DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM IN DRESDEN VON WILHELM KREIS

Biographie eines Museums der Weimarer Republik

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Sabine Schulte

aus

Soest

Bonn 2001

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

1. Berichterstatter: Professor Dr. Hugo Borger
2. Berichterstatter: Professor Dr. Heijo Klein

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Februar 2001

„Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen. Ich werde nun zeigen, daß die Grundelemente der Architektur, Stoff und Form, Schwere und Kraft sich bestimmen nach den Erfahrungen, die wir an uns gemacht haben; daß die Gesetze der formalen Ästhetik nichts anderes sind als die Bedingungen, unter denen uns allein ein organisches Wohlbefinden möglich erscheint, daß endlich der Ausdruck, der in der horizontalen und vertikalen Gliederung liegt, nach menschlichen (organischen) Prinzipien gegeben ist."

(Heinrich Wölfflin)

„Der menschliche Körper, visuell das Maß aller Dinge, war ja seit jeher und ist auch noch die Grundlage der Architektur; so ist zum Beispiel auch das Streben nach Symmetrie der Fassade dadurch zu erklären, daß der menschliche Körper im Innern unsymmetrisch, eine symmetrische Fassade hat, was ein funktionalistischer Standpunkt nicht rechtfertigen könnte."

(Josef Frank)

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Seite

1. VORWORT 7

2. EINLEITUNG 8

3. DER ARCHITEKT WILHELM KREIS (1873-1955) 17

4. VOM MUSEUMSGEDANKEN ZUM BAUPROJEKT - ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DES DEUTSCHEN HYGIENE-MUSEUMS 24

4.1. Hygiene als Kulturbegriff - Der Weg zum „Gläsernen Menschen“ 24

4.2. Karl August Lingner (1861-1916) 44
4.2.1. Der Dresdner Odol-Fabrikant und die Vorgeschichte des Museums 44
4.2.2. Lingners Menschenbild - „Menschenökonomie“ als Ideal und Universalmodell 53
4.2.3. Die Denkschrift von 1912 66

4.3. Vom National Hygiene-Museum zum Deutschen Hygiene-Museum 69

4.4. Der Bau eines neuen Museums 72
4.4.1. Vorstellungen des Museumsvereins 72
4.4.2. Bauplatzsuche 73
4.4.3. Modalitäten der Suche nach einem Bauentwurf 77

4.4.4. Allgemeiner Ideenwettbewerb 81

4.4.4.1. Hermann Buchert, München: „Offene Bauanlage“ (1. Preis) 94
4.4.4.2. Carl Oettinger/Josef Scherer, Berlin: „Neues Leben“ (2. Preis) 96
4.4.4.3. Peter Jürgensen/E. Röhlk/C. Pönitz, Charlottenburg: „Elbflorenz II“ (3. Preis) 97
4.4.4.4. Max Vogeler, Weimar: „Zusammenklang“ (4. Preis) 98
4.4.4.5. Heinrich Hansen, Kiel: „Bildungsstätte“ (5. Preis) 100
4.4.4.6. Wilhelm Kamper, Köln: „Notung“ (5. Preis) 101
4.4.4.7. Regierungsbaumeister Hertwig, Aschaffenburg: „Leviathan“ (5. Preis) 103

4.4.4.8. Entwürfe der Brüder Hans und Wassili Luckhardt, Berlin 104
4.4.4.9. Hans Scharoun, Insterburg: „Kultur & Zivilisation“ 110
4.4.4.10. Paul Bonatz/Friedrich Scholer, Stuttgart: „T“ 113
4.4.4.11. Adolf Abel, Stuttgart: „Gegensätze“ 116
4.4.4.12. Fritz Höger, Hamburg 117
4.4.4.13. Heinrich Seeling, Berlin: „Memento Viveri“ 119

4.4.4.14. Weitere unberücksichtigte Beiträge 120

4.4.4.15. Max Hans Kühne, Dresden: „Rote-Zickzack-Linie“ (Ankauf) 130
4.4.4.16. Andere Baugrundstücke und ein anderer Architekt 135
4.4.5. Finanzierung 148

5. DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM NACH DEM ENTWURF VON WILHELM KREIS - DER AUSSENBAU 152

5.1. Lage und Baumassen 152
5.1.1. Der Mittelbau 155
5.1.2. Die Kopfbauten 158
5.1.3. Die Ausstellungstrakte 161
5.2. Tendenzen der Entwurfs- und Erweiterungsplanung 166
5.3. Baukonstruktion und Materialien 172
5.4. Wirkung der Baugestalt - Zusammenfassung und Interpretation 174

6. DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM NACH DEM ENTWURF VON WILHELM KREIS - DER INNENBAU 185

6.1. Der Grundriss 185
6.1.1. Grundsätzliches zur inneren Organisation 185
6.2. Die Kopfbauten 188
6.2.1. Das Direktorenzimmer 190
6.2.2. Das Sitzungszimmer 192
6.2.3. Das Zimmer des stellvertretenden Direktors 194
6.3. Der Mittelbau (Hauptbau) 195
6.3.1. Die Vorhalle (Eingangshalle) 196
6.3.2. Die Empfangshalle 197
6.3.3. Der Schmuckhof 199
6.3.4. Das Zwischengeschoss 200
6.3.5. Die Wandelhalle 201
6.3.6. Der Große Saal (Kongress-Saal) 204
6.3.7. Der Kleine Saal 208
6.3.8. Der Erfrischungsraum 209
6.3.9. Die Hörsäle und Kurszimmer 210
6.3.10. Das Untergeschoss des Mittelbaus und die Hofbebauung 211
6.4. Die Hofflügel (Ausstellungstrakte) 212
6.4.1. Das Erdgeschoss der Hofflügel (Werkstätten) 212

6.5. Der Architekt Gottlieb Michael (1886-1970) 214

6.6. Die Schausammlung 217
6.6.1. Konzeptionen und inhaltliche Gewichtungen 222
6.6.2. Neuzeitliche Abteilung mit Sammlung „Der Mensch“ 231
6.6.3. Historische Abteilung mit Völkerkunde 236
6.6.4. Raumprogramme und Sammlungspräsentation 241

6.7. Raumfolge Schausammlung (Katalogteil) 247
6.7.1. Schauraum 1: Der Mensch (Pavillon) 247
6.7.2. Die Schauräume in den Hofflügeln (Ausstellungstrakte) 254
6.7.3. Schauraum 2: Menschenkunde 255
6.7.4. Schauraum 3: Die Frau als Gattin und Mutter 256
6.7.5. Schauraum 4: Vererbung und Eugenik 257
6.7.6. Schauraum 5: Hygienische Volkserziehung 258
6.7.7. Die Gaststätte 259
6.7.8. Räume 6-9: Ernährung 261
6.7.9. Schauraum 10: Gesundheit und Krankheit 263

6.7.10. Schauraum 11: Tuberkulose 264
6.7.11. Schauraum 12: Geschlechtskrankheiten 264
6.7.12. Schauraum 13: Ansteckende Krankheiten - Tierische Parasiten (des Menschen) 266
6.7.13. Schauraum 14: Ansteckende Kinderkrankheiten 266
6.7.14. Schauraum 15: Der Krebs und seine Bekämpfung 267
6.7.15. Der Lingner-Gedächtnisraum 268
6.7.16. Der Ruheraum 269
6.7.17. Schauraum 16: Krankenpflege - Erste Hilfe 270
6.7.18. Räume 17-20: Geschichtliche Abteilung 270
6.7.19. Schauraum 21: Hygiene bei den Naturvölkern 272
6.7.20. Schauraum 22: Der Ehrenraum des Deutschen Hygiene-Museums 273
6.7.21. Schauraum 23: Sonderausstellung 274

6.8. Materialien der Inneneinrichtung 274
6.9. Technische Ausstattung 276
6.10. Bewertung von Grundriss und Raumorganisation 279
6.11. Tendenzen der Raumwirkung 281
6.11.1. Räume der Verwaltung und Werkstätten 282
6.11.2. Repräsentative Säle und Kursräume 284
6.11.3. Die Schauräume 286

7. EIN NEUER MUSEUMSTYP UND SEINE BAUAUFGABE – DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM IM MUSEOLOGISCHEN KONTEXT 292

7.1. Nachwirkungen der Museumsreform 292
7.2. Entwicklungen im Ausstellungswesen 301
7.3. Neue Museumstypen 305
7.4. Die Rolle des Deutschen Museums im Hinblick auf das Deutsche Hygiene-Museum 312
7.5. Sonderfall: Deutsches Hygiene-Museum Dresden 324
7.6. Architektonische Umsetzung der museologischen Reformansätze beim DHM 332
7.7. Aussage und Rezeption der Museumsarchitektur 339

8. DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM - EIN BAU DER MODERNE ? - INTERPRETATION UND EINORDNUNG 344

8.1. Formale Merkmale einer künstlerischen Grundhaltung 344
8.2. Überlegungen zu einem theoretischen Fundament bei Wilhelm Kreis 354
8.3. Auf sachlicher Basis – aber nicht ohne Pathos 365
8.4. Tendenzen in der Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts 372
8.5. Vergleichsansätze - Parallelen und Kontraste 383

9. ZUSAMMENFASSUNG 401

QUELLENVERZEICHNIS **....413**
LITERATURVERZEICHNIS **....419**
ABBILDUNGSNACHWEIS **....455**
ANHANG **....459**

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde von vielen Personen wohlwollend unterstützt. An erster Stelle möchte ich meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Hugo Borger, der die Studie stets mit konstruktiver Kritik begleitet, mich in meiner Arbeit immer wieder bestärkt und beständig gefördert hat, herzlich für die Betreuung danken.

Dem Neffen und Nachlass-Verwalter von Wilhelm Kreis, Herrn Professor Dr. Helmut Arntz, der mir uneingeschränkte Einsicht in die Bestände des privaten Kreis-Archivs in Bad Honnef gewährte und mir vertrauensvoll zahlreiche originale Fotos für die Arbeit und zur Reproduktion überließ, danke ich für seine liebenswürdige Mithilfe.

Ein besonderer Dank gilt der Archivarin des Deutschen Hygiene-Museums, Frau Marion Schneider, die mir viele verstreute Quellen und zahlreiche Abbildungen zugänglich machte, mit großer Sachkunde selbst kurzfristige Anfragen bearbeitete und mir stets eine zuverlässige Ansprechpartnerin in Dresden war. Ebenso bin ich der Bibliothekarin des Deutschen Hygiene-Museums, Frau Verena Zühlke, für ihre Auskünfte zu Dank verpflichtet. Fruchtbare Anregungen und wertvolle fachliche Hinweise in Bezug auf die Sammlungen des Museums verdanke ich den Gesprächen mit der Sammlungsleiterin, Frau Susanne Roessiger, die mir unveröffentlichte Manuskripte anvertraute.

Durch ein kontinuierliches Korrekturlesen beförderte Claudia Rodemann entscheidend die Fertigstellung der Arbeit, wofür ich ihr sehr herzlich danke. Meine Schwester, Andrea Schulte, trug durch ihre kritischen Stellungnahmen, wichtige inhaltliche Anstöße und motivierende Gespräche wesentlich zur Ausführung der Arbeit bei. Ebenso möchte ich mich bei Elisabeth Bittner und Stefan Pankoke für ihre Hilfe bedanken.

Voller Dankbarkeit blicke ich auf die Unterstützung durch meine Eltern, die mir das Studium der Kunstgeschichte ermöglicht, mich in allen meinen Zielen ideell und materiell gefördert und durch ihre Fürsorge und Geduld die Entstehung dieser Arbeit überhaupt erst möglich gemacht haben. Ihnen ist die Arbeit gewidmet.

S. Schulte

2. EINLEITUNG

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist einer der zentralen Museumsbauten der Weimarer Republik, das in den Jahren 1927-30 in Dresden von Wilhelm Kreis (1873-1955) errichtete Deutsche Hygiene-Museum. Die Institution ist aus der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911 hervorgegangen, die der Dresdner Industrielle und Mundwasserfabrikant Karl August Lingner (1861-1916) initiiert und organisiert hatte. Das Deutsche Hygiene-Museum stellte Bau und Funktionen des menschlichen Körpers vor, klärte über Körperschädigungen und Krankheiten auf und vermittelte Methoden zur Gesunderhaltung und Gesundheitsvorsorge. Einzigartig in seiner Konzeption hatte sich das Deutsche Hygiene-Museum in den 1920er Jahren als Bildungsstätte für Gesundheitspflege weltweit einen Namen erworben. Vor dem Hintergrund einer detaillierten Auseinandersetzung mit der langen und wechselvollen Vorgeschichte des Museums ist das Kernstück dieser Studie der Rekonstruktion der äußeren und inneren Baugestalt des Museumsneubaus zur Zeit seiner Eröffnung im Jahr 1930 gewidmet. Der Bau präsentiert sich heute auf Grund einer starken Kriegszerstörung im Februar 1945, eines nicht originalgetreuen Wiederaufbaus in der Nachkriegszeit und diverser baulicher Eingriffe aus der Zeit der ehemaligen DDR nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustand. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, neben einer kritischen Aufarbeitung der Vorgeschichte unter Einbeziehung bisher kaum berücksichtigter Aspekte, wie zum Beispiel der Geschichte eines groß angelegten Architekturwettbewerbs des Jahres 1920, eine systematische Beschreibung des ursprünglichen Baus im Sinne einer Bau-Monographie zu liefern. Dabei sollen möglichst alle noch greifbaren Quellen Berücksichtigung finden. Neben der Analyse der Architektur von Wilhelm Kreis und einer Einordnung dieses Museumsbaus in sein Gesamtwerk soll erstmalig auch die Leistung des österreichischen Ausstellungsarchitekten Gottlieb Michael (1886-1970), der die Schausammlung gestaltete, detailliert gewürdigt werden. In diesem Zusammenhang schien eine Untersuchung zur Zusammensetzung der damaligen Sammlung und der Entwicklung von Konzeptionen, Raumprogrammen und der Sammlungspräsentation sinnvoll. Schließlich soll eine Betrachtung des museologischen Kontextes nicht nur die Rolle dieser außergewöhnlichen Museumseinrichtung beleuchten, sondern auch helfen, die architektonische Museumsbau-Lösung von Wilhelm Kreis besser einzuschätzen.

Wilhelm Kreis kann als einer der bedeutendsten Architekten seiner Zeit in Deutschland und als zentraler Repräsentant der deutschen Architektur des 20. Jahrhunderts angesehen werden. Sein umfangreiches Gesamtwerk reicht von der Wilhelminischen Zeit über die Weimarer

Republik und das Dritte Reich bis in die 1950er Jahre. Doch obwohl Kreis in vier grundverschiedenen politischen Systemen kontinuierlich erfolgreich arbeitete, finden in den allgemeinen Abhandlungen zur Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts neben den von ihm entworfenen Bismarck-Denkmälern der Kaiserzeit vor allem seine Projekte für das nationalsozialistische Regime Erwähnung. Die architekturgeschichtliche Forschung nach 1945 vernachlässigte lange die traditionellen Strömungen, die neben dem Neuen Bauen weiter existierten und noch in den 1920er Jahren den größeren Teil des gesamten Bauvolumens ausmachten. Die Tendenz, vor allem die Leistungen der architektonischen Avantgarde, des sogenannten Internationalen Stils, herauszuheben, hatte lange eine differenzierte Betrachtung besonders der traditionellen Architekturströmungen gehemmt. Erst seit den 1980er Jahren wird das neu gewonnene Bild von der Vielfalt und Gleichzeitigkeit der verschiedenen Tendenzen und Strömungen in der Architektur des 20. Jahrhunderts in einer revidierenden Architekturgeschichtsschreibung aufgearbeitet und weiter ausdifferenziert. Diese revidierende Tendenz in der Rezeptionsgeschichte der modernen Architektur kann durch detaillierte Untersuchungen von Einzelbauten sowie vor allem durch Einzel-Monographien zu Architekten, die einer eher traditionellen Architekturströmung angehören, fortgesetzt werden. Am Beispiel des Werkes von Wilhelm Kreis lassen sich die architektur- und kulturgeschichtlichen Kontinuitäten und Brüche präzise verfolgen und Untersuchungen über das Interdependenzverhältnis von Kulturschaffenden und den gesellschaftlichen Umständen beziehungsweise den politischen Machtverhältnissen anstellen.

Die Literaturlage zu Wilhelm Kreis ist sehr facettenreich. Zahlreiche Beiträge in Bau- und Kunstzeitschriften begleiteten schon sehr früh das architektonische Werk dieses Architekten. Von den Arbeiten mit monographischen Ansätzen seien hier die Beiträge von Carl Meißner aus dem Jahr 1915[1], Max Osborn (1926/27)[2] und Richard Klapheck (1928)[3] genannt. 1925 erschien in der Reihe „Charakterbilder der neuen Kunst“ die erste zusammenfassende Kreis-Monographie

1 Carl Meißner: Wilhelm Kreis. In: Westermanns Monatshefte. Heft 7. Jg. 59. (März 1915). o. O. 1915, S. 193-204. Weitere frühe monographische Aufsätze zu Wilhelm Kreis finden sich im Literaturverzeichnis. Siehe auch Literaturangaben bei Winfried Nerdinger: Wilhelm Kreis - Repräsentant der deutschen Architektur des 20. Jahrhunderts. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 9-27.

2 Max Osborn: Neuere Bauten von Architekt Professor Dr. Wilhelm Kreis Düsseldorf. Sonderdruck. Neue Baukunst o.J. (1926/27).

3 Richard Klapheck: Neue Baukunst in den Rheinlanden. Düsseldorf 1928. Klapheck würdigt die Bauten von Kreis in zwei Kapiteln seines Buches. Siehe S. 31-40 und S. 115-143.

ebenfalls von Carl Meißner[4]. Bei den Kreis-Monographien von Hans Stephan (1943)[5] und Hans Karl Frederick Mayer und Gerhard Rehder (1953)[6] handelt es sich um sehr selektive Darstellungen des Architekturschaffens von Wilhelm Kreis. Während Stephan die Arbeiten der 1920er Jahre im Wesentlichen ausklammert, findet in der Monographie von Mayer/Rehder, die im Zusammenhang mit einer Retrospektive in Düsseldorf entstand, die Zeit des „Dritten Reichs" keine Erwähnung. Als dann in den 1960er Jahren allmählich eine Aufarbeitung der Architektur und bildenden Kunst der Zeit des Nationalsozialismus einsetzte, rückte der Architekt Wilhelm Kreis zunächst mit seinen Planungen für Berlin wieder in das Bewusstsein der Architekturgeschichtsschreibung.[7] In den 1970er[8] und auch noch in den 1980er Jahren lag der Schwerpunkt des Interesses auf einer Beschäftigung mit dem Denkmalschaffen des Architekten. Hierzu erschienen zahlreiche Beiträge.[9] In den 1980er Jahren erschienen eine Reihe von kritischen Einzelbetrachtungen zum Werk von Wilhelm Kreis, von denen hier besonders die Beiträge von Ekkehard Mai zum Ausstellungswesen im Rheinland (1984/85)[10] und über die Museumsbauprojekte der 1940er Jahre in Berlin (1985)[11] sowie ein Beitrag von Achim Preiß (1989)[12] erwähnt seien. Für die 1990er Jahre sind neben der interessanten Geschichte der

4 Carl Meißner: Wilhelm Kreis. (Reihe: Charakterbilder der neuen Kunst. Bd. VI. Hrsg. v. Paul Joseph Cremers). Essen 1925.

5 Hans Stephan: Wilhelm Kreis. (Reihe: Deutsche Künstler unserer Zeit). Oldenburg 1943. Hans Stephan, der als Architekt in der Generalbauinspektion in Berlin arbeitete, war mit Wilhelm Kreis befreundet.

6 Hans Karl Frederick Mayer, Gerhard Rehder: Wilhelm Kreis. Architekt in dieser Zeit. Leben und Werk. Essen 1953.

7 Siehe: Anna Teut: Architektur im Dritten Reich 1933-1945. Frankfurt am Main/Berlin 1967; Barbara Miller-Lane: Architecture and politics in Germany 1918-1945. Cambridge/Massachusetts 1968.

8 Wolfgang Pehnt: Architektur des Expressionismus. Stuttgart 1973. In dem Wilhelm Kreis gewidmeten Kapitel leitet Pehnt vor allem von den Bauten der Düsseldorfer Gesolei eine „präfaschistische" Tendenz ab.

9 Zu den verschiedenen Beiträgen über die Denkmalbauten von Wilhelm Kreis sei auf das Literaturverzeichnis verwiesen. Ein Überblick über verschiedene Arbeiten zu diesem Thema findet sich bei Sabine Schäbitz: Wilhelm Kreis im Spiegel der Architekturkritik und Architekturgeschichte. In: Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen. Reihe A. Heft 3/4. Jg. 38. Weimar 1992, S. 123-136, hier S. 132 und S. 135/136 Anm. 117. Besonders hingewiesen sei jedoch auf den differenzierten Beitrag von Meinhold Lurz: Die Kriegerdenkmalsentwürfe von Wilhelm Kreis. In: Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittig, Wolfgang Schäche, Angela Schönberger (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 185-197.

10 Ekkehard Mai: Wilhelm Kreis. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung. Cöln 1914. Ausstellungskatalog. Kölnischer Kunstverein. Köln 1984, S. 175-179; Ekkehard Mai: Gesolei und Pressa: Zu Programm und Architektur rheinischen Ausstellungswesens in den zwanziger Jahren. In: Kurt Düwell, Wolfgang Köllmann (Hrsg.): Rheinland-Westfalen im Industriezeitalter. Bd. 4: Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr nebst Resümees der Historiker- und Kunsthistoriker-Tagung in Essen vom Juni 1982. Wuppertal 1985, S. 271-287.

11 Ekkehard Mai: Wilhelm Kreis und der Museumsbau - Projekte für Berlin. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985, S. 257-291.

12 Achim Preiß: Nazikunst und Kunstmuseum. Museumsentwürfe und -konzepte im „Dritten Reich" als Beitrag zu einer alten Diskussion. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften. Heft 2. Jg. 17. o. O. 1989, S. 76-90.

Dresdner Kunsthochschule[13], die viele bisher wenig bekannte Details zum Wirken von Kreis in Dresden enthält, und den Arbeiten von Sabine Schäbitz (1992)[14], Friedrich Franken (1996)[15] und Gunnar Brands (1997)[16] vor allem die Studie über Wilhelm Kreis und den Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Achim Preiß (1992)[17] und die 1994 von Winfried Nerdinger und Ekkehard Mai herausgegebene Kreis-Monographie[18] nebst einem Werkverzeichnis von Ralf Schiller[19] zu nennen. Vor allem mit den beiden letztgenannten umfangreichen Darstellungen liegen neuere Forschungsarbeiten vor, die den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit über das Deutsche Hygiene-Museum bilden. Sie soll der weiterhin wünschenswerten detaillierten Aufarbeitung bisher nicht erschöpfend behandelter Entwürfe und Bauten von Wilhelm Kreis als Vertreter einer traditionellen Architekturströmung des 20. Jahrhunderts unter Berücksichtigung stilgeschichtlich-ästhetischer und zugleich gesellschaftspolitischer Analyseansätze dienen und zu einer weiteren Differenzierung der historischen Quellen beitragen.

Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums, einem Bau, der im Gesamtwerk von Wilhelm Kreis eine Sonderstellung einnimmt, sind neben dem Text von Martin Richard Möbius in der ersten und einzigen baumonographischen Publikation, die zur Eröffnung des Museumsneubaus im Jahr 1930 erschien[20], im Wesentlichen das Kapitel zum Dresdner Museumsbau in der bereits genannten Arbeit von Achim Preiß

13 Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste. 1764-1989. Dresden 1990, bes. S. 290ff., S. 303/304, S. 312-314, S. 329-331, S. 349 und S. 360-363.

14 Sabine Schäbitz: Der Architekt Wilhelm Kreis in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Reihe A. Heft 1/2: Architektur und Stadtplanung im Faschismus. Jg. 38. Weimar 1992, S. 10-17; Sabine Schäbitz: Wilhelm Kreis im Spiegel von Architekturkritik und Architekturgeschichte. In: Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Reihe A. Heft 3/4. Jg. 38. Weimar 1992, S. 123-136.

15 Friedrich K.H.M. Franken: Kontinuität und Wandel in Leben und Werk des Architekten Wilhelm H. Kreis. Diss. RWTH Aachen 1996.

16 Gunnar Brands: Bekenntnisse eines Angepassten. Der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe. In: Ulrich Kuder (Hrsg.): Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933-1945. Berlin 1997, S. 124-156.

17 Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur: Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992.

18 Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994.

19 Ralf Schiller: Werkverzeichnis. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg).: Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 223-274.

20 Martin Richard Möbius: Der Bau. In: Georg Seiring, Martin Richard Möbius, Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. Arch. Prof. Dr. Wilhelm Kreis. Neue Werkkunst. Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. 9-14.

(1992)[21] sowie ein Beitrag von Ralf Schiller (1994)[22] in der Kreis-Monographie von Winfried Nerdinger und Ekkehard Mai.

Die Museumsgeschichte ist in den medizinhistorischen Arbeiten von Ulrich Schubert (1986)[23] und Ludwig Stephan (1986)[24] sowie in einem Beitrag von Susanne Roessiger (1993)[25] im Rahmen einer Ausstellung zum 100jährigen Jubiläum des Mundwassers Odol thematisiert worden. Die Ausstellung widmete sich auch der Rolle Karl August Lingners als Initiator der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911, in deren Folge das Museum entstand.[26] Die Internationale Hygiene-Ausstellung 1911 ist umfassend dargestellt bei Stefan Poser (1998).[27]

Die Quellenlage zum Deutschen Hygiene-Museum ist sehr lückenhaft, da große Teile der Primärquellen im zweiten Weltkrieg verloren gingen. Bei den wenigen Primärquellen im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums handelt es sich zumeist um Sitzungsprotokolle des Museumsvorstands und des geschäftsführenden Ausschusses. Neben den Jahres- und Geschäftsberichten und verschiedenen Briefdokumenten finden sich hier auch noch eine Fotosammlung und einige wenige Ausführungspläne aus dem Büro Kreis. Zeitgenössische Sekundärquellen in Form von Festschriften, Broschüren, Ausstellungszeitschriften, von der Museums- beziehungsweise Ausstellungsleitung herausgegebenen Schriften, Katalogen und Programmen der einzelnen Ausstellungsabteilungen, Einzelpublikationen von wissenschaftlichen Mitarbeitern des Hauses oder allgemeinen Presseberichten (Zeitungsausschnittsammlung) über das Museum und die Internationalen Hygiene-Ausstellungen in Dresden 1911 und 1930/31 sind relativ zahlreich vorhanden und müssen, trotz ihres oft nur zeitgeschichtlichen Werts, nicht nur

---

21 Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß. Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 197-216.

22 Ralf Schiller: Ein weißer Tempel für Dresden. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 141-155.

23 Ulrich Schubert: Vorgeschichte und Geschichte des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden (1871-1931). Diss. med. Dresden 1986.

24 Ludwig Stephan: Das Dresdner Hygiene-Museum in der Zeit des deutschen Faschismus (1933-1945). Diss. med. Abteilung für Geschichte der Medizinischen Akademie „Carl Gustav Carus“. Dresden 1986.

25 Susanne Roessiger: In aller Munde – Das Deutsche Hygiene-Museum. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. Ausstellungskatalog. O.O. 1993, S. 51-63.

26 Ulf-Norbert Funke: Karl August Lingner – Kurzbiographie eines aufklärerischen Unternehmers. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. Ausstellungskatalog. O.O. 1993, S. 65-70; Walter A. Büchi: Schlossherr ohne Adelstitel – Lingner, die Exzellenz. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. Ausstellungskatalog. O.O. 1993, S. 73-83.

zur Aufarbeitung der Entwicklungsgeschichte der Institution, sondern auch zur Darstellung der Baugeschichte herangezogen werden. Die Bestände im Sächsischen Hauptstaatsarchiv und im Bundesarchiv Berlin[28] sowie im Stadtarchiv Dresden[29] waren ebenfalls auszuwerten.

In Kapitel 3 der Arbeit soll ein kurzer biographischer Überblick zu der Architektenpersönlichkeit Wilhelm Kreis (1873-1955) gegeben werden, wobei auf eine Darstellung des Gesamtwerks unter Verweis auf die bereits vorliegende Literatur, insbesondere die Arbeiten von Achim Preiß (1992) und Winfried Nerdinger (1994) sowie das Werkverzeichnis von Ralf Schiller (1994), verzichtet werden kann. Zur Person Wilhelm Kreis fanden im Wesentlichen Quellen aus dem privaten Nachlassarchiv in Bad Honnef[30], dem Bundesarchiv Berlin sowie Personalakten in Düsseldorf und Dresden Berücksichtigung.

Das spezifische Anliegen der Institution Deutsches Hygiene-Museum rechtfertigt eine weit greifende Analyse der kultur- und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen und Grundlagen, die zu ihrer Entstehung geführt haben. So widmet sich das 4. Kapitel in chronologischer Darstellung mit Dokumentarcharakter der Vorgeschichte des Museums, wobei drei thematische Komplexe herausgehoben werden. Der erste große Komplex (Abschnitt 4.1) beschäftigt sich mit dem kulturgeschichtlichen Hintergrund im weitesten Sinn. Ein Museum wie das Deutsche Hygiene-Museum, das den menschlichen Körper zum Gegenstand hat, ist wie kaum ein anderes Museum abhängig von der jeweiligen Sicht des Menschen, von dem herrschenden Menschenbild. In einem Ausstellungsbegleittext von 1999 wird das Museum auch als *„Ideenschmiede und*

---

27 Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/New York/München/Berlin 1998, S. 139-204.

28 Die Bestände im Sächsischen Hauptstaatsarchiv und im Bundesarchiv Berlin dokumentieren die Rolle des sächsischen Staates (Innenministerium, Kultusministerium, Finanzministerium) beziehungsweise des Deutschen Reichs (Reichsgesundheitsamt, Reichskunstwart, Reichskanzlei) im Zusammenhang mit den Internationalen Hygiene-Ausstellungen 1911 und 1930/31 und dem Deutschen Hygiene-Museum in Dresden. Eine Zusammenstellung der verschiedenen Quellen nach thematischen Schwerpunkten findet sich im Quellenverzeichnis. In Bezug auf die IHA 1930/31 weist Poser noch auf weitere Archivbestände hin, die im Rahmen dieser Arbeit jedoch vernachlässigt werden konnten. Er nennt beispielsweise das Geheime Staatsarchiv Berlin, das Bayrische Hauptstaatsarchiv München (Dienstreiseberichte von Gewerbeaufsichtsbeamten), das Bundesarchiv Koblenz (Reichsversicherungsamt/kaiserliches Gesundheitsamt) sowie das Bundesarchiv Potsdam (Reichsinnenministerium). Vgl. Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellung und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/New York/München/Berlin 1998, S. 24/25.

29 Der Aktenbestand im Stadtarchiv Dresden erklärt sich durch die engen personellen Verflechtungen des Museumsvorstands mit Stadtrat und Stadtverordneten.

30 In dem privaten Nachlassarchiv von Wilhelm Kreis befinden sich mit wenigen Ausnahmen nur Schriftwechsel und Dokumente von Kreis aus der Zeit nach 1945.

Laboratorium für die Bilder vom Menschen"[31] bezeichnet. Es schien daher geboten, das Zustandekommen solcher Menschenbilder näher zu untersuchen. Ausgehend von der Hygienebewegung als Teil der infolge der Industrialisierung einsetzenden verschiedenen anthropozentrischen Reformbewegungen und der Medizin- und Wissenschaftsgeschichte Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts sollen die kulturgeschichtlichen Potenziale der Hygiene herausgearbeitet werden. Die der Internationalen Hygiene-Ausstellung und dem Deutschen Hygiene-Museum zu Grunde liegende technizistische Sicht des Menschen, für die der Gläserne Mensch als Hauptexponat der Einrichtung stellvertretend steht, soll in ihrer historischen Bedingtheit verdeutlicht werden. In diesem Zusammenhang werden in einem zweiten Komplex (Abschnitt 4.2), neben einer kurzen Darstellung des Lebenswerks Karl August Lingners, schwerpunktmäßig dessen Vorstellungswelt und Sicht des Menschen auf der Basis seines „programmatischen" Vortrags *„Der Mensch als Organisationsvorbild"* aus dem Jahr 1912 zu analysieren sowie Bedingungen und Motivationen seines Engagements im Bereich der Hygiene zu erörtern sein. Schließlich gilt es, die wichtigsten Punkte seiner Denkschrift, die sich auf die Realisierung des Museums bezieht, zusammenzufassen. Der Darstellung der Weiterentwicklung des Museums nach Lingners Tod und der Ausstellungstätigkeit der Institution folgen in Abschnitt 4.4. die Schilderungen der Bemühungen um die Realisierung eines Museumsbaus. Auf eine langwierige Diskussion der Beteiligten im Vorfeld um einen geeigneten Bauplatz und einen adäquaten Entwurf folgte 1920 die Durchführung eines Allgemeinen Deutschen Ideenwettbewerbs. Die Behandlung und zusammenfassende Darstellung dieser in der Architekturgeschichtsschreibung bisher kaum berücksichtigten wichtigen Architekturkonkurrenz der Weimarer Republik als Teil der Vorgeschichte des Museums bildet den dritten großen Komplex (Abschnitt 4.4.4.) im Kontext der Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Deutschen Hygiene-Museums. Es soll hier neben dem Auslobungsverfahren und dem Verlauf der Konkurrenz nicht nur um die damals unberücksichtigten, zum Teil spektakulären Wettbewerbsbeteiligungen so bekannter Architektenpersönlichkeiten wie Hans Scharoun, der Brüder Luckhardt oder Paul Bonatz gehen, deren Beiträge schon vereinzelt Erwähnung gefunden haben, sondern vor allem auch um das breite Spektrum der eingereichten Entwürfe höchst unterschiedlicher Qualität, deren Auswertung einen Überblick über das Architekturschaffen dieser Jahre vermitteln kann. Auf Grund seiner Bedeutung, immerhin ging es um ein Großprojekt mit städtebaulichen Dimensionen im historischen Zentrum Dresdens, hat dieser Wettbewerb auch eine hohe Aussagekraft in Bezug auf die allgemeine Lage der Architekten in

31 „Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts". Begleittext zur gleichnamigen Ausstellung veröffentlicht von der Kultur-Stiftung der Länder, 23 S., hier S. 22.

der wirtschaftlich schwierigen Zeit nach dem ersten Weltkrieg in Deutschland. Erst Ende der 1920er Jahre konnte Wilhelm Kreis, der mit Dresden in besonderer Weise verbunden war, als Architekt „außer Konkurrenz“, nachdem geradezu „im letzten Augenblick“ mitten im allgemeinen wirtschaftlichen Zusammenbruch eine Finanzierung zu Stande gekommen war, den Museumsbau in Dresden projektieren. Der Bau wurde im Rahmen der Veranstaltung einer II. Internationalen Hygiene-Ausstellung 1930 der Öffentlichkeit übergeben.

Bei den Kapiteln 5 und 6 handelt es sich um das Kernstück der Arbeit, in dem eine systematische Baubeschreibung des Deutschen Hygiene-Museums unter Auswertung aller noch verfügbaren Quellen geleistet werden soll. Auf Grund der schlechten Quellenlage mussten für Hinweise zu Ausführung und Material verschiedene zeitgenössische Berichte über den 1930 eröffneten Museumsneubau sowie vor allem zeitgenössische Fotos und Abbildungen aus Bauzeitungen ausgewertet werden. Die meisten zeitgenössischen Aufnahmen stammen aus dem Kreis-Archiv in Bad Honnef und dem Museumsarchiv. Bis auf einige Ausführungszeichnungen von Fassaden aus dem Büro Kreis ist kaum noch originales Planwerk vorhanden. Im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums befindet sich eine Mappe mit Reproduktionen der wichtigsten Ausführungspläne. Ziel des Kapitels 6 ist eine möglichst umfassende Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt der Innenarchitektur des Museums. Durch die raumorientierte Vorgehensweise erhält insbesondere der Abschnitt zur Schausammlung den Charakter eines Katalogteils innerhalb der Arbeit. Bei der Beschreibung der einzelnen Schauräume soll die bisher nahezu unberücksichtigte innenarchitektonische Gestaltungsleistung des Wiener Architekten Gottlieb Michael herausgearbeitet werden. Zur Person Michaels werden in Abschnitt 6.5 die wesentlichen zu ermittelnden Fakten zusammengetragen. Obwohl die Architektur im Zentrum der Betrachtung steht, ist eine Auswertung der Ausstellungstechnik, der Präsentationsformen und einzelner herausragender Exponate unerlässlich, da die erste „Dauerausstellung“ im Zuge der Inneneinrichtung des Museumsneubaus fast vollständig neu und daher „aus einem Guss“ entstanden ist. In Abschnitt 6.6. gilt es, die Entwicklungsgeschichte der beiden Hauptsammlungsgebiete in Bezug auf ihre Konzeption und inhaltliche Gewichtung sowie die Entstehung des schließlich ausgeführten Raumprogramms und der Präsentationsschwerpunkte anhand der Quellen vorzustellen.

Kapitel 7 wendet sich museologischen Überlegungen im Zusammenhang mit der Institution des Deutschen Hygiene-Museums zu. Es wird darum gehen, die vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Ausstellungswesens sich entwickelnden neuen Museumstypen des ausgehenden

19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in ihren charakteristischen Grundzügen definitorisch voneinander abzusetzen. Auf dieser Basis kann die Rolle der Dresdner Einrichtung, deren „Museumsqualitäten“ allgemein erörtert werden müssen, charakterisiert und ihre Stellung in der Museumslandschaft der Weimarer Republik bestimmt werden. Da das Deutsche Hygiene-Museum nicht nur durch das Engagement Oskar von Millers eng mit dem Deutschen Museum in München verbunden ist, macht ein Exkurs über das Münchner Museum in diesem Zusammenhang Sinn. Schließlich wird es in den Abschnitten 7.6. und 7.7. um die von Wilhelm Kreis geleistete architektonische Umsetzung der speziellen Bauaufgabe, die das Museum im Allgemeinen und das Dresdner Museum im Besonderen darstellt, gehen. Nicht zuletzt wird zu klären sein, inwieweit der Museumsbau und museale Detaillösungen eine bestimmte Sicht des Museums repräsentieren oder das damalige Museumsverständnis reflektieren.

Der letzte Teil der Arbeit, Kapitel 8, befasst sich mit der Interpretation des Baus und der Einordnung der Architektur in das Gesamtwerk von Wilhelm Kreis und in den allgemeinen architekturgeschichtlichen Rahmen. Zunächst soll, ausgehend von Selbstzeugnissen des Architekten und einer Betrachtung charakteristischer stilistisch-formaler Merkmale versucht werden, eine künstlerische Grundhaltung und das Architekturverständnis von Wilhelm Kreis zu skizzieren. In einem zweiten Teil wird es darum gehen, die beobachteten formalen Aspekte bei Wilhelm Kreis in einem Zusammenhang mit den allgemeinen Tendenzen und Strömungen in der Architekturgeschichte insbesondere der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu sehen. Ein kurzer Überblick über die Situation der Architektur und die Architekturdebatte dieser Zeit sowie die Berücksichtigung von Vergleichsarchitekturen und kontrastierenden Architekturbeispielen soll den Hintergrund bilden, vor dem die Architektur des Dresdner Museumsbaus nicht nur als authentischer Ausdruck der Situation um 1930, sondern auch das Anliegen der Institution als hygienisches Lehrmuseum gewertet werden kann. Im Schlusskapitel werden die Ergebnisse schließlich zusammenfassend formuliert.

3. DER ARCHITEKT WILHELM KREIS (1873-1955)

Wilhelm Kreis (Abb. III/1)[1], 1973 in Eltville im Rheingau geboren, studierte von 1892-94 bei den Brüdern August und Friedrich von Thiersch in München, wo sich ein freundschaftlicher Kontakt mit Künstlern wie Theodor Fischer (1862-1938), Richard Riemerschmid (1868-1957), Hermann Obrist (1863-1927) und August Endell (1871-1925) ergab. Wilhelm Kreis kehrte München aber bald den Rücken und wechselte nacheinander an die Technischen Hochschulen in Braunschweig, Karlsruhe und Berlin-Charlottenburg.[2] 1898 wurde er mit 25 Jahren Assistent von Paul Wallot (1841-1912) an der Dresdner Kunstakademie. An dem frühen Eingespanntsein in den Lehrbetrieb bedauerte Kreis später den Umstand, dass in dieser Zeit eigene Studien zu kurz gekommen seien. Dennoch habe er den Umgang mit Schülern immer als äußerst fruchtbar und Gewinn bringend erlebt.[3] Seit der Jahrhundertwende war Wilhelm Kreis ununterbrochen an Kunstgewerbeschulen, Kunstakademien und Technischen Hochschulen in Dresden und Düsseldorf lehrend tätig.[4] Sein ganzes Leben hatte Kreis, der unter anderem 1907 zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbundes gehörte, neben seiner Lehrtätigkeit immer zahlreiche Ämter inne und erhielt viele Ehrungen.[5] In den Jahren 1900 bis 1910 nahm Wilhelm

---

1 Die biographischen Angaben stützen sich im Wesentlichen auf die im Kreis-Archiv befindlichen originalen Quellen und Überlieferungen. Dies sind: eine in München entstandene Erklärung von Wilhelm Kreis vom 24. Juli 1946; die Kopie eines 7seitigen Typoskripts aus der Spruchkammerakte „Wilhelm Kreis“ des Amtsgerichts München; ein Lebensbericht; Erinnerungsfragmente von Wilhelm Kreis; eine Aufzeichnung seines Neffen und Nachlassverwalters Helmut Arntz, welche zu einem großen Teil auf den fragmentarischen Skizzen von Kreis beruht, aber zusätzlich zahlreiche, mündlich überlieferte Anekdoten enthält und schließlich die Memoiren des Architekten und Kreis-Freundes Fritz Schumacher, die neben allgemein lesenswerten Bemerkungen zur Architektur- und Geistesgeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts wichtige Informationen über die frühen Schaffensjahre von Wilhelm Kreis in Leipzig und Dresden geben.

2 Kreis hatte es während des Studiums in München eher zu den bildnerischen Künsten, der Bildhauerei und der Malerei hingezogen. Nach eigener Einschätzung habe er erst in der nüchternen Atmosphäre der Technischen Hochschule in Braunschweig den für das Architekturfach nötigen Fleiß entwickelt. Vgl. Filmdokument „Filmarchiv der Persönlichkeiten: Prof. Wilhelm Kreis. Produktion der Deutschen Wochenschau GmbH 1943“. Videokopie im Bundesarchiv/Bundesfilmarchiv. (Signatur 18434. Lagernummer K264869).

3 Vgl. Aussagen von Wilhelm Kreis in dem Filmdokument: „Filmarchiv der Persönlichkeiten: Prof. Wilhelm Kreis. Produktion der Deutschen Wochenschau GmbH 1943.“. Videokopie im Bundesarchiv/Bundesfilmarchiv. (Signatur 18434. Lagernummer K264869).

4 1902 Prof. Kunstakademie Dresden; 1902/3 Übernahme der neu eingerichteten Abteilung für Raumkunst der Königlichen Kunstgewerbeschule Dresden; 1908 Prof./Dir. Kunstgewerbeschule Düsseldorf als Nachfolger von Peter Behrens; 1921-25 Prof. Kunstakademie Düsseldorf; 1926-41 Prof. Staatliche Kunstakademie Dresden und Leiter der dortigen Architekturabteilung als Nachfolger von Heinrich Tessenow. 1940 wurde Kreis zum Rektor der Staatlichen Kunstakademie und der Kunstgewerbeschule in Dresden berufen. Siehe hierzu: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste. 1764-1989. Dresden 1990.

5 Seit 1928 war Kreis 1. Vorsitzender des BDA in der Nachfolge von Cornelius Gurlitt. 1929 wurde er als deutscher Ratgeber in den internationalen Ausschuss für die Fragen des Völkerbundes in Genf berufen. 1926 Ehrendoktorwürde der Technischen Hochschule Dresden; 1926-31 Mitglied des Bauausschusses des Völkerbundpalastes in Genf; 1931 Ehrendoktorwürde des American Institute of Architects; 1937 Mitglied der Preußischen Akademie; 1938 Berufung in den Reichskultursenat und Goethemedaille; Mitgliedschaft in NS-Altherrenbund; 1941 Ernennung zum „Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe“; Aufnahme in die „Liste der unersetzlichen Künstler“; 1943 Ernennung zum Präsidenten der Reichskammer der bildenden

Kreis mit Architekturbeiträgen, Raumkunst und Möbelentwürfen[6] sowie kunstgewerblichen Arbeiten an den Weltausstellungen in Paris, Turin, St. Louis und Brüssel teil, wo er mehrfach durch goldene Medaillen und Ehrendiplome ausgezeichnet wurde und sich so schon früh auch international einen Namen machen konnte. Unabhängig von seinem großen Erfolg und seiner Bautätigkeit beteiligte sich Kreis bis ins hohe Alter regelmäßig an wichtigen Wettbewerben zu renommierten, großen Bauaufgaben oder gehörte Preisrichtergremien an. Seit dem 22. Lebensjahr war Wilhelm Kreis als Architekt selbstständig tätig und in seinem schwerpunktmäßigen Arbeitsgebiet, der Gestaltung nationaler Gedenkstätten und Bismarckdenkmäler, nicht nur in Architekturkonkurrenzen[7] außerordentlich erfolgreich.

Das umfangreiche Werk von Wilhelm Kreis[8] weist eine erstaunliche Vielfalt von Arbeitsschwerpunkten auf. Das Spektrum der Bauaufgaben reicht von Bismarckdenkmälern[9], nationalen Großdenkmälern und Gedenkstätten für die Gefallenen des ersten Weltkrieges, Villenbauten und Raumkunst über öffentliche Großbauten wie technische Bauten[10], Gebäude für

---

Künste als Nachfolger Adolf Zieglers (in dieser Funktion u.a. verantwortlich für die Betreuung der deutschen Bauausstellungen in Kopenhagen, Madrid und Budapest) und Verleihung des Adlerschildes zum 70. Geburtstag; 1953 Bundesverdienstkreuz und Ehrenbürgerschaft von Eltville zum 80. Geburtstag.

6 Kreis war genau in den Jahren Professor für Raumkunst in Dresden, in denen sich die Stadt zu einem Zentrum der Reformbewegung in Kunsthandwerk und Architektur ausbildete. 1905 wurde er Mitglied der von Hans Erlwein in Dresden gegründeten Künstlergemeinschaft „Zunft“, die Architekten, Bildhauer und Kunstgewerbler vereinte. Zusammen mit Fritz Schumacher, Max Hans Kühne und William Lossow beteiligte sich Wilhelm Kreis maßgeblich an dem Zustandekommen der bedeutenden Ausstellung in Dresden 1906. Zu dem interessanten Möbelschaffen von Kreis und der Rolle der Raumkunst in seinem Gesamtwerk siehe: Heidrun Laudel: Entwicklung der Raumkunst in Dresden zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 45-57; Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Jugendstil in Dresden Aufbruch in die Moderne. Ausstellungskatalog. o.O. 1999; Sabine Schulte: Der Musiksalon von Wilhelm Kreis auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906. Tendenzen der Möbelgestaltung. Unveröffentlichtes Typoskript, 16 S.

7 Bemerkenswert ist seine erfolgreiche Teilnahme am Wettbewerb um das Leipziger Völkerschlachtdenkmal, wo er als noch völlig unbekannter 23-jähriger Architekturstudent den 1. Preis erhielt, wenn auch letztlich der Entwurf des älteren Bruno Schmitz (1858-1916) realisiert wurde. Immer wieder war Kreis in Wettbewerben erfolgreich und bis 1915 wurden etwa 50 seiner Entwürfe für Bismarckdenkmäler gebaut. Bei dem 1899-1902 ausgeführten Burschenschaftsdenkmal in Eisenach handelt es sich um seinen ersten großen Monumentalauftrag.

8 Das Werk von Wilhelm Kreis ist in der Literatur ausführlich dargestellt, weshalb hier nur einige Bauten genannt werden sollen. Im Einführungskapitel wird die Literatur- und Quellenlage zu Wilhelm Kreis ausgebreitet. Siehe vor allem: Ralf Schiller: Werkverzeichnis (Wilhelm Kreis). In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 223-274.

9 Siehe hierzu: Volker Plagemann: Bismarck-Denkmäler. In: Hans-Ernst Mittig, Volker Plagemann (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972, S. 217-252, bes. 229-247. Zur besonderen Rolle der Denkmalarchitektur im Werk von Wilhelm Kreis siehe vor allem: Ekkehard Mai: Die Denkmäler im Kaiserreich. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 29-43; Meinhold Lurz: Die Kriegerdenkmalsentwürfe von Wilhelm Kreis. In: Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittig, Wolfgang Schäche, Angela Schönberger (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 185-197. Lurz beschreibt die verschiedenen Architekturmotive, Materialwerte, Funktionen und Typen von Denkmälern (S. 190/191).

10 Hervorzuheben ist die 1906-10 erbaute Augustus-Brücke in Dresden als gelungene Verbindung von zeitgemäßer Ingenieurtechnik (Spannbetonkonstruktion) und künstlerisch-städtebaulicher Einbindung (Werksteinverkleidung).

Industrie, Verwaltung und Handel wie Warenhäuser[11] oder Kulturbauten wie Museen, Ausstellungshallen und Theater bis hin zu den NS-Projekten[12] wie Gauforen, den Museumsprojekten für Berlin und den Ehrenmalen und sogenannten „Totenburgen“ des zweiten Weltkriegs und schließlich den Wohn- und Verwaltungsbauten der Nachkriegszeit. Schon aus dieser grob chronologischen Aufzählung, welche die Überschneidungen unberücksichtigt lassen muss, wird deutlich, wie sehr die künstlerische Entwicklung von Wilhelm Kreis und die Wahl der Aufgabengebiete durch die äußeren gesellschaftspolitischen Umstände geprägt war. Seine Anpassungsfähigkeit wurde schon früh wahrgenommen.

> „Es war verständlich, daß eine so bewegliche Begabung wie er (Kreis) immer wieder berücksichtigt wurde. Und der Künstler müßte nicht das vielseitig anpassungsfähige Talent sein, das er ist, wenn er nicht jeder Aufgabe eine irgendwie interessante Lösung gegeben hätte. Seine merkwürdige Wandlungsfähigkeit erging sich mit ebenso betonter Sicherheit im pathetisch Monumentalen, wie er andererseits spielerisch Stiltendenzen tänzerisch-graziös nachzugeben wußte.“[13]

Die Bereitschaft, sich auch mit wechselnden politischen Machtverhältnissen zu arrangieren und für die Umsetzung seiner Kunst die Nähe zur politischen Macht zu suchen, wirkte sich im „Dritten Reich“ für sein Lebenswerk schließlich verheerend aus.

Im Zusammenhang mit dem Bau des Deutschen Hygiene-Museums sind vor allem die Museumsprojekte von Wilhelm Kreis zu erwähnen. Seinen ersten Museumsbau realisierte Kreis 1911-13 mit dem Museum für Vorgeschichte in Halle, das sich durch eine sehr geschlossene, archaisierende und monumentale Architektur auszeichnet.[14] In den Jahren 1924-26 entstanden

---

11 Zwischen 1911 und 1914 baute Kreis repräsentative Warenhäuser in Dortmund, Essen, Elberfeld, Köln, Chemnitz und Karlsruhe. Siehe hierzu: Helga Behn: Öffentliche Bauten. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 71-87.

12 Wilhelm Kreis erhielt Aufträge durch den Generalbauinspektor (GBI) für die Neugestaltung der Reichshauptstadt. Siehe hierzu: Wolfgang Schäche: Nationalsozialistische Architektur und Antikenrezeption. Kritik der Neoklassizismus-These am Beispiel der Berliner Museumsplanung. In: Willmuth Arenhövel, Christa Schreiber (Hrsg.): Berlin und die Antike. Architektur - Kunstgewerbe - Malerei - Skulptur - Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute. (Deutsches Archäologisches Institut). Berlin 1979, S. 557-570; Achim Preiß: Von der Museumsinsel zur Museumsmetropole. Die Planungen des Dritten Reiches. In: Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. Hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. München/Berlin 1994, S. 247-260; Achim Preiß: Nazikunst und Kunstmuseum. Museumsentwürfe und -konzepte im 'Dritten Reich' als Beitrag zu einer alten Diskussion. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften. Heft 2. Jg. 17. o.O. 1989, S. 76-90; Ekkehard Mai: Wilhelm Kreis und der Museumsbau - Projekte für Berlin. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985, S. 257-291.

13 Zeitungsartikel „Professor Kreis und Düsseldorf“ in den Düsseldorfer Nachrichten Nr. 460 vom 10. September 1926. Personalakte Wilhelm Kreis im Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Bl. 33.

14 Zum Museumsbau in Halle siehe: Peter Findeisen: Das Museumsgebäude von Wilhelm Kreis. In: Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte Bd. 67. Berlin 1984, S. 241-257; Achim Preiß: Das Museum für Vorgeschichte in Halle. Der erste Museumsbau von Wilhelm Kreis. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 65-73; Ingrid Schulze: Die

die Dauerbauten der Ausstellung „Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (Gesolei)“ am Rheinufer in Düsseldorf. Im Rahmen der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1930/31 baute Wilhelm Kreis neben dem Deutschen Hygiene-Museum auch eine große Anzahl der temporären Bauten[15]. Aus dem Auftrag für das Deutsche Hygiene-Museum ergaben sich in der Folge noch zwei weitere Planungen, die allerdings nicht realisiert wurden. Zunächst entstand 1931 der Entwurf für ein Hygiene-Institut in Chicago. Anfang der 1950er Jahren erarbeitete Kreis auf Vorschlag des ehemaligen Direktors des Dresdner Hygiene-Museums, Georg Seiring, einen Entwurf für ein in Köln geplantes Deutsches Gesundheitsmuseum. Zu den Museumsprojekten der 1940er Jahre im Rahmen der Erweiterung der Berliner Museumsinsel zählen Entwürfe für ein Museum des 19. Jahrhunderts, ein Germanisches Museum, ein Weltkriegsmuseum sowie ein Ägyptisch-vorderasiatisches Museum[16].

Stets erfolgsverwöhnt hatte Wilhelm Kreis, der als einer der renommiertesten Architekten Deutschlands in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder von bekannten Künstlern seiner Zeit porträtiert worden ist[17], immer sein künstlerisches Lebenswerk im Blick. Dies wird

---

expressionistischen Fresken im Landesmuseum für Vorgeschichte (Halle Saale). In: Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte. Bd. 67. Berlin 1984, S. 258-265.

15 Zu den von Kreis gestalteten temporären Bauten auf der IHA 1930/31 zählen der Platz der Nationen, ein Ehrenhof mit Ausstellungshallen für die internationalen Teilnehmer, eine Halle des Völkerbundes, ein Staatenhaus mit Turmbau, ein internationales Restaurant, ein Freilufttheater, Verkehrsgebäude, eine Feuerwache und eine Auskunftshalle.

16 Die Planung des Ägyptisch-vorderasiatischen Museums findet sich in besonderer Weise vom Architekten selbst dokumentiert und kommentiert in einem Prachtband im Kreis-Archiv.

17 Ein um 1930 entstandenes ausdrucksstarkes Porträtfoto von Hugo Erfurt (Abb. III/2) zeigt einen dandyhaften Wilhelm Kreis zur Bauzeit des Dresdner Museums und zugleich auf dem Höhepunkt seines Erfolgs. An Bild-Porträts sind unter anderem zu nennen: ein im „Schaubuch berühmter deutscher Zeitgenossen in Werken der bildenden Kunst“ München 1925 publiziertes Ölporträt von Benno Bernais; ein 1926 entstandener Holzschnitt (Abb. III/3) des aus Dresden stammenden Conrad Felixmüller (1877-1977); das Großstadt-Triptychon (Abb. III/4) des mit Kreis befreundeten Malers Otto Dix (1891-1969) aus den Jahren 1972/28, auf dem der Architekt am rechten Rand des Mittelteils sitzend wiedergegeben ist. [Siehe hierzu auch: Birgit Schwarz: Otto Dix. Großstadt. Eine Kunst-Monographie. Frankfurt am Main/Leipzig 1993.] und schließlich das ebenfalls von Dix für das Restaurant des Deutschen Hygiene-Museums gestaltete Wandbild „Der Bau des Hygienemuseums“ (Abb. III/5), das 1933 im Zuge einer frühen nationalsozialistischen Aktion gegen die sogenannte „entartete Kunst“ abgeschlagen worden ist. Einen Eindruck von dem originalen Bild, bestehend aus einem Mittelteil (2,25m x 7,5m) und zwei flankierenden Seitenteilen (je 2,25m x 1,25m), können heute nur noch zeitgenössische Fotos und ein in der Hamburger Kunsthalle befindlicher Entwurfskarton im Maßstab 1:1 vermitteln. [Siehe hierzu: Achim Preiß: Otto Dix „Der Bau des Hygiene-Museums“. Studien zu einem verlorenen Wandbild. In: Bazon Brock, Achim Preiß (Hrsg.): Ikonographia: Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge. München 1990, S. 281-295.]. Das letztgenannte Porträt ist für die Umstände zur Zeit der Erbauung des Dresdner Museums sehr aussagekräftig. Während auf dem Mittelfeld die Situation auf der Baustelle mit Arbeitern auf einem Baugerüst dargestellt ist und Dix sich als Arbeiter im Vordergrund selbst porträtierte, zeigt die rechte „Seitentafel“ den zweiten medizinischen Leiter des Museums, Martin Vogel, am Tisch sitzend im Vordergrund und im Hintergrund den medizinischen Direktor Karl Sudhoff mit einem Buch in der Hand. Auf der linken Tafel sind der Museumsdirektor Georg Seiring sitzend vor einer Aufrisszeichnung und Wilhelm Kreis im Hintergrund stehend zu sehen. Kreis ist, im weißen Kittel und mit Zirkel als Architekt ausgewiesen, als Künstler und Organisator hervorgehoben, der das Planwerk erklärt und den gesamten Baubetrieb leitet. Rudolf Neubert, der 1930 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hygiene-Museum arbeitete, äußert sich in seinen Erinnerungen sehr vielsagend zu diesem Bild: *„Die Nazis haben das von Otto Dix*

vor allem in Selbstzeugnissen und Texten deutlich, die sich stellenweise wie ein Kommentar zum eigenen Architekturschaffen lesen. Dass er sich mit über sechzig Jahren von Albert Speer (1905-1981) in die Planungsbürokratie des „Dritten Reichs“ einspannen ließ, wurde verschiedentlich auf sein ausgeprägtes Geltungsbedürfnis als Architekt zurückgeführt[18]. Wilhelm Kreis selbst, der nach dem Krieg von der zuständigen Entnazifizierungskommission als „Mitläufer“ eingestuft wurde und öffentlich rehabilitiert aus dem Verfahren hervorging, betont die berufliche Unsicherheit und die großen Unannehmlichkeiten in der Zeit zwischen 1933 und 1935[19]. Er schildert schwer wiegende private Gründe[20] für seine „zwanghafte“ Verstrickung im

geschaffene Fresko abgehackt. Das viele Meter lange Bild stellte in der Mitte den Bau des Deutschen Hygienemuseums dar. (...) Ich erinnere mich nicht, jemals wieder so entlarvende Porträts gesehen zu haben. Ich kannte die vier Abgebildeten recht gut - und zwar aus der Perspektive von unten, aus der man Menschen besonders gut erkennt. Dix hatte in wenigen Sitzungen alle vier bis auf den Grund der Seele durchschaut und so gemalt, wie sie tief innen wirklich waren: Sudhoff, der feierliche deutsche Gelehrte, in aufrechter Haltung; Kreis, der eitle Meistertänzer, rosig und rund; Vogel sitzend, sich tief über ein Präparat beugend, die spitze Nase in ein Problem gesteckt, gar nicht direktoral; und schließlich Seiring, hoch aufgerichtet, den kleinen Mund zu einer pfiffigen Spitze ausgezogen, die kleinen Augen sichtbar und doch alles durchstechend, lauernd - ja, dieser würde die anderen drei alle hineinlegen. Die vier haben wohl kaum gemerkt, wie gut sie getroffen waren.“. [Rudolf Neubert: Mein Arztleben. Erinnerungen. Rudolstadt 1974, S. 68/69.]. Neben diesen bildlichen Darstellungen gibt es noch einige Kreis-Porträtbüsten: eine frühe Marmorbüste von S. Werner, von der ein Foto im Kreis-Archiv existiert; eine Kreis-Büste von Arno Breker (1900-1991), von der sich das in Marmor ausgeführte Original aus dem Jahr 1943 in der Düsseldorfer Tonhalle und ein Gipsabguss im Kreis-Archiv in Bad Honnef befindet; eine von Karl Albiker (1878-1961) angefertigte Kreis-Büste (Abb. III/6) [Anlässlich der großen Werkschau von 1953 in Düsseldorf hatte Kreis bei seinem Freund Albiker angefragt, ob die Plastik für die Stadt Düsseldorf erworben werden könne, um sie entweder im Kunstmuseum oder in der Kunstakademie aufzustellen. Vgl. Wilhelm Kreis: Brief vom 3.5.1953 an Karl Albiker im Kreis-Archiv. Zur Beziehung Kreis-Albiker siehe: Sigrid Walther: Eine Göttin für den „Tempel der Gesundheit“. Die Plastik „Hygieia“ von Karl Albiker im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden. (Publikationsreihe Wissenschaft im Deutschen Hygiene-Museum Bd. 3). o.O. 1996, S. 17/18. Die 28,5 cm hohe Bronze-Büste von Karl Albiker befindet sich heute im Museum Ettlingen (Inv.-Nr. K/272). Siehe auch: Carl Albiker: Karl Albiker. Werkbuch. Karlsruhe 1978. (dort Werk-Verzeichnis: KA 214). Das Museum Ettlingen ist ebenfalls im Besitz eines Gipsabgusses dieser Büste (Inv.-Nr. K/271).]; eine Kreis-Porträtbüste des Dresdner Künstlers Edmund Möller (Abb. III/7) [Es handelt sich um eine in rotbraun getöntem Gips ausgeführte Büste mit lang gestrecktem Sockel, die 1930 im Ehrenraum des Deutschen Hygiene-Museums Aufstellung gefunden hatte und auch im zeitgenössischen Museumsführer erwähnt ist. Vgl. Führer durch das Deutsche Hygiene-Museum Dresden, S. 14.] und schließlich noch eine Bronze-Büste von Hermann Press, welche die Widmung *„Unserm Meister zum 17.3.1939“* auf dem Holzsockel trägt und sich im Kreis-Nachlass in Bad Honnef befindet. Achim Preiß: Wilhelm Kreis (1873-1955). Ein biographischer Abriß. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 9-24, hier S. 9-14 unternimmt den Versuch, über die Betrachtung und Analyse einiger der genannten Porträts zu einem persönlicheren Bild von Kreis zu gelangen, wobei die interessanten Überlegungen eines spekulativ-unscharfen Momentes nicht entbehren.

18 Vgl. Achim Preiß: Die geplante Erweiterung der Berliner Museumsinsel. Der Beitrag des Architekten Wilhelm Kreis zur Museumsentwicklung im Dritten Reich. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 249-271, bes. S. 252 und S. 268/269.

19 Wegen seiner Zugehörigkeit zum Establishment der Weimarer Republik ergaben sich für Wilhelm Kreis 1933 zunächst einige Einschränkungen in seiner Karriere, wie die Degradierung zum Ehrenpräsident des BDA unter Aufgabe seiner aktiven Präsidentschaft, der Verlust des Rektorats an der Dresdner Akademie unter Beibehaltung seiner Professur und der Leitung der Architekturklasse sowie die Beschränkung seiner Tätigkeit als bauender Architekt durch den Ausschluss von Wettbewerben. Außerdem musste sich Kreis von seiner Sammlung moderner Malerei trennen. Die Situation änderte sich 1935/36, als Kreis nachträglich zum Wettbewerb für das Dresdner Luftgaukommando zugelassen wurde und die Konkurrenz gewann. Kontakte zu Paul Ludwig Troost und vor allem Albert Speer sind zu berücksichtigen.

„Dritten Reich“. Aus heutiger Sicht ist es äußerst schwierig, eine solche Reaktion auf die nationalsozialistische Herrschafts- und Gesellschaftspolitik unter Berücksichtigung der Arbeits- und Handlungsbedingungen zu erörtern. Zu den überlieferten Dokumenten gehört das bereits erwähnte Filmdokument, welches zweifellos ein sprechendes Zeugnis für eine bereitwillige Kooperation und Identifizierung mit dem Nazi-Regime darstellt. Es zeigt den Architekten als Repräsentanten des kulturellen Lebens, der das offizielle Geschichtsbild nur allzu überzeugend vertritt und sich, wie auch in seinen Texten aus dieser Zeit, zu einem übersteigerten Pathos hinreißen lässt. Der Umstand, dass das Deutsche Volksbildungswerk, einem Kurzbrief im Bundesarchiv Berlin zufolge, im Sommer 1944 Überlegungen anstellte, Wilhelm Kreis zu Vorträgen heranzuziehen, könnte Hinweis auf die Sichtweise der Behörden des NS-Staates geben und die Einbindung des Architekten in den Kulturapparat der Diktatur untermauern[21]. Neben den von Wilhelm Kreis überlieferten verbalen Zugeständnissen an das Regime stehen die klar sichtbaren Stilbrüche in seinen Bauten. Im Rahmen der Planungen für ein Dresdner Gauforum sah Kreis eine Art monumentale Ummantelung seines Hygiene-Museums durch vorgelagerte Portiken vor, ein Entwurf, der die ursprünglich „modernen“ Seitenfassaden des

---

[20] Wilhelm Kreis musste jahrelang mit der Aufdeckung des Umstandes rechnen, dass seine Frau nach den nationalsozialistischen Gesetzen als „Vierteljüdin“ galt und fürchtete Bedrohungen. Eine Emigration kam wegen des schlechten Gesundheitszustandes von Hedwig Kreis nicht in Betracht. Vgl. Helmut Arntz: Der Patenonkel. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 205-221.

[21] Vgl. Brief vom Reichsstellenleiter des Amtes des kulturpolitischen Archivs, Ausweichstelle Ratibor an das Amt für Bildende Künste vom 1. Juli 1944. Bundesarchiv Berlin. Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der

Gebäudes völlig verleugnet.[22] Nach 1945 unterließ es Wilhelm Kreis, der allgemeinen Tendenz[23] folgend, sich öffentlich mit seiner Rolle in der NS-Diktatur auseinander zu setzen[24].

gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP. NS 15/131, Bl. 148. Das Amt für Bildende Künste wird um eine *„fachliche Beurteilung seiner (Kreis) Persönlichkeit“* gebeten.

22 Siehe hierzu: Anette Hellmuth: Das Deutsche Hygiene-Museum und der Adolf-Hitler-Platz in Dresden. Planungs- und Baugeschichte 1911-1942. Magisterarbeit. Leipzig 1993.

23 Siehe hierzu: Werner Durth: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970. Braunschweig/Wiesbaden 1986. Viele Architekten zogen sich auf ihr Bewusstsein, einer hoch begabten, qualifizierten Funktionselite anzugehören und wichtige künstlerisch-ästhetische sowie technisch-organisatorische Aufgaben der Zeit lösen zu müssen, zurück. Durth (S. 248) spricht in einem anderen Zusammenhang von einer *„Gewißheit unerschütterlicher Identität als 'Künstler'“*, ein Kriterium, das in hohem Masse auch auf Wilhelm Kreis zutrifft.

24 Anlässlich der Retrospektive 1953 fand sich Kreis erst auf das Drängen von Paul Bonatz und Friedrich Tamms bereit, einige wenige Arbeiten der 1940er Jahre in die Ausstellung mit aufzunehmen. Dieser Vorgang demonstriert das Bedürfnis des 80jährigen Kreis nach Distanzierung und Ausblendung der Zeit zwischen 1933 und 1945 aus dem Werkzusammenhang. Vgl. Briefwechsel Tamms-Bonatz-Kreis im Kreis-Archiv.

4. VOM MUSEUMSGEDANKEN ZUM BAUPROJEKT - ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DES DEUTSCHEN HYGIENE-MUSEUMS

4.1. Hygiene als Kulturbegriff - Der Weg zum „Gläsernen Menschen“

Das Deutsche Hygiene-Museum mit dem „Gläsernen Menschen“ als zentrales Schauobjekt in seiner Entstehung und Entwicklung eng mit der Geschichte der Hygiene beziehungsweise mit der Wissenschaftsgeschichte verbunden, etablierte sich als Vermittler zwischen (natur-) wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Als Museum, das den menschlichen Körper zum Thema hat, ist es immer abhängig von einem sich wandelnden Körper- und Menschenbild. Hier liegt die latente Anfälligkeit der Institution gegenüber weltanschaulicher, politischer Vereinnahmung begründet. Im Folgenden sollen die kulturgeschichtlichen Grundvoraussetzungen für das Zustandekommen des Deutschen Hygiene-Museums und für seine Entwicklung, das Beziehungsgeflecht aus fortschreitender Wissenschaft und der Sicht des Menschen, herausgearbeitet werden. Neben dem medizinhistorischen Kontext steht dabei vor allem die kulturgeschichtliche Tragweite der Hygiene als ein eigenständiges „Prinzip“ im Vordergrund. Ausgangspunkt der Darstellung der geschichtlichen Vorbedingungen der Hygiene-Bewegung können die zweite Industrielle Revolution, die rasante Entwicklung von Technik und Wirtschaft und die damit verbundenen einschneidenden gesellschaftlich-sozialen Strukturveränderungen des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in Deutschland sein. Die komplexer werdenden Arbeits- und Lebensverhältnisse in der Massengesellschaft der Industriestädte stellten neue Anforderungen an die Menschen und förderten die Einsicht von der Gesundheit als existenziellen Wert. Schlechte Arbeitsbedingungen hatten physische und psychische Gesundheitsschädigungen, soziales Elend und hygienisch-medizinische Missstände die schnelle Ausbreitung von Epidemien und Infektionskrankheiten in der Bevölkerung begünstigt. Neben dem konkreten Handlungsbedarf wuchs mit der diffiziler werdenden Lebenswelt auch der Bedarf an Bildung. Zu den „Bewältigungsstrategien“ gehörten im Wissenschaftsbereich vor allem universelle interdisziplinäre Erklärungsmodelle, ganzheitliche Weltbilder, mit denen dem Menschen seine Rolle im Kosmos greifbar gemacht werden konnte. Die Sehnsucht nach überschaubaren Verhältnissen, nach Identität und Homogenität[1] findet ihren

[1] Siehe hierzu: Martin Doerry: Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs. Weinheim/München 1986. Doerry schreibt: *„(...) die Gemeinwohl-Ideologien aller Eliten beruhten auf der Sehnsucht nach einer umfassenden Synthese und erhob die Konfliktlosigkeit zum Ideal.“* (S. 29).

Ausdruck in der Wiederbelebung alter Gemeinschaftsformen, der Heimatromantik oder, im Bereich der Künste, im Bemühen um die Idee des Gesamtkunstwerks. Zahlreiche Ideologien stellen das Gemeinwohl und den Menschen in den Mittelpunkt. Unter dem Stichwort der Lebensreformbewegung[2] lassen sich verschiedene Bestrebungen und gesellschaftliche Organisationen zusammenfassen, welche den ganzheitlichen Charakter des Menschen als Einheit von Körper, Geist und Seele betonen und durch naturgemäße Lebensformen den Einklang mit der Natur[3] suchen. Den Kern dieser anthropozentrischen Lebensphilosophien, Reformansätze, beziehungsweise Erziehungs- und Bildungsprogramme bilden vor allem Gartenstadtbewegung, Naturheilkunde, Reformpädagogik und Jugendbewegung. Erwähnenswert sind neben der Volksbildungsbewegung[4] und der Frauenbewegung auch Freikörperkultur, Turnerbewegung oder etwa Zusammenschlüsse wie die der Freistudenten oder des Werkbundes. Im Zusammenhang mit den Reformbemühungen gesondert herausgestellt sei die 1908 in Dresden Hellerau begonnene Gartenstadt[5] und die dort durch den Schweizer Musikpädagogen und Gymnastiklehrer Emil Jacques Dalcroze (1855-1950) gegründete „Rhythmische Bildungsanstalt“, die in dem 1910/12 von Heinrich Tessenow gebauten Festspielhaus ein Zentrum der bürgerlichen Lebensreformbewegung bildete. Die Schule für Rhythmus, Musik und Körperbildung in Hellerau, die in den Jahren 1912/13 mit großen Festspielen hervortrat, beeinflusste die Bereiche Körperkultur, rhythmische Gymnastik, Pantomimentheater und

2 Die Lebensreformbewegung wurde zumeist von bestehenden weltanschaulichen Zusammenschlüssen getragen. Von den verschiedenen Überlegungen, das alltägliche Leben angenehmer und gesünder zu gestalten sei hier das Bemühen um optimale Bewegungsfreiheit durch bequeme, luftige und hygienische Reformkleidung erwähnt. Siehe hierzu: „Lebensreform“. In: Der große Brockhaus. Bd. 11. Leipzig 1932, S. 210; „Reformkleidung“. In: Der große Brockhaus Bd. 15. Leipzig 1933, S. 482.

3 Siehe hierzu: Sigrid Walther: Der Garten. Lebensentwürfe nach der Natur. In: Nicola Lepp, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999, S. 142-173.

4 In den zahlreichen bürgerlichen Bildungsvereinen, Bildungs-, Harmonie- und Museums-Gesellschaften und der Bildungsarbeit unterschiedlichster Träger, die caritativ-humanitär-aufklärerisch, konfessionell oder politisch motiviert sein konnte, spiegeln sich die Bildungsbestrebungen der Bevölkerung wieder. Siehe hierzu: „Volksbildungswesen“. In: Großer Brockhaus Bd. 19. Leipzig 1934, S. 654/655; Wolfgang Scheibe: Die Reformpädagogische Bewegung 1900-1932. Eine einführende Darstellung. Weinheim/Berlin/Basel 1969, S. 353-386.

5 Die Gartenstadt Dresden Hellerau ist die erste und bekannteste deutsche Gartenstadt. Sie geht vor allem auf die Initiative von Karl Schmidt (1873-1948), Vorkämpfer der Reformbewegung im Kunstgewerbe und Mitbegründer des Deutschen Werkbundes, zurück. Die Stadtsiedlung, an deren Bebauung die Architekten Richard Riemerschmid (1868-1957), Hermann Muthesius (1861-1927) und Heinrich Tessenow (1876-1950) mitwirkten, umfasste neben Fabriken, einer Klein- und einer Landhaussiedlung auch Sozial- und Kultureinrichtungen. Siehe hierzu: Klaus-Peter Arnold: Vom Sofakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau. Dresden u.a. 1993; Kristiana Hartmann: Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform. München 1976; Gartenstadt Hellerau. Der Alltag einer Utopie. Dresdner Hefte Heft 51, 3/97. Jg. 15. Hrsg. v. Dresdner Geschichtsverein e.V. Dresden 1997.

Kunsttanz dieser Zeit wesentlich. Die Rhythmik- und Bewegungslehre[6] von Emil Jacques Dalcroze stellt eine Umsetzung der anthropozentrischen Ansätze der Jahrhundertwende dar. In der Körperkultur wurde allerdings die gleichmäßige Körperbildung, die gymnastische Unterstützung des harmonischen Gleichgewichts und die lebensbejahende Körperbetonung durch Reformkleidung als Mittel zur Förderung einer idealen geistigen Entwicklung bald abgelöst durch eine neue Körperkultbewegung, die das Leitbild der körperliche Fitness, des athletischen Sports und der Leistungsfähigkeit propagierte, Ziele, die mit der „Gymnastik-Tanz-Bewegung" eines Jacques Dalcroze in Hellerau nichts mehr gemein haben und die kämpferisch-militaristische „Leibeszucht" der 1930/40er Jahre sowie die damit verbundene politische Instrumentalisierung des Körpers vorbereiten.[7] Nicht nur der Ausdruckstanz entwickelte sich von der freien Bewegung zum geometrisierten Gruppenerlebnis.[8] Aus dem Körperkonzept der Reformbewegung, das sich gegen das überkommene Körperverständnis des 19. Jahrhunderts gewendet hatte, entwickelte sich die nationalsozialistische Körperideologie[9], die charakterisiert war durch eine Überhöhung des Körpers und die Inszenierung der Ästhetik physischer Vollkommenheit. Dabei wurde in einer erstaunlichen Syntheseleistung eine Angst einflößende

---

6 Bei der Bewegungslehre von Emil Jacques Dalcroze stand das therapeutische Ziel einer inneren Harmonisierung und einer Förderung des natürlichen menschlichen Bewegungsapparates mit dem Ziel, die geistig schöpferischen Kräfte zu stärken gegenüber einer bloßen Steigerung körperlicher Fitness im Vordergrund. Körperrhythmik und organische Gymnastik sollten nicht nur als Mittel dienen, die Gestalt und das Wesen von Musik zu erfahren, sondern auch ein Gespür für Gleichgewicht und Proportion zu entwickeln. Gezielte körperliche Ertüchtigung sollte die naturgegebenen künstlerischen Gestaltungsqualitäten des menschlichen Körpers, den man als Kunstwerk betrachtete, zur vollen Entfaltung bringen. Damit setzte sich diese Theorie der Gymnastik deutlich sowohl vom traditionellen, oft durch inhumane Rekordsucht geprägten Sport, als auch von der stark auf Reglements fixierten Turnerbewegung ab. Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Bemerkungen zur Körperkultur im 20. Jahrhundert. In: Katharina Flügel, Wolfgang Ernst (Hrsg.): Musealisierung der DDR? 40 Jahre als kulturhistorische Herausforderung. (Leipziger Gespräche zur Museologie. Schriftenreihe des Instituts für Museologie Bd. 1). Bonn 1992, S. 106-113, hier S. 109-111.

7 Publikumswirksame Wettkampfsportarten boten nicht nur Spannung, Sensation und Ablenkung von unüberschaubaren Lebensverhältnissen, sondern waren geradezu prädestiniert, als kommerzielles Werbe- und Propagandamittel zu dienen, Stärke und Selbstwertgefühl darzustellen. In den 1920/30er Jahren wuchs die Bedeutung von Arbeitersportorganisationen, Arbeitersportolympiaden und großen Sportfesten insbesondere auch in der Arbeiterbewegung. Im Sport zählten Faktoren wie Kraft, Kampf, Bewegungsökonomie und Geschwindigkeit Vgl. Herbert Dierker, Gertrud Pfister, Gerd Steins: Massensport. In: Jochen Boberg, Tilman Fichter, Eckhart Gillen (Hrsg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München 1986, S. 174-183, hier S. 175.

8 Im Gegensatz zu Dalcroze, dessen Konzept sich ganz auf Musik und Rhythmus stützt, betont der Tanzpädagoge Rudolf Laban (1879-1958) in seiner Tanztheorie die Körperaktion als Gemeinschaftserlebnis im Raum. Die neue Faszination, menschliche Bewegung geometrisch, synchron und uniform in ihrer Beziehung zum Raum zu gestalten, findet in den 1920er Jahren ihren Ausdruck in den Ballett- und Revuetanzgruppen oder in Fritz Langs Metropolis-Film und endet in den nationalsozialistischen Bewegungsgruppen, die den Volkskörper darstellen sollen.

9 Hierzu: Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss. Stuttgart 1997, S. 17-46. Die nationalsozialistische Körperideologie habe, so Schieb, die durch Wissenschaft und Technik aufgebauten Spannungen, die Ängste in der Bevölkerung, kanalisieren können durch eine Mischung aus organizistischer Mythisierung, antimoderner Archaisierung und Betonung organisch-gewachsener Zusammengehörigkeit auf der einen und moderner medizinsch-analytischer Technizismus auf der anderen Seite. (S. 21). Hierbei spielt die traditionell positive Bewertung des Organischen als lebendiger Ausdruck von Wachstum, Lebendigkeit und Lebenskraft gegenüber einer eher skeptischen und negativen Beurteilung des Mechanischen eine Rolle.

unmenschlich-mechanistische Sichtweise auf den Einzelkörper durch die gleichzeitige Betonung des menschlich-organischen, völkischen Ganzen kompensiert.

Neben den genannten Aspekten der Lebensreformbewegung soll es im Folgenden um eine der nachhaltigsten Reaktionen auf die negativen Auswirkungen der wachsenden Industrialisierung und Verstädterung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gehen: die Hygiene[10]. Als neue Teildisziplin der Medizin durch greifbare Erfolge in der akuten reaktiven Bekämpfung von Seuchen und der Eindämmung von Krankheiten rasch etabliert, bildete sie die Grundlage der Hygienebewegung. Der enorme Fortschritt und die viel versprechenden Ergebnisse der Medizin trugen zu einem weit verbreiteten Glauben an die exakten Naturwissenschaften bei. Statistik und Experimente bestimmten die Wissenschaft von der Gesundheit, die nicht nur in den Lehrplan des Medizinstudiums aufgenommen, sondern auch in eigens an den Universitäten eingerichteten hygienischen Instituten in Forschung, Lehre und praktischer Anwendung betrieben wurde. Als Hygiene-Institute bezeichneten sich zum Teil auch von Staat, Kommunen oder Vereinen unterstützte Einrichtungen, die in der Funktion von Gesundheitsämtern bakteriologische, lebensmittelchemische Untersuchungen von Wasser, Abwasser, gewerblichen Schadstoffen und Desinfektionsmitteln durchführten und so die Einhaltung und Durchführung hygienischer Forderungen kontrollieren konnten. Vorschläge über neue hygienische Maßnahmen gingen oft auf die Anregung privater Vereine zurück. Dem Anliegen der Hygiene zuträglich waren auch Sozialgesetzgebung, Krankenversicherungswesen, Schul- und Betriebsärztesystem, Fortbildung von Medizinalbeamten oder Regelungen zum Arbeiterschutz.

Krankheiten wurden nicht mehr als Strafe Gottes angesehen, sondern man erkannte einen Zusammenhang zwischen der Entstehung von Krankheiten und unsauberen Lebensbedingungen. Insbesondere die sensationellen Erkenntnisse der Bakteriologie bildeten die wissenschaftliche Basis für die Hygiene als Gesundheitswissenschaft. Max von Pettenkofer (1818-1901), der als Begründer der experimentellen Hygiene in Deutschland gilt, hatte auf dem Gebiet der medizinischen Chemie die Ursachen der Cholera erforscht und die Verunreinigung von Wasser und Boden als einen wichtigen Faktor bei der Entstehung von Seuchen herausgestellt. Als erster Professor für Hygiene in Deutschland schaffte Pettenkofer die Grundlagen der neuzeitlichen

[10] Eine zeitgenössische Definition der „Hygiene“. In: Der große Brockhaus. Bd. 8. Leipzig 1931, S. 775-777. Siehe auch: Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellung und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/NewYork/München/Berlin 1998, S. 26-28. Poser stellt hier verschiedene Definitionen der Hygiene zusammen.

Hygiene, indem er die Notwendigkeit praktischer Aufgaben der öffentlichen Gesundheitsvorsorge und Gesundheitspflege auf dem Gebiet der Wasserversorgung, des Wohnungswesens und der Beseitigung von Abfallstoffen wissenschaftlich begründete. In der folgenden Zeit wurden laufend neue Bakterien und Mikroorganismen als Krankheitserreger entdeckt und Methoden zu ihrer Bekämpfung entwickelt. Über den Nachweis virulenter Keime hinaus konnten bis dahin ungeklärte Zusammenhänge von Disposition und Immunität erklärt, Bakteriengifte aufgefunden und Gegengifte gewonnen werden. Die Serumforschung ermöglichte die systematische Gewinnung verschiedenster Heilsera und Impfstoffe zur gezielten Bekämpfung und Vorbeugung schwerster Krankheiten wie Cholera, Pest, Typhus, Ruhr, Tuberkulose, Diphtherie, Scharlach oder Geschlechtskrankheiten.[11] Ende der 1890er Jahre hatte sich die Hygiene als angewandte Bakteriologie auf einer stabilen wissenschaftlichen Basis etabliert. Als anerkannter Teil der Gesundheitsmedizin wurde die Wissenschaft von der Hygiene, die Bakteriologie und Sozialmedizin in sich vereinte, nach der Jahrhundertwende immer populärer.[12] Im 19. Jahrhundert im weitesten Sinn als „Gesundheitspflege“ und Lehre von der Erhaltung der Gesundheit verstanden, weitete sich der Hygiene-Begriff schnell parallel zur zunehmenden Verwissenschaftlichung der Medizin aus. Durch die Hygienisierung aller Lebensbereiche wurde die Hygiene im 20. Jahrhundert stark differenziert und in zahlreiche Untergebiete aufgefächert.

Ein wichtiges Phänomen der Hygienebewegung ist die Popularisierung des Wissens um die Ursachen der Entstehung von Krankheiten in der breiten Bevölkerung. Schon im Zuge der Aufklärung hatte sich die Auffassung von der Eigenverantwortlichkeit des Menschen und von der Vermeidbarkeit von Krankheiten verbreitet.[13] Gestützt von gleichzeitig entstehenden Wirtschaftstheorien hatte sich in der herrschenden Schicht eine Verantwortlichkeit für die Untertanen entwickelt, die in einem administrativen System der Gesundheitsfürsorge, der sogenannten „medicinischen Polizey“ ihren Ausdruck fand. Zur Zeit der politischen Revolution von 1848 waren infolge vorindustrieller Probleme und der wachsenden Kritik an den

11 Dem Bakteriologen Robert Koch (1843-1910), der 1876 erstmalig mit dem Milzbrandbazillus einen lebenden Mikroorganismus als spezifische Krankheitsursache beschrieben hatte, gelang es, 1882 das Tuberkulosebakterium und 1883 den Choleraerreger nachzuweisen. Emil von Behring (1854-1917), der 1890 das Diphtherie- und Tetanus-Antitoxin entdeckt hatte, entwickelte beispielsweise 1894 ein Serum gegen Diphtherie. 1905 konnte der Erreger der Syphilis nachgewiesen werden.

12 Vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist. München 1994, S. 620/621.

13 Obwohl Gesundheit mit der Säkularisierung zum rationalen Wert geworden war, hielt sich aber die Vorstellung von der naturhaft-zirkulären Bedingtheit beziehungsweise von der gottgewollten Fügung im Zusammenhang mit Gesundheit und Krankheit noch bis in das 18. Jahrhundert.

dirigistischen Zwangsmaßnahmen der Obrigkeit im Gesundheitswesen die Forderungen nach einer „Medizinalreform“ aufgekommen, einer neuen öffentlichen Gesundheitspflege, welche die sozial bedingten Krankheitsursachen eindämmen und das Selbstbestimmungsrecht des Einzelnen garantieren sollte. In zahlreichen Schriften über die Rolle der Medizin in Politik und Gesellschaft wurde die Utopie einer demokratischen und sozialen Medizin entworfen, einer Medizin, die nicht mehr als „Heil-Kunst“, sondern als Wissenschaft begriffen wurde. Als einzig legitime Grundlage betrachtete man die naturwissenschaftliche Methode, mit der man alle politischen und sozialen Fragen lösen zu können glaubte. Ziel war der mündige Bürger, der, weder staatlichen noch medizinischen Autoritäten unterworfen, durch eine intensive medizinische Volksbildung über sein Recht auf Gesundheit und über die Maßnahmen zu ihrer Erhaltung informiert werden sollte. In Ermangelung konkreter Konzepte scheiterte diese sozialmedizinische Utopie von 1848. Ihre Hauptforderung, die Selbstbestimmung über den Körper, wurde in der Folgezeit wieder stark in den Hintergrund gedrängt, eine Entwicklung mit verhängnisvollen Auswirkungen im 20. Jahrhundert. Die Beschäftigung mit der Gesundheit hatte nach wie vor „Hochkonjunktur“. Ende des 19. Jahrhunderts wird sie mit der Entstehung zahlreicher Vereine zur gesundheitlichen Lebensreform zu einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen. Vor dem Hintergrund der Ideen des Sozialdarwinismus, der als Naturwissenschaft anerkannt und damit ethisch nicht in Frage gestellt wurde, mit der verlockenden Perspektive der Schaffung eines gesundes Volkskörpers durch eine kontrollierte Fortpflanzung und des Zusammenhangs von Nationalökonomie und Hygiene verlor die Erkenntnis von dem Konflikt zwischen den sozialen Aufgaben der Medizin und dem individuellen Recht des Einzelnen ihre Berechtigung. Die Überzeugung, dass naturwissenschaftliche Erkenntnisse automatisch der menschlichen Natur gerecht würden, führte zu einer Aufwertung der Volksgesundheit gegenüber dem Einzelschicksal, zu einer Betonung der Pflicht zur Gesundheit und gleichzeitig zu der folgenschweren Legitimation der Enteignung des einzelnen Körpers zu Gunsten der Gesamtheit. Die moderne Sozialmedizin der Weimarer Republik betonte nicht nur die besondere Verantwortung der Ärzte in der Gesellschaftsordnung, sondern befürwortete auch staatliche Eingriffe im Gesundheitswesen. Es herrschte die Meinung, dass es die moralische Pflicht des Individuums sei, nach Anweisung der Gesundheitswissenschaft für den eigenen Körper Sorge zu tragen.[14] Der naturwissenschaftliche Positivismus beeinflusste, auf den sozialen Bereich übertragen, den sozialen Wandel im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die Medizin, die ihre erheblichen gesellschaftsverändernden Einflussmöglichkeiten unter Beweis gestellt hatte, ließ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

[14] Vgl. Johanna Bleker: Der gefährdete Körper und die Gesellschaft – Ansätze zu einer sozialen Medizin zur Zeit der bürgerlichen Revolution in Deutschland. In: Arthur E. Imhof (Hrsg.): Der Mensch und sein Körper. Von der

ein biologistisches Menschenbild und eine Machbarkeitsutopie entstehen, die bis heute nachwirkt.[15] Die vermeintliche Macht über Krankheit durch konsequente, gesundheitsmäßige, hygienische Lebensführung förderte jene wirkungsvolle „Wenn-Dann-Verkürzung", jenen Argumentationsansatz der beginnenden Hygienebewegung, an dem auch das Deutsche Hygiene-Museum lange festhielt. Die Medizin als theoretisch-rationale Fachkunde vom Körper konnte als *„legitimatorische Stützkonzeption"*[16] herangezogen werden, um Vorstellungen von individueller und sozialer Körperlichkeit argumentativ zu untermauern. Nach der erfolgreichen Bewältigung der bedrohlichen Seuchen vollzog sich eine Akzentverschiebung zu Gunsten neuer Einzelaspekte im Bereich der Hygiene. In einer zweiten Stufe ging es nun um langfristige und nachhaltige Vorbeugung, um fürsorgliche Prophylaxe. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte nun beispielsweise die Bekämpfung der Geschlechts- und der Erbkrankheiten durch rationale Aufklärungsarbeit und Wissensvermittlung.[17]

Bei den treibenden Kräften und Hauptinitiatoren der Hygiene-Bewegung und der damit verbundenen erzieherischen Volksaufklärung, die vor dem Hintergrund der eingangs beschriebenen Missstände eingesetzt hatte, handelte es sich in erster Linie um sozial engagierte Ärzte[18], indirekt sicher aber um Verwaltungsbeamte, Architekten und Ingenieure. Betrachtet man die Art der Durchführung der Maßnahmen und die didaktischen Mittel der hygienischen Volksaufklärung, so fällt zu allen Zeiten ein stark disziplinierender Aspekt auf. Die drastischen Methoden abschreckender Darstellung und die stark belehrenden Formulierungen „mit erhobenem Zeigefinger", wie sie 1930/31 im Deutschen Hygiene-Museum vorkamen,

---

Antike bis heute. München 1983, S. 226-242.

15 Vgl. Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt am Main 1987, S. 108; Augustine Widmer: Die Hüterin der Gesundheit. Die Rolle der Frau in der Hygienebewegung Ende des 19. Jahrhunderts. Dargestellt am Beispiel der deutschsprachigen Schweiz mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Zürich. Diss. Phil. Zürich 1991, S. 250/251.

16 Labisch schildert diese Qualität der Medizin und übernimmt die Formulierung von der „legitimatorischen Stützkonzeption" von Peter L. Berger und Thomas Luckmann. Vgl. Alfons Labisch: Homo Hygienicus. Gesundheit und Medizin in der Neuzeit. Frankfurt am Main/New York 1992, S. 255.

17 Vgl. Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt am Main 1987, S. 106/107.

18 Selbst die Bemühungen um eine neue Gesundheitspolitik im Zuge der Revolution von 1848 entbehrten nicht eines Machtanspruchs der Ärzte. Ihre standespolitischen Absichten deckten sich mit den Interessen des Bürgertum, das sich in philanthropischem Aktionismus und Engagement für die Armen ausdrückte, das nicht zuletzt auch in der Angst vor Seuchen, Aufständen und wirtschaftlichem Zusammenbruch begründet lag. Rudolf Virchow, der die These von der doppelten Ursache der Infektionskrankheiten vertrat und der äußeren Ursache durch Verletzung oder Bakterien die Prädisposition des Zellenorganismus als innere Ursache gegenüberstellte, betrachtete die Medizin als eine soziale Wissenschaft mit Vorbildfunktion für die Politik. Vgl. Alfons Labisch: Homo Hygienicus. Gesundheit und Medizin in der Neuzeit. Frankfurt am Main/New York 1992, S. 254. Siehe auch: Alfons Labisch, Reinhard Spree (Hrsg.): Medizinische Deutungsmacht im sozialen Wandel des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Bonn 1989.

unterstützen diese Beobachtung. Die These von der „Hygienisierung“[19] als zivilisatorischem Druck der Oberschicht auf die unteren Gesellschaftsschichten, welche man zu den bürgerlichen Hygienevorstellungen erziehen wollte, erscheint nachvollziehbar.

Das Wissensdefizit in der Bevölkerung auszugleichen und dem allgemeinen Bildungsbedarf nachzukommen, war das Ziel der „hygienischen Volksbelehrung“[20] mit ihren Aufklärungskampagnen. Bald setzte sich die Einsicht durch, dass bloße Belehrung, Faktenwissen und akademische Erörterung allein nicht genügten, sondern dass auch im Bereich der Hygiene tiefer gehende Bildung das Ziel sein müsse, um eine anschauliche Verinnerlichung der Gesundheitspflege zu erreichen. Aus „hygienischer Volksbelehrung“ wurde „hygienische Volksbildung“.

> „Das menschliche Verstehen, das gemeinsame Sichbemühen um Aufrichtigkeit soll die Atmosphäre schaffen für die Begründung einer neuen Volkskultur. Es soll ein gebildetes Volk als eine neue Verbundenheit entstehen, als ein lebendiger Organismus von eigener Gesetzlichkeit im biologischen Sinne, gemeinsam als neues Lebewesen höherer Ordnung. In diesem Rahmen kommt der Hygiene ein bevorzugter Platz zu. Während sie sich früher in äußerlichen, aus reinen Zweckmäßigkeitsgründen beachteten Regeln erschöpfte, wird sie in der Volkskultur, wie wir sie heute erstreben, zum konstituierenden Faktor, so wie sie ein wichtiges Glied aller großen Religionen war und ist. Für den hygienisch Gebildeten wird eine gesunde Lebensführung ein Gar-nicht-anders-Können, ein sittliches Müssen sein, sie ist ihm lebendige Sittlichkeit, Glaube an und Mut zum Leben.“[21]

Ein solcher Bildungsanspruch sollte in der Museumsarbeit des Hygiene-Museums umgesetzt werden. Besonders während des Krieges und in der Nachkriegszeit etablierte sich das Museum mit diesem Anspruch und seiner Darstellungs- und Ausstellungstechnik als führende Institution in der nationalen und internationalen hygienischen Volksbildungsarbeit, als Zentralinstitut für hygienische Volksbildung zu einem bedeutsamen Faktor des öffentlichen Lebens.[22]

Das Phänomen, dass Medizin, Hygiene, Vererbungslehre, physische Anthropologie und Psychopathologie die politisch-kulturelle Bewertung des „Gesellschaftskörpers“ beeinflussten, obwohl sie sich am einzelnen menschlichen Körper konstituierten, spiegelt die ausgeprägte Wissenschaftsgläubigkeit, den Drang zur Rationalisierung, die Suche nach einer allgemein gültigen Kulturtheorie und umfassenden Lösungen. Am Beispiel der sozialdarwinistisch

---

19 Siehe hierzu: Franz Kost: Volksschule und Disziplin. Zürich 1985.

20 Der Begriff tauchte im Zusammenhang mit der Gründung des Preußischen Landesausschusses für hygienische Volksbelehrung im Frühjahr 1919 und des wenig später entstandenen Reichsausschusses auf.

21 C. Hamel: Die Bedeutung des Deutschen Hygiene-Museums für die hygienische Volksbildung in Deutschland und im Auslande. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 11. Jg. 2. Dresden 1927, S. 283-287, hier S. 284/285.

22 Vgl. C. Hamel: Die Bedeutung des Deutschen Hygiene-Museum für hygienische Volksbildung in Deutschland und im Auslande. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 11. Jg. 2. Dresden 1927, S. 283-287, hier S. 285-287.

geprägten Humangenetik[23] mit ihren von Rassenhygienikern, Psychiatern und Kriminologen gemeinsam entwickelten und von der herrschenden Zivilisationskritik unterstützten eugenischen Kontroll- und Überwachungsphantasien wird dieser universelle Anspruch besonders anschaulich. Ein naturwissenschaftlich-biologistisches Weltbild hatte ein technisches Sach- und Rezeptwissen nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung befördert. Im Zuge der Wissenschaftspopularisierung[24] wurde neben wissenschaftlichen Sozialtechniken vor allem die Medizin zur instrumentellen Vernunft, die einen korrigierenden Eingriff in die Natur rechtfertigen konnte, was zu der Hoffnung Anlass gab, der Mensch könne sich der Erbkrankheiten oder anderer unerwünschter Lasten des Lebens entledigen und sogar eine Erneuerung und Verbesserung seiner selbst, die Schaffung des „Neuen Menschen“[25], herbeiführen. Die Verlagerung des Anliegens der Hygiene von der Krankheit und deren Verhütung auf die Gesundheit und deren vorgreifende Sicherung impliziert immer weiter in die Zukunft gerichtete Handlungsweisen. Dieser Umstand rechtfertigte die Entwicklung, dass der menschliche Körper nach seiner Prüfung und dem methodischen Zugriff durch die Wissenschaft schließlich ganz von dieser abhängig wurde.[26] Voraussetzung für diese Entwicklung von Modellen und Strategien zur Optimierung des Menschen waren die mit dem Universalitätsanspruch der Wissenschaften einhergehende Verwissenschaftlichung aller Lebensbereiche und die technisch-experimentellen Möglichkeiten. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts war die Sozialhygiene aufgekommen, deren Ideen und Ansätze in den 1920er/30er Jahren weiter verbreitet waren. Bevölkerungspolitische Ambitionen im Zusammenhang mit einer biologisch legitimierten „Erbgutpflege“ sind wohl in erster Linie begründet in der weit verbreiteten Angst vor der unberechenbaren Natur, deren Vielfalt man durch Typisierung und Normung, eine Definition von Rasse oder von Mann und Frau, in den Griff zu bekommen versuchte. Die Sozialhygiene bot nicht nur konkrete Handlungsmethoden an, sondern schien

---

23 Siehe hierzu: Peter Weingart, Jürgen Kroll, Kurt Bayertz: Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland. Frankfurt am Main (2. Aufl.) 1996; Doris Kaufmann: Eugenik, Rassenhygiene, Humangenetik. Zur lebenswissenschaftlichen Neuordnung der Wirklichkeit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: Richard van Dülmen (Hrsg.): Die Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 347-365.

24 Hierzu: Angela Schwarz: Der Schlüssel zur modernen Welt. Wissenschaftspopularisierung in Großbritannien und Deutschland im Übergang zur Moderne (ca. 1870-1914). Stuttgart 1999; Andreas W. Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848-1914. München 1998.

25 Siehe hierzu: Nicola Lepp, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999; Zwischen Nationalsozialismus und „singender Revolution“. Visionen des 20. Jahrhunderts in Dresden. Dresdner Hefte Heft 57, I/99. Hrsg. v. Dresdner Geschichtsverein. Dresden 1999.

26 Vgl. Alfons Labisch: Homo Hygienicus. Gesundheit und Medizin in der Neuzeit. Frankfurt am Main/New York 1992, S. 191, 249.

auch mit Hilfe der Konstitutionslehre den durch die Bakteriologie zerstörten sozialen Begründungszusammenhang von vorprogrammierter „Lebensuntauglichkeit“ und Krankheit „wissenschaftlich“ wiederherzustellen. In der Zusammenarbeit von Vererbungswissenschaftlern, Ethnologen und Soziologen entstanden Selektionsphantasien, die zu dem Schluss verleiten konnten, Gesundheit sei eine Pflicht und Krankheit sei versäumte Pflicht, also Schuld. Auf dieser Grundlage konnte das gegen den Menschen gerichtete, zerstörerische „Reinigungswerk“ der Konzentrationslager entstehen, die Roswitha Schieb als „tayloristischen Ernstfall“ beschreibt.[27]

Untersucht man die Motivationen im Zusammenhang mit der Hygienebewegung, lassen sich grob zwei Aspekte, nationalökonomische und soziale Ansätze, unterscheiden. Die nationalökonomische Argumentation stellte die Bedeutung der Gesundheit und der Arbeitskraft des gesunden Menschen als Staatsreichtum heraus. Lebensschutz und Gesunderhaltung waren durchaus im Interesse des Staates, da Krankheiten in der arbeitenden Bevölkerung konkrete wirtschaftliche Verluste bedeuteten und das ganze Gemeinwesen beeinträchtigten. Der Volkswirtschaft drohten Millionenausfälle durch Arbeitsunfälle, Ausgaben für Krankheit und Siechtum, Unterhaltung von Krankenhäusern, Unterstützung von Armut oder Kosten für die Verfolgung und Ahndung von Rechtsverletzungen in Anstalten und Zuchthäusern. Staat und Wirtschaft konnten daher nur an der Gesundheit eines jeden Individuums in der Gesellschaft interessiert sein.[28] Die von der Nationalökonomie betriebene Reduzierung des menschlichen Körpers beziehungsweise seines Gesundheitszustandes auf seinen reinen Marktwert traf sich mit der rein naturwissenschaftlich-physiologischen Menschensicht der Medizin. Sowohl Hygiene als auch Nationalökonomie beanspruchten die Welt zusammenhängend erklären, interpretieren zu können. Das Ziel der Erhaltung und Förderung der Gesundheit war stets verbunden mit einer physischen und psychischen Optimierung des Produktionsfaktors Arbeit in Form eines leistungsfähigen, konkurrenz- und gewinnorientierten Menschen. Wie stark Hygiene und Nationalökonomie, die sich als Leitwissenschaften der Sozialreform[29] besonders im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an den Lehrstühlen der Universitäten und in staatlichen Stellen institutionalisiert hatten, zusammenwirkten und sich wechselseitig legitimierten, wird an den in theoretischen Abhandlungen dieser Zeit zahlreich verwendeten sprachlichen Analogien

---

27 Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss. Stuttgart 1997, S. 18/19.

28 Willy Blanck schildert solche nationalökonomischen Überlegungen anlässlich der IHA 1930. Vgl. Willy Blanck: Erkenne dich selbst! Warum sich Lingner der Hygiene verschrieb. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 8 (15. Juli 1930). Dresden 1930, S. 3/4.

29 Vgl. Barbara Koller: „Gesundes Wohnen“. Ein Konstrukt zur Vermittlung bürgerlicher Werte und Verhaltensnormen und seine praktische Umsetzung in der Deutschschweiz 1880-1940. Zürich 1995, S. 145/146.

deutlich.[30] Abhandlungen über Hygiene waren von den nationalökonomischen Fortschrittstheorien der Zeit stark beeinflusst. Max von Pettenkofer fasste die Hygiene als Wirtschaftslehre von der Gesundheit auf und sprach von „Gesundheitswirtschaftslehre". War die Furcht vor der Einbuße der Gesundheit zwar die Motivation, so betonte er vor allem, analog zum Kapitalismus, den höheren Gewinn als treibende Kraft.[31] Dieser Aspekt der „Menschenökonomie" prägte nachhaltig die Arbeit des Deutschen Hygiene-Museums.[32] Die beiden folgenden Zitate aus dem Eröffnungsjahr des Dresdener Museums verdeutlichen die Potenziale eines solchen nutzorientierten Menschenbildes und der rein wirtschaftlichen Betrachtung der Gesundheit, bei der das persönliche Wohl nur im Zusammenhang mit der Erhaltung der Leistungsfähigkeit eine Berechtigung hat.

> „Welche unermeßlichen Werte schlummern doch in einem gesunden Volkskörper? Die Wehrhaftigkeit, deren man auch in einem demokratischen Staate nicht entraten kann, Handel, Gewerbe und Industrie, die Intelligenz und die Kultur eines Volkes basieren auf dem gesunden Körper seiner Staatsangehörigen. Nur der Nation gehört bei dem gesteigerten Wettbewerb unserer Tage die Zukunft, welche die gesündesten und widerstandsfähigsten Individuen besitzt."[33]

> „Für das Schicksal des Individuums ist aber nicht nur die Summe der äußeren Lebensbedingungen, die Umwelt, entscheidend, sondern auch die angeborene, anerzeugte Beschaffenheit, die Konstitution. Daher muß die Hygiene auch die konstitutionellen Eigenschaften des Menschen erforschen, die einerseits seine Leistungsfähigkeit bedingen, andererseits seine Disposition, seine geringere oder größere Bereitschaft zu Erkrankungen mitverursachen. Die Hygiene hat daher die Gesetze der Vererbung zu untersuchen, nach denen die konstitutionellen Eigenschaften bzw. Anlagen vererbt werden, und sie sucht dahin zu wirken, daß Menschen mit gesunden und wertvollen Erbanlagen erzeugt werden. Denn die Hygiene kümmert sich nicht nur um die Gesundheit des Individuums und der einzelnen Generation, sondern sie muß sich auch um die Gesundheit des

---

30 Bei der Behandlung von Lingners theoretischen Überlegungen in Abschnitt 4.2.2. wird hierauf noch eingegangen.

31 Siehe hierzu: Irmtrud Weispfenning: Pettenkofers Gesundheitswirtschaftslehre. Ein Meilenstein in der Entwicklung des öffentlichen Gesundheitswesens. In: Eduard Seidler, Heinz Schott (Hrsg.): Bausteine zur Medizingeschichte. Heinrich Schipperges zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1984, S. 146-154.

32 Im „Amtlichen Führer" zur IHA 1930 vergleicht ein Landesgewerbearzt die Mittel für Arbeits- und Gewerbehygiene mit Werbekosten für eine wissenschaftlich, wirtschaftlich und moralisch gute Sache. Es gehe um die *„Bewirtschaftung des vorhandenen Menschenkapitals: Männer, Frauen"* und die *„zweckmäßige, volkswirtschaftlich richtige Anlage alles neu entstehenden Menschenkapitals: Kinder, Jugendliche"*. Adolf Thiele: Mensch und Wirtschaft. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Amtlicher Führer. Dresden 1930, S. 62-67, hier S. 66/67. Ein anderer Berichterstatter der IHA spricht vom *„Riesenkapital Mensch"*, das sich *„aus Millionen Einzelwesen zusammensetzt"* und davon, dass hygienische Kenntnis und die Pflege der kunstvollen *„Maschinerie"* des Körpers das beste Mittel im *„Daseinskampf der heutigen Zeit"* sei. Richard Bausch: Welchen Wert hat die Hygiene-Ausstellung für die Industrie? In: Heinrich Zerkaulen (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 1-3, hier S. 1. Ein Rezensent der IHA sieht die Ursache für gesundheitliche Missstände in einer allgemeinen Tendenz zur ökonomischen, d.h. umsichtigen Behandlung von Sachgütern gegenüber einer sinnlosen Verschwendung von *„menschlichen Gütern"*. Vgl. Moses: Vorschau auf eine Ausstellung. Dinge, die auf der Dresdner Hygieneausstellung nicht fehlen sollten. In: Vorwärts Nr. 34 vom 21. Januar 1930. Archiv des Diakonischen Werkes der EKD. (Signatur ADW, CA/PD 198).

33 Willy Blanck: Erkenne dich selbst! Warum sich Lingner der Hygiene verschrieb. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 8 (15. Juli 1930). Dresden 1930, S. 3/4, hier S. 4.

> Nachwuchses kümmern, um die Gesundheit des Erbplasmas, des fortdauernden, von Generation an Generation weitergegebenen Lebens."[34]

Solche und andere Darstellungen der 1920er und frühen 1930er Jahre im Zusammenhang mit dem Teilaspekt der Hygiene, den man als Erbhygiene, Erbgesundheitslehre oder auch Eugenik bezeichnet, vermitteln in ihrer oft radikalen Sprache und ihren drastischen Bildern die Überzeugung, dass der Mensch zur gezielten Einflussnahme auf das „Erbgeschehen" berechtigt sei. Die im Bewusstsein der Menschen tief verwurzelten Assoziationsketten von Schmutz als schlecht, minder, verwahrlost, asozial, ungebildet, unsittlich und krank auf der einen und von Reinheit als tugendhaft, unschuldig, gottgefällig und gesund auf der anderen Seite werden auf die Beurteilung der Erbanlagen übertragen, die entweder günstig, hochwertig und schützenswert, also gesund, oder aber krank und damit als minderwertig, schädlich und „entartet" eingestuft werden. Der Wunsch nach Reinigung bringt jenen Vernichtungswahn hervor, der schon wenige Jahre später von den Nationalsozialisten auf der Grundlage willkürlicher Werturteile durch Selektion, Zwangssterilisation, Euthanasie und Massenmord umgesetzt wurde.

Zur Zeit der Weimarer Republik waren die Schreckensvision, dass immer mehr überlebende und fortpflanzungsfähige Schwache, Kranke, Minderbegabte, Asoziale und Kriminelle den „gesunden Volkskörper" auf Kosten der Tüchtigen und Gesunden schädigen könnten, und die Angst vor einem durch weiteren Geburtenrückgang bedingten „Volkstod" der Deutschen weit verbreitet. Die biologisch legitimierte „Erbgutpflege" wurde in beiden politischen Lagern allgemein als sinnvoll erachtet, wobei die Bemühungen zur Rechtfertigung weit gehender eugenischer Eingriffe auf der Seite der Rechten unterstützt durch die völkische Ideologie noch stärker hervortrat. Neben der Aufklärungsarbeit in den Kreisen der „gesunden" Bevölkerung, wo man den Trägern positiver Erbsubstanz sozialpolitische Anreize gab und die Propagierung von Familiengründung, Kinderpflege und Gesundheitsvorsorge betrieb, stand die Verhinderung der Reproduktion von „erbkranken", „minderwertigen" Menschen durch prohibitive eugenische Maßnahmen wie die Sterilisation, das Ausstellen erbbiologischer Ehe-Zeugnisse oder neomalthusianische Maßnahmen wie die Anwendung empfängnisverhütender Mittel oder die Freigabe des Schwangerschaftsabbruchs.[35] Die Betonung des Biologischen, Organischen, die Idee der Rassen, die organisch gedachte Volksgemeinschaft und der Kult des Willens, wie sie

---

[34] Karl Süpfle: Begriff und Aufgaben der Hygiene. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 3 (April 1930). Dresden 1930, S. 2. Süpfle war Direktor des Hygienischen Instituts der Technischen Hochschule Dresden, Präsidialmitglied und wissenschaftlicher Leiter der Ausstellung.

von den Nationalsozialisten propagiert wurden fungierten als Gegenentwurf zu der zunehmenden mit Angst und Kulturkritik verfolgten „Mechanisierung“ in der modernen Massengesellschaft.[36] Bei der Betrachtung des Menschenbildes in der Zeit der Weimarer Republik[37], das stark von hygienischen Vorstellungen beeinflusst wurde, sind zwei verschiedene Ansätze und humanwissenschaftliche Methoden hervorzuheben, die seit der Jahrhundertwende konkurrierten: die Psychoanalyse und der Biologismus. Letzterer wertete die Wirklichkeit auf der Grundlage des organisch-biologischen Lebens. Dabei spielte der Darwinismus eine einflussreiche Rolle. Das menschliche Leben einschließlich geistig-seelischer Gegebenheiten wurde unter Rückriff auf naturwissenschaftliche Erklärungen von physiologischen Prozessen gedeutet.[38] Im Vordergrund stand die fast alle kulturellen Bereiche erfassende Tendenz zur zweckgebundenen Nüchternheit, Sachlichkeit und Leistung, die sich beispielsweise am Leitbild der „Neuen Frau“[39] oder am Leitbild vom „Neuen Wohnen“[40] artikulierte.

---

35 Vgl. Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt am Main 1987, S. 106/107; Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist. München 1994, S.628.

36 Vgl. Hans-Christian Harten: Vom Erlösungswunsch zum Vernichtungswahn. Das nationalsozialistische Millenium im utopie- und heilsgeschichtlichen Kontext. In: Ulrich Herrmann, Ulrich Nassen (Hrsg.): Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung. Weinheim/Basel 1993, S. 239-247, hier S. 241/242. In diesem Zusammenhang sei dagegen das von Oskar Schlemmer (1888-1943) entworfene Bild vom „Neuen Menschen“ angeführt, das auf eine andere Weise die synthetische Zusammenführung der naturwissenschaftlichen Sichtweise mit dem Bewusstsein vom Menschen als ganzheitliches Wesen im Kosmos versucht und damit der folgenschweren Paradoxie entgegentritt, dass durch die fortschreitende wissenschaftliche Analyse des Menschen die sinngebende Einheit zum Weltganzen immer weniger zu bestimmen war. Durch die „symbolische Geometrie“, einer abstrakt konstruierten Einheit von Form und Idee leistet Schlemmers utopischer Entwurf (Abb. IV/1) eine Harmonisierung gegensätzlicher Realitäten, nämlich einer modernen, sachlich-kontrollierten Welt und der übergeordneten Gesetze des Kosmos. Das so gebildete idealistische Konstrukt, welches das Wesen des Menschen und der Natur gleichzeitig erfassen kann und der reinen Anatomie eine transzendente Bedeutungsebene hinzufügt, ist dem eingeschränkten monokausalen Erklärungsmodell der Maschine überlegen. Vgl. Daniel Tyradellis: Der Kosmos. Die neue Wahrnehmung des Menschen. In: Nicola Lepp, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999, S. 174-203, hier S. 177. Siehe auch: Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943. Leipzig 1989; Matthias Eberle: Oskar Schlemmer: Die Wandlung Adams zu Prometheus durch Geometrie. Die transzendente Anatomie. In: Matthias Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer. Stuttgart/Zürich 1989, S. 111-141; Karin von Maur: Der gläserne Mensch in der Kunst. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der gläserne Mensch – Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990. S. 103-123, bes. S. 116/117.

37 Siehe hierzu: Hans Puttnies: Das Gesicht der Weimarer Republik. Menschenbild und Bildkultur 1918-1933. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin. Frankfurt am Main 2000.

38 Vgl. Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik: Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt am Main 1987, S. 108. Beispiele für biologistische Denkweisen finden sich unter anderem in dem Werk von Friedrich Nietzsche (1844-1900) und in der Kulturtheorie von Oswald Spengler (1880-1936).

39 Das propagierte Frauenbild der 1920er Jahre war charakterisiert von Rationalität, Sachlichkeit, Tapferkeit, Jugendlichkeit, Gesundheit, Zuverlässigkeit, Leistungsfähigkeit und meist Erwerbstätigkeit, zumindest aber einer großen Geschäftigkeit. Die Frauenerwerbstätigkeit nahm stark zu. Die weibliche Angestellte repräsentierte in erster Linie diesen Typus der modernen „neuen Frau“. Vgl. Elke Kupschinsky: Die vernünftige Nephertete. Die 'Neue Frau' der 20er Jahre in Berlin. In: Jochen Boberg, Tilman Fichter, Eckhart Gillen (Hrsg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München 1986, S. 164-172, hier S. 165; Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt am Main 1987, S. 105/106. Die Vermutung

Die 1920er Jahre der Weimarer Republik[41] waren geprägt von einer bisher nicht gekannten Instabilität der politischen und sozialen Ordnung. Die Leistungs- und Wachstumsschwäche der Industrie förderte eine zunehmende strukturelle Massenarbeitslosigkeit. Schon 1928 mehrten sich Symptome, die auf eine Weltwirtschaftkrise hindeuteten, welche dann Ende 1929, ausgelöst durch den Totalzusammenbruch der Kurse an der New Yorker Börse, auch eintrat. Die Industrieproduktion, die im Jahr 1930 auf 91% des Standes von 1913 gesunken war, verringerte sich in den beiden folgenden Jahren drastisch weiter.[42] Die Atmosphäre der zunehmenden Radikalisierung und Polarisierung in allen Bereichen angesichts der verunsichernden sozialen Wirklichkeit und des drohenden wirtschaftlichen Zusammenbruchs begünstigte das starke Anwachsen extrem traditionalistischer Tendenzen in Politik und Kunst.

Inwieweit die unrühmliche Entwicklung des Deutschen Hygiene-Museums im „Dritten Reich“ vorprogrammiert war, wäre allein eine Untersuchung wert. Das folgende Zitat aus dem Jahr 1933 gibt einen Eindruck von der Selbsteinschätzung der Museumsleitung, das um so bezeichnender ist, als man sich hier sogar schon nationalsozialistischer Begrifflichkeiten bedient.

> „Eine Gleichschaltung der Organisation des Museums, was die Gesamtleitung anbelangt, war nicht notwendig, da die Museumsarbeit mit wenig Ausnahmen in bezug auf die wissenschaftliche Bearbeitung von Ausstellungsgruppen durchaus im Rahmen der staatlichen Neuordnung lag und liegt. (...) Um so freudiger ist daher vom Deutschen Hygiene-Museum der Aufbruch der Nation und die Übernahme der Regierung durch

---

von Augustine Widmer, dass die Hygienebewegung ein ideales Mittel gegen die Emanzipationsbestrebungen der Frauen darstellte, da diesen kaum freie Energien für ein öffentliches Leben oder für konkrete politische Aktivitäten blieben, erscheint zum größten Teil auch noch für die 1920er Jahre zutreffend. Vgl. Augustine Widmer: Die Hüterin der Gesundheit. Die Rolle der Frau in der Hygienebewegung des 19. Jahrhunderts. Dargestellt am Beispiel der deutschsprachigen Schweiz mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Zürich. Diss. Zürich 1991, S. 247. Zur Modernisierung der Hauswirtschaft siehe: Günther Uhlig: Kollektivmodell 'Einküchenhaus'. Wohnreform und Architekturdebatte zwischen Frauenbewegung und Funktionalismus 1900-1933. (Werkbund-Archiv 6). Gießen 1981.

40 Mit ihren Modernisierungsbestrebungen leistete die Architektur einen sichtbaren Beitrag zur hygienischen Gestaltung des Lebens. Die zeitgenössischen Überlegungen der Architekten kreisen um die Anforderungen an zeitgemäßes Wohnen und die Verbesserung der Lebensqualität. Siehe beispielsweise: Richard Döcker: Terrassentyp. Krankenhaus, Erholungsheim, Hotel, Bürohaus, Einfamilienhaus, Siedlungshaus, Miethaus und die Stadt. Stuttgart 1929.

41 Zur Kultur der Weimarer Republik siehe: Eberhard Kolb: Die Weimarer Republik. München/Wien 1984, S. 91-100, 105/106; Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne. Frankfurt 1987, S. 97-100, 119, 166-178.

42 Vgl. Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt am Main 1987, S. 125/126. Umfangreiches Datenmaterial zu den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise auf die deutsche Wirtschaft findet sich bei: Gerhard Kroll: Von der Weltwirtschaftskrise zur Staatskonjunktur. Berlin 1958. Siehe auch: Hagen Schulze: Konjunktur und Finanzen. In: Die Deutschen und ihre Nation. Neuere Geschichte in 6 Bänden. Bd. 4: Hagen Schulze: Weimar: Deutschland 1817-1933. Berlin 1982, S. 31-46. Daneben siehe Auswahlbibliographie bei Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke, Hans-Adolf Jacobsen (Hrsg.): Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik Wirtschaft Gesellschaft. Bonn (2. Aufl.) 1988, S. 652-678.

> Adolf Hitler begrüßt worden, da wir wissen, daß in Zukunft eine gedeihliche Arbeit für das Deutsche Hygiene-Museum, wie für alle deutschen kulturellen Institute von Ruf gewährleistet ist."[43]

Neben den nationalökonomischen Überlegungen, welche die Leistungsfähigkeit des Menschen in den Mittelpunkt stellten, spielte in der Hygienebewegung aber auch der soziale Aspekt eine Rolle, der allerdings bei genauerer Betrachtung der Motivationen auch nicht ganz frei von den oben geschilderten Tendenzen ist. Die zur Erhöhung des allgemeinen Gesundheitszustandes in der Bevölkerung dringend notwendigen hygienischen Verbesserungsmaßnahmen hatten natürlich auch einen sozialen, humanitär-caritativen Charakter, da mit ihnen eine positive Veränderung der Lebensumstände, eine Linderung der sozialen Not und Armut verbunden war. Die Forderungen der praktischen Hygiene und der Humanität ließen sich gleichzeitig erfüllen. Reiche Bürger, vor allem Unternehmer wie Karl August Lingner, setzten sich für eine Lösung der sozialen Frage ein und engagierten sich im Bereich der Gesundheitspflege und sozialen Fürsorge. Neben der sozialen Verantwortung spielte in der Oberschicht aber auch die Angst vor den heimtückischen Krankheiten und Epidemien, die, wie die Erfahrungen der Vergangenheit gelehrt hatten, besonders von den Armenvierteln ausgingen und schnell die ganze Bevölkerung gefährden konnten, sowie vor Kriminalität und unkontrollierbaren Aufständen eine wichtige Rolle. Die Hygienisierung wurde daher als ein überzeugendes Mittel aufgenommen, um die Bedrohung seitens der Unterschicht in den Griff zu bekommen. Mit Hilfe von Sauberkeitskampagnen und der Verbreitung einer Reinlichkeitsethik sollten neben den Krankheiten auch der vermeintliche Sittlichkeitsverfall, das Laster, die Unordnung und damit zusammenhängende konkrete Übel wie der Alkoholmissbrauch oder die vermeintliche Arbeitsscheu bekämpft werden. Mit der Durchsetzung der Hygiene verband man in der bürgerlichen Gesellschaft Ordnung, Struktur, Vereinheitlichung, Reglementierung, Kontrolle, Reinlichkeit, Regelmäßigkeit und andere Sekundärtugenden, die nicht nur eine ideale Voraussetzung für Gewerbe, Industrie und Wirtschaft darstellten, sondern die bürgerliche Gesellschaftsordnung als solche aufrechtzuerhalten geeignet waren. Vor diesem Hintergrund betrachtet erhält die Hygienebewegung die Bedeutung einer gesellschaftsbezogenen Strategie mit stark integrativem Charakter. Die Hygienisierung bedeutete nicht nur Einflussnahme auf den Gesundheitszustand der Bevölkerung, sondern reichte in soziale und politische Bereiche hinein. Neben der Verbesserung der Volksgesundheit konnten die Normen des Bürgertums in die Unterschicht der Bevölkerung getragen werden. Letzteres entbehrte nicht eines gewissen

[43] Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o. J., S. 3. Die Abteilung mit dem Titel „Vererbung und Eugenik!" stellte schon vor 1930 einen festen Bestanteil im Deutschen Hygiene-Museum dar.

missionarischen Erziehungsanspruchs und einer Disziplinierungshaltung, wenn man an die oft moralisch gefärbten Hygienekampagnen, die strikten Regeln der Hygieniker, die organisierte Überwachung der Einhaltung dieser hygienischen Regeln durch Gesetzgebung und Gesundheitsbehörden und die statistische Kontrolle von auftretenden Krankheitsfällen denkt. Die Hygienebewegung begleitete die Menschen bis in ihre intimsten Lebensbereiche. Die Einhaltung der aufgestellten Hygieneregeln bedeutete nicht selten einen Bruch mit seit Generationen überlieferten Vorstellungen. Vor allem den Frauen, denen die Hygieniker eine besondere Rolle in der Verbreitung der Gesundheitspflege beimaßen, mussten aus ihrer Unwissenheit befreit und in die Lage versetzt werden, Krankheiten und Säuglingssterben verhindern und die Hygieneregeln an die Kindergeneration weitergeben zu können. Praktische Ratschläge erhielten die Menschen besonders von den Ärzten, deren lebenserhaltende Behandlungsmöglichkeiten und Heilerfolge sich schnell gegen Skepsis, Misstrauen und Vorurteile durchsetzten konnten und ihr Ansehen in der Bevölkerung steigen ließ. Das Gebiet der Hygiene schien fast unbegrenzt. Man beschrieb Wechselwirkungen zwischen Gesundheit des Körpers, Körperlichkeit, Seelengesundheit und sittlich moralischen Vorstellungen. Die Entdeckungen Sigmund Freuds (1856-1936) um die Jahrhundertwende schienen eine Übertragbarkeit von Aspekten der Körperhygiene auf die seelische Konstitution, also eine Psychohygiene, zu erlauben.[44]

Die Vorstellungen darüber, was unter Hygiene zu fassen sei, waren sehr unterschiedlich. Das „hygienische Prinzip“ wurde in den unterschiedlichsten Zusammenhängen angewendet. Hygieniker beschäftigten sich mit der Wechselwirkung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, und mit Hilfe der von ihnen definierten Standards unterschied man zwischen gesunden und ungesunden Lebens- und Arbeitsbedingungen. Auf dieser Grundlage wurden dann wünschenswerte Ziele formuliert, die ein reibungsloses Funktionieren des Menschen gewährleisten sollten. Der Wissenschaft von der Hygiene fehlte aber streng genommen nicht nur ein charakteristischer Untersuchungsgegenstand, sondern auch eine bestimmte, spezifische Untersuchungsmethode.[45] Hierin mag der Grund für die im Laufe ihrer Geschichte im Fluss befindlichen Definitionen der Disziplin „Hygiene“ zu suchen sein und damit auch für die oft mangelnde Kenntnis ihrer Inhalte. Willy Blanck schildert das allgemeine Wissensdefizit in

44 Vgl. Augustine Widmer: Die Hüterin der Gesundheit. Die Rolle der Frau in der Hygienebewegung Ende des 19. Jahrhunderts. Dargestellt am Beispiel der deutschsprachigen Schweiz mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Zürich. Diss. phil. Zürich 1991, bes. S. 10, 27/28, 233-238 und S. 250.

45 Vgl. Barbara Koller: „Gesundes Wohnen“. Ein Konstrukt zur Vermittlung bürgerlicher Werte und Verhaltensnormen und seine praktische Umsetzung in der Deutschschweiz 1880-1940. Zürich 1995, S. 64.

Bezug auf die Hygiene selbst in gebildeten Kreisen um 1910.[46] Bei allen Differenzierungen ist die Unterscheidung zwischen privater und öffentlicher Hygiene von Bedeutung. Aufgabe der privaten Hygiene, die ein breites Spektrum menschlicher Lebensbereiche wie Wohnung, Kleidung, Körperpflege, Arbeit umfasst, ist die Sensibilisierung des einzelnen Menschen für Krankheitsrisiken und für körperliche Veränderungen, die das Aufsuchen eines Arztes unbedingt notwendig machen. Demgegenüber verfolgt die öffentliche Gesundheitspflege (Volksgesundheitspflege) das Gemeinwohl der Gesellschaft, indem sie dafür sorgt, dass hygienische Grundvoraussetzungen und sanitäre Normen durch Gesetze, administrative und städtebauliche Maßnahmen gewährleistet werden. Der Grundgedanke der öffentlichen Hygiene liegt also in der Behebung der Ursachen für die Entstehung von Krankheiten und Seuchen.[47] Aufgrund der ständigen Weiterentwicklung der Hygiene sowohl in der Wissenschaft als auch in der praktischen Anwendung durch die hygienische Volksbildungsarbeit hatten sich schon bald eine Vielzahl von spezialisierten Unter- und Teilbereichen herausgebildet.[48] An Begriffen wie „seelische Hygiene", „geistige Hygiene", „Hygiene der Arbeit", „Hygiene des Gemüts" oder etwa „Ausstellungshygiene", die in zeitgenössischen Texten verschiedentlich auftauchen, zeigt sich die erstaunliche Universalität des Begriffs „Hygiene", die zuweilen zu einem regelrechten „Hygiene-Wahn" verleitet hat. Scheinbar ließen sich alle Lebensbereiche und menschlichen Belange unter hygienischen Gesichtspunkten betrachten. Eine systematische etymologische Untersuchung des Wortes wäre sicherlich sehr aufschlussreich. Die multifunktionale Verwendbarkeit und der ganzheitlich-universelle Charakter des Hygiene-Begriffs nicht nur im Kontext der zahlreichen anthropozentrischen Kulturphänomene erklärt seine zeitlose Popularität

---

46 Als Beispiel für mangelhaftes Wissen und herrschende Unklarheit über die Hygiene führt er das Ergebnis des Wettbewerbs für einen Plakatentwurf für die Internationale Hygiene-Ausstellung 1911 an: *„530 Entwürfe waren eingereicht worden, und auf ihnen waren, was Lingner stets mit besonderer Vorliebe zu erzählen pflegte, nicht weniger als rund 800 Schlangen angebracht, die entweder aufgespießt, erwürgt, zertreten oder mit den allerunmöglichsten Instrumenten niedergestreckt und getötet wurden. Außerdem waren einige Motive zu sehen, die das Samariterwesen und die Krankenpflege versinnbildlichten. Es hatte also niemand den eigentlichen Begriff in seinem Grundgedanken erfaßt, und dabei gehörten doch alle diese Künstler den gebildeten Ständen an; wie mußte es da erst in den Köpfen der breiten Masse aussehen!"*. Willy Blanck: Erkenne dich selbst! Warum sich Lingner der Hygiene verschrieb. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 8 (15. Juli 1930). Dresden 1930, S. 3/4, hier S. 4.

47 Vgl. Augustine Widmer: Die Hüterin der Gesundheit. Die Rolle der Frau in der Hygienebewegung Ende des 19. Jahrhunderts. Dargestellt am Beispiel der deutschsprachigen Schweiz mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Zürich. Diss. phil. Zürich 1991, S. 21-24.

48 Die Begriffsbildungen mit dem Wort „Hygiene" kann man fast als inflationär bezeichnen. So finden sich in einem Lexikoneintrag zur Hygiene aus dem Jahr 1931 beispielsweise die folgenden Aspekte: Lehre von der Entstehung von Krankheiten, hygienische Physiologie (individuelle Hygiene), technische Hygiene, soziale Hygiene (Sozialhygiene), passive Hygiene, aktive Hygiene, Hygiene des Klimas und der Luft (hygienische Meteorologie), Tropenhygiene, Hygiene der Ernährung, Hygiene der Wohnung, Bekämpfung der ansteckenden Krankheiten, Arbeiterhygiene, Fabrikhygiene, Gewerbehygiene, Eisenbahnhygiene, Krankenhaushygiene, Hygiene des Kindesalters, Schulhygiene, hygienische Vereine, hygienische Volksbelehrung, statistische Hygiene und Rassenhygiene. Vgl. „Hygiene". In: Der große Brockhaus. Bd. 8. Leipzig 1931, S. 775-777.

und legt nah, ihn im weitesten Sinne als einen Kulturbegriff aufzufassen. Labisch[49] stellt die Hygiene als extrem anpassungs- und deutungsfähige, auf alle Lebensbereiche anwendbare Wissenschaft und den Charakter der Gesundheit als Ordnungsfaktor in Bezug auf Mensch und Gesellschaft heraus.

Eine historische Spezifizierung des Hygiene-Begriffs versucht Achim Preiß[50] ausgehend von dem ausführlichen Titel der Düsseldorfer Hygiene-Ausstellung von 1926. In der Bezeichnung „Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen – Gesolei“ steckt neben der individuellen und gesellschaftlichen Körperpflege auch der bildnerische Aspekt der Körperschulung und Gestaltung des Körpers nach einem idealen Ebenmaß, wie er in der Ausdrucksgymnastik, aber auch in der akademischen Aktplastik[51] auftaucht. Preiß spricht von dem Novum eines „kulturell sublimierte(n) Narzißmus“, der ein vergleichsweise erstaunliches Maß an inbrünstig und ernsthaft praktizierter Freizügigkeit nach sich zog. Wie stark sich die Körperkultur als eine wichtige anthropozentrische Tendenz auf das gesamte kulturelle Leben auswirkte und wie groß die Verbindung gerade zur klassischen Moderne war, bezeugen neben der Mode, die man durch Kampagnen wider das Korsett reformieren wollte, auch die Sichtweisen und Ausdrucksformen in Bildender Kunst, Fotografie und Film dieser Zeit. Wenn Hannes Meyer (1889-1954) im Jahr 1926 in einer Kampfschrift für die Moderne den Sieg der Sportplätze über die Kunstmuseen voraussagte, so zeigt dies den Einfluss dieser Körperkultur, die Preiß trotz wandelnder Erscheinungsformen als prägendes, charakteristisches Element des 20. Jahrhunderts betrachtet.[52]

Bei der Deutung der Architektur des Hygiene-Museums als überzeugenden Ausdruck der oben beschriebenen Körperkultur ist ein weiteres kulturelles Phänomen bedeutsam, das der Museumsbau von Wilhelm Kreis ebenfalls in idealer Weise verkörpert: die zeitgenössische

---

49 Vgl. Alfons Labisch: Homo Hygienicus. Gesundheit und Medizin in der Neuzeit. Frankfurt am Main/New York 1992, S. 191, 249.

50 Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Bemerkungen zur Körperkultur im 20. Jahrhundert. In: Katharina Flügel, Wolfgang Ernst (Hrsg.): Musealisierung der DDR? 40 Jahre als kulturhistorische Herausforderung. (Leipziger Gespräche zur Museologie. Schriftenreihe des Instituts für Museologie Bd. 1). Bonn 1992, S. 106-113, bes. S. 108-112.

51 Da ein ausbalanciertes Gleichgewicht auch für die Statik von Plastiken bedeutsam ist, suchten Plastiker wie Edgar Degas (1834-1917), Aristide Maillol (1861-1944), Georg Kolbe (1877-1947), Fritz Klimsch (1870-1960), Josef Thorak (1889-1952), Arno Breker (1900-1991) oder Ernst Barlach (1870-1938) neue Anregungen durch die Posen des Ausdruckstanzes und unterstützten mit ihren Mitteln dasselbe anthropozentrische Konzept.

52 Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Bemerkungen zur Körperkultur im 20. Jahrhundert. In: Katharina Flügel, Wolfgang Ernst (Hrsg.): Musealisierung der DDR? 40 Jahre als kulturhistorische Herausforderung. (Leipziger Gespräche zur Museologie. Schriftenreihe des Instituts für Museologie Bd. 1). Bonn 1992, S. 106-113, hier S. 109-111.

Tendenz zur Ästhetisierung[53]. Das durch Ausdruckstanz und Kunst kultivierte Schönheitsideal des menschlichen Körpers verrät eine starke Affinität zur Ästhetisierung, die sich auf immer mehr Lebensbereiche ausdehnte und dabei ein Entfernen von der Realität mehr oder weniger bewusst in Kauf nahm. Hier deutet sich eine charakteristische Gemeinsamkeit zwischen dem Komplex der Hygiene und dem Phänomen der Ästhetisierung an.

> „Ästhetisierung ist (...) nicht nur zur universellen Integrationsdisziplin der Moderne, sondern auch zu ihrer nicht minder universellen Entlastungs- und Verdrängungsdisziplin herangewachsen. Kein Wunder also, daß die Bourgeoisie gerade diese versöhnliche Ästhetisierung - neben ihrer Instrumentalisierung zur Repräsentation - so sehr schätzte. (...) Mit der philosophischen Begründung der idealistischen Ästhetik im Rücken hat sich das Ästhetisierungsvermögen sehr bald zu einer der verbreitetsten Kulturtechniken der Moderne entwickelt.“[54]

Gegenüber der stark zurückgenommenen Haltung und der durch extreme formale Reduktion bestimmten asketischen, fast spröden Wirkung von Tessenows Hellerauer Festspielhaus aus den Jahren 1910-12[55] nimmt sich das 1928-30 entstandene Deutsche Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis trotz des sachlich-rationalen Anspruchs in seiner Ästhetisierung geradezu opulent aus. Preiß beschreibt den Museumsbau von Wilhelm Kreis als den signifikantesten Ausdruck des Jahrhundertphänomens der Körperkultur. Die Architektur zwischen Sachlichkeit und künstlerischer Kalkulation gebe einen Eindruck von dem wissenschaftlichen Vermittlungsanspruch der Institution und den kulturellen Ansprüchen der in der Lebensreform maßgebenden Strömungen.[56]

---

53 Das assimilierende Phänomen der Ästhetisierung darf gerade auch in ihrer Verquickung mit dem Komplex der Hygiene nicht unterschätzt werden. Die Neigung zu einer weit reichenden Ästhetisierung tauchte streng genommen schon um die Jahrhundertwende auf. Als Beispiel seien die in der Jugendbewegung vorherrschenden Vorstellungen vom idealen menschlichen Körper genannt, an denen der Maler und Graphiker Hugo Höppener (1868-1948), genannt Fidus, mit seinen mystischen Kultbildern von Nacktheit, Jugend, Licht, Sonne und der Einbeziehung „nordischer“ Symbolik starken Anteil hatte. Die Betonung einer „völkisch-nordisch-germanischen“ Volksgemeinschaft, die Neigung zum heroischen Mythos existierte in den Reformbewegungen immer neben gemäßigten und progressiven bis hin zu anarchisch-libertären oder sozialistischen Tendenzen. In den damaligen romantisch verklärten Rousseauismus spielten schon falsch verstandene Aspekte der Hygiene mit hinein. Vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist. München 1994, S. 832/833.

54 Franz Dröge, Michael Müller: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur. Berlin 1995, S. 44.

55 Tessenows Hellerauer Festspielhaus und die Bühnen-Raumexperimente Adolphe Appias sind in ihrer leichten Konstruktion, ihrer Funktionalität und Variabilität idealer Ausdruck für die an diesem Ort praktizierten Reformbewegungen. Hierzu: Detlev Schneider: Orpheus tanzt rhythmisch. Kunst und Leben in Hellerau. In: Museumsjournal Nr. 11 (April 1994). Jg. 8. Berlin 1994, S. 13-16.

56 Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Bemerkungen zur Körperkultur im 20. Jahrhundert. In: Katharina Flügel, Wolfgang Ernst (Hrsg.): Musealisierung der DDR? 40 Jahre als kulturhistorische Herausforderung. (Leipziger Gespräche zur Museologie. Schriftenreihe des Instituts für Museologie Bd. 1). Bonn 1992, S. 106-113, hier S. 111/112. Die Deutung des Museums als Monument der herrschenden Körperkultur soll im Zusammenhang mit den Überlegungen bezüglich der Umsetzung der Bauaufgabe durch Wilhelm Kreis noch näher untersucht werden.

Bauwerkbetrachtungen treffen sich mit Strukturbetrachtungen des Menschen. In der Architekturgeschichte hat der Vergleich und die Übertragung der natürlichen Bauprinzipien und Funktionen der menschlichen Anatomie auf die Architektur eine lange Tradition. Dabei sind es oft gerade abstrakte, geometrische Körper und Formen wie Quadrat und Kreis, welche der Bedeutungsdimension des natürlichen, organischen „Bauplans" plastischen Ausdruck verleihen und die „Konstanz des Kosmos"[57] symbolisieren sollen. Geometrische Inszenierungen, die in diesem Sinne gedeutet werden können, finden sich neben Heinrich Tessenows Festspielhaus (Abb. IV/2a-c) beispielsweise auch in der „organischen", „kubisch-rhythmischen" Architektur von Hans Poelzig (Abb. IV/3). Beim Deutschen Hygiene-Museum wird die Gegenüberstellung von Mensch und Architektur besonders augenfällig (Abb. IV/4).

Aber nicht nur die Architektur des Dresdner Museums vermittelt etwas von den dargelegten kulturgeschichtlichen Dimension der Hygiene, sondern vor allem sein wichtigstes und spektakuläres Ausstellungsobjekt: der Gläserne Mensch. 1930 mit der Eröffnung des Museums erstmalig gezeigt, symbolisiert die transparente Gestalt mit den zum Himmel ausgestreckten Armen nicht nur die erreichte Stufe medizinischer Erklärbarkeit und Aufklärung, sondern stellt gleichzeitig ein abstraktes Bild, eine Projektion des zeitgenössischen Menschen-Ideals dar, das geprägt ist von Normung, Typisierung, Individualitätsverlust, mechanisch-stählerner Erscheinung, Funktionalität, Kontrollierbarkeit und damit Verfügbarkeit und den Verlust von Geheimnis impliziert. In der Figur des Gläsernen Menschen verbinden sich ästhetisch-künstlerische Ansprüche mit einer vom „hygienischen Prinzip" geprägten Menschensicht, einer selbstbewussten Anthropologie des Sichtbar-Anatomischen[58], die in der Anwendung ihrer rein technisch-analytischen Methoden auch auf die komplexe unsichtbare Natur des Menschen schwer fassbare Zusammenhänge grob reduziert oder gar als nichtexistent ignoriert. In der architektonisch und museal herausgehobenen Inszenierung des durchsichtigen Menschenkörpers, in seiner Präsentation als „Menschenapparat" und „wunderbare Maschine" manifestiert sich die Überzeugung, neben der konkreten Vermittlung von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen den

---

57 Wolfgang Meisenheimer: Zur Einführung in den Themenkreis. In: Architektur und menschlicher Körper. Untersuchungen zur Architektur. Dokumentation eines Seminars zu Fragen der Architekturtheorie veranstaltet im Lehrgebiet Grundlagen des Entwerfens (Prof. Dr. Wolfgang Meisenheimer) durch den Fachbereich Architektur der Fachhochschule Düsseldorf im Sommersemester 1982 im Schloss Gnadenthal (Kleve); Zum Thema Menschenanalogie/Menschenmetapher in der Architektur siehe auch: Marcus Frings: Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento. Weimar 1998; Paul von Naredi-Rainer: „...wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen". In: Daidalos. Architektur Kunst Kultur 45 (15. September 1992): Körper und Bauwerk. Gütersloh 1992, S. 64-71.

58 Mit dem Gläsernen Menschen und den neuen transparenten Materialien gewann die anatomische Laienaufklärung, in der bisher Aufklärungsmaterialien aus Wachs, Pappmaché, Gips oder Holz eingesetzt worden waren, schlagartig an Anschaulichkeit.

„durchsichtig“ gewordenen Menschen auch beherrschen zu können und der Anspruch, ihn als bewunderungswürdige Krone der Schöpfung herausstellen zu müssen. Diese Gewissheit dürfte auch seinerzeit das Engagement Karl August Lingners begründet haben.[59]

4.2. Karl August Lingner (1861-1916)

4.2.1. Der Dresdner Odol-Fabrikant und die Vorgeschichte des Museums

Karl August Lingner[60] (Abb. IV/5) wurde am 21. Dezember 1861 als dritter Sohn eines Kaufmanns in Magdeburg geboren. Für einen Berufsabschluss Lingners, der zu Beginn seiner kaufmännischen Lehre schon seinen Vater verloren hatte, sind keine Belege greifbar. Nach einem zweijährigen Parisaufenthalt im Alter von 22 Jahren, in dem Lingner versuchte Musik zu studieren, kehrte er nach Deutschland zurück, wo er die Arbeit als Korrespondent für die Nähmaschinenfabrik Seidel & Naumann in Dresden aufnahm. Hier konnte er über die Erstellung von Werbebriefen Erfahrungen auf dem Gebiet der Reklame sammeln, die die Grundlage für seinen späteren Erfolg als selbstständiger Unternehmer werden sollten. Die 1888 zusammen mit dem befreundeten Techniker Georg Wilhelm Kraft gegründete Firma Lingner & Kraft vertrieb nach Patenten Krafts produzierte Waren. 1891/92 lernte Karl August Lingner den Chemiker Dr.

---

59 Zum Gläsernen Menschen vgl. Utz Jeggle: „Glück und Glas...“. Anmerkungen eines Volkskundlers zur Metaphorik des Gläsernen. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der Gläserne Mensch – Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990, S. 125-132, hier S. 132; Konrad Wünsche: Der Blick in den Körper. Faszination zwischen Ekel und Bewunderung. In: Susanne Roeßiger, Heidrun Merk (Hrsg.): Hauptsache gesund! Gesundheitsaufklärung zwischen Disziplinierung und Emanzipation. Ausstellungskatalog. Marburg 1998, S. 169-179, hier S. 171, 175-177.

60 Die Quellenlage zur Biographie Karl August Lingners ist dürftig, da Lingner in seinem Testament verfügt hatte, dass sämtliche privaten Dokumente und seine gesamte Korrespondenz zu vernichten seien, was seine Brüder später leider auch in die Tat umsetzten. Die biographischen Ausführungen von Julius Ferdinand Wollf, einem Freund und engen Vertrauten Lingners, dienten zwar den meisten anderen zeitgenössischen Darstellungen als Grundlage, müssen jedoch wegen der Tendenz, die Person Lingners zu sehr zu idealisieren, vorsichtig benutzt werden. Zu Leben und Werk siehe: Testament Lingner. Abschrift aus den Akten des Königlichen Amtsgerichts Dresden, Abt. VIII, die Eröffnung des Testamentes des wirklichen Geheimen Rates Dr. Karl August Ferdinand Lingner in Loschwitz betreffend. Königliches Amtsgericht Dresden vom 22. Mai 1916. Nachlaß Karl August Lingner. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums Dresden (Signatur K 826); Julius Ferdinand Wollf: Lingner und sein Vermächtnis. Hellerau 1930; Julius Ferdinand Wollf: Lingners Lehr- und Wanderjahre. In: Heinrich Zerkaulen (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 77-79; Heinrich Zerkaulen: Zur Geschichte des Deutschen Hygiene-Museums. In: Heinrich Zerkaulen (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 80-85; Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, 35 S. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums; Ulf-Norbert Funke: Karl August Lingner - Kurzbiographie eines aufklärerischen Unternehmers. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. o.O. 1993, S. 64-71; Walter A. Büchi: Schloßherr ohne Adelstitel -

Richard Seifert kennen, der schon vor 1885 das Desinfektionsmittel Sadol entwickelt hatte und nun für Lingner eine ähnliche Substanz zur gewerblichen Verwendung erstellte. Es handelte sich hierbei schon um das Antiseptikum Odol[61], dessen Vermarktung Lingners Reichtum und seine ganze spätere Existenz begründete. Durch Seifert erhielt Lingner auch Zugang zum aktuellen Forschungsstand auf dem noch jungen, aber immer populärer werdenden Gebiet der Bakteriologie und des Desinfektionswesens. Lingner erkannte in dem wachsenden Bedürfnis nach aktivem Schutz vor unsichtbaren Krankheitserregern und Bakterien die Chancen für eine gewerbliche Nutzung. Mit der Gründung des Dresdner Chemischen Laboratoriums Lingner GmbH 1892 begann die Produktion des bakterienhemmenden Mundwassers Odol, dessen reißender Absatz schnell einen stetigen Ausbau der Firma erforderlich machte. Lingner hatte sich rasch umgestellt und sich ganz auf die Herstellung chemisch-pharmazeutischer und kosmetischer Produkte verlegt.[62] Die Massenproduktion von Odol und die rasante Firmenexpansion in kürzester Zeit, die eine Erweiterung der Produktpalette und die Neugründung zahlreicher Niederlassungen im In- und Ausland nach sich zog, stellte im Rahmen der allgemeinen Monopolisierungstendenzen der übrigen Leichtindustrie dieser Jahre eine besondere Erscheinung dar. Innerhalb weniger Jahre war der Kaufmann Lingner zu einem der reichsten Männer in Sachsen geworden. Zeichen seines gesellschaftlichen Aufstiegs waren mehrere Villen in Dresden, darunter seit 1906 das mittlere der Dresdner Erbschlösser, die Villa Stockhausen („Villa Lingner")[63], und später auch ein Schloss in der Schweiz. Sein Lebensstil hatte aristokratische, wenig alltagspraktische Züge und verrät ein ausgeprägtes Prestigebedürfnis und die offensichtliche Neigung zur Selbstdarstellung.[64] Wegen seines Aktivismus und seines

---

Lingner, die Excellenz. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. o.O. 1993, S. 72-83.

61 Der Produktname „Odol" ist hergeleitet aus dem griechischen Begriff für Zahn „odontos" und dem lateinischen Wort für Öl „oleum", so dass „Odol" wörtlich genommen „Zahnöl" bedeutet. Vgl. Heinrich Zerkaulen: Zur Geschichte des Deutschen Hygiene-Museums. In: Heinrich Zerkaulen (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 80-85, hier S. 80.

62 Mit seiner neuen Firma stieg Lingner in einen der „nachklassischen", hochmodernen, zu dieser Zeit besonders schnell wachsenden Industriesektoren ein, welche die zweite Industrialisierungsphase bestimmten. Siehe hierzu: Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist. München 1994, S. 234/235.

63 Bei der in den Jahren 1850 bis 1853 errichteten Villa Stockhausen handelt es sich um einen spätklassizistischen Bau des Architekten Adolf Lohse (1807-1867) für den Hofmarschall und Kammerherren des Prinzen Albrecht von Hohenzollern Freiherr von Stockhausen. Lingner erwarb die Villa 1906 von Walther Naumann, Inhaber der Dresdner Nähmaschinenfabrik Seidel & Naumann und einer der reichsten Männer Sachsens und ließ sie unter Heranziehung unter anderem des befreundeten Wilhelm Kreis im Zeitgeschmack ausstatten. Nach Lingners Tod 1916 ging die Villa nach seinem Wunsch in den Besitz der Stadt Dresden über.

64 Unter den Gästen, die bei Fabrikant Lingner verkehrten, waren auch bedeutende Künstler wie Enrico Caruso (1873-1921), Richard Strauß (1864-1949), Giacomo Puccini (1858-1924), Ernst von Schuch (1846-1914), Max Klinger (1857-1920), Franz von Stuck (1863-1928), Georg Kolbe (1877-1947) und natürlich der junge Architekt Wilhelm Kreis (1873-1955). Karl August Lingner suchte jedoch nicht nur die Nähe zu Musikern, Komponisten und

Engagements im öffentlichen Bereich mit zahlreichen städtischen, in- und ausländischen Ehrungen, Auszeichnungen und Titeln[65] dekoriert, nutzte Lingner scheinbar das komplette wilhelminische Ehr- und Beförderungssystem aus.

Unterstützt durch eine gelungene Produktgestaltung mit hohem Wiedererkennungsgrad und bisher kaum da gewesenen Werbekampagnen avancierte Lingners Produkt „Odol“ zu einem Klassiker der Mundpflege. Kombiniert mit der reinen Produktwerbung war die Verbreitung von seriösen Erkenntnissen der modernen Medizin und Hygiene, die wiederum neue Bedürfnisse schaffen sollte. Innovationssinn, Risikobereitschaft, Zweckrationalität und Weitblick gepaart mit bürgerlichem Leistungsdenken, Arbeitswillen und Fleiß bestimmten Lingner zum souveränen erfolgreichen Unternehmer. Systematisch erweiterte Lingner sein Wissen auf dem Gebiet der Hygiene, interessierte sich für Fragen der Serumtherapie und für die Ursachen der Säuglingssterblichkeit genauso wie für die Herstellung von Kosmetika. Seine Fähigkeit, Geschäft und Wohltätigkeitsgedanken in idealer Weise zu verbinden, fand ihren Ausdruck in der von ihm initiierten und organisierten Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911 in Dresden, auf der eine fortschrittliche Systematik der Gesundheitsbelehrung etabliert werden konnte.

Das Arbeitsethos Karl August Lingners und seine Ansprüche sind vor allem durch seinen Mitarbeiter Georg Seiring, der später das Lebenswerk Lingners zu Ende führen sollte, überliefert.[66] Die soziale Gesinnung des Industriellen Lingner zeige sich besonders in einer

anderen Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit, sondern auch den Kontakt zu bekannten Wissenschaftlern, Medizinern und Hygienikern. Schließlich ist überliefert, dass Lingner hartnäckig versuchte, die Gunst Kaiser Wilhelms II. zu erlangen, wovon er sich wohl einen Adelstitel versprach. Wilhelm II. begegnete dem Dresdner Mundwasserfabrikanten, den er als „Odol-Lingner“ bezeichnete, jedoch mit Geringschätzung. Vgl. Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, 35 S., hier S. 8/9. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Georg Seiring nennt hier einige der oben aufgeführten Künstlernamen.

65 Lingner war unter anderem Ehrenbürger Stadt Dresden, besaß den Titel „Wirklicher Geheimer Rat“ mit dem Prädikat „Exzellenz“ und die Ehrendoktorwürde der Universität Bern.

66 In Seirings Lebenserinnerungen heißt es aufschlussreich: *„Ich hatte jedenfalls ein reiches Arbeitsfeld. Lingner verlangte viel von seinen engsten Mitarbeitern. Eine Arbeitszeiteinteilung war ihm fremd. Gegen die Hygiene der Arbeit hat kaum einer mehr gesündigt als Lingner. Gewöhnt, die Nacht zum Tage zu machen, blieb er am Schreibtisch oder bei Verhandlungen solange sitzen, als es ihm gefiel, oder die anderen Teilnehmer nicht mehr folgen konnten und versagten. So fand er es als selbstverständlich, daß ich ihm dauernd zur Verfügung stand. Er liebte keine betonte Unterwürfigkeit, aber auch keine Schmeicheleien. Er verlangte enorme Leistungen und versprach Gegenleistungen, deren Erfüllung man sich aber immer wieder erkämpfen musste. Sonst blieb er seinen Mitarbeitern gegenüber karg in Anerkennung, nur in der Arbeitszuteilung konnte man seine Einschätzung erkennen. Lingner konnte auch, wenn auch selten, eine gute Tat anerkennen.*“. Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, 35 S., hier S. 4. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

vorbildlichen Angestelltenfürsorge.[67] Es bietet sich hier das Bild eines damals verbreiteten Unternehmertyps, dessen unternehmerischer Ansatz sich vereinfachend mit den Worten autoritär und sozial-patriarchalisch charakterisieren lässt. Eine solche traditionsfixierte innerbetriebliche Sozialpolitik war gepaart mit einem uneingeschränkten Autoritätsprinzip, das jeden Ansatz von Gleichberechtigung ausschloss. Lingner kümmerte sich um das gesundheitliche Wohlergehen seiner Arbeiter, erwartete dafür jedoch hohe Leistungsbereitschaft und untergebenen Respekt. Zur Durchsetzung seiner Ziele kannte er weder bürokratische Hemmungen noch Berührungsängste gegenüber irgendwelchen Personen.[68] Hierbei handelt es sich ebenfalls um eine sehr traditionelle, oftmals kompromisslose Vorgehensweise, die man mit dem Begriff „Honoratiorenpolitik" umschreiben könnte. Trotz eines feudalen Habitus spielte im Fall Karl August Lingner die „Plutokratie" die entscheidende Rolle, die ihm gestattete, seine Ideen unbürokratisch zu realisieren. Geld versetzte ihn in die Lage, äußere Hemmnisse zu überwinden und viel zum Wohl der Allgemeinheit zu bewegen.[69]

Im Wesentlichen lassen sich zwei charakteristische Wesenszüge Karl August Lingners festhalten. Auf der einen Seite war er der ökonomisch progressive, moderne Unternehmer, ausgestattet mit einer hohen Innovationsbereitschaft und Fortschrittswillen. Auf der anderen Seite gab sich Lingner im gesellschaftlichen Bereich konservativ, patriarchalisch, autoritär und an überlieferten Werten im Sinne eines hierarchischen Prinzips festhaltend. Das Ehrgebaren und Streben nach gesellschaftlicher Etablierung, Titeln und nach Nobilitierung bezeugen ein gesellschaftliches Anpassungsverhalten, das politische Zurückhaltung bedeuten musste. Walter A. Büchi beschreibt Lingners politische Mentalität als nationalliberal, kaisertreu, sozialreformerisch und „imperialistisch" und stützt sich auf eine Äußerung Lingners, in der

---

67 Lingner sorgte für Urlaubsregelungen, Urlaubsgeld, Weihnachtsgratifikationen und die Einrichtung von Warmwasserbädern in seinen Betrieben. Außerdem gab es für die Angestellten die Möglichkeit, gegen eine betriebsinterne Währung, die sogenannten Lingner-Warenpunkte, günstig Lebensmittel einzukaufen.

68 Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, 35 S., hier S. 5/6. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

69 Der unverblümte Einsatz des Geldes zur Überwindung bürokratischer Hindernisse spielte noch nach Lingners Tod eine Rolle. Lingner, der an Zungenkrebs erkrankt war, starb 1916 plötzlich nach einer Operation. Nach einer angemessenen Trauerfeier im Festsaal seines Elbschlosses wurde er auf dem Tolkewitzer Friedhof beerdigt. Die Verhandlungen mit der Kirchengemeinde wegen einer Bestattung außerhalb des Friedhofs in einem eigenen Mausoleum unterhalb des Albrechtsbergs, wie es Lingner gewünscht hatte, gestalteten sich schwierig. „Gegen eine Vergütung von 100.000 Mark wurden diese Gründe überwunden und die Kirchengemeinde gab ihre Zustimmung. 1917 erfolgte dann die endgültige Beisetzung im Mausoleum." Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, 35 S., hier S.11. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Das Mausoleum wurde von dem Architekten Hans Poelzig (1869-1936) in Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Georg Kolbe (1877-1947) errichtet und befindet sich noch heute auf der untersten Weinbergterrasse des Albrechtsbergs. Hans Poelzig war von 1916 bis 1920 Stadtbaurat in Dresden und hatte einen Lehrauftrag an der Technischen Hochschule Dresden.

dieser sich offenbar bemüht, politische Indifferenz und Neutralität zu beteuern.[70] Die beschriebenen Eigenschaften wie Fortschrittsdenken im wissenschaftlich-wirtschaftlichen Bereich einerseits und Konformität gegenüber einem unzeitgemäßen gesellschaftlichen System verbunden mit politischer Zurückhaltung andererseits teilte Lingner mit vielen seiner Zeitgenossen in ähnlichen gesellschaftlichen Positionen.[71]

Um mit seinen Vorstellungen von Gesundheit und Hygiene alle Schichten der Bevölkerung zu erreichen, gründete Lingner Einrichtungen zur Verbesserung der medizinischen Betreuung und zur Weiterbildung im Bereich der Gesundheitspflege. Die tieferen Motivationen, die neben dem wohltätigen Anliegen mit der Volksgesundheitslehre verbunden waren, die Vorgehensweise bei der Realisierung der einzelnen Projekte, die Verfolgung des Ziels einer umfassenden hygienischen Volksbildung und schließlich der stark belehrende Charakter der Wissensvermittlung, der noch die spätere Museumsarbeit und die IHA 1930/31 prägen sollte, ergänzen sich zu einem deutlichen Ausdruck des zu Lingners Zeiten vorherrschenden Ideals eines homogenen „hygienisch-gesunden" gesellschaftlichen Ordnungsprinzips.

Karl August Lingner hinterließ ein beachtenswertes Lebenswerk[72]. Das soziale Interesse des Odol-Fabrikanten Lingner fand noch vor der Jahrhundertwende seinen Niederschlag in Dresden. 1897 wurde er zunächst Mitglied im Verein „Kinderpoliklinik mit Säuglingsheim in der

---

70 Vgl. Walter A. Büchi: Schloßherr ohne Adelstitel - Lingner, die Exzellenz. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol, S. 72-83, hier S. 81. Büchi verweist auf diesbezügliche Hinweise bei Julius Ferdinand Wollf: Lingner und sein Vermächtnis. Hellerau 1930, S. 156. Sowohl Lingners theoretische Ansätze, die in Abschnitt 4.2.2. behandelt werden, als auch seine Konzepte zur Verbesserung der Gesundheit in der Bevölkerung beinhalten eine politische Dimension.

71 Martin Doerry spricht in diesem Zusammenhang von dem Phänomen der „Ungleichzeitigkeit" und beschreibt anhand von Überlegungen zur Mentalität der „Wilhelminer"-Generation anschaulich das damals verbreitete Nebeneinander von konservativem, teilweise kompromisslosem Beharren auf überlieferte Strukturen und wirtschaftlich-technisch-wissenschaftlicher Fortschrittsbegeisterung als „Mißverhältnis zwischen ökonomischer und soziopolitischer Modernisierung". Der Grund für das Festhalten an gesellschaftlichen Werten und Leitbildern, die dem sehr dynamischen wirtschaftlich-technischen Fortschritt kaum noch gerecht wurden, mag in der Angst vor den Folgen eben dieser rasant verlaufenden Modernisierungstendenzen zu suchen sein. Martin Doerry attestiert der „Wilhelminer"-Generation vielfältiges Assimilationsverhalten, hoch leistungsfähige Strategien der Konfliktvermeidung und synthetisierende Lösungsversuche, die sich angesichts der schnellen Veränderungen herausbildeten. Konfliktscheues, konservatives gesellschaftliches Gebaren und Harmoniebestrebungen, von denen bei Martin Doerry die Rede ist, treffen auch auf die Mentalität von Karl August Lingner zu. Vgl. Martin Doerry: Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs. Weinheim/München 1986, hier S. 12, 21. Doerry liefert eine Art Psychogramm dieser Zeit anhand von ausgewählten Biographien.

72 Die Daten zum Werk von Karl August Lingner entstammen im Wesentlichen der folgenden Literatur: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J.; Georg Seiring: Lingner und sein Werk „Das Deutsche Hygiene-Museum". In: Hygiene. Sonderheft der Zeitschrift für Desinfektions- und Gesundheitswesen. Heft 5. Teil I (Mai). Jg. 22. Berlin 1930, S. 267 und S. 270-274; Ulf-Norbert Funke: Karl August Lingner - Kurzbiographie eines aufklärerischen Unternehmers. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. o.O. 1993, S. 64-71.

Johannstadt“, der auf die wenige Jahre zuvor von Arthur Schloßmann (1867-1932)[73] gegründete Kinderpoliklinik zurückzuführen war. 1898 gründete Lingner in Dresden die wohl erste Säuglingsklinik der Welt mit dem Ziel, die Säuglingssterblichkeit einzudämmen. Wenig später trat Lingner in den Deutschen Verein für Volkshygiene ein. Zu den von Lingner gegründeten gemeinnützigen Einrichtungen im Bereich der persönlichen und kommunalen Hygiene in Dresden gehörten eine Zentralstelle für Zahnhygiene (1900), eine Desinfektionsanstalt und eine öffentliche Lesehalle mit kostenlosem Zugang zu wissenschaftlicher Literatur (1902). Überzeugt von der Notwendigkeit der Bekämpfung der Unwissenheit im Hinblick auf eine hygienebewusstere, gesündere Gesellschaft, kristallisierte sich die Volksbildung bald als wesentlicher Bestandteil seiner sozialhygienischen Bemühungen heraus. Ein frühes Projekt systematischer Wissensvermittlung über Gesundheitspflege und die Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung in Bezug auf Entstehung, Erkennung und Bekämpfung von Krankheiten war die Ausstellung „Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung“[74], die 1903 als Sonderschau auf der Ausstellung „Die deutschen Städte“ in Dresden präsentiert werden konnte. Mit der hier angewandten didaktischen Vermittlungsmethodik, dem Einsatz leicht verständlich aufbereiteter, statistischer Anschauungsmaterialien, waren bereits 1903[75] die wesentlichen Vorraussetzungen

---

[73] Arthur Schloßmann war einer der bedeutendsten Vertreter der bürgerlichen Sozialhygiene. Der später mit den Titeln Geheimer Medizinalrat Professor Dr. med., Dr. med. vet. h.c., Dr. jur. h.c. ausgezeichnete Dresdner Kinderarzt war mit Karl August Lingner schon befreundet, als dieser sein Geschäft in Dresden aufbaute. Auf Schloßmann geht die Große Ausstellung für „Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (Gesolei)“ im Jahr 1926 in Düsseldorf zurück.

[74] Die Sonderschau „Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung“ von 1903 brachte Karl August Lingner auf eigene Kosten 1904 zunächst nach Frankfurt am Main und 1905 nach München. In München errichtete man für die Ausstellung einen Pavillon auf der Kohleninsel, dem späteren Bauplatz für den Bibliotheksbau des Deutschen Museums. Interessanterweise wurde der Pavillon nach Ende der Schau als Baubüro des Deutschen Museums genutzt, einer Institution, die in besonderer Weise mit dem späteren Deutschen Hygiene-Museum verbunden ist. Vgl. Georg Seiring: Lingner und sein Werk „Das Deutsche Hygiene-Museum“. In: Hygiene. Sonderheft der Zeitschrift für Desinfektions- und Gesundheitswesen. Heft 5. Teil I (Mai). Jg. 22. Berlin 1930, S. 267 und S. 270-274, hier S. 270. Ungewöhnlich war die Präsentation der genannten Sonderschau 1906 auf einem umgebauten Schiff in Kiel.

[75] Viele Darstellungen der Vorgeschichte des Museums sehen in diesem ersten größeren Projekt Lingners aus dem Jahr 1903 den Beginn der Museumsentwicklung. Günter Heidel zieht die geistige Urheberschaft Lingners an der Idee der Errichtung eines Hygiene-Museums in Dresden in Zweifel und führt Quellen an, die einen der Ständeversammlung vorgebrachten Vorschlag zur Schaffung eines solchen Museums und eine entsprechende Diskussion schon für die Jahre 1883/84 und 1892/93 belegen. Aufgrund der sozialökonomisch-politischen Situation Ende des 19. Jahrhunderts, der hygienischen Folgen industrieller Arbeit und gedrängt durch die Forderungen der Arbeiterbewegung habe es gerade in Sachsen besonderen Handlungsbedarf seitens der Regierung gegeben. Neben frühen hygienischen Einrichtungen in Dresden wie der „Chemischen Zentralstelle für öffentliche Gesundheitspflege“ (1871), einem Lehrstuhl für Hygiene in Leipzig (1878) und einer Hygiene-Professur an der Technischen Hochschule Dresden (1894) habe es unter dem Eindruck der Allgemeinen Deutschen Ausstellung für Hygiene und Rettungswesen in Berlin 1883 noch im selben Jahr eine Debatte um die Errichtung eines Gesundheitsmuseums in Dresden gegeben, die acht Jahr später noch einmal aufgegriffen und schließlich nicht weiter verfolgt worden war. Schon damals waren mit der Forderung nach dem Aufbau einer hygienischen Mustersammlung, nach der Funktion einer öffentlichen Lehrinstitution, die weite Kreise insbesondere durch Vorträge (!) erreichen sollte, Ziele formuliert worden, die den Vorstellungen Lingners sehr ähneln, weshalb Heidel zu dem nahe liegenden Schluss kommt, dass der 1885 aus Paris zurückgekehrte Lingner von den Debatten Kenntnis

für die spätere Internationale Hygiene-Ausstellung 1911 geschaffen. Ende 1905 begann Lingner schon mit den ersten organisatorischen Vorarbeiten für eine große internationale Ausstellung, die spätere IHA. Aus dem 1906 gegründeten Ausstellungskomitee mit Lingner als organisatorisch hauptverantwortlichem Geschäftsführer wurde zwei Jahre später der „Verein zur Veranstaltung der I. Internationalen Hygiene-Ausstellung“[76] unter seinem Vorsitz. An der Vorbereitung der Weltschau der Hygiene, die von Mai bis Oktober 1911 einen Überblick über die Geschichte der Hygiene und den aktuellen Stand der Forschung vermittelte, hatten viele renommierte Wissenschaftler mitgearbeitet.[77] Die Hauptattraktion der IHA 1911[78] (Abb. IV/6,7) war der Pavillon „Der Mensch“ (Abb. IV/8), ein überkuppelter, säulenumstellter Rundbau, in dem das Kernstück der Sammlung, die Ausstellungsgruppe „Der Mensch“, präsentiert wurde. Über fünf Millionen Menschen besuchten diesen Pavillon während der IHA 1911.[79]

gehabt haben müsse. Vgl. Günter Heidel: Die I. Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden und die Gründung des Deutschen Hygiene-Museums. In: Zeitschrift für die gesamte Hygiene. Heft 8. Jg. 33. Berlin 1987, S. 411-415. Dort detaillierte Quellenangaben. Der Umstand, dass das Stadtparlament bereits über ein Gesundheitsmuseum debattiert hatte, schmälert jedoch keinesfalls Lingners Leistung. Man könnte sagen, dass der reiche Odol-Fabrikant Lingner für die Umsetzung seiner Ideen in Dresden eine besonders günstige Ausgangssituation vorfand. Die sächsische Hauptstadt war schließlich nicht nur der Gesundheitspflege und Medizin gegenüber traditionell sehr aufgeschlossen, sondern auch vielen anderen Reformbewegungen in Kunst und Kultur.

76 Siehe: Beglaubigter Auszug aus dem Vereinsregister des Amtsgerichts Dresden. Abt. III. Bl. 121. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Nr. 1932/14). In diesem Verein engagierten sich namhafte Wissenschaftler, darunter der Leipziger Medizinhistoriker Professor Karl Sudhoff (1853-1938), der Anatom Professor Werner Spalteholz, Dr. Eugen Galewsky, der Kinderarzt Dr. Arthur Schloßmann und der Dresdner Augenarzt und spätere Direktor der historischen Abteilung des Deutschen Hygiene-Museums Dr. Otto Neustätter.

77 Georg Seiring bezeichnet eine Tagung, zu der sich am 12. Februar 1909 unter anderem Wissenschaftler wie Robert Koch, Behring, Abel, Bergmann, Czerny, Ehrlich, von Esmarch, Bumm, Fischer, Flügge, Kaufmann, Löffler, Neisser, Neufeld, Selter, Schmorl, Uhlenhut, Wassermann, Würzburger in Dresden eingefunden hatten, als Geburtstunde der IHA. Vgl. Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, 35 S., hier S. 6. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

78 Zur IHA 1911 siehe: Willy Blanck: Als Dresden Mittelpunkt der Welt war... Eine Erinnerung an die Internationale Hygiene-Ausstellung 1911. In: Heinrich Zerkaulen: Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 4-7. Siehe auch: Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/New York/München/Berlin 1998. Posers Darstellung umfasst die Analyse von Inhalt und Grundkonzeption der einzelnen Abteilungen der IHA von 1911 (S. 140-158), wobei der Schwerpunkt auf der Untersuchung des Themenkomplexes „Beruf, Technik und Arbeit“ liegt (S. 158-192). Poser gibt einen interessanten Querschnitt der zeitgenössischen Rezeption der IHA unter Auswertung bisher noch nicht berücksichtigter Reiseberichte bayrischer Gewerbeinspektoren aus dem Bayrischen Hauptstaatsarchiv (S. 194-206).

79 Die Gestaltung des Ausstellungsgeländes am Großen Garten erfolgte unter der Leitung der Architekten William Lossow und Max Hans Kühne (1874-1942). Siehe hierzu: Die Architektur der Internationalen Hygieneausstellung zu Dresden im Jahre 1911. Von Dr.-Ing. Mackowsky, Oberbaukommissar Dresden. In: Der Profanbau. Heft 19-24. Teil I. Leipzig 1911, S. 569-604; Globus Führer und Verkehrsbuch durch die Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1911. Dresden 1911.

Neuartig bei der Ausstellungsorganisation war die Zusammenarbeit von Wissenschaft und Industrie.[80] Dem Anspruch allgemein verständlicher, systematisch-anschaulicher Aufklärung über hygienische Zusammenhänge, den menschlichen Körper, seine Funktionen, seine Gesunderhaltung sowie über Möglichkeiten der körperlichen und seelischen Kräftigung wurde man gerecht, indem man das Auffassungsvermögen der breiten Masse bei der Präsentation zu Grunde legte.

> „Lingner hatte als hervorragender Menschenkenner die Mentalität seiner Zeitgenossen richtig eingeschätzt, die mit dem Ausstellungsbegriff die Vorstellung einer Veranstaltung verbanden, bei der man etwas lernen, Neues und Allerneuestes sehen konnte, bei der aber auch dem Unterhaltungsbedürfnis entsprochen wurde, deren Besuch sich also unter allen Umständen lohnen mußte.“[81]

Der große Erfolg bei den Besucherzahlen der IHA fand seinen entsprechenden finanziellen Niederschlag in einem Reingewinn von über einer Million GM am Ende der Ausstellung, so dass das Projekt eines Hygiene-Museums[82] auch finanziell gesehen näher gerückt war. Noch während der Ausstellung traf man Vorkehrungen, um das für dieses Projekt planmäßig zusammengetragene Schaumaterial nicht wieder komplett auflösen zu müssen, sondern für eine irgendwie geartete Präsentation dauerhaft zu erhalten. Zur Vorbereitung des geplanten Museums wurden in der Großenhainer Straße Räume gemietet, in denen man Anfang des Jahres 1912 großzügige Lehrmittelwerkstätten, Werkstätten des „Pathoplastischen Instituts“ sowie Lagerräume einrichtete. Ein Teil des in der IHA bewährten Personals wurde zur Einrichtung des Museums übernommen. Von Mai bis Oktober 1912 konnte schon die erste Ausstellung gezeigt werden. Zusätzlich dazu konnte man kleine Ausstellungen für das Ausland als Gegenleistung für die Überlassung bestimmter Objekte herstellen. Die im Zusammenhang mit der IHA

---

80 Unterstützt durch das Schweizer Serumwerk in Bern entstand zum Beispiel 1908 mit dem „Sächsischen Serumwerk und Institut für Bakteriotherapie GmbH“ aus der bakteriologischen Abteilung der Lingner-Werke ein weiteres erfolgreiches Unternehmen.

81 Willy Blanck: Als Dresden Mittelpunkt der Welt war... Eine Erinnerung an die Internationale Hygiene-Ausstellung 1911. In: Heinrich Zerkaulen (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 4-7, hier S. 6.

82 Den schon wesentlich früher entstandenen Museumsgedanken hatte Lingner zunächst zurückgestellt in der klugen Überzeugung, dass man erst einmal durch eine groß angelegte Ausstellung die notwendige breite Basis für ein solches Museum schaffen müsse. Lingner wählte bewusst die werbewirksamere Form der temporären Ausstellung, um das Interesse der Bevölkerung für die Gesundheitspflege zu wecken, finanzielle Rücklagen zu erwirtschaften, die Herstellung von Ausstellungsobjekten und den Aufbau einer reichhaltigen Sammlung für eine Dauereinrichtung zu forcieren. Vgl. Georg Seiring: Lingner und sein Werk „Das Deutsche Hygiene-Museum“. In: Hygiene. Sonderheft der Zeitschrift für Desinfektions- und Gesundheitswesen. Heft 5. Teil I (Mai). Jg. 22. Berlin 1930, S. 267 und S. 270-274, hier S. 270.

gewonnenen vielfältigen Beziehungen nutzte man geschickt, um den wissenschaftlichen Bedarf des Museums zu decken.[83]

1913 erfolgte die Umbenennung des „Vereins zur Veranstaltung der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911“ in „Verein für das National-Hygiene-Museum“[84]. Damit war das Hygiene-Museum mit dem Verein als offizieller Träger der Einrichtung gegründet und die organisatorisch-konstitutionellen Grundlagen für das Museum geschaffen. Obwohl der überwiegende Teil des Personals zum Kriegsdienst eingezogen wurde, konnten in den Kriegsjahren wichtige innerorganisatorische Arbeiten wie der Ausbau der Werkstätten und Laboratorien, die Schaffung von Katalogen sowie eines Platten- und Bilderarchivs zur Erfassung des gesammelten Materials durchgeführt, aber auch wichtige Anpassungsleistungen an kriegsbedingte Bedürfnisse der Bevölkerung erbracht werden.[85] Auch Karl August Lingner musste sich mit seinen Lingner-Werken der veränderten Situation schnell anpassen. Durch den Ausfall der Auslandsgeschäfte und durch die Rationierung von Spiritus für zivile Zwecke, verschoben sich die Produktionsschwerpunkte hin zu kriegsnotwendigen Gütern.[86]

Nach dem unerwarteten Tod Lingners am 5. Juni 1916 übernahm dessen langjähriger, enger Mitarbeiter Georg Seiring[87] die Geschäftsleitung des National-Hygiene-Museums, das bis zu

---

83 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J., S. 33.

84 In der Vereinssatzung heißt es: *„Zweck des Vereins ist die Errichtung und spätere Unterhaltung des aus der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911 hervorgegangenen National-Hygiene-Museums in Dresden.“*. Satzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V. vom 3. März 1913. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums Nr. 1913/7.

85 Das Museum beschäftigte sich 1915 im Hinblick auf die Verbesserung der Ernährungslage beispielsweise mit Versuchen zur Herstellung von Sojabohnengerichten oder der Ölgewinnung aus Obstkernen. Vom Museum gingen wichtige Impulse gegen den grassierenden Einsatz von Ersatzmitteln aus. Trotz des Krieges und der erforderlichen Anpassungsleistungen konnten dringende Aufgaben durch das Museum erfüllt werden. Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J., S. 34-36.

86 Man produzierte jetzt Kali-Seife für die Militärtuchherstellung, Robos-Pferdekraftfutter als Haferersatz zur Versorgung der Kavallerie, Armeefeldkocher und Odol-Metall-Felddosen für den Feldpostversand. Das sächsische Serumwerk verlegte sich auf die lukrative Herstellung von Tetanusimpfstoff für die Front. Vom Militär beauftragt, besuchte Lingner als „Hygienischer Beirat“ offiziell das Kampfgebiet. 1915 sah er sich veranlasst, mit der Gründung eines „Politisch-wissenschaftlichen Archivs“ in Berlin, wo man Informationen aus Veröffentlichungen der ausländischen Presse sammelte und sie Politikern und dem Militär zur Verfügung stellte, ein politisches Zeichen zu setzen. Vgl. Ulf-Norbert Funke: Karl August Lingner - Kurzbiographie eines aufklärerischen Unternehmers. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. o.O. 1993, S. 64-71, hier S. 69.

87 Georg Seiring (1883-1972) hatte schon seit 1909 die Büros, Werkstätten und das Personalwesen der Ausstellung geleitet und in Lingners Auftrag Verhandlungen geführt. Er hatte seinem Freund Lingner kurz vor dessen Tod das Versprechen gegeben, die Arbeit und Bemühungen für die Entstehung eines Zentralinstituts der Hygiene fortzusetzen. Siehe: Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, 35. S., bes. S. 11 und S. 13. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

diesem Zeitpunkt keinen festen Etat hatte. Das von Lingner hinterlassene Vermögen von 16 Mio. Mark wurde in die Lingner-Stiftung umgewandelt. Testamentarisch hatte Lingner am 22. Mai 1916 bestimmt, dass das Geld in mündelsicheren Wertpapieren angelegt werden sollte, eine Entscheidung, die sich aufgrund der Inflation später für die Stiftung verhängnisvoll auswirkte. Doch zunächst konnte das Museum dank der Lingner-Stiftung noch 1916 mit 1/4 Mio. Mark im Jahr haushalten, ein Privileg, dass zu dieser Zeit kaum ein anderes Institut hatte.[88] Die eingerichtete Lingner-Stiftung zur Realisierung der Vorhaben des Museums förderte auch in den Bereichen der Säuglingsfürsorge, der Gesundheitspflege bei Schulkindern und der allgemeinen hygienischen Volksbelehrung. Die Ausstellungsarbeit des Museums bestand in diesem Kriegsjahr in der Beteiligung an einer Ausstellung zum Thema „Gliederersatz“ in Berlin und an einer Kriegsbeschädigtenausstellung in Köln. Man befasste sich zeitgleich mit der Vorbereitung einiger Sonderausstellungen zur Problematik der Geschlechtskrankheiten und über das Säuglingswesen. Auf diese Weise wurde Lingners Anliegen unmittelbar nach seinem Tod fortgeführt.

4.2.2. Lingners Menschenbild - „Menschenökonomie“ als Ideal und Universalmodell

Am 14. Dezember 1912 hielt Karl August Lingner vor dem Professorenkollegium der Universität Bern einen Vortrag mit dem Thema „Der Mensch als Organisationsvorbild“[89], in dem er seine Sicht des Menschen darlegt. Für Lingner ist der menschliche Körper ein Idealbeispiel zweckmäßiger Organisation. Er präsentiert ihn als ideelles und reales ökonomisches Handlungskonzept. Der menschliche Organismus sei nicht nur prädestiniertes Unterrichtsmodell, sondern Erkenntnisquelle schlechthin. Inhaltlich in vier große Abschnitte gegliedert, geht es zunächst um den allgemeinen Charakter der Organisation, die als „Organisationskunst“ einen kulturellen Wert darstellt.

---

88 Vgl. Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, 35 S., hier S. 1. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums; Bericht über die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927. Zusammengestellt von der Pressestelle des Deutschen Hygiene-Museums, S. 10. 1941 musste die Lingner-Stiftung mit der Übergabe von 1.220.525 RM an das Museum seine Arbeit einstellen, um einer Besteuerung durch das Finanzamt zu entgehen. Vgl. Ulf-Norbert Funke: Karl August Lingner - Kurzbiographie eines aufklärerischen Unternehmers. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. o.O. 1993, S. 64-71, hier S. 70.

89 Karl August Lingner: Der Mensch als Organisationsvorbild. Gastvortrag gehalten am 14. Dezember 1912 vor dem Professorenkollegium der Universität Bern. (Berner Universitätsschriften Heft 4). Bern 1914.

> „Organisieren heisst Schaffen einer Einrichtung, bei der die einzelnen Faktoren nach ihrer Leistungsfähigkeit und nach ihrer Bedeutung für den zu erreichenden Zweck eingeschätzt, eingeordnet und zu günstigster Entfaltung ihrer Wirkungsmöglichkeiten in ein harmonisches Ganzes gebracht werden."[90]

Auf der Grundlage, dass Organisation selbstständiges Denken und Fähigkeiten erfordere, die durch zielgerichtetes Lernen, Beobachtung und systematische Übung erlernbar seien, ergebe sich die pädagogische Forderung nach allgemein verständlicher Belehrung, umfassendem, nicht einseitig speziellem Unterricht. In der Übertragung der Grundsätze und Gesetzmäßigkeiten des Organismus, also einer naturgegebenen komplexen Struktur mit einer funktionstüchtigen, musterhaft-zweckmäßigen, ökonomischen Gesamtorganisation, auf gesellschaftliche Prozesse liege eine große Chance zur gesamtgesellschaftlichen Weiterentwicklung. Im Organsystem ermögliche das Prinzip der rationellen Aufgabenteilung die hohe Leistungsfähigkeit des Körpers. Das Gehirn, das Lingner bezeichnend mit Begriffen wie „Zentralleitung", „Zentraldirektion", „Zentralwille" oder „Generaldirektion" belegt, fungiere als übergeordnete Steuerungsinstanz, von der die Einzelorgane und Körperteile, trotz einer gewissen Fähigkeit zur selbstständigen Regulation, abhängig seien. Ein internes Kommunikationssystem („Nachrichtendienst", „Kabelmeldungen") gewährleiste das effiziente Zusammenwirken der hierarchisch geordneten Teile des Organismus, der als „Wunderwerk an Universalität" und perfekte Umsetzung der „Idee der Zweckmäßigkeit" bezeichnet wird. In einem zweiten Abschnitt konkretisiert Lingner seine Idee vom Vorbildcharakter des Organismus, indem er die Analogie zwischen Organismus und dem Aufbau des politischen Staates anführt. Zentraler Begriff ist der „Zellenstaat". Die hierarchischen Organisationsstrukturen des Körpers erhalten angewendet auf den Staat eine neue Dimension in der Entsprechung von Zellen/Organen und Einzelindividuen einer Gesellschaft sowie von Gehirn/Intelligenz und Staatsoberhaupt/Macht. Die für Leistung, Regulierung und Regenerierung notwendigen Wechselbeziehungen müssten auch im Staatsgefüge durch ein Verkehrs- und Nachrichtensystem gewährleistet sein. Aus dem Umstand, dass der Körper sich vor Fahrlässigkeit und Willkür schütze und sich automatisch mit Schmerzreaktionen wehre, leitet Lingner indirekt die Verpflichtung des Staatsoberhaupts ab, das Streben der Einzelindividuen im Hinblick auf das zu erreichende Gemeinwohl verantwortlich und fürsorglich zu lenken. Im aufgeklärten Absolutismus oder einer *„stark beschränkten Monarchie"* sei die Staatsform gegeben, welche dem Organsystem des Körpers am ehesten entspreche. Wenn Lingner das System des menschlichen Körpers geprägt sieht von einer *„Mischung von aristokratischen und demokratischen Prinzipien"* und gleichzeitig das Studium des Körpers und

[90] Karl August Lingner: Der Mensch als Organisationsvorbild. Gastvortrag gehalten am 14. Dezember 1912 vor dem Professorenkollegium der Universität Bern. (Berner Universitätsschriften Heft 4). Bern 1914, S. 10.

seiner „Zweckmäßigkeitszusammenhänge“ gerade Vertretern der Staats-, Sozial- und Volkswirtschaft oder der Verwaltung besonders anempfiehlt, muss dies als politische Äußerung gewertet werden. In einem dritten Abschnitt der Rede geht Lingner noch einen Schritt weiter, indem er dem menschlichen Körper direkten Modellcharakter in Bezug auf das Gebiet der Technik zuspricht. Der menschliche Leib sei das größte technische Meisterwerk, da er durch seine vielfältigen „ingeniösesten Mechanismen“ nicht nur komplizierte Vorgänge und Aufgaben bewältige, sondern auch zur Selbstregeneration fähig sei. Die Beschäftigung mit den *„Inneneinrichtungen dieser wundervollen Menschenmaschine“* verspreche neue Erkenntnisse in den Bereichen Technik und Naturwissenschaft. In diesem Abschnitt deutet Lingner auch schon die Perspektiven einer Forschung an, welche die verschiedensten Fachbereiche miteinander verknüpft. Im vierten und letzten Abschnitt wendet sich Lingner mit dem angedeuteten modernen Ansatz einer multikausalen interdisziplinären Forschung an die Vertreter der wissenschaftlichen Praxis. In der ihm eigenen pragmatischen Art lässt Lingner dem Lob der Zweckmäßigkeit hoch entwickelter Organisationsstruktur und ihrer Erlernbarkeit logischerweise den Vorschlag folgen, allen Menschen näher zu bringen, *„wie musterhaft zweckmäßig die Welt in uns eingerichtet ist“*[91]. In sein leidenschaftliches Plädoyer für den Praxisbezug und praktisches Denken zur Lösung dringender Probleme bezieht Lingner die Akademiker und Geistesschaffenden mit ein. Im Forschungsbereich garantiere nur ein Zusammenwirken von Gelehrten und Experten unterschiedlicher Fachrichtungen, ein systematischer Erfahrungs- und Erkenntnisaustausch einen Fortschritt. Lingner schließt seine Rede mit einer Aufforderung zur Beschäftigung mit dem Menschen:

> „Die Beschäftigung mit dem Menschen ist mir eine heilige Sache, und ich bin tief überzeugt, dass im menschlichen Körper die Schlüssel für die Tore zu ganz ungeahnten, unerforschten Territorien zu finden sind. Es ist vielleicht nur ein einziger monumentaler Gedanke, nach dem alles Leben dieser Welt sich entwickelt hat, und da der Mensch die höchste Vollendung dieser Entwicklung darstellte, so müssen wir in ihm am ehesten die Lösung des Welträtsels finden können. Wer den Menschen begreift, begreift die Welt.“[92]

Die Berner Rede von Karl August Lingner vermittelt nicht nur die „theoretische“ Grundlage, Weltsicht und Menschenbild eines gemeinnützig denkenden Industriellen, sondern sie gibt zugleich auch einen Eindruck von dem prägenden Einfluss universaler Denk- und Erklärungsmodelle auf die Vorstellungswelt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Einem universalen Anspruch folgend, stellt die Rede einen Versuch dar, ein geschlossenes

---

91 Karl August Lingner: Der Mensch als Organisationsvorbild. Gastvortrag gehalten am 14. Dezember 1912 vor dem Professorenkollegium der Universität Bern. (Berner Universitätsschriften Heft 4). Bern 1914, S. 13.

92 Karl August Lingner: Der Mensch als Organisationsvorbild. Gastvortrag gehalten am 14. Dezember 1912 vor dem Professorenkollegium der Universität Bern. (Berner Universitätsschriften Heft 4). Bern 1914, S. 32.

Argumentationssystem nach dem Vorbild einer Art meta-wissenschaftlichen Universaltheorie unter Einbeziehung möglichst vieler Ansätze beispielsweise aus Naturwissenschaft, Philosophie, Ethik und Kunst zu schaffen, um daraus Überzeugungskraft für die abgeleiteten gesellschaftlichen, hygienischen Forderungen zu gewinnen. Überlieferte Ideenzusammenhänge werden vermischt und für die eigene Idee instrumentalisiert.[93] Aus dem Konstrukt von ideengeschichtlich zum Teil verschiedenartig motivierten Gesichtspunkten lassen sich vor allem zwei Komplexe herausfiltern, die „Mensch-Maschine-Analogie“ und die Vorstellungsgruppe „Organismus-Staat“[94]. Beide haben eine mehr oder weniger lange Tradition, auf deren Grundlage Lingner ganz im Sinne seiner Zeit ein in sich stimmiges, aus sich selbst heraus verständliches ganzheitliches System von Gesetzmäßigkeiten zu konstruieren bemüht ist. Deutlich geprägt sind seine theoretischen Überlegungen, über deren „wissenschaftliche“ Bedeutung sich der vielseitig interessierte Unternehmer Lingner keine Illusionen machte, von seiner unbedingt pragmatischen Grundeinstellung.

Der Vergleich zwischen Mensch und Maschine, das Inbeziehungsetzen von menschlichem Körper und Technik, das in der rationalistischen Kulturbewertung der Aufklärung einen Höhepunkt erreichte, hat vor allem in der Kunst eine lange Tradition. Auf der Suche nach einer Proportionslehre, einem Normverhältnis oder einem morphologischen Grundgesetz ausgehend vom menschlichen Maß ließen sich beispielsweise Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) oder Albrecht Dürer (1471-1528)[95] in ihrem Studium der menschlichen Anatomie von den Naturwissenschaften beeinflussen. In der Philosophie findet sich der „Maschinengedanke“ in mechanistischen Natur- und Gesellschaftsauffassungen von

93 Die Tendenz zur Synthese stellt ein allgemeines Phänomen der Zeit dar. Die Reaktion auf die grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen ist allgemein gekennzeichnet von dem Bemühen, mit Hilfe synergetischen Denkens und fächerübergreifender Ansätze Zusammenhänge umfassend darzustellen und Erklärungsmodelle als „organische“ Einheit und geschlossene Systeme zu konstruieren. Besorgnis um die Zivilisation motivierten kritische Auseinandersetzungen, wie beispielsweise die Walther Rathenaus (1867-1922) oder das in den Jahren 1918 bis 1922 veröffentlichte kultur- und geschichtsphilosophische Werk „Der Untergang des Abendlandes“ von Oswald Spengler (1880-1936).

94 Die Analogie „Körper-Staat“ beziehungsweise „Körper-Gesellschaft“ reicht als Organisationsvorstellung bis in die Antike zurück, wo es schon zwischen dem hierarchischen Modell Platos und dem organologischen von Titus Livius unterschieden wurde. Während das Hierarchiemodell den Kopf als Kommandozentrale des untergebenen Leibes versteht und zwischen Führerkaste und untergebenem Wehr- und Nährstand im Ständestaat unterscheidet, skizziert der organologische Ansatz den Bauch als begüterte Aristokratie und parasitäre Ordnungsmacht gegenüber den Gliedern als aufbegehrende Plebs. Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss. Stuttgart 1997, S. 20.

95 Im Gegensatz zu da Vinci, der nicht nur die Körperoberfläche, sondern auch das Körperinnere möglichst naturgetreu darstellen wollte, konzentrierte sich Dürer zu diesem Zweck ganz auf genaueste Vermessung des Äußeren. Vgl. Robert Jütte: Die Entdeckung des „inneren“ Menschen 1500-1800. In: Richard van Dülmen (Hrsg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 241-258, hier S. 246.

Thomas Hobbes (1588-1679) und René Descartes (1596-1650). Schließlich sei noch der zweifelhafte Entwurf einer „Symbolik der menschlichen Gestalt“ (1853) von Carl Gustav Carus (1789-1869), der Versuch den gesamten menschlichen Körper und seine Physiognomie umfassend zu deuten, als Beispiel für die naturphilosophisch-spekulativen Bestrebungen[96] in der Wissenschaft erwähnt, die teilweise noch bis in das 19. Jahrhundert wirkten.

Die mechanistische Sichtweise wurde immer wieder durch naturwissenschaftliche Entdeckungen gefördert, wie zum Beispiel durch die 1628 publizierte Entdeckung des großen Blutkreislaufs durch den englischen Arzt William Harvey (1578-1657). Die Erkenntnis, dass das Blut vom Herzen durch den Körper gepumpt wird, untermauerte die mechanistische Körperauffassung. Ende des 17. Jahrhunderts erkannte man Zusammenhänge zwischen Morphologie und Krankheit. Um 1800 stand neben Friedrich Hoffmanns anhand der Funktionsweise des Blutgefäß-, Lymph- und Nervensystem entwickelten Vorstellung vom Körper als hydraulische Maschine die iatrophysikalische/iatromechanische Theorie Hermann Boerhaaves (1668-1738), die den Körper als Anzahl von Maschinen begreift.[97] Die Vorstellung vom menschlichen Organismus als Maschine wurde von den französischen Materialisten im 18. Jahrhundert, insbesondere von Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) in seinem Bild des l’homme machine[98] weitergedacht. Auf der Suche nach dem Konstruktionsprinzip des Menschen diente die Maschine als Erklärungsmodell, wurde materielle Organisation zur Grundlage. Für das 19. Jahrhundert sollen hier zwei „Ideenquellen“ angegeben werden, die Karl August Lingners Anschauungen vom Menschen geprägt haben könnten. 1877 erschien die Abhandlung „Grundlinien einer Philosophie der Technik“ von Ernst Kapp[99], in der eine technogenetische Kulturtheorie entwickelt wird. Kapp beschäftigt sich mit der Technikentwicklung auf der Grundlage seiner These von der Organprojektion, nach der die Technik unbewusst Strukturen des menschlichen Körpers nachbildet beziehungsweise Werkzeuge/Maschinen ihre kulturgeschichtliche Legitimation aus dem Organismus, dem leiblichen Gliederbau, beziehen.

96 Siehe hierzu: Rita Wöbkemeier: Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart 1990.

97 Vgl. Rolf Winau: Die Entdeckung des menschlichen Körpers in der neuzeitlichen Medizin. In: Arthur E. Imhof (Hrsg.): Der Mensch und sein Körper. Von der Antike bis heute. München 1982, S. 209-255.

98 Julien Offray de La Mettrie: L’homme machine. Leyden 1748. La Mettries Übertragung der Maschinentheorie Descartes auf den Menschen war 1747 zunächst anonym erschienen. In seinem Modell ist die körperlich-materielle Organisationsstruktur Grundlage des geistigen Lebens.

99 Ernst Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig 1877. Neudruck mit einer Einleitung von Hans-Martin Sass. Düsseldorf 1978. Der nach Texas eingewanderte Geograph Ernst Kapp errichtete 1851-65 dort ein Wasserkurzentrum und setzte in einer außergewöhnlichen Kulturleistung der Kolonisation die neuesten hydrotherapeutischen Erkenntnisse in die Praxis

Auch Kapps Motivation ist sehr handlungsorientiert, wenn er die Maschine nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zur Kultivierung, zur Emanzipation des Menschen und die Umwandlung der Natur als Maß der Technik darstellt. In diesem Modell ist die Maschine das Produkt des Menschen und dieser ist Maß und Ziel der Grenzen ihrer Entwicklung. Ein interessanter Aspekt ist neben Analogiepaaren wie „Blutgefäßnetz-Schienenwege/Dampferlinien“ und „Nervensystem-elektrische Telegraphen“ die Darstellung der Sprache als Ausnahmephänomen und durchsichtige Form eines organischen Gesamtgebildes („Sprachorganismus“).[100] Schon in der Antike hatte es Vorstellungen gegeben, dass technische Erfindungen die natürlichen Schwächen des Mensch zum Beispiel gegenüber vielen Tieren ausgleichen könnten. Wenn Ernst Kapp technische Erfindungen als unbewusste Projektionen menschlicher Organe darstellt, so handelt es sich um eine Fortführung dieser Auffassung und verdeutlicht zugleich, das für das 19. Jahrhundert noch keine allgemeingültige beziehungsweise allgemein verbreitete Vorstellung von „der Technik“ vorausgesetzt werden kann.[101] Im Zusammenhang mit dem Mensch-Maschine-Komplex ist neben Ernst Kapp vor allem der Berliner Pathologe und damalige „Papst der deutschen Medizin“ Rudolf Virchow (1821-1902)[102] zu nennen. Der Gedanke, dass Karl August Lingner insbesondere von dessen medizinisch-hygienischen Studien beeinflusst wurde, ist nahe liegend. Virchows Zellularpathologie beinhaltete die Lokalisierung von Krankheitsvorgängen nicht mehr in Organen oder Geweben, sondern in einzelnen Zellen, die er als Träger krankhafter Veränderungen erkannte. Dieses Körperkonzept ist geprägt von einer bisher nicht da gewesenen Parzellierung. Die Reduzierung des Körpers auf seine Einzelteile, wie sie durch Virchows Zellularpathologie und durch die Entdeckung lebender Mikroorganismen nun in der Medizin einsetzt, übertrifft die Cartesianische Maschinentheorie in ihrer Zerlegung des menschlichen Körpers bei Weitem. Immer weniger als Ganzes betrachtet wird der Körper zu einem maschinengleichen Objekt aus Einzelteilen. Krankheit wird zum „Maschinenschaden“, zum separaten Defekt, den hochspezialisierte Mediziner mit immer größerem Detailwissen reparieren. Auch Virchows Darstellungen sind

---

um. Lingner, der sich eingehend mit sozialhygienischer und medizintheoretischer Literatur beschäftigte, dürfte dieses Projekt und die Abhandlung Kapps durchaus bekannt gewesen sein.

100 Vgl. Ernst Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig 1877. Neudruck mit einer Einleitung von Hans-Martin Sass. Düsseldorf 1978, S. V-XXXVIII und S. 307/308.

101 Vgl. Joachim Radkau: Natur und Technik – eine dialektische Beziehung? In: Richard van Dülmen (Hrsg.): Die Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 389-408, hier S. 389 und S. 392.

102 Siehe hierzu: Ernst Meyer: Rudolf Virchow. Wiesbaden 1956; Peter Krietsch, Heinz Simon: Rudolph Virchow und Berlin. Berlin 1985; Anke te Heesen: Das Archiv. Die Inventarisierung des Menschen. In: Nicola Lepp, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999, S. 114-141.

bildlich im Sinne technizistischen Vokabulars, wenn er beispielsweise die gebündelten Nervenfasern mit ihren umhüllenden Isolationsschichten beschreibt.

Schließlich seien noch die theoretischen Schriften Walther Rathenaus (1867-1922)[103] erwähnt, in denen die „Mechanisierung" und Technisierung des Zeitalters als Problem der Verödung des menschlichen Lebens thematisiert wird, die es in ferner Zukunft zu überwinden gelte. In Rathenaus zeitkritischen Beschreibungen, in denen er die zeitgenössische Angst vor einer „Vollmechanisierung"[104] aller Lebensbereiche aufgreift, geht es um den Zweckcharakter gesellschaftlicher Organisationen, den Zweckmenschen und die Gleichförmigkeit industrieller und kultureller Massenproduktion. In Rathenaus geschichtsphilosophischer Deutung spielt die stark bildhafte mechanische und organische Metaphorik eine wichtige Rolle. Es seien in diesem Zusammenhang vor allem die Schriften „Zur Kritik der Zeit"[105] von 1912 und „Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele"[106] aus dem Jahr 1913 genannt. Besonders erstgenannter Titel war ein außerordentlicher Verkaufserfolg. Karl August Lingner hat die populären Publikationen dieses ungewöhnlichen Intellektuellen und erfolgreichen Industriellen seiner Zeit wahrscheinlich gekannt und greift die allgemein verbreitete Mode, durch Analogiebildung die philosophische Bedeutungsdimension von naturwissenschaftlich-technischen Zusammenhängen und gesellschaftlich-sozialer Realität herauszuarbeiten, in seinem Berner Vortrag von 1912 auf. Unbeschwert bedient sich Lingner geläufiger Bilder und Metaphern aus unterschiedlichen Bereichen und Fachzusammenhängen, wohlwissend, dass diese argumentativ eingesetzten Vergleiche nicht immer „millimetergenau" passen. In Rathenaus vielfältiger Metaphorik vor allem aus den Bereichen Physik, Chemie und Mechanik finden sich zahlreiche Begrifflichkeiten, die Lingner inspiriert haben könnten. So zum Beispiel der Vergleich einer Fabrik mit einem

---

103 Zu den Hauptwerken Rathenaus gehören „Zur Kritik der Zeit" (1912), „Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele" (1913) und „Von kommenden Dingen" (1917). In: Hans Dieter Hellige, Ernst Schulin (Hrsg.): Walther Rathenau-Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 17-499. Hier spiegelt sich die ambivalente Haltung eines Industriellen aus dem Milieu des privaten Großkapitals wieder, der in der Realität in leitender Funktion im Aufsichtsrat der AEG das Materielle organisierte, während er in seinen Schriften die Überwindung dieser kapitalistischen Organisation anstrebte und planwirtschaftliche Ansätze erörterte. Siehe hierzu: Ernst Schulin: Walther Rathenau. Repräsentant, Kritiker und Opfer seiner Zeit. Göttingen/Zürich 1992; Peter Berglar: Walther Rathenau. Ein Leben zwischen Philosophie und Politik. Graz/Wien/Köln 1987; Hans F. Loeffler: Walther Rathenau - ein Europäer im Kaiserreich. Berlin 1997; Dieter Heimböckel: Walther Rathenau und die Literatur seiner Zeit. Studien zu Werk und Wirkung. Würzburg 1996.

104 Siehe hierzu: Siegfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Frankfurt 1982.

105 Walther Rathenau: Zur Kritik der Zeit (1912). In: Hans Dieter Hellige, Ernst Schulin (Hrsg.): Walther Rathenau - Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 19-103.

106 Walther Rathenau: Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele (1913). In: Hans Dieter Hellige, Ernst Schulin (Hrsg.): Walther Rathenau - Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 105-295.

Uhrwerk oder der gesamten Wirtschaft mit einer Maschine. Bildhaft schreibt Rathenau vom Güterstrom, der sich durch *„das Netz seiner Arterien und Adern"*[107] ergießt, vom Kapital als dem *„Blut der Welt"*, das durch die *„Adern des Verkehrs (rolle)"*, um anschließend zurückzuströmen *„(...) tausendfach schwellend, in die Behälter, aus denen es floß"*.[108] An verschiedenen Stellen in Rathenaus Werk finden sich organisch-anatomische Bilder wie Kreislauf, Verdauung, Adern, Arterien, Venen, Gefäße, Blutkörper, Zelleninhalte, Nervensignale. Da ist die Rede von *„metallische(n) Saugkanäle(n)"*, vom *„steinernen Zellenleib"*, vom *„lebendigen Körper der Zivilisation"*, vom *„Zellenkörper"* oder vom *„Gesamtorganismus"*.[109] Besonders interessant im Zusammenhang mit Lingners Ideenwelt ist die Netzmetapher bei Rathenau.

> „(...) Sichtbare und unsichtbare Netze rollenden Verkehrs durchziehen und unterwühlen die Straßenschluchten und pumpen zweimal täglich Menschenkörper von den Gliedern zu den Herzen. Ein zweites, drittes, viertes Netz verteilt Feuchtigkeit, Wärme und Kraft, ein elektrisches Nervenbündel trägt die Schwingungen des Geistes. Nahrungs- und Reizstoffe gleiten auf Schienen und Wasserflächen herbei, verbrauchte Materie entströmt durch Kanäle."[110]

> „Im Inneren, durch gemauerte Venen, Gefäße und Arterien rinnt bei Tag und Nacht der Umlauf belebter und unbelebter Massen. Einzeln oder in schnell bewegten Gefäßen vereinigt, gleiten Menschenleiber nach Art der Blutkörper periodisch durch die Kanäle, stauen sich entzündungsähnlich bei Störungen und Zwischenfällen (...)"[111]

Den hier entworfenen Szenarien eines technologischen Systems liegt ein ganzheitlicher Erklärungsanspruch und ein kulturkritischer Ansatz zu Grunde. Die Folgen einer Umsetzung der Faszination Technik-Mensch, der sich Lingner begeistert und kritiklos hingibt, sind hier schon bis in ihre letzte Konsequenz fortgedacht.[112] Während Lingner unter dem Begriff „Menschenökonomie" den optimal arbeitsteilig arbeitenden menschlichen Körper, „La Machine

---

107 Walther Rathenau: Zur Kritik der Zeit (1912). In: Hans Dieter Hellige, Ernst Schulin (Hrsg.): Walther Rathenau - Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 19-103, hier S. 48.

108 Walther Rathenau: Physiologie der Geschäfte. In: Walther Rathenau: Impressionen, S. 200.

109 Walther Rathenau: Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele (1913). In: Hans Dieter Hellige, Ernst Schulin (Hrsg.): Walther Rathenau - Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 105-295, hier S. 133, 167/168.

110 Walther Rathenau: Zur Kritik der Zeit. Berlin 1919 (Erstausgabe 1912), S. 13, zit. nach Hughes (S. 16).

111 Walther Rathenau: Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele (1913). In: Hans Dieter Hellige, Ernst Schulin (Hrsg.): Walther Rathenau - Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 105-295, hier S. 167.

112 Der amerikanische Konstrukteur und Industrielle Henry Ford (1863-1947), der mit der Einführung der Fließbandarbeit den Gedanken der Arbeitsteilung und Rationalisierung in der Fertigung von Automobilen radikal umgesetzt und den Ausspruch „time is money" geprägt hat, veranschaulicht beispielhaft die hier von Rathenau angedeutete Entwicklung. Interessant ist, dass sich auch Henry Ford im Zusammenhang mit der Produktion von Automobilen der Kreislaufmetapher bedient.

humaine“ (Abb. IV/ 9), die „human factory“[113] (Abb. IV/10) als Vorbild und Ideenlieferant für Funktionalisierungs- und Produktivitätsoptimierung in allen Organisationsebenen und Handlungsbereichen[114] versteht und das Wissen um die Funktionsweise des Organismus als Grundlage für eine effektivere Nutz- und Verwertbarkeit menschlicher Kraft nach dem tayloristischen Prinzip der maximalen Leistungsfähigkeit bei minimaler Pflege darstellt, setzt sich Rathenau kritisch mit dieser Arbeitsideologie auseinander, die letztlich nichts anderes bedeutet als die Anpassung des Körpers an die Maschine. In Lingners Mensch-Technik-Vergleich dominiert die Faszination an Rationalisierung, Arbeitsteilung, Effektivitätssteigerung und Leistungsprinzip, die tatsächlich die Maschine zum Maß aller Ding macht und den Menschen ihrem Rhythmus unterordnet. In der Herstellung eines gläsernen Motors durch das Deutsche Hygiene-Museum in den 1930er Jahren findet diese folgenreiche Faszination der Mensch-Technik-Analogie einen symbolischen Ausdruck.[115] Rathenau hatte Lingners „Mensch als Organisationsvorbild“ schon weitergedacht, indem er dessen Schicksal als bloßes „Maschinenfutter“, als Teil einer „mechanistischen Lebensform“ in einem maschinellen Kreislaufs ohne Ziel problematisierte. Am Ende steht der „Organismus der Fabrik“, eine „Maschine aus lebenden Menschenleibern“, deren absolut zweckorientierte Organisation Auswirkungen auf den gesamten „Menschheitskörper“[116] hat. In dieser Vorstellung von den tiefgreifenden Auswirkungen des Maschinenprinzips deutet sich schon an, dass die Projektion

---

113 Vgl. Martin Roth: Menschenökonomie oder der Mensch als technisches und künstlerisches Meisterwerk. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der Gläserne Mensch – Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990, S. 39-67, bes. S. 59-64.

114 Dass sich Lingner in seiner eigenen organisatorischen Arbeit von solchen Prinzipien leiten ließ, verdeutlicht eine Äußerung Rudolf Neuberts, der ab 1924 als Arzt im Hygiene-Museum arbeitete und viele der ehemaligen Mitstreiter Lingners persönlich kannte: „Karl August Lingner, Gründer und Stifter des National-Hygienemuseums, das später in 'Deutsches Hygienemuseum' umbenannt wurde, war der Typ des genialen Ausbeuters. (...) Er verstand es, Talente zu entdecken und für sich arbeiten zu lassen. Um sie alle beherrschen zu können, hetzte er jeden gegen jeden.“ Rudolf Neubert: Mein Arztleben. Erinnerungen. Rudolstadt 1974, S. 50/51.

115 Vgl. hierzu Martin Roth: Menschenökonomie oder Der Mensch als technisches und künstlerisches Meisterwerk. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der Gläserne Mensch - Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990, S. 41-67, bes. S. 60-64. In den Ausstellungen des Deutschen Hygiene-Museums waren Leistungs- und Konstruktionsvergleiche zwischen Mensch und Technik beliebte Methode der Veranschaulichung. So wurden zum Beispiel Körperfähigkeiten wie die Leistung des Herzens in technischen Standards ausgedrückt oder ein mikroskopisch stark vergrößertes Oberschenkelknochenstück mit dem Bild von dem Gestell eines eisernen Krans zusammen gezeigt. Vgl. Dresdner Anzeiger vom 3. November 1921. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv A.XX.IV. 142 Bd. III: Hygiene-Museum in Dresden. Mit solchen gegenüberstellenden Vergleichen ließen sich die enormen Leistungen des menschlichen Organismus wirksam verdeutlichen. Im Führer zur IHA 1930 heißt es: „Bei aller Hochachtung vor den Leistungen der Technik, die ja immer verblüffender, aber in ihrer Auswirkung auch oft verhängnisvoller für den Menschen werden, sie müssen, hat man mit Recht gesagt, verschwinden vor den Leistungen eines lebendigen Organismus: kein Motor arbeitet mit dem Nutzeffekt wie unsere Muskeln, keine elektrische Zentrale arbeitet mit solcher Präzision wie unser Nervensystem usw. – d.h. wenn der Organismus gesund ist.“. Adolf Thiele: Mensch und Wirtschaft. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Amtlicher Führer. Dresden 1930, S. 62-67, hier S. 66.

des Organismus in die Technik immer auch eine Projektion der Technik in das Organische impliziert. Wenn der menschliche Körper ein zweckrational regulierbares System darstellt und wie eine Maschine funktioniert, liegt es nah, ihn auch wie eine solche zu behandeln, Normabweichung und Krankheit als Funktionsstörung und betrieblichen Ausfall mit Folgen für die wirtschaftliche Effizienz des Gesamtapparats einer Volksgemeinschaft zu sehen. Die Gesellschaft der Menschen, der soziale Körper, ist demnach als Zusammenschaltung von Einzelkörpern, Gliedern und Sinnen mit ihren jeweiligen Einzelfunktionen ein abstraktes Abbild der mechanischen Transformation.[117] Arno Baruzzi (1973) verdeutlicht das Wechselverhältnis Mensch-Maschine und Maschine-Mensch, indem er das Maschinenprinzip umfassend als ein Phänomen des Denkens darstellt.

> „Denn versuchte man im Denken sub specie machinae dessen Fundamentum in re zu eruieren, indem man vielleicht annehmen könnte, dass Maschine als Metapher, nämlich als uneigentliche Ausdrucksweise fungiert, deren eigentliche noch dahinterstünde, dann würde bei allen Denkern, welche in der Maschine eine Modelldefinition sehen, wie es das Denken nicht besser erreichen kann, deutlich, daß die Vorstrukturierung des Denkens selbst das Maschinale impliziert, daß die technischen Maschinen Konfigurationen dieser Vorstrukturierungen selbst darstellen, so daß die Metapher Maschine für Mensch ihr Fundament einerseits in den technischen Maschinen hat, wie andererseits die technischen Maschinen nur Analogien des Menschen sind, nämlich technische Gebilde, in denen sich die maschinale Vorstrukturierung des Menschen selbst zur Schau stellt. (...) Das Denken sub specie machinae macht eben diese Erfahrung an den technischen Maschinen wie an dem Denken selbst, daß beides ineinander verwoben ist und daß letztlich vom Bewußtsein der Maschine nicht nur im übertragenden Sinne gesprochen werden kann, sondern im prägnanten Sinne, weil die kybernetische Maschine von der Maschine des Bewußtseins getragen ist.“[118]

Neben dem Mensch-Maschine-Komplex greift Lingner in seiner Berner Rede mit der Körper-Staat-Analogie Gedanken antiken Ursprungs auf, wonach sich am menschlichen Körper, in vornehme edle und weniger wertvolle dienende Teile gegliedert, das Wesen des politisch-sozialen Körpers spiegele. Im Rückgriff auf eine so verstandene Körpermetaphorik hatte der Ausdruck „Staatsorgan“ in der Staatslehre des 19. Jahrhunderts eine ganz konkrete Bedeutung.[119] Bei der Analogie von Körper und Staat handelt es sich um einen in den philosophischen Systemen des 19. und 20. Jahrhunderts verbreiteten Gedankenkreis, der wegen seiner Popularität fast als zeittypischer Jargon bezeichnet werden könnte. Auch hier mag die erwähnte Abhandlung

---

116 Walther Rathenau: Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele (1913). In: Hans Dieter Hellige, Ernst Schulin (Hrsg.): Walther Rathenau - Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 105-295, hier S. 269.

117 Vgl. Marie-Anne Berr: Technik und Körper. Berlin 1990, S. 47/48. Siehe auch: Angelika Thiel: Thema und Tabu - Körperbilder in deutschen Familienblättern von 1880-1900 oder „Im Nebenzimmer ertönte eine bärtige Männerstimme“. Frankfurt am Main/Berlin/New York/Paris/Wien 1993.

118 Arno Baruzzi: Mensch und Maschine. Das Denken sub specie machinae. München 1973, S. 209/210.

119 Vgl. Robert Jütte: Die Entdeckung des „inneren“ Menschen 1500-1800. In: Richard van Dülmen (Hrsg.): Die Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 241258, hier S. 255.

von Ernst Kapp aus dem Jahr 1877 dem Dresdner Odol-Fabrikanten wichtige Anregungen geliefert haben. Kapp beschäftigt sich mit dem Nachweis, dass der leibliche Organismus[120] des Menschen das Urbild beziehungsweise das unbewusste Vorbild des Staatsorganismus sei. Obwohl von den Entdeckungen der Physiologie bestätigt, sei, so Kapp, dieser Vergleich in der Fachwissenschaft Mitte des 19. Jahrhunderts noch nicht sehr verbreitet.[121] Der Staat fungiert bei Kapp als organische Totalprojektion. Bau und Leben des sozialen Körpers (Staatskonstitution) werden in Analogie zur Leibeskonstitution gesehen.

> „Die Corresponsabilität der Zwecke des Einzelorganismus und der Zwecke des staatlichen Gesamtorganismus ist die Wiege der Ethik und der realisirten Rechtsordnung. Danach ist der ganze Mensch im Staate, aber auch der ganze Staat im Menschen“[122]

Zu den übereinstimmenden Kriterien und Grundgesetzmäßigkeiten organischer Lebendigkeit gehören neben der Mannigfaltigkeit der Gliederung (Zellenbildung), der Wiederholung der Prinzipien der niederen in immer höheren Entwicklungskreisen (administrativer Instanzenzug), das Gesetz der Periodizität sowie das konservierende Gesetz des Stoffwechsels (Reformbestrebung). Unmittelbar gegenübergestellt werden die Tätigkeit der Gliedmassen und die Sonderarbeit der Individuen, das Ernährungs-, Gefäß-, Atmungs-, Nervensystem und die Funktionen der einheitlichen Gesellschaft, das Knochengefüge und gesellschaftliche Schutzsysteme, das Fieber und die politische Revolution, die Unterordnung der einzelnen Organe unter die nächst höheren und militärische Disziplin sowie die Fortpflanzung und die Tendenz zur Ausdehnung nach Außen (Kolonialismus). In der möglichen Zuordnung anthropomorpher Attribute und der Übertragbarkeit mikrokosmischer Zusammenhänge auf die Gesellschaft liegt der universale Charakter der organischen Idee. Kapp differenziert, im Gegensatz zu Lingner, zwischen den umfassenden Qualitäten des Organischen und der Gedankenlosigkeit und Schablonenhaftigkeit des Mechanisch-Maschinenmäßigen. In Kapps staats- und kulturtheoretischen Überlegungen vom Staat als Organismus, die ihren Ursprung in der Bewegung von 1848 haben, ist das Individuum nicht nur bloßer Teil, kein Rädchen im Getriebe einer Maschine, sondern ein demokratisches, liberales Individuum. Die Maschine steht

---

120 Die Anwendung des Organismusprinzips, des Zusammenspiels von Einzelorganen, auf kulturelle Erscheinungen findet sich auch in kulturmorphologischen Ansätzen bei Goethe (1749-1832) und Herder (1744-1803).

121 Vgl. Ernst Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Braunschweig 1877. Neudruck mit einer Einleitung von Hans-Martin Sass. Düsseldorf 1978, S. 311-314. Kapp gibt hier einen Forschungsbericht und weist die Fundstellen nach, in denen die Organismus-Staat-Analogie auftaucht. Es handelt sich dabei um Abhandlungen des 19. Jahrhunderts aus den Bereichen Rechtswissenschaft, Pathologie/Anatomie, Zoologie, Anthropologie, Philosophie und Ethnologie.

für die Konstitution des Despotismus, während der Organismus das Modell der bürgerlichen Freiheit repräsentiere.[123] Die im Organismusbegriff angelegte Tendenz der Rechtfertigung einer totalitären Staatstheorie oder eines „mechanisierten Staatswesens“[124], wie Rathenau es fürchtet, kommt Kapp durch diese Unterscheidung, die Aufwertung des organischen gegenüber dem mechanischen Prinzip, zuvor. Seine Organismusdefinition trifft sich mit der wissenschaftlich-soziologisch begründeten Auffassung Rudolf Virchows, der den Organismus des Leibes als Bild der sozialen Einrichtung, der Gemeinschaft von Gleichwertigen, als Staat aus selbstständigen, weitgehend unabhängigen Zellen sieht.

Lingner betont 1912 dagegen die hierarchische Gliederung, das arbeitsteilige System auf der Ebene der einzelnen Körperteile und Organe, welches der Pflege und Wartung durch einen väterlich sorgenden Vormund als Oberhaupt bedürfe, eine Ordnung, die er auch in der Gesellschaft zu bevorzugen scheint. Sein Bestreben, alle Menschen unabhängig von der wirtschaftlich-sozialen Lage und vom Bildungsstand zu erreichen, zeugt von gesellschaftlichem Harmoniebedürfnis. Walter A. Büchi spricht in diesem Zusammenhang von einem *„Harmoniemodell anhand leibmetaphorischer Thesen“*.[125] Der Versuch, die Gesellschaft zu strukturieren und die Menschheit in ein System von Klassifikationen einzubinden, entspringt einer ausgeprägten Fixierung auf Ordnung und Hierarchie. Grundlage ist das für die Romantik charakteristische Ideal der Homogenität[126], unterstützt durch die Evolutionstheorie Charles Darwins (1809-1882) und deren Übertragung auf die sozialen Beziehungen der Menschen und die gesellschaftlichen Entwicklungen. Das durch den Sozialdarwinismus vertretene Prinzip des Daseinskampfes verbunden mit einer Auslese der Tüchtigsten und einem Absterben der Leistungsunfähigen beeinflusste die Ideenwelt Karl August Lingners nachhaltig, was in der folgenden Bemerkung aus dem Zusammenhang der Körper-Staat-Analogie anschaulich hervortritt:

> „Verbänden, die keine oder geringe Arbeit leisten, wird die Nahrungszufuhr zeitweise gesperrt oder aufs äusserste beschränkt; wenn ihre Funktion überhaupt entbehrlich wird, läßt man sie ganz verkümmern, um dem

---

122 Ernst Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Braunschweig 1877. Neudruck mit einer Einleitung von Hans-Martin Sass. Düsseldorf 1978, S. 310.

123 Vgl. Ernst Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Braunschweig 1877. Neudruck mit einer Einleitung von Hans-Martin Sass. Düsseldorf 1978, S. 317/318, S. 322-324, S. 327/328, S. 339.

124 Walther Rathenau: Zur Kritik der Zeit (1912). In: Hans Dieter Hellige, Ernst Schulin (Hrsg.): Walther Rathenau - Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 19-103, hier S. 87.

125 Walter A. Büchi: Schloßherr ohne Adelstitel - Lingner, die Exzellenz. In: Martin Roth, Manfred Scheske, Hans-Christian Täubrich (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. o.O. 1993, S. 72-83, hier S. 81.

126 Vgl. hierzu Martin Doerry: Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs. Weinheim/München 1986, bes. S. 49.

> Ganzen die Lasten, die mit ihrer Unterhaltung verknüpft sind, zu ersparen. Für den Zellenstaat gilt unbedingt der Satz: Ohne Arbeit kein Lohn, ohne Leistung kein Anteil an den Staatseinkünften.“[127]

In solchen zum Teil sehr abstrakten strukturellen Gedanken, von denen „pragmatische“ Ansätze abgeleitet werden sollen, ist schon im Kern eine Legitimation harter und grausamer Maßnahmen, die letztlich gegen den Menschen gewendet werden können, greifbar. Lingners Überlegungen sind allgemein bestimmt durch seine wertekonservativen, systemkonformen politischen Vorstellungen und eine Lebensphilosophie, die geprägt ist durch seine gesellschaftliche Position, Geld- und Machtbesitz gekoppelt mit sozialen Pflichten und patriarchalische Sorge für die Untergeordneten. Seine Hauptverantwortung sieht Lingner in der Gesundheitsfürsorge und -pflege. Dabei unterscheidet er zwischen synergetischer Problemlösung und Forschung durch die Fachleute und Wissenschaftler und einer „volkstümlich“ aufbereiteten Wissensvermittlung an die Masse der Bevölkerung. Das Nutzbarmachen gesicherter Forschungsergebnisse, das Lingner immer wieder betont, hatte schon Rudolf Virchow als vornehmste Aufgabe der Wissenschaft bezeichnet. Auch er sah die ethische Dimension einer Bildung ohne Schranken zwischen Fach- und Laienwissen.

> „Der gebildete Mensch soll nicht blos seinen eigenen Leib kennen, weil eine solche Kenntnis zur Bildung gehört, sondern vielmehr deshalb, weil zuletzt die Vorstellung, die man sich von sich selbst macht die Grundlage für alles weitere Denken über den Menschen wird.“[128]

Bei Lingner war die Einsicht von der Notwendigkeit hygienischer Volksbelehrung von Anfang an auch wirtschaftlich motiviert, was eine Äußerung aus dem Jahr 1904 belegt.

> „Kein Unterricht würde auch so staatseinträglich sein, keiner bringt dem Staate und den Gemeinden so schnell greifbaren Nutzen, der direkt in Geldwerte umzusetzen ist wie die sozialhygienische Belehrung der Bevölkerung. Das berühmte Wort ‚Das kostbarste Kapital des Staates und der Gesellschaft ist der Mensch’ gilt heute mehr den je.“[129]

Das vom Leistungsgedanken gekennzeichnete Bild vom Menschen als Wirtschaftsfaktor, das sich zwangsläufig gegen den Menschen wenden muss, hält sich nachhaltig. Im Zusammenhang mit der Einrichtung des Düsseldorfer Reichsmuseums für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde fordert Oskar von Miller 1926, dass man im Mittelpunkt der Ausstellung den Menschen als

---

[127] Karl August Lingner: Der Mensch als Organisationsvorbild. Gastvortrag gehalten am 14. Dezember 1912 vor dem Professorenkollegium der Universität Bern. (Berner Universitätsschriften Heft 4). Bern 1914, S. 17.

[128] Rudolf Virchow: Vier Reden über Leben und Kranksein, S. 81, zit. nach Ernst Kapp, S. 163.

[129] Karl August Lingner: Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung. Einige Leitgedanken zu der Sonderausstellung. In: Die deutschen Städte. Geschildert nach den Ergebnissen der ersten deutschen Städteausstellung zu Dresden 1903. Bd. I. Leipzig 1904, S. 531-547, hier S. 537.

„Wirtschaftsobjekt“ zeigen müsse, dessen körperliche und geistige Leistung maßgebend für die Weltwirtschaft sei.[130]

Abschließend bleibt noch zu erwähnen, dass Lingners eigenes Organisationstalent, die Fähigkeit, verschiedene Tätigkeitsbereiche optimal nutzbringend miteinander zu verknüpfen und so gesellschaftlich-soziales Engagement überhaupt erst zu ermöglichen, sicherlich aus den dargelegten Überzeugungen schöpfte. Lingner teilt diese Fähigkeit mit anderen Großunternehmern seiner Zeit.[131] Die auf Walther Rathenau bezogene Definition vom „system builder“[132] erscheint hier als Handlungsprinzip im kleineren Rahmen auch für eine Person wie Karl August Lingner zutreffend.

4.2.3. Die Denkschrift von 1912

Eine Beschäftigung mit den Aussagen der im März 1912 von Karl August Lingner vorgelegten „Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden“[133] ist im Hinblick auf die Beurteilung des achtzehn Jahre später ausgeführten Museumsbaus und seines Ausstellungskonzepts[134] von Interesse. In drei großen Abschnitten sind hier schon alle wichtigen Aspekte formuliert. Lingner charakterisiert die Notwendigkeit der Schaffung eines solchen Museums und dessen Aufgaben, den Bildungsanspruch der hygienischen Volksaufklärung mit dem Ziel der Hebung der Volksgesundheit und die mit der Umsetzung dieses Bildungsanspruchs verbundenen positiven Auswirkungen für die Gesellschaft. Dann folgen Gedanken über die

---

130 Vgl. Oskar von Miller. In: Bericht über die Gründungsversammlung des Reichsmuseums für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf e.V. am 19. November zu Düsseldorf 1926. Stadtarchiv Dresden. Hauptkanzlei H. 28 II: Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf 1927, S. 16.

131 Zu nennen sind in diesem Zusammenhang etwa Alfred Krupp (1812-1887), der durch den Bau von firmeneigenen Wohnkolonien in Essen die Arbeiter an sein Unternehmen gebunden hat, der Chemiker und Industrielle Friedrich Carl Duisberg (1861-1935), der neben der Kunstförderung viele soziale Wohlfahrtseinrichtungen für Gesundheitspflege und Bildung ermöglichte, oder der Ingenieur und Unternehmer Carl von Linde (1842-1934), um nur einige Namen anzuführen. Zu dem Komplex einer konservativen Staatshaltung einerseits und einer bürgerlichen Liberalität als Voraussetzung des Mäzenatentums andererseits siehe: Günter und Waltraut Braun (Hrsg.): Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Berlin/New York 1993.

132 Vgl. Thomas P. Hughes: Walther Rathenau: 'system builder'. In: Tilmann Buddensieg, Thomas Hughes, Jürgen Kocka u.a. (Hrsg.): Ein Mann vieler Eigenschaften. Walther Rathenau und die Kultur der Moderne. Berlin 1990, S. 9-31. Hier finden sich Angaben zu weiterführender Literatur.

133 Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h.c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden, März 1912. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Inv.-Nr. 340).

134 Lingners Vorstellungen über die innere Organisation des Museums und den Sammlungsaufbau werden im Zusammenhang mit der Geschichte der Konzeptionen für die Schausammlungen in Abschnitt 6.6.1. dargestellt.

Organisation des Museums, Ansätze einer sinnvollen Ausstellungskonzeption und eine Gliederung der Ausstellung. Der letzte Teil der Schrift enthält ganz konkrete, pragmatische Überlegungen zur Finanzierung des „Projekts".

Ausgangspunkt ist die Beurteilung des menschlichen Körpers als Kunstwerk. Jeder Mensch solle dieses ihm anvertraute Kunstwerk in seinem unersetzlichen Wert schätzen und die körperlichen Vorgänge so gut wie möglich begreifen lernen, um seinen Körper pfleglich behandeln und Schädigungen abwenden zu können. Aufgabe des Museum sei die Erziehung des Menschen zu einem verantwortlichen Umgang mit seinem Körper.

> „Das Hygiene-Museum soll eine Stätte der Belehrung sein für die ganze Bevölkerung, in der jedermann sich durch Anschauung Kenntnisse erwerben kann, die ihn zu einer vernünftigen und gesundheitsfördernden Lebensführung befähigen."[135]

Ermutigung zur Weiterbildung fordere eine allgemein verständliche Wissensvermittlung. Eine Institution, die sich die allgemeine Wissensverbreitung über Gesundheitspflege und Hygiene zur Aufgabe mache, solle zwei Wege beschreiten. Zum einen die Aufklärung der Massen und zum anderen die gezielte Weiterbildung von Fachleuten als Multiplikatoren in der Gesellschaft. Hauptanliegen des Hygiene-Museums und neuartige Herausforderung ist die Aufklärung des Individuums, die Hinführung zur persönlichen Hygiene und die Aktivierung von Selbstdisziplin und Willenskraft bei der Vorbeugung von Krankheiten. Als Vermittlungsprinzipien betont Lingner Anschaulichkeit und Überzeugungsarbeit. Ein hoher Stellenwert kommt dabei aussagekräftigen, einprägsamen Exponaten zu, welche die sinnliche Wahrnehmung des Menschen ansprechen und Kenntnisse über notwendige Maßnahmen zur Gesunderhaltung zwanglos, unterhaltsam, fast spielerisch weitergegeben können. Die Darstellung von medizinischen Sachverhalten für die breite Bevölkerung bedürfe einer klar verständlichen Sprache, der plakativen Illustration durch Bilder oder Experimente. Durch attraktive Schaustücke oder beispielsweise begleitende Kinovorführungen soll Schulmeisterlichkeit vermieden werden. Die gezielte Weiterbildung, die sich an Fachleute unterschiedlicher Bereiche wie Ärzte, Verwaltungsbeamte, Ingenieure, Lehrer, Industrielle und Architekten wenden solle, könne durch wissenschaftliche Vorträge, Kurse und Seminare zum aktuellen medizinischen Forschungsstand und zu neuesten Erkenntnissen in Bereichen wie Gewerbehygiene, Ernährung, Wasserversorgung, Volkskrankheiten, Krankenfürsorge, Wohnungsbau, Geschichte der Hygiene

[135] Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h.c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden März 1912, S. 5.

oder Hygiene bei primitiven Völkern gewährleistet werden. Dahinter steht die Einsicht, dass zur Steigerung der Volksgesundheit neben der Bewusstseinsbildung des Einzelnen auch die Effektivität der öffentlichen Gesundheitspflege erhöht werden müsse. Die Weiterbildung von Fachleuten könne Einfluss auf den hygienischen Fachunterricht in Schulen, Hochschulen und anderen Einrichtungen ausüben, aber auch in öffentliche Bereiche wie die Wasserversorgung, die Abwasserbeseitigung, die Erstellung von Bebauungsplänen oder auch das Krankenversicherungswesen hineinwirken.

Die Wahrnehmung der beschriebenen umfangreichen pädagogischen Aufgaben legt schon nahe, dass die geplante Einrichtung den Rahmen eines bloßen Museums sprengen würde. In dem folgenden Zitat spricht Lingner dieses „Definitionsproblem", das die Institution immer begleiten sollte, schon deutlich an.

> „Ein Museum in des Wortes gegenwärtiger Bedeutung ist es also nicht, was hier in Dresden errichtet werden soll. Das geplante Institut wird sich mehr zu einer Art Akademie herausbilden, in der jedermann, ohne an bestimmte Zeiten und begrenzte Themata gebunden zu sein, sich durch Anschauung und eigenartigen Selbstunterricht nach freiem Belieben Kenntnisse über die Gesundheitspflege in all ihren Teilen erwerben kann, in der aber auch jedem Fachmann durch systematische Kurse die Möglichkeit geboten wird, sein Wissen auf den verschiedenartigsten Gebieten der Hygiene zu erweitern."[136]

In der Steigerung der allgemeinen Volksgesundheit, der Erhaltung der Arbeitskraft und der Steigerung der Arbeitsfähigkeit und Leistungsbereitschaft der Menschen sieht Lingner reale Vorteile für die Volkswirtschaft. Durch die Verminderung staatlicher Aufwendungen für die Behandlung von Krankheiten und Körperschäden sowie Kosteneinsparungen bei der Armenunterstützung oder der Witwen- und Waisenversorgung könne das Nationalvermögen erhöht werden. Der Stadt Dresden prophezeit Lingner durch die Einrichtung des Museums und die Durchführung alljährlicher Spezialausstellungen greifbare Wirtschaftsvorteile. Die Ausstellung und damit verbundene Sportveranstaltungen seien Lockmittel für die Industrie und förderten über den zu erwartenden Fremdenverkehr die Wirtschaft der ganzen Region.

Zum Schluss seiner Denkschrift geht Lingner auf die Finanzierung dieses Vorhabens ein. Er hebt den finanziellen Vorteil hervor, der sich durch die Eigenproduktion der Schauobjekte in den Werkstätten des Museums ergibt. Einen großen Kapitalbedarf für Ankäufe werde es nicht geben. Träger der Einrichtung soll ein Verein werden, da auf diese Weise Zuwendungen aus privaten

---

136 Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h.c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden März 1912, S. 8. Die Frage des Museumscharakters wird in Kapitel 7 noch behandelt.

Mitteln möglich würden. Die Denkschrift endet mit einem Finanzplan, in dem genaue Angaben über Etat und Ausgaben des Museums gemacht werden und eine Gegenüberstellung mit dem Haushaltsplan des Deutschen Museums in München erfolgt. Diese von Karl August Lingner ausgearbeitete Denkschrift stellte nach der gelungenen IHA 1911 eine konsequente Fortsetzung und Konkretisierung der Bemühungen um die Konstituierung eines Hygiene-Museums in Dresden dar.

4.3. Vom National-Hygiene-Museum zum Deutschen Hygiene-Museum

Der Anspruch, sich in ihrer Arbeit und Ausstellungstätigkeit immer den Anforderungen der Zeit zu stellen und auf die aktuellen Bedürfnisse der Menschen einzugehen, forderte die noch junge Institution schon bald in besonderer Weise heraus, als es galt, den verheerenden Auswirkungen des Krieges in der Bevölkerung entgegenzutreten. So beteiligte sich das Dresdner Museum 1917 mit einer Ausstellungsgruppe über Verwundeten- und Krüppelfürsorge an einer Ausstellung in Leipzig, stellte die Errungenschaften und die speziellen Arbeitskräfte des Hauses der Kriegsbeschädigtenfürsorge zur Verfügung und ermöglichte mit der Ausstellung „Die Kriegsbeschädigtenfürsorge in Deutschland“ in Dresden eine Überblicksdarstellung der Problematik. Das National-Hygiene-Museum nahm 1918 zu allen Einrichtungen Kontakt auf, die im weitesten Sinne mit Volksgesundheitsaufklärung zu tun hatten, so dass man für die dringenden Maßnahmen zum Umgang mit den Folgen des Krieges gewappnet war. Schon 1918 bereitete man einschlägige Ausstellungsstücke zum Thema „Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten“ vor, die dann in einer Ausstellung Anfang 1919 präsentiert werden konnten.[137] Das Ausmaß der gesundheitlichen Folgen von Krieg und Nachkriegszeit verlangten aber nicht nur die Aufbereitung spezieller Themen, sondern auch besonders wirksame, flächendeckende Aufklärungsarbeit. Im Jahr 1919 beschritt das National Hygiene-Museum auch hier einen neuen Weg, indem es durch mobile Ausstellungskonzeptionen in Form von Wanderausstellungen die hygienische Volksbildung erweiterte. Schon 1918 hatte man beschlossen, Schaustücke für Ausstellungen zusammenzustellen, mit denen man im In- und Ausland Städte und kleinere Gemeinden erreichen konnte. Die Schwerpunktthemen dieser oftmals umfangreichen beweglichen Ausstellungen in umgerüsteten Lastwagen und Zelten waren Geschlechtskrankheiten, Tuberkulose, Säuglingspflege. Außerdem wurden ausgewählte

[137] Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J., S. 34/35.

Teile der Sammlung „Der Mensch“ gezeigt. Über den Inhalt der Wanderausstellungen informierte das Museum durch Veröffentlichung von Büchern und einer Museumszeitschrift. Zur Ausrüstung der Wanderausstellungen mussten Duplikate von Lehrmitteln durch die museumseigenen Werkstätten angefertigt werden. Das große Interesse an den Schauobjekten des Museums legte 1920 auch die Entscheidung des geschäftsführenden Direktors Georg Seiring nahe, Kopien von wichtigen Exponaten und andere Lehrmittel durch die technischen Facharbeiter in den museumseigenen Werkstätten seriell produzieren zu lassen, um diese in aller Welt zu verkaufen. Die Idee, als wissenschaftliche und gemeinnützige Institution auch in eigener Sache unternehmerisch tätig zu werden, um durch die so gewonnenen Einnahmen wiederum die Museumsarbeit zu finanzieren, darf als kleine „Revolution“ gewertet werden. Diese Aufgabe übernahm nun die aus den Lehrmittelwerkstätten des Museums hervorgegangene „Aktiengesellschaft für hygienischen Lehrbedarf“.[138] Gleichzeitig mit der Produktion lief eine aktive „Öffentlichkeitsarbeit“ mit der Herausgabe von Schriften, Aufklärungs- und Werbematerial. Georg Seiring scheint sich mit diesen klugen Maßnahmen an die Reklamestrategie und die kaufmännischen Traditionen seines Freundes Karl August Lingner im besten Sinne angelehnt zu haben. Das für ein Museum ungewöhnliche Wirtschaftskonzept erwies sich als sehr praktikabel. Die inflationsbedingt trostlose Lage, das Stiftungsvermögen ging durch die Geldentwertung verloren, hätte beinahe zur Einstellung der Lehrmittelproduktion und zur Entlassung des verbliebenen technisch spezialisierten Personals geführt, wenn man nicht den Weg der seriellen Herstellung von Ausstellungsmitteln vor allem für das Ausland eingeschlagen hätte. Die durch Lehrmittelproduktion erwirtschafteten Einnahmen trugen dazu bei, dass das Museum, das 1920 in „Deutsches Hygiene-Museum (e.V.)“ umbenannt wurde, die wirtschaftlich schwierige Zeit der Inflation überstehen konnte. 1923 lief der Mietvertrag für das Gebäude der Großenhainer Straße ab, so dass das Deutsche Hygiene-Museum umziehen musste.

[138] Schon 1913 unterschied man zwischen der Lehrmittelproduktion für den Eigenbedarf des Museums und für den Vertrieb. Das der neuzeitlichen Abteilung zugeordnete, für Herstellung und Vertrieb von Wachsmoulagen zuständige Pathoplastische Institut wurde als GmbH zum selbstständigen Unternehmen. Seit 1916 hielt die Lingner-Stiftung Gesellschaftsanteile der Firma Natura docet GmbH aus Naunhof/Leipzig. Die Firma, die das Spalteholzpatent innehatte, wurde 1916 in die Räume des Museums verlegt. Diese beiden, im Besitz des Museumsvereins befindlichen Gesellschaften, bildeten unter der geschäftlichen Leitung des Verwaltungsdirektors des Museums die Lehrmittelwerkstätten des National-Hygiene-Museums. Die Lehrmittel wurden zum Beispiel im Auftrag der Lingner-Stiftung gefertigt, die diese dann Schulen kostenlos zur Verfügung stellte. Die Absicht, mit den Erzeugnissen Gewinne zu erzielen, kam erst 1920 auf. Man konnte nun aber auf der Grundlage der bereits vorherrschenden Verhältnisse und der frühen Bemühungen um selbstständige Arbeit der Werkstätten sowie um einen hohen Qualitätsstandard in der Lehrmittelfertigung schnell ein sehr effektives Zusammenspiel zwischen Museumsarbeit, Werbung und Vertrieb als Wirtschaftskonzept umsetzen. Vgl. Georg Seiring: Verwaltungs- und Finanzbericht. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 19-28, hier S. 21; siehe auch: Karl Sudhoff: Allgemeiner Tätigkeitsbericht für die Jahre 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 5-8, hier S. 6.

Die neuen Räume befanden sich in der Zirkusstraße.[139] In diesem Jahr erfolgte auch die Eintragung der „Aktiengesellschaft für hygienischen Lehrbedarf“ in das Handelsregister. Die Gesellschaft erwirtschaftete genug, um ein hoch spezialisiertes Fachpersonal von 60 Leuten zu halten. Die öffentlichen Zuschüsse beliefen sich zu dieser Zeit auf den Betrag von 7.35 Goldmark. 1924 begann das Museum seine gesundheitserzieherische Arbeit planmäßiger auszubauen.[140]

Seit 1924/25 verbesserte sich die wirtschaftliche Lage des Museums auch dadurch, dass der Staat Sachsen und die Stadt Dresden wieder feste Beiträge zu den Unterhaltskosten des Hauses bewilligten. Der Ausbau der Museumsarbeit geschah vor allem im Bereich der Wanderausstellungen, durch die breite Bevölkerungsschichten im In- und Ausland erreicht werden konnten. Die Lehrmittelabteilung, die unter gemeinsamer geschäftlicher Leitung organisatorisch unabhängig vom Museum arbeitete, musste ständig erweitert werden. Es fehlten Räume für die Unterbringung von Ateliers, Werkstätten, Magazin- und Lagerräumen. 1925 konnte das Museum die neu bezogenen Sammlungsräume in der Zirkusstraße 38/40 und einen Ausstellungsraum in der Reithalle des früheren Marstalls am Zwingerteich eröffnen. Das große Interesse an den Kursen und Lichtbildervorträgen des Museums führte 1926 zur Gründung der Hygiene-Akademie innerhalb des Museums. Diese Akademie widmete sich ganz der Aus- und Fortbildung von Lehrern, Ärzten, Krankenschwestern und Beamten des staatlichen oder kommunalen Wohlfahrtswesens. Neben den Museumsmitarbeitern wirkten auch Universitätsdozenten, praktische Ärzte, Verwaltungsbeamte und Pädagogen bei der Hygiene-Akademie mit, der neben den Lehrmitteln des Museums auch noch eine umfangreich ausgestattete Lichtbildverleihstelle zur Verfügung stand. Das Museum erhielt Aufträge zur Durchführung von ärztlichen Fortbildungskursen und Ausstellungen im Ausland sowie zur Einrichtung ganzer Museen. Das Anschauungsmaterial des Deutschen Hygiene-Museums war weltweit begehrt. Vollständige hygienische Sammlungen wurden unter anderem nach Rumänien, Jugoslawien, Finnland, Ägypten und Kuba geliefert.[141] 1926 beteiligte sich das Deutsche

---

139 Auch ein Jahr nach dem Umzug erwiesen sich die Räume in der Zirkusstraße als zu klein. Für die Lagerung des Anschauungsmaterials, das gerade nicht auf Wanderausstellungen gezeigt wurde, hatte man schon auf externe Räumlichkeiten wie Keller und Bodenräume des Dresdner Rathauses und des Marstallgebäudes am Zwingerteich zurückgreifen müssen. Vgl. Das Zentralinstitut fuer Volksgesundheitspflege. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Dresden, Juni 1927, S. 13. Bundesarchiv Berlin. Reichskanzlei R 43 I/833, Bl. 25-77.

140 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J., S. 36-38.

141 Vgl. Georg Seiring: Lingner und sein Werk „Das Deutsche Hygiene-Museum“. In: Hygiene. Sonderheft der Zeitschrift für Desinfektions- und Gesundheitswesen. Heft 5. Teil I (Mai). Jg. 22. Berlin 1930, S. 267 und S. 270-274, hier S. 272.

Hygiene-Museum maßgeblich an der großen Ausstellung für „Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen - Gesolei“ in Düsseldorf und an der „Reichsgesundheitswoche“. Daneben war das Dresdner Museum an fast allen wichtigen internationalen Ausstellungsprojekten jener Zeit beteiligt.

4.4. Der Bau eines neuen Museums

4.4.1. Vorstellungen des Museumsvereins

Was die Beschaffenheit eines Baugrundstücks für das zu errichtende Hygiene-Museum sowie den Bau selbst betraf, hatte Karl August Lingner schon genaue Vorstellungen im letzten Teil seiner Denkschrift von 1912 geäußert. Der Verein für das National-Hygiene-Museum übernahm diese Vorstellungen. Lingner hatte eine Grundfläche von 6000 qm für das geplante Museumsgebäude zu Grunde gelegt. Das Untergeschoss sollte eine Höhe von 3,30 m haben und Lagerräume, Arbeitsräume und Werkstätten aufnehmen. Ein 6,00 m hohes Erdgeschoss sollte den Ausstellungen vorbehalten bleiben. Ein Obergeschoss von 4,00 m Höhe sollte die Räume der Verwaltung und Arbeitsateliers aufnehmen. Einschließlich Kellergeschoss hätte es sich um ein 18,3 m hohes Gebäude und einen umbauten Raum von 109 800 Kubikmetern gehandelt.[142] In der Vorstandssitzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum am 19. Juni 1914 in der Großenhainerstraße 9 führte Lingner noch einmal seine Vorstellungen zu dem geplanten Museum aus. Wichtig im Hinblick auf die spätere Realisierung des Baus durch Wilhelm Kreis ist die hier von Lingner deutlich artikulierte Forderung, dass Grundriss und Fassade des Museumsbaus sich ganz genau dem „Demonstrationssystem“ des Museums anpassen sollten. Lingner legte besonderen Wert auf eine zwangsläufige, das Unterrichtssystem unterstützende Raumeinteilung. Schließlich sei es bei der komplexen Bauaufgabe notwendig, dass ein Architekt während des ganzen Planungsprozesses eng mit dem Verein zusammenarbeiten müsse.[143]

Unter Veranschlagung von 30 Reichsmark Kostenaufwand pro Kubikmeter und einem Betrag von 300.000 Reichsmark für die Inneneinrichtung rechnete man mit einer Gesamtsumme von 3.594.000 Reichsmark für den Museumsbau. Weil der Verein durch den Reingewinn aus der

[142] Vgl. Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h.c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden März 1912.

erfolgreichen IHA von 1911 einen großen Teil der Ausgaben für den Neubau und seine Einrichtung selbst aufzubringen in der Lage war, ging es bei den Verhandlungen mit der Stadt Dresden zunächst um die Bereitstellung eines geeigneten Bauplatzes an zentraler Stelle im Dresdner Stadtgebiet. Lingner hatte auch schon ein bestimmtes Grundstück im Auge. Er favorisierte das Gelände des Botanischen Gartens, welches jedoch von den städtischen Behörden nicht zur Bebauung freigegeben wurde.

4.4.2. Bauplatzsuche[144]

Die Suche nach einem Standort gestaltete sich nicht einfach, da das Museum nach dem Wunsch des Vereins möglichst an einer großen Verkehrsstraße liegen sollte, damit eine bequeme Zugänglichkeit vor allem für die arbeitenden Kreise der Bevölkerung gewährleistet sein würde. In der Presse wurde im Sommer 1912 unter anderem das Areal des Botanischen Gartens an der Stübelallee als möglicher Baugrund angesprochen[145]. Offiziell war das sogenannte Koch-Hessesche Grundstück am Johannesring Ecke Breite Straße/Marienstraße, das sich durch eine sehr günstige Verkehrsanbindung auszeichnete, im Gespräch. Außerdem bestand hier die Chance, die Ringstraßenbebauung zu schließen. Mitte November 1913 beschloss der Verein für das National-Hygiene-Museum, dieses Grundstück von der Stadt zu erwerben.[146] Zu dem Kaufpreis von 1.800.000 Reichsmark wollte Lingner 250.000 Reichsmark aus privaten Mitteln beisteuern unter der Bedingung, dass die Stadt dem Verein das Grundstück lastenfrei überlasse. Ein am 27. März 1914 abgeschlossener Vertrag[147] zwischen dem Verein und der Stadtgemeinde

---

143 Protokoll der Vorstandssitzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum am Dienstag, den 14. Juli 1914. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 13/2, Bl. 3/4).

144 Um einen Überblick über die verschiedenen diskutierten Bauplätze zu bekommen, sind die Standorte in einem zeitgenössischen Stadtplan von Dresden markiert (Abb. IV/11).

145 Das Deutsche Hygienemuseum für Dresden. In: Leipziger Neueste Nachrichten vom 6. Juni 1912. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden . H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 73.

146 Protokoll der Sitzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum (e.V.) vom 10. November 1913 mittags im Neuen Rathaus, Bl. 1-5, hier Bl. 3. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1913/8). Das zeitgleich zur Debatte stehende und von der Stadt favorisierte Gelände am Münchner Platz hätte mehr Platz geboten und wäre mit einem Kaufpreis von 400.000 - 450.000 M wesentlich billiger gewesen als das Koch-Hessesche Grundstück. Das Ministerium des Inneren und das Finanzministerium plädierten jedoch für das näher am Stadtzentrum gelegene Koch-Hessesche Grundstück. Durch die höheren Aufwendungen bei der Anschaffung des Baugrundes beabsichtigte das Finanzministerium dem Museum in den Folgejahren weniger zum Etat beizusteuern. Diese „Umschichtung“ der finanziellen Unterstützung seitens des Finanzministeriums bedurfte einer langwierigen Diskussion mit dem Museum, was den Baubeginn hinauszögerte. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung Bd. I (1913-1923). Nr. 15393, Bl. 5.

147 Der Museumsverein hatte sich verpflichtet, den Bau und die Einrichtung des National-Hygiene-Museums bis zum 1. Mai 1916 (!) für die öffentliche Nutzung bereitzustellen. 1915 musste der Verein jedoch um eine zweijährige Fristverlängerung bitten, die gewährt wurde, da die Finanzmittel für einen Bau fehlten und sich viele Künstler

über die Überlassung dieses Grundstücks wurde nichtig, als sich herausstellte, dass ein Gebäude mit den geforderten Raumkapazitäten an diesem Standort wegen der zwangsläufigen Höhenentwicklung aufgrund der vorbehaltenen Erweiterung städtebaulich nicht günstig wäre. Der Museumsverein hatte das Koch-Hessesche Grundstück bereits bezahlt, als mit dem Ausbruch des Krieges zunächst ein Stillstand der Planungen eintrat.

Nach dem Tod Karl August Lingners 1916 änderte man das Bauprogramm, da man wegen fehlender Finanzmittel zu Vereinfachungen gezwungen war. Auf den Vorschlag des Dresdner Oberbürgermeisters Bernhard Blüher hin kürzte man die ursprünglich vorgesehene Bausumme von 4,5 Mio. auf 2,5 Mio. RM. Mit der Einsetzung eines Bau-Ausschusses, der für die technische Vorbereitung des geplanten Museumsbaus zuständig war, kam die Bauplatzfrage im Oktober 1916[148] wieder in Gang. Dem Bau-Ausschuss gehörte als fachlicher Berater der an der Technischen Hochschule lehrende Professor Emil Högg (1867-1954) an. Die Suche nach einem geeigneten Bauplatz mit der Möglichkeit zur Erweiterung gestaltete sich schwierig. In den folgenden Jahren wurden verschiedene Plätze im Dresdner Stadtgebiet in Betracht gezogen. Unter den diskutierten Baugrundstücken waren beispielsweise die Güntzwiesen, ein Grundstück an der Johann-Georgen-Allee Nähe Pirnaischer Platz, der Botanische Garten, der Platz hinter der neuen Technischen Hochschule Nähe Münchner Platz und außerdem Gelände am Zell'schen Weg, an der Reitbahnstraße, am Japanischen Garten, an der Ammonstraße/Annenstraße sowie an der Körnerstraße.[149] Obwohl sich die meisten dieser Bauplätze durch eine verkehrstechnisch besonders günstige Lage auszeichneten und damit den Vorstellungen des Vereins für das National-Hygiene-Museum entsprachen, stellte sich eine Bebauung dieser Plätze jedoch immer wieder als unpraktikabel heraus. Der Grund lag oftmals an der mangelnden Ausbaufähigkeit der meisten Plätze.

Im März 1917 war dann das Gelände des Alten Botanischen Gartens als Bauplatz im Gespräch und der Verein beschloss, die Bedingungen zu prüfen, unter denen der Staat Sachsen

---

kriegsbedingt nicht an einem Architektenwettbewerb hätten beteiligen können. Vgl. Schreiben vom 3. Dezember 1915 des Rates der Stadt Dresden an die Stadtverordneten. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 141/142.

148 Ein Vorschlag von Regierungsbaumeister Oskar Holder, das Grundstück Hauptstraße 5 (Hotel Kronprinz) in der Zwangsversteigerung zu erstehen und unter Einbeziehung des Neustädter Rathauses und des neu zu erwerbenden Grundstücks am Markt 5 für Museumszwecke, besonders für das National-Hygiene-Museum zu verwenden, war kurz zuvor vom Stadtrat abgelehnt worden. Vgl. Geheime Sitzung vom 26. Oktober 1916. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Das Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 131/132.

149 Siehe hierzu: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung Bd. I (1913-1923). Nr. 15 393.

diesen Platz abgeben würde.[150] Zwei Jahre später stand das Gelände des früheren königlichen Marstalls für ein städtebauliches Großprojekt zur Disposition. Man überlegte, einem großen Museumskomplex zu bauen, in dem neben dem Hygiene-Museum auch Platz für die Staatlichen Sammlungen sein würde.[151] Auf einer Ratssitzung am 3. Mai 1919 erläuterte man diesen Vorschlag. Professor Emil Högg legte eine Planzeichnung des beabsichtigten Neubaukomplexes vor, nach der er neben der Erhaltung der alten Reithalle auch die Verbindung der einzelnen Teilbauten durch eine Gartenanlage anregte. Stadtbaurat Hans Poelzig plädierte für eine zentrale Platzierung des Hygiene-Museums und eine seitliche Anordnung der Staatlichen Museen an der Packhof- und Devrientstraße. Unter Berücksichtigung der museumstechnischen und repräsentativen Interessen der Staatlichen Sammlungen einigte man sich im Wesentlichen hierauf mit der Auflage, dass die seitlich gelegenen Flügelbauten für die Staatlichen Museen ihre Eingänge in den das Hygiene-Museum flankierenden Kopfbauten erhalten sollten. Gegenüber dem eingebrachten Vorschlag, einen Wettbewerb auszuschreiben, schien man seitens des Hygiene-Museums zu diesem Zeitpunkt immer noch skeptisch.[152]

---

150 Protokoll der Vorstandssitzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V. vom 23. März 1917, Bl. 28-31. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur: 1913/8). Nachdem sich das Koch-Hessesche Grundstück als ungeeignet herausgestellt hatte, bemühte sich der Museumsverein gegenüber der Stadt nachdrücklich um einen Bauplatz in verkehrstechnisch bevorzugter Lage in der inneren Altstadt Dresdens. Man favorisierte den schon von Lingner anvisierten Platz des alten Botanischen Gartens und stellte Kostenrechnungen an, welche die Stadt überzeugen sollten. Unter anderem glaube man auf spätere Erweiterungsmöglichkeiten verzichten zu können. Zuvor hatte sich der Museumsverein in der Grundstückssache an den Staat Sachsen gewendet, der sich vorbehaltlich noch zu klärender eigener Raumansprüche unter gewissen Umständen bereit erklärt hatte, das gewünschte Gelände zur Verfügung zu stellen. Siehe: Schreiben vom 27. Oktober 1917 vom Königlich Sächsischen Finanzministerium an den Vorstand des Vereins für das National-Hygiene-Museum Dresden. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XX.IV. 142 Bd. II: Hygiene-Museum in Dresden (1913), Bl. 257-259; Schreiben vom 28. November 1917 vom National-Hygiene-Museum an des Rat zu Dresden. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv A.XX.IV. 142 Bd. II: Hygiene-Museum in Dresden (1913), Bl. 247-256.

151 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V. vom 28. März 1919, Bl. 7-13, hier Bl. 9/10. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur: 18/6). Schon im Januar des Jahres hatte das Hochbauamt der Stadt vorgeschlagen, im Rahmen der anstehenden großen baulichen Unternehmungen eine städtebaulichen Lösung für die Umgebung des ehemaligen Königlichen Marstalls hinter dem Zwinger zu finden. Zu einem Projekt verbunden sollte das geplante Hygiene-Museum auf dem Marstallgelände und die neuen staatlichen Museen auf dem Terrain des Herzogin Gartens platziert werden. Vgl. Brief vom 10. Januar 1919 von Stadtbaurat Hans Poelzig an die Direktorialregistrande. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XX.IV. 142 Bd. II: Hygiene-Museum in Dresden (1913), Bl. 267/268; Brief vom 31. Januar 1919 vom Rat der Stadt Dresden an den Verein für das National-Hygiene-Museum. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XX.IV. 142 Bd. 2: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 271/272. Zur Lösung der Frage der Staatlichen Sammlungsneubauten und der Verwertung der unbebauten Staatsgrundstücke im Stadtkern hatte es 1913 eine Eingabe von Dresdner Architekten gegeben, die Stadt möge einen Wettbewerb fördern. Die Stadtrat, der das Gesuch an die Stadtverordneten weitergab, lehnte das Ansinnen ab, verwies aber schon im Hinblick auf mögliche Interessenszusammenhänge an den Vorstand des Vereins für das National-Hygiene-Museums, der seinerseits selbstständig über die Durchführung eines Wettbewerbs befinden müsse. Vgl. Stenographischer Bericht der 18. öffentlichen Sitzung vom 19. Juni 1913. Verhandlungen der Stadtverordneten zu Dresden im Jahre 1913. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 79/80, hier Bl. 80.

152 Vgl. Protokoll einer Besprechung im Finanzministerium vom 3. Mai 1919. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv A.XX.IV. 142 Bd. II: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 305-307; Vermerk „Rathaus Dresden, den 3. Mai 1919. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv A.XX.IV. 142 Bd. II: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 299; Sächsisches

Am 16. September 1919 erklärte sich das sächsische Finanzministerium bereit, dem Verein das Gelände des früheren Marstalls am Zwinger zu verkaufen. Hierbei sollte der von Professor Dr. Emil Högg als Bausachverständiger aufgestellte Plan, der eine Fläche von 14.500 qm veranschlagte, maßgebend sein. Am 11. Dezember 1919 wurde der Kaufvertrag zwischen dem sächsischen Staat und dem Verein für das National-Hygiene-Museum über den Verkauf des ehemaligen königlichen Marstall-Grundstücks geschlossen.[153] Im Januar 1920 verhandelten Stadt und Verein dann über eine Auflösung des Erbbaurechtsvertrags über das bereits erworbene Koch-Hessesche Grundstück und die Rückerstattung des Kaufbetrages von 1.800.000 Reichsmark an den Verein.[154]

Die weiteren Planungen des Vereins, der zu Beginn des Jahres 1920 auch die Namensänderung in „Deutsches Hygiene-Museum e.V."[155] beschlossen hatte, gingen zunächst von einer Bebauung des Marstallgeländes am Zwinger aus. Der Vorschlag, das in der Achse des Zwingers gelegene und mit diesem den sogenannten Wintergarten, ein Rest des alten Festungsgrabens, einschließende Areal des ehemaligen Königlichen Marstalls überhaupt als Baugrundstück zu verwenden, war im Zusammenhang mit dem Wettbewerb für die neue Gemäldegalerie im Jahr 1913 in dem Entwurf der ersten Preisträger Kramer und Oskar Pusch erstmalig aufgetaucht. Dieser Gedanke fand damals nicht sofort Zustimmung. Einer städtebaulichen Verwendung des Marstallgeländes stand zu diesem Zeitpunkt zudem noch seine Nutzung durch die königliche Hofhaltung hinderlich im Wege. Zu diesem Zeitpunkt waren in Bezug auf einen Bauplatz für das Hygiene-Museum auch schon die Wiesen zwischen Albrecht- und Lennéstraße im Anschluss an den großen Garten und an die Bürgerwiese genannt worden.

Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung Bd. I (1913-1923). Nr. 15 393.

153 Kaufvertrag über das Marstallgrundstück siehe: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung Bd. I (1913-1923). Nr. 15 393, Bl. 26 a/b und Bl. 27 a/b.

154 Vgl. Niederschrift der Vorstandssitzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V. vom 16. Januar 1920, Bl. 17-24, hier Bl. 17/18. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur: 18/6).

155 Vgl. Niederschrift der Vorstandssitzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V. vom 16. Januar 1920, Bl. 17-24, hier Bl. 23. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6). Dem Vereinsvorstand gehörten Vertreter des sächsischen Staates, der Stadt Dresden, der Lingner-Stiftung, des Landesgesundheitsamtes, der Universität Leipzig und der Ärztekammer des Regierungsbezirks Dresden an. Ein Vorstandsrat sollte sich aus vier Vertretern des Gesundheitswesens der Reichsregierung zusammensetzen. Vgl. Niederschrift über die Sitzung des Vorstandes des Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V. vom 20. Februar 1920, Bl. 25-46, hier Bl. 29, 31, 32, 35. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6).

Seit dem Aufkommen des Baugedankens existierten also schon Vorschläge für die Wahl des Bauplatzes für das Hygiene-Museum.[156]

4.4.3. Modalitäten der Suche nach einem Bauentwurf

Im Herbst 1912, zu einem Zeitpunkt, als sich die Bildung des Vereins zur Errichtung des Hygiene-Museums vollzog, trat der damalige Dresdner Oberbürgermeister Beutler mit Blick auf das zu planende Bauwerk schon für die Ausschreibung einer engeren Konkurrenz unter Dresdner Künstlern ein. Neben den Architekten bzw. Architekturbüros Dülfer, Bestelmeyer, Erlwein, Lossow & Kühne, Menzel, Schilling & Gräbner und Roth bemerkt Beutler ausdrücklich, eine Empfehlung „von anderer Seite", den auswärtigen Professor Wilhelm Kreis, hinzuzuziehen. Der Name Kreis war also schon von Anfang an mit dem Bauprojekt verbunden. Auch über die Zusammensetzung des Preisgerichts gab es schon sehr konkrete Vorstellungen. Beutler nennt neben Vertretern des Staates und der Stadt als Fachleute unter anderem den damaligen Hamburger Stadtbaudirektor Fritz Schumacher, den Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, Hugo Licht (Leipzig) und Gabriel Seidl (München).[157]

Bezüglich der Findung eines geeigneten Architekten für den Bau des Hygiene-Museums hatte sich Lingner seinerzeit klar geäußert. Er wollte möglichst ein langwieriges Wettbewerbsverfahren umgehen und, falls dies nicht möglich wäre, zumindest eine kleine Konkurrenz zwischen vorher vom Verein bestellten Architekten durchführen. Der Bau sollte einer oder zwei Personen anvertraut werden, und zwar jeweils einem Vertreter der Stadt und des Staates Sachsen. Lingner versprach sich davon eine unkomplizierte, unbürokratische Durchführung des Projekts und damit Zeit- und Geldersparnis. Als die Verhandlungen in diese Richtung jedoch scheiterten, versuchte er zu erreichen, dass der Verein gezielt einige Architekturvorschläge einfordern und darunter auswählen könne. Der auf diese Weise verpflichtete Architekt sollte die Auflage erhalten, von Anfang bis zum Ende seiner Planungen mit dem Verein für das National-Hygiene-Museum eng zusammenzuarbeiten. Diese von Lingner präferierte Vorgehensweise macht deutlich, dass der Organisator so wenig wie möglich aus der Hand geben wollte, um stets über alles die Kontrolle zu behalten. Der Verein schloss sich

156 Vgl. Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Nichtamtlicher Teil. Nr. 1 (1. Januar 1921). Jg. 41. Berlin 1921, S. 1-3, hier S. 2.

Lingner an, und man kam überein, dass drei bis fünf Bewerber konkurrieren sollten. Im Falle eines Scheiterns sollte seitens des Vorstandes zusammen mit einem Fachkundigen als Beirat einem geeigneten Architekten die Bauleitung übergeben werden. In diesem Zusammenhang kam allerdings die Frage auf, ob man sich nur auf Dresdner Bewerber beschränken dürfe.[158]

Nach dem Tod des Architekten und damaligen Dresdner Stadtbaurates Hans Jakob Erlwein (1872-1914), den Karl August Lingner für den geeignetsten Architekten hielt und dem er bevorzugt die gesamte Bauleitung für das Museum anvertrauen wollte, musste der Verein nicht zuletzt auch auf Grund der protestierenden Architektenschaft ihr beabsichtigtes Vorgehen ändern und die Ausschreibung einer Ideenkonkurrenz in Erwägung ziehen, die Lingner nach wie vor für aussichtslos erachtete.[159] Mit der Entscheidung für das Marstallgelände[160] als Bauplatz wurde 1919 die Frage nach der Findung eines geeigneten Architekten und die Festlegung von Modalitäten für die Auswahl eines solchen wieder akut. Immer noch war im geschäftsführenden Ausschuss keine Mehrheit für einen allgemeinen Wettbewerb unter deutschen Architekten. Man wollte einen engeren Wettbewerb unter zehn Architekten, wovon zwei Teilnehmer vorher bestimmt werden sollten, darunter ein Privatarchitekt und der damalige Professor für Entwerfen an der Technischen Hochschule Martin Dülfer (1859-1942). Die Staatsregierung Sachsen wollte als Konzession an die Architektenschaft und die öffentliche Meinung einem allgemeinen Wettbewerb zustimmen und diesen auch finanziell unterstützen. Seitens der Regierung war man gegen eine Einbeziehung Martin Dülfers, da dieser schon früher größere Staatsaufträge erhalten hatte. Man erörterte eventuell zu erwartende Reaktionen der Privatarchitektenschaft, die wegen der allgemeinen wirtschaftlichen Notlage ihres Berufsstandes die Auftragsverteilung äußerst kritisch beobachtete. Der Verein wehrte sich, unterstützt vom Dresdner Oberbürgermeister Bernhard Blüher unter Berufung auf Lingners Wünsche und das Argument, dass wirklich fähige Kräfte einem allgemeinen Wettbewerb fernblieben und ein solches Verfahren enorme Kosten

---

157 Vgl. Von Beutler unterzeichnetes Protokoll „Rathaus Dresden, am 11. September 1912“. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XX.IV. 142 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 175/176.

158 Vgl. Protokoll der Sitzung des Vorstandes des Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V. vom 19. Juni 1914. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 13/2).

159 Vgl. Protokoll der Sitzung des Vorstandes des Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V. vom 22. März 1915, Bl. 6-17. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1918/8).

160 Die Sächsische Staatsregierung hatte die Verhandlungen über den Verkauf eines Teils des Marstallgeländes an den Museumsverein forciert, um dem Museum schon Anfang Januar 1920 die Verfügung über die bestehenden Räumlichkeiten des Marstalls und die Reithalle zu ermöglichen. Vgl. Brief vom 11. Dezember 1919 von Georg Seiring an das Stadtverordnetenkollegium Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 199/200, hier Bl. 200. Bis 1929 nutzte das Museum den Marstall zu Ausstellungszwecken. Es fanden dort Sonderausstellungen, Auftaktveranstaltungen von Wanderausstellungen und Präsentationen einzelner Gruppen der zukünftigen Dauerausstellung statt.

verursachen würde, noch eine Weile gegen die Ausschreibung eines allgemeinen Wettbewerbs.[161]

Bezüglich der Wettbewerbsdurchführung standen drei Möglichkeiten zur Diskussion: 1. ein einfacher Wettbewerb zwischen bis zu zehn Architekten, 2. ein Wettbewerb innerhalb Sachsens und 3. ein allgemeiner, reichsweiter Wettbewerb. Die Entscheidung in dieser Frage war für die Architektenschaft angesichts der wirtschaftlich schwierigen Zeit von nicht unwesentlicher Bedeutung. Es handelte sich schließlich um einen Großauftrag an historisch und städtebaulich bedeutender Stelle in Dresden. Vor diesem Hintergrund müssen die starke öffentliche Diskussion und die Versuche der Einflussnahme gesehen werden, die seitens der Architektenschaft erfolgten. Einen Wettbewerb forderten neben dem Sächsischen Ingenieur- und Architekten-Verein[162] auch die Dresdner Architektenschaft unter Cornelius Gurlitt (1850-1938)[163]. Man plädierte angesichts der exponierten Lage des Bauplatzes neben künstlerisch hervorragenden Bauwerken wie dem Zwinger und der Gemäldegalerie für eine gewissenhafte Suche nach geeigneten Entwürfen und hob nicht zuletzt auch wegen der beträchtlichen finanziellen Unterstützung des Projekts seitens des Staates die Verpflichtung des Bauträgers zur Ausschreibung eines Wettbewerbs hervor.[164]

Ein im November 1919 datierter Ausschreibungstext für einen eingeschränkten Architekturwettbewerb mit dem handschriftlichen Zusatz *„Vertrauliche Druckschrift! Die Verhandlungen über die Zusammensetzung des Preisgerichts sind noch nicht abgeschlossen.“*[165] nennt acht Architekten, die zur Teilnahme eingeladen werden sollten. Es sind dies German Bestelmeyer (Berlin), Oswald Bieber (München), Hermann Billing (Karlsruhe), Paul Bonatz

161 Vgl. Niederschrift der Vorstandssitzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V. vom 16. Januar 1920, Bl. 17-24. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6).

162 Schreiben des sächsischen Ingenieur- und Architekten-Vereins an das Sächsische Innenministerium. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung Bd. I (1913-1923). Nr. 15393, Bl. 20; siehe auch: Brief vom 30. April 1919 vom Sächsischen Ingenieur- und Architekten-Verein an das Stadtverordnetenkollegium zu Dresden. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten. H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 296.

163 Der Architekt, Bau- und Kunsthistoriker und Begründer der sächsischen Denkmalpflege Cornelius Gurlitt (1850-1938) war in den Jahren 1895 bis 1920 Professor und zeitweise Rektor an der Technischen Hochschule Dresden.

164 Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung Bd. I (1913-1923). Nr. 15393, Bl. 23; Siehe auch: Brief vom 14. April 1919 von der Ortsgruppe Dresden des BDA zusammen mit dem Dresdner Architektenverein und der Ortsgruppe Dresden der Deutschen freien Architektenschaft an das Stadtverordnetenkollegium Dresden. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl.176.

(Stuttgart), Wilhelm Kreis (Düsseldorf), Max Hans Kühne (Dresden), Hans Poelzig (Dresden) und Baurat Oskar Pusch (Dresden). Für das Preisgericht waren acht Fachleute, sieben Laien und sieben Ersatzleute vorgesehen. Die Gruppe der insgesamt 22 genannten Preisrichter wurde für den Allgemeinen Wettbewerb, für den man sich dann 1920 entschieden hatte, noch um vier Personen erweitert. Der frühe Ausschreibungstext von 1919 bildete im Wesentlichen die Grundlage für die Ausschreibung einer allgemeinen Konkurrenz, zu der man sich im darauf folgenden Jahr entschloss. Am 16. Januar 1920 fiel, wohl als Reaktion auf den Druck der sächsischen Ministerien hin, im Verein für das National-Hygiene-Museum mit nur einer Stimme Mehrheit der Beschluss für den allgemeinen, reichsweiten Wettbewerb.[166] Wenn man also schon einen offenen Wettbewerb durchführen sollte, wollte man sich nicht auf Sachsen beschränken, was die sächsischen Architekten per Einspruch noch zu erreichen versucht hatten. Der Bund Deutscher Architekten, Landesbezirk Sachsen, hatte mit der Vorgehensweise beim Bau des Deutschen Museums in München argumentiert, wo trotz der Finanzierung aus Reichs- und Landesmitteln nur bayerische Architekten projektiert hatten. Außerdem wollte man nicht, dass bestimmte Architekten gegen Sondervergütung zum Wettbewerb geladen würden.[167] Einwände seitens der Architektenverbände oder anderer Interessensgruppen sowie die in der Presse diskutierte öffentliche Meinung konnten alleine jedoch auf die Entscheidungsfindung keinen wesentlichen Einfluss nehmen, da der Verein für das National-Hygiene-Museum mit den zuständigen Behörden fast ausschließlich ohne offizielle Anhörungen zum Thema verhandelte, eine Vorgehensweise, die heute kaum denkbar wäre.

165 Engerer Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die Staatlichen Naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. (Entwurf!). Dresden, im November 1919. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, 13 S.

166 Vgl. Niederschrift über die Sitzung des Vorstandes des Deutschen Hygiene-Museums e.V. vom 30. April 1920, Bl. 44-46, hier Bl. 45. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur: 18/6).

167 Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung Bd. I (1913-1923). Nr. 15 393, Bl. 29.

4.4.4. Allgemeiner Ideenwettbewerb

Schon unmittelbar nach der IHA 1911 hatte man nach praktikablen Baulösungen für ein Hygiene-Museum gesucht. In zwei Fachzeitschriften der Architektur findet sich 1912 unter der Rubrik „Wettbewerbe“ eine kurze Notiz folgenden Inhalts:

> „Ein Preisausschreiben betreffend Entwürfe für den Neubau eines Hygiene-Museums in Dresden wird von der Dresdner Künstlerschaft für die Architekten Deutschlands angestrebt. Für den Neubau steht eine Bausumme von rd. 3.300.000 M. zur Verfügung. Für fünf Preise wird eine Summe von 33.000 M. vorgeschlagen.“[168]

In einem vom damaligen Dresdner Bürgermeister Beutler unterzeichneten Protokoll vom September 1912[169] heißt es, man wolle, sobald sich die Stadtgemeinde für einen Bauplatz ausgesprochen habe, eine engere Konkurrenz unter Dresdner Künstlern ausschreiben und noch Anfang Oktober die Beratungen abschließen, um städtischen Kollegien und Staatsregierung entsprechende Vorlagen zu machen. Vorgeschlagen wurden Dülfer, Bestelmeyer, Erlwein, Lossow & Kühne, Menzel, Roth und Schilling & Gräbner. Neben den ortsansässigen Architekten und Büros wurde aber schon damals ein „Wunschkandidat“ außer der Reihe geführt, der zu dieser Zeit in Düsseldorf tätig war: Wilhelm Kreis. In dem Protokoll heißt es lapidar: *„Hierzu wurde von anderer Seite noch sehr empfohlen, von auswärtigen Herren Professor Kreis hinzuzuziehen.“* Mit Blick auf die noch genauer zu erläuternden Ereignisse gut vierzehn Jahre später ist dieser Umstand von Interesse. Offenbar hatte Kreis schon damals eine starke Lobby in den entscheidenden Kreisen.

Im April 1920 schrieb der Museumsverein zusammen mit dem sächsischen Kultusministerium einen reichsweiten allgemeinen Ideenwettbewerb um die Gestaltung eines Museumskomplexes aus, der an prominenter Stelle in Dresden, auf dem Grundstück des ehemaligen Marstalls hinter dem Zwinger, das Deutsche Hygiene-Museum und die Staatlichen Naturwissenschaftlichen Sammlungen aufnehmen sollte. Zugelassen waren ausdrücklich *„(...) alle Architekten deutscher Sprache, die sich seit mindestens 1. Januar 1910 in Deutschland aufhalten (...)“*.[170] Dem Inhalt nach handelte es sich um die bedeutendste Architekturkonkurrenz

---

168 Ankündigung im Wortlaut veröffentlicht in: Deutsche Bauzeitung Nr. 72 (7. September 1912). Jg. XLVI. Berlin 1912, S. 624; Bauzeitung fuer Wuerttemberg, Baden, Hessen, Elsass-Lothringen. Jg. 9. 1912, S. 293.

169 Protokoll „Rathaus Dresden am 11. September 1912, gez. Beutler“. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv A.XX.IV. 142 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 175/176.

170 Niederschrift über die Sitzung des Vorstandes des Deutschen Hygiene-Museums e.V. vom 30. April 1920, Bl. 44-46, hier Bl. 45. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6). Im Juli 1920 erweiterte man den Kreis der Wettbewerbsteilnehmer auch auf deutschsprachige Personen aus der Tschechoslowakei. Auf der Grundlage des

unter deutschen Architekten seit dem Wettbewerb um den Berliner Reichstag von 1882. Tatsächlich stellte ein Projekt mit diesem Bauvolumen und den damit verbundenen Anforderungen an eine in städtebaulichen Dimensionen gedachte künstlerische Gestaltung in jenen Jahren eine Ausnahme dar. Insgesamt wurden 192 Entwürfe[171] eingereicht. Die große Beteiligung trotz geringer Realisierungschancen kann in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der allgemeinen wirtschaftlichen Notlage gesehen werden, die sich besonders negativ auf die Situation des Architektenstands ausgewirkt hatte. Die Dresdner Architekten hatten im Vorfeld regelrecht um die Ausschreibung einer Konkurrenz gekämpft. Mit knapp 40 Entwürfen, die zumeist in der Dokumentation von Otto Schubert (1921)[172] und im 6. Jahrgang von Wasmuths Monatsheften[173] publiziert sind, ist insgesamt also nur ein Bruchteil der eingereichten Arbeiten in Abbildungen überliefert. In einem Fortsetzungsbericht der Deutschen Bauzeitung vom Januar und Anfang Februar 1921 verfolgt und kommentiert Albert Hofmann den Ideenwettbewerb um das Deutsche Hygiene-Museum.[174] Dazu kommen noch ein paar allgemeine Kurzmeldungen in den Fachorganen[175] und einige kleinere kritische Beiträge[176] in den großen Bauzeitschriften.

Antrags von Emil Högg, die Frist um 3 Monate, mindestens aber 4 Wochen zu verlängern, beschloss der Geschäftsführende Ausschuss des Museums eine Verlängerung um 6 Wochen und legte den 15. Oktober 1920 als Einreichungstermin für Entwürfe fest. Vgl. Brief vom 3. Juli 1920 von Oberbürgermeister Blüher an den Geschäftsführenden Ausschuss des Deutschen Hygiene-Museums und Rundschreiben. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XX.IV. 142 Bd. III: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 97/98 und Bl. 104.

171 Siehe Verzeichnis der eingereichten Entwürfe mit Kennwort. In: Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen. Archiv der Akademie der Künste Berlin. Scharoun WV 28.

172 Otto Schubert: Der Wettbewerb um das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring (Hrsg.): Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit. Elftes Sonderheft der Halbmonatsschrift. Berlin 1921. Siehe auch: Volker Welter: Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden 1920. In: Bauwelt. Heft 81. o. O. 1990, S. 2214-2219.

173 Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, Abb. der Entwürfe S. 43-64.

174 Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideenwettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 1, 3, 4, 5, 7, 9. Jg. 55. Berlin 1921.

175 Ankündigung der Ausschreibung: Deutsche Bauzeitung Nr. 35 (1. Mai 1920). Jg. 54. Berlin, S. 208; Die Bauwelt Heft 2. Jg. 11. Berlin 1920, S. 276; Erweiterung der Teilnahmebedingungen: Deutsche Bauzeitung Nr. 47 (12. Juni 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 260; Die Bauwelt Heft 24. Jg. 11. Berlin 1920, S. 326; Erläuterungen zu Bauaufgabe und Preisgericht: Deutsche Bauzeitung Nr. 38 (12. Mai 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 224; Mitteilung der Fristverlängerung: Deutsche Bauzeitung Nr. 57 (17. Juli 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 300; Veröffentlichung der Preisträger: Deutsche Bauzeitung Nr. 99. Jg. 54. Berlin 1920, S. 476; Die Bauwelt Heft 51. Jg. 11. Berlin 1920, S. 661; Zentralblatt der Bauverwaltung Nr. 99 (11. Dezember 1920). Jg. 40. Berlin 1920, S. 623.

176 Albert Hofmann: Der Wettbewerb um die neuen Museumsbauten in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 41 (22. Mai 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 233-235; Bruno Möhring: Zum Wettbewerb um das Hygiene-Museum in Dresden. In: Stadtbaukunst alter und neuer Zeit. Heft 1. Berlin 1920, S. 381/382; Zentralblatt der Bauverwaltung Nr. 1 (1. Januar 1921). Jg. 41. Berlin 1921, S. 1-3; Baugilde Nr. 1/2 (12. Januar 1921). Jg. 3. Berlin 1921; Paulsen: Der Wettbewerb um das Hygiene-Museum in Dresden. In: Die Bauwelt. Heft 2 (13. Januar 1921). Jg. 12. Berlin 1921, S. 15-19; Zentralblatt der Bauverwaltung Nr. 5 (15. Januar 1921). Berlin 1921, S. 29-34; Bau-Rundschau Nr. 14. (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 187-196, S. 200-204; Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 39-41; K. Paul Andrae: Zum Wettbewerb Hygiene-Museum. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 41/42.

Verstreute Anmerkungen zu bestimmten Wettbewerbsbeiträgen finden sich in einigen monographischen Arbeiten. Bei dem groß angelegten Ideenwettbewerb von 1920 handelte es sich um den ersten großen Wettbewerb nach dem zweiten Weltkrieg und gleichzeitig auch einen der bedeutendsten der frühen 1920er Jahre in Deutschland. Schließlich ist er ein nicht unbedeutender Teil der Vorgeschichte des Deutschen Hygiene-Museums. Dass diese Architekturkonkurrenz sowohl in der Literatur über die Geschichte der Einrichtung als auch in der Literatur zur Architekturgeschichte dieser Zeit bisher fast völlig ignoriert, allenfalls als Faktum erwähnt wird, muss erstaunen. Eine erste Gesamtdarstellung der bisher wenig bekannten Vorgänge rund um den Dresdner Wettbewerb unternahm Volker Welter 1990 in der Bauwelt.[177]

Hatte es vor dem ersten Weltkrieg zahlreiche groß angelegte Architekturwettbewerbe für prunkvolle Warenhäuser gegeben, ging es im allmählich wiederbelebten Wettbewerbswesen nach dem Krieg zunächst vornehmlich um Kriegerehrenmale, später im Wesentlichen um Rathäuser, Kirchen, Stadthallen, Bürohäuser und einige wenige Siedlungsbauprojekte. In der Zeit der Inflation 1922/23 erreichte die Bautätigkeit einen starken Rückgang, der sich nach einigen Jahren der Erholung spätestens 1930/31 wiederholte. In diesen Zeiten waren die meisten Architekten auf jeden Auftrag angewiesen. Die Beteiligung an Wettbewerben war nicht nur durch die Möglichkeit, eigenes Profil zu gewinnen, sondern oftmals durch existenzielle Sorgen motiviert. Die Beschäftigung mit den wenigen großen Wettbewerben dieser wirtschaftlichen Krisenzeiten ist in vieler Hinsicht besonders aufschlussreich. Nicht selten wird beispielsweise die Verknüpfungen solcher Konkurrenzen mit Politik und Kulturpolitik der Städte durch tendenziös besetzte Preisgerichte deutlich.[178]

Viele der damals nicht ausgezeichneten Architekten wurden später durch ihre Arbeiten bekannt, darunter vor allem Hans Scharoun, die Brüder Luckhardt und Paul Bonatz. Die Beschäftigung mit ihren Wettbewerbsentwürfen, aber auch mit den baukünstlerischen Arbeiten wenig bekannter Architekten verspricht einen breiten Querschnitt besonders der heterogenen Zwischenkriegsarchitektur in Deutschland. Angesichts der Erkenntnis, dass die Architektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus vielfältigen, oftmals ineinander verschränkten Strömungen und Tendenzen bestand, von denen in ihrer Breitenwirkung auf das allgemeine Bauschaffen

177 Volker Welter: Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden 1920. In: Die Bauwelt. Heft 44. (23. November 1990). Jg. 81. Berlin 1990, S. 2214-2219.

178 Siehe hierzu: Manfred Speidel: Das kurze Leben der Konkurrenzen. Architekturwettbewerbe der Zwanziger Jahre an Rhein und Ruhr. In: Dieter Breuer (Hrsg.): Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung

wohl die traditionsgebundeneren Gestaltungsauffassungen überwogen, stellt der Dresdener Ideenwettbewerb von 1920 eine aufschlussreiche Quelle mit dokumentarischem Charakter dar.

Der Anforderungskatalog des Auslobers war sehr umfangreich.[179] Auf dem annähernd quadratischen Gelände nördlich des Zwingerteichs zwischen Stall-Straße, Ostra-Allee, Kleine Packhof-Straße und Devrient-Straße (Abb. IV/12) sollten neben dem Hygiene-Museum auch Gebäude für die Staatlichen Naturwissenschaftlichen Sammlungen, bestehend aus Mineralogisch-geologischem, Prähistorischem, Zoologisch-anthropologischem und Ethnographischem Museum, geplant werden, wobei letztere erst einige Jahre später realisiert werden sollten. Es galt also, eine größere zusammenhängende Anlage zu planen, die in Etappen realisierbar wäre und deren einzelne Bauabschnitte jeweils ein in sich geschlossenes Ganzes bilden sollten. Das Gebäude des Hygiene-Museums, das um die Hälfte erweiterbar sein sollte, wollte man eher im nord-östlichen Teil des Geländes angesiedelt wissen. Für Erweiterungsvorschläge und im Hinblick auf eine gelungene städtebauliche Gesamtlösung für dieses Areal sollten notfalls auch umliegende Parzellen in der Planung mit einbezogen werden können. Die Vorgaben bezüglich des Raumprogramms waren angesichts der Vielseitigkeit der Institution beachtlich. Ein Kellergeschoss sollte neben Werkstätten, Anatomischen Laboratorien, Räumen für Tiere, Räumen für Heizungs- und elektrische Beleuchtungsanlagen auch Aufenthaltsräume, Kleiderablagen und einen Raum für Erste Hilfe aufnehmen. Im Erdgeschoss sah man neben Vorräumen wie beispielsweise der Eingangshalle, Verwaltungsräumen mit Nebenräumen eine etwa 3000qm große Fläche für Sammlungsräume vor. Für das Obergeschoss war nochmals eine solche Fläche für Sammlungsräume gewünscht und Räume für die Wissenschaftlichen Leitungen der neuzeitlichen und der geschichtlichen Abteilung mit Sitzungszimmer und Nebenräumen. Das Dachgeschoss sollte Platz bieten für die Unterbringung einer Bibliothek, diverser Laboratorien, photographischer Werkstätten, Werkstätten für Bildhauer, Holzbildhauer, Zeichner, Maler, eine Buchbinderei, Lagerräume für Sammlungen, Aufbewahrungsräume für Materialien und einen Personalraum. Dazu sollte es im Dachgeschoss eine Hausmeisterwohnung, zwei weitere Wohnungen, einen geräumigen Dachgarten und einen

in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900-1933. Vorträge des interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland. Köln 1994, S. 298-320.

179 Der ursprünglich vorgesehene Einreichungstermin für die Entwürfe vom 1. September 1920 wurde später auf den 15. Oktober 1920 verschoben. In der Deutschen Bauzeitung war zweimal die Anregung vorgetragen worden, die als zu knapp angesetzte Einsendefrist wegen der Bedeutung der Bauaufgabe und im Hinblick auf die Gewinnung ausgereifter Entwürfe zu verlängern. Vgl. Deutsche Bauzeitung Nr. 38 (12. Mai 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 224; Deutsche Bauzeitung Nr. 47 (12. Juni 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 260. Verlangt waren neben einem Lageplan Schaubilder oder ein Übersichtsmodell, sämtliche Grundrisse, Ansichten und Schnitte, Massenberechnungen sowie

großen Hörsaal für 300 Personen geben, der mit einem weiteren kleinen Hörsaal für 70 bis 80 Personen zusammengelegt werden könnte.[180] Während man 1919 noch genaue Flächenverteilungen für die Sammlungsräume vorgab (Neuzeitliche Abteilung: 1650qm; Geschichtliche Abteilung: 1350qm)[181], wurde die genaue Verteilung im Ausschreibungstext von 1920 offen gehalten. Dort heißt es auch, dass die Ausstellungsfläche von 6000 qm nicht unbedingt zur Hälfte auf Erd- und Obergeschoss verteilt werden müsse und dass einige Ausstellungsräume mit künstlicher Beleuchtung durchaus auch im Unter- oder 2. Obergeschoss Platz finden könnten.[182]

Insgesamt handelte es sich nicht nur um einen anspruchsvollen, vielfältigen Raumbedarf[183], sondern um Baumassen, die wegen des hohen Magazincharakters große Rauminhalte bereitstellen mussten. Aus dem sensationellen Erfolg der Halle „Der Mensch“ auf der Internationalen Hygiene-Ausstellung ergab sich die natürliche Notwendigkeit, diesen Teil der Ausstellung zum Zentrum und Hauptbestandteil eines zu planenden Museumsbaus zu machen, was auch aus einem seitens des Bauträgers vorgegebenen Grobvorschlag für die Anordnung der Sammlungsräume von 1919 schon deutlich hervorgeht (Abb. IV/13). Den internen Ausschreibungsunterlagen im Stadtarchiv aus demselben Jahr beigefügt war ein undatierter, ausgearbeiteter Grundrissentwurf von Max Hans Kühne (Abb. IV/14), der in Grundzügen schon starke Ähnlichkeit mit seinem 1920 eingereichten Wettbewerbsentwurf aufweist. Er zeigt eine klappsymmetrische Anlage, deren breite, in einem ovalen Raum mit Umgang endende Achse zu beiden Seiten von je einem großen Innenhof flankiert ist, um den sich u-förmig Ausstellungs- und Verbindungstrakte legen. Der Entwurf entstand vermutlich 1912 im Zusammenhang mit den oben geschilderten Bemühungen, einen engeren Wettbewerb zu veranstalten.

---

ein Erläuterungsbericht. Vgl. Allgemeiner deutscher Idee-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurf-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. Dresden 1920, S. 3/4.

180 Vgl. Otto Schubert: Der Wettbewerb um das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring (Hrsg.): Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit. Elftes Sonderheft der Halbmonatsschrift. Berlin 1921, S. 8/9 (Auszug aus den Wettbewerbsbedingungen).

181 Vgl. Engerer Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die Staatlichen Naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. (Entwurf!). Dresden, im November 1919. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, S. 8/9.

182 Vgl. Allgemeiner deutscher Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die Staatlichen Naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. Dresden, im April 1920, S. 7-9. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur Hyg. A III 11/412a).

183 Obwohl die Auslobung schon sehr detaillierte Vorstellungen über Raumverteilung und Zuschnitte der Säle beinhaltet hatte, beschloss man im November 1920 museumsintern, nach dem Wettbewerb erneut über den Raumbedarf für die Sammlungen und Werkstätten sowie über räumliche Gewichtungen nachzudenken. Der Grund dafür waren Überlegungen der Museumsleitung, die geschichtlich-völkerkundliche Abteilung in die neuzeitliche Abteilung zu integrieren. Eine solche museologische Entscheidung hätte natürlich Auswirkungen auf den

Bei der Ausschreibung des allgemeinen Architekturwettbewerbes 1920 kam zu den Forderungen einer wirksamen Positionierung des Hygiene-Museums und eines komplizierten Raumprogramms schließlich noch eine denkmalpflegerische Auflage hinzu. Es galt, die auf dem Grundstück des ehemaligen königlichen Marstalls befindliche alte Reithalle aus dem 18. Jahrhundert zu konservieren und in die Neuplanungen einzubeziehen. Der als erhaltenswert eingestufte, in den Jahren 1794-95 durch Christian Traugott Weinlig (1739-1799)[184] errichtete Bau war als Teil einer weiträumigen klassizistischen Vierflügelanlage hinter dem Zwinger noch erhalten. Bezüglich der Bebauung des Geländes waren also schwierige, zum Teil gegenläufige Faktoren miteinander in Einklang zu bringen. Die exponierte Lage des zu beplanenden Bauplatzes stellte eine große künstlerische und städtebauliche Herausforderung dar. Man versprach sich von dem Wettbewerb daher weniger eine baureife Lösung als zunächst einmal Anregungen und die Gewinnung von Richtlinien bezüglich der Behandlung dieses Stadtbereichs, der charakterisiert wird durch eine ungewöhnliche Ansammlung von sehr bedeutenden Bauten auf engstem Raum. Es galt, das gewachsene Ensemble aus Bauten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und des 19. Jahrhunderts in der unmittelbaren Umgebung am Theaterplatz[185] zu berücksichtigen. Daneben machte die Ausschreibung noch weitere konkrete Vorgaben, wonach der Hauptzugang für beide Museen möglichst an der Stall-Straße liegen sollte und besonders auf eine gute Belichtung sämtlicher Ausstellungsräume Wert zu legen sei.[186] Angaben über eine einzuhaltende Bausumme wurden in der Ausschreibung keine gemacht.

Das Gremium der Preisrichter des Ideenwettbewerbs für das Deutsche Hygiene-Museum[187] setzte sich aus siebzehn Personen zusammen, von denen überwiegend Hochschulprofessoren die

Raumbedarf beziehungsweise die Raumdisposition gehabt. Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 24. November 1920, Bl. 110/111.

184 Der Dresdner Architekt, Architekturschriftsteller und Radierer Christian Traugott Weinlig (1739-1799) war 1793 Hofbaumeister und seit 1799 Oberlandbaumeister. Neben dem Bau der Reithalle ist vor allem seine Beteiligung am Ausbau von Schloss Pillnitz erwähnenswert.

185 Zu nennen ist der 1711-28 von Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736) erbaute Zwinger, die 1738-55 von Gaetano Chiaveri (1689-1770) gebaute katholische Hofkirche, die 1830-32 nach dem Entwurf von Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) entstandene Altstädter Wache am Theaterplatz, die Gemäldegalerie (1847/56) als Abschluss des Zwingers zur Elbe hin und das Opernhaus (1971/78) von Gottfried Semper (1803-1879). Semper, der in den Jahren 1834-49 Professor für Baukunst und Vorsteher der Bauschule an der Kunstakademie in Dresden war, hatte in dieser Zeit den sogenannten Forumsplan für das Areal entwickelt.

186 Otto Schubert: Der Wettbewerb um das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring (Hrsg.): Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit. Elftes Sonderheft der Halbmonatsschrift. Berlin 1921, S. 6.

187 Vgl. Otto Schubert: Der Wettbewerb um das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring (Hrsg.): Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit. Elftes Sonderheft der Halbmonatsschrift. Berlin 1921, S. 7.

Fachpreisrichter stellten.[188] Mit dem amtierenden Stadtbaurat von Berlin Ludwig Hoffmann (1852-1932) war eine einflussreiche Autorität in der Jury vertreten. Die Zusammensetzung des Gremiums wurde insbesondere nach der Entscheidung des Wettbewerbs kritisiert. In der Wettbewerbsbesprechung einer wichtigen Bauzeitung wurde stark bemängelt, dass *„Hochbauleute von künstlerischem Rang im Preisgericht geradezu verschwindend gering vertreten"* gewesen seien.[189] Tatsächlich ist nicht nur die Verteilung der Preise unverständlich, sondern viele der von der Jury abgegebenen Werturteile lassen zudem in ihrer Aussagequalität zu wünschen übrig. Die 192 eingereichten Arbeiten konnten in der Zeit vom 1. Dezember 1920 bis 1. Januar 1921 täglich von 10-16 Uhr in der Ausstellungshalle des Museums in der Stallstraße von der interessierten Öffentlichkeit besichtigt werden. Nach einer mehrmonatigen Vorprüfung der Entwürfe unter der Leitung von Emil Högg und einer viertägigen Beratung der Preisrichter vom 4. bis 7. Dezember 1920 stand die Entscheidung der Jury fest. Den mit 35.000 Reichsmark dotierten ersten Preis erhielt der Entwurf mit dem Kennwort „Offene Bauanlage" von Hermann Buchert aus München.[190] Entgegen der ursprünglichen Absicht wurde schließlich ein Entwurf angekauft, den man zur Grundlage weiterer Planungen machen wollte. Es handelte sich um den Entwurf des Dresdner Architekten Max Hans Kühne mit dem Kennwort „Rote Zickzack-Linie".

Allgemein lassen sich die Entwürfe in zwei Gruppen aufteilen. Während die eine Gruppe die Mitte des Marstallgrundstücks unbebaut lässt und die Museen als getrennte Gebäudegruppen seitlich von dieser Sichtachse entlang der Ostra-Allee und der Devrient-Straße anordnet[191],

---

188 Es handelte sich um folgende Persönlichkeiten: Oberbaurat Professor Hermann Billing (Karlsruhe); Stadtbaurat C. J. Bühring (Leipzig); Professor Dr. Hans Grässel (München); Geheimer Rat Professor Dr. Cornelius Gurlitt (Dresden); Geheimer Baurat Stadtbaurat Dr. Ludwig Hoffmann (Berlin); Professor Emil Högg (Dresden); Professor Dr. Hermann Jansen (Berlin); Oberbaurat Oskar Kramer (Dresden); Geheimer Hofrat Professor Georg Wrba (Dresden); Oberbürgermeister Bernhard Blüher (Dresden); Ministerialdirektor Geheimer Rat Dr. Böhme (Dresden); Ministerialdirektor Geheimer Rat Dr. Hedrich (Dresden); Geheimer Regierungsrat Dr. Heyn (Dresden); Ministerialdirektor Geheimer Rat Ernst Just (Dresden); Staatsminister a. D. Dr. Walter Koch (Berlin); Stadtverordneten-Vorsteher Nitzsche (Dresden); Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Karl Sudhoff (Leipzig).

189 Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 39-41, hier S. 39.

190 Den mit 25.000 Reichsmark angesetzten zweiten Preis erhielt der Entwurf mit dem Kennwort „Neues Leben" von den Architekten Carl Oettinger und Josef Scherer aus Berlin-Lichterfelde. Der dritte Preis ging mit 15.000 Reichsmark an den Architekten Peter Jürgensen aus Berlin-Charlottenburg und seine Mitarbeiter E. Röhlk und C. Pönitz, die einen Entwurf unter dem Kennwort „Elbflorenz" eingereicht hatten. Der Weimarer Stadtarchitekt Max Vogeler bekam für seinen Entwurf „Zusammenklang" den mit 10.000 Reichsmark dotierten vierten Preis. Den fünften Preis von jeweils 5.000 Reichsmark erhielten insgesamt drei Entwürfe: der Entwurf „Bildungsstätte" von Wilhelm Kamper aus Köln-Ehrenfeld, der Entwurf „Notung" von Heinrich Hansen aus Kiel und der Entwurf „Leviathan" von Regierungsbaumeister Hertwig aus Aschaffenburg.

191 Hierzu gehören die prämierten Entwürfe „Offene Bauanlage" von Hermann Buchert (1. Preis), „Zusammenklang" von Max Vogeler (4. Preis), „Notung" von Wilhelm Kamper (5. Preis), aber auch die Arbeiten von Paul Bonatz/Friedrich Scholer, Wilhelm Riphahn/Stoos, Waldo Wenzel.

positioniert die andere Gruppe das Hygiene-Museum in der Blockmitte und legt die Bauten des Naturwissenschaftlichen Museums auf eine der Randflächen beziehungsweise ring- oder halbkreisförmig um das zentrale, in der Zwingerachse liegende Hygiene-Museum herum.[192] Die überwiegende Zahl der Beiträge gehört der zweiten Gruppe an. Während in der erste Gruppe die Reithalle durch Sichtbeziehung zum Zwinger aufwertet ist, jedoch eine lange Zeit unvollständige, einseitige Bebauung in Kauf genommen wird, erfüllt die zweite Gruppe der Entwürfe zwar diese Forderung nach einer wirkungsvollen Teilrealisierung der Gesamtanlage, vernachlässigt durch die Mittelstellung des Hygiene-Museums aber die historische Reithalle. In beiden Fällen ist die Zwingerachse häufig als Symmetrieachse der Anlage beziehungsweise des Kernbaus herangezogen. In allen Entwürfen spielt die Gestaltung des Zwingerteichs als vermittelnde Überleitung zwischen Zwinger und Museumskomplex eine Rolle. Die Mehrzahl der Entwürfe beschränkt sich auf die Gestaltung der Baugruppe selbst ohne die Umgebung planerisch mit einzubeziehen, was laut Wettbewerbsprogramm zwar wünschenswert, aber, vermutlich wegen der wirtschaftlich allgemein schwierigen Zeit, nicht verpflichtend war. Unter den preisgekrönten Beiträgen gibt es einige, welche die unmittelbare Umgebung der geplanten Museen berücksichtigen.[193] Insgesamt zeigen die Ergebnisse dieser Architekturkonkurrenz durch das Festhalten an langen, um Innenhöfe herum abgewickelten Saalfolgen und regelmäßige Systeme aus Flügeln und Querriegelverbindungen eine starke Orientierung an Galeriebauten des 19. Jahrhunderts, einen Bautyp, der eigentlich den neuartigen Anforderungen eines Hygiene-Museums nicht mehr entsprechen konnte. Das enge „Vorgabenkorsett“ der Ausschreibung in Bezug auf die Saal- und Kojentiefen (Saal: 8,5m, davon Gang: 2,5m und Kojen: 6,0m), das eine klassische Vorstellung vom Museumsbau wiederspiegelt, mag diese Richtung gefördert haben.[194] Diese eher an dem Typus der klassischen Gemäldegalerie orientierten Vorgaben verraten ein museologisches Verständnis seitens des Hygiene-Museums als Auslober, das einer wirklichen Loslösung aus der Tradition im Sinne des eigentlich völlig neuartigen Anliegens eines hygienischen Lehrinstituts und einer Volkserziehungsstätte noch ‚im Wege steht’.

---

192 Zu dieser Gruppe gehören die preisgekrönten Beiträge: „Neues Leben“ von Karl Oettinger und Josef Scherer (2. Preis), „Elbflorenz“ von Peter Jürgensen, R. Röhlk und C. Pönitz (3. Preis), „Bildungsstätte“ von Heinrich Hansen (5. Preis) und „Leviathan“ von Regierungsbaumeister Hertwig (5. Preis), aber auch die Beiträge von Hans Luckhardt, Hans Scharoun, Adolf Abel, Fritz Höger, Max Krampe, Zschucke/Wittlinger, Hans Richter, Beck/Sauer, Emil Wolf, Willy Schönefeld, Otto Schubert, Heinrich Seeling, Schilling & Gräbner, Oswin Hempel, Martin Dülfer, Bulling/Herkommer, August Abbehusen, v. Lüttwitz, Max Hans Kühne, Arnulf Schelcher, Oskar Menzel, Max Heinrich/Fritz Schultz, Richard Fuchs.

193 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 5 (19. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 25-27, hier S. 25/26.

194 Vgl. Volker Welter: Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden 1920. In: Bauwelt. Heft 44. (23. November 1990). Jg. 81. Berlin 1990, S. 2214-2219, hier S. 2216.

Der Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum brachte, trotz einiger interessanter Entwürfe, nicht das gewünschte Ergebnis. In der Fachpresse war man sich darüber einig, dass sich die Forderung nach dem Erhalt der alten Reithalle auf dem Marstallgelände eher als Hemmnis für die Projektierung einer monumentalen Museumsgruppe erwiesen habe. Der Weinlig-Bau sei zwar grundsätzlich schützenswert, verdiene jedoch im Vergleich zu der anstehenden Bebauungsaufgabe nicht derartige Rücksichten.[195] Gewonnen sei nach dem Wettbewerb die Einsicht, das eine Museumsgruppe diesen Ausmaßes nicht als Bautenkomplex für sich allein betrachtet werden kann, sondern eine planerische Einbeziehung in die gebaute Umgebung unbedingt erforderlich wird. Die Notwendigkeit einer groß angelegten städtebaulichen Beplanung dieses Areals und die Erstellung eines Bebauungsplans zur Verhinderung unerwünschter Nutzung des wertvollen Geländes drängte sich als zunächst zu ergreifende Maßnahme auf.[196]

Die Architekturkonkurrenz wurde von der Öffentlichkeit kritisch beobachtet. Die Presse und die Organe der Fachwelt veröffentlichten einzelne Entwürfe und Bewertungen aus den Gutachten des Preisgerichts. Gerade die Experten beurteilten die Ergebnisse dieser Architekturkonkurrenz eher schlecht. Manche Urteile über den Wettbewerb allgemein fallen sogar katastrophal aus. Man bemängelte nicht nur die Zusammensetzung des Preisgerichts, sondern auch Unsicherheiten in Vorgehensweise und Auswahlverfahren. Es bestand der Verdacht, das Preisgericht habe während des fortgeschrittenen Verfahrens seine Bewertungskriterien im Widerspruch zu dem aufgestellten Wettbewerbsprogramm geändert. Während man dort nämlich ausdrücklich eine zwar „nicht zu aufwendige“, aber dennoch „würdige“ und „monumentale“ Gestaltung des Baus empfahl, konzentrierte man sich bei der Bewertung der Entwürfe später im Hinblick auf die wirtschaftlichen Zeitverhältnisse scheinbar verstärkt auf Aspekte wie Schlichtheit und Sparsamkeit. Außerdem habe das Programm eigentlich keine Ankäufe vorgesehen. Der geschäftsführende Ausschuss des Hygiene-Museums,

---

195 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 4 (15. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 21-24, hier S. 21/22; Albert Hofmann: Zur Frage der Errichtung eines Neubaues für das Deutsche Hygiene-Museum und die Naturhistorischen Sammlungen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 50 (23. Juni 1923). Jg. 57. Berlin 1923, S. 241-244 und S. 250/251, hier S. 244. Zum Problem der Reithalle siehe auch: K. Paul Andrae: Zum Wettbewerb Hygiene-Museum. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22) Berlin 1922, S. 41/42, hier S. 42.

196 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 5 (19. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 25-27, hier S. 26.

der den groß angelegten Ideenwettbewerb letztlich nur als Vorarbeit für weitere Bauplanungen betrachtete, musste sich Kleinmütigkeit vorwerfen lassen.[197] Das für die Wirtschaftslage ungewöhnliche Aufgebot an Menschen, Geldmitteln und Arbeit im Zusammenhang mit der Dresdner Architekturkonkurrenz forderte jedoch noch drastischere Reaktionen heraus. So bezeichnet de Fries das Ergebnis des Wettbewerbs als „deprimierend". Der Wettbewerb habe zahlreiche klotzige Monumentalprojekte hervorgebracht, die der barocken Umgebung des Zwingers in keiner Weise gerecht würden und diese sogar zerstören würden durch Eingriffe wie die Umwandlung des Zwingerteichs in ein architektonisches Achsenbassin oder gar das Aufbrechen des Zwingerwalls und die Freilegung des Zwingers zur Betonung einer Achse. Der Kritiker de Fries kommt zu der Überzeugung, dass ein Umbau der vorhandenen Marstallgebäude und die Errichtung einiger zusätzlicher Hallen zur Unterbringung der Sammlung genüge und man keine „überflüssige Prunkkiste" brauche. Es sei keine Zeit für „Phrasenpaläste" und Staat und Reich sollten dafür sorgen, die Projektierung eines „Hygienepalast(es)" einzustellen, resümiert de Fries, der gleichzeitig konkrete Anregungen gibt, auf welche Merkmale sich das Museum besinnen und welche baulichen Konsequenzen daraus gezogen werden sollten.[198]

> „Ist es nötig, zur Aufbewahrung von Sammlungen medizinisch-anatomischer Natur eine Monumentalanlage, ein Hygienepalais zu schaffen für jene wenigen Besucher Dresdens, die nach Absolvierung der übrigen Sehenswürdigkeiten mit sehr geringer Freude sich darin herumdrücken würden? Fachwissenschaftlicher Ernst aber verzichtet gern auf derartige Riesenschauobjekte. Der Wert des deutschen Hygienemuseums liegt in seinen kleineren Wanderausstellungen, die schon viel Gutes, besonders hinsichtlich der Bekämpfung von Massenkrankheiten, geschaffen haben. (...) Die Idee des Menschen von morgen muß einmal stärker werden wie letzte Zuckungen der bombastischen Phrase von gestern."[199]

Fehlende Rücksicht auf materielle Faktoren und die wirklichkeitsfremden Entwurfsergebnisse des Wettbewerbs sind auch in einem zusammenfassenden Bericht bei Oskar Kramer thematisiert.

> „Der Wettbewerb schaltete in großzügiger Weise alle beschwerenden materiellen Belastungsmomente aus und gewährte weitgehende Bewegungsfreiheit. Ein bedenklich großer Teil der am Wettbewerb beteiligten Künstler vergaß ob dieser Ungebundenheit völlig den Ernst der Zeit und lustwandelte, verhext durch das Zauberwort 'Museum', mit dem ehedem und leider auch jetzt noch viele nur den Gipfelpunkt architektonischen Reichtums vereinbar finden, in hypnotischem Trancezustand zwischen vielsäuligen Tempeln, Kolonnaden, Palästen, Türmen und bekuppelten Domen und erstieg zwischen viktoriengeschmückten Säulen, rauchenden

197 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 9 (2. Februar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 49-52, hier S. 50-52.

198 Vgl. Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 39-41, hier S.39.

199 Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2 Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 39-41, hier S. 41.

> Opferpfannen, Sphinxen und fanfarenblasenden Genien die breiten Treppen und Rampen zu Akropolen hinan, vom Traumland in das Wolkenkuckucksheim.“[200]

Wenn auch de Fries das Interesse der Öffentlichkeit an der Sammlung zum Thema Hygiene in seinem Urteil wohl deutlich unterschätzt, so wird am Beispiel der Zitate von Heinrich de Fries und Oskar Kramer jedoch vor allem eines schon weitsichtig angedeutet: das Dilemma der Institution, die Frage nach ihren Museumsqualitäten und einer damit verbundenen Notwendigkeit eines klassischen Museumsbaus. K. Paul Andrae sieht in der Entscheidung des Preisgerichts, die der Aufgabe weder städtebaulich noch künstlerisch gerecht werde, eine „Bankrotterklärung jeglichen Fortschritts“ und fordert auf Grund der unerfreulichen Entwicklung der Angelegenheit sogar das Eingreifen des Reichskunstwartes.

> „Wenn Wettbewerbe im Sande verlaufen, so liegt das weniger am Wettbewerb an sich als am Programm und am Preisgericht; die psycho-physischen Entscheidungen lösten die Werturteile ab. Die Erfahrungen mit der Bebauung der Umgegend des Zwingers sollten zu einer entschiedenen Nachprüfung der bisherigen Gesichtspunkte führen. Die Wichtigkeit der Angelegenheit und die Entwicklung, welche die Dinge in letzter Zeit genommen haben, sollten zu einem Eingreifen des Reichskunstwartes führen.“[201]

Bruno Möhring kritisiert vor allem den §8 der Ausschreibung, in dem sich die Auslober nicht nur das Recht auf freie Verfügung über die eingereichten Entwürfe, die automatisch in ihr Eigentum übergehen sollten, sichern, sondern sich zugleich auch von der Verpflichtung zur Kontaktaufnahme mit den Bewerbern im Falle einer Ausführung entbinden wollten, als „unlautere Bestimmung“ gegen alle Gepflogenheiten des Wettbewerbswesens. Offenkundige interne Präferenzen der Entscheidungsträger schon im Vorfeld, wie sie hier insbesondere bei Emil Högg vorlagen, müssten unweigerlich zum „Bankrott des Wettbewerbswesens“ führen.[202] Negative Auswirkungen auf das allgemeine Wettbewerbswesen sieht auch Paulsen, der vor allem die Qualität der schriftlichen Urteile der an Fachleuten unterbesetzten Jury bemängelt. Eine Nachvollziehbarkeit der Wertungen sei nicht gewährleistet und die unklaren variablen Wunschvorstellungen im Ausschreibungstext hätten nicht nur eine undurchsichtige Entscheidungsfindung, sondern auch absichtliches Mittelmaß der Entwürfe gefördert, die in der

---

[200] Oskar Kramer: Hygienemuseum Dresden. In: Die Baugilde Nr. 48/49 (22. Dezember 1920). Jg. 2. Berlin 1920, S. 1-3, hier S. 2/3. Unabhängig von der schlechten Wirtschaftslage sieht Kramer die grundsätzliche Notwendigkeit einer zurückhaltenden Architektur, die sich ganz den Inhalten der betreffenden Museen unterordnet: „Aber auch wenn wir es zuwege brächten, fände ich es falsch, ein Hygienemuseum, in dem allerlei Präparate, Modelle und Tabellen eine furchtbare Sprache von menschlichem Leiden reden, ein naturwissenschaftliches Museum, in dem die Schätze der Natur ihre Schönheit entfalten möchten, in Formen bauen, die eitel Heiterkeit und Festlichkeit atmen und die Blicke der Besucher ganz auf sich zu lenken bestrebt sind.“ (S. 3).

[201] K. Paul Andrae: Zum Wettbewerb Hygiene-Museum. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 41/42, hier S. 42.

Mehrzahl „in künstlerischer Beziehung farblos, unerheblich“ seien. Neben Spekulationen darüber, ob überhaupt noch Geld für eine Realisierung des Bauprojektes vorhanden sei, macht Paulsen die Überbewertung der Weinligschen Reithalle, die im Laufe des Wettbewerbs immer mehr zum Angelpunkt aller Überlegungen geworden sei, für die mangelnde künstlerische Gestaltungsfreiheit verantwortlich, was von vornherein eine optimale Baulösung verhindert habe. Zudem sei der Einfluss Ludwig Hoffmanns in Ermangelung weiterer Fachpreisrichter übergroß gewesen.[203]

Der vom Preisgericht und von außen stehenden Sachverständigen als unbefriedigend gewertete Ausgang des Ideenwettbewerbs hatte, wie die angeführten Beurteilungen schon verdeutlichen, verschiedene Gründe. Ein gewichtiger Grund scheint das konservative Klima in den Dresdner Fachkreisen zu sein. Die deutliche Bevorzugung „herkömmlicher“ Arbeiten, denen noch eine starke stilistische Orientierung an Vorbildern des Barock, der Renaissance und des Klassizismus zu Grunde liegt, spiegelt diese Haltung der überwiegend mit Dresdner Persönlichkeiten besetzten Jury wieder. Modernere Entwürfe oder auch nur innovative Elemente beispielsweise in der Fassadengestaltung, von denen es zwar nur sehr wenige gab, hatten gegenüber den später in der überregionalen Kritik negativ bewerteten historisierenden, ganz der Tradition verhafteten Arbeiten keine Chance auf eine Prämierung. Ein Beitrag von Albert Hofmann, der heftige Kritik an der Dresdner Arbeit von Hans Poelzig übt und seinen Weggang aus Dresden als positives Signal für die architektonische Entwicklung der Stadt wertet, vermittelt sehr scharf die antimoderne Stimmung und das stark ausgeprägte konservatorische Denken, das nicht nur im Vorfeld des Ideenwettbewerbs vorherrschte.

> „(...) dieser Künstler hätte den geweihten Boden Dresdens nie betreten dürfen. Und da er ihn nun wieder verlässt, so darf hieraus auf eine gesunde Gegenwirkung gegen ein spekulatives Liebäugeln mit dem ‚Modernen’ geschlossen werden, das, in seinem Charakter vielfach verkannt, in einem traditionslosen Industriebezirk als Ziel gelten mag, auf einem von der Kultur großer Jahrhunderte erfüllten Gebiet aber auf alle Fälle ein harter Anachronismus sein würde, insbesondere dann, wenn diese Kunst des Modernen nicht mit weitestgehender Selbstbescheidung, was gegen ihr Wesen wäre, sondern mit schroffster Selbstsucht geübt wird.“[204]

---

202 Vgl. Bruno Möhring: Zum Wettbewerb um das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Stadtbaukunst alter und neuer Zeit Heft 1. Berlin 1920, S. 381/382.

203 Vgl. Paulsen: Der Wettbewerb um das Hygiene-Museum in Dresden. In: Die Bauwelt. Heft 2 (13. Januar 1921). Jg. 12. Berlin 1921, S. 15-19. Paulsen schlägt einen weiteren engeren Wettbewerb unter den Preisträgern vor, denen man eine Lösung zutraue. Die Aufgabe dürfe nun nicht einfach an einen anderen Architekten gehen.

204 Albert Hoffmann: Der Wettbewerb um die neuen Museumsbauten in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Nr. 41 (22. Mai 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 233-235, hier S. 233. Wie wichtig man in Dresden die Bebauung insbesondere eines so prominenten Bauplatzes im Stadtkern nahm, zeigt eine solche lokalpatriotische Äußerung. Aber auch die Kennworte zahlreicher Beiträge des Architekturwettbewerbs verraten eine sehr emotionale Einstellung zur Bauaufgabe beziehungsweise einen hohen Grad an Traditions- und Geschichtsbewusstsein. So erscheint ein Motto wie „Heiliger Boden“ des Dresdners Waldo Wenzel neben Namen wie „Städtebaulich auf geheiligtem Besitz“, „Georg Bähr“, „Schinkel“, „Gottfried Semper“, „Forum“, „Aus blühender goldener Zeit“,

Den Wettbewerb sieht Hoffmann als Chance, durch den Wettbewerb um die Museumsbauten eine dringend nötige großzügige städtebauliche Gesamtlösung für das Areal um den Zwinger zu erzielen und bauliche Fehler der Vergangenheit wie Erlweins „Italienisches Dörfchen“ und das nahe Fernheizwerk wieder rückgängig zu machen. Nachdrücklich stellt er die im 19. Jahrhundert vereitelte Forumsplanung Gottfried Sempers als Planungsvorbild heraus.[205]

Ein weiterer Grund für das Überwiegen historistisch geprägter beziehungsweise traditionsgebundener Stilauffassungen bei den teilnehmenden Architekten ist wohl in ihrer akademischen Ausbildung zu suchen, die zumeist in den Hauptzentren München, Berlin und Dresden absolviert wurde. Bei einem großen Teil der Bewerber, die fast alle im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts geboren worden waren, handelte es sich um Meisterschüler von Paul Wallot (1841-1912), der in den Jahren 1894-1911 an der Dresdner Kunstakademie gelehrt hatte. Zu nennen sind hier zum Beispiel Adolf Abel, Oswin Hempel, Max Hans Kühne, Hans Richter und Emil Wolf. Einflussreich in Bezug auf die Teilnehmer dieses Wettbewerbs war aber vor allem auch die sogenannte „süddeutsche Schule“ mit den Architekturlehrern August von Thiersch in München, Paul Bonatz in Stuttgart und besonders Theodor Fischer in Stuttgart und München. Letzterer war selbst ein Schüler und Mitarbeiter Wallots gewesen. Bei den Dresdner Architekten überwog eine Affinität zur historischen Dresdner Baukunst, wenn auch einige Entwürfe den Mut zu neuen, sehr subjektiven Gestaltungsversuchen bezeugen und den Einfluss des damaligen Dresdner Stadtbaurats Hans Poelzig erahnen lassen, wie beispielweise die Beiträge von Max Krampe oder der Architektengemeinschaft Kurt Wittlinger und Hanns Theodor Zschucke.

Da der Wettbewerb trotz der Fülle der eingereichten Pläne keine baureifen Lösungen brachte und die finanzielle Lage des Museums sich kurze Zeit später verschlechterte, folgte den aufwendigen Bemühungen bald eine Phase der Stagnation. Zwar gab es im Herbst 1921 noch einmal ernstere Überlegungen seitens des städtischen Bauamts in Bezug auf die städtebauliche Behandlung des Marstallgeländes, aber auch diese kamen über die öffentliche Diskussion nicht

„Zwingerhof“, „Am Zwingerteich“, „Turmreiches Dresden“, „Zwingerziel“, „Elbreigen“, „Zwingerachse“, „Beim Zwinger“ oder gar „Gott segne Sachsen“.

[205] Der 1835/46 von Semper entwickelte Plan für ein groß angelegtes bürgerlich-kulturelles Forum zwischen Zwinger und Elbe sah eine Öffnung des Zwingers zum Elbufer vor. Die so entstehende Querachse sollte westlich von einer Orangerie und der Oper und östlich durch eine Gemäldegalerie flankiert werden. Letztere wurde nach dem Scheitern seines Forumprojekts 1847/56 als Abschlusstrakt des Zwingers ausgeführt. Der ursprüngliche Sempersche Plan sah auch einen großen monumentalen Museumskomplex an der Stelle des Zwingerteichs und der Parkanlagen vor. Die ebenfalls zur Elbe hin geöffnete Anlage hätte Schinkels Berliner und Klenzes Münchner Museum an Größe

hinaus.[206] Um die zeitgenössische Kritik und die zum Teil heftigen Reaktionen im Zusammenhang mit dem Wettbewerbsprojekt nachvollziehen zu können, aber auch, um den für die Beurteilung des später durch Wilhelm Kreis ausgeführten Museumbaus notwendigen Hintergrund zu haben, sollen im Folgenden ausgewählte Beiträge des Ideenwettbewerbs näher besprochen werde.

4.4.4.1. Hermann Buchert, München: „Offene Bauanlage“ (1. Preis)

Bei dem Beitrag des Münchner Architekten Hermann Buchert (1876-1955)[207], welcher den 1. Preis erhielt, sind die Museen jeweils an die seitlichen Ränder des Grundstücks gestellt, das Hygiene-Museum an den westlichen und das Naturgeschichtliche Museum an den östlichen Rand (Abb. IV/15a-c). Die Reithalle in dem sich ergebenden Hof zwischen den beiden Museen ist mit diesen durch große Bogenstellungen verbunden. Ein kleinerer Hof hinter der Reithalle wird durch einen an der Kleinen Packhof-Straße gelegenen Quertrakt abgeschlossen. Der Quertrakt, der um ein Stockwerk höher ist als die beiden Museen, besitzt einen mittig aufgesetzten Dachaufbau. Durch die vom Zwinger aus betrachtet sich ergebende gestaffelte Höhenentwicklung der Baumassen sollte eine harmonische Einheit beider Komplexe erreicht werden.[208] In dem Gutachten des Preisgerichts wird vor allem lobend hervorgehoben, dass Buchert die Formensprache der alten Reithalle, die in einen mittleren Innenhof gestellt ist, aufgreift, indem er seine Gebäude dem Baudenkmal anpasst. Durch den großen, durch beide Museen gerahmten Hof vor der Reithalle ergebe sich eine Öffnung zu den Zwingeranlagen hin, welche die Nord-Süd-Achse betone. Es zeige sich in der Anordnung der Gebäudegruppe in Bucherts Entwurf die notwendige einfühlsame Zurückhaltung gegenüber dem Zwinger. Außerdem berücksichtige der Entwurf die gebotene Sparsamkeit durch einen bescheidenen, einfachen Grundriss. Dieser sei jedoch an mehreren Stellen „nicht einwandfrei“. So bemängelt

übertroffen. Vgl. Albert Hoffmann: Der Wettbewerb um die neuen Museumsbauten in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Nr. 41 (22. Mai 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 233-235, hier S. 234/235.

206 Der Vorschlag des Dresdner Stadtbauamtmanns Wirth umfasst im Wesentlichen die Beibehaltung des alten Kulturbereichs mit dem Zwingerteich und den Wallanlagen, die Schaffung eines zur Elbe hin orientierten „neuen Kulturzentrums“, welches das Hygiene-Museum beinhalten sollte, zusammen mit einem groß angelegten Schmuckplatz am Elbufer. Vgl. Das neue Kulturzentrum am Zwingerteich. In: Dresdner Nachrichten vom 16. Oktober 1921. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XX.IV. 142 Bd. III: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 42.

207 Der Architekt Hermann Buchert studierte 1896-1901, vier Jahre später als Wilhelm Kreis, bei August Thiersch an der Technischen Hochschule in München, wo er später (1914-42) selbst Professor für Baukunst und landwirtschaftliches Bauwesen war.

das Preisgericht die ungenügende Berücksichtigung der Bedeutung des Raums „Der Mensch“, der als Hauptattraktion des Museums eine über den Charakter eines Magazinraums hinausgehende anspruchsvolle Gestaltung erhalten sollte. Bemängelt wurde auch der Umstand, dass Bucherts Entwurf zwar eine abschnittweise Bauausführung grundsätzlich erlaube, der Komplex aber, solange das Naturwissenschaftliche Museum noch fehle, ein Torso bliebe. Es handele sich hierbei um einen nicht unwesentlichen Gesichtspunkt, wenn man bedenke, dass der unvollständige Zustand gegebenenfalls jahrzehntelang bestehen müsse.[209]

Ein in der Zeitschrift Baugilde veröffentlichter Beitrag von Oberregierungsrat Oskar Kramer, der als Preisrichter beim Wettbewerb tätig war, erläutert einen weiteren vermeintlichen Vorzug des mit dem 1. Preis bedachten Entwurfs „Offene Bauanlage“ von Hermann Buchert. Der Entwurf berücksichtige am gelungensten die Einbeziehung der Umgebung des Baugeländes, indem er für den Herzogingarten die städtebaulich gute Lösung einer geschlossenen Randbebauung vorschlage, welche sich an der Achse der neuen Gemäldegalerie orientiere.[210] Die Besprechung des Buchertschen Entwurfs fällt, mit Ausnahme der in der Baugilde veröffentlichten Bewertung, in den wichtigen architektonischen Fachzeitschriften jedoch insgesamt eher negativ aus. In der Deutschen Bauzeitung wird zwar die bereits erwähnte Höhenstaffelung der Gebäudeteile als ein vorteilhaftes Mittel gewertet, um mit den Zwingeranlagen eine ausgewogene Massenverteilung („Harmonie der Massen“)[211] zu erreichen, jedoch rechtfertige vor allem die Grundrissanlage des Buchert-Entwurfs die ihm verliehene Vorzugsstellung nicht.[212] Drastischer fällt die Kritik in Wasmuths Monatsheften für Baukunst aus, wo die Entscheidung des Preisgerichts bezüglich des 1. Preises als Indiz für eine zeittypische Fehlentwicklung auf dem Gebiet der Architekturbewertung dargestellt wird.

---

208 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Nr. 4 (15.Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 21-24, hier S. 22/23.

209 Vgl. Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen. Anlage C: Gutachten des Preisgerichts. Archiv der Akademie der Künste Berlin. Scharoun-Archiv (Signatur WV 28).

210 Vgl. Oskar Kramer: Hygienemuseum Dresden. In: Die Baugilde. Nr. 48/49 (22. Dezember 1920). Jg. 2. Berlin 1920, S. 1-3, hier S. 1.

211 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Nr. 4. (15. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 21-24, hier S. 22/23.

212 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Nr. 5 (19. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 25-27, hier S. 26.

„20 Jahre und noch länger geht der Kampf um die Gesundung des architektonischen Stils; Zweck-, Form- und Material-Gerechtigkeit sollen mittelbar, Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit der Gesinnung unmittelbar die Weiterentwicklung unseres baukünstlerischen Ausdrucksvermögens beeinflussen. Und nach 20 Jahren Kampf, nach einer Entwertungs- und Umstellungsepoche von beispiellosem Ausmaße, fällt das Preisgericht in dem nach dem Reichstagshause bedeutendsten deutschen Wettbewerbe einen Spruch, der einem süd-deutschen Schema-Entwurfe in einer nüchternen barocken Formensprache den ersten Preis zuspricht. - Für ein Museum, geboren aus dem Geiste der wissenschaftlichen und sozialen Erkenntnis des 20. Jahrhunderts, eine klösterliche Schloßanlage in irgend einem verträumten süddeutschen Bischofsitze - eine tote Haut für einen Kern, der seiner Gesinnung und seinem Zweck nach durchaus modern ist, der in die Zukunft hineinwächst und dessen Weiterentwicklung nach dem 22. und nicht nach dem 18. Jahrhundert geht.“[213]

Diese Einschätzung ist, wenn sie auch die Zukunftswirksamkeit des Deutschen Hygiene-Museums aus heutiger Sicht ein wenig euphorisch übertreibt, insbesondere vor dem Hintergrund einiger anderer qualitätvoller Entwürfe recht einleuchtend.

4.4.4.2. Carl Oettinger/Josef Scherer, Berlin: „Neues Leben“ (2. Preis)

Der Vorschlag der Architekten Carl Oettinger und Joseph Scherer aus Berlin-Lichterfelde (Abb. IV/16a,b), der den zweiten Preis erhielt, sieht eine klar strukturierte Bebauung vor, deren Hauptfassade unmittelbar an die Stall-Straße gerückt ist. Im Zentrum ein ‚vierflügeliger’ Kernbau für das Hygiene-Museum, der in der vorderen Fassadenflucht über „Kolonnadenschranken“, im hinteren Teil durch axial ansetzende Trakte mit je einem großen Flügelbau an der Devrientstraße und der Ostra-Allee sowie mit der Reithalle verbunden ist. In das klar übersichtliche, regelmäßige System aus Flügeln und Verbindungstrakten ist die Reithalle so eingepasst, dass sich vor ihr ein Hof und hinter ihr ein Platz ergibt. Obwohl die dreigeschossigen Gebäude die Reithalle um ein Geschoss überragen, bilden alle Bauteile zusammen eine homogene Anlage, nicht zuletzt durch die von der Reithalle übernommene einheitliche Ausbildung der Dachzonen als Walmdächer. Kritisiert wurden in der zeitgenössischen Presse die „Entwertung“ der Reithalle und die künstlerisch herabwertende, „unebenbürtige“ Behandlung des Naturwissenschaftlichen Museums.[214] In der zweigeteilten konventionellen Fassadengestaltung legt sich über eine hohe Rustika-Sockelzone die Zone der durch Kolossalplaster oder Dreiviertelsäulen zusammengefassten Obergeschosse. Diese Fassadengliederung wurde in der Presse zu Recht als „bankgebäudeartig“, „abgebraucht“ und

213 K. Paul Andrae: Zum Wettbewerb Hygiene-Museum. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 41/42, hier S. 41.

214 Vgl. Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Hrsg. im preußischen Finanzministerium. Nr. 5 (15. Januar 1921). (Fortsetzung und Schluss aus Nr. 1). Jg. 41. Berlin 1921, S. 29-34, hier S. 33.

„mit der inneren Zweckbestimmung nicht recht in Einklang" stehend kritisiert.[215] Im Gutachten des Preisgerichts heißt es knapp: *„Die ruhig gehaltene Architektur ist stark herkömmlich."*[216]

Der Übergang vom Zwingerteich zum Baukomplex ist durch eine terrassenähnliche Erweiterung der Stall-Straße geleistet. Beiderseitige Rampenaufgänge verbinden in der Museumsachse das Gelände hinter dem Wallpavillon des Zwingers mit dem bebauten Marstallgelände. Der Zwingerteich wird durch niedrige Bauten, die das Kolonnadenmotiv der Hauptfassade aufgreifen, gegen die Ostra-Allee abgeschlossen. Städtebaulich kritisierte die Presse eine von der Ostra-Allee aus sich darbietende unausgewogene Situation in der Gegenüberstellung des zierlichen Wallpavillons und einer „zentralen Massenzusammenballung im vorderen Teil des Marstallgeländes".[217] Im Grundriss des Hygiene-Museums ist ein quadratischer Zentralbau mit flachem Pyramidendach separat herausgearbeitet, so dass seitlich zwei Innenhöfe entstehen. Dieser Bauteil ist für die Präsentation der Sammlung „Der Mensch" bestimmt.

4.4.4.3. Peter Jürgensen/E. Röhlk/C. Pönitz, Charlottenburg: „Elbflorenz II" (3. Preis)

Der mit dem dritten Preis ausgezeichnete Entwurf mit dem Kennwort „Elbflorenz II"[218] von Peter Jürgensen (1873-1954)[219] unter Mitarbeit von E. Röhlk und C. Pönitz aus Berlin-Lichterfelde (Abb. IV/17) zirkelt das gesamte Marstallgrundstück durch eine dreigeschossige Blockrandbebauung mit geometrischer Binnengliederung aus längs und quer zur Hauptachse

---

215 Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Hrsg. im preußischen Finanzministerium. Nr. 5 (15. Januar 1921). (Fortsetzung und Schluss aus Nr. 1). Jg. 41. Berlin 1921, S. 29-34, hier S. 33.

216 Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen. Archiv der Akademie der Künste Berlin. (Scharoun WV 28). Siehe auch: Wettbewerb Hygiene-Museum Dresden. In: Die Baugilde Nr. 1/2 (12. Januar 1921). Jg. 3. Berlin 1921.

217 Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Hrsg. im preußischen Finanzministerium. Nr. 5 (15. Januar 1921). (Fortsetzung und Schluss aus Nr. 1). Jg. 41. Berlin 1921, S. 29-34, hier S. 33.

218 Siehe hierzu: Wettbewerb Hygiene-Museum Dresden. In: Die Baugilde Nr. 1/2 (12. Januar 1921). Jg. 3. Berlin 1921; Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Hrsg. im preußischen Finanzministerium. Nr. 5 (15. Januar 1921). (Fortsetzung und Schluss aus Nr. 1). Jg. 41. Berlin 1921, S. 29-34, hier S. 33.

219 Nach dem Studium an der Technischen Hochschule in Charlottenburg war Peter Jürgensen in Berlin tätig. Zusammen mit dem Architekten Jürgen Bachmann firmierte er 1903 unter dem Namen „Jürgensen & Bachmann". Das Büro realisierte vor allem Sakralbauten in Backstein für die protestantische Kirche. Vgl. Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (Thieme/Becker). Bd. 19. Leipzig 1926, S. 298/299.

verlaufenden Bautrakten ein, die verschieden große Innenhöfe umschließen. U-förmig um einen kleineren Innenhof ist das Hygiene-Museum mittig in der Hauptachse platziert und wird von zwei größeren Schmuckhöfen mit Säulendenkmälern flankiert, welche jeweils durch schrankenförmige Arkadengänge zur Stall-Straße hin abgeschlossen werden. Die Arkaden stellen gleichzeitig eine Verbindung zwischen dem Hauptbau und den über Eck geführten langen Seitentrakten der Devrientstraße und der Ostra-Allee her. Diese leichten „Verbindungsschranken" an der Hauptfront teilt der Entwurf mit dem Vorschlag von Oettinger/Scherer (2. Preis). Auf den Brüstungen angeordnete (figürliche) Bauplastiken scheinen eine Reminiszenz an die schmückenden Galerieplastiken des Zwingers darzustellen. Die Reithalle liegt im vorderen Teil des großen Innenhofs in der Hauptachse und ist lediglich durch kurze Arkadenlaufgänge seitlich mit den in der Längsachse verlaufenden inneren Ausstellungstrakten verbunden, was noch keine organische Einbindung gewährleistet. Ein herausgehobener Bauteil für die Sammlung „Der Mensch" ist nicht erkennbar. Die um das Hygiene-Museum herumgruppierten Bauten für die Staatlichen Sammlungen sind architektonisch sekundär aufgefasst. Die Fassadenbehandlung mit regelmäßigen Fensterrastern ist relativ flächig gehalten. Das Bogenmotiv der Arkaden wiederholt sich in der dreifachen Bogenstellung am ebenfalls flachen, nur in der Giebelzone markierten Mittelrisalit an der Schauseite des Hygiene-Museums. Alle Dächer greifen das Vorbild der Reithalle auf und sind als Walmdächer ausgebildet wie auch bei dem vorher angesprochenen Entwurf von Oettinger/Scherer.

4.4.4.4. Max Vogeler, Weimar: „Zusammenklang" (4. Preis)

Bei dem mit dem 4. Preis ausgezeichneten Entwurf „Zusammenklang" (Abb. IV/18a,b) des Weimarer Stadtarchitekten Max Vogeler (1874-1962)[220] handelt es sich um eine großzügige Anlage, die sich nicht auf das Marstallgelände beschränkt, sondern die umliegenden Grundstücke bis zum Elbufer und hinter der Kleinen Packhof-Straße mit einbezieht. Die Längsachse des Zwingers aufgreifend ist die Bebauung zu beiden Seiten des Marstallgrundstücks angeordnet, große Freiflächen umklammernd. Die breite, als Rasenfläche gestaltete Schneise in der Hauptachse wird lediglich durch die Reithalle unterbrochen, um sich dahinter fortzusetzen

[220] Der seit 1911 als Stadtbaurat in Weimar tätige Max Vogeler baute zusammen mit Günther Vogeler 1933/32 die Weimarhalle, deren Architektur von den Bauten von Wilhelm Kreis um 1930 deutlich beeinflusst war. Siehe hierzu: Gundula Michalski, Walter Steiner: Die Weimarhalle. Bau- und Wirkungsgeschichte. (Weimarer Schriften Heft 50). Weimar 1994.

und schließlich in einer u-förmigen, klammerartigen Bebauung mit zentralem Turmbau hinter der Kleine Packhof-Straße zu enden. Die so aufgewertete, vom Zwinger her sichtbare Reithalle steht jedoch nicht ganz frei, sondern ist durch niedrige Annexbauten mit den beiden dreigeschossigen geschlossenen Baukomplexen an der Devrientstraße und der Ostra-Allee verbunden. Dennoch entsteht nicht der Eindruck eines zusammenhängenden Ensembles. Die beiden Baukomplexe zu Seiten der großen Achse wirken eigenständig und voneinander unabhängig. Sie unterscheiden sich aber im Wesentlichen nur durch ihre zur Stall-Straße hin ausgerichteten, unterschiedlich ausgebildeten niedrigeren Vorbauten.

Lisenen und Kolossalpilaster sorgen für eine einheitliche vertikale Rhythmisierung aller Fassaden, was der horizontalen Tendenz der niedrigeren Reithalle entgegensteht und daher ihrer baulichen Einbindung in das Gesamtensemble zuwiderläuft und sie als separaten Fremdkörper erscheinen lässt. Die Achsen der beiden Gebäude sind betont durch breite Mittelrisalite, bekrönende Dreiecksgiebel und Tympanonschmuck sowie durch mittig darüber angeordnete Dachreiter, die als säulenumstellte, überkuppelte Rundtempelchen gestaltet sind, ein Motiv, das als oberer Abschluss des die Anlage im Hintergrund überragenden Turmbaus wieder aufgegriffen ist. Die steilen Walmdächer orientieren sich an der Bedeckung der Reithalle.

Der Entwurf von Max Vogeler behandelt beide Museen gleichrangig. Eine besonderer Bauteil für die Sammlung „Der Mensch“ im Hygiene-Museum ist nicht vorgesehen. Die klare Aufteilung des Geländes in zwei Bauplätze, die an den Gebäudemassen deutlich ablesbare Grundrisslösung, vor allem aber die weitsichtige städtebauliche Berücksichtigung der Umgebung durch Freihaltung weiter Flächen des Elbufers, Ausschluss von Durchgangsverkehr und Betonung des Erholungswertes des gesamten Areals wertete man im Preisgericht als Vorzug des Entwurfs Vogelers. Nachteilig beurteilte man den äußeren architektonischen Aufbau, besonders störend seien die als „unorganische Anhängsel“ bezeichneten vorgelagerten Verwaltungsbauten und Aufsichtsbeamten-Häuser. Die Reithalle sei als optischer Abschluss des großen Mittelplatzes zu klein. Die Zweiteilung bedürfe des zusammenfassenden Gesamtabschlusses durch den Turmbau. Da dieser Kirchturm jedoch auf absehbare Zeit nicht realisiert werden könne, sei zu befürchten, dass die Anlage zu lange ein unvollständiges Bild abgeben könnte. Man bemängelte, dass die Innenhöfe im Gegensatz zu dem großen Hofraum zu eng bemessen

seien.[221] Von anderer Seite wurde zu Recht auf eine Ähnlichkeit zwischen Vogelers und Bucherts Entwurf (1. Preis) hingewiesen.[222]

Der Versuch, ein weiträumiges städtebauliches Gestaltungskonzept durch eine gartenkünstlerische Behandlung der beiderseitigen Uferstreifen zwischen Friedrich-August- und Marienbrücke zu finden, wurde in der öffentlichen Kritik als etwas uferlos empfunden, da er einerseits den Abriss sämtlicher vorhandener Gebäude zwischen Devrientstraße und Elbe einschließlich des Fernheizwerks bedeutet hätte und anderseits die für große Teile dieser Flächen bestehende Überschwemmungsgefahr unberücksichtigt lasse. Außerdem würde die geradlinige Durchführung der Devrientstraße bis zum Theaterplatz, die Vogeler durch die Zurücksetzung des geplanten Neubaus der Gemäldegalerie weiter in den Zwingergarten hinein beabsichtige, eine unschöne Lücke wieder aufgerissen.[223]

4.4.4.5. Heinrich Hansen, Kiel: „Bildungsstätte“ (5. Preis)

Der Entwurf des Kieler Architekten Heinrich Hansen (Abb. IV/19a-d) ist durch eine Dreiteilung des Marstallgeländes geprägt. An der Devrientstraße und der Ostra-Allee plant er jeweils in ihrem äußeren Rahmen L-förmige dreigeschossige (Sockelgeschoss und zwei Vollgeschosse) Gebäude, deren Binnengliederung durch Quertrakte jedoch leicht unterschiedlich behandelt ist. Zwischen diese beiden Bauteilen ist ein fast quadratischer, niedrigerer zweigeschossiger Vierflügelbau in die Blockmitte eingestellt, der jedoch in Richtung der Längsachse durch tief in das Grundstück hineinschneidende Gassen von der beiderseitigen Randbebauung abgesetzt und mit dieser nur durch je eine schmale Brückenverbindung auf halber Gebäudetiefe verbunden ist. Ein mächtiger Zylinder mit eingezogener, aufgesetzter Tambourkuppel in der Hauptachse markiert das Zentrum des für das Hygiene-Museum vorgesehenen Vierflügelbaus, den Ausstellungsraum für die Sammlung „Der Mensch“. Die Reithalle, die dicht hinter dem

---

221 Vgl. Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen. Archiv der Akademie der Künste Berlin. (Scharoun WV 28). Siehe auch: Wettbewerb Hygiene-Museum Dresden. In: Die Baugilde Nr. 1/2 (12. Januar 1921). Jg. 3. Berlin 1921. In dem Beitrag der Baugilde ist die Beurteilung des Preisgerichts detailgetreu wiedergegeben.

222 Vgl. Wettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum. In: Dresdner Anzeiger vom 10. Dezember 1920. Dresden 1920. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv A.XX.IV. 142. Bd. III: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 21.

223 Vgl. Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Hrsg. im preußischen Finanzministerium. Nr. 5 (15. Januar 1921). (Fortsetzung und Schluss aus Nr. 1). Jg. 41. Berlin 1921, S. 29-34, hier S. 31-33.

Hauptbau angesiedelt und von diesem nur durch einen schmalen Weg getrennt ist, kann nur von der Kleinen Packhof-Straße aus wahrgenommen werden, da hier ein großer freier Platz mittig angelegt ist. Zugänglich ist die Reithalle jedoch auch über die bereits erwähnten Gassen von der Hauptfront an der Stall-Straße aus und über eine schmale, quer zur Hauptachse verlaufende, die Bauten unterbrechende Schneise von der Ostra-Allee aus. An der Schauseite zur Stall-Straße sind die einheitlich-monoton durch Fenster mit schlichten Dreiecksgiebel-Verdachungen aufgerasterten Fassaden nur durch Mittelrisalite unterbrochen. An den Seitenbauten markieren dreiachsige Risalite mit Rundbögen und flachen Giebelbekrönungen die Eingänge, während der Eingang des Hygiene-Museums als einfaches übergiebeltes Portal ausgebildet ist.

Der zweigeschossige mittlere Museumsbau sei, so das Preisgericht, auf den Zwingerteich hin orientiert, während die höhere Seitenbebauung zu der hohen Nachbarbebauung überleiten solle. Das zentrale monumentale Kuppelmotiv solle jedoch den Mittelpunkt der Anlage verdeutlichen. Die klassizistisch anmutende bescheidene Formensprache wurde von der Jury als zu spröde abgewertet.[224] Andere Kritiker fühlten sich bei der Fassadengestaltung an die Architektur der Schinkelzeit erinnert und sahen in der ruhigen Gliederung der Schauseiten eine „herbe Nüchternheit", welche den „Ernst der Zeit" widerspiegele. Die Kuppel falle gegenüber dem zierlichen Wallpavillon jedoch zu derb aus.[225] Die „Zerschneidung" bzw. Durchbrechung der Baumassen wurde in der zeitgenössischen Lokalpresse positiv gewertet, weil es die Separierung der unterschiedlichen Bauaufgaben plakativ sichtbar mache.[226]

4.4.4.6. Wilhelm Kamper, Köln: „Notung" (5. Preis)

Der Beitrag mit dem pathetischen Kennwort „Notung" (Abb. IV/20a-d) des Kölner Architekten Wilhelm Kamper (Jg. 1881)[227], der unter anderem bei Otto Wagner in Wien studiert hatte, ist

---

224 Vgl. Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen. Archiv der Akademie der Künste Berlin. (Scharoun WV 28).

225 Vgl. Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Hrsg. im preußischen Finanzministerium. Nr. 5 (15. Januar 1921). (Fortsetzung und Schluss aus Nr. 1). Jg. 41. Berlin 1921, S. 29-34, hier S. 33.

226 Vgl. Wettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum. In: Dresdner Anzeiger vom 10. Dezember 1920. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. AXX.IV. 142. Bd. III: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 21.

227 Nach dem Studium an der Hochschule in Karlsruhe 1905/06 und der Akademie in Wien 1906/07 beteiligte sich Wilhelm Kamper, der seit 1912 zeitweise selbstständig tätig war, an zahlreichen Architekturwettbewerben. Vgl. Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (Thieme/Becker). Bd. 19. Leipzig 1926, S. 506; F.M. Jansen: Der rheinische Architekt Wilhelm Kamper. In:

charakterisiert durch eine Zweiteilung des Marstallgrundstücks. Die Zwingerachse wird in einem großen Mittelhof fortgeführt, der rechts und links von gleich behandelten großen, die Außenabmessungen des Grundstücks voll ausnutzenden rechteckigen Vierflügelanlagen flankiert wird. Dieser mittlere Hof ist an der Stall-Straße durch einen schmalen, die beiden seitlichen Baugruppen verbindenden Gang mit Arkaden und mittig angeordnetem Dreibogentor zum Zwinger hin abgeschirmt. Architektonisch miteinander „verklammert" werden die beiden Museen jedoch in der Mitte der Grundstückstiefe durch einen Querriegel mit seitlichen Turmbauten über rechteckigen Grundrissen. Die kubischen Türme mit flachem Abschluss markieren die Eingänge zu den Museen. Baulich somit gleichrangig behandelt, besitzt das an der Ostra-Allee gelegene Hygiene-Museum eine niedrigere Innenhofbebauung bestehend aus einem runden Zentralraum und einem darum herumgelegten rechteckigen Umgang für die Ausstellung „Der Mensch", das Museum an der Devrientstraße einen breiten Querriegelbaum und zwei große Innenhöfe. Hinter dem Querbau mit den Türmen folgt ein Gartenhof und die seitlich mit den beiden Museumskomplexen verbundene Reithalle. Hinter der Reithalle ist ein breiter Querstreifen Freifläche vorgesehen, die zur Kleinen-Packhof-Straße hin abgeschlossen wird durch einen die ganze Grundstücksbreite klammerartig umfassenden, lang gestreckten monumentalen Baukörper. Eine „endlose" Reihung von rhythmischen Fassadenöffnungen wird nur durch einen erhöhten Mittelbau und turmähnliche Eckhäuschen ein wenig zusammengehalten. Eine über das Baugrundstück hinausgehende städtebauliche Maßnahme ist lediglich die Planung eines lang gestreckten Gebäudes an der Ostra-Allee als Gegengewicht zum gegenüber geplanten Bau der Gemäldegalerie.

Bei der Fassadengestaltung beschränkt sich Kamper im Wesentlichen auf glatte Putzflächen und das Motiv des Rundbogens. An den beiden Museumsbauten und dem Eingangsquertrakt herrschen sowohl an den Außenfassaden als auch an den Fassaden der Innenhöfe äußerst lang gezogene, schlanke Rundbogenöffnungen vor, welche die Fenster jeweils zweier Geschosse optisch zusammenfassen. Arkaden finden sich als Wandvorlagen und an der erwähnten „Schranke", die den Auftakt zum großen Mittelhof bildet. Die betont flächigen glatten Wände unterstreichen die kubische Wirkung der einzelnen Baukörper. Während der Querbau mit den Türmen flach abschließt, haben die Seitenbauten jeweils zwei aufgesetzte, an Sheddächer erinnernde umlaufende Walmdächer.

Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst. Jg. XX. Stuttgart 1921, S. 97-114 (Abb. S. 102/103).

Gelobt wurde die architektonische Zurückhaltung, der klar und zweckmäßig-sparsam disponierte Grundriss sowie die schlichte und zugleich monumentale Formgebung.[228] Trotz des „Strebens nach eigenartiger Formgebung“ weise die „einheitliche rhythmische Hallenarchitektur einen bestrickend großen Zug auf“[229] heißt es in einer anderen zeitgenössischen Rezension. Obwohl Kampers Bebauungsvorschlag im hinteren Teil des Grundstücks wegen des überlangen monumentalen Baukörpers an der Kleinen-Packhofstraße offensichtliche Mängel aufweist, ist hier im Gegensatz zu vielen anderen Entwürfen ein hoher Grad an Reduktion durch den weitgehenden Verzicht auf dekorative Accessoires geleistet.

4.4.4.7. Regierungsbaumeister Hertwig, Aschaffenburg: „Leviathan“ (5. Preis)

Äußerst schlichte Baublöcke kennzeichnen den Wettbewerbsbeitrag des Aschaffenburger Regierungsbaumeisters Hertwig (Abb. IV/21a,b), der ebenfalls mit einem fünften Preis ausgezeichnet wurde. Eine durch Baumreihen dreigeteilte Gartenanlage in der Achse des Zwingers soll zum Hygiene-Museum überleiten, welches in die Blockmitte des Marstallgeländes gestellt ist. Die sich ergebenden, quer zur mittleren Rasenfläche ausgerichteten äußeren Freiflächen fungieren als Vorplätze für die geplante Gemäldegalerie und eines ihr gegenübergestellten analogen Gebäudes. Der zurückspringende erhöhte Mittelbau des Hygiene-Museums schließt einen geometrischen Ring aus niedrigeren Flügeln ab, die sich an der Schauseite vor den Mittelbau zu schieben scheinen. Vor und in den Zwischenraum dieser „Nahtstelle“ ist ein flacher, terrassenähnlicher Vorbau mit seitlichen Treppenaufgängen gelegt. Der Haupteingang in Form von zwei Rundbogenöffnungen an der Front dieses Vorbaus liegt in der Zwingerachse. Zwischen Vorbau und Mittelbau ergibt sich ein kleiner quadratischer Innenhof. Während der Gebäudekomplex für die Staatlichen Sammlungen als riesiger länglicher Block mit separatem Eingang an der Devrientstraße liegt und nur durch einen schlichten Quertrakt mit dem Hygiene-Museum verbunden ist, scheint die andere Seite des Grundstücks an der Ostra-Allee mit verschiedenen Wohnbauten verplant. Die Reithalle, deren Ausmaße und Formmerkmale als deutliche Anregung für die formale schlichte Ausgestaltung der einzelnen

[228] Vgl. Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen. Archiv der Akademie der Künste Berlin. (Scharoun WV 28); Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 39-41, hier S. 40.

[229] Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Hrsg. im preußischen Finanzministerium. Nr. 5 vom 15. Januar 1921 (Fortsetzung und Schluss aus Nr. 1). Jg. 41. Berlin 1921, S. 29-34, hier S. 33.

Baumassen, insbesondere des Mittelbaus, gedient zu haben scheinen, wird durch das Gesamtensemble allerdings regelrecht zugesetzt.

Das Preisgericht kritisierte zu Recht den eingeschobenen Terrassenbau und den zu kleinen Schmuckhof im Eingangsbereich des Hygiene-Museums. Während man die äußere Gestalt der Bautengruppe, die sich *„der behaglich breitgelagerten Art der aus einer sehr guten Architekturperiode auf unsere Zeit überkommenen Reithalle taktvoll an(schließe)“*, durchaus positiv bewertete, fanden die Preisrichter für die Grundrissdisposition lediglich das verkürze Urteil: *„Auch sonst zeigen die Grundrisse allerlei Mängel.“*[230] Von anderer Seite wurde neben der Kleinräumigkeit, welche *„die Signatur der Arbeiterhausbauweise“* trage, und dem radikalen Eingriff in den Baumbestand des Zwingergartens, besonders der Umstand kritisiert, dass die staatlichen naturwissenschaftlichen Sammlungen baulich abgewertet würden. Die schlichte Gesamthaltung des Bauwerks in einer „unerbittlichen Sachlichkeit“ unter „puritanische(m) Schmuckverzicht“ wurde dennoch als adäquater und gelungener Ausdruck der als karg empfundenen Gegenwart geschätzt.[231] Albert Hofmann stellte in seiner Reihe für die Deutsche Bauzeitung im Zusammenhang mit diesem Beitrag zu Recht die Fragwürdigkeit der Entscheidung des Preisgerichts heraus.[232]

4.4.4.8. Entwürfe der Brüder Hans und Wassili Luckhardt, Berlin

Mit den Berliner Brüdern Hans und Wassili Luckhardt[233] beteiligten sich zwei hochkarätige Architekten an der Dresdner Architekturkonkurrenz. Das Architekturstudium absolvierte Hans Luckhardt (1890-1954) an der Technischen Hochschule in Karlsruhe, während sein Bruder

---

230 Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen. Archiv der Akademie der Künste Berlin. (Scharoun WV 28.

231 Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Hrsg. im preußischen Finanzministerium. Nr. 5 (15. Januar 1921). (Fortsetzung und Schluss aus Nr. 1). Jg. 41. Berlin 1921, S. 29-34, hier S. 33/34.

232 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Nr. 7 (26. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 37-40, hier S. 40.

233 Zu Leben und Werk der Brüder Luckhardt siehe: Udo Kultermann: Wassili und Hans Luckhardt. Bauten und Entwürfe. Tübingen 1958; Helga Kliemann: Wassili Luckhardt. Tübingen 1973; Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Berliner Architekten der Moderne. (Schriftenreihe der Akademie der Künste Bd. 21). Katalog Akademie der Künste Berlin. Berlin 1990; Dagmar Nowitzki: Hans und Wassili Luckhardt. Das architektonische Werk (Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 42). München 1992; Brüder Luckhardt. In: Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus. o.O. 1998, S. 141-145.

Wassili (1889-1972) an der Technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg und in Dresden studierte. In Berlin besuchte Wassili Luckhardt Abendkurse, die August Endell in einem kleinen Büro am Kürfürstendamm abhielt. Besonders beeindruckt von den Arbeiten Hans Poelzigs (1869-1936) kultivierten die Luckhardts vor allem die ästhetische Wirkung ihrer Bauten. Nach einer Phase der expressionistischen Formexperimente fanden sie stilistisch schon früh zur Neuen Sachlichkeit. Seit 1921 unterhielten Hans und Wassili Luckhardt ein gemeinsames Büro in ihrer Geburtsstadt Berlin und schlossen sich 1924 mit dem Architekten Alfons Anker (1872-1958) zu der sehr erfolgreichen Bürogemeinschaft „Architekten Brüder Luckhardt und Alfons Anker" zusammen. Durch zahlreiche Aufträge vermögender Bauherren konnten sie besonders in den 1920er Jahren das Berliner Baugeschehen entscheidend prägen. An dem Werk von Hans und Wassili Luckhardt lässt sich exemplarisch die Entwicklung des Neuen Bauens in Deutschland ablesen. Beide Architekten waren in wichtigen Gruppen wie der „Novembergruppe", im „Arbeitsrat für Kunst" und im „Ring" organisiert sowie an deren Ausstellungen und Veröffentlichungen beteiligt. Auch nahmen sie am Briefwechsel der „Gläsernen Kette"[234] teil, der sie 1919 beigetreten waren, und standen dem Kreis um Bruno Taut (1880-1938) und später Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) nah. An dem Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden nahmen Hans und Wassili Luckhardt mit getrennten Entwurfsbeiträgen teil. Nach 1921 traten sie bis zum Tod des älteren der Brüder, Hans, im Jahr 1954 mit gemeinsamen Projekten an die Öffentlichkeit. In Bezug auf die Dresdner Beteiligung 1920 wurde der von Hans Luckhardt eingereichte Entwurf in der Architekturgeschichte bekannter als derjenige seines Bruders Wassili.

Der bei Otto Schubert (1921)[235] und Josef Ponten (1925)[236] publizierte Entwurf von Wassili Luckhardt mit dem Kennwort „Raum" (Abb. IV/22) besteht aus zwei ineinander geschachtelten ringförmigen Gebäudesträngen. Der äußere „Gebäudering" nutzt die Größe des annähernd quadratischen Grundstücks voll aus und setzt sich aus drei leicht gekrümmten Trakten

234 Der Briefwechsel der „Gläsernen Kette" war von Bruno Taut im November 1919 initiiert worden, um eine Klärung der neuen Architektur und ihrer gesellschaftlichen Aufgabe zu erreichen. Die an den bis 1920 fortgeführten „Rundbriefen" beteiligten Architekten verwendeten Decknamen, um einen offenen Meinungsaustausch zu sichern. Hans Luckhardt schrieb unter dem Namen „Angkor" und sein Bruder Wassili unter dem programmatischen Namen „Zacken". In den Briefen der gläsernen Kette spiegelt sich eine künstlerische Haltung, die geprägt ist von phantastischen, utopischen, visionär-transzendentalen Vorstellungen der führenden im Arbeitsrat für Kunst vertretenen Künstler. Siehe hierzu: Ian Boyd Whyte, Romana Schneider (Hrsg.): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin 1986.

235 Otto Schubert: Der Wettbewerb um das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring (Hrsg.): Stadtbaukunst alter und neuer Zeit. Elftes Sonderheft der Halbmonatsschrift. Berlin 1921.

236 Josef Ponten: Architektur, die nicht gebaut wurde. (Wiedergabe der Ausgabe Stuttgart/Berlin/Leipzig von 1925 mit einem Vorwort von Frank Werner). Stuttgart 1987.

zusammen, die an die Devrient-Straße, die Kleine Packhof-Straße und die Ostra-Allee angrenzen. Zur Stall-Straße hin ist die Gebäudeklammer offen. Die vier Ecken des äußeren Gebäuderings[237] sind jeweils durch einen wuchtigen Eckbau akzentuiert, wobei die Eckbauten zur Stall-Straße hin quadratische und diejenigen zur Kleinen Packhof-Straße polygonal gebrochene Grundrisse haben. In der Mitte dieses offenen hufeisenförmigen Gebäuderings liegt um die in zentraler Position befindliche Alte Reithalle herum ein weiterer, fast ovaler Gebäudekranz, der an der der Stall-Straße zugewandten Vorderseite eine segmentbogenartige, mit den Zwingeranlagen korrespondierende Einbuchtung besitzt. Innerer und äußerer Gebäudekranz sind durch einen rückwärtigen, stegartigen Trakt miteinander verbunden. Die regelmäßig durch tief in die Wand einschneidende Fensterachsen gegliederten Fassaden sind durch zahlreiche Staffelungen von eckigen Wandvorlagen expressionistisch aufgefasst. Auch die Dachflächen sind durch Zackenformen und Zierrat plastisch durchmodelliert. Dieser durchaus interessante Entwurf von Wassili Luckhardt fand bei der Jury keine Beachtung. Von den zeitgenössischen Besprechungen liegen nur zwei kurze Urteile vor. In Wasmuths Monatsheften wird die Diskrepanz zwischen Grundriss und Fassade als die Hauptschwäche des Entwurfs von Wassili Luckhardt aufgedeckt. Gleichzeitig bringt das Urteil aber auch die Faszination, die von dem Entwurf ausgeht, deutlich zum Ausdruck.

> „Wassili Luckhardts Entwurf leistet Überraschendes an einer Mischung von Zwinger-Historie und sogenanntem expressionistischen Fassaden-Marzipan-Backwerk. Ideell sympathisch die Grundrißanlage, die in scharfem und unlösbarem Gegensatz zur Außenfront steht."[238]

Josef Ponten äußert sich in seinem Buch über nicht gebaute Architekturen im Zusammenhang mit dem Beitrag Wassili Luckhardts zum Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum begeistert.

> „Von demselben Architekten (Wassili Luckhardt) stammt auch ein Entwurf für ein Hygienemuseum, das in Dresden errichtet werden sollte und das auch ein Opfer des Krieges geworden ist. Hinter den Zwingergarten, dessen in der heutigen Nierenform daliegender Teich in ein Architekturbecken verwandelt ist, in der Längsachse des Zwingers auf dem Gelände des abzubrechenden Marstalls ist das Gebäude gedacht, aus zwei Gebäuderingen bestehend, der mittlere geschlossene auf der Portalseite eingedrückt, inmitten ein besonderes drittes Gebäude - ein bedeutendes Architekturbild!"[239]

---

237 Welter sieht in dem äußeren Gebäudekomplex mit seinen vier Pavillons eine nachvollziehbare Analogie zur Zwingeranlage gegeben. Vgl. Volker Welter: Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum. In: Bauwelt. Heft 44 (23. November 1990). Jg. 81. Berlin 1990, S. 2214-2219, hier S. 2219.

238 Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2 (1921/22). Jg. VI. Berlin 1922, S. 39-41, hier S. 40.

239 Josef Ponten: Architektur, die nicht gebaut wurde. (Wiedergabe der Ausgabe Stuttgart/Berlin/ Leipzig von 1925) Mit einem Vorwort von Frank Werner. Stuttgart 1987, S. 141 und Abb. S. 203.

Dieser durchgebildete Beitrag des älteren der Luckhardt-Brüder zeigt exemplarisch, dass Wassili Luckhardt sich in seinem Entwurfsstil von den meisten der Architekten der „Gläsernen Kette“ unterschied. Formal streng einheitlich behandelte kompakte Massen, die zwar mit expressivem plastischen Formenrepertoire überzogen sind, liegen allerdings immer schwer auf dem Erdboden auf.

> „Seine ‚Formenspiele’ schwebten nicht in den Wolken, sondern gründeten auf der Erde. Die felsartigen Sockel waren so wichtig wie die kristallinen Spitzen und Kronen.“[240]

Der Entwurf mit dem Kennwort „Farbform“ (Abb. IV/23a-c) von Hans Luckhardt ist im Vergleich zu dem Entwurf seines Bruders Wassili wegen der spektakulären Ausbildung der Baukörper und der zerklüfteten, aufgetürmten Bauvolumen um einiges radikaler, weshalb er über die zeitgenössische Veröffentlichung hinaus auch in einige Gesamtdarstellungen neueren Datums zur Architekturgeschichte Eingang gefunden hat.[241] Der Entwurf Hans Luckhardts ist vom Grundriss, einem Dreiviertelkreis, ausgehend konzipiert. Das ausgesparte Stück des Kreises, die trichterartige Lücke, befindet sich an der Stall-Straße und schließt einen Vorplatz ein, dem ein künstlich angelegter See vorgelagert ist. Der Kern des Rundbaus wird durch einen hoch aufragenden Turm markiert. Dieser besteht aus zwei gestaffelten, aufgefächerten Sternen und einer bekrönenden, lang gestreckten, leicht konvexen Spitze. Im unteren Teil des zentralen Turms liegt ein spitzbogiges Eingangsportal. Das Turmmotiv ist an vier Stellen, an den äußeren Enden der Fassade und den ihnen diametral gegenüberliegenden Punkten wiederholt. Diese vier niedrigeren, zweigeschossigen, gezackten, einfach gestuften Türme krönen Pavillonbauten. An den Seiten der Rotunde werden zwei „Turm-Pavillons“ durch je einen klammerartigen Gang miteinander verbunden. Der Gebäudekomplex mit zur Seeseite hin gestaffelten kubischen Elementen besitzt neben den fünf scharfkantig gefächerten Türmen auch eine charakteristische, unregelmäßige Dachlandschaft aus pyramidenförmigen Aufsätzen. Die Fassaden aller Bauteile zeichnen sich durch eine Vertikalgliederung aus flachen Wandvorlagen aus. Der Grundriss ist in dieser Form ebenfalls für ein Museum ungewöhnlich. Der Eingang führt in die große Rotunde, um die ein riesiger, als 3/4tel-Rund ausgebildeter Ausstellungssaal herumgelegt ist, der fast ausschließlich durch radial angeordnete freistehende Stützen gegliedert ist. Lediglich an der dem Eingang gegenüberliegenden Seite des Rundbaus sind einige Räume (Garderoben) durch Wände vom Hauptraum separiert. Die kleineren Türme sollen die Verwaltungsräume, Laboratorien und

240 Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus. o.O. 1998, S. 141.

Hörsäle aufnehmen. Die erwähnten spangenartigen Verbindungsgänge sind für die Aufnahme weiterer Büros gedacht.[242] Hans Luckhardt plante für das Innere und Äußere seines Entwurfs eine spezielle Farbfassung aus abgestuften Farbtönen nach der Farblehre des Leipziger Professors für physikalische Chemie Wilhelm Ostwald[243], dessen Arbeiten er studierte und mit dem er persönlich Kontakt aufnahm. Zufällig erfuhr Ostwald im Jahr des Dresdner Ideenwettbewerbs durch den im Preisgericht vertretenen Vorsitzenden des Museumsvereins, Oberbürgermeister Bernhard Blüher, eine besondere Förderung bei der Einrichtung einer „Werkstelle für Farbenkunst“ in Dresden.[244] Das Architekturprojekt Hans Luckhardts erhielt keinen Preis.

Der spektakuläre und aus den übrigen Wettbewerbsbeiträgen in seiner faszinierenden Wirkung herausragende Entwurf von Hans Luckhardt forderte natürlich die Kritiker heraus und provozierte radikale Bewertungen wie beispielsweise das folgende Urteil, das ebenso radikal ablehnend wie ambivalent bis widersprüchlich ausfällt.

> „Hans Luckhardt hat mal was von Farbenplastik gehört, ohne bisher die kraftvolle Sinnlichkeit des Könnens zu haben. Kathedralstern. Warum ein museales, also sammelndes, ruhendes Objekt in seinen Dachformen und Fassadenaufbauten erregte Energien ausstrahlen soll, ist unerfindlich. Die wirklichen Fronten sind traditionelles Museums-Schema. Positiv zu buchen: die Erregung, das Suchen, die Abwendung von Vergangenheit.“[245]

Etwas vorsichtiger nimmt sich die Charakterisierung des Entwurfs von Hans Luckhardt durch Josef Ponten (1925) aus.

---

241 Siehe beispielsweise: Stephan Waetzold, Verena Haas (Hrsg.): Tendenzen der zwanziger Jahre. Ausstellungskatalog Akademie der Künste. Berlin 1977; Arbeitsrat für Kunst. Ausstellungskatalog Akademie der Künste. Berlin 1980.

242 Vgl. Dagmar Nowitzki: Hans und Wassili Luckhardt. Das architektonische Werk. (Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 42). München 1992, S. 138/139.

243 Vgl. Matthias Schirren: Die Brüder Luckhardt und der architektonische Expressionismus - Ideologisches, Experimentelles und Monumentales. In: Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Katalog der Akademie der Künste Berlin. Berlin 1990, S. 27-56, hier S. 43-46. Zur Bemalung des Gipsmodells hatte Ostwald dem Architekten zunächst Tünchen empfohlen, welche nach den Farben beziehungsweise Registern der von ihm entwickelten Farborgel aus Farbpulvern mit dünner Leimlösung hergestellt wurden. Das von Hans Luckhardt angefertigte kolorierte Modell ist nicht mehr erhalten. Zwei großformatige Ansichten und ein Schnitt des Gebäudes (Abb. IV/23c) geben einen Eindruck von Luckhardts Farbversuchen auf der Basis der Ostwaldschen Systematik. Schirren sieht einen möglichen Zusammenhang, eine Entsprechung zwischen der Farbauswahl aus dem 100teiligen Farbtonkreis (drei Farben, die jeweils um 25 Punkte voneinander entfernt liegen) und dem Dreiviertelkreis der Grundrisslösung. Zu den farbigen Entwürfen und Ostwalds Farbsystem siehe auch Katalogteil von Sigrid Walther: Der Garten. Lebensentwürfe nach der Natur. In: Nicola Lepp, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Deutsches Hygiene-Museum. Ostfildern-Ruit 1999, S. 142-173, hier S. 172/173.

244 Vgl. Grete Ostwald: Wilhelm Ostwald. Mein Vater. Berlin 1953, S. 207, zit. Nach Matthias Schirren: Die Brüder Luckhardt und der architektonische Expressionismus - Ideologisches, Experimentelles und Monumentales. In: Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Katalog der Akademie der Künste Berlin. Berlin 1990, S. 27-56, hier S. 43.

„Radikaler (als Wassili Luckhardt) geht Hans Luckhardt vor, der für dieselbe Stelle und den gleichen Zweck eine riesige kreisförmige Halle vorsieht, aus der nach vorn ein Segment herausgeschnitten ist. In dieses leere Segment eintretend trifft man auf das Portal, das in einem über dem Kreiszentrum errichteten Turme, dem Hauptturme der Anlage, liegt. Vier weitere kleine Türme derselben Formgruppe finden sich auf den Austrittspunkten der Kreuzradien. Ob die an sich eigenartige, der Welt der Kristalle entlehnte Formgebung glücklich ist, ob sie architektonisch ernst, 'seriös' genug und nicht spielerisch wirken würde, soll hier einmal mehr als Frage denn als Aussage ausgesprochen werden.“[246]

Hans Luckhardt hatte den zaghaften bis ablehnenden Urteilen der Kritiker etwas entgegenzusetzen. Im Januar 1921 äußert er sich in der Zeitschrift Baugilde sehr kritisch zum Ausgang des Ideenwettbewerbs. In dem Text skizziert er einen Tiefstand der Architektur in Deutschland, welcher auch in der Bewertung des Preisgerichts zum Ausdruck komme. Er spricht den Missstand einer unbekümmerten Nachahmung verschiedenster Bautraditionen und eine daraus folgende Rettung in puritanische Einfachheit an und äußert Bedenken gegenüber einer die Zukunft dominierenden „Sachlichkeitsrichtung“, die äußeres Zeichen nicht nur wirtschaftlicher, sondern auch innerlicher Verarmung sei. Gute Proportionierung der Teile mache noch keine künstlerische Leistung aus. Hans Luckhardt sieht in einer „bestimmten“ kulturellen Bewegung in Deutschland menschlichere Züge, was aussichtsreicher im Hinblick auf die Zukunft sei. Er meint damit offensichtlich jene erwähnten Architektengruppen, denen er sich angeschlossen hatte und die zum Teil visionäre Pläne und Architekturutopien ausarbeiteten in einer nicht nur wirtschaftlich trostlosen Zeit. Besonders interessant, auch im Hinblick auf die spätere Baulösung durch Wilhelm Kreis, sind die Ausführungen Hans Luckhardts über die Bauaufgabe eines Hygiene-Museums. Was Luckhardt im letzten Teil seines „Plädoyers“ im Zusammenhang mit dem Naturwissenschaftlichen Museum ausführt, scheint ihm jedoch generell ein Anliegen zu sein, das auch für das Hygiene-Museum gilt.

„Die Anlage in Verbindung mit den wissenschaftlichen Laboratorien gibt vielmehr einen erhebenden Eindruck produktiver Arbeit, wie durch wissenschaftliche Forschung die Hygiene gehoben wird. Dem Ganzen liegt also ein tief idealer Grund bei, der logisch in der Architektur zum Ausdruck kommen muß, soll sie innerlich wahr sein. Eine nüchterne Form, wie sie vom Preisgericht angestrebt wird, widerspräche dem. (...) In einem naturwissenschaftlichen Museum wird uns die Entstehung der Welt, das Werden des Menschen, dann die ganze und umgebende Tierwelt vorgeführt. Gerade ein solches Museum ist der beredteste Ausdruck der Erforschung der uns umgebenden sichtbaren Welt. Es ist ein Merkmal westländischer Kultur, also ein Kulturbau, der wie stets ein solcher im letzten Grunde kein rein zweckmäßiger sondern ein idealer ist. Sein architektonischer Ausdruck muß dementsprechend sein.“[247]

---

245 Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2 (1921/22). Jg. VI. Berlin 1922, S. 39-41, hier S. 40.

246 Josef Ponten: Architektur, die nicht gebaut wurde. (Wiedergabe der Ausgabe Stuttgart/Berlin/Leipzig von 1925) Mit einem Vorwort von Frank Werner. Stuttgart 1987, S.141 und Abb. S. 203.

247 Hans Luckhardt: Hygienemuseum Dresden. In: Die Baugilde Nr. 1/2 (12. Januar 1921). Jg. 3. Berlin 1921.

Nicht zuletzt vor dem Hintergrund solcher Aussagen werden die künstlerischen Motivationen für den spektakulären Architekturentwurf, mit dem Hans Luckhardt sich am Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum beteiligte, verständlich.

4.4.4.9. Hans Scharoun, Insterburg: „Kultur & Zivilisation“

Hans Scharoun (1893-1972) war wie die Brüder Hans und Wassili Luckhardt Mitglied der Gruppe von „imaginären Architekten“, die sich „Gläserne Kette“ nannte und nur ein Jahr existierte. An der von Bruno Taut angeregten Korrespondenz über theoretische Fragen der Architektur nahm der damals 26jährige Scharoun unter dem Pseudonym „Hannes“ teil. In den Jahren 1919/22 entstanden vor allem phantastische, expressionistische Entwürfe und Architekturvisionen in farbigem Glas für Volkshäuser, Gesellschafts- und Kulturbauten, die den Anspruch einer künstlerischen und sozialen Erneuerung widerspiegeln. Die Beteiligung am Dresdner Ideenwettbewerb fällt genau in den Höhepunkt dieser Schaffensphase. Hans Scharoun hatte 1912/14 an der Technischen Hochschule in Charlottenburg studiert. Nach sechsjähriger Tätigkeit als selbstständiger Architekt in Insterburg (1919-1925) hatte er in den Jahren 1925 bis 1932 einen Lehrstuhl an der Staatlichen Akademie für Kunst und Gewerbe in Breslau inne. 1926 wurde er Mitglied der Architektengruppe „Der Ring“. 1927 nahm Hans Scharoun an der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung teil. Ab 1932 arbeitete er freischaffend in Berlin.[248]

Der Entwurf, mit dem sich Hans Scharoun an der Konkurrenz beteiligte, steht ganz in der Reihe seiner expressiven, kraftvollen Zeichnungen aus der Zeit der Gläsernen Kette. In den Architekturzeitschriften dieser Zeit sind die spektakulären Entwürfe der Gruppe zahlreich publiziert. In der Literatur zu Scharoun findet sich der Entwurf zwar oft abgebildet, er ist aber, wenn überhaupt, nur mit einem knappen Kommentar bedacht. Hans Scharoun nahm im Jahr 1920 an zahlreichen Wettbewerben teil. Neben demjenigen für das Hygiene-Museum beteiligte er sich auch an dem ebenfalls überregional ausgeschriebenen Wettbewerb für ein Theater, Volkshaus und Kulthaus in Gelsenkirchen. Sowohl sein Projekt „Der Mensch ist gut“ für Gelsenkirchen als auch die Arbeit „Kultur & Zivilisation“ für den Dresdner Wettbewerb können

[248] Siehe hierzu: Pfankuch, Peter (Hrsg.): Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte. Schriftenreihe der Akademie der Künste Bd. 10. Berlin 1993; Johann Friedrich Geist, Klaus Kürrers, Dieter Rausch (Hrsg.): Hans Scharoun. Chronik zu Leben und Werk. Berlin 1993; Jörg C. Kirschenmann, Eberhard Syring: Hans Scharoun. Die Forderung des Unvollendeten. Stuttgart 1993; J. Christoph Bürkle: Hans Scharoun. Zürich/München/London 1993; Per Blundell Jones: Hans Scharoun. Eine Monographie. Stuttgart 1980.

als Versuche gedeutet werden, die visionären, in utopisch anmutenden Zeichnungen vorformulierten Architekturvorstellungen der Gläsernen Kette in konkrete Bauprojekte zu übertragen und umzusetzen.[249]

Der Grundriss des Entwurfs „Kultur & Zivilisation“ (Abb. IV/24a-d) wird von einer traditionellen Symmetrie, von Haupt- und Nebenachsen bestimmt. Die geometrische Anordnung der Gebäudeteile ist formal durchaus traditionell. In der „barocken“ Anlage bildet die Reithalle den hinteren Abschluss eines mittleren Innenhofs. Trotz insgesamt symmetrischem Eindruck des Bautenkomplexes sind die einzelnen Gebäudeteile deutlich voneinander abgehoben, und auch die Räume sind in ihren Grundrissen stark variiert. So haben die Eingangshalle einen ovalen, die Halle „Der Mensch“ einen sternförmig-kristallartigen und die Ausstellungssäle gangartig geometrische Grundrisse. Die Räume des Hygiene-Museums sind zur Stall-Straße, die Räume für die Naturwissenschaftlichen Sammlungen zur Devrient- und zur Kleinen-Packhofstraße hin angeordnet. Von gleichem Zuschnitt wie der Eckbau für die Naturwissenschaftlichen Sammlungen befindet sich an der Ecke Ostra-Allee/Kleine Packhof-Straße ein großer Gebäudeteil für die Verwaltung beziehungsweise für Erweiterungen. Die Ansicht des auf einem Sockelgeschoss ruhenden dreigeschossigen Bauwerks unterscheidet sich in der Wirkung stark von dem übersichtlich geordneten Grundriss. Auffälligstes Merkmal ist eine den Mittelpunkt des Baus markierende große Kuppel über dem zentralen sechzehneckigen Hauptraum, dem Saal „Der Mensch“. Die riesige Kuppel im Stil einer strahlenden „Stadtkrone“ wächst aus einem zweifach gestaffelten sternförmigen Unterbau heraus, dessen kristallähnlich konturierten Elemente scharfe Kanten haben. Die Fassaden sind charakterisiert durch gotisierende Gliederungselemente und dünne, vertikale Wandstege, die an den Ecken des gesamten Komplexes als scharfkantig modellierte lisenenähnliche Wandvorlagen mit zugespitzten Graten ausgebildet sind. Die einheitlich expressive Oberflächenbehandlung der differenziert behandelten, abgestuften, zum Teil gefaltet wirkenden Fassaden wird in ihrer Wirkung durch die schrägen Darstellungsperspektiven und eine im Original farbig angelegte Ansicht unterstrichen. Hans Scharoun zeigt nicht die Hauptfassade frontal, sondern nimmt durch die Wahl seiner Perspektiven offensichtlich Bezug auf die städtebaulichen Zusammenhänge. Letzteres spielt hier auch eine wichtigere Rolle als die genaue Einhaltung der funktionellen Ansprüche der Museen.

[249] Vgl. Jörg C. Kirschenmann, Eberhard Syring: Hans Scharoun. Die Forderung des Unvollendeten. Stuttgart 1993, S. 56.

Es geht ihm scheinbar vor allem darum, einen städtebaulichen Höhepunkt beziehungsweise eine der baulich bedeutenden Umgebung angemessene Architektur zu schaffen.[250]

Der vor allem darstellerisch ungewöhnliche und auffällige Entwurf Hans Scharouns provozierte natürlich Kritik. Der Kommentar von Heinrich de Fries gibt einen Eindruck von einer sicherlich verbreiteten Rezeption des Scharoun'schen Entwurfs.

> „Hans Scharoun-Insterburg läßt sich durch eine technisch-darstellerisch außergewöhnliche Befähigung verleiten, seinen Entwurf in eine tropische Vegetation hineinzuzaubern, in der van Goghsche Sonnen rotieren und sogar die Hinterfront eines Geschäftswagens sich noch neugotisch benimmt. Der Kathedralstern (typische Krankheitserscheinung) hat's auch ihm angetan. Im wesentlichen weit mehr dekorativ wie irgendwie räumlich und plastisch empfunden. Immerhin bleibt Hoffnung auf der Basis der Grundrißbildung. (Taschenbuch-Notiz: ein Hygiene-Museum ist kein Sakralraum, auch kein Warenhaus, das vor einigen Sekunden infolge Unterkonjunktur in religiösen Wahnsinn verfallen ist.)."[251]

Im Vergleich zu den „wilden" und faszinierenden utopischen Architekturzeichnungen Hans Scharouns aus dieser Zeit ist der Entwurf für das Deutsche Hygiene-Museum allerdings relativ gemäßigt. Gegenüber den anderen Beiträgen des Wettbewerbs fällt diese Arbeit zusammen mit den Arbeiten der Brüder Luckhardt jedoch aus dem Rahmen. Hans Scharoun, der sich in dieser Zeit besonders mit der Idee eines „Volkshauses" beschäftigte und sich anhand dieser Bauidee architekturästhetischen Fragen widmete, wäre wohl der ideale Architekt gewesen, um den bahnbrechenden, „revolutionären" Veränderungen und den visionären Zukunftsvorstellungen der frühen Hygienebewegung bezüglich des neuen Menschen Ausdruck zu verleihen. Seine phantastischen Vorstellungen von einer neuen Architektur passen zu denjenigen vom neuen Menschen, wie sie im Zusammenhang mit der Hygienebewegung und den anderen anthropozentrischen Bewegungen von 1900 bis zum ersten Weltkrieg aufgetaucht waren. Eine genauere Untersuchung des Volkshausgedankens bei Hans Scharoun unter diesem Aspekt wäre sicherlich interessant, ist aber in diesem Rahmen nicht zu leisten. Das folgende Zitat soll hier lediglich Zusammenhänge andeuten.

> „Wir müssen ja immer wieder heissblütiges Drängen aus Urmasse durch zusammenballende Form in Ewigkeit ausströmen lassen. Tausend Möglichkeiten entströmen unserer Phantasie. Die eine, bleibende wird sein über Nacht. Unser heisser Wille soll dieser Nacht der Vereinigung mit dem Urdrang eines Volkes entgegenfiebern. -

---

250 Vgl. Jörg C. Kirschenmann, Eberhard Syring: Hans Scharoun. Die Forderung des Unvollendeten. Stuttgart 1993, S. 55. Zu Scharouns Werk der frühen zwanziger Jahre siehe auch: Peter Blundell Jones: Hans Scharoun. Eine Monographie. Stuttgart 1980, S. 62-66; Johann Friedrich Geist, Klaus Kürrers, Dieter Rausch (Hrsg.): Hans Scharoun. Chronik zu Leben und Werk. Berlin 1993, S. 38; Hans Scharoun. In: Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus. o.O. 1998, S. 146-151.

251 Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2 (1921/22). Jg. VI. Berlin 1922, S. 39-41, hier S. 40.

Dann wieder wird Bauen Fundament in der Sinnlichkeit einer Menschheit und Krone in der Reinheit des Jenseits haben. - Und wir sind wieder wahr."[252]

Diese Äußerung reflektiert den betont antirational-utopistischen Akzent eines grundlegend sozialen Denkansatzes Hans Scharouns in den Jahren 1919/20. Besonders seine Zeichnungen weisen die typischen Merkmale der von Expressionismus und Aktivismus geprägten Vorstellungen des Architektenkreises um Bruno Taut auf.

„(...) die Ausrichtung an der orientalischen (Ex Oriente Lux) und gotischen Architektur, die Sehnsucht nach einem paradiesischen Primitivismus, ein anarchischer, antibürgerlicher und antiakademischer Zug, die Utopie eines neuen Menschentums und das Verlangen nach einer überwältigenden höchsten Schönheit, die in dem Volkshaus, dem großen, Gemeinschaft stiftenden Bauwerk, als Gesamtkunstwerk Ziel und Ausdruck findet."[253]

Der Entwurf Hans Scharouns für das Dresdner Hygiene-Museum strahlt etwas von den utopischen Vorstellungen dieser kurzen Phase der Gläsernen Kette aus, erscheint jedoch, vor allem bei näherer Betrachtung der räumlich interessanten Grundrissanlage und der Lösung der städtebaulichen Beziehungen, durchaus realisierbar. Obwohl die kristalline Kuppel noch nicht baureif ausgearbeitet ist, bietet der Grundriss insbesondere für die Räumlichkeiten des Hygiene-Museums zweifellos praktikable und funktional gedachte Lösungen an. Im Detail, in der stark plastischen Durchbildung der Fassaden, vor allem in den durch gotisierende Bögen überfangenen Fenstern, wird der Einfluss Hans Poelzigs (1869-1936) spürbar, der einige Jahre vor Scharouns Breslauer Zeit ebenfalls an der dortigen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe gelehrt hatte und nach vierjähriger Tätigkeit als Stadtbaurat in Dresden 1920, im Jahr des Ideenwettbewerbs, nach Berlin wechselte. Der Entwurf mit der Nummer 178, der Beitrag von Hans Scharoun, schied schon beim ersten Durchgang des Preisgerichts aus.

4.4.4.10. Paul Bonatz/Friedrich Scholer, Stuttgart: „T"

Die von Paul Bonatz und Friedrich Scholer unter dem schlichten Kennwort „T" (Abb. IV/25a-c) entworfene symmetrische Bebauung des Geländes ist an der Zwingerachse orientiert und gestattet durch Freilassung des mittleren Teilstücks an der Stall-Straße eine Sichtbeziehung zwischen Reithalle und Wallpavillon. Eine bogenförmige gärtnerische Ausgestaltung dieses

252 Hans Scharoun (Hannes): Brief an die Gläserne Kette ohne Datum. Der Text ist über eine von Scharouns Volkshausskizzen geschrieben. Ian Boyd Whyte, Romana Schneider (Hrsg.): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin 1986, S. 65/66.

Mittelhofes greift die Grundrisslinien des Zwingers auf. Die Baumassen ordnen sich in langen Längs- und Quertrakten um große Innenhöfe herum. Es handelt sich um vier hufeisenförmige Komplexe, die jeweils in den Grundstücksecken angeordnet sind. Die vorderen viergeschossigen Bauten sind zur Stall-Straße hin geschlossen und untereinander durch einen gangartigen niedrigen Architravbau verbunden, in dessen Mitte einen Obelisk auf runder Säulenhalle die Hauptachse der Anlage akzentuiert. Im hintern Teil sind die beiden Baugruppen jeweils durch niedrigere Bauten angeschlossen an die jeweiligen hufeisenförmigen Gruppen an der Kleinen Packhof-Straße. Letztere stehen sich mit ihren offenen Seiten und gestalteten Gartenhöfen gegenüber und sind mit Hilfe niedriger kleiner Verbindungsbauten sowohl mit der Reithalle als auch mit einem korrespondierenden höheren dreiteiligen Gebäude, welches die Hauptachse abschließt, verklammert.

Die Fassadengestaltung, ein flaches Wandrelief, unterstreicht die markante Wirkung der kubischen Baublöcke. Große, fast quadratische Fenster rastern die Schauseiten zur Stall-Straße hin regelmäßig auf. Die verbleibenden rhythmisierenden schmalen vertikalen Wandstege werden durch jeweils markant vorspringende Gesimsprofile optisch zusammengehalten. Die so entstehenden horizontal übereinander gelegten Wandstreifen unterstreichen zusammen mit den geknickten, sehr flach auslaufenden Walmdächern mit spitz ausgezogenen Ecken und vorspringenden Dachtraufen die insgesamt breit gelagerten Proportionen der Baukörper. Durch den Verzicht auf schwereres Gebälk und die Akzentuierung der Anfallspunkte der scharf konturierten Dachgrate durch filigrane Turmknöpfe erhalten die Dächer der Anlage eine sehr leichte, fast grazile Erscheinung, die an die markante Dachlandschaft des Pillnitzer Elbpalais erinnert. Die Haupteingänge der beiden architektonisch gleichrangig behandelten Museen sind durch flach in die Fassade eingestellte siebenachsige Portiken betont.

Der Grundriss des an der Ostra-Allee gelegenen Hygiene-Museums weist in vielen Punkten eine verblüffende Ähnlichkeit mit der zehn Jahre später von Wilhelm Kreis konzipierten Grundrissdisposition auf[254]. Bonatz und Scholer planten eine lang gestreckte rechteckige Anlage.

---

253 Jörg C. Kirschenmann, Eberhard Syring: Hans Scharoun. Die Forderung des Unvollendeten. Stuttgart 1993, S. 48.

254 Man stelle sich eine Streckung der Grundrissanlage von Bonatz und Scholer und ein Vorspringen der äußeren Raumteile des dreiteilig gegliederten vorderen Bereichs vor, und die Grundkonzeption der noch zu behandelnden Grundrisslösung von Wilhelm Kreis scheint durch. Der 1920 für das Naturwissenschaftliche Museum geplante Grundriss von Bonatz/Scholer weist auch Parallelen zu der 1930 von Rudolf Christ und Paul Büchi entwickelten Grundrissgestaltung für das Kunstmuseum Basel auf, ein Projekt, zu dessen Realisierung Paul Bonatz 1931/32 schließlich hinzugezogen worden war. Siehe hierzu: Nikolaus Meier: Die Stadt Basel den Werken der Kunst. Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906-1932. Basel 1986.

Im vorderen Teil, rechts und links des zentralen Eingangs, sind die Büros der Museumsverwaltung untergebracht. „Abgeschirmt“ durch Portikus und quer gelegte, dreischiffige Eingangshalle, an die sich zu beiden Seiten Treppenanlagen anschließen, befindet sich die Haupthalle „Der Mensch“ im Kernbereich des Museums. Es handelt sich hier um einen Hofeinbau, welcher im gegenüberliegenden Museumskomplex fehlt. Neben einem breiten abschließenden Quertrakt sind lange Seitentrakte für die Unterbringung der Sammlungen vorgesehen. Neuzeitliche und Geschichtliche Abteilung sind in je einer Gebäudehälfte angesiedelt.

Der von Bonatz und Scholer vorgelegte Entwurf zeichnet sich aus durch eine sehr ausgewogene, klare Gliederung der Baumassen, die sorgfältig in die städtebauliche Umgebung eingefügt sind. Die historische Reithalle ist nicht nur integriert, sondern fungiert als optischer Abschluss der Gartenanlage. Den Abschluss der Achsenflucht bildet dann ein interessant konturiertes dreiteiliges Gebäude hinter der Reithalle an der Kleinen Packhof-Straße. Die Konzeption von Bonatz und Scholer ist charakterisiert durch „barocke“ Anklänge in Bezug auf die Gesamtanlage und durch eine strenge, auf Vereinfachung der einzelnen Baukörper abzielende Fassadenbehandlung.

Die Nichtberücksichtigung dieses qualitätvollen Entwurfs, mit dem sich der damals dreiundvierzigjährige Paul Bonatz (1877-1956)[255] zusammen mit Friedrich Eugen Scholer (1874-1949), mit dem er jahrzehntelang assoziiert war, 1920 am Dresdner Ideenwettbewerb beteiligte, löste in der zeitgenössischen Kritik Unverständnis aus.

> „Da ist die schöne Arbeit von Bonatz und Scholer, die es nicht mal zum Ankauf bringen konnte (O Preisgericht!). Schon der Blick auf die Vogelschau, die die Massen und Raumbeziehungen ruhig ordnet, genügt, um diese Arbeit positiv weit höher zu bewerten, als die der meisten Preisträger.“[256]

[255] Paul Bonatz, der wie Wilhelm Kreis in München studiert hatte, war Assistent Theodor Fischers an der Technischen Hochschule in Stuttgart gewesen, wo er seit 1908 als Professor tätig war und die sogenannte „Stuttgarter Schule“ etablierte. Zu Leben und Werk siehe: Paul Bonatz. 1877-1956. (Stuttgarter Beiträge Heft 13). Stuttgart 1977.

[256] Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2 Jg. VI (1921/22).Berlin 1922, S. 39-41, hier S. 40.

4.4.4.11. Adolf Abel, Stuttgart: „Gegensätze“

Der achtunddreißigjährige Adolf Abel (1882-1968), der nach dem Studium an der Technischen Hochschule Stuttgart unter anderem 1906/08 im Atelier für Baukunst bei Paul Wallot gelernt hatte, war zur Zeit des Wettbewerbs Assistent bei Paul Bonatz in Stuttgart, der sich ebenfalls an der Dresdner Konkurrenz beteiligte. In den Jahren 1925/30 baute Abel als Stadtbaudirektor von Köln neben Brückenbauten vor allem die Rheinuferbebauung für die Pressa (1928) und die dortige Universität (1931). Bei seinem 1920 in Dresden eingereichten Wettbewerbsbeitrag (Abb. IV/26a-c) handelt es sich um einen sehr eigenwilligen Entwurf. Auftakt des auf dem Marstallgrundstück geplanten Gebäudekomplexes bildet ein in der Zwingerachse gelegener wuchtiger, von Freiflächen flankierter, ringförmiger Rundbau, dessen hintere Hälfte in ein zweischaliges regelmäßiges System aus Gebäudeflügeln und Verbindungsbauten eingebettet ist. Eine aus drei Flügeln bestehende, hufeisenförmige Randbebauung an der Ostra-Allee, Kleiner Packhof-Straße und Devrientstraße rahmt eine innere Einfassung aus Reithalle, kurzen Verbindungsbauten, galerieähnlichen verglasten Laufgängen und seitlichen, l-förmigen Bautrakten, die den Rundbau mit der restlichen Anlage verspannen. Die äußere Dreiflügelanlage wird strukturiert durch quadratische Eckbauten, die zur Stall-Straße hin orientiert sind, und durch zwei rechteckige Baukörper, die den Quertrakt an der Kleinen Packhofstraße am äußeren Rand durchschneiden.

Wie die zwischen innerem und äußerem Rahmen entstehenden Freiflächen durch Baumreihen gartenkünstlerisch gestaltet sind, bilden ebensolche entlang der Stall-Straße angeordnete doppelte Baumreihen eine natürliche Abgrenzung des Marstallgeländes vom gegenüberliegenden Zwingergarten. Vom Zwinger aus sollte demnach nur der rechteckige, an einen Torbau erinnernde Eingangsvorbau mit seinem riesigen Rundbogenportal, das an Bonatz’ Stuttgarter Hauptbahnhof erinnert, und der darüber aufragende Zinnenkranz des mächtigen zweistufig gestaffelten Rundbaus zu sehen sein. Auf dem zweigeschossigen Außenring des Rundbaus deutet eine Balustrade und die kranzförmige Anordnung kugeliger Zierbäume eine Nutzung als offener Umgang an.

In der Fassadenbehandlung besonders der geraden Außenflügel, aber auch im unteren Teil des Rundbaus zeigt sich deutlich der Einfluss des Lehrers Paul Bonatz. Abel unterteilt die Fenster jedoch weiter durch steinerne Vertikalstege, was den Wandflächen einen geschlosseneren Charakter verleiht, als dies im oben beschriebenen Entwurf von Bonatz und Scholer der Fall ist.

Auch in der leicht ausschwingenden Gestaltung der Walmdächerdächer scheint sich Adolf Abel an Bonatz angelehnt zu haben. Die oberste, zinnenbekrönte Zone des Rundbaus vermittelt durch die großen geschlossenen Mauerflächen, die nur durch in zwei versetzten Reihen angeordnete kleine, schießschartenähnliche Öffnungen aufgebrochen wird, den Eindruck einer Trutzburg nach dem Vorbild der Engelsburg in Rom.

Mit dem die Anlage dominierenden Zentralbau erhält das Hygiene-Museum eine herausgehobene Stellung. Einer dreischiffigen Eingangshalle und einem Zwischenraum mit Treppenhaus folgt der innere Zentralraum für die Abteilung „Der Mensch“. Um diesen Kernraum legen sich in zwei Schichten die Umgänge mit den Ausstellungskompartimenten. Der innere Ring (Neuzeitliche Abteilung) ist mit dem äußeren Kranz (Historische Abteilung) über regelmäßig angeordnete Durchgänge verbunden. Hier berücksichtigt Abel in idealer weil direkter Weise die Forderung des Auslobers, es möge eine separate Besichtigung aller drei Abteilungen und ebenso ein ständiger Übergang von einer Abteilung in die andere gewährleistet sein, um thematische Bezüge vor allem zwischen aktuellen Problem der Hygiene und historischen Lösungen der Gesundheitspflege pädagogisch zusammenhängend verdeutlichen zu können.[257] In seinem in Wasmuths Monatsheften publizierten Urteil hebt der zeitgenössische Kritiker Heinrich de Fries den Entwurf Adolf Abels positiv hervor.

> „Vom großem architektonischem Interesse ist die Rundbau-Lösung der Hauptmassen von Abel-Stuttgart, die auch in die Gesamtanlage gut eingegliedert erscheint und lebhaftes Bemühen um eigenen Formausdruck erkennen läßt.“[258]

4.4.4.12. Fritz Höger, Hamburg

Der Wettbewerbsbeitrag des Werkbundarchitekten Fritz Höger (1877-1949)[259], der zwei Jahre später in Hamburg mit dem Chilehaus (1922/24) sein programmatisches Hauptwerk und zugleich die weltberühmte Ikone des expressionistischen Bauens realisierte, wurde wie viele andere

[257] Vgl. Otto Schubert: Der Wettbewerb um das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring (Hrsg.): Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit. Elftes Sonderheft. Berlin 19212, S. 5.

[258] Heinrich de Fries: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 39-41, hier S. 40.

[259] Siehe hierzu: Piergiacomo Bucciarelli: Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister. 1877-1949. Berlin 1992.

erwähnenswerte Entwürfe nicht prämiert. Högers Beitrag[260] (Abb. IV/27a-c) ist in Teilen jedoch durchaus beachtenswert.

Ein mit seiner Längsseite an der Stall-Straße gelegener rechteckiger Hauptkomplex mit zwei Innenhöfen bremst die Zwingerachse. Rechts und links, um die Gebäudetiefe dieses massigen Mittelbaus zurückspringend, schließen sich verschiedengestaltige Bebauungen an. Rechts vom Mittelbau und trotz der stark zurückspringenden Fassade noch zur Schaufront des Gesamtkomplexes zu rechnen, befindet sich die durch vorgelagerte Sockelbauten und eine große Freitreppe eingeleitete Stirnseite eines an der ganzen Devrientstraße entlanggeführten mächtigen Baublocks. An die hintere linke Ecke des Mittelbaus herangerückt und durch einen niedrigeren Zwischenbau mit diesem verbunden ist ein l-förmiger Bauteil, welcher an der Ostra-Allee zusammen mit einer formal korrespondierenden Ecklösung des an der Kleinen Packhof-Straße entlanggeführten schmalen Bautraktes einen Vorplatz mit einen verengten Durchgang in den großen Innenhof des Gesamtkomplexes bildet, in dessen Zentrum sich die Reithalle befindet.

An der Fassadengestaltung wird deutlich, dass es sich bei dem l-förmigen Bau an der Ostra-Allee um einen sekundären Bauteil des Mittelbaus handelt. Über einem Sockelgeschoss schließt sich eine zwei Vollgeschosse umfassende Zone an, die bis auf die Eckstege und die Gesimszone völlig durch eng gestellte Pilaster und stehende Rechteckfenster und eine mittig eingeschnittene schlichte, dreiachsige Portikus aufgebrochen scheint. Das darüber liegende eingezogene Attikageschoss ist ebenfalls vom vertikalen Gestaltungsrhythmus geprägt. Wiederum darüber verrät ein zurückspringender quadratischer durchfensterter Dachaufbau in der Mittelachse, dass an zentraler Stelle des Gebäudes ein großer Oberlichtsaal vorgesehen ist. Es könnte sich hierbei um den geplanten Raum für die Abteilung „Der Mensch“ des Hygiene-Museums gehandelt haben. Die Schaufassade des an der Devrientstraße gelegenen Museumsbaus zeichnet sich durch die geschlossenen Wandflächen des blockartigen Unterbaus und das zurückspringende wuchtige Attikageschoss mit gereihten, vertikal strukturierten Oberlichtfenstern aus. Der Eingangsbereich mit den einfachen Portalen und den darüber befindlichen großen Fenstern mit Balkongeländer hinter einer mittig in die Fassadenflucht eingestellten monumentalen Portikus erinnert in seiner Wirkung an die später von Willhelm Kreis realisierte Schauseite des Hygiene-Museums. Die flach ausgebildeten Dachzonen betonen die Lagerhaftigkeit aller Bauten der von Fitz Höger konzipierten Baugruppen, die das Marstallgelände sehr unvorteilhaft aufteilen. Die viel zu

[260] In Abbildung publiziert bei Otto Schubert (1921) und In: Bau-Rundschau. Nr. 14. Jg. 12. Hamburg 1921, S. 190/191. Dort findet sich der Zusatz „ Mitarbeiter Architekt Schneider“.

monumentale Wirkung der Anlage, deren Mittelbau dem zierlichen Wallpavillon unvermittelt gegenübersteht, wird durch die Vorplatzgestaltung aus breiten Treppen und steinernen Podesten noch gesteigert.

4.4.4.13. Heinrich Seeling, Berlin: „Memento Viveri“

Bei dem Beitrag mit dem salbungsvollen Kennwort „Memento Viveri“ von Heinrich Seeling (1852-1932)[261] handelt es sich um zwei Varianten einer riesigen zusammenhängenden Anlage, die einmal mit und einmal ohne die Reithalle konzipiert ist (Abb. IV/28a,b). Vier große Flügel, die an den Eckpunkten über kompakte durch Tambour und Kegeldach charakterisierte Rundbauten miteinander verbunden sind, bilden den äußeren Rahmen für eine geometrische Binnengliederung aus verschieden breiten geraden Längs- und Querflügeln sowie bogenförmigen Trakten. Hinter der Eingangshalle, die in der Zwingerachse liegend tief in den Baukomplex einschneidet, befindet sich ein zweischaliger, außen runder und innen achteckiger überkuppelter Zentralbau, der den Hauptraum der Sammlung „Der Mensch“ aufnehmen soll. In einem riesigen „Raumlabyrinth“ mit zahlreichen Haupt- und Nebentreppenhäusern sind beide Museen besonders eng miteinander verzahnt. Grundriss und historistische Fassadenbehandlung mit Pylonen, Kolossalpilastern, Friesen, Schlusssteinen und reichlich vorgesehener figürlicher Bauplastik sind noch ganz dem 19. Jahrhundert verhaftet.

Der Kritiker Albert Hofmann äußert in Nr. 4 seiner neunteiligen Artikelserie in der Deutschen Bauzeitung über den Dresdner Ideenwettbewerb Unverständnis über das frühe Ausscheiden des Beitrags von Heinrich Seeling.[262] Im folgenden Artikel, in dem die Veröffentlichung des Beitrags „Memento Viveri“ für die nächste Serie angekündigt wird, heißt es zu Seelings Entwurf:

---

261 Der Architekt Heinrich Seeling, ein Schüler der Berliner Bauakademie, war seit 1907 Stadtbaurat von Berlin-Charlottenburg, seit 1911 Senator der Akademie der bildenden Künste Berlin und Mitglied der Akademie des Bauwesens. Vgl. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. (Thieme/Becker). Leipzig 1936, S. 432.

262 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurf-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Nr. 4 (15. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 21-24, hier S. 22.

„Hier sind die Eingangshalle und die Halle ‚Der Mensch' mit seltener Schönheit durchgebildet. Und daran konnte das Preisgericht vorüber gehen!"[263]

Unabhängig von der Veröffentlichung der Grundrisse und Schnitte des Entwurfs in Nr. 5 der Deutschen Bauzeitung erschien erst in Nr. 9 eine Erläuterung. Der Entwurf umfasse die Planung eines zur Elbe hin orientierten Spielplatzes und die Ausgestaltung des Herzogingartens in einen botanischen Garten. Den Gedanken des Hygiene-Museums weiterführend solle hier eine naturwissenschaftliche Zentrale in Deutschland entstehen, die als Institut für Körperpflege fungieren und in dieser Funktion beispielsweise auch Sport-, Ruder- und Schwimmwettbewerbe auf der Elbe durchführen könne. Zu einem solchen Großprojekt bedürfe es jedoch Persönlichkeiten wie Augustus von Essenwein (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Oskar von Miller (Deutsches Museum München) oder Karl August Lingner, so der konservative Kritiker Albert Hofmann.[264]

„(...) die Grundgedanken gefunden, die der großen Auffassung Lingners wohl am nächsten kommen. Der Verfasser wollte mit seinem Entwurf nach dem Vorbild des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg und des Deutschen Museums in München in Dresden eine deutsche Zentralstätte für Hygiene und Naturwissenschaften schaffen, für die das Reich sich mit einzusetzen hätte, wie es trotz der Not der Zeit für die beiden genannten Museen dauernd geschieht."[265]

4.4.4.14. Weitere unberücksichtigte Beiträge

Zahlreiche Beteiligungen bekannter Architekten am Ideenwettbewerb wurden vom Preisgericht nicht berücksichtigt. Darunter befanden sich einige bemerkenswerte Entwürfe, wie an den Beispielen der Luckhardt-Brüder und Hans Scharoun schon deutlich wurde. Im Folgenden sollen noch einzelne weite Wettbewerbsbeiträge angesprochen werden, deren Nichtauszeichnung zum Teil auch in der zeitgenössischen Presse Unverständnis auslöste. Gerade die Dresdner Architekten, die sich im Vorfeld massiv für die Veranstaltung eines Architekturwettbewerbs eingesetzt und sich durch die Vertrautheit mit den Dresdner Verhältnissen sicher auch gute Auftragschancen versprochen hatten, waren bis auf Max Hans Kühne, dessen Entwurf zum

263 Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurf-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Nr. 5 (19. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 25-27, hier S. 26.

264 Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 9 (2. Februar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 49-52, hier S. 50/51.

265 Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 9 (2. Februar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 49-52, hier S. 50/51.

Ankauf empfohlen wurde, nicht unter den mit Preisen ausgezeichneten Teilnehmern. In diesem Rahmen erwähnenswert erscheinen die Beiträge von Paul Beck mit C. Sauer, J. Arthur Bohlig, Martin Dülfer, Oswin Hempel, Max Krampe, Hans Richter, Schilling & Gräbner, Kurt Wittlinger mit Hanns Theodor Zschucke und Emil Wolf. Alle Beiträge der genannten Architekten sind bisher nur in Abbildungen veröffentlicht.

Expressionistische Formensprache findet sich in den Dresdner Beiträgen von Max Krampe und der Architektengruppe Kurt Wittlinger und Hanns Theodor Zschucke. Während sich der Entwurf von Max Krampe (Abb. IV/29) mit seinen monumentalen, äußerst schlichten rechteckigen, streng vertikal gegliederten Baukörpern, die rechtwinklig einen quer gestellten, gestaffelten und bekrönten Mittelbau dreiseitig umstellen, eher monoton und wie ein isolierter Fremdkörper ausnimmt, versuchen Wittlinger und Zschucke mit ihrem beachtenswerten Beitrag „Cis Moll“ (Abb. IV/30a-c) trotz expressiver Haltung eine Einbindung der Bauten in die gewachsene Umgebung. Innerhalb einer fast geschlossenen Blockrandbebauung greifen hier zwei Gebäuderinge, die in Form von leicht gestelzten Halbkreisen um einen T-förmigen Mittelbau beziehungsweise um die Reithalle herumgeführt sind, die Formen des Zwingers auf. Bei der Fassadengestaltung der viergeschossigen Bauten, deren oberstes Geschoss beim Hygiene-Museum hinter die Fassadenflucht zurückspringt, ist alles einer vertikalen Dynamisierung untergeordnet. Eng gestellte Vorlagen profilieren die Außenwände, die im Mittelteil barock geschweift sind, und sorgen für eine lebhafte Schattenbildung. Dem ovalen, mittig angeordneten Hauptraum „Der Mensch“ sind, ein Vestibül rahmend, zwei runde Säle vorgelagert, die jeweils als „Kopfraum“ den Auftakt der zwei Hauptabteilungen des Museums bilden sollen. Im Scheitelpunkt des bogenförmigen Rundgangs sind zwei gegenüberliegende Erholungsräume vorgesehen. Die stark expressive Fassadengestaltung verschleiert ein wenig die Regelmäßigkeit der Schauseite.

Stilistisch ebenfalls in die Gruppe der phantastisch-expressionistischen, aber auch progressiven Entwürfe einzuordnen ist vor allem der Beitrag des Magdeburger Stadtarchitekten Carl Krayl (1890-1947)[266]. Sein unter dem pathetischen Kennwort *„Habet den Mut zum lebendigen verinnerlichten Gesamtmuseum mit der Krone Mensch“* eingereichter Vorschlag für

[266] Carl Krayl studierte 1910/12 an der Kunstgewerbeschule und am Polytechnikum in Stuttgart. In den Jahren 1919/21 wurde er Mitglied des Arbeitsrates für Kunst und publizierte in der Zeitschrift „Frühlicht“. 1921 holte Bruno Taut ihn nach Magdeburg, wo er im dortigen Hochbauamt als sein Mitarbeiter unter anderem Konzepte für ein „Farbiges Magdeburg“ erarbeitete. Seit 1923 selbstständig, trat Krayl 1926 der Gruppe „Der Ring“ bei. Krayl verstarb 1946, unmittelbar bevor er eine Mitarbeit im Büro von Hans Scharoun aufnehmen sollte. Vgl. Ian Boyd Whyte, Romana Schneider (Hrsg.): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin 1986, S. 207.

das Dresdner Museum (Abb. IV/31,a-d) weist durch einen ringförmigen Grundriss, vertikal rhythmisierte, stark plastisch strukturierte Fassaden und eine markante, fast skulpturale Staffelung der Baumassen Parallelen zu den Beiträgen von Hans Luckhardt, Hans Scharoun, oder auch der Dresdner Architekten Wittlinger und Zschucke auf. Das Hygiene-Museum konzipiert Krayl als Zentralbau. Auf der Grundlage eines an den Ecken abgerundeten Achtecks umschließt ein breiter Rundgang einen Innenhof, der mit einem zentralen Rundbau und strahlenförmig abzweigenden Verbindungsbauten ausgefüllt ist. Die Schauseite des Museums wird geprägt durch einen quer vorgelagerten rechteckigen Eingangsbau, hinter dem sich über einem achteckigen Grundriss ein Turmbau aus abgetreppten, gestaffelten Vertikalen erhebt. Hinter dem kompakten Kernbau des Hygiene-Museums liegen die halbkreisförmig um denselben herumgeführten Bautrakte für das Naturwissenschaftliche Museum. Im Mittelpunkt der Anlage befindet sich der Raum „Der Mensch". Neben der am Außenbau durch die aufgetürmten Baumassen markierten Achteckraum, der *„Glashalle Mensch mit der symbolischen Säule Mensch"*, sind die ringförmigen Rundgänge von innen nach außen mit Namen versehen wie *„Ring des Forschens und der Arbeit"*, *„Ring der tieferen Anregung und Belehrung"* und *„Ring des Schauens und Erlebens"*. Die Eingangsfassade erinnert an die Fassadenbehandlung der Ende der 1920er Jahre entstandenen Kölner Messebauten von Adolf Abel.

Der von dem Kölner Architekten Wilhelm Riphahn (1889-1963)[267] zusammen mit dem dortigen Stadtbauinspektor Alfred Stoos eingereichte Entwurf mit dem Kennwort „Zwillinge" (Abb. IV/32a-c) verbindet eine historistisch-klassizistische Disposition der Baumassen mit verhalten expressionistischen Details in der Fassaden- und Dachgestaltung und stellt so, in der freien Kombination verschiedener stilistischer Vorbilder, einen Mittelweg dar. Die Anlage zeichnet sich vor allem durch strenge Axialität aus. Zwei gleich gewichtete Baugruppen entlang der Devrientstraße und der Ostra-Allee flankieren einen großen Platzraum in der Mitte des Grundstücks, der durch die zum „Bindeglied" und Angelpunkt der Anlage aufgewertete Reithalle und durch verbindende Arkadenschranken an der Stall-Straße und der Kleinen Packhof-Straße in zwei unterschiedlich große Höfe geteilt wird. Da das Ensemble vorne und

[267] Als Sohn eines Kölner Bauunternehmers hatte Wilhelm Riphahn statt einer akademischen Ausbildung eine Hospitantenzeit in München, Dresden und Berlin absolviert. In München durch die Vorlesungen Theodor Fischers geprägt, beeinflussten ihn in Dresden Cornelius Gurlitt (1850-1938) und Martin Dülfer (1859-1942). Beide lehrten an der Technischen Hochschule in Dresden. Dülfer beteiligte sich ebenfalls am Ideenwettbewerb für das Dresdner Hygiene-Museum. Praktische Erfahrung konnte Wilhelm Riphahn unter anderem bei Otto Orlando Kurz, Bruno Taut und Hans Erlwein sammeln. Das barocke Dresden beeinflusste Riphahn besonders nachhaltig. Seit 1913 als Privatarchitekt niedergelassen, wirkte Riphahn fast ausschließlich in seiner Heimatstadt Köln. Vgl. Wolfram Hagspiel: Der Kölner Architekt Wilhelm Riphahn. Sein Lebenswerk von 1913 bis 1945. Köln 1982, S. 1-8. Zum Projekt Hygiene-Museum siehe dort S. 105-109 und S. 414.

hinten keine geschlossene Blockfront bildet, ist eine Sichtbeziehung zwischen Zwingeranlage und Reithalle ermöglicht. Jenseits der Kleinen Packhof-Straße sieht der Plan von Riphahn und Stoos eine städtebaulich gedachte Erweiterung der Anlage vor. Es handelt sich hierbei im Wesentlichen um eine Blockrandbebauung mit halbrund einschwingenden Gebäudeflügeln an der Kleinen-Packhof-Straße, wodurch die Form des Zwingers wiederholt wird und die Hauptachse ihren Abschluss findet. Eine geplante Öffnung der Anlage zur Elbe und eine Uferbebauung ist ebenfalls von den Formen des Zwingers beeinflusst. Jeder der seitlichen geplanten Museumskomplexe weist im Grundriss einen großzügigen zentral gestalteten Mittelteil mit Treppenanlagen und einem Hauptsaal sowie je zwei Innenhöfe auf. Die zentralen Räumlichkeiten beider Museen artikulieren sich am Außenbau durch je einen zurückspringenden blockartigen Aufbau. Die quadratischen überhöhten Baukörper, die aus einer Art Sockelplatte herauszuwachsen scheinen, haben scharfkantige, spitz hochgezogenen, akroterienähnlichen Ecken und gipfeln in Stufenpyramiden aus gestaffelten Platten. Pagodenähnliche Bekrönungen zieren die Pyramiden und jeweils die vier Eckpunkte des Unterbaus. Die sehr flächig gehaltenen Fassaden der dreigeschossigen Bauten, die sich in ihrer Höhenausdehnung an der Reithalle orientieren und diese nur an besonderen Stellen deutlich überragen, sind charakterisiert durch eine Betonung der horizontalen Ausdehnung. Der strenge, fast monotone Gliederungsrhythmus durch Reihung schmaler Kolossalpilaster, gleichförmiger Fensterbekrönungen und halbkreisbogiger Fenster in der Attika wird nur in der jeweiligen Mittelachse, die jedoch nicht als Risalit hervortritt, durch gekuppelte Säulen sowie durch eine geschlossene Attikazone mit zinnenartigem Zackenaufsatz unterbrochen. Insgesamt stellt der Entwurf von Riphahn und Stoss einen Versuch dar, mit denkmalpflegerischem Anspruch barocke Formationen aufzugreifen und städtebaulich fortzusetzen. Im Detail spiegelt eine bereinigte, sehr zurückhaltende, typisierte, jedoch unverzichtbare Fassadendekoration diese Affinität zum Barocken wieder. Aber auch expressionistische Accessoires wie Zacken, Pagoden und Zierbekrönungen sind pointiert verwendet.

Bei dem mit einem kreisförmigen Signet mit einer Eule versehenen Entwurf von Baurat Friedrich Wilhelm Virck und dem Architekten Max Meyer aus Lübeck (Abb. IV/33a-c) handelt es sich um eine regelmäßige Bebauung des Grundstücks. Im Verlauf der Zwingerachse dreigeteilt, sind die Flächen an Devrientstraße und Ostra-Allee mit gleichrangig behandelten Museumsbauten versehen, während das Mittelstück vor und hinter der Reithalle jeweils als Platz gestaltet ist. Ein mit reicher Figurenplastik geschmückter Torbau verbindet die zu Stallstraße hin geschlossenen Baugruppen und bildet den Eingang zum Innenhof, wo sich die gleichförmigen

Risalite der beiden Museumseingänge einander gegenüberliegen. In der Achse dieser Eingänge erhebt sich jeweils ein Rundbau, dessen flacher Dachabschluss mit Vasen umstellt ist. Solche und andere bauplastische Details wirken appliziert. Die Gebäude bestehen aus einem Sockel-, zwei Voll- und einem Attikageschoss. Charakteristisches Merkmal der regelmäßig durch steingerahmte Fenster und Rundbogenfenster in der Attikazone aufgeteilten Fassaden sind weitausgezogene Gesimse. Insgesamt handelt es sich ei diesem Entwurf um eine sehr stark geschlossene symmetrische Anlage, die sich um die Reithalle im Zentrum anordnet.

Ebenfalls streng symmetrisch angelegt ist der Vorschlag des Architekten Eser aus Hamburg (Abb. IV/34a,b). Ein riesiger Vorplatz hält die Mittelachse bis zur Reithalle frei und ermöglicht eine Blickbeziehung zum Wallpavillon des Zwingers. Die seitlichen Grundstücksflächen an Devrientstraße und Ostra-Allee sind durch geometrisch um Innenhofe herumgelegte Flügel einheitlich bebaut. Diese Trakte, deren Fassaden von fast quadratischen Fenstern in monotoner Manier gerastert werden, haben einfache Walmdächer und sind im Erdgeschoss umgürtet von Kolonnaden, die auch eine Verbindung mit der Reithalle herstellen. Hinter dieser erhebt sich ein riesiger sechsstöckiger Rundbau, dessen oberster Geschossring eingezogen ist und flach abschließt. Dieser Baukörper, der ein wenig an Hans Erlweins Dresdner Gasbehälter von 1907/8 erinnert, ist genaugenommen leicht oval. Er sollte das Hygiene-Museum aufnehmen, während ein Teil der anderen großzügigen Vierflügelbauten an der Kleinen-Packhof-Straße schon für eventuelle Erweiterungen vorgesehen war.

Eine ganz andere, sehr eigenwillige Aufteilung des Grundstücks nimmt Theodor Suhnel, Mülheim/Ruhr in seinem Entwurf „Grüner Stern“ (Abb. IV/35a,b) vor. Die eigentümlich proportionierten Gebäude gruppieren sich unregelmäßig um große Freiflächen herum. Während der Bauplatz an der Ostra-Allee zum großen Teil frei bleibt, findet sich entlang der Devrientstraße eine geschlossene Bebauung, deren Grundriss sich im Lageplan in der Form einer riesigen „Zange“ präsentiert. Ein querovaler Zentralraum fungiert als „Dreh- und Angelpunkt“ dieses Gebildes, das zur Mitte des Grundstücks hin zusammen mit weiteren rechtwinklig aneinandergefügten Trakten und der Reithalle einen großen Innenhof bildet. Durch einander gegenüberliegende bogenförmigen Trakte wird ein Hofraum geschaffen, der formal analog zum Zwinger jedoch quer zu dessen Achse orientiert ist. Die Bauflucht, die sich über zwei Drittel der Grundstücksbreite an der Stallstraße erstreckt, ist in der Zwingerachse durch einen erhöhten Baukörper auf quadratischen Grundriss mit glockenförmigem Dachaufsatz betont. Die Behandlung der Fenster gibt der Fassadengestalt optisch einen vertikalen Zug.

Barocke Lösungen stellen die Entwürfe „Elbe“ von Otto Schubert (1892-1970)[268] und die Arbeit „Genio Loci“ von Schilling & Gräbner[269] dar. In dem traditionell entwickelten, aber durchaus eigenwilligen Beitrag von Otto Schubert (Abb. IV/36a-c) ist die Reithalle in ein System aus geometrisch angeordneten Bauflügeln innerhalb einer, das ganze Grundstück umfassenden Blockrandbebauung integriert. L-förmige Bauten zwischen Devrientstraße und Elbufer rahmen einen großen Platz. Während die Fassaden zur Elbe schlicht und klassizistisch aufgefasst sind, stellen die großzügig wellenartig geschwungene Hauptfassade mit Kolossal-Lisenen, vorgestellten Pfeilern, Gebälkverkröpfungen, plastischen Aufsätzen und die ellipsoide Eingangshalle des zentralen Hygiene-Museums, die sich nach außen durch einen in die Zwingerachse gestellten Rundbau artikuliert, deutliche Reminiszenzen an das Elbflorenz dar, wie auch schon das Kennwort „Elbe“ suggeriert. Symmetrisch in der Anlage und ebenfalls deutlich auf die Traditionen des barocken Dresden anspielend, wenn auch in mehr abstrahierender Form, präsentiert sich der Entwurf „Genio Loci“ des Dresdner Architekturbüros Schilling & Gräbner (Abb. IV/37a-d). Durch das Aufgreifen der blockartigen Grundform der länglichen doppelgeschossigen Eckpavillons des Zwingers, der - wenn auch überstreckten - Rundbogenform der Fenster, der flachen Mansardwalmdächer bis hin zu einem zierlichen Fassadenschmuck aus Festons unterhalb des Hauptgesimses beziehungsweise zwischen den Fenstern im Attikageschoss und des Motivs einer zentralen Kartusche soll unverkennbar ein formaler Bezug zur Architektur Matthäus Daniel Pöppelmanns hergestellt werden. Gekuppelte vertikale Fensterbahnen bilden ein Gegengewicht zur horizontalen Ausrichtung der stereometrischen Baukörper.

Von einer barocken Grundhaltung geprägt sind auch die Beiträge der Dresdner Architekten Oswin Hempel (1876-1965)[270] und Martin Dülfer (1859-1942)[271]. Bei dem Entwurf von Oswin

---

[268] Nach dem Studium an der Dresdner Technischen Hochschule, wo ihn die Lehrer Paul Wallot, Karl Weißbach und Cornelius Gurlitt beeinflussten, nahm Otto Schubert 1909 die Tätigkeit als freischaffender Architekt auf und ein Jahr später eine Assistentenstelle an der TH Dresden an, wo er 1924 eine außerordentliche Professur erhielt. Als Gründungsmitglied des Dresdner Kleinwohnungsbauvereins beschäftigte sich Schubert vor allem mit dem privaten Wohnungs-, aber auch Villenbau. Vgl. Stadtmuseum Dresden. Zeitungsausschnittarchiv (Persönlichkeiten).

[269] Rudolf Schilling (1859-1912) und Julius Wilhelm Gräbner (1858-1917) assoziierten 1889 und nahmen als Architekturbüro „Schilling&Gräbner“ eine langjährige führende Stellung unter den deutschen Architekten vor allem auf dem Gebiet des modernen Kirchenbaus ein. Vgl. Thieme/Becker Bd. 14. Leipzig 1921, S. 474/475; Thieme/Becker Bd. 30. Leipzig 1936, S. 70/71.

[270] Oswin Hempel hatte an der Technischen Hochschule Dresden bei dem nur drei Jahre älteren Wilhelm Kreis an verschiedenen Bauprojekten mitgearbeitet. 1887-1901 Meisterschüler von Paul Wallot, besuchte Hempel 1900 an der Münchner Akademie unter anderem die Malereiklasse von Martin Dülfer, seinem späteren Mitbewerber im Ideenwettbewerb für das Hygiene-Museum. 1904 trat Hempel eine Assistentenstelle bei Fritz Schumacher an der Technischen Hochschule Dresden an, wo er später selbst als Professor lehrte. 1907 zum außerordentlichen Professor

Hempel (Abb. IV/38a,b) sind die äußeren Gebäudeflügel am Rand des Grundstücks entlanggeführt und umschließen mit der geometrischen Binnengliederung verschieden große Innenhöfe. An der Schauseite zur Stall-Straße wird eine Dreiteilung des Areals in eine zentrale, unter Einbeziehung der Reithalle gebildete Vierflügelanlage des Hygiene-Museums und zwei seitliche Museumskomplexe, die durch Brückenbauten mit geschlossenen Gängen über Torbögen miteinander verbunden sind, deutlich. Hinter der Säulenportikus befindet sich in der Zwingerachse ein monumentaler turmartiger Baukörper aus pyramidenartig übereinander gestapelten kubischen Blöcken auf hohem quadratischen Unterbau. Dieser Bauteil mit seinem säulenumstellten Hauptkubus über einem mehrstufigen Sockel, der an antike Grabmonumente oder Podiumtempel erinnert, bildet ein viel zu wuchtiges Gegengewicht zum gegenüberliegenden Wallpavillon des Zwingers. Die Fassaden sind vertikal strukturiert und stark vereinheitlicht durch Säulen, die teilweise eine Portikus bilden, und durch kolossal aufgefasste Wandpfeiler, welche die beiden Hauptgeschosse zusammenfassen und sie gegenüber den ein bis zwei Attikageschossen absetzen.

Der Beitrag mit dem Kennwort „Suum Cuique“ von Martin Dülfer (Abb. IV/39a-d) ist charakterisiert durch an der Zwingerachse und quer zu ihr angeordnete Trakte, welche Innenhöfe umschließen. Die Hauptfassade des Hygiene-Museums liegt an der Stall-Straße in der Grundstücksmitte, während die Staatlichen Sammlungen, wie in der Ausschreibung gefordert, an die Devrientstraße verlegt sind. Die Reithalle steht in einem großen zentralen Innenhof und ist durch niedrigere Verbindungsbauten in das Bebauungsraster, welches, generell am Grundstücksrand orientiert, platzartige Aussparungen an der Ecke Stall-Straße/Ostra-Allee und

für Raumkunst, Ornament- und Figurenzeichnen berufen, wurde Hempel 1920 ordentlicher Professor für Raumkunst, Freihand- und Aktzeichnen. Neben Ausstellungsbauten und Wohnhäusern beschäftigte sich Hempel vornehmlich mit Innenraumgestaltung, die zum Teil durch die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst realisiert wurde. Hempel galt allgemein als typischer Vertreter des Dresdner Barock, der sich trotz Zweckmäßigkeit und Einfachheit an den gefälligen Ausdrucksmitteln und Proportionen dieses Stils orientierte. Vgl. Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (Thieme/Becker) Bd. XVI. Leipzig 1923, S. 371; Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne. Ausstellungskatalog. Hrsg. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Kunstgewerbemuseum. O.O. 1999, S. 432; Dr. Conert: Dresdner Baukünstler. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 11/12. Jg. VII. Berlin 1922/23, S. 355-358.

271 Nach dem Studium in Hannover und Stuttgart (1877-80) und seinem Studienabschluss an der Technischen Hochschule in München, wo er sich 1892 selbstständig machte, wirkte der Architekt Martin Dülfer ab 1906 als Professor für das Entwerfen von Hochbauten an der Technischen Hochschule in Dresden. Dülfer, der 1929 zum Ehrenmitglied der Dresdner Kunstakademie ernannt wurde, war Mitglied der 1905 von Hans Erlwein gegründeten Künstlergesellschaft „Die Zunft“, zusammen mit Wilhelm Kreis, Max Hans Kühne, William Lossow, Rudolf Schilling, Julius Gräbner, Fritz Schumacher, Otto Gussmann, Georg Wrba und anderen Dresdner Künstlern. „Die Zunft“ beschäftigte sich mit den künstlerischen Ereignissen in Dresden, forderte unter anderem zweckmäßiges Bauen und Materialgerechtigkeit. Malerei und Plastik wurden im Dienst der Raumkunst gesehen. Vgl. Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. (Thieme/Becker). Bd. 16. Leipzig 1914, S. 53; Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne. Hrsg. v. Staatliche Kunstgewerbesammlung Dresden Kunstgewerbemuseum. O.O. 1999, S. 444.

Devrientstraße/Kleine Packhof-Straße aufweist. Die Fassade der Hauptschauseite wird bestimmt durch eine starke senkrechte Gliederung mittels Kolossalpilaster, die das Sockelgeschoss und drei Vollgeschosse optisch zusammenfassen. Über einem kräftigen Gebälk schließt sich ein Attikageschoss an. Der Eingangsbereich wird hervorgehoben durch eine vorgelagerte Freitreppe, Kolossalpilaster mit ionischen Kapitellen und drei mittig angeordnete dreiteilige erkerartige Fensterbahnen, die über die zwei Hauptgeschosse geführt sind und die Fassade plastisch modellieren. Das Motiv dieser ausgreifenden, gebrochenen Fensterbahnen erinnert an die Fensterlösung des Geschäftshauses Goldman & Salatsch am Michaelerplatz in Wien von Adolf Loos aus den Jahren 1910/11 oder an das 1911/15 in der Dresdner inneren Neustadt entstandene Gebäude für das Staatsarchiv von Ottomar Reichelt und Heinrich Koch. Den Mittelpunkt der Abteilung „Der Mensch“ gestaltet Dülfer als basilikalen Sakralraum, an dessen Ende die überlebensgroße Figur eines Menschen auf hohem Postament in eine zurückgestufte apsisähnliche Konche mit vorgelagerter Treppe eingestellt ist. In Grundzügen ist in diesem sehr detailliert durchgebildeten „Präsentationsvorschlag“ Martin Dülfers schon die später von Wilhelm Kreis gewählte sakralisierende Inszenierung des gläsernen Menschen vorweggenommen.

Der in Dresden ansässige Architekt Hans Richter (1882-1971)[272], ein Schüler von Paul Wallot, German Bestelmeyer und Cornelius Gurlitt, plant zwei gleich gewichtete Museumsbauten rechts und links der durch den Zwinger vorgegebenen Mittelachse (Abb. IV/40a,b). Die Reithalle wird jedoch durch einen an der Stall-Straße mittig in die Achse eingepassten kubischen Baukörper verdeckt, der über niedrigere Verbindungstrakte mit beiden Museumskomplexen verkeilt ist. Im 90° Winkel wird durch eine Gartenanlage und entsprechende Grenzbebauung eine Achse zum Elbufer hin etabliert. Die Fassadengestaltung der mächtigen Baublöcke wird bestimmt durch endlos aneinander gereihte gleichförmige Fensterachsen, eine formal stark reduzierte, monumentale Portikus mit schlanken Säulen und stilisierten Palmwedelkapitellen, die dem Eingang zusammen mit dem als Hohlkehle ausgebildeten Gesims einen ägyptisierenden Zug verleihen. Insgesamt zeigt sich hier jedoch im

272 Hans Richter erfuhr eine praktische Ausbildung in seiner Heimat Böhmen und ging 1898 nach Wien an die Kunstakademie. Vor dem ersten Weltkrieg kam Richter ins Atelier von Paul Wallot nach Dresden, wo er sich nach einer späteren Tätigkeit in der sächsischen Bauverwaltung 1919 als freier Architekt niederließ. In den 1920er Jahren war er für einen Teil der Bauten für die Jahresschauen zuständig. Zu dem Hauptarbeitsgebiet Hans Richters gehörten vor allem Fabrikbauten für die Industrie in Nordböhmen, aber auch andere Großbauten und Wohnhäuser. Vgl. Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 28. Leipzig 1934, S. 291; Dr. Conert: Dresdner Baukünstler. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 11/12. Jg. VII. Berlin 1922/23, S. 355-358; Stadtmuseum Dresden. Zeitungsausschnittarchiv (Persönlichkeiten).

Wesentlichen eine neoklassizistische Haltung, wie sie sich in den 1930er Jahren mehr und mehr durchsetzte.

Zu den betont klassizistisch aufgefassten, blockhaften Entwürfen gehört auch der Beitrag der Dresdner Architekten Paul Beck und C. Sauer (Abb. IV/41), der durch eine unförmige und überdimensionierte starre rasterartige Anordnung schlichter Bautrakte um drei quer zur Zwingerachse verlaufende lang gestreckte Innenhöfe charakterisiert ist, der fast visionär überzeichnete, an die griechische Antike appellierende Entwurf einer monumentalen Tempelanlage des Dresdners und Wallotschülers J. Arthur Bohlig (Jg. 1979)[273] (Abb. IV/42) sowie auch Vorschläge von Emil Wolf, Dresden[274] (Abb. IV/43a,b) und Willy Schönefeld, Chemnitz[275] (Abb. IV/44a,b). Letztere betonen vor allem das Motiv der überstreckten Rundbogenarkaden an der Hauptschauseite und bemühen sich um eine Reduktion der klassischen Bauelemente auf den Kern. Die Reduzierung auf klassische Grundelemente fällt bei Schönefeld noch weiter reichender aus als bei Wolf.

Bei dem Entwurf „Im Achsenschnitt“ (Abb. IV/45a-d) der Stuttgarter Architekten Hans Herkommer (1887-1956) und Th. Bulling[276] handelt es sich um eine unsymmetrische Anlage aus flach gedeckten, kubischen Baukörpern, die sich um einen zentralen, in der Zwingerachse gelegenen Rundbau mit zylindrischem gedrungenem Turmaufsatz gruppieren. Geschlossene Mauerflächen dominieren die planen Wände, deren rahmenlos in die Fläche eingelassenen Öffnungen lediglich aus kleinen ellipsenförmigen Fenstern in der Attikazone und aus in Gruppen

273 Der Architekt und Holzbildhauer J. Arthur Bohlig (geb. 1879, gest. nach 1969) prägte vor allem nach 1945 zusammen mit Oswin Hempel, Oskar Menzel, Rudolf Kolbe u.a. die Architektur Dresdens. Vgl. Saur: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 12. München/Leipzig 1996, S. 285.

274 Der in Sachsen ansässige Architekt Emil Wolf (gest. 1939 in München) war Schüler von Paul Wallot. Vgl. Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. Bd. 5. Leipzig 1961, S. 161.

275 Willy Schönefeld war Mitglied im Deutschen Werkbund und baute das erste Industriehochhaus in Chemnitz. Vgl. Industriearchitektur in Chemnitz 1890-1930. Hrsg. v. Deutschen Werkbund Sachsen. Text: Tilo Richter. Fotos: Hans Christian Schink. Leipzig 1995, S. 66/67.

276 Nach dem Studium an der Technischen Hochschule in Stuttgart bei Theodor Fischer, Paul Bonatz und Martin Elsässer 1906/10 arbeitete Hans Herkommer 1911/12 unter Hans Jakob Erlwein im städtischen Hochbauamt Dresden, wo er die staatliche Architektenausbildung zum Regierungsbaumeister absolvierte. Als Herkommers erster bekannter Bau entstand der italienische Pavillon auf der Hygiene-Ausstellung in Dresden 1911. Es handelte sich hierbei vermutlich um eine Vermittlung Erlweins, der Vorsitzender des Bauausschusses der IHA war und als Leiter des Baus auftrat, der nach Herkommers Entwurf realisiert wurde. 1913 machte sich Hans Herkommer in seiner Heimatstadt Schwäbisch Gmünd selbstständig. 1919 gründete er in Stuttgart das Architekturbüro „Regierungsbaumeister Th. Bulling und Hans Herkommer“, das er ab 1922 dann nur noch unter seinem Namen weiterführte. Vgl. Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. (Thieme/Becker). Bd. 16. Leipzig 1923, S. 478/479; Marina Lahmann: Das Werk des Architekten Hans Herkommer (1887-1956) und sein Bezug zu den Strömungen der deutschen Architektur in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diss. Mainz 1990, bes. S. 11/12, S. 18-20, S. 81-84, S. 196.

zusammengefassten, die Fassade vertikal strukturierenden Fensterschlitzen bestehen. Die in ihrer Höhenentwicklung abgestuften und ineinander greifenden Baumassen bieten einen wehrhaft monumentalen Eindruck. Von der Elbe aus betrachtet erinnert der Mittelteil in seinen Grundzügen an den Zyklopenstil des Leipziger Völkerschlachtdenkmals von Bruno Schmitz von 1913. Insgesamt wird aber auch der stilistische Einfluss des Lehrers Paul Bonatz deutlich, dessen Stuttgarter Hauptbahnhof (1911-28) mit seiner markanten Organisation ornamentloser Baumassen, dem riesigen Bogenmotiv, den gemauerten Flächen und den vertikalen Gliederungselementen hier unübersehbar Anregungen geliefert hat. Herkommer und Bulling umschließen die vorhandene Reithalle durch Museumsflügel derart, dass sie keine eigenständige Wirkung mehr entfalten kann. Die Modernität dieses Entwurfs im Vergleich zu den meisten eingereichten Wettbewerbsbeiträgen ergibt sich durch den Versuch einer strengen Vereinfachung und Reduktion der Gebäude auf ihre geometrischen Grundformen. Städtebaulich hätte eine solche wuchtige Anlage, zumal in unmittelbarer Nähe des zierlich proportionierten Zwingers, wohl eher einen brutalen Eingriff dargestellt.

Noch radikaler in der Betonung des Kubischen präsentiert sich der Entwurf mit dem Kennwort „Trotzdem“ des Architekten von Lüttwitz aus Gorkau/Bez. Breslau (Abb. IV/46a,b). Es handelt sich um eine monumentale Anlage aus scharfkantig geschnittenen, flächigen, flach gedeckten Baukörpern einheitlicher Höhe. Die monotonen Fluchten werden lediglich durch leichtes Vor- und Zurückspringen einzelner Gebäudeabschnitte „belebt“. Das Marstallgelände ist bis auf zwei in der Längsachse des Zwingers verlaufende schluchtartige Gassen und einiger enger Innenhöfe fast vollständig überbaut. Die Reithalle verschwindet in einem der viel zu klein bemessenen Innenhöfe. Auch ein vorhangartiger Portikus vor dem Haupteingang des Museums ändert nichts an der Gesamterscheinung des Baukomplexes, der an eine riesige Industriehalle erinnert.

Den Entwurf des Bremer Architekten August Abbehusen[277] (Abb. IV/47a,b) kennzeichnet eine neoklassizistische Haltung. Lang gestreckte monumental dimensionierte Bauten sind über die gesamte Grundstücksseite an der Devrientstraße und über fast die ganze Länge an der Stall-Straße entlanggeführt. Der Reithalle ist ein großzügig bemessener Innenhof vorgestellt. An der Ostra-Allee wird die Bebauung durch einen Vorplatz und an der Kleinen-Packhof-Straße durch einen Durchgang zu den beiden unterschiedlich großen Innenhöfen der Anlage unterbrochen.

Die Schauseite an der Stall-Straße wird bestimmt durch einen lang gestreckten, von Säulen mit Basen und Kapitellen umstandenen Bau auf hohem Sockel mit kräftig profiliertem Gebälk und einer aufragenden schildartig geschlossenen Attika. Ein erhöhter Bauteil mit seitlich vorspringenden Risaliten an der Ecke Stall-Straße/Devrientstraße markiert den Haupteingang des gesamten Museumskomplexes und erinnert in dieser Konstellation der Bauteile schon an die ähnliche, jedoch weiter abstrahierte Lösung von Wilhelm Kreis.

Schließlich sei noch ein Entwurf der Hamburger Architekten Zauleck & Hormann mit dem Kennwort „Sphinx“ (Abb. IV/48a,b) erwähnt, der durch seine Monumentalität auffällt. Dreiteilig strukturiert und durch die seitlich verlängerte Reithalle verbunden liegen sich zwei, um langgestreckte Innenhöfe angeordnete Baugruppen gegenüber. Während der so entstehende Hof hinter der Reithalle frei bleibt, ist der Platz vor der Reithalle durch einen bis an die Stallstraße vorgezogenen Vierflügelbau mit eigenem Innenhof so bebaut, dass sich ein von der Stallstraße aus zugänglicher U-förmiger Umgang zwischen den Baugruppen ergibt. Eine trutzige Fassadenwirkung ergibt sich durch schmale Fenster, geschlossene Mauerflächen aus Werkstein und flachen Pilastern sowie durch eine kräftig ausgebildete Gebälkzone mit Rustika-Architrav. Der Eingang zum Hauptgebäude in der Zwingerachse ist durch einen in die Fassadenflucht eingestellten Säulenportikus und ein darüber auf einem Sockel in der Mitte des Gesimses angeordnetes Figurenpaar herausgehoben. Was die Fassadengestaltung dieses Mittelbaus betrifft, so scheinen die Architekten die 1911/12 entstandene Deutsche Botschaft in St. Petersburg von Peter Behrens zum Vorbild genommen zu haben.

4.4.4.15. Max Hans Kühne, Dresden: „Rote-Zickzack-Linie“ (Ankauf)

Der Dresdner Architekt Professor Max Hans Kühne (1874-1942)[278] war künstlerischer Leiter der Firma Lossow & Kühne, die sich durch zahlreiche Großprojekte wie beispielsweise den

---

[277] Zusammen mit dem Architekten Otto Bendermann (1879-1955) realisierte August Abbehusen in Bremen zahlreiche neoklassizistische beziehungsweise neobarocke Bauten. Vgl. Saur: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 11. München/Leipzig 1995, S. 489.

[278] Nach dem Studium an der Leipziger Bauschule wechselte Max Hans Kühne 1895 an die Dresdner Bauakademie, wo er im Meisteratelier von Paul Wallot arbeitete. Später war er in verschiedenen Berliner Büros tätig, unter anderem bei dem Hofarchitekten Ernst von Ihne und bei Stadtbaurat Ludwig Hoffmann. Letztgenannter war beim Dresdner Ideenwettbewerb 1920 Mitglied der Jury. Seit 1901 selbstständig in Dresden tätig, trat Kühne 1906 als künstlerischer Leiter in das Architekturbüro seines Schwiegervaters William Lossow (1852-1914) ein. Nach Lossows Tod führte Kühne die Firma „Lossow & Kühne“ allein weiter. Das erfolgreiche Büro hatte unter anderem die Hauptbauten der IHA 1911 realisieren können. Auf dem Gelände der IHA 1930 war Kühne mit dem 25m hohen Chlorodontturm vertreten. Vgl. Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne. Hrsg. Staatliche

Leipziger Hauptbahnhof oder das Dresdner Schauspielhaus nicht nur in Sachsen einen Namen erworben hatte. Der von Kühne im Rahmen des Ideenwettbewerbs für das Hygiene-Museum eingereichte Entwurf (Abb. IV/49a-c) beschränkt sich unter Freilassung des Eckgrundstücks an der Ostra-Allee auf die Mitte und den nord-östlichen Teil des zur Verfügung stehenden Areals, wobei das Hygiene-Museum direkt an der Stall-Straße positioniert und die Gebäudetrakte des Naturhistorischen Museums über Eck an der Devrient-Straße und der Kleinen Packhof-Straße gelegen sind. Der Eingang des Naturhistorischen Museums ist in dem Entwurf zwar auch von der Stall-Staße aus vorgesehen, jedoch liegt er durch einen zwischengeschalteten, lang gestreckten Innenhof weit hinter der geplanten Eingangsfront des Hygiene-Museums. Die Gestaltung der Eingangsfront in Kühnes Entwurf sieht eine Freilegung des Geländes vor dem Hygiene-Museum vor, auf dem sich zur Zeit der Wettbewerbsauslobung eine Grünanlage mit zwei Baumreihen befand.

In seinem Gutachten lobte das Preisgericht den Entwurf Max Hans Kühnes vor allem wegen seiner Grundrissanlage, die man als „durchaus glücklich“ bezeichnete. Die Grundrisslösung, in der die Reithalle in einen ihren Abmessungen entsprechenden Hof gestellt ist, nehme Rücksicht auf die Forderung, dass zunächst nur das Hygiene-Museum errichtet werden solle. Das Naturhistorische Museum bilde einen gesonderten Bau, der nach außen nur wenig herausgearbeitet sei. Die Seite zur Ostra-Allee sei offen für zukünftige Planungen. Kühne schlägt hier anstelle der Fortführung der Bauten die Errichtung eines Pavillons vor, was man im Preisgericht jedoch nicht begrüßte, aber auch nicht als entscheidend für den eigentlichen Entwurf erachtete. Man stellte damals die Übersichtlichkeit des Grundrisses heraus, der eine Vorhalle vorsieht, wo sich dem Besucher schon die Anordnung der Räume erschließen soll. Die von Kühne gewählte klare Anordnung der Schauräume, der Halle „Der Mensch“ und der Treppen in die Obergeschosse scheint auch besonders im Hinblick auf den sieben Jahre später von Wilhelm Kreis entwickelten Grundriss interessant. Der Entwurf Kühnes habe, so die Jury, einen ruhigen Gesamtcharakter und bescheidene Höhenausmaße. Das schlicht ausgebildete Achsenmotiv stehe jedoch nicht in voller Harmonie zur bebauten Fläche.[279]

Kunstsammlungen Dresden Kunstgewerbemuseum. O.O. 1999, S. 434/435. Siehe auch: Architekten Lossow & Kühne Dresden. Mit einer Einleitung von Werner Hegemann und einem Nachwort zur Neuausgabe von Angela Hartmann. (Neue Werkkunst). [Berlin, Leipzig, Wien 1930]. Berlin 1998.

279 Vgl. Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen. Anlage C: Gutachten des Preisgerichts. Archiv der Akademie der Künste Berlin. Scharoun-Archiv (Signatur WV 28).

Der Wettbewerbsbeitrag von Max Hans Kühne hatte ein merkwürdiges Schicksal. Der Entwurf von Kühne gelangte bis in den vierten Wahlgang und gehörte zu den insgesamt 11 Entwürfen, die sich in der engsten Wahl des Preisgerichts befanden und die eine ausführliche Beurteilung durch dasselbe erhielten. Erst bei den Verhandlungen des vierten Tages schied Kühnes Entwurf zu Gunsten des oben besprochenen Entwurfs „Bildungsstätte“ des Kieler Architekten Heinrich Hansen aus, wurde jedoch als einziger Beitrag zum Ankauf empfohlen. Damit traf das Preisgericht eine ursprünglich nicht vorgesehene Entscheidung, die dann von der Architektenschaft und in den Fachzeitungen in dieser Form kritisiert wurde. Der Ankauf, generell übliche Praxis bei Architekturwettbewerben, dürfe nicht nur diesen einen Entwurf bevorzugen, hieß es. Angesichts der nicht minder qualitätvollen übrigen drei Entwürfe sei dieses Vorgehen nicht zu rechtfertigen.[280]

Der geschäftsführende Ausschuss des Deutschen Hygiene-Museums griff jedoch diese Empfehlung des Preisgerichts auf und stellte in diesem Zusammenhang klar, dass er gemäß der Wettbewerbsausschreibung auch freie Hand in der weiteren Behandlung der Bauangelegenheit habe. Es bestehe seitens des Museums keinerlei Verpflichtung, mit einem der Wettbewerbsteilnehmer wegen einer Entwurfsausführung zu verhandeln. Angesicht der vorgelegten Entwürfe entschloss sich das Museum, von einem rein provisorischen Ausbau der vorhandenen Marstallgebäude als Übergangslösung Abstand zu nehmen. Der geschäftsführende Ausschuss beschloss, den zum Ankauf empfohlenen Entwurf von Max Hans Kühne zum Ausgangspunkt weiterer Planungen zu machen und den Architekten mit der Erstellung von Vorentwürfen zu beauftragen. Man befand die Mehrzahl der eingereichten Entwürfe wegen der finanziellen Forderungen als für eine Ausführung ungeeignet. Für ebenso ungeeignet erachtete man die preisgekrönten Entwürfe. Der geschäftsführende Museumsausschuss lobte die geschickte Grundrisslösung bei Kühne und die gelungene Verbindung beider Museen untereinander. Man trat seitens des Hygiene-Museums mit dem Architekten in Verhandlungen und erörterte eine kostengünstige Realisierung unter Einsatz von Architekten der Hochbauämter, die der Staat Sachsen und der Stadt Dresden zur Verfügung stellen sollten. Dieses Anliegen musste auch angesichts der beachtlichen Summen, die man schon allein in einen Wettbewerb mit zweifelhaftem Ausgang gesteckt hatte, die Öffentlichkeit provozieren. Die beabsichtigte Projektübertragung an Kühne hatte eine empörte Reaktion der privaten Architektenschaft nach sich gezogen, die sich gegen den geschäftsführenden Ausschuss und vor allem gegen dessen

[280] Vgl. Albert Hofmann: Der allgemeine deutsche Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. In: Deutsche

sachverständigen Berater, Professor Emil Högg, richtete. Letzterer war entschieden für Kühne eingetreten und lehnte eine Übertragung an beamtete Architekten ab. Emil Högg sollte im Auftrag des Museums mit Max Hans Kühne verhandeln. Es bestanden noch Bedingungen bezüglich der Gestaltung der langen Gebäudefront an der Devrient-Straße und der Belichtung des Baus. Kühne sollte seine finanziellen Forderungen mäßigen und einer eventuell parallel laufenden Ausarbeitung des Entwurf durch staatliches und städtisches Hochbauamt zustimmen.[281]

Die weitere Entwicklung des Projekts mutet vor dem Hintergrund des aufwendigen Ideenwettbewerbs geradezu grotesk an. Unter Verzicht auf einen provisorischen Ausbau der Räumlichkeiten des Marstalls, nicht zuletzt wegen unverhältnismäßiger Kosten, war man sich unmittelbar nach dem durchgeführten Architekturwettbewerb einig, Max Hans Kühne mit der Umsetzung des Projekts zu betrauen.[282] Ende März 1921 beschloss der Museumsvorstand, Hans Kühne mit der Weiterentwicklung des Bauprojekts zu beauftragen *„unter der Voraussetzung, dass er (Kühne) sich von seinem bisherigen Projekt vollständig frei mache und eine Verpflichtung des Museums zur Uebertragung des Baues an Kühne nicht übernommen wird. Als Honorar wurden 20.000 Reichsmark bewilligt.“*[283] Im November 1921 lagen dem Museum dann die Pläne des Vorprojekts von Kühne vor. Der Museumsvorstand beschloss nach der Erläuterung der Pläne durch den Architekten Max Hans Kühne, *„(...) den geschäftsführenden Ausschuss zu ermächtigen, Professor Kühne auf Grund der vorgelegten Pläne mit der Weiterbearbeitung des Bauprojektes zu beauftragen und ihm den Bauauftrag zu erteilen, sofern es die Finanzlage gestattet.“*[284] Im Dezember 1921 erläuterte Kühne seine konkretisierten Planungen.[285] Im März 1922 kann Kühne einen im Einvernehmen mit der Museumsleitung aufgestellten Entwurf IX dem Geschäftsführenden Ausschuss anhand von Plänen und eines Modells erläutern. In dem nun vorliegenden Konzept, das noch von Museumsvorstand und vom Staat genehmigt werden musste, waren die Ausstellungsräume im Erd- und 1. Obergeschoss, Ateliers, Werkstätten und

Bauzeitung. Nr. 9 (2. Februar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 49-52, hier S. 49/50.

281 Vgl. Niederschrift über die Sitzung des Vorstandes des Deutschen Hygiene-Museums e.V. vom 18. März 1921. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums Dresden (Signatur 18/6, Bl. 56-59).

282 Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 14. Januar 1921, Bl. 116-118, hier 117.

283 Niederschrift über die Sitzung des Vorstands des Deutschen Hygiene-Museums vom 30. März 1921. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 62-64, hier Bl. 62). Der Vertrag mit Max Hans Kühne wurde im April 1921 abgeschlossen.

284 Niederschrift über die Sitzung des Vorstands des Deutschen Hygiene-Museums vom 30. November 1921. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 65-70, hier Bl. 67/68).

285 Siehe: Niederschrift über die am 19. Dezember 1921 im neuen Rathaus abgehaltene Aussprache über die Zukunft des Deutschen Hygiene-Museums. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 71-76).

Verwaltungsräume im 2. und 3. Obergeschoss und ein großer Vortragssaal als Pavillon an den Haupteingang angeordnet.[286]

Im Frühjahr 1922 war der Museumsausschuss immer noch zögerlich und wollte sich andere Möglichkeiten offen halten, was in der folgenden Beschlussformulierung zum Ausdruck kommt, in der man die Absicht erklärte, *„(...) die vorliegende Planung als Grundlage für die Arbeiten zu nehmen und dem Vorsitzenden zum Abschluss des Architektenvertrages zu ermächtigen. Dabei soll auch die Möglichkeit der Teilausführung oder das Nichtzustandekommen des Baues beachtet werden.“*[287] Zu dem geplanten Abschluss eines Architektenvertrages mit Max Hans Kühne kam es jedoch nicht, da das Projekt im Sommer 1922 wieder ins Stocken geriet. Weil am 1. Oktober 1922 die angemieteten Räume in der Großenhainerstraße 9 geräumt sein mussten, stand zunächst ein Umzug an. Der seitens des Museums für Kühnes Entwurf so vielversprechende Verlauf der Beratungen brach unvermittelt ab.

Schon im März 1922, nur drei Monate nach dem für damalige Verhältnisse groß angelegten Architekturwettbewerb und nach den abgeschlossenen Verhandlungen mit Max Hans Kühne hatte der Dresdner Oberbürgermeister Blüher den Vorschlag gemacht, von einer Vertragsbindung mit Kühne doch noch abzusehen und angesichts der schlechten Finanzlage an Stadt und Staat Sachsen heranzutreten, damit ein Vertreter der öffentlichen Hochbauämter das Projekt kostenlos zur Bearbeitung übernehmen könne. Man sei seitens des Museums der Forderung der Privatarchitekten durch die Ausschreibung und Durchführung eines kostspieligen Wettbewerbs nachgekommen und könne ohne jede weitere Verpflichtung das preisgünstigere staatliche Hochbauamt mit der Realisierung des Bau beauftragen, was auch die Genehmigungsverfahren mit der Regierung erleichtern würde. Diese Meinung spiegelt eine Tendenz zur „provinziellen“ Lösung wieder und deutet an, dass der Wettbewerb als Mittel der Entscheidungsfindung von den entscheidenden Stellen nicht besonders geschätzt wurde. Emil Högg machte jedoch Bedenken gegen die Beauftragung von beamteten Architekten geltend und betonte die äußerst kooperative Haltung Max Hans Kühnes, der nicht nur bereit war, seine Honorarforderungen nach unten zu korrigieren, sondern auch in enger Zusammenarbeit mit dem Museum neue Pläne aufzustellen und zu einem baufertigen Entwurf auszuarbeiten. Der Geschäftsführende Ausschuss des Museums entschied sich jedoch, dem Vorstand vorzuschlagen,

[286] Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses vom 10. März 1922, Bl. 163-165. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

man möge Stadt und Staat um den Vorschlag je eines geeigneten beamteten Architekten aus den eigenen Reihen zur Weiterbearbeitung des angekauften Projektes bitten.[288]

Im Januar 1924 schloss der Geschäftsführende Ausschuss seine Tagung in der ehemaligen tierärztlichen Hochschule mit der Absichtserklärung, dass das Museum im Frühjahr feierlich eröffnet und die Sammlungen der Öffentlichkeit übergeben werden sollten.[289]

4.4.4.16. Andere Baugrundstücke und ein anderer Architekt

Nachdem der groß angelegte Ideenwettbewerb von 1920, das Zögern der Entscheidungsträger und der inflationsbedingte Verlust von Finanzmitteln die Weiterentwicklung des Neubauprojekts vorerst gestoppt hatten und zwischenzeitlich verschiedenste Vorschläge[290] aufgetaucht waren, kam im Frühjahr 1925 wieder ernsthafte Bewegung in das Projekt, als erneut der Vorschlag diskutiert wurde, den alten Botanischen Garten als Museumsbauplatz zu verwenden.[291] Noch im Februar 1925 hatte die Museumsverwaltung bekundet, dass an dem Marstallgelände als Bauplatz für das Deutsche Hygiene-Museum festgehalten werde.[292] Im März 1925 beschloss der Geschäftsführende Ausschuss des Museums, dass die Museumsverwaltung mit dem Finanzministerium klären solle, zu welchen Bedingungen das Grundstück des Alten Botanischen Gartens zu erwerben sei, da das ursprünglich vorgesehene Marstallgelände inzwischen für

---

287 Niederschrift über die Sitzung des Vorstands des Deutschen Hygiene-Museums vom 24. März 1922. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 77-80, hier Bl. 77).

288 Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses vom 11. März 1921. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XXIV. 142 Bd. III: Deutsches Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 119-124, hier Bl. 120-122. Schon Mitte Januar hatte Ministerialdirektor Geheimer Rat Just den Wunsch geäußert, Max Hans Kühne möge mit dem staatlichen Hochbauamt zusammenarbeiten, damit die Interessen der Staatlichen Sammlungen optimal gewahrt würden. Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführendes Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 14. Januar 1921. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XXIV. 142 Bd. III: Deutsches Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 116-118, hier Bl. 118.

289 Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 18. Januar 1924, Bl. 178/179, hier Bl. 179. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

290 Unter den Vorschlägen war auch die Idee einer Verlegung des Museums nach Schloss Albrechtsberg oder nach Dresden-Räcknitz. Vgl. Dresden vor neuen städtebaulichen Plänen. In: Dresdner Nachrichten Nr. 320 vom 11. Juli 1926. Dresden 1926, S. 7. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 211.

291 Vgl. Sitzung des Vorstands des Deutschen Hygiene-Museums vom 29. Mai 1925. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6 II, Bl. 125/126).

292 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum für Dresden erledigt? In: Dresdner Nachrichten Nr. 135 vom 21. März 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 175.

ungeeignet befunden worden sei.[293] Im September 1925 entschied sich der Museumsvorstand dann, nach Erläuterungen von Professor Emil Högg, für den alten Botanischen Garten.[294] Diesen Baugrund hatte auch schon Karl August Lingner für sein Hygiene-Museum gewünscht.

In der Dresdner Presse wurde Empörung über diese plötzliche Trendwende bekundet, die in Form einer lapidaren Ratsnotiz an die Öffentlichkeit gebracht worden war. Die Diskussion über den verunglückten Wettbewerb wurde wieder thematisiert. Man machte die Schwäche und Unsicherheit des überwiegend aus Laien bestehenden Preisgerichts, die Passivität der Stadt in der kulturpolitisch relevanten, städtebaulichen Angelegenheit und schließlich die wirtschaftliche Situation, in der künstlerische Aspekte zweitrangig, juristische Reglementierung und finanzielle Argumente dominant wären, für die fatale Verzögerung des Museumsprojekts verantwortlich. Man habe so lange gezögert, bis die zwischenzeitlich eingetretene Inflation das Vorhaben zum Stillstand gebracht hätte. Es wurde beispielsweise die Bildung eines Kunstrates für Dresden gefordert. Das Deutsche Hygiene-Museum müsse schnellstens von fachkundiger Seite beraten werden, und weder Stadt noch Staat dürften sich in einer für Dresden so wichtigen städtebaulichen Frage zurückziehen. Eine erstklassige Bebauung durch ein Museumsforum müsse für das Marstallgelände weiterhin das Ziel sein. Der größte Unmut galt jedoch der undurchsichtigen Entscheidungsfindung.[295]

> „Man greift sich an den Kopf. Was ist hier geschehen, ganz still und unterirdisch? Es war doch einmal ein Wettbewerb über ganz Deutschland und Deutschösterreich ausgeschrieben worden, um diese Frage für das Gelände hinter dem Zwinger zu lösen? (...) Und nun diese Erklärung des Rates, die unmöglich ohne Mitwirkung des Hygiene-Museums zustande gekommen sein kann. Aus der Sache selbst ist zu ersehen, daß irgendwelche unsichtbaren Kräfte andere Ziele verfolgen - und mit Erfolg verfolgen. Wer sind diese Kräfte und welches ist der Sinn ihres Bemühens? (...) Es wäre an der Zeit, daß die Architektenschaft Deutschlands sich meldete. (...) Es ist nicht angängig, daß derartige Fragen, die nach dem Selbstbekenntnis der Wettbewerbsausschreiber eine Angelegenheit des Reiches sind, in unsichtbaren lokalen Kanälen irgendeiner anderen Lösung - von irgendwelchen lokalen Interessen bestimmt - zugeführt werden.“[296]

---

293 Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 20. März 1925, Bl. 193. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7). Als Hauptgrund für den Verzicht auf das Marstallgelände wurden die auf lange Zeit verschobenen städtebaulichen Projekte für das gesamte Areal, die mit dem Bau des Museumskomplexes einhergehen sollten, genannt.

294 Vgl. Sitzung des Vorstands des Deutschen Hygiene-Museums vom 25. September 1925. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6 II, Bl. 130/131).

295 Vgl. Kurt Bärdig: Um den Bauplatz für das Hygiene-Museum. In: Volkszeitung Nr. 30 (Februar 1926). Dresden 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 31.

296 Kurt Bärdig: Um den Bauplatz für das Hygiene-Museum. In: Volkszeitung Nr. 30 (Februar 1926). Dresden 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 31.

Zu dem Unverständnis gegenüber dem plötzlichen Planwechsel und den vorgebrachten „fadenscheinigen“[297] Argumenten gegen das Marstallgelände kam die Befürchtung hinzu, es könne durch weiteres Zögern die Chancen, Dresden zum Hauptstandort der Hygiene zu machen, endgültig verspielt werden. In der Presse war von anderen Positivbeispielen zu lesen, die Dresden Konkurrenz machen würden. Genannt wurden in diesem Zusammenhang die erfolgreiche Gesolei-Ausstellung in Düsseldorf, die Errichtung eines Gesundheitshauses in Berlin, die Bauabsicht der Stadt Hannover für ein Hygiene-Museum, die Angliederung eines Hygiene-Museums an das Wirtschaftsmuseum in Wien und der Aufbau eines Hygiene-Museums in Buenos Aires. Vor allem der sächsische Staat sei unter Zugzwang. Vorbildlich sei die Entwicklung des Deutschen Museums in München und die Einrichtung des Deutschen-Auslands-Instituts in Stuttgart in kürzester Zeit.[298]

Am 15. Februar 1926 fand unter der Leitung des Ministerialdirektors vom sächsischen Innenministerium, Dr. Schulze, im Dresdner Rathaus eine Besprechung über die Auswahl eines Bauplatzes für das geplante Hygiene-Museum statt. Bei dieser Besprechung waren Vertreter des Finanzministeriums, des Ministeriums für Volksbildung, des Innenministeriums, des Akademischen Rats[299] und der Dresdner Oberbürgermeister zugegen. Es wurden nochmals die verbliebenen Bauplatzvorschläge, alter Botanischer Garten an der Ringstraße und Marstall, erörtert. Gegen das Gelände des alten Botanischen Gartens sprach man sich wegen mangelnder Erweiterungsmöglichkeiten und wegen der Berücksichtigung des Kurländerpalais aus. Gegen das Marstall-Gelände wurde ähnlich argumentiert. Der vorgesehene Bau des Naturwissenschaftlichen Museums wurde nun nicht mehr als Bereicherung, sondern als Hindernis für das Hygiene-Museum angesehen. Die Vertreter des akademischen Rates sprachen sich ebenfalls gegen beide Möglichkeiten aus. Schließlich stellte Ministerialdirektor Dr. Schulze zur Diskussion, ob man nicht das Museum ins Grüne in die Nähe der Sportanlagen verlegen solle. Verkehrstechnisch vorteilhaft und großräumig zugleich sei das Gelände der Güntzwiesen oder die Sekundogenitur (Abb. IV/11). Schnell wurde Einstimmigkeit unter den Anwesenden für

297 Das Hygiene-Museum für Dresden erledigt? In: Dresdner Nachrichten Nr. 135 vom 21. März 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 175.

298 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum jetzt oder nie! In: Dresdner Nachrichten Nr. 454 vom 27. September 1925. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl.171.

299 Vom akademischen Rat nahmen die Professoren Martin Dülfer, Heinrich Tessenow und Muesmann teil. Siehe hierzu: Dresden. Von der königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste. Geschichte einer Institution (1764-1989). Dresden 1990.

diese beiden Lösungen erzielt.[300] Die Ausrichtung eines weiteren Architektenwettbewerbs war wegen der hohen Kosten von vornherein ausgeschlossen. Man war sich einig, dass das Museum direkt einen Architekten beauftragen sollte, um alle weiteren Verzögerungen auszuschließen. Zum Schluss der Aussprache erörterte man grob die finanzielle Lastenverteilung.[301]

Diese Wende in der Argumentationsweise und die schnelle „Abfertigung" des lange verfolgten Vorhabens, das Marstallgelände zusammen mit anderen staatlichen Kultureinrichtungen zu nutzen, löste das Unverständnis der Museumsdirektoren der Staatlichen Sammlungen und der Fachleute aus. Die ursprünglich betonen ideellen und thematischen Zusammenhänge zwischen den Bildungsstätten des Hygiene-Museums und der Sammlungen für Natur- und Kulturwissenschaften bestünden auch weiterhin. Die Zweckbestimmung sollte sinnvollerweise bei den Museumsfachleuten liegen, bevor architektonisch künstlerische Fragen anstünden.[302] Wenige Tage vor Bekanntwerden des konkreten Vorschlags, das Gelände der Sekundogenitur zu wählen, hatte sich auch das Ministerium für Volksbildung eingeschaltet und nahm generell zu dem Umstand Stellung, dass das Hygiene-Museum nun einen Bauplatz für sich alleine suchte. Das Ministerium, das den damaligen Wunsch des Hygiene-Museums bezüglich einer baulichen Zusammenlegung mit den naturwissenschaftlichen Sammlungen ausdrücklich begrüßt hatte, war nicht geneigt, die gegenteilige Argumentation anzuerkennen. Der Architekturwettbewerb habe schließlich auf der Grundlage stattgefunden, dass beide Museen sich gegenseitig befruchten sollten. Falls das Hygiene-Museum nun auf einen gesonderten Platz bestehen würde, wolle man seitens des Volksbildungsministeriums das Marstallgelände allein für die naturwissenschaftlichen Sammlungen und eventuelle Erweiterungsbauten reserviert wissen.[303]

Doch weder das berechtigte Unverständnis seitens der Museumsdirektoren noch die Stellungnahme des Ministeriums für Volksbildung beeinflussten letztlich den Lauf der Dinge. Am 10. Juni fand eine Begehung auf dem Gelände der Sekundogenitur und des Palais des Prinzen Johann Georg durch Vertreter der Stadt und Mitglieder des Geschäftsführenden

300 Vgl. Abschrift der Besprechung im Dresdner Rathaus vom 15. Februar 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium für Volksbildung. Akte: Museumsbaupläne. Nr. 18916, Bl.37-42, hier Bl. 39/40.

301 Vgl. Abschrift der Besprechung im Dresdner Rathaus vom 15. Februar 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium für Volksbildung. Akte: Museumsbaupläne. Nr. 18916, Bl. 37-42, hier Bl. 41.

302 Vgl. Stellungnahme der Direktoren der Staatlichen Sammlungen. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium für Volksbildung. Akte: Museumsbaupläne. Nr. 18916, Bl. 45-47.

Museumsausschusses statt. Emil Högg und Stadtbaurat Wolff sollten zeichnerische Unterlagen schaffen, auf deren Grundlage man über eine genaue Positionierung verhandeln könne.[304] Man diskutierte schon wenige Tage später im Rathaus anhand von Plänen und Modellen verschiedene Vorschläge für einen geeigneten Bauplatz auf dem Gelände. Eine Erwerbung des Palais im Großen Garten wurde abgelehnt.[305] Am 17. Juni beschloss dann der Museumsvorstand, mit der Sächsischen Regierung über die Rückgabe des Marstallgeländes an den Staat und mit der Stadt über die Bereitstellung eines etwa 30 000 qm großen Bauplatzes zwischen Palais im Großen Garten, Zinzendorfstraße und Johann-Georgen-Allee zu verhandeln.[306]

In einer längeren Aussprache über die Architektenwahl am 10. Juli 1926 im Geschäftsführenden Ausschuss war man sich darüber einig, dass die erneute Ausschreibung eines Wettbewerbs, obwohl durch den B.D.A. gewünscht, nicht mehr in Frage käme und möglichst schnell ein Bauauftrag vergeben werden solle. Man beschloss, dem Gesamtvorstand zu empfehlen, Max Hans Kühne, dessen Name zusammen mit Oskar Pusch und Heinrich Tessenow genannt wurde, für ein Vorprojekt vorzuschlagen.[307] Am 19. Juli 1926 beriet der Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums über die Erteilung des Bauauftrags entweder an Max Hans Kühne oder an Wilhelm Kreis, wobei man sich wieder alle Rückzugsmöglichkeiten offen halten wollte. Da Wilhelm Kreis die Annahme der Berufung zum Leiter der Architekturabteilung an der Staatlichen Kunstakademie von der Erteilung des Bauauftrags für das Deutsche Hygiene-Museum abhängig mache, solle man erst einmal die Gespräche in Düsseldorf zwischen dem 19. und 25. Juli abwarten. Ministerialdirektor Dr. Schulze, der sich nämlich anlässlich der Gesolei in diesen Tagen in Düsseldorf aufhielt, sollte inoffizielle Gespräche mit Wilhelm Kreis führen. Man kam überein, abzuwarten, was diese Gespräche ergeben würden, und ermächtigte den Vorsitzenden Oberbürgermeister Bernhard Blüher (1864-1938), den Auftrag gegebenenfalls an

303 Vgl. Antwort des Volksbildungsministeriums vom 10. Februar 1926 auf ein Schreiben des Oberbürgermeisters Blüher vom 4. Februar 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium für Volksbildung. Akte: Museumsbaupläne. Nr. 18916, Bl. 32/33, hier Bl. 32.

304 Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 10. Juni 1926, Bl. 198. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

305 Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 15. Juni 1926, Bl. 199/200, hier Bl. 200. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

306 Protokoll einer Sitzung vom 17. Juni 1926 im Dresdner Rathaus. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 181-183, hier 181 a/b. Zum Grundstückserwerb Sekundogenitur siehe auch: 24. öffentliche Sitzung der Stadtverordnetenversammlung vom 1. Juli 1926. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 245/255, hier 245.

307 Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 10. Juli 1926, Bl. 201. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

Wilhelm Kreis zu erteilen. Max Hans Kühne solle als Ersatz ein Hochhaus für den Dresdner Anzeiger bauen.[308]

Anfang September 1926 konnte Oberbürgermeister Blüher dem Vorstand des Museums mitteilen, dass es Dr. Schulze bei seinen Gesprächen mit Professor Wilhelm Kreis auf der Gesolei in Düsseldorf gelungen war, diesen als Nachfolger Heinrich Tessenows an die Dresdner Kunstakademie zu berufen. Da Wilhelm Kreis die Annahme des Rufs von der Erteilung des Bauauftrags für den Museumsneubau abhängig mache, sei es nur im Interesse der Stadt, darauf einzugehen, was man kurz darauf auch beschloss. Für Max Hans Kühne hatte man das bereits erwähnte „Trostpflaster" parat. Ihm sollte der Bau des Anzeigenhauses übertragen werden.[309] Der Architektenvertrag mit Wilhelm Kreis trägt das Datum 14. September 1926.[310] In der Vorstandssitzung des Hygiene-Museums am 19. November 1926 gab Wilhelm Kreis schon einen Bericht über die Vorarbeiten ab und erläuterte in großen Zügen seine Vorstellungen zum Museumsneubau. Am 23. Dezember 1926 lagen dem Museumsvorstand schon Pläne vor, anhand derer konkrete Aspekte der Bauausführung abgesprochen werden konnten.[311] Im Juni 1927 war neben ausgearbeiteten Plänen auch ein Modell des geplanten Museumsneubaus fertig gestellt. Auf der Grundlage dieser Unterlagen entschied der Museumsvorstand, dass der vorläufige Kostenanschlag zu genehmigen sei.[312] Wilhelm Kreis sollte am 4. Juli 1927 seine Pläne vor dem Stadtverordnetenkollegium erläutern.[313] Am 11. Juli 1927 konstituierte sich der Bauausschuss unter dem Vorsitz des Dresdner Stadtbaurats Paul Wolf. Am 5. August 1927 beschloss der Museumsvorstand, dass sofort mit den Bauarbeiten begonnen werden solle, wenn die

308 Vgl. Niederschrift über die Sitzung des Vorstands des Deutschen Hygiene-Museums vom 19. Juli 1926. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. (Signatur 18/6 II, Bl. 135/136). Siehe auch: Protokoll vom 20. Juli 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 214 a/b - 216 a/b.

309 Vgl. Vorstandssitzung des Deutschen Hygiene-Museums vom 9. September 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 231-235, hier Bl. 232.

310 Vertrag zwischen dem Deutschen Hygiene-Museum e.V. in Dresden und Herrn Professor Dr. Wilhelm Kreis in Düsseldorf vom 14. September 1926. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums Verträge (Signatur 1921/3). Georg Seirings informierte den Geheimen Regierungsrat Hamel im Reichsgesundheitsamt Berlin darüber, dass Wilhelm Kreis am 1. November 1926 seinen Dienst in Dresden aufgenommen hat. Vgl. Brief von Georg Seiring an Geheimrat Dr. Hamel, Berlin vom 1. November 1926. Bundesarchiv Berlin. Reichsgesundheitsamt R 86/888. Bd. I: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden 1912-1927.

311 Vgl. Vorstandssitzung vom 23. Dezember 1926. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 150-152).

312 Vgl. Vorstandssitzung vom 24. Juni 1927. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1918/6, Bl. 153-155).

313 Vgl. Einladung an die Mitglieder des Stadtverordnetenkollegiums zu dem Vortrage von Herrn Prof. Kreis über die Errichtung eines Neubaus für das Deutsche Hygiene-Museum. Montag, den 4. Juli 1927, Nachmittag ½ 5 im

baupolizeiliche Genehmigung und eine ausstehende Erklärung des Reichsinnenministeriums vorlägen. Auf Antrag Georg Seirings sollte der Wiener Baurat Gottlieb Michael als bausachverständiger Berater für die Einrichtung der Schauräume und die Aufstellung der Museumsgruppen durch die Verwaltung des Deutschen Hygiene-Museums herangezogen werden.[314] Am 7. und 8. Oktober 1927 fanden dann die Feierlichkeiten der Grundsteinlegung in Anwesenheit zahlreicher Ehrengäste statt (Abb. IV/50).[315] Am 19. Oktober 1927 wurde der Beschluss gefasst, 1930 eine Internationale Hygiene-Ausstellung zu veranstalten. Der Vorschlag ging von Regierungsrat Georg Seiring, dem geschäftsführenden Direktor des Deutschen Hygiene-Museums, aus.[316]

Im Januar 1928 wurden im Museumsvorstand Termine für die Fertigstellung einzelner Bauabschnitte besprochen. Bis Februar des Jahres sollten die Fundamente stehen und das Kellergeschoss sollte ausgebaut sein. Die Fertigstellung des kompletten Rohbaus (Unter-, Erd-, Saal- und Dachgeschoss) sah man für Mitte Oktober 1928 vor. Die Bauarbeiten sollten so vorangetrieben werden, dass im Januar 1929 mit der Inneneinrichtung und dem Bezug der Magazinräume begonnen werden könne.[317] Die Bauarbeiten entwickelten sich auch planmäßig in dem veranschlagten Zeitrahmen, so dass man im Mai 1928 das Jahresende 1929 als möglichen Eröffnungstermin in Erwägung zog. Man beabsichtigte zu diesem Zeitpunkt, das Hygiene-Museum eventuell noch vor Beginn der Internationalen Hygiene-Ausstellung im Mai 1930 zu eröffnen. Die Möglichkeit, beide Einrichtungen in Verbindung zu bringen, erschien jedoch sinnvoll, doch sollte zunächst die Museumseröffnung kurz vor der Ausstellungsöffnung erfolgen.[318] Bezüglich der Inneneinrichtung fasste der Museumsvorstand am 14. September 1928 den Beschluss, Gottlieb Michael für die künstlerische Beratung bei der Herstellung der

Sitzungssaale der Stadtverordneten. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 271.

314 Vgl. Vorstandssitzung vom 5. August 1927. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1918/6, Bl. 156-163, hier 158/159, 161).

315 Zu den Feierlichkeiten und dem großen Rahmenprogramm im Zusammenhang mit der Grundsteinlegung siehe: Bericht über die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927. Zusammengestellt von der Pressestelle des Deutschen Hygiene-Museums. Dresden o. J. (1927).

316 Vgl. Carlwalter Strasshausen: Wie die Hygiene-Ausstellung 1930 entstand. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Offizielle Ausstellungszeitschrift Nr. 4 (15. Mai 1930). Dresden 1930, S. 2.

317 Vgl. Vorstandssitzung vom 6. Januar 1928. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 165-176, hier 165-167).

318 Vgl. Vorstandssitzung vom 31. Mai 1928. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. (Signatur 18/6, Bl. 177-183, hier Bl. 177, 182).

Schaustücke auf ein Jahr anzustellen.[319] Am 8. Oktober 1928, ein Jahr nach der Grundsteinlegung, konnte das Richtfest gefeiert werden.[320] Mitte November 1928 stimmte der geschäftsführende Ausschuss des Deutschen Hygiene-Museums den Plänen der Museumsleitung zu, wonach Mitte 1929 die Räumung der Magazine auf dem Marstallgelände, die Rückgabe desselben an den Staat Sachsen und der Umzug des Magazins in den Neubau erfolgen sollte.[321] Im Februar 1929 geriet man jedoch bedingt durch schlechte Witterungsverhältnisse mit den Bauarbeiten zeitlich in Verzug. Eine wesentliche Planänderung hatte dies jedoch nicht zur Folge. Das Museum wollte den Marstall Ende Juni und das Mietgrundstück in der Zirkusstraße Ende September räumen und bis zu diesem Zeitpunkt den Umzug abgeschlossen haben.[322] Der Anfang Juni aufgestellte Umzugsplan zeigt, dass eine leichte Verzögerung nicht zu vermeiden war. Der Umzug der Magazine, der Bücherei und der anatomischen Laboratorien sollte danach Mitte August und der Werkstätten und Büros bis spätestens Anfang September durchgeführt sein, so dass man die Räume des Marstalls und der Zirkusstraße Ende September 1929 abgeben konnte.[323] Tatsächlich konnte die Übersiedlung in den Neubau Anfang Oktober 1929 beendet werden. 177 Möbel- und Tafelwagen waren notwendig, um Gegenstände aus den Magazinen, Werkstätten und Büros in der Zirkusstraße und aus den Lagern des früheren Marstalls in den Neubau zu bringen.[324] Eine Verlängerung der Beschäftigung des mit dem Innenausbau der Schauräume beauftragten Wiener Architekten wurde in dieser Zeit erforderlich. Im September/Oktober 1929 wurde der zur weiteren Beurlaubung durch die Stadt Wien notwendige Briefwechsel geführt.[325]

Am 16. Mai 1930 konnte die feierliche Übergabe des Neubaus des Deutschen Hygiene-Museums und am 17. Mai die Eröffnung der II. Internationalen Hygiene-Ausstellung (Abb.

---

319 Vgl. Vorstandssitzung vom 14. September 1928. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 184-188, hier Bl. 187). Siehe auch: Brief der wissenschaftlichen Leitung des Deutschen Hygiene-Museums an Gottlieb Michael vom 14. September 1928. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1928/5).

320 Siehe hierzu: Das Richtfest des Deutschen Hygiene-Museums. In: Hygienischer Wegweiser Heft 11. Jg. 3. Dresden 1928, S. 286-292; Der Bau des Deutschen Hygiene-Museums unter der Gesamtleitung von Prof. Dr. h. c. W. Kreis. Zum Richtfest am 8. Oktober 1928. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

321 Vgl. Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 15. November 1928. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 240-244, hier Bl. 243).

322 Vgl. Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 28. Februar 1929. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 245-247, hier 246).

323 Vgl. Vorstandssitzung vom 6. Juni 1929. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 195-203, hier 201).

324 Vgl. Vorstandssitzung vom 6. Dezember 1929. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 207-211, hier Bl. 207). Es handelt sich hierbei um die erste Vorstandssitzung im Neubau des Museum.

325 Vgl. Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 6. September 1929. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 252-55, hier Bl. 252); Vgl. Briefwechsel zwischen dem Museum und der Stadt Wien. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1929/5).

IV/51,52)[326] in Dresden stattfinden. Zu den Eröffnungsfeierlichkeiten gehörten eine Festsitzung im Dresdner Rathaus und Feierlichkeiten im Saal des Museumsneubaus. Zur Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung waren Delegationen zahlreicher Institutionen anwesend, darunter Vertreter der Reichs-, Länder- und Kommunalbehörden, des Reichstags, des Sächsischen Landtags und des Dresdner Stadtverordnetenkollegiums, des Deutschen Städtetages, der großen Wirtschaftsverbände, der Wissenschaft, der großen Versicherungsträger, der verschiedenen Standes- und Berufsorganisationen, des Auslands und des Völkerbundes sowie führende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens.[327]

Abschließend sollen die Vorgänge um die Wahl des Architekten für das Deutsche Hygiene-Museum und die Rezeption der Ereignisse durch die Öffentlichkeit genauer erläutert werden. Die Entscheidung für Wilhelm Kreis verlief sehr unbürokratisch und war für die Öffentlichkeit kaum durchschaubar. In der Presse wurde zwar im Sommer 1926 die Lage insofern richtig eingeschätzt, dass ein zweiter Wettbewerb nicht mehr in Frage kommen konnte, jedoch blieb der Öffentlichkeit bezüglich der Architektenwahl zu diesem Zeitpunkt nur die Spekulation wie im folgenden Zeitungsartikel vom 11. Juli 1926.

> „Nachdem nun (...) auch der Bauplatz vorhanden ist, tritt vor allem die Frage des Baumeisters des Hygiene-Museums in den Vordergrund. Die Ausschreibung eines Wettbewerbs kommt aller Voraussicht nach nicht in Betracht. Die Kosten hierfür sind zu hoch, es wird viel kostbare Zeit verschwendet und das Ergebnis eines Wettbewerbs ist heute, das wissen alle Eingeweihten, fast immer gleich Null. Aus diesem Grunde beteiligen sich ja auch namhafte Baukünstler nur noch in den seltensten Fällen. Daß die Stadt Dresden den Bau in eigene Regie nimmt, erscheint ebenfalls kaum denkbar, denn die freie Architektenschaft würde mit Recht dagegen wie ein Mann aufstehen. So bleibt nur noch die Wahl unter einigen wenigen zu Dresden in ganz besonders engen Beziehungen stehenden Architekten. Auch hier scheint man schon aus dem Stadium der Vorbereitung herausgetreten zu sein, denn in Kreisen, die es wissen müssen, werden bereits folgende Namen genannt: Prof. Kreis (Düsseldorf), der jetzt durch die famose 'Gesolei' wieder von sich reden gemacht und u.a. die Augustusbrücke gebaut hat, Prof. Max Hans Kühne, der bekannte Dresdner Baukünstler, von dem u.a. unser Schauspielhaus stammt, Prof. Tessenow (Dresden), der kürzlich den Ruf nach Charlottenburg erhielt, und Baurat Oskar Pusch (Dresden), der u.a. das Großkraftwerk Hirschfelde und andere staatliche Bauten schuf.“[328]

Einige Tage vor Erscheinen dieses Berichts, am 7. Juli 1926, fand in der Dresdner Kunstakademie eine Sitzung des Professorenkollegiums statt. Auf der Tagesordnung stand die

---

[326] Nachdem die IHA am 12. Oktober 1930 geschlossen worden war, entschloss sich die Ausstellungsleitung, die Hygiene-Schau im folgenden Jahr noch einmal in überarbeiteter und erweiterter Form zu zeigen. Im Zuge der Überarbeitung der Ausstellung kamen leicht veränderte, gemäßigtere Darstellungsmethoden zum Tragen. So relativierte man beispielsweise die zum Teil heftigen Angriffe auf das Kurpfuschertum, ohne von der Forderung des Arztbesuchs abzurücken.

[327] Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1930. In: Hygienischer Wegweiser. Jg. 6 (1931). Dresden 1931, S. 47-56, hier S. 47.

[328] Dresden vor neuen städtebaulichen Plänen. In: Dresdner Nachrichten Nr. 320 vom 11. Juli 1926, S. 7.

infolge des Weggangs von Professor Heinrich Tessenow zum 1. Oktober 1926 an die Technische Hochschule Charlottenburg notwendig gewordene Neubesetzung des Lehrstuhls für Baukunst an der Dresdner Akademie. Unter den Teilnehmern dieser Sitzung befand sich auch Ministerialdirektor Dr. Schulze. Man beschloss zunächst, den Rat auswärtiger Architekten in der Frage der Neubesetzung einzuholen. Es wurden Briefe an Fritz Schumacher (1869-1947), Hans Poelzig (1869-1936), German Bestelmeyer (1874-1942), Wilhelm Kreis (1873-1955) und Paul Bonatz (1877-1956) verschickt, in denen man diese um Vorschläge bezüglich geeigneter Kandidaten für die Dresdner Stelle bat. Wilhelm Kreis erhielt vermutlich denselben Einheitsbrief wie die anderen genannten Architekten. In der Personalakte von Kreis im Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Dresden findet sich jedoch noch ein Zusatz ohne Datum, den der Architekt wahrscheinlich zusammen mit diesem Schreiben vom 7. Juli 1926 zugestellt bekam. In diesem Zusatz wird Wilhelm Kreis in Kenntnis gesetzt, dass Ministerialdirektor Dr. Schulze sich von 11. bis 13. bzw. 14. Juli anlässlich der Gesolei in Düsseldorf aufhalte und ein persönliches Gespräch mit ihm beabsichtige. Man bittet Kreis wegen eines Aussprachetermins um eine Nachricht durch den Oberbürgermeister an Dr. Schulze.[329]

Bis Anfang August trafen die Antwortschreiben der angesprochenen Architekten in Dresden ein. Paul Bonatz schlägt Paul Schmitthenner (Stuttgart) als Tessenows Nachfolger vor.[330] German Bestelmeyer empfiehlt Oswald Bieber (München).[331] Hans Poelzig nennt der Reihe nach Otto Bartning (Berlin/Weimar), Hugo Häring (Berlin) und Ludwig Mies van der Rohe (Berlin).[332] Fritz Schumacher spricht sich für Emil Fahrenkamp (Düsseldorf) und Paul Schmitthenner (Stuttgart) aus.[333] In einem Schreiben an das Professorenkollegium vom 14. Juli 1926 schlägt die Studentenschaft der Abteilung für Baukunst ganz andere Persönlichkeiten vor.

329 Vgl. Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des Professorenkollegiums am 7. Juli 1926; Brief an die Architekten; Brief an Wilhelm Kreis ohne Datum. Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl.1-3.

330 Antwortschreiben von Paul Bonatz vom 9. Juli 1926 (Eingang: 11. Juli 1926). Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 4.

331 Antwortschreiben von German Bestelmeyer vom 9. Juli 1926 (Eingang: 12. Juli 1926). Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 5.

332 Antwortschreiben von Hans Poelzig vom 10. Juli 1926. Archiv der Hochschule für Bildende Künste. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 6.

333 Antwortschreiben von Fritz Schumacher vom 10. Juli 1926 (Eingang: 12. Juli 1926). Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 7.

Genannt werden an erster Stelle der Breslauer Stadtbaurat Max Berg (1870-1947), an zweiter und dritter Stelle die Professoren Heinrich Straumer und Adolf Rading (1888-1957).[334]

Die Vorschläge von Wilhelm Kreis in einem Schreiben vom 30. Juli 1926 trafen erst am 2. August in Dresden ein.[335] In seinem Brief an den Akademischen Rat der Staatlichen Kunstakademie Dresden nimmt Kreis unter Bezugnahme auf die Verhandlungen mit Ministerialdirektor Dr. Schulze in Düsseldorf zur Frage der Tessenow-Nachfolge Stellung. Er wolle seine Kandidatenvorschläge „vom Standpunkt eines neutralen Beobachters" zum Ausdruck bringen. Die Einschätzung, er habe in der Sache eine neutrale Position, entsprach zu diesem Zeitpunkt angesichts der vorangegangenen persönlichen Gespräche wohl nicht mehr der Wirklichkeit. Wilhelm Kreis stellt seinen Vorschlägen ein kurzes Persönlichkeitsprofil der für den vakanten Lehrstuhl wünschenswerten Kandidaten voran. Die notwendigen Fähigkeiten und Eigenschaften, die er hervorhebt, sind sehr aufschlussreich und geben auch einen Eindruck von der Selbsteinschätzung des Architekten als einen Mann des „gesunden" Mittelwegs. Die Dresdner Stelle verlange, so Wilhelm Kreis, eine „Persönlichkeit von ausgesprochener künstlerischer Begabung".

> „Ausgefallene Besonderheiten und persönliche Willkür in der Kunstauffassung wäre ebenso verhängnisvoll wie ein Mangel an künstlerischer Initiative. (...) Wenn man noch bedenkt, dass die Eigenart Dresdens gewisse Richtungen nach der äussersten Rechten und äussersten Linken ebenfalls ausschliesst, so verringert sich das Feld noch weiter und lässt meines Erachtens nur einige wenige beachtliche Persönlichkeiten zu."[336]

Im Folgenden spricht sich Wilhelm Kreis für einen Schüler des fünf Jahre älteren Paul Bonatz (1877-1956), den Stadtbaurat Freese sowie für seine eigenen Schüler, den Professor an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf Emil Fahrenkamp (1885-1966) und den Kölner Architekten Fritz Fuß, aus. Schließlich nennt er noch die Professoren Heinrich Straumer aus Berlin und Fritz Becker von der Kunstakademie Düsseldorf. Diese Empfehlungen von Wilhelm Kreis vom 30. Juli 1926 sind besonders vor dem Hintergrund interessant, dass es eine Art akademieinternes Rundschreiben in Form einer Notiz gibt, welches 10 Tage früher, vom 20. Juli 1926, datiert, und in dem die Professoren der Dresdner Akademie gebeten werden, durch ihre

334 Brief der Studierenden der Abteilung für Baukunst an das Professorenkollegium der Akademie für Bildende Künste Dresden vom 14. Juli 1926. Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 9.

335 Antwortschreiben von Wilhelm Kreis an den Akademischen Rat der Staatlichen Kunstakademie Dresden vom 30. Juli 1926 (Eingang: 2. August 1926). Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 19 a/b, 20.

Unterschrift die Zustimmung zur Berufung von Wilhelm Kreis zu geben. Es heißt in diesem formlosen Schreiben:

> „Sehr verehrter Herr Kollege! Bei Weiterführung der Angelegenheit der Berufung eines Nachfolgers für Professor Tessenow hat sich ergeben, daß Professor Kreis voraussichtlich bereit sein wird, einem Rufe nach Dresden zu folgen. Ich bitte umgehend um Ihre Meinung, ob Sie dieser Berufung zustimmen. Die Professoren Albiker, Dorsch, Gußmann, L. v. Hofmann, Rich, Müller, Sterl, Wrba haben sich dafür ausgesprochen."[337]

Es darf wohl vermutet werden, dass Wilhelm Kreis schon seit dem Treffen mit Ministerialdirektor Dr. Schulze auf der Düsseldorfer Gesolei Mitte Juli sehr genau über die internen Vorgänge in Dresden unterrichtet war. Seine Kandidatenvorschläge haben einen klaren „pro forma-Charakter". Kurz vor der Unterzeichnung des Vertrags mit dem Museumsverein am 14. September 1926 hielt sich Wilhelm Kreis in Wien auf, von wo er sich am 12. September 1926 telegraphisch mit dem Rektor der Kunstakademie Professor Ferdinand Dorsch (1875-1938) wegen seiner baldigen Ankunft in Dresden in Verbindung setzte.[338] Am 10. September berichtete sowohl die Dresdner als auch die Düsseldorfer Lokalpresse, dass der Architekten Wilhelm Kreis den Ruf nach Dresden angenommen habe. In der Ausgabe Nr. 459 der Düsseldorfer Nachrichten heißt es:

> „Der Vorstand des Deutschen Hygienemuseums hat gestern Abend Professor Kreis den Bau dieses Museums übertragen. (...) Vor einigen Wochen hatte er die Berufung nach Dresden abgelehnt, indessen faßte man in Dresden neue Vorschläge, die nunmehr zu einer Einigung und zur Annahme der Berufung geführt haben."[339]

In der Ausgabe Nr. 460 der Düsseldorfer Nachrichten vom selben Tag sind die Ereignisse um den Weggang von Wilhelm Kreis aus Düsseldorf wie folgt kommentiert:

> „Die Tatsache, daß Professor Kreis einem Ruf nach Dresden folgt, hat in eingeweihten Kreisen kaum überrascht. (...) Das neue Hygiene-Museum in Dresden soll die nächste große Aufgabe sein, die Kreis für die sächsische Hauptstadt zu lösen haben wird."[340]

---

336 Antwortschreiben von Wilhelm Kreis an den Akademischen Rat der Staatlichen Kunstakademie Dresden vom 30. Juli 1926 (Eingang: 2. August 1926). Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 19 a/b, 20.

337 Schreiben vom 20. Juli 1926. Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 10.

338 Vgl. Zwei Telegramme aus Wien von Wilhelm Kreis an den Rektor der Dresdner Kunstakademie Professor Ferdinand Dorsch vom 12. September 1926. Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 34/35.

339 Düsseldorfer Nachrichten Nr. 459 vom 10. September 1926. Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 33.

340 Professor Kreis und Düsseldorf. In: Düsseldorfer Nachrichten Nr. 460 vom 10. September 1926. Archiv der Hochschule für Bildende Künste. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 33.

Ebenfalls am 10. September 1926 urteilte der Dresdner Anzeiger über die Nachricht, dass Wilhelm Kreis die Berufung annehmen und den Bauauftrag für das Deutsche Hygiene-Museum erhalten würde, recht positiv.

> „Die Berufung von Prof. Kreis nach Dresden ist äußerst bedeutungsvoll. Dresden darf von ihm eine große städtebauliche Entwicklung erwarten (...)."[341]

Die Verfahrensweise des Museumsvereins, der Stadt Dresden und der Kunstakademie und die Umstände des Zustandekommens des Architekturvertrags mit Professor Wilhelm Kreis waren für die Öffentlichkeit kaum zu durchschauen. In Fachkreisen waren diese internen Regelungen eher umstritten. Als Beispiel für die verbreitete Kritik sei hier ein Dresdner Universitätsprofessor zitiert, der in einem Brief an den Ministerialdirektor vom 7. Februar 1927 schreibt:

> „Man erfährt dazu weiter, daß Herr Kreis die Berufung nach Dresden nur angenommen hat, weil ihm die Ausführung des Hygiene-Museums zugesichert wurde. Aber deshalb 'blanko Vollmacht'? Das alles widerspricht den demokratischen Gepflogenheiten. Dazu kommt noch, daß das Hygiene-Museum keine bloße Sache der Stadt Dresden ist, sondern auch den Staat Sachsen angeht und noch weiter das Deutsche Reich, die alle drei Kosten zu tragen haben. Dunkle Gerüchte schaden aber einer solchen Sache sehr und nur die volle Öffentlichkeit unter Wahrung ihres Rechts auf Kritik kann Beruhigung verschaffen."[342]

Im Rückblick berichtet Wilhelm Kreis selbst über seinen Wechsel nach Dresden Folgendes:

> „Als im Sommer des Jahres 1926 die Dresdner Kunst-Akademie bzw. das Ministerium des Innern durch den mir unvergeßlichen Leiter der Staatskanzlei Geheimen Rat Dr. Schulze mir das Lehramt an der Kunst-Akademie anbot, da war für mich ausschlaggebend die gleichzeitige Aussicht, die mir der Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums bot, den Entwurf zum Neubau des Deutschen Hygiene-Museums zu übernehmen."[343]

Nach den Ereignissen im Zusammenhang mit dem groß angelegten und dennoch ergebnislosen Ideenwettbewerb waren weitere sieben Jahre verstrichen. Sowohl die Stadt Dresden als auch der Museumsverein gerieten allmählich in Zugzwang, zumal beide Seiten hinlänglich bekundet hatten, wie wichtig der Bau des Hygiene-Museums sei. Hinzu kam noch, dass die Dresdner Sammlungen dringend einer festen Zuordnung innerhalb der Stadt bedurften. Angesichts dieser offenkundigen Entscheidungslosigkeit von Seiten der Stadt Dresden und des

---

341 Dresdner Anzeiger Nr. 425 vom 10. September 1926. Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Personalakte Wilhelm Kreis, Bl. 32.

342 Text „Zur baulichen Zukunft Dresdens" von Universitätsprofessor Dr. Hueppe aus Dresden-Loschwitz und Brief an den Ministerialdirektor vom 7. Februar 1927. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 281-187, hier Bl. 281.

343 Wilhelm Kreis: Dr. Ing. E.h. Wilhelm Kreis. Professor, Rektor der Akademie der bildenden Künste zu Dresden, Erbauer des Deutschen Hygiene-Museums. In: Dresdner Anzeiger Nr. 228 vom 16. Mai 1930. Jg. 200. Dresden

Sächsischen Staats hatte die öffentliche Kritik in der Lokalpresse zugenommen und setzte zusammen mit der wachsenden Kritik der Opposition im sächsischen Landtag die beteiligten Entscheidungsträger unter Druck. Die plötzliche, unbürokratische Wahl des Architekten Wilhelm Kreis muss auch vor diesem Hintergrund gesehen werden. Die Befürchtung, dass ein noch längeres Hinauszögern des Bauvorhabens das ganze Projekt gefährden könnte, mag ebenso eine Rolle gespielt haben. Wilhelm Kreis erfüllte mehrere Bedingungen. Er war als Architekt bereits stark etabliert. Als „Mann der Mitte" der akademischen Architekturlehre verpflichtet, bot Kreis die Garantie für eine „klassische" Baulösung. Schließlich kam noch der Umstand hinzu, dass er durch seine frühen Jahre in Dresden mit der städtebaulichen Situation der Stadt bestens vertraut war. Die städtischen Interessen und diejenigen des nach der langen und abwechslungsreichen Entwicklungsgeschichte des Baugedankens wenig experimentierfreudigen Museumsvereins waren im Spätsommer des Jahres 1926 in idealer Weise miteinander verflochten. Diese Interessenkonstellation war wohl nicht nur für Wilhelm Kreis günstig, sondern vor allem für die Realisierung des kulturellen Großprojektes Deutsches Hygiene-Museum in der Zeit der allgemeinen Rezession und Wirtschaftskrise am Ende der 1920er Jahre von existenzieller Bedeutung.

4.4.5. Finanzierung

Bezüglich der Finanzierungsanteile zwischen der Stadt Dresden und dem Staat Sachsen herrschte Mitte November 1926 noch kein Einverständnis.[344] Um die Klärung der Baufinanzierung voranzutreiben, argumentierte das Museum geschickt. In der Vorstandssitzung vom 19. November 1926 erläuterte Georg Seiring beispielsweise das Finanzierungsvorgehen der Stadt Düsseldorf in Bezug auf die Errichtung eines Reichsmuseums für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde.[345] In einem an den Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums gerichteten Schreiben vom 9. November 1926 hatte Oskar von Miller von München aus noch einmal die Bedeutung und Notwendigkeit der Dresdner Institution hervorgehoben und zur Realisierung der

1930, S. 6. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. II: Deutsches Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 13.

344 Vgl. Brief des Innenministeriums an das Finanzministerium, den Oberbürgermeister und den Direktor des Deutschen Hygiene-Museums Georg Seiring vom 15. November 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 260.

345 Vorstandssitzung von 19. November 1926. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. (Signatur 18/6, Bl. 143-149, hier Bl. 148).

Lingnerschen Idee gedrängt.[346] Alle beteiligten Stellen schienen sich über die Wichtigkeit des Museums einig.[347] Bezüglich der Finanzierung des Museumsbaus mussten noch genauere Regelungen getroffen werden. Von Anfang an stand fest, dass eine anteilige Finanzierung durch die Stadt Dresden, den Staat Sachsen und das Reich erfolgen sollte. Die Stadt Dresden stellte den Bauplatz und 1 Mio. Reichsmark als Baukostenzuschuss. Als der Sächsische Staat und das Reich jeweils 2 Mio. Reichsmark als Baukostenzuschuss in Aussicht stellten, konnte der Bau begonnen werden.[348] Die seinerzeit von Karl August Lingner veranschlagten Gesamtkosten von 4,5 Mio. Reichsmark waren schon allein durch die Inflation nicht zu halten. Anfang Juni 1927 veranschlagte man im geschäftsführenden Ausschuss des Museums die Baukosten mit 4 3/4tel Mio. Reichsmark ohne das Architektenhonorar, Gartenanlagen und Anliegerbeträge. Diesen Betrag hoffte man damals noch durch Einsparungen an der Architektur und Vereinfachungen in der Ausstattung verringern zu können.[349] Eine größere Kostenersparnis konnte durch den Verzicht auf eine ursprünglich geplante Sandsteinverblendung der Außenfassaden erreicht werden. Man entschied sich, die Fassaden zu verputzen und nur die Sockel aus witterungsbeständigem Granit auszuführen.[350] Beim Innenbau gelangen Wilhelm Kreis durch geschickte Wahl von Materialien und einfachen Gestaltungsmitteln vor allem bei den

---

346 Brief Oskar von Millers an den Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums vom 9. November 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 261 a/b, 262.

347 Wilhelm Kreis warb persönlich für das Dresdner-Projekt und wurde im Frühjahr 1927 sofort aktiv, als ihn das Gerücht erreicht hatte, dass die positive Entscheidung des Haushaltsausschusses (Bewilligung der Reichsmittel) in der letzten Plenarsitzung doch noch abgelehnt werden könnte. Kreis betont in dem Schreiben die internationale Tragweite des Museums und die Verwandtschaft mit dem Deutschen Museum München. Die Baupläne und die Kalkulation seien abgeschlossen, so dass eine Grundsteinlegung für Juni vorgesehen sei. Vgl. Brief vom 26. März 1927 von Wilhelm Kreis an Reichskanzler Dr. H.C. Marx. Bundesarchiv Berlin. Reichskanzlei. R 43 I / 833 Bd. 2:Hygiene Museum Dresden, Bl. 2/3. Kreis erhielt darauf die vertrauliche Zusicherung, dass der Reichskanzler das Bauprojekt „mit besonderer Aufmerksamkeit“ verfolge und trotz angespannter Finanzlage in jedem Fall Gelder zur Verfügung gestellt würden. Vgl. Brief vom 6. April 1927 vom Staatssekretär in der Reichskanzlei an Wilhelm Kreis. Bundesarchiv Berlin. Reichskanzlei. R 43 I / 833 Bd. 2: Hygiene-Museum Dresden, Bl. 4.

348 Der Finanzierungsanteil des Reichs kristallisierte sich im Laufe des Sommers 1927 heraus. Das Reichsministerium der Finanzen wollte noch im Frühjahr des Jahres anstelle der ursprünglich geforderten 1 Mio. RM nicht mehr als 200.000 RM bereitstellen. Dies hätte das ganze Projekt wieder in Frage gestellt, da eine „Kettenreaktion“ ausgelöst worden wäre, in dem Sinn, dass alle anderen Beteiligten (z.B. das Land Sachsen) ihre Verpflichtungen zurückgeschraubt haben würden. Vgl. Brief vom 27. Mai 1927 von der Sächsischen Gesandtschaft an den Reichskanzler. Bundesarchiv Berlin. Reichskanzlei. R 43 I / 833 Bd. 2: Hygiene Museum Dresden, Bl. 14. Im Juni 1927 genehmigte das Reichsfinanzministerium dem Reichministerium des Innern eine Etatüberschreitung von 500.000 RM für die Bauzwecke des Dresdner Museums. Neben dieser überplanmäßigen Bewilligung erwog das Reich, sich zur Leistung weiterer Jahresraten bis zu 2 Mio. RM zu verpflichten. Vgl. Briefwechsel zwischen den entsprechenden Stellen. Bundesarchiv Berlin. Reichskanzlei. R 43 I / 833 Bd. 2: Hygiene Museum Dresden, Bl. 18-23 und Bl. 85/86.

349 Vgl. Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 7. Juni 1927, Bl. 216-221, hier 217. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

350 Vgl. Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 30. September 1927, Bl. 225/226, hier 226. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

repräsentativen Räumen einige Einsparungen.[351] Außerdem setzte sich der Architekt persönlich ein, wenn es darum ging, Zuschüsse für das Bauvorhaben von öffentlichen Stellen zu erhalten. Wilhelm Kreis nutzte seine Beziehungen, um beispielsweise beim preußischen Wohlfahrtsminister die Bewilligung eines höheren Kontingents zu erwirken.[352]

Die Kostenschätzungen stiegen von 1929 bis Frühjahr 1930 noch um einiges an. Im Dezember 1929 wurden die Baukosten des schlüsselfertigen Baus einschließlich des Architektengehalts auf maximal 5.400.000 Mio. Reichsmark, die Kosten für die Einrichtung der Büros, Werkstätten, Vortragssäle usw. auf 335.000 Reichsmark und die Kosten für die Einrichtung der Schauräume auf 220.000 Reichsmark, das heißt die Gesamtkosten auf 5.955.000 Reichsmark, geschätzt.[353] Bis Frühjahr 1930 hatten sich die Kosten nochmals erhöht. Man schätzte, dass sich die Gesamtkosten auf deutlich über 6 Mio. Reichsmark belaufen würden. Das Reich, der Staat Sachsen und die Stadt Dresden hatten zu diesem Zeitpunkt die insgesamt bewilligten 5 Mio. Reichsmark bis auf wenige Reste gezahlt. Zur Deckung der darüber hinaus notwendigen Kosten setzte sich das Museum mit Industriellen in Verbindung und warb um Stiftungen. Man unterschied drei Möglichkeiten der Stiftung: 1. Sachstiftungen bzw. Preisnachlässe bei Anschaffungen, 2. Geldstiftung für einen bestimmten Zweck (Einrichtung eines Zimmers, Sammlung, Kunstgegenstände) und 3. Beiträge für den Bau und seine Einrichtung allgemein. Ein großer Teil der Stiftungen diente der Verbesserung der Einrichtung bestimmter Räume des Museums beispielsweise des Direktorenzimmers, des Lesesaals, des Gymnastiksaals, der Werkstätten, des Sitzungszimmers, des kleinen Saales, des Erfrischungsraums, des Lingner-Gedächtnisraums oder der Gestaltung von Fenstern. Dadurch, dass zunächst die notwendigen zweckgebundenen Stiftungen herangeholt werden mussten, ergaben sich zum Teil Verzögerungen der Bau- und Einrichtungsarbeiten. Zur Finanzierung einzelner Ausstellungsgruppen wandte sich die Museumsleitung gezielt an zuständige Gesundheitsorganisationen. Als weitere Einnahmequellen des Museums sind eine Lotterie und die Einnahmen durch die Aktiengesellschaft für hygienischen Lehrbedarf zu nennen.[354]

---

351 Vgl. Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 15. November 1929, Bl. 260-262, hier Bl. 260. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

352 Vgl. Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 10. April 1930, Bl. 266-268, hier Bl. 266. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

353 Vgl. Vorstandssitzung vom 6. Dezember 1929, Bl. 207-211, hier Bl. 208. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7).

354 Vgl. Vorstandssitzung vom 7. März 1930, Bl. 217-225, hier Bl. 217-220. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6). Die Überlegung, Stiftungen für die Inneneinrichtung des Museums einzubeziehen, hatte die Museumsleitung schon früh angestellt. Siehe hierzu: Vorstandssitzung vom 31. Mai 1928, Bl. 177-183, hier Bl. 177/178. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6).

Bis September 1930 waren die Gesamtkosten auf 6.992.000 Mio. Reichsmark gestiegen. Der Museumsvorstand beschloss, die Schlussabrechnung zum 31.12.1930 aufzustellen.[355] Nach dem durch Georg Seiring aufgestellten Erläuterungsbericht zum Bauabschluss vom 31. Oktober 1931 belief sich die abschließende Summe der Baukosten einschließlich aller Unkosten auf insgesamt 7.996.300.74 Reichsmark.[356]

355 Vgl. Vorstandssitzung vom 19. September 1930, Bl. 212-215, hier Bl. 212. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6).

356 Vgl. Georg Seiring: Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluß des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums, 14 S. (Signatur 1931/14).

5. DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM NACH DEM ENTWURF VON WILHELM KREIS - DER AUSSENBAU

5.1. Lage und Baumassen

Der Bauplatz des Deutschen Hygiene-Museums liegt in der Sekundogenitur zwischen Zinzendorfstraße, Johann-Georgen-Allee und Albrechtstraße am Rand des Großen Gartens[1] (Abb. V/1). Der Museumsbau wurde in den Jahren 1928-1930 in der verlängerten Hauptachse des Großen Gartens und damit in unmittelbarer Beziehung zu Park und Palais errichtet (Abb. V/2). Eine Verlegung der Albrechtstraße im 90 Grad Winkel zur Hauptallee des Großen Gartens und eine geänderte Hauptverkehrsführung über die Lennéstraße hatte zur Folge, dass sich der Museumsbau mit dem so geschaffenen Lingnerplatz in einer ruhigeren Lage befand, ohne die gute verkehrstechnische Anbindung an die Alt- und Neustadt zu verlieren.[2] Aus der folgenden, detaillierten Baubeschreibung des Zustands von 1930 wird hervorgehen, wie der Architekt Wilhelm Kreis den durch die Lage des Bauplatzes vorgegebenen axialen Bezug aufgriff und bis in den inneren Grundriss des Museumsneubaus umsetzte.

---

[1] Die älteste Dresdner Gartenanlage war von Johann Friedrich Karcher für Kurfürst Johann Georg II. als Lustgarten im axialen französischen Stil ab 1676 angelegt worden. Im nördlichen Teil des Gartens befindet sich das von Georg Starcke von 1678 bis 1683 im repräsentativen Barockstil erbaute Palais Prinz Georg.

[2] Ursprünglich geplant war, den Museumsneubau an der verlängerten Zirkusstraße zu errichten. Die Verlegung des Bauplatzes an die verlängerte Albrechtstraße und in die Hauptachse des großen Gartens vollzog sich ohne große Schwierigkeiten in Zusammenarbeit der zuständigen Stellen. Der Zeitgenosse Fritz Heitsch polemisiert in zwei Beiträgen heftig gegen „den völlig verfehlten Bauplatz des Hygienemuseums“ als zerstörerischen „brutalen Eingriff“ in die „fein abgestimmte Gartenanlage“ und deren Baumbestand. Er kritisiert die Lage des Neubaus im Park und wirft der Stadt Desinformationspolitik, Verschleierungstaktik und gezielte Irreführung der Öffentlichkeit in der Frage der Bauplatzfindung vor. Man habe seitens der offiziellen Stellen die Verlegung des ursprünglichen Bauplatzes erst viel zu spät bekannt gemacht beziehungsweise in ihrer Tragweite in den Presseberichten bewusst verharmlost, um öffentlichen Protest zu verhindern. Evidentestes Beispiel für die Verunklärung stellt eine am 17. April 1927 in den Dresdner Nachrichten, drei Monate nach der Ankündigung der Planänderungen im Dresdner Anzeiger vom 1. Januar 1927, publizierten Zeichnung (Abb. V/3) dar, die noch den ursprünglichen Planungsstand suggerieren soll. Heitsch weist nach, dass Bauabmessungen und Grundstücksgröße nicht miteinander zu vereinbaren sind und stellt den Plan als grobe Täuschung heraus. Die Dresdner hätten zwar am 9. Juni 1927 vom Beschluss des Ratskollegiums zur Bauplatzverlegung erfahren, jedoch ohne genaue Angaben. Anfang Juli sei über Änderung des Bebauungsplanes für den Bereich der Sekundogenitur berichtet worden, wiederum ohne Angaben zur Positionierung des Baus. Vgl. Fritz Heitsch: Die Verschleierungskünste bei der Zerstörung des Parks der Sekundogenitur. Dresden o.J., 8 S.; Fritz Heitsch: Das Museumsgebäude an der Albrechtstraße – ein Muster der Unzulänglichkeit. Dresden o.J., 8 S. Aus Quellen der Stadt geht allerdings hervor, dass die Stadtverordneten am 11. Juni 1927 in einem dringlichen Schreiben über die Entscheidung des Architekten Wilhelm Kreis informiert wurden, den Museumsneubau in die Hauptachse des Großen Gartens zu verlegen, „jedoch die Hauptbaumasse weiter in Richtung nach der verlängerten Albrechtstraße zu anzuordnen.“ Vgl. Schreiben vom 11. Juni 1927 vom Rat der Stadt Dresden an die Stadtverordneten. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Deutsches Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 272-276, hier 272.

Als wichtigste Quellen für die Baubeschreibung dient eine kleine Anzahl noch erhaltener Ausführungspläne, die sich heute im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums befinden. Im Kreis-Archiv in Bad Honnef ist kaum noch Planmaterial zum Deutschen Hygiene-Museum vorhanden, da die meisten Unterlagen verloren gingen. Hilfreich sind die in beiden Archiven noch existierenden zeitgenössischen Fotos, welche in Ergänzung zu den wenigen Plänen und Zeichnungen die eigentliche Grundlage der Baubeschreibung darstellen. Der Rückgriff auf zeitgenössische Sekundärquellen[3] ist wegen der mangelhaften Lage bei den Primärquellen unbedingt erforderlich.[4]

Bei den anglo-amerikanischen Fliegerangriffen in der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1945 wurde das Deutsche Hygiene-Museum schwer getroffen und zu 80% zerstört.[5] Nach dem Krieg wurde das Gebäude nicht unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten wieder aufgebaut. Man hielt sich beim Wiederaufbau jedoch nur grob an die Hauptmerkmale der einzelnen Bauteile, so dass heute zumindest noch der Gesamteindruck, die Proportionen der einzelnen kubischen Baukörper und die Größenverhältnisse ablesbar sind. Auf die Zerstörungen im Einzelnen wird an den entsprechenden Stellen noch hingewiesen.[6]

---

3 Hier sind vor allem zu nennen: Martin Richard Möbius: Der Bau. In: Georg Seiring, Martin Richard Möbius, Walther Schulze (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Architektur Prof. Dr. Wilhelm Kreis. Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. 9-14; Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072; Georg Seiring: Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluß des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums, 14 S. (Signatur 1931/14); Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums, 35 S.; Georg Seiring: Lingner und sein Werk ‘Das Deutsche Hygiene-Museum’. In: Hygiene. Sonderheft der Zeitschrift für Desinfektions- und Gesundheitswesen. Heft 5. Teil I (Mai). Jg. 22. Berlin 1930, S. 267 und S. 270-274. Gesondert zu nennen ist die Schrift: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J. (1933). Die in den oben genannten Schriften angegebenen Baudaten differieren bei einigen Maßangaben leicht.

4 Die Tendenzen der Entwurfsplanung werden in Abschnitt 5.2. zusammenfassend dargestellt und erläutert. Im Anhang findet sich eine tabellarische Aufstellung aller heute noch existierenden Abbildungen von Entwurfszeichnungen und Modellen. Stichwortartig aufgeführt können die planerischen Abweichungen dort im Detail für jeden Bauteil nachvollzogen werden.

5 Einige Informationen zu den genauen Schäden am Gebäude geben neben wenigen Fotos im Archiv des Museums (Bauoberleitung/Wiederaufbau/Werterhaltung, 1945/47. Fotodokumentation F 140, F 141) vor allem die folgenden Quellen, die sich ebenfalls im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums befinden: Deutsches Hygiene-Museum e.V. Dresden. Bericht über das Geschäftsjahr und das Rechnungswerk 1944/45. (Signatur 45/1); Unerläßliche Sofort-Maßnahmen zur Verhütung weiteren Gebäudeschadens und zur gebotenen Leistungssteigerung des Deutschen Hygiene-Museums, Dresden. (Signatur 48/1); Der Wiederaufbau des Deutschen Hygiene-Museums. Gesamtkostenberechnung. Januar 1946. (Signatur 45/3, Bl. 1-22).

6 Bei der Beschreibung des Außenbaus soll der heutige Zustand im Hintergrund stehen. Die Bauabschnitte beziehungsweise Fassaden, die sich heute bis auf einzelne Abwandlungen in ihren Grundzügen noch so darstellen wie 1930, sollen im Präsens beschrieben werden unter Angabe der Veränderungen. Die größte Authentizität ist heute nur noch bei der Schauseite gegeben, und auch hier streng genommen nur bei der Frontalansicht des hohen Mittelbaus. Überwiegen die Veränderungen an der Fassadengestalt und der Abwicklung der Wandöffnungen, wie

Eine gärtnerisch-architektonisch ausgebildete Vorplatzanlage im Ausmaß von 100 m x 60 m, der heutige Lingnerplatz, bildet die Überleitung von den Sportanlagen auf den Güntzwiesen (Abb. V/4) zum Museumsbau, der auch seitlich von großen Grünanlagen umgeben ist (Abb. V/5). Im Eröffnungsjahr des Museums stand der Neubau außerdem in Beziehung zu den temporären Bauten der Internationalen Hygiene-Ausstellung (Abb. V/6). Luftaufnahmen zeigen, dass die rückwärtigen Gebäudeteile des Museumsbaus, welcher der Altstadt Dresdens den Rücken zukehrt, damals äußerst nahe an die Bebauung der Zinzendorfstraße herangebaut waren (Abb. V/7-9). Die großen Kuben des Gebäudes bildeten einen gewagten Kontrast zu der Wohnbebauung hinter dem Museum. In der so in voller Länge ausgenutzten Achse der Parkallee beschreibt der Grundriss des Baus im Kern ein Rechteck (Abb. V/5). Ein großer rechteckiger Innenhof wird von dreigeschossigen, 19 Meter hohen Flügelbauten gebildet. Der akzentuierte, der Stadtseite abgewandte Haupteingang des Museums liegt in einem viergeschossigen, 29 Meter hohen, kubischen Baukörper, welcher an der dem Großen Garten zugewandten Schmalseite des Hofrechtecks dieses durchschneidet und weit vor das durch die niedrigeren Hofflügel gebildete Rechteck hervorspringt. Dem wuchtig hervorspringenden Kubus sind wiederum teils flankierend, teils vorgelagert, zwei symmetrisch gestaltete Vorbauten zugeordnet. Bei diesen Vorbauten, im Folgenden Kopfbauten genannt, handelt es sich um rechteckige Baukörper aus 11 Meter hohen Flügeln, welche je zwei quadratische Innenhöfe umschließen. Durch den Hauptbau und die beiden Kopfbauten gerahmt, ergibt sich vor der Hauptfassade ein Ehrenhof, der, ursprünglich mit einem rechteckigen Wasserbecken versehen, die Gruppierung der Baumassen ergänzt. Der in zwölf Monaten gebaute Rohbau des Museums umfasste 128.000 Kubikmeter umbauten Raum und bot bei einer bebauten Fläche von 9.000 Quadratmetern eine Nutzfläche von 20.000 Quadratmetern.[7]

vor allem bei den Fassaden der Hofflügel, erfolgt die Beschreibung in der Vergangenheitsform unter kurzem Hinweis auf die heutige Situation.

[7] Die Angaben zu den Baudaten, Rauminhalten und Flächen variieren in der Literatur. Die hier angegebenen Maße finden sich bei: Martin Richard Möbius: Der Bau. In: Georg Seiring, Martin Richard Möbius, Walther Schulze (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Architektur Prof. Dr. Wilhelm Kreis. Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. 13.

5.1.1. Der Mittelbau

Da der Mittelbau in seinem vorderen Teil im Krieg nicht beschädigt worden ist, präsentiert sich die Eingangsfassade (Abb. V/10-12) dem Besucher auch heute noch in ihrer ursprünglichen, charakteristischen Gestalt. Das Gesamtbild wird bestimmt durch den dem hohen Kubus des Mittelbaus vorgelegten, beidseitig eingezogenen Risalit mit einer fünfachsigen Portikus, die von zwei äußeren, die Dachlinie knapp durchstoßenden Pylonen flankiert wird. Die aus neun Teilen zusammengesetzten, 18 Meter hohen Granitpfeiler bauen sich sockellos aus dem oberen Podest einer vorgelagerten Freitreppe auf. Oben abschließend zusammengefasst werden die Pfeiler durch ein Gebälk aus 31 leicht trapezförmigen Werkstücken. Darüber legt sich eine schmucklose Attika, die 1930 wie sämtliche Wandflächen des Gebäudes weiß verputzt war.[8] Die eigentliche Eingangsfassade, die in geringem Abstand hinter der Pfeilerfront der Portikus liegt, gliedert sich durch schmale mit den Portikuspfeilern korrespondierenden Wandvorlagen (Abb. V/14,15). In deren Zwischenräumen befinden sich in der unteren Zone fünf Eingänge in Form von schweren, zweiflügeligen, von Spiegelglas unterbrochenen, glänzenden Aluminiumtüren (Abb. V/16), welche in schwere Granitrahmen eingestellte Supraportenfenster (Abb. V/14) besitzen. In einer höheren Zone folgen stehende, die restlichen Flächen ganz öffnende, steingerahmte Fensterbahnen, welche durch zierliche Metallstege gegliedert sind und halbrunde Balkonaustritte (Abb. V/14,15) mit Gittern und Türblättern aus poliertem Stahl als unteren Abschluss haben.

An den Seitenwänden des hohen Mittelbaus lässt sich dessen Funktion als zentraler Angelpunkt der inneren Gebäudeorganisation und als spannungsvolles Bindeglied zwischen den rundherum angelagerten niedrigeren Bauteilen der beiden Kopfbauten und der Hofflügel ablesen. So verweisen im vorderen Viertel der Seitenfassaden ein langgestrecktes, stehendes, hervortretendes Kastenfenster und ein darunter befindliches liegendes Rechteckfenster auf die Lage des Treppenhauses im Mittelbau (Abb. V/17-19). Die weit nach hinten zurückspringenden und in den rechteckigen Hofkomplex einschneidenden Seitenfassaden des hohen kubischen Mittelbaus (Abb. V/5,6) präsentieren sich, horizontal zweigeteilt, in einer oberen Zone als vollständig geschlossene Putzfläche. In einer unteren Zone werden die Seitenwände des

[8] Bei der bis heute erhaltenen Inschrift „Deutsches Hygiene-Museum“ aus vergoldeten Antiqua-Buchstaben auf der Attika handelt es sich um eine spätere Zutat der 1930er Jahre (Abb. V/13). Dass Wilhelm Kreis dieser Zutat zunächst ablehnend, zumindest aber äußerst skeptisch gegenübergestanden haben muss, belegt eine Passage unter IV aus dem Protokoll einer Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses vom 5.9.1930. Dort heißt es: *„Der Name 'Deutsches Hygiene-Museum' soll unverändert beibehalten werden. Professor Dr. Kreis soll nochmals erwägen, den Namen 'Deutsches Hygiene-Museum' im Mittelfelde der Eingangspforte anzubringen.“* Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 274).

Mittelbaus von den jeweils nach hinten sich anschließenden seitlichen Hofflügel so überschnitten, dass deren umlaufende Laternen jeweils von einem flachen, gegen die Seitenwand des Mittelbaus gebügelten Winkelbau als Fensterband aufgenommen werden, welches unvermittelt mit einigem Abstand zur Kante des Winkelbaus und relativ großem Abstand zur Vorderkante des Mittelbaus endet. Die darunter liegende Zone des Winkelbaus war ursprünglich auf beiden Seitenwänden des Mittelbaus unterschiedlich behandelt. An der Südseite (Abb. V/18,19) wurde die Fläche des Winkelbaus unterhalb des fortgeführten Lichtbandes durch eine Putzfläche gebildet, die auf der Höhe des Dachgesimses des hinteren Innenhofs des südlichen Kopfbaus durch ein Gesimsprofil unterbrochen wurde. Darunter befanden sich, auf der Höhe des ersten Obergeschosses des Kopfbaus die zwei liegenden Fenster des Ehrenraums des Deutschen Hygiene-Museums. An der Nordseite des Mittelbaus (Abb. V/17) war die Fläche des Winkelbaus unterhalb des fortgeführten Lichtbandes großflächiger geöffnet durch ein fast quadratisches Fenster, ein Fensterband und eine Tür. Durch die Tür konnte der hintere Teil der Dachterrasse des nördlichen Kopfbaus betreten werden. Hinter diesen Wandöffnungen befand sich der Erfrischungsraum. Analog zur Südseite (Abb. V/18,19) befanden sich unter dem fortgeführten Dachgesims des hinteren Innenhofs des nördlichen Kopfbaus (Abb. V/17) zwei liegende Fenster. Diese Fenster belichteten die dahinter liegende Personalkantine.[9]

Die Hoffassade des Mittelbaus war sehr regelmäßig aufgebaut und entscheidend geprägt von der pavillonartigen Hofbebauung, welche sich stufenweise vom Mittelbau ausgehend in den großen Innenhof erstreckte, um in einem halbrunden Abschluss mit kranzförmig herumgeführtem Gang zu enden. Zum großen Innenhof präsentiert sich der hohe Mittelbau mit einem stark eingezogenen, im Vergleich zu den beiden äußeren vorspringenden Bauteilen schmaleren Mittelteil (Abb. V/20,21). In der obersten Zone durchgängig von einem breiten Band verputzter Wandfläche bestimmt, gestalteten sich die Fassaden des Mittelteils und der flankierenden Vorbauten durch regelmäßig angeordnete, meist quadratische Fensteröffnungen. So waren die Stirnfronten der Vorbauten jeweils charakterisiert durch einen Block aus drei mal drei quadratischen Fenstern, welcher seitlich durch ein schmales, stehendes Treppenhausfenster[10] am äußeren Fassadenrand begleitet wurde. Ebenfalls identisch ausgebildet waren die verputzten Wandflächen der einander gegenüberliegenden Innenwände dieser äußeren Vorbauten jeweils

[9] In seiner Baubeschreibung geht Achim Preiß fälschlich davon aus, es habe sich hier von Anfang an um einen „blinden“ Winkelbau gehandelt. Siehe: Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 197-207, hier 202.

durch drei, fast quadratische Fenster durchbrochen, von denen eins auf der Höhe des zweiten und zwei auf der Höhe des dritten Obergeschosses des Mittelbaus lagen. Hinzu kamen jeweils eine einflügelige Tür auf Höhe des zweiten Geschosses, durch die man einen beide Vorbauten verbindenden Gang (Abb. V/21) betreten konnte.

Der schluchtartig hinter die Fluchtlinie der beiden Vorbauten eingezogene Mittelteil wurde in einer mittleren Zone fast ganz durch das riesige Lingner-Gedächtnisfenster des Großen Saales ausgefüllt (Abb. V/21). Einem schmalen Wandstreifen darunter folgte der erwähnte gangartige Vorbau mit filigranem Stabgeländer. Die Front dieses abgesetzten, zwischen die äußeren Vorbauten eingepassten Bauteils wurde von acht, annähernd quadratischen Fenstern durchbrochen. Unter der Fensterreihe befand sich wiederum ein niedriger, den Zwischenraum der äußeren Vorbauten des Mittelbaus ausfüllender Einbau. Der Bauteil, der etwas weiter in den Innenhof hineinreichte und leicht unterhalb seiner Dachlinie die inneren Kanten der beiden großen, vorgezogenen Bauten ein Stück umschloss, beherbergte den hofseitigen Teil der Empfangshalle. Eine weitere kleine Stufe tiefer setzte das Dach der eingeschossigen, pavillonartigen Hofbebauung an. Zusammen mit der äußeren Wand des Einbaus (Empfangshalle) bildeten die Innenwände dreier hufeisenförmig sich anschließender Pavillontrakte einen geschlossenen, quadratischen Schmuckhof (Abb. V/20).

Der hofseitige Teil des hohen Mittelbaus und die bereits erwähnte eingeschossige Pavillonbebauung wurden 1945 durch einen Volltreffer mit Brandbomben völlig zerstört[11]. Der ursprüngliche charakteristische Pavillon entwickelte sich aus dem Hauptkubus des Mittelbaus heraus, welcher sich treppenartig in den Innenhof ausdehnte (Abb. V/20). Die Außenwände der seitlichen Pavillontrakte befanden sich noch in einigem Abstand zu den den Innenhof begrenzenden Wänden der großen Ausstellungstrakte. So konnten alle Außenwände der drei Trakte des eingeschossigen Pavillons rundherum durchfenstert werden. Es handelte sich um enggestellte, liegende Fenster mit einfachem, filigranem Fensterkreuz. In der Mittelachse brach am hinteren Ende des Pavillons ein langgestreckter, apsisähnlicher Bauteil heraus, dessen halbrunde Wand durch runde Blindfenster geschmückt war. Wiederum in Form eines Hufeisens waren drei niedrigere Gänge um die höheren, durchfensterten Pavillontrakte herumgelegt, so

10 Hinter dem schlanken Fenster befanden sich auf jeder Seite die rückwärtigen Treppenhäuser des Mittelbaus, welche die in diesem Teil untergebrachten Hörsäle erschlossen.

11 Im Zuge des Wiederaufbaus kamen anstelle der ehemaligen Hofbebauung an der rückwärtigen Wand des Mittelbaus Anbauten hinzu, die aus den räumlichen Umgestaltungen im Inneren des Mittelbaus resultierten und die ursprüngliche Behandlung dieser Bauteile stark verunklären.

dass der seitlich verbleibende Zwischenraum zwischen Hofeinbauten und den den Hof begrenzenden Innenwänden der großen Ausstellungstrakte ausgefüllt war (Abb. V/20). In der Mittelachse wurde auch auf dieser Ebene die apsisähnliche Ausbuchtung aufgegriffen. Während die äußeren Trakte des Umgangs Oberlicht besaßen, war das kranzartig die Apsis mit größerem Radius umschließende, niedrigere Halbrund nach oben gänzlich abgeschlossen. Die äußere Fassade des Pavillons zum Museumsinnenhof (Abb. V/20,22,23) war bestimmt durch große verputzte Wandflächen und knapp über dem Boden angeordnete schmale, horizontale Fensterschlitze.

5.1.2. Die Kopfbauten

Die Fassadengestaltung der zweigeschossigen Kopfbauten ist streng regelmäßig (Abb. V/24). Auf einem leicht geböschten Sockel aus Granitplatten schließt sich eine Reihe gleich ausgebildeter, flach in die verputzte Außenwand eingesetzter Erdgeschossfenster an. Über den aneinander gereihten Erdgeschossfenstern mit einer senkrechten Mittelteilung folgt ein breiter, oben wiederum durch ein schmales, umlaufendes Gesimsprofil und eine weitere Fensterreihe überlagerter Streifen verputzter Wandfläche. Im Gegensatz zu den durch Wandstege voneinander getrennten Erdgeschossfenstern sind die enger gestellten, leicht größeren Obergeschossfenster jeweils mit einem einfachen, flachen Steinrahmen versehen. Ein weiterer, flacher Steinrahmen fasst die ganze Reihe der Obergeschossfenster oben wie eine Klammer so zusammen, dass sich ein markantes Schattenprofil bildet. Die bandartige Wirkung dieser enggestellten Obergeschossfenster wird durch eine nur knapp darüber verlaufende Attika mit Kranzgesims noch unterstrichen. Den oberen Abschluss der Kopfbauten bildete ursprünglich ein flaches, als Terrasse nutzbares Dach mit umlaufendem, leicht zurückspringendem, filigranem Stabgeländer[12]. Die Fassaden der Kopfbauten sind im Wesentlichen charakterisiert durch schichtweise übereinander gelegte Zonen, die regelmäßig um den ganzen Gebäudeteil herumgeführt sind.[13] Der Anschluss der beiden Kopfbauten an die Vorderfront des Mittelbaus ist durch einen um eine Fensterachse einspringenden Winkelbau (Abb. V/10,25), der mit halber Fensterbreite unvermittelt gegen den Eckpylon der Portikus stößt, in einer Weise geleistet, die

[12] 1936 wurde dieser leichte, filigrane Dachabschluss der Kopfbauten durch eine kräftige, steinerne Attika ersetzt, welche die Wirkung der Kopfbauten nicht unerheblich veränderte. Ende der 1990er Jahre wurde die Attika im Zuge der Renovierung und Modernisierung des südlichen Kopfbaus für diesen Teil wieder zurückgebaut.

durch den Verzicht auf nahtlose Übergänge kontrastierende Absichten verrät. Das Stabgeländer auf dem Dach zeichnete die Linien dieser kleinen Winkelbauten nach (Abb. V/26).

Außen sind die beiden Kopfbauten seitlich herumgeführt, wo sie die sich rückwärtig anschließenden langen seitlichen Hofflügel (Ausstellungstrakte) überschneiden und auch hier unvermittelt und ohne den Gestaltungsrhythmus einzuhalten, gegen die Wand derselben geführt werden (Abb. V/5,27).

Die ursprüngliche Abwicklung der Wandöffnungen an den vier äußeren Wänden der beiden Kopfbauten entsprachen sich weitgehend wie aus den zeitgenössischen Fotos und den Grundrissen hervorgeht (Abb. V/28,29).[14] Ursprünglich waren die gegenüberliegenden Kopfbaufassaden des Ehrenhofs mit neun Fenstern in der Zone des ersten Obergeschosses identisch ausgebildet, während sie sich in der Erdgeschosszone (Abb. V/30,31) leicht unterschieden.[15] An den Frontseiten[16] waren beide Kopfbauten jedoch mit je elf Fensterachsen in Erdgeschoss- und Obergeschosszone völlig identisch ausgebildet, was dem symmetrischen Gesamteindruck der Hauptfassade diente (Abb. V/32). Die lang gestreckten äußeren Seitenwände beider Kopfbauten, im ersten Obergeschoss mit einer Reihung von Fenstern gleich ausgebildet, unterschieden sich wiederum nur in der Erdgeschosszone, wo die Reihung der Fenster durch die jeweils unterschiedliche Positionierung einer einflügeligen, steingerahmten Tür mit Supraportenfenster durchbrochen wurde (Abb. V/33-35). An der südlichen Außenwand des südlichen (linken) Kopfbaus kam dieser Tür eine wichtige Funktion zu (Abb. V/33,34). Sie markierte eine Art Zäsur an dieser Stelle der Fassade, da sich links von ihr die Sockelhöhe nach unten verschob, um dann allmählich, dem wieder abschüssigen Verlauf des Geländes

---

13 Bei dem Bauzustand von 1930 waren dies folgende Zonen: Sockel, Erdgeschossfensterband, Wandstreifen, Obergeschossfensterband, Attika, Kranzgesims, Dachhaut und Stabgeländer.

14 Von den insgesamt vorliegenden, undatierten Grundrissplänen, welche unterschiedlich genau ausgearbeitet sind und in kleinen Details voneinander abweichen, wurden für die Baubeschreibung des Außenbaus zunächst diejenigen herangezogen, aus denen die Behandlung der Fassaden am deutlichsten hervorgeht. Bei der Beschreibung des Innenbaus in Kapitel 6 der Arbeit im Zusammenhang mit der Raumdisposition werden die übrigen Grundrisse kurz vorgestellt. Im Anhang befindet sich eine tabellarische Auswertung sämtlicher noch existierender Grundrisse des Museums.

15 So hatte der südliche Kopfbau (Abb. V/30) an dieser Stelle acht Fenster und, von der Vorderfront aus gesehen, eine einflügelige Tür zwischen dem sechsten und siebten Fenster. Der nördliche Kopfbau (Abb. V/31) hatte in der Erdgeschosszone zum Ehrenhof neun Fenster und keine Türöffnung.

16 Auf einigen der zeitgenössischen Fotos (Abb. V/31,32,35) ist an den Frontseiten der Kopfbauten auf der Wand über den Erdgeschossfenstern ein dezenter Schriftzug erkennbar. An beiden Kopfbauten erstreckt sich dieser, vermutlich aus Antiqua-Buchstaben zusammengesetzte Schriftzug von den Außenkanten gesehen über die Länge von drei Fensterachsen. Über den Text der beiden Schriftzüge lässt sich anhand der Fotos nichts sagen. Er könnte auf beiden Seiten „Deutsches Hygiene-Museum“ lauten oder ein Hinweis auf die jeweilige Nutzung der Kopfbauten sein.

entsprechend, größer zu werden. Dieser Sprung vollzog sich ebenfalls bei der sich links von der Tür fortsetzenden Reihe der Erdgeschossfenster über dem Sockel. In ihrer Form annähernd quadratisch, hatten diese Fenster ein einfaches Fensterkreuz als Unterteilung und unterschieden sich deutlich von den Erdgeschossfenstern, die rechts von der besagten Tür lagen und die wie alle übrigen Fenster der Kopfbauten nur eine mittig angeordnete Vertikalsprosse besaßen.

Auch bei den rückwärtigen Außenfassaden der Kopfbauten war das Obergeschoss mit je fünf Fensterachsen identisch ausgebildet, während die Erdgeschosszone unterschiedlich behandelt war. Neben jeweils einer Durchfahrt in den hinteren Innenhof gab es auf der Südseite an dieser Stelle nur ein einzelnes Wohnungsfenster (Abb. V/27) und auf der Nordseite drei Fenster der Gipsbildhauerei (Abb. V/36). In Bezug auf die äußeren Fassaden der Kopfbauten lässt sich zusammenfassend sagen, dass große Teile nahezu einheitlich, mit dem Schwerpunkt auf der Horizontalen, aufgefasst waren. Die umlaufenden, schichtartigen Wandzonen wurden nur durch wenige unregelmäßig gesetzte, vertikale Akzente unterbrochen.

Die Trakte der Kopfbauten umschließen jeweils zwei hintereinander liegende Innenhöfe. Die vorderen Innenhöfe der beiden Kopfbauten waren im Erdgeschoss durch Einbauten ausgefüllt (Abb. V/5). Dabei handelte es sich im Fall des linken Kopfbaus um den Gymnastiksaal mit flachem Satteldach, dessen First in der Flucht des Gesamtkomplexes verlief, sowie bei dem rechten Kopfbau um die Räume des Fotoateliers (Abb. V/28,29). Letztere hatten zwei Sheddächer, die quer zur Hauptachse des Museumsbaus verliefen, so dass Nordlicht einfallen konnte. Die Obergeschosszone der beiden vorderen Kopfbau-Innenhöfe war rundherum durchfenstert mit eng gestellten, liegenden Fenstern, die nur eine vertikale Teilung in der Mitte hatten (Abb. V/37). Die genaue Anzahl der Fenster lässt sich unter Verwendung der Grundrisse und der Luftaufnahme (Abb. V/5) nur schätzen oder mittels Analogieschluss folgern.

Was die beiden kleineren, hinteren Innenhöfe der Kopfbauten betrifft, so ergibt sich anhand des vorhandenen zeitgenössischen Abbildungsmaterials folgende Beschreibung: Im Obergeschoss beider Höfe gab es rundherum aneinander gereihte, vertikal zweigeteilte Fenster, wobei die Fenster des linken hinteren Innenhofs, zumindest diejenigen der beiden hinteren Gebäudeflügel, höher waren als die Fenster des rechten hinteren Innenhofs, welche denen der beiden vorderen Innenhöfe vergleichbar waren (Abb. V/5). Der Grund für diese unterschiedliche Behandlung lag wohl in dem Umstand, dass die zwei hinteren Gebäudeflügel des südlichen (linken) Kopfbaus die Ausstellungsräume für Sonderausstellungen beherbergten. Daher mussten

hier die zum Hof liegenden Fenster formal genau mit den nach außen gewandten Fenstern übereinstimmen. Bezüglich der Wandbehandlung im Erdgeschoss des Wirtschaftshofs im hinteren Teil des nördlichen (rechten) Kopfbaus gibt wegen der ungünstigen Perspektive der bisher verwendeten Luftaufnahme (Abb. V/5) nur der Grundriss (Abb. V/28) Auskunft. Die Erdgeschosswände des hinteren Innenhofs des südlichen (linken) Kopfbaus gestalteten sich insofern anders, als es sich hier um einen Wohnhof handelte.

5.1.3. Die Ausstellungstrakte

An den Seiten des hohen Mittelbaus sind die verschiedenen Bauteile miteinander verzahnt. Hier schneiden die seitlichen Ausstellungstrakte in die rückwärtigen Quertrakte der Kopfbauten ein und ermöglichen eine Verbindung zur Dachterrasse derselben. Die Frontfassaden (Stirnseiten) der seitlichen Hofflügel unterschieden sich nur dadurch, dass es an der nördlichen Stirnwand zwei Öffnungen (Abb. V/17,29) sowie eine zusätzlich Tür in der Seitenwand des Mittelbaus und an der südlichen Stirnwand nur eine Türöffnung (Abb. V/18,19) gab.

Die Fassaden der seitlichen Hofflügel unterscheiden sich von der monumentalen Hauptfassade und den streng durchgliederten Fassaden der Kopfbauten abermals.[17] Auf einen durchlaufenden Granitsockel, welcher niedriger als derjenige der Kopfbauten ausgebildet war, folgte eine Reihe großer in der Wandfläche liegender, durch einfach geputzte Pfeilerstützen voneinander geschiedener, gleich ausgebildeter Erdgeschossfenster. Die leicht hinter die Fassadenflucht zurückspringenden Erdgeschossfenster wurden durch dünne Metallsprossen, drei vertikale und zwei horizontale Sprossen, aufgerastert. Zwischen den zu Gruppen zusammengefassten Erdgeschossfenstern befanden sich an der Nordseite fünf Türöffnungen. Alle Türöffnungen besaßen steinerne Einrahmungen beziehungsweise schlossen nach oben mit einem durchlaufenden Gesims ab. Dieses dünne Steingesims, welches das Erdgeschoss an der Fassade ablesbar von der darüber sich anschließenden verputzten Wandfläche abtrennte, endete vier Fensterachsen vor dem rückwärtigen Fassadenende, um nach oben versetzt an der Oberkante der letzten vier Fenster des ersten Obergeschosses weiterzuverlaufen und schließlich auf dieser

[17] Dieser bewusste Gestaltungswechsel ist auch heute noch nachvollziehbar, wenn sich auch die Fassaden der im Krieg fast völlig zerstörten Hofflügel nach dem Wiederaufbau, abgesehen von einigen Grundelementen, im Detail anders darstellen als 1930. Für eine genaue Beschreibung der ausgeführten Fassaden ist man daher auf die zeitgenössischen Fotos und ergänzend dazu auf die Grundrisse (Abb. V/28,29) angewiesen. Da sich die Außenfassaden der beiden seitlichen Hofflügel (Abb. V/36 und 38-40) damals kaum voneinander unterschieden, bezieht sich die folgende Beschreibung auf die äußere Seitenfassade des nördlichen Hofflügels (Abb. V/36,38).

Höhe über die Rückseite des Baus zur Außenfassade des jeweils gegenüberliegenden Hofflügels herumgeführt zu werden. Eine zweite Zone der äußeren Seitenfassade des nördlichen Hofflügels bildete ein überwiegend geschlossener, hoher, verputzter Wandstreifen, der zu den Kopfbauten hin lediglich durch ein großes Kreisfenster (Abb. V/36,39) und im rückwärtigen Teil durch ein schmales Band von in Gruppen zusammengefassten, analog dem Rhythmus der Erdgeschossfenster angeordneten, liegenden Fenstern unterbrochen wurde. Auch die plan in der Wandflucht liegenden Fenster des ersten Obergeschosses hatten eine filigrane, aber großflächigere Sprossung durch eine horizontale und drei vertikale Sprossen. Die Abstände der Fenstergruppen zueinander sowie die von der Höhe des Fensterbandes des ersten Obergeschosses nach oben abweichende Anordnung des Kreisfensters waren durch die innere Raumdisposition und die Deckenhöhen bedingt. Die darüber liegende Wandzone war charakterisiert durch einen verputzten Wandstreifen, der nur von einem kleinen, quadratischen Fenster wiederum in der Achse der einflügeligen Tür durchbrochen wurde. Nach oben schloss der Wandaufbau durch ein 3,50 Meter hohes Lichtband ab. Bündig zur Wand, durch filigrane vertikale Metallsprossen rhythmisiert, gehörte es zu einem um alle drei Hofflügel herumgeführten Glaskasten, welcher oben mit einer spektakulär dünnen Dachhaut endete. Dieser laternenartige Aufsatz deckte eine innenliegende flache Glasdecke ab. Das an den Seiten ganz geschlossene zweite Obergeschoss der seitlichen Ausstellungstrakte erhielt auf diese Weise diffuses Oberlicht, welches eine optimale Belichtung der Exponate garantierte und ein Blenden der Sonne mit den negativen Auswirkungen für Betrachter und Ausstellungsstücke vermied.

An den Seitenfassaden der Hofflügel zeigte sich besonders deutlich das komplizierte Verhältnis zwischen der Schichtung der Fensterbänder, der Gliederung der Außenfassade und der dahinter liegenden Geschosshöheneinteilung der Ausstellungstrakte. Die Fensteröffnungen des Mittelgeschosses setzten direkt unterhalb der Decke dieses Geschosses an und besaßen folglich innen eine sehr hohe Sohlbank. Der Abstand zwischen der Unterkante dieser Fenster des ersten Obergeschosses zu der Oberkante der Erdgeschossfenster war also wesentlich größer als der Abstand zwischen Erdboden und der Unterkante der Erdgeschossfenster, welcher der Sockelhöhe entsprach. Dies lässt sich an dem Längsschnitt K (Abb. V/60). nachvollziehen. Das große Kreisfenster, hinter dem das Treppenhaus lag, war aus der horizontalen Mittelachse heraus leicht nach oben verschoben, so dass die innere Geschosshöheneinteilung an der Außenfassade regelrecht „verwischt“ wurde.

An der Nordseite des Museumsbaus befand sich, in eine Einfriedung integriert, eine kleine Pförtnerloge. An der rückwärtigen, äußersten Ecke des nördlichen Kopfbaus (Abb. V/36) setzte eine Mauer an, die parallel zur Nordseite des Gebäudes sowie um die Rückfront des Komplexes herumgeführt war.[18] Die Mauer wurde durch ein niedriges Gittertor und eine kleine Pförtnerloge (Abb. V/41-43) auf der Höhe der Tore im hinteren Teil der nördlichen Hofflügelfassade unterbrochen. Bei dem Pförtnerhäuschen handelte es sich um einen in die Mauerflucht integrierten schlichten, rechteckigen weiß verputzten Baukörper, dessen dünnes Flachdach mit an der Schmalseite vorkragender, auf zwei dünne Rundstäbe gestützter Platte sich an der Gesimshöhe der drei Tore der Nordfassade des Museumsbaus orientierte. In seiner geometrischen Gestaltung mit unregelmäßig angeordneten, lang gestreckten in die glatt verputzten Wandflächen hineingeschnittenen Fensteröffnungen, mit durchlaufenden, über Eck geführten Sohlbankgesimsen oder der Verwendung dünner Steinrahmen bei den Wandöffnungen war das Pförtnerhäuschen genau auf die Formensprache der rückwärtigen Gebäudeteile des Museums abgestimmt. Eine Ausnahme und dadurch einen besonderen Akzent bildete eine abgerundete Ecke neben dem Eingangstörchen (Abb. V/41,42).[19] Ein tektonisch nutzbar gemachtes Fallrohr an der Stelle, wo es die vordere Außenkante des aus der hinteren Dachecke „herauswachsenden“ Schornsteins optisch nach unten fortsetzte (Abb. V/43) zeigt, dass auch an diesem Nebengebäude alle Bauteile bis ins Kleinste aufeinander abgestimmt und durchgeplant wurden.

Im Vergleich zu den Außenfassaden der seitlichen Hofflügel präsentierte sich die Außenfassade des rückwärtigen Querbaus (Zinzendorfstraße) (Abb. V/44,45) durch horizontale und untergeordnete vertikale Elemente streng symmetrisch aufgefasst, regelmäßiger, jedoch nicht monoton. Sechs schichtweise übereinander gelegte, bandartige Fassadenzonen von unterschiedlicher Höhe, gebildet aus einem Sockel, aneinander gereihten Einzelfenstern, Wandstreifen und Lichtbändern, werden jeweils an den Seitenrändern der Fassade durch zwei paarweise auf Abstand gestellte Pylonen, welche die Dachlinie knapp durchbrachen, vertikal durchschnitten. Auf halber Höhe wird die Fassade durch ein Gesims markiert. Im mittleren Teil der Fassade befand sich unterhalb dieser Gesimslinie ein länglicher Wandvorsprung, welcher die Fassade optisch „modellierte“. Über einer „Sockelzone“ befand sich die Zone der Erdgeschossfenster, die, durch relativ schmale Wandstege beziehungsweise größere

[18] Die relativ schmale Mauer mit Abdeckplatte hatte eine ähnliche Höhe wie der Sockel des Hofflügels. Über der Platte befand sich ein filigranes gerastertes Metallgeländer in lang gestreckten, liegenden Rechteckrahmen.

Wandflächen sowie durch die vier Pfeiler voneinander getrennt, in Gruppen zusammengefasst waren.[20] Wie die Erdgeschossfenster der seitlichen Hofflügel waren auch diejenigen der Rückfront leicht hinter die Fassadenflucht eingezogen, was die Schattenwirkung der trennenden Stege verstärkte. Die darüber liegende Wandzone des ersten Obergeschosses wurde durch die schon beschriebene Pfeilerstellung und durch den Wandvorsprung im mittleren Teil der Fassade bestimmt. Bei der nächsthöheren überwiegend durchfensterten Zone handelte es sich um die Oberlicht-Zone des ersten Obergeschosses, welche mit einem Gesims abschloss. Neben den vier Pfeilern, die das Gesims durchbrachen, ragte auch der Wandvorsprung im Mittelteil des ersten Obergeschosses noch als schmaler Streifen in die nächsthöhere, fünfte Fassadenzone herein. Die fünfte Fassadenzone bestand im Wesentlichen aus verputzter Wand, die nur durch die vier Pfeiler und durch zwei, zwischen den Pfeilerpaaren im oberen Teil angeordnete, große Fensterflächen unterbrochen wurde. Obwohl diese großen liegenden Fensterflächen höher als die Fensterbänder in der darunter liegenden Zone waren, korrespondierten sie doch mit ihnen, weil sie ebenfalls genau den Zwischenraum der Pfeilerpaare ausfüllten. Die abschließende, sechste Fassadenzone bestand aus der um die gesamten Hofflügel herumlaufenden Laterne. Diese Laterne zeigte sich an der Fassade als ein nur durch vertikale, filigrane Sprossen rhythmisiertes Lichtband mit der dünnen Dachhaut als oberem Abschluss. Auf der Fassade der Rückfront wurde dieses Lichtband an vier Stellen durch die alle Zonen durchschneidenden Pfeilerpaare unterbrochen.

Die hofseitigen Fassaden der beiden einander gegenüberliegenden großen, seitlichen Ausstellungstrakte gestalteten sich gleichmäßig[21]. Von sechs horizontal übereinander gelegten Zonen wurde die oberste durch das umlaufende Lichtband gebildet, welches zum Innenhof hin anstelle von 3,50 Meter an den Außenfassaden innen nur noch 2,50 Meter hoch war, so dass die Dächer der Hofflügel abgeschrägt waren (Abb. V/5). Unter dem Lichtband folgte eine breite verputzte Wandzone. Darunter befand sich die Fensterreihe der Schauräume des ersten Obergeschosses. Die jeweils vierzehn liegenden, eng gestellten Fenster waren hofseitig genauso ausgeführt wie an den entsprechenden äußeren Hofflügelfassaden (Abb. V/20,38). Es folgte eine verputzte Wandzone und darauf eine Reihe niedrigerer, lang gestreckter Fenster in geringem Abstand zueinander. Diese zum großen Innenhof gewandten Erdgeschossfenster der

19 Über die Rundung zog sich bandartig eine steingerahmte Öffnung, unterbrochen von einem ebenfalls abgerundeten, leicht zurückspringenden Steg auf der Ecke.

20 Alle Einzelfenster der Außenfassade des rückwärtigen Ausstellungstrakts hatten ein filigranes schlichtes Metallsprossenraster, wie es sich in dieser Zeit auch häufig im Industriebau findet.

Ausstellungstrakte (Abb. V/20) korrespondierten nicht mit den um etwa ein Drittel höheren Erdgeschossfenstern an den Außenseiten der beiden seitlichen Hofflügel. Ausgehend von der Stirnwand des Pavillons gab es jeweils fünf dieser lang gestreckten Erdgeschossfenster, eine Durchfahrt und ein weiteres, lang gestrecktes Fenster (Abb. V/5,20,28). Unterhalb des, jeweils vom Pavillon ausgehend, letzten Fensters setzte eine zweiläufige Treppe an mit Podest auf halber Höhe und einem Richtungswechsel von 90 Grad. Über die Treppe war eine der Gaststätte des rückwärtigen Querbaus vorgelagerte Terrasse zu betreten (Abb. V/46).

Die Hoffassade des rückwärtigen Querbaus wurde geprägt durch die dahinter liegende große Museumsgaststätte im ersten Obergeschoss dieses Traktes. Der wintergartenähnliche Ausbau mit extrem flachem Walmdach schloss an seiner Front mit der Wand der darunter liegenden Terrasse ab, so dass diese nur jeweils rechts und links des Vorbaus nutzbar war. Die hohe Stirnwand der Terrasse gliederte sich durch drei gleichmäßig über die Wandfläche verteilte einflügelige Türen, und je zwei liegende Fensterschlitze flankierten die mittlere Tür (Abb. V/5)[22]. Den Abschluss der Terrasse bildete ein durchlaufendes Gesims und zu beiden Seiten des kastenartigen Vorbaus jeweils ein filigranes Stabgeländer (Abb. V/46) in derselben Ausführung wie die Stabgeländer der Dachterrassen auf den Kopfbauten (Abb. V/24). An den vorderen Ecken der Terrasse endeten die Geländerstäbe nach einem knappen Schwung nach innen in einem dickeren vertikalen Rundstab, der von einer zylinderförmigen Laterne bekrönt war (Abb. V/46). Die riesigen Spiegelglasfenster des Gaststätten-Vorbaus, an der Stirnseite drei und an den Schmalseiten je ein Fenster, besaßen lediglich eine horizontale Teilung auf halber Höhe. Die weiter zurückliegende Hofwand des Querbaus (Abb. V/5,46) war charakterisiert durch an den äußeren Ecken leicht vorspringende Winkelbauten, welche sich durch die Anlage der großen, quadratischen Ecksäle[23] im rückwärtigen Ausstellungstrakt erklärten (Abb. V/28,29). Die verbleibenden großen Putzflächen zwischen diesen Winkelbauten und dem „Glaskasten“ wurden strukturiert durch je eine einflügelige Tür mit einer kleinen Laterne über dem Sturz und einem lang gestreckten, stehenden Kastenfenster mit leichten Horizontalsprossen. Tür und

---

21 Zur Beschreibung der ausgeführten Fassaden dienen zeitgenössische Fotos, leider oft nur Teilansichten, die schon erwähnte Luftaufnahme (Abb. V/5) sowie die Grundrisse (Abb. V/28,29).

22 Der entsprechende Grundriss (Abb. V/28) gibt neben der mittleren Tür noch je ein akkompagnierendes, kleines, quadratisches Fensterchen an, welches scheinbar auch zur Ausführung kam (Abb. V/5). Bei den beiden außen liegenden Türen handelte es sich um Zugänge zu den beiden Treppenhäusern des rückwärtigen Querbaus. Durch die mittlere Tür waren die Wirtschaftsräume der Gaststätte zu betreten (Abb. VI/8).

23 Die pfeilerumstellten Kernräume der Ecksäle hatten anstelle des Oberlichts eine geschlossene, glatt verputzte Decke. Nur die außen herum angelegten Nischen hatten Oberlicht (Staubdecken). Am Außenbau sichtbar wurde diese andere Deckenbehandlung bei den Ecksälen durch je einen quadratischen Aufsatz auf dem Dach des rückwärtigen Querbaus (Abb. V/5).

Kastenfenster, welches leicht unterhalb der abschließenden Dachlaterne endete, befanden sich in einer Achse mit den jeweiligen, analog gestalteten Erdgeschosstüren der vorgelagerten Terrasse. In Höhe der Unterkante der Kastenfenster waren zwischen diesen und dem Glasvorbau noch je drei kleinere, stehende Rechteckfenster mit einer horizontalen Mittelteilung angeordnet. Mittig über dem Glasvorbau wiederholte sich das Motiv der zu einer Dreiergruppe zusammengefassten Fenster (Abb. V/5). Der herumlaufende Laternenaufsatz bildete auch an der Hoffassade des rückwärtigen Querbaus den oberen Abschluss. Die detaillierte Beschreibung zeigt, wie auch die Hoffassade des rückwärtigen Querbaus konsequent streng symmetrisch durchgestaltet war und so dem Innenhof seinen ruhigen Charakter verlieh. Hier sollte sich der Museumsbesucher erholen und auf der Hälfte des Rundgangs durch die Schausammlung ausruhen können.

5.2. Tendenzen der Entwurfs- und Erweiterungsplanung

Um die Entwicklung der Planungen für den Außenbau des Deutschen Hygiene-Museums zu verdeutlichen, werden an dieser Stelle die wichtigsten Entwurfszeichnungen und Modelle in ihren charakteristischen und voneinander abweichenden Merkmalen kurz zusammengefasst[24]. Die im „Bericht über die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927“[25] veröffentlichte Entwurfszeichnung B der Schaufassade des Museums (Abb. V/48) unterscheidet sich von anderen Entwürfen im Wesentlichen durch die Bauplastik der Liegefigur und der Löwen, gerade Balkonabschlüsse hinter der Portikus, Schalenbrunnen auf dem Lingnerplatz und eine durchgängige „Quadrierung“ der Fensterflächen. Die Modellaufnahme (Detail) E der Schauseite aus demselben Jahr (Abb. V/51) entspricht dieser Zeichnung bis auf den Umstand, dass im letztgenannten Modell E jede figürliche Bauplastik fehlt. Die Modellansicht H von 1927 (Abb. V/57), die im Oktober 1927 in den Dresdner Neueste Nachrichten[26] veröffentlicht wurde, zeigt das Modell aus der Vogelperspektive. Bezüglich des eigentlichen Kernbaus handelt es sich um dieselbe Planungsstufe, die auch die Modellaufnahme E von der Schauseite (Abb. V/51) wiedergibt. Durch die Perspektive, die in der Modellansicht H (Abb. V/57) gegeben ist, wird jedoch besonders deutlich, dass die Dächer der Kopfbauten in dieser Planungsstufe als flache Walmdächer geplant waren. Die Nordseite des Mittelbaus sollte

[24] Im Anhang sind sämtliche Skizzen, Entwurfszeichnungen und Modellaufnahmen, die heute noch existieren, systematisch in einer Tabelle so einander gegenübergestellt, dass die Abweichungen in Details im Einzelnen nachvollzogen werden können.

[25] Bericht über die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927, S. 40.

in dieser Planungsphase runde Blendfenster, die Außenfassade des nördlichen Hofflügels kleine, fast quadratische Fenster sowie ein schlankes, vertikales Fenster an der Stelle des großen Kreisfensters erhalten. An den Fassaden zum Innenhof waren zu diesem Zeitpunkt ebenfalls kleinere Fenster als später ausgeführt geplant. Die umlaufende Laterne der Hofflügel sollte ursprünglich neben den Vertikalsprossen eine horizontale Teilung erhalten. Die ein Jahr später, im Jahr 1928, bei Walther Schulze[27] publizierte isometrische Zeichnung I (Abb. V/58) entspricht bis auf die Behandlung des Dachs des rückwärtigen Querbaus (Ecksäle) im Wesentlichen schon der tatsächlichen Ausführung des Museumsbaus, genauso die, vermutlich wenig später entstandene, Isometrie J (Abb. V/59). Hier finden sich dann auch die tatsächlich realisierten flachen quadratischen Pyramidenaufsätze auf dem rückwärtigen Querbau, welche auf der isometrischen Zeichnung I (Abb. V/58) noch fehlen.

Von der Schauseite existiert eine weitere Entwurfszeichnung C (Abb. V/49), die nicht datiert ist. Wesentliche Merkmale dieser Zeichnung sind eine noch unklare Gliederung der Erdgeschosszone der Kopfbauten, einfache Fensterkreuze im Obergeschoss der Kopfbauten und die kleinteilige Sprossung der Wandelhallenfensterbahnen. Die umlaufende Laterne der Hofflügel ist auf diesem Entwurf bereits nur durch Vertikalsprossen gegliedert, die Dachterrassen der Kopfbauten mit ihrem filigranen Stabgeländer sind schon vorgesehen, aber die Löwen fehlen.

Die isometrische Entwurfszeichnung D (Abb. V/50) der Gesamtanlage verdeutlicht die prägende Rolle der unmittelbaren Umgebung für den Kreis'schen Baugedanken und Museumsentwurf. Die zeichnerisch angedeutete geometrische Bepflanzung, die an die Boskettzonen einer barocken Gartenanlage erinnert, sowie ein großzügiges, quer vor den durch die Kopfbauten des Museums gebildeten Ehrenhof vorgelagertes Wasserbassin mit zwei Wasserspielen leiten von der großen Parkachse zu den Baulichkeiten über, die ihrerseits in Auffassung und Maß an den axialen Vorgaben orientiert sind.

Von der nördlichen Seitenansicht existieren zwei voneinander abweichende Entwurfszeichnungen F (Abb. V/55) und G (Abb. V/56), wobei der Entwurf F vermutlich vor

---

[26] Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 237 von Sonntag, 9.10.1927, S. 7.

[27] Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1928. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930, S. 1-8, hier S. 3. Sammelband in der Bibliothek des DHM (Signatur D 3494).

1927 und Entwurf G wohl 1928 entstanden ist. Letzterer wurde 1929 im Jahrbuch der Baukunst veröffentlicht und entspricht weitgehend der ausgeführten Fassadengestaltung.

Des Weiteren liegt ein datierter Längsschnitt K (Abb. V/60) von Juli 1927 vor, der noch die quadratischen Sprossengitter an der umlaufenden Laterne der Hofflügel, die relativ kleinen Fenster der südlichen inneren Hofflügelfassade, die Fensterkreuze der Kopfbauten und die Löwenplastik der Frontpylonen zeigt und damit in einem Planungszusammenhang mit Entwurf B (Abb. V/48) steht. Ein Querschnitt Q (Abb. V/66), ebenfalls von Juli des Jahres 1927, zeigt auch noch die quadratische Gittersprossung der umlaufenden Laterne der Hofflügel, lässt jedoch schon ein Geländer auf den Dächern der Kopfbauten erkennen, was die spätere Nutzungsabsicht verrät. Eine undatierte Hofansicht M des Mittelbaus mit Pavillon (Abb. V/62) zeigt die Fenster im Obergeschoss der Kopfbauten mit Fensterkreuz, eine noch unklare Erdgeschossbehandlung derselben sowie schon vorhandene Dachterrassengeländer. Der Entwurf P der Hofansicht des rückwärtigen Querbaus (Abb. V/65) entspricht bis auf das Fehlen der drei Fenster über dem „Glaskasten“ im Wesentlichen der tatsächlichen Ausführung, während Entwurf O derselben Hofansicht (Abb. V/64) noch in einigen Details davon abweicht. Ähnlich verhält es sich mit dem Entwurf L der Ansicht der Rückfront zur Zinzendorfstraße (Abb. V/61). Dieser Entwurf lässt nur die Erdgeschosszone noch unklar, entspricht jedoch ansonsten in seinen Grundzügen der späteren Ausführung.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich in den Jahren 1927/1928 die Planungen immer „im Fluss“ befanden und leicht variierten. Wilhelm Kreis war dafür bekannt, Pläne gegebenenfalls schnell zu verwerfen und neue Ideen oder Detailveränderungen nachträglich einarbeiten zu lassen. In der früheren Planungsphase ist eine Dominanz des Quadrats als Gestaltungselement zu bemerken. Den frühen Entwürfen ist eine strengere Wandbehandlung durch quadratische Fensterraster und weniger große Wandöffnungen in den Fassaden der seitlichen Hofflügel gemein. Die späteren Veränderungen stellen einen deutlichen Schritt zu mehr „Modernität“ der Architektur dar. An der Hauptfassade sind die ausschlaggebenden Veränderungen das Weglassen der heroischen Löwenfiguren auf den Pylonen, die reduzierte Gliederung der Kopfbautenfenster durch nur eine vertikale Teilung in der Mitte, die flache Ausbildung der Dächer der Kopfbauten und die filigranen Stabgeländer. An den Fassaden der seitlichen Hofflügel stellen vor allem die wesentlich größeren Fenster, das riesige Kreisfenster und die Strukturierung der Wand durch extrem lang gestreckte, horizontale, bandartige Zonen entscheidende Momente einer moderneren Fassadenwirkung dar. Wären insbesondere die

Hofflügel nach den ursprünglichen Plänen ausgeführt worden, hätte der Bau insgesamt die massige, monumentale Note erhalten wie sie später lediglich die Schauseite auszeichnet. Über den Grund für diese entscheidenden Änderungen lassen sich nur Vermutungen anstellen. Es wäre denkbar, dass mit der durch die wirtschaftliche Lage bedingten Entscheidung, den Bau nicht komplett in echtem Steinmaterial zu verblenden, sondern nur an exponierten Stellen der Fassade solches zu verwenden und im Übrigen zu verputzen, die Seitenfassaden in der Planung eine modernere Gestalt erhielten. Denkbar wäre aber auch eine aus den Raum- und Lichtbedürfnissen der Schauräume in ersten Obergeschoss und der Werkstätten im Erdgeschoss heraus motivierte Planungsänderung hin zu einer großflächiger geöffneten Seitenfassade.

Schon früh in der Entwurfsplanung für das Deutsche Hygiene-Museum gab es Pläne zur Erweiterung des eigentlichen Museumsbaus. Es ist wahrscheinlich, dass Wilhelm Kreis schon Ende 1926 Skizzen angefertigt hatte, in denen die Erweiterungsbauten zumindest angedeutet wurden. Im Frühsommer des Jahres 1927 lagen dann sowohl Planmaterial als auch ein Modell vor, an Hand derer Wilhelm Kreis seine Vorstellungen erläuterte. Von einem Teil dieses Modells, der Modellaufnahme E der Schauseite (Abb. V/51), war schon im Zusammenhang mit der Beschreibung der Schaufront des Museums die Rede. Die übrigen Ansichten von diesem Modell, im Folgenden mit E1 (Abb. V/52), E2 (Abb. V/53) und E3 (Abb. V/54) bezeichnet, zeigen einen Bautenkomplex an der Nordseite des Kernbaus. Auch in der Zeichnung R (Abb. V/67), die 1928/29 im Jahrbuch der Baukunst[28] publiziert wurde, sind diese Erweiterungsbauten berücksichtigt. In derselben Ausgabe der genannten Zeitschrift ist auch die Modellaufnahme S (Abb. V/68) veröffentlicht, auf der noch eine andere Behandlung dieser Erweiterungsbauten erkennbar ist. Die vorliegenden Abbildungen der leicht unterschiedlichen Entwürfe für die Erweiterungsbauten geben aber jeweils nur ein unvollständiges Bild von den geplanten Gebäuden. Generell lässt sich feststellen, dass Wilhelm Kreis scheinbar an der Nordseite des oben besprochenen Museumsbaus einen quer zur Hauptachse desselben angeordneten, lang gestreckten, rechteckigen Komplex aus vier Gebäudeflügeln plante. Der vom Lingnerplatz aus gesehen vordere Längsflügel sollte, die Gebäudetiefe des rückwärtigen Querbaus des „Kernmuseums“ aufgreifend, diesen in Richtung Johann-Georgen-Allee fortsetzen. Die Entwürfe R und S markieren eine fortgeschrittenere Planungsstufe als Entwurf E. Allen Entwürfen für einen Erweiterungskomplex gemein ist ein hoher Turm, der sich aus dem besagten vorderen Längsflügel entwickelt. In drei Variationen geplant, ist dieser Turm im Modell E (Abb. V/52-54) in die rechte Fassadenhälfte eingestellt, während er in Entwurfzeichnung R (Abb.

V/67) und Modellaufnahme S (Abb. V/68) an der äußersten Fassadenecke positioniert ist. Im Entwurf R (Abb. V/67) scheint in der äußersten Reduktion, dem Verzicht auf Symmetrie, eine wuchtige Sockelzone oder Gesimsen ein „moderneres“ Erscheinungsbild des Turms erreicht als in den beiden anderen Turmversionen. Die Frontfassade der Erweiterungsbauten weist in allen drei Entwürfen eine regelmäßige Verteilung der Fenster, eine analog zu den Ausstellungstrakten des Kernbaus umlaufende Dachlaterne sowie einen flachen Risalit mit Durchfahrt und einer großen gerasterten Glasfläche als Gegengewicht zum Turm auf. Während in Entwurf E (Abb. V/52-54) das regelmäßige Raster der Fensteröffnungen rechts vom Turm und an dem sich über Eck anschließenden Gebäudetrakt dichter wird, was auf eine mögliche geplante Nutzung dieses Bauteil als Verwaltungstrakt hinweist, wird in den Entwürfen R (Abb. V/67) und S (Abb. V/68) durch die Schichtung durchlaufender horizontaler Fensterreihen und Fensterbänder eine ganz andere Art der Vereinheitlichung der Fassade erreicht, die als eine „modernere“ Alternative in der Architekturauffassung aufgefasst werden könnte. Außerdem stellen die sechs übereinander gelegten Wandstreifen der Fassade des Erweiterungsbaus eine deutlichere Anlehnung an die Fassadengestaltung der Ausstellungstrakte des „Kernbaus“ dar. Die dominierende Horizontale der Erweiterungsbauten wird nur durch den Turm und das große hochformatige Fenster unterbrochen.

Zu diesen Erweiterungsplanungen ist zu sagen, dass sie alle nicht weiterverfolgt beziehungsweise nicht bis ins Detail weitergeplant worden sind. Die Vermutung Ralf Schillers[29], Wilhelm Kreis habe durch die frühe Projektierung von Erweiterungsbauten, an deren Realisierung im Übrigen wegen der wirtschaftlichen Lage lange Zeit nicht gedacht werden konnte, seine Vorstellung von der Lage des eigentlichen Museumsbaus erfolgreich durchzusetzen versucht, erscheint beachtenswert. Schließlich sollte, wie im Zusammenhang mit der Erörterung der Bauplatzfrage angedeutet, das zunächst zur Debatte stehende Museumsgebäude ursprünglich dort gebaut werden, wo Wilhelm Kreis die Erweiterungsbauten vorsah, nämlich im nördlichen Teil des Grundstücks der Sekundogenitur zur Johann-Georgen-Allee hin. Wilhelm Kreis verlegte das eigentliche Museum jedoch an den südlichen Rand des Baugrundstücks in die Verlängerung der Hauptachse des Großen Gartens. Die „Alibifunktion“ der Pläne zu umfangreichen Erweiterungsbauten, die weder erforderlich noch realisierbar waren, ist wohl offenkundig, zumal ein großflächiger Abriss von Wohnbebauung an der

28 Jobst Siedler (Hrsg.): Jahrbuch der Baukunst 1928/29. Berlin o.J. (1929), S. 88.

29 Vgl. Ralf Schiller: Ein weißer Tempel für Dresden. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 141-155, hier S. 144.

Zinzendorfstraße notwendig geworden wäre. Wilhelm Kreis konnte noch am Tag der Vorstellung von dem besagten Modell vorangegangenen, heute nicht mehr vorhandenen Vorstudien und Skizzen den Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums von der neuen Lage des Museums überzeugen. Im Protokoll der Vorstandssitzung vom 23.12.1926 heißt es aufschlussreich:

> „Die von Professor Dr. Kreis im Einvernehmen mit der Museums-Leitung bearbeiteten Pläne für den Museums-Neubau wurden besichtigt. Professor Kreis erläuterte zunächst an Hand des Modelles vom Gelände der Sekundogenitur und Umgebung die Lage und Gestaltung des Museumsbaus. Das Museum war durchaus der Ansicht, dass die vorgeschlagene Lösung für das Museum und auch städtebaulich empfehlenswert ist. Man beschloss, bei der Stadt den von Professor Dr. Kreis angegebenen Teil der Sekundogenitur zu erbitten und die Verlegung der Albrechtstrasse, die dauernde Erhaltung des Areals an der Johann Georgenallee sowie die Gestaltung des Platzes vor dem Deutschen Hygiene-Museum an der Albrechtstrasse als gärtnerische Anlage der Stadt Dresden in Vorschlag zu bringen. (...) Die Vorschläge der Fassadengestaltung wurden unverbindlich erörtert. Professor Dr. Kreis will dem Vorstande in seiner nächsten Sitzung noch Skizzen und eventuell ein Modell vorlegen.“[30]

Bei dem Modell, von dem oben die Rede ist, handelt es sich um das besagte Modell E (Abb. V/51-54). Es entstand vermutlich zu Beginn des Jahres 1927 bis spätestens Frühsommer desselben Jahres[31] und diente der Veranschaulichung der Vorstellungen des Architekten sowie als Grundlage zur Erläuterung von Planungsänderungen gegenüber den Entscheidungsträgern. Mit Hilfe eines Geländemodells und der erwähnten Vorstudien konnte das Museum offensichtlich auch ohne Vorliegen des besagten Modells E (Abb. V/51-54) von Wilhelm Kreis bezüglich der Lage des Baus überzeugt werden.

Im Zusammenhang mit der Projektierung eines Dresdner Gauforums plante Wilhelm Kreis einschneidende Veränderungen an seinem Museumsbau (Abb. V/69-71). Das gesamte Gebäude sollte hinter einer trutzigen, monumentalen Ummantelung verschwinden und wäre als Ganzes nicht mehr erfahrbar gewesen, was einer Verleugnung der ursprünglichen Architektur gleichgekommen wäre.[32]

---

30 Protokoll der Vorstandssitzung vom 23.12.1926. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1918/6, Bl. 150/151).

31 Im Protokoll der Vorstandssitzung vom 24. Juni 1927 heißt es: *„Herr Professor Kreis gab an Hand der Pläne für den Museumsneubau und des angefertigten Modells eine Übersicht über die seit der letzten Sitzung im Einvernehmen mit der Museumsleitung vorgenommenen Aenderungen der Planung“*. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1918/6, Bl. 153).

32 1935 fand ein öffentlicher Wettbewerb für das geplante Dresdner Gauforum statt. Das Hygiene-Museum mit seiner exponierten Lage in der Hauptachse des Parks ließ sich nur schwer in die großflächige Planung und die überdimensionierten Bauprojekte integrieren. 1937 erhielt Wilhelm Kreis den Bauauftrag. Siehe hierzu: Christiane Wolf: Gauforen. Zentren der Macht. Zur nationalsozialistischenArchitektur und Stadtplanung. Berlin 1999, S. 30-42 und S. 120-168; Anette Hellmuth: Das Deutsche Hygiene-Museum und der Adolf-Hitler-Platz in Dresden. Planungs- und Baugeschichte 1911-1942. Magisterarbeit. Leipzig 1993.

5.3. Baukonstruktion und Materialien

Zur Konstruktion des Baus ist zu sagen, dass die zur Bauzeit modernsten Verfahren genutzt worden sind. Über ein Schienennetz konnte der Erdaushub abtransportiert werden. Der Rohbau des Museums in gemischter Bauweise bestand aus einem mit Ziegel- und Kalksandsteinziegelmauerwerk ausgefachten, tragenden Eisenbetonskelett. Die Decken waren ebenfalls betoniert und an Stellen mit besonderen Spannweiten oder Gewichtsbelastungen mit besonders starken Unterzügen versehen. Außen- und Innenwände trugen einen gestrichenen Feinputz in gebrochenem Weiß. Schmuckelemente am Außenbau wie Sockel, Tür- und Fensterumrahmungen waren wie einige Böden innen und außen in Granitplatten ausgebildet. Die 18 m hohen Pfeiler des Portals bestanden aus je neun quadratischen Granitmonoliten. Die je ca. 172 Ztr. schweren Granitblöcke waren nur mit Hilfe eines eigens zu diesem Zweck konstruierten Flaschenzuges versetzbar. Der Granitsturz des Hauptportals setzte sich aus 31 Werkstücken zusammen und wog etwa 2.300 Ztr.[33] Die Oberfläche des Baus war durchgängig charakterisiert durch einen hellen Feinputz und Materialien wie hellgrauer Granit und Glas. Dazu kamen, vorwiegend im Inneren, neben wenigen Holzeinbauten noch Materialien wie polierter Stahl an Geländern, Gittern und Handläufen. Die Ausgestaltung der Treppen fiel je nach Lage, Zweck und Bedeutung in der verschiedenen Anwendung von Granit, Schiefer, Beton und Holz aus.[34]

Die schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse wirkten sich insofern entscheidend auf die Wahl der verschiedenen Baumaterialien aus, als man von der ursprünglichen Absicht, vorwiegend echte Materialien zu verwenden, weitgehend abrückte. Dies betraf vor allem die Ausstattung im Inneren, wo man verstärkt mit neuen, günstigen Baustoffen arbeitete, aber auch den Außenbau. So kam lediglich für den gesamten Sockel des Gebäudes, für die Fensterrahmungen der Kopfbauten und die Hauptfassade Lausitzer Granit zur Verwendung. Nicht gespart hat man beim Belag der etwa 2400 qm großen Flachdächer der Kopfbauten. Mit Rücksicht auf eine dauerhafte

---

33 Vgl. (Georg Seiring): Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluß des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1931/14), 14 S., hier S. 8. Siehe auch: Walter Schöler: Aus der Vergangenheit für die Gegenwart erzählt. Vom Bau des Hygiene-Museums I-VI. In: Union (Dresdner Tageszeitung). Artikelserie in der Reihe „Aus der Vergangenheit für die Gegenwart erzählt“. Dresden, März 1973. Zeitungsausschnittsammlung im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Walter Schöler, ein Schüler von Wilhelm Kreis und Mitarbeiter seines Ateliers, berichtet von der komplizierten Errichtung der Granitpfeiler des Hauptportals.

34 Vgl. (Georg Seiring): Erläuterungsbericht zum Bauabschluß des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31.10.1931. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1931/14), 14 S., hier S. 8. Siehe auch: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 200/201.

Dichtheit der Flachdächer, die als Dachgärten für Erholungszwecke genutzt werden sollten, wählte man hier einen soliden, vierschichtigen Aufbau aus, der auf die Betonhaut aufgebracht wurde. Der oberste Belag bestand aus 2 cm dicken, in Zement vergossenen Stampfasphaltplatten (Abb. V/72).[35]

Bei den Stahlfenstern der Schauräume, Magazine und Werkstätten wurde in der Hauptsache einfaches Maschinenglas eingesetzt. Die sogenannten Spezial-Fenestra-Crittallfenster[36] waren teils am Sturz aufgehängt, teils mit senkrechter Drehachse eingesetzt. Die warmgewalzten Stahlprofile der Flügelgliederung besaßen scharfe Kanten. Auch die Holzfenster der Kopfbauten mit ihrer vertikalen Mittelteilung und die riesigen Fensterbahnen der Hauptfassade waren aus Maschinenglas. Spiegelglas kam lediglich bei den besonders exponierten Fenstern wie dem versenkbaren Empfangshallenfenster, den großen Gaststättenfenstern und bei den Haupttüren aus Metall zur Anwendung. Die wenigen Kunstverglasungen mit Bleisprossen, wie beispielsweise die Kastenfenster der Treppenhäuser und das Lingnerfenster im Großen Saal, waren sehr einfach gehalten, da es sich hier um Stiftungsobjekte handelte.[37] Die großen Fenster der Wandelhalle und die bis 10 m hohen, 14 m breiten Groß- und Rundfenster des Museums, die aus Ersparnisgründen aus Maschinenglas bestanden, waren mit Profileisen hergestellt, welches außen und innen mit Weißmetall oder Kupfer belegt war.

Regenrinnen, Fallrohre, Einfassungen und Abdeckungen waren am gesamten Bau in Kupfer ausgeführt. Mit der Verwendung des teuren Kupfers wollte man von vornherein größere Kosten im Wasserschutz des Gebäudes vermeiden. Die Hauptsimse, in die die Rinnen in Kastenform eingebaut waren, wurden völlig mit Kupfer verkleidet und verpfalzt. Breite Kupferabdeckungen wählte man auch für Ruberoidflächen. Die ebenfalls kupfernen Fallrohre der Dachrinnen wurden meist in das Innere des Baus verlegt, um die Architektur nicht zu stören.[38]

---

35 Vgl. Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S.1066. Hier finden sich genauere Angaben zur Behandlung der Flachdächer.

36 Es handelte sich um das Fabrikat eines englischen Herstellers, der eine Niederlassung in Düsseldorf hatte.

37 Vgl. Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1066.

38 Vgl. Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1071/1072.

5.4. Wirkung der Baugestalt - Zusammenfassung und Interpretation[39]

Den Museumsbau von Wilhelm Kreis zeichnet eine einfache, klare Gliederung der Baumassen aus. Einem großen Hofrechteck sind zwei kleinere Rechtecke vorgelagert. Das Bindeglied zwischen dem großen und den beiden kleinen Rechtecken stellt ein erhöhter Mittelbau (Hauptkubus) dar. Neben dieser die Bauteile verbindenden Funktion kommt dem Hauptkubus die Aufgabe zu, die Haupt- und gleichzeitig auch Symmetrieachse des Gesamtkomplexes zu betonen. So kommt an der Schauseite des Museums, wo die Vertikalgliederung des Hauptkubus mit der horizontalen Gliederung der Kopfbauten kontrastiert, die Hauptrichtung sowie die sich hinter dem Mittelbau rückwärtig anschließende, lang gestreckte Ausdehnung des Museumsgebäudes schon deutlich zum Ausdruck. Gleichzeitig geht auch aus der Schaufassade hervor, dass der hohe Hauptkubus nicht der Mittelpunkt, das Zentrum des Gesamtkomplexes sein kann. Zentrum des Gebäudes und Endpunkt der Hauptachse bildet der eingeschossige Pavillon im Innenhof des Museums. Da in dessen Apsis das Hauptausstellungsstück, der Gläserne Mensch, untergebracht war, fielen architektonisches und ideelles Zentrum an dieser Stelle zusammen.

Auffällig ist die ausschließliche Verwendung geometrischer Formen am gesamten Bau. Außer am hohen Mittelbau herrscht überall die Horizontale vor. Die einzige vertikale Akzentuierung an den extrem lang gestreckten Außenfassaden der seitlichen Hofflügel (Ausstellungstrakte), bestehend aus der einflügeligen Tür mit Supraportenfenster und den zwei übereinander angeordneten, kleinen quadratischen Fenstern darüber, markiert optisch die ungefähre Mitte der langen Seitenfassade, wenn man den Winkelbau an der Seitenwand des Mittelbaus in der Verlängerung mitrechnet. Besonders die Fassaden der Hofflügel sind sehr flächig gestaltet. Bei den Außenfassaden der seitlichen Hofflügel bewirken die flach in die Wandflucht eingelassenen Fenster des ersten Obergeschosses den extrem flächigen, scheibenartigen Fassadencharakter (Abb. V/34,36). Die einzige „Modellierung“ der Außenfassade zeigt sich bei den leicht hinter die Wandflucht zurückspringenden Erdgeschossfenstern. Die dadurch entstehende Schattenbildung

[39] Die beiden wesentlichen Analysen der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums von Wilhelm Kreis stammen von Achim Preiß (1993) und von Ralf Schiller (1994). Siehe: Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 197-216, besonders S. 204-206; Ralf Schiller: Ein weißer Tempel für Dresden. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 141-155.

in der unteren Gebäudezone bildet ein, wenn auch sehr kleines, Gegengewicht zur überwiegenden Flächigkeit.

Betrachtet man alle Fassaden des ausgeführten Museumsbaus zusammen, so ist zu bemerken, dass jeder eine unterschiedliche Formensprache zu Grunde liegt. Die Gebäudeteile sind mit ihrer jeweils charakteristischen Fassade, also schon am Außenbau sichtbar, als gesonderte Baukörper aufgefasst, deren Massen hart gegeneinander gelegt sind und einen breit gelagerten Gesamtkomplex bilden. Dass sich dieses optische „Ineinanderschieben" der verschiedenen Baukörper unvermittelt gestaltet, zeigt sich besonders an den Seiten des Gesamtkomplexes. Kopfbauten, Hauptbau und Hofflügel (Ausstellungstrakte) mit jeweils verschiedenen Gliederungssystemen, welche in ihren Grundmaßen nicht miteinander korrespondieren, überlagern einander. An den Seitenwänden des Hauptbaus, wo sich die drei großen Gebäudeteile verschränken, entsteht ein Spannungsverhältnis, das den Bau, dessen einzelne Bauteile wegen der dominierenden Horizontalgliederung kein „Eigenleben" haben, zu einem gestalterischen Ganzen macht (Abb. V/5,33,35). Ein harmonischer Gesamteindruck stellt sich ein, da die Teilungsregeln des goldenen Schnitts beachtet worden sind. Ein imaginäres Koordinatensystem, dessen Maßverhältnis durch den Umstand definiert ist, dass die Überschneidungen jeweils Ergebnisse proportionaler Teilungen waren, hat seinen Ausgangspunkt in dem großen Kreisfenster, der Signatur des Architekten Wilhelm Kreis.[40]

Der an allen Fassaden des Museums vorherrschende, geschlossene Wandcharakter wird durch die Öffnungen und die in rhythmischer Folge auftretenden Wanddurchbrüche nicht aufgehoben. Bei den Kopfbauten liegt als Fassadengliederung eine bloße Reihung von Fensteröffnungen vor, die sich beliebig verlängern ließe. Daher rührt auch die Unselbständigkeit der Kopfbauten, die erst mit der Einbindung in den Gesamtkomplex „funktionieren". Auch die rhythmische Gliederung der Fassaden der Ausstellungstrakte ist nicht in sich abgeschlossen und selbständig. Trotz der Größe der Fenster der Hofflügel ist auch hier keine wirklich „offene" Wandgestaltung erreicht. Insgesamt ist ein kompakter, kastenförmiger Baukörper erzielt, ein in sich geschlossener, aus Rechtecken gebildeter Architekturblock, der isoliert dasteht. Die in den Gliederungssystemen der einzelnen Fassaden vorherrschende Horizontale ist verantwortlich für die Lagerhaftigkeit des Gesamtkomplexes und unterstützt seine massige Wirkung.

[40] Vgl. Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 202.

Auf den ersten Blick erscheint der Bau des Deutschen Hygiene-Museums, auch vor dem Hintergrund des architektonischen Schaffens des Architekten Wilhelm Kreis bis zu diesem Zeitpunkt, erstaunlich modern. Dass es sich gewissermaßen um eine im wahrsten Sinne des Wortes „Modernität an der Oberfläche“ handelt, sollen die folgenden Ausführungen verdeutlichen. Als modern fällt zunächst einmal der Umstand auf, dass der Bau ungewöhnlich schmucklos und frei von dekorativen Elementen oder Applikationen ist. Die Gestaltung des Gesamtbaus ist allein durch die Proportionen der einzelnen Baukörper und ihre Beziehung zueinander geleistet, wie auch die Komposition der einzelnen Fassaden allein durch das Verhältnis von Flächen und Wandöffnungen entsteht. Die Ausbildung der Wände nicht als modellierte, sondern glatte, verputzte Flächen mit scheibenartiger Wirkung ist ebenfalls ein „modernes“ Charakteristikum. Die extreme Flächigkeit unterstützt die Konturierung der scharfkantigen, kubischen Baukörper und bildet zusammen mit der weißen Farbe die Folie für eine kontrastreiche Fassadengestaltung. Durchgängiges Gestaltungsprinzip ist eine Beschränkung auf elementare architektonische Grundformen. Von allen ornamentalen Zutaten befreit und auf das Wesentliche reduziert, kommen diese Elementarformen der Architektur (Mauer, Öffnung, Stütze) hier zum Tragen. In dieser Vereinfachung und Schlichtheit liegt neben der zeitlosen Eleganz vor allem die monumentale und sakralisierende Tendenz des Baus begründet. Als modern mögen schließlich die großen Fenster und die umlaufende Laterne der Hofflügel des Museums aufgefasst werden. Die zumeist querrechteckigen Fenster unterstreichen die horizontale Fassadengliederung, die sich aus der Ferne als Schichtung von durchgehenden Streifen präsentiert. Aus der Nähe betrachtet fallen die wenn auch schmalen, vertikalen Unterbrechungen dieser übergeordneten, horizontalen Tendenz auf (Abb. V/36). Wilhelm Kreis verzichtete nicht auf Rahmenelemente wie unterteilende Stege oder dezente Vertikalsprossen, so dass grundsätzlich immer axiale Bezüge als Orientierungspunkte vorhanden sind. Diese axialen Bezüge sind zwar insbesondere bei den Hofflügeln auf ein Minimum zurückgedrängt, jedoch im Detail vorhanden. Gestalterische Ausnahmen sind an zwei Stellen des Museumsbaus gegeben: an den vorderen Stirnseiten der seitlichen Hofflügel (Abb. V/5,33) und an den äußeren Ecken des Querbaus (Abb. V/5, 7,42), wo jeweils die verglaste Laterne über die Ecken herumgeführt ist. Diese besitzt zwar filigrane Vertikalsprossen, aber keinen Pfeiler auf den jeweiligen Ecken, was man auf Grund der übrigen Fassadengestaltung durchaus hätte erwarten können. Die verglasten Gebäudeecken befinden sich beim Hygiene-Museum jedoch lediglich in der Dachzone und haben daher einen ganz anderen Charakter als beispielsweise die berühmte Fassadenlösung, die Walter Gropius schon 1911-1914 für das Fagus-Werk in Alfeld/Leine entwickelt hatte. Hier ist durch die großflächigen Glas- und Metallausfachungen schon die

Vorstufe für eine vollkommen verglaste Vorhangfassade gegeben. Schließlich sind in Bezug auf moderne Merkmale des Dresdner Museums noch die Flachdächer zu nennen.

Den vordergründig modernen Stilelementen des Museumsgebäudes von Wilhelm Kreis steht bei genauerer Betrachtung eine Reihe von Merkmalen gegenüber, die ein eher traditionelles Architekturverständnis verraten. Da ist zunächst die durch die Lage und Ausrichtung des Museumsbaus in der Hauptachse des Großen Gartens fixierte Hauptperspektive. Diese Achse wird aufgegriffen und dominiert als Symmetrieachse das ganze Gebäude. Achsialität und Symmetrie als vorherrschende architektonische Ordnung werden durch die geometrische Anlage der Baugruppen, insbesondere durch die Festlegung eines perspektivischen Gebäudezentrums in Form des Hofpavillons, noch hervorgehoben. Die einzelnen, unterschiedlichen Maßverhältnissen gehorchenden stereometrischen Baumassen haben, wie oben schon erwähnt, kein kompositorisches Eigengewicht, sondern sind Teil einer übergeordneten Gesamtkomposition. Die einzelnen, exakt konturierten kubischen Baumassen sind so ausgewogen und ausgleichend zueinander in Beziehung gesetzt, dass die Gesamtbaugestalt ein hohes Maß an statischem Gleichgewicht und Geschlossenheit erhält. Die horizontalen Ausdehnungen unterstützen diese Ausgewogenheit und sorgen dazu noch für den Eindruck von Schwere und Gewichtigkeit, was Assoziationen wie Unbeweglichkeit, Beständigkeit und in sich ruhender Erhabenheit zulässt. Zu den Grundvoraussetzungen und Charakteristika monumentaler Architektur sollen am Ende der Arbeit noch einige Überlegungen angestellt werden. Bei der Beziehung der einzelnen Baumassen zueinander wird aber auch eine klare Rangfolge deutlich erkennbar, was sich bis in die verschiedenartigen Nutzungen dieser Gebäudeteile auswirkt. Die vorgelagerten Verwaltungs- und Arbeitstrakte, der blockartig herausgestellte, hohe Mittelbau mit den repräsentativen Hallen und die rückwärtigen Hofflügel als Funktionstrakte für Ausstellung und Werkstätten sind auf diese Weise gestalterisch deutlich voneinander abgesetzt und separiert. Diese Rangordnung wird bis in die Fassadengestaltung umgesetzt. Hier spielt, besonders an der Schauseite des hohen Mittelbaus erkennbar, das traditionelle tektonische System eine Rolle. Der klassische Aufbau einer Architektur wird hier durch die Reduzierung der Grundelemente plakativ zum Ausdruck gebracht. Die auf das Grundmuster dieses Motivs reduzierte Portikus besteht aus Granitpfeilern, einem Granitgebälk und einem Rahmen aus verputzter Fläche. Trotz oder gerade wegen dieser extremen Vereinfachung der Portikus wird der Rückgriff auf das traditionelle Tempelmotiv überdeutlich. Der Umstand, dass der Hauptbau sich ein gutes Stück hinter der Front der Kopfbauten befindet und die Eingangstüren wiederum durch die Portikus geschützt noch ein Stück weiter zurückliegen, korrespondiert mit den insgesamt immer noch riesigen,

geschlossenen Wandflächen des Gebäudes. Alle diese Aspekte sind verantwortlich für die Geschlossenheit des Baus. Innen und Außen sind strikt voneinander getrennt. Die Abkapselung und Isolierung von der Umgebung manifestiert sich darin, dass der Museumsbesucher vom Inneren des Gebäudes, mit Ausnahme der Wandelhalle, keine Blickbeziehungen zur Umgebung herstellen kann. Aber auch von Außen, vor allem von den seitlichen Grünflächen aus, werden keine direkten Einsichten in das Gebäude gewährt. An den Außenfassaden der Hofflügel ist die dahinter liegende Geschosseinteilung regelrecht verschleiert, so dass die hier zwar zahlreichen, großen Fensteröffnungen kein wirkliches Aufbrechen der Fassade bedeuten, was Einsicht und Transparenz ermöglicht hätte. Vom Innenraum aus betrachtet sind die Fenster so hoch angeordnet, dass der Ausblick unterbunden wird, was ausstellungsdidaktische Gründe hat, auf die an anderer Stelle noch eingegangen werden soll. Diese Abgeschlossenheit verleiht dem Gesamtkomplex des Deutschen Hygiene-Museums eine Distanz zur Umgebung und damit im übertragenden Sinn zur Wirklichkeit.

Die mit den oben beschriebenen Mitteln erreichte Isolierung des Baus weist zusammen mit der monumentalen Inszenierung der Schaufassade und der Betonung einer Hauptrichtung im Wesentlichen darauf hin, dass es sich hier um eine Architektur handelt, die eine besondere Bedeutung für sich beansprucht. Aus der genaueren Betrachtung der Innenraumgestaltung und dem Ausstellungsaufbau wird hervorgehen, dass der an dieser Stelle behandelte Außenbau der Idee, dem Ziel und Anspruch des Museums, der Volksbelehrung, in hohem Maße adäquaten Ausdruck verleiht. In diesem Zusammenhang soll die Rolle der weißen Farbe des Museumsbaus erörtert werden. Die nahe liegende Assoziation in Verbindung mit der Farbe Weiß, die Vorstellung von Reinheit und Hygiene ist hier unübersehbar beabsichtigt. Zudem eignet sich die Farbe Weiß besonders zur Hervorhebung von Kontrasten, zur Konturierung. In der Innenarchitektur unterstreicht der weiße Anstrich klare Raumformen. An der Schaufassade dient die weiße Farbe dazu, die Wirkung der tief verschatteten Portikus zu steigern. Die Fassaden des Hygiene-Museums sind im Wesentlichen durch zwei Farbwerte bestimmt. Das helle Weiß der Putzfläche steht den dunklen Fassadenpartien wie Fenster, Granitrahmen und Verschattungen gegenüber. Die Farbe Weiß tritt als eine Art „trennende Laborsubstanz“[41] auf, mit deren Hilfe sich Einzelelemente der Architektur scharf voneinander abheben, die architektonische Komposition und Zusammenhänge der Tektonik und damit die übergeordnete Struktur eines Baus in besonderer Weise verdeutlichen lassen.

41 Wolfgang Meisenheimer: Die weiße Wand - The White Wall. In: Daidalos. Architektur Kunst Kultur 30. 15. Dezember 1988. Gütersloh 1988, S. 88-95, hier S. 95.

Jede Zeit bevorzugt bestimmte Farbwerte und hat ganz spezifische Farbanschauungen. Um 1930 hatte die Farbe weiß in der Architektur und Innenarchitektur ausgehend von den blendend weißen Häuserfassaden des Dessauer Bauhauses einige Verbreitung gefunden. Weiß schien besonders geeignet, praktische und „rationale" Gestaltungsabsicht in der Architektur zu vermitteln.[42] In einer Fachzeitschrift für Gestaltung aus dem Jahr 1930 findet sich ein Beitrag, der sich mit der Qualität der Farbe Weiß als Zeitphänomen auseinandersetzt. Die Farbe Weiß, *„Hauptstimmungswert seiner Zeit"*, könne, ähnlich den baulichen Gestaltungsmitteln wie große Fenster oder Dachterrassen, dem Menschen einen Eindruck von Weite geben (*„Illusion des weißen Anstrichs"*) und stelle eine Art glatte, saubere, luftige, ätherische, technisch einwandfreie Folie dar, vor der sich der Mensch entfalten könne. Es heißt dort: *„Der heutige Mensch will Freiheit, Luft, Licht; er braucht Ferne für seine Gedanken und Ideen."*.[43]

> „Weiß! Warum heute alles weiß gestrichen wird? Weil dieses Weiß – nicht die Farbe, der Farbstoff, sondern der Farb-Ton Weiß, einen neuen Klang bekommen hat und aus dem neuen Zeitgeist heraus geschaffen, als Begriff neu erfunden, neu erlebt und gewiß zu unserem neuen Weltbild zu eben diesem erstmaligen Zeitgeist als organisch notwendig empfunden wurde. (...) Dieses Weiß ist aber mehr als nur der Farbstoff Weiß und die damit angestrichene Wand. Sie, die Farbe Weiß, der ‚Farbton' Weiß, ist heute ein wichtiger Kulturfaktor, eine neuer Wert- und Zeitausdruck geworden."[44]

Der „weißen Wand"[45] kommen weit reichende Bedeutungen zu. Ornamentlos und strahlend und folglich eindringlich in ihrer Wirkung symbolisiert sie Unberührtheit. Im Gegensatz zu anderen Baumaterialien ist die weiße Wand nicht stofflich und daher in besonderer Weise geeignet, Ideengehalte und Inhalte jenseits von Material, äußerlicher Situation und Funktion zu repräsentieren. Diese Möglichkeit der weißen Wand, ein Herauslösen aus den Zusammenhängen

---

42 In einem weiteren Schritt wurden in der modernen Architektur die Farbflächen immer häufiger durch große Glasflächen ersetzt. Vgl. Barbara Miller-Lane: Die Moderne und die Politik in Deutschland zwischen 1919 und 1945. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994, S. 225-249, hier S. 234.

43 J.E. Hammann: Weiss, alles weiss. Von der Wertstellung der Farbe „Weiß" in unserer Zeit. In: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit. Heft 5. Jg. 5. Berlin 1930, S. 121-123, Zitate S. 122. Hammann sieht interessanterweise in der Filmkunst und der Fotografie Ausweichmedien für Farbexperimente.

44 J.E. Hammann: Weiss, alles weiss. Von der Wertstellung der Farbe „Weiß" in unserer Zeit. In: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit. Heft 5. Jg. 5. Berlin 1930, S. 121-123, hier S. 121/122. Siehe auch: Otto Rückert: Raum und Farbe. In: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit. Heft 23/24. Jg. 5. Berlin 1930, S. 596-599.

45 Wolfgang Meisenheimer: Die weiße Wand - The White Wall. In: Daidalos. Architektur Kunst Kultur 30. 15. Dezember 1988. Gütersloh 1988, S. 88-95. In seiner Untersuchung charakterisiert Meisenheimer drei Phasen in der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, in denen die weiße Wand jeweils eine unterschiedliche Funktion übernimmt. In der Frühphase der klassischen Moderne konnte dieser Kunstgriff dem neuen intellektuellen und zugleich romantischen Anspruch von Aufbruch, der Wissenschaftsgläubigkeit und Rationalität Ausdruck verleihen. Nach dem zweiten Weltkrieg übernimmt die weiße Wandfarbe als Zeichen für Bescheidenheit konnotative Bedeutungen moralisch-religiöser Art. Die Verwendung der weißen Wand in der Gegenwartsarchitektur ist geprägt

eines geographischen und historischen Umfelds zu erreichen, stellt eine unberechenbare, weil undurchsichtige Komponente dar, in der eine potentielle Bedrohlichkeit liegt. Die weiße Farbe eignet sich sowohl zur Darstellung von Klarheit, Rationalität, Wissenschaft, besonders Medizin und Hygiene, als auch zur Erzeugung einer ideellen Abgehobenheit bis hin zu einer metaphysisch-mystischen Wirkung. Wilhelm Kreis nutzte diese immanente Ambivalenz der weißen Wandfarbe äußerst gekonnt für die Gestaltung seines Hygiene-Museums. Die architektonische Komposition stellt ebenfalls eine Balance dar zwischen konkreter, durch „erdverbundenes" Steinmaterial manifestierter Verbindlichkeit, und metaphorischer Ebene durch abstrahierte, architektonische Formen und Mittel, denen ein empirischer Bedeutungsgehalt beigemessen wird. Zu der letztgenannten Gruppe gehört auch die weiße Farbe.

In seinem Aufsatz über „Die weiße Wand" in der Architektur charakterisiert Wolfgang Meisenheimer das Phänomen der „Sehnsucht nach dem 'reinen' Weiß" und beschreibt die unterschiedlichen Motivationen zur Verwendung weißer Wände in der Architektur des 20. Jahrhunderts. In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg sieht er eine emotionale, moralische Auffassung der weißen Wände gegeben und stellt die Frage, ob es sich hierbei um eine notwendige Konsequenz angesichts einer drohenden „Hyperrationalisierung" durch die fortschreitende Entwicklung von Technik und Verwaltung handeln könnte.[46] Seine Beschreibung der Verhältnisse nach dem zweiten Weltkrieg in Bezug auf das Motiv der weißen Wand scheint jedoch in wesentlichen Aspekten auch schon auf die konservativen Bestrebungen in der Architektur um 1930 zuzutreffen und in besonderer Weise auf den Bau des Deutschen Hygiene-Museums von Wilhelm Kreis anwendbar zu sein.

> „(...) eine Rettung, eine Rückbindung an den Urgrund, in dem Leben, Kunst und Mythos noch nicht voneinander getrennt sind. Im Geheimnis der weißen Leere schwingt eine zugleich poetische und religiöse Hoffnung mit, die (...) durchaus bürgerliche Gefühlsdimensionen berührt, also antiintellektualistisch wirkt. In ihren Formen ist diese Nachkriegsmodeme der klassischen Frühzeit treu, aber sie argumentiert in ihren Ansprüchen antifunktionalistisch, poetisch, moralisch-religiös. Steinbach spricht vom ‚Firmamentigen', das man dem Alltagsnahkampf zum Trotz in großartigen, auf Dauer gültigen Formen realisieren müsse. Und stärker als in der Frühzeit der Moderne treten bei der Darstellung der weißen Wand alle drei Aspekte des Numinosen (nach Rudolf Otto) auf: das Grandiose, Erhabene, welches uns ergreift, das Schaurige, Fremdartige, welches uns bedroht, sowie das Rätselhafte, welches uns fasziniert. Nach dem bis zu jenem Zeitpunkt materialistischsten Krieg der Geschichte erleben wir jetzt eine Wende in den Raum des Magischen (...) So bezieht sich der Realitätscharakter dieser noblen Architektur auf den mystischen Ort. Diente die weiße Wand der 20er Jahre als

durch das Streben, zurückhaltende Räume zu schaffen, die ein hohes Maß an differenzierter, ästhetischer Wahrnehmung gestatten. Als Beispiel nennt Meisenheimer die elegante Architektur Richard Meiers.

46 Vgl. Wolfgang Meisenheimer: Die weiße Wand - The White Wall. In: Daidalos. Architektur Kunst Kultur 30. 15. Dezember 1988. Gütersloh 1988, S. 88-95, hier S. 95.

> Hintergrund wissenschaftlicher, denotativer Diskurse, so ist die weiße Wand der 50er Jahre eher Notenpapier für konnotatives Wissen, für die mythische Erzählung."[47]

Die weißen Wände des Deutschen Hygiene-Museums sind wohl weniger zur Demonstration nüchtern-anonymer Rationalität im Sinne der Neuen Sachlichkeit oder des Konstruktivismus gedacht. Ihre abstrahierende Wirkung wird zur Steigerung der pathetischen Bedeutungshaftigkeit des Baus instrumentalisiert. Die weiße Farbe stellt wie die Elemente Material und Technik allgemein für Wilhelm Kreis jedoch kein eigenständiges Gestaltungsmittel dar. Sie stehen lediglich im Dienst der künstlerischen Form.

> „Dem 'Konstruktivismus' hat der Krieg völlig Bahn gebrochen. Diese neue Linie aber muß unbedingt veredelt werden. Je nackter sie hervortritt, um so schöner muß sie sein. Wo heute das schmückende Gewand fehlt, muß der Adel der Form, Wahrheit der Erscheinung, Kraft des Ausdrucks an seine Stelle treten. Ein häßlicher Körper kann doch auch durch das schönste Kleid nicht schön gemacht werden."[48]

Die „unbekleideten" weißen Wände sind Teil der monumentalen Inszenierung des Gebäudes, einer Inszenierung, die sich nicht zuletzt auf einen andeutungsweisen Rückgriff auf historische Urformen stützt. Achim Preiß[49] sieht in der Erscheinung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden eine Verarbeitung altägyptischer Architekturformen gegeben, die sich aus der im obigen Zitat schon anklingenden Suche des Architekten nach einer idealen Form herleitet. Es spricht einiges dafür, dass Wilhelm Kreis diese ideale Form, eine Urform, die sowohl die mathematisch-konstruktiven Grundlagen und Gesetzmäßigkeiten der Architektur als auch einen zeitlos sakralen Bedeutungsgehalt und Ewigkeitswerte vermittelt, in der altägyptischen Architektur fand. Der im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter Wissenschaftlern, Künstlern und Architekten äußerst populären Ägyptenforschung gegenüber war auch Wilhelm Kreis sehr aufgeschlossen. August von Thiersch (1843-1917), sein Münchner Lehrer aus den Jahren 1892-94, sah in der ägyptischen Architektur das Prinzip der proportionalen Komposition und Harmonie verwirklicht.[50] Der im 19. Jahrhundert erfolgreichste süddeutsche Architekturlehrer und Vertreter eines perfekten Eklektizismus, Friedrich von Thiersch (1852-1921), unternahm in den

---

47 Wolfgang Meisenheimer: Die weiße Wand - The White Wall. In: Daidalos. Architektur Kunst Kultur 30. 15. Dezember 1988. Gütersloh 1988, S. 88-95, hier S. 90/91.

48 Otto Sebaldt: Wilhelm Kreis - der Schöpfer des Hygiene-Museums. In: Dresdner Neue Presse Nr. 9 Jg. 6. Dresden 1930.

49 Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 197-216, hier S. 204/205. Hier findet sich weiter führende Literatur zum Thema der Ägyptik. Desgleichen auch bei Wolfgang Pehnt: Altes Ägypten und neue Architektur. In: Bruckmanns Pantheon. Jg. XLV. München 1987, S. 151-160.

50 Siehe: August von Thiersch: Proportionen in der Architektur. Handbuch der Architektur. Vierter Teil. 1. Halbband. Leipzig 1926.

Jahren 1881/82 zwei Orientreisen, die ihn auch nach Ägypten führten.[51] Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch der damals vierzigjährige Rektor der Münchner Technischen Hochschule das Interesse des zwanzigjährigen Architekturstudenten Wilhelm Kreis an der Ägyptologie mitbegründet hat. Die Aufgeschlossenheit gegenüber der urgeschichtlichen Forschung und Archäologie war besonders unter Architekten sehr verbreitet. Die Auseinandersetzung mit Ägypten fand im 19. Jahrhundert ihren Niederschlag im Ausstellungswesen, in einem wachsenden Bildungstourismus an den Nil, wissenschaftlichen Expeditionen und einer Fülle von Publikationen über Ausgrabungsergebnisse in Fachzeitschriften.[52] Dass diese Tendenzen Wilhelm Kreis entscheidend geprägt haben, zeigen auch die Planungen des 67jährigen Architekten von 1939-1942 für ein Museum der Ägyptischen und Vorderasiatischen Kunst im Kontext der geplanten Erweiterung der Berliner Museumsinsel. In einem Prachtband mit dem Titel „Erläuterungsbericht zum Entwurf für das Museum der ägyptischen und vorderasiatischen Kunst“[53], den Wilhelm Kreis eigens herstellen ließ, legt der Architekt neben ersten Schauplänen und Fassadenansichten seine Überlegungen zu diesem Ägyptischen Museum vor. Wilhelm Kreis ging es bei der Beschäftigung mit der altägyptischen Formensprache um das Auffinden von architektonischen Grundlagen und einem Urmaßstab. Es ging darum, eine Art Urform zu erarbeiten, die wie die überlieferte Architektur Bestand hat. Was Wilhelm Kreis im Zusammenhang mit seinen Planungen als „Generalbaurat für die Gestaltung der Kriegerfriedhöfe“ schreibt, gibt einen Eindruck von diesem Anspruch, der auf seine Arbeit als Architekt generell zutrifft.

> „Da ich sehr streng gegen originelle Einfälle und vorsichtig dem Neuen gegenüber bin, so suche ich so lange nach der Form des Baugedankens, bis das Ende der Überlegung zur größten Einfachheit führt. Diese Form zu vergleichen mit den Formen der Tradition ist ein Prüfstein. Ich halte diese Prüfung für die einzige Möglichkeit, einen Maßstab für die Echtheit und Güte einer neuen Form zu finden (...).“[54]

In Bezug auf die ägyptische Bautradition kann man davon ausgehen, dass Wilhelm Kreis die architektonischen Methoden der geometrischen Konstruktion und vor allem die sakrale Wirkung

---

51 Lexikon der Kunst. Hrsg. v. Harald Olbrich u.a. Bd. 7. München 1996, S. 298/299.

52 Vgl. Wolfgang Pehnt: Altes Ägypten und neue Architektur. In: Bruckmanns Pantheon. Jg. XLV. München 1987, S. 151-160. Pehnt schildert die herrschende Ägyptophilie, die Orientmode und den Exotismus im Zusammenhang mit der Entdeckung des Tutanchamun-Grabes im Jahr 1922 als ein regelrechtes „Ägypten-Fieber“. Dieser Ägyptizismus kam besonders auch in der Übernahme dekorativer Details im Art déco zum Ausdruck (S. 153). Auch die niederländische Künstlergruppe de Stijl war an den mathematischen Qualitäten und der Komposition mit einfachen Mitteln, wie sie die ägyptische Kunst bietet, interessiert.

53 Erläuterungsbericht zum Entwurf für das Museum der Ägyptischen und Vorderasiatischen Kunst von Professor Dr. Wilhelm Kreis. Der ledergebundene Prachtband befindet sich als einziges Exemplar im Kreis-Archiv in Bad Honnef.

genau kannte. Sicher schätze der Architekt die Qualitäten der ägyptischen Baukunst im Hinblick auf die Bewältigung großer Dimensionen mit Hilfe einer rigorosen Achsenbindung, scharfer Linienführung und geschlossener, kompakter Formen. Dass Wilhelm Kreis sich diese Ausdrucksmöglichkeiten künstlerisch aneignete, ist an seinem Dresdner Museumsbau besonders deutlich nachvollziehbar, wie Achim Preiß[55] im Einzelnen darlegt.

Die Seitenansicht des Museumsbaus zeigt, dass die Regeln des goldenen Schnitts, der in der ägyptischen Architektur sakrale Bedeutung hat, berücksichtigt sind. Alle Bauteile und deren gestalterische Untereinheiten gehen auf geometrische Grundformen zurück. In formaler Analogie zu altägyptischen Sakralbauten weist der Hygiene-Museumsbau kubische Blöcke mit großen, geschlossenen Flächen, zierlichen Gesimsen und Flachdächern auf. Neben dem Hauptmerkmal der überdimensionierten, schlichten, stereometrischen Baukörper gibt es noch weitere, der altägyptischen Architektur analoge Merkmale. Zu diesen zählen der um den ganzen Gebäudekomplex herumgeführte, geböschte Sockel aus Granit, die Portikus mit den seitlichen, die Dachfläche durchstoßenden Pylonen und den ungegliederten Rechteckpfeilern, die ohne Unterbrechung vom Sockel ins Gebälk übergehen, sowie die terrassenähnlich angelegte, dem Eingang vorgelagerte Treppe. Neben der „plakativen“ Demonstration tektonischer Zusammenhänge spielt beim Hygiene-Museum auch die Bedeutung der verwendeten Baumaterialien eine Rolle. An den wichtigsten Stellen des Gebäudes setzt Wilhelm Kreis Granit ein, einen Baustoff, der wegen seiner extremen Härte und Beständigkeit auch zum Bau der altägyptischen Tempel verwendet worden war. Von Anfang an insistierte Wilhelm Kreis auf Materialqualität und verstand es, den Entscheidungsträgern die Wichtigkeit der Verwendung echter Baumaterialien zumindest an bestimmten Stellen des Gebäudes nahe zu bringen. Trotz knapper Mittel, man musste von einer kompletten Steinverkleidung des Baus absehen, gelang es doch, Akzente in echtem Material zu setzten. Auch in der Architektur der Ägypter war das Material von großer Bedeutung. Schließlich zeigen die Kohlezeichnung A (Abb. V/47) und die Entwurfszeichnung B (Abb. V/48) von der Schaufassade des Hygiene-Museums Tierplastiken auf den Pylonen, die an ägyptische Sphingen erinnern. Die oben genannten formalen Analogien zur altägyptischen Architektur tragen dazu bei, dass der Bau des Dresdner Museums in seiner

54 Wilhelm Kreis: Zu meinen Skizzen. In: Wilhelm Kreis: Skizzen zu deutschen Kriegerfriedhöfen. Sonderdruck aus „Kunst im deutschen Reich“. Ausgabe B - Die Baukunst. Heft 7. (Juli 1941). o. O. (Berlin) 1941, S. 135.

55 Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 197-216, hier S. 204-206.

Beziehungslosigkeit zur ummittelbaren Umgebung eine symbolische, sakrale Bedeutung erhält, welche bewusst kalkuliert und inszeniert ist.

Die Monumentalisierung und Sakralisierung des profanen Museumsbaus deutet die Idee der dahinter stehenden Institution an. Der hohe Anspruch der Volksaufklärung ist an der Museumsarchitektur ablesbar. In diesem Zusammenhang spielt auch die lange vermutlich wegen ihrer hohen assoziativen Qualität präferierte Bezeichnung „Museum“ eine Rolle, die der Dresdner Institution streng genommen nicht gerecht wird.[56] Dass es sich bei der Architektur um ein geschlossenes, kompaktes, künstlerisches Konzept handelt, dem ein bewusster eklektizistischer Standpunkt zugrunde liegt, verrät schon der Außenbau.

[56] In Kapitel 7 der Arbeit wird der museologische Themenkomplex näher behandelt.

6. DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM NACH DEM ENTWURF VON WILHELM KREIS - DER INNENBAU

6.1. Der Grundriss

6.1.1. Grundsätzliches zur inneren Organisation

Bis auf die in den Jahren 1927 bis 1929 entstandenen Statikpläne und einige Ausführungspläne (Ansichten) ist im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums heute kein originales Planwerk mehr vorhanden. Stattdessen liegen Reproduktionen von einigen der Originalpläne vor. Diese Reproduktionen befinden sich in einem Fotoalbum im Archiv des Dresdner Museums. Wegen der relativ schlechten Abbildungsqualität sind für die Grundrisszeichnungen keine Datierungen erkennbar. Vermutlich sind alle Grundrisspläne in den Jahren 1927 bis 1929 entstanden. Die Reproduktionen der verschiedenen, leicht voneinander abweichenden Grundrisszeichnungen lassen sich noch ergänzen durch weitere Reproduktionen von Grundrissen, welche in zeitgenössischen Schriften veröffentlicht worden sind. So finden sich im Jahrbuch der Baukunst für die Jahre 1928/1929 zwei Grundrisse, und in einer Denkschrift von Egon Erich Albrecht von 1931 ist ein weiterer Grundriss publiziert. Alle Grundrisse (Abb. VI/1-12) stimmen in ihrer Hauptaussage überein. Sie zeigen einen durch lang gestreckte Flügel gebildeten großen, rechteckigen Innenhof, in dessen vordere Schmalseite ein zentraler Mittelbau einschneidet. Dem Mittelbau beigefügt sind ein pavillonähnlicher Anbau mit markantem, apsisähnlichen Abschluss zum Innenhof hin sowie zwei vorgelagerte Kopfbauten an den vorderen Ecken. Der Mittelbau fungiert als Angelpunkt und Schnittstelle aller genannten Gebäudeteile.[1]

Bei der Beschäftigung mit der Erstausstattung des Deutschen Hygiene-Museums, von der sich fast nichts erhalten hat, ist man im Wesentlichen auf noch existierende zeitgenössische Fotos und Pläne angewiesen. Besonders von den Räumen der Kopfbauten gibt es nur wenige Abbildungen. Was die Erstausstattung der Schauräume betrifft, so geben neben den Fotos lediglich noch die zeitgenössischen Museumsführer[2] Auskunft. Hilfreich ist für den gesamten Bau auch ein Aufsatz

[1] Im Anhang sind die verschiedenen Fassungen des Grundrisses (G1-G13) in einer Tabelle einander gegenübergestellt, so dass die jeweils abweichenden Detailauffassungen sichtbar werden. Deutlich wird hier auch der überlieferte Umstand, dass Wilhelm Kreis seine Entwürfe gerne häufig und kurzfristig ändern ließ.

[2] Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Amtlicher Führer. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8220 a); Führer durch das Deutsche Hygiene-Museum mit einem Vorwort über die Internationale Hygiene-Ausstellung und einem Führer durch Dresden als Anhang. Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1931. (Sammelband). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3143).

von Walter Mälzer[3] aus dem Jahr 1930, wo besonders aus technischer Sicht konkrete Angaben zu Baumaterialien zu finden sind. Des Weiteren existieren noch einige Entwurfszeichnungen zu verschiedenen Räumen des Museums. Sie sollen jeweils im Zusammenhang mit der tatsächlichen Raumausführung berücksichtigt werden. Im Folgenden wird also die Rede sein von dem Ausstattungszustand des Deutschen Hygiene-Museums von 1930/31, der 1945 fast völlig zerstört worden ist. Wie die heutige äußere Baugestalt ist auch die heutige Inneneinrichtung ein Ergebnis des nicht originalgetreuen Wiederaufbaus und der Umbauten in der Nachkriegszeit beziehungsweise der Veränderungen, die zu Zeiten der ehemaligen DDR vorgenommen worden sind. Die ursprünglich klare räumliche Struktur und Orientierung des Baus ist dadurch heute in weiten Teilen stark verunklärt.

Um das komplexe Gebäude von 1930 in seiner Organisation zu verstehen, ist es sinnvoll, vorab die Nutzung der im vorausgehenden Kapitel charakterisierten verschiedenen Baukörper grob zu skizzieren. Wie schon am Außenbau mit seinen unterschiedlichen, einzelnen Gebäudekomplexen ablesbar, war der Innenbau klar in verschiedene Bereiche entsprechend den vielfältigen Aufgabengebieten des Deutschen Hygiene-Museums untergliedert (Abb. VI/8, 9). Die vielen, verschiedenen Zwecken dienenden Räume waren in dem Gebäude so organisiert, dass sich eine einheitlich wirkende Gestalt ergab. Das komplexe Raumprogramm wurde in Grund- und Aufriss sichtbar. Während die Kopfbauten im Wesentlichen die Verwaltungsräume, der Mittelbau die repräsentativen Säle und Versammlungsräume beherbergten, nahmen die Hofflügel die Werkstätten und Ausstellungssäle auf. Im vorderen Teil des südlichen, linken Kopfbaus befanden sich die Räume der Bibliothek, der wissenschaftlichen Leitung, der Hygiene-Akademie[4], des Archivs sowie im Erdgeschoss ein Gymnastiksaal. Der vordere Teil des nördlichen, rechten Kopfbaus beherbergte die Räume der Museumsleitung und Verwaltung, Sitzungszimmer, fotographische Werkstätten im Erdgeschoss sowie Räume für die Aktiengesellschaft für hygienischen Lehrbedarf. Beide Kopfbauten verfügten über eine Dachterrasse. Über den gestaffelten Eingangshallen des kubischen Hauptbaus lag hinter der lang gestreckten Ehrenhalle, deren Ausmaß mit dem der Eingangshalle übereinstimmte, der große Festsaal. In den oberen Geschossen befanden sich weitere Hörsäle und Unterrichtsräume, welche

3 Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072.

4 Die am 25.6.1926 gegründete Akademie veranstaltete Vorträge und Fortbildungskurse in Gesundheits- und Wohlfahrtspflege für Ärzte, Schwestern und Beamte der staatlichen und kommunalen Wohlfahrt und Fürsorge. Vgl. Hygiene-Organisation des Völkerbundes (Hrsg.): Internationale Studienreise nebst Fortbildungsvorträgen für ausländische Medizinalbeamte. Deutschland 1927. Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. o.O. 1927, S. 7.

durch zwei große, seitliche Treppenhäuser erschlossen wurden. Auf der Hofseite des Hauptbaus schloss sich ein von außen nicht sichtbarer eingeschossiger Ausstellungspavillon mit apsisähnlichem Abschluss an. Hier war das Kernstück der Museumssammlungen, die Ausstellung „Der Mensch“, untergebracht. Die drei Hofflügel beherbergten im Erdgeschoss die Werkstätten des Museums und im Obergeschoss die Ausstellungsräume, in denen die verschiedenen Gebiete der Hygiene abgehandelt wurden. In dem etwas verbreiterten, rückwärtigen Hofflügel an der Zinzendorfstraße war im unteren Ausstellungsgeschoss an der Hofseite ein Restaurant untergebracht.

Der Gesamtentwurf, die bauliche und künstlerische Oberleitung sowohl beim Außen- als auch beim Innenbau oblag dem Architekten Wilhelm Kreis. Er bestimmte alle wichtigen Grundzüge des Museums von der Gestaltung des Gartens am Lingnerplatz über die der repräsentativen Verkehrs- und Sammlungsräume, Flure, Treppenhäuser, Säle, Gasträume bis zur Hauptgestaltung und Grundrissdisposition der Büros, Werkstätten und Schauräume. Darin eingeschlossen waren die neuartigen Belichtungs- und Lüftungsanlagen der Säle und Schauräume. Wilhelm Kreis war also auch für die grundsätzliche Gestalt der Innenräume verantwortlich. Für die wichtigsten Räume liegen Reproduktionen undatierter, unsignierter Entwurfszeichnungen vor, die vermutlich aus dem Büro Kreis stammen. Aufgabe des aus Wien herbeigeholten Baurates Gottlieb Michael war die Einrichtung und detaillierte museale Gestaltung der vermutlich im Rohbauzustand von ihm übernommenen Schauräume.[5]

Siehe auch: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J., S. 20-23.

[5] Vgl. Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Amtlicher Führer. Dresden 1930, S. 160. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8220). Über die an der Inneneinrichtung beteiligten ausführenden Firmen gibt eine Liste im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums, auf der verschiedene Baufirmen und Handwerksbetriebe zusammengetragen sind, einige Anhaltspunkte. Leider lässt sich anhand dieser Liste und der vielen verstreuten zeitgenössischen Zeitungsanzeigen, in denen die verschiedensten Firmen mit dem Hygiene-Museum Eigenwerbung betreiben, oft nicht sicher nachvollziehen, welches Unternehmen für welche Arbeit am Museumsneubau in Dresden verantwortlich war. In dem zur Eröffnung des Museums erschienen Band der Reihe „Neue Werkkunst“ findet sich ebenfalls ein umfangreicher Anhang mit Firmenwerbung. Vgl. Georg Seiring, Martin Richard Möbius, Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. Architektur Prof. Dr. Wilhelm Kreis. (Neue Werkkunst). Berlin/Leipzig/Wien 1930. Der lange verbreiteten, nahe liegenden Vermutung, die Deutschen Werkstätten Hellerau seien maßgeblich an der Herstellung der Einrichtung des Deutschen Hygiene-Museums beteiligt gewesen, steht ein Vorgang entgegen, der im Folgenden kurz geschildert werden soll. Aus Anlass der geplanten großen Kunstausstellung „Deutsche Kunst - Düsseldorf 1928“ wandte man sich im September 1927 vom Düsseldorfer Kunstpalast an Wilhelm Kreis, der zu dieser Zeit die Planungen für das Hygiene-Museum in Dresden betrieb, mit der Bitte, einen Raum auf der Düsseldorfer Ausstellung auszustatten. Nach einiger Unsicherheit über die Teilnahme von Wilhelm Kreis, schrieb dieser in einem Brief vom 23. Januar 1928 (Stadtarchiv Düsseldorf, Akte XVIII 2202 „Prof. Dr. W. Kreis Düsseldorf – Dresden“) an den Vorstand der Düsseldorfer Ausstellung , dass es Schwierigkeiten gäbe, eine Firma für die kostenlose Herstellung von Möbeln für die Gestaltung des in Düsseldorf zur Verfügung gestellten Ausstellungsraums zu finden, dass aber schließlich die Deutschen Werkstätten ihre grundsätzliche Bereitschaft in dieser Sache erklärt hätten, da diese, so vermutet Wilhelm Kreis, sich davon scheinbar eine spätere Zusammenarbeit (!) erhoffen würden. Er (Wilhelm Kreis) habe versucht, einen für das Hygiene-Museum geplanten Raum auszustellen, was sich allerdings wegen des Vorgriffs auf

6.2. Die Kopfbauten

Die einzelnen Flügel der beiden Kopfbauten standen über mehrere Treppenhäuser und Korridore sowohl mit dem Eingangsbereich des Hauptbaus als auch mit den darüber liegenden Hörsälen und den nach hinten sich anschließenden Ausstellungstrakten in Verbindung (Abb. VI/13, 14).

Der südliche (linke) Kopfbau beherbergte im vorderen Teil des Erdgeschosses die Bibliothek (Abb. VI/15)[6], das Archiv, Räume der wissenschaftlichen Leitung sowie einen zentralen Gymnastiksaal, welcher den vorderen Innenhof ausfüllte. Im hinteren Teil befanden sich dreiseitig um den hinteren Innenhof herum angeordnete Wohnungen. Das erste Obergeschoss des südlichen Kopfbaus beinhaltete im vorderen Teil einen Lesesaal sowie weitere Räume für die wissenschaftliche Leitung des Museums und Räume der Hygiene-Akademie. Im hinteren Teil befand sich, um den Wohnhof herum angeordnet, ein hufeisenförmiger Raum für Wechselausstellungen.

---

die Absichten des Vorstandes des Deutschen Hygiene-Museums als unmöglich erwiesen habe. Am 10.2.1928 macht Wilhelm Kreis folgende „pikante“ Mitteilung an die Düsseldorfer Ausstellungsleitung: *„Leider haben nun auch die Deutschen Werkstätten Hellerau ihre Bereitschaft, den Raum auf Ihrer Ausstellung nach meinen Entwürfen auszubilden und auf ihre Kosten auszustellen insofern zurückgezogen, als sie nur dann sich bereiterklären diesen Raum herzustellen, wenn sie vorher einen Abnehmer finden, indem sie den Vorschlag machen, das Sitzungszimmer des Vorstandes im Deutschen Hygienemuseum auszuführen und auszustellen. Für diesen Fall würde ich natürlich, wenn das Deutsche Hygienemuseum sich damit einverstanden erklärt, unter allen deutschen Firmen diejenige aussuchen können, welche als die geeigneteste in Frage käme und brauchte die Deutschen Werkstätten nicht.“* (Wilhelm Kreis in einem Brief vom 10.2.1928 an den Vorstand der Ausstellung „Deutsche Kunst“ in Düsseldorf. Stadtarchiv Düsseldorf, Akte XVIII 2202 „Prof. Dr. W. Kreis Düsseldorf – Dresden“.). Aus diesem Brief geht also hervor, dass die Deutschen Werkstätten offensichtlich versuchten, über eine Zusammenarbeit mit dem Raumkünstler Wilhelm Kreis den Auftrag für die Möblierung des Dresdner Hygiene-Museums zu bekommen. Die Frage nach einer geeigneten Firma für die Ausführung der Inneneinrichtung des Dresdner Museumsneubaus war zu diesem Zeitpunkt hochaktuell, da man dort im Laufe des Jahres 1928 mit der Inneneinrichtung beginnen konnte. Wegen des offenkundigen Unwillens von Wilhelm Kreis angesichts dieser Taktik der Deutschen Werkstätten erscheint eine Auftragsvergabe an letztgenannte durch den Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums äußerst unwahrscheinlich. Es ist zu vermuten, dass der Architekt in dieser Angelegenheit seinen ganzen Einfluss „ins Spiel“ gebracht hat. Damit wäre die nahe liegende, bisher jedoch unbewiesene Annahme über eine maßgebliche Beteiligung der Deutschen Werkstätten an der Einrichtung des Deutschen Hygiene-Museums zumindest unwahrscheinlicher geworden. Mit den vorbereitenden Arbeiten für die Inneneinrichtung des Deutschen Hygiene-Museums begann man 1928. Siehe: Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1928. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930, S. 1-8, hier S. 2. (Sammelband). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3494). Ein Jahr später konnte die Einrichtung des Museumsgebäudes weitgehend durchgeführt werden. Siehe: Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1929. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930, 6 S. (Sammelband/Ausstellungsführer). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3808).

6 Zur Bibliothek gehörte ein Lesesaal mit 20 Arbeitsplätzen, der im Jahr der Eröffnung allerdings aus finanziellen Gründen der Allgemeinheit noch nicht zugänglich gemacht werden konnte. Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1930. In: Hygienischer Wegweiser. Jg. 6. Dresden 1931, S. 47-56, hier S. 54.

Der nördliche (rechte) Kopfbau enthielt im Erdgeschoss im Uhrzeigersinn beginnend in der Flucht der Portikus des Hauptbaus eine Buchbinderei, Garderobe, Telefonzentrale, Betriebsbüros, Fotolabore, zwei Zeichensäle (Abb. VI/16,17) und eine Sanitäranlage. Die in den vorderen Innenhof eingestellte niedrigere Bebauung mit drei Scheddächern beherbergte ein Fotoatelier (Abb. VI/18) mit einem Archiv von etwa 80.000 Platten.[7] Der äußere Seitentrakt dieses nördlichen Kopfbaus war, anders als beim südlichen Kopfbau, nach hinten durchlaufend gestaltet. An einen langen Flur schlossen sich im hinteren Teil nach der bereits erwähnten Sanitäranlage ein länglicher Raum für die Moulagenmalerei (Abb. VI/19), ein Raum für die Wachsgießerei, ein Gips-Bildhauer-Atelier (Abb. VI/20) sowie vermutlich noch ein Laboratorium (Abb. VI/21) an. Bei dem von diesen Räumlichkeiten und der Buchbinderei umgebenen hinteren Innenhof handelte es sich um einen Wirtschaftshof, der analog zu dem Wohnhof des südlichen Kopfbaus durch eine rückwärtige Durchfahrt erreicht werden konnte. Die an die beiden hinteren Innenhöfe der Kopfbauten angrenzenden Räume des Hauptbaus enthielten im Untergeschoss Pack- und Lagerräume.

Das erste Obergeschoss des nördlichen (rechten) Kopfbaus war hauptsächlich den Büros der Museumsverwaltung vorbehalten. Neben einer Wirtschaftsstelle ist das als Eckzimmer zum Ehrenhof hin liegende Direktorenzimmer sowie das sich im Uhrzeigersinn anschließende Sitzungszimmer erwähnenswert. Im äußeren, ebenfalls rückwärtig in voller Länge durch einen Flur erschlossenen Seitenflügel des nördlichen Kopfbaus reihten sich das Büro eines Verlages, des Ausstellungsamtes (Abb. VI/22), der Aktiengesellschaft für hygienischen Lehrbedarf, der Kasse und Buchhaltung, des Archivs der Aktiengesellschaft sowie ein Schreibmaschinenzimmer und ein Raum für die Musterschau aneinander. Der rückwärtige, den Wirtschaftshof abschließende Flügel enthielt im ersten Obergeschoss noch eine Garderobe, ein kleines Treppenhaus und einen Aufgang zum Dachgarten. Die Dachgartenfläche der beiden Kopfbauten umfasste rund 2400 qm. In dem zum Wirtschaftshof gelegenen Raum des Hauptbaus war eine Kantine für das Personal untergebracht, welche über eine Treppe von der Vorhalle aus erreichbar war.

Von der Einrichtung der einzelnen Räumlichkeiten der Kopfbauten ist wenig bekannt. Die Räume, zu denen es vergleichsweise viele Hinweise gibt, sollen im Folgenden einzeln behandelt

---

7 Angabe siehe: Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum. Ein Überblick über seine Entwicklung und Organisation von Dr. rer. pol. Walther Schulze, Dresden. In: Georg Seiring, Martin Richard Möbius, Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. Architektur Prof. Dr. Wilhelm Kreis. (Neue Werkkunst). Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. 15-22, hier S. 21.

werden. In einem der Verwaltungsbüros im nördlichen Kopfbau ist noch ein weiß lackierter Einbauschrank erhalten (Abb. VI/23). Um einen Eindruck von der Ausstattung der Räumlichkeiten der Kopfbauten zu erhalten, muss man sich mit spärlich gesäten zeitgenössischen Aussagen begnügen, die leider nicht selten sehr pathetisch und vollmundig klingen. Das folgende Zitat vermittelt zumindest etwas von der geschmacklichen Sorgfalt, mit der bis in die Innenraumgestaltung von Nebenräumen des Museums vorgegangen wurde.

> „In den Vorbauten mit den Geschäftsräumen der Verwaltung rechts und der Hygiene-Akademie links vom Eingang hat man reichlich Gelegenheit, Schmuck zu sehen, wenn das Auge nur darauf eingestellt ist, daß es nicht alles, was es sieht, als selbstverständlich hinnimmt, sondern als Resultat einer bewußten Formung erfühlt. Die lebendigen, farbigen Gliederungen der Flächen, die in feinen Stufen gegen einander abgesetzt sind, die neuartigen Lampen, diese Schränke und Verkleidungen mit Furnieren in großen, ornamentalen Maserungen, das Spiel von poliertem Holz, von Glas und Metall - all das sind Dinge fürs Auge. Über den kühlen Zweck hinaus hat Wilhelm Kreis jeden Gebrauchsgegenstand gesteigert. Man wird selbst in den Orientierungsnummern aus Duralumin an den mattblauen Türen etwas von der Liebe spüren, mit der auch das einfachste Ding geformt wurde.“[8]

6.2.1. Das Direktorenzimmer

Das Zimmer des Direktors war/ist im ersten Obergeschoss des nördlichen Kopfbaus untergebracht (Abb. VI/10). Es handelt sich um das zum Ehrenhof gelegene rechteckige Eckzimmer und hat folglich zwei durchfensterte Wände. Die lange Fensterwand liegt zum Ehrenhof, die kurze Fensterwand zum Großen Garten hin. Die entsprechende Entwurfszeichnung zum Direktorenzimmer (Abb. VI/24) zeigt die Fensterwand zum Ehrenhof und die Wand zum Vorzimmer. Der im Entwurf vorgesehene Möblierungsstil weist Ähnlichkeiten mit der für den Lingner-Gedächtnisraum vorliegenden Entwurfszeichnung auf (Abb. VI/153). Während, wie später zu zeigen ist, der Lingner-Gedächtnisraum anders ausgeführt wurde als auf dem entsprechenden Raumentwurf vorgesehen, gibt es beim Direktorenzimmer zumindest grundsätzliche Übereinstimmungen zwischen Entwurf und Ausführung. So scheint hier der Schreibtisch nach Plan ausgeführt und zumindest die Disposition von Sitzgruppe und Schrank im Zimmer eingehalten. Der Schrank an der Wand zum Vorzimmer sollte laut Entwurf aus fast quadratischen Teilen und aus geraden seitlichen Abschlüssen bestehen. Auch ist der niedrige Schrankteil zum Fenster hin auf dem Entwurf nicht durchgehend. Der Entwurf zeigt einen Tisch mit quadratischer, an den Kanten abgerundeter Tischplatte über einem quadratischen Pfeiler auf sockelartigem, schwerem, quadratischem Fuß. Die Sessel des Entwurf sind denjenigen des

[8] Georg Paech: Der Museumsbau. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 1 (15. Februar 1930). Dresden 1930, S. 4/5, hier S. 4.

Entwurfs für den Lingner-Gedächtnisraum sehr ähnlich. Es handelt sich um Sessel mit relativ niedrigen, hinten leicht ausgestellten Beinen, tief ansetzender, nach oben breiter werdender Rückenlehne, einfach gekurvten Armlehnen und einer markanten Polstergestaltung von Sitz und Rückenlehne in Form eines hellen durchgehenden Mittelstreifens auf dunklem Grund. Für die Decke sieht der Entwurf eine glatte Oberfläche vor. Der Entwurf zeigt eine einfache, an einem dünnen Metallstab hängende Kugellampe, wie sie an mehreren Stellen im Haus zu finden war. Des weiteren ist auf der Entwurfszeichnung ein Teppich zu erkennen, für den sich nicht feststellen lässt, ob es sich hierbei um einen Perserteppich oder um eine zeitgenössische Auftragsarbeit gehandelt hat. Der durch den Entwurf vermittelte Raumeindruck ist zugleich schlicht durch die auf das Nötigste beschränkte Möblierung und zugleich elegant durch die Wirkung der angedeuteten Edelholzfurniere an Möbeln und Wandverkleidungen.

Da der zum Ehrenhof gewandte Teil des nördlichen Kopfbaus im Krieg verschont blieb, können zur Beschreibung der tatsächlichen Ausführung des Direktorenzimmers von 1930 Aufnahmen von 1960 und 1996 herangezogen werden, die sich ergänzen. Die Brüstungen des Zimmers sind gänzlich holzverkleidet. In die Verkleidung eingelassen sind unter jedem der insgesamt fünf Fenster liegende, rechteckige Heizungsbekleidungen mit vertikalen Stäben. Das besonders helle Zimmer besitzt drei Türen, eine Verbindungstür am rechten Rand der Schmalwand zum Vorzimmerbüro (Abb. VI/25), eine Tür zum Flur am linken Rand der Längswand (Abb. VI/25,26) und eine Tür zum benachbarten Sitzungszimmer am rechten Rand der Längswand (Abb. VI/27). Die originalen Metalltürklinken mit rundstabähnlichem Türdrücker (Abb. VI/28) die noch an allen drei Türen vorhanden sind, könnten einem schlichten Klinkentyp des Bauhauses Dessau aus dieser Zeit entsprechen. Vorzimmer- und Flurtür sind durch einen über die Ecke geführten Schrank gerahmt und so überfangen, dass die Seitenteile des Schrankes die Türlaibungen bilden. Der L-förmige Schrank aus schmalen Türsegmenten, einer integrierten Glasvitrine und einem dynamisch abgerundeten Eckteil dominiert den Raum. Die übrige Ausstattung des Direktorenzimmers besteht aus einem massigen, langen Schreibtisch (Abb. VI/29, 30) mit abgerundeten Ecken, dessen eine Seite, analog zur Schrankwand, rundherum geschlossen gestaltet ist, während die andere Schmalseite offene Ablageflächen bietet, und einem massigen runden Tisch mit metallumrandeter Tischplatte.

Sämtliche ursprünglichen Einrichtungsgegenstände des Direktorenzimmers sind in kaukasischem Nussbaumholz ausgeführt, wobei man für die Türblätter ein Kropfmaserfurnier verwendet hat, welches durch eine besonders lebendige Struktur charakterisiert ist. Bei

Nussbaum handelt es sich um ein besonders altes und daher auch eines der teureren Edelhölzer. Die großzügige Verwendung von Nussbaum in einer Einrichtung wie dem Deutschen Hygiene-Museum muss für das Jahr 1930 erstaunen. Ein Foto von 1960 (Abb. VI/31) zeigt neben dem wuchtigen Schreibtisch, der heute noch erhalten ist, zwei dazugehörige, elegante Armlehnenstühle mit hoher Rückenlehne und ‚gestauchten Armlehnenschlaufen', die es offensichtlich heute nicht mehr gibt. Heute befinden sich im Direktorenzimmer gegenüber dem großen Schreibtisch drei einheitlich gestaltete Sessel mit grünem Polsterbezugsstoff (Abb. VI/32). Ein Foto von 1960 (Abb. VI/38) zeigt, dass sich diese Sitzmöbel vormals im Zimmer des stellvertretenden Direktors befunden haben. Über einem kräftigen U-förmigen Rahmen auf viereckigen, hinten jeweils leicht ausgestellten Beinen, sitzt ein nach unten spitz zulaufendes, gepolstertes Rückenteil auf, welches durch die winklige, hölzerne Armlehne und vertikale Stäbe stabil mit dem Rahmen verbunden ist. Auf der Sitzfläche liegt ein gepolstertes Sitzkissen. Bei dem Material dieser Sessel handelt es sich wahrscheinlich um Buchenholz. Das deutet ebenfalls schon an, dass diese Sitzmöbel nicht für das ganz in Nussbaum ausgeführte Direktorenzimmer gedacht waren. Ein zeitgenössisches Foto (Abb. VI/33) zeigt ein Arbeitszimmer, das vermutlich in einem der Kopfbauten untergebracht war. Die Sitzmöbel dieses Arbeitszimmers weisen eine große Ähnlichkeit mit den oben erwähnten Sesseln (Abb. VI/32) auf. Vergleicht man die Sitzmöbel, drängt sich die Vermutung auf, dass man diese in den fünfziger Jahren einfach aufgepolstert und die Rückenlehnen verlängert hat. Unter dem Bezugsstoff der Rückenpolster der Sessel, die sich heute im Direktorenzimmer befinden, ist noch deutlich der U-förmige Abschlussrand der ursprünglichen Version zu erkennen.

Ein weiteres erwähnenswertes Möbelstück des Direktorenzimmers ist ein noch erhaltener dreibeiniger Rundhocker mit genieteter Ledersitzfläche (Abb. VI/30), der sicher zusammen mit dem Schrank und dem Schreibtisch entstanden ist. Der heute im Direktorenzimmer befindliche Linoleum-Fußbodenbelag ist nicht mehr ursprünglich. Dass es sich um eine im Zuge des Wiederaufbaus angefertigte farbliche und materielle Anlehnung an den Boden der Erstausstattung handeln könnte, wäre allerdings denkbar.

6.2.2. Das Sitzungszimmer

Auch vom Sitzungszimmer, welches sich neben dem Direktorenzimmer im frontalen Flügel zum Großen Garten des nördlichen (rechten) Kopfbaus befand und heute noch befindet, gibt es eine

Entwurfszeichnung (Abb. VI/34), die eine zweifarbige, schachbrettartige Wandbehandlung mit großflächigen, rechteckigen Platten vorsieht. Es könnte sich hierbei sowohl um Holz als auch um Kunstleder handeln. Der Entwurf zeigt an der Längswand zwei filigrane, durchsichtige Hängeregale, an der Decke eine hängende Kugellampe, einen langen Konferenztisch in „gekappter“ U-Form, umstellt von einheitlich gestalteten Armstühlen, sowie einen kleinen Tisch vor dem mittleren Fenster mit drei weiteren Stühlen. Bei den Stühlen auf dem Raumentwurf handelt es sich um stabile, einfache, geometrische Konstruktionen. Die winkligen Armlehnen sind vorne abgerundet und haben an der Verbindungsstelle mit den durchgehenden Rückpfosten kleine kreisförmige Scheiben als stilisierte Voluten. Zwischen die Rückpfosten sind im oberen Teil waagerechte, schmale Rückenlehnen eingespannt. Es gibt auf der Entwurfszeichnung nur einen Stuhl mit höherer, durchgehender Rückenlehne für den Vorsitz[9]. Auffällig ist die zweifarbige Gestaltung zumindest der Bezüge der Rückenteile, bestehend aus einem weißen Mittelstreifen auf dunklem Untergrund, ähnlich wie in dem Raumentwurf für das Direktorenzimmer. Die Stühle sind vermutlich, zumindest was die Konstruktion betrifft, nach dem Entwurf ausgeführt worden. Im Zimmer des stellvertretenden Direktors befinden sich heute noch drei dieser in Nussbaum ausgeführten Stühle, allerdings mit einem anderen, mattgrünen Bezugsstoff (Abb. VI/36).

Da es von der ursprünglichen Ausführung dieses Raums keine Abbildungen gibt, lassen sich anhand der wenigen, heute noch in situ vorhandenen Einrichtungsfragmente und der Entwurfszeichnung nur Vermutungen anstellen. Es ist anzunehmen, dass in der Wiederaufbauzeit in diesem Raum keine wesentlichen Veränderungen vorgenommen worden sind, da das vor der Zerstörung verschonte Sitzungszimmer gleich nach dem Krieg unter Denkmalschutz gestellt wurde. Dies wurde vermutlich noch durch Georg Seiring veranlasst, der bis 1947 in Dresden war. Von ähnlichen Ausmaßen wie das Direktorenzimmer hat das Sitzungszimmer eine durchfensterte Längsseite mit drei Fenstern. Es gibt insgesamt drei Türen, eine kunstlederbezogene Verbindungstür zum Direktorenzimmer am linken Rand der Schmalwand und zwei Türen zum Flur an den Außenrändern der Längswand. Die beiden Türen zum Flur sind in gestürztem Nussbaum-Messerfurnier ausgeführt und haben wie die Türen des Direktorenzimmers die bereits beschriebenen schlichten Metalltürdrücker. Die weiße Decke ist durch in sich profilierte filigrane Stäbe in rechteckige Felder aufgeteilt. Bei dem Fußboden, der sich heute im Sitzungszimmer befindet, handelt es sich um im Fischgrätenverband verlegtes

[9] Heute befindet sich noch ein Armlehnenstuhl im Besitz des Deutschen Hygiene-Museums, bei dem es sich wahrscheinlich um den Sitz des Vorsitzenden aus dem Sitzungszimmer handelt (Abb. VI/35). Der Bezugsstoff ist

Eichenparkett, das wahrscheinlich auch noch aus der Zeit der Ersteinrichtung stammt. Der Raum besitzt eine noch erhaltene, umlaufende, hüfthohe Holzverkleidung, die unter den Fenstern zu Heizungszwecken von rechteckigen, gerahmten Feldern mit horizontalen Holzlamellen unterbrochen wird. Ein großer, länglicher, in Nussbaum ausgeführter Sitzungstisch mit runden Schmalseiten, schwerem Unterbau und Linoleumbelag auf der Tischplatte stand ursprünglich und steht auch heute noch in der Mitte des Raums. Von den heute noch im Zimmer des stellvertretenden Direktors befindlichen, erhaltenen Resten der ursprünglichen Sitzungszimmerbestuhlung war bereits oben die Rede.

In der Gestaltung weist das für das Deutsche Hygiene-Museum konzipierte Sitzungszimmer einige Ähnlichkeit mit dem etwa im selben Zeitraum entstandenen Sitzungszimmer für die Kommunalbank Bochum (Abb. VI/37) auf, die Wilhelm Kreis in den Jahren 1925-29 baute. Die Entsprechungen reichen vom Zuschnitt des Raumes über die Wandbehandlung, die hier allerdings inklusive der Decke komplett mit Holzkassetten ausgetäfelt war, bis hin zur Möblierung mit einem wuchtigen, an den Schmalseiten dynamisch gerundeten Tisch und einer Bestuhlung mit dunklem Bezug mit weißen Längsstreifen, der im Fall des Bankhauses allerdings in Leder ausgeführt war. Der auffällige Beleuchtungskörper scheint, wie später zu zeigen ist, auch Anregung für die Lampen im Entwurf der Museumsgaststätte des Deutschen Hygiene-Museums gegeben zu haben.

6.2.3. Das Zimmer des stellvertretenden Direktors

In der Flucht des Sitzungszimmers liegt am anderen Ende des Ganges des nördlichen (rechten) Kopfbaus das Zimmer des stellvertretenden Direktors. Von der ursprünglichen Ausstattung dieses Raums ist nahezu nichts bekannt, da es weder eine Entwurfszeichnung noch zeitgenössische Fotos gibt. Anhand von Grundriss und einer Aufnahme von 1960 (Abb. VI/38) lassen sich über den Zustand von 1930 nur wenige Fakten zusammentragen. In dem quadratischen Eckzimmer mit zwei durchfensterten Wänden (an jeder Außenwand des Zimmers gab es zwei Fenster) ist heute noch eine hüfthohe, umlaufende Holzverkleidung erhalten, welche unterhalb der Fenster mit horizontalen Öffnungsschlitzen wie im Sitzungszimmer behandelt ist. Das Foto von 1960 (Abb. VI/38) zeigt die drei oben beschriebenen Sessel, die sich heute im Direktorenzimmer befinden. Neben den ebenfalls oben erwähnten drei Stühlen aus dem

nicht mehr original und die Sitzfläche fehlt.

ursprünglichen Sitzungszimmer (Abb. VI/35,36) befindet sich heute im Zimmer des stellvertretenden Direktors noch ein zeitgenössischer, eleganter Fauteuil-Sessel (Abb. VI/39), wobei nicht klar ist, ob er für diesen Raum beziehungsweise für welchen anderen Raum des Museums er vorgesehen war. Von der Erstausstattung dieses Raumes ist kaum etwas erhalten.[10]

6.3. Der Mittelbau (Hauptbau)

Bei den Fliegerangriffen in der Nacht vom 13./14. Februar 1945 wurde der Hauptbau des Museums in seinem rückwärtigen Teil an der Verbindungsstelle zum südlichen Ausstellungstrakt (südliches Treppenhaus) schwer beschädigt. In ihren Grundzügen und räumlichen Abmessungen sind die repräsentativen Räumlichkeiten des Hauptbaus zum großen Teil erhalten, wenn auch viele gravierende Eingriffe vor allem in der Ausstattung dieser Räume in der Wiederaufbauzeit erfolgt sind. Die Vorhalle, die seitlichen Treppenaufgänge, Teile der Empfangshalle (heutiger Steinsaal) sowie die Wandelhalle geben heute noch mehr oder weniger deutlich einen Eindruck von der ursprünglichen Raumwirkung. Die Empfangshalle, deren rückwärtiger Teil zusammen mit der kompletten Hofbebauung durch einen Bombeneinschlag zerstört worden war, erhielt nach dem Krieg einen Bühnenanbau. Darüber, im Anschluss an den Kongress-Saal, befindet sich seit dem Wiederaufbau der sogenannte Gartensaal. Diese Anbauten an der rückwärtigen Hofseite des Hauptbaus, die auf den nach dem Krieg noch vorhandenen Grundmauern des eingeschossigen Atriums der ursprünglichen Hofbebauung errichtet wurden, stellen gravierende Eingriffe dar.

Der ehemalige Große Saal (später Kongress-Saal) und der ehemalige Kleine Saal (später Gästezimmer) erfuhren Ende der fünfziger Jahre so gravierende Veränderungen, dass der Originalzustand dieser Räume heute nicht mehr ablesbar ist. Der Umbau erfolgte nach einem Entwurf des Dresdner Architekten Alexander Künzer. Die künstlerische Ausgestaltung lag bei dem Dresdner Maler Wilhelm Lachnit. Auch die Wandelhalle erhielt im Zuge dieser kompletten Neugestaltung des Großen Saals (Kongress-Saal) 1957/58 eine filigrane, wellenförmige Empore, zusätzliche Eingänge zum Kongreßsaal, neue Sitzmöbel und Beleuchtungskörper. Diese Ausstattung der fünfziger Jahre hat sich bis heute erhalten.

[10] Heute befinden sich in diesem Zimmer noch ein Schrank aus Mahagonifurnier (Sapeli) sowie ein zierliches Tischchen mit eingelassenem Schachbrett. Zusammen mit einem Schreibtisch sind diese Möbelstücke wohl in den

Mit Ausnahme der Vorhalle, die von den Räumen des Hauptbaus noch den umfassendsten Eindruck von der Gestaltung der Erbauungszeit Zeugnis gibt, sind die Veränderungen der Nachkriegszeit an den anderen wichtigen Innenräumen des Hauptbaus insgesamt so gravierend, dass es sinnvoll erscheint, die heutige Raumsituation nicht mehr zur Beschreibung des Einrichtungszustandes von 1930 heranzuziehen, sondern sich ganz auf das noch vorhandene zeitgenössische Abbildungsmaterial zu stützen.

6.3.1. Die Vorhalle (Eingangshalle)

Von der Vorhalle liegt keine Entwurfszeichnung vor. Anhand von zeitgenössischen Aufnahmen (Abb. VI/40,41) lässt sich die Vorhalle in dem ausgeführten Zustand von 1930 folgendermaßen beschreiben. Durch eine der fünf großen zweiflügeligen Metalltüren[11] zu betreten, stellt sich die Eingangshalle als ein quergelagerter Raum von relativ geringer Raumtiefe dar. Zu beiden Seiten führen Treppen, welche um Träger mit ovalem Zuschnitt im Bogen herumgelegt sind, hinauf in das Zwischengeschoss mit der Garderobe. Die ovalen Träger markieren etwa die Mitte der Raumtiefe. Heute befinden sich auf den beiden Podesten steinerne Löwendarstellungen (Abb. VI/42,43). Es handelt sich hierbei um in Kunststein ausgeführte Abgüsse der von August Gaul (1869-1921) für das 1920-24 errichtete Gefallenendenkmal der Universität Leipzig entworfenen liegenden Löwen. Die Originalskulptur des bekannten Berliner Tierplastikers und Graphikers ist 72,0 cm hoch und in Kirchheimer Muschelkalk ausgeführt. Sie befindet sich heute auf dem Sachsenplatz in Leipzig. Ein Briefwechsel aus dem Jahr 1937 zwischen der Staatlichen Skulpturensammlung Dresden und dem Vertreter der Erben August Gauls beinhaltet die Absprache bezüglich der Herstellung einer zweifachen Kopie des Löwen für eine Verschönerungsmaßnahme im Deutschen Hygiene-Museum, der Aufstellung im Foyer. Anfang der 1940er Jahre müssen durch den Dresdner Bildhauer Edmund Moeller zunächst Gipsabgüsse angefertigt worden sein, was eine Zahlungsanweisung über 8000 RM von März 1943 belegt. Später wurden dann vermutlich die Kunststeinfassungen der Gaulschen Löwen im Foyer aufgestellt, die durch ihre streng vereinfachten Formen statuarisch und monumental wirken.[12]

---

fünfziger Jahren entstanden.

11 Bei den heute in situ vorhandenen Metalltüren handelt es sich um originalgetreue Nachbildungen aus den 1960er Jahren. Bis in diese Zeit soll es noch mindestens zwei Originaltüren gegeben haben, die jedoch nach ihrem Ausbau vermutlich weggeworfen worden sind.

12 Siehe hierzu: Unterlagen im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums „Rechnungswesen 1943“ (Signatur 38/5, Bl. 9) und „Bauoberleitung/Wiederaufbau/Werterhaltung/Anschluß Fernheizung 1950“ (Signatur B-78). Für diesen Hinweis danke ich Frau Marion Schneider. Schon in dem Gebäude in der Großenhainerstraße in Dresden, wo das

Über die bereits erwähnten Treppenaufgänge sind das Zwischengeschoss, die Wandelhalle und die Säle des Mittelbaus direkt sowie die Räumlichkeiten der beiden Kopfbauten indirekt erschlossen, gänzlich unabhängig von der weiter innen im Gebäude liegenden Erschließung der Ausstellungsräume. Die Eingangstüren besaßen innen flache Steinrahmungen. In den Zwischenräumen zwischen den Türen war mittig, horizontal je eine längliche, schildartige Lichtquelle angebracht. Diese war in ihrer Form architektonisch gestaltet mit einer klammerartigen Metallfassung nur im oberen Teil, die mit der Form der Eingangstürumrahmungen korrespondierte.[13] Von der Vorhalle im Erdgeschoss aus führen drei große Türen gegenüber den Eingangstüren in den dahinter sich anschließenden Empfangssaal (heute Steinsaal). Diese Türen besitzen eine massige, doppelte Rahmung sowie ein unterhalb der Decke abschließendes Gesims. Zwischen den Türen sind zwei Kassenkabinen in die Wand eingelassen. Die Rahmungen der Türen, ihre sehr tiefen Gewände, die Fußbodenplatten und die Fußleisten sind in Naturstein ausgeführt. Die Haupttreppe des Mittelbaus besteht wie sämtliche Treppen innerhalb der Bürotrakte aus Theumaer Fruchtschiefer, einem zuvor nur selten verwendeten, vor allem wegen seiner besonderen Härte für den Treppenbau sehr geeigneten Material. Die Setzstufen sind geschliffen und die Trittstufen dagegen rau behandelt, wodurch reizvoll modellierende Schattenwirkungen erreicht werden. Bei dem Fußbodenbelag handelt es sich um sogenannte Nürnberger Gera-Platten, die zum Teil ein Meter mal ein Meter groß und in ihrer Farbwirkung sehr unterschiedlich ausfallen, wodurch der Fußboden relativ „lebendig“ wirkt. Die verbleibenden Wandflächen sind hell verputzt.[14]

6.3.2. Die Empfangshalle

Von der Empfangshalle liegt ein undatierter Entwurf mit der Bezeichnung „Eingangshalle“ vor (Abb. VI/44). Dieser Entwurf zeichnet sich durch eine düstere Atmosphäre aus. Er zeigt das

National-Hygienemuseum nach der Internationalen Hygiene-Ausstellung von 1911 Räume zur Herstellung von Kopien der Ausstellungsobjekte gemietet hatte, soll es Löwendarstellungen gegeben haben. Einer der frühen Entwurfszeichnungen für das Museum sowie die Entwürfe zum Umbau, die Wilhelm Kreis in den dreißiger Jahren im Zuge der Planungen für ein Gauforum vorgelegt hat, zeigen Löwen auf den beiden großen Pylonen der Schaufassade. Eine Untersuchung zur Verwendung dieser Symbolik im Zusammenhang mit der Institution des Deutschen Hygiene-Museums wäre sicherlich interessant.

13 Diese Beleuchtungskörper existieren heute nicht mehr. An den Wandflächen zwischen den Eingangstüren befinden sich heute vier Sgraffiti, welche 1947 als Diplomarbeiten von Studenten der Hochschule für Bildende Künste unter der Leitung von Professor Heinz Lohmar geschaffen wurden.

14 Die Angaben zum Material bei Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S.1065/1066.

breite Mittelschiff der Empfangshalle mit den Durchgängen zu beiden Seitenschiffen, die von kräftigen Pfeilern gebildet werden. Der Raum des Entwurfs ist geprägt von einer steinernen Verkleidung. An den Pfeilern befinden sich, die Linie der Stürze durchstoßend, schildartige Beleuchtungskörper. Ein großes Fenster zum Schmuckhof ist mit fünf vertikalen Bahnen und je fünf horizontalen Sprossen kleinteiliger gegliedert als die tatsächlich ausgeführte Version. Auf dem Entwurf sind in den unteren Hälften der drei mittleren Bahnen des Fensters scheinbar Austritte mit filigranen Rahmungen eingesetzt. Flankiert wird das Fenster in der Entwurfszeichnung von je einer figuralen Plastik auf zwei, pyramidenähnlich übereinander gesetzten Steinblöcken. Durch die archaischen Skulpturen werden der im Entwurf vorherrschende Eindruck von Massigkeit und die sakrale Atmosphäre noch unterstützt. Auffällig ist auch die zeichnerische Steigerung der Licht- und Schattenverhältnisse der Halle, eine Technik, die Wilhelm Kreis besonders beherrschte.

Bei der ausgeführten Empfangshalle, über die zeitgenössische Fotos Aufschluss geben (Abb. VI/45-47), handelte es sich um einen mit 26,0 m Grundmaß annähernd quadratischen Raum, der durch zwei Reihen mächtiger, granitverkleideter Pfeiler mit darüber liegendem Gesims und hohem Sturz in einen breiten Mittelraum und zwei schmalere Seitenschiffe aufgeteilt wurde. In die hinteren Teile dieser Seitenschiffe mündeten Treppenanlagen, über die eine Verbindung der beiden Schauraumgeschosse gewährleistet wurde. Kräftige, in enger Abfolge quer zur Hauptrichtung des Mittelschiffs der Empfangshalle verlaufende Deckenunterzüge mit dünnen, begleitenden Stäben an den Rändern der Balkenunterseiten und den tiefen Balkenzwischenräumen bildeten durch markante Schattenkonturen ein Gegengewicht zur vorherrschenden, schon durch die Parkachse vorgegebenen, Längsachse der Halle. Die Decke setzte sich zusammen aus äußerst massiven, Betonbalken-Reihen, die den verhältnismäßig niedrigen Raum zusätzlich kompakt wirken ließen. Die mit Cottaer Sandstein verblendeten Wände und der Fußboden aus verschiedenfarbigem Werkstein unterstützten die gedrungene, schwere Wirkung.[15] Wie schon in der Vorhalle handelte es sich bei den Fußbodenplatten auch hier um Nürnberger Gera-Platten, welche in großem Quadratraster verlegt waren. In der Empfangshalle gab es keine örtlichen Heizflächen, so dass die Beheizung über eine Druckluftanlage stattfand. Das Fehlen jeglicher Einrichtungsgegenstände sorgte für einen „weihevollen“, archaischen Raumeindruck. An jedem Pfeiler zum Mittelraum wie zu den Seitenräumen hin befand sich jeweils auf einer Metallkonsole ein schlichter, stehender,

schildartiger Lampenschirm aus Milchglas, dessen Oberkante abweichend vom Entwurf in Sturzhöhe der Durchgänge abschloss, welche Mittelschiff und Seitenschiffe verbanden. Einzige natürliche Lichtquelle des Raums war eine großes versenkbares Fenster aus Spiegelglas an der rückwärtigen Schmalseite der Halle (Abb. VI/47,48). Das Empfangshallenfenster war 14,0m breit und 6,5m hoch und hatte eine mittlere, horizontale Teilung sowie vier vertikale Sprossen. Der mit Hilfe einer unmittelbar unter dem Fußboden der Halle sowie in den darunter liegenden Kellergeschossen befindlichen modernen elektrisch-maschinellen Einrichtung gleichmäßig versenk- und hebbare Teil des großen Fensters war 6,0m breit, 3,5m hoch und 25 Zentner schwer. Bei geöffnetem Zustand war der dahinter liegende Schmuckhof einzusehen.

Die rund 1000 Personen[16] fassende Empfangshalle übernahm die Funktion einer inneren Verkehrshalle. Von hier aus konnte der Museumsbesucher folgende Räumlichkeiten erreichen: vorne links über den Ehrenraum des Deutschen Hygiene-Museums die Räume der Sonderausstellung, hinten rechts und links über die Treppenhäuser (Abb. VI/49) beide Geschosse der Ausstellungstrakte und geradeaus die Ausstellung „Der Mensch“. Der Rundgang durch die Schauräume begann und endete mit dem rechten hinteren Treppenaufgang in der Empfangshalle.[17]

6.3.3. Der Schmuckhof

Der als Lichthof ausgebildete, geschlossene, quadratische Schmuckhof stellte den Kern der pavillonartigen Hofeinbauten dar. Durch die hydraulisch versenkbare Glaswand von der Empfangshalle getrennt, bildete der Hof eine optische Verlängerung der Halle, die ihren Abschluss in der Bronzeplastik „Hygieia“ von Karl Albiker fand (Abb. VI/50). Die den Schmuckhof begrenzenden Wände besaßen eine 15cm starke Sandsteinverblendung aus wetterbeständigem, weißgrauem Herrenleithner Sandstein und hatten im oberen Teil fast durchgängig Fensteröffnungen. Diese relativ eng gestellten Fenster in Form von liegenden

15 Die Verblendstärke bei den Verkleidungen betrug 15 cm Tiefe. Materialangaben bei Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1065.

16 Vgl. (Georg Seiring): Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluß des Deutschen Hygiene-Museums. Ausgestellt am 31. Oktober 1931, 20 S., hier S. 10. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1931/14).

17 Vgl. Ausführungen zur „Verkehrsführung“ im Museumsbau von Wilhelm Kreis: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums. Grundsätzliches über die Planung. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 5. Jg. 5. Dresden 1930, S. 132-139, hier S. 132/136/137.

Rechtecken mit einfachem Fensterkreuz aus dünnen Metallsprossen belichteten den inneren, hufeisenförmigen Pavillonumgang der Ausstellung „Der Mensch“. An der rückwärtigen Schmuckhofwand (Abb. VI/50) gab es je zwei solcher Fenster an den Seiten, während der Mittelteil der Wand keine Öffnungen besaß, um die mittig davor auf einem Sockel positionierte 3,30m hohe Bronzeplastik der „Hygieia“ von Karl Albiker zur Geltung kommen zu lassen. Es handelte sich bei der Figur um einen Frauenakt, der, in Schrittstellung auf einem schrägen Fels stehend, mit leicht gesenktem Kopf, die angewinkelten Arme empor gestreckt, in der rechten Handfläche eine flache Schale hielt (Abb. VI/51). Die Göttin Hygieia, Tochter des Gottes Äskulap, verkörperte den der Heilkunst beigeordneten Bereich der Gesundheitswirtschaft.[18] Die Bronzestatue war umgeben von immergrünen, weiß blühenden Myrten(bäumen).[19]

6.3.4. Das Zwischengeschoss

Der Treppenaufgang der Vor-/Eingangshalle führte jedoch nicht direkt in die Wandelhalle hinauf, sondern zunächst in ein niedrigeres Zwischengeschoss, das zum größten Teil über dem Grundriss der Vorhalle lag und die Garderobe für den darüber liegenden großen Kongress-Saal aufnahm. Belichtet wurde der gangartige Raum über der Vorhalle durch die Supraportenfenster der Eingangstüren. Der hinter einer Wand befindliche schlauchartige eigentliche Garderobenraum war zu beiden Seiten vom Gang des Zwischengeschosses durch einfache, breite Wanddurchgänge zu betreten (Abb. VI/52). Dieser etwas niedrigere, schlauchartige Garderobenraum befand sich, wie der Längsschnitt K (Abb. V/60) zeigt, über den Kassenräumen vor der ersten durch die Pfeiler gebildeten Querachse der Empfangshalle. An beiden Schmalseiten des Ganges vor der Garderobe setzten sich an der rückwärtigen Wand die

---

[18] Bei der Plastik des Rodinschülers Karl Albiker (1878-1961), der in den Jahren 1919 bis 1945 Professor an der Dresdner Akademie war, handelt es sich um eine 3,30 m hohe Bronzestatue. Sie wurde erst 1931 fertig, so dass an ihrer Stelle während der Ausstellungen 1930/1931 zunächst ein Provisorium in Form eines Bronze-Imitats zu sehen war. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Ministerium für Volksbildung 14864, Bl. 13 und Bl. 25. Die Plastik wurde gestiftet vom Sächsischen Ministerium des Innern. Zur Finanzierung der Plastik siehe: Protokoll der Sitzung des Akademischen Rates vom 23. Oktober 1929. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Niederschriften über Sitzungen des Akademischen Rates. Nr. 9641/1. Die Hygieia wurde 1952 dem Schrotthandel übergeben und dort stark beschädigt. Knapp vor der völligen Zerlegung gerettet, wurde sie der Dresdner Skulpturensammlung übergeben, um 1985 wieder in das Deutsche Hygiene-Museum zurückgeführt zu werden. Heute steht die Figur im Heilpflanzengarten an der Südseite des Museumsbaus. Siehe hierzu: Sigrid Walther: Eine Göttin für den 'Tempel der Gesundheit'. Die Plastik 'Hygieia' von Karl Albiker im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden. Publikationsreihe Wissenschaft im Deutschen Hygiene-Museum Bd. 3. o.O. 1996. Hier sind auch die im Zuge der Restaurierung der Plastik im Jahre 1992 zusammengestellten Dokumente zur Hygieia abgedruckt.

[19] Wilhelm Kreis: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums. Grundsätzliches über die Planung. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 5. Jg. 5. Dresden 1930, S. 132-139, hier S. 136.

Treppenaufgänge fort. Über eine gerade, zweiläufige Treppe mit Richtungswechsel ließ sich zu beiden Seiten vom Zwischengeschoss aus die darüber liegende Wandelhalle erreichen.

6.3.5. Die Wandelhalle

Bei der Wandelhalle handelte es sich um den Raum über der Vorhalle, welcher zum großen Garten großflächig geöffnet war und seinerseits wiederum eine Vorhalle zu dem sich nach hinten anschließenden Kongress-Saal bildete. Eine vorliegende Entwurfszeichnung (Abb. VI/53) zeigt die Wandelhalle von Norden als einen gangartigen, hohen, tonnengewölbten Hallenraum mit großen Fensterbahnen vom Fußboden bis zum Gewölbeansatz. Die Fenster sind nur durch dünne Sprossen in quadratische Felder untergliedert. An der gegenüberliegenden Wand sind auf dem Entwurf fünf schmale Türen zu erkennen. Außerdem zeigt der Entwurf in den Zwischenräumen der Türen oberhalb der Stürze spitztütenähnliche Beleuchtungskörper, die sich auch an der Wand der großen Fensterbahnen befinden. Schließlich ist noch ein schmales, stehendes Fenster an der südlichen Seitenwand auf dem Entwurf zu erkennen.

Mit Hilfe des Grundrisses und zeitgenössischer Fotos (Abb. VI/54-56) lässt sich der ursprüngliche Gestaltungszustand der Wandelhalle recht genau beschreiben. Die an den Schmalseiten der Eingangshalle abgehenden Treppenaufgänge führten mit drei Richtungswechseln hinauf in die Wandelhalle, einen lang gestreckten Raum mit denselben Abmessungen wie die darunter liegende Eingangshalle. Die durchgehende Öffnung des größeren, oberen Teils des Treppenhauses war nach außen durch je ein schmales, ausgestelltes Kastenfenster an den Seiten gegeben. Diese in schlichtem Glas mit feinem Sprossenraster ausgeführten Vestibül-Abschlussfenster sollten ursprünglich auf Wunsch der Direktion des Hygiene-Museums eine künstlerische Ausgestaltung erhalten, durch die der Hygienegedanke aufgegriffen würde. Der Dresdner Maler Richard Morgenthal erhielt vermutlich 1929 den Auftrag, Entwürfe dafür herzustellen. Der daraus gewonnene Entwurf für die Glasmalerei konnte jedoch nicht ausgeführt werden, da es an Stiftungsgeldern für dieses Projekt fehlte. Erst in den Jahren 1948-50 konnte Richard Morgenthal seinen Entwurf ausführen (Abb. VI/57).[20]

[20] Vgl. Die Glasfenster im Hygiene-Museum. Zeitungsartikel unbekannter Herkunft vom 13. August 1959. Zeitungsausschnittsammlung im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Siehe auch: Aufbau und Ausbau des Deutschen Hygiene-Museums. Große Aufgaben für das Handwerk. Von Direktor Dr. Friedeberger und Oberbauleiter Otto. In: Farbe und Raum. Nr. 7. Jg 55. o.O. 1955, S. 7-10. Die handgemalten, gebrannten und bleiverglasten, heute noch erhaltenen Fenster stellen überlebensgroße Akte dar, wobei bei dem einen Fenster der Tagesanbruch, bei dem anderen Fenster das Tagesende den Rahmen bildet. Auf beiden Fenstern findet sich die

Die Wandelhalle, in der Literatur manchmal auch als Ehrenhalle bezeichnet, reichte durch zwei Geschosse und schloss in großer Höhe (14,0m) mit einer Tonne ab. Der Fußboden bestand aus Nürnberger Gera-Platten, die unter Ausnutzung ihrer unterschiedlichen Farbigkeit so verlegt worden waren, dass sich ein großmaschiges Gitter aus hellen Platten ergab, welche Felder aus dunklen Platten rahmten. Besonders geprägt wurde der gangartige Raum durch die riesigen, vom Boden bis zum Gewölbeansatz hinaufreichenden Fensterbahnen der Schauseite, welche die Langseite der Halle zum großen Garten hin öffneten (Abb. VI/58). Die Wandelhalle stellte im gesamten Gebäudekomplex den einzigen großflächig nach außen geöffneten Raum dar. Die riesigen Fenster waren durch zwei vertikale und zwei horizontale Metallsprossen in gleichmäßige, stehende Rechteckfelder aufgeteilt. Das mittlere Feld in der untersten Zone bildete die Tür nach außen. Von hier aus konnte man die halbrunden Balkone in den Interkolumnien der der Fassade vorgelagerten Portikus betreten und die Parkachse weiträumig überblicken. Die in Profileisen konstruierten, innen und außen mit Neumetall oder Weißmetall belegten, außergewöhnlich großen Fenster erhielten aus Ersparnisgründen Fensterscheiben aus Maschinenglas zweiter Wahl.[21] An den schmalen Wandstreifen zwischen den Fensterbahnen hingen flache, schildartige, vertikale Beleuchtungskörper auf geraden Metallkonsolen und mit seitlichen akkompagnierenden Metallhalterungen, ähnlich einem Doppel-T-Träger.

In der den Fenstern gegenüberliegenden Wand (Abb. VI/54,56) befanden sich sieben große Türen mit dünnen Rahmungen. Durch die mittleren fünf Türen ließ sich der große Kongress-Saal betreten. Die beiden äußeren Türen erschlossen die den Kongress-Saal flankierende Räume, den Kleinen Saal links und den Erfrischungsraum rechts. Die über den Türen gelegene Wandzone war nur unterbrochen durch in regelmäßigen Abständen versetzt zu den Türen angebrachte vertikale Wandschlitze (Phasen) mit davor gesetzten, flachen, schildartigen, vertikalen Lichtquellen im unteren Bereich. Diese Beleuchtungskörper entsprachen in ihrer Gestaltung denen auf der gegenüberliegenden Fensterwand. Die verbleibende Wandfläche war horizontal durch zweifarbige Behandlung in eine dunklere untere, vermutlich in einem kühlen Blauton[22] gehaltene, und eine obere hellere Zone aufgeteilt.

Abbildung einer sprudelnden Quelle, die an die Heilkraft des Wassers erinnern soll sowie das Bild einer Eule mit Buch als Symbol der Wissenschaft. Dazu sind Zitate von Goethe und Schiller aufgeführt, in denen das menschliche Streben nach Gesundheit zum Ausdruck kommt.

[21] Materialangaben siehe: Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1066.

[22] Vgl. Paul Barthel: Das Deutsche Hygienemuseum in Dresden. In: Volk und Zeit Nr. 18 vom 4.5.1930. Was die im Vergleich zu den übrigen Räumen des Museums ungewöhnliche Wahl der Wandfarbe betrifft, lässt sich nur

Diese zweifarbige Behandlung der rückwärtigen Längswand in der Wandelhalle (Abb. VI/56) ist vermutlich vom Bauhaus in Dessau ausgeführt worden, ebenso wie die „architektonischen" Beleuchtungskörper offensichtlich von der Metallwerkstatt des Bauhauses hergestellt worden sind. In einem im Auftrag des Kreises der Freunde des Bauhauses herausgegebenen Heft „Bauhaus Dessau" vom Juli 1931 findet sich unter „bedeutende Einzelaufträge", die vom Bauhaus ausgeführt wurden, der kurze Hinweis: *„Hygiene-Ausstellung Dresden, farbige Behandlung der Bauten von Prof. Kreis"*. Es ist nahe liegend, dass die Ausmalung wohl schon im Jahr 1929 zusammen mit der Ausführung der Beleuchtungskörper erfolgt sein muss. Was diese betrifft, gibt es eine kurze Mitteilung unter „bauhausnachrichten" in der Vierteljahres-Zeitschrift „bauhaus", Jahrgang 3, Heft 4 von Oktober-Dezember des Jahres 1929, wo als Arbeit der Metallwerkstatt die *„beleuchtung für das hygiene-museum in dresden"* angegeben wird.[23]

Ausgestattet war die Wandelhalle des Deutschen Hygiene-Museums mit regelmäßig an der Wand zwischen den Türöffnungen und vor den schmalen Wandflächen zwischen den großen Fensterbahnen angeordneten Sesseln[24] sowie mit Bildnisbüsten bedeutender Ärzte und Hygieniker der Medizingeschichte (Abb. VI/59,60). Es handelte sich bei den Porträts, die auf hohen, schlanken, quadratischen Stelen angeordnet waren, um die Arbeiten verschiedener Dresdner Plastiker. Die Porträts waren erst nachträglich im Laufe der dreißiger Jahre auf Wunsch von Wilhelm Kreis ausgeführt und aufgestellt worden.[25] An den Treppenabgängen, gegenüber den vertikalen Kastenfenstern an den Schmalseiten der Halle gab es jeweils eine Stele

spekulieren. Ein nicht uninteressanter Aspekt ist der Umstand, dass im September des Jahres 1929 im Zusammenhang mit den Experimenten des Bauhauses bezüglich farbiger Wand- und Tapetengestaltung eine „blaue" Bauhaus-Karte mit 145 verschiedenen Tapeten in 14 unterschiedlichen Mustern und jeweils 5 bis 15 Farbvarianten auf den Markt gebracht wurde, für die durch intensive Anzeigekampagnen besonders in der Architektenschaft geworben wurde und die unter anderem auch auf der Hygiene-Ausstellung gezeigt wurde. Siehe hierzu: Renate Scheper: Wandmalerei und Tapete. In: Burckhard Kieselbach (Hrsg.): Bauhaustapete. Reklamen und Erfolg einer Marke. Köln 1995, S. 88-97, hier S. 93/94 und S. 97. Wilhelm Kreis verwendete wohl für die Wandelhalle keine dieser preisgünstigen und eher für den Siedlungsbau gedachten Tapeten, aber er könnte bei der Auswahl der Farbe durchaus von dem damals aktuellen Katalog des Bauhauses inspiriert worden sein.

23 Diesen Hinweis verdanke ich Frau Renate Scheper.

24 Die Sessel bestanden aus schlichten Holzrahmen mit rechteckigen Sitzkissen und Rückenpolstern. Die hinteren Füße waren leicht ausgestellt und die Armstützen in einem Spannungsbogen ausgehend von den vorderen Füßen ausgebildet. Solche Sessel befanden sich auch im Treppenhaus bei den Kreisfenstern.

25 In einem Brief an Ministerialdirektor Dr. Schulze vom 15. Mai 1929 nannte Wilhelm Kreis Namen von Bildhauern, die er für die Herstellung der etwa 24 Büsten vorschlagen würde. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium für Volksbildung Nr. 14864, Bl. 1/2. Das Museum verzichtete zunächst auf die Ausführung der Ehrengalerie zugunsten notwendiger technisch-hygienischer Einrichtungen. Siehe hierzu: Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 6. September 1929. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 252-255, hier Bl. 252). Zu den durch die Stiftungen verschiedener Gesellschaften, Staaten, Städte und Universitäten realisierten Porträtbüsten siehe: Eine Ehrengalerie der Hygiene. Die neue Wandelhalle des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. In: Ärzteblatt für Mitteldeutschland 2. 1939, S. 23.

mit einer auf vier Füßen stehenden, viereckigen, konvexen Schale (Abb. VI/56). Das Geländer zwischen Stele und Wand entsprach in seiner Gestaltung den Geländern der Haupttreppen im ganzen Haus. Die Handläufe waren im Gegensatz zu den flachen, bandartigen Hauptpfosten und horizontalen Gliederungssprossen rund ausgebildet. Das Geländer wirkte jedoch relativ leicht und durchsichtig, da die rechteckigen Hauptpfosten und die Horizontalsprossen so gestellt waren, dass ihre Schmalseiten jeweils in der Ansicht lagen. Die drei übereinander gelegten, horizontalen Sprossenbänder auf halber Höhe des Geländers waren durch einen kurzen, vertikalen Steg in der Mitte zwischen den Hauptpfosten zu einer Gruppe zusammengefasst.

6.3.6. Der Große Saal (Kongress-Saal)

Vom Großen Saal, der sich im Mittelbau, zum großen Teil über der Empfangshalle befand, liegen drei leicht voneinander abweichende Entwurfszeichnungen (E-GS 1-3, Abb. VI/61-63) vor, welche in ihren Hauptzügen übereinstimmen. Offensichtlich von Anfang an geplant war eine in große Quadrate aufgerasterte, tiefe Kassettendecke erkennbar, eine Aufteilung der Wände in zwei voneinander abgesetzte Zonen sowie ein großes Fenster zum Innenhof. Der vermutlich früheste Entwurf E-GS 1 (Abb. VI/61) zeichnet sich durch eine eher düstere Raumstimmung, noch nicht ausdifferenzierte Wandbehandlung sowie durch tellerartige Beleuchtungskörper aus, die an dünnen Stäben von der Decke hängen. In Entwurf E-GS 2 (Abb. VI/62) ist die aus fast quadratischen Feldern zusammengesetzte Verkleidung der unteren Wandzone in Höhe der Sohlbank des großen Hoffensters mit einem zweifarbig gestalteten Fries und einem in den Raum hineinkragenden Gesims von der weiß verputzen oberen Wandzone abgesetzt. Entwurf E-GS 3 (Abb. VI/63) kommt der tatsächlichen Ausführung am nächsten. Vom Boden bis an die Decke sind die Wände durch horizontal geführte Bahnen aus Kunstleder charakterisiert. Einer bis zur Sohlbankhöhe sehr dunkel gestalteten Zone schließt sich eine Zone an, in der sich helle und dunklere Kunstlederbahnen abwechseln. Das später auch verwendete Furnier der Türblätter aus kaukasischem Nussbaum ist schon zu erkennen.

Auch in Bezug auf die ausgeführte Gestaltung des großen Saals ist man im Wesentlichen auf den Grundriss und die wenigen zeitgenössischen Fotos (Abb. VI/64-66) angewiesen. Von der Wandelhalle aus ließ sich der Große Saal im Obergeschoss des Mittelbaus über seine Längsseite betreten. Es handelte sich um einen etwa 15,0m hohen Raum von 26,0m mal 18,0m (460qm) Fläche, der axial auf eine 9,0m breite, halbkreisförmige Bühne an der nördlichen Schmalseite

ausgerichtet war. Die Bühne (Abb. VI/66), deren Podest am linken Rand einen sechsstufigen Bühnenaufgang besaß, erstreckte sich bis zur Decke des Saals und bildete so den vertikalen Hauptakzent in der durch eine strenge Wandbehandlung eher horizontal dominierten Raumgestaltung. Der Halbkreis des Bühnenraums besaß eine Verkleidung aus Strohgeflecht, das sowohl aus raumkünstlerischen Gründen, wegen seines goldgelben Farbeindrucks, als auch aus akustischen Gründen zur Verwendung kam.[26] Die ausgeführte und von allen drei Entwürfen abweichende Gestaltung der Decke war von der Bühne insofern abhängig, als sich in der Längsachse des Raumes an der Decke, die Breite der Bühne aufnehmend, ein gerahmtes Deckenfeld befand, das in sich durch längliche, an der Hauptachse orientierte, rechteckige Kassettenfelder aufgerastert war. Die verbleibenden Deckenstreifen an den beiden Außenrändern bestanden aus dunkel gehaltenen Kunstlederbahnen, analog den Bahnen der Wandverkleidung, welche jedoch anders als diese im Klebeverfahren an der Rabitzdecke befestigt worden waren.[27]

Wesentlich charakterisiert wurde der Saal durch die horizontale, sehr flächige, glatte Wandgliederung, bei der jegliche Einbauten und Galerien fehlten. Die Drucklufttheizungsanlage, nur erkennbar an dünnen, in die unterste Zone der Wandverkleidung integrierten, umlaufenden Schlitzöffnungen, ermöglichte durch den Verzicht auf Heizkörper eine Reduzierung der Raumausstattung auf das Wesentliche. So wurde die vorherrschende Flächigkeit nicht durch versorgungstechnische Einrichtungen gestört. Dreifarbig gestalteten sich die Wände durch eine relativ hohe, dunkel gehaltene Sockelzone und eine durch umlaufende, Horizontalstreifen in zwei Farben gegliederte obere Wandzone (Abb. VI/64). Bei der Wandverkleidung handelte es sich den Angaben zufolge um eine bis dahin noch nicht angewandte Austapezierung mit abwaschbarem Kunstleder auf einer Hessianbespannung, die ihrerseits mit Holzleisten an den Wänden befestigt war.[28] Die Verbindungsstellen der bandartigen Kunstlederstreifen waren durch schmale, mattvernickelte Metallstreifen überdeckt. Das Material verkörperte nicht nur die hygienischen Grundsätze der Institution in geeigneter Weise, sondern trug nach Angaben von Zeitgenossen auch zu einer hervorragenden Akustik bei, die den Saal zum Beispiel auch für Kammermusik geeignet erscheinen ließ.

---

[26] Materialangabe siehe: Vor der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wie Lingners Ideen verwirklicht wurden. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16. Mai 1930. Dresden 1930, S. 5.

[27] Vgl. Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1065.

[28] Angaben zur Bespannungstechnik bei Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1065.

„Bei der Einrichtung des Festsaales wurden in Rücksicht auf die Akustik verschiedene Versuche unternommen. Es zeigte sich dann, daß die Verwendung von Kunstleder als Wandbekleidung eine gute Wahl bedeutete und eine gute Akustik schaffte."[29]

Nach dem Eintreten in den Großen Saal bot sich dem Besucher jedoch zunächst der Anblick eines riesigen, 14,5m x 6,5m großen, liegenden Rechteckfensters mittig auf der gegenüberliegenden Längswand des Saales (Abb. VI/67). Diese zum Hof gerichtete Längswand war zu über 2/3tel verglast. Das den Raum wesentlich bestimmende Fenster war dem Gründer des Deutschen Hygiene-Museums Karl August Lingner gewidmet. Von seinen Freunden gestiftet, konnte es nach einem Entwurf von Wilhelm Kreis im Gegensatz zu den sonst aus Geldmangel eher sparsam behandelten Großfenstern aufwendiger gestaltet werden. Es bestand aus acht, durch flache Sprossen voneinander getrennten, vertikalen Bahnen, durch die neben der Bühne eine zweite, wenn auch untergeordnete, optische Akzentuierung der Vertikalen im Saal geleistet wurde. Die Bahnen waren wiederum durch drei sehr dünne vertikale Sprossen und horizontal durch viele dünne Sprossen so aufgeteilt, dass ein kleinteiliges Raster aus waagerechten, verschiedenfarbig gestalteten Rechtecken entstand. Am oberen Rand des Fensters war über alle acht Bahnen verteilt folgende Inschrift zu lesen: „DEM / BEGRÜNDER / DES DEUTSCHEN / HYGIENE- / MUSEUMS / KARL AUG. / LINGNER / 1930". In der Mitte des Fensters befand sich, durch die mittlere Vertikalsprosse in zwei Hälften geteilt, ein geometrisch ausgestaltetes Kreisemblem mit der Darstellung eines Menschen und eines Auges darüber im linken Halbkreis und einer Darstellung der um einen Stab gewundenen Schlange des Äskulap auf der rechten Kreishälfte. Unter dem mit Symbolen gestalteten Kreis befand sich verteilt auf zwei Fensterbahnen eine weitere, kleinere Inschrift: „GEWIDMET VON / SEINEN FREUNDEN".

Zu Vortrags- oder Vorführungszwecken konnte das Lingnerfenster des Großen Saals durch einen zweiteiligen, oben und unten in einer speziellen Schienenkonstruktion geführten Vorhang per Handbetrieb verdunkelt werden.[30] Der Große Saal sollte ursprünglich Seitenlicht statt des ausgeführten oberen Seitenlichts erhalten. Der Grund für diese Veränderung war ein außen an der Hofseite des Großen Saals unterhalb des Lingnerfensters entlanggeführter Verbindungsgang zwischen den beiden rückwärtigen Seitenrisaliten des Mittelbaus. Aus einem Sitzungsprotokoll des geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 7. Juni 1927 geht hervor, dass die Museumsleitung auf einen solchen Verbindungsgang verzichten wollte.

[29] Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Georg Seirings, vermutlich Ende der 1960er/Anfang 1970er Jahre, 35 S., hier S. 20. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

[30] Vgl. Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1072.

Offensichtlich konnte Wilhelm Kreis seinen Vorschlag, die beiden dem Großen Saal zur Hofseite hin beigeordneten Vorbereitungsräume durch einen Gang miteinander zu verbinden, schließlich doch realisieren (Abb. V/20).[31]

Auf dem Parkettfußboden fanden unter Aussparung eines Mittelgangs Stühle für etwa 700-800 Personen Platz. Der Saal, der für die unterschiedlichsten Veranstaltungen gemietet werden konnte, verfügte neben der Orchesterbühne mit modernen Beleuchtungsmöglichkeiten über eine technisch moderne Radioanlage (Anlagen für Rundfunkempfang und -sendung) sowie über Einrichtungen zur Lichtbild- und Filmübertragung.[32]

Neben den fünf Eingängen von der Wandelhalle aus gab es auf der gegenüberliegenden Längsseite jeweils eine Tür rechts und links am Ende der Wand. Durch diese Türen gelangte man zu den beiden kleinen Treppenhäusern im rückwärtigen Teil des Mittelbaus. Rechts und links der Bühne befand sich je eine Tür, durch die im Bedarfsfall eine Verbindung zum dahinter sich anschließenden Erfrischungsraum sowie indirekt wiederum zu den erwähnten Treppenhäusern ermöglicht werden konnte (Abb. VI/65). Auf der der Bühne gegenüberliegenden Schmalseite befanden sich fünf Falttüren, durch die der große Vortragssaal zu dem nur etwa halb so hohen, benachbarten Kleinen Saal hin erweitert werden konnte. Alle Türen waren in (kaukasischem) Wurzelholzfurnier ausgeführt.

Im Zusammenhang mit der künstlerischen Ausgestaltung des Großen Saals ist ein Erinnerungsbericht von Rudolf Neubert, eines damaligen Mitarbeiters des Deutschen Hygiene-Museums, sehr aufschlussreich.

> „Im Jahre 1930 wollte Bernhard Kretzschmar im großen Festsaal des Deutschen Hygiene-Museums ein Kolossalgemälde schaffen. Über die Menschheit. Er setzte mir, dem Assistenten des Hygienemuseums, seine Idee auf der Dresdner Carolabrücke auseinander. Danach ging ich zu Seiring, um ihn dafür zu interessieren. 'So, Ihnen hat er das auch erzählt? Er war schon bei mir.' Müde senkten sich Seirings Augenlider, müde winkte er ab.

---

31 Vgl. Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 7. Juni 1927. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 216-221, hier Bl. 216).

32 Die Wirtschaftsstelle des Deutschen Hygiene-Museums warb mit Hilfe einer kleinen Broschüre „Die Säle und Kurszimmer im Deutschen Hygiene-Museum“ für die Nutzung der großzügigen Räumlichkeiten des Hauses in Verbindung mit den ebenfalls vorhandenen gastronomischen Einrichtungen für gesellschaftliche Veranstaltungen, Tagungen, Kongresse, Vorträge oder Konzerte. Siehe: Die Säle und Kurszimmer im Deutschen Hygiene-Museum. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1931. (Sammelband), unpaginiert. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums.

Die hohen Herren hatten Angst vor der gesellschaftskritischen Kunst Bernhard Kretzschmars. Er erhielt keinen Auftrag. Nur ein Bild für den Quertrakt wurde bestellt - bei Ott Dix."[33]

6.3.7. Der Kleine Saal

Von dem südlich neben dem Großen Saal gelegenen Kleinen Saal liegt eine Entwurfszeichnung (Abb. VI/68) vor, welche den Raum aus östlicher Richtung von der Wandelhalle her zeigt. Links im Entwurf ist die südliche Seitenwand des Mittelbaus mit dem Oberlichtfensterband, rechts die Längswand zum Großen Saal mit ihren Durchgängen dargestellt. Die rückwärtige Schmalwand hat im Entwurf zwei Türen, welche die Breite der wandgestaltenden Verkleidungsbahnen aufgreifen. Ohne Bestuhlung oder sonstige Einrichtungsgegenstände präsentiert der Entwurf einen sehr nüchternen, kühlen Raum. Eine in der Längsachse des Raumes verlaufende Decken- und Wandgliederung aus zweifarbigen, sich abwechselnden Bahnen schafft einen dynamischen Raumeindruck und kontrastiert mit der ebenfalls zweifarbigen Fußbodengestaltung aus quadratischen Platten. Einzige dekorative „Verspieltheit" im Entwurf bilden vier in die Verkleidung integrierte horizontale Lüftungsschlitze.

Die ausgeführte Gestaltung des Kleinen Saals, dokumentiert durch wenige zeitgenössische Fotos (Abb. VI/69,70), hatte trotz aller Schlichtheit nicht diese extrem kühle Raumwirkung und die spannungsreiche Dynamik, welche in der Entwurfszeichnung zum Ausdruck kommt. Bei dem neben dem Großen Saal befindlichen Kleinen Saal handelte es sich um einen wesentlich niedrigeren Raum, dessen Länge (18,0m) mit der Breite des Großen Saales übereinstimmte. Der Kleine Saal hatte eine Holzverkleidung aus Nussbaum-Messerfurnier, die jedoch die im Großen Saal vorhandene horizontale Streifen-Gliederung aufgriff. Der Holzfußboden entsprach demjenigen des Großen Saals (Parkett). Die Felderdecke des Kleinen Saals hatte quer zur Hauptachse des Raums verlaufende Balken. Die oben bereits erwähnte Trennwand zwischen den beiden Sälen mit den Falttüren aus lebendig wirkendem Nussbaum-Kropfmaserfurnier bestimmte die nördliche Längsseite des Kleinen Saals. In geschlossenem Zustand bildeten die Falttüren eine glatte Fläche mit der Längswand des Kleinen Saals, während sie im Großen Saal hinter die scheidenden Pfeiler zurücksprangen (Abb. VI/70,71). An den schmalen Stegen zwischen den Türen waren im Kleinen Saal schlanke vertikale Beleuchtungskörper angebracht,

[33] Rudolf Neubert: Mein Arztleben. Erinnerungen. Rudolstadt. 1974, S. 68. Der Dresdner Maler und Graphiker Bernhard Kretzschmar (1889-1972) war 1931 Mitbegründer der Dresdner Secession und seit 1949 Professor an der Kunstakademie Dresden.

die in einer Linie mit den Türstürzen endeten. Die gegenüberliegende Längswand war charakterisiert durch ein Lichtband direkt unterhalb der Decke, welches durch ein 14,0m breites, lichtundurchlässiges Verdunklungsrouleau per Handbedienung abgedunkelt werden konnte.[34] Es handelte sich um das Lichtband des Winkelbaus an der Südseite des Mittelbaus. In der Wand der Schmalseite zur Wandelhalle gab es eine Tür und in der gegenüberliegenden, rückwärtigen Schmalseite rechts und links je eine Tür, durch die das dahinterliegende kleine Treppenhaus erreichbar war. Die Bestuhlung des Kleinen Saals, der etwa 200 Personen aufnehmen konnte, war entsprechend der anderen Ausrichtung dieses Raums an der Hauptachse des Gebäudes orientiert, das heißt im Verhältnis zu den Stuhlreihen des Großen Saals um 90 Grad geändert (Abb. VI/70). Bei den Stühlen der beiden Säle handelte es sich um einfache, gerade geschnittene Modelle mit bandartigen Armstützen. Das Material könnte dunkel gebeizte Buche mit einer transparenten Lackierung gewesen sein. In der Grundform scheinen die Stühle des Großen und des Kleinen Saales den Stühlen der Museumsgaststätte (Abb. VI/70,125) entsprochen zu haben. Die Stühle der Gaststätte erscheinen lediglich insgesamt etwas breiter, haben ein schmaleres Brett als Rückenlehne und besitzen eine Sitzfläche aus Korbgeflecht.

6.3.8. Der Erfrischungsraum

Vom Erfrischungsraum existiert keine Entwurfszeichnung. Bei der Beschreibung der ausgeführten Raumgestaltung kann man hier neben dem Grundriss leider nur auf sehr schlechtes Bildmaterial zurückgreifen (Abb. VI/72). Vom Großen Saal aus zugänglich, aber auch über die rückwärtigen inneren kleinen Treppenhäuser des Mittelbaus erreichbar, lag der Erfrischungsraum hinter der Bühne des Großen Saals. Es handelte sich um einen relativ schmalen, gangartigen Raum, dessen Länge mit 18,0m der Breite des Großen Saals entsprach. Vom Erfrischungsraum aus konnte der Besucher den Dachgarten des nördlichen (rechten) Kopfbaus betreten. Belichtet wurde der Raum großzügig durch die fast völlig geöffnete, äußere Längswand mit Hilfe des unteren Lichtbandes des Winkelbaus an der nördlichen Seitenwand des Mittelbaus, welches wie die Laterne der Ausstellungstrakte nur vertikale, filigrane Sprossen besaß. Hinzu kam noch ein einzelnes Fenster und eine Tür zum Dachgarten. Die der durchfensterten Wand gegenüberliegende Längswand war lediglich durch die bereits erwähnten Türen zum Großen Saal unterbrochen. Wie dieser war auch der Erfrischungsraum mit

[34] Angabe zur Verdunklungseinrichtung siehe: Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1072.

verschiedenfarbigem Kunstleder verkleidet, welches in Horizontalbändern angebracht war. Auch hier waren zur Verdeckung der Stöße mattvernickelte, schmale Metallleisten aufgeschraubt worden. Auch die Decke war mit der Länge nach angeordneten Kunstlederstreifen verkleidet. Während man im Großen Saal bei der Verkleidung mit einer Holzunterkonstruktion für die Bespannung arbeitete, wandte man im gesamten Erfrischungsraum ein Klebeverfahren an. Der ganz in Kunstleder verkleidete Raum muss eine außergewöhnlich vornehme Raumstimmung vermittelt haben.[35]

6.3.9. Die Hörsäle und Kurszimmer

Über dem kleinen Saal befand sich ein „amphitheatralisch“[36] aufgebauter Hörsaal mit Oberlicht, der etwa 190 Personen aufnehmen konnte. Zu diesem Saal liegt keine Entwurfszeichnung vor. Ein zeitgenössisches Foto (Abb. VI/73) ergänzt durch die spärlichen schriftlichen Angaben gibt noch einen Eindruck von der ursprünglichen Raumsituation. Auf sehr kleinem Raum boten sich in dem Hörsaal enorme Platzmöglichkeiten.

Oberlicht fiel ein durch eine die lang gestreckte U-Form des Raumes aufgreifende Staubdecke aus mattiertem Glas in der Deckenmitte. Das mattierte Glas der Decke wurde durch Metallstege großflächig gerastert, wobei die Metallstreben das Halbrund nachzeichneten und dort von strahlenförmig angeordneten Streben durchschnitten wurden. Die Staubdecke verdeckte eine darüber liegende Verdunklungsanlage. Zwei horizontal liegende Verdunklungsvorhänge aus lichtundurchlässigem Vorhangstoff mit doppelt eingewebtem Holz-Draht, aufgewickelt auf einer gespannten Stahlrohrwelle, konnten über einen Spezialseilzug per Handgetriebe geschlossen und geöffnet werden. Die Führung, Lagerung und die Getriebe waren an Betonbalken aufgehängt. Die ganze Technik war vom Hörsaal aus nicht zu sehen. Die Antriebsstellen befanden sich im Hörraum und gleichzeitig im Filmvorführungsraum, von wo aus sie voneinander unabhängig bedient werden konnten.[37]

---

35 Angaben zu Material und zur Verkleidungstechnik siehe: Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1972, hier S. 1065.

36 Das Museum warb in einer kleinen Broschüre für die tage- oder stundenweise Mietung der modernen Vortragssäle des Hauses und die Nutzung der Film- und Lichtbildvorführungsgeräte gegen geringe Gebühr. Siehe: Die Säle und Kurszimmer im Deutschen Hygiene-Museum. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1931. Sammelband in der Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums, unpaginiert.

37 Technische Angaben siehe: Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1072.

Die zweizonig aufgebaute Wand des Hörsaals war im unteren Teil mit großflächig rechteckigen Holzplatten verkleidet und oben weiß verputzt. In die vordere Hälfte der schlichten Stuhlreihen im treppenartig ansteigenden Hörerraum schnitt mittig eine Art „Versorgungsgang“ ein, dessen Wangen die langgezogene U-Form des Saales dynamisch wieder aufgriffen. Am Ende dieser Einbuchtung befand sich ein Podest mit einem Projektionsgerät.

Auf der anderen, nördlichen Seite des Mittelbaus befanden sich in den oberen Geschossen über dem Erfrischungsraum übereinander noch weitere drei Räume mit ähnlichen Ausmaßen. Diese Räume waren über interne Flure und die zwei kleinen, inneren Treppenhäuser im rückwärtigen Teil des Mittelbaus erschlossen. Über diese Treppenhäuser waren auch die Räumlichleiten in den beiden zum großen Innenhof gewandten äußeren Vorbauten des Mittelbaus zugänglich. Leider gibt es von diesen Räumen, die durch einfache Fenster belichtet wurden, weder Abbildungsmaterial noch schriftliche Hinweise, so dass die Räumlichkeiten nur auf dem Querschnitt Q (Abb. V/66) auszumachen sind.

6.3.10. Das Untergeschoss des Mittelbaus und die Hofbebauung

Was das Untergeschoss des Mittelbaus und die Hofbebauung betrifft, so ist man lediglich auf die Grundrisszeichnung verwiesen. Über zwei gegenläufige Treppen gelangte man von der Vorhalle aus ins Untergeschoss (Abb. VI/8). Der Treppenabsatz gehörte optisch noch zur Vorhalle (Abb. VI/41). Im Untergeschoss befanden sich unter der Vorhalle das Hauptarchiv und ein Gang. An diesem Gang lagen zwei Erschließungsgänge von der Breite der Seitenschiffe der darüber liegenden Empfangshalle sowie der Eingang zu einem zentralen Kistenlager, ein von vier mal sechs Stützen getragener Raum mit den Ausmaßen des Mittelschiffs der darüber liegenden Empfangshalle. Von den beiden seitlichen, in Richtung der Hauptachse des Gebäudes verlaufenden Erschließungsgängen des Untergeschosses zweigen auf der Höhe der Rückfront der Kopfbauten nach rechts und links je ein Gang ab, der eine Verbindung zu je einem Treppenhaus und den Untergeschossen der seitlichen Hofflügel mit den Durchfahrten an ihren Außenseiten herstellte. Weiter hinten schlossen sich an der Außenseite der Erschließungsgänge Lagerräume an. Der Querriegel des in den großen Innenhof eingepassten Pavillons fasste im Untergeschoss einen weiteren Verbindungsgang zu den Untergeschossen der beiden seitlichen Hofflügel sowie Lagerflächen des Ausstellungsamtes.

Unter diesem Untergeschoss gab es noch ein tieferes Kellergeschoss, in dem sich entlang der Umfassungen das unterirdische, weit verzweigte Montagegangsystem mit 1,90m hohen, 1,0m breiten Gängen befand. Bei diesem labyrinthähnlichen Gangsystem handelte es sich um eine Art Kanalnetz, in dem die Hauptinstallationsleitungen lagen und überall zu Wartungszwecken zugänglich waren.[38]

6.4. Die Hofflügel (Ausstellungstrakte)

Durch die Bombenangriffe im Februar 1945 sind die beiden seitlichen Hofflügel mit den Werkstätten und Ausstellungssälen fast völlig zerstört worden. Da man beim Wiederaufbau dieser Hofflügel zwar wesentliche Grundzüge wieder aufgriff, jedoch keineswegs unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten vorging, sollen bei der folgenden Beschreibung nur zeitgenössische Fotos zur Beschreibung des Bauzustands von 1930 herangezogen werden.

6.4.1. Das Erdgeschoss der Hofflügel (Werkstätten)

Über die Räumlichkeiten im Erdgeschoss der Hofflügel geben im Wesentlichen der Grundriss (Abb. VI/8) und einige zeitgenössische Fotos Aufschluss. Im Erdgeschoss der drei Hofflügel waren ausschließlich versorgungstechnische Räumlichkeiten des Museums untergebracht. Im südlichen Hofflügel und der südlichen Hälfte des rückwärtigen Querbaus befanden sich ein Warenlager, ein Versandbüro und diverse Lagerräume des Museums. Im hinteren Teil beider Hofflügel gab es neben der Durchfahrt in den großen Innenhof Garagen. Der nördliche Hofflügel beherbergte von vorne nach hinten ein anatomisches Laboratorium mit anatomisch-pathoplastischen Werkstätten[39], eine mechanische Werkstatt (Abb. VI/74), eine Tischlerei und

---

[38] Siehe hierzu Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1066.

[39] In diesen Werkstätten wurden nicht nur Anschauungsobjekte, Moulagen, anatomische Modelle und Präparate für den Eigenbedarf des Museums hergestellt, sondern auch für andere Museen und für Wanderausstellungen. Durch den Vertrieb dieser hochspeziellen Objekte sollte ein wesentlicher Teil der Verwaltungskosten des Deutschen Hygiene-Museums gedeckt werden. Moulagen sind kolorierte anatomische Präparate, naturgetreue Nachbildung von Krankheitserscheinungen, Körperteilen oder Organen in Wachs. Durch einen Gipsabdruck beispielsweise von einer erkrankten Hautpartie entsteht ein Negativ-Model, das mit einer Kunstwachsmasse ausgegossen wird. Das Wachspositiv erhält durch Retuschieren und Bemalen eine dem Vorbild entsprechende Wirkung und eignet sich besonders zu medizinischen Lehrzwecken. Später ermöglichte eine zelluloidähnliche Substanz auch die Herstellung leichter, unzerbrechlicher, tropensicherer Moulagen. Vgl. Rolf Thränhardt: Das Deutsche Hygiene-Museum

eine Holzbildhauerei (Abb. VI/75). In der nördlichen Hälfte des rückwärtigen Querbaus schlossen sich daran eine Werkstatt für Cellonbearbeitung sowie ein Raum für die Ausstellung zur Arbeitshygiene an. Man wollte im Hygiene-Museum Musterwerkstätten mit modernster technischer Ausstattung, aber auch auf dem neuesten Stand der Arbeitshygiene einrichten. So orientierte man sich beispielsweise mit dem Farbanstrich der Werkstattwände und Decken nach der jeweiligen Art der Arbeit und den zu verarbeitenden Materialien. Meist waren die Wände in einer dunkleren Farbe und die Decken in weiß behandelt. Letztere waren in den einzelnen Arbeitsräumen leicht unterschiedlich gestaltet, mal glatt (Holzbildhauerei), mal mit Quer- und Längsbalken (mechanische Werkstatt). Zweckmäßige elektrische Beleuchtung der Arbeitsräume erfolgte durch einheitlich gestaltete, einfache, hängende Kugellampen wie sie auch in anderen Museumsräumen und in den Ateliers zu finden waren.

Zum Schutz vor zu hoher Geräuschbelastung wurden alle Maschinen mit Einzelantrieb und weitgehend mit Schalldämpfung versehen. Absauganlagen gegen Staub und Dämpfe gehörten ebenfalls zur Einrichtung. Die insgesamt 1800qm Fläche umfassenden Werkstätten mit geräumigen Depots waren unter Berücksichtigung der Arbeitsabläufe so angeordnet, dass die Arbeitswege möglichst kurz waren.[40] Die verbindenden Flure waren von der Straße aus mit Elektrokarren befahrbar. Über die technische Ausstattung der Werkstätten äußert sich Georg Seiring in seinen Erinnerungen:

> „Die Werkstätten sollten in jeder Hinsicht Musterwerkstätten in technischer und hygienischer Weise sein. Maschinen und andere Einrichtungsgegenstände wurden beschafft. Es fanden deshalb Besichtigungen auf Messen statt, um das Beste an Material herauszufinden. Das Ziel wurde erreicht. Mustergültige Werkstätten wurden geschaffen, auch die Auswahl des Stammpersonals war gut.“[41]

Hygienische Standards auf dem Gebiet der Gewerbehygiene setzten aber nicht nur die Maßnahmen zum Lärmschutz und die modernen Staub- und Absauganlagen. Man bemühte sich auch um gesundheitsschonende Arbeitstische und -sitze. Die großen Fenster sorgten in den

Dresden als Lehrmittel-Institut. In: Wissenschaftliche Analen Nr. 6. Jg. 5 (Juni 1956). Zur Verbreitung neuer Forschungsergebnisse herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1956, S. 517-524, hier S. 522.

40 Vgl. Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1929. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930, 6 S. (Sammelband/Ausstellungsführer). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3808).

41 Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Georg Seirings, vermutlich Ende der 1960er/ Anfang der 1970er Jahre, 35 S., hier S. 20. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

Arbeitsräumen für eine freundliche, helle Atmosphäre. Bei Interesse wurden diese Musterwerkstätten für Besucher zugänglich gemacht.[42]

6.5. Der Architekt Gottlieb Michael (1886-1970)

An der Inneneinrichtung des Deutschen Hygiene-Museum maßgeblich beteiligt war der Wiener Architekt Gottlieb Michael[43], der die Ausgestaltung der Schausammlung übernahm. In den meisten zeitgenössischen Berichten wird er, wenn überhaupt, nur in einem Satz erwähnt. Trotz der mageren Quellenlage zu dem Innenarchitekten der Schausammlung des Dresdner Hygiene-Museums sollen an dieser Stelle einige Fakten zusammengetragen werden. Gottlieb Michael[44] wurde am 6.2.1886 in Winterberg/Böhmerwald geboren. Das Architekturstudium an der Akademie der bildenden Künste in Wien absolvierte er in den Jahren 1908-1912 bei Professor Otto Wagner, bei dem er 1913 das Diplom ablegte. Mit Adolf Loos war Gottlieb Michael freundschaftlich verbunden. Der akademische Architekt Gottlieb Michael arbeitete hauptsächlich für die Gemeinde Wien als Stadtbaurat. Er war Ingenieur-Konsulent, Inhaber des Goldenen Verdienstkreuzes mit der Krone, Mitglied des österreichischen Werkbundes und Vorstandsmitglied des Vereins für Denkmalpflege in Wien. Während des ersten Weltkriegs war Michael als Baukompanie-Kommandant in Bosnien für den Wiederaufbau zuständig. Nach dem Krieg setzte er seine Planungstätigkeit für das Wiener Stadtbauamt fort. Seit 1920 hatte Gottlieb Michael ein eigenes Atelier in Wien und widmete sich als freischaffender Architekt dem Villenbau. Ein Spezialgebiet wurde aber vor allem der Ausstellungs- und Messebau, wo er sich durch mehrere Ausstellungsgestaltungen im In- und Ausland profilierte. Seit 1924 arbeitete er für die Wiener Messe AG, für die er diverse Bauten realisierte.

---

42 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum. Ein Überblick über seine Entwicklung und Organisation von Dr. rer. pol. Walther Schulze, Dresden. In: Georg Seiring, Martin Richard Möbius, Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. Architektur Prof. Dr. Wilhelm Kreis. (Neue Werkkunst). Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. 15-22, hier S. 21.

43 Der Name erscheint fallweise auch als „Michal“. Nach Aussagen von Hertha Ellinger-Michal signierte er als freischaffender Architekt jedoch mit „G. Michael“.

44 Die wichtigsten Hinweise zur Person Gottlieb Michaels sind einem Brief seiner Tochter und der Enkelin vom September 1996 entnommen. Eine kurze Werkübersicht findet sich bei Gerhard Weissenbacher: In Hietzing gebaut. Architektur und Geschichte eines Wiener Bezirkes Bd. II, S. 475/476. In demselben Band ist das Wohnhaus Michal gesondert gewürdigt (S. 232-235). Wenige Angaben zu Gottlieb Michael macht auch Marco Pozzetto: Die Schule Otto Wagners. 1894-1912. Wien/München 1980, S. 239/240. Das Sterbedatum Michaels gibt Pozzetto fälschlich mit 20.7.1970 an.

Erste Kontakte mit dem Wiener Städtischen Oberbaurat stellte Georg Seiring bereits vor dem Frühjahr 1925 her. Gottlieb Michael hatte 1925 für die Wiener „Hygiene-Ausstellung“ die Abteilung „Der Mensch“ entworfen und mit Hilfe seiner künstlerischen Rahmengestaltung das äußerst vielseitige Ausstellungsgut wirkungsvoll ganz im Sinne des Auftraggebers zur Geltung gebracht. Durch diese Leistung hatte er sich als Ausstellungsfachmann etabliert.[45] Der Dresdner Oberbürgermeister Blüher lobte seinerzeit in seiner Rede das vorbildliche Geschick Michaels und sprach von *„feinem...Wiener Kunstsinn“*, mit dem er die dem Deutschen Hygiene-Museum überlassenen Räume gestaltet habe.[46] Ein Jahr später fand der Gläserne Mensch in dem von Michael entworfenen Spitzbogen auf der internationalen Ausstellung „Gesolei“ in Düsseldorf 1926, für die Gottlieb Michael auch das Österreichische Haus baute, Aufstellung. An der „Gesolei“-Ausstellung nahm das Dresdner Hygiene-Museum unter führender Beteiligung des wissenschaftlichen Leiters Martin Vogel mit einer großen Anzahl von Exponaten in einer eigenen, geschlossenen Schau teil. Die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Hygiene-Museum und dem österreichischen Architekten fand ihre Fortsetzung anlässlich der Ausstellungen „Die Ernährung“ in Berlin und „Frau und Kind“ in Wien im Jahr 1928. Auf der Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden 1930/31 gestaltete Michael unter anderem die Räume der Gruppe zum Thema „Schädlingsbekämpfung“ sowie die Halle zum Thema „Seelische Hygiene“.

Für die Gestaltung der Interieurs des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden wurde Gottlieb Michael insgesamt zwei Jahre beurlaubt.[47] In einem Schreiben der wissenschaftlichen Leitung des Deutschen Hygiene-Museums an Gottlieb Michael wird ihm die *„Durchführung der künstlerischen und ausstellungstechnischen Entwurfsarbeiten für die innere Ausgestaltung der*

---

45 Zu Michaels Beitrag auf der Wiener Ausstellung siehe: Friedrich Lorinser-König: „Ausstellungstechnik und Inhalt“ und „Die Bedeutung der Hygiene-Ausstellung. Ein Eröffnungsartikel zum Ausstellungsschluss!“. In: Die Arbeit Nr. 1722. Jg. 32. (10. Juli 1925). Wien 1925. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Z Bd. 2, Bl. 44); Von der Hygieneausstellung. Die Raumgestaltung. In: Arbeiter Zeitung Nr. 127. (9. Mai 1925). Wien 1925. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Z Bd. 2, Bl. 26).

46 Vgl. Das Deutsche Hygienemuseum in Wien. Die Eröffnung der Hygieneausstellung. In: Dresdner Anzeiger Nr. 199 vom 29. April 1925. Jg. 195. Dresden 1925, S. 5.

47 Offensichtlich sollte die Inneneinrichtung des Museums schon Ende 1929 fertig gestellt sein. Gottlieb Michael war von der Stadt Wien bis zum 1. November 1929 für seine Arbeiten in Dresden beurlaubt. Als abzusehen war, dass die künstlerische und wissenschaftliche Innengestaltung noch einige Zeit länger als ursprünglich veranschlagt beanspruchen würde, erreichten Georg Seiring und der Dresdner Oberbürgermeister und DHM-Vorsitzender Bernhard Blüher im Herbst 1929 durch Petitionsschreiben an die zuständigen Stellen in Wien eine Verlängerung der Freistellung des Architekten Gottlieb Michael um sieben Monate bis zum 1. Juni 1930. Brief von Georg Seiring an den amtsführenden Stadtrat Anton Weber in Wien vom 13. September 1929; Brief von Oberbürgermeister Blüher an den Landeshauptmann und Bürgermeister Seitz in Wien vom 14. September 1929. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1929/5).

Schauräume und Büros in unserem Neubau"[48] übertragen. Die genaue Abgrenzung der Arbeiten sollten im Einzelnen der mündlichen Vereinbarung vorbehalten werden.[49] Aufgabe des Innenarchitekten war zunächst eine Gliederung der im Ziegelrohbau übernommenen Hallenfluchten in verschieden bemessene Räume. Für diese mussten dann alle technischen Einrichtungen wie Heizung, Entlüftung, Raumbeleuchtung und sämtliche Installationen für den Betrieb des Schaumaterials (Licht, Kraft, Druckluft, Wasser) vorgesehen werden. Gottlieb Michael nahm als raumgestaltender Architekt auch Einfluss auf die Herstellung der einzelnen Schauobjekte und Ausstellungsstücke, welche die Museumswerkstätten eigens für die Schausammlung anfertigten. Die Objekte bestimmten nachhaltig den Gesamtcharakter der Museumsräume. Die Apparate, Schautafeln und Fotomontagen stellten die am Fertigungsprozess beteiligten Mitarbeiter nicht selten vor Probleme, da sowohl wissenschaftliche und künstlerisch-ästhetische als auch didaktische Ansprüche erfüllt werden mussten.[50] Für die Arbeiten am Hygiene-Museum brachte Gottlieb Michael den Maler Otto Jahn aus Wien mit nach Dresden, wo ein besonderes Baubüro für die Einrichtung der Sammlungs-, Arbeits- und Büroräume des Hauses unter Michaels Leitung eingerichtet worden war.[51]

Nach der Gestaltung der Schauräume des Deutschen Hygiene-Museums sind noch weitere wichtige Arbeiten des Wiener Stadtbaurates erwähnenswert, die in den darauf folgenden Jahren entstanden: die 2. Hygiene-Ausstellung im Wiener Messepalast im Mai/Juni 1937, wo er als Chefarchitekt auftrat, und die „Exposition Internationale" in Paris im selben Jahr, wo er für den „Ehrenraum der Stadt Wien" im Österreichischen Pavillon den Grand Prix verliehen bekam. 1940 war er Chefarchitekt der Ausstellung der Stadt Wien auf der „Ostmark-Ausstellung" in Frankfurt am Main. Nach dem Krieg wurde Gottlieb Michael zusammen mit Peller mit dem Vorsitz der Stadtplanung beauftragt und trug Verantwortung für die Stadtbildpflege und den Wiederaufbau in Wien. Gottlieb Michael starb am 12.7.1970 in Wien. Ein in Dresden entstandenes Porträt des Architekten von Otto Dix ist leider verloren. Ein nicht datiertes Foto (Abb. VI/76), das Gottlieb Michael im Halbprofil, mit Hut und Mantel auf einem Hocker sitzend

48 Brief der wissenschaftlichen Leitung des Deutschen Hygiene-Museums an Gottlieb Michael vom 14. September 1928. Archiv des Deutschen Hygiene-Museum (Signatur 1928/5).

49 Vgl. Brief der wissenschaftlichen Leitung des Deutschen Hygiene-Museums an Baurat Architekt Gottlieb Michael in Wien vom 14. September 1928. Zusammen mit weiteren Briefdokumenten, welche die Absprachen zur Beurlaubung des Architekten von der Stadt Wien im einzelnen betreffen, befindet sich der genannte Brief im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (1928/5; 1929/5).

50 Vgl. Theodor Legradi: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums Dresden. In: Sonderdruck Bau und Werkkunst. Zentralvereinigung der Architekten Österreichs. Wien 1931, S. 4.

51 Vgl. Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluss des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931, S. 10. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1931/14).

zeigt, vermittelt das Bild eines nachdenklichen, sensiblen Menschen mit milden Gesichtszügen.[52] Einen Versuch, die Beziehung von Wilhelm Kreis und Gottlieb Michael zu charakterisieren, verbietet der Mangel an überlieferten Quellen. Aufgrund der zu Beginn dieses Kapitels angedeuteten mitunter „rasanten“ Planungsänderungen im Detail durch Wilhelm Kreis lässt sich jedoch vermuten, dass eine Zusammenarbeit mit demselben aus der Sicht des Innenarchitekten der Schausammlung nicht immer leicht gewesen sein mag. Der einzige tatsächliche Hinweis, der Aufschluss über die 'Zusammenarbeit' von Wilhelm Kreis und Gottlieb Michael geben könnte, findet sich in einem Sitzungsprotokoll des geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums einen Monat vor Eröffnung des Museumsneubaus. Dort heißt es:

> „Die Veränderung der Schauräume durch Rabitzwände wurde bemängelt und gefordert, daß Prof. Kreis von solchen wesentlichen Aenderungen vorher verständigt werden müßte.“[53]

Auch Gottlieb Michael verstand es, sich den ökonomischen Zwängen anzupassen durch eine Ästhetik mit einfachsten Mitteln, die sich ganz selbstverständlich und harmonisch in den von Wilhelm Kreis vorgegebenen architektonischen Rahmen einpasste. Eine Würdigung der Gestaltungsleistung Gottlieb Michaels soll im Zusammenhang mit der Behandlung der einzelnen Schauräume und am Ende dieses Kapitels erfolgen.

6.6. Die Schausammlung

Den Sammlungen des Deutschen Hygiene-Museums an dieser Stelle, im Kapitel über den Innenbau, einen Exkurs zu widmen, erscheint notwendig und sinnvoll, da die Exponate zum größten Teil eigens für das neue Museum angefertigt wurden. Von den räumlichen Gegebenheiten im Museumsneubau abhängig, befand sich die Gestaltung der Objekte, wie auch die inhaltliche Feinstrukturierung bis zuletzt im Fluss. Andererseits spielte bei der Ausgestaltung einzelner Räume aber auch die Orientierung des Innenarchitekten an bereits vorhandenen herausgehobenen Exponaten eine Rolle. Wenn bei der Beschreibung der Schauräume im Einzelnen auf der Grundlage von Grundrissen, Funktionsplänen und zeitgenössischen Fotos gelegentlich auf die Präsentation bzw. auf die Darstellungstechnik oder besondere Schauobjekte

---

[52] Nach Aussage seiner Tochter sei Gottlieb Michael ein heiterer Mensch gewesen, der beim Richtfest am 8. Oktober 1928 in Dresden von den Arbeitern große Wertschätzung erfuhr, weil er die nicht immer leichte Zusammenarbeit beim Bau des Deutschen Hygiene-Museums durch sein Wohlwollen positiv beeinflusst habe.

[53] Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 10. April 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 266-268, hier Bl. 268).

eingegangen wird, so geschieht dies, weil die genannten Aspekte nicht unwesentlich mitverantwortlich für eine charakteristische Raumwirkung waren. Der Schwerpunkt wird jedoch auf der Rekonstruktion und Bewertung der Innenarchitektur des Museums liegen.

Wie bereits erwähnt ist die Schausammlung (Einrichtung/Ausstellungsobjekte) im Krieg völlig zerstört worden. Eine Bombe schlug direkt im Hofpavillon ein und vernichtete die eingeschossige Hofbebauung mit der Hauptattraktion der Schausammlung, der Ausstellung „Der Mensch“. Die einundzwanzig Schauräume in den Ausstellungstrakten (Abb. VI/77) umfassten eine Bodenfläche von etwa 5443qm, dabei nicht eingerechnet die Sondergruppe über das Deutsche Hygiene-Museum mit 160qm und der Raum für wechselnde Sonderausstellungen mit 450qm. Die Sammlung „Der Mensch“ erforderte allein 1200qm Fläche.[54]

Von den Räumlichkeiten der Ausstellungsflügel liegen leider keine Aufnahmen vor, welche ihren Zustand vor der Ausgestaltung durch Gottlieb Michael dokumentieren könnten, so dass ein sicherlich sehr spannender Vergleich zwischen den von Wilhelm Kreis bereitgestellten Hallen und der Nutzung und Definierung dieser Räume durch Gottlieb Michael nicht im Detail erfolgen kann. Letzterer übernahm die Hallen der Ausstellungstrakte vermutlich im Ziegelrohbau. Es erfolgte dann zunächst eine Untergliederung der Räume durch Zwischenwände[55] sowie der Einbau der notwendigen technischen Einrichtungen wie Heizung, Lüftung, der Raumbeleuchtung und der vielfältigen Installationen für die Präsentation des unterschiedlichen Schaumaterials. Gottlieb Michael betrachtete die Aufgabe der Ausgestaltung eines solchen Museums wegen mangelnder Vorbilder als Herausforderung. Die Möglichkeiten einer freien, künstlerischen Entfaltung sah er jedoch hier nicht gegeben, sondern die Notwendigkeit engster Zusammenarbeit mit den wissenschaftlichen Bearbeitern.[56] Aus der Sicht letztgenannter schreibt Bruno Gebhard 1976 in seinen Erinnerungen an die Arbeiten kurz vor der Eröffnung des Museumsbaus:

---

54 Vgl. Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1929 (Tätigkeitsbericht). In: Internationale Hygiene-Ausstellung 1930. Sammelband (Ausstellungsführer), unpaginiert. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 3808). Zur Schausammlung siehe auch: Protokoll der Vorstandssitzung vom 7. März 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 217-225).

55 Lediglich bei einer Gegenüberstellung des Grundrisses G10 (Abb. VI/9) und des entsprechenden Übersichtsplans (Abb. VI/77) lässt sich erkennen, dass die Wand zwischen Schauraum 7 und Schauraum 8 nachträglich eingezogen wurde (siehe auch Gegenüberstellung der Grundrisse im Anhang). Ein Hinweis auf die Veränderung der Schauräume durch Rabitzwände findet sich in einem Protokoll des geschäftsführenden Ausschusses vom 10. April 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 266-268, hier Bl. 268).

„Unsere Antreiber waren die Innenarchitekten und Raumgestalter. Manche Entscheidung wurde wortwörtlich zwischen Tür und Angel getroffen“[57]

Im Protokoll einer Vorstandsitzung aus dieser Phase heißt es vielsagend:

„Im Laufe des Jahres wurde die endgiltige Aufteilung und Ausgestaltung der Schauräume in enger Zusammenarbeit mit Baurat Michael vorgenommen. Abschließendes über die Gestaltung der Schausammlungen wird sich erst nach der Eröffnung sagen lassen.“[58]

Der Wiener Architekt Michael schaffte durch Vitrinen, Podeste, Verkleidungen und Schaukästen die Basis für eine wirkungsvolle Inszenierung der Ausstellungsobjekte. Dabei wurde er dem gesetzten Ziel, die Vielzahl der Schauräume durch abwechslungsreiche, individuelle Gestaltung für den Besucher attraktiv zu machen, gerecht.

„Fußböden, Wände und Decken mußten in Form und Farbe und durch die Wahl von verschiedenen Materialien stets anders gestaltet werden, um dem Besucher im Zuge des Rundgangs stets neue Eindrücke zu vermitteln und ermüdende Einförmigkeit zu vermeiden.“[59]

Die Arbeit Gottlieb Michaels bleibt in den meisten Texten über das Hygiene-Museum, in der sächsischen Presse und in den Festreden anlässlich der Eröffnungsfeier des Hauses unerwähnt, obwohl er es verstanden hatte, die vorgefundenen Räumlichkeiten in ihrer Eigenart zu unterstreichen. Ein seltenes Wort der Anerkennung ist folgendes Zeitungszitat:

„Ein Stockwerk höher! Der Gang über Treppen und Korridore macht einen großartigen Eindruck. Innenarchitektonische Form- und Farbgebung des Hauses wirken beruhigend, wohltuend, um nicht zu sagen: beglückend, ein Eindruck, den man auch beim Durchwandern der Schauräume immer wieder hat, wenn man es auf Augenblicke fertigbringt, vom Inhalt zu abstrahieren und das Bauwerk als solches, als Zweckbau, als Kunstwerk auf sich wirken zu lassen. Baurat Michaels Name ist unlösbar mit der innenarchitektonischen Lösung des Hauses verknüpft.“[60]

Die Schauräume waren natürlich stark von den jeweiligen Exponaten geprägt. Bei der Gestaltung der Musealobjekte, ein Ergebnis der Zusammenarbeit der wissenschaftlichen Museumsleitung, des raumgestaltenden Wiener Architekten Gottlieb Michael und der einzelnen Museumswerkstätten, wurden modernste Darstellungstechniken umgesetzt. Man bediente sich

---

56 Vgl. Gottlieb Michael: Die Gestaltung der Schauräume im Deutschen Hygiene-Museum. In: Hygienischer Wegweiser Jg. 5, Heft 5 (Mai). Dresden 1930, S. 139/140, hier S. 139.

57 Bruno Gebhard: Im Strom und Gegenstrom 1919-1937. Wiesbaden 1976, S. 42.

58 Protokoll der Vorstandssitzung vom 7. März 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums 18/6, Bl. 217-225, hier Bl. 222.

59 Gottlieb Michael: Die Gestaltung der Schauräume im Deutschen Hygiene-Museum. In: Hygienischer Wegweiser Jg. 5, Heft 5 (Mai). Dresden 1930, S. 139/140, hier S. 139.

aller damals zur Verfügung stehender Möglichkeiten der Optik, Mechanik und Kinematographie.[61] Alle Räumlichkeiten hatten einen eigenen Charakter durch äußerst schlichte, jedoch ständig variierte, individuelle Wandgestaltungen, Raumteilungen und Vitrinen.

Die Kosten für die Einrichtung des Museumsneubaus von 645.956.75 RM wurden im Bau-Abschlussbericht 1931 im Vergleich zu den Gesamtbaukosten als *„etwas reichlich hoch“* eingestuft. Von Anfang an war die Notwendigkeit einer künstlerischen Ausgestaltung der Schauräume nicht einhellige Überzeugung aller Beteiligten gewesen. Die künstlerische Leistung Gottlieb Michaels wurde zwar auch hier nicht geleugnet, jedoch wurde kritisiert, dass der Künstler finanziell gesehen zu stark im Vordergrund gestanden habe. Die Schaffung von Darstellungsmaterial, die zum Teil auch von sozialen und hygienischen Organisationen finanziell unterstützt wurde, stellte zudem naturgemäß einen relativ hohen Ausgabeposten dar.[62]

Den Gedanken, alle Schätze des Museums auszustellen, ließ man fallen zugunsten einer geschickten Auswahl der wichtigsten Schaustücke aus allen Gebieten der Hygiene mit dem Ziel, dem Besucher einen Gesamtüberblick über die Gesundheitspflege zu bieten. Der Begriff „Schausammlung“ ist jedoch irreführend, da er streng genommen das Vorhandensein anderer Sammlungen, wie zum Beispiel einer Studiensammlung, zumindest aber einer ständigen Sammlung als Ausgangsbasis für das traditionelle Sammeln, Bewahren, Erforschen und Ausstellen suggeriert. Die Vorstellung, eine Schausammlung enthalte die in Qualität, Erscheinung und Aussagefähigkeit herausragendsten Objekte, die aus einer ständigen Sammlung für die längerfristige museale Präsentation ausgewählt wurden, liegt nahe, trifft jedoch beim Deutschen Hygiene-Museum in Dresden nicht zu.[63] Obwohl man den Begriff „Museum“ im Namen führte, verstand man sich von Anfang an vordringlich als Institut, das immer den aktuellen Stand der gesundheitlichen Forschung wiedergeben und seine Tätigkeit ganz auf die Bedürfnisse der Gegenwart ausrichten wollte. So konnte es vorkommen, dass Objekte, die veraltet waren, weggeworfen und durch neue ersetzt wurden. Eine Sammlung im klassischen

60 Vor der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wie Lingners Ideen verwirklicht wurden. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16. Mai 1930, S. 4/5, hier S. 4.

61 Vgl. Einzelheiten über den Bau des Deutschen Hygiene-Museums. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930, S. 7-9, hier S. 9. Sammelband (Pressematerial) in der Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3494).

62 Vgl. Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluss des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931, S. 13/14. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1931/14).

63 Definition der Schausammlung bei: Friedrich Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie. (Mimundus 3. Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen Theatermuseums. Hrsg. Oskar Pausch).Wien/Köln/Weimar^2 1996, S. 195.

Sinne, wie man sie in Kunstmuseen, volkskundlichen Museen oder etwa anderen naturwissenschaftlich-technischen Museen [64] kennt, beziehungsweise ein für ein Museum typisches Sammlungsbewusstsein besaß das Deutsche Hygiene Museum also nicht. Wenn im Folgenden von der „Schausammlung“ die Rede sein wird, so ist die Zusammenstellung von Ausstellungsobjekten gemeint, die sich als „fester“ Bestandteil der Einrichtung in der Funktion einer Dauerausstellung im Museumsneubau befanden.

Eine überblicksmäßige Zusammenstellung von Schau-Objekten, die zum Zeitpunkt der Museumseröffnung in dessen Besitz gewesen sein müssten, ist heute nicht mehr zu leisten. Um den Bestand an Objekten, die sich zur Zeit der Einrichtung des Deutschen Hygiene-Museums im Besitz der Institution befanden, festzustellen, müssen verschiedenste, sehr verstreute und oft sekundäre Quellen genutzt werden, da es naturgemäß keine Inventare oder eine Buchführung gab, welche die Eigenherstellungen, Ankäufe oder Schenkungen genau auflistet, wie es begleitend zu einer klassischen Sammeltätigkeit der Fall sein sollte. In den Jahresberichten des Deutschen Hygiene-Museums von 1912 bis 1917 finden sich Anmerkungen zum Objektbestand oder Erwähnungen einzelner Neuanschaffungen an Ausstellungsobjekten vor. Ergänzend dazu könnten zeitgenössische Plakate mit Angebotszusammenstellungen und Übersichten zur Produktpalette des Gesundheitsdienstes in Form von Angebotstafeln ausgewertet werden. Der Gesundheitsdienst vertrieb Lehrmittel und Anschauungsobjekte (anatomische Modelle, Diaserien, Schautafeln u.a.) für verschiedenste Formen des Hygiene-Unterrichts. Als wirtschaftliches Unternehmen organisiert, konnte die „Aktiengesellschaft für hygienischen Lehrbedarf“ nicht nur aktiv dazu beitragen, die Idee einer planmäßigen Gesundheitsfürsorge und Volksbildungsarbeit weltweit zu verbreiten und die Bedeutung des Deutsche Hygiene-Museums als Zentralinstitut für Volksgesundheitspflege auszubauen, sondern auch das Dresdner Institut durch die Einnahmen aus der Produktion von Lehrmitteln finanziell absichern. Auf diese Weise wurden auch die Wanderausstellungen finanziert, die das Deutsche Hygiene-Museum bekannt machten und wiederum Bestellungen und Aufträge einbrachten. Anhand der Belegbestände der Aktiengesellschaft und zeitgenössischen Katalogen, beispielsweise von lieferbaren anatomischen Modellen, ließe sich also ergänzend zu den oben genannten Quellen ein lückenhafter Überblick über den 1930 im Deutschen Hygiene-Museum vorhandenen Objektbestand erstellen. Nicht zu vergessen sind die zeitgenössischen Fotos von der Schausammlung des Museumshauses von 1930/31, die gezielt auf einzelne Ausstellungsobjekte hin detailliert ausgewertet werden

64 In Kapitel 7 der Arbeit wird der Charakter und die Rolle der Institution „Deutsches Hygiene-Museum“ im Gegensatz zu anderen Museen und Museumstypen dieser Zeit näher definiert.

müssten. So wird es sicherlich Objekte geben, die nur auf den Fotos erscheinen. Bekannt ist, dass die meisten Ausstellungsobjekte speziell für das neu errichtete Museumshaus hergestellt worden sind. Schließlich lassen sich einige Schenkungen an das Deutsche Hygiene-Museum nachvollziehen. Ein genaues Bild über den Objektbestand des Hauses zum Zeitpunkt der Einrichtung des Museums ist aber dennoch kaum zu gewinnen. Im Folgenden soll jedoch eine weitest mögliche Rekonstruktion anhand der verfügbaren Quellen versucht werden.

Die Museumsgruppen für das Deutsche Hygiene-Museum wurden wie zahlreiche Ausstellungsgruppen und Schaustücke für die Internationale Hygiene-Ausstellung 1930 von den Werkstätten des Museums zum größten Teil vollkommen neu hergestellt. Aus einem Tätigkeitsbericht des wissenschaftlichen Direktors für das Eröffnungsjahr 1930 geht hervor, dass es den Museumswerkstätten, die seit 1929 im Neubau angesiedelt waren, trotz größtem Arbeitseinsatz nicht ganz gelungen war, die neu produzierte Sammlung bis zum 16. Mai 1930 fertig zu stellen. An der Komplettierung der Schausammlung, welche jedoch von Anfang an einen überzeugenden Überblick über die Arbeit des Museums geben konnte, arbeitete man nach der Eröffnung des Hauses ununterbrochen weiter.[65] Neben der Einrichtung der Schausammlung im Neubau fand auch eine Neuordnung der Lagerbestände statt.

6.6.1. Konzeptionen und inhaltliche Gewichtungen

Die Zusammenstellung der Schausammlungen, das Gliederungskonzept und Raumprogramm des 1930 eröffneten Museumsneubaus war das Ergebnis einer jahrzehntelangen Entwicklung. Seit den anfänglichen Arbeiten Karl August Lingners und der Gründung des Museumsvereins gab es am „National Hygiene-Museum“ und späteren Deutschen Hygiene-Museum immer wieder Bemühungen, eine Art „Museumskonzeption“ zu etablieren. Tatsächlich handelte es sich hierbei wohl eher um den Versuch einer Festlegung der inhaltlichen Gewichtungen verbunden mit der Definition der jeweiligen (wissenschaftlichen) Zuständigkeit. Dieses Vorhaben gestaltete sich aufgrund der komplexen Struktur der Institution mit ihren verschiedenen Funktionsbereichen und Aufgabengebieten jedoch sehr schwierig und wurde oft durch eine bewusst variable Auslegung der internen Gegebenheiten durch die geschäftsführende Leitung aus personal- und finanzpolitischen Gründen gehemmt. In diesem Zusammenhang spielt das Verhältnis des

65 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1930. In: Hygienischer Wegweiser. Jg. 6 (1931). Dresden 1931, S. 47-56, hier S. 52.

Deutschen Hygiene-Museums zur Industrie, das schon von Anfang an die Geschicke der Institution bestimmte und nicht selten inhaltliche Entscheidungen beeinflusste, eine nicht unwesentliche Rolle. Schließlich waren noch die wirtschaftlichen Ambitionen des Hauses, sich durch den Vertrieb von selbst produzierten Lehrmitteln zu einem großen Teil tragen zu können, mit den inhaltlich-ideellen Zielen einer freien und von Interessengruppen unabhängigen Gesundheitsaufklärung durch das Museum in Einklang zu bringen.

Innerhalb der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911 gab es vier große Abteilungen oder vier einzelne „Museen“: 1. die Abteilung „Der Mensch“ mit fast ausschließlich selbst hergestellten Schauobjekten; 2. eine geschichtliche Abteilung, deren Exponate etwa zur Hälfte in den eigenen Werkstätten hergestellt worden waren; 3. eine völkerkundliche Abteilung, die man zu zwei Dritteln angefertigt hatte und 4. eine wissenschaftliche Abteilung, deren Ausstellungsmaterial von wissenschaftlichen Instituten, Hochschulen, Reichs-, Staats- und städtischen Stellen entliehen und für die Ausstellung aufbereitet worden war.[66] Unmittelbar nach der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911 waren die Veranstalter durch den außerordentlichen Erfolg der Ausstellungsgruppe „Geschichte der Hygiene“ (Historische Abteilung der IHA) zu der Überzeugung gelangt, dass eine geschichtliche Abteilung aufgebaut werden müsse. Auch Karl August Lingner war sich früh bewusst, dass die Beschäftigung mit den Leistungen der Vergangenheit auf dem Gebiet der Hygiene einen ideellen Wert darstellt. Ebenso bedürfe es zur Diagnose aktueller Kulturzustände und zur Lösung zeitgenössischer Gesundheitsfragen der ethnologischen Forschung, des Studiums der Hygiene der Naturvölker.[67] Nur in der Ergänzung durch Geschichte und Völkerkunde könne das Ziel der hygienischen Volkserziehung „ganzheitlich“ und nachhaltig erreicht werden. In seiner Denkschrift von 1912[68], in der er sich mit der Realisierung eines „National Hygiene-Museums“ befasst, stellt Lingner sich die Organisation einer dauerhaften Kernausstellung des Museums analog der Einteilung auf der Internationalen Hygiene-Ausstellung von 1911 bestehend aus drei Hauptabteilungen vor. Die wichtigste darunter sei die Ausstellung „Der Mensch“, in der mit Hilfe von Modellen und Apparaten der menschliche Organismus, seine Funktionsweise, Lebensvorgänge, die Auswirkungen von Krankheiten sowie die Vermeidung von Körperschädigungen durch eine

66 Vgl. Das Zentralinstitut fuer Volksgesundheitspflege. Deutsches Hygiene-Museum. Dresden, Juni 1927, S. 8/9. (Bundesarchiv Berlin. Reichskanzlei R 43 I / 833, Bl. 25-77).

67 Vgl. Internationale Hygiene-Ausstellung 1911. Historische Abteilung mit ethnographischer Unterabteilung. I. Historische Abteilung. Vorwort. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8083 (b)).

68 Karl August Lingner: Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h.c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden, März 1912. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Inv.-Nr. 340). Zu den grundsätzlichen Inhalten der Denkschrift siehe Abschnitt 4.2.3..

aktive Körper- und Gesundheitspflege anschaulich demonstriert werden sollen. Eine zweite Abteilung soll die Geschichte der Hygiene, der gesundheitlichen Verhältnisse und Bemühungen früherer Zeiten in einer Gesamtdarstellung behandeln, wozu ebenfalls ein bereits vorhandener großer Grundstock an eigenen Objekten (Modelle, Rekonstruktionen, historische Exponate und sonstige authentische Unterlagen) verwendet werden soll. Eine dritte, ethnologische Abteilung soll sich schließlich mit der Hygiene primitiver Völker beschäftigen, wobei Lingner hier schon auf die nötige Ausschnitthaftigkeit dieses Vorhabens hinweist. Das Gebiet der ethnologischen Sammlung sei nicht auf den ganzen Kulturkomplex auszudehnen, sondern auf den Aspekt der Gesundheitspflege zu beschränken. Das schon für die IHA 1911 hergestellte Schaumaterial könne, ebenso wie der noch intakte Arbeitsapparat direkt von dem zu errichtenden Museum übernommen werden. Die von Karl August Lingner 1912 dargelegte Vorstellung, durch die genannten drei Basis-Abteilungen dem Museumsbesucher ein komplettes Bild der Hygiene aller Zeiten und Völker zu bieten und den aktuellen Wissensstand zu vermitteln, bedeutet streng genommen die Einrichtung von drei „eigenständigen" Museen.

In Abweichung von Lingners Denkschrift kam man jedoch 1915 seitens des Museums zu dem Entschluss, die historische und die ethnologische Abteilung zusammenzulegen. Die von Lingner beabsichtigte gleichrangige Gewichtung dieser beiden Museumskomponenten wurde aufgegeben, indem man die ethnographischen Exponate als Ergänzung und Parallele in die geschichtliche Darstellung eingliederte. Während der Kriegsjahre, in denen neue geschichtliche Ausstellungsgruppen entstanden, arbeitete man weiter am wissenschaftlichen und organisatorischen Programm dieser geschichtlich-völkerkundlichen Abteilung und bereitete einen Sammlungs-Aufbau vor.[69]

1918 wurde im Zusammenhang mit einer Grundsatzentscheidung zu einer „Neu-Gliederung" des Museums erstmals über eine konkrete räumliche Disposition der Abteilungen in einem zu planenden Museumsneubau nachgedacht und eine Verteilung der Raumeinheiten bestimmt. Die Abteilung A „Neuzeit mit Sammlung ‚Der Mensch'" sollte fünf, die Abteilung B „Geschichte mit Völkerkunde" drei Raumeinheiten im neuen Museum erhalten, wobei in den Schaustellungen beide Abteilungen räumlich voneinander getrennt bleiben sollen. Weiterhin war man sich darüber einig, dass die Sammlung „Der Mensch" als Fundament des Hauses Priorität

69 Vgl. Otto Neustätter: Die Geschichtliche Abteilung 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 14-18, hier S. 14/15. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837). Der Mediziner Otto Neustätter, der als enger Mitarbeiter Lingners von Anfang an an der IHA und der Errichtung des Museums beteiligt war, leitete lange Jahre die historische Abteilung.

habe.[70] Zwei Jahre später gab es dann Vorschläge der Museumsleitung, die Schaustücke der geschichtlich-völkerkundlichen Abteilung doch mit in die neuzeitliche Abteilung zu integrieren, was man aber bis zum Bekanntwerden der Ergebnisse des Architekturwettbewerbs zurückstellte, um dann erneut den Raumbedarf für die Sammlungen festzustellen.[71] Die schwierige Finanzlage 1920 ließ Georg Seiring erwägen, die Neuherstellung von Modellen in der geschichtlichen Abteilung einzustellen und die Werkstätten sogar zu schließen. Man solle sich jedoch durch Weitersammeln von wissenschaftlichen Unterlagen die Möglichkeit der Herstellung von Schaustücken für die historische Abteilung jederzeit erhalten. Eine solche Entscheidung brachte natürlich einen Personalabbau in der geschichtlichen Abteilung mit sich. Anders stand es trotz bedrohlicher Finanzlage dagegen für die neuzeitliche Abteilung, die als enorm wichtig eingestuft in vollem Umfang weiter bestehen müsse und daher auch vorübergehend oder dauernd neue Spezialisten brauche.[72]

In der weiteren Entwicklung der Überlegungen zu inhaltlichen Konzepten für das Hygiene-Museum spielte seit Lingners Forderung, den menschlichen Körper als Wunderwerk zu vermitteln, die Berücksichtigung des Biologischen immer eine wichtige Rolle. Zu den Hauptgruppen, die kontinuierlich ausgebaut wurden, gehörten schon sehr früh die Bereiche Ernährung, Mutter und Kind, Körperpflege, Kleidung, Wohnung/Siedlung und Seuchenbekämpfung, die allgemein jeweils eine sinnfällige Gegenüberstellung mit geschichtlich-völkerkundlichen Schaustücken erfahren sollten. An dem Vorhaben, die Hygiene und die Geschichte der Krankheitsverhütung als Kulturerscheinung in ihrer Gesamtentwicklung, ihren Zusammenhängen mit anderen Kulturkräften wie beispielsweise der Medizin, aber auch in ihren Irrwegen in einer großen Linie zu zeigen, hielt man auch 1925 noch fest.[73]

1926 zeichnete sich ab, dass der benötigte Raum für die Sammlungen nicht ausreichen würde. Der geschäftsführende Direktor Georg Seiring kritisiert, dass den einzelnen Gruppen im Vorfeld zu großer Raum eingeräumt worden sei und hält eine Reduzierung der Ausstellungsfläche von bis zu 20% für die einzelnen Gruppen für geboten, zumal der ständige Ersatz von veralteten

---

70 Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses des Vereins für das National Hygiene-Museum vom 12. Juli 1918, Bl. 20/21. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

71 Vgl. Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums vom 24. November 1920, Bl. 110.

72 Vgl. Schreiben vom 21. Januar 1920 von Georg Seiring an den Rat der Stadt Dresden. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XXIV. 142 Bd. II: Hygiene-Museum in Dresden.

73 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden. Hrsg. v. der Museumsverwaltung. Februar 1925, S. 18.

Darstellungen auf dem Gebiet der Volksbelehrung schon mit großen Kosten verbunden sei.[74] Mit der notwendig gewordenen Raumbeschränkung und der damit zwangsläufig einhergehenden Programmbeschränkung kam es zu wesentlichen inhaltlichen Verschiebungen. Der wissenschaftliche Direktor Martin Vogel legte ein Arbeitsprogramm vor, in dem er strukturelle Notwendigkeiten darlegte. Die bisher verfolgte, auf Woithe zurückgehende strenge Systematik müsse wegen Platzmangels aufgegeben werden zugunsten einer Gliederung nach Sachgebieten, innerhalb derer jeweils alles im Zusammenhang stehen müsse. Die räumliche Zusammenordnung der einzelnen Sachgruppen soll sich weniger nach einer logischen Systematik richten, als sich vielmehr an inneren Beziehungen (Fragenkomplexe, Gedankenkreise) der Gruppen orientieren. Vogel nennt beispielsweise drei solcher inhaltlich bedingten „Themenketten", wobei die Aspekte in Bezug auf ihre Bedeutung und den Raumbedarf nicht gleichwertig sein müssen:

1. Haut / Körperpflege / Kleidung
2. Verdauung / Zahnpflege / Ernährung / Nahrungsmitteluntersuchung
3. Körperbau / Konstitution / Rasse / Vererbung / Rassenhygiene

Der Problematik, dass inhaltliche Beziehungen nicht immer durchgängig räumlich zum Ausdruck gebracht werden können, möchte Vogel durch den Einbau von kurzen Wiederholungen und Hinweisen begegnen, welche die unmittelbaren Verbindungen ersetzen sollen. Eine solche Anordnung würde das bisherige Erscheinungsbild der Sammlung „Der Mensch" verändern, in dem sie ihre Geschlossenheit aufbricht. Vogel beruft sich auf einen von Woithe überlieferten vermeintlichen Gedanken Lingners, die Sammlung „Der Mensch" nicht als Sondergruppe zu bezeichnen und sie in die „neuzeitlich-biologische Abteilung" einzubauen. [75]

> „Der Logik des gedanklichen Aufbaus gerade des „Menschen" (...) kann durch entsprechende Anordnung der Räume Rechnung getragen werden."[76]

Interessant ist auch Vogels Vorschlag im Hinblick auf die innenarchitektonischen Gegebenheiten des Museums. Als erster fordert er, zum Teil gegen die Skepsis in der Museumsleitung, eine künstlerische Raumgestaltung für die Sammlungen des Hauses. Das

---

74 Vgl. Brief vom 16. November 1926 von Georg Seiring an Präs. Geh. Regierungsrat Dr. Hamel, Reichsgesundheitsamt Berlin. Bundesarchiv Berlin. R 86/888 Reichsgesundheitsamt Abt. II. Bd. 1: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden 1912-1927.

75 Martin Vogel: Arbeitsprogramm 1926. Typoskript, S. 2/3. Anlage zu einem Brief vom 16. November 1926 von Georg Seiring an Dr. Hamel, Berlin. Bundesarchiv Berlin. R 86/888 Reichsgesundheitsamt Abt. II, Bd. 1: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von 1912-1927.

76 Martin Vogel: Arbeitsprogramm 1926. Typoskript 14 S. Anlage eines Briefes vom 16. November 1926 von Georg Seiring an Dr. Hamel, Berlin. Bundesarchiv Berlin. R 86/888 Reichsgesundheitsamt Abt. II. Bd. 1: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden 19123-1927, S. 13.

Museum soll so gestaltet sein, dass der Besucher bei seinem Rundgang nur durch die wirklich wichtigen Gruppen hindurchgehen müsse, während er die Möglichkeit habe, die weniger wichtigen Nebengebiete, welche durch räumliche Zuordnung zum Hauptrundgang oder aber auch durch verschieden farbige Wandgestaltung gleich als solche zu erkennen sein sollten, zu umgehen. Der Museumsneubau biete erstmalig die Chance, eine „ortsfeste“ Schausammlung mit aufwendigeren Darstellungstechniken (Raumgestaltung, Plastiken etc.) zu realisieren. Bisher mussten die Schausammlungen immer beweglich sein, und es musste im Hinblick auf die Vertriebsabsicht auf die leichte Reproduzierbarkeit der Lehrmittel Rücksicht genommen werden. Martin Vogel spricht sich zu diesem frühen Zeitpunkt dagegen aus, bei der Raumgestaltung verschiedene Künstler einzubeziehen. Er fordert eine gestalterische Einheitlichkeit, die nur ein einzelner Künstler garantiere. Dieser solle dann an Hand seiner Arbeit für das neue Museum eine Art Schule etablieren. Vogel schlägt die Künstlerin Burga von Wecus vor, die auf der Gesolei mitgewirkt hatte und bereit wäre, nach Dresden zu kommen, um einzelne Objekte durchzuführen.[77]

1927 war die Gliederung der Schausammlung noch nicht ganz ausgereift und die räumliche Anordnung der einzelnen Gruppen noch nicht festgelegt. Ein lückenloses Bild der Hygiene konnte wegen Raummangel nicht gezeigt werden. Unter Verzicht auf die ursprünglich geplante strenge Systematik musste eine einfach überschaubare Stoffgliederung in Anpassung an die verfügbaren Räumlichkeiten erfolgen, indem man sich um Beschränkung auf wesentliche Tatsachen und sorgfältigste Auswahl aus den Beständen bemühte. Bei allem sollte die schon von Karl August Lingner geforderte Anschaulichkeit im Vordergrund stehen. Die Sonderstellung der Sammlung „Der Mensch“ sollte durch gut belichtete, großzügige und vor allem separat zugängliche Räume, das heißt durch eine verkehrstechnisch herausgehobene Lage zum Ausdruck gelangen, was eine spätere Erweiterung von vorneherein ausschloss. Als bauliche Lösung hatte sich zu diesem Zeitpunkt schon ein einstöckiger Sonderbau herauskristallisiert. Durch die allgemeine Beschränkung der Sammlungsfläche und ihre Auswirkungen auf den inneren Aufbau der einzelnen Untergruppen – ein Ausgleich wurde durch die weitere Kürzung der historisch-ethnographischen Abteilung erreicht, die ihre ursprüngliche Selbständigkeit im Laufe der Jahre mehr und mehr verloren hatte - ergab sich insgesamt ein ganz anderer Gesamtrahmen als 1912

[77] Vgl. Martin Vogel: Arbeitsprogramm 1926. Typoskript 14 S. Anlage eines Briefes vom 16. November 1926 von Georg Seiring an Dr. Hamel, Berlin. Bundesarchiv Berlin. R 86/888 Reichsgesundheitsamt Abt. II. Bd. 1: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden 19123-1927, S. 9/10; siehe auch: Denkschrift, dem Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums z.Hd. von Herrn Oberbürgermeister Dr. Blüher, Dresden vorgelegt am 29. Juni 1932 von Professor Dr. med. Martin Vogel, Wissenschaftlicher Direktor des Deutschen Hygiene-Museums. Abschrift im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1038), 19 S..

ursprünglich vorgesehen. Inhaltlich hatte eine Gliederung in zwei Hauptgruppen stattgefunden, die auf die beiden Stockwerke des zu errichtenden Ausstellungsbaus verteilt werden sollten: 1. Mensch/Körper (d.h. persönliche Gesundheitspflege) und 2. Öffentliche/Soziale Hygiene (d.h. weiteres Umfeld menschlicher Lebensbeziehungen). Wegen der neu hinzugekommenen Themen (z.B. soziale Fürsorge) musste die gegebene Sammlungsfläche anders genutzt, der innere Aufbau der einzelnen Untergruppen und ihr gegenseitiger Zusammenhang anders als ursprünglich gedacht strukturiert werden. Zusammen mit einem erhöhten Platzbedarf für Werkstätten und Lagerräume zur Vorbereitung von Wanderausstellungen bedeutete dies eine starke Veränderung des Anforderungsprofils seit Lingners Denkschrift von 1912. Die 1927 für das Erdgeschoss festgelegten Themen weichen nur in der Reihenfolge von der später ausgeführten Raumbelegung ab. Die für das Obergeschoss in Aussicht genommene Reihenfolge der Themen entsprach 1927 jedoch noch nicht der zwei Jahre später eingerichteten Anordnung. Man plante zu diesem Zeitpunkt immer noch zu großzügig. So sollten neben dem Zentralen Raum des Obergeschosses für die Abteilung der Hygienischen Volksbelehrung ein Lingner-Erinnerungszimmer und eine kleine Sonderabteilung über das Museum Platz finden. Letzte wurde schließlich im südlichen Teil des Mittelbaus von der eigentlichen Schausammlung separiert untergebracht. Unter anderem war noch 1927 eine Gruppe zur Tropenhygiene geplant, die man aber später nicht mehr unterbringen konnte.[78]

In der folgenden Zeit wurde die in Grundzügen festgelegte innere Organisation der wissenschaftlichen Abteilungen auf der Grundlage des von Wilhelm Kreis entwickelten architektonischen Rahmens planmäßig ausgestaltet. Bei der realisierten Konzeption der Schausammlung unterschied man schließlich drei Gedankenkreise. Der ideelle und räumliche Kern, die Abteilung „Der Mensch“, die dem Bau und den Lebensprozessen des Körpers gewidmet war, sollte mit Ausnahme weniger Änderungen für die Dauer bestimmt sein. Um diesen Kern ordnete man zwei weitere Themenkreise in Schauräumen an, die sich hufeisenförmig auf zwei Etagen um den großen Mittelhof legten. Im Erdgeschoss wurde die persönliche Gesundheitspflege behandelt, im Obergeschoss wurde mit Umwelthygiene und geschichtlich-völkerkundlicher Abteilung ein weiterer Kreis geschlagen. Das Thema Hygienische Volkserziehung wurde räumlich exponiert in der Mitte des Erdgeschosses

78 Vgl. Martin Vogel: Gliederung der Schausammlungen im Museums-Neubau. In: Die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums am 7. und 8. Oktober 1927, S. 18-25, hier S. 19/20, 22-24. Siehe auch: Hygiene-Organisation des Völkerbundes (Hrsg.): Internationale Studienreise nebst Fortbildungsvorträgen für ausländische Medizinalbeamte. Deutschland 1927. Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. O.O. 1927, 16 S., bes. S. 13, 15/16.

angesiedelt, das Lingner-Zimmer ebenso im Obergeschoss. Der Raum für die Geschichte der Institution, nun Ehrenraum genannt, wurde wie auch derjenige für Wechselausstellungen vom Rundgang abgeschieden angeordnet.[79]

Über die Rolle der Schausammlung am Deutschen Hygiene-Museum gab es unterschiedliche Vorstellungen in Abhängigkeit von didaktischen, politischen oder wirtschaftlichen Anliegen. Zu Beginn der 1920er Jahre kam im Rahmen einer museumsinternen Diskussion über eine inhaltliche „Neu-Orientierung" der Vorwurf auf, die Sammlung „Der Mensch" sei zu wissenschaftlich angelegt, beziehungsweise zu sehr mit wissenschaftlichem Material „belastet", was Lingners Absichten und der bisherigen Entwicklung der Institution zuwiderlaufe. Roderich von Engelhardt forderte neben der sozialen Hygiene und der Rassenhygiene unter Rückgriff auf Schlagworte wie *„Der Mensch als organisatorisches Vorbild"* und *„Der Mensch als Schule des biologischen Denkens"* eine grundsätzliche Hervorhebung des Organischen als *„gemeinschafts- und staatenbildendes Prinzip"* und *„Grundlage aller geistigen und körperlichen Wohlfahrt"*[80].

> „So weitet sich die Bedeutung der Sammlung ‚Mensch' durch Anschauung und Bildung zu einer Schule des organischen Denkens, zu einer Schule der Lebensweisheit, unberechenbar in ihren Folgen für die geistige Lage unseres Volkes, für seine körperliche und seelische Gesundung. Nur durch diese innere Umstellung in der Bewertung der das Leben als Ganzes umfassenden geistigen Kräfte kommen wir aus dem zwangsläufigen Maschinenbetrieb des Lebens und Denkens heraus, aus den Niederungen des nur rechnenden Verstandes in eine Höhenluft geistigen Schauens, dessen Lichtfülle auch das Tal unseres Werktages erhellen wird, um uns durch die Idee zu wahrhaft fruchtbarer, schöpferischer Tat zu führen."[81]

Es handelt sich hier um den Versuch, die Museumsarbeit mehr an die Bedürfnissen der Wirtschaft und Industrie anzulehnen, der der bisherige Kampf gegen „volksschädigende Gewohnheiten" (Volksseuchen, Ernährungselend etc.) oftmals wohl nicht weit genug ging. Die naturgemäß starke Verflechtung der von der Institution behandelten Themen mit den gesellschaftspolitischen Gegebenheiten barg immer die Gefahr, Autonomie und freie Wissenschaftlichkeit einzubüßen und ließ nicht nur in der Öffentlichkeit Diskussionen aufkommen. Zehn Jahre nach diesen „neovitalistischen" Vorschlägen von Engelhardts findet

---

79 Vgl. Führer durch das Deutsche Hygiene-Museum Dresden mit einem Vorwort über die Internationale Hygiene-Ausstellung und einem Führer durch Dresden im Anhang. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3143), S. 13. Siehe auch: Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1928. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. (Sammelband). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3494), S. 1-8; Georg Seiring: Die Internationalen Hygiene-Ausstellungen in Dresden 1911 und 1930. In: Dresdner Neueste Nachrichten vom 3. Januar 1930.

80 Baron von Engelhardt In: Protokoll der Sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses vom 7. Dezember 1921 auf Einladung des Ministers des Innern im Ministerialgebäude. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7), Bl. 151-162, hier 154/155.

81 Baron von Engelhard: Deutsches Hygiene-Museum. Zur Einführung in die Sammlung „Der Mensch". Dresden 1921.

Martin Vogel in seiner an den Museumsvorstand gerichteten Denkschrift von 1932 harte Worte der Kritik an der Industrienähe des Hauses und an den starken Einflüssen wirtschaftlicher Interessen auf inhaltlich-konzeptionelle Fragen. Besonders die Maßnahmen des geschäftsführenden Direktor Georg Seiring hätten die wissenschaftliche Unabhängigkeit im Laufe der Jahre nicht unwesentlich beschnitten. In seiner Korrespondenz mit dem Vertreter des Reichsgesundheitsamts in Berlin und in seinen Bemühungen um Zusammenarbeit mit wichtigen Organisationen aus dem Bereich Gesundheitspflege betonte Georg Seiring vor allem die Beweglichkeit und Austauschbarkeit der Schausammlungen des Museums und ihre Funktion als Vorbild und Muster für auszuarbeitende Wanderausstellungen und Lehrmittelkonvolute, die das Haus bereitstellen könne. Damit ordnete er die Schausammlungen im Wesentlichen dem ehrgeizigen Ziel unter, das Deutsche Hygiene-Museum als deutsche „Zentralbeschaffungsstelle" für Lehrmittel zu etablieren, die als „Internationaler Gesundheitsdienst" und als „Nachrichten- bzw. Auskunftsstelle" weltweit wirken sollte.[82] Die Kehrseite eines solchen Vorhabens war eine starke Betonung der vertrieblichen Aktivitäten des Hauses, das, so erschien es internen Kritikern wie Martin Vogel, durch die Zusammenfassung der werbenden Museumsbetriebe und der AG für hygienischen Lehrbedarf zum „Internationalen Gesundheitsdienst" nach außen im Wesentlichen durch diese Firmenbezeichnung vertreten war. Neben diesen formalen Konsequenzen gab es aber auch nicht selten Auswirkungen auf die Inhalte, indem zum Beispiel Themen wie die Alkoholfrage, Empfängnisverhütung oder Abtreibung nicht behandelt wurden, obwohl sie gesellschaftliche Relevanz besaßen.[83]

Trotz vieler inhaltlicher Verschiebungen und äußere Zwänge vertrat man im Deutschen Hygiene-Museum seit Lingner allerdings die Auffassung, dass der Schwerpunkt bei der Auswahl von Anschauungsobjekten, sowohl für die Einrichtung einer ständigen Ausstellung im neuerrichteten Museum, als auch bei den temporären Ausstellungen, in erster Linie auf eine anschauliche Erklärung des menschlichen Körpers zu legen sei. Unmittelbares Verständnis und richtige Auswertung von Zusammenhängen (z.B. Außenwelt-Einflüssen und ihren schädigenden Wirkungen auf den Menschen) und praktische Nutzanwendung (Vorschläge zur Vermeidung bzw. Bekämpfung von Schäden) standen, dem Ansatz Karl August Lingners entsprechend, immer im Vordergrund und sollten durch allgemein verständliche Sprache und einprägsame

[82] Vgl. Brief vom 25. September 1930 von Georg Seiring an Präs. Geh. Regierungsrat Dr. Hamel, Reichsgesundheitsamt Berlin. Typoskript 5 S. Bundesarchiv Berlin R 86/888 Reichsgesundheitsamt Abt. II, Bd. 2: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden 1912-1927.

Bilder gewährleistet werden. Die Bandbreite der Exponate reichte von Modellen, medizinischen Apparaturen, über Schautafeln, deren Darstellungen mit schematisch vereinfachten, stark vergrößerten Abbildungen oder teilplastischen Zeichnungen oft sehr didaktisch aufgebaut waren, bis hin zu anatomischen Präparaten und den plakativen Moulagen.

6.6.2. Neuzeitliche Abteilung mit Sammlung „Der Mensch“

Den Grundstock der Sammlung „Der Mensch“ hatte Karl August Lingner in jahrelanger Zusammenarbeit mit Ärzten, Chemikern, Naturwissenschaftlern und technisch-künstlerischen Mitarbeitern zusammengetragen. Nach eigenen Aussagen liege der erste Keim in der Lehrsammlung „Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung“, die 1903 erstmals in Ausstellungsform zu sehen war.[84] Die Sammlung „Der Mensch“, das *„plastische Riesenlehrbuch populärer Hygiene“*[85], wird in der Literatur immer wieder als Keimzelle des Deutschen Hygiene-Museums bezeichnet.[86] Nach der Internationalen Hygiene-Ausstellung hatten die Stadtverordneten beschlossen, den Stadtrat zu ersuchen, für die Erhaltung der Ausstellung „Der Mensch“ für die Stadt Dresden Sorge zu tragen, was, unterstützt durch die Verhandlungen Lingners mit wichtigen Entscheidungsträgern, auch erreicht wurde.[87] Gegen die Absicht, die Sammlung der Öffentlichkeit erst wieder in einem National-Hygiene-Museum zugänglich zu machen, erreichte die Museumsleitung bald die Zustimmung der Behörden, das Material nutzbringend im Rahmen von Sonderausstellungen wieder einzusetzen.[88] Der populären Abteilung waren nach der internationalen Hygiene-Ausstellung von einzelnen Industriezweigen und Fabrikanten zahlreiche Erzeugnisse als Musealobjekte zur Verfügung gestellt worden.

---

83 Vgl. Denkschrift, dem Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums z. Hd. von Herrn Oberbürgermeister Dr. Blüher, Dresden vorgelegt am 29. Juni 1932 von Prof. Dr. Martin Vogel, Wissenschaftlicher Direktor des Deutschen Hygiene-Museums. Abschrift, unpaginiert (19 S.). Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1038/1).

84 Vgl. Karl August Lingner: Der Mensch als Organisationsvorbild. Gastvortrag gehalten am 14. Dezember 1912 vor dem Professorenkollegium der Universität Bern. (Berner Universitätsschriften Heft 4). Bern 1914, S. 6.

85 Willy Blanck: Als Dresden Mittelpunkt der Welt war ... Eine Erinnerung an die Internationale Hygiene-Ausstellung 1911. In: Heinrich Zerkaulen (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1913. Dresden 1930, S. 4-7, hier S. 7.

86 Die Ausstellungsobjekte der Ausstellungsgruppe zum Thema „Der Mensch“ bildeten den traditionellen das Kernstück der Hygiene-Ausstellung von 1911. Dieser Grundstock, der eigens für die Ausstellung von 1911 angefertigt worden war, existierte bis in die Jahre 1919/20 und war als solcher publiziert in dem zeitgenössischen Sonderkatalog „Der Mensch“.

87 Vgl. 26. öffentliche Sitzung vom 5. Oktober 1911. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten zu Dresden. H. 114 Bd. I: Das Deutsche Hygiene-Museum, Bl. 2.; siehe auch Georg Seiring: Verwaltungs- und Finanzbericht. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 19-28, hier S. 19.

88 Vgl. Das National-Hygiene-Museum Dresden. Aufklärung und Zielsetzung. In: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J. (1933), 39 S.

Besonders die Gruppe zum Thema Ernährung konnte durch Kochgeschirre, Modelle von Eisschränken, Naturprodukte und verschiedene Haushaltsgeräte erweitert werden.[89] Im Zuge der Auflösung der IHA hatte man, neben dem Zugewinn durch Geschenke und Ankauf von Exponaten anderer Aussteller auch eigene Objekte an Privatleute, Institute, Museen, Kliniken und Verbände verkaufen können. Es handelte sich hierbei zumeist um Duplikate, Fotos, Moulagen und Schautafeln.[90]

In den Jahren bis Ende des ersten Weltkriegs wurden zwar im Zuge der Aufklärungsarbeit einige Gruppen ausgebaut, wie beispielsweise die Gruppen „Ansteckende Krankheiten", „Tuberkulose" oder „Gewerbehygiene" anlässlich einer Sonderausstellung in Genua im Mai 1914, aber generell wurde die Sammlung kaum entscheidend vermehrt. Man konzentrierte sich auf Versuche zur Vervollkommnung der Objekte, auf Experimente mit neuen Werkstoffen für die Herstellung anatomischer Modelle, auf die Verbesserung anatomischer Präparate (Wachs- und Cellonmoulagen), die Weiterentwicklung von Darstellungstechniken, Form- und Abgussverfahren oder die Lösung technischer Probleme allgemein. Erwähnt wird die Herstellung von Riesenmodellen von Insekten aus einem neuen Stoff in den Jahren 1913-1915, ein Konvolut großer Aquarelle von krankheitsübertragenden Insekten, die der Tiermaler Flanderky im Berliner Zoo Museum anfertigte, oder von neuen Tafeln zur Säugling- und Kleinkinderpflege.[91] Zu den Entwicklungen dieser „Übergangszeit" gehörten auch neuartige Injektionen zur Veranschaulichung feinster innerer Strukturen bei Schnitten von Organen, zum Beispiel des Blutgefäßsystems einer Milz oder Niere.[92] Es gab schon sehr früh Bemühungen um eine Art „Qualitätssicherung" bei der Herstellung von Lehrmitteln und um den Ausbau der museumseigenen Werkstätten, die selbständig und unabhängig Schau- und Unterrichtsmaterialien zu komplexen Zusammenhängen des menschlichen Körpers unter dem Anspruch höchster Anschaulichkeit herstellen sollte.[93] Hier liegt auch die Grundvoraussetzung

89 Vgl. Bericht über die Ankäufe und die geschenkweise Ueberlassung von Museumsobjekten. Stand vom 1. April 1912. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XXIV. 142 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 123-126, hier Bl. 124/125.

90 Vgl. Brief vom 1. Juni 1912 von Karl August Lingner an Bürgermeister Dr. Kretzschmar. Anlage: Liste „Verkäufe zu Gunsten des Museums vom 1.I. - 20.V.1912". Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XXIV 142 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 139-141.

91 Vgl. Woithe: Die neuzeitliche Abteilung 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. , hier S. 9-13. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837).

92 Vgl. Das National-Hygiene-Museum Dresden. Aufklärung und Zielsetzung. In: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J. (1933), S. 33/34, 38.

93 Vgl. Karl Sudhoff: Allgemeiner Tätigkeitsbericht für die Jahre 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 5-8, hier S. 6. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837).

für die spätere erfolgreiche Umstrukturierung zur wirtschaftlich arbeitenden Aktiengesellschaft, durch die es gelang, das Museum durch die schwierige Inflationszeit hindurch zu retten.

1919 gab es noch keinen Überblick über das von der Internationalen Hygiene-Ausstellung übernommene Inventar in Gegenüberstellung zu den seitdem neu hergestellten Schaustücken. Ebenso wenig stand fest, welche Exponate für das Museum übernommen werden sollten und welche als veraltet ausscheiden sollten.[94] In der Zeit von Oktober 1927 bis Mitte Mai 1928 entstanden 1205 Ausstellungsgegenstände allein für die Gruppen „Ernährung“ und „Mutter und Kind“.[95] Bei der Herstellung neuer Exponate bis zur Eröffnung des Museumsneubaus ging man sehr ökonomisch vor, indem man zunächst für Wanderausstellungen bestimmtes Schaumaterial gründlicher bearbeitete, als dies für temporäre Zwecke nötig gewesen wäre, um es später in die entsprechenden Abteilungen der Schausammlung des Museums einzugliedern. So war beispielsweise das für die Ausstellung „Mutter und Kind“ in Wien 1927 vorbereitete Material von Anfang an schon für die späteren Museumsgruppen in Dresden vorgesehen.[96] Genauso passte man aber auch ursprünglich für Wanderausstellungen bestimmtes Schaumaterial nachträglich dem neuen Zweck an und arbeitete es für die Dauerausstellung um.[97]

Ein Jahr vor der Eröffnung des Museumsneubaus stand schließlich fest, dass von der für die Schausammlung vorgesehenen Ausstellungsfläche von 5443qm, die sich auf 21 Räume verteilen würde, nur etwa 1572qm (also weniger als 30 %) mit bereits vorhandenem Schaumaterial gefüllt werden sollte, wobei letzteres seinerseits auch erst in der 2. Hälfte der 1920er Jahre entstanden war. In der Hauptsache mussten die Exponate für den Neubau also vollkommen neu geschaffen werden. Dies galt insbesondere für die Sammlung „Der Mensch“, die von Grund auf neu bearbeitet wurde.[98] Unmittelbar nach der Hygiene-Ausstellung in Wien 1925, die im Frühjahr des Jahres gemeinsam mit der österreichischen Bundesregierung und der Stadt Wien veranstaltet worden war, zeigte man den neuesten Stand dieser Sondergruppe im Marstallgebäude in

94 Vgl. Georg Seiring: Verwaltungs- und Finanzbericht. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 19-28, hier S. 25.

95 Vgl. Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1928. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden. Sammelband. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3494), S. 1-8, hier S. 6.

96 Vgl. Denkschrift, dem Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums z.Hd. von Herrn Oberbürgermeister Dr. Blüher, Dresden vorgelegt am 29. Juni 1932 von Professor Dr. med. Martin Vogel, Wissenschaftlicher Direktor des Deutschen Hygiene-Museums. Abschrift, 19 S., hier S. 14. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1038/1).

97 Vgl. Theodor Legradi: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums Dresden. In: Sonderdruck Bau und Werkkunst. Zentralvereinigung der Architekten Österreichs. Wien 1931, S. 6.

98 Vgl. Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1929. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Sammelband (Ausstellungsführer). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 3808).

Dresden. In systematischer Anordnung waren erstmalig in Deutschland Spalteholz-Präparate von sämtlichen Organen des menschlichen Körpers sowie Knochen, Bänder und Gelenke in durchsichtiger Form zu sehen.[99] Die Objekte waren durch eine weiter entwickelte Beleuchtungstechnik neu in Szene gesetzt. Für die Wiener Schau war die Ausstellung „Der Mensch“ generell einer gründlichen Durchsicht, Erneuerung und Ergänzung unterzogen worden. Neu bearbeitet präsentierten sich vor allem die Gruppe Ernährung, in die die Kriegserfahrungen und die Forschungsergebnisse der Nachkriegszeit eingeflossen waren, und die stark theoretisch geprägte Gruppe „Fortpflanzung, Vererbung und Rassenhygiene“ mit besonders anschaulichen Tafeln und plastischen Darstellungen.[100]

Im Rahmen der Ausstellung „Der Mensch in gesunden und kranken Tagen“ Anfang 1927 in Leipzig wurden im Museum selbst noch nicht gezeigte neu bearbeitete Gruppen präsentiert. Neben der Sondergruppe „Der Mensch“, den Gruppen „Der kranke Mensch und die Volkskrankheiten“ und „Die Gesundheitspflege“ mit Schwerpunkt Säuglingspflege stellten die Themen Tuberkulose, Geschlechtskrankheiten, Vererbung und Rassenhygiene den Kern der Wanderausstellungen dar. Aufgrund der großen Resonanz musste das Museum vermehrt Duplikate herstellen, so dass Wanderausstellungen desselben Inhalts kursieren konnten.[101] Bis 1927 waren im Rahmen der Lehrmittelproduktion schon zahlreiche Unterrichtssammlungen für den biologisch-hygienischen Unterricht in Form von durchschnittlich 10-15 Bildtafeln und plastischen Darstellungen erschienen zu den Kernthemen anatomisch-physiologische Grundlagen der Leibesübungen, Ernährung, Zahnpflege, Tuberkulose, Geschlechtskrankheiten, ansteckende Kinderkrankheiten, Säuglingspflege, Arbeitshygiene-Arbeiterschutz und die Alkoholfrage. Im Aufbau befanden sich zu dieser Zeit noch Sammlungen über Fortpflanzung, Leibesübungen II und Krüppelhilfe. Die damals vorbereitete Gruppe „Leibesübungen“ nahm wegen ihrer Bedeutung für die Volksgesundheit eine Sonderstellung ein und wurde als eigene Abteilung im Rahmen des Museums etabliert. Es handelte sich um eine Schausammlung über die körperliche Erziehung, die sich mit Körperbau, Geschichte der Leibeserziehung in verschiedenen Völkern und Zeiten, den unterschiedlichen Systemen und Schulen in Turnen, Sport und

99 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum. Vererbung, Fortpflanzung und Rassenhygiene. In: Dresdner Anzeiger Nr. 412 vom 2. September 1925. Jg. 196. Dresden 1925, S. 3.

100 Vgl. Das Deutsche Hygienemuseum in Wien. Die Eröffnung der Hygieneausstellung. In: Dresdner Anzeiger Nr. 199 vom 29. April 1925. Jg. 195. Dresden 1925, S. 5.

101 Vgl. Das Zentralinstitut fuer Volksgesundheitspflege. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Dresden, Juni 1927, S. 18/19. (Bundesarchiv Berlin. Reichskanzlei R 43 I / 833, Bl. 25-77).

Gymnastik sowie mit dem Zusammenhang zwischen Körperertüchtigung, sozial-politischen Fördermaßnahmen des Staates und Volksgesundheit befasste.[102]

Im Hinblick auf die Einrichtung des Museumsneubaus wurden Ende der 1920er Jahre auch die Gruppen „Gesundheit und Krankheit“, „Hygienische Volkserziehung“, „Tuberkulose“, „Krebs“ und „Geschlechtskrankheiten“ wissenschaftlich und künstlerisch neu bearbeitet. Die Gruppen der übrigen Räume mussten vorläufig mit vorhandenem, zum Teil aufbereitetem Material ausgestattet werden, welches man bei laufendem Museumsbetrieb dann nacheinander neu bearbeiten und sukzessiv austauschen wollte.[103]

In der Literatur werden einige Schaustücke erwähnt, wie zum Beispiel Apparate zur Demonstration physiologischer Vorgänge (Blutkreislauf, Muskelbewegung bei Armbeugung, Bewegung des Zwerchfells), etwa 2100 mikroskopische Präparate oder eine stetig wachsende Plakatsammlung.[104] Genaueres über die Exponate lässt sich nicht mehr sagen, da keine Inventare mehr erhalten sind. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass nur wenig von dem 1911 geschaffenen Schaumaterial 1930 noch Verwendung fand, weil man sich nach dem aktuellen Stand der Forschung und der Ausstellungstechnik richtete.[105]

Nach den Zerstörungen des Jahres 1945 war der historische Museumsbestand bis auf einige Reste, insbesondere Altbestände der ehemaligen Lehrmittelproduktion des Museums, nicht mehr vorhanden. Erhalten blieben einige Krankheitsbilder in Wachs (Moulagen), die am Hygiene-Museum produziert worden waren, sowie Lehrtafeln, zum Beispiel solche aus den 1920er Jahren zum Thema Tuberkulose.[106] Ebenso noch heute im Sammlungsbestand des Hauses erhalten haben sich etwa 50 Lichtbildreihen zusammen mit zahlreichen ausführlichen Vortragstexten, die innerhalb der Lehrmittelproduktion in den Jahren 1920-1945 entstanden und für den Verkauf

---

102 Vgl. Das Zentralinstitut fuer Volksgesundheitspflege. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Dresden, Juni 1927, S. 23/24 und S. 30/31. (Bundesarchiv Berlin. Reichskanzlei R 43 I / 833, Bl. 25-77).

103 Vgl. Die Gestaltung der Schauräume im deutschen Hygiene-Museum von Architekt Gottlieb Michael, Wien. Mitglied des Österreichischen Werkbundes.

104 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1930. In: Hygienischer Wegweiser 6. Dresden 1930, S. 47-56, hier S. 50, 55.

105 Vgl. Georg Seiring: Das Deutsche Hygiene-Museum. In: Heinrich Zerkaulen (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 44-49, hier S. 49.

106 Vgl. Susanne Roeßiger: Referat zum 2. Arbeitstreffen des Netzwerkes „Gesundheit und Kultur in der volkskundlichen Forschung“, 17.3. bis 19.3.1999 in Würzburg zum Thema: „Der Sammlungsbestand des Deutschen Hygiene-Museums als Angebot für die Gesundheitsforschung: Möglichkeiten und Grenzen“. Typoskript, 10 S., hier S. 4.

oder Verleih entwickelt worden waren. Es handelt sich um umfangreiches Vortragsmaterial zu den unterschiedlichsten Themen des übergeordneten Gesamtkomplexes der hygienischen Volksbelehrung.[107]

6.6.3. Historische Abteilung mit Völkerkunde

Eine historische Abteilung mit völkerkundlicher „Unterabteilung" gab es bereits auf der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911.[108] Den Sammlungsgrundstock der späteren historisch-ethnologischen Abteilung bildeten aber vor allem die bei der Auflösung der IHA im Austausch erworbene Gegenstände, Schenkungen und in den eigenen Museumswerkstätten angefertigten Nachbildungen von originalen Ausstellungsobjekten, welche von anderen Institutionen und Staaten auf der IHA präsentiert worden waren. Es gab Verhandlungen mit anderen Ausstellern, dem zukünftigen Hygiene-Museum wichtige Musealgegenstände zu überlassen.[109] Im Gegensatz zur neuzeitlichen Abteilung waren für die historische Abteilung Geschenke schwieriger zu erhalten, da sich die relevanten Objekte überwiegend im Besitz von Museen befanden. Dennoch wurden zum Beispiel einige wertvolle Gemälde zur Geschichte der Hygiene oder ethnologisch wertvolle Deflorationsdecken von Samoanischen Mädchen überlassen, günstige Konditionen für den Kauf von Mikroskopen und optischen Apparaten eingeräumt, und in vielen Fällen wurde die Erlaubnis zur Nachbildung der Originale erteilt.[110] Wie auch in der neuzeitlichen Abteilung mussten unmittelbar nach der IHA auch in der historischen Abteilung zunächst einmal Sicherungsarbeiten durchgeführt werden. Man prüfte die Exponate, besserte Schäden aus, gliederte das Neumaterial ein, arbeitete bestimmte Materialien

---

[107] Einige der Themen der 1920er Jahre waren „Wohnungshygiene", „Ernährung des Menschen", „Soziale Bedingungen der Geschlechtskrankheiten", „Beschäftigungsbehandlung in der Irrenanstalt", oder „Körperschädigung und Elektrizität". Nach 1933 kamen Themen wie „Rassenhygiene und Bevölkerungspolitik" und 1936-38 solche wie „Laienhilfe und Kampfstoffschädigung" hinzu. Vgl. Susanne Roeßiger: Referat zum 2. Arbeitstreffen des Netzwerkes „Gesundheit und Kultur in der volkskundlichen Forschung", 17.3. bis 19.3.1999 in Würzburg zum Thema: Der Sammlungsbestand des Deutschen Hygiene-Museums als Angebot für die Gesundheitsforschung: Möglichkeiten und Grenzen". Typoskript 10 S., hier S. 6.

[108] Vgl. Internationale Hygiene-Ausstellung. Historische Abteilung mit ethnographischer Unterabteilung. I. Historische Abteilung. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8083); Offizieller Katalog der Internationalen Hygiene-Ausstellung Mai-Oktober 1911. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8232a).

[109] Vgl. Karl Sudhoff: Allgemeiner Tätigkeitsbericht für die Jahre 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 5-8, hier S. 5. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837); Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XXIV. 142 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden 1911, Bl. 123 ff.

[110] Vgl. Bericht über die Ankäufe und die geschenkweise Ueberlassung von Museumsobjekten. Stand vom 1. April 1912. Stadtarchiv Dresden. Ratsarchiv. A.XXIV. 142 Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden, Bl. 123-126, hier Bl. 125.

erneut auf und verschaffte sich einen Überblick. Vor allem in der geschichtlichen Abteilung galt es, zahlreiche skizzenartige Modelle in ihrer Form, die für eine vorläufige Ausstellung genügt hatte, weiter auszuarbeiten, damit sie für eine Präsentation im Museum geeignet wären.[111] In der Zeit vor und während des ersten Weltkriegs fand mit dem Erwerb und der systematischen Inventarisierung von Objekten eine rege wissenschaftliche Tätigkeit in der historischen Abteilung statt. Obwohl in den Kriegsjahren nur ein Bruchteil der Mitarbeiter zur Verfügung standen, gelang neben der Einrichtung einer Fotothek und dem Aufbau einer Spezialbibliothek auch eine umfangreiche Registrierung eines großen Teils der vorhandenen Schau- und Studienobjekte in Form einer wissenschaftlichen Kartothek. Bei den Exponaten der historischen Abteilung handelte es sich zum Beispiel um Kleidungsstücke, Geschirr, Essgerät, Beleuchtungskörper, Fotos, Bilder, Stiche, Drucke, chemische, zoologische und botanische Präparate, aber auch Nahrungsmittel, die man in dauerhaft haltbaren Stoffen nachzubilden versuchte.[112] Gerade in der historisch-ethologischen Abteilung zeichnete sich schon sehr früh ein Problem ab, welches einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die spätere Entwicklung dieses Bereichs haben sollte. Es fehlte von Anfang an an einem klar fassbaren Sammlungsgebiet. Bei Ankauf, Beschaffung und Auswahl von neuen Musealobjekten, die aus heutiger Sicht nahezu „wahllos“ erscheinen muss, nutzten die wissenschaftlichen Mitarbeiter weit gestreute Bezugsquellen wie Antiquitäten- und Altwarenhändler, Versteigerungen, Museumskataloge oder Firmenschenkungen.[113] Man stand in engen Verbindungen zu Dresdner Einrichtungen wie dem Königlichen Kunstgewerbemuseum, dem Königlichen Kupferstichkabinett oder der Kupferstichsammlung und Bibliothek der Sekundogenitur. Generell war man aus Kostengründen oft auf Rekonstruktionen in Bild und Modell angewiesen und konnte nur in seltenen Fällen auf Originale, beispielsweise auf Originalgraphik (meist Karikaturen zur Sittengeschichte) zurückgreifen. Für das Jahr 1912 werden folgende Ankäufe explizit erwähnt: Kleidungsstücke (Korsetts, Empirekleider etc.), alte Modebilder, Fotos von wertvollen Kostümen, alte Kragen, Krawatten seit 1800, altgriechische und ägyptische Objekte, Gebrauchsgegenstände aus Kairo und Amulette aus Neapel. Es gelangten aber auch Kanalfotos der Marstallstrasse oder Material

111 Vgl. Karl Sudhoff: Allgemeiner Tätigkeitsbericht für die Jahre 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 5-8, hier S. 5. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837).

112 Vgl. Otto Neustätter: Die geschichtliche Abteilung 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 14-18, hier S. 14. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837).

113 Museumsangestellte kauften nicht selten im Interesse des Museums als Privatiers günstige Objekte ein. Wenn wissenschaftliche Mitarbeiter des Museums von ihren Reisen jedoch auch jede Menge Kuriosa zum Thema Hygiene mit nach Dresden brachten, so geschah das oft willkürlich und ohne die ernsthafte Absicht, eine Sammlung

aus der Auflösung der Pfarrhäuser an der Kreuzkirche in den Besitz des Museums, was die Bandbreite der Materialsammlung verdeutlicht.[114] Mit Beginn des ersten Weltkriegs kamen Geschenke aus dem Feld von rekrutierten Museumsmitarbeiten hinzu, wie zum Beispiel Geschossteile, Granatsplitter, Gasschutzmasken, oder, wie es im Jahresbericht vielsagend heißt, „Skizzen hygienisch interessanter Zustände in besetzten Gebieten“[115], die die ehemaligen Modelleure als Anregung für späteres Anschauungsmaterial festhielten und nach Dresden schickten. Dort arbeitete man seinerseits nach Vorlagen aus lateinischen technischen Büchern Modelle aus, suchte nach neuen Modell-Materialien wie zum Beispiel nach Gips-Ersatz und kaufte scheinbar willkürlich Objekte an. Darunter waren hygienische Literatur, Toilettennecessaires, Aderlassbecken, Barbierbecken, Kupferkochtöpfe, Kupferwärmflaschen, Zinn-Unterschieber, Zinn-Klistierspritzen, Messingmörser, Wachsvotive genauso wie die Modelle einer alten Feuerspritze und eines Hauses aus dem 16. Jahrhundert oder die Kopie einen Gemäldes „Geburt der Maria“ aus einer Schleissheimer Galerie.[116] 1927 hebt Martin Vogel hervor, dass man über besonders reichliches Material historisch-ethnographischer Art zum Thema Wohnung und Siedlung verfüge.[117]

1930 gingen 66 medizinisch-chirurgische Instrumente aus der Nachlass-Sammlung des Schweriner Arztes Wilhelm Hennemann an das Deutsche Hygiene-Museum.[118] In einem Zeitungsartikel von 1931 werden überraschend viele Exponate der historischen Abteilung genannt, die einen Einblick in die Vielfalt der Sammlung gestatten. Es werden dort unter anderem genannt: Hausurnen im Kontext der Gruppe Wohnung, Toilettengeräte, steinerne Farbreibschalen oder ein Modell des bronzezeitlichen Moorleichenfundes von Bernuthsfeld in der Gruppe Kleidung, Jagddarstellungen in der Gruppe Ernährung, oder künstlerisch hervorragende Salbfläschchen, Schminkdöschen, Bilder von Bade-, Wasch- und Ankleideszenen

aufzubauen beziehungsweise diese zu komplettieren. Wenn irgendwo Darstellungen von Krankheitsbildern auftauchten, die man in Dresden noch nicht hatte, ließ man Abformungen anfertigen.

114 Vgl. Bericht über das „Historische Hygiene-Museum“ im Jahre 1912, 26 S.. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1912/1).

115 Jahresbericht Historisch-ethnologische Abteilung des National-Hygiene-Museums Anfang August 1914 bis Ende Dezember 1915, 15 S. ohne Bl.-Nr., hier S. 15. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1914-15/1).

116 Vgl. Jahresbericht der Historisch-Ethnologischen Abteilung des National-Hygiene-Museums. Anfang August 1914 bis Ende Dezember 1915, 15 S., hier S. 8/9. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1914-15/1).

117 Vgl. Martin Vogel: Gliederung der Schausammlungen im Museums-Neubau. In: Die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums am 7. und 8. Oktober 1927, S. 18-25, hier S. 24.

118 Vgl. Artikel „18.000 Bände in den Keller verbannt. Die Fachbibliothek des Schweriner Arztes Wilhelm Hennemann“. In: Schweriner Volkszeitung vom 4. Februar 1994.

oder vom Sport der Griechen, ein Modell des Aquäduktes des Iustinian oder Innen- und Außenansichten von Krankenhäusern vom 16. bis zum Mitte des 19. Jahrhunderts.[119]

Im Oktober 1929 führte die Entscheidung des Deutschen Hygiene-Museums, etwa 2000 völkerkundliche Objekte an das Museum für Völkerkunde zu verkaufen, zu einer einschneidenden Bestandsveränderung der historisch-ethnologischen Abteilung. Als Grund für den Verkauf wurde Platzmangel angeführt, was angesichts der Tatsache, dass man gerade einen großzügigen Museumsneubau bezogen hatte, wenig überzeugen mag.[120] Geldmangel erscheint als Verkaufsmotiv überzeugender, obwohl es schwer nachvollziehbar ist, wie man so umfangreiche Sammlungsbestände abstoßen konnte. Aus einem Schreiben des Direktors des Staatlichen Museums für Völkerkunde Prof. Dr. Jacobi an das Sächsische Ministerium für Volksbildung, in dem die Frage der Finanzierung eines solchen Ankaufs angesprochen wird, geht hervor, dass es sich in der Hauptsache um völkerkundliche Objekte, konkret um *„mehrere grosse Sammlungen von fremden Völkern“* aus Japan, Formosa, Andamanen sowie aus dem türkischen und persischen Vorderasien, viele Einzelstücke aus verschiedenen Erdteilen, aber auch zu einem kleinen Teil um zoologische Objekte (Fische, Skelette) handele. Jacobi kommt zu der Einschätzung, dass es sich um ein Konvolut wertvoller, vielfach einzigartiger Exponate handelt, die schon immer für sein Museum wünschenswert gewesen seien.[121] Näheres über die vom Deutschen Hygiene-Museum abgestoßenen Musealobjekte eröffnet die Kopie einer umfangreichen Inventarliste im Besitz des Museums für Völkerkunde, in der unter anderem folgende Objekte und Alltagsgegenstände der Gesundheitspflege aufgeführt sind: Leichentuch aus Westarabien, Pfeife für Haschisch und Frauengesichtsschleier aus Unterägypten, Spucknapf, Arzneikasten und Rasiermesser aus dem Iran, Fruchtbarkeitsamulett aus Westpalästina, Pfeilgift und Männerschamtuch aus Indonesien, Joghurtschüssel und Bauchbinde aus der Türkei, Rückenkratzer und Schuhanzieher aus Westpersien, Frauenmieder, oder Damenhandschuhe und Brustlatz aus Bayern. Eine entsprechende Sammlungskonzeption zu diesem Bestand im

---

119 Vgl. E. Haendcke: Die Geschichte der Hygiene im Deutschen Hygiene-Museum. In: Sächsischer Kurier vom 13. Mai 1931. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Zeitungsausschnittsammlung (Z Bd. 6, Bl. 71).

120 In einem Brief Georg Seirings an den Geheimen Regierungsrat Hamel im Reichsgesundheitsamt Berlin aus dem Jahr 1931 heißt es zur Platzfrage aufschlussreich: „Ich denke oft an Sie und Ihren Rat, den Sie mir vor vielen Jahren gaben: ‚Bauen Sie das Museum nicht zu groß’. Wir haben Ihren Rat, soweit es uns möglich war, befolgt und sind dabei sehr gut gefahren. Heute habe ich sogar das Gefühl, dass der Bau noch zu groß ist.“ Brief von Georg Seiring an Geheimen Regierungsrat Hamel vom 28. Oktober 1931. Bundesarchiv Berlin. Reichsgesundheitsamt R 86/888 Bd. 2.

121 Vgl. Brief vom 30. September 1929 von Prof. Dr. Jacobi, Museen für Tierkunde und Völkerkunde (vormals zoologisches und Anthropologisch-Ethnographisches Museum) an das Sächsische Ministerium für Volksbildung. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium für Volksbildung Nr. 19311 Bd. 2: Museen für Tierkunde und Völkerkunde 1929-1932.

Deutschen Hygiene-Museum existiert nicht mehr. Dennoch deutet das genannte Objektspektrum schon an, dass man der Sammeltätigkeit einen sehr weit gefassten Begriff der Gesundheitspflege zu Grunde gelegt hatte und offenbar die Absicht verfolgt hatte, anhand von entsprechend aussagekräftigen Alltagsgegenständen verschiedene Lebensbedingungen und kulturelle Eigenheiten im Bereich der Hygiene zu dokumentieren. Dennoch offenbart diese Inventarliste eine gewisse Konzeptionslosigkeit in der Anlage der Sammlung seitens des Hygiene-Museums. Ungeklärt bleibt die Frage, ob und welche völkerkundlichen bzw. historischen Objekte dieses Sammlungsbereichs in der Ausstellung oder in den Magazinen des Museumsneubaus verblieben.[122]

Die auf Grund finanzieller Schwierigkeiten vorgenommene Entlassung des Leiters der historischen Abteilung Dr. med. Christoph Ferckel und des wissenschaftlichen Bearbeiters des völkerkundlichen Bereiches Dr. Carl Seyffert noch im Eröffnungsjahr des Museums verdeutlichen den Niedergang der historisch-ethnologischen Abteilung des Deutschen Hygiene-Museum. Mit der vollständigen Vernichtung der Sammlung und der dazugehörigen Bibliothek 1945 endet die Geschichte dieses Museumsbereichs. Spätere Bemühungen, die Gruppe „Geschichte und Völkerkunde der Hygiene“ wieder zu errichten, verliefen ergebnislos, da nach dem Krieg wiederum die hygienische Aufklärung der Bevölkerung durch Wanderausstellungen zu aktuellen Themen Priorität hatte.[123]

Bis 1930 hatte die Institution Deutsches Hygiene-Museum fast ausschließlich Wanderausstellungen beziehungsweise temporäre Schauen organisiert. Die nötigen Geräte, Instrumente und Anschauungsmaterialien in Form von Gipsmodellen, Moulagen, Schautafeln und sonstigen Präparaten wurden meist zur sofortigen Verwendung für eine bestimmte Wanderausstellung oder auf Bestellungen anderer Institutionen aus dem In- und Ausland in den eigenen Werkstätten hergestellt. Das Museum stellte auf diese Weise die von ihm entwickelten Anschauungsobjekte und Apparaturen zur Demonstration physiologischer Vorgänge wie zum

---

122 Vgl. Susanne Roeßiger: Zur Geschichte des völkerkundlichen Fachbereiches am Deutschen Hygiene-Museum. Unveröffentlichtes Typoskript 5 S., hier S. 2; Susanne Roeßiger: Referat zum 2. Arbeitstreffen des Netzwerkes „Gesundheit und Kultur in der Volkskundlichen Forschung“, 17. 3. bis 19.3.1999 in Würzburg zum Thema: „Der Sammlungsbestand des Deutschen Hygiene-Museums als Angebot für die Gesundheitsforschung: Möglichkeiten und Grenzen.“ Typoskript 10 S., hier S. 2.

123 Vgl. Susanne Roeßiger: Zur Geschichte des völkerkundlichen Fachbereichs am Deutschen Hygiene-Museum. Unveröffentlichtes Typoskript 5 S., hier S. 2/3. Siehe auch: Der Wiederaufbau des Deutschen Hygiene-Museums und seine Maßnahmen. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1945/3); Bescheinigung vom 1. April 1948 vom Präsidenten der Deutschen Zentralverwaltung für das Gesundheitswesen Prof. Dr. Karl Linse. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1948/6).

Beispiel Blutkreislauf, Muskelbewegung oder Zwerchfellbewegung bei der Atmung als Hilfsmittel für die gesundheitliche Volkserziehung zur Verfügung.

Die Bestände der historischen Abteilung, die noch im Laufe des Sommers 1930 aus dem früheren Marstallgebäude und vom Dachboden des Dresdner Rathauses in den Museumsneubau gebracht wurden, wurden erstmals zusammengeführt und nach Sachgruppen und nach Objektarten wie Bilder, Moulagen, Apparate oder Modelle geordnet. Mit der Registrierung der Objekte wurde begonnen.[124]

6.6.4. Raumprogramme und Sammlungspräsentation

Parallel zur Entwicklung der Sammlungen und der Konzeptionen bildeten sich auch schon recht früh konkrete Raumvorstellungen heraus. Schon Karl August Lingner hatte in seiner Denkschrift von 1912 aus der positiven Bilanz der Ausstellungsmethodik der Ausstellung „Der Mensch“ auf der IHA 1911 die Schlussfolgerung gezogen, dass eine Gruppierung bzw. Gliederung des Unterrichtsstoffs dergestalt sein müsse, dass der Besucher beliebig seinen Bedürfnissen und Neigungen entsprechend in eine Besichtigung einsteigen könne.[125]

War die Frage der Anordnung einzelner Musealobjekte zu diesem frühen Zeitpunkt noch nicht zu klären, so gab es im Jahr 1913 jedoch schon relativ konkrete Vorschläge für eine räumliche Gliederung des Stoffs in einem zukünftigen Museumsbau.[126] In einem Programm für das Historische Hygiene-Museum, das der damalige Direktor dieser Abteilung, Dr. Neustätter, wohl im Namen von Prof. Karl Sudhoff angefertigt hatte, ist von zwei Varianten die Rede. Die eine Lösung basiert auf dem Vorhandensein eines zentralen Lichthofs, der in quadratischer oder oblonger Form von einem auf zwei Stockwerke angelegten Umgang umgeben wäre. Von einem Haupt-Treppen-Aufgang aus ließen sich so zwei gleich große, sich symmetrisch gegenüberliegende Raumteile einrichten, in denen der Stoff in zwei großen Hauptabteilungen präsentiert werden könnte. Man dachte hier an eine Themenunterteilung in Einzelhygiene und

124 Vgl. Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1930. In: Hygienischer Wegweiser. Jg. 6 (1931). Dresden 1931, S. 47-56, hier S. 53.

125 Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h.c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden März 1912, S. 17.

126 Schon 1912 sollte es einen Architekturwettbewerb geben. Auf der Grundlage von Entwürfen wollte man dann einen genaueren Raumplan entwickeln. Zu diesen frühen Bemühungen um einen geeigneten Grundriss für das Hygiene-Museum siehe Abschnitt 4.4.4..

Massenhygiene, wobei letzteres Thema den Schwerpunkt Antike und Neuzeit erhalten sollte. Zu dieser Lösung gehört auch ein als Kuppelraum gegenüber dem Treppenaufgang positionierter Ruheraum mit großzügigen Sitzgelegenheiten. Eine andere Lösung sieht unter Verzicht auf einen Lichthof eine freiere Struktur vor, in der sich an einen zentralen Zirkel, eine Zentralgruppe zum Thema „normale Körperfunktionen“ mit engerem Rundgang, Flügel oder Seitengänge anschließen, in denen Themen des zentralen Darstellungsgebiets aufgegriffen und fortgeführt werden. Von den Grundlagen aus sollte der Besucher beliebig tief in die weiteren hygienischen Aspekte einsteigen können, wie die Anwendung der fundamentalen Erkenntnisse auf die Massen oder die individuelle Anwendung im Hinblick auf bestimmte Lebensverhältnisse, Lebensalter oder Berufe. Diese Themenauffächerung sollte ihren Ausdruck in der Architektur finden. Die „hinausgetriebenen Nebengänge“ sollten in Schleifen wieder zum Ausgangpunkt zurückgeführt werden. Allgemein gefordert werden Anbau- bzw. Aufbaumöglichkeit (Bestandserweiterung) und Variabilität (Verwendung leicht beweglicher Zwischenwände) der einzelnen Räume, die möglichst groß oder besser zum einem ununterbrochenen, stützen- und säulenfreien Raum zusammengelegt sein sollten. In Bezug auf die Gestaltung einzelner Gruppen wird die besondere Ausdehnung der Gruppe „Wohnung und Siedlung“ betont, wo vor allem Häusermodelle zu Aufstellung kommen sollen, und die räumliche Zusammenlegung von Schwangerschafts- und Säuglingshygiene vorgeschlagen, was auch später in der Gruppe „Mutter und Kind“ umgesetzt wurde.[127]

Im Jahr 1919, ein Jahr vor dem eigentlichen Ideenwettbewerb, fixierte man seitens des Museums wiederum einige Vorschläge für die Raumdisposition. Unter der Prämisse, dass neuzeitliche und historische Abteilung gleichrangig sein und eine wechselseitige Befruchtung architektonisch durch angemessene Verbindungen gewährleistet werden sollte, kam der Vorschlag, die Raumfolgen nebeneinander herlaufen zu lassen. In einem Kopf- bzw. Eingangsraum sollte der allgemeine Teil beider Abteilungen behandelt werden. Beide Abteilungen sollten wie auch die Sondergruppe „Der Mensch“ durch die Haupteingangshalle zugänglich sein, in der dem Besucher diese vorliegende Dreiteilung des ganzen Museums automatisch deutlich würde. Im Erdgeschoss befänden sich demzufolge neben „Der Mensch“ die allgemeinen Teile der neuzeitlichen und geschichtlichen Abteilungen, die sich jeweils im Obergeschoss im Speziellen fortsetzten, wobei sämtliche Sammlungsräume einer Abteilung eine fortlaufende Abwicklung erfahren sollten. Sitzungsräume und Hörsäle wollte man über die

[127] Vgl. Pogramm für das „Historische Hygiene-Museum“ von Dr. Neustätter (im Namen von Prof. Sudhoff). Dresden 1913. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 338).

Stockwerke verteilt wissen und Arbeitsräume im Unter- oder Dachgeschoss unterbringen. Auch hier ist wieder die Rede von leichten Querwänden zur Kojenbildung an den Innenwänden, so dass der Rundgang entlang der Fensterwand geführt werden könne.[128]

Betrachtet man die Vorschlagskataloge von 1913 und 1919, so wird deutlich, dass hier sehr wahrscheinlich der initiale Gedanke der Grundrissbildung des Museumsneubaus von Wilhelm Kreis begründet liegt. Ohne die genaue Kenntnis, insbesondere auch der frühen formalen Forderungen von 1913, die sich ganz aus dem vorhandenen musealen Bestand und dem bearbeiteten Stoff ergaben, ist die Lösung von Kreis nicht denkbar. Es handelt sich nämlich um eine äußerst geschickte Kombination aus fast allen Einzelaspekten der Forderungskataloge und Wunschvorstellungen. Die Kreis-Lösung beinhaltet sowohl einen großen Lichthof mit einem sich über zwei Stockwerke erstreckenden Umgang, eine Symmetrie, die zusätzlich das Vorhandensein zweier Hauptabteilungen architektonisch verdeutlicht und einen zwar wesentlich kleiner dimensionierten Ruheraum gegenüber des Haupttreppenhauses, als auch einen zentralen, separat zugänglichen Rundgang in Form eines einstöckigen Pavillonbaus und die Nachvollziehbarkeit des dreiteiligen Aufbaus durch die Dreiwegesituation am Ende der Empfangshalle. Schließlich hat Kreis den Wunsch nach großen, sogar durchgängigen Räumen aufgegriffen. Seine Raumvorgaben gleichen riesigen schlauchartigen Hallen. Der Innenbau zeigt in besonders eindrücklicher Weise, dass sich die Raumorganisation streng an der inhaltlichen Strukturierung der Schausammlungen orientierte, dass Architektur Programm bedeutete.

Was die Präsentation der Exponate betrifft, gab es schon 1917 konkrete Vorstellungen. Ein wahrscheinlich von dem Direktor der historischen Abteilung Otto Neustätter aufgestelltes *„Neues Programm für das National-Hygiene-Museum“* enthält einige Aspekte, die noch 13 Jahre später die methodischen Überlegungen und die Wahl der Darstellungsmittel bestimmten. Dort ist das Ziel formuliert, dass das Programm als Wegweiser funktionieren müsse, dass der Museumsbesucher anhand eines Leitfadens gelenkt und ihm so die inneren Sinnzusammenhänge des ausgebreiteten Tatsachenstoffs verdeutlicht werden müssten, eine Vorstellung, die auch 1932 bei Martin Vogel noch vorherrscht. Die Methode der bildlichen Darstellung eigne sich, so Neustätter 1917, vor allem für den Hygiene-Kultur-Komplex, wobei sich besonders große exponierte Wandbilder mit fesselnden, belehrenden und gleichzeitig auch künstlerisch schmückenden Darstellungen anbieten würden. Einer künstlerisch gediegenen Ausstattung,

[128] Vgl. Engerer Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurf-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die Staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden (Entwurf!). Dresden im November 1919, S. 6/7.

welche in ruhiger, schlichter und keinesfalls prunkvoller Art die Anschaulichkeit der Themen fördern solle, sei allgemein größte Aufmerksamkeit zu widmen. In diesem Zusammenhang ist schon von der Notwendigkeit die Rede, solche „Kunst am Bau“ durch private Stiftungen fördern zu lassen. Neben konkreten Vorschlägen für Bildthemen, ihre Begleittexte und erklärenden Inschriften fällt auch schon der Vorschlag, Büsten bedeutender Naturforscher anfertigen zu lassen. Schließlich hält sich 1917 noch der Wunsch Lingners, einen Raum in Form eines römischen Bades zu gestalten neben der Idee, man könne die Dresdner Ratsbaderei in Originalgröße nachbauen, ein Vorhaben, das sich wenige Jahr später als nicht realisierbar herausstellen sollte.[129]

Die gezielte Integration von Kunst in das Ausstellungskonzept im Deutschen Hygiene-Museum schon eine frühe Tradition[130] und setzte sich wie selbstverständlich auch gegen Skeptiker vor allem in der Geschäftsführung durch. Die theoretischen Überlegungen der wissenschaftlichen Mitarbeiter des Hauses haben sicher hierzu beigetragen. Die Forderung, nicht nur einzelnen Exponaten aus pädagogischen Gründen, sondern auch den Sammlungsräumen selbst eine angemessene künstlerische Gestaltung zu geben, war also sehr früh angelegt. Man verstand hierin nicht zuletzt auch ein Erfolgsrezept und übertrug indirekt den Lingnerschen Instinkt der richtigen Ausnutzung plakativer Werbung auf die Museumsarbeit. Das sehr ausgeprägte Bemühen um die Aufmerksamkeit des Besuchers und seine pädagogische Beeinflussung führte aber nicht nur zu dem Nebeneffekt, dass man sich der Kunst bediente, sondern auch zu inhaltlichen Auslassungen. Der Grund für Themenauslassungen oder einseitig-dogmatische Botschaften, wie die ausschließliche Propagierung der Keuschheit als einzige Möglichkeit zur Vermeidung von Geschlechtskrankheiten, ist wohl in der Absicht zu suchen, die Lehrmittel gut an Schulen, Krankenkassen und offizielle Stellen verkaufen zu können. Die Schausammlungen und die Wanderausstellungen des Museums hatten daher immer auch eine Art Werbeträger-Funktion für die gesamte Institution. Wenn Martin Vogel 1932 betont, dass die Darstellungsmethodik für die hygienische Volksbildung erst entwickelt werden musste und man

---

Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten. H. 114-Bd. I: Hygiene-Museum in Dresden.

129 Vgl. Neues Programm für das National-Hygiene-Museum (von Dr. Neustätter), S. 30-32, S. 37 und S. 72. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 386).

130 Schon Lingner hatte die Wirkung künstlerischer Ausstellungsgestaltung erkannt. Zu den für die Sonderausstellung von 1903 herangezogenen Beraten gehörte Wilhelm Kreis! „Wie man einen lernträgen Schüler zum Lesen eines Buches durch eine geschmackvolle Ausstattung des Äußeren und des Inneren reizt, so hebe ich die künstlerische Ausstattung des Pavillons mit besonderer Liebe behandelt. Bei der künstlerischen Ausschmückung sind mir der Rat des Herrn Architekten Kreis und des Herrn Malers Perks von außerordentlichem Werte gewesen.“ Karl August Lingner: Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung. Einige Leitgedanken zu der Sonderausstellung. In: Die deutschen Städte. Geschildert nach den Erlebnissen der ersten deutschen Städteausstellung zu Dresden 1903. Bd. I. Leipzig 1904, S. 531-547, hier S. 540/541.

sich bei der Ausgestaltung der Sammlungen an keine Vorbilder anlehnen konnte[131], so muss man ihm wohl entgegenhalten, dass die Methoden und Darstellungstechniken der Werbung, wenn auch unbewusst, so doch sicher nicht unwesentlich von Anfang an in diejenigen des Museums eingeflossen waren.

Die Beschäftigung mit modernen Darstellungstechniken und formgestaltenden Details besaß in der Museumsarbeit am Deutschen Hygiene-Museum einen hohen Stellenwert. Im Zuge der Einrichtung der „Dauerausstellung" (Schausammlung) im Museumsneubau konnten die im Laufe der Jahre in zahlreichen temporären Ausstellungen gewonnenen darstellungstechnischen Erkenntnisse und didaktischen Vorstellungen realisiert werden. In Zusammenarbeit mit Künstlern und hauseigenen Schriftzeichnern wurde eine einheitliche „Museumsschrift" für alle Hauptbeschriftungen entwickelt. Bezüglich der Farbwahl bevorzugte man helle meist weiße ungebrochene Töne. Zur Veranschaulichung hygienischer Zusammenhänge wurden flach-plastische Tafeln zumeist aus Sperrholz beziehungsweise plastisch gezeichnete Darstellungen bevorzugt. Graphische Mittel, einprägsame stilisierte geometrische Formen und Symbole wie sie, durch das Bauhaus verbreitet, vor allem auch in der zeitgenössischen Werbegraphik benutzt wurden sowie Fotographien ersetzten die naturalistische Malerei.[132] In der Fülle von Ausdrucksmittel wie Bildtafeln, Fotos, Dias, Dioramen, Modellen mit Bewegungs-, Beleuchtungs- oder Akustikeffekten kam dem Verfahren von Otto Neurath[133], Statistiken durch schematische Figuren und Symbole leicht fassbar zu machen, eine besondere Bedeutung zu. Die Objekte einer Gruppe sollten in Charakter und Wirkung aufeinander abgestimmt, aber nicht monoton gestaltet sein und eine harmonische Einheit mit dem Raum bilden, weshalb der Ausstellungsarchitekt, in diesem Fall Gottlieb Michael, in die Wahl der Darstellungen stark miteinbezogen war. Mit Hilfe der unterschiedlichen Darstellungsmethoden sollte das Grundkonzept der Schausammlung, einer Abhandlung der Materie durch in sich abgeschlossene, charakteristische Einzelkapitel, unterstützt werden. Schon Lingner hatte im übertragenden Sinne

131 Vgl. Denkschrift, dem Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums z.Hd. von Herrn Oberbürgermeister Dr. Blüher, Dresden vorgelegt am 29.06.1932 von Professor Dr. med. Martin Vogel, Wissenschaftlicher Direktor des Deutschen Hygiene-Museums (Abschrift), S. 2. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1038/1).

132 Vgl. Martin Vogel: Probleme der Darstellungstechnik. In: Hygienischer Wegweiser Heft 3 (März 1929). Jg. 4. Dresden 1929, S. 60-75. In den 1920er Jahren hatte sich unter dem Einfluss konstruktivistischer Bildgestaltung auch in der Typographie geometrische Lösungen durchgesetzt, deren klare und strenge Erscheinungsbilder Präzision vermittelten. Man entwickelte typographische Formen aus der Funktion eines Textes, um die inhaltliche Aussage durch die Form der Buchstaben zu unterstützen. Größenunterschiede und Stärkegrade dienten ebenfalls einer optisch sinnfälligen Textgliederung. Vgl. Sabine Lange: Der „Raum der Gegenwart" von Laszlo Moholy-Nagy. In: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. (1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg). Hrsg. v. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1987, S. 59-69, hier S. 67.

133 Zum bildgebenden Verfahren von Neurath siehe Kapitel 7 (museologischer Kontext).

immer wieder von einem *„Lehrbuch der Hygiene“* gesprochen, dessen *„Text durch anschauliche Gegenstände ersetzt, die Kapitel durch einzelne Räume markiert“*[134] werden müssten.

In Bezug auf die Darstellungsmethoden hatte Lingner immer wieder gefordert, dass man sich an den Voraussetzungen des ungebildeten Laien orientieren müsse. Der Notwendigkeit einer auf einfachster Basis aufgebauten Volksbelehrung wurde besonders durch den Einsatz von elektrischem Licht Rechnung getragen. Unter den neuartigen ausstellungstechnischen Methoden des Deutschen Hygiene-Museums ist diese Darstellungsart wegen ihrer belebenden, eindringlichen, signalsetzenden, effektvollen Eigenschaften und ihrer variantenreichen, vielseitigen und dennoch einfachen und relativ kostengünstigen Einsetzbarkeit besonders hervorzuheben. Zahlreich eingebaute Vorrichtungen zur Selbstbetätigung wie elektrische Lichtsignale, Leuchttafeln, Schalter, Knöpfe, Kurbeln oder Hebel sollten nicht nur komplizierte Vorgänge vereinfacht darstellen, sondern auch ein selbständiges Überprüfen und Kontrollieren von gewonnenen Erkenntnissen ermöglichen, Aufmerksamkeit sichern und ein Ermüden oder Langeweile beim Besucher verhindern. Die Bedeutung dieser „Lichtlehrmethode“ oder „Lichtanschauungsmethode“ für die Volksbelehrung betont Lincke (1930).[135]

Im Zusammenhang mit der Präsentation von Exponaten des Hygiene-Museums muss noch erwähnt werden, dass immer wieder die Frage diskutiert wurde, ob die Vorführung von abschreckenden Krankheitsbildern und Körperschädigungen den Museums-/Ausstellungsbesucher zu sehr schockieren und zu Angstsyndromen führen könne. Insbesondere in Ärztekreisen herrschten zum Teil auch Bedenken, eine zu weitgehende Belehrung von Laien könne die Kurpfuscherei befördern. Solchen Skeptikern trat das Museum überzeugend entgegen, indem man betonte, dass solchen realitätsnahen Exponaten immer auch konkrete Anweisungen beigefügt, Mittel und Wege, der Gefahr zu begegnen, aufgezeigt werden müssten.[136]

---

134 Karl August Lingner: Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung. Einige Leitgedanken zu der Sonderausstellung. In: Robert Wuttke (Hrsg.): Die deutschen Städte. Geschildert nach den Ergebnissen der ersten deutschen Städteausstellung zu Dresden 1903. Bd. I. Leipzig 1904, S. 531-547, hier S. 540.

135 Vgl. Werner Lincke: Lehrmeister Licht. In: Das Licht. Zeitschrift für praktische Leucht- und Beleuchtungs-Aufgaben. Berlin 1930/31, S. 123-127. Das Deutsche Hygiene-Museum setzte das Licht zur *„Belebung seiner Ausstellungsobjekte“* ein und mag sich hierbei an den *„leuchtenden technischen Experimentiermöglichkeiten“*, die erstmalig im Deutschen Museum München angewandt worden waren, orientiert haben. (Vgl. S. 123).

136 Vgl. Georg Seiring: Das Zentralinstitut fuer Volksgesundheitspflege. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Juni 1927, S. 15/16. (Bundesarchiv Berlin. Reichskanzlei R 43 I/833, Bl. 25-77.)

6.7. Raumfolge Schausammlung (Katalogteil)[137]

6.7.1. Schauraum 1: Der Mensch (Pavillon)

Zu der Ausstellung „Der Mensch“ liegen vier Raumentwürfe von Gottlieb Michael vor: ein Blick vom Eingang in den südlichen Teil des Pavillons (Abb. VI/78), ein Blick in den quer gelagerten Teil des Pavillons hinter dem Schmuckhof (Abb. VI/79) sowie zwei Ansichten von der „Apsis“ mit dem Gläsernen Menschen und dem Umgang (Abb. VI/80,81). Auf drei den Raumentwürfen ist die Signatur erkennbar. Grundsätzlich stimmen sie, bis auf wenige Details, mit der tatsächlichen Raumausführung überein. So findet sich in der ersten Zeichnung (Abb. VI/78) der sehr charakteristische Schaukasten „Der Körper des Einzellers“ mit einem Glaskubus an der rechten Ecke, runden Öffnungen unten und rechteckigen Tafeln oben. Ausgeführt wurde dieser hölzerne Kasten massiv und ohne durchsichtige Elemente und mit den rechteckigen Tafeln unten (Abb. VI/82,86). Die Zeichnung sieht auch einen optisch auf dem Linoleumfußboden abgesetzten Hauptgang durch den Raum vor, welcher so nicht ausgeführt wurde. Nicht zur Ausführung kamen auch die in Form eines umgekehrten Pilzes im Wechsel direkt unter die Decke montierten oder an einem langen, dünnen Stab herunterhängenden Beleuchtungskörper, die in zwei Entwurfszeichnungen auftauchen (Abb. VI/78,79). Stattdessen kamen die schon mehrfach erwähnten, schlichten Kugellampen zur Ausführung (Abb. VI/86). Auch die in diesen beiden Entwurfszeichnungen vorgesehenen Skulpturen fanden keine Aufstellung. Die beiden Ansichten des Apsisbereichs zeigen den „Durchsichtigen Menschen“ eingestellt in einen um eine Stufe erhöhten Raum, der von einem großen Spitzbogen überfangen wird. Die Entwürfe unterscheiden sich hier nur in winzigen Details. Während in der Zeichnung, die einen kleineren Raumausschnitt zeigt (Abb. VI/80), der Apsisboden nach außen leicht ausgebuchtet ist und der gläserne Mensch auf einer runden Scheibe steht, schließt der Apsisboden in der anderen Entwurfszeichnung (Abb. VI/81) gerade ab, und auch der Podest für das Hauptschaustück ist rechteckig behandelt. Ausgeführt wurde jedoch ein formschöner hölzerner Unterbau aus einem Schaft und drei unterschiedlich hohen, pyramidenartig angeordneten runden Scheiben, auf der

[137] Die für die einzelnen Schauräume im Folgenden gegebenen Informationen über die dort behandelten Themen und ihre Aufteilungen in Untergruppen beruhen auf den zeitgenössischen Museumsführern von 1930/31. Führer durch das Deutsche Hygiene-Museum mit einem Vorwort über die Internationale Hygiene-Ausstellung und einem Führer durch Dresden als Anhang. Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1931. (Sammelband). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3143). Siehe auch: Georg Seiring: Das Deutsche Hygiene-Museum. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Amtlicher Führer. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8220a).

die Figur mit erhobenen Armen stand (Abb. VI/95). Das tatsächliche Fußbodenniveau in der Apsis entsprach abweichend von den Entwürfen demjenigen der übrigen Pavillonräume.

Grundlage der Beschreibung der ausgeführten Gestaltung der Pavillonräume bilden neben dem Grundriss (Abb. VI/9) und dem Ausstellungsplan (Abb. VI/77) die zeitgenössischen Fotos. Durch die rückwärtigen Kopfseiten der Seitenschiffe der Empfangshalle war der sich anschließende eingeschossige, um den quadratischen Lichthof gebaute Hofpavillon zugänglich, welcher rundherum geschlossen und durch außen und innen herumgeführte, hoch angesetzte (Oberlicht-) Fenster belichtet wurde. Der hufeisenförmig um diesen „Kernpavillon“ herumgelegte, die verbleibende Fläche der Innenhofbreite ausfüllende, niedrigere Gang besaß nur Oberlicht. Der Pavillon war wie ein niedrigerer Querriegel genau zwischen die beiden Seitenflügel (Ausstellungstrakte) des großen Innenhofs eingepasst. Zumindest mit dem nördlichen Seitenflügel (Ausstellungstrakt) war der Pavillon über ein Treppenhaus in der hinteren Ecke verbunden, welches neben dem großen Treppenhaus im vorderen Teil des Ausstellungstraktes einen zusätzlichen Aufgang zu den Ausstellungsräumen im Obergeschoss bot. Im Scheitel des Pavillonkomplexes befand sich eine doppelschalige Apsis, bestehend aus einem inneren, ebenfalls nur von oben belichteten Halbrund, das von einem äußeren Umgang umschlossen wurde. Die Apsis bot den Inszenierungsort für das Herzstück der Sammlung, den „Gläsernen Menschen“.

Die Ausstellung „Der Mensch“ war als das Kernstück der Schausammlung in dem Pavillonanbau getrennt von den übrigen Schauräumen untergebracht, was auch bedeutete, dass es keine Erweiterungsmöglichkeit gab. Der Besucher betrat den südlichen Teil des Pavillons vom linken Seitenschiff der Empfangshalle aus (Abb. VI/77). Die Pavillonräume bekamen hohes Seitenlicht. Nur in den seitlichen Teilen im äußeren, kranzartig herumgelegten Gang musste Oberlicht benutzt werden. Über der Eingangstür hing das Hygiene-Auge, das Franz von Stuck als Plakat für die Internationale Hygiene-Ausstellung 1911[138] entworfen hatte (Abb. VI/82,83). Am Eingang stand auf einem runden Holzsockel ein großer Globus (Abb. VI/84), der die Verteilung der Menschen auf der Erde anschaulich verdeutlichen sollte.[139] In den nur durch

[138] Das von Franz von Stuck (1863-1928) für die IHA 1911 entworfene große „Hygiene-Auge“ im Strahlenkranz vor einem nachtblauen Sternenhimmel wurde zu einem Symbol der Hygienebewegung. Vor dem 'universellen' Hintergrund veranschaulicht das den Betrachter fixierende Auge neben dem religiös-moralischen Aspekt auch den stark erzieherischen Charakter der Hygienebewegung in idealer Weise. Siehe hierzu: Henriette Väth-Hinz: Odol. Reklame-Kunst um 1900. Gießen 1985.

[139] Einen ganz ähnlichen Globus zur Veranschaulichung der Bevölkerungsdichte hatte es kurz zuvor auch in der Abteilung „Bevölkerungskunde“ im Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf gegeben

Trennwände mit Schautafeln oder pfeilerartig ausgebildeten Vitrinen separierten Nischen, die allesamt Staubdecken und Oberlicht hatten, wurden im Uhrzeigersinn Themen den Aufbau und die Tätigkeit des menschlichen Körpers betreffend behandelt[140]. Im Scheitelpunkt der Hofeinbauten befand sich, vom Quertrakt des Pavillons (Abb. VI/92,93) zugänglich, die bereits erwähnte Apsis mit dem durchsichtigen Menschen im Zentrum und der Ausstellung von Spalteholzpräparaten[141] und Röntgenbildern im äußeren, halbrunden Umgang (Abb. VI/94). Außerhalb dieser Sondergruppe setzte sich die Ausstellung in der nördlichen Pavillonhälfte mit den Kernaspekten des menschlichen Organismus fort[142]. Über dem Ausgang der Abteilung „Der Mensch“ war das Hygiene-Auge, das Willy Petzold für das Plakat der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1931 in Dresden entworfen hatte (Abb. VI/101,102).

Charakteristisch für die Abteilung „Der Mensch“ war eine Zweiteilung der Wände in eine sockelähnliche untere, durch die Nischenöffnungen immer wieder durchbrochene, holzvertäfelte Zone und eine obere, weiß verputzte, durchfensterte Wandzone (vgl. Abb. VI/86,87,92,98,100). Die Glasflächen der Fenster und dreiseitig rahmende schmale Wandstreifen sprangen leicht hinter die Wandfläche zurück, so dass die in der eigentlichen Wandfläche verbleibenden Stege eine dezente Schattenbildung und eine leichte Modellierung der Wand bewirkten, wodurch jedoch der dominierende Flächencharakter der Wände nicht aufgehoben wurde. Entlang der unteren Begrenzungslinie der Fenster verlief eine dunkle, dünne Holzleiste, die an ein bis zum Äußersten reduziertes Sohlbankgesims erinnert. Mit dieser Leiste wurde der obere Abschluss der vorgelegten Holzverkleidung in der unteren Wandzone noch einmal aufgegriffen. Die Wandverkleidungen der unteren Zone schlossen in ihrer Höhe mit derjenigen der seitlichen

(Abb. VI/85). Der damals im Düsseldorfer Museum im Mittelpunkt des entsprechenden Raumes stehende, bewegliche Globus könnte Vorbild für das auffällige Ausstellungsobjekt in Dresden gewesen sein. Siehe hierzu: Marta Fraenkel: Ein neuartiges Museum: 'Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf (e.V.)'. In: Museumskunde. Vierteljahresschrift für Verwaltung und Technik privater und öffentlicher Sammlungen. Amtliches Organ des Deutschen Museumsbundes. Neue Folge Bd. I (1929). Berlin/Leipzig 1930, S. 23-31, Tafel 6 Abb. 4.

140 Themen der südlichen Pavillonhälfte: 1. Das Leben, 2. Die Zelle, 3. Organsysteme, 4. Knochen, 5. Muskulatur, 6. Blut, 7. Blutkreislauf/Gefäße. Siehe Übersichtsplan (Abb. VI/77) und zeitgenössische Fotos (Abb. VI/82,84,86-92).

141 Der Leipziger Anatom Werner Spalteholz (1861-1940) entwickelte ein Konservierungsverfahren zur Herstellung durchsichtiger anatomischer Präparate. Durch entsprechende Vorbehandlung mit diversen Chemikalien, die Einlagerung des organischen Materials in ein flüssiges Medium sowie die Injektion farbiger Flüssigkeiten konnten Organe für die Ausstellung im Museum oder zu Studienzwecken in eine transparente Form gebracht und haltbar gemacht werden. Vgl. Rolf Thränhardt: Das Deutsche Hygiene-Museum als Lehrmittel-Institut. In: Wissenschaftliche Analen Nr. 6. Jg. 5 (Juni 1956). Zur Verbreitung neuer Forschungsergebnisse herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1956, S. 517-524, hier S. 520.

142 Themen der nördlichen Pavillonhälfte: 8. Haut, 9. Atmung, 10. Stimme/Sprache, 11. Nervensystem, 12. Sinnesorgane, 13. Gehör, 14. Geruch/Geschmack/Gefühl, 15. Auge, 16. Drüsen/Innere Sekretion. Siehe Übersichtsplan (Abb. VI/77) und zeitgenössische Fotos (Abb. VI/93, 97-101).

Nischen ab, welche alle Staubdecken und Oberlicht hatten. Die Nischen wurden durch holzverkleidete, T-förmige Trennwände voneinander geschieden und zum Hauptraum hin abgegrenzt. Die Stirnseiten dieser Trennwände zum Hauptraum waren dicker ausgebildet und besaßen rechts und links eingestellte, säulenartige Glasvitrinen als seitlichen Abschluss (Abb. VI/87,98). Bei den übrigen, frei im Raum stehenden Vitrinen handelte es sich um schlichte Glaskästen mit dünner Rahmung auf eingezogenen, hölzernen Unterbauten mit Sockeln (Abb. VI/92). Die Höhe dieser Unterbauten konnte abhängig von der Höhe der Ausstellungsobjekte variieren. Eigenwillig gestaltete sich ein massiver, hölzerner „Schau"-Kasten am Anfang der Abteilung zum Thema „Der Körper des Einzellers" mit aneinander gereihten Texttafeln und runden Öffnungen (Abb. VI/82,86).

In der Abteilung „Der Mensch" gab es einige interessante Demonstrationstafeln beziehungsweise interaktive Modelle, mit deren Hilfe dem Beschauer medizinische Tatsachen und Körperprozesse besonders einprägsam veranschaulicht wurden. So gab es zu der Frage *„Wieviel Blut kann ein Mensch verlieren?"* ein überlebensgroßes säulenförmiges Demonstrationsmodell, dessen fünft rot leuchtende, fünft Liter Blut symbolisierende Felder sich eins nach dem anderen ausschalteten, bis nach Verschwinden des zweiten roten Felds blitzartig ein großes rotes Kreuz in Kombination mit einer Schriftwarnung „Lebensgefahr" anzeigte. In der Abteilung zur Stimme/Sprache demonstrierte ein Tafel *„Das Schaltwerk der Sprache"* den Zusammenhang zwischen der Leistung der verschiedenen Ausdrucks- und Wahrnehmungsorgane und bestimmten Schaltvorgängen in den Nervenzentren des Großhirns. Sobald der Besucher die Knöpfe „Sprechen", „Schreiben", „Sprache verstehen" oder „Lesen" betätigte, leuchteten die jeweils beteiligten Gehirnzentren nacheinander auf. In der Abteilung zum Nervensystem gab es eine interaktive mechanische Darstellung des Kniesehnenreflexes. Auf Knopfdruck schlug eine schematische Hand mit einem Hämmerchen gegen die Sehne unterhalb der Kniescheibe einer flachplastischen Gliederfigur, worauf eine feine Leuchtspur punktweise den Weg vom Empfindungsnerv über das Rückenmark zum Bewegungsnerv sichtbar machte, bevor dann der Unterschenkel nach vorn ausschlug. Die genannten beleuchteten Anschauungsmittel prägten den Raum mit.[143]

143 Vgl. Werner Lincke: Lehrmeister Licht. In: Das Licht. Zeitschrift für praktische Leucht- und Beleuchtungs-Aufgaben. Berlin 1930/31, S. 123-127, hier S. 125.

Ein zeitgenössisches Zitat aus einem Zeitungsbericht vermittelt einen Eindruck von der Wirkung der Abteilung „Der Mensch“ im Deutschen Hygiene-Museum und gibt gleichzeitig einige wichtige Detailinformationen.

> „Michael hat die Abteilung ‚Der Mensch’ in braunem, halb hellem, halb dunklem Sperrholz und Glas mit einer neutralen Deckenfarbe gehalten. Die Betonpfeiler wurden mit Glasvitrinen umkleidet. Hinter einem Schriftband aus Metallbuchstaben läuft die Installation für die vielen Beleuchtungsarten der Objekte, die man ersann, um in die Schau Abwechslung zu bringen.“[144]

Die Hauptattraktion der Abteilung „Der Mensch“ bildete der im räumlichen und ideellen Zentrum nicht nur des Museums, sondern auch der Internationalen Hygiene-Ausstellung aufgestellte „Gläserne Mensch“, eine durchsichtige Figur, die auf einem runden Podest stehend vom Besucher rundherum zu betrachten war (Abb. VI/94-96). Die Inszenierung des „Gläsernen Menschen“ in einer spitzbogigen Nische geht auf den Entwurf des Wiener Architekten Gottlieb Michael zurück. In einer durchsichtigen Körperhülle befand sich ein nachgebildetes menschliches Skelett mit inneren Organen, Ader-, Nerven- und Muskelsystem. Dieses Abbild des Menschen entstand unter Verwendung von Cellon, Kupfer- und Bleidrähten und später auch Aluminium.[145] Dieses Ausstellungsobjekt war durch elektrische Drähte, kleine Glühlämpchen und Tonträger in besonderer Weise „belebt“ und lichttechnisch eindrucksvoll inszeniert. Eine Schaltuhr regelte die verschiedenen Lampensysteme. Die helle, indirekt beleuchtete Kuppel, gegen die sich der Gläserne Mensch mit seinen markanten Umrissen eindruckvoll abhob, verdunkelte sich langsam. Wenn sich das Auge des Betrachters an die Dunkelheit angepasst hatte, leuchteten nacheinander in gleichmäßiger Folge die verschiedenfarbig gestalteten einzelnen Organe auf: Herz, Lunge, Milz, Schilddrüse, aber auch Blutkreislauf und zentrales Nervensystem. Parallel dazu wurden die im Sockel unter einer Milchglasscheibe befindlichen Felder beziehungsweise Lichttafeln aktiviert, welche die entsprechenden Bezeichnungen der jeweils aufleuchtenden einzelnen Körperteile anzeigten. Ein Tonträger sorgte gleichzeitig für Erklärungen. Wenn auf dies Weise die Lage der wichtigsten Organe anschaulich gemacht wurde, schaltete sich die indirekte Kuppelbeleuchtung langsam wieder ein, so dass die Figur wieder

---

144 Vor der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wie Lingners Ideen verwirklicht wurden. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16.5.1930, S. 5. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Z Bd. 6).

145 Nur bei der Herstellung des ersten „Gläsernen Menschen“ wurde ein echtes Skelett verwendet, welches bei den späteren Figuren aus Aluminiumknochen erstellt wurde. Auch die Organmodelle wurden schon aus Cellon, einem lichtdurchlässigen Kunststoff, gefertigt. Vgl. Susanne Roeßiger: In aller Munde - das Deutsche Hygiene-Museum. In: In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. o. O. 1993, S. 51-62, hier S. 61.

ganz vor hellem Hintergrund zu betrachten war. Ein solch ausgeklügeltes Lichtarrangement musste den Betrachter faszinieren.[146]

Der Gläserne Mensch wurde schon allein wegen der neuartigen Technik[147] der Präsentation, wegen des künstlichen Materials und den optischen und akustischen Signalen von den Besuchern als Sensation empfunden. Die Figur repräsentierte in idealer Weise die Vorstellung Karl August Lingners vom Menschen als künstlerisches und technisches Meisterwerk. Vorbild für das hochmoderne Technikobjekt „Gläserner Mensch“ soll die Statue „Betender Knabe“ aus dem Jahr 300 vor Chr. von Boedas von Byzanz gewesen sein. Das Modell des Menschen mit erhobenen Armen erinnert genauso an die Jünglingsfigur von Fidus, die sich in dem zur Ikone der Lebensreformbewegung gewordenen Bild „Lichtgebet“ auf einem Felsen stehend der Sonne entgegenreckt.[148] Der angesprochene Zusammenhang zwischen der Hygienebewegung und den Lebensreformbewegungen findet sich in dieser Analogie der Ausdrucksformen bestätigt. Hervorzuheben ist der Umstand, dass mit dem Gläsernen Menschen naturwissenschaftliche Ergebnisse, die menschliche Anatomie, mit künstlerisch Mitteln arrangiert und inszeniert werden.[149]

Die Kreis’sche Architektur war jedoch mit den separaten Räumlichkeiten des Hofpavillons und der doppelschaligen Apsis offensichtlich auf das zentrale Ausstellungsobjekt hin konzipiert. Achim Preiß sieht bei der Betrachtung des architektonischen Gesamtkomplexes (Abb. VI/9) im Hinblick auf die Positionierung des „Gläsernen Menschen“ einen das damalige Kulturverständnis ausdrückenden Bedeutungszusammenhang. Er vergleicht den Grundriss des Baus mit demjenigen einer Kirche. Der hohe Eingangsbau des Hygienemuseums korrespondiere

146 Werner Lincke: Lehrmeister Licht. In: Das Licht. Zeitschrift für praktische Leucht- und Beleuchtungs-Aufgaben. Berlin 1930/31, S. 123-127, hier S. 126/127. Lincke lobt die Vielgestaltigkeit der Anwendung des elektrischen Lichts bei dem Hauptexponat des Deutschen Hygiene-Museums.

147 Schon anlässlich der IHA 1911 hatte es Versuche gegeben, den ganzen Menschen durchsichtig darzustellen, was aus technischen Gründen nicht gelang, da man zwar einzelne Organe in Glas gießen und beleuchten, diese aber noch nicht mit der Haut und dem Knochengerüst verbinden konnte. Erst mit der Entwicklung des leichten, formbaren und lichtdurchlässigen Ersatzwerkstoffs Cellon gelang die Verbindung. Der Leiter der Dresdner Museumswerkstätten, Franz Tschackert, experimentierte mit dem in den 1920er Jahren in den Handel gekommenen Werkstoff Cellon der Firma Roehm & Hass und realisierte das weltbekannte Haupt-Ausstellungsobjekt des Hygiene-Museums. Vgl. Bruno Gebhard: Im Strom und Gegenstrom. 1919-1937. (Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft und Technik Heft 14). Wiesbaden 1976, S. 98/99; Georg Seiring: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende der 1960er/Anfang 1970er Jahre, 35 S., hier S. 20. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

148 Vgl. Martin Roth: Menschenökonomie oder der Mensch als technisches und künstlerisches Meisterwerk. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der Gläserne Mensch - Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990, S. 41-67, hier S. 65.

mit einem Westwerk, der Quersaal sei die Umsetzung eines Westquerhauses und die durch Pfeilerreihen in drei Teile geteilte, längsrechteckige Empfangshalle sei vergleichbar mit Mittelschiff und Seitenschiffen eines Sakralbaus. Durch die „Seitenschiffe“ gelangte man in den Pavillon, dessen äußerer, nur von oben belichteter Umgang, durch Vitrinen derart gegliedert war, dass sich die Parallele zu dem Kapellenkranz eines Umgangschores aufdrängte. Die Lichtregie unterstrich die sakrale Atmosphäre. Das Tageslicht war auf die Exponate in den Vitrinen gebündelt, während der übrige Raum abgedunkelt erschien. Aus dieser Abfolge von Räumlichkeiten heraus entwickelte sich der abschließende architektonische und ausstellungstechnische Höhepunkt des Museums in der nochmals ausgeschiedenen Hauptapsis. Dort befand sich unter einem steilen Gewölbe, belichtet durch einen zentralen Okulus, die durchsichtige Figur mit empor gestreckten Armen. Achim Preiß sieht hier zu Recht ein anthropozentrisches Konzept vorliegen, welchem unter Ausnutzung der bedeutungssteigernden Raumanordnung einer sakral anmutenden Architektur Ausdruck verliehen wurde. Anstelle des Christusbildes tauchte ein Abbild der Technik, der Mensch als komplexes Wesen, erfasst durch die Wissenschaft, auf. Preiß spricht von einem willentlichen Akt der Blasphemie.[150] Obwohl diese These von Achim Preiß hochinteressant und durchaus nachvollziehbar ist, erscheint dieser letzte Schritt der Deutung ein wenig zu drastisch. Abschließend lässt sich jedoch sagen, dass in der zu einem Höhepunkt hin entwickelten Architektur- und Ausstellungsinszenierung eine eher einseitige Sicht des Menschen zum Ausdruck kommt. Susanne Roeßiger spricht in diesem Zusammenhang von einer *„einseitigen, biologisch determinierten Betrachtungsweise“*, bei der der Mensch als Ausdruck des Abschlusses einer Entwicklung keine Einordnung in ein ihm entsprechendes Umfeld erfuhr.[151]

149 Vgl. Alexander Klein, Klaus Vogel: Der umgetopfte Mensch. Überlegungen zu einem methodischen Problem. In: Museumskunde Bd. 63, 1/98. April 1998, S. 82/83.

150 Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Bemerkungen zur Körperkultur im 20. Jahrhundert. In: Katharina Flügel, Wolfgang Ernst (Hrsg.): Musealisierung der DDR? 40 Jahre als kulturhistorische Herausforderung. (Leipziger Gespräche zur Museologie. Schriftenreihe des Instituts für Museologie Bd. 1). Bonn 1992, S. 106-113, hier S. 107/108.

151 Vgl. Susanne Roeßiger: In aller Munde - das Deutsche Hygiene-Museum. In: In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. o. O. 1993, S. 51-62, hier S. 61.

6.7.2. Die Schauräume in den Hofflügeln (Ausstellungstrakte)

Während das ganze Erdgeschoss der Hofflügel den Werkstätten und Lagerräumen vorbehalten war (Abb. VI/8), wurde in den beiden Obergeschossen die ganze Länge der Seitenflügel sowie fast der ganze rückwärtige Hofflügel durch Ausstellungsräume eingenommen (Abb. VI/9,10,11).

Die ursprünglich von den Ausstellungsmachern gewünschte Breite der Ausstellungstrakte musste von 12,0m aus Sparsamkeitsgründen auf 10,5m verringert werden, da sonst der Gesamtgrundriss wegen der Maßverhältnisse der Baumassen hätte geändert werden müssen. So nahm man die schmalere Variante zu Gunsten der Gesamtlösung in Kauf.[152] Die Ausstellungsräume wurden im ersten Obergeschoss durch zu beiden Seiten hoch angesetzte, liegende Fenster belichtet. Auf halber Länge, baulich nur durch ein kleines Nebentreppenhaus unterbrochen, waren die Ausstellungstrakte lediglich durch variable Stellwände und Vitrinen strukturiert. Zwei quadratische Ecksäle, die durch die großen Fensteröffnungen der Rückfront des Querbaus an der Zinzendorfstraße zusätzlich belichtet wurden, schlossen die beiden Trakte nach hinten ab. Der Querbau beherbergte zum Innenhof hin ein Restaurant und einen gangartigen Ausstellungsraum an der Außenseite, durch den sich der Rundgang in den gegenüberliegenden Hofflügel (Ausstellungstrakt) fortsetzte. Das zweite Obergeschoss der Ausstellungstrakte, das wieder über die beiden vorderen Treppenhäuser erschlossen war, unterschied sich vom ersten Obergeschoss im Wesentlichen durch eine andere Belichtung. Bei ähnlicher Raumorganisation erfolgte hier die Belichtung nicht durch aneinander gereihte liegende Fenster, sondern durch eine Glasdecke unterhalb der um die gesamten Hofflügel herumlaufenden Dachlaterne. Die quadratischen Eckräume des rückwärtigen Querbaus waren auch im zweiten Obergeschoss durch große quadratische Fenster der Rückwand zusätzlich belichtet. Der dem Hof zugewandte Teil des zweiten Obergeschosses des Querbaus, wo sich ebenfalls zwei kleinere Treppenhäuser befanden, enthielt neben dem Restaurant auch einen Ruheraum und das mit Möbeln aus dem Lingner-Nachlass ausgestattete Lingner-Gedächtniszimmer.

---

[152] Vgl. Martin Vogel: Gliederung der Schausammlungen im Museums-Neubau. In: Bericht über die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927, S. 18-25, hier S. 22.

6.7.3. Schauraum 2: Menschenkunde

Vom hinteren Teil der Empfangshalle aus musste der Besucher sich nach rechts wenden, um über eine Treppe in das Obergeschoss des nördlichen Hofflügels zu gelangen, wo der eigentliche Rundgang durch die Schausammlung begann. Der erste Saal war hier der Menschenkunde[153] gewidmet. Eine Entwurfszeichnung (Abb. VI/103) von Gottlieb Michael zu diesem Raum zeigt gleich lang in den Raum hineinragende Vitrinen mit zum Mittelgang hin abgerundeten, transparenten Abschlüssen. Auch die Decke erscheint abweichend von der tatsächlichen Ausführung mit dünnen, tiefen Unterzügen versehen, an denen in größeren Abständen weit herunterhängende, tellerartige Beleuchtungskörper angeordnet sind. Auf der Entwurfzeichnung fehlt die in der Mittelachse direkt hinter dem Eingang ausgeführte „Litfasssäule".

Der ausgeführte Raum (Abb. VI/104-108) hatte eine glatte Decke mit kleinen Deckenlampen in Form von runden Scheiben. Wichtige Ausstellungsobjekte dieses Saals waren beispielsweise in einer besonderen Untergruppe über die Lehre von der Lagebeziehung der Organe zueinander zwei auseinander klappbare Menschenmodelle in viertelkreisförmigen Glasvitrinen mit Holzunterbau (Abb. VI/104,106,108) sowie ein Fries an der Schmalwand über dem Eingang, der die Entstehung und Abstammung des Menschen in einer Entwicklungsreihe zeigte (Abb. VI/104). Eine weitere Besonderheit war eine Vitrine mit dem Titel *„Der Mensch als Maß aller Dinge"* (Abb. VI/107) mit Schuhen, Strümpfen, Handschuhen und anderen Kleidungsstücken für Riesen und besonders kleine Menschen, welche die große Variationsbreite bei der Größenentwicklung des menschlichen Körpers zeigte. Zu Beginn des Raums befand sich eine vom Fußboden bis zur Decke reichende Litfaßsäule (Abb. VI/104-106) mit kleinen, treppenartig um die Säule herum angeordneten Schaukästen im unteren Bereich und größeren, länglichen, stehenden Kästen im oberen Bereich, welche unterschiedliche Skelette enthielten. Die einander gegenübergestellten, unterschiedlich langen Vitrinen dieses Raumes standen jeweils in Verbindung mit den beiden Längswänden, so dass ein Mittelgang entstand. Über dem Durchgang zum nächsten Saal befand sich ein Relief aus zwei Reihen mit jeweils zehn Tierdarstellungen (Abb. VI/108). Es handelte sich um die Darstellung *„Das menschliche Leben in Tiergestalt / Ein künstlerischer Scherz Moritz von Schwinds"*.

---

[153] Thema dieser Abteilung waren neben der Entstehung und Abstammung des Menschen und seiner Stellung in der Umwelt auch die Merkmalsunterschiede beim Menschen. Die Themen waren in folgende Gruppen gegliedert: 1. Die Entstehung des Lebens auf der Erde, 2. Rassenkunde, 3. Der Mensch als Maß aller Dinge, 4. Allgemeine Topographie des Körpers, 5. Auf- und Abstieg des menschlichen Körpers.

6.7.4. Schauraum 3: Die Frau als Gattin und Mutter

Vom Saal „Menschenkunde“ aus trat der Besucher zunächst in eine Art Durchgangsraum. Da die vorliegende Entwurfszeichnung (Abb. VI/109) zu diesem Vorraum von Gottlieb Michael im Wesentlichen mit der tatsächlichen Ausführung (Abb. VI/110) übereinstimmt, soll hier gleich die Ausführung beschrieben werden. Über eine zweiflügelige Tür[154] in der rechten Wand war ein kleines Nottreppenhaus zu betreten. Der Fußbodenbelag war zweifarbig, schachbrettartig ausgebildet. Der weitere Durchgang (Abb. VI/110, 111) in den Raum 3 lag auf der linken Seite an der Außenwand. In der Ecke zwischen Treppenhaustür und Durchgang in den nächsten Saal (Abb. VI/110) befand sich eine Art quadratischer Baldachin, in dessen Mitte die Plastik eines weiblichen Aktes mit zwei Kleinkindern auf einem schlichten Sockel stand. An der in Rundgangsrichtung linken Wand des Durchgangs befand sich unter dem Fenster, als weitere Einstimmung auf die nun folgende Abteilung der Schausammlung, ein alter indischer Spruch.

> „ZEHN BRAHMANEN ÜB / ERRAGT EIN LEHRER AN / WÜRDE, ZEHN LEHRER Ü / BERRAGT EIN VATER, ZEHN / VÄTER ODER WOHL AUCH DIE / GANZE ERDE ÜBERTRIFFT AN / WÜRDE EINE EINZIGE MUT / TER: WER KOMMT IHR GLEICH!“[155]

In der Abteilung „Die Frau als Gattin und Mutter“[156] fand im Zusammenhang mit dem Thema „Schwangerschaft - Geburt - Wochenbett“ eine weitere Plastik Aufstellung. Es handelte sich um die Figur einer liegenden Frau mit Kleinkind (Abb. VI/112)[157]. Eine Besonderheit dieser Abteilung war ein extra für Kinder angelegter Durchgang, um diese an der nur den Erwachsenen vorbehaltenen Gruppe über Geschlechtsorgane, Zeugung und Mutterschaft in Moulagen und Bildern „vorbeizuschleusen“. Zum Thema „Kinderpflege im Leben der Völker“ gab es attraktiv gestaltete Dioramen.[158]

---

154 Die im Entwurf als Füllungstür mit quadratischen Kassetten gezeichnete Tür zum Treppenhaus wurde mit weiß lackiertem Holzrahmen, großflächiger Verglasung und Türdrückern in Form von drei runden Metallstäben ausgeführt und korrespondierte bezüglich der Formensprache mit den einfacheren Türen im Treppenhaus des Verwaltungstrakts im nördlichen (rechten) Kopfbau (vgl. Abb. VI/13).

155 Zit. nach der Entwurfszeichnung von Gottlieb Michael.

156 Die Themen der einzelnen Gruppen der Abteilung „Die Frau als Gattin und Mutter“ waren: 1. Biologische Unterschiede von Mann und Frau, 2. Keimesentwicklung, 3. Entwicklung beim Menschen, 4. Frau und Fortpflanzung, 5. Schwangerschaft - Geburt - Wochenbett, 6. Hygiene der Frau, 7. Durchgang für Kinder.

157 Bei der Aktplastik „Mutter und Kind“ des Wiener Professors Josef Müllner handelte es sich um eine auf einem relativ hohen Postament liegende Frauenfigur, welche das rechte Bein über das aufgestützte linke Bein geschlagen, mit den Armen ein Kleinkind in die Höhe stemmt, um es anzublicken.

An dieser Stelle interessant ist ein kurzer Vergleich mit den Ausstellungsräumen des Düsseldorfer Reichsmuseums für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, wo man in einer Abteilung zum Thema „Die Stellung der Ehefrau im Wandel der Zeiten“ ebenfalls eine Kombination aus volkstümlich gestalteten Dioramen und wissenschaftlichem Bildmaterial zur Veranschaulichung der Zusammenhänge wählte (Abb. VI/113). Auffällig ist auch hier eine sehr kühle Gestaltung der Räume und eine horizontale Zweiteilung der Wände, die durch die Höhe der Vitrinen vorgegeben wurde, welche zugleich als massive, in den Raum hineinragende Trennwände fungierten. Dort, wo keine Schautafeln waren, sorgte im Düsseldorfer Reichsmuseum wie auch in den Räumen des Deutschen Hygiene-Museums eine zweifarbige Wandgestaltung beziehungsweise eine Vertäfelung der unteren Wandzone für die Fortsetzung dieser zweiteiligen Wanddefinition.

6.7.5. Schauraum 4: Vererbung und Eugenik

Die Abteilung „Vererbung und Eugenik“[159] befand sich am Ende des nördlichen Ausstellungstraktes in dem quadratischen Ecksaal. Die Entwurfszeichnung „Gruppe 'Vererbung'“ von Gottlieb Michael (Abb. VI/114) zeigt an zwei gegenüberliegenden Wänden je zwei lange, in den Raum hineinragende Glasvitrinen mit sockelartigen Unterbauten, die jeweils von einem Pfeiler durchschnitten werden. Die Pfeiler sind eingebunden in ein großes Rastersystem von Deckenunterzügen, welche die Decke in quadratische Felder aufteilen. In jedem der Felder ist auf dem Entwurf eine schachtelartige Lampe angebracht. Auf dem Fußboden sind die Hauptwege dunkel hervorgehoben. Im Mittelgang befindet sich in der Entwurfszeichnung eine hölzerne Pyramide aus vier polygonal gebrochenen Trommeln. Formal erinnert dieser Turm an den kleinen Pavillon für den „Gläsernen Menschen“ auf der Ausstellung „Der Mensch“ in Wien 1925 (Abb. VI/115).

Das vermutlich einzige noch existierende zeitgenössische Foto von diesem Schauraum (Abb. VI/116) belegt, dass die Ausführung im Wesentlichen nach dem oben beschriebenen Entwurf erfolgt war. Leider ist der geplante polygonale Turm auf dem Foto nicht erkennbar.

---

158 Vgl. Vor der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wie Lingners Ideen verwirklicht wurden. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16. Mai 1930, S. 4.

159 In dem Saal „Vererbung und Eugenik“ wurden folgende Themen-Gruppen behandelt: 1. Geschlechtliche und ungeschlechtliche Fortpflanzung, 2. Die Zelle als Träger der Vererbung, 3. Vererbung (Mendelsche Regeln), 4. Bevölkerungspolitik, 5. Eheberatung.

Der Schwerpunkt lag bei dieser Abteilung auf der Eugenik und der „Rassenhygiene". Ausführlich und zum Teil sehr eindringlich wurde über Keimgifte wie Alkohol, Nikotin oder Blei informiert, um dem Besucher seine Eigenverantwortung auf diesem Gebiet vorzuführen. Zur Verdeutlichung der Mendelschen Regeln wurden Bildbeispiele eingesetzt, die durch verschiedene Knöpfe in bestimmter Reihenfolge zum Leuchten gebracht werden konnten. Farbig angelegte Merkmale konnten durch Gruppenschaltung in ihrem Vererbungsgang bei den verschiedenen unmittelbaren und mittelbaren Nachkommengruppen genau verfolgt werden.[160] Ein wichtiges Merkmal speziell dieser Abteilung waren „dramatische" beziehungsweise stark imperative Präsentationsmethoden. Ein Zitat aus einem zeitgenössischen Zeitungsartikel vermag zu verdeutlichen, wie drastisch die Dinge präsentiert wurden und wie selbstverständlich daraus eine einfache Formel abgeleitet wurde.

> „Wenn die ersten Darstellungen in der nächsten Abteilung *Vererbung und Eugenik*, die die Stammbäume vornehmlich auch rassemäßig unglücklicher Familien zeigen, pessimistisch stimmen, so sind um so positiver die Darstellungen der Eheberatung, die mit ihrem Wahnruf ‚Geh nicht blind in die Ehe!' allgemein verständlich - gerade bei diesem Thema kann man ja nicht allgemeinverständlich genug sein - dem einzelnen zeigen, wie er für sein Teil praktische Bevölkerungspolitik treiben kann und muß."[161]

6.7.6. Schauraum 5: Hygienische Volkserziehung

Der längliche Ausstellungssaal (Abb. VI/117,118) im rückwärtigen Querbau war im ersten Obergeschoss der Abteilung für „Hygienische Volkserziehung"[162] vorbehalten. Von diesem Raum existiert keine Entwurfszeichnung. Wie bei der vorhergehenden Abteilung zum Thema Vererbung war der Tenor dieser Abteilung ein besonders mahnender. Die Ziele der Ausstellung, eine vorausschauende Gesundheitspolitik und die aktive Mitarbeit jedes Einzelnen durch persönliche Gesundheitspflege durch Sport, Gymnastik, Wandern und Körperkultur, kamen in dieser Abteilung besonders deutlich zum Tragen. So war es sicherlich auch kein Zufall, sondern von symbolischem Gehalt, dass der Raum zur hygienischen Volksbelehrung an zentraler Stelle in der Mitte des ersten Obergeschosses lag.

---

160 Vgl. Werner Lincke: Lehrmeister Licht. In: Das Licht. Zeitschrift für praktische Leucht- und Beleuchtungs-Aufgaben. Berlin 1930/31, S. 123-127, hier S. 126.

161 Vor der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wie Lingners Ideen verwirklicht wurden. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16.Mai 1930, S. 4.

162 Die verschiedenen Themengruppen dieser Abteilung lauteten: 1. Notwendigkeit und Aufgaben der Hygiene, 2. Die Mittel der hygienischen Volkserziehung, 3. Die Durchführung der hygienischen Volkserziehung, 4. Zur Geschichte der hygienischen Volkserziehung (Schule und hygienische Volkserziehung).

Die innere Längswand des Raums war mittig, zwischen den beiden Türen zur dahinter liegenden Museumsgaststätte durch eine große Schautafel zum Thema „Hygienische Volksbelehrung“ nahezu ausgefüllt (Abb. VI/118,119)[163]. Von der gegenüberliegenden Fensterwand gingen dünne Trennwände ab, welche in der Raummitte durch breite, entlang der Längsachse verlaufende Vitrinenwände abschlossen (Abb. VI/117). Diese Stirnwände hatten meist nur an den Ecken mittig eingesetzte, säulenartige Glasvitrinen. Es gab jedoch auch eine Vitrinenwand mit vollständig durchsichtigem Glasaufsatz am Anfang des Raums. Die solchermaßen gebildeten t-förmigen Einbauten ließen bis auf einen Durchgang fast geschlossene Kompartimente entstehen. Die linke Raumhälfte diente nur als Gang.

6.7.7. Die Gaststätte

In der Mitte des rückwärtigen Querbaus befand sich im ersten Obergeschoss die Gaststätte für Museumsbesucher (Abb. VI/10). Von der Museumsgaststätte liegt eine Entwurfszeichnung vor, die bezeichnet ist mit „Erfrischungsraum für Besucher“ (Abb. VI/120). Sie zeigt den Raum aus nord-westlicher Richtung. Zu sehen ist daher ein Teil der verglasten Hofseite und die südliche Schmalwand. Von der tatsächlichen Ausführung weicht die Zeichnung durch eine wesentlich reduziertere Ausstattung ab. Die Schmalwand erscheint in zwei Zonen aufgeteilt. Die untere Zone besteht aus zwei Reihen großer, quadratischer, zweifarbiger Kacheln, die schachbrettartig angeordnet sind, ähnlich wie im Entwurf für das Sitzungszimmer. Die darüber liegende, etwas höhere Zone besteht aus weiß gestrichener Wand. Der Fußboden aus rechteckigen Platten ist ebenfalls in zwei Farben gemustert. Die Beleuchtungskörper des Entwurfs bestehen aus einer waagerechten Stange, die an einer dünnen Stange von der Decke herunterhängt. An beiden Enden des waagerechten Stabs hängt wiederum je eine Kugellampe[164]. Die Möblierung fällt in der Zeichnung spärlicher aus. Tische und Stühle scheinen aus dünnem Bugholz oder aus

[163] Die große wandfüllende Schautafel „Die hygienische Volksbelehrung will durch Aufklärung und Erziehung zu gesundem Leben führen“ stammt wohl von dem Maler Otto Jahn, den Gottlieb Michael aus Wien mit nach Dresden gebracht hatte. Jahn arbeitete hier mit kollagenartig zusammengefügten plakativen Einzelbildern. In der Mitte des oberen Teils sind Personen und Institutionen der Wissensüberlieferung und Orientierung (Arzt, Hebamme, Schwester, Prediger, Bibliothek, Film, Ausstellung etc.) aufgeführt, die gemeinsam an dem Ziel des gesunden Menschen arbeiten. Ein schmaler Bildstreifen am unteren Rand der Tafel verdeutlicht demgegenüber die Gefahren für die menschliche Gesundheit (Kinderverwahrlosung, Überlastung, Maschinenarbeit, Trunksucht).

[164] Die Lampen des Entwurfs für die Gaststätte des Deutschen Hygiene-Museums gleichen in ihren Grundelementen, besonders in der Gestaltung der Aufhängung, einem extravaganten Beleuchtungskörper, der für das Sitzungszimmer der Kommunalbank Bochum realisiert worden war (Abb. VI/37).

gebogenen Metallstangen gebildet. Die Stuhlbezüge haben breite Streifen in zwei Farben und ähneln denen der Entwürfe für das Direktorenzimmer und den Lingner-Gedächtnisraum.

Die ausgeführte Gestaltung der Gaststätte wich in einigen Punkten von der Entwurfszeichnung ab. Von der Schausammlung (Schauraum 5: Hygienische Volkserziehung) aus gab es zwei Eingänge zur Gaststätte, an jedem Ende der trennenden Längswand einen (Abb. VI/10). An den Schmalseiten des Gaststättenraums befand sich je eine schmale Tür zum benachbarten Treppenhaus, von wo aus man auch die Terrassen des Querbaus betreten konnte (Abb. VI/121). Der längliche Gaststättenraum öffnete sich großzügig zum Innenhof hin. Die ganze Längswand zum Innenhof und die Schmalseiten des Raums waren jeweils zur Hälfte durch einen dreiseitig durchfensterten, kastenartigen Ausbau bestimmt (Abb. VI/122,123). Der Gaststättenraum besaß in der Mitte zwei Pfeiler. Diese gliederten den Raum optisch in zwei Längskompartimente und drei Querkompartimente (Abb. VI/10,122). Wände, Pfeiler und Fußboden waren in unterschiedlichen, zweifarbigen Fliesen ausgeführt, während die Decke hell verputzt war. Bei den Fußbodenfliesen handelte es sich um kleine, mosaiksteinchenähnliche, quadratische Fliesen in weiß und in dunkel (vermutlich mattschwarz oder dunkel blau-grau) mit hellen Fugen. In den beiden länglichen Raumteilen in unterschiedlichen Mustern verlegt, bildeten die überwiegend dunklen Steinchen den optischen Untergrund für die Muster.[165] So gestaltete sich der Fußboden in hinteren Teil der Gaststätte durch der Länge nach verlaufende, zu Dreiergruppen zusammengefasste, weiße Linien auf dunklem Grund. Im vorderen, von großen Fenstern gerahmten Teil der Gaststätte gab es zwei rechteckige Felder, ein breiteres und ein schmales vor der Fensterbrüstung mit nun querverlaufenden weißen Linien im Fußbodenmuster. Die Verkleidung der beiden Pfeiler bestand aus größeren, quadratischen, dunklen Fliesen mit hellen Fugen. Die wenigen in diesem großflächig verglasten Raum noch verbleibenden Wandflächen waren wiederum durch andere Fliesenformen und Verlegemuster charakterisiert. Gerahmt durch eine gekachelte Fußleiste und ein breiteres Fries knapp unterhalb der Decke zierte eine Art horizontales „Stäbchenmuster“ aus dunkleren (eventuell ockerfarbenen) langen, stäbchenartigen Fliesen, die versetzt im Längsverband auf weißem Grund verlegt waren, die

[165] In einem Flur des Untergeschosses des Querbaus ist heute noch ein originaler Bodenbelag erhalten, der demjenigen der Gaststätte entspricht. Es handelt sich um dieselben kleinen Mosaikfliesen. An dieser Stelle findet sich noch ein in den Boden eingelegter Hinweis auf die Herstellerfirma „Villeroy und Boch / Keramische Werke A.G.“. Die Farben sind cremeweiß und blau-grau und lassen Rückschlüsse auf die Farbgebung des Gaststättenfußbodens durchaus zu. An dem besagten Flur müssen sich ursprünglich die Wirtschaftsräume der darüber liegenden Gaststätte befunden haben.

Wandflächen. Auf der Längswand befand sich mittig auf einem weiß gekachelten Ausschnitt ein Tryptichon von Otto Dix „Der Bau des Hygienemuseums“ (Abb. VI/122).[166]

Die leicht höhere Decke im hinteren Teil der Gaststätte erscheint auf den Fotos leicht abgetönt im Gegensatz zu der weißen Decke im vorderen, wintergartenähnlichen Teil (Abb. VI/122). Hier gab es auch filigran gestaltete Beleuchtungskörper (Abb. VI/123) in Form von waagerecht in einer Flucht gehängten Milchglaszylindern, die, untereinander durch Metallstäbe verbunden, an dünnen Stäben von der Decke herunterhingen, so dass sich eine „Beleuchtungskette“ ergab[167]. Die Heizung verschwand hinter einer gitterartigen Holzverkleidung entlang der Fensterbrüstung (Abb. VI/123). Die Bestuhlung (Abb. VI/122) bestand aus schlichten, formschönen Armlehnstühlen aus dunklem Holz mit einer Sitzfläche aus Korbgeflecht[168]. Vereinzelt gab es auch einfache Korbsessel.

6.7.8. Räume 6-9: Ernährung

Im südlichen Ecksaal des rückwärtigen Querbaus (Schauraum 6)[169] sowie in den sich anschließenden drei Räumen des südlichen Hofflügels war die Abteilung zum Thema Ernährung untergebracht. Diese vergleichsweise sehr ausführliche Behandlung innerhalb der Museumssammlungen resultierte aus der Vorzugsstellung des Ernährungs-Themas im Hinblick auf die persönliche und öffentliche Gesundheitspflege.

Der Ecksaal (Abb. VI/126-128), von dem keine Entwurfszeichnung vorliegt, war in einzelne Kompartimente unterteilt durch in regelmäßigen Abständen von der südlichen Fensterwand und der gegenüberliegenden Wand abgehende Trennwände, die zur Raummitte hin jeweils in einem

---

166 Bei dem direkt auf den Putz gemalten Wandbild handelte es sich merkwürdigerweise um das einzige Beispiel baugebundener Kunst des Malers in Dresden, der 1927 in der Nachfolge von Otto Gussmann das Lehramt für Monumentalmalerei an der Dresdner Kunstakademie übernommen hatte. Vgl. Sigrid Walther: Eine Göttin für den 'Tempel der Gesundheit'. Die Plastik 'Hygieia' von Karl Albiker im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden. (Publikationsreihe Wissenschaft im Deutschen Hygiene-Museum Bd. 3.), S. 13. Von dem 1933 abgeschlagenen Wandbild existiert heute noch eine Vorzeichnung in Bleistift, Kohle und farbiger Kreide auf Karton in der Hamburger Kunsthalle unter der Inventarnummer 1981/23 ac. Die beiden Seitenteile haben die Maße 220 x 123 cm, die Mittelteil hat das Format 220 x 246 cm.

167 Sehr ähnliche Beleuchtungskörper fanden sich im Foyer der in den Jahren 1925-28 von Wilhelm Kreis ausgeführten Kommunalbank in Bochum (Abb. VI/124).

168 Es befinden sich heute noch einige wenige Exemplare dieser Gaststättenstühle im Besitz des Hygiene-Museums (Abb. VI/125).

169 In diesem Saal wurden die folgenden Themengruppen abgehandelt: 1. Grundlagen des Stoff- und Kraftwechsels und 2. Geschichtliche Entwicklung der Stoffwechselforschung.

dreiseitig durchsichtigen Vitrinenkasten endeten. Aus den Trennwänden wuchsen schlanke quadratische Pfeiler bis zur glatt verputzten Decke, an der in regelmäßigen Abständen rechteckige, schachtelartige Beleuchtungskörper angebracht waren. Diese aus Milchglasplatten zusammengesetzten, mit dunklen Nieten verzierten Lampen, aber auch das Grundprinzip der Trennwände mit integrierten Vitrinenkästen tauchen in der Entwurfszeichnung für das räumliche Pendant, den Ecksaal zum Thema „Vererbung und Eugenik“ (Abb. VI/114), von dem kein zeitgenössisches Foto mehr existiert, auf. Dies lässt den Schluss zu, dass die beiden Ecksäle ganz ähnlich gestaltet waren. Besonderheiten des Ecksaals zum Thema Ernährung waren eine monumental aufgefasste, blockartige weibliche Aktplastik auf quadratischem Sockel[170] sowie ein bunter, im oberen Wandabschnitt angebrachter Wandfries, der die Ernährung bei den verschiedenen Völkern darstellte.

Vom nächsten Raum, Schauraum 7 zum Thema „Verdauung und Ausscheidung“, liegt weder ein Entwurf noch ein zuverlässig zuzuschreibendes zeitgenössisches Foto vor. Ein wichtiges Exponat dieses Raum war ein überlebensgroßes, unter einer Glasscheibe angebrachtes Bild des menschlichen Körpers, an dem der Verdauungsvorgang veranschaulicht wurde. Am Fuß der mit der Frage *„Was erfolgt wo?“* bezeichneten Tafel waren Fragen wie beispielsweise *„Welche Teile sind dem Willen unterworfen?“* oder *„Wo findet die Stärkeverdauung statt?“* zusammen mit einem Kontaktknopf angeordnet. Bei Knopfdruck leuchteten dann die entsprechenden Organe und ein Lichtpfeil auf.[171]

In Schauraum 8 (Abb. VI/129) zum Thema „Nährstoffe und Nahrungsmittel“ wurde der menschliche Stoffwechsel erklärt und das Verhältnis von Nährwert und Preis verschiedener Nahrungsmittel gegenübergestellt. Exemplarische Preisberechnungen einzelner Nahrungsmittel und sinnvolles Haushalten ohne unnötigen Verfall von Lebensmitteln standen hier im Vordergrund. So kam auch die Verbindung von Gesundheit und Wirtschaft zu ihrem Recht.

Im letzten Raum der Abteilung Ernährung, Schauraum 9 (Abb. VI/130,131), ging es um Vitamine und Ernährungshygiene. Hier wurde der Besucher vor allem über die verheerenden Folgen von Vitaminmangel (Vitaminmangelkrankheiten) informiert. Dieser Schauraum, für den

---

[170] Bei der Plastik „Mutter Erde“ von dem Dresdner Künstler Paul Berger handelte sich um das Ruhe und Gelassenheit ausstrahlende, Fruchtbarkeit symbolisierende Abbild einer sitzenden, schwangeren Frau mit auf den Oberschenkeln ruhenden Armen und leicht zurückgebeugtem Kopf.

[171] Vgl. Werner Lincke: Lehrmeister Licht. In: Das Licht. Zeitschrift für praktische Leucht- und Beleuchtungs-Aufgaben. Berlin 1930/31, S. 123-127, hier S. 124/125.

keine Entwurfszeichnung existiert, hatte kräftige, querverlaufende Deckenunterzüge. Von der Fensterwand gingen fast brüstungshohe Trennwände ab, die zum größten Teil als gläserne Schaukästen ausgebildet waren. An der zum Treppenhaus gelegenen Schmalwand befanden sich stufenartig gestaffelte Podeste, auf denen Objekte aufgestellt waren.

6.7.9. Schauraum 10: Gesundheit und Krankheit

Über das große Treppenhaus im vorderen Teil des südlichen Hofflügels (Abb. VI/132-134) gelangte man in das zweite Obergeschoss, wo sich der Rundgang dann in entgegengesetzter Richtung zu der Raumfolge des ersten Obergeschosses fortsetzte. Der Besucher wurde also auf dieser Ebene über den U-förmigen Weg um den großen Innenhof herum wieder zurück zum Ausgangspunkt geführt. Die Schausammlung des zweiten Obergeschosses stand zu zwei Dritteln unter dem Gesamtthema „Gesundheit und Krankheit“[172]. Die generelle Behandlung dieses Themas erfolgte im ersten Raum des zweiten Obergeschosses des südlichen Hofflügels (Abb. VI/135-137). In den Räumen zum übergeordneten Thema „Gesundheit und Krankheit“ kamen vor allem zur Verdeutlichung statistischer Zusammenhänge verstärkt flächige, farbige, plakative Darstellungen in Linolschnitttechnik zur Anwendung. Was die besuchergerechte Aufbereitung der oftmals unangenehmen Themen und die didaktische Grundhaltung der Ausstellungsmacher betraf, so gibt ein zeitgenössisches Zeitungszitat den Tenor gut wieder:

> „(...) daß einerseits die oft folgenschwere Bedeutung der einzelnen Krankheitsgruppen genügend betont ist, daß ein ernstes "Hütet Euch!" überall hindurchklingt, daß aber andererseits behutsam und streng vermieden ist, Pessimisten, Hypochonder, eingebildete Kranke zu züchten. Wichtig in diesem Zusammenhang besonders der einleitende Raum (...)“[173]

Mitten im Schauraum 10, von dem es keine Entwurfszeichnung gibt, befand sich eine bis zur Decke (Oberlicht) reichende, dicke, quadratische Säule auf einem rechteckigen, vor und hinter der Säule als große Sitzfläche nutzbaren Podest (Abb. VI/135,136). An der Säule befanden sich Statistiken und das Thema des Raums in großen, schwarzen Buchstaben. Die Wände des Raums waren gegliedert durch eine hüfthohe Verkleidung aus Holz und eine darüber liegende weiße Wandzone mit vielen Schautafeln.

---

[172] Dabei gab es folgende Gruppen: 1. Gesundheit und Krankheit, 2. Innere Krankheitsbedingungen, 3. Belebte Krankheitserreger, 4. Krankheit und Heilung, 5. Krankheitsbekämpfung, 6. Äußere Krankheitsursachen.

6.7.10. Schauraum 11: Tuberkulose

Die sehr anschaulich und aufwendig gestaltete Abteilung zum Thema Tuberkulose (Abb. VI/138-143), für die keine Entwürfe vorliegen, gliederte sich in zahlreiche Untergruppen.[174] Neben den Bemühungen um Veranschaulichung der Krankheit im Zusammenhang von Ursache und Wirkung spielte die appellierende Schilderung von Verhütungs- und Heilungsmöglichkeiten eine große Rolle. Plakative Fotomontagen, wie beispielsweise die Montage *„Ein Tag in der Heilstätte"*, aber auch einfache Mittel drastischer Darstellung wie diejenige eines 25.000fach vergrößerten Tuberkelbazillus verdeutlichten eine besonders nachdrückliche Belehrungsabsicht.

Wie alle Schauräume des zweiten Obergeschosses hatte der Raum zum Thema „Tuberkulose" Oberlicht. Die vom Fußboden bis zur Decke reichende Holzverkleidung hatte stellenweise Wandvorlagen, so dass sich Nischen, voneinander abgesetzte Tafeln oder integrierte Dioramenkästen und Sehschlitze ergaben. Die Wände dieses Raumes wirkten sehr modelliert (Abb. VI/138,139). In der Mitte befanden sich wandartige Einbauten, welche die Fläche für statistische Darstellungen, die zum Teil als Relief ausgebildet oder mit fast vollplastischen Figuren gestaltet waren, erheblich vergrößerte. Heizungsschlitze waren dezent in die Wandverkleidung eingearbeitet (Abb. VI/143). Dieser Schauraum ist sehr ausführlich in zeitgenössischen Fotos dokumentiert, so dass die damals bevorzugten musealen Darstellungstechniken im Detail hier besonders anschaulich werden.

6.7.11. Schauraum 12: Geschlechtskrankheiten

In dieser Abteilung (Abb. VI/144-148), von der keine Entwurfszeichnungen vorliegen, gab es wie schon im Schauraum 8 des Rundgangs beim Thema „Die Frau als Gattin und Mutter" aus pädagogischen Gründen einen durchgehenden Korridor für Jugendliche, in dem man sich über die Geschichte der Geschlechtskrankheiten informieren konnte, während in den inneren

---

[173] Vor der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wie Lingners Ideen verwirklicht wurden. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16. Mai 1930, S. 4/5, hier S. 4.

[174] Folgende Gruppen fanden sich in Schauraum 11: 1. Die Tuberkulose als Volksseuche, 2. Erreger und Eingangspforten, 3. Entzündung und Wege der Verbreitung, 4. Drüsentuberkulose und Skofulose, 5. Lungentuberkulose, 6. Tuberkulose der übrigen Organe, 7. Robert Koch, 8. Erkennung, 9. Behandlung, 10. Heilstätte, 11. Ansteckungsarten, 12. Tuberkulose-Fürsorge und Tuberkulose-Fürsorgestelle, 13. Umgebung, Lebensweise und Tuberkulose, 14. Heilung.

Ausstellungsnischen Einzelthemen detailliert behandelt wurden.[175] In einem zeitgenössischen Zeitungsbericht tauchen kritische Töne zu der Präsentation dieser „heiklen“ Themen auf, die an Offenheit und Aufklärung noch einiges zu wünschen übrig ließ. In spitzem Ton wird der Vorwurf formuliert, man habe bei aller aufklärerischen Absicht wieder einmal aus falschem Schamgefühl zu wenig gezeigt.

> „Die Abteilung 'Geschlechtskrankheiten' ist, wie auch 'Die Frau als Gattin und Mutter', zweigeteilt, damit nur Erwachsene an das, was man das 'Intime' nennen mag, herankommen können - eine vielleicht doch nicht ganz richtige Haltung (wie sich überhaupt hier wie auch in der Ausstellung die ominöse 'Badehose' immer noch recht häufig zeigt.“[176]

Negative Kritik gab es nach der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums kaum, so dass Äußerungen wie diese selten zu finden sind. Eine Ausnahme bildeten einige stark politisch linksorientierte Zeitungen, in denen man die Diskrepanz zwischen medizinisch-technischen Möglichkeiten und der wirtschaftlichen Situation mit ihrer bitteren Realität insbesondere für die Arbeiterschaft in Deutschland hervorhob.

Wie schon im vorhergehenden Schauraum 11 zur Tuberkulose war auch im Schauraum 12 zu den Geschlechtskrankheiten überwiegend Holz verwendet. Die „Vitrinen“, Nischen und Darstellungsflächen schienen in die Wandverkleidung hineinmodelliert oder auch pfeilerartig aus derselben herauszuwachsen (Abb. VI/146). An den Stirnseiten solcher Pfeiler waren teilweise Reliefs angebracht oder in den ausgesparten Mittelteil aus Holz geschnitzte Figuren eingestellt (Abb. VI/147). An den Wänden zwischen diesen Pfeilern befanden sich kombinierte Schau- und Texttafeln (Abb. VI/148) zu den einzelnen Krankheiten oder aber, wenn die Holzeinbauten von der begrenzenden Raumwand abgerückt waren, Sehschlitze, hinter denen sich detailliertere Darstellungen, Dioramen, Bilder oder Modelle befinden konnten (Abb. VI/147). Diese unaufdringlichen, fakultativen Präsentationen sollten Sensationen vermeiden, müssen aber aus heutiger Sicht wie viele der damaligen Präsentationsmethoden zum Thema halbherzig erscheinen.

---

[175] Es handelte sich hierbei um folgende Themen: 1. Wege der Verbreitung, 2. Der Tripper, 3. Weicher Schanker, 4. Syphilis, 5. Angeborene Syphilis, 6. Behandlung und Verhütung, 7. Bekämpfung (Reichsgesetz zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten), 8. Aufklärung, 9. Klinische Bilder von Tripper, Weicher Schanker und Syphilis in Schaukästen.

[176] Gesundheit ist alles! Internationale Hygiene-Ausstellung. Bericht für die Vossische Zeitung vom 20.5.1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Z Bd. 6, Bl. 43).

6.7.12. Schauraum 13: Ansteckende Krankheiten - Tierische Parasiten (des Menschen)

Neben einer Seuchenstatistik konnte sich der Besucher in dieser Abteilung über Krankheiten wie Pocken, Typhus sowie über tierische Parasiten des Menschen informieren[177]. Bei dem Raum zu den ansteckenden Krankheiten handelte es sich um den südlichen Ecksaal im zweiten Obergeschoss des Querbaus (Abb. VI/11,149), von dem keine Entwurfszeichnung vorliegt. Pfeiler umstellten den quadratischen Kernraum, der von niedrigeren, durch Zwischenwände voneinander separierten und durch Staubdecken belichteten Raumkompartimenten umgeben war, in denen Schautafeln und Statistiken zum Thema Platz fanden. Die Zwischenwände stellten eine Verbindung zwischen der Wandverkleidung und den Pfeilern her. Die über der Verkleidung verbleibenden Wandflächen waren weiß gestrichen, ebenso die Wandflächen des Kernraums oberhalb der Pfeiler, wobei auf einer dieser Wände in großen, schwarzen Buchstaben ein einführender Satz über die Epidemien zu lesen war. Durch die Pfeiler, die in den Saalecken durch türsturzähnliche Querbalken miteinander verbunden waren, wurde die massive Raumstimmung noch unterstrichen.

6.7.13. Schauraum 14: Ansteckende Kinderkrankheiten

Die Abteilung über ansteckende Kinderkrankheiten[178], von der weder eine Entwurfszeichnung noch ein Foto vorliegt, befand sich im außenliegenden südlichen Teil des rückwärtigen Quertraktes. Man richtete sich hier wiederum vor allem an die Mütter, die befähigt werden sollten, Symptome von Kinderkrankheiten bei ihren Kindern frühzeitig zu erkennen sowie Vorsorge zu treffen.

---

177 In diesem Zusammenhang behandelt wurden auch Themen wie Malaria, Einzeller, Schlafkrankheit, Wurmkrankheiten.

178 Folgende Themengruppen wurden behandelt: 1. Woran sterben unsere Kinder?, 2. Licht, Luft, Sonne sind die besten Ärzte, 3. Was jede Mutter wissen und können muss, 4. Masern - Scharlach - Röteln - Diphtherie - Keuchhusten - Windpocken - Spinale Kinderlähmung.

6.7.14. Schauraum 15: Der Krebs und seine Bekämpfung

In der Mitte des Querbaus war im zweiten Obergeschoss die Abteilung zum Thema Krebs untergebracht (Abb. VI/11). Dem Thema Krebs[179] kam eine besondere Bedeutung zu. Es galt, den Menschen klarzumachen, wie entscheidend gerade bei dieser Krankheit die rechtzeitige Vorsorge ist. Man bediente sich zu diesem Zweck zahlreicher technisch durchgeführter, anatomischer Darstellungen. Überdeutlich wurden alltägliche Situationen nachempfunden mit dem didaktischen Ziel, die Wichtigkeit einer rechtzeitigen, fachlichen Behandlung herauszustellen. So gab es zum Beispiel eine Tafel mit der Darstellung einer Szene beim Arzt, über der, neben Arzt und Patientin, die Schlagzeile: *„Warum sind Sie nicht früher gekommen?“* zu lesen war.[180]

Der Schauraum 15 zum Thema „Krebs“ (Abb. VI/150-152), von dem keine Entwurfzeichnung existiert, bestand im Wesentlichen aus Schautafeln, die an den Außenwänden angebracht waren, integriert in eine flache, hölzerne Wandverkleidung mit Sockelzone, in die in regelmäßigen Abständen vertikale Schlitzöffnungen für die Heizung eingelassen waren. Die oberen Wandzonen waren weiß und trugen an beiden Schmalwänden die Aufschrift „DER KREBS UND SEINE BEKÄMPFUNG“ in schwarzen Buchstaben (Abb. VI/150,152). In dem Raum selbst standen weder Stellwände noch Vitrinen. An den verbleibenden Wandflächen zwischen den breiten Durchgängen zu den benachbarten, kabinettartigen Räumlichkeiten, dem Ruheraum und dem Lingner-Gedächtnisraum, fanden Holzvitrinen Aufstellung, deren Unterbau wiederum als Heizungsverkleidung diente (Abb. VI/152). An der gegenüberliegenden Längswand gab es vier rechteckige, kastenartige Vorsprünge, die vom Boden bis zur Decke verliefen, also die untere verkleidete Zone durchbrachen (Abb. VI/150,151). Diese kastenartigen Wandvorlagen zeigten auf unterschiedlich großen weißen Flächen in dunkler Rahmung statistische Großdarstellungen oder Bilder zum Thema. Der Linoleumfußboden zeichnete sich in diesem Raum durch breite, querverlaufende, wechselweise helle und dunkle Streifen aus. Das Gestaltungsmerkmal der Zweifarbigkeit dominierte auch diesen Raum der Schausammlung. Die

[179] Die Themengruppen der Abteilung über Krebs lauteten im Einzelnen: 1. Wesen und Entstehung des Krebses, 2. Häufigkeit und Vorkommen des Krebses, 3. Krebs der einzelnen Organe, 4. Krebs der Frau, 5. Rechtzeitige Behandlung, 6. Heilung des Krebses, 7. Das Neueste vom Krebs.

[180] Vgl. Vor der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wie Lingners Ideen verwirklicht wurden. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16. Mai 1930, S. 4/5, hier S. 4.

offenen Durchgänge zu den benachbarten Schauräumen 14 und 16 hatten mehrfach profilierte Holzrahmen (Abb. VI/156).

6.7.15. Der Lingner-Gedächtnisraum

Das zweite Obergeschoss des rückwärtigen Querbaus war durch eine großflächig durchbrochene Wand der Länge nach in zwei Teile geteilt (Abb. VI/11). Der breite, gangartige Teil lag zur Zinzendorfstraße und war den Ausstellungsräumen 14, 15 und 16 vorbehalten. Der schmalere Teil lag zum großen Innenhof hin, leicht abgerückt vom Rundgang der Schausammlung, und gliederte sich durch drei kleinere, kabinettartige Räume, welche jedoch durch breite Durchgänge einsehbar und vom Besucher zu betreten waren. Hier befand sich, parallel zu den Schauräumen 14 und 15, der sogenannte Lingner-Gedächtnisraum, in dem an den Gründer des Deutschen Hygiene-Museums erinnert werden sollte. Ein entsprechender Entwurf (Abb. VI/153), der in seiner Konzeption von der tatsächlichen Ausführung abweicht, zeigt den mittleren der „kabinettähnlichen" Räume mit drei Fenstern zum Hof und Durchgang in den nördlich benachbarten Nebenraum. Offensichtlich war der Lingner-Gedächtnisraum ursprünglich dort vorgesehen, wo später der Ruheraum entstand. Das Interessante an dem Entwurf ist die Ausgestaltung des Lingner-Gedächtnisraumes im modischen Stil der späten zwanziger Jahre. Die Wände sollten scheinbar vom Fußboden bis zur Decke, selbst an den Stegen zwischen den Fenstern, eine Vertäfelung mit großflächigen, glatten Holzplatten erhalten. Die auf der Zeichnung erkennbare, extravagante Maserung lässt auf ein tropisches Holz schließen. Für den Fußboden war ein zweifarbiger Teppich mit großem Gittermuster geplant. Im Zentrum der verputzten Decke zeigt der Entwurf eine herunterhängende, schlichte, kugelförmige Lampe, wie sie auch in anderen Räumen des Museums zur Ausführung kam. Sehr reduziert ausgestattet erkennt man auf dem Entwurf zwei Sessel in der einen Ecke des Zimmers, einen Schreibtisch mit abgerundeten, zu Fächern geöffneten Schmalseiten und einen schlichten Schreibtischstuhl. Der Schreibtisch dieses Entwurfs entspricht in seinen Grundzügen dem tatsächlich für das Direktorenzimmer im nördlichen Kopfbau ausgeführten Schreibtisch. Vor dem schmalen Wandstück, links neben dem Durchgang zum nördlichen Nebenraum, sollte wohl die Lingnerbüste von Max Klinger Aufstellung finden. Was den Nebenraum betrifft, erkennt man auf dem Entwurf eine Wandgestaltung aus Quadraten und einen rechteckigen, altarähnlichen Block mit zeltartiger, an den vier Außenkanten des Blockes durch filigrane Stäbe gestützter Abdeckung in Form einer flachen Pyramide. Es scheint sich hierbei um eine Vitrine zu handeln,

die möglicherweise für die Präsentation der Auszeichnungen Lingners oder persönlicher Gegenstände desselben vorgesehen war. Warum man sich für die historistische, die originale Atmosphäre des Lingnerschen Arbeitszimmers wiedergebende Raumausstattung entschied, muss offen bleiben. Der ausgeführte Lingner-Gedächtnisraum gliederte sich durch seine historische Einrichtung nicht in das Raumkonzept der umliegenden Räume ein. Dies mag auch der Grund für die Verlegung des Raums von der Mitte an den Rand der die Schauräume begleitenden Seitenräume gewesen sein.

Ausgeführt wurde der Lingner-Gedächtnisraum als ein fensterloses Zimmer mit zwei Zugängen (Abb. VI/154). Eine breite, durchsichtige, zweiflüglige Tür trennte das Zimmer von dem Schauraum 15 zum Thema „Krebs“, und einen weiteren Zugang ermöglichte ein Durchgang vom benachbarten Ruheraum aus (Abb. VI/155). Der Durchgang erstreckte sich fast über die ganze Schmalseite des Lingnerzimmers. Bis zur Höhe der Türstürze besaßen die Wände des Lingner-Gedächtnis-Zimmers eine Vertäfelung aus dunklem Holz (Abb. VI/156). Die darüber liegende Wandfläche hatte wie die übrigen Räume einen weißen Anstrich. Ausgestattet war der Raum mit Möbeln, Einrichtungsgegenständen und Teppichen aus dem ehemaligen Arbeitszimmer Karl August Lingners, einem wuchtigen Schreibtisch, drei Lehnstühlen, einem Hocker und einem Bücherschrank. Neben einer Lingnerbüste von Max Klinger[181] (Abb. VI/154) auf einer hohen Stele waren hier auch Fotos von Lingner aus verschiedenen Lebensaltern, seine Orden und Ehrenzeichen, darunter auch die Ehrenbürgerurkunde der Stadt Dresden, zu sehen.

6.7.16. Der Ruheraum

Von dem mittleren Seitenraum im zweiten Obergeschoss des Querbaus, dem sogenannten Ruheraum (Abb. VI/155-157), liegt keine Entwurfszeichnung vor. Der Raum war charakterisiert durch eine fast völlig geöffnete innere Längswand, drei große Fenster zum Hof an der äußeren Längswand, eine breite Durchgangsöffnung zum Lingner-Gedächtnisraum und eine dieser Öffnung gegenüberliegende, in die Schmalwand eingelassene Vitrine (Abb. VI/157). Die wenigen Wandflächen waren bis auf die Höhe der Stürze der Durchgänge holzverkleidet und darüber verputzt. Die wenigen verbleibenden Wandflächen im Ruheraum waren mit Palisander verkleidet (Abb. VI/156). Unter jedem Fenster befanden sich rechteckige

[181] Die noch erhaltene Porträtbüste Karl August Lingners von Max Klinger (1857-1920) befindet sich heute im sogenannten Steinsaal, der ehemaligen Empfangshalle des Deutschen Hygiene-Museums.

Heizungsverkleidungen aus dünnen, horizontalen Lamellen (Abb. VI/157). Der zweifarbige Fußbodenbelag war in diesem Raum so verlegt, dass sich eine große, rechteckige, helle Fläche in der Mitte mit einer breiten, dunklen Umrandung ergab. In der Mitte des Raums befand sich ein schwerer länglicher, in Furnier ausgeführter Tisch (Abb. VI/156) mit an den Schmalseiten abgerundeter Bodenplatte und einer kräftigen, die Form der Bodenplatte aufnehmenden Tischplatte[182] auf vier massigen, rechteckigen Stützen sowie sechs passende Armlehnenstühle[183].

6.7.17. Schauraum 16: Krankenpflege - Erste Hilfe

Der letzte Raum der Raumfolge über Gesundheit und Krankheit war der Krankenpflege und der Ersten Hilfe gewidmet. Man informierte über Scheintod, Blutungen, Blutvergiftungen und verschiedene Verletzungen und zeigte Material zur Ersten Hilfe sowie Geräte zur Krankenpflege.[184] Von diesem Raum liegen weder ein Entwurf noch Fotos vor.

6.7.18. Räume 17-20: Geschichtliche Abteilung

Der nördliche Ecksaal des Querbaus im zweiten Obergeschoss und drei folgende Säle des nördlichen Ausstellungstraktes waren der Geschichte der Hygiene vorbehalten (Abb. VI/11). Dabei ging es um eine Darstellung der Entstehung und Entwicklung hygienischer Phänomene im Leben der Einzelperson und der Gesamtheit. Für alle vier Räume liegen keine Entwurfszeichnungen vor. Im großen Ecksaal (Abb. VI/158-161) behandelte man die vorgeschichtliche Zeit.[185]

---

[182] Bei dem Belag der Tischplatte könnte es sich um eine Art Filz, vermutlich aber um Linoleum gehandelt haben.

[183] Bei den gepolsterten Sitzgelegenheiten handelte es sich um streng geschnittene Sessel mit relativ stark aufgepolsterten Sitzflächen und Rückenlehnen. Gerade geschnittene Rahmen, Beine und bandartige Armstützen waren in Querfurnier aus Palisander ausgeführt.

[184] Einer der Grundrisse gibt für diesen Raum fälschlich das Thema „Tierische Parasiten“ an. Dieses Thema gehörte mit zur Abteilung über ansteckende Krankheiten.

[185] Neben Gesichtspunkten der menschlichen Kleidung (paläolithisch, keltisch, germanisch), der Wohnformen (Problem der Hausurnen) und der Ernährung (Jagd, Tiere, Ackerbau, Getreidevermahlung durch Mahlsteine) waren in diesem Zusammenhang auch Themen wie Feuererzeugung, Salzgewinnung und die Fassung von Quellwasser von Belang. Am Beispiel der frühen Hochkultur der Ägypter und Babylonier ließen sich menschliche Errungenschaften bezüglich Nahrung, Speisezubereitung, Essgewohnheiten, Kleidung und Körperpflege anschaulich verdeutlichen. Die Hygiene im Tierreich zu vorgeschichtlicher Zeit wurde ebenfalls thematisiert.

Der pfeilerumstellte Kernraum besaß an den oben verbleibenden Wänden nachempfundene Felsmalereien und Motive von Höhlenbildern der Steinzeit (Abb. VI/158,161). Die umliegenden, niedrigeren Räume waren durch teils zu einer schmalen Wand zusammengelegte, teils quergestellte Pfeiler vom Kernraum separiert (Abb. VI/159,160). Durch diese Stirnwände erhielt der Raum einen besonders massiven Charakter, der dem Thema angemessen erschien. Die zum Kernraum hin „abgeschirmten" Nischen waren ihrerseits durch Trennwände voneinander geschieden (Abb. VI/159). Schlichte Heizkörper waren neben dem Durchgang zum nächsten Raum des Rundgangs positioniert (Abb. VI/161).

In Schauraum 18 (Abb. VI/162-164) des Rundgangs wurde die Antike thematisiert.[186] Die holzverkleideten Wände waren an den Längswänden bis zur Decke mit Abbildungen und Reliefs regelrecht „gepflastert" (Abb. VI/163). In einer unteren Wandzone befanden sich eingelassene, bandartige Schaukästen mit Objekten und Modellen. In der Mitte des Raums standen auf einem großen Holzpodest Architekturmodelle. Des weiteren beinhaltete der Raum einen Torso (Abb. VI/163) und die Figur eines Diskuswerfers (Abb. VI/164) auf Postamenten.

In Schauraum 19 (Abb. VI/165,166) wurde das Mittelalter behandelt.[187] Die holzverkleideten Wände waren auch in diesem Raum großflächig mit verschieden großen Schautafeln und Abbildungen geradezu übersät. Anschauliche Architekturmodelle fanden auf großzügigen hölzernen Unterbauten Platz. Den überwiegend atmosphärischen Bildern und Darstellungen standen relativ wenige Textinformationen gegenüber. Im Vergleich zu den lichten Räumen der unteren Ausstellungsebene, besonders Schauraum 2 zur Menschenkunde oder die beiden Ecksäle, müssen diese letzten Räume des Rundgangs in der oberen Ausstellungsebene, zumal sie sich rundum verkleidet und mit Bildern ausgeschlagen präsentieren, auf den Besucher eher düster gewirkt haben. Vielleicht war dieser Eindruck angesichts der thematischen Schwerpunkte der beiden Ausstellungsebenen allerdings auch durchaus gewünscht.

186 Einzelne Gruppen befassten sich mit Aspekten wie Wohnung und Siedlung (griechisches/römisches Haus), Wasserversorgung, Abwasseranlagen, Abortanlagen, Körperpflege, Sportstadien, Badewesen oder Essenszubereitung.

187 Im Zentrum stand die mittelalterliche Stadt mit ihren charakteristischen Klosteranlagen, Burgen und den Mängeln einer unvollkommenen Heizung, Beleuchtung und Abwasserregelung. Körperpflege, Bade- und Gesundheitswesen, Ernährung und Kleidung im Mittelalter verdeutlichten zeitgenössische Abbildungen. Ein Schwerpunkt lag in dieser Abteilung auf der Abhandlung der vielen im Mittelalter grassierenden Seuchen wie Aussatz, Pest, Malaria und Cholera.

Die Neuzeit war Thema des letzten Ausstellungsraums der geschichtlichen Abteilung.[188] Wie der Raum zum Mittelalter war auch der Schauraum 20 zur Neuzeit (Abb. VI/167,168) vom Boden bis zur Decke holzverkleidet. In der Mitte des Raums befand sich ein großes Podest mit verschiedenen Hausmodellen. Neben in die Wand eingelassenen dioramenähnlichen Schaukästen, in denen Miniaturmodelle ausgestellt waren, gab es zahlreiche Schautafeln. Die an der Wand befestigten Tafeln waren in Gruppen zusammengefasst und, durch dunkle Holzleisten gerahmt, in die Wandverleidung fest eingesetzt, so dass sich zusammen mit den Fußleisten und einer Deckenblende ein geometrisch gezirkeltes Wandrelief ergab. In die unteren Bereiche der Wandverkleidungen waren Heizungsschlitze integriert (Abb. VI/167). Insgesamt dominierten auch hier bildliche Informationen. Texte und Kommentare scheinen fast ganz gefehlt zu haben oder wenigsten auf ein Minimum reduziert gewesen zu sein.

6.7.19. Schauraum 21: Hygiene bei den Naturvölkern

Der letzte Saal des Rundgangs, von dem kein Entwurf vorliegt, war der Hygiene bei den Naturvölkern gewidmet (Abb. VI/11,169-171). Die Schwerpunkte Wohnung, Ernährung, Kleidung und Körperpflege der vorhergehenden Räume der geschichtlichen Abteilung wurden auch bei diesem Thema berücksichtigt. Aus Platzmangel erfolgte hier eine sehr stringente Präsentation. Unter Verzicht auf eine Aufstellung der Exponate nach geographischen Provinzen oder Kulturkreisen nach Art der volkskundlichen Museen wählte man eine einheitliche Struktur für die Behandlung der drei Klimazonen der Erde. Die Wände dieses Saales waren horizontal durch drei durchlaufende, farbige Streifen gegliedert, welche die drei Zonen der Erde versinnbildlichen sollten (Abb. VI/171). Für jede Zone, die heiße Zone unten, die gemäßigte Zone in der Mitte und die kalte Zone oben, wurden die drei wesentlichen Themenschwerpunkte 1. Wohnung und Siedlung, 2. Ernährung, 3. Kleidung/Körperpflege/Körperkräftigung angesprochen. In direkten Vergleich traten daher die natürlichen Verhältnisse der einzelnen Zonen, wichtige hygienische Schutzmaßnahmen gegen die jeweiligen klimatischen Erscheinungen, unterschiedliche Wirtschaftsformen, der Umgang mit Wasser, Feuer und Salz sowie die charakteristischen Arten, sich zu bekleiden. Auch in diesem Schauraum war jedes

[188] Behandelt wurde in diesem Raum unter dem Aspekt Wohnung und Siedlung beispielsweise der Haus- und Städtebau von etwa 1550 bis 1850. Thematisiert wurden Aspekte wie Wasserversorgung, Abwasserentsorgung, Brunnen, die Entwicklung vom Kienspan zum elektrischen Licht und zur Heizung, Ernährung, Genussmittel, Küche und Geschirr sowie die Errungenschaften der Neuzeit, vor allem die Vorsichtsmaßnahmen gegen Seuchen wie Pest, Cholera, Pocken, die Entwicklung in der Medizin und auf dem Gebiet Krankenhaus- und Gewerbehygiene. Eine Besonderheit stellte hier die Behandlung des Bergbaus in Sachsen dar.

Exponat, jede Bildtafel in die Wandverkleidung so integriert, dass der Eindruck eines geometrisch wohlgeordneten und formal in sich abgeschlossenen Ganzen auch eine gewisse Endgültigkeit der thematischen Seite suggerierte.

Mit dem Schauraum 21 zur Hygiene bei den Naturvölkern war der Rundgang beendet. Der Besucher war im vorderen Teil des nördlichen Hofflügels angelangt, wo er über das große Treppenhaus (Abb. VI/172) wieder in die Empfangshalle im Erdgeschoss geleitet wurde. Auf dem Weg durch die Empfangshalle zum Ausgang des Museums konnte der Besucher sich dann noch nach rechts wenden, um den Ehrenraum des Museums und die Wechselausstellung zu betreten (Abb. VI/10).

6.7.20. Schauraum 22: Der Ehrenraum des Deutschen Hygiene-Museums

Der sogenannte Ehrenraum des Deutschen Hygiene-Museums (Abb. VI/173-177), von dem keine Entwurfszeichnung verfügbar ist, lag südlich neben dem vorderen Teil der Empfangshalle im Mittelbau des Museums und war von der Vorhalle aus über das linke Seitenschiff der Empfangshalle, das heißt unabhängig vom Rundgang durch die Schausammlung, zu betreten (Abb. VI/10). Dieser Raum war der Darstellung der Ziele der Institution „DHM“ vorbehalten. Dabei kamen der initialen Idee Karl August Lingners, seiner Ausstellung zum Thema „Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung“ auf der Städtebau-Ausstellung von 1903 sowie den daraus entwickelten Internationalen Hygiene-Ausstellungen von 1911 und 1930/31 eine besondere Stellung zu. Die geschichtliche Entwicklung und das differenzierte Arbeitsfeld des Hauses wurden dem Besucher präsentiert. An der rückwärtigen Schmalwand des Ehrenraums (Abb. VI/174) befand sich folgende Inschrift in großen Antiquabuchstaben:

> „ALS DAS ZENTRALINSTITUT FÜR VOLKSGESUNDHEITSPFLEGE WILL DAS DEUTSCHE HYGIENE MUSEUM DURCH BELEHRUNG UND ERZIEHUNG DEM GESUNDEN LEBEN ALLER MENSCHEN DIENEN.“

Südlich des Ehrenraums schloss sich ein kleiner Nebenraum an, der über eine gegenläufige Treppe zugänglich war und eine Art Durchgang zu den Räumlichkeiten der wechselnden Sonderausstellung im ersten Obergeschoss des südlichen (linken) Kopfbaus bildete (Abb. VI/174-176). Der kleine Raum enthielt die von Robert Sterl geschaffenen Porträts von Persönlichkeiten, die für das Museum von Bedeutung waren, wie von dem Dresdner Oberbürgermeister Blüher, dem Ministerialdirektor und Geheimen Rat Dr. Ing. e. h. Just sowie

dem Geheimen Medizinalrat Prof. Dr. Karl Sudhoff. Der Architekt des Museums, Wilhelm Kreis, war in einer Büste von Edmund Moeller (Abb. III/7) vertreten.

6.7.21. Schauraum 23: Sonderausstellung

In den hinteren Gebäudeflügeln des südlichen Kopfbaus befanden sich im ersten Obergeschoss noch Räumlichkeiten für Wechselausstellungen (Abb. VI/10). Hier konnte der Gesundheitsdienst des Deutschen Hygiene-Museums Musterbeispiele seiner Arbeit präsentieren. Der Raum bot aber auch die Möglichkeit eines „Probelaufs“ für neukonzipierte Wanderausstellungen. Zur Zeit der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums war in diesen Räumen die Sonderausstellung *„Was wird für den Schulunterricht in Gesundheitspflege gebraucht?“* zu sehen (Abb. VI/178,179). Das Museum richtete sich damit werbend besonders an Schulen und Fortbildungseinrichtungen, denen man komplette Unterrichtsserien (Diareihen, Anschauungsobjekte etc.) zu verschiedenen Themen anbieten konnte.

In dieser Sonderausstellung wurden im Wesentlichen an den Wänden unter den Fenstern aufgehängte, gerahmte Bilder und Schautafeln gezeigt. Zusätzlich gab es leichte, dünne, T-förmige Stellwände zu beiden Seiten der länglichen Räume, so dass sich ein Mittelgang und einzelne Kompartimente bildeten (Abb. VI/179). Die Heizung war in diesen Räumlichkeiten sichtbar durch vier übereinander gelegte, entlang der unteren Wandzone geführte Rohre (Abb. VI/178).

6.8. Materialien der Inneneinrichtung

Wie beim Außenbau musste auch bei der Innenausstattung des Museums gespart werden. Dennoch konnte durch geschickten Einsatz neuer Materialien, die attraktiv, in ihrer Wirkung edel und trotzdem vergleichsweise billig waren, wie beispielsweise das Kunstleder als Wandverkleidung im Großen und Kleinen Saal, eine elegante Einrichtung erreicht werden. Trotzdem war die Innenausstattung des großen Gebäudes teurer als ursprünglich vorgesehen.

> „Während sich beim Bau selbst die Ausgaben in normalen Grenzen hielten, dank der sparsamen Wirtschaftsführung von Verwaltung und Bauleitung, erscheinen die Kosten für die Einrichtung in Höhe von RM: 645.956.75 im Verhältnis zu den Gesamtbaukosten etwas reichlich hoch. Baurat Michael hat künstlerisch

sehr viel geschaffen, wenn auch in finanzieller Hinsicht der Künstler etwas stark in dem Vordergrund gestanden hat."[189]

Die Materialausstattung der Treppen richtete sich nach Lage im Gebäude, Zweck und Bedeutung der jeweiligen Treppe. Während die Treppen innerhalb der Bürotrakte und die Haupttreppen des Mittelbaus in Naturstein (Theumaer Fruchtschiefer) beziehungsweise in gestocktem Granit ausgeführt waren, bestanden die Nottreppen lediglich aus Stampfbeton, der mit dem Stockhammer bearbeitet worden war. Als Fußbodenbeläge kamen innerhalb des Museumsgebäudes verschiedene Kunst-, Natur- und Keramikmaterialien zu Anwendung.[190] Während in den repräsentativen Hallen wie Vor-, Empfangs- und Wandelhalle verschiedenfarbige Natursteinplatten verlegt waren, handelte es sich bei den Fußböden der Schauräume um einen Linoleumbodenbelag.[191] Die Linoleumböden waren zumeist einfarbig, manchmal aber auch zweifarbig in breiten, quer oder längs verlaufenden Streifen verlegt. Bei der Verglasung der Staubdecken in den Schauräumen kam Mattglas in verschiedenen Behandlungen (geätzt, opalüberfangen oder mit Sandstrahlgebläse mattiert) zur Verwendung.[192]

Die Inneneinrichtung wurde wesentlich gefördert durch verschiedene Stiftungen, so dass an manchen Stellen des Gebäudes Verbesserungen und Verschönerungen materieller Art vorgenommen werden konnten, auf die man sonst hätte verzichten müssen. Hierunter fielen beispielweise die buntverglasten Treppenhausfenster oder die elegante Ausstattung von Räumen wie dem Lesesaal und dem Sitzungszimmer.[193] Neben allgemeinen Stiftungsgeldern beispielsweise für Bau- und Einrichtungsmaterialien für die Dienstzimmer der Direktoren, Sitzungszimmer, Lesesaal, Gymnastiksaal, Erfrischungsraum, Lingner-Gedächtniszimmer und

189 Vgl. (Georg Seiring): Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluß des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931, S. 13. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1931/14).

190 Vgl. Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S, 1065-1072, hier S. 1065/1066.

191 Auf eine 5 cm hohe Sandschüttung als Dämmschicht war ein 3 cm dicker Zementestrich aufgebracht worden. Nach Fertigstellung des Innenputzes wurden die getrockneten Estrichböden mit Rohpappe und einem 5 mm dicken Linoleumbelag versehen. Vgl. Walter Schöler: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums 1927-1930. Unterschriebenes Typoskript vom 7.7.1970, 6 S, hier S. 6. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1927/13).

192 Angaben zu den Staubdecken siehe: Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1066.

193 Vgl. Walther Schulze: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1929. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930, 6 S. (Sammelband/Ausstellungsführer). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3808). Siehe auch: (Georg Seiring): Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluß des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931, S. 13/14. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1931/14). Seiring weist darauf hin, dass die starke Auslandstätigkeit des Deutschen Hygiene-Museums durch Wanderausstellungen als „Kulturpropaganda" verstanden würde, welche auch der deutschen Wirtschaft zuträglich sei. So seien die hohen Sachspenden aus der Wirtschaft zu erklären.

Werkstätten, waren einige der gestifteten Geldmittel unter anderem von der Deutschen Gesellschaft für Gewerbehygiene speziell für Teile einzelner Ausstellungsgruppen bestimmt.[194] Trotz der insgesamt gebotenen Sparsamkeit wurden die bewusst ausgesuchten Materialien in gediegener Weise handwerklich verarbeitet.

6.9. Technische Ausstattung

Durch die Wahl der modernen Skelettbauweise wurde es möglich, sehr großflächige Räume zu schaffen, die im Fall der Ausstellungstrakte beliebig unterteilt werden konnten und daher auch eine variable Raumaufteilung gestatteten. Die Hallen und Säle des Hauptbaus erreichten Gesamtweiten von bis zu 18 Metern. Die dementsprechend großen Spannweiten der Decken aus Plattenbalkeneisenbeton machten daher zum Teil außergewöhnliche Abfangkonstruktionen in Form von Eisenbetonsprengwerken erforderlich. Bei den Arbeiten am Rohbau des 26 Meter hohen Hauptbaus bediente man sich eines Gussverfahrens, wobei eine besondere Gießturmanlage benutzt wurde.[195]

Ein wesentlicher, schon am Außenbau sichtbarer Aspekt der technischen Ausstattung des Museums war das umlaufende, laternenartige Lichtband der Ausstellungstrakte. Mit Hilfe dieses Aufsatzes aus insgesamt 1400 qm Glasfläche wurde das beidseitig einfallende Licht im oberen Lichtraum gebündelt und fiel dann durch die innenliegende, flache Glasdecke gebrochen in die Schauräume des zweiten Obergeschosses. Diese hatten daher alle gleichmäßig diffuses Licht. Wilhelm Kreis äußerte sich überzeugt von dieser, wie er sagt, „neuartigen“ Belichtung.

> „Ich habe diese Art der Lichteinführung zum ersten Mal in Düsseldorf (Kunstmuseum und Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde) angebracht.“[196]

194 Vgl. Protokoll der Sitzung des Vorstands des Deutschen Hygiene-Museums vom 7. März 1930, Bl. 211-219, hier Bl. 212. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6). Namentlich als Sponsoren der künstlerischen Ausstattung des Museums erwähnt werden hier die Baensch-Stiftung, die Tiedge-Stiftung und der Monumentalfond des sächsischen Staates.

195 Vgl. Georg Seiring: Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluß des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1931/14), 14 S, hier S. 7. Ein kurzer Film, der sich im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums befindet, zeigt den Einsatz der Gießturmanlage auf der Baustelle des Museums.

196 Wilhelm Kreis: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums. Grundsätzliches über die Planung. In: Hygienischer Wegweiser Heft 5. Jg. 5.Dresden 1930, S. 132-139, hier S. 137.

Zumindest lässt sich sagen, dass beim Deutschen Hygiene-Museum die beiderseitig indirekte Beleuchtung durch eine umlaufende Laterne erstmalig in diesem Umfang ausgeführt worden ist. Bei der elektrischen Deckenbeleuchtung handelte es sich meist um eine direkte Kugellampenbeleuchtung mit hochkerzigen Lampen, die zentral von jeder Tür aus bedient werden konnte. Die Oberlichter in den Ausstellungskojen wurden durch indirekte Beleuchtungen erhellt. Diese waren hinter den mattgeätzten Glasscheiben der Staubdecken eingebaut und ergaben ein gleichmäßiges, schattenloses Licht. Die Verglasung der Staubdecken über den Ausstellungsräumen war insofern besonders aufwendig, als man auch bei künstlicher Beleuchtung diffuses Licht mit ausreichender Helligkeit erzielen musste. Bei der Beleuchtung der unterschiedlichen Objekte ging man individuell vor. Im Großen Saal waren unter der Glasdecke Scheinwerfer von je 200 Watt installiert. Mit einem „Dämmerungseffekt“ ausgestattet war das Kunstlicht im Großen Saal per Fernbedienung regelbar, was beispielsweise bei Filmvorführungen vorteilhaft war. Eine eigene, zentrale Hochspannungsanlage mit entsprechenden Transformatoren passte den von den städtischen Werken gelieferten elektrischen Strom den vielfältigen Bedürfnissen innerhalb des Museumshauses an.[197]

Die Heizung des Baus übernahm das städtische Fernheizwerk. Die ankommende Fernwärme wurde in den 1300m langen, rund um das Gebäude verlaufenden, begehbaren Montagegang (Installationskanal) geleitet. Diese Leitung konnte dann beliebig angezapft werden.[198] Im Keller des Mittelbaus befand sich die Heizzentrale mit dem eigentlichen Heizraum und einem Raum für die zentrale Drucklüftungsanlage. Selbst diese Räume waren durch den Verteilungsleitungen vorgestellte Rabitzwände einheitlich gestaltet. Technisch auf dem neusten Stand war die Niederdruck-Warmwasser-Pumpenheizungsanlage. Im Gebäude gab es dreizehn einzelne, voneinander unabhängige Heizsysteme. Die verschiedenfarbig gekennzeichneten Leitungen, Fernleitungen, Druckzu- und Ableitungen lagen wartungstechnisch günstig in einer 1,00m tiefen Grube. In einem besonderen Raum neben der Heizzentrale waren die drei Drucklufttheizungsanlagen in 3,60m Tiefe ebenfalls unter Erdniveau untergebracht.

In sämtlichen Verwaltungs- und Ausstellungsräumen fanden, auf einzementierten Konsolen unter den Fenstern verteilt, glatte, gusseiserne Heizkörper Aufstellung. In den Magazinräumen und den Räumen für die Wechselausstellung waren lang gestreckte Rohrregister von 12cm

197 Vgl. Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, hier S. 1069/1070.

Durchmesser als Heizschlangen installiert. Aus hygienischen, reinigungstechnischen Gründe besaßen die meisten örtlichen Heizkörper keine Verkleidungen. Einige Heizkörper, wie zum Beispiel in den Büros der Direktion, hatten leicht auswechselbare Stabgitterverkleidungen aus Holz. In den repräsentativen Räumlichkeiten wie der Eingangs-, Empfangs- und Wandelhalle, dem Großen Saal, dem Kleinen Saal sowie den Hörsälen wurde auf die Aufstellung von Heizkörpern aus architektonischen Gründen verzichtet. Hier kam die Luftdruckheizungsanlage des Hauses zum Einsatz, die auch den Gymnastiksaal mit vorgewärmter Frischluft versorgte. Die Druckluftanlage sorgte nicht nur für Wärme und Frischluft, sondern bei Bedarf auch für Kaltluft. Die senkrechten Warm-, Um- und Abluftkanäle waren in den Zwischendecken und Zwischenwänden verlegt, um sichtbare, vorstehende Schäfte zu vermeiden. Auch das gesamte Rohrleitungsnetz in den Werkstätten, Büro- und Ausstellungsräumen wurde unter dem Putz verlegt.[199]

Ausdruck einer durchdachten, zweckmäßigen technischen Ausstattung des Gebäudes war auch das Vorhandensein einer Hauptsignaluhr, von der etwa siebzig elektrische Nebenuhren gesteuert wurden. Über ein Signal konnte den Angestellten des riesigen Komplexes der Arbeitsbeginn und die Pausen im ganzen Haus einheitlich angezeigt werden. Die technisch-hygienischen Einrichtungen hatten Vorrang vor künstlerischen Verschönerungsvorschlägen. Finanziell musste streng kalkuliert werden. So schaffte man zunächst unter Verzicht einer Ehrengalerie mit Porträtbüsten verschiedene Anlagen wie Telefon-, Uhren- und Absauganlage mietweise mit dem Recht auf späteren Kauf unter Anrechnung der Miete an.[200]

Wilhelm Kreis war der modernen Technik gegenüber sehr aufgeschlossen und nutzte sie selbstverständlich sowohl für den Ablauf der Bauarbeiten als auch für die Ausstattung des Gebäudes. Der Umstand, dass fast alle technischen Einrichtungen des Museums, wie beispielsweise Anschlüsse von Versorgungsleitungen, Stromkabel oder Lüftungsrohre, aber auch die meisten Heizkörper an den Wänden oder im Fußboden hinter Verkleidungen verschwanden, gibt allerdings Aufschluss über den Stellenwert, den Wilhelm Kreis der Technik beimaß. In einer Äußerung des Architekten aus den frühen fünfziger Jahren kommt klar zum Ausdruck, dass für

198 Vgl. Georg Paech: Der Museumsbau. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 1 (15. Februar 1930). Dresden 1930, S. 4/5, hier S. 5.

199 Vgl. Walter Mälzer: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072, bes. S. 1066.

200 Vgl. Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 6. September 1929. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 252-255, hier Bl. 252).

ihn die Technik ein unselbständiges Element ist, welches stets der Veredelung durch den Künstler bedarf.

> „Es musste gelingen, auch wieder rein geistige Ausdrucksmittel zur Veredelung der Technik zu verwenden und die Sprache der maßstäblichen Verhältniskunst zum Klingen zu bringen."[201]

Das traditionelle Selbstverständnis des Architekten Wilhelm Kreis als vermittelnder Baukünstler tritt auch bei dem Bau des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden zu Tage. Achim Preiß weist in diesem Zusammenhang auf den widersprüchlichen Umgang mit der Technik hin. Einerseits werden durch die Wahl einer sakralisierenden Architektur die Technik und die Errungenschaften der Wissenschaft betont, würden sogar, so Preiß, durch das verklärende Arrangement des Gläsernen Menschen in einen göttlichen Stand gehoben, andererseits ist der Technik aber an keiner Stelle des Baus ermöglicht, sich selbst zu inszenieren. Funktionen treten nicht gestalterisch dominierend auf, sondern sind im Sinne der übergeordneten Gestaltungsabsicht verkleidet.[202]

6.10. Bewertung von Grundriss und Raumorganisation

Mit dem Bau des Deutschen Hygiene-Museums hat Wilhelm Kreis ein kompliziertes Raumprogramm in einem logisch entwickelten Grundriss[203] umgesetzt. Die Qualität dieses Grundrisses liegt in der strikten, schon am Außenbau ablesbaren Trennung der einzelnen Bereiche unter gleichzeitiger Berücksichtigung eines sinnvollen Arbeitsablaufs im Inneren des Gebäudes. Trotz dieser scharfen Trennung der einzelnen Funktionsbereiche ist es gelungen, dem riesigen Gebäudekomplex eine einheitliche Gestalt zu geben und einen überzeugenden organischen Zusammenhang zu verwirklichen. Möglich wird dieser Zusammenhalt der Baublöcke durch die Schaffung einer imaginären Mitte unter strenger Nutzung der durch die Parkachse sich aufdrängenden Symmetrie und eines daran orientierten Rechteckschemas aus unterschiedlichen Längen und Breiten. Die Vielfalt der verschiedenen Zwecken dienenden Räume für Verwaltung, Wirtschaft, Ausstellung, Studium und Gewerbe zu organisieren, stellte eine ungewöhnliche Herausforderung dar, die Wilhelm Kreis beim Deutschen Hygiene-Museum

---

201 Wilhelm Kreis: Probleme der Baukunst der letzten 50 Jahre. Redeprotokoll im Kreis-Archiv, Blatt 5.

202 Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 197-207, hier S. 205.

203 Im Anhang sind alle Grundriss-Versionen tabellarisch aufgeführt.

in überzeugender Weise gemeistert hat. Der Architekt äußerte sich in den fünfziger Jahren über die Dresdner Gebäudegruppe folgendermaßen:

> „Im Jahre 1926 wurde ich in Dresden mit der grossen Aufgabe betraut, für das neue Zentral-Institut der Volksgesundheit in einem Gebäude alles zu vereinigen, was an Lehrsälen um einen Hauptsaal des Gesamtinstituts sich gruppierte, Bibliothek, Schauräume und Studiensäle, Modell und Arbeitsplätze, um zu einer grossen Werkstatt für Lehrbeispiele des Unterrichts in allen hygienischen, aufklärenden Fragen zu werden. Die Gruppe wurde zu einer lebendigen Vielheit geführt und ist ohne jeden Zwang einheitlich in sachlicher Ergänzung durchgeführt."[204]

Die im gesamten äußeren Gebäudekomplex durch die schlichten, stereometrischen Baukörper vorgegebene Strenge setzt sich auch im Inneren des Baus fort, wo die strikte Reduktion der Formen zur Schaffung von sakraler Atmosphäre genutzt wurde. Zu diesem Eindruck trägt die Eingangssituation des Mittelbaus wesentlich bei. Drei Wandschichten sind der eigentlichen Raumdisposition vorgelagert. Die schmale Vorhalle übernimmt eine Art Schleusenfunktion. Eine orientierende Übersicht der sich unmittelbar anschließenden inneren Organisation ist dem Besucher von hieraus kaum möglich. Die quer hinter der Hauptfassade angeordneten, seitlich aufsteigenden Treppen ermöglichen ein von der Geschossteilung unabhängiges System der vertikalen Gliederung. Achim Preiß weist auf die Parallelen zur Eingangssituation des Museums für Vorgeschichte in Halle hin und stellt diese Vorgehensweise der Verschleierung baulicher Tatsachen mit dem Ziel, eine monumentale Erscheinung zu erzeugen, zu Recht als antimodern heraus.[205] Die von Preiß überzeugend dargelegten sakralraumanalogen Qualitäten des Grundrisses sind im Zusammenhang mit der Abteilung „Der Mensch" oben bereits wiedergegeben.[206]

Zusammenfassend lässt sich der Grundriss des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden als eine riesige, komplexe Anlage definieren, die dennoch klar strukturiert und dadurch als eine in sich geschlossene, architektonische Einheit auftritt. Nicht zuletzt daraus bezieht der Bau seine hohe Qualität.

---

[204] Wilhelm Kreis in einem Lichtbildervortrag in den frühen fünfziger Jahren. Typoskript im Kreis-Archiv Bad Honnef, Blatt 3/4.

[205] Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 197-207, hier S. 204.

[206] Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Bemerkungen zur Körperkultur im 20. Jahrhundert. In: Katharina Flügel, Wolfgang Ernst (Hrsg.): Musealisierung der DDR? 40 Jahre

6.11. Tendenzen der Raumwirkung

Die überzeugende Gebäudegruppierung außen setzte sich im Inneren durch eine vorbildliche Unterbringung der einzelnen Räume und sinnvolle Strukturierung der verschiedenen Abteilungen fort. In allen Bereichen zeichnete sich das Innere des Dresdner Museumsbaus von Wilhelm Kreis durch eine knappe, strenge, zuweilen sogar karge Ästhetik aus. Die Räume wurden durch ein reines Proportionssystem der Wände definiert. Analog zum Außenbau herrschte auch im Innenbau die einfache, kubische Form und die weiße Wandfarbe vor. Beide Komponenten sorgten für eine angenehm zurückhaltende, mitunter nüchtern kühle Raumwirkung. Im Zusammenhang mit der Gestaltung der Gaststätte im rückwärtigen Querbau, die Wilhelm Kreis als „Erfrischungsraum" bezeichnet, verwendet der Architekt selbst das Wort „kühl". Dass er damit aber keinesfalls eine „unterkühlte" oder abweisende Wirkung erzielen wollte, verdeutlicht folgendes Zitat:

> „Einiges Interesse dürfte der große Erfrischungsraum im unteren Rundgang beanspruchen, den ich, unterstützt durch Stiftungen, in einer zwar kühlen, aber soliden Weise mit Hilfe von Keramik ausstatten konnte."[207]

Insgesamt wird man die äußerst schlichten, „kühlen" Räume des Dresdner Museumsgebäudes auch kaum als charakterlos bezeichnen können, da es wie beim Außenbau auch im Inneren des Baus gelungen war, die äußerste Reduzierung der Mittel für die Erzeugung einer bestimmten, in zeitgenössischen Berichten oft als „feierlich" und dem ernsten Thema der Schausammlung angemessen bezeichneten Stimmung zu instrumentalisieren. Die schlichten Putzwände wurden nur an herausgehobenen Stellen durch Granitblöcke und Einfassungen aus echtem Steinmaterial oder Holz unterbrochen. Wie schon für den Außenbau gezeigt, kommt der weißen Farbe neben den strengen Raumformen die Aufgabe zu, die Aufgabe des Hygiene-Instituts über die Stimmungsebene zu vermitteln.

> „Im großen und ganzen ist alle Gestaltung, Farbenstimmung und Formgebung immer mit Bezugnahme auf den ernsten Zweck des Gebäudes in strenger Weise durchgeführt, entbehrt daher vielleicht einer gewissen Behaglichkeit, dürfte aber trotz größter Strenge nicht ohne weihevolle Stimmung geblieben sein."[208]

---

als kulturhistorische Herausforderung. (Leipziger Gespräche zur Museologie. Schriftenreihe des Instituts für Museologie Bd. 1). Bonn 1992, S. 106-113, hier S. 107/108.

207 Wilhelm Kreis: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums. Grundsätzliches über die Planung. In: Hygienischer Wegweis er. Heft 5. Jg. 5. Dresden 1930, S. 132-139, hier S. 138.

208 Wilhelm Kreis: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums. Grundsätzliches über die Planung. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 5. Jg. 5. Dresden 1930, S. 132-139, hier S. 139.

Das architektonische Ausstattungsprogramm zielte auf die bewusste Schauinszenierung vor allem des Hauptausstellungsstücks, des Gläsernen Menschen, ab. Der Aspekt der Abschottung von der Außenwelt beziehungsweise der Abschirmung einzelner Räume- oder Raumteile wie der Pavillonapsis, war in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Die Verwendung von Sehschlitzen und von in der Verkleidung eingebauten Guckkästen verdeutlichten auf der Ebene der musealen Ausstellungstechnik genau diese Absicht, Außergewöhnliches herauszuheben, die Phantasie der Besucher anzuregen, ihre Neugier und ihr Staunen hervorzurufen. Diesbezüglich ergänzten sich die architektonischen Raumvorgaben von Wilhelm Kreis und die Einrichtung der Schauräume von Gottlieb Michael in idealer Weise. Bei der Einrichtung der Schausammlung griff der Wiener Architekt die vorgegebene kühle Raumhaltung auf und passte sich dieser Atmosphäre an, wodurch ein außerordentlich harmonischer und gelungener, einheitlicher Raumcharakter entstand. Während man in Bezug auf die Ausstellungsräume nur an einigen bedeutenden Stellen der Schausammlung von einer aufwertenden Bedeutungsarchitektur sprechen kann, trifft dies bei dem Grundriss der Gesamtanlage durch die schon erwähnten sakralraumanalogen Qualitäten eindeutig zu. Im Folgenden sollen die wichtigsten Merkmale der Innenarchitektur des Deutschen Hygiene-Museums noch einmal zusammenfassend für die einzelnen Bereiche dargestellt und der Versuch einer Auswertung unternommen werden.

6.11.1. Räume der Verwaltung und Werkstätten

In den Kopfbauten und besonders im Erdgeschoss der großen Hofflügel befanden sich sehr offene, helle Räume. Die Außenwände der Werkstattrakte waren durch großflächige Fenster aufgebrochen, so dass die Arbeitsräume viel natürliches Licht erhielten. Die künstliche Beleuchtung erfolgte sowohl für die Räume der Verwaltung als auch für die verschiedenen Werkstattbereiche nahezu einheitlich durch Deckenbeleuchtung. Leicht variierende, hängende, schlichte Kugellampen (Abb. VI/16,74), flache, dosenförmige Beleuchtungskörper (Abb. VI/104,179) oder doppelzylindrige Deckenlampen (Abb. VI/173,174) fanden sich im ganzen Gebäude. Es gibt einen Hinweis, dass es sich hierbei um Bauhaus-Entwürfe gehandelt haben könnte.[209] Im Zeichensaal (Abb. VI/16,17), im Fotoatelier (Abb. VI/18), in der Moulagen-

[209] Vgl. Hinweis unter „bauhausnachrichten“. In: bauhaus. Vierteljahres-Zeitschrift. Jg. 3. Heft 4 (Oktober-Dezember) 1929, S. 28. Die Lampenfirma Körting & Mathiesen aus Leipzig hatte zur künstlerischen Mitarbeit an der Gestaltung ihrer Leuchten das Bauhaus Dessau herangezogen. In Zusammenarbeit zwischen den Lichttechnikern der Firma und den Werkstätten des Bauhauses entstand eine Doppelzylinderleuchte (Abb. VI/180), die formal sehr stark an einen der im Deutschen Hygiene-Museum verwendeten Lampentypen erinnert. Vgl. Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit Heft 8. Jg. 5. Berlin 1930, S. 218.

Malerei (Abb. VI/19) und in der Gipsbildhauerei (Abb. VI/20) befanden sich, wie auch in verschiedenen Werkstätten des nördlichen Hofflügels, Kugellampen, die an einem Metallstab von der Decke hingen. Ein weiterer Lampentyp basierte auf einer Art Schachtel mit flacher quadratischer Abdeckung. Solche Beleuchtungskörper fanden sich im großen Treppenhaus (Abb. VI/172) oder auch in abgewandelter Form in Schauraum 4 (Abb. VI/114) und Schauraum 6 (Abb. VI/127).

Die fast spartanische Einrichtung der Arbeits- und Verwaltungsräume beschränkte sich auf die für die jeweiligen Arbeitserfordernisse unbedingt notwendigen Gegenstände. Arbeitstische und Aufbewahrungsmöbel wie Vitrinen- und Aktenschränke, Anrichten, Werkbänke und Sitzmöbel waren äußerst schlicht gehalten und besaßen eine eher konventionelle Note. Das Beispiel eines zweckmäßigen Werkstuhls, der von der Metallwerkstatt des Bauhauses für das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden konzipiert wurde, findet sich in einem Prospekt aus dem Jahr 1929 (Abb. VI/181).[210] Ob die Werkstätten des Museums tatsächlich mit diesem funktionellen Stuhl, der die Eigenschaften *„federnd, drehbar, verstellbar, beweglich“* in sich vereinte, ausgestattet waren, lässt sich allerdings nicht sagen.[211]

Ebenfalls auf das Notwendigste an Einrichtungsgegenständen reduziert waren die besonderen Räume des Verwaltungsflügels im nördlichen (rechten) Kopfbau. Bei dem Direktorenzimmer, dem Sitzungszimmer und dem Zimmer des stellvertretenden Direktors handelte es sich formal um recht schlichte Räume. Einen „Hauch von Luxus“ verbreiteten lediglich die bei den partiellen Wandverkleidungen, den Türen und den Möbeln verwendeten Edelhölzer. Jedoch überwog selbst im Direktorenzimmer, in dem vergleichsweise das meiste Holz verwendet worden war, immer noch die einfache weiße Wand. Trotz dieser sparsamen Verwendung teurer Materialien und äußerster Formenschlichtheit in den Verwaltungsräumen mangelte es gerade auch in diesen Gebäudeteilen nicht an einer eleganten Raumstimmung.

---

210 Die Abbildung stammt aus einem Prospekt des Bauhauses aus dem Jahr 1929. Bauhaus-Archiv Berlin.

211 Im Depot des Museums finden sich heute allerdings noch verschiedene zeitgenössische Werkstühle ähnlichen Typs, die Zeugnis geben von der durchdachten und differenziert zweckmäßigen Einrichtung der Werkstätten und Arbeitsräume des Hauses. Besonders im Arbeitsbereich sollten schließlich die neuesten Erkenntnisse der Gesundheitstechnik in vorbildlicher Weise umgesetzt werden.

6.11.2. Repräsentative Säle und Kursräume

Bei den repräsentativen Räumen und Sälen des Deutschen Hygiene-Museums, die sich alle im Mittelbau befanden, handelte es sich um große, hohe Saalräume, die alle mit genügend natürlichem Lichteinfall ausgestattet waren. Bis in die kleinsten Gestaltungselemente herrschte eine Reduzierung auf einfache, gerade, flächenbetonte Grundformen vor. Eine vornehme, dezent eingesetzte Farbigkeit zeichnete die Säle und Hallen aus. Besonders im Großen und Kleinen Saal dürfte die Kombination aus Holzparkettboden, großflächiger Edelholz-Wandverkleidung, der zweifarbigen, matten Wandbespannung aus Kunstleder und der gold-ockerfarbenen Strohgeflechtauskleidung des Bühnenhalbrunds durch die warmen Farbtöne einen harmonischen Raumcharakter erzeugt haben, der schon fast als behaglich empfunden worden sein könnte. Die Wandelhalle bildete mit ihrer blauen Wandfarbe zwar eine Ausnahme, jedoch ohne Eleganz einzubüßen. Die angenehm zurückhaltende, elegante Raumatmosphäre aller repräsentativen Räume des Deutschen Hygiene-Museum beruhte nicht nur auf der gelungenen Farbigkeit, sondern vor allem auf dem Umstand, dass es kaum Raumakzente gab, die sich zu sehr aus dem Zusammenhang herausgehoben und damit die Aufmerksamkeit zu sehr abgelenkt hätten. Das große Lingnerfenster im Großen Saal und das Fenster zum Schmuckhof in der rückwärtigen Wand der Empfangshalle mögen eine Ausnahme gebildet haben, wobei letzteres, mit überwiegend matten Glasscheiben versehen, nur den Blick auf die Skulptur der Hygieia freigab.

An den großen repräsentativen, heute noch erlebbaren Räumen des Deutschen Hygiene-Museums, insbesondere der Vorhalle, Empfangshalle und der Wandelhalle, wird die Fähigkeit des Architekten Wilhelm Kreis deutlich, Raumatmosphären zu schaffen, die ihre Wirkung vor allem aus einer genauen Kalkulation von Proportionen, dem Verhältnis von Flächen und Öffnungen zueinander, beziehen. Im Zusammenhang mit der Wandelhalle und ihrer Höhenausdehnung und Weite, unterstützt durch den großzügigen Ausblick auf die Parkachse des Großen Gartens, sieht Achim Preiß eine nachvollziehbare Analogie zur Schlossarchitektur gegeben.[212] Für das damalige Empfinden überwog in Bezug auf die Innenraumgestaltung die elegante gegenüber der repräsentativen Note, was das folgende zeitgenössische Zitat belegt:

[212] Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 197-207, hier 202.

„In allen Teilen erweist Wilhelm Kreis eine dem Repräsentativen nicht mehr so streng, sondern beinahe elegant dienende Hand.“[213]

Die Leistung von Wilhelm Kreis ist auch insofern beachtlich, als es ihm gelungen war, während der Planung des Museums immer wieder zahlreiche Einsparungsmöglichkeiten zu berücksichtigen.[214] Der künstlerische Gesamteindruck wurde durch die vielen Beschränkungen und Sachzwänge nicht beeinträchtigt. Zu diesen Sachzwängen gehörte beispielsweise auch der Umstand, dass für besondere Ausstattungen vor allem der repräsentativen Innenräume des Museums erst Stiftungen organisiert werden mussten, bevor die Arbeiten im Einzelnen vergeben werden konnten. Wilhelm Kreis, der ganz im Sinne der Museumsleitung schon in der Planung selbst um Einsparungen bemüht war, ging jedoch bezüglich der Ausführung keine Kompromisse ein. Etwa zwei Monate vor Eröffnung des Museums plädierte er für eine Verbesserung des Anstrichs in der Wandelhalle und des gesamten Außenanstrichs des Gebäudes.[215]

Im Zusammenhang mit den Veranstaltungssälen und Kursräumen gab es aber auch interne Kritik an der inneren Raumdisposition des Hauses. In seiner Denkschrift von 1932 spricht Martin Vogel in Bezug auf den Mittelbau des Museums von „Fehldispositionen“. Die im hinteren Teil des Mittelbaus angesiedelten zwei Hörsäle seien über mehrere Treppen schwer zugänglich, ohne Führer kaum auffindbar, schwer zu überwachen, schlecht heizbar und stünden daher die meiste Zeit leer, obwohl es an Kursräumen fehle und man schon auf den Lesesaal der Bücherei oder die Kantine zurückgreife. Des Weiteren seien unverhältnismäßig viele Geldmittel auf die Anlage großzügiger Räumlichkeiten für Restaurationszwecke aufgewendet worden. Vogel kritisiert den Luxus solcher Einrichtungen angesichts der dringend notwendigen Bedürfnisse des Museumsbetriebs. Als Beispiel führt er das sogenannte „Böttcher-Kasino“ an, das durch seine Ausstattung (u.a. durch einen „Rundfunkapparat“) Stiftungsgelder verschlungen habe, die anderorts dringend gefehlt hätten. Es handele sich um einen Raum, der unbenützt dastehe und den meisten Vorstandsmitgliedern noch nicht einmal bekannt sei. Die Lage dieses Raums ist auch heute nicht zu klären.[216]

---

213 Martin Richard Möbius: Der Bau. In: Georg Seiring, Martin Richard Möbius, Walther Schulze (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Architektur Prof. Dr. Wilhelm Kreis. (Neue Werkkunst). Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. XIII.

214 Siehe hierzu: Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses vom 15. November 1929. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/7, Bl. 260-262, hier Bl. 260).

215 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung vom 7. März 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 217-225, hier Bl. 219/220).

216 Vgl. Denkschrift, dem Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums z.Hd. von Herrn Oberbürgermeister Dr. Blüher, Dresden vorgelegt am 29. Juni 1932 von Professor Dr. med. Martin Vogel, Wissenschaftlicher Direktor des

6.11.3. Die Schauräume

Die Schauräume des Museums waren in den drei großen Hofflügeln untergebracht, welche großzügig um den Innenhof herumgelegt, schon von außen ein von den Kopfbauten und dem hohen Mittelbau deutlich separiertes bauliches Ensemble bildeten. Die durch eingezogene Trennwände definierten großen Säle der Ausstellung reihten sich nahezu bruchlos zu einem Rundgang auf zwei Etagen aneinander. Der Besucher bewegte sich mit Richtungswechsel zweimal durch die drei Trakte um den Innenhof herum. In den beiden seitlichen Hofflügeln unterbrach beziehungsweise verengte jeweils ein Nebentreppenhaus ungefähr auf halber Länge die Ausstellungstrakte.

In allen Schauräumen herrschten dieselben Grundvoraussetzungen. Die rechteckigen Räume, viele von ähnlicher Größe, stellten eine sehr rationelle Ausnutzung des vorhandenen Raums dar. Durchblicke durch mehrere Säle oder Raumfluchten hindurch wurden durch die versetzten Durchgänge fast immer verhindert. Die großen Fenster sorgten für viel natürliches Licht, waren aber so hoch angelegt, dass keine Blickbeziehung nach außen möglich war. Der hohe Grad an Abgeschlossenheit war geeignet, beim Besucher eine stärkere Konzentration auf die in den jeweiligen Räumen ausgestellten Exponate zu bewirken. In diesem Sinne mag auch die Schlichtheit, die strenge Zweckmäßigkeit und Funktionalität der Ausstattung als kühl aufgefasst worden sein. Um aber ausdruckslose, ermüdende und eintönige Räume zu vermeiden, konzentrierte sich Gottlieb Michael auf eine abwechslungsreiche Gestaltung mit einfachsten Mitteln wie Materialen, Farbigkeit, Schriftzüge, Objektdisposition und Einbauten. Er beschränkte sich auf ein Minimum an Einrichtungsgegenständen zur Präsentation der Exponate. Es gab fünf verschiedene Arten von Vitrinen: 1. die freistehende Vitrine mit massivem Holzunterbau (Abb. VI/92), 2. Schrankvitrinen mit fester Rückwand (Abb. VI/152), 3. den als Trennwand zwischen zwei Ausstellungskompartimenten fungierenden großen Schaukasten (Abb. VI/104,106), 4. in einen Pfeiler integrierte oder in die Wand eingelassene Vitrinen (Abb. VI/87,162) und 5. die an der Wand entlanggeführte Pultvitrine auf einem Podest oder Tisch für solche Exponate, die in der Aufsicht zu betrachten waren (Abb. VI/130,140). Des weiteren gab es, beispielsweise in den Schauräumen 8 und 9 zur Ernährung, gestaffelte, massive Holzpodeste

Deutschen Hygiene-Museums. Abschrift, unpaginiert (19 S.), hier S. 16. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1038/1).

für Gefäße und Objektreihen (Abb. VI/129, 131) sowie in den Schauräumen 18 (Klassisches Altertum), 19 (Mittelalter) und 20 (Neuzeit) niedrige Holzpodeste mit Modellaufbauten (Abb. VI/163-168). Alle „Aufbewahrungsmöbel“ für die Exponate waren konventionell, schlicht und passten sich gestalterisch (formal und materiell) in die Umgebung ein.

In Verbindung mit einem hohen Grad von Zweckmäßigkeit bei der Einrichtung der Schauräume stand auch der Eindruck von Variabilität an vielen Stellen innerhalb der Ausstellung. Die Veränderungsmöglichkeiten der Ausstellungsräume mussten von Anfang an berücksichtigt werden. Der Nischen- beziehungsweise Kojencharakter einiger Ausstellungskompartimente erinnerte an eine bei Messen und temporären Ausstellungen übliche Gestaltung. Konstruktiv dem neuesten Stand der Ausstellungstechnik entsprechend waren beispielsweise auswechselbare, leicht verschiebbare Bilderrahmen, diebstahlsichere Aufhängevorrichtungen oder Sicherheitsvitrinen.[217] Variabilität durch Transparenz war vor allem in der Sonderausstellung gegeben, fand sich aber auch in einigen Räumen der unteren Ausstellungsebene, besonders in Schauraum 5 zur Hygienischen Volkserziehung (Abb. VI/117), um nur ein Beispiel zu nennen. Auch die mitten im Raum positionierten, doppelwandigen Holzgestelle mit Sehschlitzen, wie sie in Schauraum 11 zur Tuberkulose (Abb. VI/138) und Schauraum 12 zu den Geschlechtskrankheiten (Abb. VI/147) zu finden waren, erinnern eher an temporäre Einbauten. Trotz der aufwendigen Ausgestaltung dieser raumteilenden, stellwandartigen Holzeinbauten mit Reliefs, besitzen sie nicht unbedingt den Charakter einer bleibenden Einrichtung.

In der Reihe der Schauräume bildeten die Ecksäle auf beiden Ebenen des rückwärtigen Querbaus eine gestalterische Ausnahme. Zunächst unterschieden sie sich von den übrigen Räumen der Schausammlung durch ihre quadratische Form und ihre Größe. Es handelte sich um von Stützensystemen geprägte Großräume. Im ersten Obergeschoss hatten diese Säle sechs Pfeiler, welche jeweils zur unteren Hälfte in eine Trennwand integriert waren. In Schauraum 4 zur Vererbung und Eugenik im ersten Obergeschoss trafen die Pfeiler an der Decke auf ein quadratisches Rastersystem aus kräftigen, balkenähnlichen Deckenunterzügen (Abb. VI/116). In den Ecksälen des zweiten Obergeschosses gab es mehrere Pfeiler. Diese waren kräftiger und massiver über einem gestreckten Rechteckgrundriss ausgebildet und reichten vom Boden bis zur Deckenhöhe der umlaufenden, seitlichen Nischen (Abb. VI/149,159). Die Deckenhöhe dieser

217 Vgl. Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluss des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931, S. 7. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1931/14).

äußeren Nischen lag etwas über der halben Höhe des zentralen Kernraums. Durch die Querstellung der Pfeiler wurden die seitlichen Kompartimente vom Kernraum mit Deckenkubus regelrecht abgeschirmt. Die Wandflächen im oberen Teil des Kernraums waren in Schauraum 13 (Abb. VI/149) mit einer Inschrift und in Schauraum 17 (Abb. VI/158) allseitig mit Darstellungen aus der vorgeschichtlichen Zeit versehen. Die niedrigeren Seitenräume waren mit Staubdecken ausgestattet. Die von den Pfeilern abgehenden Trennwände separierten die seitlichen Nischen untereinander. Besonders die wegen des vielen Steinmaterials massiv wirkenden Ecksäle des zweiten Obergeschosses wiesen Analogien zum feierlichen Ambiente der Empfangshalle im Mittelbau auf. Die genannten Säle zeichneten sich in besonderem Maße durch eine ästhetische Raumwirkung aus, welche durch eine gesetzmäßig wirkende Reduktion kubischer beziehungsweise geometrischer Formen entstand.

Als ein nahezu durchgängiges Motiv bei der Gestaltung der Schauräume kann die Aufteilung der Wände in zwei Zonen genannt werden. Für den Pavillon wurde diese zweiteilige Wandbehandlung schon näher beschrieben. Die Räume der unteren Ausstellungsebene waren durch Fenster- und Wandzone schon in zwei annähernd gleich hohe Streifen aufgeteilt (vgl. Abb. VI/128). In Schauraum 8 (Abb. VI/129) gab es zwei gleich hoch ausgebildete Wandzonen, während in Schauraum 10 (Abb. VI/136) weniger als ein Drittel der Wand unten eine dunkle Holzverkleidung hatte und mehr als zwei Drittel der Wand darüber fast lückenlos mit graphischen Darstellungen, scheibenartigen Flachreliefen oder Schautafeln übersät waren. Es fanden sich also verschiedene Variationen dieses Zweizonen-Motivs: eine verputzte Wandzone, eine Sockel- oder Nischenzone war kombiniert mit einer Fenster-, Fries- oder Schautafelzone. Zweifarbigkeit stellte ebenfalls ein durchgängiges Gestaltungsmotiv dar. Sie fand sich in der Wandbehandlung, zum Beispiel in Schauraum 5 (Abb. VI/118), in der Behandlung der Fußböden oder auch der Strukturierung der Wandvorlagen (Rahmen und Schauflächen) wie beispielsweise in Schauraum 15 (Abb. VI/151,152), und schließlich in der Gesamtgestaltung der Museumsgaststätte (Abb. VI/121) wieder. Wo die rein weiß verputzen Wandpartien in Erscheinung traten, waren sie sehr bestimmend und in ihrer Wirkung scheibenartig (Abb. VI/98,152,155). Die weiße Wandfarbe war besonders in den Schauräumen geeignet, die Absichten nüchterner Wissenschaftlichkeit und die Vorstellung von hygienischer Asepsis wirkungsvoll zu inszenieren. Gottlieb Michael ließ mit den von ihm entworfenen, zumeist hölzernen Einbauten und partiellen Wandverkleidungen, die charakteristischen weißen Wände der Architektur von Wilhelm Kreis fast immer dominieren oder über der Verblendung „hervorblitzen“. Lediglich in der oberen Ausstellungsebene gab es Schauräume, deren Wände

komplett holzverkleidet waren. Zu nennen sind hier Schauraum 11 zur Tuberkulose, Schauraum 12 zu Geschlechtskrankheiten, Schauraum 18 zum Klassischen Altertum, Schauraum 19 zum Mittelalter und Schauraum 20 zur Neuzeit.

In seine künstlerischen und ausstellungstechnischen Entwurfsarbeiten musste Gottlieb Michael von Anfang an die wissenschaftliche Leitung und die Museumswerkstätten miteinbeziehen, da die neu geschaffenen Musealobjekte sich optimal in sein Gesamtkonzept einpassen sollten. Die visuellen Methoden der Gesundheiterziehung, die plakativ-illustrative und zugleich künstlerische Darstellung wissenschaftlicher Tatsachen und komplizierter Sachzusammenhänge sollte Anschaulichkeit und ein schnelles, müheloses Erfassen ermöglichen. In zum Teil optisch sehr geschmackvollen Gruppierungen und Anordnungen, die sogar den Grundsatz ‚relativer' Beweglichkeit erfüllten, wurden beispielsweise Gegenüberstellungen von nützlichen und schädlichen Aspekten hervorgehoben oder wichtigere von weniger wichtigen Maßnahmen ausdrucksstark unterschieden.

Schauraum 10 mit seinem zentralen Pfeilereinbau war ein besonders deutliches Beispiel für den Einfluss des Innenarchitekten auf die Exponate (hier im Wesentlichen Schautafeln). Obwohl schon damals klar war, dass die Einflussnahme des Innenarchitekten auf das Schaumaterial, welches das Gesicht der einzelnen Räume entscheidend prägte, sehr entscheidend war, war in den zeitgenössischen Berichten von der Leistung des Wiener Architekten oft nur sehr pauschal die Rede. Das folgende Zitat aus der Dresdner Tagespresse vom Frühjahr 1930 bildet eine Ausnahme. Beachtenswert ist allerdings schon eine Art der kategorisierenden Kunstbewertung, wie sie nach 1933 in Deutschland übermäßig anwuchs. Die Wurzeln dieser Herangehensweise, die keine Vergleiche scheut, sind schon in dem folgenden Zitat greifbar.

> „Der Wissenschaftler erstrebt Vollständigkeit, der Künstler will Formeinheit und Abwechslung. Beides ist nicht immer zu vereinen. Doch hat Michael sich der vorhandenen Architektur und seinem Material gut anzupassen gewußt. Er benützte Licht, Farbe und Raumaufteilungen, um die Folge der Säle zu gliedern und den Eindruck frisch zu erhalten. Man sieht, wie er im Laufe seiner Arbeit immer einfacher und nobler wurde. Von dem Kapriziösen, aber im Grunde leicht Nebensächlichen des Wiener Kunstgewerbes wird man hier wenig spüren. Man könnte fast sagen, daß Michael mit feinfühligem Takt den Weg zu einer mehr nordischen Note fand. Und den Stab seiner Mitarbeiter - Jahn, Meixner, Herbert Lehmann, Großpietsch, Hermann Richter, um nur einige zu nennen - zu einem einheitlichen Orchester vereinigte."[218]

[218] Vor der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wie Lingners Ideen verwirklicht wurden. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16. Mai 1930, S. 5. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur Z Bd. 6).

Eine andere Wertung aus dem Jahr 1931, die angesichts der geringen Mittel und der knappen Zeit auch die organisatorische Begabung Michaels hervorhebt, bezeugt ebenfalls große Anerkennung:

> „Mit feinsinnigem Takt hat er (Michael) eine vornehme und ruhige Innenarchitektur geschaffen, die sich von Modeformen freihält und ihrer Qualität wegen dauernde Anerkennung finden wird.“[219]

Ekkehard Mai (1985) spricht im Zusammenhang mit den schlichten, nüchternen Schauräumen des Deutschen Hygiene-Museums von 1930 von einer *„nahezu klinische(n) Asepsis, wie es einer Hygiene-Ausstellung im übertragenden Sinne wohl auch entsprechen sollte“*[220]. Es war Gottlieb Michael gelungen, jedem einzelnen Schauraum mit einfachsten Mitteln, wie vor allem durch eine immer wieder geschickt variierte Hell-Dunkel-Kontrastierung[221] in der Materialwahl und der Farbgebung von Fußböden, Einbauten und Wandanstrichen, einen eigenständigen „Raumrhythmus“ zu geben und doch das Bemühen von Wilhelm Kreis um einen geschlossenen ästhetischen Gesamteindruck aller Räumlichkeiten ideal zu unterstützen. Der in der Ausstellungstechnik erfahrene Wiener Architekt verstand es, wissenschaftliche Darstellungen, wie Diagramme, Statistiken, Tabellen oder Schautafeln, wirkungsvoll zu arrangieren, indem er sie künstlerisch-dekorativ einfasste und in das jeweils vorherrschende Gestaltungsprinzip eines Schauraums einordnete. Die streng rhythmische Wandgestaltung in Schauraum 15 zum Thema Krebs lässt besonders erahnen, wie eng die zuständigen Ausstellungsmacher und Wissenschaftler des Museums mit dem Raumgestalter Gottlieb Michael hier zusammengearbeitet haben müssen. Seine künstlerische Formensprache, die Bevorzugung von Kreis-, Quadrat- und Würfelformen, die er ohne Zierrat zu ausgewogen strengen Kompositionen zusammenstellt, aber auch sein ausgeprägter Sinn für Material und ruhige elegante Formen ist sichtbar geprägt von Wiener Künstlern wie Otto Wagner (1841-1918) und Josef Hoffmann (1870-1956). Die geometrische Aufteilung und von großen Wandflächen und der durchgängige Einsatz von Rahmungssystemen scheint ein stilistisches Hauptmerkmal bei Gottlieb Michael zu sein. Auch eine Anordnung von schematischen Darstellungen und Tabellen, wie sie sich in dem von Stellwänden freien Raum 19

---

219 Theodor Legradi: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums Dresden. In: Sonderdruck Bau und Werkkunst. Zentralvereinigung der Architekten Österreichs. Wien 1931, S. 6.

220 Ekkehard Mai: Wilhelm Kreis und der Museumsbau - Die Projekte für Berlin. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985, S. 257-291, hier S. 272.

221 Auf der Wiener Hygiene-Ausstellung von 1925 erzielte Gottlieb Michael solche Kontraste beispielsweise durch naturfarbene Jutebespannungen in schwarz lackierten Rahmen. Siehe hierzu: Von der Hygieneausstellung. Die Raumgestaltung. In: Arbeiterzeitung Nr. 127 vom 9. Mai 1925. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Z Bd. 2, Bl. 26); Friedrich Lorinser-König: Die Bedeutung der Hygiene-Ausstellung. Ein Eröffnungsartikel zum Ausstellungsschluss! In: Die Arbeit Nr. 1722 vom 10. Juli 1925. Jg. 32. Wien 1925. Archiv des Deutschen Hygiene-

zum Thema Gesundheit und Krankheit findet, wirkt fast wie eine riesige zusammenhängende, auf die Wand applizierte Collage aus Kreisen, Balken und Wellenlinien. Ein solcher Raum ist ganz unabhängig von den dargestellten Inhalten auch rein ästhetisch wahrnehmbar. Hier scheint sich Gottlieb Michaels Gestaltungsstil mit der von Wilhelm Kreis immer wieder angesprochenen Kunst zu treffen, welche durch die Schaffung harmonischer Verhältnisse entstehe.

Mit der Einrichtung gelang es Gottlieb Michael trotz der schlichten, reduzierten Formen, Abwechslungsreichtum zu erzielen, was im Hinblick auf die allgemeine Strenge des Museumsbaus von Bedeutung war. Die auseinander gezogene, lang gestreckte Raumgruppierung der Hofflügel hatte nämlich Konsequenzen für die Nutzung der Ausstellungstrakte, die einen geschickten Umgang unbedingt erforderlich machten, wollte man den Museumsbesucher nicht langweilen. Bei dem Rundgang durch die Schauräume war es dem Besucher kaum möglich, die Richtung zu ändern, selbstgewählte Schwerpunkte zu setzen oder auf Wunsch kurzfristig zum Ausgang zu gelangen. Das Museum zeichnete sich durch einen hohen Grad an Konzentration auf das Innere aus. Selbst die Gaststätte und der Ruheraum öffneten sich nur zum Innenhof hin, welcher neben der ästhetischen Architekturansicht der Hofbebauung keine Ablenkung bot. Besonders diese letztgenannten äußeren Gestaltungsmerkmale des Innenbaus des Deutschen Hygiene-Museums verraten schon etwas über die hinter der Ausstellung stehende allgemein stark didaktisch geprägte Auffassung von der Institution eines Museums, welche im folgenden Kapitel näher untersucht werden soll.

Museums (Z Bd. 2, Bl. 44). Auch die Räume im Österreichischen Haus auf der Gesolei zeigen einen sehr kontrastreichen Umgang mit Farbigkeit. (Abb. VI/182).

7. EIN NEUER MUSEUMSTYP UND SEINE BAUAUFGABE – DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM IM MUSEOLOGISCHEN KONTEXT

7.1. Nachwirkungen der Museumsreform

Gerade in Bezug auf eine Einrichtung wie das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden (1927-1930) ist die Betrachtung der museologischen Vorstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und deren Nachwirkungen von Interesse.[1] Mit der Entwicklung zur industriellen Massengesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts musste sich auch die Institution des Museums einer kritischen Revision hinsichtlich ihrer Rolle in der sich wandelnden Gesellschaft unterziehen. Vor dem Hintergrund, das Konzept des Gelehrtenmuseums beziehungsweise einer elitären Einrichtung für gebildete Bürger zu Gunsten einer allgemeinen Popularisierung und Etablierung des Museums bei breiten Bevölkerungsschichten aufgeben zu wollen, mussten zunächst neue „massenwirksame“ museologische Vermittlungsformen erarbeitet werden. Man erkannte, dass diese Vermittlungsleistung des Museums sehr breit und umfassend angelegt sein musste, um von vornherein Missverständnisse oder Beliebigkeit beispielsweise im Umgang mit Kunst auszuschließen.[2] Obwohl sich die museologischen Reformansätze um 1900 vornehmlich auf das Kunstmuseum beziehen, sind sie auch im Hinblick auf die sich neu herausbildenden Museumstypen von Bedeutung. Die Möglichkeit, unter Einsatz reformpädagogischer Maßnahmen das Bildungspotential der Museen zu nutzen und lehrreiches, wichtiges Ausstellungsgut an alle Bevölkerungsschichten zu vermitteln, wurde vor allem von den Volksbildungsvereinen erkannt. Die ersten Initiativen zur Erörterung dieses Themenkomplexes gingen also nicht direkt von den Museen selbst aus. Zu nennen sind hier vor allem die 1871 gegründete „Gesellschaft für Verbreitung der Volksbildung“, die 1891 mit Beteiligung der Königlich Preußischen Ministerien für Handel und Gewerbe und anderer freier Gruppierungen

---

1 Die folgenden Anmerkungen über die Auswirkungen der um 1900 entwickelten museologischen Reformansätze auf das Museumswesen der Weimarer Zeit stützen sich im Wesentlichen auf: Martin Roth: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7). Berlin 1990, bes. S. 17-68; Andreas Grote: Museen als Bildungsstätten. In: Wolfgang Klausewitz (Hrsg.): Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten. Frankfurt am Main 1975, S. 31-62; Achim Preiß: Elfenbeinturm oder Massenmedium. Zur Geschichte des Verhältnisses zwischen Museum und Publikum im 20. Jahrhundert. In: Achim Preiß, Karl Stamm, Frank Günter Zehnder (Hrsg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München 1990, S. 261-278.

2 Vgl. Achim Preiß: Elfenbeinturm oder Massenmedium. Zur Geschichte des Verhältnisses zwischen Museum und Publikum im 20. Jahrhundert. In: Achim Preiß, Karl Stamm, Frank Günter Zehnder (Hrsg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München 1990, S. 261-278, hier S. 264/265.

gegründete „Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen in Berlin“ und der 1897 gegründete „Verband deutscher Wohlfahrtsvereine“. Die „Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen“ veranstaltete im Jahr 1900 eine Konferenz in Berlin mit dem Thema *„Die Erziehung des Volkes auf den Gebieten der Kunst und der Wissenschaften“* und im Jahr 1903 eine Tagung in Mannheim unter dem Thema *„Die Museen als Bildungsstätten“*. Diese Tagung, an der zahlreiche Leiter und Mitarbeiter deutscher Museen[3] teilnahmen, gilt als wichtiges Datum der ersten Museumsreform. Hier konnte schon ein erstes Resümee der reformpädagogischen Bemühungen im Museumswesen gezogen werden. Auf beiden genannten Konferenzen war der Museumspädagoge und damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark (1852-1914) mit wichtigen Beiträgen beteiligt. Alfred Lichtwark, der als Mitbegründer und führende Persönlichkeit der Kunsterziehungsbewegung großen Einfluss auf die frühe museumspädagogische Bewegung in Deutschland nahm[4], hielt in Mannheim 1903 ein Grundsatzreferat, in dem er die damalige Situation des deutschen Museumswesens vor allem im Hinblick auf das Verhältnis der Museen zur Öffentlichkeit analysierte. In der These, dass die Museen aus dem Bereich der absolutistischen Fürstenhöfe kommen, sieht Lichtwark die Ursache dafür gegeben, dass ein breites Publikum bisher den Museen gegenüber gleichgültig gewesen sei. Aufgrund dieser Gleichgültigkeit hätten die Museen sich lediglich intern um ihre sachgemäße Verwaltung und Sammlungsvermehrung gekümmert und als öffentliche Anstalten jeweils unterschiedliche Entwicklungen vollzogen, ohne gemeinsame Zielsetzungen oder eine Neudefinition ihrer Aufgaben zu erarbeiten. Lichtwark konstatiert allerdings in Bezug auf die Situation um 1903 einen Wandel im deutschen Museumswesen und die wachsende

[3] Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass beispielsweise ein Mann wie Oskar von Miller, der im selben Jahr der Mannheimer Tagung das Deutsche Museum in München gründete, sich durch das aktuelle museologische Thema nicht angesprochen fühlte. Die Teilnahme an dieser wichtigen Konferenz lehnte von Miller ab, weil er keine direkte Verbindung zwischen dem Anliegen seines technischen Museums und den Belangen der Arbeiterwohlfahrt sah. Obwohl es von Miller auch um die Arbeiter als Zielgruppe, die er vor der Technik zum Staunen bringen wollte, ging, beabsichtigte er keine Thematisierung der „soziale Frage“. Durch die Aufforderung zur Identifikation mit den (technischen) Leistungen des wilhelminischen Staats und der Gesellschaft beteiligte sich das Deutsche Museum allerdings indirekt sehr wohl an der „sozialen Frage“. Vgl. Walter Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt 1994, S. 162.

[4] Unter den Repräsentanten der „Gründerepoche“ des Museumswesens, zu denen vor allem der Gründer des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums Wilhelm von Bode (1845-1929) gehört, ist im Hinblick auf das Deutsche Hygiene-Museum jedoch besonders die Person Alfred Lichtwarks (1852-1914) relevant, obwohl auch er sich als Direktor der Hamburger Kunsthalle mit seinem kunstpädagogischen Ansatz und seiner Betonung der erzieherischen Wirkung des Museums auf die Bevölkerung auf das Kunstmuseum bezieht. Wilhelm Waetzoldt spricht von einer *„volkserzieherischen Auswertung der Kunstsammlungen“* durch Alfred Lichtwark. Vgl. Wilhelm Waetzoldt: Trilogie der Museumsleidenschaft (Bode-Tschudi-Lichtwark). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Neue Folge von Repertorium für Kunstwissenschaft, Zeitschrift für Bildende Kunst, Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Leipzig 1932, S. 5-12, hier S. 12.

Aufmerksamkeit für die Bildungsaufgabe der Institution des Museums in der Fachwelt.[5] Alfred Lichtwark übernimmt wichtige Aspekte dieses Tagungsbeitrags von 1903 in seinem ein Jahr später publizierten programmatischen Aufsatz *„Die Museen als Bildungsstätten"*[6]. Wichtigster Ansatzpunkt Lichtwarks ist die Kritik an der Entfremdung des Museumspublikums, wofür er die immer weniger nachvollziehbare, publikumsfeindliche wissenschaftliche Museumstätigkeit des 19. Jahrhunderts verantwortlich macht. Aus diesem Grund hätten sich die Museen schon um 1900 darum bemüht, die Forderungen der Wissenschaft und die Bedürfnisse des Publikums besser miteinander zu vereinbaren.[7] Die bildungspolitischen Forderungen Lichtwarks an die Institution Museum bestanden in einer Öffnung für breite Bevölkerungsschichten. Um dies zu bewerkstelligen, sei elitäres Denken zu Gunsten einer Orientierung am Wissensstand und am allgemeinen Bildungsinteresse der Adressaten aufzugeben.

Auf der 1903 in Mannheim abgehaltenen Tagung ging man bildungsoptimistisch von der Möglichkeit eines Volksbildungsauftrags des Museums und von der Gewinnung der Arbeiterschaft als Museumspublikum aus. Mit der notwendigen Bildungsarbeit und den Bedingungen für eine Volksbildung im Museum befasste man sich allenfalls indirekt durch die Erörterung sehr museumsspezifischer Fragen wie die Rolle der Museumsarchitektur, die Verkehrslage des Museums, die Ausbildung des Personals, die innere Struktur des Museums, die Beleuchtung und Heizung des Museums sowie die übrige Museumseinrichtung. Des Weiteren erörterte man Aspekte wie Museumsführungen, Exkursionen, Vorträge, Museumsführer, Öffnungszeiten und die Teilung des Objektbestands eines Museums in eine Schau- und eine Studiensammlung. Auch wenn man damit schon wichtige Mittel und Voraussetzungen zu einer intensiveren Nutzung des Museums als Bildungseinrichtung benannte, fand zu diesem Zeitpunkt noch keine Konkretisierung oder bewusste didaktische Planung statt.[8]

In der ersten Museumsreform um 1900 ging es also zunächst um die Absicht, die Institution des Museums über eine noch näher zu bestimmende Reorganisierung als Volksbildungsstätte zu etablieren, um eine breite Masse aus allen Bevölkerungsschichten an die traditionelle

---

5 Vgl. Andreas Grote: Museen als Bildungsstätten. In: Wolfgang Klausewitz (Hrsg.): Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten. Frankfurt am Main 1975, S. 31-62, hier S. 31-37.

6 Alfred Lichtwark: Museen als Bildungsstätten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. (Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen Nr. 25). Berlin 1904, S. 6-12 und S. 115-121.

7 Vgl. Friedrich Waidacher: Handbuch der Allgemeinen Museologie. 2. Aufl. (Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des österreichischen Theatermuseums 3). Wien/Köln/Weimar 1996, S. 106.

Kultureinrichtung des Museums heranzuführen. Bei der Beurteilung der in dieser Zeit angestrebten Veränderungen, die sich hauptsächlich auf die Praxis der Kunst- und Kunstgewerbemuseen bezogen, ist zu beachten, dass diese einen eindeutigen Belehrungscharakter besitzen.[9]

Eine vor allem bei den Kunstmuseen verbreitete Tendenz war in dieser Zeit eine die Objekte stark isolierende Präsentation, durch die man die Einmaligkeit und Bedeutsamkeit der ausgestellten Werke hervorzuheben beabsichtigte. Von der Konzentration auf die künstlerische Qualität und die werkimmanente Aussagekraft eines Ausstellungsobjekts versprach man sich die Möglichkeit einer klassenübergreifenden Rezeption. Dabei überschätzte man die Wirkung beispielsweise von Kunst auf ein wenig oder gar nicht vorbereitetes Publikum und unterschätzte die von der vorhandenen Museumsarchitektur und den Sammlungs- und Präsentationsräumen ausgehende klassenspezifische Wirkung.[10] Auf die hier angedeutete utopische Annahme der Museumsreform, man könne unter Ausnutzung der reinen Objektästhetik ein funktionierendes, gesellschaftlich relevantes Gesamtkunstwerk schaffen, stützt sich noch im Jahr 1919 Wilhelm R. Valentiner.[11] In seiner stark kritisierten Abhandlung zur Neuordnung des Museumswesens schlägt er die Einrichtung von Volksmuseen als gesellschaftliche Kommunikationsorte und eine hierarchische Einteilung der Kulturgüter vor, wobei die bedeutendsten Werke eines Landes in einem zentralen Nationalmuseum untergebracht werden sollen.[12]

---

8 Vgl. Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland. Marburg 1980, S. 35 und S. 60.

9 In dem Umstand, dass bei dem Vermittlungs- und Popularisierungsanspruch die meisten Teile der Gesellschaft noch zu wenig berücksichtigt wurden, sieht Achim Preiß einen Hauptgrund für das Scheitern der Museumsreform. Vgl. Achim Preiß: Elfenbeinturm oder Massenmedium. Zur Geschichte des Verhältnisses zwischen Museum und Publikum im 20. Jahrhundert. In: Achim Preiß, Karl Stamm, Frank Günter Zehnder (Hrsg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München 1990, S. 261-278, hier S. 265.

10 Vgl. Johannes Cladders: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Diss. Osnabrück 1988, S. 44/45.

11 Wilhelm R. Valentiner: Die Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit. Berlin 1919. In den Arbeitervierteln der Großstädte sollten Volksbildungsstätten entstehen, die neben Museen auch Bibliotheken und Sportanlagen umfassen. Der neue Museumstyp sollte durch klare Konzeptionen und sachliche Gestaltung geprägt sein. Auch Ludwig Pallat (Preußisches Kultusministerium) forderte 1929, dass sich die Museumsarbeit an den alltäglichen Bedürfnissen der Bevölkerung ausrichten müsse. Vgl. Martin Roth: Museum zwischen Wissenschaft und Politik. Vom Vormärz bis zur Gegenwart. In: Museumsmagazin 5: Museumsarbeit zwischen Bewahrungspflicht und Publikumsanspruch. Stuttgart 1992, S. 16-33, hier S. 22.

12 Die Neigung zum Enzyklopädischen, zur Synthese im Museumswesen taucht auch bei Wilhelm Waetzoldt auf. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1930 (!) heißt es: „Der enzyklopädische Gedanke, in der Scholastik geboren, groß geworden in der Zeit der Aufklärung, gereift zum universalen Bildungsideal der Goethe-Zeit, im Jahrhundert des Historismus versinkend, erscheint wieder aufzuerstehen in der Sehnsucht unserer Generation, das Getrennte auf einer höheren Ebene wieder zusammenzuführen. Das zügellose wissenschaftliche Spezialistentum erfährt gewisse

Die Vorstellungen von einem erzieherischen Eingreifen im Museum und einer Öffnung der Institution konnte Alfred Lichtwark in „seinem“ Hamburger Kunstmuseum praktizieren. Eine Veränderung im Sinne einer zumindest ansatzweisen Profanierung der bürgerlich-elitären Institution des Museums und im Sinne eines erweiterten Kulturverständnisses wurde allerdings erst in den 1920er Jahren durch vereinzelte innovative Ausstellungsgestaltungen vor allem im Bereich der temporären Ausstellungen erreicht. Wichtige Impulse gingen hier von den Deutschen Werkstätten und vom Bauhaus aus.[13] Die neue, oftmals mit traditionellen Sehweisen radikal brechende Kunst war ohne entsprechende erklärende Vermittlungsstrategien kaum in das Museum zu integrieren. In Bezug auf die zeitgenössische experimentelle Kunst, die sich nicht für einen schnell konsumierbaren Kunstgenuss eignete, war seitens des Kunstmuseums kaum an ein Festhalten an dem Ziel der Massenorientierung zu denken. Das Museum als ein Ort für künstlerische Experimente und Ideen stellte natürlich Ansprüche an den Besucher hinsichtlich seiner Vorbildung, Erkenntnisfähigkeit und geistiger Flexibilität. Angesichts der Anforderungen der modernen zeitgenössischen Kunst und dem Wunsch, diese in die Museen zu integrieren, musste die intellektuelle Kunstrezeption wieder belebt und rehabilitiert werden. Es ergab sich also eine zwangsläufige Abwandlung und Differenzierung der ursprünglichen Vorstellungen der Museumsreform.[14]

Als Beispiel für innovative Präsentationstechnik im Bereich des Kunstmuseums seien die von Alexander Dorner (1893-1957) initiierten Projekte im Provinzialmuseum Hannover genannt. Es handelt sich hierbei um die revolutionären Raumkonzeptionen zeitgenössischer konstruktivistischer Künstler, das *„Abstrakte Kabinett“* des Russen El Lissitzky (1890-1941) von 1927 und den nicht ausgeführten *„Raum der Gegenwart“* des Ungarn Laszlo Moholy-Nagy (1895-1966) von 1930/31. Beide Projekte sind Ausdruck der Bemühungen, unter Einsatz neuer Medien traditionelle museale Präsentationsformen zu überwinden. Diese modernen künstlerischen Raumarrangements sollten nicht nur aktuelle Gestaltungsmöglichkeiten demonstrieren, sondern vor allem ein „sinnliches“ Verständnis für die Entstehung und Entwicklung künstlerischer Erscheinungen und eine aktive Teilnahme an den künstlerischen

Korrekturen durch einen neuen, zur Synthese drängenden Zug.“ Vgl. Wilhelm Waetzoldt: Wandlungen der Museumsidee. In: Preußische Jahrbücher. Bd. 219 (Januar bis März 1930). Berlin 1930, S. 235-249, hier S. 248.

13 Vgl. Martin Roth: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7). Berlin 1990, S. 20-23.

14 Vgl. Achim Preiß: Elfenbeinturm oder Massenmedium. Zur Geschichte des Verhältnisses zwischen Museum und Publikum im 20. Jahrhundert. In: Achim Preiß, Karl Stamm, Frank Günter Zehnder (Hrsg.): Das Museum. Die

Prozessen der Gegenwart beim Besucher befördern. Die Einbeziehung zeitgenössischer abstrakter Künstler durch Alexander Dorner ist nicht nur Ausdruck für Fortschrittsglauben, sondern Teil eines aufklärerischen progressiven Konzepts der Kunstbetrachtung im Zusammenhang mit der Neuordnung des Museums. Entwicklungsgeschichtliche Prozesse und evolutionäre Entwicklungsstufen sollten mit Hilfe einer chronologischen Abfolge und sich abwechselnden, verschiedenartigen Raumgestaltungen herausgestellt werden. Bisher ohne sachliche und inhaltliche Bezüge zusammengefasste Exponate unterschiedlicher Gattungen erhielten nun eine neue, Stilfolgen und Entwicklungen erklärende Anordnung. Für Dorner stand der pädagogische Bildungsauftrag so stark im Vordergrund, dass er hiermit auch den Verzicht auf Originale im Museum rechtfertigen zu können glaubte.[15]

Die Raum-Projekte Dorners in Hannover stellen in ihrem avantgardistischen Charakter eine nicht repräsentative Ausnahme im deutschen Museumswesen der 1920er Jahre dar. Die generellen Entwicklungen und Tendenzen im Bereich des Kunstmuseums lassen jedoch durchaus Schlüsse auf die Situation der Museen zur Zeit der Weimarer Republik zu. In einer nach Krieg und Inflation wirtschaftlich schwierigen Lage musste man sich im Kunstmuseumsbetrieb auf eine kostensparende Sammlungspolitik konzentrieren. Leihgaben zur Erweiterung der Bestände besonders der modernen Kunst waren sehr willkommen. Die Erkenntnis, dass Museen nicht nur sammeln und aufbewahren, sondern sich an den Bedürfnissen breiter Publikumsschichten orientieren und Orte der Vermittlung sein sollten, bestimmte die Museumsarbeit, die im Wesentlichen in der Neuordnung der bestehenden Sammlungen auf der Grundlage dieser entscheidenden Funktionserweiterung bestand. Die zunehmende Popularität von Museen in der Weimarer Republik war durch das Engagement von Museumsdirektoren, Künstlern und Politikern gefördert worden. Viele Museen konnten ihre Autonomie vorantreiben und an die Verwirklichung von Reformplänen gehen, die schon früher entstanden, aber durch restriktive Maßnahmen kaiserzeitlicher Kulturinstanzen verhindert worden waren. Obwohl allgemein als Aufgabe von gesamtgesellschaftlicher Dimension losgelöst von parteipolitischen Interessen verstanden, implizierte die Umsetzung solcher Reformen im Museumswesen ein

Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München 1990, S. 261-278, hier S. 267/268.

15 Vgl. Dirk Luckow: Museum und Moderne. Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. In: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. (1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg). Hrsg. v. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1987, S. 33-45; Sabine Lange: Der „Raum der Gegenwart" von Laszlo Moholy-Nagy. In: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. (1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg). Hrsg. v. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1987, S. 59-69; Monika Flacke-Knoch: Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik.

differenziertes Spektrum unterschiedlicher kunstideologischer und weltanschaulicher Sichtweisen, die von nationalen Ideen bis zu utopischen Fortschrittsvorstellungen reichten.[16]

Die allgemeine Aufbruchstimmung im deutschen Museumswesen zu Beginn der Weimarer Republik verband sich mit einem Ziel, das schon um die Jahrhundertwende vorgetragen worden war, nämlich einer strukturellen Neuordnung der Museen auf der Grundlage einer Neubestimmung des Museums als Bildungsträger für ein breites Publikum. Konkrete Maßnahmen zur Umgestaltung des bürgerlichen Gelehrten- beziehungsweise Bildungsmuseums zu einem Volks- und Erziehungsmuseum wurden erst rund zwanzig Jahre nach der ersten Museumsreform getroffen. Grundmotiv der bei der nun in vielen deutschen Museen einsetzenden „Neuordnungswelle“ besteht in der Teilung der Sammlungsbestände in eine Schau- und eine Studien- beziehungsweise Lehrsammlung. Dies geschah auf der Basis der Einsicht, dass der Museumsbesucher die Menge der ausgestellten Dinge nicht mehr rezipieren konnte und es folglich einer wohl überlegten Auswahl auf der Grundlage einer wissenschaftlich-pädagogischen Auswertung bedurfte. Anstelle früherer Vollständigkeit sollten ausgewählte Exponate jeweils repräsentative Ausschnitte verdeutlichen. Neben diesem grundlegenden inhaltlichen Neuentwurf sind im Zusammenhang mit den Umstrukturierungsbemühungen der Museen noch einige andere allgemeine Aspekte zu nennen, die eine Loslösung von alten Präsentationsschemata darstellten und in diesen Jahren mehr oder weniger Berücksichtigung fanden wie der didaktisch begründete verstärkte Einsatz von kurzen schriftlichen Exponat-Erläuterungen auf Vitrinen oder auf den Wänden, eine Neutralisierung der Raumgestaltung und Innenausstattung, eine strenge, auf Übersichtlichkeit und rasche Orientierung abzielende Hängung beziehungsweise bildungswirksame Anordnung der Exponate im Raum und eine die neuesten technischen Möglichkeiten ausnutzende Lichtregie.[17]

Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover (Kulturwissenschaftliche Reihe Bd. 3). Marburg 1985.

16 Vgl. Dirk Luckow: Museum und Moderne. Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. In: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. (1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg). Hrsg. v. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1987, S. 33-45. Neben Persönlichkeiten wie Alfred Lichtwark und Hugo von Tschudi (1851-1911) geht Luckow auf Museumsleiter ein, die besonders in den 1920er Jahren und Anfang der 1930er Jahre die Entwicklungen im deutschen Museumswesen prägten und nennt Max Sauerlandt (1880-1934), 1919-33 Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg; Ludwig Justi (1876-1957), 1903-33 Direktor der Berliner Nationalgalerie; Fritz Wichert; Alois Schardt, Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle; Walter Kaesbach sowie Ernst Gosebruch, Museum Folkwang Essen. Eine in besonderer Weise auf die Gegenwartskunst gerichtete Sammlungs- und Ausstellungspolitik verfolgte neben Alexander Dorner auch Gustav Hartlaub (1884-1963), 1923-33 Direktor der Mannheimer Kunsthalle.

17 Vgl. Bettina Bouresh: „Das modernste Museum seiner Zeit“. Die Neuordnung des Provinzialmuseums in Bonn von 1930 bis 1939. In: Dieter Breuer, Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.): Moderne und Nationalsozialismus im Rheinland. Vorträge des interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland.

Solche präsentationsästhetischen und ausstellungstechnischen Neuerungen, die sich allmählich durchgesetzt hatten, dürfen jedoch nicht mit dem oftmals noch sehr traditionellen Museumsverständnis verwechselt werden. Roth betont die ständige Skepsis und Ablehnung von Modernisierungsansätzen auch in den Reihen der Museologen jener Jahre, die dazu führte, dass manche Erneuerungsansätze vielfach schon bald, quasi im Vorgriff auf die ideologische Situation nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933, wieder erstickt wurden. Wie selbstverständlich griff man im Museumswesen auf die eingangs beschriebenen Vorstellungen der Zeit um 1900 zurück, indem man sich mit den Museumskonzepten wieder an dem allgemeinen Erfahrungs- und Bildungsniveau der Bevölkerung orientierte. Experimentelle Arrangements und Gestaltungen zur Darstellung moderner Kunst wurden wieder aufgegeben, zu Gunsten einer Wiedereinführung epochengeschichtlicher Aufstellungen von Exponaten im Museum. Die im Kontext der Museumsreform entwickelte Ausstellungstechnik einer auf Erhabenheit und Ehrfurcht abzielenden und die Werke isolierende monumentalisierende Präsentation wurde beibehalten. Der Museumsbesucher wurde dadurch wieder ganz in die Rolle des zu Belehrenden verwiesen.[18]

Am Ende der Weimarer Republik hatten sich in den Diskussionen der Museologen[19] einzelne Möglichkeiten einer Erneuerung und Aktualisierung im Museumswesen angedeutet. Realisiert wurden solche Modernisierungen jedoch selten. Eine Ausnahme bilden die Entwicklungen im Bereich der statistischen Darstellung, die sogenannte *„Wiener Methode der Bildstatistik“* von Otto Neurath (1882-1945)[20]. Roth stellt sie als eine der wenigen Neuerungen der 1920er Jahre

---

Paderborn/München/Wien/Zürich 1997, S. 449-465. Siehe auch: Bettina Bouresh: Die Neuordnung des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1930-1939. Zur nationalsozialistischen Kulturpolitik der Rheinprovinz. Köln 1996, bes. S. 3/4.

18 Vgl. Achim Preiß: Elfenbeinturm oder Massenmedium. Zur Geschichte des Verhältnisses zwischen Museum und Publikum im 20. Jahrhundert. In: Achim Preiß, Karl Stamm, Frank Günter Zehnder: Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München 1990, S. 261-278, hier S. 268/269. „Noch bevor sich eine Kultur- und Museumspolitik des Dritten Reiches, wenn man das Konglomerat planloser Eingriffe und unklarer Aktionen so bezeichnen möchte, durchsetzen konnte, verabschiedete man sich bereitwillig von der Weimarer Entwicklung, also nicht nur von den kunsthistorischen, sondern auch von den selbst entwickelten museologischen Konzepten und kehrte zurück zu den Museumsvorstellungen um 1900, die nun im Sinne Valentiners variiert und neu aufgelegt wurden. Es ist hierbei nicht genau auszumachen, ob es sich bei dieser Wendung um ein freiwilliges Angebot der Museen an die Staatsmacht oder um die Erfüllung eines Auftrags handelte.“ (S. 268).

19 Siehe hierzu: Martin Roth: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7). Berlin 1990, S. 21-27.

20 Bei der von dem Wiener Soziologen, Philosophen und Bildungspolitiker Otto Neurath (1882-1945) entwickelten Darstellungstechnik handelt es sich um ein sorgfältig ausgearbeitetes System von Bildpädagogik, das nicht nur im Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum Wien, sondern auch auf zahlreichen zeitgenössischen Ausstellungen, unter anderem auch auf der IHA 1930/31, zum Einsatz kam. Statistische Daten und Zahlen werden unter Verwendung

heraus, die für das Museum entwickelt wurden und tatsächlichen Innovationscharakter besaßen. In diesem Zusammenhang muss die Rolle der temporären Ausstellungen als Experimentierfeld gesehen werden. In der Regel wurden präsentations-ästhetische Innovationen von den Museen erst mit einer zeitlichen Verzögerung aufgegriffen. Eine Ausnahme bilden hier die kombinierten Ausstellungs- und Museumsprojekte wie beispielsweise die Düsseldorfer Gesolei-Ausstellung von 1926 und das daraus hervorgegangene Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftkunde oder die Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden in Kombination mit der Neueröffnung des Deutschen Hygiene-Museums.[21] Die Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden und das Deutsche Hygiene-Museum profitierten ihrerseits stark von den auf der Gesolei und im Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf erprobten neuartigen Techniken der Darstellung und Veranschaulichung.[22]

Das in den Jahren 1927-30 realisierte Deutsche Hygiene-Museum in Dresden ist in idealer Weise Ausdruck des spezifischen Klimas im Museumswesen der Weimarer Republik und daher von hohem Zeugniswert. Von der Volksbildungsbewegung beeinflusst orientierte sich das Dresdner Museum besonders in dem erzieherischen Anspruch, breite Bevölkerungsschichten zu erreichen, an den museumspädagogischen Vorstellungen der ersten Museumsreform.[23]

plakativer Symbole in übersichtliche schematische Schaubilder umgesetzt. Mit seinem speziellen graphischen System beziehungsweise seiner Methode der Wissensvermittlung durch reproduzierbare Wandbilder („Wiener Methode der Bildstatistik"), die weltweite Verbreitung fand und bis heute als Methode der bildmäßigen Darstellung statistischer Daten gebräuchlich ist, schuf Neurath die methodische Grundlagen der modernen Ausstellungsplanung. Siehe hierzu: Paul Neurath, Elisabeth Nemeth (Hrsg.): Otto Neurath oder Die Einheit von Wissenschaft und Gesells chaft. Wien/Köln/Weimar 1994; Elisabeth Nemeth, Friedrich Stadler (ed.): Encyclopedia and utopia. The life and work of Otto Neurath (1882-1945). Dordrecht/Boston/London 1996.

21 Vgl. Martin Roth: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7). Berlin 1990, S. 25 und S. 191. Roth hebt insbesondere im Zusammenhang mit der Museumspraxis in Frankreich zu dieser Zeit einen starken Zug zum Experimentieren, einen Laboratoriumscharakter hervor. Er nennt beispielhaft das 1927 gegründete Musée des Arts et Traditions Populaires im Musée de l'homme in Paris. Beispiele innovativer Ausstellungsarbeit in den 1920er Jahren sind auch die Stuttgarter Werkbundausstellungen, die sich einer ästhetischen Geschmackserziehung im Bereich der Gebrauchsgüter widmeten. Vgl. Martin Roth: Museum zwischen Wissenschaft und Politik. Vom Vormärz bis zur Gegenwart. In: Museumsmagazin 5: Museumsarbeit zwischen Bewahrungspflicht und Publikumsanspruch. Stuttgart 1992, S. 16-33, hier S. 22.

22 Vgl. Wieder Hygiene-Ausstellung in Dresden. Am Tage vor der Eröffnung in Dresden. In: General-Anzeiger für Elberfeld-Barmen vom 16. Mai 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Zeitungsausschnittsammlung. (Z Bd. 6. Bl. 19).

23 Dass auch die Architektur dieses Museum in vielen Punkten eng an die Reformvorschläge von 1903 angelehnt ist, soll in Abschnitt 7.6 noch detailliert gezeigt werden.

7.2. Entwicklungen im Ausstellungswesen

Mit der zunehmenden Industrialisierung entstand das Bedürfnis, die Errungenschaften im Bereich der Technik und Wirtschaft national und international auszustellen. Im Gefolge der Industrieausstellungen, die Umschlagplätze für neueste Entwicklungen im technischen Bereich waren, gewannen schon früh Ausstellungen an Bedeutung, welche die negativen Auswirkungen von industriellen Produktionsweisen auf die menschliche Gesundheit thematisierten. Diese frühen Gewerbe-Hygiene-Ausstellungen sollten vor allem die Arbeiter belehren, an deren Gesunderhaltung der Industrie besonders gelegen war. Schon Anfang des 19. Jahrhunderts (1818 in Nürnberg, 1819 in Halle und Frankfurt am Main) gab es sogenannte „Gewerbehallen" oder „Naturwissenschaftliche Institute für den Gewerbestand", welche sich neben gemeinnützigen Aufgaben der naturwissenschaftlichen Belehrung der gewerbetreibenden Klassen widmeten. Dabei spielte die anschauliche Behandlung des Themas Unfallverhütung eine besondere Rolle. Vergleichbar gestaltete sich auch die Arbeit der späteren Gewerbemuseen und der daraus hervorgehenden sozialen Museen. Die ältesten Einrichtungen dieser Art sind das 1852 in London gegründete South Kensington Museum und das Landesgewerbemuseum in Stuttgart, das sich aus dem sogenannten „Musterlager" 1848/50 entwickelte. Der Engländer Twinning erarbeitete Mitte des 19. Jahrhunderts die Konzeption für ein *„ökonomisches Museum für die arbeitenden Klassen"*. Ein solches Museum sollte helfen, die Lage der Arbeiter zu verbessern, indem es über soziale Themen wie Häuserbau, Hausgeräte, Kleidung, Ernährung, Unfallverhütung, Schutz vor gesundheitlichen Schädigungen, Erholungsmöglichkeiten oder Gesundheitsverbesserungen im Städtebau aufklärte. Nach den erstaunlich modernen Vorstellungen Twinnings, die er wichtigen Kreisen zugänglich machte, sollten Ausstellungsobjekte vor allem leicht verständliche und ausführliche Erläuterungen erhalten. Den musealen Schausammlungen sollte immer auch eine Sammelstelle für statistische und medizinische Materialien angeschlossen sein, die Auskunft über die aktuelle Lage der arbeitenden Klasse geben könne.[24]

Von den frühen Hygiene-Museen wird noch die Rede sein. An dieser Stelle soll es zunächst um die Entwicklungen im Ausstellungswesen gehen. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich ein breites Spektrum unterschiedlicher Ausstellungstypen. Es gab Kunst-, Gewerbe- und

[24] Vgl. Martin Vogel: Hygiene-Ausstellungen und Hygiene-Museen in früherer Zeit. In: Hygienischer Wegweiser. Jg. 5 (1930). Dresden 1930, S. 144-149, hier S. 145/146.

Industrieausstellungen auf lokaler, regionaler, nationaler und internationaler Ebene.[25] Oftmals bildete eine temporäre Ausstellung den Anlass für die Gründung von Museen. Auf der Weltausstellung 1855 in Paris wurden erstmalig in Form der Sonderausstellung *„galerie de l'économie domestique"* soziale Fragen und damit verbundene sozialökonomische und sozialhygienische Aspekte behandelt. Die Welt-, Industrie- und Gewerbeausstellungen gaben neben dem allgemeinen medizinisch-technischen Fortschritt entscheidende Impulse für die Thematisierung sozialökonomischer und hygienischer Fragen auch in Museen. In der Folgezeit widmeten sich zahlreiche Ausstellungen oder Ausstellungsabteilungen ebensolchen Themen. Zu nennen sind hier beispielsweise der internationale Wohltätigkeitskongress in Brüssel im Jahr 1856, eine anlässlich der 50-Jahrfeier der k.u.k. Landwirtschaftsgesellschaft in Wien veranstaltete Ausstellung des Jahres 1857, die sozialökonomischen Abteilungen auf den Weltausstellungen der Jahre 1867 und 1889 in Paris, die internationale Hygiene-Ausstellung in Brüssel 1875, die Allgemeine Deutsche Ausstellung für Hygiene und Rettungswesen in Berlin 1883, die Deutsche allgemeine Ausstellung für Unfallverhütung in Berlin 1889 und die Ausstellung für Krankenpflege in Berlin 1899. Auf den genannten Ausstellungen ging es um Fragen der öffentlichen Gesundheitspflege, wobei Aspekte der persönlichen Hygiene nur vereinzelt aufgegriffen wurden.[26] In diesem Zusammenhang ist schließlich noch auf die 1890 durch Wilhelm II. einberufene Arbeiterschutzkonferenz und die Internationale Ausstellung für Unfallverhütung, Gewerbehygiene und Arbeiterwohlfahrt aus dem Jahr 1907 in Budapest hinzuweisen.[27]

Die Berliner Ausstellung für Hygiene und Rettungswesen 1883 hatte die Popularisierung der medizinisch-hygienischen Wissenschaft und Forschung zum zentralen Thema. Die Ergebnisse Robert Kochs in der Bakteriologie, das Volksbad von Lassar und neue Ideen für den Arbeiterwohnungsbau wurden vorgeführt. Die Ausstellung übernahm mehrere Funktionen. Zum einen wurde Gesundheitserziehung betrieben, zum anderen stellte sie ein Forum für die Wissenschaft dar, die aktuelle Forschungsergebnisse veröffentlichen konnte, und schließlich bot die Ausstellung der Hygiene-Industrie Gelegenheit zu einer umfangreichen Demonstration ihrer Leistungsfähigkeit. Ausstellungen wie diese ermöglichten Deutschland nicht nur, für die

25 Siehe hierzu: Ekkehard Mai: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München/Berlin 1986.

26 Vgl. Peter Schmidt: Soziale Museen. In: Der Arbeiterfreund. Jg. 37 (1899). Halle 1899, S. 268-290; Martin Vogel: Hygiene-Ausstellungen und Hygiene-Museen in früherer Zeit. In: Hygienischer Wegweiser. Jg. 5 (1930). Dresden 1930, S. 144-149. Dort weitere Literatur des 19. Jahrhunderts zum Thema.

27 Vgl. Walter Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt 1994, S. 129.

wissenschaftlich-technischen Errungenschaften, sondern auch für die politisch-gesellschaftliche Fortschrittlichkeit des Landes zu werben, indem man die Umsetzung der Bismarck'schen Sozialgesetzgebung demonstrierte.[28]

Mit der Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden 1911 begann eine neue Generation von Ausstellungen. Erstmals waren hier die Abteilungen nach sachlichen Schwerpunkten und nicht mehr, wie bei den Industrie- und Gewerbeausstellungen des 19. Jahrhunderts, nach Industriegruppen geordnet.[29] Es handelte sich um eine stark publikumsorientierte Großveranstaltung, die verschiedene gesellschaftliche Bereiche miteinander verknüpfte. Durch ein aufwendiges Rahmenprogramm kamen nicht nur Wissenschaft und Industrie, sondern auch die Kultur zu ihrem Recht. Die IHA 1911 fasste alles Wichtige zum Thema Hygiene zusammen und präsentierte dies mit hohem didaktischen Anspruch und Aufwand.

> „Das zweite Verdienst der Internationalen Hygiene-Ausstellung war, daß sie die als notwendig erkannte Aufklärung über den menschlichen Körper als großes lebendiges Bilderbuch brachte, man kann sogar sagen, als ein großartiges Spielzeug für die Besucher im Sinne des Arbeitsunterrichtes, wie er in den deutschen Volksschulen vielfach eingeführt ist. Die Ausstellung brachte bildliche und plastische Darstellungen, bewegliche Modelle, also alles Dinge, die den Betätigungsdrang der Besucher anregen sollten. Dadurch sollte erreicht werden, gleichsam spielend dem Menschen das wichtigste über den Menschen, seine Organe, das Verhältnis der Funktionen der Organe zueinander beizubringen."[30]

Der mit der äußerst erfolgreichen Internationalen Hygiene-Ausstellung von 1911 etablierte neue Ausstellungstyp mit volkserzieherischem Anspruch setzte sich schnell durch. Rückblickend sah man in dieser Ausstellung auch eine neue Qualität in der Beziehung zwischen Ausstellungs- und Museumsarbeit angelegt, wie die folgende Äußerung eines Mitarbeiters des Deutschen Hygiene-Museums aus dem Jahr 1930 zeigt:

> „Wenn nun wiederum der Gedanke der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930 im Deutschen Hygiene-Museum geboren und entscheidend gefördert wurde, so mag das als schönes Symbol der engen Verschwisterung von Ausstellung und Museum in ihrer heutigen Form gelten, die auch für die weitere Zukunft erfreuliche Perspektiven eröffnet."[31]

---

28 Vgl. Martin Roth: Menschenökonomie oder Der Mensch als technisches und künstlerisches Meisterwerk. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der Gläserne Mensch - Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990, S. 41-67, hier S. 45/46. Zur Berliner Ausstellung von 1883 siehe auch: Sigfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Frankfurt 1982, S. 728-733.

29 Vgl. Martin Vogel: Hygiene-Ausstellungen und Hygiene-Museen in früherer Zeit. In: Hygienischer Wegweiser Jg. 5 (1930). Dresden 1930, S. 144-149, hier S. 149.

30 Georg Seiring: Eine neue Hygiene-Ausstellung in Dresden. In: Hygienischer Wegweiser Jg. 3 (1928). Dresden 1928, S. 28-35, hier S. 31.

31 Martin Vogel: Hygiene-Ausstellungen und Hygiene-Museen in früherer Zeit. In: Hygienischer Wegweiser. Jg. 5. Dresden 1930, S. 144-149, hier S. 149.

Die Ausstellung von 1911 war nicht nur der Ausgangspunkt für die Entstehung des Dresdner Hygiene-Museums, sondern auch für zahlreiche weitere Ausstellungsprojekte. Eines davon war die Ausstellung für Gesundheitspflege in Stuttgart 1914. Vor allem nach dem Krieg sollten Wanderausstellungen dazu beitragen, die Kriegsfolgen zu bekämpfen und die nationalökonomischen Potentiale zu regenerieren. Das Dresdner Hygiene-Museum organisierte in den Jahren zwischen 1919 und 1937 im In- und Ausland insgesamt 1241 (Wander-)Ausstellungen, welche aktuelle, gesellschaftlich relevante Themen wie Säuglingspflege, Tuberkulose, Geschlechtskrankheiten, Arbeitshilfen und Ersatzgliedmaßen für Kriegsbeschädigte, Alkoholkonsum oder Wohnungsbau behandelten.

In den 1920er Jahren erlebte dieser neue Ausstellungstypus, der sich als Massenmedium etablierte, einen regelrechten Boom.[32] In Großausstellungen, die eine erfolgreiche Mischung aus Warenmessen, wissenschaftlich-technischer Leistungsschau, Fach- und Wirtschaftsmesse, politischer Schaustellung sowie Kultur-, Freizeit- und Vergnügungsveranstaltung darstellten, wurden einer breiten Bevölkerungsschicht neue Kulturtechniken und Errungenschaften der Wissenschaft in unterhaltsamer, populärer Weise nahe gebracht. Den sozial orientierten Ausstellungen kam darüber hinaus eine wichtige Funktion zu. Sie stellten bedeutende Instrumentarien in der Umsetzung sozialreformerischer Maßnahmen der Weimarer Republik dar. Fast jede Stadt besaß eigene Ausstellungsparks mit Hallen, in denen große temporäre Ausstellungen mit ausgesprochenem Messecharakter stattfinden konnten.[33]

[32] Allein in Dresden fanden in diesen Jahren zahlreiche Ausstellungen in Zusammenarbeit mit der Wirtschaft und Industrie zu den verschiedensten Themen statt: 1922 „Porzellan, Keramik, Glas“; 1924 „Textilausstellung“; 1925 „Wohnung und Siedlung“, 1926 „Flora“ (Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung) und Internationale Kunstausstellung; 1927 „Das Papier“; 1928 „Die technische Stadt“; 1929 „Reisen und Wandern“. Siehe hierzu: Georg Seiring (Hrsg.): 10 Jahre Dresdner Ausstellungsarbeit. Jahresschauen deutscher Arbeit 1922-1929 und Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31. Dresden 1931.

[33] Vgl. Martin Roth: Menschenökonomie oder Der Mensch als technisches und künstlerisches Meisterwerk. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der Gläserne Mensch - Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts, S. 41-67, hier S. 49-51; siehe auch: Ekkehard Mai: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. Berlin/München 1986, S. 48/49. Als die beiden wichtigsten Ausstellungen in der Nachfolge der Internationalen Hygiene-Ausstellung von 1911 sind die Düsseldorfer Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (Gesolei) aus dem Jahr 1926 und die Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden 1930/31 zu nennen. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang aber auch die Ausstellungen PRESSA in Köln, „Die technische Stadt“ in Dresden und die Ernährungsausstellung in Berlin, die alle drei 1928 stattfanden.

7.3. Neue Museumstypen

Aus den temporären Industrie- und Gewerbeausstellungen entwickelten sich eine Reihe von Museumsgründungen und festen Bildungseinrichtungen beispielsweise der Arbeiterwohlfahrt. In Wien, Paris, Amsterdam, Brüssel und Berlin entstanden sogenannte Arbeiterschutzmuseen. Bei den Museumsneugründungen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts handelte es sich oftmals um Einrichtungen mit sehr unterschiedlichen Tendenzen und Intentionen. Einer reformorientierten sozialpolitischen Bildungs- und Wohlfahrtsarbeit stand wissenschaftliche Unternehmensberatung beispielsweise über Lohnsysteme und Organisationsmethoden industrieller Arbeitsprozesse gegenüber.[34]

Von den Museumsgründungen am Ende des 19. Jahrhunderts kommt hier den Sozial- beziehungsweise Hygiene-Museen eine besondere Rolle zu. Zum Teil in den Sozial- und Hygieneabteilungen auf den Weltausstellungen vertreten, waren sie als Lehrsammlungen seit den 1880er Jahren in Folge der sozialhygienischen Reformbestrebungen entstanden und thematisierten vor allem die gesundheitlichen Auswirkungen der Arbeits- und Wohnverhältnisse von Arbeitern. Die Bemühungen dieser neuen Einrichtungen um eine Verbesserung der Situation der Industriearbeiter und einen höheren sozialhygienischen Standard, die im Kontext der bürgerlichen Sozialreformen anzusiedeln sind, entsprachen den Zielsetzungen der Bismarck'schen Sozialgesetzgebung zur Lösung der „sozialen Frage".[35] Zum Teil gegen internationale Zusammenschlüsse der Arbeiterbewegung und der Sozialisten sowie gegen gewerkschaftliche Selbsthilfemaßnahmen gerichtet, übernahmen die neuen Sozial- und Hygiene-Museen die sozialpolitischen Intentionen des Staates. Neu war vor allem die Instrumentalisierung des Museums für handfeste Belange des alltäglichen Lebens. Durch den Einsatz der Pädagogik wurde das Museum in diesem Fall zu einem Ort der Wissensvermittlung und Belehrung.[36] Die Sozialmuseen fielen aus dem traditionellen Rahmen der naturgeschichtlich-heimatkundlichen Museen einerseits und der volkskundlich-ethnographischen Museen andererseits heraus. Bei den verschiedenen „sozialen" Museen handelte es sich um

---

34 Vgl. Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland. Marburg 1980, S. 58/59.

35 Vgl. Walter Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt 1994, S. 129.

36 Vgl. Martin Roth: Menschenökonomie oder der Mensch als technisches und künstlerisches Meisterwerk. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der Gläserne Mensch - Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990, S. 41-67, hier S. 44.

facettenreiche Institutionen mit unterschiedlichen thematischen Gewichtungen, die sich mit dem komplexen Ursachengefüge der modernen Wirtschaft und Produktion erklären lassen. Ein wichtiger Aspekt ist sicherlich auch die Propagierung technisch-gesellschaftlichen Fortschritts und die Demonstration zivilisatorischer Errungenschaften zur Verbesserung des Lebensstandards.

> „Die anarchische Entwicklung der gesamten industriellen Produktion bringt Phänomene hervor, welche ihrerseits die Produktion, und damit die internationale Konkurrenzfähigkeit und die Profite bedrohen. Es sind nicht alleine die Forderungen der Arbeiterbewegung, welche zur Einrichtung von Arbeiterschutzeinrichtungen führten, sondern eine 'Verwissenschaftlichung' der Produktion. Die beginnende Institutionalisierung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Fragen der Arbeits- und Sozialhygiene führt (in ihrer Bedeutung für eine profitablere Produktion) zu einem zunächst chaotischen Nebeneinander verschiedener Versuche."[37]

Bei den variierenden institutionellen Versuchen bildete die sozialpolitische und sozialhygienische Absicht allgemein die Hauptmotivation. Es galt, Informationen über den neuesten Wissensstand zusammenzutragen und diese möglichst vielen Menschen zur Verfügung zu stellen. Solche Wissens- und Informationsvermittlung erfolgte gleichermaßen durch temporäre Ausstellungen und feste Einrichtungen wie Museen oder Untersuchungsinstitute mit angeschlossenem Informationsdienst. Während beispielsweise Gemeindehäuser oder Heimat- und Dorfmuseen ihren Schwerpunkt auf soziale und ideologische Aspekte legten und es hier um die Bekämpfung der sozialen Not und ihrer Folgen wie Landflucht, Alkoholismus, Abwendung von Kirche und Obrigkeit ging, stellten die größeren Museumsneugründungen oftmals eigenwillige Unternehmungen dar, welche bei der Propagierung von Reformen neben den Vorteilen für die Arbeiter auch die Interessen der Unternehmerseite berücksichtigten.[38]

Die Begriffe „Sozialmuseum" oder „Soziales Museum" kamen neben zahlreichen anderen Bezeichnungen schon um die Jahrhundertwende auf und gehen vermutlich auf das Musée social in Paris zurück.[39]. Es handelte sich hierbei um den Versuch, die zu entwickelnden

---

37 Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland. Marburg 1980, S. 59.

38 Vgl. Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland. Marburg 1980, S. 59.

39 Zu den frühen Bezeichnungen solcher Einrichtungen, die mit Arbeiterschutz, Unfallverhütung und Gewerbehygiene im Wesentlichen das Ziel der Volkswohlfahrt verfolgten, gehören auch „Arbeiterwohlfahrts-Museum", „Gewerbehygienisches Museum", „Unfallverhütungs-Museum", oder „Museum für Wohlfahrtspflege". Vgl. Peter Schmidt: Soziale Museen. In: Arbeiterfreund Jg. 37. Halle 1899, S. 268-290, hier S. 268. Poser trägt für die Folgezeit noch weitere Begriffsbildungen zusammen wie „Gesundheits-Museum", „Sozialtechnisches Museum", „Allgemeine Wohlfahrtsausstellung", „Arbeiter-Museum", „Ausstellung für Arbeiterwohlfahrt" oder „Arbeitsschutzmuseum" (Ende 1920er Jahre). Vgl. Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/New York/München/Berlin 1998, S. 34.

beziehungsweise neu entstehenden verschiedenen Ausstellungsaktivitäten und Museumspläne der Zeit, deren gemeinsame Aufgabe im weitesten Sinne eine Popularisierung wissenschaftlicher Forschung mit dem Ziel einer Hebung der wirtschaftlich-sozialen und hygienischen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen implizierte, inhaltlich zusammenzufassen. Von einem „Gattungsbegriff" oder einer oft relativen Klassifizierung, die nicht immer so eindeutig wie im Falle des Kunstmuseums und nicht frei von Mischformen ist, kann zu dieser Zeit noch nicht gesprochen werden. Obwohl eine Klassifikation dieses Museumstyps nach den Kriterien Inhalt, Aufgabenstellung, quellenfachlichem Schwerpunkt[40] noch ausstand, etablierte sich der Sozialmuseums-Begriff in der Museumskunde und wurde verschiedentlich übernommen, etwa von Kuntz (1980)[41] und Roth (1990)[42]. Eine detaillierte Definition und überzeugende Analyse der „Qualitäten" des Sozialmuseums-Begriffs als kategorialer Oberbegriff für einen bestimmten Museumstyp leistet Poser (1998).[43] In seiner Studie stellt er das Themengebiet der Sozialmuseen vor und beschreibt Eigenschaften und Darstellungsweisen dieses Museumstyps in Gegenüberstellung mit Gewerbe- beziehungsweise Kunstgewerbemuseen und Technischen Museen. Trotz großer struktureller Ähnlichkeiten (Prinzip der Mustersammlung, Aufklärung, Leistungsdemonstration) schließen jedoch die unterschiedlich orientierten Vermittlungsinhalte eine gemeinsame Betrachtung von Gewerbemuseen und Sozialmuseen aus. Während Gewerbemuseen ästhetische Produktgestaltungen von potenziell auch kulturhistorischem Wert

---

40 Vgl. Waidachers Unterscheidung verschiedener Museumsarten: Friedrich Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie. 2. Aufl. (Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des österreichischen Theatermuseums 3). Wien/Köln/Weimar 1996, S. 299-301.

41 Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland. Marburg 1980. Kuntz befasst sich mit der Entwicklung einer wachsenden gesellschaftspolitischen Nutzung des Bildungsmediums „Museum" und hebt besonders stark auf den Instrumentalisierungsaspekt ab, der die wohlmeinende bürgerlich-demokratische Bildungsarbeit begleitet und schließlich zu einer Abkehr vom demokratischen Bildungswillen geführt habe. Wenn auch die negativen Seiten der bürgerlichen Bildungsbemühungen im Museum stellenweise überbetont werden, kommt Kuntz doch zu dem überzeugenden Schluss, dass das unpolitische Museum eine Illusion ist. Durch seinen gesundheitspolitischen Erziehungsauftrag war das Deutsche Hygiene-Museum in besonderer Weise von den wechselnden politischen Systemen und deren Menschenbildern mit den dazugehörigen normativen Verhaltensmustern beeinflusst. Vgl. Nicola Lepp: Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden. In: Museumskunde Bd. 64. 2/99. Oktober 1999, S. 70-78, hier S. 70.

42 Martin Roth: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7). Berlin 1990. Roth unterscheidet zwar zwischen Arbeiterschutzmuseen, die er als „Sozialmuseen" bezeichnet, und Hygienemuseen, stellt aber zugleiche eine starke Verbindung dieser Museen in Bezug auf Ursprung und Inhalt heraus. Vgl. Martin Roth: Sozial- und Hygiene-Museen. Anmerkungen zur Geschichte, Konzeptionen für die Zukunft. Vortrag auf der Tagung „Bewußtseinsbildung im Arbeitsschutz – Bewußtseinsbildung in Ausstellungen" in der deutschen Arbeitsschutzausstellung Dortmund am 21./22. Januar 1993, S. 1.

43 Über einen Vergleich dreier exemplarischer Einrichtungen, des Gewerbehygienischen Museums Wien, der ständigen Ausstellung für Arbeiterwohlfahrt Berlin und des Deutschen Hygiene-Museums mit IHA 1911 in Dresden arbeitet Poser den Museumstyp des „Sozialmuseums" heraus. Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/New York/München/Berlin 1998, bes. S. 207/208, S. 211-219.

präsentieren, wird in Sozialmuseen, deren Thema der Gesundheitsvorsorge und des Arbeitsschutzes unbedingte Aktualität, d.h. ständige Erneuerung und Ersatz der Exponate erfordert, zudem eine besondere Inszenierung notwendig, um den Besucher für das Thema zu gewinnen. Exponate müssen hier in besonderem Maße über auratische Qualitäten verfügen.[44] Poser definiert „Sozialmuseum" als eigenen Museumstyp und fasst unter dem Begriff problemorientierte Fachmuseen, die sich im weitesten Sinne dem Thema „Mensch-Technik-Gefahren" widmen mit dem Ziel, die gesundheitlichen und materiellen Lebensbedingungen der Bevölkerung zu verbessern, d.h. in die zeitgenössische Gegenwart einzugreifen. Zu den Sozialmuseen zählt er das Hygiene-Museum genauso wie ein Museum für Arbeitssicherheit und Unfallschutz. Als besondere Merkmale dieser Museen werden eine stark an den jeweils aktuellen Problemstellungen im Bereich Arbeitsschutz und Gesundheitspflege orientierte Forschungsarbeit, ein ausgeprägtes pädagogisch-didaktisches Vermittlungs- beziehungsweise Weiterbildungsprogramm als Rahmen einer vorbildlichen, in Konzeption und Auswahl ständiger Erneuerung unterworfenen Mustersammlung moderner Exponate und schließlich eine nicht selten messeähnliche Präsentation der Leistungen von Wissenschaft, Technik, Industrie und Staat genannt. Poser betont zu Recht den immanenten gesamtkonzeptionellen Zielkonflikt dieser moralisch und volkswirtschaftlich motivierten *„Gegenwartsmuseen"* beziehungsweise *„Gegenwartsdokumentationszentren zur Propagierung von zukunftsweisenden Wertvorstellungen"*. Im Falle des Deutschen Hygiene-Museums und bei der Internationalen Hygiene-Ausstellung habe die „inkonsistente" Kombination von Aufklärungsanspruch, Leistungsdemonstration, Wirtschaftsförderung und staatlicher Repräsentation den Erfolg begründet.[45]

Als einige Beispiele sowohl von Sozial- als auch von Gewerbemuseen, die Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende entstanden, seien vor allem die folgenden Einrichtungen genannt: das 1868 gegründete und 1889 eingerichtete Gewerbehygienische Museum in Wien, das 1879 von Wilhelm Exner gegründete Technologische Gewerbemuseum in

---

44 Vgl. Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/New York/München/Berlin 1998, S. 213, 215/216, 218. Poser betont auch den inhaltlichen Zielkonflikt der Museen, die es als ihre Aufgabe ansehen, auf der Grundlage einer kritischen Analyse Lösungsvorschläge für gesellschaftliche Problemstellungen zu erarbeiten und gleichzeitig die Leistungen von Staat, Industrie, Wissenschaft und Technik messeähnlich zu präsentieren. (Vgl. S. 212).

45 Vgl. Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/New York/München/Berlin 1998, S. 206, 212 und 219.

Wien und das Museum der Geschichte der österreichischen Arbeit[46], das aus der Berliner Hygiene-Ausstellung des Jahres 1883 hervorgegangene und 1886 eingerichtete Hygiene-Museum der Universität Berlin, das 1892 in Paris gegründete Sozial-Museum, das Amsterdamer Musée social und das Delfter Museum aus dem Jahr 1899, die 1900 begonnene *„Ständige Ausstellung für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen"*[47], die Einrichtung in Hamburg aus dem Jahr 1901, das Museum in Berlin von 1903[48] und das ebenfalls 1903 eröffnete Frankfurter Sozialmuseum[49].

Durch die Gründung der großen Sozialmuseen in Moskau, Wien und Paris angeregt, entstand 1906 in München durch die Zusammenlegung verschiedener technischer Überwachungsvereine das Museum für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen. Dieses Museum besaß Abteilungen zu den Themen Unfallverhütung, Gewerbehygiene und Wohnungswesen. Eine Besonderheit war hier die Präsentation von originalen Maschinen. Im Vordergrund stand weniger die Volksbildung als vielmehr die technologisch-arbeitshygienische Unternehmensberatung.[50] Vermutlich durch die Internationale Hygiene-Ausstellung von 1911 in Dresden angeregt, entstand in Frankfurt ein „Volkshygienisches Museum". Es handelte sich dabei um eine neue Einrichtung des Frankfurter Ausschusses für Volksvorlesungen. Dieses Museum ist im Hinblick auf das Dresdner Hygiene-Museum von Interesse. Das Frankfurter Museum beinhaltete eine Sammlung mikroskopischer Präparate und anatomischer Modelle zu den Schwerpunktthemen Fortpflanzung, Geburt und

46 Die Sammlungen der beiden Wiener Museen, des Technologischen Gewerbemuseums (1879) und des Museums der Geschichte der österreichischen Arbeit (1890) wurden 1912 im „Technischen Museum für Industrie und Gewerbe" vereint. Vgl. Friedrich Waidacher: Handbuch der Allgemeinen Museologie. 2. Aufl. (Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des österreichischen Theatermuseums 3). Wien/Köln/Weimar 1996, S. 96.

47 Die Ständige Ausstellung für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen stellte als Informationsbörse für die staatliche Sozialgesetzgebung eine Art Sozialdenkmal der wilhelminischen Ära dar. Die Ausstellung präsentierte neben Maschinen auch moderne rationelle Arbeitsmethoden und informierte über Krankheitsursachen und Gefahrenquellen am Arbeitsplatz. Neben dem Lebensschutz spielte die durch eine gezielte Prophylaxe zu erreichende Kostenersparnis sowohl für Unternehmer als auch für die gewerblichen Berufgenossenschaften und die Versicherungen eine Rolle. Aus der Ständigen Ausstellung für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen ging 1927 das Deutsche Arbeitsschutzmuseum hervor, dessen museumstechnische Ausstattung und didaktisches Programm den neuesten Erkenntnissen entsprach. Vgl. Martin Roth: Menschenökonomie oder Der Mensch als technisches und künstlerisches Meisterwerk. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der Gläserne Mensch - Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990, S. 47.

48 Das Berliner Museum war mit einem Hörsaal für etwa 200 Personen ausgestattet und besaß neben Abteilungen für Unfallverhütung, Gewerbe-, Ernährungs- und Wohnungshygiene auch ein Tuberkulosemuseum. Das Ausstellungsmaterial war didaktisch aufbereitet. Vgl. Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland. Marburg 1980, S. 57.

49 Das Frankfurter Sozialmuseum hatte die „soziale Heimatkunde" zum Programm gemacht und verstand sich ganz als Auskunftsstelle, weshalb es auch nicht ausstellte. Vgl. Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland. Marburg 1980, S. 57.

Geschlechtskrankheiten. Sexualhygiene und „Volkshygiene“ standen hier im Vordergrund einer Erziehung zu „zeitgemäßer Lebensführung“. Neben der Thematisierung der verbreiteten Volkskrankheiten, befasste man sich in Frankfurt mit den Schäden und negativen Folgen des laienhaften Kurpfuschertums und des Alkoholismus. Eine Attraktion stellte ein Projektionsmikroskop dar, mit dessen Hilfe man mikroskopische Bilder mehreren Personen gleichzeitig sichtbar machen konnte. Das Frankfurter Museum verfolgte ein klares Erziehungsziel. Man wollte in erster Linie beim Besucher die Achtung und den Respekt vor der Wissenschaft erreichen, indem man den sozialhygienischen, praktischen Nutzen wissenschaftlicher Forschung und deren Methoden demonstrierte. Die Volksbildungsabsicht konzentrierte sich also im Wesentlichen auf eine „naturwissenschaftliche Aufklärungsarbeit“. Der Anspruch des Museums und die entsprechende museale Inszenierung der Themen zeigen, dass Volksbildung nicht vordringlich als Wissensvermittlung und Wissenschaftspopularisierung verstanden, sondern auch zur gezielten Beeinflussung im Sinne einer Förderung der ehrfurchtsvollen, weniger kritischen Betrachtung der Wissenschaft genutzt wurde.[51] In Berlin gab es noch ein weiteres Hygiene-Museum, das sich an die Arbeiter wandte und das Ziel verfolgte, die menschliche Arbeitskraft der deutschen Wirtschaft zu erhalten. Es handelte sich hierbei um das firmeneigene Hygiene-Museum der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft AEG, welches seit 1916 durch seine Beteiligung an der Brüsseler Ausstellung für Soziale Fürsorge mit einem von Peter Behrens (1868-1940) entworfenen Pavillon auf sich aufmerksam machte. Das AEG-Hygiene-Museum verfolgte das didaktische Prinzip einer drastischen Darstellung vor allem der Themen Arbeitsunfälle, ernährungsbedingte Mangelerscheinungen und Geschlechtskrankheiten. Mit Hilfe äußerst wirklichkeitsnaher, schockierender Objekte, Zeichnungen, Fotos, Puppen, Montagen aus Bild und Text, Wachsmoulagen sowie praktischer Ratgeber und Broschüren sollten die Besucher belehrt werden. Das AEG-Hygiene-Museum wurde nach dem ersten Weltkrieg in die ständige Ausstellung für Arbeiterwohlfahrt integriert.[52]

Schon Ende des 19. Jahrhunderts - in Dresden dachte man 1883 bereits über die Gründung eines Gesundheitsmuseums nach - wurde im deutschen Reichstag die Errichtung eines aus Reichsmitteln finanzierten nationalen Museums diskutiert, das mit Unfallverhütung,

---

50 Vgl. Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland. Marburg 1980, S. 58/59.

51 Vgl. Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918. Marburg 1980, S. 30/31.

52 Vgl. Martin Roth: Menschenökonomie oder Der Mensch als technisches und künstlerisches Meisterwerk. In: Rosmarie Beier, Martin Roth (Hrsg.): Der Gläserne Mensch - Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990, S. 48.

gewerblicher Hygiene, praktischem Arbeitsschutz und gesundheitlicher Aufklärung verschiedene „soziale" Themenbereiche behandeln sollte. Das Projekt, das in den Jahren 1892, 1897 und 1899 wiederholt erörtert wurde und trotz vieler Sympathien über die Debatte nicht hinaus kam, hatte zahlreiche Bezeichnungen: *„Deutsches Unfallverhütungs-Museum"*, *„Allgemeines deutsches Social-Museum"*, *„Staatliche Gründung und Sammlung für Unfallverhütungsvorrichtungen"*, *„Museum für Wohlfahrtseinrichtungen"*, *„Museum für Wohlfahrtspflege"* oder *„Staatliches Museum für Krankenpflege"*. Schon damals kam unter anderem der Vorschlag auf, dass von einer solchen Institution aus Erkenntnisse weiterverbreitet werden sollten durch Ausstellungstätigkeit, das Verleihen von Modellen und spezielle Angebote für fachorientierte Multiplikatoren.[53] Mit dem 1930 eröffneten Deutschen Hygiene-Museum wurde schließlich eine vom Reich, dem Staat Sachsen und der Stadt Dresden finanzierte Einrichtung realisiert, die viele der hier schon genannten Ideen und Vorschläge in sich vereinte.

Schließlich sind noch die naturwissenschaftlich-technischen Museen zu erwähnen, die sich in Abhängigkeit von der wissenschaftlich-technischen Entwicklung Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts herausgebildet und schnell an Bedeutung gewonnen hatten. Hier wurden die Technik und die exakten Naturwissenschaften samt ihrer Methoden, Anwendungsbereiche und Erzeugnisse ausgestellt. Waidacher nennt in diesem Zusammenhang unter anderem folgende Untergruppen: Museen der Technikgeschichte, Industriemuseen, Betriebsmuseen, Verkehrsmuseen, mathematisch-physikalische Salons, Schaubergwerke und museal genutzte technische Denkmale.[54] Das Motiv für die Museumsgründungen mit naturwissenschaftlich-technischem Inhalt ist vor allem in der wachsenden politisch-ideologischen Wertschätzung und dem großen technischen Optimismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu suchen. Technische Leistungen sollten im nationalen Sinn hervorgehoben und präsentiert werden. Industrieprodukte wurden in aufwendigen Industrieschauen schon im Rahmen der Weltausstellungen präsentiert. Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden große technische Zentralmuseen mit dem Ziel, die Errungenschaften der Technik unter Einbeziehung der Naturwissenschaften darzustellen. Anhand eines Überblicks über die historische Entwicklung der technischen Museen führt Rainer Kupfer den Nachweis, dass die Strukturen, Inhalte und Funktionen dieses Museumstyps in unmittelbarem Zusammenhang mit den jeweiligen Produktionsverhältnissen gesehen werden können. Da Technik unterschiedlich dargestellt und unter verschiedenen inhaltlichen

53 Vgl. Peter Schmidt: Soziale Museen. In: Der Arbeiterfreund. Jg. 37. Halle 1899, S. 268-290, hier S. 284-290.

54 Vgl. Friedrich Waidacher: Handbuch der Allgemeinen Museologie. 2. Aufl. (Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des österreichischen Theatermuseums 3). Wien/Köln/Weimar 1996, S. 300.

Gesichtspunkten betrachtet werden kann, ist auch der Komplex der technischen Museen nicht homogen. Zum einen kann Technik als kulturhistorisches Phänomen und als hochrangige Kulturleistung dargestellt werden, die wegen ihres praktischen Nutzens für den Fortschritt einer Gesellschaft von unschätzbarem Wert ist. Zum anderen kann die Bedeutung des Zusammenhangs zwischen der Technik und den exakten Naturwissenschaften und technischen Wissenschaften betont werden. Technisch-wissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten und Erkenntnisse können als Grundlage für die anwendungsorientierte Technik didaktisch aufbereitet dargestellt werden.[55] Neben der Erläuterung der neuesten wissenschaftlich-technischen Errungenschaften erlaubt die Konzeption des Technikmuseums durch die Sammlung von historischen und aktuellen technischen Meisterwerken die Möglichkeit, Entwicklungsgeschichte zu zeigen. In diesem Punkt steht das technische Museum dem (kunst-)historischen Museum näher als die Sozialmuseen.[56] Zu den Museumsgründungen im Bereich der Technik gehören das 1872 gegründete Polytechnische Museum in Moskau als Museum für angewandte Wissenschaften, das auf das Jahr 1875 zurückgehende Technische Museum Warschau als ältestes technisches Museum Polens und seit 1929 technisches Zentralmuseum sowie die technischen Zentralmuseen in München (1903), Prag (1910), Oslo (1914), Wien (1918) und Stockholm (1920).[57]

7.4. Die Rolle des Deutschen Museums im Hinblick auf das Deutsche Hygiene-Museum

Für die Entwicklung des Deutschen Hygiene-Museums und die dort angewandten Methoden der Darstellung und Präsentation von Schaustücken und Sachzusammenhängen von mittelbarer Bedeutung waren beispielsweise das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien von 1925[58]

---

55 Siehe hierzu: Rainer Kupfer: Technische Museen - Probleme ihrer historischen Entwicklung. In: Studien zur Geschichte des Museumswesens und der Museologie 3. (Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen Berlin. Heft 23). Berlin 1986, S. 4-66.

56 Vgl. Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/New York/München/Berlin 1998, S. 213/214.

57 Vgl. Rainer Kupfer: Technische Museen - Probleme ihrer historischen Entwicklung. In: Studien zur Geschichte des Museumswesens und der Museologie 3. (Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen Berlin. Heft 23). Berlin 1986, S. 4-66, hier S. 25, 31, 34 und S. 38/39. Aspekte zur Geschichte der technischen Museen und der naturwissenschaftlichen Sammlungen seit der Renaissance finden sich bei: Gerhard Kaldewei: Museumspädagogik und Reformpädagogische Bewegung 1900-1933. Eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik. (Europäische Hochschulschriften Reihe XI: Pädagogik. Bd. 436). Frankfurt am Main u. a. 1990, S. 176-180.

58 In dem 1925 eröffneten Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum Wien wurden u. a. folgende Themen behandelt: Organisation der Arbeit, Handel, Verkehr, Wohnungs- und Siedlungswesen, Städtebau, Sozialhygiene, Sozialversicherung, Wirtschaft, Arbeiterbewegung, Bevölkerungsentwicklung (Wien), Tuberkulose oder

und das Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf von 1928[59], auf die im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht näher eingegangen werden kann. Die Institution, mit der man das Deutschen Hygiene-Museums vor allem in ausstellungstechnischer und didaktischer Hinsicht von Anfang an verglich, war das Deutsche Museum in München. Ein Exkurs über die Entstehung des Deutschen Museums mit Schwerpunkt auf der diesem Museum zu Grunde liegenden didaktischen Konzeption ist daher sehr aufschlussreich und unverzichtbar. Der Gründer des Deutschen Museums Oskar von Miller, der bei der Einrichtung des Dresdner Hygiene-Museums 1927-1930 als Berater geschätzt wurde, verstand das Dresdner Museum als „Schwesterinstitut" des Münchner Technikmuseums. In einer Äußerung von Millers anlässlich der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums kommt diese „Verwandtschaftsbeziehung" der beiden Einrichtungen zum Ausdruck.

> „Das Deutsche Museum befaßt sich mit wissenschaftlichen Apparaten und technischen Maschinen. Sie befassen sich mit etwas viel Größerem, mit der vollkommensten Maschine, die es auf der Welt gibt, und mit der wertvollsten, mit dem Menschen selbst."[60]

Das Deutsche Museum München machte den neuen Museumstyp des technischen Museums populär. Dieses Museum wurde mit seiner neuartigen Konzeption und Vermittlungsmethode zum Vorbild für technische Museen auf der ganzen Welt.[61] Da das Münchner Museum mit seinem Selbstverständnis und seinen didaktischen Methoden aber auch besonders im Zusammenhang mit dem Deutschen Hygiene-Museum in Dresden von Interesse ist, sollen hier

---

Kindersterblichkeit. Das Österreichische Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum Wien zeichnete sich vor allem durch seinen neuartigen Ansatz der Besucherorientierung sowie durch die oben bereits erwähnte neue „Wiener Methode der Bildstatistik" aus.

59 Ausschlaggebend für die Gründung des Vereins „Reichsmuseum" in der Folge der erfolgreichen Ausstellung für Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge und Leibesübungen (Gesolei) und mit dem Ziel der Errichtung des Reichsmuseums für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf war der Begründer und Leiter des Deutschen Museums in München Oskar von Miller. Dieser wollte eine Ergänzung des naturwissenschaftlich-technischen Museums durch ein Museum, dass sich der wirtschaftlichen Thematik widmen sollte. Das Museum, das in einem der von Wilhelm Kreis gebauten Dauerbauten der Gesolei-Ausstellung untergebracht war, beabsichtigte eine neutrale Stelle mit ausgedehnter Wanderausstellungstätigkeit zu sein. Gesellschaftliche Themen wie Bevölkerungspolitik, Arbeit, Arbeitsfürsorge und wirtschaftliche Themen wie Rationalisierung, Produktion und Fertigung, Verwaltung, Landwirtschaft, verschiedene Wirtschaftszweige oder Verkehrswesen sollten stets auf dem aktuellen Stand präsentiert werden. Das Museum verwendete modernste Darstellungstechniken, besaß wie das Deutsche Hygiene-Museum hauseigene Werkstätten, die auch gewerbliche Aufträge ausführten, und zeichnete sich durch eine rege Ausstellungstätigkeit außerhalb des Hauses aus. Siehe hierzu: Tätigkeitsbericht 1928/1930. Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf (e.V.). Düsseldorf 1931; Amtlicher Katalog des Reichsmuseums für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf (e. V.). Düsseldorf o. J.

60 Oskar von Miller: Ansprache zur Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wiedergegeben bei: Martin Vogel: Die Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. In: Hygienischer Wegweiser Heft 6. Jg. 5 (1930). Dresden 1930, S. 190-197, hier S. 192/193.

61 Vgl. Friedrich Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie. 2. Aufl. (Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des österreichischen Theatermuseums 3). Wien/Köln/Weimar 1996, S. 96.

kurz einige Fakten genannt werden.[62] 1903 gründete der Verein Deutscher Ingenieure auf die Initiative seines Vorsitzenden, des damaligen Münchner Stadtbaurats Oskar von Miller (1855-1934)[63], das *„Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik“*. Ziel des neu gegründeten Museums war es, die Entwicklungen der Naturwissenschaften und Technik aller Zeiten und Länder darzustellen, wobei den Errungenschaften deutscher Forscher und Ingenieure im Hinblick auf eine Demonstration der nationalen Größe und des daraus abzuleitenden Machtanspruchs Deutschlands besondere Bedeutung und Aufmerksamkeit zukommen sollte. Bei der Konzeption des Münchner Museums, das 1905 den Namen „Deutsches Museum“ erhielt, spielten die Erfahrungen seines Initiators eine wichtige Rolle. Auf seinen Studienreisen hatten den Ingenieur Oskar von Miller vor allem zwei große technische Museen stark beeindruckt: das Conservatoire des arts et métiers von 1795 in Paris mit seinen geschichtlich aufgebauten Sammlungen und das berühmte South Kensington Museum von 1852 in London, das sich mit einer für die damalige Zeit durchaus revolutionären „Erziehungssammlung“ besonders an die arbeitenden Klassen wandte.[64] Oskar von Miller verstand es, für seine Idee, in Deutschland ein solches Museum aufzubauen, viele Mitstreiter aus renommierten Kreisen zu gewinnen. In den Vorstand, dessen Vorsitz Oskar von Miller als Gründungsinitiator übernahm, in den Vorstandsrat und in die Fachausschüsse des 1903 neugegründeten Museums traten hervorragende Vertreter aus den technischen Wissenschaften und der Industrie ein.[65] Die Zusammenarbeit von Wissenschaftlern, Industriellen, Ingenieuren, Erfindern, Naturwissenschaftlern, aber auch

---

62 Die Angaben und Fakten über die Entwicklungsgeschichte und den Bau des Münchner Technikmuseums beruhen im Wesentlichen auf der im Auftrag des Museumsvereins herausgegebenen, von dem Technikhistoriker Conrad Matschoss ausgearbeiteten Festschrift aus dem Eröffnungsjahr. Conrad Matschoss: Das Deutsche Museum. Geschichte - Aufgaben - Ziele. Berlin/München 1925.

63 Der Münchner Ingenieur Oskar von Miller (1855-1934) organisierte 1882 die erste deutsche Elektrizitätsausstellung im Münchner Glaspalast. In den Jahren 1884 bis 1890 war Oskar von Miller zusammen mit Emil Rathenau Direktor der AEG und der Berliner Elektrizitätswerke. 1890 gründete von Miller sein eigenes privates technisches Elektro-Büro in München. 1891 leitete er seine zweite elektrotechnische Ausstellung, die „Internationale Elektrizitätsausstellung in Frankfurt am Main“.

64 Vgl. Gerhard Kaldewei: Museumspädagogik und Reformpädagogische Bewegung 1900-1933. Eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik. (Europäische Hochschulschriften Reihe XI: Pädagogik. Bd. 436). Frankfurt am Main u. a. 1990, S. 172-180. Zum South Kensington Museum siehe auch: Gert Reising: Das Museum als Öffentlichkeitsform und Bildungsträger bürgerlicher Kultur. Unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte des South Kensington Museums in London. Diss. Frankfurt am Main 1980.

65 Darunter befanden sich Persönlichkeiten wie der Unternehmer und Ingenieur Carl von Linde (1842-1934), der Unternehmer Wilhelm von Siemens (1855-1919), der Erfinder Ferdinand Graf von Zeppelin (1838-1917), der Physiker Max Planck (1858-1947), Walther von Dyck, der Mathematiker Christian Felix Klein (1849-1925) und der Physiker Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923). Vgl. Gerhard Kaldewei: Museumspädagogik und Reformpädagogische Bewegung 1900-1933. Eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik. (Europäische Hochschulschriften Reihe XI: Pädagogik. Bd. 436). Frankfurt am Main u. a. 1990, S. 183.

Künstlern, Philosophen und Theologen, die das Museumsprojekt unterstützten, gestaltete sich äußerst fruchtbar.[66]

Von Miller begann umgehend Verhandlungen mit der Stadt München, dem Staat Bayern, dem Reich sowie mit gelehrten Körperschaften und mit der Industrie. Er verstand es, den für die Umsetzung des Projekts maßgeblichen Kreisen nahe zu bringen, dass es sich bei dem aufzubauenden Museum um eine wichtige Einrichtung für die Repräsentation und für die Weiterentwicklung der naturwissenschaftlich-technischen Kulturarbeit in Deutschland handelte. Die Bemühungen von Millers waren schnell von Erfolg gekrönt. Die Stadt München stiftete einen exponierten Bauplatz auf der Kohleninsel in der Isar, gewährte für alle Zeit freie Heizung und Beleuchtung des geplanten Museumsneubaus sowie erhebliche Geldmittel. Der Staat Bayern übernahm die Bezahlung der Museumsbeamten des Deutschen Museums und überließ dem Museum als vorübergehende Unterkunft das alte Nationalmuseum in der Maximilianstraße, wo die Sammlungen, deren Grundstock die wertvollen Sammlungen der bayerischen Akademie bildeten, im Herbst 1905 schon der Öffentlichkeit präsentiert werden konnten. Oskar von Miller gelang es auf diese Weise, noch mehr Mitarbeiter und breite Unterstützung in der Öffentlichkeit zu gewinnen. Die Findung eines geeigneten Architekten und eines Bauentwurfs gestaltete sich im Vergleich zu der Entwicklung beim Deutschen Hygiene-Museum in Dresden geradezu reibungslos und schnell. Dies muss ebenfalls der Person Oskar von Millers zugeschrieben werden, der solche Fragen eigenmächtig entschied und seine Vorstellungen geschickt und direkt durchsetzen konnte. Die Vermutung, dass Karl August Lingner eine ähnlich schnelle und unbürokratische Entwicklung der Bauangelegenheiten forciert hätte, wenn er zur Zeit der Realisierung des Dresdner Museumsneubaus noch gelebt hätte, drängt sich auf. In München sorgte von Miller dafür, dass der 1905 ausgearbeitete Vorentwurf des von ihm bevorzugten Architekten Gabriel von Seidl (1848-1913) von der eingerichteten Baukommission angenommen wurde.[67] Obwohl schon am 13. November 1906 die Grundsteinlegung in Anwesenheit Kaiser Wilhelms II.[68], der Kaiserin, des Prinzregenten Luitpold, des Prinzen Ludwig sowie der Vertreter des Reichs, des bayerischen Staates, der Stadt München und Persönlichkeiten der Wissenschaft

66 Vgl. Conrad Matschoss: Das Deutsche Museum. Geschichte - Aufgaben - Ziele. Berlin/München 1925, S. 3.

67 Auf den Wunsch des Münchner Stadtmagistrats wurde zwar kurzfristig noch ein allgemeiner Wettbewerb auf der Grundlage des Seidl'schen Vorprojekts durchgeführt, wobei sich das Preisgericht letztlich gegen 31 eingereichte Entwürfe für den Entwurf von Gabriel von Seidl aussprach. Letzterer erhielt, nachdem der Vorstandsrat des Museums sich im November 1906 für seinen Entwurf vorbehaltlich einiger Änderungen entschieden hatte, Anfang 1907 den Bauleitungsvertrag.

68 Kaiser Wilhelm II. war ein großer Förderer des Deutschen Museums, dem er nicht nur zahlreiche Stiftungen der Industrie vermittelte, sondern auch persönlich viele wertvolle Geschenke zukommen ließ.

stattgefunden hatte, begann man mit dem Bau erst zwei Jahre später, da die Pläne gründlich entwickelt und optimiert wurden. Man wollte den vielfältigen Bedürfnissen eines solchen naturwissenschaftlich-technischen Museums voll gerecht werden und vor allem einen einfachen und übersichtlichen Grundriss erarbeiten. Neben der finanziellen Unterstützung durch öffentliche und private Geldgeber erhielt das Museum riesige Mengen von Rohstoffen und wertvollen Baustoffen, Material- und Sachstiftungen, Fertigfabrikaten und Einrichtungsgegenständen, die frachtfrei per Eisenbahn nach München geschafft wurden. Der Bau und die Einrichtung des Deutschen Museums erfolgten in einer großartigen Gemeinschaftsleistung vieler Beteiligter, während Idee, Koordination und Aufbau der Sammlungen von der Person von Millers ausgingen. Am 5. Oktober 1911, dem Jahr der ersten Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden, fand in München das Richtfest des Museumsneubaus statt. Der für das Jahr 1915 geplante Eröffnungstermin des Deutschen Museums konnte wegen des Krieges und der Inflation nicht eingehalten werden. Die Bauzeit des Münchner Museums sollte sich wegen der ungünstigen Verhältnisse schließlich auf sechzehn Jahre belaufen. Neben den schwierigen Umständen, bedingt durch Krieg, Nachkriegszeit und Inflation, trug der häufige Wechsel der Bauleitung wesentlich zur Verzögerung bei. Als der Architekt Gabriel von Seidl 1913 starb, übernahm sein Bruder Emanuel von Seidl (1856-1919) die Bauleitung. Letzterer starb sechs Jahre später, so dass der Münchner Architekt Professor Bieber und der Münchner Oberbaurat Dr. Bosch den Innenausbau des Museums vollendeten. Am 7. Mai 1925, am 70. Geburtstag seines Initiators Oskar von Miller, konnte das Deutsche Museum in München mit einem großen Festakt eröffnet werden. 1928 erfolgte die Grundsteinlegung für ein Bibliotheks- und Studiengebäude in Anwesenheit des Reichspräsidenten Hindenburg. 1932 konnte dieses Gebäude der Öffentlichkeit übergeben werden. 1935 wurde das Ensemble auf der Isar-Insel noch durch einen Kongress-Saal-Anbau ergänzt. Der Gesamtkomplex des Deutschen Museums war also 32 Jahre nach der Gründung komplett.

Vom Deutschen Museum in München gingen in mehrerer Hinsicht Impulse aus, die das fünf Jahre später eröffnete Deutsche Hygiene-Museum in Dresden beeinflussten. Oskar von Millers Rolle bei der Gründung des Deutschen Hygiene-Museums und auch des Reichsmuseums für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf war entscheidend. Bei den genannten Museen handelt es sich um die drei größten Museumsbauten der Weimarer Republik. Mit ihren Schwerpunkten Technik, Wirtschaft und Soziales (Körper/Gesundheit) sollten sie einen Dreierbund bilden. Das ehrgeizige Großprojekt wurde jedoch durch die wirtschaftliche Entwicklung Ende der 1920er Jahre und später durch die nationalsozialistische Kulturpolitik

vereitelt.[69] Die Vorstellungen von Millers von den Ansprüchen an die Einrichtung eines Museums, aber vor allem seine museumspädagogischen Ansätze wurden aufgegriffen. Er war beispielsweise der Meinung, dass das Deutsche Museum unbedingt mit eigenen Werkstätten (Malerateliers, Bildhauerwerkstätten, mechanische Werkstätten u.a.) ausgestattet sein müsse, damit der hohe Qualitätsstandard bei der Herstellung beispielsweise von speziellen Modellen, Replikaten und Demonstrationsapparaten stets gewährleistet sei.[70]

Ein weiterer Aspekt für eine Gegenüberstellung dieser beiden Institutionen ist die Rolle der Industrie. Das Deutsche Museum war für den Aufbau seiner Sammlungen auf die Mitarbeit der Industrie angewiesen. Großzügige Stiftungen und Schenkungen seitens der Unternehmerschaft und der Industrie bedingten eine gewisse Abhängigkeit des Museums von der Industrie. Diese äußerte sich in dem Umstand, dass das Münchner Technikmuseum vor allem den Beitrag der deutschen Industrie zur Entwicklung von Wissenschaft und Technik in seiner Ausstellung und seinen Publikationen tendenziell hervorhob. Technische Leistungen standen im Vordergrund. Die gesellschaftlichen Zusammenhänge der Technikentwicklung wurden nicht dargestellt.[71] Auch das Deutsche Hygiene-Museum war der Wirtschaft und der Industrie verpflichtet und zeigte sich gegenüber den Exponenten der deutschen Wirtschaft erkenntlich.[72] Von den Dresdner Ausstellungsmachern war eine große Teilnahme industrieller Aussteller nicht nur aus finanziellen, sondern, wie die wissenschaftliche Geschäftsführerin der IHA 1930/31 Marta Fraenkel betonte, auch als Ergänzung und Erweiterung der durch die Wissenschaft angeschnittenen Fragen sehr erwünscht.[73] Die Verbindung zwischen dem Anliegen des Deutschen Hygiene-Museums und der Wirtschaft entsprach den Münchner Verhältnissen

69 Vgl. Martin Roth: Museum zwischen Wissenschaft und Politik. Vom Vormärz bis zur Gegenwart. In: Museumsmagazin 5: Museumsarbeit zwischen Bewahrungspflicht und Publikumsanspruch. Stuttgart 1992, S. 16-33, hier S. 32.

70 Vgl. Gerhard Kaldewei: Museumspädagogik und Reformpädagogische Bewegung 1900-1933. Eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik. (Europäische Hochschulschriften Reihe XI: Pädagogik. Bd. 436). Frankfurt am Main u. a., S. 190.

71 Vgl. Rainer Kupfer: Technische Museen - Probleme ihrer historischen Entwicklung. In: Studien zur Geschichte des Museumswesens und der Museologie 3. (Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen Berlin. Heft 23). Berlin 1986, S. 27.

72 Siehe hierzu: Joh. Krüger: Die wirtschaftliche Notwendigkeit der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Offizielle Ausstellungszeitung (15. Mai 1930). Dresden 1930, S. 3/4. Die Rücksicht auf die Werbeinteressen der beteiligten Industriezweige ging im Fall einer sächsischen Brauerei sogar so weit, dass diese auf der Internationalen Hygiene-Ausstellung von 1930/31 kräftig für die gesundheitsfördernde Wirkung von Bier eintreten konnte, was in der Presse kritisiert wurde.

73 Vgl. Marta Fraenkel: Die Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31. Streiflichter auf Inhalt und Darstellung. In: Georg Seiring (Hrsg.): 10 Jahre Dresdner Ausstellungsarbeit. Jahresschauen deutscher Arbeit 1922-1929 und Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31. Dresden 1931, S. 221-272, hier S. 225.

beziehungsweise übertraf diese noch. Eine Leipziger Zeitung konstatierte anlässlich der Eröffnung von Museum und Internationaler Hygiene-Ausstellung:

> „Der Hauptton liegt auf den Wechselbeziehungen zwischen Gesundheit und Wirtschaft. Die Wirtschaft verlangt ja notwendig die Verhütung von Krankheiten, die als schwere Belastung des persönlichen Wohles und des Wohles der ganzen Gesellschaft gelten müssen."[74]

Nicht nur was den „ungezwungenen" Umgang der Institution „Museum" mit der Industrie und Wirtschaft betrifft, sondern sicher auch in Bezug auf die Öffentlichkeitsarbeit gibt es Parallelen zwischen dem Deutschen Museum in München und dem Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. Das Deutsche Museum sollte Lehraufgaben übernehmen und Bildung anbieten. Oskar von Miller erkannte frühzeitig, dass es für das Überleben einer solchen Institution wichtig ist, bekannt gemacht zu werden und permanent in der Öffentlichkeit präsent zu sein. Der Werbung, beispielsweise durch Plakate an stark frequentierten öffentlichen Orten, kam eine große Bedeutung zu. Auch Karl August Lingner hatte die Reklame in einem bisher kaum gekannten Maß für sich genutzt. Das Dresdner Hygiene-Museum übernahm die private Strategie Lingners wie selbstverständlich. Für die IHA 1930/31 und für das zu eröffnende Hygiene-Museum wurden weltweite Werbekampagnen großen Umfangs durchgeführt. Zwei Monate vor der Eröffnung von Museum und Internationaler Hygiene-Ausstellung berichtete der Leiter der Presseabteilung des Museums Heinrich Zerkaulen in einer Sitzung des Museumsvorstands von den ergriffenen intensiven Werbemaßnahmen. Das „Logo" beziehungsweise Warenzeichen der Hygiene-Ausstellung war das Auge. Für damalige Verhältnisse handelte es sich um eine bisher noch nicht da gewesene Vermarktungs-Kampagne. Neben Werbeartikeln, Werbeheften und Prospektmaterial gab es wirkungsvolle Außenreklame, Plakatierungen an Bahnhöfen und Plätzen. Ausstellungsprospekte wurden an Reisebüros abgegeben und beispielsweise auf großen Passagierschiffen der Hapag und des Norddeutschen Lloyd ausgelegt. Des Weiteren führte man Werbeaktionen in ausländischen Zeitungen durch, um Touristen nach Dresden zu locken. Eine Besonderheit war die in Deutschland erstmalig in großem Stil durchgeführte Automobilreklame. Durch zahlreiche Presseführungen durch das zu eröffnende Museum und die Verbreitung verschiedener Werbefilme, die in Ufa-Kinos gezeigt wurden, sowie durch eine eigene Ausstellungszeitung zur Internationalen Hygiene-Ausstellung blieben das Museum und die Ausstellung ständig im Gespräch.[75]

---

[74] Internationale Hygiene-Ausstellung. In: Leipziger Volkszeitung vom 16. Mai 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Zeitungsausschnittsammlung (Signatur Z Bd. 6, Bl 17).

[75] Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung vom 7. März 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 217-225, hier Bl. 224/225).

Ein weiterer Aspekt ist eine arbeiterfreundliche Regelung der Eintrittspreise und der Öffnungszeiten, die Oskar von Miller für das Deutsche Museum einführte. Das Museum war bis in die Abendstunden geöffnet. Auf diese Weise kam man der werktätigen Bevölkerung, die mit der Ausstellung besonders erreicht werden sollte, entgegen. Auch das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden richtete solche Öffnungszeiten ein und führte Abendführungen für Berufstätige durch.

Der wichtigste Verbindungspunkt zwischen dem Deutschen Museum München und dem Deutschen Hygiene-Museum liegt allerdings in dem Anspruch, eine Stätte der Volksbildung zu sein. Da man sich seitens des Deutschen Hygiene-Museums von Anfang an immer wieder explizit auf die als vorbildlich empfundene museumspädagogische Konzeption des Münchner Museums bezog, seien an dieser Stelle die konzeptionellen Vorstellungen und theoretischen Ansätze Oskar von Millers im Zusammenhang mit dem Deutschen Museum näher erläutert. Das Deutsche Museum wurde als erstes Museum in Deutschland von Anfang an nach pädagogischen Prinzipien geplant und betrieben. Oskar von Miller entwarf für das Deutsche Museum eine grundlegende museumspädagogische Konzeption, die weit reichende Auswirkungen auf die allgemeine Museumspraxis der damaligen Zeit hatte, weshalb er als einer der Väter der modernen museumspädagogischen Bewegung angesehen werden kann. Diese Konzeption bezog sich auf den Aufbau des Museums selbst, auf die didaktische Anlage der Schausammlungen des Museums und auf die Einrichtung einer „Museumsschule“, eines Lehrinstituts, das sich an Arbeiter und Studenten gleichermaßen richtete.

Von Anfang an arbeitete Oskar von Miller mit dem Münchner Pädagogen Georg Kerschensteiner (1854-1932)[76] zusammen, der dem Deutschen Museum lange Jahre verbunden

[76] Mit Georg Kerschensteiner, der seit 1895 Stadtschulrat in München war und sich in dieser Funktion besonders für eine Zusammenarbeit von Museum und Schule intensiv einsetzte, hatte Oskar von Miller einen der führenden Schulreformer, Schulorganisatoren und Bildungstheoretiker an seiner Seite. Kerschensteiner gründete die moderne Berufsschule, beeinflusste die museumspädagogische Arbeit des Deutschen Museums maßgeblich und bewirkte, dass Theorie und Praxis der Arbeitsschulbewegung, zu deren Hauptvertretern er gehörte, in die Konzeption des neuen Technikmuseums mit einflossen. Die Arbeitsschulbewegung als eine der Hauptströmungen der Reformpädagogik setzte sich für ein ganzheitliches Lernen nach dem Arbeitsprinzip von „Hand und Kopf“ ein. Der Grundsatz eines schüleraktiven Unterrichts erlebte in der Schulpraxis der Weimarer Republik einen Höhepunkt. Schüler sollten an einem selbstgefertigten Werkstück (aus Fehlern) lernen. Kerschensteiner setzte sich für einen speziellen, schüleraktiven Werkunterricht ein, wobei der Schwerpunkt auf der Entwicklung handwerklicher Fähigkeiten lag. Die Arbeitsschule war eine internationale Bewegung. Sozialistische Reformer sahen hier neue Möglichkeiten einer optimierten Orientierung an der industriellen Produktion gegeben. Vgl. Rudolf W. Keck, Uwe Sandfuchs (Hrsg.): Wörterbuch Schulpädagogik. Bad Heilbrunn 1994, S. 28.

war.[77] Die Bildungstheorie Georg Kerschensteiners und die Vorstellungen, die er für das Deutsche Museum in München entwickelte, geben exemplarisch und sehr genau die Situation der pädagogischen Reformbewegung und die Tendenzen in der Umsetzung der Volksbildungsbewegung zur Zeit der Weimarer Republik wieder. Der in der Eröffnungs-Festschrift von 1925 veröffentlichte Beitrag Kerschensteiners über *„Die Bildungsaufgabe des Deutschen Museums"*[78] enthält die Essenz seiner allgemein-pädagogischen, museumspädagogischen und naturwissenschaftlichen Intentionen mit theoretischem Bezug zum und in direkter praktischer Anwendung auf das Deutsche Museum. Zunächst werden die Begriffe Bildung und Kulturgut erörtert. Die Bildungsaufgabe des Museums vorausgesetzt, geht es Kerschensteiner im Folgenden um die Frage nach dem Bedeutungswert einer musealen Sammlung beziehungsweise um die Frage, unter welchen Bedingungen einer Sammlung Bildungswert zugesprochen werden könne. Die wichtigste Bedingung hierfür und gleichzeitig Aufgabe eines Museumsdirektors sei die Auswahl, Ergänzung und thematische (inhaltliche) Verknüpfung von Objekten (Kulturgütern, Sammlungsgegenständen). Die ganze Organisationsstruktur eines Museums müsse in erster Linie auf pädagogischen Grundsätzen und Prinzipien aufgebaut und didaktisch durchdacht sein. Dem reinen Bildungsgesichtspunkt seien alle anderen Aspekte wissenschaftlicher, ästhetischer, sozialer oder historischer Art unterzuordnen. Kriterien für eine Museumsorganisation nach pädagogischen Prinzipien seien der logische Aufbau des „Bildungsgutes", die geistige, seelische und „psychologische Beschaffenheit des zu Bildenden" sowie der Zweck des durch die vorhandenen Bildungsgüter zu ermöglichenden Bildungsprozesses. Die Methode beziehungsweise das Bildungsverfahren werden daher durch die Komponenten des Logischen, des Psychologisch-Pädagogischen und des Teleologischen bestimmt. Im Zentrum der Bildungstheorie Kerschensteiners steht der Bergriff der Ehrfurcht. Übergeordneter Zweck eines Museums als Bildungsanstalt sei die Erziehung des Besuchers zur Ehrfurcht vor den dargestellten Inhalten, im Fall des Deutschen Museums vor den

[77] In den Jahren 1910 bis 1914 war Georg Kerschensteiner Mitglied des Vorstandsrats des Deutschen Museums, seit 1913 gehörte er dem großen Ausschuss des Museums an, und im September 1921 wurde er anstelle von Carl von Linde in den eigentlichen Vorstand berufen. Vgl. Gert Kaldewei: Museumspädagogik und Reformpädagogische Bewegung 1900-1933. Eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik. (Europäische Hochschulschriften Reihe XI Bd. 436). Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990, S. 206-208.

[78] Georg Kerschensteiner: Die Bildungsaufgabe des Deutschen Museums. In: Conrad Matschoss: Das Deutsche Museum. Geschichte - Aufgaben - Ziele. Berlin/München 1925, S. 39-50. Wichtige Gedanken dieses Beitrags übernahm Kerschensteiner später in seine umfassendere bildungstheoretische Arbeit von 1926. Georg Kerschensteiner: Theorie und Bildung. Leipzig/Berlin 1926. Bei der nachfolgenden zusammenfassenden Wiedergabe der hier von Kerschensteiner entwickelten Bildungstheorie werden die entsprechenden Belegstellen im Text jeweils in Klammern angegeben.

Errungenschaften der Wissenschaft und Technik.[79] Um eine solche *„Ehrfurchtsgestaltung“* (Kerschensteiner 1925, S. 43) im Museum zu erreichen, müssen bestimmte Voraussetzungen gegeben sein. Seitens der Ausstellungsmacher bestehe die Versuchung, einem *„Umgruppierungsbedürfnis“* nachzugeben oder der *„Raritäten- und Subtilitätenseuche“* (Kerschensteiner 1925, S. 42) zu verfallen. Seitens der Besucher bestehe die Gefahr, dass sich anstelle der beabsichtigten Ehrfurcht Neidgefühle einstellen könnten. Schließlich nennt Kerschensteiner noch den Problemkreis um die Eitelkeit der Erfinder und das Reklamebedürfnis der Erzeuger der - in diesem Fall - technischen Kulturgüter. Das Museum als Bildungsanstalt sei durch übermäßige Konzessionsverpflichtungen in seiner Funktion und Arbeitsweise gefährdet. Bei der Präsentation seien auf eine möglichst anschauliche Darstellung technischer Zusammenhänge zu achten und einige praktische Notwendigkeiten der ausstellungstechnischen Umsetzung zu berücksichtigen. Die verschiedenen Anschauungsobjekte wie Übersichtstafeln, Tabellen, graphische Darstellungen, Entwicklungs-Stammbäume, bewegliche Modelle, plastische Profil- und Übersichtsbilder, Originalmaschinen und Apparaturen seien durch kurz gehaltene, erklärende gedruckte Anweisungen zu ergänzen. Ausstellungsbegleitend sollten regelmäßige Führungen, zusammenfassende Vorträge und Vortragsreihen stattfinden. Bei der Ausstattung der Ausstellungsräume mit Exponaten sei darauf zu achten, dass der Besucher nicht überfordert wird. Kerschensteiner nennt in diesem Zusammenhang zwei wichtige Prinzipien: das Prinzip der Ökonomie des Denkens im Sinne von Ernst Mach[80], wobei es um eine Klassifikation und die Zusammenschau von Kausalzusammenhängen geht, und das Prinzip des Zusammenhangs beziehungsweise der Kontinuität im Sinne der von Johann Heinrich Pestalozzi[81] geforderten Norm der Lückenlosigkeit des Fortschreitens. Um ein solches lückenloses Forschreiten zu erreichen, könne man auf lückenfüllende Nachbildungen und Ersatzmittel in der Ausstellung nicht verzichten. Wichtig sei aber, nicht der Versuchung nachzugeben, alles komplett darstellen zu wollen. Statt einem verwirrenden Enzyklopädismus nachzukommen und der *„Seuche des vollständigen Überblicks“* (Kerschensteiner 1925, S. 49)

---

79 Vgl. Georg Kerschensteiner: Die Bildungsaufgabe des Deutschen Museums. In: Conrad Matschoss: Das Deutsche Museum. Geschichte - Aufgaben - Ziele. Berlin/München 1925, S. 39-50, bes. S. 42.

80 Die von dem Physiker und Philosophen Ernst Mach (1838-1916) formulierte Denkökonomie beinhaltet im Wesentlichen die Idee des Denkens nach dem Prinzip des geringsten Aufwands mit Hilfe funktionaler Verknüpfungen. Die Denkökonomie beeinflusste den Neopositivismus (logischen Empirismus) und bereitete die Relativitätstheorie vor.

81 Der Erzieher und Sozialreformer Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), der sich um die Verbesserungen des Elementarunterrichts bemühte, begriff Erziehung als Entfaltung der in der menschlichen Natur angelegten Potenziale und Kräfte mit angemessenen Bildungsmitteln und unter Ausnutzung des menschlichen Sinns für die Weltordnung, der Liebe und des Glaubens. Pestalozzi erkannte die bildende Kraft des Gemeinschaftslebens und betonte die Vorbildrolle der Familie in der Erziehung. Georg Kerschensteiner entwickelte seine Bildungstheorie in Anlehnung an Pestalozzis späte Schriften.

zu verfallen, solle ein kurzer, lediglich orientierender Überblick, ein *„kleines lückenlos fortschreitendes Lehrbuch“* (Kerschensteiner 1925, S. 48), das primäre Ziel sein. In einem zweiten Schritt könne dann das gründliche Studium eines kleinen Abschnitts in „lückenlosem Fortschreiten“ vertieft werden. Zum Schluss fasst Kerschensteiner zusammen, was das Museum dem Besucher ermöglichen soll: Einsicht in Zusammenhänge, reiche Anschauungen, Kenntnisse und Erkenntnisse, Entwicklung theoretischer und praktischer Interessen, sittlicher Ansporn und nicht zuletzt Ehrfurcht vor den ausgestellten Kulturgütern (Objekten) und deren Erfindern. Der Aufsatz endet mit einer Übertragung der Überlegungen auf die Situation und Organisation von öffentlichen Schulen. Das museumspädagogische Konzept des Deutschen Museums erwies sich vor allem im Hinblick auf Museumsbesuche durch Schulklassen als vorteilhaft. Das attraktive Museum wurde besonders von Schülern stark frequentiert.

Das Deutsche Museum in München verdeutlichte den oben geschilderten arbeitsschulpädagogischen Ansatz Georg Kerschensteiners, der von Oskar von Millers geteilt wurde, in beispielhafter Weise. In Bezug auf die pädagogische Richtung des Deutschen Museums in München stellt Kuntz das Autoritätsprinzip besonders heraus. Ein Museum, dass Ehrfurcht vor den ausgestellten Objekten, Respekt vor den Leistungen deutscher Wissenschaftler und Erfinder sowie einen damit verbunden nationalen Stolz erzeugen will, erschwert oder verhindert einen unbekümmerten Dialog, die Grundlage für eine Emanzipation und die Entwicklung kultureller Selbständigkeit. Das Anliegen, aufklärerisch zu arbeiten und dem Besucher komplizierte technische Prozesse näher zu bringen war sehr von erzieherischen Aspekten geleitet. Die anfänglich von der Volksbildungsbewegung intendierte Wissensvermittlung, die Popularisierung naturwissenschaftlicher Kenntnisse, technischer Bildung, die Vermittlung von Erfahrung und die damit zwangsläufig einhergehende Emanzipation wurden mehr und mehr durch eine Erziehung zur Ehrfurcht bestimmt.[82] Bei dem museumspädagogischen Ansatz des Deutschen Hygiene-Museums verhielt es sich ganz ähnlich. Auch wenn man durch die Schausammlungen im Wesentlichen den Besucher zu einem verantwortungsvollen Umgang mit seinem Körper erziehen wollte, setzte man in Dresden ebenfalls ganz im Lingner’schen Sinn auf die Erzeugung von Ehrfurcht vor dem Wunderwerk des menschlichen Körpers und auf Abschreckung bei der Darstellung von Krankheiten, die auf

82 Vgl. Andreas Kuntz: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland. Marburg 1980, S. 31-33. Kuntz spricht im Zusammenhang mit der Diskussion um die Einrichtung von volkshygienischen Museen vor dem ersten Weltkrieg sogar von einer beabsichtigten „manipulativen Bewußtseinsbeeinflussung durch geschickte museale Inszenierung“ (S. 31).

menschliches Fehlverhalten zurückzuführen sind. So zeigte sich die Volksbildung nicht selten als Volksbelehrung, als imperative Gesundheiterziehung, die mit „erhobenen Zeigefinger" operierte und Formulierungen wie *„Du sollst nicht...!"*, *„Wenn Du nicht tuberkulös werden willst, so halte Dich fern von..."*, oder *„Hüte Dich vor...!"* bevorzugte.

Die museumstechnischen Mittel und Methoden des Deutschen Museums auf der Grundlage des oben geschilderten didaktischen Ansatzes setzten neue Maßstäbe. Bei der Darbietung der zahlreichen Exponate bediente man sich neuer Präsentationsformen. So gab es im Münchner Museum viele Vorrichtungen, die von den Besuchern selbst in Betrieb gesetzt werden konnten. Es handelt sich hier um eine frühe Form interaktiven Lernens. Neben originalen Maschinen und Apparaten gab es anschaulich gestaltete Dioramen, erklärende Zeichnungen und Texte. Wichtigste Prinzipien bei der Präsentation der Objekte waren Lebendigkeit, Anschaulichkeit und die Berücksichtigung unterschiedlichster Erkenntnismöglichkeiten und differierender Bildungsniveaus der Besucher. Zusätzlich durchgeführte Experimentalvorträge und Führungen zählten ebenfalls zu den didaktischen Bemühungen des Museums. Die Grundtendenz der Präsentation der technischen Exponate im Deutschen Museum war rein wissenschaftlich-entwicklungsmäßig, was von bürgerlichen Historikern kritisiert wurde.[83] Das große Verdienst des Deutschen Museums als erstes Museum für Technik und Naturwissenschaften ist die Etablierung der Technik als Kulturfaktor. Technische Artefakte (Maschinen, Apparate, Werkzeuge) als Ausdruck naturwissenschaftlich-technischer Leistung wurden gegen das traditionelle Kulturverständnis des wilhelminischen Bildungsbürgertums erstmalig zu museumswürdigen Kulturgütern aufgewertet. Das Münchner Technikmuseum veranschaulicht exemplarisch die im Museumswesen dieser Zeit einsetzenden Tendenzen der Verwissenschaftlichung, der Neuordnung, der Neuaufteilung, der Spezialisierung sowie der Differenzierung und der dadurch bedingten Erweiterung der kulturellen Dokumentation. Mit den genannten Umstrukturierungstendenzen und vor allem mit der Betonung der wissenschaftlichen Wahrnehmung ging eine neue Art der Präsentation einher. Die Mitte des 19. Jahrhunderts beliebten und verbreiteten überladenen Präsentationsformen wurden nun ersetzt durch die Ausstellung wissenschaftlich erschlossener Einzelobjekte. Methodisch folgte man im Deutschen Museum, dessen Ausstellung sich inhaltlich auf der Höhe der technischen Zivilisation befand, dieser Richtung. Nachteil einer solchen isolierten Ausstellung von Meisterwerken zur Veranschaulichung der Technik als angewandte Naturwissenschaft ist allerdings der Verlust

eines erklärenden historischen Zusammenhangs. Der Hauptkritikpunkt in Bezug auf die von Oskar von Miller verfolgte Ausstellungskonzeption des Deutschen Museums ist der Umstand, dass durch die rein technikimmanente Darstellungsweise keine Einbettung der Technik in das wirtschaftlich-soziale, gesellschaftlich-kulturelle Umfeld erfolgte. Walter Hochreiter weist darauf hin, dass Oskar von Miller später sogar dazu überging, die Exponate lediglich als Illustrationen zu den Texttafeln einzusetzen und das Museum als ein Lehrbuch zu begreifen.[84] Hier ergibt sich ein Verbindungspunkt zum Deutschen Hygiene-Museum, das noch vierzehn Jahre nach Karl August Lingners Tod die Ausstellung, besonders die Abteilung „Der Mensch", wie ein Lehrbuch der Gesundheit gestaltete.

7.5. Sonderfall: Deutsches Hygiene-Museum Dresden

Das Deutsche Hygiene-Museum gehört zu den neuen Museumstypen, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herausbildeten und stellt gleichzeitig innerhalb dieser Gruppe einen Sonderfall dar. Die Tatsache, dass die Dresdner Einrichtung ausdrücklich das Wort „Museum" im Namen führt, ist irreführend und aufschlussreich zugleich. Zunächst muss hier kurz charakterisiert werden, was die Institution eines Museums auszeichnet. Ein Museum ist der Ort, an dem gesicherte ästhetische, materielle, kulturgeschichtlich bedeutsame Werte dauerhaft aufbewahrt, gesammelt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Ein Museum ist geprägt von einer konservatorischen Absicht, von statischer Präsenz und von der internen, Sinnzusammenhänge ermöglichenden Ordnung eines klassifizierten, kontinuierlich auszubauenden Sammlungsbestandes. Im Gegensatz zur temporären Ausstellung, die auf einmalige, kurzzeitige Sensation und aktuelle, zum Teil modische Themen und Fragestellungen ausgerichtet ist, bietet die Einrichtung des Museums einen geschlossenen thematischen Zusammenhang mit einer übergeordneten Idee. Der feste Sammlungsbestand eines Museums kann jedoch immer wieder neu nach zeitgemäßen optischen (Ausgestaltung der Museumsräume) und didaktischen Gesichtspunkten (Präsentationsmethoden) inszeniert werden, um das Interesse des Besuchers nicht zu verlieren.[85] Im Gegensatz zu den klassischen Museen, in denen

---

83 Vgl. Rainer Kupfer: Technische Museen - Probleme ihrer historischen Entwicklung. In: Studien zur Geschichte des Museumswesens und der Museologie 3. (Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen Berlin. Heft 23). Berlin 1986, S. 26/27.

84 Vgl. Walter Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt 1994, S. 160/161, S. 192-194.

85 Vgl. Friedrich Waidacher: Handbuch der Allgemeinen Museologie. 2. Aufl. (Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen Theatermuseums 3). Wien/Köln/Weimar 1996, S. 90/91.

Kulturgüter und Raritäten oftmals kommentarlos präsentiert werden, müssen Museen mit naturwissenschaftlichen oder sozialen Themen mehr Aufwand bei der Erklärung und didaktischen Aufbereitung der ausgestellten Gegenstände betreiben, damit komplizierte Zusammenhänge deutlich werden. So auch beim Deutschen Hygiene-Museum im Bereich der gesundheitlichen Aufklärung und Volksbildung.[86]

Karl August Lingner verfolgte mit der Gründung der Dresdner Einrichtung in erster Linie das Ziel, eine *„Stätte der Belehrung (...) für die ganze Bevölkerung"*[87] zu schaffen, deren hohe praktische Nutzanwendung zum einen in der anschaulichen Präsentation der Exponate und zum anderen durch ein umfangreiches didaktisches „Begleitprogramm" (Führungen, Weiterbildungsveranstaltungen, Vorträge) sichergestellt werden sollte. Von Anfang an war klar, dass das Wort Museum dem eigentlichen Anliegen und der Bedeutung der neuen Hygiene-Einrichtung nicht gerecht wird. Lingner selbst hatte dies in seiner Denkschrift von 1912 schon deutlich gemacht.

> „Ein Museum in des Wortes gegenwärtiger Bedeutung ist es also nicht, was hier in Dresden errichtet werden soll. Das geplante Institut wird sich mehr zu einer Art Akademie herausbilden, in der jedermann (...) sich durch Anschauung und eigenartigen Selbstunterricht (...) Kenntnisse über Gesundheitspflege in all ihren Teilen erwerben kann (...)."[88]

Hinsichtlich der pädagogischen Zielsetzung ging es Karl August Lingner, ähnlich wie Oskar von Miller in Bezug auf die Technik, um die Erzeugung von Ehrfurcht gegenüber dem Kunstwerk des menschlichen Körpers. Wertschätzung und Respekt betrachtete Lingner als Grundvoraussetzungen für den richtigen, hygienischen Umgang mit dem Körper und seiner bewussten Gesunderhaltung.

> „Ein Mensch, der sich nicht selber kennt im weitesten Sinne des Wortes, kann sich auch nie richtig vor allerlei Körperschädigungen bewahren. Wir führen ihm den ganzen menschlichen Körper als Kunstwerk vor und suchen sein Interesse für die wunderbaren Einrichtungen dieses Kunstwerks zu erwecken. Wir suchen ihm eine Liebe für dieses Kunstwerk als Gegenstand beizubringen, in der pädagogischen Erwägung, daß der Mensch die Gegenstände, die er lieb hat, auch mit Liebe zu behandeln versucht."[89]

---

86 Vgl. Alexander Klein, Klaus Vogel: Der umgetopfte Mensch. Überlegungen zu einem methodischen Problem. In: Museumskunde Bd. 63, 1/98. April 1998, S. 79-83, hier S. 81. Während Kunstmuseen sich in der Regel auf das Zeigen, den Ursprung des Ausstellens, beschränken, stellt die Präsentation in naturwissenschaftlich-technischen Museen eine andere Herausforderung dar. (vgl. S. 80).

87 Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h. c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden März 1912, S. 5.

88 Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h.c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden März 1912, S.8.

89 Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h. c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden 1912, S. 16.

In diesen Worten steckt die Absicht, die Menschen zur Lebenserkenntnis und zur Lebenskunst zu erziehen, mit Hilfe des Respekts gegenüber dem jedem Einzelnen anvertrauten Körper. Doch nicht nur dem Körper selbst soll Respekt entgegen gebracht werden, sondern auch den Leistungen und Erfolgen der wissenschaftlichen Hygiene im Dienste der menschlichen Gesundheit. Das Aufsuchen des Arztes bei körperlichen Beschwerden und die strikte Befolgung seiner Anweisungen sollte den Menschen „eingetrichtert" werden. Die Konsequenzen, die ein Nichtbefolgen dieser Ratschläge haben könnte, wurden drastisch und in abschreckender Form dargestellt. Neben den Aspekten Ehrfurcht und Respekt, die sich in den Ausführungen Lingners andeuten, gibt die Satzung des Museumsvereins vom 3. März 1913 weiteren Aufschluss über die Aufgaben des neu gegründeten Hygiene-Museums:

> „Dieses Museum soll dazu dienen, auf weiteste Schichten der Bevölkerung belehrend einzuwirken und über den Bau und die Funktion des menschlichen Körpers, über die Gefahren, die seine Gesundheit bedrohen, sowie über die Mittel zu ihrer Verhütung aufzuklären (...). Um ein tieferes Verständnis für die einzelnen Fragen anzubahnen, soll auch die geschichtliche und ethnologische Entwicklung der Hygiene von den primitivsten bis zu den höchsten Kulturstufen in dem Museum eingehende Berücksichtigung finden."[90]

In dieser Definition der Aufgaben des Deutschen Hygiene-Museums ist neben der aufklärerischen und erzieherisch-belehrenden Komponente auch der Aspekt der historischen Herleitung und Legitimation des Hygiene-Themas angesprochen. Im Grundsatz stützte man sich bei dem vierzehn Jahre nach Lingners Tod realisierten Hygiene-Museum immer noch auf dessen in der Denkschrift fixierten Zielsetzungen. Die spätere Herausbildung von Abteilungen, wie beispielsweise die gewerbliche Abteilung der Lehrmittelproduktion oder der Hygiene-Akademie, stellten Konzessionen an die vor allem durch Krieg, Inflation und Wirtschaftskrise veränderte Lebenswelt dar, wären jedoch höchstwahrscheinlich von Karl August Lingner im Sinne der Erhaltung der Institution gebilligt worden.[91]

Einen wirtschaftlichen Vorteil besaß das Deutsche Hygiene-Museum durch den Umstand, dass es seine Exponate von Anfang an zum großen Teil selbst herstellten konnte und nicht, wie die meisten anderen Museen, darauf angewiesen war, zu seiner Erhaltung und Vervollständigung

---

[90] Satzung des Vereins für das National-Hygiene-Museum e. V. vom 3. März 1913. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Nr. 1913/7).

[91] Lingners langjähriger Mitarbeiter und späterer Direktor des Hygiene-Museums, Georg Seiring, bestätigt das: *„Was Lingner in diesem Hygiene-Museum schaffen wollte, war aber etwas wesentlich anderes, als es die fortentwickelte Planung zeigt, wobei ich aber betonen muß, daß diese jetzt vom Museum beschrittene Linie auch von Lingner befolgt worden wäre, wenn er die Entwicklung der Verhältnisse hätte voraussehen können."*. Georg

seltene und teure Exponate zu erwerben. Schon 1912 war man sich bewusst, dass sich diese Einrichtung von fast allen anderen Museen unterscheiden würde. Es würde ein *„Museum mit Erklärungen“* werden, ein *„Museum, in dem man Experimente machen kann“*.[92]

Trotz der vielfältigen Aufgaben, welche von der Dresdner Institution wahrgenommen wurden, und obwohl allseits die Übereinstimmung herrschte, dass der Name „Deutsches Hygiene-Museum“ die Tätigkeiten des Hauses keinesfalls treffend wiedergeben konnte, änderte sich an dieser Bezeichnung nichts. Kurz vor der Eröffnung des Museums kam im Museumsvorstand die Idee auf, das Wort „Deutsches“ durch „Internationales“ zu ersetzten. Gegen diese Namensänderung sprach jedoch der Umstand, dass man betonen wollte, dass der Ursprung der hygienischen Volksbelehrung in Deutschland liege. Des Weiteren sollte zum Ausdruck gebracht werden, dass das Museum gerade in der Zeit schwerster politischer und wirtschaftlicher Not in Deutschland eine wertvolle Kulturarbeit für die deutsche Bevölkerung, aber auch für die Menschheit allgemein geleistet habe. In diesem Zusammenhang stellte man wieder einmal heraus, dass die Bezeichnung „Museum“ auf lange Sicht ungeeignet sei und dass der Begriff „Akademie“ die Arbeit des Hauses besser charakterisieren würde. Letztlich entschied man sich jedoch noch nicht für eine Namensänderung in diese Richtung, sondern beschloss zunächst Vorschläge zu sammeln, die man dem geschäftsführenden Ausschuss vorlegen wollte.[93] Die Definitionsprobleme der Dresdner Einrichtung noch im Jahr 1930 kommen auch sehr deutlich in einer Äußerung Georg Seirings vor dem Museumsvorstand zum Ausdruck, in der er die Wirkung des Hauses im In- und Ausland thematisiert. Die Gesamttätigkeit der Einrichtung werde im Inland als „Hygienische Volksbildung“ beurteilt und im Ausland als „Deutsche Kulturpropaganda“ aufgefasst. Auch kommt in der erwähnten Vorstandssitzung bereits eine Problematik zur Sprache, die das Dilemma der Institution Deutsches Hygiene-Museum von Anfang an ausmachte. Bezeichnenderweise sorgte man sich in der Museumsleitung schon vor der Eröffnung des Museums darüber, wie man auch nach dem Ende der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1930 das Publikum weiterhin anziehen und das große Interesse in der Bevölkerung wach halten könne. Man kam zu dem Schluss, dass die wissenschaftliche Leitung die Sammlung

Seiring: Die Entwicklung des Deutschen Hygiene-Museums. In: Bericht über die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927. Dresden 1927, S. 7-14, hier S. 9.

92 19. Öffentliche Sitzung vom 13. Juni 1912. Stadtarchiv Dresden. H. 114 Bd. I: Akten der Stadtverordneten zu Dresden. Das Hygiene-Museum betreffend, Bl. 12-21, hier Bl. 14.

93 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung vom 7. März 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 217-225, hier Bl. 222 und Bl. 225).

so aufbereiten müsse, dass sie für die Besucher unbedingt attraktiv sei.[94] Hinter der hier angedeuteten Befürchtung könnte sich die Ahnung verbergen, dass sich das Nichtvorhandensein einer klassischen Sammlung für die neu eröffnete Einrichtung langfristig als schädlich erweisen könnte. Aber diesbezüglich lässt sich nur spekulieren. Georg Seiring betonte 1930, dass das Deutsche Hygiene-Museum, im Gegensatz zum Deutschen Museum in München und anderen Museen, seine Schauräume für die Unterbringung einer einmalig aufgebauten Sammlung nützen würde. Mit Ausnahme der Sammlung „Der Mensch", welche dauerhaft angelegt und bestenfalls geringfügigen Veränderungen unterworfen sei, sei für alle anderen Ausstellungsgruppen der Schausammlung ein häufiger Wechsel vorgesehen, damit man immer den aktuellen wissenschaftlichen Stand der verschiedenen Teilgebiete der Hygiene zeigen könne. Dem neuesten Forschungstand beabsichtigte man sich mit immer neuen Darstellungs- und Präsentationsmethoden anzupassen.[95]

Der zwangsläufige Zusammenhang zwischen der Institution des Museums und dem Vorhandensein einer Sammlung ist beim Deutschen Hygiene-Museum nicht gegeben. In einer Äußerung des Lingner-Biographen Julius Ferdinand Wolff anlässlich der Grundsteinlegung 1927 ist dieser Umstand ebenfalls angedeutet, wobei es hier vielmehr um die Vorteile einer ständigen inhaltlichen Aktualisierung der Schausammlung geht.

> „Das Hygiene-Museum ist kein Herbarium. Insofern ist es eigentlich überhaupt kein Museum, weil es sich täglich aus sich selbst erneuert, weil die lebendige Arbeit der Männer, die die wissenschaftlichen Ergebnisse der neuesten Forschung nicht nur für das deutsche Volk, sondern für die Welt zur volkstümlichen Nutzanwendung auswerten, die Dinge immer begrifflicher und sinnfälliger macht."[96]

Bei der Charakterisierung des Deutschen Hygiene-Museums fallen immer wieder andere Bezeichnungen auf. Auch Oskar von Miller verwendet beispielsweise Bezeichnungen wie *„hygienisches Museum"* und *„neuzeitliches Lehrinstitut"* parallel.

> „Wenn in einem solchen Museum den breitesten Massen des Volkes der wundervolle Organismus des menschlichen Körpers gezeigt und ihnen die Anleitung gegeben wird, wie sie diesen Körper gesund und leistungsfähig erhalten können, so zweifle ich nicht daran, dass dieses Institut von Generation zu Generation und von Volk zu Volk in segensreicher Weise zu wirken vermag. Es wird das erste hygienische Museum der Welt

94 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung vom 7. März 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 217-225, hier 221).

95 Vgl. Georg Seiring: Die Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden 1911 und 1930. In: Dresdner Neueste Nachrichten vom 3. Januar 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Zeitungsausschnittarchiv (Z Bd. 6, Bl.7).

96 Julius Ferdinand Wollf: Das Deutsche Hygiene-Museum. Zur Grundsteinlegung am 8. Oktober 1927. In: Dresdner Neueste Nachrichten vom 9. Oktober 1927. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Zeitungsausschnittsammlung (Z Bd. 4, Bl. 1-9).

werden und als solches auch seinerseits das Ansehen Deutschlands bei allen Völkern heben. Ich hatte mich bemüht, neben die ausgezeichneten Kunstmuseen und naturwissenschaftlichen Sammlungen ein neuartiges Lehrgebäude in Gestalt eines Wissenschaftlich-Technischen Museums zu stellen, das die Menschen mit dem Wesen der Technik vertraut machen und Anregungen auf diesem wichtigen Gebiete vermitteln sollte. Ich würde mich außerordentlich freuen, wenn als eine dritte Gruppe neuzeitlicher Lehrinstitute das Deutsche Hygiene-Museum möglichst bald und möglichst vollkommen geschaffen würde."[97]

Der geschäftsführende Direktor des Deutschen Hygiene-Museums, Georg Seiring, fand noch eine andere Bezeichnung für die Dresdner Einrichtung, die vor allem den Arbeitsschwerpunkt des Hauses berücksichtigt. Es ist die Rede von einem *„Zentralinstitut für Volksgesundheitspflege"*.

„Das Deutsche Hygiene-Museum soll kein Museum alten Stils sein, wie sein aus traditionellen Gründen beibehaltener Name bedeuten könnte, sondern ein einzigartiges Volksbildungsinstitut. (...) Für die Bedeutung des Deutschen Hygiene-Museums als Volksbildungsinstitut spricht, daß es an allen großen Veranstaltungen für Gesundheitspflege seit dem Kriege führend beteiligt war."[98]

Seiring hebt hervor, dass das Dresdner Hygiene-Museum sich mit seiner Tätigkeit nicht nur auf Dresden beschränke, wie das Deutsche Museum auf München, sondern dass das Deutsche Hygiene-Museum eine maßgebliche Institution für alle Fragen der gesundheitlichen Belehrung und Aufklärung deutschlandweit und international sei. Für Deutschland nennt er vor allem die Rolle des Museums im Hinblick auf die Gründung des Reichsausschusses für hygienische Volksbelehrung unter dem Vorsitz des Präsidenten des Reichsgesundheitsamtes und die Mitarbeit des Museums bei der Durchführung der Reichsgesundheitswoche 1926.[99] Neben der nationalen Bedeutung hatte Georg Seiring immer auch internationales Engagement im Blick. Das Haus sollte auch mit ausländischen Organisationen Kontakt aufnehmen, welche ähnliche Intentionen verfolgten, und zahlreiche Verbindungen in aller Welt aufbauen. Kongresse zum Thema Gesundheitspflege sollten nach Möglichkeit in Dresden stattfinden.[100] Bei aller Betonung der nationalen und internationalen Rolle des Dresdner Hygiene-Museums hatte Seiring jedoch stets auch den regionalen Wirkungskreis des Hauses im Auge. Kurz vor der Eröffnung des Neubaus schlug er vor, das Museum zum Mittelpunkt für Dresden und seine ärztlichen

97 Oskar von Miller: Brief an den Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums Dresden vom 9. November 1926. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Ministerium des Innern. Akte: Deutsches Hygiene-Museum. Bau und Finanzierung. Bd. II (1923-1927). Nr. 15394, Bl. 261 a/b, 262.

98 Georg Seiring: Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden, das Zentralinstitut für Volksgesundheitspflege. o. O., o. J. (1930), S. 146-154, hier S. 146/150.

99 Vgl. Georg Seiring: Das Deutsche Hygiene-Museum, das Zentralinstitut für Volksgesundheitspflege o. O., o. J. (1930), S. 146-154, hier S. 150/151.

100 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung vom 7. März 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 217-225, hier Bl.221.

Gesellschaften zu machen, alle Vorträge und gesellschaftlichen Veranstaltungen in die Räume des Deutschen Hygiene-Museums zu verlegen.

Natürlich wirft die Politik des Deutschen Hygiene-Museums auch Licht auf das Selbstverständnis dieser Institution. Einige Monate nach der Eröffnung des Neubaus beschloss der Museumsvorstand, dass die museumseigenen Säle nicht für politische Veranstaltungen zur Verfügung stehen sollten. Impfgegnern, Kurpfuschern oder der Gesellschaft für Nacktkultur sollte das Haus nicht offen stehen. Bei Veranstaltungen der Wirtschaft, beispielsweise des Brauerbundes, sollte ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass das Museum nicht beteiligt ist.[101]

Fasst man den Tenor der Reden anlässlich der Eröffnungsfeier des Deutschen Hygiene-Museums zusammen, ergibt sich der Eindruck vielschichtiger Erwartungen gegenüber dieser Institution. Primäres Ziel war es, durch die Durchsichtigmachung des menschlichen Körpers zu erreichen, dass jeder denselben als ein komplexes Kunstwerk erkennen könne. Das Museum sollte zum Sinnbild einer dringend für notwendig befundenen Synthese von wissenschaftlicher Forschung und praktischer Nutzanwendung ihrer Ergebnisse werden. Innerhalb des Hygiene-Themas sollte eine Synthese aus Einzel- und Sozialhygiene erreicht werden. Man betrachtete das neu eröffnete Museum als ein Denkmal für seinen Initiator Karl August Lingner und national-patriotisch als ein Sinnbild für den Lebenswillen und die Lebenskraft der deutschen Bevölkerung. Schließlich tauchte das Bild vom Tempel der Gesundheit und der Lehre über die Gesundheitspflege auf, welches sicherlich nicht zuletzt von der architektonischen Umsetzung des Selbstverständnisses des Museums, der Wirkung des Museumsbaus provoziert wurde.[102]

In einem Zeitungsartikel zur Museumseröffnung 1930 wird Lingners Vorstellung von einem „Lehrbuch der Gesundheitspflege“ aufgegriffen:

> „So ist das Museum keine Ablagerungsstätte für Altmaterial, sondern ein Lehrbuch, dessen Auflage fortlaufend revidiert wird.“[103]

---

101 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung vom 19. September 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6, Bl. 212-215, hier 214/215).

102 Vgl. Eröffnungsfeier des Deutschen Hygiene-Museums Dresden am 16. Mai 1930, 24 S. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1930/46).

103 Walter Baum: IHA Dresden 1930. Eilige Umschau. In: Frankfurter Zeitung Nr. 518 vom 15. Juli 1930.

Die „Definition“ des soeben eröffneten Museums im „Amtlichen Führer“ zur Internationalen Hygiene-Ausstellung 1930 assoziiert einen fast schon „missionarischen“ Charakter der Institution:

> „Der Name Deutsches Hygiene-Museum gibt den Arbeits- und Wirkungskreis dieses Instituts nur sehr unzutreffend wieder. Besser würde man es Mutterhaus für gesundheitliche Volkserziehung nennen. Es ist kein Museum im herkömmlichen Sinn des Wortes, denn der Inhalt seiner Schausammlungen ist nicht gesammelt und zusammengetragen, sondern fast ausnahmslos nach eigenen Ideen in eigenen Werkstätten geschaffen worden.“[104]

Wilhelm Kreis definiert das Deutschen Hygiene-Museum im Eröffnungsjahr 1930 wie folgt:

> „Das Wesen des Deutschen Hygiene-Museums wird weniger durch seine musealen Aufgaben charakterisiert, als durch seine anderweitigen Aufgaben im Dienst der hygienischen Volkserziehung. Sein Organismus gliedert sich zunächst in einen wissenschaftlichen und einen geschäftlichen Teil (...).“[105]

In seinem Lexikonbeitrag aus dem Jahr 1931 äußert sich Wilhelm Kreis allgemein im Zusammenhang mit den neu entstandenen Lehrsammlungen und den Museen als *„Bildungsstätten des Volkes“*, zu denen er auch das Dresdner Hygiene-Museum zählt, folgendermaßen:

> „Das Wort Museum ist für alle diese Stätten kein recht passendes mehr. Sammlung und Galerie, Institut und Lehrschau sind treffendere Bezeichnungen der heutigen Museen.“[106]

In einer Denkschrift von 1932 kritisiert der wissenschaftliche Direktor des Museums, Martin Vogel, den unterschiedlichen, beziehungsweise zwischen enger und weiterer Auslegung wechselnden Gebrauch des Namens „Deutsches Hygiene-Museum“ nach Außen. Er hebt die Probleme hervor, die durch die verschiedenen unter einem Dach vereinigten Betriebszweige wie eigentliches Museum, Aktiengesellschaft für hygienischen Lehrbedarf, Verlag und Hygiene-Akademie in der Praxis entstanden waren, weil Zuständigkeiten und Kompetenzen sich überschnitten oder nicht eindeutig intern geregelt waren.[107]

---

104 Internationale Hygiene-Ausstellung 1930. Amtlicher Führer. Dresden 1930, S. 174.

105 Wilhelm Kreis: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums. Grundsätzliches über die Planung. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 5. Jg. 5 (1930). Dresden 1930, S. 132-139, hier S. 132.

106 Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662, hier S. 660.

107 Vgl. Denkschrift dem Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums z.Hd. von Herrn Oberbürgermeister Dr. Blüher, Dresden, vorgelegt am 29. Juni 1932 von Prof. Dr. med. Martin Vogel. Wissenschaftlicher Direktor des Deutschen Hygiene-Museums. Abschrift im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1038/1), unpaginiert (19 S.), hier S. 13.

Wie die Einrichtung des Dresdner Hygiene-Museums tatsächlich bezeichnet werden müsste, bleibt jedoch in allen angeführten Definitionsansätzen noch relativ vage. Der Eindruck einer starken Wirkung der Institution nach Außen hat sich erhalten, wie die Definition von Ekkehard Mai (1985) verrät:

> „Dem Typus nach war es (das Deutsche Hygiene-Museum, Anm. d. Verf.) freilich mehr Ausstellungsinstitut und -akademie geblieben, das seine primäre Wirkung außerhalb der eigenen Mauern fand.“[108]

Aus dem charakterisierten Sonderstatus und den im Laufe seiner Geschichte mehr oder weniger genutzten experimentellen Potenzialen kann das Deutsche Hygiene-Museum, das mit seinem Schwerpunkt „Der Mensch“ einzigartig dasteht, heute noch schöpfen.

> „Das Deutsche Hygiene-Museum war stets mehr als ein Museum. Es entsprach der klassischen Synthese eines Musée et Laboratoire. In einer Institution waren der Museums- und Ausstellungsbereich, Forschung, Gesundheitsaufklärung, Anatomie, medizinische und gesundheitspädagogische Schulung und Fortbildung sowie die Lehrmittelproduktion verbunden. Der Weimarer Staat sah für das Deutsche Hygiene-Museum – über dessen eigentliche Bedeutung und Singularität hinaus – eine bedeutende Aufgabe vor. Es sollte als Bildungsinstitut und Massenmedium dienen und ein wesentlicher Bestandteil des Volksbildungssystems sein.“[109]

7.6. Architektonische Umsetzung der museologischen Reformansätze beim Deutschen Hygiene-Museum

Wie für die neuen, um 1900 aufkommenden museumspädagogischen Ansätze gilt auch für die Museumsarchitektur der Umstand, dass man erst in der Zeit der Weimarer Republik mit der vorsichtigen Umsetzung der Konzepte und Ideen der Museumsreformer begann. Johannes Cladders weist darauf hin, dass schon Ende des 19. Jahrhunderts Forderungen nach einer Erneuerung und einem Wandel in der Museumsarchitektur artikuliert wurden, die den Ideen der ersten Museumsreformer vorgreifen. So entspricht die von Wagner 1893 im Rahmen einer Entwurfslehre zum Museumsbau formulierte Forderung nach äußerster architektonischer Zurückhaltung im Wesentlichen der im Zuge der ersten Museumsreform entstandenen Forderung nach Modifikationen bei den musealen Raumcharakteren. Die Architektur eines Museums sollte, so Wagner, nicht von den Objekten ablenken, und den Nebenfunktionsräumen eines Museums

---

[108] Ekkehard Mai: Wilhelm Kreis und der Museumsbau - Die Projekte für Berlin. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985, S. 257-291, hier S. 270.

[109] Martin Roth, Franziska Nentwig: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. Ein Tempel des Menschen und ein Museum des 21. Jahrhunderts. In: Museumskunde 58 (2/3). Berlin 1993, S. 111-122, hier S. 115.

sollte keine große Aufmerksamkeit mehr gewidmet werden.[110] Die allmählichen Veränderungen im Sinne der ersten Museumsreform vollzogen sich in der Weimarer Republik vor allem auf Grund der wirtschaftlichen Verhältnisse in der Hauptsache durch eine Neuordnung und Reorganisation der schon vorhandenen musealen Sammlungsbestände und Sammlungsräume und weniger durch die Realisierung von Museumsneubauten. Der Bau des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden bietet daher als eines der wenigen in dieser Zeit in Deutschland realisierten Museumsbauprojekte die Möglichkeit, die in den 1920er Jahren stattfindende allmähliche Umsetzung der um 1900 entstandenen Forderungen der Museumsreformer in exemplarischer Weise und gewissermaßen *„in Reinform"* nachzuvollziehen. Was die Kunstmuseen betrifft, gibt es einige wichtige Quellen und Belegstellen für die sich im Vergleich zum 19. Jahrhundert verändernde Bau- und Ausstellungspraxis der Zwanziger und 1930er Jahre[111], die hier nicht weiter erörtert werden sollen.

Betrachtet man die theoretischen Überlegungen zum Museumsbau von Wilhelm Kreis aus dem Jahr 1931[112], aber vor allem die mit dem Deutschen Hygiene-Museum gegebenen baulichen Tatsachen vor dem Hintergrund der von Alfred Lichtwark 1903 aufgestellten Forderungen bezüglich einer neuen Museumsarchitektur[113], so stellt man verblüffend konkrete Schnittpunkte fest, welche die Vermutung nahe legen, dass Wilhelm Kreis sich bei der Realisierung des Dresdner Museumsbaus 1927-30 in den wesentlichen Punkten fast wörtlich nach den Empfehlungen Alfred Lichtwarks richtete. Lichtwarks richtungsweisender Beitrag auf der bereits mehrfach erwähnten Mannheimer Tagung von 1903, die eine wichtige Station der ersten Museumsreform markiert, beginnt mit einer kurzen Bestandsaufnahme bezüglich der Museumsarchitektur bis zu diesem Zeitpunkt. Er kritisiert die bisher im Museumsbau verbreitete Praxis der teuren, aufwendigen und unpraktischen Fassadenarchitektur, die Raum- und Lichtmangel im Inneren nach sich ziehe. Bezüglich des Innenbaus nennt Lichtwark vor allem protzig-pompöse Ausgestaltung insbesondere von Treppenanlagen, den übertriebenen Einsatz

110 Vgl. Johannes Cladders: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland. Diss. Osnabrück 1988, S. 37/38 und S. 57.

111 Neben Wasmuths Lexikon der Baukunst aus den Jahren 1919-1937 nennt Cladders unter anderem die Dokumentationsbände des Madrider Museumskongresses von 1934: Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études. Madrid 1934. Vgl. Johannes Cladders: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland. Diss. Osnabrück 1988, S. 47.

112 Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662.

113 Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121.

von Blendelementen, zu breite Türöffnungen und Durchgänge und die Betonung von Achsen und Perspektiven als die größten Missstände. Lichtwark kritisiert eine imponiersüchtige, krampfhaft auf Wirkung angelegte Museumsarchitektur. Zugleich konstatiert er 1903 zum einen die Entstehung einer neuen, weniger fassadenorientierten Stilform und zum anderen einen Funktionszuwachs bei der Institution des Museums.

> „Es (das neue Museum) will nicht mehr Speicher sein, es will seinen Besitz durch geschmackvolle Ausstellung zur Wirkung bringen, es will nicht mehr bloß eine Wandelbahn sein, sondern zu behaglichem Aufenthalt anlocken. Es pflegt Lese-, Studien- und Vortragssäle zu gebrauchen und vielerlei Nebenräume, an die zur Zeit der ersten Bauten der zwanziger Jahre nicht zu denken war."[114]

Alfred Lichtwark fordert auch, dass ein Museum die Grundbedingungen für das Wohlbefinden der Besucher schaffen müsse, und betont das Bedürfnis nach Bewegungsfreiheit und Ruhe.[115] Wilhelm Kreis scheint sich 1931 mit der folgenden Forderung nach einer Attraktivitätssteigerung des Museums für den Besucher direkt an Alfred Lichtwark anzuschließen. Kreis ergänzt Lichtwarks Forderung nur durch einige neue Ansprüche, die sich aus der Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten inzwischen ergeben hatten.

> „Nicht unwichtig ist es auch, daß im modernen Museumsbau der Vortragssal nicht fehlen darf, daß eine Erfrischungsmöglichkeit geboten wird und daß modernste Heizungs- und Lüftungsanlagen dafür sorgen, den Aufenthalt im Museum nicht ermüdend zu machen, um den Erfordernissen der modernen Hygiene zu genügen."[116]

Im Deutschen Hygiene-Museum hat Wilhelm Kreis diese Forderungen auch umgesetzt. Es gab dort Vortragssäle, Seminarräume, eine Bibliothek mit Lesesaal und, was für diese Zeit als besonders zukunftsorientiert gelten muss, neben einem Ruheraum auch eine Museumsgaststätte mitten im Museumsrundgang.[117]

---

114 Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121, hier S. 118.

115 Vgl. Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121, hier 119.

116 Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662, hier S. 662.

117 Achim Preiß weist darauf hin, dass sich die Einrichtung von Restaurants als feste Bestandteile innerhalb eines Museum erst in den 1960er Jahren etablierte. Selbst zu diesem Zeitpunkt sei der Vorwurf, die wissenschaftliche und künstlerische Aura des Museums werde durch die Unterbringung eines Restaurants verletzt, noch aktuell gewesen. Vgl. Achim Preiß: Nazikunst und Kunstmuseum. Museumsentwürfe und -konzepte im „Dritten Reich" als Beitrag zu einer aktuellen Diskussion. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften. Heft 2. Jg. 17. o. O. 1989, S. 76-90, hier S. 87.

Mit dem Verzicht auf üppige Treppenhäuser und mit der Einrichtung bequemer funktionaler Treppenanlagen im Deutschen Hygiene-Museum berücksichtigte Wilhelm Kreis eine weitere Forderung Alfred Lichtwarks aus dem Jahr 1903. Die Treppenhäuser des Dresdner Museums erschließen das Gebäude so, dass eine bestmögliche reibungslose Benutzung garantiert ist.[118] Eine weitere wichtige Forderung Alfred Lichtwarks bezieht sich auf die Fenster eines Museums. Die Außenfassade solle ausgehend von den Fensteröffnungen geplant werden, welche sich ihrerseits wiederum in ihren Maßen ganz nach den Räumen richten müssten. Für ideale Lichtverhältnisse im Museum benötige man hohe Fensterbänke, breite Fensterformate und hohe, fast bis zur Decke reichende Fenster.[119] Hohes Seitenlicht ist im Deutschen Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis die überwiegende Belichtungsart. Die gesamte untere Ausstellungsebene erhält hohes Seitenlicht aus breiten Lichtbändern, die eine hohe Fensterbank haben und oben bis zur Decke geführt sind. Der Hofpavillon und zahlreiche Räume des Mittelbaus wie der Große Saal, der Kleine Saal und der Erfrischungsraum haben ebenfalls hohes Seitenlicht. Auch in seinen theoretischen Überlegungen plädiert Wilhelm Kreis für *„helle Säle mit freien großen Fenstern mit praktischen Vorrichtungen“*[120].

Alfred Lichtwark betrachtet Museen als in der Entwicklung begriffene Organismen und sieht darin den Grund für das verbreitete Problem, dass selbst bei Museumsneubauten die vorgesehenen Räumlichkeiten zu kurzfristig geplant sind und daher oft sehr schnell zu klein werden. Das Hauptproblem sei ein starrer Grundriss, der keinerlei Erweiterungen erlaube.[121] Bei dem 1927-30 entstandenen Deutschen Hygiene-Museum handelt es sich im Prinzip noch um einen stark in sich geschlossenen Grundriss, der auf den ersten Blick keine Erweiterungsbauten zuzulassen scheint, ohne dass der Gesamteindruck des Komplexes darunter leiden würde. Die Erweiterungsplanungen von Wilhelm Kreis, die, wie an anderer Stelle der Arbeit schon geschildert, in der frühen Planungsphase des Museums dazu dienten, den eigentlichen Bauplatz nach den Vorstellungen des Architekten in die Achse des Großen Gartens zu verlegen, verdeutlichen jedoch, dass eine Erweiterung, obwohl zu diesem Zeitpunkt nicht beabsichtigt, prinzipiell möglich gewesen wäre. Die Einbußen bezüglich der ästhetischen Gesamtwirkung

118 Vgl. Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121, hier S. 119.

119 Vgl. Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121, hier 120.

120 Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662, hier S. 658.

121 Vgl. Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121, hier S. 119.

erscheinen dabei vertretbar. Mit den gigantomanischen Umgestaltungsplanungen[122] für das Deutsche Hygiene-Museum, die Wilhelm Kreis in den 1940er Jahren im Zusammenhang mit der geplanten Errichtung eines Dresdner Gauforums durchführte, verhält es sich jedoch anders.

Alfred Lichtwark plädierte schon 1903 für eine Planung von innen nach außen. Insbesondere für den Museumsbau gelte die Fassade nichts und das Innere alles. Es sei anmaßend, bei der Planung eines Museums von der Architektur auszugehen. Lichtwark empfiehlt als Ausgangspunkt den Grundriss. Erst wenn eine Grundrisslösung bestmögliche Räume, Lichtverhältnisse und große Wandflächen garantiere, könne es um die Fassadengestaltung gehen. Bei einer Planung von innen nach außen ergebe sich, so Lichtwark, automatisch ein rechteckiger Grundriss ohne unnötige malerische Zutaten wie Risalite, Türme, Apsiden oder Erker.[123] Beim Deutschen Hygiene-Museum scheint diese Voraussetzung in idealer Weise erfüllt, was der äußerst klar strukturierte Grundriss und die ganze durchdachte, souveräne innere Organisation des Gebäudes zeigt, die den erweiterten Funktionen des Hauses gerecht wird. Die Apsis im Innenhof des Museums ist hier allerdings kein architektonisches Beiwerk, sondern erhält ihre Legitimation durch die innere Funktion, die sie innerhalb der Konzeption der Schausammlung übernimmt. Über die sich allmählich in Abhängigkeit von den sich weiterentwickelnden museologischen Vorstellungen wandelnde Vorgehensweise in der Projektierung von Museumsgebäuden schreibt Wilhelm Kreis mit Bezug auf sein Hygiene-Museum:

> „Vom Inneren nach außen wandelte sich die Bauweise, von der Zelle des Objektes aus, von der Wahrheit des Künstlerischen, Wissenschaftlichen, Technischen oder Systematischen ausgehend gestaltete sich dieser dienend die Umgebung und das Gehäuse. Daher ist die Entwicklung notwendig langsam und doch, wieviel Weg schon nach 10 Jahren!“[124]

Die Chancen für eine neue Museumsarchitektur sieht schon Alfed Lichtwark 1903 in dem „Bedeutungswandel“ der Museen und in der Erweiterung der museologischen Aufgaben.

> „Solange die Museen wesentlich Speicher waren, waren die Möglichkeiten der Grundrißentwicklung begrenzt. Erst seitdem die öffentlichen Sammlungen angefangen haben, Lehr- und Erziehungsaufgaben zu suchen, kann eine neue Form von Grundrissen sich entwickeln, die den erworbenen Lebensäußerungen entsprechen.“[125]

---

122 Siehe hierzu: Anette Hellmuth: Das Deutsche Hygiene-Museum und der Adolf-Hitler-Platz in Dresden. Planungs- und Baugeschichte 1911-1942. Magisterarbeit. Leipzig 1993.

123 Vgl. Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121, hier S. 119/120.

124 Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662, hier S. 660/662.

125 Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121, hier 121. Johannes Cladders weist auf

Auch Wilhelm Kreis sieht den hier angesprochenen möglichen Wandel der Museumsarchitektur in den sich wandelnden Inhalten begründet. Die Veränderung vollzieht sich auch seiner Meinung nach „von Innen heraus“ durch die selbstständig gewachsenen Veränderung im Zusammenhang mit einer *„strenge(n) Methodik des neuen Denkens und des modernen Pflichtbewußtseins“*[126] und den Auswirkungen dieser Methodik auf Organisation, Darstellung und Präsentation von Lehr- und Schauobjekten im Museum. Wilhelm Kreis hebt besonders die technischen Neuerungen und die Entwicklungen Otto Neuraths im Bereich der bild-statistischen Darstellung und ihre Auswirkung auf das museale Erscheinungsbild hervor. Die Museumsarchitektur solle, so Kreis, nicht von den Ausstellungsobjekten ablenken, sondern aus diesen Gegenständen den Tenor der Disposition und ihren Stimmungsgehalt ableiten.[127]

Alfred Lichtwarks Idealvorstellung von der Organisation der aufeinander folgenden Schauräume[128] beinhaltet keine Durchgänge zwischen den einzelnen Räumen, sondern einen geräumigen, seitlich an den einzelnen Räumen entlanggeführten Korridor, von dem aus der Besucher jeden Raum separat betreten könne. Auf diese Weise bestehe die Möglichkeit eines selektiven Rundgangs. Beim Deutschen Hygiene-Museum gibt es allerdings keinen solchen durchgängigen Korridor. Hier spielte vielleicht Platz- beziehungsweise Geldmangel eine Rolle. Ein wohl wichtigerer Grund für die Entscheidung gegen diese Variante liegt vermutlich aber in der Ausstellungskonzeption des Museums, die den belehrenden Effekt von Anschauung im Zusammenhang betonte. Wenn auch ein vollständiger Überblicks-Rundgang nicht zwingend war und die drei Ideenkreise (Der Mensch, Persönliche Hygiene, Öffentliche Hygiene) mehr oder

---

die Kritik des damalige Direktors des Leipziger Museums der Bildenden Künste Schreiber an Lichtwark hin. Schreiber forderte schon damals Wandelbarkeit und flexible Umstrukturierbarkeit der Museumsarchitektur und sieht in dem besten Ausstellungsgebäude zugleich das Museumsideal der Gegenwart gegeben. Das Kriterium der Wandelbarkeit in der Museumsarchitektur spielt in Europa allerdings erst nach dem zweiten Weltkrieg eine entscheidende Rolle. Vgl. Johannes Cladders: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland. Diss. Osnabrück 1988, S. 129/130 und S. 132.

126 Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662, hier S. 660.

127 Vgl. Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662, hier S. 660/662. Kreis nennt einige Museumsbauten, die diesen Anspruch seiner Meinung nach mehr oder weniger berücksichtigen, darunter unter den vor dem Krieg entstandenen Bauten das Märkische Museum in Berlin von Ludwig Hoffmann (1852-1932), das Deutsche Museum und das Kunstgewerbemuseum in München von Gabriel von Seidl (1848-1913), das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg von German Bestelmeyer (1874-1942) und schließlich das Prähistorische Museum in Halle. Als Positivbeispiele unter den Nachkriegsbauten nennt Kreis neben seinen Düsseldorfer Museen das Folkwang-Museum in Essen von Edmund Körner, das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien und die Neuordnung des Münchner Völkerkundemuseums. Kreis nennt aber beispielsweise auch die Ausstellungsbauten in Köln von Adolf Abel.

weniger separat hätten besichtigt werden können, so war doch an eine hierüber hinausgehende ausschnitthafte Rezeption und an selektives Schauen nicht gedacht.[129] Falls solche Korridore nicht realisierbar seien, schlägt Lichtwark vor, die Durchgänge zwischen den einzelnen Räumen nicht mittig anzuordnen, um so einen ablenkenden Durchblick zu verhindern. Beim Deutschen Hygiene-Museum von 1927-30 ist diese Situation zumindest überwiegend gegeben. Jeder der von Gottlieb Michael gestalteten Räume hatte seinen eigenen Charakter. Michael ging es, wie im Zusammenhang mit der Beschreibung der Schausammlung schon dargelegt, um eine abwechslungsreiche, immer ein wenig variierende Ausstattung, um einer Ermüdung beim Besucher vorzubeugen. Die Grundrisse der Schauräume und die zeitgenössischen Fotos legen nah, dass jeder Raum für sich wahrgenommen werden konnte und sich dem Besucher nur an einigen Stellen im Rundgang ein zumeist ausschnitthafter Einblick in den folgenden Raum eröffnete, was wesentlich zur Konzentration auf das jeweils behandelte Thema beigetragen haben mag. In diesem Zusammenhang ist auch eine Äußerung Marta Fraenkels aus dem Jahr 1929 interessant, in der sie die Vorgehensweise beim Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf anspricht, die auch für das Deutsche Hygiene-Museum zutrifft.

> „Der Aufgabe, die den einzelnen Lehrobjekten, die in ihrer Gesamtheit eine Museumsgruppe bilden, zufällt, kann durch richtige architektonische Gestaltung des einzelnen Museumsraumes wesentliche Vorarbeit geleistet werden. Es muß zunächst jeder Raum ein organisches Ganzes bilden, er muß, selbst wenn er es raummäßig nicht ist, in sich abgeschlossen wirken. Frühere Zeiten haben es bisweilen für zweckmäßig und schön erachtet, in Museen lange Serien einheitlich gestalteter Räume aneinander zu reihen. Wir handelten bewußt umgekehrt. Bei uns sieht jeder Raum anders aus, es hat jeder sein eigenes Gesicht. Wir hoffen durch die hierdurch erzielte Mannigfaltigkeit die Einprägsamkeit zu erleichtern.“[130]

Im Zuge der ersten Museumsreform Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts entstand hinsichtlich der Konzeption von Kunstmuseumsräumen allgemein die Bestrebung, die Konzentration des Museumspublikums auf die ästhetisch-künstlerische Qualität der einzelnen Kunstwerke, ihr Herausgehobensein aus dem profanen Alltag, zu lenken. Um diese besondere Wertschätzung gegenüber den Objekten auszudrücken, eignen sich vor allem eine isolierende Präsentation und damit verbunden eine sakralraumanaloge räumliche Umgebung. Letztere kann

---

128 Vgl. Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121, hier S. 119.

129 Siehe hierzu auch Abschnitt 6.6. zur konzeptionellen Genese der Dauerausstellung von 1930/31.

130 Marta Fraenkel: Ein neuartiges Museum: „Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf (e.V.)“. In: Museumskunde. Vierteljahresschrift für Verwaltung und Technik privater und öffentlicher Sammlungen. Amtliches Organ des Deutschen Museumsbundes. Neue Folge Bd. I (1929). Berlin/Leipzig 1930, S. 23-31, hier S. 28. Ein „zwangsläufiger Weg“ durch die Sammlung sei die Voraussetzung für ein besseres Verständnis und garantiere eine „systematisch angeordnete Betrachtung der Dinge“, wobei auf Barrieren und Abtrennungen durch Schnüre in der Ausstellung zu verzichten sei, so Marta Fraenkel (vgl. S. 29).

beispielsweise durch hohes Seitenlicht oder geschlossene, seitenfensterlose Oberlichtsäle erreicht werden.[131]

> „Die 'Konnotationsempfindlichkeit' der weißen Museums- und Ausstellungssäle zeigt sich unter anderem auch daran, daß man schon allein aufgrund der Raumdimension in der Rezeption zu Sakralraumanalogien kommen kann.“[132]

Auf das Deutsche Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis sind diese Tendenzen der Museumsreform ebenfalls übertragbar. Abgesehen von dem sakralraumdefinierenden Detail der äußeren Tempelfassade und dem sakralraumanalogen Gesamtgrundriss war schon von dem abschirmenden Charakter des Gebäudes die Rede.

7.7. Aussage und Rezeption der Museumsarchitektur

Alfred Lichtwark wollte das Museum als eine neue Art des Nutzbaus mit einer zweckorientierten Architektur und einer sinnvollen, praktischen Innenausstattung. Ein Zitat Lichtwarks deutet aber an, dass er es trotz eines Bruchs mit der historistischen Fassadenarchitektur für möglich hält, einem Museum monumentale Wirkung zu verleihen, wenn auch unklar bleibt, was er mit „*Monumentalität der Wahrheit*“ meint.

> „Mag dann das Äußere nicht nach herkömmlichen Vorstellungen 'malerisch oder monumental' auftreten, es wird bei gediegener Ausstattung die Monumentalität der Wahrheit und den malerischen Charakter der Masse und Größe haben. Was uns immer wieder in die Irre leitet, ist die schwer auszurottende Vorstellung, daß der Monumentalbau von anderer Natur sein muß als das Wohnhaus. Er muß italienisch reden oder griechisch oder mittelhochdeutsch, und vom Monumentalbau haben sich diese toten Sprachen auf den Wohnhausbau übertragen.“[133]

Im Hinblick auf die Museumslösung von Wilhelm Kreis in Dresden ist dieses Zitat Alfred Lichtwarks sehr interessant. Bei dem Dresdner Hygiene-Museum ging Kreis zunächst ganz von der Brauchbarkeit und der Zweckmäßigkeit der Räume aus. Kreis ließ es offenbar ganz bewusst zu, dass die Technik sich auf die Disposition und damit auch auf den Charakter seines

---

131 Vgl. Johannes Cladders: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Diss. Osnabrück 1988, S. 136/137.

132 Johannes Cladders: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland. Diss. Osnabrück 1988, S. 138. Cladders verwendet in einem anderen Zusammenhang den sehr passenden Begriff der „Museumssakralität“ (S. 138).

Museumsbaus auswirkte. Diese Vorgehensweise ist ansatzweise mit den Methoden im Industriebau vergleichbar. Wilhelm Kreis kontrollierte jedoch den Einfluss der technischen und zweckmäßigen „Sachzwänge aller Art“ sehr genau. Der Technik werden keine Aussagekraft oder Gestaltungskompetenzen zugestanden. Wilhelm Kreis hält die künstlerische Gestaltung technischer Ausstattung für unverzichtbar.

> „Wir hören wieder in uns hinein, wir erkennen die neuen, unendlichen Möglichkeiten; der musische Mensch wird aus der Abstraktion der Veredelung der Gebilde unserer Technik, unseres ganzen Lebens formen. Das Glücksgefühl wird in die Wohnmaschinen einziehen, wenn wir den Tiefstand der Abwesenheit unserer Seele überwunden haben. Diese Zeit der neuen Kultur kommt und versöhnt. Der Bauende versenkt sich wieder in das Wesen des Bauens selbst.“[134]

Der hier von Wilhelm Kreis 1931 formulierten Notwendigkeit einer Art *„beseelten“*, bedeutungshaften Architektur wird auch der Bau des Deutschen Hygiene-Museums durch verschiedene Motive gerecht. Neben dem sakralraumanalogen Grundriss, auf den im Zusammenhang mit der Aufstellung des Gläsernen Menschen in der Apsis schon eingegangen wurde, ist als wichtiges Motiv die tempelartige Hauptfront des Museums zu nennen, mit der Wilhelm Kreis der *„Würde und Überzeitlichkeit“*[135] des Hygiene-Instituts den passenden Ausdruck zu verleihen beabsichtigt. Mit dem Tempelmotiv liegt bei aller Zweckmäßigkeit und modernem Zeitbewusstsein bezüglich des Einsatzes der Technik eine unübersehbare Anlehnung an die Antike vor.

> „Baukunst kann sehr verräterisch sein, denn sie ist unter anderem auch Ausdruck der tatsächlichen Gesinnung, die ihr zugrundeliegt. Daher war auch folgerichtig das meistverbreitete Vorbild für die Form der Museumsbauten, zumindest für die Gestaltung ihrer Fassaden, der antike Tempel. Eine derartige Semiotik, die vor allem für monumentale Kunstmuseen Anwendung fand, entsprach jedoch überhaupt nicht dem Zweck der Öffnung für alle, weil sie allzuleicht ein Gefühl ehrfürchtiger Scheu hervorrief.“[136]

Wilhelm Kreis beruft sich bezüglich der Wahl des Tempelmotivs auch auf die Vorstellungen Karl August Lingners und stellt das Hygiene-Museum als eine „quasi-religiöse“ Einrichtung dar.

---

133 Alfred Lichtwark: Museumsbauten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904, S. 115-121, hier S. 120.

134 Wilhelm Kreis: II. Eröffnungsansprache des Bundespräsidenten (BDA) Wilhelm Kreis Dresden. Reihe: Der Architekt, seine Aufgaben und seine Erziehung nach den Vorträgen auf der Tagung des Bundes Deutscher Architekten in Berlin. In: Deutsche Bauzeitung. Heft 53/54. Jg. 65 (1. Juli 1931). Berlin 1931, S. 315.

135 *„Dazu kommt die Hauptfront der Akademie in einer ihrer Würde und Überzeitlichkeit angemessenen Strenge der Erscheinung (...)“*. Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662, hier 660.

136 Friedrich Waidacher: Handbuch der Allgemeinen Museologie. 2. Auflage. (Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des österreichischen Theatermuseums 3). Wien/Köln/Weimar 1996, S. 104.

„Darum ist auch mein allererster Dank bei der Vollendung des Deutschen Hygiene-Museums an Lingner gerichtet, in dessen Geiste die Pläne schon reiften und mit dem ich mich oft über die Idee eines Hygiene-Museums unterhalten habe; daher die fast tempelartige Front; denn Lingner schon sah in dem zu errichtenden wissenschaftlichen Forschungsinstitut für die Volksgesundheit ein Heiligtum, das zu gestalten mit rein nüchternen Mitteln der Technik zwar praktisch möglich, aber dem geistigen Wesen nach nur unzureichend wäre."[137]

Ein weiteres Motiv, durch das die Bedeutungshaftigkeit der Museumsarchitektur des Deutschen Hygiene-Museums untermauert werden soll, ist die Ehrenhalle. Es handelt sich hier um einen traditionellen Bestandteil der deutschen Museumsarchitektur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit solchen Ehrenhallen ausgestattet, übernahmen die Museen zum Teil Funktionen einer Weihestätte oder eines nationalen Denkmals, wie es Rainer Kahsnitz für das ausgehende 19. Jahrhundert beschreibt.

„Wie das Museum als ehrender Ort für eine Grabstätte wie im Mittelalter Kirche und Kloster gesucht werden konnte, so konnte es auch in umfassendem Sinne als ein Ort der Erhöhung erscheinen, geeignet wie ein Denkmal dem Nachruhm zu dienen."[138]

Als Ort des Sammelns, Bewahrens, Konservierens und folglich auch der Erinnerung besitzt die Institution des Museums viele Berührungspunkte mit einem Denkmal. In beiden Fällen kann es zum Beispiel um die Erinnerung an bestimmte Ereignisse oder Personen gehen. Im Zusammenhang mit der Ehrenhalle des Deutschen Hygiene-Museums mit den Büsten wichtiger Persönlichkeiten aus dem Bereich der Hygiene ist hier vor allem auf den Vorbildcharakter des Ehrensaals im Deutschen Museum in München von 1925 mit der Ehrengalerie bedeutender Forscher, Naturwissenschaftler und Erfinder hinzuweisen.[139] Die angedeutete Verbindung zwischen Museum und Denkmal spiegelt sich auch in den Arbeitsschwerpunkten des Architekten Wilhelm Kreis wieder. Die Spezialisierung auf die Planung nationaler Denkmäler zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die Beschäftigung mit der Idee und dem Anliegen eines Denkmals[140] stellen im Gesamtwerk des Architekten einen Interessensschwerpunkt dar. Auf die

137 Wilhelm Kreis: Geleitworte zur Einweihung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. Sonderbeilage des Dresdner Anzeigers Nr. 228 (16. Mai 1930). Jg. 200. Dresden 1930, S. 5/6.

138 Rainer Kahsnitz: Museum und Denkmal. Überlegungen zu Gräbern, historischen Freskenzyklen und Ehrenhallen in Museen. In: Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 39). München 1977, S. 152-175, hier S. 172.

139 Siehe hierzu: Walther von Dyck: Der Ehrensaal des Deutschen Museums. In: Conrad Matschoss: Das Deutsche Museum. Geschichte - Aufgaben - Ziele. Berlin/München 1925, S. 19-37.

140 Neben den Zitaten des Architekten im Zusammenhang mit seinen Bismarckdenkmälern finden sich im Nachlass-Archiv in Bad Honnef einige schriftliche Fragmente aus den 1950er Jahren, die darauf hindeuten, dass Wilhelm Kreis die Absicht hatte, sich im Alter noch einmal zusammenfassend zu der Bauaufgabe des Denkmals zu äußern.

architektonische Konzeption und Struktur des Dresdner Museumsbaus von 1927-30 hat dies zweifellos Auswirkungen.

> „Wilhelm Kreis verband seine Erfahrungen als Denkmals- und Museums-Architekt in vollkommener Weise: Die Ehrenhalle der Gesolei setzte Maßstäbe und wurde vielfach kopiert. Selbst der zentrale Raum des Deutschen Hygiene-Museums, in dessen Mitte der 'Gläserne Mensch' stand, war als Ehrenmal gestaltet: geehrt wurde die Funktionalität des menschlichen Körpers (inmitten eines sachlichen Baus unter einem gotischen Bogen).“[141]

Wilhelm Kreis ging es bei aller Zweckmäßigkeit des Dresdner Museumsbaus vor allem darum, die Bedeutung dieser Institution für die Gesellschaft zu inszenieren. Der durch die Architektur zu vermittelnde Bedeutungsgehalt spielt für ihn allgemein eine tragende Rolle.

> „Im Äußeren und Inneren dachte ich mir das Werk trotz aller Schlichtheit in einer solchen Baugesinnung auszuführen, aus der eine edle, starke und freie Gestaltung lebenswahr sich entwickle, also ohne Spielereien, ohne modernistische Versuche. Die reine Sachlichkeit allein kann ein solches Bauwerk nicht lebenswahr gestalten, denn der Wille unserer Zeit, der über dem Boden der reinen Sachlichkeit auch höhere geistige Ziele vor sich sieht, darf nicht verkannt und vergessen werden, muß vielmehr in diesem Falle Räume von solchem Wert gestalten, daß sie dem großen Inhalt des Deutschen Hygiene-Museums ein gleichwürdiges Gefäß bieten.“[142]

Diese für den heutigen Geschmack recht pathetisch klingenden Ausführungen des Architekten aus dem Eröffnungsjahr des Deutschen-Hygiene-Museums zeigen auch, warum die Bezeichnung „Museum“ für diese Einrichtung beibehalten wurde.

> „Einen anderen Sinn als die Sakralisierung des Profanen konnte der Gestaltungsaufwand nicht haben, und damit wird auch deutlich, weshalb dieses Volksaufklärungsinstitut Museum genannt wurde, obwohl es damit nur das Wenigste gemeinsam hatte. Nur in diesem Rahmen konnte die Hygienebewegung den letzten und endgültigen Ausdruck ihres eigentlichen Agens finden, nur hier ließ sich Sachlichkeit kulturell überformen.“[143]

Die mit der Museumsarchitektur betriebene künstlerische Überhöhung der Museumsinhalte haben auch beim Deutschen Hygiene-Museum Auswirkungen auf den beabsichtigten Charakter eines Volksmuseums. Die Feststellungen, die Johannes Cladders in Bezug auf das Kunstmuseum macht, treffen auch auf das Dresdner Museum von Wilhelm Kreis zu. Cladders spricht von einer Verstärkung der *„Alltagsferne des musealen Rezeptionsraumes“* durch eine *„fortschreitende Purifizierung der Raumausstattungen in den Ausstellungsräumen“*, wobei er auf den

---

141 Martin Roth: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7). Berlin 1990, S. 208/209.

142 Wilhelm Kreis: Geleitworte zur Einweihung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. Sonderbeilage des Dresdner Anzeigers Nr. 228 (16. Mai 1930). Jg. 200. Dresden 1930, S. 5/6.

143 Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 197-207, hier S. 205.

merkwürdigen Umstand hinweist, dass die Museumsreformer an den Museen des 19. Jahrhunderts auch alltagsnahe (!) Momente kritisierten.[144]

> „Der Klassencharakter, den die Museen unweigerlich hatten, sollte ihnen in der Phase der 1. Museumsreform genommen werden, sie sollten fortan zu Volksmuseen werden. Die in erster Linie deshalb forcierte Konzentration auf die Ästhetik der Kunstwerke erhielt jedoch nicht nur den Elitecharakter, sondern dürfte ihn letztlich noch verstärkt haben."[145]

Dass Wilhelm Kreis in der Zeit der schwersten wirtschaftlichen Rezession in Deutschland die Möglichkeit erhielt, ein Museumsprojekt dieser Größenordnung zu realisieren, muss als eine seltene Chance und ein besonderes Privileg eingeschätzt werden, dessen sich Kreis bewusst gewesen sein muss. Mit dem Deutschen Hygiene-Museum ist es ihm gelungen, die im Zuge der ersten Museumsreform aufgekommenen Forderungen und Vorstellungen architektonisch adäquat umzusetzen. Trotzdem weist das Museum nicht entscheidend über diese Forderungen hinaus, die zur Bauzeit immerhin schon fast dreißig Jahre zurückliegen. Der Dresdner Museumsbau von Wilhelm Kreis symbolisiert ein grundsätzlich traditionelles Museumsverständnis. In seinem Beitrag über Museumsbauten kommt Wilhelm Kreis 1931 selbst zu dem Schluss, dass es wirklich moderne Kunst- und Gewerbemuseen noch nicht gebe und sich das Museumswesen ausgehend vom *„Wirtschaftlichen, Gesellschaftlichen, Hygienischen"* noch in der Entwicklung befinde. Die Entwicklungen in der Ausstellungspraxis seien noch zu neu für eine abschließende Beurteilung und er hege noch große Erwartungen bezüglich der Auswirkungen der museologischen Tendenzen auf die Museumsarchitektur.[146]

---

144 Vgl. Johannes Cladders: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Diss. Osnabrück 1988, S. 148.

145 Johannes Cladders: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland. Diss. Osnabrück 1988, S. 153/154.

146 Vgl. Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662, hier 662.

8. DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM - EIN BAU DER MODERNE ? - INTERPRETATION UND EINORDNUNG

8.1. Formale Merkmale einer künstlerischen Grundhaltung

"Andere Zeiten, andere Verhältnisse liessen andere Gestaltungswünsche aufkommen. Ob Wilhelm Kreis mit der technischen Nüchternheit unserer collektiven Ära ganz zufrieden war? Ich kann es, seinem durchaus musischen Wesen nach, nicht glauben. Aber er beruhte in sich selbst und liess sich's wenig anfechten."[1]

Um die Bedeutung der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums im Gesamtwerk von Wilhelm Kreis besser einschätzen zu können, soll zuvor der Versuch unternommen werden, anhand von „durchgängigen" Entwurfsprinzipien, stilistischen Eigenheiten und charakteristischen Merkmalen im Architekturschaffen von Wilhelm Kreis eine künstlerische Grundhaltung herauszuarbeiten, um im nächsten Abschnitt die theoretischen Äußerungen von Kreis zu analysieren.

Der intellektuellen Aneignung einer Bauaufgabe liegt bei Wilhelm Kreis zunächst immer die Vorstellung von der Notwendigkeit einer deutlichen Gestaltungshierarchie zu Grunde. Darunter fällt zum einem eine im Sinne der Gattungshierarchie des 19. Jahrhunderts zu treffende bauaufgabenabhängige Wahl des architektonischen Stils und zum anderen eine hierarchische Behandlung, das heißt ein (unter-)ordnendes Inbeziehungsetzen der einzelnen Bauteile zueinander innerhalb eines Gebäudes. Um dem Grundsatz der Hierarchie der Baugattungen[2] durch eine differenzierte Auswahl der Stilmittel je nach Bauaufgabe gerecht werden zu können, bedarf es eines soliden „Rüstzeugs" in Form einer umfassenden Bildung und eines umfangreichen bauhistorischen Repertoires, wie es die traditionelle akademische

[1] Der Bildhauer Gerhard Marx äußert sich nach dem Tod von Wilhelm Kreis in einem Brief an dessen Familie solchermaßen über seinen alten Freund, den er auch als *„grosses Glückskind der Schöpfung"* bezeichnet. Brief von Gerhard Marx aus Afrika vom 6.10.1955 im Kreis-Archiv.

[2] Der Vorstellung von der Hierarchie der Baugattungen steht die allein durch Funktion und Material bestimmte Gestaltung aller Bauaufgaben im Neuen Bauen entgegen. Nerdinger sieht in dieser inhaltlichen Differenz die Erklärung für das Auseinanderdriften der Bauauffassungen im Jahr 1933. Vgl. Winfried Nerdinger: Wilhelm Kreis. Repräsentant der deutschen Architektur des 20. Jahrhunderts. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 9-27, hier S. 24.

Architektenausbildung zur Verfügung stellte. Durch die akademische, stilgeschichtlich orientierte Ausbildung bei Friedrich und August von Thiersch in München[3] verfügte Wilhelm Kreis über einen großzügig angelegten architekturgeschichtlichen Zitatenschatz. Im Zusammenhang mit der Gestaltung von Bismarckdenkmälern spricht Gunnar Brands von einem *„unmißverständliche(n) Replikenverhältnis"*[4]. Wilhelm Kreis selbst war sich der Bedeutung dieser grundlegenden Fähigkeit, das Wissen um die Stilmittel und ihren geschichtlichen Kontext, für seine Entwurfsarbeit nur zu deutlich bewusst. Den Stellenwert seiner baugeschichtlichen Schulung in München setzte er sehr hoch an, wenn er das Antikenstudium bei August von Thiersch in der Rückschau euphorisch mit einem Gottesdienst verglich.[5] Der sichere und souverän-virtuose Umgang mit den überkommenen Bauformen vergangener Epochen der Architekturgeschichte, ihre kontextbezogene Auswahl und kreative Umformung machen den gestalterischen „Trumpf" des Architekten Wilhelm Kreis aus. Es sind vor allem diese gestalterischen Fähigkeiten, die Souveränität in der kreativen Nachschöpfung überlieferter Ausdrucksmöglichkeiten der Architektur, die als entscheidende Grundlage seines durchgängigen Erfolgs als Architekt unabhängig von der herrschenden politischen Ordnung und der Gesellschaftsform angesehen werden müssen. Sieht man von den Entwürfen zwischen 1933 und 1945 ab, wo es zum Teil zu sehr „undisziplinierten" Vermischungen unterschiedlichster historischer Stilelemente kam, so muss man Wilhelm Kreis insgesamt eine gesuchte Verwendung und äußerst geschickte Instrumentalisierung baugeschichtlicher Zitate bescheinigen. Die Ergebnisse einer durch Zeit-/Planungsdruck und einen ins Unermessliche gesteigerten Repräsentationsanspruch der nationalsozialistischen Machthaber geprägten Entwurfspraxis bezeichnet Gunnar Brands treffend als *„bauhistorische Pasticci"*[6] und sieht darin eine Parallele zum Stilgemisch der Jahrhundertwende, einem Phänomen, dem Wilhelm Kreis in seinen Schriften immer sehr ablehnend gegenübergestanden hatte. Der Rückgriff auf Zitate der Architekturgeschichte geschah bei Wilhelm Kreis also nicht „historistisch" im Sinne einer bloßen Ausdekorierung seiner Bauten, sondern als eine durchdachte Anwendung architektonisch und bautechnisch bewährter Lösungen. Zu den bewährten formalen Mitteln der

---

3 Siehe hierzu: Winfried Nerdinger (Hrsg.): Architekturschule München 1868-1993. München 1993; Winfried Nerdinger (Hrsg.): Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1021. Ausstellungskatalog. München 1977.

4 Gunnar Brands: Bekenntnisse eines Angepassten. Der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe. In: Ulrich Kuder (Hrsg.): Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933-1945. Berlin 1997, S. 124-156, hier S. 126.

5 Vgl. Wilhelm Kreis: Typoskript mit handschriftl. Zusätzen vom 17.12.1952 im Kreis-Archiv, 9 S., hier S. 4.

6 Gunnar Brands: Bekenntnisse eines Angepassten. Der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der Deutschen Kriegerfriedhöfe. In: Ulrich Kuder (Hrsg.): Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933-1945. Berlin 1997, S. 124-156, hier S. 139.

akademischen Architektur zählt besonders der durch das Streben nach Ordnung und Klärung motivierte Einsatz von Symmetrie und Achsialität. Schwerpunkte der Formensprache sind neben der Durchbildung von Fassaden auch die klassischen Gliederungselemente Pfeiler und Säule. Die perfekte Beherrschung der Stilspielarten, der gezielte, undogmatische Rückgriff auf verschiedene historische, oftmals barocke oder klassizistische Stilzitate und archaische Formen stand bei Wilhelm Kreis stets im Zusammenhang mit der Beurteilung des jeweiligen Bauprojekts. Als entscheidendes Auswahlkriterium ist eine optimale Vermittlung und wirksame Unterstützung des Baugedankens anzusehen. Die künstlerische Vielseitigkeit schließt im Fall von Wilhelm Kreis den eigenständigen künstlerischen Umgang mit überlieferten Formen[7], aber auch das Aufgreifen und virtuose Einflechten bestimmter Architekturmoden ein. Durch die bauaufgabenspezifische Stilauswahl gelang es ihm immer wieder, den Charakter einer Bauaufgabe treffend und architektonisch vielsagend zu verdeutlichen. Am Beispiel des Deutschen Hygiene-Museums kann diese Auseinandersetzung mit dem Wesen der Bauaufgabe in besonders anschaulicher Weise nachvollzogen werden, aber auch das Museum in Halle (1910-1913) zählt neben den Warenhausbauten zu den „beredten" Zeugnissen für die Berücksichtigung sehr spezieller Erfordernisse und individueller Auftraggeberwünsche. Der selektive und kenntnisreiche Gebrauch des zur Verfügung stehenden Formenschatzes trug Wilhelm Kreis die unterschiedlichsten Aufträge ein und ist wohl auch der Grund für seinen außerordentlichen Erfolg.

Typisch ist auch die hierarchische Behandlung der Bauteile innerhalb eines Gebäudes. Durch die Bildung von Dominanten mit Hilfe von Symmetrie und Achsen erhält ein Baukörper eine überschaubare Struktur. Am Deutschen Hygiene-Museum zeigt sich wie bei den Warenhausbauten von Wilhelm Kreis deutlich eine klare Hierarchisierung der Gebäudefronten. Die Fassadenbehandlung von Hauptfront, Seitenfronten und Rückfront verweist in abgestuftem Gliederungsrhythmus auf ein bauliches Zentrum beziehungsweise auf den Stellenwert der einzelnen Bauteile im Gesamtgefüge. Eine hierarchische Abstufung ist auch in der Wertung der Faktoren Konstruktion und Gestaltung im Werk von Wilhelm Kreis spürbar. Trotz seiner Offenheit für neue moderne Baukonstruktionsweisen ließ der Architekt das rein Konstruktive als alleinigen Ausdruckfaktor der Architektur zu keinem Zeitpunkt uneingeschränkt für sich stehen. Von der Überzeugung, dass es der gestalterischen Überformung der technischen Konstruktion durch den schöpferischen Künstler notwendig bedarf, ist Wilhelm Kreis nie abgewichen. Dass er

[7] Carl Meißner charakterisiert diese Fähigkeit zur kreativen Nachschöpfung von stilistischen Spielarten bei Wilhelm Kreis poetisch als ein *„Hinüberschöpfen in das strömende Fließen des eigenen Schaffens"*. Carl Meißner: Wilhelm

die nur funktionalistische, ingenieurhafte Auffassung von Architektur ablehnte, wird an vielen Stellen deutlich. Er spricht daher in seinen Texten bevorzugt von Baukunst und Baukünstler. Im Jahr 1927 charakterisiert Max Osborn den vom Architekten selbst immer wieder suggestiv eingeforderten „Mehrwert" guter Architektur besonders plakativ und sicherlich ganz so, wie der Baukünstler sich und seine Bauten verstanden wissen wollte.

> „Die Nachkriegsbauten...sind bestimmt durch die packenden Kontraste schlagkräftiger Horizontalen und Vertikalen. Sie imponieren durch die Wucht und ausgeglichene Massivität der einheitlich zusammengefaßten Baukörper. Ihr Eindruck ist durchaus auf die Wirkung prächtig erfundener Kontraste gestellt. Aber sie haben nichts von der ingenieurhaften Überstrenge, der betonten rechnerischen Kühle und bewußten Ablehnung jeder nicht funktionellen ästhetischen Nuance, die so oft als charakteristische Merkmale neuer Architektur erscheinen. Denn sie alle sind gestempelt von Geist, Kunstwillen und Temperament einer in ihrer Art einzigen Persönlichkeit."[8]

Im Hinblick auf die Inszenierung und die Ästhetik des Bau-Kunstwerks konnte es daher durchaus zu einer Verschleierung oder zumindest Verunklärung statisch-konstruktiver Gegebenheiten kommen. Aus diesem Grund muss sich der Innenraum eines Gebäudes nicht zwangsläufig nach Außen artikulieren. Im Falle des Deutschen Hygiene-Museums wurde deutlich, wie zwar vom Grundriss aus geplant wurde und der Außenbau auch in einem logischen Bezug zu Grundriss und Innenraum steht, der Außenbau aber dennoch separat und eigenständig durchkomponiert wurde, so dass, um mit Klapheck zu sprechen, rein oberflächlich eine *„äussere Beantwortung aus dem Grundriss"*[9] gegeben ist.

Die Aneignung und individuelle künstlerische Ausgestaltung von historischen Baugedanken bestand bei Wilhelm Kreis vor allem in einer systematischen Vereinfachung, einer Reduktion[10] der einzelnen Gestaltungselemente auf ihren jeweiligen Ausdruckskern. Die Ursache für die ausgeprägten Bemühungen des Architekten um formale Vereinfachung mit dem Ziel einer Komprimierung des Ausdrucks ist wohl zu einem Teil in seiner grundsätzlichen Abneigung gegen bloßes „historistisches" Dekorationsrepertoire zu suchen. Hinzu kommt das Bewusstsein, dass durch das Prinzip der Reduktion, durch ein Herausfiltern wesentlicher Grundformen, die tektonische Wirkung von Architektur gesteigert und die erstrebte Aussage unterstützt werden kann. Methodische Schwerpunkte dieser Reduktionstektonik bilden die Aspekte

---

Kreis. In: Westermanns Monatshefte. Nr. 7 (März). Jg. 59. o.O. 1915, S. 193-204, hier S. 201.

8 Max Osborn: Wilhelm Kreis' jüngstes Schaffen. In: Neuere Bauten von Architekt Professor Dr. Wilhelm Kreis. Düsseldorf o.J. (1927), unpaginiert.

9 Richard Klapheck: Professor Wilhelm Kreis - Düsseldorf. In: Moderne Bauformen. Heft 4. Jg. 11. Stuttgart 1912, S. 153-188, hier S. 154.

10 Reduktion der Formen, die auch die Architektur der Modeme prägte, ist hier aus anderen, aus historischen Vorbildern hergeleitet und wird als Mittel zu monumentalem Ausdruck geschätzt.

Massenbauweise und Proportionalität beziehungsweise Verhältniskunst[11]. Plastisch-organisch aufgefasste kompakte Baukörper werden dabei einer deutlich proportionsgebundenen Gesamtgestaltung untergeordnet. Das Reduktionsprinzip ist geeignet, eine monumentale Wirkung zu erzeugen. Bei seinen Denkmalbauten bediente sich Wilhelm Kreis der systematischen Vereinfachung von historischen Formen oder griff stereometrische archaische Grundformen wieder auf, verzichtete fast völlig auf Skulptur und dekorative Elemente am Außenbau und strukturierte die Wandflächen lediglich durch die Bearbeitung (Bossierung, Reliefierung) des Natursteinmaterials. Dass Reduktion oder Extraktion zumeist auch eine Art der Verallgemeinerung und der Grundsätzlichkeit im Kern beinhaltet, zeigen die rein architektonisch konzipierten Denkmalsarchitekturen von Wilhelm Kreis besonders anschaulich. So gelang ihm durch die Loslösung von Personen, durch Konzentration auf die Einfachheit der verwendeten struktiven und tektonischen Formen ein neuer Ausdruck, bei dem sich eine symbolische Ausdeutung geradezu aufdrängt.

> „Da ich sehr streng gegen originelle Einfälle und vorsichtig dem Neuen gegenüber bin, so suche ich so lange nach der Form des Baugedankens, bis das Ende der Überlegungen zur größten Einfachheit führt. Diese Form zu vergleichen mit den Formen der Tradition ist ein Prüfstein. Ich halte diese Prüfung für die einzige Möglichkeit, einen Maßstab für die Echtheit und Güte einer neuen Form zu finden (...)."[12]

Auch in diesem Zusammenhang muss auf die latente Gefahr einer schlagwortartigen Oberflächlichkeit hingewiesen werden, die zu einer Banalisierung von Architektursprache führen kann. An den gigantomanischen Denkmalentwürfen der 1940er Jahre, in denen ein Absolutheitsanspruch der Architektur deutlich zum Tragen kommt, werden die Folgen eines losgelösten und daher assoziative Kräfte freisetzenden Reduktionsprinzips klar sichtbar. Wilhelm Kreis selbst wollte die Einfachheit seiner Gefallenenehrenmale auch als Symbol für den Geist der ruhmreichen Helden interpretiert wissen.[13] Inhaltlich flexibel und suggestiv ist eben diese Tendenz zur Vereinfachung auch bei den Warenhausbauten von Wilhelm Kreis geeignet, den mondänen Luxusanspruch der Kaufmannschaft mit ihrem Warenangebot in idealer Weise architektonisch zu vermitteln. So zeichnen sich diese Bauten durch ein ausgeglichenes Proportionssystem aus vertikal und horizontal aufgelösten Fassaden mit betont flächiger,

---

11 Im nächsten Abschnitt soll im Zusammenhang mit den theoretischen Äußerung von Wilhelm Kreis das Streben nach ausgeglichenen Verhältnissen in der Architektur noch aufgegriffen werden.

12 Wilhelm Kreis: Zu meinen Skizzen. Skizzen zu deutschen Kriegerfriedhöfen. In: Sonderdruck aus „Die Kunst im Deutschen Reich". Ausgabe B. Die Baukunst. Heft 7. (Juli 1941). o.O. (Berlin) 1941, S. 135.

13 1943 schrieb er: *„Erdhaft groß, einfach und edel sei die Form dieser Steine, stolz aber auch, wie wir auf diese Toten sind."*. Wilhelm Kreis: Kriegermale des Ruhmes und der Ehre. In: Bauwelt. Heft 11/12. Jg. 34. Berlin 1943, S. 1-8, hier S. 6.

geschlossener Wandbehandlung, d.h. Reduzierung des Fassadenreliefs, sowie durch weitest gehenden Verzicht auf skulpturalen Schmuck aus.[14]

Der Anspruch von Wilhelm Kreis, Formen zu vereinfachen, ermöglichte nicht nur eine gesteigerte Suggestivkraft der Architektur, sondern genauso, und das klingt zugleich paradox, äußerlich eine gewisse Annäherung an die Ziele des Neuen Bauens. Dass trotz scheinbar fließender Grenzen jedoch ein kategorialer Unterschied in den Bauauffassungen unübersehbar bestehen bleibt, kann durch eine genauere analytische Betrachtung von Bauten wie dem Deutschen Hygiene-Museum oder aber auch dem Bahnhof in Meißen verifiziert werden.

Identifikation durch Suggestion, wie sie die Reduktionstektonik ermöglicht, lässt sich aber auch durch Ausnutzung und Einbeziehung der landschaftlichen oder gebauten Umgebung erreichen beziehungsweise intensivieren. Wilhelm Kreis erkannte die Bedeutung der Einbeziehung der Umgebung für seine Architekturen. Zur Ausdrucks- und Wirkungssteigerung machte er sich die natürlichen Potenziale eines Bauplatzes, einen städtebaulichen Zusammenhang oder den Stimmungsgehalt einer Landschaft gezielt zu Nutze. Besonders deutlich wird dieses Bemühen in der Ausschöpfung „naturgegebener" Plätze (z.B. der Rheinlandschaft) beziehungsweise in der Schaffung künstlicher dramaturgisch gesteigerter „heroischer" Landschaften als Kulissen[15] für die auf Fernwirkung angelegten Denkmalprojekte. Die Sensibilität für die Potenziale einer Landschaft oder einer städtebaulichen Umgebung erstreckt sich aber auch auf den Umgang mit lokal gewachsener Bautradition, formalen örtlichen Eigentümlichkeiten wie vorherrschenden Stilpräferenzen oder bevorzugten, örtlich gebundenen Materialien und Baustoffen. Durch das Aufgreifen und Weiterentwickeln vorgefundener Strukturen, die Berücksichtigung praktischer und ästhetischer Aspekte gelang es dem Architekten Wilhelm Kreis immer wieder, den Ansprüchen der Auftraggeber und Benutzer der Bauten gerecht zu werden, indem er allen eine Identifikation mit der jeweiligen Architektur so

---

14 Vgl. Achim Preiß: Ein Architekt des Bürgertums. In: Polis. Zeitschrift für Architektur, Stadtplanung und Denkmalpflege in Wuppertal 2. Wuppertal 1990, S. 24-28, bes. S. 26; siehe auch Helga Behn: Öffentliche Bauten. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 71-87, bes. S. 78ff.

15 Diese Methode der selektiven Nutzung landschaftlicher Gegebenheiten und der Ausblendung ungeeigneter Merkmale wird in den Zeichnungen der 1940er Jahre von Wilhelm Kreis besonders deutlich. Gunnar Brands spricht in diesem Zusammenhang von einer *„Stereotypie (...) in der Landschaftsbeschreibung"*. Gunnar Brands: Bekenntnisse eines Angepassten. Der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der Deutschen Kriegerfriedhöfe. In: Ulrich Kuder (Hrsg.): Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933-1945. Berlin 1997, S. 124-156, hier S. 140. Zu der in der deutschen Romantik wurzelnden Aufwertung der Rolle der Landschaft siehe: Martin Warnke: Politische Landschaft. München/Wien 1992.

leicht wie möglich machte. Ein gutes Beispiel für städtebauliche Integration stellen die großstädtischen, die dynamischen Straßenläufe unterstreichenden Warenhausbauten dar.

Ein weiterer Aspekt, der als Teil einer formalen künstlerischen Grundhaltung bei Wilhelm Kreis angesehen werden kann, ist der Aspekt der Materialgerechtigkeit. Material wird durch seine Auswahl und Bearbeitung, durch plastische Modellierung und Strukturierung zur Betonung oder Verkleidung tektonischer Verhältnisse und Raumkonstrukte verwendet. Dabei wird beispielsweise die Hierarchie der Fassaden durch die Verwendung des Materials unterstützt, wie das Beispiel des Deutschen Hygiene-Museums anschaulich zeigt. Zeugnis von der Wichtigkeit der Wahl und der Bearbeitungsart des Materials geben auch wieder in besonderem Maß die Bismarckdenkmale von Wilhelm Kreis. Durch die virtuose Materialauffassung ergebe sich, so Carl Meißner (1915), eine *„Wucht der von Menschenhand scheinbar nicht völlig gebändigten, nicht ganz unterdrückten Masse, an der dem Material ein Teil von seiner Kraft, seinem starken Naturleben gelassen ist.“*[16] Ekkehard Mai äußert sich in diesem Sinn, wenn er eine *„quasi naturgeschichtliche Echtheit“*[17] konstatiert.

Einen weiteren „roten Faden“ im Werk von Wilhelm Kreis bildet die Einbeziehung von Plastik und Malerei in die Architektur, wobei letztgenannter die Vorrangstellung zukommt. Das Modell der Hierarchie der Kunstgattungen, wonach die Architektur als Baukunst als die „Mutter“ der Künste, Plastik und Malerei als „Geschwisterkünste“ verstanden werden, scheint auch das Denken von Wilhelm Kreis beherrscht zu haben. In diesem Zusammenhang ist auch das Bild vom allumfassenden Künstlertum zu sehen, dem der vielbegabte Architekt entsprach. So verstand er sich neben seiner Architektentätigkeit gleichermaßen auf das Entwerfen von Möbeln und kunstgewerblichen Gebrauchsgegenständen und auf das Zeichnen von Landschaften, vom Musizieren und Verfassen von Gedichten ganz zu schweigen. Das Heranziehen von Künstlerkollegen zur Ausgestaltung seiner Bauten hat bei Wilhelm Kreis Tradition. Während für das Hygiene-Museum die „Kunst am Bau“ von Otto Dix und Karl Albiker besorgt worden ist, waren beispielsweise für die Ausstattung des Wilhelm-Marx-Hauses in Düsseldorf Künstler wie Jan Thorn Prikker, Ernst Aufsesser und Carl-Moritz Schreiner mit einbezogen.

16 Carl Meißner: Wilhelm Kreis. In: Westermanns Monatshefte. Jg. 59. Heft 7 (März 1915). o.O. 1915, S. 193-204, hier S. 197.

17 Ekkehard Mai: undatiertes Typoskript im Kreis-Archiv, S. 5/6.

Abschließend sei an dieser Stelle noch die inszenatorische Seite der Architektur aufgegriffen. Die Arbeiten von Wilhelm Kreis sind bestimmt durch ein sehr ausgeprägtes Bewusstsein für den oft schwer fassbaren Bedeutungs- und Stimmungsgehalt von Architektur, eine starke Vorstellung von den sinnstiftenden Möglichkeiten einer „architecture parlante". Das anfangs schon angesprochene, historisch fundierte Wissen um die Suggestivkraft verschiedener architektonischer Ausdrucksmöglichkeiten befähigte den Architekten, Inszenierungspotenziale auszuschöpfen, kalkuliert einzusetzen und dadurch nicht selten einer metaphysisch-symbolischen Überhöhung Vorschub zu leisten. Früh wurde von den Architekturkritikern, zum Teil auch suggeriert durch die Äußerungen des Architekten selbst, die Rolle von Gefühl, Empfindung, Temperament und Phantasie als herausragende Qualitäten des Künstlers gegenüber dem „bloßen" Intellekt herausgestellt.[18] Max Osborn betont das intuitive Moment im Architekturschaffen von Wilhelm Kreis, indem er vom *„Gefühlsgehalt (seiner) Bauten"*, von *„Raumempfinden"*, vom *„aufrüttelnde(n) Sinn für Steigerung und Verstärkung der Eindrücke"* oder gar vom *„romantische(n) Faktor"* Kreis'scher Architektur spricht.[19] Der assoziative Umgang mit Architektur, die Betonung ihres Erlebnis- und Abbildungscharakters und eine Neigung zur Transzendenz prädestinierten Wilhelm Kreis, dem Zeitgeschmack Ausdruck zu verleihen und breite gesellschaftliche Anerkennung zu finden. Die so geschaffenen *„architektonischen Stimmungsbilder"*[20] sind daher auch in hohem Maße Abbilder gesellschaftlicher Stimmungslagen.[21] Es liegt auch durchaus in der Absicht des Künstlers, der nach eigenem Betonen eine *„nachhaltige Wirkung"* der Architektur anstrebte und das *„Gemüt des Menschen"* ansprechen wollte.[22] Methode und Ziel sind dabei mit den plakativen Worten *„Adel der Empfindung"* und *„Einprägsamkeit der Gestalt"* schlagwortartig und aussagekräftig wiedergegeben.[23] Der geschäftlichen Seite des Berufes, der Überzeugungsarbeit vor Auftraggebern, Laien und Experten und seiner Durchsetzungskraft vor Preisrichtern wichtiger

---

18 Siehe Richard Klapheck: Professor Wilhelm Kreis - Düsseldorf. In: Moderne Bauformen 10. Stuttgart 1911, S. 1-48, bes. S. 31. Carl Meißner: Wilhelm Kreis. In: Westermanns Monatshefte. Jg. 59. Heft 7 (März 1915). o. O. 1915, S. 193-204 spricht von *„formerfüllter Phantasie"* (S. 203) oder von *„...des Meisters immer formbereite(r) Phantasie"* (S. 201).

19 Max Osborn: Wilhelm Kreis' jüngstes Schaffen. In: Neuere Bauten von Architekt Professor Dr. Wilhelm Kreis. Düsseldorf o.J. (1927), unpaginiert.

20 Gunnar Brands: Bekenntnisse eines Angepassten. Der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe. In: Ulrich Kuder (Hrsg.): Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933-1945. Berlin 1997, S. 124-156, hier S. 128.

21 Mayer formulierte 1953 noch pathetisch: *„Kreis ist den Lebenskräften seines Volkes nah."*, Hans Karl Frederick Mayer: Architekt in dieser Zeit. In: Hans Karl Frederick Mayer, Gerhard Rehder: Wilhelm Kreis. Essen 1953, S. 11-24, hier S. 23.

22 Wilhelm Kreis: Zu meinen Skizzen. In: Die Kunst im Deutschen Reich 5. Ausgabe B. (Berlin) 1941, S. 135-146, hier S. 135.

Wettbewerbe kam die zeichnerische Ausdruck- und Darstellungsfähigkeit von Wilhelm Kreis sehr entgegen. Sein Talent, angestrebte Raumstimmungen gleichsam „vorwegnehmend" zu skizzieren und die Vorzüge einer bestimmten Gestaltung durch schnelles, präzises Zeichnen anschaulich werden zu lassen, wurde durch eine intensive zeichnerische Ausbildung bei August und Friedrich von Thiersch in idealer Weise gefördert.[24] Diese herausragende Fähigkeit, der eine Schlüsselfunktion im Schaffen von Wilhelm Kreis zukommt, wurde von verschiedenen Kritikern hervorgehoben, welche sich nicht selten zu sehr euphorisch-bildhaften Schilderungen hinreißen ließen. Wegen ihrer Anschaulichkeit sollen hier einige Urteile über die Zeichentechnik von Wilhelm Kreis aufgeführt werden. In den bewundernden Bemerkungen spiegelt sich eben jene „Vereinnahmung" wieder, die in der hohen, ihre unmissverständliche Interpretation gleich „mit-evozierenden" Suggestivkraft der Entwürfe verborgen liegt.

> „Er konnte schon als junger Architekt mit Zeichnungen Wirkungen erzielen, die in ihrer flüssigen Pathetik, ihrer monumentalen Plakathaftigkeit, ihrer barocken Romantik und ihrem sinnlichen Eklektizismus alle Preisrichter bestachen."[25]

> „Wo andere auf Grund langwieriger geometrischer Versuche perspektivische Bilder schaffen, entwirft er in einem Zuge wirkungsfähige Raumbilder. Seine Zeichentechnik drückt ihnen sofort den Tenor des in Aussicht genommenen Baustoffes auf, und ihm schmiegt sich sofort die Licht- und Schattenstimmung an."[26]

> „Ich darf sagen, daß es zu meinen tiefsten künstlerischen Erlebnissen überhaupt gehört hat, Kreis zeichnerisch entwerfen zu sehen. Wie rasch entsteht unter seinen Händen ein Neues, vollkommen Baumögliches! (...) Dies Schaffen quillt, es tröpfelt nicht."[27]

---

23 Wilhelm Kreis: Kriegermale des Ruhmes und der Ehre im Altertum und in unserer Zeit. In: Bauwelt. Jg. 34. Heft 11/12. Berlin 1943, S. 1-8, hier S. 4.

24 Zum künstlerischen Wert der Architekturzeichnung bei Friedrich von Thiersch siehe Winfried Nerdinger: Friedrich von Thiersch - der Architekt. In: Winfried Nerdinger (Hrsg.): Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921. Ausstellungskatalog. München 1977, S. 1-32. Im Büro von Paul Wallot, wo der junge Wilhelm Kreis bald nach seiner Mitarbeit bei Hugo Licht in Leipzig angefangen hatte, führte ihn Otto Rieth in die Federzeichnung als Architekturdarstellung ein, eine Methode, die Kreis bald virtuos beherrschte und sie zu expressiven Ansichten nutzte. Siehe hierzu: Winfried Nerdinger (Hrsg.): Die Architekturzeichnungen. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie. München 1986, S. 14; Wolfgang Brönner: Wilhelm Kreis und Piranesi. Aus der Bilderwelt eines Architekten. Oder: Piranesis Veduten in der „Antichita romane" und ihr Einfluß auf den Architekturentwurf bei Wilhelm Kreis. Kopie eines Typoskrips der Habilitationsvorlesung im Kreis-Archiv Bad Honnef, unpaginiert 14 S. o.J. (1991); B. Hanftmann: Wilhelm Kreis. In: Der Baumeister. Monatshefte für Architektur und Baupraxis. Heft 1. Jg. IV (Oktober 1905). Berlin/München 1906, S. 1-12. Hanftmann lobt die *„innere künstlerische Abgeklärtheit"* (S. 10) des jungen Wilhelm Kreis und spricht von *„seinem schaffenden Auftreten"* (S. 3).

25 Karl Scheffler: Der sechzigjährige Wilhelm Kreis. In: Kunst und Künstler. Jg. 32. Heft I bis VI. Berlin 1933, S. 152.

26 B. Hanftmann: Wilhelm Kreis. In: Der Baumeister. Monatshefte für Architektur und Baupraxis. Jg. IV. Heft 1 (Oktober 1905). Berlin/München 1906, S. 1-12, hier S. 3.

27 Carl Meißner: Wilhelm Kreis. In: Westermanns Monatshefte. Jg. 59. Heft 7 (März 1915). o.O. 1915, S. 193-204, hier S. 201.

Der Tenor solcher Deutungen erfährt in der Kritik des Nationalsozialismus eine gesteigerte Fortsetzung. Die Texte von Hans Stephan[28] sind voller suggestiver Wertungen. Sowohl zur Charakterisierung der künstlerischen Fähigkeiten von Wilhelm Kreis als auch zur Beschreibung der Rezeption seiner Architektur durch den Beschauer dienen gehäuft Begrifflichkeiten aus der Gefühlswelt wie der *„reiche Strom seiner Phantasie“*, der *„unbeirrbare Instinkt für die Besonderheiten von Lage und Landschaft“*, das *„unbedingt sichere Formgefühl“*, es ist die Rede vom *„Anruf an die Seele des Beschauers“*, oder es heißt *„Eine ewigkeitsnahe Ruhe strömen diese Schöpfungen aus“* und *„Ferne Klänge, fast verwehte Erinnerungen und uralte heilige Vorstellungen werden lebendig.“*

An dieser Stelle seien noch einige inszenatorische „Dauerbrenner“ beziehungsweise von Wilhelm Kreis bevorzugte Motive kurz angeführt. Da ist zum Beispiel das „Kirchenbau-Zitat“ als eine Spezialität des Architekten zu erwähnen, wo ein stimmungsvolles Raumgebilde durch Anknüpfen an sakrale Inszenierungstechnik erzeugt wird, von dem, ohne dass dem Laien ein direktes historisches Zitat unmittelbar auffällig wäre, eine subtile, „hoheitsvolle“ Wirkung ausgeht. Achim Preiß hat diese Sakralraumanalogie überzeugend für den Grundriss des Deutschen Hygiene-Museums dargelegt.[29] Zu nennen ist weiterhin die Verwendung des Löwen-Motivs als bauplastische Zutat in verschiedenen Zusammenhängen. So bilden Löwen als vollplastische Sphingen auf Podesten den einzigen figürlichen Schmuck im Treppenhaus des 1911/12 entstandenen Rathauses in Herne[30] und in eben dieser Anordnung in der 18 Jahre später entstandenen Vorhalle des Deutschen Hygiene-Museums. Der Löwe als herrschaftliches Zeichen findet sich auch an der prächtigen Fassade des Kölner Warenhauses von Leonard Tietz aus den Jahren 1911-14. Schließlich weist Friedrich Franken noch auf ein „Vierstützen-Motiv“ bei Wilhelm Kreis hin, welches als Öffnungsrhythmus von Portiken und Risaliten bei verschiedenen Bauten auftaucht.[31]

---

[28] Die folgenden Textbeispiele sind folgender Quelle entnommen: Hans Stephan: Das Lebenswerk des Architekten Wilhelm Kreis. In: Die Baukunst im Deutschen Reich. März 1943. Berlin 1943, S. 58-72, hier S. 58/61.

[29] Vgl. Achim Preiß: Wilhelm Kreis. Der Kommentar zum Band. In: Roland Jaeger (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Mit zwei Beiträgen von Wilhelm Kreis und einem Nachwort zur Neuausgabe von Achim Preiß. (Neue Werkkunst). Berlin/Leipzig/Wien (1927) 1997, S. I-XI, hier S. IX.

[30] Hierzu: Helga Behn: Öffentliche Bauten. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 71-87, hier S. 75.

[31] So zum Beispiel bei dem Entwurf für die geplante Düsseldorfer Ausstellung von 1915, an den Vorhallen des Gesolei und an der Rheinfront des Düsseldorfer Kunstmuseums (1926), an der Hauptfront des Deutschen Hygiene-Museums (1930), bei dem Entwurf für ein Ehrenmal in Bad Berka (1931), an der Hauptfassade des Dresdner Luftgaukommandos (1936) sowie bei den Entwürfen zu einem Oberkommando des Heeres in Berlin (1942) und eines Deutschen Gesundheitsmuseums in Köln (1952). Vgl. Friedrich K.H.M. Franken: Kontinuität und Wandel in Leben und Werk des Architekten Wilhelm Kreis. Diss. RWTH Aachen 1996, S. 231. Franken mutmaßt in diesem Zusammenhang über eine mögliche Ableitung von der Symbolik der Vierzahl über die karolingische

Abschließend lässt sich festhalten, dass Wilhelm Kreis vor allem an der Aufrechterhaltung einer „klassischen“ Tradition gelegen war, wobei er sich eine Offenheit für die konkreten Bedürfnisse der Gegenwart bewahrte. Bewährte Stilmittel verarbeitete er sorgfältig detailliert und mit grundlegender Kenntnis ihrer geistig-historischen Grundlagen. Aus dem sicheren Gespür für Proportionen und Materialwirkung in Verbindung mit der Nutzung der jeweils neuesten bautechnischen Möglichkeiten entstanden charakteristische Werke. Das Festhalten an einer auf Stimmungsgehalte zielenden Kunst, einer Tradition des 19. Jahrhunderts, bestimmte die künstlerische Entwicklung von Wilhelm Kreis nachhaltig. Das monumentale Bauen, durchgängiges Hauptthema bei Kreis, ist von dieser Bedeutungsdimension abhängig. Architektur wird verstanden als ein die Zeit überdauernder Ausdruck.

> „So ist der Neoklassizismus bei Kreis nicht nur zeittypisch monumental; es ist ihm vielmehr um eine tiefere, allgemeingültigere Darstellung von Architektur als Menschenwerk, ja sogar um die Architektur als Metapher für Menschentum gegangen, in der die Ruine oder das Ruinöse eine entscheidende Rolle spielte. (...) So ging es ihm also darum, schon im neu errichteten Bau dessen Zeitlichkeit mitzusehen. Die Bilderwelt wurde damit zur Weltanschauung im wörtlichen wie übertragenden Sinn.“[32]

8.2. Überlegungen zu einem theoretischen Fundament bei Wilhelm Kreis

"Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls und damit bewußt oder unbewußt ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der Weltanschauungen."[33]

In den vorangestellten zusammenfassenden Überlegungen wurde der „evolutionäre“ Charakter der künstlerischen Entwicklung von Wilhelm Kreis angedeutet. Mit seinem Werk ist der Architekt klar einer traditionalistischen Strömung zuzuordnen, einer Richtung, die im Gegensatz zur Avantgarde keine Theorie gebildet hat. Wilhelm Kreis hat sich an bedeutenden fachlichen Diskussionen seiner Zeit[34] nicht beteiligt. Auch fehlte ihm infolge der für ihn trotz allgemeiner

---

Monumentalmalerei. Eine Vierteilung findet sich auch in der Gliederung der Fensterbahnen der Warenhäuser von Wilhelm Kreis.

[32] Wolfgang Brönner: Wilhelm Kreis und Piranesi. Aus der Bilderwelt eines Architekten. Oder: Piranesis Veduten in den „Antichita romane“ und ihr Einfluß auf den Architekturentwurf bei Wilhelm Kreis. Kopie eines Typoskripts der Habilitationsvorlesung im Kreis-Archiv Bad Honnef, unpaginiert 14 S. o.J. (1991), hier Bl. 12/13.

[33] August Schmarsow, zit. nach Herbert Ricken: Der Architekt. Ein historisches Berufsbild. Stuttgart 1990, S. 157.

[34] Zu nennen wäre der Werkbundstreit zwischen Henry van de Velde und Hermann Muthesius, die Diskussion um das Bauhaus oder die Auseinandersetzung zwischen den zwei Lagern der vereinigten Architekten des "Ring" und des „Block“. Zu diesem Themenkomplex siehe: Norbert Huse: Neues Bauen 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik. München 1975, bes. S. 9-14. Huse stellt die Gruppe der traditionalistischen, konservativen Architekten differenziert dar.

Rezession fast durchgängig guten Auftragslage und der Beschäftigung mit wichtigen Großbauten der Bezug zu den architektonischen Experimenten und Utopien, mit denen sich viele seiner Kollegen aus der Not heraus befassten. Kreis engagierte sich auch nicht im Siedlungsbau, ein Gebiet, auf dem die Auseinandersetzungen zwischen den Modernen und den Konservativen besonders zum Ausdruck kamen. Wenn Wilhelm Kreis sich dennoch schriftlich zu den Fragen der Architektur verbreitete, so geschah dies stets in vornehmem Abstand zu den oftmals scharf geführten Architekturdisputen. Inwieweit seine literarischen Überlieferungen architekturtheoretischen „Abhandlungen" gleichkommen und welche durchgängigen Gesichtspunkte sich ausmachen lassen, soll im Folgenden erörtert werden. Bei der Suche nach einer Art theoretischem Fundament waren die schriftlichen Äußerungen von Wilhelm Kreis in den zeitgenössischen Bauzeitschriften, Vortragsmanuskripten, fragmentarischen Skizzen und Notizen beispielsweise zur Architekturausbildung im Kreis-Archiv[35] zu analysieren. Wenn eine solche Untersuchung auch nur rekonstruktiven Charakter haben kann, so vermag die Zusammenschau der überlieferten Zeugnisse sehr wohl einen Eindruck von der Geisteshaltung des Künstlers, von einer eigenwilligen, synthetischen „Kunsttheorie" beziehungsweise dem theoretischen Vorstellungsgehalt im übergeordneten Kontext seiner Weltanschauung zu geben. Bei den Reflexionen zur Architektur von Wilhelm Kreis, die stets auf das Engste mit seiner aktuellen künstlerischen Praxis verwoben sind, handelt es sich weniger um die Formulierung einer Theorie als vielmehr um die ergänzende kommentierende Erklärung und zum Teil geschickte Propagierung seiner schöpferischen Absichten, welche der Leser zunächst als durchgängig unveränderlich und erstaunlich konstant zu beurteilen geneigt ist. Ambitionen, den theoretischen philosophisch-ästhetischen Diskurs über das eigene Werk hinaus zu beeinflussen, sind im Fall von Wilhelm Kreis unwahrscheinlich. Seine Texte umreißen zwar immer wieder wünschenswerte Ziele oder „allgemein gültige", „universelle" Grundprinzipien, deren Notwendigkeit anhand von aktuellen Missständen erläutert und durch relativ willkürliche historische Beispiele untermauert werden soll, aber letztlich kreisen die Darstellungen zu einem großen Teil um die eigenen Arbeiten und Projekte. Das enge Wechselverhältnis von Schrift und Werk untermauert eine Kontinuität, die es so gar nicht gab. Wilhelm Kreis selbst wirkte an dem Bild von der Kontinuität („Kontinuitätstheorie") seiner künstlerischen Anschauungen und „philosophisch"-ästhetischen Prinzipien durch suggestiv-assoziative Rhetorik[36] in einer Weise mit, dass zahlreiche zeitgenössische Kritiker in ihrer Beurteilung nicht unbeeinflusst davon

[35] Leider ist die Korrespondenz des Architekten aus den Jahren vor 1945 nicht mehr existent. Nach Angaben von Helmut Arntz verbrannte sie in dem Dresdner Wohnhaus des Architekten vermutlich unmittelbar nach dem Krieg.

waren und sich auch heute noch eine objektive Analyse kompliziert gestaltet. Nahezu alle Äußerungen und Stellungnahmen des Architekten haben einen stark verständnisleitenden Tenor und stellen eine Art „pseudo-programmatische" theoretische Stütze seiner Arbeiten dar.[37] Bei der Beurteilung der enormen Wettbewerbsaktivität und seiner schriftlichen Präsenz in den zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften geht Achim Preiß[38] sogar so weit, Wilhelm Kreis eine systematische Karriereplanung unter geschickter Ausnutzung der kurzlebigen Medien und der Öffentlichkeit zu unterstellen. Vielleicht geht Preiß darin etwas sehr weit, dennoch ist dem Architekten ein außerordentliches Gespür für erfolgsfördernde Auftritte und Stellungnahmen nicht abzusprechen. Offenkundig und unbestreitbar ist der Umstand, dass es Wilhelm Kreis immer verstanden hat, durch die Betonung einer ausgleichenden, vermittelnden Position und die Pflege einer „gemäßigt-konservativen" Haltung auch in wirtschaftlich und politisch unsicheren Zeiten Aufträge zu erlangen, welche ihrerseits sein Ansehen steigerten und festigten.

Um diese Stabilität zu stützen, nutzte Wilhelm Kreis auch immer wieder seine Doppelfunktion als Architekt und Lehrer, seine Stellung als Protagonist der normativen Instanzen, sowohl der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf als auch der Staatlichen Kunstakademie in Dresden. In Düsseldorf sorgte er durch personelle und programmatische Veränderungen für eine Revision des von seinem Vorgänger Peter Behrens eingeleiteten Reformkurses, was der Kunstgewerbeschule im konservativen Rheinland wieder mehr Ansehen und Aufträge in der breiten Öffentlichkeit einbrachte. Auch an der Staatlichen Kunstakademie in Dresden brach Wilhelm Kreis mit den vorgefundenen Traditionen seines Amtsvorgängers Heinrich Tessenow, indem er sich allmählich der sachlichen Formensprache der Moderne annäherte, um den neuen praktischen Funktionsanforderungen gerecht zu werden, ohne aber den repräsentativen Aspekt zu vernachlässigen.[39] Das Deutsche Hygiene-Museum gibt diesen

---

36 Ein Beispiel ist die subtile und äußerst wirkungsvolle Verquickung und Gleichsetzung der Begriffe „*Schlichtheit*" und „*Ehrlichkeit*", die vor allem in den 1940er Jahren vermehrt in Texten des Architekten auftaucht.

37 Meinhold Lurz spricht im Zusammenhang mit den theoretischen Äußerungen von Wilhelm Kreis von einer „*Legitimation des praktischen Eklektizismus*", von „*theoretische(r) Selbstmystifikation als Genie*" oder gar von „*Selbstbeweihräucherung*". Meinhold Lurz: Die Denkmalsentwürfe von Wilhelm Kreis. In: Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittig, Wolfgang Schäche, Angela Schönberger (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 185-197, hier S. 195.

38 Vgl. Achim Preiß: Wilhelm Kreis. Der Kommentar zum Band. In: Roland Jaeger (Hrsg.): Wilhelm Kreis. (Neue Werkkunst). Berlin 1927. Nachdruck der Ausgabe mit Nachwort von Achim Preiß. Berlin 1997, S. I-XI, hier S. XI. Preiß sieht in Wilhelm Kreis den Vorläufer des modernen Stararchitekten, der diesen Status zu einem guten Teil der eigenen Imagepflege verdankt.

39 Vgl. Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993, S. 17/18. Zur Situation an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule siehe auch: Gisela Moeller: Von der Ornamentzeichnung zum Architekturentwurf. In: Hans-Georg Pfeifer: Peter Behrens. Düsseldorf 1990, S. 69 und Anm. 65; Gisela Moeller: Die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule nach Behrens von

Vermittlungsanspruch in Reinkultur wieder. Beachtenswert sind in diesem Zusammenhang aber auch eine Reihe anderer Entwürfe wie zum Beispiel für ein Messehotel in Leipzig (1928-31), ein Rathaus in Cottbus (1927-29) sowie für ein Theater in Ankara (1929). Die angesprochenen „Traditionsbrüche", vor dem ersten Weltkrieg in Düsseldorf und Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre in Dresden, verbindet eine deutlich pragmatische Motivation. Die Bemühungen, durch das jeweilige akademische Amt Einfluss auf die Baupolitik der beiden Städte zu nehmen, waren von Erfolg gezeichnet und die Auswirkungen auf das Bauschaffen in der jeweiligen Region nachhaltig. Das Bemühen von Wilhelm Kreis um eine künstlerisch vermittelnde Haltung, die dem Architekten auch in wirtschaftlichen Krisenzeiten Aufträge sicherte, kommt in der folgenden Äußerung aus dem Jahr 1930 zum Ausdruck:

> „Nicht indem die einen künstlerisch, geschmackvoll, festlich und farbig, und die anderen konstruktiv, sachlich, korrekt und die dritten befangen eingestellt sind, kommen wir zu wirklich neuem, fruchtbarem Leben im Bauschaffen als Kunst. Nun, der Ingenieur braucht den Architekten, dieser den Ingenieur, der feinnervige Farbenmensch den stahlharten Konstrukteur, dieser den abwägenden Gestalter, alles aber den harmonischen Zusammenklang. Man muß sie alle vereinigen oder doch näherbringen, um sich nicht feindlich abzustoßen, sondern gegenseitig zu ergänzen!"[40]

Die in diesem Zitat angelegte Dualität in der Sicht auf die am Bau beteiligten Hauptkräfte muss als eine eher indifferente Neutralitätsbemühung gewertet werden. Architekt und Ingenieur werden hier als komplementäre, gleichwertige Faktoren dargestellt. In den meisten Schriften von Kreis überwiegt die Forderung an den Architekten, als Baukünstler den modernen technischen Möglichkeiten zu einem adäquaten künstlerischen Ausdruck zu verhelfen, da sie allein für sich nicht wirkfähig seien. Die Vereinigung und Synthese der Künste selbst, welche sich in der Idee vom Gesamtkunstwerk ausdrückt, ist bei Wilhelm Kreis, wie oben schon dargelegt, eher eine Einbeziehung oder Hinzuziehung von Künsten zur Verstärkung architektonischer Ausdrucksabsicht. Dabei umfasst sein Bild vom Architekten als Baukünstler oder Baumeister auch die Vorstellung vom genialen Koordinator der übrigen Künste. Sein Selbstverständnis als Künstler ist beeinflusst von einer seit der Romantik verbreiteten Sicht auf den Künstler als ein von der Gesellschaft und ihren Gesetzen unabhängigen, nur seiner Idee verpflichteten Menschen. Begriffe wie *„Berufung"*, *„Eingebung"*, *„(Neu-)Schöpfung"*, *„Bauschaffen"*, *„das schöpferische Bauen"*, Wendungen wie *„ich schuf"* oder *„durchbilden"* tauchen bei Wilhelm Kreis sehr häufig auf, oder es heißt beispielsweise *„Der Bauende versenkt sich wieder in das*

1907 bis 1919. In: Gisela Moeller: Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre von 1903 bis 1907. Weinheim 1991, S. 159-164.

40 Wilhelm Kreis: Wie stehen Bauwissenschaft und Kunst zur Bau-Ausstellung. In: Die Baugilde. Heft 5. Jg. 12. Berlin 1930, S. 435/436, hier S. 436.

Wesen des Bauens selbst"[41]. In einem 1943 entstandenen filmischen Porträt[42] ist der Entwurfsprozess bei Wilhelm Kreis eindrucksvoll inszeniert. Der Architekt entwirft im weißen Kittel in seinem Atelier vor laufender Kamera ein Kriegerdenkmal für den Balkan mit absolut ruhiger Hand in eine vorskizzierte Hügellandschaft hinein, berichtet von der Vorbesichtigung der Gegend und kommentiert *„wie ich eine solche Landschaft, wenn ich mich auf sie besinne, wieder neu auffasse und aus dem Kopf zeichne..."* oder spricht von der rechten Stimmung, die nötig sei, um *„eine Idee in mich aufzunehmen"*. Der Architekt lässt den Filmzuschauer unmittelbar Zeuge der Entstehung von Kunst werden. Der Eindruck vom Kunstwerk als etwas Werdendes, das in eben diesem singulären Moment, in einer Art absichtlich herbeigeführtem Zufall geschaffen wird, wird nichts von seiner Faszination verlieren. Nach Fertigstellung der äußerst wirkungsvollen Zeichnung sagt er, an den Schreibtisch zurückgekehrt, lapidar: *„So entsteht eine Idee."* Zusammen mit der Schlusssequenz des Films, in der der Architekt, bevor er in großer ausholender Geste seine Signatur auf einen Bogen Papier malt, schnell noch die Augen schräg nach oben lenkt, so als versichere er sich noch mal kurz einer fließenden Eingebung, gibt diese Selbst-Inszenierung beredtes, unmissverständliches Zeugnis von seinem Selbstverständnis als Künstler und seiner Sicht vom Künstlertum im Allgemeinen. Die Vorstellung vom Künstler, der einen ihm verborgenen Willen ausführt und dazu nur in sich gehen muss, ist hier ganz eindeutig gegenwärtig.[43] Schließlich ergänzt die Überzeugung das Bild, dass ein wahrer Künstler von allen Bereichen der schönen Künste etwas verstehen sollte.[44]

Die Verbindung der Künste untereinander spielt für den Künstler Wilhelm Kreis eine nicht unwesentliche Rolle. Einen Kernbestandteil seiner Vorstellungswelt bilden die oft hervorgehobenen Berührungspunkte zwischen Architektur und Musik[45]. Wilhelm Kreis, von dem überliefert ist, dass er ein hervorragender Klavierspieler und Tänzer war, ließ sich

41 Wilhelm Kreis: II. Eröffnungsansprache des Bundespräsidenten (BDA) Wilhelm Kreis, Dresden anlässlich der Deutschen Bauausstellung, S. 315. Kreis-Archiv Bad Honnef. Auch: Der Architekt, seine Aufgaben und seine Erziehung nach den Vorträgen auf der Tagung des Bundes Deutscher Architekten in Berlin. In: Deutsche Bauzeitung. Heft 53/54 (1. Juli 1931). Jg. 65. Berlin 1931.

42 Filmarchiv der Persönlichkeiten: Prof. Wilhelm Kreis. Produktion der Deutschen Wochenschau GmbH 1943. Bundesarchiv/Bundesfilmarchiv. Videokopie (Signatur 18434. Lagernummer K 264869).

43 Vgl. Geniebegriff bei Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke Bd. I: Die Welt als Wille und Vorstellung. Stuttgart/Frankfurt am Main 1960, S. 264-279, bes. S. 278.

44 Helmuth Arntz berichtet von dieser Ansicht seines Onkels, der sich neben seinen zeichnerischen Fähigkeiten unter anderem auch auf das Gedichteschreiben, Möbel- und Schmuckentwerfen und Musizieren verstand. Vgl. Helmut Arntz: Der Patenonkel. Vollständiges Typoskript im Kreis-Archiv. 86 Blätter, hier Bl. 18.

45 Die Betonung der verbindenden Elemente der Künste Musik und Architektur, wie Formeigenheiten, rhythmische Gliederung und Gruppierung von Größen, ist historisch nicht neu.

zweifellos von Musik inspirieren. An verschiedenen Stellen seiner Texte und Äußerungen taucht die Idee von der Analogie zwischen Architektur und Musik auf, die ihn fasziniert haben muss.

> „Architektur ist gefrorene Musik. Der einfachste Torbogen, eine Säule, ein Rathaus, alles, was ich mache, strebt zu einer Melodie hin."[46]

> „Eine einfache und eindeutige Idee muß einem Ehrenmal zugrunde gelegt sein wie das Thema in der Musik..."[47]

Theodor Fischer, den Wilhelm Kreis sehr schätzte und dessen Architektur er Vorbildcharakter auch für seine Arbeit beimaß, beschäftigte sich lange mit der Frage der „Musikanalogie"[48]. Fischer spricht ganz allgemein von dem seit der Romantik betonten *„Gefühl"* für *„das Angemessene"*, für die Richtigkeit von Harmonie und Proportionen als ein Ausdruck künstlerischer Genialität. Eine Formulierung Fischers wie: *„Wir aber wollen (...) dankbar die Gottheit verehren, die in uns wirkt in Zahl und Maß."*[49] spiegelt ein Verständnis vom Künstlertum, welches Wilhelm Kreis ohne Zweifel geteilt haben würde. Auch Heinrich Wölfflin, mit dem Kreis über die verwandte Dichterin Ricarda Huch bekannt gewesen sein dürfte, sah in der Ausdruckshaftigkeit der Architektur Parallelen zur Musik gegeben.

> „Wir legen den gehörten Tönen immer ein Subjekt unter, dessen Ausdruck sie sind. (...) Und so in der Körperwelt. Die Formen werden uns bedeutend dadurch allein, daß wir in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen. Unwillkürlich beseelen wir jedes Ding. Das ist ein uralter Trieb des Menschen."[50]

Dass Wilhelm Kreis diese Gedanken fasziniert und sie seine Vorstellungswelt beeinflusst haben, ist mehr als wahrscheinlich, nicht zuletzt, weil sie sich in ein konstruiertes, scheinbar geschlossenes, daher unwiderlegliches Weltbild eingliedern und der Sehnsucht nach einem homogenen Kulturverständnis entgegenkommen. In diesem Zusammenhang ist die Möglichkeit

---

46 Wilhelm Kreis. In: Angriff am Abend. 13. März 1943, zit. nach Ekkehard Mai: undatiertes Typoskript im Kreis-Archiv, 8.S, hier S. 6.

47 Wilhelm Kreis. In: Berliner Lokal-Anzeiger. Morgenausgabe 14. März 1943, zit. nach Ekkehard Mai: undatiertes Typoskript im Kreis-Archiv, 8 S., hier S. 6.

48 Theodor Fischer: Zur Analogie optischer und akustischer Sinnesreize. In: Forschung und Fortschritte. Nr. 2. (10. Januar 1938) Jg. 14. Berlin 1938, S. 13-14. In dem Beitrag geht es um eine Methode der Messung der Wirkung von musikalischen Intervallen auf den Menschen. Fischer stellt Überlegungen an, inwieweit die Intervalllehre der Musik auf die proportionalen Wirkungen der „tektonischen Künste" (Architektur) übertragbar sei. Dem „musikempfänglichen" wird der „verhältnisfühlende" Mensch gegenübergestellt. Siehe auch: Theodor Fischer: Zwei Vorträge über Proportionen. München/Berlin 1934. Fischer verfolgt auch hier, die These seines Lehrers August von Thiersch von der Analogie der Verhältnisse aufgreifend, das Ziel, die verschiedenen Disziplinen um den Problemkreis einer Harmonielehre der Architektur zu bündeln, um einem gemeinsamen Maßsystem für Architektur und Musik auf die Spur zu kommen.

49 Theodor Fischer: Zwei Vorträge über Proportionen. München/Berlin 1934, S. 102. Siehe hierzu auch: Ulrich Kerkhoff: Eine Abkehr vom Historismus oder Ein Weg zur Moderne. Theodor Fischer. Diss. Bonn 1987.

50 Heinrich Wölfflin: Kleine Schriften (1886-1933). Hrsg. v. Joseph Gantner. Basel 1946, S. 15.

der Kunst, unter Mitwirkung einer transzendentalen Instanz Unaussprechliches darzustellen, einen unfixierbaren Ursprung anzudeuten und damit Sinn zu stiften, von Bedeutung. In dem Wissen um die gesellschaftliche Bezogenheit von Kunst und besonders der Architektur liegt die Grundvoraussetzung für Anerkennung und Erfolg des Künstlers. Ein überzeitlicher, universeller Anspruch an das Kunstwerk muss verbunden sein mit allgemein verständlichen, intuitiv nachvollziehbaren Bildern. Nur so kann eine Sinnstiftung funktionieren. Gleichzeitig ist hier die Gefahr leerer Effekte und illusionistischer Scheinrealität angelegt.

> „Die mythische Phantasie des genialisch-freien Schöpfer-Künstlers gerät zunehmend in Wiederspruch zu einer sich immer stärker technisch, ökonomisch, rationalistisch und utilitaristisch organisierenden Umwelt. Der Künstler gelangt so mit dem Versuch, sich einer als trivial empfundenen Wirklichkeit zu entziehen, in ein gesellschaftliches Ghetto. Die intendierte Synthese von Kunst und Leben bewirkt daher letztendlich nicht eine Ästhetisierung des Lebens, sondern eine Trivialisierung der Kunst."[51]

Der dilemmatische Konflikt des Künstlers zwischen originell, individuell und schöpferisch-genial verstandenem Schaffen auf der einen und dem Anspruch, das eigene Schaffen auf der Grundlage der Rezeption von Vorhandenem, Vorgefundenem geschichtlich zu legitimieren, auf der anderen Seite, sind geeignet, auch auf eine Person wie Wilhelm Kreis angewendet zu werden. Der Konflikt löst sich dadurch, indem der Künstler unter Verzicht auf eine mimetische Abbildung des Überlieferten das überkommene „Material" abstrahiert und als symbolische Ausdrucksform, losgelöst von ursprünglichen Sinnzusammenhängen, in neuer Kombination für seine Arbeit nutzbar macht. Notwendige Voraussetzung ist in diesem Zusammenhang ein „simultaner" Geschichtsbegriff, *„in welchem Geschichte vollständig verfügbar ist und überzeitliche Universalität durch die permanente Präsens des historischen Geistes erzeugt wird."*[52] Friedrich stellt die Sage und den Mythos mit seinen Eigenschaften der Überzeitlichkeit und Allgemeingültigkeit, der Vereinigung abstrakter Gedanken und konkreter Bilder und wohl auch Qualitäten wie Pathos, Naivität, Gefühl und Stimmung als ideales Mittel dar, dieses Dilemma zu bewältigen. Diese Überlegungen lassen sich auf das künstlerische Selbstverständnis von Wilhelm Kreis übertragen. Für ihn stellte die germanische Sagenwelt ein spezielles Interessengebiet dar, wovon nicht nur viele Kennwörter seiner Wettbewerbsentwürfe für nationale Denkmäler Zeugnis geben.

---

51 Sven Friedrich: Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie. Tübingen 1996, S. 53.

52 Vgl. Sven Friedrich: Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie. Tübingen 1996, S. 44/45.

Ein wichtiger Leitgedanke im Werk von Wilhelm Kreis ist das Bauen für die Ewigkeit. Durch die Architektur, durch kompositionstechnische Berechnung, Inszenierung und Materialwahl Ewigkeitswerte[53] oder zumindest eine „Aura der überwirklichen Zeitlosigkeit" zu schaffen, zeichnet sich als Ideenhintergrund ab. Das Bedürfnis, die Arbeiten der Gegenwart an der Geschichte zu messen, die Verpflichtung gegenüber der kulturellen Vergangenheit (architektonisch und geistesgeschichtlich) und die seit dem 18. Jahrhundert durch Winckelmann verbreitete Überzeugung von der Vorbildfunktion der Antike bilden eine fundamentale Überzeugung des Architekten, die immer mitschwingt. Das Denkmal ist daher naturgemäß prädestiniert und bevorzugte Bauaufgabe, wenn es darum geht, bleibende, die Zeit überdauernde Werte zu schaffen.

Es gibt in diesem Zusammenhang auch klare Parallelen zu dem romantischen Bedürfnis nach einer Intensivierung des Lebensgefühls durch die Kunst. Eine Affinität zur romantischen Ästhetik, zu der Idee vom höheren, universalen Kunstwerk bis hin zu der Vorstellung, die der Begriff „Kunstreligion" beschreibt, ist bei Wilhelm Kreis nicht von der Hand zu weisen. Seine gelegentliche Berufung auf Spinoza ist nur ein äußerer Hinweis auf eine Beschäftigung mit der Romantik im weitesten Sinne.[54] Kunst und Religion verbindet das Moment des Transzendenten und Unaussprechlichen. Kunstreligiöse Tendenzen[55] lassen sich bei Wilhelm Kreis durchaus finden, nicht nur, wenn es um die mit Emphase geforderte Notwendigkeit der architektonisch-symbolischen Darstellung des Weihevollen, Erhabenen und die monumentale Umsetzung eines Ideenpathos im Kontext der Denkmäler geht.

> „Hier ist l'art pour l'art ausgeschaltet und die sittliche Erhebung abseits selbst der kirchlichen Betrachtung von göttlichem Wert."[56]

---

53 Mai spricht von einer *„Ideologie der Verewigung in Stein"*. Ekkehard Mai: undatiertes Typoskript im Kreis-Archiv, S. 5/6.

54 Vgl. Wilhelm Kreis: II. Eröffnungsansprache des Bundespräsidenten (BDA) Wilhelm Kreis, Dresden anläßlich der Deutschen Bauausstellung, S. 315. Kreis-Archiv. Am Schluss der Rede beruft sich Kreis auf den Philosophen Baruch de Spinoza (1632-1677), indem er verkürzt zitiert: *„Das Glück ist Tugend"*. An anderer Stelle findet sich wiederum der Hinweis auf Spinoza in Verbindung mit demselben Zitat. Vgl. Redeprotokoll „Probleme der Baukunst der letzten 50 Jahre". Undatiertes (1951/52), unpaginiertes Typoskript im Kreis-Archiv, Bl. 6. Kreis bezog sich hier wohl auf den Lehrsatz: *„Die Glückseligkeit ist nicht der Lohn der Tugend, sondern die Tugend selbst"* aus Spinozas philosophischem Hauptwerk „Ethica", hier zit. nach Wolfgang Bartuschat: Spinozas Theorie des Menschen. Hamburg 1992, S. 1.

55 Es sei hier auf die verbreitete Idee vom Museum als Musentempel hingewiesen, die im museologischen Zusammenhang in Kapitel 7 angesprochen ist.

56 Wilhelm Kreis, zit. nach Helmut Arntz: Der Patenonkel. Vollständiges Typoskript, 86 Blätter, hier Bl. 66. Kreis misst dem Denkmalthema in der Architektur eine Beständigkeit zu, einen menschlich-moralischen Wert, welcher den künstlerischen noch übertreffe.

Das Stichwort Religion wird auch in Verbindung mit der Idee von Schönheit, Harmonie und Ebenmaß gebracht. Dass Schönheit in der Vorstellungswelt von Wilhelm Kreis nicht nur ästhetischer Begriff, sondern Maßstab schlechthin war, verdeutlichen überlieferte Aussprüche des Architekten wie *„Die schönen Verhältnisse haben uns alle bezwungen“* oder *„Wir alle glauben an die Religion der schönen Proportionen, auch wenn wir sie verleugnen.“*[57] Auf die potenziellen Gefahren einer ausschließlichen Hinwendung zum Schönen wurde schon hingewiesen.

> „Das interessenlose Wohlgefallen der Ästhetik verklärt den Geist und erniedrigt ihn, indem es sich daran genug sein läßt, zu betrachten, zu bewundern, am Ende blind und beziehungslos zu verehren, was da alles einmal geschaffen und gedacht wurde, ohne Rücksicht auf dessen Wahrheitsgehalt.“[58]

Die Entwicklung, die Wilhelm Kreis im „Dritten Reich“ nahm, seine aktive Beteiligung an der Maßstabslosigkeit der Planungen für Berlin und an der diktatorischen Planungsmethodik der Nationalsozialisten, aber auch seine mündlichen und schriftlichen Bekenntnisse basieren auf dem skizzierten zusammengesetzten Gefüge ästhetisch-formaler und „kulturphilosophischer“ Anschauungen.

> „Es gibt keinen monumentalen Stil für sich und keinen bürgerlichen und industriellen für sich, sondern es gibt nur einen Stil des Bauens zu einer Zeit und für ein Volk, und das ist der Ausdruck der inneren Geschlossenheit und auch der äußeren Stärke, der schön erscheint, weil er wahr ist, und der vom Großen bis zum Kleinsten sich darbietet als eine Schöpfung der deutschen Seele.“[59]

Zum Schluss dieser Betrachtungen zu einigen charakteristischen Grundansichten des Architekten Wilhelm Kreis soll es um unmittelbare Einflüsse und mögliche Vorbilder gehen. Von der akademischen Architekturausbildung in München und der besonderen zeichnerischen Begabung war schon die Rede. Der Einfluss des Lehrers Friedrich von Thiersch mag aber auch in einer unvoreingenommenen Offenheit, einem breiten Spektrum der architektonischen Mittel und einem undogmatischen Verhältnis zu den Formen liegen. Fritz Schumacher spricht im Zusammenhang mit Friedrich von Thiersch, der auch sein Lehrer gewesen war, von einer *„gewisse(n) Wurzellosigkeit seiner akademisch gefärbten Kunst“*, worauf der Umstand

---

57 Wilhelm Kreis, zit. nach Helmut Arntz: Der Patenonkel. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 205-221, hier S. 209.

58 Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt am Main 1966, S. 385.

59 Wilhelm Kreis: Die Großbauten der Partei und des Staates im Bilde der Stadt und der Landschaft. Vortrag auf der Jahrestagung der Deutschen Akademie für Städtebau, Reichs- und Landesplanung in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Heft 43. (26. Oktober 1938) Jg. 72. Berlin 1938, S. 1165/1166. Siehe auch: Wilhelm Kreis: Kriegermale des Ruhmes und der Ehre. In: Bauwelt. Heft 11/12. Jg. 34. Berlin 1943, S. 97; Wilhelm Kreis: Zu meinen Skizzen. Skizzen zu deutschen Kriegerfriedhöfen. In: Sonderdruck aus „Die Kunst im Deutschen Reich“. Ausgabe B. Die Baukunst. Heft 7 (Juli 1941). o.O. (Berlin) 1941, S. 135.

zurückzuführen sei, dass er keine eigene „Schule“ hinterlassen habe.[60] Carl Meißner äußerte sich 1915 über den Einfluss von Paul Wallot auf den jungen Kreis realistisch, wenn er Wallot wohl als *„Erzieher für die Baupraxis“* sieht, Kreis machte für Wallot immerhin die ausführende Detailarbeit am Ständehaus, aber ihm die Rolle eines Lehrers im künstlerischen Sinn in Bezug auf Kreis abspricht.[61] Die Unterschiede in den architektonisch-stilistischen Präferenzen zwischen Wallot und dem jungen Kreis waren wohl sofort gegeben.

> „Auch Semper glaubte, in der Abkehr von der Romantik der Zeit vor ihm, in der Neuschöpfung einer Renaissance mit einer Neu-Aufrichtung des Handwerks, durchaus sachlich zu sein und dem vorwärtsziehenden Geist zur Seite zu marschieren. Charakteristisch für die so lange noch bleibende Historienromantik von der neugotischen Zeit über Semper und Wallot zum Neuklassizismus der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts war das Verharren an Baumethoden, wie sie im allgemeinen aus den Ueberlieferungen übrig blieben und nur schüchtern regten sich neue Bautechniken und ihre Maschinenarbeit auch im Bauen des Architekten, obgleich doch schon vor fast 100 Jahren gewaltige Glashallen entstanden waren und die riesenhaftesten eisernen Brückenkonstruktionen schon Geschichte machten.“[62]

In seinem Verständnis von Sachlichkeit in der Architektur gibt es bei Wilhelm Kreis eine deutliche Übereinstimmung mit dem elf Jahre älteren Theodor Fischer.

> „Sachlich, so übersetzte ich kurzer Hand realistisch und meine damit die bedingungslose Hingabe an die Aufgabe. Ach so! Die 'neue Sachlichkeit' höre ich schon in einem nicht ganz freundlichen Ton. Nicht neue, nein die gute alte Sachlichkeit, die immer am besten gefördert hat: Handwerk und Kunst und auch den Städtebau.“[63]

Eine ganz ähnliche, im Innersten variable Haltung ermöglichte auch Wilhelm Kreis eine allmähliche Annäherung an die durch das Bauhaus etablierten Formenelemente des neuen Bauens. Im Zusammenhang mit der Bewertung der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums soll noch auf dieses Verständnis von Sachlichkeit eingegangen werden.

Als künstlerisch einflussreiche und für ihn persönlich vorbildliche Persönlichkeiten erwähnt Wilhelm Kreis an unterschiedlichen Stellen neben Theodor Fischer (1862-1938)[64] vor allem

---

60 Fritz Schumacher: Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters. Stuttgart 1935, S. 131ff. Wie den jungen Wilhelm Kreis hatte Thiersch auch Theodor Fischer an Wallot in Berlin empfohlen.

61 Carl Meißner: Wilhelm Kreis. In: Westermanns Monatshefte. Heft 7 (März 1915). Jg. 59. o.O. 1915, S. 193-204, hier S. 195.

62 Wilhelm Kreis: Romantik und Sachlichkeit in der modernen Architektur. Vortrag von Architekt BDA Prof. Dr.-Ing. Kreis anläßlich der Eröffnung der Architekturausstellung des BDA Landesbezirk Rhein-Ruhr im Folkwang-Museum Essen. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1623-1625, hier S. 1624.

63 Theodor Fischer: Die Stadt. Festvortrag gehalten bei der akademischen Jahresfeier der Technischen Hochschule München im Dezember 1927. In: Die Baukunst. Heft 2. Jg. 4. 1928, S. 33-57, hier S. 49.

64 *„(...) während wohl keiner so ausgezeichneten Einfluß auf die geschmackliche Verbesserung der einfachen Bauweise ausübte, als Theodor Fischer, dessen Einfluß auch auf dem Monumentalgebiet von Bedeutung war.“* Wilhelm Kreis: Die Erziehung des Architekten. In: Deutsche Bauzeitung. Nr. 93. Jg. 45. Berlin 1911, S. 798-800, hier S. 798.

auch die Architekten Gabriel von Seidl (1848-1913), Alfred Messel (1853-1909), Bruno Schmitz (1858-1916)[65] und Heinrich Tessenow (1876-1950). Carl Meißner konstatiert Kreis' frühe Bewunderung für die Kerngedanken eines Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) in Bezug auf den Villenbau.[66] Dass Wilhelm Kreis, der den Jugendstil heftig ablehnte, beispielsweise die antikisierende Richtung eines Franz von Stuck (1863-1928)[67] vorzog, bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Explizit nennt Kreis in einem Vortrag von 1951[68] neben seinen Museumsbauten in Düsseldorf und dem Deutschen Hygiene-Museum in Dresden einige Bauten, die er als besonders herausragend und beispielhaft einstuft. Darunter sind vor allem der in den Jahren 1914-28 entstandene Stuttgarter Bahnhof seines Freundes Paul Bonatz (1877-1956), das IG-Farben-Verwaltungsgebäude aus den Jahren 1928-30 von Hans Poelzig (1869-1936) und das 1911/12 entstandene Mannesmann-Haus von Peter Behrens (1868-1940).

Die Vorliebe des Architekten Wilhelm Kreis für die Baukunst der Antike und ganz besonders für die ägyptische Architektur, an der ihn vor allem die einfachen Mittel, der Ewigkeitsaspekt und die Landschaftsbezogenheit der Monumente reizt, ist überliefert. Von vorbildlicher Funktion ist dem Architekten Wilhelm Kreis besonders die um 1800 entstandene Architektur, die er in seinen Texten auch gelegentlich als „Bürgerstil" bezeichnet und die für ihn stilistische „Übereinkunft", *„Übereinstimmung von Inhalt und Erscheinung"*[69] und *„charaktervolle Einheit"*[70] verkörpert. An der meist Entwurf gebliebenen sogenannten „Revolutionsarchitektur" dürfte Wilhelm Kreis zum einen der atmosphärische Zeichenstil nach dem Vorbild der suggestiven visionären Architekturstiche Giovanni Battista Piranesis (1720-1778), zum anderen die Rückführung auf architektonische Urtypen (Elementarisierung), die strikte Geometrisierung, die Verwendung einfacher stereometrischer Baukörper in axialer Anordnung und die Tendenz zur Monumentalisierung angesprochen haben. In diesem Zusammenhang sei der 1796/97

65 Kreis sah in Alfred Messel und Bruno Schmitz *„Vorkämpfer für eine neue Monumentalkunst"*. Wilhelm Kreis: Die Erziehung des Architekten. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 93. Jg. 45. Berlin 1911, S. 798-800, hier S. 798.

66 Vgl. Carl Meißner: Wilhelm Kreis. In: Westermanns Monatshefte. Heft 7 (März 1915). Jg. 59. o.O. 1915, S. 193-204, hier S. 200.

67 Vgl. Wilhelm Kreis: Die Erziehung des Architekten. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 93. Jg 45. Berlin 1911, S. 798-800, hier S. 798.

68 Vgl. Wilhelm Kreis: Vortragsvorlage zur Darmstädter Jubiläumsausstellung. Typoskript im Kreis-Archiv vom 8.6.1951, 5 S., hier S. 2.

69 Wilhelm Kreis, zit. nach Helmut Arntz: Der Patenonkel. Vollständige Fassung im Kreis-Archiv. Typoskript, 86 Blätter, hier Bl. 63.

entstandene, nicht ausgeführte Entwurf für ein Denkmal König Friedrich des Großen von Friedrich Gilly (1772-1800) erwähnt, der das Interesse von Wilhelm Kreis besonders im Hinblick auf die Entwicklung eines architektonischen Denkmals gefunden hat.[71] Unterschiedliche Traditionen (z.B. ägyptisierende Elemente, griechische Tempelmotive) sind durch einen hohen Abstraktionsgrad miteinander verbunden. Ein weiteres Bauwerk des 18. Jahrhunderts, das Wilhelm Kreis erwähnt, ist das in den Jahren 1788-91 entstandene Brandenburger Tor in Berlin von Carl Gotthard Langhans (1732-1808). Hier bewundert Kreis „architektonische Strenge“ und „gute Verhältnisse“.[72]

8.3. Auf sachlicher Basis – aber nicht ohne Pathos

Die Anlage des Deutschen Hygiene-Museums von Wilhelm Kreis vermittelt zunächst und vor allem eine klare Organisation in der Anordnung der einzelnen Gebäudeteile zueinander. Der Bau trägt einige stilistische Elemente, die allgemein als charakteristische Merkmale der Moderne in der Architektur gelten. Es sind dies besonders die weiße Wand, das flache Dach und Fensterbänder. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, dass diese Attribute hier in einem anderen Sinn benutzt worden sind als in der Architektur der „Neuen Sachlichkeit“. Wie in Kapitel 5 schon näher erläutert, hat die weiße Farbe, die mehrere Funktionen übernimmt, hier vor allem Symbolcharakter. Sie wird als eine Art Rahmenmotiv eingesetzt und ist ein wichtiger Ausdruckswert im Hinblick auf die beabsichtigte Bedeutungsebene der Architektur. Die Flachdächer der Kopfbauten sind durch die leicht überkragende Gesims-Platte und die sich daraus ergebende Verschattung eher konventionell aufgefasst. Auch die Fensterbänder sind nicht etwa ohne Unterbrechung über die ganze Längswand der Hofflügel geführt, sondern immer durch vertikale Stützenelemente aufgeteilt. Bei dem obersten Lichtband handelt es sich streng genommen nicht um ein solches, sondern um eine aufgesetzte Laterne, die formal und funktionell einem Dachabschluss entspricht. Die Außenwände der Hofflügel sind zwar scheibenähnlich aufgefasst, wirken aber weder dünnleibig noch leicht oder gar transparent. Vor

---

70 Wilhelm Kreis, zit. nach Helmut Arntz: Der Patenonkel. Vollständige Fassung im Kreis-Archiv. Typoskript, 86 Blätter, hier Bl. 64.

71 Mit diesem Denkmalentwurf sei *„Gilly der Begründer einer neuen heroischen Denkmalkunst geworden“*, schreibt Kreis 1943. Wilhelm Kreis: Kriegermale des Ruhmes und der Ehre. Im Altertum und in unserer Zeit. In: Die Bauwelt. Heft 11/12. Jg. 34. Berlin 1943, S. 1-8, hier S. 5.

72 Vgl. Wilhelm Kreis, zit. nach Helmut Arntz: Der Patenonkel. Vollständige Fassung im Kreis-Archiv. Typoskript, 86 Blätter, hier Bl. 61/62. Am Rande sei erwähnt, dass das Brandenburger Tor ursprünglich eine Farbfassung aus kalkweiß (!) schimmerndem Marmorersatz besaß. Vgl. Tilmann Buddensieg: Berliner Labyrinth, neu besichtigt. Von Schinkels Unter den Linden bis Fosters Reichstagkuppel. Berlin 1999, S. 140.

allem in dem Verzicht auf jeglichen Bauschmuck und Dekor und in der Konzentration auf die Grundelemente des Bauens, Wand, Öffnung und Stütze, kommt das Dresdner Museum mit seinen schlichten stereometrischen Baukörpern den Forderungen und Prinzipien des Neuen Bauens der 1920er Jahre grundsätzlich entgegen. Wie sich an den erwähnten leichten „Abwandlungen" der eingesetzten Elemente des Neuen Bauens schon andeutet, ist der Rahmen für die Aufnahme zumindest von „revolutionären" architektonischen Neuerungen deutlich begrenzt. Merkmale wie Kragplatten, ungebremst durchlaufende Fensterbänder, große Glasflächen ohne Sprossen, überhaupt transparente Fassaden, die einen „fließenden" Übergang zwischen Innenraum und äußerer Umgebung ermöglichen, sind hier undenkbar.[73]

Der von Wilhelm Kreis und von der zeitgenössischen Kritik in Bezug auf den Dresdner Museumsbau immer wieder betonten sachlichen Architekturauffassung liegt ein anders verstandener Begriff der „Sachlichkeit" zu Grunde. Während die Vertreter der modernen Richtung der 1920er Jahre Architektur als Ergebnis sachlicher Überlegungen und vor allem als Ergebnis eines industrialisierten, standardisierten und rationalisierten Bauprozesses betrachteten und in diesem Sinn mit Begriffen wie „Funktionalismus", „Zweckmäßigkeit" und „Sachlichkeit" operierten, verstanden die Vertreter traditioneller Architekturauffassungen, die ebenfalls den Begriff der Sachlichkeit für sich in Anspruch nahmen, diesen als ideale Umschreibung überlieferter, altbewährter, handwerklich solider Baumethoden. So kam es zu dem „paradoxen" Phänomen, dass einige Traditionalisten in der deutschen Architektenschaft die Moderne als „unsachlich" hinstellten.[74]

> „Der so unsachlich geführte Kampf um die richtige bzw. unrichtige Sachlichkeit verbarg nur oberflächlich, daß es sich hier nicht um die reine Sachlichkeit als solche, sondern um die architektonische Form, um den zu wählenden Stil drehte. Die neuen bzw. alten Stilformen wurden dabei nicht wertneutral gesehen, sondern mit unterschiedlichen Wertvorstellungen und Gefühlsmomenten verknüpft."[75]

---

73 Vgl. Ralf Schiller: Ein weißer Tempel für Dresden. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 141-155, hier S. 149/150 und S. 154.

74 Vgl. Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg. 1869-1949. Maler - Publizist - Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Essen 1989, S. 143. Zum Begriff der „Sachlichkeit" siehe auch: Fritz Schmalenbach: The Term „Neue Sachlichkeit". In: Art Bulletin. 22. September 1940, S. 161-165; Alan Colquhoun: Kritik und Selbstkritik in der deutschen Moderne. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994, S. 251-271. Colquhoun weist darauf hin, dass der Begriff „Sachlichkeit" in der Architekturkritik schon vor dem ersten Weltkrieg von Muthesius benutzt wurde und vermutlich auf Lichtwark zurückgeht.

75 Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg. 1869-1949. Maler - Publizist - Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Essen 1989, S. 144.

Berücksichtigt man die unterschiedlichen Bedeutungsakzente des Begriffs der Sachlichkeit in den 1920er Jahren und analysiert den Kontext, in dem von „sachlicher Haltung“ die Rede ist, wird eine sehr fein abgestufte Bewertung von Architektur möglich. Bei aller offensichtlichen Zweckorientierung und trotz der Verwendung von Architekturelementen der „Neuen Sachlichkeit“ ist der Museumsbau von Wilhelm Kreis nicht sachlich im Sinne einer notwendigen logischen Konsequenz aus rationalen, funktionalistischen und konstruktiv-technischen Bedingungen und Gegebenheiten.

Achim Preiß spricht im Zusammenhang mit der Museumseigenschaft der Institution von einer *„kulturell überformte(n) Sachlichkeit“*[76], was sich auch in Bezug auf das zu Grunde liegende Verständnis von architektonischer Sachlichkeit anwenden lässt. Die Konstruktion und Funktion haben hier keine alleinige Gestaltungskompetenz, sondern bedürfen der künstlerischen Überarbeitung und des gestalterischen Eingriffs durch den Architekten. Eine solche Haltung kommt besonders in den folgenden Äußerungen von Wilhelm Kreis anlässlich der Museumseröffnung 1930 zum Ausdruck. Hier wird auch eine eindeutige Position gegenüber bestimmten stilistischen Erscheinungen der Moderne beziehungsweise gegenüber der „Neuen Sachlichkeit“ in der Architektur bezogen.

> „Ein solches Heiligtum, das dem Wohle des Volkes gewidmet ist, ist zwar mit rein sachlichem Material der Technik praktisch möglich zu gestalten, aber dem Wesen nach würde dieses unzureichend sein.“[77]

> „Im Äußeren und Inneren dachte ich mir das Werk trotz aller Schlichtheit in einer solchen Baugesinnung auszuführen, aus der eine edle, starke und freie Gestaltung lebenswahr sich entwickle, also ohne Spielereien, ohne modernistische Versuche. Die reine Sachlichkeit allein kann ein solches Bauwerk nicht lebenswahr gestalten, denn der Wille unserer Zeit, der über dem Bau der reinen Sachlichkeit auch höhere geistige Ziele vor sich sieht, darf nicht verkannt und vergessen werden, muß vielmehr in diesem Falle Räume von solchem Wert gestalten, daß sie dem großen Inhalt des Deutschen Hygiene-Museums ein würdiges Gefäß bieten.“[78]

Viele Eigenschaften der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums sind Ausdruck einer konventionellen, akademischen Kunstauffassung und spiegeln die Verwurzelung des Architekten in der Tradition wieder. Zu diesen Merkmalen gehören das statische Gleichgewicht durch die Komposition der einzelnen, für sich genommen unselbstständigen kubischen Baukörper, der

---

[76] Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 197-207, hier S. 205.

[77] Wilhelm Kreis. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1930/47, Bl. 6).

[78] Wilhelm Kreis: Geleitworte zur Einweihung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. Sonderbeilage des Dresdner Anzeigers Nr. 228 (16. Mai 1930). Jg. 200. Dresden 1930, S. 5/6. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Zeitungsausschnittsammlung (Z Bd. 5, Bl. 4).

tektonische Aufbau, der mit Ausnahme der Hofflügel auch an den Fassaden ablesbar bleibt, die Hierarchie der Formen, die fixierte und den ganzen Komplex dominierende Hauptachse und die streng eingehaltene, starre Symmetrie, der Rückgriff auf historische Urmotive wie beispielsweise das Tempelmotiv an der Schaufassade, die blockhaft geschlossene, statuarische Auffassung der Gebäudeteile und die damit verbundene Isolierung und Abkapselung des Innenraums von der Außenwelt. Der Kubus vermittelt hier nicht Volumen im Sinne von offenem Raum, sondern eher kompakte Abgeschlossenheit und Massivität. Der Dachgarten und die Fensterbänder sind diesem Kontext aufgesetzt und wirken daher ganz anders als dieselben Stilelemente in den Architekturen des sogenannten „Internationalen Stils“, deren Dachterrassen und großflächige Durchglasungen den Baukörper mitunter als einen allseits geöffneten dünnwandigen geometrischen „Hohlkörper“ erscheinen lassen. Der Dresdner Museumsbau wirkt dagegen eher abweisend als einladend und vermittelt durch seine Beziehungslosigkeit zur Umgebung auch eine gewisse Distanz zur Wirklichkeit.

Ein wichtiger Aspekt ist die am Bau deutlich ablesbare Absicht, Bedeutungshaftigkeit zu inszenieren. Dies gelingt mit Hilfe der Sakralisierung des Profanen (Grundriss) und der Monumentalisierung (Schaufassade, Ehrensaal). Als Mittel zur Erzeugung von Sakralität (Ewigkeitsmetapher) und Monumentalität wurden bereits erwähnt: Achsialität und festgelegte Hauptrichtung, statische Blockhaftigkeit, Gleichgewicht durch strenge Symmetrie, breite Lagerung der Baumassen, durch geböschte Sockel betonte Erdverbundenheit und Schwere, abschirmende Eingangssituation durch vorgelagerte Portikus, überschaubare Ordnung der Fassaden durch rhythmisierende oder gruppierte Wandöffnungen, Reduzierung und Vereinfachung zu einem weißen schmucklosen, kargen Baukörper. Sowohl der andeutungsweise Rückgriff auf überlieferte historische Grundmuster als auch die Verarbeitung moderner Formen ist hier dazu geeignet, ehrfurchtsvolle Stimmung oder zumindest Respekt vor dem Inneren zu erzeugen. Gekonnt bedient sich Wilhelm Kreis beim Deutschen Hygiene-Museum auch des „sachlichen“ Formenrepertoires, um eine ganz bestimmte Ausdrucksqualität der Architektur zu erreichen, deren Grundstimmung als irrational, metaphysisch pathetisch umschrieben werden kann.

Trotz vorsichtiger Annäherung an die Moderne beziehungsweise trotz eines „Kokettierens“ mit dem Stil des Neuen Bauens der 1920er Jahre ist die Architektur des Deutschen Hygiene-Museums nicht avantgardistisch oder experimentell. Es handelt sich weder um eine entmonumentalisierte noch um eine anonyme Architektur, wie sie die Gebäude der „Neuen

Sachlichkeit“ auszeichnet. Der Dresdner Museumsbau von Wilhelm Kreis ist von einer traditionell-akademischen Ästhetik geprägt. In einer bewusst eklektizistischen Haltung bedient sich der Architekt der Stilelemente, die künstlerisch der beabsichtigten Ästhetik und inhaltlich der gewünschten Inszenierung des Hygiene-Anliegens dienlich sind. Klassizistische Stilelemente stehen neben solchen der Moderne. Die Beschreibungen von Walter Curt Behrendt über die Eigenschaften des Eklektizismus aus dem Jahr 1928 sind auf das 1927 bis 1930 gebaute Dresdner Museum anwendbar:

> „Gleichwohl wird man sich darüber klar sein müssen, daß dieser Eklektizismus, der als ein Produkt der akademischen Lehre das architektonische Schaffen der Zeit beherrscht, nicht der Beginn einer Entwicklung ist, sondern ein Ende. So wohltätig er in erzieherischer Hinsicht gewirkt hat, so wenig seine geschichtliche Bedeutung in der Gesamtentwicklung zu verkennen ist, (...), er stellt im Grunde doch nur eine Fortsetzung posthumer Ideen dar. Wandlungsfähig in der formalen Erscheinung, täuscht er gelegentlich darüber hinweg, daß er seiner Herkunft nach in den Kunstanschauungen des Klassizismus wurzelt. Er ist wie dieser eine abgeleitete Kunst, die mit fertig übernommenen Formen ein wechselvolles, aber doch immer nur ästhetisches Spiel treibt. Diese akademische Architektur ist und bleibt l'art pour l'art: eine Kunst, die durch das Mittel der Kunst, nicht durch das unbefangene Erlebnis der Wirklichkeit zu ihrem Werk gelangt. (...) Auf diesem Wege gelingen ihm originelle Gebilde individueller Sonderformen, in denen freilich für die unbedingten, rationellen Wahrheiten der Zeit, unserer Zeit, wenig Platz ist.“[79]

Die akademische Haltung in der Architektur sieht Behrendt Ende der 1920er Jahre als nicht mehr zeitgemäß an, da sie den konstruktiven Problemen, bedingt durch neue Baustoffe und Bauverfahren, nicht mehr gerecht wird.

> „Und angesichts dieser von allen Seiten auftauchenden Probleme treten immer wieder Zweifel auf an der Haltbarkeit der akademischen Lehre, die aus der klassizistischen Tradition ein unfehlbares Dogma gemacht hat. Man fühlt, daß die Zeit des Klassizismus erfüllt ist, daß seine ästhetischen Probleme erschöpft und zu endgültigem Abschluß gebracht sind.“[80]

In der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums gelang Wilhelm Kreis mit Hilfe des eklektizistischen Ansatzes beziehungsweise eines *„künstlerische(n) Relativismus“*[81] Ende der 1920er Jahre ein idealer Ausdruck des Zeitgeists. Zeitgenössische Strömungen und gesellschaftlich-kulturelle Voraussetzungen spiegeln sich an diesem Bau wieder, der eine wohl kalkulierte Verbindung von moderner Technik und künstlerischer Überformung darstellt. Daher ist es „auf den ersten Blick“ nicht möglich, das Gebäude in die bekannten Kategorien „modern“

---

79 Walter Curt Behrendt: Vom Neuen Bauen. I: Akademische Baukunst. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26 (1927/28). Berlin 1928, S. 347-353, hier S. 351/352.

80 Walter Curt Behrendt: Vom Neuen Bauen. II: Die Stilbewegung. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26 (1927/28). Berlin 1928, S. 420-426, hier S. 420.

81 Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 197-207, hier S. 205.

oder „konservativ“ einzuteilen.[82] Nach Auswertung der verschiedenen, virtuos zusammengesetzten Architekturelemente lässt sich sagen, dass es sich bei dem Dresdner Museum nicht wirklich um einen Bau der Moderne handelt. Dies nicht nur, weil der Architektur visionäre, experimentelle Züge fehlen, sondern vor allem, weil durch sie ein entschieden konservatives Architekturverständnis verkörpert ist. Obwohl der Bau in seiner Entstehungszeit sicher nicht fortschrittlich im Sinne von zukunftweisend war, zeichnet er sich durch eine sehr anspruchsvolle ästhetische Gestaltung aus. Es handelt sich bei dem Deutschen Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis zweifellos um eine qualitätvolle Architektur.

Innerhalb des Gesamtwerks des Architekten Wilhelm Kreis stellt das Deutsche Hygiene-Museum zusammen mit dem Bahnhofsgebäude für Meißen eine Ausnahmeerscheinung dar. Kreis selbst gibt dem Dresdner Museum in seinen Erinnerungen einen besonderen Stellenwert:

> „Ungern verliess ich mein Lehramt und die Leitung der Bauabteilung an der Düsseldorfer Akademie, aber gern übernahm ich die bedeutende Bauaufgabe. Sie hat mich zu einem neuen Ziel geführt. Ich hatte diejenige Aufgabe, die von mir eine neue Lösung auf einem neuen Weg verlangte. Die kühnste Verwendung der Sonnenstrahlen mit ihren Brechungen und ihrem neuen ruhigsten Auffangen ist mir gelungen. Die einseitige Schrägung der Dachneigung, die langen Fensterbandanordnungen der Schauräume machten Aufsehen und der äusserst praktische Zweck dieser Maßnahme brachte mir manchen Gegner und viel Kopfschütteln. Dass ich 1927 solche Ideen in Dresden vorbrachte und ihre Ausführung mit dem weitsichtigen Präsident des Instituts durchsetzte, war für diese schöne Stadt, die immer noch den schönen Barockschlössern nachschwärmte, eine fast unverdauliche Kost – aber der klassische Geist der Front zum grossen Garten, eines noch von den letzten Stilresten gereinigten Eingangs und Saalbaues, versöhnte viele!“[83]

Die angesprochene Annäherung an die Formensprache der Moderne kann jedoch eindeutig als zeitbedingt, das heißt auch als eine Folge der allgemein schlechten wirtschaftlichen Lage betrachtet werden. Zur künstlerischen Steigerung der Architektur schien dem Architekten hier offensichtlich nicht schmückende Verkleidung geboten, sondern konsequente Reduktion und Vereinfachung, wobei die ästhetischen Möglichkeiten der Reduktion im Vordergrund standen. Auf ihre geometrische Grundgestalt reduziert werden Baukörper in ihrer plastischen Qualität hervorgehoben. In der wohl durchdachten Beschränkung wollte sich Wilhelm Kreis nicht auf Modetendenzen einlassen, sondern mit Hilfe äußerster Schlichtheit und Zurückhaltung der Architektur eine solide Dauerhaftigkeit erreichen.

---

[82] Vgl. Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 197-207, hier S. 205/206.

[83] Wilhelm Kreis: Typoskript mit handschriftl. Zusätzen datiert vom 17. Dezember 1952, 9 S., hier S. 6. Kreis-Archiv Bad Honnef.

Schon anlässlich des Ideenwettbewerbs 1920 wurden die Forderungen der Zeit an eine angemessene Architektur erörtert. Oskar Kramer fordert Einfachheit, Schlichtheit und den Verzicht auf Blendelemente in der Architektur. Ein Museumsbau solle zwar *„feiertäglich“* und monumental, aber angesichts der schwierigen Zeiten weder reich noch pompös sein. Kramer benutzt den Ausdruck *„Hungerstil“* und fordert eine Architektur, die *„mit beiden Beinen auf dem Boden stehen (soll)“*.[84] Auch für Wilhelm Kreis war der beim Museumsbau schließlich gewählte reduzierte Stil sehr wahrscheinlich nur bedingt durch die äußere Notwendigkeit zur Sparsamkeit.

> „Für Wilhelm Kreis war dieser Stil nichts anderes als eine zeitbedingte Reduktion auf das Notwendige, aber keinesfalls ein baukünstlerischer Hinderungsgrund, sondern eher eine produktive Herausforderung.“[85]

Die meisten Einschätzungen der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums berücksichtigen den oben beschriebenen „Zwitterzustand“ der Architektur, den man an der Oberfläche wahrzunehmen glaubt. Dieter Bartetzko (1985) spricht von einer *„gekonnte(n) Gratwanderung zwischen Archetyp und Moderne“*[86], Achim Preiß (1992) wertet den Museumsbau als eine *„Synthese von Tradition und Fortschritt“*[87] und Martin Roth (1990) sieht in dem Deutschen Hygiene-Museum den *„Bau eines Denkmals der Ungleichzeitigkeit und seiner* (Kreis, Anm. d. Verf.) *eigenen politischen Einstellung“*[88] gegeben.

> „Diese Architektur ist (...) ein bedenklicher Versuch, Zeitströmungen in einen Stil zu vermischen. Was daraus entstand, war ein Hybrid, eine Kreuzung zwischen archaischem Monumentalismus mit Anklängen an die Behrens'sche Zweckbau-Architektur und den Konstruktivismus des 'Neuen Bauens'. Mit letzterem sollte die vermeintliche Fortschrittlichkeit des Museums und seine Position in der modernen Industriegesellschaft auf die Außenhaut des Gebäudes projiziert werden.“[89]

Dass man bei der Architektur des Dresdner Museums von einer Art „applizierter Moderne“ sprechen muss, dürften die Ausführungen gezeigt haben. Die von Achim Preiß konstatierte

---

84 Vgl. Oskar Kramer: Hygienemuseum Dresden. In: Baugilde Nr. 48/49 (22. Dezember 1920). Jg. 2. Berlin 1920, S. 1-3.

85 Achim Preiß: Wilhelm Kreis (1873-1955). Ein biographischer Abriß. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 9-24, hier S. 13.

86 Dieter Bartetzko: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten. Hamburg 1985, S. 43.

87 Achim Preiß: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 197-207.

88 Martin Roth: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7). Berlin 1990, S. 205.

Synthese aus Tradition und Fortschritt scheint allerdings nicht ganz ausgewogen. Es überwiegt nach genauerer Betrachtung der Architektur das traditionsverbundene, konservative Moment. Die Betrachtung der hinter der Institution des Hygiene-Museums stehenden museologischen Motivationen konnte dies sehr deutlich bestätigen. Genauso wie eine lebendige Auseinandersetzung mit den Inhalten des Museums (Volksbelehrung!) von Anfang an nicht vorgesehen war, war sie es auch nicht in Bezug auf die Architektur. Hierin liegt auch die einheitliche und überzeugende Wirkung des Baus. Diese genaue Übereinstimmung zwischen Inhalt und äußerer Präsentation macht das Deutsche Hygiene-Museum als ein sehr authentisches Zeitphänomen so außerordentlich wertvoll. Seine Architektur bezeugt besonders glaubwürdig das Zusammenwirken verschiedener geistig-kultureller Strömungen und den zerbrechlichen Schwebezustand einer Zeit kurz vor der unheilvollen Wende, die 1933 offiziell besiegelt ist.

> „Noch Ende der zwanziger Jahre ließ Kreis sich von dem zu Beginn des Jahrhunderts entwickelten Plan einer ewigen und reinen Stätte der Volksaufklärung leiten und gestaltete das Hygiene-Museum entsprechend als Kultbau, welcher für alle Zeiten über den Wechselfällen des Lebens stehen sollte.“[90]

8.4. Tendenzen in der Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Zur Bestimmung der zeitgeschichtlichen Bedeutung des Deutschen Hygiene-Museums wurden bisher die kulturhistorischen Einflüsse und Vorbedingungen (Kapitel 4) sowie die Rolle der museologischen Entwicklungen (Kapitel 7) berücksichtigt. Mit der Einordnung der Architektur des Dresdner Museumsbaus in das allgemeine Baugeschehen der 1920er Jahre kann das bisher gewonnene Bild von der charakteristischen Einheitlichkeit und dem hohen Grad an zeitgeschichtlicher Authentizität des Deutschen Hygiene-Museums komplettiert werden.

Das kulturelle Klima der Weimarer Republik, das gekennzeichnet war von künstlerischer Freiheit, Innovationsgeist, Experimentierfreude, utopischem Optimismus und kritischer Aggressivität auf der einen und den neuen Möglichkeiten der kosmopolitischen, modernen, technizistischen Industrie- und Massengesellschaft auf der anderen Seite, war verantwortlich für eine bisher nie da gewesene Vielfalt künstlerischer Stilauffassungen, Gestaltungsverfahren und ästhetischer Ansätze. Die Reaktionen auf die gesellschaftlichen Umwälzungen waren sehr

---

89 Martin Roth: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7). Berlin 1990, S. 205.

90 Ralf Schiller: Ein weißer Tempel für Dresden. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 141-155, hier S. 143.

gespalten, so dass sich eine große Kluft zwischen traditionsgebundenen Kräften und fortschrittsgläubigen, herausfordernden Vertretern der Moderne ergab.[91] Diese Kluft manifestierte sich in ihrer Unüberwindlichkeit allerdings erst durch das einschneidende Ereignis des ersten Weltkriegs. Barbara Miller Lane schildert in dem Ziel der Überwindung der als überladen empfundenen historistischen Architektur der Gründerzeit das verbindende Moment innerhalb der heterogenen Vorkriegsarchitektur.

> „Trotz aller Unterschiede zwischen Gropius und Bonatz einerseits und Bonatz und Behrens andererseits lief durch den größten Teil der progressiven Vorkriegsarchitektur ein roter Faden. Gropius, Bonatz, Olbrich, Behrens und sogar Schultze-Naumburg teilten die gleiche Vorliebe für einfache kubische Formen. Von den meisten dieser Architekten ließ sich außerdem sagen, daß sie ihre Bauten nicht nur als Fortentwicklung eines bestimmten historischen Stils sahen oder als zweckorientierte Organisationseinheiten, sondern als neuartige Formen im Raum, fast als abstrakte Skulpturen. Trotz ihres gemeinsamen Anliegens bevorzugten progressive Architekten verschiedene Formen und Materialien. Ebenso bewerteten sie das traditionelle Moment der Architektur unterschiedlich. So zeigten auch ihre stilistischen Mittel eine große Vielfalt. Das Bewußtsein für ihre gemeinsamen Ziele führte zu gegenseitiger Toleranz. Jeder hielt die Gebäude seiner Konkurrenten für fortschrittlich. Daß sie ihre voneinander abweichenden Methoden nicht für unvereinbar hielten, beweist auch die aktive Mitarbeit fast aller Architekten im Deutschen Werkbund.“[92]

Die im 1907 gegründeten Deutschen Werkbund vereinigten Architekten wollten eine grundlegende Erneuerung der Architektur. Durch die Befreiung von Dekoration, die Besinnung auf Funktion und funktionsbetonte Wirtschaftlichkeit sollte das Wesentliche angestrebt werden. Praktische Probleme der Bautechnik wie Konstruktion und Material spielten neben dem Problem der Raumbildung eine Rolle. Die Kölner Werkbundausstellung von 1914, die einen Überblick über die Vielfalt von Stilen und Formen der Vorkriegszeit gab, gilt als Meilenstein in der Herausbildung der modernen Architektur. Die Ausstellung thematisierte alle Frage- und Problemstellungen der Gestaltung der Zeit. Obwohl sich die verschiedenen Lager der Traditionalisten und Modernisten, der Nationalisten und Internationalisten schon damals auseinander zu bewegen drohten, war die Diskussion zwischen den verschiedenen Parteien innerhalb des Deutschen Werkbunds noch in keiner Streitfrage verhärtet. Das sollte sich nach 1918 jedoch ändern.[93]

Die vorhandenen unterschiedlichen Positionen und architektonischen Ansätze erfuhren durch das Ereignis des ersten Weltkriegs eine drastische Verschärfung, die in die zunehmende Polarisierung und die kontroverse, zum Teil aggressive Architekturdiskussion der 1920er Jahre mündete. Nach dem Krieg zeigte sich der radikale Bruch innerhalb der Architektenschaft in zwei

---

91 Vgl. Erich Steingräber (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979, S. 9/10.

92 Barbara Miller Lane: Architektur und Politik in Deutschland 1918-1945. Braunschweig 1986, S. 36.

93 Vgl. Joan Campbell: Der Deutsche Werkbund. 1907-1934. München 1989, S. 87-99.

fundamental unterschiedlichen Lebenshaltungen, die Norbert Borrmann vielleicht etwas verkürzt, aber sehr plakativ mit den Begriffspaaren Naturverbundenheit und Großstadtfeindlichkeit beziehungsweise Naturgleichgültigkeit und Großstadtbejahung beschreibt.[94]

Im Mittelpunkt der meisten Darstellungen zur Architekturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland stehen die herausragenden Zeugnisse der Avantgarde-Bewegungen, oder sinnvoller ausgedrückt, der verschiedenen modernen Architekturströmungen, obwohl diese keinesfalls als repräsentativ für das gesamte Baugeschehen dieser Zeit anzusehen sind. Im Folgenden soll zunächst die Bewegung des Neuen Bauens erläutert werden.

Mit dem Begriff „Neues Bauen“ wird die architekturgeschichtlich bedeutende Strömung der 1920er und 1930er Jahre bezeichnet, die sich vor allem in Deutschland unter den besonderen Gegebenheiten der Weimarer Demokratie herausbildete. Andere Bezeichnungen für diese Richtung in der Architektur und ihre neuen Gestaltungsprinzipien sind beispielsweise der von Adolf Behne 1923 vorgeschlagene Begriff „Zweckbau“, der von Walter Gropius 1925 aufgebrachte Begriff „Internationale Architektur“ oder die wegen der gestaltprägenden Rolle der Funktion etablierte Bezeichnung „Funktionalismus“.[95] Joachim Petsch (1971) sieht das Moment der Bewegung als das wichtigste Charakteristikum des neuen „funktionalistischen“ Stils.

> „Funktion ist hierbei die Umschreibung für Bewegung. Der Funktionalismus ist nur Mittel zur Realisierung der neuen Ästhetik, welche die Dynamik als neues Lebensprinzip, die Darstellung der Bewegung im Ablauf des Zeitlichen mit architektonischen Mitteln beinhaltet.“[96]

Allgemein lassen sich eine Reihe von charakteristischen Merkmalen des Neuen Bauens zusammentragen. Der bewusste Verzicht auf historisch überlieferte Formen, vor allem auf Dekor und Zierrat aller Art, war von entscheidender Bedeutung. Die neuen technisch-konstruktiven

---

94 Vgl. Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg. 1869-1949. Maler - Publizist - Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Essen 1989, S. 141/142.

95 Siehe: Lexikon der Kunst Bd. 5. München 1996, S. 155.

96 Joachim Petsch: 1910. Versuch einer Abgrenzung der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts bis 1933, unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Architektur. Diss. Bonn 1971, S. 209. Zur Unterscheidung von „Funktionalisten“ und „Rationalisten“ in den 1920er Jahren schreibt Colquhoun: *„Die Bezeichnung Funktionalismus wird häufig gleichbedeutend mit den Begriffen Neues Bauen und Neue Sachlichkeit verwendet. Doch Mitte der zwanziger Jahre wurde Funktionalismus mit dem konnotiert, was man gewöhnlich organische Architektur nennt, im Gegensatz zum Rationalismus. Die funktionalistische Formensprache betont die Verschiedenheit und Einzigartigkeit, die rationalistische hingegen Gleichgewicht und Verallgemeinerung.“*. Alan Colquhoun: Kritik und Selbstkritik in der deutschen Moderne. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994, S. 251-271, hier S. 270 Anm. 43.

Möglichkeiten sollten in der architektonische Form ablesbar werden. So verdeutlichten beispielsweise in ihrer Dünnleibigkeit durch entmaterialisierende weiße Farbe betonte Außenwände den Umstand, dass die tragende Funktion nun von einem Stahlbetonskelett übernommen wurde. Der eingehängte Glasvorhang („Curtain Wall“) ist ein noch drastischerer ästhetischer Ausdruck für die durch die technische Entwicklung möglich gewordenen, veränderten konstruktiven Verhältnisse. Durch die Verwendung von Stahlbeton- und Skelettbauweise konnten völlig neue architektonische Gestaltungsintentionen umgesetzt werden. Joachim Petsch (1971) spricht im Zusammenhang mit den Möglichkeiten dieser neuen Architektur sehr anschaulich vom „rhythmisch bewegten Architekturgebilde“ und den ermöglichten „Raum-Körper-Beziehungen“ in der Architektur.[97] Flache Dachabschlüsse, durchlaufende Fenster- und Wandbänder, plastische Durchformungen und der Einsatz der neuen Baumaterialien Glas, Eisen, Stahl und Beton kennzeichnen den Stil des Neuen Bauens. Hervorstechende Qualitäten des Neuen Bauens sind Offenheit und Transparenz der Architektur. Fassaden verloren den Wandcharakter und wurden zu plastisch modellierten beziehungsweise membranhaften, scheibenartigen Außenflächen mit eingeschnittenen Öffnungen. Die gestalterische Bewältigung der Fläche wurde angesichts des Verzichts auf das klassische, historistische Dekorationsrepertoire zur neuen Herausforderung. Licht- und Luftzutritt sollten neben hygienischen Aspekten vor allem im Wohnungsbau die Lebensqualität verbessern. Mit den architektonischen Vorstellungen des Neuen Bauens verbanden sich konkrete gesellschafts-politische Ansätze. Von der Neubestimmung der Architektur sollten positive Impulse hinsichtlich einer Veränderung der Gesellschaft ausgehen. Abgesehen von einigen konkreten sozialistischen und kommunistischen Tendenzen waren die gesellschaftlichen Inhalte des Neuen Bauens allgemein geprägt von sozial orientierten Bestrebungen, der Ablehnung einer Hierarchie von Formen und Bauaufgaben, der Suche nach gleichwertigen Ausdrucksformen für alle Bauaufgaben und einer Alltagskultur sowie dem Streben nach einer bedürfnisgerechten, zweckmäßigen Architektur. Weitere Merkmale der modernen Architektur sind das Fehlen eines optischen Mittelpunkts und die Auflösung des Architekturblocks. Joachim Petsch (1971) betont vor allem das Phänomen „Rhythmus“ als neues Organisationsprinzip und Strukturmerkmal der modernen Architektur. Der Rhythmus und die damit verbundene Rolle des Lichts werden für das einheitliche Erscheinungsbild dieser neuen Architektur der 1920er Jahre verantwortlich gemacht. Das Neue Bauen kam vor allem in dem unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg neu geschaffenen

[97] Joachim Petsch: 1910. Versuch einer Abgrenzung der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts bis 1933, unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Architektur. Diss. Bonn 1971, S. 192/193.

sozialen Wohnungsbau zum Tragen, während der Anteil dieser Richtung am Gesamtbauvolumen der Weimarer Republik relativ klein war.[98]

Der weitaus größere Teil des Baugeschehens in den 1920er und 1930er Jahren wurde von konservativen Architekturauffassungen geprägt, die in verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen weit verbreitet waren. Eine entscheidende Rolle spielt wohl der Umstand, dass die Architekturlehre an den Hochschulen, Bauakademien und Baugewerkschulen noch bis Ende der 1920er Jahre fast ausschließlich durch etablierte Architekten durchgeführt wurde, die aus heutiger Sicht als konservativ bezeichnet werden müssen. Da es bis zur Einführung des Architekturunterrichts am Bauhaus durch Walter Gropius im Jahr 1927, mit Ausnahme beispielsweise des fortschrittlichen Privatateliers von Peter Behrens, keine Ausbildungsmöglichkeit für moderne Architektur gab, erfuhr die junge Architektengeneration nahezu geschlossen eine traditionelle, bürgerlich-akademische Architekturausbildung. Für diese Ausbildung standen Lehrerpersönlichkeiten wie der Reichtagsarchitekt Paul Wallot (Jg. 1841) als Professor an der Dresdner Kunstakademie und der dortigen Technischen Hochschule in den Jahren 1894-1910, der für seine Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Nationaldenkmäler bekannte Bruno Schmitz (Jg. 1858) an der Technischen Hochschule Dresden, der in Stuttgart (1901-1908) und anschließend in München lehrende Theodor Fischer (Jg. 1862), der an der Kunstakademie Breslau und in Dresden (1916-20) lehrende Hans Poelzig (Jg. 1869), Fritz Schumacher (Jg. 1869) als Professor für Entwerfen des inneren Ausbaus an der Technischen Hochschule Dresden, der ebenfalls in Dresden (1920-26) und anschließend in Berlin lehrende Heinrich Tessenow (Jg. 1876) und nicht zuletzt auch Wilhelm Kreis (Jg. 1973) an der Dresdner Kunstgewerbeschule (1902-1908), an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule (1908-26) und an der Dresdner Kunstakademie (1926-42).[99]

Die Vertreter der konservativen Richtung beziehungsweise traditionsverbundene Architekten wie Bruno Schmitz (1858-1916), Hermann Muthesius (1861-1927), Theodor Fischer (1862-1938), Paul Thiersch (1868-1940), Richard Riemerschmid (1868-1957), Peter Behrens (1868-1940), Fritz Schumacher (1869-1947), Hans Poelzig (1869-1936), Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), Paul Mebes (1872-1938), Wilhelm Kreis (1873-1955), German Bestelmeyer

98 Vgl. Joachim Petsch: 1910. Versuch einer Abgrenzung der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts bis 1933, unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Architektur. Diss. Bonn 1971, S. 191-195; vgl. auch Joachim Petsch: Kunst im Dritten Reich. Architektur - Plastik - Malerei. Köln 1983, S. 15-20.

(1874-1942), Heinrich Tessenow (1876-1950), Paul Bonatz (1877-1956), Paul Schmitthenner (1884-1972) und andere übten nicht nur durch die Lehrtätigkeit großen Einfluss auf die Bautätigkeit vor und nach dem ersten Weltkrieg aus, sondern auch durch eine rege Bautätigkeit und die häufige Teilnahme als Preisrichter an wichtigen Architekturwettbewerben.

Der konservative Architekturgeschmack war auch in der Baubürokratie und der Bauwirtschaft, in den meisten bürgerlichen Parteien, beim Kleinbürgertum sowie in verschiedenen Vereinigungen wie beispielsweise dem Heimatschutzbund stark verbreitet. Auf diese Weise bestimmte die konservative Architektur das Baugeschehen in der Weimarer Republik maßgeblich. Charakteristisch für die konservative Richtung ist ein distanziertes Verhältnis zur Gegenwart, das Festhalten an historisch bewährten Formen und Gestaltungsweisen sowie an vorindustriellen Wertesystemen und Gesellschaftsvorstellungen, eine ablehnende Haltung gegenüber der Vermassung und der Großstadt, eine tendenzielle Bevorzugung der Kleinstadt und der ländlichen Region, der Wunsch nach einer Rückkehr zur ständischen Gesellschaftsordnung beziehungsweise das Ziel, die Gesellschaft nicht zu verändern, sondern zu „veredeln“. Die Ablehnung der modernen Bestrebungen in der Architektur war gleichermaßen ideologisch als auch ökonomisch motiviert. Neben der Angst um den Verlust regionaler und nationaler kultureller Identität stand die Sorge insbesondere der handwerklich orientierten Kleinunternehmer der Baustoffherstellung angesichts der existenzbedrohenden industriellen Baustoffproduktion.[100]

Innerhalb der „konservativen Architektur“ werden oft mindestens zwei Hauptströmungen unterschieden, die „neoklassizistische“ Strömung und der Heimatstil. Beiden Baubewegungen ist die Abwendung vom Historismus gemein. Neoklassizistische Tendenzen finden sich nach 1910 vor allem bei öffentlichen Großbauten sowie bei Verwaltungsbauten für bestimmte Wirtschaftsgruppen besonders der Großindustrie. Die Heimatkunstbewegung zeichnet sich durch die Betonung handwerklicher Produktionsmethoden und die Bevorzugung jeweils regionaler, heimischer Baumaterialien aus. Mit Paul Schultze-Naumburg begann Mitte der 1920er Jahre die rassistische Radikalisierung der Heimatschutzbewegung. Eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit der konservativen Richtung in der Architektur spielt das 1908 erschiene Buch „Um 1800“ von Paul Mebes (1872-1938). Es handelt sich hierbei um eine Beispielsammlung, in der Mebes

99 Vgl. Gabriele Schickel: Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition. Stuttgart 1992, S. 55-67, hier S. 56.

eine Synthese aus Tradition und Reform versucht und die Rückführung architektonischer Gestaltung auf einfache Ordnungsprinzipien, sachliche Zweckmäßigkeit und konstruktive Klarheit der bürgerlichen Architektur um 1800 als praktische Lösung anbietet. Es geht Mebes dabei um mehr als um eine stilistische Erneuerung. Im Vordergrund steht die Erarbeitung fester Konventionen in der Architektur, die sich nicht so sehr an Originalität, sondern in erster Linie an architektonischen Qualitätskriterien orientieren. Die Zeit „Um 1800“ war sehr stark durch das Bürgertum geprägt und noch gänzlich unbeeinflusst von der Industrialisierung. Das Bauverständnis dieser Zeit war bestimmt durch die noch bestehende Verbindung von Handwerk und Architektur, durch die Berücksichtigung der regionalen und landschaftlichen Besonderheiten und maßvolle Dimensionen. Das von Mebes geforderte Wiederanknüpfen an die Architektur um 1800 kam dem allgemeinen Bemühen um den architektonischen Grundtypus und den Versuchen der Formenreduzierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts derart entgegen, dass der Titel „Um 1800“ unmittelbar nach Erscheinen des Buches zur Bezeichnung einer neuen Architekturströmung aufgegriffen werden konnte.[101]

Die Aufteilung der Architektenschaft mit Hilfe der Begriffe „modern“ und „konservativ“ kann angesichts des Pluralismus der verschiedenen, sich ablösenden oder parallel nebeneinander verlaufenden Architekturströmungen nicht immer ganz zufrieden stellen. In der großen Vielfalt und dem Facettenreichtum architektonischer Entwürfe und alternativer Gestaltungsansätze der 1920/30er Jahre überwiegen oftmals hybride Architekturauffassungen. Wie schon angedeutet stellt der durch das Bauhaus verfolgte radikale Ansatz eine Ausnahmeerscheinung dar.[102] Als Beispiele für diesen Facettenreichtum und die Bandbreite der architektonischen Ansätze nennt John Zukowsky (1994) so unterschiedliche Architektenpersönlichkeiten wie Erich Mendelsohn (1887-1953), Bruno Taut (1880-1938), Paul Bonatz (1877-1956) und Fritz Höger (1877-1949). Aber auch Peter Behrens (1868-1940) kann in diesem Zusammenhang genannt werden.

Erich Mendelsohn sticht mit seinen plastischen Gebäuden in den Jahren 1918 bis 1924 unter den neuen Architekten in Deutschland deutlich heraus. Seine Architektur ist charakterisiert durch

---

100 Vgl. Joachim Petsch: Kunst im Dritten Reich. Architektur - Plastik - Malerei. Köln 1983, S. 15-20.

101 Vgl. Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg. 1869-1949. Maler - Publizist - Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Essen 1989, S. 12; Norbert Huse: 'Neues Bauen' 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik. München 1975, S. 10/11. Siehe auch: Paul Mebes: Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. München (3. Aufl.) 1920.

102 Vgl. John Zukowsky (Hrsg.): Architektur in Deutschland 1919-1939. Die Vielfalt der Moderne. München/New York 1994, S. 10.

fließende, dynamisch-geschwungene Konturen, lang gestreckte Baufluchten mit horizontaler Bandgliederung und abgerundete Ecken. Formen sind durch Material und Konstruktion bedingt. Die Bauten Mendelsohns sind nicht nur durch Betonskelettkonstruktionen, sondern durch ganze Raumschalen aus Beton definiert. Als sehr persönliche und besonders herausragende Beispiele seines Schaffens sind der 1919-24 entstandene, sehr skulptural aufgefasste Einsteinturm in Potsdam und das mehr vom internationalen Stil beeinflusste Stuttgarter Kaufhaus Schocken aus dem Jahr 1926 zu nennen. Bruno Taut, der den Glaspavillon auf der Werkbundausstellung in Köln 1914 gebaut hatte, steht für eine auch nach dem Krieg fortgeführte expressionistische Tendenz ein. Gleichzeitig ist Taut mit seinen rationellen, farbigen Berliner Arbeiterwohnbauprojekten einer der führenden Vertreter der sozialen Komponente des Neuen Bauens. Fritz Höger vertritt vor allem mit seinem programmatischen Hamburger Chilehaus von 1922/23 eine entschieden konservative Gegenposition zum Neuen Bauen. Kennzeichen seines Ansatzes ist neben der Wiederbelebung und Überformung norddeutscher Backsteinarchitektur, die Orientierung auf Solidität, handwerkliche „Sachlichkeit“, expressiv-dynamische Steigerung der Formen, Massenproportionierung, Körperlichkeit und Monumentalität bei gleichzeitiger Abkehr von historischen Konventionen. Paul Bonatz wiederum, seit 1918 führender Vertreter der Stuttgarter Schule, lehnt sich mit seiner Architektur bewusst an architektonische Traditionen an und strebt nach strenger Gliederung und Vereinfachung der Baukörper. Aber auch ihm geht es um monumentale Wirkung, wie das 1911-28 entstandene Stuttgarter Bahnhofsgebäude zeigt. Peter Behrens kommt schließlich als dem führenden deutschen Industriearchitekten und künstlerischen Formgestalter der AEG eine besondere Rolle in der Architekturentwicklung des 20. Jahrhunderts zu. Aus seinem Atelier gehen mit Walter Gropius (1883-1969), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) und Charles Édouard Jeanneret genannt Le Corbusier (1887-1965) die Architekten hervor, die sich mit ihrer Architektur schließlich radikal von der Tradition lösen und sich rückhaltlos der Erfordernisse der Zeit annehmen. Die Vereinfachung der Form und geometrische Gesetzmäßigkeiten werden zu charakteristischen Elementen Behrens’scher Gestaltung. Die Traditionsverbundenheit von Behrens zeigt sich vor allem in dem Neoklassizismus seiner Industriearchitektur.[103] Bei näherer Betrachtung muss Behrens jedoch innerhalb der oben angesprochenen „Lehrergeneration der Moderne“ wohl als der fortschrittlichste Architekt eingeschätzt werden.

[103] Von seinen herausragenden Architekturen seien hier nur die 1908/9 gebaute AEG-Turbinenhalle in Berlin, das 1911/12 entstandene Mannesmann-Verwaltungsgebäude in Düsseldorf, aber auch die zur selben Zeit gebaute Deutsche Botschaft in St. Petersburg erwähnt.

Das Schaffen der genannten Architektenpersönlichkeiten zeigt die Vielfalt der architektonischen Gestaltungsansätze in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Deutschland[104]. Allen gemein ist die Suche nach neuen, zeitgemäßen Ausdruckformen. Für eine Kategorisierung der vielfältigen Strömungen in der Architekturlandschaft bietet sich die Frage nach dem jeweils spezifischen Verhältnis von alten, traditionell überlieferten und neuen, modernen Komponenten in der Architektur an. Außerdem würde die Erörterung der Ausdrucksqualität von architektonischen Formen eine weiterführende Beurteilung ermöglichen. Ebenso interessant ist die Frage, ob Architekturformen und Gestaltungsmuster, wie oft angenommen, überhaupt eine bestimmte politisch-ideologische Identität verkörpern können, oder ob sie nicht vielmehr allgemeiner Ausdruck konträrer Wirkungsabsichten sind, die, zwar durch die Geschichte geprägt, für sich genommen jedoch allgemein, relativ und in unterschiedlichen Zusammenhängen auftreten können. Eine genaue Untersuchung beispielsweise des Phänomens der Monumentalität würde sicherlich dazu beitragen, den Gehalt und die Wirkungspotentiale von Architektur exakter zu bestimmen. Vor allem würde sich zeigen, dass beispielsweise Begriffe wie „faschistisch“ oder „präfaschistisch“ nicht für eine Klassifizierung von Architektur geeignet sind. Insbesondere in Bezug auf Architekten wie Wilhelm Kreis könnte eine breit angelegte Beschäftigung mit der Frage „Was ist monumental?“[105] weiterführen, was allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist und einer späteren Auseinandersetzung vorbehalten werden muss.

Erwähnenswert ist an dieser Stelle noch eine Tendenz, die besonders bei vielen konservativen Architekten bereits vor 1933 verbreitet ist. Gemeint ist die bauaufgabenspezifische Planungspraxis. Ausgehend von den konkreten Erfordernissen einer bestimmten Bauaufgabe werden verschiedene Stilelemente bewusst im Sinne der jeweiligen Aufgabe eingesetzt. Es handelt sich hierbei um eine schon im 19. Jahrhundert nachzuweisende Tendenz, wobei es dort

---

104 Für Holland seien vor allem die 1917 gegründete Gruppe de Stijl und deren bekannteste Vertreter Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) und Theo van Doesburg (1883-1931) erwähnt. De Stijl betonte besonders formalistische Aspekte und rhythmische Gesetzmäßigkeiten in der Architektur. Durch die Stijl-Bewegung wurde der Kubus als Bauform beliebt.

105 Siehe hierzu: Karin Wilhelm: Der Wettbewerb zum Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück (1909-1912). Ein Beitrag zum Problem der Monumentalität. In: Kritische Berichte. Heft 2. Jg. 15. 1987, S. 32-47; Katharina Medici-Mall: Diskutieren über Monumentalität. In: Katharina Medici-Mall (Hrsg.): Festschrift für Adolf Max Vogt. Institut für Geschichte und Theorie der Architektur. Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Basel/Boston/Stuttgart 1985, S. 276-293; Wilfried Wang: Das Monumentale als Ersatz für den Verlust kultureller Autorität der Architektur. In: Romana Schneider, Wilfried Wang (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. Ostfildern-Ruit 1998, S. 277-291.

nur um repräsentative Bauaufgaben ging und ein anderer Umgang mit dem Ornament vorlag.[106] Auch die planerische Vorgehensweise von Wilhelm Kreis lässt sich allgemein als „aufgabenspezifisch“ bezeichnen. Für das Deutsche Hygiene-Museum dürfte das auf Grund der Baubeschreibung und der zitierten Äußerungen des Architekten zu dieser Bauaufgabe bereits deutlich geworden sein.

Wilhelm Busch (1993) beschreibt die architektonische Vielschichtigkeit vor allem gegen Ende der 1920er Jahre rückblickend als eine Pendelbewegung zwischen regionalen und internationalen Gestaltungselementen. Die Rahmenbedingungen für eine homogene Gestaltungsrichtung sind besonders am Ende der 1920er Jahre wegen der politisch-kulturellen Turbulenzen und der wirtschaftlichen Instabilität schlecht. Gegen die vor allem publizistisch in Fachzeitschriften und der Presse präsenten Vorstellungen der Moderne von einer Erneuerung der Architektur durch sachlich-funktionalistische Bauweisen werden am Ende der Weimarer Republik konservative Kräfte in der Gesellschaft in zunehmend aggressiver Form aktiv. Der politische Wechsel 1933 bedeutet das endgültige Ende der modernen Architekturbestrebungen in Deutschland.[107]

Die wachsende Polarisierung innerhalb der Architektenschaft Ende der 1920er Jahre in Deutschland ist architekturgeschichtlich von Bedeutung. Eine große Öffentlichkeit verfolgte in der Presse und in Fachzeitschriften die zum Teil heftigen Architekturdebatten, in denen die gegensätzlichen architekturtheoretischen Auffassungen oftmals ohne eine ernsthafte Auseinandersetzung unvereinbar einander gegenüberstanden. Diese angespannte Situation und zunehmende Verschärfung des Klimas insbesondere für die Vertreter der Moderne spiegelt sich vor allem an der Entwicklungsgeschichte des Bauhauses wieder, dessen moderne und experimentelle Entwürfe vor allem in der sozialen Siedlungsbaubewegung der 1920er Jahre realisiert werden konnten. Das 1919 in Weimar gegründete Staatliche Bauhaus sah sich schon wenige Monate nach seiner Eröffnung heftigen Angriffen von Seiten der politischen Reaktionäre gegenüber. 1925 musste die Weimarer Kunstinstitution unter Leitung von Walter Gropius nach Dessau umziehen. Die Angriffe von konservativen Gegnern gegen die durch die Hochschule für

106 Vgl. Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg. 1869-1949. Maler - Publizist - Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Essen 1989, S. 201 und S. 233. Borrmann weist auf die „bauaufgabenspezifische“ Vorgehensweise im Dritten Reich hin, wo es für verschiedene Bautypen tendenziell jeweils einen bevorzugten Stil gibt: Repräsentationsbauten (Klassizismus); Wohnsiedlungen (Heimatstil); Soldatenfriedhöfe, Ordensburgen, Gedenkstätten (Romanik); Bauten für Technik und Industrie, Fabrikhallen (Moderne). (Vgl. S. 236).

Gestaltung vertretene Moderne setzten sich auch in Dessau fort und forderten 1927 zunächst den Rücktritt von Walter Gropius und 1930 den Rücktritt seines Nachfolgers Hannes Mayer, der mit seiner kommunistischen Haltung zur Politisierung des Bauhauses beigetragen hatte. Bis zu seiner Auflösung 1933 leitete Ludwig Mies van der Rohe das Staatliche Bauhaus[108].

Besonders relevant sind wohl auch die Reaktionen auf die Vorkommnisse im Zusammenhang mit der 1927 in Stuttgart Weißenhof entstandenen Werkbundsiedlung. Am Bau dieser Siedlung waren vor allem Vertreter des Neuen Bauens, allen voran die Architekten Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier und Jacobus Johannes Pieter Oud beteiligt. Traditionelle Kräfte wie beispielsweise Paul Bonatz, Paul Schmitthenner oder Paul Schultze-Naumburg, die zunächst mitgeplant und schließlich keine Aufträge innerhalb dieses Siedlungsprojekts erhalten hatten, verließen den Werkbund, so dass dieser mehrheitlich von der Moderne bestimmt wurde.[109] Als Reaktion auf den Weißenhof-Streit und als Gegengewicht zu dem seit 1923/24 bestehenden „Ring“, einem Zusammenschluss fortschrittlicher Architekten[110], entstand 1928 die konservative Architektenvereinigung „Block“[111]. Der vermutlich ebenfalls schon 1928 durch den nationalsozialistischen Theoretiker Alfred Rosenberg (1893-1946) gegründete „Kampfbund für deutsche Kultur“ erfuhr eine aktive Unterstützung durch die „Block“-Architekten.[112] Der Kampfbund propagierte die Rückkehr zu einer Hierarchie der Bauaufgaben, das heißt zu einer Betonung der Bedeutungsunterschiede in der Architektur und

---

107 Vgl. Wilhelm Busch: Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr. Architektur als Ausdrucksmittel. (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland Bd. 32). Köln 1993, S. 142.

108 Das Bauhaus berücksichtigte stets den jeweils aktuellen Stand der Technologie. Nicht zuletzt durch diesen Umstand kam dem Bauhaus nach dem Zweiten Weltkrieg eine entscheidende Position zu. Siehe hierzu: Magdalena Droste: Bauhaus 1919-1933. Köln 1990; Dörte Nicolaisen (Hrsg.): Das andere Bauhaus. Otto Bartning und die Staatliche Bauhochschule Weimar 1926-1930. o.O. 1997; Georg-W. Költzsch, Margarita Tupitsyn (Hrsg.): Bauhaus Dessau - Chicago - New York. (Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen). Köln 2000.

109 Vgl. Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg. 1869-1949. Maler - Publizist - Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Essen 1989, S. 182.

110 Erste Mitglieder des zunächst losen Zusammenschlusses „Ring“ waren Bruno und Max Taut, Walter Gropius, Hugo Häring, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Ludwig Hilbersheimer, Otto Bartning, Walter Curt Behrendt und Ludwig Mies van der Rohe. 1926 erweiterte sich dieser Architektenkreis noch auf etwa 27 Mitglieder. 1928 bildeten die Mitglieder des „Ring“ zusammen mit Vertreten der modernen Architektur aus England, Frankreich und Italien den Internationalen Kongress für moderne Architektur (CIAM).

111 Unter den Architekten des „Blocks“ befanden sich Paul Bonatz, Paul Schmitthenner, Paul Schultze-Naumburg, German Bestelmeyer, Fritz Schumacher. Letzterer distanzierte sich 1933 vom „Block“ wegen der zunehmend fanatischen Positionen innerhalb der Gruppe. Vgl. Joan Campbell: Der Deutsche Werkbund. 1907-1934. Stuttgart 1989, S. 271.

112 Siehe hierzu: Barbara Miller Lane: Architektur und Politik in Deutschland 1918-1945. Braunschweig 1986, S. 143-145 und S. 228.

machte Stimmung gegenüber dem Neuen Bauen. Als ein gesellschaftliches Ziel des Kampfbundes kann die Wiedererrichtung der Ständegesellschaft genannt werden.[113]

Das Deutsche Hygiene-Museum entstand also in einer Zeit, in der Architekturfragen heftig und zum Teil äußerst aggressiv diskutiert wurden und in der die Verwendung bestimmter Stilelemente, wie zum Beispiel das Flachdach, mitunter als politisches Bekenntnis gedeutet wurde. Wilhelm Kreis engagierte sich in diesem Architekturstreit nicht. Sowohl die schriftlichen Äußerungen des Architekten aus dieser Zeit als auch seine Bemühungen um Architekturlösungen zwischen extrem konservativen und radikal modernen Ansätzen spiegeln seine ambivalente Haltung wieder. In der Gegenüberstellung mit verschiedenen Architekturbeispielen anderer Architekten aus den 1920er Jahren wird dies noch greifbarer.

8.5. Vergleichsansätze - Parallelen und Kontraste

Der Versuch, in Bezug auf das Deutsche Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis mögliche Einflüsse und Inspirationsquellen aufzuzeigen, kann keine Vollständigkeit beanspruchen. Es geht vor allem darum, verschiedenste denkbare architektonische Vorbilder und Gestaltungsansätze anzusprechen. Dabei sollen unter Berücksichtigung einiger architektonischer „Vorläufer“ vor allem solche Architekturbeispiele aus den 1920er Jahren beziehungsweise der Zeit „um 1930“ in chronologischer Reihenfolge herangezogen werden, die sich mit dem Dresdner Museumsbau von Wilhelm Kreis vergleichen lassen. Neben solchen Bauten aus dem Gesamtwerk von Wilhelm Kreis, die einen unmittelbaren Bezug zur Architektur des Deutschen Hygiene-Museums haben, sollen aber auch kontrastierende Beispiele der Architekturgeschichte zur Veranschaulichung bestimmter baulicher Lösungsmöglichkeiten Berücksichtigung finden. Auf diese Weise lässt sich die Position des Dresdner Museumsbaus innerhalb der Architekturentwicklung um 1930 in Deutschland näher bestimmen.

Vorab sei die 1814/15 entstandene Vorzeichnung zu einem nicht ausgeführten Entwurf für die Glyptothek in München von Carl Haller von Hallerstein (1774-1817) genannt, die wegen ihrer Massengliederung, einer rigiden Stereometrie und des ägyptisierenden Moments Wilhelm Kreis inspiriert haben könnte (Abb. VIII/1). Ebenfalls noch aus dem 19. Jahrhundert stammt ein Bau, der häufig als Vorläufer der modernen Architektur angeführt wird und zumindest bezüglich

[113] Vgl. Joachim Petsch: Kunst im Dritten Reich. Architektur - Plastik - Malerei. Köln 1983, S. 15-20.

seiner Konzeption Vorbildcharakter für den Bau des Deutschen Hygiene-Museums von Wilhelm Kreis gehabt haben mag. Es handelt sich um das 1897/98 entstandene Ausstellungsgebäude der Wiener Sezession (Abb. VIII/2) von Joseph Maria Olbrich (1867-1908). Hauptmerkmale der Architektur des Sezessionsgebäudes sind klare, streng kubische Grundformen und geschlossene, die innere Geschossteilung verschleiernde, weiße Wände. Besonders die grundsätzlich klassisch-traditionelle Ordnung der dreiteilig komponierten Schauseite aus einem erhöhten, zurückgesetzten Mittelteil und zwei flankierenden kubischen, formal äußerst reduzierten Blöcken rechtfertigt eine Gegenüberstellung mit dem rund dreißig Jahre später entstandenen Museumsbau von Wilhelm Kreis. Der Bau von Joseph Maria Olbrich bietet neben dem stereometrischen Block, der Betonung der geschlossenen Fläche und dem Wandcharakter noch andere Vergleichspunkte wie die Trennung von Innen und Außen und Abschottung auf Grund fehlender Wandöffnungen, eine deutliche Erdbezogenheit durch horizontale Lagerung und einen hohen, leicht geböschten Sockel, die Symmetrieachse als Hauptordnungsmoment und die Statuierung einer Mitte durch vertikalen, kuppelüberkrönten Mittelteil. Wegen der genannten Merkmale und der Proportionen geht auch von dem Sezessionsgebäude eine monumentale Wirkung aus. Die Architektur Olbrichs, die sowohl von einem neuen dekorativen Formenreichtum als auch von fundamentalen, abstrakten, geometrischen Grundformen lebt, ist trotz des für die Entwicklung der modernen Formgebung maßgeblichen Prinzips der Reduzierung mit der Tradition verbunden. Dies bezeugen nicht nur die Friese und Gesimsabschlüsse.[114] Robert A. M. Stern (1990), der den Sezessionsbau als *„proto-klassische(n) Tempel“* bezeichnet, spricht von einem „essentiellen“, „fundamentalen“ oder „reduzierten“ Klassizismus und einem *„ästhetischen Fundamentalismus“*[115].

Die Eingangssituation eines für die Darmstädter Künstlerkolonie geschaffenen Ausstellungsgebäudes von Albin Müller aus dem Jahr 1908 (Abb. VIII/3) weist mit der äußerst reduzierten Gestaltung von Stützen und Gebälk und den flankierenden Pylonen einige Parallelen zum Dresdner Museumsbau von Wilhelm Kreis auf.

Ein Beispiel für unverhüllt klassische Formensprache in Anlehnung an die Entwürfe der französischen Revolutionsarchitekten Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) und Étienne Louis

[114] Vgl. Joachim Petsch 1910. Versuch einer Abgrenzung der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts bis 1933, unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Architektur. Diss. Bonn 1971, S. 89-91; vgl. Robert A. M. Stern: Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 1990, S. 31.

Boullée (1728-1799) stellt ein Entwurf für das Parlamentsgebäude in Helsinki aus dem Jahr 1909 (Abb. VIII/4) von Eliel Saarinen (1873-1950) dar. Saarinens Entwurf ist charakterisiert durch scharf konturierte ineinander geschobene und in der Höhenausdehnung gestaffelte mächtige Kuben. Der kompakte, symmetrisch angelegte Architekturblock wird überragt von einem wuchtigen Turm mit kräftigen Wandvorlagen in der Hauptachse. Alle Gebäudeteile haben flache Dachabschlüsse. Die Fassaden sind durch sehr dünne Lisenen gegliedert und wirken sehr flach. Eine breite Freitreppe führt zu dem Eingangsbau mit sehr reduziert aufgefassten Pilastern. Die monumentale Massengliederung, die wohl kalkulierten Proportionen und die mächtigen Kuben dieser Architektur von Eliel Saarinen scheinen im Hinblick auf das etwa zwanzig Jahre später gebaute Deutsche Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis beachtenswert.

Das in den Jahren 1910/13 von Wilhelm Kreis geplante Provinzialmuseum in Halle/Saale (Abb. VIII/5) zeichnet sich durch eine stereometrische Wirkung aus, die durch relativ glatt aufgefasste Wandflächen ohne skulpturale Modellierung zu Stande kommt. Oberlichtsäle bewirken an den Fassaden einen hohen Grad an Geschlossenheit und Abschirmung nach außen.

Das 1911/12 entstandene Mannesmann Verwaltungsgebäude in Düsseldorf (Abb. VIII/6) von Peter Behrens sei an dieser Stelle ebenfalls erwähnt. Die Fassaden dieses stereometrischen, scharf konturierten Architekturblocks wirken trotz traditioneller Elemente (Geschossteilungen: kräftiges, rustiziertes Sockelgeschoss, Zwischengeschoss, zwei Hauptgeschosse, Mezzaningeschoss) sehr flach. Durch die ununterbrochene Reihung schmaler, vertikaler, schlitzartiger Fensteröffnungen in allen Geschossen entsteht optisch eine fortlaufende Horizontalbänderung. Durch kleine Veränderungen in der Anwendung konventioneller Architekturelemente und ihre Abstrahierung erreicht Peter Behrens einen kraftvollen, streng kubischen Baublock, der den Übergang zu einer neuen Auffassung der Außenwände andeutet. In diesem Zusammenhang kann auch das 1912/13 gebaute Warenhaus H. & C. Tietz in Chemnitz von Wilhelm Kreis gesehen werden (Abb. VIII/7), das sich durch eine äußerst flächige, die Baukörper betonende Wandbehandlung auszeichnet.

Auch bei dem in den Jahren 1911 bis 1927 entstandenen Stuttgarter Hauptbahnhof (Abb. VIII/8) von Paul Bonatz spielt die Reduzierung auf den schlichten Kubus die entscheidende Rolle. Die asymmetrische Gebäudegruppe aus einem vertikalen Verwaltungsturm, einem

---

115 Robert A. M. Stem: Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 1990, S. 31.

kräftigen, würfelähnlichen Eingangsblock und einer horizontalen Wandelhalle stellt etwas Neuartiges dar. Bonatz distanziert sich klar vom späthistoristischem Bauschmuck und schafft einen neuen „sachlichen“ Typ des Monumentalbaus. Während der Düsseldorfer Behrens-Bau (Abb. VIII/6) noch einen Sockel und ein gekapptes Walmdach aufweist, sind die Gebäudeteile des Stuttgarter Bahnhofs sockellos und haben über einem rudimentären Dachgesims einen flachen oberen Abschluss. Bonatz reduziert die Fassadenbehandlung der ineinander geschobenen, voluminösen Baukörper auf stilisierte Elemente, welche die kubische Gesamtwirkung der einzelnen Bauteile unterstützen. Ein stark rustiziertes Mauerwerk unterstreicht die Schwere und das Gewicht der Baumassen. Die freistehende klassische Kolonnade des zentralen Gebäudeteils ist so elementar aufgefasst, dass sie sich ebenfalls dem Kubus unterordnet. Diese beiden Bauten von Peter Behrens und Paul Bonatz markieren die Entwicklung zu einer Reduzierung von Baukörpern auf würfelförmige, schlichte Kuben und zeigen das deutliche Abrücken von historistischen Ornamenten zu Gunsten von stilisierten Gliederungsmustern, die allerdings dem raumbildenden Baukörper untergeordnet sind.[116] Vielleicht lässt sich im Zusammenhang mit den genannten Beispielen sogar wie bei dem Dresdner Museumsbau von Wilhelm Kreis von auf den Kubus applizierten Gestaltungselementen sprechen. Ein nicht uninteressantes Verbindungsmoment zu den Architekturbestrebungen von Wilhelm Kreis ist die Tatsache, dass Paul Bonatz während der Projektierung des Stuttgarter Bahnhofsgebäudes zur Klärung der Monumentalisierungsproblematik im Frühjahr 1913 eine Ägyptenreise unternommen hatte.

Einen nicht geringen Einfluss auf die Gestaltung des Deutschen Hygiene-Museums übte sehr wahrscheinlich das in den Jahren 1910/12 in Hellerau entstandene Festspielhaus (Abb. IV/2a) von Heinrich Tessenow aus. Den Bau für die Bildungsanstalt (Tanzschule) Jacques Dalcroze in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden zeichnet äußerste Schlichtheit, rigorose formale Reduzierung und klassische Zurückhaltung aus. Gegenüber dem Stuttgarter Bahnhof von Bonatz mit seiner symbolträchtigen, übersteigerten Ästhetik und Monumentalität oder der klassizistischen Überhöhung bei Peter Behrens (Deutsche Botschaft in St. Petersburg von 1911/12; AEG-Kleinmotorenfabrik Berlin 1910) wirkt der formstrenge Tessenow-Bau in Hellerau, der ebenfalls vereinfachte klassizistische Merkmale aufweist, äußerst nüchtern-gemäßigt und geradezu asketisch. Das Festspielhaus stellt eine Synthese aus klassischen und regionalen Gestaltungselementen dar. Die Schauseite ist geprägt von einem hohen, übergiebelten Mittelteil mit einer auf ihre elementare Grundform reduzierten Portikus und zwei flankierenden,

[116] Vgl. Barbara Miller Lane: Architektur und Politik in Deutschland 1918 - 1945. Braunschweig 1986, S. 26-28.

niedrigeren horizontalen Gebäudeflügeln mit Walmdach. Dem ganzen Bau liegt ein geometrisches Prinzip zu Grunde. Die Gestaltungs- und Formauffassung Heinrich Tessenows wird einerseits bestimmt durch einen äußerst sensiblen Umgang mit dem handwerklichen Detail, durch den Rückgriff auf bürgerlich-handwerkliche Produktionsverhältnisse und andererseits durch eine in der Einfachheit der ursprünglichen Form begründete souveräne Gelassenheit und Ruhe. Letzteres kommt vor allem in der Architektur des Hellerauer Festspielhauses und in der 1925 gebauten Sächsischen Landesschule in Dresden-Klotsche zum Ausdruck. Tessenows Ansatz ist gemäßigt modern und von einer konservativen, kulturkritischen Haltung beeinflusst. In seinem „bürgerlichen" Reformanliegen und in den formalen Reduktionsversuchen mit Architekten wie Peter Behrens oder Paul Bonatz vergleichbar, beschränkt sich Heinrich Tessenow jedoch auf eine minimale, geradezu abstinente Form der Ästhetisierung unter Verzicht auf große pathetische Stimmungsmomente, wie sie vor allem von den Industriebauten von Peter Behrens aus dieser Zeit vermittelt werden.[117] Die außergewöhnlich schlichte Gesamtanlage der Hellerauer Bildungsanstalt, die durch ausgewogene, harmonische Proportionen in idealer Weise das tanzpädagogische Anliegen der Institution verkörpert, entbehrt jedoch nicht einer monumentalen Wirkung beziehungsweise einer verhaltenen Feierlichkeit. Letztere beruht vor allem auf der strengen Symmetrie der Anlage. Die besondere Qualität erhält der Bau durch die scheinbar freie Verteilung von Öffnungen, die jedoch alle dem Rahmen verschiedener geometrischer Systeme unterworfen sind.[118] Die genannten Eigenschaften des Hellerauer Festspielhauses lassen im Hinblick auf das etwa fünfzehn Jahre später entstandene Deutsche Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis durchaus den Schluss zu, dass Tessenows Architekturlösung hier Vorbildcharakter hat.

Wie Wilhelm Kreis ist auch Heinrich Tessenow stark mit der Tradition verbunden. Beiden Architekten gemein ist vielleicht auch die Herangehensweise an eine Bauaufgabe, das Denken und Entwerfen „von der jeweiligen Sache aus". Heinrich Tessenow ist der radikalen Zuspitzung des architektonischen Ausdrucks in jede Richtung abgeneigt. Er meidet sowohl das moderne Experiment als auch, und hier unterscheiden sich die beiden Architekten, jegliche Theatralik und bewusste Abstraktion. Heinrich Tessenows natürlich-nüchterne Architektur bewegt sich zwischen Vergangenheit und Zukunft und ist vermutlich noch schwerer zuzuordnen als die

117 Vgl. Franz Dröge, Michael Müller: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur. Hamburg 1995, S. 146-148; vgl. Robert A. M. Stern: Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 1990, S.32/33.

118 Vgl. Marco de Michelis: Heinrich Tessenow. 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk. Stuttgart 1991, S. 13-34.

Werke von Wilhelm Kreis. Karl Scheffler weist 1928 schon auf die Schwierigkeit hin, Heinrich Tessenows Architektur mit überlieferten Kategorien zu erfassen. Scheffler charakterisiert, und das ist vor allem im Vergleich zu Wilhelm Kreis entscheidend, Heinrich Tessenows Verbundenheit mit der Tradition als „organisch“ im Unterschied zu dem „künstlichen“ Traditionsverständnis der Akademiker.[119]

> „Tessenows einfache Bauweise bleibt schwer verständlich, weil sie vom heute und gestern Üblichen abweicht. Vom Üblichen weicht sie insofern ab, als sie mit Hilfe eines Stilbegriffs, eines Programms nicht zu fassen ist. Alle Stilideologien und Tendenzen, einerlei ob rückwirkend historische Stilformen propagiert werden, oder ob vorwärtsblickend eine neue architektonische Sachlichkeit in Verbindung mit einem absichtsvollen Konstruktivismus forciert wird, brauchen Schlagworte. (...) Tessenow aber ist vom Schlagwort nicht zu erfassen. Er ist nicht einzuordnen, gehört keiner Mode, keiner Richtung, obwohl er sich mit vielen und vielem berührt. (...). Sein Handwerk wird Kunst und seine Kunst ist Handwerk; er folgt nicht Abstraktionen, sondern seiner Natur.“[120]

Ein Entwurf von Wilhelm Kreis aus dem Jahr 1915 (Abb. VIII/9) für die in Düsseldorf geplante, jedoch durch den Krieg vereitelte Ausstellung „Aus hundert Jahren Kultur und Kunst“[121] zeigt einige grundsätzliche Züge, die sich in seinem Dresdner Museumsbau wieder finden lassen. Bei dem genannten Entwurf handelt es sich um die geplanten Hallen für Wissenschaft und Raumkunst. Charakteristische Merkmale der Architektur sind deutlich klassizistische Elemente, quadrig geschnittene Baukörper, wuchtige, monumentale Massengliederung, Flächigkeit durch lange Reihung des traditionellen Pfeilermotivs (vgl. Behrens) sowie die Verwendung des Tempelmotivs[122]. Besonders die dreiteilige Schauseite der Gebäudegruppe hinter einem lang gestreckten Ehrenhof erinnert an die Front des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden, wobei letztere noch elementarer und puristischer aufgefasst ist.

Zwei Bauprojekte der 1920er Jahre dürften Wilhelm Kreis sicher beschäftigt haben: der von Erik Gunnar Asplund (1885-1940) in den Jahren 1920-28 geschaffene strenge, auf Grundformen reduzierte Stockholmer Bibliotheksbau (Abb. VIII/11) und der unausgeführte Entwurf für das

---

119 Vgl. Karl Scheffler: Heinrich Tessenow. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. XXVI. Berlin 1928, S. 43-55, hier S. 44/46.

120 Karl Scheffler: Heinrich Tessenow. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. XXVI. Berlin 1928, S. 43-55, hier S. 44.

121 Siehe hierzu: Ekkehard Mai: Wilhelm Kreis und der Museumsbau. Die Projekte für Berlin. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985, S. 257-291, hier S. 266/267; Ekkehard Mai: Gesolei und Pressa: zu Programm und Architektur rheinischen Ausstellungswesens in den zwanziger Jahren. In: Kurt Düwell, Wolfgang Köllmann (Hrsg.): Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr. (Rheinland-Westfalen im Industriezeitalter Bd. 4). Wuppertal 1985, S. 271-287, hier S. 273. Dort weitere Literatur.

122 Das Tempelmotiv findet sich auch bei der 1912/13 geplanten Eisenbetonhalle, einem Ausstellungsgebäude, das Wilhelm Kreis für die Internationale Baufachausstellung in Leipzig 1913 gestaltete (Abb. VIII/10). Einem zentralen überkuppelten Rundbau ist eine Portikus mit dorischen Säulen vorgelegt. Die Feingliederung der Gesimse und des Giebels ist hier zwar schlicht, jedoch noch nicht abstrahiert aufgefasst.

Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo von Henry van de Velde (1863-1957) aus dem Jahr 1923 (Abb. VIII/12), der sich durch eine kompakte Zusammenballung flacher vor- und zurückspringender Bauteile auszeichnet. Aus den organisch ineinandergreifenden Massen, die durch vorgelagerte Treppen in ihrer abschirmenden Wirkung noch unterstützt werden, ist ein Mittelblock herausgehoben.

Kurz bevor Wilhelm Kreis sich der Dresdner Museumsbauaufgabe zuwandte, gestaltete er die Ausstellungsarchitektur der Düsseldorfer Ausstellung für Gesundheit, soziale Fürsorge und Leibesübungen (Gesolei) 1926. Als Dauerbauten der Gesolei am Rhein entstanden in direkter Nachbarschaft zur Düsseldorfer Kunstakademie und neben dem schon bestehenden Kunstpalast ein Kunstmuseum (Abb. VIII/13), ein Wirtschaftsmuseum (Abb. VIII/14), ein als Tonhalle, Versammlungshalle und Planetarium verwendbarer Rundbau (Abb. VIII/15) sowie ein Restaurant. Zwischen diesen Ausstellungsarchitekturen und dem oben genannten Entwurf von 1915 gibt es einige Ähnlichkeiten. Auch hinter dem einheitlichen Gesolei-Ensemble steht eine traditionelle Forumsidee. Die einzelnen Kulturgebäude sind um einen Ehrenhof herumgruppiert, so dass ein in sich abgeschlossenes, isoliertes und auf sich selbst bezogenes Ensemble mit dem Charakter eines Gesamtkunstwerks entsteht, von dem wie von den Denkmalarchitekturen des Architekten Wilhelm Kreis eine gewisse Erhabenheit ausgeht. Die Oberflächen der linear definierten Gebäude sind allerdings im Vergleich zu dem Entwurf von 1915 schon deutlich flächenhafter angelegt. Bei dem vier Jahre später fertig gestellten Deutschen Hygiene-Museum kommt die Flächigkeit durch die Verwendung des glatten, weiß gestrichenen Außenputzes wiederum noch mehr zum Tragen. Charakteristisch für den Bautenkomplex der Gesolei von 1926 sind eine dominierende Symmetrie und Achsialität, eine klare Staffelung von kubisch aufgefassten, ornamentarmen Quer- und Längstrakten, die Lagerhaftigkeit durch umlaufenden, hohen geböschten Sockel, eine strenge Fassadengliederung durch horizontale und vertikale Gliederungselemente und eine Verkleidung der Stahl-Beton-Skelettkonstruktion durch traditionelle Baumaterialien wie Sandstein und Klinker. Vor allem durch das Steinmaterial und die Klinker zeigt sich bei der Gesolei deutlicher als beim Deutschen Hygiene-Museum die von Wilhelm Kreis verfolgte repräsentative Wirkungsabsicht. Bei den Bauten der Gesolei haben die architektonischen Elemente Sockel, Fenster, Wandzonen und Eingänge gestalterische Eigenständigkeit und wirken isoliert. Die durch das Ehrenhofmotiv vorgegebene Regelmäßigkeit der Hofanlage wird unterstützt durch das einheitliche Baumaterial und die durchgängig an allen Gebäuden vorhandenen Höhenlinien. Im Hinblick auf das Deutsche Hygiene-Museum ist vor allem das auf Stütze und Pfeiler reduzierte Tempelmotiv relevant, das Wilhelm Kreis bei den

Tempelvorbauten des Düsseldorfer Ehrenhofs (Abb. VIII/16) einsetzt. Modern ist die radikale Beschränkung auf das Prinzip des Tragens und Lastens. Dieses Motiv von Stütze und Sturz ist beim Dresdner Museumsbau noch konsequenter verfolgt und erreicht schließlich beim ebenfalls 1930 entstandenen Entwurf für ein Reichsehrenmahl in Bad Berka (Abb. VIII/17) einen noch höheren Grad der Abstraktion. Achim Preiß sieht in den Bauten der Gesolei das für Wilhelm Kreis typischste Werk aus der Zeit der Weimarer Republik. Besonders charakteristisch ist die Verbindung aus Respekt vor der Tradition, der sich in der Geschlossenheit des musealen Komplexes niederschlägt, und einem Bezug zur Gegenwart durch die aktuellen Themen der neuartigen Ausstellung.[123]

Zwei weitere Gebäude der Gesolei, die mehr oder weniger ähnliche Züge wie das Deutsche Hygiene-Museum haben, sollen hier erwähnt werden. Da ist das Österreichische Haus (Abb. VIII/18) des Wiener Architekten Gottlieb Michael, das sich durch einen extrem lang gestreckten, zweistufig aufgefassten Gebäudetrakt auszeichnet, der zwischen zwei schlichten, würfelförmigen Eckbauten eingespannt ist. Die „endlos“ aneinander gereihten Oberlichtfenster wirken wie ein Lichtband. Die glatt verputzten Wandzonen sind äußerst schlicht und tragen durch ihre Scheibenartigkeit zur scharfen Konturierung der kubischen Baukörper bei. Das von dem Architekten Ackermann für die Gesolei entworfene Haus des Arztes (Abb. VIII/19) weist einige Ähnlichkeiten mit dem kurz darauf in Dresden entstandenen Deutschen Hygiene-Museum auf. Ackermanns Ausstellungsbau besitzt eine durch drei ineinander geschobene Kuben charakterisierte Schauseite. Der Frontfassade des erhöhten Mittelteils liegt leicht hinter den vorderen Fluchten der niedrigeren „Flankenbauten“. Alle drei Baukörper sind charakterisiert durch große geschlossene Putzflächen und flache Dachabschlüsse, wobei die seitlichen Baukörper eine leicht überstehende Dachplatte besitzen. Einzige Gliederungselemente der Fassade sind neben den Fensteröffnungen an den Seitenbauten und den Türöffnungen am Mittelbau dünne, gurtgesimsartig über Eck geführte Horizontalbänder sowie zwei, der Fassade des Mittelteils vorgelegte vertikale Stäbe. Was die Zuordnung der Baukörper und die grundsätzliche Wahl der architektonischen Gestaltungselemente betrifft, ist eine Ähnlichkeit zwischen dem Dresdner Museum und dem wesentlich kleineren Düsseldorfer Gebäude augenfällig.

[123] Vgl. Achim Preiß: Der Ehrenhof in Düsseldorf. Das museale Gesamtkunstwerk des Architekten Wilhelm Kreis. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 167-185, bes. S. 180 und S. 183. Vgl. auch: Ekkehard Mai: Gesolei und Pressa: Zu Programm und Architektur rheinischen Ausstellungswesens in den zwanziger Jahren. In: Kurt Düwell, Wolfgang Köllmann (Hrsg.): Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr. (Rheinland-Westfalen im Industriezeitalter Bd. 4). Wuppertal 1985, S. 271-287.

Das 1927/28 von Wilhelm Kreis gebaute Bahnhofsgebäude in Meißen (Abb. VIII/20,21) bildet zusammen mit dem Dresdner Hygiene-Museum eine Ausnahmeerscheinung in dem Gesamtwerk des Architekten. In Meißen sind vielleicht noch mehr Stilelemente des Neuen Bauens verarbeitet. Auch hier wirken die großen Kuben wie ineinander geschoben. An der Schauseite sind die den erhöhten Mittelteil flankierenden Blöcke ganz verputzt und haben keine Öffnungen. Die drei Blöcke scheinen aus einem niedrigen, eingeschossigen Unterbau herauszuwachsen. Dieser Unterbau lagert auf einem hohen Sockel und schließt oben mit einem Gesims beziehungsweise einer als Kragplatte ausgebildeten Eingangsüberdachung ab. Alle Fensteröffnungen sind quadratisch. Das gegenüber dem Hygiene-Museum vergleichsweise modernere Moment des Meissner Bahnhofsgebäudes ist das fast komplette Aufbrechen der Außenwand des Mittelbaus an der Schauseite mit Hilfe eines riesigen Rasters aus relativ dünnen Streben und quadratischen Fenstern.

Etwa zur selben Zeit wie das Deutsche Hygiene-Museum und der Meißner Bahnhof von Wilhelm Kreis entstehen in der holländischen Stadt Hilversum mehrere öffentliche Bauten des Architekten Willem Marinus Dudok (1884-1974)[124], die sehr wahrscheinlich das Interesse von Wilhelm Kreis fanden[125] und die in der Auffassung der Baukörper einige Parallelen zu der Architektur von Kreis in den 1920er Jahren aufweisen (Abb. VIII/22-24). Es handelt sich vor allem um das 1924-28 gebaute viel beachtete Rathaus in Hilversum mit seiner einprägsamen Silhouette. Dudok gruppiert hier riesige, ziegelverkleidete, mit leicht überkragenden Dachplatten flachgedeckte Kuben unterschiedlichster Ausmaße, Volumen und Höhenentwicklung zu einem harmonischen Ensemble. Die glatten Baukörper sind nur durch die wenigen Öffnungen und die Farbwirkung des Klinkermaterials gestaltet. Ein asymmetrisch angeordneter Turm fasst die einzelnen horizontal ausgerichteten Bauteile, die sich bei Perspektivenwechsel zu verschieben scheinen, optisch zusammen. Zu den Merkmalen von Dudoks Architektur gehören neben einer radikale Reduzierung, Proportionalität, Körperlichkeit, Massivität und Lagerhaftigkeit vor allem eine differenzierte kompakte Massenkomposition, die durch einen vertikalen Akzent ausgeglichen wird. Pehnt bezeichnet dieses freie Ausponderieren der Massen anschaulich als

124 Siehe: Hermann van Bergeijk: Willem Marinus Dudok. Architekt-Stadtplaner 1884-1974. Naarden 1995.

125 In seinen Aufzeichnungen erwähnt Wilhelm Kreis mit Bewunderung *„das schöne Warenhaus für Beukauf“* in Amsterdam von Dudok. Vgl. Wilhelm Kreis: „Mein Lebenslauf“. Typoskript datiert 11. März 1947. Vermutlich handelt es sich aber um das 1928-30 gebaute Warenhaus „De Bijenkorf“ in Rotterdam (Abb. VIII/25). Hauptmerkmal dieses Baus sind die übereinander geschichteten lang durchlaufenden horizontalen Fensterbänder, die sich optisch mit der geschlossenen Wandflächen eines vertikal ausgerichteten Bauteils zu verzahnen scheinen.

„*Kontrastharmonie*“[126]. Die Bauten Dudoks in Hilversum lassen trotz moderner Merkmale die Verbundenheit des Architekten mit der architektonischen Vergangenheit erkennen. Technologische Neuerungen werden zwar eingesetzt, wirken sich jedoch nicht auf die Gestaltung der Form aus, die im traditionellen Sinn nach rein ästhetisch-kompositionellen Gesichtspunkten entwickelt ist. Auch für Dudok ist die Form immer über die Funktion erhaben.

> „Der Dudoksche Traditionalismus äußert sich nicht in der Aufnahme historischer Stilarten, sondern bestand in der Überzeugung, daß die Architektur als Raumkunst traditionelle, universelle Werte zu verkörpern habe. Für Dudok stand fest, daß die Architektur Ewigkeitswert und ideelle Bedeutung haben mußte.“[127]

Architektur soll symbolische Ausdruckskraft besitzen. Hier treffen sich die Vorstellungen von Wilhelm Kreis mit denen Dudoks. Das Prinzip der Kombination unterschiedlich dimensionierter, unselbstständiger Blöcke, die Entwicklung des Massenaufbaus aus dem Grundriss heraus und die stark körperhafte Architektur Dudoks ist mit einigen Bauten von Wilhelm Kreis in den 1920er Jahren vergleichbar.

Die Bemühungen um eine Vereinfachung der Architekturformen und die Reduzierung der architektonischen Elemente auf ihre Grundformen spiegelt Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre ein Stil wieder, der wie die Formensprache der Moderne zu dieser Zeit international verbreitet ist. Robert A. M. Stern (1990) spricht von einem *„reduzierte(n) Klassizismus“* beziehungsweise von einem *„Reduktionsklassizismus“* als einer Bewegung innerhalb der Tradition, die unabhängig von Land und Staatsform anzutreffen ist. Dieser „Reduktionsklassizismus“ ist gekennzeichnet durch einen hohen Grad an Abstraktion innerhalb der klassischen Architekturtradition.[128] Hauptmerkmale dieser Architektur sind eine hierarchische Organisation, abstrakte Flächigkeit, streng klassizistische Momente in der Fassadengestaltung, Geschlossenheit, Blockhaftigkeit und Monumentalität. An dieser Stelle sollen nur einige Beispiele genannt werden, die in den Kontext des architektonischen Anliegens von Wilhelm Kreis, das vor allem auch an der Schauseite des Deutschen Hygiene-Museums Dresden zum Ausdruck kommt, passen. Da sind zum Beispiel Bauten wie das 1927-31 erbaute Parlamentsgebäude in Helsinki (Abb. VIII/26) von Johan Sigfrid Sirén, der 1928-30 gebaute

---

126 Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus. o.O. 1998, S. 296.

127 Hermann van Bergeijk: Willem Marinus Dudok. Architekt-Stadtplaner 1884-1974. Naarden 1995, S. 121. Van Bergeijk, der Dudok insgesamt eher dem Umfeld der modernen Bewegung zuordnet, sieht zu Recht den Einfluss Frank Lloyd Wrights in Bezug auf die freie Einteilung der Flächen und weist auf ein wenn auch eher oberflächliches Aufgreifen der neoplastischen Ansätze von de Stijl hin. (Vgl. S. 120).

128 Vgl. Robert A. M. Stern: Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 1990, S. 45/46.

Verwaltungssitz der IG Farben in Frankfurt (Abb. VIII/27) von Hans Poelzig, eine 1929 gebaute Trauerhalle des neuen israelitischen Friedhofs in Frankfurt am Main (Abb. VIII/28) von Fritz Nathan, die Front der Rémy-Werke in Wygmael (Abb. VIII/29) von Jean Deligne aus dem Jahr 1930, der im selben Jahr entstandene Bautenkomplex der Deutschen Hochschule für Leibesübungen in Berlin (Abb. VIII/30) von Werner March, die 1932-35 entstandenen Universitätsbauten in Rom (Abb. VIII/31) von Marcello Piacentini oder die Kunstakademie Cranbrook Bloomfield Hills in Michigan/USA von Eliel Saarinen aus den Jahren 1926-43 (Abb. VIII/32).

Neben den oben genannten Architekturbeispielen, die mehr oder weniger mit dem Begriff „Reduktionsklassizimus“ grob umschrieben werden können, entstehen Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre auch Bauten, die traditionelle und moderne Formen in jeweils unterschiedlicher Gewichtung miteinander verbinden, ohne auf Monumentalität zu verzichten. Unter Einsatz moderner Bauformen gelingt einigen Architekten sogar eine extrem monumentale Wirkung. Zu den bekanntesten Beispielen dieser „Monumentalität mit modernen Mitteln“ gehört vor allem die Casa del Fascio in Como (Abb. VIII/33) aus den frühen 1930er Jahren von Giuseppe Terragni (1904-1943). Aber auch ein Bau wie das 1931-33 entstandene Kunst- und Kongresshaus der Stadt Luzern (Abb. VIII/34,35) von Armin Meili könnte dieser Gruppe zugerechnet werden, obwohl auch hier die traditionellen Aspekte eine große Rolle spielen. Für jeden einzelnen Bau dieser Zeit ist ein genaues Abwägen und Auseinanderdividieren der oft auf den ersten Blick unübersichtlich ineinander verschränkten traditionellen und modernen Gestaltungskomponenten notwendig.

Das Luzerner Kunst- und Kongresshaus von Armin Meili bietet sich auch wegen seiner Bauaufgabe zusammen mit dem 1927-29 entstandenen Folkwang-Museum in Essen (Abb. VIII/36) von Edmund Körner und dem Projekt des 1932 nach langer Architekturdebatte fertig gestellten Kunstmuseums der Stadt Basel (Abb. VIII/37-39) von Rudolf Christ, Paul Büchi und Paul Bonatz besonders für eine Gegenüberstellung mit dem Deutschen Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis an. An dieser Stelle soll nur kurz auf die Bauprojekte in Luzern und Basel eingegangen werden.

Bei dem in den Jahren 1931-33 gebauten Kunst- und Kongresshaus der Stadt Luzern (Abb. VIII/34,35) von Armin Meili (1892-1981) handelt es sich um einen Bau mit „sakraler Analogie“. Der Grundriss dieses Kulturbaus orientiert sich an der basilikalen Anlage von S. Maria Maggiore

in Rom. Der Luzerner Bau besteht aus einem großen statischen Block aus drei aneinander gefügten, lang gestreckten Kuben, wobei zwei niedrigere Seitentrakte einen erhöhten Mitteltrakt flankieren. Die Hauptfront zeichnet sich durch einen Mittelrisalit mit einem Raster aus doppelreihig angeordneten vertikalen Fensterschlitzen aus. An den Seiten wirkt die Fassade extrem flach, wie eine über den Kubus gespannte, dünne Haut. Bei den bündig in die Wand eingeschnittenen Fenstern der Seitenfassaden handelt es sich ebenfalls um schmale vertikale Schlitze. Trotz „sachlicher" Formensprache und äußerster Reduzierung wirkt der Meili-Bau auf Grund seiner strengen Achsialität, der symmetrischen Massenverteilung und Geschlossenheit außen eher klassisch-monumental. Im Inneren ist der Bau trotz des übergreifenden basilikalen Schemas jedoch moderner. Erstmals ist ein flexibles Ausstellungsprinzip konsequent realisiert. Die Museumsräume innerhalb des Mehrzweckbaus sind von der äußeren Monumentalität der Architektur nicht beeinflusst und zeichnen sich durch eine große Neutralität aus. Diese Haltung Armin Meilis ist prinzipiell mit der von Wilhelm Kreis beim Deutschen Hygiene-Museum gewählten Unterscheidung zwischen repräsentativem Mittelbau und den funktionellen Ausstellungstrakten vergleichbar. Armin Meili verzichtet im Inneren wie Wilhelm Kreis auf aufwendige Treppenanlagen, jedoch anders als letzterer auch auf Symmetrieachsen. Meilis Museumsbau ist nicht funktionalistisch aus dem Grundriss heraus entwickelt, sondern durch die Festlegung der Grundrissdisposition in der Gestaltung der Innenräume von vornherein stark gebunden. Anders dagegen beim Deutschen Hygiene-Museum, wo der Grundriss in erster Linie ganz aus den multifunktionalen Notwendigkeiten der Einrichtung heraus entstanden ist. Die abstrakte Analogie zum Sakralraum beim Deutschen Hygiene-Museum ergibt sich erst in zweiter Linie und ist ein origineller Kunstgriff des Architekten. Eine ursprünglich von Armin Meili geplante Portikus wird aufgrund der Museumsinteressen (Lichtverhältnisse) nicht ausgeführt. Dieser Umstand verdeutlicht, dass Meili zuvor eine monumentalere Fassadenwirkung beabsichtigt hatte. Wilhelm Kreis zeigt mit dem Bau des Dresdner Hygiene-Museums, dass eine Berücksichtigung der Ansprüche eines modernen Museums nicht zwangsläufig den Verzicht auf eine repräsentative, monumentale Hauptfassade bedeuten muss. Vergleichspunkte zwischen dem Meili-Bau in Luzern und dem Dresdner Museumsbau von Kreis sind zum einen der Mehrzweckcharakter der Bauaufgabe, ein traditionelles Kompositionsmuster mit Sakralraumanalogie in Verbindung mit moderner Bautechnik und damit eine eher inkonsequente Haltung gegenüber der Modernität, eine monumentale, feierliche Wirkung durch formale Reduktion und Schmucklosigkeit sowie ausgewogene Proportionen.[129]

[129] Grundlage für die Ausführungen zu Armin Meili ist die anlässlich einer Ausstellung erschienene Publikation von Martin Schwander, Hans-Peter Wittwer (Hrsg.): Der Architekt Armin Meili (1892-1981) und das Kunst- und

Die Architekturauffassung Armin Meilis weist einige Parallelen zu derjenigen von Wilhelm Kreis auf. Auch Meilis Verständnis von einer zweckbestimmten Architektur weicht von den Vorstellungen des Neuen Bauens in den 1920er Jahren insofern ab, als er eine rein rationelle, an der Industrieproduktion ausgerichtete Material- und Funktionsgerechtigkeit allein für unzureichend hält. Der Architekt, der durch sein organisches Vorstellungsvermögen die Konstruktion beherrscht, soll der Architektur nicht durch historistischen Fassadendekor, aber auch nicht nur durch technische Ästhetik, sondern vor allem durch wohl überlegte Grundrisse und Proportionen Schönheit und einen Stimmungsgehalt verleihen. Mit der Moderne ist diese Haltung insofern vereinbar, als auch hier die Entwicklung eines Gebäudes von Innen nach Außen, also auf der Grundlage von Grundriss und Raumanordnung, als maßgebliches Qualitätskriterium von Architektur gilt.[130] Karin Grimm spricht in Bezug auf die Monumentalitätsfrage bei Armin Meili sehr treffend von einem *„Prozess moderner Monumentalisierung"*[131]. Die gemäßigt moderne Architektur des Luzerner Kunst- und Kongresshauses Armin Meilis, die zum Teil sicher auch auf die allgemeinen Spar- und Sachzwänge seiner Entstehungszeit zurückzuführen ist, entbehrt jedoch nicht einer feierlich-monumentalen Wirkung. Hierin liegt die offenkundige Verbindung zur Architektur des Dresdner Hygiene-Museums von Wilhelm Kreis.

Zur selben Zeit entsteht in Basel ein Museumsbau, der seine Monumentalität ganz anders gearteten Gestaltungsmitteln verdankt. Die lange Entstehungsgeschichte des Kunstmuseums Basel ist von einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Vertretern konservativer und moderner Architekturpositionen geprägt. Am Ende eines Wettbewerbs von 1928/29 und einer engeren Konkurrenz von 1929 stand 1932 ein Projekt (Abb. VIII/38,39) der Architekten Rudolf Christ (1895-1975) und Paul Büchi (1893-1979), das schließlich, von Paul Bonatz (1877-1956) überarbeitet, bis 1936 realisiert wurde (Abb. VIII/37). Bei dem ausgeführten Museum handelt es sich um einen kompakten Bautenkomplex aus riesigen, rechteckigen Baukörpern, die um einen Innenhof gruppiert sind. Dieser Innenhof, über den das Gebäude erschlossen ist, wird durch zwei Quertrakte nach Außen abgeschottet. Einige Merkmale der Architektur können als verhaltene Zugeständnisse an die Moderne aufgefasst werden. Dazu gehören die Flachdächer, welche die

Kongresshaus in Luzern. Luzern 1993.

130 Vgl. Karin Grimm: „Das Metrum des Tatsächlichen". In: Martin Schwander, Hans-Peter Wittwer (Hrsg.): Der Architekt Armin Meili (1892-1981) und das Kunst- und Kongresshaus Luzern. Luzern 1993, S. 21-26, hier S. 21. Dort weitere Angaben zu Meilis architekturtheoretischen Äußerungen.

durch die lang gestreckten kubischen Baukörper bedingte Dominanz der Horizontale verstärken, die glatte, dekorationsfreie Fassadenbehandlung und die ungerahmten, in die Wandfläche eingelassenen Öffnungen. Deutlich relativierend wirken allerdings die überwiegend axiale Anordnung der vergleichsweise kleinen, vertikal ausgerichteten Fenster und die gebänderte Auffassung der rustikal-archaischen Steinverkleidung, die den ganzen Bau prägt. Dem Museumsbau in Basel liegt eine traditionelle, handwerkliche Baugesinnung zu Grunde, die eine strikte Ablehnung gegenüber modernen industriellen Bauverfahren (Skelett-, Leichtbauweisen), aber auch gegenüber einer Rationalisierung beispielsweise der Museumsbauaufgabe beinhaltet. In seiner programmatisch antimodernen Haltung demonstriert der Museumsbau in Basel den überwältigenden Durchbruch der traditionalistischen Richtung in der Architektur um 1930.[132] Eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen diesem Bau und dem Deutschen Hygiene-Museum ist besonders das Einspannen einer sakralen Analogie beziehungsweise die Betonung der Notwendigkeit einer Abschottung und damit Überhöhung des Museumsanliegens gegenüber der Außenwelt.

Die meisten der bisher genannten Beispielarchitekturen sind wesentlich bestimmt durch den Charakter des Architekturblocks. Kubische Bauformen werden mehr oder weniger so reduziert, dass die Fläche an Bedeutung gewinnt. Dass die blockhafte Gestaltung bei den unterschiedlichsten Bauaufgaben einsetzbar ist, hängt mit den Eigenschaften des Blocks zusammen. Der statische Architekturblock eignet sich durch den hohen Grad der Geschlossenheit und des Herausgehobenseins aus der Umgebung besonders zur Versinnbildlichung von ideellen Werten. Diese Ausdrucksqualität des Blocks mag erklären, warum zahlreiche Architekten im 20. Jahrhundert grundsätzlich an der Architekturform festhalten, die im 19. Jahrhundert führend war. Neu ist allerdings die formalästhetische Abgrenzung zum Historismus und eine modifizierte, puristische Auffassung des Blocks seit der Jahrhundertwende. Joachim Petsch (1971) beschreibt Ausdrucksqualität, Stimmungsgehalt und Wirkungsweise des Architekturblocks wie folgt:

> „Die Baugestalt, welche die Forderung nach Eigengesetzlichkeit, nach Immobilität, nach Monumentalität, nach konstanter Erscheinungsweise und nach Heraushebung aus der Wirklichkeit am besten erfüllt, ist der Block. (...) Der Architekturblock ist der Ideenträger, dem höhere Realität als der Wirklichkeit zugesprochen wird. Als

131 Karin Grimm: Meilis Konflikt mit dem Museum. In: Martin Schwander, Hans-Peter Wittwer (Hrsg.): Der Architekt Armin Meili (1892-1981) und das Kunst- und Kongresshaus Luzern. Luzern 1993, S. 52-57, hier S. 53.

132 Vgl. Achim Preiß: Das Kunstmuseum in Basel von Paul Bonatz und Rudolf Christ. Internationaler Auftakt konservativer Baukunst. In: Achim Preiß: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 309-315. Siehe auch: Nikolaus Meier: Die Stadt Basel den Werken der Kunst. Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906-1932. Basel 1986.

bleibender, autonomer, objektiver, eigengesetzlicher und idealer Ideenträger wird er der vergänglichen Wirklichkeit gegenübergestellt.“[133]

Wilhelm Kreis, der bei allen seinen Bauten den Ausdrucksgehalt der blockhaften Gestaltung immer wieder genutzt und virtuos eingesetzt hat, verzichtet auch beim Deutschen Hygiene-Museum nicht auf dieses Bedeutungsmoment.

Schließlich seien noch einige Architekturen der Zeit um 1930 erwähnt, die in einigen Punkten starke Ähnlichkeiten mit der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums haben, auf die hier aber nicht im Einzelnen eingegangen werden soll. Ein vom Hochbauamt Mannheim (Zitzler/Müller) gebautes Ausstellungsgebäude von 1930 (Abb. VIII/40) weist nicht nur auf Grund der Gruppierung der Baukörper, sondern auch wegen des den hinteren Gebäudetrakt nach oben abschließenden Lichtbandes verblüffende Parallelen mit der nördlichen Seitenansicht des Dresdner Museumsbaus auf. Die Gruppierung schlichter Kuben ist auch in der Fabrikarchitektur der Zeit sehr verbreitet. Hier sei mit der 1930 in Zürich entstandenen Suppenfabrik Jakob Kolb (Abb. VIII/41) der Architekten Kellermüller und Hofmann ein weniger bekanntes, aber sehr anschauliches Beispiel stellvertretend genannt. Was die Behandlung der Fassaden der seitlichen Hofflügel des Deutschen Hygiene-Museums betrifft, lässt sich auf die Fassadengestaltung im Innenhof des Universal Pictures Building in Los Angeles (Abb. VIII/42) aus dem Jahr 1930 von Richard Neutra[134] hinweisen. Obwohl die in die scheibenartigen Wände eingeschnittenen Fensterbänder des Neutra-Baus deutlich länger sind als bei Kreis, verzichtet auch Neutra hier nicht auf unterbrechende Wandstege. Bei dem achtzehn Jahre später als Umbau entstandenen, architektonisch streng gegliederten Aloe Health Equipment and Supply-Building (Abb. VIII/43,44), einem der auffallendsten Geschäftshäuser im Stadtzentrum von Los Angeles, setzt Richard Neutra scheinbar „unendlich“ lange, über die ganze Fassade laufende Fensterbänder ohne jede Unterbrechung ein. Die Fassade setzt sich optisch aus bandartigen Wand- und Fensterzonen zusammen. Das durch filigrane vertikale Stäbe rhythmisierte obere Fensterband

---

[133] Joachim Petsch: 1910. Versucher einer Abgrenzung der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts bis 1933, unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Architektur. Diss. Bonn 1971, S. 47/48.

[134] Siehe hierzu: W. Boesiger (Hrsg.): Richard Neutra 1923-50. Bauten und Projekte. Zürich 1964; Esther Mc Coy (Übers. Fritz Dorn): Richard Neutra (Reihe: Große Meister der Architektur Bd. IX). Ravensburg 1962. Was Richard Neutra mit Wilhelm Kreis verbindet, ist die Tatsache, dass auch er das „Zuverlässige“ und Bewährte grundsätzlich dem Modischen in der Architektur vorzieht. Trotzdem ist die Architektur Richard Neutras wesentlich moderner und zeitgemäßer. Persico sieht in der Architektur Neutras eine stilistische Verbindung von Frank Lloyd Wright und Walter Gropius gegeben. Von Gropius beeinflusst sei die Vorliebe Neutras für eine ausgeprägte Hell-Dunkel-Gestaltung und ein Nebeneinander von Körpern und Hohlräumen. Vgl. Edoardo Persico: Richard J. Neutra, Architekt (unter dem Titel “Richard J. Neutra architetto“ erschienen in Casabella, Januar 1935). In: Giancarlo Polo (Hrsg.): Eduardo Persico. Die Freiheit des Geistes. Architekturkritik im faschistischen Italien. Basel/Berlin 1993, S. 186-188, hier S. 187.

erinnert formal an die umlaufende Laterne der Ausstellungstrakte des Dresdner Museumsbaus von Wilhelm Kreis.

Die weiße, kubische Architektur des Dresdner Hygiene-Museums hat sehr wahrscheinlich auch ihrerseits Vorbildcharakter für einen zwei Jahre später (1932) in Thüringen fertig gestellten öffentlichen Kulturbau. Es handelt sich um die sogenannte Weimarhalle (Abb. VIII/45,46) der Architekten Max und Günther Vogeler. Der Weimarer Stadtarchitekt Max Vogeler hatte sich 1920 an dem Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden beteiligt und mit seinem Entwurf mit dem Kennwort „Zusammenklang" den vierten Preis erhalten.[135] Die hellgelb verputzten Kuben der Weimarhalle sind zu einem symmetrischen Block komponiert. Der in der Höhe gestufte, auf den zentralen Veranstaltungssaal hin ausgerichtete Massenaufbau, die Flächigkeit der Fassaden, die unterschiedlichen, geometrischen, in die Wandflächen eingeschnittenen Fenster und ein stilisiertes Portikusmotiv an der Eingangsfront sind Analogien, die die Vermutung nahe legen, dass Vogeler die weitere Entwicklung in Dresden nach dem Ideenwettbewerb weiterverfolgt, vielleicht sogar die Baustelle des Hygiene-Museums besucht haben könnte. Auch im Inneren der sparsam-zweckmäßig und schlicht eingerichteten Weimarhalle gab es zwei, im Bedarfsfall miteinander kombinierbare Veranstaltungssäle von unterschiedlicher Größe. Der Weimarer Bau, der 1997 (!) abgerissen wurde, stellte trotz fehlender überregionaler Wirkung ein wichtiges Beispiel pragmatischer Annäherung an das Neue Bauen in Thüringen um 1930 dar.[136] Wie das Deutsche Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis, dessen Architektur zweifellos als bedeutender einzustufen ist, stellte die dennoch gelungene Architektur der Weimarhalle von Max und Günther Vogeler eine wichtiges architektonisches Zeugnis der unsicheren Phase in Deutschland um 1930 dar, in der nur sehr wenige Kulturprojekte diesen Ausmaßes überhaupt realisiert werden konnten.

Hingewiesen sei in der Nachfolge des Dresdner Museumsbaus noch auf das 1936 entstandene Institut für Eisenforschung in Düsseldorf (Abb. VIII/47) von Paul Bonatz und Heinrich Blecken. Das Gebäude weist in der Art der Verwendung von Architekturelementen des Neuen Bauens einige Ähnlichkeit mit dem Dresdner Hygiene-Museum auf.

---

135 Zum Wettbewerbsbeitrag von Max Vogeler siehe Kapitel 4 dieser Arbeit.

136 Zur Weimarhalle siehe: Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Thüringen. München/Berlin 1998, S. 1333; Gundula Michalski, Walter Steiner: Die Weimarhalle. Bau- und Wirkungsgeschichte. (Weimarer Schriften Heft 50). Weimar 1994; Claus Pias: Wenn Magritte und Schiller bauen. Eine Stadt dekonstruiert sich: Das plötzliche Verschwinden der Weimarhalle. In: Feuilleton der Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 224 vom 26. September 1997; Klaus-Jürgen Winkler: Moderne in Weimar. 1919-1933. bauhaus bauhochschule. Neues Bauen. Kunstführer Weimar. Weimar 1995.

Wilhelm Kreis selbst verwendete Motive und Gestaltungsmerkmale seines Dresdner Museums in den Jahren 1950-53 noch einmal in überarbeiteter Form bei dem Entwurf für ein geplantes Hygiene-Museum in Köln. Dieses Projekt, für das Kreis verschiedene Varianten (Abb. VIII/48-50) entworfen hat, wurde nicht realisiert. Auch die Eingangsfront des 1936/37 gebauten Luftgaukommandos in Dresden (Abb. VIII/51) zeigt Analogien, wobei hier durch die Materialwahl und das archaisierende Relief mit Kriegerfiguren die beim Deutschen Hygiene-Museum erreichte Modernität wieder aufgegeben ist. Ralf Schiller bezeichnet die innerhalb des Gesamtwerks von Wilhelm Kreis als „sehr modern" einzustufenden Bauten der 1920er Jahre als „*weiße Architektur*"[137]. Dazu zählen neben dem Dresdner Hygiene-Museum und dem Meissner Bahnhofsbau auch nicht ausgeführte Projekte wie der Entwurf für ein Bahnhofsgebäude in Zwickau (Abb. VIII/52) aus den Jahren 1928/29, der Entwurf für eine Stadthalle in Worms (Abb. VIII/53) von 1928 und der Entwurf für ein Hygiene-Museum in Chicago von 1930/31 (Abb. VIII/54). Schließlich ist mit dem 1929 gebauten Staatlichen Kurhotel in Bad Schwalbach (Abb. VIII/55) noch ein weiteres Gebäude zu nennen.

Was die Innenarchitektur des Deutschen Hygiene-Museums betrifft, sei hier nur kurz auf mögliche Vergleichsansätze hingewiesen. Interessante Anhaltspunkte in Bezug auf die Gestaltung der Ehrenhalle (Pfeiler, Fußbodenbehandlung) bieten die „rhythmischen" Bühnenraumentwürfe von Adolphe Appia von 1909 (Abb. VIII/56) für die Tanzschule Jacques Dalcrozes in Heinrich Tessenows Hellerauer Festspielhaus. Auch Tessenows Innenarchitektur des Festspielhauses (Abb. VIII/57), die zwar wesentlich nüchterner ist, könnte Anregungen geliefert haben. Auch die weiße Eingangshalle des Gemeentemuseum in Den Haag (Abb. VIII/58) aus den Jahren 1927-35 von Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) mit dem schlichten dreiläufigen Treppenaufgang mit Richtungswechsel erinnert an die Gestaltung der Haupttreppenaufgänge im Deutschen Hygiene-Museum (Abb. VI/132).

Was die von Gottlieb Michael gestalteten Schauräume anbelangt, könnte man von einer „wienerischen" Note sprechen, die sicher nicht unbeeinflusst von Architekten wie Otto Wagner oder Adolf Loos ist. Als Parallelbeispiel für die durchgängige, horizontale Zweiteilung der Räume, die sich in einer dunklen unteren Zone und einer hellen oberen Zone ausdrückt, sei

[137] Ralf Schiller: Ein weißer Tempel für Dresden. In: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 141-155, hier S. 153.

beispielsweise die Wartehalle einer Wiener Krankenkasse aus dem Jahr 1927 (Abb. VIII/59) der Wiener Architekten Fritz Judtmann und Egon Fritz genannt.

Zum Schluss soll schließlich mit Hilfe von einigen ausgewählten herausragenden architektonischen Solitären der Avantgarde gezeigt werden, wie weit die moderne Architektur zur Entstehungszeit des Deutschen Hygiene-Museums in Einzelfällen formalästhetisch schon entwickelt war. Da ist beispielsweise der 1911 (!) entstandene Komplex der Fagus-Werke in Alfeld an der Leine von Walter Gropius (1883-1969), ein transparenter Gerüstbau mit einer in einen Stahlrahmen eingehängten, membranähnlichen Glasfassade. Durch ein konsequentes Sichtbarmachen der konstruktiven Verhältnisse ist Gropius mit diesem Bau eine zukunftsweisende Architektur gelungen, der jede Massigkeit und Schwerfälligkeit fehlt. Bei dem in den Jahren 1925/26 ebenfalls durch Walter Gropius gebauten Bauhausgebäude in Dessau handelt es sich auch um eine sehr „leichte“ Architektur. Gropius gestaltet in Dessau ein Ensemble aus verschiedenen, durch zahlreiche Öffnungen durchbrochenen, kubisch-flächenhaften Baukörpern unterschiedlichen Volumens. Ein Wohnbau von Le Corbusier aus dem Jahr 1927, das Haus Stein (Les Terrasses) in Garches bei Paris (Abb. VIII/60) zeigt sehr anschaulich, wie viel „scheibenartiger“ große, weiß verputzte Wandflächen aufgefasst werden können, als es Wilhelm Kreis im rückwärtigen Teil seines Dresdner Hygiene-Museums (1927-30) getan hat. Ein Jahr vor der Eröffnung des Museums in Dresden entstand schließlich anlässlich der Internationalen Ausstellung in Barcelona 1929 mit dem Deutschen Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) eine „schwebende“ Architektur, in der die Struktur der Eisenskelettkonstruktion konsequent gezeigt ist. An die Stelle des Sockels ist eine Standplatte getreten. Die Stahlstützen, die eine dünne Dachplatte tragen, ermöglichen eine freie, unabhängige, asymmetrische Anordnung von nicht tragenden, raumdefinierenden Elementen. Hier ist der geschlossene Kubus völlig aufgelöst in eine rechtwinklige Komposition aus freistehenden, nicht tragenden Marmorplatten und Glasflächen, eine flexible, frei-fließende Raumkonzeption.

9. ZUSAMMENFASSUNG[1]

Ein hoher Stellenwert kam neben der baugeschichtlichen Analyse der kulturhistorischen Betrachtung zu, da sich der kulturgeschichtliche Einfluss der Hygiene in besonderer Weise am Bau des Deutschen Hygiene-Museums niederschlägt. Der interdisziplinäre Charakter der Studie erklärt sich durch diesen Zusammenhang. Die Folgen der Industrialisierung und der technischen Moderne, bisher nicht gekannte Leistungsanforderungen an den Menschen und damit verbundene Überlastungserscheinungen, soziales Elend und die rasche Ausbreitung von Seuchen und Krankheiten in der arbeitenden Bevölkerung erforderten eine schnelle reaktive Bekämpfung durch städtebauliche Maßnahmen (Kanalisation, Schaffung gesunder Wohnverhältnisse etc.) und eine bessere medizinische Grundversorgung. Durch die konsequente Anwendung der medizinischen Erkenntnisse (z.B. Impfkampagnen) und die Verbesserung der hygienischen Verhältnisse konnten rasch Erfolge erzielt werden. Gesundheit wurde als konstitutiver Faktor volkswirtschaftlichen Wachstums zum schützenswerten Gut. Die Motivationen der Hygienisierungskampagnen und der gesundheitlichen Aufklärung, durch die langfristig eine nachhaltige Prophylaxe gewährleistet werden sollte, waren verbunden mit der Sorge um den Erhalt der Wirtschaftskraft, aber auch mit der Angst der bürgerlichen Oberschicht vor einer Ausweitung von Seuchen und Infektionskrankheiten und vor möglichen unkontrollierbaren Aufständen der armen Arbeiterbevölkerung. Viele Angehörige des Großbürgertums engagierten sich in den Armenvierteln, förderten den Bau von Arbeitersiedlungen und von Einrichtungen zum Wohl der Volksgesundheit. Die vom Bürgertum ausgehenden Maßnahmen zur Verbesserung der Lebens- und Arbeitswelt hatten tendenziell einen starken Disziplinierungscharakter. Die Entwicklungen auf dem Gebiet der medizinischen Wissenschaften lieferten scheinbar unumstößliche wissenschaftliche Begründungen für bestimmte gesellschaftliche Normvorstellungen und beeinflussten Handlungsmuster besonders im Zusammenhang mit gesundheitsrelevanten Verhaltensweisen. In der Bakteriologie, die eine genaue Zuordnung von Krankheiten zu bestimmten Krankheitsverursachern (Erregern) vornimmt, zeigte sich am sinnfälligsten die endgültige Verdrängung älterer ganzheitlicher Forschungsansätze und die Durchsetzung eines wissenschaftlichen Weltbildes im ausgehenden 19. Jahrhundert, das den Menschen in erklärbare Funktionszusammenhänge zergliedert, dadurch letztlich seine Beherrschbarkeit suggeriert und Ambitionen zur Verbesserung herausfordert, die

[1] Der Ergebnisbericht orientiert sich an der Reihenfolge der thematischen Schwerpunkte der Arbeit.

sich auf den Gebieten der Soziologie, der Ökonomie und besonders der Vererbungslehre und Eugenik niederschlagen und in dem Stichwort „Der neue Mensch“ Ausdruck finden.

In Abhängigkeit von einer grundlegenden Neubewertung der Gesundheit hatten sich auch verschiedene Lebensreformbewegungen mit integrativem Anspruch entwickelt. Im rhythmischen Ausdruckstanz zeigt sich das neue Körper- und Menschenbild besonders gut. Die Hygienebewegung entwickelte sich als Teil der Medizin- beziehungsweise Wissenschaftsgeschichte in starker Abhängigkeit zu deren Erkenntnissen und Forschungsergebnissen. Bei der Analyse der kulturgeschichtlichen Potenziale und Dimensionen des „Hygiene-Phänomens“ ist ein auf nahezu alle Lebensbereiche anwendbares universales Prinzip erkennbar, das eng mit einem allgemeinen Verwissenschaftlichungsprozess verbunden ist. Wissenschaft (medizinischer Fortschritt) und Gesellschaft (volkswirtschaftliche, politisch-soziale Aspekte) bilden ein Beziehungsgeflecht, in dem sich eine wandelbare Sichtweise des Menschen und seines Körpers herausbildet.

Das Deutsche Hygiene-Museum als eine Institution, die den menschlichen Körper zu ihrem Thema machte, war von Anfang an stets von gesellschaftlich etablierten Menschen- und Körperbildern beeinflusst und besitzt daher auch aus heutiger Sicht einen hohen kulturgeschichtlichen Zeugniswert. Der „Gläserne Mensch“ als Hauptexponat dieses Museums zeigt nicht nur anschaulich die Erkenntnisse der Naturwissenschaften und ist somit ein plakatives Zeichen für einen Höhepunkt der Wissenschaftsbegeisterung, sondern er ist auch beredtes Zeugnis für museale Inszenierungskunst. In seiner Präsentation suggeriert die Figur nicht nur Durchsichtigkeit, sondern auch die Beherrschbarkeit des Menschen.

Die gesellschaftspolitischen und kulturellen Potenziale der Hygiene liegen zunächst in einer positiven aktiven Einflussnahme jedes Einzelnen auf die Lebensumstände. Mit dem Ziel einer grundlegenden Erneuerung des Menschen konnte diese Einflussnahme jedoch auch gegen den Menschen eingesetzt werden, wie es im Nationalsozialismus durch Euthanasie und Massenvernichtung von für „lebensunwert“ befundenen Menschen geschah. Als gesellschaftlicher „Ordnungsfaktor“ ist die Hygiene anfällig für Indoktrination. Die Eigenschaft der Hygiene als Indikator der Zivilisation zeigt Parallelen zur Ästhetik.

Überzeugt von der großen Bedeutung der Hygiene für die Gesellschaft setzte der Dresdner Odol-Fabrikant Karl August Lingner sein Organisationstalent und beachtliche finanzielle Mittel

für die Verbreitung der hygienischen Volksaufklärung ein. Die Modernität seines Ansatzes und Engagements bestand in der systematischen Bündelung von verschiedenen Interessen aus Wissenschaft, Forschung, Wirtschaft, Industrie und Politik. Lingner verstand es, das gemeinsame Interesse gesellschaftlicher Funktionsträger in den Dienst einer Idee zu stellen, die in der Etablierung einer Hygiene-Institution bestand. Dafür fand Lingner gerade in Dresden eine besonders günstige Situation vor, denn man hatte dort schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts über die Einrichtung eines solchen Museums nachgedacht. Das Zustandekommen der I. Internationalen Hygiene-Ausstellung war eine erste große Demonstration dieses Anliegens. Lingner hatte im Ausstellungswesen neue Wege beschritten, indem er Wissenschaft und Industrie zusammenführte und wurde zu einer zentralen Figur der hygienischen Volksaufklärung. Die von ihm initiierte und organisierte, erfolgreiche Hygiene-Schau von 1911 trug entscheidend zur Realisierung des Deutschen Hygiene-Museums bei. Die Einrichtung etablierte sich schnell als ein Zentralinstitut für hygienische Volkserziehung, das sich durch seine vielfältige Arbeit auf dem Gebiet der Gesundheitspflege, durch seine Wanderausstellungen und Lehrmittel-Produkte international einen Namen machte.

Die Analyse des „programmatischen“ Berner Vortrags „Der Mensch als Organisationsvorbild“ von Karl August Lingner aus dem Jahr 1912 beleuchtet die Grundgedanken und Motivationen des Initiators des Dresdner Hygiene-Museums sowie die Weltsicht und das Menschenbild eines gemeinnützig engagierten Industriellen. Zugleich wird in der Analyse die charakteristische und zeittypische Mischung aus populären, universalen Denk- und Erklärungsansätzen deutlich. Der „Mensch-Maschine-Komplex“ und die „Organismus-Staat-Analogie“ stellen zwei wesentliche Ideen-Kreise der Lingner’schen Auffassung von „Menschenökonomie“ dar. Anregungen für seine theoretischen Überlegungen fand Lingner sehr wahrscheinlich bei Ernst Kapp, aber vor allem wohl bei Walther Rathenau und Rudolf Virchow. In dem Ausdruck „Menschenökonomie“ sind Vorstellungen von Rationalisierung, Optimierung, Regulierung und Disziplinierung des menschlichen Körpers schon angelegt. Eine mechanistische Weltauffassung und der Glaube an die Objektivierbarkeit des Menschen durch die Wissenschaft, wie sie im ausgehenden 18. Jahrhundert verbreitet waren, beeinflusste - gepaart mit der wissenschaftlich-medizinischen Betrachtung des Menschen im 19. Jahrhundert - die Normenvermittlung der hygienischen Aufklärung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und auch die Sichtweise und das Engagement Karl August Lingners. Obwohl Lingner keine Ambitionen als Theoretiker hatte, nutzte er bewusst auch das Mittel der Publikation und des Vortrags vor

Fachpublikum, um seinem Anliegen, dass jeder Mensch den eigenen Körper als Wunderwerk der Natur erkennen und als solches verantwortungsvoll behandeln müsse, Nachdruck zu verleihen.

Die ausführliche Darstellung des Allgemeinen Ideenwettbewerbs von 1920 auf der Grundlage des noch vorhandenen Quellenmaterials zeigt ein breites Spektrum von Entwürfen unterschiedlichster Qualität und spiegelt die wirtschaftlich schwierige Situation der Architekten in der Weimarer Republik wider.

Wilhelm Kreis gelang 1930 mit dem Museumsneubau die Umsetzung eines multifunktionalen Raum- und Nutzungsprogramms zu einem einheitlichen Baukomplex mit dem Anspruch eines „Gesamtkunstwerks". Die komplexen Anforderungen wurden scharf „seziert" und so strukturiert, dass ein durchdachtes Ganzes, ein funktionierender Organismus, entstand. Kreis selbst betont die organische Struktur seines Dresdner Museumsbaus:

> „(...) der ganze Bau (...) ein zwischen der modernsten und einer zurückhaltenden Auffassung stehender Organismus."[2]

Der Außenbau des Museums spiegelt durch eine strenge Massengliederung von ineinander geschobenen mächtigen weißen Kuben die hierarchische, klare Organisation und Logik des Grundrisses wider. Die einzelnen Arbeits- und Funktionsbereiche der Institution werden in ihrem Verhältnis zueinander durch einen architektonisch konstruierten organischen Zusammenhang deutlich. Die Qualität der Architektur liegt nicht zuletzt in der klaren Struktur und einheitlichen Wirkung der Anlage durch wohl kalkulierte Proportionen. Das Aufgreifen der vorgegebenen Hauptachse des großen Gartens als dominierende Symmetrieachse des Museumsbaus trägt ebenfalls zu der am Außenbau ablesbaren Regelhaftigkeit der Grundrissanlage bei. Universell verwendbare Stilelemente des Neuen Bauens wie das Flachdach oder die weiße Wand sind virtuos im Sinne einer Unterstützung der beabsichtigten Bedeutungshaftigkeit der Architektur eingesetzt. Wichtigstes Stimmungsmoment ist eine dem existenziellen Thema der Hygiene für angemessen empfundene, zeitlose Feierlichkeit. Bei der Inszenierung der Ewigkeitsmetapher kommen vor allem der Farbe Weiß, der Erzeugung von Monumentalität auf der Grundlage systematischer Vereinfachung der Formen in Anlehnung an alt-ägyptische Vorbilder sowie der offenkundig im Grundriss angelegten Sakralraum-Analogie Bedeutung zu.

---

[2] Wilhelm Kreis: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst Bd. 2. Berlin 1931, S. 658-662, hier S. 660.

Im Inneren des Museums kam die strikte Unterscheidung der vielfältigen Arbeitsbereiche der Einrichtung nicht nur in der Anordnung der Räumlichkeiten im Gesamtkomplex, sondern auch in ihrer Ausstattung zum Ausdruck.

Den feierlichen, vornehm-eleganten, zum Teil kühlen repräsentativen Räumen standen die funktional bis spartanisch eingerichteten Räumlichkeiten für Veranstaltungen und Lehrmittelwerkstätten gegenüber. Die von Gottlieb Michael (1886-1970) gestalteten Schauräume zeichneten sich ebenfalls durch eine große Zurückhaltung aus. Durch die Kreis'schen Raumvorgaben, die ein hoher Grad an Konzentration auf das Innere durch fehlende Blickbeziehung nach Außen auszeichnete, wurde eine abwechslungsreiche Einrichtung der Schauräume notwendig, um den Besucher nicht zu sehr zu ermüden. Gottlieb Michael gelang dies durch einen variantenreichen Einsatz einfachster Materialien und eine sorgfältige Durchbildung der Details in Form und Farbe. Seine auf jeden Raum und dessen Thematik zugeschnittenen Ausstattungen erinnern an Messegestaltungen dieser Zeit. Zu den wenigen Gestaltungsmitteln, die Michael auf verschiedenste Weise kombinierte, gehörten neben einem kontrastreichen Farbeinsatz streng geometrische Wandgliederungen und Vitrinenanordnungen sowie schlicht und dennoch elegant wirkende Einbauten und Verkleidungen. Die einheitliche, jedoch nicht monotone Formensprache der Schauräume kam zu Stande durch eine bis ins Detail durchdachte dekorative Grundhaltung. Selbst Schautafeln und Beschriftungen waren in das Gestaltungskonzept einbezogen. Insgesamt vermittelte der Innenbau analog zum Außenbau eine karge Ästhetik auf der Grundlage der von Wilhelm Kreis wohl kalkulierten Raumdefinition. Ebenso wie beim Außenbau ergab sich auch im Innenbau die Raumwirkung fast ausschließlich durch die Betonung von Tektonik und Proportion.

Da die meisten Schauobjekte eigens für die Erstausstattung des Museumsneubaus angefertigt wurden, bestand eine enge planerische Zusammenarbeit zwischen dem Innenraumgestalter, dem Wiener Architekten Gottlieb Michael, und den Ausstellungsmachern, also den Wissenschaftlern, Modelleuren und Handwerkern der museumseigenen Lehrmittelwerkstätten. Bei der Schausammlung handelte es sich nicht um eine Sammlung im klassischen Sinn, sondern um eine Auswahl der für einen Gesamtüberblick zum Thema Hygiene wichtigsten Exponate, die zu einer „Dauerausstellung" zusammengestellt wurden. Diese Ausstellung war von Anfang an auf Wandelbarkeit angelegt und sollte immer auf dem neuesten medizinwissenschaftlichen Stand sein, so dass veraltete Exponate entfernt und durch aktuelle ersetzt werden mussten. Schon ein solches Aktualitätspostulat stand nicht nur einem festen Sammlungsbestand und einer

klassischen Sammlungstätigkeit entgegen, sondern macht es, zusammen mit den hohen Verlusten im zweiten Weltkrieg, aus heutiger Sicht unmöglich, einen genauen Überblick über den Objektbestand des Hauses im Jahr seiner Eröffnung zu gewinnen. Aus den noch vorhandenen Quellen wird jedoch die Entwicklung der Ausstellungskonzeption und der Präsentation deutlich. Bei den Wissenschaftlern und Mitarbeitern des Museums herrschte von Anfang an nicht nur ein hohes Bewusstsein für didaktische museale Vermittlungsmethoden, sondern auch für die Bedeutung eines qualitätvollen, einheitlichen künstlerischen Gestaltungskonzepts. Der von Karl August Lingner formulierte Anspruch, eine anschauliche, für jedermann verständliche Erklärung des menschlichen Körpers zu leisten, Gefahren von gesundheitlichen Schädigungen und zugleich deren Vermeidung aufzuzeigen, zieht sich wie ein roter Faden durch die Museumsarbeit. Wie von Lingner beabsichtigt, präsentierte sich die Schausammlung des Deutschen Hygiene-Museums 1930 wie ein illustriertes Lehrbuch der Gesundheitspflege. Hatte die historisch-ethnologische Abteilung für Lingner noch einen hohen Stellenwert, verlor sie im Laufe der Jahre zu Gunsten der neuzeitlichen Abteilung mit der Sammlung „Der Mensch“ an Bedeutung. Neben der Raumverteilung im neuen Museum war der Verkauf umfangreicher ethnologischer Sammlungsbestände an das Dresdner Museum für Völkerkunde im Jahr 1929, ein Jahr vor Eröffnung des Museumsneubaus, ein besonders signifikanter Ausdruck für diese Entwicklung. Bezüglich der Stoffgliederung und der Raumdisposition in einem zu errichtenden Museum gab es nicht nur im Zusammenhang mit der Auslobung des allgemeinen Ideenwettbewerbs, sondern schon vor dem ersten Weltkrieg Vorstellungen, die museumsintern diskutiert und auch formuliert wurden. Die Auswertung dieser Anforderungen und Wünsche von Wissenschaftlern und Museumsvorstand zeigt, dass Wilhelm Kreis gerade auch mit den frühen Überlegungen des Museums genauestens vertraut gewesen sein muss. Seine Baulösung stellt nämlich eine zum Teil detailgenaue Umsetzung und ausgezeichnete Synthese der früh vom Museum diskutierten Gesichtspunkte dar.

Der Wandel der Funktion der Institution „Museum“ von einem Ort für gebildete Menschen über eine Belehrungsstätte für den „nützlichen“ Bürger bis hin zu einem Ort der kulturellen Ereignisse für ganze Volksmassen und die Herausbildung neuer Museumsarten wurde beeinflusst durch das um die Jahrhundertwende aufgekommene temporäre Ausstellungswesen. Das 1930 eröffnete Deutsche Hygiene-Museum gehörte zusammen mit dem Deutschen Museum München und dem Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf zu den drei repräsentativen Museen der Weimarer Republik und vermittelt daher die spezifische Situation im Museumswesen dieser Zeit in besonderer Weise. Der Einfluss der

Reformpädagogik, das Bemühen um eine Demokratisierung des Wissens, die Entwicklung neuer Ausstellungstechniken und nicht zuletzt ein allgemein kulturförderndes Klima beeinflussten die museumspädagogische Arbeit der 1920er Jahre und führten zu einer Loslösung vor allem von den alten Präsentationsformen. Das Museum als Bildungsträger erfuhr eine Aufwertung. Die sich allmählich vollziehende bildungswirksame strukturelle Neuordnung der Museen war wesentlich charakterisiert durch eine Teilung der Sammlungsbestände in Schau- und Studiensammlungen, eine wissenschaftlich-pädagogische Auswahl der präsentierten Schauobjekte und eine auf das breite Publikum ausgerichtete bildungswirksame Anordnung und didaktische Aufbereitung der Exponate. In der musealen Präsentation etablierte sich eine nüchterne Formensprache und eine versachlichte klare Linienführung. Bei den Innenraumgestaltungen von Museen setzte sich eine Neutralisierung durch. Die Tendenz, Einzelobjekte in ihrer spezifischen Qualität durch ästhetische Inszenierung hervorzuheben, ersetzte immer mehr die frühere Fülle der gezeigten Objekte. Neu entwickelte Ausstellungstechniken konnten in temporären Ausstellungen (IHA, Gesolei) erprobt und vor allem in den neu eingerichteten Museen in Düsseldorf und Dresden eingesetzt werden. Die Kunstmuseen, in denen in den 1920er Jahren vereinzelt spektakuläre avantgardistische Präsentations-Experimente möglich wurden, stehen gesondert da.

In seinem erzieherischen Anliegen von der Volksbildungsbewegung beeinflusst, orientierte sich das Deutsche Hygiene-Museum mit dem Anspruch, breite Bevölkerungsschichten zu erreichen beziehungsweise das Museum zu einem Ort der Wissensvermittlung und Belehrung zu machen, aber auch durch die Verwendung moderner Ausstellungstechniken und die Gestaltung der Museumsarchitektur in wesentlichen Punkten an den von Alfred Lichtwark formulierten Forderungen der ersten Museumsreform. Museumsgeschichtlich nimmt das Deutsche Hygiene-Museum eine Sonderstellung in der Gruppe der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zum großen Teil aus den Welt-, Landes- und Gewerbeausstellungen neu entstandenen spezialisierten Museumstypen ein. Zur Kategorisierung der verschiedenen neuen Museumstypen, von denen sich inhaltlich das technische Museum besonders eindeutig abgrenzen lässt, ist die Bezeichnung „Sozialmuseum“ trotz fehlender definitorischer Eingrenzung bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts gebräuchlich gewesen. Dass diese Bezeichnung sinnvoller Oberbegriff für einen Museumstyp sein kann, stellt Stefan Poser (1998)[3] überzeugend dar, der zwischen Gewerbe- und

[3] Stefan Poser: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster/New York/München/Berlin 1998.

Kunstgewerbemuseen, Technikmuseum und Sozialmuseen (Hygienemuseen, Museen für Arbeitssicherheit und Unfallschutz u.a.) unterscheidet.

Mit dem Deutschen Museum in München verbindet das Deutsche Hygiene-Museum vor allem der stark didaktische Ansatz der Volksbelehrung und -erziehung. Oskar von Miller (1855-1934), der das Dresdner Museum als Berater nachhaltig beeinflusste, hatte im Deutschen Museum in Zusammenarbeit mit Georg Kerschensteiner ein museumspädagogisches Konzept realisiert, in dem sich die Situation der pädagogischen Reformbewegung und die Auswirkungen der Volksbildungsbewegung zur Zeit der Weimarer Republik widerspiegeln.

Was die Situation des Museumswesens betrifft, so verkörpert die architektonische Umsetzung dieser Museums-Bauaufgabe in adäquater Weise eine zeittypische Tendenz zur Synthese. Ausstellungstechnisch auf der Höhe der Zeit manifestiert sich in der Architektursprache ein traditionelles Museumsverständnis durch die auf eine Hoheitsform abzielende Achsialität und eine von der Umgebung isolierte inszenatorische Gestaltung.

Der Architekt Wilhelm Kreis (1873-1955) war nicht nur durch seine freundschaftliche Verbindung zu Karl August Lingner für die Bauaufgabe des Deutschen Hygiene-Museums prädestiniert, sondern auch durch sein Engagement im temporären Ausstellungsbau und im Museumsbau. Die von Kreis geplanten Museumsbauten standen nicht nur zum Teil in Verbindung temporären Ausstellungen, sondern boten selbst auch die Möglichkeit für aktuelle Wechselausstellungen. Während das Prähistorische Museum in Halle (1910-13) noch „demonstrativ“ als eine Art nationales Denkmal konzipiert worden ist, sind die Bauten für die Gesolei in Düsseldorf (1926) und das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden (1930) scheinbar Ausdruck für eine geänderte Auffassung von den Funktionen eines Museumsbaus. Was das Deutsche Hygiene-Museum betrifft, so scheint in besonderer Weise die Idee vom Nutzen einer Institution, die sich der Forschung, dem Leben und der Gesundheit verschrieben hat, durch. Das Museum als ein Ort, an dem der Besucher die Besinnung finden soll, die notwendig ist, um das Handeln im hygienischen Sinn fundamental zu ändern beziehungsweise zu optimieren, ist beim Deutschen Hygiene-Museum vor allem gegeben durch ein klares architektonisches Programm. Es wird der für den Menschen existenziellen Thematik der Hygiene genauso gerecht wie den funktionellen Anforderungen einer von großen Besuchermassen genutzten Einrichtung.

Die ausgeprägte Fähigkeit des Architekten Wilhelm Kreis, den unterschiedlichsten Erwartungen seiner Auftraggeber auf hohem Niveau gerecht zu werden, paarte sich mit einer konsequent bauaufgabenspezifischen Planungsmethode. Hier liegt auch der außerordentlich konstante Erfolg des Architekten unter den gesellschaftspolitischen Gegebenheiten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland begründet, die konträrer nicht hätten sein könnten. In dem Festhalten an einer auf Stimmungsgehalte abzielenden Kunst, vom Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts geprägt und der akademischen Architekturlehre verpflichtet, konservativ und traditionsverbunden, verstand es Wilhelm Kreis jedoch, virtuos mit modischen Tendenzen in der Architektur umzugehen. Neuen Konstruktionstechniken und Baustoffen gegenüber war der Architekt sehr aufgeschlossen.

Da die theoretischen Äußerungen von Wilhelm Kreis vielfach schon Kriterien für eine Beurteilung seiner Architektur vorgeben, bedürfen sie einer distanzierten Analyse. Bei den dargelegten Grundmustern seines architektonischen Denkens und bestimmter Gestaltungspräferenzen handelt es sich im Prinzip um sehr globale, und wie die Baupraxis zeigte, variabel anwendbare Vorstellungen. Die von Kreis selbst suggerierte und später von der nationalsozialistischen Architekturkritik in legitimierender Absicht bemühte These von einer zielgerichteten geistigen Kontinuität ist allerdings problematisch. Wenn man im Zusammenhang mit der Architektur von Wilhelm Kreis von Kontinuität sprechen will, so bezieht sich diese wohl eher auf die Variabilität und Flexibilität, die Wilhelm Kreis so erfolgreich machte.

Nach den langwierigen Vorplanungen einschließlich des 1920 ergebnislos zu Ende gegangenen Ideenwettbewerbs versprach Wilhelm Kreis ein idealer Partner für die Umsetzung der Bauaufgabe zu sein. Bei der Beurteilung der Bauleistung des Architekten in der vorliegenden Arbeit schied eine rein werkimmanente Analyse von vornherein aus. Die ambivalente Künstlerpersönlichkeit, deren konstanter Erfolg sich nicht zuletzt auf ein geschickt gepflegtes Verhältnis zu einflussreichen Kreisen und zur politischen Macht gründete, zeigt besonders eindringlich, dass eine Betrachtung von künstlerischen Gestaltungsansprüchen und Vorstellungswelten auf der einen und gesellschaftlich-politischen Wertvorstellungen auf der anderen Seite gleichzeitig erfolgen muss. Eine Trennung dieser beiden Komponenten oder eine rein stilgeschichtliche Betrachtung würde Verunklärungen nach sich ziehen und wäre nach dem heutigen Forschungsstand nicht vertretbar.

In der Gegenüberstellung moderner und traditioneller Gestaltungsmerkmale konnte gezeigt werden, dass es sich bei der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums um eine „Modernität an der Oberfläche“ handelt. Die Situation der Architektur Ende der 1920er Jahre und Anfang der 1930er Jahre war charakterisiert durch die Tendenz zu konsequenter Reduktion auf reine Tektonik und der Abstraktion mit Hilfe von architektonischen Grundformen. Die Suche nach einer Monumentalität mit modernen Mitteln war zu dieser Zeit sehr ausgeprägt. Neben einem international verbreiteten (modischen) „Reduktionsklassizismus“ (Stern 1990) stehen die herausragenden Arbeiten der Avantgarde. Das Deutsche Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis verkörpert die repräsentative Architektur und Ästhetik der Zeit um 1930 in idealer Weise. Im Hinblick auf die Entwicklung der Architektur in Deutschland nach 1933 gewinnen die im Fall des Deutschen Hygiene-Museums vordergründig betriebene Annäherung an die Moderne und die „synthetisierende“, mit überlieferten Bedeutungsmetaphern operierende Vorgehensweise des Architekten Wilhelm Kreis eine weiter reichende Dimension.

Die dem Bau zu Grunde liegenden Prinzipien erschließen sich wegen der Vermischung von traditionellen und modernen Gestaltungselementen erst durch genaue Analyse. Peter Heiko (1994) spricht im Zusammenhang mit einer solchen Simultaneität von einer *„Erkennbarkeit in der Unschärfe“*[4]. Dieses nicht unproblematische, nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Gesellschaft um 1930 verbreitete Phänomen, kommt in der *„autoritären, statischen Körperarchitektur“*[5] des Deutschen Hygiene-Museums zum Ausdruck. Achim Preiß (1997) sieht hier eine *„Ambivalenz der Wirkung“* und eine *„populistische Gestaltungsabsicht“*[6]. Die von Wilhelm Kreis in der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums eingesetzten gestalterischen Effekte funktionieren wie Zeichencodes, die Rückschlüsse auf die mit dem Museum verbundene Idee erlauben. So soll die Architektur den Stellenwert der Hygiene, die Erkenntnis vom Menschen als bestaunenswürdiges Wunderwerk der Schöpfung und die Absicht der Belehrung und Erziehung des Menschen zur Gesundheit vermitteln. Zwischen dem Gläsernen Menschen,

4 Peter Heiko: Zurück zur Ordnung. Der revolutionäre Schock der Moderne und die reaktionäre Antwort. In: Jan Tabor (Hrsg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Bd. 12. Baden 1994, S. 24-29, hier S. 28.

5 Joachim Petsch: 1910. Versuch einer Abgrenzung der Architektur des 19. und 20. Jahrhundert bis 1933, unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Architektur. Diss. Bonn 1971, S. 207. Petsch verwendet die Bezeichnung im allgemeinen Zusammenhang.

6 Achim Preiß: Wilhelm Kreis. Der Kommentar zum Band. Nachwort zur Neuausgabe von Wilhelm Kreis. Reihe Neue Werkkunst 1927. Hrsg. v. Roland Jaeger. Berlin 1997, S. I-XI.

mit dem sich Wilhelm Kreis dezidiert auseinander gesetzt hatte[7], als Ausdruck für das zeitgenössische Menschenbild und seiner durch den architektonischen Rahmen vorgegebenen exponierten Präsentation besteht ein augenfälliger Zusammenhang. Exemplarisch beschreibt Beatriz Colomina (1997) die Beeinflussung der modernen Architektur durch die Erkenntnisse der Medizin am Beispiel der im Zusammenhang mit der Tuberkulose stehenden medizinischen Forderungen nach mehr Sonnenlicht und Luft. Mit der Einrichtung von Dachterrassen, großen Fensterflächen, integrierten Räumen für Leibesübungen und weißen Wänden hatte die Architektur in den 1920er Jahren durch eine Neustrukturierung auf die neue *„Konfiguration des medizinischen Körpers"*[8] reagiert.

> „Zu allen Zeiten hat die Architektur der Medizin nachgeeifert (...). Der Körper, medizinisch betrachtet, ist nicht ohne Einfluß auf die Rhetorik der Architekturtheorie und der Architektur selbst geblieben."[9]

Auch in dem Bild von einer *„Haut- und Knochenbauweise"* spricht Fritz Neumeyer (1994) diesen Abbildungscharakter von Architektur an:

> „Dem gesunden Knochenbau als Voraussetzung eines guten Körperbaus entsprach die Aufwertung des nackten Skeletts der Konstruktion als Voraussetzung neuer architektonischer Schönheit. Unter dem Röntgenblick der neuen Zeit wurde das Bauwerk durchsichtig wie der gläserne Mensch." [10]

In Bezug auf das „Neue Bauen" wird hier eine Abbildungsqualität der Architektur angesprochen, die sich durch die Berücksichtigung funktionaler Erfordernisse quasi „automatisch" ergeben kann. Das folgende Zitat aus dem Jahr 1930 bezieht sich ebenfalls auf eine solche Abbildungsqualität, setzt aber einen anderen Akzent und fokussiert die architektonische Umsetzung hygienischer Vorstellungen, wie sie auf das Deutsche Hygiene-Museum zutrifft.

> „Fassen wir zum Schluß noch eine Wechselbeziehung zwischen Kunst und Hygiene ins Auge, die bei unserem Thema eigentlich die naheliegende ist: den Einfluß der Hygiene auf die heutige Baukunst. Daß die moderne Gesundheitslehre der Architektur viele Einzelformen diktiert hat, ist evident und bedarf keiner Belege. Aber ist der neue Baustil, als Ganzes genommen, nicht überhaupt Ausdruck des Geistes der Hygiene, als der Lehre vom

---

[7] Helmuth Arntz berichtet in einem Gespräch am 6. Juni 1999 in Bad Honnef, dass Wilhelm Kreis dem Gläsernen Menschen großes Interesse entgegenbrachte und im Zusammenhang mit dem Dresdner Museumsneubau fast schon medizinische Studien trieb, um dem Bauauftrag gerecht zu werden.

[8] Beatriz Colomina: Krankheit als Metapher in der modernen Architektur. In: Daidalos 64. (Juni). Gütersloh 1997, S. 60-71, hier S. 64.

[9] Beatriz Colomina: Krankheit als Metapher in der modernen Architektur. In: Daidalos 64. (Juni). Gütersloh 1997, S. 60-71, hier S. 60.

[10] Fritz Neumeyer: Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994, S. 15-31, hier S. 28.

> Maßhalten, von der schlichten Harmonie, von der vernunftgerechten Zweckmäßigkeit? Mindestens insofern ist diese Wechselbeziehung doch Tatsache, als hier Wissenschaft und Kunst an einem Strange ziehen. Es ist kein Zufall, daß die besten Bauwerke unserer Zeit in ihrer Gesamtwirkung oft an Bauten des klassischen Altertums erinnern."[11]

Die traditionell ordnende Rolle der Architektur, die beim Deutschen Hygiene-Museum besonders deutlich wird, wird von Beginn an dominiert von einem konstruierenden, kompositorischen und inszenatorischen Gestaltungsmoment. An der repräsentativen Eingangssituation und Ausdrucksmitteln wie Axialisierung, Symmetrisierung, Hierarchisierung und Isolierung manifestiert sich eine distanzgebietende Gestaltungsabsicht. Vor diesem Hintergrund erhalten die Elemente „weiße Wand" und Dachterrasse als bauliche Zeichen, die Hygiene und gesunde Lebensqualität suggerieren, einen anderen Charakter. Sie sind hier in den Dienst einer groß angelegten Inszenierung gestellt. Die synthetischen Qualitäten der Architektur des Deutschen Hygiene-Museums von Wilhelm Kreis korrespondieren nicht nur mit der dargestellten Universalität des Hygiene-Gedankens, sondern auch mit der Intention der Auftraggeber und dem Zeitgeschmack. Darin liegt die architekturgeschichtliche Relevanz dieses Museumsbaus. In der Übereinstimmung von Inhalt und äußerer Präsentation gibt das Dresdner Museum eindrucksvolles Zeugnis von der geistig-kulturellen Situation und den gesellschaftlichen Befindlichkeiten in Deutschland um 1930. Als authentisches Zeitphänomen besitzt dieser Bau besonderen Zeugnischarakter und markiert den Höhepunkt der tendenziellen Annäherung eines repräsentativen Vertreters der konservativen Architektur an die Moderne. Beim Deutschen Hygiene-Museum handelt es sich um eine akademisch gebundene qualitätvolle Architektur, die gekennzeichnet ist durch die konsequente Fortführung einer hierarchisch bestimmten Gestaltungsweise, eine rhythmische Massen- und Flächenkomposition und eine gelungene Übereinstimmung von Form und Inhalt.

[11] Herbert Roth: Hygiene und Bildende Kunst. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden. Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 10 (15. August 1930). Dresden 1930, S. 3/4.

QUELLENVERZEICHNIS

Archiv des Deutschen Hygiene-Museums

Internationale Hygiene-Ausstellung 1911/Vorgeschichte

1932/14	Verein zur Veranstaltung der Internationalen Hygiene-Ausstellung (1908)
13/7	Verein zur Veranstaltung der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911 (1913)
1912, 12/1	Bericht über das „Historische Hygiene-Museum“ (1912)
837	Verein für das National-Hygiene-Museum, Jahresberichte (1912-1918)
K 826	Nachlass Karl August Lingner, Testament (Abschrift)

Sitzungsprotokolle Vorstand

13/2, 1913/8	Sitzungsprotokolle Vorstand Deutsches Hygiene-Museum (1913-1917)
18/8	Sitzungsprotokoll Vorstand Deutsches Hygiene-Museum (1915)
18/6	Sitzungsprotokolle Vorstand Deutsches Hygiene-Museum (1918-1929)
	Briefdokumente, Architektenvertrag (Deutsches Hygiene-Museum/Berufung Wilhelm Kreis)

Sitzungsprotokolle Geschäftsführender Ausschuss

18/7	Sitzungsprotokolle Geschäftsführender Ausschuss (1927-1930)
	Bauausschuss (Wilhelm Kreis)

Jahresberichte

1912/1	Bericht über das „Historische Hygiene-Museum“ im Jahre 1912
1914-15/1	Jahresbericht Historisch-ethnologische Abteilung des National Hygiene-Museums (Anfang August 1914 bis Ende Dezember 1915)
837	Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919.

Sammlung

338	Programm für das „Historisch Hygiene-Museum“ (Neustätter, 1913)
386	Neues Programm für das Nationalhygiene-Museum (Neustätter, 1917)
1038/1	Denkschrift dem Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums z. Hd. v. Herrn OB Dr. Blüher, Dresden vorgelegt am 29.6.1932 von Prof. Dr. med. Martin Vogel. Wissenschaftlicher Direktor des Deutschen Hygiene-Museums. Abschrift/Typoskript 19 S.

Bauplatz/Finanzierung

19/3	Kaufvertrag mit Finanzministerium/Marstall-Grundstück (11. Dezember 1919)
	Nachtrag 1920/21/Schriftwechsel
27/9	Finanzierung
27/11	Finanzierung/Bauplatz

Museumsneubau

824 (I-III)	Baupläne/Ausführungszeichnungen (Decken, Balken, Treppen, Fensterstürze etc.) 1927-30
824 (3)	Grundrisse 1929
833	Grundriss 1930
30/90	Statik-Berechnungen, Büro Kreis (1927)
28/5	Briefdokumente: Deutsches Hygiene-Museum/Gottlieb Michael
29/5	Briefdokumente: Deutsches Hygiene-Museum/Gottlieb Michael (1929)
B-78	Löwenplastiken (August Gaul)
38/5	Löwenplastiken (August Gaul)

30/46 Eröffnung Deutsches Hygiene-Museum (Typoskript)
31/14 Erläuterungsbericht zum Bauabschluss (31. Oktober 1931)
1927/13 Walter Schöler: Artikelserie zum Neubau des Deutschen Hygiene-Museums (1927-30), 1970

Erweiterungsplanung

35/2 Erweiterungsplanung (1940er Jahre)
40/3 Erweiterungsplanung (1940er Jahre)

Nachkriegszeit

45/1 Geschäftsbericht (1944/45)
48/1 Kriegsschäden/Sofortmaßnahmen
1945/3 Wiederaufbau (Gesamtkostenberechnung Januar 1946)

Fotodokumentationen

317 Fotoalbum Innenansichten, Entwürfe Gottlieb Michael (1930)
F 140/141 Fotodokumentation Kriegsschäden/Wiederaufbau
F 150 Deutsches Hygiene-Museum, Bau-Oberleitung, Wiederaufbau Fotodokumentation (Querbau-Erweiterung 1959-62)

Sonstige

1927/11; 1928/5; 1929/9; 1939/40; 1948/6

Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden

Ministerium des Inneren

Nr. 9641/1 Sitzungsprotokoll Akademischer Rat, Kunstakademie Dresden (1927)
Nr. 15391 Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1911 (1909-1910)
Nr. 15392 Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1911 (1911)
Nr. 15393 Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Bau und Finanzierung Bd. I (1913-1923)
Nr. 15394 Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Bau und Finanzierung Bd. II (1923-1927)
Nr. 17469 Internationale Ausstellungen (1912-1930)

Ministerium für Volksbildung

0301/914 Kunstakademie Dresden
Nr. 14864 Kunstakademie Dresden
Nr. 18916 Museumsbaupläne (1925-1929)
Nr. 19101 Ausstellungen (1929-1932)
Nr. 19311 Museen für Tierkunde und Völkerkunde (1929-32)
Nr. 14929
Nr. 17646

Finanzministerium

Film 5098 Lingnerstiftung (1916-1932)
Film 1809 National-Hygiene-Museum (1919-1930)

Stadtarchiv Dresden

Ratsarchiv

A.XXIV. 142	Deutsches Hygiene-Museum in Dresden Bd. I (1911) Deutsches Hygiene-Museum in Dresden Bd. II (1913) Deutsches Hygiene-Museum in Dresden Bd. III (1920)
A.XXIV 144	Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Deutschland (1912)

Akten der Stadtverordneten zu Dresden

H 114	Deutsches Hygiene-Museum in Dresden Bd. I (1911) Deutsches Hygiene-Museum in Dresden Bd. II (1930)

Hauptkanzlei

H 28 II	Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf 1927

Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden

- Personalakte Wilhelm Kreis
- Personalakte Otto Dix

Wilhelm Kreis Nachlass-Archiv Bad Honnef (Privatnachlass)

Schriftstücke und Fotomaterial nicht katalogisiert und ohne Signatur:

- Wilhelm Kreis: Erklärung vom 24. Juli 1946. Typoskript München 1946.
- Wilhelm Kreis: „Mein Lebenslauf“. Typoskript datiert 11. März 1947.
- Spruchkammerakte „Wilhelm Kreis“. Amtsgericht München. Kopie eines Typoskrips, 7 S.
- Textfragmente (Lebensbericht, Erinnerungen, Skizzen)
- Helmut Arntz: Aufzeichnungen. Typoskript.

Archiv des Diakonischen Werkes der Evangelischen Kirche Deutschlands Berlin

ADW, CA/PD	**Central-Ausschuß für Innere Mission, Propagandadienst**
Nr. 197	Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930 Bd. I (1929-1931)
Nr. 198	Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930 Bd. II (1930); Zeitungsausschnitte
Nr. 122	Gesolei Bd. 1 (1925-1928)
Nr. 126/127	Gesolei Bd. 5 (1923, 1925/26)
Nr. 128	Gesolei Bd. 6 (1926)
Nr. 152	Abbau der Ausstellung (1926-29)

Stadtarchiv Düsseldorf

Historische Kartei

III 5671	Wilhelm Kreis
VIII 109	Prof. Kreis, Korrespondenz
XVIII 2202	Schriftwechsel mit Prof. Kreis (Ausstellung 1928)
IV 5871	Architekt, Prof. an der Kunstakademie, Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, geb. am 17. März 1873 in Eltville (Persönlichkeits-Mappe)
XXII K44	Gedenkrede zum 100. Geburtstag von Wilhelm Kreis (Erwin Schwarzer, 1973)

Gesolei

XVIII 2202	„Prof. Dr. W. Kreis Düsseldorf – Dresden“
XVIII 1014	Schriftwechsel Schlossmann (1924/25)
XVIII 1520	Schriftwechsel mit dem Deutschen Hygiene-Museum
XXIV 2141	(Zeitungsausschnitt)

Archiv Bauhaus Dessau

35-D-1930-05-21
geschäftsausschuss-sitzung vom 11. mai 1930

Archiv der Akademie der Künste Berlin

WV 28 Scharoun-Archiv

Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen (1920).

Bundesarchiv - Bundesfilmarchiv Berlin

Filmarchiv der Persönlichkeiten: Prof. Wilhelm Kreis. Produktion der Deutschen Wochenschau GmbH 1943. (Videokopie: Signatur 18434, Lagernummer K 264869).
Dazu: Inhaltliche Informationen zum Film (Typoskript).

Bundesarchiv Berlin

R 4606 **Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Berlin**

R 43 **Reichskanzlei**

R 43/I/833	Deutsches Hygiene-Museum in Dresden (März 1927 – Mai 1931) - Georg Seiring: Das Zentralinstitut für Volksgesundheitspflege, 1927 - Bericht über die Grundsteinlegung des Neubaus des DHM, Juni 1927	
R 43/II/1111	(Fiche) 1937-44	

R 32 **Reichskunstwart**

„Veranstaltung und Förderung von Ausstellungen, Messen und Wettbewerben“
Veranstaltung von Ausstellungen (alphabethisch nach Orten, 1920-30)
Bd. 9 C-Z 1928-30: Vorbereitung der IHA Dresden 1930, 1929/30

R 32/77 Deutsches Reich auf der Internationalen Hygiene-Ausstellung

R 55/94 **Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda**

„Verleihung des Adlerschildes des Deutschen Reiches, Einzelfälle“ (1934) 1937-44

R 86 **Reichsgesundheitsamt**

R 86/937	Reichsausschuss für hyg. Volksbelehrung	Bd. 1 (1926-29) Bd. 2 (1929-31) Bd. 3 (1931-32)
R 86/2871	Hygiene-Ausstellung Dresden	(28.01.1910 – 02.03.1911)
R 86/2872	Ausstellung Düsseldorf	(17.04.1925 – 13.10.1927)
R 86/2873	Ausstellung Dresden	(07.11.1929 – 23.04.1930)
R 86/887	Internationale Hygiene-Ausstellung 1911	Bd. 1 (1910-11) Bd. 2 (1911-18)
R 86/888	Deutsches Hygiene-Museum in Dresden	Bd. 1 (1912-27) Bd. 2 (1931-32)

NS 15 **Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP**

NS 15/131 Bl. 148 (Kreis, Prof. Dr.)

Bildarchive

Landesbibliothek, Abteilung Deutsche Fotothek Dresden

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

Bildarchiv Foto Marburg

Architekturzeitschriften

- Arch+
- Bau-Rundschau
- Bauzeitung fuer Württemberg
- Daidalos
- Deutsche Bauhütte
- Deutsche Bauzeitschrift
- Die Baugilde
- Die Bauhütte
- Die Bauwelt
- Moderne Bauformen
- Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit
- Wasmuths Monatshefte für Baukunst
- Zentralblatt der Bauverwaltung

Zeitschriften

- Berliner Schriften zur Museumskunde
- Bruckmanns Pantheon
- Die Form
- Die Kunst im Dritten (Deutschen) Reich
- Dresdner Hefte
- Dresdner Kunstblätter
- Hygienischer Wegweiser
- Jahrbuch der Berliner Museen
- Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz
- Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte
- Kritische Berichte
- Kunst und Künstler
- Merkur
- Museumsjournal
- Museumskunde
- Offizielle Ausstellungszeitschrift der IHA
- Polis
- Preußische Jahrbücher
- Westermanns Monatshefte
- Wissenschaftliche Zeitschrift
- Zeitschrift für Kunstgeschichte
- Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht

Zeitungen

- Arbeiterstimme
- Arbeiterzeitung
- Arbeitsschutz
- Aufwärts
- Berlin am Morgen
- Berliner Tageblatt
- Der Arbeiterfreund
- Der Tag
- Die Arbeit
- Die Hilfe
- Dresdner Anzeiger
- Dresdner Nachrichten
- Dresdner Neueste Nachrichten
- Dresdner Neue Presse
- Leipziger Volkszeitung
- Sächsische Zeitung

LITERATURVERZEICHNIS

ADELSBACH, Karin, FIRMENICH, Andrea (Hrsg.): Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Köln 1996.

ALBRECHT, Egon Erich: Das Deutsche Hygiene-Museum und sein Internationaler Gesundheitsdienst. Eine Denkschrift zusammengestellt und bearbeitet von Dr. Egon Erich Albrecht. Dresden 1931.

Allgemeiner deutscher Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die Staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. Dresden, im April 1920.

ALOFOSIN, Anthony: Grundformen. Eine Einführung in die „versenkte Fläche". In: Architheses. Heft 6. Jg. 20. Hrsg. v. Fédération Suisse des Architectes Indépendants. Heiden/Schweiz 1990, S. 18-21.

ANDERSON, Stanford: The legacy of german Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos and Mies. In: Assemblage. A critical Journal of Architecture and Design Culture. Assemblage 15. August 1991. Massachusetts Institute of Technology (MIT), S. 63-87.

ANDRAE, K. Paul: Zum Wettbewerb Hygiene-Museum. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 41/42.

ANYSLEY, Jeremy: Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period. In: Design Issues Nr. 3 (autumn) Jg. 10. Chicago 1994, S. 52-76.

Architekten Lossow & Kühne. Mit einer Einleitung von Werner Hegemann und einem Nachwort zur Neuausgabe von Angela Hartmann. (Neue Werkkunst). Berlin 1998.

„Architektur und menschlicher Körper". Untersuchungen zur Architektur. Dokumentation eines Seminars zu Fragen der Architekturtheorie veranstaltet im Lehrgebiet Grundlagen des Entwerfens (Prof. Dr. Wolfgang Meisenheimer) durch den Fachbereich Architektur an der Fachhochschule Düsseldorf im SS 1982 im Schloss Gnadenthal (Kleve). ad 9.

ARNOLD, Klaus-Peter: Die Geschichte der Deutschen Werkstätten Hellerau von 1898 bis 1930 und ihr Beitrag zur deutschen Kunstgewerbebewegung. Diss. Halle 1980.

ARNOLD, Klaus-Peter: Vom Sofakissen zum Städtebau. Die Geschichte der deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau. Dresden u.a. 1993.

ARNTZ, Helmut: Der Patenonkel. In: NERDINGER, Winfried, MAI, Ekkehard (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 205-221.

Auf dem Weg zum neuen Wohnen. Die Werkbundsiedlung Breslau 1929. Katalog zur Ausstellung in der ifa-Galerie Bonn vom 5. Juni bis 6. Juli 1996. Hrsg. v. Institut für Auslandsbeziehungen. Basel/Boston/Berlin 1996.

BÄRIG, Kurt: Um den Bauplatz für das Hygiene-Museum. In: Volkszeitung Nr. 30 (Februar 1926). Dresden 1926.

BARTETZKO, Dieter: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten. Hamburg 1985.

BARTETZKO, Dieter: Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur. Berlin 1985.

BARTETZKO, Dieter: Kein klärendes Wort. Traumata am Bau. Die Ausstellung „Macht und Monument" im Deutschen Architekturmuseum. In: Feuilleton der Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 23 (28. Januar 1998), S. 33.

BARTHEL, Paul: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Volk und Zeit Nr. 18 vom 4.5.1930. Archiv des Diakonischen Werkes der EKD (Signatur ADW, CA/PD 198).

BARUZZI, Arno: Mensch und Maschine. Das Denken sub specie machinae. München 1973.

bauhaus. Vierteljahres-Zeitschrift. Heft 4. Jg. 3 (Oktober-Dezember 1929).

Bauhaus Dessau (Juli 1931). Hrsg. im Auftrag des Kreises der Freunde des Bauhauses, unpaginiert.

BAUSCH, Richard: Welchen Wert hat die Hygiene-Ausstellung für die Industrie? In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 1-3.

Bauzeitung fuer Wuerttemberg, Baden, Hessen, Elsass-Lothringen. Jg. 9. o.O. 1912, S. 293.

BEAUCAMP, Eduard: Der verstrickte Künstler. Wider das Dogma und die Legende von der unbefleckten Avantgarde. In: Feuilleton der Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 93 vom 21.4.1995, S. 31.

BECKER, C. H.: Das Problem der Bildung in der Kulturkrise der Gegenwart. Leipzig 1930.

BECKERS, Marion: Der freie Tanz. Photographie und Körperkultur. In: Museumsjournal Nr. 11 (April 1994). Jg. 8. Berlin 1994, S. 60/61.

BEHRENDT, Walter Curt: Vom Neuen Bauen. I: Akademische Baukunst. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26 (1927/28). Berlin 1928, S. 347-353.

BEHRENDT, Walter Curt: Vom Neuen Bauen. II: Die Stilbewegung. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26 (1927/28). Berlin 1928, S. 420-426.

BEIER, Rosmarie, ROTH, Martin (Hrsg.): Der gläserne Mensch - eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1990.

BENEVOLO, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. 3 Bde. München ^{6} 1994.

BERGEIJK, Herman van: Willem Marinus Dudok. Architekt-Stadtplaner 1884-1974. Naarden 1995.

BERGER, Julia: Die Pädagogische Akademie. Eine Bauaufgabe der Weimarer Republik. Aachen 1999.

BERGLAR, Peter: Walther Rathenau. Ein Leben zwischen Philosophie und Politik. Graz/Wien/Köln 1987.

Bericht über Das „Historische Hygiene-Museum“ Im Jahre 1912. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Deutsches Hygiene-Museum e.V. Jahresberichte 1912/1, 26 S.

Bericht über die Königlich Sächsische Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbe-Museum zu Dresden auf die Schuljahre 1903/1904; 1904/1905; 1905/1906 und 1906/1907.

BITTNER, Lutz: Erneuerer der Augustusbrücke, Planer des Dresdner Gauforums. 120. Geburtstag von Wilhelm Kreis - ein Architekt, der in Dresden Geschichte schrieb. In: Sächsische Zeitung vom 17. März 1993, S. 13.

BLANCK, Willy: Erkenne dich selbst! Warum Lingner sich der Hygiene verschrieb. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 8 (15. Juli 1930). Dresden 1930, S. 3/4.

BLANCK, Willy: Als Dresden Mittelpunkt der Welt war... Eine Erinnerung an die Internationale Hygiene-Ausstellung 1911. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 4-7.

BLUNDELL JONES, Peter: Hans Scharoun. Eine Monographie. Stuttgart 1980.

BOBERG, Jochen, FICHTER, Tilman, GILLEN, Eckhart (Hrsg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München 1986.

BOESIGER, W. (Hrsg.): Richard Neutra 1923-50. Bauten und Projekte. Zürich 1964.

BOMBE, Walter: Die Bauten der Düsseldorfer Ausstellung 1915. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Jg. 2 (1915/16). Berlin 1916, S. 93-95.

BOMBE, Walter: Die Bauten der Ausstellung Düsseldorf 1926. In: Deutsche Kunst und Dekoration 58. München 1926, S. 202-206.

BONGARTZ, Norbert, DÜBBERS, Peter, WERNER, Frank: Paul Bonatz. 1877-1956. (Stuttgarter Beiträge 13). Stuttgart 1977.

BORGER, Hugo: Die Kölner Museen. Köln 1990.

BORRMANN, Norbert: Paul Schultze-Naumburg. 1869-1949. Maler - Publizist - Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Essen 1989.

BORSI, Franco: Die monumentale Ordnung. Architektur in Europa 1929-1939. Stuttgart 1987.

BOURESH, Bettina: Die Neuordnung des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1930-1939. Zur nationalsozialistischen Kulturpolitik der Rheinprovinz. Köln 1996.

BOURESH, Bettina: „Das modernste Museum seiner Zeit". Die Neuordnung des Provinzialmuseums in Bonn von 1930 bis 1939. In: BREUER, Dieter, CEPL-KAUFMANN, Gertrude (Hrsg.): Moderne und Nationalsozialismus im Rheinland. Vorträge des interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland. Paderborn/München/Wien/Zürich 1997, S. 449-465.

BRACHER, Karl Dietrich: Die Auflösung der Weimarer Republik. Stuttgart/Düsseldorf 1984 (2. Nachdr. d. 5. Aufl. 1971)

BRACHER, Karl Dietrich, FUNKE, Manfred, JACOBSEN, Hans Adolf (Hrsg.): Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft. Bonn (2. Aufl.) 1988.

BRANDS, Gunnar: Bekenntnisse eines Angepassten. Der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe. In: KUDER, Ulrich (Hrsg.): Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933-1945. Berlin 1997, S. 124-156.

BRAUN, Günter, BRAUN, Waltraut (Hrsg.): Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Berlin/New York 1993.

BRAWNE, Michael: Museums: mirrors of their time? In: Architectural Review CLXXV/1044 (Februar). 1984, S. 16-19.

BRENNER, Hildegard: Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Kunst ab 1933. (Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte Nr. 24). Stuttgart 1972.

BROCK, Bazon, PREISS, Achim: Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig. (Reihe: Zeit Zeuge Kunst). München 1990.

BRÖNNER, Wolfgang: Wilhelm Kreis und Piranesi. Aus der Bilderwelt eines Architekten. Oder: Piranesis Veduten in den "Antichita romane" und ihr Einfluß auf den Architekturentwurf bei Wilhelm Kreis. Kopie eines Typoskripts der Habilitationsvorlesung, unpaginiert 14 S. o. J. (1991). Kreis-Archiv Bad Honnef.

BROSE, Hans W.: 40 Jahre Lingner-Werke. Dresden o.J. (1929), 47 S.

Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Berliner Architekten der Moderne. (Schriftenreihe der Akademie der Künste Bd. 21). Berlin 1990.

BRÜLLS, Holger: Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit. Berlin/München 1994.

BRUNNER, Erhard: Die Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums zu Dresden. In: Der Bibliothekar. Zeitschrift für das Bibliothekswesen. Jg. 15. Leipzig 1961, S. 543-545.

BUCCIARELLI, Piergiacomo: Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister 1877-1949. (Venedig 1991). Dt.: Berlin 1992.

BUDDE, Illa: Die Bauten von Wilhelm Kreis auf der Ausstellung Gesolei, Düsseldorf. In: Die Kunst 54. München 1926, S. 253-269.

BUDDENSIEG, Tilmann, ROGGE, Henning: Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914. Berlin 1978.

BUDDENSIEG, Tilmann, HUGHES, Thomas P., KOCKA, Jürgen u.a. (Hrsg.): Ein Mann vieler Eigenschaften. Walther Rathenau und die Kultur der Moderne. Berlin 1990.

BUDDENSIEG, Tilmann: Berliner Labyrinthe, neu besichtigt. Von Schinkels Unter den Linden bis Fosters Reichstagskuppel. Berlin 1999.

BUDIG, Ulrike: Formen der Ausstellung am Beispiel des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. Diplomarbeit. Leipzig 1994.

BÜCHI, Walter A.: Schloßherr ohne Adelstitel - Lingner, die Excellenz. In: ROTH, Martin, SCHESKE, Manfred, TÄUBRICH, Hans-Christian (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. o.O. 1993, S. 72-83.

BÜCHOLDT, Ulrich: Düsseldorf 1925. Bauen als Selbstbehauptung. Die ‚Gesolei' und die Bauten von Wilhelm Kreis am Ehrenhof. In: polis. Zeitschrift für Architektur, Stadtplanung und Denkmalpflege Nr. 3/94. Jg. 5. Wuppertal 1994, S. 44-49.

BUDIG, Ulrike: Formen der Ausstellung am Beispiel des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. Diplomarbeit an der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur (FH). Fachbereich Buch und Museum. Studiengang Museologie. Leipzig 1994.

BÜRKLE, J. Christoph: Hans Scharoun und die Moderne. Ideen, Projekte, Theaterbauten. Frankfurt am Main 1986.

BÜRKLE, J. Christoph: Zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion: Himmelblaue Visionen für das Hygienemuseum in Dresden. In: Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur. Heft 3. Heiden/Schweiz 1993, S. 61-65.

BUSCH, Wilhelm: Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr. Architektur als Ausdrucksmittel. (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland Bd. 32). Köln 1993.

CAMPBELL, Joan: The German Werkbund. The politics of reform in the applied arts. Princeton 1978. Dt.: Der Deutsche Werkbund 1907-1934. (Stuttgart 1981). München 1989.

Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904.

CIRÉ, Annette: Temporäre Ausstellungsbauten für Kunst, Gewerbe und Industrie in Deutschland 1896-1915. Frankfurt am Main 1993.

CLADDERS, Johannes: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland. Diss. Osnabrück 1988.

CLEMENS-SCHIERBAUM, Ursula: Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten. Diss. Bonn 1995.

COHN, E.: Die Internationale Hygiene-Ausstellung 1930 - Eine kritische Betrachtung. In: Arbeiterstimme Nr. 133. Jg. 5. o. O. 1929.

COLOMINA, Beatriz: Krankheit als Metapher in der modernen Architektur. In: Daidalos 64. (Juni 1997). Gütersloh 1997, S. 60-71.

COLQUHOUN, Alan: Kritik und Selbstkritik in der deutschen Moderne. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994, S. 251-271.

CONERT: Dresdner Baukünstler. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 11/12 (1922/23). Jg. VII. Berlin 1923, S. 355-358.

COOP - Himmelb(l)au: Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Bauabschnittsstudie Teil 2. Konzept und Entwurf. Wien 1992.

CRAMER, Johannes, GUTSCHOW, Niels: Bauausstellungen. Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1984.

CULLEN, Michael S.: Der Reichstag. Die Geschichte eines Monuments. Stuttgart 1990.

Das andere Bauhaus. Otto Bartning und die Staatliche Bauhochschule Weimar 1926-1930. Hrsg. für das Bauhaus-Archiv Berlin von Dörte Nicolaisen. Berlin o.J. (1997).

Das Deutsche Hygiene-Museum für Dresden erledigt? In: Dresdner Nachrichten Nr. 135 vom 21. März 1926. Dresden 1926.

Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1930. In: Hygienischer Wegweiser. Jg. 6 (1931). Dresden 1931, S. 47-56.

Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1933. Im Anhang: Ein Rückblick auf die Entwicklung des Museums. Dresden o.J. (1933), 39 S..

Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden und seine Werkstätten. o.O. (Dresden) o.J. (nach 1938), unpaginiert (8 S.).

Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1939/40. Jahresberichte. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

Das Hygiene-Museum in Dresden. Architekt: Prof. Dr.-Ing. E. H. Wilhelm Kreis, BDA, Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 71/72. Jg. 64 (1930). Berlin 1930, S. 517-520.

Das Deutsche Hygienemuseum in Wien. Die Eröffnung der Hygieneausstellung. In: Dresdner Anzeiger Nr. 199 (29. April 1925). Jg. 195, S. 5.

Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, 28 S.

Das neue Folkwang-Museum in Essen. In: Zentralblatt der Bauverwaltung Nr. 48 (3. Dezember 1930). Jg. 50. Berlin 1930, S. 825-830.

Das neue Kulturzentrum am Zwingerteich. In: Dresdner Nachrichten vom 16. Oktober 1921.

Das Richtfest des Deutschen Hygiene-Museums. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 11. Jg. 3. Dresden 1928, S. 286-292.

DAUM, Andreas W.: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerlicher Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848-1914. München 1998.

Der Wettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 187-204.

Der Wiederaufbau des Deutschen Hygiene-Museums. Gesamtkostenberechnung. Januar 1946, 22 S. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 45/3).

De MICHELIS, Marco: Heinrich Tessenow. 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk. Stuttgart 1991.

DEMANDT, Alexander, FARRENKOPF, John (Hrsg.): Der Fall Spengler. Eine kritische Bilanz. Köln/Weimar/Wien 1994.

DENEKE, Bernward, KAHSNITZ, Rainer (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 39). München 1977.

Denkmalpflegezielstellung Deutsches Hygiene-Museum. Erarbeitet vom Projektierungsatelier VEB Denkmalpflege Dresden. Dresden, Februar 1986.

Der Bau des Deutschen Hygiene-Museums unter der Gesamtleitung von Prof. Dr. h. c. W. Kreis. Zum Richtfest am 8. Oktober 1928.

Deutsche Bauzeitung
- Nr. 35 (1. Mai 1920). Jg. 54. Berlin, S. 208. (Ausschreibungsankündigung Wettbewerb)
- Nr. 38. Jg. 54. Berlin 1920, S. 224. (Hinweis auf Preisgericht und Erläuterung der Bauaufgabe).
- Nr. 57 (17. Juli 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 300. (Fristverlängerung Wettbewerb).
- Nr. 61 (31. Juli 1920). Jg. 54. Berlin 1920, S. 316. (Fristverlängerung Wettbewerb).
- Nr. 99. Jg. 54. Berlin 1920, S. 476. (Veröffentlichung Preisträger).

Deutsches Hygiene-Museum. Zur Einführung in die Sammlung „Der Mensch“. Dresden 1921. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur Hyg A III, D 2486 b).

Deutsches Hygienemuseum. In: Dresdner Anzeiger Nr. 412 vom 2. September 1925. Jg. 196. Dresden 1925, S. 3.

Deutsches Hygiene-Museum (Hrsg.): Der Mensch. Vom Werden, Wesen und wirken des menschlichen Organismus. (Schriftleitung Martin Vogel). Leipzig 1930.

Deutsches Hygiene-Museum in der DDR (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Hygiene-Museum in der DDR. Ein historischer Abriß. Dresden 1987.

Deutsches Hygiene-Museum (Hrsg.): Ein Baudenkmal hat Jubiläum: 60 Jahre Bauwerk Deutsches Hygiene-Museum in Dresden. Festausgabe zur 60. Wiederkehr des Tages der Einweihung des Museumsgebäudes am 16. Mai 1930. Dresden 1990.

Die Ausstattung der Museumsräume. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16. Mai 1930. Dresden 1930, S. 5.

Die Bauwelt
- Heft 20. Jg. 11. Berlin 1920, S. 276. (Auslobung Wettbewerb).
- Heft 24. Jg. 11. Berlin 1920, S. 326. (Erweiterung Teilnahmebedingungen).
- Heft 51. Jg. 11. Berlin 1920, S. 661. (Veröffentlichung Preisträger).

Die Fachbibliothek des Schweriner Arztes Wilhelm Hennemann. 18.000 Bände in den Keller verbannt. In: Schweriner Volkszeitung vom 4. Februar 1994.

Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit Heft 8. Jg. 5. Berlin 1930, S. 218.

Die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927. Zusammengestellt von der Pressestelle des Deutschen Hygiene-Museums. Dresden o.J. (1927), 78 S.

Die Hygiene-Schau in Dresden. Eine internationale Ausstellung. Von Mai bis Oktober. In: Berliner Tageblatt Nr. 13 vom 8. Januar 1930.

Die Säle und Kurszimmer im Deutschen Hygiene-Museum. In: Internationale Hygiene-Ausstellung 1931 (Sammelband). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums.

Die sozialhygienische Weltschau an der Elbe. Das neue Gesundheitsmuseum. In: Der Tag Nr. 8 vom 9. Januar 1930.

Die Weltausstellung der Hygiene. Weihe des Hygiene-Museums Dresden Mai 1930. In: Aufwärts Nr. 132 vom 7. Juni 1930.

DIERKER, Herbert, PFISTER, Gertrud, STEINS, Gerd: Massensport. In: BOBERG, Jochen, FICHTER, Tilman, GILLEN, Eckhart (Hrsg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München 1986, S. 174-183.

DÖCKER, Richard: Terrassentyp. Krankenhaus, Erholungsheim, Hotel, Bürohaus, Einfamilienhaus, Siedlungshaus, Miethaus und die Stadt. Stuttgart 1929.

DOERRY, Martin: Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs. Weinheim/München 1986

DOESBURG, Theo van: Über Europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924-1931. Basel/Berlin/Boston 1990.

DORNEDDEN: Die Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. In: Reichsgesundheitsblatt Nr. 28. Jg. 5. Berlin 1930, S. 553-555.

Dresden als Hochschule der Volksgesundheitspflege. Zur heutigen Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums. In: Dresdner Nachrichten Nr. 474 vom 8. Oktober 1927. Dresden 1927, S. 6.

Dresden im Zeichen der Hygiene. Ein Rundgang durch die Ausstellung. In: Dresdner Nachrichten Nr. 227 vom 15. Mai 1930. Dresden 1930, S. 3/4.

Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1794-1989). Geschichte einer Institution. Dresden 1990.

Dresden vor neuen städtebaulichen Plänen. In: Dresdner Nachrichten Nr. 320 vom 11. Juli 1926. Dresden 1926, S. 7.

Dresdens zweite Weltgesundheitsschau. Die Eröffnung der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1930 im Stadion. In: Dresdner Nachrichten Nr. 231 vom 18. Mai 1930. Jg. 74. Dresden 1930.

Dresdner Anzeiger Nr. 425 vom 10. September 1926.

Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16. Mai 1930. Dresden 1930, S. 5.

DRESSEN, Wolfgang: Modernität und innerer Feind. In: BOBERG, Jochen, FICHTER, Tilman, GILLEN, Eckhart (Hrsg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München 1986, S. 262-281.

DRÖGE, Franz, MÜLLER, Michael: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur. Hamburg 1995.

DÜLMEN, Richard van (Hrsg.): Die Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000. Wien/Köln/Weimar 1998.

DURTH, Werner: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970. Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Braunschweig/Wiesbaden 1986.

DURTH, Werner, DÜWEL, Jörn, GUTSCHOW, Niels: Ostkreuz. Personen, Pläne, Perspektiven. Architektur und Städtebau in der DDR. Bd. 1. Frankfurt/New York 1998.

DYCK, Walther von: Der Ehrensaal des Deutschen Museums. In: MATSCHOSS, Conrad: Das Deutsche Museum. Geschichte - Aufgaben - Ziele. Berlin/München 1925, S. 19-37.

EBERLE, Matthias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix Grosz Beckmann Schlemmer. Stuttgart/Zürich 1989.

ECKART, Wolfgang U.: Die Vision vom ‚gesunden Volkskörper'. Seuchenprophylaxe, Sozial- und Rassenhygiene in Deutschland zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. In: ROESSIGER, Susanne, MERK, Heidrun (Hrsg.): Hauptsache gesund! Gesundheitsaufklärung zwischen Disziplinierung und Emanzipation. Marburg 1998, S. 34-47.

Ein Baudenkmal hat Jubiläum: 60 Jahre Bauwerk Deutsches Hygiene-Museum in Dresden. Festausgabe zur 60. Wiederkehr des Tages der Einweihung des Museumsgebäudes am 16. Mai 1930. Hrsg. v. Deutschen Hygiene-Museum. Generaldirektor Dr. Volkhard Netz. Dresden 1990.

Ein Bauplatz für das Deutsche Hygienemuseum? Von der Verwirklichung eines großzügigen Projektes. In: Dresdner Nachrichten Nr. 227 vom 27. September 1925. Dresden 1925.

Eine Ehrengalerie der Hygiene. Die neue Wandelhalle des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. In: Ärzteblatt für Mitteldeutschland 2. 1939, S. 23.

Einzelheiten über den Bau des Deutschen Hygiene-Museums. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Sammelband (Pressematerial), S. 7-9. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3494).

EISELEN, Fritz: Das Hygiene-Museum in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 71/72 (3. September 1930). Jg. 64. Berlin 1930, S. 517-520.

Engerer Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die Staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. Entwurf! Dresden, im November 1919. Stadtarchiv Dresden. Akten der Stadtverordneten H. 114 Bd. 1: Deutsches Hygiene-Museum in Dresden.

ERNST: Internationale Hygieneausstellung 1930 in Dresden. In: Proletarische Sozialpolitik. Jg. 3. o.O. 1930.

ERNST, Wolfgang: Museale Räume im nachliberalistischen Zeitalter: Nationalsozialismus, Klassizismus, Antike(n). In: Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzender Gebiete. 11/12 (1992/93). Hamburg/Bremen 1992/93, S. 187-205.

Eröffnungsfeier des Deutschen Hygiene-Museums Dresden am 16. Mai 1930, 11 Uhr vormittags in den Sälen des Deutschen Hygiene-Museums. Protokoll der Eröffnungsfeierlichkeiten. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1930/46), 24 S.

FAHRENKAMP, Emil: „Schaffendes Volk". Reichsausstellung Düsseldorf 1937. In: Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst. Jg. 36. Stuttgart 1937, S. 337-340.

FELIXMÜLLER, Conrad: Das graphische Werk 1912-1974. Hrsg. v. G. Söhn. Düsseldorf 1975.

FELIXMÜLLER, Conrad: Das druckgraphische Werk 1912-1976 im Kunstmuseum Düsseldorf. Ausstellungskatalog. Bearbeitet von F.W. Heckmanns. Düsseldorf 1986.

Filmarchiv der Persönlichkeiten: Prof. Kreis. Produktion der Deutschen Wochenschau GmbH 1943. Bundesarchiv - Abt. Filmarchiv Berlin.

FINDEISEN, Peter: Das Museumsgebäude von Wilhelm Kreis. In: Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte Bd. 67. Berlin 1984, S. 241-257.

FLACKE-KNOCH, Monika: Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen. In: Kritische Berichte. Heft 4/5. Jg. 8. 1980, 10 S.

FLACKE-KNOCH, Monika: Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover. (Kulturwissenschaftliche Reihe Bd. 3). Marburg 1985.

FLÜGEL, Katharina, ERNST, Wolfgang (Hrsg.): Musealisierung der DDR? 40 Jahre als kulturhistorische Herausforderung. (Leipziger Gespräche zur Museologie. Schriftenreihe des Instituts für Museologie Bd. 1). Bonn 1992.

FOERSTER, Cornelia: Zur Problematik kulturhistorischer Ausstellungen am Rhein. Jahrtausendausstellung Köln 1925, Gesolei Düsseldorf 1926, Stadtjubiläum Düsseldorf 1988. In: SCHNEIDER, Ulrich (Hrsg.): Festschrift für Gerhard Bott zum 60. Geburtstag. 14. Oktober 1987. Darmstadt 1987, S. 159-168.

FRAENKEL, Marta: Ein neuartiges Museum: „Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf (e.V.)". In: Museumskunde. Vierteljahresschrift für Verwaltung und Technik privater und öffentlicher Sammlungen. Amtliches Organ des Deutschen Museumsbundes. Neue Folge Bd. I (1929). Berlin/Leipzig 1930, S. 23-31.

FRAENKEL, Marta: Wie muß eine Ausstellung beschaffen sein, um belehrend zu wirken? In: Hygienischer Wegweiser Heft 3. (März 1929). Jg. 4. Dresden 1929, S. 75-79.

FRAENKEL, Marta: Hygiene-Ausstellung, eine Hochschule für jedermann! Versuch einer geschichtlich-soziologischen Ableitung. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 15-23.

FRAENKEL, Marta: Eine Biographie Lingners von Jul. Ferd. Wollf. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitschrift Nr. 6 (15. Juni 1930). Dresden 1930, S. 2/3.

FRAENKEL, Marta: Die Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31. Streiflichter auf Inhalt und Darstellung. In: SEIRING, Georg (Hrsg.): 10 Jahre Dresdner Ausstellungsarbeit. Jahresschauen deutscher Arbeit 1922-1929 und Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31. Dresden 1931, S. 221-272.

FRAMPTON, Kenneth: Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte. Stuttgart 1983.

FRANK, Hartmut (Hrsg.): Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945. Hamburg 1985.

FRANK, Josef: Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens. Wien 1931.

FRANKEN, Friedrich K.H.M.: Kontinuität und Wandel in Leben und Werk des Architekten Wilhelm H. Kreis. Diss. RWTH Aachen 1996.

FRIEDEBERGER/OTTO: Aufbau und Ausbau des Deutschen Hygiene-Museums. Große Aufgaben für das Handwerk. Von Direktor Dr. Friedeberger und Oberbauleiter Otto. In: Farbe und Raum Nr. 7. Jg. 55. o.O. 1955, S. 7-10.

FRIEDRICH, Sven: Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie. Tübingen 1996.

de FRIES, Heinrich: Wettbewerb Hygiene-Museum, Dresden. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 39-41.

FRINGS, Markus: Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento. Weimar 1998.

Führer durch das Deutsche Hygiene-Museum Dresden mit einem Vorwort über die Internationale Hygiene-Ausstellung und einem Führer durch Dresden im Anhang. Internationale Hygiene-Ausstellung 1931. (Sammelband). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3143).

FUNK, Albert: Umbau, Umbruch, Umzug. Entwürfe und Ausstellungspläne für das Deutsche Hygienemuseum in Dresden. In: Feuilleton der Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 197 vom 26. August 1993.

FUNKE, Ulf-Norbert: Karl August Lingner - Kurzbiographie eines aufklärerischen Unternehmers. In: ROTH, Martin, SCHESKE, Manfred, TÄUBRICH, Hans-Christian (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. Ausstellungskatalog. o.O. 1993, S. 64-71.

GALEWSKY: Hat das Deutsche Hygiene-Museum die Forderungen Lingners erfüllt? In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 3 (April 1930). Dresden 1930, S. 3.
- auch In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 24/25.

GALISON, Peter: Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism. In: Critical Inquiry Nr. 4 (summer). Jg. 16. Chicago/Ill. 1990, S. 709-752.

GARCÍA, Rafael: Entre Tradición y Vanguardia. Análisis del Ayuntamiento de Hilversum. In: Anales de Arquitectura. Número 4. Ano IV. Valladolid 1991, S. 85-97.

Gartenstadt Hellerau. Der Alltag einer Utopie. Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte Heft 51, 3/97. Dresden 1997.

GEBHARD, Bruno: Im Strom und Gegenstrom. 1919-1937. (Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft und der Technik. Heft 14). Wiesbaden 1976.

GEISLER, Matthias: Die medizinhistorische Tradition des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. Dipl. med. 1984.

GEIST, Johann Friedrich, KÜRRERS, Klaus, RAUSCH, Dieter (Hrsg.): Hans Scharoun. Chronik zu Leben und Werk. Berlin 1993.

Geleitworte zur Einweihung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. Sonderbeilage des Dresdner Anzeigers Nr. 228 (16. Mai 1930). Jg. 200. Dresden 1930, S. 5/6.

GERMER, Stefan, Achim PREISS (Hrsg.): Giuseppe Terragni 1904-43. Moderne und Faschismus in Italien. München 1991.

Gesundheit ist alles! Internationale Hygiene-Ausstellung. Bericht für die Vossische Zeitung vom 20. Mai 1930. Zeitungsausschnittsammlung im Archiv des Deutschen Hygiene-Museum (Z Bd. 6, Bl. 43).

GIEDION, Siegfried: Lebendiges Museum. In: Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler. Jg. 21. Leipzig 1929, S. 103-106.

GIEDION, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition (Time, Space and Architecture. Cambridge Mass. 1941). (Ravensburg o.J.). Zürich/München ^{4} 1989.

GIEDION, Sigfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Hrsg. und mit einem Essay von Henning Ritter. Mit einem Nachwort von Stanislaus von Moos. (Europäische Bibliothek 8). Hamburg (2. Aufl.) 1994.

GIERSCHNER, Sabina: Groß-Düsseldorf. Ein Beitrag zur ungebauten modernen Architektur in Deutschland. Diss. Bonn 1988.

GIESLER, Hermann: Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten. Erlebnisse, Gespräche, Reflexionen. Leoni 1978.

GÖLLER, Norbert: Der Mensch - nicht mehr als Wunder repräsentiert. Chancen und Grenzen in der Geschichte des Dresdner Hygienemuseums. In: Sächsische Zeitung vom 8. Dezember 1993. Dresden 1993.

GOLD, Helmut: Der ausgestellte Mensch. Ausstellungen als Medium der Gesundheitsaufklärung. In: ROESSIGER, Susanne, MERK, Heidrun (Hrsg.): Hauptsache gesund! Gesundheitsaufklärung zwischen Disziplinierung und Emanzipation. Marburg 1998, S. 142-153.

GRABNER, Horst: Ein phantasiebegabter Baukünstler. Zur Erinnerung an den Schöpfer des Deutschen Hygiene-Museums Prof. Dr.-Ing. Wilhelm Kreis. In: Zeitungsartikel Dresden. Zeitungsausschnittarchiv im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

GRASSKAMP, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981.

GRIMM, Karin: „Das Metrum des Tatsächlichen“. In: SCHWANDER, Martin, WITTWER, Hans-Peter (Hrsg.): Der Architekt Armin Meili (1892-1981) und das Kunst- und Kongresshaus in Luzern. Luzern 1993, S. 21-26.

GRIMM, Karin: Meilis Konflikt mit dem Museum. In: SCHWANDER, Martin, WITTWER, Hans-Peter (Hrsg.): Der Architekt Armin Meili (1892-1981) und das Kunst- und Kongresshaus Luzern. Luzern 1993, S. 52-57.

GROPIUS, Walter: Gestaltung von Museumsgebäuden. In: Jahresring. Zeitschrift für Literatur und Kunst. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart 55/56. Hrsg. v. Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie. Stuttgart 1955, S. 128-136.

GROTE, Andreas: Museen als Bildungsstätten. In: KLAUSEWITZ, Wolfgang (Hrsg.): Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten. Frankfurt am Main 1975, S. 31-62.

GROTE, Andreas: Museen und Ausstellungen. In: JESERICH, Kurt G. A., POHL, Hans, UNRUH, Georg-Christoph von (Hrsg.): Deutsche Verwaltungsgeschichte. Bd. 4: Das Reich als Republik und in der Zeit des Nationalsozialismus. Stuttgart 1985, S. 384-397.

GURLITT, Cornelius, MÖHRING, Bruno (Hrsg.): Stadtbaukunst alter und neuer Zeit. Elftes Sonderheft der Halbmonatsschrift. Berlin 1921.

HAENDCKE, E.: Die Geschichte der Hygiene im Deutschen Hygiene-Museum. In: Sächsischer Kurier vom 13. Mai 1931. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Zeitungsausschnittsammlung (Z Bd. 6, Bl. 71).

HAENEL, Erich: Neue Arbeiten von Wilhelm Kreis. In: Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst. Bd. 10. Jg. VII. Angewandte Kunst der „Dekorativen Kunst". München 1904, S. 41-55.

HAGSPIEL, Wolfram: Der Kölner Architekt Wilhelm Riphahn. Sein Lebenswerk von 1913 bis 1945. Köln 1982.

HAHN, Kerstin, MARRIN, Ines: Die bauliche Entwicklung Dresdens von 1918 bis 1933. In: LAUDEL, Heidrun, FRANKE, Ronald (Hrsg.): Bauen in Dresden im 19. und 20. Jahrhundert. Dresden o.J., S. 95-102.

HAIKO, Peter: Zurück zur Ordnung. Der revolutionäre Schock der Moderne und die reaktionäre Antwort. In: TABOR, Jan (Hrsg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Bd. 1. Baden 1994, S. 24-29.

HAMEL, Carl: Die Bedeutung des Deutschen Hygiene-Museums für die hygienische Volksbildung in Deutschland und im Auslande. Festrede anläßlich der Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums am 8. Oktober 1927. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 11. Jg. 2. Dresden 1927, S. 283-287.

HAMEL, Carl: Die Bedeutung des Deutschen Hygiene-Museums für die hygienische Volksbildung im In- und Auslande. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 26-29.

HAMMANN, J. E.: Weiss, alles weiss. Von der Wertstellung der Farbe „Weiß" in unserer Zeit. In: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit. Heft 5. Jg. 5. Berlin 1930, S. 121-123.
HANFTMANN, B.: Wilhelm Kreis. In: Der Baumeister. Monatshefte für Architektur und Baupraxis. Heft 1 (Oktober 1905). Jg. IV. Berlin/München 1906, S. 1-12.

HARTMANN, Kristiana (Hrsg.): Trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933. Wiesbaden/Braunschweig 1994.

HEDINGER, Hans-Walter: Bismarck-Denkmäler und Bismarck-Verehrung. In: MAI, Ekkehard, WAETZOLD, Stephan (Hrsg.): Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Bd. 1. Berlin 1981, S. 272-314.

HEESEN-CREMER, Gabriele von: Zum Problem des Kulturpessimismus. Schopenhauer-Rezeption bei den Künstlern und Intellektuellen von 1871 bis 1918. In: MAI, Ekkehard, WAETZOLDT, Stephan, WOLANDT, Gerd (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Bd. 3. Berlin 1983, S. 45-70.

HEFFEN, Annegret: Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920-1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik. Essen 1986.

HEGEMANN, Werner: Die Bauten der Großen Ausstellung für Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge und Leibesübungen. Düsseldorf 1926 und der architektonische „Zeitstil". In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 10. Berlin 1926, S. 477-489.

HEGEMANN, Werner: Ausstellungsbauten in Düsseldorf und Köln. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 12. Berlin 1928, S. 392-395.

HEIDEL, Günter: Die I. Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden und die Gründung des Deutschen Hygiene-Museums. In: Zeitschrift für die gesamte Hygiene. Heft 8. Jg. 33. Berlin 1987, S. 411-415.

HEIDEL, Günter: Die Dresdener Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31. In: Dresdner Hefte 9. (Beiträge zur Kulturgeschichte 25). Dresden 1991, S. 35-44.

HEIMBÖCKEL, Dieter: Walther Rathenau und die Literatur seiner Zeit. Studien zu Werk und Wirkung. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft Bd. 214). Würzburg 1996.

Heimatdank-Ausstellung für Kriegsbeschädigtenfürsorge. Ausstellungskatalog. Leipzig 1917.

HEITSCH, Fritz: Das Museumsgebäude an der Albrechtstraße – ein Muster der Unzulänglichkeit. Von einem Dresdner. O.O. (Dresden) o.J., 8 S. Stadtarchiv Dresden.

HEITSCH, Fritz: Die Verschleierungskünste bei der Zerstörung des Parkes der Sekundogenitur. O.O. (Dresden) o.J., 8 S. Stadtarchiv Dresden.

HELLIGE, Hans Dieter, SCHULIN, Ernst (Hrsg.): Walther Rathenau-Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977.

HELLMUTH, Anette: Das Deutsche Hygiene-Museum und der Adolf-Hitler-Platz in Dresden. Planungs- und Baugeschichte 1911-1942. Magisterarbeit. Leipzig 1993.

HENNINGSEN, Jürgen: Die neue Richtung in der Weimarer Zeit. Dokumente und Texte von Robert Erdberg, Wilhelm Flitner, Walter Hofmann, Eugen Rosenstock-Huessy. (Schriften zur Erwachsenenbildung). Stuttgart 1960.

HENSE, Heidi: Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung. Frankfurt am Main 1985.

HENTIG, Hartmut von: Ergötzen, Belehren, Befreien. Schriften zur ästhetischen Erziehung. München/Wien 1985.

HERLE, J.: Positive Ausstellungspolitik. In: Veröffentlichungen des Deutschen Ausstellungs- und Messe-Amtes. Heft 4. 1928.

HERMAND, Jost, TROMMER, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik. München 1978.

HERRMANN, Ulrich (Hrsg.): „Neue Erziehung", „Neue Menschen". Ansätze zur Erziehungs- und Bildungsreform in Deutschland zwischen Kaiserreich und Diktatur. Weinheim u.a. 1987.

HERRMANN, Ulrich, NASSEN, Ulrich (Hrsg.): Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung. (Zeitschrift für Pädagogik 31. Beiheft). Weinheim/Basel 1993.

HINES, Thomas S.: Richard Neutra and the Search for Modern Architecture. New York/Oxford 1982.

HINZ, Berthold (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Gießen 1979.

HINZ, Berthold (Hrsg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge. Marburg 1989.

HITCHCOCK, Henry-Russell, JOHNSON, Philip: Der Internationale Stil 1932 (International Style: Architecture since 1922. New York 1932.) Braunschweig 1985.

HOCHREITER, Walter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt 1994.

Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hrsg.): Dresden: Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989). Geschichte der Institution. Dresden 1990.

HOFFMANN, Herbert: Saalbau und Bibliotheksbau des Deutschen Museums in München. Architekt Professor Dr. German Bestelmeyer, München. In: Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst. Jg. 36. Stuttgart 1937, S. 173-175.

HOFFMANN, Herbert (Hrsg.): Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst. (Reihe „Ein Architekt besucht Dresden"). Jg. 36. Stuttgart 1937.
- Monatshefte für Architektur und Raumkunst Jg. 37. Stuttgart 1938.

HOFMANN, Albert: Der Wettbewerb um die neuen Museumsbauten. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 41. Jg. 54. Berlin 1920, S. 233-235.
- Deutsche Bauzeitung Nr. 43. Jg. 54. Berlin 1920, S. 241-244. (Fortsetzung).

HOFMANN, Albert: Der allgemeine deutsche Ideenwettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden. Fortsetzungsserie. In:
- Deutsche Bauzeitung Nr. 1 (5. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 2-6.
- Deutsche Bauzeitung Nr. 3 (12. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 13-16.
- Deutsche Bauzeitung Nr. 4 (15. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 21-24.

- Deutsche Bauzeitung Nr. 5 (19. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 25-27.
- Deutsche Bauzeitung Nr. 7 (26. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 37-40.
- Deutsche Bauzeitung Nr. 9 (2. Februar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 49-52.

HOFMANN, Albert: Zur Frage der Errichtung eines Neubaus für das Deutsche Hygiene-Museum und die Naturhistorischen Sammlungen in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 50 (23. Juni 1923). Jg. 57. Berlin 1923, S. 241-244 und S.250-251.

HÜNEKE, Andreas (Hrsg.): Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943. Leipzig 1989.

HÜNLICH, Bernd: Heckels und Kirchners verschollene Plakatentwürfe für die Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1911. In: Dresdner Kunstblätter. Heft 5. Jg. 28. Dresden 1984, S. 145-151.

HÜNLICH, Bernd: Dresdner Lokaltermine. Die vergessene Kunststätte auf der Göbelstraße und Ludwig Meidners „Eckhaus“. In: Beilage der Union (Union zum Wochenende) Nr. 191, 17./18. August 1991, S. III.

HUGHES, Thomas P. (Hrsg.): Ein Mann vieler Eigenschaften. Walther Rathenau und die Kultur der Moderne. Berlin 1990.

HUGHES, Thomas P.: Walther Rathenau: „system builder“. In: BUDDENSIEG, Tilmann, HUGHES, Thomas P., KOCKA, Jürgen u.a. (Hrsg.): Ein Mann vieler Eigenschaften. Walther Rathenau und die Kultur der Moderne. Berlin 1990, S. 9-31.

HUSE, Norbert: Neues Bauen. 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik. (München 1975). Berlin 1985.

„Hygiene“ in Dresden. In: Arbeiterstimme Nr. 114 vom 17. Mai 1930. Jg. 6. Dresden 1930.

Hygiene! Wie es sein könnte und wie es ist – Eröffnung der Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden. In: Berlin am Morgen vom 18. Mai 1930. Berlin 1930.

Hygiene-Ausstellung. Führer. Exemplar in der Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3059)

[Hygiene-Ausstellung:] I. Wissenschaftliche Ausstellung. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai-Oktober 1930. Ausgabe Januar 1930, S. 10-16. Exemplar in der Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D Hyg II / 8291).

Hygiene-Organisation des Völkerbundes (Hrsg.): Internationale Studienreise nebst Fortbildungsvorträgen für ausländische Medizinalbeamte. Deutschland 1927. Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. o.O. 1927, 16 S..

Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1911. Historische Abteilung mit ethnographischer Unterabteilung. I. Historische Abteilung. Dresden 1911. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8083 b).

Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Sammelband (Pressematerial). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3494).

Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Amtlicher Führer. Dresden 1930. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8220 a).

Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Programm der Wissenschaftlichen Ausstellungsgruppen. Stand von Anfang Dezember 1929. 1. Auflage, 48 S. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D / 1726).

Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1445-1447.

Internationale Hygiene-Ausstellung. In: Leipziger Volkszeitung vom 16. Mai 1930.

Internationale Hygiene-Ausstellung 1930 in Dresden. In: Reichsarbeitsblatt. Amtsblatt des Reichsarbeitsministeriums u.a. Nr. 14 (1930), darin Teil III: Arbeitsschutz Nr. 5. Berlin 1930, S. 102-103.

Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1931. (Sammelband). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3143).

Internationale Hygiene-Ausstellung. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 1-12 (1930) und Nr. 1-8 (1931). Dresden 1930/1931.

Internationale Hygiene-Ausstellung. Historische Abteilung mit ethnographischer Unterabteilung. Vorwort. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8083 b).

Im Dienst der Nation. 10 Jahre Ausstellungen des Deutschen Hygiene-Museums 1933-1943. Dresden o.J. (1943), 12 S.

JACOB-FRIESEN, K. H.: Das Museum im Dienste der Volksbildung. In: RECHE, O. (Hrsg.): In Memoriam Karl Weule. Leipzig 1929.

JAEGER, Roland: Neue Werkkunst. Architektenmonographien der zwanziger Jahre. Mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918-1933. Berlin 1998.

JANSEN, F.M.: Der rheinische Architekt Wilhelm Kamper. In: Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst. Jg. XX. Stuttgart 1921, S. 97/98.

JASPERS, Karl: Die geistige Situation der Zeit. Berlin/Leipzig 1931.

JESERICH, Kurt G.A., POHL, Hans, UNRUH, Georg-Christoph von (Hrsg.): Deutsche Verwaltungsgeschichte. Bd. 4: Das Reich als Republik und in der Zeit des Nationalsozialismus. Stuttgart 1985.

JONES, Peter Blundell: Hans Scharoun. Eine Monographie. Stuttgart 1980.

JÜTTE, Robert: Entdeckung des „inneren" Menschen, 1500-1800. In: DÜLMEN, Richard van (Hrsg.): Die Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 241-258.

KABIERSKE, Gerhard: Der Architekt Hermann Billing (1867-1946). Leben und Werk. Karlsruhe 1996.

KÄHLER, Gerd: Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst. Braunschweig 1981.

KÄHLER, Gert (Hrsg.): Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993-1995. Braunschweig/Wiesbaden 1995.

KÄHLER, Gerd: Pfeiler für das Volk. Erich zu Putlitz: Architekt der bürgerlichen Monumentalität. In: Feuilleton der Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 26 (31. Januar 1998), S. 36.

KAHSNITZ, Rainer: Museum und Denkmal. Überlegungen zu Gräbern, historischen Freskenzyklen und Ehrenhallen in Museen. In: DENEKE, Bernward, KAHSNITZ, Rainer (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 39). München 1977, S. 152-175.

KALDEWEI, Gerhard: Aspekte historischer Museumspädagogik. Zur Kooperation von Museum und Schule 1903-1943. In: Museumskunde Heft 1. Bd. 48. o.O. (Pulheim) 1983, S. 17-27.

KALDEWEI, Gerhard: Museumspädagogik und Reformpädagogische Bewegung 1900-1933. Eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik. (Europäische Hochschulschriften Reihe XI: Pädagogik. Bd. 436). Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990.

KAMMEL, Frank Matthias: „Neuorganisation unserer Museen" oder vom Prüfstein, an dem sich die Geister scheiden: eine museumspolitische Debatte aus dem Jahre 1927. In: Jahrbuch der Berliner Museen 34. Berlin 1992, S. 121-136.

KAPP, Ernst: Grundlinien einer Philosophie der Technik. (Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig 1877.) Mit einer Einleitung von Hans-Martin Sass. Düsseldorf 1978.

KAUFMANN, Doris: Eugenik – Rassenhygiene - Humangenetik. Zur lebenswissenschaftlichen Neuordnung der Wirklichkeit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: DÜLMEN, Richard van (Hrsg.): Die Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 347-365.

KAUFMANN, Karin: Beitrag zur Wirkungsgeschichte des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden von 1926-1932. Diss. München 1987.

KAUTMANN, Georg: Die Hygiene des Gemüts. In: Dresdner Neueste Nachrichten vom 18. Mai 1930. Festausgabe der Beilage „Natur und Gesundheit“. Dresden 1930.

KECK, Rudolf W., SANDFUCHS, Uwe (Hrsg.): Wörterbuch der Schulpädagogik. Bad Heilbrunn 1994.

KERKHOFF, Ulrich: Eine Abkehr vom Historismus oder ein Weg zur Moderne. Theodor Fischer. Diss. Bonn 1987.
KERSCHENSTEINER, Georg: Die Bildungsaufgabe des Deutschen Museums. In: MATSCHOSS, Conrad (Hrsg.): Das Deutsche Museum. Geschichte-Aufgaben-Ziele. Berlin/München 1925, S. 39-59.

KERSCHENSTEINER, Georg: Aufgaben des Deutschen Museums. In: Amtlicher Führer: Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik. München 1928.

KIESELBACH, Burckhard (Hrsg.): Bauhaustapete. Reklamen und Erfolg einer Marke. Köln 1995.

KIESSLING, E. H. : Kampf und Wettbewerb in der Architektur. Vortrag auf dem Deutschen Bautag in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 81/82 (8. Oktober 1930). Jg. 64. Berlin 1930, S. 565-572.

KIRSCHENMANN, Jörg C., SYRING, Eberhard: Hans Scharoun. Die Forderung des Unvollendeten. Stuttgart 1993.

KLAPHECK, Richard: Professor Wilhelm Kreis - Düsseldorf. In: Moderne Bauformen 10. Stuttgart 1911, S. 1-48.

KLAPHECK, Richard: Professor Wilhelm Kreis - Düsseldorf. In: Moderne Bauformen 11. Stuttgart 1912, S. 153-188.

KLAPHECK, Richard (Hrsg.): Dokumente Deutscher Kunst Düsseldorf 1926. Anlage, Bauten und Raumgestaltung der Gesolei. Düsseldorf 1927.

KLAPHECK, Richard: Neue Baukunst in den Rheinlanden. Düsseldorf o.J. (1928).

KLAUSEWITZ, Wolfgang (Hrsg.): Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten. Frankfurt am Main 1975.

KLAUSEWITZ, Wolfgang: 66 Jahre Deutscher Museumsbund. Bonn 1984.

KLEMPERER, Victor: Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum. Tagebücher 1925-1932. Hrsg. v. Walter Nowojski. Berlin 1996.

KLEIN, Alexander, VOGEL, Klaus: Der umgetopfte Mensch. Überlegungen zu einem methodischen Problem. In: Museumskunde Bd. 63 1/98. April 1998, S. 79-83.

KNAUSS, Hans: Zweckbau - Architektur zwischen Repräsentation und Nutzen. Konzeption und Ästhetik ausgewählter Zweckbauten in der Zeit von ca. 1850-1930 in Bayern. (tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte 5). München 1983.

KOCH, Georg Friedrich: Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967.

KOCH, Heinrich: Dresden am Scheidewege. Eine städtebauliche Betrachtung zum Neubau des Deutschen Hygiene-Museums. Dresden o.J. (1926). Exemplar in der Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8843).

KÖLTZSCH, Georg-W., TUPITSYN, Margarita (Hrsg.): Bauhaus Dessau – Chicago – New York. (Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen). Köln 2000.

KOEPF, Hans: Bildwörterbuch der Architektur. Unveränderter Nachdruck der 2. Aufl. von 1974. Stuttgart 1985.

KOETSCHAU, Karl: In eigener Sache. Die Neuordnung der weimarischen Museen. In: Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen. Bd. VI. Berlin 1910, S. 60-64.

KOHLENBACH, Bernhard von (Hrsg.): Über Architektur und Stil: Aufsätze und Vorträge 1894-1928. Hendrik Petrus Berlage. Basel/Berlin/Boston 1991.

KOLB, Eberhard: Die Weimarer Republik. (München/Wien 1984). München 1993.

KOLLER, Barbara: ‚Gesundes Wohnen'. Ein Konstrukt zur Vermittlung bürgerlicher Werte und Verhaltensnormen und seine praktische Umsetzung in der Deutschschweiz 1880-1940. Zürich 1995.

KORFF, G.: Didaktik des Alltags. Hinweise zur Geschichte der Bildungskonzeption kulturhistorischer Museen. In: KUHN, A., SCHNEIDER, G. (Hrsg.): Geschichte lernen im Museum. Düsseldorf 1978.

KOST, Franz: Volksschule und Disziplin. Zürich 1985.

KOWARK, Ursula: Geschichte des Deutschen Hygiene-Museums der DDR von 1945 bis zur Gegenwart. Diss. med. Abteilung für Geschichte der Medizin der Medizinischen Akademie „Carl Gustav Carus". Dresden 1986.

KRACAUER, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main 1977.

KRAMER, Oskar: Hygienemuseum Dresden. In: Die Baugilde Nr. 48/49 (22. Dezember 1920). Jg. 2. Berlin 1920, S.1-3.

KREIS, Wilhelm: Moderne Versuche. In: Deutsche Bauhütte. Zeitschrift und Anzeiger für alle Zweige praktischer Baukunst. Nr. 28. Jg. 4. Hannover 1900, S. 175.

KREIS, Wilhelm: Wilhelm Kreis. In: Der Kunstwart. Halbmonatsschau für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten. Heft 17. Jg. 1. o. O. 1903, S. 50.

KREIS, Wilhelm: Die Erziehung des Architekten. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 93. Jg. 45. Berlin 1911, S. 798-800.

KREIS, Wilhelm: Die künstlerische Gestaltung der Gesolei. In: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege soziale Fürsorge und Leibesübungen. Amtlicher Katalog. 1. Auflage nach dem Stand von Anfang April. Düsseldorf 1926, S. 33-40.

KREIS, Wilhelm: Die „Gesolei" in Düsseldorf und ihre Bauten. In: Deutsche Bauzeitung 60. Berlin 1926, S.289-293.

KREIS, Wilhelm: Neue Werkkunst. Berlin/Leipzig/Wien 1927.

KREIS, Wilhelm: Über die Zusammenhänge von Kultur, Zivilisation und Kunst. (Reihe Neue Werkkunst). Berlin/Leipzig/Wien 1927. Neu hrsg. v. Roland Jaeger. Berlin 1997, S. XII-XII.

KREIS, Wilhelm: Die Baukunst vor dem Kriege und heute. In: (Reihe Neue Werkkunst). Berlin/Leipzig/Wien 1927. Neu hrsg. v. Roland Jaeger. Berlin 1997, S. XIII-XVII.

KREIS, Wilhelm: Die Baukunst vor dem Kriege und heute. In: KLAPHECK, Richard (Hrsg.): Dokumente Deutscher Kunst Düsseldorf 1926. Anlage, Bauten und Raumgestaltungen der Gesolei. Düsseldorf 1927, S. 50-59.

KREIS, Wilhelm: Die Dauerbauten am Rhein. Ein Ausdruck neuzeitlicher Baukunst. In: SCHLOSSMANN, Arthur (Hrsg.): Ge-so-lei. Große Ausstellung in Düsseldorf 1926 - Für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen. Bd. 1. Düsseldorf 1927, S. 47-64.

KREIS, Wilhelm. In: THIEME, Ulrich, BECKER, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 21. Leipzig 1927, S. 485-487.

KREIS, Wilhelm: Neue Bauten und ein Brief von Wilhelm Kreis, Präsident des B.D.A.. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 13. Berlin 1929, S. 242-250.

KREIS, Wilhelm: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums. Grundsätzliches über die Planung. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 5. Jg 5. (1930). Dresden 1930, S. 132-139.
- In: Programm für die Eröffnungsfeierlichkeiten des Deutschen Hygiene-Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1930.

KREIS, Wilhelm: Baubericht. In: Protokoll der Festsitzung aus Anlaß der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums im Festsaale des Neuen Rathauses zu Dresden am 15. Mai 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1930/47).

KREIS, Wilhelm: Geleitworte zur Einweihung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. Sonderbeilage des Dresdner Anzeigers Nr. 228 (16. Mai 1930). Jg. 200. Dresden 1930, S. 5/6.

KREIS, Wilhelm: Wie stehen Bauwissenschaft und Kunst zur Bau-Ausstellung? In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 435/436.

KREIS, Wilhelm: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1048-1064.

KREIS, Wilhelm: Romantik und Sachlichkeit in der modernen Architektur. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1623-1625.

KREIS, Wilhelm: Die Baukunst und der Mensch von heute. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1863-1867.

KREIS, Wilhelm: Museumsbauten. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst Bd. III. Berlin 1931, S. 658-662.

KREIS, Wilhelm: II. Eröffnungsansprache des Bundespräsidenten (BDA) Wilhelm Kreis Dresden. Reihe: Der Architekt, seine Aufgaben und seine Erziehung nach den Vorträgen auf der Tagung des Bundes Deutscher Architekten in Berlin. In: Deutsche Bauzeitung. Heft 53/54. Jg. 65 (1. Juli 1931). Berlin 1931.

KREIS, Wilhelm: Die Großbauten der Partei und des Staates im Bilde der Stadt und der Landschaft. Vortrag auf der Jahrestagung der Deutschen Akademie für Städtebau, Reichs- und Landesplanung in Dresden. In: Deutsche Bauzeitung. Heft 43. Jg. 72. (26. Oktober 1938). Berlin 1938, S. 1165/1166.

KREIS, Wilhelm: Zu meinen Skizzen. In: Kreis Wilhelm: Skizzen zu deutschen Kriegerfriedhöfen. Sonderdruck aus „Die Kunst im Deutschen Reich". Ausgabe B. Die Baukunst. Heft 7 (Juli 1941). o.O. (Berlin) 1941.
- In: Die Kunst im Deutschen Reich 5. Berlin 1941, S. 135-146.

KREIS, Wilhelm: Erläuterungsbericht zum Entwurf für das Museum der Ägyptischen und Vorderasiatischen Kunst von Professor Dr. Wilhelm Kreis. In: Museum der Ägyptischen und Vorderasiatischen Kunst. Prachtband im Kreis-Archiv Bad Honnef. o.O. 1942, unpaginiert.

KREIS, Wilhelm: Neue deutsche Baukunst. Ansprache zur Eröffnung der vom Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt veranstalteten Ausstellung „Neue deutsche Baukunst" in Kopenhagen. In: Die Baukunst. „Die Kunst im Deutschen Reich". Jg. 6. (Februar 1942). München 1942, S. 37-39.

KREIS, Wilhelm: Kriegermale des Ruhmes und der Ehre im Altertum und in unserer Zeit. In: Bauwelt. Heft 11/12. Jg. 34. Berlin 1943, S. 1-8.

KREIS, Wilhelm: Soldatengräber und Gedenkstätten. Hrsg. v. Arbeitskreis Baugestaltung in der Fachgruppe Bauwesen des NSBDT in Verbindung mit dem Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP. München/Brünn/Wien 1944.

Wilhelm Kreis in Berlin. In: Bauwelt. Heft 47 (23. November 1953). Jg. 44. Berlin 1953, S. 933.

KREIS, Wilhelm: Die Erziehung und Ausbildung des jungen deutschen Architekten. Typoskript im Kreis-Archiv Bad Honnef, 17 S. o. J.

KROLL, Gerhard: Von der Weltwirtschaftskrise zur Staatskonjunktur. Berlin 1958.

KROETSCHAU, Karl: In eigener Sache: Die Neuordnung der Weimarischen Museen. In: Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen. Bd. VI. Berlin 1910, S. 60-64.

KRÜGER, Joh.: Ausstellungspolitik und Wirtschaft. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 32-34.

KRÜGER, Joh.: Die wirtschaftliche Notwendigkeit der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 4 (15. Mai 1930). Dresden 1930, S. 3/4.

KRUFT, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1991.

KÜHNE, Günther: Drei Berliner Architekten. In: Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Berliner Architekten der Moderne. (Schriftenreihe der Akademie der Künste Bd. 21). Berlin 1990, S. 8-26.

KÜENZLEN, Gottfried: Der neue Mensch. München 1994.

KULTERMANN, Udo: Wassili und Hans Luckhardt. Bauten und Entwürfe. Tübingen 1958.

KULTERMANN, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. München / New York 1996.

KUNST, Hans-Jochen: Architektur und Macht. Überlegungen zur NS-Architektur. In: Arch+. Nr. 91 (Oktober). 1983, S. 63-65.

Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. XXIII. Kunstausstellung des Europarates. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin vom 11.6-20.8.1996. Zusammengestellt von Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott, Iain Boyd Whyte. o. O. 1996.

Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg in Auswahl. Mit einer Einleitung von Ludwig Pallat. Hrsg. v. Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin. Leipzig 1929.

KUNTZ, Andreas: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung von 1871 bis 1918. Marburg 1980.

KUPFER, Rainer: Technische Museen - Probleme ihrer historischen Entwicklung. In: Studien zur Geschichte des Museumswesens und der Museologie 3. (Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen Berlin. Heft 23). Berlin 1986.

KUPSCHINSKY, Elke: Die vernünftige Nephertete. Die „Neue Frau“ der 20er Jahre in Berlin. In: BOBERG, Jochen, FICHTER, Tilman, GILLEN, Eckhart (Hrsg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München 1986, S. 164-172.

LABISCH, Alfons, SPREE, Reinhard (Hrsg.): Medizinische Deutungsmacht im sozialen Wandel des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Bonn 1989.

LABISCH, Alfons: Homo Hygienicus. Gesundheit und Medizin in der Neuzeit. Frankfurt/New York 1992.

LAHMANN, Marina: Das Werk des Architekten Hans Herkommer (1887-1956) und sein Bezug zu den Strömungen der deutschen Architektur in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diss. phil. Mainz 1990.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago: Die Tradition der Bescheidenheit. Moderate architektonische Avantgarden in Deutschland 1900-1934. In: Tradition und Moderne. Antworten zur Architektur aus Theorie und Praxis. (Dortmunder Architekturtage 1983). Dortmund 1984, S. 24-34.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, SCHNEIDER, Romana (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition. Stuttgart 1992.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, SCHNEIDER, Romana (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago: Die Geschichte der Geschichte der „Modernen Bewegung“ in der Architektur 1925-1941: eine kritische Übersicht. In: LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, SCHNEIDER, Romana (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994, S. 273-295.

LANGE, Sabine: Der „Raum der Gegenwart“ von Laszlo Moholy-Nagy. In: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. (1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg). Hrsg. v. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1987, S. 59-69.

LANG, Rolf (Hrsg.): Beiträge aus der deutschen Museumsgeschichtsschreibung. Bd. I (1875-1931). (Schriftenreihe Studien und Materialien zur Geschichte des Museumswesens und der Museologie 5). Berlin 1988.

LANTINK, Francis Weilhelm: Oswald Spengler oder die „Zweite Romantik". Der Untergang des Abendlandes, ein intellektualer Roman zwischen Geschichte, Literatur und Politik. Diss. Utrecht 1995.

LARSSON, Lars Olof: Die Neugestaltung der Reichshauptstadt. Albert Speers Generalbebauungsplan für Berlin. Stuttgart 1978.

LAUDEL, Heidrun, FRANKE, Ronald (Hrsg.): Bauen in Dresden im 19. und 20. Jahrhundert. Dresden o. J.

LAUDEL, Heidrun: Entwicklung der Raumkunst in Dresden zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: NERDINGER, Winfried, MAI, Ekkehard (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 45-57.

LEGRADI, Theodor: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums. In: Sonderdruck Bau- und Werkkunst. Zentralvereinigung der Architekten Österreichs. Wien 1931, S. 1-10.

LEGRADI, Theodor: Die Internationale Hygiene-Ausstellung. Dresden 1930/31. In: Sonderdruck Bau- und Werkkunst. Zentralvereinigung der Architekten Österreichs. Wien 1931, S. 11-14.

LEPP, Nicola, ROTH, Martin, VOGEL, Klaus (Hrsg.): Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999.

LEPP, Nicola: „Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts". Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden. In: Museumskunde Bd. 64 2/99. Oktober 1999.

LEXIKON der Kunst. 7 Bde. München 1996.

LICHTWARK, Alfred: Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle. Die Aufgaben der Kunsthalle. Die Kunst in der Schule. Hamburg 1887.

LICHTWARK, Alfred: Museen als Bildungsstätten. Kapitel II: Zur Einführung. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. (Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen Nr. 25). Berlin 1904, S. 6-12.

LICHTWARK, Alfred: Museumsbauten. Kapitel VI: Die Einrichtung der Museen. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. (Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen Nr. 25). Berlin 1904, S. 115-121.

LICHTWARK, Alfred: Eine Auswahl seiner Schriften von Dr. Wolf Mannhardt mit einer Einleitung von Karl Scheffler. Bd. II. Berlin 1917.

LINGNER, Karl August: Vorschlag zur Errichtung einer Desinfections-Anstalt in Dresden. Dem Rathe der Königl. Haupt- und Residenzstadt Dresden dargelegt von K.A. Lingner Königl. Sächsischer Commerzienrath Dresden. Dresden 1901.

LINGNER, Karl August: Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung. Einige Leitgedanken zu der Sonderausstellung. In: WUTTKE, Robert (Hrsg.): Die deutschen Städte. Geschildert nach den Ergebnissen der ersten deutschen Städteausstellung zu Dresden 1903. Bd. I. Leipzig 1904, S. 531-547.

LINGNER, Karl August: Betrachtungen über die Säuglingspflege mit einem Vorschlage für die Organisation einer Landes-Zentrale für Säuglingspflege und Mutterschutz in Hessen von K.A. Lingner. Dresden 1908.

LINGNER, Karl August: Denkschrift zur Errichtung eines National-Hygiene-Museums in Dresden dargelegt von Dr. med. h.c. Karl August Lingner. Wirklicher Geheimer Rat. Dresden, März 1912. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Inv.-Nr. 340).

LINGNER, Karl August: Der Mensch als Organisationsvorbild. Gastvortrag gehalten am 14. Dezember 1912 vor dem Professorenkollegium der Universität Bern. (Berner Universitätsschriften. Heft 4). Bern 1914, 32 S.

LINCKE, Werner: Lehrmeister Licht. In: Das Licht. Zeitschrift für praktische Leucht- und Beleuchtungs-Aufgaben. Berlin 1930/31, S. 123-127.

LÖFFLER, Fritz: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten. Frankfurt 1966.

LÖFFLER, Fritz: Otto Dix. Leben und Werk. Dresden (1977) 5 1983.

LÖFFLER, Fritz: Visionen einer Stadt. Hrsg. v. Ingrid Wenzkat. Dresden 1995.

LORINSER-KÖNIG, Friedrich: Die Bedeutung der Hygiene-Ausstellung. Ein Eröffnungsartikel zum Ausstellungsschluss. In: Die Arbeit Nr. 1722 vom 10. Juni 1925. Jg. 32. Wien 1925. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Z Bd. 2 Bl. 44).

LUCKHARDT, Hans: Hygienemuseum Dresden. In: Die Baugilde Nr. 1/2 (12. Januar 1921). Jg. 3. Berlin 1921, unpaginiert.

LUCKOW, Dirk: Museum und Moderne. Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. In: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. (1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg). Hrsg. v. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1987, S. 33-45.

LURZ, Meinhold: Die Kriegerdenkmalsentwürfe von Wilhelm Kreis. In: HINZ, Berthold, MITTIG, Hans-Ernst, SCHÄCHE, Wolfgang, SCHÖNBERGER, Angela (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 185-197.

LURZ, Meinhold: Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie. (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen Neue Folge Bd. 14). Worms 1981.

LURZ, Meinhold: „...ein Stück Heimat in fremder Erde“. Die Heldenheine und Totenburgen des Volksbundes Deutscher Kriegsgräberfürsorge. In: Arch+. Nr. 91 (Oktober). 1983, S. 66-70.

LURZ, Meinhold: Kriegerdenkmäler in Deutschland. Heidelberg 1985/86.

LUX, Hans Arthur: Große Ausstellung Düsseldorf 1926. In: Die Baugilde 8. Berlin 1926, S. 665-688.

MAASBERG, Ute: Im Auftrag der Farbe. Die Idee einer farbigen Stadt und ihre Realisation durch Carl Krayl. Eine Studie über Einflüsse der modernen Kunst auf die Architektur von Carl Krayl und Bruno Taut. Diss. Berlin 1997.

MACKOWSKY, Walter: Die Architektur der Internationalen Hygieneausstellung zu Dresden im Jahre 1911. In: Der Profanbau. Heft 19-24 (I. Teil). Leipzig 1911, S. 569-604.

MÄLZER, Walter: Das Deutsche Hygiene-Museum. Seine technische Ausgestaltung. In: Die Baugilde 12. Berlin 1930, S. 1065-1072.

MAI, Ekkehard, WAETZOLDT, Stephan, WOLANDT, Gerd (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Bd. 3. Berlin 1983.

MAI, Ekkehard: Wilhelm Kreis. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung. Cöln 1914. Ausstellungskatalog. Kölnischer Kunstverein. Köln 1984, S. 175-179.

MAI, Ekkehard: Gesolei und Pressa: Zu Programm und Architektur rheinischen Ausstellungswesens in den zwanziger Jahren. In: DÜWELL, Kurt, KÖLLMANN, Wolfgang (Hrsg.): Rheinland-Westfalen im Industriezeitalter. Bd. 4: Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr nebst Resümees der Historiker- und Kunsthistoriker-Tagung in Essen vom Juni 1982. Wuppertal 1985, S. 271-287.

MAI, Ekkehard: Wilhelm Kreis und der Museumsbau - Projekte für Berlin. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985, S. 257-291.

MAI, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München/Berlin 1986.

MAI, Ekkehard: Wilhelm Kreis. In: STORCH, Wolfgang: Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. München 1987, S. 268-270.

MAI, Ekkehard: Vom Bismarckturm zum Ehrenmal. Denkmalformen bei Wilhelm Kreis. In: MAI, Ekkehard, SCHMIRBER, G. (Hrsg.): Denkmal - Zeichen - Monument. München 1989, S. 50-57.

MAI, Ekkehard: Kanon und Dekorum. Zur Repräsentanz und Präsentation der Berliner Museumsbauten von Schinkel bis Kreis. In: Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. Hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. München/Berlin 1994, S. 27-44.

MARGOLD, Emanuel Josef (Hrsg.): Bauten der Volkserziehung und Volksgesundheit. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Myra Warhaftig. Berlin 1999.

MARTIN, Otto: Zur Ikonologie der deutschen Museumsarchitektur zu Beginn des zweiten Kaiserreiches. Bauformen der kunst- und kulturgeschichtlichen Museen in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Diss. phil. Mainz 1983.

MATSCHOSS, Conrad: Das Deutsche Museum. Geschichte/Aufgaben/Ziele. Berlin/München 1925.

MAMLOCK: Hygiene-Weltschau in Dresden. Eröffnung der internationalen Ausstellung. In: Berliner Tageblatt vom 17. Mai 1930.

MAYER, Hans Karl Frederick, REHDER, Gerhard: Wilhelm Kreis. Architekt in dieser Zeit. Leben und Werk. Essen 1953.

MC COY, Esther: Richard Neutra (Reihe: Große Meister der Architektur Bd. IX). Ravensburg 1962.

MEBES, Paul: Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. München (3. Aufl.). 1920.

MEBES, Paul: Zum 60. Geburtstag von Wilhelm Kreis. In: Die Baugilde 15. Berlin 1933, S. 241-256.

MEDICI-MALL, Katharina: Diskutieren über Monumentalität. In: MEDICI-MALL, Katharina: Festschrift für Adolf Max Vogt. Institut für Geschichte und Theorie der Architektur. Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Basel/Boston/Stuttgart 1985, S. 276-293.

MEIER, Nikolaus: Die Stadt Basel den Werken der Kunst. Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906-1932. Basel 1986.

MEISENHEIMER, Wolfgang: Die weiße Wand - The Withe Wall. In: Daidalos. Architektur Kunst Kultur 30. 15. Dezember 1988. Gütersloh 1988, S. 88-95.

MEISSNER, Carl: Wilhelm Kreis. In: Illustrierte Zeitung vom 6. August 1908, S. 1-5.

MEISSNER, Carl: Wilhelm Kreis. In: Westermanns Monatshefte. Heft 7 (März 1915). Jg. 59. o. O. 1915, S. 193-204.

MEISSNER, Carl: Wilhelm Kreis. (Reihe: Charakterbilder der neuen Kunst. Bd. VI. Hrsg. v. Paul Joseph Cremers). Essen 1925.

METKEN, Günter: Zentrum oder Randlage. Kunst zu Zeiten der Diktatur. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 12 (Dezember 1996). Jg. 50. Stuttgart 1996.

MEYER, Ernst: Rudolf Virchow. Wiesbaden 1956.

MEYER, Peter: Moderne Architektur und Tradition. Zürich 1927.

MICHAEL, Gottlieb: Die Gestaltung der Schauräume im Deutschen Hygiene-Museum. In: Hygienischer Wegweiser Heft 5 (Mai). Jg. 5. Dresden 1930, S. 139-140.

MICHALSKI, Gundula, STEINER, Walter: Die Weimarhalle. Bau- und Wirkungsgeschichte. (Weimarer Schriften. Heft 50). Weimar 1994.

MILLER, Oskar von: Die Förderer des Deutschen Museums. In: MATSCHOSS, Conrad: Das Deutsche Museum. Geschichte/Aufgaben/Ziele. Berlin/München 1925, S. 357-364.

MILLER, Oskar von: Technische Museen als Stätten der Volksbildung. Berlin 1929.

MILLER, Oskar von: Wissenschaftliche und technische Museen. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Dresden 1930, S. 37/38.

MILLER-LANE, Barbara: Architektur und Politik in Deutschland 1918-1945 (Architecture and politics in Germany 1918-1945. Cambridge/Mass. 1968.) Braunschweig 1986.

MILLER-LANE, Barbara: Die Moderne und die Politik in Deutschland zwischen 1919 und 1945. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994, S. 225-249.

MITTIG, Hans-Ernst, PLAGEMANN, Volker (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972.

MÖBIUS, Martin Richard: Der Bau. In: SEIRING, Georg, MÖBIUS, Martin Richard, SCHULZE, Walther (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Architektur Prof. Dr. Wilhelm Kreis. (Neue Werkkunst). Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. 9-14.

MÖHRING, Bruno: Zum Wettbewerb um das Hygiene-Museum in Dresden. In: Stadtbaukunst alter und neuer Zeit. Heft 1. Berlin 1920, S. 381/382.

MOELLER, Gisela: Von der Ornamentzeichnung zum Architekturentwurf. In: PFEIFER, Hans-Georg: Peter Behrens. Düsseldorf 1990.

MOELLER, Gisela: Die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule nach Behrens von 1907 bis 1919. In: MOELLER, Gisela: Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre 1903 bis 1907. Weinheim 1991, S. 159-164.

MÖLLER, Holger: Das deutsche Messe- und Ausstellungswesen. Standortstruktur und räumliche Entwicklung seit dem 19. Jahrhundert. Trier 1989.

MORAVÁNSZKY, Ákos: Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940. Salzburg/Wien 1988.

MOST, Ulrike: Das Rathaus in Herne von Wilhelm Kreis. Magisterarbeit. Bochum 1988.

MÜLLER-WULCKOW, Walter: Architektur der Zwanziger Jahre in Deutschland. Deutsche Baukunst der Gegenwart. (Bauten der Arbeit und des Verkehrs, Wohnbauten und Siedlungen, Bauten der Gemeinschaft, Die deutsche Wohnung) Königstein 1925-1930. Neuausgabe der 4 Bde. Königstein 1975.

NAREDI-RAINER, Paul von: „...wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen“. In: Daidalos. Architektur Kunst und Kultur 45 (15. September 1992): Körper und Bauwerk. Gütersloh 1992, S. 64-71.

NEMETH, Elisabeth, STADLER, Friedrich (ed.): Encyclopedia and utopia. The life and work of Otto Neurath (1882-1945). Dordrecht/Boston/London 1996.

NERDINGER, Winfried: Versuch und Dilemma der Avantgarde im Spiegel der Architekturwettbewerbe 1933-1935. In: FRANK, Hartmut (Hrsg.): Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945. Hamburg 1985, S. 65-87.

NERDINGER, Winfried (Hrsg.): Die Architekturzeichnungen. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie. München 1986.

NERDINGER, Winfried (Hrsg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung. München 1993.

NERDINGER, Winfried (Hrsg.): Architekturschule München 1868-1993. München 1993.

NERDINGER, Winfried, MAI, Ekkehard (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994.

NERDINGER, Winfried: Wilhelm Kreis - Repräsentant der deutschen Architektur des 20. Jahrhunderts. In: NERDINGER, Winfried, MAI, Ekkehard (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 9-27.

NERDINGER, Winfried: „Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher". Diskussionen um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik. In: Romana Schneider, Wilfried Wang (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. Ostfildern-Ruit 1998, S. 87-99.

NEUBERT, Hanns-Georg: Karl August Lingner (1861-1916). Wegbereiter hygienischer Volksaufklärung. Diss. med. Köln 1971.

NEUBERT, Rudolf: Mein Arztleben. Erinnerungen. Rudolstadt 1974.

NEUHOF, H.: Worüber bei den Festreden in der Hygiene-Ausstellung kein Wort verloren wird: Sozialpolitische Reaktion in der Hygienestadt Dresden. Der städtische Etat des Sozialdemokraten. 2,5 Mill. Kosten d. Ärmsten gespart. Zwangsarbeit und Hunger das Gegenteil von Hygiene. In: Arbeiterstimme Nr. 113 (16. Mai 1930). Jg. 6. o. O. 1930.

NEUMANN, Eckhard (Hrsg.): Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. Bern 1971.

NEUMEYER, Fritz: Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994, S. 15-31.

NEURATH, Paul, NEMETH, Elisabeth (Hrsg.): Otto Neurath oder Die Einheit von Wissenschaft und Gesellschaft. Wien/Köln/Weimar 1994.

NEUSTÄTTER, Otto: Programm für das „Historische Hygiene-Museum". Oktober 1913. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. (Signatur 338).

NEUSTÄTTER, Otto: Allgemeines Programm für das Historische Hygiene-Museum. Dresden 1917, 84 S. Typoskript im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 386).

NEUSTÄTTER, Otto: Die geschichtliche Abteilung 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 14-18. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837).

Niederschrift über die Tagung des Preisgerichts zur Prüfung der Entwurfsskizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen. Dresden, 4.-7.12.1920. Exemplar im Archiv der Akademie der Künste Berlin. Nachlaß Hans Scharoun (WV 28).

NIPPERDEY, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist. München 1994.

NOWITZKI, Dagmar: Hans und Wassili Luckhardt. Das architektonische Werk. (Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 42). München 1992.

Offizielle Ausstellungszeitungen der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930/31.

ORGAN, Bernd, WEISS, Wolfgang W. (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus. Nürnberg 1992.

OSBORN, Max: Wilhelm Kreis' jüngstes Schaffen. In: Neuere Bauten von Architekt Professor Dr. Wilhelm Kreis Düsseldorf. Sonderdruck der Zeitschrift Neue Baukunst. Berlin o.J. (1926/27), unpaginiert.

OSBORN, Max: Die Bauten von Wilhelm Kreis. In: KLAPHECK, Richard (Hrsg.): Dokumente Deutscher Kunst Düsseldorf 1926. Anlage, Bauten und Raumgestaltungen der Gesolei. Düsseldorf 1927, S. 65-87.

PAECH, Georg: Wie das zukünftige Hygiene-Museum aussehen wird. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 237 vom 9. Oktober 1927. Dresden 1927.

PAECH, Georg: Die Bauten der Hygiene-Ausstellung. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 5 (1. Juni 1930). Dresden 1930, S. 2-3.

PAECH, Georg: Der Museumsbau. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 1 (15. Februar 1930). Dresden 1930, S. 4/5.

PÄSSLER: „Der Mensch". Die populäre Abteilung der Internationalen Hygiene-Ausstellung. In: Salonblatt Nr. 32 (Juni 1911), S. 908.

PAULSEN, Der Wettbewerb um das Hygiene-Museum in Dresden. In: Die Bauwelt. Zeitschrift für das gesamte Bauwesen Heft 2 (13. Januar 1921). Jg. 12. Berlin 1920, S. 15-19.

PEHNT, Wolfgang: Architektur. In: STEINGRÄBER, Erich (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979, S. 13-114.

PEHNT, Wolfgang: Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen - Bauten - Dokumente. Berlin 1983.

PEHNT, Wolfgang: Altes Ägypten und neue Architektur. In: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst. Jg. XLV. München 1987, S. 151-160.

PEHNT, Wolfgang: Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts. München 1989.

PEHNT, Wolfgang, STROHL, Hilde: Rudolf Schwarz 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne. Ostfildern-Ruit 1997.

PEHNT, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus. o.O. (1973) 1998.

PETSCH, Joachim: 1910. Versuch einer Abgrenzung der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts bis 1933, unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Architektur. Diss. Bonn 1971.

PETSCH, Joachim: Kunst im Dritten Reich. Architektur - Plastik - Malerei. Köln 1983.

PEUKERT, Detlev J. K.: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt am Main 1987.

PEVSNER, Nikolaus: A History of Building Types. London 1976.

PEVSNER, Nikolaus: Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München/New York 1994.

PFANKUCH, Peter (Hrsg.): Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte. (Schriftenreihe der Akademie der Künste Bd. 10). Berlin 1993 (Erstausgabe 1974).

PFEIFER, Hans-Georg: Peter Behrens. Düsseldorf 1990.

PIAS, Claus: Wenn Magritte und Schiller bauen. Eine Stadt dekonstruiert sich: Das plötzliche Verschwinden der Weimarhalle. In: Feuilleton der Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 224 vom 26. September 1997.

PLAGEMANN, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 3). München 1967.

PLAGEMANN, Volker: Bismarck-Denkmäler. In: MITTIG, Hans-Ernst, PLAGEMANN, Volker (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972, S. 217-252.

PLANK: Das neue Museum für soziale Hygiene. In: Wohlfahrtsblätter der Stadt Nürnberg Nr. 5. Nürnberg 1929/30.

PLATZ, Gustav Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit. Berlin 1927.

POLO, Giancarlo (Hrsg.): Eduardo Persico. Die Freiheit des Geistes. Architekturkritik im faschistischen Italien. Basel/Berlin/Boston 1993.

PONTEN, Josef: Architektur, die nicht gebaut wurde. (Wiedergabe der Ausgabe Stuttgart/Berlin/Leipzig von 1925 mit einem Vorwort von Frank Werner). Stuttgart 1987.

POSENER, Julius: Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur II. Die Architektur der Reform (1900-1924). In: Arch +. Heft 53 (September). Aachen 1980, S. 69-76.

POSER, Stefan: Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. (Cottbuser Studien zur Geschichte von Technik, Arbeit und Umwelt Bd. 3). Münster/New York/München/Berlin 1998.

POZZETTO, Marco: Die Schule Otto Wagners 1894-1912. Wien/München 1980.

PRÄFFCKE, Hans: Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks. Hildesheim/Zürich/New York 1986.

PREISS, Achim: Nazikunst und Kunstmuseum. Museumsentwürfe und -konzepte im „Dritten Reich“ als Beitrag zu einer alten Diskussion. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften. Heft 2. Jg. 17. o. O. 1989, S. 76-90.

PREISS, Achim, STAMM, Karl, ZEHNDER, Frank Günter (Hrsg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München 1990.

PREISS, Achim: Elfenbeinturm oder Massenmedium. Zur Geschichte des Verhältnisses zwischen Museum und Publikum im 20. Jahrhundert. In: PREISS, Achim, STAMM, Karl, ZEHNDER, Günter (Hrsg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München 1990, S. 261-278.

PREISS, Achim: Ein Architekt des Bürgertums. In: Polis. Zeitschrift für Architektur, Stadtplanung und Denkmalpflege in Wuppertal 2. Wuppertal 1990, S. 24-28.

PREISS, Achim: Otto Dix „Der Bau des Hygiene-Museums“. Studien zu einem verlorenen Wandbild. In: BROCK, Bazon, PREISS, Achim (Hrsg.): Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge. München 1990, S. 281-295.

PREISS, Achim: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Bemerkungen zur Körperkultur im 20. Jahrhundert. In: Flügel, Katharina, Wolfgang Ernst (Hrsg.): Musealisierung der DDR? 40 Jahre als kulturhistorische Herausforderung. (Leipziger Gespräche zur Museologie. Schriftenreihe des Instituts für Museologie Bd. 1). Bonn (Alfter) 1992, S. 106-113.

PREISS, Achim: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992.

PREISS, Achim: Wilhelm Kreis (1873-1955). Ein biographischer Abriß. In: PREISS, Achim: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 9-24.

PREISS, Achim: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Eine Synthese von Tradition und Fortschritt. In: PREISS, Achim: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 197-216.

PREISS, Achim: Das Museum für Vorgeschichte in Halle. Der erste Museumsbau von Wilhelm Kreis. In: PREISS, Achim: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 65-73.

PREISS, Achim: Das Kunstmuseum in Basel von Paul Bonatz und Rudolf Christ. Internationaler Auftakt konservativer Baukunst. In: PREISS, Achim: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992, S. 309-315.

PREISS, Achim: Von der Museumsinsel zur Museumsmetropole. Die Planungen der Dritten Reiches. In: Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. Hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. München/Berlin 1994, S. 247-260.

PREISS, Achim: Wilhelm Kreis. Der Kommentar zum Band. Nachwort zur Neuausgabe von Wilhelm Kreis. Reihe Neue Werkkunst 1927. Hrsg. von Roland Jaeger. Berlin 1997, 11 S..

Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch mit klinischen Syndromen und Nomina Anatomica. Berlin/New York 1990.

PUTTNIES, Hans: Das Gesicht der Weimarer Republik. Menschenbild und Bildkultur 1918-1933. Ausstellungskatalog. Berlin 2000.

QUINGER, Heinz: Dresden und Umgebung. Geschichte und Kunst der sächsischen Hauptstadt. Köln 1993.

RADKAU, Joachim: Natur und Technik – eine dialektische Beziehung? In: DÜLMEN, Richard van (Hrsg.): Die Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 389-408.

RAITH, Frank-Bertolt: Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik. Berlin 1997.

RANNICHER, Viktor: Die Beteiligung Österreichs an der Gesolei. In: SCHLOSSMANN, Arthur (Hrsg.): Ge-so-lei. Große Ausstellung in Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen. Bd. 2. Düsseldorf 1927, S. 1003-1017.

RATHENAU, Walther: Zur Kritik der Zeit (1912). In: HELLIGE, Hans Dieter, SCHULIN, Ernst (Hrsg.): Walther Rathenau-Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 17-103.

RATHENAU, Walther: Zur Mechanik des Geistes oder vom Reich der Seele (1913). In: HELLIGE, Hans Dieter, SCHULIN, Ernst (Hrsg.): Walther Rathenau-Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 105-295.

RATHENAU, Walther: Von kommenden Dingen (1917). In: HELLIGE, Hans Dieter, SCHULIN, Ernst (Hrsg.): Walther Rathenau-Gesamtausgabe. Bd. II: Hauptwerke und Gespräche. München 1977, S. 297-497.

Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde (e.V.). Jahresbericht 1927/28. Düsseldorf 1928.

Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf (e.V.). Tätigkeitsbericht 1928/1930. Düsseldorf 1931.

Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde in Düsseldorf (e.V.). Amtlicher Katalog. Düsseldorf o. J.

RICHTER, Martin: Umschau. 1930. Die Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden. In: Vierteljahreshefte des Zentralwohlfahrtsausschusses der Christlichen Arbeiterschaft. Heft 4. Berlin 1929, S. 17-18.

RICHTER, Tilo: Pathetisch im Stil, sehr wendig in Nähe der Macht. Zum 40. Todestag des Architekten des Hygiene-Museums, Wilhelm Kreis. In: Sächsische Zeitung vom 12. August 1995. Dresden 1995.

RICKEN, Herbert: Der Architekt. Ein historisches Berufsbild. Stuttgart 1990.

RIEFENSTAHL, Leni. Hrsg. v. Filmmuseum Potsdam. Berlin 1999.

ROESSIGER, Susanne: In aller Munde - das Deutsche Hygiene-Museum. In: ROTH, Martin, SCHESKE, Manfred, TÄUBRICH, Hans-Christian (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. Ausstellungskatalog. o. O. 1993, S. 50-63.

ROESSIGER, Susanne: Zur Geschichte des völkerkundlichen Fachbereichs am Deutschen Hygiene-Museum. Typoskript vom 4.11.1993, 5 S..

ROESSIGER, Susanne: Vorschlag für ein Sammlungskonzept des Deutschen Hygiene-Museums. Typoskript vom 12.5.1995, 5 S.

ROESSIGER, Susanne, MERK, Heidrun (Hrsg.): Hauptsache gesund! Gesundheitsaufklärung zwischen Disziplinierung und Emanzipation. Marburg 1998.

ROESSIGER, Susanne: Referat zum 2. Arbeitstreffen des Netzwerkes „Gesundheit und Kultur in der volkskundlichen Forschung“, 17.3. bis 19.3.99 in Würzburg. Thema: Der Sammlungsbestand des Deutschen Hygiene-Museums als Angebot für die Gesundheitsforschung: Möglichkeiten und Grenzen. Typoskript, 10 S.

ROTH, Martin: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7). Berlin 1990.

ROTH, Martin: Menschenökonomie oder Der Mensch als technisches und künstlerisches Meisterwerk. In: BEIER, Rosmarie, ROTH, Martin (Hrsg.): Der Gläserne Mensch - Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts. Stuttgart 1990, S. 41-67.

ROTH, Martin: Zur Geschichte des Deutschen Hygiene-Museums. In: Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Materialien zur Rekonstruktion des Museumsgebäudes. Dresden 1991, 7 S.

ROTH, Martin: Museum zwischen Wissenschaft und Politik. Vom Vormärz zur Gegenwart. In: Museumsmagazin 5: Museumsarbeit zwischen Bewahrungspflicht und Publikumsanspruch. Stuttgart 1992, S. 16-33.

ROTH, Martin, SCHESKE, Manfred, TÄUBRICH, Hans-Christian (Hrsg.): In aller Munde. Einhundert Jahre Odol. Ausstellungskatalog. o.O. 1993.

ROTH, Martin: Sozial- und Hygiene-Museen. Anmerkungen zur Geschichte, Konzeptionen für die Zukunft. Vortrag auf der Tagung „Bewußtseinsbildung im Arbeitsschutz – Bewußtseinsbildung in Ausstellungen“ in der deutschen Arbeitsschutzausstellung Dortmund am 21./22. Januar 1993. Unveröffentlichtes Typoskript 10 S.

ROTH, Martin, NENTWIG, Franziska: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden - ein Tempel des Menschen und ein Museum des 21. Jahrhunderts. In: Museumskunde 2/3. Berlin 1993, S. 111-122.

ROTH, Herbert: Hygiene und bildende Kunst. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 10 (15. August 1930). Dresden 1930, S. 3/4.

RÜCKERT, Otto: Raum und Farbe. In: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit. Heft 23/24. Jg. 5. Berlin 1930, S. 596-599.

RUSSIG, Peter: Der „Führerstaat“ wird geboren. In: 100 Jahre Dresdner Neueste Nachrichten. Dresden, September 1993.

Saalbau und Bibliotheksbau des Deutschen Museums in München. Architekt Professor Dr. German Bestelmeyer, München. In: HOFFMANN, Herbert (Hrsg.): Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst. Jg. 36. Stuttgart 1937, S. 173-175.

SAFRAN, Yehuda: Die Hetäre Esmeralda, Humanismus und Terror. In: TABOR, Jan (Hrsg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Bd. 1. Baden 1994, S. 199-202.

SCHÄBITZ, Sabine: Der Architekt Wilhelm Kreis in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Reihe A. Heft 1/2: Architektur und Stadtplanung im Faschismus. Jg. 38. Weimar 1992, S. 10-17.

SCHÄBITZ, Sabine: Wilhelm Kreis im Spiegel von Architekturkritik und Architekturgeschichte. In: Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Reihe A. Heft 3/4. Jg. 38. Weimar 1992, S. 123-136.

SCHÄBITZ, Sabine: Bismarckturm und Totenburg. Machtsymbole im Schaffen von Wilhelm Kreis. In: Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Reihe A. Heft 1/2. Jg. 39. Weimar 1993, S. 73-79.

SCHÄCHE, Wolfgang: Nationalsozialistische Architektur und Antikenrezeption. Kritik der Neoklassizismus-These am Beispiel der Berliner Museumsplanung. In: ARENHÖVEL, Willmuth, SCHREIBER, Christa (Hrsg.): Berlin und die Antike. Architektur - Kunstgewerbe - Malerei - Skulptur - Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute. (Deutsches Archäologisches Institut). Berlin 1979, S. 557-570.

SCHÄCHE, Wolfgang: Nazi Architecture and its Approach to Antiquity. A Criticism of „Neoclassical“ Argument, with reference to the Berlin Museum Plans. In: Architectural Design Vol. 53, Nr. 11/12. London 1983, S. 81-88.

SCHÄCHE, Wolfgang: Die Totenburgen des Nationalsozialismus. In: Arch+. Nr. 91 (Oktober). 1983, S. 72-75.

SCHÄCHE, Wolfgang: Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945. Planen und Bauen unter der Ägide der Stadtverwaltung. (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Hrsg. von der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz Landeskonservator Berlin, Beiheft 17). Berlin 1991.

SCHÄFER, Wilhelm: Wilhelm Kreis. In: Die Rheinlande Bd. 15. Düsseldorf 1908, S. 88.

SCHEFFLER, Karl: Heinrich Tessenow. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. XXVI. Berlin 1928, S. 43-55.

SCHEFFLER, Karl: Der sechzigjährige Wilhelm Kreis. In: Kunst und Künstler. Jg. 32. Heft I bis VI. Berlin 1933, S. 152.

SCHEIBE, Wolfgang: Die Reformpädagogische Bewegung 1900-1932. Eine einführende Darstellung. Weinheim/Berlin/Basel 1969.

SCHEPER, Renate: Wandmalerei und Tapete. In: KIESELBACH, Burckhard (Hrsg.): Bauhaustapete. Reklamen und Erfolg einer Marke. Köln 1995, S. 88-97.

SCHICKEL, Gabriele: Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde. In: LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, SCHNEIDER, Romana (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition. Stuttgart 1992, S. 55-67.

SCHIEB, Roswitha: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss. Stuttgart 1997.

SCHILLER, Ralf: Ein weißer Tempel für Dresden. In: NERDINGER, Winfried, MAI, Ekkehard (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 141-155.

SCHILLER, Ralf: Werkverzeichnis (Wilhelm Kreis). In: NERDINGER, Winfried, MAI, Ekkehard (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München/Berlin 1994, S. 223-274.

SCHIRREN, Matthias: Die Brüder Luckhardt und der architektonische Expressionismus. Ideologisches, Experimentelles und Monumentales. In: Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Berliner Architekten der Moderne. (Schriftenreihe der Akademie der Künste Bd. 21). Berlin 1990, S. 27-56.

SCHIRREN, Matthias: Sachliche Monumentalität. Hans Poelzigs Werk in den Jahren 1900-1914. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition. Stuttgart 1992, S. 78-104.

SCHLEE, Ernst: Die Funktion des Museumsraumes. In: Bewahren und Gestalten. Festschrift zum 70sten Geburtstag von Günther Grundmann. Hamburg 1962.

SCHLOSSMANN, Arthur: Ge-so-lei. Große Ausstellung in Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen. 2 Bde. Düsseldorf 1927.

SCHLOSSMANN, Arthur: Von der Gesolei Düsseldorf 1926 bis zur Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 39-42.

SCHMALENBACH, Fritz: The Term Neue Sachlichkeit. In: The Art Bulletin. Vol. XXII. No. 3 (September 1940), S. 161-165.

SCHMID-BURGK: Kunstausstellung 1921. In: Westmark Nr. 9. Jg. 1. (September 1921). o.O. 1921, S. 816.

SCHMIDT, Burghart: Kunst dient der Macht. In: TABOR, Jan (Hrsg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Bd. 1. Baden 1994, S. 186-192.

SCHMIDT, Dietrich W.: Innovation und Experiment. Wurzeln moderner Architekturauffassung. Eine begründende Einleitung. In: Auf dem Weg zum Neuen Wohnen. Die Werkbundsiedlung Breslau 1929. Basel/Boston/Berlin 1996.

SCHMIDT, Peter: Soziale Museen. In: Der Arbeiterfreund. Jg. 37 (1899). Halle 1899, S. 268-290.

SCHNEIDER, Detlev: Orpheus tanzt rhythmisch. Kunst und Leben in Hellerau. In: Museumsjournal Nr. 11 (April 1994). Jg. 8. Berlin 1994, S. 13-16.

SCHNEIDER, Romana, WANG, Wilfried (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. Ausstellungskatalog. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt. Ostfildern-Ruit 1998.

SCHÖLER, Walter: Eine „Vierung“ im Granitblock des Hauptportals am Deutschen Hygiene-Museum in Dresden. Unterschriebenes Typoskript vom 1. April 1970. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1927/13), 4 S.

SCHÖLER, Walter: Der Neubau des Deutschen Hygiene-Museums 1927-1930. Unterschriebenes Typoskript vom 7. Juli 1970, 6. S. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1927/13).

SCHÖLER, Walter: Vom Bau des Hygiene-Museums I-IV. In: Union (Dresdner Tageszeitung). Artikelserie in der Reihe „Aus der Vergangenheit für die Gegenwart erzählt“. Dresden, März/April 1973.

SCHÖNE, Sally: „Wir brauchen weder gotische Gewölbe, noch prächtige Säle...“. Richard Grauls architektonische und museumstheoretische Vorstellungen für den Neubau des Leipziger Grassimuseums im Kontext der Museumskonzepte des beginnenden 20. Jahrhunderts. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften. Heft 2. Jg. 22. o.O. 1994.

SCHUBERT, Otto: Der Wettbewerb um das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. In: GURLITT, Cornelius, MÖHRING, Bruno (Hrsg.): Stadtbaukunst alter und neuer Zeit. Elftes Sonderheft der Halbmonatsschrift. Berlin 1921.
SCHUBERT, Ulrich: Vorgeschichte und Geschichte des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden (1871-1931). Diss. med. Dresden 1986.

SCHULTZE, Friedrich, BERIUS, Richard (Schriftleiter): Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden Nr. 1. Jg. 41. (1. Januar 1921). Berlin 1921, S. 1-3.

SCHULTZE, Friedrich, BERIUS Richard (Schriftleiter): Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden Nr. 5. Jg. 41. (15. Januar 1921). Berlin 1921, S. 29-34.

SCHULZE, Ingrid: Die expressionistischen Fresken im Landesmuseum für Vorgeschichte (Halle Saale). In: Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte. Bd. 67. Berlin 1984, S. 258-265.

SCHULZE, Hagen: Konjunktur und Finanzen. In: Die Deutschen und ihre Nation. Neuere Geschichte in 6 Bänden. Bd. 4: SCHULZE, Hagen: Weimar Deutschland 1817-1933. Berlin 1982, S. 31-46.

SCHULZE, Walther: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1928. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930 (Sammelband), S. 1-8. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3494).
- auch In: Hygienischer Wegweiser. Zentralblatt für Technik und Methodik der hygienischen Volksbelehrung. Jg. 4. Dresden 1929, S. 112-120.

SCHULZE, Walther: Das Deutsche Hygiene-Museum im Jahre 1929. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930, 6 S. Sammelband (Ausstellungsführer). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3808).

SCHULZE, Walther: Das Deutsche Hygiene-Museum. Ein Überblick über seine Entwicklung und Organisation von Dr. rer. pol. Walther Schulze, Dresden. In: SEIRING, Georg, MÖBIUS, Martin Richard, SCHULZE, Walther (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. Architektur Prof. Dr. Wilhelm Kreis. (Neue Werkkunst). Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. 15-22.

SCHUMACHER, Fritz: Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters. Stuttgart (1935) 1949.

SCHWALM-THEISS, Georg: Abhängigkeit und Verführbarkeit. Die Architekten Theis und Jaksch 1907-1961. In: TABOR, Jan (Hrsg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Bd. 1. Baden 1994, S. 318-429.

SCHWANDER, Martin, WITTWER, Hans-Peter: Der Architekt Armin Meili (1892-1981) und das Kunst und Kongresshaus in Luzern. Luzern 1993.

SCHWANKE, Peter: Zwei Bauten von Wilhelm Kreis in Krefeld. In: Krefelder Jahrbuch. Dezember 1983.

SCHWARZ, Alberto: Weimar. Leipzig 1993.

SCHWARZ, Angela: Der Schlüssel zur modernen Welt. Wissenschaftspopularisierung in Großbritannien und Deutschland im Übergang zur Moderne (ca. 1870-1914). Stuttgart 1999.

SCHWARZ, Birgit: Otto Dix Großstadt. Frankfurt am Main/Leipzig 1993.

SCHWARZER, Erwin: Ansprache anläßlich der Feierstunde zum 100. Geburtstag von Wilhelm Kreis (1873-1955) in seiner Geburtsstadt Eltville am Rhein am 18. März 1973 (am Tage nach dem Geburtstag). Typoskript im Kreis-Archiv Bad Honnef, 19 S.

SEBALDT, Otto: Wilhelm Kreis - der Schöpfer des Hygiene-Museums. In: Dresdner Neue Presse Nr. 9. Jg. 6 (1930). Dresden 1930.

SEDLMAYR, Hans: Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg 1948.

SEIRING, Georg: Verwaltungs- und Finanzbericht. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 19-28. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837).

SEIRING, Georg: Die Entwicklung des Deutschen Hygiene-Museums. In: Bericht über die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927. Dresden 1927, S. 7-14.

SEIRING, Georg: Das Deutsche Hygiene-Museum in der Nachkriegszeit. In: Hygienischer Wegweiser Jg. 2. Dresen 1927, S. 25-28.

SEIRING, Georg: Eine neue Hygiene-Ausstellung in Dresden. In: Hygienischer Wegweiser Jg. 3. Dresden 1928, S. 28-35.

SEIRING, Georg: Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden, das Zentralinstitut für Volksgesundheitspflege. O.O. o.J. (1929), S. 146-154. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur Hyg. A III).

SEIRING, Georg, MÖBIUS, Martin Richard, SCHULZE, Walther: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. Architektur Prof. Dr. Wilhelm Kreis. (Neue Werkkunst) Berlin/Leipzig/Wien 1930.

SEIRING, Georg: Das Deutsche Hygiene-Museum. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 44-49.

SEIRING, Georg: Lingner und sein Werk „Das Deutsche Hygiene-Museum“. In: Hygiene. Sonderheft der Zeitschrift für Desinfektions- und Gesundheitswesen. Heft 5. Teil I (Mai). Jg. 22. Berlin 1930, S. 267, S. 270-274.

SEIRING, Georg: Die Entstehung des Deutschen Hygiene-Museums - Zentralinstitut für Volksgesundheitspflege Dresden - . In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930 (Sammelband), S. 124-125. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3808).

SEIRING, Georg: Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden, das Zentralinstitut für Volksgesundheitspflege. o. O., o. J. (1930), S. 146-154. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur Hyg. A III).

SEIRING, Georg: Das Deutsche Hygiene-Museum. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Amtlicher Führer. Dresden 1930, S. 24-31. Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 8220 a).

SEIRING, Georg: Die Internationalen Hygiene-Ausstellungen in Dresden 1911 und 1930. In: Dresdner Neueste Nachrichten vom 3. Januar 1930.

SEIRING, Georg: Erläuterungsbericht zum Bau-Abschluß des Deutschen Hygiene-Museums. Aufgestellt am 31. Oktober 1931. Typoskript. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums, 14 S. (Signatur 1931/14).

SEIRING, Georg (Hrsg.): 10 Jahre Dresdner Ausstellungsarbeit. Jahresschauen deutscher Arbeit 1922-1929 und Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31. Dresden 1931.

SEIRING, Georg: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1939/40. Dresden 1941.

SEIRING, Georg: Unveröffentlichte Lebenserinnerungen. Typoskript nach einem Diktat Seirings vermutlich Ende 1960er/Anfang 1970er Jahre, 35 S. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums.

SEMBACH, Klaus-Jürgen u.a.: 1910. Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1992.

SIEDLER, Jobst (Hrsg.): Jahrbuch der Baukunst 1928/1929. Berlin o. J. (1929).

SIMONS, Das Deutsche Hygienemuseum in Wien. In: Dresdner Anzeiger Nr. 199 (29. April 1925). Jg. 195. Dresden 1925, S. 5.

SINGER, Hans Wolfgang (Hrsg.): Dresden in Bildern. Aufnahmen von Franz Fiedler. Wien/Leipzig 1930.

Sitzungsprotokolle des Geschäftsführenden Ausschusses des Deutschen Hygiene-Museums von 1927 bis 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Bd. 18/7).

Sitzungsprotokolle des Vorstandes des Deutschen Hygiene-Museums e.V.
- von 1913 bis 1917. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 13/8).
- von 1918 bis 1929. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 18/6).

SOBEL, Hildegard: Hygieia. Die Göttin der Gesundheit. Darmstadt 1990.

SOMBART, Werner: Technik und Kultur. In: JAFFÉ, Edgar (Hrsg.): Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. Bd. XXXIII. Tübingen 1911. Nachdruck New York/London 1971, S. 305-347.

SPALTEHOLZ, Werner: Über das Durchsichtigmachen von menschlichen und tierischen Präparaten. Leipzig 1914.

SPEER, Albert: Wilhelm Kreis zu seinem siebzigsten Geburtstag. In: Die Baukunst. Die Kunst im Deutschen Reich. März 1943. Berlin 1943, S. 42-49 (Text nur S. 43).

SPEER, Albert: Erinnerungen. Frankfurt am Main /Berlin 1969.

SPEER, Albert: Spandauer Tagebücher. Frankfurt am Main/Berlin 1975.

SPEIDEL, Manfred: Das kurze Leben der Konkurrenzen. Architekturwettbewerbe der zwanziger Jahre an Rhein und Ruhr. In: BREUER, Dieter (Hrsg.): Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Musik und Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900-1933. Köln 1994, S. 299-320.

SPICKERNAGEL, Ellen, WALBE, Brigitte (Hrsg.): Das Museum - Lernort contra Musentempel. Gießen 1976.

SPIEKER, Helmut: Totalitäre Architektur. Feststellungen und Bekenntnisse, Programme und Ergebnisse, Bauten und Entwürfe, Einzel- und Prachtprojekte. Stuttgart 1981.

STEIN, Robert: Was haben Sie auf der Hygiene-Ausstellung gelernt? Gedanken und Bedenken. In: Sächsische Volkszeitung vom 2. August 1930. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums. Zeitungsausschnittsammlung (Z Bd. 6, Bl. 55).

STEINGRÄBER, Erich (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979.

STEPHAN, Hans: Wilhelm Kreis. (Reihe: Deutsche Künstler unserer Zeit) Oldenburg 1943.

STEPHAN, Hans: Das Lebenswerk des Architekten Wilhelm Kreis. In: Die Baukunst. Die Kunst im Deutschen Reich. März 1943. Berlin 1943, S. 58-72.

STEPHAN, Ludwig: Das Dresdner Hygiene-Museum in der Zeit des deutschen Faschismus (1933-1945). Diss. med. Abteilung für Geschichte der Medizin der Medizinischen Akademie „Carl Gustav Carus“. Dresden 1986.

STERN, Robert: Was haben Sie auf der Hygiene-Ausstellung gelernt? Gedanken und Bedenken. In: Sächsische Volkszeitung vom 2. August 1930.

STERN, Robert A.M.: Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 1990.

STRASSHAUSEN, Carlwalter: Die Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden. Ein Vergleich zu ihren Vorgängerinnen. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr.1 (15. Februar 1930). Dresden 1930, S. 2.

STRASSHAUSEN, Carlwalter: Wie die Hygiene-Ausstellung 1930 entstand. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr.4 (15. Mai 1930). Dresden 1930, S. 2.

SUDHOFF, Karl: Allgemeiner Tätigkeitsbericht für die Jahre 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 5-8. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837).

SÜPFLE, Karl: Die Wissenschaft und die Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 61-64.

SÜPFLE, Karl: Begriff und Aufgaben der Hygiene. In: Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden Mai/Oktober 1930. Offizielle Ausstellungszeitung Nr. 3 (April 1930). Dresden 1930, S. 2.

SÜPFLE, Karl: Idee und Bedeutung einer neuen Weltschau der Hygiene. In: SEIRING, Georg (Hrsg.): 10 Jahre Dresdner Ausstellungsarbeit. Jahresschauen deutscher Arbeit 1922-1929 und Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31. Dresden 1931, S. 213-220.

TABOR, Jan (Hrsg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Bd. 1. Baden 1994.

TEUT, Anna: Architektur im Dritten Reich. 1933-1945. Frankfurt am Main/Berlin 1967.

The Octagon. A Journal of the American Institute of Architects. The President's Message Annuary. Vol. 12. October 1940. Number 10.

THIERSCH, August von: Proportionen in der Architektur. Handbuch der Architektur. Vierter Teil. 1. Halbband. Leipzig 1926.

THIERSCH, Friedrich von: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921. Ausstellungskatalog. München 1977.

THOMAE, Otto: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich. Berlin 1978.

THRÄNHARDT, Rolf: Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden als Lehrmittel-Institut. In: Wissenschaftliche Analen Nr. 6 (Juni). Jg. 5. Zur Verbreitung neuer Forschungsergebnisse herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1956, S. 517-524.

TITTEL, Lutz: Monumentaldenkmäler von 1871 bis 1918 in Deutschland. In: MAI, Ekkehard, WAETZOLD, Stephan (Hrsg.): Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Bd. 1. Berlin 1981, S. 215-264.

TITTEL, Lutz: Die „Spur der Nibelungen" in deutschen Monumentaldenkmälern. In: STORCH, Wolfgang: Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. München 1987, S. 91-95.

TRAPPSCHUH, Elke: Architektur/Expressionismus und Sachlichkeit in Deutschland. Von der kühnen Vision zur konkreten Organisation. In: Handelsblatt vom 21. August 1994. Düsseldorf 1994.

UHLIG, Günther: Kollektivmodell „Einküchenhaus". Wohnreformen und Architekturdebatte zwischen Frauenbewegung und Funktionalismus 1900-1933. (Werkbund-Archiv 6). Gießen 1981.

ULICH-BEIL: Internationale Hygieneausstellung Dresden 1930. In: Die Hilfe. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst Nr. 28. Jg. 36. (12. Juli 1930). Berlin 1930, S. 708-712.

Um den Bau des Deutschen Hygiene-Museums. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 4. Jg. 2. Dresden 1927, S. 127-128.

Unerläßliche Sofort-Maßnahmen zur Verhütung weiteren Gebäudeschadens und zur gebotenen Leistungssteigerung des Deutschen Hygiene-Museums, Dresden. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 48/1).

VÄTH-HINZ, Henriette: Odol. Reklame-Kunst um 1900. Gießen 1985.

VIGATO, Jean Claude: Kompromißarchitektur. Zwischen Heimatstil, Klassizismus und Modernität. Neunzehnhundertdreiunddreißig. In: FRANK, Hartmut (Hrsg.): Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945. Hamburg 1985, S. 210-233.

VOGEL, F. Rud: Ueber monumentale Baukunst. In: Deutsche Bauhütte Nr. 28 (Festnummer zur Deutschen Bauausstellung). Jg. 4. Dresden 1900, S. 176.

VOGEL, Klaus: Zum Bau, zur Geschichte und zur bevorstehenden Rekonstruktion des Deutschen Hygiene-Museums Dresden. Bauliches Erbe auf heutiges Niveau heben. In: Fama (Offizielles Organ des Sächsischen Kunstvereins e.V.) Ausgabe 6 (Oktober/November/Dezember). Dresden 1993, S. 8-10.

VOGEL, Klaus, ROTH, Martin: Kultur und Zivilisation. Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden und seine Renovierung. In: Museums-Journal 1/94. Berlin 1994, S. 20-23.

VOGEL, Martin: Das Deutsche Hygienemuseum auf der Gesolei. In: SCHLOSSMANN, Arthur (Hrsg.): Ge-so-lei. Große Ausstellung in Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen. Bd. 2. Düsseldorf 1927, S. 449-474.

VOGEL, Martin: Gliederung der Schausammlungen im Museums-Neubau. In: Die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927. Zusammengestellt von der Pressestelle des Deutschen Hygiene-Museums. Dresden o.J. (1927), S. 18-25.

VOGEL, Martin, NEUBERT, Rudolf: Gliederung der Ausstellung. In: Hygienischer Wegweiser Jg. 3 (1928). Dresden 1928.

VOGEL, Martin: Ausstellungsarbeit und Ausstellungskritik. In: Hygienischer Wegweiser Jg. 4 (1929). Dresden 1929.

VOGEL, Martin: Probleme der Darstellungstechnik. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 3 (März 1929). Jg. 4. Dresden 1929, S. 60-75.

VOGEL, Martin (Schriftleitung): Der Mensch. Vom Werden, Wesen und Wirken des menschlichen Organismus. Hrsg. v. Deutschen Hygiene-Museum. Leipzig 1930.

VOGEL, Martin: Hygiene-Ausstellungen und Hygiene-Museen in früherer Zeit. In: Hygienischer Wegweiser Jg. 5. Dresden 1930, S. 144-149.

VOGEL, Martin: Entwicklungslinien der hygienischen Volksbelehrung. Festvortag gehalten zur Eröffnungsfeier des Deutschen Hygiene-Museums am 15. Mai 1930. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 6. Jg. 5. Dresden 1930, S. 170-183.

VOGEL, Martin: Die Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung, Dresden 1930. In: Hygienischer Wegweiser. Heft 6. Jg. 5. Dresden 1930, S. 190-197.

VOGEL, Martin: Das Deutsche Hygiene-Museum als Zentralinstitut für Volksgesundheitspflege. In: Hygiene. Sonderheft der Zeitschrift für Desinfektions- und Gesundheitswesen. Heft 5. Jg. 22. Berlin 1930, S. 275-278.

VOGEL, Martin: Denkschrift dem Vorstand des Deutschen Hygiene-Museums z.Hd. von Herrn Oberbürgermeister Dr. Blüher, Dresden vorgelegt am 29. Juni 1932 von Professor Dr. med. Martin Vogel Wissenschaftler Direktor des Deutschen Hygiene-Museums. Abschrift (19 S.) im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 1038/1).

Von der Hygieneausstellung. Die Raumgestaltung. In: Arbeiter Zeitung Nr. 127 vom 9. Mai 1925. Wien 1925. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Z Bd. 2, Bl. 26).

Vor der Eröffnung des Deutschen Hygiene-Museums. Wie Lingners Ideen verwirklicht wurden. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 113 vom 16. Mai 1930, S. 4/5.

WAETZOLD, Stephan, HAAS, Verena Haas (Hrsg.): Tendenzen der zwanziger Jahre. Ausstellungskatalog Akademie der Künste. Berlin 1977.

WAETZOLDT, Wilhelm: Wandlungen der Museumsidee. In: Preußische Jahrbücher Bd. 219. Januar bis März 1930. Berlin 1930, S. 235-249.

WAETZOLD, Wilhelm: Trilogie der Museumsleidenschaft (Bode - Tschudi - Lichtwark). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Neue Folge von Repertorium für Kunstwissenschaft, Zeitschrift für Bildende Kunst, Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Leipzig 1932, S. 5-12.

WAIDACHER, Friedrich: Handbuch der allgemeinen Museologie. (Mimundus 3. Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen TheaterMuseums. Hrsg. Oskar Pausch). Wien/Köln/Weimar (2. Aufl.) 1996.

WALDSTEIN, Agnes: Das neue Museum Folkwang in Essen. In: Museumskunde. Vierteljahresschrift für Verwaltung und Technik privater und öffentlicher Sammlungen. Amtliches Organ des Deutschen Museumsbundes. Neue Folge Bd. I (1929). Berlin/Leipzig 1930, S. 107-110.

WALTHER, Sigrid: Eine Göttin für den „Tempel der Gesundheit“. Die Plastik „Hygieia“ von Karl Albiker im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden. (Publikationsreihe Wissenschaft im Deutschen Hygiene-Museum Bd. 3). o.O. 1996.

WANG, Wilfried: Das Monumentale als Ersatz für den Verlust kultureller Autorität der Architektur. In: Romana Schneider, Wilfried Wang (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. Ostfildern-Ruit 1998, S. 277-291.

WASMUTH, Günter (Hrsg.): Wasmuths Lexikon der Baukunst. 5 Bde. Berlin 1929-1937.

WEBER, F.A.: Hygiene-Ausstellungen und ihre Schöpfer. Erlebtes und Erlesenes. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 72-76.

WEBER, F.A.: Persönliche Erinnerungen an das Werden des Deutschen Hygiene-Museums. In: Internationale Hygiene-Ausstellung 1930, S. 125-128. (Sammelband). Bibliothek des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur D 3808).

WEINGART, Peter, KROLL, Jürgen, BAYERTZ, Kurt: Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland. Frankfurt am Main (2. Aufl.) 1996.

WEISSENBACHER, Gerhard: In Hietzing gebaut. Architektur und Geschichte eines Wiener Bezirkes. Bd. II. Wien 1998.

WELTER, Volker: Ideenwettbewerb für das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden 1920. In: Bauwelt. Heft 44 (23. November 1990). Jg. 81. Berlin 1990, S. 2214-2219.

WERNER, Friedericke: Ägyptenrezeption in der europäischen Architektur des 19. Jahrhunderts. Weimar 1994.

Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Nichtamtlicher Teil. Nr. 1. Jg. 41. (1. Januar 1921). Berlin 1921, S. 1-3.

Wettbewerb für Museumsbauten in Dresden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Nichtamtlicher Teil. Nr. 5. Jg. 41. (15. Januar 1921). Berlin 1921, S. 29-34.

Wettbewerb Hygiene-Museum Dresden. In: Die Baugilde Nr. 1/2 (12. Januar 1921). Jg. 3. Berlin 1921.

WEYR, Thomas: Die Kunst ist geschmeidig. In: TABOR, Jan (Hrsg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Bd. 1. Baden 1994, 195-198.

WHYTE, Ian Boyd, SCHNEIDER, Romana (Hrsg.): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin 1986.
WIDMER, Augustine: Die Hüterin der Gesundheit. Die Rolle der Frau in der Hygienebewegung Ende des 19. Jahrhunderts. Dargestellt am Beispiel der deutschsprachigen Schweiz mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Zürich. Diss. Phil. Zürich 1991.

WIDMER, Karl: Neuere Werke von Wilhelm Kreis. In: Moderne Bauformen 14. Stuttgart 1915, S. 1-26.

Wie das zukünftige Hygiene-Museum aussehen wird. In: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 237 vom 9. Oktober 1927. Dresden 1927, S. 7.

Wieder Hygiene-Ausstellung in Dresden. Am Tage vor der Eröffnung in Dresden. In: General-Anzeiger für Elberfeld-Barmen vom 16. Mai 1930.

WILDEROTTER, Hans, DORRMANN, Michael (Hrsg.): Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik. Berlin 1999.

WILHELM, Karin: Der Wettbewerb zum Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück (1909-1912). Ein Beitrag zum Problem der Monumentalität. In: Kritische Berichte 2/1987. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften. Heft 2. Jg. 15. o.O. 1987, S. 32-47.

WILHELM-KÄSTNER, Kurt: Die Ausstellungsbauten und das Residenztheater in Düsseldorf von Prof. Dr. W. Kreis, Düsseldorf. In: Moderne Bauformen. VIII, 1. Stuttgart 1926, S. 273-275.

WINKLER, Klaus-Jürgen: Moderne in Weimar. 1919-1933. bauhaus bauhochschule. Neues Bauen. Kunstführer Weimar. Weimar 1995.

WÖBKEMEIER, Rita: Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart 1990.

WÖLFFLIN, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Jasper Cepl. Berlin 1999.

WOITHE: Die neuzeitliche Abteilung 1912-1918. In: Das National-Hygiene-Museum in Dresden in den Jahren 1912-1918. Dresden 1919, S. 9-13. Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur 837).

WOLBERT, Klaus (Hrsg.): Kunst und Faschismus. Politik und Ästhetik im Nationalsozialismus und im italienischen Faschismus. Faschismus und Moderne. Öffentliches Symposium im Ausstellungsgebäude Mathildenhöhe am 6. Mai 1994. Vorträge und Diskussionen. (Gesprächsforum Mathildenhöhe Bd. 3). Darmstadt 1995.

WOLF, Christiane: Gauforen. Zentren der Macht. Zur nationalsozialistischen Architektur und Stadtplanung. Berlin 1999.

WOLF, Paul: Dresdner Arbeiten (Neue Stadtbaukunst). Berlin/Leipzig/Wien 1927.

WOLF, Paul: Die Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden 1930. In: Deutsche Bauzeitung Nr. 57/58. Jg. 64. (16. Juli 1930). Berlin 1930, S. 433-444.

WOLLF, Julius Ferdinand: Das Deutsche Hygiene-Museum. Zur Grundsteinlegung am 8. Oktober 1927. In: Dresdner Neueste Nachrichten vom 9. Oktober 1927. Dresden 1927.

WOLLF, Julius Ferdinand: Lingner und sein Vermächtnis. Hellerau 1930.

WOLLF, Julius Ferdinand: Lingners Lehr- und Wanderjahre. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 77-79.

WÜNSCHE, Konrad: Der Blick in den Körper. Faszination zwischen Ekel und Bewunderung. In: ROESSIGER, Susanne, MERK, Heidrun (Hrsg.): Hauptsache gesund! Gesundheitsaufklärung zwischen Disziplinierung und Emanzipation. Marburg 1998, S. 169-179.

ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930.

ZERKAULEN, Heinrich: Zur Geschichte des Deutschen Hygiene-Museums. In: ZERKAULEN, Heinrich (Hrsg.): Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museums und der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930. Dresden 1930, S. 80-85.

ZERKAULEN, Heinrich: Dresden von Heute. In: Illustrierte Zeitung Nr. 4507 vom 30. Juli 1931. Zeitungsausschnittsammlung im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums (Signatur Z, Bd. 6 Bl. 72).

ZIEHEN, T.: Bildung durch Anschauung. In: Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht: Museum und Schule. Berlin 1929.

ZUKOWSKY, John (Hrsg.): Architektur in Deutschland 1919-1939. Die Vielfalt der Moderne. München/New York 1994.

Zwischen Nationalismus und „singender Revolution“. Visionen des 20. Jahrhunderts in Dresden. Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte Heft 57, 1/99. Dresden 1999.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Kreis-Archiv Bad Honnef

Abb. III/1; Abb. III/2; Abb. III/6; Abb. V/5; Abb. V/10; Abb. V/11; Abb. V/14; Abb. V/15; Abb. V/18; Abb. V/19; Abb. V/20; Abb. V/21; Abb. V/22; Abb. V/25; Abb. V/26; Abb. V/27; Abb. V/30; Abb. V/31; Abb. V/34; Abb. V/36; Abb. V/37; Abb. V/38; Abb. V/39; Abb. V/40; Abb. V/41; Abb. V/43; Abb. V/44; Abb. V/45; Abb. V/46; Abb. V/51; Abb. V/52; Abb. V/53; Abb. V/54; Abb. V/63; Abb. V/71; Abb. V/72; Abb. VI/24; Abb. VI/37; Abb. VI/40; Abb. VI/41; Abb. VI/47; Abb. VI/54; Abb. VI/56; Abb. VI/62; Abb. VI/66; Abb. VI/70; Abb. VI/75; Abb. VI/84; Abb. VI/86; Abb. VI/87; Abb. VI/92; Abb. VI/98; Abb. VI/121; Abb. VI/122; Abb. VI/123; Abb. VI/124; Abb. VI/134; Abb. VI/149; Abb. VI/152; Abb. VI/155; Abb. VI/156; Abb. VI/160; Abb. VI/161; Abb. VI/166; Abb. VI/172; Abb. VI/175; Abb. VIII/5; Abb. VIII/10; Abb. VIII/20; Abb. VIII/21; Abb. VIII/50; Abb. VIII/54

Archiv des Deutschen Hygiene-Museums

Abb. IV/4; Abb. IV/51; Abb. V/1; Abb. V/6; Abb. V/9; Abb. V/17; Abb. V/23; Abb. V/28; Abb. V/29; Abb. V/47; Abb. V/49; Abb. V/50; Abb. V/55; Abb. V/57; Abb. V/59; Abb. V/60; Abb. V/61; Abb. V/62; Abb. V/64; Abb. V/66; Abb. V/69; Abb. V/70; Abb. VI/3; Abb. VI/5; Abb. VI/7; Abb. VI/8; Abb. VI/9; Abb. VI/10; Abb. VI/11; Abb. VI/12; Abb. VI/15; Abb. VI/16; Abb. VI/17; Abb. VI/20; Abb. VI/21; Abb. VI/22; Abb. VI/31; Abb. VI/34; Abb. VI/38; Abb. VI/39; Abb. VI/44; Abb. VI/48; Abb. VI/49; Abb. VI/53; Abb. VI/55; Abb. VI/57; Abb. VI/58; Abb. VI/61; Abb. VI/63; Abb. VI/64; Abb. VI/67; Abb. VI/68; Abb. VI/71; Abb. VI/74; Abb. VI/77; Abb. VI/78; Abb. VI/79; Abb. VI/81; Abb. VI/88; Abb. VI/89; Abb. VI/90; Abb. VI/91; Abb. VI/93; Abb. VI/94; Abb. VI/95; Abb. VI/96; Abb. VI/97; Abb. VI/99; Abb. VI/100; Abb. VI/101; Abb. VI/103; Abb. VI/104; Abb. VI/105; Abb. VI/106; Abb. VI/107; Abb. VI/108; Abb. VI/109; Abb. VI/110; Abb. VI/112; Abb. VI/114; Abb. VI/115; Abb. VI/117; Abb. VI/119; Abb. VI/120; Abb. VI/126; Abb. VI/127; Abb. VI/128; Abb. VI/129; Abb. VI/131; Abb. VI/136; Abb. VI/138 ; Abb. VI/139; Abb. VI/140; Abb. VI/141; Abb. VI/142; Abb. VI/143; Abb. VI/144; Abb. VI/145; Abb. VI/146; Abb. VI/147; Abb. VI/148; Abb. VI/150; Abb. VI/151; Abb. VI/153; Abb. VI/158; Abb. VI/159; Abb. VI/162; Abb. VI/163; Abb. VI/164; Abb. VI/165; Abb. VI/167; Abb. VI/168; Abb. VI/169; Abb. VI/170; Abb. VI/171; Abb. VI/173; Abb. VI/174; Abb. VI/176; Abb. VI/177; Abb. VI/178; Abb. VI/179; Abb. VI/182

Sächsische Landesbibliothek, Abt. Deutsche Fotothek Dresden

Abb. IV/50; Abb. V/4; Abb. V/7; Abb. V/12; Abb. V/13; Abb. V/24; Abb. V/32; Abb. V/35; Abb. V/8 (Landesbildstelle Sachsen); Abb. VI/51

Fotos (1990er Jahre)

Abb. V/16; Abb. VI/13; Abb. VI/14; Abb. VI/23; Abb. VI/25; Abb. VI/26; Abb. VI/27; Abb. VI/28; Abb. VI/29; Abb. VI/30; Abb. VI/32; Abb. VI/35; Abb. VI/36; Abb. VI/42; Abb. VI/43; Abb. VI/133; Abb. VIII/51

Abb. III/3	Achim Preiß (1992), S.9
Abb. III/4	Birgit Schwarz (1993)
Abb. III/5	Achim Preiß (1992), S. 25
Abb. III/7	Sammlung Deutsches Hygiene-Museum, Foto 1999
Abb. IV/1	Ausstellungskatalog „Der neue Mensch“, S. 199
Abb. IV/2a	Walter Müller-Wulchow (1975)
Abb. IV/2b	Hans Puttnies (2000), S. 84
Abb. IV/2c	Achim Preiß, In: Flügel/Ernst (1992), S. 113
Abb. IV/3	Matthias Schirren (1992), S. 78
Abb. IV/5	Archiv Lingner & Fischer GmbH Brühl/Baden
Abb. IV/6	Mackowsky (1911)

Abb. IV/7	Mackowsky (1911)
Abb. IV/8	Mackowsky (1911)
Abb. IV/9	Beier/Roth (1990), S. 57
Abb. IV/10	Hans Puttnies (2000), S. 69
Abb. IV/11	Faltblatt Deutsches Hygiene-Museum
Abb. IV/12	Deutsche Bauzeitung Nr. 1 (5. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 3
Abb. IV/13	Quelle unbekannt
Abb. IV/14	Engerer Ideenwettbewerb...Stadtarchiv Dresden. H. 114 Bd. I.
Abb. IV/15a	Deutsche Bauzeitung Nr. 3 (12. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921
Abb. IV/15b	Deutsche Bauzeitung Nr. 3 (12. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 14
Abb. IV/15c	Otto Schubert (1921), S. 21
Abb. IV/16a	Otto Schubert (1921), S. 47
Abb. IV/16b	Otto Schubert (1921), S. 47
Abb. IV/17	Otto Schubert (1921), S. 37
Abb. IV/18a	Zentralbl. d. Bauverwaltung Nr. 5 (15. Januar 1921). Jg. 41. Berlin 1921, S. 32
Abb. IV/18b	Deutsche Bauzeitung Nr. 4 (15. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 23
Abb. IV/19a-d	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2 . Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 61/62
Abb. IV/20a	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 51/52
Abb. IV/20b	Otto Schubert (1921), S. 38
Abb. IV/20c,d	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 50
Abb. IV/21a,b	Otto Schubert (1921), S. 28
Abb. IV/22	Otto Schubert (1921), S. 45
Abb. IV/23a,b	Otto Schubert (1921), S. 44/45
Abb. IV/23c	Matthias Schirren (1990), S. 45
Abb. IV/24a	Otto Schubert (1921)
Abb. IV/24b	Peter Pfankuch (1993), S. 30
Abb. IV/24c	Peter Pfankuch (1993), S. 32
Abb. IV/24d	Peter Pfankuch (1993), S. 31
Abb. IV/25a	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 45
Abb. IV/25b	Otto Schubert (1921), S. 18
Abb. IV/25c	Otto Schubert (1921), S. 19
Abb. IV/26a	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 53
Abb. IV/26b,c	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 54
Abb. IV/27a	Otto Schubert (1921), S. 36
Abb. IV/27b	Otto Schubert (1921), S. 30
Abb. IV/27c	Otto Schubert (1921), S. 35
Abb. IV/28a	Deutsche Bauzeitung Nr. 7 (26. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 39
Abb. IV/28b	Deutsche Bauzeitung Nr. 7 (26. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 37
Abb. IV/29	Otto Schubert (1921), S. 39
Abb. IV/30a-c	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 57/58
Abb. IV/31a-b	Otto Schubert (1921), S. 41
Abb. IV/31c-d	Otto Schubert (1921), S. 40
Abb. IV/32a,b	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 59
Abb. IV/32c	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 60
Abb. IV/33a-c	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 192/193
Abb. IV/34a,b	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 205
Abb. IV/35a,b	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 204
Abb. IV/36a	Otto Schubert (1921), S. 57
Abb. IV/36b,c	Otto Schubert (1921), S. 58
Abb. IV/37a,b	Otto Schubert (1921), S. 54
Abb. IV/37c	Otto Schubert (1921), S. 58
Abb. IV/37d	Otto Schubert (1921), S. 55
Abb. IV/38a,b	Otto Schubert (1921), S. 31
Abb. IV/39a,b	Otto Schubert (1921), S. 24
Abb. IV/39c,d	Otto Schubert (1921), S. 22
Abb. IV/40a	Otto Schubert (1921), S. 50
Abb. IV/40b	Otto Schubert (1921), S. 48
Abb. IV/41	Otto Schubert (1921), S. 16
Abb. IV/42	Otto Schubert (1921), S. 17
Abb. IV/43a	Otto Schubert (1921), S. 50
Abb. IV/43b	Otto Schubert (1921), S. 60
Abb. IV/44a	Otto Schubert (1921), S. 59

Abb. IV/44b	Otto Schubert (1921), S. 53
Abb. IV/45a,b	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 56
Abb. IV/45c,d	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 55
Abb. IV/46a,b	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 63
Abb. IV/47a	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 189
Abb. IV/47b	Otto Schubert (1921), S. 13
Abb. IV/48a,b	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 195/196
Abb. IV/49a-c	Otto Schubert (1921)
Abb. IV/52	Hans Wolfgang Singer (1930)
Abb. V/2	Sigrid Walther (1996), S. 9
Abb. V/3	Fritz Heitsch (o.J.), S. 3
Abb. V/33	Achim Preiß (1992), S. 210
Abb. V/42	Wilhelm Busch (1993), dort Abb. 179
Abb. V/48	Bericht Grundsteinlegung (1927), S. 40
Abb. V/56	Jobst Siedler (1929), S. 89
Abb. V/58	Sammelband IHA (Sign. D 3494)
Abb. V/65	Jobst Siedler (1929), S. 89
Abb. V/67	Jobst Siedler (1929), S. 88
Abb. V/68	Jobst Siedler (1929), S. 88
Abb. VI/1	Egon Erich Albrecht (1931), S. 32
Abb. VI/2	Quelle unbekannt
Abb. VI/4	Jobst Siedler (1929), S. 90
Abb. VI/6	Jobst Siedler (1929), S. 90
Abb. VI/18	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 16
Abb. VI/19	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 15
Abb. VI/33	Theodor Legradi (1931), S. 10
Abb. VI/45	Theodor Legradi (1931), S. 4
Abb. VI/46	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 9
Abb. VI/50	Bildarchiv Foto Marburg
Abb. VI/52	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 8
Abb. VI/59	Sigrid Walther (1996), S. 12
Abb. VI/60	Sigrid Walther (1996), S. 12
Abb. VI/65	Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Bildarchiv
Abb. VI/69	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 12
Abb. VI/72	Broschüre “Die Säle und Kurszimmer im DHM” (1930)
Abb. VI/73	Egon Erich Albrecht (1931), S. 92
Abb. VI/76	Privatbesitz Familie Michael, Wien
Abb. VI/80	Heinrich Zerkaulen (1930), S. 401
Abb. VI/82	Dresdner Anzeiger Nr. 20 vom 18. Mai 1930, S. 18
Abb. VI/83	Deutsches Historisches Museum Berlin
Abb. VI/85	Museumskunde N.F. (1929). Bd. I. Berlin/Leipzig 1930
Abb. VI/102	Deutsches Historisches Museum Berlin
Abb. VI/111	Theodor Legradi (1931), S. 7
Abb. VI/113	Museumskunde. N.F. Bd. I (1929). Berlin/Leipzig 1930
Abb. VI/116	DHM, Internationale Hygiene-Ausstellung 1931
Abb. VI/118	Internationale Hygiene-Ausstellung. Offizielle Ausstellungszeitschrift
Abb. VI/125	Deutsches Hygiene-Museum Sammlung, Foto 1999
Abb. VI/130	DHM, Internationale Hygiene-Ausstellung 1931
Abb. VI/132	Quelle unbekannt
Abb. VI/135	Internationale Hygiene-Ausstellung. (Sammelband/Ausstellungsführer)
Abb. VI/137	Theodor Legradi (1931), S. 7
Abb. VI/154	Egon Erich Albrecht (1931), S. 37
Abb. VI/157	Seiring/Möbius/Schulze (1930)
Abb. VI/180	Die Form. Heft 8. Jg. 5. Berlin 1930, S. 218
Abb. VI/181	Bauhaus-Archiv Berlin
Abb. VIII/1	Friederike Werner (1994), dort Abb. 43
Abb. VIII/2	Bildarchiv der österreichischen Nationalbibliothek, Wien
Abb. VIII/3	Annette Ciré (1993), S. 596

Abb. VIII/4	Klaus-Jürgen Sembach (1992), S. 220
Abb. VIII/6	Barbara Miller-Lane (1986), S. 26
Abb. VIII/7	Winfried Nerdinger (1994), S. 240
Abb. VIII/8	Walter Müller-Wulchow (1975), S. 68
Abb. VIII/9	Wilhelm Busch (1993), dort Abb. 34
Abb. VIII/11	Philip Jodidio (1998), S. 53
Abb. VIII/12	Wolfgang Pehnt (1998)
Abb. VIII/13	Achim Preiß (1992), S. 190
Abb. VIII/14	Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde Düsseldorf Ktlg., S. 2
Abb. VIII/15	Achim Preiß (1992), S. 191
Abb. VIII/16	Achim Preiß (1992), S. 189
Abb. VIII/17	Germer/Preiß (1991), S. 147
Abb. VIII/18	Arthur Schloßmann (1927), S. 1004
Abb. VIII/19	Ekkehard Mai (1985), dort Abb. 10
Abb. VIII/22	Nikolaus Pevsner (1997), S. 369
Abb. VIII/23	Rafael Garcia (1992), S. 92
Abb. VIII/24	Hermann van Bergeijk (1995), S. 107
Abb. VIII/25	Hermann van Bergeijk (1995), S. 211
Abb. VIII/26	Arch+ 59 (1981), S. 218
Abb. VIII/27	Franco Borsi (1987), S. 107
Abb. VIII/28	John Zukowsky (1994), S. 67
Abb. VIII/29	Franco Borsi (1987), S. 120
Abb. VIII/30	Barbara Miller-Lane (1986), S. 48
Abb. VIII/31	Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12 (1990), dort Abb. 396 a
Abb. VIII/32	Philip Jodidio (1998), S. 62
Abb. VIII/33	Nikolaus Pevsner (1997), S. 371
Abb. VIII/34	Martin Schwander (1993), S. 24
Abb. VIII/35	Martin Schwander (1993), S. 23
Abb. VIII/36	Wilhelm Busch (1993), dort Abb. 123
Abb. VIII/37	Nikolaus Meier (1986), S. 117
Abb. VIII/38	Nikolaus Meier (1986), S. 92
Abb. VIII/39	Nikolaus Meier (1986), S. 95
Abb. VIII/40	Hitchcock/Johnson (1932), S. 191
Abb. VIII/41	Hitchcock/Johnson (1932), S. 133
Abb. VIII/42	W. Boesiger (1964), S. 132
Abb. VIII/43	W. Boesiger (1964), S. 138
Abb. VIII/44	W. Boesiger (1964), S. 141
Abb. VIII/45	Foto Held-Renno, Weimar (Repro. 1997)
Abb. VIII/46	Michalski/Steiner (1994), S. 4
Abb. VIII/47	Wilhelm Busch (1993), dort Abb. 79
Abb. VIII/48	Ralf Schiller (1994)
Abb. VIII/49	Ralf Schiller (1994)
Abb. VIII/52	Ralf Schiller (1994), S. 256
Abb. VIII/53	Ralf Schiller (1994), S. 153
Abb. VIII/55	Ralf Schiller (1994), S. 151
Abb. VIII/56	Klaus-Jürgen Sembach (1992), S. 160
Abb. VIII/57	Walter Müller-Wulchow (1975)
Abb. VIII/58	Bernhard Kohlenbach (1991), S. 177
Abb. VIII/59	Walter Müller-Wulchow (1975), S. 13
Abb. VIII/60	Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 12 (1990), dort Abb. 364

Anhang

Entwurf / Modell	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Entwurfszeichnung **A** Schauseite (Abb. V/46)	undatiert	Front: Balkone fehlen Wandelhalle: Fensterbahnen mit kleinteiliger Sprossung Pylonen: ohne Löwenplastiken	Front: untere Fassadenzone noch nicht näher definiert; schichtartig übereinandergelegte „Fassadenstreifen“ E.G.: schraffiert/undefiniert O.G.: einfache Fensterkreuze Dachterrasse: filigranes Stabgeländer	Front/Stirnseiten: filigrane Vertikalsprossen (ausgeführt) Laterne: nur durch Vertikalsprossen rhythmisiert (ausgeführt)
Kohlezeichnung **B** Parkachse Ansicht Portikus (Abb. V/47)	undatiert	Vorplatz: Brunnen fehlen Freitreppe: „eingeschnürt“, d.h. nicht über volle Breite des Portikus geführt Pylonen: Löwenplastiken angedeutet		
Entwurfszeichnung **C** Schauseite (Abb. V/48)	„Bericht über die Grundsteinlegung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden am 7. und 8. Oktober 1927“, S. 40.	Front: Balkone fehlen; gerade Abschlüsse hinter der Portikus Fensterbahnen: „Quadrierung“ der Fensterflächen Vorplatz: geometr. Baumreihen (vgl. **Zeichnung D**); Schalenbrunnen Freitreppe: Platte mit Liegefigur Pylonen: Löwenplastiken		Seitliche Hofflügel Stirnseiten / Front: gläserne Laterne mit kleinteiligem Sprossenraster (eine horizontale Mittelteilung)
Isometrische Entwurfszeichnung **D** Gesamtanlage (Abb. V/49)	DHM-Archiv 846 (2) Bild 1 undatiert	Vorplatz: großes Wasserbassin mit zwei Brunnen; die Abmessungen der Museumsfront aufgreifende und die Achsialität betonende geometrische („barocke“)Baumbepflanzung Pylonen: ohne Löwenplastik	Fassaden: noch nicht näher definiert	

Entwurf / Modell	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Modell **E** Detailaufnahme Schauseite (Abb. V/50)	1927 Kreis-Archiv [vgl. Planungsstufe **Modellaufnahme H; Entwurf C**]	Front: Balkonaustritte mit gerade abschließendem Rastergeländer Plastik: jede figürliche Plastik fehlt Vorplatz: 2 Schalenbrunnen in der Hauptachse		

Entwurf / Modell	Quelle / Zeit	Erweiterungsbauten: langgestreckter Gebäudekomplex an der Nordseite des Museums			
Gesamtmodell E DHM mit Erweiterungsbau	**1927 Kreis-Archiv**	**Turmbau**	**Wandbehandlung**	**Fassade südl. d. Turms**	**Fassade nördl. d. Turms**
Modellaufnahme **E1** (Abb. V/51)	1927 Kreis-Archiv	Turm aus der Fassadenmitte nach rechts verschoben; leicht vorspringend E.G.: 3teilige Arkade mit geraden Öffnungen Turmschaft: mittig neun kleine quadratische Fenster Glaslaterne: kastenartig mit Sprossenraster	Wandöffnungen: Regelmäßig über die Fassade verteilte quadratische Fenster im E.G. und O.G. Dachlaterne: im 2. O.G. umlaufend; analog zu den Ausstellungstrakten des Kernbaus	Risalit: flach; mit Portikus und großer Glasfläche mit kleinteiligem Sprossenraster als Gegengewicht zum Turm	
Modellaufnahme **E2** (Abb. V/52)	1927 Kreis-Archiv	s.o.	s.o.	s.o.	s.o.
Modellaufnahme **E3** (Abb. V/53)	1927 Kreis-Archiv	s.o.	s.o.	s.o.	s.o.

Entwurf / Modell	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Entwurfszeichnung **F** Nördliche Seitenansicht (Abb. V/54)	(1925-27)	Nordseite: 5 liegende kleine Fensterschlitze in regelmäßiger Verteilung (nicht ausgeführt) Winkelbau: unten 2 liegende große Fenster; breiter Ausgang zum Dach des nördlichen Kopfbaus		Außenfassade: Verzicht auf jegliche vertikale Akzentuierung Untere Zone: 2 Türen im mittleren Teil; quadratische Fenster über der Tür fehlen; stattdessen Fensterkette im Mittelgeschoss an dieser Stelle geschlossen durch eine weitere Fensteröffnung Hinterer Fassadenbereich: Dreiergruppe von zweiflügeligen Türen im E.G.; darüber 3 Fenster der Fensterkette
Entwurfszeichnung **G** Nördliche Seitenansicht (Abb. V/55)	1928 Jahrbuch der Baukunst 1928/29. Hrsg. v. Jobst Siedler. Berlin o.J. (1929), S. 89.	Nordseite: 2 kleine Fensterschlitze am unteren Rand der Wandzone Winkelbau: unten 4 eng aneinandergereihte Fenster; Tür mittig in rechte Fensteröffnung integriert		Außenfassade: vertikale Akzentuierung etwa in der Mitte der Fassade durch eine einfache Tür mit 2 quadratischen Fenstern darüber Vorderer Fassadenteil: dekorative Ausgestaltung des großen Kreis-Fensters (nicht ausgeführt) Hinterer Fassadenteil: Dreiergruppe von zweiflügeligen Türen im E.G.; darüber nur ein Fenster über der mittleren Tür
Modellaufnahme **H** (Abb. V/56)	1927 DHM-Archiv Sign. 313 Nr.7 Publiziert in: Dresdner Neueste Nachrichten Nr. 237, Sonntag 9. Okt. 1927, S. 7. Bei **Modell H** scheint es sich um eine reduzierte Form von **Modell E** zu handeln. (Erweiterungsbau fehlt)	Nordseite: 4 Rundblenden regelmäßig über obere Wandzone verteilt; langgestrecktes Treppenhausfenster unter linker Rundblende Winkelbau: 4 liegende Rechteckfenster mit Wandstegen voneinander getrennt (horizontale Mittelteilung; je zwei vertikale Sprossen) Dach: kein Zugang zum Dach der Kopfbauten vorgesehen Große, geschlossene Wandflächen 2 Schalenbrunnen in der Hauptachse	Dach: flaches Walmdach	Front/Stirnseiten: gläserne Laterne mit kleinteiligem Sprossenraster (eine horizontale Mittelteilung) Wandfläche: ganz verputzt Nördl. Außenfassade (vorderer Teil): statt des Kreisfensters langgestrecktes Vertikalfenster; Fenster in E.G. / O.G. haben die Form eines stehenden Rechtecks (fast quadratisch; wesentlich kleiner als die später ausgeführten); d.h. große, geschlossene Wandflächen Laterne: zusätzliche horizontale Sprossenteilung Innenhoffassaden: geschlossen durch relativ kleine quadratische, regelmäßig über die Wand verteilte Fenster Einfriedung: parallel zur nördlichen Außenwand verlaufend

Entwurf / Modell	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Isometrische Zeichnung **I** (Abb. V/57)	1928 Walther Schulze: Das DHM im Jahre 1928. In: IHA Dresden 1930, S. 3. Sammelband in DHM-Bibl. (Sign. D 3494) Im wesentlichen ausgeführt bis auf Dachgestaltung am rückwärtigen Querbau.	Nordseite: 3 liegende, schmale Fensterschlitze oben		Front/Stirnseiten: nur filigrane Vertikalsprossen (ausgeführt) Nördl. Stirnwand: 2 Türen als Zugang zum Dach des nördl. Kopfbaus Außenfassade/Norden: ausgeführte Fassung Innenhoffassaden: größere, liegende Rechteckfenster (ausgeführt) Einfriedung/Pförtnerloge: Mauer an der Nordseite mit kubischem, flachgedecktem Pförtnerhäuschen auf der Höhe der drei Tore des nördl. Hofflügels in der Mauerflucht des nördl. Kopfbaus; dahinter Einfahrt und Fortsetzung der Mauer Rückwärtiger Querbau / Dach: Dachaufsätze fehlen
Isometrie **J** (Abb. V/58)	undatiert DHM-Archiv Im wesentlichen ausgeführt bis auf pyramidenartige Dachaufsätze auf dem Querbau	Nordseite: wie ausgeführt		Front/Stirnseiten: s.o. Außenfassade/Norden: s.o. Innenhoffassaden: s.o. Einfriedung/Pförtnerloge: s.o. Rückwärtiger Querbau / Dach: quadratische, pyramidenartige, flache Aufsätze (Deckenbehandlung der Ecksäle)

Entwurf / Modell	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Entwurfszeichnung **K** Längsschnitt (Abb. V/59)	Juli 1927 DHM-Archiv Planungszusammenhang mit **Entwurfszeichnung C**	Innenwände der vorspringenden Bauteile an der Rückseite des Mittelbaus: 3 übereinanderliegende Fenster in der vorderen Wandhälfte (so nicht ausgeführt) Pylonen: Löwenplastiken		Laterne: quadratisches Sprossenraster Innenhofseite des südl. Hofflügels: relativ kleine quadratische Fenster mit Fensterkreuz
Entwurfszeichnung **L** Rückwärtiger Querbau (Hofflügel) Außenfassade (Abb. V/60)	DHM-Archiv Entwurf entspricht bis auf noch unklare E.G.-Zone in den Grundzügen der späteren Ausführung			Grundzüge der später ausgeführten Fassade: strenger systematischer Aufbau durch vertikale und horizontale Gliederungselemente 6 übereinandergelegte, unterschiedlich hohe Zonen werden an den Seitenrändern je durch zwei, paarweise auf Abstand gestellte Pylonen vertikal durchschnitten Wandvorsprung im mittleren Teil der Fassade Rasterartig schraffierter Streifen über Sockelzone (nicht ausgeführt)
Entwurfszeichnung **M** Rückseite Mittelbau mit Hofeinbauten (Abb. V/61)	DHM-Archiv Hofseitiger Mittelteil später abweichend ausgeführt Gebäudeteile in einigen Details noch nicht ganz durchformuliert.	Optische vertikale Dreiteilung: Mittelteil schmaler mit 3 großen, stehenden Rechteckfenstern (je 2 Horizontal-/ Vertikalsprossen). Fronten der vorspringenden Bauten: Streng symmetrisch; je ein schmales, stehendes Treppenhausfenster; darunter liegendes Rechteckfenster an äußeren Fassadenrändern begleitet 3 horizontale Fensterbänder aus je 5 Fenstern; Laufgang: fehlt noch (vgl. **Modell N**) Hofeinbauten: 2stufiger Pavillon, Apsis; Aufsatz mit regelmäßig angeordneten Fenstern; übrige Wände noch nicht näher definiert	E.G.: noch relativ unklar; Dachterrasse schon vorhanden O.G.: Fensterkreuze	

Entwurf / Modell	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Modellaufsicht **N** (Detail) Rückseite Mittelbau mit Hofeinbauten (Abb. V/62)		Hofeinbauten: stufenartige Auffassung der einzelnen Pavillonteile und den kranzartig um den halbrunden Abschluss herumgeführten Gang. Hofseitige Fassaden: wie später ausgeführt. Laufgang vor dem zurückspringenden Mittelteil ist zu erahnen		
Entwurfszeichnung **O** Rückwärtiger Querbau (Hofflügel) Hofansicht (Abb. V/63)	Undatiert DHM-Archiv Vermutlich früher als **Entwurfszeichnung P** Weicht von der späteren Ausführung in mehreren Details ab als **Entwurfszeichnung P**.			Terrasse: hoch, fast der gesamten Fassadenbreite vorgelagert Terrassenstirnwand: regelmäßig gegliedert durch je eine zweiflügelige Tür mit Supraportenfenster am äußeren Rand und 5 gleichmäßig über die verbleibende Wandfläche verteilte, schmale, liegende Rechteckfenster mit kleinteiliger Sprossung Treppen: jeweils zwischen Terrasse und seitlichem Hofflügel Mittelteil: leicht zurückspringend mit mittig vorgelagertem Glaskasten ; dieser wird flankiert von je einer Dreiergruppe Fenster (vgl. **Entwurf P**) und außen je einer Zugangstür zur Terrasse mit je einem vertikalen Kastenfenster darüber Laternenaufsatz: umlaufend
Entwurfszeichnung **P** Rückwärtiger Querbaus (Hofflügel) Hofansicht (Abb. V/64)	Jahrbuch der Baukunst 1928/1929. Hrsg. v. Jobst Siedler. Berlin o.J. (1929), S. 89. Entspricht im wesentlichen der Ausführung bis auf das Fehlen der 3 Fenster über dem Glaskasten			Terrasse: s.o. Terrassenstirnwand: s.o. Treppen: s.o. Mittelteil: s.o. Dreiergruppe Fenster über Glaskasten noch nicht vorgesehen. Laternenaufsatz: umlaufend

Entwurf / Modell	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Entwurfszeichnung **Q** Querschnitt (Abb. V/65)	Juli 1927 DHM-Archiv	Hofseitige Fassade: 3 große Fenster zum Großen Saal; vgl. **Entwurf M** (ausgeführt wurde ein großes Fenster)	Dachterrasse: filigrane Geländer schon erkennbar (verrät spätere Nutzungsabsicht)	Laterne: kleinteiliges quadratisches Sprossenraster

Entwurf / Modelle	Quelle / Zeit	Erweiterungsbauten: langgestreckter Gebäudekomplex an der Nordseite des Museums

		Turmbau	Wandbehandlung	Fassade südl. d. Turms	Fassade nördl. d. Turms
Entwurfszeichnung **R** Hauptbau mit Erweiterungsbau Vogelperspektive (Abb. V/66)	Jahrbuch der Baukunst 1928/29. Hrsg. v. Jobst Siedler. Berlin o.J. (1929), S. 88.	Auf Stützen stehender Turmschaft über quadratischem Grundriss; vertikal am rechten Rand angeordnete quadratische Fensteröffnungen ; im oberen Teil über Eck ausgesparter Raumkubus (wahrscheinlich verglast); flache Dachplatte. Abwechslungsreicher, moderner als in **Modell E** von 1927.	Fassaden sehr schlicht, einheitlich aufgefasst in übereinandergeschichteten horizontalen Streifen . (vgl. **Modellaufnahme S)**		
Modellaufnahme **S** Hauptbau mit Erweiterungsbau Frontansicht (Abb. V/67)	Jahrbuch der Baukunst 1928/29. Hrsg. v. Jobst Siedler. Berlin o.J. (1929), S. 88.	Auf 4 Stützen stehender Turmschaft über quadratischem Grundriss; je eine Reihe quadratischer Fenster vertikal am rechten Rand der Turmfassaden angeordnet; über einer leicht überkragenden Platte schließt sich ein Glaskubus mit weiter überkragender Dachplatte an	Fassaden sehr schlicht, einheitlich aufgefasst in 6 übereinandergelegten Wandstreifen (Sockel, E.G. mit durch Stegen voneinander geschiedenen Fenstern, schmaler Wandstreifen, O.G. mit enggestellten Fenstern, breiterer Wandstreifen, abschließendes Lichtband); d.h. Fassadengestaltung in Anlehnung an die Ausstellungstrakte des Kernbaus.	Vertikaler Akzent: neben dem Turmbau gibt es etwa in der Mitte des Fassade einen breiten Durchgang mit hochformatigem großen Fenster darüber	

Entwurf / Modell	Quelle / Zeit	
Lageplan **T** DHM mit geplantem Gauforum (Abb. V/68)	DHM-Archiv 1941	
Entwurfszeichnung **U** DHM-Bau und Ummantelung *„Hygiene Museum und NS-Bauten“* (Abb. V/69)	DHM-Archiv 1941	
Federzeichnung **V** Ansicht von Nord/Osten (Abb. V/70)	Kreis-Archiv	

Grundriss	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Grundriss **G1** (Abb. VI/1)	Das DHM und sein Internationaler Gesundheitsdienst. Eine Denkschrift zusammengestellt und bearbeitet von Egon Erich Albrecht, S. 32. *„Grundriss des Museums“*		**Ebene: 1. O.G. Kopfbauten** Raumeinteilungen fehlen noch; es finden sich lediglich Bezeichnungen wie „Verwaltungsräume“, „Wissenschaftliche Verwaltung“, „Wechselnde Ausstellung“, „Lichthof“. Ehrenraum hier noch mit „Wechselausstellung“ bezeichnet.	**Ebene: E.G. Hofflügel**
Grundriss **G2** (Abb. VI/2)	*„Keller- und Untergeschoss“* M 1:1250		**Ebenen: Kellergeschoss und E.G. Kopfbauten in einem Plan dargestellt**	
Grundriss **G3** (Abb. VI/2)	*„I. Geschoss“* M 1: 1250	<u>Abweichende Bezeichnungen der Haupträume</u>: „Eingangs-Halle“ (Vorhalle); „Versammlungshalle“ (Empfangshalle); „Ehrenhof“ (Schmuckhof)	**Ebene: 1. O.G. Kopfbauten** <u>Bezeichnungen der Funktionsbereiche</u>: „Hygiene-Akademie u. Wechsel-Ausstellung“ (südl. Kopfbau); „Hauptverwaltung“ (nördl. Kopfbau)	

Grundriss	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Grundriss **G 4** (Abb. VI/3)	DHM-Archiv 846 (2) Nr. 5 *„Erdgeschoss“*	Hofeinbauten: Quertrakt Pavillon / Apsis: Apsis mit Vorraum, der die Ausmaße des inneren Halbrundes der doppelschaligen Apsis aufgreift; d.h. Verengung des Raums vor dem Gläsernen Menschen; Apsisumgang nicht gleich einsehbar (nur mit Richtungswechsel um 90° zugänglich); starke Wände schotten den Annexbau von den übrigen Pavillonteilen ab.	**Ebene: 1. O.G. Kopfbauten**	Rückwärtiger Querbau / Außenfassade: mittig 13 gleiche Fenster ohne optische Zäsur (nicht ausgeführt) Ecksäle: 4 Pfeiler (ausgeführt: 6 Pfeiler)
Grundriss **G 5** (Abb. VI/4)	Jahrbuch der Baukunst 1928/29. Hrsg. v. Jobst Siedler. Berlin o.J. (1929), S. 90. **„***Erdgeschoss***“**	Hofeinbauten: Quertrakt Pavillon / Apsis: Die kräftigen Wände (vgl. **G4**) fehlen hier ganz; Gläserner Mensch vom Pavillonquertrakt aus einsehbar; Umgang dagegen wie in **G4** behandelt	**Ebene: 1. O.G. Kopfbauten**	
Grundriss **G 6** (Abb. VI/5)	DHM-Archiv 317, Nr. 12 Juli 1927 M 1:100	**Ebene: Großer Saal (Saalgeschoss)** Hofwand Großer Saal: 3 gleichgroße Fenster (nicht ausgeführt) Hofwand Erfrischungsraum: 3 gleichgroße Fenster (nicht ausgeführt)		Stirnwand / Front nördl. Hofflügel: Schmale Tür zur Dachterrasse an dem zum Mittelbau gelegenen Fassadenrand (ausgeführt wurden aber vermutlich zwei Türen, vgl. **G12**) Stirnwand / Front südl. Hofflügel: Tür dicht am Fassadenrand zum Mittelbau (ausgeführt wurde diese Tür weiter außen)

Grundriss	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Grundriss **G 7** (Abb. VI/6)	Jahrbuch der Baukunst 1928/29. Hrsg. v. Jobst Siedler. Berlin o.J. (1929), S. 90.	**Ebene: Großer Saal (Saalgeschoss)** <u>Erfrischungsrau</u>: 4 Öffnungen zur Dachterrasse des nördl. (rechten) Kopfbaus (mittig 2 größere Fenster; seitl. je ein kleines Fenster)		<u>Stirnwand / Front nördl. Hofflügel</u>: Schmaler Durchgang (einzige Öffnung) zur Dachterrasse an dem zum Mittelbau gelegenen Fassadenrand (vgl. **G10**) <u>Stirnwand / Front südl. Hofflügel</u>: Eine ganz innen zum Mittelbau hin positionierte Tür (weiter außen ausgeführt); vgl. **G10**, s. auch **Abb. V/16**. <u>Seitl. Hofflügel (allgm.)</u>: Doppelschaligkeit der Stirnwände deutlich erkennbar; die schlauchartigen Räume sind hier mit dem Hinweis „Geräte“ versehen (Möblierung Dachterrassen)
Grundriss **G 8** (Abb. VI/7)	DHM-Archiv 846 (2) 7 “*Untergeschoss*”		<u>Nördl. Kopfbau / vorderer Hof</u>: Leichte Abweichungen von der späteren Ausführung bei der Raumeinteilung der Hofbebauung (vgl. **G9**)	<u>Rückwärtiger Querbau / Außenfassade</u>: Mittig 13 gleiche Fenster ohne optische Zäsur (nicht ausgeführt), vgl. **G4**. <u>Ecksäle</u>: 4 Pfeiler (ausgeführt 6 Pfeiler)
Grundriss **G 9** (Abb. VI/8)	DHM-Archiv 833, Bl. 16 Detaillierteste Informationsquelle; Entspricht weitestgehend der Bauausführung (relevant für Baubeschreibung)		**Ebene: E.G. Kopfbauten**	

Grundriss	Quelle / Zeit	Mittelbau	Kopfbauten	Hofflügel
Grundriss **G 10** (Abb. VI/9)	DHM-Archiv 833, Bl. 17 Detaillierteste Informationsquelle; Entspricht weitestgehend der Bauausführung (relevant für Baubeschreibung)		**Ebene: 1. O.G. Kopfbauten**	
Grundriss **G 11** (Abb. VI/10)	*"Untergeschoss"*	Hofeinbauten: Quertrakt Pavillon / Apsis: Wie später ausgeführt; vgl. auch Übersichtsplan zur Ausstellungssystematik (**Abb. V/86 alt**). Der der Apsis vorgelagerte Raum greift die Ausmaße des äußeren Halbrundes auf, d.h. der Ausstellungsteil „Gläserner Mensch" ist deutlich von den übrigen Pavillonteilen separiert; Umgang über Stirnseiten einsehbar/betretbar.	**Ebene: 1. O.G. Kopfbauten**	Schauräume: schon benannt; vgl. schematischer Ausstellungsübersichtsplan (**Abb. V/86 alt**) Südl. Ausstellungsflügel: zusätzliche raumteilende Wand zwischen Schauräumen 7 und 8 (ausgeführt)
Grundriss **G 12** (Abb. VI/11)	*"Obergeschoss"*	**Ebene: Großer Saal (Saalgeschoss)**		Schauräume: schon benannt; vgl. schematischer Ausstellungsübersichtsplan (**Abb. V/86 alt**) Südl. Ausstellungsflügel: zusätzliche raumteilende Wand zwischen den Schauräumen 11 und 12 (ausgeführt)
Grundriss **G 13** (Abb. VI/12)	DHM-Archiv 845 (2) Bild 2 *„Entwässerungsanlage"* M 1:100			

LEBENSLAUF

Am 28.12.1970 wurde ich als Tochter von Ernst-Dieter Schulte und Brigitta-Johanna Schulte, geb. Thiemann, in Soest geboren. Hier besuchte ich die Petri-Grundschule und anschließend das Conrad von Soest-Gymnasium, wo ich im Mai 1990 die allgemeine Hochschulreife erlangte.

Zum Wintersemester 1990/91 immatrikulierte ich mich an der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn mit der Fächerkombination Anglistik, Germanistik und Pädagogik. Nach dem zweiten Semester wechselte ich zum Magisterstudiengang mit den Fächern Kunstgeschichte, Anglistik und Städtebau. Das Grundstudium der Neueren Deutschen Literatur habe ich im Sommersemester 1992 abgeschlossen.

Im Fach Kunstgeschichte besuchte ich Lehrveranstaltungen der Professoren Hugo Borger, Tilmann Buddensieg, Horst Hallensleben, Heijo Klein, Andreas Tönnesmann und Günther Binding (Köln).

Das Magisterexamen fand im November 1998 statt.

Bonn, den 29. September 2000 Sabine Schulte

DAS DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM IN DRESDEN

VON WILHELM KREIS

Biographie eines Museums der Weimarer Republik

- Bildteil -

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Sabine Schulte

aus

Soest

Bonn, den 29. September 2000

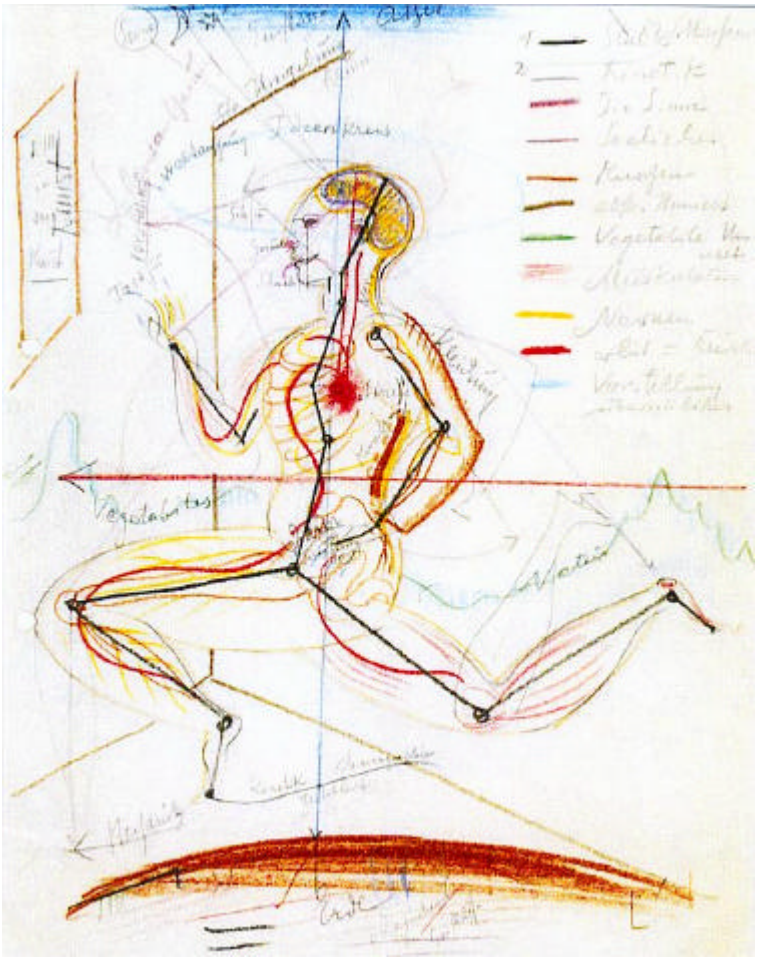
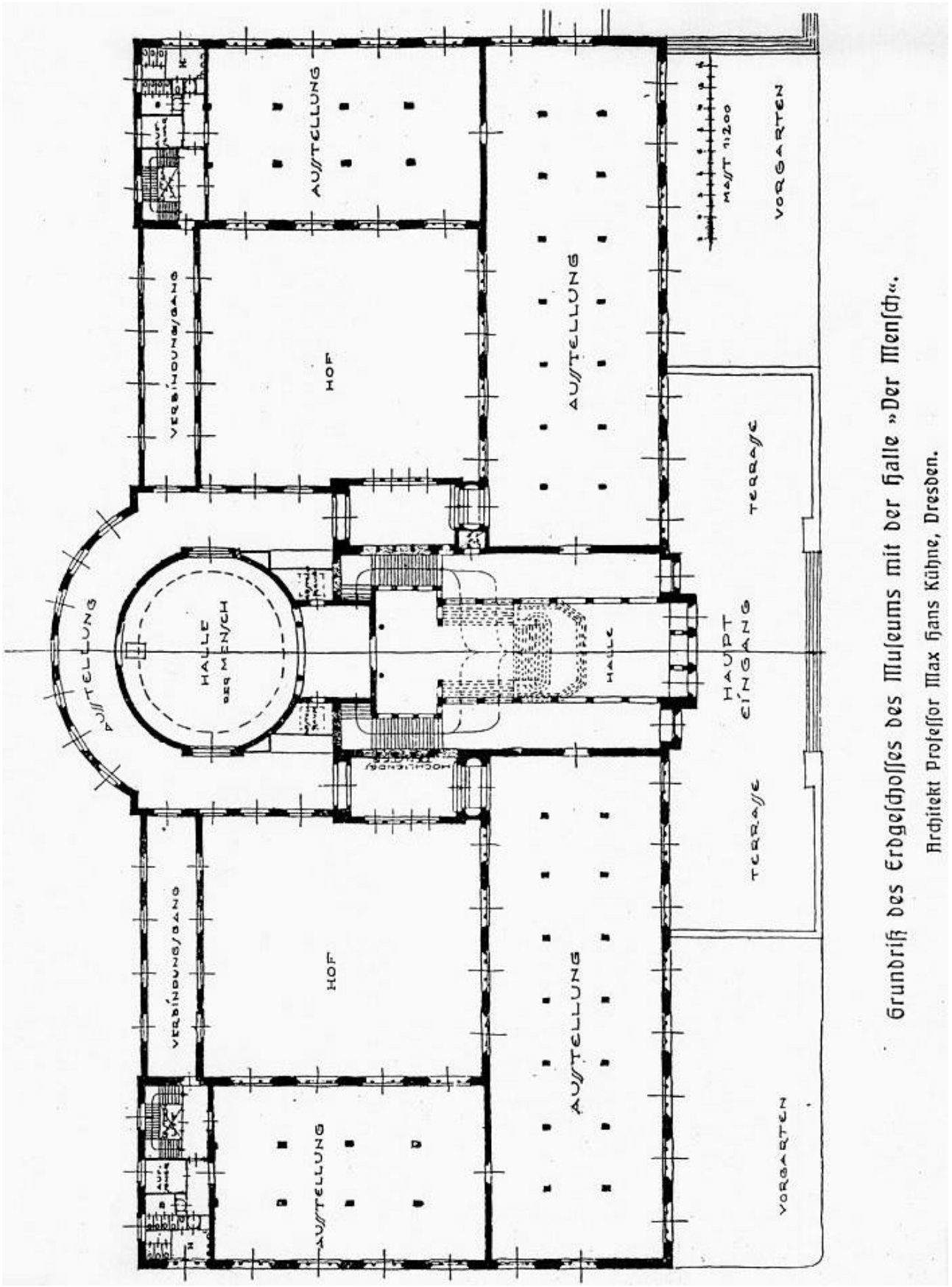


Abb. IV/1 Oskar Schlemmer, „Der Mensch im Ideenkreis“, 1928
Bleistift/Farbstift auf Papier (29,0 x 22,4 cm)



Grundriß des Erdgeschosses des Museums mit der Halle »Der Mensch«.
Architekt Professor Max Hans Kühne, Dresden.

Abb. IV/14 Max Hans Kühne, Grundriss Erdgeschoss des Museums mit Halle „Der Mensch“

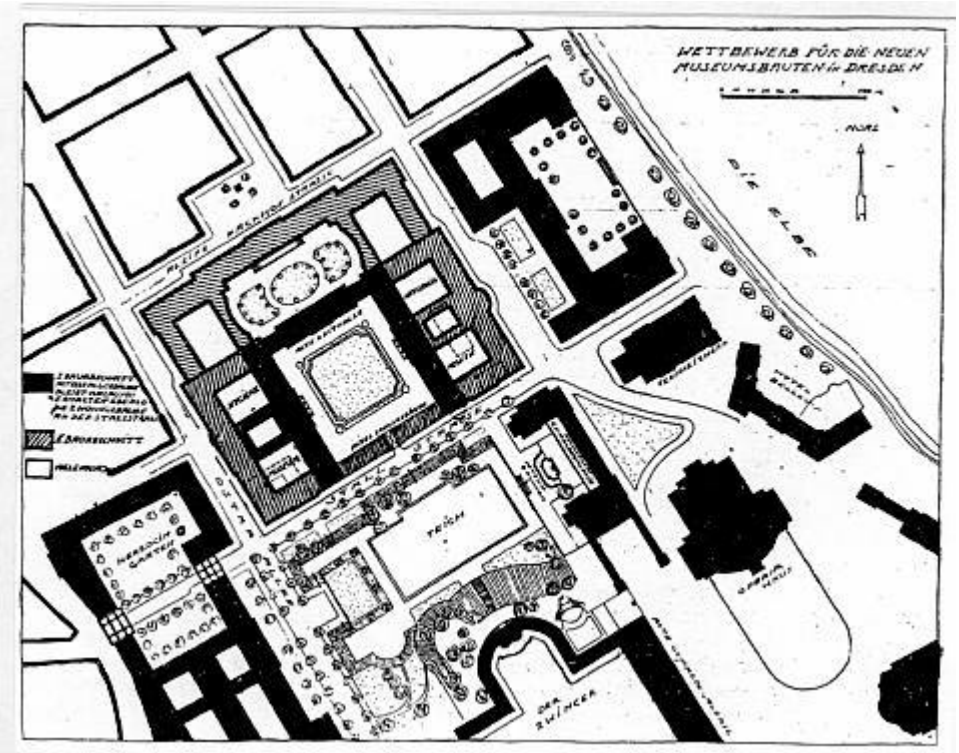


Abb. IV/15a Entwurf “Offene Anlage” von Hermann Buchert, München (1. Preis)
Lageplan/Gebäudegruppen

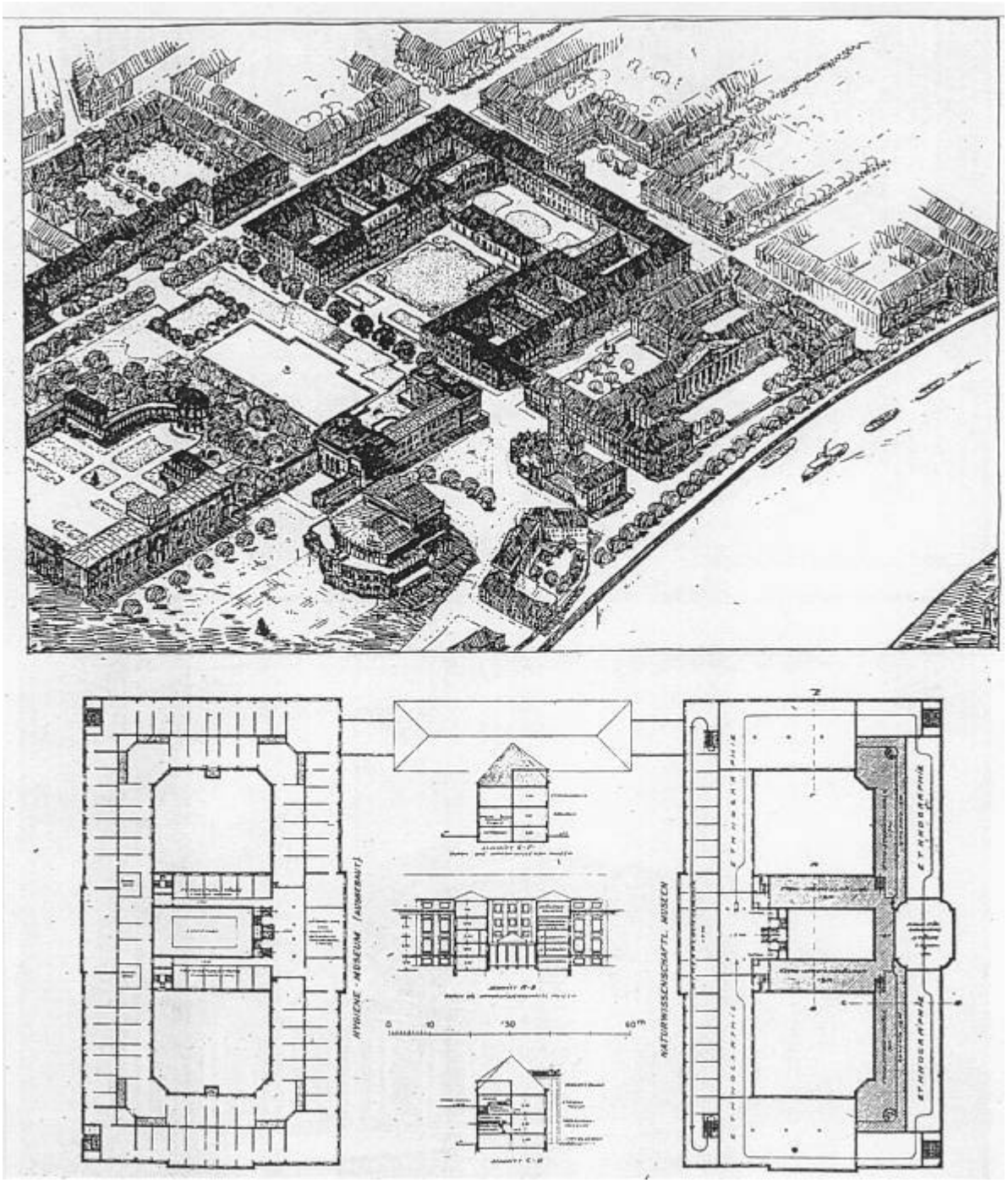


Abb. IV/15b Entwurf „Offene Anlage“ von Hermann Buchert, München (1. Preis)

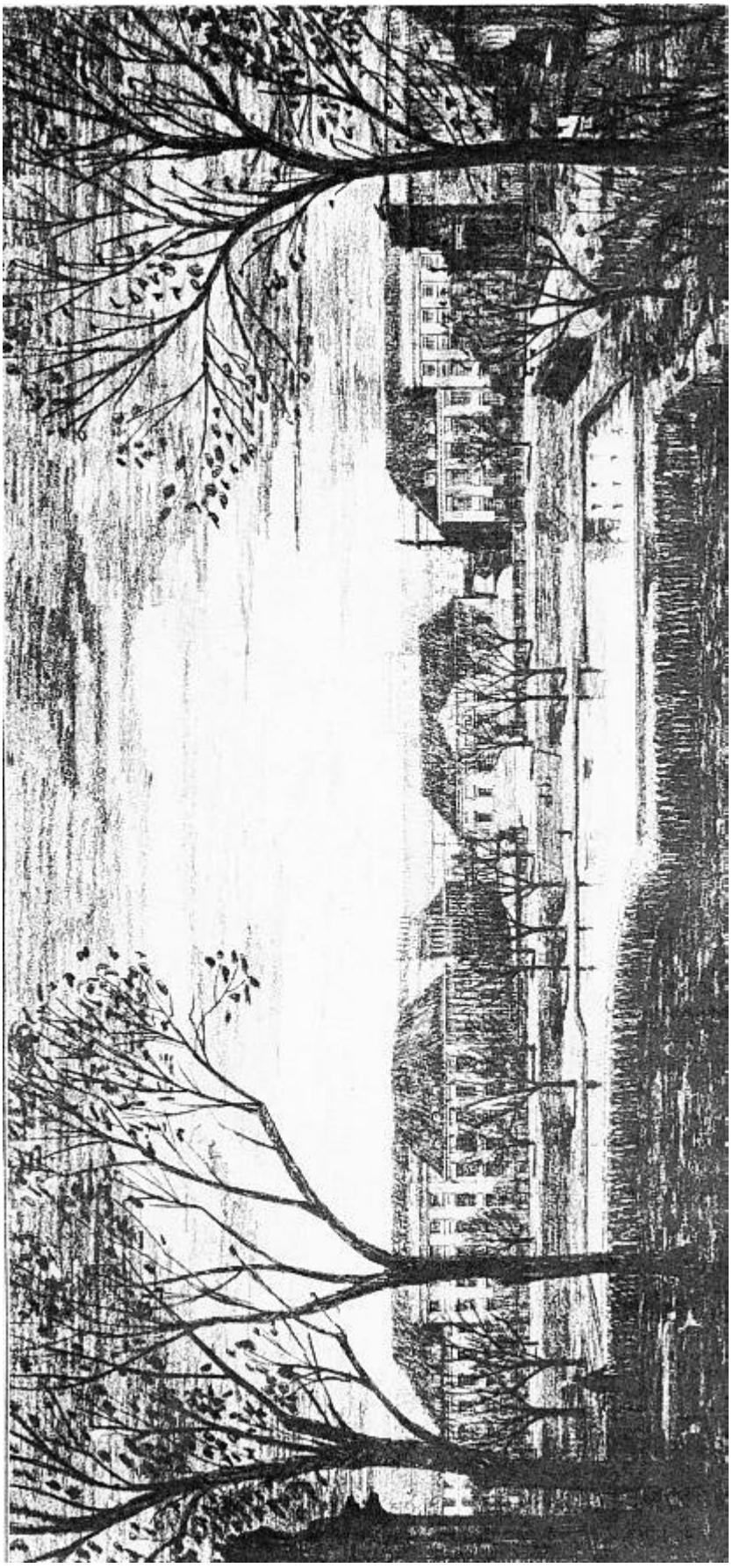


Abb. IV/15c Entwurf “Offene Anlage” von Hermann Buchert, München (1. Preis)

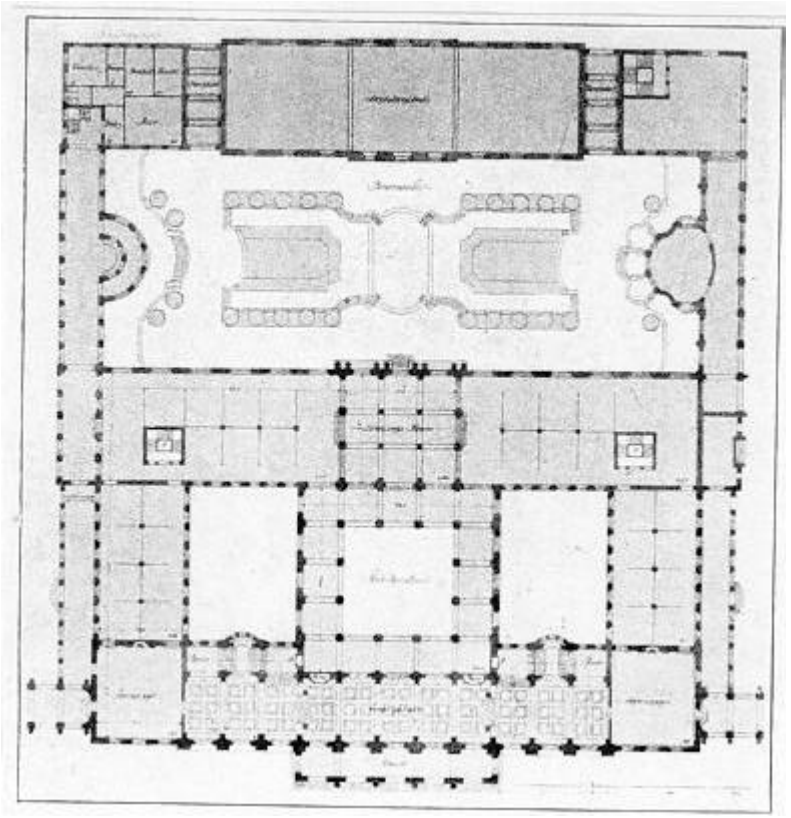


Abb. IV/16a Entwurf “Neues Leben” von Carl Oettinger/Josef Scherer, Berlin-Lichterfelde (2. Preis), Lageplan

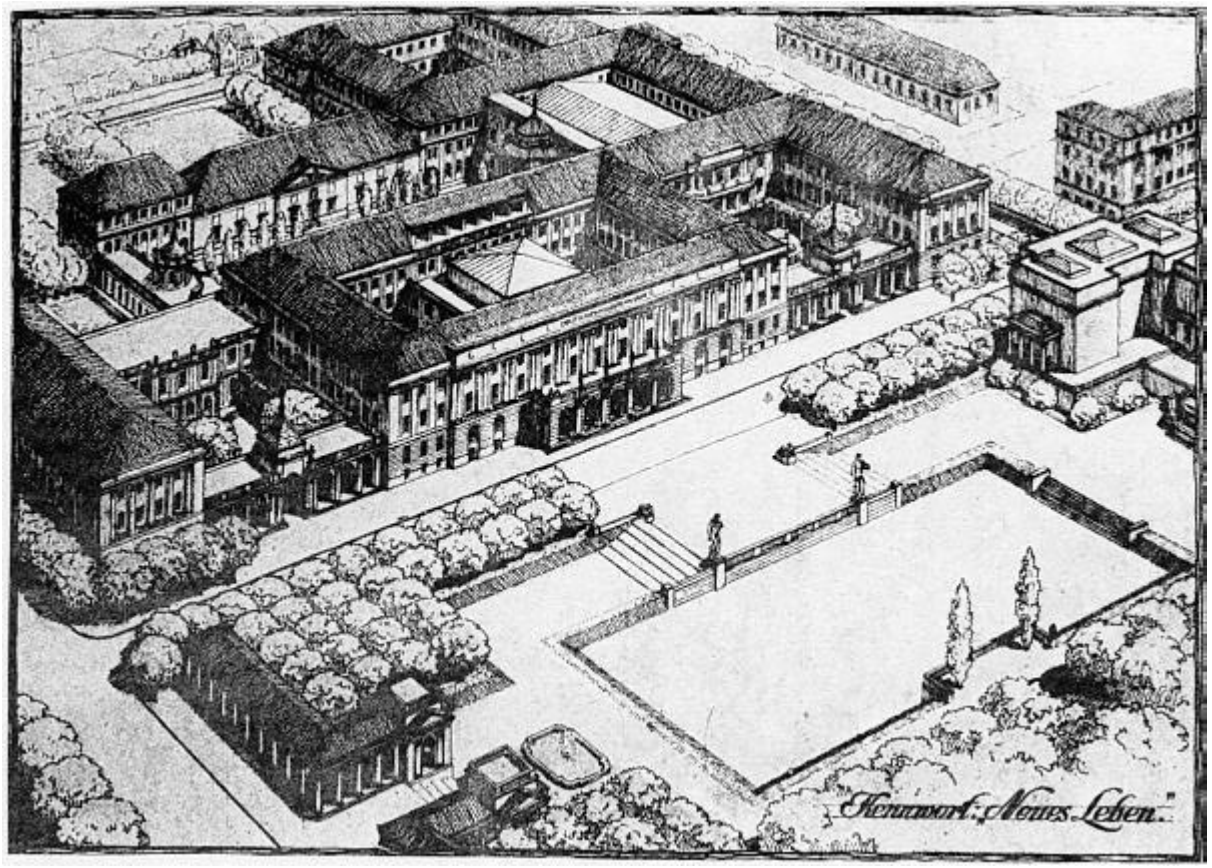


Abb. IV/16b Entwurf “Neues Leben” von Carl Oettinger/Josef Scherer, Berlin-Lichterfelde (2. Preis)

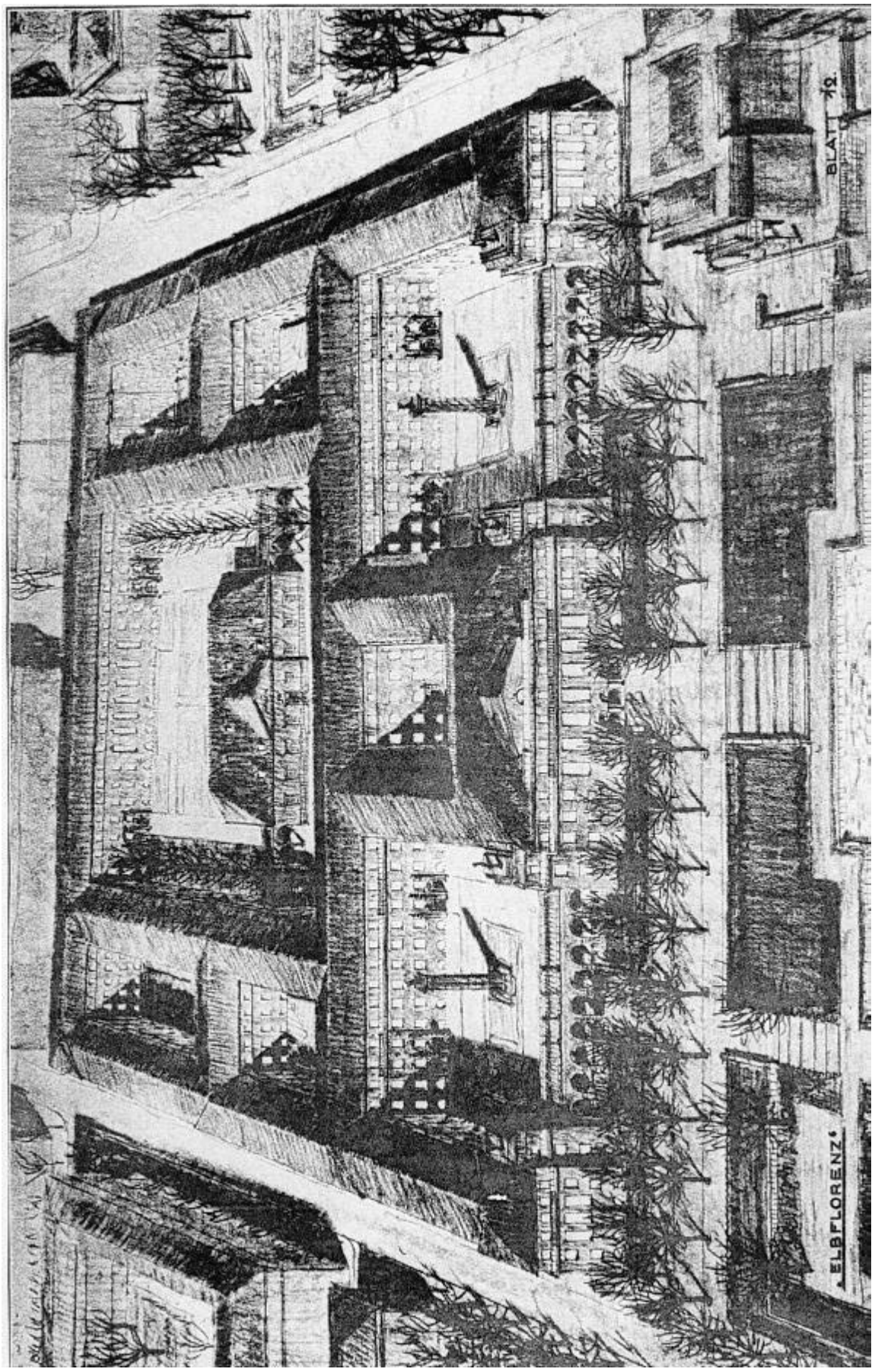


Abb. IV/17 Entwurf „Elbflorenz II“ von Peter Jürgensen/E. Röhlk/C. Pönitz, Berlin-Charlottenburg (3. Preis)

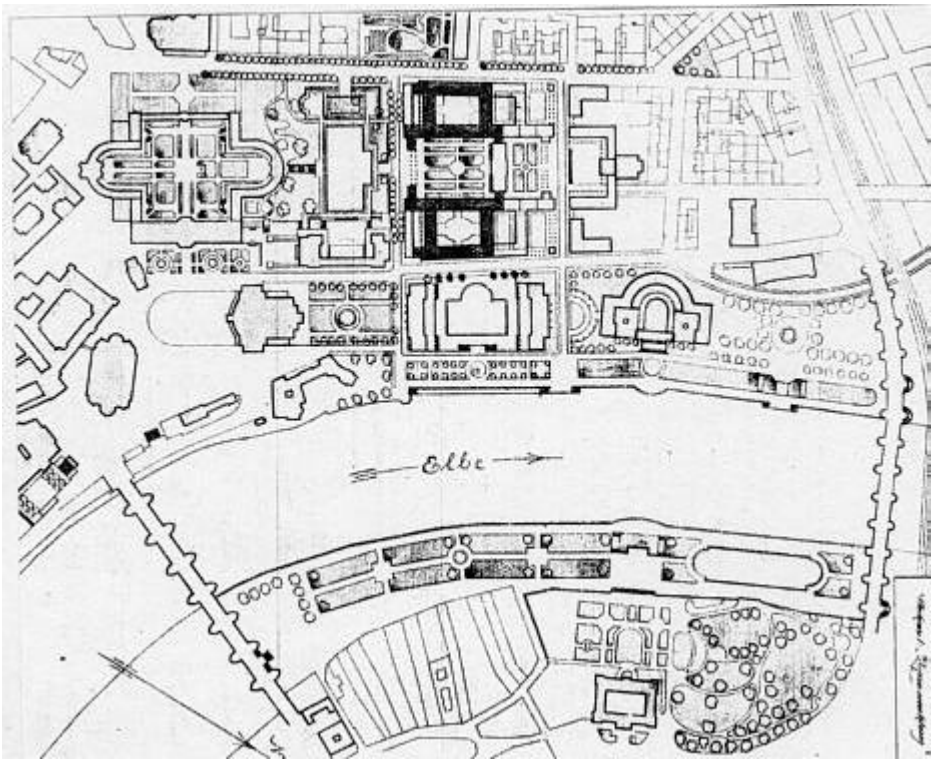


Abb. IV/18a Entwurf “Zusammenklang” von Max Vogeler, Weimar (4. Preis)
Lageplan M 1:7500

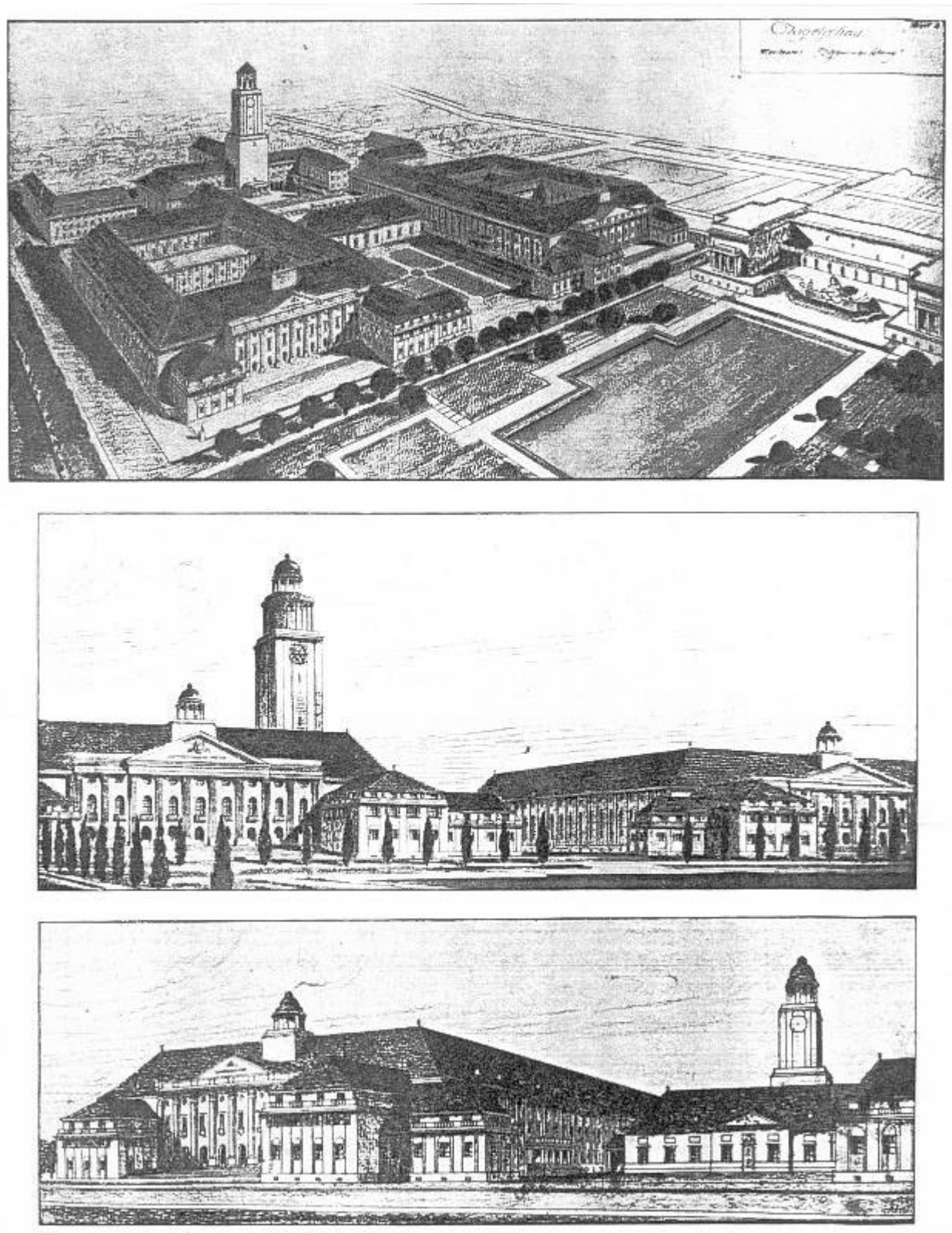


Abb. IV/18b Entwurf „Zusammenklang“ von Max Vogeler, Weimar (4. Preis)

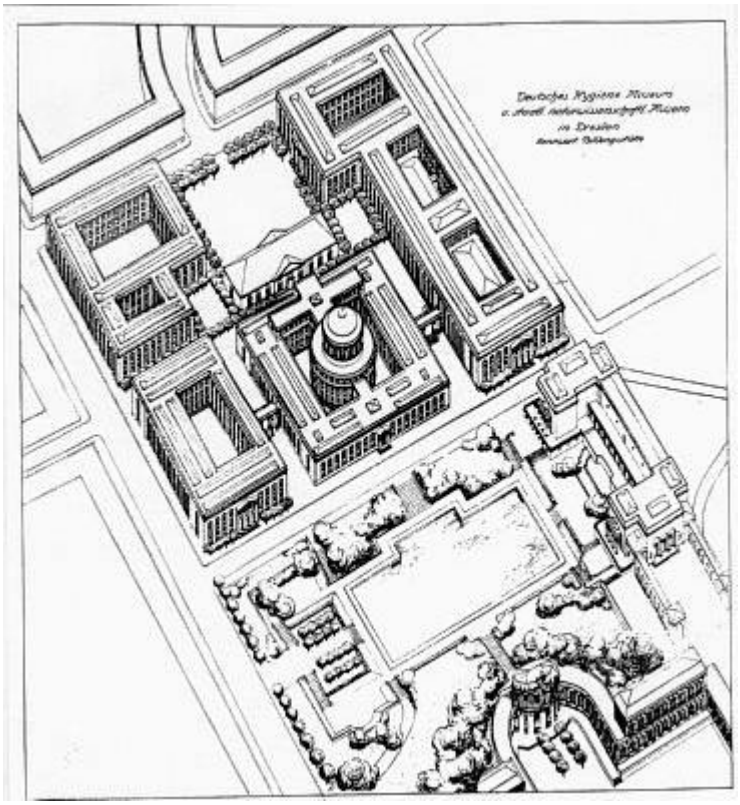


Abb. IV/19a Entwurf “Bildungsstätte” von Heinrich Hansen, Kiel (5. Preis), Baumassen

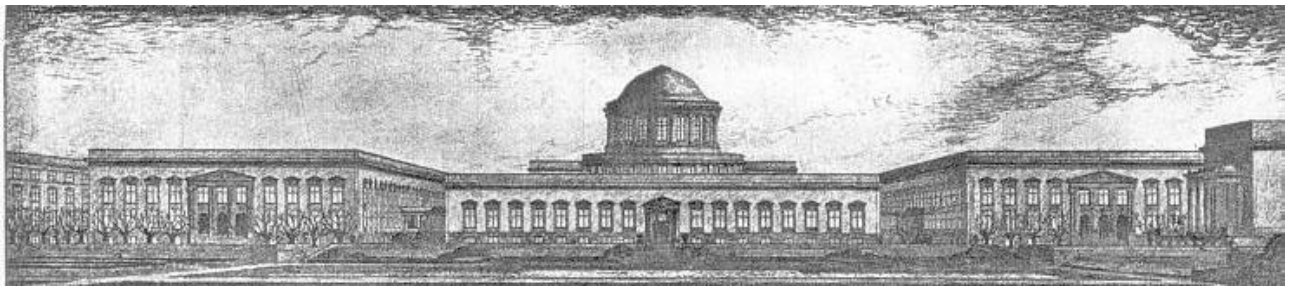


Abb. IV/19b Entwurf „Bildungsstätte“ von Heinrich Hansen, Kiel (5. Preis), Schauseite

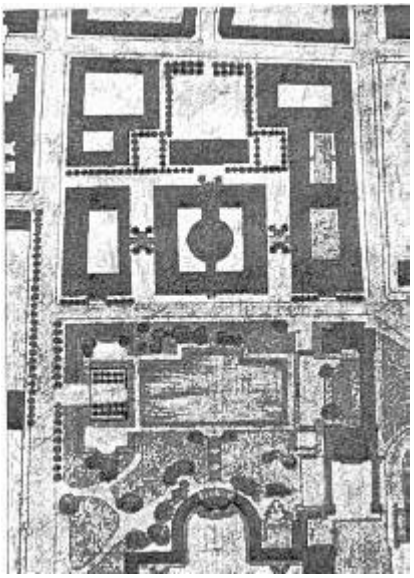


Abb. IV/19c Lageplan

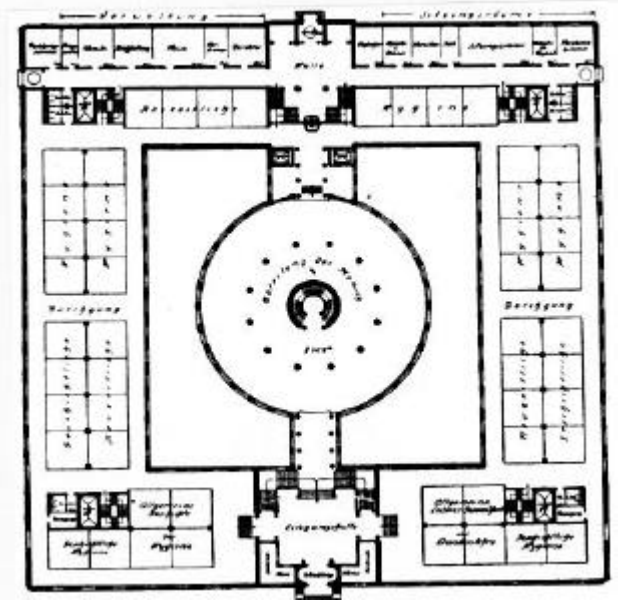


Abb. IV/19d Grundriss Erdgeschoss

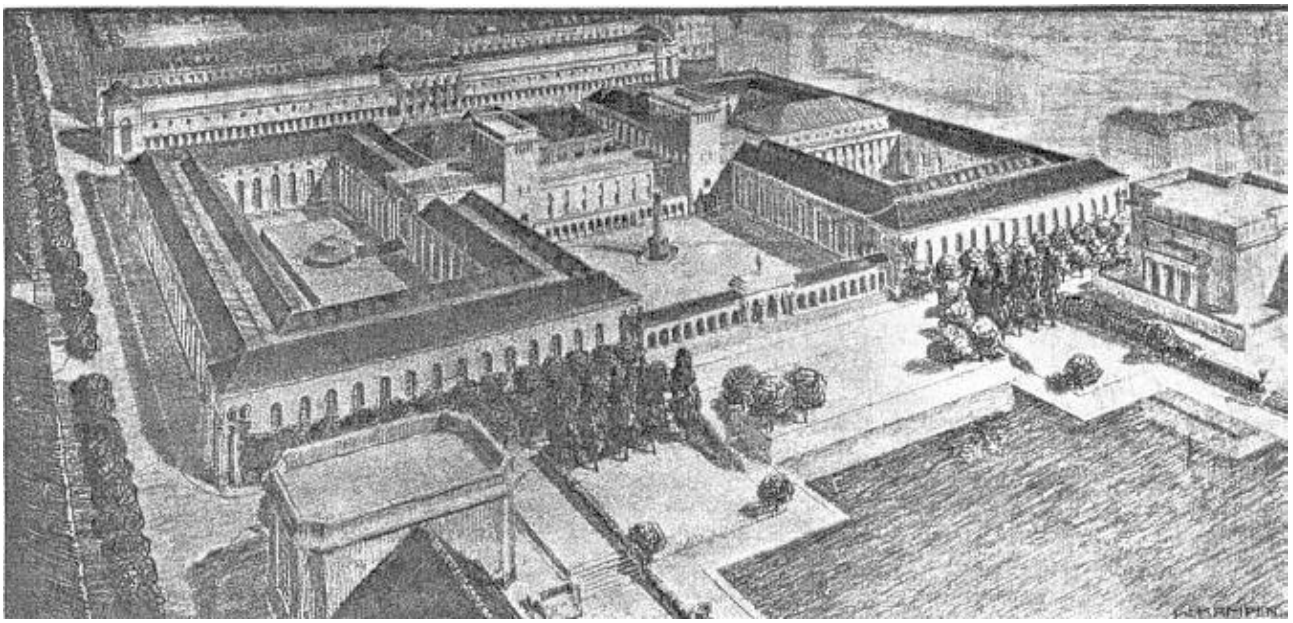


Abb. IV/20a Entwurf “Notung” von Wilhelm Kamper, Köln-Ehrenfeld (5. Preis)

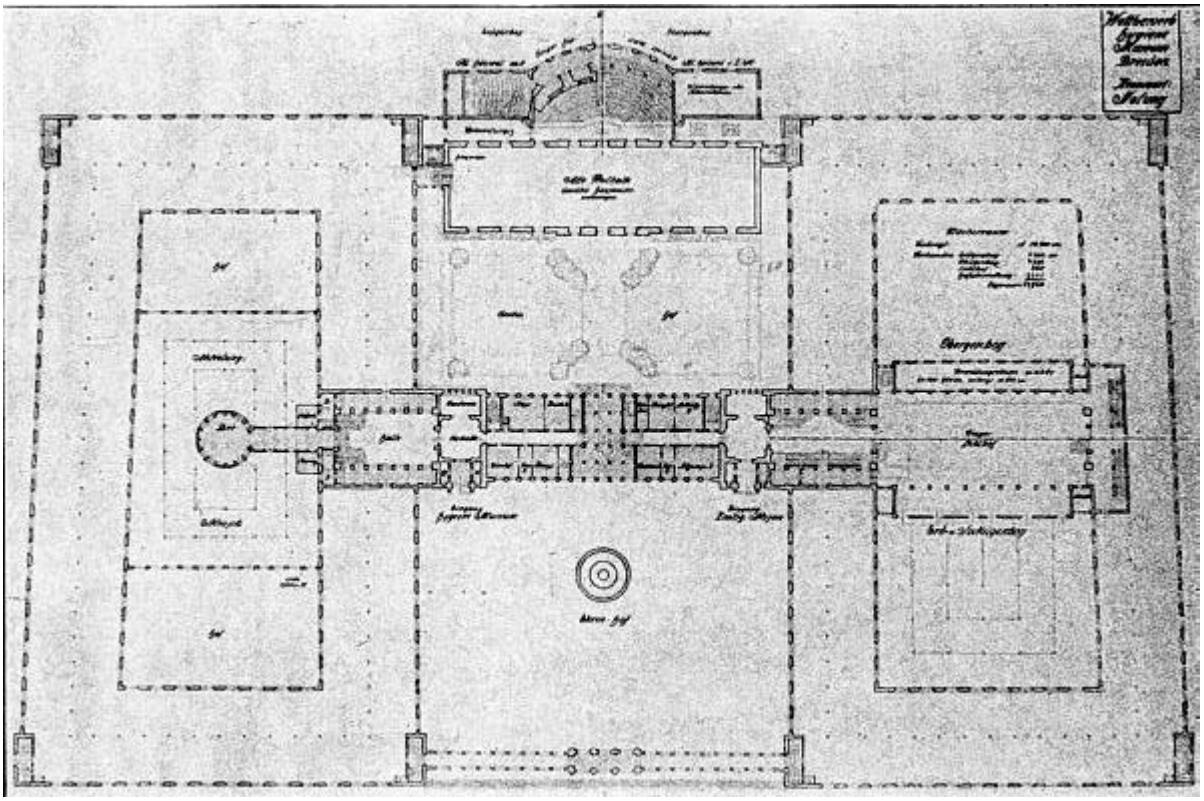


Abb. IV/20b Entwurf “Notung” von Wilhelm Kamper, Köln-Ehrenfeld (5. Preis), Grundriss

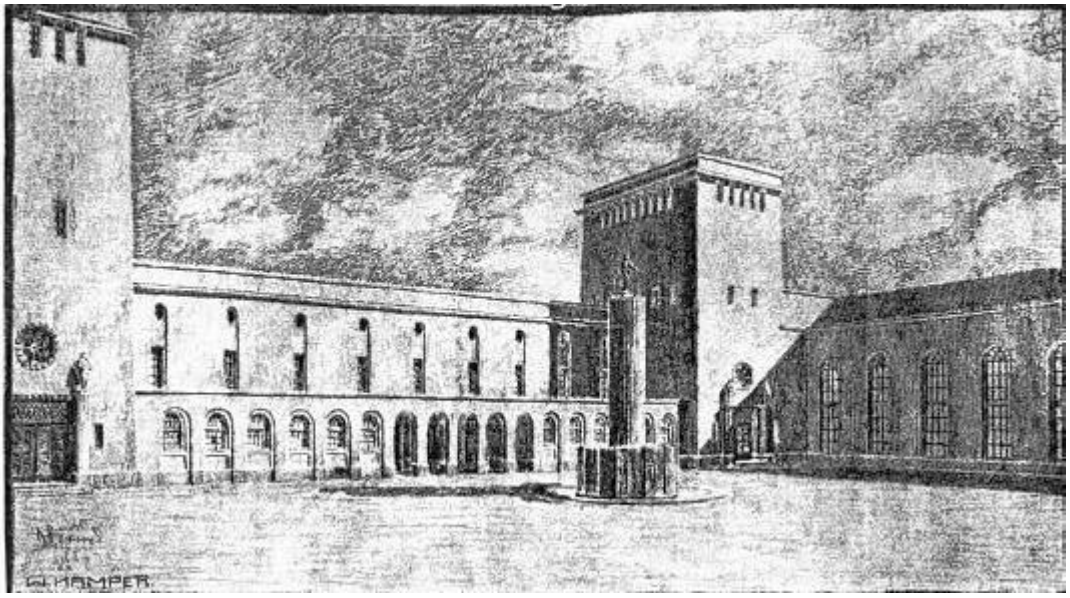


Abb. IV/20c Entwurf “Notung” von Wilhelm Kamper, Köln-Ehrenfeld (5. Preis), Großer zentraler Innenhof

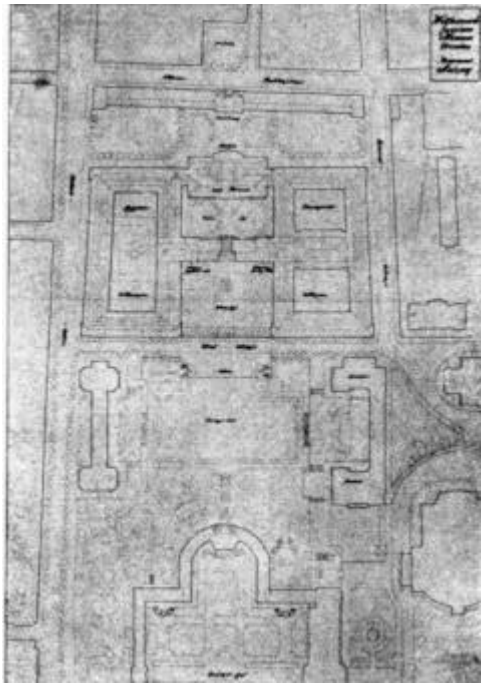


Abb. IV/20d Entwurf “Notung” von Wilhelm Kamper, Köln-Ehrenfeld (5. Preis), Lageplan

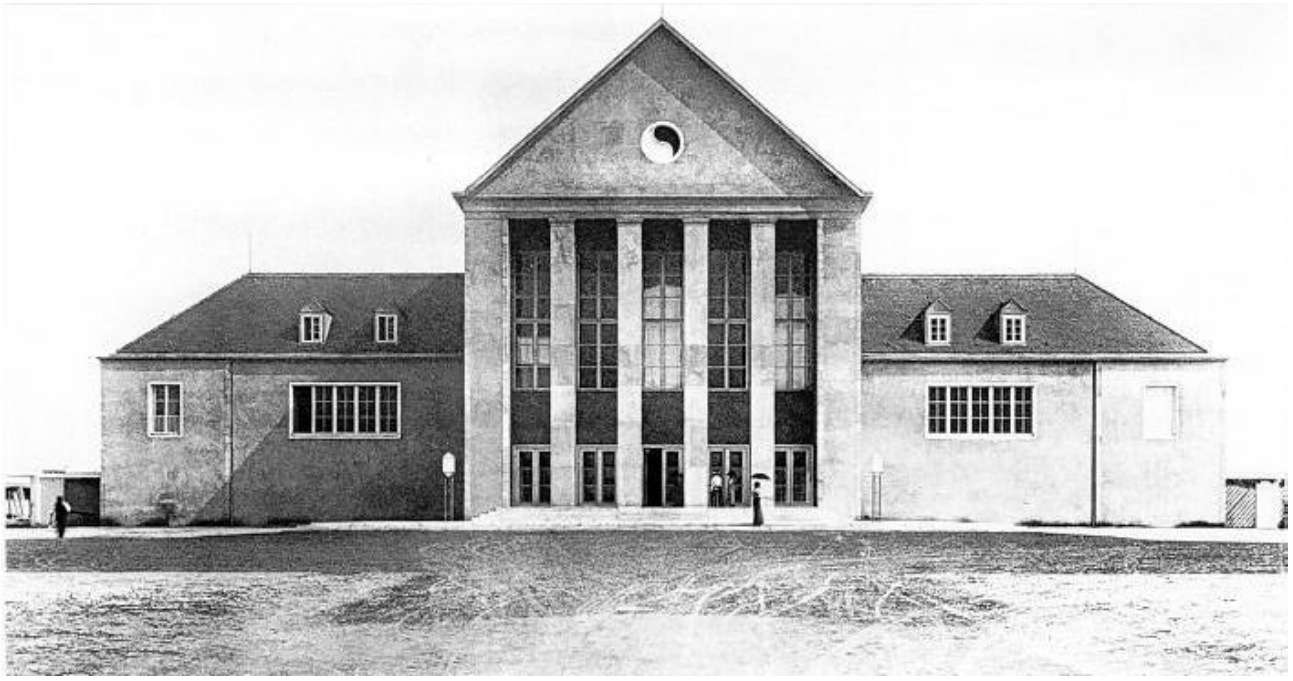


Abb. IV/2a Heinrich Tessenow, Festspielhaus Hellerau 1910/12

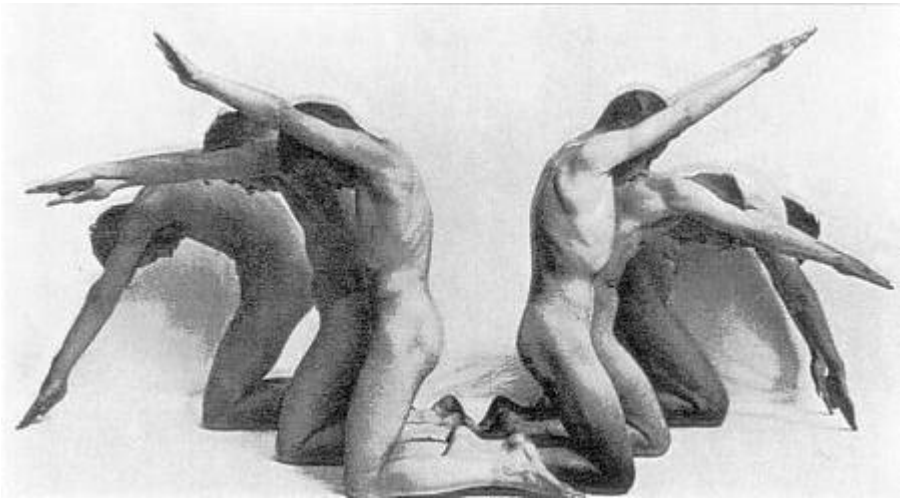


Abb. IV/2b E. Krämer, “Steigerungsprinzip”, Offsetdruck 1926 (9,0 x 16,0 cm)

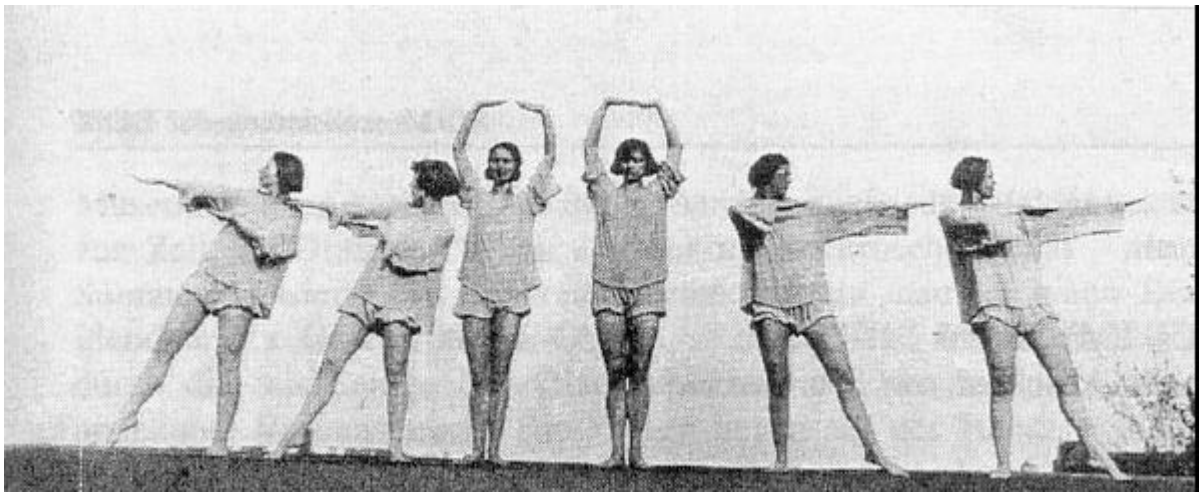
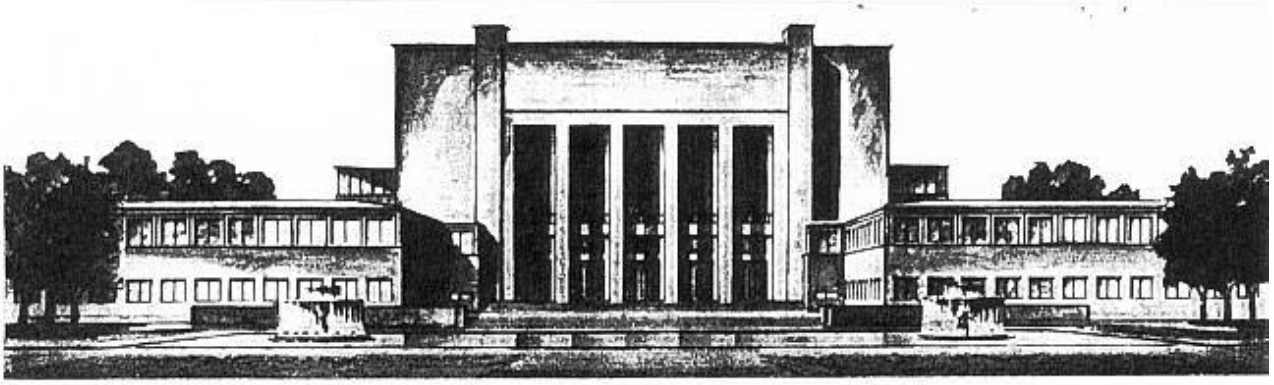
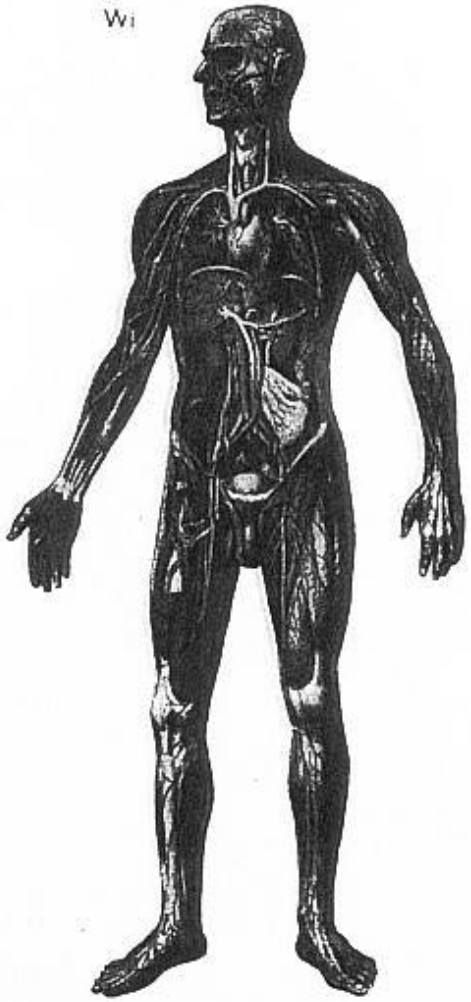


Abb. IV/2c Gymnastische Formation “Gleichgewicht, Rhythmus, Proportion”

Abb. IV/3 Hans Poelzig, Körper- und Gebäudestudien, Skizzenbuch 1910



DER MENSCH



VOM WERDEN, WESEN UND WIRKEN DES MENSCHLICHEN ORGANISMUS

HERAUSGEGEBEN VOM

DEUTSCHEN HYGIENE MUSEUM

SCHRIFTLEITER

DR. MED. MARTIN VOGEL

WISSENSCHAFTLICHER DIREKTOR

VERLAG JOHANN AMBROSIUS BARTH · LEIPZIG

Abb. IV/4 Werbeprospekt für „Der Mensch“, Deckblatt (1930)

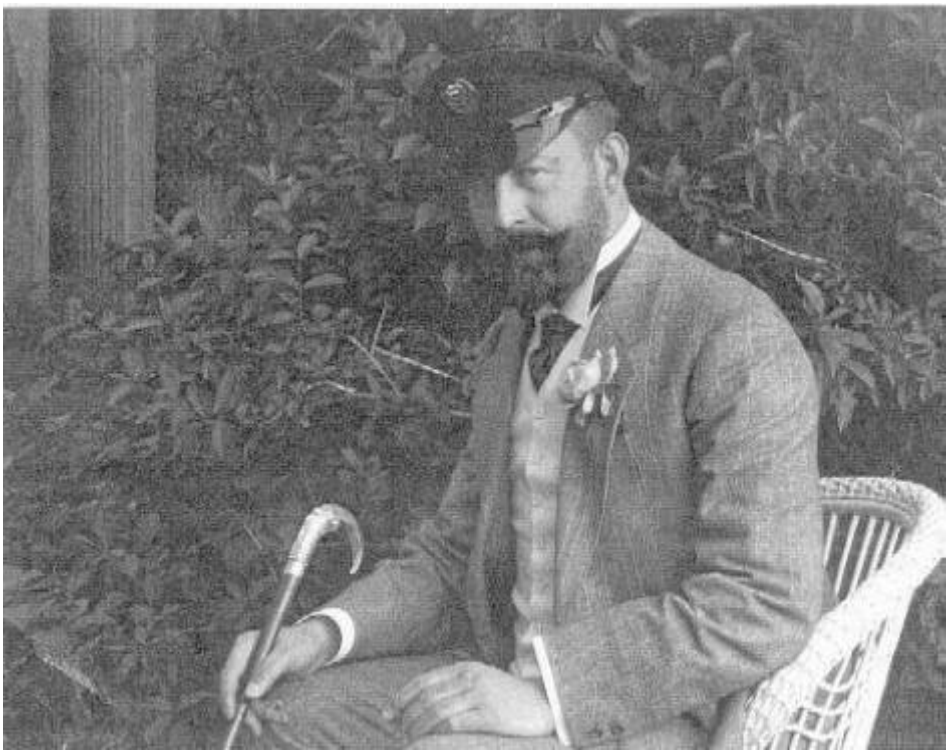


Abb. IV/5 Hugo Erfurt, Porträtfoto Karl August Lingner (1911)

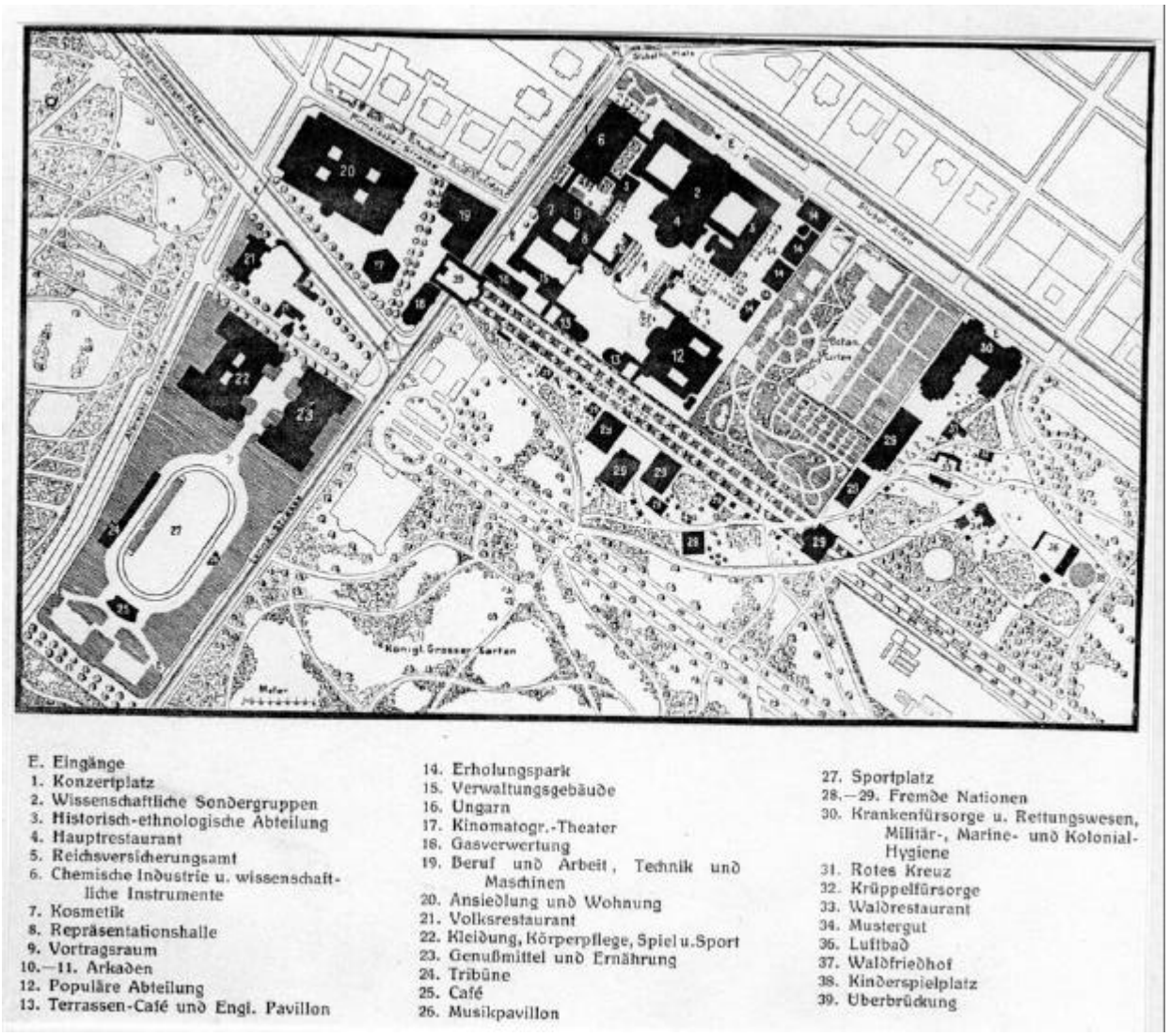


Abb. IV/6 Internationale Hygiene-Ausstellung 1911, Übersichtsplan

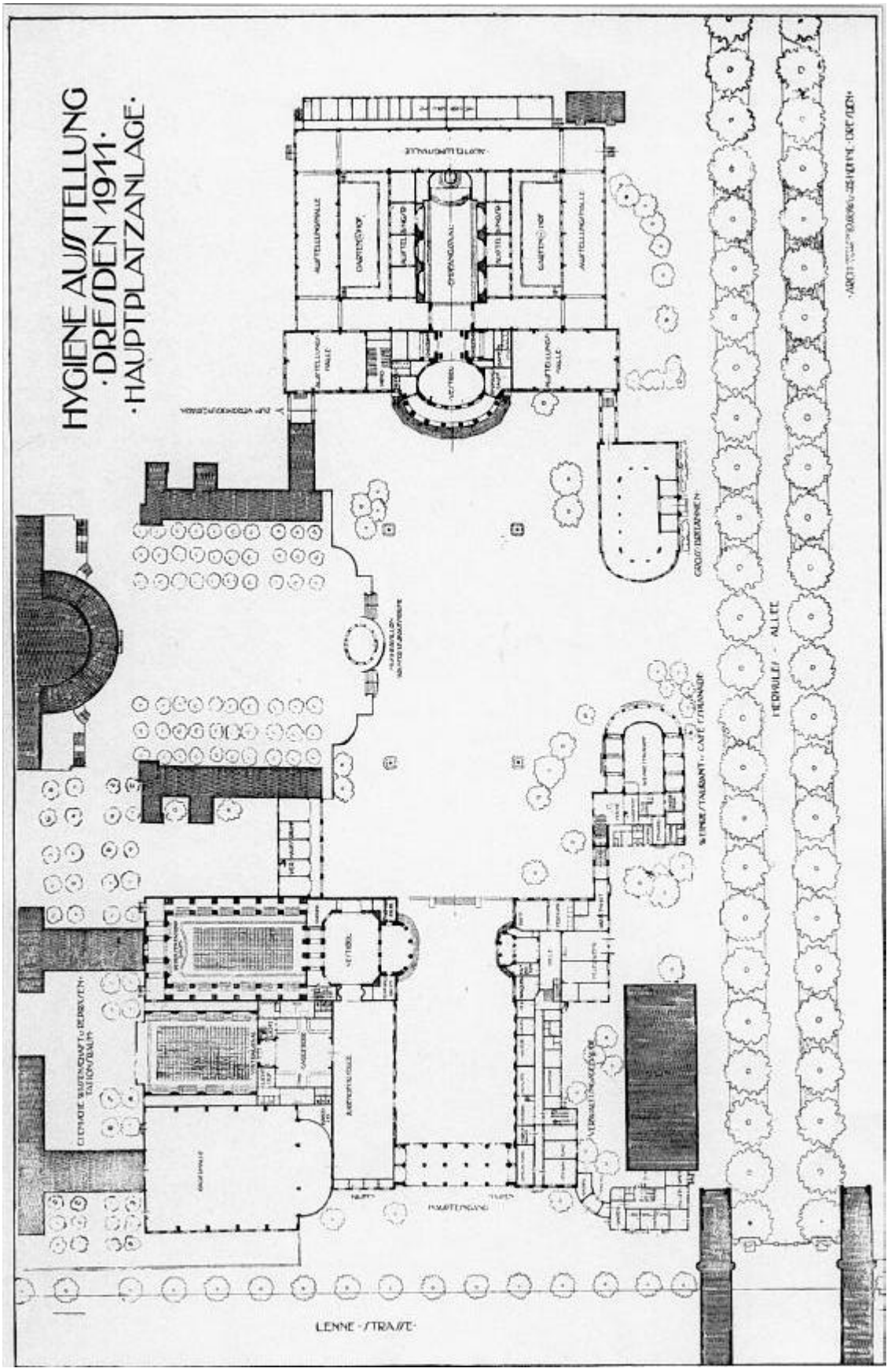


Abb. IV/7 Internationale Hygiene-Ausstellung 1911, Hauptplatzanlage
Architektur Lossow & Kühne, Dresden

Abb. IV/8 Internationale Hygiene-Ausstellung 1911, Halle „Der Mensch“
Architektur Lossow & Kühne

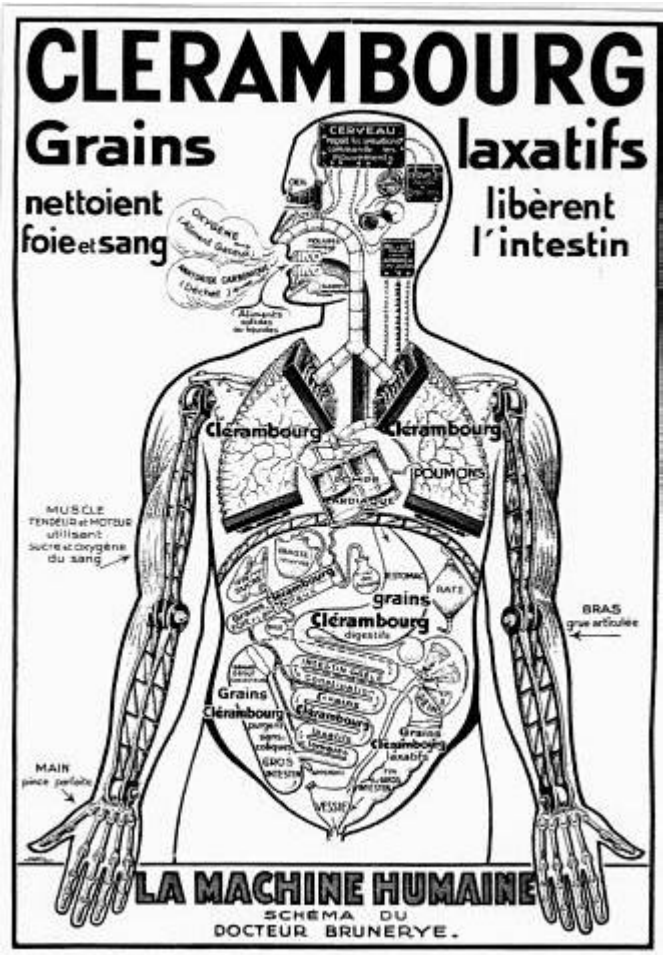


Abb. IV/9 La Machine Humaine

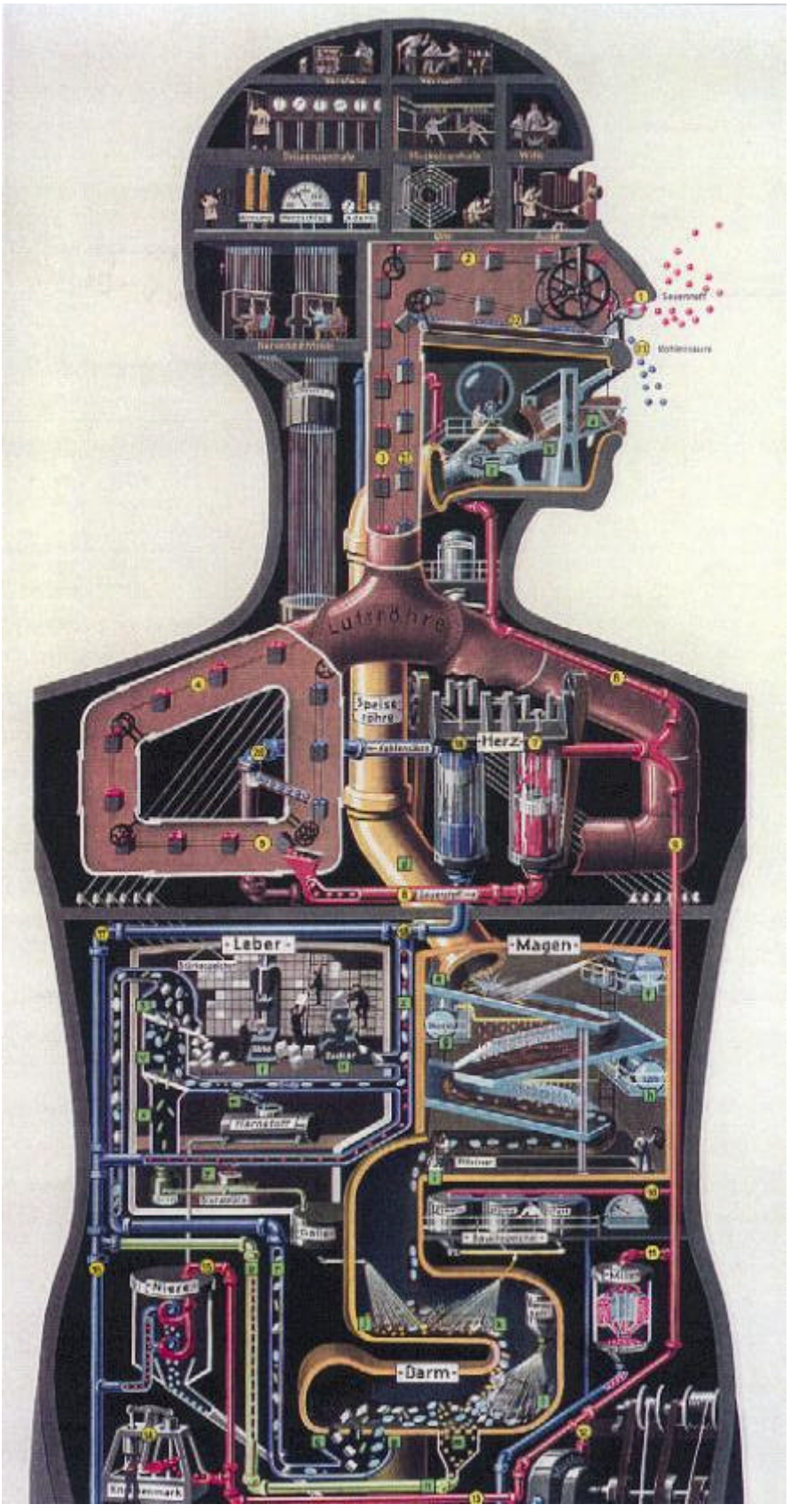


Abb. IV/10 „Der Mensch als Industriepalast“

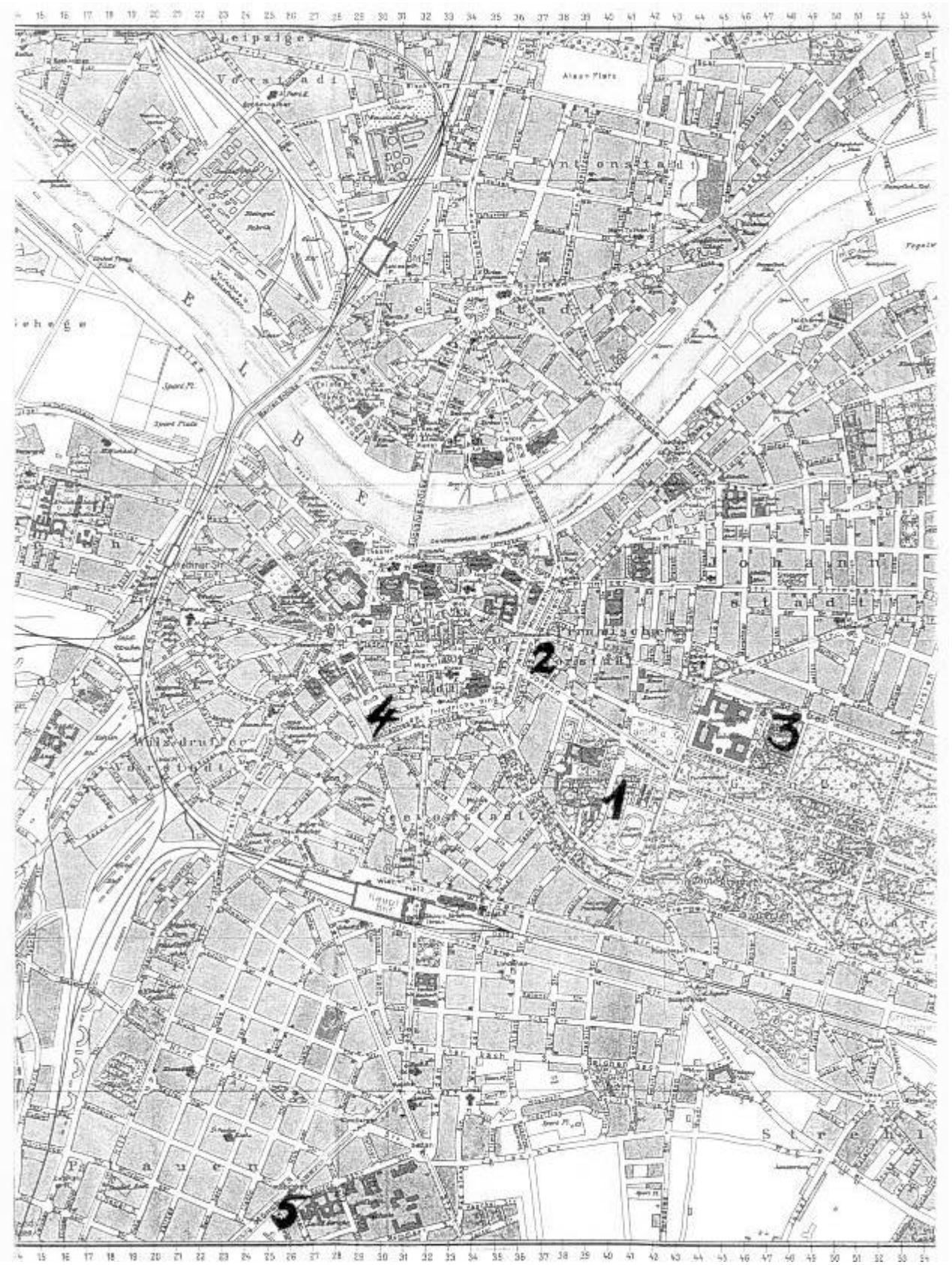


Abb. IV/11 Grieben-Stadtplan von Dresden (Ausschnitt), 1931
1. Güntzwiesen; 2. Johann-Georgen-Allee/Pirnaischer Platz; 3. Botanischer Garten;
4. Koch-Hessesches Grundstück; 5. Grundstück am Münchner Platz

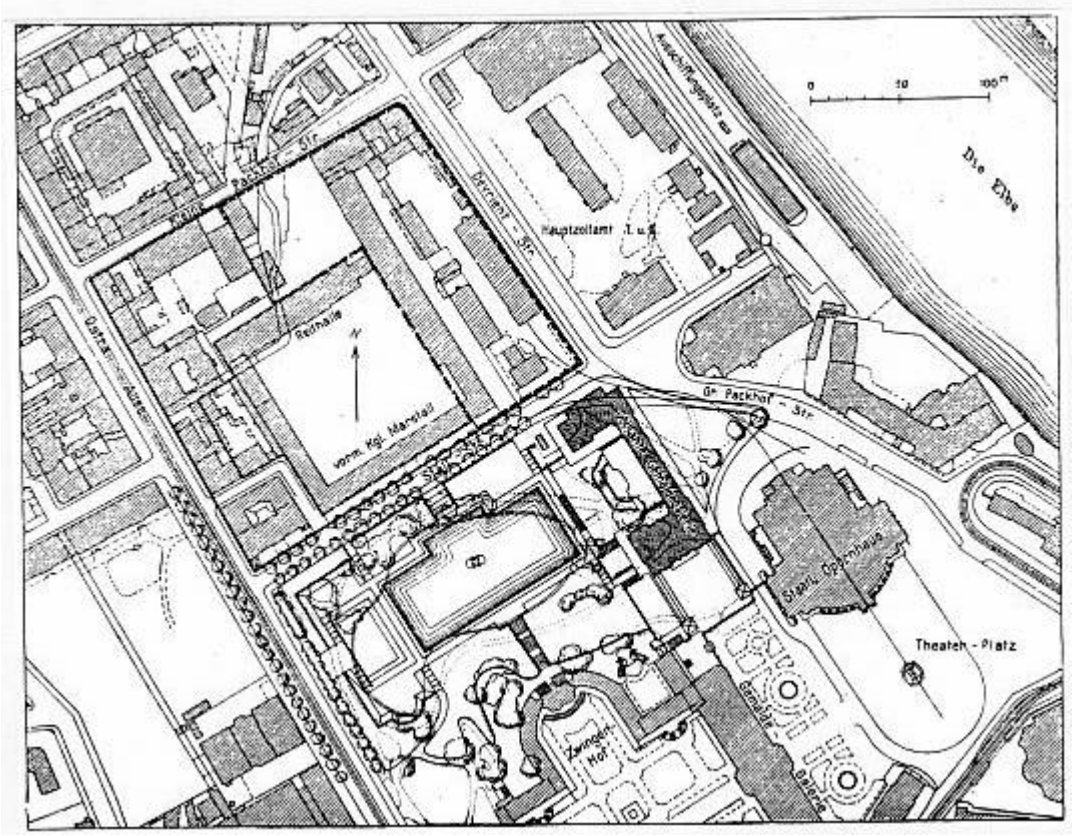


Abb. IV/12 Lageplan Marstall-Gelände mit Umgebung (1920)

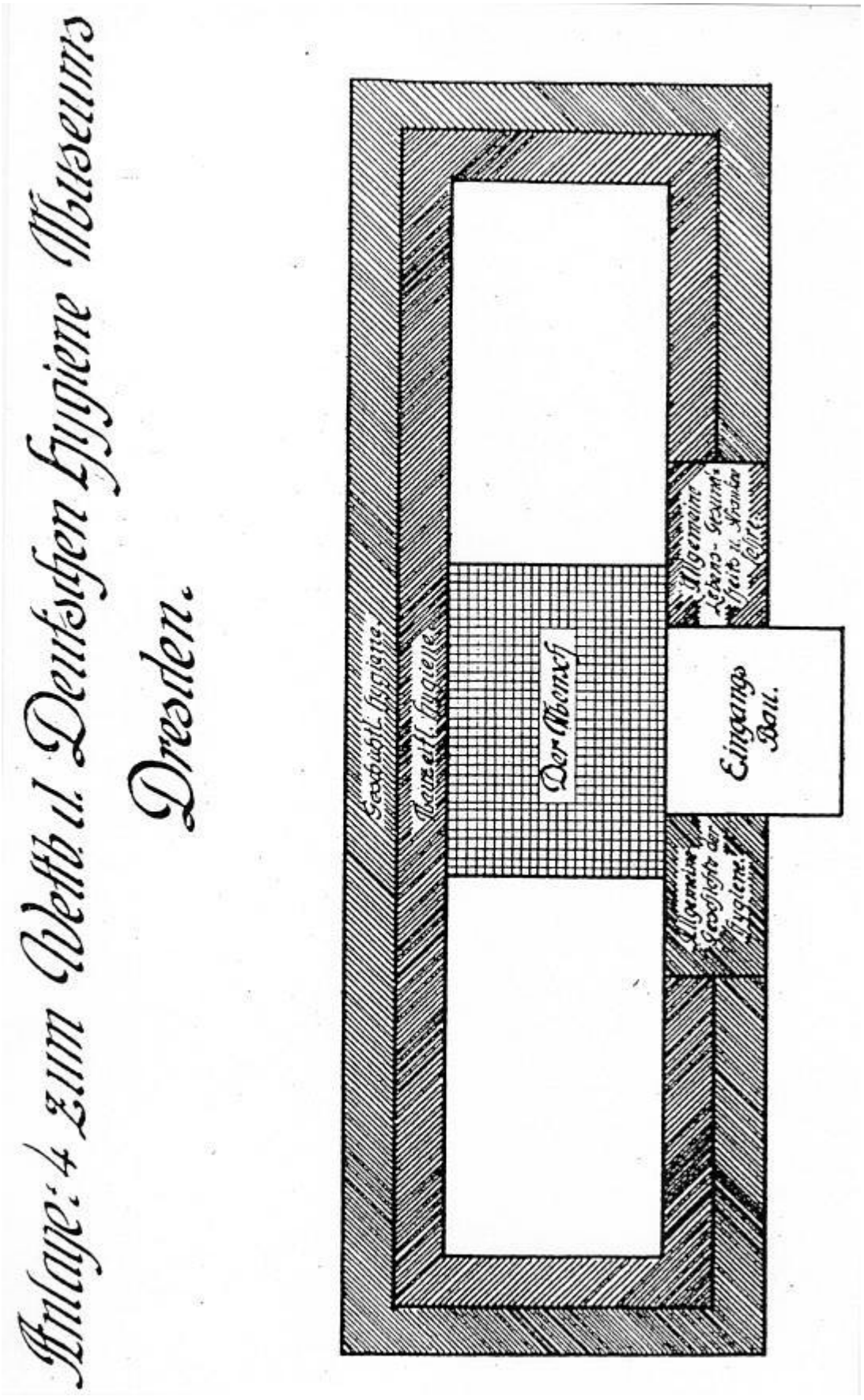


Abb. IV/13 Ideenwettbewerb, Vorschlag für die Anordnung der Schauräume (1919)

Abb. III/1 Wilhelm Kreis, Porträtfoto um 1930

Abb. III/2 Hugo Erfurt, Porträtfoto Wilhelm Kreis (um 1930)

Abb. III/3 Conrad Felixmüller, Porträt Wilhelm Kreis, Holzschnitt 1928

Abb. III/4 Otto Dix, Großstadt-Triptychon (1927/28)

Abb. III/5 Otto Dix, Der Bau des Hygiene-Museums
Karton zum Wandbild für die Museumsgaststätte, Kunsthalle Hamburg

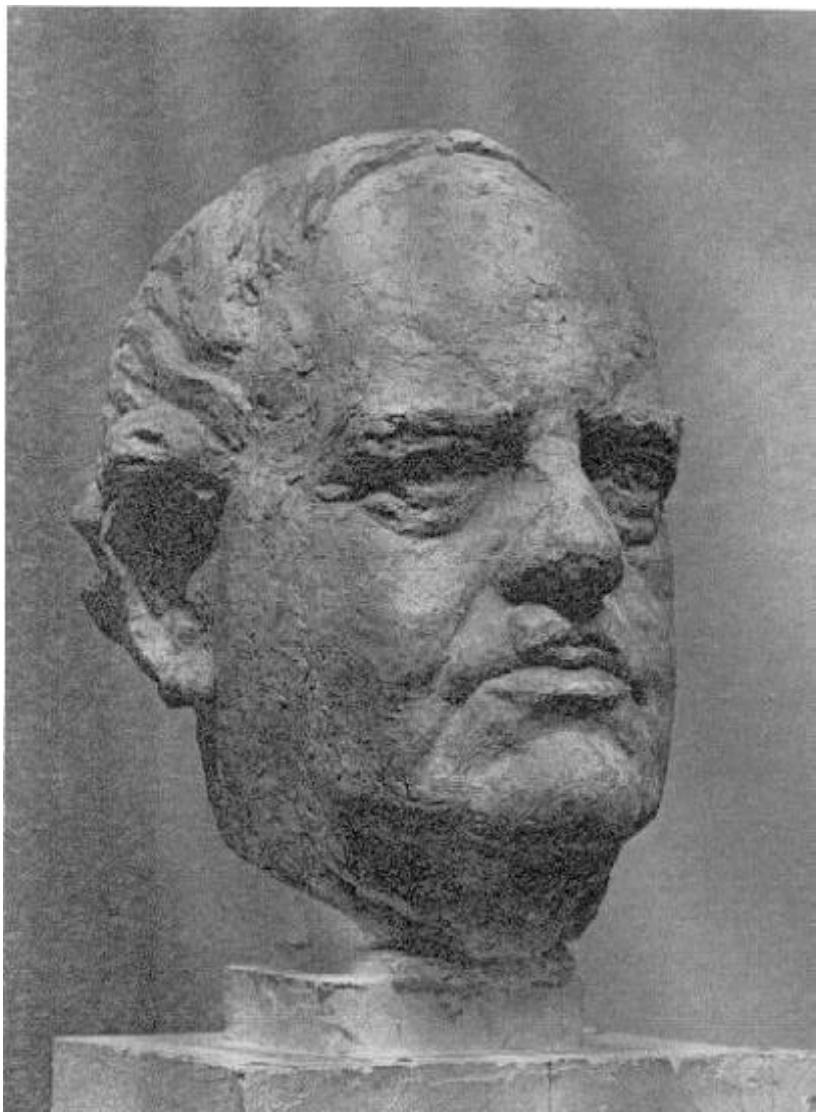


Abb. III/6 Karl Albiker, Wilhelm Kreis Porträtbüste (Gipsfassung)

Abb. III/7 Edmund Möller, Wilhelm Kreis Porträtbüste (Gips)

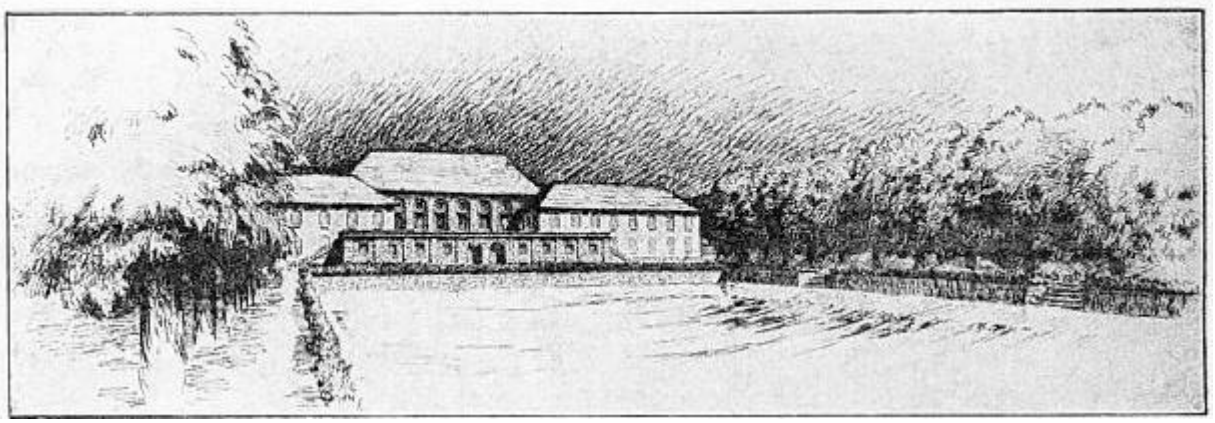


Abb. IV/21a Entwurf “Leviathan” von Regierungsbaumeister Hertwig, Aschaffenburg (5. Preis) Schauseite

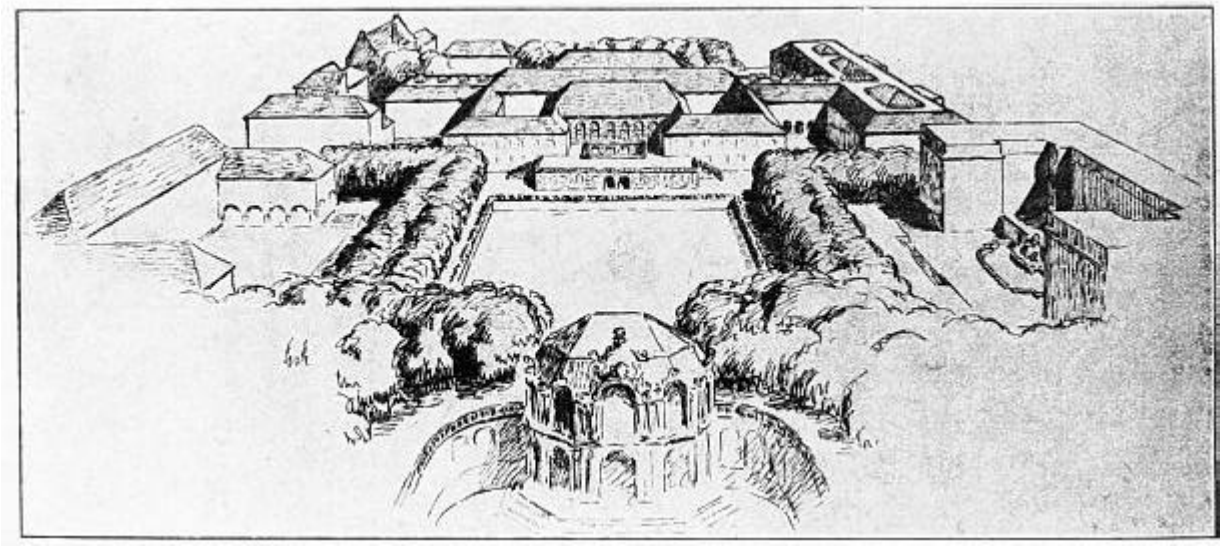


Abb. IV/21b Entwurf „Leviathan“ von Regierungsbaumeister Hertwig, Aschaffenburg (5. Preis), Vogelperspektive mit Wallpavillon

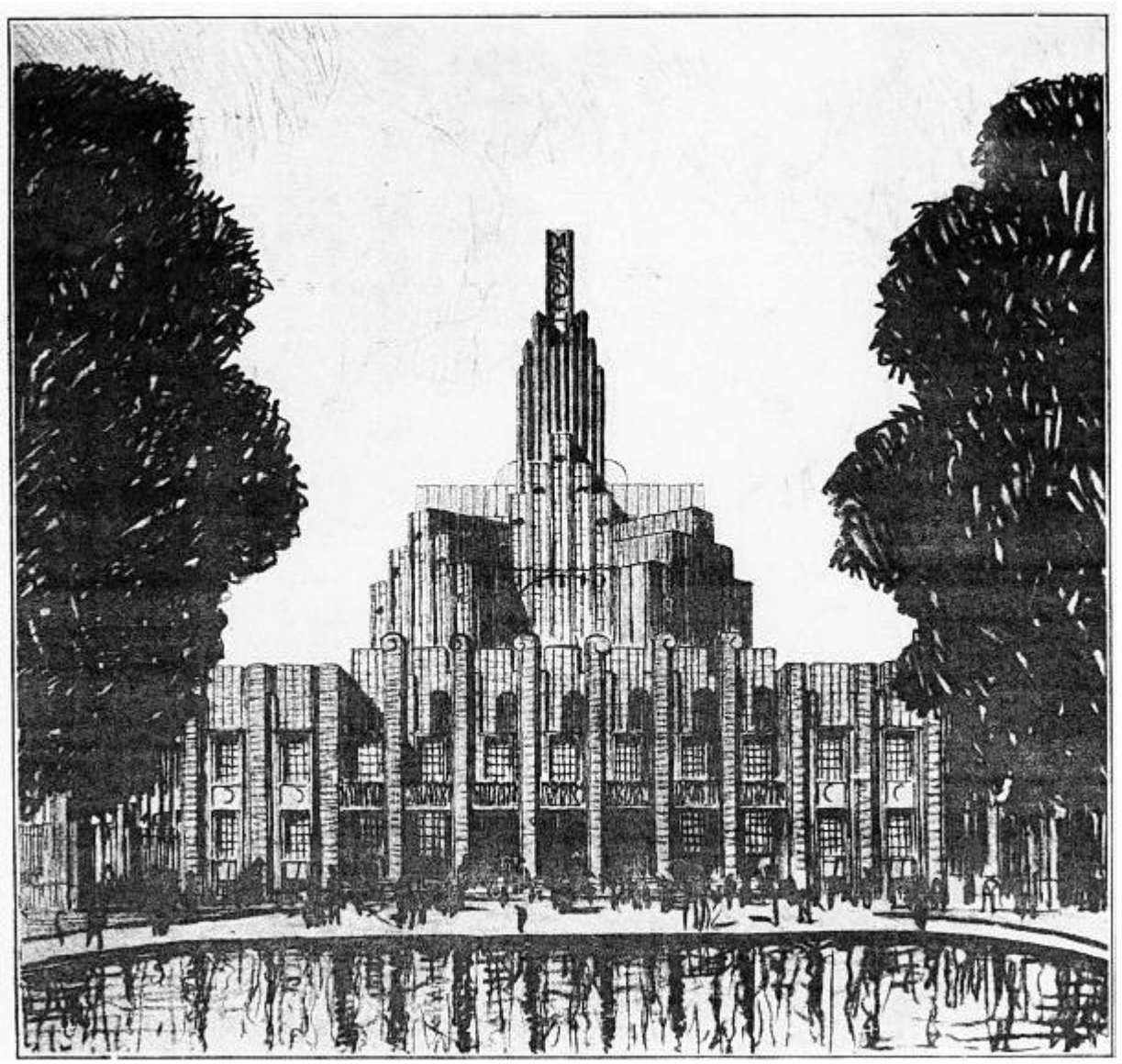


Abb. IV/31a Entwurf “Habet den Mut zum lebendigen verinnerlichten Gesamtmuseum mit der Krone Mensch” Von Carl Krayl, Tuttlingen

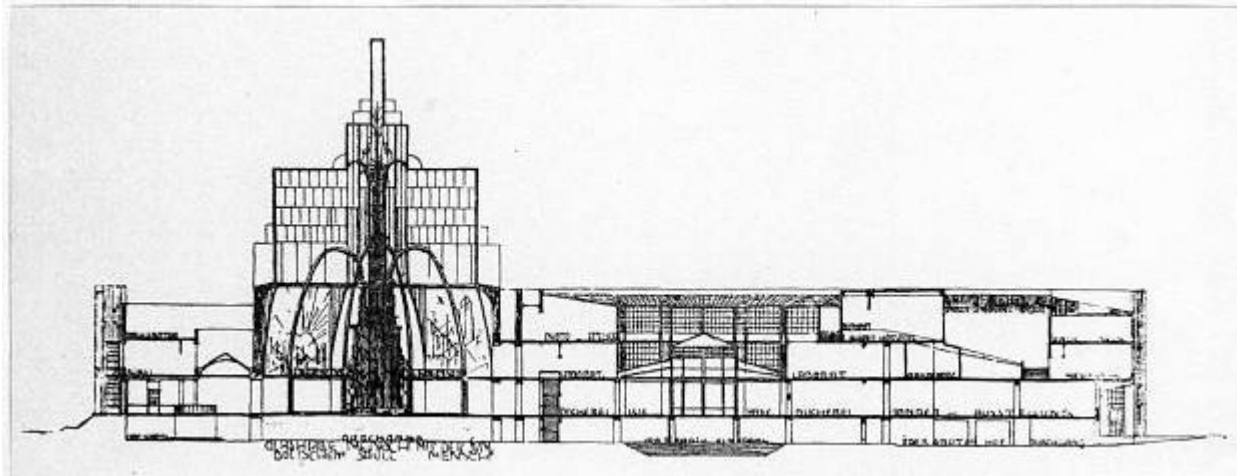


Abb. IV/31b Entwurf „Habet den Mut zum lebendigen verinnerlichten Gesamtmuseum mit der Krone Mensch“ Von Carl Krayl, Tuttlingen, Schnitt

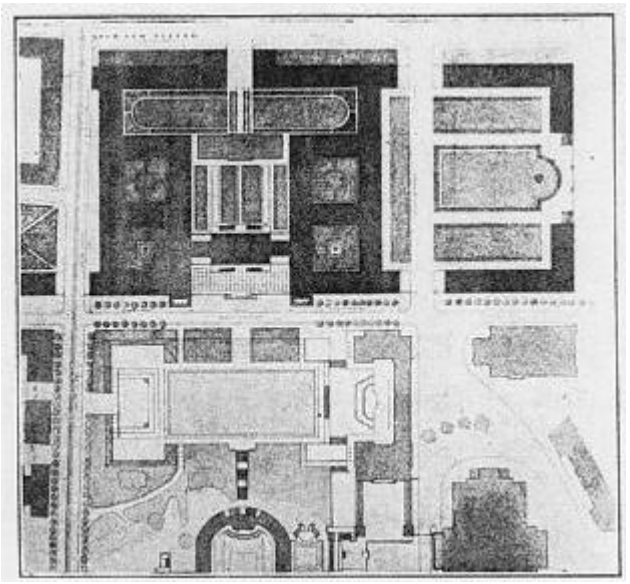


Abb. IV/40a Entwurf Hans Richter, Dresden
Lageplan

Abb. IV/40b Entwurf Hans Richter, Dresden, Ansicht Schauseite

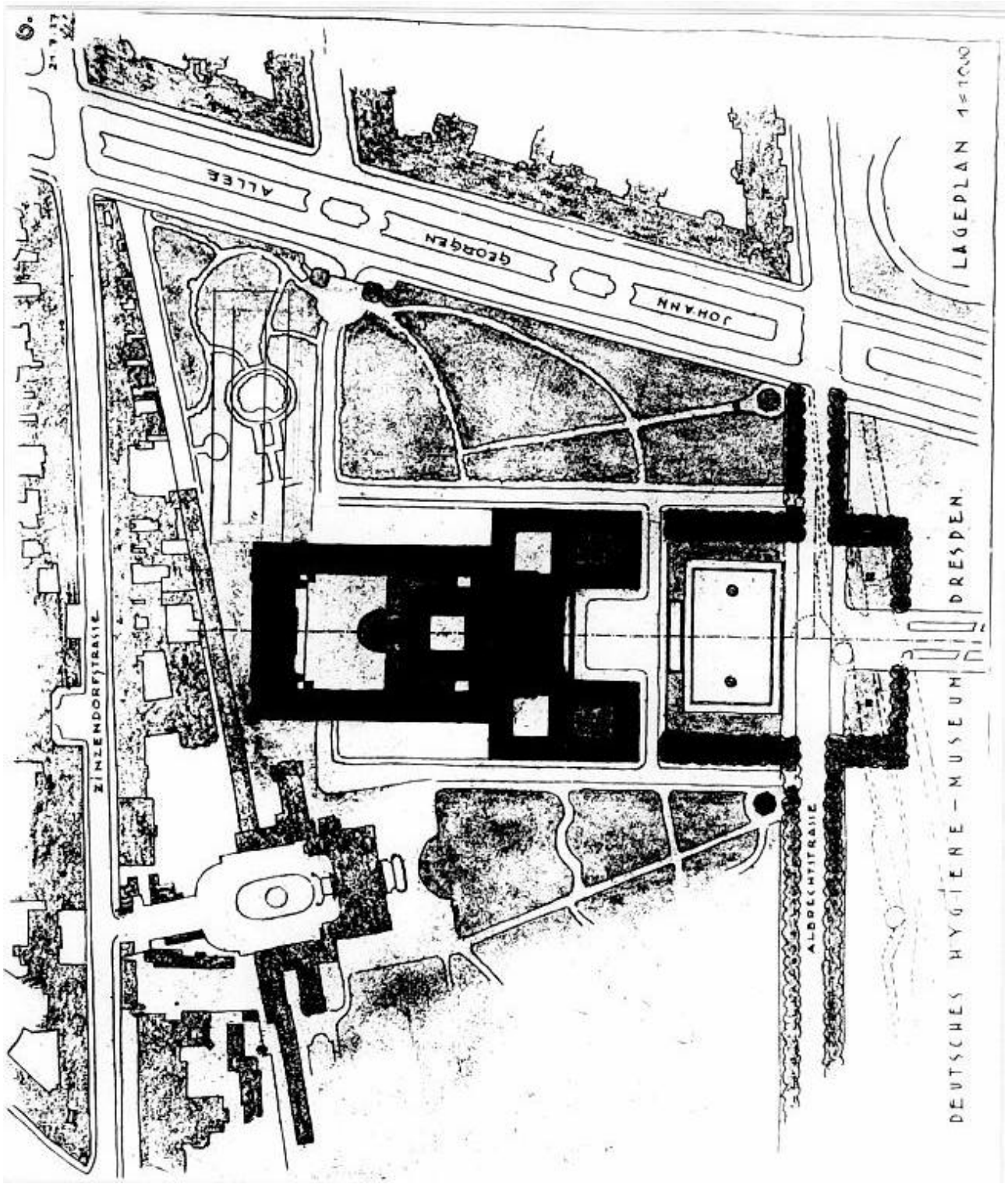


Abb. V/1 Deutsches Hygiene-Museum, Lageplan M 1:1000, datiert 21.7.27

Abb. V/16 Eingangstür aus Aluminium, Originalgetreue Reproduktion (Foto 1990er Jahre)

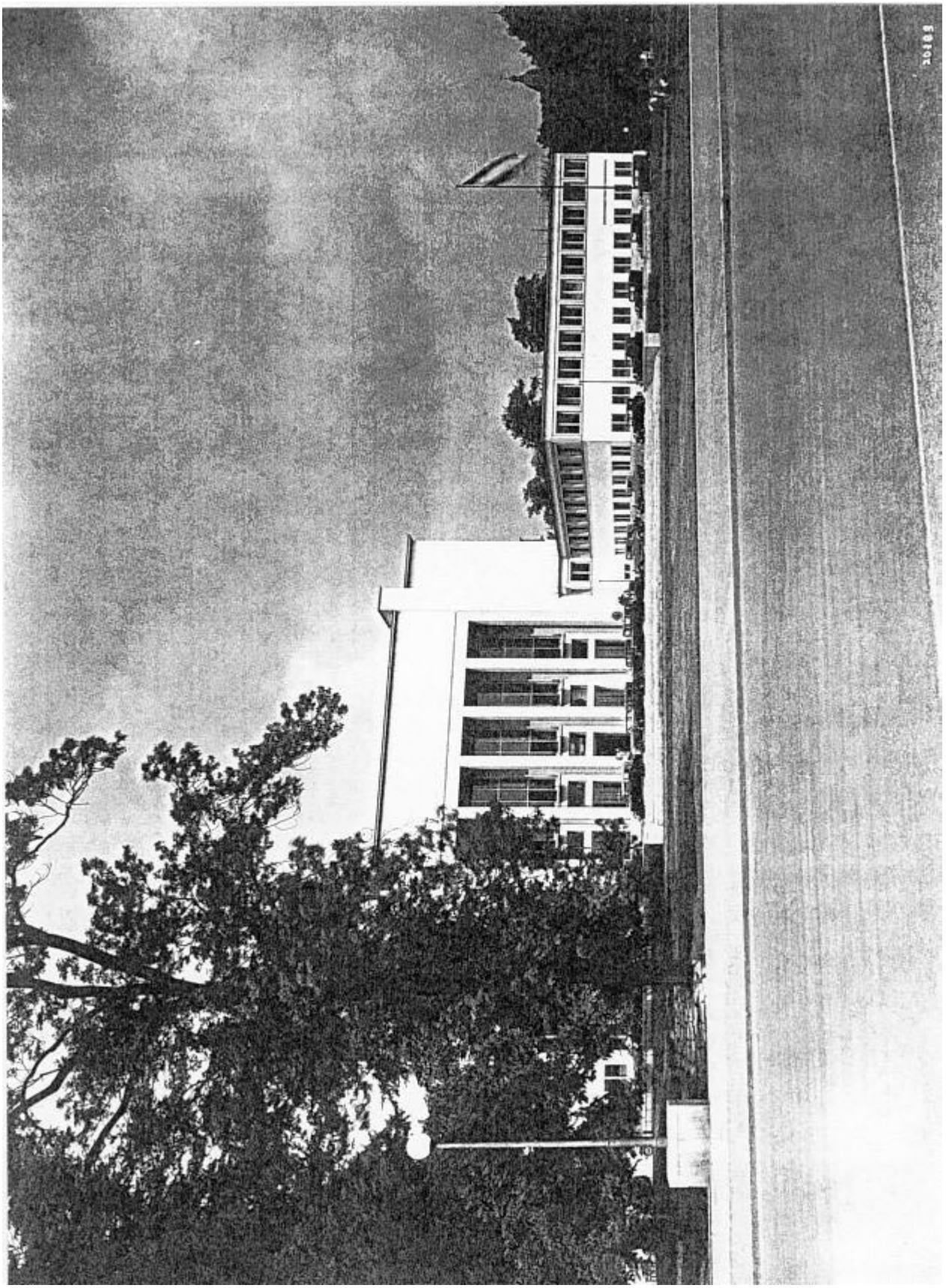


Abb. V/31 Nördlicher (rechter) Kopfbau

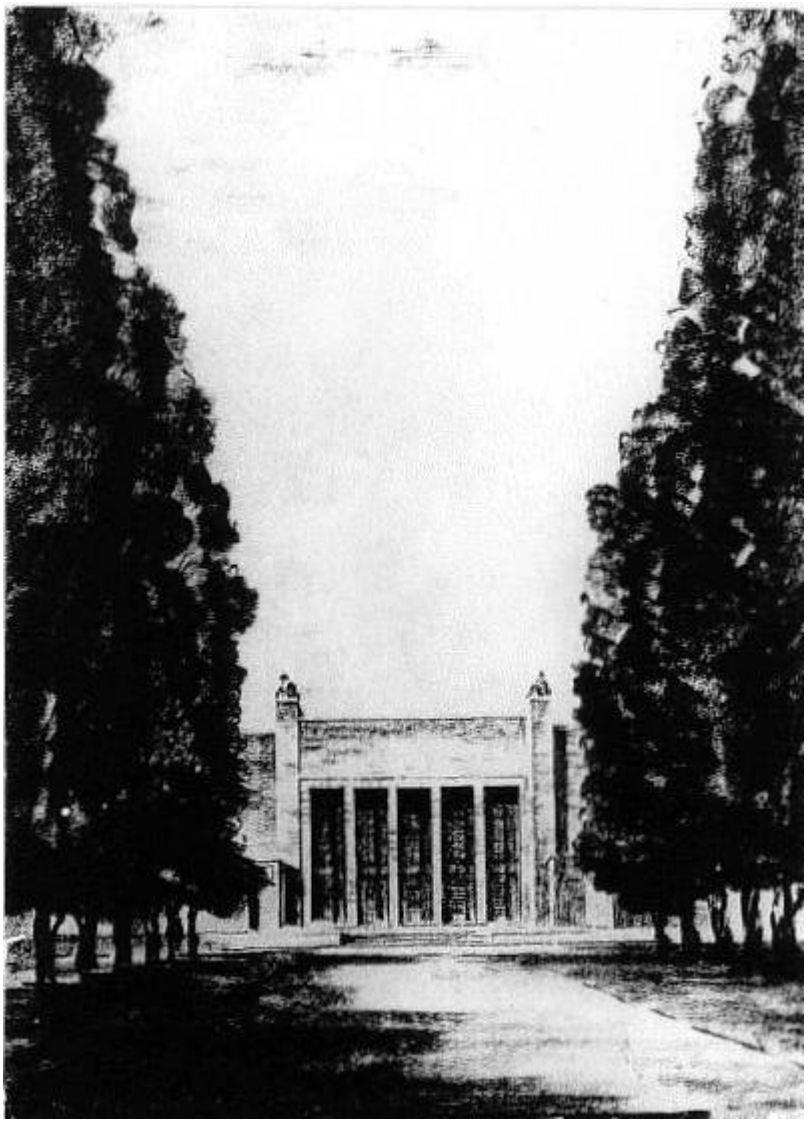


Abb. V/47 **Kohlezeichnung A**
Parkachse mit Ansicht Portikus

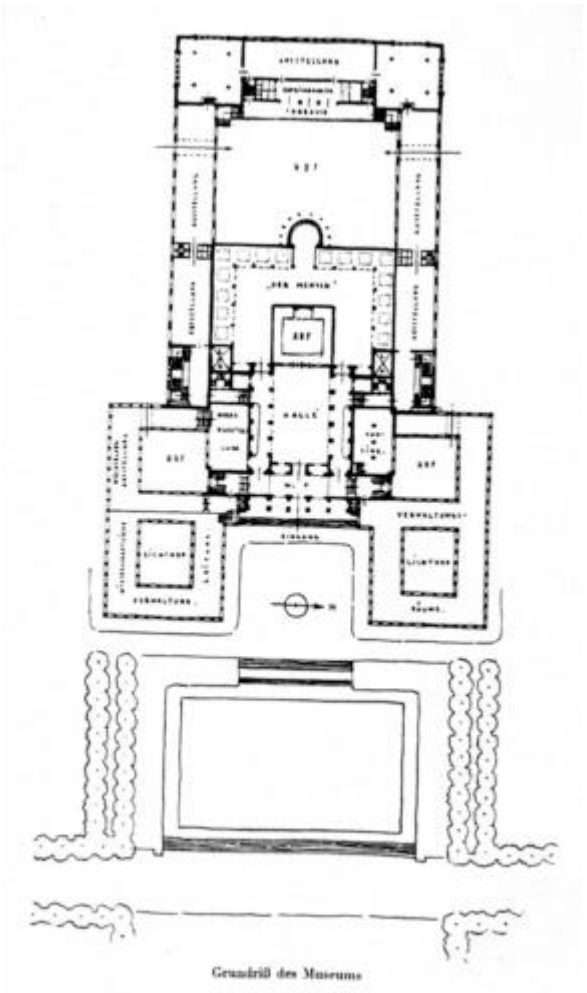


Abb. VI/1 **Grundriss G1**
1. O.G. Kopfbauten

Abb. VI/31 Direktorenzimmer (Foto 1960)

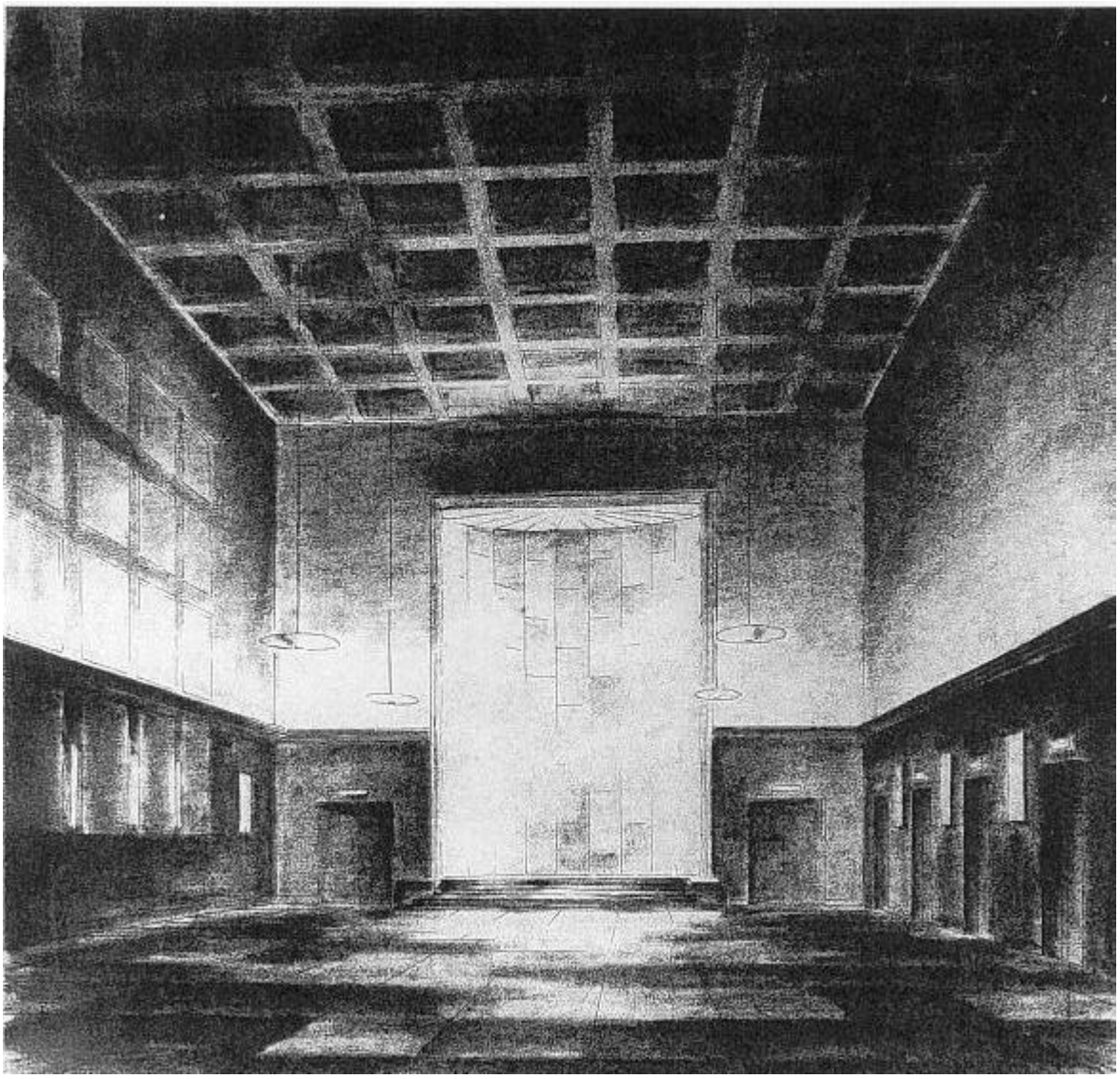


Abb. VI/61 Entwurfszeichnung Großer Saal (**ESG1**)

Abb. VI/76 Gottlieb Michael

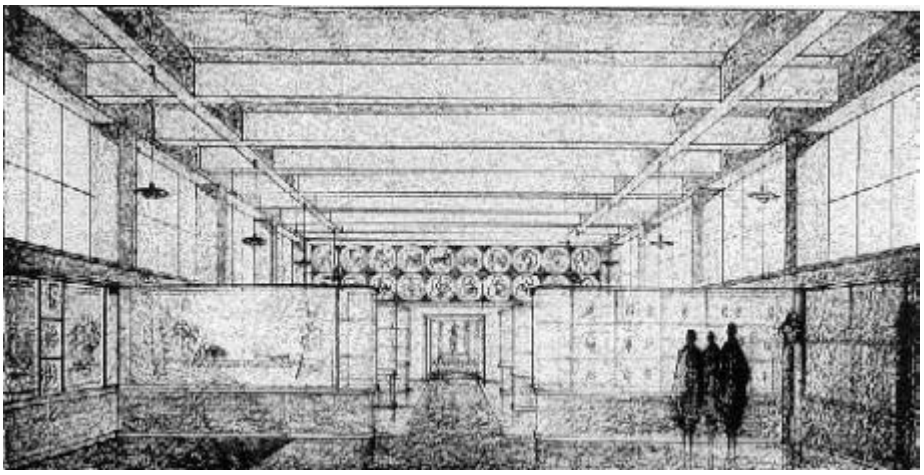


Abb. VI/103 Entwurfszeichnung Gruppe „Menschenkunde“

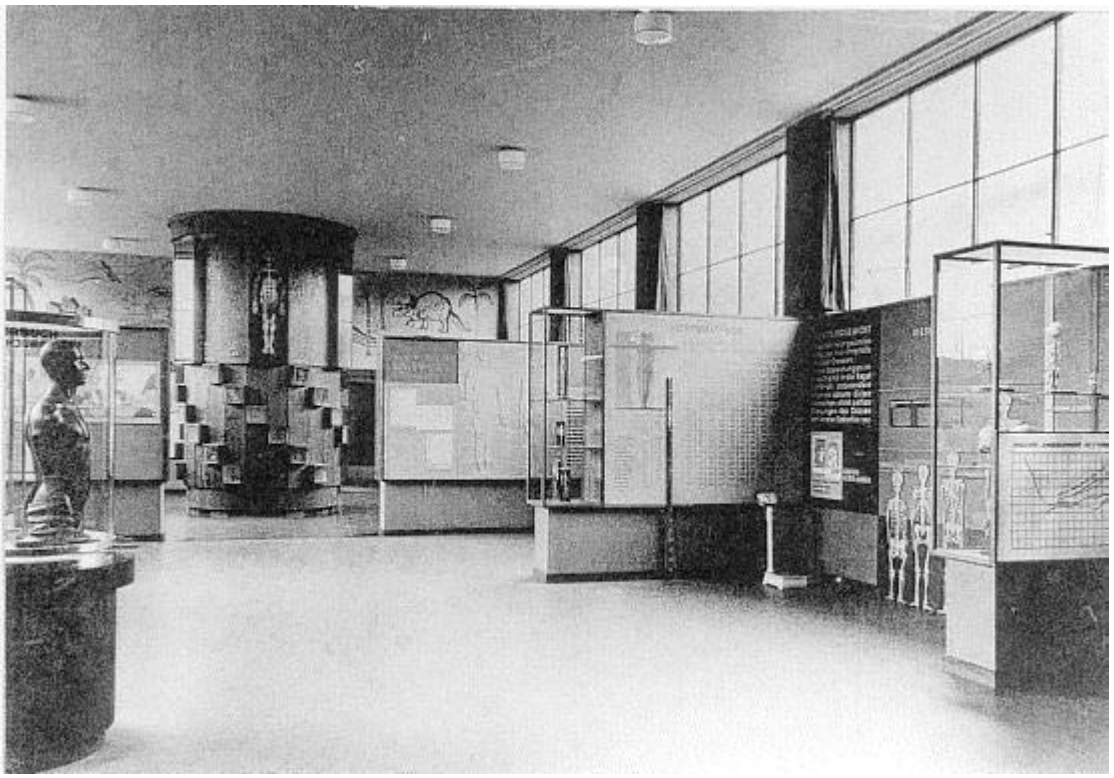


Abb. VI/104 Schauraum 2: Menschenkunde

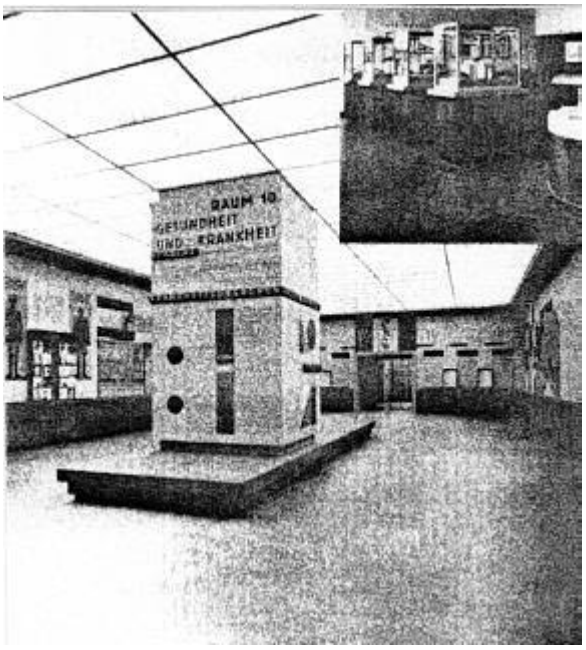


Abb. VI/135 Schauraum 10: Gesundheit und Krankheit

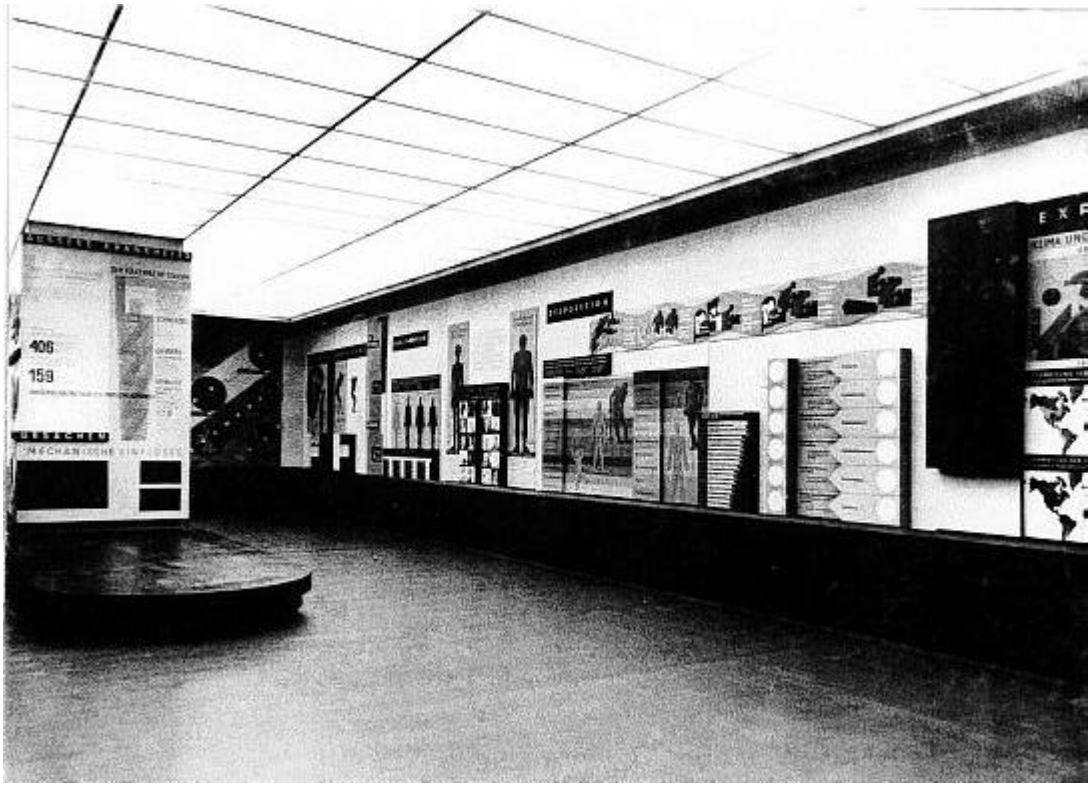


Abb. VI/136 Schauraum 10: Gesundheit und Krankheit

Abb. VI/158 Schauraum 17: Vorgeschichtliche Zeit

Abb. VI/159 Schauraum 17: Vorgeschichtliche Zeit

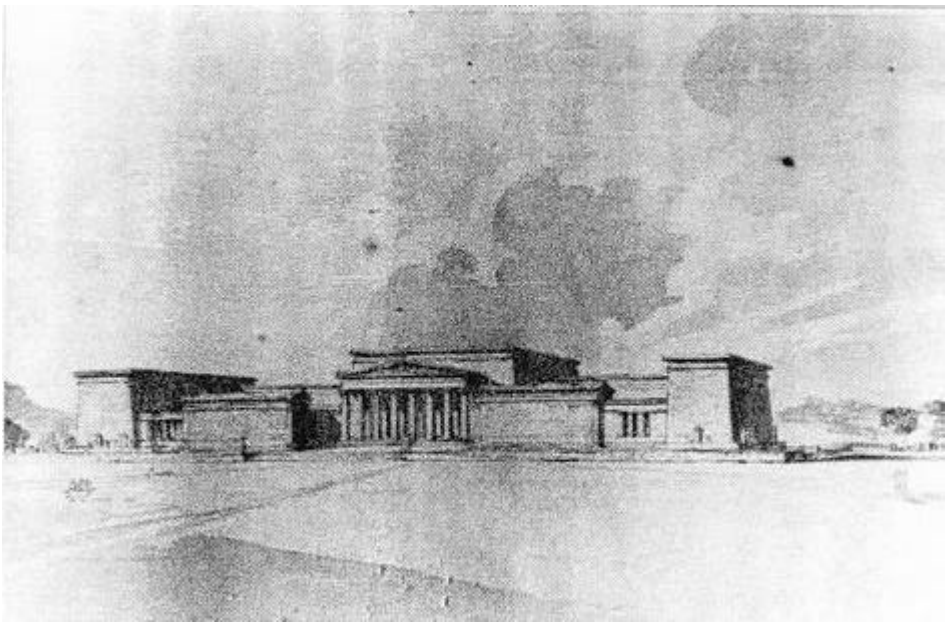


Abb. VIII/1 Carl Haller von Hallerstein, Glyptothek München
Vorzeichnung zum endgültigen Entwurf (1814/15)

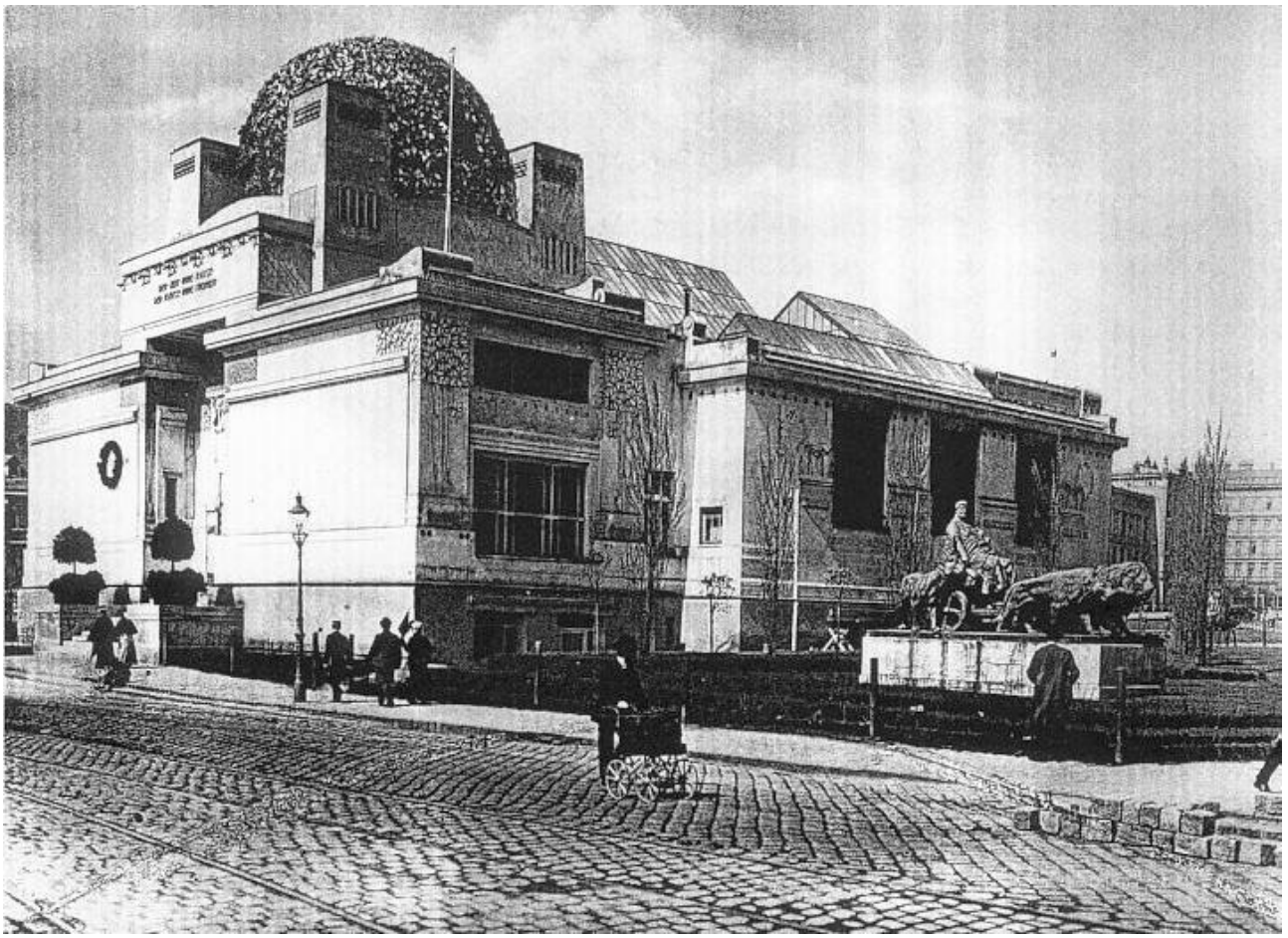


Abb. VIII/2 Joseph Maria Olbrich, Sezessionsgebäude in Wien (1897/98)

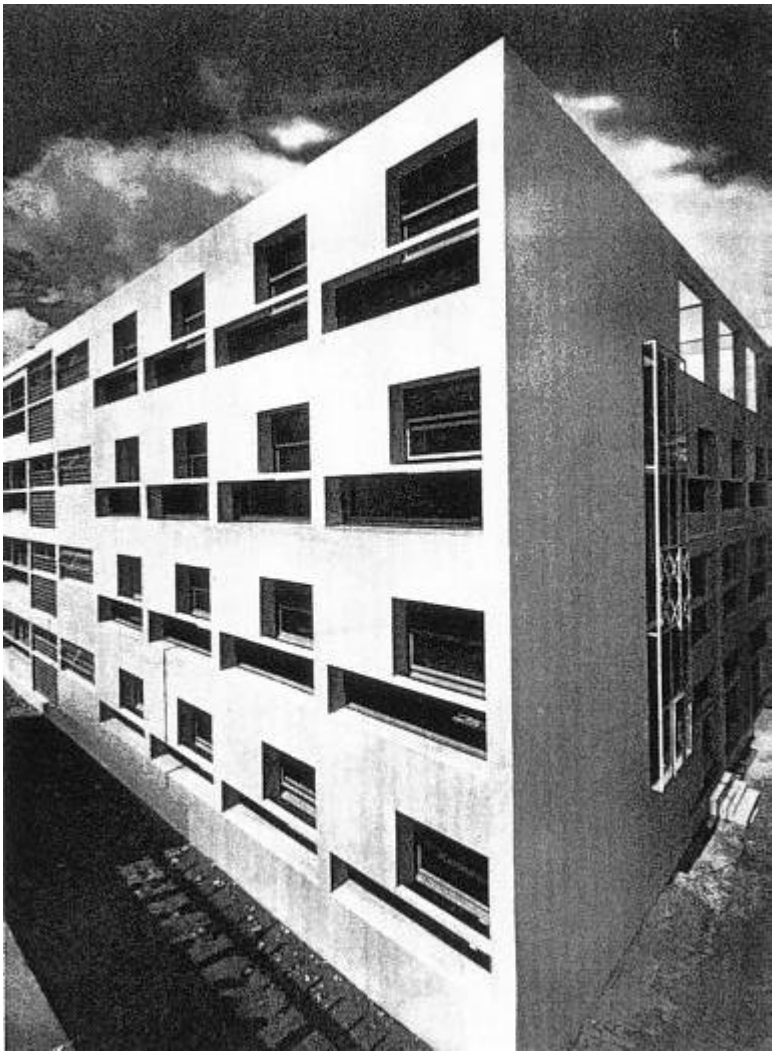


Abb. VIII/33 Guiseppe Terragni, Casa del Fascio in Como (1932-36)

Abb. VIII/34 Armin Meili, Kunst- und Kongresshaus in Luzern (1931-33)
Ansicht von Nord/West (Aufnahme 1935)

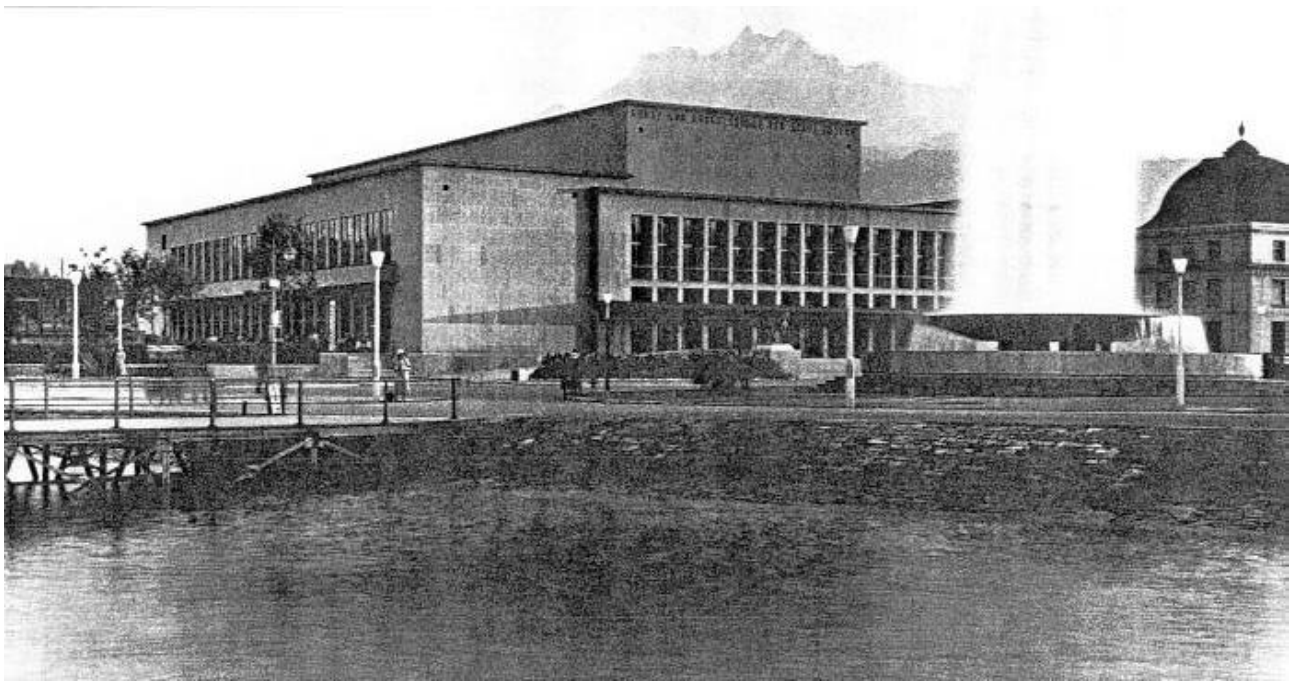


Abb. VIII/35 Armin Meili, Kunst- und Kongresshaus in Luzern (1931-33)
Ansicht von Nord/Ost (Aufnahme 1935)

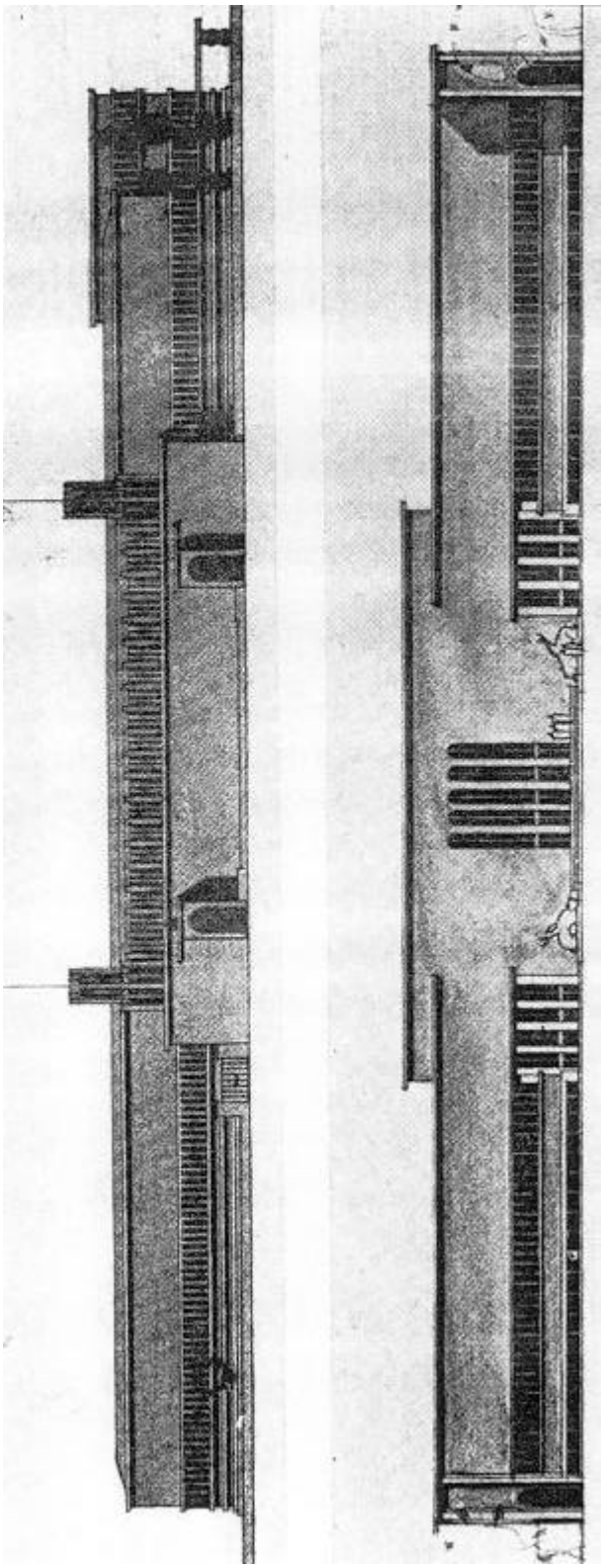


Abb. VIII/36 Edmund Körner, Museum Folkwang Essen (1928/29)

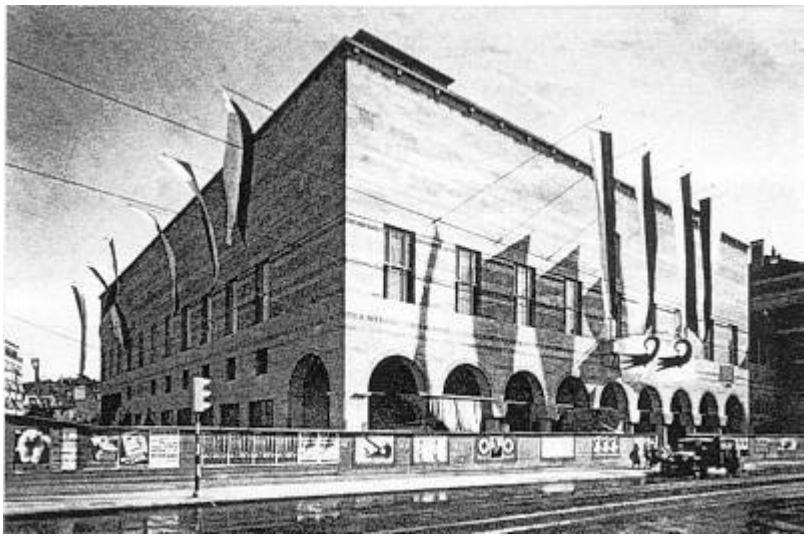


Abb. VIII/37 Kunstmuseum Basel (1906-32)

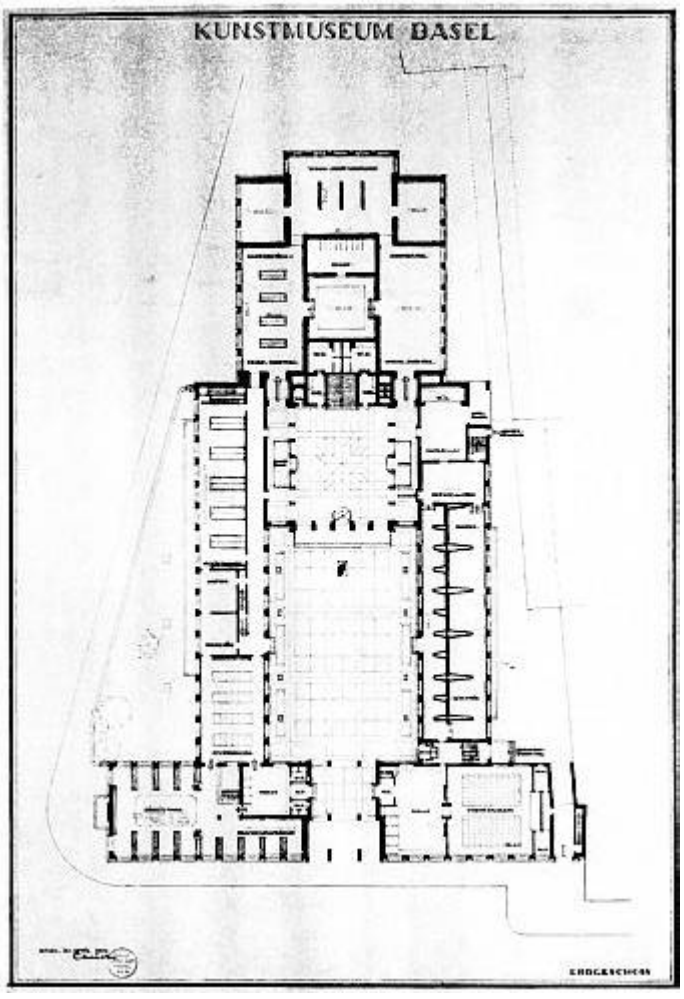


Abb. VIII/38 Christ/Büchi, Museum am St. Albangraben
Grundriss Erdgeschoss (April 1930)

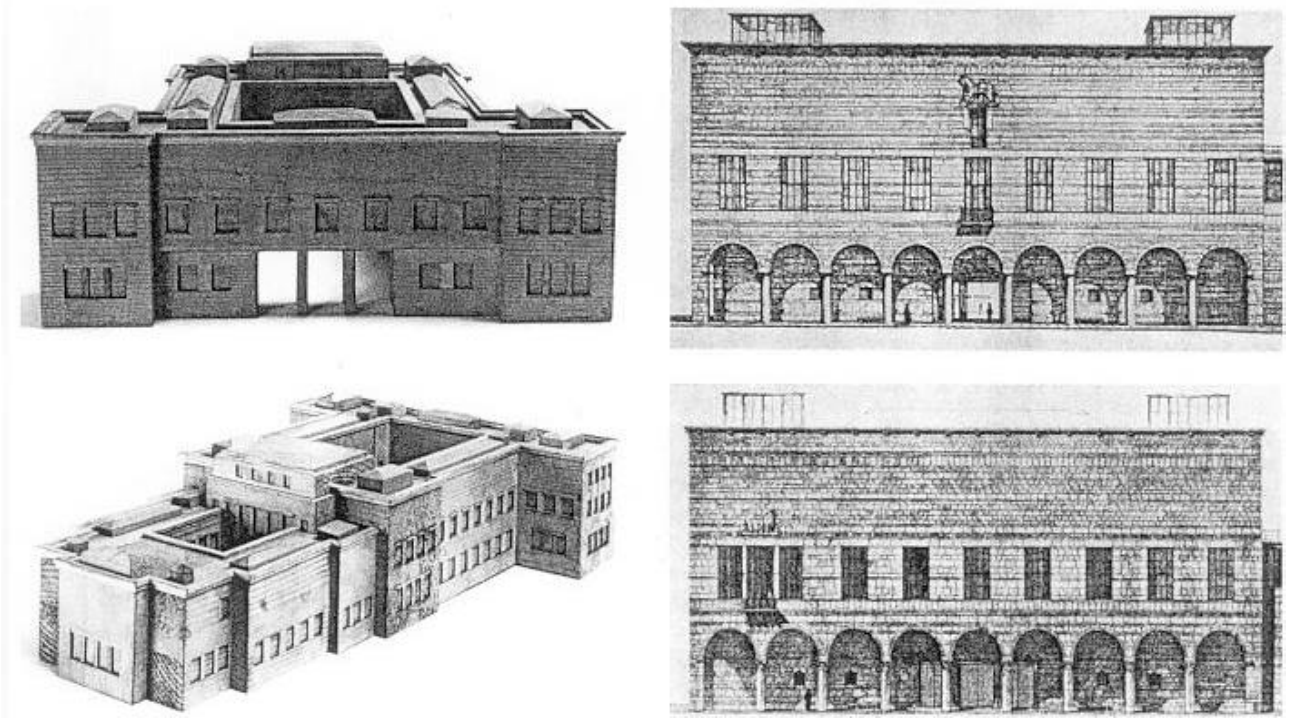


Abb. VIII/39 Rudolf Christ/Paul Büchi/Paul Bonatz, Kunstmuseum Basel (1906-32)
Projekt (Stand 1931)

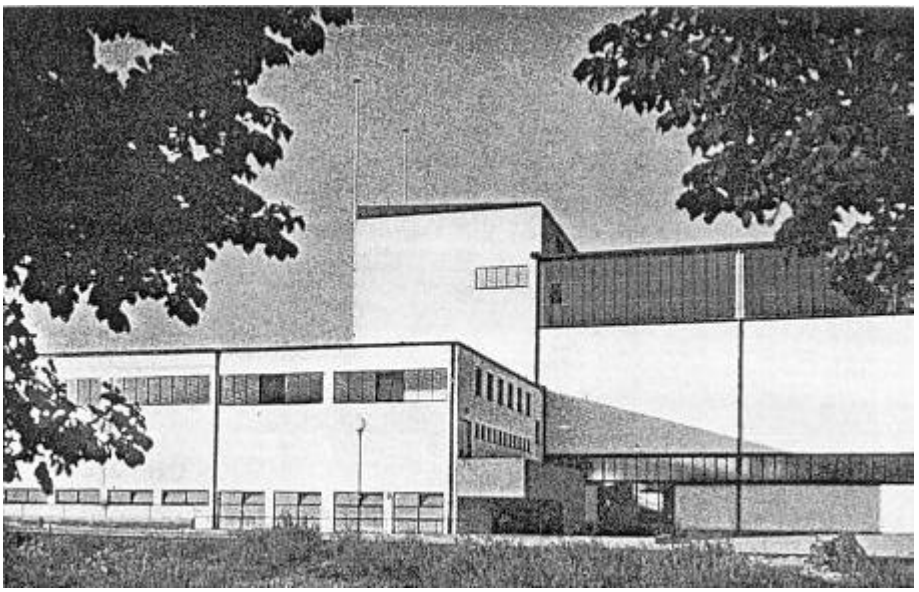


Abb. VIII/40 Zizler/Müller (Hochbauamt Mannheim), Ausstellungsgebäude (1930)

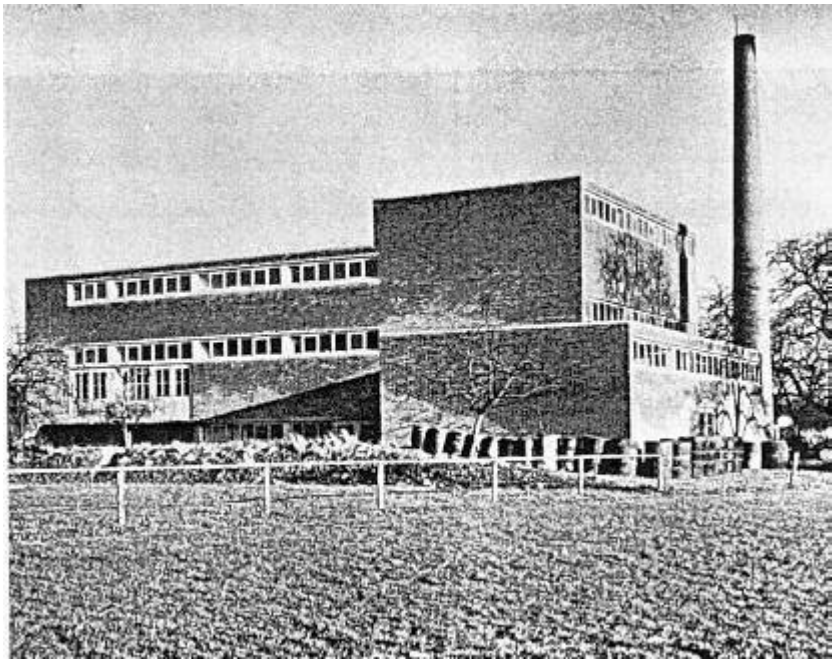


Abb. VIII/41 Kellermüller/Hofmann, Suppenfabrik Kolb in Zürich (1930)

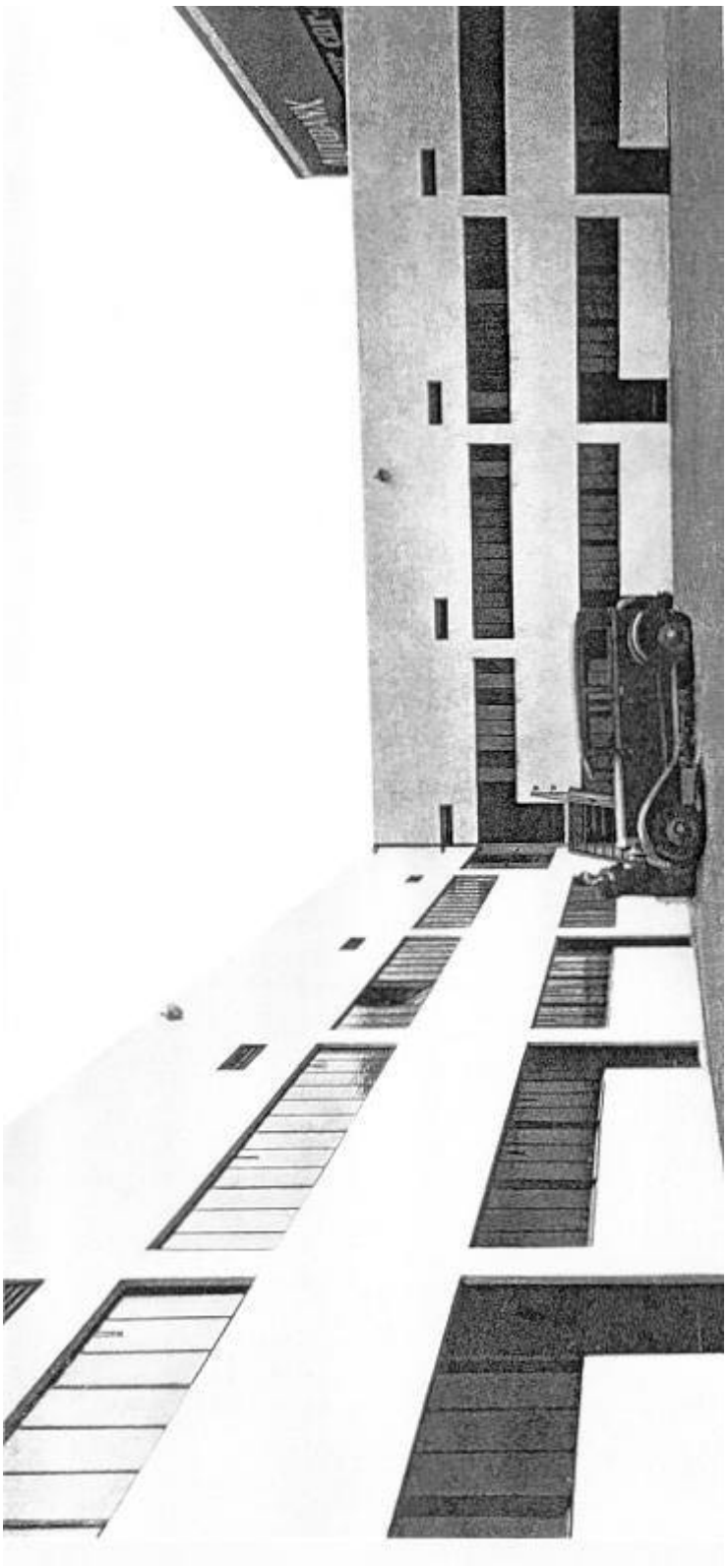


Abb. VIII/42 Richard Neutra, Universal Pictures Building in Los Angeles (1930)

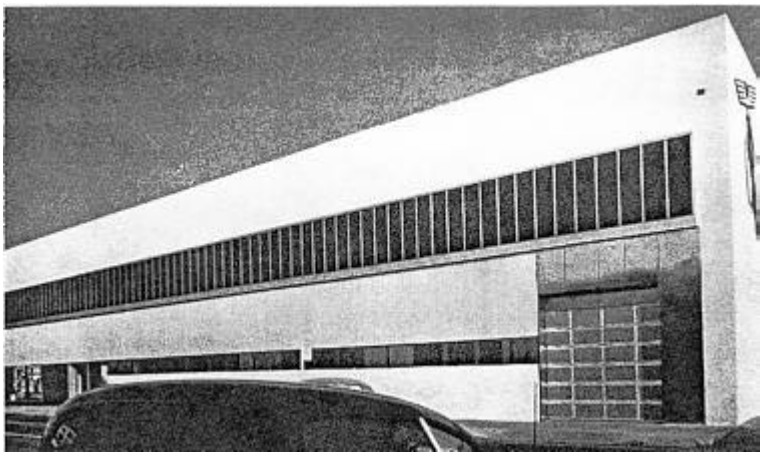


Abb. VIII/43 Richard Neutra, Aloe Health Equipment and Supply-Building in Los Angeles (1948)

Abb. VIII/44 Richard Neutra, Aloe Health Equipment and Supply-Building in Los Angeles (1948)

Abb. VIII/45 Max und Günther Vogeler, Weimarhalle (1932)
(Repro 1997)

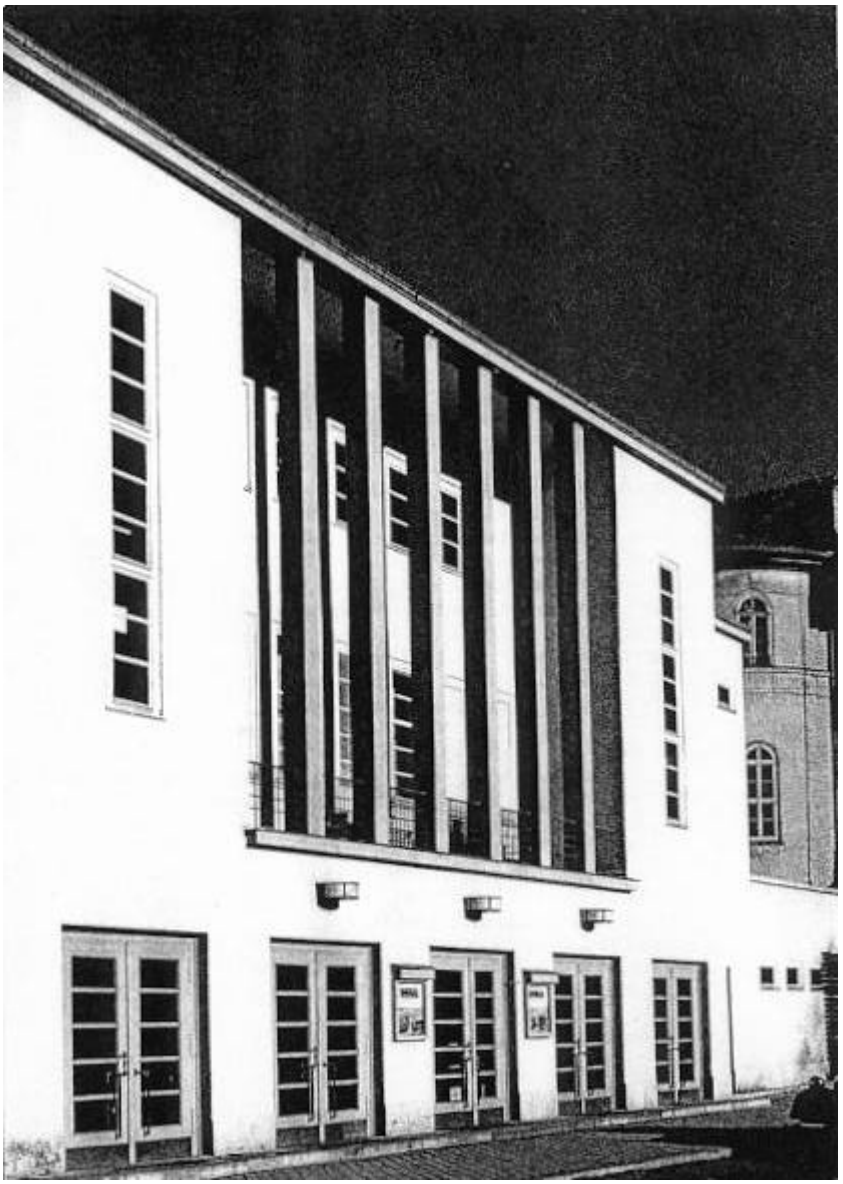


Abb. VIII/46 Max und Günther Vogeler, Weimarhalle Eingangsfront (1932)

Abb. VIII/47 Paul Bonatz/Heinrich Blecken, Institut für Eisenforschung in Düsseldorf (1936)

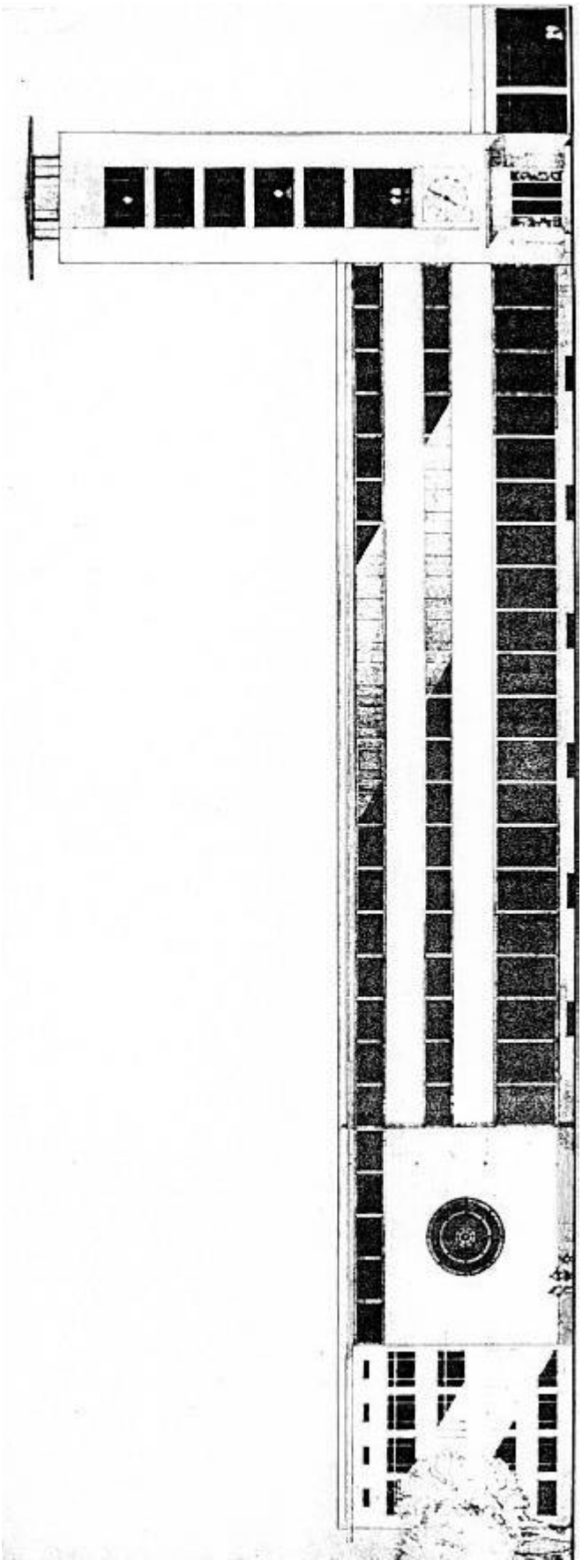


Abb. VIII/48 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Deutsches Gesundheitsmuseum in Köln (1953)

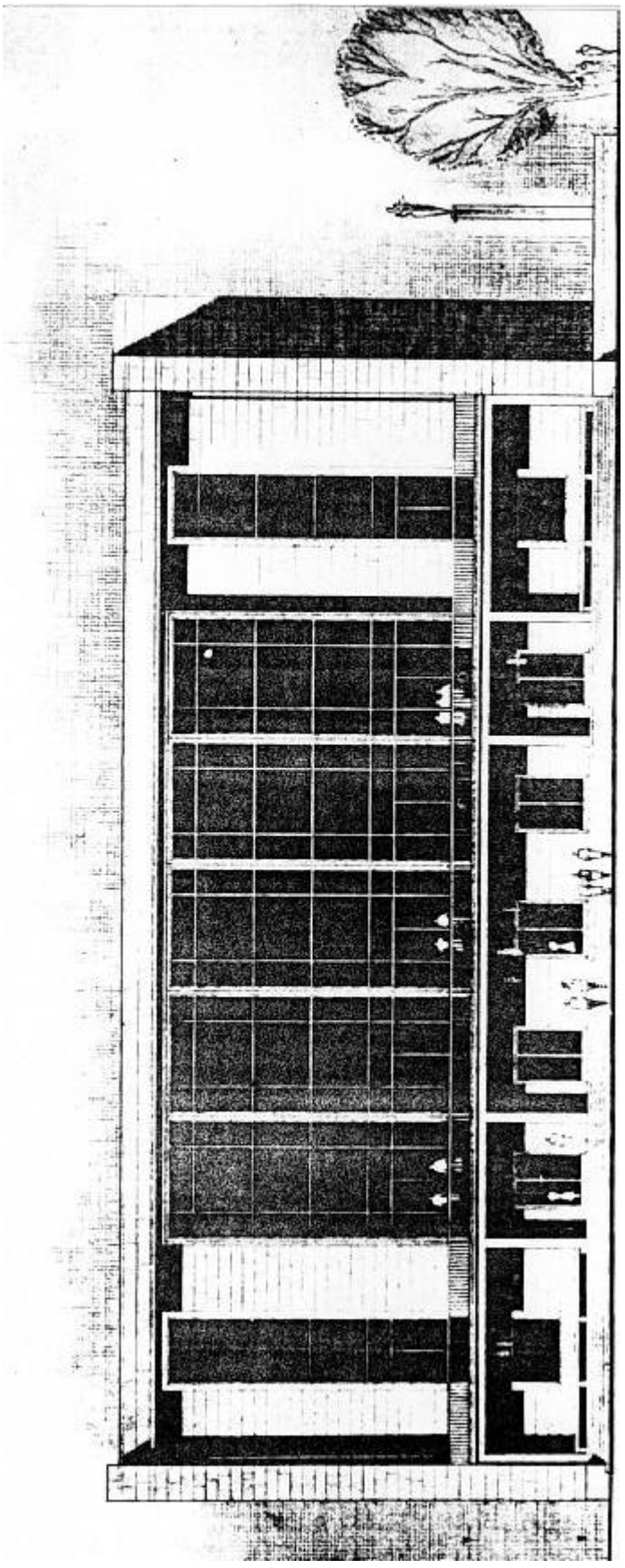


Abb. VIII/49 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Deutsches Gesundheitsmuseum in Köln (1953)

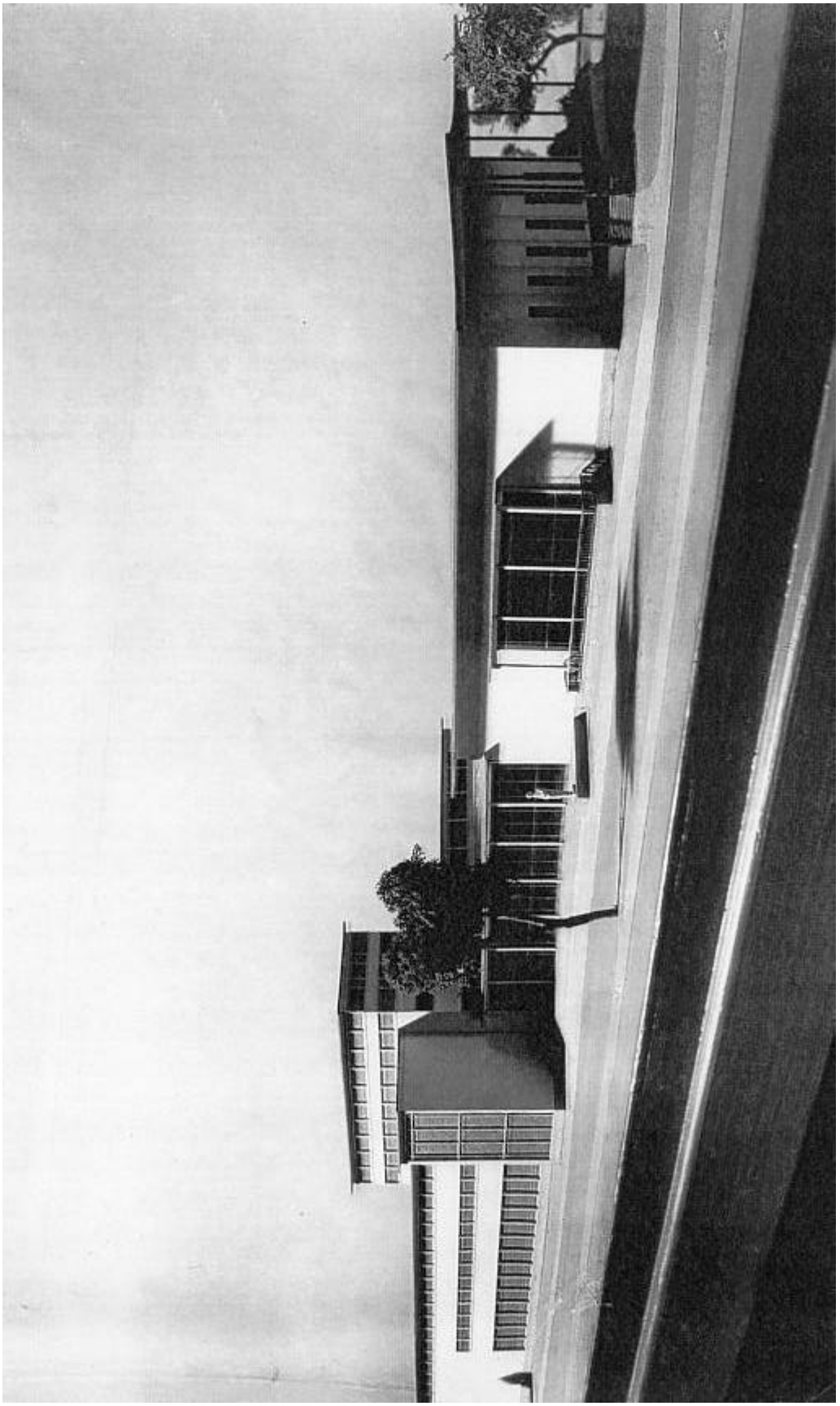


Abb. VIII/50 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Deutsches Gesundheitsmuseum in Köln (1953)

Abb. VIII/51 Wilhelm Kreis, Luftgaukommando in Dresden (1936-38)
(Foto 1990er Jahre)

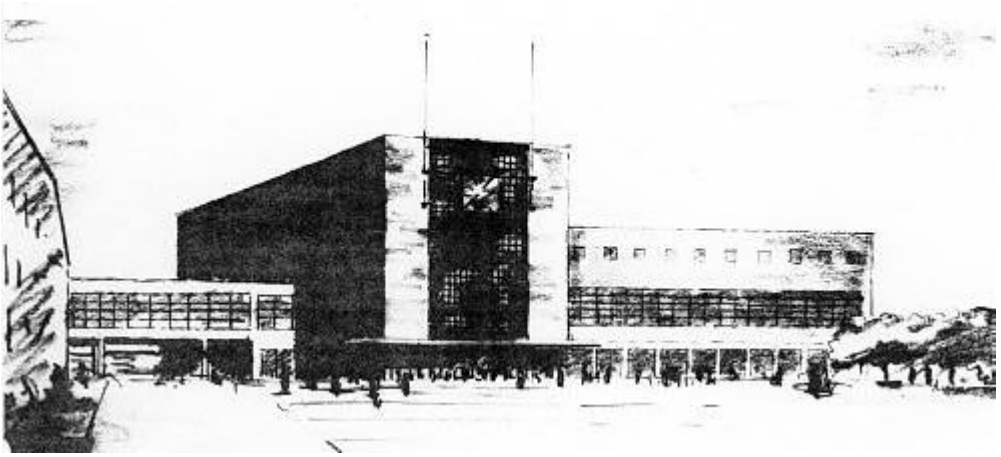


Abb. VIII/52 Wilhelm Kreis, Entwurf Bahnhofsgebäude in Zwickau (1928/29)

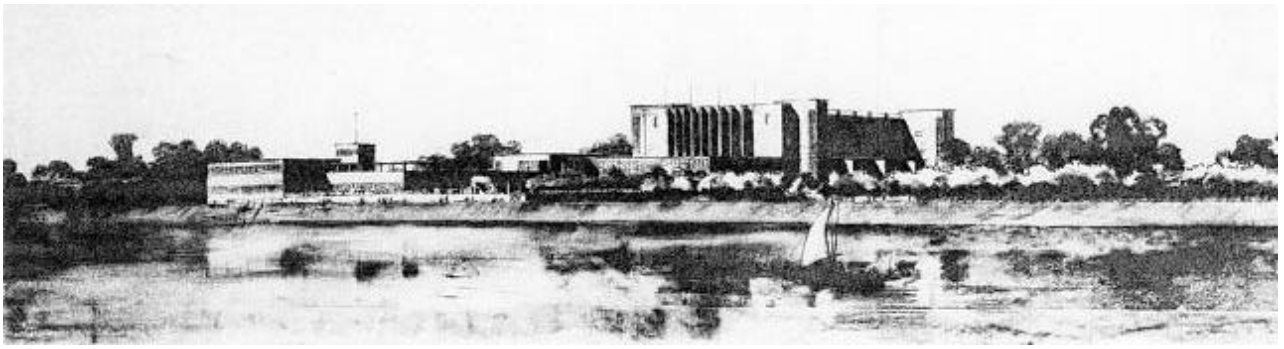


Abb. VIII/53 Wilhelm Kreis, Entwurf Stadthalle Worms (1928)

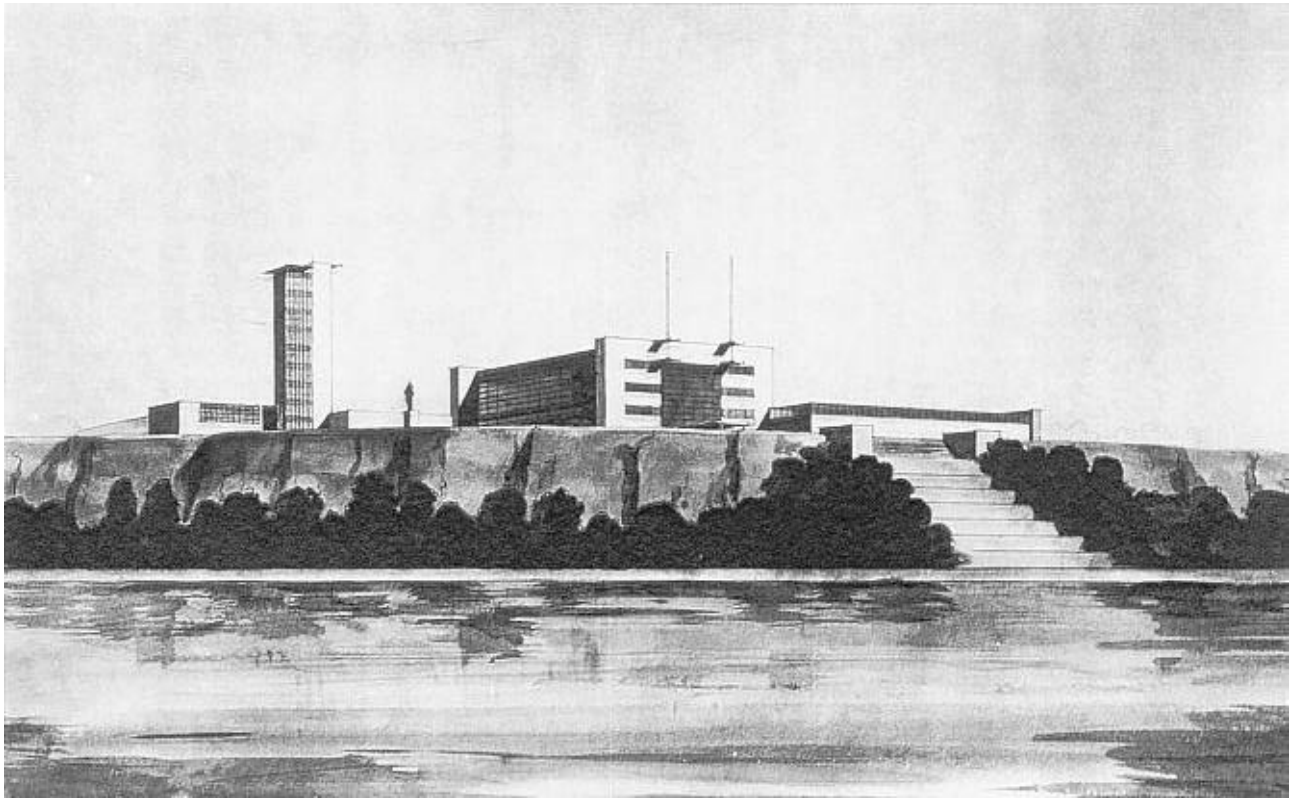


Abb. VIII/54 Wilhelm Kreis, Entwurf Hygiene-Institut Chicago (1931)

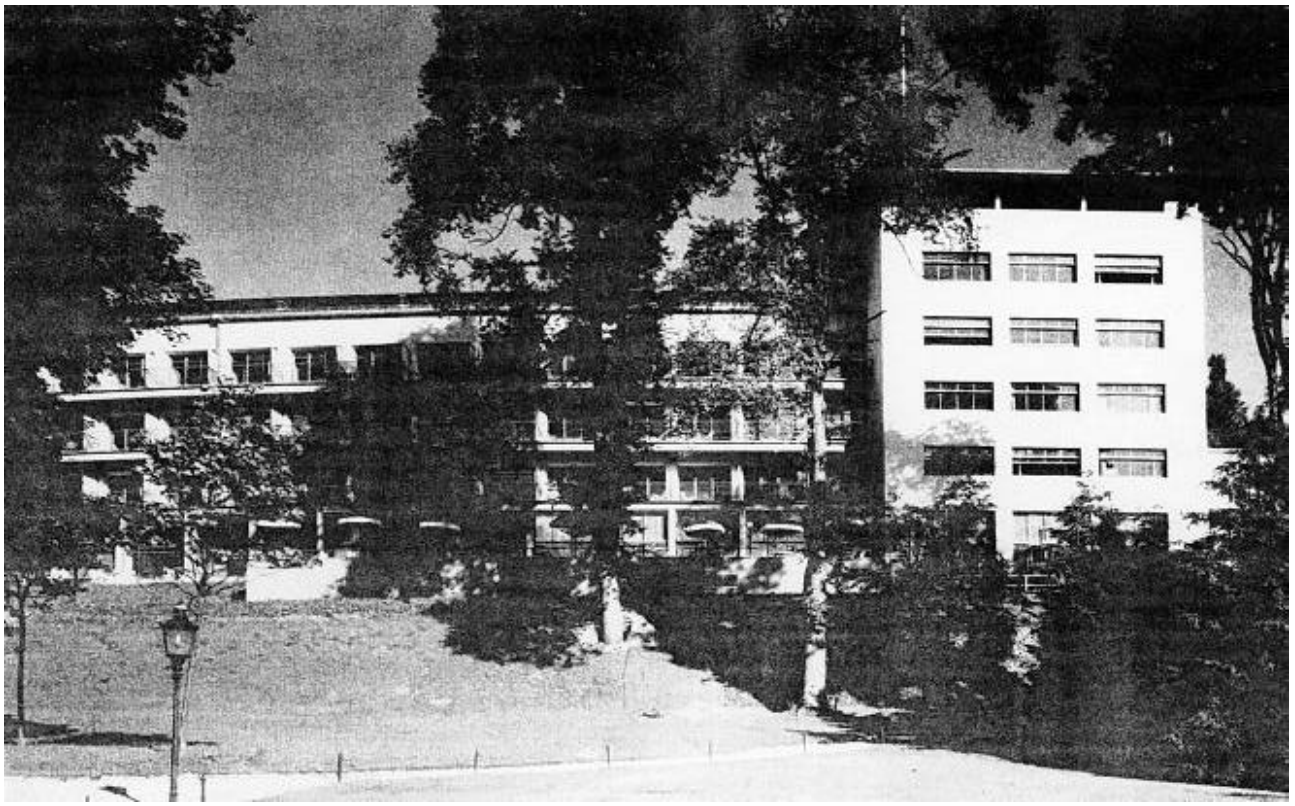


Abb. VIII/55 Wilhelm Kreis, Staatliches Kurhotel Bad Schwalbach (1929)

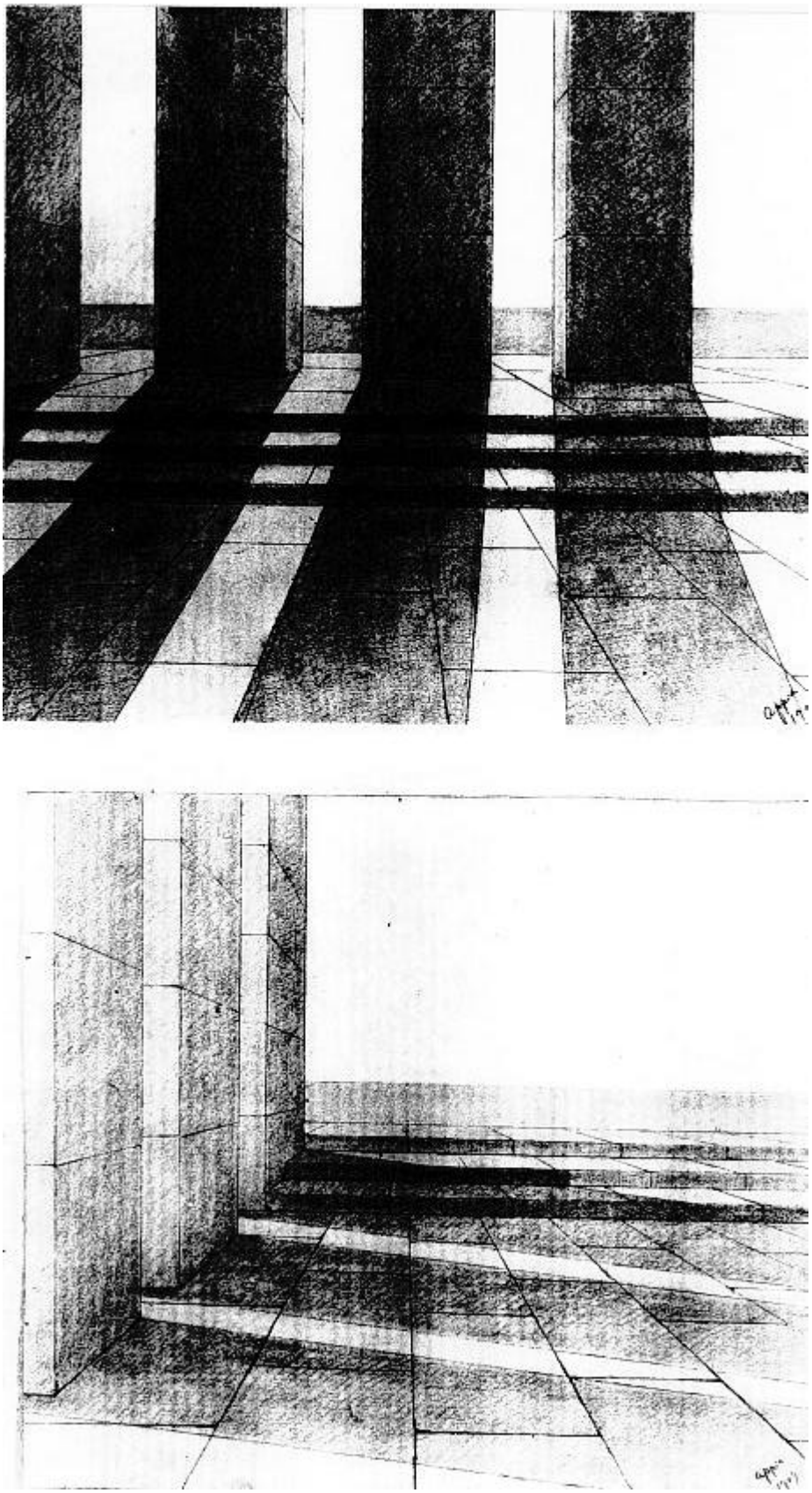


Abb. VIII/56 Adolphe Appia, Rhythmische Räume (1909)

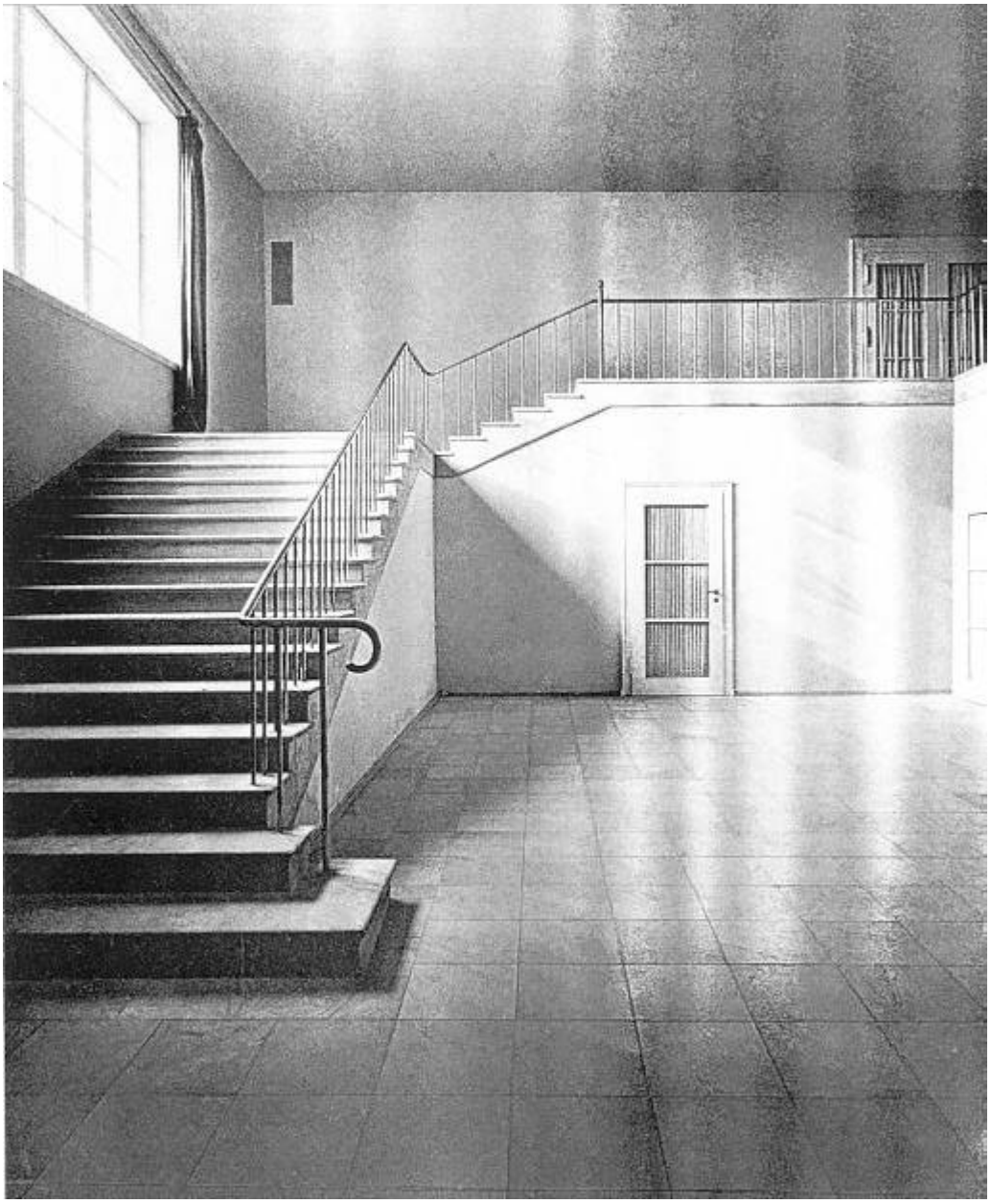


Abb. VIII/57 Heinrich Tessenow, Treppenaufgang in der Bildungsanstalt Hellerau (1910-12)

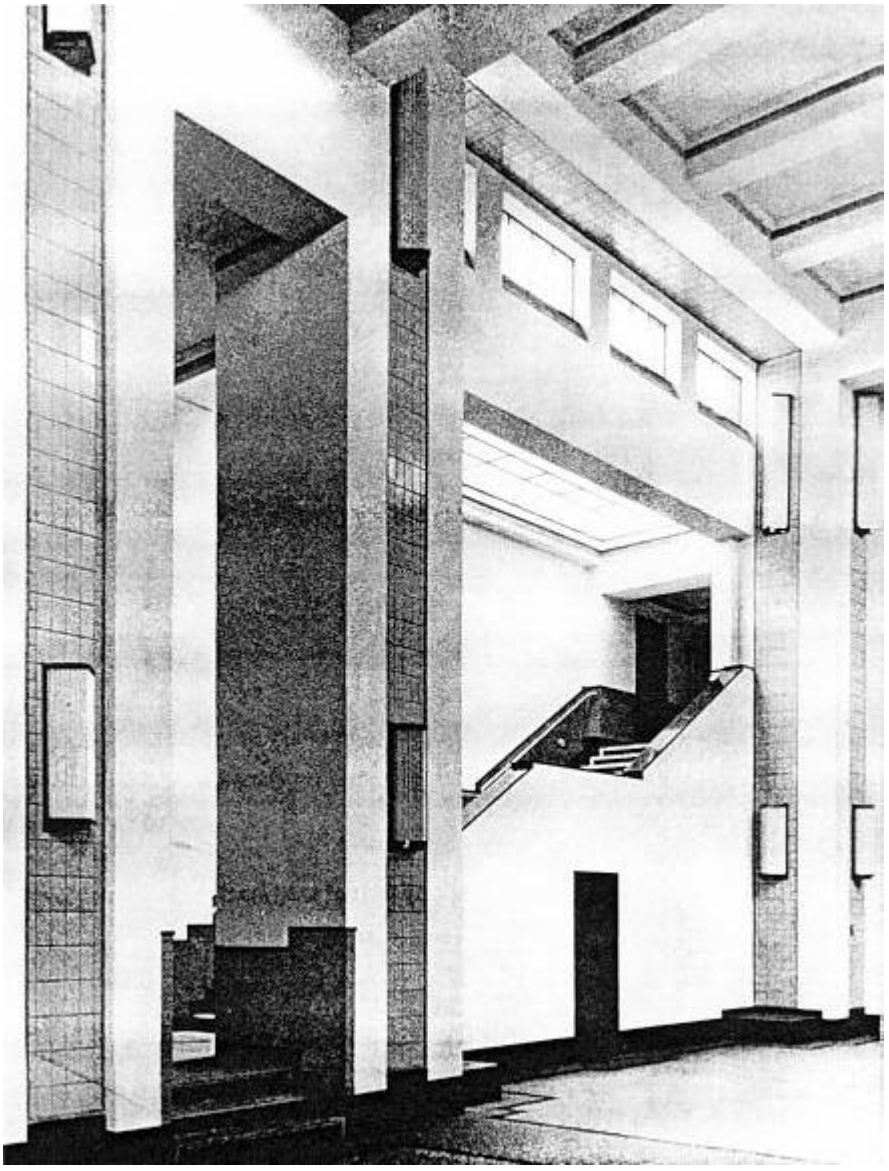


Abb. VIII/58 Hendrik Petrus Berlage, Gemeentemuseum in Den Haag
Eingangshalle (1927-35)

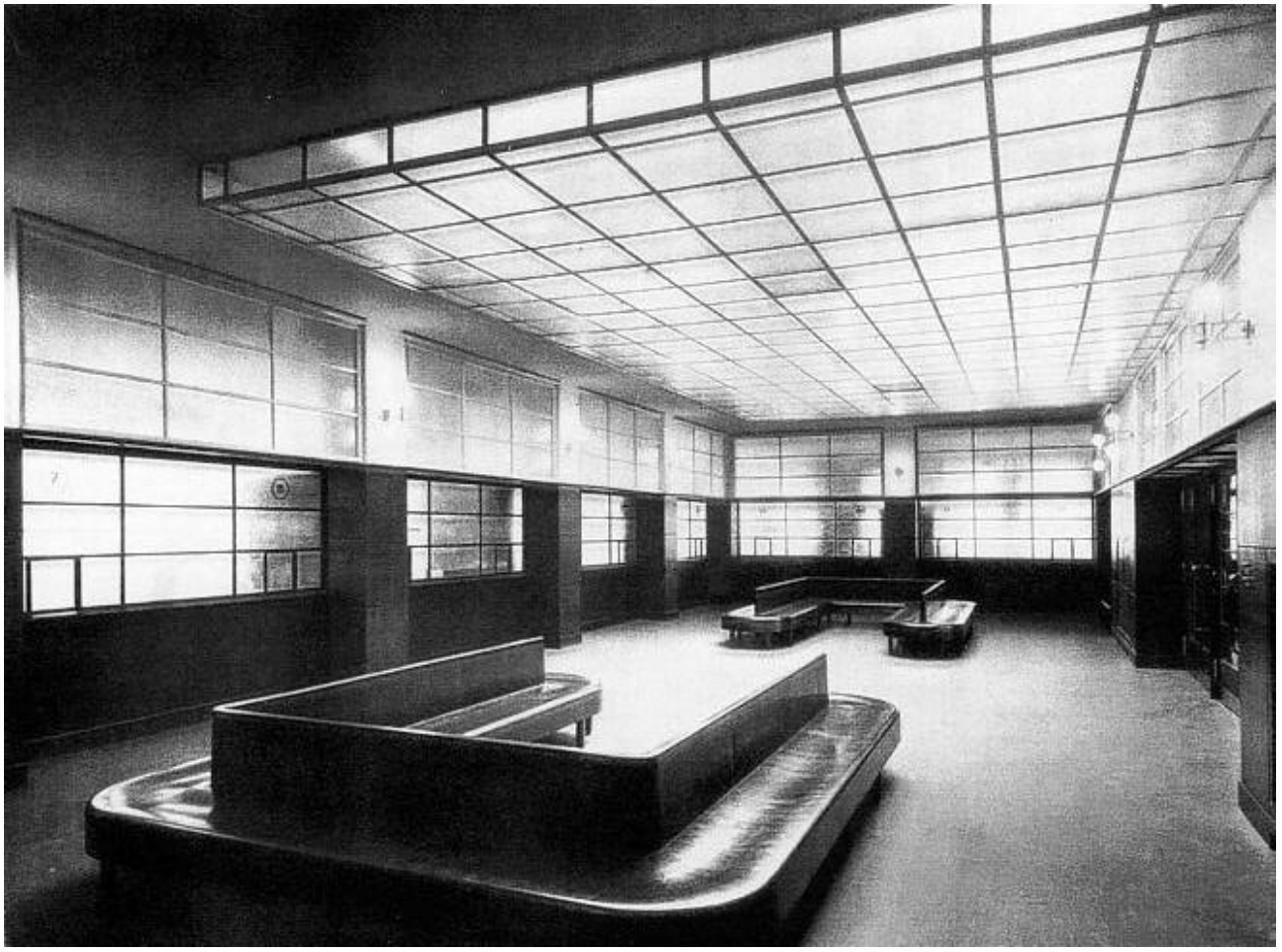


Abb. VIII/59 Fritz Judtmann/Egon Ritz, Wartehalle einer Krankenkasse in Wien (1927)

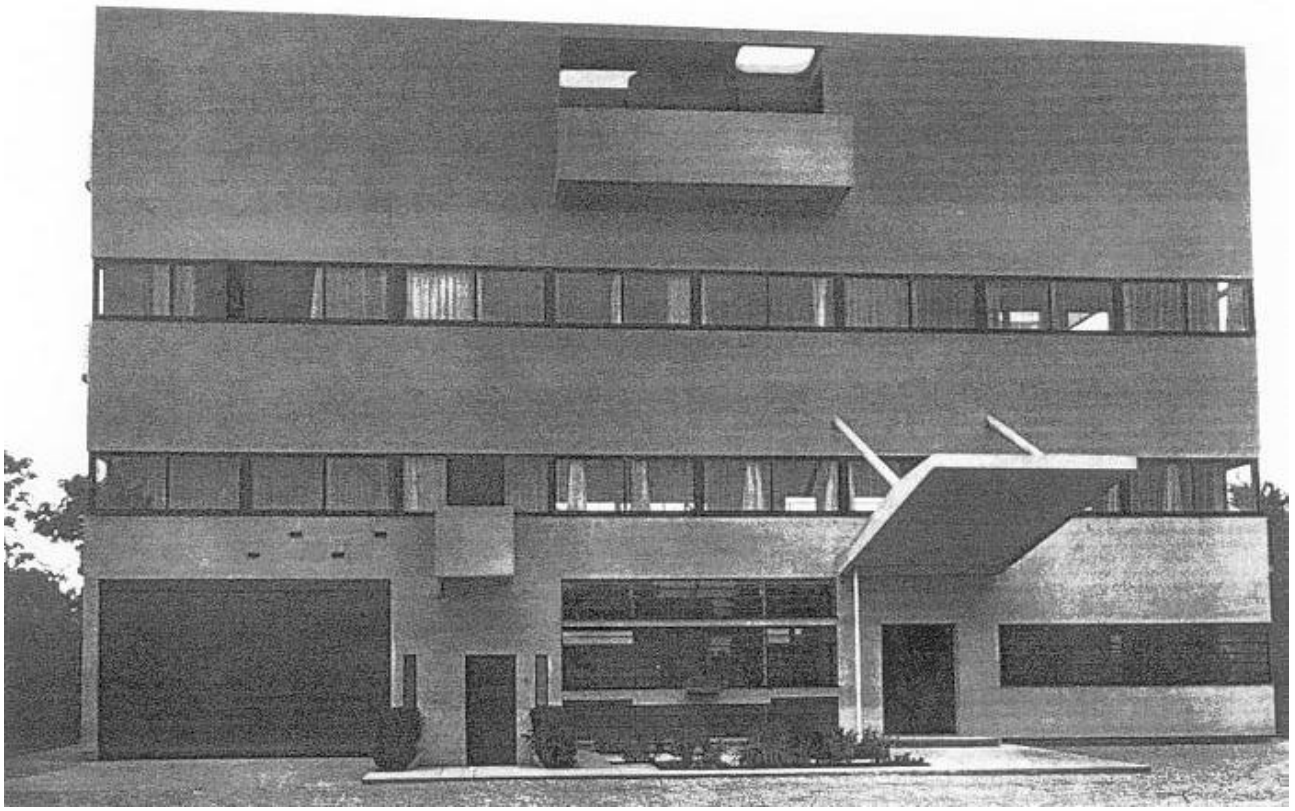


Abb. VIII/60 Le Corbusier, Haus Stein (Les Terrasses) in Garches bei Paris (1927)

ABBILDUNGSNACHWEIS

Kreis-Archiv Bad Honnef

Abb. III/1; Abb. III/2; Abb. III/6; Abb. V/5; Abb. V/10; Abb. V/11; Abb. V/14; Abb. V/15; Abb. V/18; Abb. V/19; Abb. V/20; Abb. V/21; Abb. V/22; Abb. V/25; Abb. V/26; Abb. V/27; Abb. V/30; Abb. V/31; Abb. V/34; Abb. V/36; Abb. V/37; Abb. V/38; Abb. V/39; Abb. V/40; Abb. V/41; Abb. V/43; Abb. V/44; Abb. V/45; Abb. V/46; Abb. V/51; Abb. V/52; Abb. V/53; Abb. V/54; Abb. V/63; Abb. V/71; Abb. V/72; Abb. VI/24; Abb. VI/37; Abb. VI/40; Abb. VI/41; Abb. VI/47; Abb. VI/54; Abb. VI/56; Abb. VI/62; Abb. VI/66; Abb. VI/70; Abb. VI/75; Abb. VI/84; Abb. VI/86; Abb. VI/87; Abb. VI/92; Abb. VI/98; Abb. VI/121; Abb. VI/122; Abb. VI/123; Abb. VI/124; Abb. VI/134; Abb. VI/149; Abb. VI/152; Abb. VI/155; Abb. VI/156; Abb. VI/160; Abb. VI/161; Abb. VI/166; Abb. VI/172; Abb. VI/175; Abb. VIII/5; Abb. VIII/10; Abb. VIII/20; Abb. VIII/21; Abb. VIII/50; Abb. VIII/54

Archiv des Deutschen Hygiene-Museums

Abb. IV/4; Abb. IV/51; Abb. V/1; Abb. V/6; Abb. V/9; Abb. V/17; Abb. V/23; Abb. V/28; Abb. V/29; Abb. V/47; Abb. V/49; Abb. V/50; Abb. V/55; Abb. V/57; Abb. V/59; Abb. V/60; Abb. V/61; Abb. V/62; Abb. V/64; Abb. V/66; Abb. V/69; Abb. V/70; Abb. VI/3; Abb. VI/5; Abb. VI/7; Abb. VI/8; Abb. VI/9; Abb. VI/10; Abb. VI/11; Abb. VI/12; Abb. VI/15; Abb. VI/16; Abb. VI/17; Abb. VI/20; Abb. VI/21; Abb. VI/22; Abb. VI/31; Abb. VI/34; Abb. VI/38; Abb. VI/39; Abb. VI/44; Abb. VI/48; Abb. VI/49; Abb. VI/53; Abb. VI/55; Abb. VI/57; Abb. VI/58; Abb. VI/61; Abb. VI/63; Abb. VI/64; Abb. VI/67; Abb. VI/68; Abb. VI/71; Abb. VI/74; Abb. VI/77; Abb. VI/78; Abb. VI/79; Abb. VI/81; Abb. VI/88; Abb. VI/89; Abb. VI/90; Abb. VI/91; Abb. VI/93; Abb. VI/94; Abb. VI/95; Abb. VI/96; Abb. VI/97; Abb. VI/99; Abb. VI/100; Abb. VI/101; Abb. VI/103; Abb. VI/104; Abb. VI/105; Abb. VI/106; Abb. VI/107; Abb. VI/108; Abb. VI/109; Abb. VI/110; Abb. VI/112; Abb. VI/114; Abb. VI/115; Abb. VI/117; Abb. VI/119; Abb. VI/120; Abb. VI/126; Abb. VI/127; Abb. VI/128; Abb. VI/129; Abb. VI/131; Abb. VI/136; Abb. VI/138; Abb. VI/139; Abb. VI/140; Abb. VI/141; Abb. VI/142; Abb. VI/143; Abb. VI/144; Abb. VI/145; Abb. VI/146; Abb. VI/147; Abb. VI/148; Abb. VI/150; Abb. VI/151; Abb. VI/153; Abb. VI/158; Abb. VI/159; Abb. VI/162; Abb. VI/163; Abb. VI/164; Abb. VI/165; Abb. VI/167; Abb. VI/168; Abb. VI/169; Abb. VI/170; Abb. VI/171; Abb. VI/173; Abb. VI/174; Abb. VI/176; Abb. VI/177; Abb. VI/178; Abb. VI/179; Abb. VI/182

Sächsische Landesbibliothek, Abt. Deutsche Fotothek Dresden

Abb. IV/50; Abb. V/4; Abb. V/7; Abb. V/12; Abb. V/13; Abb. V/24; Abb. V/32; Abb. V/35; Abb. V/8 (Landesbildstelle Sachsen); Abb. VI/51

Fotos (1990er Jahre)

Abb. V/16; Abb. VI/13; Abb. VI/14; Abb. VI/23; Abb. VI/25; Abb. VI/26; Abb. VI/27; Abb. VI/28; Abb. VI/29; Abb. VI/30; Abb. VI/32; Abb. VI/35; Abb. VI/36; Abb. VI/42; Abb. VI/43; Abb. VI/133; Abb. VIII/51

Abb. III/3	Achim Preiß (1992), S.9
Abb. III/4	Birgit Schwarz (1993)
Abb. III/5	Achim Preiß (1992), S. 25
Abb. III/7	Sammlung Deutsches Hygiene-Museum, Foto 1999
Abb. IV/1	Ausstellungskatalog „Der neue Mensch“, S. 199
Abb. IV/2a	Walter Müller-Wulchow (1975)
Abb. IV/2b	Hans Puttnies (2000), S. 84
Abb. IV/2c	Achim Preiß, In: Flügel/Ernst (1992), S. 113
Abb. IV/3	Matthias Schirren (1992), S. 78
Abb. IV/5	Archiv Lingner & Fischer GmbH Brühl/Baden
Abb. IV/6	Mackowsky (1911)

Abb. IV/7	Mackowsky (1911)
Abb. IV/8	Mackowsky (1911)
Abb. IV/9	Beier/Roth (1990), S. 57
Abb. IV/10	Hans Puttnies (2000), S. 69
Abb. IV/11	Faltblatt Deutsches Hygiene-Museum
Abb. IV/12	Deutsche Bauzeitung Nr. 1 (5. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 3
Abb. IV/13	Quelle unbekannt
Abb. IV/14	Engerer Ideenwettbewerb...Stadtarchiv Dresden. H. 114 Bd. I.
Abb. IV/15a	Deutsche Bauzeitung Nr. 3 (12. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921
Abb. IV/15b	Deutsche Bauzeitung Nr. 3 (12. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 14
Abb. IV/15c	Otto Schubert (1921), S. 21
Abb. IV/16a	Otto Schubert (1921), S. 47
Abb. IV/16b	Otto Schubert (1921), S. 47
Abb. IV/17	Otto Schubert (1921), S. 37
Abb. IV/18a	Zentralbl. d. Bauverwaltung Nr. 5 (15. Januar 1921). Jg. 41. Berlin 1921, S. 32
Abb. IV/18b	Deutsche Bauzeitung Nr. 4 (15. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 23
Abb. IV/19a-d	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2 . Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 61/62
Abb. IV/20a	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 51/52
Abb. IV/20b	Otto Schubert (1921), S. 38
Abb. IV/20c,d	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 50
Abb. IV/21a,b	Otto Schubert (1921), S. 28
Abb. IV/22	Otto Schubert (1921), S. 45
Abb. IV/23a,b	Otto Schubert (1921), S. 44/45
Abb. IV/23c	Matthias Schirren (1990), S. 45
Abb. IV/24a	Otto Schubert (1921)
Abb. IV/24b	Peter Pfankuch (1993), S. 30
Abb. IV/24c	Peter Pfankuch (1993), S. 32
Abb. IV/24d	Peter Pfankuch (1993), S. 31
Abb. IV/25a	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 45
Abb. IV/25b	Otto Schubert (1921), S. 18
Abb. IV/25c	Otto Schubert (1921), S. 19
Abb. IV/26a	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 53
Abb. IV/26b,c	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 54
Abb. IV/27a	Otto Schubert (1921), S. 36
Abb. IV/27b	Otto Schubert (1921), S. 30
Abb. IV/27c	Otto Schubert (1921), S. 35
Abb. IV/28a	Deutsche Bauzeitung Nr. 7 (26. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 39
Abb. IV/28b	Deutsche Bauzeitung Nr. 7 (26. Januar 1921). Jg. 55. Berlin 1921, S. 37
Abb. IV/29	Otto Schubert (1921), S. 39
Abb. IV/30a-c	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 57/58
Abb. IV/31a-b	Otto Schubert (1921), S. 41
Abb. IV/31c-d	Otto Schubert (1921), S. 40
Abb. IV/32a,b	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 59
Abb. IV/32c	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 60
Abb. IV/33a-c	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 192/193
Abb. IV/34a,b	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 205
Abb. IV/35a,b	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 204
Abb. IV/36a	Otto Schubert (1921), S. 57
Abb. IV/36b,c	Otto Schubert (1921), S. 58
Abb. IV/37a,b	Otto Schubert (1921), S. 54
Abb. IV/37c	Otto Schubert (1921), S. 58
Abb. IV/37d	Otto Schubert (1921), S. 55
Abb. IV/38a,b	Otto Schubert (1921), S. 31
Abb. IV/39a,b	Otto Schubert (1921), S. 24
Abb. IV/39c,d	Otto Schubert (1921), S. 22
Abb. IV/40a	Otto Schubert (1921), S. 50
Abb. IV/40b	Otto Schubert (1921), S. 48
Abb. IV/41	Otto Schubert (1921), S. 16
Abb. IV/42	Otto Schubert (1921), S. 17
Abb. IV/43a	Otto Schubert (1921), S. 50
Abb. IV/43b	Otto Schubert (1921), S. 60
Abb. IV/44a	Otto Schubert (1921), S. 59

Abb. IV/44b	Otto Schubert (1921), S. 53
Abb. IV/45a,b	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 56
Abb. IV/45c,d	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 55
Abb. IV/46a,b	Wasmuths Monatshefte. Heft 1/2. Jg. VI (1921/22). Berlin 1922, S. 63
Abb. IV/47a	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 189
Abb. IV/47b	Otto Schubert (1921), S. 13
Abb. IV/48a,b	Bau-Rundschau Nr. 14 (28. Juli 1921). Jg. 12. Hamburg 1921, S. 195/196
Abb. IV/49a-c	Otto Schubert (1921)
Abb. IV/52	Hans Wolfgang Singer (1930)
Abb. V/2	Sigrid Walther (1996), S. 9
Abb. V/3	Fritz Heitsch (o.J.), S. 3
Abb. V/33	Achim Preiß (1992), S. 210
Abb. V/42	Wilhelm Busch (1993), dort Abb. 179
Abb. V/48	Bericht Grundsteinlegung (1927), S. 40
Abb. V/56	Jobst Siedler (1929), S. 89
Abb. V/58	Sammelband IHA (Sign. D 3494)
Abb. V/65	Jobst Siedler (1929), S. 89
Abb. V/67	Jobst Siedler (1929), S. 88
Abb. V/68	Jobst Siedler (1929), S. 88
Abb. VI/1	Egon Erich Albrecht (1931), S. 32
Abb. VI/2	Quelle unbekannt
Abb. VI/4	Jobst Siedler (1929), S. 90
Abb. VI/6	Jobst Siedler (1929), S. 90
Abb. VI/18	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 16
Abb. VI/19	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 15
Abb. VI/33	Theodor Legradi (1931), S. 10
Abb. VI/45	Theodor Legradi (1931), S. 4
Abb. VI/46	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 9
Abb. VI/50	Bildarchiv Foto Marburg
Abb. VI/52	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 8
Abb. VI/59	Sigrid Walther (1996), S. 12
Abb. VI/60	Sigrid Walther (1996), S. 12
Abb. VI/65	Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Bildarchiv
Abb. VI/69	Seiring/Möbius/Schulze (1930), S. 12
Abb. VI/72	Broschüre “Die Säle und Kurszimmer im DHM” (1930)
Abb. VI/73	Egon Erich Albrecht (1931), S. 92
Abb. VI/76	Privatbesitz Familie Michael, Wien
Abb. VI/80	Heinrich Zerkaulen (1930), S. 401
Abb. VI/82	Dresdner Anzeiger Nr. 20 vom 18. Mai 1930, S. 18
Abb. VI/83	Deutsches Historisches Museum Berlin
Abb. VI/85	Museumskunde N.F. (1929). Bd. I. Berlin/Leipzig 1930
Abb. VI/102	Deutsches Historisches Museum Berlin
Abb. VI/111	Theodor Legradi (1931), S. 7
Abb. VI/113	Museumskunde. N.F. Bd. I (1929). Berlin/Leipzig 1930
Abb. VI/116	DHM, Internationale Hygiene-Ausstellung 1931
Abb. VI/118	Internationale Hygiene-Ausstellung. Offizielle Ausstellungszeitschrift
Abb. VI/125	Deutsches Hygiene-Museum Sammlung, Foto 1999
Abb. VI/130	DHM, Internationale Hygiene-Ausstellung 1931
Abb. VI/132	Quelle unbekannt
Abb. VI/135	Internationale Hygiene-Ausstellung. (Sammelband/Ausstellungsführer)
Abb. VI/137	Theodor Legradi (1931), S. 7
Abb. VI/154	Egon Erich Albrecht (1931), S. 37
Abb. VI/157	Seiring/Möbius/Schulze (1930)
Abb. VI/180	Die Form. Heft 8. Jg. 5. Berlin 1930, S. 218
Abb. VI/181	Bauhaus-Archiv Berlin
Abb. VIII/1	Friederike Werner (1994), dort Abb. 43
Abb. VIII/2	Bildarchiv der österreichischen Nationalbibliothek, Wien
Abb. VIII/3	Annette Ciré (1993), S. 596

Abb. VIII/4	Klaus-Jürgen Sembach (1992), S. 220
Abb. VIII/6	Barbara Miller-Lane (1986), S. 26
Abb. VIII/7	Winfried Nerdinger (1994), S. 240
Abb. VIII/8	Walter Müller-Wulchow (1975), S. 68
Abb. VIII/9	Wilhelm Busch (1993), dort Abb. 34
Abb. VIII/11	Philip Jodidio (1998), S. 53
Abb. VIII/12	Wolfgang Pehnt (1998)
Abb. VIII/13	Achim Preiß (1992), S. 190
Abb. VIII/14	Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde Düsseldorf Ktlg., S. 2
Abb. VIII/15	Achim Preiß (1992), S. 191
Abb. VIII/16	Achim Preiß (1992), S. 189
Abb. VIII/17	Germer/Preiß (1991), S. 147
Abb. VIII/18	Arthur Schloßmann (1927), S. 1004
Abb. VIII/19	Ekkehard Mai (1985), dort Abb. 10
Abb. VIII/22	Nikolaus Pevsner (1997), S. 369
Abb. VIII/23	Rafael Garcia (1992), S. 92
Abb. VIII/24	Hermann van Bergeijk (1995), S. 107
Abb. VIII/25	Hermann van Bergeijk (1995), S. 211
Abb. VIII/26	Arch+ 59 (1981), S. 218
Abb. VIII/27	Franco Borsi (1987), S. 107
Abb. VIII/28	John Zukowsky (1994), S. 67
Abb. VIII/29	Franco Borsi (1987), S. 120
Abb. VIII/30	Barbara Miller-Lane (1986), S. 48
Abb. VIII/31	Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12 (1990), dort Abb. 396 a
Abb. VIII/32	Philip Jodidio (1998), S. 62
Abb. VIII/33	Nikolaus Pevsner (1997), S. 371
Abb. VIII/34	Martin Schwander (1993), S. 24
Abb. VIII/35	Martin Schwander (1993), S. 23
Abb. VIII/36	Wilhelm Busch (1993), dort Abb. 123
Abb. VIII/37	Nikolaus Meier (1986), S. 117
Abb. VIII/38	Nikolaus Meier (1986), S. 92
Abb. VIII/39	Nikolaus Meier (1986), S. 95
Abb. VIII/40	Hitchcock/Johnson (1932), S. 191
Abb. VIII/41	Hitchcock/Johnson (1932), S. 133
Abb. VIII/42	W. Boesiger (1964), S. 132
Abb. VIII/43	W. Boesiger (1964), S. 138
Abb. VIII/44	W. Boesiger (1964), S. 141
Abb. VIII/45	Foto Held-Renno, Weimar (Repro. 1997)
Abb. VIII/46	Michalski/Steiner (1994), S. 4
Abb. VIII/47	Wilhelm Busch (1993), dort Abb. 79
Abb. VIII/48	Ralf Schiller (1994)
Abb. VIII/49	Ralf Schiller (1994)
Abb. VIII/52	Ralf Schiller (1994), S. 256
Abb. VIII/53	Ralf Schiller (1994), S. 153
Abb. VIII/55	Ralf Schiller (1994), S. 151
Abb. VIII/56	Klaus-Jürgen Sembach (1992), S. 160
Abb. VIII/57	Walter Müller-Wulchow (1975)
Abb. VIII/58	Bernhard Kohlenbach (1991), S. 177
Abb. VIII/59	Walter Müller-Wulchow (1975), S. 13
Abb. VIII/60	Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 12 (1990), dort Abb. 364

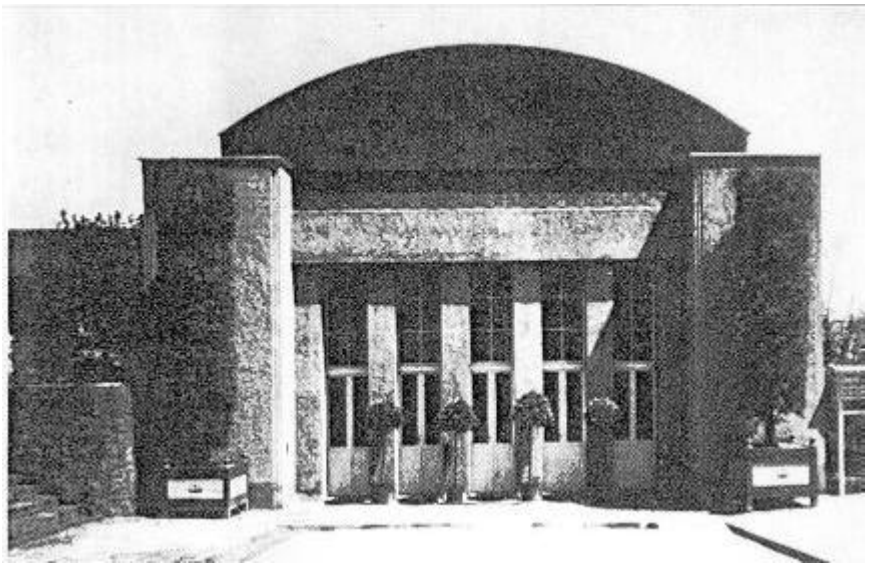


Abb. VIII/3 Albin Müller, Ausstellungsgebäude Darmstadt (1908)

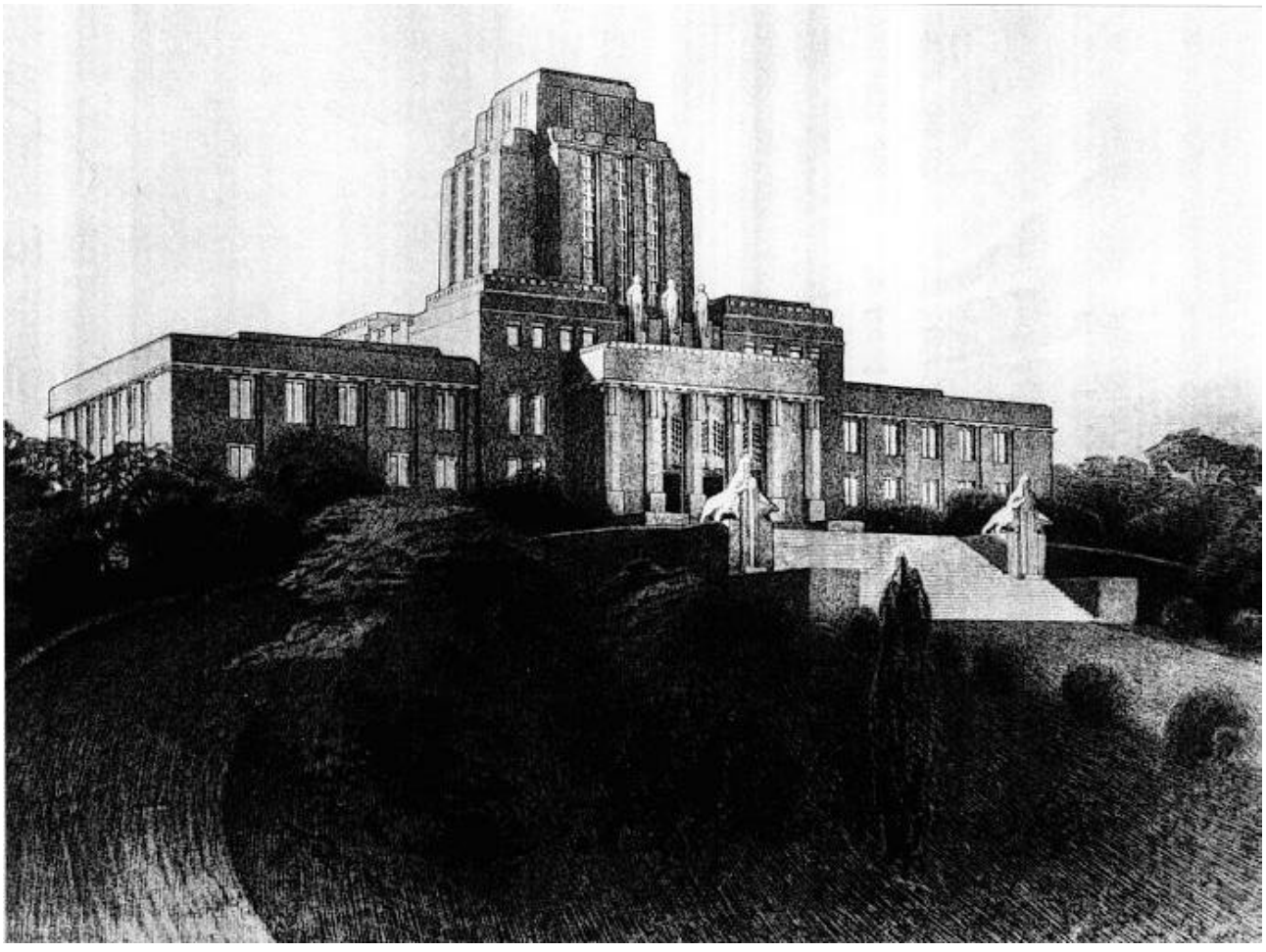


Abb. VIII/4 Eliel Saarinen, Entwurf für das Parlamentsgebäude in Helsinki (1909)

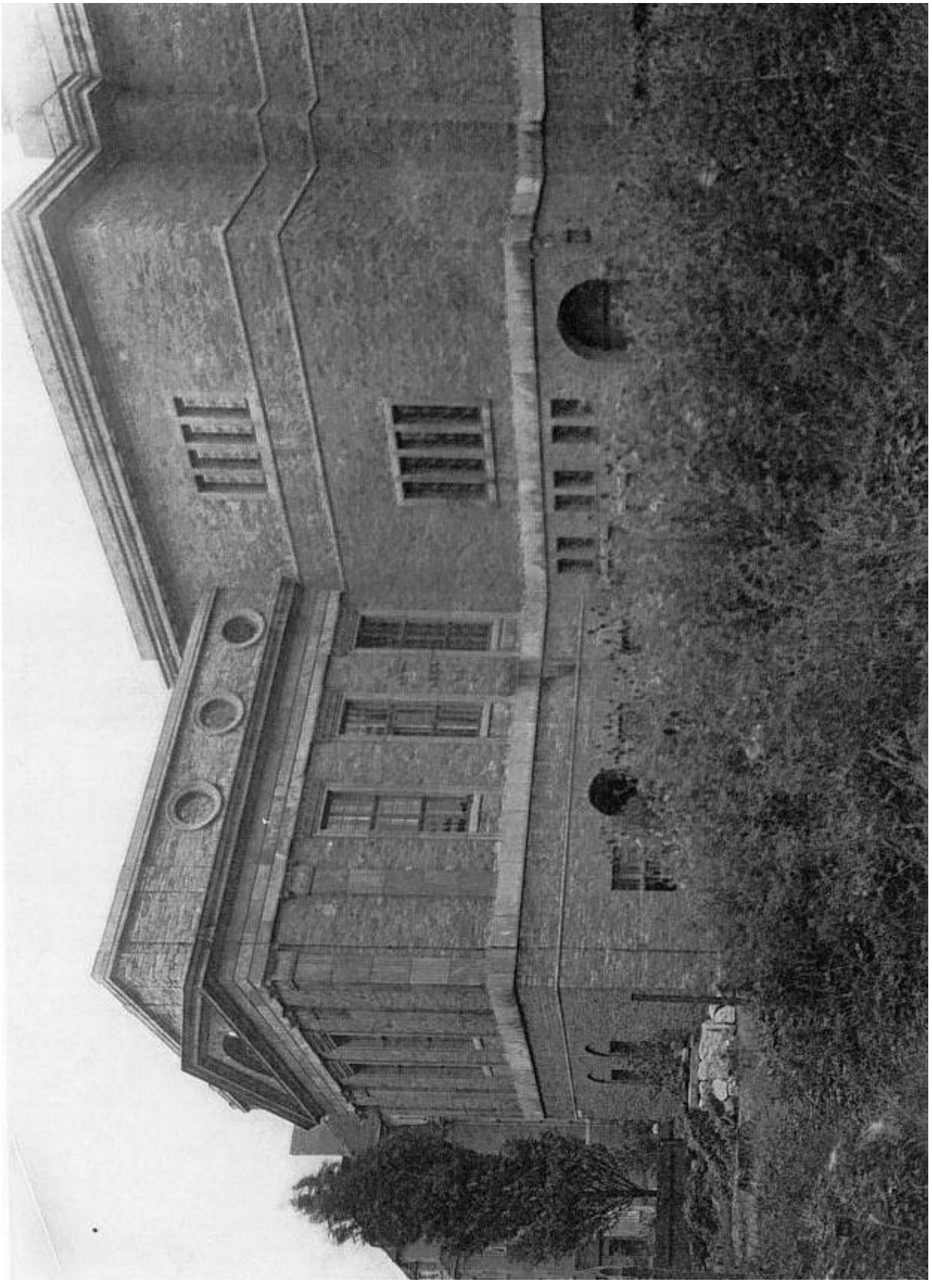


Abb. VIII/5 Wilhelm Kreis, Provinzialmuseum Halle/Saale (1910-13)

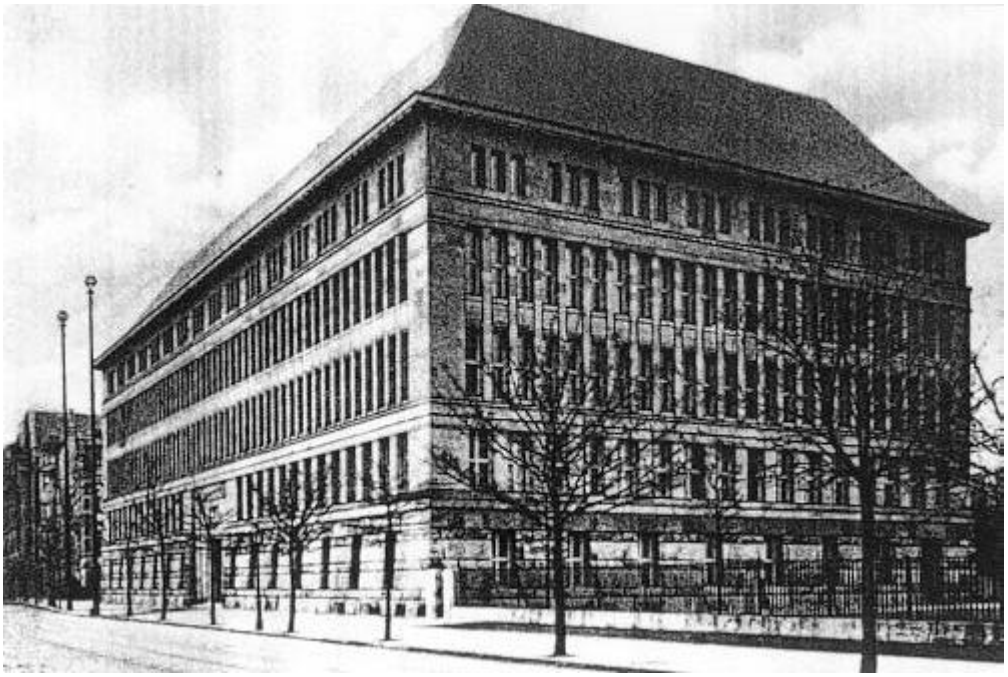


Abb. VIII/6 Peter Behrens, Verwaltungsgebäude der Mannesmann-Werke Düsseldorf (1911/12)

Abb. VIII/7 Wilhelm Kreis, Warenhaus Tietz Chemnitz (1912/13)

Abb. VIII/8 Paul Bonatz, Bahnhofsgebäude Stuttgart

Abb. VIII/9 Wilhelm Kreis, Entwurf „Hallen für Wissenschaft und Raumkunst“
Ausstellung „Aus hundert Jahren Kultur und Kunst“ Düsseldorf (1915)

Abb. VIII/10 Wilhelm Kreis, Eisenbetonhalle (1912/13)
Internationale Baufachausstellung Leipzig

Abb. VIII/11 Erik Gunnar Asplund, Öffentliche Bibliothek in Stockholm (1920-28)

Abb. VIII/12 Henry van de Velde, unausgeführter Entwurf für das Kröller-Müller-Museum Otterlo (1923)

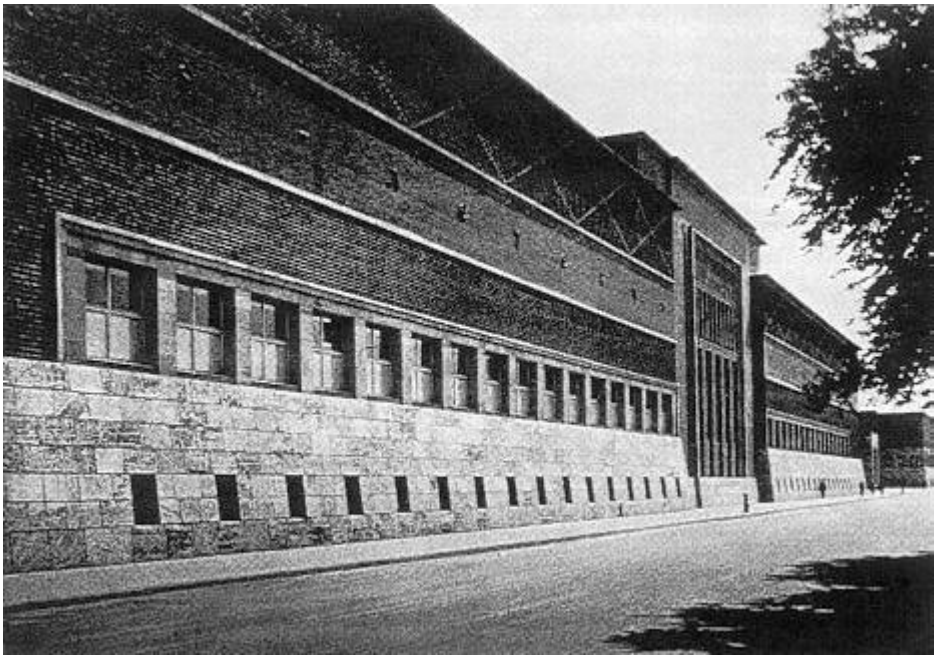


Abb. VIII/13 Wilhelm Kreis, Dauerbauten der Gesolei Düsseldorf
Kunstmuseum (1924/26)

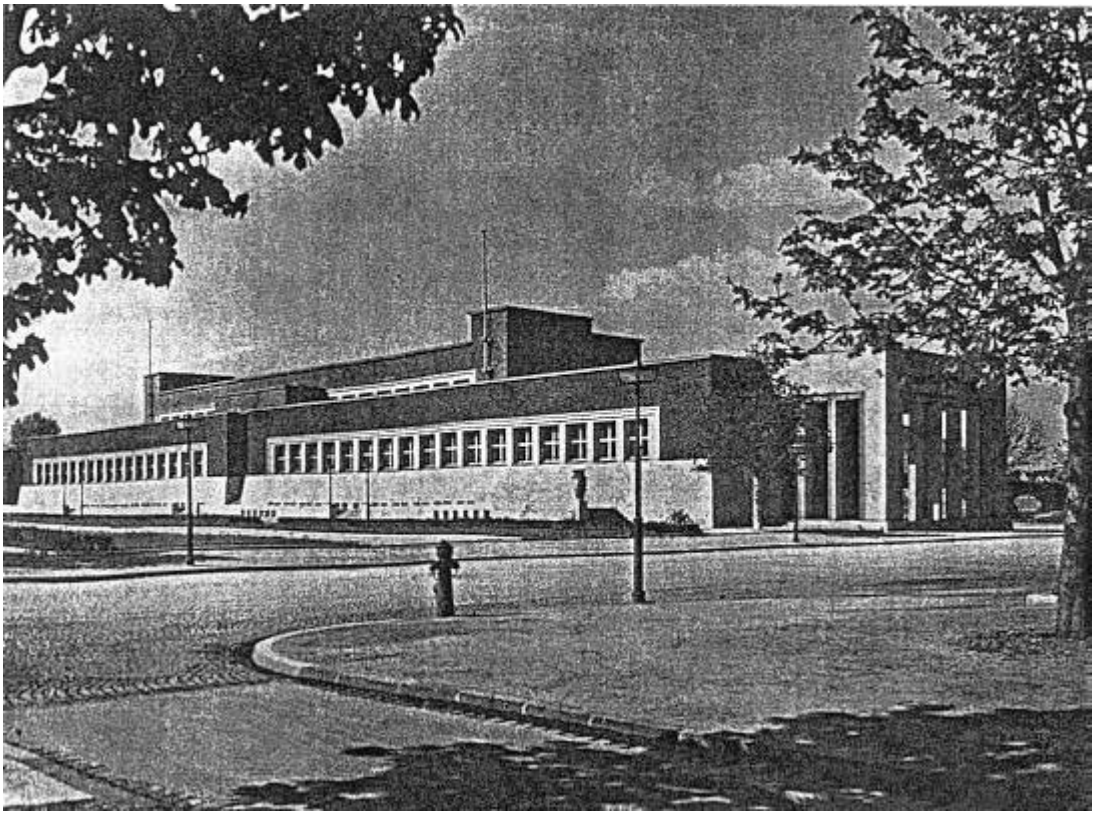


Abb. VIII/14 Wilhelm Kreis, Dauerbauten der Gesolei Düsseldorf
Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde (1926)

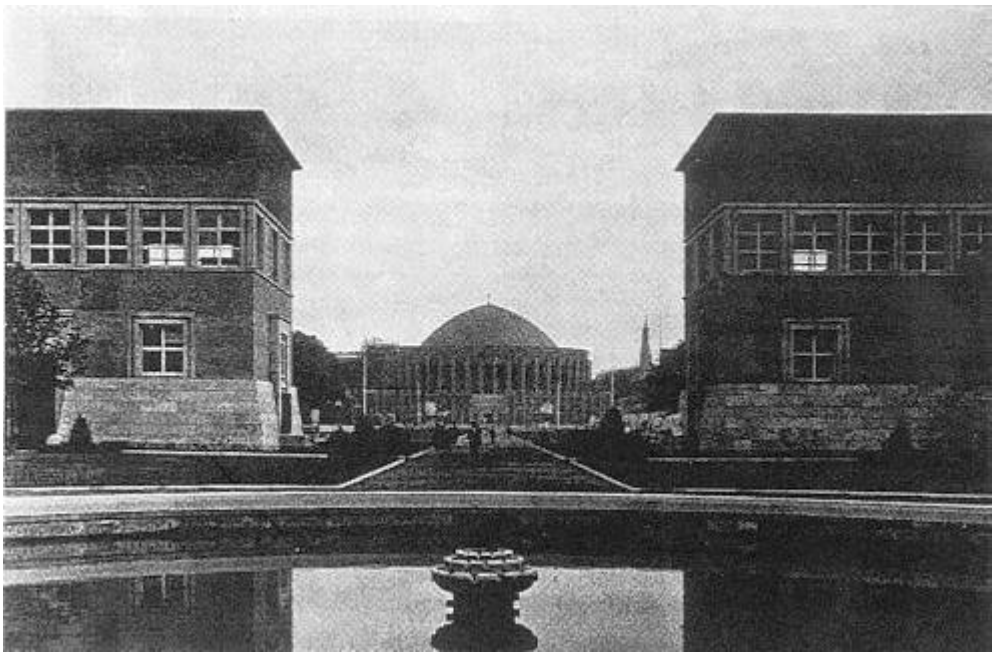


Abb. VIII/15 Wilhelm Kreis, Dauerbauten der Gesolei Düsseldorf
Durchblick zum Planetarium (1924/26)

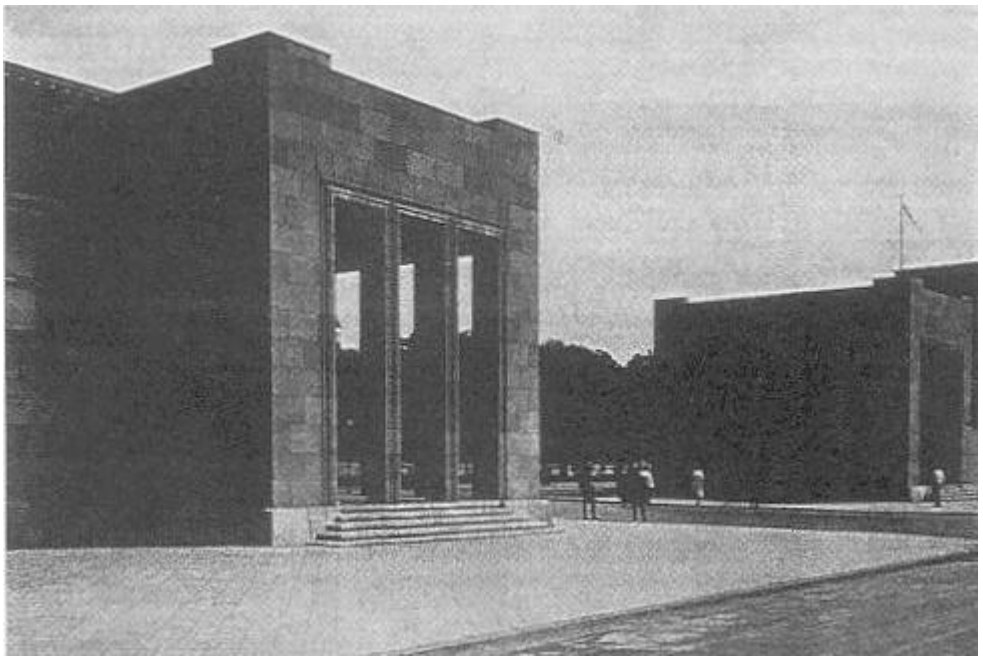


Abb. VIII/16 Wilhelm Kreis, Dauerbauten der Gesolei Düsseldorf
Ehrenhof, Tempelvorbauten

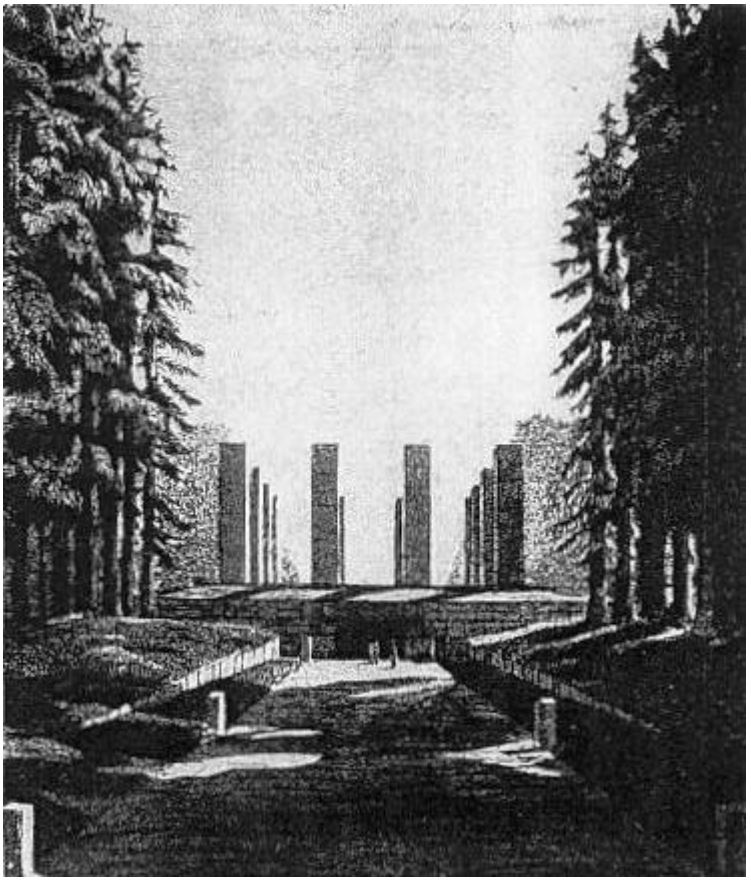


Abb. VIII/17 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Reichsehrenmal in Bad Berka (1930)

Abb. VIII/18 Gottlieb Michael, Österreichisches Haus auf der Gesolei Düsseldorf (1926)

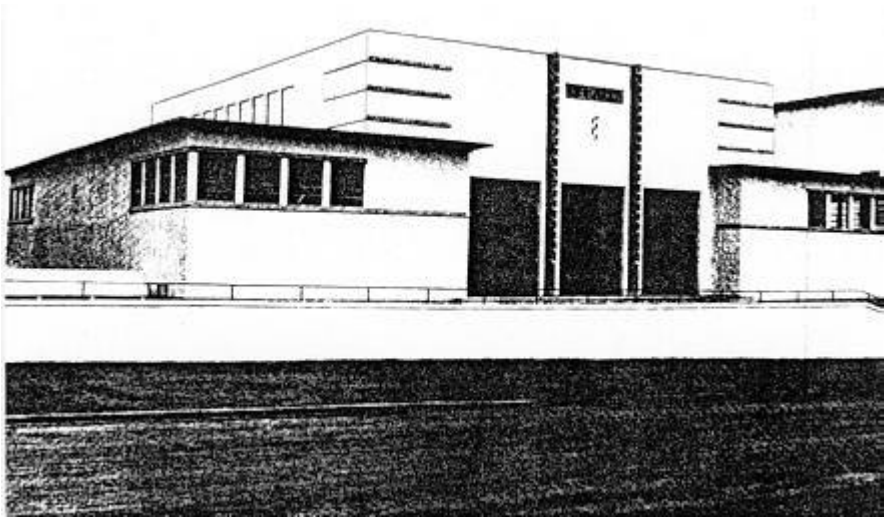


Abb. VIII/19 Ackermann, Haus des Arztes auf der Gesolei Düsseldorf (1926)

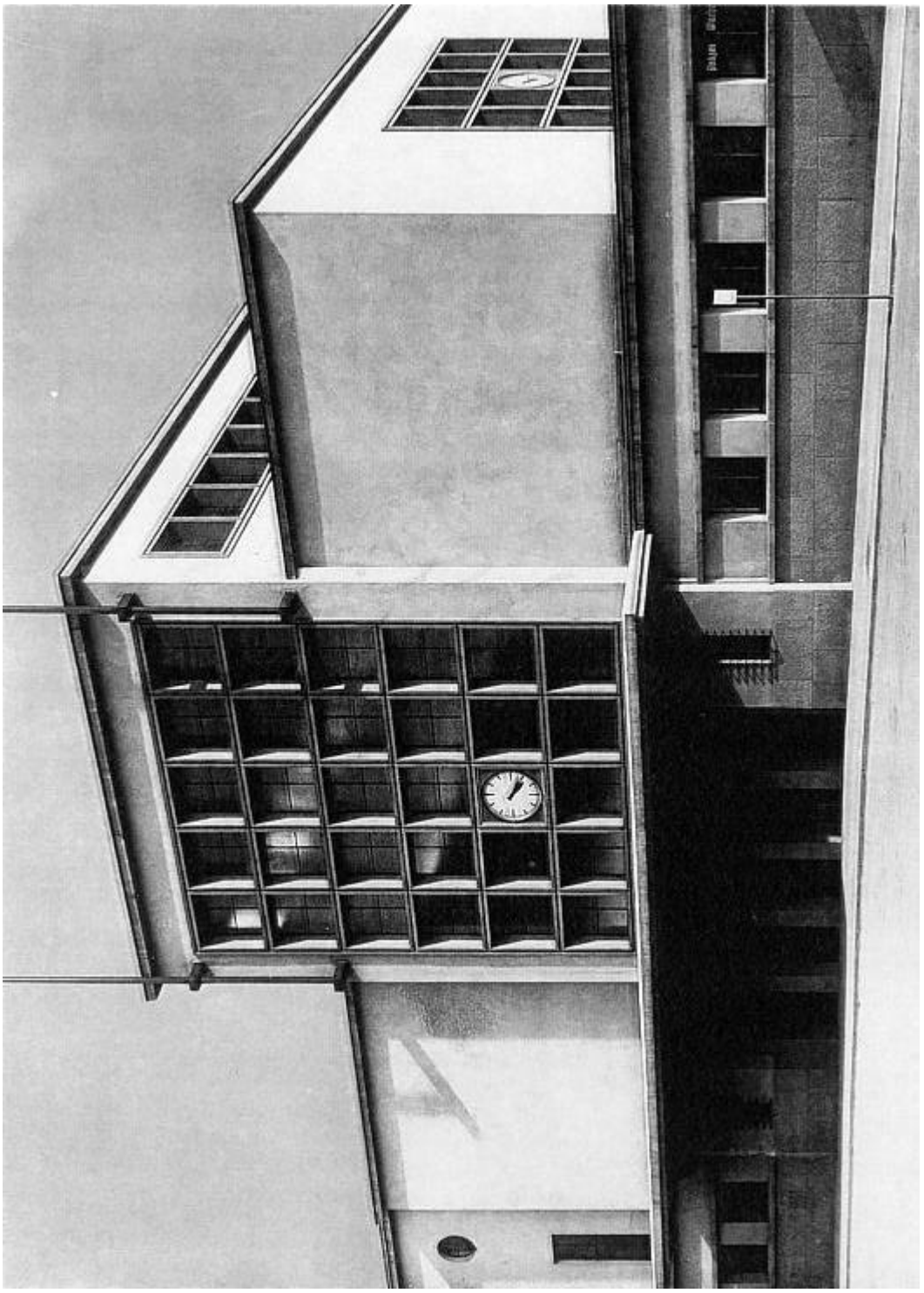


Abb. VIII/20 Wilhelm Kreis, Bahnhofsgebäude Meißen (1927/28)

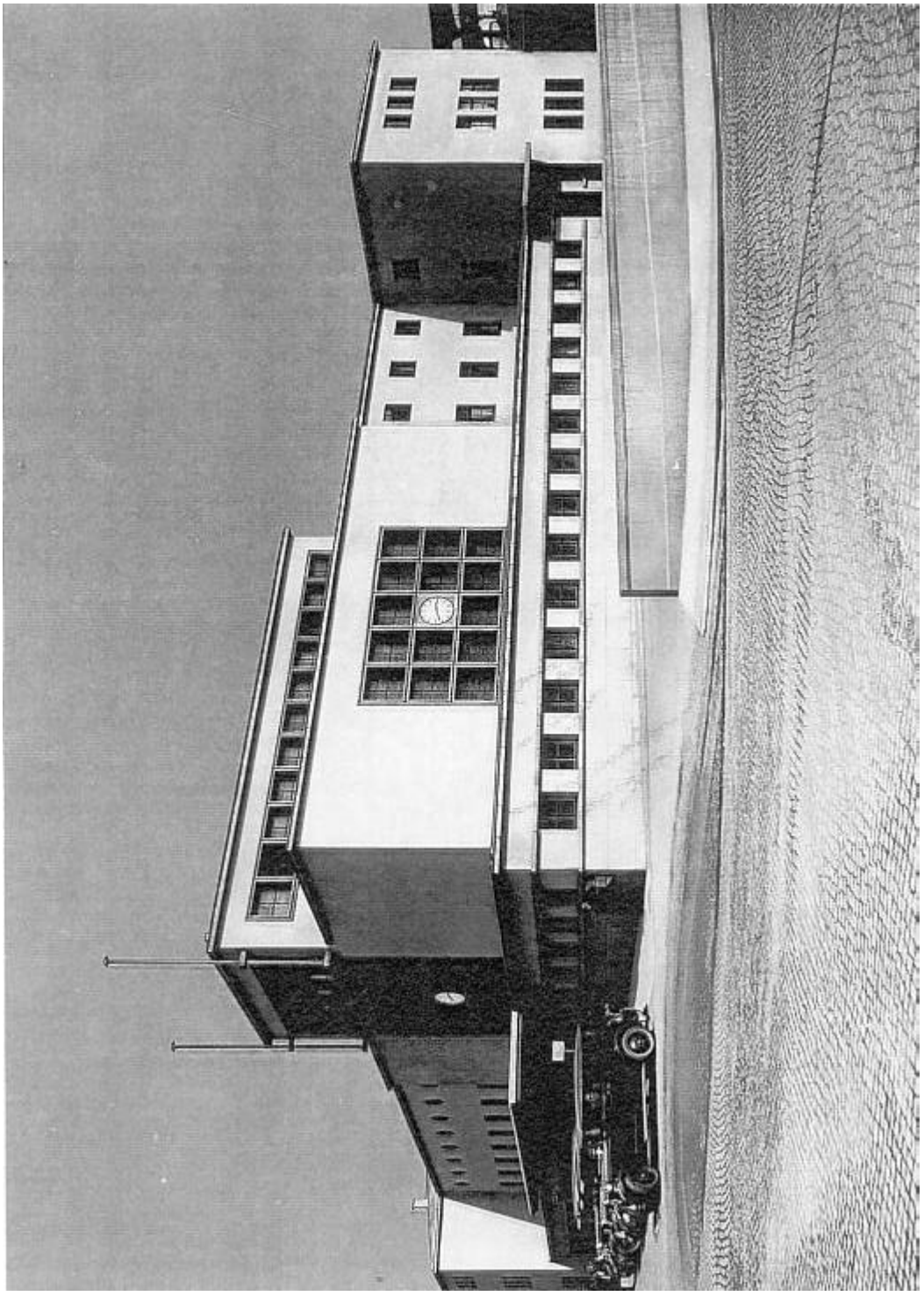


Abb. VIII/21 Wilhelm Kreis, Bahnhofsgebäude Meißen (1927/28)

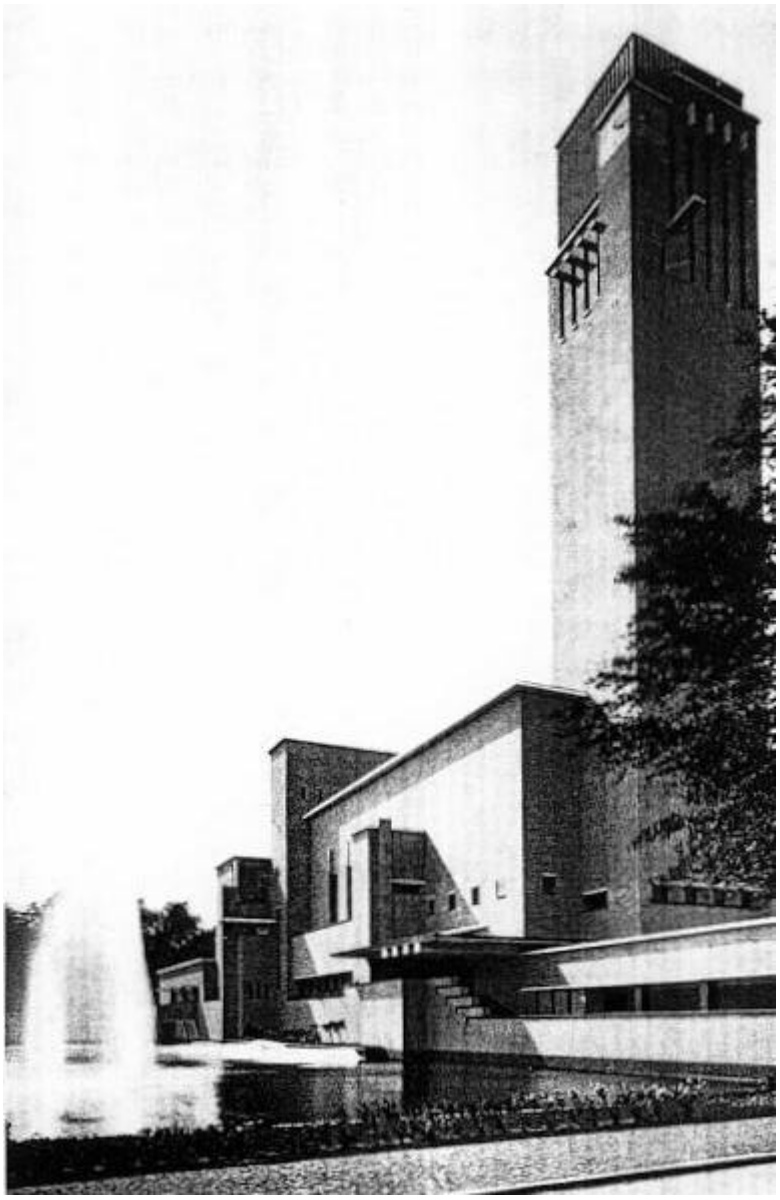


Abb. VIII/22 Willem Marinus Dudok, Rathaus Hilversum (1928-32)

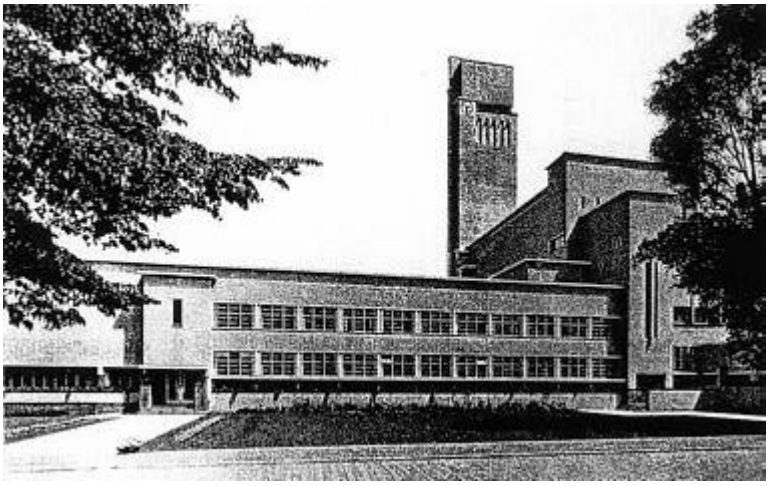


Abb. VIII/23 Willem Marinus Dudok, Rathaus Hilversum (1928-32)

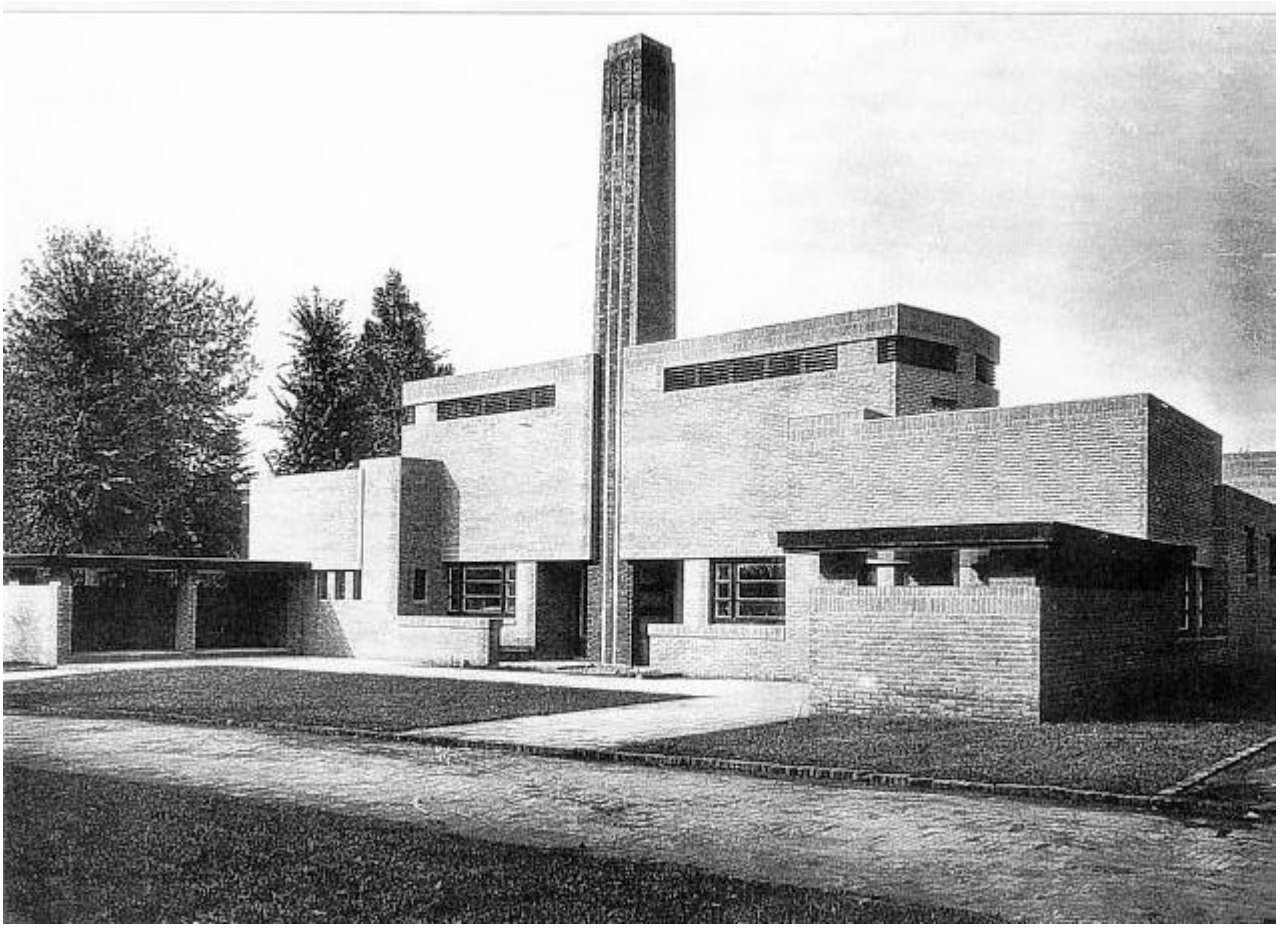


Abb. VIII/24 Willem Marinus Dudok, Badehaus in Hilversum (1920/21)

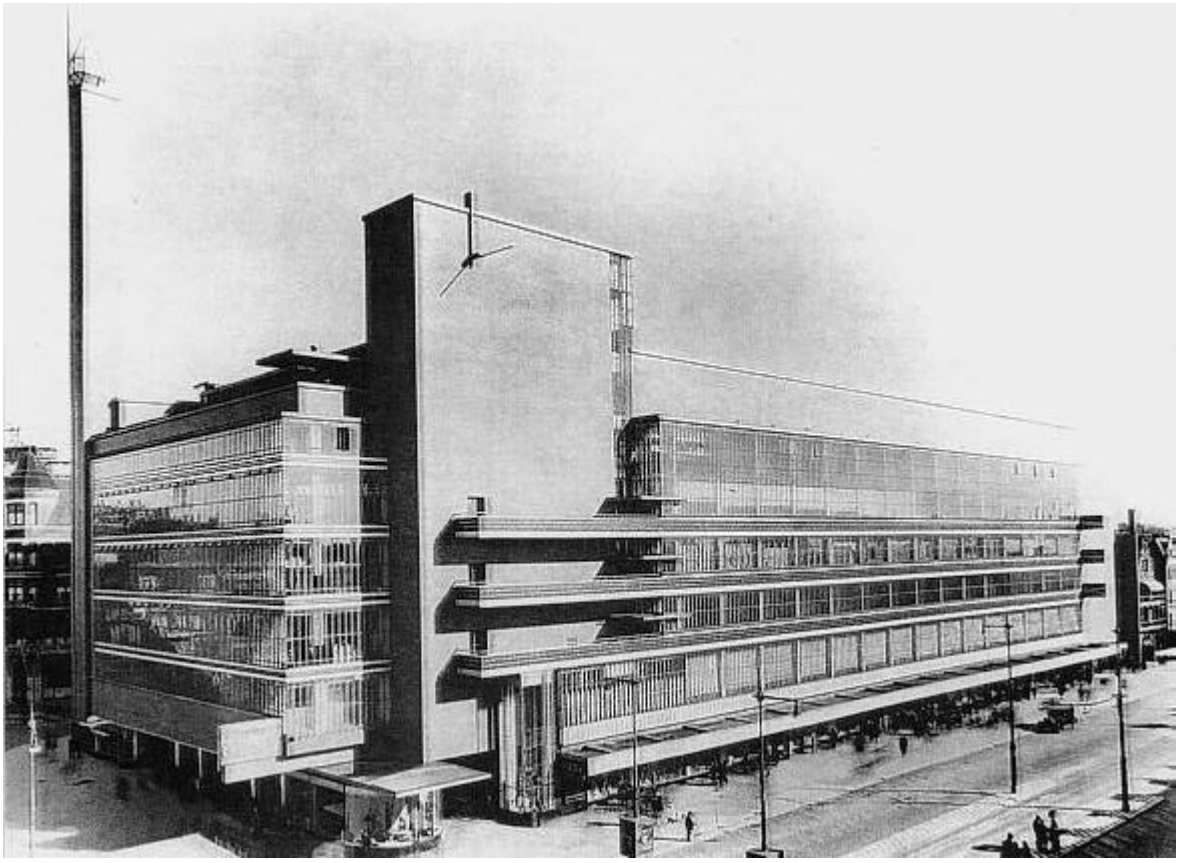


Abb. VIII/25 Willem Marinus Dudok, Warenhaus „De Bijenkorf“ in Rotterdam (1928-30)

Abb. VIII/26 Johan Sigfrid Sirén, Parlamentsgebäude in Helsinki (1927-31)

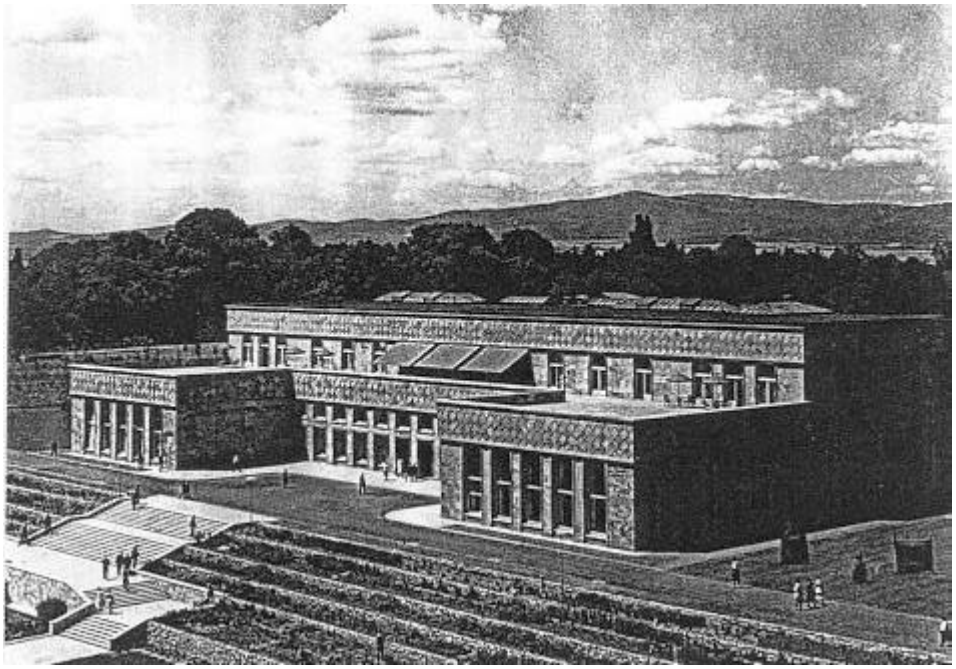


Abb. VIII/27 Hans Poelzig, Verwaltungsgebäude IG Farben in Frankfurt (1928-30)

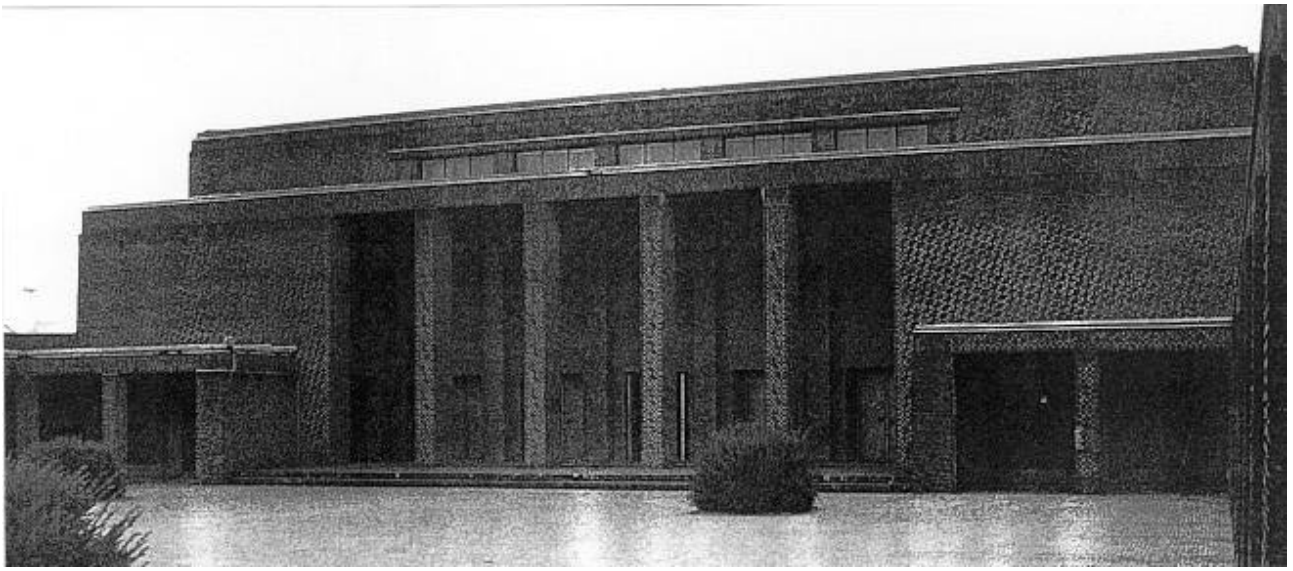


Abb. VIII/28 Fritz Nathan, Trauerhalle des neuen Israelischen Friedhofs Frankfurt a.M. 1929, (Foto 1992)

Abb. VIII/29 Jean Deligne, Foyer der Rémy-Werke in Wygmael (1930)

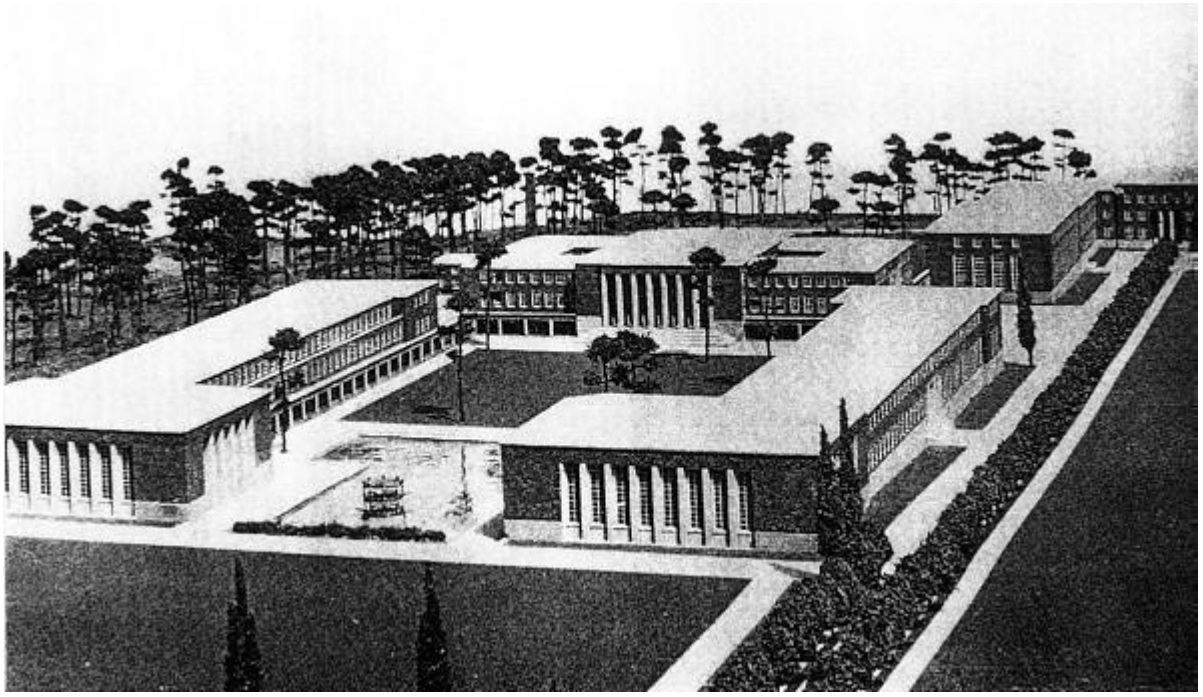


Abb. VIII/30 Werner March, Deutsche Hochschule für Leibesübungen in Berlin (1930)

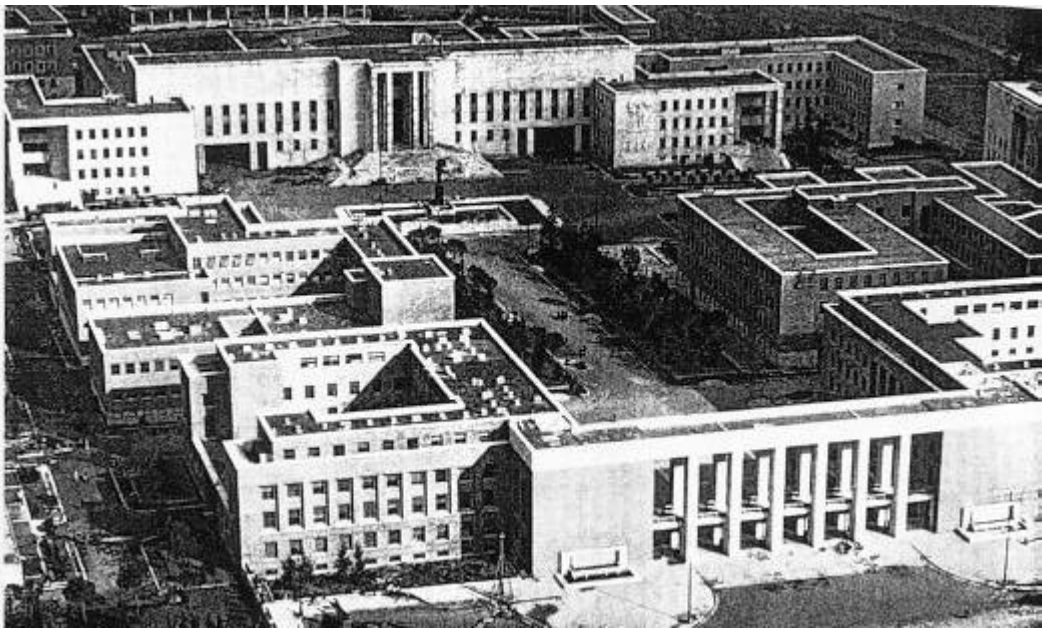


Abb. VIII/31 Marcello Piacentini, Universitätsgebäude in Rom (1932-35)

Abb. VIII/32 Eliel Saarinen, Kunstakademie Cranbrook Bloomfield Hills, Michigan/USA (1926-43)

Abb. VI/160 Schauraum 17: Vorgeschichtliche Zeit

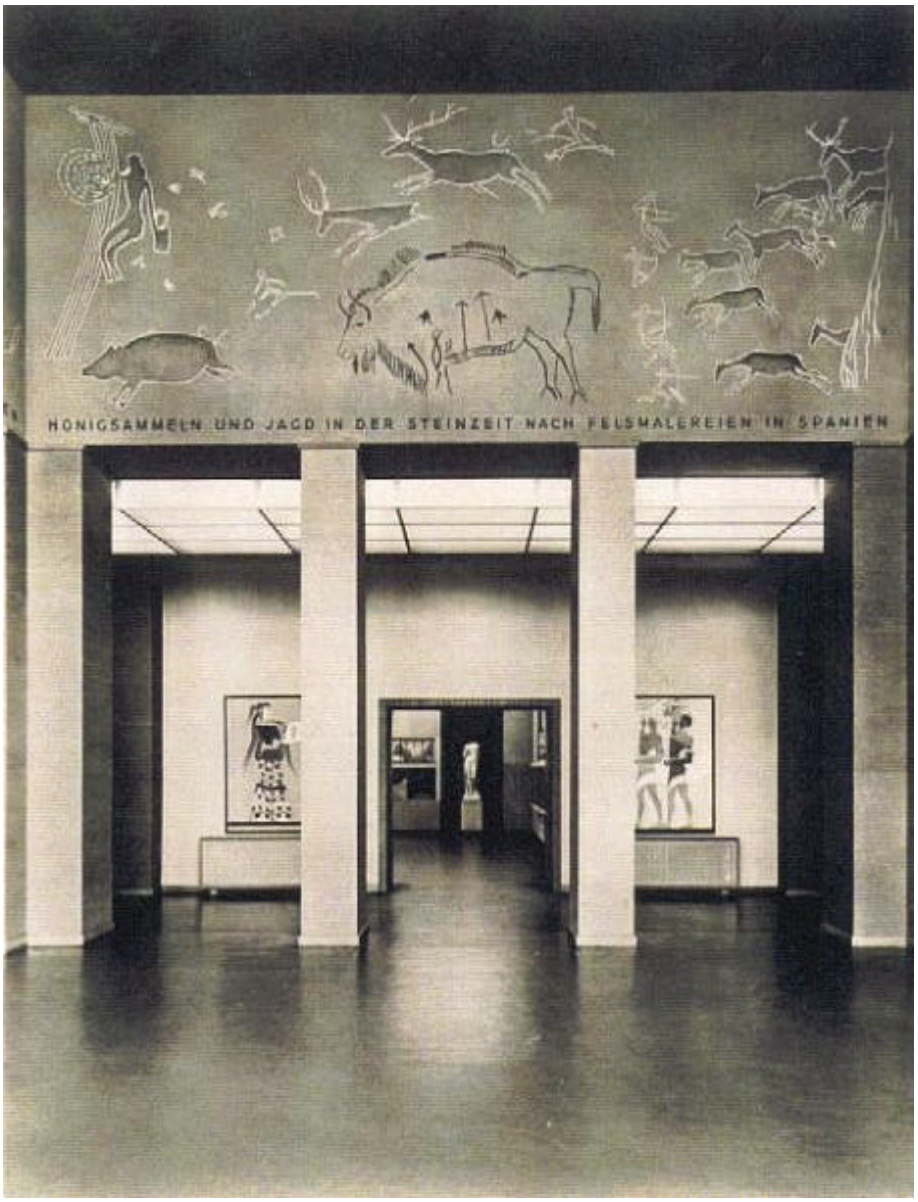


Abb. VI/161 Schauraum 17: Vorgeschichtliche Zeit, Durchblick in Raum 18

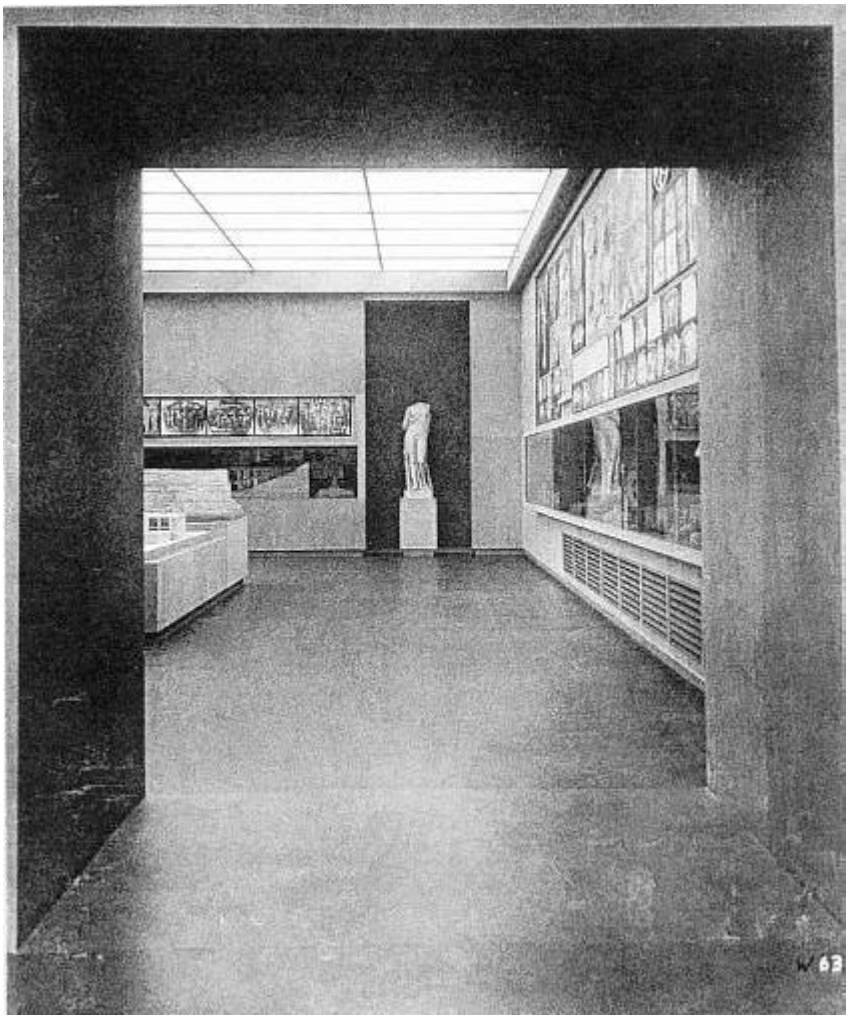


Abb. VI/162 Durchgang zu Schauraum 18: Klassisches Altertum

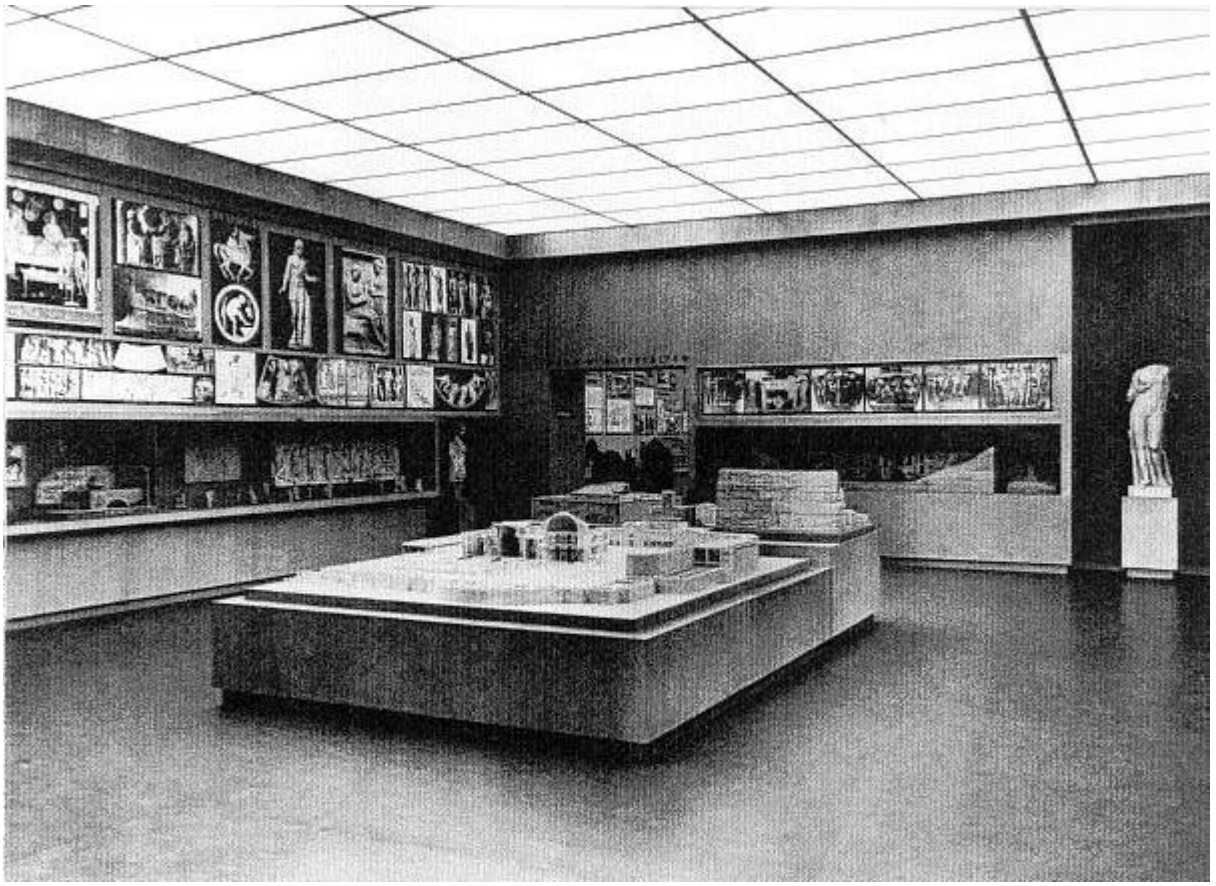


Abb. VI/163 Schauraum 18: Klassisches Altertum

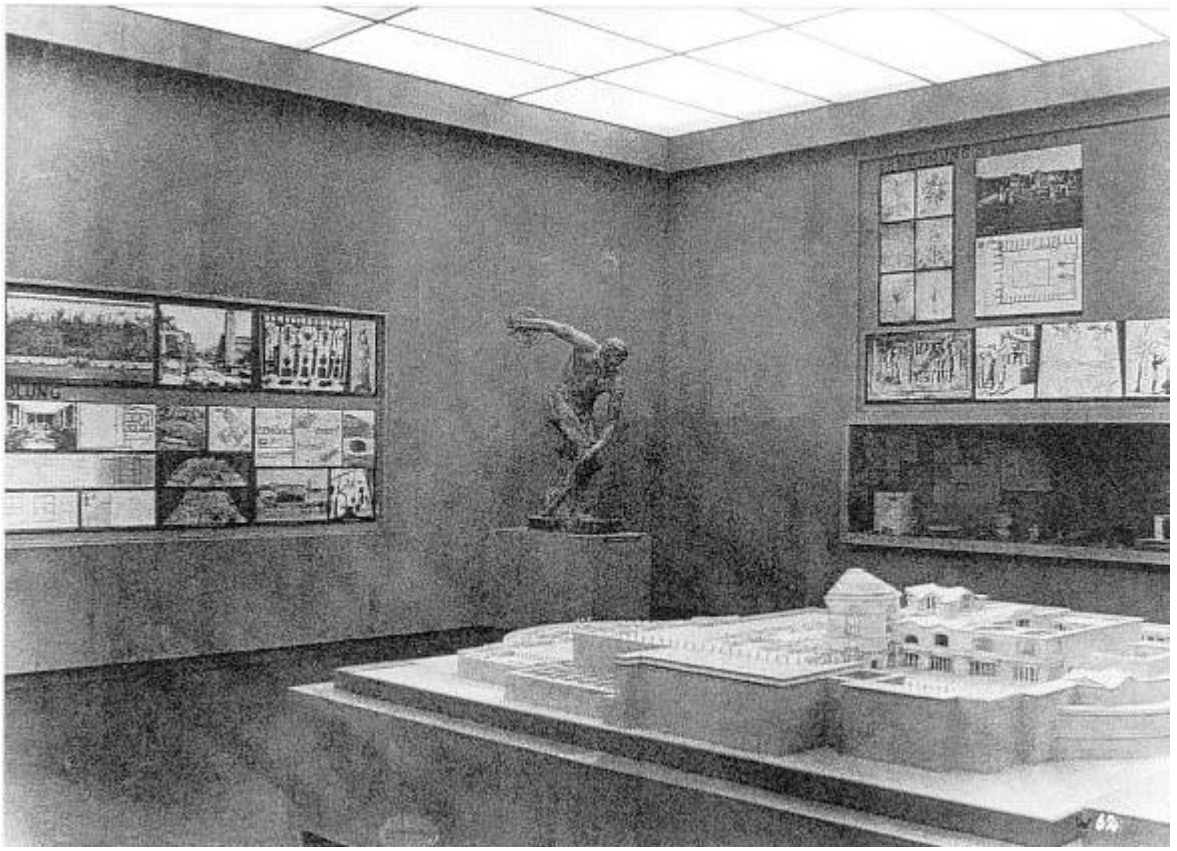


Abb. VI/164 Schauraum 18: Klassisches Altertum

Abb. VI/165 Schauraum 19: Mittelalter

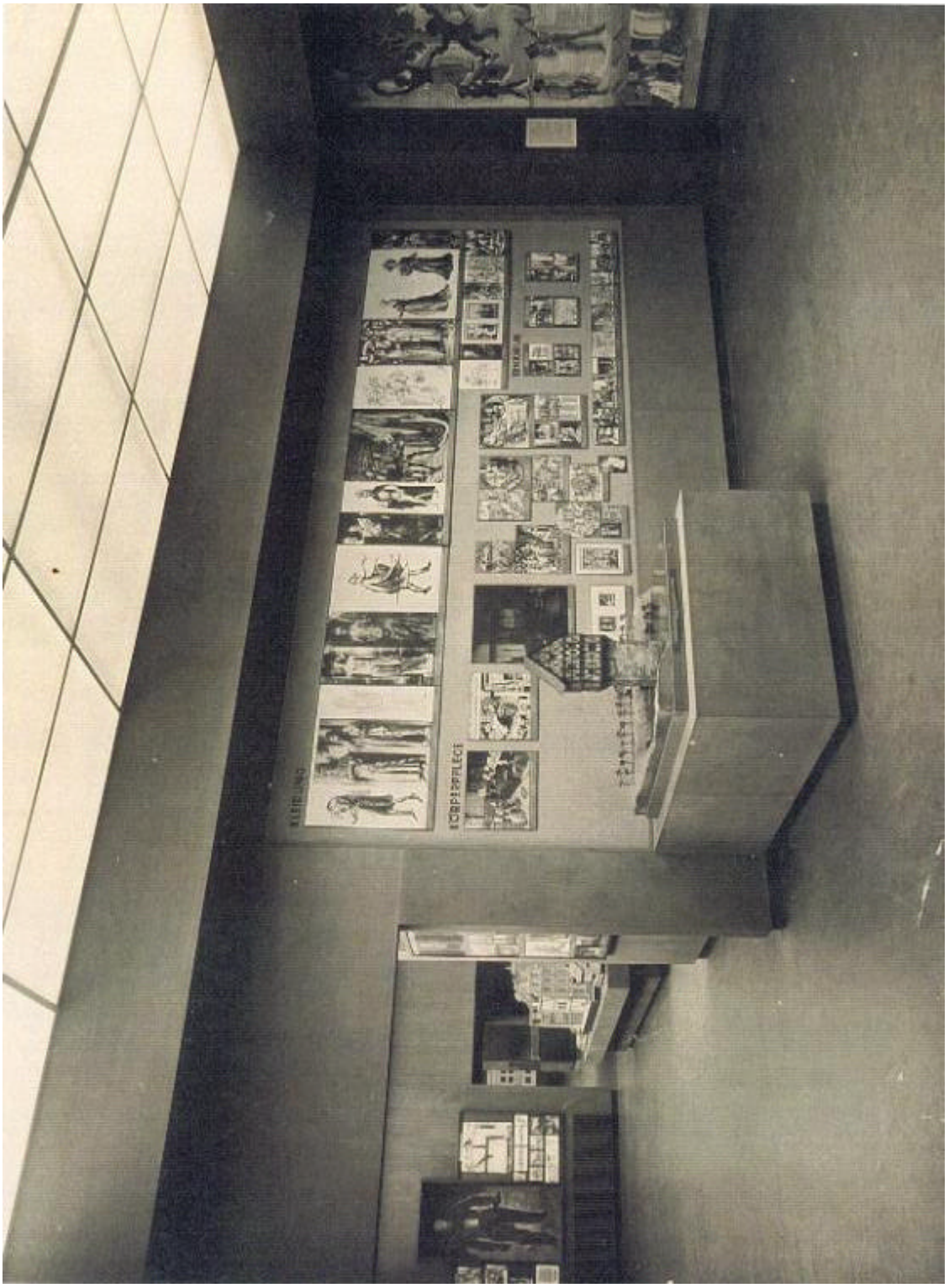


Abb. VI/166 Schauraum 19: Mittelalter

Abb. VI/167 Schauraum 20: Neuzeit

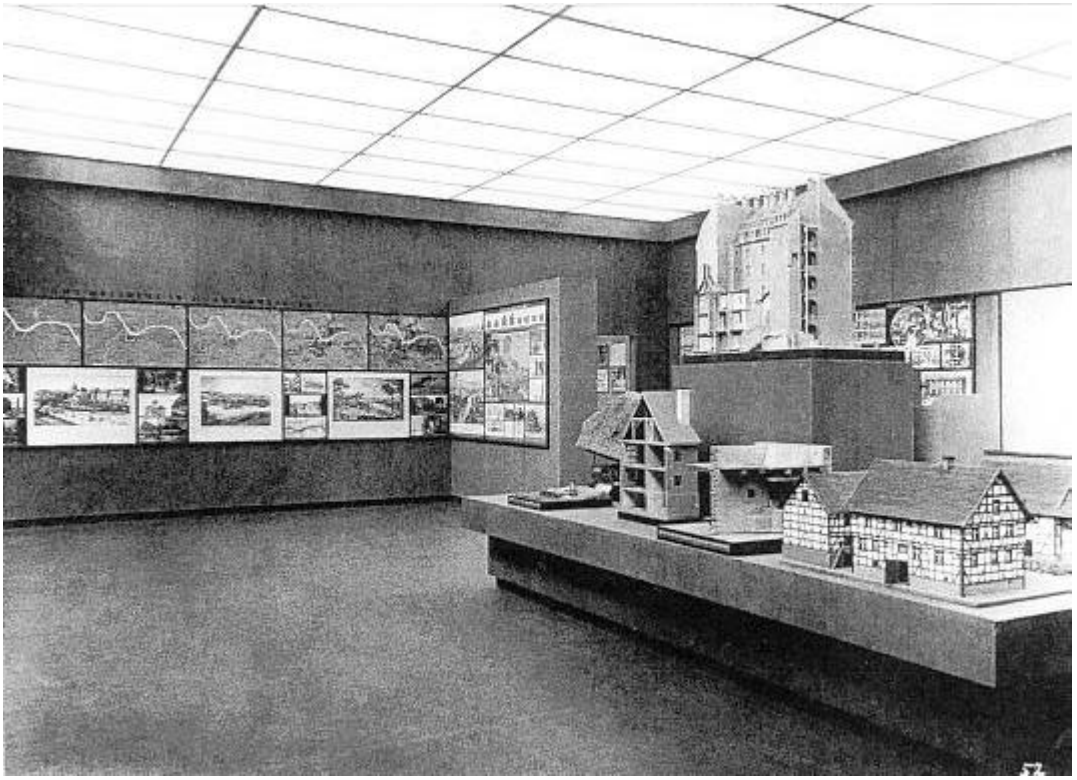


Abb. VI/168 Schauraum 20: Neuzeit

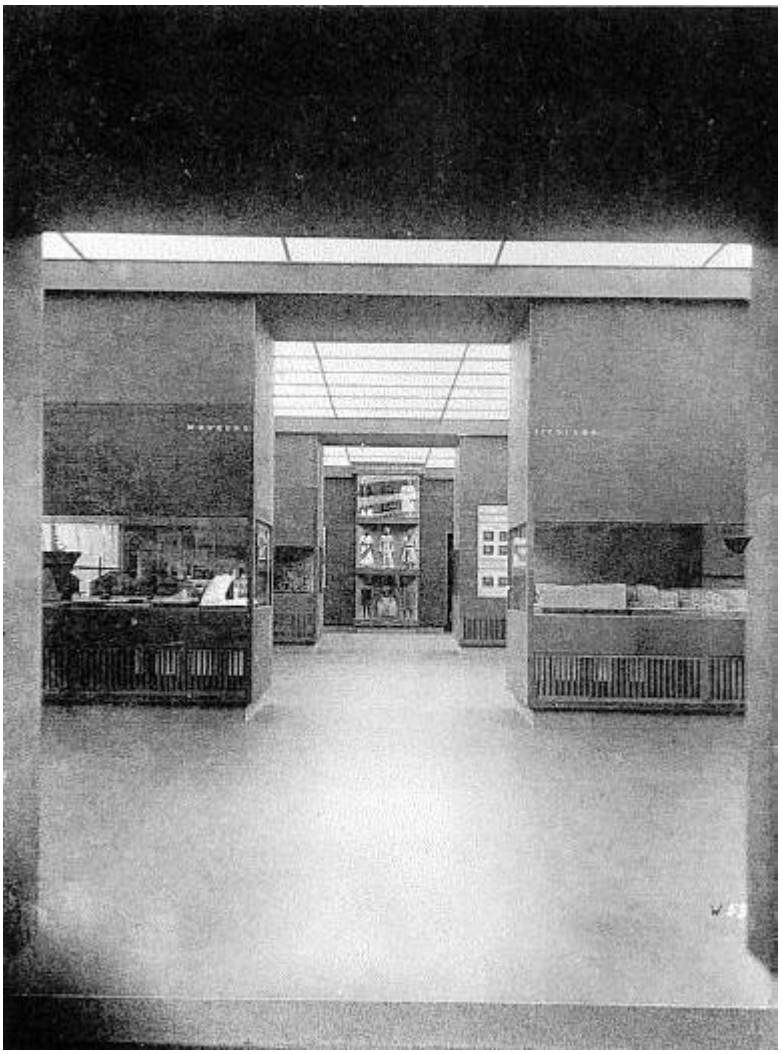


Abb. VI/169 Durchblick durch die Schauräume 19, 20, 21

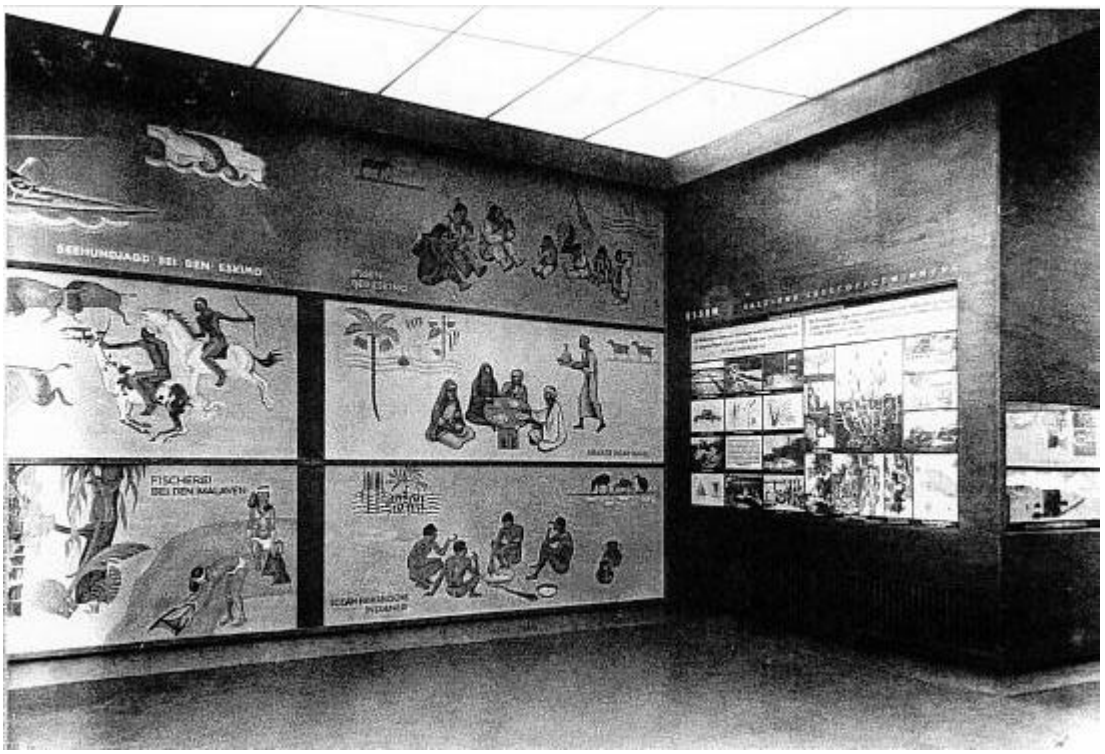


Abb. VI/170 Schauraum 21: Hygiene bei den Naturvölkern

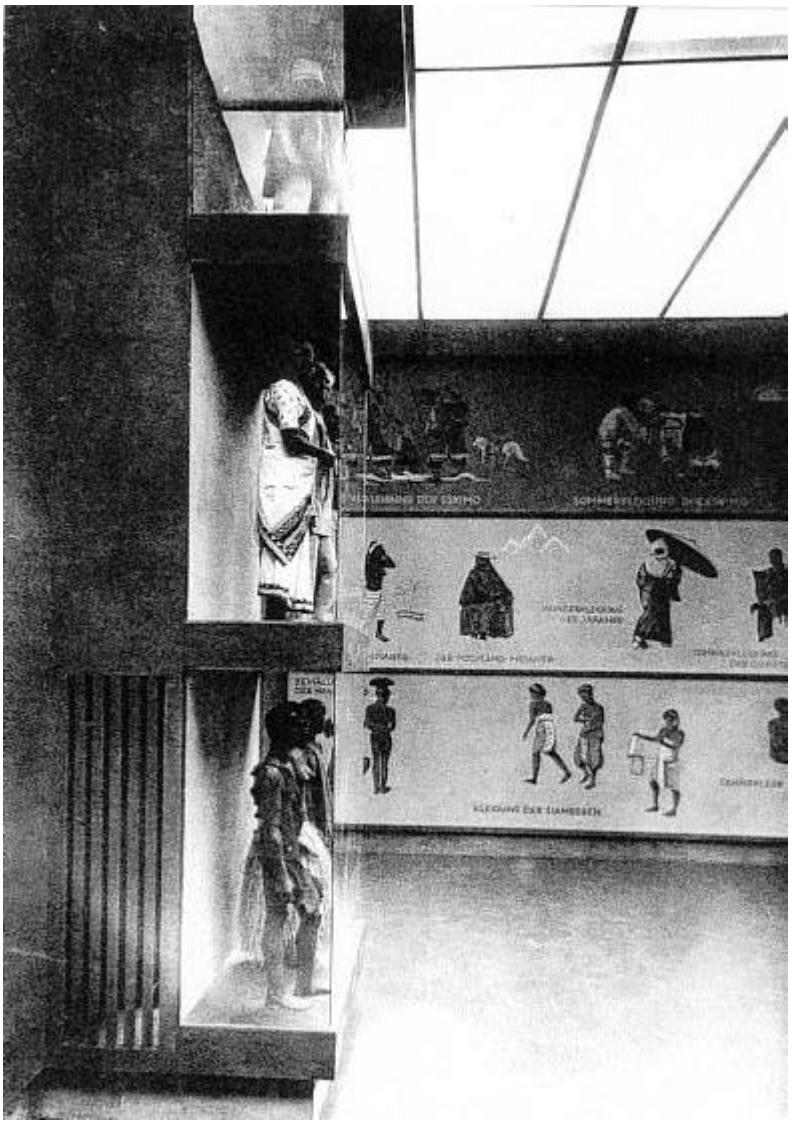


Abb. VI/171 Schauraum 21: Hygiene bei den Naturvölkem

Abb. VI/172 Treppenhaus im vorderen Teil des nördlichen (rechten) Hofflügels mit Kreisfenster

Abb. VI/173 Ehrenraum des Deutschen Hygiene-Museums

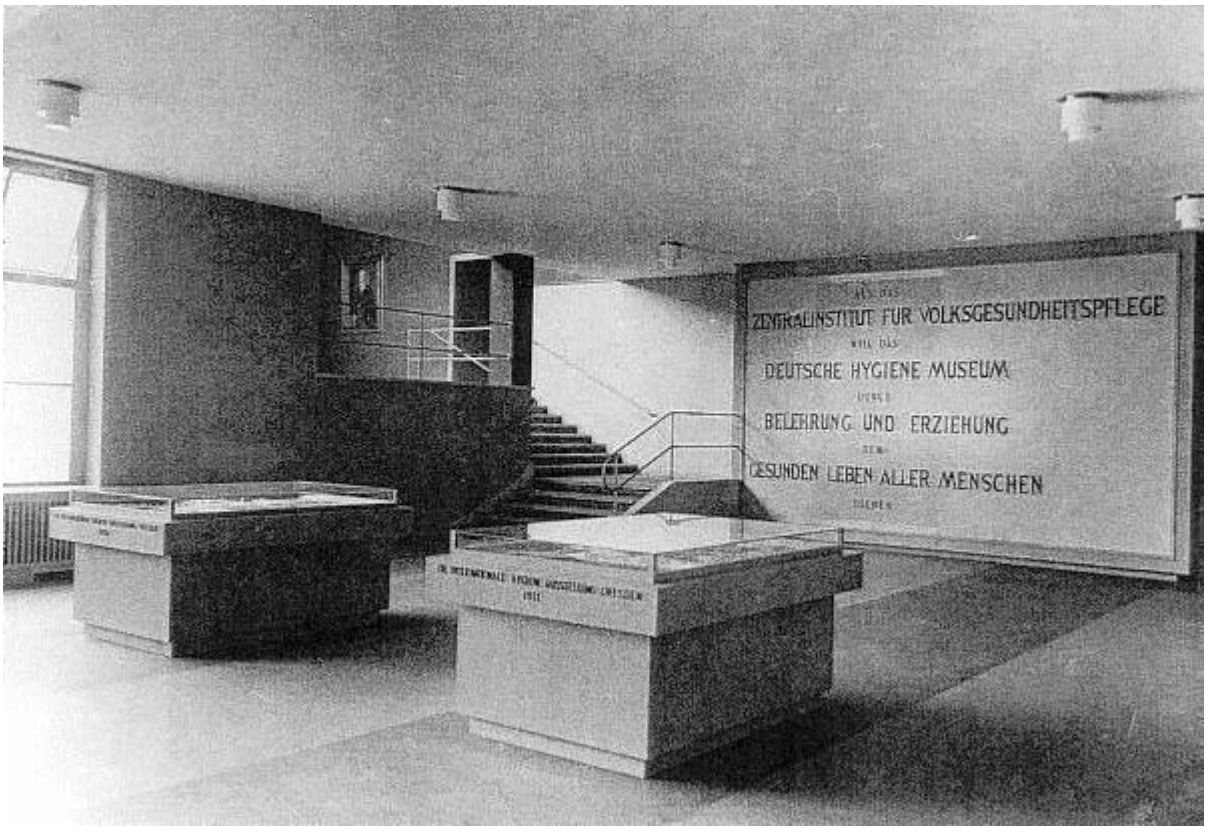


Abb. VI/174 Ehrenraum des Deutschen Hygiene-Museums

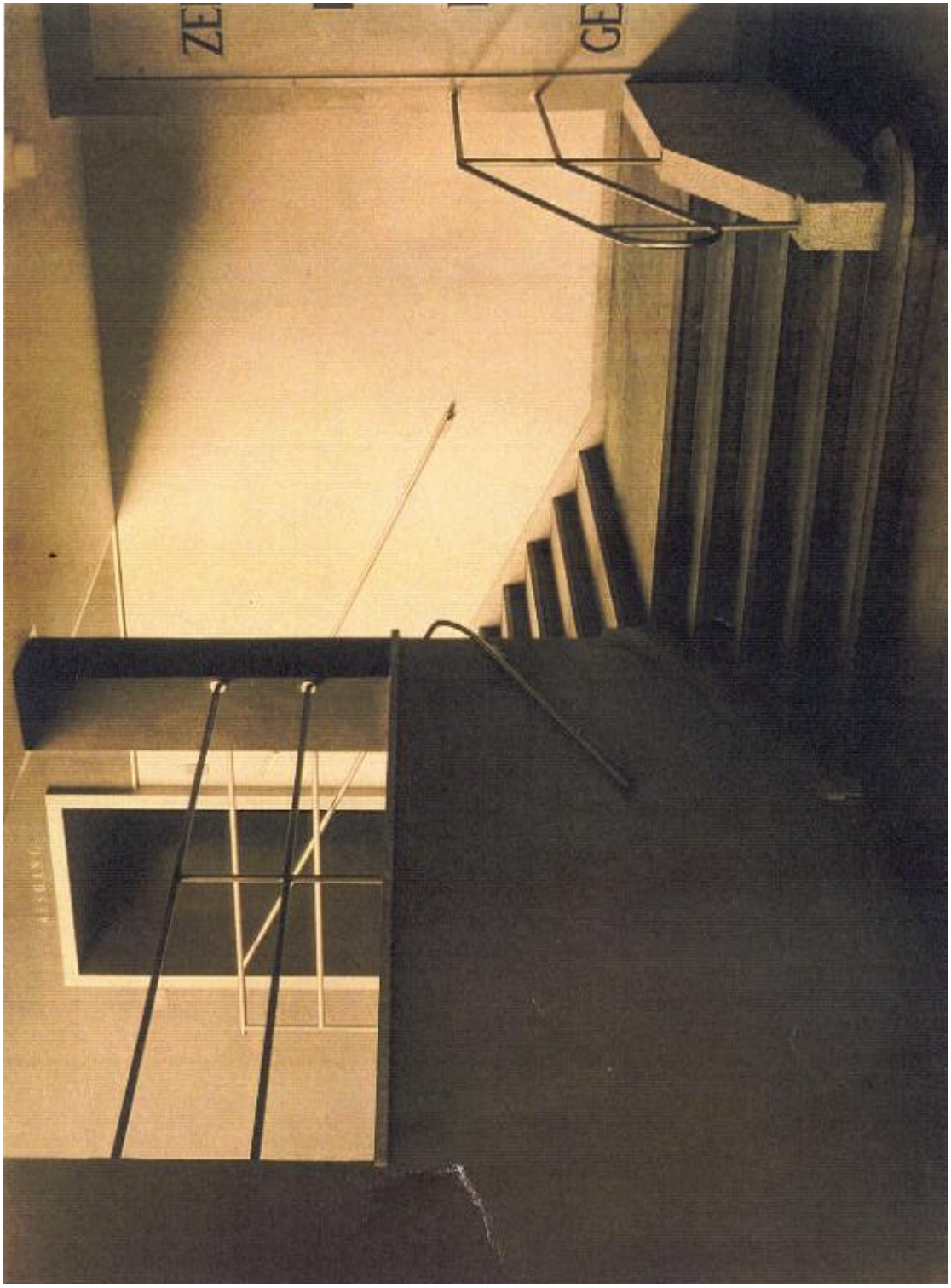


Abb. VI/175 Ehrenraum des Deutschen Hygiene-Museums, Treppenaufgang zur Wechselausstellung

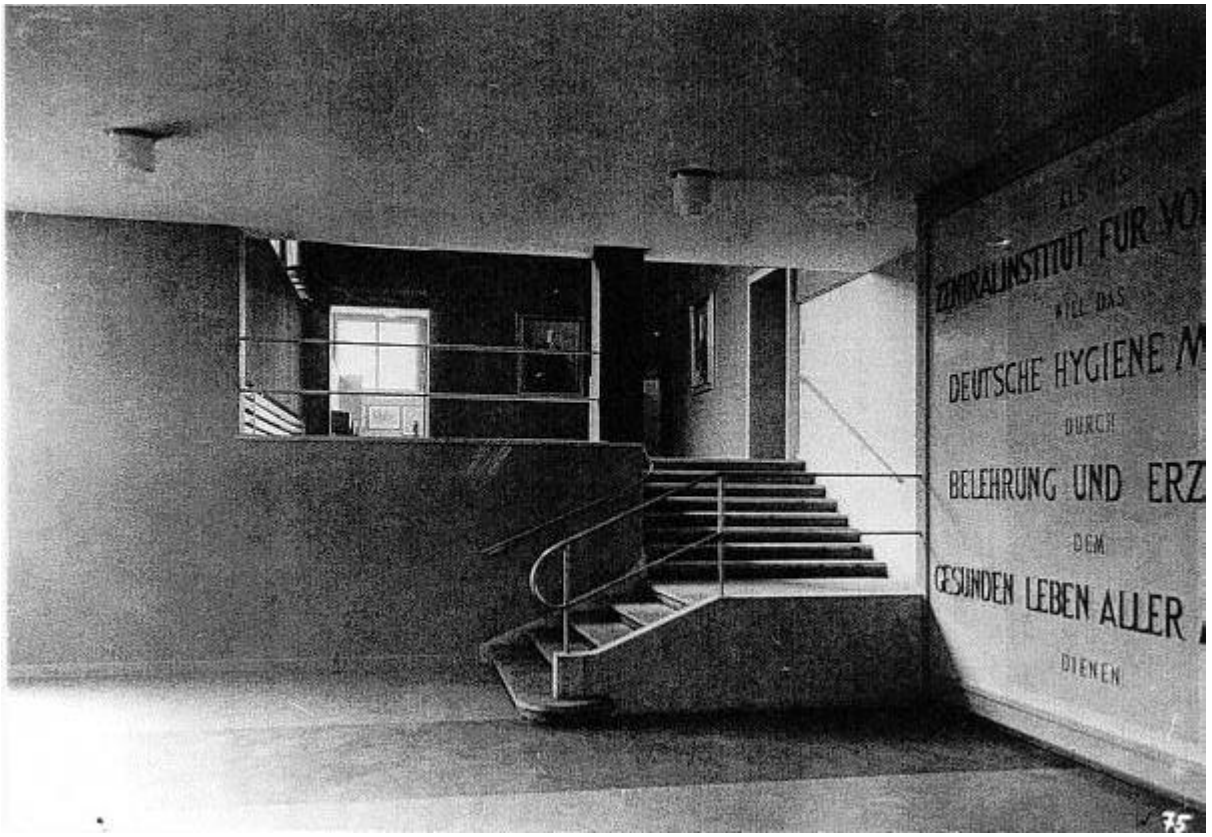


Abb. VI/176 Ehrenraum des Deutschen Hygiene-Museums, Aufgang zu Durchgangsraum und Wechselausstellung

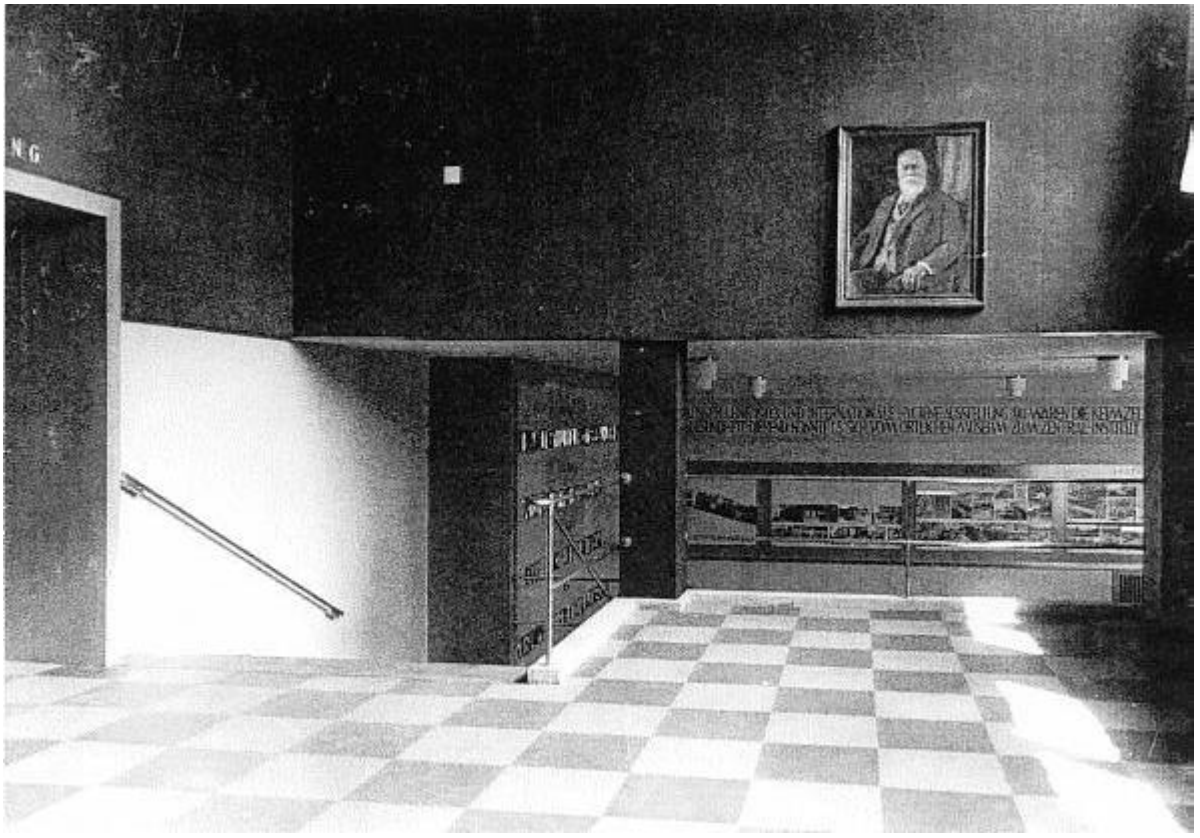


Abb. VI/177 Blick vom Durchgangsraum in den Ehrenraum

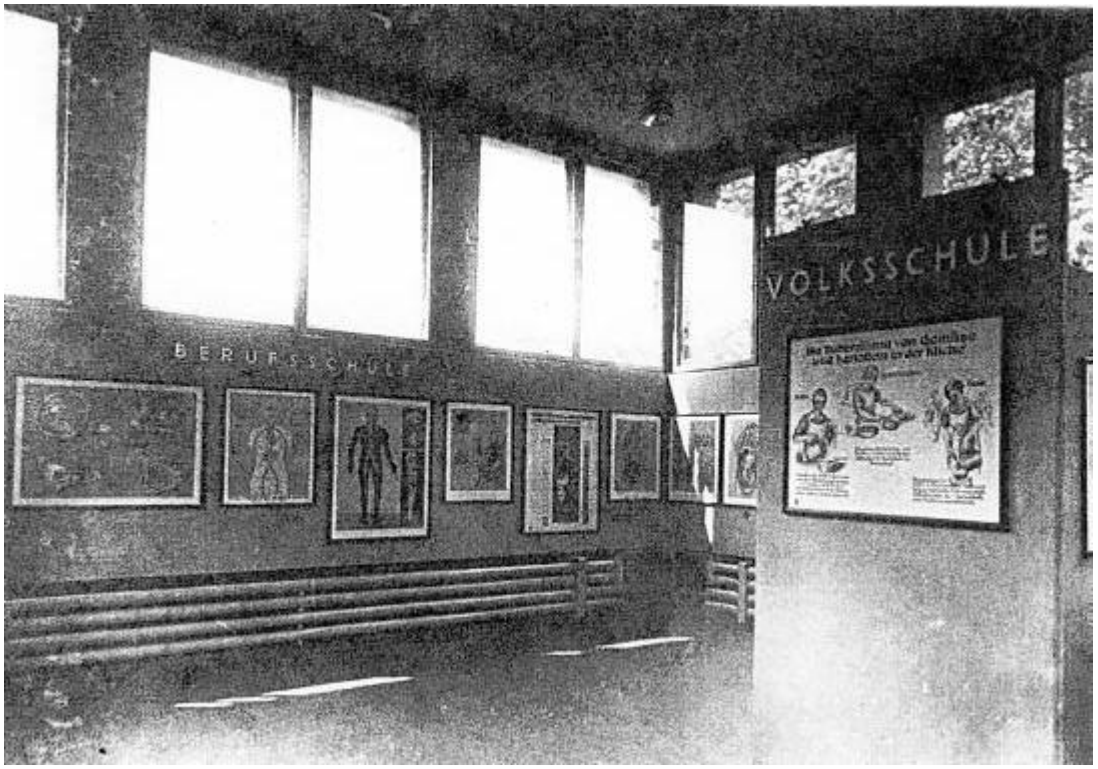


Abb. VI/178 Schauraum 23: Sonderausstellung
(„Was wird für den Schulunterricht in Gesundheitspflege gebraucht?“)

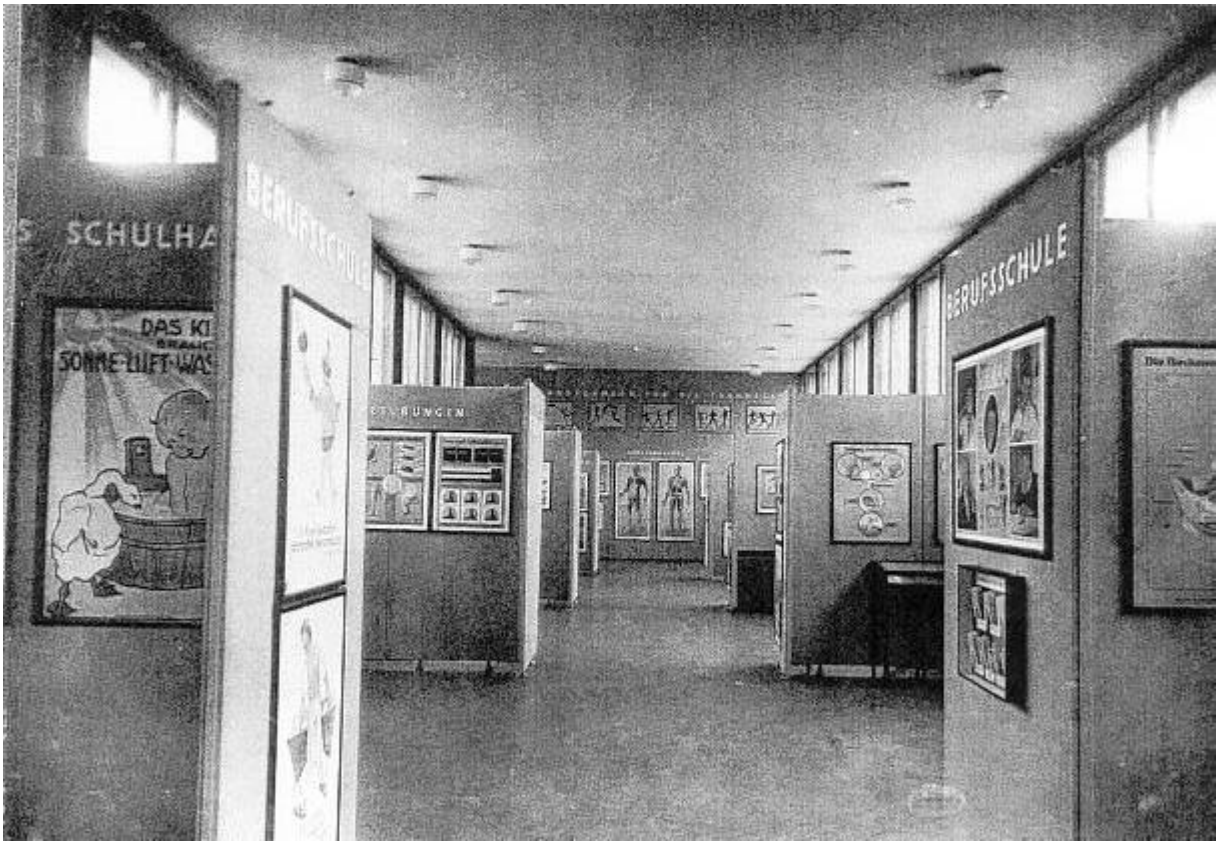


Abb. VI/179 Schauraum 23: Sonderausstellung
(„Was wird für den Schulunterricht in Gesundheitspflege gebraucht?“)

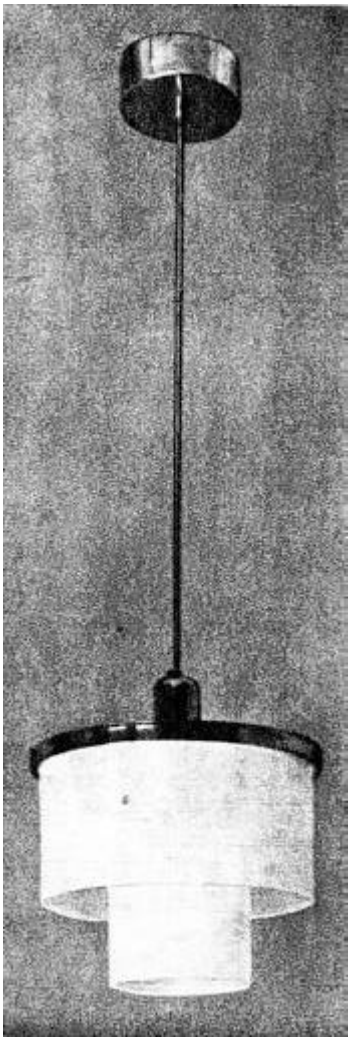


Abb. VI/180 Doppelzylinderleuchte der Firma Körting & Mathiesen, Leipzig

Abb. VI/181 Werkstuhl-Entwurf für das Deutsche Hygiene-Museum

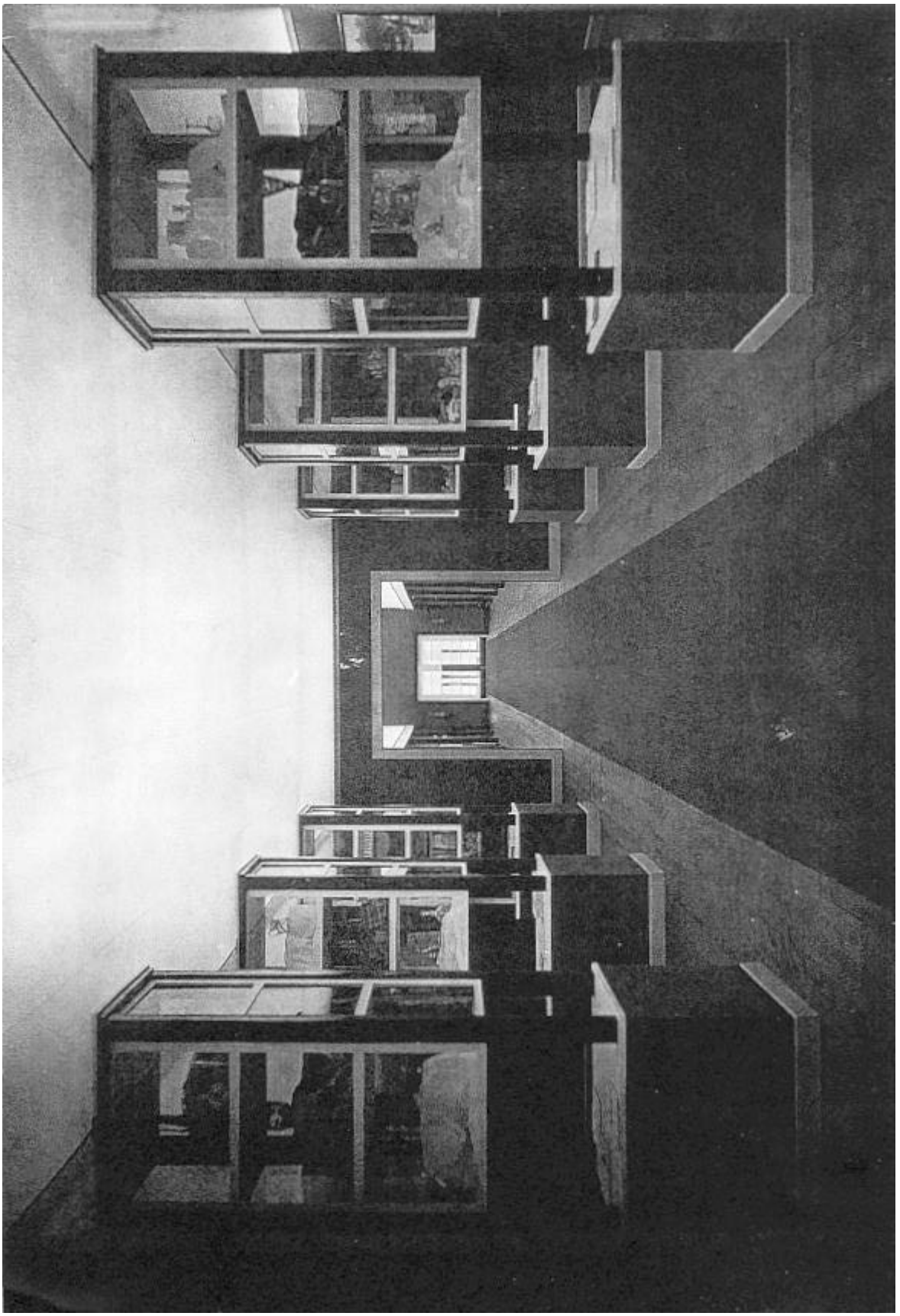


Abb. VI/182 Halle Österreich auf der Gesolei Düsseldorf (1926)

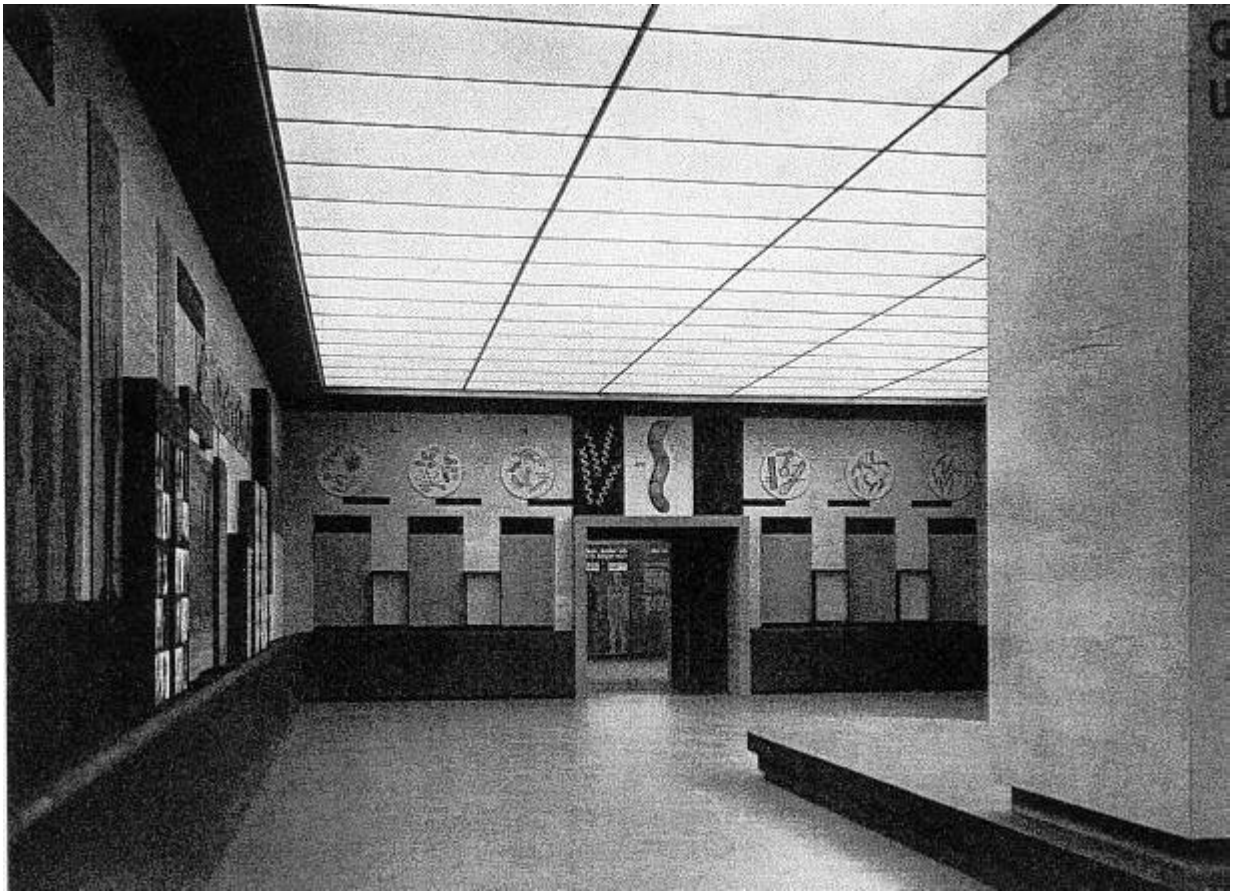


Abb. VI/137 Schauraum 10: Gesundheit und Krankheit

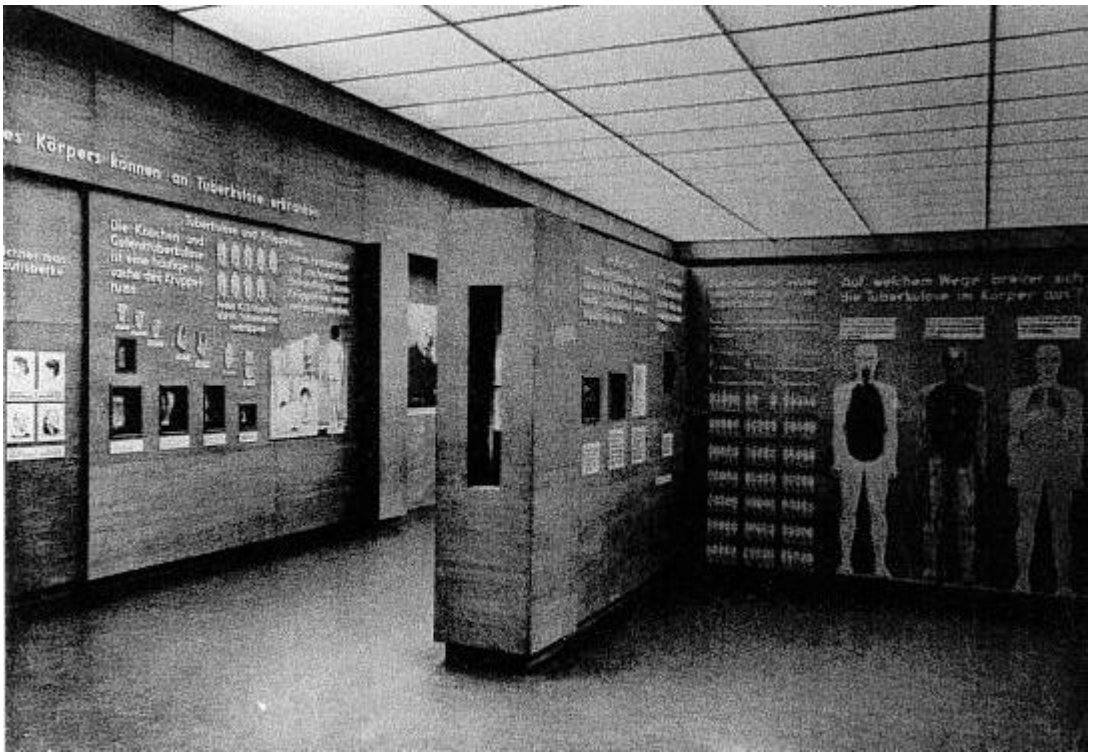


Abb. VI/138 Schauraum 11: Tuberkulose

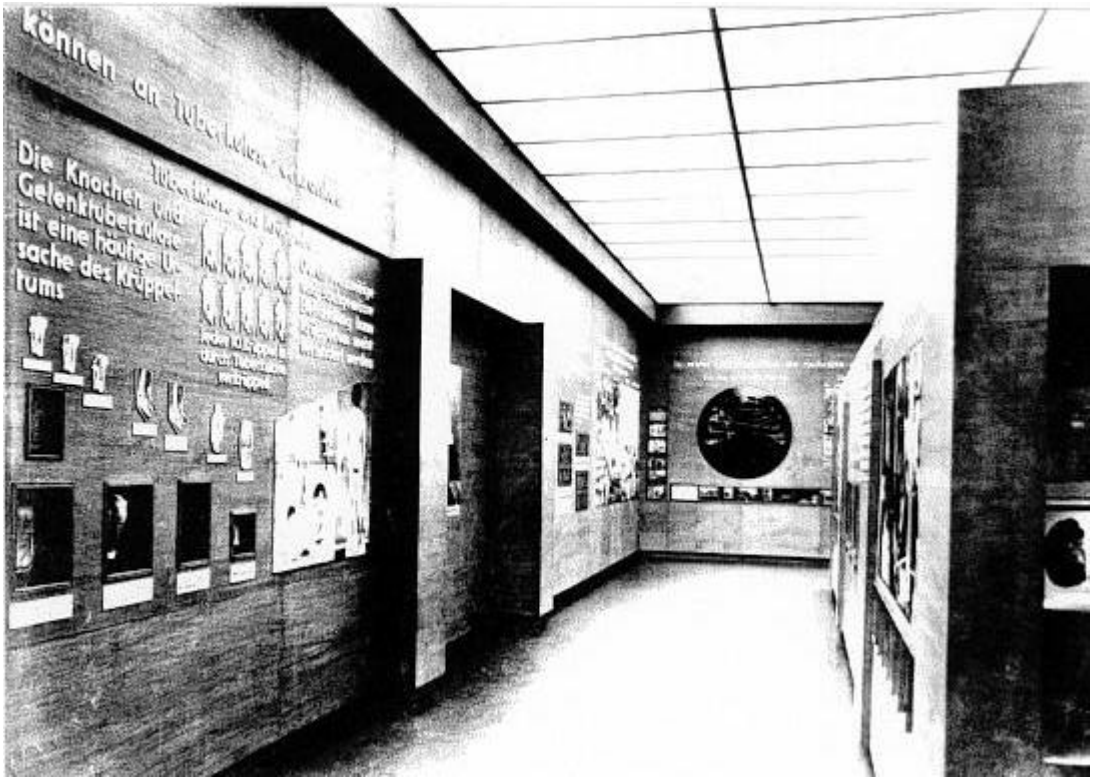


Abb. VI/139 Schauraum 11: Tuberkulose

Abb. VI/140 Schauraum11: Tuberkulose (Schautafel: Verbreitung von TBC)

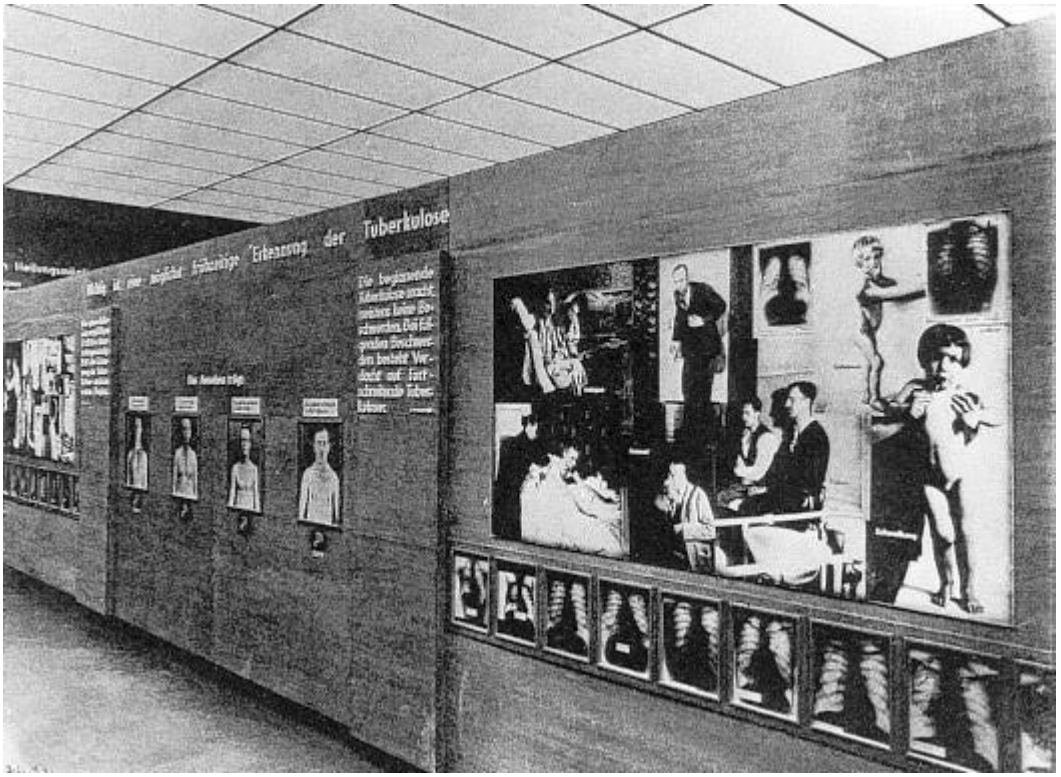


Abb. VI/141 Schauraum 11: Tuberkulose

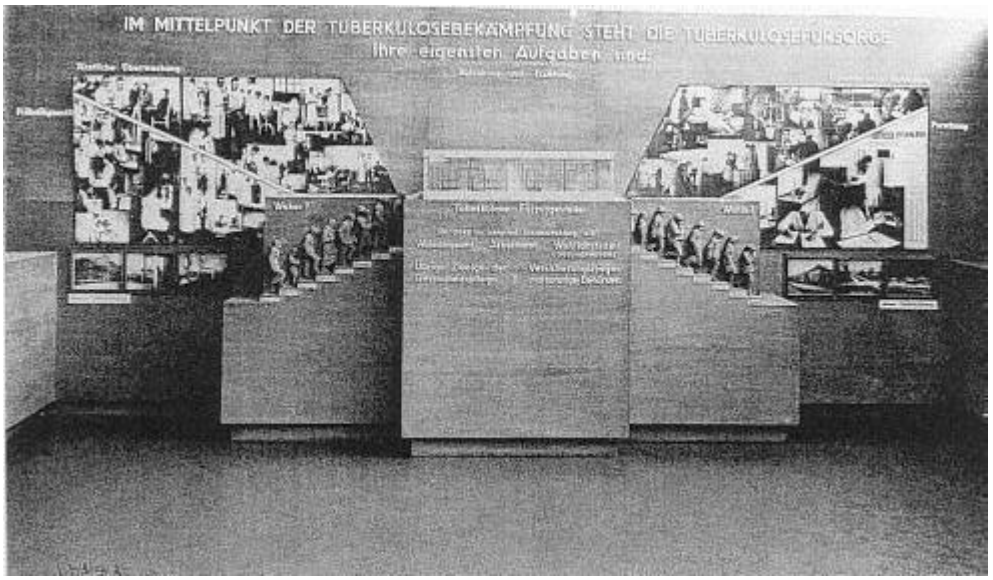


Abb. VI/142 Schauraum 11: Tuberkulose (Tuberkulosefürsorge)

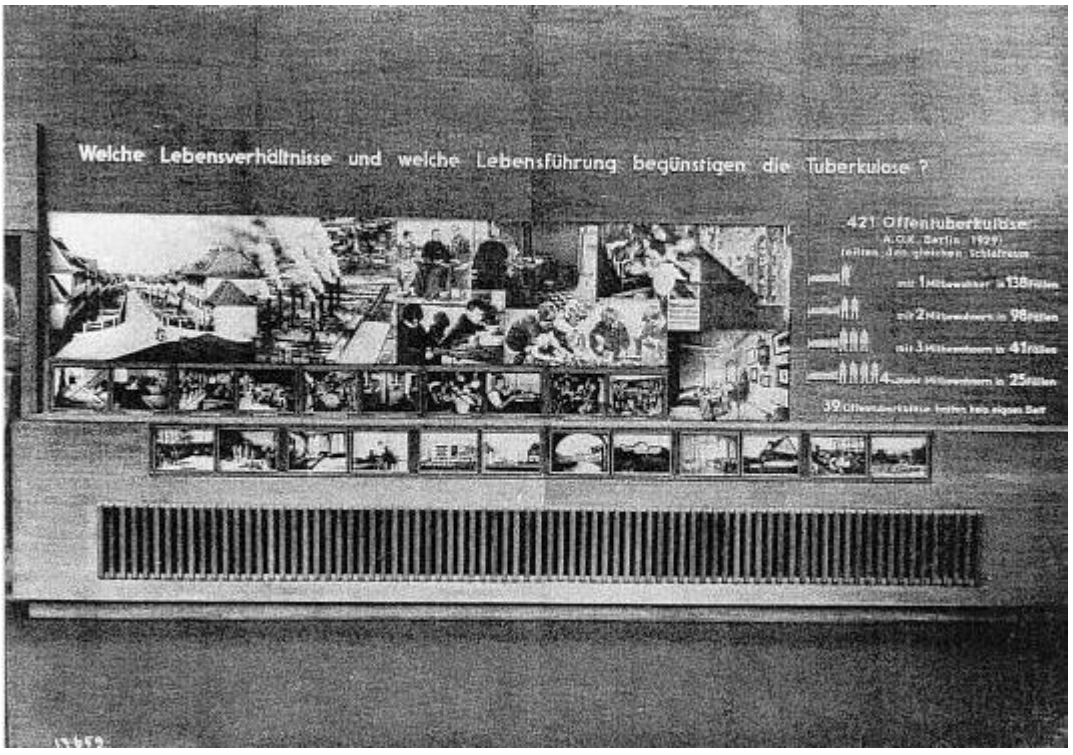


Abb. VI/143 Schauraum 11: Tuberkulose (Schautafel: Lebensführung und TBC)

Abb. VI/144 Schauraum 12: Geschlechtskrankheiten

Abb. VI/145 Schauraum 12: Geschlechtskrankheiten

Abb. VI/146 Schauraum 12: Geschlechtskrankheiten

Abb. VI/147 Schauraum 12: Geschlechtskrankheiten

Abb. VI/148 Schauraum 12: Geschlechtskrankheiten

Abb. VI/149 Schauraum 13: Ansteckende Krankheiten – Tierische Parasiten des Menschen

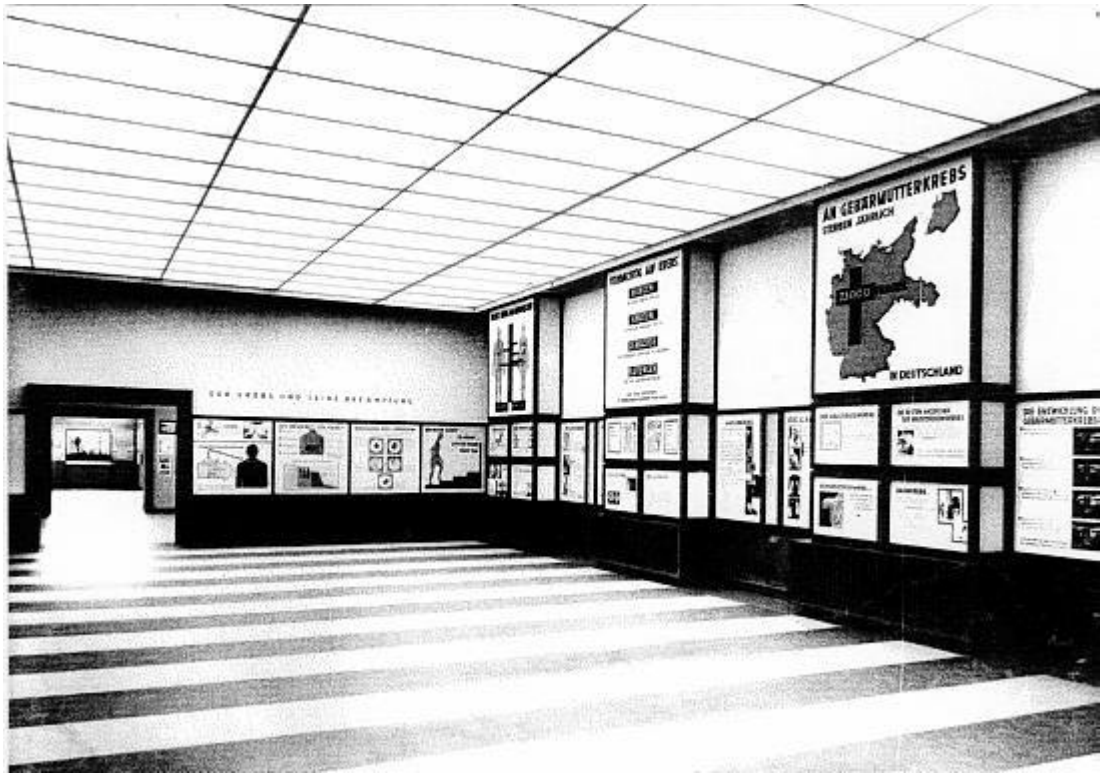


Abb. VI/150 Schauraum 15: Der Krebs und seine Bekämpfung

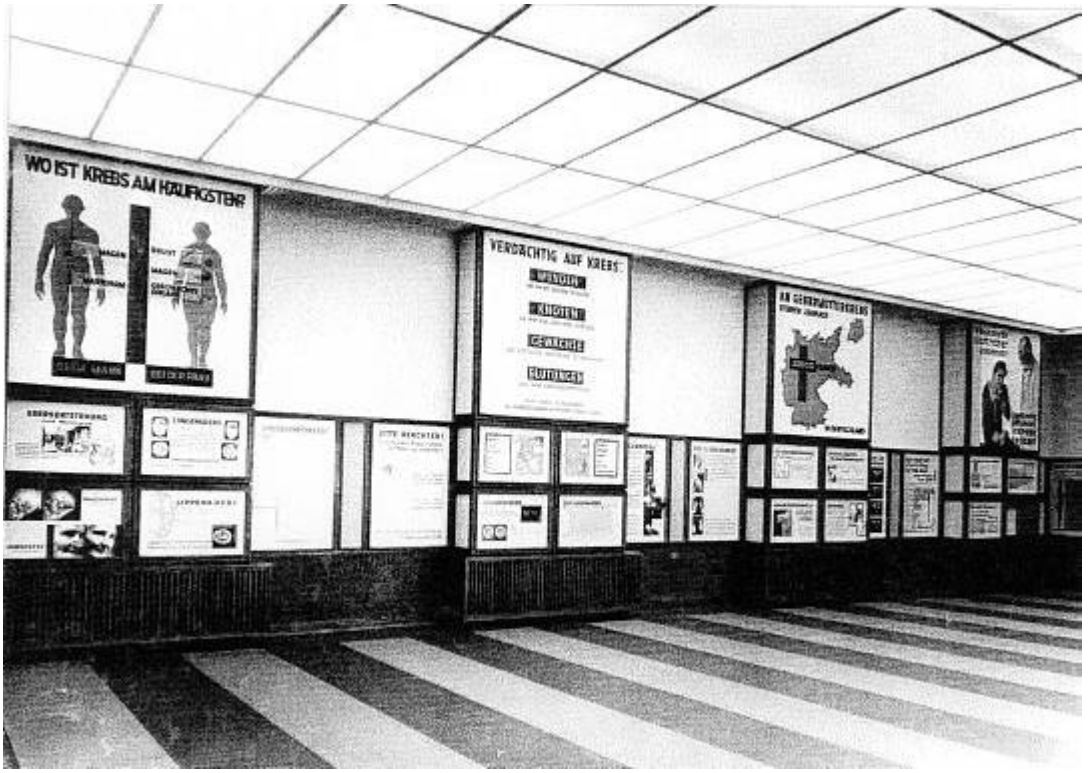


Abb. VI/151 Schauraum 15: Der Krebs und seine Bekämpfung

Abb. VI/152 Schauraum 15: Der Krebs und seine Bekämpfung

Abb. VI/153 Entwurfszeichnung Lingnerzimmer

Abb. VI/154 Lingnerzimmer

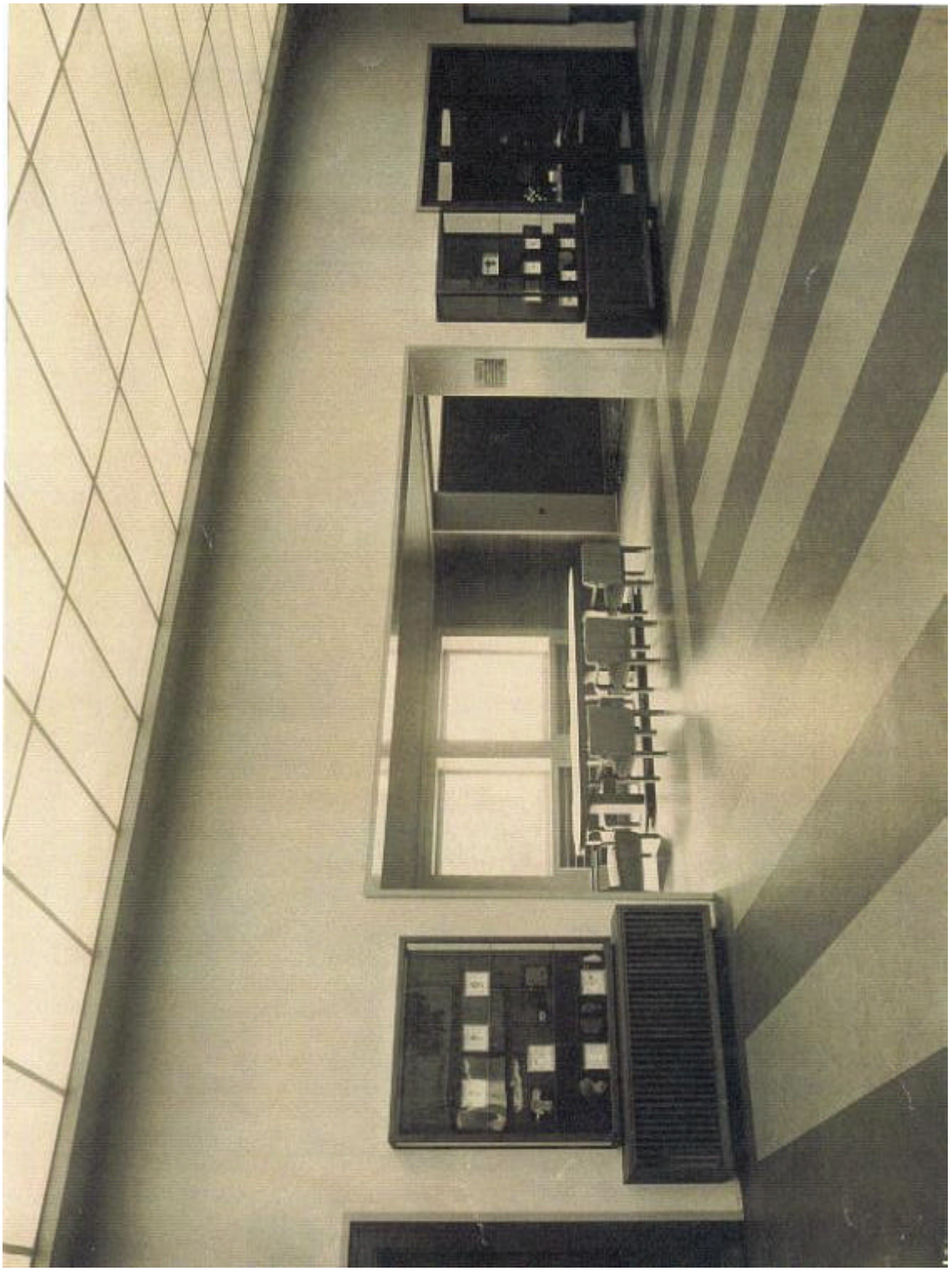


Abb. VI/155 Ruheraum vom Schauraum 15 aus gesehen, Durchblick in das Lingnerzimmer

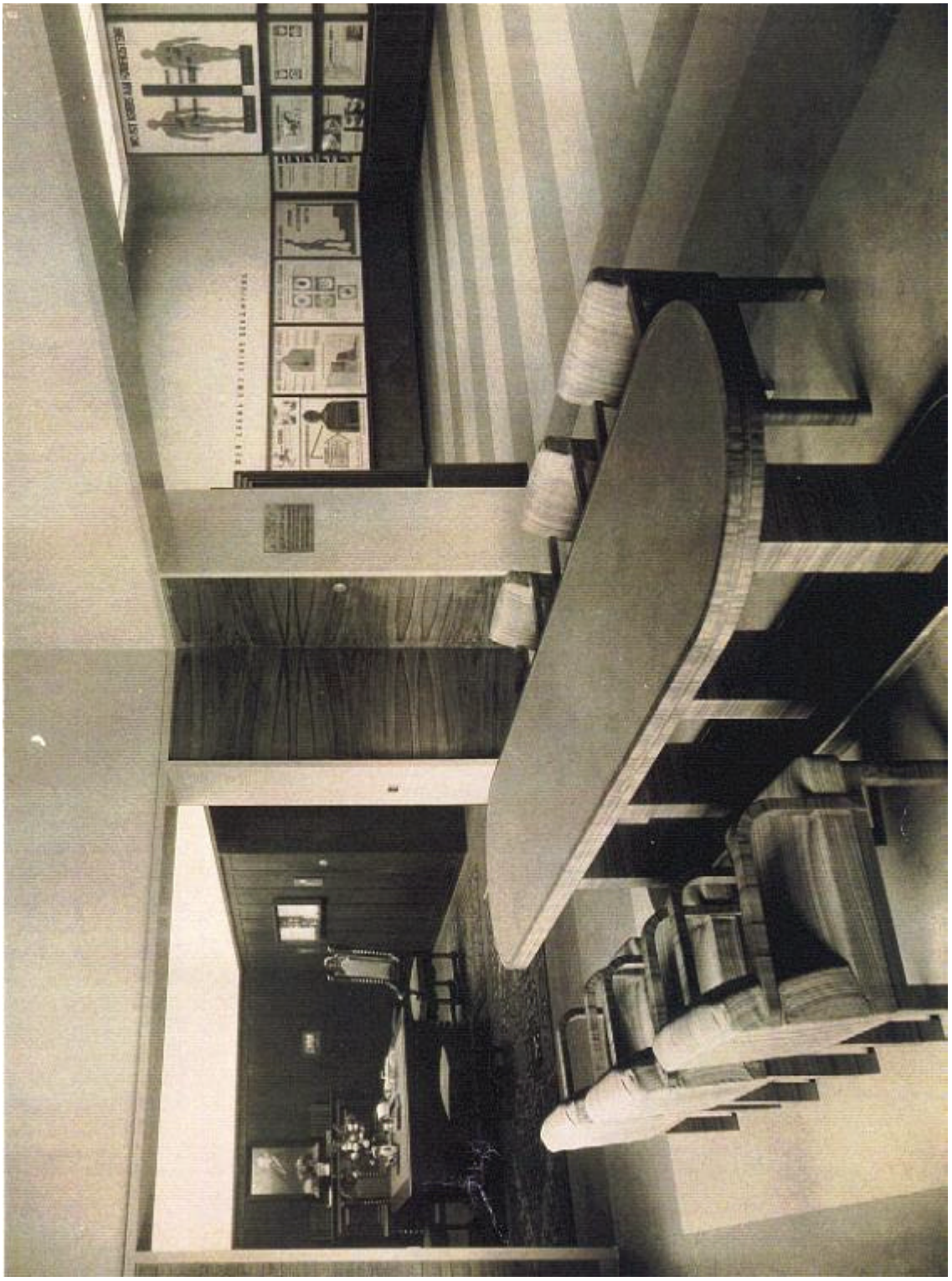


Abb. VI/156 Ruheraum, Blick in Schauraum 15 und Lingnerzimmer

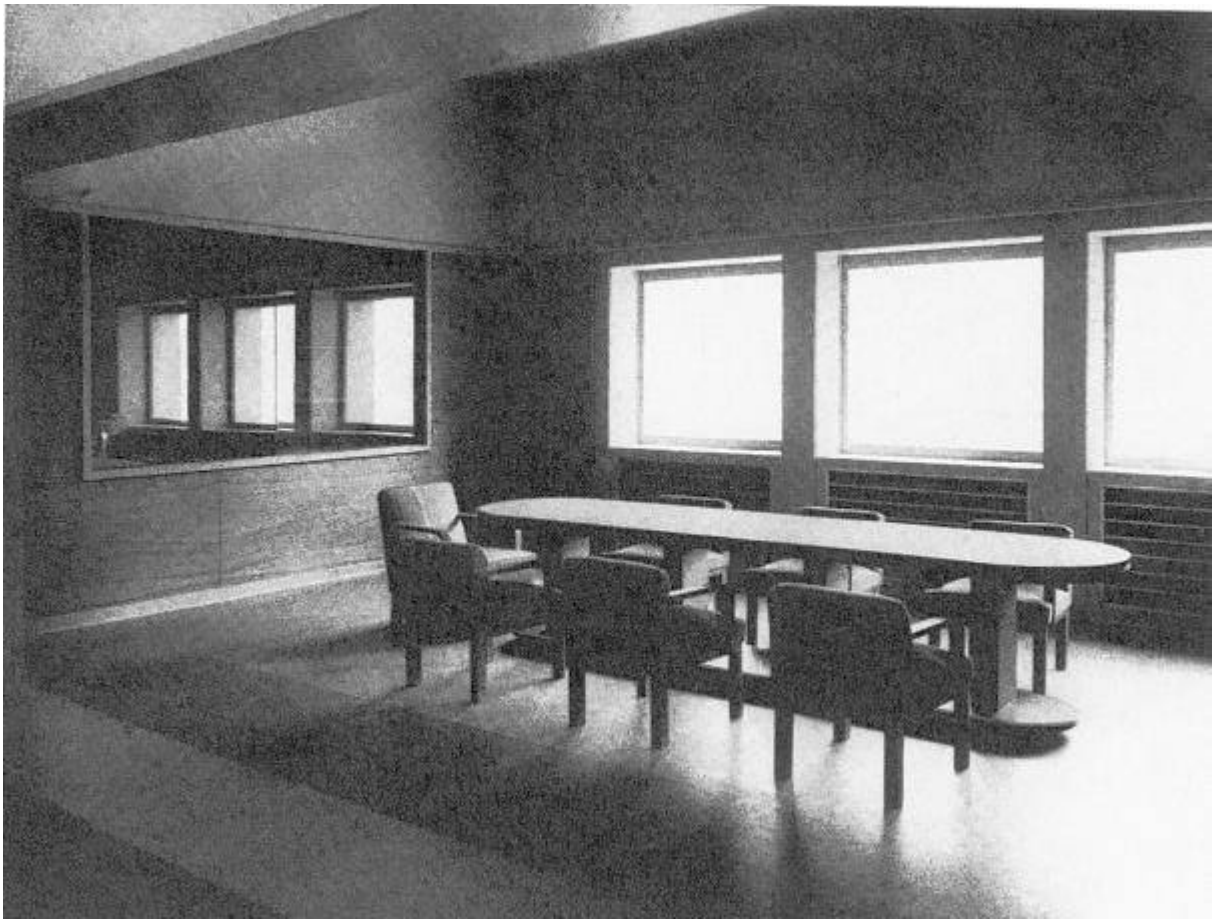


Abb. VI/157 Ruheraum

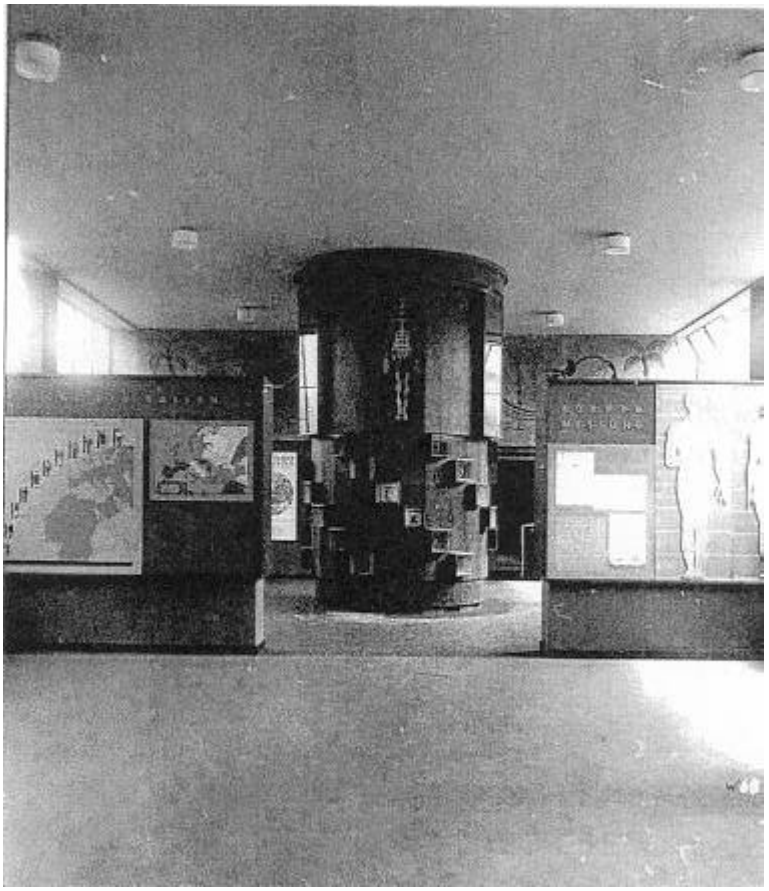


Abb. VI/105 Schauraum 2: Menschenkunde

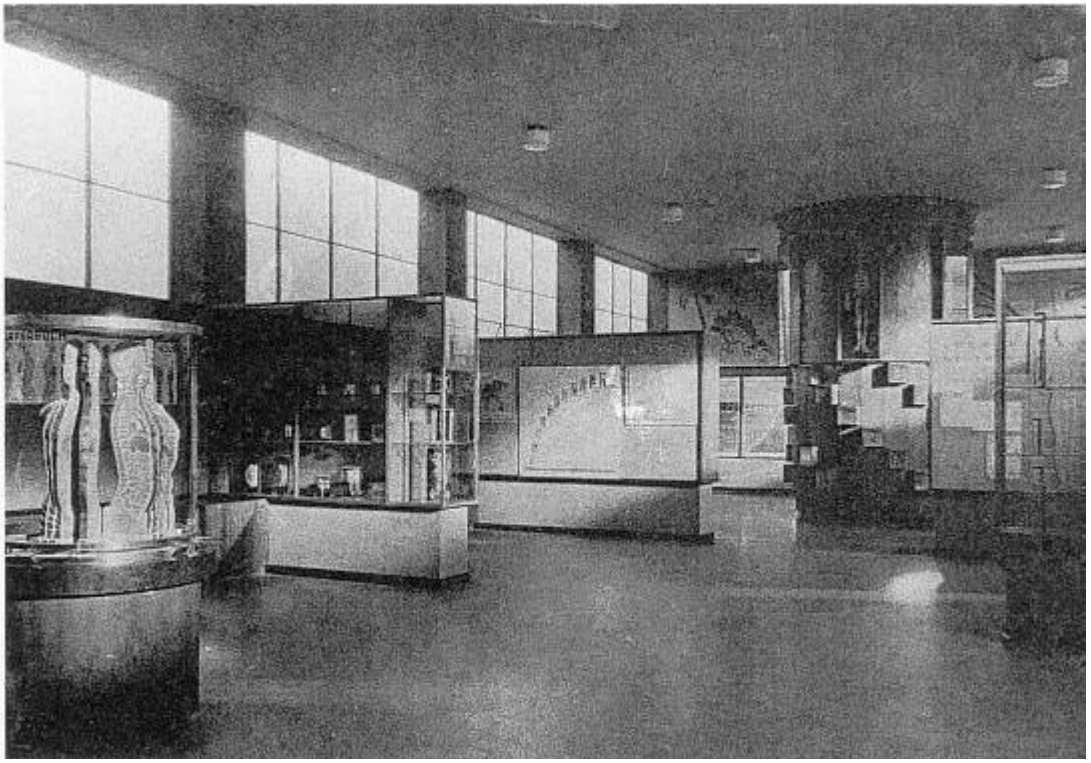


Abb. VI/106 Schauraum 2: Menschenkunde

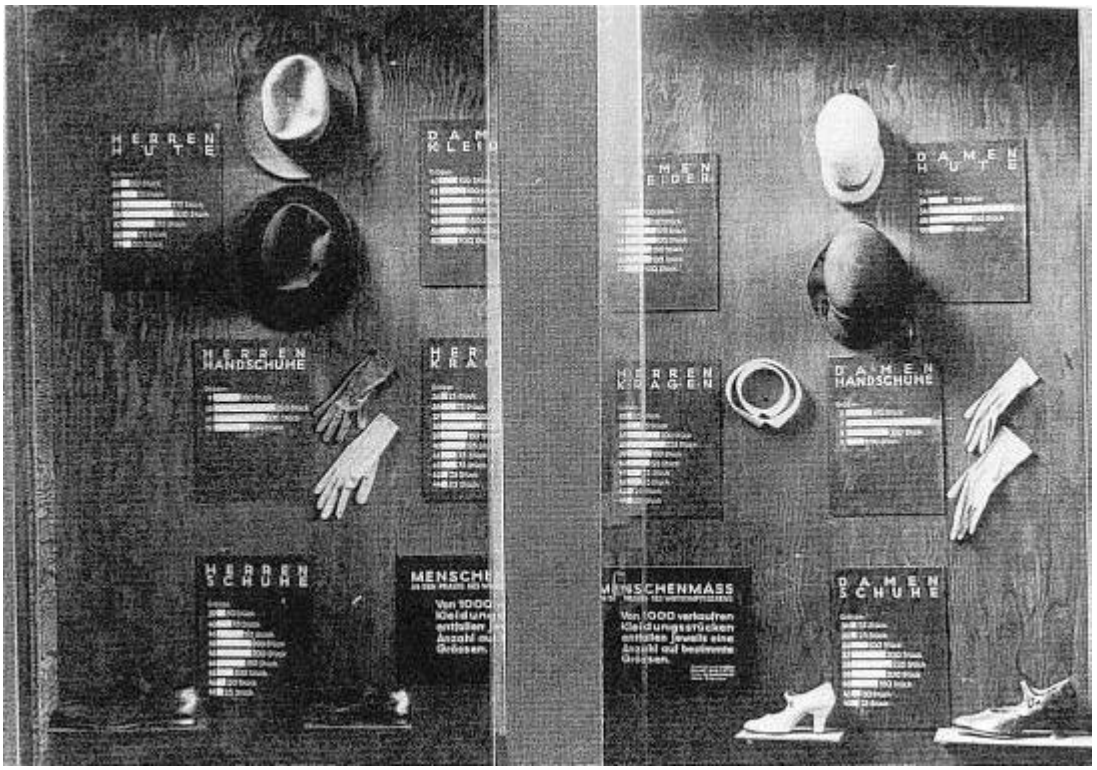


Abb. VI/107 Schauraum 2: Menschenkunde („Der Mensch als Maß aller Dinge“)

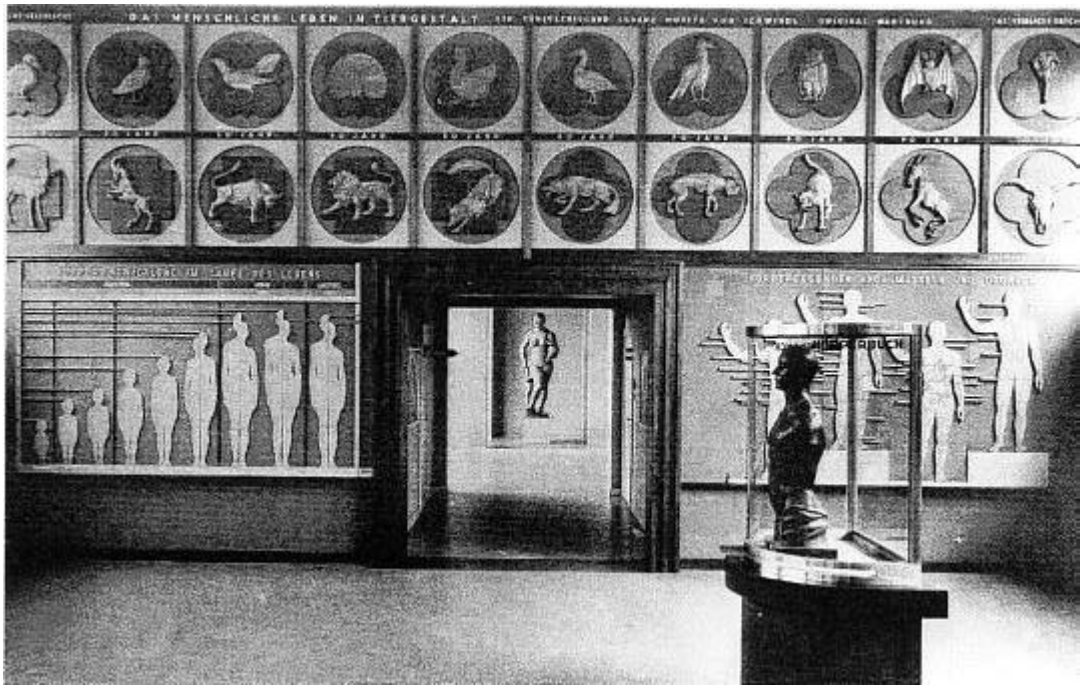


Abb. VI/108 Schauraum 2: Menschenkunde

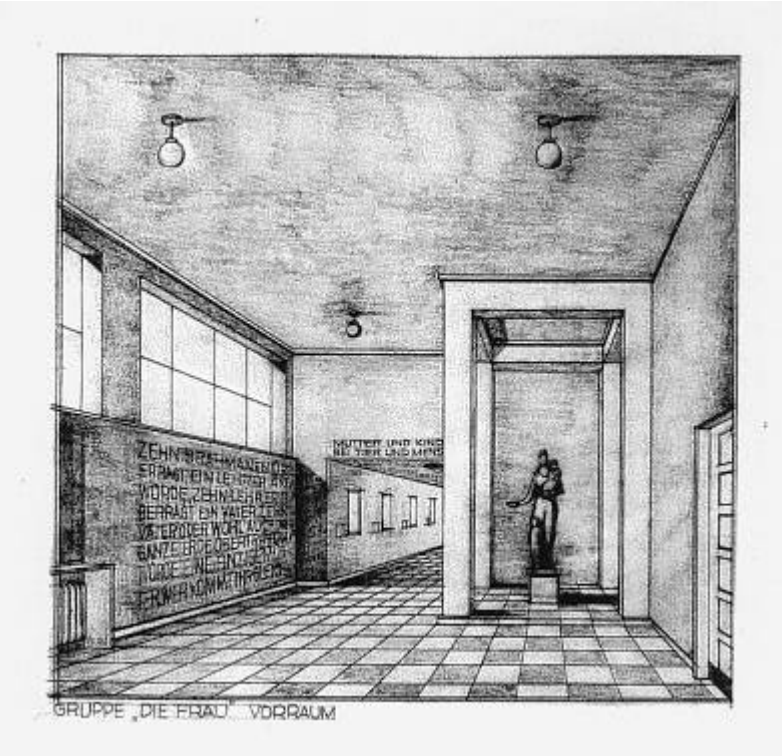


Abb. VI/109 Entwurfszeichnung Vorraum zur Abteilung „Der Frau“

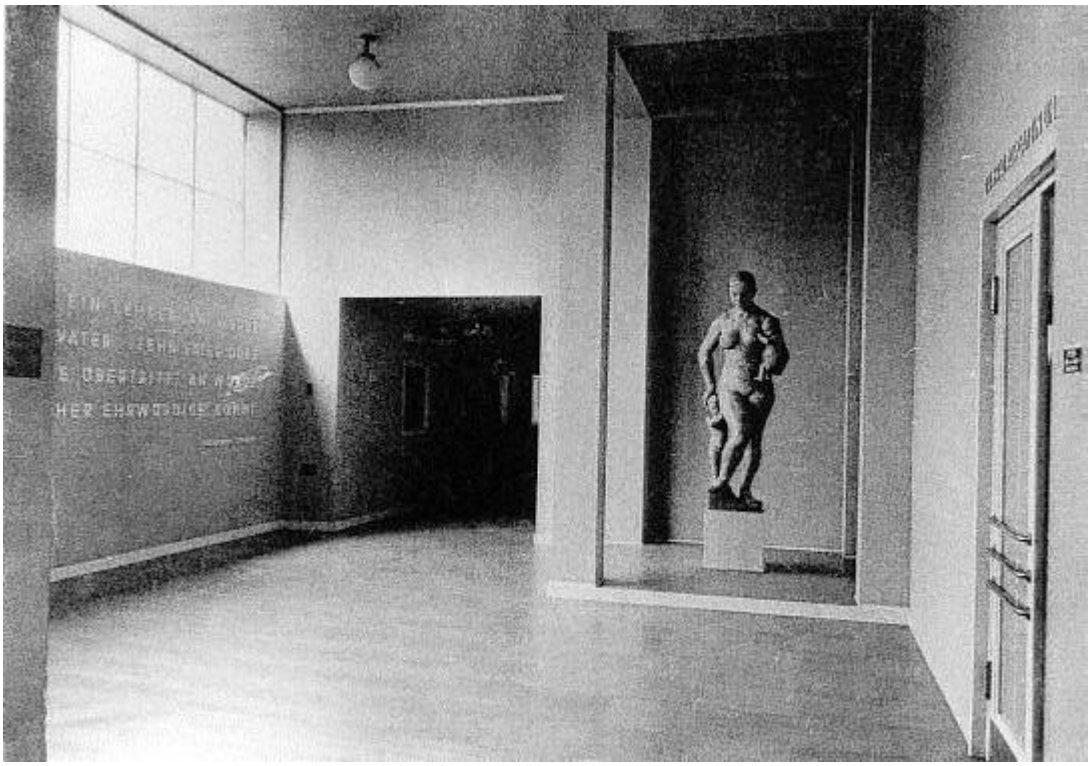


Abb. VI/110 Durchgangsraum zu Schauraum 3: „Die Frau als Gattin und Mutter“

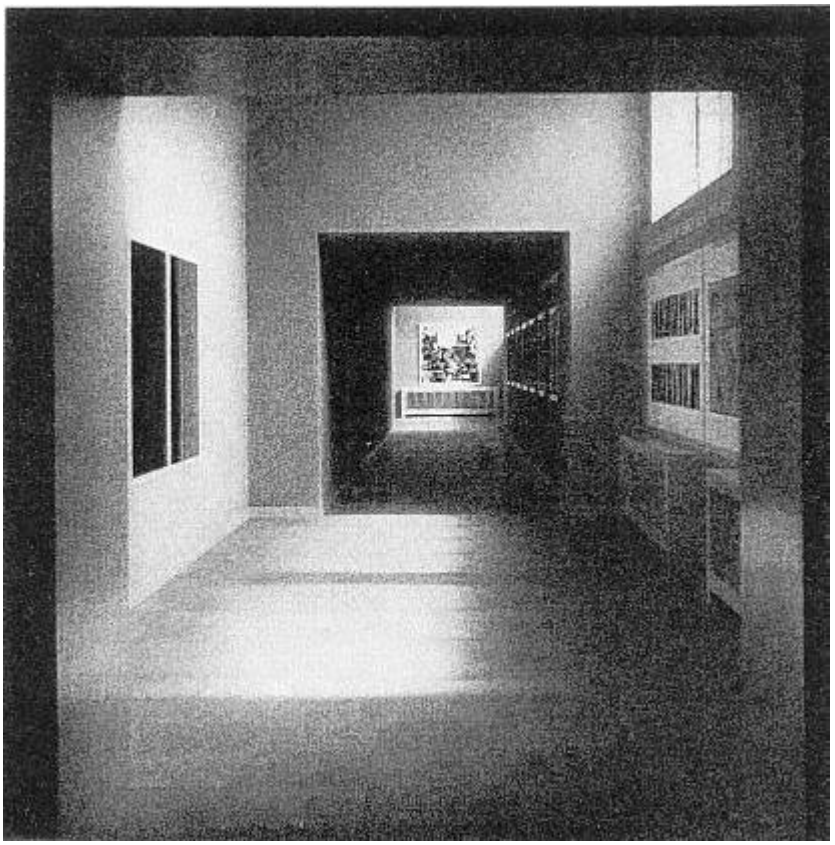


Abb. VI/111 Durchgang Gruppe „Mutter und Kind“

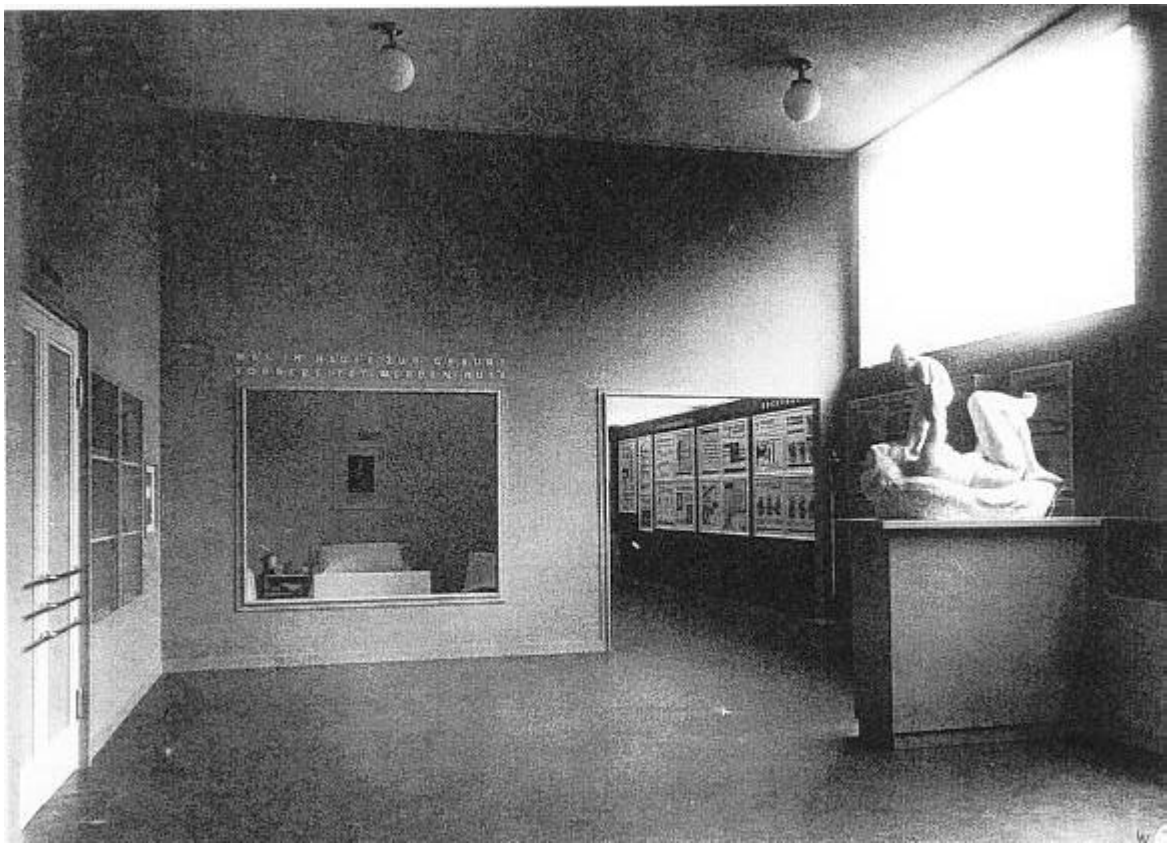


Abb. VI/112 Gruppe „Geburt und Wochenbett“, Plastik von Josef Müller

Abb. VI/113 Abteilung „Die Stellung der Ehefrau im Wandel der Zeiten“ im Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde Düsseldorf

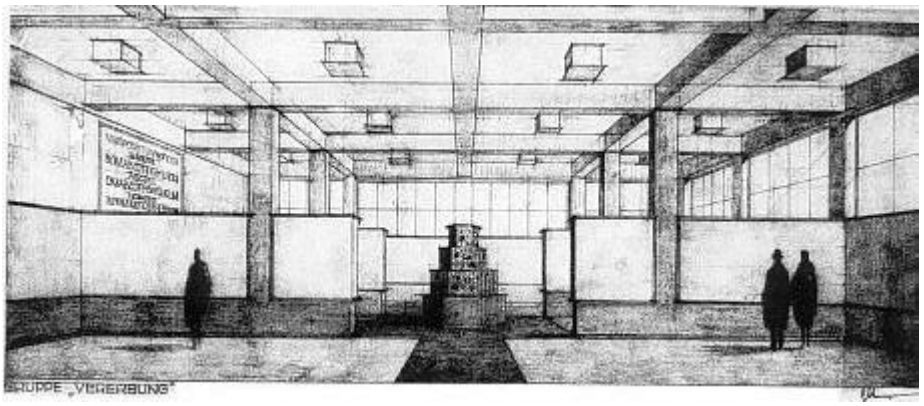


Abb. VI/114 Entwurfszeichnung Gruppe „Vererbung"

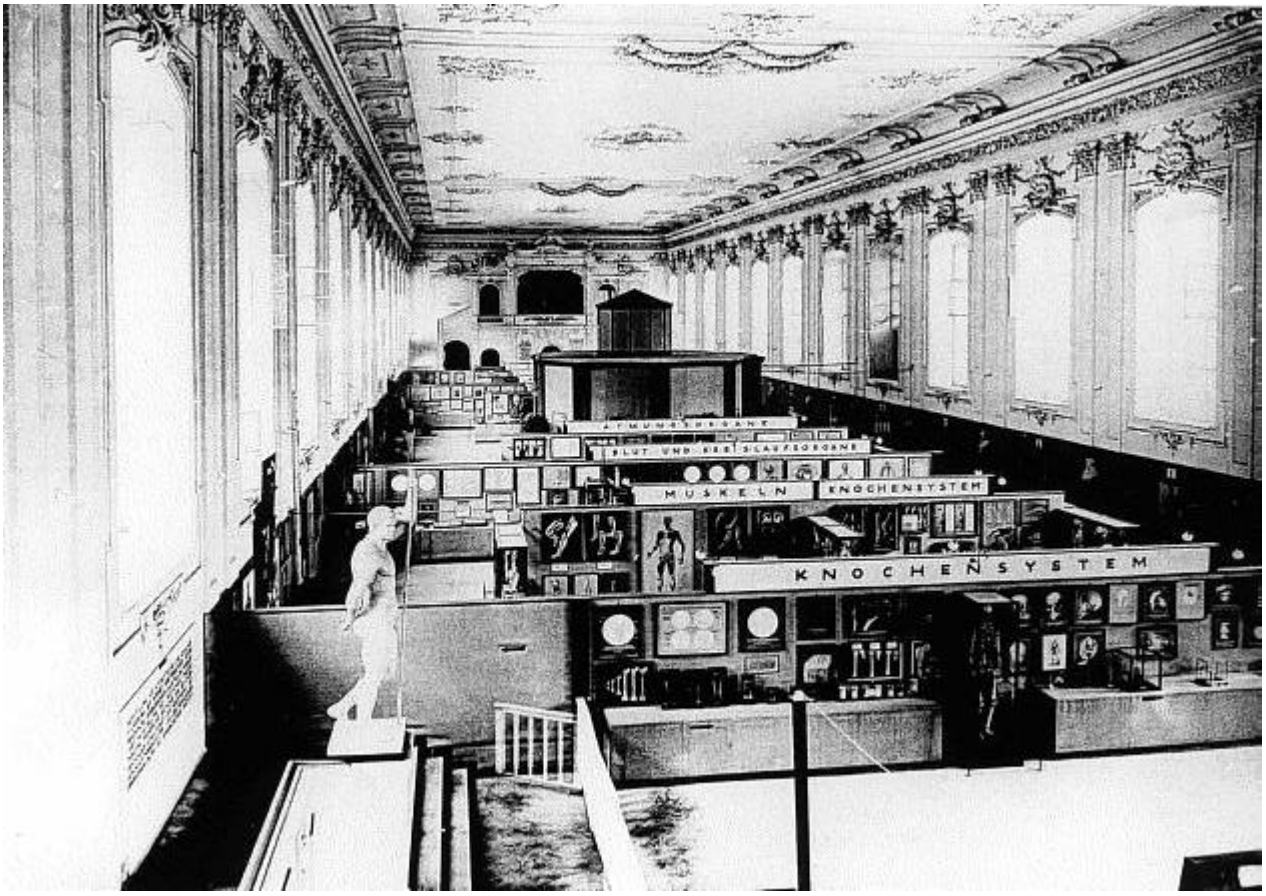


Abb. VI/115 Ausstellung „Der Mensch", Wien 1925

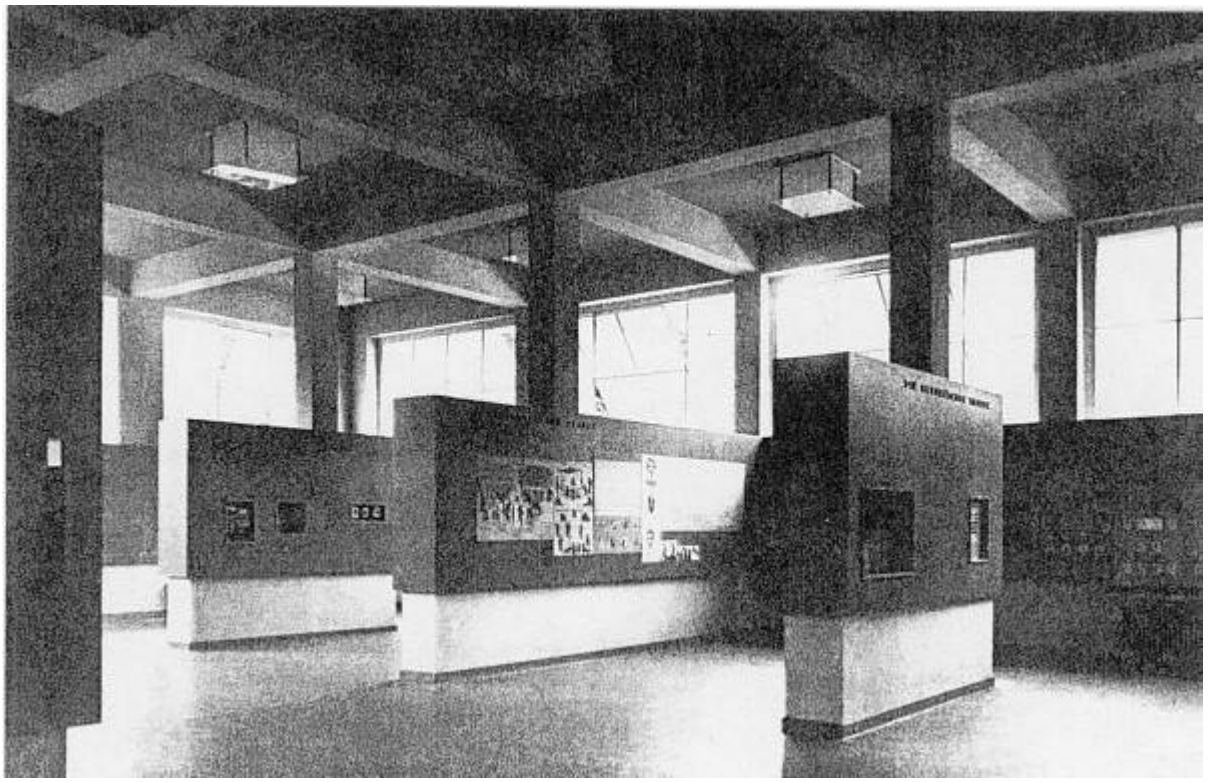


Abb. VI/116 Schauraum 4: Vererbung und Eugenik

Abb. VI/117 Schauraum 5: Hygienische Volkserziehung

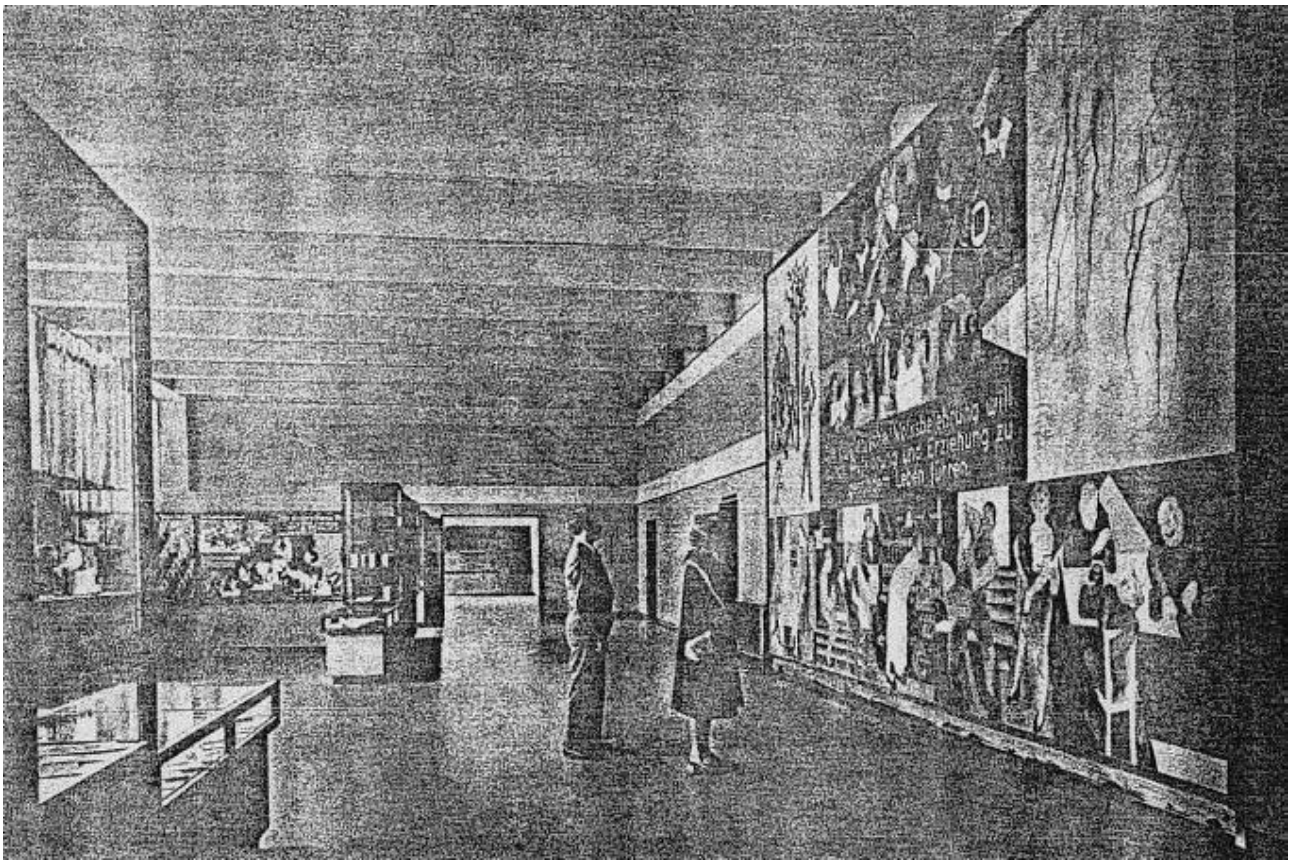


Abb. VI/118 Schauraum 5: Hygienische Volkserziehung

Abb. VI/119 Schauraum 5: Hygienische Volkserziehung (Wandtafel)

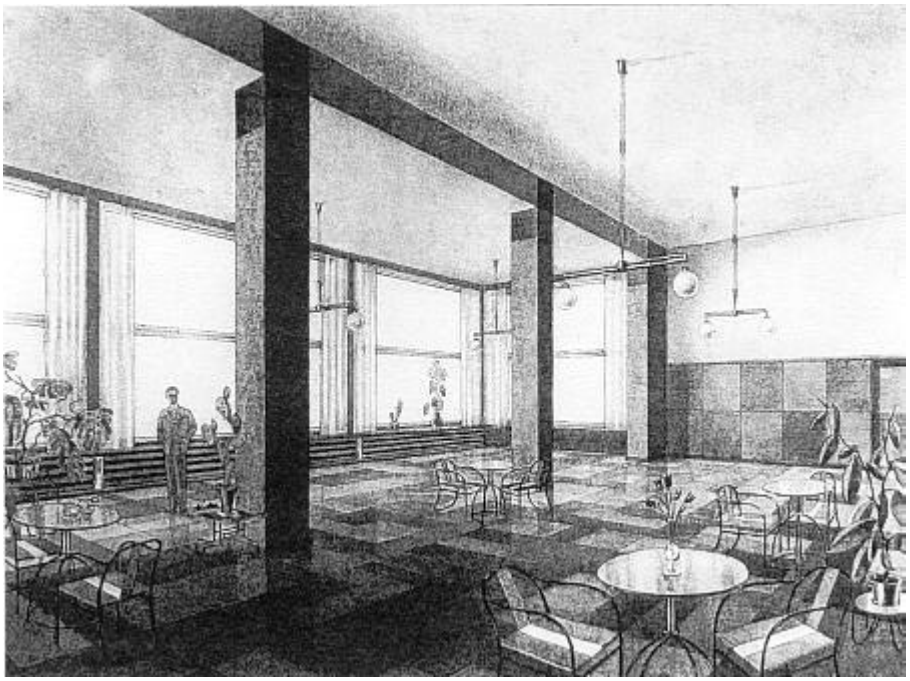


Abb. VI/120 Entwurf „Erfrischungsraum für Besucher“

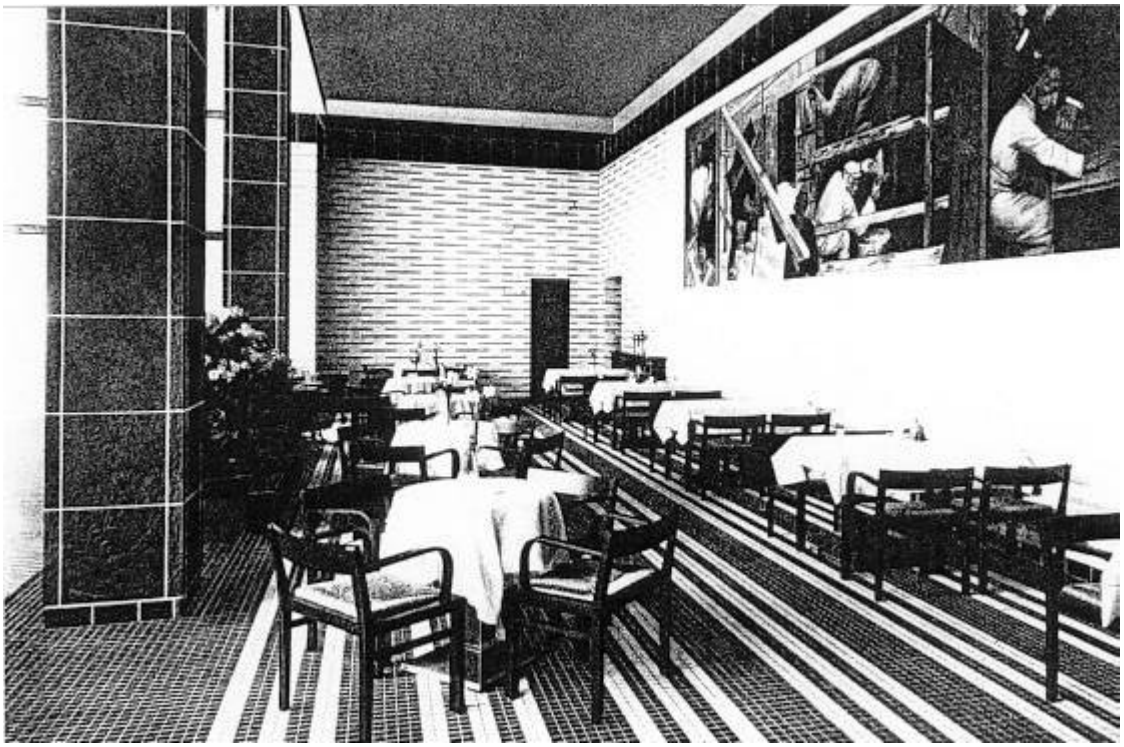


Abb. VI/121 Museumsgaststätte mit Dix-Bild

Abb. VI/122 Museumsgaststätte mit Dix-Bild

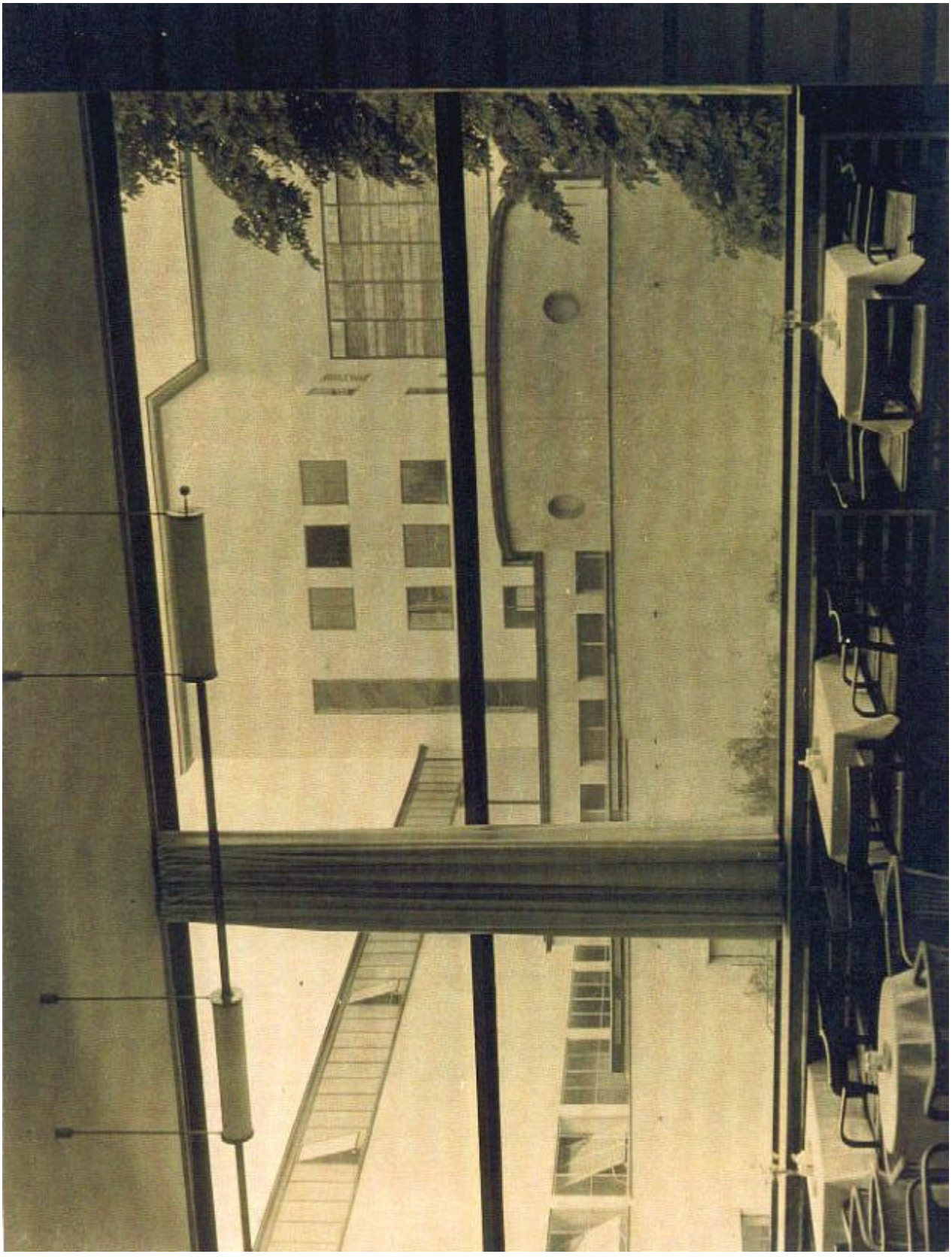


Abb. VI/123 Museumsgaststätte, Blick in den Innenhof

Abb. VI/124 Wilhelm Kreis, Kommunalbank Bochum (1925-28)

Abb. VI/125 Stuhl aus der ehem. Museumsgaststätte (Foto 1990er Jahre)

Abb. VI/126 Schauraum 6: Grundlagen der Ernährung

Abb. VI/127 Schauraum 6: Grundlagen der Ernährung

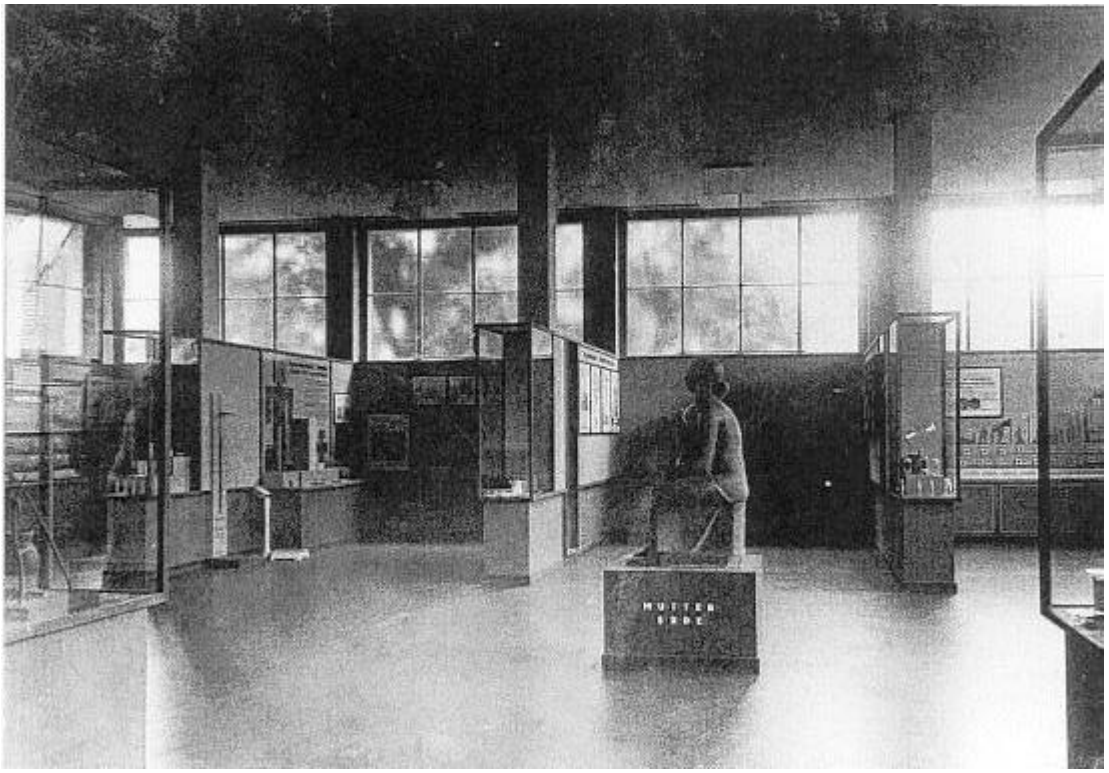


Abb. VI/128 Schauraum 6: Grundlagen der Ernährung

Abb. VI/129 Schauraum 8: Ernährung, Nährstoffe und Nahrungsmittel

Abb. VI/130 Schauraum 9: Ernährung, Vitamine und Ernährungshygiene

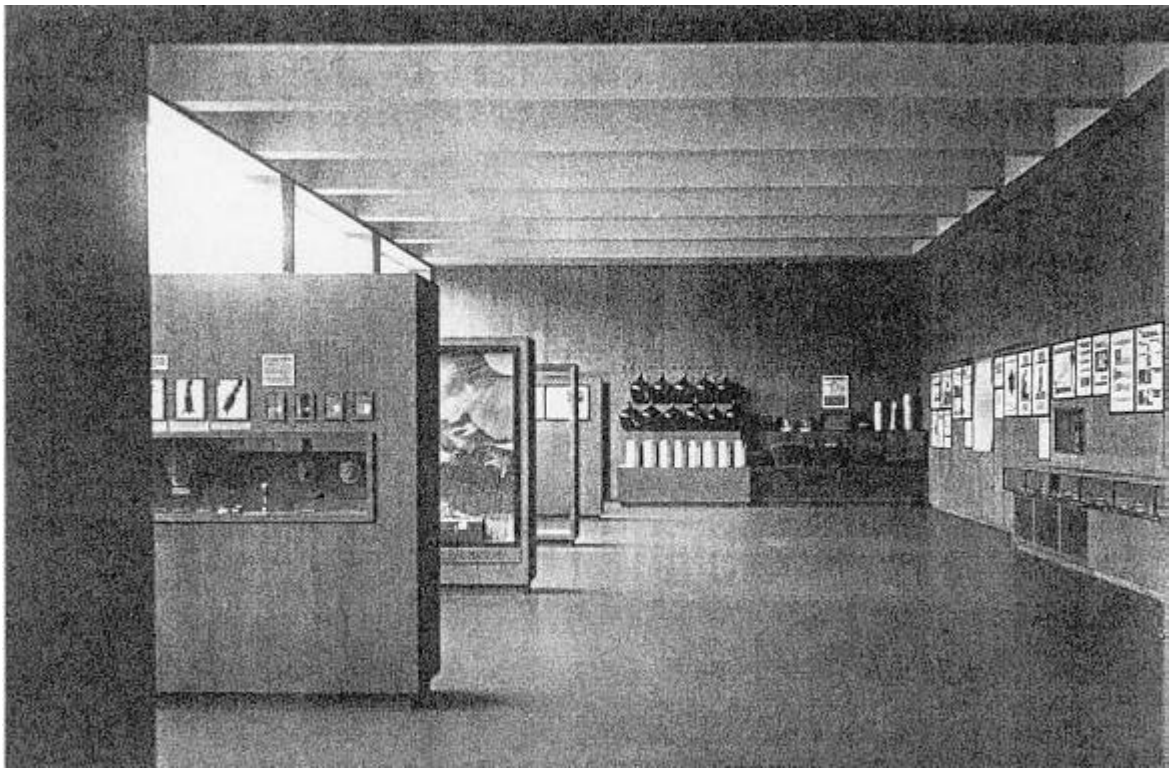


Abb. VI/131 Schauraum 9: Ernährung, Vitamine und Ernährungshygiene

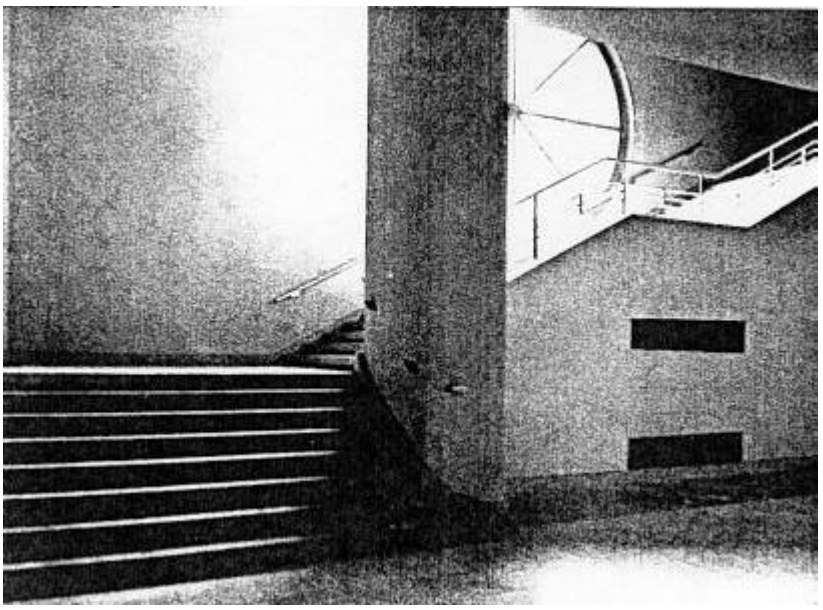


Abb. VI/132 Treppenhaus im vorderen Teil des südlichen (linken) Hofflügels (1980er Jahre)

Abb. VI/133 Treppenhaus im vorderen Teil des südlichen (linken) Hofflügels (Foto 1990er Jahre)

Abb. VI/134 Treppenhaus im vorderen Teil des südlichen (linken) Hofflügels, Empore und Kreisfenster

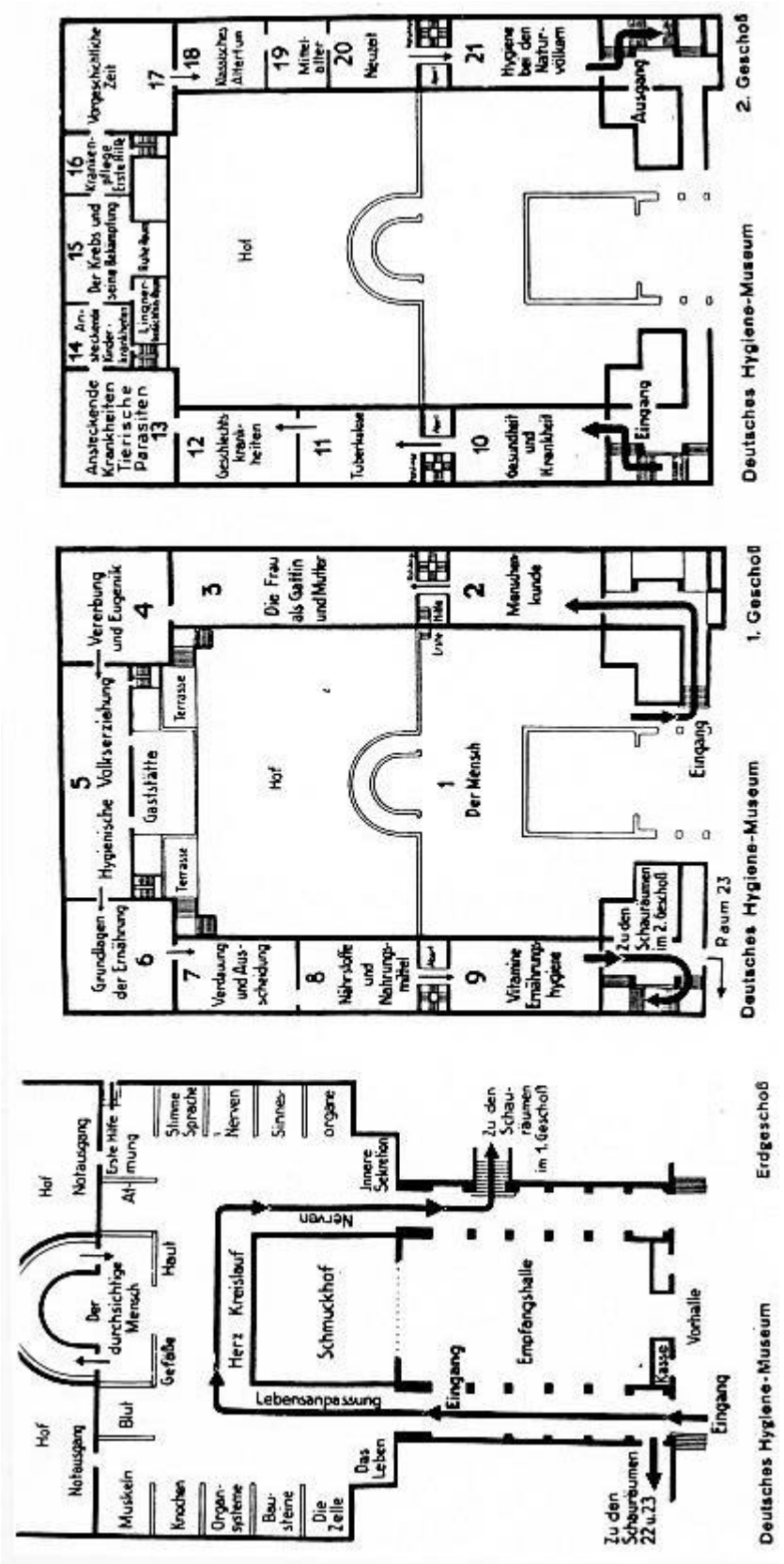


Abb. VI/77 Übersichtsplan Schausammlung

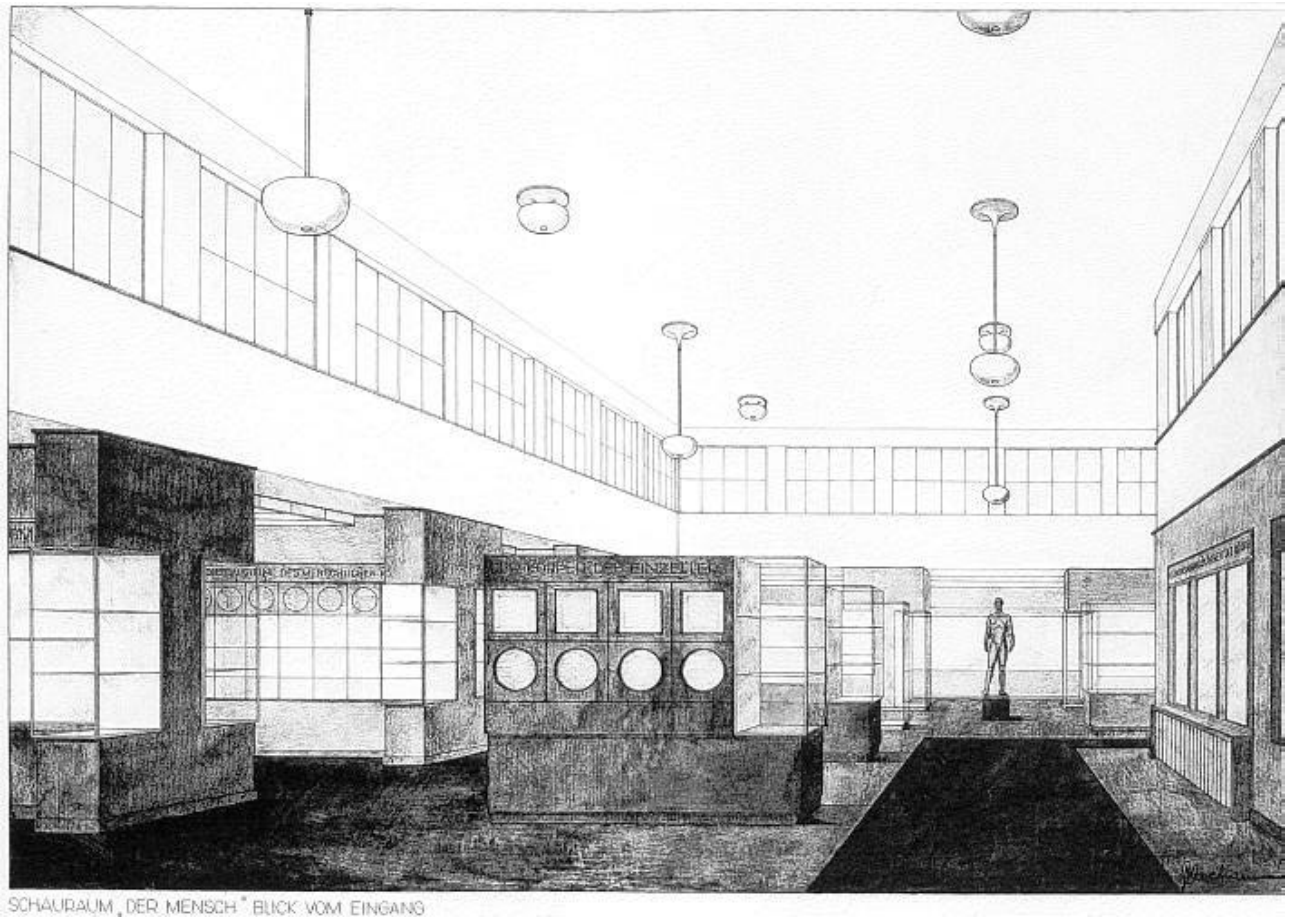


Abb. VI/78 Entwurfszeichnung, Blick vom Eingang in den südlichen Teil des Pavillons

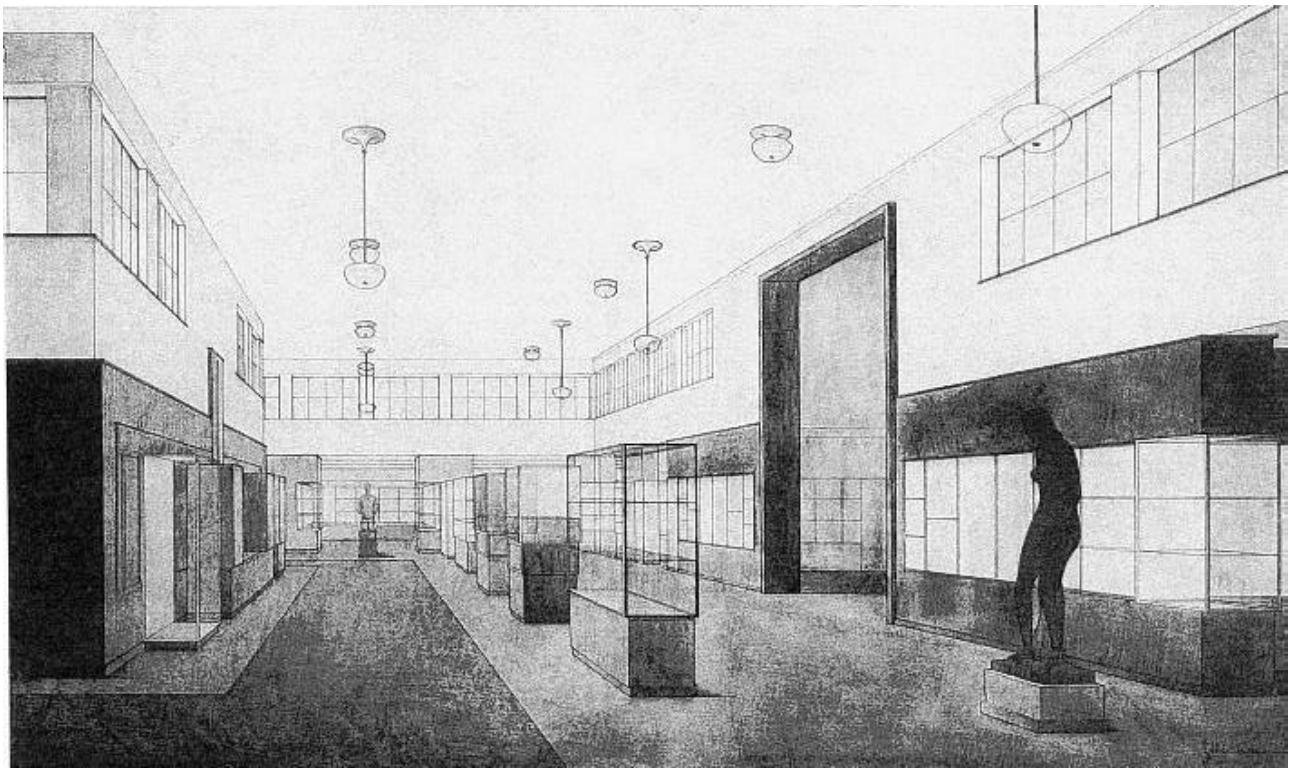


Abb. VI/79 Entwurfszeichnung Pavillontrakt hinter dem Schmuckhof

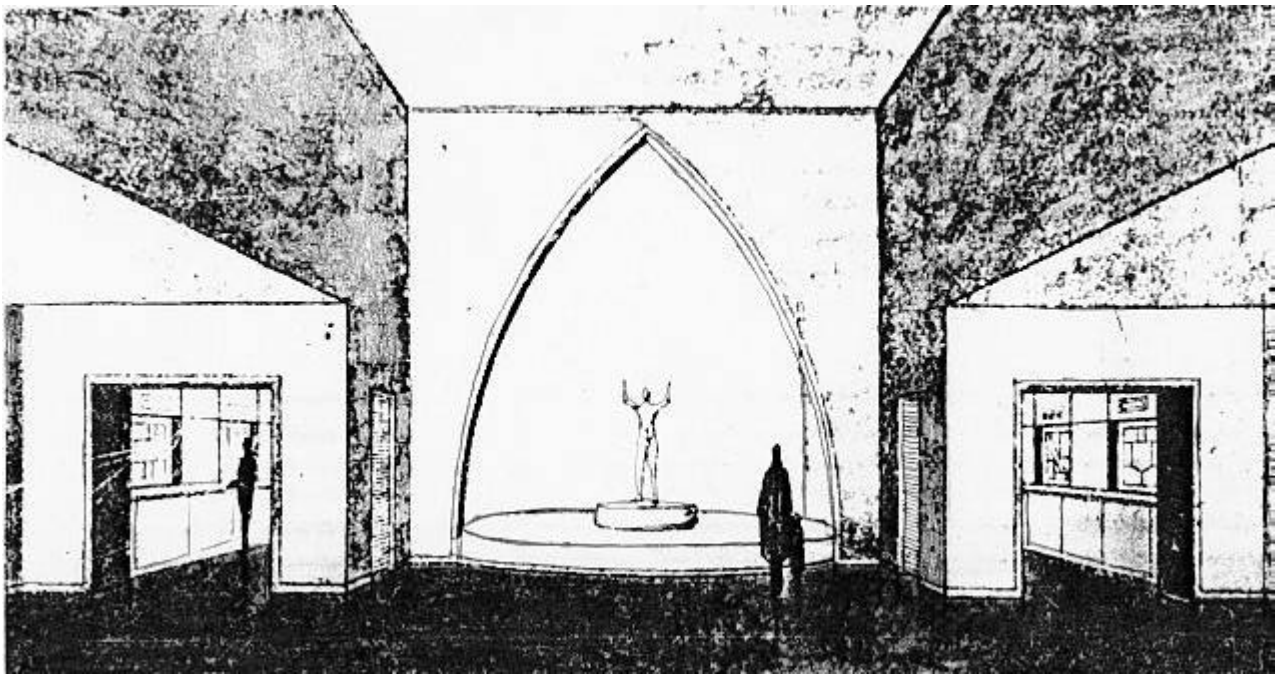


Abb. VI/80 Entwurf Apsis „Der gläserne Mensch“

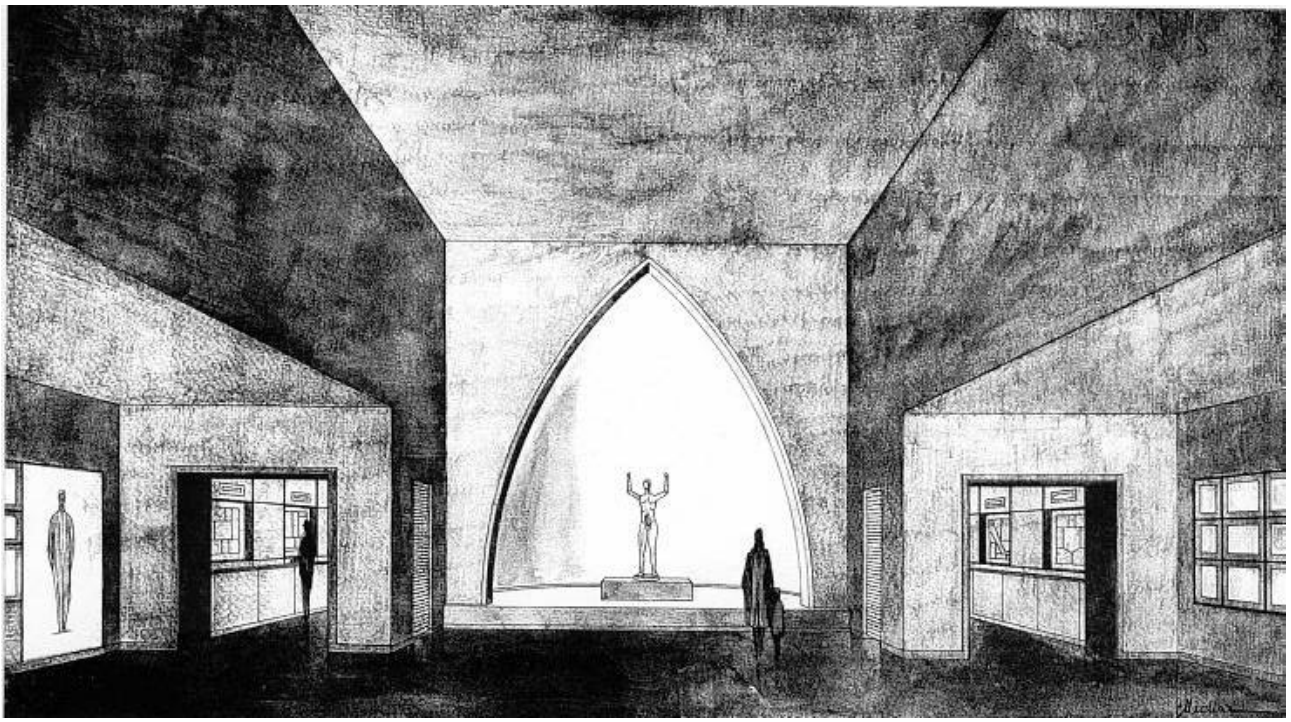


Abb. VI/81 Entwurfszeichnung Apsis „Der gläserne Mensch“

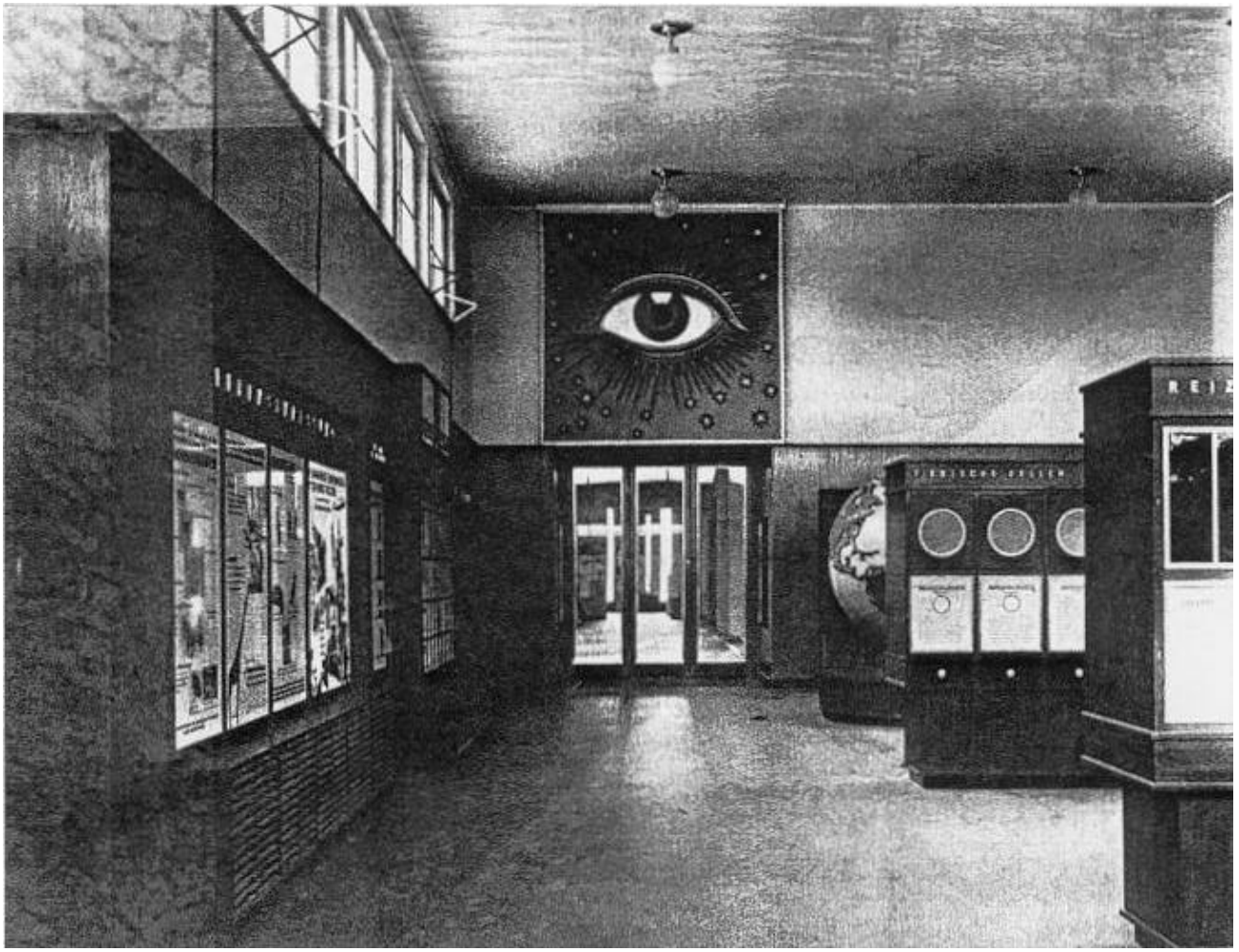


Abb. VI/82 Eingang zur Schausammlung

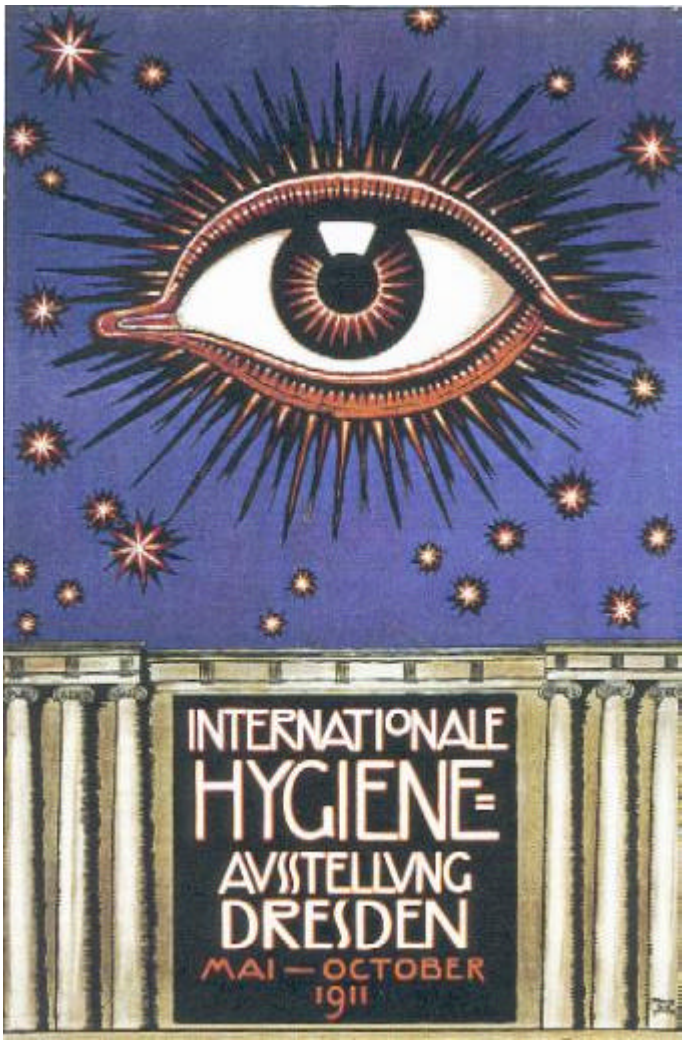


Abb. VI/83 Franz v. Stuck, Plakat zur IHA 1911

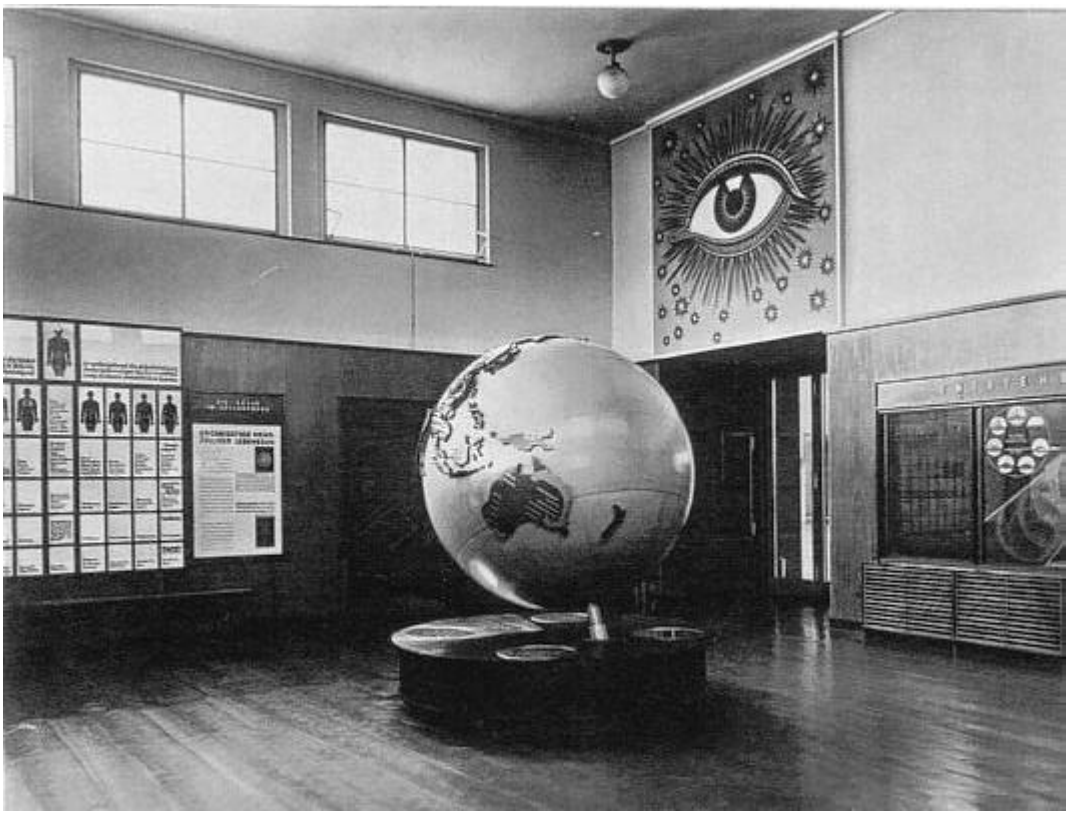


Abb. VI/84 Eingang zur Schausammlung, Abteilung „Das Leben“

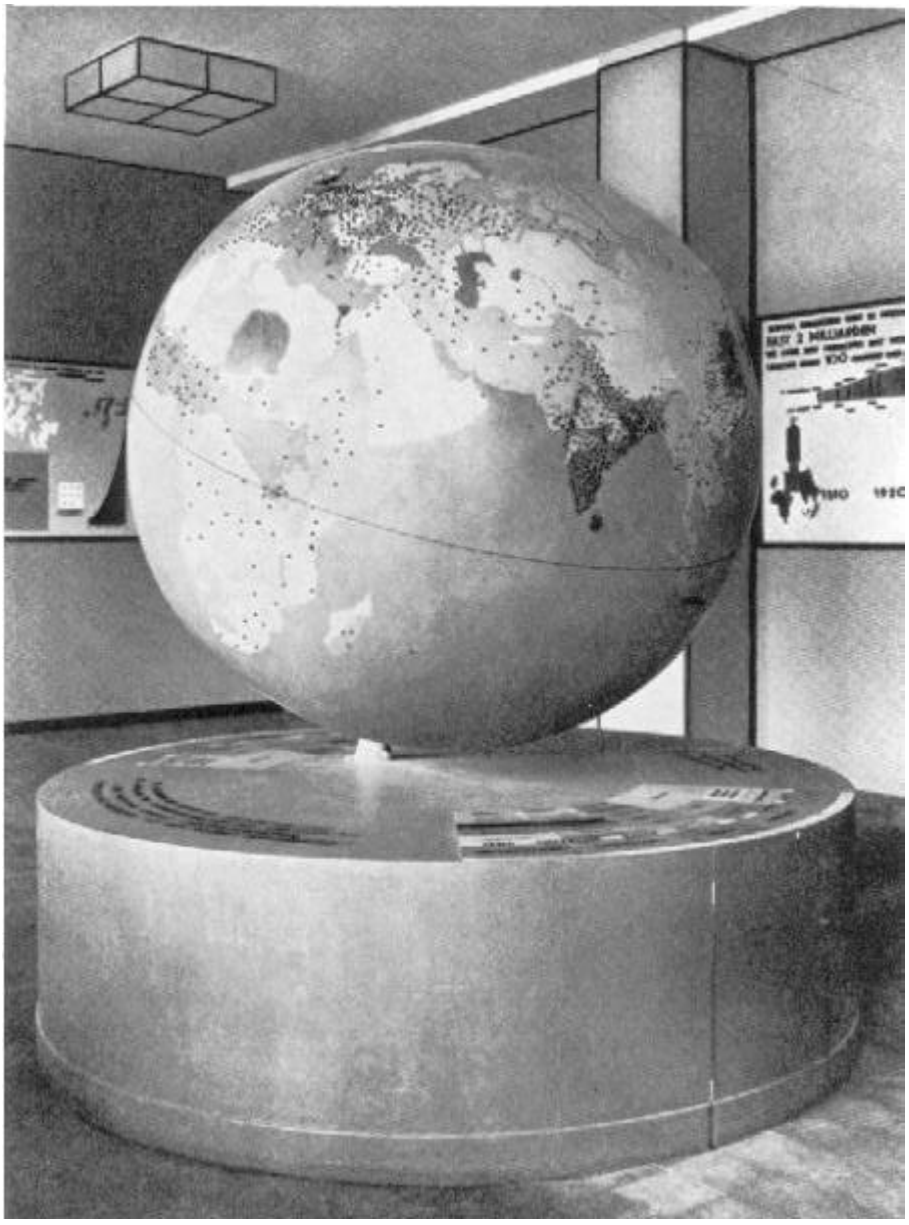


Abb. VI/85 Beweglicher Globus aus der Abteilung „Bevölkerungskunde“ im Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde Düsseldorf

Abb. VI/86 Blick vom Quertrakt in den südlichen Pavillontrakt
Nischen: Organsysteme/Knochen; Vitrinen: Zellen/Knochen

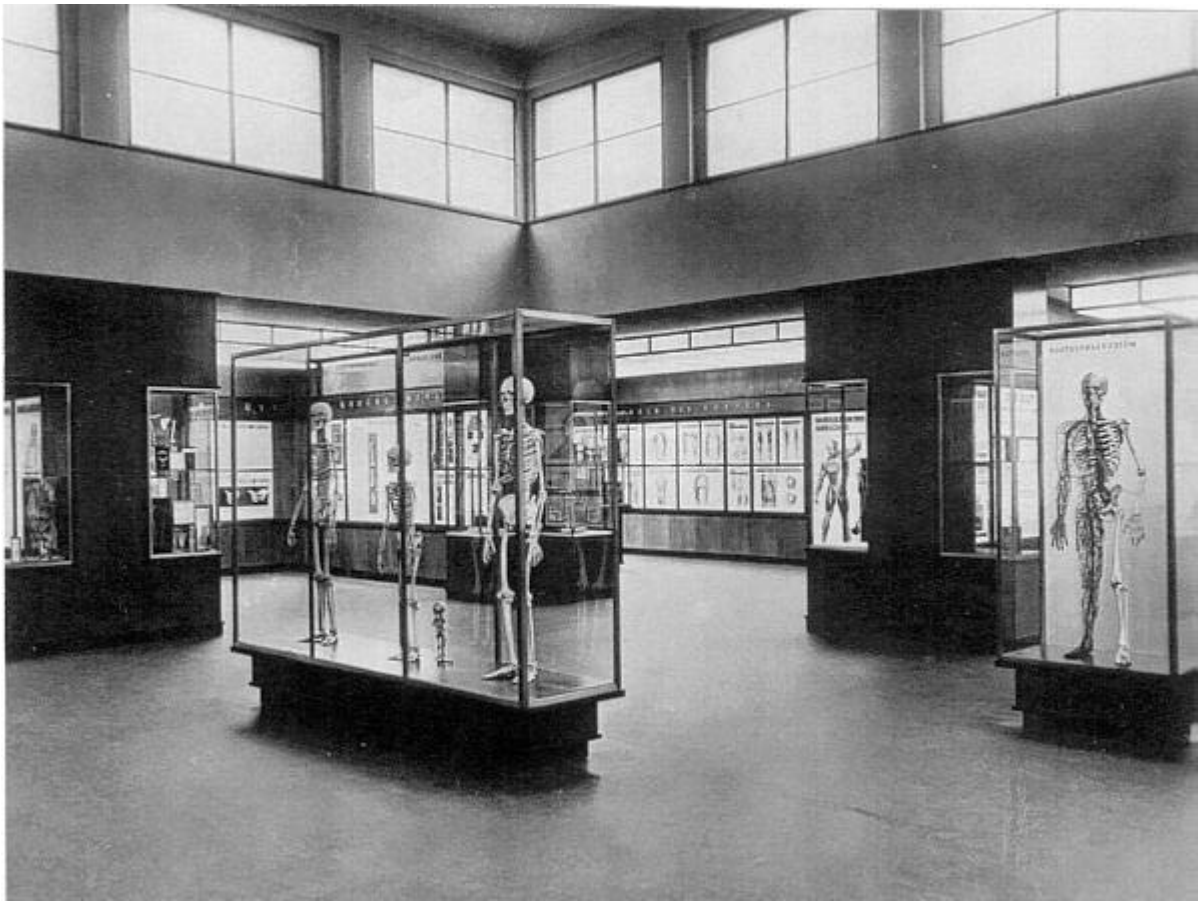


Abb. VI/87 Ecke südlicher Pavillontrakt/Quertrakt (Knochen, Muskeln)

Abb. VI/88 Abteilung „Der Mensch“ (Nische: Muskulatur)

Abb. VI/89 Quertrakt Pavillon (Nischen: Organsysteme, Knochen, Muskeln, Blut)

Abb. VI/90 Quertrakt Pavillon, links Eingang zur Apsis

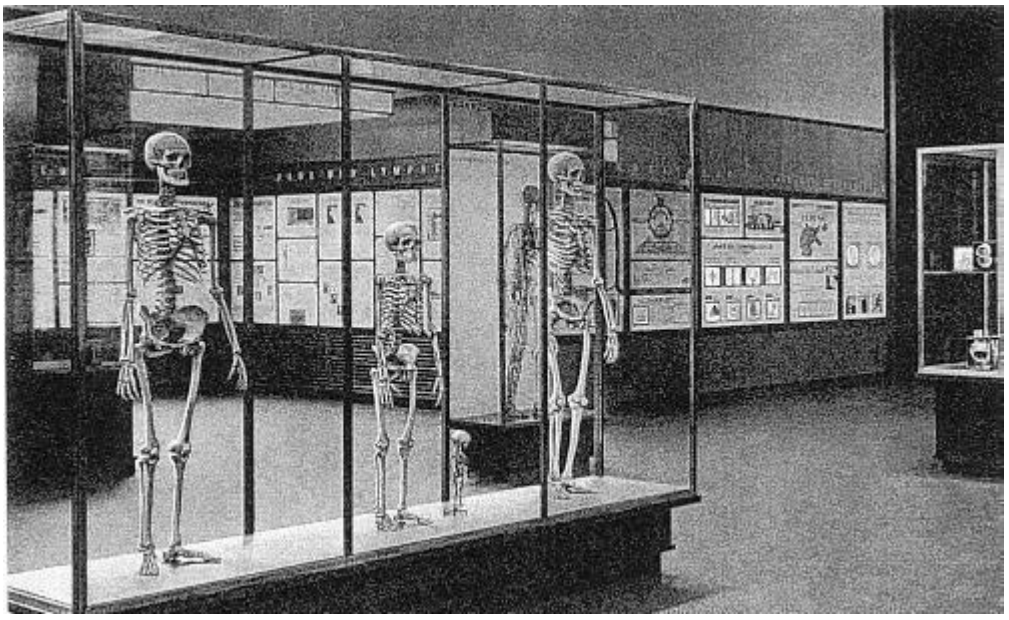


Abb. VI/91 Quertrakt Papillon

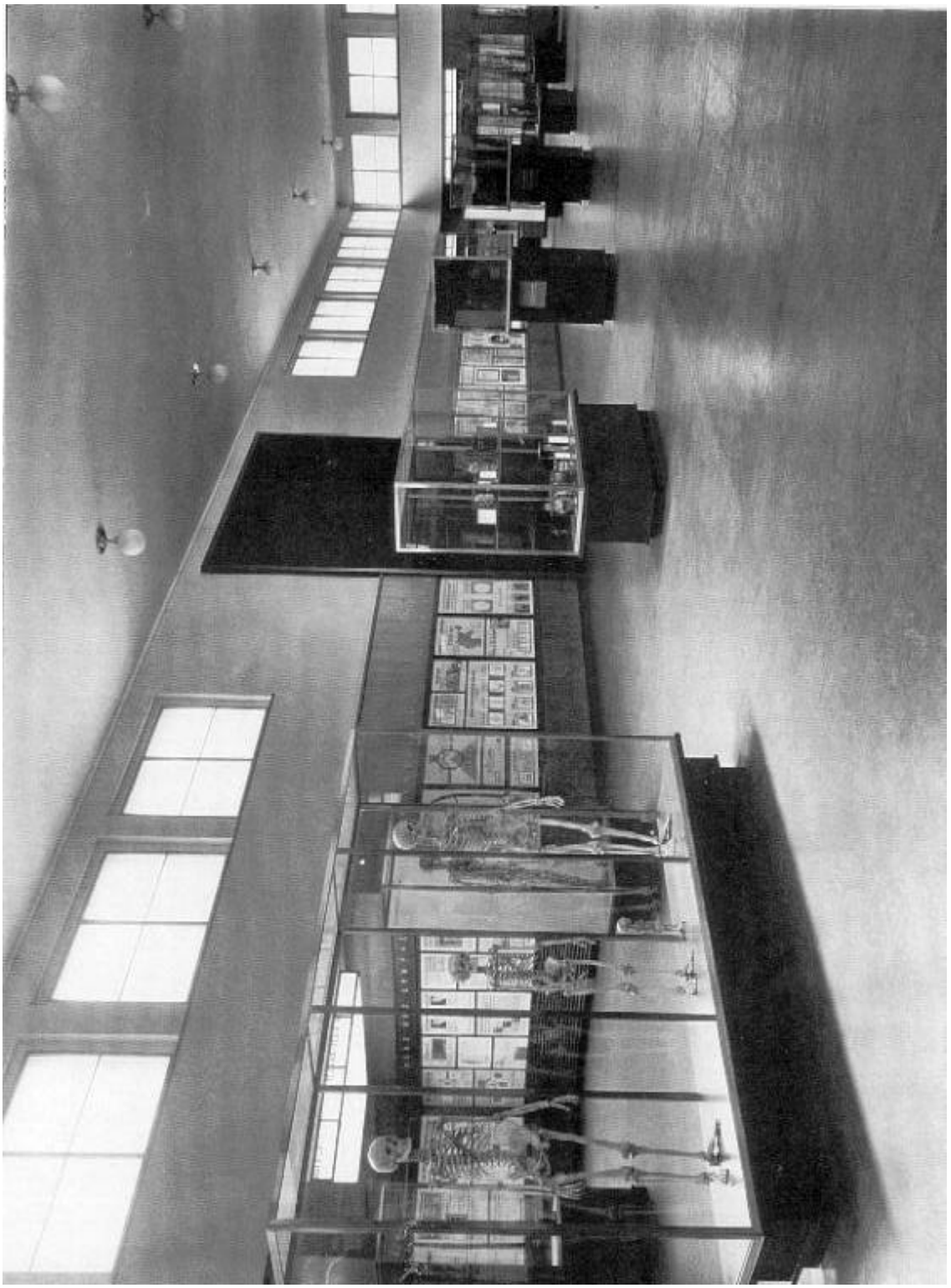


Abb. VI/92 Quertrakt Pavillon (Knochen, Blutkreislauf, Gefäße, Haut)

Abb. VI/93 Quertrakt Pavillon (Atmung, Haut)

Abb. VI/94 Apsis mit dem „Gläsernen Mensch“ / Umgang mit Spalteholz-Präparaten

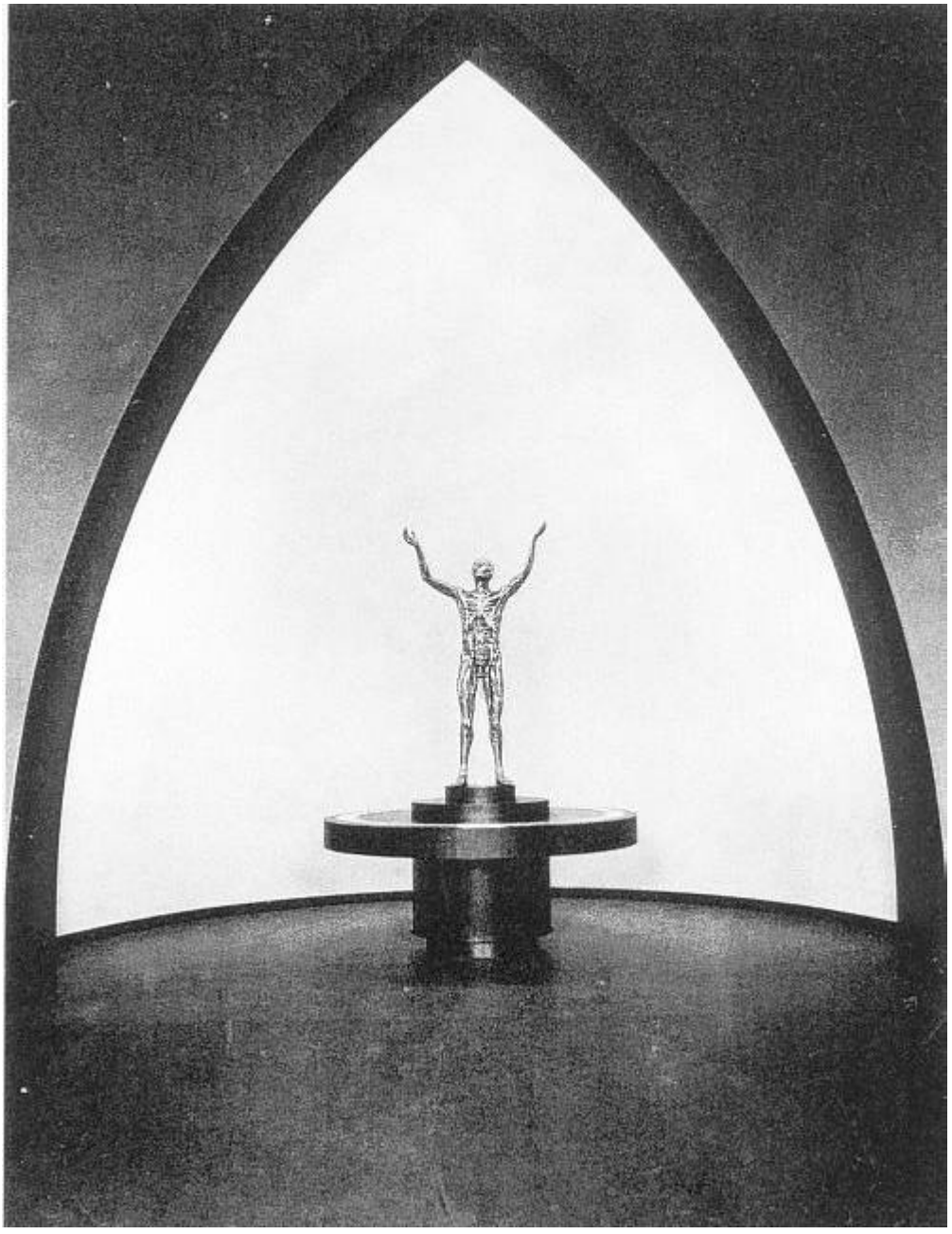


Abb. VI/95 Spitzbogen-Nische mit dem „Gläsernen Mensch“

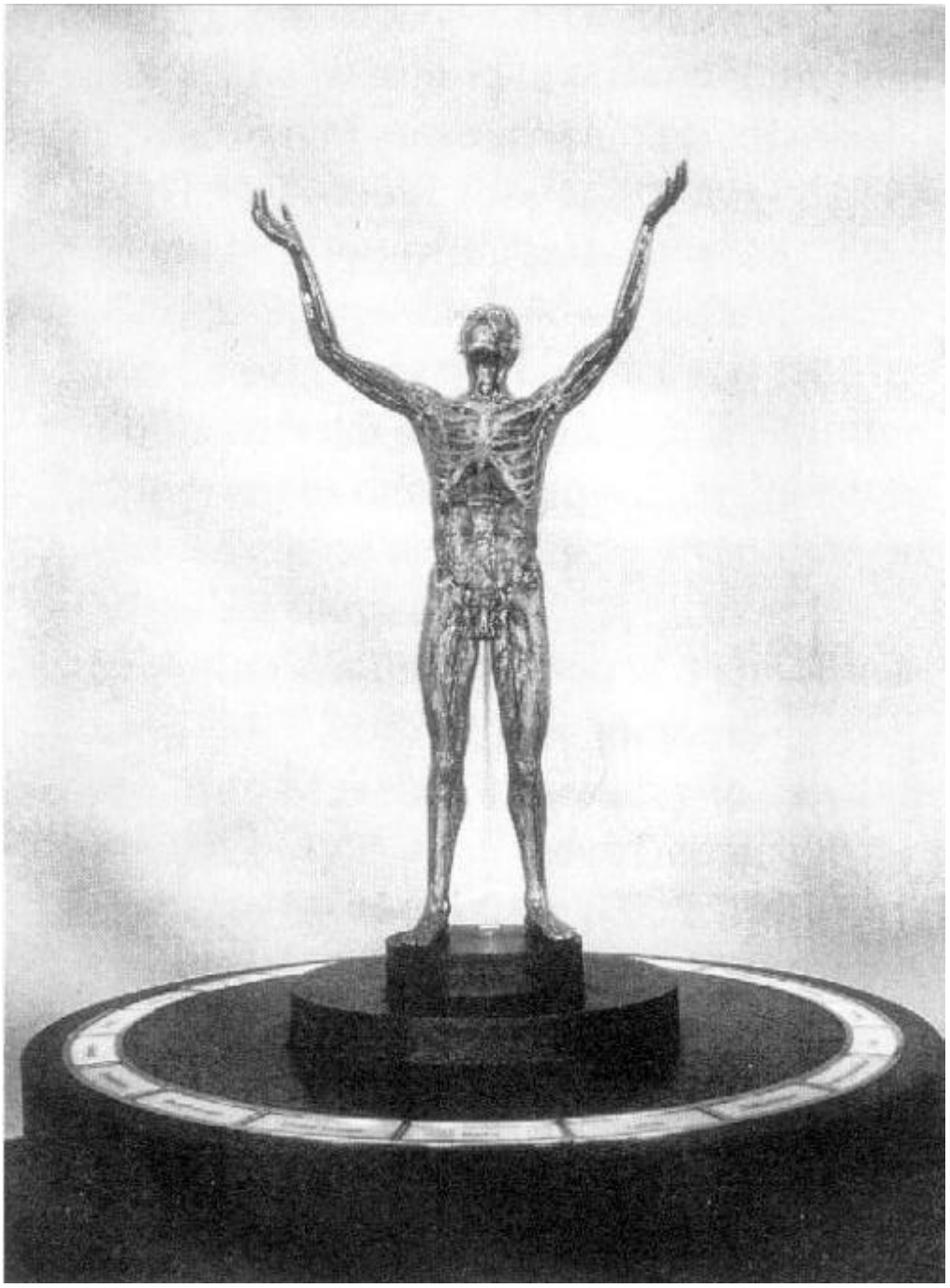


Abb. VI/96 „Der Gläserne Mensch“ (1930)

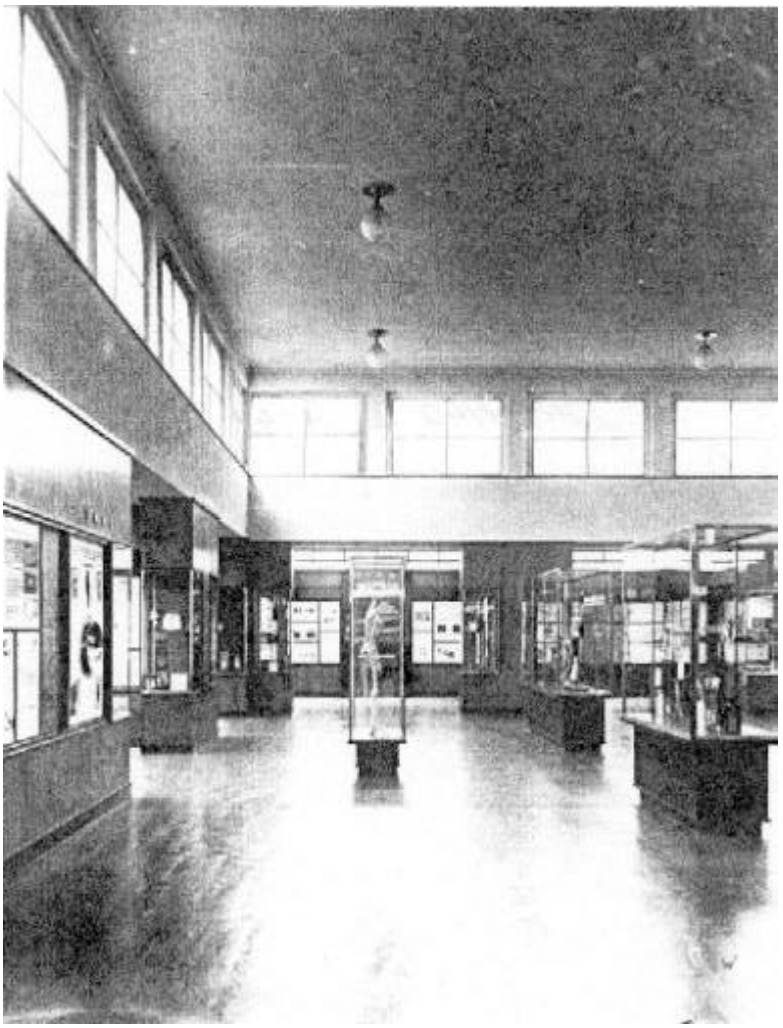


Abb. VI/97 Quertrakt Pavillon
(Knochen, Haut, Atmung, Stimme/Sprache, Nerven)

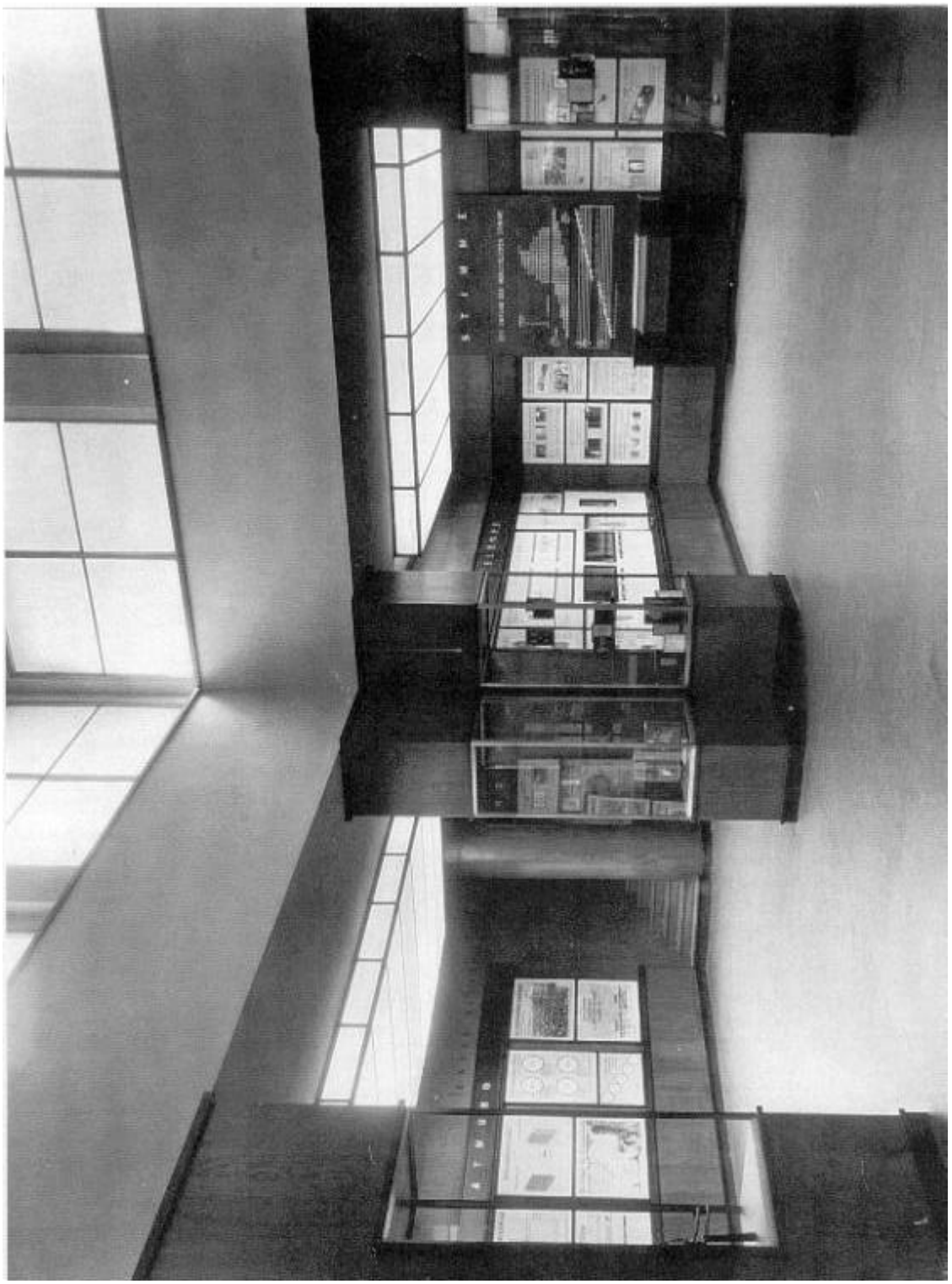


Abb. VI/98 Nördlicher Seitentrakt des Pavillons (Atmung, Stimme/Sprache)

Abb. VI/99 Blick aus dem Eingang zur Apsis in den Pavillonquertrakt (Nerven/Sinnesorgane)

Abb. VI/100 Blick in den nördlichen Seitentrakt des Pavillons (Knochen, Nerven, Sinnesorgane)

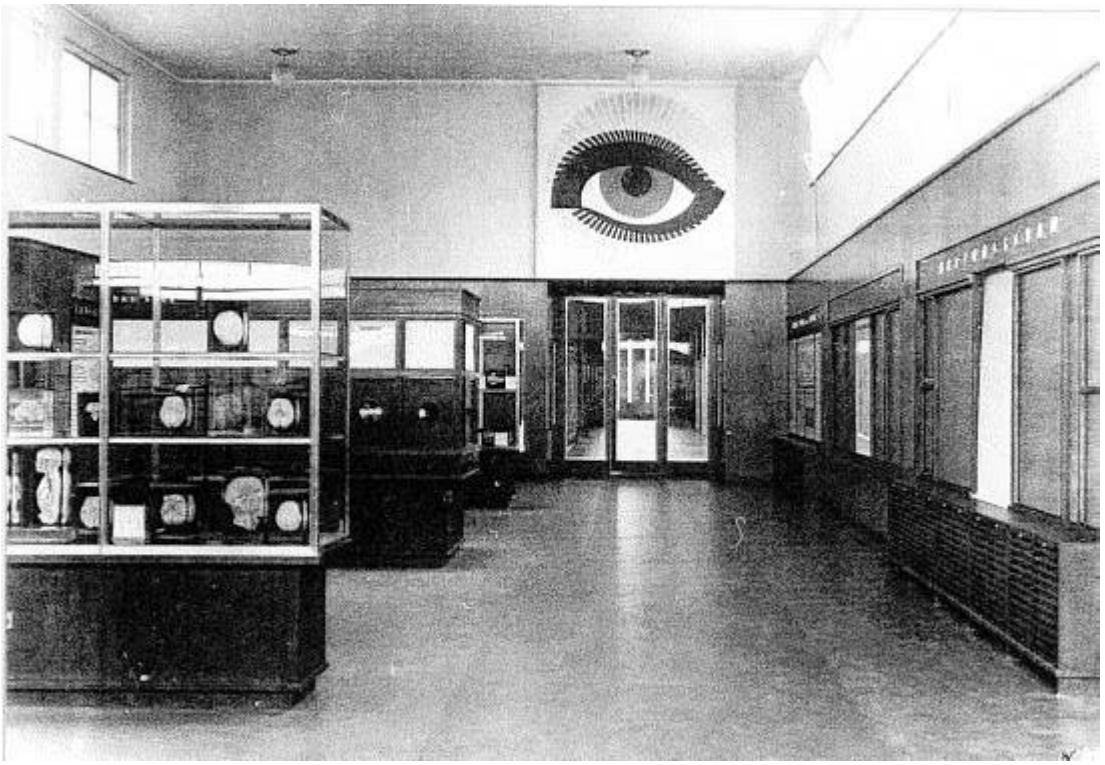


Abb. VI/101 Ausgang der Abteilung „Der Mensch“ (Innere Sekretion)

Abb. VI/102 Willy Petzold, Plakat zur IHA 1931

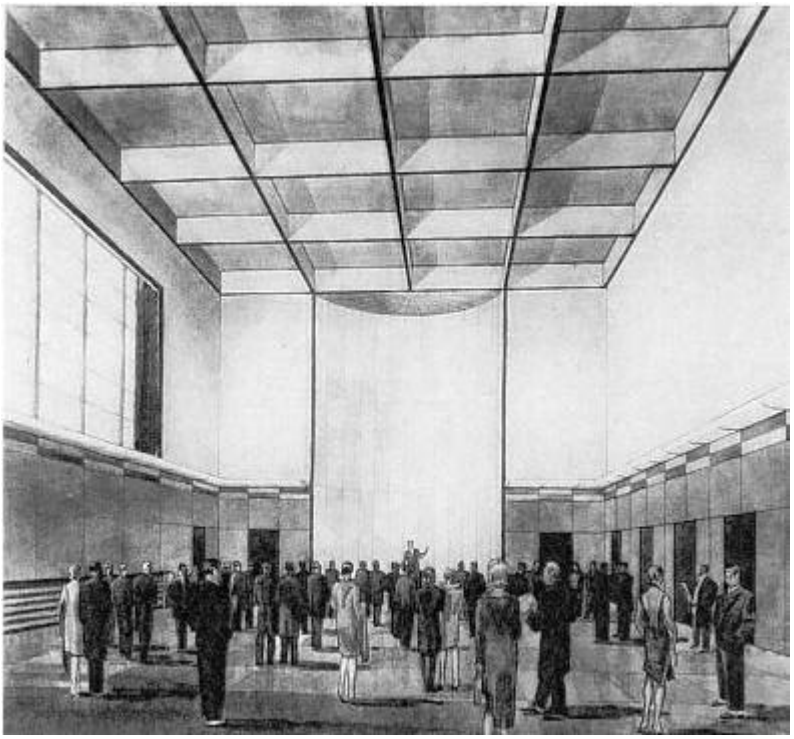


Abb. VI/62 Entwurfszeichnung Großer Saal (**ESG2**)

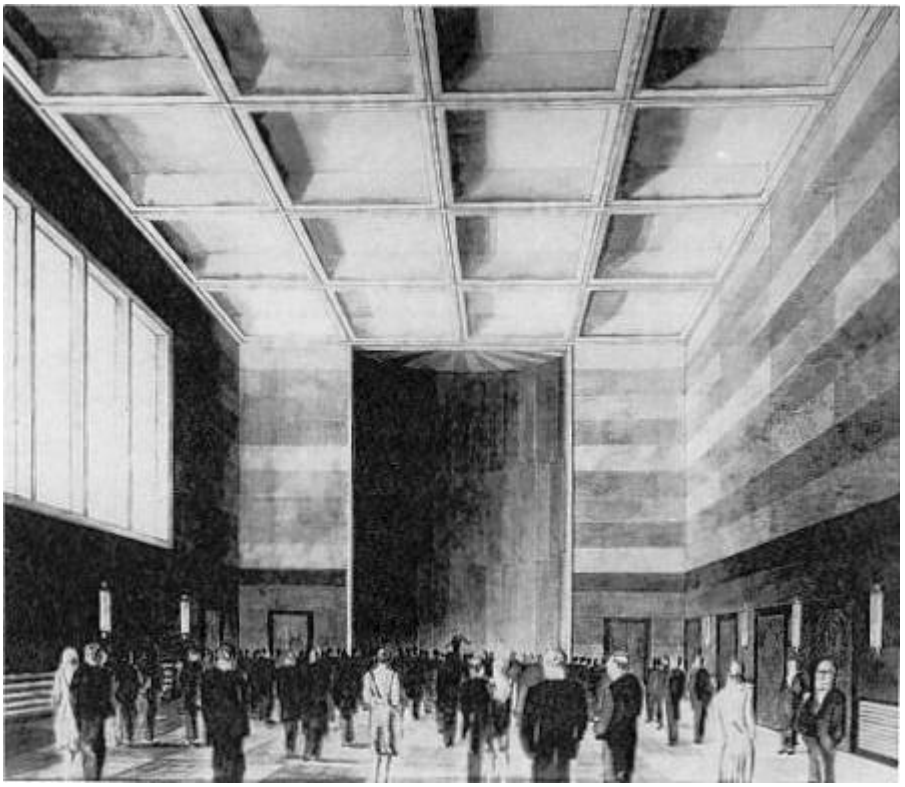


Abb. VI/63 Entwurfszeichnung Großer Saal (**ESG3**)

Abb. VI/64 Großer Saal

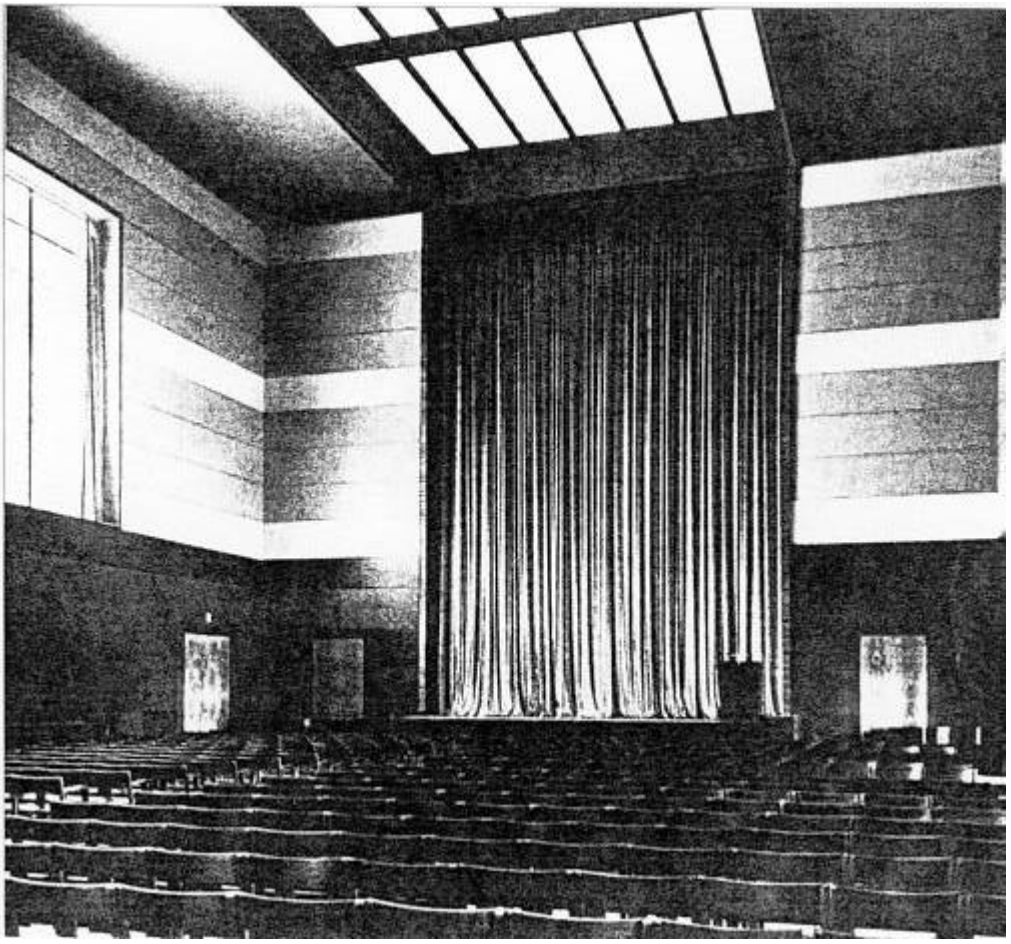


Abb. VI/65 Großer Saal

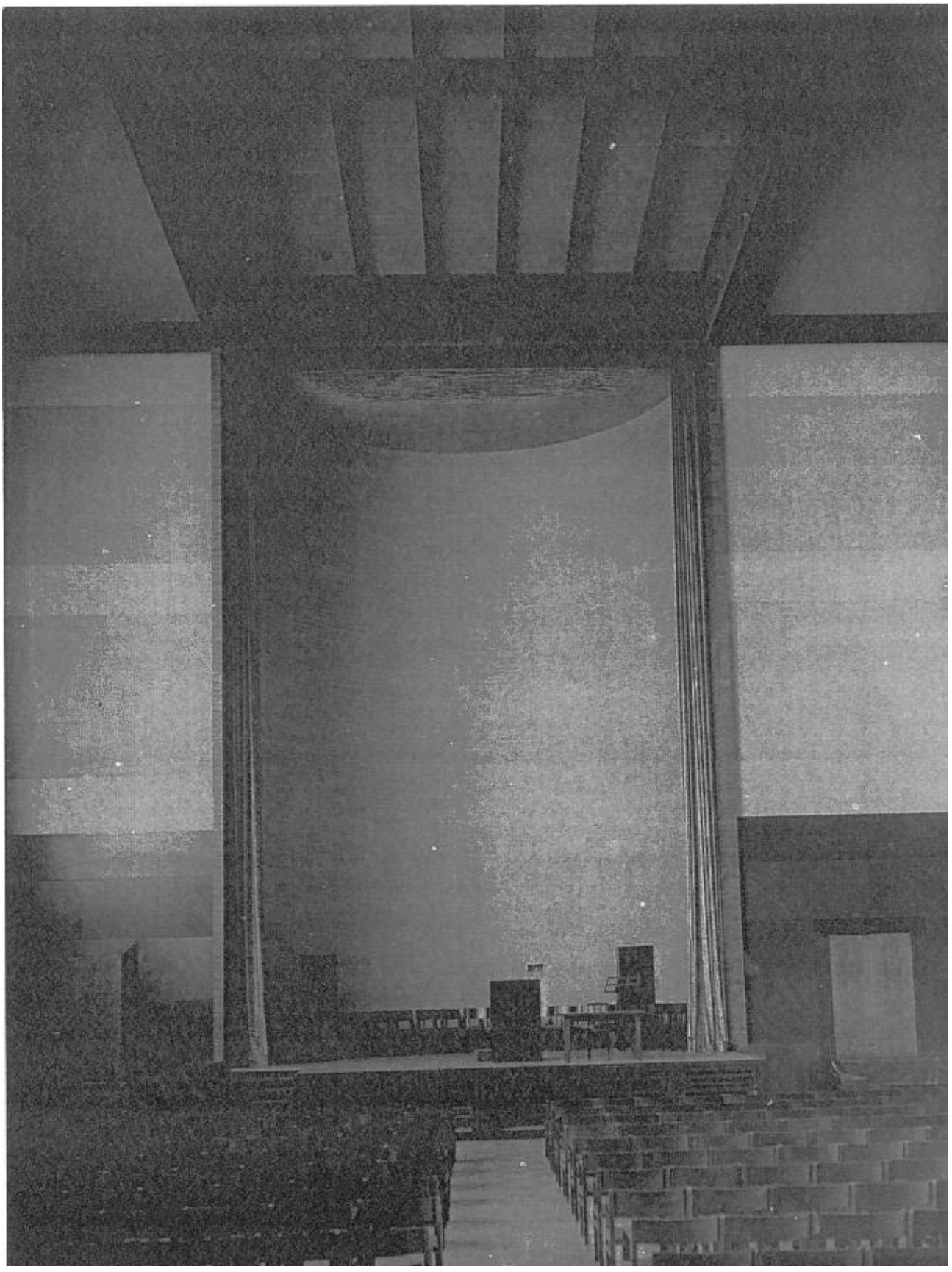


Abb. VI/66 Bühne im Großen Saal

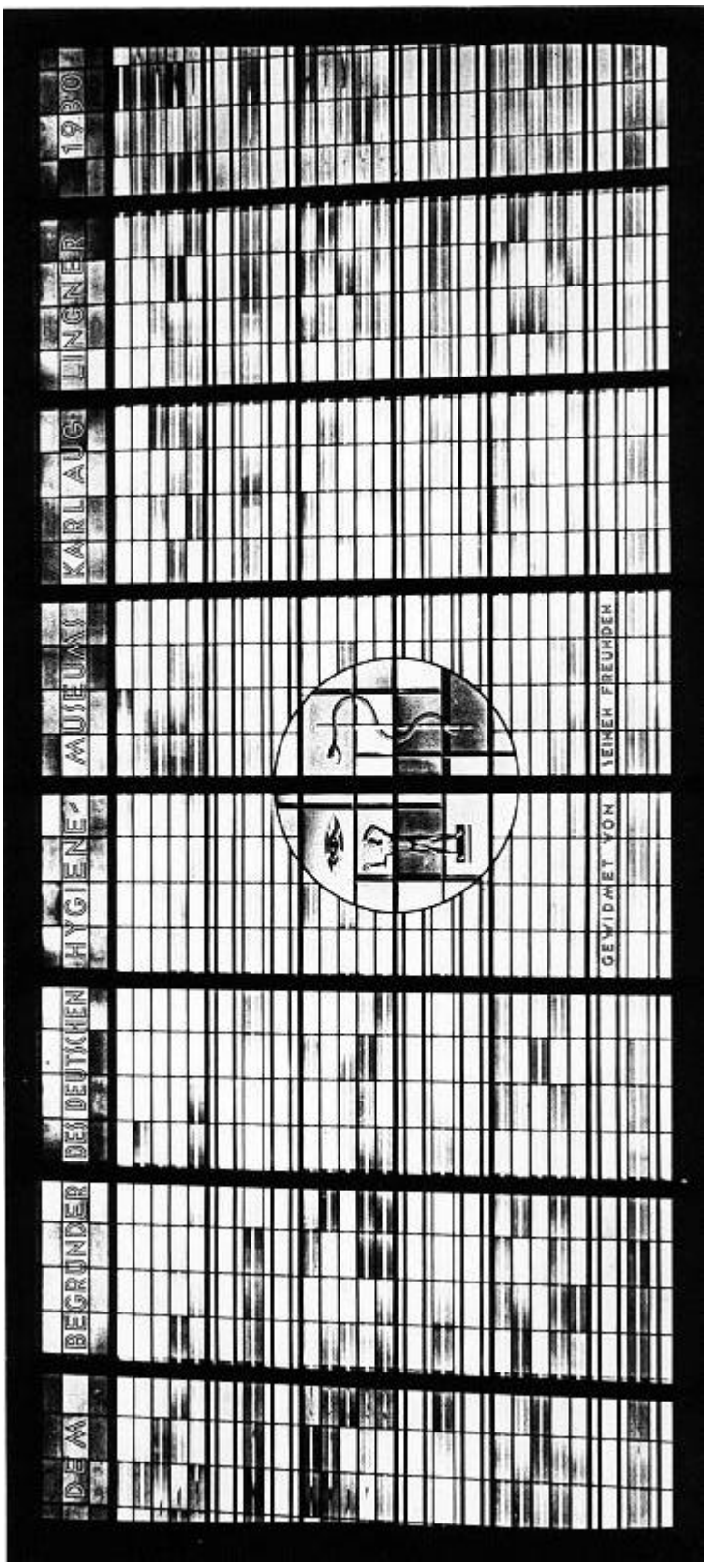


Abb. VI/67 Lingnerfenster im Großen Saal

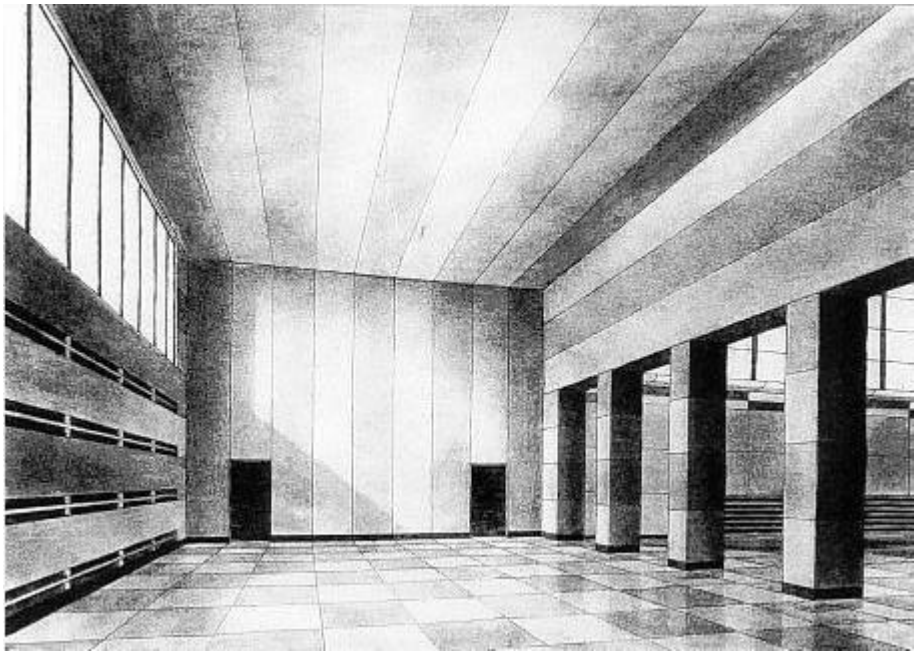


Abb. VI/68 Entwurfszeichnung Kleiner Saal

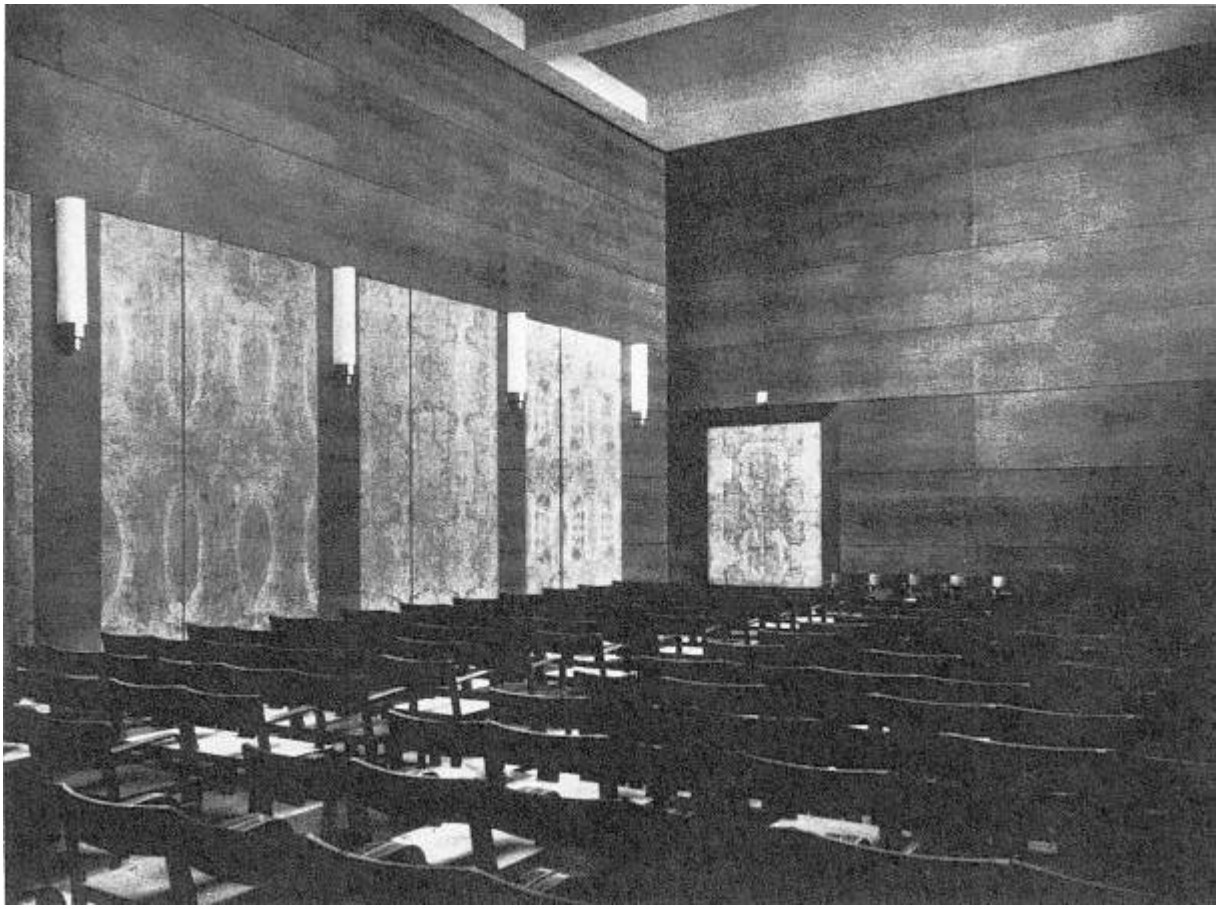


Abb. VI/69 Kleiner Saal

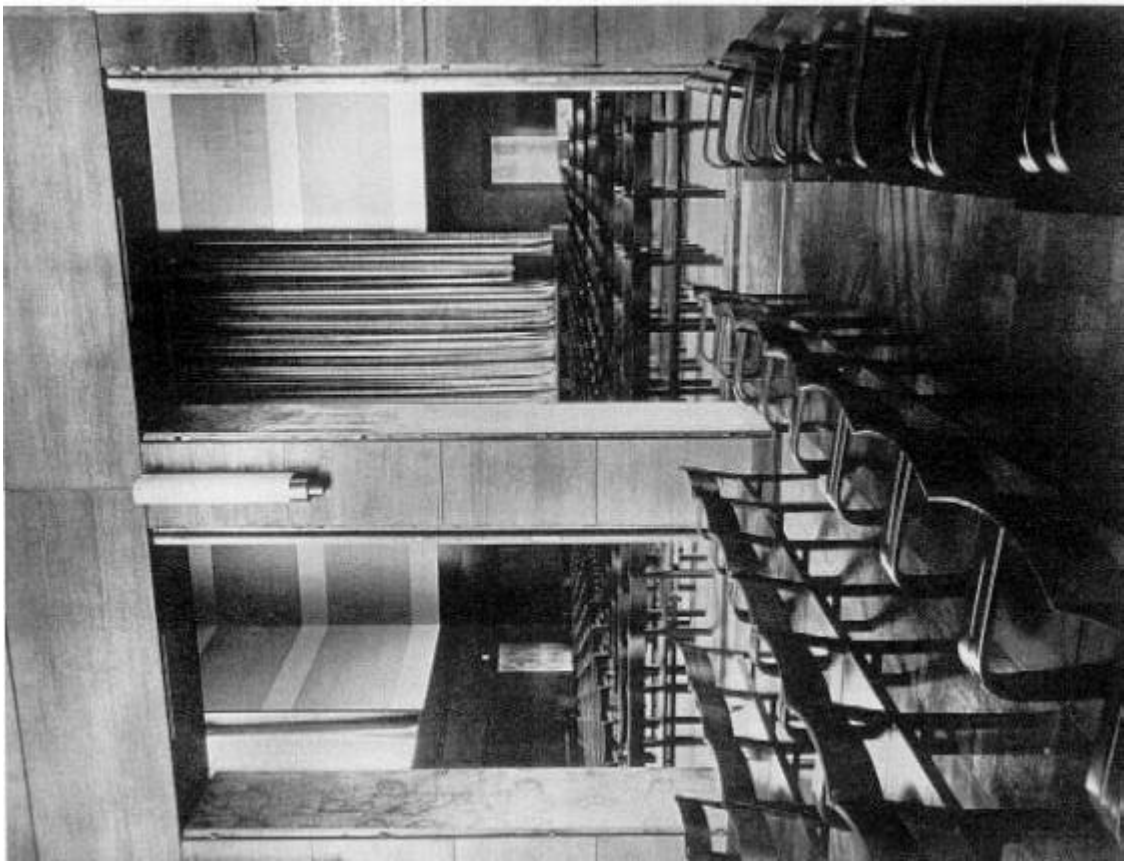


Abb. VI/70 Blick vom Kleinen Saal in den Großen Saal

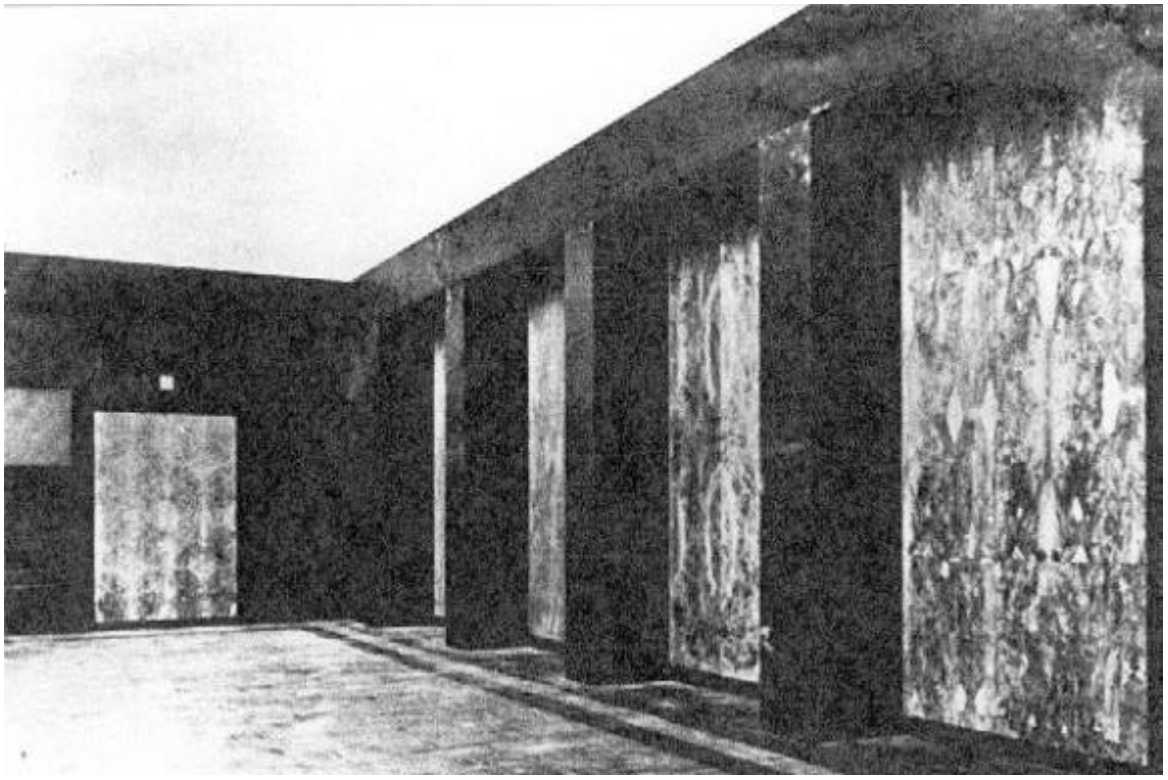


Abb. VI/71 Falttüren zwischen dem Großen und Kleinen Saal

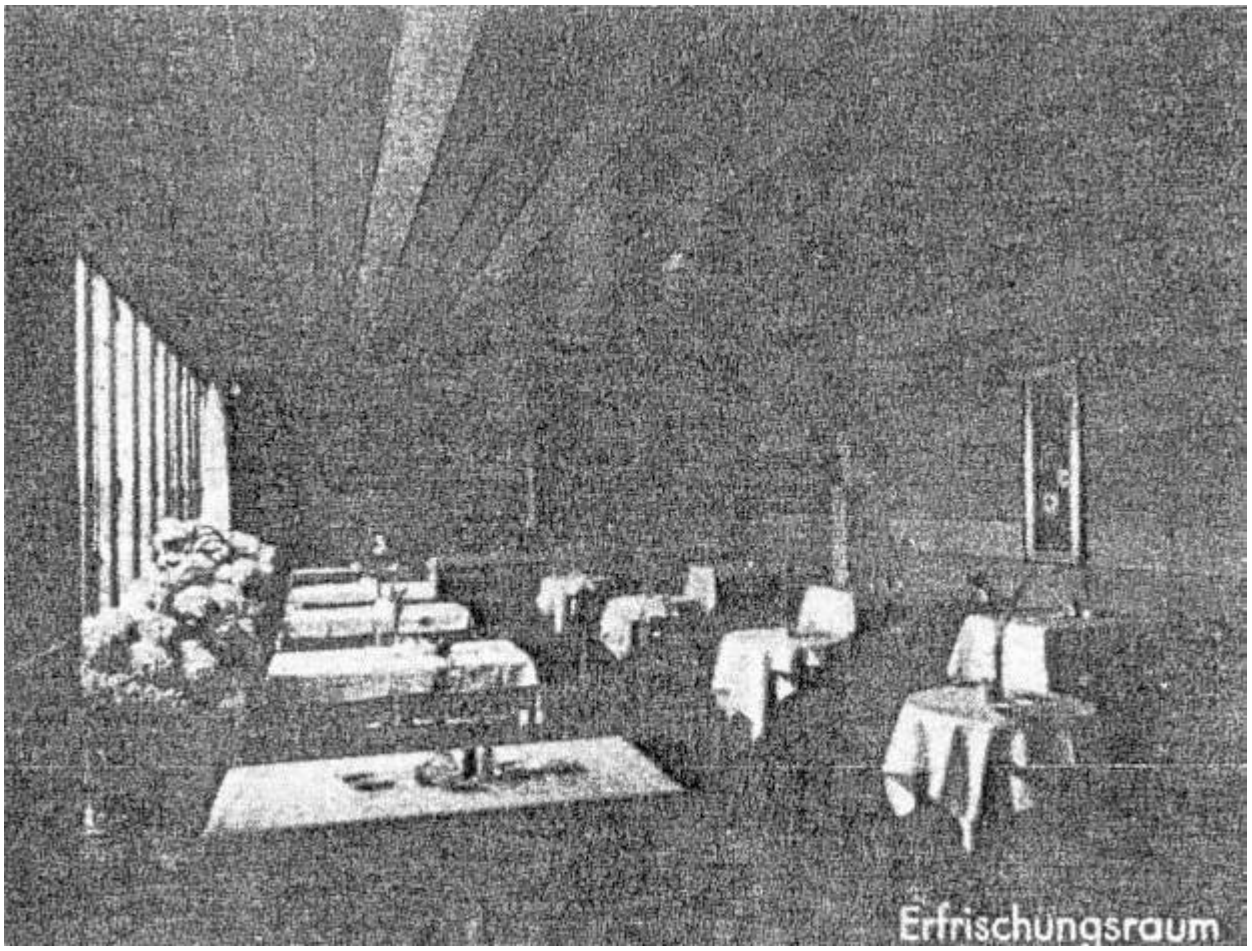


Abb. VI/72 Erfrischungsraum

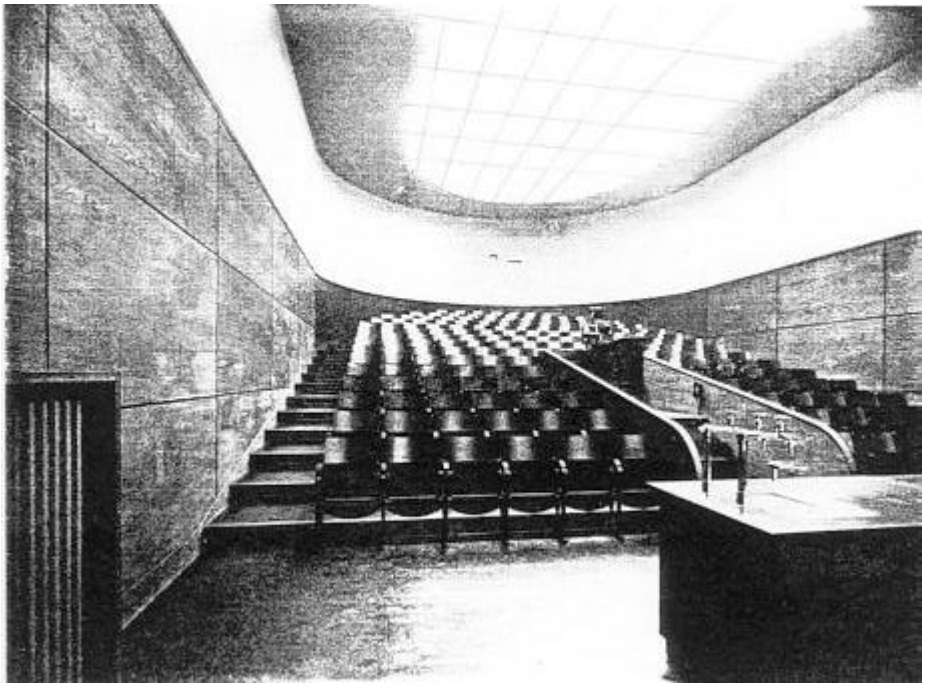


Abb. VI/73 Hörsaal

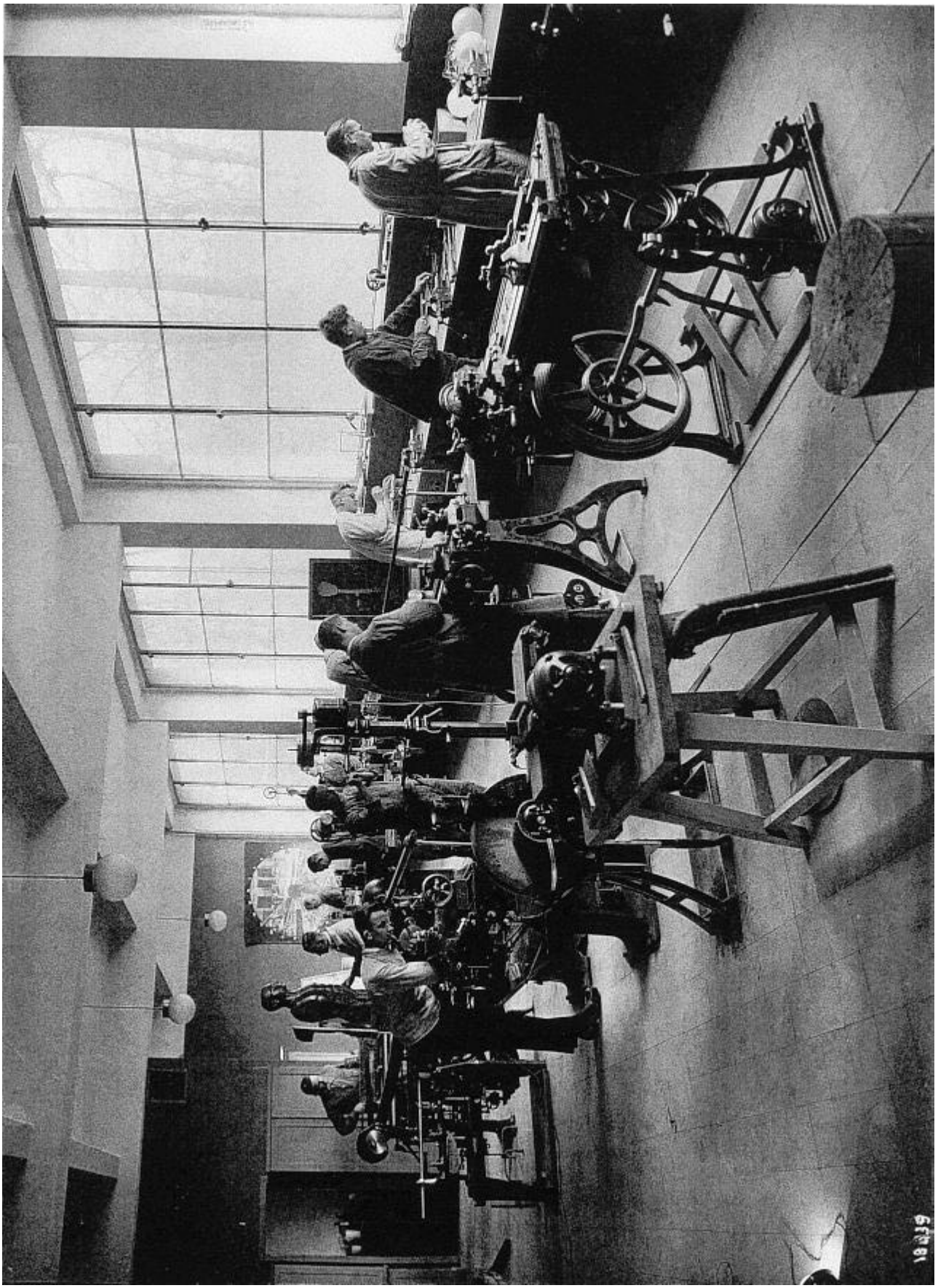


Abb. VI/74 Mechanische Werkstatt im Erdgeschoss des nördlichen (rechten) Hofflügels

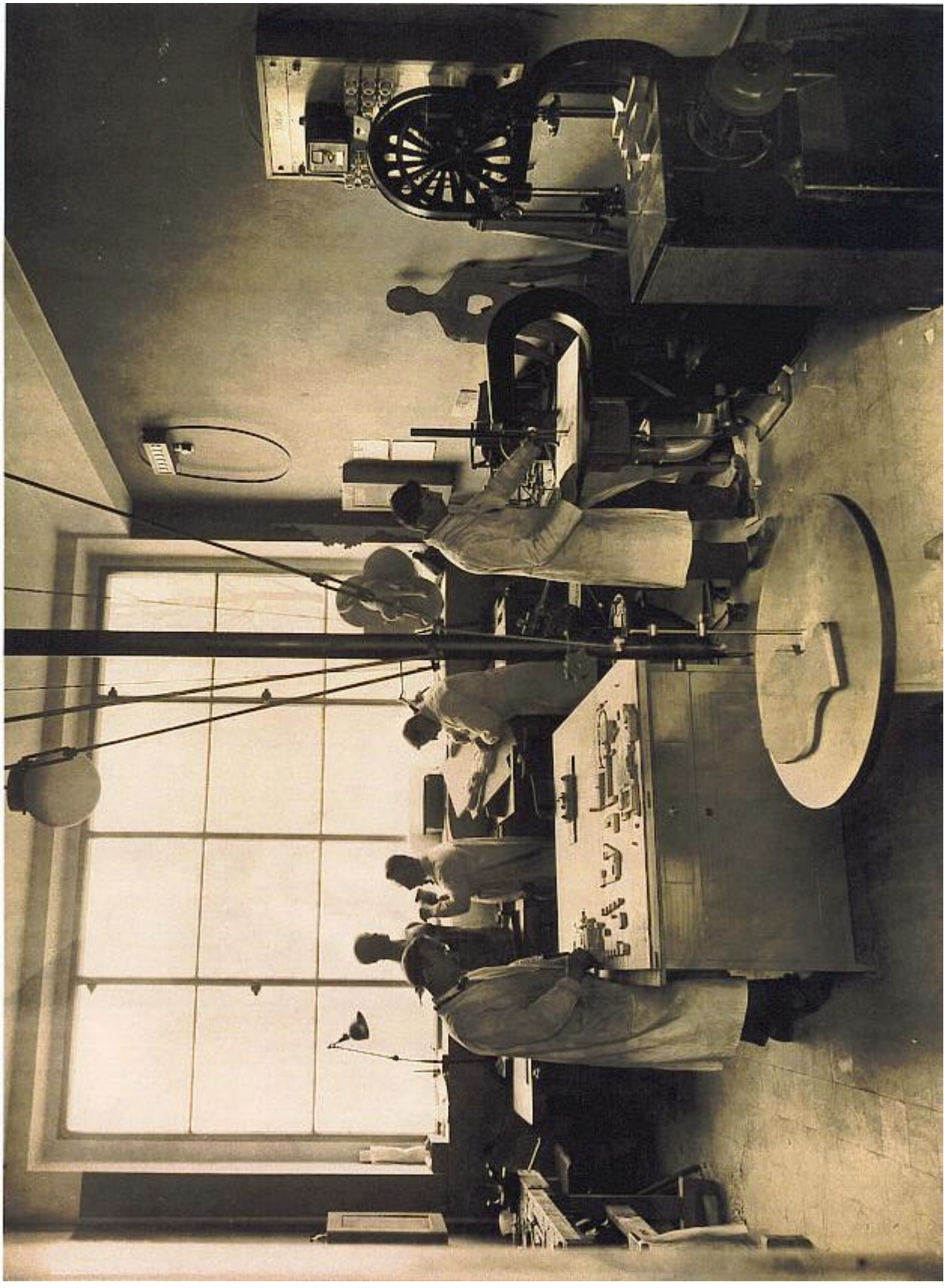


Abb. VI/75 Holzbildhauerei im Erdgeschoss des nördlichen (rechten) Hofflügels

Abb. VI/32 Direktorenzimmer (Foto 1960)

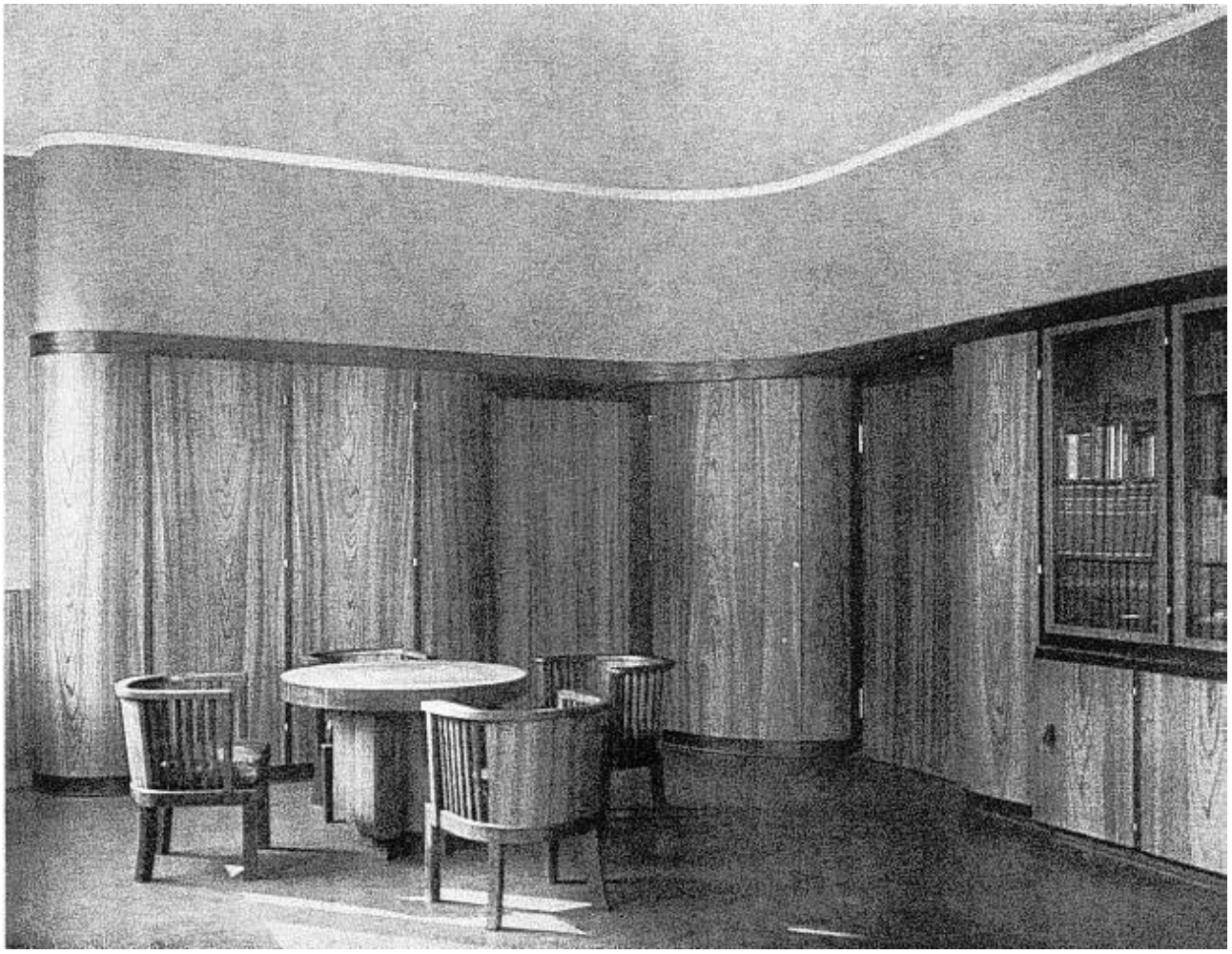


Abb. VI/33 Arbeitszimmer (1931)

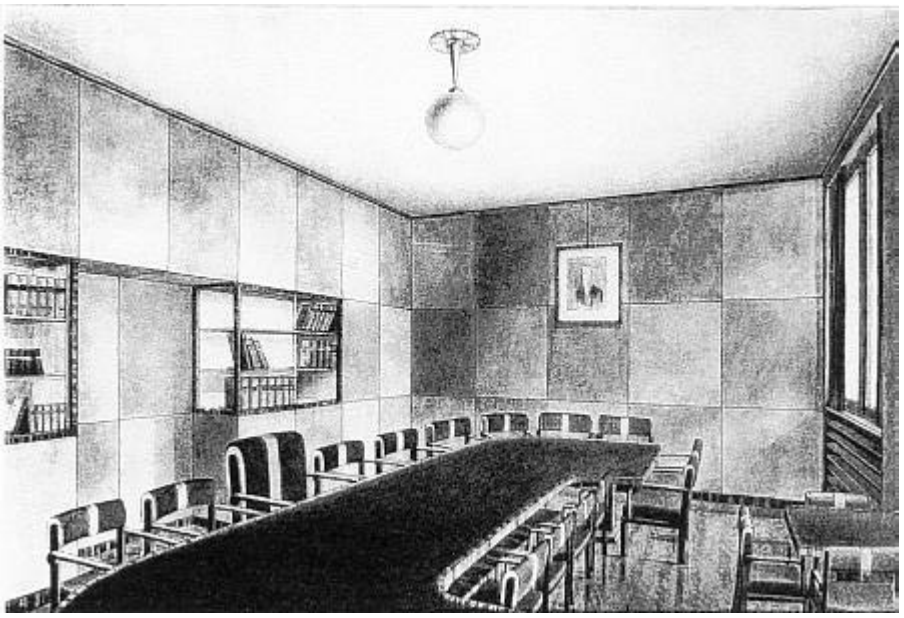


Abb. VI/34 Entwurfszeichnung Sitzungszimmer

Abb. VI/35 Armlehnenstuhl aus dem ehem. Sitzungszimmer
Vermutlich Sitz des Vorsitzenden
(Foto 1990er Jahre)

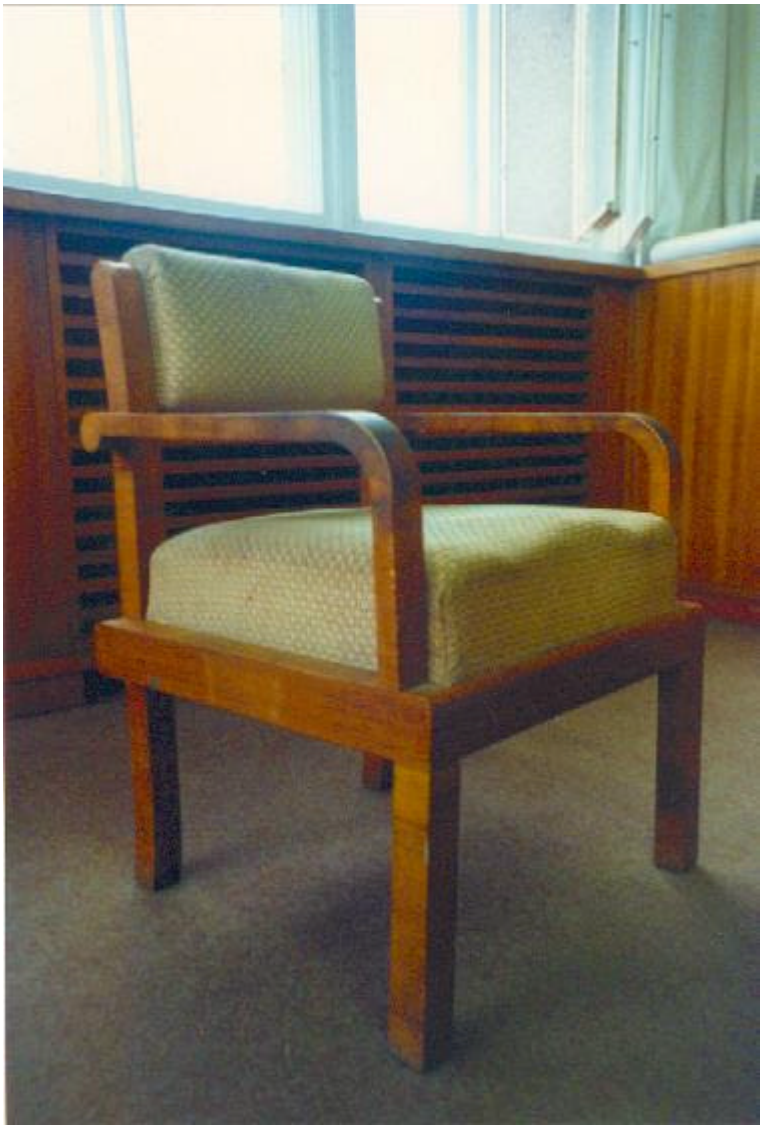


Abb. VI/36 Stuhl aus dem ehem. Sitzungszimmer
(Foto 1990er Jahre)

Abb. VI/37 Wilhelm Kreis, Kommunalbank Bochum (1925-28)

Abb. VI/38 Zimmer des stellvertretenden Direktors (1960)

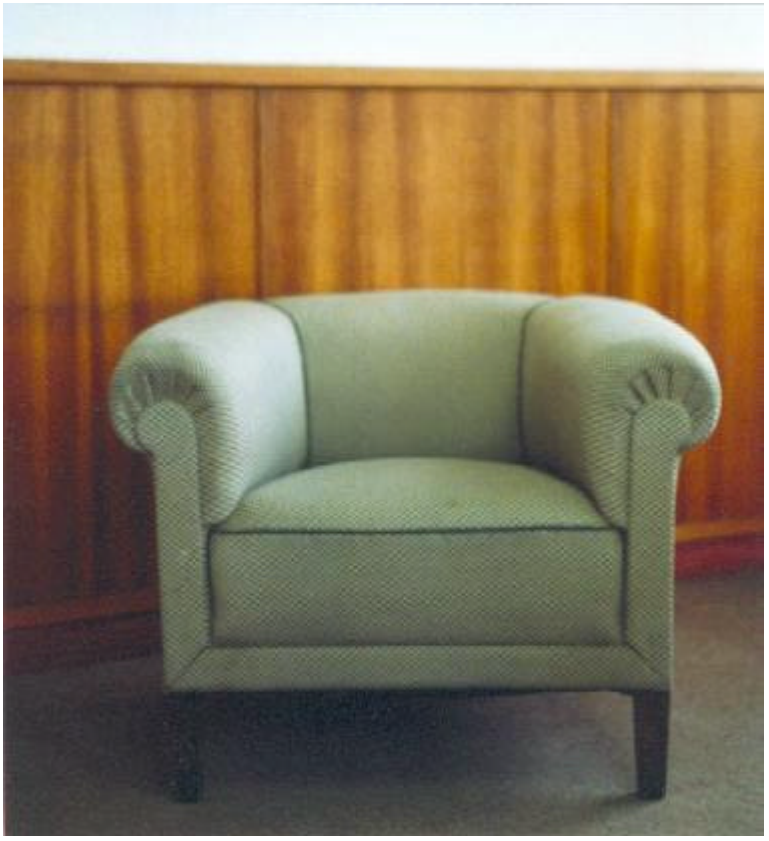


Abb. VI/39 Zimmer des stellvertretenden Direktors, Fauteuil-Sessel

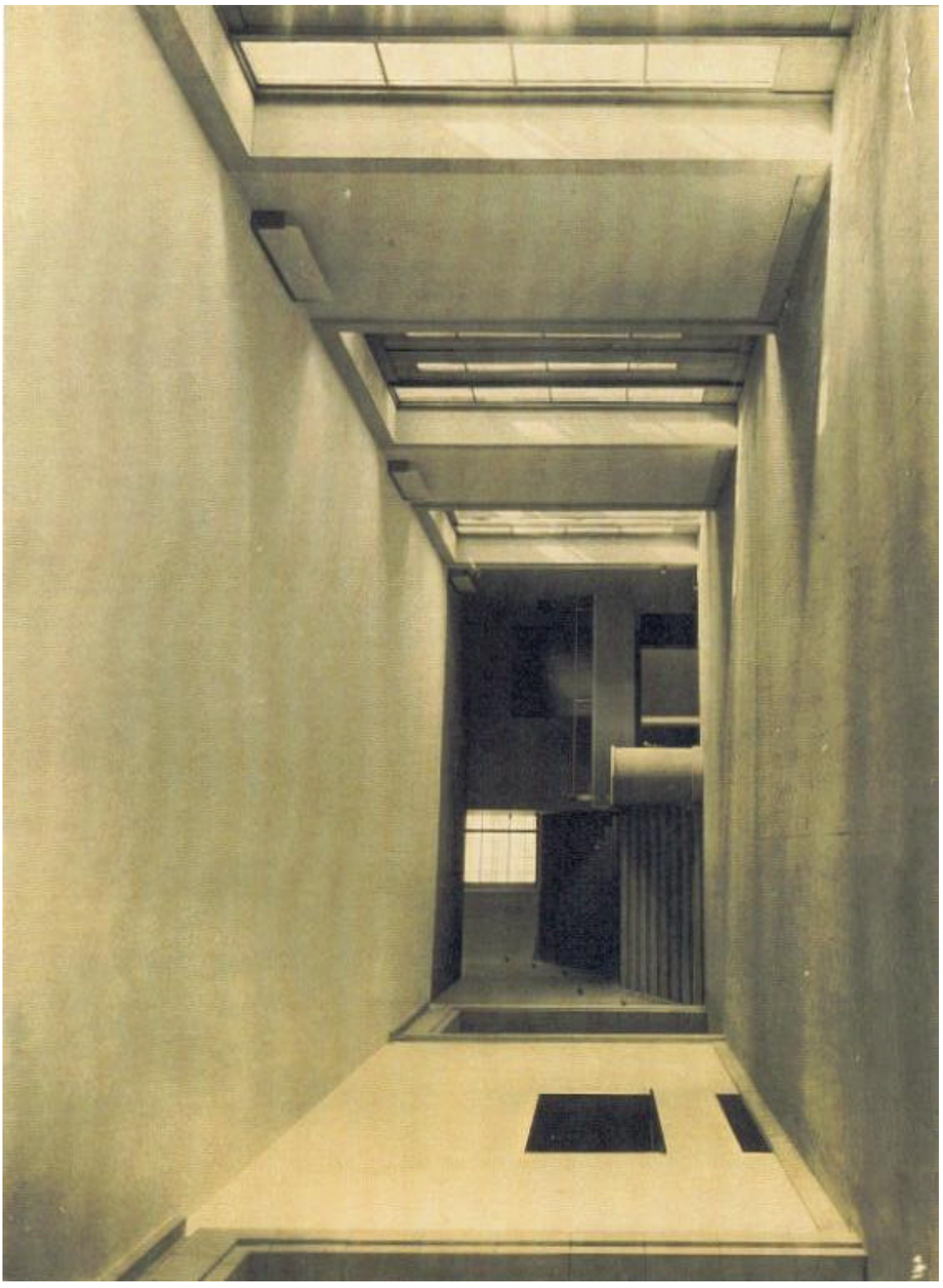


Abb. VI/40 Vorhalle/Eingangshalle (1930)

Abb. VI/41 Vorhalle/Eingangshalle (1930)

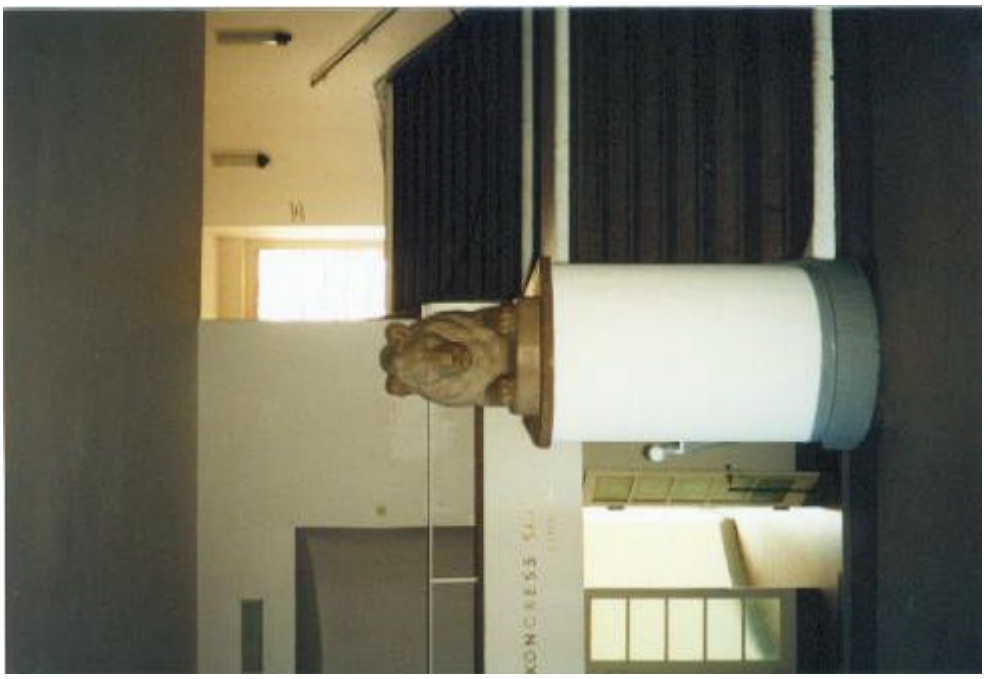


Abb. VI/42 Vorhalle/Eingangshalle, Podest mit Löwenplastik (Foto 1990er Jahre)

Abb. VI/43 Vorhalle/Eingangshalle, Podest mit Löwenplastik (Foto 1990er Jahre)

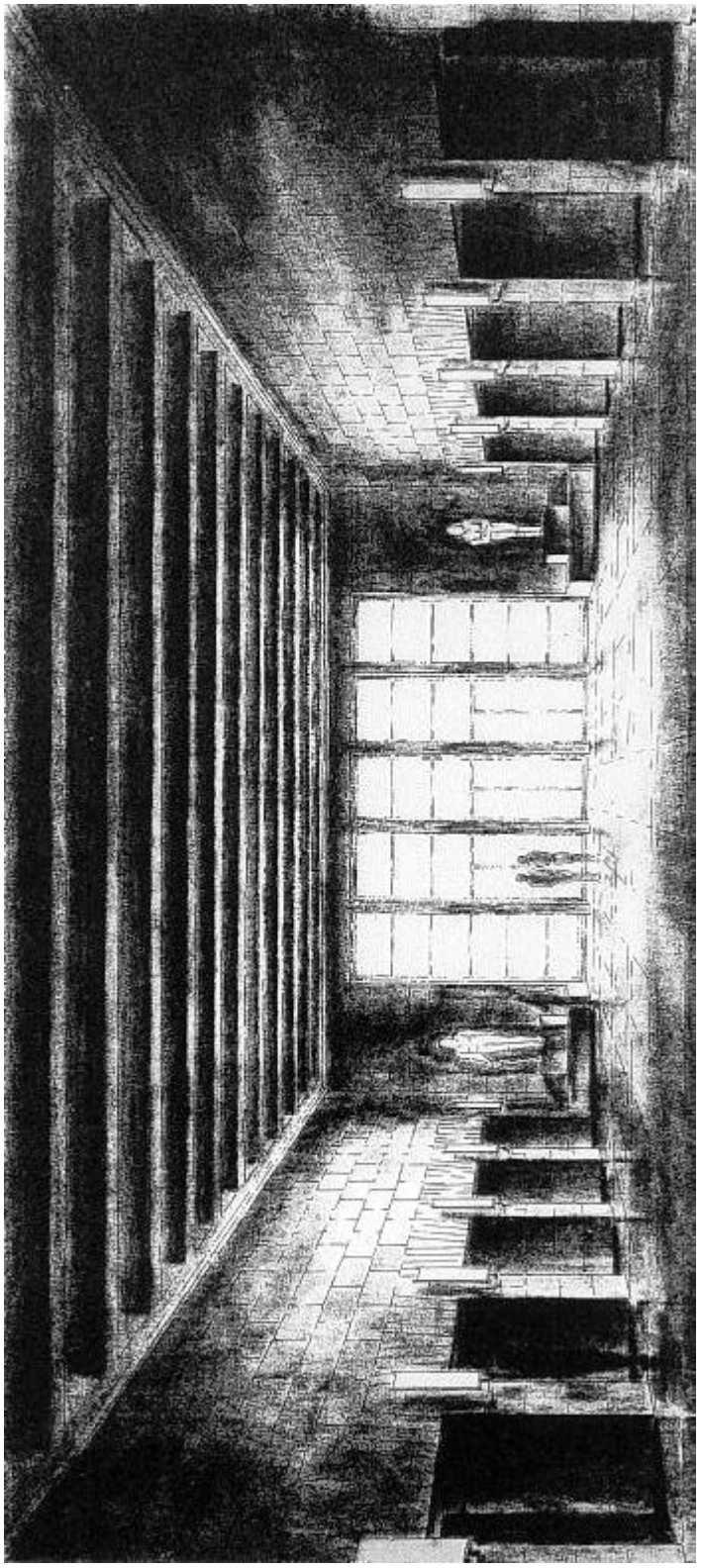


Abb. VI/44 Entwurfszeichnung Empfangshalle („Eingangshalle“)

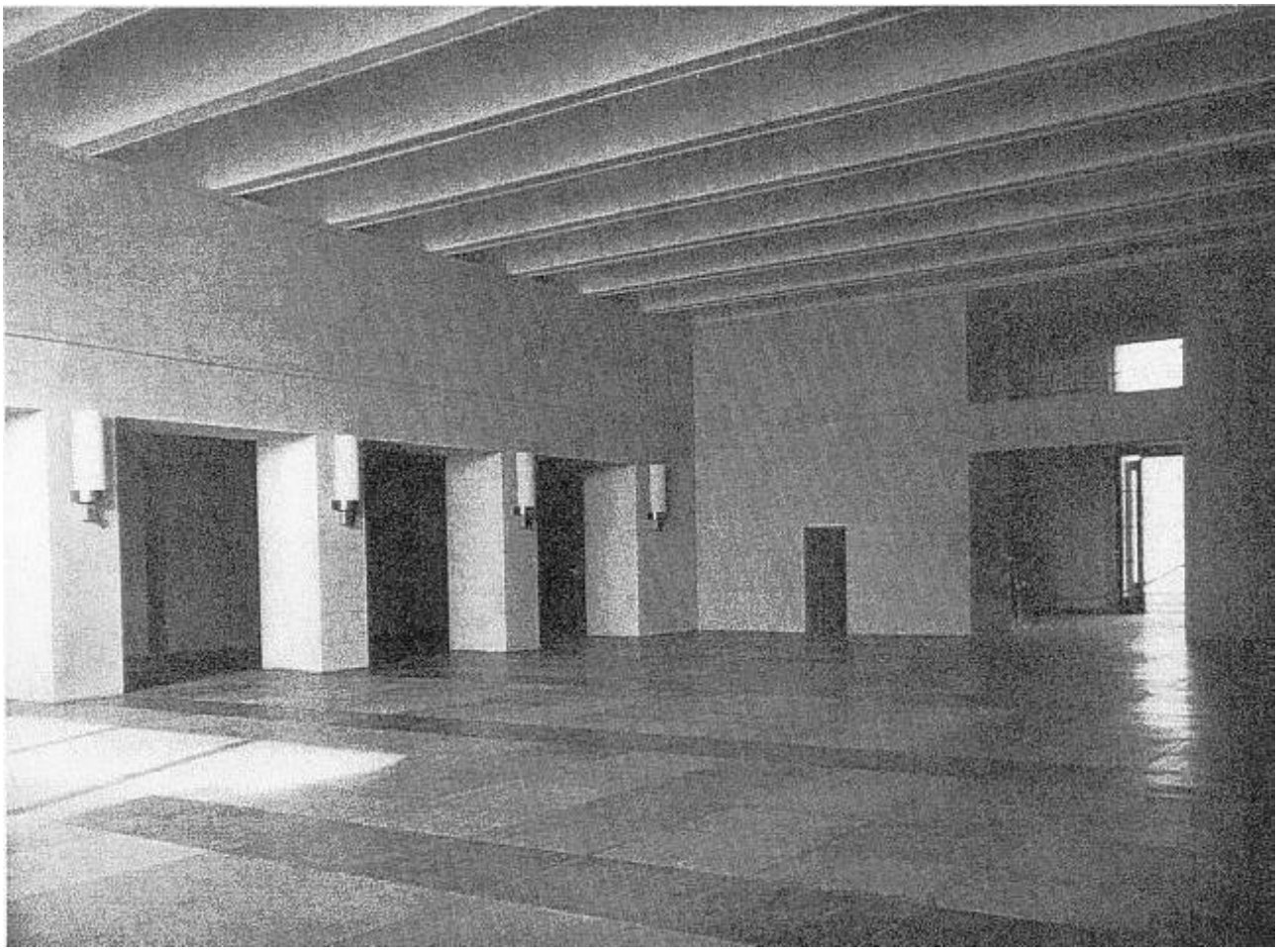


Abb. VI/45 Empfangshalle (1930)

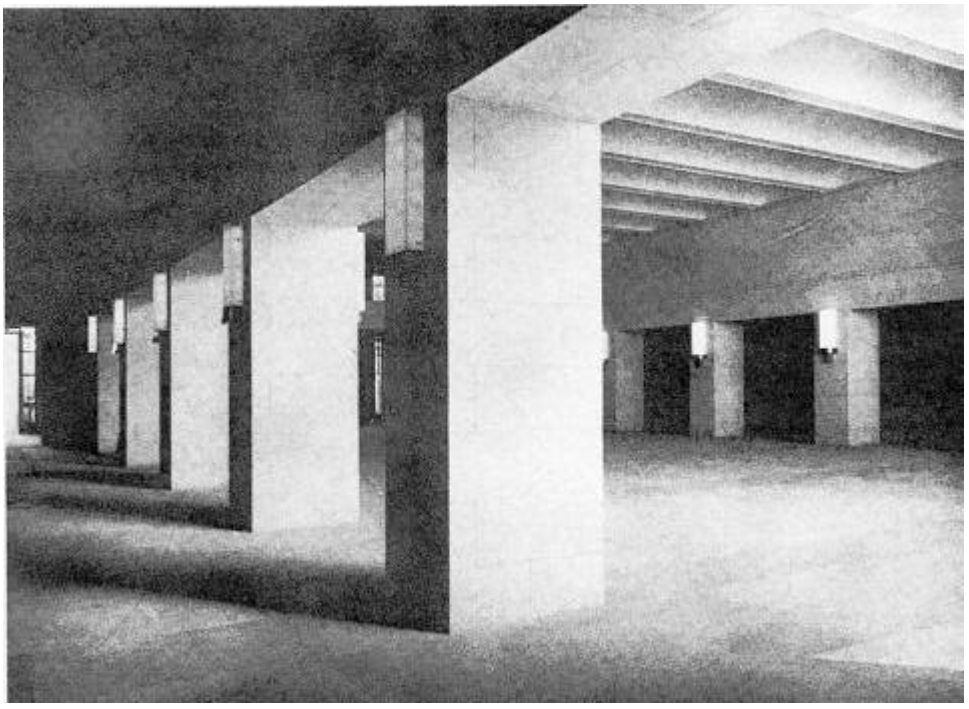


Abb. VI/46 Empfangshalle (1930)

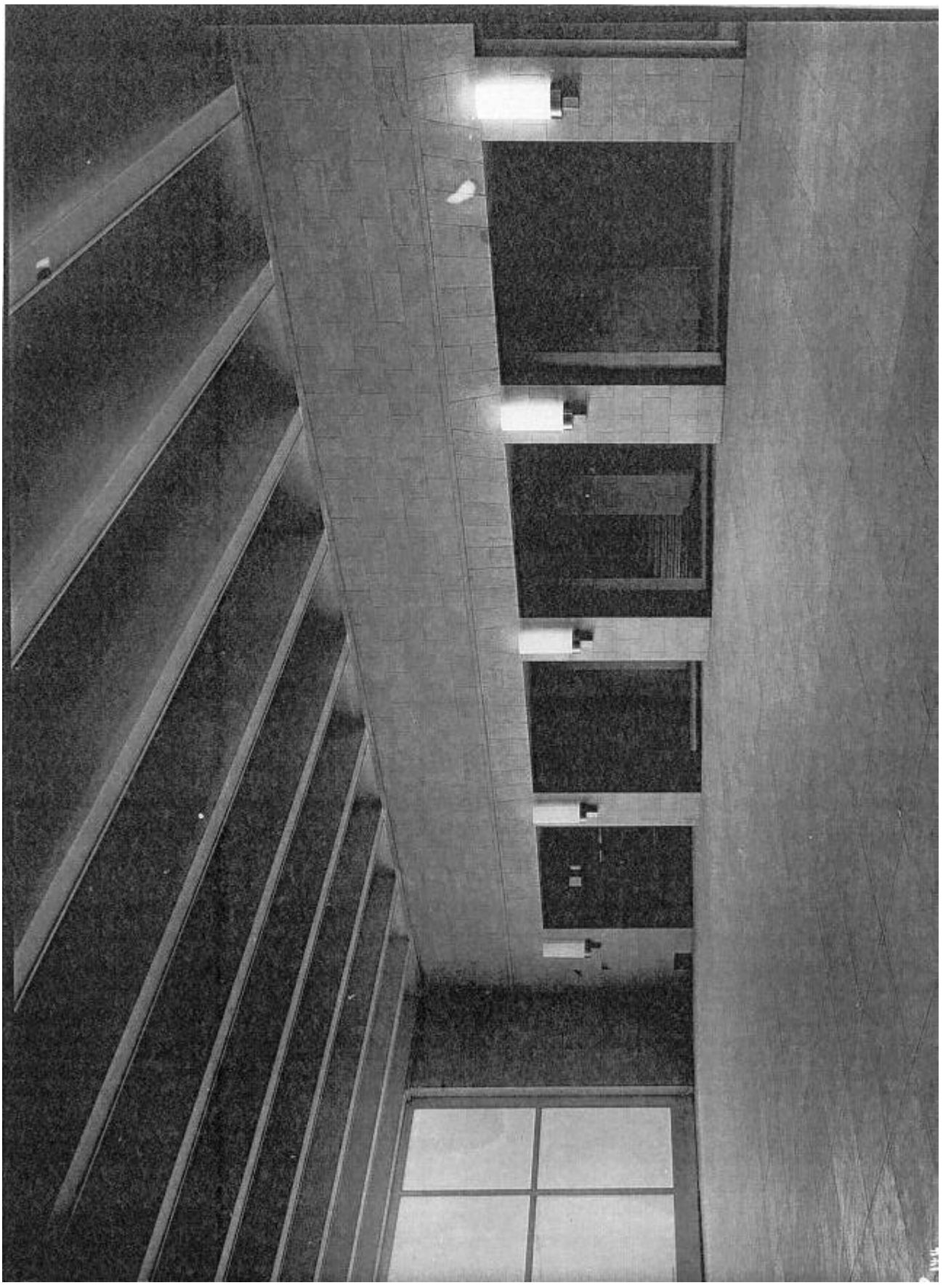


Abb. VI/47 Empfangshalle (1930)

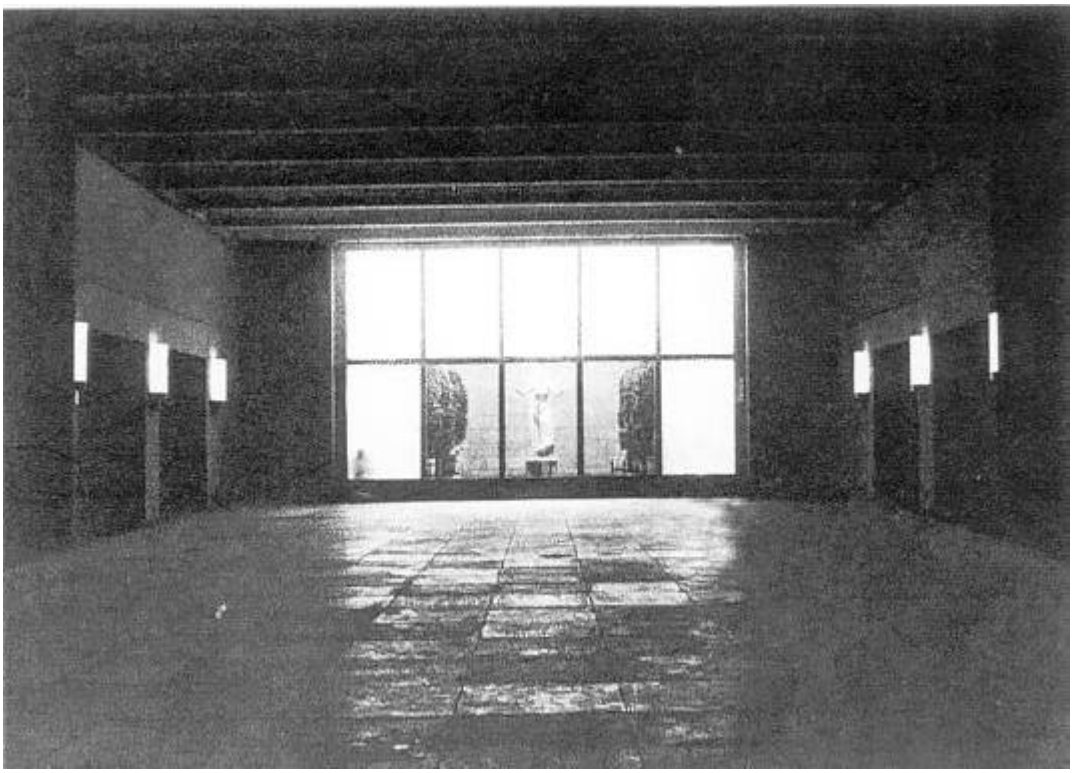


Abb. VI/48 Empfangshalle, Fenster zum Schmuckhof (1930)

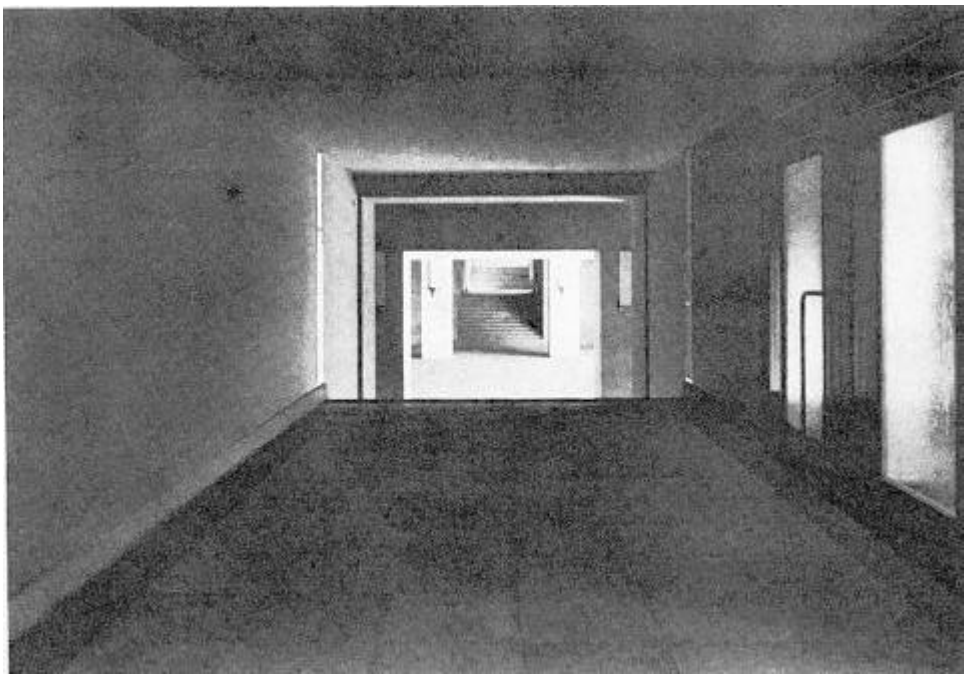


Abb. VI/49 Durchblick durch die Treppenhäuser (1930)

Abb. VI/50 Schmuckhof mit „Hygieia“

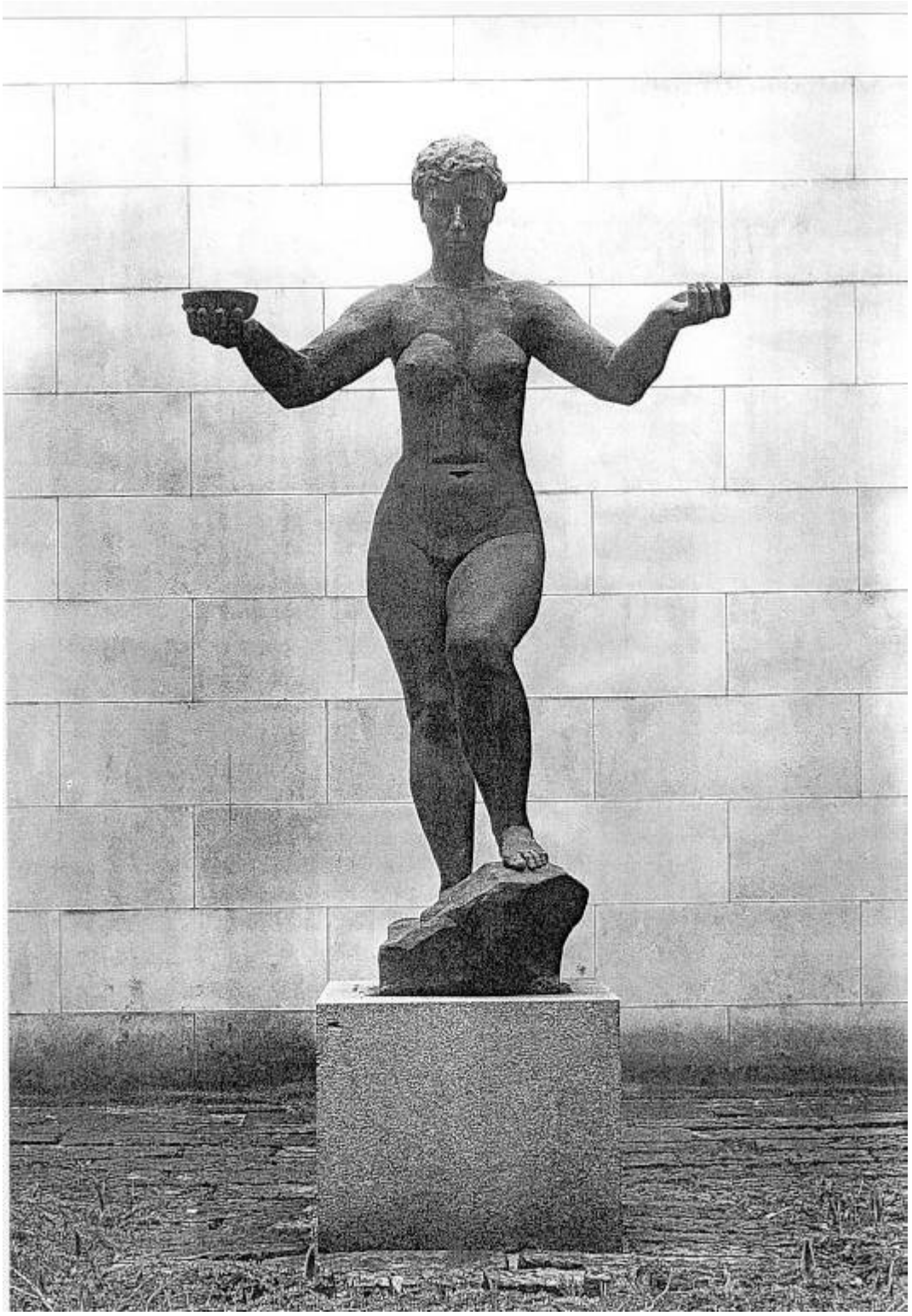


Abb. VI/51 Karl Albiker, „Hygieia“

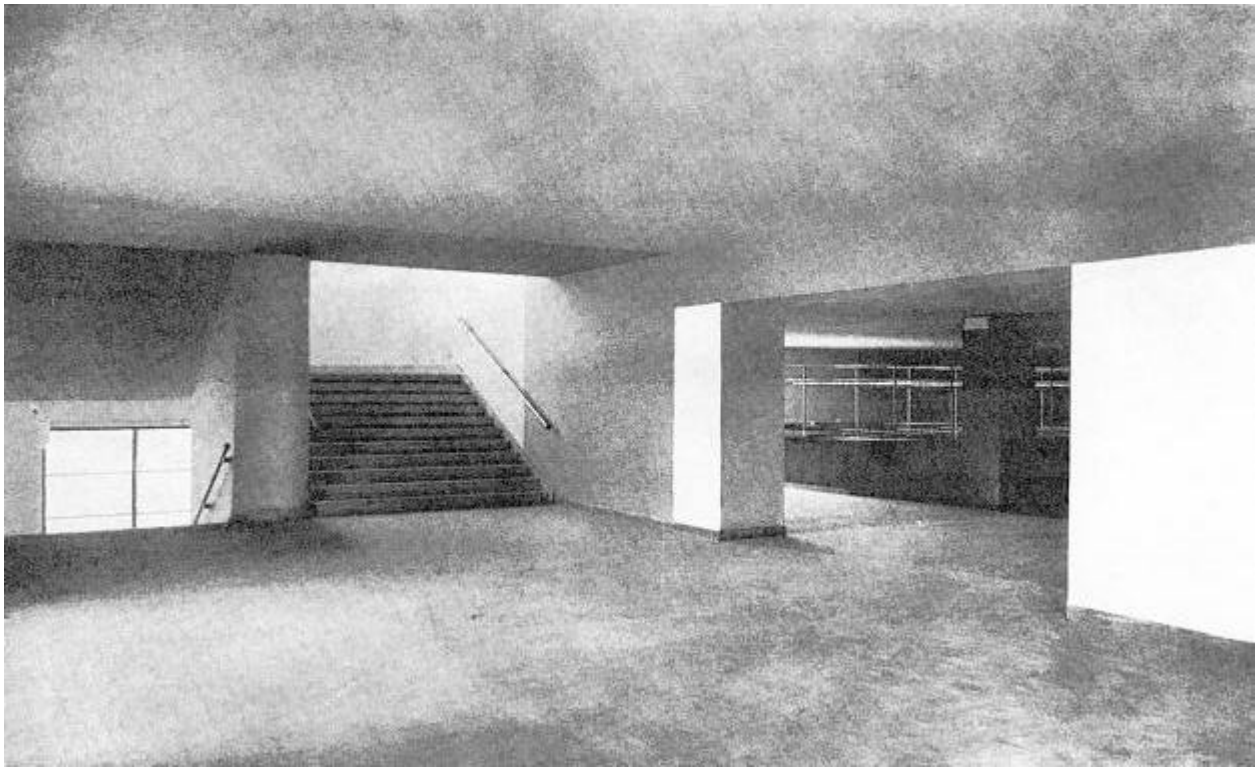


Abb. VI/52 Zwischengeschoss im Mittelbau, Blick in die Garderobe (1930)

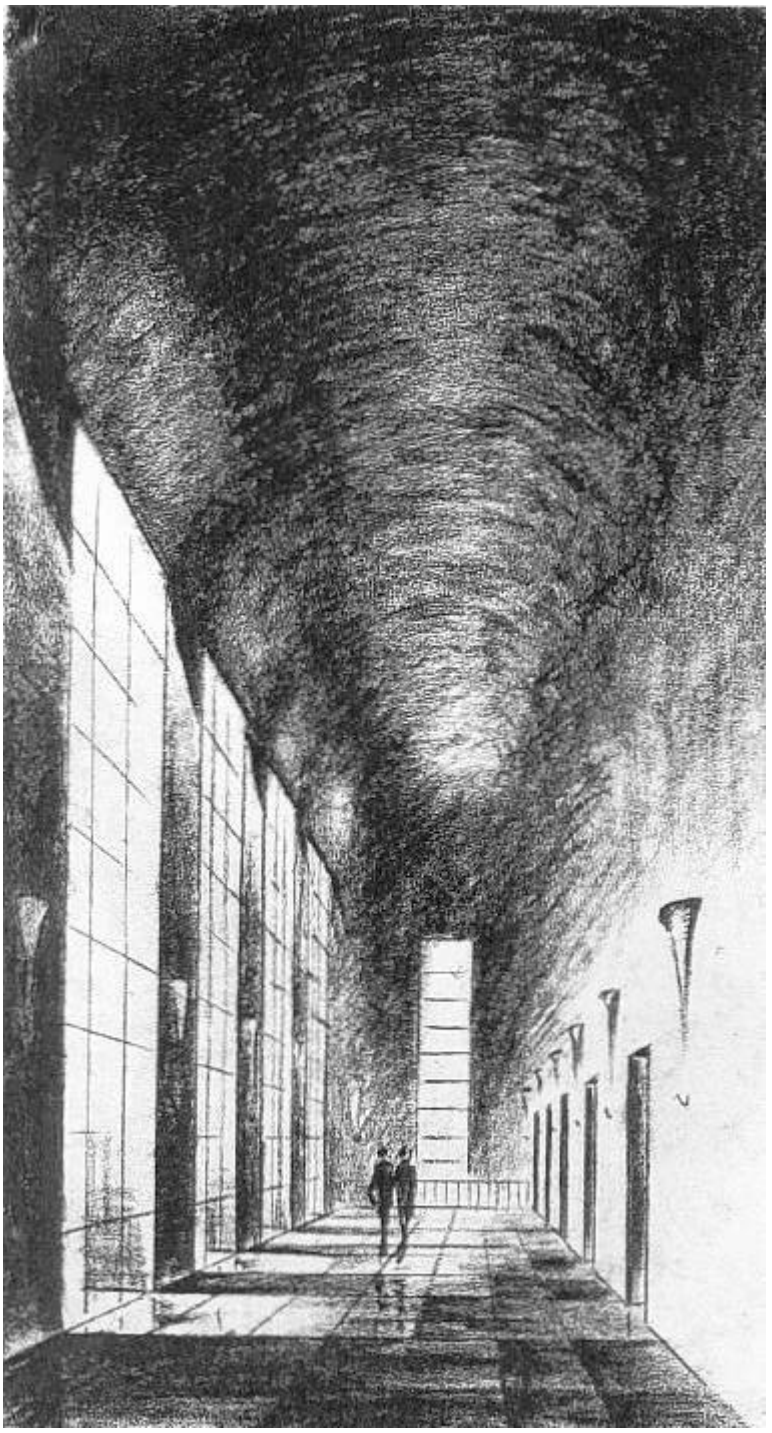


Abb. VI/53 Entwurfszeichnung Wandelhalle

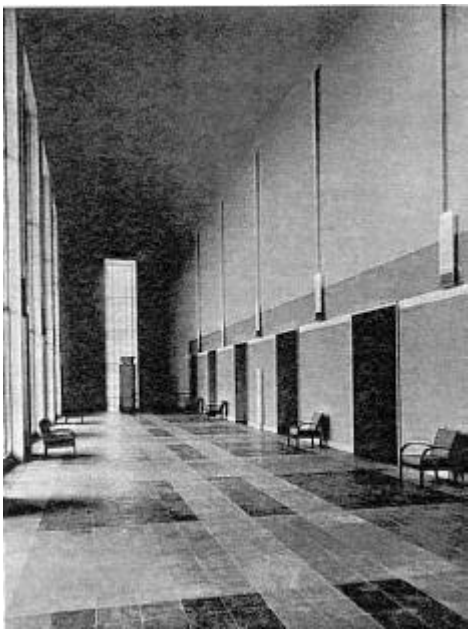


Abb. VI/54 Wandelhalle

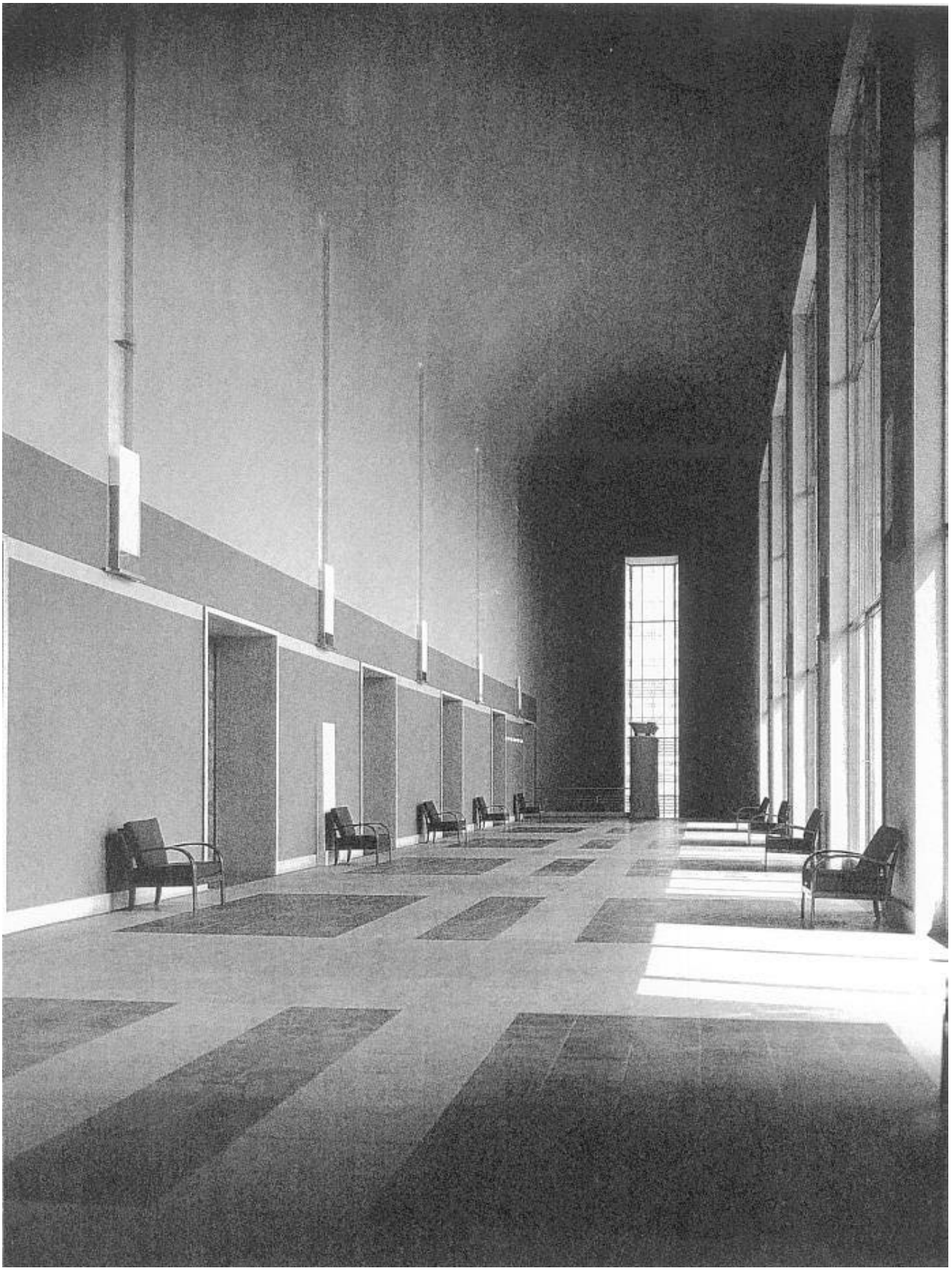


Abb. VI/55 Wandelhalle

Abb. VI/56 Wandelhalle

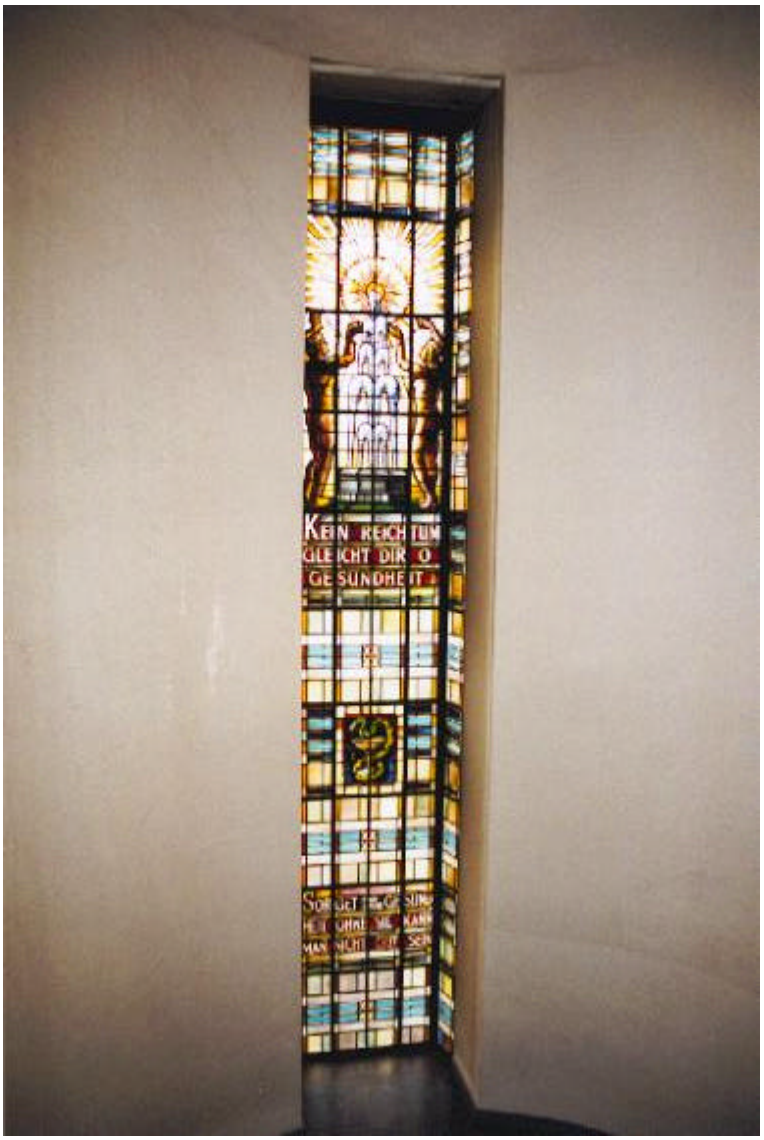


Abb. VI/57 Richard Morgenthal, Treppenhausfenster

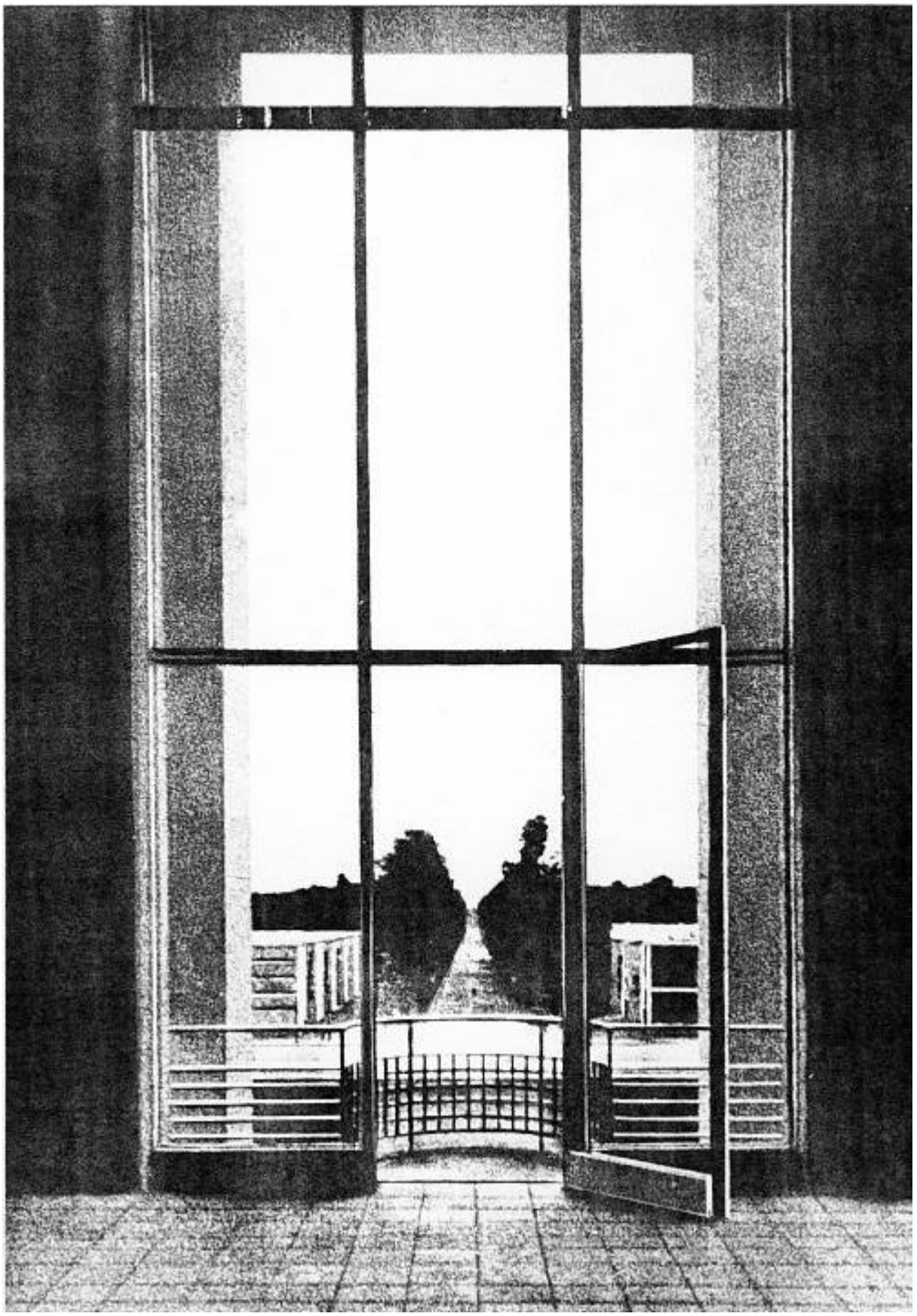


Abb. VI/58 Wandelhalle, Blick auf die Hauptallee im Großen Garten

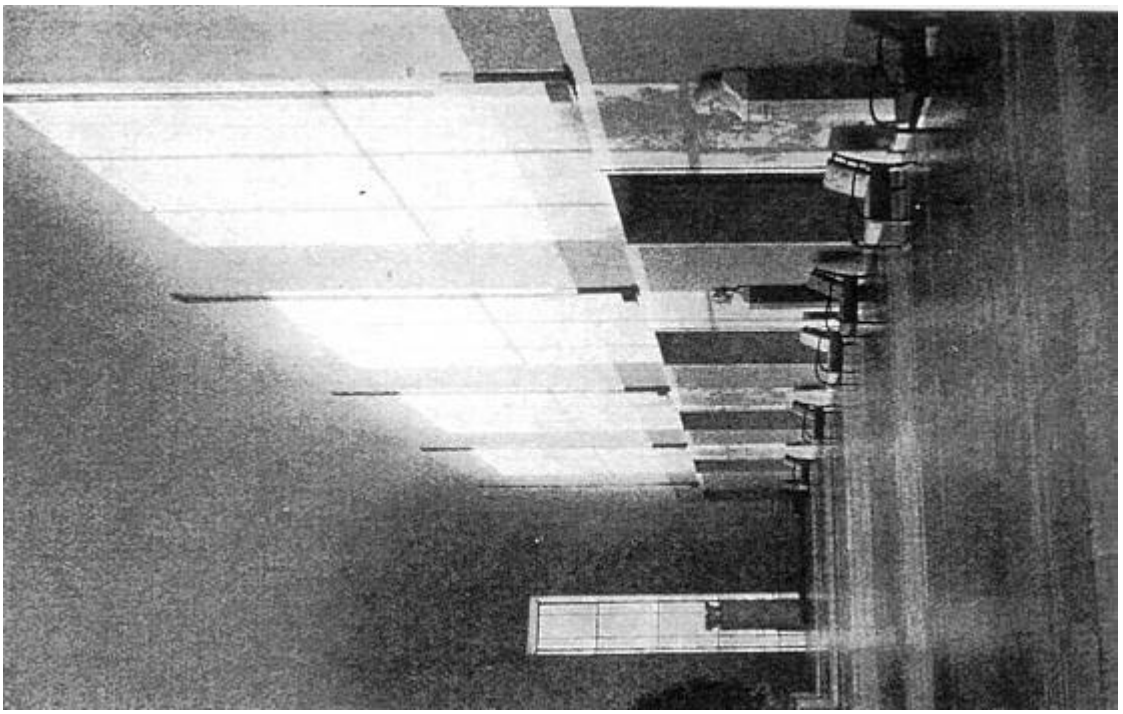


Abb. VI/59 Wandelhalle mit Porträtbüsten (1930er Jahre)

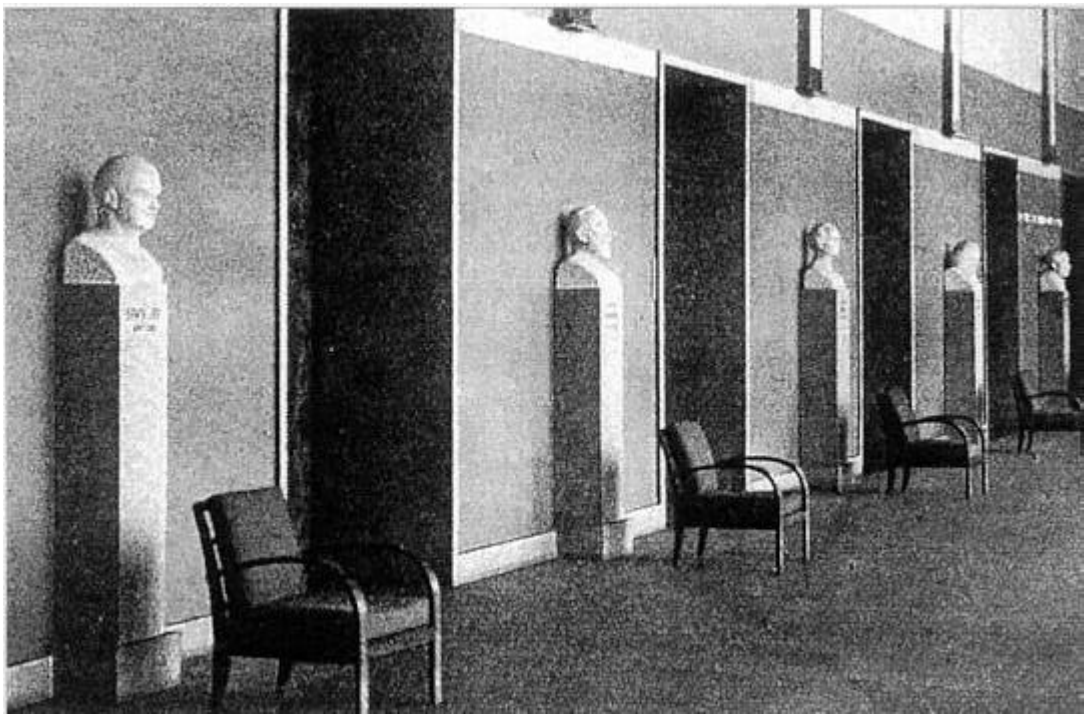


Abb. VI/60 Wandelhalle mit Porträtbüsten (1930er Jahre)

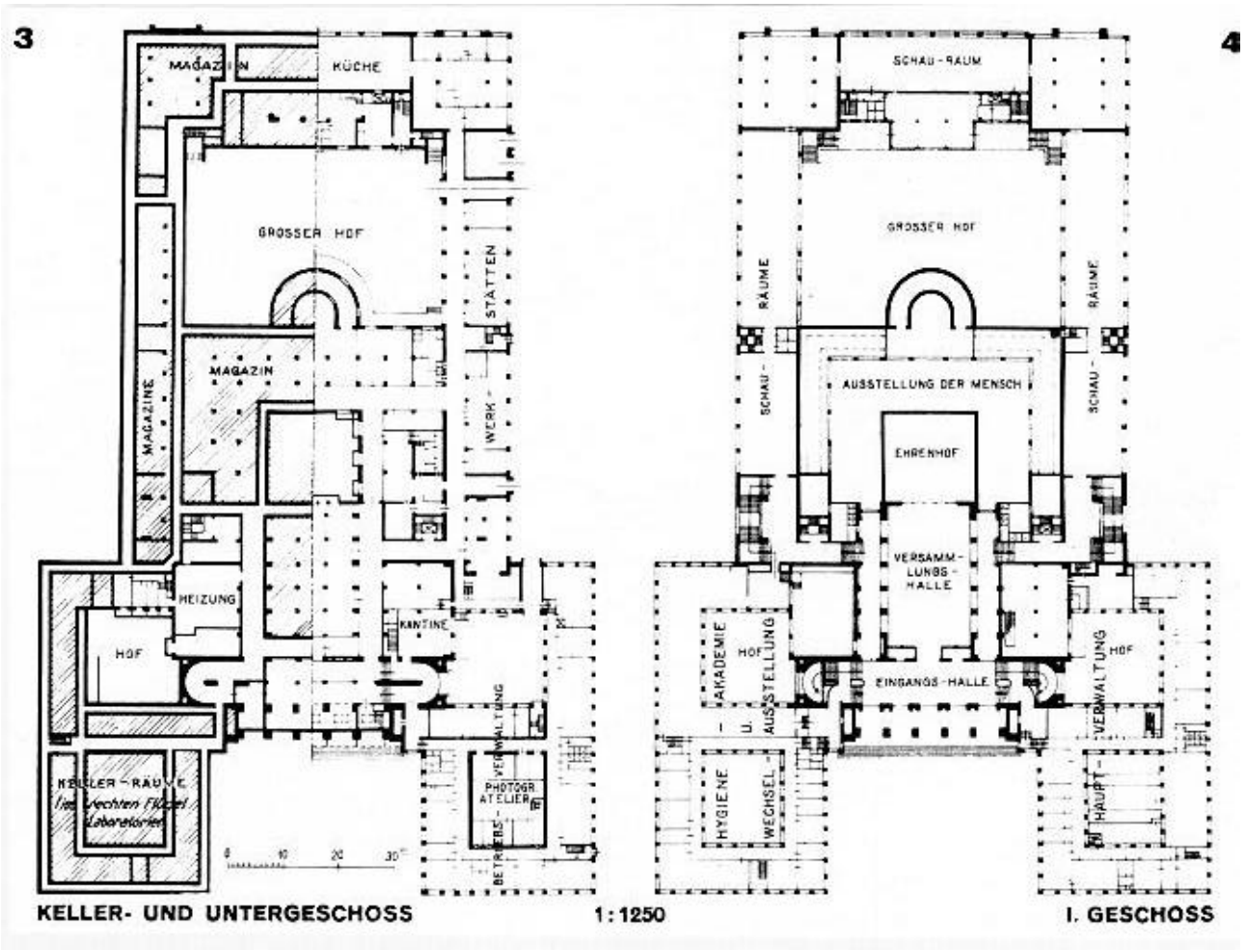


Abb. VI/2 **Grundrisse G2 und G3**

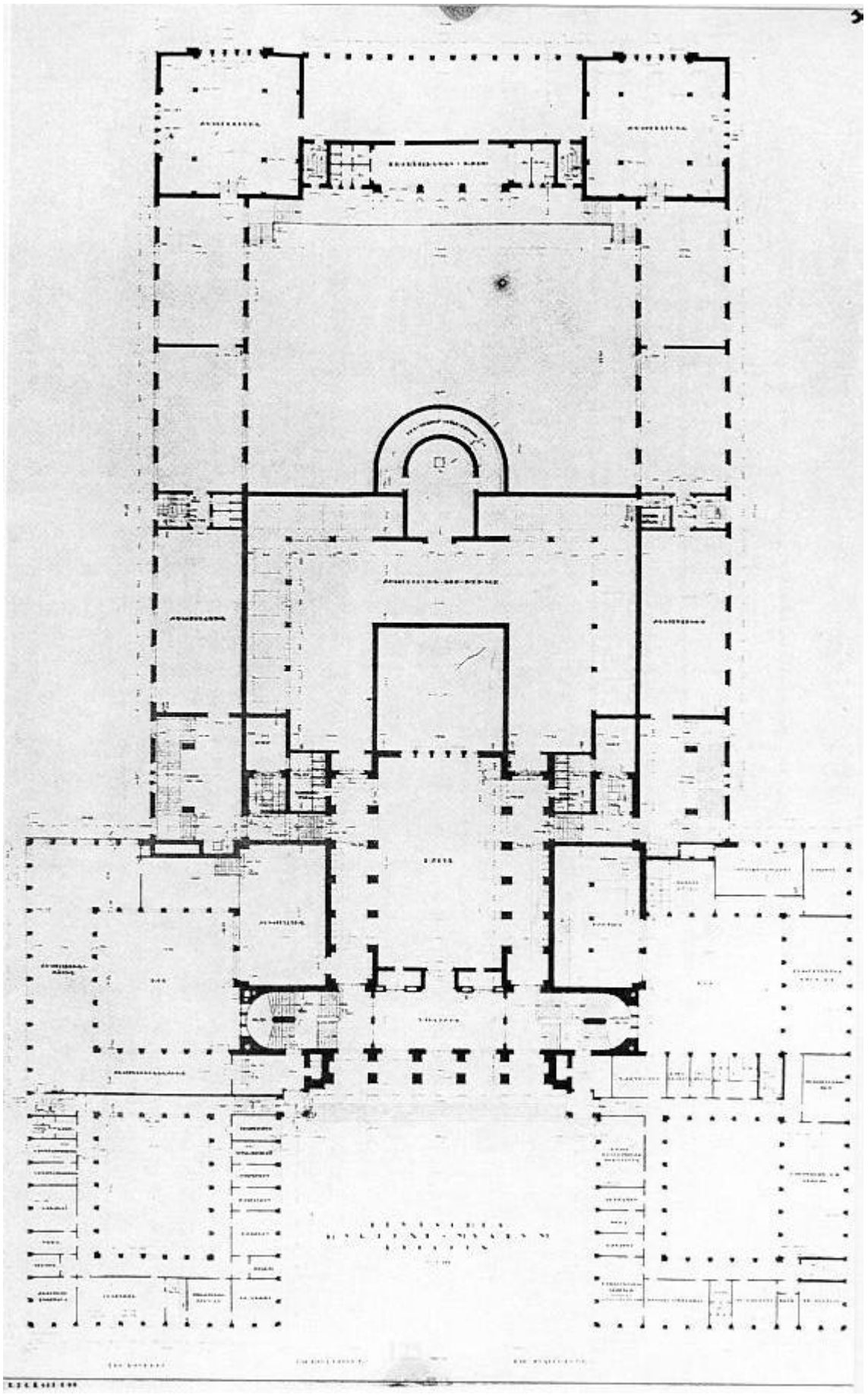


Abb. VI/3 **Grundriss G4** Ebene 1. O.G. Kopfbauten

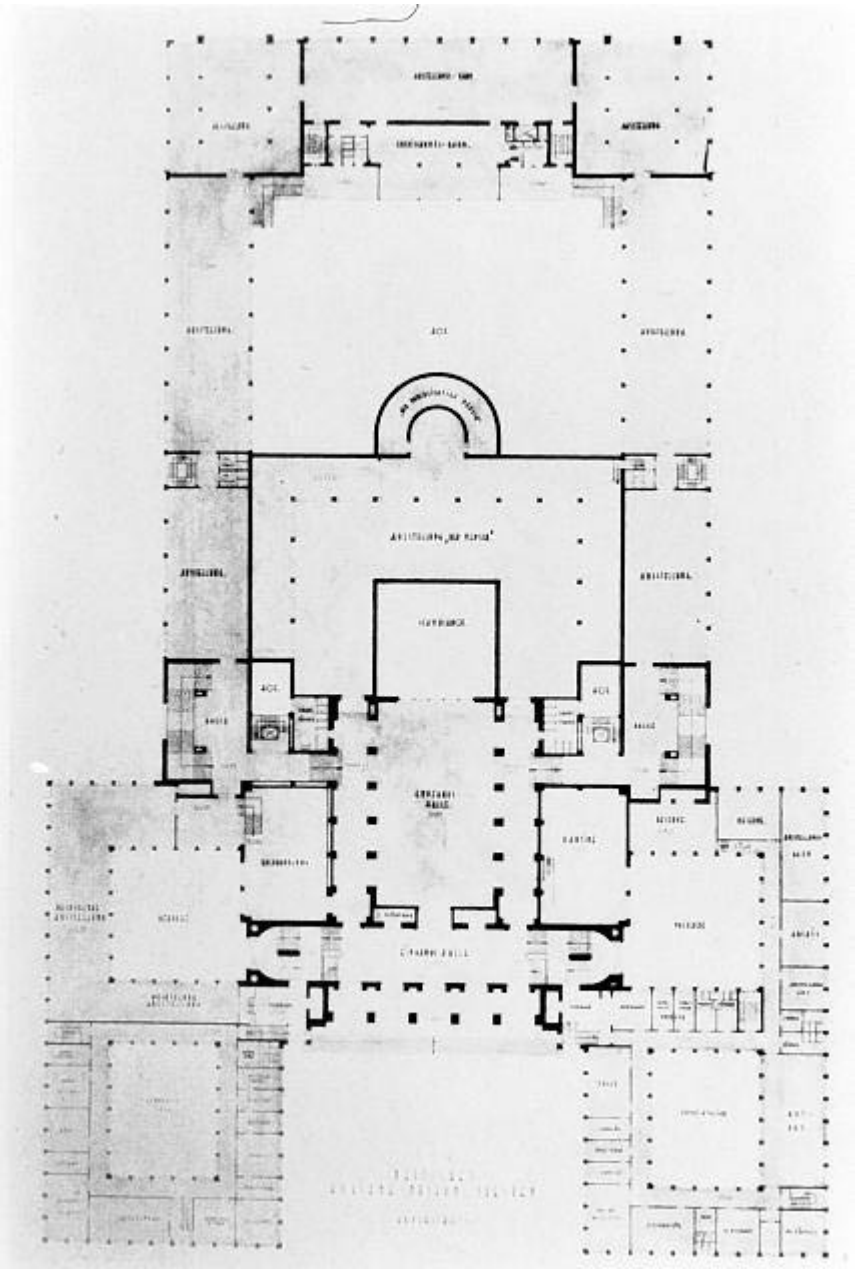


Abb. VI/4 **Grundriss G5** Ebene 1. O.G. Kopfbauten

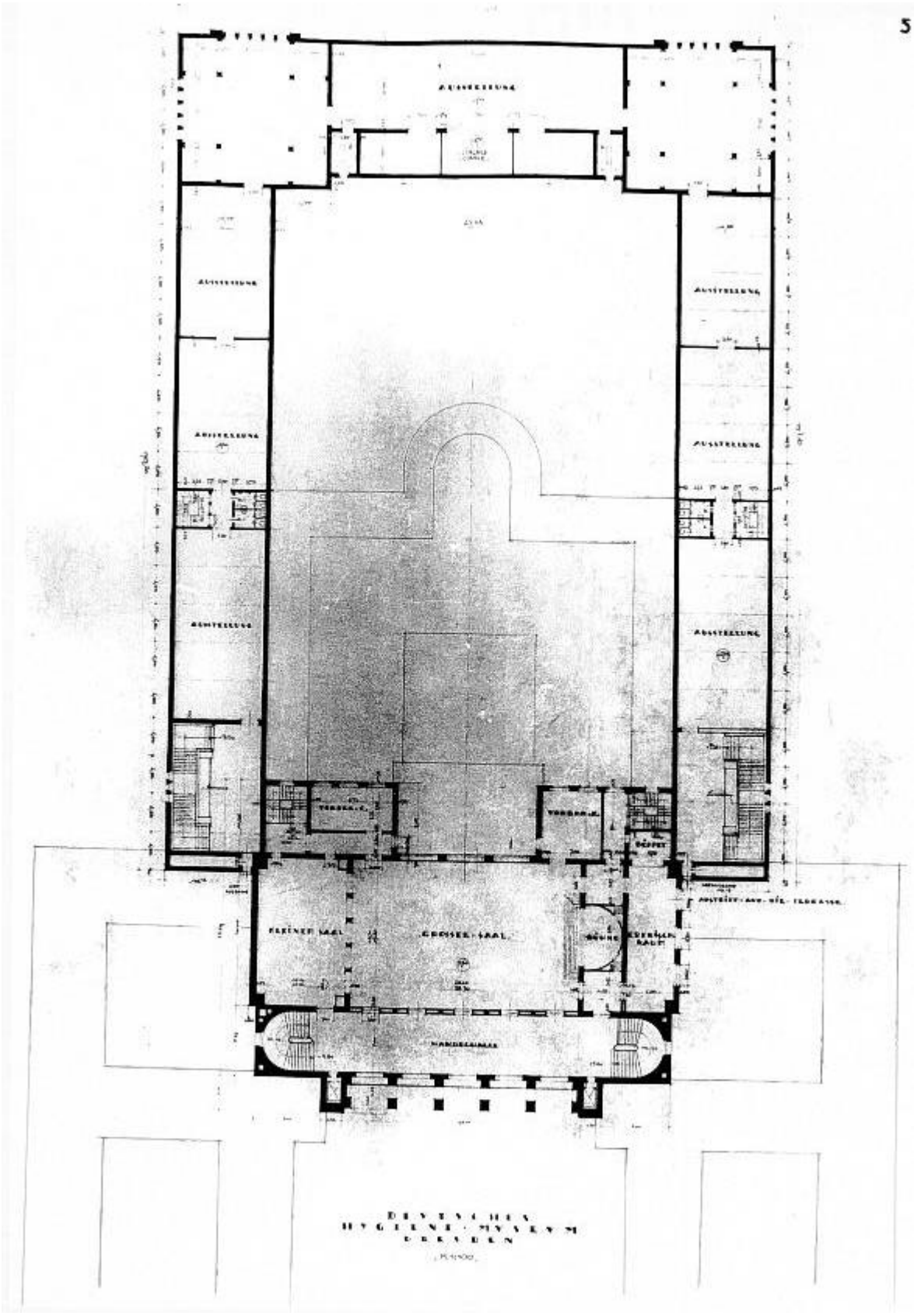


Abb. VI/5 **Grundriss G6** Ebene Saalgeschoss (Juli 1927)

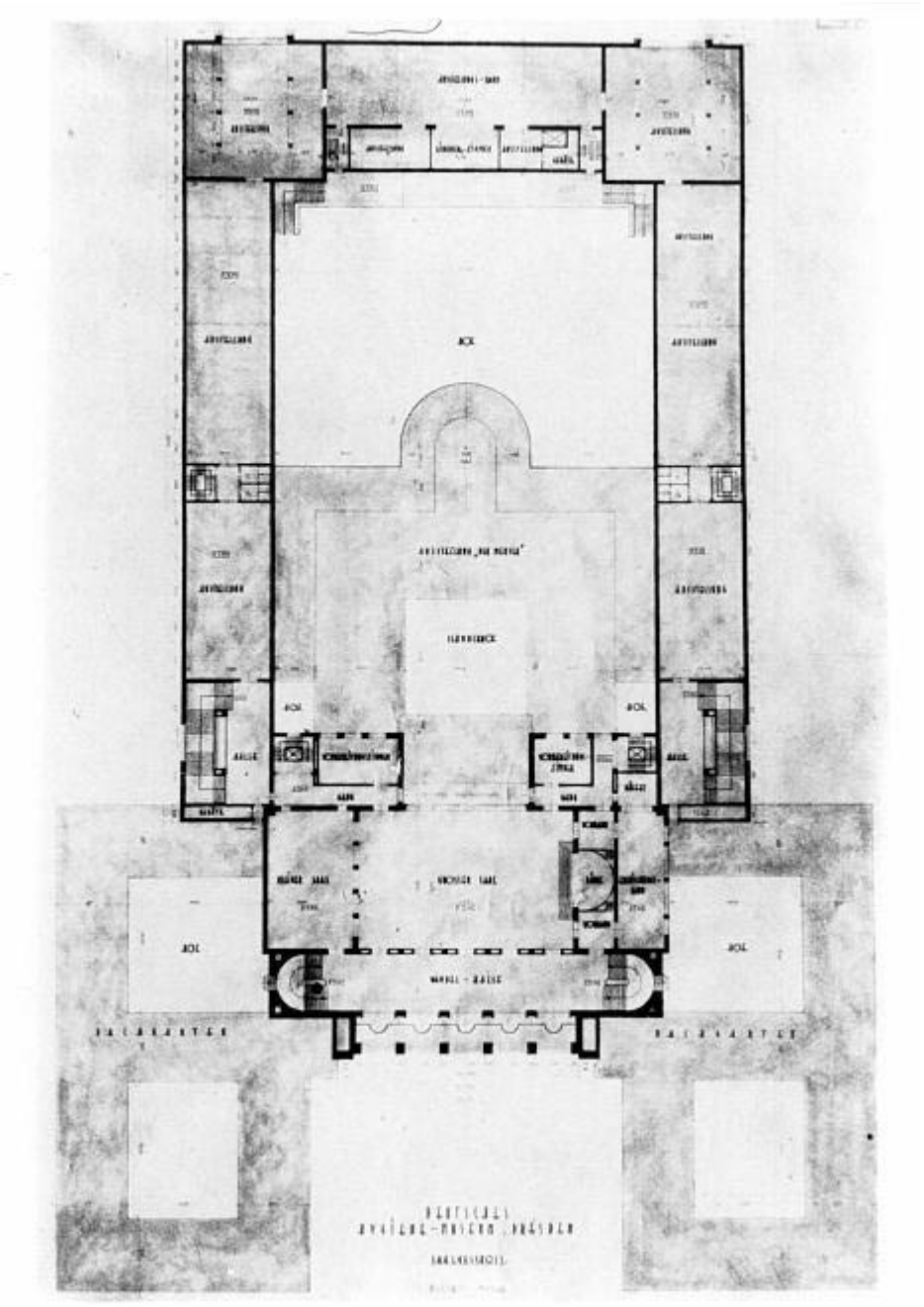


Abb. VI/6 **Grundriss G7** Ebene Saalgeschoss

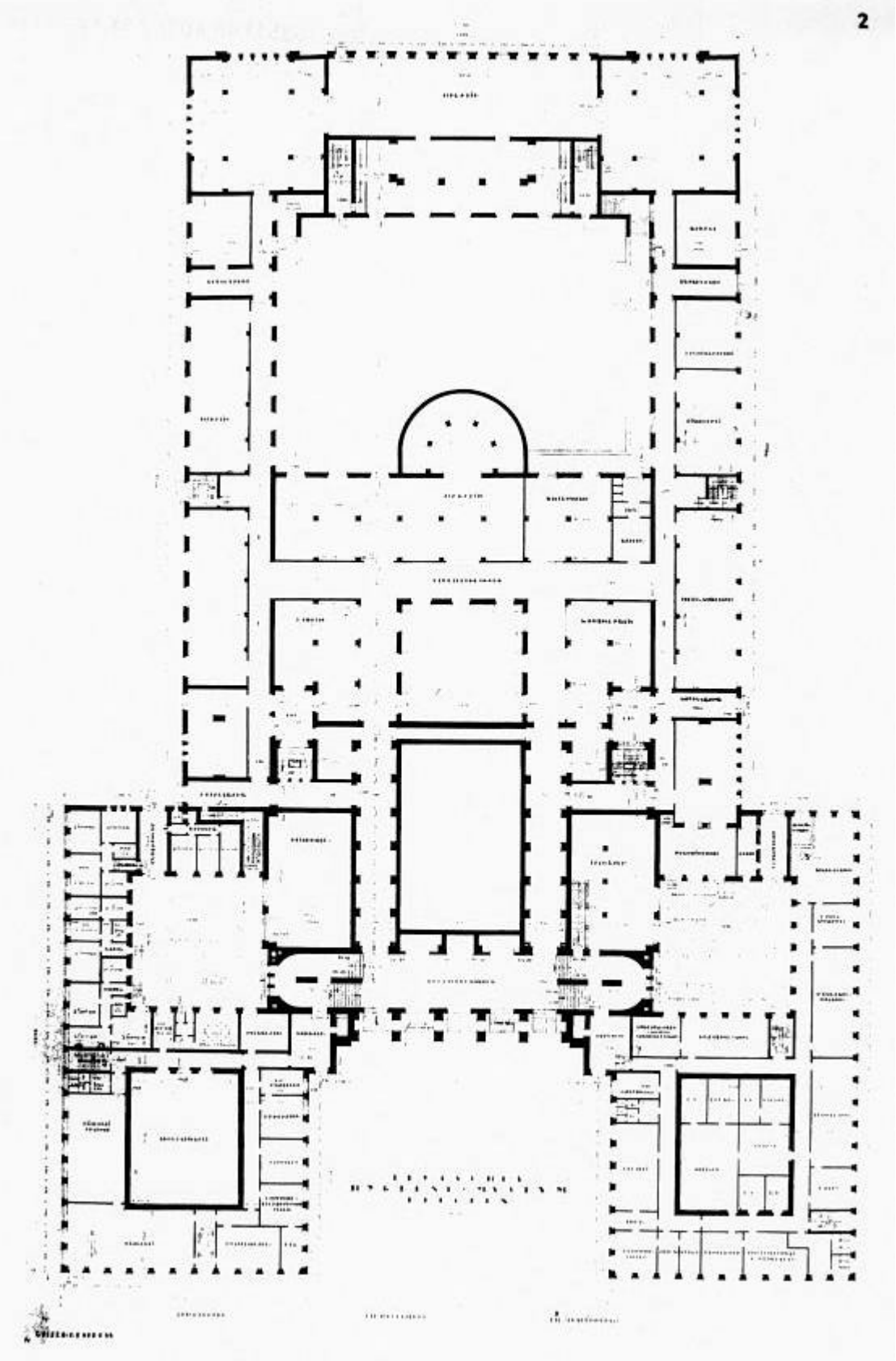


Abb. VI/7 **Grundriss G8** Untergeschoss

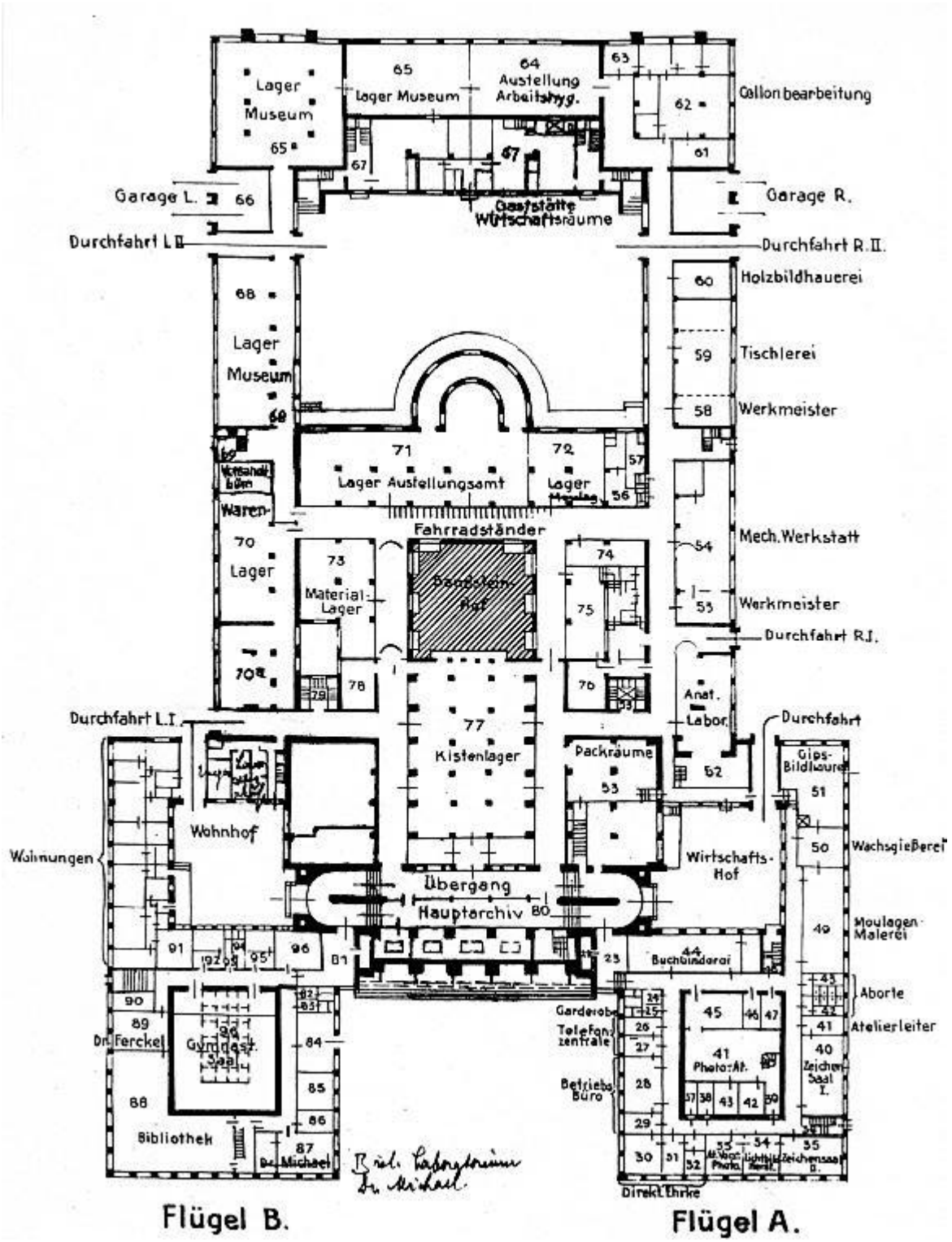


Abb. VI/8 **Grundriss G9** Ebene E.G. Kopfbauten

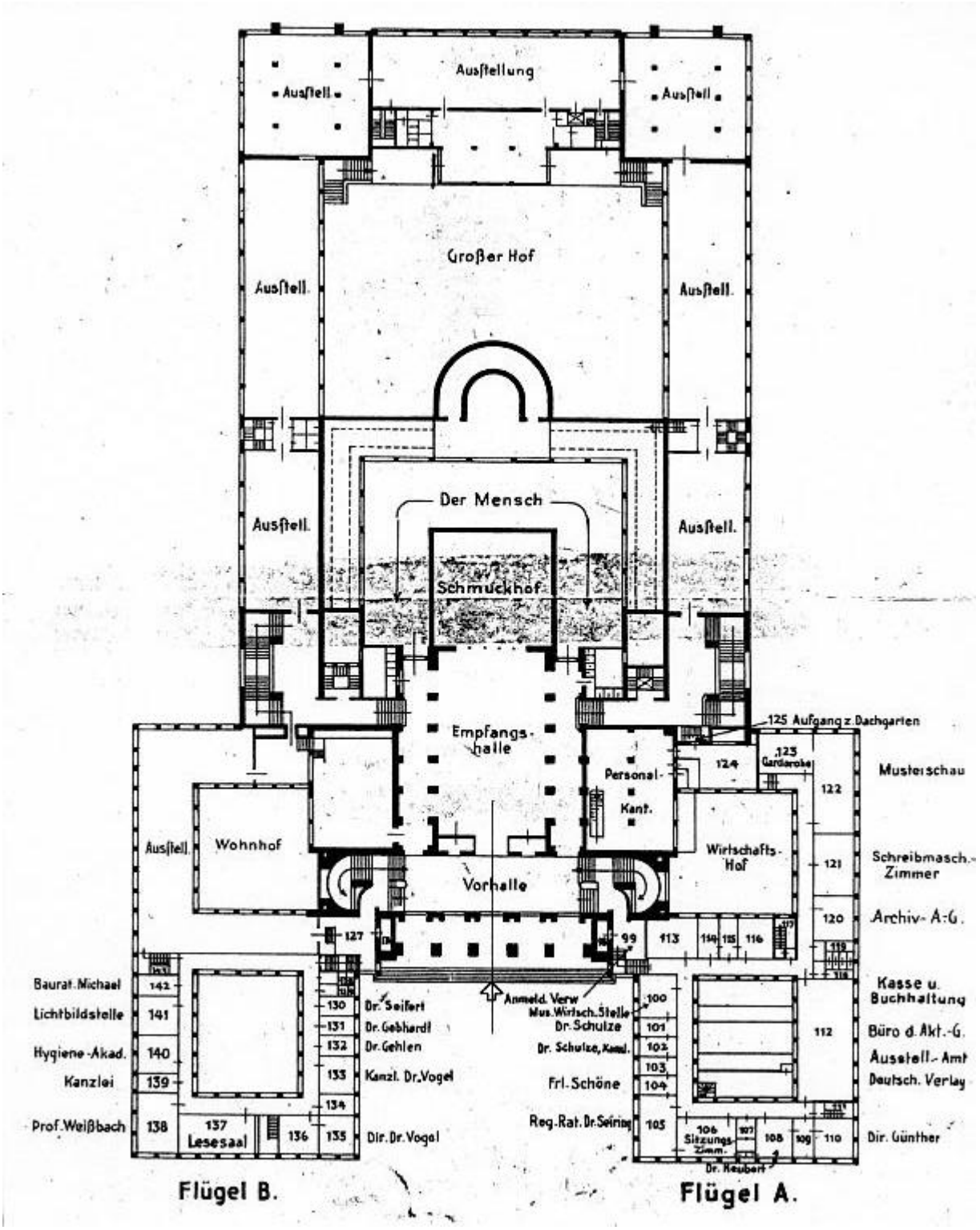


Abb. VI/9 **Grundriss G10** Ebene 1. O.G. Kopfbauten

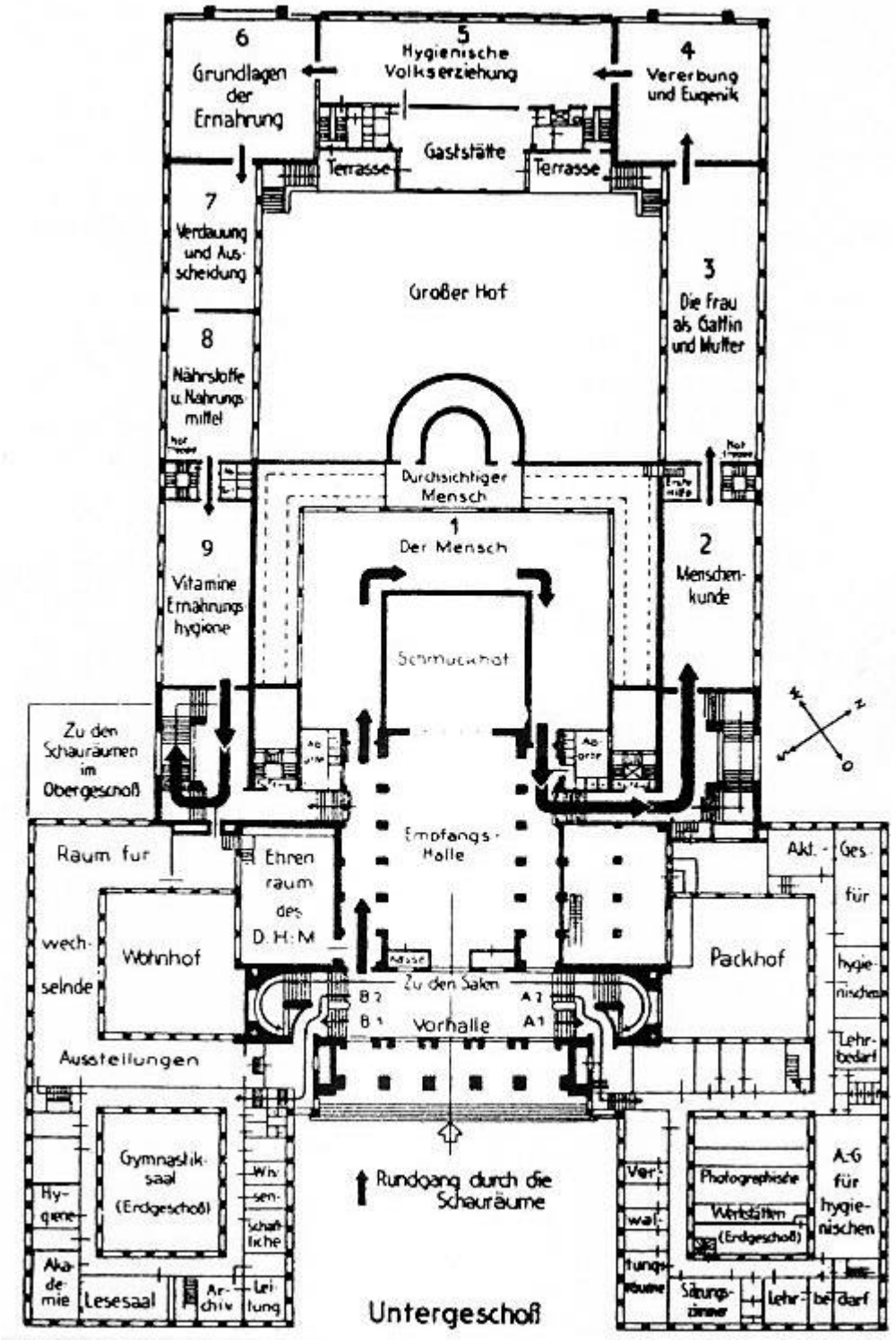


Abb. VI/10 **Grundriss G11** Ebene 1. O.G. Kopfbauten

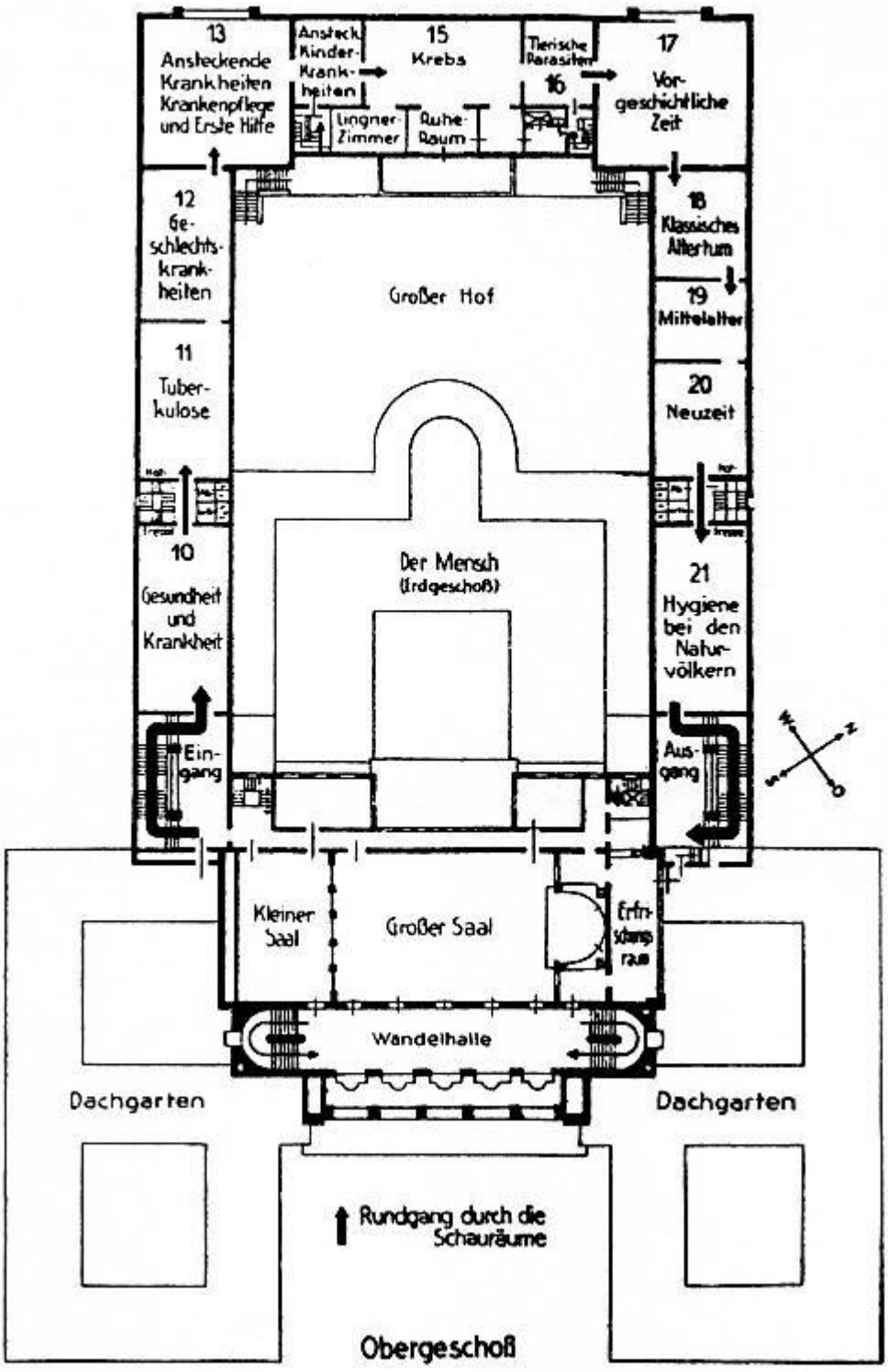


Abb. VI/11 **Grundriss G12** Ebene Saalgeschoss

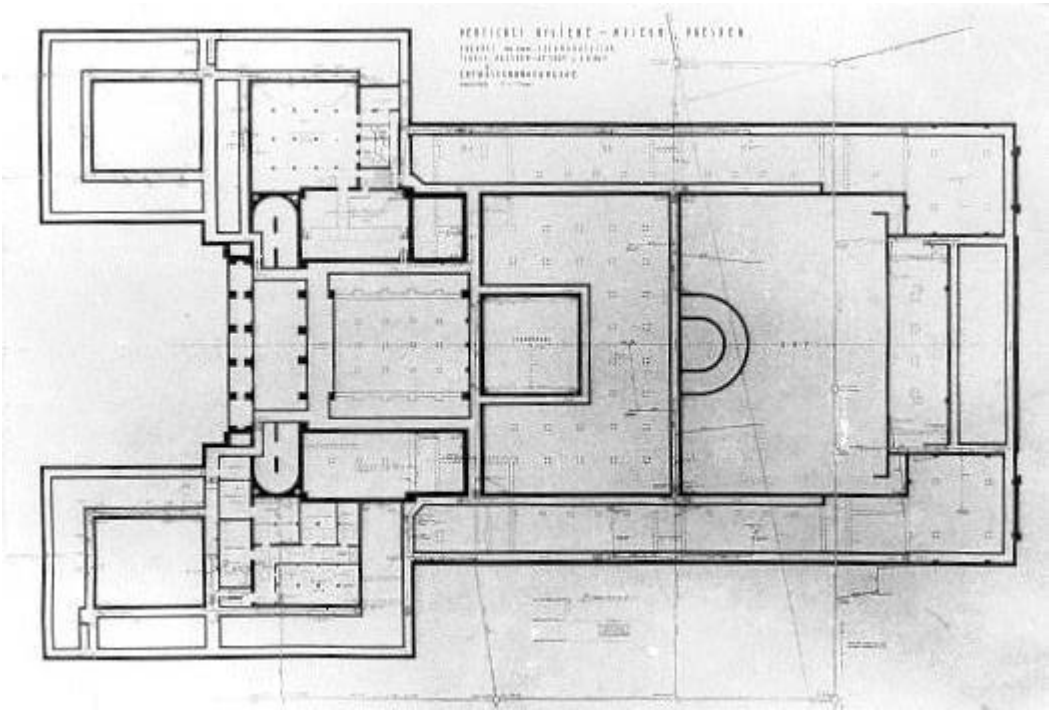


Abb. VI/12 **Grundriss G13** Grundriss Entwässerungsanlage

Abb. VI/13 Treppenhaus im nördlichen (rechten) Kopfbau (Foto 1990er Jahre)

Abb. VI/14 Treppenhaus im nördlichen (rechten) Kopfbau (Foto 1990er Jahre)

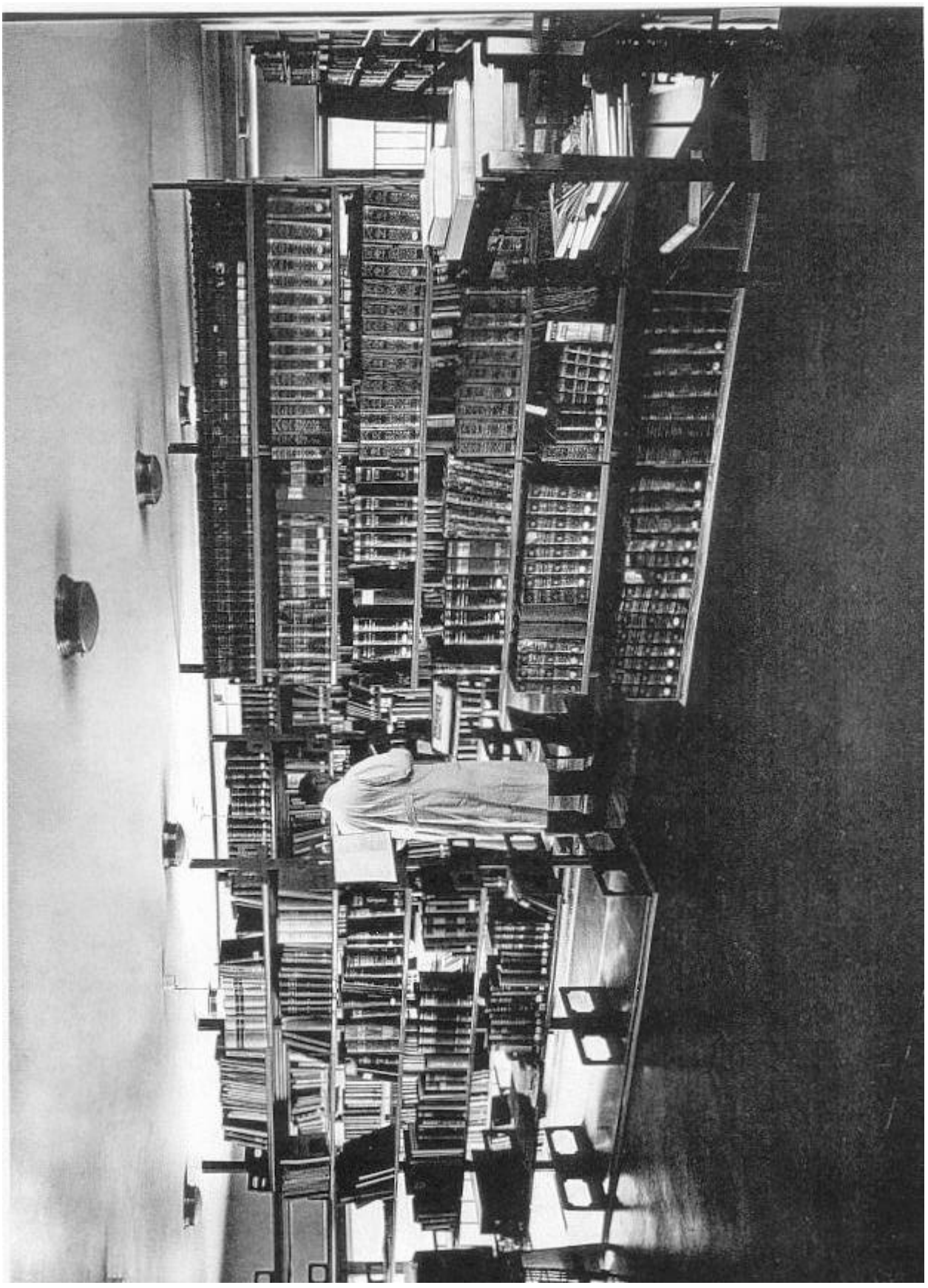


Abb. VI/15 Bibliothek

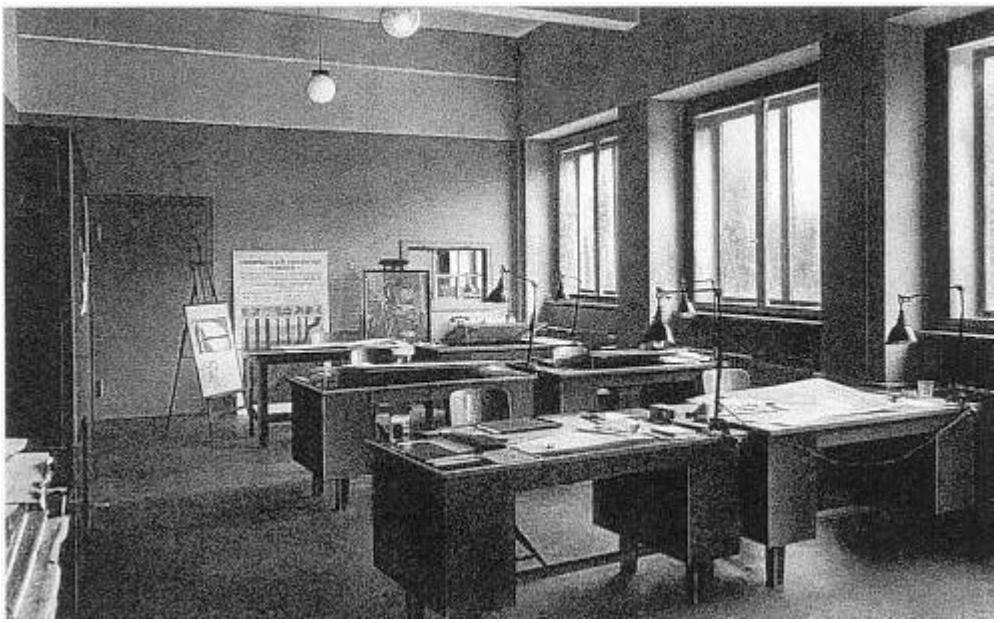


Abb. VI/16 Zeichensaal

Abb. VI/17 Zeichensaal im nördlichen (rechten) Kopfbau

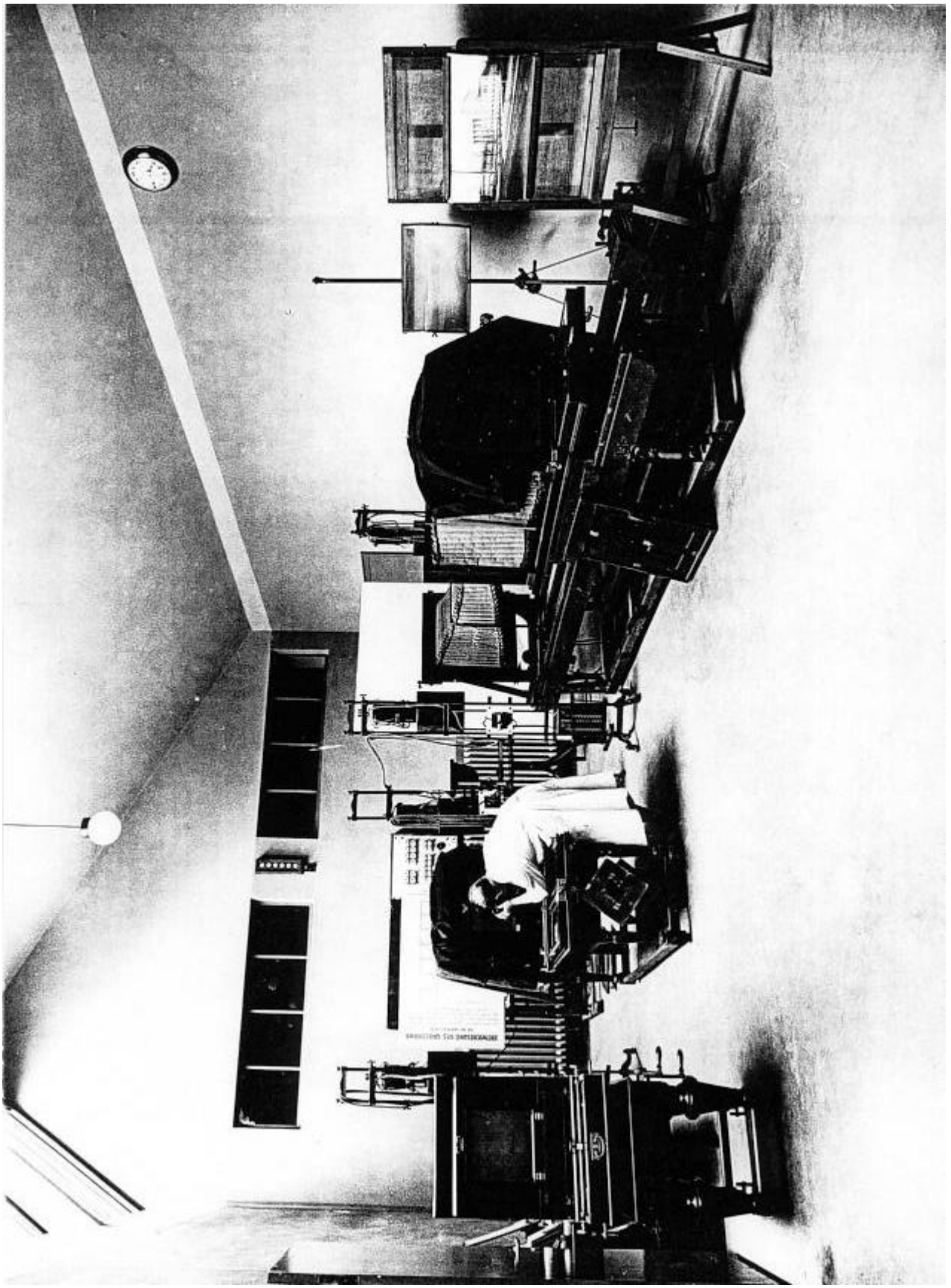


Abb. VI/18 Fotoatelier, Bebauung im vorderen Innenhof des nördlichen (rechten) Kopfbaus

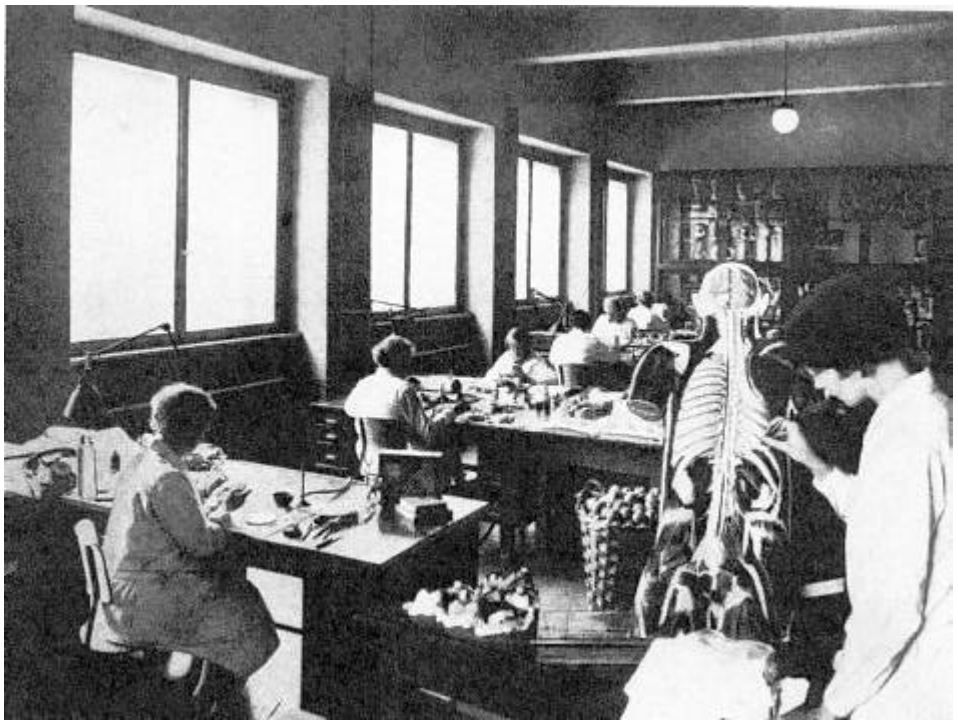


Abb. VI/19 Moulagen-Malerei

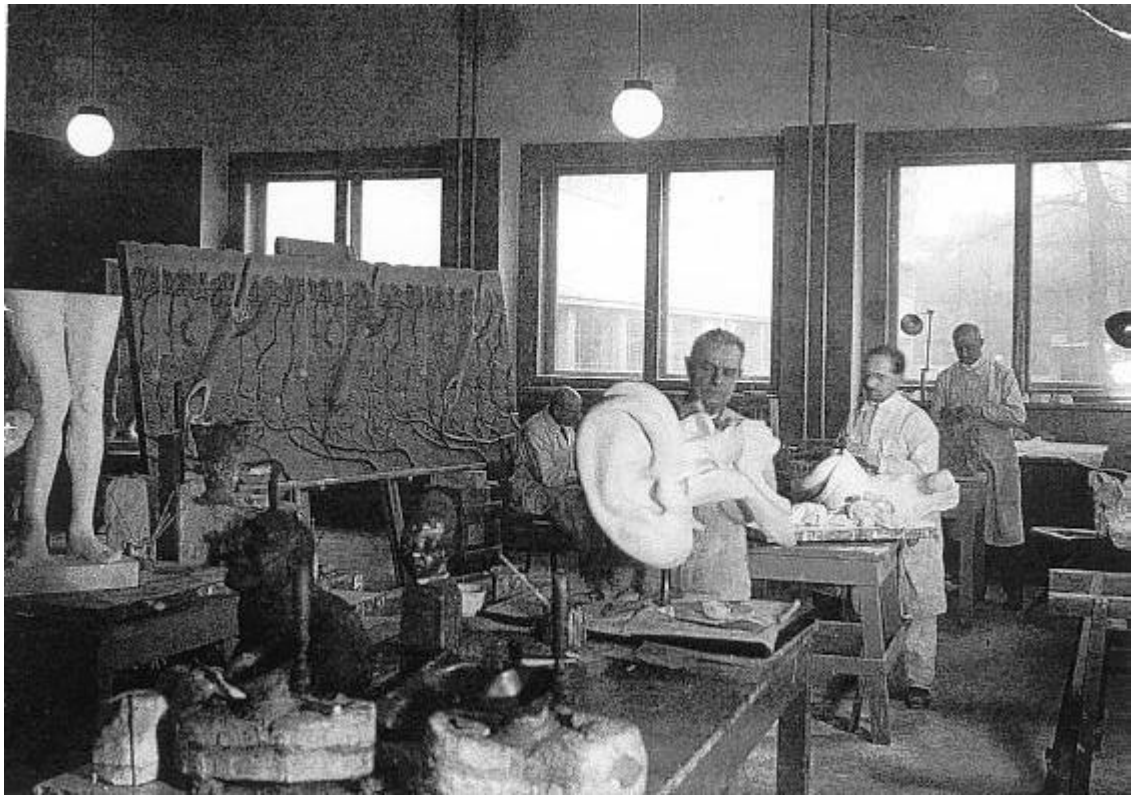


Abb. VI/20 Gipsbildhauerei (1930)

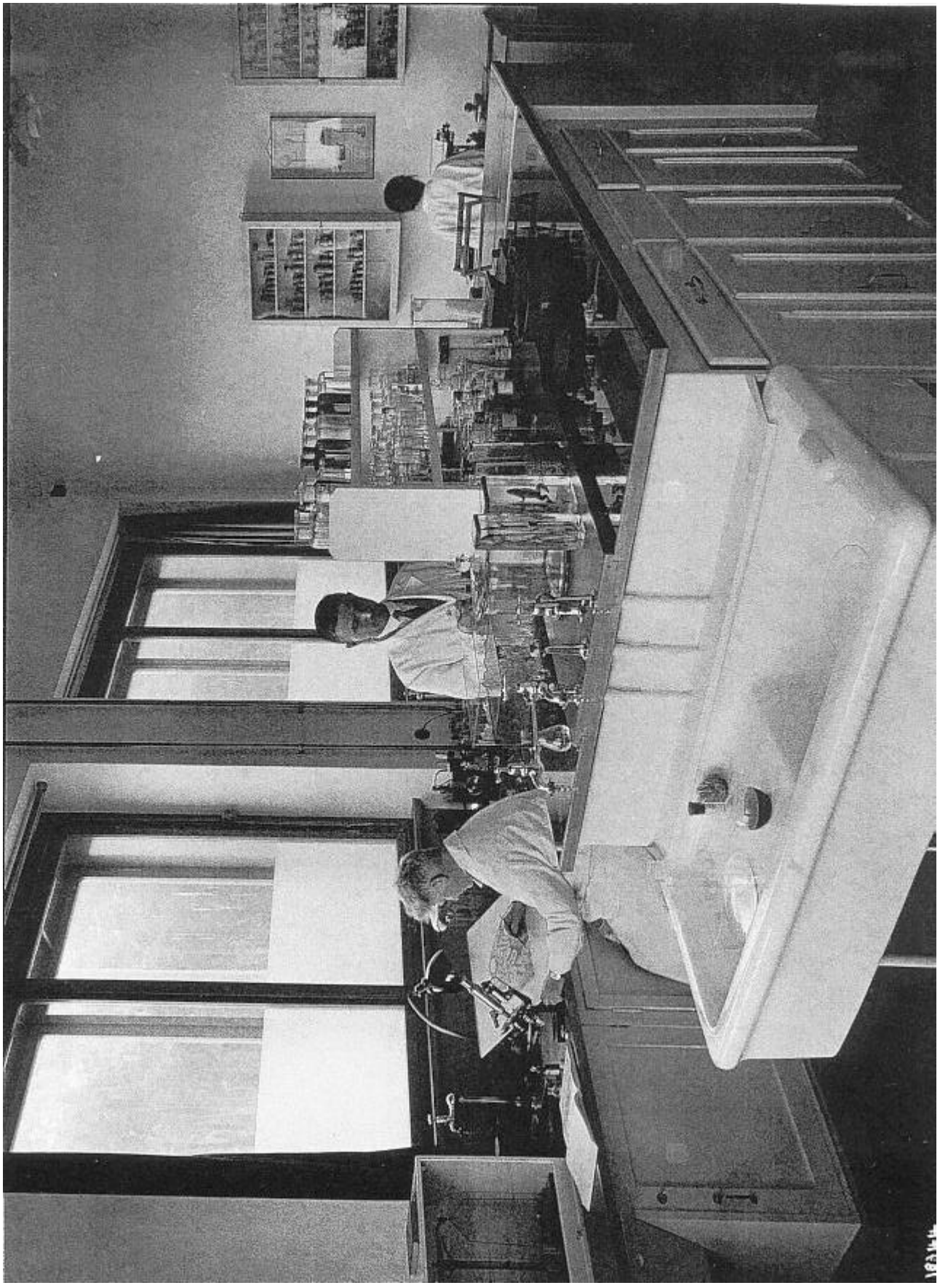


Abb. VI/21 Biologisch-/Anatomisches Laboratorium

Abb. VI/22 Hauptbüro/Ausstellungsamt

Abb. VI/23 Einbauschrank, Büroraum im nördlichen (rechten) Kopfbau (Foto 1990er Jahre)

Abb. VI/24 Entwurfszeichnung Direktorenzimmer

Abb. VI/25 Direktorenzimmer (Foto 1990er Jahre)
Verbindungstür zum Vorzimmer/Flurtür

Abb. VI/26 Direktorenzimmer, Tür zum Flur
(Foto 1990er Jahre)

Abb. VI/27 Direktorenzimmer (Foto 1990er Jahre)
Verbindungstür zum Sitzungszimmer

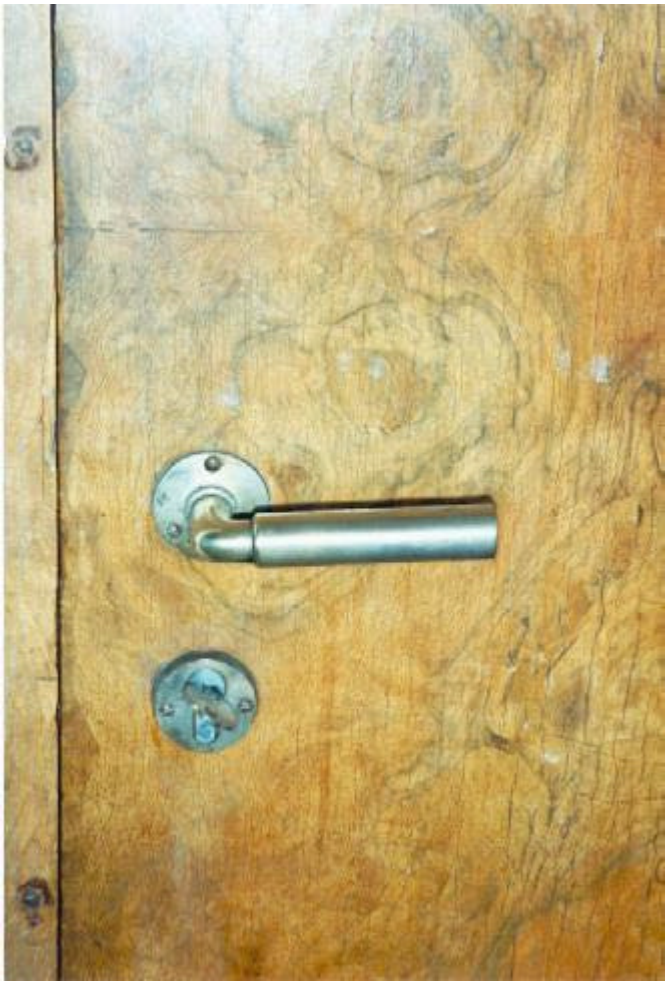


Abb. VI/28 Direktorenzimmer (Foto 1990er Jahre)
Türbeschlag (Detail)

Abb. VI/29 Direktorenzimmer (Foto 1990er Jahre)

Abb. VI/30 Direktorenzimmer (Foto 1990er Jahre)

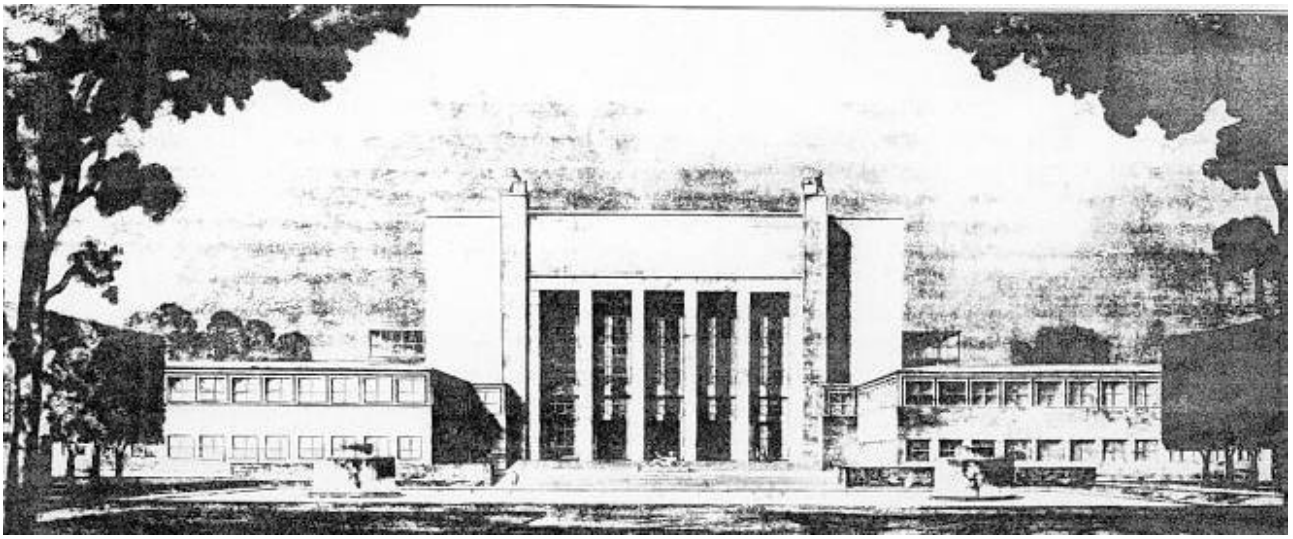


Abb. V/48 **Entwurfszeichnung B** Schauseite (1927)

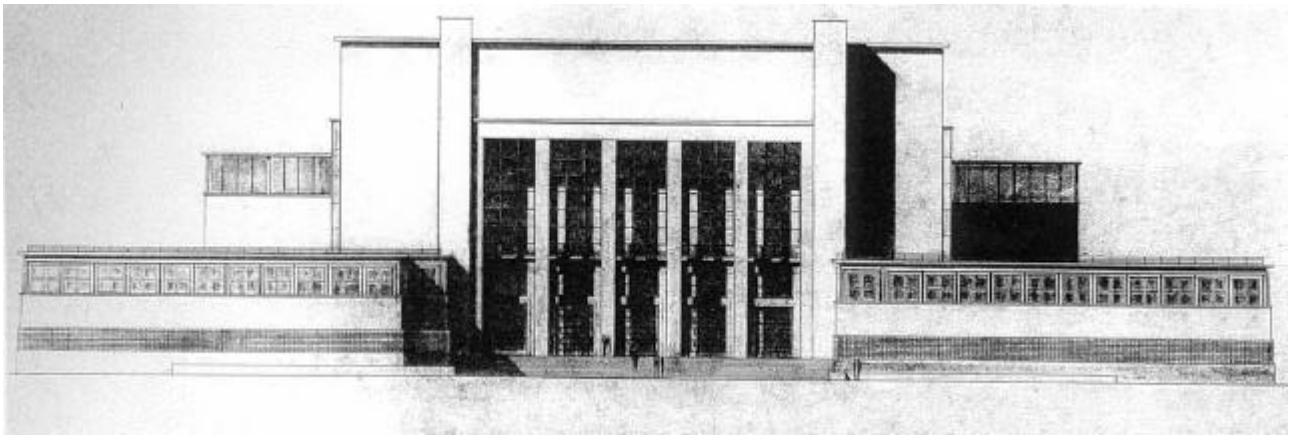


Abb. V/49 **Entwurfszeichnung C** Schauseite

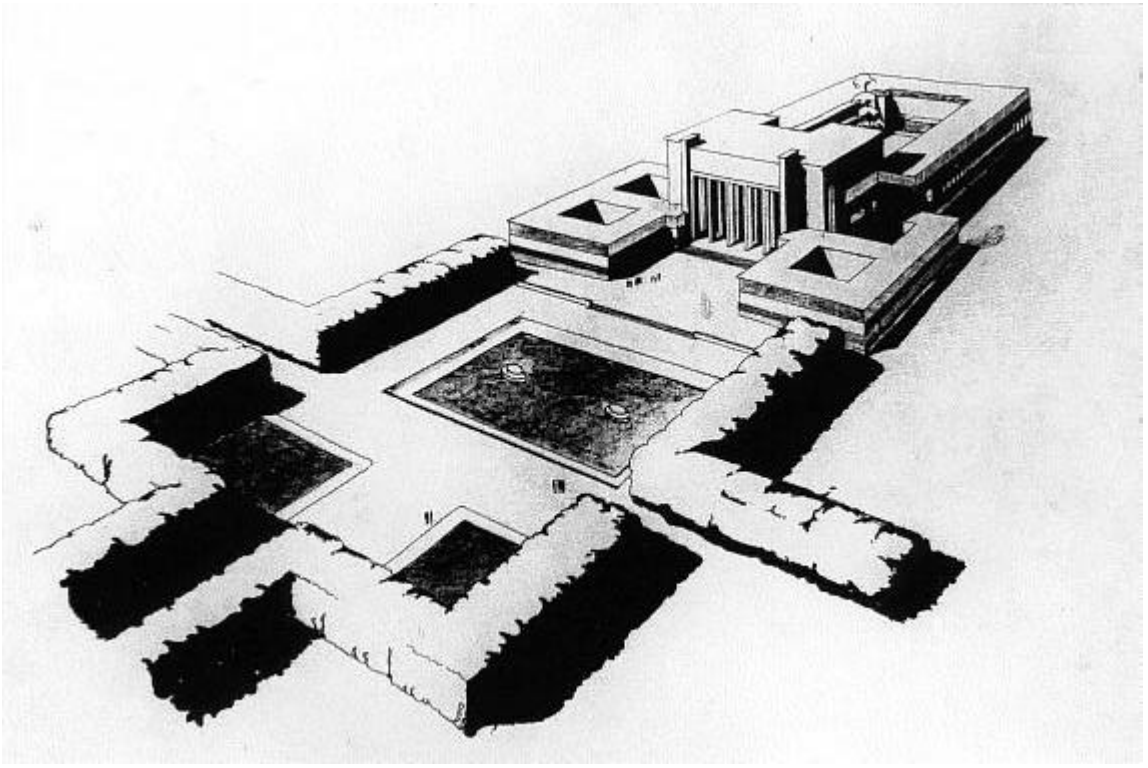


Abb. V/50 **Isometrische Entwurfszeichnung D** Gesamtanlage

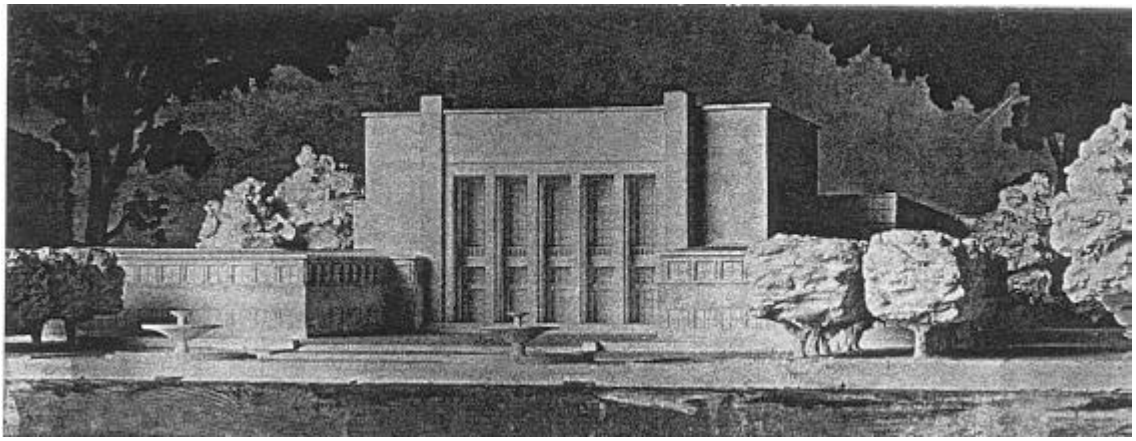


Abb. V/51 **Modell E** Detailaufnahme Schauseite

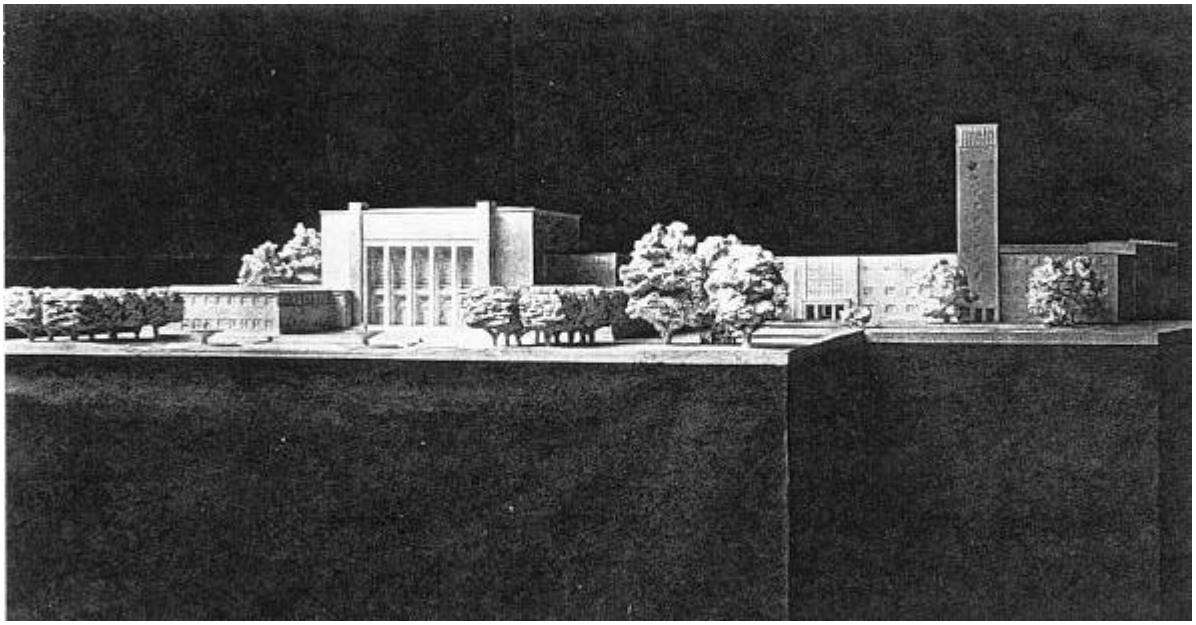


Abb. V/52 **Modellaufnahme E1** Gesamtmodell E mit Erweiterungsbau (1927)

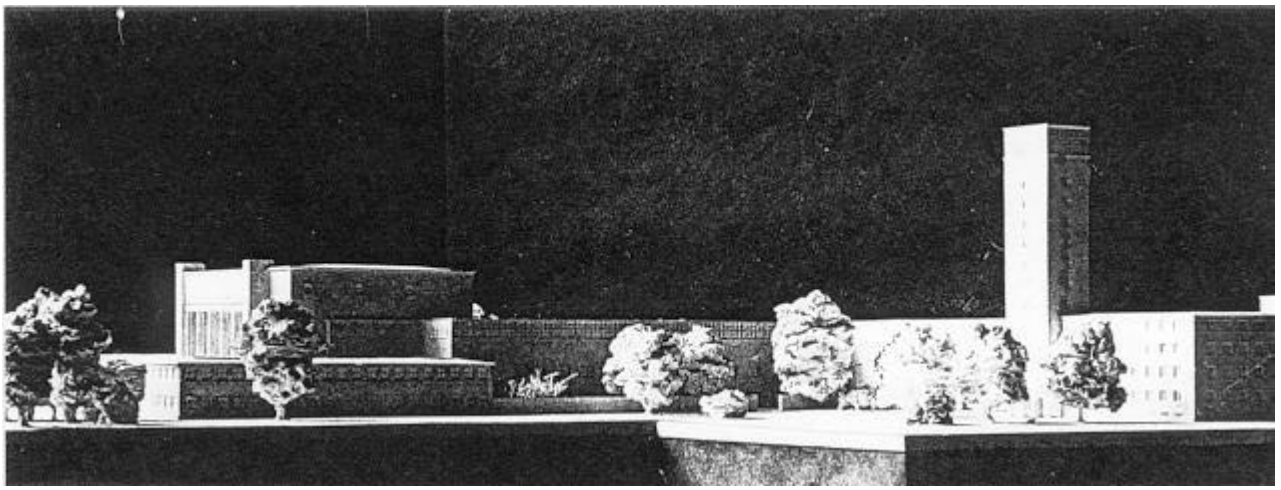


Abb. V/53 **Modellaufnahme E2** Gesamtmodell E mit Erweiterungsbau (1927)

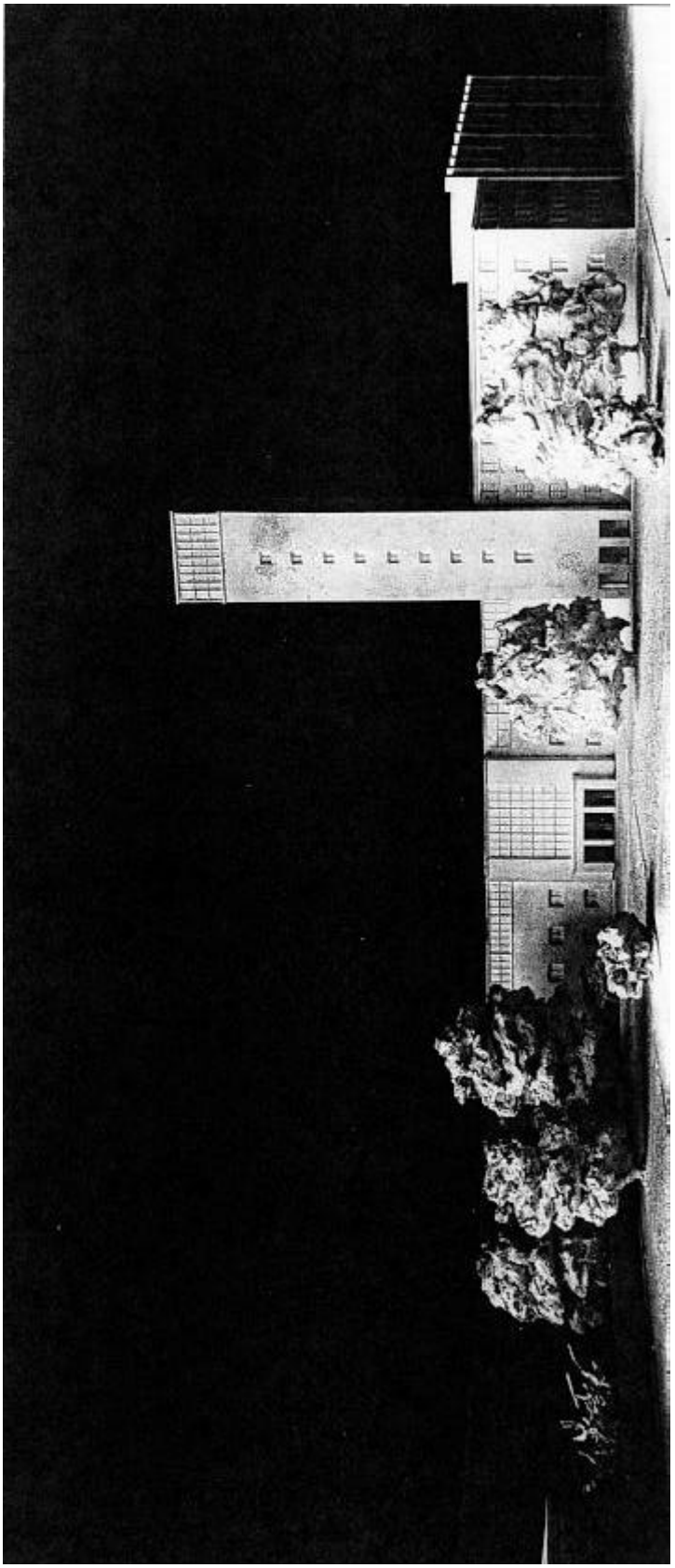


Abb. V/54 **Modellaufnahme E3**
Gesamtmodell E mit Erweiterungsbau (1927)

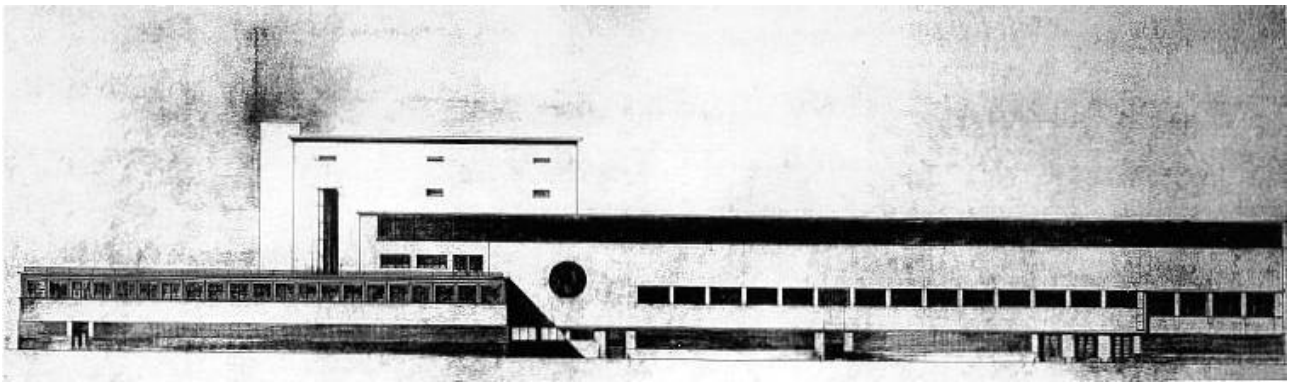


Abb. V/55 **Entwurfszeichnung F** Nördliche Seitenansicht

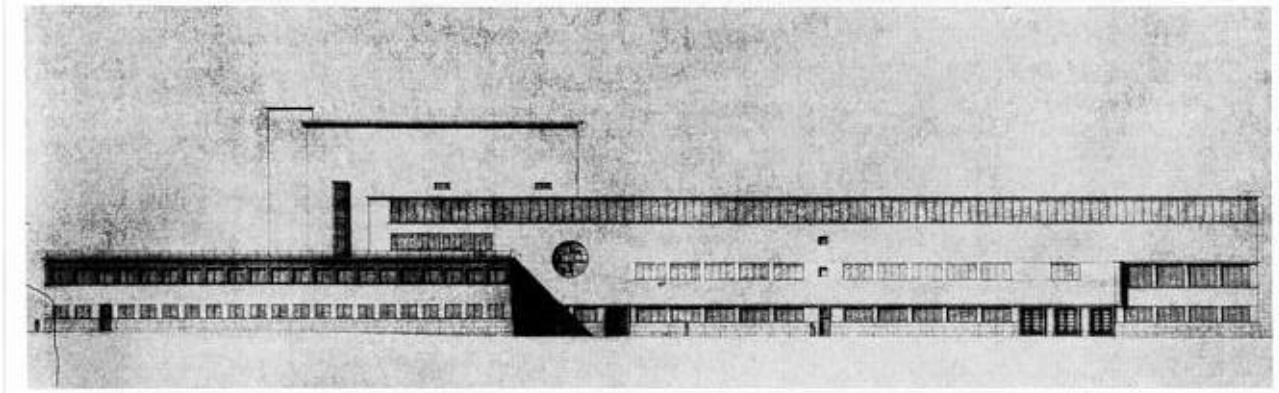


Abb. V/56 **Entwurfszeichnung G** Nördliche Seitenansicht

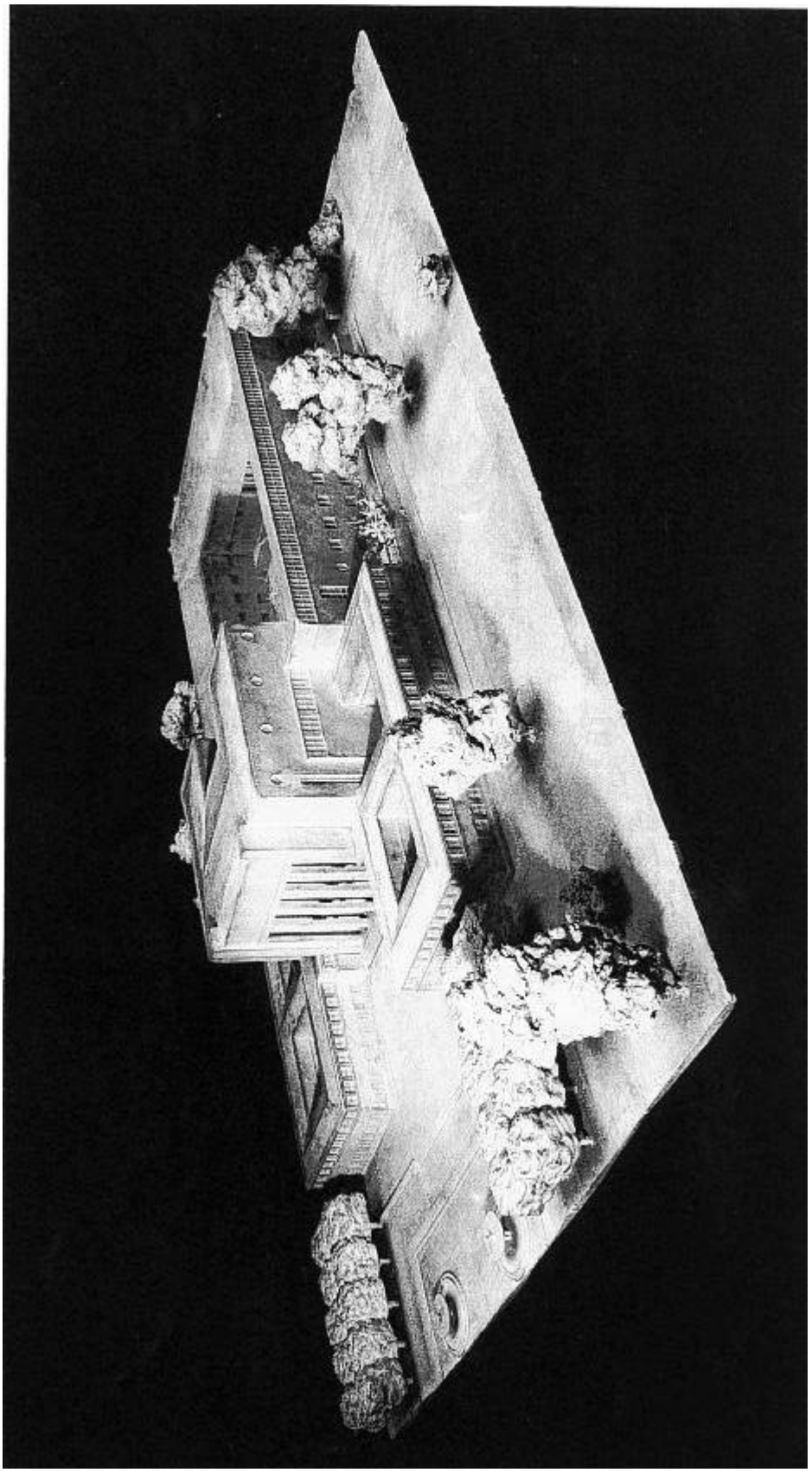


Abb. V/57 **Modellaufnahme H**

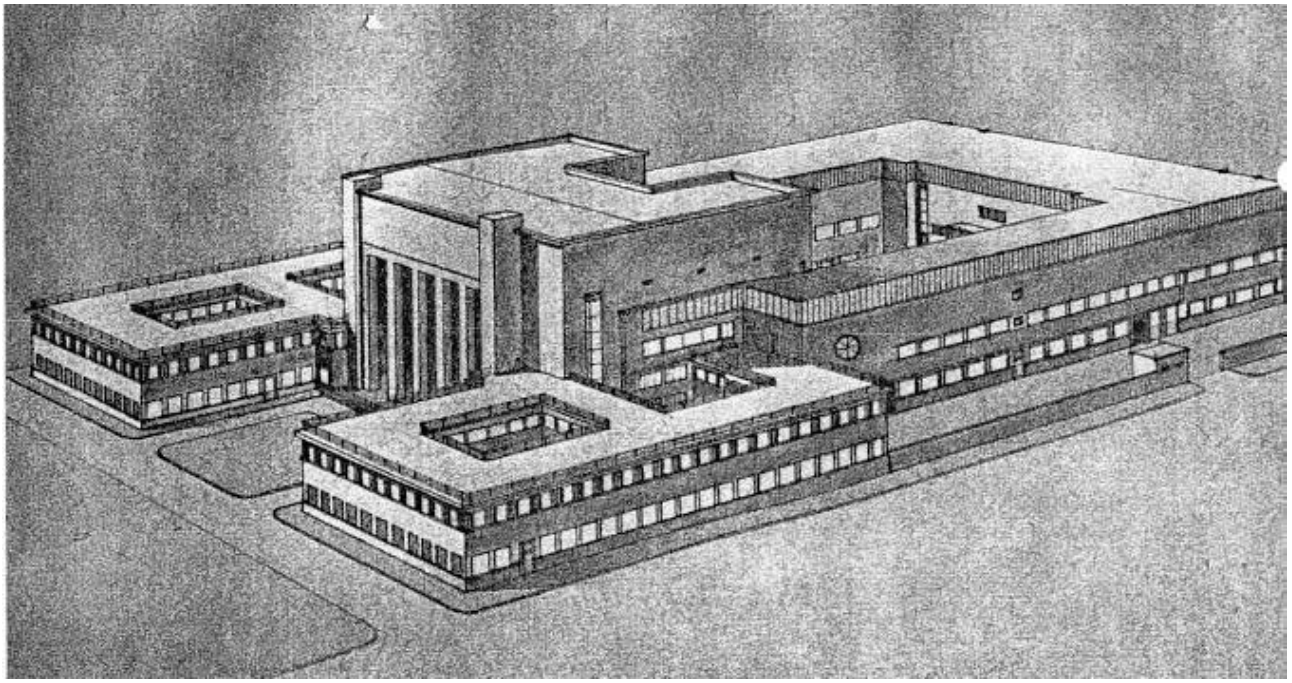


Abb. V/58 **Isometrische Zeichnung I**

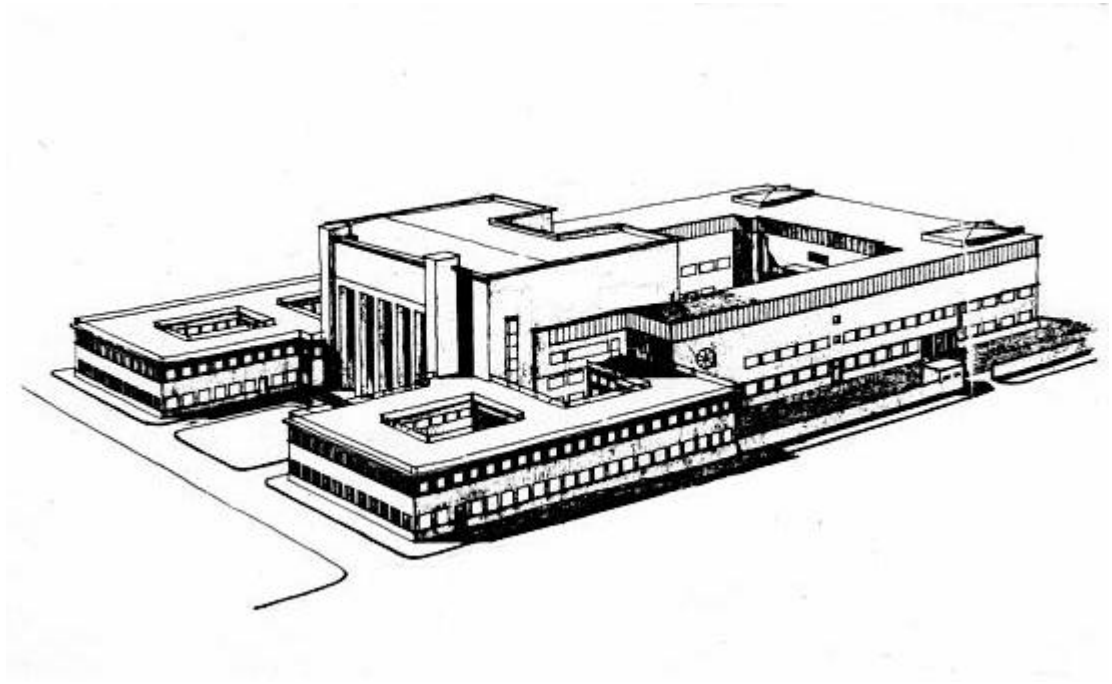


Abb. V/59 **Isometrie J**

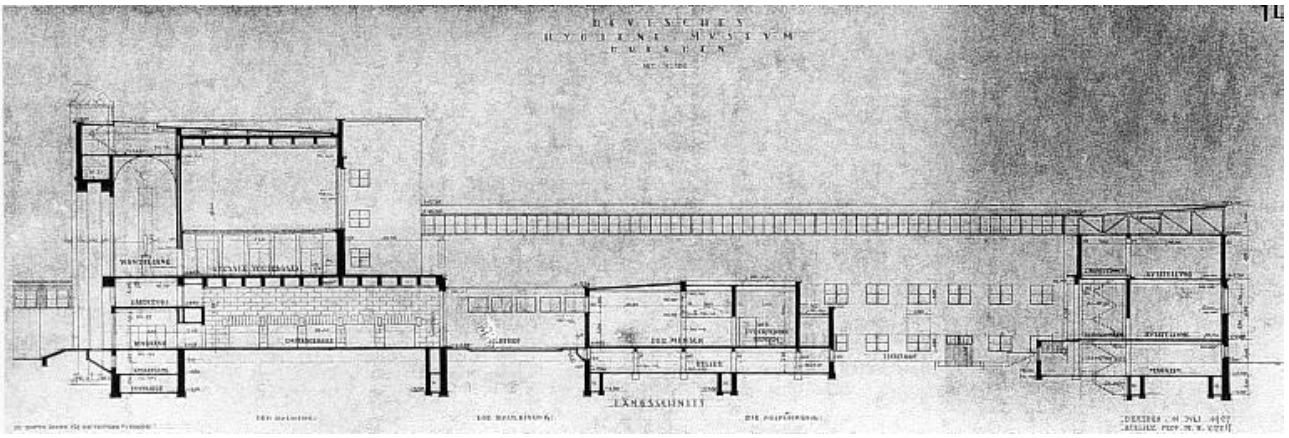


Abb. V/60 **Entwurfszeichnung K** Längsschnitt (datiert Juli 1927)

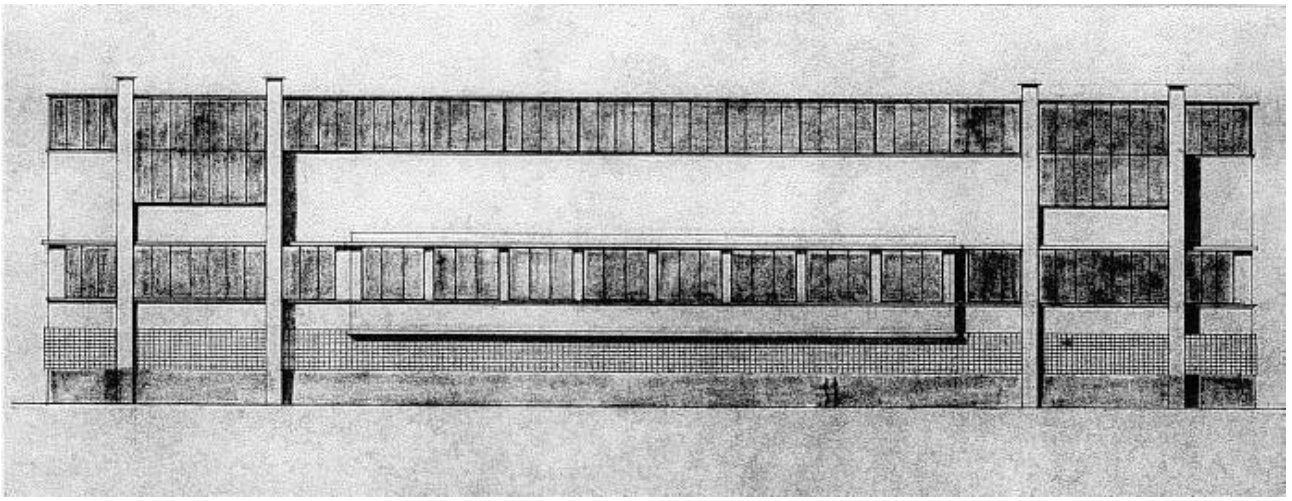


Abb. V/61 **Entwurfszeichnung L** Rückwärtiger Querbau

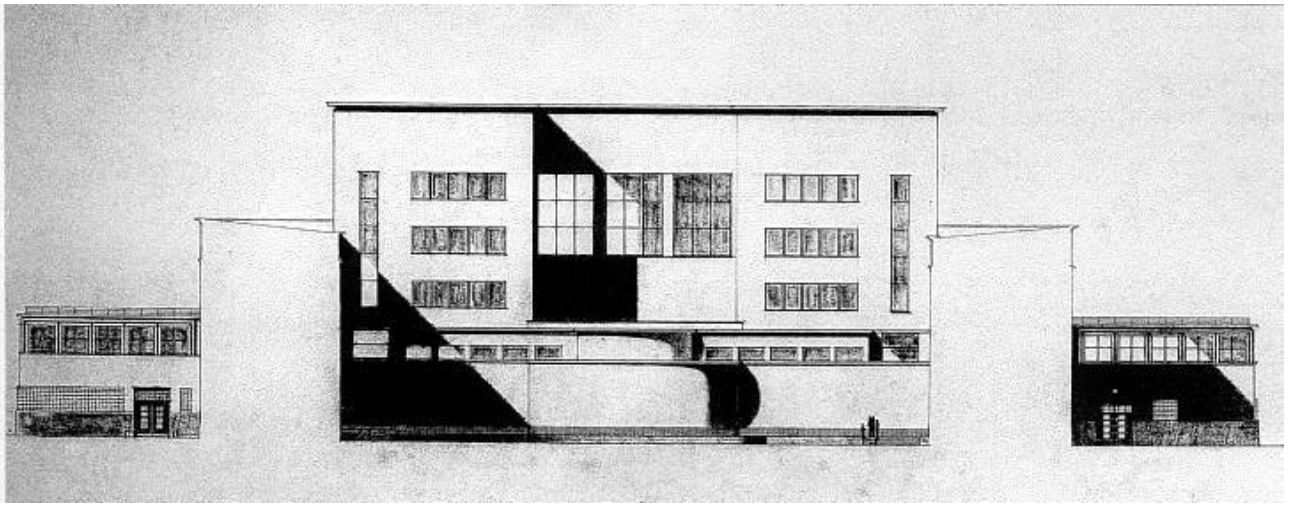


Abb. V/62 **Entwurfszeichnung M** Hofseite Mittelbau

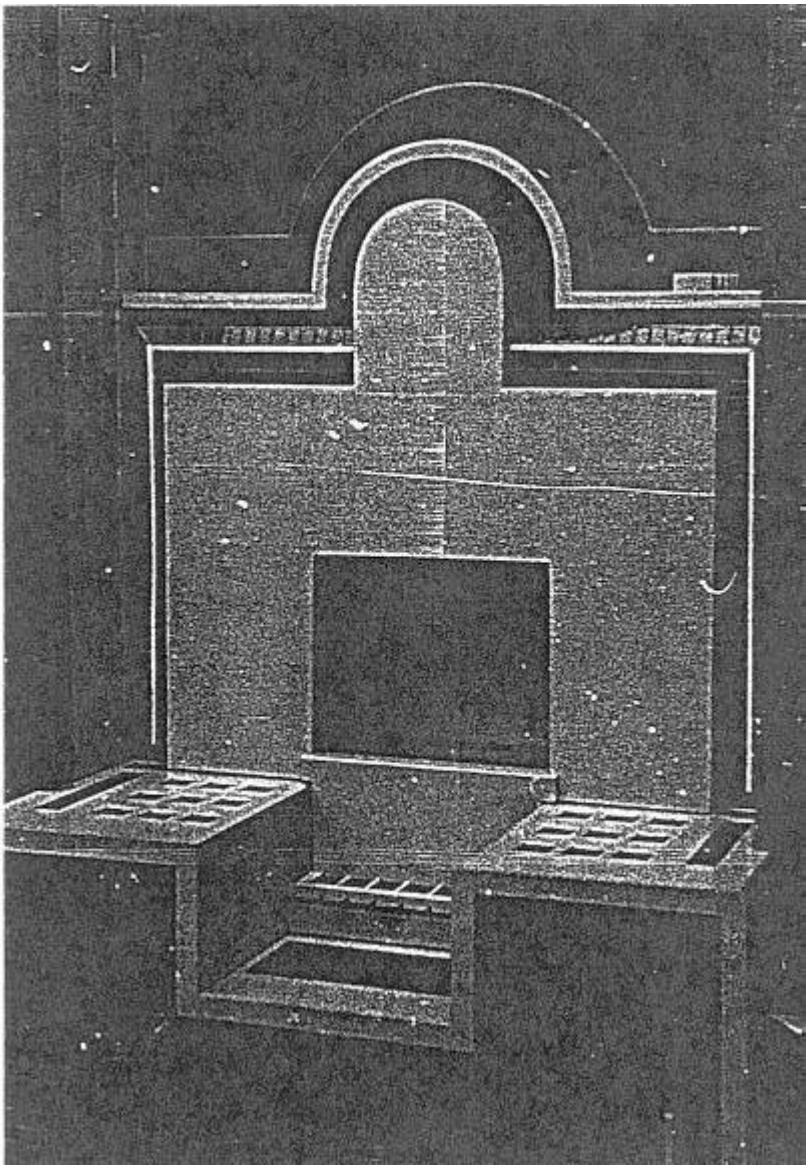


Abb. V/63 **Modellaufsicht N**
Rückseite Mittelbau und Hofbebauung

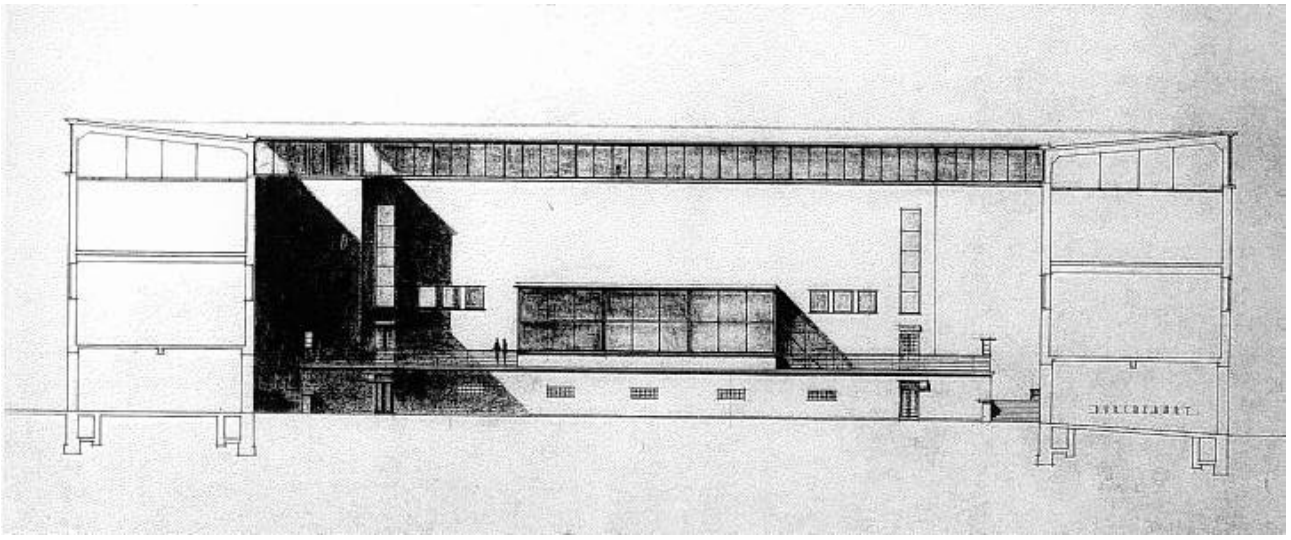


Abb. V/64 **Entwurfszeichnung O** Rückwärtiger Querbau, Hofseite

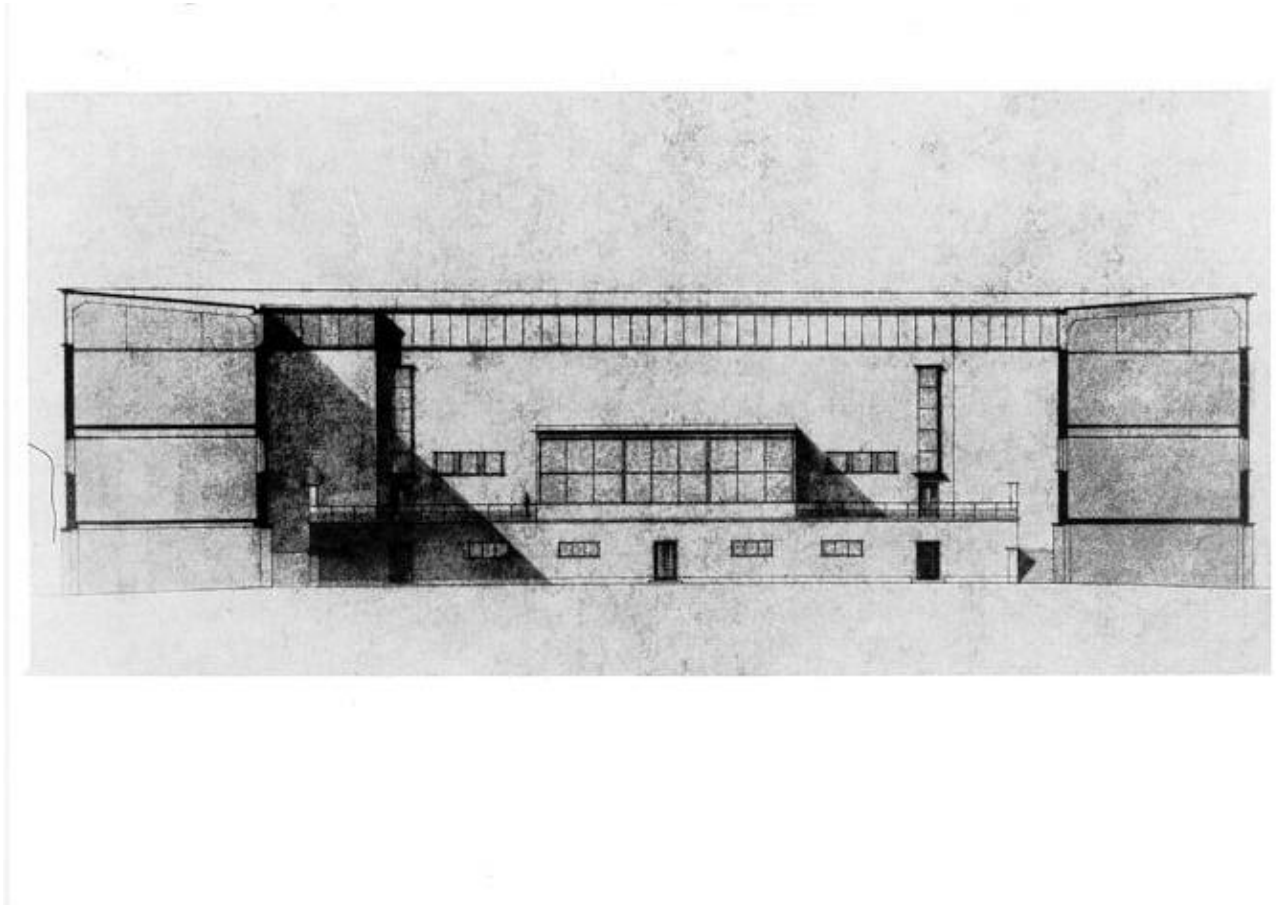


Abb. V/65 **Entwurfszeichnung P** Rückwärtiger Querbau, Hofseite

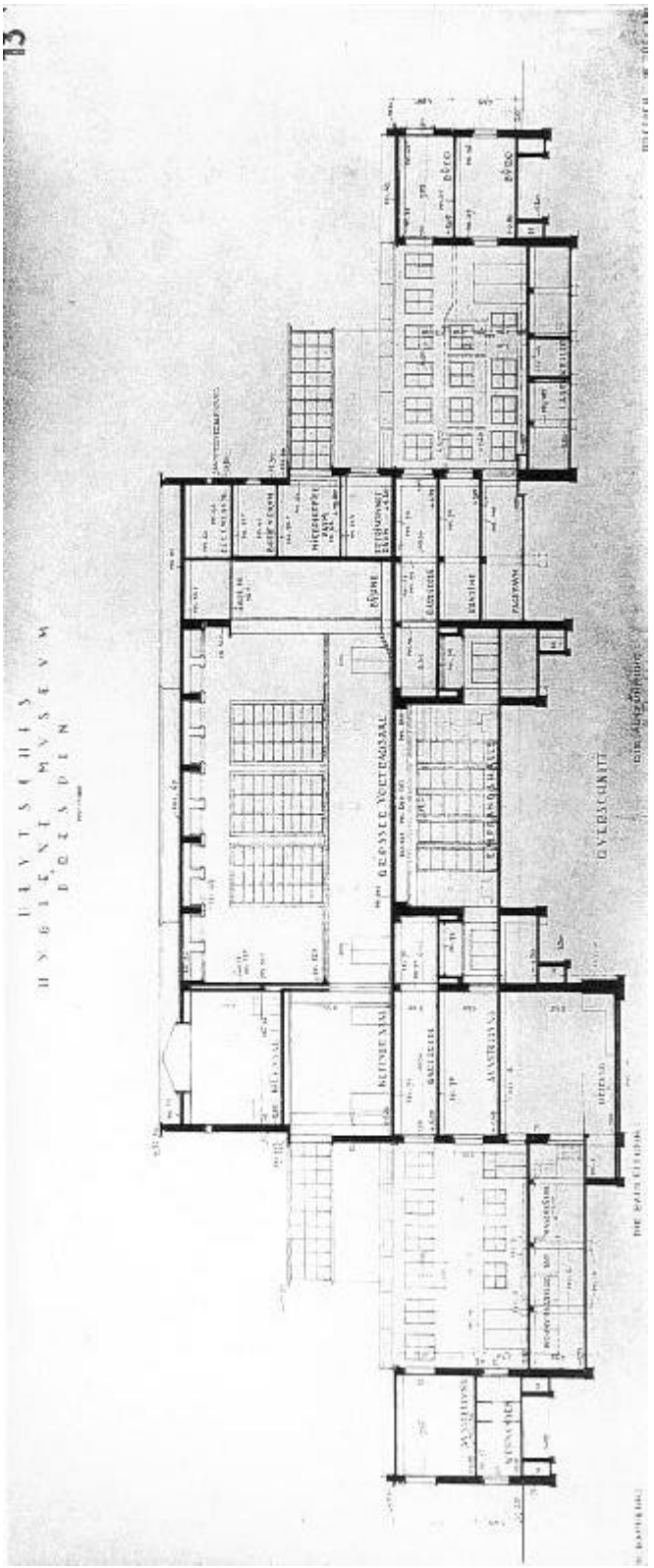


Abb. V/66 **Entwurfszeichnung Q**
Querschnitt (datiert Juli 1927)

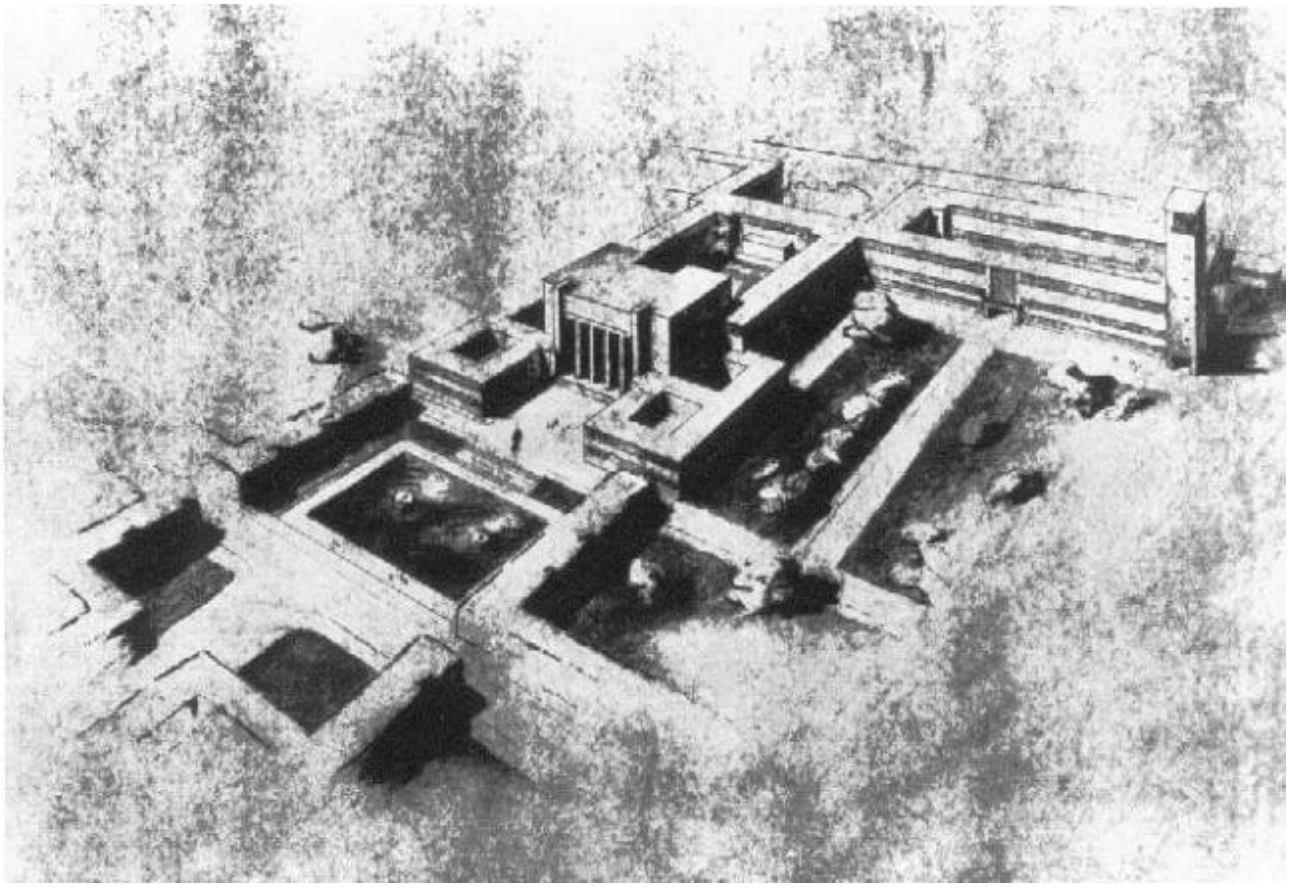


Abb. V/67 **Entwurfszeichnung R** Hauptbau mit Erweiterungsbau, Vogelperspektive

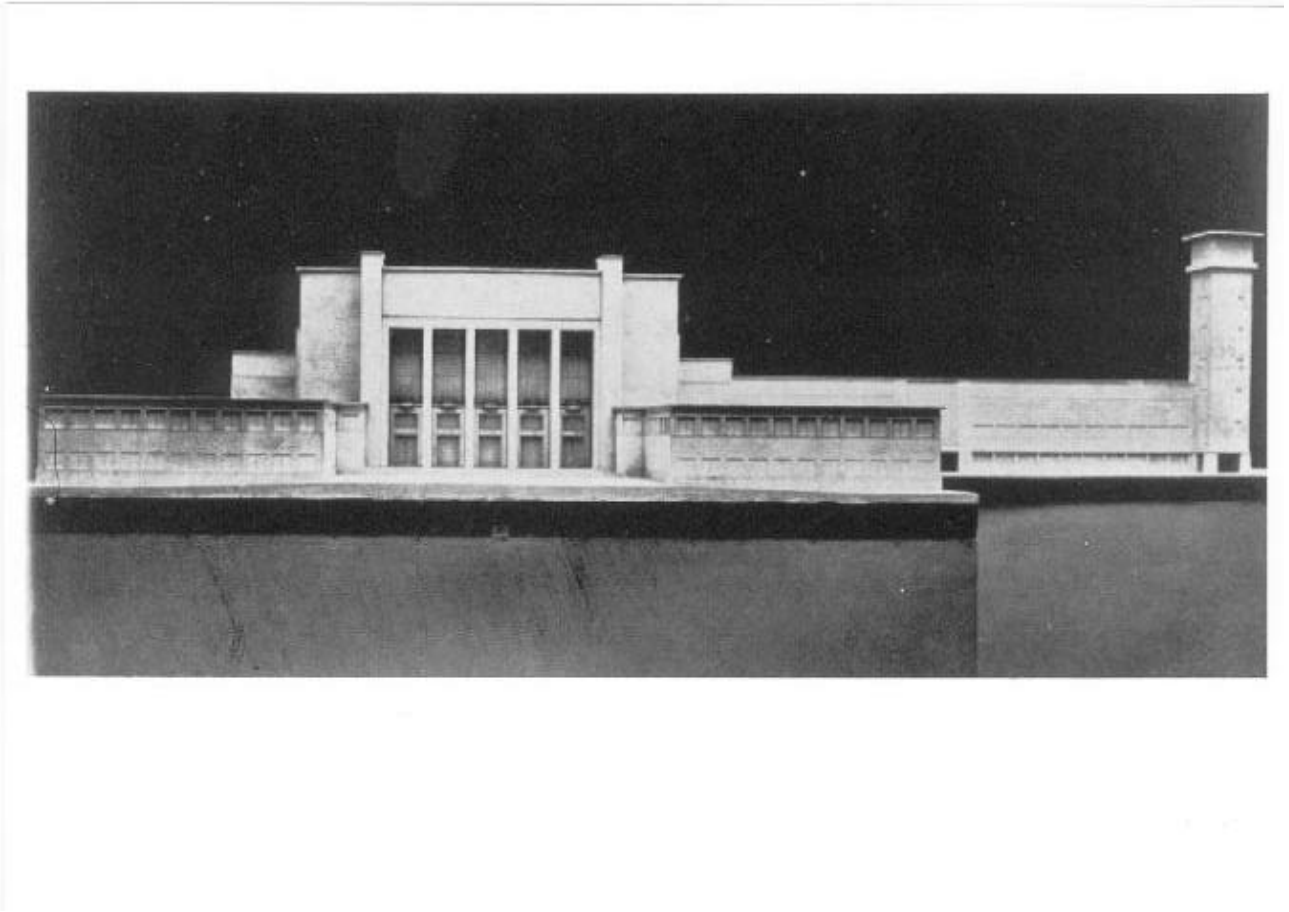


Abb. V/68 **Modellaufnahme S** Hauptbau mit Erweiterungsbau, Frontansicht

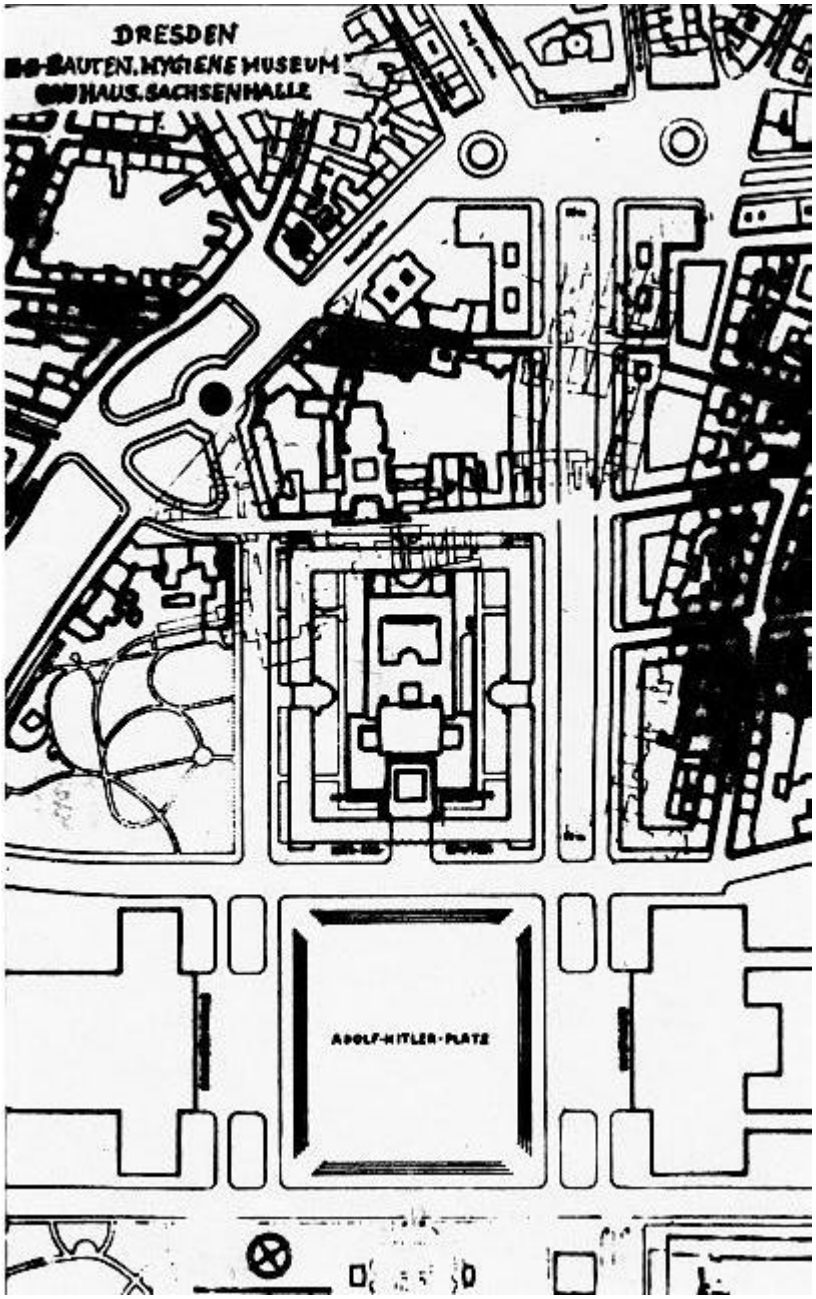


Abb. V/69 **Lageplan T**
Hygiene-Museum mit geplantem Gauforum

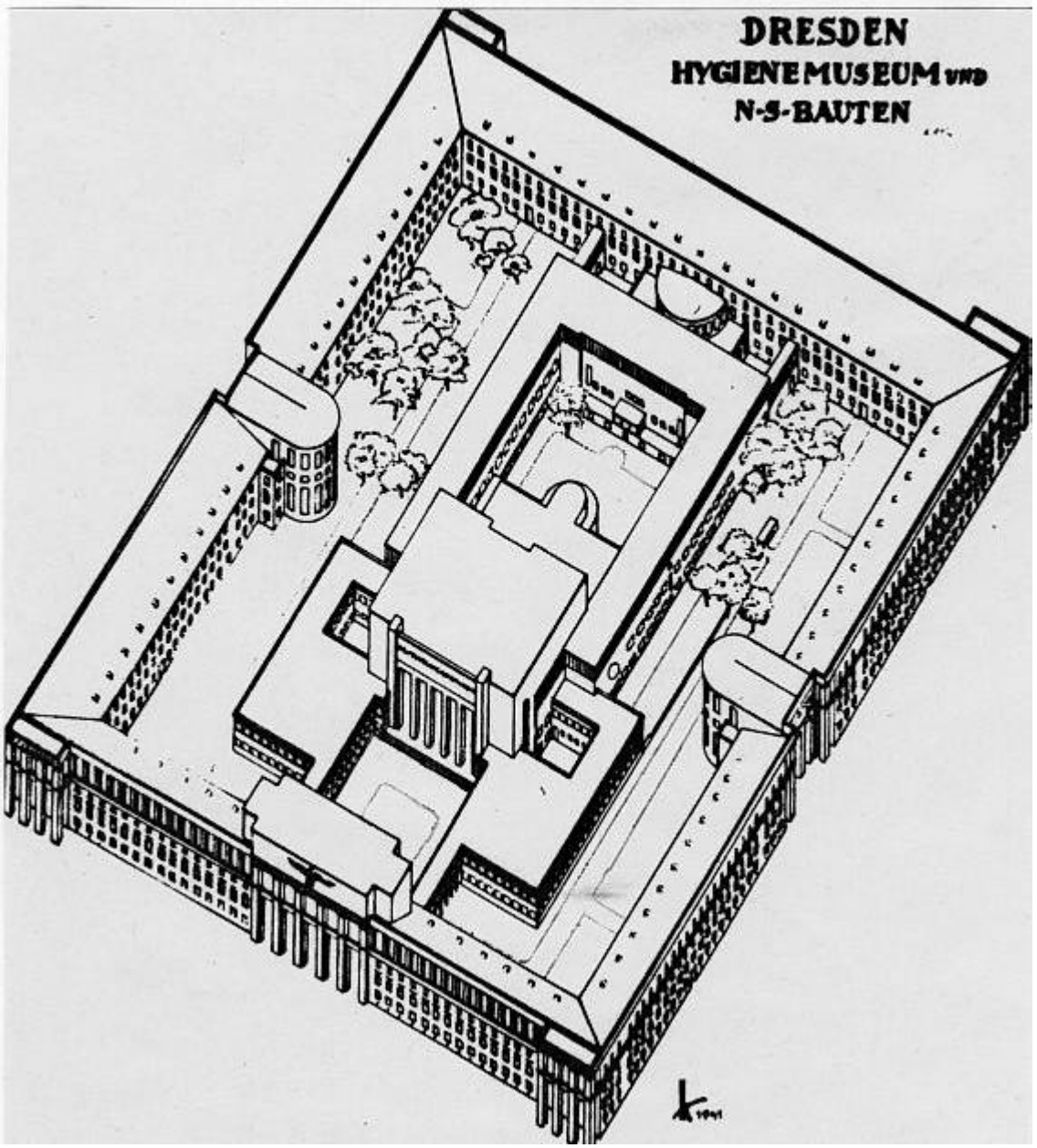


Abb. V/70 **Entwurfszeichnung U** Hygiene-Museum mit geplanter Ummantelung (datiert 1941)

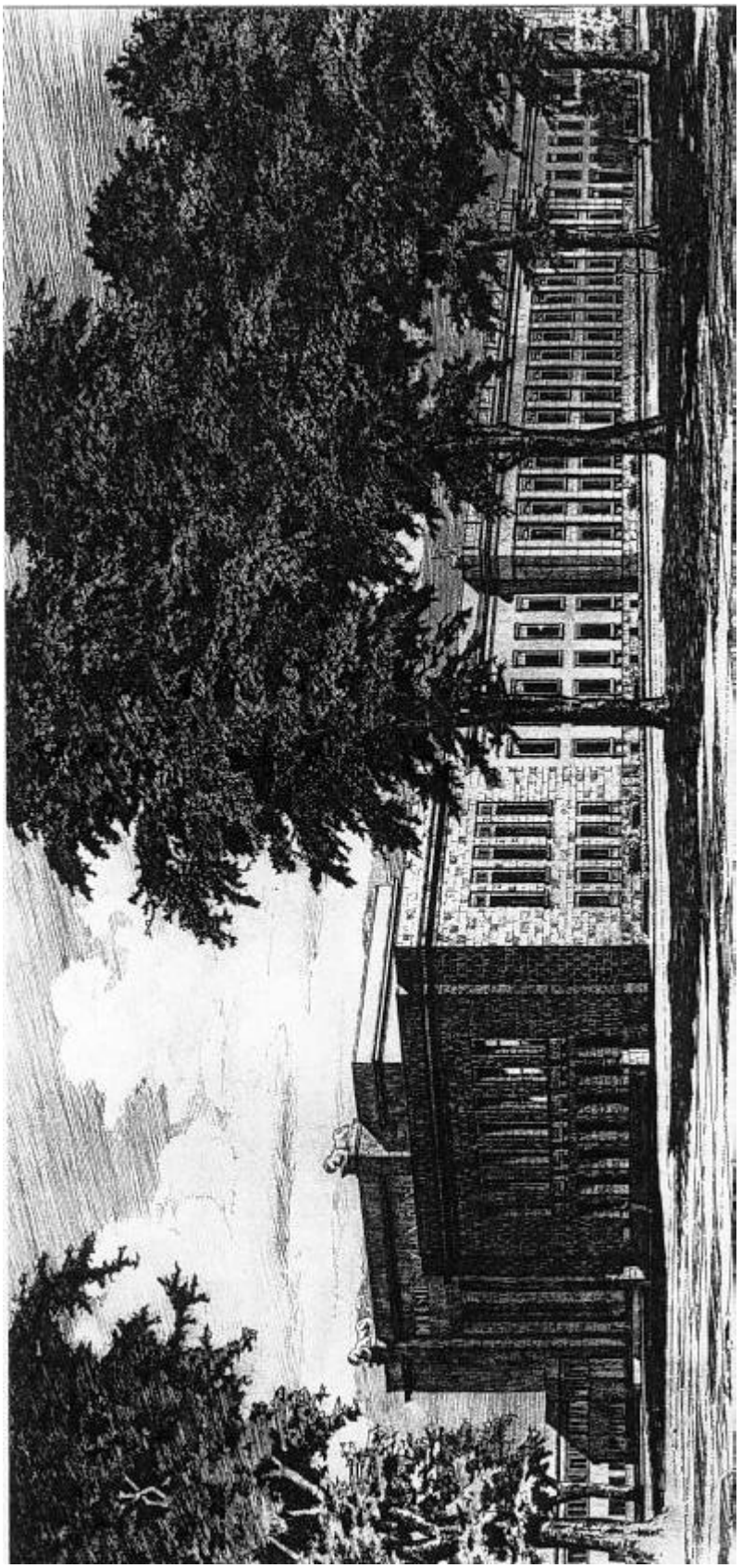


Abb. V/71 **Federzeichnung V**
Hygiene-Museum, Ansicht von Nord/Ost

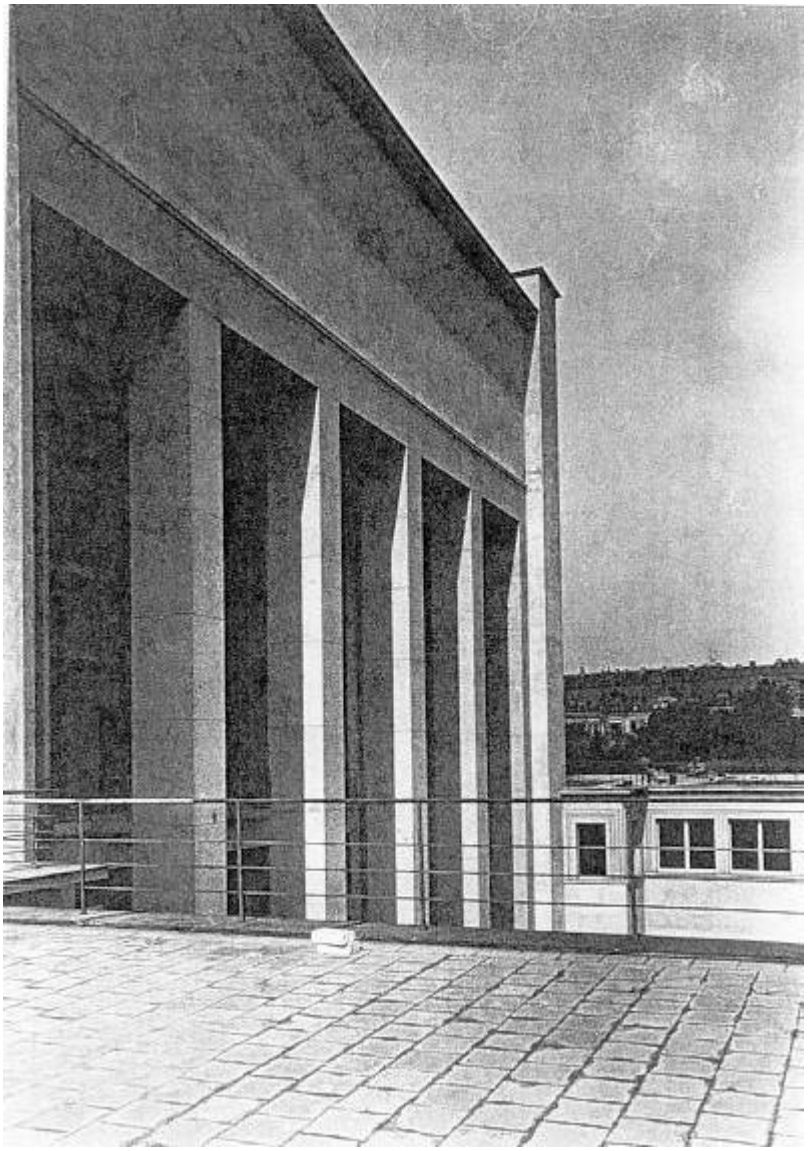


Abb. V/72 Dachterrasse südlicher (linker) Kopfbau

Abb. V/32 Frontfassade der Kopfbauten

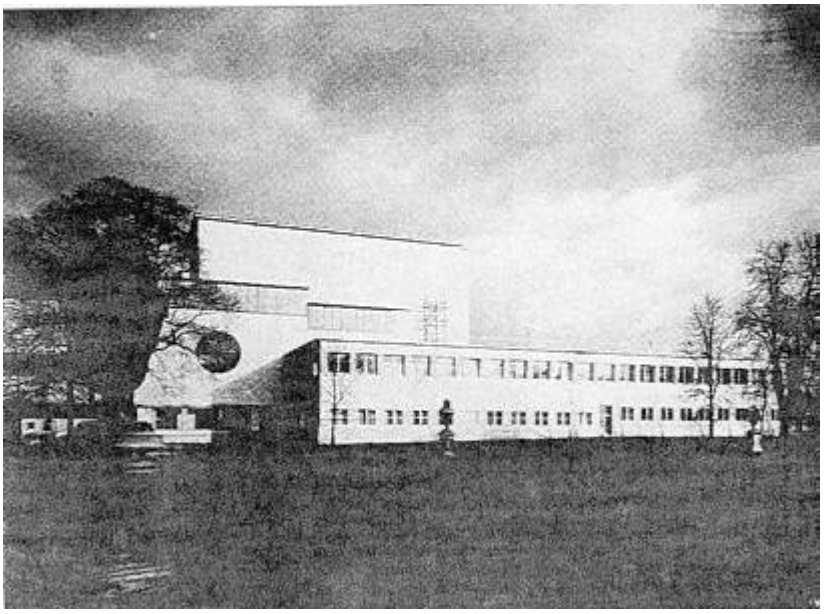


Abb. V/33 Südliche Seitenansicht, Fassade des (linken) Kopfbaus

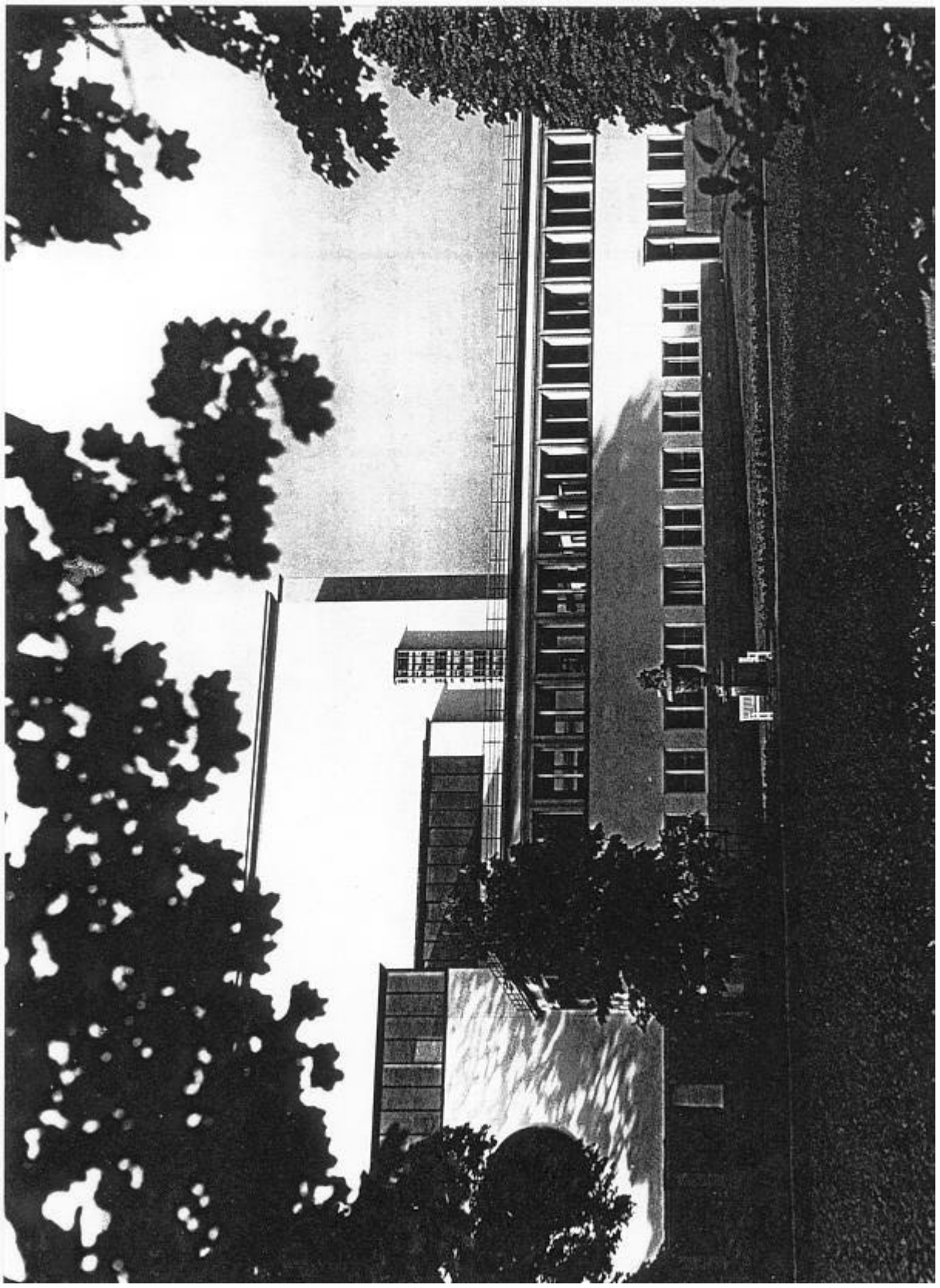


Abb. V/34 Südliche Seitenansicht, Fassade des südlichen (linken) Kopfbaus

Abb. V/35 Nördliche Seitenansicht, Fassade des nördlichen (rechten) Kopfbaus

Abb. V/36 Rückseite des nördlichen (rechten) Kopfbaus und Werkstätten-/Ausstellungstrakt (Detail)

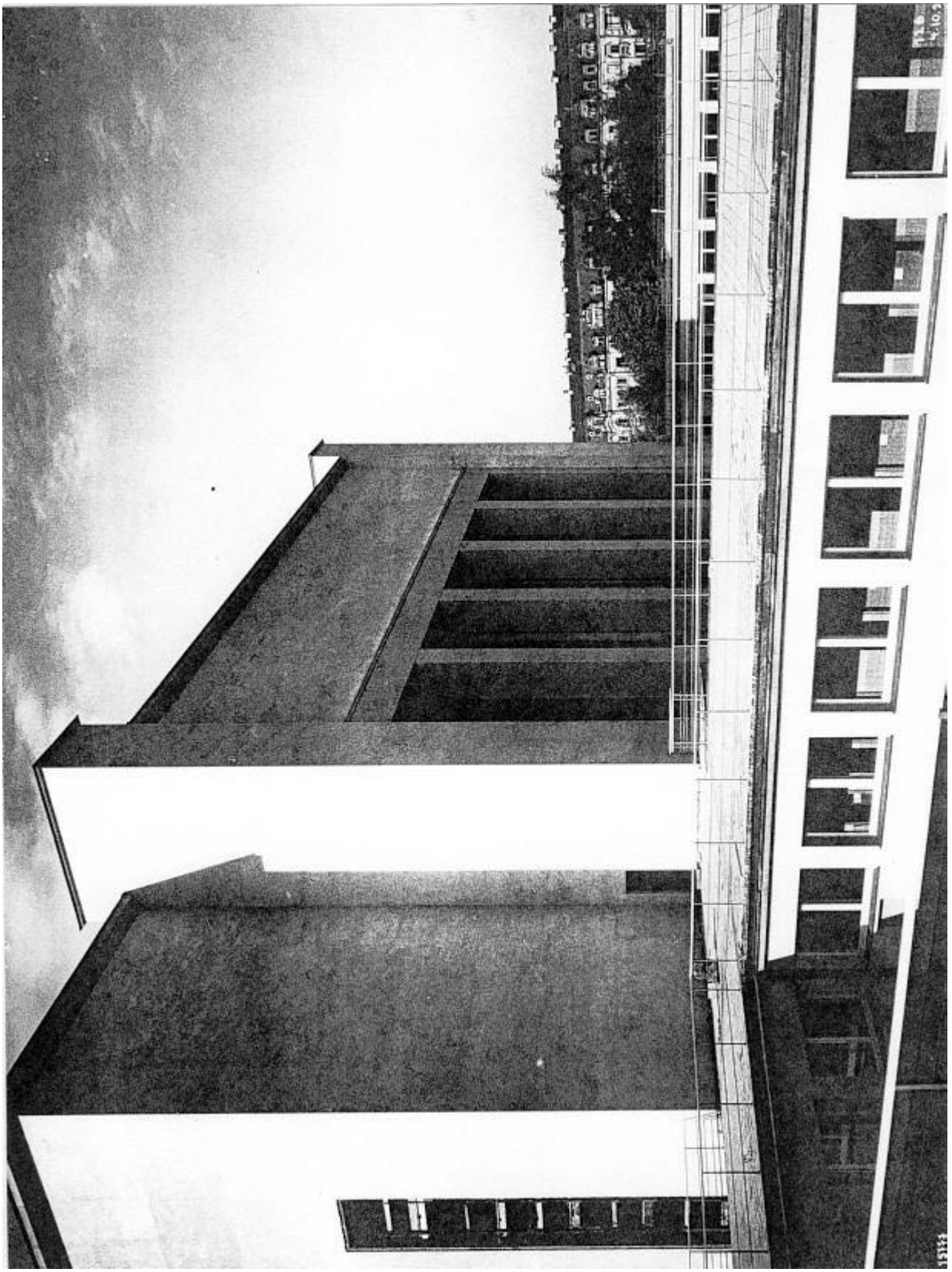


Abb. V/37 Dachterrasse, vorderer Lichthof des südlichen (linken) Kopfbaus

Abb. V/38 Nördlicher Hofflügel, Werkstätten-/Ausstellungstrakt

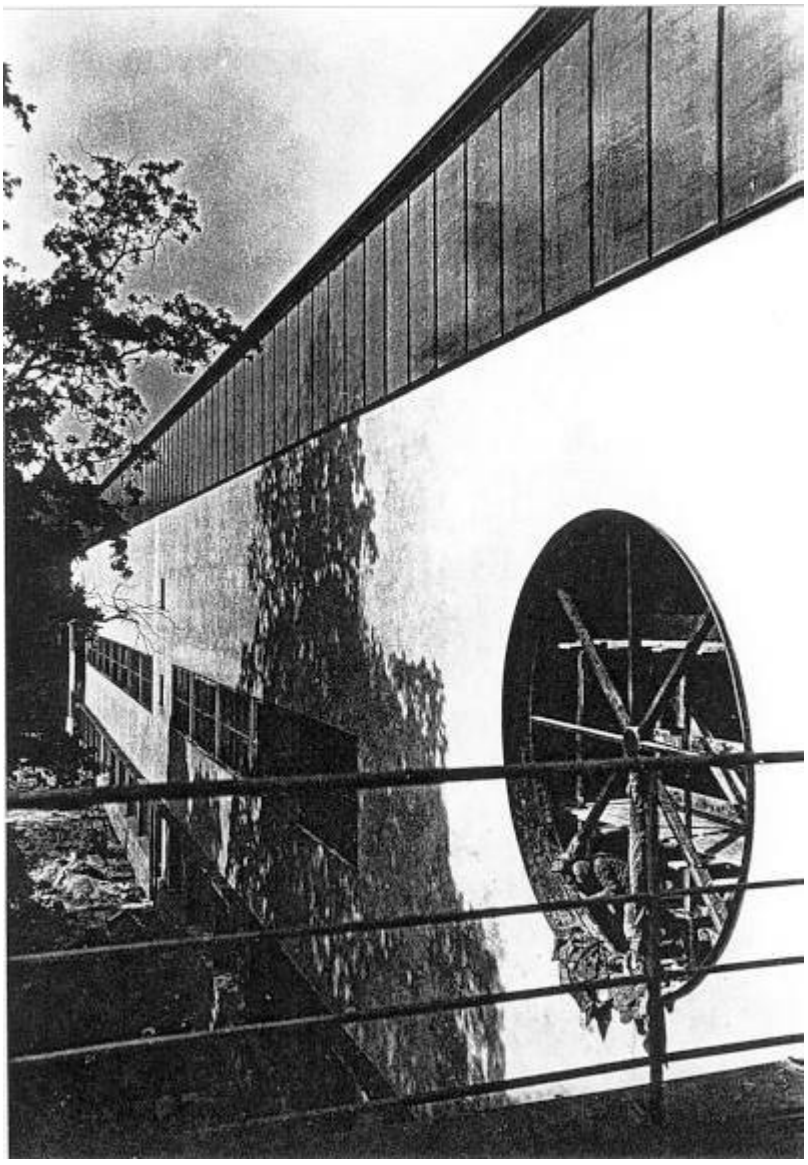


Abb. V/39 Südlicher Hofflügel kurz vor Fertigstellung des Baus

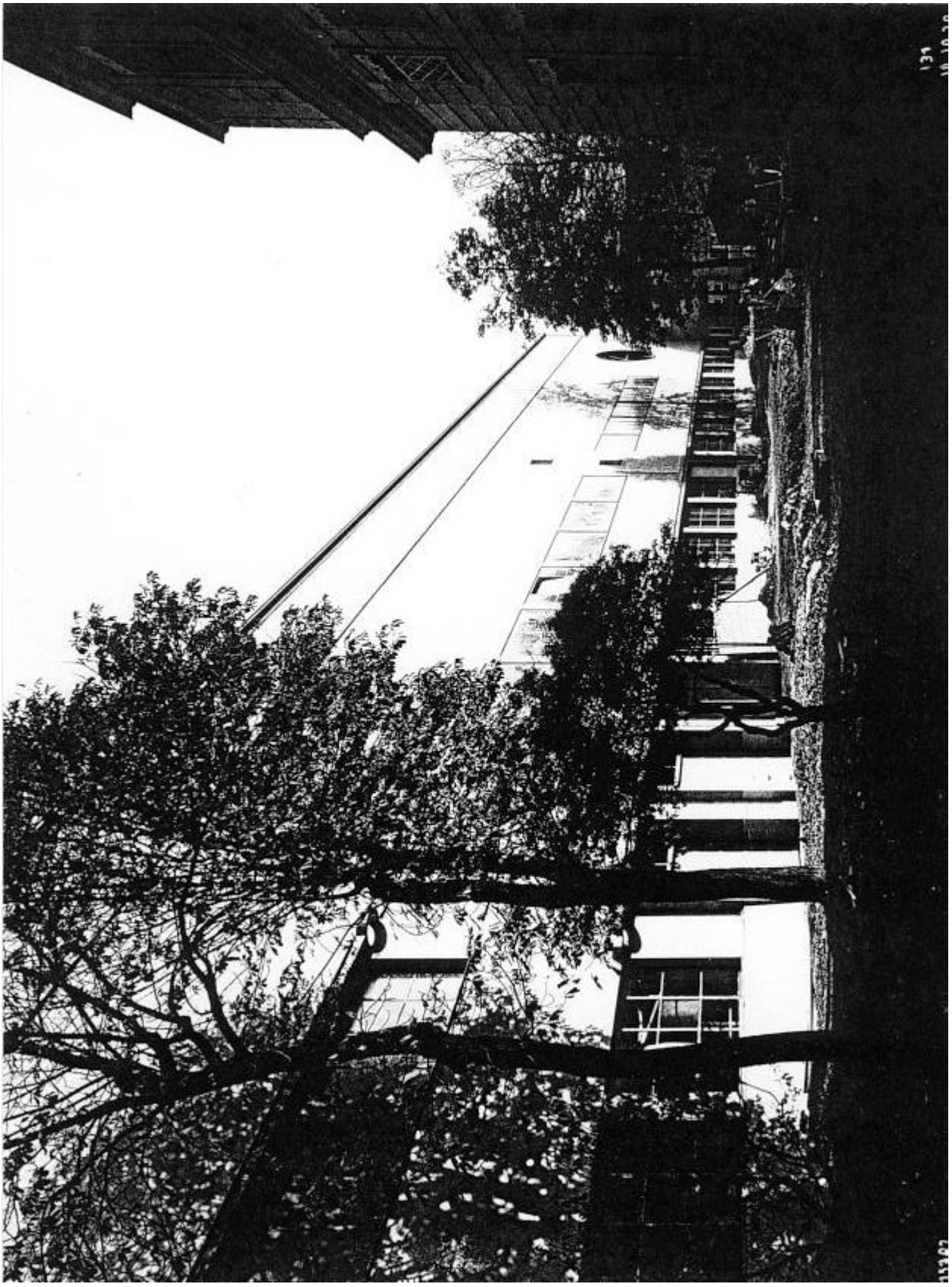


Abb. V/40 Südlicher Hofflügel

Abb. V/41 Pförtnerloge an der Nordseite des Museums

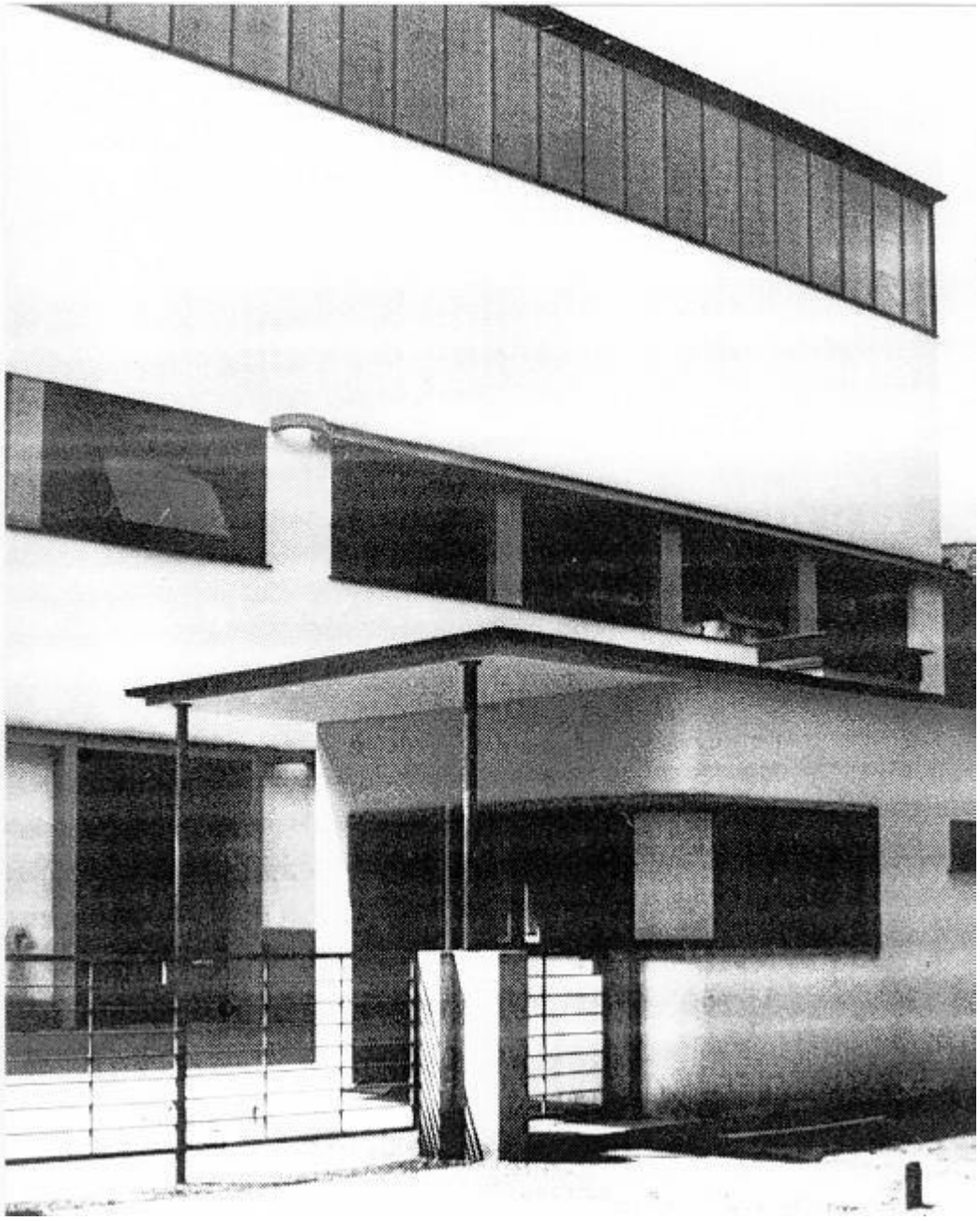


Abb. V/42 Pförtnerloge an der Nordseite des Museums

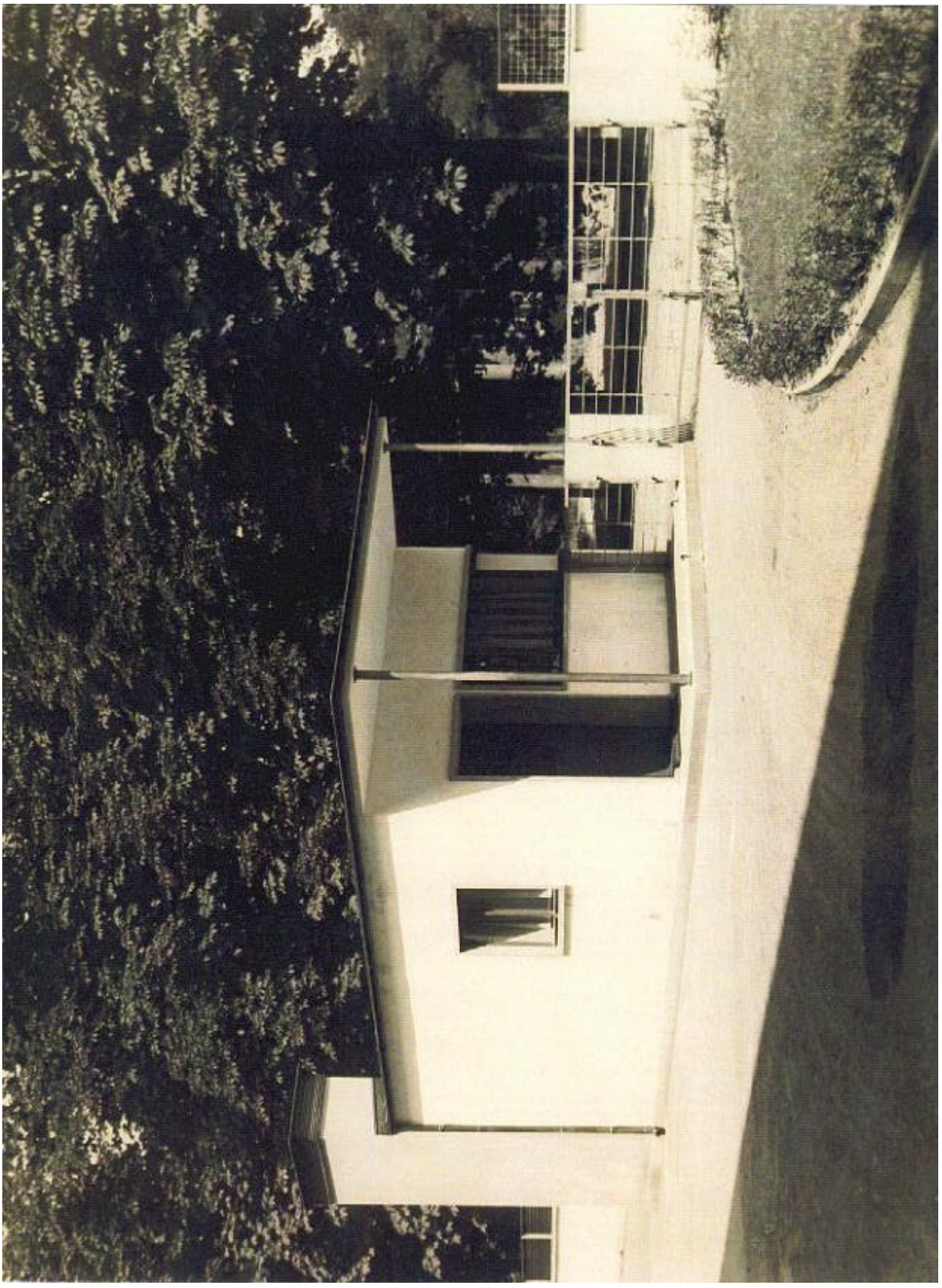


Abb. V/43 Pförtnerloge an der Nordseite des Museums

Abb. V/44 Rückwärtiger Querbau, Zinzendorfstraße

Abb. V/45 Rückwärtiger Querbau, Zinzendorfstraße

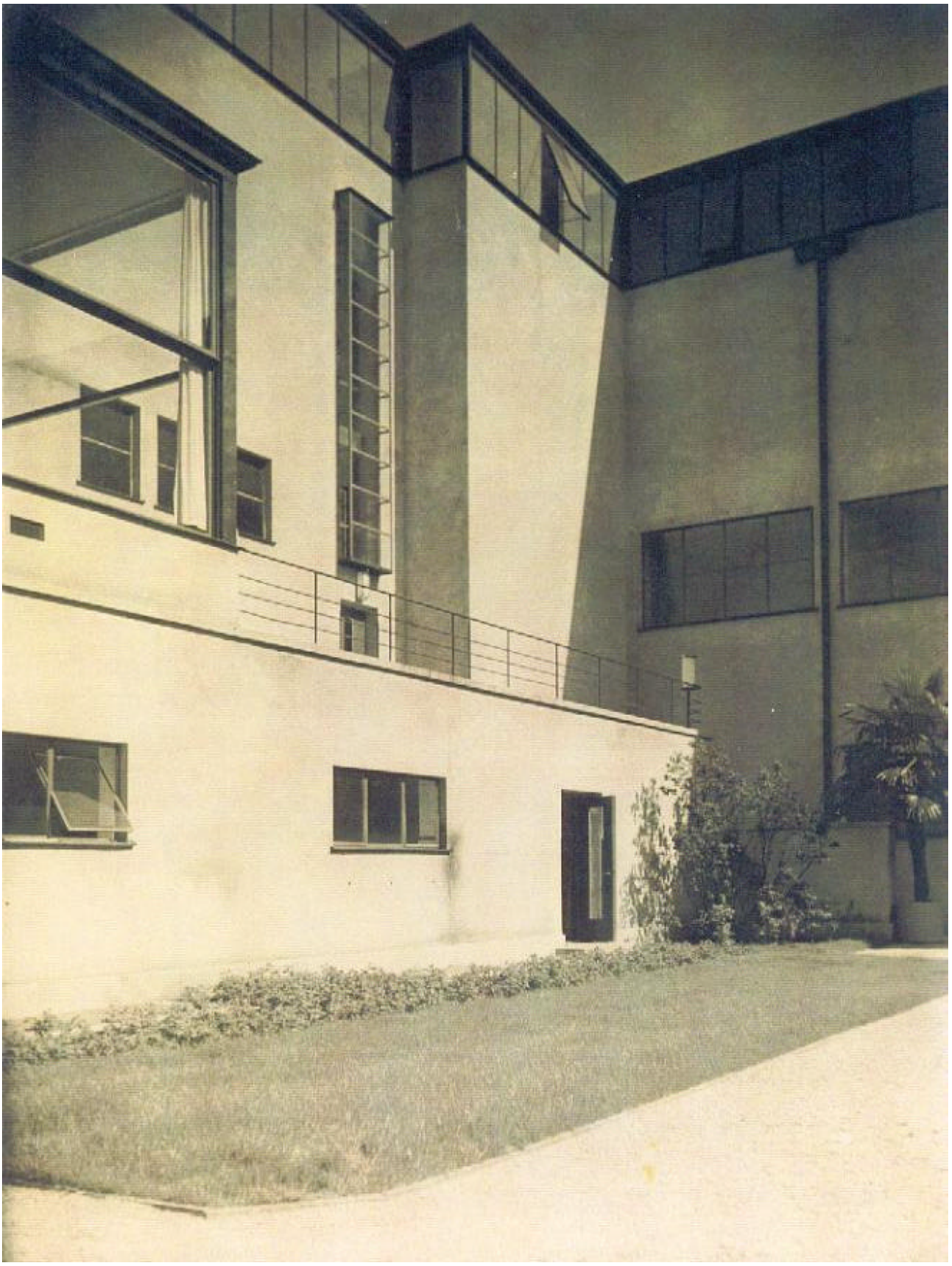


Abb. V/46 Rückwärtiger Querbau und nördlicher Hofflügel, Hofseite

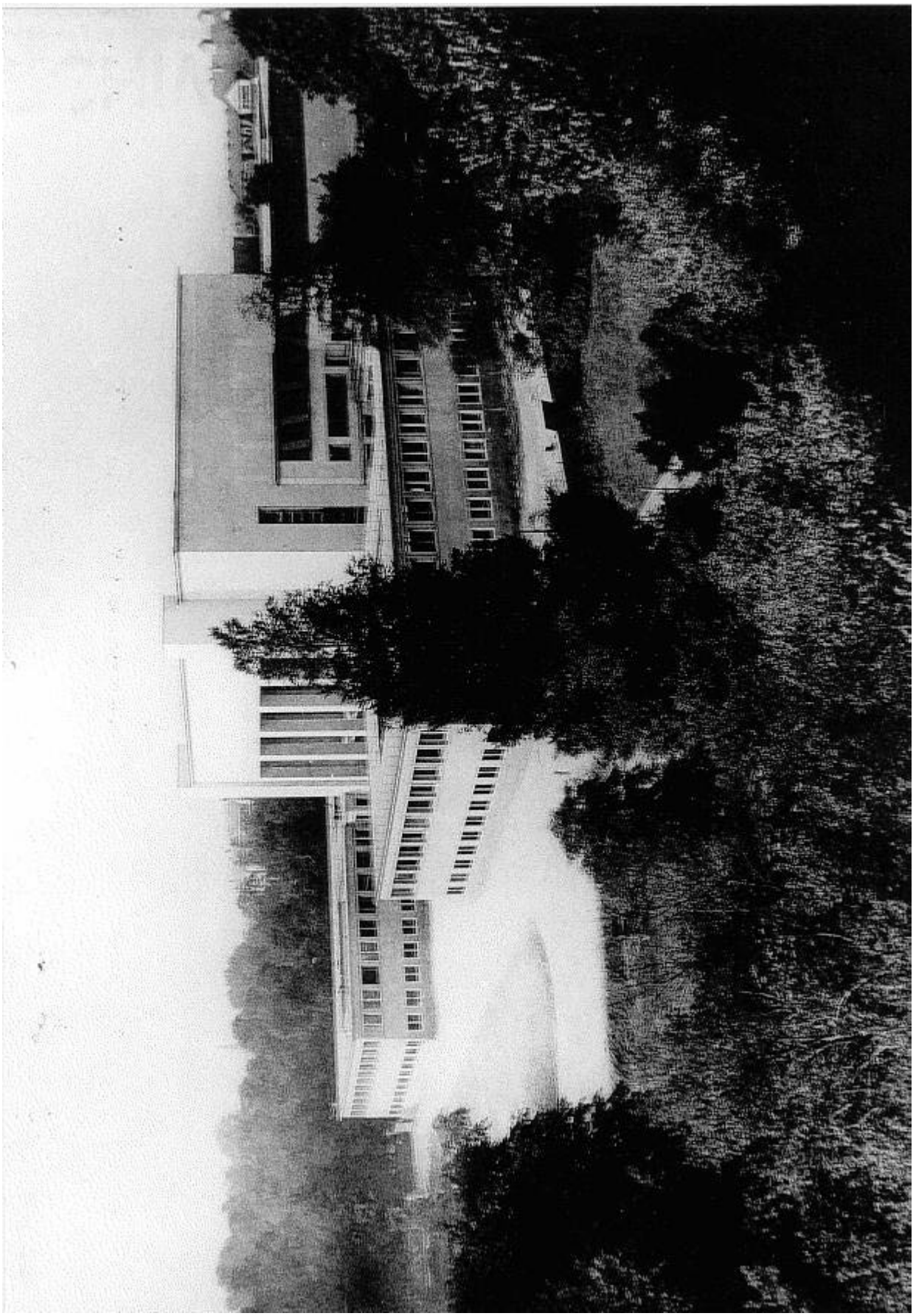


Abb. V/17 Nördliche Seitenwand des hohen Mittelbaus

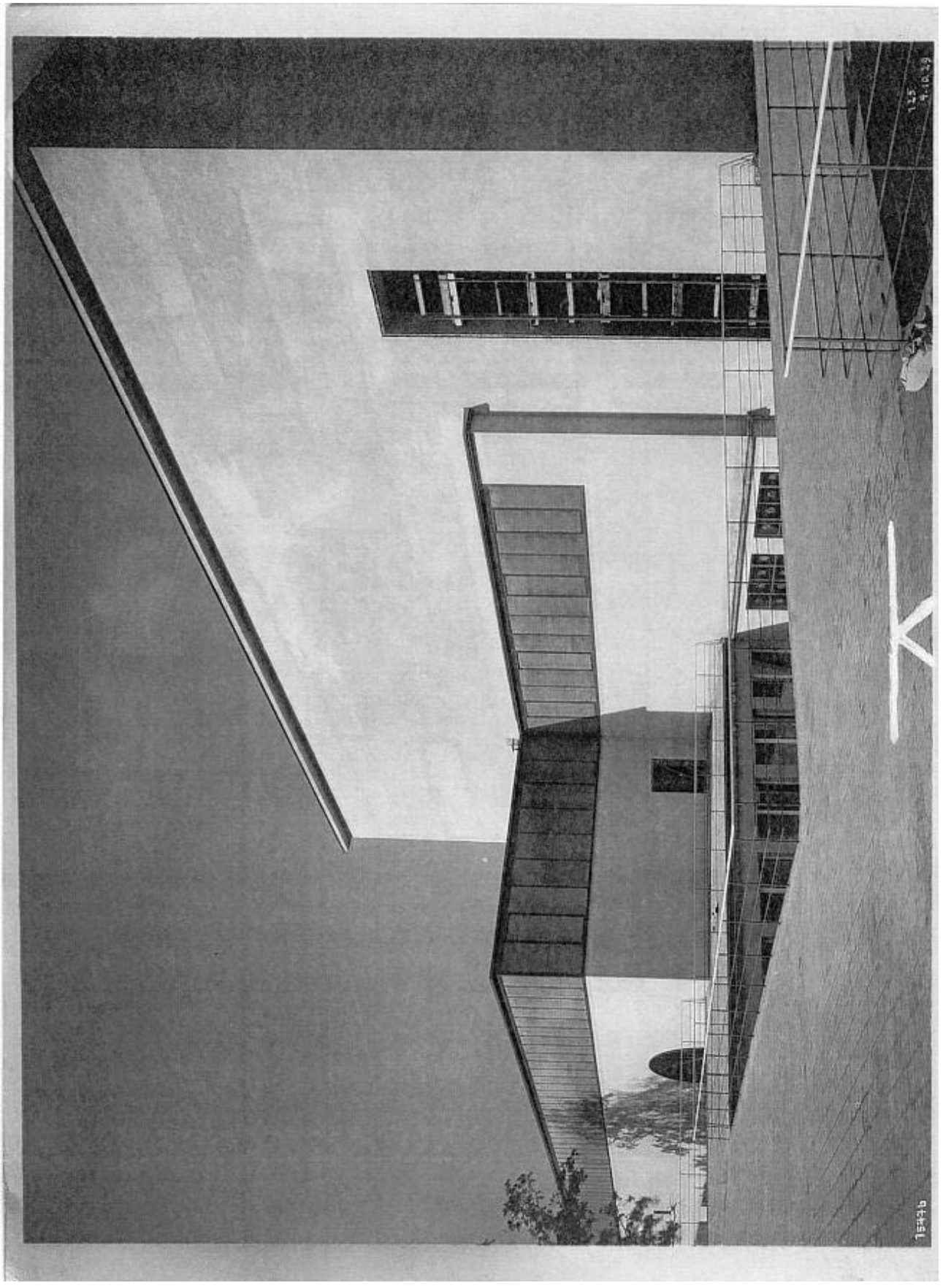


Abb. V/18 Südliche Seitenwand des hohen Mittelbaus, Dachterrasse

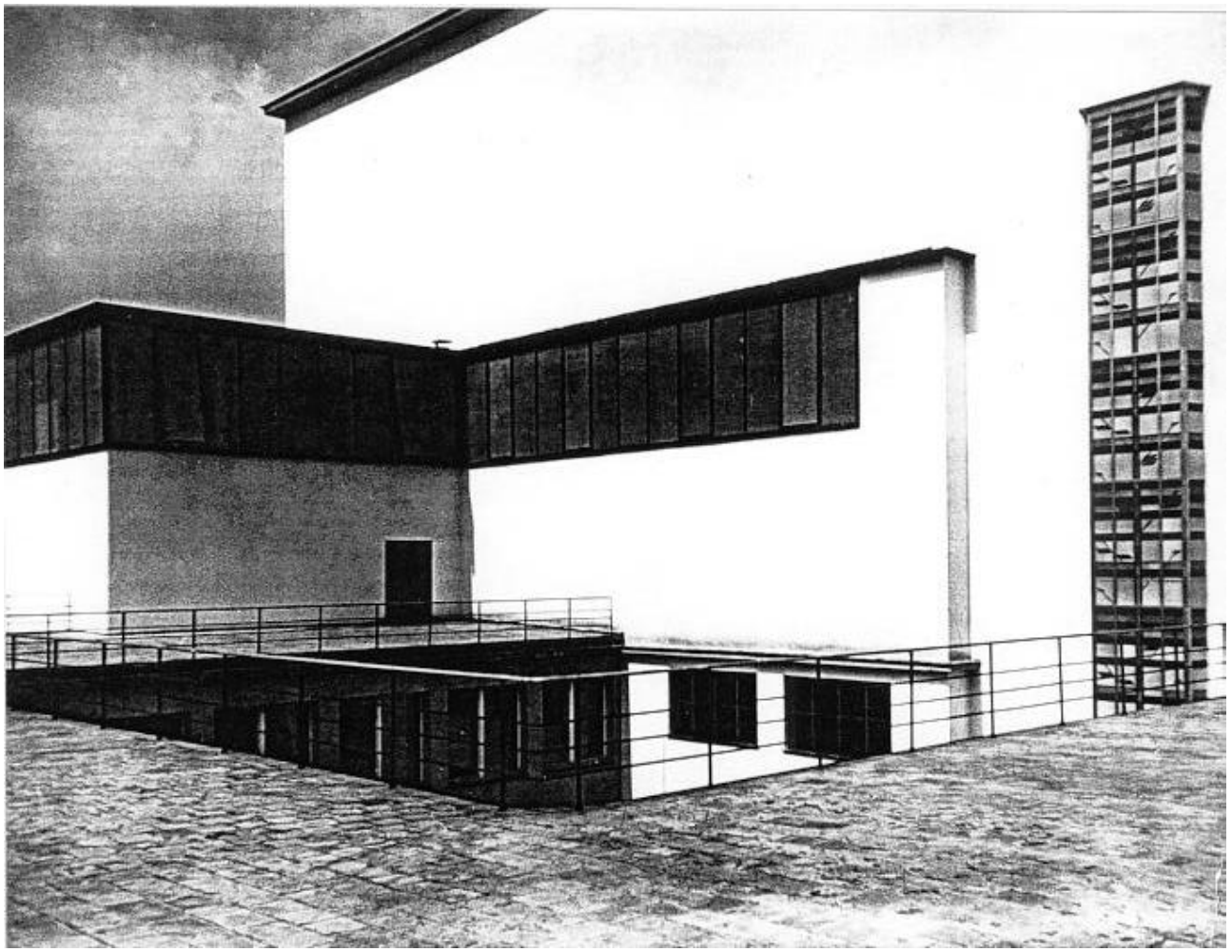


Abb. V/19 Südliche Seitenwand des hohen Mittelbaus, Dachterrasse

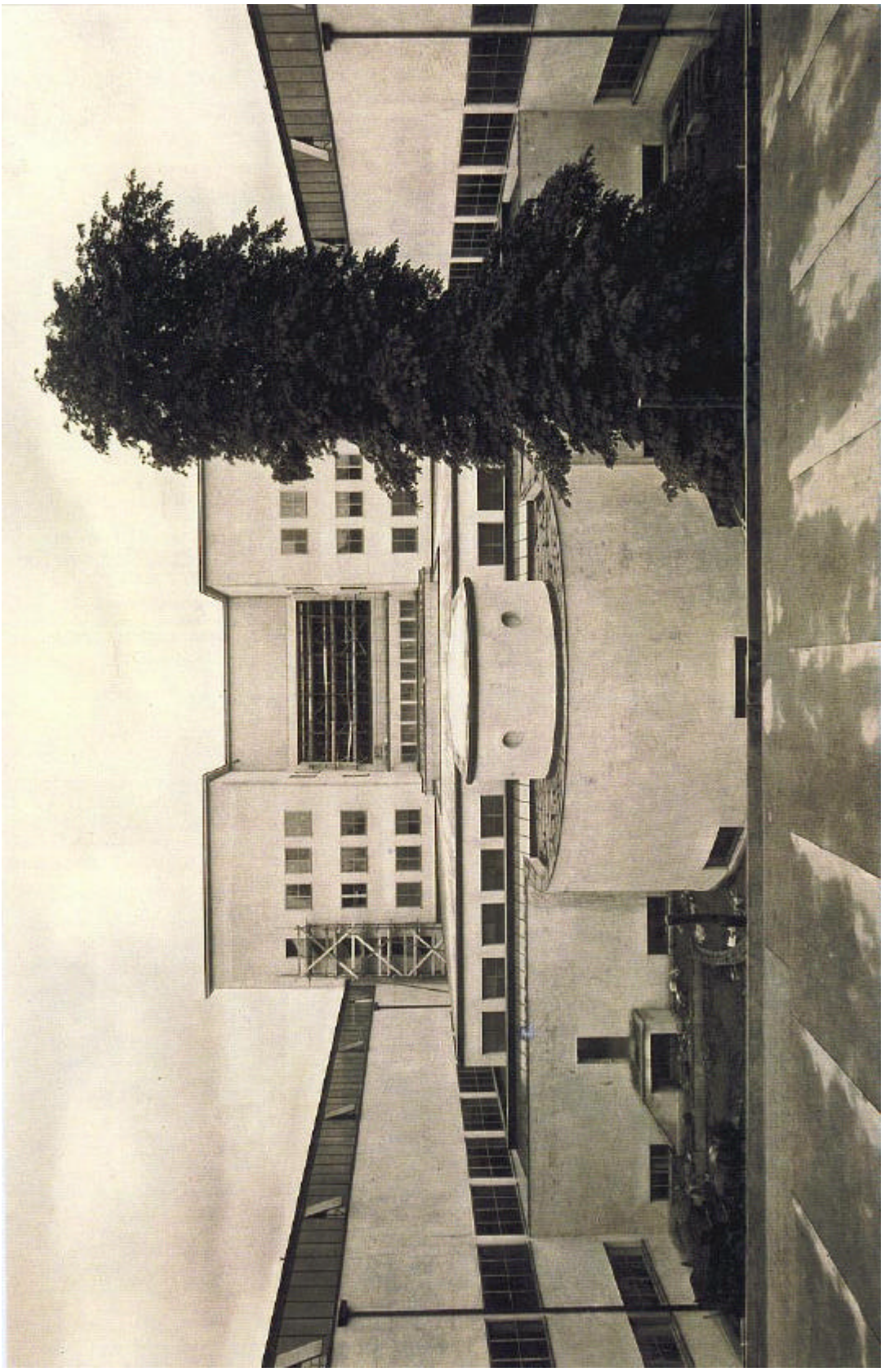


Abb. V/20 Rückseite des Mittelbaus und Innenhofbebauung

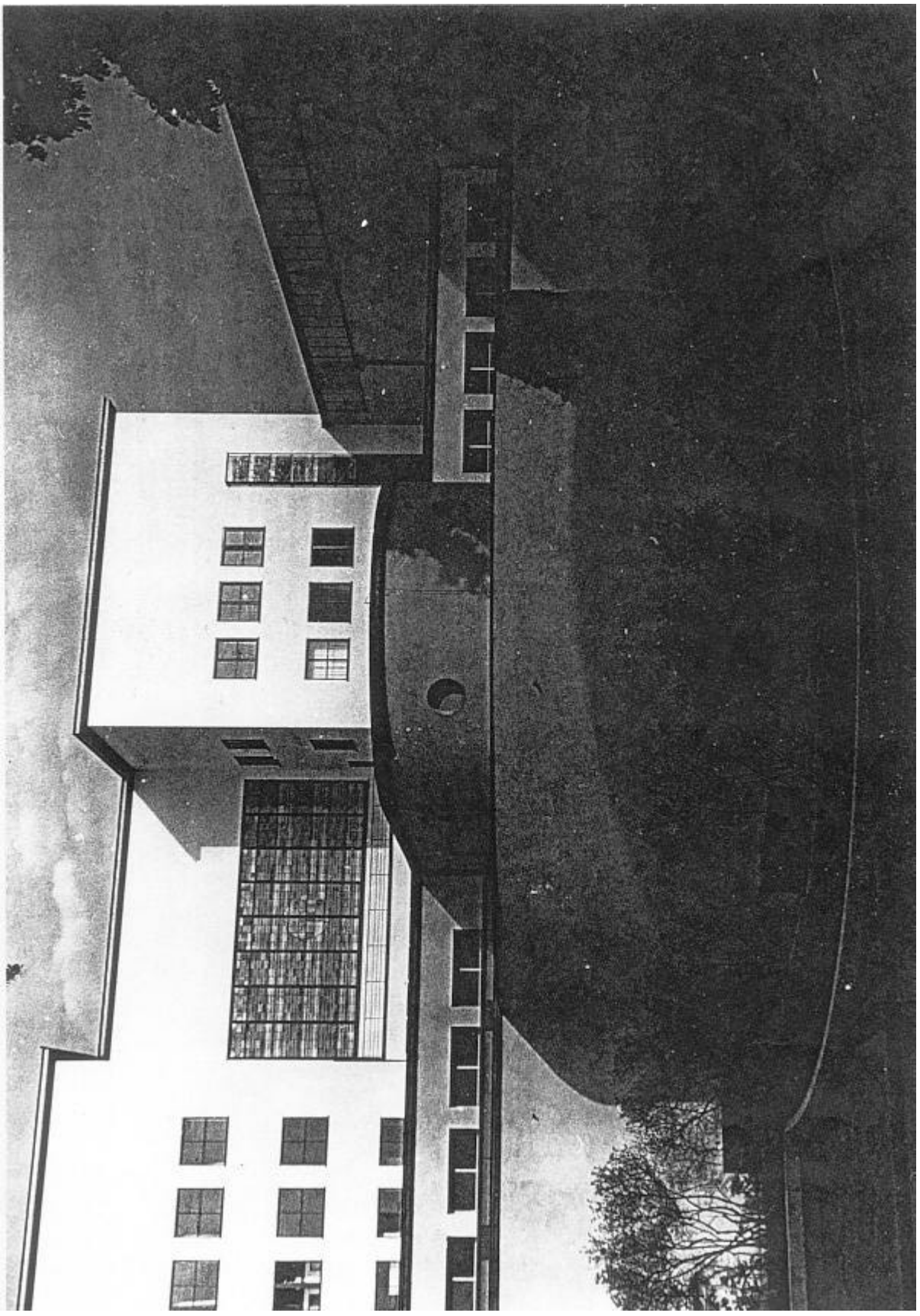


Abb. V/21 Rückseite des Mittelbaus und Innenhofbebauung

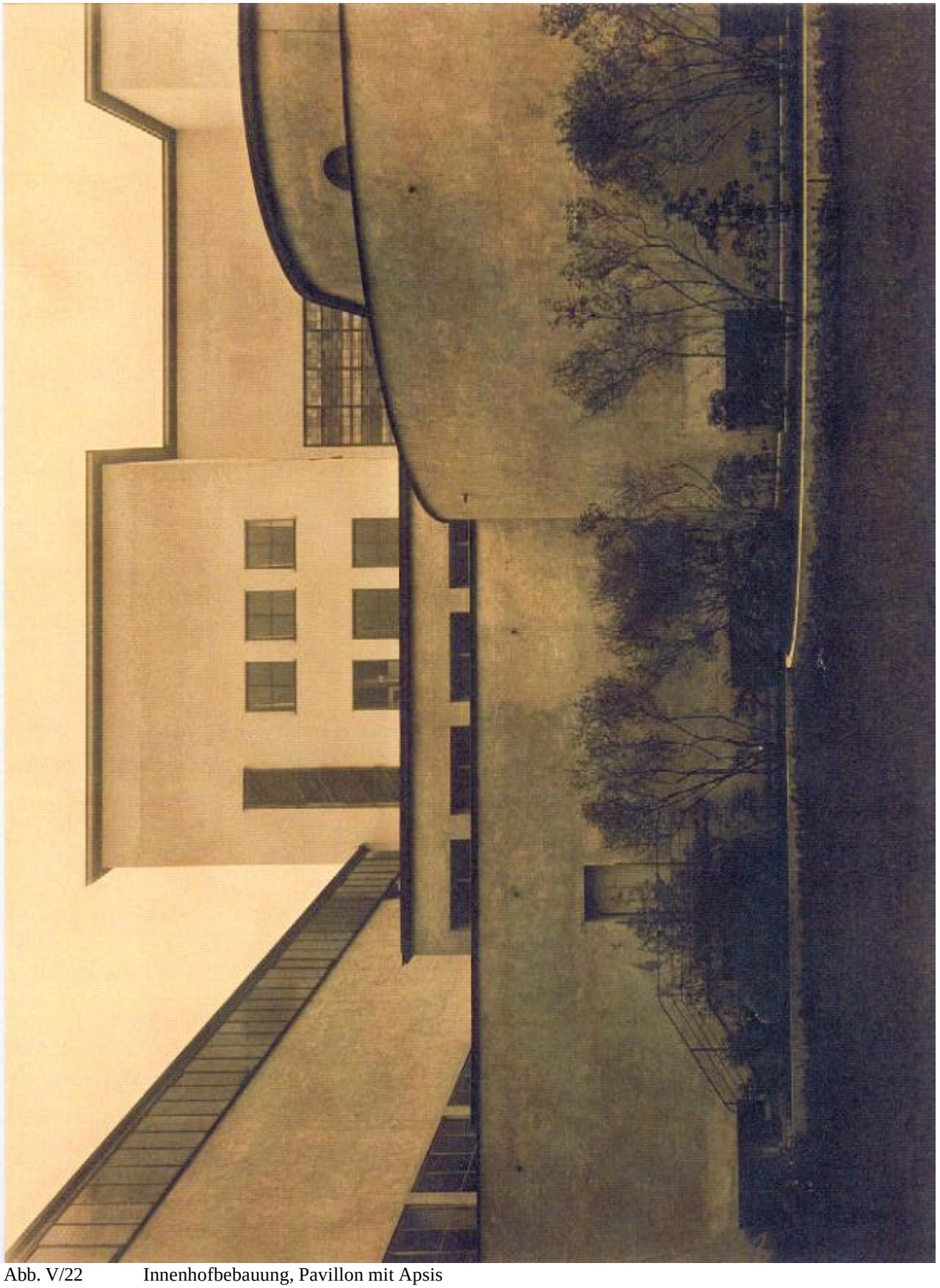


Abb. V/22 Innenhofbebauung, Pavillon mit Apsis

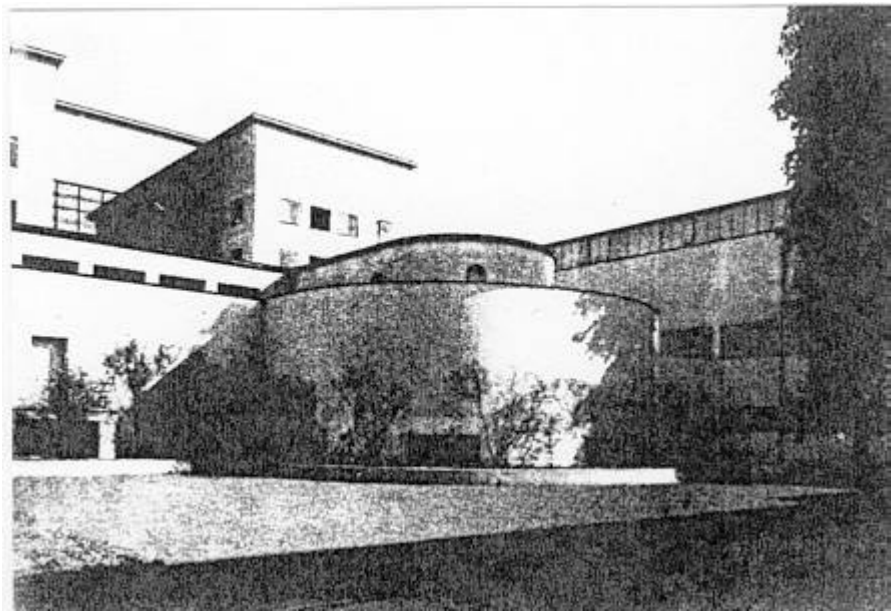


Abb. V/23 Innenhof, Pavillon mit Apsis

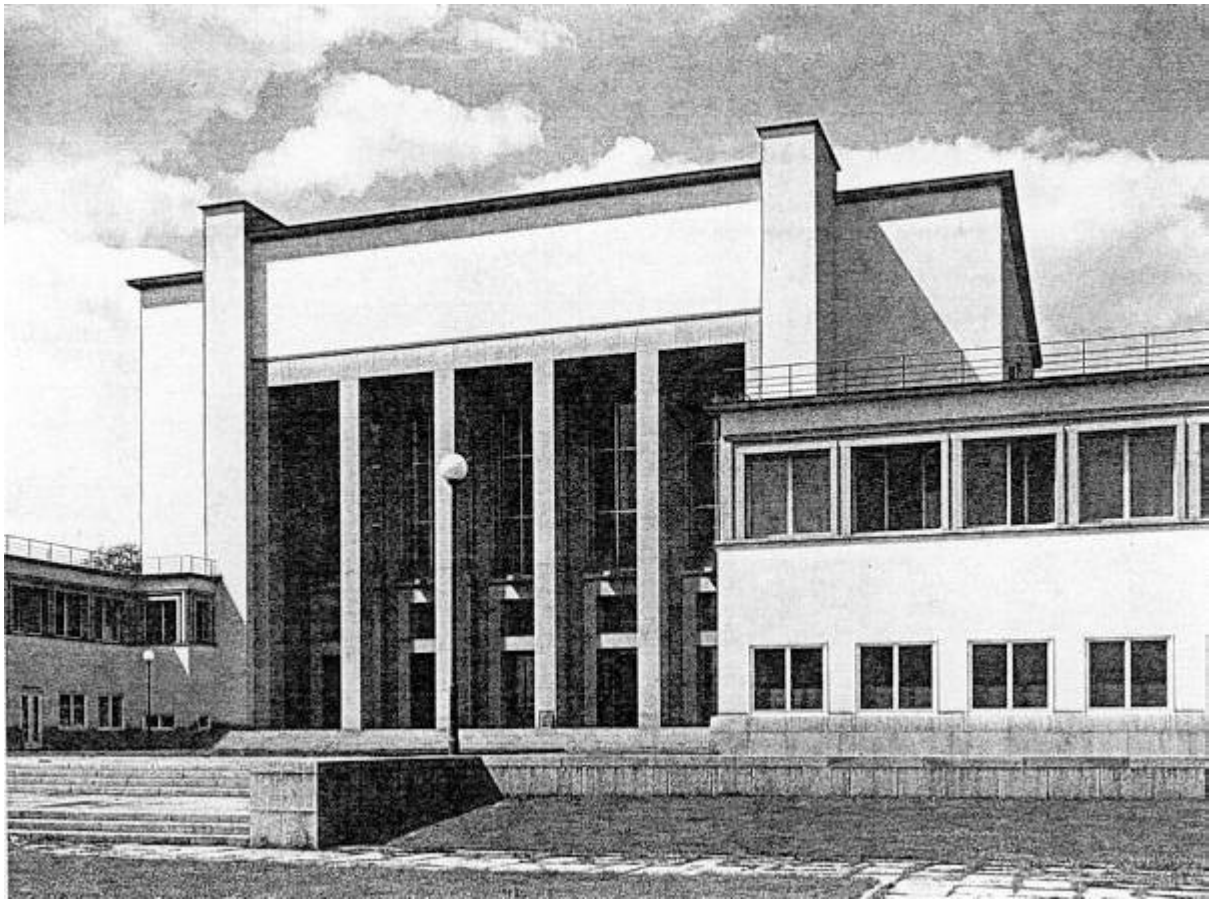


Abb. V/24 Schauseite (um 1930)

Abb. V/25 Ehrenhof, Innenseite des nördlichen (rechten) Kopfbaus mit Winkelbau (um 1930)

Abb. V/26 Ehrenhof, Innenseite des südlichen (linken) Kopfbaus mit Winkelbau (um 1930)

Abb. V/27 Südlich Seitenansicht (Detail) kurz vor Fertigstellung des Baus

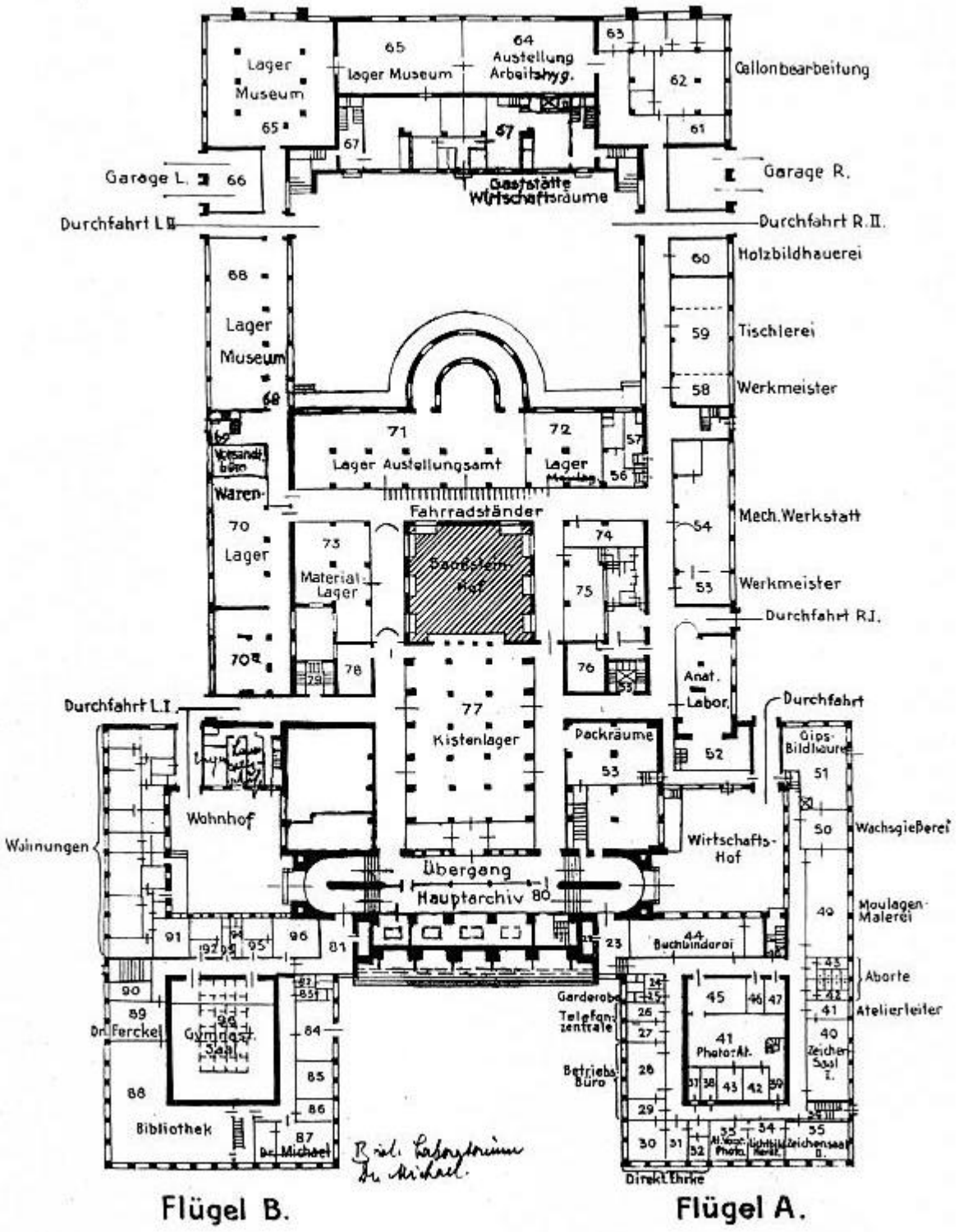


Abb. V/28 Grundriss Erdgeschoss

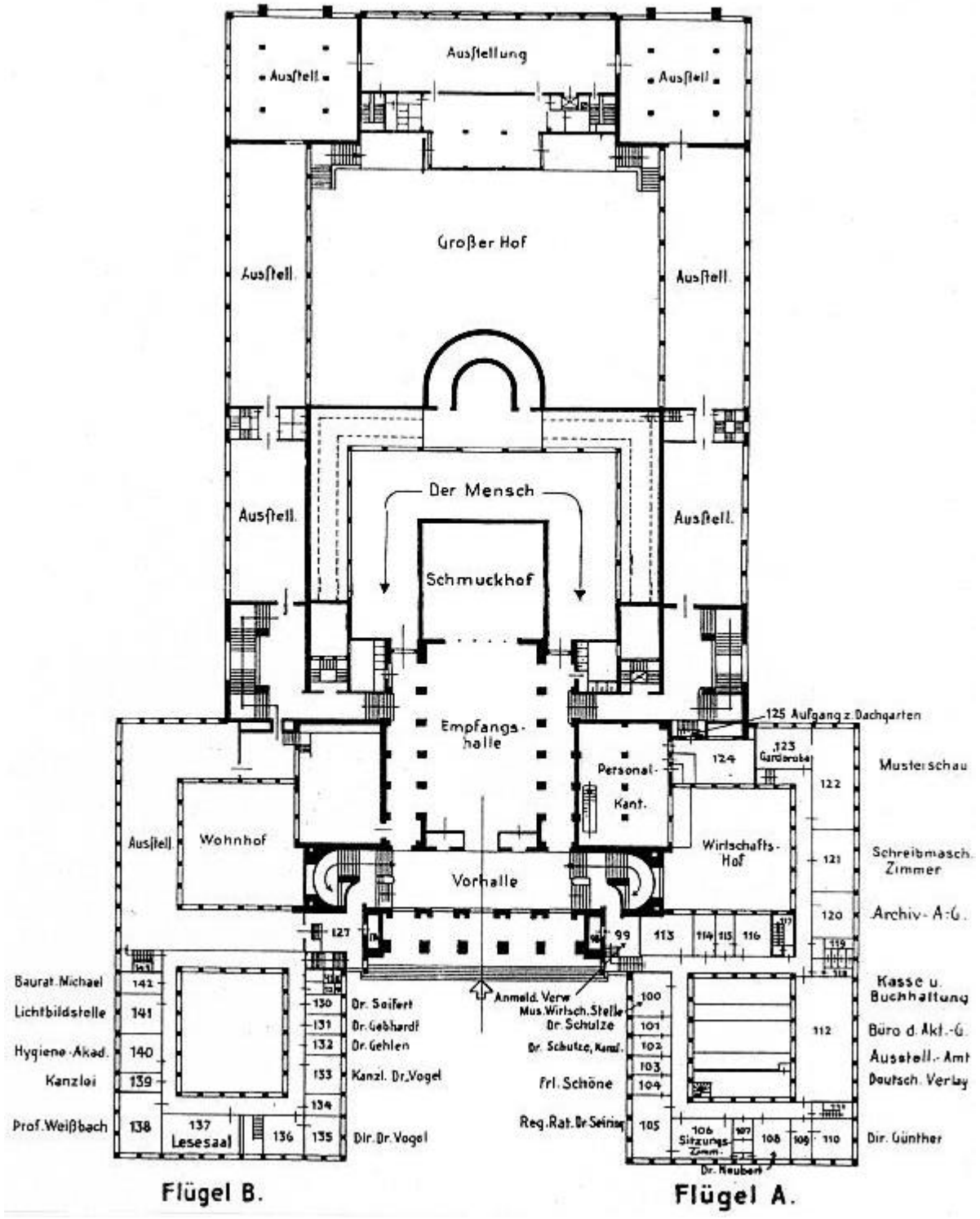


Abb. V/29 Grundriss 1. O.G.

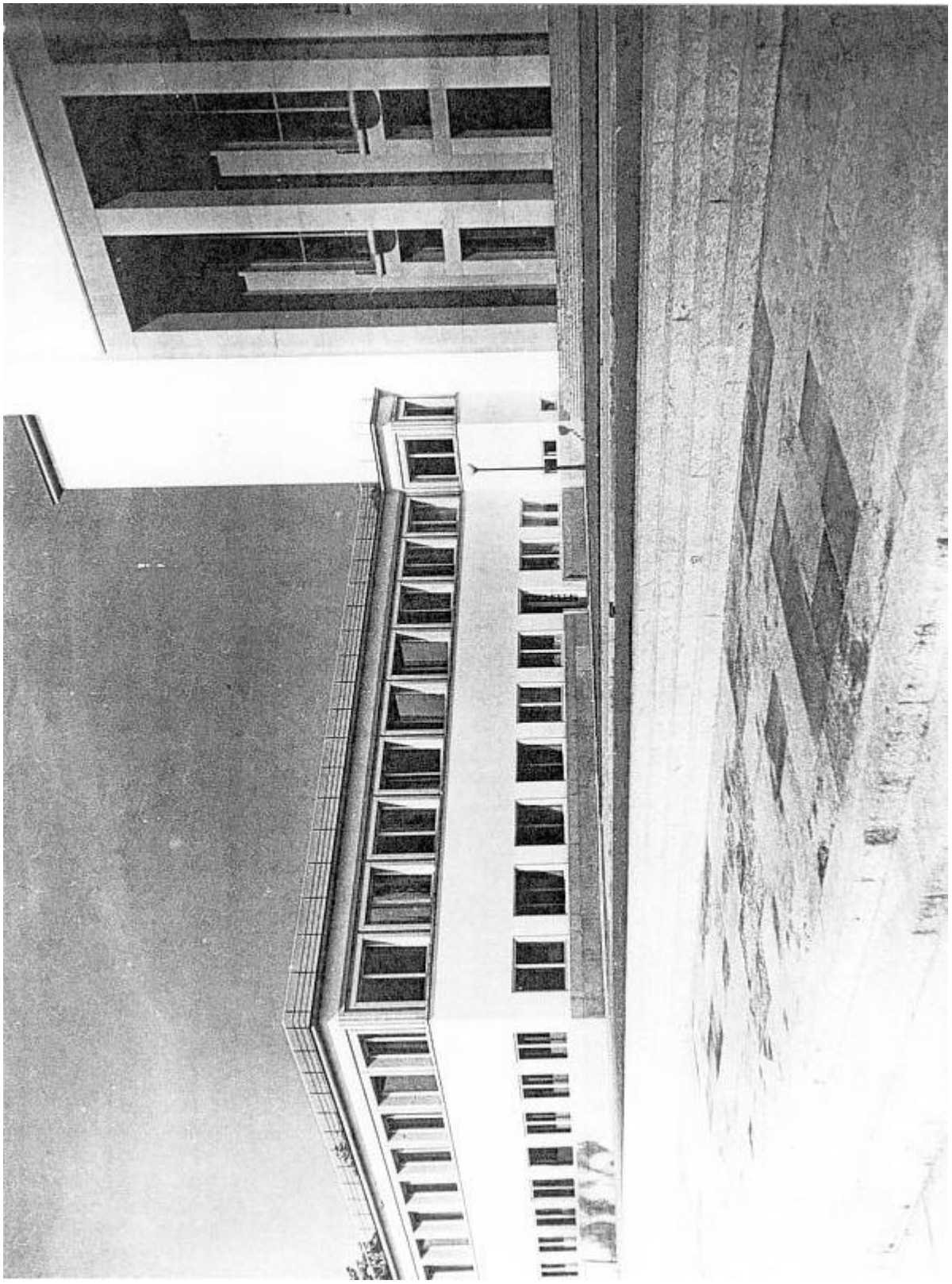


Abb. V/30 Ehrenhof, Südlicher Kopfbau

Abb. V/2 Parkachse im Großen Garten, Luftaufnahme (1933)

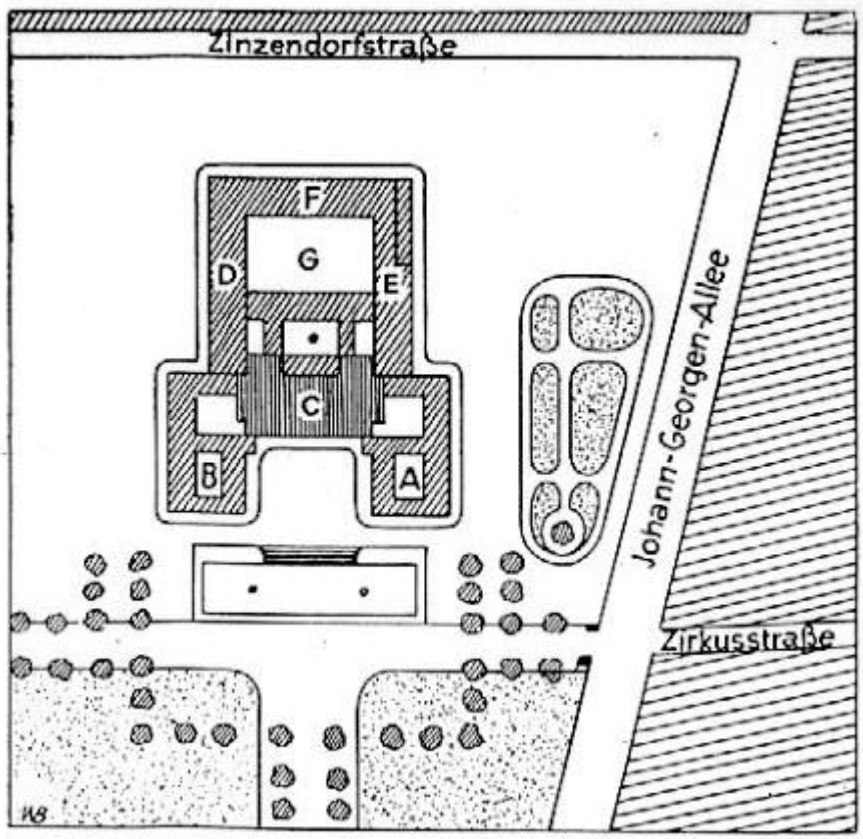


Abb. V/3 Lageplan

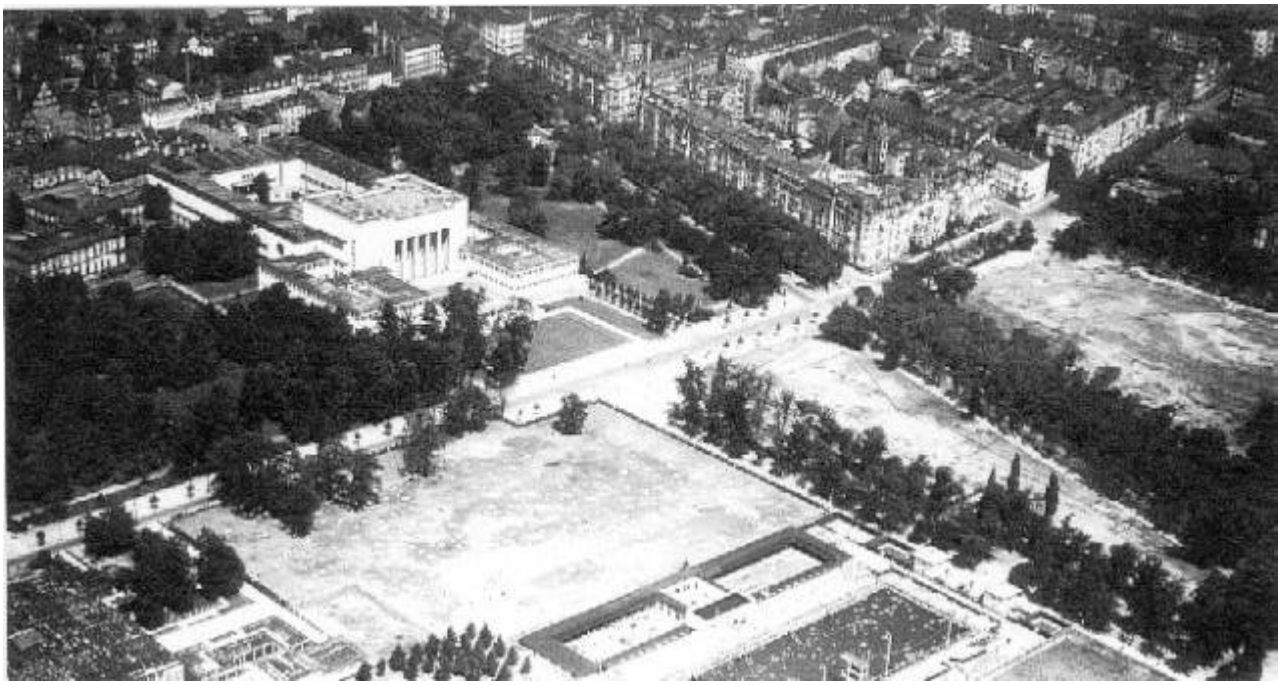


Abb. V/4 Luftaufnahme von Süd/Ost (1933)

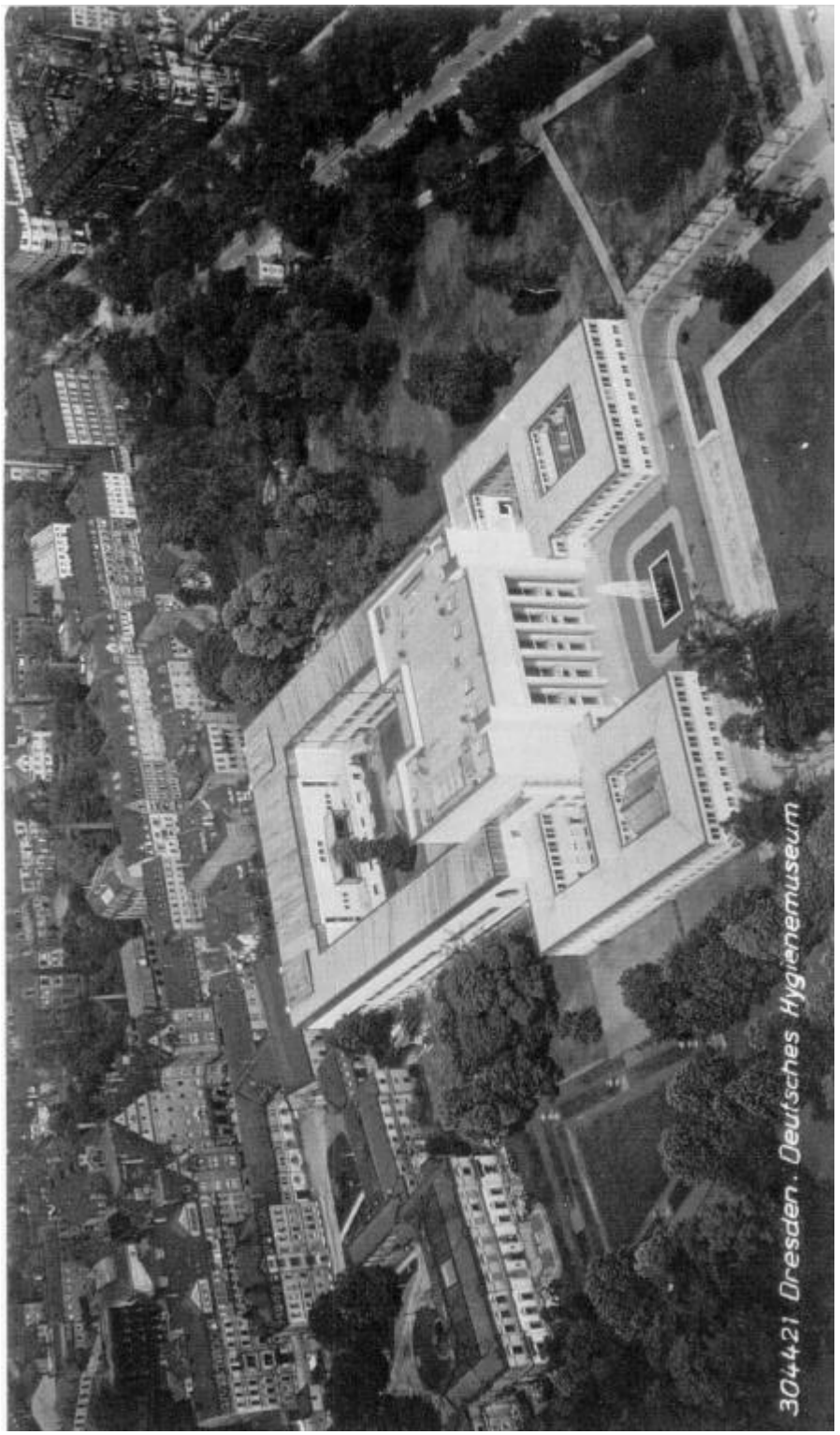


Abb. V/5 Luftaufnahme (um 1930)

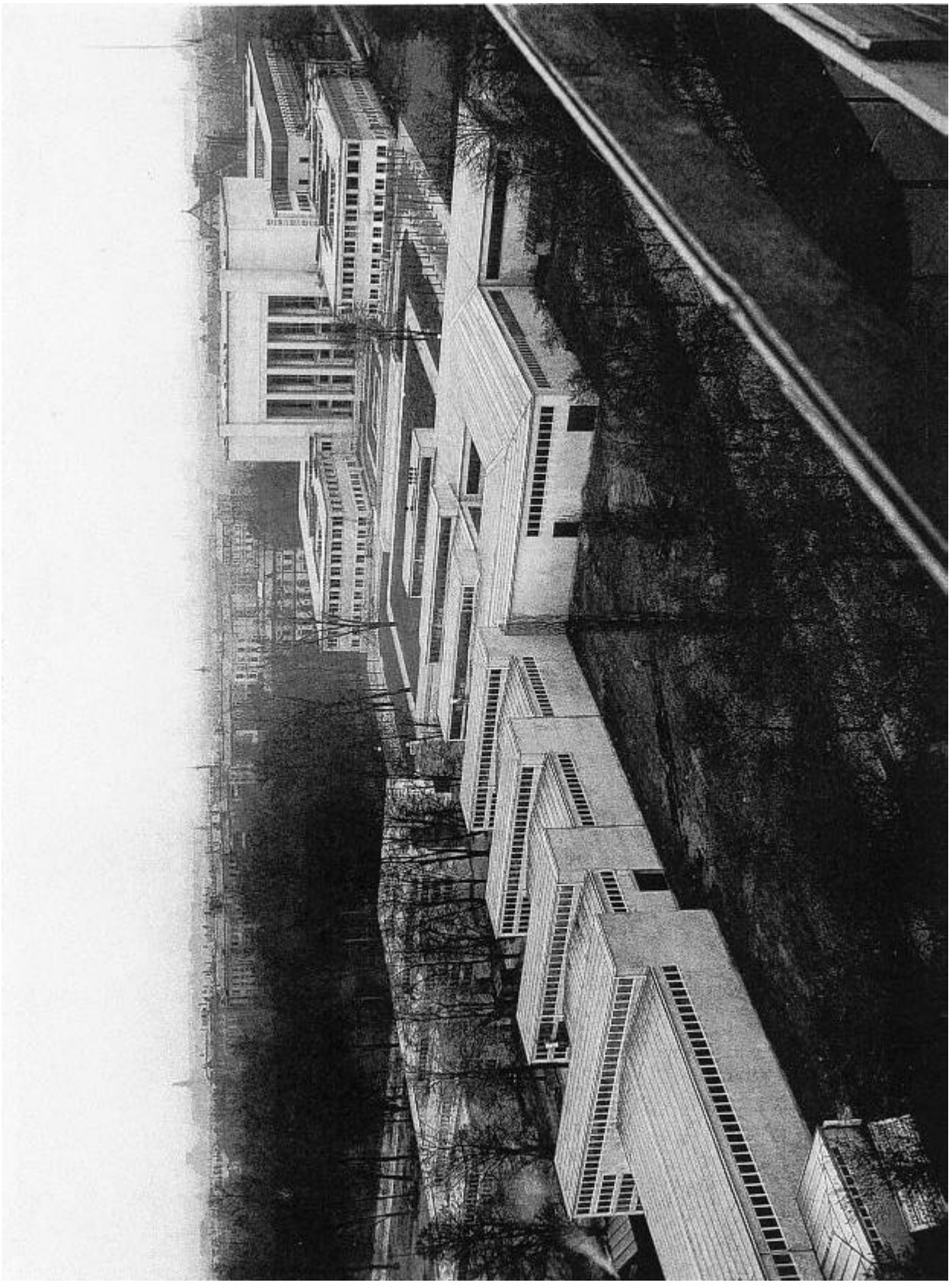


Abb. V/6 Internationale Hygiene-Ausstellung 1930, Blick über das Ausstellungsgelände

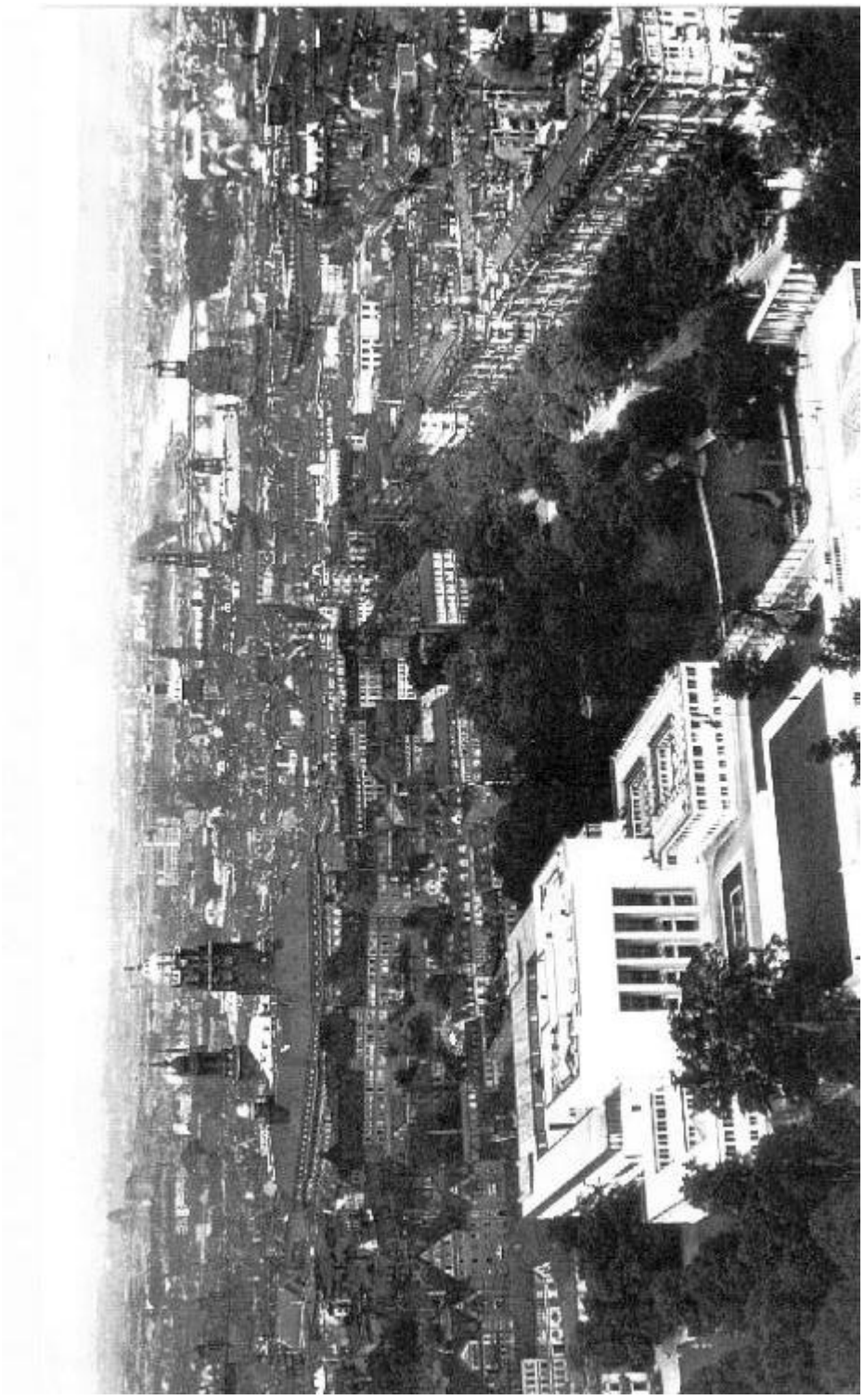


Abb. V/7 Luftaufnahme mit Altstadt im Hintergrund (um 1930)

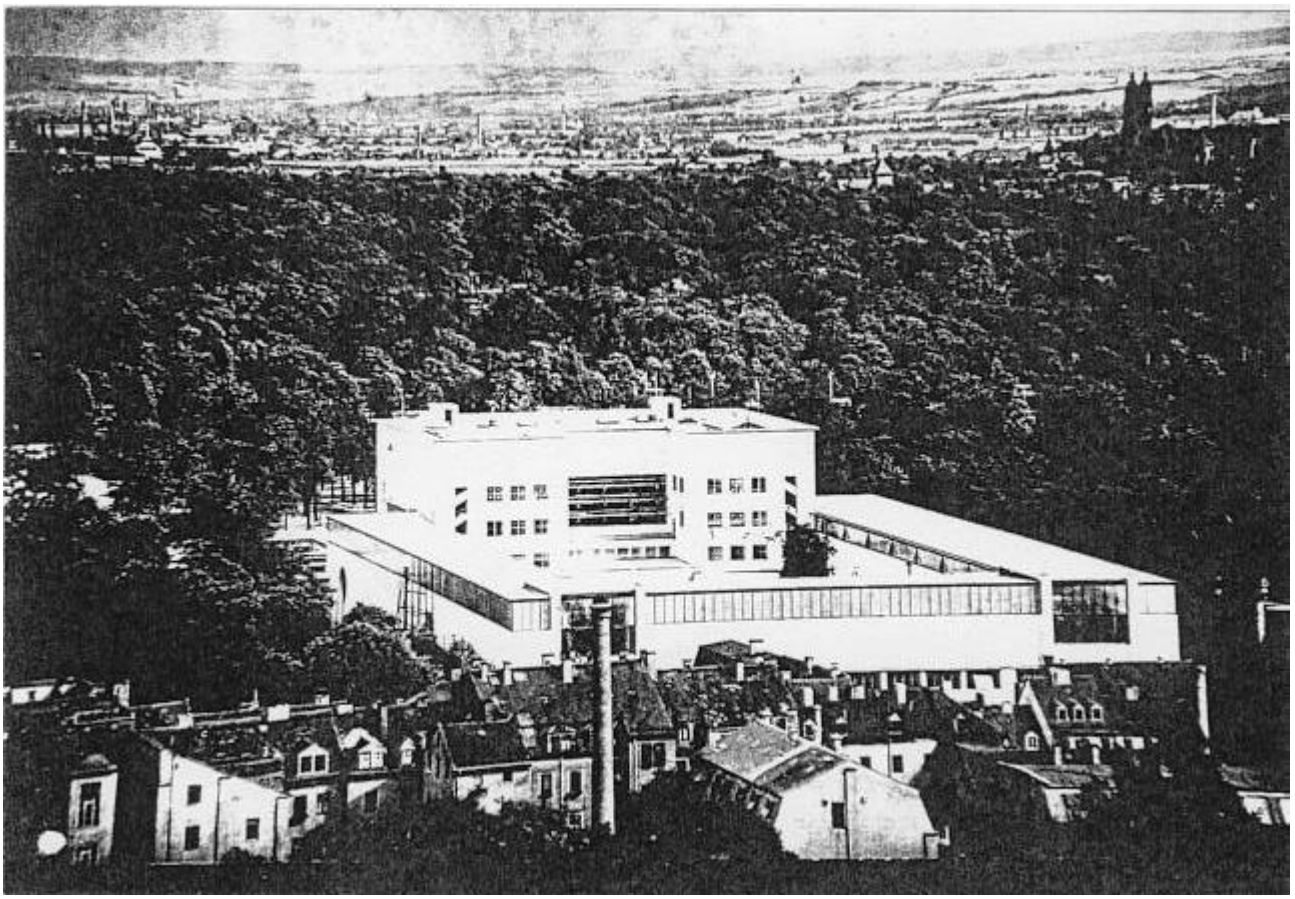


Abb. V/8 Luftaufnahme (um 1930)

Abb. V/9 Blick vom Dach des Museums auf die Bebauung an der Zinzendorfstraße

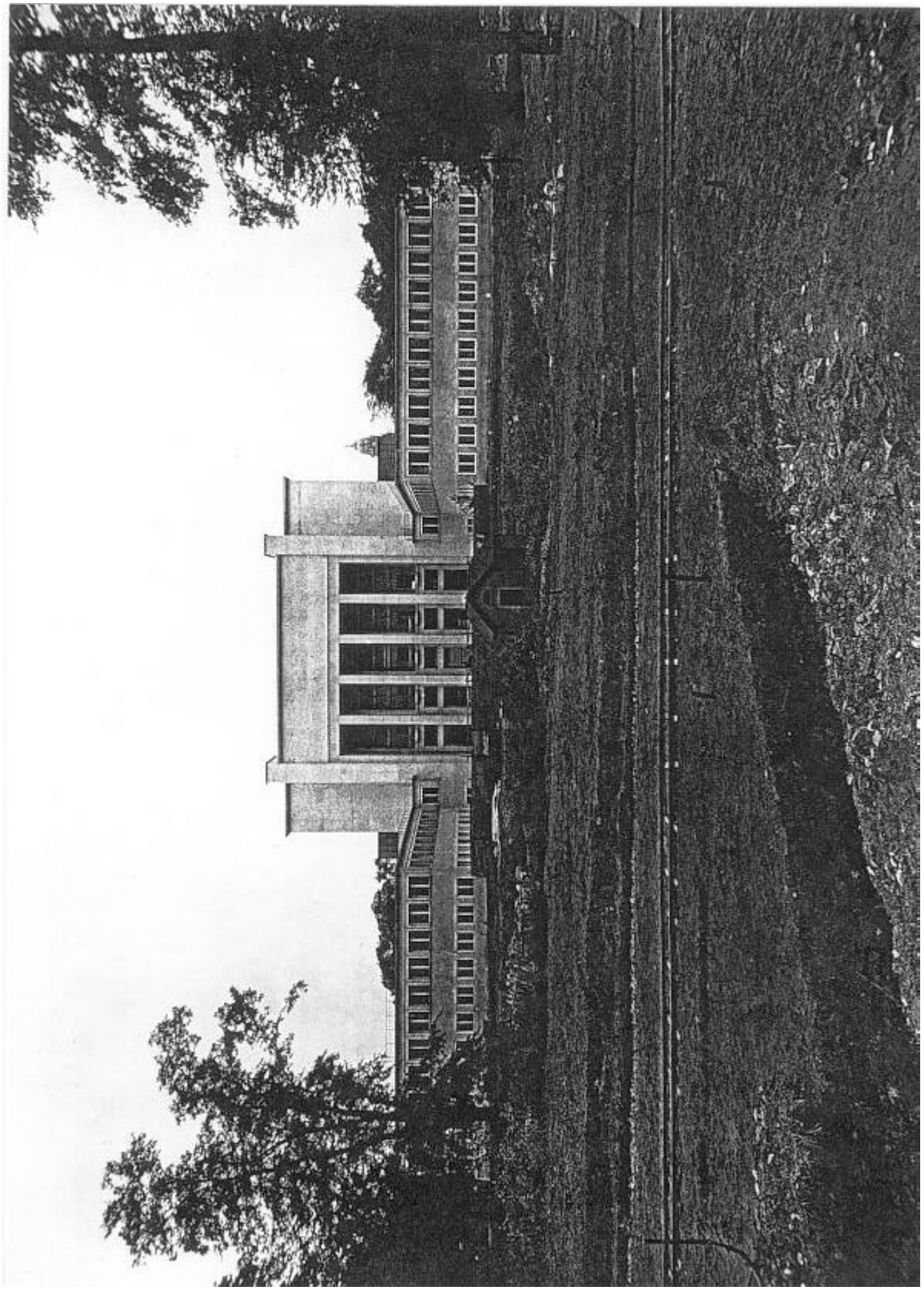


Abb. V/10 Schauseite kurz vor Fertigstellung des Baus (1930)

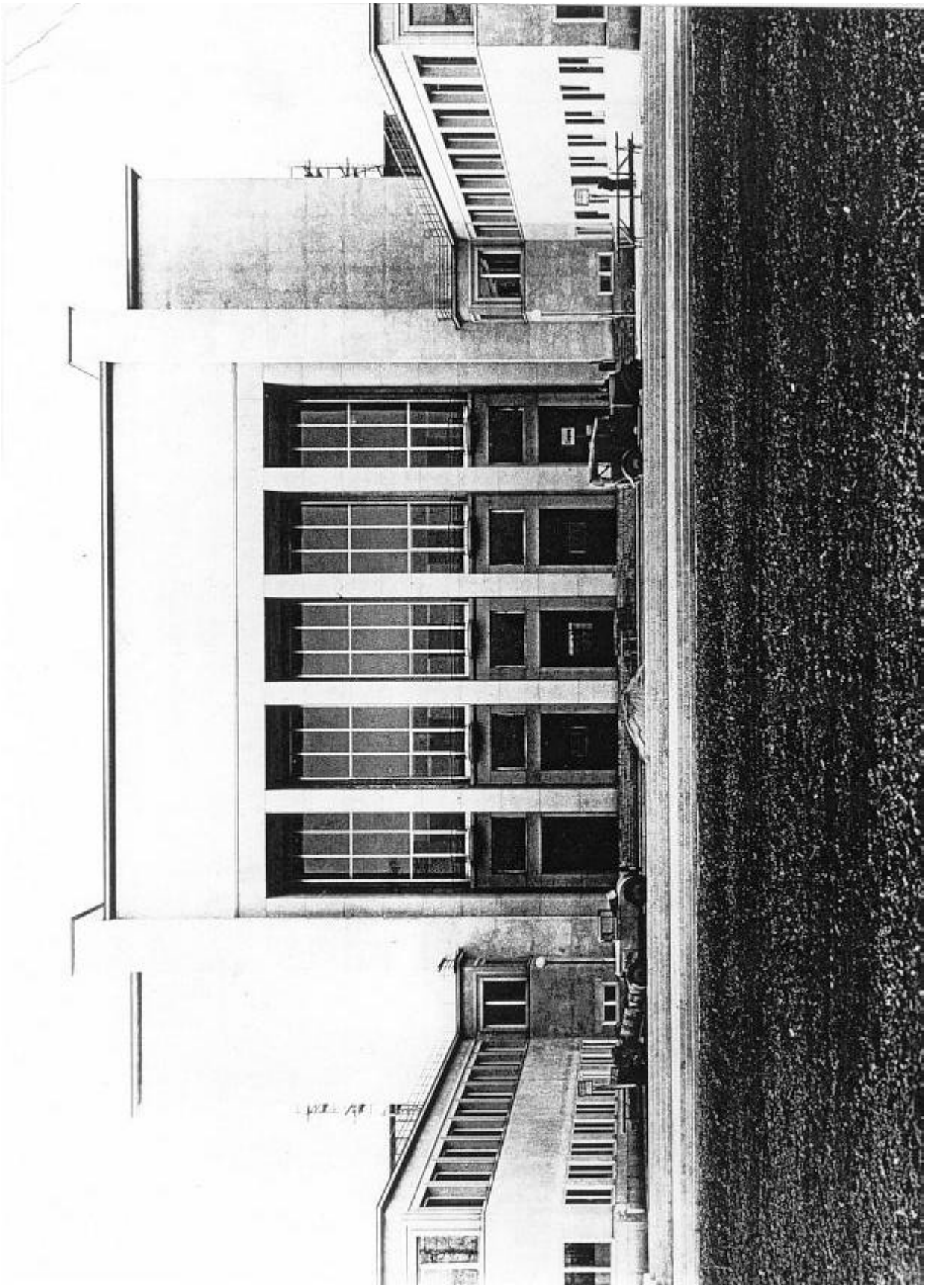


Abb. V/11 Schauseite/Portikus kurz vor Fertigstellung des Baus (1930)

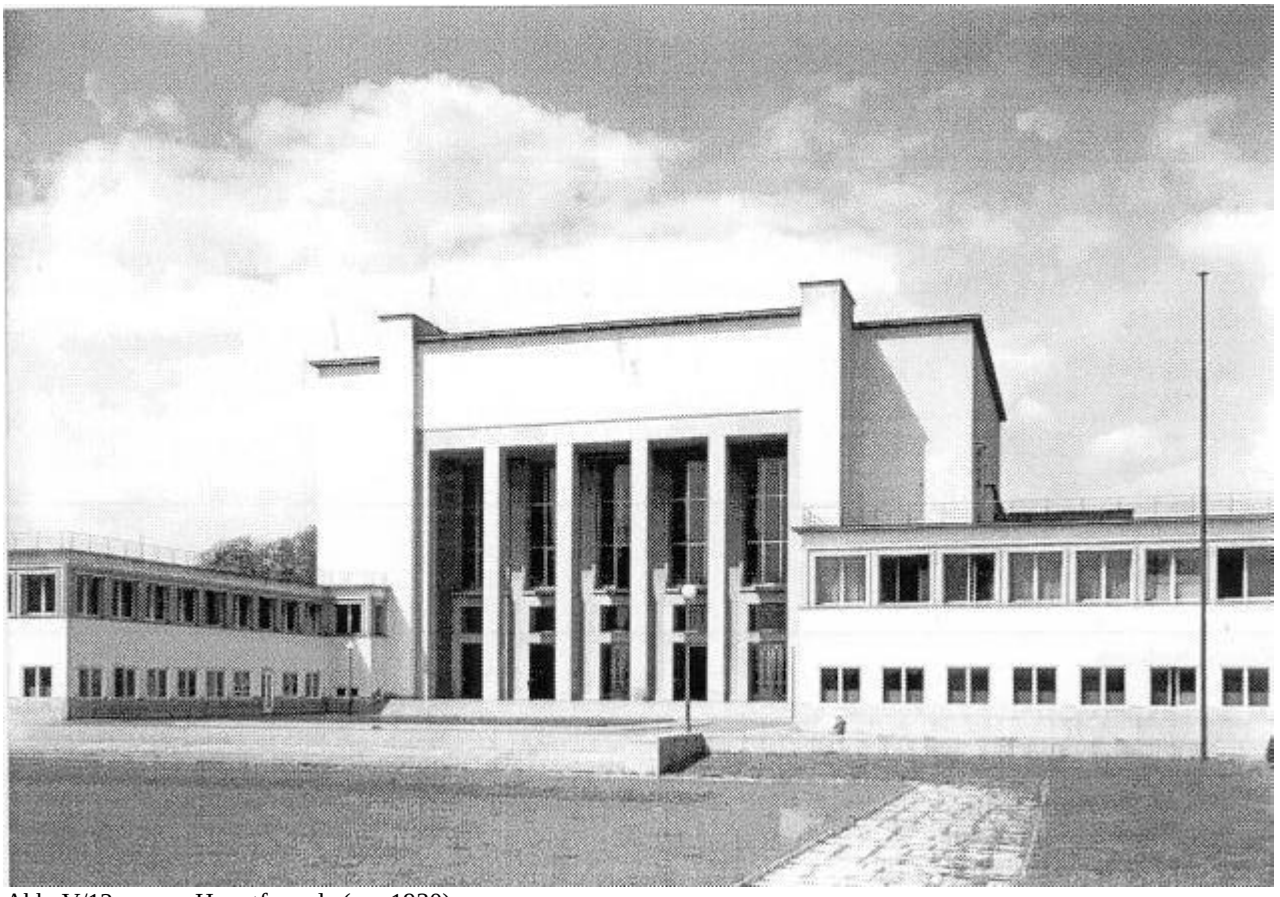


Abb. V/12 Hauptfassade (um 1930)

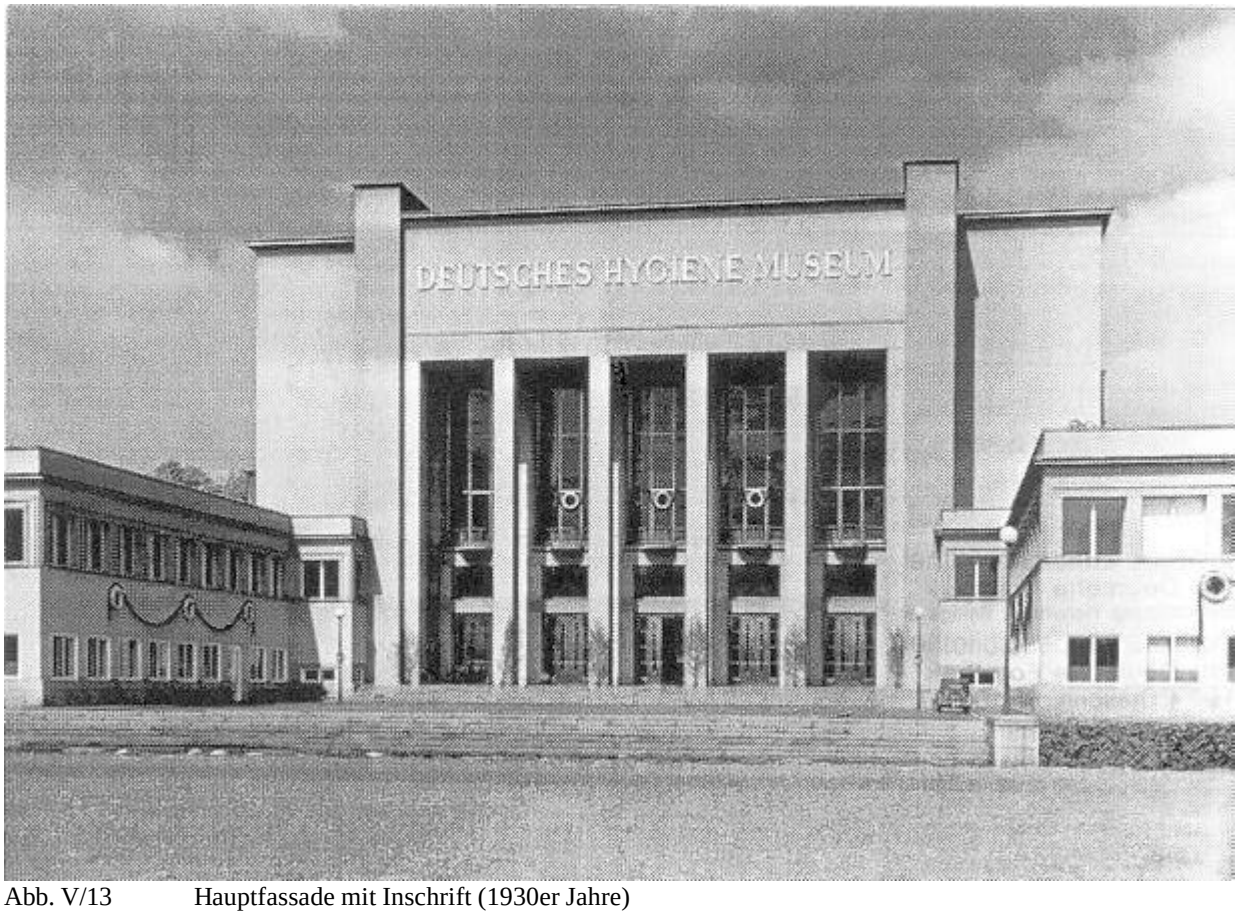


Abb. V/13 Hauptfassade mit Inschrift (1930er Jahre)

Abb. V/14 Portikus (Detail)

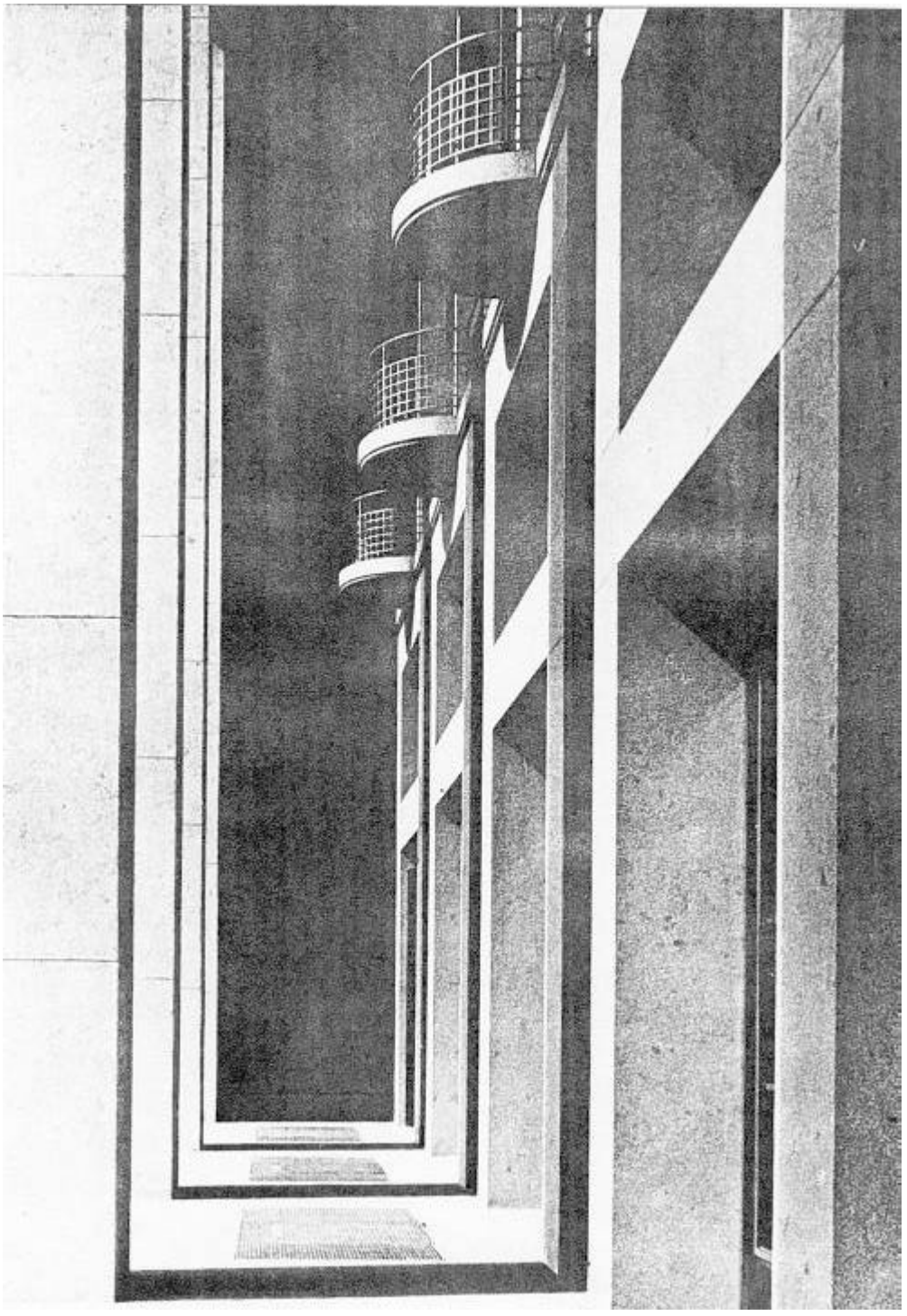


Abb. V/15 Portikus (Detail)

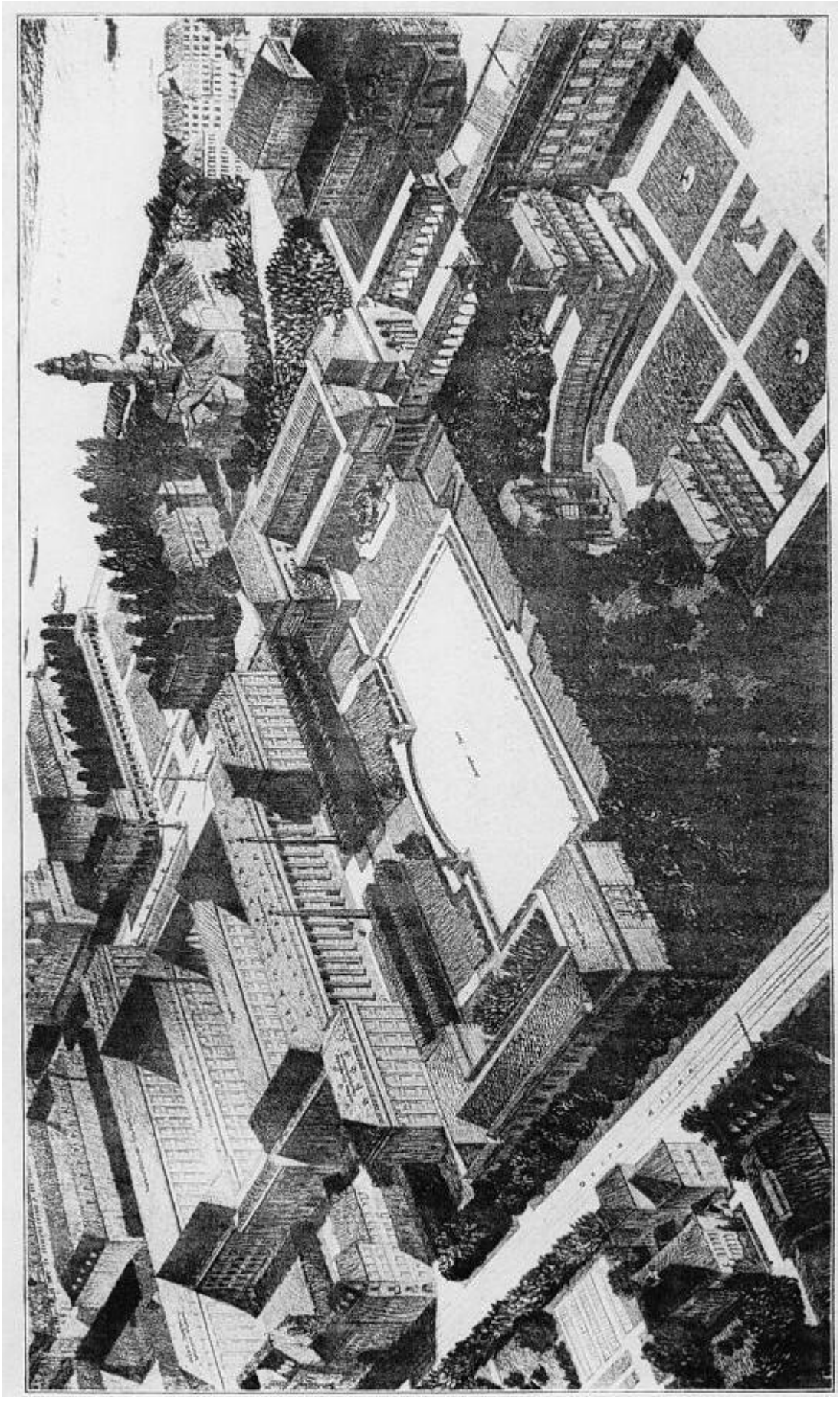


Abb. IV/41 Entwurf Paul Beck/C. Sauer, Dresden

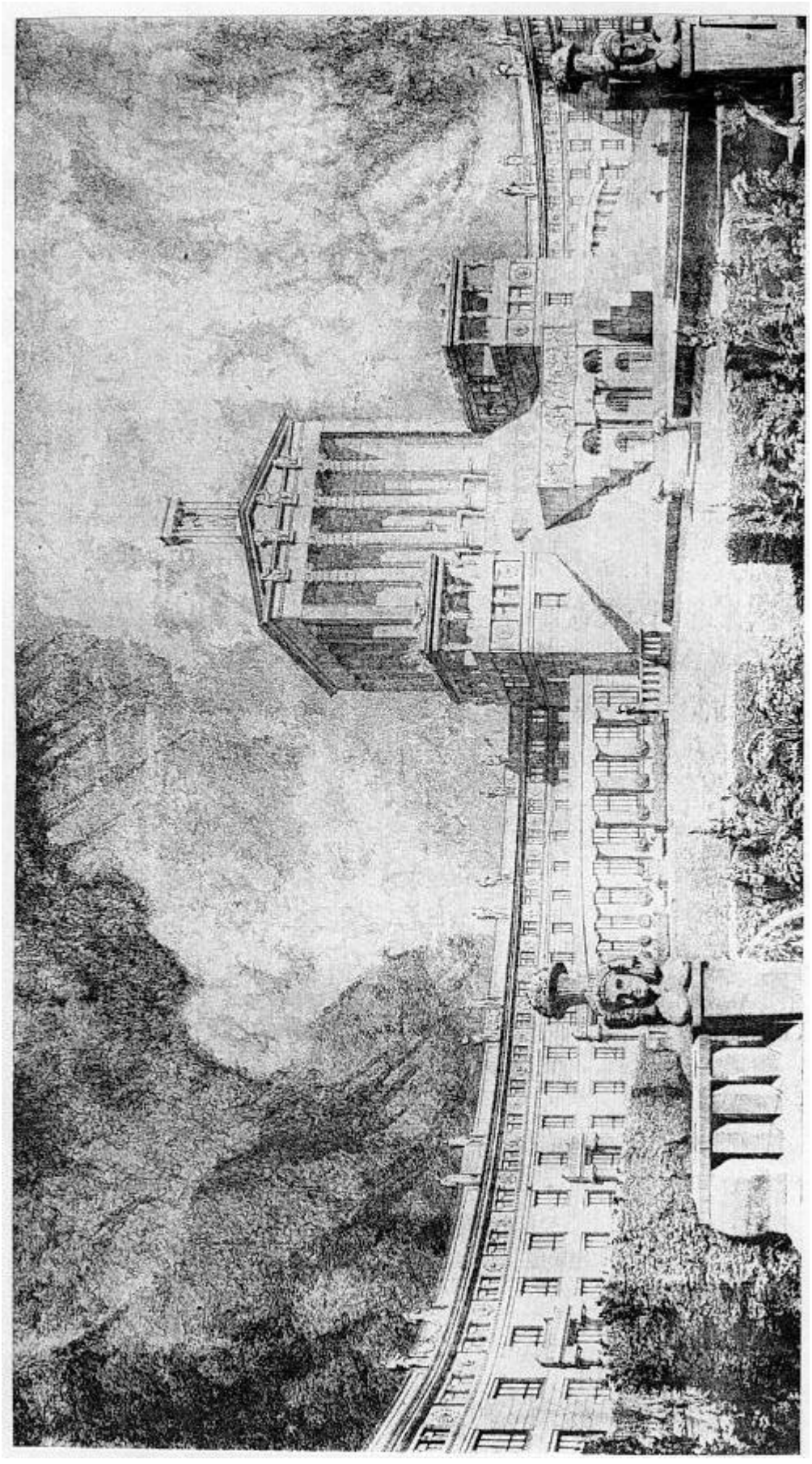


Abb. IV/42 Entwurf I.A. Bohlig, Dresden

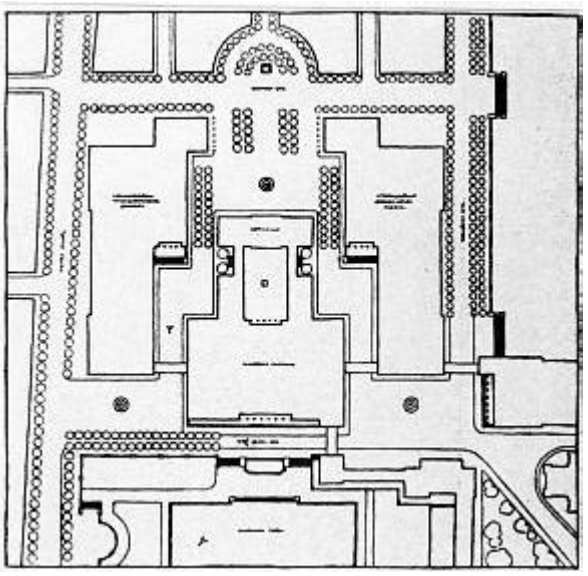


Abb. IV/43a Entwurf Emil Wolf, Dresden
Lageplan

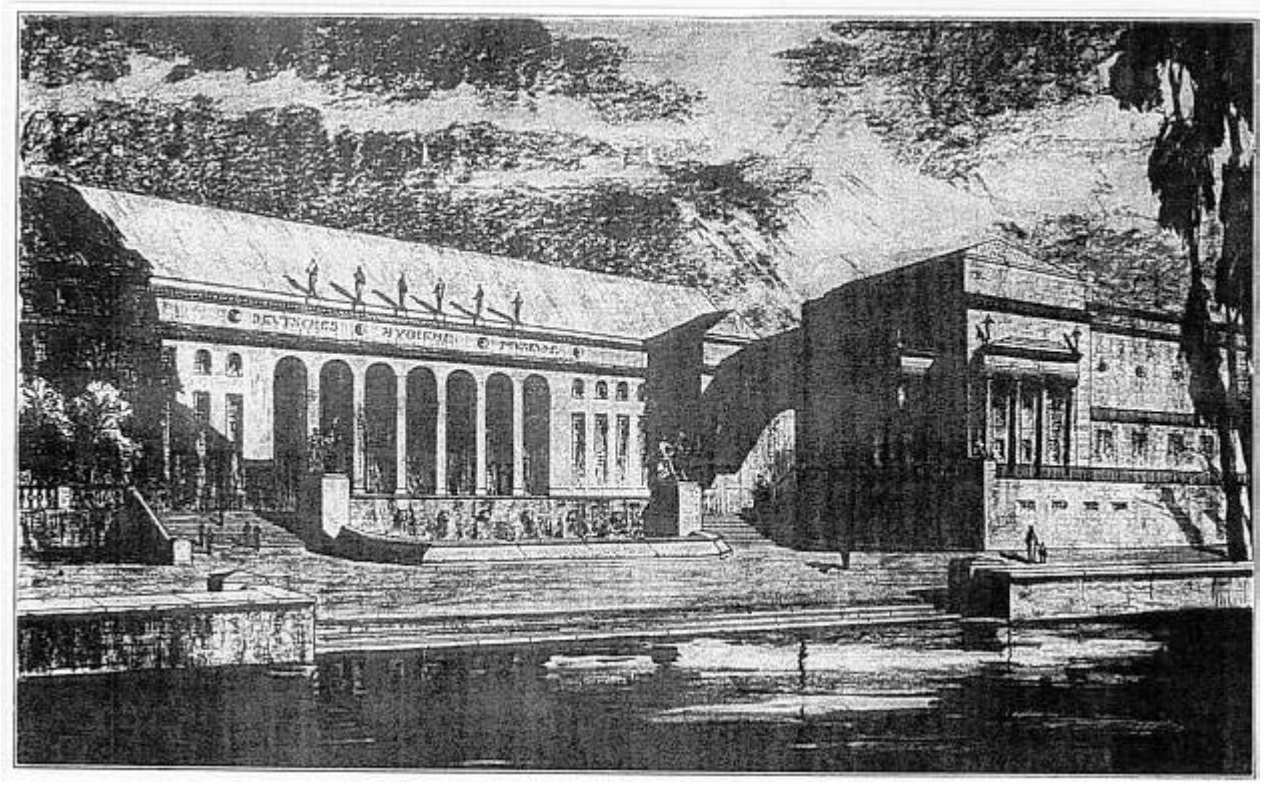


Abb. IV/43b Entwurf Emil Wolf, Dresden, Hygiene-Museum Ansicht Schauseite

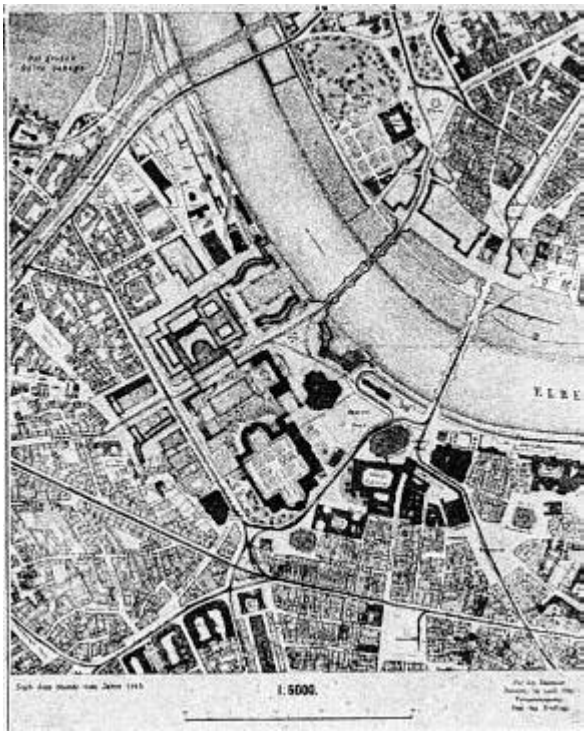


Abb. IV/44a Entwurf Willy Schönefeld, Chemnitz
Lageplan

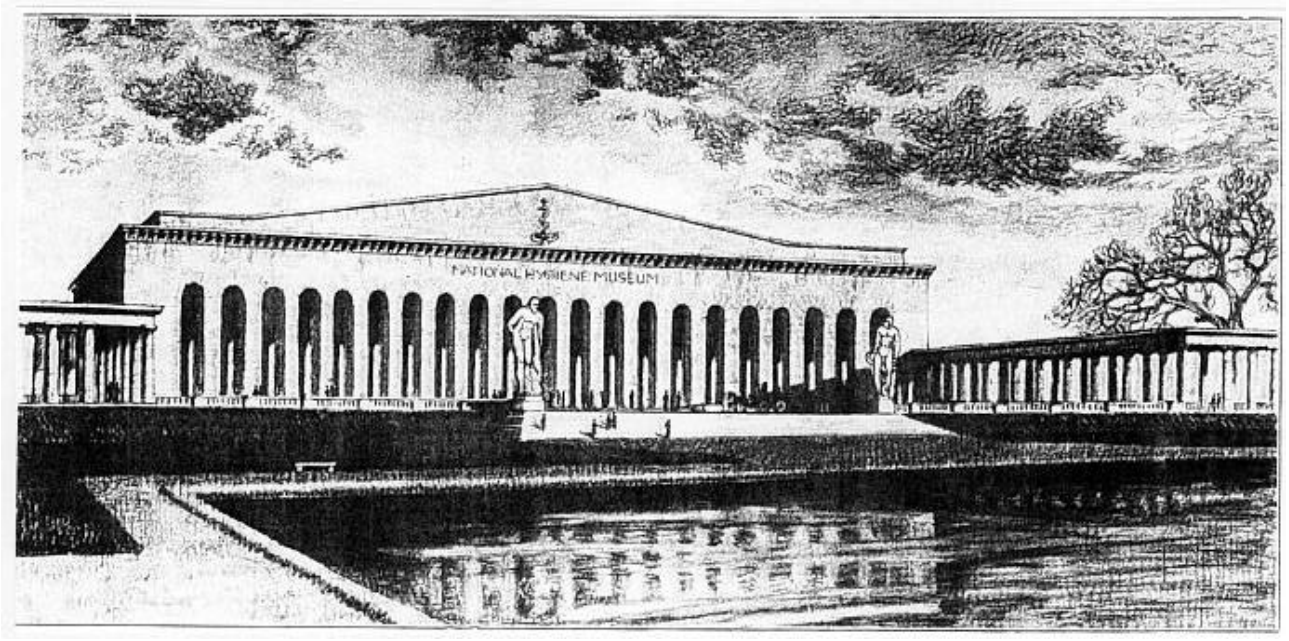


Abb. IV/44b Entwurf Willy Schönefeld, Chemnitz, Ansicht Schauseite

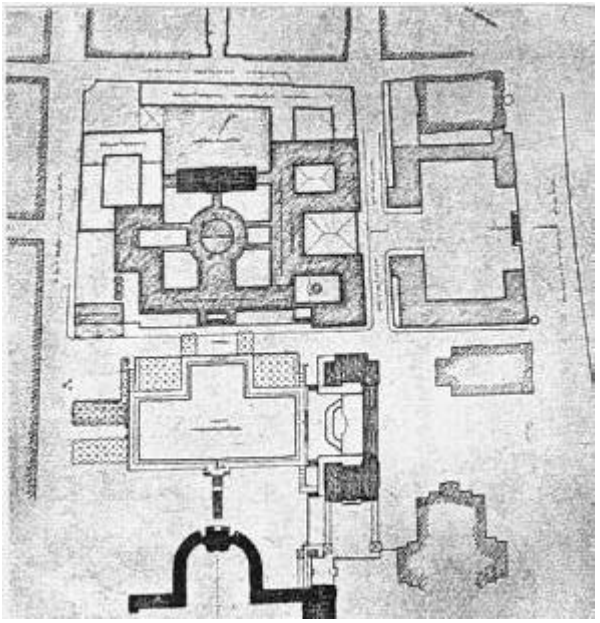


Abb. IV/45a Entwurf „Im Achsenschnitt“ von Hans Herkommer/ Th. Bulling, Stuttgart, Lageplan

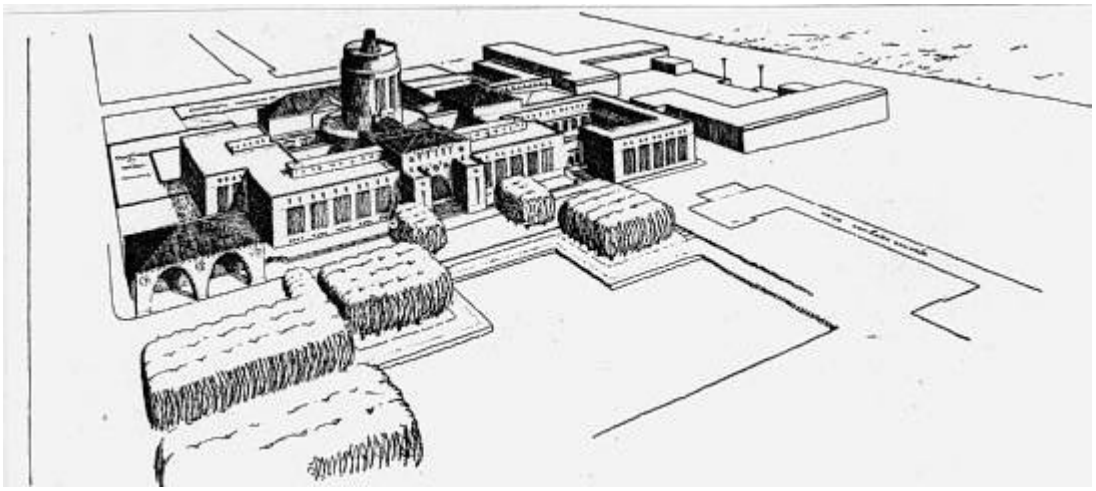
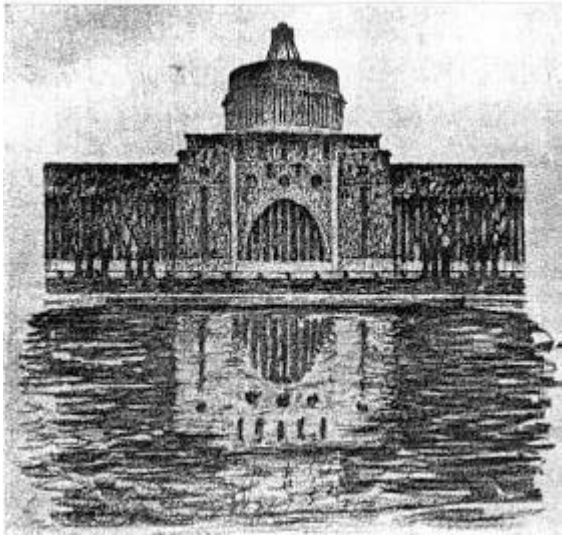


Abb. IV/45b Entwurf “Im Achsenschnitt” von Hans Herkommer/Th. Bulling, Stuttgart, Baumassen



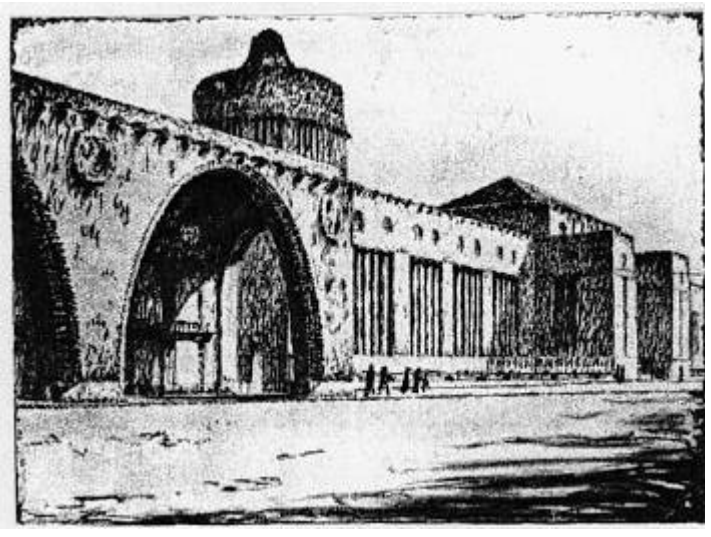


Abb. IV/45c,d Entwurf “Im Achsenschnitt” von Hans Herkommer/Th. Bulling, Stuttgart, Ansichten Schauseite

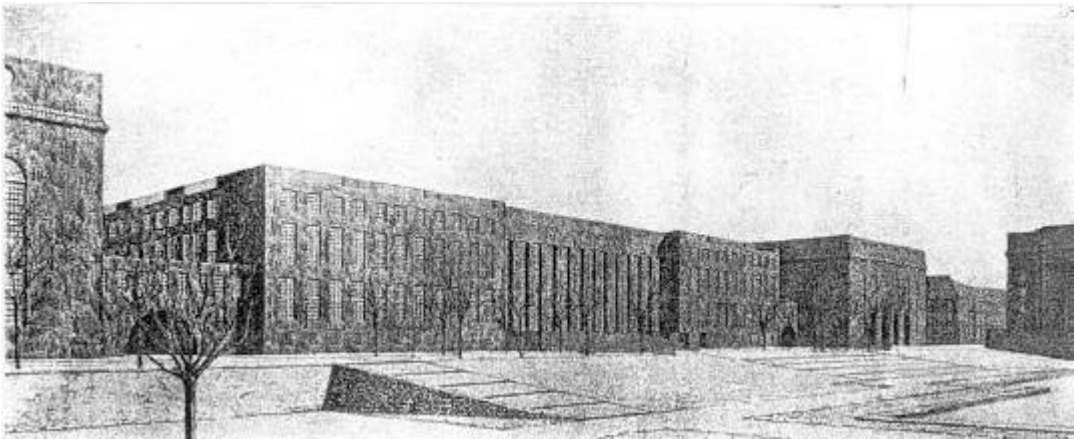


Abb. IV/46a Entwurf „Trotzdem“ von Freiherr von Lüttwitz, Gorkau am Zobten/Bez. Breslau
Schauseite

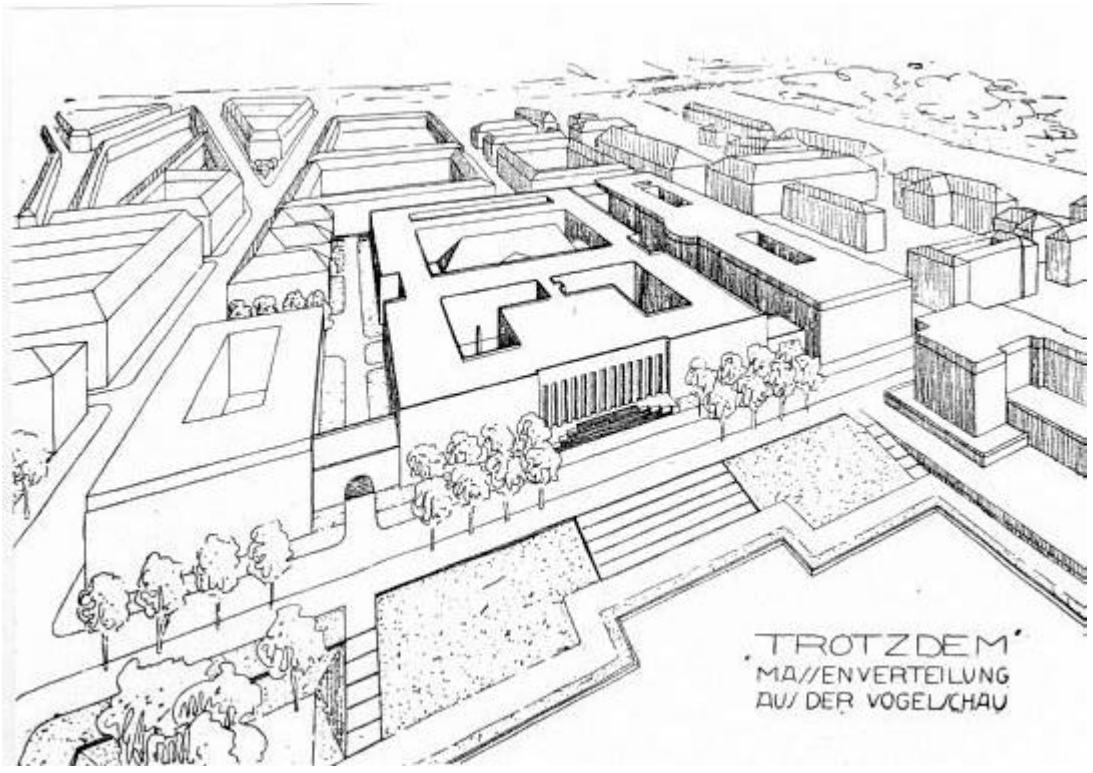


Abb. IV/46b Entwurf „Trotzdem“ von Freiherr von Lüttwitz, Gorkau am Zobten/Bez. Breslau
Baumassen

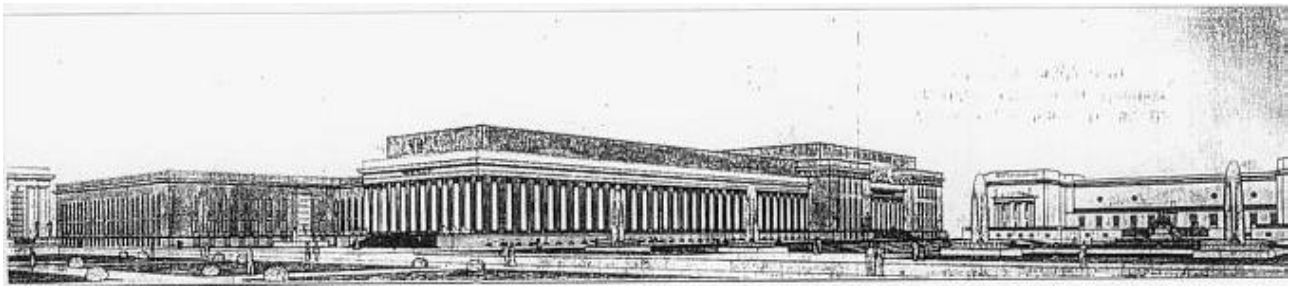


Abb. IV/47a Entwurf August Abbehusen, Bremen

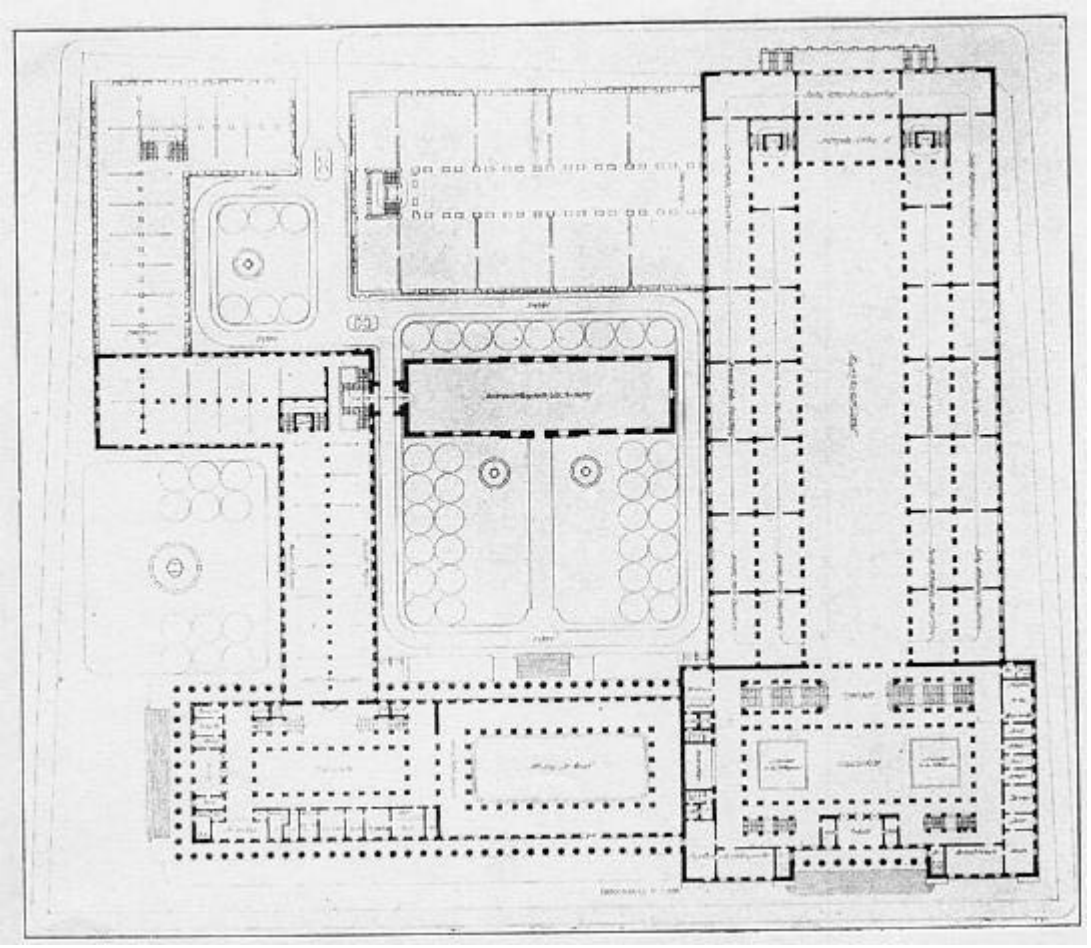


Abb. IV/47b Entwurf August Abbehusen, Bremen, Grundriss

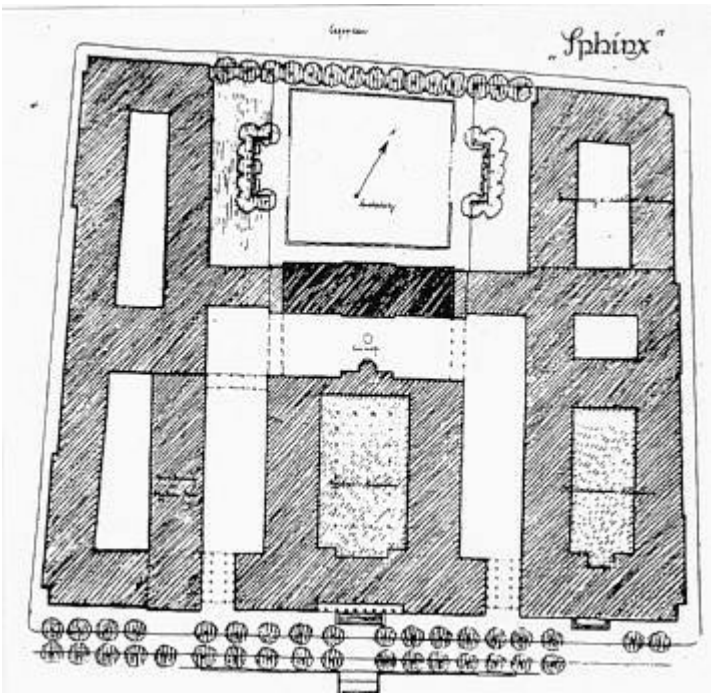


Abb. IV/48a Entwurf “Sphinx” von Zauleck & Hormann, Hamburg
Lageplan

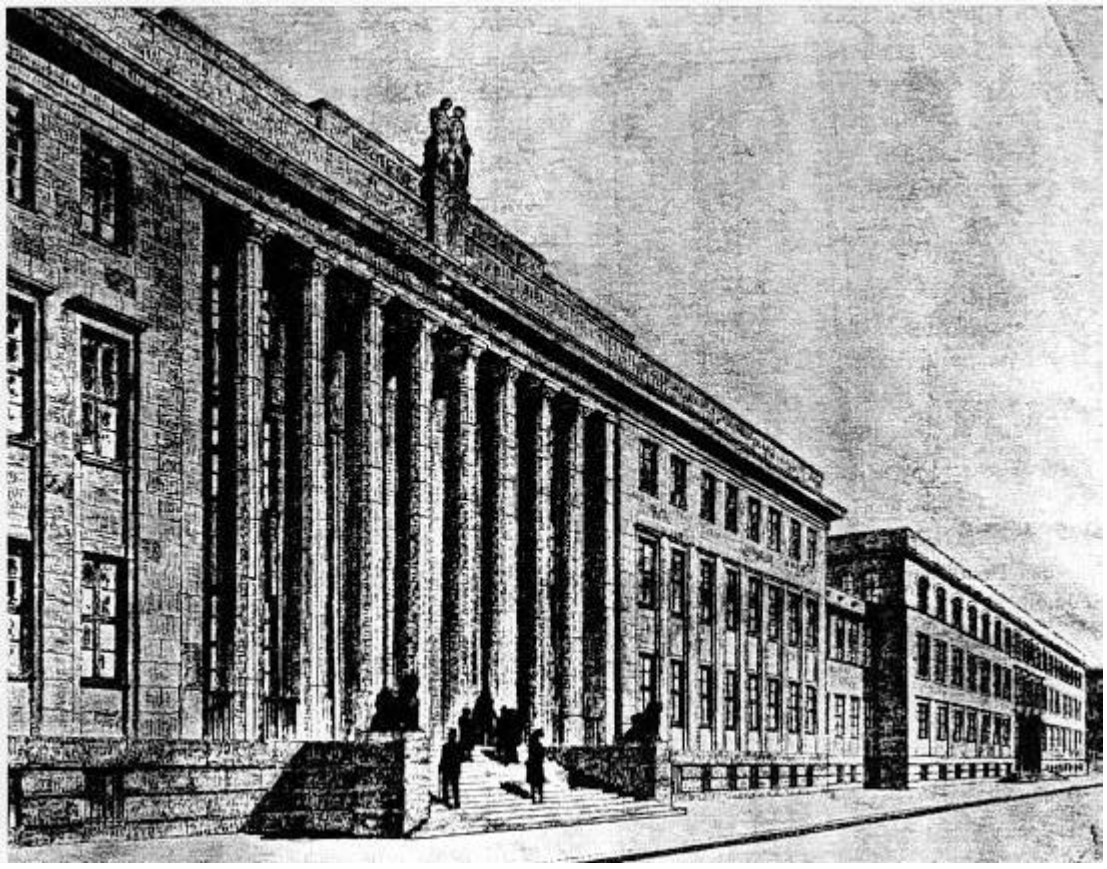


Abb. IV/48b Entwurf „Sphinx“ von Zauleck & Hormann, Hamburg, Ansicht Schauseite

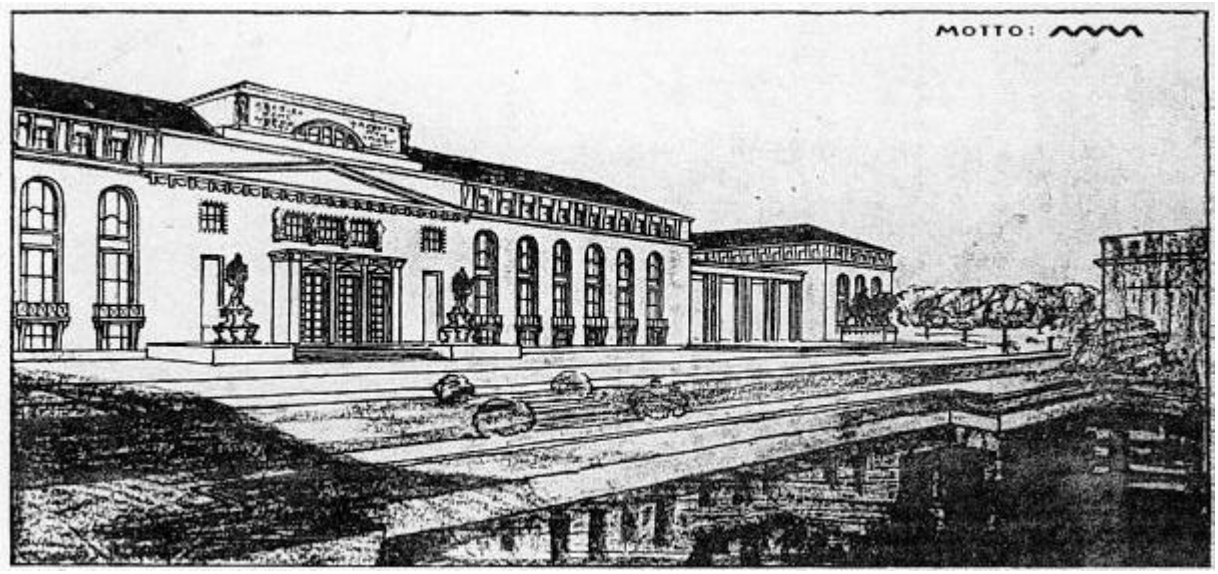


Abb. IV/49a Entwurf “Rote Zickzack-Linie” von Max Hans Kühne, Dresden (Ankauf), Schauseite

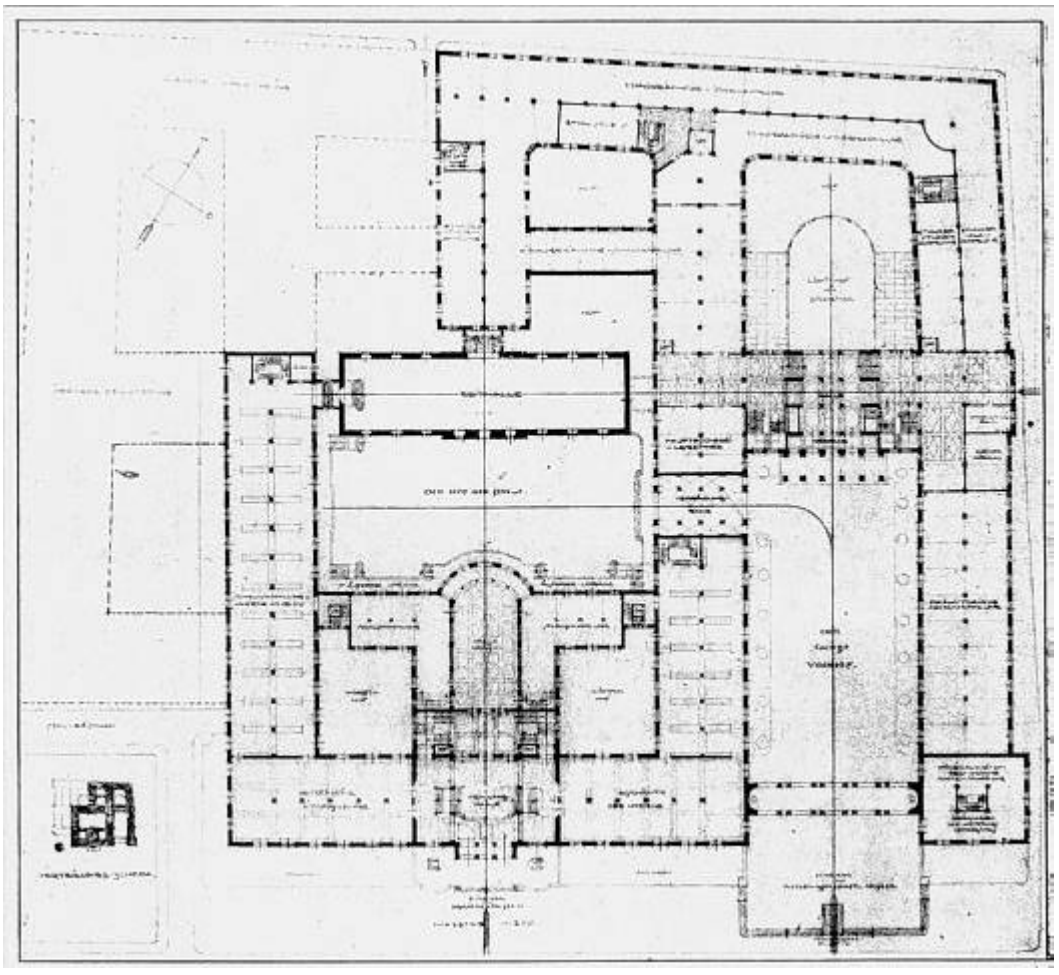


Abb. IV/49b Entwurf „Rote Zickzack-Linie“ von Max Hans Kühne, Dresden (Ankauf), Grundriss

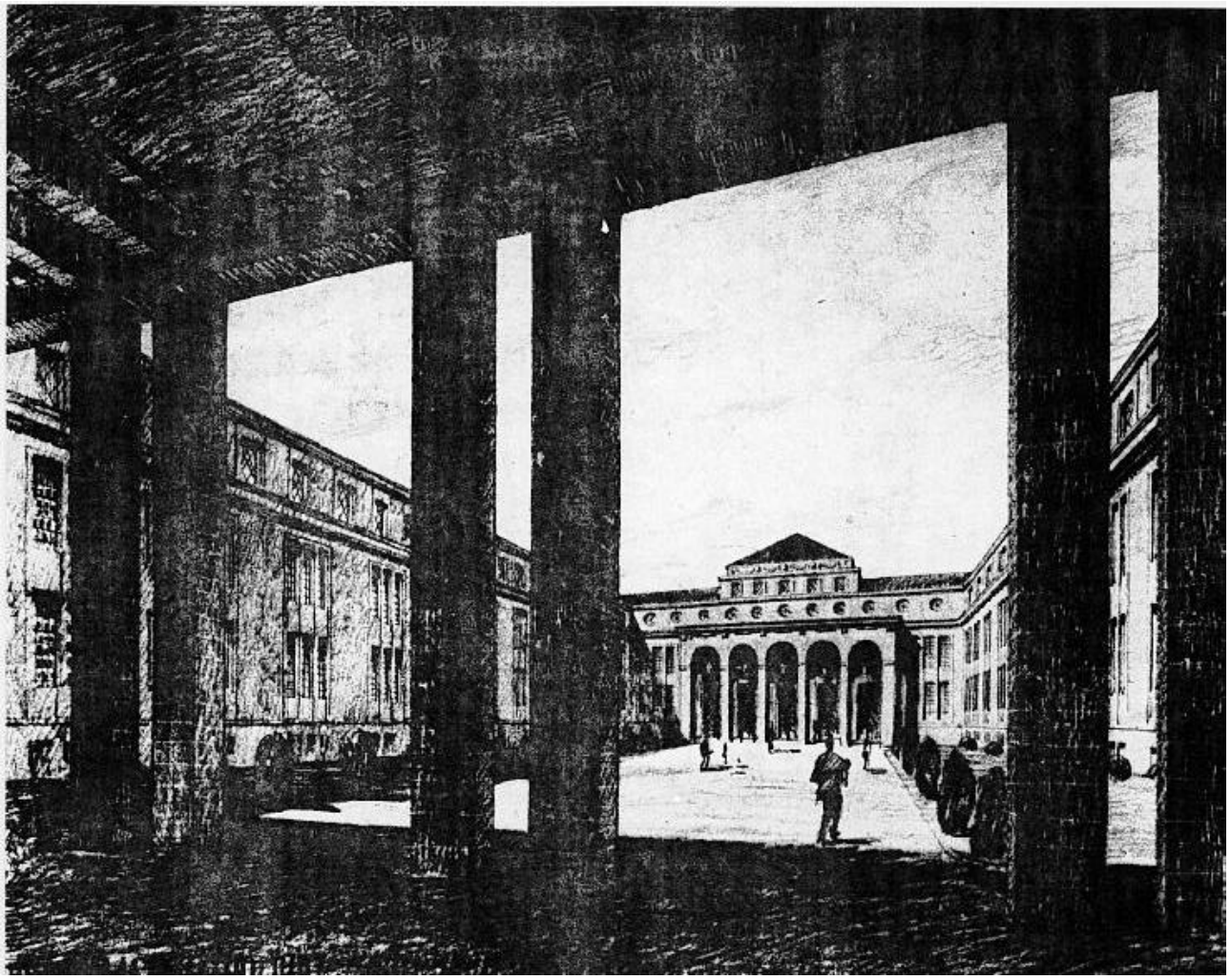


Abb. IV/49c Entwurf „Rote Zickzack-Linie“ von Max Hans Kühne, Dresden (Ankauf)

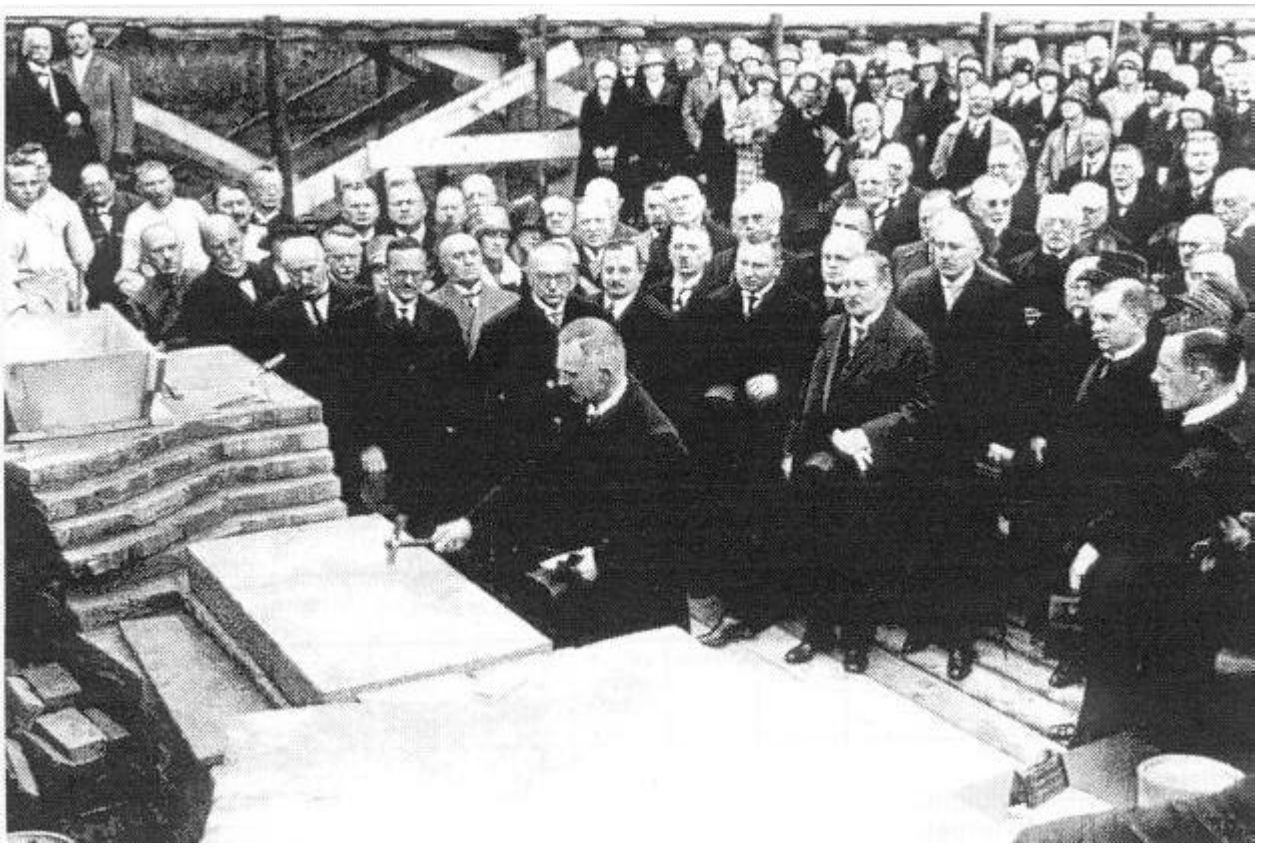


Abb. IV/50 Grundsteinlegung am 8. Oktober 1927, Bernhard Blüher, Wilhelm Kreis, Georg Seiring

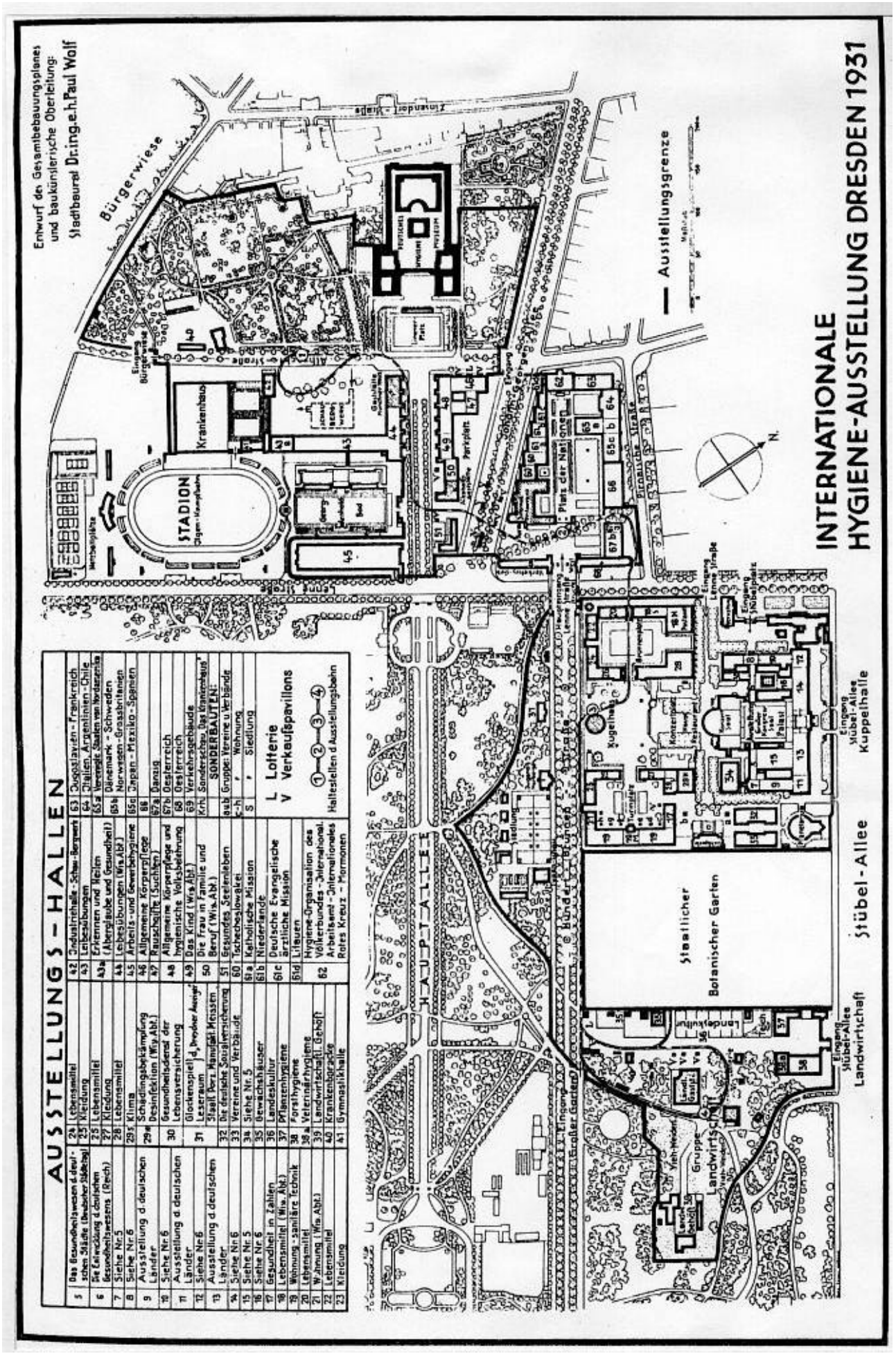


Abb. IV/51 Internationale Hygiene-Ausstellung 1931, Gesamtbebauungsplan von Paul Wolf

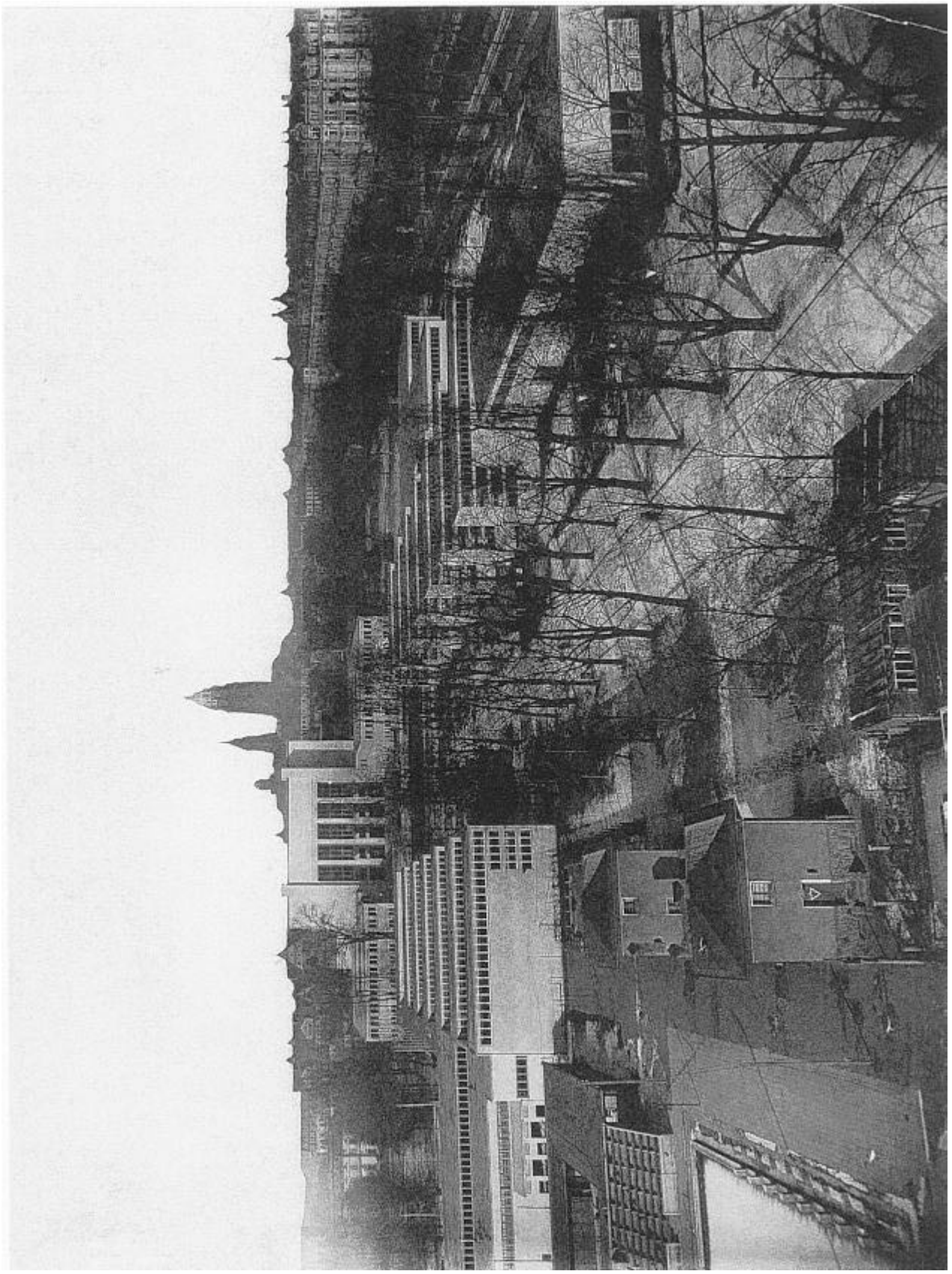


Abb. IV/52 Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31, Ausstellungsbauten

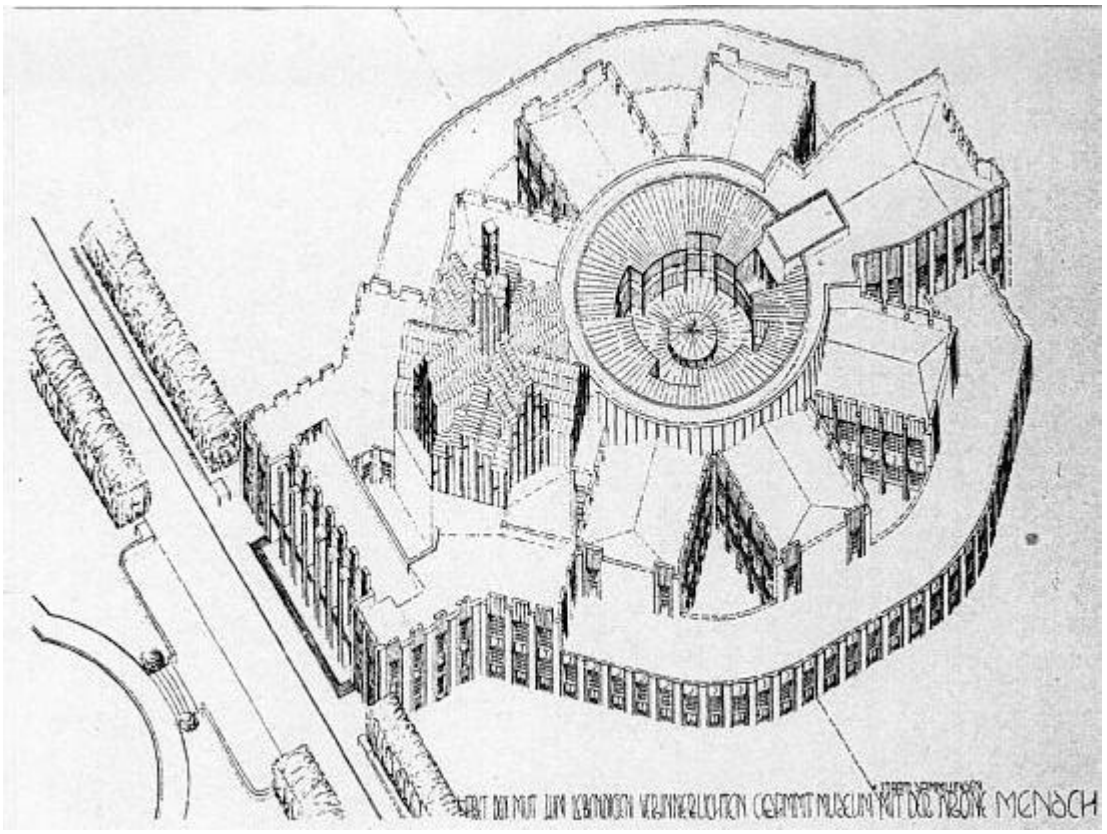


Abb. IV/31c Entwurf „Habet den Mut zum lebendigen verinnerlichten Gesamtmuseum mit der Krone Mensch“ von Carl Krayl, Tuttlingen

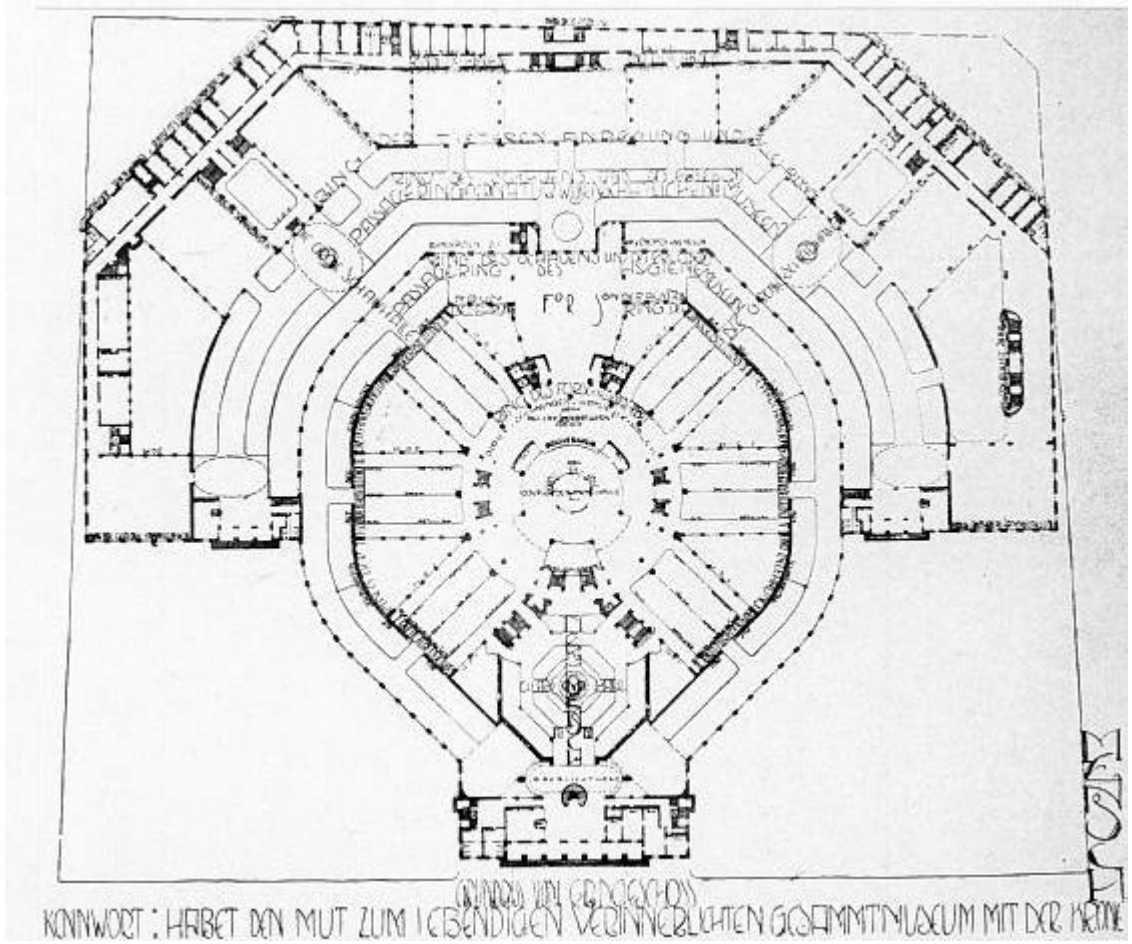


Abb. IV/31d Entwurf „Habet den Mut zum lebendigen verinnerlichten Gesamtmuseum mit der Krone Mensch“ von Karl Krayl, Tuttlingen, Grundriss

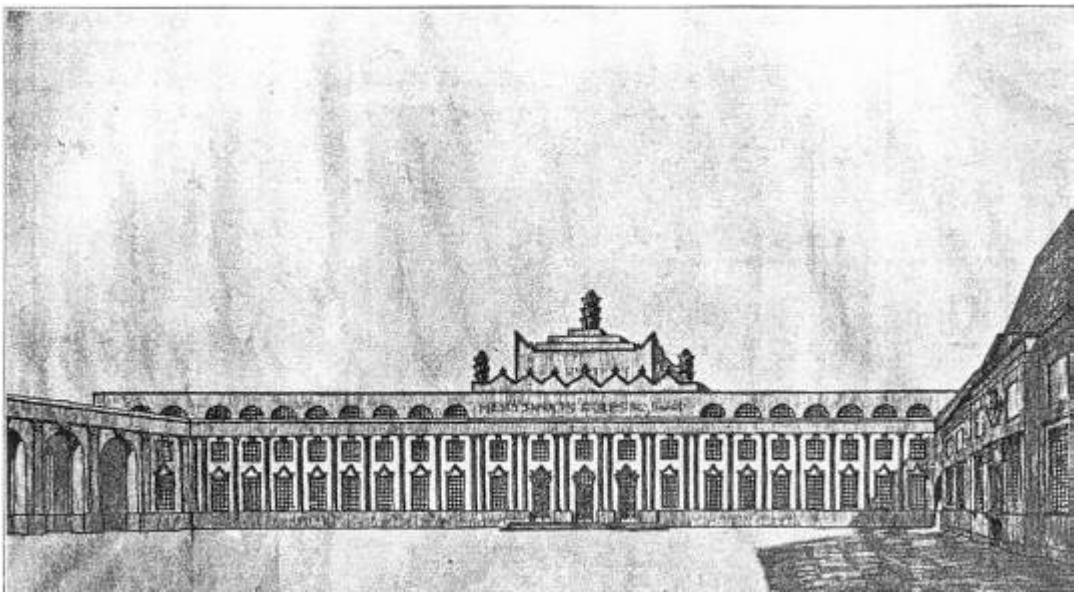


Abb. IV/32a Entwurf “Zwillinge” von Wilhelm Riphahn/Stadtbauinspektor Stoos, Köln
Hygiene-Museum, Eingang

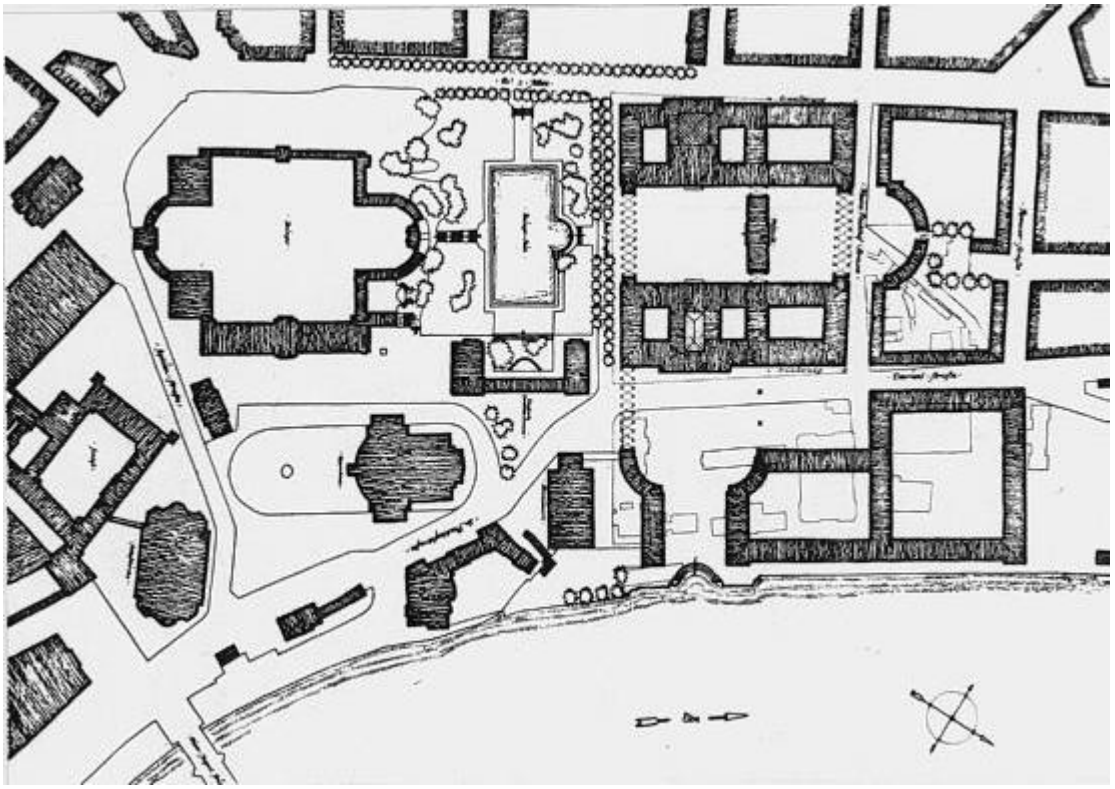


Abb. IV/32b Entwurf “Zwillinge” von Wilhelm Riphahn/Stadtbauinspektor Stoos, Köln, Lageplan

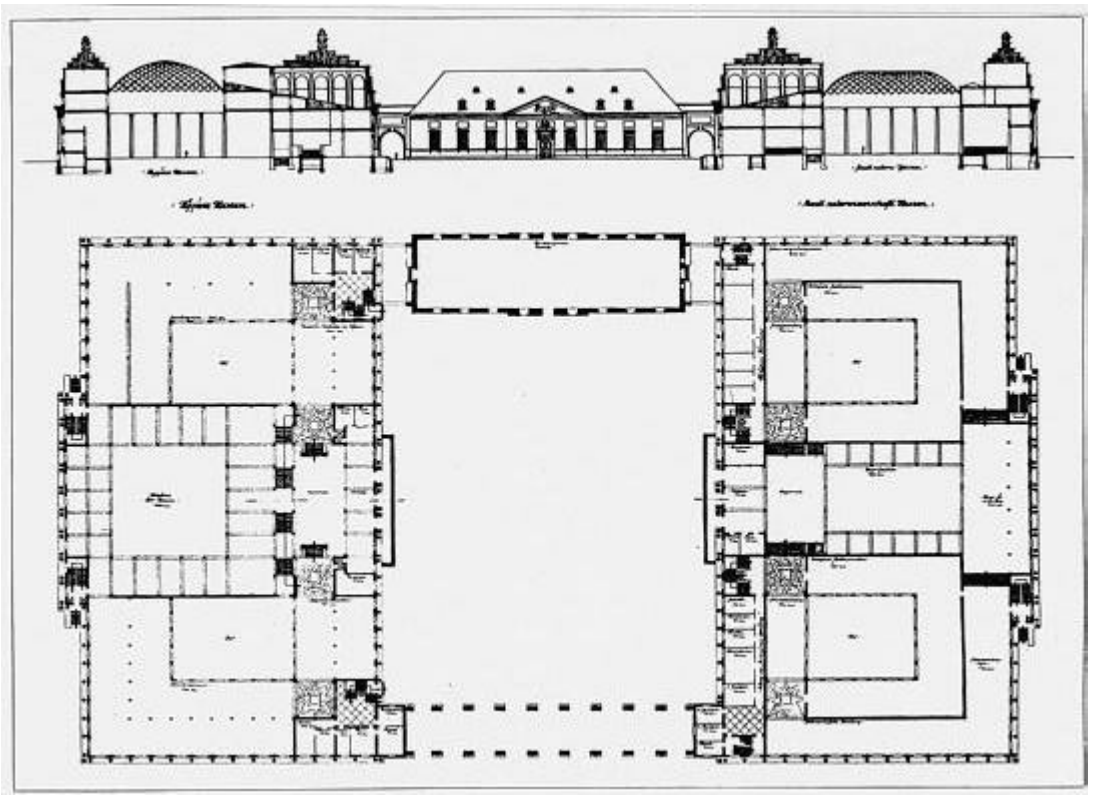


Abb. IV/32c Entwurf “Zwillinge” von Wilhelm Riphahn/Stadtbauinspektor Stoos, Köln

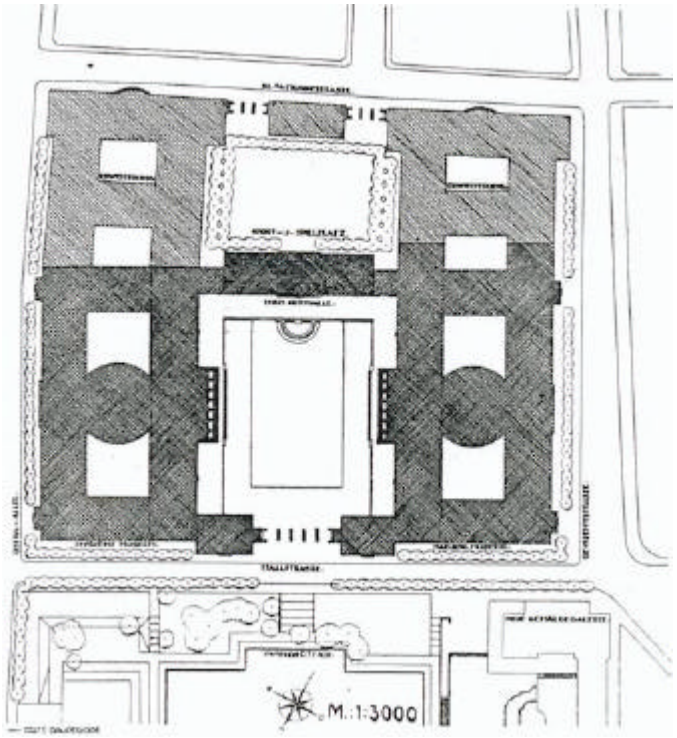


Abb. IV/33a Entwurf Baurat Friedrich Wilhelm Virck/ Architekt Max Meyer, Lübeck

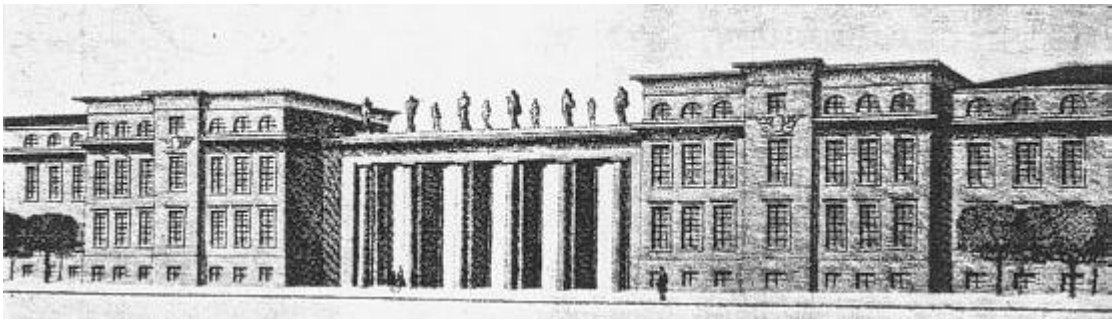


Abb. IV/33b Entwurf Baurat Friedrich Wilhelm Virck/Architekt Max Meyer, Lübeck

Abb. IV/33c Entwurf Baurat Friedrich Wilhelm Virck/Architekt Max Meyer, Lübeck

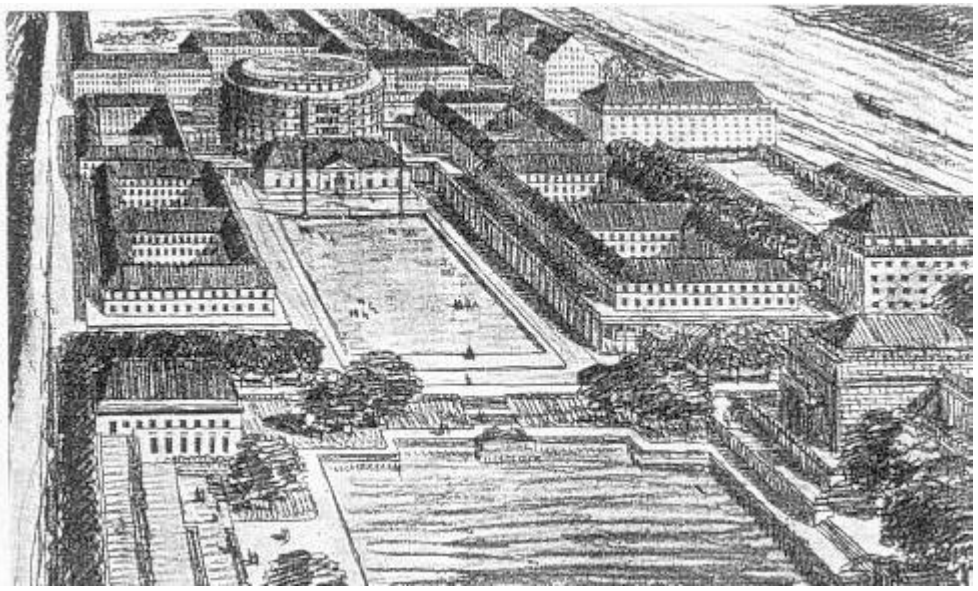


Abb. IV/34a Entwurf “Pantheon” von Architekt Eser, Hamburg

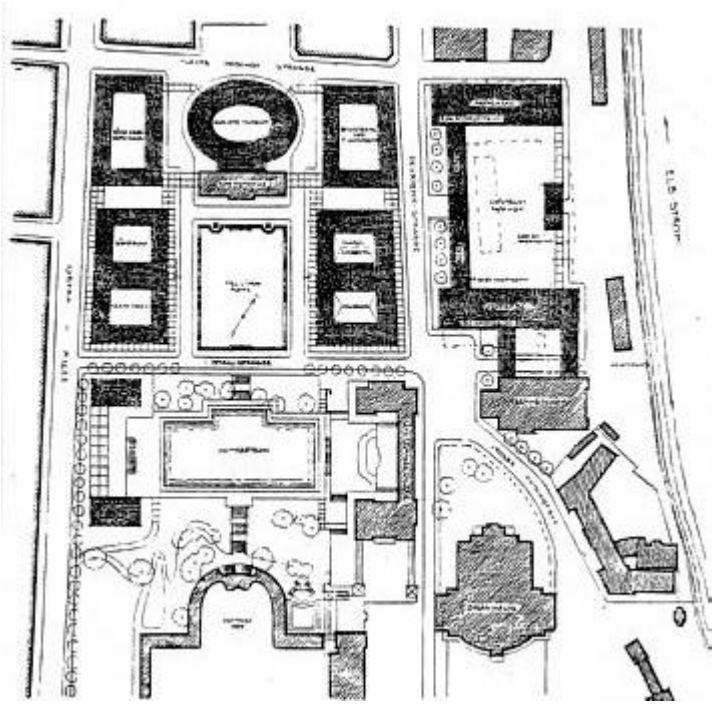


Abb. IV/34b Entwurf “Pantheon” von Architekt Eser, Hamburg
Lageplan

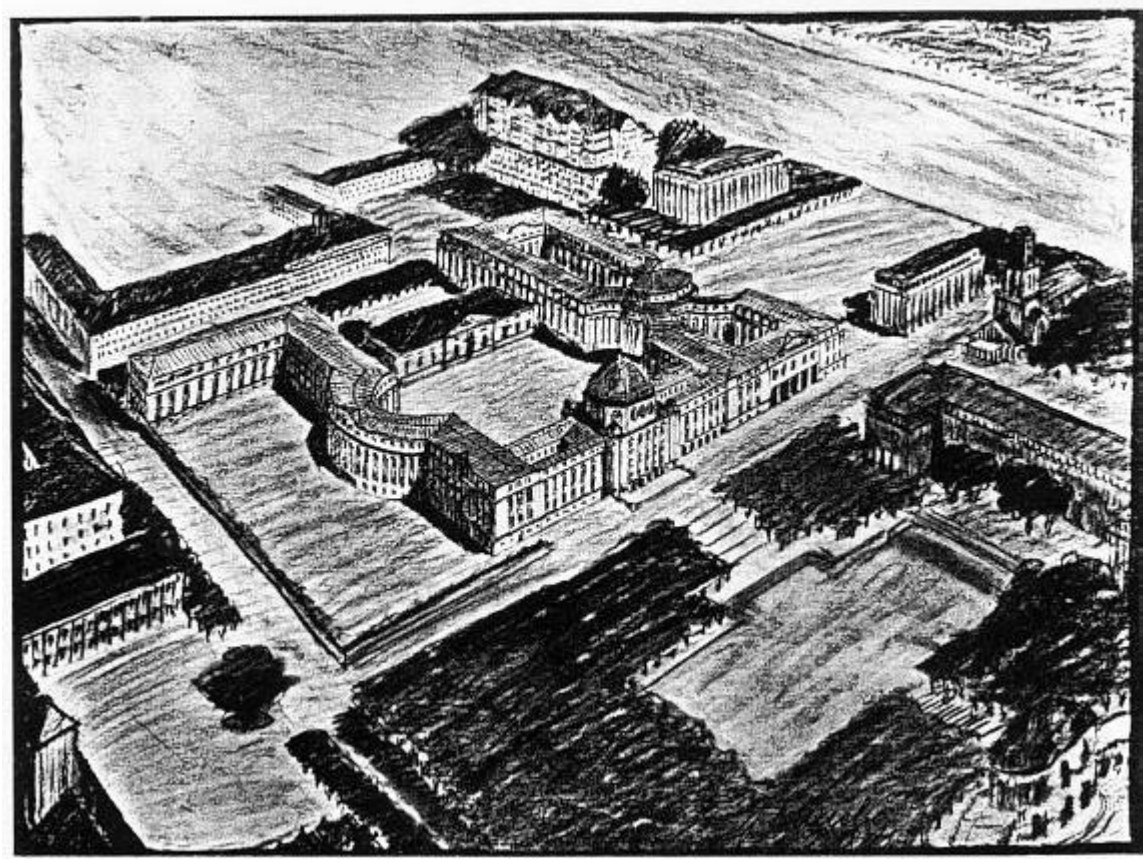


Abb. IV/35a Entwurf „Grüner Stern“ von Theodor Suhel, Mülheim Ruhr

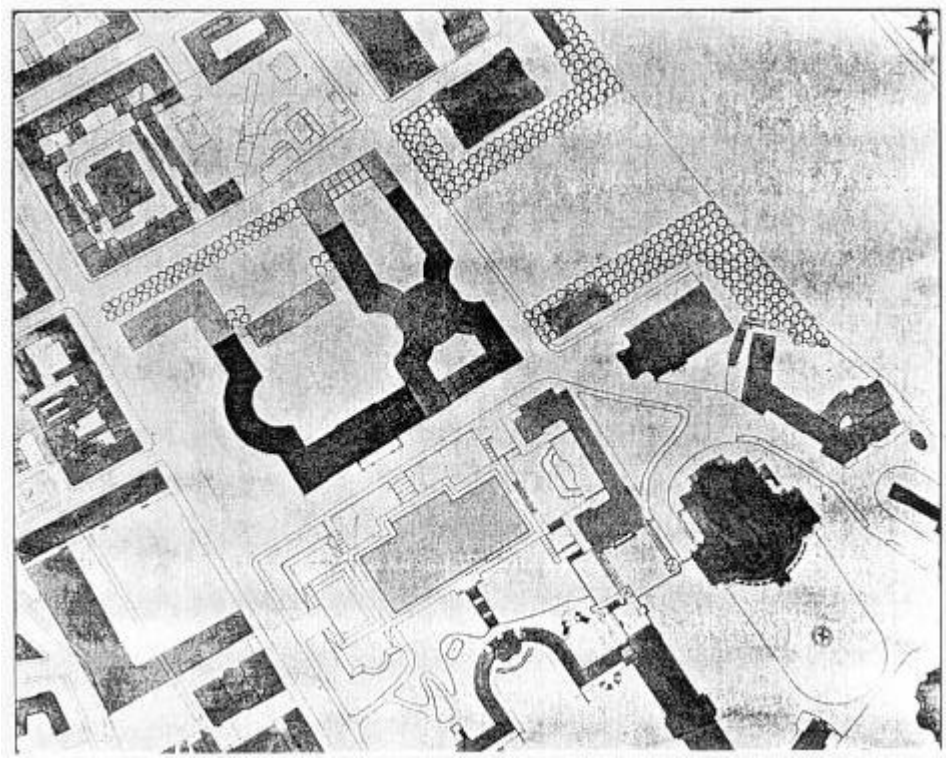


Abb. IV/35b Entwurf „Grüner Stern“ von Theodor Suhel, Mülheim Ruhr

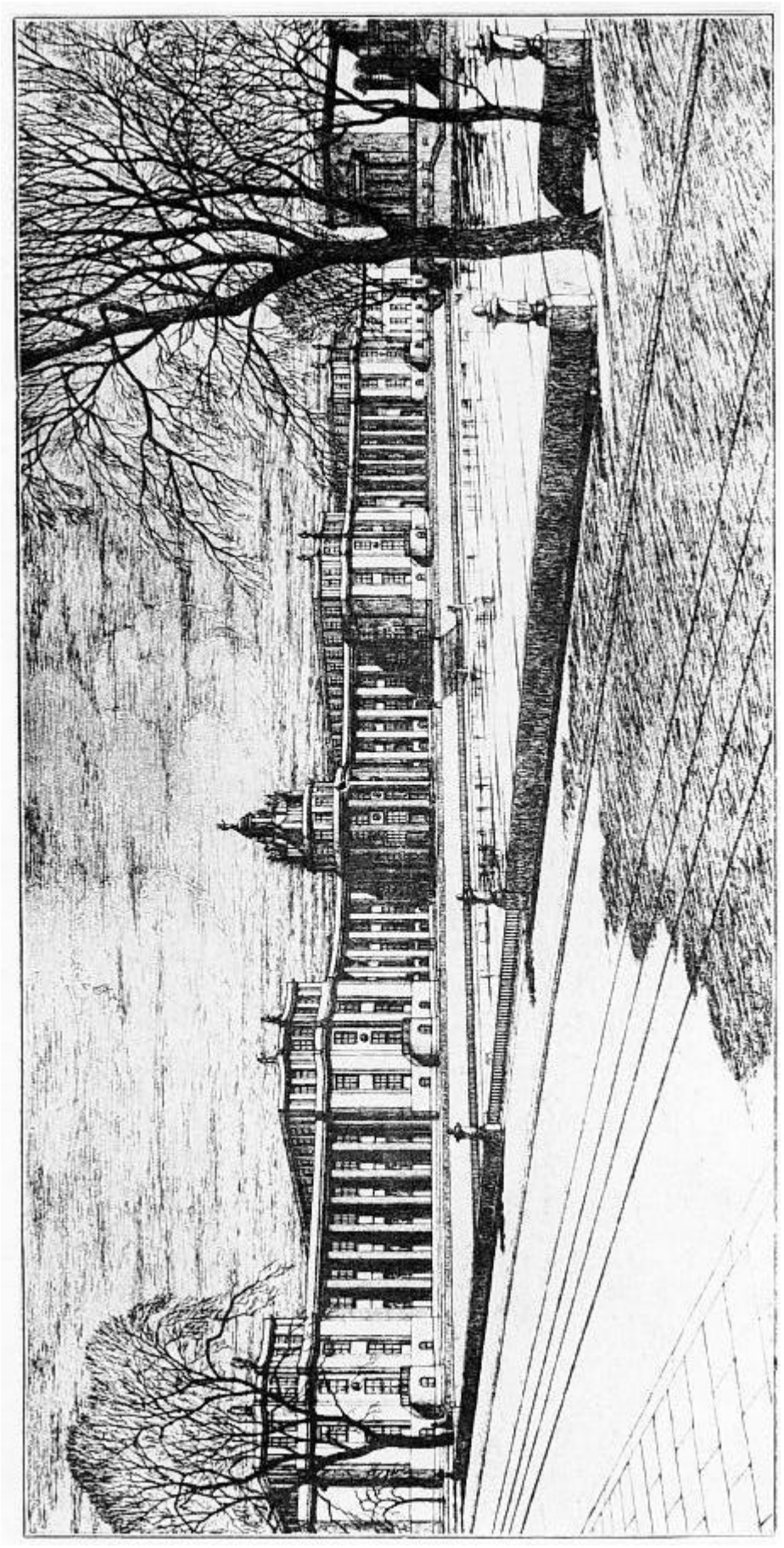


Abb. IV/36a Entwurf “Elbe” von Otto Schubert, Dresden, Schauseite

Abb. IV/36b Entwurf „Elbe“ von Otto Schubert, Dresden, Lageplan

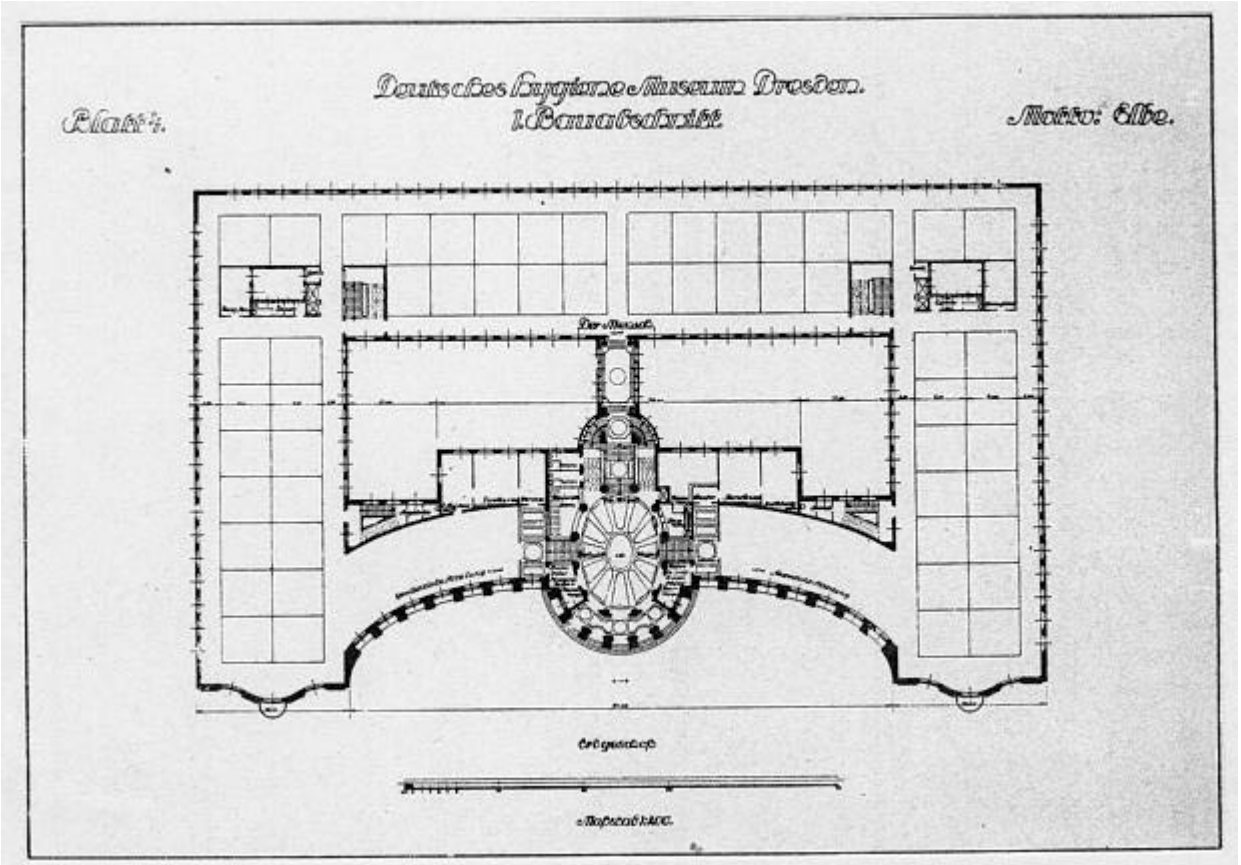


Abb. IV/36c Entwurf “Elbe” von Otto Schubert, Dresden, Hygiene-Museum Grundriss M 1:200

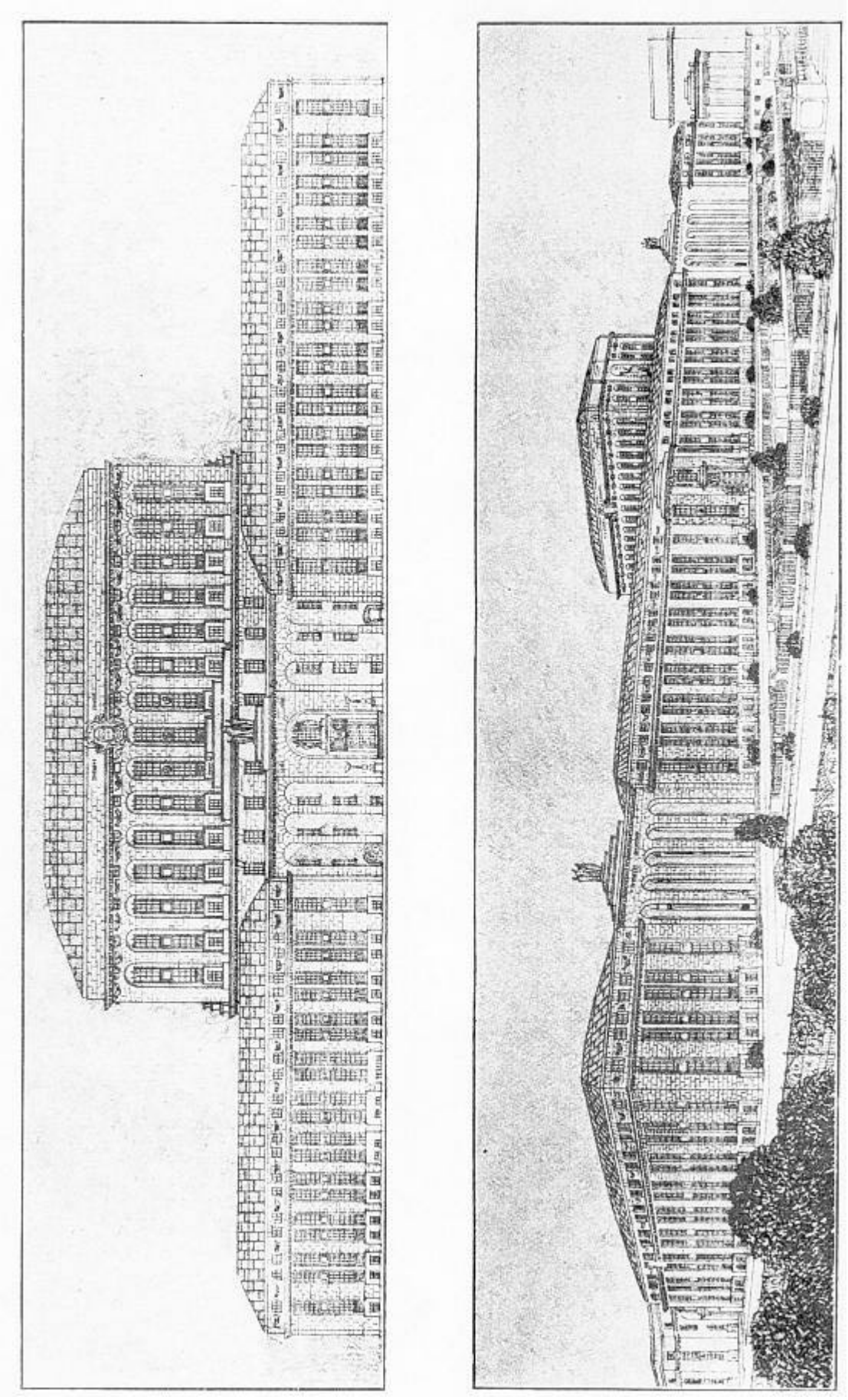


Abb. IV/37a,b Entwurf “Genio Loci” von Schilling & Gräbner, Dresden

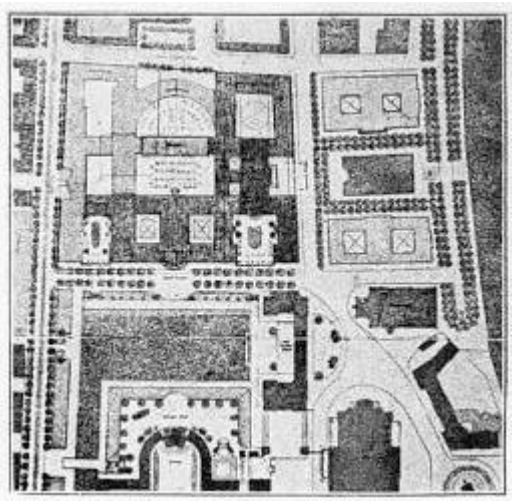


Abb. IV/37c Entwurf „Genio Loci“ von Schilling & Gräbner, Dresden, Lageplan

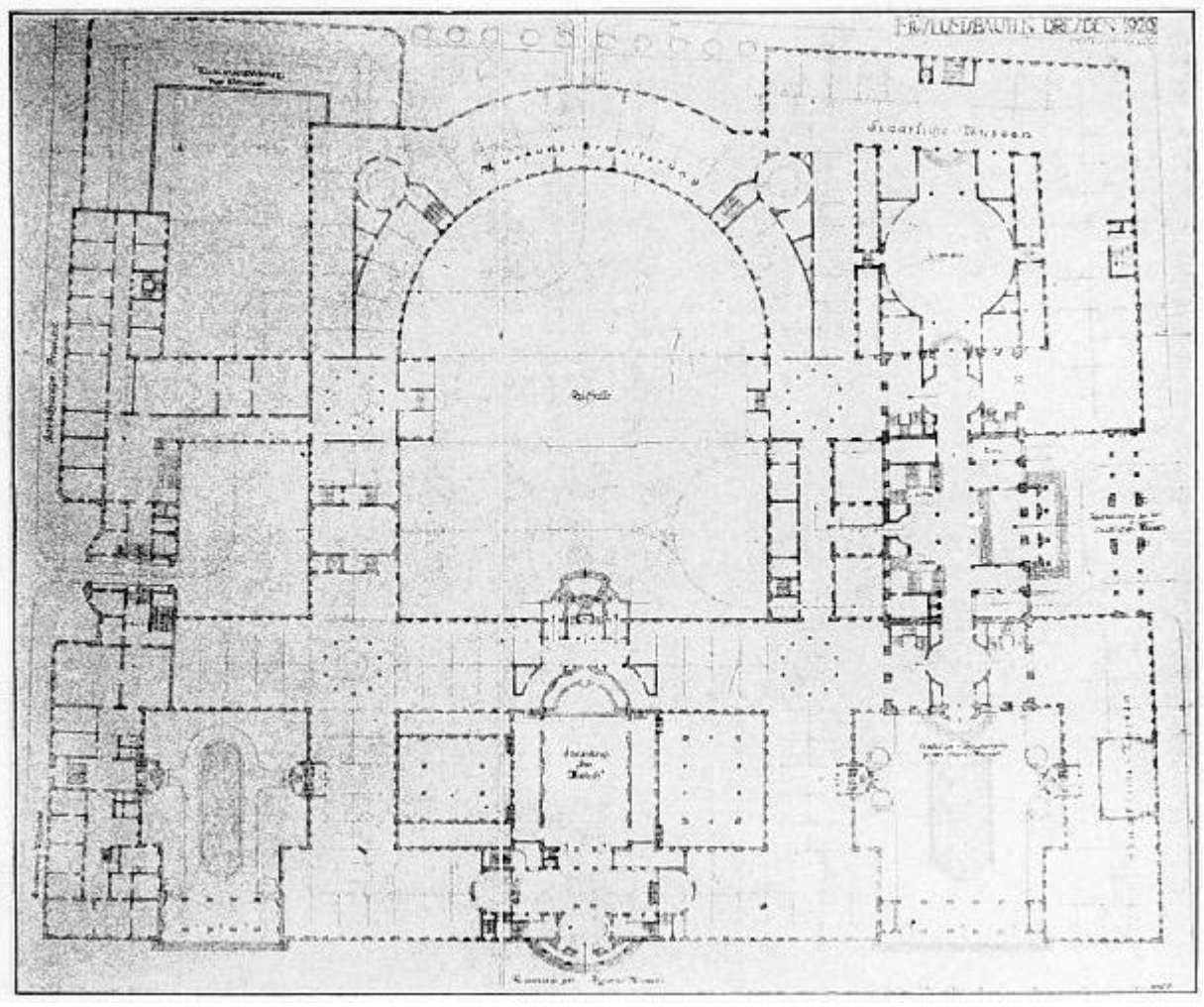


Abb. IV/37d Entwurf „Genio Loci“ von Schilling & Gräbner, Dresden, Grundriss

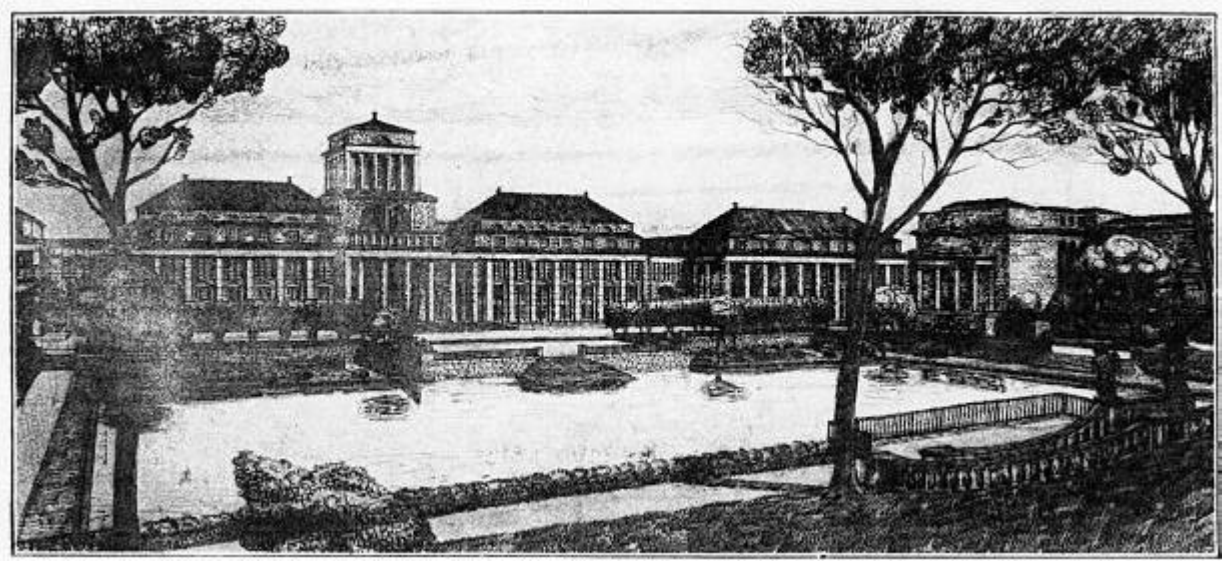


Abb. IV/38a Entwurf Oswin Hempel, Dresden, Schauseite

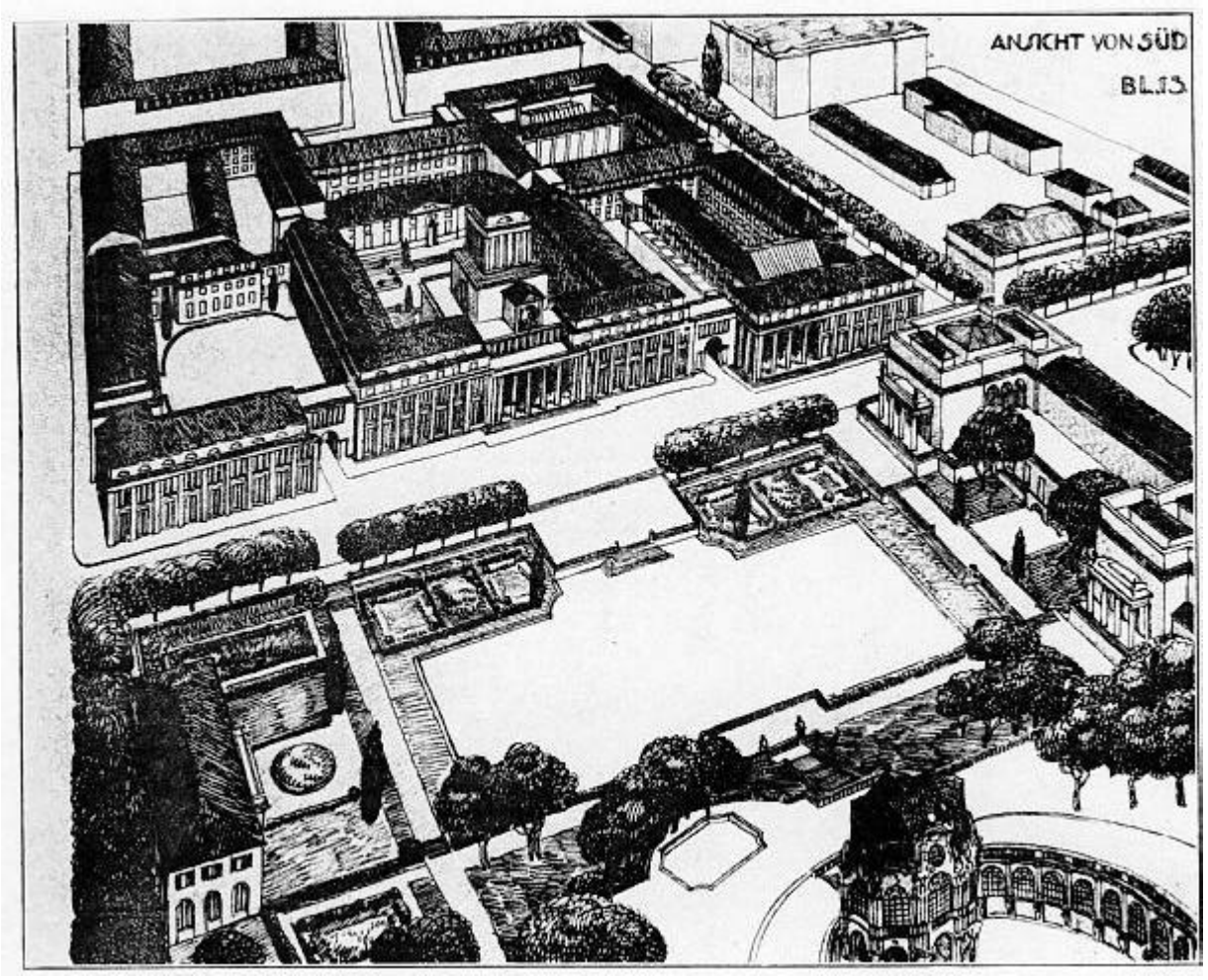


Abb. IV/38b Entwurf Oswin Hempel, Dresden

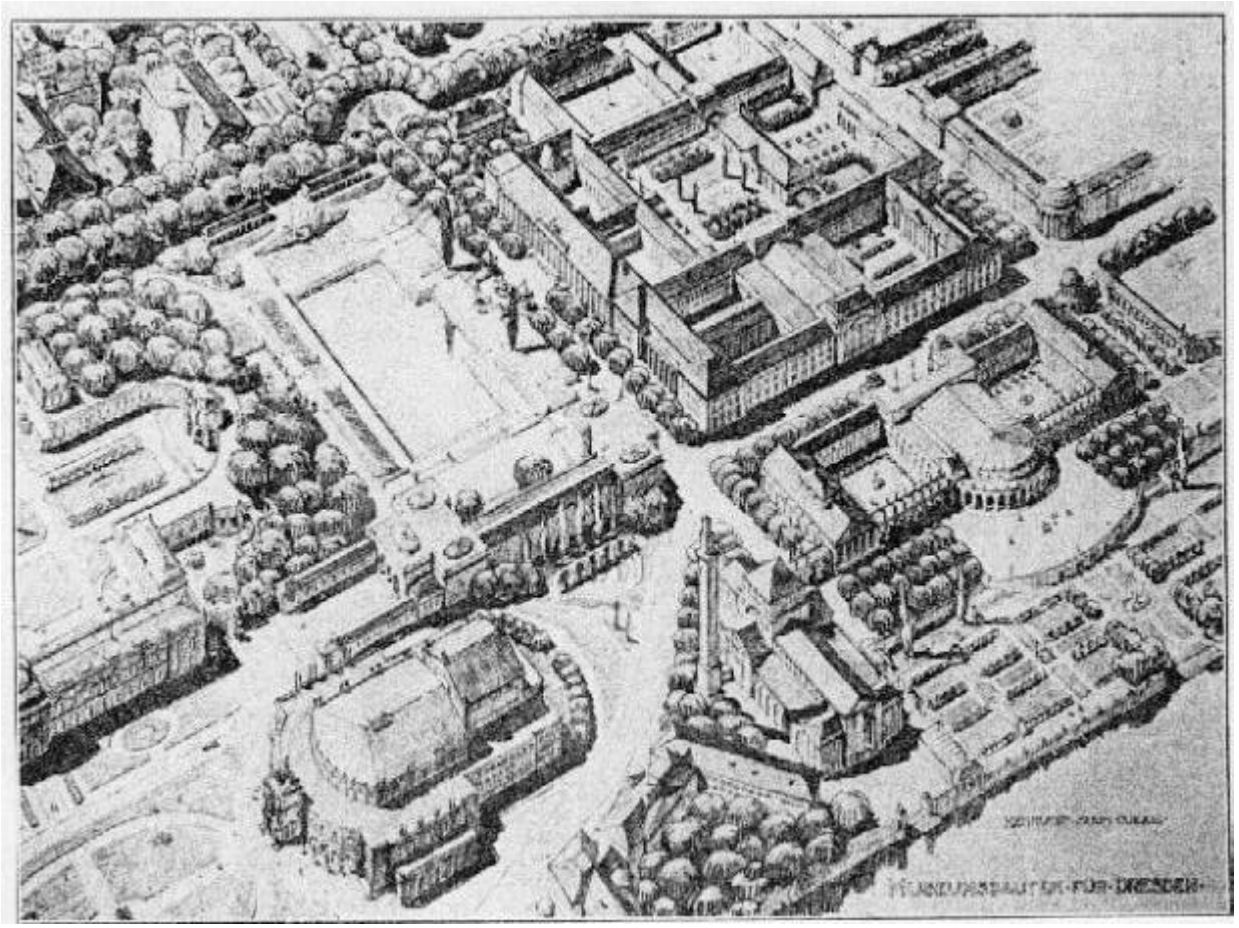


Abb. IV/39a Entwurf “Suum Cuique” von Martin Dülfer, Dresden

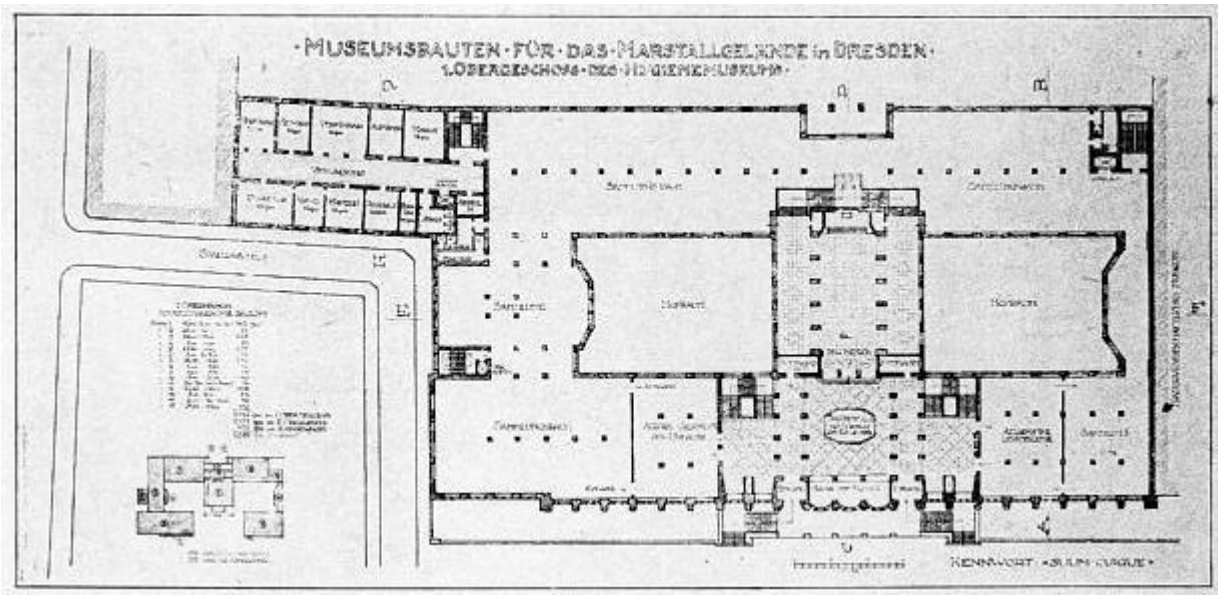


Abb. IV/39b Entwurf “Suum Cuique” von Martin Dülfer, Dresden, Hygiene-Museum Grundriss 1. O.G.

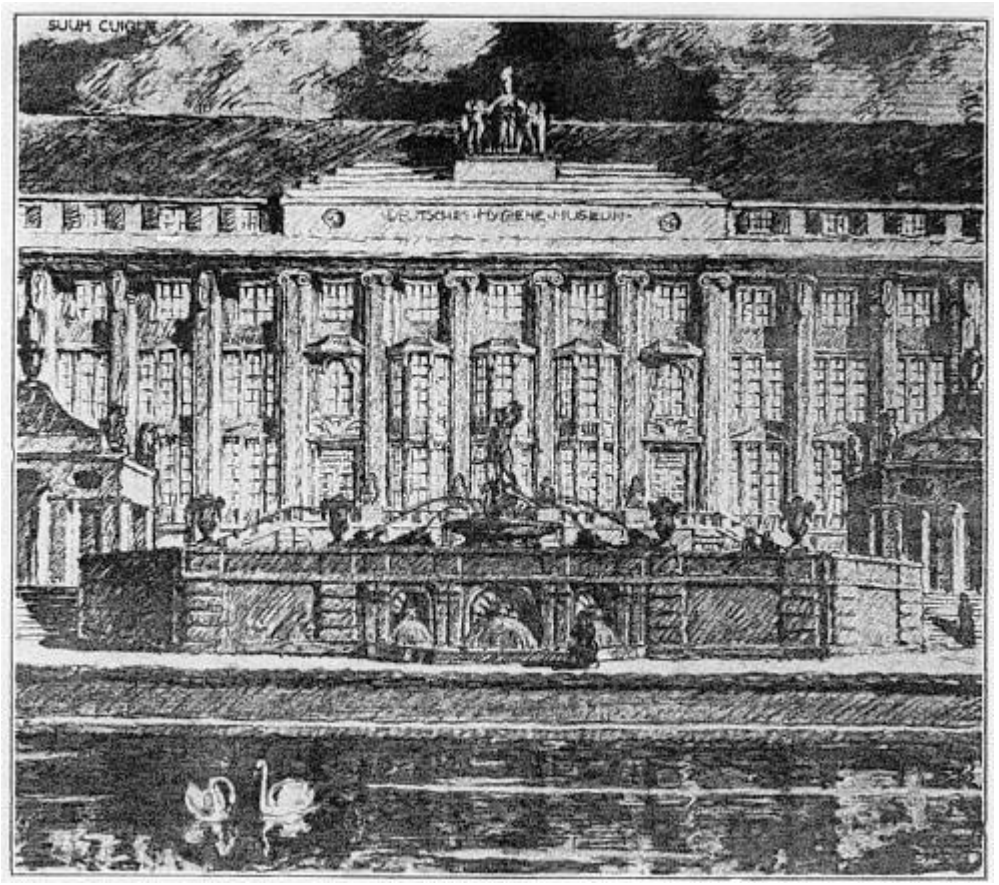


Abb. IV/39c Entwurf „Suum Cuique“ von Martin Dülfer, Dresden, Schauseite

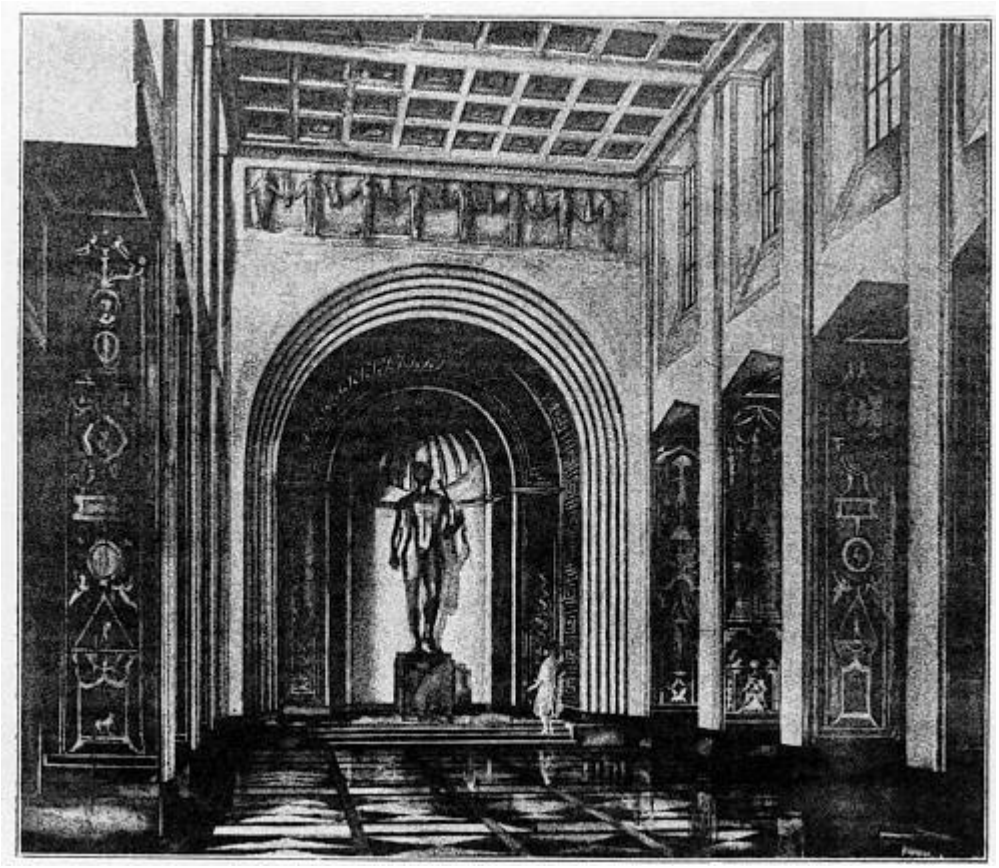


Abb. IV/39d Entwurf „Suum Cuique“ von Martin Dülfer, Dresden
Hygiene-Museum Halle „Der Mensch“

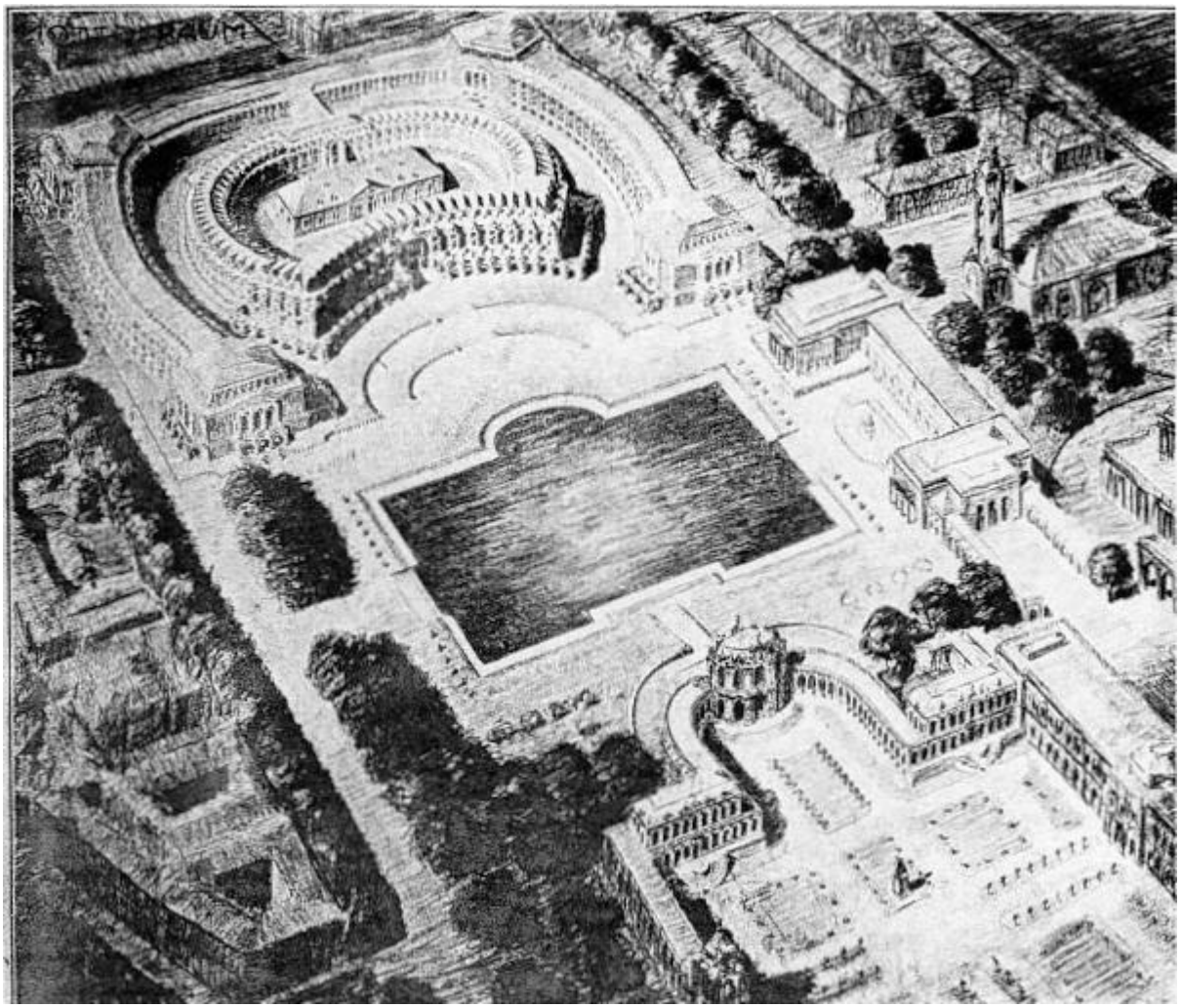


Abb. IV/22 Entwurf „Raum“ von Wassili Luckhardt, Berlin-Charlottenburg

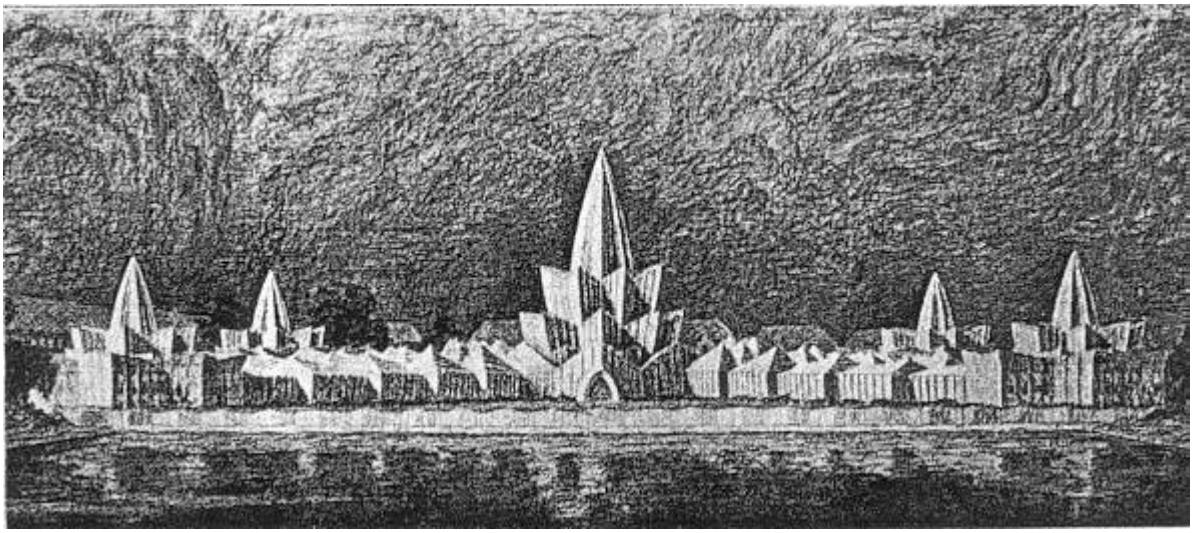


Abb. IV/23a Entwurf “Farbform” von Hans Luckhardt, Berlin-Charlottenburg, Schauseite

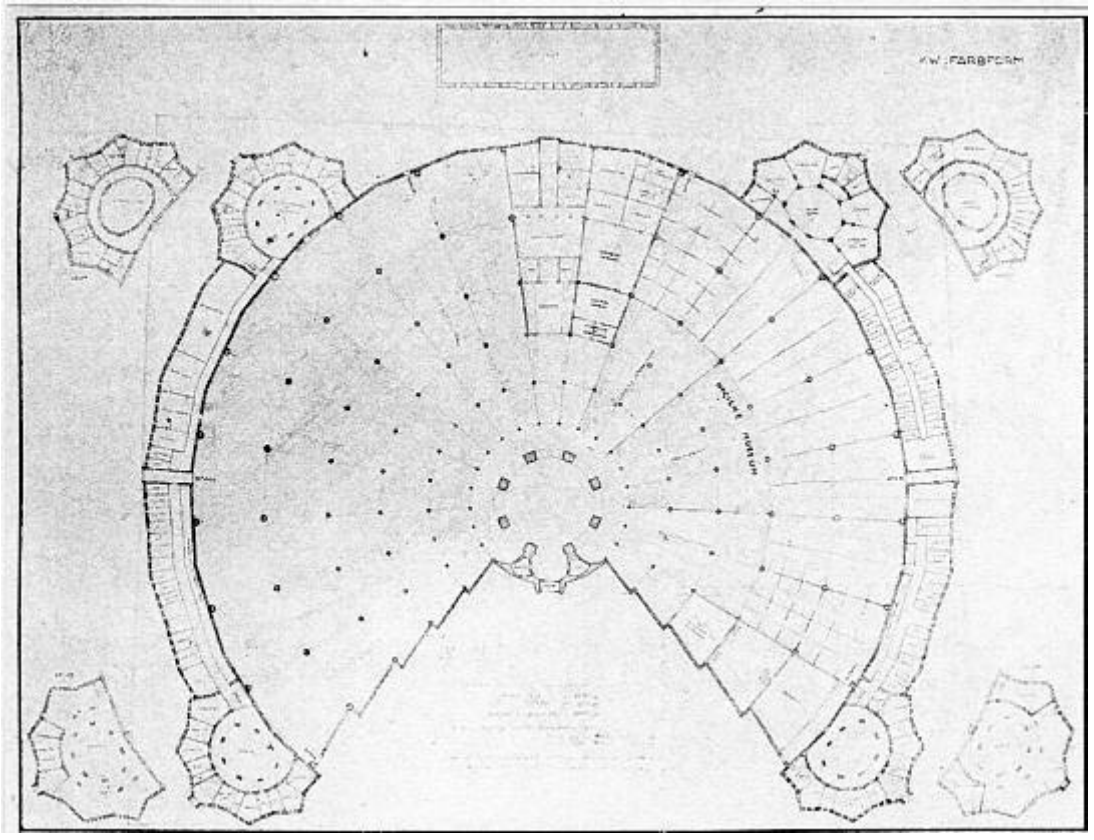


Abb. IV/23b Entwurf “Farbform” von Hans Luckhardt, Berlin-Charlottenburg, Grundriss

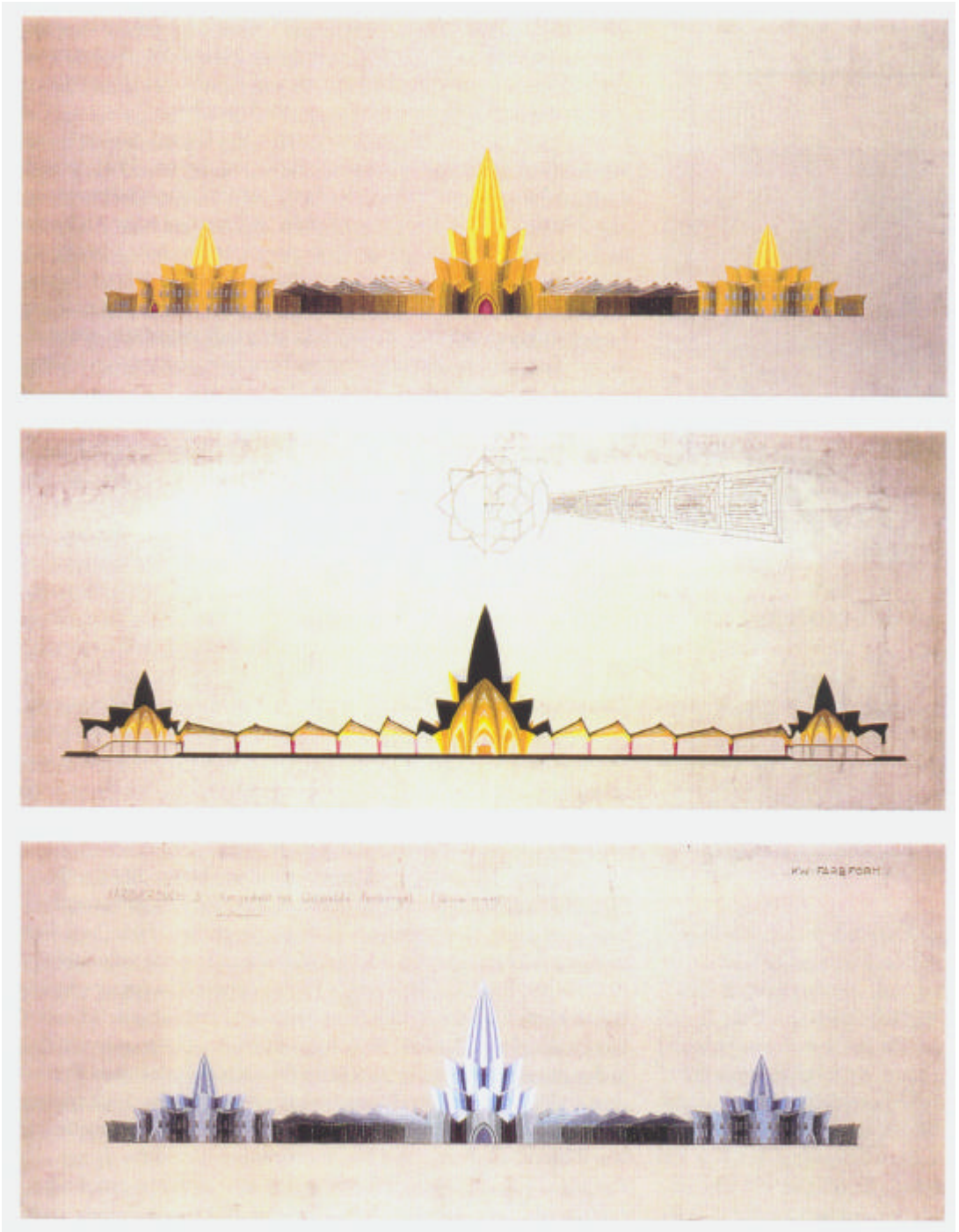


Abb. IV/23c Entwurf “Farbform” von Hans Luckhardt, Berlin-Charlottenburg
Farbversuche nach Ostwald, Schauseite/Schnitt/Schauseite

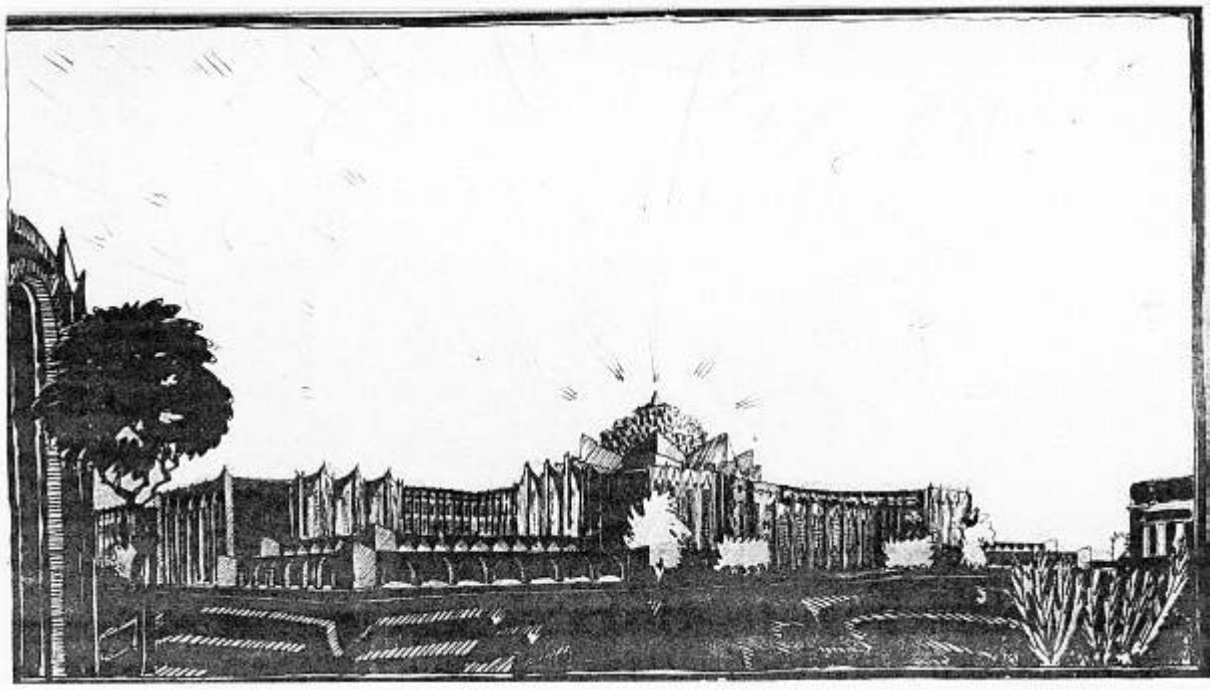


Abb. IV/24a Entwurf „Kultur & Zivilisation“ von Hans Scharoun, Insterburg, Ansicht Schauseite

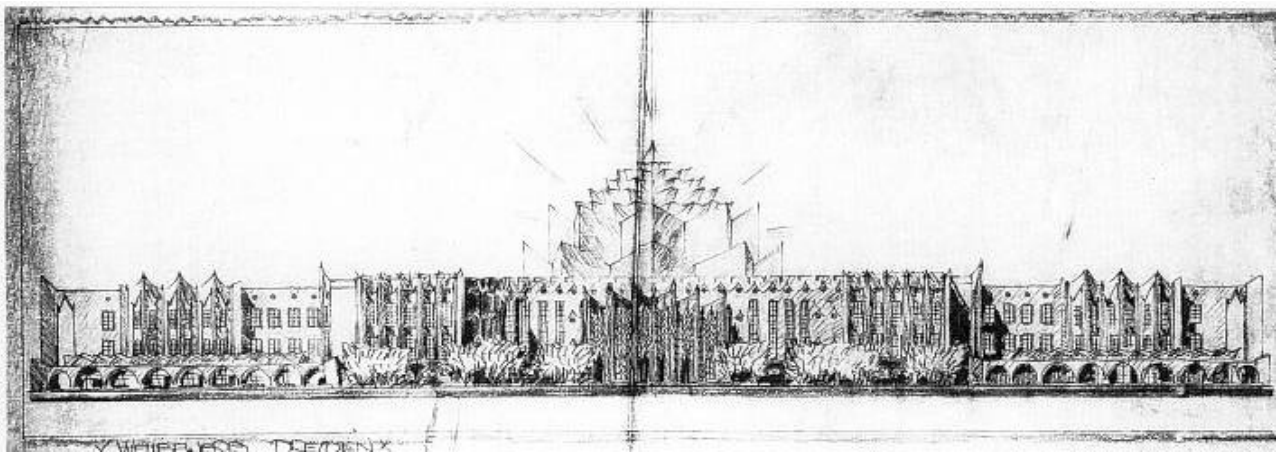


Abb. IV/24b Entwurf „Kultur & Zivilisation“ von Hans Scharoun, Insterburg, Eingangsfront

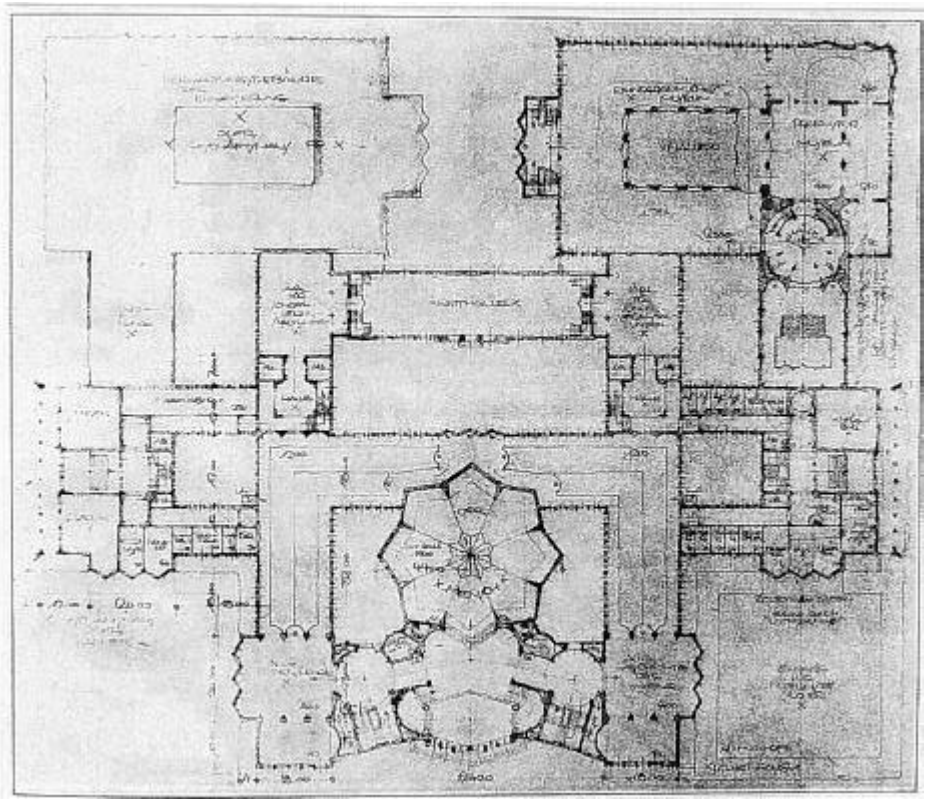


Abb. IV/24c Entwurf „Kultur & Zivilisation“ von Hans Scharoun, Insterburg
Grundriss Erdgeschoss

Abb. IV/24d Entwurf “Kultur & Zivilisation” von Hans Scharoun, Insterburg, Schaubild mit Rückfront im Vordergrund

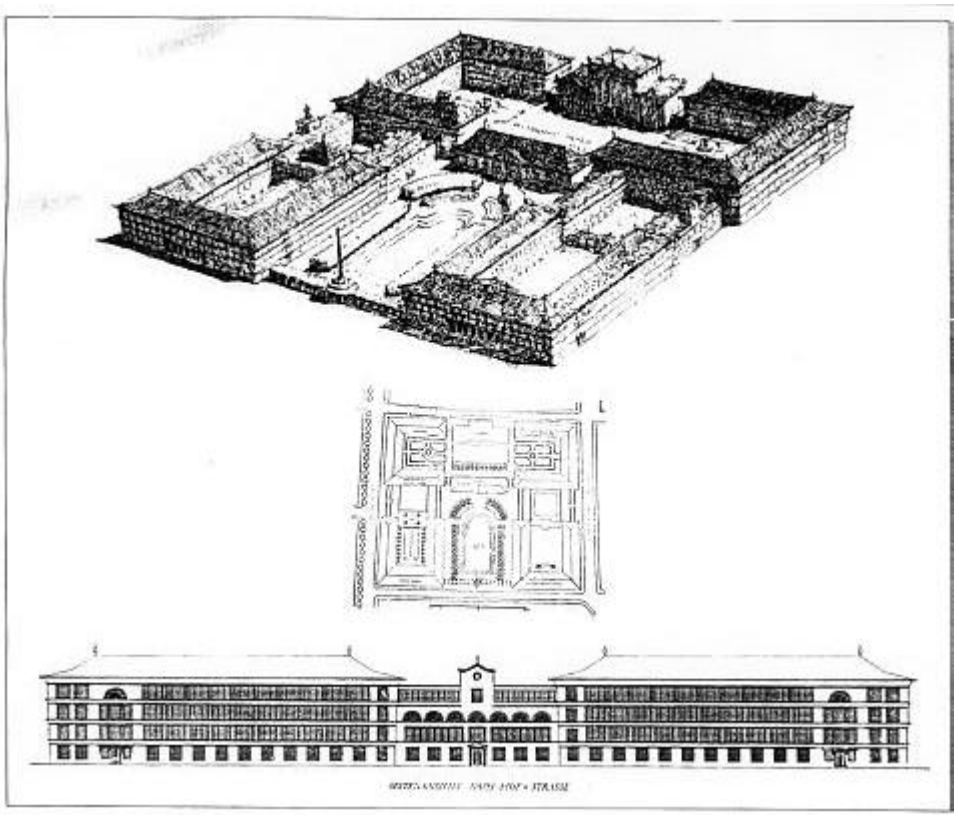


Abb. IV/25a Entwurf „T“ von Paul Bonatz/Friedrich Scholer, Stuttgart

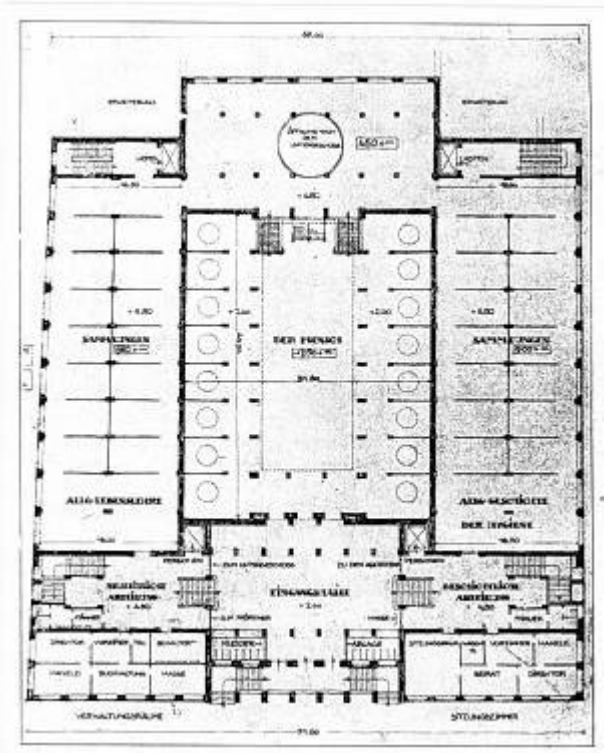


Abb. IV/25b Entwurf “T” von Paul Bonatz/Friedrich Scholer, Stuttgart
Hygiene-Museum Grundriss Erdgeschoss

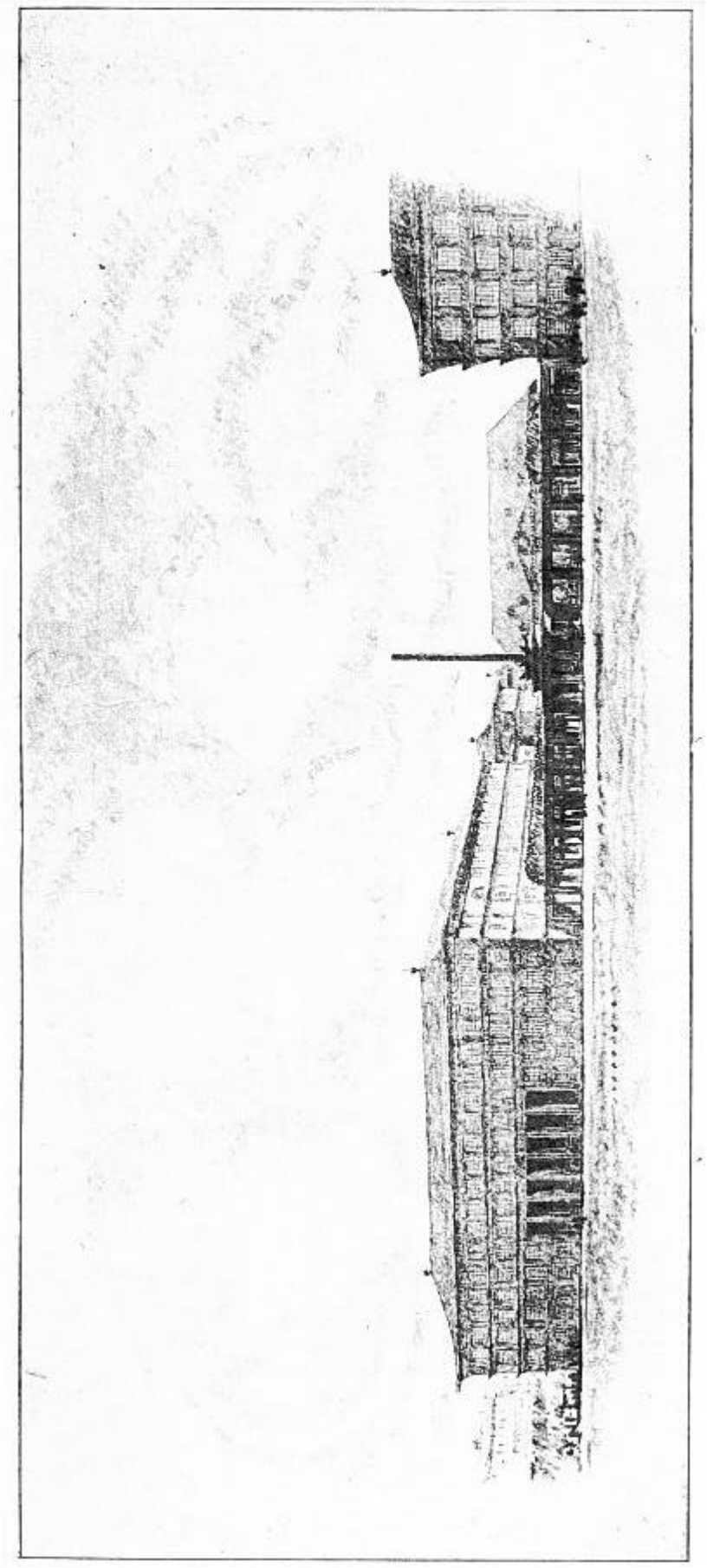


Abb. IV/25c Entwurf “T” von Paul Bonatz/Friedrich Scholer, Stuttgart
Ansicht Schauseite

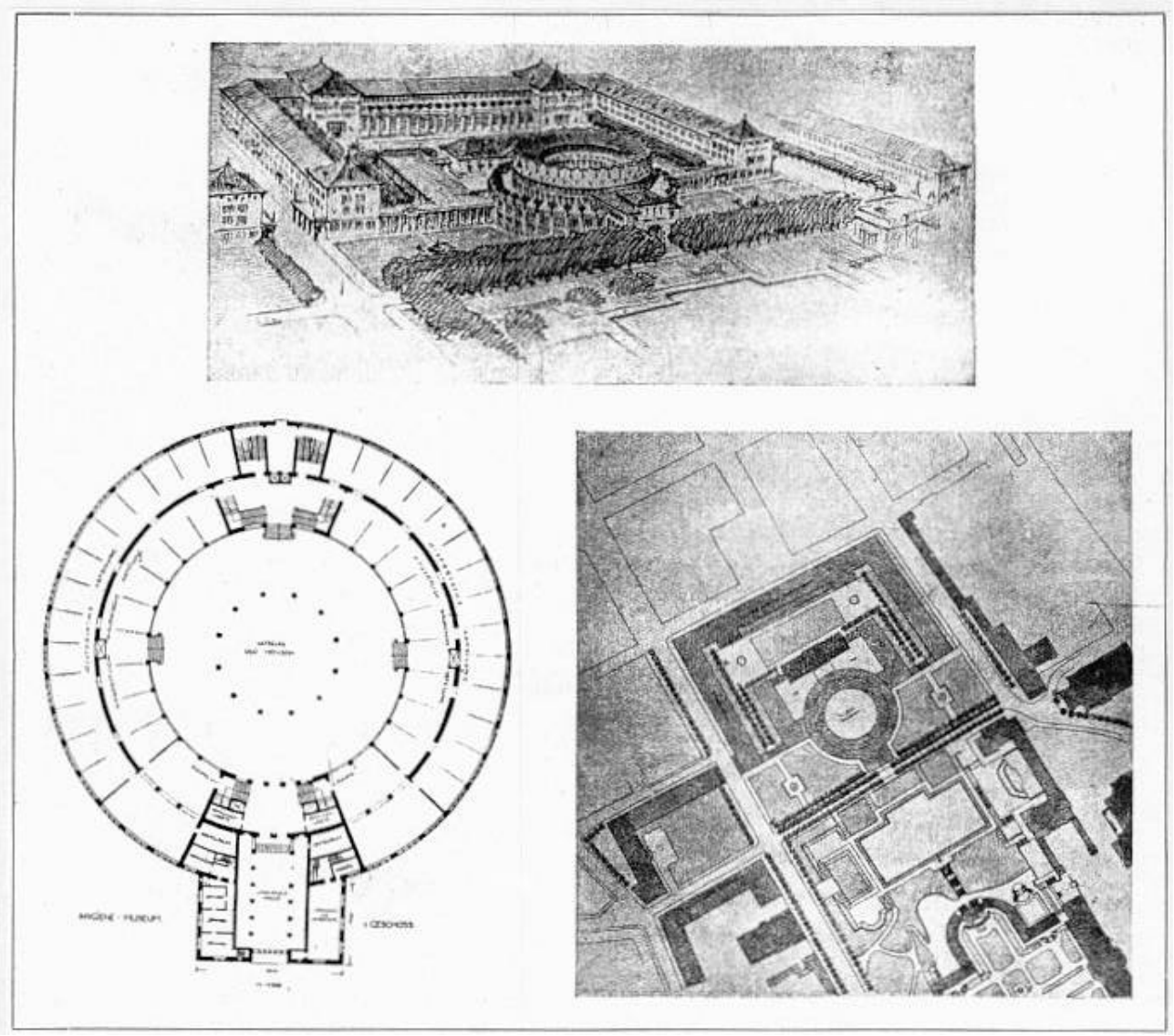


Abb. IV/26a Entwurf „Gegensätze“ von Adolf Abel, Stuttgart

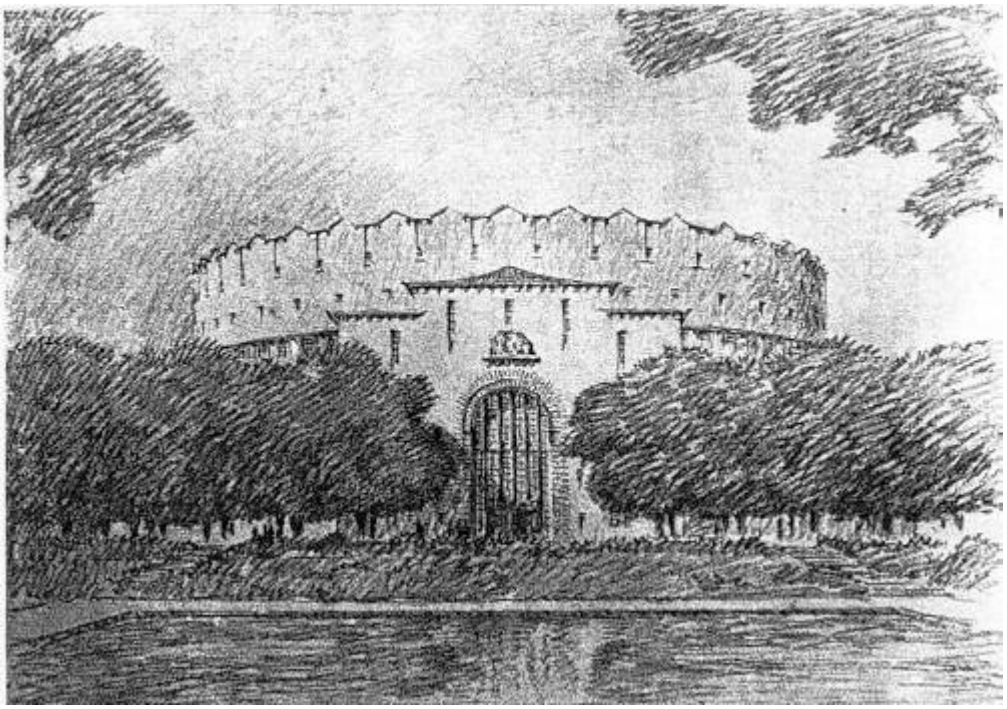


Abb. IV/26b Entwurf “Gegensätze” von Adolf Abel, Stuttgart, Schauseite

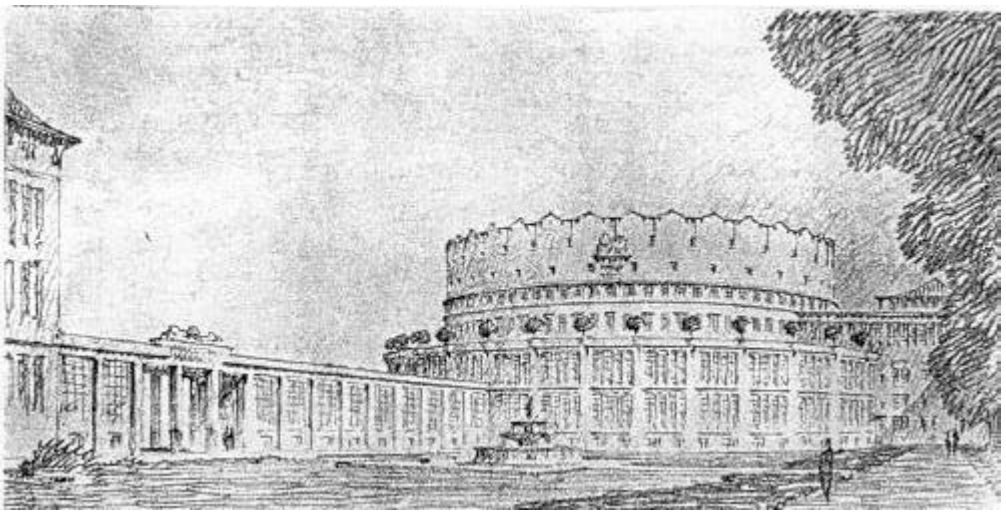


Abb. IV/26c Entwurf “Gegensätze” von Adolf Abel, Stuttgart

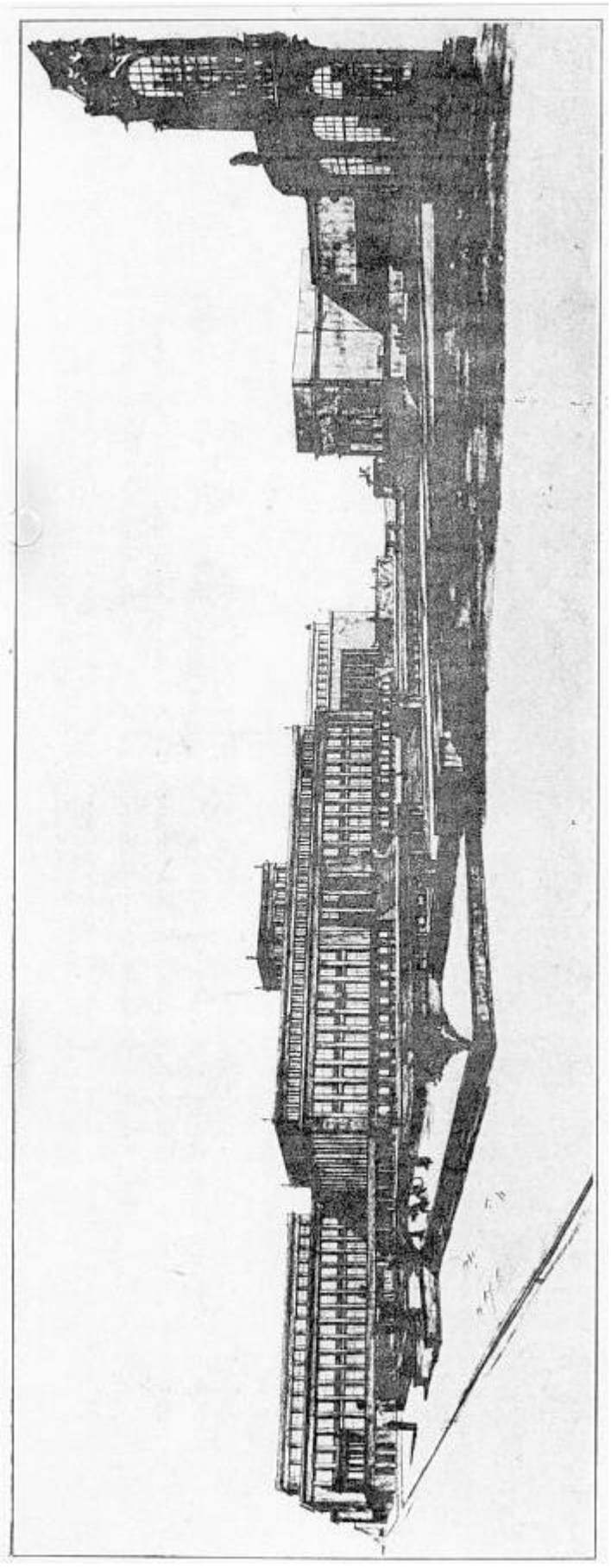


Abb. IV/27a Entwurf Fritz Höger, Hamburg, Schauseite

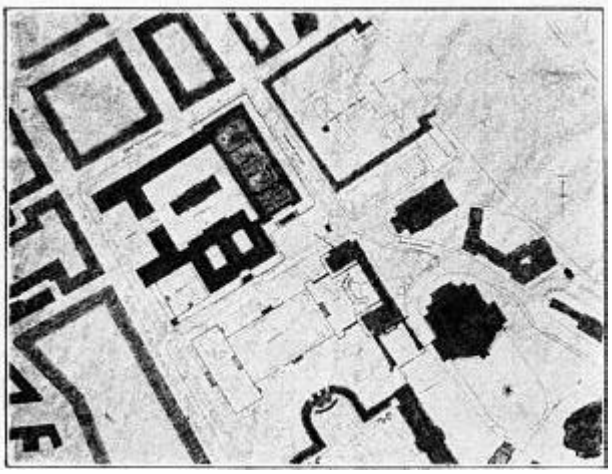


Abb. IV/27b Entwurf Fritz Höger, Hamburg

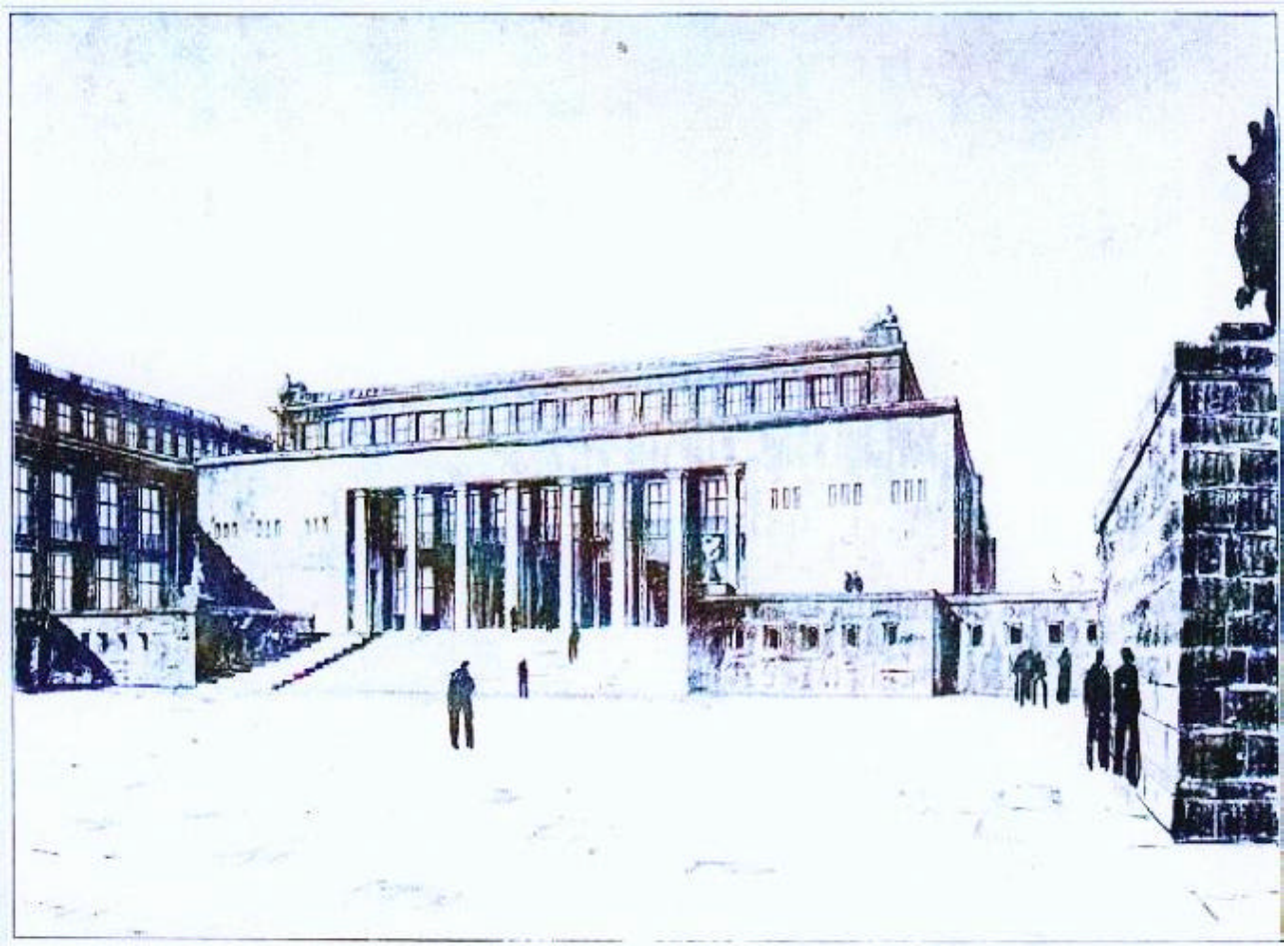


Abb. IV/27c Entwurf Fritz Höger, Hamburg

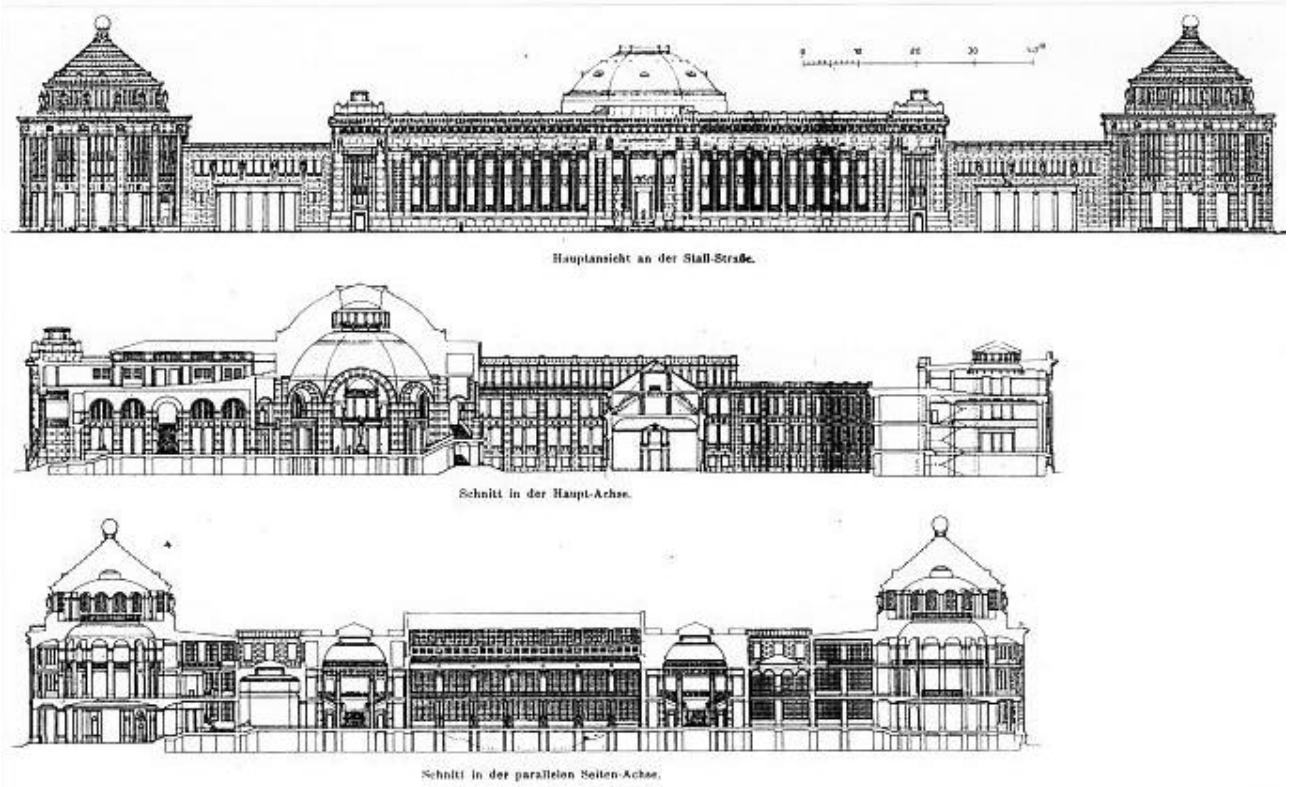


Abb. IV/28a Entwurf “Memento Viveri” von Heinrich Seeling, Berlin-Grunewald

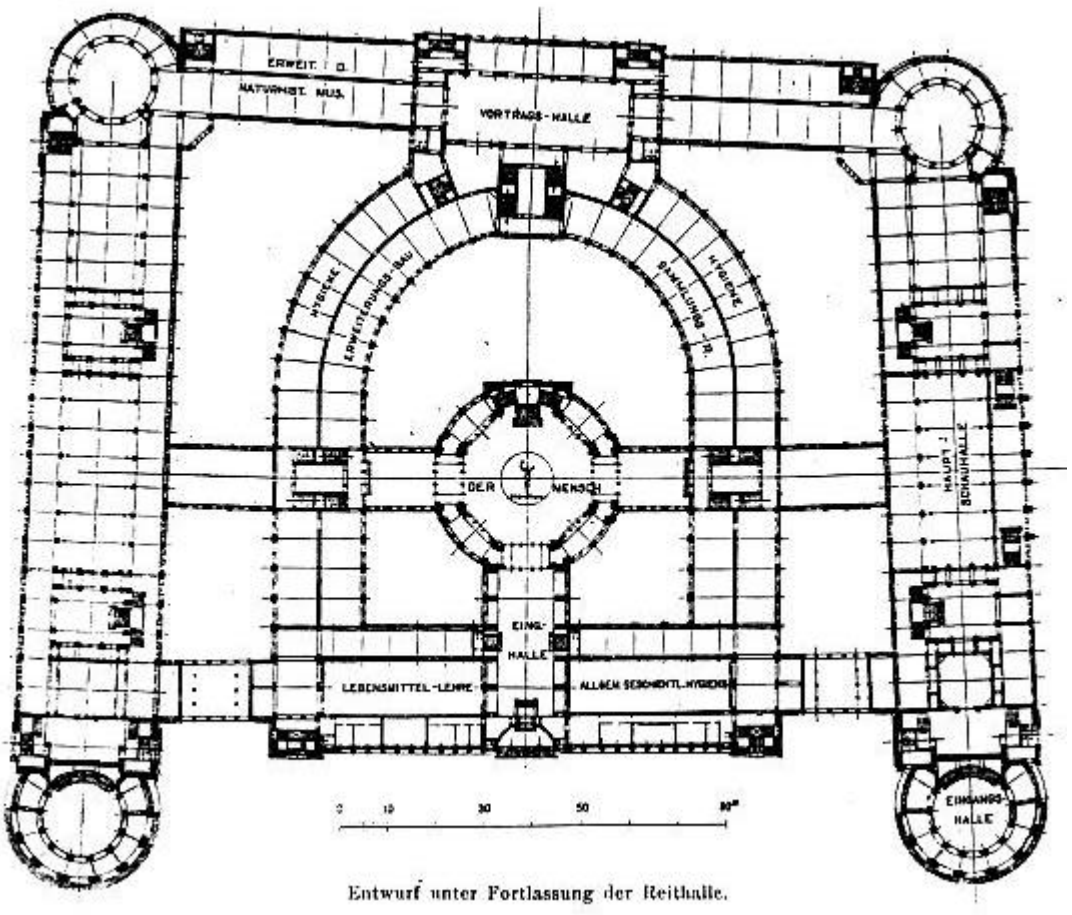


Abb. IV/28b Entwurf “Memento Viveri” von Heinrich Seeling, Berlin-Grunewald

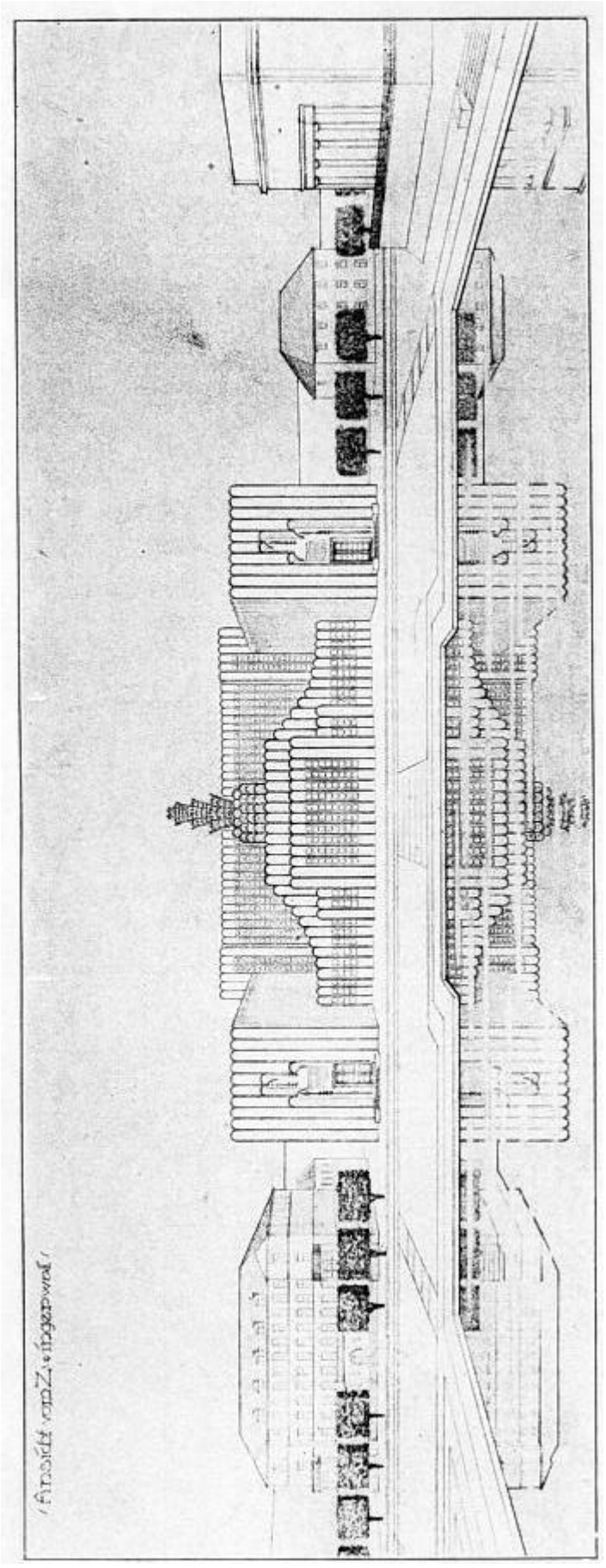


Abb. IV/29 Entwurf Max Krampe, Dresden

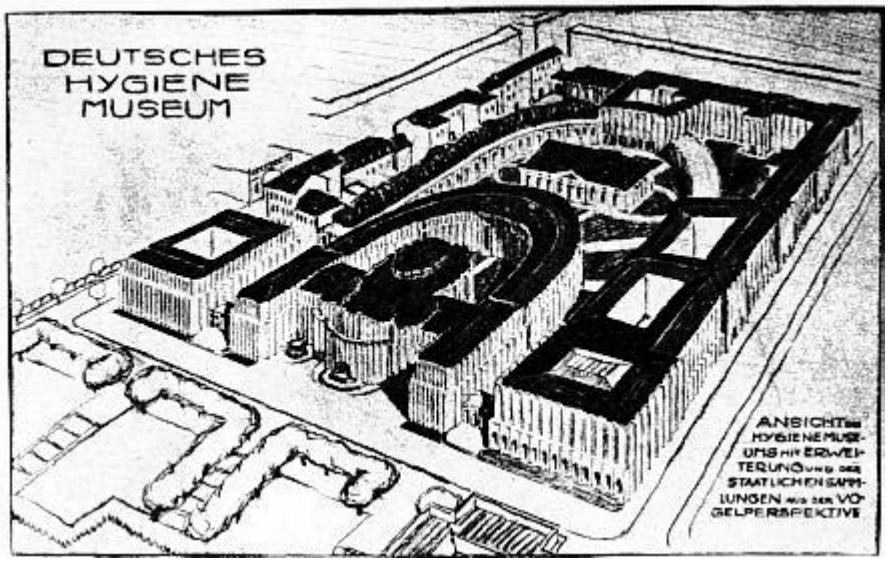


Abb. IV/30a Entwurf „Cis Moll“ von Kurt Wittlinger/Hanns Zschucke, Dresden

Abb. IV/30b Entwurf “Cis Moll” von Kurt Wittlinger/Hanns Zschucke, Dresden, Schauseite

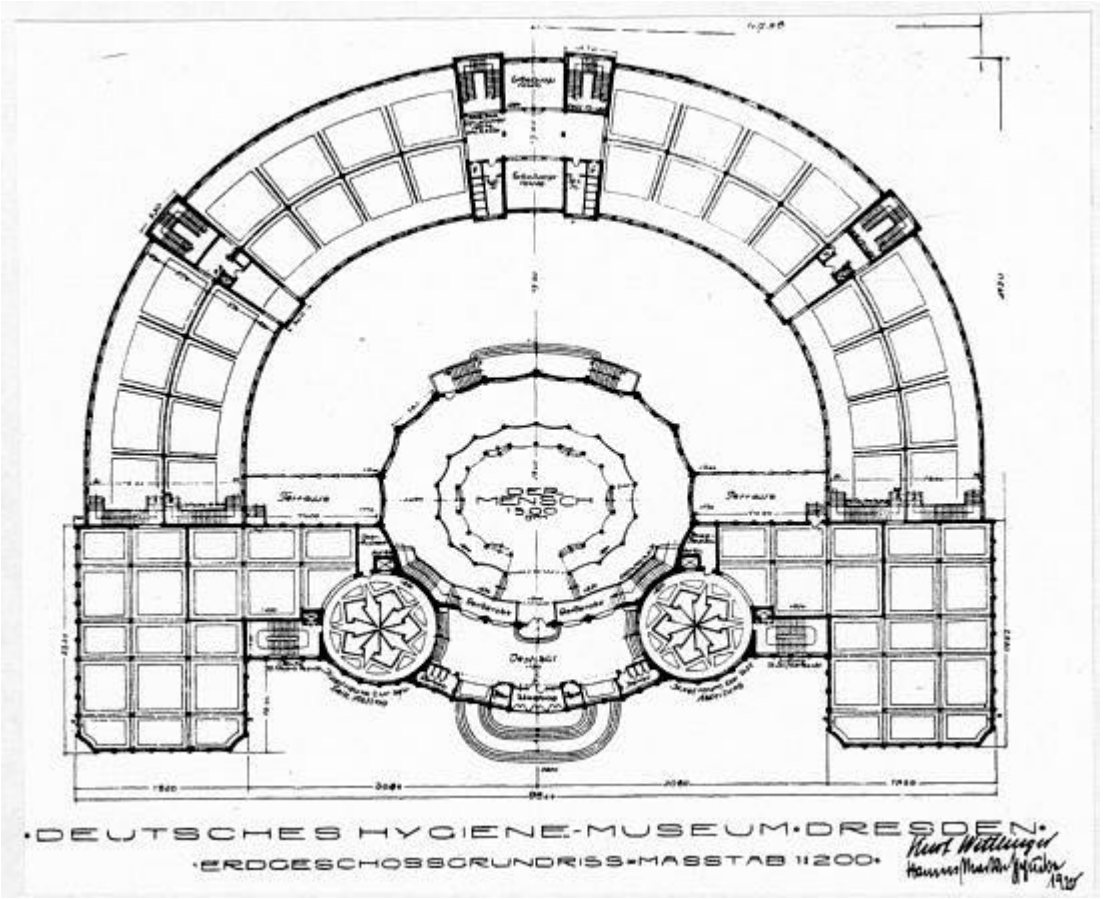


Abb. IV/30c Entwurf „Cis Moll“ von Kurt Wittlinger/Hanns Zschucke, Dresden, Grundriss