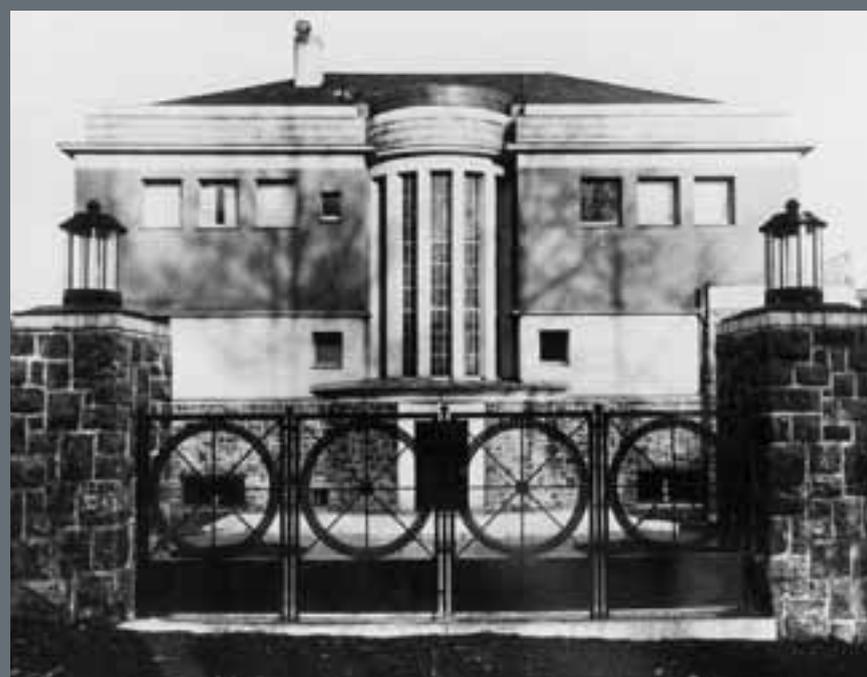
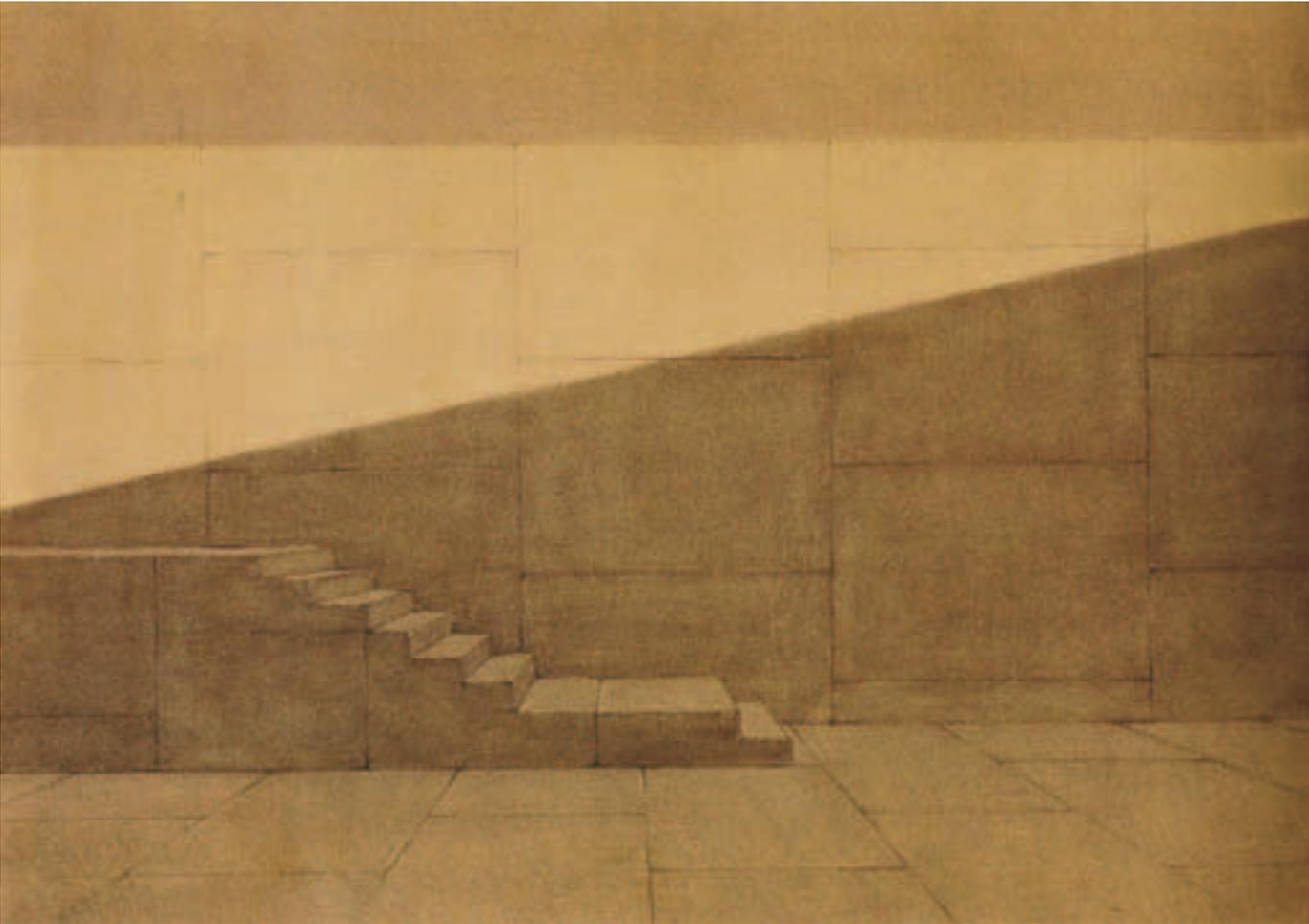


TRADITIONALISMUS UM 1910



ARNE EHMANN



Adolphe Appia, Rhythmischer Raum, *Mondschein*, 1909

WOHNARCHITEKTUR DES MITTELEUROPÄISCHEN
TRADITIONALISMUS UM 1910
IN AUSGEWÄHLTEN BEISPIELEN

BETRACHTUNGEN ZUR ÄSTHETIK, TYPOLOGIE
UND BAUGESCHICHTE TRADITIONALISTISCHEN BAUENS

DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER WÜRDE DES
DOKTORS DER PHILOSOPHIE

DER UNIVERSITÄT HAMBURG

VORGELEGT VON

ARNE EHMANN
AUS HAGEN

HAMBURG 2006

1. GUTACHTER: PROF. DR. WOLFGANG KEMP

2. GUTACHTER:

INHALT

I VORBEMERKUNG	007
II FORSCHUNGSSTAND	013
III DEFINITION ›TRADITIONALISMUS‹	019
IV TRADITIONALISTISCHE THEORIE	023
Paul Schultze-Naumburg	024
Paul Mebes	026
Friedrich Ostendorf	032
Adolf Loos	036
V PARADIGMEN MITTELEUROPÄISCHER ARCHITEKTUR UM 1910	043
Hermann Muthesius und England	043
Werkbund	045
Heimatschutz	047
Wiener Moderne	050
VI STÄDTISCHES UND SUBURBANES WOHNEN IN VILLEN	055
Früheste Modernismen in der Villen-Architektur I – Otto Wagner	055
Früheste Modernismen in der Villen-Architektur II – Frank Lloyd Wright, Europa und das Wasmuth-Portfolio von 1910/11	062
Henry van de Velde I – Vorbemerkung: Die Ausgangspunkte Berlin und Weimar	065
Henry van de Velde II – Das Betätigungsfeld Hagen: Karl Ernst Osthaus und Hohenhagen	070
Henry van de Velde III – Das Betätigungsfeld Hagen: Der Hohenhof (1907/08) und die Springmann-Villen (1910-19)	076
Henry van de Velde IV – Das Betätigungsfeld Thüringen und Sachsen	094
Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks I – Vorbemerkung	101

Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks II – Monumentale ›Nieuwe Kunst‹	103
Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks III – Die Stirnband-Villen in Hagen (1910-1914)	106
Peter Behrens I – Vorbemerkung: ›Convention serving as Expression‹	113
Peter Behrens II – Geometrisierungstendenzen: Haus Behrens, Darmstadt (1900/01)	114
Peter Behrens III – Entwicklung zum ›Abstraktesten Raumkünstler‹: Haus Obenauer, Saarbrücken (1905/06)	116
Peter Behrens IV – Neo-Klassizistische Tendenzen I – Haus Schroeder Hagen (1908/09)	138
Peter Behrens V – Neo-Klassizistische Tendenzen II: Villa Cuno, Hagen (1909/10)	144
Peter Behrens VI – Neo-Klassizistische Tendenzen III: Haus Goedecke, Hagen (1911/12)	154
Peter Behrens VII – Neo-Klassizistische Tendenzen IV: Haus Wiegand, Berlin (1911/12)	162
Wagner-Schüler / Wagner-Rezipienten – Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Adolf Loos	180
Das Frühwerk der Behrens-Schüler I – Walter Gropius	188
Das Frühwerk der Behrens-Schüler II – Ludwig Mies van der Rohe	198
Das Frühwerk der Behrens-Schüler III – Charles-Edouard Jeanneret	207
EXKURS I TRADITIONALISMUS IN FRANKREICH, ENGLAND UND USA?	231
Frankreich – Auguste Perret, Tony Garnier, Henri Sauvage	231
England – Sir Edwin Lutyens, Charles Francis Annesley Voysey	240
USA – Chicago School und Academic Revival	246
VII SUBURBANES WOHNEN IM DÖRFlichen KONTEXT	259
Die Idee der Gartenstadt – <i>A Peaceful Path to Real Reform?</i>	259
Gartenstadt Hellerau (1907-1913) – Purifizierungstendenzen bei Heinrich Tessenow	262
Margarethenhöhe Essen (1909-1938) – Das Kleinwohnhaus Georg Metzendorfs	279
Gartenstadt Staaken (1913-1917) – Die Variation von Typen bei Paul Schmitthenner	291
Gartenstadt am Falkenberg (1913-1915) – Das Spiel mit der Asymmetrie bei Bruno Taut	306
Arbeitersiedlungen für die AEG (1910-19) – Rhythmus und Monumentalität bei Peter Behrens	315

EXKURS II NATIONALE ROMANTIK UND NORDISCHER KLASSIZISMUS	335
VIII STÄDTISCHES WOHNEN IN ETAGENWOHNUNGEN	361
Typus Mietshaus – Die Reformierung des großstädtischen Wohnhauses als neue Herausforderung an die Freien Architekten um 1910	361
Albert Geßner – Das Prinzip der Mannigfaltigkeit und die Neuinterpretation des Hofes	365
Bruno Taut – Vereinheitlichung der Mietshausfassade und neue plastische Gestaltungsmittel	370
Alfred Messel – Der Wohnhof und das »Sanitäre Grün«	374
Paul Mebes – Die Öffnung zur Straße, die Einführung der Wohnstraße und die einheitliche Wirkung der Massen	379
EXKURS III JOSEF PLECNIK	397
Wien – Das Zacherl-Haus und die Ästhetik der Curtain Wall	397
Prag – Plecniks denkmalhafte Architekturen für den Hradschin	400
Ljubljana – Plecniks urbanistische Akzente	409
IX SYNOPSIS	421
LITERATURVERZEICHNIS	431
ANHANG	445
REGISTER	459



1 Thilo Schoder, Villa Tusculum, Weimar, 1922/23



3 Wilhelm Freiherr von Tettau, Haus Niedersachsen, Meran, 1909/10

I VORBEMERKUNG

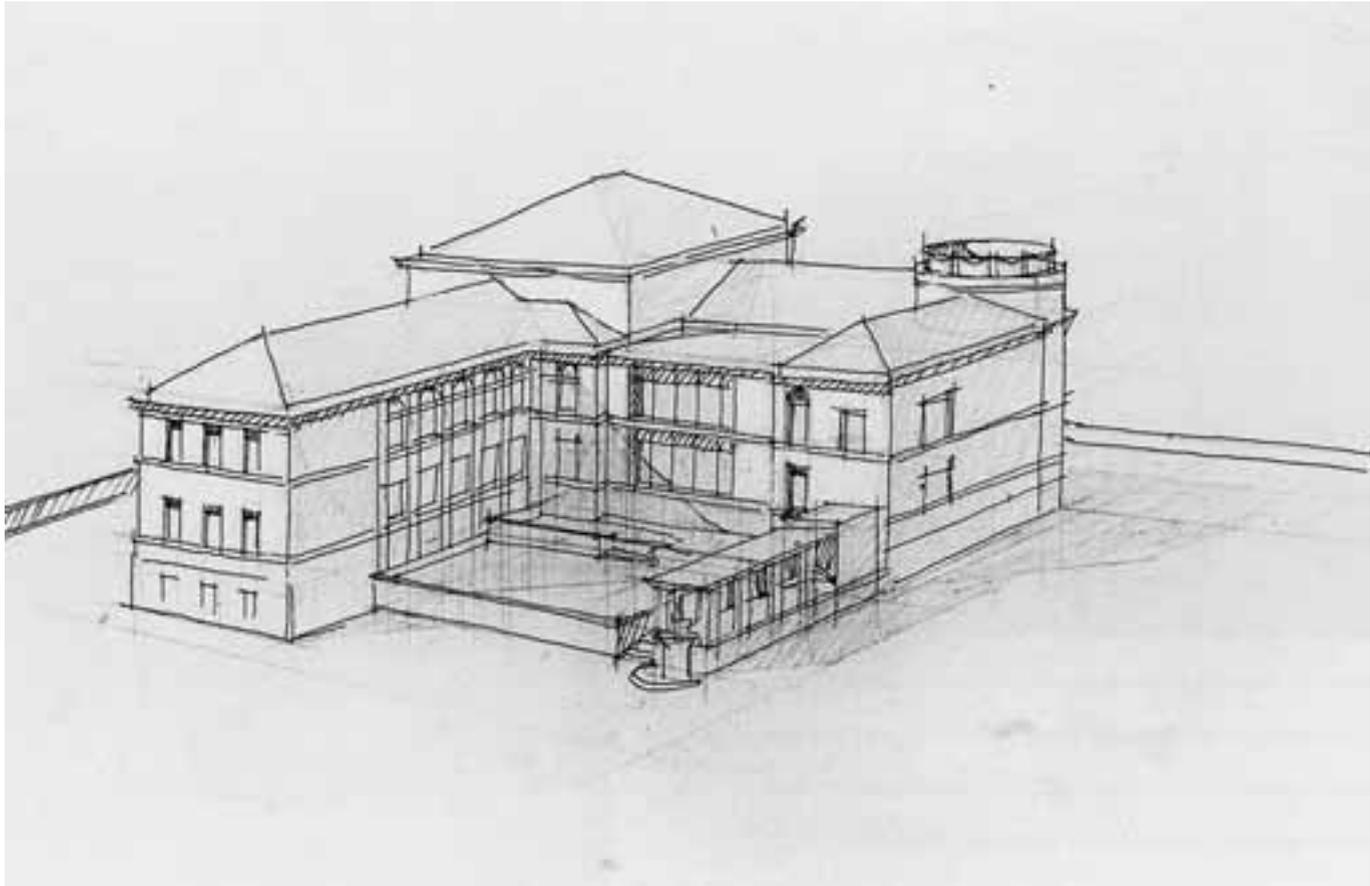
»Eine der grössten Lebenslügen der Moderne ist ihre vermeintliche Geschichtslosigkeit«¹, schrieb 1994 der Architekturhistoriker Werner Oechslin. Tatsächlich kann die Architekturgeschichtsschreibung seit dem zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts meist als eine Propaganda der Avantgarde interpretiert werden. Seit etwa 20 Jahren lässt sich jedoch eine neue Tendenz der architekturhistorischen Forschung beobachten, die sich zunehmend Bauten widmet, die nicht ein »rein modernes« Erscheinungsbild aufweisen. Die Definitionsgewalt über die wichtigsten Strömungen in der Architekturgeschichte haben nicht mehr ausschließlich diejenigen Historiographen, die sich besonders durch die Verteidigung und Popularisierung des revolutionären Aufbruchs in den 1920er Jahren hervorgetan haben.

Ein differenzierteres Bild von der Moderne sowie eine Wiederentdeckung *anderer* Facetten der Moderne wurde im Umfeld der auf Differenzierung und Pluralisierung angelegten Postmoderne-Diskussion möglich. »Das Interesse am Bruch mit dem Alten, am Auftreten des Neuen besteht weiterhin, jedoch wird zunehmend klarer, dass man der Komplexität von Kunst und Architektur um 1900 nur dann gerecht werden kann, wenn alle Tendenzen, also Brüche *und* Traditionen, Diskontinuitäten *und* Kontinuitäten nebeneinandergestellt werden.«²

Besonders die Architektur aus den Jahren um 1910, häufig eine eigenartige Kreuzung aus traditionellen und modernen Formen, erfuhr in den letzten 20 Jahren eine allmähliche Aufwertung. Häufig brachte dieser Trend eine Rehabilitation vergessener Architekten mit sich. Zuweilen wurde im Zuge dieser Aufwertung das gesamte Œuvre eines populären Architekten in seiner stilistischen Vielfalt wissenschaftlich erschlossen. Oder es wurde etwa die publizistische Aufmerksamkeit auf um 1910 für Architekten einflussreiche Literatur ge-

lenkt. So wurde zum Beispiel der thüringische Architekt Thilo Schoder durch die Akademie der Künste wiederentdeckt³, Berlin feierte Mies van der Rohe als »Regionalisten des Internationalen Stils«⁴, indem in einer Ausstellung sein Frühwerk detailliert beleuchtet wurde⁵, das bisher radikal ausgeblendete Frühwerk von Le Corbusier wurde in einer eigenen Publikation genauestens analysiert⁶, das Werk des Otto-Wagner-Schülers und Adolf-Loos-Bewunderers Rudolph Maria Schindler, »der immer Distanz hielt zum Mainstream der Moderne«,⁷ wurde retrospektiv und lückenlos dokumentiert⁸, dem »Wegbereiter der tschechischen Moderne«⁹ Jan Kotera wurde in Prag erstmals eine retrospektive Ausstellung gewidmet¹⁰, eine weitere Ausstellung widmete sich dem Frühwerk von Hans Poelzig, der zu den »Pionieren einer monumentalen Sachlichkeit«¹¹ um 1910 gehörte, Monographien der Architekten Bruno Taut¹² und Oskar Kaufmann¹³ wurden publiziert, Peter Behrens wurde endlich ein lückenloses Werkverzeichnis gewidmet¹⁴ und Paul Mebes' um 1910 einflussreiches Werk über die vorbildliche Architektur um 1800 liegt seit kurzem in einer Neuauflage vor¹⁵. Das Deutsche Architekturmuseum charakterisierte jüngst Paul Schmitthenner als »Präzeptor der ebenso konservativen wie einflussreichen Stuttgarter Schule, als gemäßigten Modernen, der sich zeitgemäßer Mittel zumindest zu bedienen wusste,«¹⁶ und unternahm den Versuch einer Rehabilitation¹⁷. Ulrich Maximilian Schumann publizierte 2002 seine Dissertation über den Traditionalisten Wilhelm Freiherr von Tettau.¹⁸

Die Eigenartigkeit dieser Architektur im Sinne einer eigenen Qualität macht es notwendig, von Traditionalismus, so der sich im Laufe der 1990er Jahre etablierte Terminus, als einem wichtigen bauhistorischen Phänomen zu sprechen. Diese Architekturströmung vollzog sich parallel zu den bekannten modernistischen Strömungen des Expressionismus und dem aus dem



2 Jan Kotera, Villa Lemberger-Gombrich, Wien, Perspektivische Zeichnung, 1913

Bauhaus-Einfluss hervorgegangen sogenannten ›International Style‹. Mit Henry-Russell Hitchcocks und Philip Johnsons Publikation zu ihrer großen New Yorker Ausstellung im Jahre 1932 etablierte sich der Begriff.¹⁹ Sie erhoben die Ästhetik dieses antihistorischen Bauens – erfolgreich – weltweit zum Maßstab.

In vielen Bauten dieser Zeit zeichnete sich »eine architektonische Auffassung ab [...], die damals wie heute als traditionell gesehen wurde und wird. Modernes und an die Tradition anschließendes Bauen lässt sich oft im Werk ein und desselben Architekten und sogar an ein und demselben Gebäude sowie innerhalb einer bestimmten Bauaufgabe nachweisen. Die Trennung zwischen den verschiedenen Architekturrichtungen war damals nicht scharf und gerade diese Mischung aus modernen und traditionellen Architekturelementen ist kennzeichnend«²⁰ für den ›Kampf um den Stil‹ um 1910.²¹

Insbesondere großbürgerliche freistehende Wohnhäuser bieten sich als Anschauungsobjekte zur Erläuterung der speziellen Ästhetik traditionalistischen Bauens an. Durch eine meist großzügige Budgetierung der Bauprojekte, der Kunstsinnigkeit und Fortschrittlichkeit der Bauherren sowie einer vergleichsweise großen städtebaulichen Unabhängigkeit wurden Villen zum bevorzugten Experimentierfeld für Architekten. Hier soll der Frage nach der speziellen Ästhetik, Typologie und Baugeschichte des Traditionalismus um 1910 für die gesamte Wohnarchitektur dieser Zeit nachgegangen werden. Ein Schwerpunkt wird auf dem Bautypus der Villa liegen. Durch Analysen exemplarischer Architekturen, die eine für diese Zeit so charakteristische Synthese aus Anspruch auf Fortschrittlichkeit und traditionellem Bezugfeld zeigen, soll der Versuch einer umfassenden Darstellung traditionalistischer Wohnarchitektur in Mitteleuropa gemacht werden: Ein abgerundetes Bild einer architekturhistorischen Epoche am Bei-

spiel einer Baugattung, keine auf enzyklopädische Vollständigkeit ausgerichtete Auslotung eines fest abgesteckten geographischen Feldes. »Der Siedlungsbau in Deutschland in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg hat nämlich mit der Orientierung an der Architekturtradition Um 1800 (Paul Mebes) eine eigenständige Identität, die sich den in späteren Epochen entwickelten Kriterien entzieht«²², bemerkt Karl Kiem im Zusammenhang mit Paul Schmitthenners Gartenstadt Staaken in Berlin.

Es soll gezeigt werden, dass in Mitteleuropa um 1910 ein »Pendeln zwischen Tradition und Moderne möglich«²³ war, während sich in den 1920er Jahren die Fronten verhärteten und schließlich die ideologischen Polarisierungen gegen Ende dieses Jahrzehnts so stark wurden, dass sich der Traditionalismus immer mehr als Gegenbild zum ›International Style‹ verstand. Eine Oppositionshaltung des ›International Style‹ gegenüber den Traditionalisten war ebenfalls gegeben. Der Streit um die Stuttgarter Weißenhofsiedlung zeigt die schwindende Liberalität der Architekten aufs deutlichste. Umfasst der architektonische Traditionalismus zwar die Jahre zwischen 1905 und 1930, so kann jedoch – zumindest in Mitteleuropa – ein starker qualitativer Abfall traditionalistischer Architektur in den 1920er Jahren beobachtet werden. Diese Arbeit wird sich demnach auf die interessantere Phase der Jahre um 1910 konzentrieren.

Traditionalismus ist ein überwiegend mitteleuropäisches Phänomen. Diese Arbeit wird sich somit auf das Gebiet des früheren Habsburgerreiches, dem heutigen Deutschland, der Schweiz und Polen konzentrieren. So hat etwa kürzlich die Ausstellung ›Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890-1937‹, die 2001 in Wien ihre letzte Station hatte, den architekturhistorischen Kontext zwischen den drei Metropolen Wien, Budapest und Prag sowie den sieben

regionalen Zentren Krakau, Zagreb, L'viv, Ljubljana, Brünn, Timisoara und Zlín (Sarajevo und Triest fehlten leider in der Ausstellung) beleuchtet²⁴ und deutlich gezeigt, dass gerade in Bezug auf die Architektur um 1910 Zentraleuropa als eine Einheit gesehen werden muss.

4, 5 Otto Wagner in seiner Rolle als Vater der modernen Architektur und Peter Behrens, der sich als *die* zentrale Figur des mitteleuropäischen Traditionalismus erweisen wird, werden – gemeinsam mit ihren Rezipienten – im Zentrum dieser Arbeit stehen. Der Hauptteil, der die Analysen der exemplarischen Bauten umfasst, wird gegliedert in die drei Sektionen ›Städtisches und suburbanes Wohnen in Villen‹, ›Suburbanes Wohnen im dörflichen Kontext‹ und ›Städtisches Wohnen in Etagenwohnungen‹. Zudem wird die Kategorie des Regionalistischen und des Nationalistischen in der Architektur um 1910 für diese Arbeit eine große Rolle spielen.²⁵ Drei den Hauptteil begleitende Exkurse fragen nach der Existenz des Phänomens Traditionalismus in Frankreich, England und den USA und skizzieren die architektonischen Konzepte der Traditionalisten Gunnar Asplund und Josef Plecnik. Die wichtigsten theoretischen Reflektionen traditionalistischen Bauens aus der Zeit der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sowie stilbildende Paradigmen für den Traditionalismus um 1910 werden als Basis für die Analysen im Hauptteil im Vorfeld detailliert behandelt werden.

¹ Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur Modernen Architektur*, Zürich 1994, S. 24.

² Antje Sernaclens de Grancy, *Moderner Stil und Heimisches Bauen. Architekturreform in Graz um 1900*, Wien 2001.

³ Vgl. Ulrike Rüdiger, *Thilo Schoder. Architektur und Design 1888-1949*, Gera 1997.

⁴ Heinrich Wefing, »Der begabteste aller Schinkelschüler«, in: *FAZ* (2) 2002.

⁵ Vgl. Terence Riley und Barry Bergdoll (Hrsg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*, München 2001.

⁶ Vgl. H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago 1997.

⁷ Jörg Häntzschel, »Ein Wiener in Kalifornien«, in: *SZ* (181) 2001.

⁸ Vgl. Elizabeth A. T. Smith und Michael Darling (Hrsg.), *R. M. Schindler. Architektur und Experiment*, Ostfildern 2001.

⁹ Stephan Templ, »Wegbereiter der tschechischen Moderne«, in: *NZZ* (41) 2002.

¹⁰ Vgl. Municipal House Prague (Hrsg.), *Jan Kotera. The Founder of Modern Czech Architecture*, Prag 2001.

¹¹ Ira Mazzoni, »Die Fabrik als Kunstwerk«, in: *SZ* (4) 2002.

¹² Vgl. Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren und Manfred Speidel (Hrsg.), *Bruno Taut 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Stuttgart 2001.

¹³ Vgl. Antje Hansen, *Oskar Kaufmann*, Berlin 2001.

¹⁴ Vgl. Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge 2000.

¹⁵ Vgl. Paul Mebes (Hrsg.), *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Berlin 2001.

¹⁶ Enrico Santifaller, »Schön mit Dach«, in: *FAZ* (198) 2003

¹⁷ Vgl. Wolfgang Voigt u. Hartmut Frank (Hrsg.), *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Tübingen 2003.

¹⁸ Vgl. Ulrich Maximilian Schumann, *Wilhelm Freiherr von Tettau. 1872-1929. Architektur in der Krise des Liberalismus*, Zürich 2002.

¹⁹ Vgl. Henry-Russell Hitchcock u. Philip Johnson, *The International Style. Architecture since 1922*, New York 1932, dt.: Henry-Russell Hitchcock u. Philip Johnson, *Der Internationale Stil*, bearb. v. Falk Jaeger, *Bauwelt-Fundamente* (70) 1985.

²⁰ Gabriele Schickel, »Der Kampf um den Stil: Architektur in Deutschland von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg«, in: Stadt Krefeld, Der Oberstadtdirektor (Hrsg.), *Moderne Baukunst 1900-1914. Die Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe*, Oberhausen 1993, S. 26-39, S. 33f.

²¹ Vgl. Walter Curt Behrendt, *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart 1920.

²² Karl Kiem, »Die Gartenstadt Staaken«, in: Andres Lepik u. Anne Schmedding, *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. Architektur in Berlin*, Köln 1999, S. 26-28, S. 26.

²³ Ulrich Maximilian Schumann, »Traditionalismus«, in: Vittorio Magnano Lampugnani (Hrsg.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1998, S. 376-378, S. 376.

²⁴ Vgl. Eve Blau und Monika Platzer (Hrsg.), *Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890-1937*, München 1999.

²⁵ Vgl. besonders: Sernaclens de Grancy 2001, Blau/Platzer 1999 u. Vittorio Magnano Lampugnani (Hrsg.), *Die Architektur, die Tradition und der Ort. Regionalismen in der europäischen Stadt*, Stuttgart 2000.



4 Peter Behrens, Villa Wiegand, Berlin, 1911/12



5 Peter Behrens, Villa Cuno, Hagen, 1909/10

II FORSCHUNGSSTAND

Eine Schlüsselrolle in der Korrektur der bisher einseitigen Architekturgeschichtsschreibung zugunsten der Traditionalisten spielt der Architekturtheoretiker Vittorio Magnano Lampugnani. Lampugnani war in den 1980er Jahren Berater der Internationalen Bauausstellung in Berlin (IBA), die allgemein als Auslöser einer Wende von der kämpferischen Moderne hin zur historischen Reflexion im Bauen interpretiert wird. 1990 wurde er Direktor des Deutschen Architektur-Museums in Frankfurt am Main, Mitte der 1990er Jahre bekam Lampugnani den Ruf an die renommierte Architekturfakultät der Technischen Hochschule in Zürich und wurde dort Professor für Geschichte des Städtebaus. Heute ist er Dekan dieser Fakultät.

1986 bemerkte Lampugnani zur bisherigen Baugeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert, dass man »in Deutschland, wo das begründet wurde, was man als *Moderne Architekturhistoriographie* bezeichnen könnte, [folgendes vorfand]: eine ausgesprochen parteiiche Baugeschichtsschreibung, die sich kurzerhand daran machte, die neue Architektur (genauer: das *neue bauen*) als korrekte einzige Interpretation und notwendige Konsequenz des *Zeitgeistes* des 20. Jahrhunderts darzustellen.«¹ Nikolaus Pevsner, der Verfasser der noch heute unter Studenten meist gelesenen Architekturgeschichte und selbst ein Verfechter der Moderne, fügte dem selbstironisch hinzu, dass man eine komplette neuere Architekturgeschichte schreiben könnte, die nur aus den einst ignorierten Fakten und Figuren bestünde.²

Zusammen mit Romana Schneider initiierte Lampugnani 1992 das bisher wohl spektakulärste Projekt einer »gerechteren« Geschichtsschreibung in Form der Ausstellungstrilogie »Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950« im Deutschen Architektur-Museum in Frankfurt am Main. Die Ausstellung gliederte sich in

die Etappen »Reform und Tradition«³, mit der die Ausstellungsreihe 1992 begann, »Expressionismus und Neue Sachlichkeit«⁴ im Jahr 1994 sowie der umstrittenen und unter großer Finanznot 1998 realisierten Abschlussvorstellung »Macht und Monument«⁵. Das Ziel dieser Ausstellung sollte eine »ausführliche und ausgeglichene Geschichtsschreibung [sein], welche die Vielfalt dessen, was in der Architektur unserer Epoche erarbeitet und erprobt wurde, möglichst genau wiedergibt, und dabei keinerlei künstliche Geradlinigkeit anstrebt«⁶. Gerade der erste Teil dieser Ausstellung, der sich mit »einer Art traditionalistischen moderaten Avantgarde«⁷ beschäftigt, kann als erste umfangreiche Würdigung des Traditionalismus auf hohem wissenschaftlichen Niveau, als eine »verdienstvolle Grundlagenforschung und Detailrecherche, [die zur] [...] akademischen [...] Baudiskussion [beiträgt]«⁸, betrachtet werden.⁹ Die Rehabilitation der Traditionalisten hat Lampugnani seit den 1980er Jahren geplant und bereits mit der Präsentation von Marco de Michelis' großer Tessenow-Ausstellung 1991 eingeleitet¹⁰.

Die Publikation zur Ausstellung besteht aus einer Compilation von Essays zu einzelnen Aspekten traditionalistischer Architektur. Sie erinnert unter anderem an die Bemühungen um die »Neue Großstadt« Fritz Schumachers¹¹, der die neuen Hamburger Siedlungen von Eimsbüttel bis Barmbek ausdrücklich *nicht* als Trabantenstädte an den Stadtrand abschob, sondern sie mitten in der Stadt anlegte und »dabei die Tradition sehr überzeugend [...] in die Moderne transformierte«¹². Sie behandelt außerdem den Entwurf der Hochhausstadt Breslau von Max Berg¹³, die »Lehrer der Moderne« Poelzig¹⁴, Ostendorf¹⁵, Muthesius¹⁶, Fischer¹⁷ und Behrens¹⁸ sowie Schmitthenners Typologie einer zeitlosen Urbauform des deutschen Wohnhauses, die sich an Goethes Weimarer Gartenhaus anlehnte¹⁹. Einen großen Raum nimmt die Beschäftigung mit Paul Schultze-

Naumburg²⁰ ein, dessen neutrale Beurteilung innerhalb dieses Kataloges durchaus kritisch aufgenommen wurde²¹.

Hervorzuheben sind außerdem zwei weitere Ausstellungsprojekte der 1990er Jahre, die sich ebenfalls speziell der Architektur um 1910 gewidmet haben: Ebenfalls im Jahr 1992 zeigte das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster die Ausstellung ›1910. Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die Anderen‹. Im Buch zur Ausstellung²² schreibt Klaus-Jürgen Sembach über die Wahl des Ausstellungs-Titels: »Weil das Jahrzehnt, mit dem sich dieses Buch auseinandersetzt, bisher keinen Stilbegriff erhalten hat, ist an dessen Stelle die Zeitangabe gerückt: 1910. Fixiert ist damit der Höhepunkt einer Entwicklung, die knapp gefaßt von 1904 bis 1914 reicht, also vom Ende des Jugendstils bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs.«²³ Diese Epoche wird als Vorlauf zum ›Ausbruch‹ eines Stils beschrieben, der sich erst in den 1920er Jahren überzeugend vollzog. Somit wurde von Jürgen Krause, dem Mitinitiator der Ausstellung, die aus der Begriffswelt des Sports entlehene Bezeichnung ›Halbzeit der Moderne‹ gewählt.

Kurze Zeit später, 1994, folgte im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld die Ausstellung ›Moderne Baukunst 1900-1914‹. Die Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe mit einer Publikation²⁴, welche die Architektur, die sich stilistisch zwischen Historismus und Jugendstil einerseits und Bauhaus und ›International Style‹ andererseits bewegt, zu fassen versucht.²⁵ Weitere Stationen dieser Ausstellung waren das Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen (1994) und das Werkbund-Archiv Berlin (1995).

Eine detailliertere Studie zur Typologie traditionalistischer Architektur folgte 1996 durch einen Aufsatz von

Catharina Berents, die in einer nahsichtigeren Weise exemplarisch von »zwei Möglichkeiten[,] vom Königsweg der Architekturgeschichte abzukommen«, so der Untertitel des Essays, berichtet²⁶. Der Aufsatz ist die überarbeitete Version eines Beitrags zur interdisziplinären Tagung ›Historismus und Moderne‹, die im Oktober 1994 in Schloß Zeilitzheim bei Volkach stattfand. Die Tagung verfolgte das Ziel, »einige Aspekte zu einem historischen Verständnis der Moderne bei[zu]tragen, indem in seinen Beiträgen mit unterschiedlichen Methoden Konstellationen von Historismus und Moderne skizziert werden.«²⁷

Entgegen der Gleichsetzung des Begriffs ›Traditionalismus‹ mit einer grundsätzlich reaktionär-konservativen Architekturauffassung²⁸ mit Affinität zur Architektur der nationalsozialistischen Zeit wird bei Berents, ausgehend von einer neuartig-positiven Konnotation dieser Bezeichnung im Zuge der erwähnten Frankfurter Ausstellungen, erstmals Traditionalismus definiert: »Wir haben es mit traditionalistischer Architektur zu tun, wenn wir nicht mehr von Historismus im engeren Sinne als einer wissenschaftlich-antiquarischen Stilkopie sprechen können. Entscheidender als Formen und Vorbilder wurden Formprinzipien und Modellqualitäten wie Blockhaftigkeit, Axialität, Monumentalität, Hierarchisierung der Zugangs- und Nutzungsformen sowie solide Materialgesetze.«²⁹

Während Berents in ihrem Aufsatz exemplarisch zwei Möglichkeiten traditionalistischer Architektur präsentiert, die zeitlich bereits in der allgemein als architektonischen ›Moderne‹ bezeichneten Epoche angesiedelt sind³⁰, werden in dieser Arbeit Objekte aus der Zeit um 1910 analysiert. Somit wird es im Gegensatz zur Ortung von Historismen in der Epoche der Moderne eher um den Nachweis von *Modernismen* in der Epoche der, von Jürgen Pahl so bezeichneten,

THE HAGENER IMPULS

Between Jugendstil and Bauhaus



1 Titel der Broschüre *Hagener Impuls* der Stadt Hagen

»Vor-Moderne«³¹ gehen. Es wird sich zeigen, dass gerade die Traditionalisten, klingt es auch anachronistisch, zwischen 1904 und 1914 die modernsten Architekten der Zeit waren. In diesem Zusammenhang wird der Schwachpunkt der Stil-Bezeichnung »Traditionalismus« deutlich.

»Die Tatsache, daß die pauschale Gleichsetzung von traditionalistischen Bauformen mit Rückschrittlichkeit und von funktionalistischen Bauformen mit Fortschrittlichkeit ohnehin nicht stimmt, darf inzwischen als bekannt vorausgesetzt werden.«³²

Die Grundlage für eine spezielle Beschäftigung mit der Architektur um 1910 hat Julius Posener mit seinem Werk *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur*³³ geschaffen. Insofern kann das Erscheinungsjahr 1979 als Anfangsmarke dieser Forschungstendenz, die erst in den 1990er Jahren systematisch verfolgt wurde, gelten. »Seit Julius Poseners bahnbrechender Studie [...] ist die Bedeutung dieses Zeitabschnitts als eigenständige Epoche immer besser in den Blick geraten.«³⁴ Erwähnt sei in diesem Zusammenhang zudem die große Karl-Ernst-Osthaus-Monographie, die bereits im Jahr 1971 erschien³⁵. Der Band beschäftigt sich ausführlich mit den Architekten, die um 1910 in Verbindung mit dem Mäzen Osthaus standen. Die Monographie enthält somit Analysen von Architekturen, die Osthaus anregte und finanzierte. Entstand dieses Buch auch nicht aus dem Geist dieser neuen Forschungstendenz, so gehört es doch zu den ausführlichsten Würdigungen einer Architektur, die hier als »traditionalistisch« bezeichnet werden soll. Die Stadt Hagen in der Zeit zwischen der Jahrhundertwende und dem Todesjahr Osthaus', 1921, ist ohnehin ein erwähnenswertes Phänomen, da sie wie kaum eine andere Stadt – noch heute – ihre gesamte kulturelle Identität aus der Zeit um 1910 bezieht.

Als die jüngsten Etappen auf dem Weg zu einer objektiveren Architekturgeschichtsschreibung erwiesen sich zum einen das Hauptseminar »Traditionalistische Baukunst im 20. Jahrhundert: Behrens, Plecnik, Schumacher, Asplund«³⁶, dessen Ziel es war, »anhand weniger herausragender Gestalten die Ästhetik und Typologie des traditionellen Bauens zu ergründen«³⁷. Zum anderen der Aufsatz »Gebaute Geschichtsbilder: Klassizismus, Historismus, Traditionalismus und Modernismus in der Architektur«³⁸ von Wolfgang Sonne, der aus einem Vortrag der interdisziplinären Ringvorlesung »Kontinuität und Wandel« an der ETH Zürich im Sommersemester 1998 hervorging. Der Gegenstand der Vorlesung war die Analyse von unterschiedlichen zeitlichen Konzepten von Geschichte. Sonne beschreibt vier unterschiedliche Möglichkeiten, wie sich Architekten auf Geschichte beziehen können, die er entsprechend der allgemeinen architekturgeschichtlichen Terminologie als Klassizismus, Historismus, Traditionalismus und Modernismus bezeichnet. Er erläutert diese »Mentalitäten« anhand von Beispielen, legt die jeweiligen Begriffsgeschichten dar und formuliert kurze, prägnante Definitionen dieser vier »Geschichtsbilder«.

Auf »Traditionalismus« als gültige Bezeichnung in der Architekturgeschichte stößt man in der Literatur nur sporadisch. Einzug in ein Architekturlexikon³⁹ findet der Begriff 1998.

- ¹ Vittorio Magnago Lampugnani, *Architektur als Kultur*, Köln 1986, S. 8f.
- ² Vgl. Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973, S. 7.
- ³ Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani u. Romana Schneider (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Stuttgart 1992.
- ⁴ Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani u. Romana Schneider (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart 1994.
- ⁵ Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani u. Romana Schneider (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000 [!]. Macht und Monument*, Stuttgart 1998.
- ⁶ Vittorio Magnago Lampugnani, Vorwort, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 9.
- ⁷ Ebd., S. 12.
- ⁸ Michael Mönninger, »Die Suche nach der einfachsten Form«, in: FAZ (187) 1992.
- ⁹ Manfred Sack ergänzt: »Natürlich war diese Bau-Spielart des 20. Jahrhunderts nicht gar so unbekannt – nur geschieht es zum erstenmal, daß sie mit wissenschaftlichem Eifer ausgepackt worden ist. Wer will, kann sich davon im Katalog belehren lassen, der in Wirklichkeit gar keiner ist, sondern ein dickleibiges Studienbuch für die Experten.« (Manfred Sack, »Die Stille Moderne«, in: *Die Zeit* (35) 1992).
- ¹⁰ Vgl. Marco de Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk*, Stuttgart 1991.
- ¹¹ Hermann Hipp, »Fritz Schumachers Hamburg. Die reformierte Großstadt«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 151-185.
- ¹² Sack 1992.
- ¹³ Jerzy Ilkosz, »Hochhäuser für Breslau von Max Berg«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 201-221.
- ¹⁴ Matthias Schirren, »Sachliche Monumentalität. Hans Poelzigs Werk in den Jahren 1900-1914«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 79-105.
- ¹⁵ Werner Oechslin, »Entwerfen heißt die einfachste Erscheinungsform zu finden. Mißverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 29-55.
- ¹⁶ Hermann Muthesius findet sich in fast sämtlichen Essays des Kataloges behandelt.
- ¹⁷ Gabriele Schickel, »Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 55-69.
- ¹⁸ Tilmann Buddensieg, »Von der Industriemythologie zur Kunst in der Produktion. Peter Behrens und die AEG«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 69-79.
- ¹⁹ Wolfgang Voigt, »Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners deutsches Wohnhaus und seine Vorbilder«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 245-267.
- ²⁰ Hartmut Frank, »Heimatschutz und typologisches Entwerfen. Modernisierung und Tradition beim Wiederaufbau von Ostpreußen 1915-1927« u. Walter Zschokke, »Technisches Bauen und der gelungene Versuch ihrer Aussöhnung mit der Landschaft«, beide in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 105-133 und S. 221-245.
- ²¹ Vgl. Jürgen Pahl, »Politische Verstrickungen«, in: ARCH+ (114/115) 1992 u. Jürgen Pahl, *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume*, München 1999, S. 97ff.
- ²² Vgl. Klaus Jürgen Sembach, Jürgen Krause, Ulrich Schulze, Hans-Ulrich Thamer, Klaus Schötzel (Hrsg.), *1910. Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen*, Stuttgart 1992.
- ²³ Ebd., S. 6.
- ²⁴ Stadt Krefeld, Der Oberstadtdirektor (Hrsg.), Oberhausen 1993.
- ²⁵ Vgl. insbesondere Gabriele Schickel 1993.
- ²⁶ Catharina Berents, »Historismen in der Epoche der Moderne«, in: Harald Tausch (Hrsg.), *Historismus und Moderne*, Würzburg 1996, S. 221-225.
- ²⁷ Harald Tausch, Einleitung, in: Tausch 1996, S. 18.
- ²⁸ So spricht beispielsweise Werner Durth lediglich im Zusammenhang mit Paul Schultze-Naumburg von Traditionalismus (Werner Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Braunschweig 1986, S. 28); Heike Risse definiert in klischeeartiger, keine Nuancen zulassender Weise Traditionalismus wie folgt: »Parallel zu den beiden Architekturströmungen *Expressionismus* und *Neue Sachlichkeit* verlief – beginnend um 1900 – die des *Traditionalismus*, die von Einflüssen politischer und gesellschaftlicher Ereignisse, wie sie auf den Expressionismus und das Neue Bauen eingewirkt hatte, weitgehend unberührt blieb und vom konservativen Bürgertum gepflegt wurde.« (Heike Risse, *Frühe Moderne in Frankfurt am Main 1920-1933*, Frankfurt 1985, S. 30).
- ²⁹ Berents 1996, S. 212.
- ³⁰ Berents gibt für die »Moderne« den Zeitabschnitt 1918-1933, also die Epoche der Weimarer Republik, an.
- ³¹ Vgl. Pahl 1999, S. 19ff.
- ³² Kiem 1999, S. 26.
- ³³ Julius Posener, »Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.«, Bd. 40 der Reihe *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979.
- ³⁴ Schirren 1992, S. 79.
- ³⁵ Herta Hesse-Frielinghaus, August Hoff, Walter Erben, Klaus Volprecht, Sebastian Müller, Peter Stressig u. Justus Bueckschmitt, *Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk*, Recklinghausen 1971.
- ³⁶ Universität Hamburg, Wintersemester 1997/1998, Leitung: Prof. Dr. Wolfgang Kemp.
- ³⁷ Wolfgang Kemp, Kommentar zu erwähntem Seminar, in: Fachschaftsrat Kunstgeschichte Hamburg (Hrsg.), »Kommentiertes Vorlesungsverzeichnis WS 1997/1998«, Hamburg 1997, S. 25.
- ³⁸ Wolfgang Sonne, »Gebaute Geschichtsbilder: Klassizismus, Historismus, Traditionalismus und Modernismus in der Architektur«, in: Evelyn Schulz u. Wolfgang Sonne (Hrsg.): *Kontinuität und Wandel. Geschichtsbilder in verschiedenen Fächern und Kulturen*, Zürich 1999, S. 261-331.
- ³⁹ Vgl. Schumann 1998, S. 376-378.

III DEFINITION ›TRADITIONALISMUS‹

Aus der Soziologie Max Webers stammend, der ›Traditionalismus‹ als Bezeichnung einer vorkapitalistischen Wirtschafts- und Denkweise benutzt¹, gaben Berents, Sonne und Schumann zwischen 1996 und 1999 erstmals kohärente Definitionen des architekturgeschichtlichen Phänomens Traditionalismus. Dies geschah, nachdem der Begriff bereits von Zeitgenossen der Epoche um 1910 weder pejorativ noch propagandistisch, sondern sachlich-neutral verwandt und durch den ›Lampugnani-Umkreis‹ seit etwa 1990 allmählich von der einseitigen Konnotation von ›Konservatismus‹ befreit wurde.

So wie auch Berents zwei sehr unterschiedliche Versionen von Traditionalismus nachweist, in einem Fall beobachtet sie eine »Ornamentalisierung der Fassade«², im anderen die »Ornamentalisierung der symmetrischen Grundrißdisposition«³, so ist es im Falle des Traditionalismus' kaum sinnvoll, einen Katalog typischer Erkennungsmerkmale nach dem Muster *Wie erkenne ich ...* im Stile Eduard Freiherr von Sackens⁴ zu erstellen, sondern vielmehr angebracht, nach eben jenen Modellqualitäten und Formenprinzipien zu fragen.

Hinsichtlich der unterschiedlichen Ausprägungen traditionalistischer Architektur ist es notwendig, diesen Katalog von charakteristischen Eigenschaften variabel zu handhaben, während bestimmte stilistische ›Basis-Prinzipien‹ fast bei jedem Traditionalisten um 1910 nachgewiesen werden können. Sie führen zu einem charakteristischen Typus: Blockhaftigkeit, eine grundsätzlich symmetrische Grundeinstellung bei gleichzeitigen experimentell-asymmetrischen ›Übungen‹ in Grundriss- und Fassadengestaltung, eine kubische Verschachtelung von Baukörpern, revolutionsarchitekturehafte Stereometrik, eine hieratisch-strenge – häufig monumentale – Gesamtwirkung der Architektur, der

weitgehende Verzicht auf Ornament oder der Gebrauch von sehr abstrahierter und geometrisierter Ornamentik sowie eine purifizierte Form der Antiken- oder Schinkel-Rezeption, die unter anderem aus der von Paul Mebes⁵ ausgelösten ›Um-1800-Bewegung‹ resultiert.

Allgemeiner gefasst kann Traditionalismus interpretiert werden als eine Architekturrichtung, »die mit den Erzeugnissen des zeitgenössischen Bauens höchst unzufrieden ist und in ihrer Kritik eine reflektierte Position zur Architekturgeschichte einnimmt.«⁶ In diesem Zusammenhang muss bemerkt werden, dass auch die traditionalistische Haltung hinsichtlich ihrer reflexiven Struktur als ein Phänomen der Moderne gesehen werden kann und keineswegs generell antimodern ist. Mit der Definition von Jürgen Habermas, der die Moderne als Verlust der Selbstverständlichkeit und als Notwendigkeit zur Reflexion definiert⁷, wird dies evident, wobei der Zeitpunkt des Beginns der Moderne umstritten ist. Es gibt sowohl in der Philosophie als auch in der Kunstwissenschaft sehr unterschiedliche Auffassungen.⁸ Für diese Arbeit wird die Verortung des Beginns der Moderne am Anfang des 20. Jahrhunderts gelten, als mit dem Historismus und Eklektizismus weitestgehend gebrochen wurde.

Desweiteren kann als wichtiges Charakteristikum des Traditionalismus seine Berufung auf eine »Tradition anonymen Bauens«⁹ genannt werden, die sich, so die Traditionalisten, von Generation zu Generation angesammelt und die Architektur stetig – evolutionshaft – weiterentwickelt sowie verbessert hat. »An diese abgebrochene bzw. verloren gegangene Tradition gilt es [als Traditionalist] anzuknüpfen. Vom Historismus, von dem der Traditionalismus die Idee des Wiederanknüpfens an vergangene Zeiten übernimmt, wie vom Klassizismus, mit dem er die Idee einer überzeitlichen Norm teilt, unterscheidet er sich durch die

scharfe Ablehnung von Stilformen im Sinne historischer Epochenstile.«¹⁰

So auch Berents in ihrer bereits oben zitierten Definition sowie Schumann, der Traditionalismus als das »absichtsvolle Zurückgreifen auf Traditionen [definiert], das im Resultat den formalen Ausdruck, aber auch Konstruktion und Funktion mitbestimmt«¹¹ und durch die Suche nach gültigen Lösungen »vor allem im anonymen, handwerklichen Bauen«¹² einen »Weg an der Stilgeschichte vorbei«¹³ verfolgt. So bemerkt auch Falk Jaeger, »daß es sich bei solchen Phänomenen wie dem [...] Traditionalismus [...] weder um Personen- oder Regionalstile handelt, noch daß sie die Kriterien eines Zeitstils erfüllen.«¹⁴

Traditionalismus kann daher zusammenfassend als eine Mentalität des gezielten, behutsamen Rückgriffs auf tradierte Architektur-Prinzipien interpretiert werden, der modernistische Neuerungen nicht ausschließt, sondern sie mit alten Prinzipien zu einer Architektur eigener Qualität verbindet. Traditionalismus grenzt sich dadurch deutlich ab vom Historismus und vom reinen Avantgardismus oder Modernismus, der mit einer »geradezu systematische[n] Suche nach dem Bruch mit der Tradition«¹⁵ und einer »möglichst totalen Entfremdung von einem anderen aktuellen kulturellem Code einhergeht, in der sich jede Neuerung auf eine eigene Epihanie«¹⁶ beruft.

¹ Weber bezeichnet den »ökonomischen Traditionalismus« als eine Mentalität, die dem neuzeitlichen, mit streng-moralischen Elementen durchzogenen Unternehmerethos – dem Geist des Kapitalismus – widerspricht. Vgl. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen 1988, S. 477ff.

² Berents 1996, S. 214.

³ Berents 1996, S. 219.

⁴ Eduard Freiherr von Sacken, *Katechismus der Baustile oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart nebst einer Erklärung der im Werke vorkommenden Kunstaussprüche*, Leipzig 1873.

⁵ Vgl. Mebes 1908.

⁶ Sonne 1999, S. 286.

⁷ Vgl. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 1985.

⁸ Vgl. im Bereich der Kunstgeschichte etwa Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993. Busch siedelt hier die Geburt der modernen Kunst im späten 18. Jahrhundert an.

⁹ Sonne 1999, S. 286.

¹⁰ Sonne 1999, S. 286.

¹¹ Schumann 1998, S. 376.

¹² Schumann 1998, S. 376.

¹³ Schumann 1998, S. 376.

¹⁴ Falk Jaeger, Vorwort, in: Hitchcock/Johnson 1985, S. 8.

¹⁵ Werner Spies, »Am Webstuhl der Zeit«, in: *FAZ* (193) 2000.

¹⁶ Spies 2000.

IV TRADITIONALISTISCHE THEORIE

Als theoretischer Ausdruck traditionalistischer Auffassung aus der Zeit der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts im Sinne der oben dargestellten Definition sind vor allem drei Publikationen zu nennen: Paul Schultze-Naumburgs neunbändiges Werk *Kulturarbeiten*¹, Paul Mebes *Um 1800*² und die *Sechs Bücher vom Bauen* von Friedrich Ostendorf³. Zudem offenbaren die kontrovers diskutierten Schriften von Adolf Loos eine besonders polemische Form traditionalistischer Mentalität.

Bereits Schriften aus den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts liefern konkrete Voraussetzungen für die Architektur der frühen Moderne: hier sind besonders Theoretiker wie etwa Heinrich Wölfflin⁴, Adolf Göller⁵, Camillo Sitte⁶ und August Schmarsow⁷ hervorzuheben, die nach den wahrnehmungstechnischen, psychologischen Voraussetzungen der Architektur als einer körperlichen und räumlichen Wirkungsrealität fragen. Durch diese Theoretiker, allen voran durch August Schmarsow, vollzog sich die Etablierung der abstrakten Kategorie von ›Raum‹ in der Architektur, die einige Jahre später besonders für Peter Behrens und Adolf Loos elementar werden sollte.

Eine singuläre Rolle spielt Otto Wagner. Der Einfluss dieser Vaterfigur der frühen Moderne auf die mitteleuropäische Architektur um 1910 kann kaum überschätzt werden. Von Wagners sehr früher Anwendung modernistischer Prinzipien wird noch im Kapitel über ›Früheste Modernismen in der Villenarchitektur‹ die Rede sein. Seine eigenen (vor allem späten) Werke und diejenigen seiner Schüler haben die Architektur der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts entscheidend geprägt.

Wagners architekturtheoretische Relevanz gründet sich auf einer Publikation, die auf seine Antrittsvorlesung

an der Akademie der bildenden Künste in Wien zurückgeht. Bereits in dieser Vorlesung verkündet Wagner sein radikales Programm der Moderne. Diese Programmschrift, die er für seine Studenten entwickelte, wurde erstmals 1896 unter dem Titel *Moderne Architektur*⁸ veröffentlicht, erlebte mehrere neu bearbeitete Auflagen und erschien schließlich 1914 unter dem Titel *Die Baukunst unserer Zeit*⁹. Leitet Alois Riegl noch 1893 die Genese des Stils aus dem allgemeinen historischen Kontext ab¹⁰, so betont Wagner in seinem Text besonders die stofflichen und konstruktiven Ursprünge des Stils. Die Wahrnehmung und präzise Erfassung der kulturellen Umwälzungen des späten 19. Jahrhunderts spielt hier ebenfalls eine große Rolle.

Das ›moderne Bauwerk‹ muss, so Wagner, zur ›modernen Menschheit‹ passen. »Nachdem der Stildusel verfliegen war, wurde das geschaffene unmotiviert und unpassend befunden; man wurde sich darüber klar, daß alle sogenannten Stile einstens wohl in ihrer Epoche die volle Berechtigung hatten, daß für unsere moderne Zeit aber ein anderer Ausdruck gesucht werden müsse. Hat auch die grosse Mehrheit, weil das bisher Geschaffene an gute alte Vorbilder erinnerte, mit zeitweiliger Befriedigung erfüllt, der künstlerische Katzenjammer konnte nicht ausbleiben, da die entstandenen Kunstwerke sich nur als Früchte archäologischer Studien entpuppten und ihnen jeder schöpferische Wert fehlte. Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die Kunst unserer Zeit muss uns moderne, von uns geschaffene Formen bieten, die unserem Können, unserem Tun und Lassen entsprechen.«¹¹

Mit der von Gottfried Semper stammenden Losung *Artis sola domina necessitas* versah Wagner das Kapitel ›Die Konstruktion‹ in *Die Baukunst unserer Zeit* und gleichzeitig platzierte er diesen Spruch an die Fassa-

de seiner ersten Villa in Wien-Hütteldorf. »Wagner interpretiert Notwendigkeit als einen Begriff, in dem Bedürfnis, Zweck, Konstruktion und Schönheitssinn vereint sind.«¹² Die Konstruktion bezeichnet er als »die Urzelle des Bauens«¹³.

Paul Schultze-Naumburg

In ausführlicher Weise behandelt erstmals Paul Schultze-Naumburg¹⁴, der heute allgemein als einer der entschiedensten Vertreter des Nationalsozialismus in der Architektur im Bewusstsein verankert ist, die Thematik des Traditionalismus in seinem Werk *Kulturarbeiten*. Die Bände, die zwischen 1901 und 1917 erschienen, wurden von der Zeitschrift *Der Kunstwart* herausgegeben und von Georg Callwey in München verlegt. »*Kunstwart – Dürerbund – Kulturarbeiten*, also Heimatschutz –: Sie alle hingen zusammen, waren Organe der gleichen intendierten Reform, die die vom Menschen für den Menschen geschaffene Umwelt vor Verschandelung bewahren wollte. Auch die Gartenstadtbewegung hat mit dieser Reform zu tun; denn die Verschandelung kam von der Großstadt; und wir sehen wie ländlich-heimatlich die Gartenstadt (Hellerau!) gebaut wurde«¹⁵.

Im Vorwort des ersten Bandes formuliert Schultze-Naumburg die Intention seiner *Arbeiten*: Sie sollen »durch Aufmerksammachen auf die guten Arbeiten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts [an] die Traditionen, d.h. die direkt fortgepflanzte Arbeitsüberlieferungen wieder anknüpfen helfen«¹⁶. In erster Linie verbindet er mit diesen Traditionen das ländliche Bauen, das nicht einer bestimmten Epoche zuzuordnen sei und sich der üblichen kunsthistorischen Betrachtungsweise entziehe. Er leitet dies aus dem Umstand ab, »dass man sich auf dem Lande nicht nach den Zeiten richtete, die unsere Kunstgeschichte für die einzelnen Stile festgesetzt hat. Wir finden ausgesprochenen Empire-Stil schon zu

Mitte des 18. Jahrhunderts, und auf Dörfern scheinen sich rein gotische Formen bis in das 19. Jahrhundert hinein erhalten zu haben.«¹⁷

Bereits 1889 kritisierte Camillo Sitte in *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* die Art des Städtebaus seiner Zeit und verwies auf das Vorbild von überwiegend anonymen historischen Beispielen, meist des Mittelalters.¹⁸

Die Lektüre von Schultze-Naumburg eröffnet eine interessante Parallele: So wie der Traditionalismus eine Parallelerscheinung zu den bekannten Architekturströmungen zwischen 1900 und 1930 ist, siedelt Schultze-Naumburg auch die ländliche Architektur in einer ›Sphäre‹ an, in der lediglich gezielte und minimale Veränderungen einen langsamen Fortschritt brächten. Jene »Neuerer à tout prix«¹⁹ hätten nämlich den großen Denkfehler begangen, »dass sie einen Analogieschluss auf die Vergangenheit zu ziehen glaubten, als sie den Satz aufstellten: Jede Epoche der Vergangenheit hat ihren eigenen Stil gehabt, deswegen dürfen wir nicht in den überkommenden Formen weiter schaffen.«²⁰ Nach Schultze-Naumburg gilt es jedoch, an die seit Mitte des 19. Jahrhunderts verloren gegangene Tradition der »Grundformen menschlich-künstlerischer Gestaltung, die zahlreiche Epochen hintereinander gemeinsam waren und deren Veränderungen jedenfalls nur ganz langsam vor sich gingen«²¹, anzuknüpfen.

1901 konstatiert Schultze-Naumburg, dass »seit 50 Jahren [...] eine entsetzliche Entstellung der Physiognomie unseres Landes [vorherrscht]«²², die sich vor allem an der wahllosen Verwendung historischer Stilformen zeige. Dagegen setzt er die einfache, schmucklose, sachliche, wahre und nützliche traditionelle Baukunst. Der simple Gegensatz von »alt = anständig und verständlich, neu = unvornehm und unpraktisch«²³ wird in

**PAULSCHULTZE-NAUMBURG
KULTURARBEITEN
BAND 1: HAUSBAU**



HERAUSGEGEBEN VOM KUNSTWART

1 Paul Schultze-Naumburg, Einband von Band 1 der Reihe *Kulturarbeiten*, München 1901

- 2 den Bänden durch hunderte von Bildpaaren, die er fast ausschließlich selbst photographierte, illustriert. Schultze-Naumburg geht es dabei gerade *nicht* um die historistisch-eklektizistische Übernahme von Formen, sondern um die Entwicklung des Neuen aus den, mit Berents' Terminologie gesagt, *Formprinzipien* und *Modellqualitäten* des Alten. Vor allem mit der Realisierung von Einfamilienhäusern²⁴ – vom Gärtnerhaus bis zum Schloss – praktizierte er als Architekt seine eigene Lehre, so wie auch heute Lampugnani's Architekturen Ausdruck seines Traktates *Die Modernität des Dauerhaften*²⁵ sind, das man als zeitgenössische traditionalistische Theorie bezeichnen könnte.

Über »Paul Mebes' Rückkehr zum Biedermeier und Friedrich Ostendorfs Anknüpfung an das französische Barock«²⁶ hinausgehend umfasst Schultze-Naumburgs propagierte »anonyme Architektur« nicht nur die im klassischen Sinne *gebaute* Umwelt, sondern im weitesten Sinne die gesamte Landschaft, die in Europa fast gänzlich vom Menschen gestaltet ist. Sie meint also auch Flüsse, Wälder, Berge, Äcker, Wiesen, etc.

Schultze-Naumburg benutzt den Terminus von der »Richtigkeit« des Gebauten, indem er betont, dass Architektur der speziellen Bauaufgabe, der Geschichte und der Lage entsprechen solle, und dass sie diese Entsprechungen möglichst rein zum Ausdruck bringen müsse. Schultze-Naumburgs Thesen können daher durchaus als funktionalistisch bezeichnet werden.

Form ist für Schultze-Naumburg, der durch seine Schriften zu einem »frühen und wirkungsvollen Anreger für den Traditionalismus«²⁷ wurde, Ausdruck einer Idee. So versuchte er, »die Bedeutung von so elementaren Begriffen wie Gestaltung und Schönheit in einer scheinbar unübersichtlich gewordenen Welt neu zu begründen.«²⁸

Paul Mebes

Die »Goethische Andeutung klassischer Form«²⁹ sogar bei dem anglophilen Hermann Muthesius ist ein besonders prägnantes Beispiel für die Rückbesinnung auf den Klassizismus und das Biedermeier, die, so Posener, seit etwa 1908, zu beobachten ist. Diese klassische Form bei Muthesius ist ein »Wegzeichen an seinem Wege von England zum Neobiedermeier, wie van de Velde das spöttisch nannte.«³⁰ 1908 ist zudem das Erscheinungsjahr von Paul Mebes Buch *Um 1800*, das diese Tendenz stark beeinflusste, nicht aber, laut Posener, allein dafür verantwortlich war.

Um 1800 versammelt in erster Linie Photos von vorbildlichen Bauten aus eben jener Zeit, die unterteilt werden in »Straszenbilder«, »öffentliche Gebäude und Wohnhäuser«, »Kirchen und Kapellen«, »Freitreppen«, »Haustüren«, »eiserne Gitter«, »Denkmäler« (Band I) sowie in »Palais und städtische Bürgerhäuser«, »Land- und Herrenhäuser«, »Gartenhäuser«, »Tore«, »Brücken«, »Innenräume und Hausgerät« (Band II). Diese Sammlung deckt sich streckenweise mit Ostendorfs Vorbild des Stils der »großen Jahrhunderte« in Frankreich und überschneidet sich häufig mit den Beispielen »richtiger« Architektur bei Schultze-Naumburg.

Mebes fordert eine Rückbesinnung auf den Purismus und den edlen Geschmack jener Architektur-Epoche, der eine Zeit des ostentativ-überladenen Ungeschmacks folgte. Einerseits blickt Mebes zurück auf eine historische »Epoche des Geschmacks«, andererseits blickt er in die Zukunft einer Baukunst, die sich nach dem gescheiterten Versuch seit etwa 1895, einen neuen Stil durch das Ornament zu schaffen, allmählich vom Pathos und Ornament der Vergangenheit befreit.³¹



2 Paul Schultze-Naumburg, Bildpaar in Band 1 der Reihe *Kulturarbeiten*, München 1901



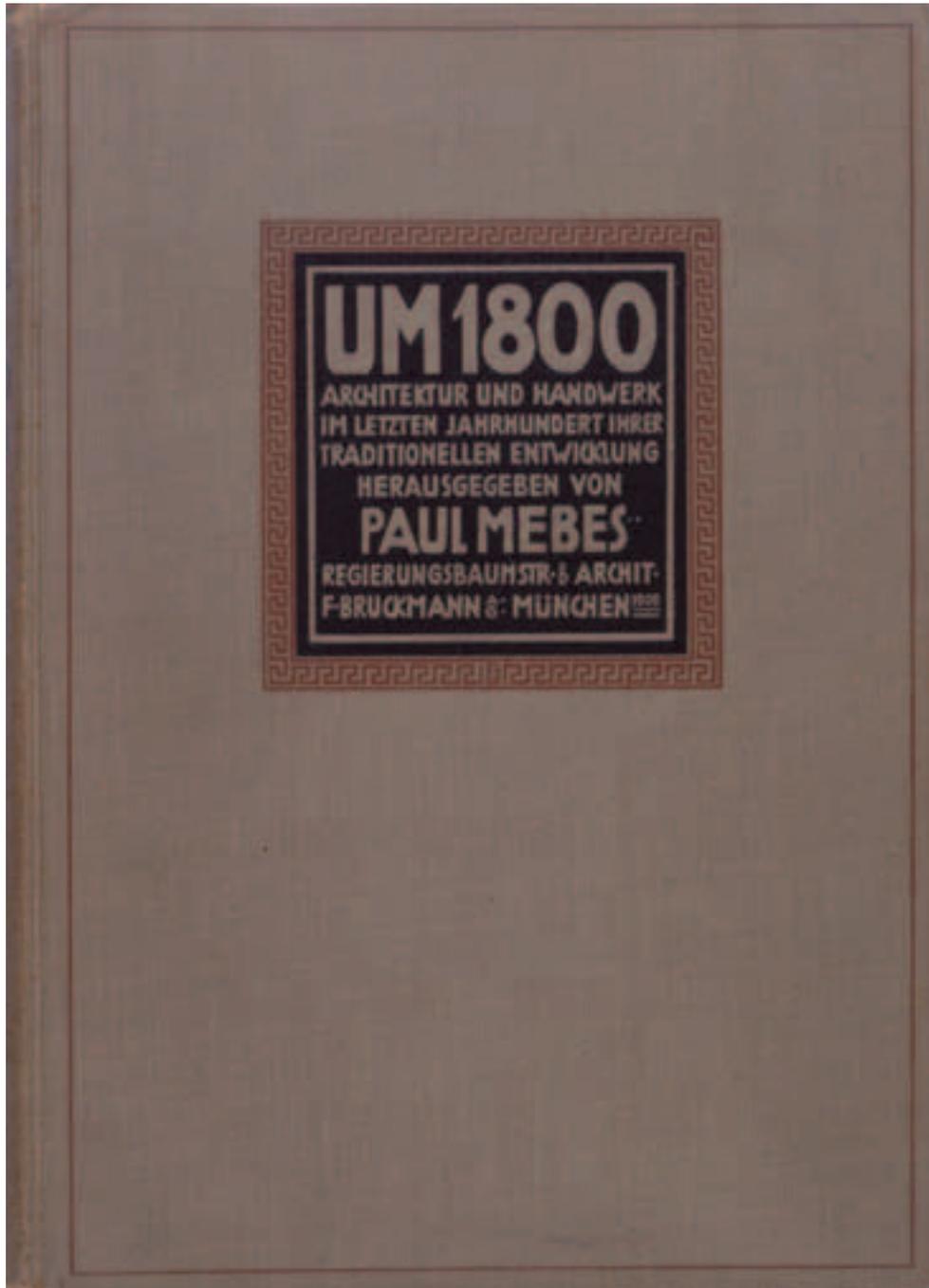
3 Paul Schultze-Naumburg, Villa Ithaka, Weimar, 1907



4 Hermann Muthesius, Villa Tuteur, Berlin 1924



5 Hermann Muthesius, Villa Mohrbutter, Berlin 1912



6 Paul Mebes, Einband des ersten Bandes des Werkes *Um 1800*, München 1908



7 Paul Mebes, Bildpaar im ersten Band des Werkes
Um 1800, München 1908



8 Paul Mebes, Bildpaar im ersten Band des Werkes
Um 1800, München 1908



9 Christian F. Hansen, Landhaus Johann Cesar Godeffroy, Hamburg, Studie, 1789



10 Paul Baumgarten d. Ä., Villa Max Liebermann, Berlin-Wannsee 1909

Der Untertitel ›Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung‹ weist auf die neue Wertschätzung des Handwerks um 1910 hin, wobei erwähnt werden muss, dass bereits englische Architekten, die sich am so genannten ›vernünftig-einfachen‹ *Queen Anne Style*³² orientierten, seit 1870 die Qualitäten der Schlichtheit und des Handwerks in den Vordergrund stellten.

Walter Curt Behrendt, der nach dem ersten Weltkrieg die zweite und dritte Auflage von *Um 1800* herausbrachte, rezensierte in der *Neudeutschen Bauzeitung* Mebes' Buch. Er beschreibt sehr prägnant die Grundstimmung der Architekten um 1910, die im Traditionalismus eine adäquate Architekturauffassung finden konnten: »Ein gebildeter und taktvoller Eklektizismus, der sich in den angedeuteten Bahnen mit Würde bewegt, tut uns not und wird der Entwicklung einer bürgerlichen Architektur förderlich sein. Denn er schafft dem Architekten der Praxis die Möglichkeit, seine Kraft der notwendigen Arbeit neuer Grundrißorganisationen zuzuwenden und gibt ihm jenen unbedingt erforderlichen Grad von Freiheit, der ihn befähigt, eine sinnvolle und zweckmäßige Architektur zu bilden, worauf es in dieser unbestimmten Zeit des Überganges letzten Endes ankommt.«³³

Friedrich Ostendorf

Ostendorfs *Sechs Bücher vom Bauen* können schließlich, wenn auch manche Passagen ein wenig oberflächlich ausfallen, als ambitioniertester Versuch einer traditionalistischen Theorie gelten. Durch seine Radikalität im verbalen Umgang mit Architekten der Zeit, die seiner Auffassung vom Bauen widersprachen, und durch die Tatsache, »daß Ostendorf nur sehr wenig mit den (bekannten) Kunstrichtungen der Jahrhundertwende zu tun hatte«³⁴, kann er als ein Außenseiter³⁵ be-

zeichnet werden. »Wenn es der Klarheit seiner Ausführungen dienen kann, gibt er unbedenklich Arbeiten von Martin Dülfer, von Theodor Fischer, von Hermann Muthesius der Lächerlichkeit preis.«³⁶

Beim Berliner Verleger Wilhelm Ernst & Sohn erschien zu Lebzeiten Ostendorfs lediglich 1913 der erste Band (*Einführung*), 1914 der zweite Band (*Die äußere Erscheinung der einräumigen Bauten*) sowie der erste Supplementband (*Haus und Garten*). In der Bearbeitung von Sackur folgte der dritte Band schließlich im Jahr 1920.

Wie auch Schultze-Naumburg und Mebes eine sachlich-klare, weitgehend ornamentlose, moderat-moderne Architektur propagieren, so klingt auch Ostendorfs populärste These von der zu findenden ›einfachsten Erscheinungsform‹ latent modernistisch. Ostendorfs Ausführungen gehen jedoch weiter als diejenigen Schultze-Naumburgs und Mebes'; sein »Rekurs auf die Vergangenheit [hatte] andere Gründe – und wesentlichere.«³⁷

Ostendorfs Hauptthesen, die er an einer großen Zahl von Fällen exemplifiziert, lassen sich kurz zusammenfassen. Die Thesen beziehen sich im wesentlichen auf drei Problemkreise. Erstens auf die Orientierung an einer allgemein gültigen Tradition. Zweitens auf den Prozess des Entwurfs, der zu der erstrebenswerten ›einfachsten Form‹ führen soll. Drittens auf die Aufgabe der Architektur, ›Räume zu schaffen‹.

»Die allgemein gültige Bautradition, [deren Verlust Ostendorf zuvor beklagt], an die ein jeder sich gebunden hielt und die jeden auch, ob er wollte oder nicht, begleitete, vermittelte ganz von selbst die für den Architekten wesentlichen Anschauungen. So kam es, daß es niemals einem der vielen Theoretiker der Architek-



11 Friedrich Ostendorf, Einband des Supplementbandes zu den *Sechs Büchern vom Bauen*, Berlin 1914

tur beigefallen ist, sich klar und ausführlich über dieses Thema zu äußern.«³⁸ Die *Sechs Bücher vom Bauen* können als der Versuch interpretiert werden, ein verlässliches, Qualität garantierendes Kompendium für Architekten neu zu schaffen. Es ist der Versuch, den Anfangspunkt einer neuen Tradition, also eines fest gefügten ›(konventionellen) Systems‹, zu setzen.³⁹

12 Zu diesem Zweck präsentiert und kommentiert Ostendorf historische Beispiele von ›Baukultur‹. Ostendorf benutzt den Terminus ›Baukultur‹ häufig für Architektur, die in eben dieser Tradition steht. Diese vorbildhaften Architekturen entnimmt Ostendorf aus der Epoche der Renaissance und vor allem des Barock, da es bis in seine Zeit noch keine wirklichen Alternativen dazu gegeben habe. Der »bedauernde Unterton zur verlorengegangenen Bautradition musste ihn für viele – in einer Zeit zunehmend propagandistisch geforderter Orientierung nach vorn – als rückwärtsgewandt erscheinen lassen.«⁴⁰

Eine Anlehnung an die Bautradition empfiehlt Ostendorf als Orientierungshilfe besonders für »Nichtkünstler«⁴¹ und Architekten mit wenig Talent. Ohnehin geißelt er die Originalitäts- und Geltungssucht zeitgenössischer Architekten, die unfähig seien, »ein allgemeines, von der ganzen Generation getragenes Kunstwerk zu schaffen«⁴² und ihre Individualität nicht zurückzustellen vermögen. Auch hier klingt eine potentiell moderne Ideologie an. Darüber hinaus kann Ostendorfs vorgeschlagene Aufstellung von ›Typen‹ (wahrscheinlich unfreiwillig) als Beitrag zum Werkbundstreit von 1914, der sich um die Pole ›künstlerische Freiheit‹ und ›Typisierung‹ entbrannte, interpretiert werden. Da die Zeit um 1910, so Ostendorf, »nicht dazu angetan [ist], einen neuen Stil hervorzubringen«⁴³, beschreibt er sein Ziel als das »Herausführen zur Klarheit«⁴⁴.

Über den Prozess des Entwurfes, den zweiten Problemkreis, bemerkt Ostendorf (hier seine populärste Formulierung): »Entwerfen heißt: die einfachste Erscheinungsform für ein Bauprogramm finden, wobei einfach natürlich mit Bezug auf den Organismus und nicht etwa mit Bezug auf das Kleid zu verstehen ist«⁴⁵. Ostendorf legt Nachdruck auf den theoretischen Vorgang des Entwerfens und propagiert eine intellektuell-abstrakte Art des Entwurfvorgangs, bei der er der Fixierung der Idee im Medium der Zeichnung, die erst an allerletzter Stelle stehen soll, keine große Bedeutung zuschreibt. Die Körperlichkeit der Architektur – auch hier eine Affinität zu modernistischen Auffassungen – wird betont, während der Grundriss an zweiter Stelle steht: »Die Idee für die körperliche Erscheinung ist das erste, der Grundriss entsteht erst unter der Herrschaft der Idee.«⁴⁶

Ostendorf beobachtet, dass Architekten »eher der äußeren Bildung der die Räume umschließenden Massen zu einem architektonischen Monument«⁴⁷ Aufmerksamkeit schenken und nicht – hier ist der dritte Problemkreis angesprochen – dem *Schaffen von Räumen*, nach Ostendorf dem »eigentliche Ziel der Baukunst«⁴⁸.

So lehnt Ostendorf die pittoreske Tradition des englischen Hauses mit seinen experimentell erscheinenden additiv-komplexen Raumdispositionen entschieden ab und setzte den Muthesius-Wohnhäusern seine, ein wenig unbeholfen wirkenden, barockisierenden, erkerlosen und mit Enfilades versehenen Alternativ-Entwürfe entgegen. Mit seiner Idee, das Gebäude müsse in Grund- und Aufriss als Ausdruck einer Idee erkennbar sein, beeinflusste Friedrich Ostendorf nachhaltig das Werk vieler Architekten: Ludwig Hilbersheimer, Hannes Meyer, Hans Bernoulli und Hans Schmid beriefen sich ausdrücklich auf ihn. 13

Adolf Loos

Innerhalb der Architektur der Wiener Moderne nimmt Adolf Loos eine isolierte Stellung ein. Für die meisten Architekten seiner Zeit hatte er lediglich scharfe Kritik übrig. Nur Otto Wagner bildete eine Ausnahme. Bei ihm fand er einerseits solides handwerkliches Wissen vor, das sich in Wagners architektonischer Praxis widerspiegelt. Zum anderen setzen Wagners Schriften – wie bei Loos – das moderne Leben als gültige Grundlage einer ästhetischen Vision voraus.

Durch einen Aufenthalt in den USA in den Jahren 1893 bis 1896 (auf der Rückreise besuchte er London und Paris) war Loos stark von der amerikanischen Kultur beeinflusst. Er traf dort auf eine Ingenieursästhetik, die ihn stark beeindruckte. Gleichzeitig galt Loos als ein entschiedener Gegner der Wiener Werkstätte und der Wiener Secession. Gegenüber dessen Gebäude errichtete er 1899 das Café Museum, das aufgrund seiner reduzierten Architektursprache ›Café Nihilismus‹ genannt wurde. Trugen Jugendstil und Secessionismus auch durchaus zukunftsweisende Züge, so erkannten bereits viele Zeitgenossen in der Betonung des Dekorativen eine noch nicht überwundene Bindung an den Historismus. Neben Karl Kraus war Loos der prominenteste Gegner dieser Strömung. In zahlreichen Schriften kritisierte er die zeitgenössische Architektur und betonte die Notwendigkeit, auf das Ornament zu verzichten und dieses durch die Wirkung des Materials zu kompensieren. In dieser Auffassung steht er besonders der Architekturpraxis Mies van der Rohe nahe. »Oft endet Schönheit dort, wo das Ornament beginnt«⁴⁹, resümierte William Richard Lethaby um 1910.

Seit 1897 publizierte Adolf Loos zahlreiche pointierte, kurze Essays in der Tageszeitung *Neue Freie Presse* und in anderen Zeitungen. 1903 gründete er die Zeit-

schrift *Das Andere – Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*, von der allerdings nur zwei Ausgaben erschienen sind. 1908 entstand sein berühmtester Text: der Aufsatz »Ornament und Verbrechen«, den er 1908 in Wien und München vortrug und 1913 erstmals in der Zeitschrift *Cahiers d’Aujourd’hui* und 1920 in der von Le Corbusier und Amédée Ozenfant herausgegebenen Zeitschrift *L’Esprit Nouveau* publiziert wurde. 14

Ein weiterer wichtiger Text, der wie auch »Ornament und Verbrechen« traditionalistische Mentalität widerspiegelt, ist der Vortrag »Architektur«, den Loos im Oktober 1910 im Berliner Architekturhaus hielt. Der Text erschien am 15. Dezember in reduzierter Form in der vom Berliner Galeristen Herwarth Walden herausgegebenen Zeitschrift *Der Sturm*. Der Text erschien somit exakt in der Zeit, in der die Kontroverse um Loos’ Warenhaus Goldmann und Salatsch am Michaelerplatz – eine radikal purifizierte Architektur unmittelbar dem Michaelertrakt der Wiener Hofburg gegenüberliegend – ihren Höhepunkt fand. 15

Erst in den 1920er und 1930er Jahren wurden Loos’ gesammelte Aufsätze in Buchform publiziert: *In’s Leere gesprochen*⁵⁰ (1921) und *Trotzdem*⁵¹ (1931).

Adolf Loos’ Kampf gegen das Ornament kann mit Karl Kraus’ Kampf gegen den Journalismus verglichen werden: Stellte Loos das oberflächliche Ornament in seiner Zeitschrift *Das Andere* als Feind der Wahrheit dar so polemisierte Kraus in seiner Zeitschrift *Die Fackel* gegen die Phrase als ein Ornament des Geistes. Beide Ansichten wurden von der Wiener Gesellschaft als schockierend empfunden. »Loos irritierte zusätzlich, da er als Mensch einerseits die künstlerische Avantgarde unterstützte, andererseits als Architekt auch die traditionellen Werte des Klassizismus betonte. Seine Aus-



14 Adolf Loos, Titelblatt der ersten Ausgabe von *Das Andere ...*, Wien 1903



15 Adolf Loos, Warenhaus Goldman und Salatsch, Wien 1898-1903

sage – ein Architekt ist ein Baumeister, der Latein gelernt hat – verwirrte die avantgardistischen Kollegen, weil mit dieser Aussage ein Bekenntnis zur kulturellen Tradition belegt war. Eine Haltung von radikaler Innovation und kalkulierter Tradition, ein kritischer Konventionalismus, wie Stanford Anderson formulierte, positionierte Loos als besonders differenziert denkenden Vorbereiter der Moderne.«⁵²

Adolf Loos war, wie auch Hermann Muthesius in Berlin und Otto Wagner in Wien, ein genauer Beobachter der neuen Formen der Kultur. Es ist interessant, dass Loos in seinem systematisch missverstandenen Text »Ornament und Verbrechen« das Ornament mit einem ökonomischen Argument ablehnt, weil er es mit verschwendeter Arbeitskraft gleichsetzt. Außerdem sei das Ornament ein Zeichen primitiver Kultur und – hier der Kernsatz des Aufsatzes – die »evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande«⁵³.

In der Mentalität eines Traditionalisten, der die evolutionäre, langsame Entwicklung von Formen der Gebrauchsgegenstände und der Architektur propagiert, prangert Loos Zeitgenossen an, die danach trachteten, sämtlich Lebensbereiche mit Kunst zu durchdringen und alles mit Ornamenten versähen, die zu modisch sind, als dass sie noch nach Jahren bestehen könnten: »Was geschah mit der ornamentik otto eckmanns? Was mit der van de veldes? Stets stand der künstler voll kraft und gesundheit an der spitze der menschheit. Der moderne ornamentiker aber ist ein nachzügler oder eine pathologische erscheinung. Seine produkte werden schon nach drei jahren von ihm selbst verleugnet. Kultivierten menschen sind sie sofort unerträglich, den anderen wird diese unerträglichkeit erst nach jahren bewußt. Wo sind heute die arbeiten otto eckmanns? Wo werden die arbeiten olbrichs nach zehn

jahren sein? Das moderne ornament hat keine eltern und keine nachkommen, hat keine vergangenheit und keine zukunft.«⁵⁴

In diesem Zusammenhang ist Loos' kleine Geschichte »Von einem armen, reichen Manne« zu erwähnen, in der polemisch vom unglücklichen Leben eines, in einer im Sinne des Jugendstils total durchentworfenen Wohnung lebenden, Menschen erzählt wird.⁵⁵

Auch der Text »Architektur«, der auch als Publikation der Form der Rede folgt, vermittelt Kerngedanken des Traditionalismus: Die Wertschätzung des Handwerks, Architektur als Dienstleistung am Menschen und die Orientierung an anonymen, ländlichen Bauten sind Themen dieses Essays.

In diesem Text, der gleichzeitig sein eigenes Werk erklärt und erläutert, beginnt Loos mit einer Erläuterung der grundsätzlichen Unterschiede von Kunst und Architektur: »Das haus hat allen zu gefallen. Zum unterschiede zum kunstwerk, das niemandem zu gefallen hat. Das kunstwerk ist eine privatangelegenheit des künstler. Das haus ist es nicht. Das kunstwerk wird in die welt gesetzt, ohne daß ein bedürfnis dafür vorhanden wäre. Das haus deckt ein bedürfnis. Das kunstwerk ist niemandem verantwortlich, das haus einem jeden. Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. Das kunstwerk ist revolutionär, das haus konservativ. Das kunstwerk weist der menschheit neue wege und denkt an die zukunft. Das haus denkt an die gegenwart. Der mensch liebt alles, was seiner bequemlichkeit dient. Er haßt alles, was ihn aus seiner gewonnenen und gesicherten position reißen will und belästigt. Und so liebt er das haus und hasst die kunst. *So hätte also das haus nichts mit kunst zu tun und wäre die architektur nicht unter die künste einzureihen?* Es

ist so.«⁵⁶ Fast hundert Jahre später behauptet auch Jacques Herzog: »Architektur ist Architektur, Kunst ist Kunst. Architektur als Kunst ist unerträglich!«⁵⁷

Um seinen Leser von der Unkultiviertheit eines individualistischen Baukünstlertums zu überzeugen, führt er den Kontrast zwischen der anonymen Architektur eines Bergdorfes und der dort gebauten Villa eines Architekten vor. Der Bauer und der Ingenieur, der Maurer und der Zimmermann schaffen, so Loos, eine Architektur ohne ästhetische Überlegungen, da sie Teil der Kultur seien, in der sie sich von ihren Instinkten und Traditionen leiten lassen können.

»Da es geschmackvolle und geschmacklose Gebäude gibt, so nehmen die Menschen an, dass die einen vom Künstler herrühren, die anderen von Nichtkünstlern. Aber geschmackvoll bauen ist noch kein Verdienst, wie es kein Verdienst ist, das Messer nicht in den Mund zu stecken oder sich des Morgens die Zähne zu putzen. Man verwechselt hier Kunst und Kultur. Wer kann mir aus vergangenen Epochen, also aus kultivierten Zeiten, eine Geschmacklosigkeit nachweisen? Die Häuser des kleinsten Maurermeisters in der Provinzstadt hatten Geschmack.«⁵⁸ In diesem Punkt sind sich Loos, Mebes, Schultze-Naumburg und Ostendorf einig. »Die Architektur hingegen mit der Skulptur zu vergleichen, ist eines der größten Missverständnisse«⁵⁹, betont Raimund Abraham noch 2001.

Schmarsow definierte Ende des 19. Jahrhunderts Architektur als Raumkunst, Ostendorf sprach vom ›Schaffen von Räumen‹ als primäres Ziel von Architektur, während Adolf Loos seinen Raumplan – eine Höhendifferenzierung der Räume nach ihrer unterschiedlichen Funktion – konsequent architektonisch verwirklichte. Loos kündigt mit diesem Verfahren eine Neuerung in der architektonischen Entwurfspraxis an, die sich erst

in der folgenden Architektengeneration auf breiter Front verwirklichen sollte. Jedoch findet sich in Loos' theoretischem Werk kaum eine schriftliche Fixierung dieser Praxis. Werner Oechslin macht darauf aufmerksam, dass Loos lediglich einmal von der »Einteilung der Wohnzimmer im Raum«⁶⁰ spricht⁶¹ und in einer Fußnote ergänzt, dass dies »die grosse Revolution in der Architektur [sei]. Das Lösen eines Grundrisses im Raum!«⁶². Erst der Loos-Biograph Friedrich Kulka, der seit 1920 bei Loos arbeitete, überschreibt ein Kapitel der ersten wichtigen Publikation über Loos mit ›Raumplan‹. Hier wird nun erstmals konkreter über dieses Verfahren gesprochen. Kulka konstatiert, dass durch »Adolf Loos ein wesentlich neuer, höhere Raumgedanke zur Welt [kam]: Das freie Denken im Raum, das Planen von Räumen, die in verschiedenen Niveaus liegen und an kein durchgehendes Stockwerk gebunden sind, das Komponieren der miteinander in Beziehung stehenden Räume zu einem harmonischen, untrennbaren Ganzen und zu einem raumökonomischen Gebilde«⁶³ und präzisiert im Folgenden diese Loos'sche Strategie.

Ruth Hanisch bemerkt, dass der auf Gottfried Semper's Bekleidungstheorie bezogene Text »Das Princip der Bekleidung«⁶⁴ einer der wenigen Texte von Adolf Loos sei, der sich mit elementaren Fragen der Architektur auseinandersetze.⁶⁵ Hier wird die Konzeption der Architektur von Innen nach Außen und die Frage der Materialwahrheit angesprochen, die zu zwei großen Themen der Loos'schen Bauten werden sollten. Er wurde bereits 1898 in der *Neuen Freien Presse* publiziert.

¹ Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, 9 Bde., München 1901-1917.
² Mebes 1908.
³ Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen*, 2 Bde. u. ein Supplementband, Berlin 1913/14.
⁴ Vgl. besonders Wölfflins 1886 an der Universität München vorgelegte Doktorarbeit (Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886, vgl. hierzu auch Neumeyer 2002, S. 272-282 und Moravánsky 2003, S. 147-150).
⁵ Vgl. besonders Adolf Göller, »Was ist Wahrheit in der Architektur? Ein Vortrag«, in: Adolf Göller, *Zur Ästhetik der Architektur. Vorträge und Studien*, Stuttgart 1887 (vgl. hierzu auch Neumeyer 2002, S. 282-299 und Moravánsky 2003, S. 24).
⁶ Vgl. besonders Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien 1889 (vgl. hierzu auch: Neumeyer 2002, S. 300-317 und Moravánsky 2003, S. 123).
⁷ Vgl. besonders August Schmarsow, »Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893«, Leipzig 1894 (vergleiche hierzu auch: Neumeyer 2002, S. 318-333 und Moravánsky 2003, S. 153-158).
⁸ Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien 1896.
⁹ Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien 1914.
¹⁰ Vgl. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 (vgl. hierzu auch Moravánsky 2003, S. 41-43).
¹¹ Wagner 1914, S. 32.
¹² Moravánsky 2003, S. 293.
¹³ Wagner 1914, S. 59.
¹⁴ Vgl. v. a. die Schultze-Naumburg-Monographie: Norbert Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Ein Lebens- und Zeitdokument*, mit einem Geleitwort von Julius Posener, Essen 1989.
¹⁵ Posener 1979, S. 191.
¹⁶ Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, Bd. 1 (Hausbau), München, 1901, S. 108.
¹⁷ Schultze-Naumburg 1901, S. 108.
¹⁸ Vgl. hierzu auch das Kapitel »Der Städtebau«, in: Posener 1979, S. 240-263.
¹⁹ Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, Bd. 3 (Dörfer und Kolonien), München 1904, S. 15.
²⁰ Schultze-Naumburg 1904, S. 15.
²¹ Schultze-Naumburg 1904, S. 15.
²² Schultze-Naumburg 1901, Vorwort.
²³ Schultze-Naumburg 1901, S. 70f.
²⁴ Sie waren stets »sehr schön in ihre Umgebung hineingestellt, hier erweist er sich als Meister« (Julius Posener [1989], zit. nach Claus Pese, »Unbeirrbarer Irrläufer der Moderne. Die Fortsetzung des Historismus mit anderen Mitteln: Der Architekt Paul Schultze-Naumburg«, in: *FAZ* (114) 1999).
²⁵ Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Modernität des Dauerhaften. Essays zu Stadt, Architektur und Design*, Berlin 1995. Schon der Kernsatz

seiner Architekturauffassung, den Lampugnani auf dem Klappentext der Taschenbuchausgabe (1998) formuliert, weist eine Affinität zu traditionalistischen Schriften auf: »Die neue Ästhetik ist eine Ästhetik der Festigkeit, der Dauer, der Nüchternheit. Eine andere kann sich unsere Epoche nicht erlauben.«

²⁶ Posener 1979, S. 192.

²⁷ Ulrich Maximilian Schumann, »Paul Schultze-Naumburg«, in: Vittorio Magnago Lampugnani, Ruth Hanisch, Ulrich Maximilian Schumann und Wolfgang Sonne (Hrsg.), *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*, Ostfildern 2004, S. 34.

²⁸ Schumann 2004, S. 34.

²⁹ Posener 1979, S. 27.

³⁰ Posener 1979, S. 27.

³¹ Vgl. hierzu z. B. die Affinität zwischen Christian Frederik Hansens Landhaus Johann Cesar Goddefroy in Hamburg (1789-1792) und Paul Baumgartens (d. Ä.) Villa Max Liebermann in Berlin-Wannsee (1909). Vgl. Norbert Kampe (Hrsg.) *Villenkolonie in Wannsee 1870-1945. Großbürgerliche Lebenswelt und Ort der Wannsee-Konferenz*, Berlin 2000.

³² Ende des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts. Puristischer Stil, der sich unter dem Königspaar Wilhelm II. von Oranien (1689-1702) und Maria II. (1689-94) sowie unter Königin Anne (1702-14) herausgebildet hatte.

³³ Walter Curt Behrendt, Rezension von *Um 1800*, in: *Neudeutsche Bauzeitung* (4) 1908.

³⁴ Oechslin 1992, S. 50.

³⁵ So auch Oechslin in seinem Essay über Ostendorf (Oechslin 1992), das neben Poseners Kapitel »Friedrich Ostendorf« (in Posener 1979, S. 175-190) als einzige ausführliche Auseinandersetzung mit Ostendorfs Theorie gelten kann.

³⁶ Hans Bernoulli, »Ein Vermächtnis« (Nachruf auf Friedrich Ostendorf), in: *Schweizerische Bauzeitung* (LXV) 1915.

³⁷ Posener 1979, S. 175.

³⁸ Ostendorf 1913/14, Bd. 1, S. 23.

³⁹ Vgl. Oechslin 1992, S. 33.

⁴⁰ Oechslin 1992, S. 33f.

⁴¹ Ostendorf 1913/14, Bd. 1, S. 24.

⁴² Ostendorf 1913/14, Bd. 1, S. 25.

⁴³ Ostendorf 1913/14, Bd. 1, S. 26.

⁴⁴ Ostendorf 1913/14, Vorwort zu Bd. 2.

⁴⁵ Ostendorf 1913/14, Bd. 1, S. 3.

⁴⁶ Ostendorf 1913/14, Bd. 1, S. 11.

⁴⁷ Ostendorf 1913/14, Bd. 1, S. 1.

⁴⁸ Ostendorf 1913/14, Bd. 1, S. 1.

⁴⁹ Aphorismus von William Richard Lethaby, zit. nach Julius Posener, *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, Frankfurt a. M. 1964, S. 31.

⁵⁰ Adolf Loos, *In's Leere gesprochen. Essays 1897-1900*, unveränderter Neudruck der Erstausgabe von 1931, hrsg. v. Adolf Opel, Wien 1981.

⁵¹ Adolf Loos, *Trotzdem. Essays. 1900-1930*, unveränderter Neudruck der Erstausgabe von 1931, hrsg. v. Adolf Opel, Wien 1982.

⁵² August Sarnitz, *Adolf Loos 1870-1933. Architekt, Kulturkritiker, Dandy*, Köln 2003, S. 9.

⁵³ Adolf Loos, »Ornament und Verbrechen« [1908], in: Moravánszky 2003, S. 58-61, S. 59.

⁵⁴ Ebd., S. 59/60.

⁵⁵ Zuerst publiziert in: *Neues Wiener Tagblatt* (26.4.) 1900; siehe auch Loos [1921] 1982 und Sarnitz 2003, S. 18-21. In diesem Zusammenhang passt ebenso Loos' Aussage, dass es einmal eine Strafverschärfung bedeuten würde, in einer von van de Velde designten Zelle eingesperrt zu sein.

⁵⁶ Loos [1931] 1982, S. 90.

⁵⁷ Jaques Herzog (in einem Gespräch mit Hanno Rauterberg), »Architektur als Kunst ist unerträglich«, in *Die Zeit* (21) 2004.

⁵⁸ Loos [1931] 1982, S. 92.

⁵⁹ Dietmar M. Steiner im Gespräch mit Raimund Abraham, in: Raimund Abraham, *Elementare Architektur*, Salzburg 2001 (aktualisierte und zweisprachige Ausgabe: Raimund Abraham, *Elementare Architektur*, Salzburg 1963), S. XVII.

⁶⁰ Loos [1931] 1982, S. 246.

⁶¹ Vgl. Werner Oechslin, »Raumplan versus Plan libre«, in: Werner Oechslin, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999, S. 220-227.

⁶² Adolf Loos, »Josef Veillich«, in: Loos 1931, S. 246.

⁶³ Friedrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Wien 1931, S. 28.

⁶⁴ Adolf Loos, »Das Princip der Bekleidung«, in: *Neue Freie Presse*, (4.9.) 1898, S. 6 (vgl. auch Ruth Hanisch, »Adolf Loos«, in: Lampugnani/Hanisch/Schumann/Sonne 2004, S. 25-29).

⁶⁵ Hanisch 2004, S. 25.

V PARADIGMEN MITTELEUROPÄISCHER ARCHITEKTUR UM 1910

Vier stilbildende Paradigmen lassen sich für die Architektur des mitteleuropäischen Traditionalismus anführen, die mit den oben genannten Theoretikern des Traditionalismus in enger Verbindung stehen, und hier als künstlerische (und politische) Strömungen noch einmal gesondert aufgeführt werden sollen. Erstens die vor allem durch Hermann Muthesius in Europa eingeführten englischen Einflüsse auf die kontinentale Architektur. Zweitens die Bewegung des Werkbundes. Drittens die internationale Bewegung des Heimatschutzes. Viertens die Wiener Moderne.

Hermann Muthesius und England

»Fünf oder sechs Jahre lang, um das Jahr 1900, hat die Deutsche Regierung ihrer Gesandtschaft in London einen Experten Architekten beigegeben, Herrn Muthesius, welcher der Geschichtsschreiber – in deutscher Sprache - der englischen freien Architektur geworden ist. Alle Architekten, die in dieser Zeit irgend etwas bauten, wurden studiert, klassifiziert, registriert und, ich muß sagen, verstanden«¹, schrieb Richard William Lethaby 1915 über Hermann Muthesius. Als Architekt ausgebildet, wurde Muthesius 1896 als technischer Attaché nach England geschickt. Bis 1903 lebte er in London und studierte die Architektur des englischen Landhauses und Werke von Architekten, die der Arts-and-Crafts-Bewegung nahe standen.

Sein dreibändiges Werk *Das englische Haus*² vertrat eine moderne, fortschrittliche Auffassung der Wohnhausarchitektur und wurde zum Standardwerk in Deutschland. Der erste Band ist der Geschichte, der zweite dem Plan und dem Aufbau und der dritte dem Innenraum des englischen Hauses gewidmet. Der englische Einfluss – man beachte etwa die Architektur der westlichen Vororte Hamburgs – war schon vor Muthesius' Reise in Deutschland spürbar, jedoch »kann man sa-

gen, daß er ein neues Land entdeckt hat. Ein Vorbild, und jede Seite des Buches vibriert von seiner Entdecker- und Lehrerfreude.«³

Muthesius ging von Berliner Verhältnissen aus, der Dominanz der Etagenwohnungen im ›steinernen Berlin‹, und stellte ihm das suburbane, englische Einfamilienhaus als Ideal gegenüber. Es ging ihm hierbei auch um die Hebung der Kultur der bürgerlichen Klasse. »Die Pflege der persönlichen Kultur, von der jetzt so viel die Rede ist, kann kaum von dem Hotelleben der städtischen Etage aus erwartet werden. [...] Ihr Inhalt birgt eine Summe der Unkultur, wie sie in den Wohnverhältnissen der Menschheit noch nicht dagewesen ist. Überall ist der billigste Surrogatswindel mit Behagen entfaltet, und es herrscht allein das Bestreben, dem Urteilslosen durch Prunk der Ausstattung zu imponieren. [...] Wäre nicht der deutsche Geschmack auf einen kaum zu unterbietenden Tiefststand gesunken, wäre nicht das Gefühl für die einfachsten Forderungen der Gediegenheit, für ruhigen Anstand und vornehme Zurückhaltung gänzlich untergraben, so müßte es für den Gebildeten ebenso unmöglich sein, in diesen Etagen zu wohnen, als er es abweisen würde, schlecht-sitzende Kleider aus schäbigem Stoff zu tragen, die äußerlich präventiös aufgemacht sind.«⁴

Durch die detaillierte Beschreibung des englischen Hauses machte Muthesius die für ihn epochale Entdeckung des funktionsgerechten Bauens, dessen Ideal er bereits aus den Schriften Augustus Welby Pugins, John Ruskins, William Morris' und besonders William Richard Lethabys kannte. Neben der additiven, funktionsorientierten Anordnung von Räumen in der Fläche war es besonders die Anordnung der Fenster, die ihn in England stark beeindruckte. So differenzierte Muthesius diesbezüglich zwischen der nordischen und der italienischen Baukunst: »Die italienische Kunst hat in



1 Edward Prior, *The Barn*, Exmouth, 1890er Jahre



2 Hermann Muthesius, *Haus Freudenberg*, Berlin-Nikolassee, 1908

ihm [dem Fenster] nichts anderes zu sehen vermocht als ein Mauerloch, das sie gleichmäßig über die Fasadefläche verteilte. [...] Wie anders die nordische Baukunst! Sie [...] ließ es vom Wesen des Hauses erzählen. Norman Shaw war der erste, der diese große Wahrheit von Anbeginn wieder erkannte.«⁵

Muthesius sah im funktionsgerechten Bauen eine Eigenschaft der nordischen, also auch der deutschen Baukunst, was ihm erleichterte, dieses Prinzip für seine unmittelbare Umgebung in Berlin zu adaptieren. *Stilarchitektur und Baukunst*⁶ ist sein wichtigster, 1901 entstandener Essay der Londoner Jahre, in dem von der Befreiung von den Zwängen des lateinischen Formalismus die Rede ist. Wie Wagner findet er die Grundlagen einer neuen Ästhetik in den »anspruchsvollen Formen der reinen Sachlichkeit«⁷, in industriellen Maschinen, Hallen und Wagen. Bereits 1903 wurde eine erweiterte Auflage publiziert.

Seit 1903 beschäftigte sich Muthesius im Preußischen Handelsministerium mit den Kunstgewerbeschulen. Im Jahre 1907 hielt er in der Berliner Handelsschule einen kritischen Vortrag über die Lage des Kunstgewerbes in Deutschland, der einen starken Protest von Seiten der Wirtschaft verursachte. Der Vortrag, der Protest und die darauf folgende Zusammenschließung von Muthesius mit gleichgesinnten Künstlern, Kunstgewerblern, Journalisten und Firmen kann als die Keimzelle des Deutschen Werkbundes interpretiert werden, von dem im Folgenden noch die Rede sein wird.

Die Inspiration für beides – für die Reform der kunstgewerblichen Erziehung und für die Reform des Wohnhausbaus – kam aus England. Zusammen mit einer weiteren englischen Erfindung, die seit Ende des 19. Jahrhunderts in Mitteleuropa populär wurde, der Gartstadt, lässt sich sagen, dass »England um 1900 An-

laß und Grundlage der Erneuerung auf dem Kontinent sein [musste]«⁸.

Werkbund

Im Prozess der Bildung einer eigenen theoretischen Basis des Deutschen Werkbundes und im Verlauf der Legitimation dieser Vereinigung, »wurden einige der wichtigsten Begriffe der theoretischen Diskussion über Architektur und Design des 20. Jahrhunderts wie *Sachlichkeit* oder *Typen* entwickelt«⁹, deren Etablierung einen großen Einfluss auf das mitteleuropäische Architekturgeschehen um 1910 hatte.¹⁰ Die Einführung von Formprinzipien wie Geometrie, Glätte, Ornamentlosigkeit in die Architektur wurde durch die Bewegung des Werkbunds beschleunigt. Bereits 1895 erkannte Henry van de Velde die stilbildende Kraft der industriellen Produktion, wenn er behauptet, dass die »Industrie die Künste, die bisher nach den verschiedensten Richtungen auseinanderstrebten, einheitlichen Anforderungen und Gesetzen unterworfen und ihnen somit eine gemeinsame Ästhetik gegeben [hat].«¹¹

Das Programm des Werkbunds liest sich als eine Schnittmenge künstlerischer und wirtschaftlicher Ziele. Die Verwendung historischer Stile lehnten die Beteiligten ab und traten für auf neue formale Prinzipien basierende Künstlerentwürfe ein. Diese Entwürfe sollten neue Produktions- und Gebrauchsbedingungen reflektieren sowie moderne Materialien berücksichtigen. Der Künstler sollte nicht elitär auf die Produktion von Gegenständen für eine kleine, reiche Klientel fixiert sein, sondern an der industriellen Massenproduktion von Alltagsgegenständen beteiligt werden.

Die deutschen Reformer erkannten die veränderten Produktionsverhältnisse ihrer Zeit an. Sie waren fortschrittlicher als der Kreis um William Morris in Eng-

land, der seit den 1870er Jahren »das Problem der freudlosen Arbeit«¹² erkannte, jedoch zu dem Schluss kam, dass jede Arbeit an der Maschine nicht befriedigen könne und dass sogar die Arbeit für einen Anderen generell menschenunwürdig sei.

»Die Freude an der Arbeit müssen wir wiedergewinnen, das ist gleichbedeutend mit einer Steigerung der Qualität. Und so ist Kunst nicht nur ästhetische, sondern zugleich eine sittliche Kraft, beides zusammen führt in letzter Linie zur wichtigsten der Kräfte: der wirtschaftlichen Kraft«¹³, bemerkte Fritz Schumacher anlässlich der Gründung des Deutschen Werkbundes 1907. Posener interpretiert, »dass es den Gründern des Deutschen Werkbundes letzten Endes doch wieder um die Effizienz der nationalen Produktion [ginge]: Kraft durch Freude.«¹⁴

Zum Verhältnis zur Maschine bemerkte Hermann Muthesius bereits 1901, dass durchaus qualitätvolle Produkte von der Maschine zu erwarten seien, »sobald sie eben nicht Falsifikate von Handarbeit sondern typische Maschinenformen sind.«¹⁵ So führt er etwa die Architektur der Eisenbrücke an und beobachtet, dass »das Ergebnis der Maschine nur die ungeschmückte Sachform in der besonderen Gestaltung wie sie die Maschine leistet [sein kann]. Der Mensch setzt diese Formen dann zur menschlichen Leistung zusammen.«¹⁶

Schon einige Jahre vor der eigentlichen Gründung des Werkbunds gab es eine Kunstgewerbebewegung, an der Künstler und Architekten wie etwa Hermann Muthesius, Peter Behrens, Henry van de Velde und Richard Riemerschmid, Kritiker wie Josef August Lux und Karl Scheffler, Unternehmer wie Karl Schmidt und Politiker wie Friedrich Naumann partizipierten.

Die erste Gelegenheit der Reformer, ihre Version von zeitgenössischem »Industrial Design« einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren ergab sich, als Fritz Schumacher aufgefordert wurde die *Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung* zu organisieren, die 1906 in Dresden eröffnet wurde: Traditionelle, dem Historismus verpflichtete Produzenten wurden extrem benachteiligt und stattdessen ein reformerisches Idealbild präsentiert. Es folgte Muthesius' legendärer Vortrag von 1907, der ihm seinen Regierungsposten kostete. Seine Anhänger provozierten kurz danach einen Streit bei der Jahresversammlung der führenden Handelsorganisation für Kunstgewerbe und spalteten sich publikumswirksam ab. Einige Wochen später verschickten 24 Künstler die ersten Einladungen für die Gründungsfeier des Deutschen Werkbundes, die schließlich am 5. Oktober 1907 erfolgte.

Die *Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung* veranlasste den Sozialpolitiker Friedrich Naumann zu Spekulationen: »Es entsteht nicht mit einem Male aus altem Kunsthandwerk das Maschinenmöbel, aber Schritt für Schritt verwandelt sich alles in Richtung auf leichte mechanische Reproduzierbarkeit. Gelegentlich hört man die Ansicht, daß man weniger kunstvoll arbeiten werde, wenn man mit Maschinen arbeitet, daß also ein absoluter Kunstverlust mit der Industrialisierung verbunden sein werde. Diese Meinung ist aber nur für ein Übergangsstadium der Entwicklung richtig. Solange man nur Entwürfe, die eigentlich für die Hand gedacht sind, mit maschinellen Mitteln abkürzend und vereinfachend herstellt, ist es richtig, daß die Industrialisierung eine gewisse Kunstverarmung im Gefolge hat. Es dauert aber nicht lange, so wird die Sprache der Maschine so biegsam sein, daß es kein Ende ihrer Möglichkeiten gibt.«¹⁷ Bereits 1882 konstatierte Oscar Wilde. »Alles Maschinelle kann schön sein, wenn es nur schmucklos ist. Versucht nicht, es zu verziehren. Wir

können uns eine gute Maschine nur vorstellen; denn der Linienzug der Kraft und der Schönheit ist der gleiche.«¹⁸

Der Prozess der maschinenästhetischen Purifizierung der Form verlief nicht ohne Debatten innerhalb des Deutschen Werkbunds. Die berühmteste Austragung des Streites um die maschinengerechte Form, in den sich seit dem frühen 20. Jahrhundert Fabrikanten, Manufakturen, Handwerker, Künstler, Kunsttheoretiker und -schulen einmischten, erfolgte durch Hermann Muthesius und Henry van de Velde. Die Auseinandersetzung entzündete sich 1914 an Muthesius' Forderung nach der Schaffung verbindlicher Typen für die Gestaltung, was Henry van de Velde empört als Unterjochung unter ein unkünstlerisches Motiv zurückwies. Das Recht und die Pflicht des Künstlers zu individuellem Schaffen vertrat er dagegen leidenschaftlich. Muthesius verteidigte seine Position mit dem Hinweis, dass der Werkbund nicht ein Künstlerbund sei, sondern eine Vereinigung von Künstlern, Fabrikanten und Kaufleuten.

Die sechsjährige Geschichte des Deutschen Werkbunds liest sich wie eine gelungene Erfolgsstory. Der Bund wurde dem wilhelminischen Deutschland zur Quelle nationalen Prestiges. In die Phase des Werkbunds fällt zudem die Berufung von Peter Behrens als Designer der AEG, der das erste Mal in der Geschichte etwas wie eine kohärente ›Corporate Identity‹ schuf.

Adolf Loos lehnte den Werkbund ab, sah in der Trennung von Kunst und Gewerbe eine große Errungenschaft des 19. Jahrhunderts und hielt die Einmischung des Künstlers in die Gestaltung von Gebrauchsgegenständen für unzeitgemäß und schlicht überflüssig. »Alle gewerbe, die bisher diese überflüssige erscheinung aus ihrer werkstatt fernzuhalten wussten, sind auf der höhe ihres könnens. Nur die erzeugnisse dieser gewerbe repräsentieren den stil unserer zeit. [...] Wir brau-

chen eine *tischlerkultur*. Würden die angewandten künstler wieder bilder malen oder straßen kehren, hätten wir sie.«¹⁹

Heimatschutz

Eine weitere mitteleuropäische Reformbewegung, die einen starken Einfluss auf die Architektur um 1910 hatte war die Heimatschutzbewegung. Sie erlangte nach ersten Anfängen in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in den Jahren unmittelbar vor 1900 eine breite Basis in der bürgerlichen Öffentlichkeit. Getragen von einer durch die Kulturkrise verunsicherten und zugleich engagierten gebildeten Mittelschicht verschrieb sich diese Bewegung der Erhaltung der natürlichen und gebauten Umwelt und war stark von nationalen Ideen durchtränkt. Basis für die Heimatschutzbewegung war die von Ferdinand Avenarius herausgegebene Zeitschrift *Kunstwart* und Paul Schultze-Naumburgs in den Jahren 1901-1917 erschienenes Werk *Kulturarbeiten*, von dem bereits die Rede war.

In Österreich verbreitete die von Joseph August Lux ab 1904 herausgegebene Zeitung *Hohe Warte* konsequent die Gedanken des Heimatschutzes. Sie machte es sich zur Aufgabe, »an Hand eines instruktiven Anschauungsmaterials die Grundlagen für eine auf lokalen und heimatlichen Voraussetzungen beruhende Gestaltungsweise zu schaffen«²⁰. Wie in den *Kulturarbeiten* wurden auch hier in photographischen Beispielen und Gegenbeispielen ›gute‹ und ›schlechte‹ Lösungen vorgestellt.

In Deutschland und Österreich bildete sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl von regionalen Heimatschutzverbänden, die sich zum Ziel setzten, ihre jeweilige regionale Bautradition zu fördern. Das Selbstverständnis dieser Vereine war be-



3 Peter Behrens, AEG-Firmenzeichen, 1908



4 Titelblatt der Zeitschrift *Hohe Warte*, 2. Jahrgang, 1905/06



5 Adolf Loos, Plakat für den Vortrag »Heimatkunst«, 1912

wusst anti-intellektuell: Ihr Betätigungsfeld suchten sie in der Praxis und nicht in der Aufgabe, eine neue Architekturtheorie vorzulegen. Ihre ›Lehre‹ gründete auf der als Verlust erlebten Veränderung der Umwelt durch Modernisierung und Industrialisierung und nicht in der Auseinandersetzung mit theoretischen Problemen der Architektur.

Auf die drohende Zerstörung der ›heimatlichen Werte‹ durch die als armselig empfundenen Stilarchitekturen des Historismus und dem Phänomen der grossstädtischen Mietskasernen antwortete man mit einem vagen Heimatschutzstil, der sich aus biedermeierlichen und bäuerlichen Elementen zusammensetzte und auch die durch Muthesius importierten Formprinzipien des englischen Landhauses nicht verleugnen konnte. Insgesamt war auch der – vermeintlich regionale – Stil der Heimatschützer ein homogener ›International Style‹, da die einzelnen Vereine gut organisiert waren, in engem Kontakt miteinander standen und ihre Publikationen weit verbreitet waren.

Wie auch bei der Bewegung des Werkbundes ging von der Bewegung des Heimatschutzes eine Tendenz der Purifizierung der Formen aus. »Die Architektur der Heimatschutzbewegung, die sich vor allem im Kleinwohnbau entwickelte, war geprägt durch bewußte Formreduktion und Vereinfachung, Betonung der Flächigkeit der Fassaden und weitgehenden Verzicht auf nichtfunktionelle Dachüberschneidungen und Architekturteile.«²¹

- 5 Auch dieser Bewegung stand ein Kosmopolit wie Adolf Loos selbstverständlich kritisch gegenüber: »Die Architekten haben mit der Reproduktion der alten Stile schiffbruch erlitten, sie leiden jetzt, nachdem sie ohne Erfolg versucht haben, den Stil unserer Zeit zu finden, wieder schiffbruch. Und da kommt ihnen das Schlagwort ›Heimatkunst‹ als letzter Rettungsanker sehr ge-

gen. Ich hoffe, daß das Arsenal des Bösen damit endgültig erschöpft ist. Ich hoffe, daß man dann endlich sich auf sich selbst besinnen wird.«²²

Wiener Moderne

Die Bau-, Unterrichts- und Publikationstätigkeit Otto Wagners, die Arbeit der Wiener Secession und das Engagement des »Architekten, Kulturkritikers und Dandys«²³ Adolf Loos sind die drei prägendsten Faktoren, die das Phänomen der Wiener Moderne ausmachen. Wien kann als der wichtigste Entstehungsort dessen angesehen werden, was wir heute als Moderne Architektur bezeichnen.

Der Einfluss Otto Wagners, seiner Schüler und ihrer Suche nach einem der Zeit entsprechenden ›Nutzstil‹ ist die Konstante aller Erklärungsmodelle für die Architektur um 1910. Wagners Werk umfasst den Abschluss einer Epoche, die Vollendung und Zusammenfassung der Ringstrassenzeit und den Anfang einer neuen Zeit. In der Kombination von Elementen aus beiden Epochen entstanden Architekturen, die die Tradition nie negierten, gleichzeitig aber »den Fortschritt, die Zukunftsperspektive repräsentierten und den Architekten zu einem Vorläufer von Konstruktivismus und Funktionalismus machten.«²⁴ Seine Architektursprache war kosmopolitisch und allgemeinverständlich – daher erscheint es nur als konsequent, dass sich Wagner stets negativ über Regionalismen, Nationalismen und Heimatschutz Tendenzen äußerte.

Für die Genese der modernen Architektur in Wien war ebenso die Arbeit der Secession, der auch Wagner angehörte, von großer Bedeutung. Ein Generationskonflikt innerhalb der Genossenschaft bildender Künste Wiens war 1897 der Ausgangspunkt für die Gründung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, die sich

nach dem Münchner Vorbild Secession nannte. Gustav Klimt, Karl Moll, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich und Leopold Bauer gehörten zu den wichtigsten Gründungsmitgliedern. Wagner trat 1899 bei und Josef Plecnik 1901. Die 1899 durchgeführte Reform der Wiener Kunstgewerbeschule, bei der Josef Hoffmann und Kolo Moser als Lehrer berufen wurden, war der offizielle Durchbruch der Secession. Er wurde unterstützt durch die publizistische Tätigkeit der Kunstkritiker Hermann Bahr und Ludwig Hevesi.

Der Wiener Secessionsstil unterschied sich von vergleichbaren europäischen Institutionen vor allem dadurch, dass hier nach 1900 geometrische und kubische Formen unter der Dominanz des Quadrats vorherrschten. Bei der achten Ausstellung der Secession im Jahr 1900 waren in Wien zum ersten Mal Werke von Charles Rennie Mackintosh und der schottischen Künstlergruppe *Glasgow Four* zu sehen, auf deren Einfluss die geometrisierende Richtung des Wiener Secessionismus und der, von der englischen Arts and Crafts-Bewegung inspirierten Wiener Werkstätte um Josef Hoffmann im besonderen zurückzuführen ist.

6, 7

¹ Richard William Lethaby, »Moderne deutsche Architektur und was wir davon lernen können«, 1915 verfasster Aufsatz für The Architectural Association, zit. nach Posener 1979, S. 18.

² Hermann Muthesius, *Das englische Haus*, 3 Bde., Berlin 1904.

³ Posener 1964, S. 17/18.

⁴ Hermann Muthesius, *Landhaus und Garten*, Berlin 1907, S. 10/11.

⁵ Muthesius 1904, Bd. 1, S. 35.

⁶ Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim a. d. Ruhr 1902.

⁷ Muthesius 1902, S. 65.

⁸ Posener 1979, S. 18.

⁹ Frederic J. Schwartz, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914*, Amsterdam 1999, S. 28.

¹⁰ Vgl. zum Thema Werkbund auch Barbara Mundt mit Babette Warncke, *Form ohne Ornament? Angewandte Kunst zwischen Zweckform und Objekt*, Berlin 1999.

¹¹ Henry van de Velde, »Aperçus en vue d'une synthèse d'art«, Brüssel 1895, zit. nach Hans Curjel (Hrsg.), *Henry van de Velde. Zum neuen Stil. Aus seinen Schriften*, München 1955, S. 39.

¹² Posener 1979, S. 13.

¹³ Fritz Schumacher, zit. nach Posener 1979, S. 14.

¹⁴ Posener 1979, S. 14.

¹⁵ Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mülheim a. d. Ruhr 1901, S. 35.

¹⁶ Muthesius 1901, S. 35.

¹⁷ Friedrich Naumann, zit. nach Wend Fischer und G. B. von Hartmann, *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund*, München 1975, S. 38.

¹⁸ Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, London 1882, zit. nach Hans Eckstein, *Formgebung des Nützlichen. Marginalien zur Geschichte und Theorie des Design*, Düsseldorf 1985, S. 38.

¹⁹ Adolf Loos, »Die Überflüssigen« [1908], in: Franz Glück (Hrsg.), *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, S. 270.

²⁰ Joseph August Lux, Vorwort des Herausgebers, in: *Hohe Warte* (1) 1904/1905.

²¹ Sernaclens de Grancy 2001, S. 37/38.

²² Adolf Loos, »Heimatkunst [1913]«, in: Loos 1931, S. 36.

²³ So der Untertitel von Sarnitz 2003. Sarnitz skizziert in seinem Buch Adolf Loos' Rolle innerhalb der internationalen Gesellschaft.

²⁴ Sernaclens de Grancy 2001, S. 28.



6 Josef Hoffmann, Bibliothekstiege (ausgezogen) für Karl Wittgenstein, um 1905



7 Josef Hoffmann, Bibliothekstiege (zusammengeschoben) für Karl Wittgenstein, um 1905

VI STÄDTISCHES UND SUBURBANES WOHNEN IN VILLEN

Früheste Modernismen in der Villen-Architektur I – Otto Wagner

»Die Grundlage für die Situationsanalyse der Architektur kann und muß das System Wagner sein. Von der gesamten modernen Bewegung war es historisch das erste, das exklusivste, das konkreteste und das erste ideologisch organisierte System; in Europa kommt ihm richtungsweisende Funktion zu, nicht nur auf Grund seiner vielen Erfolge, sondern auch weil alle modernen Städte Europas unter seinem Einfluß stehen.«¹ Bereits 1910 umriss der Wagner-Schüler Pavék Janák die bis heute gültige architekturhistorische Stellung Otto Wagners. Erst im Alter von fast fünfzig Jahren begann Wagner sich von historischen Konventionen zu lösen.

2 Besonders mit seinen Bauten für die Wiener Stadtbahn zwischen 1894 und 1900 vollzog er erstmals eine wirkliche Emanzipation von historischen Vorbildern. Wagner wurde 1841 geboren und gehört somit zur »First Generation«² der modernen Architektur.

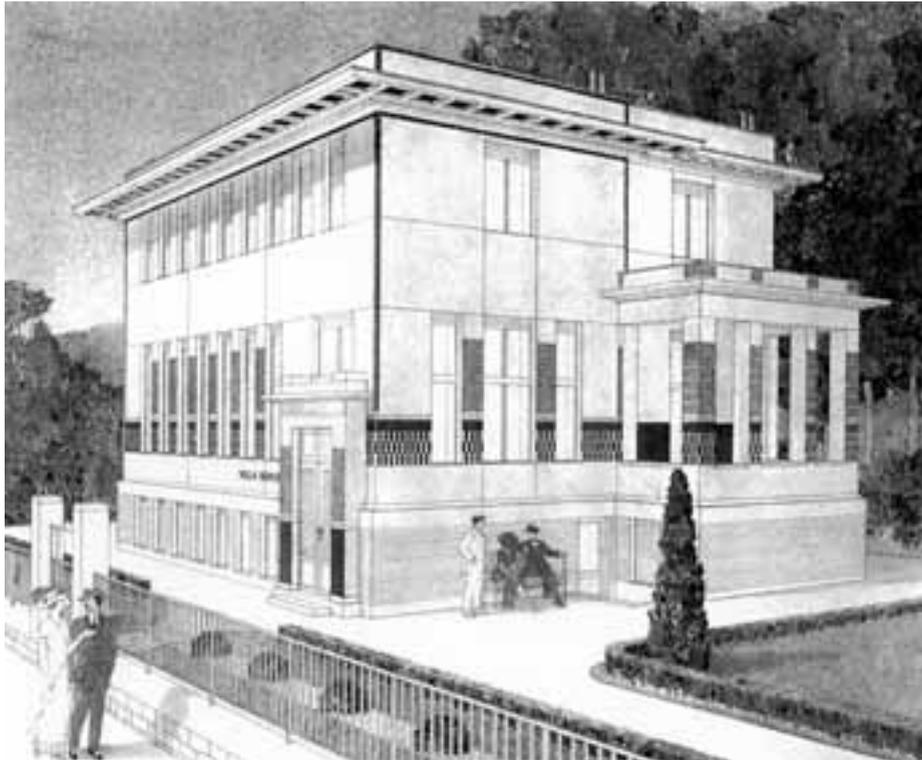
»Endlich muß doch der baukünstlerische Geist der Epoche von den Wurzeln herauf wirken. Jene Wurzel schien auf lange hinaus ausgestorben; nun aber drängen die geheimen Lebenskräfte empor, und die eigentliche, wahre und wesentliche Baugestalt der Epoche wächst innerhalb der hergebrachten Stilmasken und Stildrapierungen mit mächtigen Gliedern heran. Und ist sie endlich ganz durchorganisiert und zur Schau ausgereift, dann springen gewiß die so schön ornamentierten historischen Stilhülsen ab, sie schälen sich für immer los und der neue Kern tritt blank und klar ans Sonnenlicht«³, prognostizierte Joseph Bayer 1886. Bereits im Oktober 1889 formulierte Wagner seine architekturtheoretische Position. Er distanzierte sich bereits zu diesem Zeitpunkt vom historistischen Stilpluralismus seiner Zeit und visierte einen »neuen Stil«⁴ an, den er in den folgenden Jahren zu realisieren gedachte. Die Bedingun-

gen seiner eigenen Epoche sollten in diesem Stil authentisch gespiegelt werden, anstatt sich des Formenrepertoires der Vergangenheit zu bedienen. Der Utilitarismus seiner Zeit sollte, vom »krassesten Realismus«⁵ durchdrungen, in rationalistischer Manier in einem »Nutz-Stil«⁶ Niederschlag finden.

Wagner antizipiert hier bereits eine Haltung, die sich 1896 in seiner populären Schrift *Moderne Architektur*⁷ wiederfindet. Die Rolle des Ingenieurs wird in diesem Traktat allerdings zugunsten derjenigen des Künstlers wieder zurückgenommen. Der zentrale Impuls des »Neustil[s]«⁸ soll gerade aus der Synthese von Nutzform und Kunstform entspringen.

Wagners zweite eigene Villa in Wien erhält in diesem Zusammenhang eine programmatische Qualität, da sie in unmittelbarer Nachbarschaft zu seinem ersten Wohnhaus aus den Jahren 1886 bis 1888 – einer historistischen Villa im Gewand »freier Renaissance«⁹ – in rationalistischerer Erscheinung errichtet wurde. »Zwischen den beiden Villenbauten Otto Wagners ereignet sich in der Architektur eine epochale Wende. Indem Wagner seine zweite Villa neben der ersten errichtet, macht er diese Wende zum Inhalt des Neubaus.«¹⁰

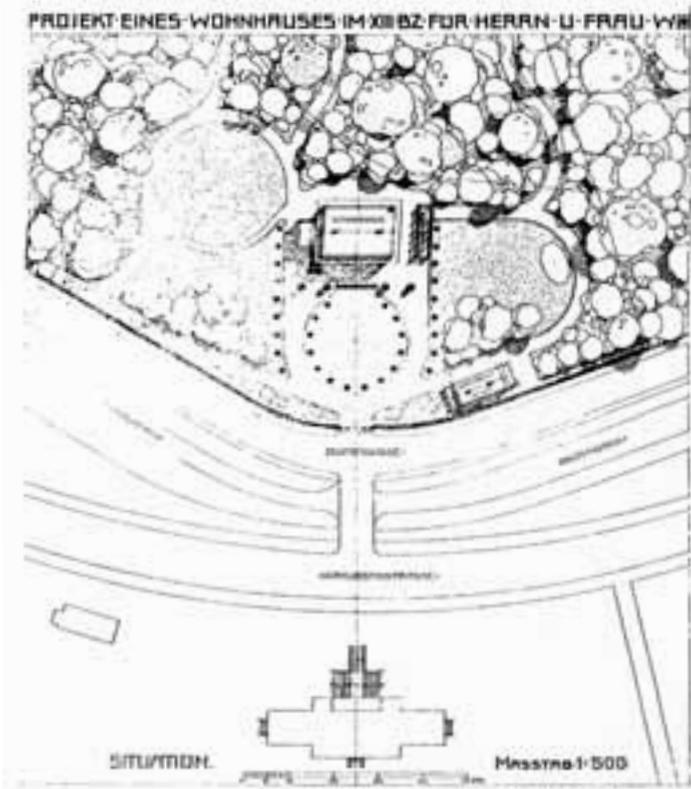
1905 entstand das Projekt für den Bau der zweiten Villa, die sich präzise achsial als Spiegelbild der ersten Villa präsentieren sollte, schließlich aber in direkter Nachbarschaft entstand. Die Gesamtgestalt der beiden Villen ist ähnlich, was die Unterschiede in der Fassadengestaltung umso mehr unterstreicht. Beide Wohnhäuser besitzen ein niedriges Sockelgeschoß, ein hohes *piano nobile* sowie zwei niedrigere Obergeschosse, von denen das oberste, auf das bei der Ausführung der zweiten Villa verzichtet und dadurch der ersten Villa noch stärker angenähert wurde, durch ein breites Kranzgesims »versteckt« wird. Ein weiß verputz-



1 Otto Wagner, Zweite Villa Wagner, Entwurf, Wien 1905



2 Otto Wagner, Haltestelle Rossauerlände auf der Donaukanalstrecke, 1895



3 Otto Wagner, Projekt Villa Wagner II, Situationsplan, 1905



4 Otto Wagner, Erste Villa Wagner, Wien 1886-1898

ter Neubau, dessen einzige Dekoration ein geometrisierendes Schmuckband im Erdgeschoß ist, wird dem überdekorierten Repräsentationsbau didaktisch entgegengestellt.

Das auffälligste Motiv der Fassade bilden die, in industrieller Serialität aufgereihten, schmalen hohen Fenster, die später bei Peter Behrens zu einem Leitmotiv wurden. Hier ergibt sich die Frequenz der Fenster durch die enge Folge der Stahlbetonstützen. Eine herkömmliche Fassadengestaltung mit einem Wechselspiel zwischen individuell platzierten Einzelfenstern und geschlossener Wand wird zugunsten einer Flächen-Perforation gleichförmiger Fenster aufgegeben. »Es entsteht ein neues Verhältnis zwischen Fassade und Fenstern, das dazu tendiert, dem Gebäude zu nehmen, was man als ein *Gesicht* bezeichnen könnte.«¹¹ Rückschlüsse auf das Innere des Gebäudes werden durch die Reihung der Öffnungen, die sich im Stil großer Mietshäuser beliebig fortsetzen ließe, vermieden.

Der Bauplatz neben der ersten Villa veranlasste Wagner zu kleinen Modifikationen des ursprünglichen Entwurfs. Aus Platzmangel verzichtete er auf eine Freitreppe zur Eingangstür, die er bei der zweiten Villa von der seitlichen Loggia zur Straßenseite verlegte. Durch diese Verlegung an den Rand der Fassade wird der asymmetrische Charakter der Schauseite des Gebäudes betont.

- 5, 6 Die Asymmetrie setzt sich in der Grundrissgestaltung fort. Auch der Eindruck der beliebigen Verlängerbarkeit serieller Einheiten findet sich im Grundriss wieder. In diesem Zusammenhang ist besonders die Reihung der straßenseitigen Obergeschoßräume auffällig.

In einem Erläuterungstext zu seiner zweiten Villa wertet Wagner gegen die, etwa von Camillo Sitte und Ga-

briel von Seidel propagierte ›malerische‹ Strömung in der zeitgenössischen Architektur.¹² Er wendet sich gegen willkürliche Unregelmäßigkeiten des Grundrisses, pittoreske Wirkungen und rustikale Attitüden. All diese negativen Tendenzen lokalisiert er in München und fasst sie unter dem Begriff »Bräustil«¹³ zusammen. Wagner erweist sich mit seiner zweiten Villa als Verteidiger eines strengen und regelhaften Kompositionssystems, das kaum auf Rekursen auf Bautraditionen der Vergangenheit basiert.

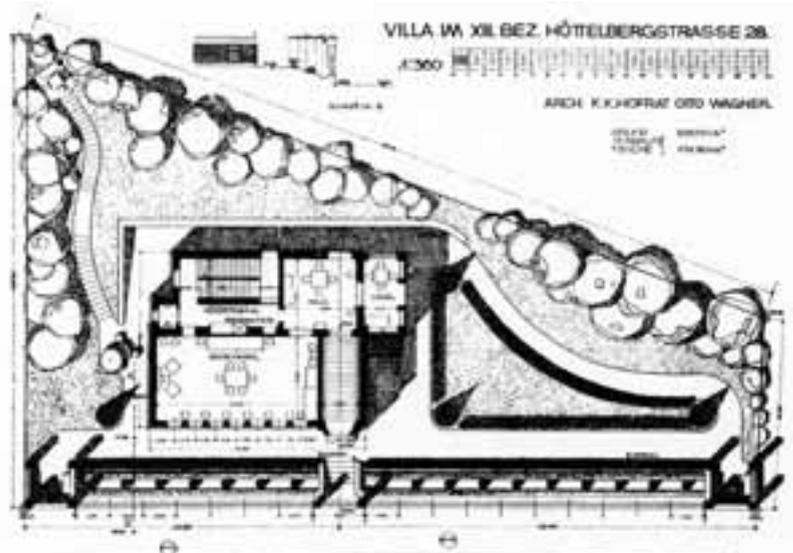
Wagners Utopie eines ›Neustils‹ sowie seine, unter anderem durch die zweite Villa Wagner, ostentativ proklamierte Modernität offenbaren ein avantgardistisches Potential, das Wagner kaum als Traditionalisten erscheinen lässt. Er ist zwar noch den Dekorationssystemen des puristischen Wiener Jugendstils verpflichtet, jedoch überwiegen in seiner Architektur die vorausweisenden Elemente. Mit seinen Innovationen in den Stadtbahnbauten, der Postsparkasse und seiner zweiten Villa erweist er sich vielmehr als frühester modernistischer Architekt. Wagner war nicht nur eine prägende Gestalt für die Vielzahl seiner direkten Schüler¹⁴, sondern ebenfalls für Traditionalisten wie etwa Peter Behrens. Wagner entwickelte eine Architektursprache, die von der nachfolgenden Architektengeneration, also der in den sechziger und siebziger Jahren geborenen, intensiv rezipiert wurde. Eine einfache Gegenüberstellung von Entwürfen Wagners beziehungsweise Entwürfen, die unter dem unmittelbaren Einfluss des Lehrers entstanden sind, und Architekturen eines Architekten der ›zweiten Generation‹ zeigen bereits auf einer rein formalen Ebene starke typologische Analogien.¹⁵

8

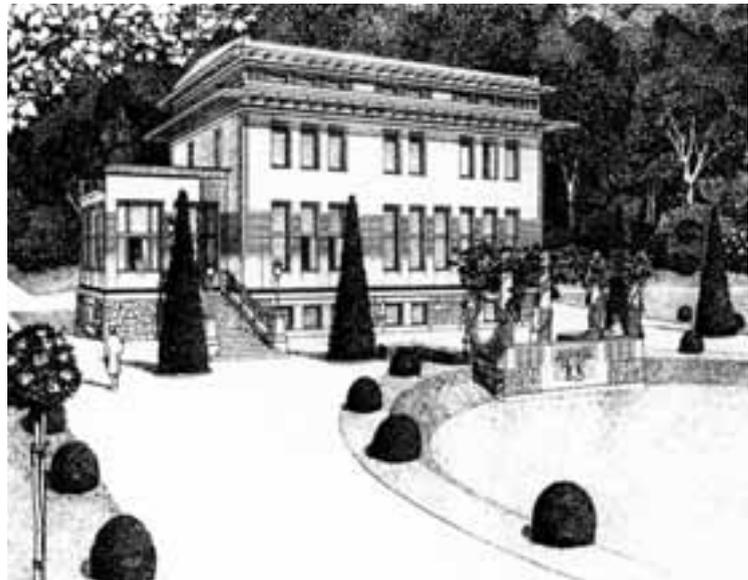
10, 11



5 Otto Wagner, Villa Wagner II, Grundriss Obergeschoss, 1905



6 Otto Wagner, Villa Wagner II, Situationsplan und Grundriss Erdgeschoss, 1905



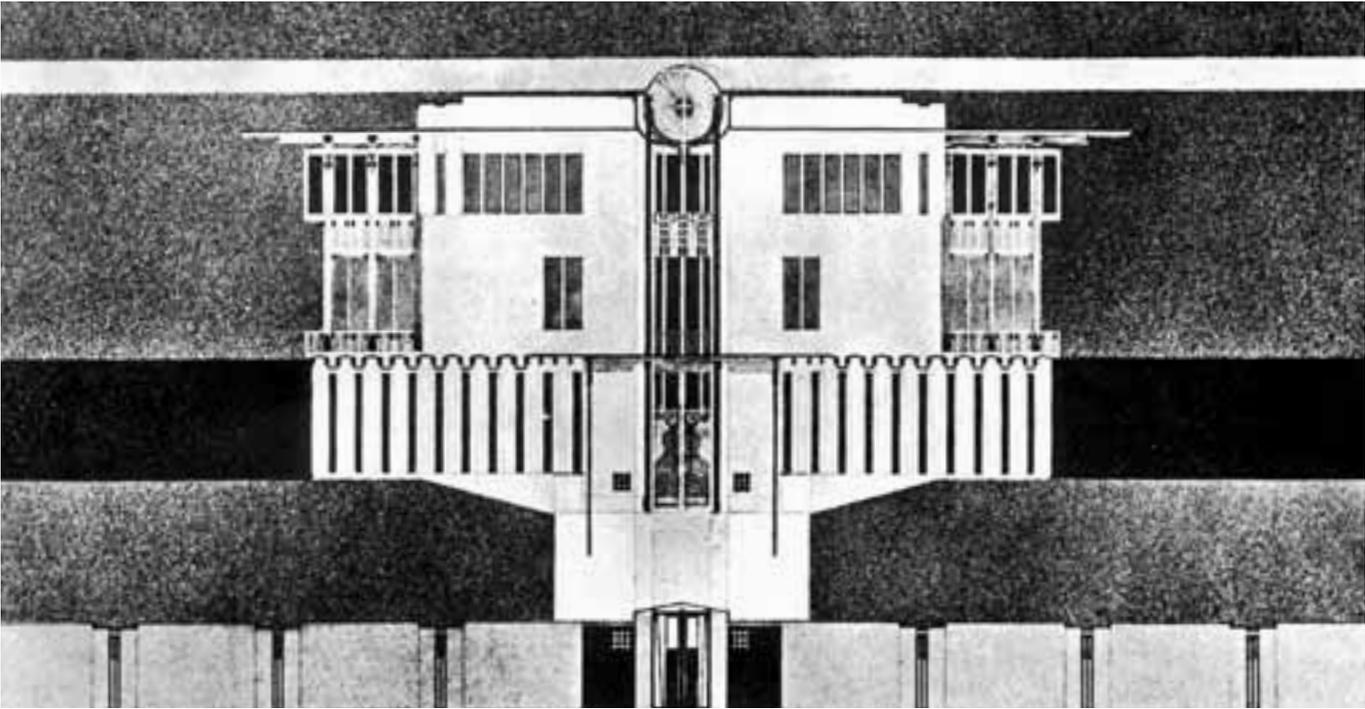
7 Otto Wagner, Villa Wagner II, Entwurf, 1905



8 Otto Wagner, Postsparkasse, Schalterhalle, Wien 1903-12



9 Hilmer und Sattler, Gemäldegalerie Berlin, Halle, 1997



10 Karl Maria Krendle, Gebäude für die Forstdomänenendirektion für Bosnien, Entwurf, 1904



11 Peter Behrens, Villa Cuno, Hagen 1909/10

Früheste Modernismen in der Villen-Architektur II – Frank Lloyd Wright, Europa und das Wasmuth-Portfolio von 1910/11

Neben Otto Wagner und Charles Francis Annesley Voysey¹⁶, ist als frühester Formulierer von Modernismen in der Villenarchitektur besonders Frank Lloyd Wright (1867-1959) zu nennen, dessen »großer Verdienst um die Baukunst des 20. Jahrhunderts [...] fast ausschließlich auf dem Gebiet des Privathauses«¹⁷ liegt.¹⁸ Im Sinne Eugène Emmanuel Viollet-le-Ducs entwickelte Wright parallel zu Wagner eine betont anti-akademische, hier: originär-amerikanische Architektursprache, die ebenfalls eine umfangreiche Rezeptionsgeschichte erfuhr.

Sämtliche wichtige Architekturhistoriker betonten bis in die 1990er Jahre den unmittelbaren Einfluss des so genannten »Wasmuth-Portfolios« auf europäische Architekten der 10er Jahre.¹⁹ Vincent Scully spricht sogar von »eine[r] der drei einflussreichsten Architekturpublikationen des 20. Jahrhunderts«.²⁰ Ausgehend von der These eines sofortigen und dramatischen Einflusses dieser in Berlin 1910/11 erschienenen Publikation, besonders auf deutsche Architekten, schätzen die Historiker Wrights Reputation in Europa, vor allem in Deutschland und in den Niederlanden, höher als in den USA ein. Da diese Einschätzung Architekten betrifft, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen, und da außerdem mit der topographischen sowie zeitlichen Angabe »Berlin« und »1910« zwei zentrale »Koordinaten« des Traditionalismus berührt werden, ist dieser hypothetische amerikanische Einfluss für das Thema dieser Arbeit von Bedeutung.

Der Wasmuth Verlag brachte zwei Publikationen über das Werk Frank Lloyd Wrights heraus: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, die er-

ste Publikation, erschien in einer Auflage von 1250 Exemplaren, wovon nur 100 für den Verkauf in Europa bestimmt waren. *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten*, die zweite Publikation in Form eines kleinen Heftes, hatte eine Auflage von 3900, die ebenfalls größtenteils für den amerikanischen Markt bestimmt war. Die Ausgaben für Amerika erschienen 1910, die für Europa erst 1911.

Die »große« Publikation enthält etwa 100 Lithographien im Format 64 x 40 cm mit Gesamtansichten, Grundrissen und gelegentlich Details von exemplarischen Bauten aus Wrights bisherigem Œuvre. Neben Wrights Präriehäusern, die überwiegend vertreten waren, wurden ebenfalls öffentliche Gebäude präsentiert. Die »kleine« Publikation enthält Photographien und vermittelt einen weniger stilisiert-idealisierten Eindruck der Wright'schen Architekturen – auch hier überwiegend Villen.

Im Vorwort zur »großen« Ausgabe erläutert Wright sein Architekturverständnis und betont besonders die Notwendigkeit des »Organischen« in der Architektur, wobei er unter »organisch« einen innewohnenden Bezug zur Natur versteht. Nur durch »Kenntnis der Natur können die leitenden Prinzipien festgestellt werden«²¹, schreibt Wright. Daher lehnt er die Architektur der Antike, der Renaissance, des Barock sowie des Rokoko – ihm zufolge »verdorbene« Perioden der Kunst – ab, da nichts »Organisches« in ihr liege. Desweiteren fordert Wright, dass die Architektur den demokratischen Geist Amerikas in sich aufnehmen solle, wobei er mit »amerikanischem Geist« individuelles Leben und Zurückgezogenheit assoziiert. Durch die Anpassung seiner Villen an die klimatischen Bedingungen des mittleren Westens, suchte Wright ebenfalls den amerikanischen Charakter seiner Häuser zu unterstreichen. Der »kleinen« Wasmuth-Ausgabe ist ein Vorwort von Charles

Robert Ashbee vorangestellt, der Wright zum Verfechter der Maschinenbaukunst stilisiert und Amerika als das technisch am weitesten entwickelte Land der Welt beschreibt.²²

12, 13 Der unmittelbare Einfluss des Wasmuth-Portfolios wurde erstmals 1993 durch Anthony Alofsins Publikation *Frank Lloyd Wright. The Lost Years, 1910-1922*²³ in Frage gestellt. Alofsin belegt, dass der Einfluss europäischer Architekten auf Wright – besonders durch seinen Europaaufenthalt 1909/10 – bedeutend größer war als Wrights Bedeutung für die europäische Architektur. Alofsin vermutet sogar, dass die häufig erwähnte Wright-Ausstellung 1910 in Berlin nicht stattgefunden hat. Tatsächlich wurde die Ausstellung lediglich aus dem Bedauern Mies van der Rohes und Gropius', die Ausstellung nicht gesehen zu haben, rekonstruiert.²⁴

Die hochgradige Selbststilisierung Wrights als ›Genie und größter Architekt aller Zeiten‹ hat wahrscheinlich viel zum allgemeinen Übersehen der Einflüsse Europas auf Wright beigetragen. Noch 1957, zwei Jahre vor seinem Tod, behauptete er sogar: »There never was exterior influence upon my work, either foreign or native, other than that of Lieber Meister [Louis Sullivan], Dankmar Adler and John Roebing, Whitman, and Emerson, and the great poets worldwide. My work is original not only in fact but in spiritual fiber. No practice by any European architect to this day has influenced mine in the least.«²⁵

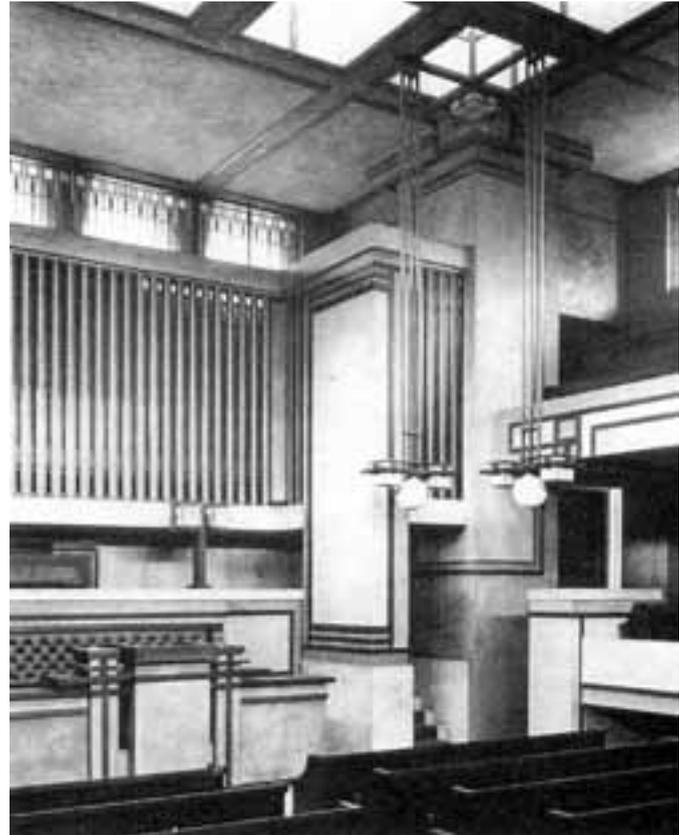
Bereits vor seiner Europareise 1909/10 (Berlin-Darmstadt-Paris-Florenz-Paris-Fiesole-Wien) wurde Wright stark von europäischer Kultur geprägt. Chicago war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch einen großen deutschen Bevölkerungsanteil stark von deutscher Kultur geprägt. »They formed the largest ethnic group in the profession, adding an intellectual component di-

rectly connected to the mainstream of German architecture.«²⁶ Durch Wrights Studium der Schriften Viollet-le-Ducs ist er stark durch die französische Tradition des Rationalismus beeinflusst worden. Einen spezifisch deutschen Einfluss übte insbesondere Schinkels Berliner Bauakademie aus, auf die wiederum das typische Chicago-Hochhaus des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts zurückgeht. Die bereits erwähnte St. Louis World's Fair im Jahr 1904 verstärkte und belebte Wrights Auseinandersetzung mit der europäischen Architektur. »The fair gave him a glimpse of work in Germany and Austria and a taste of the exotic culture of Japan.«²⁷ Besonders Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens und Josef Hoffmann scheinen einen großen Eindruck bei Wright hinterlassen zu haben.²⁸ Desweiteren sind die einschlägigen Zeitschriften nicht zu unterschätzen, durch die sich Wright stets über den aktuellsten Stand der architektonischer Entwicklung in Europa informierte: *Wasmuths Monatshefte*, *The Studio*, *Dekorative Kunst*, *Moderne Bauformen*, *International Studio*, *Academy Architect* und *The Architectural Review*.

Die früheste bekannte Publikation einer Architektur Wrights in Europa und die einzige, die vor der Wasmuth-Publikation herauskam, erschien im Jahr 1900. Die tschechische, unter anderem vom Wagner-Schüler Jan Kotera herausgegebene, Avantgarde-Zeitschrift *Volné Smerý* brachte 1900 in ihrer vierten Ausgabe einen Bericht über zeitgenössische amerikanische Architektur, in dem auch Photographien des Ateliers von Wrights Oak-Park-Villa abgedruckt wurden.²⁹ Der erste europäische Architekt, der die Architektur Wrights in Europa bekannt machte, war der Holländer Hendrik Petrus Berlage. 1911 reiste er nach Amerika, sah einige Bauten Wrights und erwähnte diese in seinen drei Vorlesungen über amerikanische Architektur in Zürich.³⁰



12 Peter Behrens, Lesesaal Stadtbibliothek Düsseldorf, Weltausstellung St. Louis 1904



13 Frank Lloyd Wright, Unity Temple, Oak Park (Illinois) 1905

»While the Dutch initiated the critical discourse about Wright in the 1910s, his work and ideas were ignored in Germany until the 1920s, when they would play a important role in German debates about modernism.«³¹ Joseph Buch beschreibt in diesem Zusammenhang Wrights Rolle in der Konstituierung eines *Orthogonal Style* in Holland. Er beobachtet, dass »the combination of the highly developed brick-building abilities of the Netherlanders with an early recognition of Frank Lloyd Wright produced a recognizable new style.«³²

14, 15

Mies van der Rohe und Walter Gropius, die beide 1908 bis 1911 im Büro von Peter Behrens tätig waren, gelten allgemein als die wichtigsten Wright-Rezipienten der 1910er Jahre. Tatsächlich ist ein direkter Einfluss zu dieser Zeit jedoch kaum nachzuvollziehen. Erst 1923 in Mies van der Rohes »Entwurf für ein Landhaus aus Backstein« und 1924 in seinem »Entwurf für ein Landhaus in Beton« zeigen sich bei Mies gewisse Wright'sche Beeinflussungen durch den offenen Grundriss, den Wright bereits Ende des 19. Jahrhunderts in seinen Präriehäusern entwickelte. Mies verzichtet jedoch auf den Kern eines Kamins im Zentrum des Hauses, von dem aus sich bei Wright die einzelnen Achsen entwickeln.

Walter Gropius entwarf mit Adolf Meyer für die Kölner Werkbundaussstellung von 1914 eine Musterfabrikhalle mit angeschlossenem Bürotrakt. Das Bürogebäude ist das am häufigsten erwähnte Beispiel für eine frühe europäische Wright-Rezeption. Hitchcocks Bemerkung zu diesem Bau kann als typisch für die Interpretation dieses Gebäudes gelten: »Gropius's [...] Administration Building at the Werkbund Exhibition of 1914 in Cologne, was in some ways less advanced. The main façades of this were quite symmetrical; and in the articulation of the brick piers of the ground storey, in the heavily framed central entrance and, above all, in the

projecting slab roofs of the raised corners there appears to have been some direct influence from the work of Wright, notably from his hotel of 1909 in Mason City, Iowa (This was published in the Wasmuth book of 1910, were Gropius would almost certainly have seen it).«³³ So spricht auch Pevsner im Zusammenhang mit Gropius' Werkbundpavillon von einem »unzweifelhaften Einfluß«³⁴ Wrights.

Der Vergleich mit der Abbildung des Wright'schen Hotels im Wasmuth-Portfolio mit dem realisierten Kölner Pavillon Gropius' hält der Analogie jedoch nur schwer stand. Die dominierenden architektonischen Elemente wie etwa die durchgehenden Fensterfront und die Vertikalität der Pfeilerreihe im Innenhof sowie die Kalksandsteinfront mit ihrer, ebenfalls die Vertikalität betonenden, Stützenreihe und schließlich die flankierenden Glastreppenhäuser finden bei Wright keine Entsprechung. Lediglich die beiden Türme mit ihren kragenden Dächern erweisen sich als visuelle Analogie zu Wright. Genauso könnte allerdings Otto Wagner oder die Rezeption ländlich-toskanischer Architektur in Schinkels und Persius' Werk als Vorbild gedient haben.

16-18

Henry van de Velde I – Vorbemerkung: Die Ausgangspunkte Berlin und Weimar

Das bescheidene Wohnhaus Bloemenwerf in Brüssels noblem Vorort Uccle galt 1895 als Markstein für Henry van de Veldes Karriere als Architekt und Designer. Das Haus, entstanden durch die finanzielle Nobilita-tion durch die Heirat mit Maria Sèthe, zeigt sich als komplett durchgestaltetes Gesamtkunstwerk. Der von van de Velde formulierte Gedanke des Gesamtkunstwerkes wird auch später für Peter Behrens in Darmstadt stilbildendes Modell sein. Die »Stunde des Umsturzes der Dogmen der Architektur [hatte nun] ge-

19



14 Frank Lloyd Wright, Robie House, Chicago 1908



15 Rob van t'Hoff, Villa in Huis ter Heide, Zeist 1916



16 Walter Gropius und Adolf Meyer, Werkbund-Pavillon, Vorderansicht, Köln 1914



17 Walter Gropius und Adolf Meyer, Werkbund-Pavillon, Rückseite, Köln 1914



18 Frank Lloyd Wright, City National Bank, Mason City (Iowa) 1911



19 Henry van de Velde, Bloemenwerf, Uccle 1895

schlagen, zu dem, abgesehen von mir, in Belgien auch andere mit ebensoviel Enthusiasmus beitrugen.«³⁵

Die Straßenseite des Hauses ist noch traditionell symmetrisch gestaltet, während van de Veldes Vorliebe für gebrochene Umrisse in Grundriss und Fassade, die sich schon hier zeigt, in Verbindung mit Elementen ländlicher Architektur das Unkonventionelle des Hauses ausmacht. Auf einen großbürgerlichen Repräsentationsgestus wird zugunsten eines heimelig-idyllischen Charakters verzichtet.

Sembach geht sogar so weit, bereits dieses Haus in einen traditionalistischen Kontext zu stellen, indem er Bloemenwerf als »modellhaft für eine traditionsgebundene Architekturauffassung [beschreibt] [...], die den Fortschritt in einer gemäßigten Umbildung des Bekannten sah – in Deutschland später durch Heinrich Tessenow, Theodor Fischer und Paul Schmitthenner vertreten.«³⁶ Diese Interpretation korreliert mit Schumanns und Sonnes Charakterisierung des Traditionalismus als eine langsame evolutionshafte Weiterentwicklung von Architektur.

Das Haus wurde für die Elite der Kunstbegeisterten und Künstler jener Zeit zu einem Mekka. So kamen etwa Henri de Toulouse-Lautrec, Théo van Rysseberghe, Constantin Meunier, Georges Minne, Emile Verhaeren, Camille Pissaro, Karl Ernst Osthaus, Julius Meyer-Graefe, Siegfried Bing, Eberhard von Bodenhausen und Harry Graf Kessler nach Uccle. Eine einflussreiche Anhängerschar bildete sich, die van de Velde aus seiner unbefriedigenden Existenz als neoimpressionistischer Maler herauskatapultierte. Besonders durch Siegfried Bing, für den er bereits 1895 seine Pariser Galerie umgestaltete, und Julius Meyer-Graefe »verbreitete sich [van de Veldes Name] [...] wie ein Lauffeuer in der Öffentlichkeit, insbesondere

bei den Kunstinteressierten des Großbürgertums. Ein internationaler Star war geboren.«³⁷

Deutschland bedeutete für van de Velde den Durchbruch, da sich gerade im weltoffenen Berlin, wohin er 1900 zog, wohlhabende Bürger fanden, die sich ihre Stadtwohnungen einrichten und Kunsthändler, die sich ihre Galerieräume gestalten ließen. Hinzu kamen Aufträge wie etwa die Einrichtung der Continental Havana Compagnie, des Friseursalons François Habys und des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses.

In Berlin lernte van de Velde Elisabeth Förster-Nietzsche, die Schwester des von ihm verehrten und 1900 verstorbenen Philosophen Friedrich Nietzsche, kennen. Sie machte seinen Umzug nach Berlin lediglich zu einem »prélude berlinois«³⁸, indem sie gemeinsam mit Harry Graf Kessler van de Velde als neuen Direktor der seit 1860 bestehenden Großherzoglichen Kunstschule in Weimar vorschlug. Etwa zeitgleich mit Ernst Ludwig von Hessen Nassau in Darmstadt und Karl Ernst Osthaus in Hagen verfolgten Förster-Nietzsche und Graf Kessler das Ziel, den frisch inthronisierten Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar und Eisenach für die Idee zu gewinnen, aus der Kleinstadt Weimar ein geistig-kulturelles Zentrum sowie einen Treffpunkt der europäischen Kulturelite zu machen.

Die großbürgerlichen Villen, die in van de Veldes Schaffensphase in Deutschland zwischen 1902 und 1917 in Chemnitz, Hagen, Gera und Weimar entstanden sind, dokumentieren die allmähliche Lösung von der jugendstilhaften Dominanz der Linienzüge des Frühwerks, die sich »sehnig biegen, geballt verknoten, oder geschmeidig-straff umgreifen«³⁹. Sie dokumentieren die Hinwendung zu einem Formenkanon, der sich mit dem hier als traditionalistisch bezeichneten Stil häufig deckt. Eine verstärkte Geometrisierung im Stile der Wiener Mo-

derne, eine zunehmende Hieratik und Monumentalisierung ist bei van de Velde um 1910 zu beobachten, während die Absage an die Formen des Art Nouveau beim fünf Jahre jüngeren Peter Behrens radikaler vollzogen wurde.

Henry van de Velde II – Das Betätigungsfeld Hagen: Karl Ernst Osthaus und Hohenhagen

Die Basis für die Bautätigkeit von van de Velde, Laureriks und Behrens in der Zeit um das für den Traditionalismus so interessante Jahr 1910 in Hagen bildet das Engagement von Karl Ernst Osthaus. Dieser Kontext wird sich als wichtig für die Genese traditionalistischer Architektur erweisen⁴⁰. Der Stellung Hagens mit seinem identitätsstiftenden ›Hagener Impuls‹ zwischen Jugendstil und Bauhaus als ›Stadt des Traditionalismus‹ soll an dieser Stelle in knapper Form Rechnung getragen werden.

In der 250jährigen Geschichte der südwestfälischen Stadt (1746 erhält die Gemeinde das Stadtrecht) bleibt sie aus Mangel an identitätsstiftenden Kulturdenkmälern die längste Zeit ein gesichtsloser Ort, der »einer Vorstadt glich, zu welcher die Großstadt fehlte«⁴¹. Besonders nach dem Deutsch-Französischem Krieg 1870/71 zog es Menschen aus ganz Deutschland, die gewillt waren in der Kleiseisen- und Textilindustrie Hagens zu arbeiten, in die Stadt an der Lenne und Volme, so dass sich die Population innerhalb von hundert Jahren von ursprünglich Zwanzigtausend verzehnfacht hat. Hagen um 1910 ist an den Rändern von zahlreichen Industrieanlagen umgeben, deren Emissionen sich als große bräunliche Wolke über die Architektur der Stadt legen: Die Häuser »stehen schnell und hoch gebaut und tragen apathisch verrußt den langweiligen protzenden Similischmuck schwerer Zementornamente auf ihren rotbraunen Ziegelkleidern [...] Man könn-

te Kattowitz sagen, ebenso Verviers oder Saarbrücken«⁴². Fotografien aus dieser Zeit bezeugen die Hässlichkeit und Enge der im Tal gelegenen Stadt.

Ein weiterer Chronist beschreibt Hagen 1911 als einen industriellen und verkehrstechnischen Mittelpunkt, zu welchem aus »zehn Richtungen [...] die Eisenstränge zusammen[laufen], um den Fremden an ein Bahnhofsgebäude zu führen, das so seltsam primitiv, ja fast unmöglich ausschaut, daß ihn die ersten Zweifel an der Qualität der Stadt fassen müssen. Wenn er dann noch [...] den Weg in ein Viertel nimmt, wo die Arbeit noch nicht Zeit fand, an den Feiertag zu denken, -ja, dann ist's um ihn geschehen.«⁴³ Auch an städtischem, gesellschaftlich-kulturellem Leben scheint Hagen in seiner »monotonen Physiognomie«⁴⁴ zu dieser Zeit nicht viel aufweisen zu können, schreibt obiger Chronist doch: »Theater? Spielt in einem Saal. Alleen, Promenaden? Kaum vorhanden! Elegantes Leben? Es ist schwer, solche Stadt lieb zu gewinnen«⁴⁵.

Zur Jahrhundertwende vollzieht sich ein Wandel des Stadtcharakters. Er ist ablesbar an Architekturen und kulturellen Institutionen, die international Beachtung finden, sowie an Ausstellungen, Theateraufführungen und Konzerten, die das kulturelle Leben der Bewohner bereichert beziehungsweise erst existent macht. Verursacht wurde diese spontane Wandlung der Stadt, so einfach diese Erklärung auch klingt, allein durch das Engagement eines jungen, großbürgerlichen Utopisten namens Karl Ernst Osthaus.

Der 1874 geborene Bankierssohn glaubte der brüchigen, von Industrialisierung geprägten, Gesellschaftsordnung des *Fin de siècle* durch Veredelung ihrer Erscheinungsform und Erhöhung des Lebens durch Kunst kulturellen Aufschwung geben zu können. »Osthaus [...] sah, daß die bestehende Kultur nicht mehr lange

zu halten sei und eines Tages zusammenbrechen würde. Deshalb strebte er eine neue an und setzte seine früh gewonnenen Ansichten in die Tat um. Aus dem gleichen Grunde beschäftigte sich seine Arbeit auch nicht nur einseitig mit einem speziellen Gebiet, sondern mit allen Arten der Kunst⁴⁶, so Peter Behrens

Osthaus erläuterte seine Beweggründe nirgendwo besser als in seiner van de Velde-Biographie: »In allen Ländern wucherte der Schund auf den Mistbeeten des Liberalismus. Das Unternehmertum hatte die Kunst aus der Architektur und dem Gewerbe verdrängt. Scheinwesen und Rohheit vernichteten die Kultur der Völker. Wo konnte sich dieser Abstieg hüllenloser offenbaren als in den Städten, die der modernen Industrie ausschließlich ihr Dasein verdankten? [...] Schmutzstarrende Arbeiterkasernen standen Fabrikantenvillen gegenüber, deren anspruchsvoller und doch billiger Prunk einen Unterschied an Bildung nicht erkennen ließ. [...] Es war des Verfassers Jugendschicksal, in solcher Umgebung aufzuwachsen. [...] Es drängte sich ihm auf, daß ein Wandel nur durch eine von Grund auf veränderte Erziehung der Menschheit erreicht werden könne, daß man zu einer Gesinnung nur kam, wenn alle schaffenden Kräfte auf die Schönheit eingestellt waren.«⁴⁷

Mit ähnlichem Gedankengut trugen sich vor ihm bereits Künstler wie Henry van de Velde, Peter Behrens und Richard Riemerschmid, die angesichts solcher Zustände eine reine Tafelmalerei als weltfremd ansahen und dazu übergingen, sich gesamtkünstlerisch zu betätigen. Sie wollten Einfluss nehmen auf das Leben selbst, somit auch auf den Menschen, um es universell mit Kunst zu durchdringen.

Aus der Empörung über eine Gesellschaft, bei der »die mystische Glut gotischer Fenster Bierpaläste durchwo-

gen [musste], wie einst die Stätten, wo sich die Seele im Gebet zum Himmel schwang«⁴⁸, erwuchs eine Bewegung, deren Hauptmerkmal, so Osthaus, Universalität sei – »von der Bildung des Tafelbestecks bis zum Städtebau«⁴⁹. Sie fand schließlich ihre Manifestation in der Gründung des Deutschen Werkbundes im Oktober 1907 durch Hermann Muthesius.

Im Juli 1902 wird in Hagen das von Osthaus gegründete Museum Folkwang eröffnet, das ursprünglich, so sein Entschluss als 24jähriger im Jahre 1898, für seine »bunt gemischte Sammlung naturwissenschaftlicher, volkskundlicher und kunstgewerblicher Objekte«⁵⁰ vorgesehen war, die er im Zuge seiner ausgedehnten Reisen in Europa, dem Vorderen Orient und Nordafrika zusammengetragen hatte. Es war schließlich Henry van de Velde, so die Initiationslegende, der Osthaus zur zeitgenössischen Kunst hinführte und von ihm schließlich den Auftrag zum modernen Innenausbau des Museums erlangte, der im größten Kontrast zur historistischen Architektur Carl Gérards stand⁵¹.

20, 21

»Aus der praktischen Arbeit des Museum Folkwangs heraus«⁵² gründete Osthaus als sein zweites Museumsprojekt im Sommer 1909 ein »Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe« als Einrichtung des Deutschen Werkbundes. Entsprechend seinen Vorstellungen einer universellen Bewegung entwickelte sich dieses Hagener Institut, das ursprünglich als eine Mustersammlung herausragender Werke aller im Werkbund vertretenden Architekten, Produktgestalter und Grafikdesigner angefangen hatte, zu einem »kunstpädagogischen Zentrum«⁵³ und erstem Museum für modernes Design in Deutschland.

Eine noch stärkere Rolle spielt für Osthaus die Architektur, die bei ihm als Rahmen für das Zusammenspiel aller Künste figuriert. Erst unter der Ägide der Archi-



20 Henry van de Velde, Folkwang-Museum Hagen, Brunnenhalle, Hagen 1900-02



21 Carl Gérard, Folkwang-Museum Hagen, Hagen 1898-1902

tektur kann, so Osthaus, das Gesamtkunstwerk überhaupt entstehen. »Der Schwerpunkt des modernen Kunstschaffens liegt vor allem in der Architektur, weil unser Elend hier am größten, weil die Talente hier am stärksten sind«⁵⁴. Allerdings geht es Osthaus hierbei nicht um eine quantitative, sondern qualitative Verbesserung. Für ihn gilt es nicht als erstrebenswert, den allgemeinen Durchschnitt zu heben, sondern ihm geht es um die geniale, vorbildhafte Einzelleistung eines Künstlers. Gegenüber Fritz Hoerber vertritt er die skurrile Meinung, dass je »mehr solcher Wohnungen wir haben, [das Volk] um so besser wohnt. [...] Denn das Glück eines Volkes hängt letzten Endes doch von der absoluten Menge des über die Norm Erhobenen ab. Sie werden es auch nie erleben, daß ein Arbeiter ein ideales *Arbeiterhaus* anstrebt. Es will einfach jeder höher hinaus. Und darin liegt das Pfand der Entwicklung.«⁵⁵

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hat die moderne technisch-industrielle Zivilisation die Bedingungen des menschlichen Zusammenlebens und damit auch die Anforderungen an Architektur durch flächenmäßige Verdoppelungen der wichtigsten Städte Deutschlands und die entstandene Menschenanhäufung im Zuge der Landflucht, grundsätzlich verändert. Die funktionelle und architektonische Struktur der alten Städte wurde zerstört. Es entstand eine wilde Wucherung von Fabrikanlagen und Mietskasernen mit dunklen Hinterhöfen, die massenquartierartig bewohnt wurden. Städtebauliche Dominanten, die eine formende Kraft auf architektonische Zusammenhänge ausübten und somit auch das Gemeinschaftsleben bestimmten, gab es dort kaum mehr. Diese »Wucherungen« sind größtenteils einer nur mechanischen Ordnung von Straßensystemen und Verkehrswegen unterworfen.

Eine Auseinandersetzung mit dieser Gestaltlosigkeit beginnt gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Der Wil-

le zur Neugestaltung manifestierte sich anfangs nicht in einer Beschäftigung mit einer völlig veränderten baulichen Gestaltung, sondern in der Konzentration auf den Reiz alter Straßenbilder, Plätze und städtischer Raumeindrücke.

Auch Osthaus sieht die Stadt lediglich unter ästhetischen Aspekten und nicht als Sozialgebilde. Es geht ihm um »Probleme des künstlerischen Sehens im Städtebau«⁵⁶. Die Grundlage des Gesellschaftssystems, dem Osthaus entstammt und in dem er wirkt, stellt er niemals in Frage. Nicht die Gesellschaftsordnung will er ändern, sondern lediglich die Erscheinungsform seiner Welt, die er reformieren und »veredeln« will. Der Künstler habe die Bedingungen als gegeben hinzunehmen und sich um »deren Wert und tieferes Recht nicht zu kümmern«⁵⁷. Er solle vielmehr »seine Gesetze aus der Natur des Auges und des menschlichen Geistes ab[leiten]. Von dem richtigen Verhältnis wird es abhängen, ob wir einmal als Kulturvolk werden gelten können.«⁵⁸

Im Laufe der Zeit setzten sich in Deutschland allmählich, um die »arbeitende Klasse« vor sozialistischen Tendenzen zu bewahren, und um den Folgen unhygienischer Lebensweise Einhalt zu gebieten, sozialreformerische Gartenstadtgedanken durch, die auf den Engländer Ebenezer Howard zurückgehen. Den katastrophalen Wohnverhältnisse der Arbeiter widmet sich Hans Kampffmeyer in einem Vortrag 1907 im Folkwang-Museum. Er beschreibt die Naturentfremdung in den Großstädten als gesundheitlich verhängnisvoll, aber auch als kulturelle Gefahr, da ohne »Berührung mit der Natur [...] kein Volk bestehen«⁵⁹ könne. Vor allem das »deutsche Volk« nicht, »das qualitativ hochstehende Arbeiter braucht«⁶⁰. Sein Fazit: »Weg mit den Mietskasernen!«⁶¹

Auch Osthaus benutzt im Laufe dieser Entwicklung allmählich die Vokabeln ›sozial‹ und ›hygienisch‹ in Verbindung mit Fragen de Städtebaus, jedoch bedeuten sie für seine rein ästhetizistischen Neigungen keinen Abbruch. Osthaus propagiert in einer Zeit, in der Lokomotiven und Fabriken mit Dampf betrieben wurden und die Wohngebiete mit ihren Emissionen verseuchten, eine strikte funktionale Trennung von Gebieten, besonders die der Trennung von Wohngebiet und Arbeitsstätte. Diese Forderungen⁶² wurden 1933 Kernpunkte der *Charte d'Athènes* von Le Corbusier.

Osthaus gelang es 1905 eine Konferenz der Zentralstelle für Volkswohlfahrt in Hagen zu veranstalten, aus welcher der Entschluss hervorging, die Arbeitersiedlung Walddorf für die Arbeiter der Hagener Textilindustrie zu errichten. Richard Riemerschmids Entwurf aus dem Jahre 1907 wurde aus finanziellen Gründen nur sehr fragmentarisch ausgeführt.⁶³ Auch Pläne für eine Gartenstadt Emst galten dem Hagener Stadtverordnetenkollegium als zu umfangreich, um sie zu finanzieren.⁶⁴

War Osthaus bei der Gartenstadt Emst lediglich Teilnehmer einer Trägergesellschaft und so zu Kompromissen gezwungen, so ist er bei seinem eigenen Projekt, der Gartenvorstadt Hohenhagen⁶⁵, der Eigentümer und konnte so die Planung allein bestimmen. Wilhelm Schäfer beschreibt Osthaus' Baupolitik als eine konsequente Pädagogik, »die nichts Geringeres bezweckt, als aus Hagen eine Art Vorort der modernen deutschen Baukunst zu machen.«⁶⁶

Ein weiterer Unterschied zur Gartenstadt Emst, die nur unterprivilegierten Schichten vorbehalten bleiben sollte, besteht in der Planung von Hohenhagen als Villenvorort für das Bürgertum und als Künstlerkolonie. Osthaus wollte Künstlern hier eine Möglichkeiten der Ent-

faltung bieten und ihnen Aufträge verschaffen, die ihnen andere – bei Peter Behrens beispielsweise die Stadt Düsseldorf – vorenthielten.

Osthaus grenzt sich im Zuge dieser Planungen deutlich von kulturpessimistischen Deutungen im Stile Rousseaus ab, der in der ritualisierten, überfeinerten Zivilisation die Wurzel allen Übels sah. Er betont »gegenüber allen romantischen und sentimentalen Anwandlungen«⁶⁷, dass das, »was wir Natur nennen, [...] längst von Menschenhand gestaltet und Kultur geworden [ist]. [...] Für uns gibt es nur Kultur, das heißt, gezähmte und gestaltete Natur.«⁶⁸

Die Planungen für Hohenhagen erstrecken sich von 1906, dem Zeitpunkt, an dem Osthaus die Hagener Bauspekulanten mit dem Kauf eines riesigen Grundstücks überrascht, bis 1921, dem frühen Tod von Osthaus, also über einen Zeitraum von 15 Jahren. Der spezielle Charakter dieser Gartenstadt soll sich durch die Übertragung der Bebauung an nur wenige herausragende Architekten ergeben: »Auf künstlerisch gelöstem Bebauungsplan sollen hier Villen von größerem und kleinerem Maßstabe entstehen und die Erbauer sich untereinander verpflichten, ihre Entwürfe nur den genialsten Architekten unserer Zeit anzuvertrauen.«⁶⁹

Nach dem ersten Plan, den Osthaus zusammen mit Peter Behrens 1906 entwickelte und 1907 von van de Velde erweitert wurde, wird – ausgehend von der Haßleyer Straße – ein leicht hügeliger, bewaldeter Höhenrücken von der schleifenartigen und großzügig geführten Straße Stirnband umzogen. Im oberen Verlauf dieses mäandrierenden Straßenzuges durchquert sie diagonal einen rechteckigen Platz namens ›Goldene Pforte‹, der Ausgangspunkt für die Allee Unter Kastanien ist, die sich wiederum am Ende in die ›Ackerlehne‹ und die ›Amselgasse‹ gabelt.⁷⁰



22 Richard Riemerschmid, Arbeitersiedlung für die Hagener Textilindustrie, Hagen 1907-10



23 Richard Riemerschmid, Arbeitersiedlung für die Hagener Textilindustrie, Hagen 1907-10

24-27 Um dieses Straßensystem gruppieren sich 13 Gebäude – größtenteils Villen. Es handelt sich bei diesem Plan keineswegs um die Realisation eines Konzeptes, das von sozialen, neuen Ideen der Gartenstadtbewegung herrührt, sondern um eine Übertragung der Gedanken der Kunstgewerbebewegung auf Architektur und Städtebau im Sinne eines Gesamtkunstwerkes, »in dem man auch nicht das Geringste zu verändern wagen kann, ohne den organischen Bau des Ganzen zu zerstören.«⁷¹

Ist auch nur ein geringer Teil dieser Pläne realisiert worden, so ist es nicht falsch, wenn Osthaus von Hohenhagen als einem »Experimentierfeld modernen Bauens«⁷² spricht. Führende Architekten einer Generation, die um 1910 traditionalistisch gebaut haben, sind mit dem Projekt Hohenhagen verbunden. So konnten Henry van de Velde, Peter Behrens und Johannes L. M. Lauweriks teilweise ihre Pläne verwirklichen. Adressaten von weiteren Aufträgen sollten Josef Hoffmann, August Endell, Walter Gropius, Bruno Taut und Fritz Kaldenbach sein, die sich letztlich in Hagen nur mit Entwurfsüberarbeitungen hervorgetan haben.

Konzentriert wie selten an einem Ort können hier verschiedene architektonische Interpretationen des Traditionalismus, die das Entstehen eines neuen Baugedankens zwischen Jugendstil und Bauhaus dokumentieren, betrachtet werden. Tummers spricht daher in seinem Lauweriks-Essay⁷³ im Zusammenhang mit der speziellen Atmosphäre, die Osthaus als Bauherr und Planer in Hagen geschaffen hat, vom »Hagener Impuls« zwischen Art Nouveau und De Stijl, Jugendstil und Bauhaus. Er betont den Stellenwert dieses »Impulses« in der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts und beschreibt, dass vieles, was in Hagen vor dem ersten Weltkrieg gebaut wird, in den 20er Jahren wieder von denjenigen Architekten aufgegriffen wurde, die um

1910 mit Osthaus in Verbindung standen. Die Involvierung des »Triumvirats« moderner Architektur des 20. Jahrhunderts, Walter Gropius, Mies van der Rohe und Charles-Eduard Jeanneret (der sich seit 1917 Le Corbusier nannte), mit den Hohenhagen-Planungen, auf die im Folgenden noch eingegangen wird, unterstreicht diese Bedeutung.

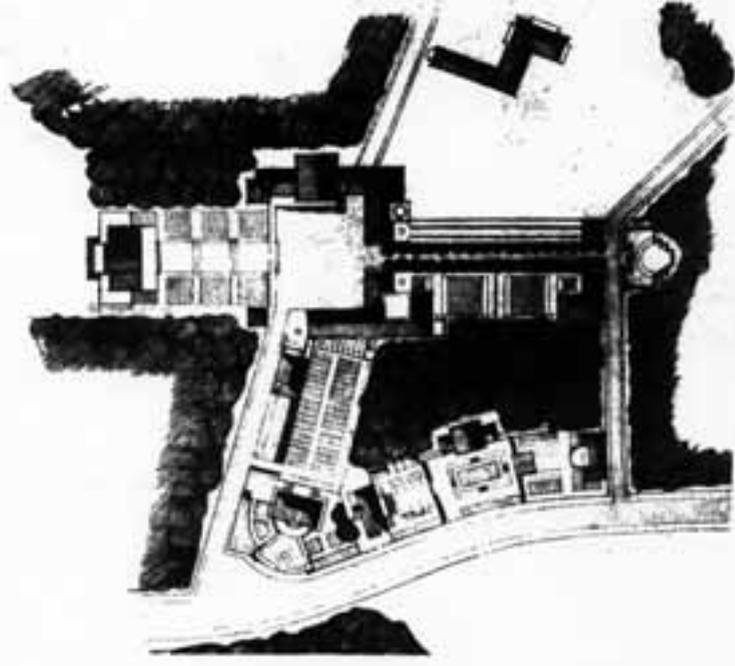
Philip Johnson schreibt in seiner Biographie über Mies van der Rohe⁷⁴, der zeitweilig die Bauleitung des Krematoriums in Hagen-Delstern übernommen hat, dass Behrens' Haus Schröder eine richtungsweisende Inspiration für van der Rohe bedeutet habe. Schließlich scheint Lauweriks' Haus Thorn Prikker die Anregung für Le Corbusiers Maßsystem »Modulor« gewesen zu sein, das später die Basis für sein folgendes architektonisches Werk wurde.⁷⁵

Henry van de Velde III – Das Betätigungsfeld Hagen: Der Hohenhof (1907/08) und die Springmann-Villen (1910-19)

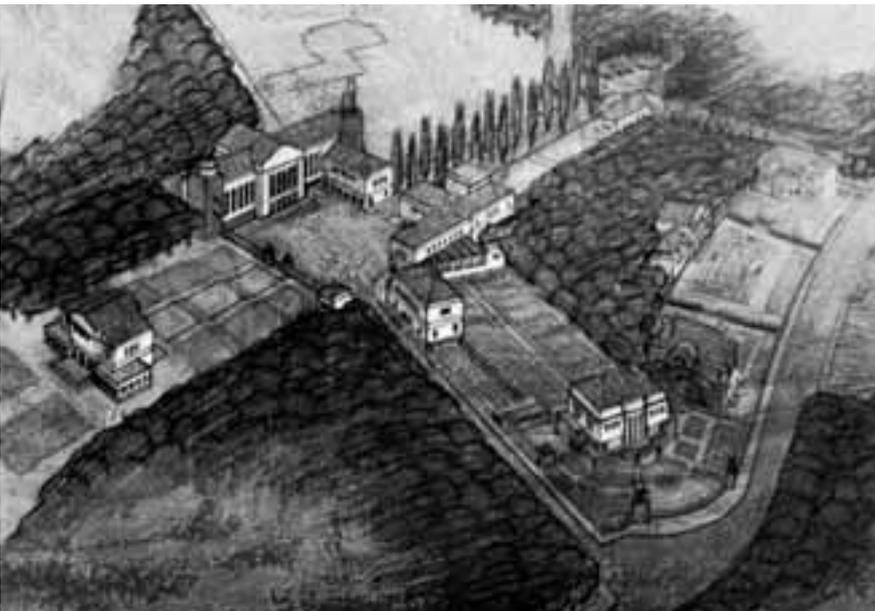
Nach der Innenarchitektur für das historische Folkwang-Museum Gérards war der Hohenhof, der »zum Besten dieser Zeit [um 1910] gehört«⁷⁶, der zweite zentrale Auftrag, den Osthaus an van de Velde vergab. Der Beginn seiner Realisierung erfolgte etwa zeitgleich mit dem Bau seines zweiten kleinen Wohnhauses, dem ebenfalls leitmotivisch polygonalen und sehr intim wirkenden Haus Hohe Pappeln 1907 in Weimar.

28

Der Bauplatz der Osthaus-Villa, das Glanzstück der geplanten Kolonie, liegt am Rand einer vom Wald eingefassten Hochfläche, so dass das Haus von der Talsohle, der sogenannten »Donnerkuhle«, als Krönung des Hanges erscheint. Parallel zu dieser Blickrichtung verläuft die Straße Stirnband, die am Höhenrand des Hanges um 180 Grad abknickt, zu den Lauweriks-Villen



24 Peter Behrens, Bebauungsplan für Hohenhagen, 1906



25 Peter Behrens, Bebauungsplan für Hohenhagen, Perspektive, 1906



26 Blick vom Hohenhof auf die Villen Cuno und Schröder



27 Peter Behrens und Henry van de Velde, Bebauungsplan für Hohenhagen, 1907



28 Henry van de Velde, Haus Hohe Pappeln, Weimar 1907

weitergeführt wird und wiederum in die Haßleyer Straße mündet, die für die Behrens-Villen noch von Bedeutung sein wird. Die Lage des Hauses begründet die Schaffung von zwei repräsentativen Seiten, die zum einen der Funktion der Hangkrönung sowie der des Zugangs von der Straßenseite gerecht werden müssen. Im Grundriss spiegelt sich dies in der Form eines Winkels. Ein angefügter Wirtschaftstrakt erweitert die Winkelform zu einem doppelten Haken, wodurch zwei Höfe entstehen: der Eingangshof und ein intimer, der familiären Nutzung vorbehaltener Gartenhof.

29-32 Vor der talseitigen Fassade liegt eine Terrasse über hohen Stützmauern. Der Eingangsfassade nach Norden ist ein annähernd quadratischer Platz vorgelagert, der zur Straße hin von zwei ebenfalls fast quadratischen, einstöckigen Eckbauten begrenzt wird. Sie ragen über die Flucht der Grundstücksbegrenzung hinaus und sind dort an den Ecken abgeschrägt. In dieser Eckabschrägung findet sich ein Motiv wieder, das bereits im Zusammenhang mit Bloemenwerf erwähnt wurde und sich bei van de Velde ständig wiederholt. Der linke Pavillon mit seinem pyramidalen Dach mit Halbkreisgauben, das durch eine Zone mit Fluglöchern für einen Taubenschlag unterbrochen wird, wurde als Gärtnerwohnung genutzt. Der größere, gegenüberliegende Pfortnerbau besitzt in seinem hinteren Teil einen, teils abgerundeten, Vorsprung, der in den Hofraum hineinragt und eine Wendeltreppe beherbergt, sowie zum Stirnband hin einen, in das Mansarddach hineingeschnittenen, Balkon.

Ein schmaler, in der Nähe des Haupthauses durchlässiger, eingeschossiger Flügel, verbindet den Hauptbau mit dem Pfortnerhäuschen. Er dient als Remise. Beide werden durch ein Mansarddach zusammengefasst und bilden im Winkel mit der, parallel zur Straße verlaufenden Mauer, an der rechten Seite einen Wirtschaftshof.

Das Hausinnere ist eingeteilt in Wohn- und Tagesräume im Erdgeschoß, Schlaf- und Gästezimmer im Obergeschoß, Wirtschaftsräume im Untergeschoß und Personalräume im Dachgeschoß. Betritt man das Haus, so gelangt man über einem Windfang, der zur Rechten durch eine Treppe mit der Garderobe und einer Toilette im Untergeschoß verbunden ist, in die gestreckt sechseckige Halle. Dieses Vestibül liegt auf einer diagonal verlaufenden Achse, die vom Mittelpunkt der Wendeltreppe in der vorderen linken Ecke der Villa zum Zentrum der Terrassentür im Innenwinkel des Hauptbaus verläuft und der zentralen Erschließung des Hauses dient. Treppenhaus und Vestibül bilden den »Strahlungspunkt [...] des Hauses«⁷⁷, der in der Außenansicht jedoch, ganz im Gegensatz zur späteren Villa Cuno von Peter Behrens nebenan, keinerlei Ausdruck findet. Die Form des Vestibüls, ein Rechteck mit zwei angestückten Dreiecken, spiegelt sich in der Farbigkeit und Anlage der, stark geäderten, Marmorplatten des Bodens. Jede Wand besitzt eine große Öffnung. In den verbleibenden Segmenten der Wand befinden sich Aussparungen, in die schlanke weiße Pfosten eingestellt sind, die wiederum, in orthogonal gestaltete Messingfassungen eingefasste Laternen tragen.

An der Diagonalachse spiegelbildlich zum Windfang befindet sich ein Raum, der gänzlich dem Gemälde »Die Auserwählten« von Ferdinand Hodler gewidmet ist. Der Salon des Hauses nimmt neben dem Hodler-Raum den größten Teil der Hangseite des Hauses ein und ist ebenfalls durch das Vestibül zu erreichen. Auch dieser Raum ist im Sinne eines Gesamtkunstwerkes innenarchitektonisch auf ein Gemälde, »Herbst vor Paris« von Eduard Vuillard, abgestimmt.

In der Blickachse des Vestibülzuganges zum Salon liegt die Tür, die vom Salon wieder in das Arbeitszimmer von Osthaus führt. Dieses erhält durch zwei Nischen



29 Henry van de Velde, Hohenhof, Ostfassade, Hagen 1907/08



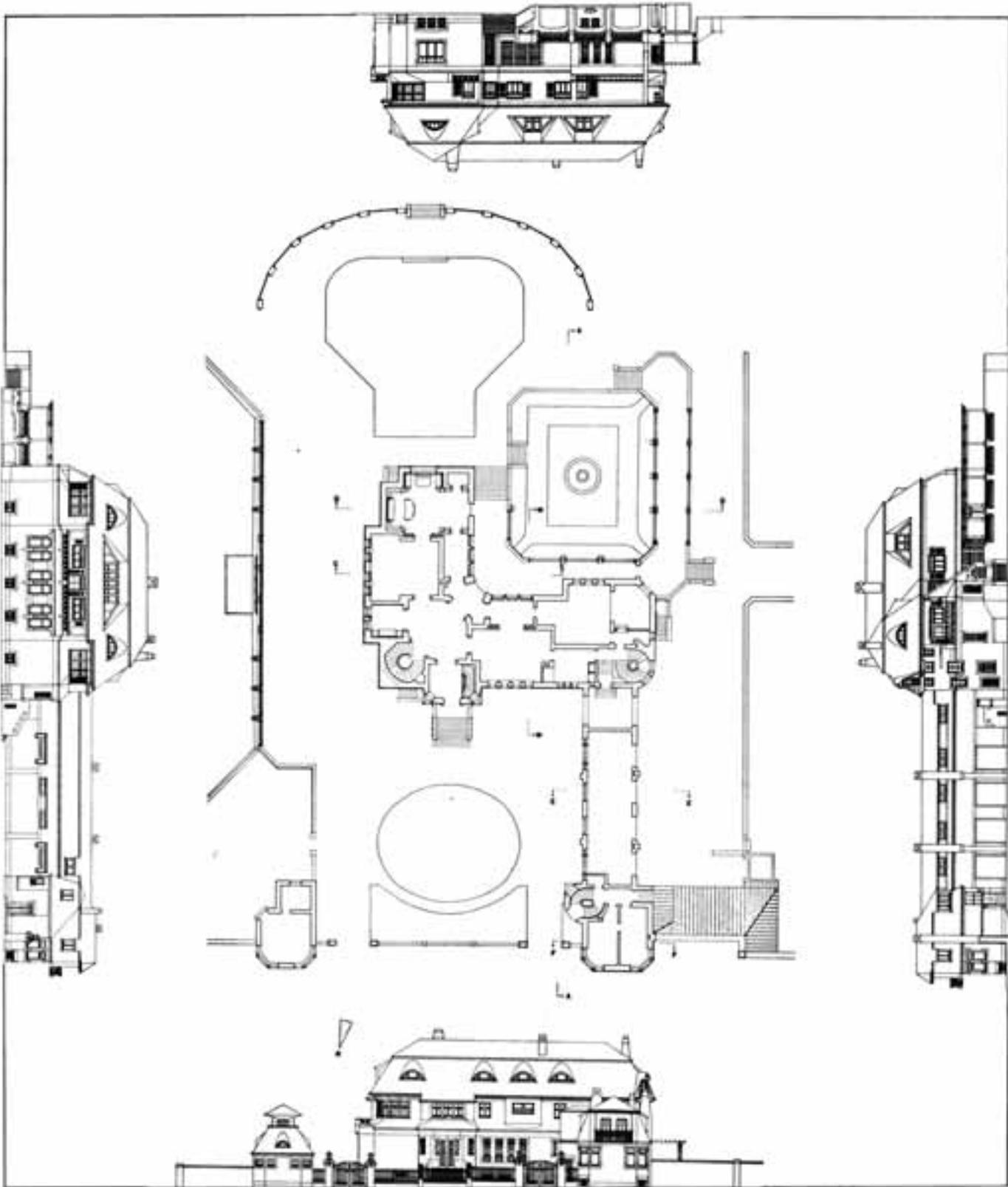
30 Henry van de Velde, Hohenhof, Nordostansicht, Hagen 1907/08



31 Henry van de Velde, Hohenhof, Ostfassade, Hagen 1907/08



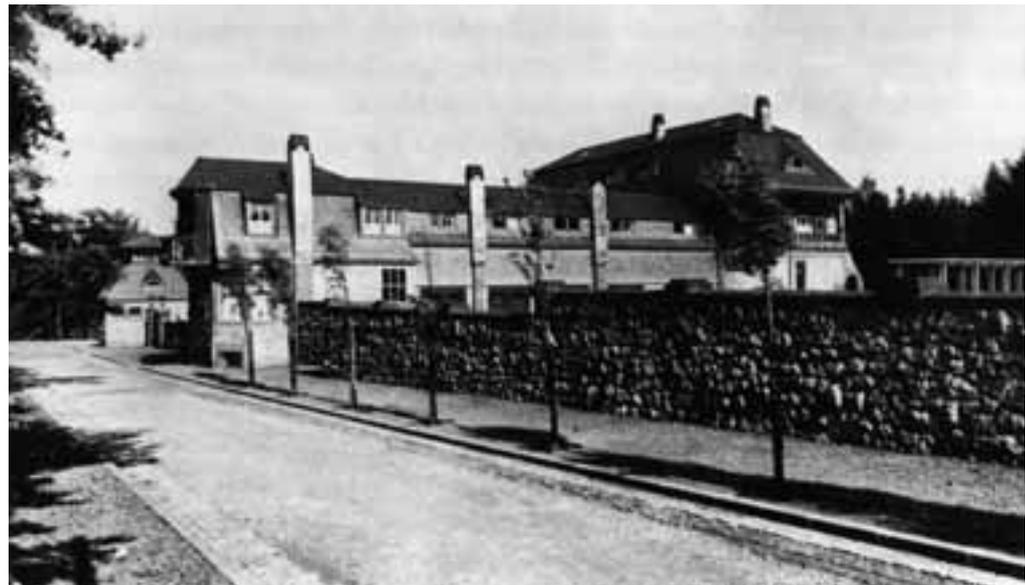
32 Henry van de Velde, Hohenhof, Ostfassade, Hagen 1907/08



33 Henry van de Velde, Hohenhof, Grundriss und Fassadenansichten 1907/08



34 Henry van de Velde, Hohenhof, Schrägansicht der nördlichen Eingangsfassade mit Taubenhaus und Gärtnerhaus, Hagen 1907/08



35 Henry van de Velde, Hohenhof, westlicher Wirtschaftstrakt mit Remise und Gärtnerhaus, Hagen 1907/08



36 Henry van de Velde, Hohenhof, Südseite mit Veranda, Pergola und versenktem Garten, Hagen 1907/08



37 Henry van de Velde, Hohenhof, Ansicht von Südwesten, Hagen 1907/08



38 Henry van de Velde, Hohenhof, Eingangsportal mit Reliefs von Hermann Haller, Hagen 1907/08



39 Henry van de Velde, Hohenhof, Halle, Hagen 1907/08



40 Henry van de Velde, Hohenhof, Eßzimmer, Hagen 1907/08



41 Henry van de Velde, Hohenhof, Halle mit Blick auf die Wendeltreppe zum Obergeschoss, Hagen 1907/08

einen kreuzförmigen Grundriss und ist ebenfalls direkt auf ein Kunstwerk bezogen: Die Enfilade Vestibül-Salon-Arbeitszimmer wird optisch durch eine Fensteröffnung zum Garten hin erweitert und durch die Skulptur ›Sérénité‹ von Aristide Maillol abgeschlossen. Heute befindet sich an der Stelle der ehemaligen Skulptur Osthaus' aus Meran überführtes Grabmal.

An der erwähnten Diagonalachse des Vestibüls liegt spiegelbildlich zum Salon im parallel zur Straße liegenden Flügel des Hauses das Speisezimmer, das wiederum eine Verbindung zur Anrichte und durch eine Wendeltreppe in der rechten, vorderen Ecke dieses Flügels mit der Küche im Untergeschoß verbunden ist. Als Entsprechung zum Arbeitszimmer fungiert hier ein zweiteiliger Raumkomplex zum Garten, der in funktional sinnvoller Verbindung zur Sphäre des Hauspersonals wahrscheinlich als Wohn- und Spielzimmer der Kinder diente. In einer solch exponierten Lage innerhalb des *Piano nobiles* ist dies allerdings ungewöhnlich, wird in der Literatur jedoch überwiegend so dargestellt⁷⁸.

Eine unmittelbare Anbindung auch der entfernteren Räume an die Eingangshalle – »eine sehr intelligente Grundrißbildung«⁷⁹ – wird durch einen dreiteiligen Wintergarten im inneren Winkel des Hauses erreicht. Über dem achteckigen Vestibül befindet sich im Obergeschoss ein weiteres kleines Wohnzimmer, das der Familie vorbehalten war und keine repräsentative und öffentliche Funktion einnahm; über dem Salon ein Kinderzimmer nebst eines modernen, großzügigen Bades und über dem Herrenzimmer das Schlafzimmer der Eltern. Das Schlafzimmer für die Kinder sowie die Gäste bilden das Obergeschoß des straßenparallelen Flügels.

Die Disposition der Räume entspricht in ihrer Trennung der Bereiche sowie in ihrer Hierarchie – ausgenom-

men die exponierte Lage des Kinderzimmers im Erdgeschoss – ganz der Tradition des 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus entspricht sie der aus England kommenden Vorliebe für ›unsichtbares‹ Hauspersonal, von der im Folgenden noch die Rede sein wird. Ebenfalls britischen Einfluss verrät die Schmetterlings-Form des Grundrisses, wie ihn etwa Hermann Muthesius in seinem Berliner Haus Freudenberg anwandte. Die zahlreichen Vorsprünge und Nischen, gegen die sich Ostendorf in seinen *Sechs Büchern* so entschieden wandte, verweisen ebenfalls auf England.

Trotz der englischen Form des Grundrisses ergibt sich beim Hohenhof so etwas wie eine ›abgeknickte‹, französische Enfilade aus Salon, Vestibül und Speisezimmer. Das Erdgeschoss ist auf spektakuläre Weise der Repräsentation gewidmet: Neben der Reihung der großzügig dimensionierten Räume der Öffentlichkeit ergeben sich auf den Verkehrswegen der Gäste zwischen Salon, Vestibül und Speisezimmer inszenierte Blickachsen in Richtung Maillol-Skulptur (durch das Herrenzimmer), Hodler-Gemälde (Hodler-Raum), in Richtung des Zentrums des kunstvoll angelegtem Gartens (durch das Vestibül und den Wintergarten) und in die Weite des hügeligen Sauerlandes (durch die Fenster des Salons). Die einzigen Privatheit versprechenden Räume sind diejenigen der im Innenwinkel liegenden Segmente des dreiteiligen Wintergartens, der jedoch aufgrund der offenen Struktur des Erdgeschosses nicht wirklich intim wirkt. Das Prinzip des ›Durchgangszimmers‹ ist hier ein Grundmodul des Erdgeschosses: Die maximale Erschließungstiefe des Erdgeschosses umfasst vier Positionen.⁸⁰ Man muss drei Zimmer durchschritten haben um in die ›tiefsten‹ Räume zu gelangen, die in diesem Fall durch das Herrenzimmer und zwei spiegelbildliche Segmente des Wintergartens gebildet werden. Eine Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit in Ober- und Untergeschoß ist die soziale Logik die-

ses Layouts. Die Gesellschaft der Gäste beziehungsweise die Familie wird sequenzhaft durch eine Raumfolge des Erdgeschosses bewegt.⁸¹ Diese ›Reise‹ durch das Haus entspricht den klassischen Stationen einer Dinner Party: Ablage der Garderobe im Windfang, Begrüßung im Vestibül, Drinks im Salon, eine ›Reise zurück‹ in den Speisesaal und anschließende Aufteilung von Mann und Frau in Herrenzimmer und Wintergarten.

Die Eingangsfassade der Villa Osthaus entwickelt sich weder über die gesamte Breite des Vorhofs, noch ist sie symmetrisch gestaltet. Rechts verläuft sie hinter dem schmalen Wirtschaftsflügel hindurch und fluchtet mit der rechten Wand des vorderen Pförtnerhäuschens. Links von ihr wird der Blick auf die terrassierte Bastion der Donnerkühlen-Seite freigegeben. Einen beruhigenden Schaucharakter weist diese, einerseits unterbrochene und andererseits den Blick weiterleitende Fassade, nicht auf.

Über dem Sockel des Souterrains, das teils durch Basaltlava-Quader, die zudem die vergitterten Fenster umrahmen, und teils durch eine grobe Sandsteinrustika verkleidet wird, erhebt sich das Hauptgeschoss. Dieses ist, bis auf einen glatten Basaltlavastreifen im oberen Teil, den Rahmen der Speisezimmer/Anrichte-Fenster sowie dem Eingangsrisalit, ebenfalls rustiziert. Die Wand links des Eingangs ist völlig geschlossen und zeigt sich in reiner – regionalistischer – Materialpräsenz.

38 Das optische Zentrum der Fassade ist der Eingangsrisalit, der in der Mittelachse des Hofes liegt. Eine Freitreppe mit steinernen Läufen führt zum Portal aus Eichenholz, das von zwei Reliefs von Hermann Haller, eine männliche und eine weibliche Figur, die sich einander zuwenden, flankiert wird. Diese werden wiederum an den abgerundeten Ecken des Portalbaus flankiert von zwei kleinen Fenstern, die als Gitter das berühmte Osthaus-Monogramm tragen.

Das obere Stockwerk springt zurück und besteht, wie das darüber liegende Mansarddach, aus einer verschieften Fachwerkkonstruktion, die sich als Streifen um das gesamte Haus zieht. Das Mansarddach wird an der Stelle des Portals, das als Risalit mit drei gleichförmigen Kreuzstockfenstern im Obergeschoß fortgesetzt wird, bis an die Oberkante dieser Fenster heruntergezogen.

Die linke Seite des Obergeschosses ist zur Talfassade hin abgerundet und fast gänzlich durch ein Fensterband verglast, während ein bescheidener Erker mit einem liegenden Fenster auf der rechten Seite jeweils durch ein Paar schmaler hoher Fenster gerahmt wird. Vier halbkreisförmige Gauben des Daches beziehen sich in ihrer Lage jeweils auf die Fenster links und rechts vom Eingangsrisalit.

Die Talseite hingegen ist streng symmetrisch angelegt. Sie erscheint durch die, der Terrasse vorgelagerten, mit fünf quadratischen Durchbrechungen versehenen breiten und hohen Wand ostentativ aufgesockelt und erweist sich als eigentliche Schauseite der Villa. Das überwiegende Material der gesamten Terrassierung dieser Seite des Grundstücks, heimischer Sandstein aus dem benachbarten Tal, wiederholt sich in der Gestaltung des Erdgeschosses. »Der Künstler [...] faßte diesen Blick [von der Talseite] als den Träger der Hauptachse ins Auge. Er entwarf in Gedanken die Fassade als eine breitgelagerte, von ausdrucksvoller, gebrochener Dachlinie abgeschlossene Wand«⁸², während im übrigen, auch im Bezug zur Straßenseite, die »praktischen Erfordernisse«⁸³ an erster Stelle standen.

Wie im linken Bereich der straßenseitigen Fassade setzte van de Velde auch an der Talseite auf die Wirkung purer, flächenhafter Materialität, da lediglich der vorgezogene Mittelteil des Erdgeschosses Durchbrechungen enthält. Die Zwischenräume der drei Fensterpaa-



42 Henry van de Velde, Hohenhof, Ansicht von Südosten, Hagen 1907/08

re des Risalits bestehen wiederum aus teilweise auf Konsolen stehenden Basaltlavablöcken. Diese stützen ein kräftiges Gesims, das den darüber liegenden Balkon samt massiver Brüstung trägt, hinter dem die Fassade wieder fast ganz zurückspringt. Hinter dem Balkon wird eine breite Sprossenfenstertür von zwei quer liegenden Fenstern mit Schlagläden gerahmt. Fast gänzlich verglaste Viertelkreiserker über den blockhaften Eckkuben des Erdgeschosses, die von der Straßenseite und der Gartenseite in gleicher Form sichtbar sind, rahmen die Balkonkonstruktion der Mitte. Das Mansarddach, das über dem Balkon wieder heruntergezogen wurde, übernimmt diese Rundungen. Eine breite, trapezförmige Gaube zwischen den üblichen Halbkreisgauben bildet den krönenden Abschluss des optisch wichtigen Mittelteils.

Die Innenseiten des inneren – familiären – Winkels der Anlage sowie deren Schmalseiten sind, wie auch die Straßenfassade, »nach dem Prinzip der freien, aber ausgewogenen Anordnung gestaltet«⁸⁴. Wie bereits für die Raumdisposition des Erdgeschosses die Symmetrieachse, die von der Terrassentür zum Wendeltreppenkern verläuft, maßgeblich war, so gilt dies auch für die Fassadengestaltung des Innenwinkels. Die Terrassentür bildet ein diagonales Gelenkstück der beiden Fassaden. Entsprechend der Achse finden sich jeweils drei Fenster zu beiden Seiten der Tür. Der parallel zur Straße liegende Flügel bildet links neben diesem Fensterverbund einen Vorsprung mit einem weiteren dreiteiligen Fenster aus, auf dessen flacher Abdeckung ein weiterer Balkon platz findet, während Osthaus' Arbeitszimmer eine Tür zur Innenterrasse aufweist. Sprossenfenster mit grünen Läden sind unregelmäßig über das verschieferte Obergeschoß verteilt.

Der Salon/Arbeitszimmer-Flügel hat an seiner Schmalseite einen einstöckigen Ausbau, der an seiner linken

Seite einen weiteren kleinen Balkon trägt. Er erweist sich vom Innenhof allerdings durch eine abgeschrägte Mauer, die sich ähnlich auch an der Schmalseite des Kinder-/Speisezimmer-Flügels findet, als optisch separiert. Während die Halbkreisgaube des Daches exakt mittig angelegt ist, sind das Fenster des Arbeitszimmers sowie das dreiteilige Kellerfenster, das genau darunter liegt, leicht nach rechts verrückt.

Die charakteristischsten Merkmale der Schmalseite des straßenparallelen Flügels ist ein, in das Dach eingeschnittener, sich schräg zum Wirtschaftshof orientierender Dreiecksgiebel mit Ladebaum sowie eine Loggia, die in ihrer Positionierung der Lage des kleinen Balkons über Osthaus' Arbeitszimmer ähnelt.

Rekurse auf historische Bautradition im Sinne des Traditionalismus finden sich besonders in der bewussten Verwendung von regionaltypischen Materialien und in Techniken, auf die auch Peter Behrens in seinen Hager Villen zurückgriff. Dies steht in der Tradition englischer Reformarchitektur und geht mit den Forderungen des Heimatschutzbundes, wie sie zum Beispiel von Paul Schultze-Naumburg formuliert wurden, kongruent. Das Haus Harkort in Haspe mit seiner Schieferverkleidung und den für die Region so charakteristischen grünen Fensterläden, das unter anderem in Paul Mebes' *Um-1800*-Publikation als Vorbild präsentiert wurde, diente in diesem Fall sicherlich auch van de Velde als Orientierung. Besonders der graubläuliche Sandstein findet sich sehr häufig in der Wohnhausarchitektur der Region und insbesondere dieses Stadtgebietes.⁸⁵ Hinzu kommt, dass der Bergische Geschichtsverein 1905/06 eine groß angelegte Initiative zur Rückbesinnung auf landschaftstypische, regionale Bauformen im Sinne der Heimatschutzbewegung startete.⁸⁶

»Es waren nicht romantische, sondern rein sachliche Erwägungen, die im Bezug auf die Stoff- und Farb-

43



43 Haus Harkort, Hagen-Haspe um 1800



44 Paul Bonatz, Hauptbahnhof, Stuttgart 1908

wahl ein Ergebnis zeitigten, das unverkennbare Beziehungen zum alten bergisch-märkischen Stil zeigt. Für diesen sind Fachwerkwände mit Schieferbelag, weiße Fenster und grüne Schlagläden charakteristisch. Für den Hohenhof [...] war nicht der Schiefer, sondern das Steinmaterial des Berges, das in unmittelbarer Nähe gebrochen werden konnte, der Ausgangspunkt. Dieser Stein, seit über hundert Jahren nicht mehr als Baustein verwendet, empfahl sich durch die seltene Schönheit seiner blauschwarzen Farbe. Andererseits verbot seine ungewöhnliche Härte und Sprödigkeit eine genauere Verarbeitung. Daher lag es nahe, ein zweites Material für Stufen und Gewände heranzuziehen. Als solches empfahl sich im Hinblick auf die Farbigkeit die schwarze niedermendiger Basaltlava. Zu diesen beiden Steinen stand der blaue Moselschiefer so schön, daß seine ausgiebige Verwendung ein ästhetisches Bedürfnis war. Aber er empfahl sich auch durch seine in der Gegend erprobte Wetterfestigkeit. So entschloß man sich, das obere Geschoß als verschieftes Fachwerk im Gegensatz zu dem unteren aus Stein zu bringen, und es war die Grundlage gegeben, auf der mit Bleiweiß und Schweinfurter Grün farbig zu wirken schon die Ökonomie gebot. Denn es ergab sich in Verhandlungen, daß diese beiden Farben die zuverlässigsten Deckmittel für Holzwerk sind, also auch ihre frühere Verwendung in dieser Gegend wahrscheinlich ihren praktischen Vorzügen verdankten.«⁸⁷

Die exzessive Verwendung von Bruchsteinen verleiht dem Hohenhof einen gepanzerten und abweisenden Charakter. Die Schwere und Monumentalität in diesem Ausmaß ist, betrachtet man van de Veldes bisherige Villen, ungewöhnlich. Entspringt die Verwendung dieser Steine in diesem Fall auch Osthaus' ausdrücklicher Favorisierung eines Materials, so fügt sich diese Wahl doch harmonisch in die allgemeine Vorliebe traditionalistischer Architekten für kraftvolle Materialien. Als Paradebeispiel

sei hier Paul Bonatz 1911 entworfener Stuttgarter Hauptbahnhof genannt, der die feierliche Strenge frühchristlicher Sakralbauten mit einer radikalen Absage an den historischen Eklektizismus und einer neuartigen Monumentalität verband. Seine Fassade ist gänzlich mit rauen Kalksteinquadern verkleidet. Gerade die Kombination von neuartigen, puristisch-stereometrischen Elementen – hier sei besonders auf die fensterlosen Erdgeschoßecken verwiesen – mit gezielten Rückgriffen auf Bau-traditionen machen van de Veldes Architektur zu einem Beispiel für traditionalistische Architektur. 44

Ebenfalls durch die Vermittlung von Osthaus entstanden 1910/11 und 1914/15 die Villen für die Osthaus Verwandten Rudolf und Theodor Springmann. Sie waren ursprünglich als Elemente der Villenkolonie geplant, entstanden schließlich jedoch weit entfernt von Hohenhagen am Goldberg, einem traditionellen, großbürgerlichen Villenviertel in Hagen. Die infrastrukturellen Bedingungen erwiesen sich für die Bauherren als günstiger. Ein weiterer Grund für die Wahl des stadtnäheren Bauplatzes mag darin bestanden haben, der ästhetischen Dominanz Osthaus' zu entkommen.

Zahlreiche stilistische und materialästhetische Parallelen zum Hohenhof lassen sich an dem Haus für den Fabrikanten Rudolf Springmann, Teilhaber der Hagerner Firma Funcke & Elbers, ausmachen. Ein tief heruntergezogenes, schiefergedecktes Dach mit halbkreisförmigen Gauben, die durch jeweils drei senkrechte Sprossen unterteilt werden, eine ›Herunterziehung‹ der Schieferverkleidung auf das Obergeschoss, Fensterreihungen an abgerundeten Ecken, die Kellerfenster-Vergitterung und eine polygonale Halle als Strahlungspunkt für die Raumdisposition sind als wichtige Ähnlichkeiten anzuführen. 45

»Stilistisch rangiert van de Veldes Bau [...] [für Rudolf Springmann] zwischen Jugendstil und Bauhaus«⁸⁸.



45 Henry van de Velde, Villa Rudolf Springmann, Hagen 1910/11



46 Henry van de Velde, Villa Theodor Springmann, Hagen 1914/15



47 Henry van de Velde, Villa Theodor Springmann, Eingang mit Freitreppe, Hagen 1914/15

Ebenso wie beim Hohenhof zeigt van de Velde auch hier seine Vorliebe für post- jugendstilhafte Form-Ver-schleifungen und fließend-organische Körper. Gleich-zeitig ist das charakteristischste Element dieses Hau-ses, die Öffnung zweier Räume zur Straße durch ei-nen abgerundeten Wintergarten über zwei Etagen, ein äußerst fortschrittliches Motiv. »Unwillkürlich fühlt man sich an Le Corbusier erinnert, der dieses Motiv seit dem Entwurf für das Haus Citrohan von 1920 in all seinen Bauten anwendet«⁸⁹.

Der traditionalistische Rekurs auf eine regionale Bau-tradition liegt auch hier in der Materialwahl. Hieratik und Strenge wird hier nicht, wie beim Hohenhof mit seiner ostentativen Talseite, durch eine symmetrische Schaufassade erzeugt. Vielmehr ist es das angefügte Zylinder-Fragment mit den kolossalen, pfeilerartigen Unterbrechungen der Glasfläche, das, aufgesockelt auf einer Rustizierung der Erdgeschoßzone, Monumenta-lität ausstrahlt.

Das letzte Haus van de Veldes in Hagen ist gleich-zeitig das letzte vor dem Ersten Weltkrieg in Deutsch-land. Neben einigen Villen im östlichen Deutschland zeigt das Haus für den Religionswissenschaftler Theo-dor Springmann jun. van de Veldes wachsende Nei-gung zu einer monumentalisierenden Gestaltung, die sich unter anderem in der Entscheidung zeigt, »zuneh-mend zentralisierend und auf Symmetrie bedacht vor-zugehen«⁹⁰, während beim Hohenhof lediglich dort Symmetrie erzeugt wurde, wo sie landschaftsbezogen *notwendig* war.

Die Villa Theodor Springmann, gänzlich aus Naturstein ausgeführt, erweist sich als ein starrer und streng sym-metrisch gestalteter Block. Die Reihung vertikaler Li-senen, die bereits in Byzanz ein charakteristisches Ho-heitsmotiv darstellten, geraten hier zu einem wichti-

gen Gestaltungsmittel der Fassade. Klassizität wird zu-dem durch eine breite Attikazone, auf denen die Gau-ben direkt aufsitzen, erzeugt. Sie weist eine starke Af-finität zur Formensprache Peter Behrens' auf.

Eine gewisse Auflockerung der Starrheit des Hauses wird durch die geschwungene Form des Mansardda-ches erzeugt. Die für van de Velde typische Expressi-vidität und ein spielerischer Gestus lassen sich hier je-doch nicht nachvollziehen.

Henry van de Velde IV – Das Betätigungsfeld Thüringen und Sachsen

Große Aufträge mit offiziellem Charakter erhielt van de Velde in Deutschland nicht. Er »lebt weitgehend vom Vertrauen einiger vermögender Freunde«⁹¹ während sich Kollegen wie Peter Behrens, Bruno Paul, Joseph Maria Olbrich und Richard Riemerschmid 1910 auf dem Zenit ihrer Karriere befinden und mit repräsen-tativen Aufgaben bedacht werden.

So auch in Chemnitz, Weimar und Gera, wo van de Velde um 1910, neben seinem eigenen bescheidenen Wohnhaus in Weimar, fünf weitere Villen errichtete: 1902/03 die Villa Esche in Chemnitz, 1912/13 die Vil-la für Graf Dürckheim-Montmartin in Weimar, 1913/14 die Villa für Baron von Henneberg ebenfalls in Wei-mar, 1913/14 die Villa Körner in Chemnitz sowie zeit-gleich das Haus Schulenburg in Gera.

Existiert auch mittlerweile eine kleine, im Rahmen der Ernennung Weimars zur Kulturhauptstadt Europas 1999 entstandene, Publikation zu van de Veldes Haus Ho-he Pappeln⁹², das 1995/96 restauriert wurde, so ste-hen ernsthafte Auseinandersetzungen mit den restli-chen ostdeutschen Wohnhausarchitekturen van de Vel-des noch aus. »Bedingt durch die politischen Verhält-

nisse nach der Teilung Deutschlands sowie die lang anhaltende Geringschätzung des *bürgerlich-dekadenten* Kunstwillens von Henry van de Velde, seiner Weimarer Kunstgewerbeschule, seiner Mitstreiter wie auch seiner Nachfolgeinstitution, dem Staatlichen Bauhaus Weimar, war es in der ehemaligen DDR [...] nur unter erschwerten Bedingungen möglich, hier Forschungsarbeit zu leisten.«⁹³ Auch die Publikation zur großen van de Velde-Retrospektive⁹⁴ behandelt die Wohnhäuser nur periphär.

- 48 Das Haus für den Fabrikanten Herbert Esche in Chemnitz ist, noch vor der Realisierung des Hohenhofs, van de Veldes erstes architektonisches Werk in Deutschland. Wie beim Hohenhof richtet van de Velde auch hier die Villa zweiseitig aus, ohne dass sich
- 49 jedoch der Grundriss einer L-Form beziehungsweise Schmetterlingsform, nähert. Noch zehn Jahre früher für die Villenarchitektur in Deutschland undenkbar, orientiert sich die Fassadengestaltung *funktional* an der besonderen Bedeutung der Ost- und Südseite des Grundstückes: Ähnlich der Situation des Hohenhofs stehen der Eingang des Hauses sowie eine besonders pittoreske, zur ostentativen Gestaltung der Fassade einladende, Landschaft in einer 90-Grad-Ausrichtung zueinander. Eine individuelle, funktionelle Ausrichtung auf die landschaftliche Situation steht dem üblichen Villenmodell mit vorderer Eingangs- und rückseitiger Garten-Schauseite entgegen.

Betont wird die Ausrichtung der Villa Esche mit den Mitteln zweier, durch drei Strebepfeiler gegliederte Risalite, durch die Abschrägungen der Ecken (während diese im Norden kantig bleiben) und durch die Einrichtung von Terrassen. Der Bau zeigt eine strenge Vertikalstruktur, erweist sich fast gänzlich als unornamentiert und präsentiert sich, besonders in den die Risalite flankierenden Zonen mit betont blanken Flächen.

Kontrastiert wird die Vertikalität durch ein für van de Velde typisches Walmdach, während die Strebepfeiler jedoch »die beherrschende Stimme [übernehmen]«⁹⁵. Die Synthese der glatten Flächen und die funktionalistische Ausrichtung des Hauses auf Gegebenheiten der Umgebungen mit dem klassisch-autoritären Motiv der Vertikalität durch Pfeilerstellungen, ergeben hier eine eigene Qualität im Sinne des Traditionalismus.

Ähnlich Peter Behrens' Villa Obenauer in Saarbrücke und van de Veldes späterer Villa Körner in Chemnitz ist auch hier das Zentrum des Hauses eine große, in diesem Fall à la Folkwang-Museum mit Lichtschacht bis zum Dach reichende, Halle mit Galerie. Sembach unterstreicht für die Villa Esche besonders ihre Affinität zu van de Veldes Möbeldesign, insbesondere der Schränke.⁹⁶

Über zehn Jahre hat es gedauert bis man van de Velde in Weimar mit privaten Bauwünschen betraute, was wahrscheinlich mit dem unorthodoxen Äußeren seines eigenen Wohnhauses zu tun hatte. »Wagemutig betrauten Graf Dürckheim-Montmartin wie der Freiherr von Henneberg van de Velde mit dem Entwurf einer geräumigen Stadtvilla samt Interieur, wohl wissend um den konservativen Geschmack zahlreicher Weimarer, von denen keine Anerkennung zu erwarten war.«⁹⁷ Der Streit um die geplante Bauhaus-siedlung in Weimar keine zehn Jahre später, von dessen Planung schließlich nur ein bescheidenes Musterhaus Georg Muches in unmittelbarer Nachbarschaft zu Schultze-Naumburgs Villa Ithaka in der Straße Am Horn realisiert wurde, liefert einen realistischen Eindruck der, auf Klassizität fixierten Gesinnung des Großteils der Weimarer Gesellschaft.⁹⁸

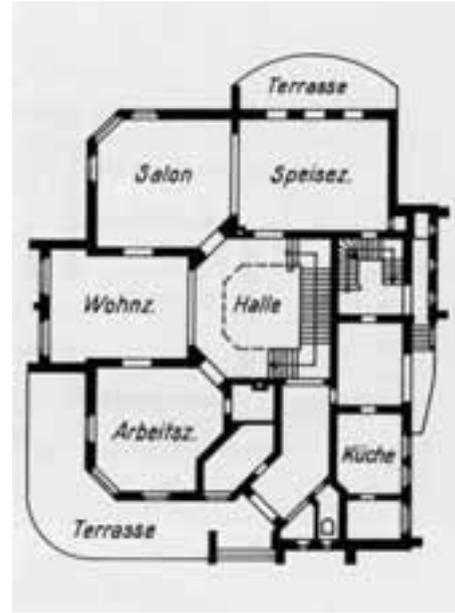
50, 51

Die Konventionalität dieser beiden Villen van de Veldes lassen die Angst vor einem zu extremen Avant-

52-54



48 Henry van de Velde, Villa Esche, Chemnitz 1902/03



49 Henry van de Velde, Villa Esche, Grundriss, Chemnitz 1902/03



50 Georg Muche, Haus am Horn, Musterhaus auf der Bauhaus-Ausstellung, perspektivische Ansicht und Grundriss, 1923



51 Georg Muche, Haus am Horn, Musterhaus auf der Bauhaus-Ausstellung, Weimar 1923



52 Henry van de Velde, Villa Freiherr von Henneberg, Weimar 1913/14



53 Henry van de Velde, Villa Graf Dürckheim-Montmartin, Gartenseite, Weimar 1912/13



54 Henry van de Velde, Villa Graf Dürckheim-Montmartin, Straßenseite, Weimar 1912/13

gardismus allerdings als unbegründet erscheinen. Das Individualistische, Gelenkige und Lebendige der bisherigen Arbeiten wird zugunsten einer betonten Massigkeit und traditioneller Raumdisposition aufgegeben. Es scheint, als trete die persönliche Note hinter der Auftrags Erfüllung im Sinne einer konventionellen Form von großbürgerlicher Repräsentation zurück. »Auf diese Weise kamen die allgemeinen Kennzeichen des damaligen Wohnungsbaus deutlicher zum Vorschein als anderswo«⁹⁹ im Werk van de Veldes. Eine originelle Vermengung von Modernismen und traditionellen Elementen lässt sich in den Villen für Dürckheim und Henneberg nicht nachvollziehen.

55-57 Auch die Villa für den Chemnitzer Chemiker und Fabrikanten Theodor Körner, der sich diese 1913/14 auf das Gartengrundstück seiner Tintenfabrik Beyer errichten ließ, weist eine gewisse Massigkeit auf, die durch gewaltige Kamine im Stile Voyseys und plattenartig auskragende Gesimse unterstrichen wird. Der Grundriss erweist sich jedoch, im Gegensatz zu den beiden Weimarer Villen, als weniger akademisch.

Die grundsätzliche Raumdisposition, eine Anordnung der Räume um eine zentrale, zweigeschossige Diele mit Lichtschacht, entspricht der des Hauses Esche. Die zentrale Halle bildet die Form eines klaren Oktagon. Die restlichen Räume des Erdgeschosses lehnen sich an diese Form an, bilden jedoch für sich, wie man es aus England kennt, absolut eigenständige Sphären. »Wie bei Bienenwaben oder Zellen schieben sich diese Räume wechselseitig zu bedingen«¹⁰⁰. Eine kompakte Einheit des Raumgefüges ist trotzdem eingehalten worden.

58 Zur gleichen Zeit publizierte Friedrich Ostendorf ein Idealmodell für eine Villa, bei der ebenfalls eine oktagonale Halle im Zentrum eines streng gefügten Grund-

risses steht. Ursprünglich orthogonal gestaltet, wurden der Halle die Ecken jeweils »abgeschnitten« und im klassischen Sinne mit Bildnischen besetzt. Ostendorfs Ablehnung polygonaler, »englischer« Grundrisselemente ist bereits erwähnt worden. Restflächen werden bei van de Veldes dynamischer Gestaltungskonzeption hingegen vermieden, denn es »wird doch der Höhepunkt an Ebenmaß und geistiger Klarheit erst ermöglicht werden durch die Entdeckung des ästhetischen Werts, der neben den positiven auch den negativen Umrissen der Gegenstände zukommt«¹⁰¹. Van de Velde bezeichnet die Erkenntnis, »daß jeder Gegenstand außer der eigenen Silhouette, die er auf die Wand, in die Luft, kurz auf jeden Hintergrund zeichnet, zugleich auch in diesem Hintergrund eine der seinen sich genau anschmiegende, umgekehrte Form ausschneidet und daß diese negative Form ebenso wichtig ist, wie die des Gegenstandes selbst«¹⁰², als eine der wichtigsten Entdeckungen überhaupt.

Eine Affinität zu Behrens' Villen-Grundrissen, hier seien besonders die Villa Obenauer und Wiegand genannt, findet sich in dem Prinzip, einen quadratischen Wirtschaftstrakt in einen ebenfalls quadratischen Wohntrakt »einzuschieben«. Bei einer grundsätzlich symmetrischen Raumdisposition, die von der Straßenseite nicht sichtbar wird, erhält die Eingangsseite einen betont asymmetrischen Charakter. Sie verweist auf van de Veldes bewusste Ablehnung jeglichen Fassadencharakters bei diesem Haus.

Die äußere Gestalt der glatt verputzten Villa tendiert, wie kurze Zeit später die Villa Theodor Springmann, zu einer geschlossen-kubischen Gestalt. Plastisch akzentuiert wird das Haus an der Gartenseite durch einen Segmentbogen-Risalit sowie durch, der Form der Halle antwortende, polygonale Ausbuchtungen an der Speisezimmer-/Küchenfassade. Die Fenster sind streng



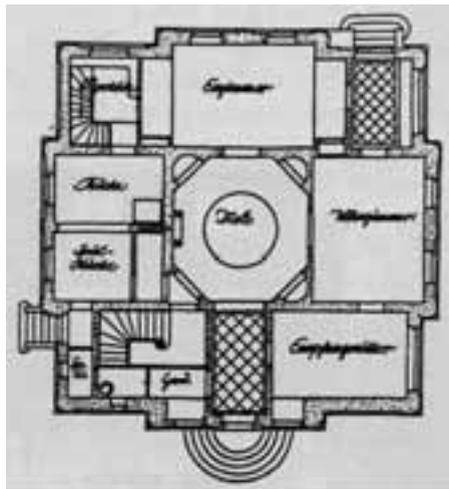
55 Henry van de Velde, Villa Körner, Chemnitz 1913/14



56 Henry van de Velde, Villa Körner, Halle, Chemnitz 1913/14



57 Henry van de Velde, Villa Körner, Grundriss, 1913



58 Friedrich Ostendorf, Idealer Grundrissplan, um 1910

gereiht. Besonders die quadratischen Fenster rechts neben der Eingangstür ergeben eine, bereits bei Otto Wagners zweiten Villa erwähnten, Flächenperforation in industrieller Serialität.

Ein streng regelhafter, »außerordentlich disziplinierter«¹⁰³ Grundriss verbindet sich im Haus Körner mit gezielt gesetzten Asymmetrien. Darüber hinaus geht ein monumental-massiger Charakter der äußeren Erscheinung mit einem gleichzeitigen Verzicht auf eine repräsentative Eingangsseite einher. Die Ambivalenz beziehungsweise Synthese bewusst eingesetzter hieratischer und strenger Elemente mit modernistischen Aspekten in Fassade und Grundriss macht das Haus Körner zu einem typisch traditionalistischen Bau.

59-61 Vor seinem letzten Wohnhausprojekt, der Villa für Theodor Springmann in Hagen, realisierte van de Velde 1914 ein Wohnhaus für den Fabrikanten Schulenburg in Gera. Ähnlich umfangreich wie der Hohenhof bildet die Villa Schulenburg mit den Nebengebäuden eine Baugruppe. Das Haupthaus wird durch eine Achse, die vom Haupteingang über den Vorraum, die Treppe und die Halle bis zum Erker des Speisezimmers verläuft, in Wirtschafts- und Wohnbereich geteilt. Lediglich für das große Speisezimmer fungiert diese Achse als Symmetrieachse.

Die Fassaden bestehen aus klaren Backsteinflächen mit deutlichen Konturierungen, die kombiniert werden mit blaugelben Sandsteinelementen. Mit dem Dunkelblau des Schieferwalmdaches ergibt sich eine, für van de Velde neuartige, Farbigkeit in der Architektur. Ebenfalls neuartig erscheint die spielerische, beinahe albern anmutende Assoziation mit einem menschlichen Gesicht, das die Straßenseite des Pförtnerhauses mit seinen Thermenfenstern, samt des zwischen ihnen heruntergezogenen Daches, erzeugt. Im Gegensatz zum

Hohenhof werden hier, trotz asymmetrischer Gesamtanlage, häufiger, teils durch Erker erzeugte, symmetrische Motive verwandt.

Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks I – Vorbemerkung

Als mindestens ebenso individualistisch wie Henry van de Velde Architektur erweisen sich die wenigen realisierten Gebäude Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks'. In ihrer einzelgängerhaften Stellung innerhalb der Architekturgeschichte stehen sich Lauweriks und van de Velde nahe. Lauweriks' Werk, das von Nic Tummers als Bindeglied zwischen Jugendstil und Bauhaus interpretiert wird¹⁰⁴, lässt sich fast als »solitäre Einzelleistung«¹⁰⁵ charakterisieren.

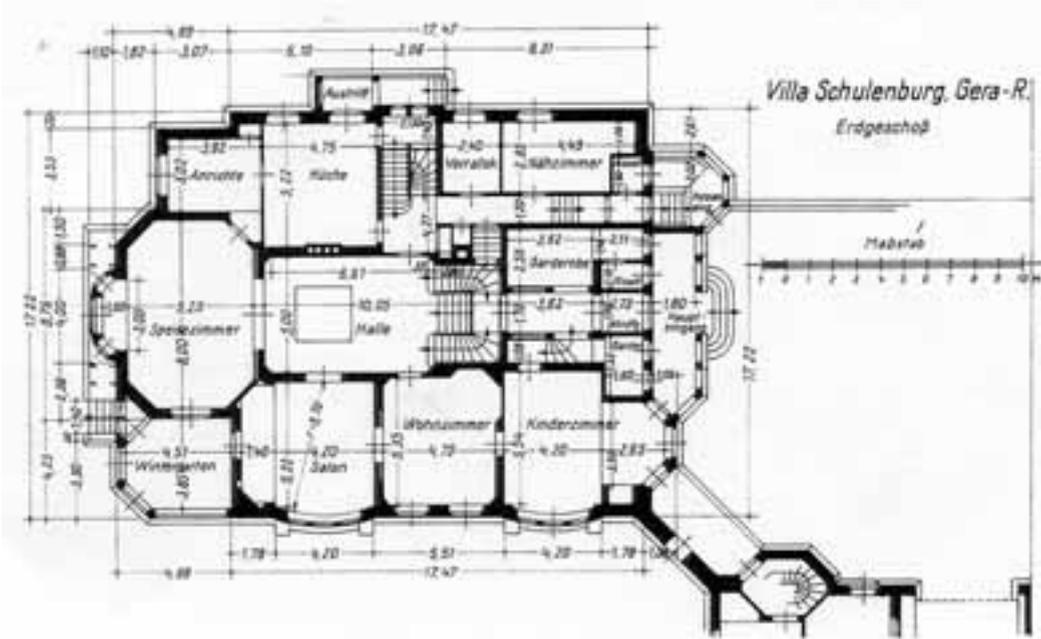
Für die Stilgeschichte und Typologie des Traditionalismus ist Lauweriks besonders interessant, da sich auch in »seinem komplexen Werk [...] traditionelle und fortschrittliche Elemente auf vielfache Weise verbinden«¹⁰⁶. Hat Lauweriks' architektonisches Werk mit seinen Zitate traditionellen Bauens auch nicht viel gemein mit der Erscheinungsform der 1920er-Jahre-Moderne, so bereitete er doch mit seinem »Entwerfen nach System als Elementargesetz der Bildenden Kunst, [um] [...] das es auch Behrens [ging]«¹⁰⁷, den Weg zur Rationalisierung des Entwurfs. 1928 schreibt Behrens: »Die neue Sachlichkeit, der wir heute folgen und die wir anerkennen, ist ihrem Wesen nach nicht neu, sondern nur ihr Ausdruck hat klarere Formen und besseres Verständnis gefunden. So liegt ihre Entstehung in den ersten Jahren des Jahrhunderts.«¹⁰⁸ Mehr als ein praktischer Künstler war Lauweriks ein Theoretiker, dessen Lehre besonders seit 1904, seinem Einstellungstermin an der von Behrens geleiteten Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, über die Niederlande hinaus populär wurde.



59 Henry van de Velde, Villa Schulenburg, Gera 1913/14



60 Henry van de Velde, Villa Schulenburg, Grundriss, 1913



61 Henry van de Velde, Villa Schulenburg, Pförtnerhaus, Gera 1913/14

Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks II – Monumentale ›Nieuwe Kunst‹

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts zählte Lauweriks neben Hendrik Petrus Berlage und Karel P. C. de Bazel zu den wichtigsten Künstlern der Amsterdamer Variante des Art Nouveau, der *Nieuwe Kunst*. Über den niederländischen Architekten Petrus J. H. Cuypers, bei dem Lauweriks in die Lehre ging, erhielt er Einblicke in die Architekturtheorien des Rationalisten Viollet-le-Duc, der, wie bereits angedeutet, ebenso für Wright bereits in den 1890er Jahren von Bedeutung war.

Um die höhere Bedeutung der Kunst zu erforschen wurde der tief religiöse Lauweriks und ebenso de Bazel 1894 Mitglied des Theosophischen Vereins. Den Ansatz für sein Ziel, die Neubelebung der christlichen Kunst und der architektonischen »Darstellung des religiösen Bewußtseins«¹⁰⁹, sah Lauweriks in Viollet-le-Ducs *Entretiens sur l'architecture*¹¹⁰, die in vorliegender Arbeit noch im Zusammenhang mit der Analyse von Behrens' Villa Wiegand in Berlin erwähnt wird.

Der Geometrie und den Proportionssystemen als Ausdrucksmittel einer höheren Ordnung misst man in der Theosophie große Bedeutung zu. Die Kunst, die Ausdruck einer »kosmischen Ordnung« sei, bezeichnete Lauweriks als »monumenta«¹¹¹. Lauweriks benutzt hier ein Modewort der Zeit, das um 1910 auch Behrens und Gropius häufig benutzten und für sie zu einer wichtigen Kategorie wurde: Während Behrens Monumentalität (wie Lauweriks) in erster Linie mit der Frage der Proportionalität verknüpft¹¹², spricht Gropius von Monumentalität im Zusammenhang mit der Größe und der Kraft ägyptischer Pyramiden und antiker Tempel, die er insbesondere auf den Fabrikbau übertragen sehen will¹¹³.

»An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich alles etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier«¹¹⁴, schreibt Friedrich Nietzsche 1896.

In der Zeitschrift *Architectura* beschäftigte sich Lauweriks in den Jahren 1896/97 mit den symbolischen Aspekten der Proportionssysteme in Viollet-le-Ducs Architekturtheorie¹¹⁵, deren Grundlage laut Lauweriks Geometrie war¹¹⁶. Viollet-le-Duc habe ein auf Dreieckverhältnisse basierendes Proportionssystem gefunden, innerhalb dessen sich Architekten frei bewegen könnten. In ägyptischer und griechischer Architektur habe er Systeme von gleichseitigen, ägyptischen, gleichschenkligen mit dem Basis/Höhe-Verhältnis acht zu fünf sowie von rechtwinkligen Dreiecken mit den Seitenverhältnissen drei zu vier zu fünf gefunden¹¹⁷. Über Viollet-le-Duc hinausgehend suchte Lauweriks nach einem System, das nicht lediglich ästhetisch befriedigen, sondern in theosophischem Sinne die »kosmische Ordnung« widerspiegeln solle. Diese Ansicht vertraten auch die Architekten der Beuroner Schule um Pater Desiderius Lenz, auf die im Zusammenhang mit Behrens' Villa Wiegand noch eingegangen wird.

Ausgehend von Jan Hessel de Groot, der, wiederum inspiriert von Viollet-le-Duc, ein Entwurfssystem für Ornamentik entwickelte, das auf Dreiecken beruhte, plante Lauweriks ein System, »das den Raum, die Architektur und die Ausschmückung bestimmte«¹¹⁸. Lauweriks schlug in seinem Artikel in der *Architectura*-Ausgabe von 1897 die Anwendung eines Moduls vor, das die gesamte Architektur, inklusive Dekoration bestimmen sollte. Das ursprüngliche Diagramm, das von den Ägyptern und mittelalterlichen Bauhütten streng geheim gehalten wurde und dessen Kenntnis die end-

gültige Suche nach einem passenden Modul beenden würde, sei jedoch verloren gegangen. 1900 wurde das Diagramm von de Groot, so seine Selbststilisierung in einer Publikation aus dem Jahr 1900¹¹⁹, wieder entdeckt. Lauweriks begrüßte die Entdeckung des Quadrat-Kreis-Quadrat-Diagramms mit den Seitenverhältnissen der Quadratseiten von »Eins zu Wurzel aus Zwei (dem späteren Markenzeichen von Peter Behrens), an das man nun anknüpfen müsse¹²⁰.

Ähnlich wie die um 1910 traditionalistisch bauenden Architekten Adolf Loos und Peter Behrens, bewunderte auch Lauweriks die neuartig-harmonische Komposition klassischer Elemente bei Friedrich Schinkel. In seiner Rezension der Schinkel-Monographie von Hermann Ziller geht Lauweriks auf die Bedeutung eines historischen Ausgangspunktes für Architekten ein. Im Falle Schinkels war es die antike Baukunst. Insbesondere schätze Lauweriks Schinkels Verwendung einfacher, geometrischer Grundformen¹²¹.

Lauweriks hatte sich um 1900 für »eine neue Vorliebe für die klassische Kunst ausgesprochen, die er wegen der Darstellung von Bauwerken als geschlossene Volumen schätze.«¹²² Über eine schinkelnahe *Um-1800*-Rezeption hinaus suchte Lauweriks jedoch nach »überhistorische[n], ewig geltende[n] Formen, die eine *tabula rasa* für eine neue Kunst darstellten. Diese Formen hatten sowohl der Klassizismus als auch Lauweriks aus der Geometrie abgeleitet.«¹²³

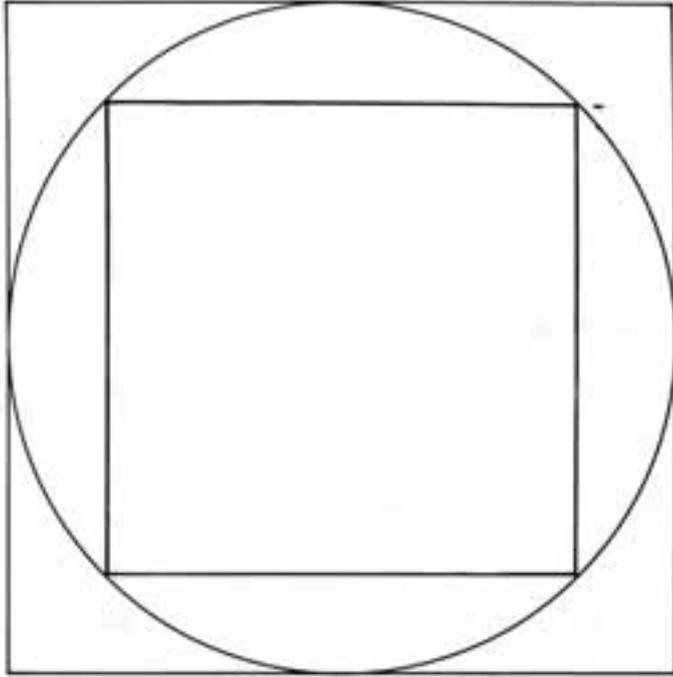
Durch die Initiative von Peter Behrens, der 1903 neuer Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule wurde, gelangte Lauweriks im Oktober 1904 als Lehrer der Architekturfachklasse an dieses Institut.¹²⁴ Die Düsseldorfer Zeit bedeutete eine langsame Abkehr vom Glauben an ein einziges, Monumentalität versprechendes Diagramm. »Es gibt kein einziges System, das alles

löst und zu jedem Fall paßt. [...] Genausogut wie die Geometrie aus wenigen Grundformen eine unendliche Vielfalt schafft, so kann auch auf systematischer geometrischer Grundlage aus wenigen Ausgangspunkten ein komplettes Heer von verschiedenen Systemen entstehen, die alle trotzdem angebracht sind.«¹²⁵ Diese Aussage erinnert an die Schlussfolgerung August Thierschs, an dessen Proportionslehre¹²⁶ sich auch Behrens orientierte, die besagt, dass es wichtig sei, überhaupt ein Verhältnis beziehungsweise System zu wählen, das in jedem Bereich der jeweiligen Architektur angewendet wird, wobei es fast gleichgültig sei, auf welches zurückgegriffen werde.

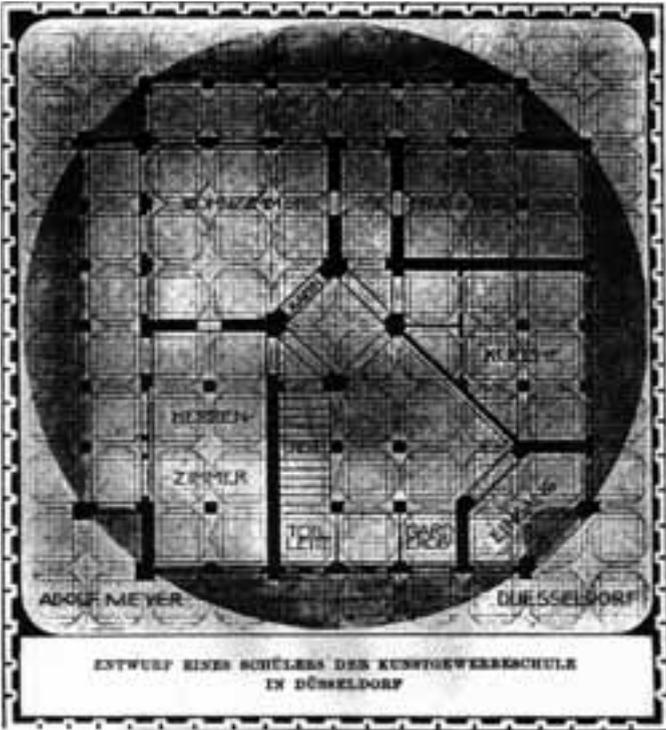
Die Basis von Lauweriks' neuem Entwurfssystem ist die oben skizzierte Erkenntnis sowie die Vorstellung der Dreieinigkeit von Natur, Kunst und Mensch. Damit wird die wichtigste Aufgabe der Kunst, »den gesamten Kosmos zu einer einzigen Ansicht zusammengezogen, wie eine mikroskopisch kleine Fotografie«¹²⁷ zu präsentieren, also die Organisation der Natur in ein deutliches künstlerisches Bild zu übertragen. So wie die Organismen in der Natur wachsen, sollte auch Lauweriks' Methode funktionieren. Jede Zelle in der Natur enthalte sämtliche Informationen für die Weiterentwicklung eines Organismus; so solle auch ein architektonisches Diagramm die Doppelfunktion des Tragens essentieller Information für das Ganze sowie die Eigenschaft als Bauteil des Ganzen erfüllen.

In der Zeitschrift *Ring* erläutert Lauweriks seine Theorie anhand eines Entwurfes des Schülers Christian Bayer, der an dieser Stelle nicht detailliert beschrieben werden soll¹²⁸. Eine logisch-mathematische Erklärung für die Gestalt des diesem Entwurf zu Grunde liegenden Moduls gibt es nicht. Wahrscheinlich verdankt sich die Wahl der Oberflächenverhältnisse »Vier zu Fünf zu Sechs« des Moduls, hier ein Quadrat-Kreis-Quadrat-Schema, allein Lau-

63



62 Jan Hessel de Groot, Diagramm, 1900



63 Adolf Meyer, Studienprojekt unter Lauweriks, 1907

weriks theosophischem Sinn für die Symbolik beziehungsweise Mystik spezieller Zahlenverhältnisse.¹²⁹

Ein wichtiger Text, der im Zusammenhang mit dem Entwurfsprozess Berlages steht, ist der 1905 entstandene Essay *Gedanken über Stil in der Baukunst*¹³⁰. »Die Vernünftige Konstruktion kann die Basis der neuen Kunst werden; wenn jenes Prinzip nicht nur genügend durchgedrungen ist, sondern auch allgemein verwendet wird, erst dann werden wir an der Pforte einer neuen Kunst stehen«¹³¹, heißt es dort etwa.

Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks III – Die Stirnband-Villen in Hagen (1910-1914)

Das kleine architektonische Œuvre Lauweriks' umfasst 64 lediglich die 1911-12 errichtete Villa Stein in Göttingen sowie, als Teil des Osthaus'schen Hohenhagen-Plans, sechs freistehende Wohnhäuser, die in den Jahren 1910 bis 1912 realisiert wurden.

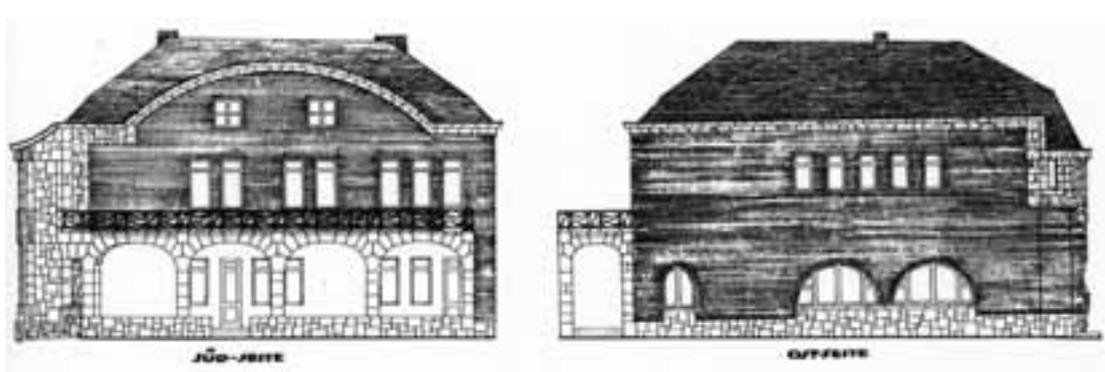
Als ersten Eindruck vermitteln die Hagener Häuser ein hohes Maß an Individualität und Eigenwilligkeit. »Es sind seltsame Häuser, die immer etwas geheimnisvoll und fremdartig wirken, erdgebunden schwer und von einer gewissen romantischen Melancholie.«¹³² Sie entsprechen jedoch dem oben skizzierten systematischen und dennoch freien Entwurfskonzept der Düsseldorfer Zeit, das sich als so variationsfähig erweist, dass es nirgends zum bloßen Schema verkommt.

In Lauweriks' Häusern lebten der Maler Jan Thorn Priker, die Plastikerin Milly Steger, der Musiker Schüngele, die Malerin Auguste Voswinckel, der Schriftsteller Ernst Lorenzen, die Folkwang-Assistentin Agnes Grave, der Leiter des Stadterweiterungsamtes Heinrich Schäfer sowie Osthaus' Bauunternehmer Bockskopf, also die zentralen Gestalten der »Hagener Bohème«¹³³.

Wichtigstes Element des Bebauungsplanes, gleichzeitig auch der Fassaden-, Garten- und Ornamentgestaltung ist das bei Stressig so genannte »Lauweriks-Motiv«, einer aus einem quadratischen Raster entwickelten, variantenreich angeknickten und in einer Richtung fortlaufenden Linie¹³⁴.

Osthaus' Kommentar zu Lauweriks' Bebauungsplan umreißt treffend die wesentlichen Charakteristika dieses Systems: »Die äußersten Häuser nähern sich der Straßenflucht, die inneren treten zurück. Es ist dadurch die Möglichkeit vorzüglicher Ecklösungen geschaffen worden. Das zusammenhaltende Motiv ist ein System von Leitlinien, die von einem Haus zum anderen überspringen. Deutlich treten als Leitlinien vor allen Dingen die Firste hervor, die im Zuge der Dächer gebogen oder gebrochen erscheinen, von Giebel zu Giebel aber in gerader Richtung hinüber weisen. Weitere Leitlinien sind die Sockel und Gesimse, die im Gegensatz zu der Backsteinverkleidung der Wände aus blauem Kalkstein oder gelben Sandstein gemauert sind. Blau und Gelb laufen als Bänder bald oben, bald unten und steigen, wo sie sich versetzen, als Kantenabfassung hausan und hausab. Ein sicheres Gefühl für Flächenverteilung und Wechsel der Formen trägt dazu bei, dem Ganzen ein Gepräge von starkem rhythmischen Leben zu geben.«¹³⁵

In der rhythmischen Abstufung der einzelnen Häuser ist eine Entwicklung von der Vertikalen zur Horizontalen, vom Charakter des Bewegten zur Ruhe und von der Schwere zur Leichtigkeit zu beobachten. Vom »kompakten Ballungszentrum«¹³⁶ leiten schwer wirkende Einzelhäuser mit starker Höhenentwicklung durch die geknickte Linie über zu leichter erscheinenden, gestreckten Doppelhäusern an den Rändern, wobei die Dächer tiefer heruntergezogen werden und auch die Gebäudehöhe abnimmt. Die Richtung der Linie wird dabei



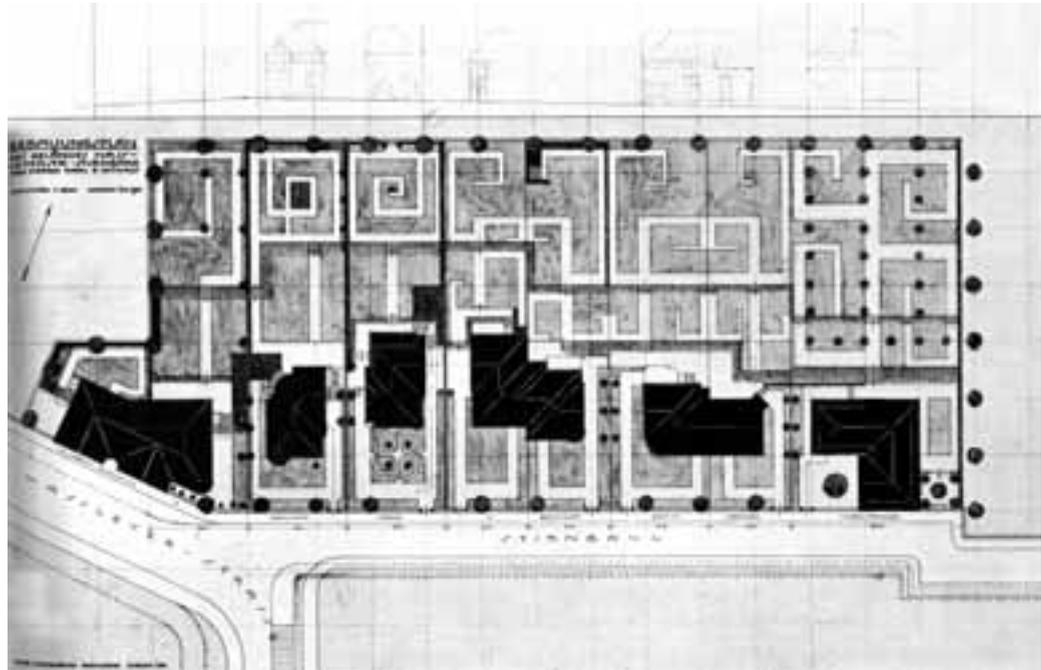
64 Johannes M. L. Lauweriks, Villa Stein Göttingen, Perspektive und Fassaden, 1912

betont durch die »kommunikative« Ausrichtung eines endenden Satteldaches auf den abgeschrägten Giebel des jeweils nächsten Hauses. Die Verwendung des, von Osthaus so geliebten und bereits bei van de Velde Monumentalität und Schwere erzeugenden, Natursteins folgt ebenfalls der Entwicklung von der Mitte zu den Rändern. In der Mitte der Anlage steigen die rustizierten Bruchsteinquader den doppelgeschossigen Erker flächig empor und bilden direkt unter dem Dach ein Gesimsband, werden dann allmählich in tieferen Bereichen des Obergeschosses flächig verarbeitet, um schließlich lediglich im Erdgeschoß und als Türrahmung verwendet zu werden. Die Ecken der Häuser werden stark betont. Auch ihre Erker entwickeln sich gemäß des Systems: Verwendung des Natursteins erst zweigeschossig, dann nur im Obergeschoß und schließlich im Erdgeschoß.

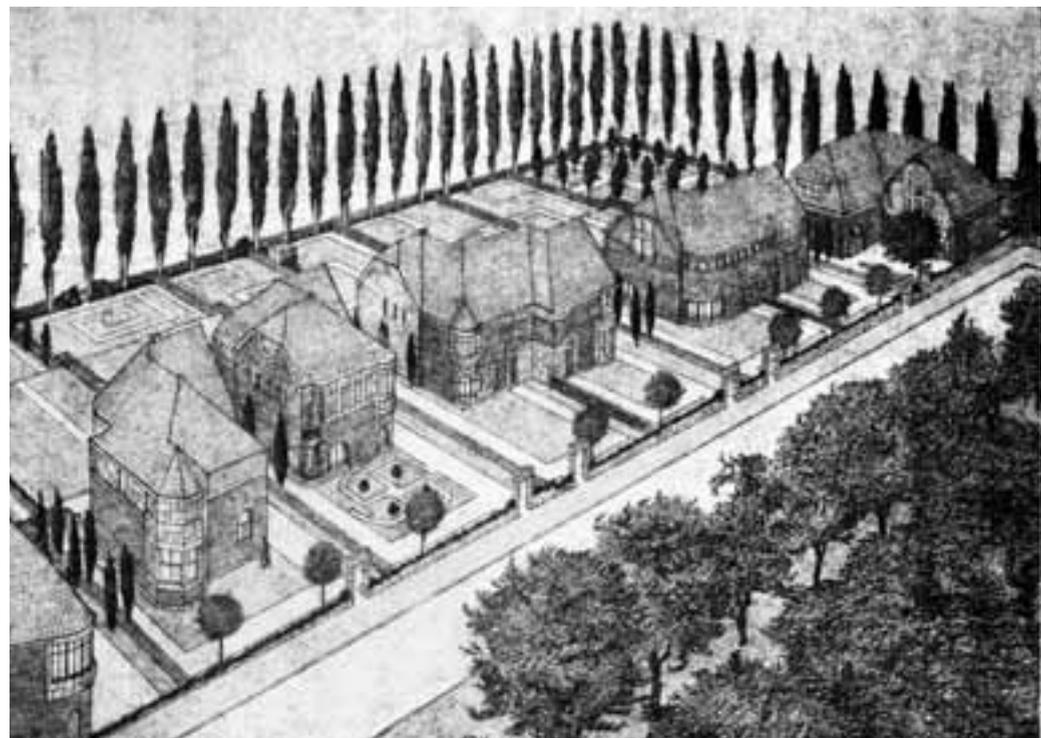
In ihrer Grundrissdisposition bestehen die Villen aus einer Addition gleicher Quadrate, die sich unterschiedlich überlagern und gegeneinander verschoben werden. Der gesamte Entwurf basiert auf einem einheitlichen Maßsystem, dessen kleinste Einheit ein Quadrat von 17 cm Kantenlänge ist. Entsprechend Laueriks' Maßsystem, auf das bereits oben verwiesen wurde, lässt sich ein Grundmodul aus einem inneren Quadrat von fünf mal 17 cm, also 85 cm Kantenlänge, ableiten. Wie im Beyer-Entwurf wird dieses Modul von einer Randzone aus zwei Quadratreihen umgeben, woraus sich ein äußeres Quadrat von sieben mal 17 cm, also 119 cm, ableiten lässt. Als Basis-Modul durchzieht dieses Quadrat, teils in Form von 65 Teilen oder Vielfachen desselben, die gesamte Anlage im Zwei- sowie im Dreidimensionalen. Potenziert man das Grundmodul noch einmal, erhält man eine noch größere Einheit (ein Quadrat mit der Seitenlänge $7 \times 7 \times 17 \text{ cm} = 833 \text{ cm}$), aus der sich der gesamte Bebauungsplan zusammensetzt.

Die in mystisch-schweremütiger »Toteninselmannier« an der Gartenseite durch Pappeln à la Böcklin gerahmte Anlage beginnt an der Haßleyer Straße, an der auch Behrens' Villa Cuno steht, mit einem Doppelhaus, das 68 für drei Familien konzipiert wurde. Die Leitlinie, die im weiteren Verlauf einige Knicke erfährt, nimmt hier ihren Anfang und wird an der Stirnband-Seite des letzten Hauses, der Villa Thorn Prikker, in die Position der durch einen Baum bezeichneten Ecke Stirnband/Haßleyer Straße zurückversetzt. Die erwähnten Basis-Quadrate der Häuser spiegeln sich exakt in den Flächen der Giebelwände. Teilt man diese quadratischen Wände wiederum in vier Quadrate, so erhält man in deren Seitenlänge das Maß, um welches die Häuser im weiteren Verlauf zurückgesetzt sind. Um genau diese Länge zurückgesetzt, folgt das Haus Dahlhoff, das im Krieg zerstört und in veränderter Form wiedererrichtet wurde. Um wiederum zwei Einheiten zurückgesetzt folgt 69, 70 die Villa Steger, in deren Grundriss die »Kombination aus gegeneinander versetzten Quadraten [...] besonders deutlich [wird]«¹³⁷.

Das zum nächsten Haus überleitende Ende des Satteldaches springt erneut um zwei Einheiten zurück und leitet zum abgeschrägten Giebel des Doppelhauses Bockskopf über, dessen erster Teil mit der Straßenfassade der Villa Steger fluchtet, während der Zweite wieder um eine Einheit zum Stirnband vorstößt. 71 Überleitend zum nächsten Haus ergibt sich, entsprechend des Konzeptes, ein weiteres mal eine Konfrontation zweier Giebel. Dieses Haus, die Villa Grave/Lorenzen, fluchtet mit ihrer Stirnband-Seite nun wieder mit dem Dahlhoff-Haus. In üblicher Giebel-Überleitung folgt die Villa Thorn Prikker, die in ihrer L-Form, einem zu drei Viertel bebauten Quadrat, gleichzeitig der Straßenflucht der Häuser Grave/Lorenzen und der Höhe der Straßenecke Stirnband/Haßleyer Straße entspricht. 72



65 Johannes M. L. Lauweriks, Bebauungsplan Stirnband/Hassleyerstraße, 1912



66 Johannes M. L. Lauweriks, Stirnband-Villen, Perspektivische Ansicht, 1912



67 Johannes M. L. Lauweriks, Zugangstür zu einem Stirnbandgrundstück, Hagen 1912



68 Johannes M. L. Lauweriks, Villa Lauweriks/Schüngeler, Hagen 1910-12



69 Johannes M. L. Lauweriks, Villa Steger, Hagen 1910-12



70 Johannes M. L. Lauweriks, Villa Steger, Hagen 1910-12



71 Johannes M. L. Lauweriks, Villa Bockskopf, Hagen 1910-12



72 Johannes M. L. Lauweriks, Villa Grave/Lorezen, Hagen 1910-12



73 Johannes M. L. Lauweriks, Villa Thorn-Prikker, Hagen 1910-12

73 Das Haus Thorn Prikker ist der Abschluss und gleichzeitig die Dominante der gesamten Anlage. Bereits der Grundriss, der eine Firstlinie in Form eines Doppelhakens erzeugt, in der das gesamte rhythmische Konzept der Anlage im Kleinen aufgenommen wird, macht die Exponiertheit des Hauses deutlich. Die besondere Gestaltung des Giebels, der auf die gesamte Anlage zurückblickt, unterstreicht den dominanten Charakter dieses Hauses. Eine große, weiße und linierte Fläche steht den übrigen dunklen Materialien der Anlage gegenüber. »In mehreren weit auskragenden Abstufungen bricht der Giebel förmlich aus dem Mauerwerk des Erdgeschosses heraus. [...] Hier findet das Lauweriks-Motiv seinen Abschluß, der zugleich seine symbolische Bedeutung hat.«¹³⁸ Eine weitere Besonderheit des Hauses sind seine nach innen gewölbten Wände. Lauweriks, so Lichtwark, »baut alle Wände sichtlich konkav, alle Gesimse und Profile sind gebogen, die Dachlinien weichen aus nach außen. Es bekommt (das Dach) etwas Bewegtes dadurch. Man meint, es müsse platzen.«¹³⁹

In Lauweriks' jahrelanger, intensiver Auslotung der Architekturgeschichte nach Systemen, Bautraditionen und Diagrammen, die in seine eigene – theosophisch-symbolische – Architektursprache Eingang gefunden haben, erweist sich seine Haltung als ein Paradebeispiel traditionalistischer Mentalität. Seine realisierten Architekturen sind allerdings durch ihren äußerst individualistischen Charakter in typologischer Hinsicht schwer einzuordnen. Durch abstraktere Kategorien wie materialbedingte Monumentalität, stereometrische Einfachheit der Baukörper, das Spiel von hieratischer Symmetrie und akzentuiert formulierter Asymmetrie sowie die Anwendung geometrisierter Ornamentik lassen sich Lauweriks' Hagener Villen auch typologisch dem Traditionalismus zuordnen.

Peter Behrens I – Vorbemerkung: ›Convention serving as Expression‹

Zu Anfang der vorliegenden Arbeit wurde auf die für die Architektur von Peter Behrens so charakteristische Synthese aus Anspruch auf Fortschrittlichkeit und traditionellem Bezugfeld hingewiesen. Sie erweist sich weniger als wankelmütige, schielende Akzeptanz von Modernität einerseits und Tradition andererseits, sondern vielmehr als ein stilistisches Grundprinzip seines architektonischen Werks. Dieses Grundprinzip geht auf eine Mentalität zurück, die nach der obigen Definition genau traditionalistisch ist. Überhaupt kann Peter Behrens als *die* zentrale Figur des mitteleuropäischen Traditionalismus um 1910 angeführt werden.

In Rückgriff auf Ernst H. Gombrichs Begriffe *Convention* und *Expression*¹⁴⁰ fasst Stanford Anderson Behrens' künstlerische Strategie folgendermaßen zusammen: »Varying results in the work [of Peter Behrens] may be explained by the productive competition of convention (medium, tradition, materials, etc.) and personal expression within this process. The balance struck between these elements changed over the course of time and according to various commissions. Finally, Behrens should be recognized for his conflation of these two forces in what may be termed *convention serving as expression*«¹⁴¹. Diese *conflation* ist besonders in den architektonischen Arbeiten Behrens' zu finden, die in der Zeit seiner Tätigkeit für die Berliner AEG entstanden sind. Es sind eben jene Jahre, 1907 bis 1914, die sich um die ›Halbzeit der Moderne‹ herum gruppieren.

Es werden hier darüber hinaus die beiden ersten Villen von Peter Behrens vorgestellt, da sich Behrens' stilistische Entwicklung zum Traditionalismus an diesen Objekten gut nachvollziehen lässt. Während das Haus

Behrens in Darmstadt noch einen stark eklektizistischen, Behrens architektonische Autodidaktik widerspiegelnden Charakter trägt und es sich in seinem überdekorierten Erscheinungsbild, besonders im Innern, als ein typisches ›Ausstellungsstück‹ im Sinne des Jugendstil-Gesamtkunstwerks präsentiert¹⁴², erweist sich das Haus Obenauer bereits als ein »essay [...] in a post-Jugendstil program of *Sachlichkeit*«¹⁴³.

Peter Behrens II – Geometrisierungstendenzen: Haus Behrens, Darmstadt (1900/01)

74-76 Behrens' eigenes Wohnhaus in Darmstadt ist seine erste realisierte Architektur. Im soeben erschienenen, erstmals vollständigen Werkverzeichnis der Architektur im Anhang der Behrens-Monographie von Stanford Anderson¹⁴⁴ trägt es, nach dem Entwurf für eine ›Galerie moderner Kunst‹ (1900) und dem ›Projekt für ein Theater für die Künstlerkolonie‹ (1900), die Nummer drei. Wie bei van de Velde ist auch bei Behrens die Entwicklung ›Malerei-Design-Architektur‹ zu beobachten. Seine Karriere als Maler im Umkreis der Münchner Sezessionisten und der – von ihm mitgegründeten – progressiven ›Freien Vereinigung Münchner Künstler‹ umfasst lediglich fünf Jahre.

In Folge der Begeisterung für die Kunstgewerbebewegung gibt Behrens 1897 seine Tätigkeit als Maler auf und erstellt unter dem Einfluss von van de Velde und Otto Eckmann diverse großformatige, linienbetonte Farbholzschnitte, die als Übergangswerke von der Malerei zum Kunstgewerbe beziehungsweise zur Buchkunst bezeichnet werden können. In der Zeit bis zur Jahrhundertwende entstehen Vorsatzpapiere, Bucheinbände, ornamentaler Buchschmuck und Beiträge für die Kunstzeitschrift *Pan*. Es folgen Entwürfe für Teppiche, Tapeten, Fenster, Beschläge, Schmuck und einige wenige Möbel. Mit Otto Eckmann, Hermann Obrist,

August Endell, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok und Bruno Paul zählt Behrens zu dieser Zeit zu den Hauptfiguren des Münchner Jugendstils.

Eine weitere Schaffensphase beginnt 1899 mit der Berufung an die neue Darmstädter Künstlerkolonie durch Ernst Ludwig von Hessen Nassau, die er bereits 1902 verlässt, um im März 1903 sein Amt als Leiter der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf anzutreten¹⁴⁵. In dieser Phase entsteht das Haus Behrens. Es ist das einzige Haus der Künstlerkolonie, dessen Entwurf nicht von Olbrich stammt. Es wurde am Alexandra-Weg, einer die Künstlerkolonie mittig von Osten nach Westen durchschneidenden und am Hang der Mathildenhöhe liegenden Straße, errichtet.

Das *Piano nobile* des Hauses ist durch ein Souterraingeschoss, das die Küche enthält, leicht aufgesockelt. Die Raumdisposition des Hauptgeschosses, die sich im Obergeschoss wiederholt, erweist sich als äußerst simpel und kompakt. Ein Viertel des nahezu quadratischen Grundrisses wird im Erdgeschoss von der Eingangshalle eingenommen, von der aus sich eine Treppe ins Obergeschoß windet. Eine großzügige Schiebetür verbindet die Eingangshalle mit einem weiteren Viertel des Quadrats: dem Musikzimmer. Dieses Zimmer ist durch seine podestartige, leichte Aufsockelung wohl der prominenteste Raum des Hauptgeschosses. Das Musikzimmer bildet mit dem weiteren Viertel der Geschoßfläche, dem Esszimmer, dem wiederum eine Terrasse mit Treppe zum Garten angeschlossen ist, einen großen Raum. Das ›Zimmer der Dame‹ und ein kleines Bad füllen das letzte Viertel der Fläche aus. Bis auf diesen Salon bilden die drei, ungefähr gleich großen, Quadratkompartimente eine einzige fließende Raumeinheit, so dass eine gewisse Affinität zu Frank Lloyd Wrights eigenem Wohnhaus in Oak Park nicht zu leugnen ist. »Behrens linked his rooms together in



74 Peter Behrens, Haus Behrens, Darmstadt 1900/01



75 Peter Behrens, Haus Behrens, Grundriss Erdgeschoss, 1900

76 Peter Behrens, Haus Behrens, Grundriss Obergeschoss, 1900

an organic, unstylistic unity, in a far more forthright and uncompromising manner than van de Velde had yet dared to do.«¹⁴⁶

In gleicher Raumdisposition wie im Hauptgeschoß befinden sich im Obergeschoß das ›Schlafzimmer der Dame‹ – mit einer kleinen Sektion für die damals zweijährige Tochter Petra Behrens – über dem Esszimmer. Das ›Schlafzimmer des Herrn‹ liegt über dem Salon und über dem Musikzimmer sowie der Halle befindet sich Behrens' Atelier mit der benachbarten Bibliothek. Auf der halben Fläche des Dachgeschosses wurden zwei Räume eingerichtet: Das Gästezimmer und ein Zimmer für den damals zehnjährigen Josef Behrens. Die Innenarchitektur des Hauses Behrens, die an vielen Stellen an den frühen van de Velde erinnert und neben organischen, fließenden auch kristalline Formen aufweist, wurde im Hinblick auf die große Ausstellung der Künstlerkolonie 1901 außerordentlich festlich und opulent gestaltet.¹⁴⁷

Durch seine fließende vertikale Fassadendekoration ist das Haus Behrens noch sehr dem Jugendstil verpflichtet und kann demnach noch nicht als traditionalistisch bezeichnet werden. Trotz des Lisenendekors der Fassade und der geschwungenen Giebel, die das pyramidale Dach durchbrechen, zeigt sich schon jetzt ein »unterschwelliger Hang zu geometrischer Formgebung«¹⁴⁸. Es bliebe beinahe bauklötzchenartig, eine stereometrische Kombination aus Würfel und Pyramide übrig, demontierte man Lisenen und Giebel. Neben dieser frühen Vorwegnahme des späteren ›abstrakten Raumkünstlers‹ Behrens, der seine Architekturen aus den einfachen Grundformen Kreis, Quadrat, Rechteck beziehungsweise Würfel, Kubus und Kugel zusammensetzt, ist ebenso das kontraststarke Dekorationsprinzip dieses Wohnhauses auffällig, das spätestens ab 1903 als schwarz-weiße Inkrustation zu einem wesentlichen

Charakteristikum Behrens'scher Architektur und Graphik wird¹⁴⁹. Die Fähigkeit von Behrens, in »Körpern zu denken«¹⁵⁰, korrespondiert stark mit der Forderung des traditionalistischen Theoretikers Ostendorf, ›Räume zu schaffen‹.

Der von Schultze-Naumburg propagierte und von Sonne und Schuman für den Traditionalismus beschriebene Rückgriff auf eine Tradition anonymen Bauens wird im Fall des Hauses Behrens von Anderson exemplarisch durch ein, sich durch seine simple Materialstruktur auszeichnendes, Tiroler Klostergebäude belegt. Ein 77
Bezug zu den naheliegenderen Hohenzollern-Schlössern Königswusterhausen und Grunewald in ihrer Typik des so genannten ›Festen Hauses‹¹⁵¹ ist ebenso denkbar. 78, 79

Peter Behrens III – Entwicklung zum ›Abstraktesten Raumkünstler‹: Haus Obenauer, Saarbrücken (1905/06)

In Kontrast zu seinem ›Darmstädter Linienstil‹ gelangt Behrens in Düsseldorf zu einer geometrisch-stereometrischen Formensprache, die sich im Speisezimmer für das Warenhaus Wertheim in Berlin Ende 1902 bereits angekündigt hatte. In der Frühzeit dieses neuen Stils lässt sich Behrens von den Hauptfiguren der Wagner-Schule, besonders von Josef Hoffmann, sowie von der englischen beziehungsweise schottischen Arts and Crafts-Bewegung – hier sei insbesondere Charles Rennie Mackintosh erwähnt – inspirieren. Als besonders prägnante Beispiele für diese Zeit ließen sich folgende (Innen-)Architekturen von Behrens anführen: Das alkoholfreie Restaurant ›Jungbrunnen‹ auf der Gartenbauausstellung 1904 in Düsseldorf, das aus flachgedeckten stereometrischen Körpern gebaut ist, die Innenarchitekturen für das Bürohaus Klöpffer in Hamburg (1904), der Lesesaal der Düsseldorfer Stadtbiblio-



77 Klostergebäude, Taufers (Tirol)



78 Schloß Königwusterhausen, um 1600, heutige Erscheinung um 1750



79 Caspar Theiß, Arnold Nering und Martin Grünberg,
Jagdschloß Grunewald, 1542-1669



80 Peter Behrens, Alkoholfreies Restaurant *Jungbrunnen* auf der Gartenbauausstellung in Düsseldorf, 1904



81 Peter Behrens, Erkeranbau, Gut Schede, Aussen- und Innenansicht, Wetter an der Ruhr 1904

81 thek (1903-04) und das Wohnzimmer im Erkeranbau
auf Gut Schede in Wetter an der Ruhr (1904). Eine
noch größere Ausprägung von Abstraktion und Ver-
82, 83 einfachung der architektonischen Form zeigt die Kunst-
halle auf der Nordwestdeutschen Kunstausstellung in
Oldenburg 1905¹⁵². Als erster deutscher Architekt be-
diente sich Behrens eines Proportionssystems, das auf
einem Rechteckmodul und Diagonalparallelen basiert.
Als Pendant zum stereometrischen Raumstil entwick-
elt Behrens hier erstmals eine charakteristische geo-
metrische Dekoration, die vom Inkrustationsstil der tos-
kanischen Frührenaissance beeinflusst zu sein scheint.

Aus diesem »kubistischen« Geist entstanden auch fol-
gende Osthaus'schen Aufträge: Die Ausstattung des
85 Vortragssaals im Hagener Folkwangmuseum 1905, die
zwei – nicht realisierten – Entwürfe für zwei protestan-
86, 88, 90 tische Kirchen in Hagen 1906 und das Krematorium in
Hagen-Delstern 1905 bis 1907, das sich konkret an
87, 91 San Miniato al Monte in Florenz anlehnt.

Das Restaurant Jungbrunnen begeisterte im Sommer
1904 den Saarbrückener Lebensmittelgroßhändler Gu-
stav Obenauer so sehr, dass er beschloss, sich um Pe-
ter Behrens als Architekten für sein geplantes Wohn-
haus zu bemühen. Die Akquise verlief erfolgreich, so
dass sich Behrens seit 1905 mit dem Projekt beschäf-
tigte und Familie Obenauer schließlich im Sommer
1907 einziehen konnte¹⁵³.

93 Das Haus liegt an einem Berghang mit starkem Gefäl-
le. Es ist lediglich ein kleines Stück von der schräg
vorbeiführenden Straße, dem Trillerweg, zurückgesetzt.
Die rückwärtige Fläche und die Seitenflächen des Ter-
rains sind ebenfalls bescheidenen Umfangs. Behrens'
Antwort auf den großen Höhenunterschied ist die
Schichtung der Baukörper in mehrere Terrassen. Sie
werden dadurch an die Steigung des Hanges ange-

lehnt und bilden eine stufenartige Verzahnung. Auch
hier ist die Affinität zu einem Entwurf aus der Wag-
ner-Schule auffällig. Der Entwurf von Wunibald Deini- 95
ger für eine Villa am Meer aus dem Jahr 1903 zeigt
ebenfalls eine am Hang terrassierte, weiß verputzte Ar-
chitektur mit den Motiven eines antikisierenden Pavil-
lons, einer ägyptisierenden Treppe mit starkem Gefäl-
le sowie geschwungene schmiedeeiserne Elemente, die
den ansonsten kubischen Charakter kontrastieren. Par-
allelen, besonders hinsichtlich des bastionären Charak-
ters, bietet ebenso der Entwurf Emil Hoppes für ein 94
Italienisches Haus aus dem Jahr 1902.

Dreißig Jahre später schuf schließlich Frank Lloyd 92
Wright ein Terrassenhaus, das durch seine weit vor-
ragenden Terrassen einen geradezu schwebenden
Charakter aufweist. Diese Villa, eine »Apotheose der
Horizontalität«¹⁵⁴, weist eine extrem freie Komposition
auf, die nichts mehr mit der »Schachtelform«¹⁵⁵, der
Behrens sowie die Architekten des »International Sty-
le« verpflichtet waren, zu tun hat.

Der Grundriss der Villa Obenauer besteht aus dem gro- 96-100
ßen Quadrat des Haupt-»Wohn«-Traktes, das in seiner hin-
teren rechten Ecke von dem diagonalparallel verschobe-
nen, fast quadratischen und kleineren Viereck des Ne-
ben-»Wirtschafts«-Blocks asymmetrisch durchdrungen
wird. Die Geschosse der beiden Teile sind jeweils um ei-
ne halbe Stockwerkhöhe gegeneinander versetzt. Die
Ebene des Parterres des Wirtschaftsblocks bezeichnet
ein kleines Podestquadrat, in das die Vestibültreppe mün-
det. Rechts davon findet sich die Garderobe (mit einer
kleinen Toilette), geradeaus gelangt man in die große
quadratische Küche mit einer vor der Hauptfassade lie-
genden Speisekammer. Links führt eine kleine Treppe
ein halbes Stockwerk höher in das Erdgeschoss des
»Hauptwürfels«. Durch sie gelangt man in »a version of
an English living-hall, a place to be, around a firepla-



82 Peter Behrens, Kunsthalle auf der Nordwestdeutschen Kunstausstellung in Oldenburg, 1905



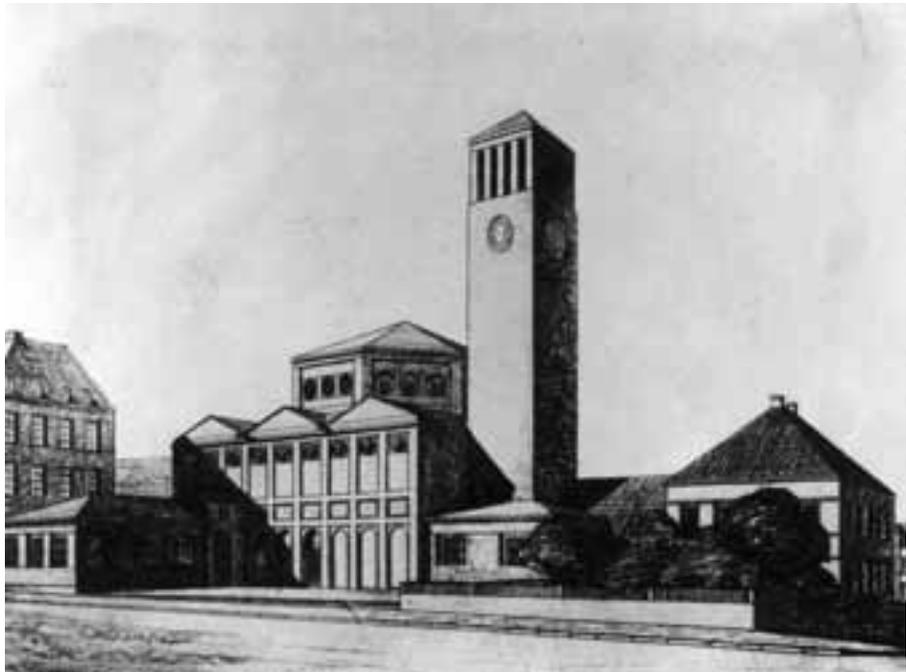
84 Alfred Grenader, U-Bahnhof Wittenbergplatz, Aussen- und Innenansicht, Berlin 1911-13



83 Peter Behrens, Kunsthalle auf der Nordwestdeutschen Kunstausstellung in Oldenburg, Innenansicht, 1905



85 Peter Behrens, Vortragssaal im Folkwang-Museum, Hagen 1904/05



86 Peter Behrens, Entwurf für eine protestantische Kirche in Hagen, 1906/07



87 San Miniato al Monte, Florenz 11. und 12. Jahrhundert



88 Peter Behrens, Krematorium, Hagen-Delstern 1905-07



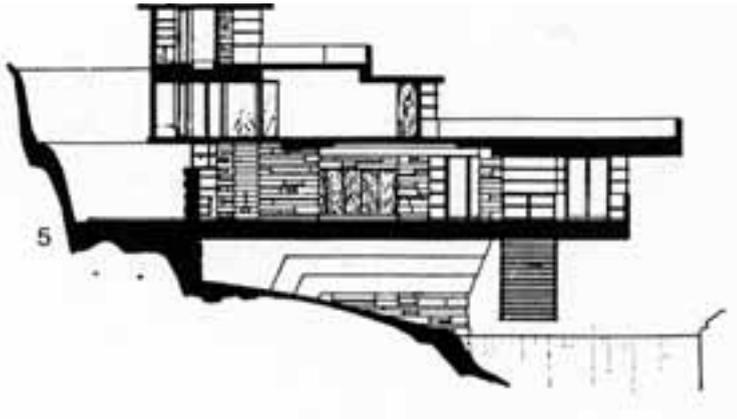
89 Heinrich Tessenow, Jacques-Dalcroze-Institut, Hellerau bei Dresden 1910/11



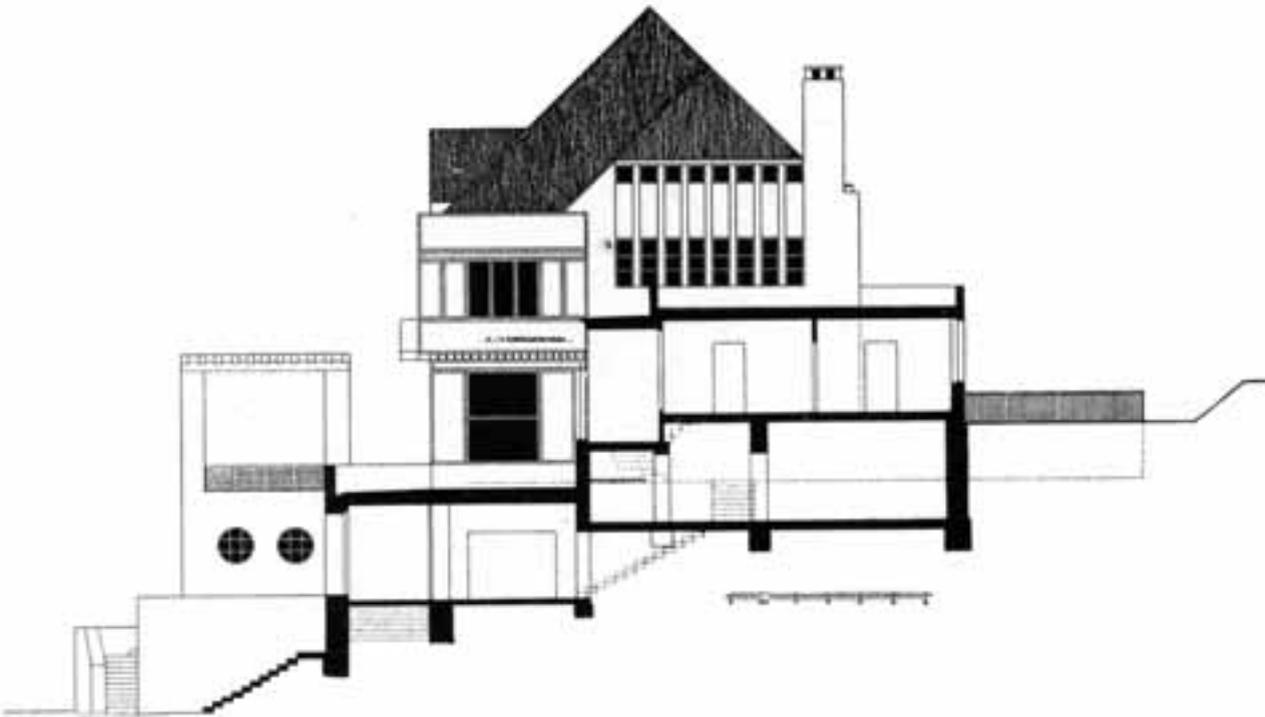
90 Peter Behrens, Krematorium, Innenansicht,
Hagen-Delstern 1905-07



91 San Miniato al Monte, Innenansicht, Florenz 11. und 12. Jahrhundert



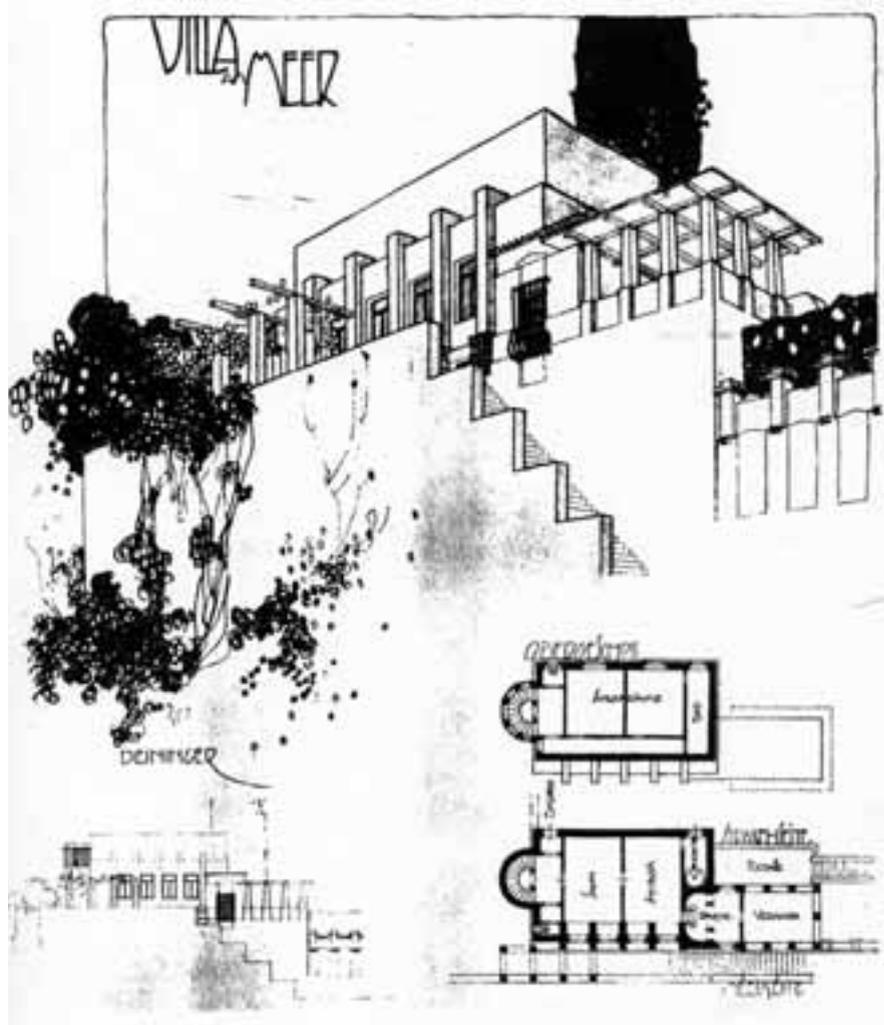
92 Frank Lloyd Wright, Villa Kaufmann (*Falling Water*), Bear Run (Pennsylvania), Querschnitt, 1936



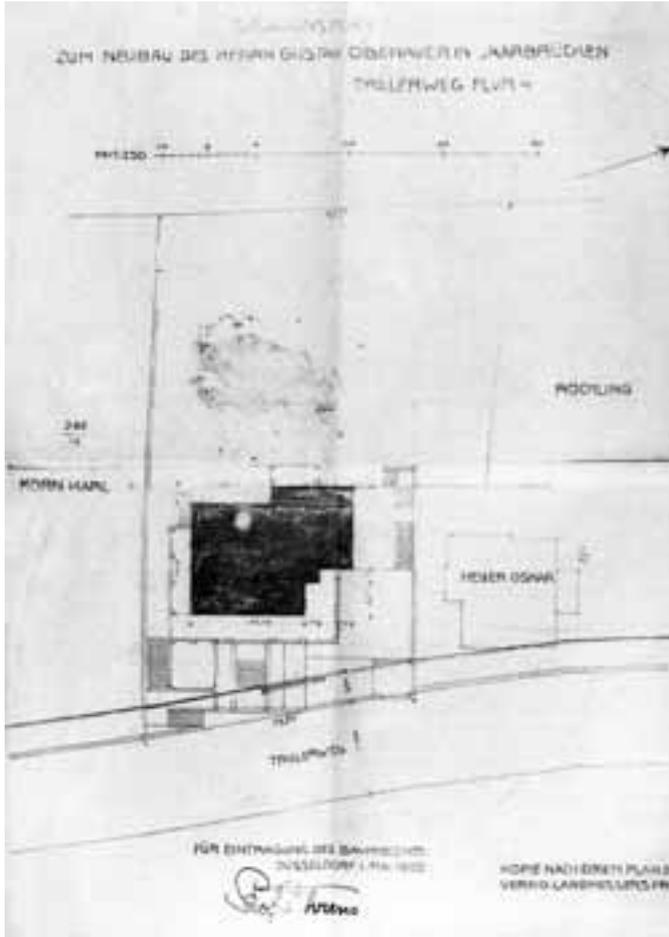
93 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, Querschnitt, 1905



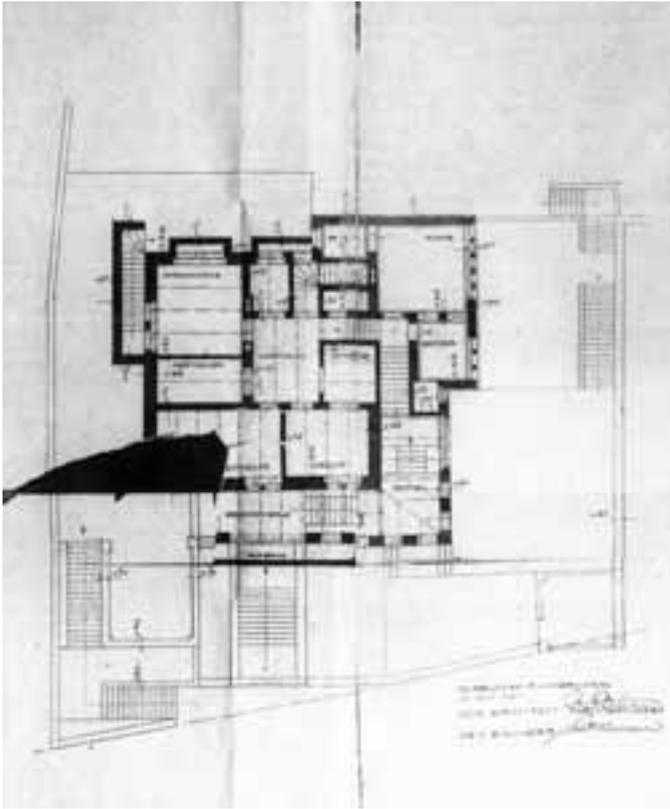
94 Emil Hoppe, Entwurf für ein
Italienisches Haus, 1902



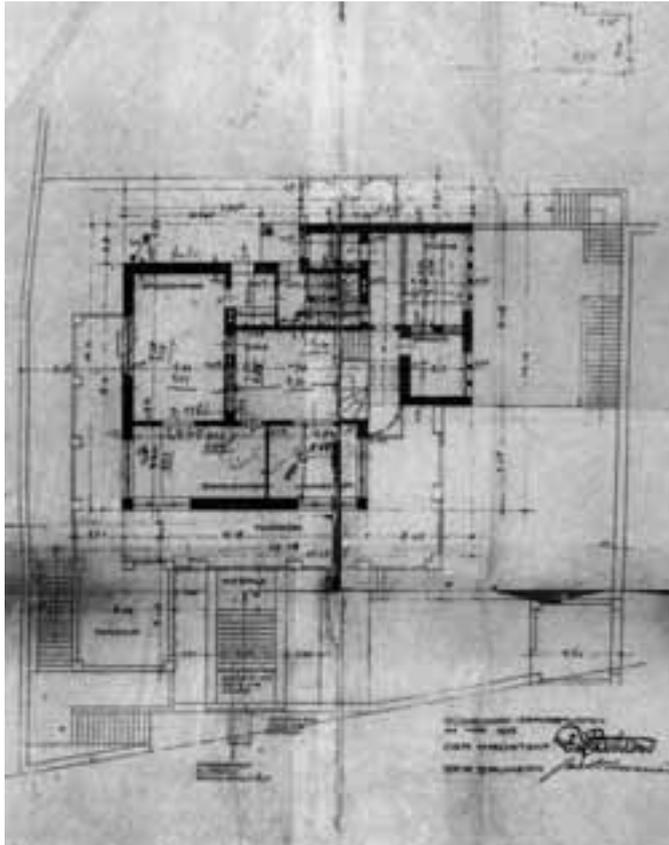
95 Wunibald Deininger, Entwurf für eine *Villa am Meer*, 1903



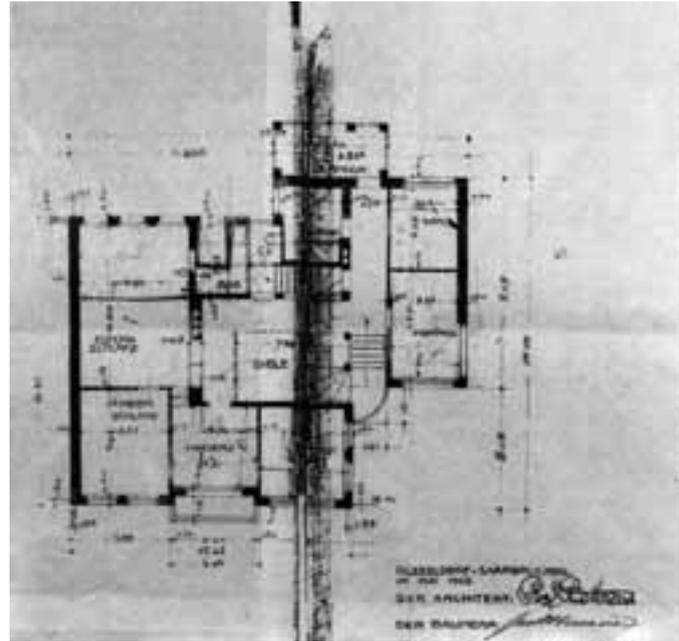
96 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, Situationsplan, 1905



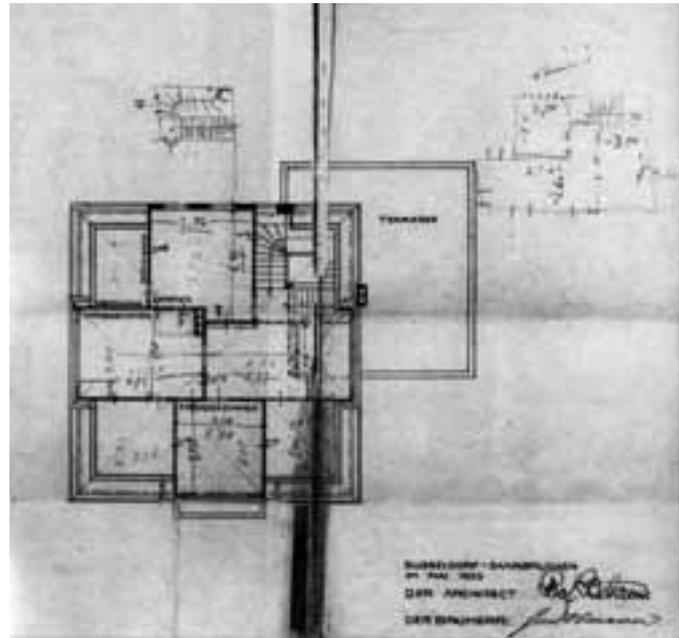
97 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, Grundriss Kellergeschoss, 1905



98 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken,
Grundriss Erdgeschoss, 1905



99 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken,
Grundriss Obergeschoss, 1905



100 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken,
Grundriss Dachgeschoss, 1905

114, 115 ce«¹⁵⁶, die das Zentrum der Zirkulation innerhalb dieses ›Piano nobiles‹ darstellt und eine Treppe zu den Wohnräumen des Obergeschosses enthält. Zur Vorderseite dieses Geschosses gruppieren sich um die Halle rechts ein Wohnzimmer und links das wesentlich größere Damenzimmer, zur linken Seite ein Teil des Damenzimmers sowie ein lichtdurchflutetes, repräsentatives Speisezimmer.

Dem Speisezimmer ist eine Anrichte angeschlossen, die über die ›englische‹ Halle nicht zu erreichen, jedoch durch ein kleines Treppenhaus mit dem Wirtschaftsbereich verbunden ist. Wie ebenfalls bei den späteren Behrens-Villen zu sehen sein wird, ist hier eine strenge Trennung der Sphären des familiären Lebens und der Bediensteten vorgenommen worden. Das (ebenfalls englische) Prinzip des ›unsichtbaren‹ Hausangestellten wird durch die Schaffung von zwei Kreisläufen gewährleistet: »Mit einer solchen Grundrisslösung ist hier ein kleiner Kreislauf des Wirtschaftslebens im Haus erzeugt. Aber über die Küche kann wieder ganz herab das Vestibül, halb hinauf die Halle oder der große Kreislauf des Wohnens erreicht werden.«¹⁵⁷

Die Terrasse, die das Parterre umfasst, kann nur über das Speisezimmer erreicht werden und stellt gleichzeitig das Dach des gedeckten Ganges dar, der den Besucher in das erwähnte Vestibül führt. Von dem mittleren Dielenpodest gelangt man über eine kleine Treppe, etwa ein Viertelstockwerk höher, in einen schmalen Verteilergang im Obergeschoß des ›Wirtschaftsblocks‹, der geradezu auf eine Veranda führt. Über diesen Gang sind rechts das Herrenzimmer und zur Rückseite des Hauses hin das kleinere Nähzimmer zu erreichen, dessen Pendant auf der gegenüberliegenden Seite des Ganges das ›Schrankzimmer‹ ist.

Die Zimmer im Obergeschoß des ›Wohnwürfels‹ sind über eine L-förmige Galerie zu erreichen, die direkt in

das Kinderzimmer – mit angeschlossenem Balkon zwischen zwei Risaliten – an der Haus-Vorderseite mündet. Flankiert wird das Kinderzimmer durch das ›Fräuleinzimmer‹ und das Kinderschlafzimmer, das wiederum einen Zugang zum von der Empore aus zugänglichen Elternschlafzimmer an der linken Hausseite besitzt. Dem Elternschlafzimmer folgt schließlich ein Badezimmer.

Die Fläche des Dachgeschosses wird kreuzförmig in vier Zimmer unterteilt (Magdzimmer, Fremdenzimmer, ein Zimmer mit freier Zweckbestimmung und ein Vorraum zum Treppenhaus) und hat einen Zugang zum flachgedeckten Dach des Wirtschaftstraktes, das hier als Terrasse ausgebildet ist.

Im Gegensatz zu van de Veldes Hohenhof liegt hier das Prinzip einer flachen Erschließung vor. Die Erschließungstiefe innerhalb des Erdgeschosses, klammert man den Kreislauf der Hausangestellten aus, liegt hier bei zwei Positionen. Die englische *Living hall* hat in diesem Fall die absolute Verteilerfunktion und führt direkt in Diele, Speisezimmer und Damenzimmer. Lediglich der Zugang zur Terrasse wird inszeniert, da man diese nur über das Speisezimmer, das nach Größe und Lage das wichtigste Zimmer innerhalb dieser Etage ist, erreichen kann. Denkt man an die Bewegung der Gäste anlässlich eines gesellschaftlichen Anlasses durch das Haus, so ist etwa die Verteilung der Herren und Damen in ihre entsprechenden Zimmer im Falle der männlichen Gäste nur durch einen komplizierten Etagenwechsel möglich. Die ›Repräsentationsfähigkeit‹ dieses Hauses wird zugunsten einer Inszenierung von Privatheit aufgegeben, was bereits durch die verschlungene Wegführung von der Straße zum eigentlichen Zentrum des Hauses deutlich wird. Die »Vorliebe für eine gewisse Isolation der einzelnen Räume, die, statt untereinander Raumfolgen zu bilden, einzeln von einer

Halle oder einem Gang zu erreichen waren«¹⁵⁸, ist eine englische Spezialität.

101-105 Die folgende Beschreibung der Fassaden bezieht sich
106-109 auf die ursprünglichen Baupläne, die zwar teilweise in einer leicht variierenden Weise realisiert wurden, sich aber insgesamt sehr aufschlussreich für die Charakterisierung der Behrens'schen Formensprache erweisen. Die wesentlichen Veränderungen in der Ausführung werden anschließend knapp aufgeführt.

Die Oberkante eines bastionär anmutenden massiven Zaunes bezeichnet auf der Vorderseite des Hauses das Fußbodenniveau des Kellergeschosses. Rechts von der rechten Wand des Hauptwürfels findet sich ein durch vier Steinquader parzelliertes Geländer, das durch dünnere vertikale Sprossen in Quadratflächen unterteilt wird, die wiederum jeweils durch zwei horizontale Sprossen durchschnitten werden. Dieses Motiv wiederholt sich an der Brüstung der Terrasse an der Vorder- sowie an der linken Seite des Hauses Obenauer. Rechtwinklige Ausbuchtungen des Zaunes beidseitig des Aufganges samt bekrönender Kugel unterstreichen die Eingangssituation. Sie übernehmen die Rolle von Eckpfeilern und markieren zwei Hauptachsen der Fassadengestaltung, die bis in das Obergeschoß reichen und die Symmetrieachse des Hauses rahmen, die allein in der Mittelsprosse des Kinderzimmerfensters im Obergeschoß optisch formuliert wird.

Die Eingangspfeiler des gedeckten Ganges, der den Besucher wie bei der späteren Villa Wiegand in Berlin nach diversen Richtungsänderungen kompliziert in das Haus führt, sind achsial zu den Eckpfeilern des Treppen-Eingangs angeordnet. Diese und die vier weiteren Pfeiler des Ganges sind, ein imaginäres Kapitell der Pfeiler andeutend, oben zweifach leicht horizontal kanelliert. Diese Rillen detaillieren ebenso sämtliche Fas-

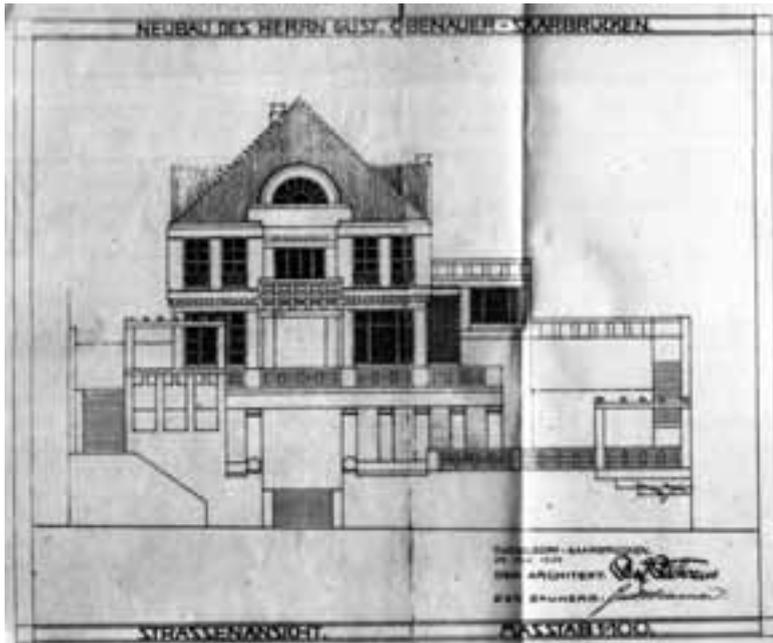
saden des Hauses. So auch den Architrav, der den Boden der Erdgeschoss-Terrasse bildet.

Annähernd quadratische Fenster des Damen- und des Wohnzimmers, die wiederum durch Sprossen hochrechteckig unterteilt werden, öffnen das Hauptgeschoß des Hauses zur Straße. Die Schichtung der Geschosse betonend, wie es noch radikaler bei den Hagener Villen der Fall sein wird, überragt das Obergeschoß etwa mauertief das Erdgeschoß, wodurch an der freischwebenden Unterkante des Obergeschosses Raum für ein Zahnschnittornament aus hochrechteckig gereihten Quadern entstanden ist.

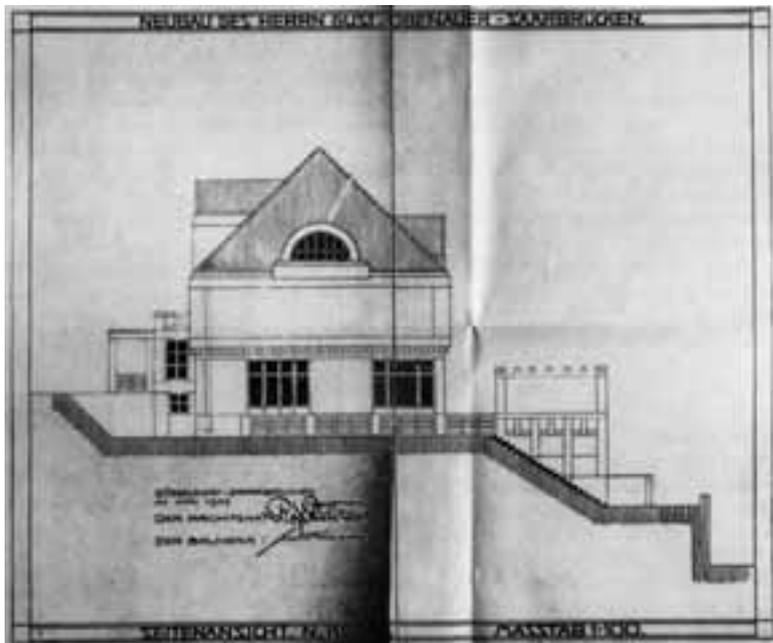
Wie schon beim Grundriss zu beobachten war, werden in der oberen Etage die Quader-Flächen des Kinderschlaf- sowie des ›Fräuleinzimmers‹ diagonalparallel verschoben. Die zurückgesetzte Front des Kinderzimmers beschreibt mit dem Mittelteil der Erdgeschossfront eine Fläche.

Den Wohntrakt deckt ein Pyramidendach ab, dessen stereometrische Form durch jeweils ein Fenster, das im Fall des Fremdenzimmers an der Hauptfront des Hauses einen massiven Sockel in Form eines Aufbaus des Kinderzimmers aufweist, an allen vier Seiten durchbrochen wird.

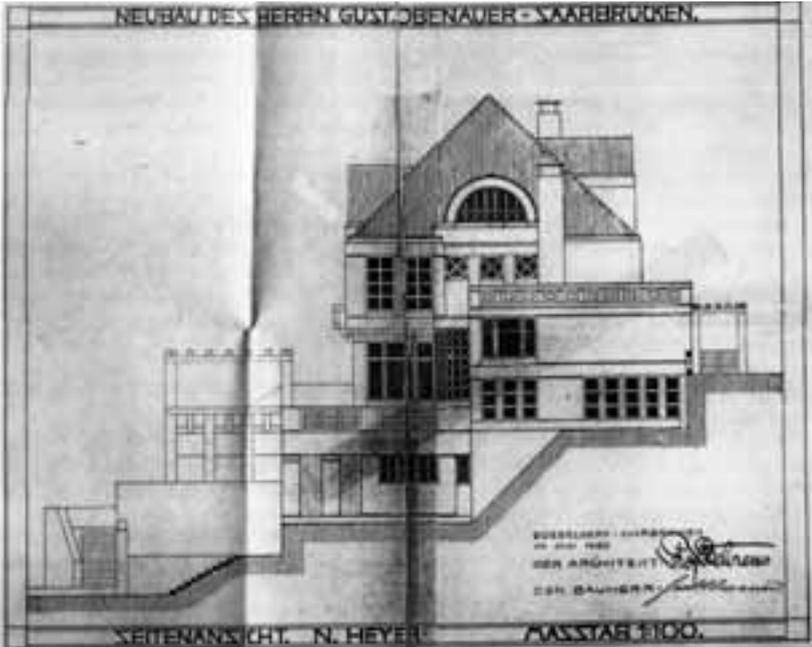
Der Nebentrakt zeigt zur Vorderfront lediglich eine unstrukturierte Wand in der Bodenzone und ein Fenster des Herrenzimmers in der oberen Etage. Auffällig ist die viertelkreisförmige Verglasung der Diele (in der Ausführung quadratisch), die stark an die kunstgewerblichen Arbeiten Hoffmanns und Mackintoshs erinnert und schon hier einen Hinweis auf spätere Dekorationsvorlieben – wie etwa bei Heizkörperverkleidungen oder der Peristyl-Abdeckung der Villa Wiegand mit Glasbausteinen – liefert.



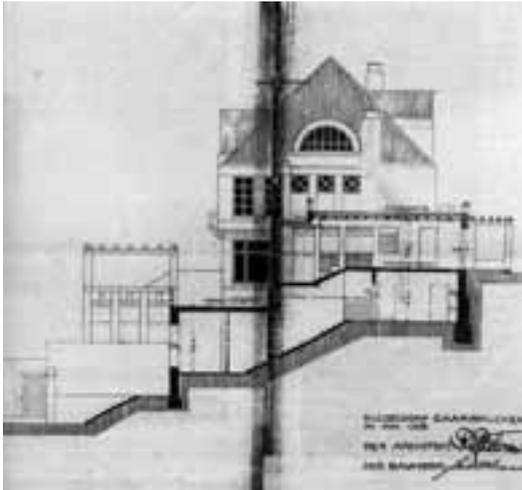
101 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken,
Vorentwurf Straßenansicht, 1905



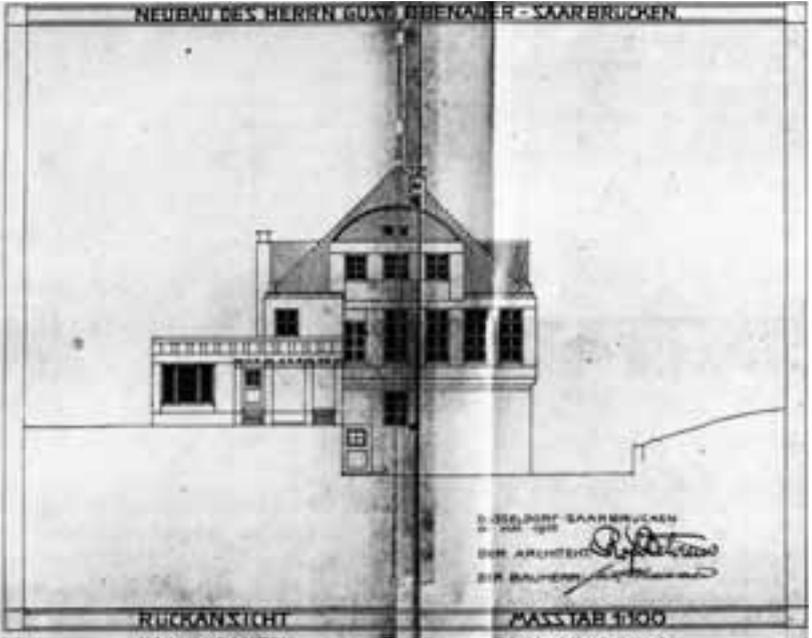
102 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken,
Vorentwurf linke Seitenansicht, 1905



103 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, Vorentwurf rechte Seitenansicht, 1905



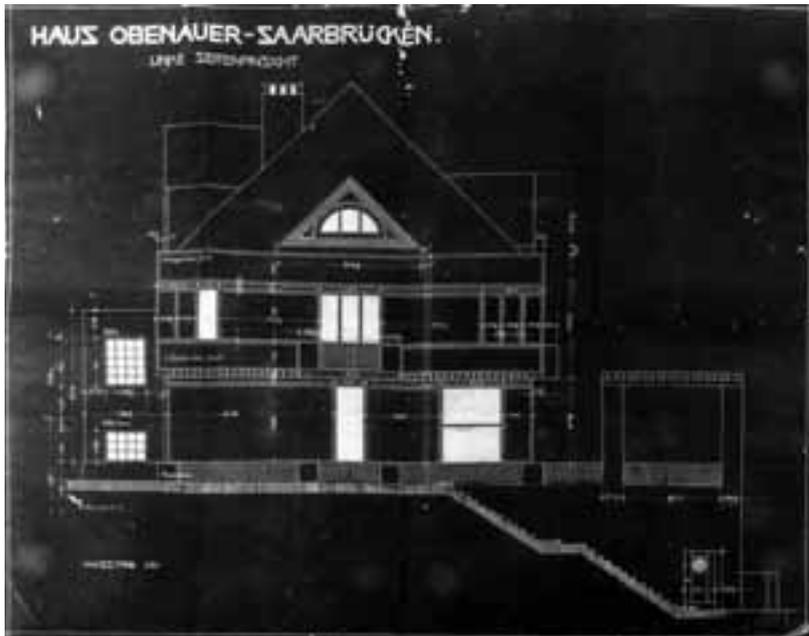
105 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, Vorentwurf, Schnitt von Nordosten nach Südwesten, 1905



104 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, Vorentwurf Rückansicht, 1905



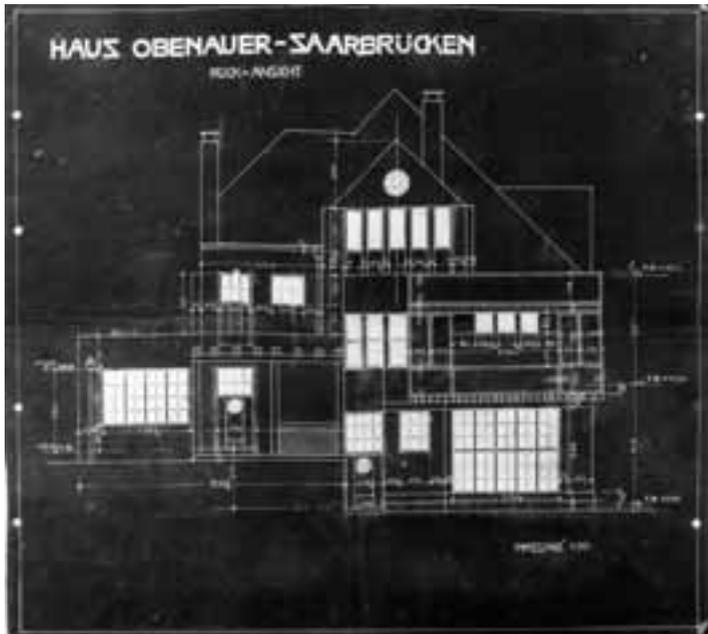
106 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, Straßenansicht, Blaupause, 1905



107 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, linke Seitenansicht, Blaupause, 1905



108 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, rechte Seitenansicht, Blaupause, 1905



109 Peter Behrens, Villa Obenauer, Saarbrücken, Rückansicht, Blaupause, 1905

Das Hauptgeschoß wird von der linken Seite durch zwei gleich große Fenster beleuchtet, so dass das Damenzimmer in einer Ecke von zwei gleichförmigen Fenstern mit Licht durchflutet wird, während das Obergeschoss an der linken Fassade vollkommen geschlossen bleibt und lediglich durch die erwähnten Rillen gegliedert wird. Vom Nebentrakt ist hier lediglich unten ein kleines Quadratfenster der Speisekammer und oben das Fenster des Schrankzimmers wahrnehmbar.

An der rechten Seite des Hauses findet sich analog zum Fenster des Damenzimmers ein zweites Fenster des Wohnzimmers. Der Eckblock des »Fräuleinzimmers« folgt in seiner Gestaltung exakt derjenigen der Straßenfront. Im Stile der Fenster der Mittelhalle von Behrens' Oldenburger Kunsthalle erhält die Halle des Obergeschosses hier zusätzliches Licht durch drei nebeneinander gereihte gleich große Fenster, deren quadratische Fläche sich kreuzende Diagonalen sowie ein eingeschriebener Kreis aufteilen.

In jeweils drei Quadrate unterteilte Fenster öffnen die rechte Parterre-Seite des eingeschobenen Wirtschaftsbereichs. Sie sind im Bereich der Garderobe zu einem dreiteiligen und, getrennt von einem quadratischen Wandsegment, im Bereich der Küche zu einem fünfteiligen Fensterband zusammengefasst. Die Sprossengliederung des zweiten Herrenzimmer-Fensters im Obergeschoß wird vom Garderoben-Fenster übernommen. Die Nähstube hat an dieser Seite kein Fenster.

Das Speisezimmer weist hofseitig keine Öffnung auf. Die Rückansicht des Haupthauses bleibt eine geschlossene Fläche, bis auf ein Fenster der Anrichte, deren Unterkante mit der Oberkante der Hoftür des Nebentraktes fluchtet. In gleichen Proportionen wie die Fenster des Kinderschlaf- und des »Fräuleinzimmers« sind die vier aufgereihten Fenster gestaltet, die auf der Rück-

seite des Hauses das Schlafzimmer und, mit einem zugesellten kleineren Fenster, das Badezimmer beleuchten. Ein mit drei quadratischen Fenstern versehener Erker erweitert das Dachzimmer der Rückseite nach hinten. Ein gebogenes Dach, das wiederum zwei winzige symmetrisch platzierte Fenster aufweist, bekrönt den Erker. Die Dachterrasse ist durch die mittig angelegte Tür an der Gartenseite des Wirtschaftstraktes zu erreichen. Entsprechend der Sprossengliederung der Öffnungen des Herrenzimmers wird das Nähzimmer durch ein Fenster an dieser Seite beleuchtet.

Die Grundrissgestaltung behielt man im Wesentlichen bei, während die Fassaden streckenweise verändert ausgeführt wurden. Der Grundcharakter der Fassade, wie er in den ursprünglichen Plänen präsentiert wurde, blieb allerdings bestehen. So wurde als Material des Straßenzaunes der rustikalere Bruchstein gewählt. Die Konstruktion der Geländer änderte sich vollkommen. Ein schmiedeeisernes Tor in der typischen Behrens-Ornamentik des Kreises im Quadrat wurde dem Zaun hinzugefügt und den Wangen des Vestibül-Eingangs wurden zwei Rundpfeiler eingeschoben. Ochsenaugen beleuchten nun einige Räume des Kellergeschosses. Darüber bestehen die Wände des Vestibüls schließlich aus schmiedeeisernen hochrechteckigen und mit Glas hinterlegten Rahmen, samt aufwendigem Sprossenwerk. Auch die Vorderseiten der Eckräume des Obergeschosses, zwischen deren Übersprünge nun der Kinderzimmer-Balkon exakt eingepasst wurde, besitzen nun ein zusammengefasstes Fenstersystem. Die Dachfenster haben in der ausgeführten Version die Form von gleichschenkligen Dreiecken mit einem halbkreisförmigen Binnenfeld. Die rechten Fensterbänder des Wirtschaftsanbaus wurden ebenfalls, hier zugunsten einer Aufreihung von sechs schmalen, scharartigen Fenstern, verändert. Die eingreifendste Veränderung: die hofseitige Wand des oberen Geschosses

und die Gaube sind zu einem gewaltigen Zwerchhaus verschmolzen, wodurch das Dachgeschoß erheblich an Raum gewinnt.

Betrachtet man die vorausgegangenen Architekturen von Peter Behrens, stellt die Villa Obenauer eine fortschrittliche Etappe auf dem Weg zu einer gesteigerten Einfachheit dar. Die Linienführung wirkt klarer und die Formen erweisen sich als beruhigter. Behrens knüpft hier an die bereits an der Oldenburger Kunsthalle probierte Flächenmathematik an¹⁵⁹, geht aber über diese hinaus und gelangt in Saarbrücken zum »Höhepunkt des geometrischen Raumabstrakten Stils«¹⁶⁰ der Düsseldorfer Zeit. Durch das Aufeinandersetzen und Ineinanderschieben verschieden großer und unterschiedlich gelagerter stereometrischer Teile, die gegeneinander vor und zurück springen, ergibt sich eine hohe Plastizität und eine auf Massenwirkung bedachte Gesamtwirkung.

110-112 Der strenge Stil des Hauses war für die Jahre 1905/06 modern und zukunftsweisend. Besonders der flach abgedeckte Wirtschaftstrakt, die Terrassen und die klar ausgeschnittenen Fenster sowie das Prinzip der gegenseitigen Durchdringung sind spätere Erkennungsmerkmale von Architekturen der Bauhaus- und De Stijl-Schule der 1920er Jahre¹⁶¹. Eine vergleichbare Modernität findet sich lediglich bei den oben bereits erwähnten Wagner-Schülern und -Rezipienten in Wien (besonders bei Josef Hoffmann), mit denen Behrens schon seit 1898 in Kontakt stand und »viele Berührungspunkte«¹⁶² hatte. Man könnte fast behaupten, dass die Villa Obenauer »durchaus [...] eine Arbeit im Sinne der Schule Otto Wagners«¹⁶³ darstellt.

Ein weiteres wichtiges Erscheinungsmerkmal des Saarbrückener Wohnhauses ist der spannungsvolle Wechsel von Symmetrie und Asymmetrie in den Fassaden.

Während an den seitlichen Fassaden und an der Rückseite nur Basiselemente symmetrisch organisiert sind, zeigt sich die Straßenseite, hieratisch-streng, fast gänzlich symmetrisch geordnet, als klassische Hauptseite mit ostentativem Schaucharakter.

Neben der Verwandtschaft zum Wiener Wagner-Kreis ergeben sich ebenfalls deutliche Parallelen zur englischen Architektur des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts. An der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule richtete Behrens 1905 die ersten Schriftkurse ein, zu deren Zweck er sich über Hermann Muthesius an Edward Johnston wandte, der seit 1898 an der Central School for Arts and Crafts und ab 1902 am Royal College of Art in London ähnliche Kurse gab. Johnston unterstützte Behrens und sandte ihm seine Schülerin Anna Simons, die später Leiterin der Düsseldorfer Kurse wurde. »Durch diese Lehrgänge kamen Peter Behrens, die Kunstgewerbelehrer und die Kursusteilnehmer in unmittelbarem Kontakt zur englischen Kunstgewerbebewegung und zu neuen Auffassungen der englischen Architektur.«¹⁶⁴ Behrens kannte natürlich auch Muthesius' einflussreiches Werk *Das englische Haus*¹⁶⁵, auf das er in einem Architektur-Vortrag in Köln im November 1904 ausdrücklich hinwies und aus dem er dort auch Dias von Fotografien zeigte¹⁶⁶.

Auf das englische Vorbild verweist bereits die Trennung des feiner differenzierten Wohntrakt-Blockes von dem des einfach behandelten Wirtschaftsbereiches. Die Gruppen der vertikal geteilten Fenster an der Rück- sowie an der rechten Seite des Hauses und der lange, flach abgedeckte Schornstein sind ebenfalls englische Motive und gehören zu den »details reminiscent of Voysey and Mackintosh«¹⁶⁷. Am deutlichsten zeigt sich der englische Stil jedoch in der erwähnten zentralen Halle mit ihrem kontrastreichen, nach innen ver-



110 Peter Behrens, Villa Obenauer, Straßenansicht, Saarbrücken 1905-07



111 Peter Behrens, Villa Obenauer, Rückansicht, Saarbrücken 1905-07



112 Peter Behrens, Villa Obenauer, Eingangssituation, Saarbrücken 1905-07

legten Fachwerk, das nicht nur bei Mackintosh, sondern zum Beispiel auch bei Baillie-Scott zu finden ist.

Hitchcock verweist zudem auf die Tatsache, dass die Villa Obenauer im Stile Englands »more loosely composed«¹⁶⁸ ist. Neben diesen genannten Merkmalen bemerkt er weiter: »White stucco walls, slated roofs, and grouped windows distinctly recall Voysey's houses, which were by this time very well known in Germany thanks to the *Studio* and Muthesius's book.«¹⁶⁹

113 Schließlich sind als letzte historische Inspirationsquelle die spätrömischen Keilschnittbronzen des 3. bis 6. Jahrhunderts zu erwähnen, die Behrens im Schmuck der Rahmen des Vestibüleingangs sowie im Balkongitter paraphrasierte und aus Alois Riegls zeitgenössischem Werk über die spätrömische Kunstindustrie kannte¹⁷⁰.

Die Berufung zum künstlerischen Berater der AEG nach Berlin im Jahre 1907 bedeutet einen weiteren Wendepunkt in Behrens' Leben. »Hier beginnt im eigentlichen Sinne das *industrial design*.«¹⁷¹ Bis zum Jahre 1919 betätigt sich Behrens im Zuge seiner Tätigkeit bei der AEG in erster Linie als Produktdesigner und Architekt von Fabriken und Bürogebäuden. Es ist quantitativ seine produktivste Phase, während der er – parallel zu den AEG-Aufträgen – dennoch vier Villenprojekte realisieren konnte. Drei in Hagen und eines in Berlin. Windsor fasst sie unter dem Label »Neo-Classical Themes«¹⁷² zusammen.

Peter Behrens IV – Neo-Klassizistische Tendenzen I – Haus Schroeder Hagen (1908/09)

118-121 In den Jahren 1908 und 1909 entsteht das Haus Schroeder, Behrens' dritte Villa, das im Krieg zerstört wurde. Der Grundriss des Hauses scheint sich in erster Linie an der Gartenseite zu orientieren, da die prominen-

te Lage der geplanten Villa Cuno eine großzügige Eingangssituation für das Haus Schroeder unmöglich macht. Die Eingangsseite des Hauses befindet sich wenige Meter von der späteren Villa Cuno entfernt in einem spitzen Winkel von etwa 25 Grad zu deren Südseite. Die Straßenfront des Hauses Schroeder bildet eine Linie mit einem Vorgartenweg der Villa Cuno, der sich wiederum auf die imaginäre Verlängerung eines Kreissegments des Vorplatzes bezieht. Daher durfte auf »keinen Fall«¹⁷³, wie es zwischendurch geplant war, die Villa Cuno zurückgesetzt werden, »da die Achsen der Wege und der kreissegmentförmige Vorplatz auf das Schröder'sche Haus und die Straßenfluchten eingerichtet sind.«¹⁷⁴

Der Grundriss zeigt, in der Tradition des (preußischen) Klassizismus', dem Behrens in Berlin seit 1907 nun verstärkt ausgesetzt war, ein klares achsialsymmetrisches Grundkonzept. Ein Vergleich dieses Grundrisses mit der asymmetrischen Komposition in Saarbrücken zeigt den Berliner Einfluss aufs deutlichste.

Über eine Treppenanlage gelangt man vom Garten auf eine rechteckige Terrasse, die sich von der Treppe durch eine vierfache Pfeilerstellung abgrenzt. Die Form der Terrasse wiederholt sich im Obergeschoß in der Gestalt eines Balkons. Eine weitere Wiederholung dieser Form ergibt sich durch das Wohnzimmer, das sich der Terrasse anschließt und vom folgenden Flur und einer achsialen monumentalen Treppe lediglich durch eine weitere Pfeilerstellung getrennt wird. Diese Treppe erinnert stark an die Vestibül-Treppe der Villa Obenauer sowie an die ägyptisierenden Treppen bei Gunnar Asplund. Ein variabler Abschluss des Raumes wird gebildet durch Stoffvorhänge zwischen den Pfeilern, so dass sich eine kontinuierliche Raumeinheit aus Flur, Wohnzimmer, Terrasse und Terrassentreppe ergibt, die sich – so der Plan – im gegenüberliegenden Haus wiederholen soll.



113 Peter Behrens, Villa Obenauer, Vestibül, Saarbrücken 1905-07

114 Peter Behrens, Villa Obenauer, Diele, Saarbrücken 1905-07



115 Peter Behrens, Villa Obenauer, Diele, Saarbrücken 1905-07



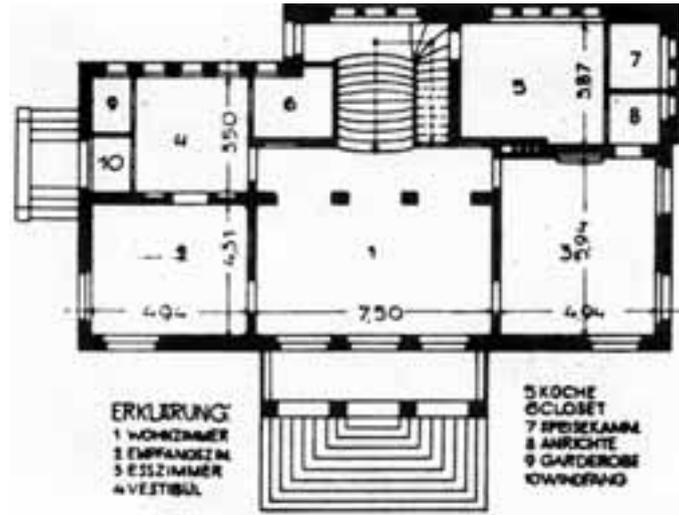
118 Peter Behrens, Villa Cuno und Eingangsseite Villa Schröder, Hagen 1908-10



119 Peter Behrens, Villa Schröder, Gartenseite, Hagen 1908/09



120 Peter Behrens, Villa Schroeder, Wohnzimmer, Hagen 1908/09



121 Peter Behrens, Villa Schroeder, Hagen, Grundriss, 1908

Um dieses Wohnzimmer gruppieren sich die übrigen Räume des Erdgeschosses. Auf einer Seite ein großes Esszimmer mit angegliederten Wirtschaftsräumen, die sich über die rechteckige Grundfläche des Hauses hinaus bis hin zum Treppenhausrisalit erstrecken. Auf der anderen Seite ein Empfangszimmer, dem sich zum Eingang hin ein quadratischer Vorraum mit Garderobe und Windfang anschließt. Die Raumkonstellation des Erdgeschosses wiederholt sich im Obergeschoß, in dem sich die Schlafzimmer befinden.

Die enfiladehafte Erschließung des Erdgeschosses entfernt sich wiederum von der englischen Heimeligkeit des Hauses Obenauer. Lediglich die Positionierung des Eingangs an die wenig attraktive Schmalseite des Hauses widerspricht dem repräsentativen Gestus.

Die Einrichtungsgegenstände, die ebenfalls im Sinne eines Gesamtkunstwerkes à la Darmstadt von Behrens entworfen wurden, scheinen hier einen hohen Rang einzunehmen. Zeitgenossen wägen sich angesichts dieser Innenarchitektur, die sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg befindet, in einer »pompejianischen Stimmung«¹⁷⁵. Der Boden des Eingangsbereichs wird gestaltet »in großen dunklen und hellen Quadraten, die strengen Türen glänzend weiß, die Wände rot mit energischer schwarzer Linienfassung. Einen ähnlich kühlen Eindruck wahrt das Speisezimmer [...] Ein majestätisch gemusterter Teppich überzieht«¹⁷⁶ den Boden des zentralen Wohnzimmers. Die Beschreibung dieses scheinbar kontrastreichen und linearen Dekorationsstils lässt ein weiteres Mal die Assoziation mit dem eher puristischen Wiener Jugendstil und florentinischer Renaissance-Ornamentik zu.

Eine Betonung waagerechter ›Schichten‹ ist bei der Fassadengestaltung ein wichtiges Stilprinzip, das bereits andeutungsweise in Saarbrücken erprobt wurde und sich

auch bei der Villa Cuno in abgewandelter Form wiederfindet. Die Fassade entwickelt sich aus einem rustikalen grauen Kalkbruchsteinsockel, dem von Osthaus bevorzugten Material, der ebenfalls den stereometrisch halbkreisförmig abschließenden Treppenhausrisalit, sowie den angeschlossenen Küchenvorsprung verkleidet. Dieser Küchenvorsprung ist der einzige asymmetrische Aspekt des sonst achsialsymmetrischen Grundrisses.

Die Fassade des Erdgeschosses ist ockerfarben verputzt und hebt sich vom Obergeschoß durch einen schmalen weißen Streifen, dem nach oben hin ein breiterer schwarzer folgt, ab. Die Fenster im Erdgeschoß schließen direkt am Sockel an und werden durch weißen leicht glänzenden Kunststein gerahmt. Sie heben sich durch tiefe Schattenfugen deutlich von der restlichen Wandfläche ab.

Das Obergeschoß hebt sich in besonders deutlicher Weise durch eine fries- beziehungsweise epistylartige Zone vom Untergeschoss ab, die zudem noch hell geweißt ist und um die Hälfte der Mauerstärke zurückspringt. Die übrige Wandpartie springt wiederum leicht hervor und erhält durch die regelmäßige Reihung der ebenfalls schattengefugten Fenster auch hier einen Friescharakter, der noch unterstrichen wird durch die Assoziation der durch Läden geschlossenen Fenster mit Triglyphen eines dorischen Tempels. Behrens verzichtet hier bei den Vorsprüngen auf ein akademisches Formenvokabular von Gesimsen, die in den Plänen für das Haus Schröder noch zu finden sind. Der gesamte Kubus wird wiederhergestellt durch ein weißes Gesims, das die Breite des Erdgeschosses erreicht. Obwohl es auskragt, lässt die Helligkeit und Höhe des Gesimses, es ähnlich einer Attika erscheinen. Es folgt ein zurückspringendes, um 45 Grad geneigtes Schieferwalmdach mit zwei halbkreisförmigen Dachfenstern als Pendants zur Form des Treppenhauses.

Das Haus Schröder zeichnet sich durch seine moderne stereometrische Einfachheit bei gleichzeitiger klassizistischer Strenge aus, die durch einen achsialsymmetrischen Grundriss sowie durch direkte Antiken-Zitate bewirkt werden. Behrens bedient sich eines für seine Schaffensperiode typischen graphischen Stils durch starke Hell-Dunkel-Kontraste bei der Gestaltung der Fassade, die wiederum dem preußischen Klassizismus mit seiner Vorliebe für einheitliches Weiß widerspricht. Eine starke funktionale Teilung im Gebäudeinnern, sowie die deutliche Geschoßdifferenzierung durch die spezielle Fassadengestaltung, sind grundlegende Charakteristika dieser Architektur.

Über das Haus Schröder urteilt Adolf Behne, dass es sich »mehr um Graphik als um Architektur«¹⁷⁷ handele und gibt damit einen Hinweis auf gravierende konstruktive Mängel des Gebäudes. Der Rücksprung des Obergeschosses und die tiefen Schattenfugen der Fenster erweisen sich als problematisch in Hinblick auf die Wetterfestigkeit bei Regen. Zu jenem Rücksprung äußert Lichtwark, der 1910 die beiden Häuser von Behrens in Hagen besichtigt: »Behrens, ganz unverkennbar. [...] Das zu sehen, beunruhigt mich sehr. Formell die Notwendigkeit dafür plausibel zu machen, scheint mir unmöglich. Und dann die Praxis. Welches Material hält das aus? Wir haben doch Regen, Schnee und Frost. Man wird diesen Vorsprung schon im nächsten Jahr schräg abdecken müssen, und das wird komisch sein. – Solche Dinge gibt es auch bei van de Velde an allen Ecken und Enden. Sie laufen auf den Händen.«¹⁷⁸ Tatsächlich sind diese Prophezeiungen im ersten Winter des Hauses eingetroffen. Osthaus schrieb Behrens daraufhin einen strengen Brief, in dem er betont, dass er die weitere Tätigkeit Behrens' auf dem Hohenhagen-Gelände gefährdet sieht. Er fürchtet außerdem, dass diese »Mißlichkeiten [...] für die eingeweihten Kreise mit der jammervollen Verwahrlosung des Krematoriums im Einklang zu stehen scheinen und infolgedessen eine starke Animo-

sität hervorrufen«¹⁷⁹. Die Situation am Krematorium in Hagen-Delstern schien schon zu diesem Zeitpunkt katastrophal gewesen zu sein. Die Fassade trug bereits Rauputz, da im Winter 1909/1910 die gesamte Marmorverkleidung herunterfiel. Desweiteren ist hinsichtlich der Villa Schröder von einer »Durchnässung der Wände«¹⁸⁰ sowie von Porosität und »recht zweifelhafte[r] Qualität des Kunstsandsteines«¹⁸¹ die Rede.

Peter Behrens V – Neo-Klassizistische Tendenzen II: Villa Cuno, Hagen (1909/10)

In den Jahren 1909 und 1910 wird für den damaligen Oberbürgermeister von Hagen, Willy Cuno, »als funktionelle[r] Drehpunkt der beiden Straßenfluchten«¹⁸² eine Villa gebaut.

122, 123,
Anhang

Der dominanteste Teil dieser Architektur ist der zylindrische Treppenturm, aus dessen Form sich, in der Art eines »Strahlungspunkt[es]«¹⁸³, der Grundriss des Hauses, die Gartengestaltung, die Form des Eingangsbereiches und der Straßenfront entwickelt. In konzentrischen Kreisen erweitert sich das Treppenhaus erst zum Eingangsbereich, dann, in einem folgenden Kreisschlag, zum leicht erhöhten Vorplatz, der sich wiederum in einem radial gepflasterten 60-Grad-Segment verlängert. Eine Inspiration durch den Treppenturm der deutschen Renaissance, der beispielsweise auch bei der »trutzhafte[n]«¹⁸⁴ Stadtvilla Grisebach in Berlin etwa eineinhalb Jahrzehnte vorher auf eine gänzlich andere Weise in historisierender Art paraphrasiert wird, scheint in diesem Fall nahe zu liegen. Einen Abschluss erhält diese Eingangssituation durch ein breites Flügeltor, das durch einige Stufen nach oben erreichbar ist und von zwei durch runde Laternen bekrönten Pfeilern flankiert wird. Der Wunsch von Osthaus, anstelle von Laternen zwei Löwenplastiken von Bernhard Hoetger zu wählen, wurde nie realisiert¹⁸⁵.

124-126

127



122 Peter Behrens, Villa Cuno, Gartenseite, Hagen 1909/10



123 Peter Behrens, Villa Cuno, Vorderansicht, Hagen 1909/10



124 Peter Behrens, Villa Cuno,
Treppenturm, Innenansicht, Hagen 1909/10



125 Peter Behrens, Villa Cuno,
Treppenturm, Hagen 1909/10



126 Peter Behrens, Villa Cuno,
Treppenturm, Hagen 1909/10



127 Hans Grisebach, Stadtvilla Grisebach, Berlin-Charlottenburg 1891/92

Als Antwort auf den tiefer gelegenen, abschüssigen Garten erhält die Villa Cuno, im Gegensatz zum Haus Schroeder, ein Souterraingeschoss. Der sehr klein gehaltene Eingangsbereich verweigert sich, wie bei der Villa Obenauer, deutlich einem großbürgerlichen Repräsentationsgestus. Er geht direkt, wie schon angedeutet, in den Treppenhausturm über und wird in Form eines kleinen, quer gelagerten Verteilerflures, den man über eine halbe Treppenwindung erreicht, erweitert. Über die beiden Schmalseiten dieses Flures erreicht man links den Küchenbereich, von dem eine winzige Treppe zum Seiteneingang führt, und rechts das Herrenzimmer. Über eine zentrale große Flügeltür an der Längsseite gelangt man in den Hauptraum des Hauses, in das Wohnzimmer. Dieser zentrale Wohnraum öffnet sich in seiner gesamten Breite zur Terrasse, von der zwei seitliche Treppen in den Garten führen. Die dezentrale Lage der Gartenzugänge unterstreicht die radikale Unterbrechung der zentralen Achse des Hauses, die schon durch die Mauerfläche des Souterraingeschosses, das gerade zum tieferen Garten hin eine dominierende Wirkung erreicht, deutlich wird. Wiederum zwei große Flügeltüren führen rechts in das Damenzimmer, das durch eine Schiebetür mit dem Herrenzimmer verbunden ist, und links zum Esszimmer, das mit dem Küchenbereich in Verbindung steht.

Auch in der Villa Cuno wurde das Enfilade-System des Hauses Schroeder angewandt, während die Erschließungstiefe hier aufgrund des zentralen Eingangs an der Hauptseite des Hauses, des zentralen Flurs und eines fehlenden vorgeschalteten Windfangs lediglich drei Positionen umfasst. Der kleine Flur der Villa Cuno übernimmt eine klare Verteilerfunktion: Bis auf das Ess- und das Damenzimmer (und selbstverständlich die Küche) sind alle Räume des Erdgeschosses durch diesen zu erreichen.

Die Terrasse wird seitlich durch das Auskragen des Damen- und des Esszimmers begrenzt. Während dies der grundsätzlich symmetrischen Konzeption des Grundrisses entspricht, wird an anderer Stelle eine dezente Asymmetrie erzeugt: An der Schmalseite wird allein die Küche leicht nach innen eingerückt. Wieder einmal ist die Küche der Ort, an dem sich Behrens einen inszenierten ›Regelverstoß‹ erlaubt.

129, 130

Die Schmalseiten des Obergeschosses springen um die gleiche Breite wie die Küche eingerückt ist zurück, wodurch die entstandenen Vorsprünge als Balkon genutzt werden können. Die Obergeschosswand zum Garten hin springt soweit zurück, dass sie bündig mit der Wand des Wohnzimmers anschließt. Auch in der Villa Cuno befinden sich im Obergeschoss die Schlafzimmer, die wie zuvor im Haus Schroeder organisiert sind.

131

Die Aufzeichnungen von Hermann Muthesius, der 1896 von der preußischen Regierung nach London gesandt wurde, um über die englische Baukunst und das englische Kunstgewerbe zu berichten, scheinen, wie bereits angedeutet, auch auf Behrens einen Einfluss gehabt zu haben. Muthesius »blieb sieben Jahre und machte Deutschland mit [...] [dem] englischen Wohnbau vertraut.«¹⁸⁶ Eine klare Trennung funktionaler Raumeinheiten (Wirtschaftsraum – Repräsentationsraum – Privatraum/Tag – Privatraum/Nacht) ist zu beobachten, während der Grundriss in seiner achsialen Strenge der freien Variabilität jener Einheiten im englischen Wohnhaus widerspricht. In der Raumorganisation entspricht auch die Villa Cuno jener der Engländer, die es möglich macht, das Hauspersonal ›unsichtbar‹ zu machen.

Auch bei der Villa Cuno ist ein massiver Bruchsteinsockel die Basis der Fassadengestaltung. Der Sockel



128 Peter Behrens, Villa Cuno, Eingang, Hagen 1909/10



129 Peter Behrens, Villa Cuno,
Seite des Wirtschaftstraktes, Hagen 1909/10



130 Peter Behrens, Villa Cuno,
Seite des Wirtschaftstraktes, Hagen 1909/10

fällt in diesem Fall durch das Souterraingeschoss höher als bei der Villa Schröder aus und verleiht der Architektur einen rustikaleren, bastionären Charakter. Zur Gartenseite ist sie vollkommen symmetrisch gestaltet, wobei die Eckzimmer durch die Bruchsteinverkleidung und großen Fenster ihrer Risalite in hohem Maße betont werden. Während diese Verkleidung die Seite des Damen- und Herrenzimmers bis zur Frontseite umgreift, wird die Küchenseite nur bis zum Küchenrücksprung rustikal »umarmt« und an der vorderen Ecke durch eine Serie von schmalen und hohen Fenstern rhythmisiert. Auf Wunsch des Ehepaars Cuno, beziehungsweise nach »Abmachungen mit der gnädigen Frau«¹⁸⁷, verzichtete Behrens auf ein Küchenfenster an der Hauptfront des Hauses, damit »mehr Wandfläche zum Stellen von Schränken etc. gewonnen«¹⁸⁸ werden konnte.¹⁸⁹

Während insgesamt eine symmetrische Grundeinstellung vorherrscht, werden die seitlichen Fassaden zu experimentell-asymmetrischen Übungen genutzt. Wie schon beim Haus Schroeder ist bei der Fassade der Straßenfront eine waagerechte »Schichtung« als stilistisches Prinzip erkennbar. Hier wird sie allerdings radikal unterbrochen durch den vertikalen Akzent des Treppenhauses, der als zurückliegender Zylinder die Flächigkeit der Frontfassade stört. Er ist, in Anbetracht seiner Breite, durch lang gestreckte Fenster und Pfeiler, sehr stark vertikal gegliedert und verleiht der Front durch die Assoziation mit einer – gestauchten – antiken Säulenstellung einen monumentalen Charakter.

Der Sockel und das dunkel verputzte Obergeschoß werden verbunden durch die Rustikaverkleidung der Eckräume, während das Hauptgeschoß in Form eines schmalen, weißen Segmentes in Erscheinung tritt und, im Gegensatz zum Obergeschoß, das sich klar symmetrisch mit drei nah zusammengedrängten Quadrat-

Fenstern präsentiert, unterbetont bleibt. Aus der frontalen Fassadengliederung wird die Geschoßteilung nicht deutlich.

Auf der linken Seite schließt sich den drei quadratischen Fenstern rechts ein gezielt gesetzter Asymmetrie-Akzent in Form eines kleineren ebenfalls quadratischen Fensters an, dem auf der rechten Fassadenhälfte kein Fenster antwortet. Die Seiten und die Rückfront sind im oberen Bereich durch schmale längliche Fenster à la Wagner gegliedert, die sich jeweils um eine Mittelachse gruppieren. Einen Abschluss findet das Obergeschoß in einem schmalen hervorkragenden Gesimsband, dem sich nach oben eine breite »Attika« und schließlich ein extrem flaches Walmdach anschließen.

»Peter Behrens hatte ein großartiges Gefühl für die Form. Ihr galt sein Hauptinteresse, und dieses Formgefühl lernte ich von ihm kennen und verstehen. [...] Ich habe dann begriffen, daß es nicht die Aufgabe der Architektur ist, Formen zu erfinden«¹⁹⁰ schreibt Mies van der Rohe über Behrens und deutet damit eine häufige Beurteilung Behrens' Architektur als ästhetisch wirkungsvoll aber konstruktiv undurchdacht an. Auch Gropius, Projektleiter für das Haus Schroeder und die Villa Cuno, spricht von der letzteren als »nicht konstruktiv *echt*, sondern ästhetisch manipuliert«¹⁹¹. Funktionalistische Defizite waren es schließlich, die dazu führten, dass sich Gropius aus Unverständnis für diese Art von Architekturauffassung von Behrens trennte. »Es ist mir angenehm, daß ich meine eigenen Vorschläge mit Skizzen und Briefen belegen kann, denn in der letzten Zeit ist es zu verschiedenen Differenzen zwischen Behrens und mir gekommen, die sich so gesteigert haben, daß ich mich gestern genötigt gesehen habe auf mein ferneres Zusammenarbeiten mit ihm zu verzichten«¹⁹², schreibt Gropius am 6. März 1910 an Osthaus. Für Manfred Osthaus, den Enkel von Karl

133



131 Peter Behrens, Villa Cuno, Balkon, Hagen 1909/10



133 Peter Behrens, Villa Cuno, Obergeschoss Gartenseite, Hagen 1909/10



132 Peter Behrens, Villa Cuno, Eckzimmerrisalit, Hagen 1909/10

Ernst Osthaus und Baudezernenten in Hagen in den 1970er/80er Jahren, ist es die »gestalterische Vorstellung des von der Malerei zur Architektur gekommenen«¹⁹³, die »bei der baulichen Umsetzung allerdings oft zu technischen Problemen«¹⁹⁴ führte.

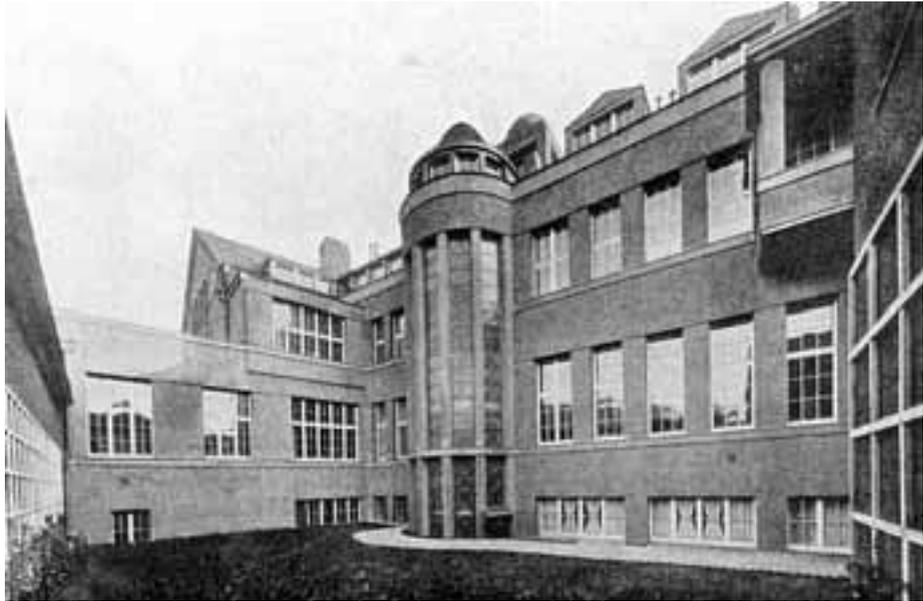
Es sind vor allem vier Punkte, die konstruktiv »höchst unlogisch«¹⁹⁵ erscheinen. Die Mauern des unteren Geschosses können allein nicht die Lasten tragen, die aus den Rücksprüngen der hinteren Obergeschosse entstehen. Sie müssen vielmehr durch komplizierte Stahlkonstruktionen beidseitig horizontal auf die Grundmauern übertragen werden. Darüber hinaus funktioniert die Isolierung der vorstehenden Mauerblöcke nicht. Desweiteren entstehen durch die Tieflegung des Hauses ständig Entwässerungsprobleme. Außerdem verursachte die Führung der Dachrinne hinter der Attika an der Stelle, an welcher der Treppenhauszylinder die Dachfläche durchstößt, häufig Stauungen von Wasser. Diese führte somit zu einer Durchfeuchtung, so dass die Frontansicht im Traufbereich über das Treppenhaus hinweg eingeebnet und eine Rinne von außen vorgehängt wurde. »Damit regnete es zwar nicht mehr durch, aber das Gesicht des Hauses war zerstört und die formale Aussage unverständlich geworden.«¹⁹⁶ Anhand von Detailzeichnungen des Hauses Goedecke in der Amselgasse wurde in den 1980er Jahren die ursprüngliche Rinnenführung rekonstruiert.

In den späten 1990er Jahren wurde die Villa Cuno erneut restauriert und unter der Förderung des Landes Nordrhein-Westfalen zu einem Kindergarten umgebaut.¹⁹⁷ Die heutige Nutzung der Villa ist wahrscheinlich der Grund für die kindgerechte, durchweg helle Farbigekeit der Fassade, die den ursprünglichen für Behrens so charakteristischen graphischen Schwarz-Weiß-Kontrast negiert. Hat man sich im Innern teilweise auch

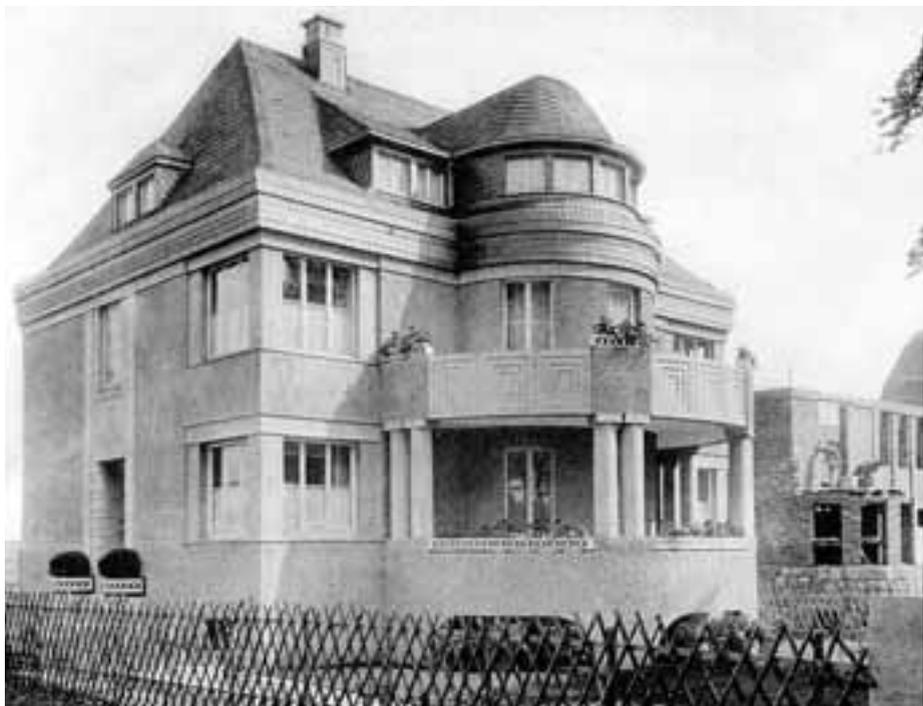
bemüht, ursprüngliche Wandfarben wiederherzustellen, so ist vom hieratisch-kühlen, großbürgerlichen Geist der Jahre um 1910 nichts mehr zu spüren.¹⁹⁸

Behrens griff bei der Ausführung des Baus auf Materialien zurück, die zu jener Zeit, besonders für den Wohnhausbau, als neuartig und ungewöhnlich galten. Eine Anfrage bei Manfred Osthaus bestätigte die Vermutung, dass bei der Villa Cuno sehr früh eine Art Asbestzement verwendet wurde: »In der damaligen Zeit wurde tatsächlich der neue Baustoff Asbestzement, auch unter dem Firmennamen *Eternit* bekannt, bei der Erstellung der Häuser in Hohenhagen verwendet; nicht nur am Gesims [...] des Hauses Cuno, sondern auch – teilweise erhalten – als Dachdeckung der Hausgruppe von Lauweriks am Stirnband. Bei der Rekonstruktion des Gesimses haben wir dem Original angenäherte Eternitplatten verwendet, damals war Asbestzement noch nicht als gesundheitsschädlich erkannt und verboten. Gleichfalls neuartig war die Verwendung von Beton im Einfamilienhausbau für die Decken.«¹⁹⁹

In direkter Anlehnung an die Architektur der Villa Cuno entstand 1911-12 die Rückfassade des frühexpressionistischen Gebäudes der heutigen Spedition 134
Schenker Eurocargo AG in Hagen, die den Treppenhauszylinder der Behrens-Villa deutlich kopiert. Leopold Ludwigs, der Architekt dieses Baus, war Schüler von Behrens und übernahm von seinem Lehrer desweiteren die Vorliebe für breite durchlaufende Dachgesimse. In sehr ähnlicher Weise wurde in den 135
30er Jahren ein Treppenhaus am Gebäude des Gerling-Konzerns in Köln angefügt, das innerhalb des dritten Teils der Ausstellungs-Trilogie des Deutschen Architektur-Museums in Frankfurt »Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950« mit dem Titel »Macht und Monument« als ein Beispiel für Monu-



134 Leopold Ludwigs, Spedition Schenker, Hagen 1911/12



135 Gebrüder Ludwigs, Villa in Hagen-Eppenhause 1911

mentalität als Mittel zur Machtdemonstration einer Wirtschaftsinstitution verwandt wurde. Aber auch der 1913-15 nach Plänen des Wiener Oscar Menzel entstandene Wasserturm für den Hamburger Stadtpark in Winterhude zeigt in seinem zylindrischen Mittelelement, so wie ebenfalls Fritz Schumachers Berufsschule in der Hamburger Angerstraße (1926-27), eine Anlehnung an dieses Motiv. So auch zwei Berliner Bauten, die in der erwähnten Kleihues-Schau »Stadt der Architektur – Architektur der Stadt« präsentiert wurden: Hans Heinrich Müllers Wasserturm auf dem Friedhof Steglitz (1915) sowie das Haus des deutschen Metallarbeiter-Verbandes von Erich Mendelssohn und Rudolf W. Reichel (1929/30).

Die deutlichste Paraphrase der Villa Cuno stellt Paul Thierschs Haus Sylva (nahe Köslin/Neumark²⁰⁰) aus dem Jahr 1913 dar, das von Fritz Neumeyer als eine grotesk, »zum Viereck aufgeblähte Säule«²⁰¹ und »Klotz im Acker«²⁰² bezeichnet wurde. Thiersch übernimmt von Behrens die Konstruktion des attikaartigen Dachgeschossteils, dem ein sehr flaches Walmdach aufliegt. Er orientiert sich an Behrens' Prinzip der schichtenartigen Fassadengestaltung in Form eines stark auskragenden, breiten Kranzgesimses und einer wiederum eingerückten »Attika« und bedient sich des Motivs der kleinen, quadratischen Fenster, die im Kontrast zu den sonst großen Fassadenflächen ein interessantes Spannungsverhältnis ergeben sollen.

Jene Dachkonstruktion ist auch, in einer etwas gemäßigteren Form, an Mies van de Rohe's Haus Perls in Berlin-Zehlendorf zu erkennen, das unmittelbar nach der Fertigstellung der Villa Cuno 1911 entstanden ist. Ebenfalls weist Mies' Villa eine innen geführte Regenrinne auf, deren Problematik bei der Villa Cuno oben erwähnt wurde.

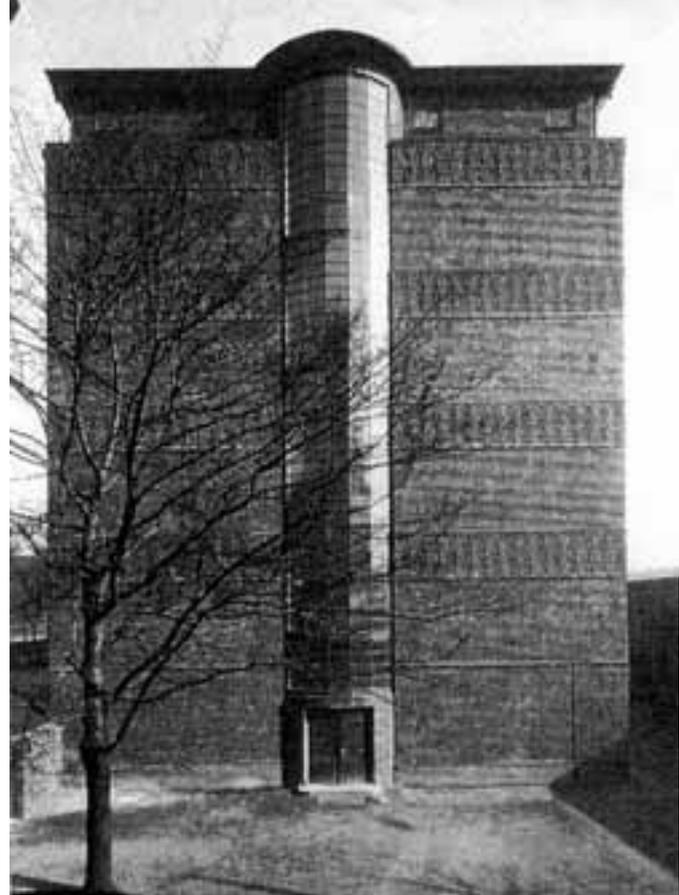
Peter Behrens VI – Neo-Klassizistische Tendenzen III: Haus Goedecke, Hagen (1911/12)

Eine Klärung des Eckpunktes des Bebauungsplanes an der Kreuzung Amselgasse und Haßleyer Straße versprach sich Osthaus durch den Bau eines Hauses für den Regierungsbaumeister und Wirtschaftsprüfer Carl-Heinrich Goedecke, dem letzten Behrens-Bau in Hagen. Goedecke favorisiert allerdings das Grundstück an der Waldbühne, während Osthaus es sinnvoller fand, »erst einmal die Gruppe an der Haßleyer Straße zu vollenden, und nach der Errichtung der drei zusammenhängenden Häuser zunächst zwei andere gegenüber der Haßleyer Straße zur Ausführung zu bringen«²⁰³.

Die endgültige Entscheidung jedoch lag bei Goedecke, der sich schließlich für das Waldbühnen-Grundstück entschied, auf dem das Haus Goedecke in den Jahren 1911-1912 gebaut wurde. Er stellt sich ein kleineres Haus vor, das einen Bürotrakt haben und die Kosten von 40.000 Mark nicht überschreiten soll.²⁰⁴ Da sich für Osthaus »wegen der Kalamitäten am Hause Schroeder und am Krematorium [...] große Schwierigkeiten«²⁰⁵ ergeben hatten, bat er Behrens darum, »daß bei dem neuen Hause schwierige Konstruktionen nach Möglichkeit vermieden werden.«²⁰⁶

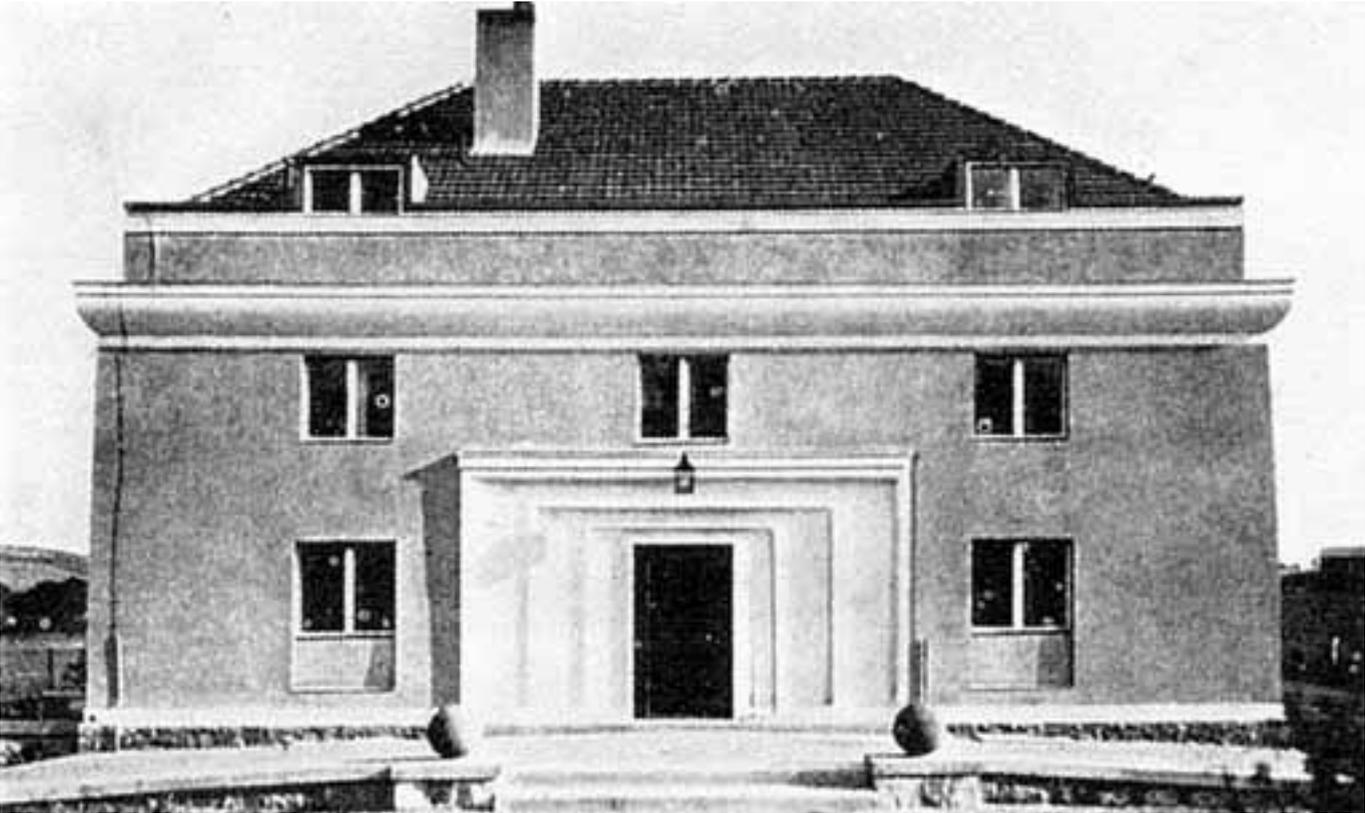
Wahrscheinlich aus Freundschaft zu Osthaus und aus der Begeisterung für seine Vision einer Gartenvorstadt nahm Behrens, der zu dieser Zeit sonst keine Aufträge, deren Bausumme unter 100.000 Mark lag, annahm, diesen Auftrag an und erklärte sich sogar in einem Brief aus dem Kurort Bad Gastein an Osthaus, »ganz damit einverstanden, einmal einen wirklich billigen Bau herzustellen«²⁰⁷. Er entschuldigt die Summe von 100.000 Mark für die Villa Cuno damit, dass der Bau

141-150



136 Oscar Menzel, Wasserturm, Hamburg-Winterhude 1913-15
 138 Erich Mendelsohn und Rudolf W. Reichel,
 Haus des Deutschen Metallarbeiter-Verbandes, Berlin 1929/30

137 Fritz Schumacher, Berufsschule, Hamburg 1926/27
 139 Hans Heinrich Müller, Wasserturm, Berlin-Steglitz 1915



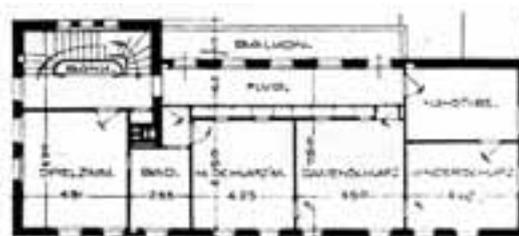
140 Paul Thiersch, Villa Sylva, Niepolcko 1913



141 Peter Behrens, Villa Goedecke,
Gartenseite, Hagen 1911/12



142 Peter Behrens, Villa Goedecke, Hagen,
Grundriss Erdgeschoss, 1911



143 Peter Behrens, Villa Goedecke, Hagen,
Grundriss Obergeschoss, 1911



144 Peter Behrens, Villa Goedecke, Hagen, Ansichten, 1911

145 Peter Behrens, Villa Goedecke, Hagen, Grundriss Erdgeschoss, 1911



146 Peter Behrens, Villa Goedecke, Ansicht aus der Amselgasse, Hagen 1911/12



147 Peter Behrens, Villa Goedecke, Ansicht Gartenseite, Hagen 1911/12



148 Peter Behrens, Villa Goedecke, Seitenansicht, Hagen 1911/12



149 Peter Behrens, Villa Goedecke, Rückseite, Hagen 1911/12



150 Peter Behrens, Villa Goedecke, Blick in die Amselgasse auf die Eingangsfront, Hagen 1911/12

»als Eckpointe und als Bürgermeisterwohnung so exponiert [war], daß etwas umständlicheres Bauen nötig war.«²⁰⁸

Das Bauvorhaben drohte trotzdem im Verlauf der Planung beinahe wegen Kostenüberschreitungen zu scheitern. Schließlich glich Osthaus die überhöhten Baukosten durch einen extrem gedrückten Grundstückspreis für Goedecke aus, der sogar bereit war, als letzte Lösung, das Haus zu verkleinern, was Osthaus allerdings aus ästhetischen Gründen strikt ablehnte.

Das Haus Goedecke ist angelegt als ein L-förmiger zweiflügeliger Bau, deren zweistöckiger Wohnteil zur Amselgasse sich stark abhebt von dem eingeschossigen Büroteil zur Kastanienallee. Im inneren Winkel des Hauses liegt eine leicht erhöhte Gartenterrasse, der sich der tiefer gelegene Gartenbereich anschließt, der in geometrische Formen parzelliert ist. Da das Haus Goedecke um die Breite des Wohntraktes über die Straßenflucht der Amselgasse hinausragt, bildet sich so ein sackgassenartiger Abschluss der Amselgasse, die an ihrem Ende dadurch einen kleinen Platz bildet.

Die Eingangsfront des Hauses liegt an der Schmalseite des Wohntraktes, der Eingang zu den Büros an der entsprechenden Schmalseite des anderen Traktes zur Kastanienallee. Über wenige Stufen gelangt man durch einen kleinen Portikus in die ebenfalls kleine Diele. Durch sie gelangt man links in das Treppenhaus und rechts in die Küche. Der Küche folgen hintereinander gereiht das Ess- und Musikzimmer, die durch eine große Schiebetür in Verbindung stehen, und so nahezu zu einem großen Zimmer gemacht werden können. Daran schließt sich das geräumige Herrenzimmer an, das im Winkelstück des Hauses liegt und somit an den flachen Bürotrakt angeschlossen ist, der aus »Kleinbureau« und großem Büroraum besteht. Dem Ess- und

Musikzimmer ist eine große lichtdurchflutete Halle vorgelagert, die eine Verbindung dieser Räume mit dem Garten darstellt. Durch fünf rundbogige Flügeltüren kann sie zur Terrasse hin geöffnet werden.

Der Form der Halle entspricht im Obergeschoß die Kombination des Balkons, der über der vorspringenden Halle des Untergeschosses errichtet ist, mit dem gangartigen Flur. An diesen reihen sich Kinder- und Schlafzimmer, die jeweils durch eine zwischengeschaltete Schrankzone zu erreichen sind. Dem Herrenzimmer in der Ecksituation des Untergeschosses entsprechen im Obergeschoß eine Nähstube und ein etwas größeres Kinderzimmer.

Charakteristisch für diesen Grundriss ist eine mechanische Reihung der Räume. Der Gebäuderiegel, der dem Herrn des Hauses zugeteilt ist, dominiert die Struktur des ganzen Hauses: Die Zimmerfolge von Herrenzimmer, Klein- und Großbüro umfasst mehr Quadratmeter als Küche, Esszimmer und Musikzimmer zusammen. Ein ausdrücklich als Wohnzimmer bezeichneten Raum gibt es nicht. Die Repräsentationsmöglichkeit innerhalb dieses Hauses tendiert gegen null.

Entsprechend der oben erwähnten Bitte von Osthaus ist die Fassadengestaltung puristisch ausgefallen. Es finden sich weder Materialwechsel noch Vorsprünge oder optische Trennungen von Gebäudeschichten, die zuvor den »graphischen« Charakter der Behrens'schen Architektur ausgemacht haben. Es wird sogar auf jenen Bruchstein verzichtet, auf den Osthaus beim Haus Schroeder und Cuno so unbedingt bestanden hat. In diesem Fall ist der Sockel aus Ziegelsteinen gemauert und bildet in Kontrast zum einfachen glatten Putz den einzigen optischen Akzent der sonst sehr nüchtern erscheinenden Fassade zur

Straßenfront, die durch zusammengefasste Fensterreihen gegliedert ist, die in den jeweiligen Geschossen in verschiedenen Rhythmen auftreten.

Die Gartenseite erweist sich als interessanter. Ein Trepenturm bildet hier den plastischen Gegensatz zur streng erscheinenden waagerechten Gliederung der Fassade. Er erfährt eine Auflockerung durch zwei Partien der typisch Behrens'schen schmalen, hohen Fenster und durch eine Tür, die eine Verbindung des Treppenhauses mit dem Garten stiftet. Diese Elemente stehen zueinander in einem asymmetrischen Verhältnis, während die Fensterreihen des Turmes, der über das Traufgesims hinausreicht, innerhalb der jeweiligen Flächenbreite streng symmetrisch angeordnet sind. Den leicht vom Turm abgesetzten Bogenöffnungen der Halle antwortet im Obergeschoß die gleiche Fensterreihung wie in der Halle, die in diesem Fall jedoch aus rechteckigen Öffnungen besteht. Die Gartenfront, die ein bewegtes Spiel von Fläche und Durchbrechung zeigt, wird beruhigt und zusammengefasst durch ein stark hervorkragendes Walmdach, das durch das Treppenhaus leicht durchbrochen wird.

Peter Behrens VII – Neo-Klassizistische Tendenzen IV: Haus Wiegand, Berlin (1911/12)

Behrens »hatte es nicht nötig (was er auch wohl nie getan hätte), sich künstlich in die Welt seines Auftraggebers hineinzuschrauben, da er seit langem in ihr lebt, [...] und es ergab sich eine geistige Identität zwischen dem Künstler und dem Kunstfreund. Das ist das Persönliche des Hauses Wiegand«²⁰⁹. In der Tat gab die gemeinsame Verehrung der Antike eine ideale Basis dafür ab, die architektonischen Vorlieben Behrens' mit Theodor Wiegands individuellen Vorstellungen von einer großbürgerlichen, klassizistischen Villa zu verbinden.

Theodor Wiegand wurde als Nachfolger Carl Humanns 1896 Grabungsleiter in Priene und erlangte mit weiteren erfolgreichen Grabungen in Samos, Didyma und Milet allgemeines Ansehen. Ein großer Karriereschritt und Grund zum Umzug nach Berlin – Wiegand lebte seit 1899 in Konstantinopel – ergab sich 1910 durch die Ernennung zum Direktor der Königlich-Preußischen Museen. Durch die Heirat mit Marie von Siemens, der Tochter des Deutsche-Bank-Direktors Georg von Siemens, war Wiegand finanziell nobilitiert und konnte sich eine aufwendige, repräsentative Villa leisten²¹⁰. Genaueres über die Zusammenkunft von Behrens und Wiegand ist bis heute nicht bekannt. Auf Behrens aufmerksam zu werden, bedurfte allerdings zu jener Zeit keiner großen Energie und Phantasie, da er als Architekt der Turbinenhalle der AEG in Berlin-Moabit gerade stürmisch gefeiert wurde.

Während der ursprüngliche Bebauungsplan für Dahlem eine Mittelstandskolonie mit Reihenhäusern, Doppelhäusern und kleinen Einfamilienhäusern vorsah, nahm man die Neuparzellierung des Gebietes, das sich im Besitz der Königlichen Domäne Dahlem befand, 1901 zum Anlass, einen Plan zu entwerfen, der ausschließlich auf großbürgerliche Villen ausgerichtet war. Hermann Jansens Plan (mit Heinrich Schweitzer) nahm, im Gegensatz zur sonst üblichen starren Parzellierung, sensibel auf Geländegegebenheiten Rücksicht, die er als städtebauliche Elemente behandelte. Es entstand eine großzügige Stadtlandschaft, in der die Villen in die Natur regelrecht eingebettet und den Villeneigentümern, noch zusätzlich zu ihren großen Gärten, öffentliche Grüngürtel und Parks angeboten wurden. Ein »neues Vorort-Stadtbild, welches zu dieser Zeit in Europa nicht seinesgleichen hatte«²¹¹ entstand.

Theodor Wiegand erwarb 1910 ein 5000 qm großes Grundstück zwischen der Hauptstraße Podbilskiallee

152



151 Nachbargrundstück Villa Wiegand mit Villa von Siemens, Berlin-Dahlem um 1910



152 Peter Behrens, Villa Wiegand, Ansicht Gartenseite, Berlin-Dahlem 1911/12

und der Peter-Lenné-Straße. Es besaß eine Frontlänge von 50 Meter und erstreckte sich entlang der Drygalskistraße 100 Meter tief. Schon die Lage des Hauses innerhalb des Grundstückes lässt, wie es auch bei den vorigen Villen der Fall war, trotz des monumental-ostentativen Charakters der Villa Wiegand, eine klassische repräsentative Eingangssituation vermissen. Der Hauptstraße wird, wie es auch typisch für die italienischen Renaissance-Villen ist, der Garten zugekehrt, wo lediglich ein Gartenpavillon auf den Hauptbau verweist. Die Villa ist in die Tiefe des Grundstückes zurückgezogen, kann jedoch über die Achse, die im Pavillon mündet, nicht erreicht werden. Der Besucher muss also über die Drygalskistraße die dörflich-pittoreske, enge Peter-Lenné-Straße erreichen, um über die *Rückseite* in das Haus zu gelangen.

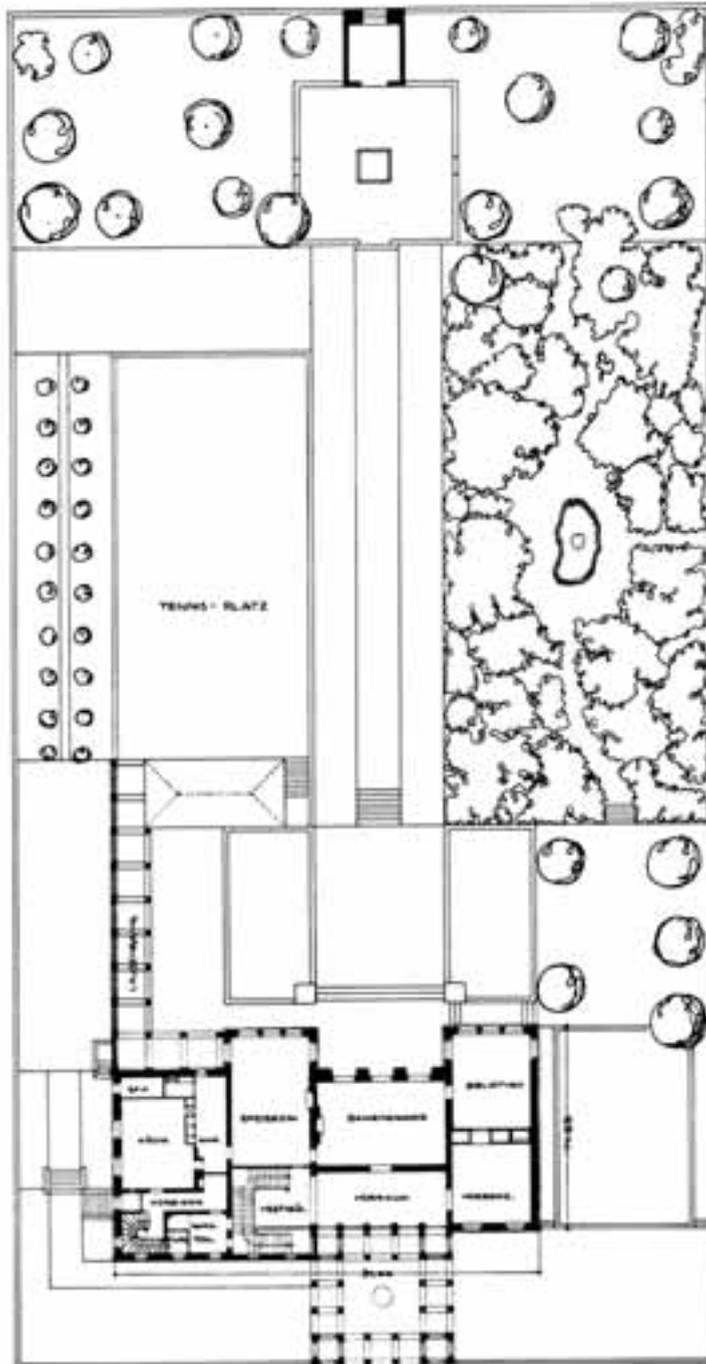
Die im Pavillon mündende und im Eingangspéristyl entspringende Achse ist die übergeordnete Struktur, die das Grundstück mittig aufteilt und die Symmetrie des Hauses bestimmt. Das dorisch gestaltete Eingangspéristyl wurde »hart an die Straße gelegt«²¹² und vermittelt »gewissermaßen als Zitat eine Beziehung zwischen der Kunstwelt der Antike und dem Hausherrn«²¹³. Wieder einmal wird der Wirtschaftstrakt der Villa, der durch einen separaten Eingang an der linken Seite des Hauses erreichbar ist, mit seinem quadratischen Grundriss in den Wohnbereich eingeschoben, wodurch die Symmetrie der Architektur von der Peristyl-Seite aus negiert wird. Der achsiale Bezug des Peristyls zu den restlichen Räumen wird erst spürbar, wenn man die Vorhalle erreicht hat, von der aus einerseits das Peristyl und andererseits, durch den zentralen Raum des Hauses, der Garten, samt Weg und Pavillon sichtbar wird.

Ähnlich dem Haus Obenauer wirkt hier der Zugang zur Vorhalle ebenfalls unkonventionell. Das Peristyl, das von

der Straße aus im Sinne des Hausherrn als ein »Bildungsparcours« und als eine Art mentale Einstimmung durchschritten werden muss, wird seitlich verlassen um in einen Windfang zu geraten, der ebenfalls seitlich verlassen werden muss. Man gelangt danach in ein quadratisches Vestibül, in dem ebenfalls ein 90-Grad-Richtungswechsel nötig ist, damit der längliche Vorraum erreicht werden kann, an dessen rechter Stirnwand die Flügeltür des Herrenzimmers sichtbar ist. Orthogonal zu dieser Blickachse liegt – befindet man sich in der Mitte des Vorraumes – schließlich die Hauptachse der Anlage, die durch einen Blick durch die zentrierte Tür zum Hauptraum des Hauses erfahrbar wird. Die Länge der Vorhalle wird samt der Pfeilerstellung vom Peristyl übernommen. Optisch erweitert wird die Eingangshalle durch eine bis auf den Boden heruntergezogene Verglasung zum Eingangshof.

Quer zur Hauptachse bildet sich die Organisation der Räume des Haupttraktes. Streng symmetrisch zu ihr befinden sich links des quer gelagerten Gartensaales – hier: Damenzimmer – das Speisezimmer mit angrenzendem Vestibül-Windfang-Quadrat und rechts mit Bibliothek und Herrenzimmer die Sphäre des Hausherrn Wiegand. Bibliothek und Speisezimmer umfassen wie bei der Hagener Villa Cuno die Terrasse, da sie über die Außenwand des Zentralraumes hinausstoßen. Ein klassischer, an der Form des Barockschlosses orientierter Grundriss mit *Cour d'honneur* ist somit entstanden. Wäre Ostendorf mit einer solchen Grundform sicherlich einverstanden gewesen, so durchbricht Behrens die Klassizität des Hauses nicht nur durch die Einschlebung eines symmetriezerstörenden Wirtschaftstraktes, sondern durch den Verzicht auf eine klassische *Enfilade*. Das Eigenleben der unterschiedlichen Räume wird entsprechend des englischen Prinzips und »entgegen der im Villenbau weit verbreiteten *Salonideologie* fluchtender Repräsentationsräume«²¹⁴ unterstrichen. Die ein-

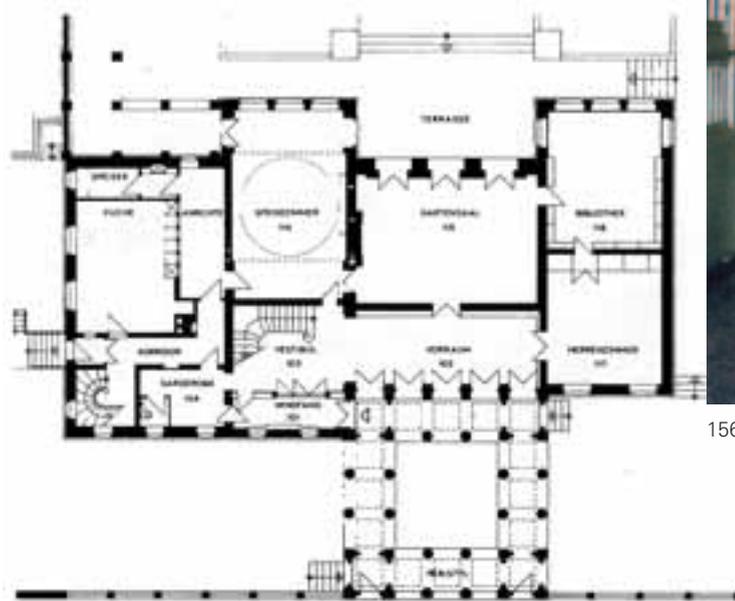
157-159



153 Peter Behrens, Villa Wiegand, Berlin-Dahlem, Grundstücksplan, 1911



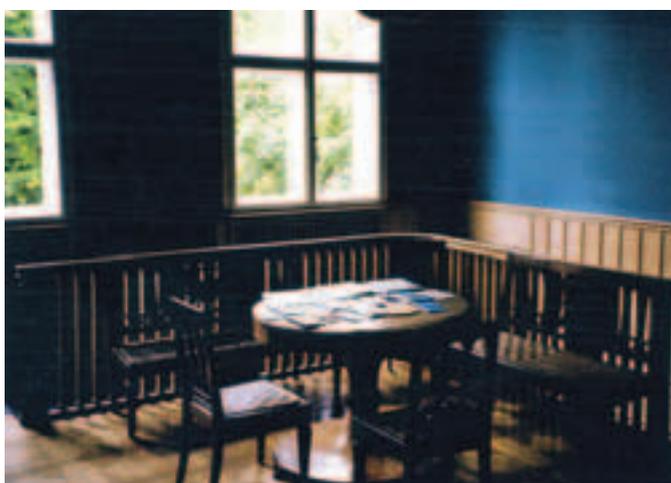
154 Peter Behrens, Villa Wiegand, Eingangspersistyl, Berlin-Dahlem 1911/12



155 Peter Behrens, Villa Wiegand, Berlin-Dahlem, Grundriss Erdgeschoss, 1911



156 Peter Behrens, Villa Wiegand, Halle, Berlin-Dahlem 1911/12



157 Peter Behrens, Villa Wiegand, Vestibültreppe, Berlin-Dahlem 1911/12
158 Peter Behrens, Villa Wiegand, Vestibül Obergeschoss, Berlin-Dahlem 1911/12



159 Peter Behrens, Villa Wiegand, Vestibül, Berlin-Dahlem 1911/12

zige achsiale Querbeziehung im vorderen Bereich des Speisezimmers ist hierbei nicht von Bedeutung, da die Achse auf der linken Seite auf den niederen Bereich der Anrichte trifft.

160, 161 Mit der linken Hauswand und der Gartenschmalseite des Speisezimmers bzw. der Bibliothek fluchtend, entwickelt sich ein Laubengang, der L-förmig in einem ›Tennishaus‹ mündet, dem zur Podbilsziallee hin ein Tennisplatz angeschlossen ist. Dem Tennisbereich links der Hauptachse entspricht rechts ein kleines Wäldchen mit zentriertem, unregelmäßig-amöbenförmigem Teich innerhalb einer ovalen Lichtung.

Auch in der Villa Wiegand entspricht die Disposition der Obergeschossräume, wie bei den Villen Behrens, Schröder und Cuno, derjenigen des Erdgeschosses. Über dem Gartensaal befindet sich ein familiär-privates Wohnzimmer, über dem Speisezimmer das Kinderarbeitszimmer, über dem Vorraum ein kleines Kinderschlafzimmer mit winzigem, merkwürdig platziertem Bad für die gesamte Familie, über dem ›Herren-Bereich‹ ein Elternschlafzimmer zum Garten hin sowie ein geräumiges Ankleidezimmer zur Straße. Der Wirtschaftstrakt enthält im oberen Geschoss ein Fremden- sowie ein Nähzimmer, während die Hausangestellten mit dem Dachgeschoss Vorlieb nehmen mussten, das für Wohnzwecke allerdings viel zu kleine Fenster enthielt.²¹⁵

An dieser Stelle seien einige Anmerkungen zu Parallelen und Differenzen der Grundrisse Behrens'scher Wohnhäuser eingefügt. Der symmetrische Grundriss-typus mit zentriertem Gartensaal und daran angrenzenden Seitenräumen findet sich bei sämtlichen Behrens-Villen seit 1908. Eine Betonung von achsialen Raumbeziehungen und einen regelmäßigeren Charakter weisen die Villen Schroeder und Cuno auf. Nur bei diesen beiden Wohnhäusern finden sich gartenseitige

Raumfluchten: Empfangs-, Wohn- und Speisezimmer (Schroeder) sowie Damen-, Wohn- und Speisezimmer (Cuno). Sie ist bei der Berliner Villa, ebenso wie beim späteren Haus New Ways in Northampton, das – erinnernd an die Mentalität Loos' – im Jahr 1923 ebenfalls noch dem Typus des ›klassischen‹ Grundrisses verpflichtet ist, vermieden worden. Neumeyer sieht in dem Beharren auf dieser ›Kernform‹, von der die Entwicklung des Gesamtplanes ausgeht, eine Mentalität, die aus dem Geist der Werkbundforderung der Typisierung von Formen entspringt.²¹⁶ Ein weiteres Merkmal der Behrens'schen Grundrissgestaltung ist das Prinzip der Überschneidung und Durchdringung von einfachen geometrischen Formen und die dominierende Rolle des Quadrates beziehungsweise des annähernd quadratischen Rechtecks.

Auf die Geometrisierungstendenzen bei Behrens' Erstlingswerk in Darmstadt, die sich auch im Grundriss widerspiegeln, ist bereits aufmerksam gemacht worden. Das Haus in Saarbrücken basiert auf zwei, sich durchdringenden Quadraten. Eine Form, die sich leitmotivisch in der Fassadengestaltung wiederholt. Der Grundriss des Hauses Schröder setzt sich wiederum, ganz puristisch, aus zwei zusammengelegten Quadraten zusammen, denen an der Straßenseite wieder ein Wirtschaftsquader eingeschoben wird. Hier allerdings so tief, dass lediglich ein kleiner Vorsprung an der rechten Hauswand entsteht. Wirkt der Treppenhausturm der Villa Cuno auch wie in die Fassade *gedrückt*, so tritt hier an die Stelle des Grundriss-Prinzips des Überschneidens und Durchdringens, das von der Wirkung her vergleichbare Einrücken oder Aussparen von Grundrissteilen. Hier seien besonders die Küche und Teile des Obergeschosses genannt. Der äußere Effekt der Durchdringung von Massen und die spannungsvolle Komposition gezielt gesetzter Asymmetrien sind auch hier sichtbar.



160 Peter Behrens, Villa Wiegand, Laubengang, Berlin-Dahlem 1911/12



161 Peter Behrens, Villa Wiegand, Garten und Laubengang, Berlin-Dahlem 1911/12

Die in Oldenburg erstmals probierte Flächenmathematik ist im Kapitel über die Villa Obenauer bereits erwähnt worden. In diesem Kapitel soll exemplarisch auf die Bedeutung des proportionalen Gefüges bei Behrens eingegangen werden, da sich diese besonders deutlich in dem Grundriss und in der Fassade der Dahlemer Villa Wiegand zeigt. Betrachtungen zur äußeren Gestalt der Wiegand-Villa folgen der Beschreibung des Behrens'schen Entwurfssystems.

In traditionalistischer Manier bezieht sich Behrens bei der Villa Wiegand, parallel zu allen Modernismen dieses Baus, auf eine modulare Ordnung, die ihren Ursprung im antiken Bauen hat. Behrens nimmt hier für den Bau einer Villa des 20. Jahrhunderts Rekurs auf eine Ordnung, die bereits dem Tempelbau zugrunde lag. Dieser Rekurs ist nicht eklektizistischer sondern intellektueller Art. Ein Bezug zur, in der Einleitung erwähnten, reflexiven Struktur von Traditionalismus im Sinne der Suche nach ›Formenprinzipien‹ (Behrens), der ›reflektierten Position zur Architekturgeschichte‹ (Sonne) sowie des ›absichtsvollen Zurückgreifens auf Traditionen‹ (Schumann), wird hier evident.

Der Drang, zu tieferen Gesetzen zu gelangen, nachdem sich die Formenexzesse des Historismus und Jugendstils überlebt hatten, manifestiert sich zudem in Behrens' 1908 vor dem Hamburger Kunstgewerbeverein gehaltenen Vortrag ›Was ist monumentale Kunst?‹ Dort hieß es, dass Größe »durch Mittel, die uns tiefer berühren [wirkt]. Ihr Mittel ist Proportionalität, die Gesetzmäßigkeit, die sich in den Verhältnissen ausdrückt.«²¹⁷ Die antike geometrische Verhältnismäßigkeit stellt Behrens als beispielhaft dem »modernen, bloß arithmetischen Messen«²¹⁸ entgegen. »Man wollte etwas Neues. Daß dieses Neue just das Älteste der Menschheit war, fiel seinen Vorteil beschwerend in die Waagschale.«²¹⁹

Maßgeblich für die gesamte Wiegand-Villa ist das Eingangspéristyl mit seiner dorischen Ordnung. Die Seitenlänge des diagonalparallel eingeschobenen Wirtschaftflügel-Quadrats entspricht der Diagonale des Peristyl-Quadrats. Die Seite des Wirtschaftsbereichs zur Peter-Lenné-Straße entspricht sieben Jochen des Peristyls, während hinter der Breite von vier Jochen Garderobe, Korridor, Küche, Anrichte und Speisekammer zu finden sind. Wiederum ein Quadrat aus Vestibül und Windfang des Wirtschaftsbereichs und das angrenzende Speisezimmer befinden sich hinter den verbleibenden drei Jochen.

Gartensaal und Vorraum bilden ein Quadrat, das exakt der Form des Peristyls entspricht. Die Außenwand der Bibliothek und des Herrenzimmers in ungefährer Raumbreite des Speisezimmers nimmt wieder die Peristyl-diagonale auf und entspricht somit der Seitenlänge des Wirtschaftstrakt-Quadrats. Das Quadrat des Peristyl-Innenhofes wiederholt sich in analogen Ausmaßen in der Form der überdimensionierten Kasette des Speisezimmers, dem, entsprechend des Behrens'schen ›Markenzeichens‹, ein Kreis eingeschrieben ist.

Die Dimensionierung des gesamten Baukörpers orientiert sich an der Höhe der Säulen: Die Breite des Peristyls sowie die Höhe der Villa bis zur Oberkante der Attika entspricht nahezu der dreifachen Säulenhöhe, die sich wiederum durch das Sechseinhalbfachen ihres unteren Durchmessers ergibt. Die Vorderansicht der gesamten Villa entspricht mit ihren Proportionen dem Eins-zu-drei-Schema der Vorderansicht des Peristyls, da die Frontlänge des Hauses ungefähr neun Säulenlängen lang ist.

Das Motiv der Säulenreihung wiederholt sich in den fünf aufgereihten Fenstern im Obergeschoss. Die Höhe der Fenster entspricht derjenigen der Säulen und

die Abstände der Fenster zueinander derjenigen der Interkolumnien. Drei Fenster an der Schmalseite des Haupttraktes korrespondieren, entsprechend eines für diese Villa leitmotivischen Fünf-zu-drei-Themas, mit fünf Fenstern an der Straßenfront. Wieder fünf Fenster finden sich an den beiden Straßenseiten der Obergeschosse des Wirtschaftsblocks, denen, an der Peter-Lenné-Straßenseite fünf kleinere Fenster, deren Höhe der Breite der Obergeschosfenster entspricht, im Erdgeschoß antworten. Die Risalite der Gartenfront zeigen ebenfalls fünf, für Behrens typische, hohe, schmale Fenster im Obergeschoß mit entsprechenden drei Fenstern im Untergeschoß und mit je drei Öffnungen in beiden Geschossen des Mittelteils.

162, 163 Neumeyer rekonstruiert eine potentielle modulare Ordnung für die gesamte Villa, die Behrens Entwurf möglicherweise zugrunde lag: Ein Rechteckraster mit den Maßen 81 cm (doppelte Lage des Natursteinquaderwerks mit jeweils 0,5 cm hohen Mörtelfuge) x 135,5 cm (Öffnungsbreite der Fenster).

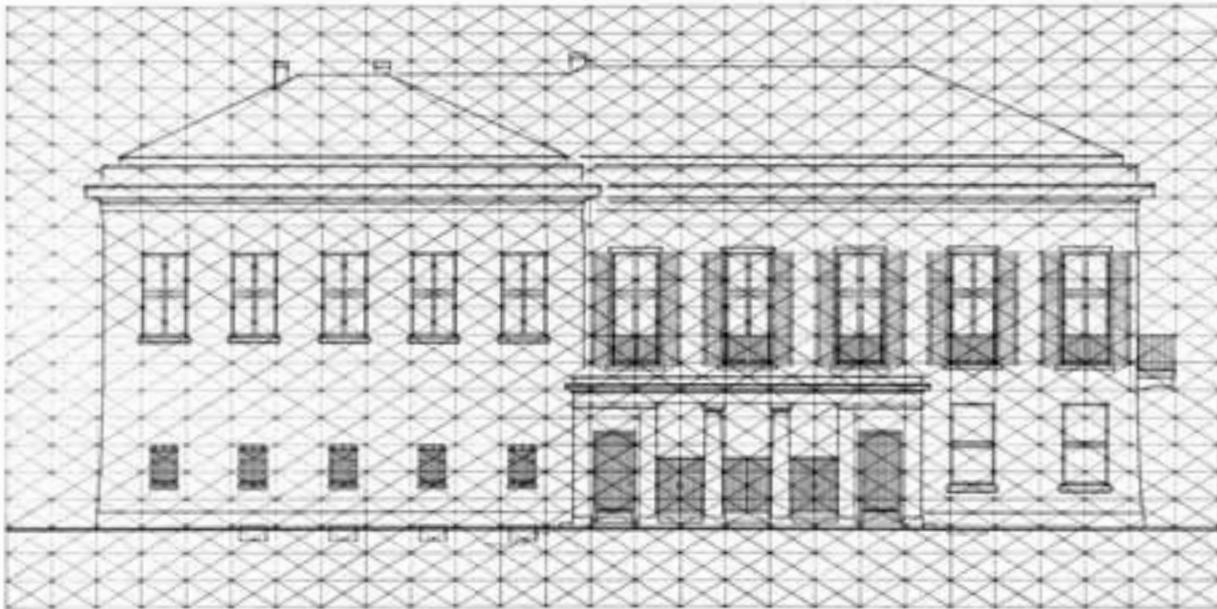
Die Wertschätzung Ägyptens, die sich in Saarbrücken und Hagen bereits in der Gestalt von Treppen zeigte, spielt in diesem Zusammenhang wahrscheinlich eine große Rolle. Behrens sprach in dieser Zeit »von Ramses II. wie von dem Werk eines verehrten älteren Kollegen«²²⁰. Ein Vorbild für Behrens wird wohl auch Berlages 1903 fertiggestellte Amsterdamer Börse gewesen sein, deren Entwurf von 1898 einem Netz von so genannten »ägyptischen Dreiecken« eingeschrieben war, die aus sich überschneidenden Diagonalparallelen gebildet wurden und den Bau in seiner gesamten Erscheinungsform bestimmten. Auch das »ägyptische Dreieck« weist das Schema »Fünf-zu-Acht« in seinem Verhältnis von Basis zur Höhe auf und legt mit diesem Maß die Form ägyptischer Pyramiden fest. Dieses Schema wurde im 19. Jahrhundert von Viollet le Duc durch

seine *Entretiens sur l'architecture* 1863 und 1872 rehabilitiert und als erstes von Lauweriks paraphrasiert, »der das Entwerfen nach System am konsequentesten durchführte, und der insbesondere auf die Quadrat-Kreis-Kombination zurückgriff, die später von Behrens überall verwendet wurde.«²²¹

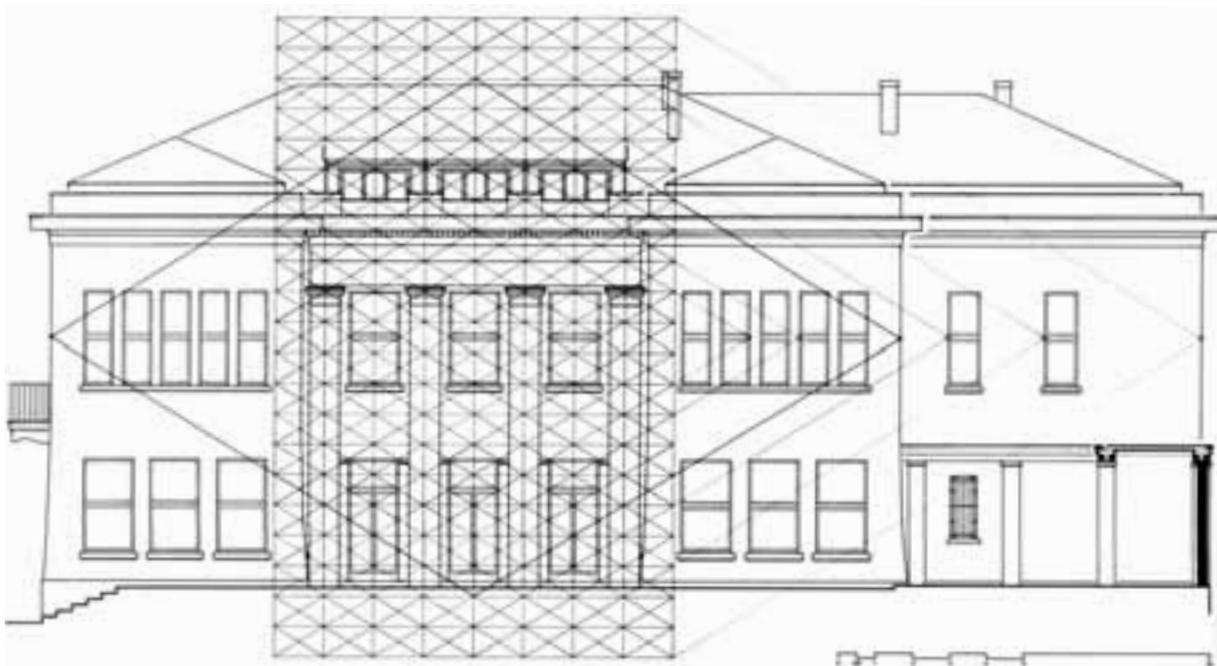
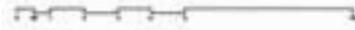
Auf die Rolle von Lauweriks in Zusammenhang mit dem Prinzip des »Entwerfens nach System« ist bereits aufmerksam gemacht worden. Einen gewissen Anteil an der Entwicklung Behrens' zum »Zahlenmystiker«, wie ihn Schumacher in seinen *Selbstgesprächen*²²² bezeichnete, hatten wohl auch die Lehren der Beuroner Schule um Pater Desidarius Lenz. »Er war befangen in einem Glauben an mystische Kraft der Zahlen und hütete das wie ein Geheimnis, das er von seinen Genossen schützen müsse. So wenigstens habe ich ihn erlebt, als ich einmal einige Stunden im Zuge mit ihm zusammensaß und schließlich merkte, daß er aus Kloster Beuron kam, das im Geruch stand, mittelalterliche Schönheitsrezepte zu besitzen. Er sprach geheimnisvoll von einer Ausbeute, über die man Schweigen bewahren müsse.«²²³

Die »charakteristische Anwendung der geometrischen, arithmetischen, symbolischen Grundformen aus der Natur im Dienst großer Ideen«²²⁴ sei nach Pater Lenz das Ziel aller hohen Kunst. Das »Element, welches die Seele vor allem der religiösen Kunst bildet [...] [ist] das Typische, in Einfalt Große, ernst und harmonisch gemessene und Gebaute«²²⁵. Diese Maximen haben eine starke Affinität zur künstlerischen Mentalität Behrens'. Auch er leitete seine Formenprinzipien aus dem Typischen und Einfachen her.

Der Besucher der Villa Wiegand trifft in der Peter-Lenné-Straße zuerst auf das Peristyl, dessen Grundriss oben beschrieben wurde. Behrens verlagert eine als



162 Peter Behrens, Villa Wiegand, Berlin-Dahlem,
Modulare Ordnung nach Neumeyer



163 Peter Behrens, Villa Wiegand, Berlin-Dahlem, Modulare Ordnung nach Neumeyer



Innenhof des antiken Wohnhauses bekannte Architekturform als Vorhof nach außen. Die massiven Portalblöcke links und rechts, in Kombination mit der vorderen Säulenstellung, ergeben die Assoziation mit einem pathetischen Propylon.

Hitchcocks Bezeichnung »industrially stylized«²²⁶ für die Halbsäulen der Petersburger Botschaft erweist sich ebenfalls als passend für die unkanneelten, dorisch-maskulinen Säulen dieses Peristyls, da ihre Kapitelle flach geprägt sind. Sie »stehen der dorischen Ordnung gleich nah wie zum Beispiel dem Ventil eines Ottomotors.«²²⁷ Der industrielle Assoziationsbereich wird ein weiteres Mal in der Eindeckung der Peristylgänge bemüht. Sie besteht gemäß Behrens' Ausspruch, dass es »eine vornehme Aufgabe unserer Zeit [war], die modernen Materialien und Konstruktionen den architektonischen Gesetzen dienstbar zu machen«²²⁸, aus Glasbausteinen, die in der Zeit um 1910 besonders im Fabrikbau verbreitet waren und innerhalb einer repräsentativen Villa damals wohl als äußerst profan empfunden werden mussten. Es gibt im Werk von Peter Behrens wohl kaum ein deutlicheres Beispiel für die traditionalistische Synthese von alten, hier sogar antiken Formen mit Elementen, die allgemein mit modernistischer Architektur in Verbindung gebracht werden. Von Hand behauene Muschelkalkblöcke, die in ihrer reinen Materialwirkung das Erscheinungsbild der gesamten Villa prägen, treffen hier in einer scharfen Materialkonfotation auf ein industriell gefertigtes Massenprodukt. Als Quelle der Inspiration können zwei Wiener Bauten angeführt werden: Wagners Postsparkasse aus dem Jahr 1900 sowie Loos' Treppenhaus im Haus am Michaelerplatz von 1910.²²⁹ Später errichtete dann Bruno Taut seinen Werbebau für die Glasindustrie auf der Werkbundausstellung in Köln 1914 und nutzte den Glasbaustein extensiv. Darüber hinaus nutzte Auguste Perret sechseckige Glasbausteine für das Treppenhaus

164, 165

166

seines legendären Apartmenthauses in der Rue Franklin in Paris (1903/04). 167

Auch bei der Villa Wiegand wird der äußere Eindruck dominiert von der Präsenz reiner geometrischer Körper bei weitestgehendem Verzicht auf Ornamentik, während die Quaderung der Villa Wiegand einen Eindruck von Schwere verleiht, der in den früheren Behrens-Villen fehlt. Plastische Spannung wird hier ebenfalls durch die gegeneinander versetzten Baukörper erzeugt und weniger durch die Modellierung der Flächen. Die Flächigkeit der Wand mit ihrer äußerst knapp gefügten Oberfläche und den hart eingeschnittenen Fenstern in ihrer systematischen Ordnung²³⁰ wird nach oben abgeschlossen durch ein ausladendes Kranzgesims, dem, im Stil der Villen Schroeder und Cuno, eine hohe Attika mit einem zurückgesetzten, flachgeneigten Dach folgt.

Um die Massivität der Villa zu unterstreichen, und um ihr eine erhöhte optische Standfestigkeit zu geben, wird das Natursteinmauerwerk im Bereich des Untergeschosses abgeböschet. Die Differenz zwischen der Vertikalen des Obergeschosses und dem Berührungspunkt der Abböschung mit dem Boden beträgt 17 Zentimeter. Als typisch klassizistisches Motiv finden sich ägyptisierende Abböschungen vor allem bei Gilly, der sogar Säulen und Pfeiler kegelstumpf- und pyramidenartig ausbildet. Geböschte Sockel finden sich bei Behrens zu jener Zeit ebenfalls am Bootshaus Elektra, an der Montagehalle für Großmotoren in Wedding und am Verwaltungsgebäude Mannesmann in Düsseldorf. In diesen Fällen sind die Böschungen jedoch schräg geneigt, während sie an der Wiegand-Villa in einer Kurve dem Verlauf einer imaginären Parabel folgen.

170

Auch die Böschungen lassen eine Nähe zum industriellen Assoziationsbereich zu. Die Stromlinienform war in



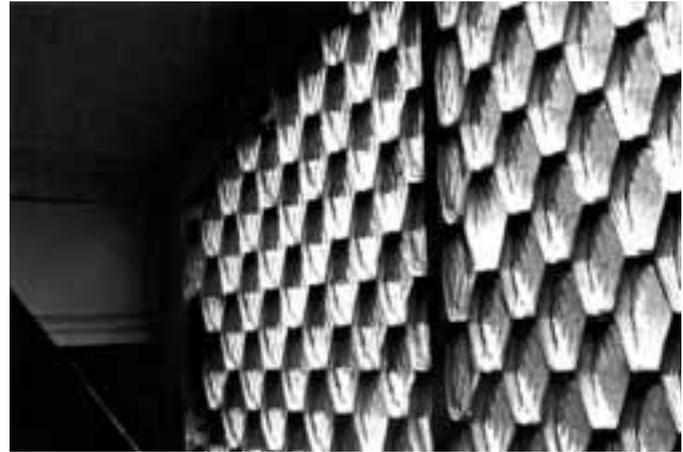
164 Peter Behrens, Villa Wiegand,
Peristylabdeckung, Berlin-Dahlem 1911/12



165 Peter Behrens, Villa Wiegand, Peristylabdeckung, Berlin-Dahlem 1911/12



166 Bruno Taut, Glaspavillon für die Werkbundaussstellung, Köln 1914



167 Auguste Perret, Wohnhaus 25bis, rue Franklin, Treppenhaus, Paris 1903/04



168 Peter Behrens, Beitrag für die Weißenhofsiedlung, Stuttgart 1927



169 John Root, Monadnock Building, Chicago 1891



170 Peter Behrens, Villa Wiegand, Abböschung, Berlin-Dahlem 1911/12

jener Zeit, in der man in den Bereichen Luftschiffahrt und Automobil zu neuen Geschwindigkeiten gelangte, ein großes Thema.²³¹ Vermittelt die Fassadengestaltung der Villa Wiegand auch den Eindruck von Schwere, so ist gleichzeitig eine vertikale Dynamik durch einen »kraftvollen Aufwärtssog«²³² zu spüren. Eine formale Analogie der Villa-Wiegand-Böschung zu Mendelssohns gekurvten Sockelbereichen ist nicht zu leugnen, während jedoch ein direkter Bezug eine Überinterpretation wäre.

Ein direkter Bezug kann hingegen zu John Roots 1891
169 errichtetem 16stöckigen Monadnock Building in Chicago hergestellt werden, das Behrens höchstwahrscheinlich auf seiner Reise nach New York und Chicago besichtigte. Das Gebäude aus dem Jahr 1889 besitzt ebenfalls eine glatte, knapp gefugte Oberfläche, die aus logisch-konstruktiven Gründen im Bereich des ersten Obergeschosses leicht (ägyptisierend) ausschwingt. Die neuartigen amerikanischen Wolkenkratzer standen Behrens' Vorstellungen von einem monumentalen Kunstwerk sehr nahe. Zur Entwicklung der Berliner City bemerkte er 1912 in einem Kommentar für die *Berliner Morgenpost*²³³: »Nichts erscheint so wichtig und aus dem Geist unserer Zeit heraus bedungen, als in dem Geschäftshaus die Aufgabe zur Entfaltung monumentaler Kunst zu sehen. [...] Was gegen den Wolkenkratzer eingewendet wird, ist natürlich das ästhetische Bedenken, und darin scheint mir nun das größte Unrecht zu liegen. Das, was mir in Amerika auf ästhetischem Gebiet und überhaupt den größten Eindruck hinterlassen hat, waren zweifellos gerade die überhohen Geschäftshäuser: Diese Geschäftshäuser tragen durch ihre kühne Konstruktion den Keim einer neuen Architektur in sich.«²³⁴

Ludwig Hilbersheimer gibt eine kurze Analyse von Roots wegweisendem Gebäude in Chicago, die auch

zu Behrens Architektur passen würde: »Aber was dieses Gebäude auszeichnet, ist die Tatsache, daß hier das Problem aller Architektur als ein kubisch-rhythmische endlich wiedererkannt und neuartig unter Berücksichtigung aller Gegebenheiten verwirklicht wurde. Der [...] so verderbliche Verlegenheitsausweg, schöpferisches Unvermögen durch übermäßige Stoffanhäufung ersetzen zu wollen, ist hier instinktiv vermieden. Ein untrüglicher Sinn für Proportionen gibt diesem Bauwerk innere Konsistenz und logische Bildung. [...] Das auf diese Weise entstandene Neue hat nichts mit banaler Zweckmäßigkeit zu tun, es ist höchste Gebundenheit und Konzentriertheit zugleich. Root hat gezeigt, daß für die Gegebenheiten seines Landes und die Bedürfnisse der Gegenwart neuartige Ausdrucksformen zu finden sind.«²³⁵

Behrens' Drang zur monumentalen Form zeigt sich in seinen traditionalistischen Villen am deutlichsten an der Gartenfront der Villa Wiegand. Sie stellt die eigentliche Schauseite der Villa dar und trägt mit ihrem achsialen Bezug zu einem *Point de vue* an der Podbilski-allee stark palladianische Züge. Vier gewaltige eingestellte Pilaster gliedern den Mittelteil des Wohntraktes. Die Kolossalordnung umfasst Erd- und Obergeschoß und erweist sich durch die Kombination mit den darüber liegenden kleinen Fenstern im Bereich der Attika wiederum als palladianesk (Palazzo Valmarana, Vicenza). Die große Plastizität der Pilastergliederung provoziert den Eindruck eines vor die Wandfläche gestellten, erneut propylonhaften Torbaus.

172

Als geradezu »sachlich und bemerkenswert modern«²³⁶ bezeichnet Neumeyer dagegen die Hofseite von Andreas Schlüters Gartenhaus vor dem Köpenicker Tor, die Behrens möglicherweise kannte. Auch Loos sah in ihm, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, einen großer Meister des achtzehnten Jahrhunderts.

171



171 Andreas Schlüter, Gartenhaus vor dem Köpenicker Tor, Berlin um 1700



172 Peter Behrens, Villa Wiegand, Gartenseite, Berlin-Dahlem 1911/12

Die deutlichste Parallele zur Wiegand-Villa zeigt sich hingegen in Schinkels ›Entwurf zu einem Wohngebäude mit Säulenhof‹, den Schinkel 1826 in seiner *Sammlung architektonischer Entwürfe* veröffentlichte. Neben Ähnlichkeiten in der Quaderung, dem zurückgesetzten Mittelteil der Gartenfront, dem Motiv des Säulenhofes, zeigen sich besonders in den Details der Dachausbildung, in der Traufkante und Attika die stärksten Analogien. Hier zeigt sich, dass Behrens in aller Offenheit seiner Schinkel-Verehrung fröhnte. Des – möglicherweise unbegründeten – Vorwurfs mangelnder Originalität oder Modernität wäre Behrens mit der Gelassenheit eines Traditionalisten begegnet, dessen Mentalität einen krampfhaften, bedingungslosen Avantgardismus ausschließt. Auch die Fensterläden der Wiegand-Villa, die ebenso in den Schinkel-Architekturen in Potsdam, Glienicke und Charlottenburg auftauchen, verweisen auf den Typus des ›toskanischen‹ Landhauses, wie er von Schinkel in Preußen eingeführt wurde.

Wagner-Schüler / Wagner-Rezipienten – Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Adolf Loos

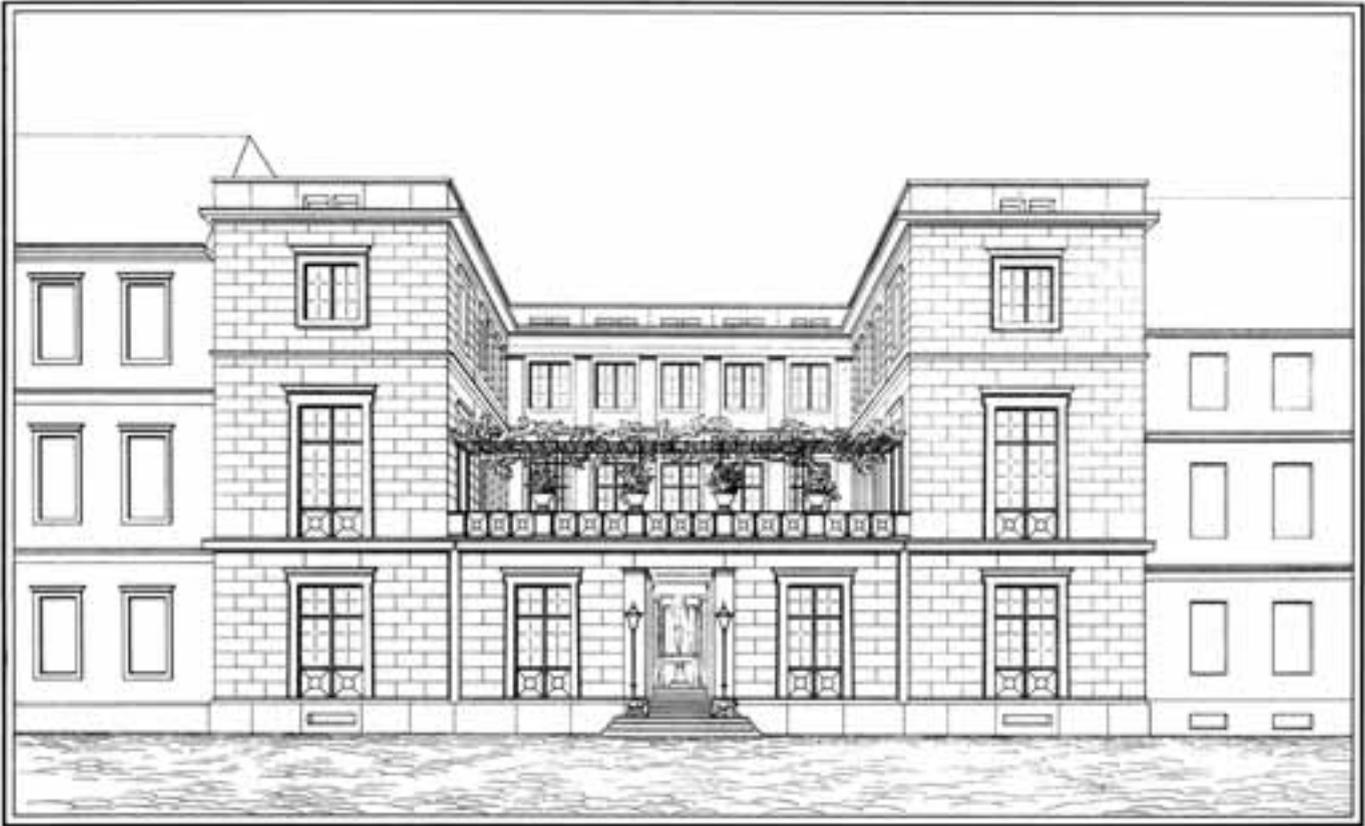
»Eine neue Zeit kam, die Moderne. Architektur wurde Baukunst. Otto Wagner hat sie herbeigeführt. Sein Wort zündete, es wurde Tat und ging in die Welt. Überall, wo neue baukünstlerische Regungen zu spüren waren; wird man im tiefsten Grunde Wagner spüren. Wollte man das nicht vergessen! Er schuf die Atmosphäre, in der die Keime neuer, künftiger Grösse leben und wachsen konnten«²³⁷, bemerkte Joseph August Lux im Jahr 1914.

Fast gleichaltrig – mit Behrens, van de Velde und Wright eine Generation bildend – gelten Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann und Adolf Loos als die prägendsten, überwiegend in Wien sozialisierten Architekten der ›Wagner-Sphäre‹. Olbrich assistierte Wagner in den

Jahren 1893/94. Hoffmann studierte bei ihm in den Jahren 1894/95. Loos wurde in der Zeit unmittelbar nach seinem Amerikaaufenthalt (1893-96), als er sich also in Wien endgültig niederließ, von Wagners Theorien »stark beeinflusst«²³⁸. Zusammen schufen sie in der Zeit zwischen 1905 und 1914 insgesamt 30 Villen (Olbrich sechs, Hoffmann 19 und Loos fünf), die sämtlich dem Traditionalismus zugeordnet werden können.

Das architektonische Werk der letzten Lebensjahre des früh verstorbenen Olbrich²³⁹ wird gekennzeichnet durch die Orthogonalisierung der labilen und vegetabilen Formen des Jugendstils, während er dennoch »den Phantasie-reichtum geschwungener Jugendstilformen auch in dieser neuen, exakten Bauweise bei[behielt], im Gegensatz zu Hoffmann und Behrens.«²⁴⁰ Hat Olbrich auch, so wie die bisher besprochenen Architekten, unzweifelhaft zur Klärung der Form beigetragen, so wurde sein Hang zum Eklektizismus und zum Dekorativen stets kritisiert. In einem Nachruf wird ihm beispielsweise »ein buntschillerndes dekoratives Talent«²⁴¹ bescheinigt, und seine Entwürfe werden als eine »Mischung von Wien und Tunis«²⁴² charakterisiert. Die Neigung zum geometrisch Einfachen ist gerade bei Olbrich weniger Ausdruck eines kühlen Pragmatismus', als vielmehr der Suche nach einer neuen, würdevollen Wahrhaftigkeit in der Architektur, die Dolf Sternberger in Bezug auf Olbrich als »Pathos der Schlichtheit«²⁴³ bezeichnet, während Klaus Wolbert von der »Würde des Kubus«²⁴⁴ spricht²⁴⁵. »Die Würdeform großer ungegliederter Wandflächen war für Olbrich ein Stil- und Ausdrucksmittel. Er bevorzugte sie auch bei Wohnhäusern, wo es ihm ebenfalls mehr um das Stereometrische des Baukörpers ging [...], als um eine durchfensterte Auflösung der Wand.«²⁴⁶

Ein architektonisches Leitmotiv bei Olbrich, das er jedes Mal einsetzte, wenn er einem Gebäude Pathos



173 Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zu einem städtischen Wohngebäude mit Säulenhof, 1826



174 Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zu einem städtischen Wohngebäude mit Säulenhof, 1826



175 Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zu einem städtischen Wohngebäude mit Säulenhof, 1826

166, 177 und Strenge verleihen wollte, war die kubisch gefügte Dreiergruppe des jeweiligen Baukörpers. Auch bei einem seiner berühmtesten Wohnhäuser, der Villa Feinhals in Köln-Marienburg, wendet er dieses Motiv an. Die neoklassizistische Villa für »die Schlüsselfigur des Kölner Kulturlebens«²⁴⁷ Joseph Feinhals ist das letzte Werk Olbrichs, der elf Tage vor der Grundsteinlegung verstarb. Wie auch bei Behrens erfuhrt das Werk Olbrichs um 1903 einen stilistischen Wechsel in Richtung einer monumentaleren, klassizistischen »new earnestness«²⁴⁸, die, so Otto Wagner, »dem heiteren Spiel schon sehr entgegen[tritt]«²⁴⁹. Die Villa Feinhals steht mit ihrem stämmig-puristischen Klassizismus am Endpunkt einer Entwicklung hin zum Traditionalismus, die 1903 mit dem Projekt für den Basler Hauptbahnhof begann.

Dieser Villa gingen die Wohnhäuser Dr. Silber in Bad Soden bei Salmünster (1906), Clarenbach in Wittlaer bei Düsseldorf (1908) und die aus Olbrichs Oberhessischem Haus in Darmstadt (1907) heraus entwickelten und stilistisch ähnlichen Villen Kruska (1907), Van Geleen (1908) und Banzhaf (1908) in Köln voraus.

Auch das Werk Josef Hoffmanns erfuhrt kurz nach der Jahrhundertwende eine puristische Wendung, die hier jedoch radikaler ausfiel als bei Olbrich, mit dem er 1897 die, stark an Mackintosh und der Glasgower Schule orientierte Wiener Sezession gründete. Hoffmanns stilistische Entwicklung ist dennoch Teil der allgemeinen Hinwendung zur abstrakten Geometrie kubischer und kristalliner Formen, die aus dem Unbehagen gegenüber dem Überschwang des historisierenden Eklektizismus und der organisch-vegetabilen Fortsetzung des Fassadenkultes in Form des Art Nouveau resultierte. Ebenso überrascht es nicht, wenn auch Hoffmann in seiner Architektur »den Cha-

rakter von Monumentalität«²⁵⁰ zu schaffen gedenkt, und seine Um-1910-Arbeiten in traditionalistischem Sinne als »gleichzeitig modern und archaisch«²⁵¹ charakterisiert werden.

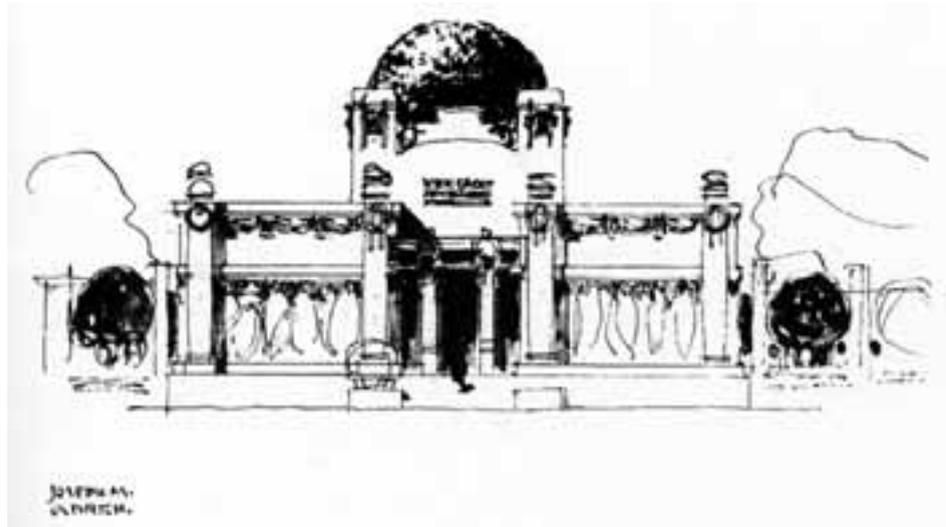
Hoffmanns Œuvre um 1910 entspricht der traditionalistischen Synthese von Modernität mit einem Rekurs auf historische Bautraditionen. Es wirkt in manchen Details jedoch radikaler als das anderer Architekten seiner Generation. Ein Supraportenrelief aus dem Jahr 1902 zeigt eine völlig abstrakte Komposition frei gegeneinander versetzter, dreidimensional gruppiert

180

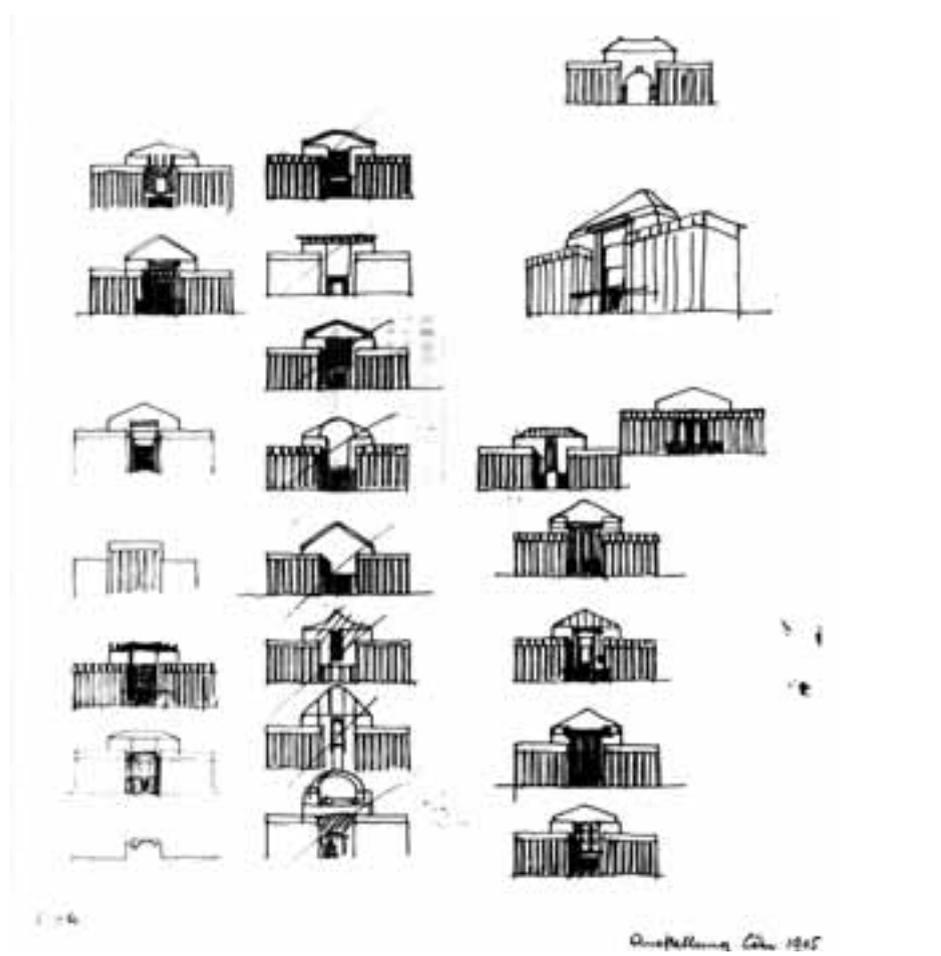
Rechteckformen. Viel bewundert und neben dem Sanatorium Purkersdorf meist als Höhepunkt von Hoffmanns Schaffen bezeichnet, wurde das Palais Stoclet in einem Vorort von Brüssel, dessen früheste Skizzen auf das Jahr 1905 zurückgehen. So bewunderte Karl Ernst Osthaus Hoffmann grenzenlos und plante ihn für die Gestaltung von Hohenhagen ein. Außerdem dachte er daran eine Monographie über Hoffmann zu verfassen und versuchte engagiert, das Palais Stoclet vor Kriegsschäden zu bewahren.²⁵²

181, 183

Im Stile des erwähnten Supraportenreliefs zeigt die Villa Stoclet Hoffmanns Hinwendung zu geometrischen Elementarformen, besonders zu Quadraten. Rein visuell erzeugt das Haus einen Eindruck von Leichtigkeit und Atektionik, da die Wände aus großen Flächen eines dünnen Materials zu bestehen scheinen, das an seinen Kanten von Metallbändern zusammengehalten und geschützt wird. »Etwas vom Gefühl, daß statische Elemente aneinandergesetzt wurden, bleibt ebenso typisch für das Palais Stoclet wie die offensichtliche Negierung stark tektonischen Ausdrucks.«²⁵³ Kubische Baukörper werden hier additiv kombiniert, während sich die Formen bei Behrens vielmehr durchdringen.



176 Joseph M. Olbrich, Skizze zum Wiener Secessionsgebäude, 1898



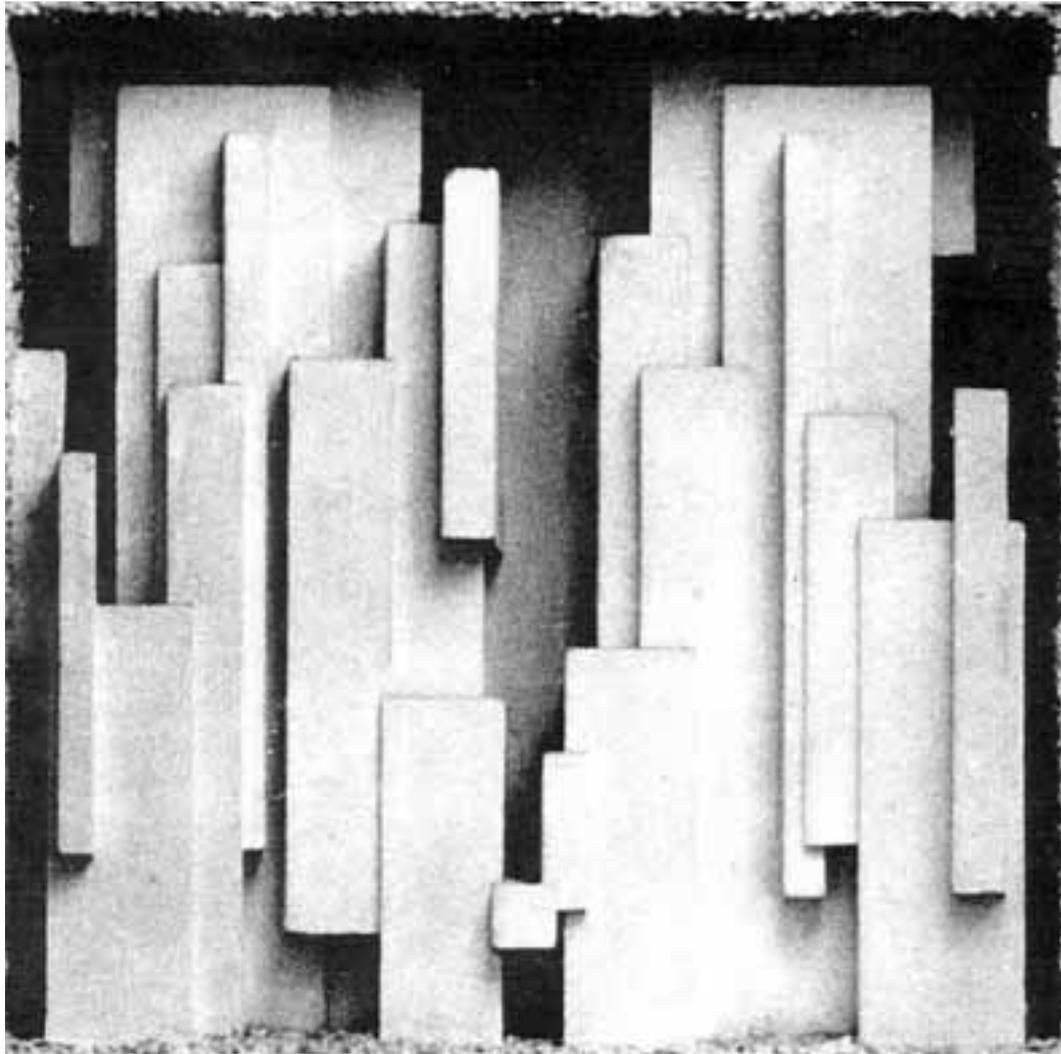
177 Joseph M. Olbrich, Skizze zu Gebäude für die Deutsche Kunstausstellung in Köln, 1905



178 Joseph M. Olbrich, Projekt für den Basler Hauptbahnhof, 1903



179 Joseph M. Olbrich, Villa Feinhals, Köln 1908/09



180 Josef Hoffmann, Supraportenrelief, Secessionsausstellung, Wien 1902



181 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Eingangspavillon, Brüssel 1905-11



182 Josef Hoffmann, Villa Primavesi, bei Winkelsdorf 1913/14



183 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Brüssel 1905-11

Anlässlich einer Ausstellung Wiener Künstler im Hagen-Folkwang-Museum 1906 gibt Osthaus eine treffende Charakterisierung des Hoffmanschen Stils um 1910, der in diesem Text als ein Ideal dargestellt wird: »Das Prinzip, alle Schönheit aus dem Material zu entwickeln [vgl. Loos und Mies], hat zu einer strengen und ganz bewußten Beschränkung in den Kunstformen geführt. Ohne Not wird nicht von der einfachen viereckigen Fläche, der einfachen halbkugligen Wölbung abgewichen. Aber welche unerschöpfliche Beweglichkeit, welcher Erfindungsgeist innerhalb dieser Grenze! Von wenigen auffallenden Abweichungen abgesehen, die wohl chinesischen Anregungen entstammten, ist Hoffmanns ganze künstlerische Schöpfung wie aus Quadraten aufgebaut. Seine Häuser, die Wände, Türen, Schränke, Tische darin sind Vielfaches quadratischer Formen [vgl. Lauweriks]; Kommoden und Sessel scheinen aus Würfeln geschnitten. Und dennoch jenes musikalische Ineinanderklingen der Verhältnisse darin, das die *Baukunst* von der Architektur unterscheidet! Ein ähnlicher Puritanismus beherrscht seine Farbgebung. Weißer Spritzbewurf bedeckt die Zimmerdecken und den oberen Teil der Wände, den unteren bekleidet weißgestrichene Täfelung. Weiß sind die Fenster und Türen, weiß sind die Schränke [...] Man muß in solcher Umgebung geweilt haben [...], um zu begreifen, welche zauberhaften Effekte diese Kultur des Weißen hervorzubringen vermag.«²⁵⁴

Bereits parallel zur Realisierung des Palais Stoclet und in den nachfolgenden Jahren bis unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg wandte sich Hoffmann immer stärker klassizistischen Formen zu, die er häufig mit regionalistisch-folkloristischen Anleihen verknüpfte. Auch Hoffmann verband die zu jener Zeit allgemeine Hinwendung zur biedermeierlichen Architektur der Zeit um 1800 mit dem Anspruch, in »unserer bürgerlichen Baukunst zur Einfachheit und Natürlichkeit zurück[zu]keh-

ren, wie sie in unseren alten ländlichen Bauten eingehalten worden ist«²⁵⁵. Ein prägnantes Beispiel dieser Synthese bildet die Villa Primavesi in Winkelsdorf (1913/14), während zwei Villen aus den Jahren 1905/06 – die Wiener Villen Brauner und Beer-Hofmann – die Tendenzen des freien *Verneccular Style* einerseits und Klassizismus andererseits in einer ausdifferenzierten, jedoch zeitlich parallelen Variante zeigen.

In den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg gelangt Hoffmann zu einer Formensprache, die Frank-Bertolt Raith wohl als »heroischen Stil«²⁵⁶ bezeichnen würde, und die in ihrer starken Monumentalität, so wie auch Behrens' Petersburger Botschaft, von manchen unsinnigerweise als »eine klare Vorwegnahme der späteren faschistischen Architektur«²⁵⁷ interpretiert wird. Die Villa Skywa-Primavesi in Wien (1913-15) sei in diesem Zusammenhang exemplarisch genannt.

Hoffmanns übrige Wiener Villen aus der Zeit um 1910 führen – über die genannten Beispiele hinaus – zu der Beobachtung, dass in »Hoffmanns Werk [...] von 1905 an den Bezügen zum Biedermeier und zum Klassizismus eine im allgemeinen steigende Bedeutung zu[kommt]«²⁵⁸: Gemeint sind die Villen Legler, Hochstetter, Moll II, Ast, Böhler, die acht Häuser der Villenkolonie Kaasgraben sowie die Villa Bernatzik.

Der dritte wichtige Architekt der »Wagner-Sphäre« bekennt sich – bei allen, von ihm um 1910 besonders in der Villenarchitektur formulierten Modernismen, die in der Architekturgeschichte meist als Anfangspunkt einer Typologie des »International Style« interpretiert werden – zu historischen Bautraditionen. Adolf Loos schreibt 1910: »Unsere Kultur baut sich auf der Erkenntnis von der alles überragenden Größe des klassischen Altertums auf. [...] Aber jedesmal, wenn sich die Baukunst immer und immer wieder durch die klei-

nen, durch die ornamentiker, von ihrem großen Vorbilde entfernt, ist der große Baukünstler nahe, der sie wieder zur Antike zurückführt. Fischer von Erlach im Süden, Schlüter im Norden waren mit Recht die großen Meister des achtzehnten Jahrhunderts. Und an der Schwelle des neunzehnten stand Schinkel. Wir haben ihn vergessen. Möge das Licht dieser überragenden Gestalt auf unsere kommende Baukünstlergeneration fallen.«²⁵⁹ Besonders die Affinität zu Karl Friedrich Schinkel rückt Loos in die Nähe zu Schinkel-Rezipienten wie Peter Behrens.

Die traditionalistische Verbindung von Neuem und Altem betreffend bemerkt Franz Glück 1930, dass »Adolf Loos [...] als Baumeister und als Mensch revolutionär gegenüber der Rückständigkeit und reaktionär gegenüber den Weltumstürzern [ist]«²⁶⁰, was sich etwa in der Tatsache widerspiegelt, dass er auch nach 1914 bis zu seinem Tod klassische Formenprinzipien beibehielt, die sich ebenso bei den Um-1910-Villen Karma in Clarens bei Montreux (1903-06)²⁶¹, Steiner (1910),¹⁸⁴
185
186
188, 189
Stoessl (1911), Horner (1912) und Scheu (1912/13) in Wien zeigen. So wendet Loos bereits bei der Villa Steiner ebenso wie bei den Projekten für die Villa des Prinzen Sapieha und für die Villa Konstantin den klassizistischen Seitenrisalit-Baukörper an, der selbst bei der Villa Müller in Prag aus den Jahren 1928-30 noch »in verschlüsselter Form«²⁶² erkennbar bleibt.

Oechslin resümiert, übereinstimmend mit den Traditionalismusdefinitionen von Berents, Sonne und Schumann, über Loos' Vorstellungen einer »revolutionären« Architektur, dass für ihn »nicht mehr Geschichte entscheidend [ist], sondern Tradition, das was sich nicht bloss im Laufe der Geschichte entwickelt, sondern was sich geläutert und sich als gültig erwiesen hat, die *Hauptsache eben, Selbstverständlichkeiten*, das Gegenteil des Modischen, des vom Augenblick profitierenden Neuen.«²⁶³

Die Kompensation des Ornaments²⁶⁴ durch eine großflächige, puristische Verarbeitung von luxuriösen Materialien in einem von kubischen Formen beherrschten Kontext lässt eine Nähe zu Hoffmann, aber auch zum späteren Mies van der Rohe erkennen. »Höchste Wirkung schließt Dekoration aus«²⁶⁵, proklamierte Mies van der Rohe 1927 und realisierte in »Loos'scher Manier« 1929 den Barcelona-Pavillon sowie 1930 die Villa Tugendhat in Brünn; während er jedoch die traditionalistische Komponente eines bewussten Rekurses auf Bautraditionen vermied.¹⁹⁰
191

Neben dem Klassizismus-Bezug findet sich bei Loos ebenfalls der traditionalistische Aspekt einer Orientierung an namenloser Architektur, die in seinem Falle besonders in Nordafrika und Inselgriechischen Gebieten zu suchen ist. »Die meist durch die Topographie bestimmte kubisch-gestaffelte, terrassierte Bauweise ist in unübersehbaren Anklängen bei Häusern von Loos [vgl. besonders die Villa Scheu] wiederzufinden. Treppen in den Außenbereichen der Inseldörfer, die jeweils zu Zwischenplätzen führen, haben frappante Ähnlichkeit mit der Wegführung im Innern seiner Häuser.«²⁶⁶¹⁸⁷

Das Frühwerk der Behrens-Schüler I – Walter Gropius

Walter Gropius war der Älteste der drei Protagonisten des »International Style« und arbeitete – wie Mies – in den Jahren 1908 bis 1910 für Peter Behrens, während Jeanneret erst im Winter 1910 in das Büro eintrat. »Ich war Professor Behrens' Faktotum im Jahr 1909, als auch Mies dessen Assistent wurde. Wir arbeiteten zeitweilig im gleichen Raum an einigen Häusern für Hagen-Westfalen.«²⁶⁷ »Corbu trat für eine kurze Zeit in das Büro Peter Behrens ein, als ich bereits weggegangen war, um 1910 mein eigenes Büro anzufangen.«²⁶⁸



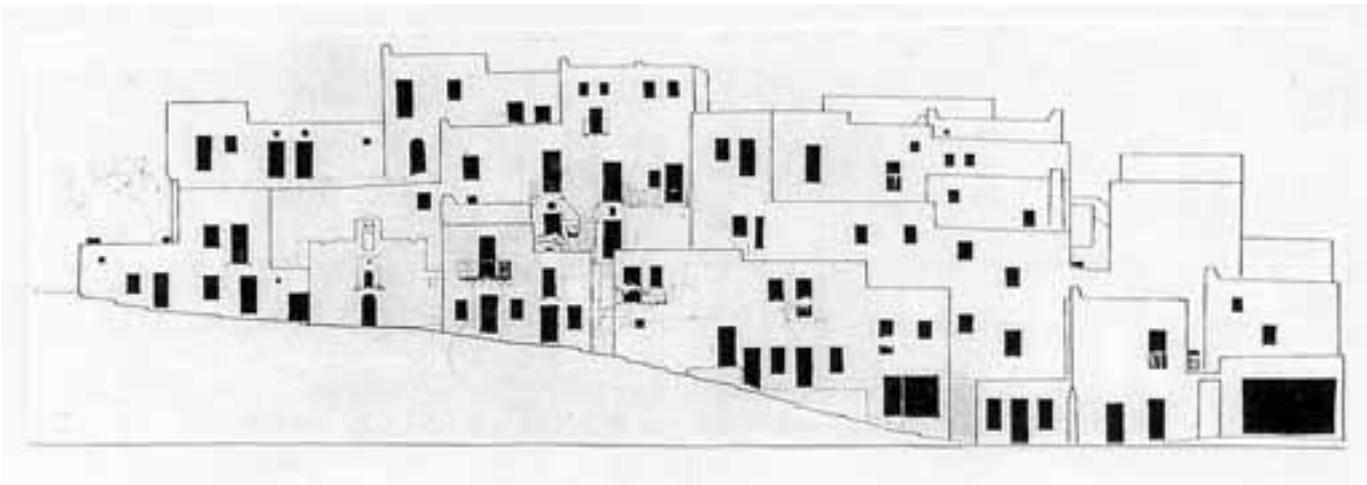
184 Adolf Loos, Villa Karma, Clarens bei Montreux, 1903-06



185 Adolf Loos, Villa Steiner, Wien 1910

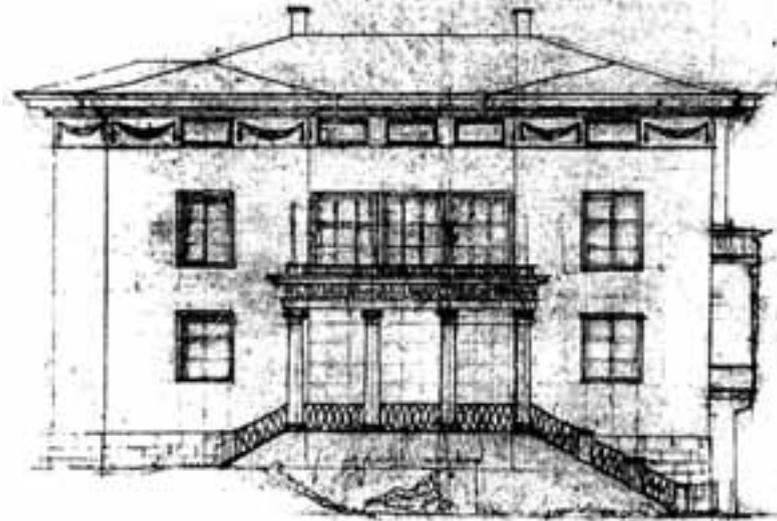


186 Adolf Loos, Villa Scheu, Wien 1912/13



187 Ausschnitt einer Baugruppe, Skyros

SÜDOST-FASSADE (GARTEN-SEITE)



188 Adolf Loos, Skizze zur Villa Konstandt, Südostfassade, 1919

NORDOST-FASSADE (STRASSE-SEITE)



189 Adolf Loos, Skizze zur Villa Konstandt, Nordostfassade, 1919



190 Mies van der Rohe, Pavillon für die Weltausstellung in Barcelona, 1929



191 Mies van der Rohe, Villa Tugendhat, Brunn 1930

Nach einer wenig erfolgreichen Studienzeit an den Technischen Hochschulen in München und Berlin lernte Gropius auf einer ausgedehnten Spanienreise in den Jahren 1907/08 zusammen mit Hellmut Grisebach Osthaus kennen, der ihn an Peter Behrens empfahl. Zu Osthaus pflegte Gropius seitdem eine hervorragende, freundschaftliche Beziehung, die sich in der Korrespondenz von etwa 400 Briefen widerspiegelt. Gropius berichtet Herta Hesse-Frielinghaus in einem seiner letzten Briefe über seine »enge Freundschaft«²⁶⁹ zu Osthaus und erinnerte sich daran, dass er es Osthaus zu verdanken habe, zu Behrens und zum Bauhaus gelangt zu sein. »Osthaus brachte mich zu meinem Lehrer, Professor Peter Behrens, [...] Osthaus war mir auch dadurch behilflich, daß er sich bei van de Velde dafür einsetzte, mich mit zwei anderen für die Übernahme der Weimarer Kunstgewerbeschule vorzuschlagen. Die Geschichte des Bauhauses nachher ist bekannt.«²⁷⁰

Gropius war, wie bereits angedeutet, an den Bauausführungen der Häuser Schroeder und Cuno beteiligt und zählte Behrens' Hagener Bauten zu seinen wichtigsten Vorbildern. Gropius betont noch Ende der 50er Jahre, dass er, »ganz im Geiste Behrens' [...] lebhaften Anteil an den Häusern Schröder und Dr. Cuno [hatte]«²⁷¹: »Ich detaillierte [sie] fast alleine durch. [...] Mein architektonisches Vorbild der Behrensschen Arbeit war namentlich sein Krematorium in Hagen. Ich beschäftigte mich auch mit der Systemlehre, die Behrens um 1906 entwickelt hatte.«²⁷²

Gropius' im Vergleich zu Mies' und Jeannerets recht schwaches Œuvre in der Phase bis zum Ersten Weltkrieg zeigt entweder eindeutige Anleihen, die sich aus der Behrens'schen Formensprache herleiten lassen, oder starke Bezüge zu Bauwerken der unmittelbaren Nachbarschaft. Seine ersten Arbeiten als Architekt, die er später als »Jugendsünden«²⁷³ bezeich-

nen wird, entstanden auf dem Gutsbesitz seines Großonkels Erich Gropius in Pommern²⁷⁴ sowie durch Vermittlungen an Freunde der Familie. Gropius' erstes Wohngebäude entstand 1905/06: Eine Haus für die befreundete Familie Metzner in unmittelbarer Nähe zu Onkel Erichs Besitz. Das Wohnhaus orientiert sich stilistisch stark an dessen, von den Architekten Solf und Wichards errichteten, Landhaus. Es zeigt zeittypische, englische Vernacular-Formen und verweist noch nicht auf eine bewusste – traditionalistische – Synthese aus gezieltem Rückgriff auf Bautraditionen und modernistischen Neuerungen. Gropius' zeitlich anschließende Villen, das Haus von Arnim in Falkenhagen und die Villa Erich Gropius auf dem Golzen-
gut²⁷⁵, die beide 1911 errichtet wurden, zeigen hingegen deutlich den Einfluss von Behrens und tragen traditionalistische Merkmale.

192
193, 194

Das blockhafte Haus von Arnim ist streng symmetrisch organisiert und trägt auf dem *Piano nobile*, das auf einem Bruchsteinsockel thront, ein gewaltiges Mansarddach, das zu einem vollwertigen Obergeschoß ausgebaut wurde. Die Fassade erscheint glatt verputzt und zeigt als Gliederungselement beziehungsweise Ornament lediglich horizontal verlaufende weiße Streifen und Bänder auf einem ansonsten sehr dunkel gehaltenen Putz sowie weiße Fenster- und Türrahmungen, die im Hauptgeschoss jeweils durch ein orthogonal aufliegendes weißes Gesims bekrönt werden. In seiner Blockhaftigkeit, der strengen Symmetrie, der Betonung der Mitte durch einen Risaliten, der im Obergeschoss zu einem Balkon ausgebaut ist, sowie besonders in der im Spiel mit Schwarz-Weiß-Kontrasten an der Fassade und der nach außen betonten Trennung der Geschosse durch ein breites horizontales Band, zeigt das Haus von Arnim starke Bezüge zum Hagener Haus Schröder aus den Jahren 1908/09 von Peter Behrens.



192 Walter Gropius, Villa von Arnim, Falkenhagen 1911



193 Walter Gropius, Villa Erich Gropius, Dramburg 1911



194 Walter Gropius, Villa Erich Gropius, Dramburg 1911

Auch das Haus auf dem Golzengut weist jene kontrastreiche Farbigkeit der Fassade auf, die hier jedoch detailreicher gestaltet wurde. Insgesamt orientiert sich diese Villa entsprechend des »Hausheiligen«²⁷⁶ Karl Friedrich Schinkel stärker an klassizistischen Vorbildern.

195-199 Die deutlichste Behrens-Paraphrase findet sich bei Gropius in der Anlage von vier Häusern für Landarbeiter auf Erich Gropius' Golzengut, die allein aufgrund der Nutzung selbstverständlich nicht mehr als Villen bezeichnet werden können, allerdings für Landarbeiterhäuser ungewöhnlich luxuriös und groß ausfallen. Sie entstanden, nachdem Gropius für die benachbarte Familie von Brockhusen ein Vierfamilienhaus für Landarbeiter, das sich in seiner äußeren Form an Voysey anzulehnen scheint, errichtet hatte.

Baukastenartig bestehen sie aus sich durchdringenden Kuben, deren zweigeschossiger Teil von einem sehr flach geneigten Satteldach bedeckt wird. Die Häuser erscheinen aus der Ferne fast wie vollkommen flach gedeckte Häuser im Stil des »International Style«. Diese »optische Täuschung« nutzte Gropius' für seine Behauptung, er habe »die ersten Flachdachhäuser in Deutschland«²⁷⁷ gebaut. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den Purismus der Fassadengestaltung. Die Wände sind glatt aus Backsteinen gemauert und erweisen sich lediglich an den Stellen der Geschoßtrennung, hier wieder in der Manier von Behrens in Hagen als »negative« Gurtgesimse. Darüber hinaus sind die Wände an den schrägen Fensterbankgesimsen und am Dachgesims profiliert. Die hochformatigen, einheitlichen Fenster sind auch hier in Wagnerscher beziehungsweise Behrens'scher Weise scharf eingeschnitten und in erwähnter industrieller Serialität aufgereiht.

Parallel zu diesen Affinitäten zum »International Style« sind sämtliche Landarbeiterhäuser – ausgenommen

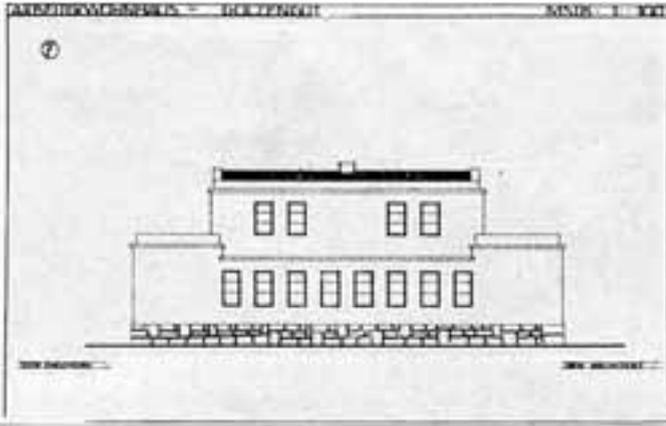
zwei kleine Abweichungen in den eingeschossigen Anbauten – streng achsial organisiert. Durch sie wird eine Strenge und Monumentalität erzeugt, die noch unterstützt wird durch die Aufsockelung der Gebäude über einem rustikalen Bruchsteinsockel sowie durch Motive aus dem Assoziationsbereich des Klassizismus. Die Schmalseiten des flachen Satteldaches erinnern, wie bei »Gut Golzen 1911«²⁷⁸, an Tempelgiebel, während der gesamte, von der Fassade ein wenig zurückgesetzte Dachaufbau an eine klassische Attika denken lässt. Auf Gropius' nachträgliche Verschleierung seines Frühwerks macht Nerdinger aufmerksam, indem er berichtet, dass die »symmetrische Ansicht [der Landarbeiterhäuser] unveröffentlicht [blieb], da Gropius nach ca. 1922 dieses Gestaltungsprinzip ablehnte«²⁷⁹.

Der Vergleich der Rückansichten eines Arbeiterhauses mit Behrens' Villa Cuno lässt keinen Zweifel an einer stilistischen Verwandtschaft der Gebäude zu. Diese Gegenüberstellung belegt zudem, dass die Datierung dieser pommerschen Häuser durch Giedion²⁸⁰ und Isaacs²⁸¹ auf das Jahr 1906 sicherlich nicht stimmt, und eher anzunehmen ist, dass sie 1909 entstanden sind. Hinzu kommt, dass im »Werkverzeichnis von 1934 [...] Gropius selbst das Jahr 1909 an[gibt]«²⁸².

Das Beispiel des Wohngebäudes mit Ställen für die Familie von Brockhausen aus dem Jahr 1912 belegt zudem, dass von einem Fortschritt »von Baukubus zu Baukubus«²⁸³, der sich seit Gropius' Studienzeit »vorbedingungslos und ohne Bruch«²⁸⁴ vollzogen hätte, nicht die Rede sein kann.

Die Arbeiten aus Gropius' Studienzeit, der Zeit unter Behrens und der kurzen selbstständigen Vorkriegsphase mit ihrer Kombination aus moderner Sachlichkeit und Traditionsverbundenheit, sind typische Architekturen des Traditionalismus. Das Gemeinschaftswerk mit Adolf Meyer, das Fagus-Werk in Alfeld aus dem Jahr

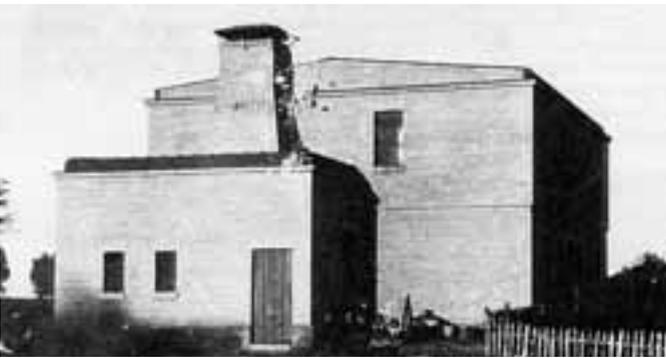
201, 202



195 Walter Gropius, Skizze für ein Landarbeiterhaus in Janikow, 1909



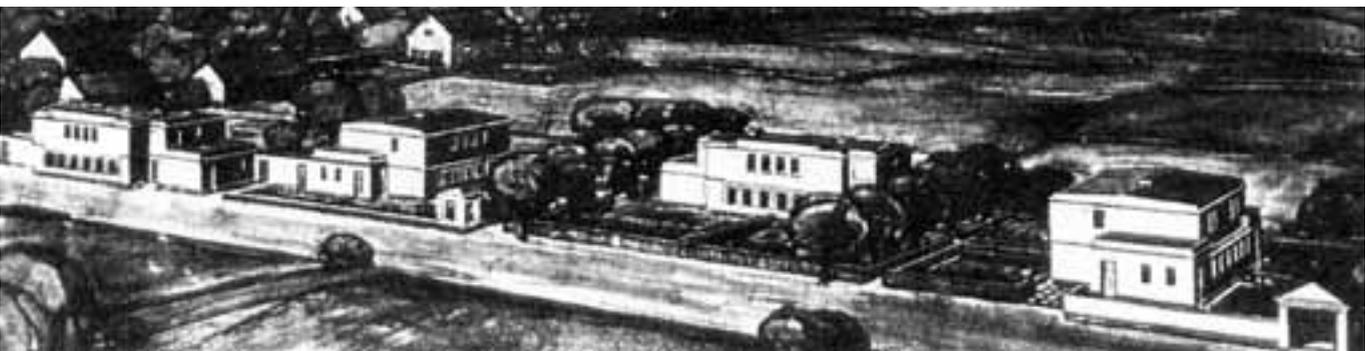
196 Walter Gropius, Landarbeiterhaus, Janikow 1909



197 Walter Gropius, Landarbeiterhaus, Janikow 1909



198 Walter Gropius, Landarbeiterhaus, Janikow 1909



199 Walter Gropius, Skizze zu Landarbeiterhäusern in Janikow, 1909



200 Walter Gropius, Landarbeiterhaus für Familie von Brockhusen, Dramburg 1908



201 Walter Gropius, Wohngebäude mit Ställen für Familie von Brockhusen, Dramburg 1912



202 Walter Gropius, Landarbeiterhaus für Familie von Brockhusen, Dramburg 1912

1910/11, ist hier eine Ausnahme. Allerdings besteht hinsichtlich des modernistischen Potentials des Gebäudes eine große Diskrepanz zwischen seinen Gebäude-seiten. Nur die südliche Ansicht, von der die Glaswand der Maschinenwerkstätten und des Kraftwerks zu sehen ist, wirkt wirklich modern, während sich die Rückseite zeittypisch neoklassizistisch präsentiert. »Man kann nämlich auch durch eine böswillige Auswahl der Photos bewirken, daß diese nicht moderner erscheinen als etwa Behrens' Eppenhäuser-Projekt von 1907.«²⁸⁵ Besonders durch die starke Anlehnung an seinen Lehrer bilden die Frühwerke Gropius' hingegen »herkömmliche Lösungen, eklektisch und ohne besondere eigene Merkmale«²⁸⁶.

Das Frühwerk der Behrens-Schüler II – Ludwig Mies van der Rohe

Der Aachener Ludwig Mies, der sich aus Angst vor dem negativen Klang seines Namens später denjenigen seiner Mutter, van der Rohe, anhängte, stammte – im Gegensatz zu dem Sohn einer großbürgerlichen Berliner Familie Gropius – aus bescheidenen Verhältnissen. Dies erscheint erwähnenswert, da Mies' Frühwerk nicht auf einem Experimentierfeld familiärer, ländlicher Güter entstand. Mies betätigte sich zunächst als Maurer, dann als Ornamentzeichner und daraufhin als Zeichner in einem Aachener Architekturbüro. Erst am Ende dieses mühsamen Weges gelang es ihm, nach einer zweijährigen Lehrzeit bei Bruno Paul und Peter Behrens, sich schließlich als Architekt selbständig zu machen.

Von Mies gibt es drei Villen, die vor dem Ersten Weltkrieg entstanden sind. Entsprechend des in der Vorbemerkung beschriebenen allgemeinen Desinteresses an traditionalistischer Architektur werden diese Villen in Wolf Tegethoffs Vollständigkeit versprechender Pu-

blikation über Mies' Villen und Landhausprojekte²⁸⁷ nicht behandelt. Im Zusammenhang mit dem Werkverzeichnis von Le Corbusier wird sich diese bewusste Ausblendung des Frühwerks eines der »Helden der Moderne« in noch eklatanterer Weise zeigen.

Bei den Mies'schen Landhäusern der Vorkriegszeit handelt es sich um das Haus Riehl in Neubabelsberg aus dem Jahr 1907, die Villa für den Kunstsammler Perls in Zehlendorf, die im selben Jahr wie Behrens' Wiegand-Villa, 1911, errichtet wurde und das Berliner Haus Werner. Anders als Gropius, der seine frühen Arbeiten als Jugendsünden bezeichnete, stand Mies stets zu seinem Frühwerk. So beschreibt Posener, dass das Haus Perls »in jeder Hinsicht authentisch [ist] [...] und Mies [...] es niemals als sein Haus verleugnet [hat].«²⁸⁸

Den Auftrag für das Haus des Philosophieprofessors Riehl erhielt der damals zwanzigjährige Mies noch während seiner Lehrzeit bei Paul. Es ist dies seine erste unabhängige Arbeit, deren Realisierung in die Zeit zwischen den Tätigkeiten für Paul und Behrens fällt. Ein zeitgenössischer Kritiker schreibt über das Haus Riehl, dass es »so schlechtweg tadellos [ist], daß man nie und nimmer vermuten würde, daß sie der erste selbstständige Bau eines Architekten ist.«²⁸⁹ Es spiegele »schulmeisterliche Korrektheit«²⁹⁰ aus, so dass man meinen könne »die Jugend wolle hier ihre Lehrer an Fehlerlosigkeit und Musterhaftigkeit übertreffen«²⁹¹.

Auf dem abschüssigen Gelände ließ Mies eine mächtige Terrasse aufschütten und errichtete das Haus mit der Schmalseite zum Abhang. Der vom abschüssigen Gartenteil böschungshaft erscheinende Sockel der Terrasse ist architektonisch durch eine Tür mit jeweils zwei flankierenden Fenstern gegliedert. Er enthält eine Wohnung für das Hauspersonal sowie Wirtschaftsräume.

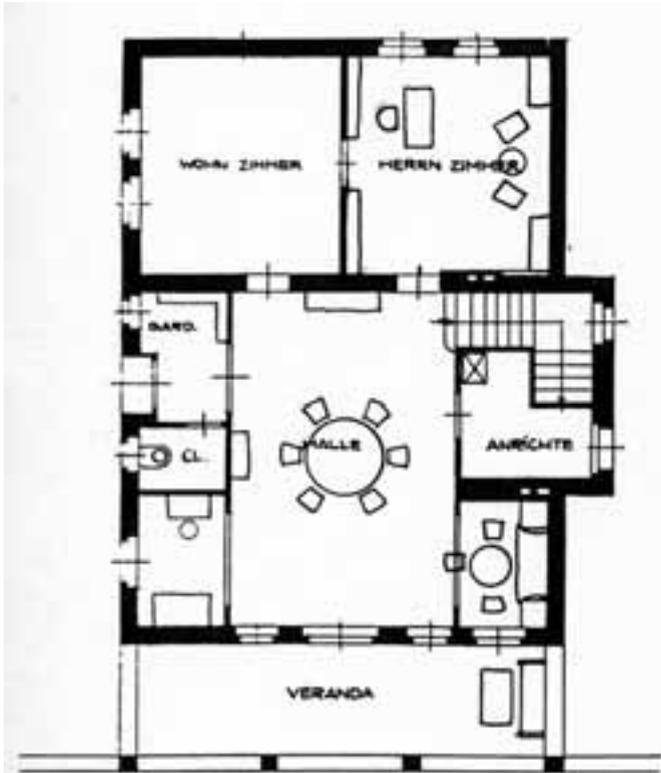
203-206



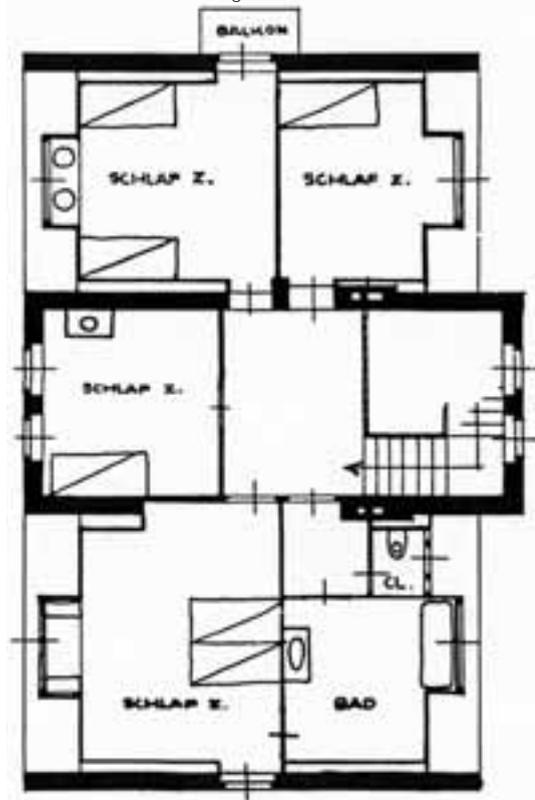
203 Ludwig Mies van der Rohe, Haus Riehl, Eingangsseite, Potsdam-Neubabelsberg 1907



204 Ludwig Mies van der Rohe, Haus Riehl, Gartenseite, Potsdam-Neubabelsberg 1907



205 Ludwig Mies van der Rohe, Haus Riehl, Potsdam-Neubabelsberg, Grundriss Erdgeschoss, 1907



206 Ludwig Mies van der Rohe, Haus Riehl, Potsdam-Neubabelsberg, Grundriss Obergeschoss, 1907



207 Bruno Paul, Haus Westend, Berlin 1906



208 Bruno Paul, Haus Dr. B., Kleinmachnow 1907

Den Grundriss bildet, bis auf einen dezenten Treppenhaustrisalit an der Hausrückseite, ein schlichtes Rechteck, dessen Räume im Erdgeschoß streng um eine Mittelachse organisiert sind, während diese im Obergeschoss ein wenig verschoben wird, so dass sie die Mitte der breiteren Treppenhaus-Zone markiert. Verzichtet Mies hier auch auf die, von Ostendorf so verachteten, aber zu dieser Zeit beliebten englischen Erker, Nischen und Risalite, so entspricht die Raumaufteilung doch derjenigen des englischen Landhauses. Besonders die zentrale Halle, die direkt am Eingang liegt, und von der aus alle anderen Räume erschlossen werden, entspricht der typisch englischen Raumorganisation. Sie »ist nicht nur baulich als Zentrum gedacht, sondern auch als soziale Mitte.«²⁹² Wie bereits erwähnt findet sich eine solche – »englische« – Halle zur gleichen Zeit in Deutschland etwa in van de Veldes Villa Esche und Behrens' Haus Obenauer. Das Hauptgeschoss des Hauses öffnet sich zur abfallenden Gartenseite durch eine überdeckte Veranda, deren äußere Langseite durch vier puristische Pfeiler akzentuiert wird, die das Dachgeschoß tragen, das umlaufend durch ein kräftiges Gesims vom Erdgeschoß abgesetzt ist.

Durch vier flache Pilaster wird die Eingangsseite des Hauses in vier Kompartimente gegliedert, von denen eines die geöffnete Schmalseite der Veranda darstellt. Auch hier werden die Türen- und Fensteröffnungen von Fensterläden flankiert, die in dieser Form eine Paraphrase der erwähnten Schinkel-Rezeption des toskanischen Landhauses sein könnten. Das Verhältnis von Öffnung und Wand folgt hier keiner speziellen Ordnung und wirkt uneinheitlich.

Der Eingangsbereich wird von Mies stark betont. Über dem Eingangssegment befindet sich, ebenfalls durch Pilaster gerahmt, die Basis für einen Giebel, der eine nahezu gleichschenklige Form aufweist, so dass das

gesamte Eingangssegment eine antikisierende Strenge in ähnlichen Proportionen wie Hellerau, Hohenhagen und Hagen-Delstern erhält, die sich, in einer etwas spitzwinkligeren Variante, an der Hangseite noch pathetischer zeigt. Die Giebelkonstruktion, die wiederum von jeweils einer Fledermausgaube flankiert wird, durchbricht das spitzwinklige Satteldach. Die Schmalseiten des Dachgeschosses beweisen auch in der Disposition ihrer Öffnungen Zentralität, die an der Bergseite einer exzentrischen Gestaltung des Erdgeschosses gegenüber steht.

Mies spielt bei diesem Haus, dass er selbst weniger als Villa und hinsichtlich der allgemeinen Schlichtheit sowie der Dachform des Baus mehr als typisch märkisch-ländlich beschreibt²⁹³, mit den Gegensätzen von Bescheidenheit und – besonders durch die Hangseite – Größe, Monumentalität und Pathos. Der Spitzname des Hauses, »Klösterli«, der sogar in eine Außenwand geritzt wurde, entspricht dem Charakter fast biederer Zurückgezogenheit bei gleichzeitiger hieratischer Würde.

Orientiert sich Mies bei diesem Haus in seiner Architektursprache auch an zwei kurze Zeit vorher entstandenen Villen Bruno Pauls²⁹⁴, die Pauls Biograph mit ebenso für den frühen Mies zutreffenden Attributen »schlicht, übersichtlich und gemessen«²⁹⁵ beschreibt, so synthetisiert Mies aus ländlich-regionalen und geometrisiert-antiken Elementen doch eine eigenständigere Architektursprache als Gropius in Pommern. Er verbindet sie hier mit einer geschickten Ausnutzung der Hanglage und einem »Interesse an Proportionen und Details«²⁹⁶. Besonders die Inneneinrichtung zeigt Mies' große Investition von Energie und Kreativität in die Entwicklung von Detaillösungen. Diese lässt Architekturhistoriker von einer »vollendete[n] Formung selbst der kleinsten Details«²⁹⁷ sprechen.

209-211 Die Zehlendorfer Villa für Hugo Perls, deren Baukörper sich bescheiden mit der Schmalseite zur Straße präsentiert, ist Mies' zweites Villen-Projekt²⁹⁸. Der klassisch-symmetrische Grundriss entspricht wohl dem des Nachgesuchs vom 19. Oktober 1911. Dort veränderte Mies seinen ursprünglichen Entwurf Stuttgarter-Schmittthenerscher Prägung in Richtung eines Berliner-Behrens'schen Stils. Aus Goethes Gartenhaus wurde somit ein Charlottenburger Schinkel-Pavillon, wobei in der Realisierung die Dachneigung noch kleinwinkliger ausfällt als auf der Zeichnung des Nachgesuchs. Gleich zwei historische architektonische Leitobjekte für Traditionalisten um 1910 wurden somit in der Planungsphase für diese Villa bemüht. Aus dem nahezu risalitlosen Haus Riehl wird hier in einer gesteigerten Abstraktion eine Villa, deren gesamter Baukörper sich als geschlossener, scharf geschnittener Baukubus mit glatter Oberfläche zeigt.

Die Gartenseite erweist sich als achsial gestaltete Repräsentationsseite des Hauses, dessen Obergeschoss betont wird. Im Erdgeschoss findet sich mittig eine in drei Teile gegliederte Loggia, die in den Kubus eingeschnitten ist, so dass sich keinerlei Form derselben aktiv auf der Fassade äußert. Ähnlich van de Veldes Hohenhof wird dieser zentrale Teil des Erdgeschosses flankiert von zwei blanken Flächen. Erst im Obergeschoss finden sich Fenster, die hier wieder von toskanisch-schinkelschen Fensterläden geschmückt werden: Eine Reihe von drei kleinen Fenstern über den drei Segmenten der Loggia sowie links und rechts je ein großes, fast bis zum Fußboden reichendes Fenster. Die großen Fenster wiederholen sich an der Südwest-Seite und nehmen dort das gesamte Erdgeschoß ein. Ihre Form wiederholt sich an der Straßenfront, an der sie die Funktion einer Eingangstür einnehmen. Die kleinen Fenster finden sich in ihrer Dreierreihung ebenfalls im Obergeschoss der Südwest-Seite, derer zwei

an der Eingangsseite und – in unsymmetrischer Organisation sowie ohne Fensterläden – in nordwestlicher Ansicht.

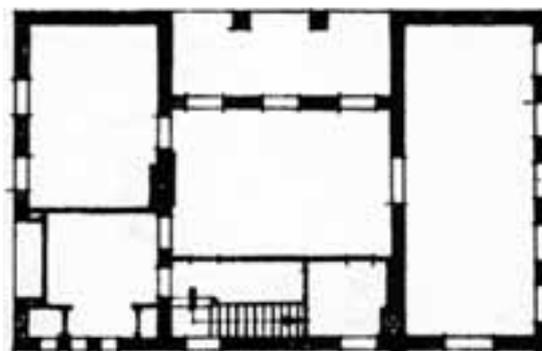
Beachtenswert erscheint, dass die Geschoßtrennung durch keinerlei Gesims oder Farbigkeit von außen abzulesen ist, was »auf künftige Entwicklungen voraus[weist], in denen die Wand nur als Fläche aufgefaßt ist.«²⁹⁹ Ebenfalls ein modernistisches Charakteristikum ist das Fehlen jeglicher Form von Sockel. Das Haus Perls erhebt sich direkt aus dem Boden.

Eine kräftiges Gesims, eine deutliche Attika und die sehr flache Neigung des Daches unterstützen den kubisch-blockhaften Charakter des Hauses. Eine Anlehnung an ausgeführte Bauten von Peter Behrens, natürlich besonders an die geographisch nah gelegene Villa Wiegand, aber auch an die Hagener Villa Cuno sowie eine Orientierung am preußischen Klassizismus ist evident. »All in all, the Perls residence was more internally consistent than the Riehl House, visibly better proportioned, carefully, even cannily planned, with the result that it evoked maximal classical dignity relative to its scale, which was that of a small suburban villa.«³⁰⁰

Auf das akademisch-konservative Haus Werner³⁰¹, auf 214
das Projekt von Behrens unter Mitwirkung von Mies 215
für das Haus Kröller in Wassenaar und auf Mies' ei- 216
genständiges Projekt für dieses Haus sowie Mies' Skiz-
zen für sein eigenes Wohnhaus aus dem Jahr 1914
soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.
Es sei nur erwähnt, dass die erste Zeichnung für Mies' Wohnhaus in Werder eine Villa zeigt, die in ihrer Massengliederung und im Bezug zur Landschaft noch »ein wahres Symbol der alten Ordnung«³⁰² ist, gleichzeitig aber auch ein Zeichen der »Befreiung von ästhetischem Ballast«³⁰³. Die zweite Zeichnung zeigt zwei orthogonal zueinander liegende Blöcke und lässt Mies' späte-



209 Ludwig Mies van der Rohe, Haus Perls, Berlin-Zehlendorf 1911/12



211 Ludwig Mies van der Rohe, Haus Perls, Berlin-Zehlendorf, Grundriss-Schema 1911



210 Ludwig Mies van der Rohe, Haus Perls, Berlin-Zehlendorf 1911/12



SÜD WEST ANSICHT

SÜD OST ANSICHT



Vordr.
NORD OST ANSICHT

NORD WEST ANSICHT



NORD OST ANSICHT

NORD WEST ANSICHT

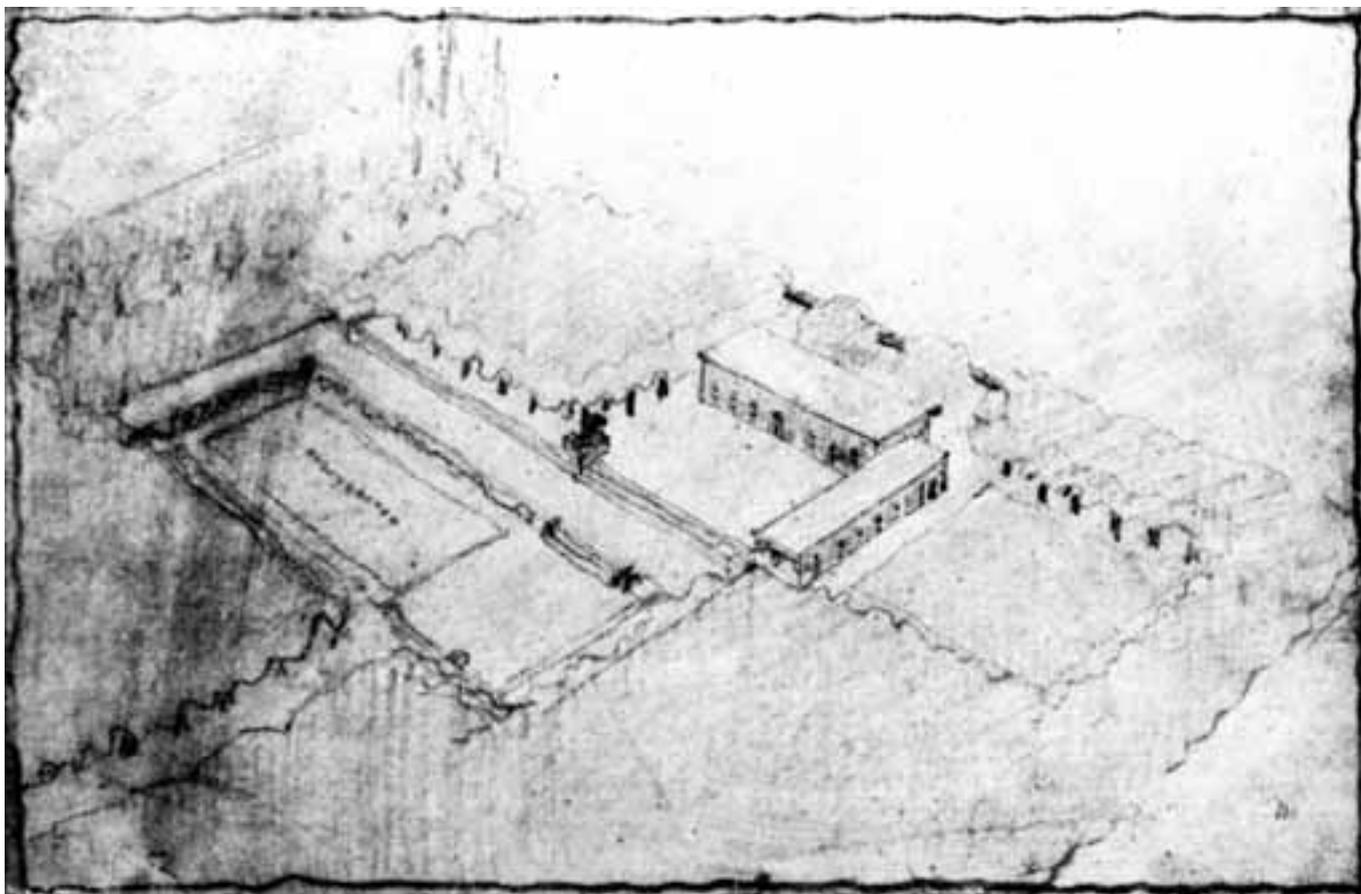
212 Ludwig Mies van der Rohe, Haus Perls,
Berlin-Zehlendorf; Nachgesuch Oktober 1911



213 Karl Friedrich Schinkel, *Schinkel-Pavillon*, Berlin-Charlottenburg 1824/25



214 Ludwig Mies van der Rohe, *Haus Werner*, Berlin 1913



215 Ludwig Mies van der Rohe, Haus Kröller-Müller, Wassenaar, Projektskizze, 1912

216 Ludwig Mies van der Rohe, Villa Mies, Werder, Projektskizze, 1914

re Villen-Entwürfe bereits erahnen. »Both [designs] are radically simplified.«³⁰⁴ Mit diesem skizzierten Gebäude, dieser traditionalistischen Architektur des Übergangs, die in diesem Fall Formqualitäten des Alten mit einer enormen Nähe zur Bauhaus-Moderne verbindet, steht Mies – näher als irgendein Architekt der Generation der um 1870 geborenen – an der Schwelle zu einer neuen Architektur.

Das Frühwerk der Behrens-Schüler III – Charles-Edouard Jeanneret

Bei Charles-Edouard Jeanneret, der sich später Le Corbusier nannte, nimmt die erwähnte ideologische Architekturgeschichte besonders groteske Formen an. Die achtbändige Dokumentation seines *Œuvre Complète* unterschlägt, dem Titel des Werkes Hohn sprechend, das gesamte architektonische Werk Jeannerets der ersten 17 (!) Jahre.³⁰⁵ Die Aufarbeitung der frühen Jahre Jeannerets begann Mitte der 80er Jahre³⁰⁶ und gipfelte schließlich 1997 in der Publikation H. Allen Brooks', der die *Formative Years* Jeannerets aus fast ausschließlich unpublizierten Quellen minutiös darstellt.³⁰⁷

Die Reisen Jeannerets durch Deutschland 1910 und 1911 sowie die beiden mehrmonatigen Aufenthalte in München und Berlin gehören, nach der Absolvierung zweier Lehrjahre (1908/09) bei Perret in Paris, zu prägenden Erfahrungen, die später von ihm selbst in Form deutschlandfeindlicher Ausfälle, verdrängt wurden.³⁰⁸ »Yet his experience there was of decisive importance to his development because in Germany he established many of the views and values that he nurtured throughout his life.«³⁰⁹

Auf Jeannerets ›Lehrgebäude‹ soll an dieser Stelle nicht eingegangen, jedoch angemerkt werden, dass besonders der Kontakt zu August Thiersch in München, wie-

der einmal zu Karl Ernst Osthaus in Hagen³¹⁰, der Besuch der ›Dritten Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes‹ in Berlin, der ›Allgemeinen Städtebauausstellung und 11. Ton- und Zementindustrienausstellung‹, beide ebenfalls in Berlin, und die Anstellung bei Peter Behrens, prägend für den jungen Jeanneret waren.

Nachdem der »lokale Regionalismus der Villa Fallet (1906/07), der Villa Jacquemet (1908) und der Villa Stotzer [...] überwunden und abgelegt«³¹¹ war, errichtete Jeanneret drei Villen, die parallel zum Frühwerk von Gropius und Mies als weitere Beispiele traditionalistischer Villenarchitektur der »Second Generation«³¹² gelten können: Die zwischen 1912 und 1916 ebenfalls in der französischen Schweiz entstandenen Villen Jeanneret-Perret, Favre-Jacot und Schwob.

Die Planungen für »la maison blanche«³¹³, wie er das Haus seiner Eltern nannte, und für die Villa für den Fabrikanten Favre-Jacot erfolgten simultan. Für das Haus seiner Eltern stellte sich Jeanneret ein Gebäude von kubischem Charakter mit Affinität zu Wohnhäusern des Balkan vor, die er 1911 auf seiner *Voyage d'Orient* gesehen hatte³¹⁴, und von denen sich um 1900 bereits Olbrich fasziniert zeigte.

Ebenso wie Behrens Haus Obenauer in Saarbrücken und Mies' Neubabelsberger Haus Riehl, nimmt die Gestaltung des Hauses Rücksicht auf die Hanglage des Grundstücks. Eine komplizierte Wegeführung im Stile der Villen Obenauer und Wiegand, die den Besucher zum Eingang des Hauses führt, lässt sich auch hier finden. Der Weg ist weitschweifig und erfordert mehrmalige Richtungsänderung. Von der Straße erreicht der Besucher über wenige Treppenstufen die Ebene eines ersten Portals, das nach Durchschreitung und 90-Grad-Wendung nach links über eine ägyptisierende, steile Treppe in das von Jeanneret so genannte ›Chambre d'été‹ führt. Diese Terrasse muss durchquert werden, um eine



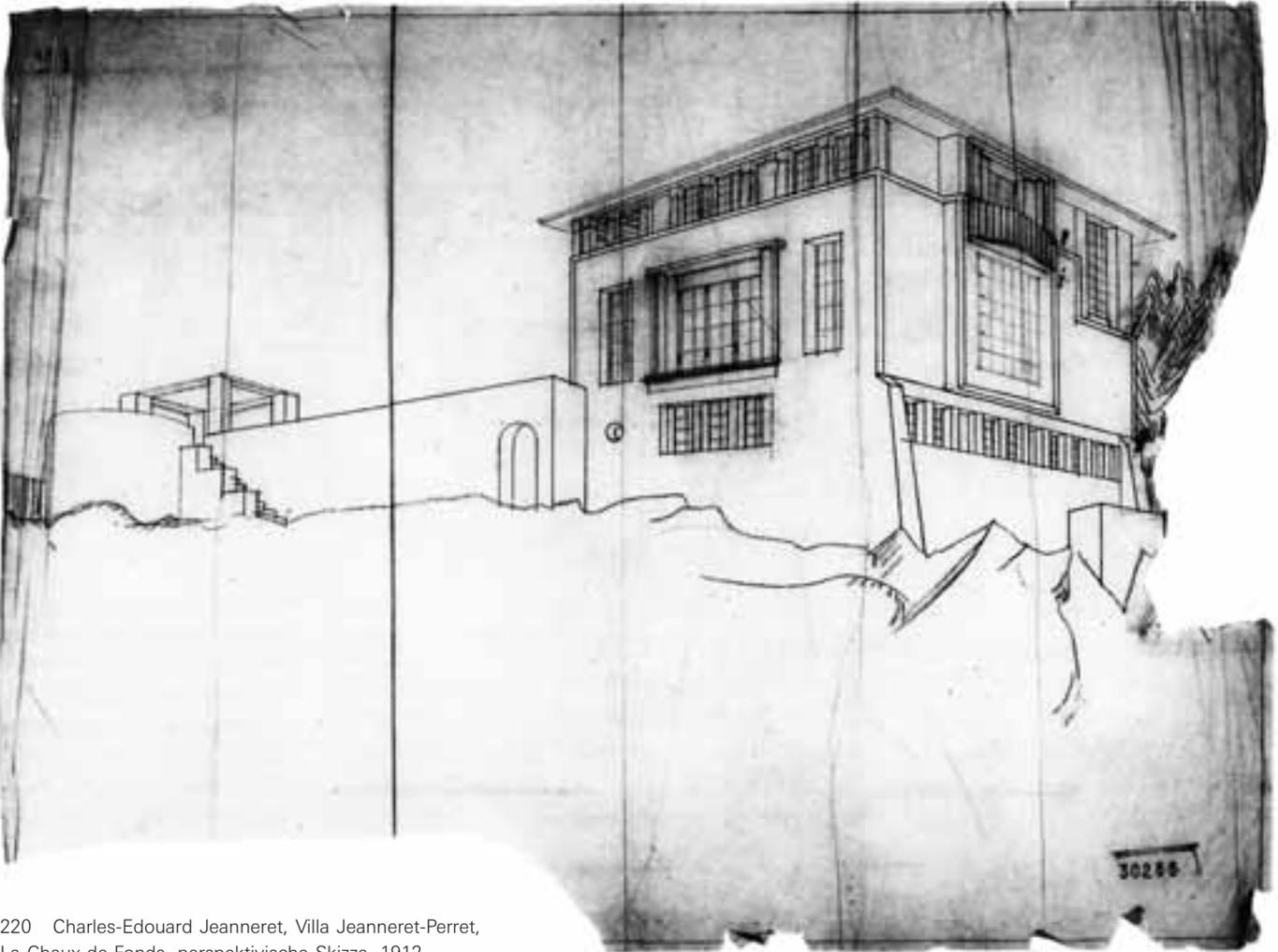
217 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Fallet, La Chaux-de-Fonds 1906



218 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Stotzer, La Chaux-de-Fonds 1908



219 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Jaquemet, La Chaux-de-Fonds 1908



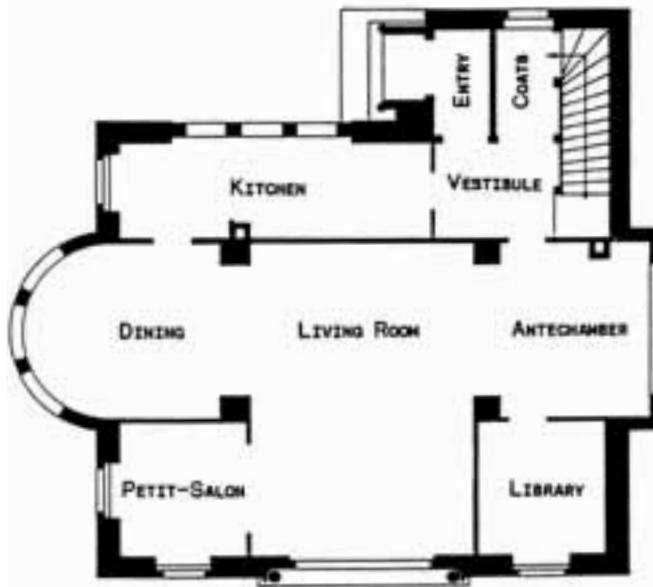
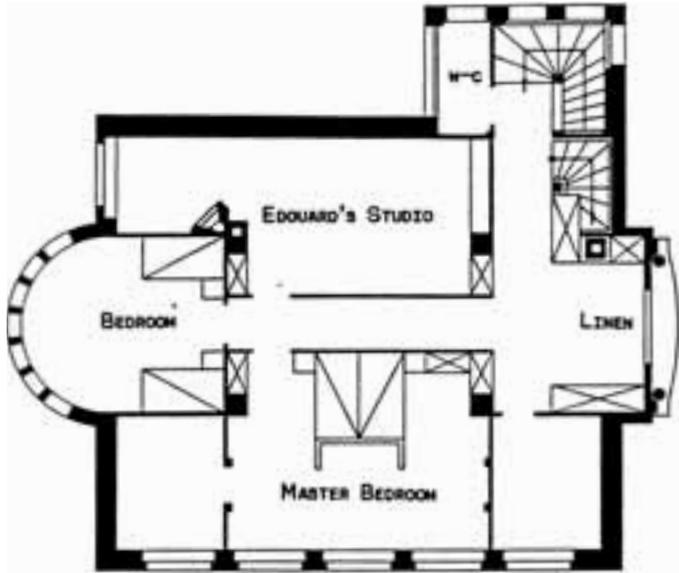
220 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds, perspektivische Skizze, 1912



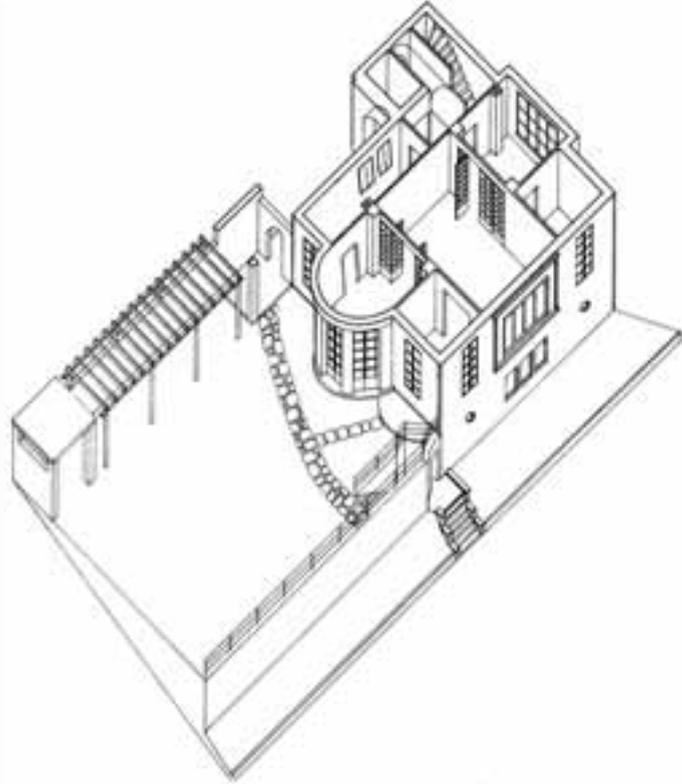
221 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds 1912



222 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds 1912



223 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds, Grundriss Erd- und Obergeschoss, 1912



224 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds, Situationsplan, 1912

Pergola zu erreichen, die, nach erneuter Richtungsänderung, durchschritten werden muss, um wiederum zur Haupttür zu gelangen. Tritt der Gast ein, so muss er sich um 90 Grad drehen und erreicht so das Vestibül.

- 223 Der Grundriss der Villa Jeanneret-Perret ist besonders interessant, da Jeannerets ›Dom-ino-System‹ bereits hier abgelesen werden kann. Auf Probleme belastender Wände im Obergeschoss, ganz im Gegensatz zu den konstruktiven Mängeln in Behrens' Villa Cuno, wird viel intelligenter reagiert. Darüber hinaus besitzt der Grundriss ein hohes Maß an Offenheit.

Der zentrale Bereich des Hauptgeschosses bildet eine T-Form, deren kürzeres Element das zentrale Wohnzimmer einnimmt und die sich um eine Achse schmiegt, die vom Kamin zum großen Fenster verläuft. Die langen Arme der T-Form bilden das Speisezimmer, das in ein großes kreissegmentförmiges *Bay Window* mündet, sowie ein Vorzimmer. Durch sehr dünne französische Türen ist eine Regulierung von Privatheit und Temperatur der einzelnen Bereiche gewährleistet. Um den Kubus zu vervollständigen, richtete Jeanneret unter den Armen des Ts Nebenräume ein: Ein *Petit Salon* und eine Bibliothek. Parallel zu diesen Armen, sozusagen ›hinter‹ dem Kamin, liegt die Küche des Hauses, in die sich eine quadratische Fläche, die Eingang, Vestibül, Garderobe und Treppenhaus beherbergt, einschleibt. »On visiting the house, my reaction is always the same: the principal rooms seem more American, due to their openness, brightness, and lack of compartmentalization, than any comparable European houses that I know [...]. By American I refer especially to Queen Anne and Shingle Style planning of about the 1880s which, however, would be less uniformly axial than Jeanneret's plan.«³¹⁵

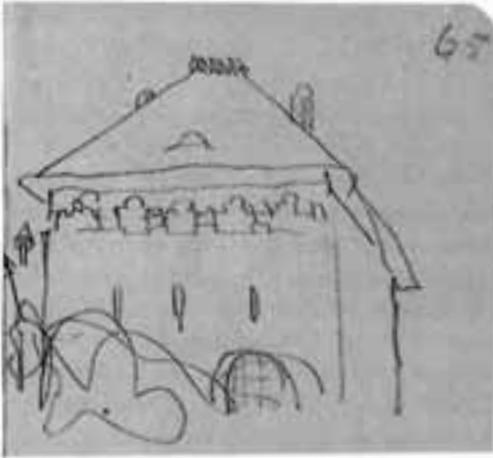
Diese Offenheit resultiert aus der speziellen Konstruktionsweise der Villa. Während die lasttragenden Au-

ßenwände in traditioneller Bauweise errichtet wurden, konnte auf tragende Wände im Inneren verzichtet werden, da Jeanneret massive, gemauerte Pfeiler vorsah, die er mit Eisenbalken, auf denen wiederum die Holzbalken querlagerten, kombinierte. Wie beim späteren ›Dom-ino-System‹ ist hier die Raumaufteilung im Inneren variabel. Die dünnen Wände der Villa Jeanneret könnten theoretisch nach Belieben umdisponiert werden. Jeannerets frühe Professionalität in Fragen der Konstruktion wird im Vergleich mit dem Autodidakten Behrens (bei dem erst eine Decke einbrechen musste, um auf die Idee zu kommen, Stahlträger einzusetzen) deutlich.

Die, für diese Zeit ungewöhnlichen, rauverputzten Fassaden sind streng symmetrisch gestaltet. Am bemerkenswertesten ist das um die Ecke geführte Fensterband im Obergeschoß, das einige Jahre später zum Leitmotiv Jeannerets avanciert. Jeanneret orientierte sich bei der Farbigkeit, was er kurze Zeit später bereute, an Behrens' ›Inkrustationsstil‹³¹⁶. Ein nahezu pyramidiales Dach krönt das Haus. In Anlehnung an Wagner wird es jedoch vom stark auskragenden Dachgesims aus der Tal-Perspektive völlig verdeckt³¹⁷.

Neben Inspirationen durch die Architektur des Balkans, die Jeanneret zum Blockhaften Typ der Villa geführt haben könnten, seien als Einflüsse noch die geographisch näher liegenden Städte Dresden und Berlin genannt. Theodor Fischers Villa Dohrn in Hellerau (1909/10) und Wolfgang Siemerings Charlottenburger Villa (1909) kommen als Inspirationsquelle ebenso in Betracht. 226

Auch die Villa Favre-Jacot in Le Locle wurde an einem Hang errichtet. Nähert man sich dem Eingang, ist ein gewisses Spiel von Symmetrie und Asymmetrie beziehungsweise Gleich- und Ungleichgewicht zu spüren, da der Mittelpunkt des kreisförmigen Vorplatzes nicht in der Hauptachse des Hauses liegt. Darüber hinaus 228



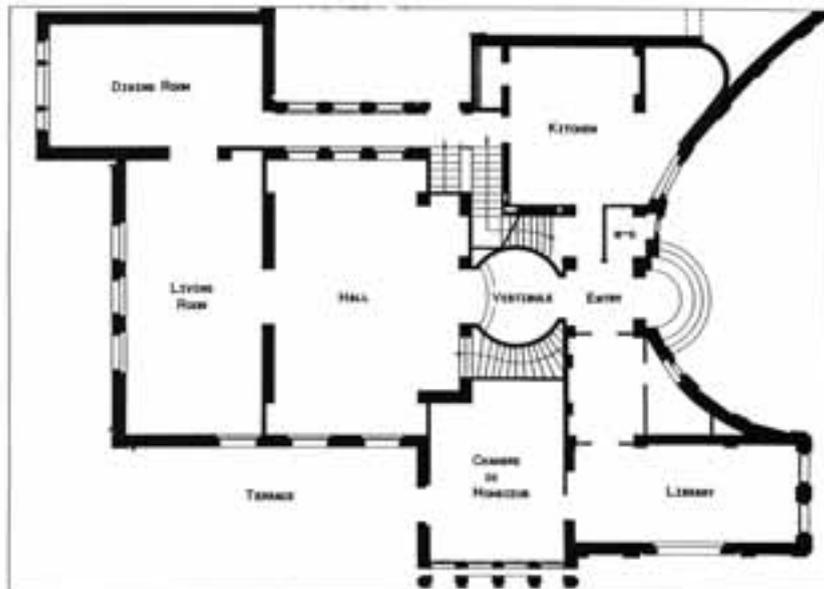
225 Charles-Edouard Jeanneret,
Skizze eines *Balkanhauses*, 1911



226 Wolfgang Siemering, Villa in Berlin-Charlottenburg, 1909



227 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Favre-Jacot, Le Locle 1912/13



228 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Favre-Jacot, Le Locle, Grundriss 1912

sind weder die einstöckigen Vorbauten, noch die Fassade des zweistöckigen Gebäudeteils symmetrisch organisiert. Lediglich die Tür mit den darüber liegenden Fenstern bildet eine Linie, die gleichzeitig den Anfangspunkt der strengen Hauptachse der Raumdisposition im Inneren bildet.

Über drei kreissegmentförmige Stufen gelangt man in einen kleinen, quadratischen Eingangsbereich, der links von einer Garderobe und rechts von einem Bad flankiert wird. Verfolgt man die Achse weiter, so erreicht man ein zylindrisches Vestibül, das beidseitig durch eine Treppe eingefasst wird, von der man im Obergeschoss in den Zylinder hineinschauen kann. Es folgt eine quer gelagerte Halle, der sich ein ebenfalls quer gelagertes Wohnzimmer anschließt.

Der Bergseite schmiegen sich der Wirtschaftsflügel sowie das Speisezimmer an, das vom Wohnzimmer ebenso günstig wie von der Küche erreicht werden kann. Auch hier ist eine strenge Trennung des Hauspersonals vom Wohnbereich gewährleistet. Einen gleichsam eigenständigen Trakt der geräumigen Villa zur Talseite bildet das Arbeitszimmer des Hausherrn mit der Bibliothek, das einen Zugang zum Garten besitzt.

Die Eingangsfassade wird, ähnlich der Berliner Varianten von Paul und Mies, durch flache Risalite gegliedert. Die auffälligsten Motive dieser Seite sind die revolutionsarchitekturhaften, stereometrischen Elemente der den Eingang flankierenden sechs aufgereihten puren Zylinder sowie die beiden Kugeln im Obergeschoß.

Die Talseite bildet die eigentliche Schauseite der Villa. Als ostentativstes Element erscheint hier die Südseite des *Chambre de Monsieur*. »It projects forward and stands proudly on its acropolis, somewhat recalling the Temple of Athena Nike in Athens which Jeanne ret had often sketched.«³¹⁸ Die fünf Pfeiler mit ihren

abstrahierten Pflanzenornamenten als Kapitell und abgeschrägten Kanten stehen tatsächlich tempelhaft vor der Fensterreihe. Die Rhythmisierung der Erdgeschoßfassade wird links des Tempels fortgesetzt durch rundbogige Türöffnungen zur Terrasse.

Die arkadenhafte Türkombination findet sich auch an der Schmalseite Richtung Osten wieder, an der sie dieses mal auf eine Tempelversion in Gestalt einer antikisierenden Loggia im Obergeschoß trifft. Ein besonderes Motiv findet sich im Obergeschoß der Süd- und Westfassade, das stark an die unkonventionellen Säulen- und Pfeilerstellungen des Wagner-Schülers Josef Plecnik erinnert. Zurückgesetzte Fensterbänder werden rhythmisiert durch weiß verputzte Kuben, vor denen jeweils ein säulenartiger, dunkel gefärbter Rundpfeiler mit antikisierendem, stilisiertem Pflanzenkapitell gestellt wurde. Ob dieses würdevolle, jedoch stark manirierte Motiv mit seiner klaren Trennung der Elemente Wand und Stütze ein erneuter Hinweis auf das ›Dom-ino-System‹ ist oder gar eine Ankündigung der späteren leitmotivischen Pilote Corbusiers bedeutet, kann nicht eindeutig beantwortet werden.

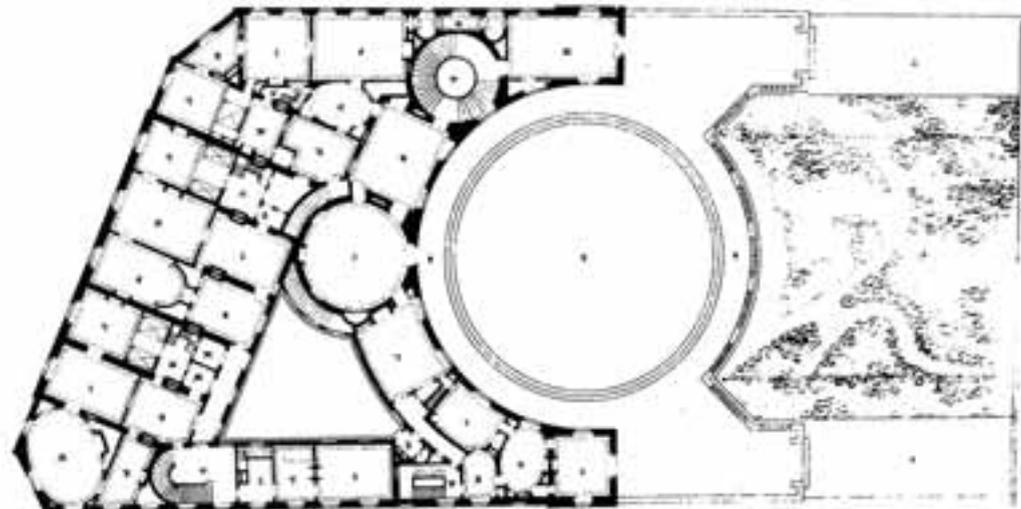
Gleich drei Peter-Behrens-Villen werden in Teilen der Villa Favre-Jacot paraphrasiert.³¹⁹ Die Villa Cuno mit ihrer zirkulierenden Treppe im Eingangsbereich, die Villa Goedecke mit ihren scharf eingeschnittenen, teils rundbogigen französischen Türen beziehungsweise Fenstern, sowie die Villa Obenauer in der gesamten Ansicht der Eingangsfassade. Der antikisierende gedeckte Gang in Saarbrücken wird in Le Locle in Form der Pilastergliederung der umarmenden Flügel paraphrasiert, die würfelförmige Grundgestalt des Haupttraktes mit seinem pyramidalen Dach und der terrassenartigen Ausuferung der Villa wird im unteren Bereich aufgenommen, und eine bewusste (auch optische) Separierung des Wirtschaftstraktes vorgenommen. Auch



229 Charles-Edouard Jeanneret,
Villa Favre-Jacot, Eingang, Le Locle 1912/13



230 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Favre-Jacot,
Detail der Südseite, Le Locle 1912/13



231 Maison de Beaumarchais, Paris 1788



232 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Favre-Jacot,
Detail der Südfassade, Le Locle 1912/13



233 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Favre-Jacot, Westfassade, Le Locle 1912/13

das Maison de Beaumarchais mit seinen beiden dominanten Elementen des von zwei Flügeln umarmten kreisförmigen Vorhofes sowie dem kreisförmigen Vestibül mit sich anschmiegenden Treppen, das 1909 in einem Nachdruck einer Architekturpublikation aus der Zeit um 1800 gezeigt wurde³²⁰, ist eine mögliche Inspirationsquelle. »One could expand this list of possible sources for features found at the Villa Favre-Jacot yet here, as in the Villa Jeanneret-Perret, the essential fact is that Jeanneret has adsorbed ideas from a vast spectrum of history and, through synthesis, created something refreshing and new.«³²¹

Eine ähnliche Bedeutung wie Mies' Zeichnungen für sein Werdersches Wohnhaus hat Jeannerets Idee für den Umbau eines Farmhauses aus dem 17. Jahrhundert zu einer modernen Villa, das sich im Besitz von Georges Favre befand. Er fixierte die Idee in einer Skizze, die ein Haus mit starker Affinität zum Maison Citrohan von 1920 zeigt.

Bereits ein wenig die zeitliche Marke um 1910 überschreitend, begann Jeanneret im Sommer 1916 mit den Planungen für die Villa des Uhrenherstellers Anatole Schwob, die jedoch noch der Typologie traditionalistischer Villen vor dem Ersten Weltkrieg entspricht, und hier kurz erwähnt werden soll.

Die ›Dom-ino-Prinzipien‹, die sich schon vor ihrer eigentlichen Entwicklung 1915 in den Villen Jeanneret-Perret und Favre-Jacot gezeigt haben, werden in der Konstruktion der Villa Schwob nicht angewandt. Die Pfeiler bestimmen hier die Raumdisposition des Hauses und erweisen sich nicht als unabhängige Elemente. Das flache Dach mit einem aufsteigenden Dachgesims lässt jedoch an ›Dom-ino‹ erinnern.

Das zentrale Wohnzimmer über zwei Etagen mit seiner verglasten Seite zum Garten sowie die Positionierung der

beiden Schlafzimmer in den halbkreis- beziehungsweise halboctogonförmigen Formen des Obergeschosses, die das Wohnzimmer beidseitig flankieren, verweisen auf Jeannerets Projekt des so genannten ›Maison bouteille‹ aus dem Jahr 1909. Die Kombination eines Quadrates mit halbkreisförmigen *Bay Windows* lässt zudem an Jeannerets elterliches Wohnhaus denken. Die Kreuzform mit ihren beiden Achsen wird hier zudem noch deutlicher als bisher herausgestellt und manifestiert sich zusätzlich in der Außenansicht des Hauses.

Der Grundriss bezeichnet abzüglich der Erker ein perfektes Quadrat, während der Durchmesser der Kreissegmente genau die Hälfte der Seitenlänge dieses Quadrates bildet. »Therein Jeanneret demonstrates his concern for proportions as well as geometric shapes.«³²² In ähnlicher Intensität wie sich Lauweriks und Behrens an geometrische Systeme für die Gestaltung von Grundriss und Fassade orientiert haben, lehnt sich Jeanneret an solche Gesetzmäßigkeiten an. Auch Jeanneret suchte im alten Persien, im antiken Griechenland, in mittelalterlicher Architektur und den Bauten der Renaissance nach gültigen Systemen. Ein »concern for clarity and symmetry«³²³ verband sich bei Jeanneret mit der Suche nach »pleasing proportions«³²⁴. »The tracé régulateur is an assurance against the arbitrary; it provides gratification for the spirit.«³²⁵

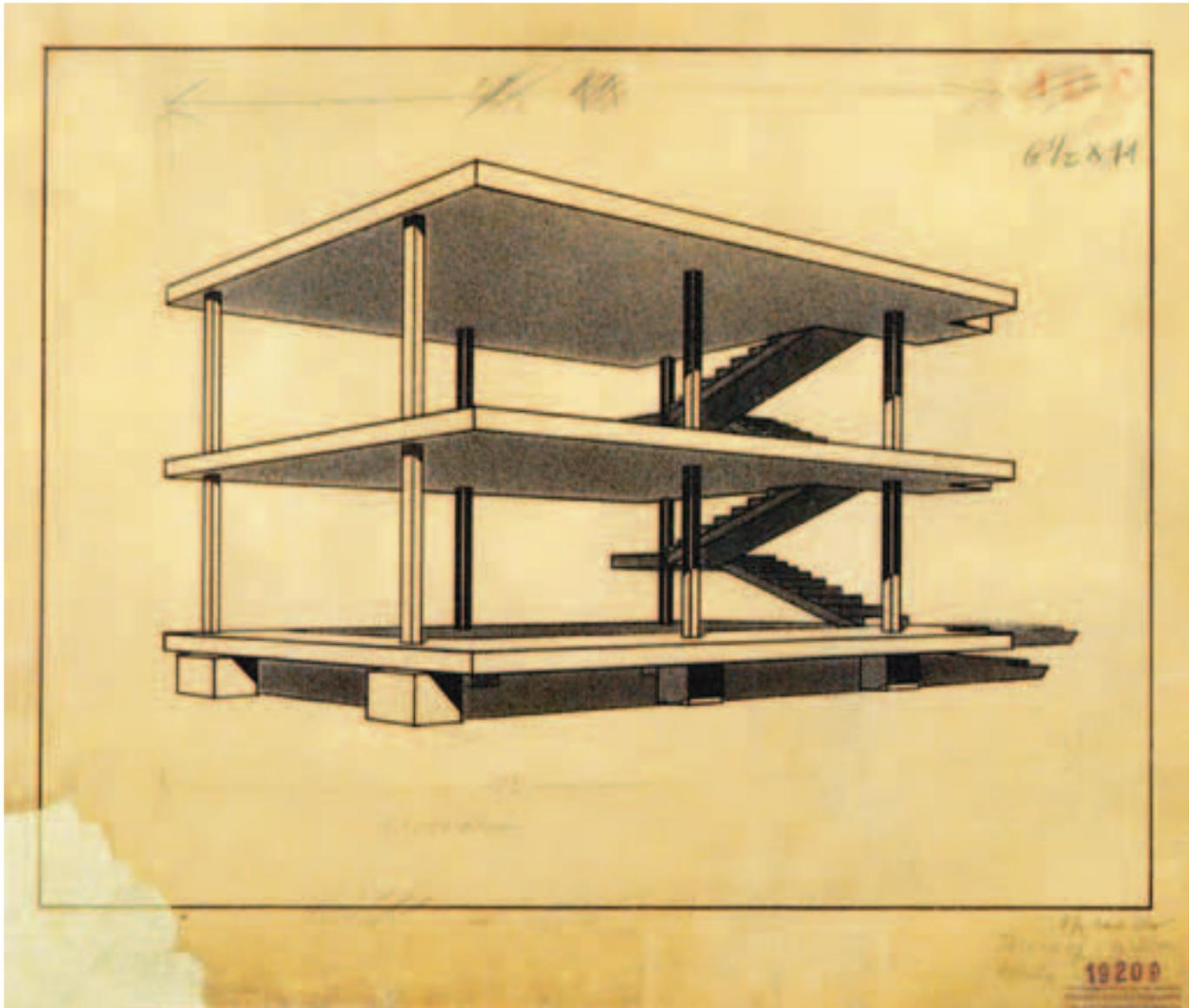
Der Entwurf für die klassizistische, blockhafte Villa Schwob wurde in seiner Entwicklungsphase von einem zweistöckigen Haus in ein dreistöckiges umgewandelt, wobei lediglich ein Körper mit den Konturen eines Ls über den alten Entwurf ›gelegt‹ wurde. Während bei Peter Behrens Raumkuben *ineinandergescho-ben* wurden, und sie sich in einer organischeren Weise durchdrangen, erzielt Jeanneret hier einen ähnlichen stereometrisch-kubistischen Effekt in der Außenansicht, indem er Gebäudeteile additiv *anstückt*.



234 *La maison hantée*, Le Locle, wohl 17. Jh.



235 Charles-Edouard Jeanneret, Skizze für den Umbau für *La maison hantée*, 1912



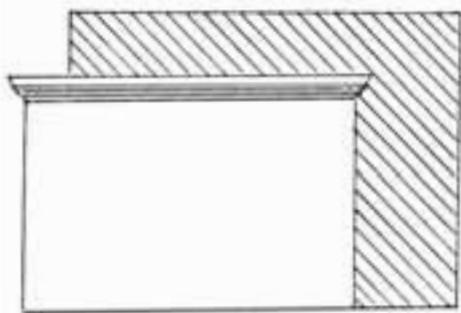
236 Charles-Edouard Jeanneret, Perspektive eines Dom-ino-Moduls, 1915



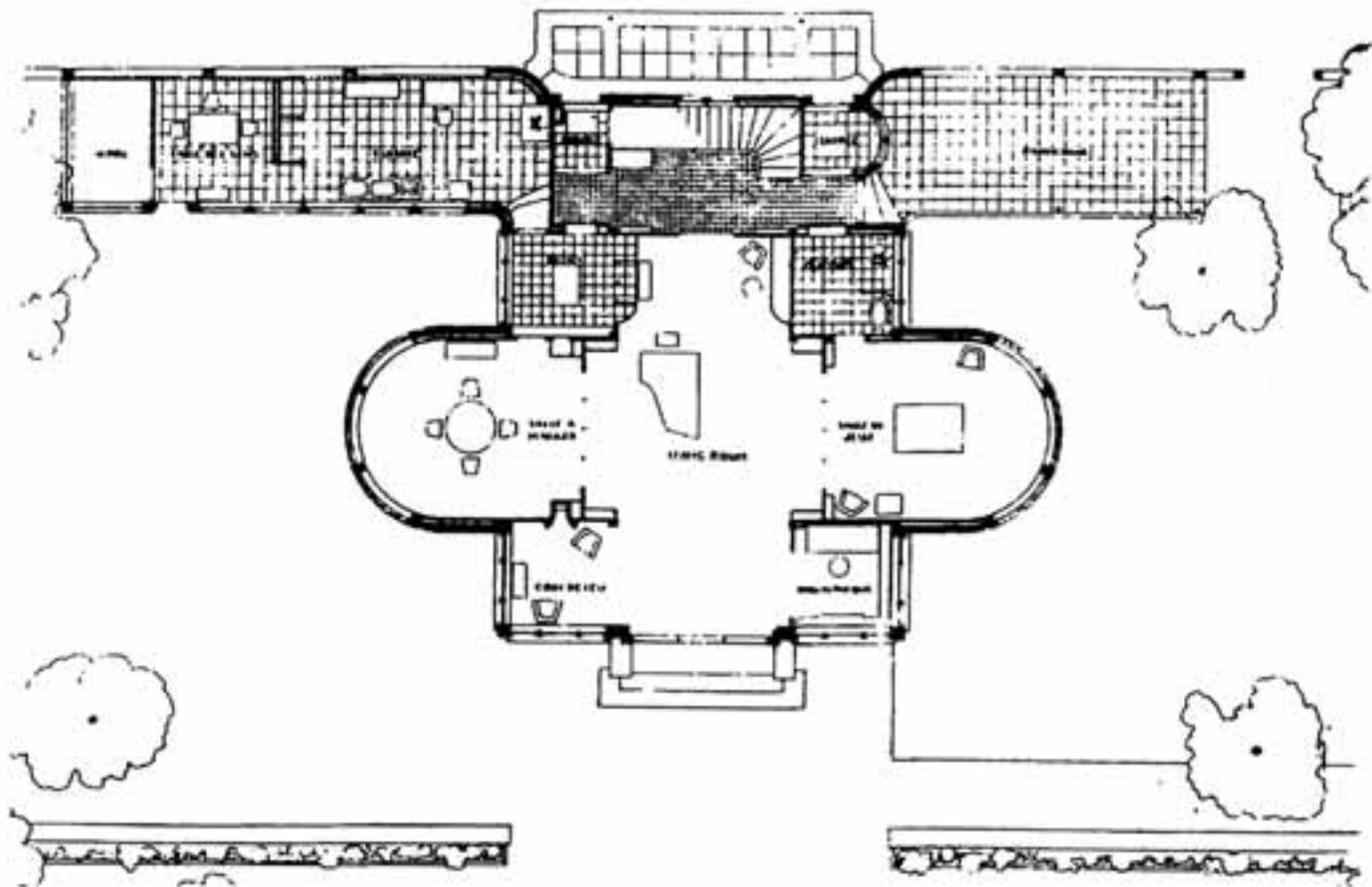
237 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds 1916



238 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds 1916



239 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds, Schematische Seitenansicht



240 Charles-Edouard Jeanneret, Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds, Grundriss Erdgeschoss, 1916



241 Peter Behrens, Bootshaus Elektra,
Berlin 1910/11



242 Auguste Perret, Garage Ponthieu,
Paris 1907



243 Neue Pinakothek, München,
Postkarte aus dem Besitz von Jeanneret



244 Bauernhof in der Nähe von
Lac de la Gruyère



245 Kirche der Heimsuchung,
Fribourg 1653-57

Die augenfälligsten Merkmale der Fassadengestaltung sind das leere, gerahmte Feld an der Straßenfassade und das expressiv aufstrebende, abgetreppte Gesims unter dem flachen Dach. Als Quellen für das leere Feld, das Jeanneret ursprünglich mit einem Mosaik oder Gemälde auszufüllen gedachte³²⁶, bieten sich Behrens Berliner Bootshaus Elektra an, an dem Jeanneret 1911 mitgearbeitet hat; die Garage Ponthieu sowie ein Entwurf für das Théâtre des Champs-Élysée von Auguste Perret. Darüber hinaus liefert sogar eine dekorierte Fassade der Pinakothek in München und die südliche, von Jeanneret publizierte, eingerahmte Rosette von Notre Dame in Paris eine potentielle Vorlage für dieses Feld. Das Krematorium Jeannerets in La-Chaux-de-Fonds zeigt ebenfalls große, dekorierte Felder an den Seitenwänden. Im Gesims spiegelt sich wahrscheinlich der unmittelbare Einfluss der besuchten Villa Cuno, während jedoch auch der Rekurs auf regionale Bautraditionen ein Erklärungsmodell bieten könnte.

Die Symbiose aus dem auffälligen Interesse für Symmetrie und Geometrie, die Jeanneret teils aus verschiedenen historischen Bautraditionen abzuleiten versucht, der Orientierung an anonymer, regionaler Architektur, der Vorliebe für klassizistische Strenge, proklamierter Modernität im Purismus der Formen und dem Prinzip des additiven Anfügens von Gebäudeteilen, macht auch diese Villa zu einem Beispiel traditionalistischer Villenarchitektur.

¹ Pavel Janak, zit. nach Marco Pozetto, *Die Schule Otto Wagners*, Wien 1980, S. 9.

² Vgl. Henry-Russel Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, 13. Aufl., London 1990, S. 469.

³ Joseph Bayer, »Moderne Bautypen [1886]«, in: ders., *Baustudien*, Jena 1916, S. 125.

⁴ Otto Wagner, Einleitung [1889] zu ders.: »Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Werke«, Bd. 1, Wien 1890, zit. nach Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten*, Wien 1985, Bd. 1, S. 72.

⁵ Wagner 1889, zit. nach Graf 1985, Bd. 1, S. 73.

⁶ Ebd., S. 72.

⁷ Wagner 1896.

⁸ Wagner 1896, zit. nach Graf 1985, Bd. 1, S. 275.

⁹ In eben jener Einleitung von 1889 vertritt Wagner die Auffassung, »daß eine gewisse freie Renaissance [...] mit größtmöglicher Berücksichtigung unserer Verhältnisse, [...] für die Architektur der Gegenwart und Zukunft das allein Richtige« sei. (Wagner 1889, zit. nach Graf 1985, S. 72).

¹⁰ Jörg Stabenow, *Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 33.

¹¹ Stabenow 2000, S. 28.

¹² Vgl. Otto Wagner, »Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Werke«, Bd. 4, Wien 1922.

¹³ Wagner 1922, zit. nach Graf 1985, Bd. 2, S. 648.

¹⁴ Vgl. Pozetto 1980.

¹⁵ Ein aktuelles Beispiel für die Wagner-Rezeption ist die Halle der Berliner Gemäldegalerie von Heinz Hilmer und Christoph Sattler (1992-98). Die an moderne Maschinenhallen erinnernden objekthaften Lüftungsstellen, die den Takt der Konstruktion an den Längswänden verdoppeln, spielen, genauso wie das Dekorationsprinzip des Parketts, an Wagners Kasenhalle der Postsparkasse an. Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Gemäldegalerie Berlin. Der Neubau am Kulturforum*, Berlin 1998.

¹⁶ Voysey ist der einzige Architekt, der Pevsner in seiner Architekturgeschichte zu Beobachtungen verleitet, die der obigen Traditionalismus-Definition entsprechen. Voyseys »Häuser zeigen nur noch selten die direkte Entlehnung historischer Stilelemente, auf der anderen Seite spüren wir nirgends die Absicht, mit der Vergangenheit zu brechen, sondern bei aller Freiheit der persönlichen Auffassung bleibt eine lebendige Beziehung zur Tradition spürbar. Es ist gerade dieses Ungezwungene, worin der Reiz von Voyseys Bauten beruht. Wenn man sie näher betrachtet, so überrascht die kühne Verwendung schlichter Mauerflächen und horizontaler Fensterstreifen.« (Pevsner 1994, S. 355).

¹⁷ Pevsner 1994, S. 357.

¹⁸ Ebenfalls bereits in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts findet man Merkmale, die allgemein als »modern« bezeichnet werden in den USA bei den Architekten der Chicago-School, in Schottland bei Charles Rennie Mackintosh sowie in Frankreich bei Auguste Perret und Tony Garnier. Die Formensprache Garniers, der bereits 1904 Entwürfe für eine aus kubisch-einfachen Beton-Bauten bestehende *Cité Industrielle* vorleg-

te, erweist sich für die Typologie traditionalistischer Villen um 1910 als besonders interessant.

¹⁹ Vgl. etwa Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials. The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, New York 1942, S. 59; Pevsner 1994, S. 359; Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, 2. Aufl., Zürich 1978, S. 274ff.; Vincent Scully, »Wright vs. The International Style«, in: *Art News* (1954), S. 32ff.

²⁰ Vincent Scully, Vorwort, in: Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tübingen 1986 (Reprint des Wasmuth-Portfolios), S. 7.

²¹ Frank Lloyd Wright, Vorwort, in: Wright 1986, S. 15.

²² Vgl. Charles Robert Ashbee, »Frank Lloyd Wright. A Study and an Appreciation«, in: Frank Lloyd Wright, *The early work*, New York 1968, S. 3-8 (Reprint der »kleinen« Wasmuth-Publikation).

²³ Vgl. Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright. The Lost Years, 1910-1922*, Chicago 1993.

²⁴ Vgl. Ludwig Mies van der Rohe, »A Tribute to Frank Lloyd Wright«, in: *College Art Journal* (IV/1) 1946, S. 41-42 u. Walter Gropius, *Apollo in der Demokratie*, Mainz 1967, S. 125.

²⁵ Frank Lloyd Wright, *A Testament*, New York 1957, S. 205.

²⁶ Alofsin, 1993, S. 10.

²⁷ Alofsin 1993, S. 13.

²⁸ 1956 gesteht Wright: »Quando venni in Europa nel 1909 me interessava un solo architetto: Joseph Maria Olbrich, per la sua opera a Darmstadt« (Frank Lloyd Wright, »'L'architettura' riceve F. L. Wright«, in: *L'architettura* (2) 1956).

²⁹ Vgl. Anthony Alofsin, »Wright, Influence and the World at Large«, in: ders. (Hrsg.), *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, Berkeley 1999, S. 5.

³⁰ Die Vorträge wurden auf holländisch und deutsch publiziert. Vgl. die Ausgaben 12, 13 u.14 der Zeitschrift *Architectura* des Jahres 1912 (o. A. d. Titels) u. Hendrik Petrus Berlage, »Neuere amerikanische Architektur«, in: *Schweizerische Bauzeitung* (60) 1912.

³¹ Alofsin 1999, S. 6.

³² Joseph Buch, *A Century of Architecture in the Netherlands 1880/1990*, Rotterdam 1990, S. 119.

³³ Hitchcock 1990, S. 491.

³⁴ Pevsner 1994, S. 359.

³⁵ Henry van de Velde, zit. nach Hans Curjel (Hrsg.), *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*, München 1962, S. 113.

³⁶ Klaus Jürgen Sembach, *Henry van de Velde*, Stuttgart 1989.

³⁷ Antje Neumann, »Brüssel – Berlin – Weimar«, in: Thomas Föhl (Hrsg.), *Henry van de Velde in Weimar. Das Haus unter den hohen Pappeln*, Eupen 1999, S. 19-27.

³⁸ Léon Ploegarts u. Pierre Puttemans, *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*, Brüssel 1987, S. 63.

³⁹ Sembach 1989, S. 47.

⁴⁰ Vgl. neben der Osthaus-Monographie (Hesse-Frielinghaus, [...] 1971) v. a.: Johann Heinrich Müller »Karl Ernst Osthaus und seine Hagener Folkwang-Idee«, in: Anna-Christa Funk-Jones u. Johann Heinrich Müller (Hrsg.), *Der westdeutsche Impuls 1900-1924. Kunst und Umweltgestaltung im In-*

dustriegebiet. Die Folkwang-Idee von Karl Ernst Osthaus, Essen 1984.

⁴¹ Friedrich Ahlers Hestermann, *Pause vor dem dritten Akt*, Berlin 1952, S. 94.

⁴² Norbert Jacques, »Der Folkwang«, o. Dat. u. Ang. d. Blattes (KEO-A Z 100/3).

⁴³ Wilhelm Rheinbach, »Deutsche Städtebilder. Hagen, die werdende Industriestadt«, in: *General Anzeiger Stettin* (4.10.) 1911 (KEO-A.-Nr. Z 100/3).

⁴⁴ Walter Erben, »Karl Ernst Osthaus. Lebensweg und Gedankengut«, in: Hesse-Frielinghaus [...] 1971, S. 15-96, S. 15.

⁴⁵ Rheinbach 1911.

⁴⁶ Peter Behrens als Vertreter des Deutschen Werkbundes über Karl Ernst Osthaus in einer Rede anlässlich der Trauerfeier für Osthaus, vgl. Peter Behrens, o. A. d. Titels, in: *Hagener Zeitung* (11.4.) 1921, zit. nach Herta Hesse-Frielinghaus (Hrsg.), *Peter Behrens und Karl Ernst Osthaus*, Hagen 1966, S. 23 (vgl. auch: KEO-A M 17).

⁴⁷ Karl Ernst Osthaus, *Van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers*, Hagen 1920, S. 21.

⁴⁸ Karl Ernst Osthaus, »Der Werkbundgedanke«, in: *Frankfurter Zeitung* (3.7.) 1914.

⁴⁹ Osthaus 1914.

⁵⁰ Andres Lepik, »Die Zurückführung der Kunst ins Leben. Karl Ernst Osthaus und das Museum Folkwang«, in: Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, München 1996, S. 302.

⁵¹ Gekoppelt an das Projekt des Schumacher-Museums in Hagen wird in naher Zukunft die Gérardsche Eckkuppel des Karl-Ernst-Osthaus-Museums rekonstruiert. Vgl. Stadt Hagen, Dezernat für Stadtplanung und Bauwesen/Stadtplanungsamt (Hrsg.), *Dokumentation. Städtebaulicher Realisierungswettbewerb in zwei Bearbeitungsphasen. Bereich Karl Ernst Osthaus-Museum mit Neubau Emil Schumacher-Museum in Hagen*, Hagen 2000.

⁵² Michael Fehr, Vorwort, in: Sabine Röder u. Gerhard Storck (Hrsg.), *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900-1914*, Gent 1997, S 4.

⁵³ Fehr 1997.

⁵⁴ Karl Ernst Osthaus, »Das Folkwang-Museum«, in: *Westf. Tageblatt* 20.3.1903.

⁵⁵ Brief Osthaus an Hoeber vom 10. Dezember 1918 (KEO-A A 686/24).

⁵⁶ Karl Ernst Osthaus, »Die Gartenstadt im Lichte des modernen Städtebaues«, in: *Hagener Zeitung* (10.7.) 1911.

⁵⁷ Osthaus 1911 a.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Hans Kampffmeyer, »Gartenstadt und ästhetische Kultur«, in: *Hagener Zeitung* (22.3.) 1907.

⁶⁰ Kampffmeyer 1907.

⁶¹ Kampffmeyer 1907.

⁶² Vgl. Karl Ernst Osthaus, *Gartenstadt und Städtebau*, Berlin 1911.

⁶³ Zu Riemerschmid vgl. Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund*, München 1982.

⁶⁴ Osthaus versuchte Gropius, der hier seine Ideen der Industrialisierung

des Hausbaus verwirklichen wollte, den Bau von 100 bis 150 Häusern zu vermitteln. Vgl. v. a. Hartmut Probst u. Christian Schädlich, *Walter Gropius*, Berlin 1986, Bd. 1, S. 70 (WVZ-Nr. 3).

⁶⁵ Sie wird in der Literatur wechselnd bezeichnet als Gartenvorstadt, Gartenstadt oder Kolonie. Auch die Ortsbezeichnungen sind divergierend: Hohenhagen, Eppenhausen, An der Donnerkuhle.

⁶⁶ Wilhelm Schäfer, »In Hagen«, in: *Die Rheinlande. Monatschrift für deutsche Art und Kunst* (3) 1909.

⁶⁷ Osthaus 1911, S. 38.

⁶⁸ Osthaus 1911, S. 38.

⁶⁹ Karl Ernst Osthaus, »Moderne Kunstbewegung in Hagen«, in: *Westfälisches Tageblatt* 8.10.1906 (KEO-A Z 100/15).

⁷⁰ Der streng gestaltete Bebauungsplan soll hier nicht detailliert beschrieben werden. Vgl. jedoch die Affinität des geplanten Folkwang-Museum-Neubaus mit Tessenows Jacques-Dalcroze-Instituts in Hellerau bei Dresden. Vgl. ebenso die Parallelen zwischen Tessenows Bau und Behrens' Krematorium in Hagen-Delstern.

⁷¹ Karl Ernst Osthaus, »Die Gartenstadt an der Donnerkuhle«, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 1912, Jena 1912, S. 95.

⁷² Karl Ernst Osthaus, »Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe«, in: *Hagener Zeitung* (7.Okt.) 1909.

⁷³ Nic Tummers, J. L. Mathieu Lauweriks. *Zijn werk en zijn invloed op architectuur en vormgeving rond 1910. De Hagener Impuls*, Hilversum 1967.

⁷⁴ Vgl. Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Stuttgart o. J.

⁷⁵ Vgl. Le Corbusier, *Le Modulor*, 2 Bde., o. Ang. d. O., 1948-50 u. Le Corbusier, *Der Modulor. Darstellung eines in der Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab*, Stuttgart 1953.

⁷⁶ Sembach 1989, S. 25.

⁷⁷ Karl-Heinz Hüter, *Henry van de Velde. Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland*, Berlin 1967, S. 126.

⁷⁸ Auch die aktuellste Publikation über den Hohenhof berichtet bezüglich dieses großen Raumes, dass »von dessen Einrichtung nichts überliefert ist«, also nichts mit absoluter Sicherheit über dessen Funktion gesagt werden kann (Alexander Kierdorf, »Der Hohenhof des Karl Ernst Osthaus«, in: ders., *Industriellensitze im Ruhrgebiet. 1900-1914*, Köln 1996, S. 96).

⁷⁹ Sembach 1989, S. 138.

⁸⁰ Hillier und Hanson untersuchten die räumlichen Strukturen von Städten, Siedlungen und jeder Form von Behausung und entwickelten eine mathematische Methode, nach der die *Relative asymmetry* (RA) und die *Relative ringiness* (RR) räumlicher Systeme berechnet werden und daraus eine soziale Logik interpretiert werden kann. Vgl. Bill Hillier u. Julienne Hanson, *The Social Logic of Space*, Cambridge 1984.

⁸¹ Wolfgang Kemp spricht im Zusammenhang mit dem Grundriss des Hamburger Jenisch-Hauses von Christian Frederik Hansen von einer peristaltischen Bewegung durch eine Raumfolge, vgl.: Wolfgang Kemp, »Hansens Landhäuser in Altona: Ihre räumliche Organisation«, in: Bärbel Hedinger, *C. F. Hansen in Hamburg, Altona und den Elbvororten. Ein dänischer Architekt des Klassizismus*, München 2000, S. 39-47.

⁸² Osthaus 1920, S. 67.

⁸³ Osthaus 1920, S. 67.

⁸⁴ Kierdorf 1996, S. 93.

⁸⁵ Vgl. auch das erwähnte Fragment einer Arbeitersiedlung Riemerschmids in Hagen.

⁸⁶ Vgl. D. Schell, »Die Bewegung zur Erhaltung und Wiederbelebung der bergischen Bauweise«, in: *Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins* (39) 1906.

⁸⁷ Osthaus 1920, S. 67-69.

⁸⁸ Rainer Stamm, »Die Villa für Rudolf Springmann (1910/11). (Christian-Rohlf's-Strasse 49, ehemalige Koloniestrasse)«, in: Birgit Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde in Hagen*, Hagen 1994, S. 244-250, S. 249.

⁸⁹ Peter Stressig, »Hohenhagen – Experimentierfeld modernen Bauens«, in: Hesse-Frielinghaus [...] 1971, S. 385-511, S. 408.

⁹⁰ Sembach 1989, S. 167.

⁹¹ Sembach 1992, S. 13.

⁹² Vgl. Föhl 1999.

⁹³ Thomas Föhl, Vorwort, in: ders. u. Klaus-Jürgen Sembach, *Henry van de Velde und das Weimarer Mobiliar für Baron von Münchhausen*, Würzburg 1999, S. 7.

⁹⁴ Klaus-Jürgen Sembach u. Birgit Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln 1992.

⁹⁵ Hüter 1967, S. 122.

⁹⁶ Vgl. Sembach 1989, S. 50 u. 78ff.

⁹⁷ Antje Neumann, »Bauprojekte und künstlerische Aufgaben der Weimarer Zeit«, in: Föhl 1999, S. 27-50, S. 32.

⁹⁸ Vgl. hierzu v. a. die unter dem Oberbegriff »Tradition und Avantgarde im Konflikt« zusammengefasste, Essay-Sammlung in: Bothe/Föhl 1999, S. 246-385. Zum Widerstand gegen das Weimarer Bauhaus vgl. besonders Osamu Okuda, »Versinkende Villen – aufsteigende Baracken. Paul Klee und die Bauhaus-Debatten über den Konstruktivismus«, in: Bothe/Föhl 1999, S. 336-344 sowie Justus H. Ulbricht, »Willkommen und Abschied des Bauhauses in Weimar. Eine Rekonstruktion«, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* (1) 1998.

⁹⁹ Hüter 1967, S. 134.

¹⁰⁰ Karl-Heinz Hüter, »Henry van de Velde und das Einfamilienhaus«, in: Schulte 1994, S. 142-158, S. 154.

¹⁰¹ Henry van de Velde, »Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel«, in: *Pan* (IV) 1897/98.

¹⁰² Van de Velde 1897/98.

¹⁰³ Hüter 1967, S. 138.

¹⁰⁴ Vgl. Tummers 1967 u. ders., »J. L. M. Lauweriks – Zwischen Jugendstil und Bauhaus«, in: Krefelder Kunstmuseen und Autoren (Hrsg.), *J. L. M. Lauweriks. Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters*, Essen 1987, S. 12-14.

¹⁰⁵ Gerda Breuer, Einleitung, in: Krefelder Kunstmuseen 1987, S. 8.

¹⁰⁶ Anna-Christa Funk Jones, J. R. ter Molen u. G. Storck, Vorwort, in: Krefelder Kunstmuseen 1987, S. 5.

¹⁰⁷ Tummers 1987, S. 13.

- ¹⁰⁸ Peter Behrens, »Sachlichkeit und Gesetz [1928]«, zit. nach: Manfred Bock, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Den Haag 1983, S. 161.
- ¹⁰⁹ Cees Zoon, »Auf dem Wege zu einer monumentalen *Nieuwe Kunst* – Die Proportionslehre und Entwurfstheorie von J. L. Mathieu Lauweriks«, in: Krefelder Kunstmuseen 1987, S. 34.
- ¹¹⁰ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris 1863-1872.
- ¹¹¹ Vgl. Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Egypte en haar pyramiden«, in: *Theosophia* (V) 1896.
- ¹¹² Vgl. das Kapitel über die Villa Wiegand der vorliegenden Arbeit.
- ¹¹³ Vgl. Walter Gropius, »Monumentale Kunst und Industriebau«, auf den 29. Januar 1911 datiertes Manuskript des Vortrages im Hagener Folkwang vom 10. April 1911, Bauhaus-Archiv Berlin.
- ¹¹⁴ Friedrich Nietzsche, »Menschliches, Allzu Menschliches. Ein Buch für freie Geister [1896]«, in: Karl Schlechta (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, München 1954, S. 576.
- ¹¹⁵ Vgl. Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Onderhoudingen over de bouwkunst door Viollet-le-Duc«, in: *Architectura* (IV) 1896 u. (V) 1897.
- ¹¹⁶ Vgl. Lauweriks 1896.
- ¹¹⁷ Vgl. Lauweriks 1897.
- ¹¹⁸ Zoon 1987, S. 35.
- ¹¹⁹ Jan Hessel de Groot, *Beginselen bij het ontwerpen van architectuur*, Amsterdam 1900.
- ¹²⁰ Vgl. Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Beginselen bij het ontwerpen van architectuur«, in: *Architectura* (VIII) 1900.
- ¹²¹ Vgl. Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Schinkel«, in: *Architectura* (VIII) 1899.
- ¹²² Zoon 1987, S. 38.
- ¹²³ Zoon 1987, S. 38.
- ¹²⁴ Vgl. Gisela Moeller »J. L. M. Lauweriks in Düsseldorf 1904-1909«, in: Krefelder Kunstmuseen 1987, S. 54-63 u. Moeller 1991.
- ¹²⁵ Brief Lauweriks an Berlage vom 8. Februar 1907, Berlage-Archiv im Niederländische Documentatiecentrum voor Bouwkunst, Amsterdam.
- ¹²⁶ August Thiersch, *Proportionen in der Architektur*, Stuttgart 1904.
- ¹²⁷ Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Het nut en doel der kunst«, in: *Architectura* (XIV) 1906.
- ¹²⁸ Vgl. Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Ein Beitrag zum Entwerfen auf systematischer Grundlage in der Architektur«, in: *Ring* (4) 1909.
- ¹²⁹ Vgl. auch Adolf Meyers Studienprojekt unter Lauweriks von 1907. Adolf Meyer war im Büro von Peter Behrens tätig, bevor er 1910 mit Walter Gropius ein eigenes Büro gründete und maßgeblich an den bedeutendsten Bauten von Gropius' Frühwerk beteiligt war.
- ¹³⁰ Hendrik Petrus Berlage, *Gedanken über Stil in der Baukunst*, Leipzig 1905 (vgl. hierzu auch Neumeyer 2002, S. 334-347 und Moravánszky 2003, S. 52-55).
- ¹³¹ Berlage [1905], in: Moravánszky 2003, S. 52-44, S. 53.
- ¹³² Stressig 1971, S. 430.
- ¹³³ Zur Hagener Kunstszene vgl. v. a.: Werner Gerber, *Hagener Bohème. Menschen um Osthaus*, Hagen 1990.
- ¹³⁴ Vgl. als Variation des Lauweriks-Motivs eine Zugangstür zu einem Grundstück der Hagener Stirnband-Kolonie. 67
- ¹³⁵ Osthaus 1912, S. 95.
- ¹³⁶ Stressig 1971, S. 434.
- ¹³⁷ Stressig 1971, S. 435.
- ¹³⁸ Stressig 1971, S. 438.
- ¹³⁹ Lichtwark 1923, S. 327.
- ¹⁴⁰ Vgl. Gombrich 1966. Als *Expression* bezeichnet Gombrich die Projektion von persönlichen Gefühlen auf das Kunstwerk. *Expression* ist nach Gombrich die *Centrifugal force in art*. Den Rekurs auf eine Tradition bezeichnet Gombrich als *Convention (Centripetal force in art)*.
- ¹⁴¹ Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge 2000, S. 165.
- ¹⁴² Hitchcock äußert über das Haus Behrens in Darmstadt gar: »[...]but the clumsy [!] exterior has little interest except as document of revolt« (Hitchcock 1990, S. 457).
- ¹⁴³ Anderson 2000, S. 176.
- ¹⁴⁴ Vgl. Anderson 2000, S. 323-371. Ein erstes stichwortartiges Werkverzeichnis verfasste 1987 Gisela Moeller (Gisela Moeller, »Werkverzeichnis [Peter Behrens]«, in: Wolfgang Ribbe u. Wolfgang Schäche (Hrsg.), *Baumeister – Architekten – Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins*, Berlin 1987), dem 1991 schließlich ein detailliertes Werkverzeichnis der realisierten Werke der Düsseldorfer Zeit folgte (Moeller 1991, S. 407-511).
- ¹⁴⁵ Zu Behrens' Reorganisation und Reformation des Institutes sowie zu seiner stilistischen Entwicklung zwischen 1903 und 1907 vgl. v. a. die akribische Studie Gisela Moellers (Moeller 1991).
- ¹⁴⁶ Morton Shand, »Scenario for a Human Drama, Part III: Peter Behrens«, *The Architectural Review* (September) 1934.
- ¹⁴⁷ An dieser Stelle soll nicht weiter auf die detailreiche Innendekoration eingegangen werden. Vgl. dazu v. a.: Alan Windsor, *Peter Behrens. Architect and Designer*, London 1981, S. 18-26 sowie Anderson 2000, S. 45-68. (Anderson interpretiert die festliche Opulenz, v. a. des Musikzimmers, im Zusammenhang mit »Behrens's Highest Kultursymbol, the theater«).
- ¹⁴⁸ Moeller 1991, S. 186.
- ¹⁴⁹ »After his participation in the exposition of decorative arts in Turin in 1902, Behrens shared in the disavowal of art nouveau innovations. [...]Increasingly he relied on reductions of the already geometrically abstract, classifying buildings of periods as various as the Carolingian empire, Tuscan Romanesque, and German Neoclassicism« (Anderson 1991, S. 69).
- ¹⁵⁰ Inge Maisch, »Peter Behrens«, in: Josef Kremerskothen u. Horst Rasch (Hrsg.), *Grosse Architekten*, Bd. 2, Köln 1998 (2. Aufl.), S. 52-53, S. 52.
- ¹⁵¹ Vgl. Claudia Sommer, »Zur Eröffnung von Schloß und Garten Königs Wusterhausen«, in: *Museumsjournal* (IV) 2000.
- ¹⁵² Vgl. hierzu den U-Bahnhof Wittenbergplatz in Berlin von Alfred Grenader (1911-13). 84

- ¹⁵³ Die detailreichste Analyse des Hauses Obenauer bietet Gisela Moeller (Moeller 1991, S. 242-290).
- ¹⁵⁴ Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright*, 4. Aufl. d. dt./franz. Ed., Basel 1998, S. 148 (ital. Orig.ausg.: Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Bologna 1979).
- ¹⁵⁵ Zevi 1998, S. 149.
- ¹⁵⁶ Anderson 2000, S. 176.
- ¹⁵⁷ Moeller 1991, S. 247.
- ¹⁵⁸ Anne Lise Thygesen, zit. nach Kemp 2000, S. 44.
- ¹⁵⁹ Vgl. Moeller 1991, S. 282-284.
- ¹⁶⁰ Moeller 1991, S. 284.
- ¹⁶¹ Vgl. hierzu z. B. Gropius' »Baukastensystem« sowie die charakteristisch-kubische Titelvignette von Hilberseheimers *Großstadtarchitektur*.
- ¹⁶² Brief Peter Behrens an Josef Hoffmann vom 27. April 1903, Archiv Eduard Sekler.
- ¹⁶³ Moeller 1991, S. 286.
- ¹⁶⁴ Hans-Joachim Kadatz, *Peter Behrens*, Leipzig 1977, S. 39.
- ¹⁶⁵ Muthesius 1904.
- ¹⁶⁶ Vgl. Brief Behrens an Muthesius vom 11. November 1904, Werkbund-Archiv Berlin.
- ¹⁶⁷ Windsor 1981, S. 65.
- ¹⁶⁸ Hitchcock 1990, S. 457.
- ¹⁶⁹ Hitchcock 1990, S. 457.
- ¹⁷⁰ Vgl. Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. I. Teil*, Wien 1901.
- ¹⁷¹ Stressig 1971, S. 411.
- ¹⁷² Windsor 1981, S. 106.
- ¹⁷³ Brief Behrens an Osthaus vom 29. Juli 1909 (KEO-A V 183/13).
- ¹⁷⁴ Behrens 1909.
- ¹⁷⁵ Hoerber 1913, S. 89.
- ¹⁷⁶ Hoerber 1913, S. 89.
- ¹⁷⁷ Adolf Behne, »Der moderne Zweckbau (1923)«, in: *Bauwelt Fundamente* (10) 1964, S. 27.
- ¹⁷⁸ Lichtwark 1923, S. 329.
- ¹⁷⁹ Brief Osthaus an Behrens vom 4. Februar 1910 (KEO-A P 89/52).
- ¹⁸⁰ Osthaus Brief I 1910
- ¹⁸¹ Osthaus Brief I 1910.
- ¹⁸² Stressig 1971, S. 410.
- ¹⁸³ Stressig 1971, S. 417
- ¹⁸⁴ John Lochner-Griffith, »Das Haus Grisebach in der Fasanenstraße – die Villa in der Enge«, in: Deutsche Bank Berlin AG (Hrsg.), *Stadtvilla Grisebach und Käthe-Kollwitz-Museum*, Berlin 1986, S. 12-18, S. 15.
- ¹⁸⁵ Vgl. Brief Osthaus an Behrens vom 3. Januar 1914 (KEO-A Kü 431/382).
- ¹⁸⁶ Pevsner 1994, S. 357.
- ¹⁸⁷ Brief Behrens an Osthaus vom 10. Mai 1909 (KEO-A V 198/1 u. 2).
- ¹⁸⁸ Brief Behrens an Cuno vom 29. April 1909 (KEO-A V 197), Behrens bezeichnet in diesem Brief die baupolizeilichen Zeichnungen zu diesem Zeitpunkt als »nahezu fertig«.
- ¹⁸⁹ Zu weiteren Änderungswünschen der Cunos vgl. Brief Behrens an Cuno vom 29. April 1909 (KEO-A V 197).
- ¹⁹⁰ Mies van der Rohe, zit. nach: Peter Carter, »Mies van der Rohe«, in: *Bauen + Wohnen* (7) 1961.
- ¹⁹¹ Walter Gropius, zit. nach Weber 1961, S. 23.
- ¹⁹² Brief Gropius an Osthaus vom 6. März 1910 (KEO-A Kü 421/1 u. 2).
- ¹⁹³ Manfred Osthaus, »Streitobjekt zwischen Behrens und Gropius. Haus Cuno. Bericht von einem Versuch, die Vergangenheit wieder Gegenwart werden zu lassen«, in: *Hagener Heimatkalender* 1980.
- ¹⁹⁴ Ebd.
- ¹⁹⁵ Stressig 1971, S. 419.
- ¹⁹⁶ Osthaus 1980.
- ¹⁹⁷ Vgl. Klaus Englert, »Klare Wege durch die Gartenstadt«, in: *FAZ* (42) 2000.
- ¹⁹⁸ Der am prominentesten platzierte Raum der Villa Cuno, das Wohnzimmer im Erdgeschoß, ist heute die Turnhalle des Kindergartens.
- ¹⁹⁹ Brief Manfred Osthaus an Arne Ehmman vom 20. Januar 1998.
- ²⁰⁰ Bezeichnung des heutigen Standortes: Niepolcko, Gemeinde Barlinek, Woiwodschaft Gorzów Wielkopolski, Polen.
- ²⁰¹ Fritz Neumeyer, »Zwischen Monumentalkunst und Moderne – Architekturgeschichte eines Wohnhauses«, in: Wolfram Hoepfner u. Fritz Neumeyer, *Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem. Baugeschichte und Kunstgegenstände eines herrschaftlichen Wohnhauses*, Mainz 1979, S. 3-57, S. 55.
- ²⁰² Neumeyer 1979, S. 55.
- ²⁰³ Brief Osthaus an Behrens vom 15. September 1910 (KEO-A Kü 421/99).
- ²⁰⁴ Zum Vergleich: die Villa Cuno hat ca. 100.000 M. gekostet (»excl. Heizung & Garten« waren 52.000 M. geplant, vgl. Brief Osthaus an Behrens vom 15. September 1910 (KEO-A Kü 421/99).
- ²⁰⁵ Osthaus Brief II 1910.
- ²⁰⁶ Osthaus Brief II 1910.
- ²⁰⁷ Brief Behrens an Osthaus vom 20. September 1910 (KEO-A Kü 421/201).
- ²⁰⁸ Behrens 1910.
- ²⁰⁹ R. Breuer, »Das Haus Wiegand in Dahlem bei Berlin«, in: *Innendekoration* (14) 1913.
- ²¹⁰ Etwa zur gleichen Zeit wurde auf dem Nachbargrundstück ebenfalls für ein Mitglied der Familie von Siemens eine stilistisch vollkommen konträre, heimelige Mansarddach-Villa errichtet.
- ²¹¹ Posener 1979, S. 304.
- ²¹² Neumeyer 1979, S. 7.
- ²¹³ Neumeyer 1979, S. 8.
- ²¹⁴ Neumeyer 1979, S. 9.
- ²¹⁵ Sogar von Berliner amtlicher Seite dachte man über ein Verbot der Nutzung als Hausangestellten-Wohnbereich nach.
- ²¹⁶ Vgl. Neumeyer 1979, S. 9.
- ²¹⁷ Behrens zit. n. Hoerber 1913, S. 225.
- ²¹⁸ Ebd.
- ²¹⁹ Julius Meier-Graefe, »Peter Behrens – Düsseldorf«, in: *Dekorative Kunst* (7) 1905.
- ²²⁰ Meier-Graefe 1905.
- ²²¹ Neumeyer 1979, S. 18.
- ²²² Vgl. Fritz Schumacher, *Selbstgespräche*, Hamburg 1949.

- 223 Schumacher 1949, S. 220.
- 224 Pater Desiderius Lenz, *Zur Ästhetik der Beuroner Schule (1865)*, 2. Aufl., Beuron 1927, S. 13.
- 225 Lenz 1927, S. 16.
- 226 Hitchcock 1990, S. 461.
- 227 Neumeyer 1979, S. 26.
- 228 Peter Behrens, *Über die Beziehung der künstlerischen und technischen Probleme*, Berlin 1917, S. 15.
- 229 Vgl. auch die Affinität zur Rückseite des Eingangspavillons von Hoffmanns Palais Stoclet in Brüssel.
- 168 230 Behrens' Hang zu einer systematischen Ordnung von Öffnungen innerhalb einer Fassade zeigt sich sogar noch 1927 in seinem Beitrag für die Weißenhofsiedlung in Stuttgart, einem »massive block in contrast to their [Gropius', Mies', etc.] light and open structure« (Hitchcock 1990, S. 467), bei dem die Fenster einen äußerst »wohlgeordneten« Charakter aufweisen.
- 231 Vgl. Claude Lichtenstein u. Franz Engler (Hrsg.), *Stromlinienform*, Zürich 1992.
- 232 Neumeyer 1979, S. 29.
- 233 Bezüglich der aktuellen Diskussion um Kollhoffs Entwurf für den Alexanderplatz sowie um die Entwürfe einer neuen West-City ist der Beitrag erneut von großer Aktualität.
- 234 Peter Behrens, o. A. d. Titels, in: *Berliner Morgenpost* (27.11.) 1911, zit. nach Hoerber 1913, S. 228.
- 235 Ludwig Hilbersheimer, *Großstadtarchitektur*, Berlin 1927, S. 65.
- 236 Neumeyer 1979, S. 38.
- 237 Joseph August Lux, *Otto Wagner*, München 1914, S. 37.
- 238 Nikolaus Pevsner, Hugh Honour u. John Fleming, *Lexikon der Weltarchitektur*, 3. Aufl. d.dt. Ausgabe von dens., *Penguin Dictionary of Architecture* (Harmondsworth 1966), München 1992, S. 386.
- 239 Ein tabellarisches Werkverzeichnis von Robert J. Clark findet sich in: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hrsg.), *Joseph M. Olbrich. 1867-1908. Das Werk des Architekten*, Darmstadt 1967, S. 4-6.
- 240 Pevsner/Honour/Fleming 1992, S. 462.
- 241 Otto Wagner jr., »Joseph Maria Olbrich – ein Nachruf«, in: *Deutsche Bauzeitung* (52) 1908.
- 242 Wagner jr. 1908.
- 243 Dolf Sternberger, zit. nach: Klaus Wolbert, »...wie ein Tempel in einem heiligen Haine. Olbrichs semantische Architektur und die Utopie eines ästhetisch überhöhten Lebens in Schönheit und Feierlichkeit«, in: Bernd Krimmel; Sabine Michaelis (Hrsg.), *Joseph M. Olbrich 1867-1908*, Darmstadt 1983, S. 57-83, S. 60.
- 244 Wolbert 1983, S. 62.
- 245 Vgl. in diesem Zusammenhang die Bezeichnung »Heldischer Jugendstil« (Andreas Kunze, *Heldischer Jugendstil. Karl Ernst Osthaus, das Kleinen in Hagen und der Aufbruch in die deutsche Moderne*, Hagen 1998).
- 246 Wolbert 1983, S. 65.
- 247 Wolfram Hagspiel, *Köln: Marienburg. Bauten und Architekten eines Villenvorortes – einschließlich der Villengebiete von Bayenthal*, Köln 1996, Bd. 1, S. 366.
- 248 Robert Judson Clark, »Olbrich: Architect and Personality«, in: Krimmel/Michaelis 1983, S. 22-37, S. 30.
- 249 Otto Wagner, »Joseph Olbrich«, in: *Die Zeit* (14.8.) 1908.
- 250 Josef Hoffmann, zit. nach: Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg 1982, S. 59.
- 251 Sekler 1982, S. 59.
- 252 Vgl. Stressig 1971, S. 440-447.
- 253 Sekler 1982, S. 84.
- 254 Karl Ernst Osthaus, »Ausstellung Wiener Künstler im Folkwang«, in: *Hagener Zeitung* (1.12.) 1906.
- 255 Muthesius 1902, S. 62.
- 256 Vgl. Frank-Bertolt Raith, *Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*, Berlin 1997.
- 257 Peter Meleghy, »Josef Hoffmann«, in: Josef Kremerskothen u. Horst Rasch (Hrsg.), *Grosse Architekten*, Bd. 1, 9.Aufl., Köln 1999, S. 150.
- 258 Sekler 1982, S. 103.
- 259 Loos zit. nach Glück 1962, S. 318.
- 260 Glück zit. nach Kulka 1931, S. 10.
- 261 Vgl. zu diesem Haus v. a. Vera J. Behal, »Die Villa Karma und ihre Architekten Lavanchy/Loos/Ehrlich«, in: Graphische Sammlung Albertina Wien (Hrsg.), *Adolf Loos*, Wien 1989, S. 135-158.
- 262 Friedrich Kurrent, »33 Wohnhäuser«, in: *Graphische Sammlung Albertina Wien 1989*, S. 124.
- 263 Oechslin 1994, S. 116.
- 264 Vgl. Adolf Loos, »Ornament und Verbrechen [1908]«, in: Moravánsky 2003, S. 58ff.
- 265 Mies van der Rohe, zit. nach: Andreas Rossmann, »Wink mit der Zahnbürste. Die Villen von Mies van der Rohe in Krefeld sind instandgesetzt«, in: *FAZ* (180) 2000.
- 266 Kurrent 1989, S. 112.
- 267 Brief Walter Gropius an Herta Hesse-Frielinghaus vom 8. Mai 1969.
- 268 Brief Walter Gropius an Hans Curjel vom 16. Juni 1960 (vgl. Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Berlin 1983, Bd. 1, S. 91).
- 269 Gropius 1969.
- 270 Walter Gropius, zit. nach: Helmut Weber, *Walter Gropius und das Faguswerk*, München 1961, S. 23.
- 271 Gropius, zit. nach Weber 1961, S. 23.
- 272 Gropius, zit. nach Weber 1961, S. 23.
- 273 Walter Gropius, zit. nach Isaacs 1983, Bd. 1, S. 68.
- 274 Gut Janikow und das Golzengut.
- 275 Die Bezeichnung im Foto-Nachlaß von Gropius lautet »Gut Golzen 1911«. Vgl. Probst/Schädlich 1986, Bd. 1, S. 164.
- 276 Ilse Gropius, zit. nach Winfried Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius. Zeichnungen, Pläne, Fotos, Werkverzeichnis*, Berlin 1985, S. 215. Vorfahren von Walter Gropius verkehrten und arbeiteten tatsächlich mit Schinkel (vgl. Isaacs 1983, S. 21ff).
- 277 Walter Gropius [1934], zit. nach Nerdinger 1985, S. 215.
- 278 Vgl. Probst/Schädlich 1986, Bd. 1, S. 164.

- 279 Nerdinger 1985, S. 214.
- 280 Vgl. Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Stuttgart 1954, S. 123.
- 281 Vgl. Isaacs 1983, Bd. 1, S. 72 ff.
- 282 Probst/Schädlich 1986, Bd. 1, S. 67.
- 283 Karin Wilhelm, *Walter Gropius. Industriearchitekt*, Braunschweig 1983, S. 14.
- 284 Wilhelm 1983, S. 14.
- 285 Reyner Banham, *Die Revolution in der Architektur, Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter*, Hamburg 1964, S. 60. Vgl. auch: Annemarie Jaeggi, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin 1994.
- 286 Isaacs 1983, Bd. 1, S. 109.
- 287 Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981.
- 288 Posener 1979, S. 161.
- 289 Anton Jaumann, »Vom künstlerischen Nachwuchs. Haus Riehl«, in: *Innendekoration* (7) 1907.
- 290 Jaumann 1907.
- 291 Jaumann 1907.
- 292 Arnold Schink, *Mies van der Rohe. Beiträge zur ästhetischen Entwicklung der Wohnarchitektur*, Stuttgart 1990, S. 42.
- 293 Vgl. Walter Gropius, in: Ulrich Conrads u. Horst Eifler, »Ludwig Mies van der Rohe. Ein akustisches Portrait des Baumeisters«, Sendung des RIAS Berlin, gesendet am 13. 1. u. 6. 2. 1966.
- 294 Haus Westend in Berlin (1906) und Haus Dr. B. in Kleinmachnow (1907). Vgl. v. a. Sonja Günther, *Bruno Paul. 1874-1968*, Berlin 1992, S. 81ff.
- 295 Joseph Popp, *Bruno Paul*, München 1916, S. 67.
- 296 David Spaeth, *Mies van der Rohe. Der Architekt der technischen Perfektion*, 2. Aufl. (mit einem Vorwort von Kenneth Frampton), Stuttgart 1995.
- 297 Wolfgang Frieg, *Ludwig Mies van der Rohe. Das europäische Werk (1907-1937)*, Bonn 1976.
- 298 Wie hoch der Anteil des assoziierten Architekten F. Goebbels ausfällt, ist nicht bekannt. Vgl. Schink 1990, S. 47.
- 299 Frieg 1976, S. 151.
- 300 Franz Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago 1985, S. 56.
- 301 »[...] in fact the most schoolish piece of Mies's prewar phase and, next to the Feldmann, Kempner, Eichstaedt, and Mosler houses of the early 1920s, the most stylistically retardataire work he ever produced. When he revisited the Perls House in 1965, he paid no attention whatever to the Werner House, even though the two buildings are separated by no more than fifty yards, each quite visible from the other. It would appear he designed the Werner House more for bread and butter than for high art« (Schulze 1985, S. 72.).
- 302 Spaeth 1995, S. 29.
- 303 Spaeth 1995, S. 29.
- 304 Schulze 1985, S. 76.
- 305 Vgl. W. Boesinger u. O. Storonov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète*, 8 Bde., Zürich 1937-1970.
- 306 Vgl. v. a. Giuliano Gresleri, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente*, Venedig 1984; Werner Oechslin »Le Corbusier und Deutschland [1986]«, in: Oechslin 1999 u. Winfried Nerdinger, »Le Corbusier und Deutschland. Genesis und Wirkungsgeschichte eines Konflikts. 1910-1933«, in: *ARCH+* (3) 1987. Die prägenden Erfahrungen in Deutschland werden bei P. V. Turner (*The Education of Le Corbusier*, New York 1977) lediglich auf Parallelen zwischen Jeanneret und Muthesius reduziert.
- 307 Brooks 1997.
- 308 Zu den rassistischen Ausfällen Le Corbusiers vgl. v. a. Oechslin 1986.
- 309 Brooks 1997, S. 209.
- 310 Vgl. hierzu v. a.: Herta Hesse-Frielinghaus, *Briefwechsel Le Corbusier Karl Ernst Osthaus*, Hagen 1977.
- 311 Oechslin 1999, S. 187.
- 312 Vgl. Hitchcock 1990, S. 487.
- 313 Charles-Edouard Jeanneret, zit. nach Brooks 1997, S. 310.
- 314 »Send me, as fast as possible, either the negatives or the bromide prints of the Balkans, Kuajewatz, Radejevatz, the monasteries at Bucharest, Kasanlik and above all the terrace of the Skite Sainte-Anna. I need them for the villa that I'm designing at the moment.« (Brief Jeanneret an Klipstein vom 18.12.1911, zit. nach Brooks 1997, S. 311).
- 315 Brooks 1997, S. 323.
- 316 Vgl. Brooks 1997, S. 311.
- 317 Eine perspektivische Zeichnung, die Brooks wahrscheinlich für die letzte vor der Realisierung hält (vgl. Brooks 1997, S. 315), erinnert besonders stark an Zeichnungen der Wagner-Schüler.
- 318 Brooks 1997, S. 337.
- 319 Jacques Gubler verweist zudem auf Ähnlichkeiten zwischen der Villa Favre-Jacot und Loos' Villa Karma am Genfer See. Vgl. Jacques Gubler, *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris 1967, S. 228.
- 320 Vgl. Tafel 23 in: Johann Karl Krafft, *Plans, coupes, élévations des plus belles amisons et des hôtels construit à Paris et dans les environs de 1771 à 1802*, Paris 1909.
- 321 Brooks 1997, S. 341.
- 322 Brooks 1997, S. 432.
- 323 Brooks 1997, S. 444.
- 324 Brooks 1997, S. 444.
- 325 Le Corbusier, »Tracés Régulateurs«, in: *Esprit Nouveau* (5) 1921, zit. nach Brooks 1997, S. 444.
- 326 Die Befragung ehemaliger Mitarbeiter Jeannerets in den 70er Jahren hat diese Annahme bestätigt. Vgl. Brooks 1997, S. 459.

EXKURS I TRADITIONALISMUS IN FRANKREICH, ENGLAND UND USA?

Frankreich – Auguste Perret, Tony Garnier, Henri Sauvage

Auguste Perret, Erfinder einer neuartigen Architektursyntax durch den systematischen Einsatz von *Beton armé* und mitverantwortlicher Architekt des Pariser Théâtre des Champs-Élysées, Tony Garnier mit seiner Vision einer *Cité industrielle* sowie Henri Sauvage, Schöpfer der ersten *Maison à gradins*, stehen im Mittelpunkt einer französischen Architektursprache, die in ihrer Typologie dem mitteleuropäischen Traditionalismus nahe steht.

1910 führt Peter Behrens als Beispiel für die ›Körperlosigkeit‹ der französischen Architektur den Pariser Eiffelturm an. »Es ist unmöglich, ihn heute im Vergleich mit erhabenen Bauwerken des Altertums als schönes Monument zu empfinden. [...] Dabei ist noch zu bemerken, daß gerade der Eiffelturm, wie mir von fachmännischer Seite gesagt wurde, aus Schönheitsgründen mehr Material zeigt, als wie zu seiner reinen Konstruktion notwendig gewesen wäre.«¹ Behrens lehnt in diesem Zusammenhang die Eisenkonstruktion nicht prinzipiell ab. Vielmehr bescheinigt er ihr eine entmaterialisierende Eigenschaft, die klar zum Ausdruck kommen aber nicht den raumkörperlichen Gedanken konterkarieren dürfe: »Architektur ist Körpergestaltung, und ihr Aufgabe ist nicht, zu enthüllen, sondern ihr ursprüngliches Wesen ist, Raum einzuschließen. Wenn nun gesagt wird, die Schönheit der puren Eisenkonstruktion liegt in der Linie, so wiederhole ich, die Linie ist wesenlos, die Architektur liegt in der Körperlichkeit.«²

In einer unmittelbaren Blickachse zum Pariser Eiffelturm liegt im 16. Arrondissement in der Rue Franklin das 1903 bis 1904 entstandene Apartmenthaus von Auguste Perret, das in seiner filigranen Vertikalität an

Linienhaftigkeit kaum zu übertreffen ist.³ Auch wenn nicht bekannt ist, was Behrens über dieses Haus gedacht hat, so könnte man es unter seine Rubrik einer ›unkörperlichen‹ Architektur subsumieren. Perret war der Sohn eines burgundischen Steinmetzes, der 1882 in Paris ein Unternehmen gründete, an dem er nach und nach seine drei Söhne Auguste, Gustave und Claude beteiligte. Die Firma umfasste in einer betriebswirtschaftlich effektiven Weise ein Entwurfsbüro, eine eigene Ingenieursabteilung, ein Bauunternehmen und eine Immobilienverwaltung. Das Haus in der Rue Franklin ist die erste Manifestation einer Architekturauffassung, die das Betonskelett als primäres Gliederungselement hervortreten lässt, wobei allerdings die Ausfachungen zwischen den Stahlträgern flächenhaft mit Ornamenten versehen wurden. Diesem Haus folgte die Garage Ponthieu, an der zum ersten Mal ein nacktes mit Glas ausgefachtes Rechteckraster aus Beton die Fassade bildete.

Bei Perret werden zum einen die rationalistischen Traditionen des 19. Jahrhunderts konsequent fortgeführt und zum anderen mit klassischen Kompositionsweisen verbunden. In der Mentalität, diese beiden Aspekte zu verbinden, liegt eine Parallele zu den mitteleuropäischen Traditionalisten. Fast alle Perret'schen Bauten bestehen aus strengen, hochrechteckig organisierten Rasterstrukturen, die gleichzeitig die technische Konstruktion widerspiegeln. Alle Einheiten werden dabei in einer strengen Achsialität und Symmetrie geordnet. Ein klassisches, zuweilen an Säulenordnungen erinnerndes Prinzip der Tragbalkenkonstruktion wird transformiert zu technoiden, geometrisch klar proportionierten Kompositionen aus Rechtecken. »Und schließlich hält sie [Perret's Architektur] eine Mittelstellung, indem sie historische Tradition wirken lässt, andererseits in Material und Abstraktionsgrad sich von älteren Bauweisen und Formgrammatiken absetzt«⁴, wofür Joseph



1 Auguste Perret, Wohnhaus 25bis, rue Franklin, Paris 1903

Abram den Begriff des ›strukturellen Klassizismus‹ geprägt hat.⁵

Im Kontext des Traditionalismus kommt dem 1911 bis 1913 entstandenen Théâtre des Champs-Élysées eine besondere Rolle zu.⁶ Der Entwurf des Theaters wurde ursprünglich Henry van de Velde anvertraut, der wiederum Auguste Perret bat, seine Kenntnisse der Eigenschaften des *Béton armé* in die Skelettkonstruktion des Theaters einzubringen. In intriganter Weise nutzte Perret diese Einladung, um van de Velde aus der Position des Verantwortlichen für den Entwurf herauszudrängen. Enerviert zog sich van de Velde schließlich von dem Auftrag zurück. Perrets Leistung besteht in erster Linie in der Vereinheitlichung und »Radikalisierung klassischer Kompositionspläne«⁷. So auch in diesem Fall. Die Fassadenkomposition geht jedoch fast gänzlich auf van de Velde zurück. Das Theater erweist sich als ein Schlüsselwerk für die Abkehr von eklektizistischen und historischen Grammatiken in der französischen Architektur seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und bereitet in seinen purifizierten klassizistischen Formen und seiner hellen Farbgebung »ein Idiom vor, das vor allem seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre und in den dreißiger Jahren die französische Architektur nachhaltig bestimmen wird«⁸.

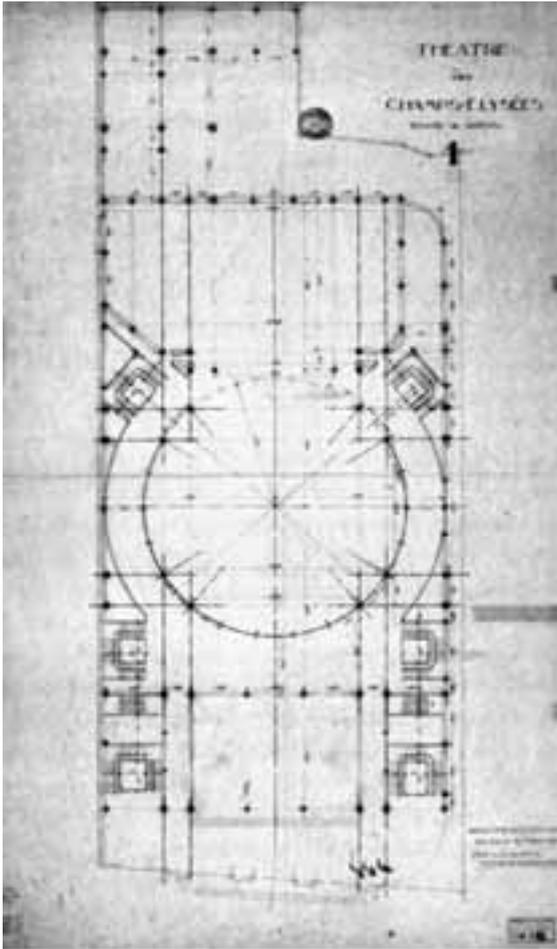
2 Die Qualität der Raumanordnung innerhalb des Theaters, auf die hier nicht detailliert eingegangen werden soll, basiert auf der für Perret typischen Synthese einer effizienten Erfüllung der technisch-statischen Funktionen durch das Stahlbetongerüst und die Regelmäßigkeit des konstruktiven Systems mit einer formalästhetisch harmonischen Komposition der Räume im Sinne eines klassischen Theaters.

3 Hauptcharakteristikum der Fassade ist der konsequente Einsatz von klaren rechteckigen Rahmen und vertikalen Gliederungselementen. Harmonisch proportio-

nierte Rechtecke und Quadrate bilden die Binnenformen und erscheinen als Variationen am Seiten- und Mittelteil wieder. Trotz des homogenen Rechteckrauers wird der Mittelteil unmissverständlich hervorgehoben: Die Lisenengliederung der Seitenteile (man beachte hier das Abbiegen der rechten Seite im Stile von van de Veldes Hohenhof in Hagen) wird hier zu einer Pilasterordnung, die goldenen Fensterrahmen sind im Mittelteil stärker ausgebildet, das Fassadenrelief ist tiefer und die symmetrisierenden Motive treten deutlicher in Erscheinung.

Die *Clarté* und *Simplicité* dieses Gebäudes basieren in erster Linie auf Vorbildern des mitteleuropäischen Traditionalismus, die besonders durch van de Velde in diesen Bau eingeflossen sind. So weisen etwa van de Veldes flach reliefierten Fassadenoberflächen sowie die unornamentierten Kolossalisenen der Weimarer Kunstschule (1904-11) und die Entwürfe für das Erfurter Kunstmuseum (1913-14) ähnliche Gestaltungsweisen auf. Die Farbkombination von Weiß und Gold verweist wiederum auf die sezessionistische Architektur eines Joseph Maria Olbrich, während die klaren geometrischen Großformen in ähnlicher Weise bei fast allen Bauten Peter Behrens' und Josef Hoffmanns auftauchen. Darüber hinaus sei besonders auf ein Münchner Theater hingewiesen, das 1908 von Max Littmann anlässlich der Ausstellung ›München 1908‹ errichtet wurde. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass etwa der Pariser Couturier Paul Poiret Josef Hoffmann mit dem Bau einer (nie realisierten Villa) beauftragte⁹ und sich junge Architekten wie Robert Mallet-Stevens ausdrücklich auf Hoffmanns Palais Stoclet in Brüssel beriefen.¹⁰

Es darf zudem nicht die Wirkung des deutschen Beitrags auf der Brüssler Weltausstellung von 1910 unterschätzt werden: Fühlte sich Deutschland 1904 auf



2 Auguste Perret, Théâtre des Champs Elysées Paris, Grundriss mit Eintragung der konstruktiven Achsen, 1911



3 Henry van de Velde und Auguste Perret, Théâtre des Champs Elysées, Fassade, Paris 1911-13



5 Max Littmann, Künstlertheater, München 1908



4 Henry van de Velde, Weimarer Kunstschule, 1904-1911
Henry van de Velde, Museumsentwurf für Erfurt, 1913/14

der Weltausstellung in St. Louis noch durch eine Kopie des Mittelteils des Charlottenburger Schlosses adäquat repräsentiert, so wurde die Brüsseler Schau zur ersten umfangreichen Präsentation der Produkte des Deutschen Werkbundes. Der dortige Kunstgewerbepavillon von Bruno Paul vertrat hier mit seinen regelmäßigen (recht- und achteckigen) Grundrissformen, den rechtwinkligen Rahmenformen, dem durchgehenden Fußbodenraster und den kapitellosen, glatten Säulen eine neue strenge Eleganz. Der französischsprachige Katalog zum deutschen Beitrag entwickelte sich zu einer wirkungsvollen Kunstpropaganda in Frankreich.¹¹

Der Auffassung Tony Garniers nach, der von 1886-90 an der Ecole des Beaux-Arts in Lyon studierte, macht die urbanistische Form der Industriestadt den überwiegenden Teil der Städte im 20. Jahrhundert aus. Dementsprechend nutzte er seinen Aufenthalt als Prix-de-Rome-Stipendiat an der Französischen Akademie in Rom von 1899 bis 1904, um sich – statt des Studiums antiker Bauten – um den Entwurf seiner Vorstellung einer solchen *Cité Industrielle* zu kümmern. Sein zwischen 1904 und 1917 in Form eines Zeichnungskonvoluts veröffentlichter Entwurf wurde zu einem der zentralen Projekte des modernen Urbanismus. Garnier wählte ein imaginäres Gelände, das in einer halb flachen halb hügeligen Topographie seiner Heimatstadt Lyon ähnelte. Der sich im Zuge der Dreyfus-Affäre in radikalisierten sozialistischen Kreisen um Emile Zola bewegend Garnier sah eine Stadt für etwa 35.000 Einwohner vor¹², die ein Wohngebiet, ein klassisches Stadtzentrum, Industrie, Bahnhof und sämtliche typischen öffentlichen Gebäude aufwies, aber auf Kasernen, Gefängnisse, Kirchen und Polizeistationen verzichtete, da eine sozialistische Gesellschaft diese Gebäude bzw. Institutionen nicht mehr benötigen würde. Alle Gebäude waren als Stahlbetonkonstruktionen vorgesehen, obwohl man damals kaum Erfahrungen mit diesem Ma-

terial hatte. Das Stadtkonzept enthält alle wesentlichen Grundzüge der Stadtplanung des Rationalismus: Eine klare Unterscheidung zwischen den Funktionen ›Wohnen‹, ›Arbeiten‹, ›Erholung‹ und ›Verkehr‹, eine rasterhafte Aufteilung der Stadtanlage und Trennung von Fußgänger- und Fahrverkehr. Garnier sah zwei- und dreigeschossige freistehende Wohnhäuser auf parkartigen Grundstücken vor. Diese Grundstücke bilden – verwandt mit Paul Mebes' Berliner Siedlungen mit Wohnstraßen – ›Wohninseln‹, die nur durch Fußgängerwege erschlossen werden. Die Details der Häuser sind geprägt durch die modernistischen Elemente Pfeiler, Fensterband, Glaswand, ausladendes Vordach, Wagnersche Dachgesimse, freier Grundriss und flaches Terrassendach.

Bilden diese Wohnbauten auch filigrane, typisch französische Gebilde mit einer für die Zeit enormen modernistischen Ausprägung, die Behrens sicherlich als latent ›entmaterialisiert‹ bezeichnet hätte, so zeigt sich in ihnen dennoch eine starke Anlehnung an die Bau-tradition. Diese Synthese macht Perrets Bauten der *Cité Industrielle* zu Verwandten des mitteleuropäischen Traditionalismus. Garnier »gab nicht jenen Bezug zur Tradition auf, dem ihn die Beaux-Arts-Erfahrung sowie eine 1903 unternommene Reise nach Griechenland vermittelt hatten: Tatsächlich stellt sich die Wohnsiedlung in der *Cité Industrielle* wie eine arkadisch-mediterrane Gartenstadt voller klassischer Formenreminiszenzen dar, und das Gemeindezentrum ist nichts anderes als eine moderne Interpretation einer überdachten Agora, unter deren Peristyl aus Stahlbeton zeitlos gekleidete Figuren wie altgriechische Bürger dahinwandeln.«¹³

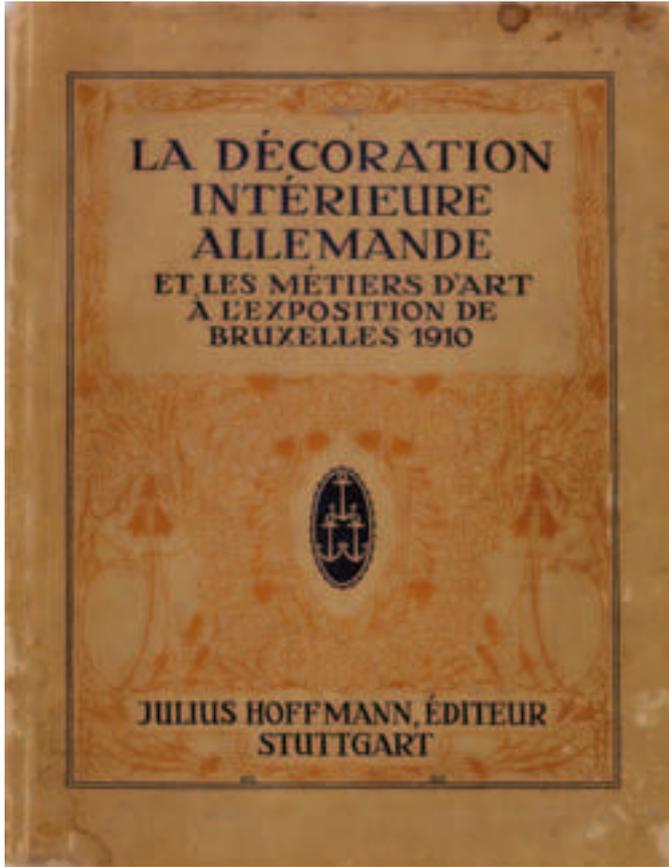
Henri Sauvage, der zwischen 1892 und 1903 die Pariser Ecole des Beaux-Arts besuchte und der Generation Perrets und Garniers entstammt, wandte sich zuerst dem Jugendstil zu und entwarf seit 1909, ausge-



6 Bruno Paul, Kunstgewerbepavillon, Brüssel 1910



7 Bruno Paul, Kunstgewerbepavillon, Brüssel 1910



8 Einband des deutschen Katalogs zur Brüsseler Weltausstellung 1910, Stuttgart 1910



9 Erste Seite des von Robert Breuer verfassten Essays *Un Bilan du Style Allemand* im deutschen Katalog zur Brüsseler Weltausstellung von 1910, Stuttgart 1910



10 Tony Garnier, *Quartier d'habitation*, Perspektive, *Un Cité Industrielle*, Paris 1917



11 Tony Garnier, *Quartier d'habitation*, Perspektive, *Un Cité Industrielle*, Paris 1917

hend von einer intensiven Beschäftigung mit der Wohnungsfrage, seine stufenförmigen *Maison à gradins*. In der Rue de Vavin im sechsten Pariser Arrondissement entstand 1913 ein, sich sehr an dem Wiener und Budapestter Fassadenstil um 1900 orientierendes Haus mit luxuriösen Wohnungen. Die weißen und blauen Kacheln, mit denen das gesamte Haus verkleidet ist, wurden besonders in Pariser Mietshäusern der 1920er Jahre verwendet. »Autre signe de modernité, la réflexion sur le logement: ici Sauvage applique pour la première fois le système de la construction en gradins, esquisse d'une cité-jardin verticale qu'il développe plus complètement rue des Amiraux [...] dont les plans datent de la même époque.«¹⁴ Dieses Haus, dessen Entwurf auf das Jahr 1909 zurückgeht und erst 1922 realisiert wurde, war das eindrucksvollste Terrassenhaus, das man zu dieser Zeit kannte. Es antizipiert terrassierte Großwohneinheiten der 1970er Jahre.¹⁵ Auch Sauvages Haus in der Rue des Amiraux im 18. Pariser Arrondissement ist mit Hygiene symbolisierenden Kacheln im Stile der Pariser Métro gestaltet. Es handelt sich hier um Wohnungen für Arbeiter, die sich um ein zentrales Schwimmbad gruppieren. Diese beiden Projekte Sauvages seien hier erwähnt, da das Thema des terrassierten Hauses bei Adolf Loos und Peter Behrens um 1910 eine große Rolle spielt und hier eine genuin französische Variante des reformierten Wohnungsbaus vorliegt, die im Vergleich mit den Berliner Visionen Messels, Tauts, Geßners und Mebes' und ihren Versuchen, Licht in die Mietshauskomplexe zu bringen, ein interessantes Phänomen darstellt. Sauvage plante als konsequente Fortsetzung seiner *Maisons à gradins* terrassierte Komplexe in Form von gigantomanischen, »babylonischen« Pyramiden. »Il avait notamment projeté le *Giant Hôtel*, immeuble de seize étage sur le quai Branly, la couverture du cimetière Montparnasse par 115.000 m² de logements et, enfin, la *Cité Satellite*, où les voitures circulaient à l'intérieur de l'espace creux des pyramides.«¹⁶

England – Sir Edwin Lutyens, Charles Francis Annesley Voysey

1979 überschrieb David Watkin ein Kapitel seiner Architekturgeschichte Englands mit »The Traditionalists« und fasste unter dieser Rubrik die Bauten von Sir Edwin Lutyens und seinem Umkreis zusammen.¹⁷ Dort unterscheidet er, ähnlich den Definitionen Berents', Schumanns und Sonnes, einen *Revivalism*, den Watkin mit der viktorianischen Architektur verbindet, von einem *Traditionalism*, der als bewusster, durchdachter Rückgriff auf Traditionen beschrieben wird.

Lutyens, eine Generation jünger als Richard Norman Shaw, gilt als der einflussreichste englische Architekt der 1890er bis 1930er Jahre. Zu Beginn seiner Karriere entwarf er asymmetrisch, additiv komponierte Landhäuser im Stile Shaws mit tief heruntergezogenen Dächern, die einen stark regionalistischen Stil aufwiesen: »All these houses were built of local materials: golden-yellow rubble, brown Bargate stone interlaced with thin bands of tiles, hand-made bricks and oak framed mullions.«¹⁸ Auf dem Höhepunkt der Industrialisierung und einer aufkommenden Nostalgie gegenüber verloren gegangenen Handwerkstraditionen sowie dem Leben auf dem Land wurde 1895 der National Trust und 1897 das Magazin *Country Life* gegründet, das stark zur Popularisierung der Landhäuser Lutyens' beitrug.¹⁹ Zwei wichtige Aspekte vieler dieser Landhäuser sind eine dramatische, piranesihafte Verschachtelung der Räume über verschiedene Etagen und komplizierte Verkehrswege innerhalb des Hauses, die (wie etwa bei Behrens' Haus Obenauer in Saarbrücken) einen häufigen Richtungswechsel nötig machen. Ein Beispiel hierfür ist Little Thakeham in West Sussex. Lutyens war dafür bekannt, sich entweder individuell auf einen örtlichen Regionalstil zu beziehen, oder, wenn ein ein höheres Maß an »Repräsentation« nötig war, sich bei Klassi-



12 Henri Sauvage, *Logements de standing*, 26, rue Vavin, Paris 1913



13 Georg Heinrichs, Gerhard und Klaus Krebs,
Autobahnüberbauung Schlangenhader Straße, Berlin 1976-81



14 Henri Sauvage, *80 logements sociaux*, 13, rue des Amiraux,
Paris 1922 (nach Plänen von 1909)

zismen zu bedienen. Als Ausdruck einer höchsten Sensibilisierung auf den Ort erweist sich Lutyens Castle Drogo, eine minimalistische Variante der für Devon typischen Landsitze.

Muthesius bezeichnet Lutyens in seinem 1904 erschienenen Buch *Das englische Haus*²⁰ als »eine junge Kraft, die im Laufe der letzten fünf Jahre immer mehr in den Vordergrund der hausbauenden Architekten getreten ist und die vielleicht berufen sein wird, binnen kurzem die Führung im englischen Hausbau in einer Weise zu übernehmen, wie sie früher etwa Norman Shaw hatte.«²¹ Auch Muthesius beschreibt Lutyens als einen Traditionalisten: »Lutyens gehört zu denjenigen Künstlern, die es ablehnen würden, irgendetwas mit einer neuen Bewegung zu tun zu haben. Er baut in Verliebtheit in das Alte, dessen Reize ihm unerschöpflich erscheinen. [...] Er predigte [...] die in England von so vielen vertretene Ansicht, daß es etwas Besseres wie diese alte Kunst gar nicht geben könnte. Wie aber ein wirklich bedeutender Künstler den Forderungen seiner Zeit gar nicht ausweichen kann, so sehen auch Lutyens' Neubauten in Wirklichkeit gar nicht so altertümlich aus.«²²

17 So etwa Tigbourne Court in Surrey: Neben der Wiederaufnahme der Idee des umschlossenen Hofes ist die radikale Vereinfachung auffällig. Bruchstein wird bei diesem 1897 entstandenen Haus großflächig eingesetzt und erinnert an spätere Bauten wie etwa Riemerschmids fragmentarische Arbeitersiedlung für die Textilindustrie in Hagen oder Paul Bonatz' Stuttgarter Bahnhof. In einer baukastenartigen Zusammensetzung werden die Gebäudeteile aneinandergesetzt. Die Schornsteine, die hier fast wie Fabrikschlote wirken, werden in einem 45-Grad-Winkel schräg zur Front gestellt. Ein in diesem Zusammenhang fast fremdartiges Element bildet die breite (halbrunde) Kolonnadenöffnung mit paarweise angeordneten weißen Säulen.

Stark klassizistisch hingegen ist der 1906 entstandene Landsitz Heathcote in West Yorkshire, dessen pure Blockhaftigkeit und die manirierte Art, in der die vier runden Fenster der Hauptfassade über die eingestellten Säulen in den Seitenflügeln platziert wurden, auffallen. »Unter Lutyens' Händen verwandelte sich der Klassizismus in eine moderne Architektur aus Massen und Volumen, geometrisch präzise und vollkommen neuartig.«²³ Diese Art von palladianischem, blockhaftem, monumentalem Klassizismus wurde bis in die 1920er Jahre, besonders für öffentliche Bauten, in London populär. Man denke etwa an Curtis Greens ehemalige Barclays Bank am Piccadilly.

In der Architektur von Charles Francis Annesley Voysey, der eine halbe Generation älter war als Lutyens, verbinden sich der Anspruch auf eine völlige Klärung der Form mit einer Orientierung an der alten Handwerkstradition Englands. Man sollte an den englischen Bauten der »besten Zeiten« die unveränderlichen technischen Qualitäten studieren, forderte Voysey.²⁴ 1909 proklamierte er: »We cannot be too simple.«²⁵

1935 schrieb Voysey einen Leserbrief an das *Architect's Journal*, in dem er sich darüber echauffiert, dass er als Leitfigur des »International Style« gefeiert werde: »Sir, mehr als einmal hat man gesagt und geschrieben, daß ich in gewissem Maße der Anreger und Pionier und die ursprüngliche Quelle der neuen Bewegung in der Architektur gewesen bin; daß ich irgendwie für die viereckige Kiste, für die Häuser ohne Dach verantwortlich bin, die man jetzt sieht, und leider nicht nur in unserem Lande. Sicher haben diejenigen, die diese Meinung äußern, nicht die Absicht, meinen guten Namen zu beschmutzen. Ich erhebe keinen Anspruch auf Neues. Wie viele andere bin ich gewissen alten Traditionen gefolgt und habe gewisse andere vermieden. Ich habe den größten Wert auf meine Dächer



15 Edwin Lutyens, Little Thakeham, Treppenhaus, Sussex 1902



16 Edwin Lutyens, Castle Drogo, Devon 1910-30



17 Edwin Lutyens, Tigbourne Court, Witley, Surrey 1899-1901



18 Edwin Lutyens, Heathcote, Ilkley, West Yorkshire 1906



19 Curtis Green, Barclays Bank, Picadilly, London 1920er Jahre

gelegt und sie selten – wenn je – weniger steil gemacht als 55 Grad. Stahlkonstruktion und Eisenbeton sind die wahren schuldigen. Sie sind für die ultra-moderne Architektur von heute verantwortlich.«²⁶ Diese Distanzierung ließt sich wie ein traditionalistisches Glaubensbekenntnis: Voysey erhebt keinen Originalitätsanspruch, will nichts *Neues* und findet dennoch durch das gezielte Weglassen von als unnötig angesehenen Elementen und dem überlegten Rückgriff auf bestehende Bautraditionen zu einem neuen Stil.

Die Grundrisse seiner Häuser sind meist simpel gestaltet. Die Räume werden lediglich aneinandergereiht.

20 Das additive Prinzip findet sich auch in der Fassadengestaltung wieder, bei der die Fenster zu breiten Bändern vereinigt werden und in funktionalistischer Weise nur dort erscheinen, wo sie wirklich gebraucht werden. Der Baukörper wird durch großflächige, breite Schieferdächer abgeschlossen, die von kräftigen

21, 22 Schornsteinkästen unterbrochen sind. Das Haus Broadleys in Windermere ist paradigmatisch für Voyseys Architekturauffassung. Man »kann sagen, daß sich hier das englische Landhaus erfüllt habe.«²⁷

Der Stil von Voyseys Bauten – fast ausschließlich auf Landhäuser – entwickelte sich kaum, sondern hatte vielmehr von Anfang an eine gewisse »Endgültigkeit«. Lediglich seit etwa 1907 ist ein Wandel in Voyseys Architektursprache zu bemerken, da ab diesem Zeitpunkt vereinzelte Gotizismen in seine Häuser Einzug finden. In seinem 1906 verfassten Essay »Vernunft als Grundlage der Kunst« führt Voysey die Eigenschaften »Einfachheit, Ehrlichkeit, Ruhe und Offenheit [an] [...], die für gute Architektur ebenso wesentlich sind, wie für einen guten Menschen.«²⁸ In Loos'scher Manier fährt er fort: »Man gehe einmal in einen Raum von guten Verhältnissen, mit geweißten Wänden, einem Teppich ohne Muster und einfachen Eichenmöbeln, in einen

Raum, in dem sich nichts befindet als das, was man braucht, und ein einziges reines Schmuckstück, sagen wir eine schlichte Blumenvase [...] Dann wird man finden, daß Gedanken im Hirn zu tanzen beginnen; jeder Gegenstand in einem solchen Raum wird von der Retina aufgenommen und sofort verstanden [...]. Und dann gehe man in einen unserer üblichen Räume mit ihrer Vielfalt von Farben, Formen und Texturen [...]. Da bleibt kein Raum für erfrischende Gedanken, man ist müde oder überwältigt von Eindrücken [...]«²⁹ Voysey spricht von einem Raum mit guten Verhältnissen und erinnert damit an die vielen Architekten des Traditionalismus in ihrer vielfältigen Suche nach ursprünglichen Proportionssystemen, nach »guten Verhältnissen« und »gutem Schnitt«. Formulierungen wie diese sind typisch für die Äußerungen von Architekten um 1910. Ebenso die rhetorische Strategie des didaktischen Nebeneinanderstellens von »guten« und »schlechten« Beispielen, wie es auch Ostendorf, Schultze-Naumburg, Sitte und Loos in ihren berühmtesten Schriften getan haben.

USA – Chicago School und Academic Revival

Drei architektonische Strömungen waren prägend für die amerikanische Architektur um 1900: Der von der City-Beautiful-Bewegung propagierte Klassizismus des *Academic Revival*, die überwiegend aus der Chicago School hervorgehenden Ingenieurskonstruktionen und Stahlskelett-Hochhäuser sowie die vernakulären, regionalen Handwerkerbauten, die sich wiederum stark an England und den Modellen Richard Norman Shaws orientierten. Es ist erstaunlich, wie unmittelbar die Epoche der ebenso innovativen, prä-rationalistischen wie schlicht-monumentalen Bauten der Chicago School von einem starren Klassizismus abgelöst wurde, der sich seit der Chicagoer World's Columbian Exposition von 1893 durchgesetzt hatte.



20 Charles Francis Annesley Voysey, Annesley Lodge, London 1896



21 Charles Francis Annesley Voysey, Broadleys, Cumbria, Lake Windermere 1898



22 Charles Francis Annesley Voysey, Broadleys, Eingangshof, Cumbria, Lake Windermere 1898

Zwei Grundvoraussetzungen trugen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Entstehung von vielgeschossigen Büro- Geschäfts- und Wohnhäusern bei: Die Erfindung des Aufzugs durch Elisha Graves Otis im Jahr 1853 und die Entwicklung einer auf einem Stahlskelett beruhender Bauweise durch William Le Baron Jenney, die er in den 1880er Jahren erstmalig anwendete. Nach Jenneys zwar technisch bahnbrechenden aber stilistisch vollkommen dem viktorianischen Historismus verpflichteten Home Insurance Building (1883-85) war es ein anderer Architekt der Chicago School, Henry Hobson Richardson, der den Rationalismus der Skelettbauweise auch in der Fassade sichtbar machte. Von 1885 bis 1887 realisierte Richardson, »the master of utterly masculine monumentalism«³⁰, den Marshall Field Wholesale Store, der nach außen einen kraftvollen Stil zeigt, der als eine abstrahierte Neoromanik bezeichnet werden kann. Die massive Wirkung des Gebäudes beruht in erster Linie auf der Ausdruckskraft der rustizierten Fassaden. Bis auf ein dezentes Schmuckband unterhalb des Dachgesimses ist der Bau vollkommen ornamentfrei.

Eine reduktionistische Verfeinerung erfuhr Richardsons Ästhetik durch John W. Roots ebenfalls 1889 bis 1892 entstandenes Monadnock Building. Dieses bastionär geböschte Gebäude ist gänzlich frei von jeder Verzierung. Die Fassade des 16stöckigen Baus wird belebt durch vertikale Reihen von englisch anmutenden *Bay Windows*, die – ähnlich den frühen Berliner Miethausfassaden von Bruno Taut – die Fronten wellenartig gliedern. Die Fenster sind glatt und tief in die Fassade eingeschnitten. Eine konsequente Außenform erhielt das neuartige System des Stahlgerippes schließlich mit dem 1894/95 entstandenen Reliance Building von Daniel Hudson Burnham, »a skyscraper, that looks to the future uncompromisingly«³¹. Die leichte, nahezu schwebende Gerüststruktur der überwiegend vertikal geglie-

dernten Fassade nimmt die Stahl-Glas-Ästhetik der Wolkenkratzer der 1950er Jahre vorweg.

Protagonist der Chicago School war jedoch Louis Henry Sullivan, der zunächst am MIT in Cambridge und anschließend, wie Richardson, an der Ecole des Beaux-Arts in Paris studierte. 1881 bildete er mit Dankmar Adler eine Partnerschaft in Chicago, in der Sullivan für die Gestaltung der Bauten verantwortlich war. In Sullivans Werk wurde die Neoromanik Richardsons in ein straff organisiertes Netz von vertikalen und horizontalen Linien in der Fassadengestaltung übersetzt, die das Stahlskelett widerspiegeln. Als Paradebeispiel sei hier das zwischen 1899 und 1904 entstandene Warenhaus Carson, Pirie & Scott angeführt. Die großen, horizontal gelagerten Chicago Windows sind von dünnen Metallrahmen umfasst. Die Fenster der unteren beiden Geschosse werden durch einen schmalen Streifen von Terrakotta-Ornamenten verbunden, um die Horizontalität des Gebäudes zu betonen. Insbesondere dieser Bau erinnert an Erich Mendelssohns eine hohe Geschwindigkeit des (vorbeifahrenden) Betrachters reflektierende Architekturen der 1920er und 30er Jahre. Zuvor entstand das Wainwright Building in St. Louis (1890-1892), das eine nach oben strebende Dynamik und die klassische für Sullivan typische Dreiteilung in ein massives Sockelgeschoss mit Mezzanin, einen vertikal gegliederten Büroschaft und eine breite Attika für technische Einrichtungen zeigt. Bei Sullivan und seinem Mitarbeiter Frank Lloyd Wright ist im Zusammenhang mit diesem Bau stets von der Geburtsstunde des Skyscrapers die Rede gewesen.³² Der strenge Rhythmus der Fassadengliederung, die repetitive Verwendung immer gleicher Formen und die Anwendung aufwendiger Ornamentzonen sind charakteristisch für diesen Bau. Hier wird das im Kontext mit der Chicago School häufig bemühte Vorbild von Karl Friedrich Schinkels Berliner Bauakademie ein weiteres Mal evident.



23 Henry Hobson Richardson, Marshall Field Wholesale Store, Chicago 1885-87



24 John Root, Monadnock Building, Chicago 1891



25 Daniel Hudson Burnham, Reliance Building, Chicago 1895



26 Louis Henri Sullivan, Carson, Pirie & Scott Store, Chicago 1898-99



27 Adler & Sullivan, Wainwright Building, St. Louis, Missouri 1890-92



28 Karl Friedrich Schinkel, Bauakademie, Berlin



29 Adler & Sullivan, James Charnley Residence, Chicago 1891-92

Der große Einfluss, den Architekten wie Richardson und Sullivan auf die europäische Architektur hatten, ist bereits angedeutet worden.³³ Besonders für Loos waren die Erlebnisse in Chicago prägend für sein späteres schriftstellerisches und architektonisches Werk.

29 Sullivans Wohnhaus für James Charnley in Chicago (1891/92) zeigt in seiner Blockhaftigkeit, dem ausladenden Dachgesims, der farblichen Schichtung von Gebäudeteilen und der sparsamen Öffnung der Fassade durch tief eingeschnittene Fenster, deutliche Formen, die um 1910 bei Otto Wagner, der unmittelbaren Wagner-Nachfolge und Peter Behrens auftauchen. Starke stilistische Parallelen zeigen sich ebenso zwischen Richardson und dem in erster Linie in Basel, Zürich und Karlsruhe tätigen Architektenteam Robert Curjel und Karl Moser.

30
31

Das für den Traditionalismus typische Pendeln zwischen Tradition und Moderne zeigt sich in der amerikanischen Architektur im Œuvre von Architekten der Chicago School ebenso im Werk des in Deutschland geborenen Albert Kahn.³⁴ 1895 gründete er sein Architekturbüro in Detroit und erfreute sich bald zahlreicher Aufträge für die boomende Automobilindustrie. Klassizistisch in Verwaltungsbauten besticht Kahn vor allem durch die rationalistische Gestaltung seiner Industriebauten. In einer Zeit, in der das Fließband die Basis für industrielle Produktion wurde, transformierte Kahn das vielgeschossige, für einen kleinem Grundriss konzipierte Industriegebäude zu einem eingeschossigen, mit *Saw-Tooth Roof* versehenen Komplex mit großer flächiger Ausdehnung. »It was not surprising that traditionalists like Albert Kahn took exception to the ideas proposed by Hitchcock and Johnson.«³⁵

Weniger ein Pendeln als ein regelrechter Umschwung vollzog sich im Zuge der Planungen für die World's Columbian Exposition.³⁶ Mit dieser Weltausstellung war

der jähe Anfang des Endes der solitärhaften Einzelleistungen auf dem Gebiet der neuen protorationalistischen Bauten der Chicago School besiegelt. Um sich der Stadt als zusammenhängendes Kontinuum zu widmen, entschied man sich für ein Ensemble akademischer, neokolonialistischer Bauten auf dem Gelände der Weltausstellung. Seit der Umgestaltung von Paris und Wien im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts war die von Burnham und dem Landschaftsarchitekten Frederick Law Olmsted entworfene *White City* die größte städtebauliche Planung jener Zeit. Die Architekturfirma McKim, Mead and White, die um 1900 viele große Aufträge für öffentliche Monumentalbauten ausführte, war maßgeblich an der Realisierung der *White City* beteiligt.

32

McKim, Mead and Whites im Stil der Ecole-des-Beaux-Arts ausgeführten Bauten in Chicago und New York, bei denen meistens Kolossalordnungen eine wichtige Rolle spielen, erinnern stark an Pariser Bauten der *Belle Epoque* wie etwa dem Grand Palais: Große Eisenkonstruktionen werden hinter prachtvollen klassizistischen Fassaden »versteckt«. Die 1902 bis 1912 ausgeführte Pennsylvania Station in New York ist ein gutes Beispiel für diese Architekturauffassung, bei der ein akademischer Rückgriff auf Tradition mit modernistischen Elementen nicht im Sinne traditionalistischen Bauens synthetisiert wird. Dies Elemente stehen hier beziehungslos nebeneinander.

33

»The classical ideal suggests clearness, simplicity, grandeur, order and philosophical calm – consequently it delights my soul. The medieval ideal suggests superstition, ignorance, vulgarity, restlessness, cruelty and religion – all of which fill my soul with horror and loathing«³⁷, resümiert Joseph Wells, einer der *Chief Designer* von McKim, Mead and White in den 1880er Jahren in Bezug über die architektonischen Wertesysteme.



30 Robert Curjel und Karl Moser, Bankhaus Homburger, Karlsruhe 1898-1901



31 Henry Hobson Richardson, Ames Building, Boston 1881-83



32 World's Columbian Exposition, *The Court of Honour*, Chicago 1893



33 McKim, Mead and White, Pennsylvania Station, New York 1902-12

- ¹ Behrens 1910.
- ² Behrens 1910.
- ³ Vgl. zum Haus in der Rue Franklin besonders: Karla Britton, *Auguste Perret*, London 2001, S. 138-143.
- ⁴ Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die Konservative Revolution in Frankreich 1900-1930*, München 2003.
- ⁵ Joseph Abram, »Classicisme et beton armé. Perret e l'idéal rationaliste du monument parfait«, in: *Monuments historique* (140) 1985.
- ⁶ Vgl. zu diesem Bau besonders Freigang 2003, S. 29-213.
- ⁷ Joseph Abram, »Perret«, in: Lampugnani 1998, S. 290-291, S. 290.
- ⁸ Freigang 2003, S. 33.
- ⁹ Vgl. Sekler 1982, S. 349.
- ¹⁰ Vgl. Dominique Deshoulières; Hubert Jeanneau, »L'exigence de l'architecture«, in: *Archives d'Architecture Moderne* (Hrsg.), *Rob Mallet-Stevens*, Brüssel 1980, S. 7-35, S. 8f.
- ¹¹ La Decoration intérieure allemande et les métiers d'art à l'Exposition des Bruxelles 1910, Stuttgart 1910.
- ¹² Nur unwesentlich mehr als in Ebenezer Howards Modell einer Gartenstadt, das (auch hinsichtlich seines sozialisierten Grund und Bodens) sicherlich auch ein wichtiges Vorbild für Garnier war.
- ¹³ Vittorio Magnago Lampugnani, »Garnier«, in: Lampugnani 1998, S.127-129, S. 128.
- ¹⁴ Hervé Martin, *Guide de l'architecture moderne à Paris*, Paris 2001, S. 50.
- ¹⁵ Vgl. etwa die 1976-81 von Georg Heinrichs und Gerhard und Klaus Krebs errichtete Autobahnüberbauung Schlangensbader Straße in Berlin (vgl. Wörner/Mollenschott/Hüter 1997, S. 260).
- ¹⁶ Martin 2001, S. 280.
- ¹⁷ Vgl. David Watkin, *English Architecture*, 1979, S. 185-192.
- ¹⁸ Watkin 1979, S. 186.
- ¹⁹ Vgl. Gavin Stamp, *Edwin Lutyens. Country Houses. From the Archives of Country Life*, London 2001.
- ²⁰ Muthesius 1904.
- ²¹ Muthesius zit. nach Posener 1964, S. 143.
- ²² Hermann Muthesius, zit. nach Posener 1964, S. 144f.
- ²³ Robert Maxwell, »Lutyens«, in: Lampugnani 1998, S. 230-231, S. 230.
- ²⁴ Vgl. Posener 1964, S. 72.
- ²⁵ Voysey zit. nach Christopher Budgen, *West Surrey Architecture 1840-2000*, Hershaw 2002, S. 68.
- ²⁶ Voysey zit. nach Posener 1964, S. 73f.
- ²⁷ Posener 1964, S. 73.
- ²⁸ Charles Francis Annesley Voysey, »Vernunft als Grundlage in der Kunst [1906]«, in: Posener 1964, S. S. 74-75, S. 74.
- ²⁹ Voysey 1906, S. 75.
- ³⁰ Mario Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, New York 1996, S. 34.
- ³¹ Elia 1996, S. 119.
- ³² Vgl. Elia 1996, S. 76.
- ³³ Vgl. Leonard K. Eaton, *American Architecture Comes of Age. European Reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan*, Cambridge 1972.
- ³⁴ Vgl. Grant Hildebrand, *Designing for Industry. The Architecture of Al-*

bert Kahn, Cambridge 1974 u. Federico Bucci, *L'architetto di Ford. Albert Kahn e il progetto della fabbrica moderna*, Mailand 1991.

³⁵ Handlin 2004, S. 208.

³⁶ Handlin betitelt sein Kapitel über »The Architecture of the American Renaissance« mit »The Cause Conservative« (vgl. Handlin 2004, S. 132).

³⁷ Joseph Wells zit. nach Handlin 2004, S. 132.

VII SUBURBANES WOHNEN IM DÖRFlichen KONTEXT

Die Idee der Gartenstadt – *A Peaceful Path to Real Reform?*

»Die Stadt ist tot. Die Generalidee des 20. Jahrhunderts ist das Land«¹, proklamierte Leberecht Migge um 1900. Die Idee der Gartenstadt, die um 1910 in ihre wichtigste Realisierungsphase trat, entspringt traditionalistischen Prinzipien, da sich in ihrer städtebaulichen Konzeption und in ihren Wohnbauten (sozial-)reformistische und modernistische Komponenten mit Rekursen auf traditionelle Formen kreuzen. Die Gartenstadt ist ein typisches Phänomen der bauhistorischen Epoche um 1910.

Ebenezer Howard schuf mit seiner Gartenstadtidee² Ende des 19. Jahrhunderts eine Synthese der fortschrittlichen urbanistischen Vorstellungen seiner Zeit. So war er gleichermaßen beeinflusst von den Konzepten der utopischen Sozialisten Charles Fourier und Robert Owen³, der 1817 einen Plan veröffentlichte, das Land mit Industriedörfern (*Villages of Unity and Mutual Co-operation*) zu besiedeln, sowie von den erfolgreich realisierten privaten Experimenten der *Company Towns* wie etwa das vom Textilunternehmer Titus Salt gegründete Saltaire in West Yorkshire (ab 1850) und das von dem erfolgreichen Seifenfabrikanten William Hesketh Lever errichtete Städtchen Port Sunlight in der Nähe von Liverpool (ab 1888).

Angeregt von einem Amerikaaufenthalt in den Jahren 1872-77 und von der Begegnung mit Walt Whitman und Ralph Waldo Emerson begann Ebenezer Howard, der zunächst als Büroangestellter und Stenotypist gearbeitet hatte, über Alternativen zu den verschmutzten und überfüllten Großstädten nachzudenken.

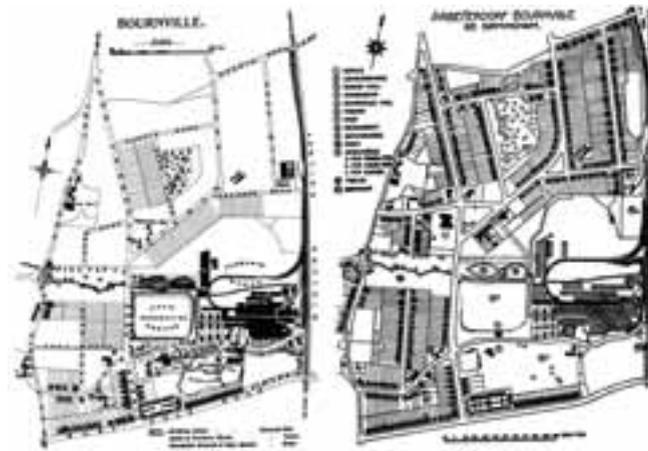
Weiters inspiriert durch John Ruskins St. George's Guild, die er als kooperative Landwirtschafts- und Ma-

nufakturorganisation konzipiert hatte und deren Ziel es war, die Gesellschaft auf agrarischer Grundlage neu aufzubauen, den anarchistischen Theorien Pjotr Alexejewitsch Kropotkins⁴ sowie den ökonomischen Vorstellungen von Henry George und Edward Bellamys utopischen Roman *Looking Backward*⁵ entstand 1898 Howards Werk *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*⁶, das 1902 unter dem Titel *Garden Cities of To-morrow* erschien.

Ebenezer Howard führt hier seine reformistischen Vorstellungen einer idealen Siedlungsform aus: Untergebracht auf 24.000 ha Land in einer konzentrisch angelegten und schematisch aufgefassten radialen Struktur, sollte eine autarke Stadt im Grünen für etwa 32.000 Einwohner Platz bieten. Ein runder Platz mit öffentlichen Gebäuden und kulturellen Einrichtungen sollte das Zentrum der Anlage werden. Ein anschließender *Central Park* sollte von einem Kristallpalast begrenzt werden, der Warenhäuser und Läden beherbergt. Die eigentliche Wohnstadt besteht aus kleinen Einfamilienhäusern im Grünen. Eine geschlossene Bebauung ist lediglich für die prominente *Grand Avenue* vorgesehen. Tangential verlaufende Eisenbahnlinien erschließen Industriebauten, Lagerhäuser und Märkte, die sämtlich an der Peripherie angeordnet sind. Eine Zerschneidung des »Organismus Gartenstadt« durch Bahntrassen und Fernstraßen soll vermieden werden. Ein geschlossener Grüngürtel aus landwirtschaftlichen Flächen zur Versorgung der Bewohner umschließt die gesamte Idealstadt und verhindert somit eine weitere Ausdehnung derselben. Vorschläge für *Rural Towns* hatte bereits John Buonaroti Papworth in den 1820er Jahren erarbeitet, während ebenso James Silk Buckingham's Idealstadt Victoria (1849) und Joseph Paxton's Great Victoria Way (1855) der schematischen Ausformulierungen Howards Pate standen.



1 Maurice B. Adams, Vier Arbeiterhäuser für Port Sunlight bei Liverpool, 1904



2 Bourneville, Pläne, 1897 und 1911



3 Raymond Unwin, Hampstead Garden Suburb, Plan, 1909

Im Zentrum von Howards Überlegungen steht der ökonomisch motivierte Gedanke, den Hauptschuldigen am massenhaften Wohnungselend in den Mietskasernenquartieren, nämlich das Streben nach höchstmöglicher Profiterwirtschaftung aus Bauland, durch konsequente Sozialisierung des Bodens auszuschalten. Die Parzellen sollten künftig ihren Eigentümern nur auf erbaurechtlicher Grundlage gehören und von ihnen bei Gewährleistung maximaler Durchgrünung nach eigenem Gutdünken genutzt werden.

1899 wurde die von Lever maßgeblich geförderte Garden City Association gegründet, die auf Howards rege betriebene Öffentlichkeitsarbeit zurückging. Ein wichtiges Idealmodell einer heiteren, ländlichen Arbeiterstadt war das von George Cadbury in den 1890er Jahren errichtete Bourneville, das der englischen Gartenstadtbewegung Auftrieb gab und als Vorbild galt. 1903 begann man in Letchworth bei London mit der Errichtung der ersten von Barry Parker und Raymond Unwin entworfenen Gartenstadt, die allerdings sehr von Howards Idealvorstellung abwich.⁷ 1909 errichtete Unwin zudem die nahe London gelegene *Hampstead Garden Suburb*. »Howard selbst hatte davon gesprochen, dass London dereinst, wenn die Gartenstadt sich durchgesetzt haben würde, etwas werden müsste wie eine ungeheure Gruppe von Gartenstädten.«⁸ Richard Riemerschmid war der erste kontinentaleuropäische Architekt, der sich bei den Plänen für seine Gartenstadt für Hellerau bei Dresden an Letchworth und dessen Idealen orientierte.

1909 publizierte Unwin ein Lehrbuch, in dem er die bei der Planung von Letchworth entwickelten planerischen Konzepte zusammenfasste.⁹ Unter dem Titel *Grundlagen des Städtebaus*¹⁰ erschien das Buch 1910 in deutscher Übersetzung. Es wurde zu einem der verbreitetsten Städtebaulehrbücher in Deutschland. Bei

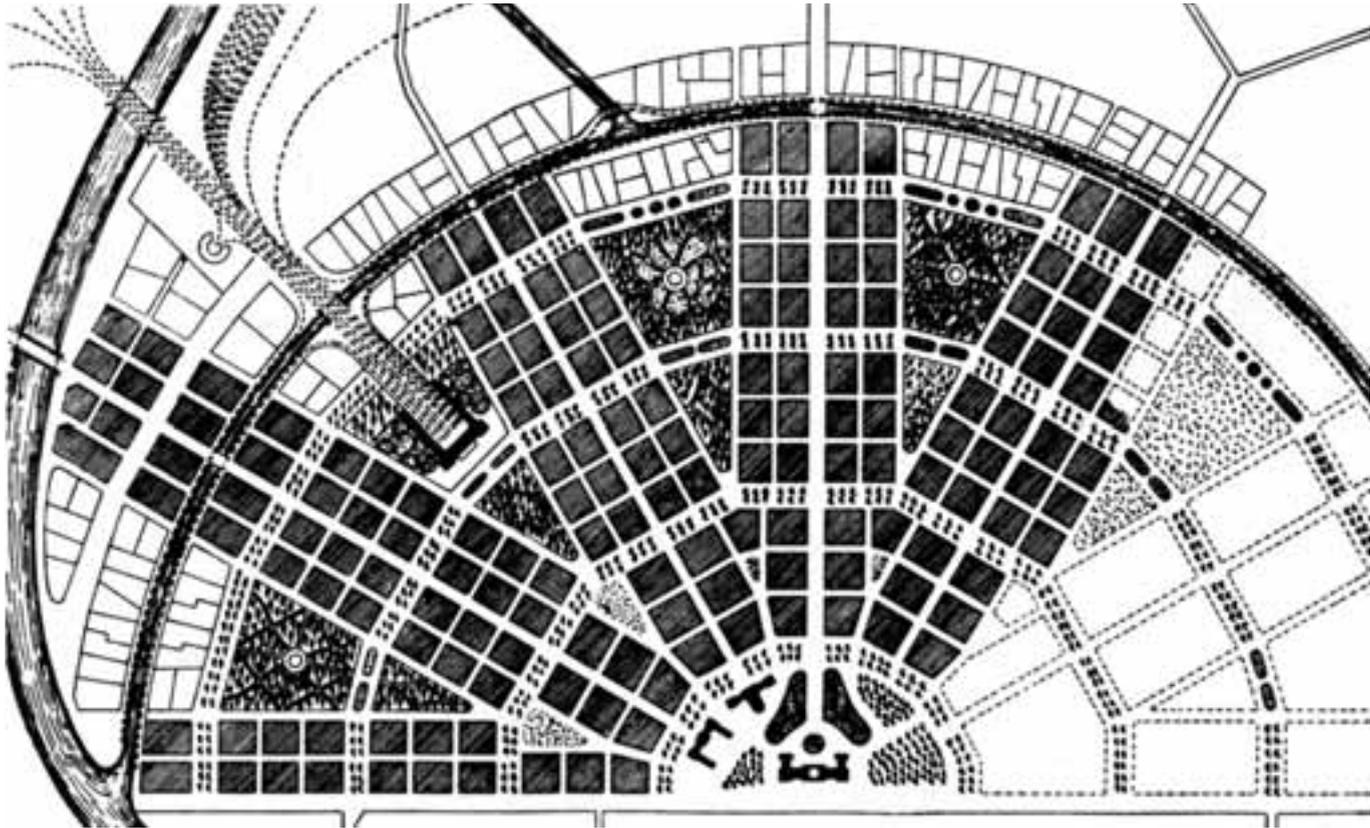
Unwin arbeitete unter anderen auch der Siedlungsplaner Ernst May aus Frankfurt. Man kann davon ausgehen, dass Unwins Lehrbuch den Anstoß für Gropius' und Tauts Exkursion zur Besichtigung der englischen Gartenstädte im Jahr 1910 gab.

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass es bereits 1896 eine deutsche Publikation zum Thema Gartenstadt gab: Das Werk *Die Stadt der Zukunft* von Theodor Fritsch¹¹. Fritschs Stadt ist hinsichtlich ihrer Gliederung nach sozialen Schichten jedoch eher mit Buckingham's *Victoria* zu vergleichen. Fritschs Stadt steht in der Tradition von Vorschlägen für rurale, auf die neuartigen Wucherungen der Großstadt reagierende Wohnformen, ist aber in keinster Weise sozialistisch noch genossenschaftlich gedacht.

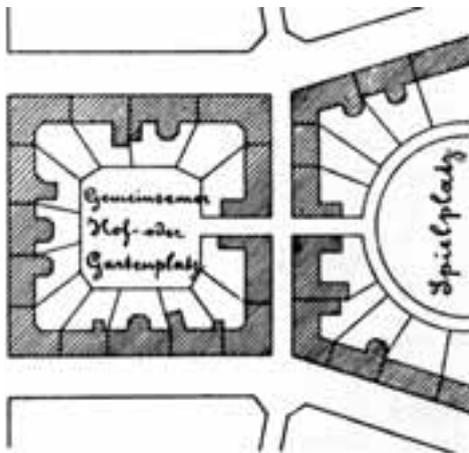
»Es sollten Kolonien [entstehen], die ihren Bewohnern alle Vorteile des Landlebens sichern sollten: billige Wohngelegenheit, gesunde Luft, die erfreuenden und versittlichenden Einflüsse des eigenen Gartens und das Heimatgefühl des mit einem Stückchen Erde verwurzelten Familienlebens, außerdem [...] geistige Anregung und allen Komfort einer lebhaften, arbeitsteiligen, mit den großen Centren eng verbundene Stadt«¹² bemerkte der Soziologe und Nationalökonom Franz Oppenheimer 1903. Hermann Muthesius vermutete 1907: »Denn wer von den Stadtbewohnern trüge nicht die Sehnsucht nach Feld und Wald, nach Wiesengründen und blühenden Gärten in sich, und wem klänge nicht das Märchen in den Ohren, daß er [...] mitten in ihnen im eigenen Häuschen leben könnte.«¹³

Im Verlauf der 1910er und 1920er Jahre wurde die Gartenstadt zu einem durch nationale Gartenstadtgesellschaften vertretenen internationalen Phänomen.

4, 5



4 Theodor Fritsch, *Die Stadt der Zukunft*, Gesamtplan, 1896



5 Theodor Fritsch, *Die Stadt der Zukunft*, Randbebauung, 1896

Gartenstadt Hellerau (1907-1913) – Purifizierungstendenzen bei Heinrich Tessenow

Bereits 1902, also schon sieben Jahren vor der Errichtung der ersten Gartenstadt in Letchworth, wurde von den Brüdern Kampffmeyer die Deutsche Gartenstadtgesellschaft gegründet, zu dessen Mitbegründern Richard Riemerschmid gehörte. Die Deutsche Gartenstadtgesellschaft war die erste außerhalb von England. Hier vereinte sich eine bunte Mischung verschiedenster lebensreformerischer und esoterischer Gruppen, unter ihnen Vegetarier, Nudisten und Anthroposophen. Auch die geistige Basis der deutschen Gartenstadtbewegung bildeten die Gedanken des utopischen Sozialismus, die Vorstellungen von gegenseitiger Hilfe des Anarchisten Kropotkin¹⁴ sowie die deutsche Kulturkritik Paul de Lagardes und Julius Langbehn.¹⁵ »Eine Schlüsselfigur für die Beziehung sowohl zu Kropotkin als zu den utopischen Sozialisten ist Franz Oppenheimer gewesen, der leidenschaftliche Gegner des kollektiven Sozialismus von Karl Marx, der entschiedenste Vertreter des genossenschaftlichen Gedankens und der Regeneration der Gesellschaft auf dem Lande.«¹⁶

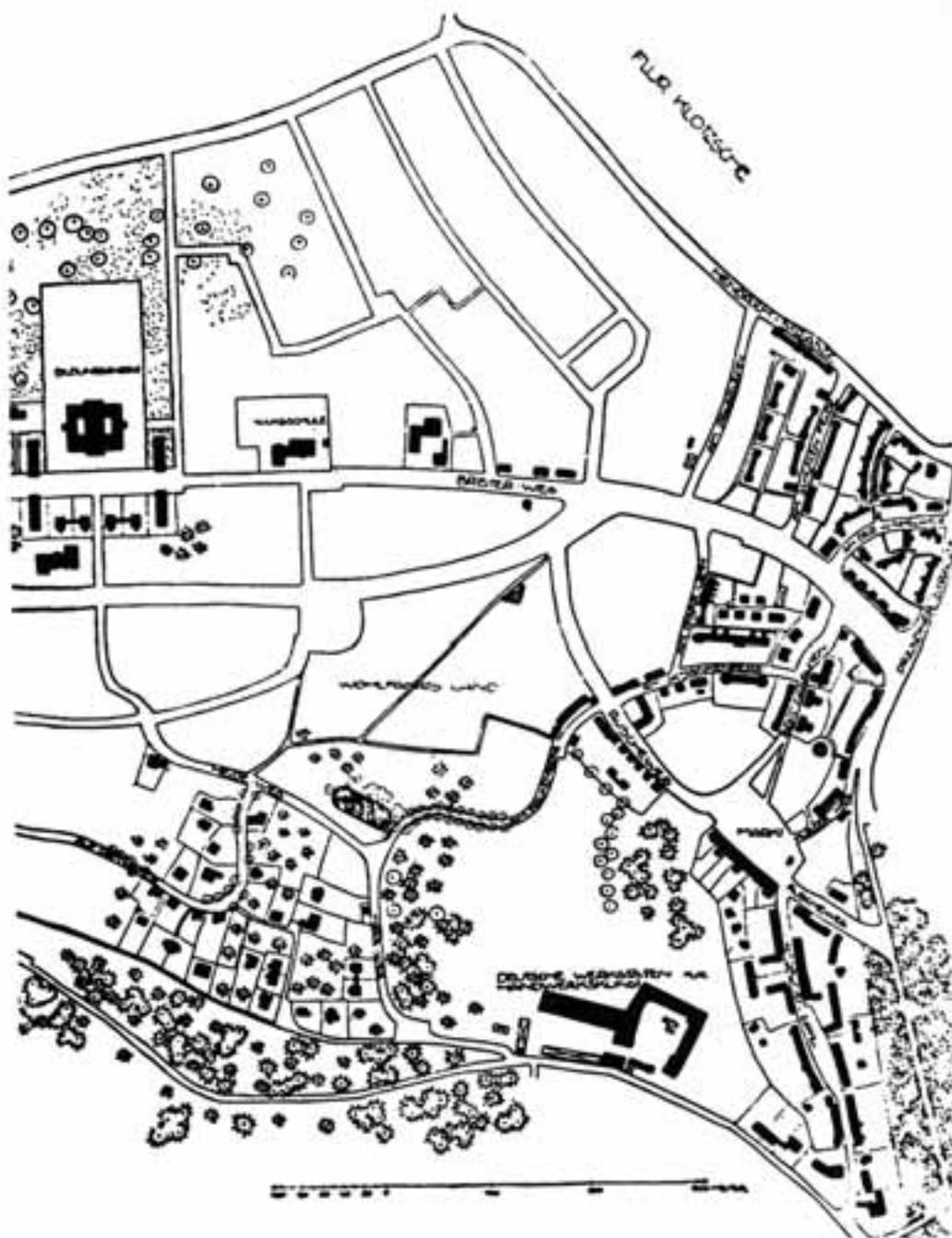
Im Gegensatz zu Howards Vorstellungen schließt man in Deutschland eine Ansiedlung der Gartenstadt in der unmittelbaren Nähe zu einer Großstadt nicht aus: »Das nähere Studium der deutschen Verhältnisse und die Erfahrungen bei der Propaganda zeigten außerdem ganz bedeutende Aufgaben, die in der Erweiterung bestehender Städte und in der Anlage von Vorstädten und Industriedörfern gegeben sind.«¹⁷ Wie das englische Pendant gewinnt die deutsche Gartenstadtbewegung bald reiche Förderer, welche die philanthropischen Ideale der Reformen teilen und sie nach Kräften unterstützen.

Ein wichtiger Förderer war neben Karl Ernst Osthaus der Dresdner Möbelfabrikant Karl Schmidt. Dresden

genoss seit etwa 1900 den Ruf eines Mekkas der deutschen Reformarchitektur. So waren Fritz Schumacher, Theodor Fischer und Richard Riemerschmid aus München von Karl Schmidt und Friedrich Naumann mit der Ausführung einer Werksiedlung im Norden Dresdens nach Prinzipien der Gartenstadtbewegung betraut worden. Seit 1906 arbeiteten Fischer, Riemerschmid und später auch Hermann Muthesius an der Planung und Errichtung von über 400 Wohnungen und den Werksanlagen der Schmidtschen Möbelfabrik Deutsche Werkstätten in der kleinen Gemarkung Hellerau.¹⁸

Hellerau war um 1910 die wohl international populärste suburbane Reformsiedlung. Streng genommen war sie allerdings keine Gartenstadt sondern eine mit genossenschaftlichen Ideen angereicherte Fabriksiedlung. Hellerau war die Stätte moderner Werkbundgedanken und zur gleichen Zeit der Ort der Herstellung von Werkbund-Produkten: »Hier konnte man sie in der Fabrik, ihrer Produktion, den dort praktizierten Arbeitsbedingungen, in dem Stadtplan, den Arbeiterhäusern – und den anderen Häusern – mit Händen greifen.«¹⁹ Hellerau war »paradigmatisch für die Ansprüche, die mit der deutschen Gartenstadtbewegung verbunden waren [...]. Die naturnahe Siedlungsform sollte die Bewohner zu einer neuen Kultur führen.«²⁰

Die Häuser in Hellerau sind in einem offenen, durchgrüntem Gelände – nach Camillo Sittes ästhetischen und psychologischen Idealvorstellungen für eine städtebauliche Raumbildung – an geschwungenen Straßen angeordnet. Dem sozialreformerischen Ansatz der Siedlung entsprechend sind Gemeinschafts- und Kultureinrichtungen wesentliche Bestandteile der Gesamtanlage. Neben Georg Metzendorfs etwa gleichzeitig begonnener Arbeitersiedlung Margarethenhöhe in Essen war Hellerau die einzige suburbane Siedlung innerhalb



6 Richard Riemerschmid, Bebauungsplan der Gartenstadt Hellerau, 1907

des Deutschen Reiches, in der die allgemeinen Bauvorschriften außer Kraft gesetzt wurden.

- 7 Riemerschmid baute den größten Teil der Gartenstadt Hellerau, die öffentlichen Gebäude am Platz und die Gebäude der Deutschen Werkstätten »in einem aufs äußerste verfeinerten süddeutschen Heimatstil.«²¹ Hermann Muthesius baute »betont würdige«²² Reihenhäuser und Einzelhäuser, von denen einige geplant waren wie kleine Villen. Darüber hinaus entwarf er die ihm zugeteilten Straßen der Gartenstadt in einer mehr lockeren, vororthaften Form als Riemerschmid seinen Ortsteil geplant hatte.

Während sich Tessenows Entwürfe durch Strenge und Einfachheit auszeichnen, werden bei Riemerschmid und Muthesius Elemente wie Mansard- und Krüppelwalmdächer, Erker, Fledermausgauben, Rundbogenfenster und Fensterläden exzessiv verwendet. Ein süddeutsch-romantischer Stil trifft in Hellerau auf einen norddeutsch-asketischen. Im Folgenden wird der Schwerpunkt auf Heinrich Tessenows Wohnhäusern für Hellerau liegen, da sich in seinen Bauten der Anspruch eines typisierten Bauens mit einer für den damaligen Wohnungsbau radikalen Purismus der Baukörper und -oberflächen manifestiert und gleichzeitig Rekurse auf Bautraditionen sichtbar werden.

Auf Empfehlung Fischers wendet sich Karl Schmidt Anfang 1909 an den 1904 an Paul Schultze-Naumburgs Kunstschule in Saaleck gelehrt habenden ehemaligen Leiter der Baugewerkschule in Trier (1905-09) Heinrich Tessenow, weil er sich für das Tessenow-Haus interessiert. »Unter diesem stellt sich Schmidt eine Art *Zukunft-Maschinen-Haus* vor zu dessen Ausführung er schon 1906 bei den ersten Plänen für Hellerau entschlossen ist. Offenbar ist er der Überzeugung, Tessenow würde an einer Art industriell herstellbaren Haus arbeiten, wel-

ches die Bautätigkeit in Hellerau erheblich beschleunigen und verbilligen und überdies als Geschäftsidee dem Schmidtschen Unternehmen neue Märkte zuführen könnte.«²³ Schmidt ist somit schneller als Karl Ernst Osthaus, der Tessenow gemeinsam mit Hans Kampffmeyer, dem Generalsekretär der deutschen Gartenstadtgesellschaft und Berater von Osthaus, für sein Projekt einer Gartenstadt Ernst verpflichten wollte.

Nach frühen am englischen *Domestic Revival* und zuweilen am Jugendstil orientierten Architekturen kündigt sich mit Tessenows Projekt der Reihenhäuser für Kleinbürger und Arbeiter bereits 1903 das Interesse für das noch unpopuläre Betätigungsfeld des Wohnungsbaus für die unteren sozialen Schichten an. »1908 entwarf Tessenow einen Typus für eine eingebaute Arbeiterwohnung, die exemplarisch seine Ablehnung des zeitgenössischen, an bürgerlichen Normen orientierten Arbeiterwohnungsbaus zugunsten vorindustrieller Wohnformen offenbart«²⁴. Typische Elemente, die zu Leitmotiven Tessenowscher Architektur werden sollen, tauchen in dieser Zeit bereits auf: Prismatisch geschnittene Hausformen, glatte Flächen, fein gegliederte Fenster und berankte Laubengänge als halböffentliche Bereiche vor den Eingängen.

Ludwig Mies van der Rohe schrieb einmal: »Architektur beginnt dort, wo zwei Steine sorgfältig übereinandergelagt werden«²⁵. Adolf Loos war Sohn eines Steinmetzes, Mies arbeitete in väterlichen Steinmetzbetrieb und Heinrich Tessenow begann 1894 seine architektonische Karriere mit einer Zimmermannslehre in der Werkstatt seines Vaters in Rostock. Vielleicht bieten diese biographischen Parallelen nicht ganz zufällig eine Erklärung für ein ähnliches architektonisches Selbstverständnis.

Mit der Ablehnung des allgemein herrschenden Geschmacks des Grossbürgertums um 1910 und »mit sei-



7 Richard Riemerschmid, Straße in Hellerau, 1908



8 Hermann Muthesius, Villenviertel in Hellerau, Perspektive, 1911

nen symmetrischen, ornamentlosen, aber Erinnerungen der klassischen Tradition wach haltenden Häusern demonstriert Tessenow die Möglichkeit der schwierigen Balance zwischen Moderne und Tradition.«²⁶ Seine von Bruno Cassirer publizierten Schriften zeigen ein klar traditionalistisches Bezugsfeld. *Der Wohnhausbau*²⁷, *Hausbau und dergleichen*²⁸ und *Handwerk und Kleinstadt*²⁹ sind Schriften, die seine Strategie offenbaren, sich auf ein knappes Vokabular von Typen und Formen zu beziehen. Außerdem sprechen sie von der Wertschätzung des (im dörflichen Kontext laut Tessenow noch gesunden) Handwerks.

Auf seine in *Der Wohnhausbau* fußenden Gedanken hin beschäftigt Tessenow sich im Jahr 1909 mit Überlegungen zu Effektivierungen des Wohnhausbaus. Dabei erkennt er, dass es ohne die Vorfabrikation bestimmter Bauelemente sehr schwer sein würde, das erforderliche Bautempo zur Verbilligung des Bauens zu erreichen. So stellt er Überlegungen zur Präfabrikation von Wandelementen an und meldet am 1. August 1909 ein von ihm entwickeltes Konstruktionssystem zum Patent an. Die so genannte ›Tessenow-Wand‹ »führt ihn zurück in das Zentrum der deutschen Reformbewegung«³⁰.

Den Anstoß für Tessenows Ortswechsel von Trier nach Dresden geht von Martin Dülfer aus, der auf den vacant werdenden Lehrstuhl von Fritz Schumacher an der Technischen Hochschule in Dresden berufen wird. Dieser erinnert sich an den Leiter seines Münchener Büros und holt Tessenow als Assistenten zu sich.

Riemerschmid und Schmidt bitten den nun in Dresden wohnenden Tessenow um die Errichtung einiger Häuser in der Hellerauer Siedlung, bei der Tessenows neue Erkenntnisse zur zügigen Errichtung von Wohnbauten zur Anwendung kommen sollten. Bereits im Spätherbst desselben Jahres beginnt Tessenow mit

den Entwürfen für Reihenhäuser und freistehende Wohnhäuser die zwischen 1909 und 1912 realisiert werden. Es handelt sich sämtlich um einfache Baukörper, in denen sich Wohnungen mit klaren und schlichten Grundrissen befinden. Bis auf einige Pflanzengitter und Pergolen über den Balkonen sind die Häuser vollkommen ornament- und schmucklos.

Tessenow war der erste Architekt, der in seinem Werk dem wichtigsten Vorbild für bescheidene, bürgerliche Wohnkultur, Goethes Gartenhaus in Weimar, ein Denkmal setzte und einen Startschuss für die intensive Rezeption dieses Bauwerks gab, die sich über Jahrzehnte hinziehen sollte. Insbesondere Schmitthenner stellte es in den 20er Jahren ins Zentrum seines Schaffens. Paul Mebes hatte das Häuschen bereits in seine Sammlung vorbildlicher Architekturen aus der edlen Zeit um 1800 aufgenommen. »Übermütig siehts nicht aus / Hohes Dach und niedres Haus / Allen die daselbst verkehrt / Ward ein froher Mut beschert«, dichtete Goethe über sein Weimarer Domizil³¹. Dieses Weimarer Haus ist bemerkenswert, da es fast ausschließlich durch seinen berühmten Bewohner in den Fokus der gesamten Um-1800-Bewegung gekommen ist und durch ihren Einfluss zu einem der wichtigsten Architekturmodelle des 20. Jahrhunderts avancierte. In Goethes Gartenhaus kulminieren die idealen Vorstellungen über ein mitteleuropäisches Wohnhaus für die Mittelschicht. In den 1950er und 60er Jahren avancierte es zum gängigen Modell des Eigenheims. Kein Bauwerk musste zu polemischen Zwecken so häufig erhalten wie Goethes Gartenhaus. Es »diente als Gegenstück erst zu kaiserzeitlicher Opulenz, später zur Flachdach-Moderne. Immer hatte dieses Haus aller Häuser deutsche Art, Gediegenheit, Biedersinn und Gemütvolle Innigkeit gegenüber Ausschweifungen jeder Art zu symbolisieren. Es galt als Bauen im Zustand der Unschuld vor dem Sündenfall des Anspruchsdenkens.«³²

9

10-13 Das Hellerauer Ensemble, das diesem historischen Vorbild am nächsten kommt, sind die Gebäude Heideweg 4-6. Die Kubatur des Weimarer Hauses wird weitgehend übernommen, die Fassade jedoch im Sinne eines zurückhaltenden Klassizismus stärker geöffnet. Durch die ausgewogene Symmetrie, der vorgelagerten Mauer, den darauf aufsitzenden Putten und der symmetrischen Gestaltung des Gartens gerät das Gebäude »unversehens monumental«³³.

Diese beiden Zwillingshäuser gehören zu den frühesten Entwürfen Tessenows für Hellerau. Die beiden fast völlig identischen Häuser sind durch einen kleinen Bauteil mit Waschküchen und Abstellräumen verbunden. Die Häuser haben einen dreiteiligen Grundriss mit einer den Eingang mit dem Garten hinter dem Haus verbindenden, groß dimensionierten Diele, die den Wohnbereich, der sich in Form eines Raumes über die gesamte Tiefe des Hauses erstreckt und die Küche mit der Speisekammer und die Toilette voneinander trennt. Im Obergeschoss lagern sich vier Wohnräume und ein Bad um ebenfalls einen Flur, der hier nur zwei Drittel des Erdgeschossflures ausmacht. Das Dachgeschoss ist ausgebaut und umfasst ebenfalls zwei Wohnräume.

Tessenow modifiziert das Weimarer Modell, indem er zunächst das Verhältnis des einfachen, rechteckigen Baukörpers und des steilen Walmdaches geometrisch stabilisiert. Die Höhen beider Teile werden in das Verhältnis 1:1 gesetzt. Die Fensteröffnungen werden zudem im Obergeschoss fast an die Trauflinie gerückt, um sie von den größeren Fenstern im Erdgeschoss klarer abzusetzen. Zum Garten und zur Straße wird zudem die Symmetrie des Hauses durch eine große Terrasse mit Veranda sowie einem leicht-klassizistischen Giebel über der Eingangstür betont.

Tessenows zwischen 1910 und 1913 entstandene aus Kleinhäusern zusammengesetzte Wohnkomplexe, die er TI bis TV bezeichnete, umfassen, neben den drei villenartigen Einzelhäusern Alexander von Salzmann, Tessenow und Booth, den größten Teil seiner Bautätigkeit für Hellerau. Die Komplexe sind sämtlich um die teils erheblich abschüssige Straße Am Schänkenberg gruppiert.

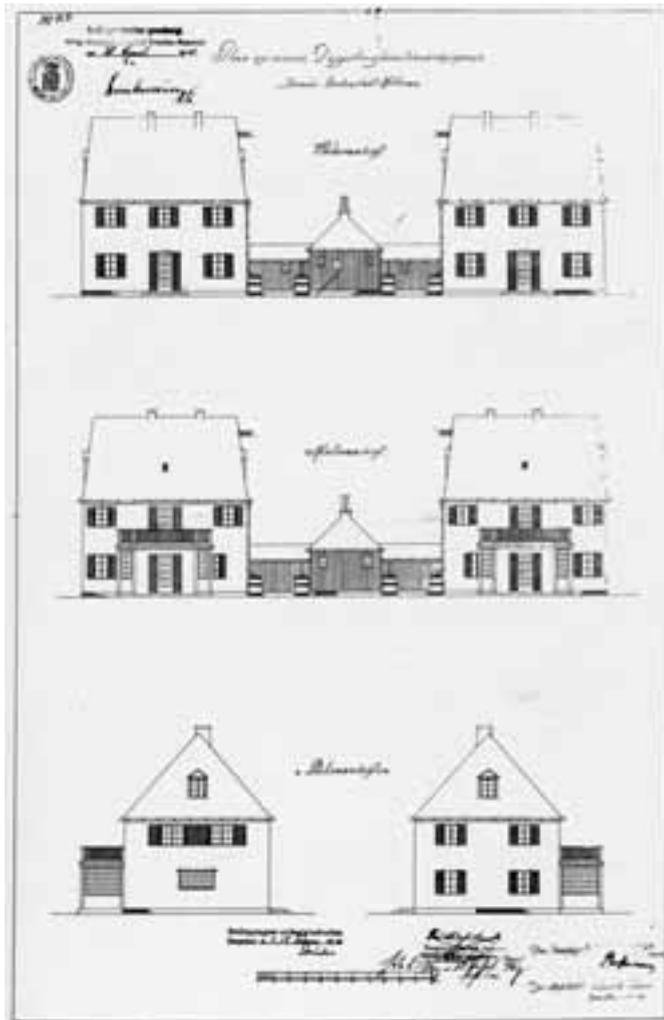
14-19 TI ist eine auf einem Entwurf von 1909 basierende Häusergruppe, die Tessenow als erstes realisiert. Sie umfasst Reihenhäuser für 12 Familien. Zwei Probleme musste Tessenow angesichts des Bauplatzes auf der nördlichen Seite der Straße Am Schänkenberg lösen: Zum einen war die Straße an dieser Stelle sehr geneigt und zum anderen würde die Nord-Süd-Ausrichtung der Häuser eine ungünstige Verlagerung der Gärten Richtung Norden mit sich bringen. Tessenow verlagerte daraufhin die Gebäude an den nördlichen Rand der Grundstücksgrenze und legte die Gärten vor den Häusern an. Hinter dem Haus richtete er jeweils kleine Höfe ein, in denen jeweils ein Stall oder eine kleine Werkstatt eingerichtet war. Tessenows hier angewendetes Entwurfschema bedeutet eine grundsätzliche Abkehr der blockrandigen Bauweise, in der Riemerschmid und Muthesius ihre Häuser an die Straße platzierten. »Der Straßenraum, der bis dahin durch die seitliche Bebauung architektonisch klar definiert war, löst sich in eine offene Landschaft auf, in der sich Gartenflächen mit Gebäuden ablösen. Das Malerische der zusammenhängenden und vielgestaltigen mittelalterlichen Stadt [...] wird durch abweisende Baukörper verdrängt, die sich hinter den Gärten erheben.«³⁴ Den Niveauunterschied des Grundstücks kompensierte Tessenow, indem er die Symmetrie der Anlage (im ursprünglichen Plan) aufgab und in der Mitte des Gebäuderiegels ein Gelenk einsetzte, das es beiden Baukörpern gestattet, sich auf die verschiedenen Höhen ein-



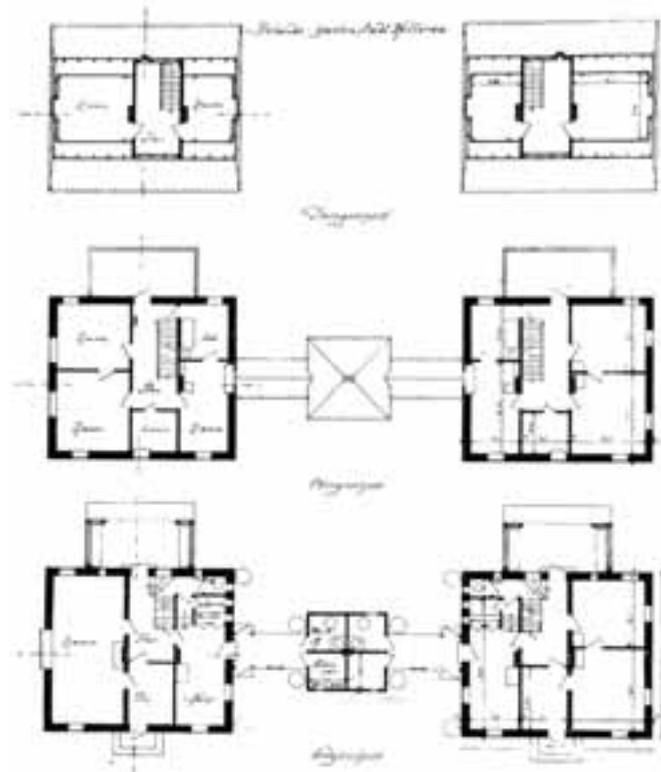
9 Goethes Gartenhaus in Weimar, um 1800



Heinrich Tessenow, Zwei verbundene Einfamilienhäuser am Heideweg 4-6, Hellerau 1910



11 Heinrich Tessenow, Zwei verbundene Einfamilienhäuser am Heideweg 4-6, Hellerau, Vorder-, Hinter- und Seitenansicht, 1910



12 Heinrich Tessenow, Zwei verbundene Einfamilienhäuser am Heideweg 4-6, Hellerau, Grundrisse, 1910



13 Heinrich Tessenow, Zwei verbundene Einfamilienhäuser am Heideweg 4-6, Hellerau 1910

zustellen. Als Gelenk verwandte er einen unsymmetrischen straßenseitigen Giebel, dessen rechte Dachseite länger war als die linke und somit den Höhenunterschied aufnehmen konnte. Im Giebel befindet sich eine Sonnenuhr. Das gesamte Gebäude ist glatt ockerfarben verputzt und weist – sehr charakteristisch für Tessenow – keine optische Trennung von Dachgeschoss und den darunter liegenden Geschossen in Form eines Gesimses oder einer Stuckleiste auf. Das Dach wirkt nicht aufgestülpt oder vom Haus getrennt sondern fließt mit ihm in zu einer einzigen Form zusammen. Die sparsame Verteilung der Fenster über die Fassade ist ebenfalls ein Grundthema im Werk von Tessenow.

Tessenows Häuser am Schänkenberg zeigen eine radikale Purifizierung derjenigen Häuser, die Paul Mebes und Paul Schultze-Naumburg in ihren Büchern propagiert haben. Sie sind Manifestationen von Tessenows Suche nach dem ›Ur-Ausdruck‹ des Hauses, den Tessenow zu finden hofft, um schließlich zur Entwicklung eines allgemeinen neuen Stils zu gelangen. Typisch für Tessenows Stil der Zeit um 1910 ist, dass er den Versuchen widersteht, schlicht und einfach ausgestattete Wohnungen durch eine schmucke, betont rustikal-gemütliche Fassade zu vertuschen. Die Häuser auf der Margarethenhöhe und in Staaken werden Beispiele für eine solche Aufwertung der proletarischen Klasse durch die Suggestivierung von bürgerlicher Noblesse durch die Fassade sein. »Die unendlichen spielerischen Variationen eines Riemerschmid – Mansarden, Dachfenster und Erker unterschiedlichster Gestalt, Giebel auf denen ganz unerwartet ein Fachwerk erscheint, immer wieder anders geformte schmiedeeiserne Türbeschläge und Vortreppengeländer – all das ist Tessenow und seiner Architektur bereits fremd.«³⁵

Die Grundrisse der Wohneinheiten Am Schänkenberg sind einheitlich: Die etwas mehr als 7 Meter tiefen Häu-

ser besitzen im Erdgeschoss ein parallel zum Treppenhause gelegenes straßenseitiges Wohnzimmer und eine etwas kleinere Küche zum Garten hin. Badezimmer wurden von Tessenow als für die unteren Klassen unnötiger Luxus empfunden. Im Obergeschoss befinden sich ein kleines und ein großes Schlafzimmer sowie eine Toilette.

TI wurde kurze Zeit später fertig gestellt und liegt auf der gegenüberliegenden Seite der Straße. Eine Einheit von sechs Reihenhäusern wird zusammengefasst durch zwei höhere Gebäudeeinheiten mit straßenseitigem Giebel, der an den Seiten jeweils eine gedeckte Terrasse bildet. Der Baukörper ruht auf einem langen Backsteinsockel, der, um die Höhenunterschiede aufzufangen, an der Ostseite sechs Stufen und an der Westseite zwei Stufen hoch ist. Die Wohneinheiten zwischen den beiden Stirnkörpern sind vollkommen gleich ausgebildet und erhalten lediglich durch die vertikalen Regenrohre eine gewisse Rhythmisierung. Der einheitliche Charakter der Fassade wird noch verstärkt durch die Fenster, die bei diesem Komplex konsequent mit dem Mauerputz fluchten. »Tessenow hat [...] den äußersten Grad an Einfachheit erreicht«³⁶, resümiert Erich Haenel über diese Baueinheit. Der Grundriss der Wohnungen entspricht fast gänzlich den Grundrissen von TII, ist mit nur 46 Quadratmetern jedoch etwas kleiner dimensioniert.

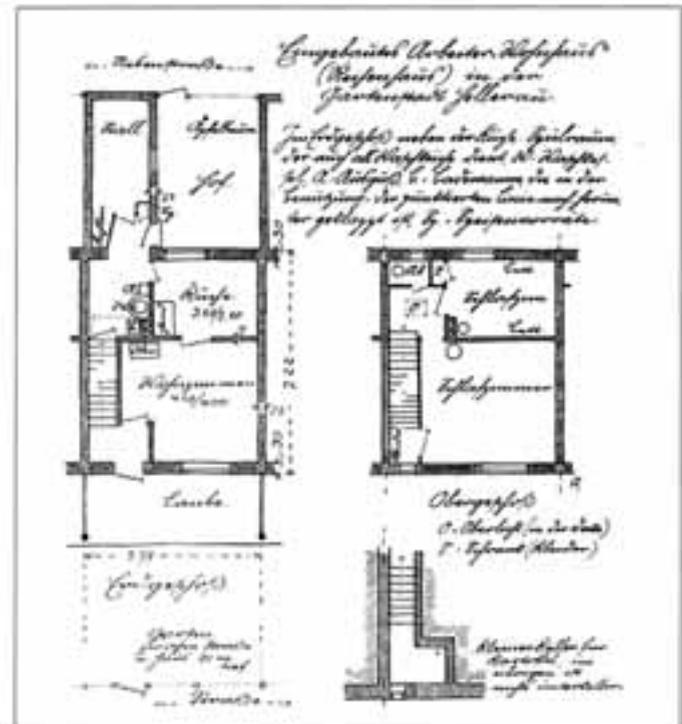
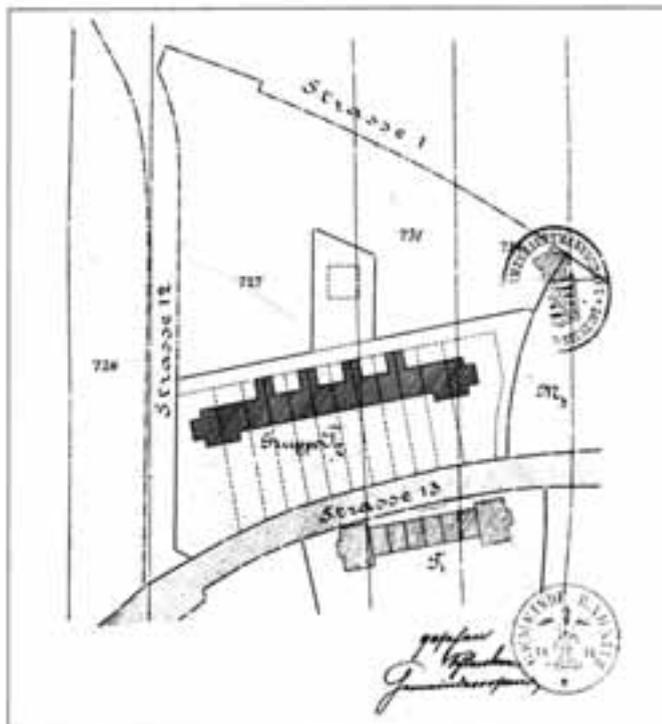
Hinter dem langgestreckten Reihenhauseriegel auf der Nordseite der Straße Am Schänkenberg errichtete Tessenow den kleinen, versteckt liegenden Komplex TIII. Er besteht aus drei Einfamilienhäusern und einem Gebäude mit zwei Wohnungen. Die 1911 fertiggestellten Häuser liegen an einem Feldweg und sind nicht an das allgemeine Straßennetz angeschlossen. Eines dieser Häuser (Am Schänkenberg 34) ist der Prototyp des Patenthauses, an dem Tessenow 1909 sein Patent einer



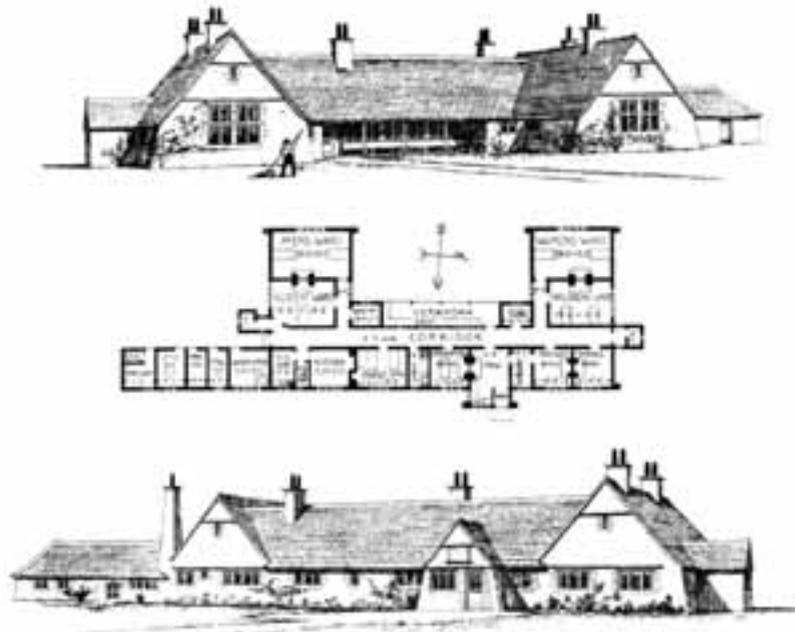
14 Heinrich Tessenow, *TII*, Zwölf Einfamilien-Reihenhäuser, Am Schänkenberg 4-26, Hellerau 1910



16 Heinrich Tessenow, *TII*, Zwölf Einfamilien-Reihenhäuser, Am Schänkenberg 4-26, Hellerau 1910



15 Heinrich Tessenow, *TII*, Zwölf Einfamilien-Reihenhäuser, Am Schänkenberg 4-26, Hellerau, Vorderansicht, Grundriss und Situationsplan, 1910



17 Charles Francis Annesley Voysey, The Winsford Cottage Hospital, Beauworthy, Devon, Perspektiven und Grundriss, 1899



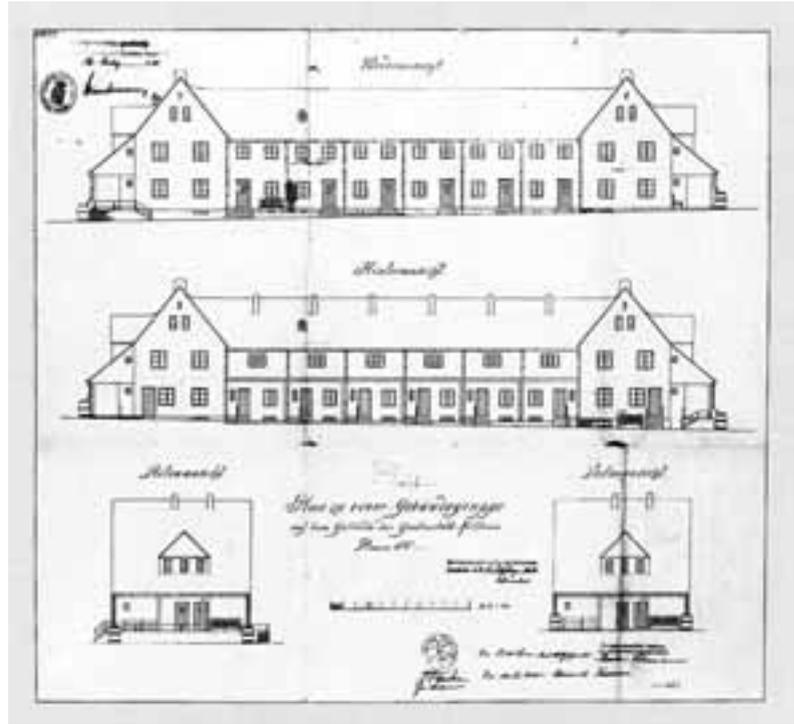
18 Charles Francis Annesley Voysey, Moorcrag, Lake Windermere, 1899



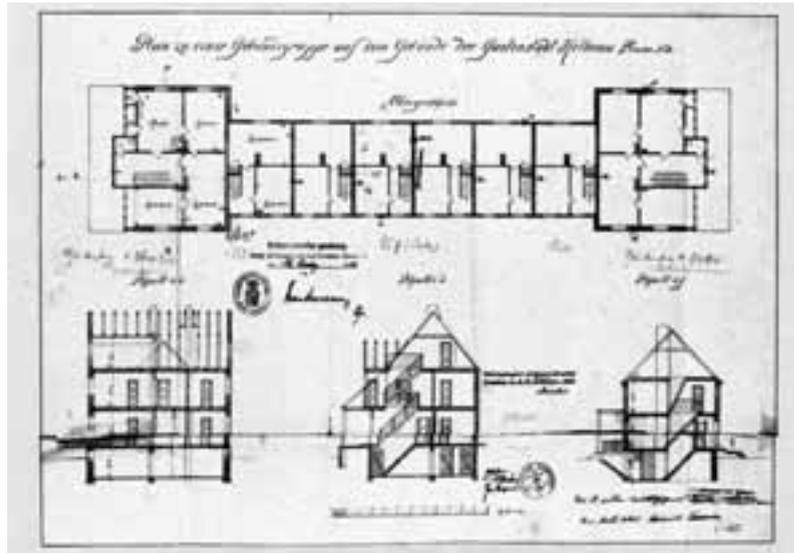
19 Heinrich Tessenow, *III*, Zwölf Einfamilien-Reihenhäuser, Am Schänkenberg 4-26, Hellerau 1910



20 Heinrich Tessenow, 77, Reihnhaus für zehn Familien, Am Schänkenberg 1-15, Hellerau 1910



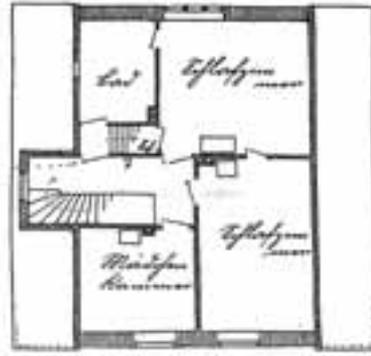
21 Heinrich Tessenow, 77, Reihnhaus für zehn Familien, Am Schänkenberg 1-15, Hellerau, Vorder-, Hinter- und Seitenansicht, 1910



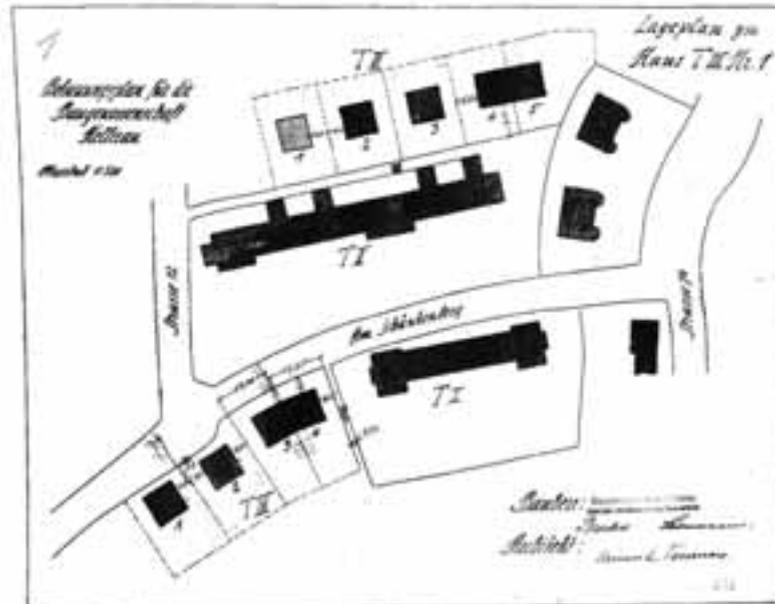
22 Heinrich Tessenow, 77, Reihnhaus für zehn Familien, Am Schänkenberg 1-15, Hellerau, Grundriss und Querschnitt, 1910



23 Heinrich Tessenow, Patenthaus,
Grundriss Erdgeschoss, 1910



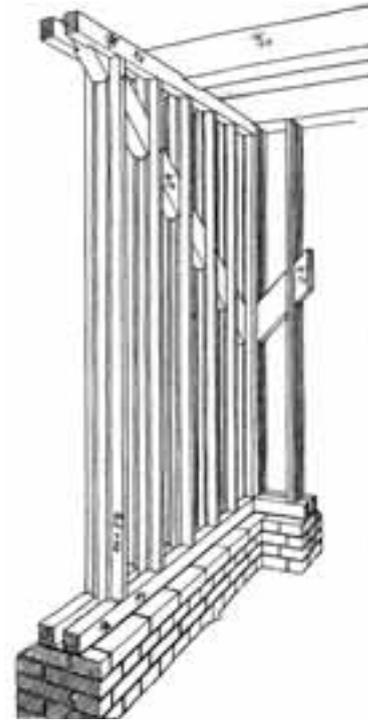
24 Heinrich Tessenow, Patenthaus,
Grundriss Obergeschoss, 1910



25 Heinrich Tessenow, *TI/II*, Drei Einfamilienhäuser und ein Doppelhaus,
Am Schänkenberg 28-30, 32, 34, 36, Hellerau, Bebauungsplan, 1910



26 Heinrich Tessenow, *TIII*, Drei Einfamilienhäuser und ein Doppelhaus, Am Schänkenberg 28-30, 32, 34, 36, Hellerau 1910



27 Heinrich Tessenow, *Tessenow-Wand*, 1909

zweischaligen Wand anmeldete. Bei der, bereits oben
27 erwähnten, ›Tessenow-Wand‹ handelt es sich um eine tragfähige Hohlwand aus einem Holzgerüst mit einer Ausfachung aus hochkant gestellten Backsteinen, so dass im Inneren ein Luftraum erhalten bleibt. Durch diese typisierte Konstruktion gelang es Tessenow ein kleines Haus in vier bis sechs Wochen zu erbauen.

Der Entwurf dieses, aus einem Geschoss und Satteldach bestehenden Hauses wurde in den folgenden Jahren sieben Mal ausgeführt. Der fast quadratische Grundriss ist jedes Mal nahezu identisch: Wohnzimmer, Wohnküche und Küche im Erdgeschoss und zwei kleine Zimmer im Obergeschoss. Auch hier wurde das Dach nicht durch ein Gesims vom restlichen Baublock abgetrennt. Die weiteren beiden Häuser sowie das Doppelwohnhaus wurden anschließend ebenfalls nach der Tessenow-Wand-Methode errichtet. Der Hauptunterschied der beiden späteren Wohnhäuser zu seinem Vorläufer besteht in einem, den gesamten Giebel umlaufenden Gesims und in der Öffnung der Fassade: Ein mitten in das Giebfeld gesetzte Fenster wird in ein symmetrisches Verhältnis mit den beiden Erdgeschossfenstern gesetzt. Darüber hinaus befindet sich bei diesen Häusern die Haustür nicht an der Hauptfassade sondern an den Seiten. Das Doppelhaus vereinigt das System der Einzelhäuser unter einem großen Walmdach.

Auch TIV ist ein Ensemble aus eben jenen Patenthäusern. An der Verlängerung der Straße Am Schänkenberg bei der Kreuzung mit der Straße Pfarrlehn errichtete Tessenow zwei kleine Einfamilienhäuser und ein Doppelhaus.

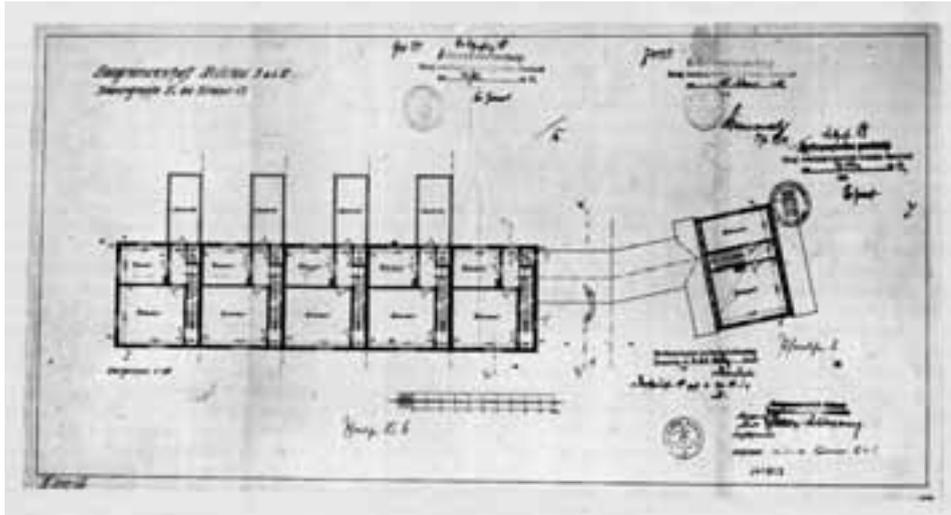
28-30 In den Jahren 1912-13 wurde der letzte Komplex, TV, errichtet. Es handelt sich um einen Reihenhauskomplex auf der Ostseite von Pfarrlehn in Kombination mit

einem kleinen Einfamilienhaus an der südlichen Grenze und zwei weiteren (Einfamilien-)Patenthäusern in der Tiefe des Grundstücks unmittelbar hinter den Wohneinheiten von TIII. Während die Einfamilienhäuser dem bekannten Typ des Tessenow-Wand-Hauses entsprechen, errichtete er die Reihenhäuser in Fachwerk – hier in einer modernisierten Form mit quadratischen Feldern – über einem durchgängig gemauerten Erdgeschoss. Alle Wohneinheiten verfügen auf der Rückseite des Hauses über ein Terrassendach und einen Abstellschuppen. Auch hier finden sich Wohnzimmer, Küche und Waschküche im Erdgeschoss und zwei Zimmer sowie eine Toilette im Obergeschoss. Das Einzelwohnhaus ist im Stile der Häuser im Heideweg mit einem niedrigen Baukörper verbunden, der in der Mitte leicht abgeknickt ist. Tessenow liefert hier eine purifizierte Variante des heimatlichen Stils von Muthesius und Riemerschmid.

Tessenows Häuser waren bei den Bewohnern nicht immer beliebt. Vielen erschienen sie zu ärmlich, obwohl die Häuser nicht kleiner sind als jene von Muthesius und Riemerschmid. Das Fachwerkreihenhaus *Am Pfarrlehn* wird von den Bewohnern abschätzig ›Die Scheune‹ genannt.

Waren Riemerschmid und Muthesius mit Tessenows Wohnhäusern auch einverstanden (sie saßen beide im Kunstrat, der den Bau der Häuser von Fall zu Fall beschloss) so bahnten sich große Konflikte im Zuge des Baus des berühmten Festspielhauses an. Es ist neben Peter Behrens Fabrikbauten für die AEG und Alfred Messels Warenhäusern *die* Ikone des Traditionalismus. Dieser Konflikt führte so weit, dass sich Tessenow aus Hellerau zurückzog und nach Wien ging.

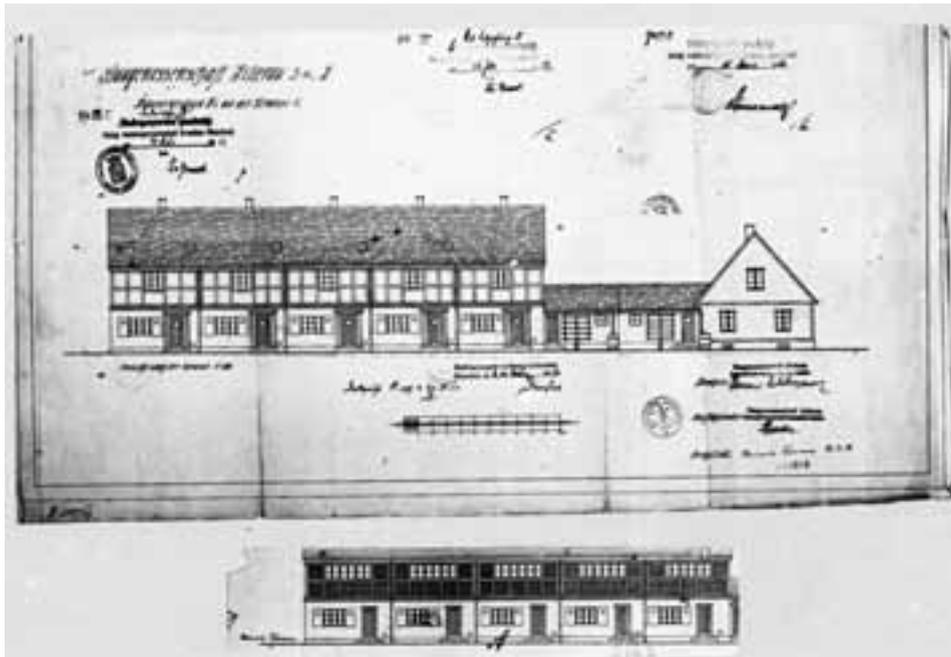
Das Festspielhaus des Dalcroze-Institutes war eindeutig der attraktivste Auftrag, den man in Hellerau be-



28 Heinrich Tessenow, TV, Fünf Einfamilien-Reihenhäuser und drei Einfamilienhäuser, Am Pfarrlehn 2, 4-12, 14, 16, Hellerau, Grundriss, 1912-13



30 Heinrich Tessenow, TV, Fünf Einfamilien-Reihenhäuser und drei Einfamilienhäuser, Am Pfarrlehn 2, 4-12, 14, 16, Hellerau, Situationsplan, 1912



29 Heinrich Tessenow, TV, Fünf Einfamilien-Reihenhäuser und drei Einfamilienhäuser, Am Pfarrlehn 2, 4-12, 14, 16, Hellerau, Vorderansicht, 1912-13

kommen konnte. Wolf Dohrn, der erste Geschäftsführer der Hellerauer Genossenschaft, setzte sich stark für das Projekt ein – er begeisterte sich stark für Dalcrozes Methode der rhythmischen Gymnastik und sieht in ihr das Mittel, das Elend der arbeitenden Menschen durch medizinisch angewandte Eurythmie zu lindern. Dohrn möchte mit der Ansiedlung des Institutes Hellerau zum internationalen Zentrum kultureller Erneuerung machen.³⁷

Nachdem das Projekt finanziell von Karl Schmidt abgesegnet wurde beabsichtigte Dohrn, Peter Behrens zu beauftragen. Als Behrens jedoch absagt, wird Tessenow angesprochen, dessen erster Entwurf aufgrund seiner Strenge und Monumentalität auf herbe Kritik stößt. Riemerschmid geht in die Offensive und versucht, (erfolglos) den Auftrag an sich zu reißen. In der Atmosphäre der überschwänglichen Begeisterung Dohrns und Dalcrozes geriet die endgültige Gestalt des Festspielhauses, auf das an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden soll, entsprechend pathetisch und hieratisch. Die klassische Monumentalität der Wohnhäuser Heideweg 4-6 kommt im Institut nun in klarer Form zum Tragen.

- 32 Tessenow entwirft das Gebäude nach strengen geometrischen Regeln. Der klassizistische Portikus mit seinen sechs quadratischen Säulen, besser: Pfeilern, ist selbst quadratisch. Der Dachstuhl des Gebäudes ist »wie aus einem Holzbaukasten«³⁸ als gleichschenkeliges Dreieck mit einer Dachneigung von annähernd 45 Grad aufgesetzt. Die Monumentalität wird durch den symmetrisch angelegten Vorplatz unterstrichen. Mit Pergolen verbundene eingeschossige Wohnhäuser für die Schüler werden axialsymmetrisch um den Platz gruppiert.
- 31

Das Festspielhaus, »halb preußisches Landhaus, halb Tempel, galt als frostig«³⁹. Es bedeutete für Tessenow

jedoch den Durchbruch als anerkannter Baumeister. Seine eigenwillige Mischung aus klassizistischer Monumentalität und kahler Klarheit, ein klassisches Kriterium für die Bauten des Traditionalismus, zieht Bewunderer nach Hellerau. Unter anderem auch Charles-Edouard Jeanneret, der sich zwar abfällig über die Bauten von Riemerschmid äußert⁴⁰, aber begeistert vom Dalcroze-Institut ist. Jeanneret kommt mehrmals nach Hellerau, plant gar eine Zusammenarbeit mit Tessenow und schwärmt im Nachhinein von einem »Gesamtkunstwerk, das von jenem Geist erfüllt ist, der die ganze Stadt durchdringen wird.«⁴¹

Die Qualität von Tessenows puritanischen und radikal dekorlosen Bauten für Hellerau ergibt sich allein aus der Kombinatorik der Baumassen und der sparsamen Durchlöcherung der glatten Fassaden. Karl Scheffler bemerkt über Tessenows Wohnhausbauten, dass »eines [...] aber darin [ist], was seit fünfzig Jahren vielleicht kein deutscher Architekt mehr so bewusst gebildet hat: die richtigen Proportionen. Die richtigen, d.h. die klingenden. In seinen Baumassen ist endlich wieder selbstständig empfundene Melodie, die von den Maßen bestimmt wird, von den Proportionen der Flächen, Fenster, Türen, Dächer, Gesimse und der Komplexe. Die schmucklosen Häuser stehen mit ihren steilen Ziegeldächern wieder so gut in der Landschaft, wie es die Bürgerhäuser aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts tun.«⁴²

Margarethenhöhe Essen (1909-1938) – Das Kleinwohnhaus Georg Metzendorfs

In einem größeren Maße als in Hagen wuchs auch die Bevölkerung der Stadt Essen, führende Industriestadt im Ruhrgebiet. Innerhalb von zwei Generationen schwoll sie auf das 30fache an. Auch Essen stand, wie jede Industriestadt dieser Zeit, vor dem Problem der



31 Heinrich Tessenow, Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Hellerau 1910-14



32 Heinrich Tessenow, Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Festspielhaus, Hellerau 1910-14

durch unkontrollierte und spekulative Bautätigkeit verursachten Verelendung des Proletariats.

Die Gussstahlfabrik Alfred Krupps war der größte ansässige Arbeitgeber. Seit 1861 reagierte das Unternehmen mit einem umfangreichen Wohnungsbau für die eigene Belegschaft, was zu dieser Zeit nichts Einzigartiges war – rund ein Drittel der Arbeiter im Ruhrgebiet wohnte Ende des 19. Jahrhunderts in Werkswohnungen. Das Engagement der Unternehmer für die Wohnverhältnisse ihrer Arbeitnehmer entsprang natürlich nicht reiner Menschenfreundlichkeit sondern war von eigenen Interessen bestimmt. Werksnahe, überdurchschnittliche Wohnungen halfen bei der Anwerbung von neuen Kräften. Besonders wenn Miet- und Arbeitsverträge gekoppelt waren, konnte firmentreues Wohlverhalten direkt in Prämien umgesetzt werden und die Arbeiter binden. Der Anteil der werkseigenen Mietwohnungen machte lediglich 1,4% des Wohnungsbestandes in Deutschland aus, lag aber in einigen Regionen bedeutend höher: Etwa 20% der Beschäftigten in der oberschlesischen Montanindustrie und 22% der Beschäftigten der Stahlindustrie und der Bergbaus im Ruhrgebiet lebten in Werkswohnungen.

Besonders die Gartenstädte dienten den großen Unternehmen zur Stabilisierung der etablierten Ordnung. Alfred Krupp machte keinen Hehl aus dieser Strategie: »Wer weiß, ob dann über Jahr und Tag, wenn eine allgemeine Revolte durch das Land gehen wird, ein Auflehnen aller Klassen von Arbeitern gegen ihre Arbeitgeber, ob wir nicht die einzigen Verschonten sein werden, wenn wir zeitig noch alles in Gang bringen.«⁴³ Das malerische Refugium aus Heim und Garten sollte helfen, potentielle Unruhestifter ruhigzustellen. »Nicht zufällig hießen die Gassen und Sträßchen *Schön Gelegen, Trautes Heim, Am grünen Zipfel* oder *Im stillen Winkel*.«⁴⁴ 1877 wandte sich Krupp mit folgenden Wor-

ten direkt an seine Arbeiter: »Nach gethener Arbeit verbleibt im Kreise der Eurigen, bei den Eltern, bei der Frau und den Kindern. Da sucht eure Erholung, sinnt über den Haushalt und die Erziehung. Das und Eure Arbeit sei zunächst und vor allem Eure Politik.«⁴⁵ Perrot bemerkt, dass »Wohnung [...] Verwurzelung, Festigung [bewirkt] – daher die in den Augen der Fabrikanten strategische Bedeutung von Arbeitersiedlungen für den Aufbau eines stabilen Werkstätigen-Heeres; daher die Ideologie der Sicherheit und der Familie.«⁴⁶

»In der Geschichte des Werkswohnungsbaus gibt es deutliche Anzeichen dafür, dass sich einzelne Unternehmen bemühten, den Mietern wirklich mehr Qualität zu bieten – darin liegt ja gerade die Bedeutung dieses Sektors für eine Geschichte der Wohnreform.«⁴⁷ Zimmermann beschreibt das paternalistische Prinzip Alfred Krupps als großen Fortschritt in der Entwicklung eines neuen Haustyps für die unteren Gesellschaftsschichten.⁴⁸

In Essen begann in der Amtszeit von Oberbürgermeister Erich Zweigert, die von 1886 bis 1906 währte, die Stadt zu einem organisierten Großstadtorganismus von Industrie und Wohnen zu wachsen. Ein Stadterweiterungsplan sah im landschaftlich reizvollen Süden Wohn- und Erholungsflächen und im Norden Industrieansiedlungen vor. Die zwischen 1909 und 1938 entstandene Gartenvorstadt Margarethenhöhe gehört zu einer Reihe von vorbildlichen Wohngebieten dieser Periode. Die Margarethenhöhe gilt als die aufwendigste suburbane Gartenstadt in Mitteleuropa, in der vieles, was dort erprobt wurde, in die Gesetzgebung deutscher Normen und Bauordnungen Einlass fand.

Margarethe Krupp verwaltete nach dem Tod ihres Mannes Friedrich Alfred Krupp im Jahr 1902 bis zur Volljährigkeit ihrer erstgeborenen Tochter treuhänderisch

das Familienvermögen. Nach ihrer Hochzeit mit Friedrich Alfred Krupp und noch zu Lebzeiten des Unternehmensgründers Alfred Krupp begann sie mit der Fortsetzung der Kruppschen Wohlfahrtspflege. Zur Verbesserung der Wohnverhältnisse gründete sie eine ihren Namen tragende Stiftung, die gleichermaßen den Werksangehörigen und der Essener Bevölkerung zugute kommen sollte.

1904 erwarb sie ein Areal von 242 ha Agrar- und Waldland südlich des Mühlenbachtals in der noch nicht zu Essen gehörenden Gemeinde Rüttenscheid. 1906 wurde anlässlich der Heirat ihrer Tochter Bertha mit Gustav von Bohlen und Halbach die Stiftung gegründet, die sie mit einer Millionen Mark und einem Baugelände von 50 ha ausstattete. Ein Jahr später kaufte sie zusätzlich 50 ha Wald als ›Promenaden-Schenkung‹, die das Stiftungsgelände noch heute umschließt.

In einem deutschlandweiten Auswahlverfahren entschied man sich im Juli 1908 für den damals 33jährigen Georg Metzendorf aus Bensheim an der Bergstraße. Im Zentrum seines Wirkens stand die Entwicklung von geeigneten Siedlungs- und Wohnungsformen für eine neue Massengesellschaft. Auf der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst in Darmstadt stellte er sein ›Kleinwohnhaus‹ aus, das der Grundbaustein für viele spätere Siedlungen in Deutschland wurde. Auf der Weltausstellung in Brüssel 1910 stellte er ein patentiertes System für Fertighäuser vor, von denen er innerhalb von nur vier Tagen zwei Varianten errichtete. Zur Kölner Werkbund-Ausstellung 1914 präsentierte Metzendorf seinen Prototyp des ›Essener Arbeiterwohnhauses‹.

Sowohl Hellerau als auch die Margarethenhöhe, die etwa gleichzeitig entstanden sind⁴⁹, wurden als städtebauliche Experimente auf Regierungserlass von allen

damals geltenden Bauvorschriften befreit. Charakteristisch für Metzendorfs Schaffen in Essen waren die Grundsätze: Günstiger Grundstückszuschnitt, praxisorientierte Typengrundrisse, kostengünstige Bauweisen, Standardisierung von Ausbaudetails und serienmäßige Produktion unter Verwendung industrieller Technologien. Verglichen mit den Preisen auf dem offenen Essener Wohnungsmarkt waren dadurch die Mietpreise auf der Margarethenhöhe etwa um ein Viertel niedriger. Obwohl die Margarethenhöhe »in der Tradition des Kruppschen Siedlungsbaus steht, kann man das Beispiel nicht mehr eindeutig dem Werkswohnungsbau zurechnen, sondern muß es als Übergang zum allgemeinen Siedlungsbau verstehen, zumal die Hälfte der Bewohner keine Werksangehörigen waren.«⁵⁰

Durch die südwestliche Lage zur Kernzone des Rheinisch-Westfälischen Steinkohlebezirks mit ihren Emissionen und ihren Problemen der Bodenabsenkungen bei gleichzeitiger Nähe zur Großstadt Essen war die Margarethenhöhe günstig gelegen. Bestehende Wegenetze sowie vorhandene Bauernhöfe wurden in Metzendorfs Konzept miteinbezogen. »Das neue Werk soll nicht zerstörend in das Vorhandene eingreifen, es muß schonen und erhalten, was an natürlicher Bildung oder gelungener Schöpfung der Menschenhand zur Zeit besteht«⁵¹, bemerkt Metzendorf 1909 ganz im Sinne von Schultze-Naumburg.

Das Baugelände liegt auf einem 39 Meter hohen Hügel mit nach drei Seiten steil abfallenden Hängen, die in Täler mit schmalen Wasserläufen münden. Die Hauptverkehrswege orientieren sich an den Höhenlinien des Hügels, was zu kurvenreichen Straßen am Nordhang führt, denen eine flexible Einzelhausbauweise zugeteilt wurde. Im Sinne eines pittoresken städtebaulichen Konzeptes werden die Gebäudezwischenräume als Durchblicke auf dahinter stehende, wie gestaffelt wirkende

33, 34

35

Gebäudeteile genutzt. Während auf dieser ostentativen ›Hauptschauseite‹ der Stadt ein malerischer Ansatz angewendet wird, geht Metzendorf auf den restlichen Seiten mit weniger bewegtem Gelände eher zu strengeren, teils geschlosseneren, aber auf jeden Fall größeren Formenverbänden mit gesamtwirkenden Häusergruppen über.

36 Großer Wert wird auf identitätstiftende sowie Schutz, Geborgenheit und Heimatgefühl suggerierende Elemente gelegt. In diesem Zusammenhang ist besonders der Brückenkopf als Stadteingang zu nennen. Die ausladende, von zwei Brunnen mit Flaggenmasten flankierte Freitreppe mit ihren seitlichen Zufahrtsrampen sowie die breite, quer gestellte Häusergruppe mit mittig erhöhtem Torhaus und seinem mächtigen, zusammenfassenden Dach wirkt als Eingang für eine Stadt für ›Minderbemittelte‹ ein wenig übertrieben. »Dieser Stadteingang als künstlerisch gestaltetes Schaubild sollte dem Ankommenden schon von weitem eine einladende Perspektive bieten, gleichzeitig aber auf eine gewisse Abgeschlossenheit der Kleinstadt verweisen.«⁵² Ein an mittelalterlichen Vorbildern geschulter Stadteingang sollte den industriellen Zuwanderern, an einem Ort ohne historisch gewachsene Identität ein Eindruck von Heimat und Schutz vermittelt werden. Metzendorf wählte die architektonischen Symbole Stadtmauer und Tor.

37, 38 »Das schönste sind die Plätze und der Schwung der Straßen. Die Häuser stehen dicht und ganz bewußt verzichten sie auf Vorgärten. Das macht den Straßenraum präziser. Und die Gärten ruhiger und größer.«⁵³ In der Margarethenhöhe erprobte Metzendorf ein hierarchisches System unterschiedlicher Straßenordnungen. Die Breite der Straßen wird durch die erforderlichen Querschnitte des Verkehrs abgeleitet und bewegt sich zwischen 18 (Durchgangsstraßen mit Tras-

sen für die Straßenbahn) und 5 Metern (kurze Wohnwege). Dieses Konzept konnte aufgrund des Sonderlasses erprobt werden und diente späteren Siedlungen als Vorbild. Charakteristisch für das Straßensbild ist die an Camillo Sitte geschulte Strategie, immer nur kurze Straßenstücke als räumliche Einheiten erscheinen zu lassen.

Bis 1927 sind insgesamt vier, auf den Stadtraum gleichmäßig verteilte Plätze angelegt worden. Urbanes Zentrum der Gartenstadt bildet die 1912 angelegte Platzanlage ›Kleiner Markt‹. Eine strenge Achse aus Gasthaus, Brunnen und ehemaliger Kruppschen Konsumanstalt strukturiert den Platz. Mit seiner gotisierten Rippenstruktur wirkt die Konsumanstalt in ihrer »etwas schrof[e] Haltung«⁵⁴ wie eine miniaturhafte Version von Kaufhäusern Messels und Olbrichs. Erscheint das kleine Kaufhaus durch seine Freitreppe auch ein wenig entrückt, so ist das große, auf der Sonnenseite liegende Gasthaus mit seinen Flügelbauten und dem heimatischen Verandavorbau und renaissancehafter Loggia das eigentlich platzbeherrschende Gebäude. In ähnlicher Anordnung funktionieren auch die drei weiteren, später entstandenen Plätze. 39

Anders als in anderen deutschen Gartenstädten ist hier das Grünkonzept von großer Bedeutung und liegt damit den englischen weniger städtisch wirkenden Gartenstädten nahe. Die Möglichkeit der Naherholung ist durch den unmittelbar angrenzenden Wald und die Parkanlagen gegeben. Während bereits bei der Einbettung der Siedlung Naturbezüge aufgenommen wurden dient die Bepflanzung innerhalb der Stadt der Betonung der einzelnen Hierarchien der Straßen. Hinzu kommt, dass fast jedes Haus einen Garten hat.

Sämtliche Wohnbauten der Margarethenhöhe basieren prinzipiell auf Metzendorfs ›Kleinem Wohnhaus‹,



GEORG METZENDORF'S HOUSE (1890) Haus von Georg Metzendorf, erbaut in der Gegend von Stuttgart
 Baujahr 1890 Entworfen von G. Metzendorf, Stuttgart



GEORG METZENDORF'S HOUSE (1890) Haus von Georg Metzendorf
 Baujahr 1890 Entworfen von G. Metzendorf, Stuttgart

33 Georg Metzendorf, *Kleinwohnhaus*, Seite aus dem deutschen Katalog zur Brüsseler Weltausstellung von 1910, Stuttgart 1910



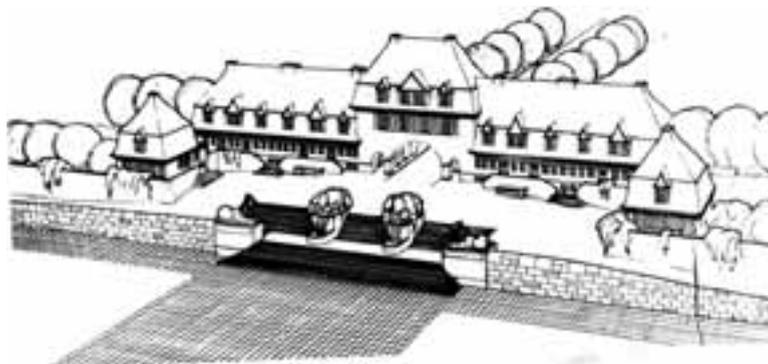
KLINGEL METZENDORF ESSEN (Höbe)

*Breakfast-table of a Workman's Cottage
Exhibited by the Rhinische Werkstätten
für Handwerkerkunst, Essen (Höbe)*

*Table de déjeuner dans maison ouvrière
Exposée par les Rhinische Werkstätten
für Handwerkerkunst, Essen (Höbe)*



35 Georg Metzendorf, Gartenvorstadt Margarethenhöhe, Essen, Gesamtplan, 1919



36 Georg Metzendorf, Gartenvorstadt Margarethenhöhe, Essen, Perspektive Torhaus, 1909



37 Georg Metzendorf, Gartenvorstadt Margarethenhöhe,
Erschließungsstraße Steile Straße, Essen 1911



38 Georg Metzendorf, Gartenvorstadt Margarethenhöhe,
Wohnstraße Trautes Heim, Essen 1911

dass er 1908 auf der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst präsentierte. Metzendorfs Essener Häuser tragen der Entwicklung von der agrarischen Großfamilie zur städtischen Kleinfamilie sowie der Trennung von Arbeitsplatz und Wohnung Rechnung. Wie bereits in Hellerau deutlich wurde, sahen die Reformbewegungen um die Jahrhundertwende im Einfamilienhaus eine natürliche Wohnform und in der Bindung an Grund und Boden die selbsterzieherische Grundlage einer neu entstandenen Gesellschaftsschicht. Vertraut ländliche Gewohnheiten wurden durch das Kleinwohnhaus mit Garten in den suburbanen Kontext übertragen.

»Die Aufgabenstellung des Kleinwohnungshauses bestand nicht nur in einer formal künstlerischen Neugestaltung, sondern auch in der Berücksichtigung sozialer Anforderungen bei wirtschaftlich tragbaren Ergebnissen.«⁵⁵ Mehr noch als Tessenow mit seinen kleinen Wohnhäusern bei Dresden schafft Metzendorf, unter der Fassade eines süddeutschen Folklorismus, einen eigenständigen Bautypus. Dieser Typus zeichnet sich einerseits durch eine Grundrisslösung aus, die auf die Bedürfnisse der industriellen Kleinfamilie zugeschnitten ist und andererseits durch die Einführung eines standardmäßigen Komforts von Bad, Toilette und Zentralheizung.

Die Abmessung der Räume orientiert sich auf die notwendigen Gebrauchsrößen ohne, wie Le Corbusier kurze Zeit später über den ›Raum für das Existenzminimum‹ zu spekulieren. Die Aufteilung der Räume wurde von der Möblierbarkeit entwickelt und nicht von der Fassade her. Angesichts eines solchen Pragmatismus' kann man ebenfalls kaum von einer ›abstrakter Raumkunst‹ eines Peter Behrens sprechen. Georg Metzendorf zeichnete die Grundrisse völlig durchmöbliert, was zu dieser Zeit sehr ungewöhnlich war.

Um die Konstruktion, Unterhaltung und Beheizung der Außenwandflächen gering zu halten, ist der Grundriss des Einzelhauses, das wie in einem Baukastensystem je nach Anforderungen unterschiedlich zusammengestellt werden konnte, nahezu quadratisch: Als freistehendes Einfamilienhaus, Doppelhaus, in der Gruppe, Reihe oder gestapelt im Geschosswohnungsbau. Grundlage aller Wohnungen ist ein um einen zentralen Installationsschacht entwickelter Typengrundriss. Bei den Einfamilienhäusern liegen das Wohnzimmer, die Wohnküche und die Spülküche (die gleichzeitig das Badezimmer war) im Erdgeschoss während die beiden Schlafzimmer nebst einer kleinen Toilette im Obergeschoss, in diesem Fall bereits das Dachgeschoss, platziert sind.

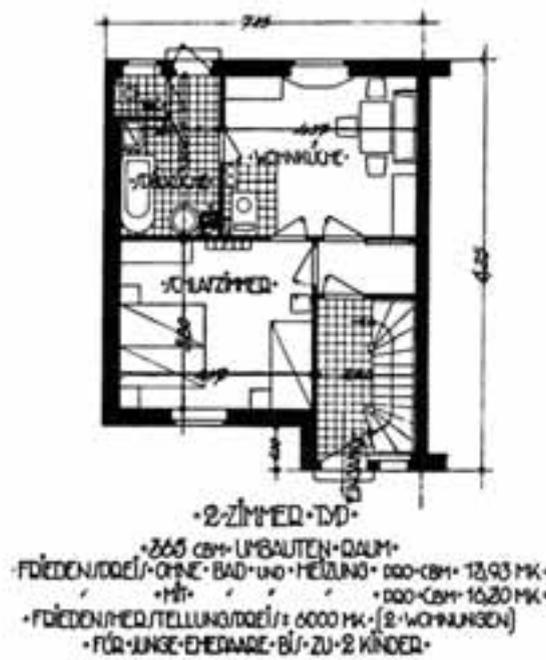
»Nach dem Willen der Stifterin sollte besonders die hygienische Seite der Wohnung stark betont werden. Um der Wohnküche (dem Hauptaufenthaltsraum) ihre gesundheitliche Bedeutung zu wahren, wird neben jeder Wohnküche eine sogenannte Spülküche durchgeführt, in der alle Arbeiten verrichtet werden, die mit Wasserdunst oder unangenehmen Gerüchen etwas zu tun haben. Durch diese Anlage wird es der Hausfrau des kleinen Mannes ermöglicht, den Kochherd zu überblicken, in der Spülküche zu waschen und die Kinder im Garten zu beaufsichtigen.«⁵⁶

Der Eingang des Hauses, der direkt in den Treppenflur führt, und der Zugang zum Garten durch die Spülküche sind versetzt angeordnet. Zugluft und Auskühlung des Hauses werden durch diese Art von Windfang vermieden. Der kompakte Grundriss legt sich um einen kombinierten Block aus Zentralheizung und Herd. Über die Fenster können sämtliche Räume quergelüftet werden, da an diesem Heizungs-Herd-System eine Ventilationsanlage angeschlossen ist. Über einen zentralen Schacht zwischen Wohnküche/Spülküche und



39 Georg Metzendorf, Gartenvorstadt Margarethenhöhe, Kleiner Markt, Essen 1912

◦ TYDEN ◦ DES ◦ ETAGENHAUSES ◦



40 Georg Metzendorf, Gartenvorstadt Margarethenhöhe, Essen, Grundriss Zwei-Zimmer-Typ, 1908

Wohnzimmer/Diele werden die Zimmer beheizt. Die Schlafzimmer im Obergeschoss sind in der Form zwei verschlungener L-Formen ebenfalls um den Schacht gruppiert und werden somit ebenfalls mit Wärme versorgt. Hinzu kommen noch ein Kellerraum für Lagerzwecke und ein Trockenraum im Dachboden.

41-44 Dieses Grundprinzip des Grundrisses konnte von einer Zweizimmerwohnung bis hin zu einer Wohnung für kinderreiche Familien variiert werden. Bei den Geschosßwohnungen wird über ein abgeschlossenes Treppenhaus ein kleiner Korridor erreicht, an dem Garderobe, WC, Wohnzimmer, Wohnküche mit Spülküche und bis zu zwei Schlafzimmer angeschlossen sind. Als Variante hierzu besteht bei der Dreizimmerwohnung die Möglichkeit, das dritte Zimmer als Wohn- oder Schlafraum zu nutzen. Bei der Zweizimmerwohnung fehlt das Wohnzimmer als gute Stube. Auch hier gehören zu jeder Wohnung ein Trockenraum im Dachboden und ein Lagerraum im Keller. Aus den beiden grundsätzlichen Grundrisstypen Einzelhaus und Geschosßwohnung entwickelte Metzendorf in den ersten zehn Baujahren durch Koppelung, Reihung und Schichtung die gesamte bis dahin erstellte Siedlung. Die Variationen reichen vom Einzelhaus mit einseitiger Grenzbebauung über das vertikale oder horizontale, freistehende Doppelhaus bis hin zur Reihenhaushausgruppe mit 12 Einheiten. Die Reihenhäuser sind oft auch zu Dreier-, Vierer-, Fünfer- oder Sechsergruppen verbunden und durch Großformen, welche die einzelnen Wohneinheiten überspielen, zusammengefasst. Manchmal treten auch Mischhaustypen auf, wobei etwa zwei Etagenhäuser als Ecklösung dienen und dazwischen eingebundene Einzelhäuser liegen. Darüber hinaus werden zuweilen stumpfwinklige Straßengabelungen mit flügelähnlichen Hausgruppen versehen, zwischen denen wiederum Querbauten gespannt sind.

»Was heute Allgemeingut des deutschen Siedlungswesens ist, hat Metzendorf als erster auf der Margarethenhöhe eingeführt: Eingebaute Bäder und Kachelofenzentralheizung«⁵⁷, bemerkte Richard Klapheck 1928. Darüber hinaus wurde bereits bei Bauten der ersten Bauperioden bei einigen Häusern eine effiziente Wärmedämmung erprobt: Die Außenwände wurden zweischalig in einer Mauerstärke von jeweils 12 cm mit einem Luftzwischenraum ausgeführt.

Die Wohnhäuser wurden, bis auf sehr wenige Ausnahmen direkt bis an die Straße gebaut. Auf Vorgärten wurde verzichtet, »weil diese doch nur einen sehr bedingten Wert haben, zumal für die Wohnungen der Minderbemittelten. Der Garten als Erholungsraum und Arbeitsstätte nach Ablauf des Tagewerks seines Besitzers gehört nicht als ein – meist übel gestaltetes – Schaustück für die Passanten an die Strasse, sondern in der guten Jahreszeit zur erweiterten Wohnung. Er erfüllt seinen wahren, inneren Zweck nur, wenn er der Geselligkeit der Familie dient und kein ungebeter Fremder hat darum Anrecht auf Einblick.«⁵⁸ Metzendorf trägt damit dem wachsenden Bedürfnis des Arbeiters nach Intimität Rechnung. Bereits Emile Littré hat in seinem zwischen 1863 bis 1872 erschienenen *Dictionnaire* bemerkt: »Privates Leben braucht Wände um sich. Niemand darf ausspähen, was in der Wohnung eines Privatmannes geschieht.«⁵⁹ Michelle Perrot betont, dass die Sehnsucht des Arbeiters nach Intimität gar größer war als der Wunsch nach hygienischeren Verhältnissen und ein angemessenes Schlafzimmer zum Beispiel viel wichtiger für ihn gewesen sei als eine Toilette in jeder Wohnung.⁶⁰

Für die um 1910 entstandenen Häuser wurden für die Stützmauern der gleiche, vor Ort vorkommende Bruchstein und dunkle holländische Pfannen für die Dächer verwendet. Teile der Fassaden wurden in unterschied-

lichen Farben verputzt. Die Giebelverkleidungen bestanden entweder aus Schiefer- oder Holzschindeln.

Die Ökonomie der von Metzendorf konsequent angewendeten Typisierung und Standardisierung wird unterstützt durch die industrielle, serienmäßige Herstellung von Möbeln, Treppen, Installationssäulen und Fenstern. Dabei wiederholte sich das Äußere der Häuser entweder durch Zusammenfassungen und Gruppierungen der Baueinheiten oder durch die Variation der Ornamentik und des Schmuckes nie. Die »poesievollte Vielfalt im schmückenden Ausbaudetail verbanden ökonomische Aspekte mit dem Ziel nach einer außen und innen individuell gestalteten Wohnung.«⁶¹

Charakteristisch für Metzendorfs Wohnhäuser für die Margarethenhöhe um 1910 ist die Synthese von Typisierung der Bauform und Individualisierung im gestalterischen Detail aus dem Fundus heimatlicher Motiven. Innovation in Form einer souveränen Kombinatorik von typisierten Bauteilen und der Anwendung von technologischen Neuerungen trifft auf einen Sinn für tradierte, heimatliche Symbolik sowie auf eine Sensibilität für die naturgegebenen Voraussetzungen des Ortes.

Gartenstadt Staaken (1913-1917) – Die Variation von Typen bei Paul Schmitthenner

Der Wettbewerb Groß-Berlin von 1910, die Allgemeine Städtebauausstellung von 1910 und die daraus resultierenden Beschlüsse stehen in engem Zusammenhang mit der Entstehung der Gartenstadt Staaken. Die auf dem Hobrechtplan von 1862 basierende stark verdichtete Mietshaubebauung von Berlin sollte nach und nach ersetzt werden durch einen viergeschossigen Blockrand und eine maximal zweigeschossige, zeilenförmige und weiträumige Innenbebauung. Ergänzend waren gartenstädtische Siedlungen um Berlin vorge-

sehen, die alte Siedlungsstrukturen, wie es etwa in der Margarethenhöhe in Essen praktiziert wurde, aufnehmen sollten. Der Erste Weltkrieg vereitelte die Realisierung dieser großen Pläne. Eine Ausnahme bildet die Gartenstadt Staaken, die als Musterbeispiel für die Zeiten nach dem Krieg dienen sollte und tatsächlich bis 1917 komplett fertiggestellt werden konnte. »Wegen dieser intendierten Vorbildwirkung der Gartenstadt Staaken sollten für deren Entwurf die neusten Gestaltungsauffassungen zum Zuge kommen.«⁶²

Ein Großteil der Bevölkerung Berlins litt sehr unter der Verdichtung und Segregation ausgebeuteter Wohnquartiere. »Ein Berliner Grundstück, das 1860 noch 100.000 Mark gekostet hatte, wurde 1898 für 50 Millionen Mark veräußert. Die wuchernden Bodenpreise ließen scheinbar nichts anderes als eine rücksichtslose, sich über alle sozialen und kulturellen Grundsätze hinwegsetzende Ausschlachtung zu.«⁶³ Die 3,9 Millionen Einwohner Berlins lebten auf kleinstem Raum zusammen: Es gab 100.000 überfüllte Wohnungen in denen 600.000 Einwohner eher vor sich hin vegetierten als wohnten. Werner Hegemann, verantwortlich für die Berliner Städtebauausstellung und späterer Mitherausgeber von *Wasmuths Monatsheften für Baukunst*, prägte mit dem Untertitel *Größte Mietskasernenstadt der Welt* für seine populäre Anklageschrift *Das steinerne Berlin*⁶⁴ eine häufig gebrauchte Floskel.

Als Architekten wählte man den erst 35 Jahre alten⁶⁵ Paul Schmitthenner, der zuvor im Büro von Richard Riemerschmid an der Realisierung von Häusern in Hellerau beteiligt war und mit einem preisgekrönten Entwurf für die Gartenstadt Carlowitz bei Breslau (1911-13) prädestiniert schien. Realisieren konnte er 1912 in Carlowitz jedoch nur ein Haus (sein erstes Haus überhaupt), das sich an den Riemerschmidschen Entwürfen für Hellerau orientiert aber neben seiner »Anleh-

45, 46



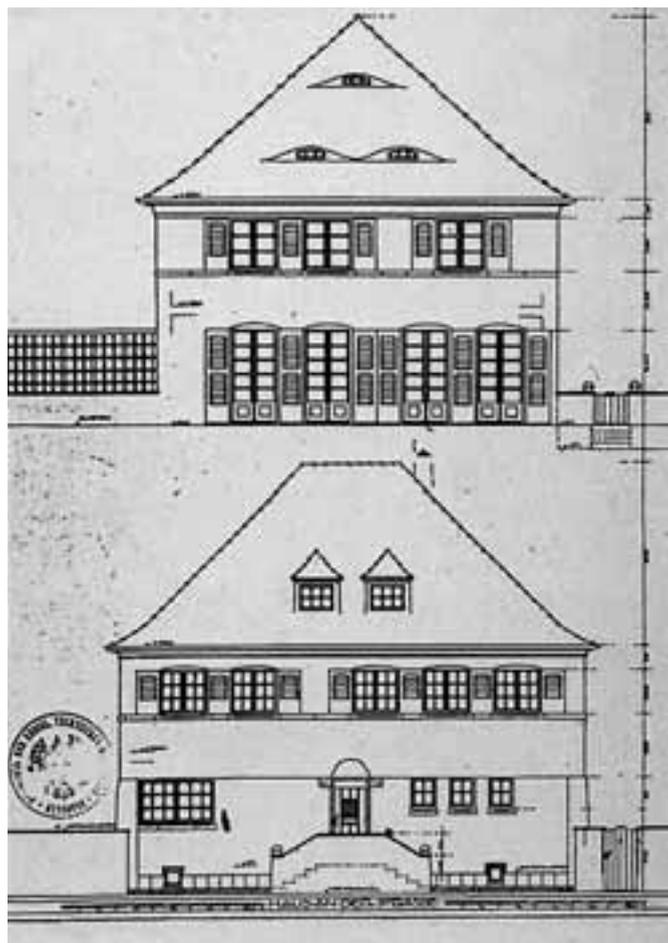
43 Georg Metzendorf, Gartenvorstadt Margarethenhöhe, Einfamilienhaus Steile Straße, Essen 1910



44 Georg Metzendorf, Gartenvorstadt Margarethenhöhe, Essen, Häuser Waldlehne, Vorderansicht, 1913



45 Paul Schmitthener, Haus Schmitthener,
Gartenstadt Carlowitz bei Breslau 1912



46 Paul Schmitthener, Haus Schmitthener,
Gartenstadt Carlowitz bei Breslau, Vorder- und Seitenansicht, 1912

nung an den Herrenhausstil seiner elsässischen Heimat«⁶⁶ die für den Traditionalismus so typische Blockhaftigkeit in Kombination mit bewussten Störungen der Symmetrie zeigt: Man beachte die spannungsreiche Anordnung der Fenster an Vorder- und Rückseite des Hauses.

Der stetige Anstieg der Rüstungsproduktion, die dadurch verbundene Zunahme von Arbeitsplätzen und eine »moralische Verantwortung der Militärverwaltung für die Wohnverhältnisse der Spandauer Munitionsarbeiter«⁶⁷ ließen den Blick auf ein Gelände nördlich des Dorfes Staaken bei Spandau richten. Aus den mitteln des 1901 geschaffenen Wohnungsfürsorgefonds wurde das 35 ha große Gebiet vom Reichsamt des Innern erworben und erschlossen. Im Dezember des gleichen Jahres wurde es an eine durch Innenministerium initiierte Baugenossenschaft übergeben.

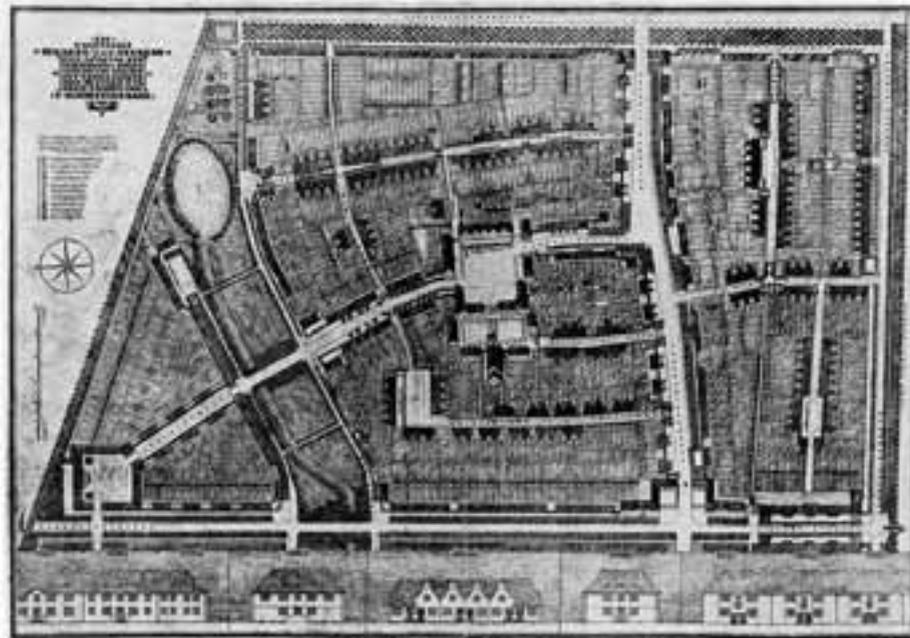
Der Entwurf der Siedlung entspricht den Prinzipien der deutschen Gartenstadtbewegung, orientiert sich also an Prinzipien, die sich bereits in Hellerau und Essen bewährt haben. Im Gegensatz zu den Howardschen autarken *Garden Cities* in England wurden in Deutschland überwiegend *Gartenvorstädte* realisiert. Staaken macht für deutsche Verhältnisse (ähnlich wie die Margarethenhöhe) jedoch einen sehr geschlossenen Eindruck. Der Rückgriff auf die deutsche Kleinstadt weist wieder einmal auf die Heimatschutzbewegung hin, die sich diese Form von Gartenstadt auf ihre Fahnen schrieb. Bis in die 1930er Jahre hinein wurden Gartenstädte im Stile Staakens realisiert.

47 Der Zuschnitt des Baugrundstück der Siedlung ergibt sich durch drei übergeordnete Verkehrswege: Im Westen verläuft die Straße von Staaken nach Falkenhagen, parallel dazu erstreckt sich im Osten die Grundstücksgrenze, im Süden begrenzt die Lehrter Stadt-

bahn das Grundstück rechtwinklig und im Norden schneidet die Bahn nach Hamburg das Grundstück schräg ab. Dieses, im Gegensatz zu Hellerau und Essen, eher unmalerische Baugelände, in dem es zusätzlich keinen bestehenden Baumbestand gab, spiegelt sich in der Regelmäßigkeit und Axialität des Bebauungsplanes wieder. Ebenmaß wird jedoch vermieden. »So darf angenommen werden, daß Paul Schmitthener nach der grundsätzlichen Einteilung mit Zirkel und Lineal eine freie Unregelmäßigkeit ins Spiel bringt.«⁶⁸

Der Marktplatz bildet den Schwerpunkt der Anlage. Er steht mit einem weiteren Platz, dem westlich angeschlossenen Kirchplatz, in axialer Beziehung. Die von Norden nach Süden verlaufenden Straßen sind regelmäßig von der ostwestlichen Durchgangsstraße eingeteilt. Die Häuser bilden in fast allen Fällen den Blockrand. »Das normale Wohnhaus gehört an die Straße«⁶⁹, hatte bereits Behrens 1908 für die Gartenstadt gefordert. Entlang der breiten Straßen sind zweigeschossige Bauten vorgesehen und an den kleineren, inneren Wegen eingeschossige. Insgesamt wurden 804 Wohnungen in 298 Einfamilien- und 148 Mehrfamilienhäuser realisiert. Um die Geschlossenheit nach außen zu betonen, waren am Siedlungsrand mehrgeschossige Mietshäuser in Form einer Art »Stadtmauer« vorgesehen.

In seinem Bebauungsplan kombiniert Schmitthener Lehren aus Camillo Sittes Entwurf einer sinnvollen Städteplanung mit Geometrisierungstendenzen, die für die Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg typisch waren. Auch hier sei Peter Behrens' Plan für den zentralen Bereich der Anlage Hohenhagen genannt. Zeigt Schmittheners Plan auch Krümmungen und Unregelmäßigkeiten, so ist er insgesamt doch regelmäßig und geometrisch entwickelt. Der Marktplatz liegt etwa im Kreuzungspunkt der Verbindung der gegenüberliegenden



47 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Plan, 1917



48 Gartenstadt Staaken, Fassadenvarianten der Haustypen

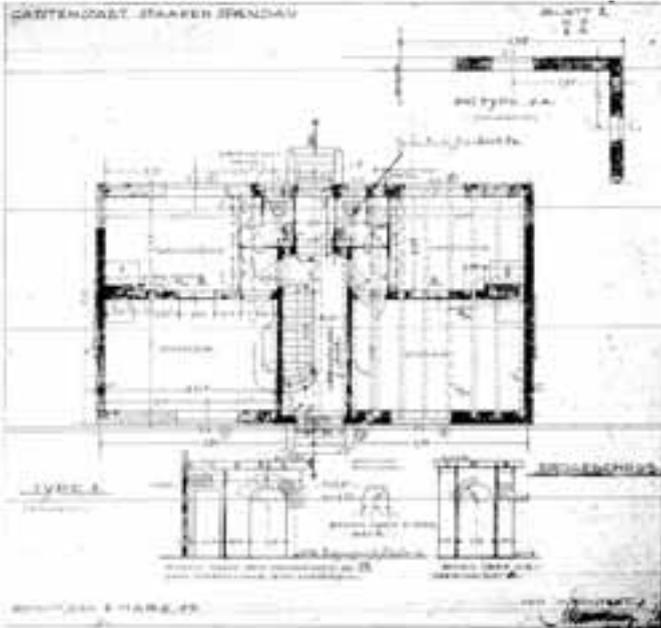
Grundstücksecken. Die Straßen sind sämtlich regelmäßig eingeteilt und weitgehend gerade, was hier nicht auf ein übergeordnetes Bauordnungsrecht zurückgeführt werden kann. Sie sind lediglich geknickt, um orthogonal in übergeordnete Straßen einzumünden. Ein willkürliches Romantisieren, was in dieser Zeit übliche städtebauliche Praxis war, ist Schmitthenner fremd. Er hat sich hier historischer Prinzipien bedient, die von Sitte propagiert wurden: Bei der Ausformung des zentralen Markt- und Kirchplatzes handelt es sich um die Kombination verschiedener Funktionsräume, die durch die umgebene Bebauung klar abgegrenzt sind und doch ineinander überleiten. Die Mündung der Straßen im Platz folgt dem alten Prinzip der Turbinenplätze, bei denen die Platzwände möglichst wenig durchschnitten werden.

Auch in Staaken hatte die Reduktion der Kosten für die Realisierung der Gartentadt eine besondere Bedeutung. Man plante, ein Drittel der üblichen Kosten durch die Beauftragung eines einzigen Architekten, durch die Beschränkung auf wenige Haustypen, die Standardisierung der Einzelteile und durch eine einheitliche Bauleitung einzusparen. Schmitthenner entwickelte fünf verschiedene Haustypen. Diese wurden – nur im Detail variiert – in Form von Ein-, Zwei- oder Vierfamilienhäusern aneinandergereiht oder zu Gruppen zusammengestellt.

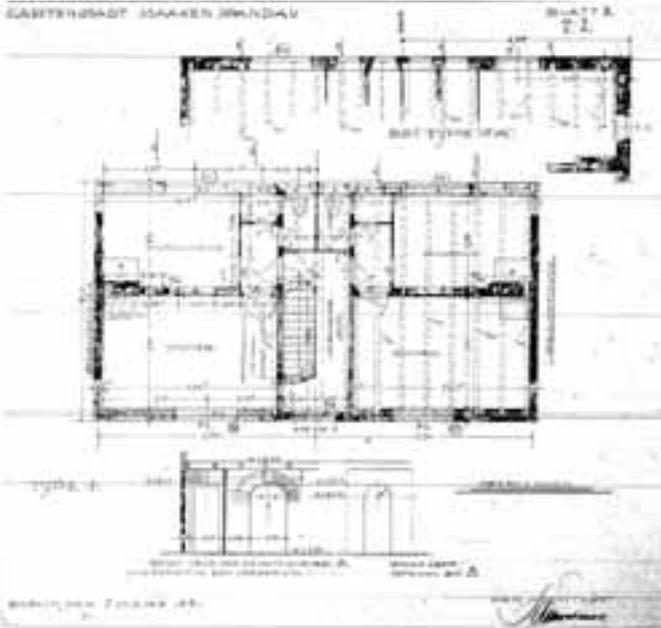
50, 51 Der Haustyp 1 verfügt über vier Einzimmerwohnungen und bietet die kleinsten Wohneinheiten in Staaken – in seiner ersten Version von 1913 »war er geradezu winzig«⁷⁰: Die Nutzfläche im Erdgeschoss betrug pro Wohneinheit nur 26 Quadratmeter. Die im Obergeschoss vorgesehenen Außentoiletten waren unzeitgemäß und stießen bei der ersten Vorstellung des Planes auf herbe Kritik. Schmitthenner änderte seinen Plan und vergrößerte ebenso die Nutzungsfläche des

gesamten Hauses. Sie beträgt bei der realisierten Version 34 Quadratmeter im Erdgeschoss und 35 im Obergeschoss. Das Wohn- (oder Schlaf-) Zimmer liegt zur Straße, die Wohnküche und die Toilette zum Garten. Die Wohnungen im Obergeschoss verfügen zusätzlich über eine Speisekammer. Der Platz ergibt sich durch den dort nicht vorhandenen Eingangsbereich. Im Gegensatz zu Metzendorfs Kleinwohnhaus verfügt der Haustyp 1 nicht über eine Bade- oder Waschgelegenheit. Die Fassade zeigt eine symmetrische dreiachsige Ordnung, während die Mitte durch den Eingang betont ist. Auf der Rückseite treten zusätzlich die kleinen Fenster der Nebenräume in Erscheinung. Das Dachgeschoss wird, wie im ersten Haus von Schmitthenner in Carlowitz, von Fledermausgauben beleuchtet.

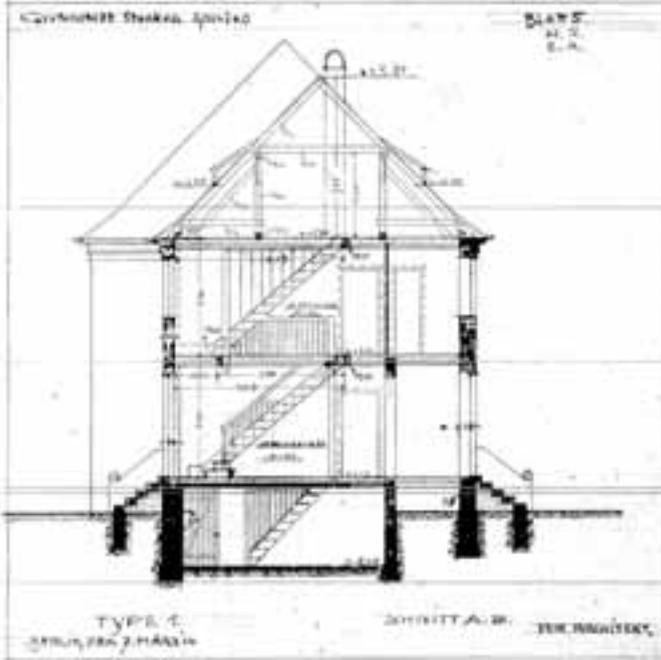
Die Wohnungen im Haustyp 2 sind 43 Quadratmeter im Erdgeschoss und 50 Quadratmeter im Obergeschoss groß. Hier resultieren die unterschiedlichen Größen aus einer im Erdgeschoss vorhandenen Loggia. Es ergeben sich unten jeweils zwei Zweizimmerwohnungen und oben zwei Dreizimmerwohnungen. Im Erdgeschoss schließen sich an die Loggia die Toilette, Speisekammer und Wohnküche an. Gegenüber liegen das Wohnzimmer und die Kammer. Im Obergeschoss ergibt sich ein zusätzlicher kleiner Raum durch die fehlende Loggia. Für alle vier Wohnungen gibt es auf dem Dachboden ein Waschraum mit einer Badewanne. Es gibt insgesamt vier Varianten der Straßenfassade: 1. Das Haus steht mit der Loggia zur Straße, ist links und rechts angebaut und hat einen Zwerchgiebel in der Symmetrieachse; 2. Das Haus steht frei und hat ein Walmdach (dafür keinen Zwerchgiebel); 3. Die Loggia liegt zum Hof, das Haus ist links und rechts angebaut, die Trauflinie wird durch eine Attika angehoben, da das Haus zurückgesetzt ist, und die Fassade ist fünfachsig; 4. die Loggia ist hofseitig, das Haus steht frei, die Fassade ist klassisch dreiachsig, das Haus hat ein Walmdach. 52-54



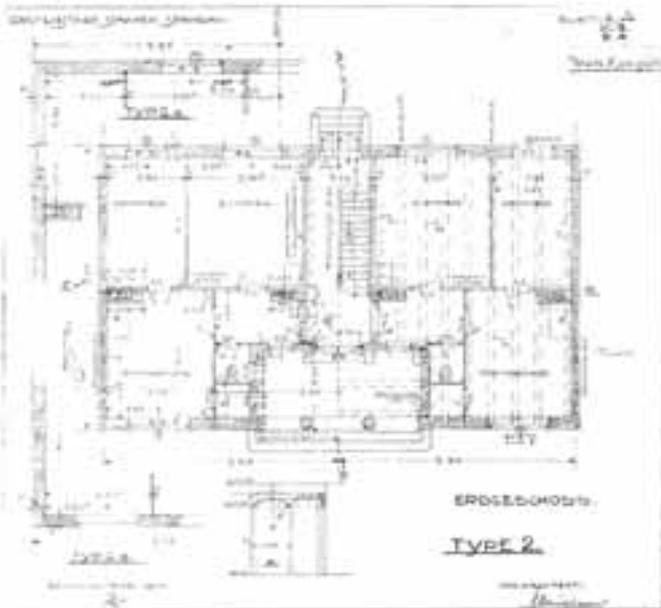
49 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 1, Grundriss Erdgeschoß, 1914



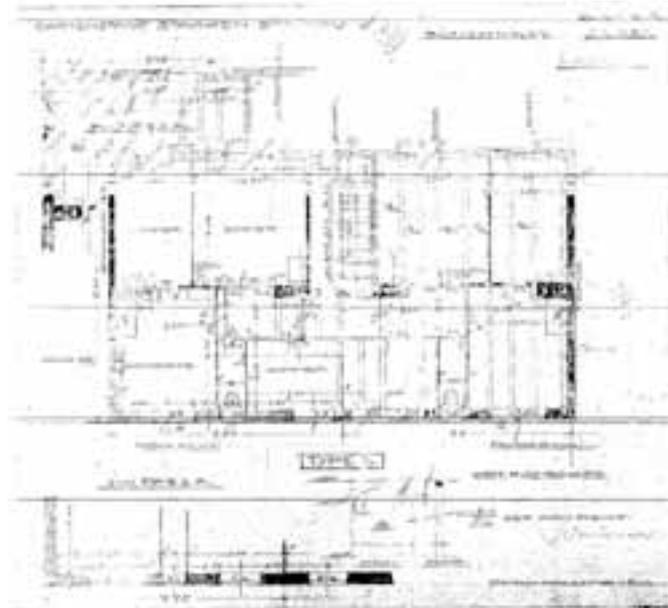
50 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 1, Grundriss Obergeschoß, 1914



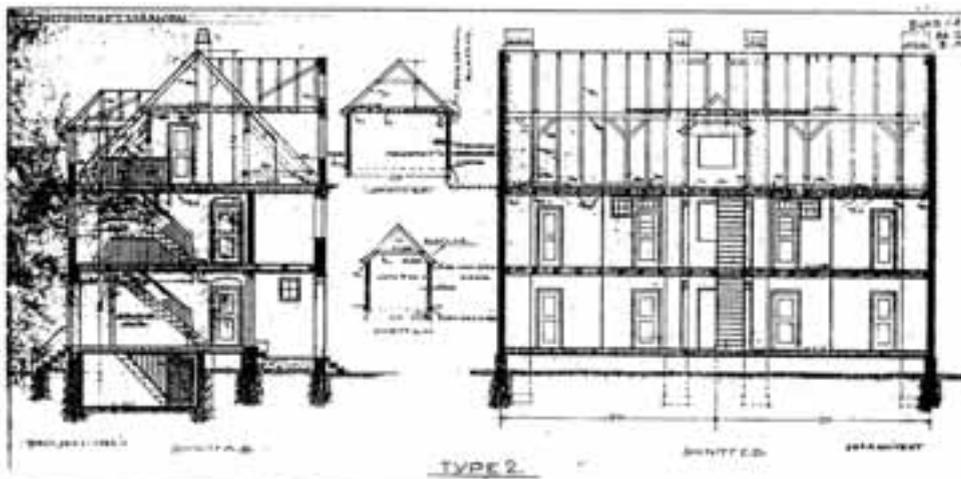
51 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 1, Schnitt, 1914



52 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 2, Grundriss Erdgeschoß, 1914



53 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 2, Grundriss Obergeschoß, 1914



54 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 2, Längs- und Querschnitt, 1914

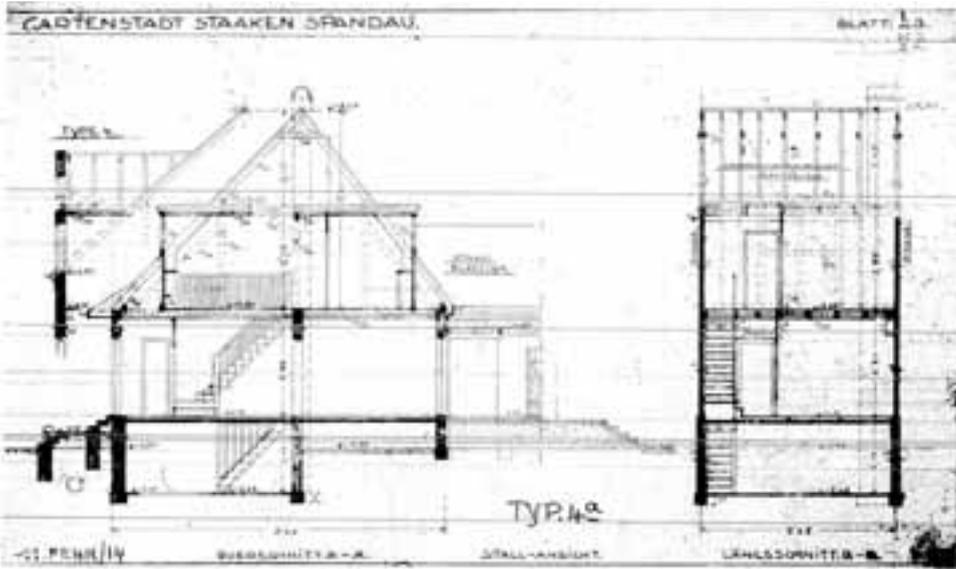
Haustyp 3 ist eine verlängerte Version von Haustyp 2. Auch dieses Haus wird im Erdgeschoss durch eine Loggia erschlossen. »In der Anordnung von Klosett und Speisekammer gestatten die großzügigeren Raumverhältnisse ein wenig Verschwendung.«⁷¹ An den Seiten der Häuser ist nun Platz für etwa zwei gleich große, nahezu quadratische Zimmer während die Wohnküche sich dem Treppenflur anschmiegt. Die Nutzfläche der Erdgeschosswohnungen ist 58 Quadratmeter und beträgt 64 Quadratmeter im Obergeschoss. In Staaken wurde dieses Haus nur dreimal – und zwar als freistehende Variante – mit der Loggia zum Hof gebaut. Die Straßenfassade ist klassisch fünfsäsig und achsialsymmetrisch. Das Walmdach wird vorne durch drei kleine Fledermausgauben belichtet während sich auf der Gartenseite ein Zwerchgiebel befindet.

55 Der Haustyp 4 ist ein Einfamilienreihenhaus. Das Dach ist ausgebaut, wodurch sich die Wohnfläche auf drei Geschosse verteilen kann und 69 Quadratmeter beträgt. Das Reihenhaus bietet also die größte Wohnung der Siedlung. Die Erschließung erfolgt im Erdgeschoss von der Straße über einen Flur zur Wohnküche an der Gartenseite. Seitlich angeschlossen ist das Wohnzimmer mit Fenster zur Straße. Auf der anderen Seite des Flures liegen das WC und die Treppe. Ursprünglich nicht eingeplant waren ein Stallanbau und eine Waschküche, die nachträglich hinzukorrigiert wurden, wodurch sich eine paarweise symmetrische Anordnung von zwei Reihenhäusern ergeben hat. Entsprechend wurden die Eingänge an der Straßenseite gekoppelt. Bei der Fassade gibt es sehr viele verschiedene Varianten. Bei gleichem First gibt es zwei verschiedene Traufhöhen sowie eine Vielzahl von Fenster-, Gauben-, Lauben- und Giebelformen. Die abschließenden Seiten einer Reihenhausreihe sind dabei immer gleich: »Hier schwingt sich der Krüppelwalm über das rundbogige Dachfenster.«⁷²

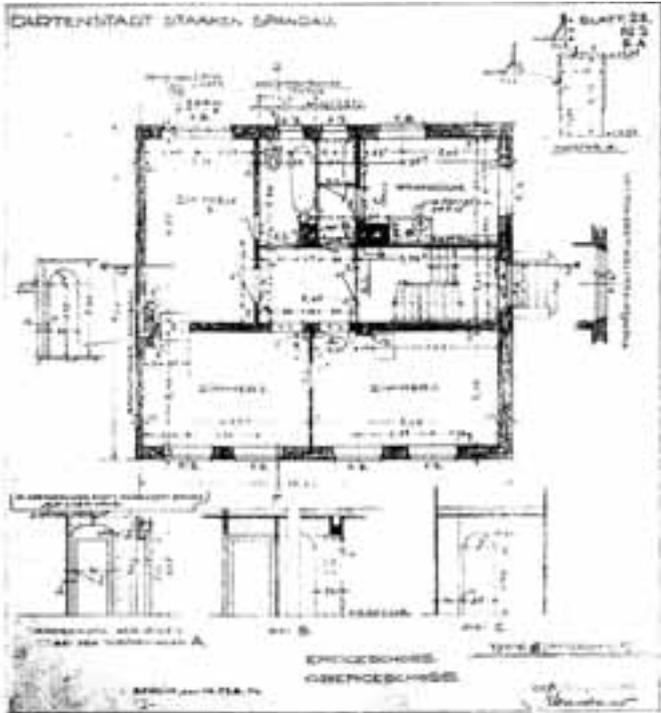
Der Haustyp 5 umfasst zwei Dreizimmerwohnungen von je 62 Quadratmetern. Der Grundriss von Erd- und Obergeschoss ist gleich: Drei Zimmer, Wohn- und Waschküche gruppieren sich um einen zentralen Flur. Zwei gleich große Zimmer liegen an der Straßenseite. Von allen Haustypen haben die Wohnungen des Typs 5 von Anfang an ein Bad. Ein reichliches Variantenprogramm ist auch beim Typ 5 möglich: Die Wohnzimmer zur Straße können durch je ein großes Fenster, zwei kleine Fenster oder durch ein Erkerfenster belichtet werden. Diese Varianten von englischen *Bay Windows* können sich über die ganze Fassadenhöhe erstrecken. Die zweifenstrige Variante kann einen Zwerchgiebel haben. Haustyp 5 ist die einzige Variante, die durch ein Sichtmauerwerk aufgewertet werden kann. Freistehend und in der Addition können diese Häuser sehr vornehm wirken und die Möglichkeit einer sozialen Distinktion bieten.

Besonders hervorzuheben ist der mit einem Zwerchgiebel versehener Haustyp 4, welcher der Siedlung eine Art »Corporate Identity« gibt. Die meisten publizierten Fotos der Siedlung zeigen Reihungen und Kombinationen dieses Reihenhaustyps. Sie erinnern an märkische und Potsdamer Bautypen der friderizianischen Zeit, etwa an das 1737 bis 1742 erbaute Holländische Viertel in Potsdam.

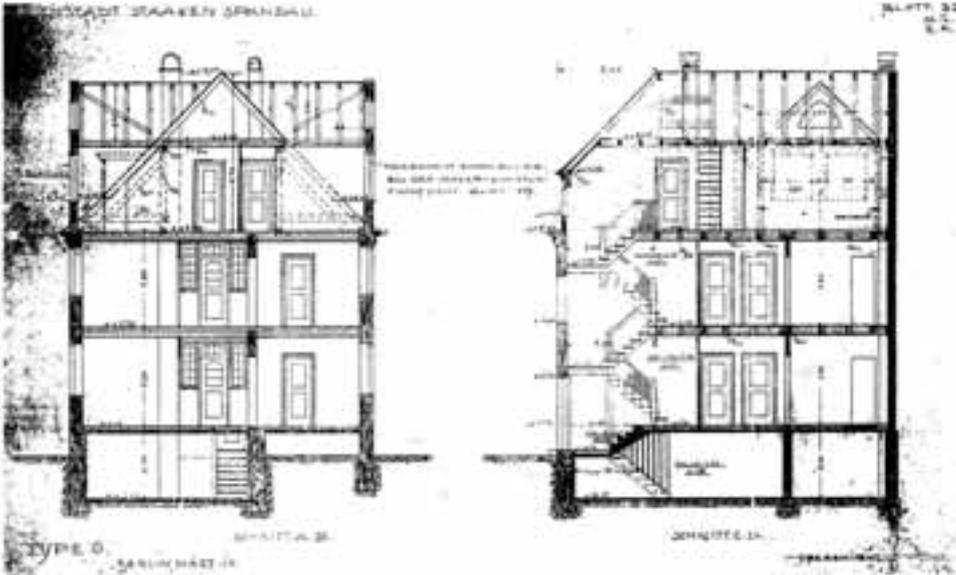
»Die traditionalistische Formensprache folgt kleinstädtischen Vorbildern«⁷³, während jedoch – hier ist Staaken der Margarethenhöhe ähnlich – Dachgauben, Spaliergerüste, Erker und Glockengiebel darüber hinwegtäuschen, dass Staaken ein Vorläufer der Typisierung im Wohnungsbau war. »Da die Fenster und Türen sich zu Tausenden wiederholen, die Fensterscheiben nach einem Maß geschnitten, gar zu Zehntausenden, so ist ohne weiteres klar, daß ganz erhebliche Ersparnisse erzielt werden konnten.«⁷⁴



55 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 4, Längs- und Querschnitt, 1914



56 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 5, Grundriss Erd- und Obergeschoß, 1914



57 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 5, Längs- und Querschnitt, 1914



58 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 5, Lewaldstrasse, 1916



59 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 4, Zwischen den Giebeln, 1915



60 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 4, Zwischen den Giebeln, 1915



61 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 4, Am Langen Wege, 1915



62 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 4, Am Langen Wege, 1915



63 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Lewaldstraße, Einmündung auf die Delbrückstraße, 1915



64 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Haustyp 2, Lewaldstraße, 1915

65 Die Anwendungen von Proportionssystemen erfuhren innerhalb des Traditionalismus, man denke etwa an Laureriks und Behrens, eine Renaissance. In der Gestaltung der Grund- und Aufrisse lässt sich auch bei Schmitthenner ein solches System nachweisen. Ein wichtiger Einfluss für diese Anwendung ist hier höchstwahrscheinlich August Thiersch mit seinem 1883 zum ersten Mal im *Handbuch der Architektur* erschienenen Artikel »Proportionen in der Architektur«⁷⁵. Schmitthenner hat während seiner Münchener Gastsemester 1904-05 wahrscheinlich Thierschs Vorlesungen an der Technischen Hochschule in München gehört. Darüber hinaus könnte auch Theodor Fischer, der sich ebenfalls mit geometrischen Methoden beschäftigte⁷⁶, einflussreich gewesen sein. Das Verhältnis von Breite zu Höhe bei den Fassaden ist je nach Typ regelmäßig abgestuft. Es wurde jeweils mit einer Diagonale bestimmt, die sich bei den Mehrfamilienhäusern in Fünfgradschritten staffelt. Er reicht von 30 Grad bei Typ 5 bis 45 Grad bei Typ 1. Bei den symmetrischen Fassadentypen ist jeweils die Fassadenhälfte Ausgangspunkt. Bei den »halben«, asymmetrischen Haustypen jeweils die ganze Ansicht. Durch die gleiche Sockel- und Traufhöhe der Häuser ist mit der Diagonale gleichzeitig die Länge der Häuser definiert. Bei den Haustypen 1 und 2 ergibt sich mit dem 30-Grad-Winkel darüber hinaus die Tiefe des Hauses: 7,30 Meter bei Typ 1 und 9 Meter bei Typ 2. Bei Haustyp 4 kann der 30-Grad-Winkel zur Dimensionierung des Grundrisses herangezogen werden. Auch die Anordnung der Fassadenöffnungen orientiert sich an diesem Proportionssystem.

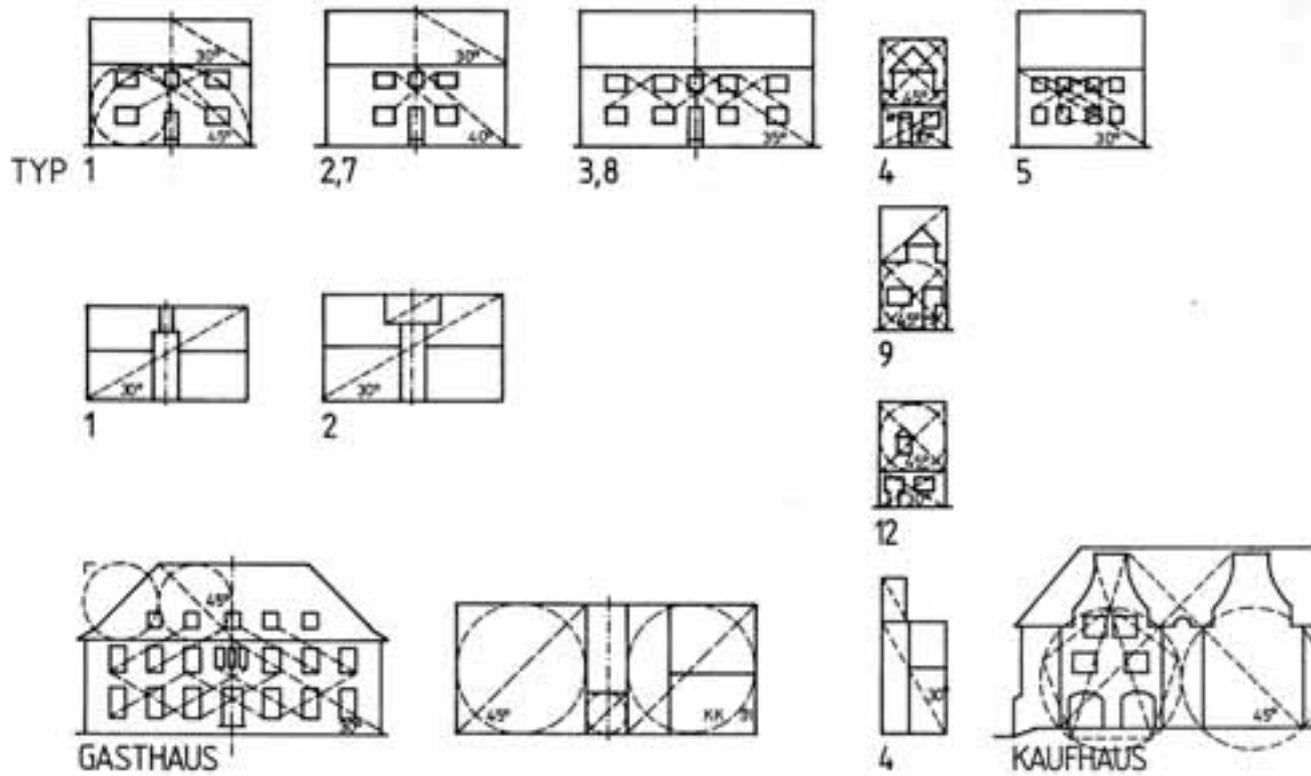
Schmitthenner realisierte insgesamt vier öffentliche Gebäude für Staaken: Das Kaufhaus am Markt (1915), die
66 Knaben- und Mädchenschule (1914/15 und 1916/17)
67, 68 sowie das 1916 entstandene Kaufhaus am Eschenwinkel,
69 das jedoch nur 26 Jahre Bestand hatte (1943 im Krieg vollständig zerstört wurde). Das Kaufhaus am

Markt besitzt eine vorrangige Stellung innerhalb der Siedlung, was durch den stereobatartigen Unterbau und seiner achsialsymmetrischen Anlage mit einer leichten Betonung der Mitte deutlich zum Ausdruck kommt. Interessant ist hier jedoch, dass das additive System einer Reihung von Zwerchgiebeln auch für ein wichtiges öffentliches Gebäude verwendet wird. Das baukastenartige System der Wohnhäuser findet hier – ganz »demokratisch« – ein öffentliches Spiegelbild. Die Knaben- und Mädchenschule, zwei fast identische, aus zwei Riegeln bestehende, winkelförmige Gebäude, definieren die räumlichen Einheiten von Markt- und Kirchplatz. Das Sichtmauerwerk, das besondere Fensterprogramm und besonders das spätgotisch anmutende spitzbogige Mauerwerk über dem Eingang der Schulen heben auch diese Gebäude als besonders prominent aus der sonstigen Bebauung hervor. Das Kaufhaus am Eschenwinkel erhielt durch seine gutshausartige Struktur und dem klassizistischen, flachen Dreiecksgiebel mit dem gesprengten Gesims einen eigenen Charakter.

Die für Staaken entwickelte Gestaltung mit »Einheitsformen« entstand vor dem Hintergrund des Kölner Werkbundkonflikts von 1914, bei dem sich um Hermann Muthesius gescharte Anhänger der Typisierung und die Verteidiger des »künstlerischen Individualismus« um Henry van de Velde und Bruno Taut einen erbitterten Streit geliefert haben. »Schmitthenner stand zwischen diesen Lagern und so bot seine variierte Einheitsform nicht zufällig eine Formel, die Beiden Seiten gerecht werden wollte.«⁷⁷

Gartenstadt am Falkenberg (1913-1915) – Das Spiel mit der Asymmetrie bei Bruno Taut

»Es hat indessen eine Gartenstadt gegeben [...], welche nicht von einer Fabrik abhing, welche genossen-



65 Proportionsanalyse, Gartenstadt Staaken



66 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Kaufhaus am Markt, 1915



67 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Knabenschule, 1914



68 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Mädchenschule, 1917



69 Paul Schmitthenner, Gartenstadt Staaken, Kaufhaus am Eschenwinkel, 1916

schaftlich organisiert war und deren Architektur [...] die Riemerschmidschen Floskeln im gleichen Maße abgestoßen hatte wie Tessenows Häuser in Hellerau [...]. Das ist die Gartenstadt Falkenberg bei Grünau [von Bruno Taut].⁷⁸

Auch die Siedlung Falkenberg resultiert aus den Ergebnissen der Städtebauausstellung von 1910. Auch Falkenberg wurde auf einem Grundstück gegründet, das von der unter anderem von Bernhard Kampffmeyer, Albert Kohn, Adolf Otto und Hermann Salomon gegründeten Gemeinnützigen Baugenossenschaft Groß-Berlin e.V. gekauft wurde. Diese konnte sich 1912 das Gut Falkenberg in der Gemeinde Altglienicke bei Grünau vor den Toren Berlins sichern. Das Gut wurde ursprünglich von Friedrich dem Großen als Maulbeerplantage angelegt. Ähnlich wie Staaken ist das Grundstück karg und nahezu baumlos, die Topographie ist jedoch interessanter.

»Hauptmerkmal [ist] ein von S.O. herkommender Höhenzug [...], der unter Bildung von Einsenkungen und Schluchten sich nach dem nordwestlichen Teil hinzieht. So musste es Aufgabe des Entwerfenden sein, die Straßenzüge den Höhenkurven anzupassen [...], dass der besondere Reiz des Geländes nach seiner Aufschließung in gesteigerter Form zur Geltung kommt.«⁷⁹

Nach stark kritisierten Entwürfen des Schweizer Architekten Hans Bernoulli wendet man sich an Bruno Taut, der sich 1912 durch seine intensive Beschäftigung mit dem Problem des Bauens billiger Kleinhäuser im Zusammenhang des Teilbebauungsplanes für die Berliner Vorortgemeinde Eichwalde hervorgetan hatte.⁸⁰ Bereits 1910 nimmt Taut gemeinsam mit Walter Gropius an einer Studienfahrt der Deutschen Gartenstadtgesellschaft nach England teil. Dies ist insofern erwähnenswert, als dass in Falkenberg eine Vielzahl von engli-

schon Motiven existiert. Auch Taut ist (wie Tessenow, Metzendorf und Schmitthenner) 33 Jahre alt als er mit seinen Planungen für die Gartenstadt begann.

Auf einer Fläche von 70 ha sieht Taut 1.500 Wohnungen für insgesamt 7.000 Einwohner vor. Kriegsbedingt wurden in den beiden ersten Bauabschnitten, 1913 und 1914-15, nur ein Bruchteil des Geplanten realisiert. Es liegt also lediglich ein Fragment der Siedlung vor. Die wichtigste Haupterschließungsstraße verläuft vom Bahnhof Grünau über die Richterstraße durch eine bestehende Baumallee nach Westen. In ihrer Form ist sie den Geländekurven angepasst. Von dieser sich die Höhe hinaufziehenden Straße zweigt dann nach Süden hin ein Weg ab, der zur höchsten Stelle des Geländes führt. Auf dem Plan ist sie durch eine halbkreisförmige, an das englische Prinzip des *Crescent* erinnernde Reihenhäuseranlage betont. In der Rezeption des Motivs der Stadtkrone zeigt sich der starke Einfluss von Theodor Fischer, bei dem Taut zwischen 1904 und 1908 gearbeitet hat. »Noch 1919, als Taut die Stadtkrone für die neue Stadt nach dem Krieg propagierte, wiederholte er damit wörtlich einen Leitbegriff aus Fischers Städtebaulehre.«⁸¹ Die zum Abhang weisende Seite des Weges ist auf dem Plan zu einem öffentlich Park ausgebildet. Der Weg ist gegenüber des *Crescents* 35 bis 40 Meter breit und bildet einen kleinen Platz. »In dieser Straße sind Läden vorgesehen; es soll sich hier das örtliche Leben konzentrieren. [...] Abgeschlossen wird diese Allee durch eine Schule mit Lehrerhaus und Turnhalle. Der Zug der Straße führt dann weiter hin auf die Kirche zu, deren Turm von der Dorfaue aus sichtbar sein und das städtebauliche Bild bereichern wird.«⁸² Diese Planung, die sich an der traditionellen märkischen Dorfaue orientiert und nie realisiert wurde, weist auf in Tauts Architektursprache immer wiederkehrende Elemente hin: Die Tendenz zur biomorphen Rundform, zum Zentralbau und zur städtebaulichen Elementarform des Kreises. Zudem zeigt

Taut in seinem Modell eines Zentrums mit radial in die Senken hinunter führenden Wegen eine formelle Parallele zu Raymond Unwins und Barry Parkers Entwurf für die Gartenstadt Letchworth.

An den Verkehrsstraßen hat Taut überwiegend Mehrfamilienhäuser vorgesehen und an den Wohnstraßen, -höfen oder -wegen Einfamilienreihenhäuser. Im ersten Bauabschnitt um den parallel zur erwähnten Haupterschließungsstraße (Gartenstadtweg) liegenden Akazienhof wurden 34 Wohnungen, davon acht im Geschossbau, realisiert. Im zweiten Abschnitt, der den Gartenstadtweg umfasst, 93 Wohnungen. Die Konzeption eines vom Verkehr unberührten Wohnhofs entspricht ebenfalls einer englischen Tradition.

74-76 Taut benutzt die Falkenberger Gebäudetypen in der gleichzeitig entstehenden Kleinsiedlung Reform in Magdeburg. »Auf Grund ihrer Rationalität und strengen architektonischen Einfachheit haben beide Siedlungen eine nachhaltige Wirkung auf die Wohnsiedlungen, die nach dem Ersten Weltkrieg entstehen.«⁸³ Die Entwicklung eines Kleinhauses ist zu dieser Zeit auch Taut ein großes Anliegen. Mit seinen Reihenhäusern für Berlin und Magdeburg wollte er »die einfachen Bedürfnisse klar und unumwunden befriedigen und allein damit ohne besondere architektonische Scherze zum Gefühl sprechen.«⁸⁴ Die Siedlung Falkenberg »verweist stark auf die Siedlungen der zwanziger Jahre, nicht nur, weil Tauts Grundsiedlungen diese Epoche mitprägten, sondern weil bei diesen das Reihenhäuser eine große Rolle spielt. Auch die verkehrsberuhigten Bereiche setzen sich in den zwanziger Jahren fort.«⁸⁵

Eines der wichtigsten Grundcharakteristika der Tautschen Häuser für Falkenberg ist die Anwendung einer Drempelkonstruktion, also eines Dachstuhls mit Hauswänden, die höher geführt sind als das eigentliche Niveau des Dachbodens. Dies stellt eine Innovation im

Kleinwohnhausbau dar, da dadurch das Dachgeschoss als Wohnraum genutzt werden kann und somit die Wohnungen fast ein Drittel an Nutzfläche hinzugewinnen. Tauts kleinste Hausversion kommt somit auf eine Nutzfläche von 61 Quadratmeter. Die Eineinhalbzimmerwohnungen im Akazienhof sind 45 Quadratmeter und die Variante mit zwei Zimmern 52 Quadratmeter groß. Die Dreizimmerwohnungen im Gartenstadtweg messen 77 Quadratmeter. Auch bei Taut befindet sich die Wohnküche bei allen Varianten auf der Garten- und das Hauptwohnzimmer auf der Straßenseite.

Sämtliche Wohnungen sind mit Ofenheizung und Bad ausgestattet. Es werden hier erstmals Wohnungen mit Räumen geschaffen, in denen Toilette und Badewanne vereint sind und die Wanne nicht in der Wohnküche untergebracht werden muss. Im Gartenstadtweg hat jedes Haus einen 3,5 Quadratmeter großen Stall und 1,5 bis 2,5 Quadratmeter große Lauben.

Die allgemeine Popularität dieser Siedlung ergibt sich aus der kräftigen Farbgebung der einzelnen Häuser. Erstmals wird von Taut in einer Siedlungsanlage eine Farbgebung als städtebaulich-gestalterisches Element eingesetzt.

Einem Formenprinzip des Traditionalismus entsprechend verfolgt Taut in Falkenberg eine städtebauliche Strategie, die ein weiteres Mal auf den Einfluss Theodor Fischers zurückgeht: Taut ordnet die Baukörper asymmetrisch an, verschiebt die Häuserzeilen gegeneinander und unterbricht den Verlauf der Häuserreihen. Daraus resultiert das Lebendige der Anlage. Asymmetrische Übungen in Grundriss, Fassade und städtebaulicher Disposition von Bauteilen ist ein Grundcharakteristikum traditionalistischer Architektur. Im Gegensatz zu Lauweriks Häusern in Hagen folgt Taut hier in keiner Weise einer Zahlenmystik sondern verschiebt baukasten-



72 Ledbrooke Estate, North-Kensington, 1840-50



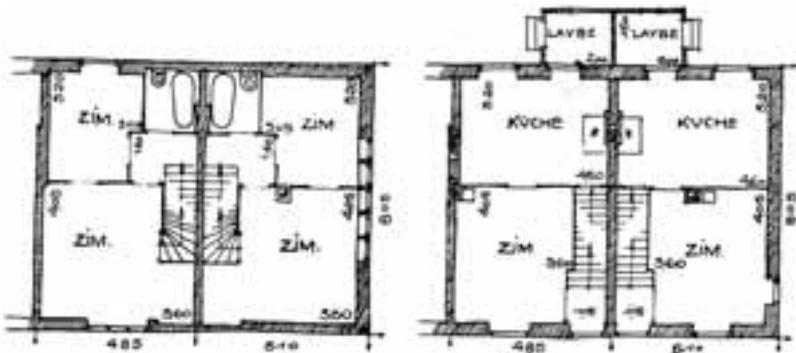
73 Bruno Taut, *Kreisförmige Siedlungen für Gemeinschaften und Eigenbrötler*, Studie aus: *Die Auflösung der Städte*, Hagen 1920



74 Bruno Taut, Gartenstadt Falkenberg bei Berlin, Akazienhof, 1915



75 Bruno Taut, Gartenstadt Falkenberg bei Berlin, Gartenstadtweg, 1915



76 Bruno Taut, Gartenstadt Falkenberg bei Berlin, Zwei Grundrisse, 1914

artig die Häuser nach rein individuell-kompositorischen Gesichtspunkten. Eine Ansicht des Akazienhofes zeigt ein freies Spiel mit architektonischen Einheiten, die in asymmetrischen Verhältnissen in Richtung der Gärten ›hinein‹- und ›herausgeschoben‹ werden, jedoch in sich meist klare symmetrische Fassadengliederungen zeigen. In Falkenberg verbindet Taut die Prinzipien Symmetrie und Asymmetrie in einem städtebaulichen Kontext.

»Die unverwechselbare Qualität [des Akazienhofs] erhielt er durch Elemente einer asymmetrischen Balance. Die Zufahrt wurde seitlich verschoben und von zwei absichtlich ungleichwertigen Häusern – das eine stammt von Heinrich Tessenow – flankiert. Auf beiden Seiten des Platzes stehen je zwei Gruppen unterschiedlicher Reihenhäuser«⁸⁶: Rechts zwei Gruppen des Tautschen Kleinsthauses mit seiner Drempelkonstruktion und links die zweigeschossigen, mit Pergolen versehenen Häuser mit gekoppelten Eingängen.

77 Theodor Fischer war für das Spiel von Symmetrie und Asymmetrie bekannt. Man betrachte etwa das von Fischer entworfene Universitätsgebäude in Jena, an dessen Planung Taut beteiligt war. Fischer gliederte die Front dieses Baus durch malerisch-geschweifte Giebel, die er in einen symmetrischen Zusammenhang setzte. »Nur der Eingangsvorbau gibt der Hauptfassade einen deutlich asymmetrischen Akzent [...]. Taut behielt bis zuletzt für öffentliche Bauten ein solches Spiel von Symmetrie und Asymmetrie bei.«⁸⁷

So bemerkt auch Kristiana Hartmann, dass die »wichtigste Spielregel Tautscher Hausgestaltung [...] die Rhythmisierung der Reihen«⁸⁸ war. »Tauts Bebauungspläne leben von einer reizvollen plastischen Wirkung mit kleinen optischen Störungen und Abweichungen.«⁸⁹ So wird im Akazienhof zum Beispiel ein klassisch zweigeschossig gegliedertes Reihenselement in Beh-

rens'scher (abstrakt-raumkünstlerischer) Manier in eine Folge von niedrigeren Häusern, dessen Obergeschoss durch eine Drempelkonstruktion ins Dachgeschoss verlagert wird und somit einen niedrigeren Trauf hat, hinein ›implantiert‹ und lockert durch sein Herausragen aus der Reihe das Bild der Siedlung auf.

Die ›raumkünstlerische‹ Durchdringung von Raumeinheiten, wie es Peter Behrens in fast all seinen frühen Villen praktiziert und Taut in der Siedlung Falkenberg anwendet hat, galt lange Zeit als ein architekturhistorisches Phänomen, das seinen Ursprung in der kubischen Moderne des ›International Style‹ nahm.

Ähnlich wie Tessenow zeigt Taut in der Siedlung Falkenberg, bis auf wenige rustikale Zitate wie etwa Fensterläden und Fledermausgauben, eine sehr reduzierte Formensprache. »Die einfache, gemeinsame Urform [...] das einfache, gute Haus [...] zwei Wände, zwei Giebel und ein schlichtes Dach [...] Ist diese Urform eine beengende Fessel? Nein, es ist Befreiung«⁹⁰, kommentiert Taut 1918 nachträglich die Hausformen in Falkenberg.

Arbeitersiedlungen für die AEG (1910-19) – Rhythmus und Monumentalität bei Peter Behrens

Mit den Worten »Schon sind neue Fabriken nach Behrens' Entwürfen im Bau, schon arbeitet der Künstler am Bebauungsplane einer Gartenstadt für die Beamten und Arbeiter des Werkes, die zwischen Berlin und Tegel am Ufer des Kanals entstehen soll«⁹¹, weist Osthaus 1910 als erster auf Behrens' Planung einer Arbeitersiedlung für die AEG hin. Das schnelle Wachstum der Mietskasernenbebauung in Berlin hat um die Jahrhundertwende die traditionellen Industriegebiete bereits soweit eingekesselt, dass sich Firmen wie etwa Borsig, Siemens und Schwartzkopff aufgrund der



77 Theodor Fischer, Universität Jena, Ansicht mit dem Haupteingang, 1905-08

hohen Grundstückspreise und des fehlenden räumlichen Expansionspotentials dazu entschlossen haben, ihren Standort im Stadtgebiet aufzugeben. Aus den hohen Erlösen aus den Grundstücksverkäufen hatten sie die Möglichkeit, riesige preiswerte Wassergrundstücke außerhalb Berlins zu erwerben. Im Zuge dieser Randwanderung entstanden Trabantenstädte, an deren Entwicklung Unternehmen wie die AEG regen Anteil hatten.

Die erst 1887 gegründete AEG verlegte 1898 ihr Kabelwerk nach Oberschöneweide, einem eigenständigen industriellen Vorort, an dem sich schon diverse kleinere und mittlere Betriebe angesiedelt hatten. Die Fabriken der AEG im klassischen Berliner Arbeiterviertel Wedding wurden gleichzeitig beibehalten und so gut es ging erweitert. Mit der Erfindung eines neuartigen Hochspannungsisolators durch die AEG entschloss man sich eine eigene Porzellanfabrik zu errichten, die gemeinsam mit einer Arbeitersiedlung 1910 gebaut werden sollte. Emil Rathenau ließ für diese Unternehmung westlich der Havel in Hennigsdorf am Großschiffahrtsweg 300 Morgen Land mit einer Wasserfront von 1,8 km Länge erwerben.

- 78 Behrens entwarf einen Bebauungsplan für die Arbeiterkolonie, die dem Fabrikgelände in unmittelbarer Nähe westlich angeschlossen sein sollte, ein Prinzip, das eher dem 19. Jahrhundert zuzuordnen ist. Das Straßensystem der Siedlung besteht aus rechtwinkligen Einheiten und folgt dem System von gegeneinander verschobenen Rastern. Bis 1918 wurde an der Rathenaustraße lediglich eine Doppelhausanlage realisiert, da sich fast die gesamte benachbarte dörfliche Population von der Landwirtschaft abwandte, um in der Fabrik zu arbeiten, womit sich das Wohnungsproblem vorerst entschärft hatte. 1918 setzte Behrens seine Tätigkeit für dieses Projekt fort und baute an der Paul-

Jordan-Straße zusätzlich eine mäanderförmige Reihe von mehreren Doppelhäusern. Verlängerte man den ersten Siedlungsansatz, der von Behrens' Haus an der Rathenaustraße angedeutet wird, so bekäme man wohl eine ähnlich geartete, geschlängelte Struktur.

»Der rhythmische Wechsel von in einer Folge von Platzräumen und Verengungen als Ausdruck und Ergebnis des Reihungsprozesses charakterisiert das von Behrens bezeichnende Straßenbild.«⁹² Man vergleiche hierzu die Entwürfe der Arbeitersiedlungen für Merseburg (1912)⁹³ und Lichtenberg (1918)⁹⁴. Diese Form der Anlage verwandte Bereits Paul Mebes in seinen frühen innerstädtischen Wohnhausgruppen, von denen im Folgenden noch die Rede sein wird. »Even as Behrens began to explore the use of types, his concern for the whole would not allow him to add identical units one to another in the manner of the eighteenth-century English terraces.«⁹⁵

Das Entwicklung des idealen freistehenden Einfamilien-Kleinhauses, für das sich Tessenow, Metzendorf, Schmitthenner und Taut so sehr einsetzten, lehnte Behrens ab: »Die offene Bauweise gehört so recht an den Schluß des analytischen 19. Jahrhunderts, zum übertriebenen Betonen des Individualistischen. Es liegt etwas von einer anarchistischen Selbstständigkeit darin. Der Mensch ist nun einmal ein Gesellschaftswesen und der eine ist auf den anderen angewiesen. Es erscheint mir nur richtig, wenn dies auch ästhetisch zum Ausdruck kommt.«⁹⁶ Es vertusche somit die gesellschaftliche Bedingtheit des Arbeiters, die er nun mal habe. »Das freistehende Landhaus ist nur dann vorteilhaft, wenn es eine gewisse Größe hat, wenn es mit einem gewissen Komfort gebaut werden kann«⁹⁷, fügt dem Karl Scheffler hinzu. Darüber hinaus ist im Reihnhaus, so Behrens, die gemeinsame Nutzung von Einrichtungen wie etwa Zentralküche und Telefon gegeben.



78 Peter Behrens, Zinshäuser für Arbeiter in Hennigsdorf, Rathenaustraße, Plan, 1910



79 Peter Behrens, Zinshäuser für Arbeiter in Hennigsdorf, Rathenaustraße, Vorentwurf, 1910

So nehmen in dem Bau an der Rathenaustraße tatsächlich Gemeinschaftseinrichtungen wie eine Gaststätte und Läden das Erdgeschoss ein. Es ist auffallend, dass sich Behrens in der Disposition der Gebäudeteile an repräsentativen französischen Bauten des 18. Jahrhunderts orientiert: Es gibt einen *Corps de logis* sowie *Communs*, die einen *Cour d'honneur* umfassen.

79 Der ursprüngliche Entwurf von Behrens ist aufgrund baubehördlicher Einwände empfindlich modifiziert worden: Das Dachgeschoss durfte nicht ausgebaut, die Höhe des Dachs musste minimiert, die Seitenflügel verkleinert, das wichtige Motiv der mächtigen Dachgauben, welche die »Blöcke eines monumentalen Zahnschnittes«⁹⁸ assoziieren lassen, weggelassen werden.

82, 83 Die Fassaden des Hauses sind mit rotem Handstrichziegel verblendet, die auch für den gegenüberliegenden Fabrikbau verwendet wurden. Ein wichtiges für Behrens charakteristisches Detail befindet sich in der Platzierung der Fenster: Die breiten Fensterrahmen in hellem Mauerwerk sind um wenige Zentimeter in die dunkle Wandfläche eingelassen und werden somit von einer dezenten Schattenkante umrissen. Die Fensterbänke hingegen ragen wenige Zentimeter aus der Fassade heraus. Die Fassade zeigt Behrens' typisches Prinzip des »Einschiebens« und »Durchdringens« von geometrischen Einheiten (hier in Kombination mit dem für Behrens klassischen Schwarz-Weiss-Kontrast). Auch Karl Ernst Osthaus spricht 1910 im Zusammenhang mit Peter Behrens' Turbinenfabrik für die AEG vom »Hineindrücken« von Elementen: »Er verzichtete auf alles Detail, seine Sorge galt dem *Raume* und galt dem *Körper*. Sein wesentlicher Eingriff in die Eisenkonstruktion war ein Hineindrücken des gitterhaften Sparrenwerks in die raumumschließenden Flächen.«⁹⁹

Ein feines, helles Band mit einem Zahnschnittmuster führt entlang des Traufgesimses und läuft über die Giebelspitze hinweg. An den Mauerwerkspfeilern der beiden in der Symmetrieachse des *Corps de logis* übereinander liegenden Loggien finden sich geometrische Andeutungen von Kapitellen. Zwei für Behrens in der Phase um 1910 so typische Klassizismen werden also auch hier im Arbeiterwohnungsbau angewendet. Das Treppenhausportal hingegen zeigt mit seiner soghaften, abgerundeten Ecke in der massigen Wand ein Detail, das »für die Architektur der 20er Jahre geradezu ein Markenzeichen«¹⁰⁰ wird.

Vergleicht man die Öffnung der Fassade dieses Hauses mit den Fassaden der zuvor behandelten Siedlungseinheiten, so zeigt sich hier eine geradezu radikale Durchsetzung der Mauerfläche mit großen Fenstern, die – überspitzt formuliert – ein Mauerwerksgerüst zurücklässt. Behrens bedient sich hier einer Ästhetik, die derjenigen von Tessenow diametral entgegensteht. In diesem Maße belichtete Arbeiterwohnungen waren zuvor unbekannt in Berlin.

Die Fassadengestaltung kollidiert bei Behrens' Wohnhaus in der Rathenaustraße mit der Raumaufteilung innerhalb der Wohnungen. Das Band der fünf Fensteröffnungen im ersten und zweiten Obergeschoss im straßenseitigen Giebelsegment des Hauses belichtet insgesamt fünf Zimmer: Eine Hälfte des Wohnzimmers, ein Bad mit Toilette, die Speisekammer und die zum Hof liegende Küche, die gemeinsam mit den beiden hofseitigen Fenstern insgesamt das am besten belichtete Zimmer ist. Ein weiterer gravierender Fehler des Autodidakten Behrens ist die Führung und Lage der Kamine, durch die die Wohnungen nur unzureichend beheizt werden konnten.

Pro Etage sind fünf Wohnungen vorgesehen, die jeweils einer rigiden Fassadengestaltung unterworfen

80, 81



80 Peter Behrens, Zinshäuser für Arbeiter in Hennigsdorf, Rathenaustraße, Grundriss Erdgeschoss, 1910



81 Peter Behrens, Zinshäuser für Arbeiter in Hennigsdorf, Rathenaustraße, Grundriss Obergeschoss, 1910



82 Peter Behrens, Zinshäuser für Arbeiter in Hennigsdorf, Rathenaustraße, 1911



83 Peter Behrens, Zinshäuser für Arbeiter in Hennigsdorf, Rathenaustraße, 1911

und durch den hakenförmigen Grundriss achsial zueinander versetzt sind. Die Wohnungen haben sämtlich individuelle Grundrisse und bewegen sich zwischen primitiven Einzimmerwohnungen mit Küche und Toilette, Einzimmerwohnungen mit Küche, Bad und Toilette, Zweizimmerwohnungen mit Küche, Bad und Toilette und – um die zentrale Achse des *Corps de logis* gruppierten – Dreizimmerwohnungen mit Küche, Bad und Toilette. An dieser Stelle wird deutlich, dass es Behrens bei diesem Komplex nicht wirklich um die Entwicklung eines Wohnungstyps geht, der auch in seiner Kleinteiligkeit die Bedürfnisse des Arbeiters ohne Kompromisse befriedigt. Diese Mentalität zeigte sich bereits in den unzureichend ausgestatteten Zimmern für Hausangestellte in der Villa Wiegand.

84-86 Behrens' erst 1918 fertiggestellte Häusergruppe in der Paul-Jordan-Straße in Hennigsdorf bildet einen vorläufigen Schlusspunkt in der Auseinandersetzung mit dem Problem der Arbeiterwohnung. Im Gegensatz zum klassischen, an den Giebeln aneinander gereihten Reihenhauses wird hier bei jedem Haus die Orientierung der Hausachse gewechselt. Drei im rechten Winkel versetzte Häuser bilden somit einen Hof, von dem alle sechs Wohnungen erschlossen sind. Über einen Heckengang ist der Hof mit der Straße verbunden. Die Grundrisslösungen der aus einem großen Wohnzimmer, Küche und Toilette (kein Bad) bestehenden Einheiten sind auch in diesem Fall nicht ideal, da die Wohnungen einseitig nach Osten oder Westen ausgerichtet sind und keine Möglichkeiten der Querlüftung bestehen.

Die äußere Erscheinung der Häuser wird dominiert von der Materialität der unverputzten Kohleschlackesteine. Es war Behrens' Absicht, dieses strenge Material »in seinem Format und seiner grauen Farbe wirken zu lassen.«¹⁰¹ Die einfachen, unbehandelten, strengen Wand-

flächen werden durch ein gewaltiges Hauptgesims zusammengehalten, welches das flach geneigte Walmdach optisch fast verdeckt. Der Schritt zu einem Flachdach erscheint hier nicht besonders fern. Die grün gestrichenen Fensterläden sowie die in derselben Farbe gehaltene Holzverschalung unterhalb der Traufkante setzen die einzigen farblichen Akzente. In der Form des Daches, des Gesimses und der pur in den Baukörper hineingeschnittenen Fenster lehnt sich dieses Haus stark an die Hagener Villen an. Besonders die schiesschartenartigen, hochformatigen Fenster an den Seitenfassaden erinnern an die Villa Cuno und ihrer Rezeption des repetitiven Fensters von Otto Wagner. Die vorgelagerten Stallanbauten flankieren den Vorhof sowie die Breitseiten der Häuser und wirken wie miniaturhafte Flügeltürme eines Propylons.

Gegenüber der einfachen Reihung von Baukörpern, wie es Tessenow, Metzendorf und Schmitthener praktiziert haben, setzt Behrens eine kräftige, rhythmische Modellierung der Baumasse. »Behrens conceived what might be called ›standardized clusters‹ – apartment blocks or row houses – which preserved some of his concern for silhouette, for the enframement of space, for rhythm. [...] Both the individual apartment and the cluster of apartments, incorporating some range of choice, were semi-standardized.«¹⁰² Die Evozierung des Eindrucks von Großkörperlichkeit und Monumentalität ist bei Behrens' Arbeiterhäusern ein grundsätzliches Element.

Die Zeit zwischen 1907 und 1914 war Peter Behrens' wichtigste Schaffensphase. In dieser Zeit entstanden eine Reihe von wichtigen Texten, von denen »Kunst und Technik«¹⁰³, den er anlässlich der 18. Jahresversammlung des Verbandes Deutscher Elektrotechniker in Braunschweig vortrug, der populärste ist. Darin äußert Behrens die Ansicht, dass monumentale Gestal-



84 Peter Behrens, Zinshäuser für Arbeiter in Hennigsdorf, Paul-Jordan-Straße, 1919



85 Peter Behrens, Zinshäuser für Arbeiter in Hennigsdorf, Paul-Jordan-Straße, Grundriss, 1918



86 Peter Behrens, Zinshäuser für Arbeiter in Hennigsdorf, Paul-Jordan-Straße, 1919

tung notwendig sei, da diese dem neuen Modus der Wahrnehmung in der modernen Großstadt entspreche, womit er ein zentrales Charakteristikum traditionalistischer Architektur berührt. Weiter propagiert er dort ganz im Gegensatz zu Tendenzen der ›Entmaterialisierung‹ innerhalb der französischen Architektur (Behrens nennt das Beispiel des Eiffelturms) eine Architektur der Körperlichkeit. »Architektur ist Körpergestaltung, und ihre Aufgabe ist nicht, zu enthüllen, sondern ihr ursprüngliches Wesen ist, Raum einzuschließen.«¹⁰⁴ Ähnliche Ansichten äußert Behrens 1908 in seinem vor dem Hamburger Kunstgewerbeverein gehaltenen Vortrag »Was ist monumentale Kunst?«¹⁰⁵.

In den Jahren 1914 und 1915 begann man für das neue Kabelwerk in Oberschöneweide Arbeiterwohnungen zu planen. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die dort vorhandenen Mietskasernen quantitativ vollkommen ausgereicht. An dieser Stelle sei ein eindrucksvoller Entwurf von Behrens erwähnt, der zugunsten eines weniger interessanten Komplexes aufgegeben wurde. In diesem Entwurf wird das trapezförmige Grundstück begrenzt von den Straßen Zeppelinstraße, Roedernstraße, An der Wuhlheide und Fontanestraße. An einer mittig durch das Grundstück führenden Wohnstraße, die von der von Norden nach Süden führenden Fontanestraße zugänglich ist, reihen sich geschlossene Blöcke in einem regelmäßigen Rhythmus. Die 160 Meter lange Wohnstraße wird begleitet durch einen Wechsel von umbauten, das Treppenhaus enthaltenden Hinterhöfen und Wohnhöfen, die zu den Erschließungsstraßen geöffnet sind. Die geschlossene Randbebauung an der Wohnstraße wird von Öffnungen zu den Hinterhöfen unterbrochen. Die repräsentativen Seiten der Wohnanlage mit ihren offenen Höfen beziehen sich auf die Verkehrsstraßen während die Wohnstraße als halbprivate ›Fußgängerzone‹ genutzt wird.

In der perspektivischen Ansichtsskizze, die einen Blick in die Wohnstraße gewährt, zeigt eine betont großstädtische Anlage, die mit der klassischen Vorstellung einer suburbanen Arbeitersiedlung nichts mehr gemein hat als das Wohnungsprogramm. Zwischen geometrischen Blumenrabatten führt ein mittiger Wegstreifen, der in regelmäßigen Intervallen von Skulpturen flankiert wird, durch die Wohnstraße. Säulenkolonnen dorischer Ordnung im Erdgeschoss der Gebäuderiegel unterstreichen den mondänen Rahmen dieses Komplexes und tragen das durchlaufende Band der Balkonbrüstungen im ersten Geschoss. Triumphbogenartige Öffnungen führen in die Innenhöfe der Anlagen.

Es ist den Plänen zu entnehmen, dass Behrens für jedes Geschoss etwa 180 Wohnungen vorsieht, die größtenteils als Zweizimmerwohnungen mit Küche, Innentoilette, Bad und Flur angelegt sind. Behrens versucht hier die hygienischen Anforderungen der neuen Zeit mit der typischen, kompakten Blockstruktur der Großstadt zu verbinden. »Diese Problemstellung sollte unter dem Begriff der Großwohneinheit erst im modernen Städtebau der 20er Jahre aktuell werden.«¹⁰⁶

Die Grundrisseinteilungen sind klar strukturiert: Der vordere Hausbereich fasst die Wohnräume während die 3,5 Meter breite Rückseite Treppenhaus, Flur, Küche und Bad aufnimmt. Die Tiefe der Wohnräume staffelt sich um jeweils 80 cm von 3,50 Meter im dritten Obergeschoss bis zu 5,90 Meter im Erdgeschoss. Jede Etage besitzt 2 Meter breite Balkonstreifen, die in der Fassade als zurückgestaffelte Balkonterrassen erscheinen. Jeder der Balkonstreifen in den unteren drei Geschossen liegt also 80 cm unter freiem Himmel.

Es ist bemerkenswert wie die Ästhetik von Peter Behrens' Fabrikbauten in diesen Entwürfen auf den Woh-

nungsbau übertragen werden. Die Kolonnaden, welche die Höfe von den Verkehrsstraßen abgrenzen, haben starke Verwandtschaft mit Behrens' Entwürfen für die Fabrikportale am Humboldthain. In die inneren Ecken der Höfe »eingeschobene« Quadertürme, die durch ihre versetzten Fenster auf den Verlauf der innen liegenden Treppe verweisen, finden sich in sehr ähnlicher Form in der AEG-Hochspannungsfabrik.

Die horizontale Gliederung der Anlage, (die sich gegen den dunklen Backstein absetzenden weiß gefassten Balkonbrüstungen, die wiederum als Putzstreifen auch auf den balkonlosen Ecksituationen weitergeführt werden), erinnern stark an die den großstädtischen Verkehr widerspiegelnden Monumentalbauten von Erich Mendelsohn der 20er Jahre.

Diese zwischen 1911 und 1914 entstandenen Pläne sind ungewöhnlich für die Vorkriegszeit und lassen auf die geplante Einbeziehung von industriellen Fertigungstechniken schließen. Die Anlage der 700 Wohnungen ist so regelmäßig, dass man von typisierten Fertigungstechniken einzelner Elemente ausgehen kann. Die freitragenden Balkonbänder sind zudem ohne Stahlbeton, der bis 1920 im Wohnungsbau unüblich blieb, nicht denkbar. Behrens hatte ja durch die konstruktiven Mängel in der Hagener Villa Cuno Erfahrungen mit Eisenkonstruktionen im Wohnungsbau gemacht.

Bereits 1910 wurde vom Behrens-Mitarbeiter Walter Gropius die Idee des industriellen Wohnungsbaus an die AEG herangetragen. Ein wenig später versucht Gropius Karl-Ernst Osthaus für seine Pläne zu begeistern¹⁰⁷: »Ich habe einen Anker-Steinbaukasten [!] von einzelnen Bauteilen, aus dem ich je nach lokalen und individuellen Bedürfnissen mit Hilfe *bestehender* Ausführungsfirmen Häuser zusammensetzen kann.«¹⁰⁸ Um

1910 behandelte Behrens dieses Thema erstmals in einer öffentlichen Debatte und beschäftigte sich 1918 in seiner Schrift *Vom sparsamen Bauen*¹⁰⁹ eingehend mit dieser Frage.

Darüber hinaus ist diese frühe Beschäftigung mit der Idee des Terrassenhauses bemerkenswert. Erst 1912 wurde es durch das Haus Scheu von Adolf Loos in Wien sowie 1912/13 durch Henri Sauvages Pariser *Maisons à gradins* eingeführt, die wiederum auf die Ideen des Arztes Sarason zurückgehen, der bereits 1906 einen Entwurf zu einem terrassierten Krankenhaus angefertigt hatte.

Anstelle des ambitionierten, auf Repräsentation angelegten Wohnkomplexes realisierte man, »vermutlich aus Gründen der Wirtschaftlichkeit«¹¹⁰, eine zweigeschossige Reihenhaussiedlung. Behrens sah eine Blockrandbebauung mit Nutzgärten im Blockinneren vor. Es handelt sich bei den Häusern um Mehrfamilienreihenhäuser und Einfamilienreihenhäuser (für höher gestellte Facharbeiter) an der Zeppelinstraße.

Alle Wohnungen sind mit einer Wohnküche, einer gleichzeitig als Bad genutzten Spülküche, einer Toilette und einem Wohnzimmer ausgestattet. Das Gliederungsprinzip der Grundrisse geht von einer achsialen Beziehung von Wohnküche und Wohnzimmer aus. An der Straße »An der Wuhlheide« sind die Wohnküchen ungewöhnlicherweise zur Straße hin gerichtet, da Behrens es als wichtiger ansah, die Wohnzimmer der südlichen Sonnenseite zuzuwenden.

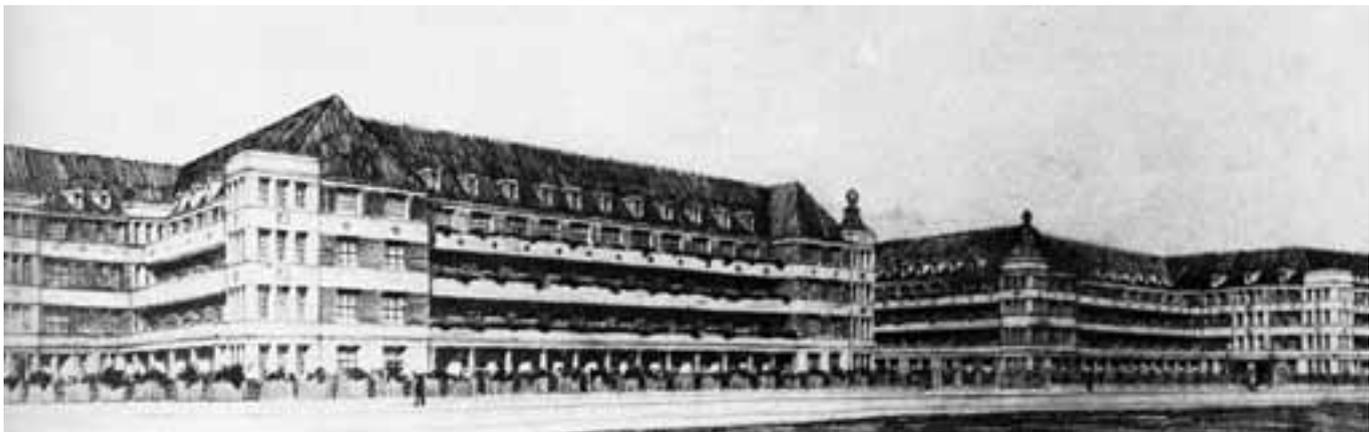
Die Fassaden sind glatt verputzt und streng gegliedert: Ein breit auskragendes Traufgesims schließt die obere, durchlaufende Gebäudekante ab. Die Fensteröffnungen sind dicht an das Gesims herangezogen, während der vom Gesims erzeugte Schatten die horizon-



87 Peter Behrens, AEG Siedlung
Oberschöneeweide, Situationsplan, 1915



88 Peter Behrens, AEG Siedlung Oberschöneeweide, Vorentwurf,
Einblick in die Wohnstrasse, 1915



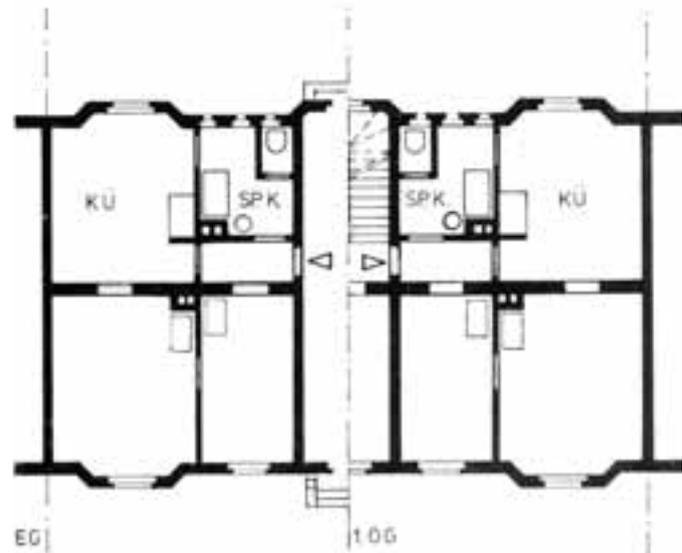
89 Peter Behrens, AEG Siedlung Oberschöneeweide, Vorentwurf, Ansicht der Straßenfront An der Wuhlheide, 1915



90 Peter Behrens, Nord- und Westfront der Hochspannungsfabrik, Berlin 1910



91 Peter Behrens, AEG Siedlung Oberschöneeweide, Situationsplan der ausgeführten Siedlung, 1915



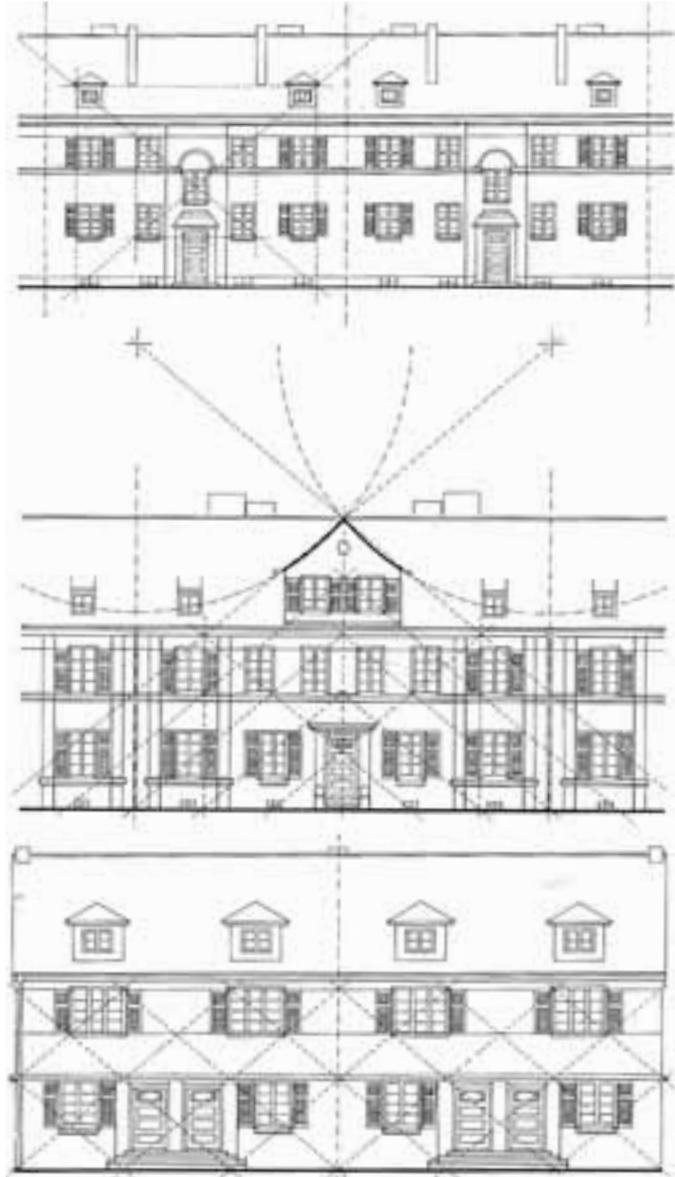
93 Peter Behrens, AEG Siedlung Oberschöneeweide, Reihenhäuser Fontanestraße, Grundriß, 1915



92 Peter Behrens, AEG Siedlung Oberschöneeweide, Reihenhäuser Roedern- Ecke Zeppelinstraße, 1915



94 Peter Behrens, AEG Siedlung Oberschöneeweide, Reihenhaus Fontanestraße, 1915



95 AEG Siedlung Oberschöneeweide, Proportionsstudien der Häuserfronten an der Fontane-, Roedern-, Zeppelinstraße und An der Wuhlheide

tale Gliederung des Komplexes zusätzlich unterstreicht. Ein schmales helles Reliefband definiert ein weiteres Mal die Fassade horizontal. Mal schmiegt es sich direkt an die untere Kante der Fenster im Obergeschoss, mal an die obere Kante der Fenster im Untergeschoss. Auch bei diesem Gebäudekomplex wird aus einem horizontalen Gliederungselement nicht die exakte Trennung der Geschosse deutlich. Die Fensterreihen sind gegeneinander verschoben und geben der Fassade eine rhythmische Auflockerung.

Auch bei diesen für Behrens sehr bescheiden wirkenden Bauten werden geometrische Muster als optische
95 Bezugssysteme eingesetzt. Besonders an der Ausführung der Zwerchgiebel wird die Bedeutung der Geometrie ersichtlich: Die äußeren Eckpunkte der Giebel ergeben sich aus den Schnittpunkten der Diagonalen einer durch die vertikalen Traufrohre definierten Hauseinheit. Das Dach des Giebels ist jeweils leicht nach innen gewölbt. Das imaginäre Ausschwingen der mit dieser Wölbung assoziierten Bewegung führt in den Anstieg des folgenden Zwerchgiebels hinein. Eine Wellenbewegung in der Horizontalen wird durch dieses System erlebbar.

Die Antwort auf die grundsätzliche Frage Mietshausbau und Anpassung an die großstädtische Umgebung oder Einzelhaus in der Werks- oder genossenschaftlichen Siedlung blieb um 1910 unentschieden und kontrovers. Das spiegelt sich in der Konzeption der hier behandelten suburbanen Siedlungen wieder, da in keiner Siedlung das freistehende Einzelhaus konsequent realisiert wurde.

Bereits 1845 formulierte Johann Andreas Romberg die zukunftsfruchtige Frage nach dem Sinn von Mietskasernen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts erst wirklich aktuell werden sollte. Das Vorbild von Kasernen

sei unbrauchbar, da viele Konflikte zwischen den Parteien vorprogrammiert seien, darüber hinaus drohten hier sittliche Gefahren, da die Kinder nicht angemessen beaufsichtigt werden könnten, und schließlich verbreiteten sich in solchen Häusern ansteckende Krankheiten. Romberg stellte sich Wohneinheiten für sechs bis acht Familien vor, also Wohnkomplexe wie sie bei Tessenow, Metzendorf, Riemerschmidt, Taut und Behrens realisiert wurden.¹¹¹ Die Idee mittelgroßer Komplexe taucht in der Baupublizistik des späten 19. Jahrhunderts verstärkt auf. So auch bei einem Artikel eines Ingenieurs namens Dittmar, der meinte, dass das Einzelhaus zwar ein Ideal darstelle, aber man aus Kostengründen dazu gezwungen sei, Doppelhäuser oder Vierfamilienhäuser zu bauen.¹¹²

»In der Regel schwankten die Positionen, sofern sie sich überhaupt mit dem großstädtischen Leben auseinandersetzten, ständig zwischen den Extremen des Massenmietshauses und des freistehenden Einzelhauses. Das englische Reihenhaus als vorbildliche Lösung für städtischen Wohnungsbau ignorierte man bis zur Jahrhundertwende völlig.«¹¹³ Es wurde dann einige Jahre später, nicht zuletzt durch Muthesius' Propagierung der englischen Architektur, in den suburbanen Siedlungen um 1910 in Ansätzen rezipiert.

»Aber zwischen 1890 und dem Ersten Weltkrieg zeichnete sich verstärkt die Bereitschaft zu Kompromiß und Pluralismus ab, in der Disziplin verstärkte sich das Problembewusstsein über die Notwendigkeit, sowohl qualitativ als preiswert zu bauen.«¹¹⁴ Die Architekten beginnen, die sozialpolitische Dimension von Architektur zu reflektieren und in ihrem Bauten umzusetzen.

- ¹ Leberecht Migge, zit. nach Kristiana Hartmann, »Bruno Taut, der Architekt und Planer von Gartenstädten und Siedlungen«, in: Nerdinger/Hartmann/Schirren/Speidel 2001, S. 137-156, S. 137.
- ² Vgl. zum Thema Gartenstadt: Gerhard Fehl und Kristiana Hartmann, *Im Grünen wohnen – im Blauen planen. Ein Lesebuch zur Gartenstadt mit Beiträgen und Zeitdokumenten*, Hamburg 1990 sowie Kristiana Hartmann, *Die städtebauliche Konzeption der deutschen Gartenstadtbewegung*, Berlin 1975.
- ³ Vgl. Franziska Bollerey, *Architekturkonzeptionen der utopischen Sozialisten*, Berlin 1977; Julius Posener, »Utopische Gemeinschaften: Fourier, Godin, Buckingham, Howard«, in: *Arch+* (63/64) 1982; Jürgen Reulecke *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt am Main 1983; Andrew Lees, »Perception of Cities in Britain and Germany 1820-1914«, in: Derek Fraser u. Anthony Sutcliffe (Hrsg.), *The Pursuit of Urban History*, London 1983, S. 25-38.
- ⁴ Vgl. hierzu auch das Kapitel über Heinrich Tessenow weiter unten.
- ⁵ Edward Bellamy, *Looking Backward or Life in the Year 2000*, New York 1887.
- ⁶ Ebenezer Howard, *To-morrow: A Peaceful Path to real Reform*, London 1898; vgl. zur Rezeptionsgeschichte dieses Werkes auch: Julius Posener (Hrsg.), *Ebenezer Howard. Gartenstädte von morgen. Das Buch und seine Geschichte*, Berlin 1968.
- ⁷ Vgl. Mervyn Miller, *Letchworth – The first garden city*, Chichester 1989.
- ⁸ Posener 1979, S. 264.
- ⁹ Raymond Unwin, *Town Planning in Practice: an Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs*, London 1909.
- ¹⁰ Raymond Unwin, *Grundlagen des Städtebaus: eine Anleitung zum Entwerfen städtebaulicher Anlagen*, Berlin 1910.
- ¹¹ Theodor Fritsch, *Die Stadt der Zukunft*, Leipzig 1896.
- ¹² Franz Oppenheimer, »Die Gartenstadt«, in: *Neue deutsche Rundschau* (1903).
- ¹³ Muthesius 1907, S. 14.
- ¹⁴ Vgl. Pjotr Alexejewitsch Kropotkin, *Gegenseitige Hilfe*, Moskau 1902.
- ¹⁵ Zur Kulturkritik um 1900 vgl. Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*, Stuttgart 1953.
- ¹⁶ Posener 1979, S. 268.
- ¹⁷ B. Kampffmeyer 1907, S. 188.
- ¹⁸ Vgl. zu Hellerau besonders die Gesamtdarstellungen: Klaus-Peter Arnold, *Vom Sofakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau*, Dresden 1993; Werner Durth (Hrsg.), *Entwurf zur Moderne. Hellerau: Stand Ort Bestimmung*, Stuttgart 1996 u. Hans-Jürgen Sarfert, *Hellerau – Die Gartenstadt und Künstlerkolonie*, Dresden 1999. Vgl. zum heutigen Zustand Helleraus besonders: Durth 1996; Martin Bösch, »Dresden 1997: Zwei Bauten von Heinrich Tessenow«, in: *Archithese* (5) 1997; Wolfgang Hähle, »Dresden-Hellerau, Gartenstadt«, in: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hrsg.), *Denkmalpflege in Sachsen: 1894-1994*, Bd. 1, 1997, S. 211-215; Sally Schöne, »Pragmatismus oder Vision? Hellerau, eine Gartenstadt zwischen Vergangenheit und Zukunft«, in: *Archithese* (2) 1999 u. Ira Diana Mazzoni, »Laboratorium der Moderne. Neue Perspektiven für das Festspielgelände in der Gartenstadt Hellerau«, in: Ira Diana Mazzoni, *Gegenwärtige Vergangenheit. Fünf Erkundungen Deutscher Baudenkmale*, Stuttgart 2000, S. 200-258.
- ¹⁹ Posener 1979, S. 275.
- ²⁰ Clemens Zimmermann, »Wohnen als sozialpolitische Herausforderung. Reformarisches Engagement und öffentliche Aufgaben«, in: Jürgen Reulecke (Hrsg.), *Geschichte des Wohnens. Band 3. 1800-1918. Das bürgerliche Zeitalter*, Stuttgart 1997, S. 503-637, S. 593.
- ²¹ Posener 1979, S. 272.
- ²² Posener 1979, S. 272.
- ²³ Ebert 1999, S. 32.
- ²⁴ De Michelis 1991, S. 210.
- ²⁵ Ludwig Mies van der Rohe, zit. nach Klappentext von: Abraham 2001.
- ²⁶ Moravánszky 2003, S. 506.
- ²⁷ Heinrich Tessenow, *Der Wohnhausbau*, Berlin 1909.
- ²⁸ Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlin 1916.
- ²⁹ Heinrich Tessenow, *Handwerk und Kleinstadt*, Berlin 1919 (vgl. hierzu auch: Moravánszky 2003, S. 506-510).
- ³⁰ Martin Ebert, *Heinrich Tessenow. Zwischen Tradition und Moderne*, Rostock 1999, S. 27.
- ³¹ Johann Wolfgang von Goethe, zit. nach: Wolfgang Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, München 2005, S. 42.
- ³² Pehnt 2005, S. 42.
- ³³ Ebert 1999, S. 36.
- ³⁴ De Michelis 1991, S. 214.
- ³⁵ De Michelis 1991, S. 58.
- ³⁶ Erich Haenel, »Die Gartenstadt in Hellerau«, in: *Die Kunst – Dekorative Kunst* (24) 1911.
- ³⁷ Vgl. Wolf Dohrn, *Die Gartenstadt Hellerau und weitere Schriften*, Nachwort von Karl Lorenz u. Hans-Jürgen Sarfert, Reprint v. Texten aus den Jahren 1908-13, Dresden 1992.
- ³⁸ Ebert 1999, S. 42.
- ³⁹ Pehnt 2005, S. 53.
- ⁴⁰ Walter Gropius fasst Riemerschmids Architektur als *Bauernromantik* zusammen. Vgl. Ebert 1999, S. 43.
- ⁴¹ Zit. nach Ebert 1999, S. 43.
- ⁴² Karl Scheffler, »Das Dalcroze-Haus in Hellerau«, in: *Vossische Zeitung* (4) 1912.
- ⁴³ Alfred Krupp, zit. nach: Richard Klapheck, *Siedlungswerk Krupp*, Berlin 1930, S. 16.
- ⁴⁴ Pehnt 2005, S. 50.
- ⁴⁵ Alfred Krupp, *Ein Wort an die Angehörigen meiner gewerblichen Anlagen*, Essen 1877, S. 10:
- ⁴⁶ Michelle Perrot, »Formen des Wohnens«, in: Michelle Perrot (Hrsg.) *Geschichte des privaten Lebens. Von der Revolution zum großen Krieg*, Bd. 4 d. v. Philippe Ariès u. Georges Duby hrsg. Reihe *Geschichte des privaten Lebens*, Frankfurt 1992, S. 313-331, S. 314.
- ⁴⁷ Zimmermann 1997, S. 577.
- ⁴⁸ Vgl. Zimmermann 1997, S. 578ff.
- ⁴⁹ Auch Georg Metzendorf hat parallel zu seiner Arbeit in Essen den Auftrag für einen Straßenzug in Hellerau erhalten. Die (verschollenen) Pläne sind nie realisiert worden.

- ⁵⁰ Zimmermann 1997, S. 585.
- ⁵¹ Georg Metzendorf, *Denkschrift über den Ausbau des Stiftungsgeländes (Margarethenhöhe)*, Essen 1909, S. 11.
- ⁵² Rainer Metzendorf u. Achim Mikuscheit, *Margarethenhöhe – Experiment und Leitbild 1906-1996*, Essen 1997, S. 24.
- ⁵³ Dieter Wieland, *Gebaute Lebensräume*, Düsseldorf 1982, S. 112.
- ⁵⁴ Metzendorf/Mikuscheit 1997, S. 29.
- ⁵⁵ Metzendorf/Mikuscheit 1997, S. 39.
- ⁵⁶ Georg Metzendorf, *Kleinwohnungsbauten und Siedlungen*, Darmstadt 1920, S. 34.
- ⁵⁷ Richard Klapheck, zit. nach Metzendorf/Mikuscheit 1997, S. 46.
- ⁵⁸ Georg Metzendorf, zit. nach: Rainer Metzendorf, *Georg Metzendorf, 1874-1934. Siedlungen und Bauten*, Darmstadt 1994.
- ⁵⁹ Emile Littré, zit. nach Perrot 1992, S. 313.
- ⁶⁰ Vgl. Perrot 1992, S. 325ff.
- ⁶¹ Metzendorf/Mikuscheit 1997, S. 45.
- ⁶² Kiem 1999, S. 26.
- ⁶³ Hartmann 2001, S. 137.
- ⁶⁴ Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin. Größte Mietskasernenstadt der Welt*, Berlin 1930.
- ⁶⁵ In dieser Zeit nichts Ungewöhnliches: Metzendorf, Tessenow und Taut waren 33 als sie mit den Planungen für Essen, Hellerau und Falkenberg begannen.
- ⁶⁶ Julius Baum, zit. nach Voigt/Frank 2003, S. 127.
- ⁶⁷ Maria Berning, Michael Braum, Jens Giesecke, Engelbert Lütke Daldrup u. Klaus-Dieter Schulz, *Berliner Wohnquartiere*, Berlin 1990, S. 107.
- ⁶⁸ Kiem 1997, S. 29.
- ⁶⁹ Peter Behrens, »Die Gartenstadtbewegung«, in: *Gartenstadt* (2) 1908 (Beilage zu *Hohe Warte* (4) 1908).
- ⁷⁰ Kiem 1997, S. 40.
- ⁷¹ Kiem 1997, S. 45.
- ⁷² Kiem 1997, S. 49.
- ⁷³ Kleihues/Becker-Schwering/Kahlfeldt 2000, S. 68.
- ⁷⁴ Friedrich Paulsen, »Die Staakener Kleinhäuser«, in: *Die Bauwelt* (7) 1916.
- ⁷⁵ August Thiersch, *Proportionen in der Architektur* (Handbuch der Architektur, Teil IV, 1. Halbbd.), Darmstadt 1883.
- ⁷⁶ Paul Schmitthenner 1942: »Ich bin nicht sein Schüler, aber in Haltung, Führung und Denken ist er mir als Lehrer ein hohes Vorbild«, zit. nach: Winfried Nerdinger, *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer. 1862-1938*, Berlin 1988, S. 342.
- ⁷⁷ Wolfgang Voigt, »Gartenstadt, Volkswohnung und fabriziertes Fachwerk: Paul Schmitthenner und die Rationalisierung im Wohnungsbau«, in: Voigt/Frank 2003, S. 9-27, S. 14.
- ⁷⁸ Posener 1979, S. 275.
- ⁷⁹ Ohne Angabe des Autors, »Die Gartenvorstadt Falkenberg bei Berlin«, in: *Die Gartenstadt* (5) 1913.
- ⁸⁰ Vgl. Kurt Junghanns, *Bruno Taut. 1880-1938*, Berlin 1983, S. 23 ff.
- ⁸¹ Nerdinger 1988, S. 93.
- ⁸² Die Gartenvorstadt 1913.
- ⁸³ Berning [...] 1990, S. 107.
- ⁸⁴ Ebd.
- ⁸⁵ Zimmermann 1997, S. 599.
- ⁸⁶ Martin Wörner, Doris Mollenschott u. Karl-Heinz Hüter, *Architekturführer Berlin*, 5. Aufl., Berlin 1997, S. 374.
- ⁸⁷ Manfred Speidel, »Das Frühwerk«, in: Nerdinger/Hartmann/Schirren/Speidel 2001, S. 25-41, S. 28.
- ⁸⁸ Hartmann 2001, S. 143.
- ⁸⁹ Ebd.
- ⁹⁰ Bruno Taut, »Architektonisches zum Siedlungswerk«, in: *Der Siedler* (1) 1918/19.
- ⁹¹ Karl Ernst Osthaus, »Ein Fabrikbau von Peter Behrens«, in: *Frankfurter Zeitung* (40) 1910.
- ⁹² Fritz Neumeyer, »Die AEG-Arbeitersiedlungen von Peter Behrens in Berlin-Hennigsdorf und Oberschöneweide und das Bootshaus Elektra«, in: Tilmann Buddensieg (Hrsg.), *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, Berlin 1979, S. 127-141, S. 129.
- ⁹³ Vgl. Anderson 2000, S. 174f u. 347.
- ⁹⁴ Vgl. Anderson 2000, S. 350 u. Kadatz 1977, S. 70.
- ⁹⁵ Anderson 2000, S. 173.
- ⁹⁶ Peter Behrens, »Die Gartenstadtbewegung«, in: *Gartenstadt* (2) 1908.
- ⁹⁷ Karl Scheffler, *Die Architektur der Großstadt*, Berlin 1913, S. 56.
- ⁹⁸ Neumeyer 1979 a, S. 130.
- ⁹⁹ Osthaus, Fabrikbau 1910.
- ¹⁰⁰ Neumeyer 1979 a, S. 130.
- ¹⁰¹ Peter Behrens, »Die Gruppenbauweise«, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* (4) 1919/20.
- ¹⁰² Anderson 2000, S. 174.
- ¹⁰³ Peter Behrens, »Kunst und Technik«, in: *Elektrotechnische Zeitschrift*, (2.6.) 1910 (vgl. hierzu auch: Neumeyer 2002, S. 348-359 u. Moravánsky 2003, S. 405-408).
- ¹⁰⁴ Behrens 1910.
- ¹⁰⁵ Vgl. Hoeber 1913, S.25.
- ¹⁰⁶ Neumeyer 1979, S. 132.
- ¹⁰⁷ Vgl. Hesse-Frielinghaus [...] 1971, S. 462ff.
- ¹⁰⁸ Brief Gropius an Osthaus vom 31.10.1911 (KEO-A Kü 322/55).
- ¹⁰⁹ Peter Behrens u. Heinrich de Fries, *Vom sparsamen Bauen. Ein Beitrag zur Siedlungsfrage*, Berlin 1918.
- ¹¹⁰ Neumeyer 1979 a, S. 134.
- ¹¹¹ Vgl. Johann Andreas Romberg, »Über den Mangel an kleinen Wohnungen in großen Städten«, in: *Zeitschrift für Praktische Baukunst* (5) 1845.
- ¹¹² Vgl. (O. Ang. d. Vornamens) Dittmar, »Ueber Arbeiterwohnungen«, in: *Zeitschrift für Praktische Baukunst* (33) 1873.
- ¹¹³ Zimmermann 1997, S. 542.
- ¹¹⁴ Zimmermann 1997, S. 555.

EXKURS II NATIONALE ROMANTIK UND NORDISCHER KLASSIZISMUS

Prägend für die Architektur Skandinaviens und Finnlands um 1900 war die Bewegung der sogenannten Nationalen Romantik. Für Kenneth Frampton stellte sie lediglich ein ›Scandinavian Jugendstil‹¹ dar, während sie dagegen von vielen Schwedischen Architekturhistorikern aufgrund ihres präfunktionalistischen Charakters gerne als ›Nationalrealismus‹ oder ›Materialrealismus‹ bezeichnet wurde.² Diese aus dem Impuls eines Antiakademismus' und der Suche nach einem adäquaten architektonischen Ausdruck nationaler Identität resultierende Architekturströmung, die etwa mit Ödon Lechners verzweifelter Suche nach einem ungarischen Nationalstil oder Josef Plecniks ›Umwidmung‹ der Prager Burg zu einem Nationalmonument zu vergleichen ist, wurde um 1910 abgelöst von einer Hinwendung zum Klassizismus, die besonders im Werk des Schweden Gunnar Asplunds zu einer sehr eigenen, freien Rezeption klassizistischer Formen führte, die viele postmodernistischen Gestaltungsprinzipien der 1980er Jahre vorwegnahm. Der Übergang von Nationaler Romantik zu Nordischem Klassizismus, so der am meisten gebrauchte Begriff für die Epoche zwischen 1910 und 1930 in Skandinavien und Finnland, war jedoch fließend: Heimatliche und klassizistische Motive stehen in vielen um 1910 entstandenen Bauten gleichberechtigt nebeneinander.³

»This cultural trend [National Romanticism] favored the expression of national identity as a rapid social modernization that followed the Industrial Revolution. In this context, the Swedish people rediscovered the heroic memories of the past and symbolized by the Vikings and came to appreciate the spiritual heritage of the thick forests that covered their nation.«⁴ Ein Großteil der führenden skandinavischen Architekten, die um 1910 im Zusammenhang mit der Nationalen Romantik standen, haben in den 30er Jahren im Stil des ›International Style‹ gearbeitet.

Mit Ferdinand Bobergs stark an Henry Hobson Richardson orientierten, bastionär-schweren Bauten setzte sich seit 1890 eine am Arts-and-Crafts-Ideal orientierte Abwendung vom Historismus durch.⁵ In Schweden verband man besonders das Werk der Architekten Carl Westman und Ragnar Östberg, die sich in ihren Bauten entweder an der Tradition des schwedischen Holzhauses anlehnten oder flächig verarbeiteten Backstein als Gestaltungselement für die Fassade nutzten, mit der Bewegung der Nationalen Romantik. Insbesondere Westmans zwischen 1904 und 1906 geschaffenes backsteinverkleidetes Haus der Ärzteschaft in Stockholm gilt als der Durchbruch des nationalromantischen Stils. »Der Backstein als Fassadenmaterial war nicht eine schwedische Besonderheit. Daher erscheint es fast paradox, daß ausgerechnet die Backsteinmauern zu dem stärksten Kennzeichen jener Architekturströmung werden sollte, die nach der Jahrhundertwende nach einem nationalen Ausdruck suchte.«⁶ Vielmehr als seine Materialität wurden der Ernst, die Sachlichkeit und die ungekünstelte Einfachheit des Gebäudes von Zeitgenossen als schwedische Eigenschaften beschrieben.⁷ Fenster und Fassade bilden bei diesem sehr an englische Vorbilder erinnernden Bau eine glatte Fläche und zeigen eine Fassadenästhetik, die mit den Architekturen Heinrich Tessenows verwandt ist.

Ausgehend von Mebes und Schultze-Naumburg ist in Schweden seit 1908 ein starkes Interesse an der ländlichen anonymen Bautradition zu bemerken, die sich in textueller Form besonders durch die 1909 begonnene Schriftenreihe *Gamla Svenska Städer* (Alte schwedische Städte) ausdrückte. In dieser Reihe wurden aus vielen älteren Städten, die ihren einheitlichen Charakter noch bewahrt hatten, Häuser mitsamt ihrer Umgebung gezeigt. Steht das Stockholmer Rathaus von Westmann im Zeichen einer nationalen Identität stiftenden Vorbilds aus der Zeit um 1600, galt allgemein um



1 Ferdinand Boberg, Feuerwehrhaus, Gävle 1889-91



2 Carl Westmann, Haus der Ärzteschaft, Stockholm 1904-06



3 Titelseite von Band II des Sammelbandes von *Gamla Svenska Städer*, Stockholm 1908-30



4 Seite aus Band II des Sammelbandes von *Gamla Svenska Städer*, Stockholm 1908-30



5 Carl Westman, Rathaus, Stockholm 1909-15



6 Schloß Vadstena, um 1600

1910 vielmehr die Architektur der Gustavianischen Ära, also der des 18. Jahrhunderts, als wichtigstes Vorbild.

Martin Nyrops an Berlages Börse in Amsterdam erinnerndes Rathaus in Kopenhagen (1892-1905) hatte mit seinem neuartig blockhaften Gebäudekörper und seiner sorgfältigen Materialbehandlung große Aufmerksamkeit im Norden erregt und beeinflusste nicht nur Westmanns Stil nachhaltig. Eine gigantische Paraphrase der dänischen Dorfkirche und wichtigstes Beispiel der Nationalen Romantik in Dänemark war Peder Vilhelm Jensen Klints Grundtvigkirche, die von der dänischen Ziegelsteintradition ausging. Genährt vom politischen Druck Russlands auf die finnische Autonomie waren nationalromantische Strömungen auch in Finnland stark ausgeprägt. Die volkstümlichen Wurzeln der finnischen Baukunst fand man an der Geburtsstätte des finnischen Nationalepos *Kalevala* in Karelilien in Form von bescheidenen Holz- und Steinkirchen oder den dortigen Steinburgen des Mittelalters. Bedeutende karelische Holzarchitekturen der nationalromantischen Zeit waren etwa das Atelierhaus Kalela des Malers Axel Gallén-Kallela in Ruovesi (1894/95), das Haus des Architekten Lars Sonck in Finström auf Åland (1895) oder das Atelierhaus Hvitträsk (1902-03) des Architektenteams Hermann Gesellius, Armas Lindgren und Eliel Saarinen in der Nähe von Helsinki.

»The works of Mebes and Muthesius also had an influence in Scandinavia, where they encouraged a native movement to the void left by the collapse of National Romanticism [...] and to bring a new paradigm to serve in this place.«⁸ Dieses Paradigma waren klassizistische Konzepte, welche die nordischen Architekten in erster Linie aus Deutschland übernahmen und mit skandinavischen Bautraditionen zu einem eigenen Stil verbanden. Besonders skandinavische Klassizisten

wie etwa der Kopenhagener Christian Frederik Hansen galten zwischen 1910 und 1930 als große Vorbilder.

»Nordic Classicism is a forgotten era. Nordic architecture has forced itself into the formula imposed by the international history of architecture. [...] The pre-Modern Classicism of the North has been thought of as a mere interlude between two serious acts in architecture, Art Nouveau and Functionalism«⁹, resümiert Simo Paavilainen 1982 anlässlich der ersten großen Ausstellung über den *Nordisk Klassicism* im Finnischen Architekturmuseum in Helsinki. Lars Oloff Larsson beobachtet 1988 die Tendenz eines neuen Blicks auf den wichtigsten schwedischen Architekten, Gunnar Asplund, der nun weniger als Pionier des Neuen Bauens, »der er streng genommen nicht war«, sondern als »subtiler Klassizist« und »alternativer Modernist«¹⁰ bewundert werde. Diese Forschungstendenz geht einher mit einem etwa gleichzeitig erwachenden Interesse für die mitteleuropäischen Traditionalisten um 1910.

Im Kontext der Rezeption klassizistischer Formen rückte um 1910 die Bautradition Dänemarks in den Vordergrund, die durch »verfeinertes handwerkliches Können, gediegenes Material, Sinn für Proportion und eine raffinierte Einfachheit gekennzeichnet«¹¹ war. Während der »Goldenen Epoche« der dänischen Kunst um 1800 wurde der bürgerliche Klassizismus mit den Traditionen und der Identität des Landes eng verknüpft. 1911 entbrannte ein großer Streit, der dem Wiedererstarken von Klassizismen in Dänemark den Weg bereitete: Er wurde ausgelöst durch den Vorschlag Carl Petersens, dem Direktor der Carlsberg Brauerei, das Hauptwerk des Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts, Hansens »Vor Frue Kirke«, mit einer Turmspitze zu versehen. Die Fehde führte zu einer intensiven Beschäftigung und einer Neubewertung Hansens, dessen Architektur zu einem wichtigen Vorbild nordischer Architektur wurde.



7 Peder Vilhelm Jensen Klint, Grundtvigkirche,
Kopenhagen 1913, 1921-40



8 Herman Gesellius, Armas Lindgren und Eliel Saarinen,
Hvitträsk, bei Helsinki 1903



9 Christian Frederik Hansen, Vor Frue Kirke, Kopenhagen, zweiter, genehmigter Entwurf für den Turm, 1811



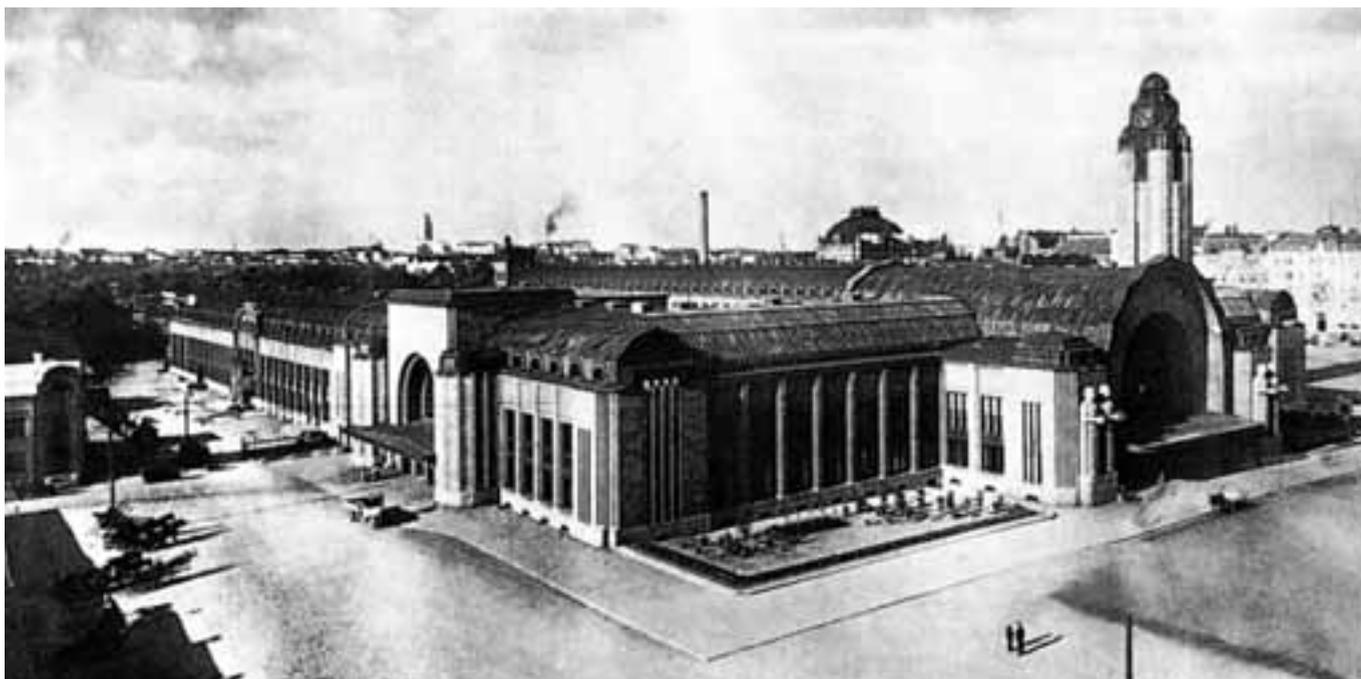
10 Andreas Kirkerup, Liselund, Insel Møn, 1792-95

Zum stilbildenden Werk des Nordischen Klassizismus wurde das Museum in Faaborg von Carl Petersen (1912-1915), der in vielen Details dem Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen von Gottlieb Birkner Bindsbøll (1839-48) folgte. Kay Fisker und Aage Rafn, die um 1910 zu den führenden Architekten Dänemarks zählten, vermaßen 1917 das kleine Landschloß Liselund von Andreas Kirkerup auf der dänischen Insel Møn. Es handelt sich um ein weiß verputztes mit einem hohen Strohdach versehenes Haus; »eine Kombination von sprödem Klassizismus und bäuerlich rustikaler Tradition.«¹² Die Vermessungen wurden 1918 publiziert. Die Bedeutung, die Goethes Gartenhaus für den deutschen Traditionalismus hatte, besaß dieses kleine Schloss für die skandinavischen Architekten des Nordischen Klassizismus. Der Traditionalismus deutscher Prägung erschien den nordischen Architekten für ihre Region zuweilen als zu monumental. »At this time [around 1910] they were following the activities of *Deutscher Werkbund* with interest and studying a journal called *Moderne Bauformen*. They knew what Peter Behrens was building. The new German architecture was otherwise much too bombastic, but Heinrich Tessenow built naturally. His book *Hausbau und dergleichen* was a confirmation of what was also natural path to pursue in Denmark.«¹³ Dennoch wird in der Literatur häufig die leichte *Swedish Grace* vom schwermütigeren *Austere Danish Classicism* abgesetzt.

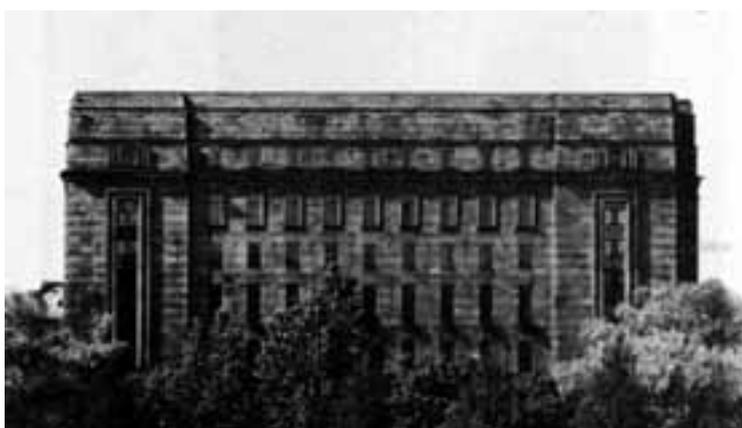
In Finnland veröffentlichten im Jahr 1904 Sigurd Frosterus und Gustaf Strengell anlässlich des Wettbewerbs für den Hauptbahnhof von Helsinki eine Streitschrift, in der sie sich in Abgrenzung zu den Ideen der Nationalen Romantik für Internationalität und rationalistische Entwurfsprinzipien einsetzten. Ein technizistischer Monumentalismus im Stil des schließlich von Eliel Saarinen realisierten Bahnhofs (1904-1919) trat in dieser Zeit an die Stelle der Nationalen Romantik. Die klassizisti-

sche Tradition Finnlands, auf die man sich seit 1910 verstärkt bezog, setzt sich zusammen aus dem Einfluss Schwedens, St. Petersburgs und des in Finnland bauenden Deutschen Carl Ludwig Engel. Dennoch war Finnland verglichen mit Skandinavien »a latecomer to Classicism.«¹⁴ Alvar Aalto bedauerte 1921, vier Jahre nach Finnlands Unabhängigkeit, dass Finnland im Gegensatz zu Schweden (mit Östbergs Rathaus) noch kein identitätstiftendes Gebäude der neuen Zeit besaß: »Finnish art cannot develop properly until we have a major national building project to carry out. Helsinki needs a town hall, but more than anything Finnish civilisation needs a town hall on his own to built on.«¹⁵ Von 1914 bis 1930 entstand das lang ersehnte Gebäude in Form von Johann Sigfrid Siréns Parlamentsgebäude, das sich in seiner Massigkeit und Strenge eher an dänischen Vorbildern orientierte als an den leichten, grazilen Werken der schwedischen Architekten. Sein rosenfarbener Granit ist allerdings unverkennbar finnisch. Neben Sirén zählen Erik Brygmann mit seinen stark an Asplund orientierten Werken in Turku, Gunnar Taucher mit seinen ledouxschen Wohnblöcken für Helsinki und Martti Välikangas mit der Errichtung einer Gartenstadt für Arbeiter in einem Vorort Helsinki zu den wichtigsten Architekten des Nordischen Klassizismus. Im Frühling 1920 erhielt der erst 26 Jahre alte Välikangas den Auftrag, eine Siedlung von 165 Gebäuden für Arbeiter zu errichten. Seine wichtigsten Inspirationsquellen waren die alten finnischen Bauernhöfe, deren Stil er mit ländlich-italienischen Motiven kombinierte. Die durch Arkaden verbundenen kleinen Häuser versah er mit Akroteren, tempelartigen Giebeln und Rotunden. »Along with the granite Parliament House, the wooden district of Käpyliä became the principal monument to Finnish Classicism.«¹⁶

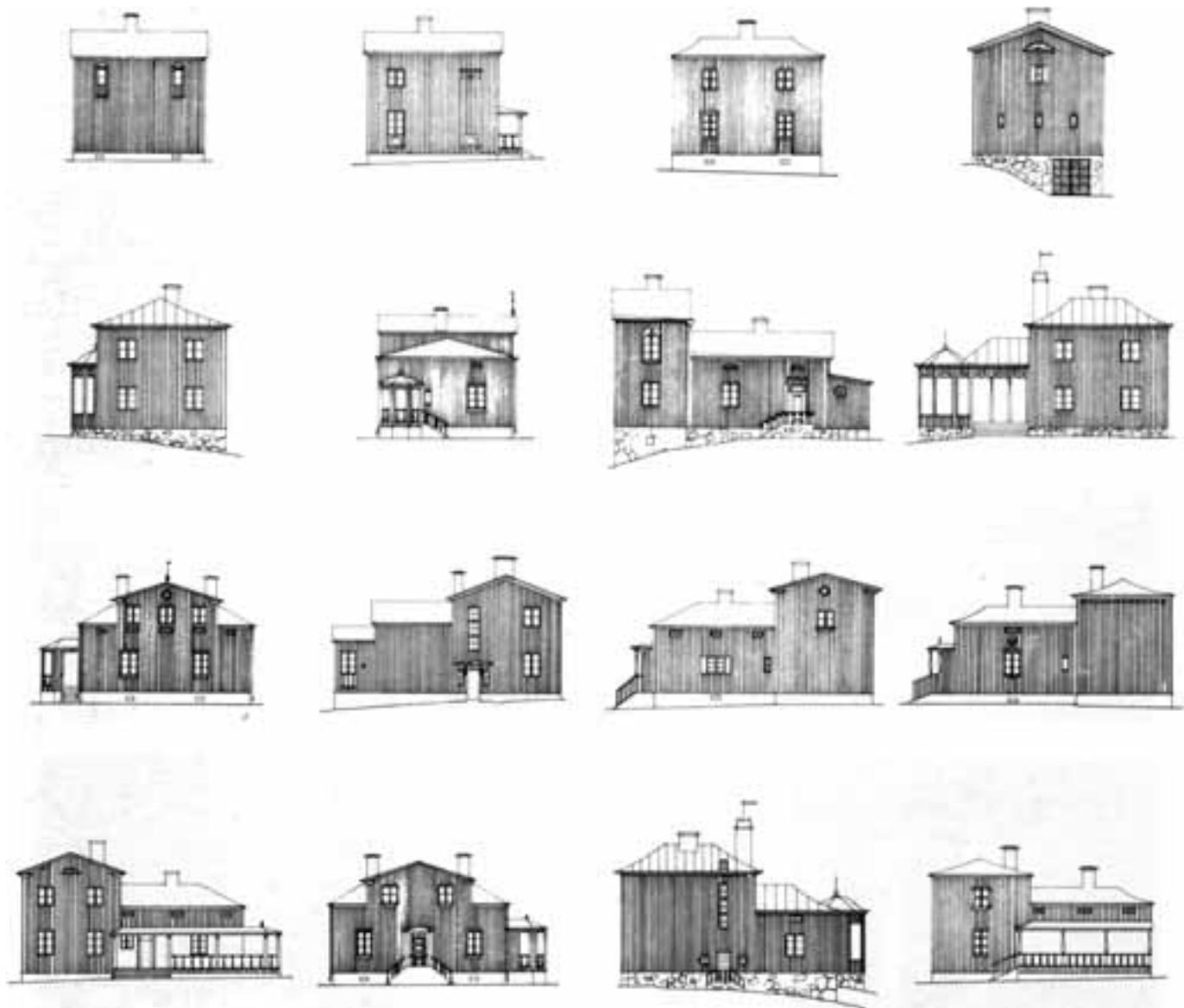
Ebenso wie in Finnland entwickelte sich auch in Norwegen der Nordische Klassizismus nur langsam.



11 Eliel Saarinen, Hauptbahnhof, Helsinki 1904-19



12 Sigfrid Sirén, Parlamentsgebäude, Helsinki 1914-30



13 Martti Välikangas, Gartenstadt Käpylä bei Helsinki, Entwurf, 1920

Schweden und Dänemark waren in Fragen der neuen Architektur eindeutig tonangebend. In Gudolf Blakstads und Jens Dunkers 1919 entstandenen Entwurf für Det Nye Teater in Oslo tauchen in Norwegen das erste Mal klassizistische Formen auf. »Following this breakthrough, Classical projects quickly became the order of the day.«¹⁷ Der Höhepunkt des Nordischen Klassizismus war erreicht als Blakstad und Herman Munthe-Kaas den Wettbewerb für das Haugesund Rathaus in Oslo gewannen: Zwischen 1924 und 1931 wurde der Bau errichtet, der durch seinen bastionären, aus Bruchsteinen bestehenden und sparsam durchfensterten Sockel, dem um so leichteren, langen horizontalen Riegel der Büroetagen und dem an der Ecke liegenden Rathaussaal mit seiner nach außen hin durch gepaarte Monumentalsäulen betonte Vertikalität charakterisiert wird. Zwei der interessantesten Osloer Wohnbauten dieser Zeit sind Lars Backers 1925 entstandene palladianisch wirkende Villa Larsen sowie Nicolai Beers an die Stuttgarter Schule erinnerndes eigenes Wohnhaus aus den Jahren 1920/21.

Die prägendste Gestalt der schwedischen Architektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist Gunnar Asplund. Wie auch Osvald Almquist und Sigurd Lewerentz gehörte Asplund zu einer Gruppe junger Architekten, die 1910 gegen die konservative Lehre an der Königlichen Akademie in Stockholm protestierten und eine eigene Architekturschule gründeten. Diese Schule, die »als eine Art Sezession in Stockholm ins Leben gerufen worden war«¹⁸, hatte nur ein Jahr bestand und verpflichtete in dieser Zeit Carl Bergsten, Ragnar Östberg, Ivar Tengbom und Carl Westman als Lehrer. Ein Grundsatz der an dieser Schule vertretenen Lehre war eine Ablehnung der übertriebenen Anwendung von Architekturskizzen und des Zeichenunterrichts. Vielmehr sollten die Studenten ihre Aufmerksamkeit auf die materielle Realität des Bauwerks richten. Von großer Be-

deutung für Asplunds späteres Schaffen war das Werk Östbergs sowie eine Italienreise, die er in den Jahren 1913/14 unternahm.

Asplunds frühe Arbeiten sind noch stark von der Nationalromantik geprägt. Die Oberschule von Karlshamn ist mit ihrem massigen Körper, den rotgeschlemmten Backsteinmauern und ihren an Bauten des 17. Jahrhunderts orientierten Details Asplunds Hauptwerk aus dieser Zeit. Ein im Kontext des Traditionalismus interessantes Detail ist die Achsenverschiebung der Fenster zwischen dem Erdgeschoss und der zweiten Etage – ein bewusster asymmetrischer Regelverstoß in einem achsial gestalteten Umfeld. Auffällig ist zudem die Kombination verschiedener geometrischer Elemente innerhalb der Fassade des Eingangsbereiches. Es werden, in sparsamer Öffnung der Fassade, die disparaten Elemente Kreis, Rechteck, Bogenform und Trapez kombiniert wie mit Schablonen auf einem Blatt Papier gezeichnete Formen.

Entwürfe, die unmittelbar nach Asplunds Italienreise entstanden sind, zeigen bereits klassizistische Züge, die für Asplunds Werk bis zum Ende der 20er Jahre charakteristisch werden sollten. In der 1915 errichteten Villa Callin in Ålberga kombiniert Asplund regionale und klassizistische Formen. Dem Typus nach folgt er der charakteristischen schwedischen Holzbauweise mit stehender, rotgefärbter Bretterverkleidung. Die Anlage des Hauses samt seiner Nebengebäude erfolgt in einer achsialen, symmetrischen Komposition. Die Gliederung der Massen unterstreicht nicht die Homogenität des Baukörpers, sondern betont eher seinen zusammengesetzten Charakter. Klassizistische Elemente wie etwa die Säulenstellung zum Garten hin treffen wiederum auf subtile Störungen der einfachen Symmetrie der Fassade. Ungewöhnlich ist die konkave Kurvierung des Daches, das dem Haus eine Eleganz verleiht, die im



14 Hermann Munthe-Kaas, Haugesund Rathaus, Oslo 1924-31



15 Lars Backer, Haus Backer, Oslo 1920/21



16 Gunnar Asplund, Oberschule, Karlshamn 1912-18



17 Architektur um 1700, aus Band II des Sammelbandes von *Gamla Svenska Städer*, Stockholm 1908-30



18 Gunnar Asplund, Villa Callin, Westliche Seitenfront, Alberga 1915



19 Gunnar Asplund, Villa Callin, Südfront, Alberga 1915
20 Gunnar Asplund, Villa Callin, Eingangssituation, Alberga 1915

Gegensatz zur gewollten Simplizität des Hauses steht. So auch der Gebrauch von breiten Baumkanten zur Verdeckung der Spalten zwischen den Brettern. Die »Mischung aus gewollter Primitivität und Subtilität läßt vermuten, daß Asplund bereits Bekanntschaft mit Heinrich Tessenow gemacht hatte.«¹⁹

21-23 Eher südländisch geprägt ist Asplunds Villa Snellmann, die zwischen 1918 und 1920 in Djursholm bei Stockholm entstanden ist. An diesem Bau wird erkennbar, dass es vor allem die ländliche, einfache Bauweise war, die Asplund in Italien beeindruckt hatte. Die Villa Snellmann ist ein ins Präziöse verfeinertes toskanisches Bauernhaus kombiniert mit Elementen aus den durch die Biedermeiermode wiederbelebten Formen der Zeit um 1800. Der Baukörper des Hauses ist relativ lang und schmal, der Hauptflügel zeichnet sich durch seine steilen Proportionen aus. Die Fenster sind klein und in einer fast plakativen Weise mit großen Abständen gesetzt, wodurch die Fassade große leere Putzflächen im Stile Tessenows zeigt. Typisch ist auch hier die Verschiebung der Fensterachsen. Die Fassade ist darüber hinaus mit weiß abgesetzten Stuckornamenten verziert, die an englisches Wedgwood Design erinnert. Das Dach ist ein einfaches Satteldach mit flacher Neigung, was dem Haus jegliche Schwere nimmt und von der Variante der regionalistischen mitteleuropäischen und englischen Häuser mit ihren tief heruntergezogenen Dächern absetzt. Die Flächenhaftigkeit der Fassade wird dadurch unterstützt, dass der Sockel optisch nicht kenntlich gemacht wird. Das »aus dem Boden wachsende« Haus hat in seiner Behandlung des Baukörpers als einen einheitlichen Block eine starke Affinität zu den puristischen *White Cubes* des »International Style«.

Der Grundriss des Erd- und Obergeschosses ist, vereinfacht charakterisiert, eine einseitige Reihung von

Zimmern an einem Flur. Otto Wagner in seiner zweiten eigenen Villa und Voysey in fast allen seinen Landhäusern hatten dieses Raumschema bereits angewendet. Typisch für Asplund ist jedoch die Fähigkeit, Spannung durch kleine Abweichungen von den Grundformen zu erzeugen: Die schräge Stellung der Flurwand und der unregelmäßige, annähernd runde Umriss des Wohnzimmers. Hinzu kommt, dass die Räume unterschiedliche Höhen haben und dennoch in einem von außen einheitlichen Baukörper vereint sind. Dieses Prinzip erinnert stark an den Raumplan von Adolf Loos und die blockhaft-hermetische Struktur der Außenformen fast aller seiner Wohnhäuser. Auf ein traditionalistisches Prinzip verweist zudem die Ineinanderrückung des Haupthauses mit dem niedrigeren Nebenflügel für die Hausangestellten: Die beiden Körper durchdringen sich in Behrens'scher Manier und sind darüber hinaus nicht in einem orthogonalen Winkel sondern in einer geringfügigen Abschrägung zueinander platziert. Die »Schnittmenge« der Häuser wirkt wie ein flexibles Scharnier. »Asplund's reason for making the angle slightly less than 90 degrees was probably a calculated attempt to make the servants to keep an eye on the front door from their room.«²⁰

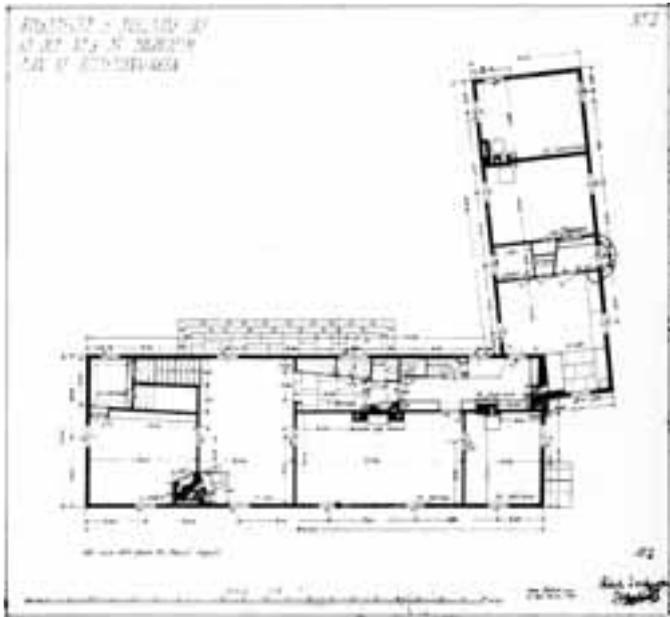
Einige innere Teile des Hauses haben einen betont rustikalen Charakter, der durch die Kühle des Äußeren konterkariert wird. »Villa Snellmann ist ein reiches Haus, voller Rätsel und Widersprüche. Es scheint fast so, als hätte Asplund ein Bedürfnis, stilistische und überzüchtete Elemente gegen das Einfache und Primitive in ein Gleichgewicht zu bringen. Als ob das Edle sein Gegengewicht im Spielerischen finden und das Ernste und Erhabene durch neckische, etwas distanzierende Züge unterminiert werden müsse.«²¹ Die Villa Snellmann ist in den 1980er Jahren zu einer Ikone der Postmoderne geworden. Claes Caldenby und Olof Hultin beobachteten 1985: »With the recent, post-modernist re-



21 Gunnar Asplund, Villa Snellman, Gartenfassade, Djursholm 1917-18



23 Gunnar Asplund, Villa Snellman, Eingangssituation, Djursholm 1917-18



22 Gunnar Asplund, Villa Snellman, Djursholm, Grundriss Erdgeschoß, 1917

discovery of Swedish classicism of the 1920s, this small villa, with its sophisticated simplicity, has become a place of pilgrimage for architectural aficionados from all over the world.«²²

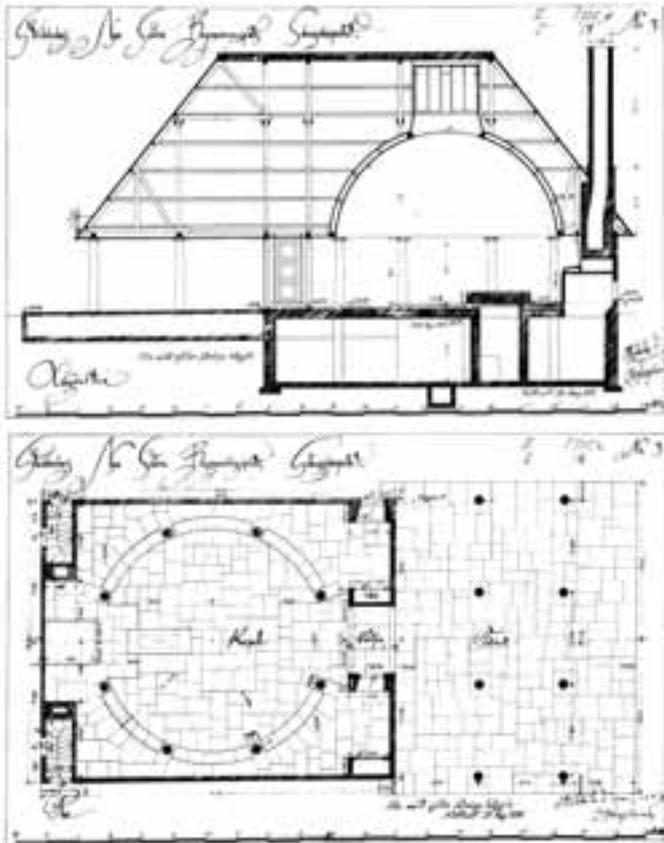
Das Prinzip der Verbergung von Formen durch eine übergeordnete Großform ist typisch für Gunnar Asplund. Neben der Einschreibung der Kreisform in ein Quadrat innerhalb der Villa Snellmann ist die kleine, zwischen 1918 und 1920 entstandene, aus Holz ge-
24, 25 baute Waldkapelle in Stockholm zu erwähnen. Hier verbirgt sich eine von oben belichtete, pantheonartige Kuppel unter einem Schindeldach. Es ist charakteristisch für Gunnar Asplund, dass simple Gebäudehüllen überraschend spannungsreiche, unterschiedliche
26 Elemente zusammenfassen. So hat etwa der Saal des Kinos Skandia in Stockholm (1922-23) eine Raumsituation, die eine italienische Piazza unter einem Nachthimmel simuliert. Im Gerichtsgebäude in Sölvisborg (1917-21) bildet der Gerichtssaal in Form eines Rundturms das Herzstück des Gebäudes, während es von einer durch einen breiten Giebel beherrschten Fassade verdeckt wird.

Durch die unproportionale Größe des Giebels sieht das
28, 29 Gerichtsgebäude, eines der Hauptwerke Asplunds, aus der Straßenperspektive viel größer aus als es eigentlich ist. Der gewölbeartige Haupteingang ist in einer Art überdimensioniertem Thermenfenster eingelassen, auf das wiederum ein empirehaftes Muster projiziert ist. Wie bei der Villa Snellmann verzichtet Asplund auch hier auf eine kräftige Materialwirkung, die für die Nationale Romantik so wichtig gewesen ist, und knüpft statt dessen an die glatten Flächen und den abstrakten Charakter der Architektur um 1800 an. Auch hier wird das typisch traditionalistische Prinzip des ›Einschiebens‹ einer stereometrischen Form, hier in Gestalt des Gerichtssaalzylinders, angewendet. Er ragt

aus der Rückseite des Baus heraus, enthält asymmetrisch platzierte, aus der Fläche heraustretende Fenster, und wirkt wie eine Reminiszenz an Hansens ›Vor Frue Kirke‹. In vielen Details wandelt Asplund klassische Dekorationselemente zu manierierten Objekten, die an der Grenze zum Skulpturenhaften stehen: Etwa die ›aufgeblähten‹ Baluster des Gerichtssaals, das kristalline Akroterion an der Hauptfassade und der flache, scheibenartige Zahnschnitt in der Halle. Asplund nimmt in diesem Gebäude deutlich Abstand vom akademischen Klassizismus. McKim, Mead and White's W. G. Low House mit seinem dominierenden Walm-
30 dach (1887), Louis Sullivan's Golden Door Transportation Building (1893) mit seinem fassadenbeherrschenden, rundbogigen Zugang oder etwa das Portal von Béla Lajtas Blindenanstalt in Budapest (1905-08) könnten Asplund hier Pate gestanden haben.

Das Motiv des Turmes, der im Gerichtsgebäude regelrecht ›versteckt‹ wird, tritt im größeren Maßstab bei Asplunds Stadtbücherei in Stockholm (1924-27) wieder auf, in der eine geradezu mystische, Ehrfurcht gebietende, ›ägyptische‹ Atmosphäre den Eingang beherrscht, dann aber in der Klarheit des Innenraums aufgelöst wird. Uno Åhrén, in der schwedischen Architekturdebatte Mitte der 20er Jahre der profilierteste Vertreter des internationalen Modernismus', interpretierte in einem 1928 erschienenen Artikel die an Ledoux's Barrière de la Vilette (1789) und Bindsbølls Thorvaldsen-Museum angelehnte Stadtbibliothek als einen Abschluss und gleichzeitig Höhepunkt der Epoche des Nordischen Klassizismus. Dieses Gebäude stehe nicht auf der Grenze zwischen zwei verschiedenen Modeströmungen, sondern zwischen zwei Epochen mit tiefgreifenden Unterschieden in der Mentalität.²³

Asplund gestaltete als Chefarchitekt die Bauten der Stockholmer Ausstellung von 1930, die als die große



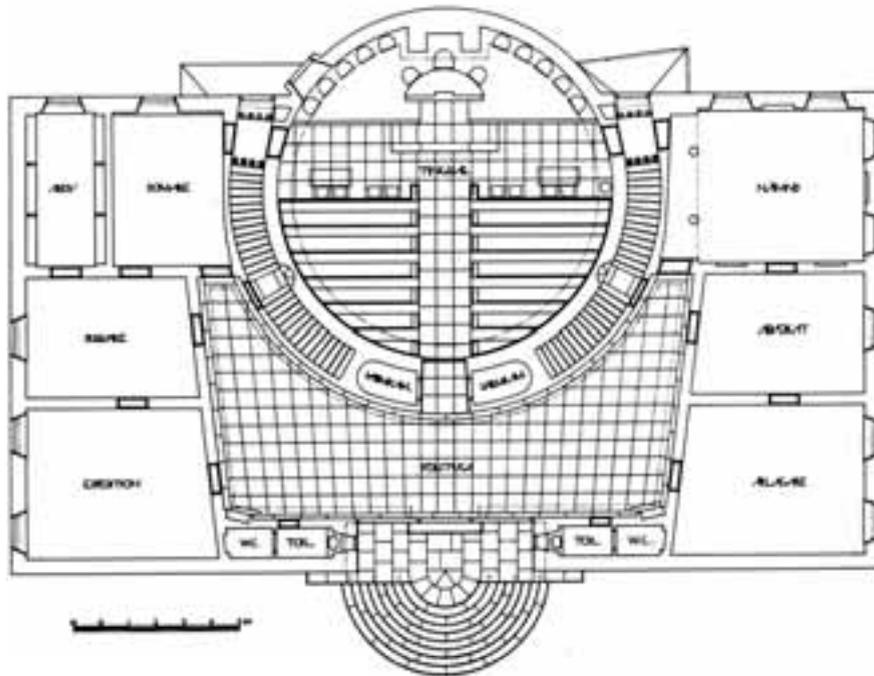
24 Gunnar Asplund, Waldkapelle, Stockholm, Querschnitt, 1919



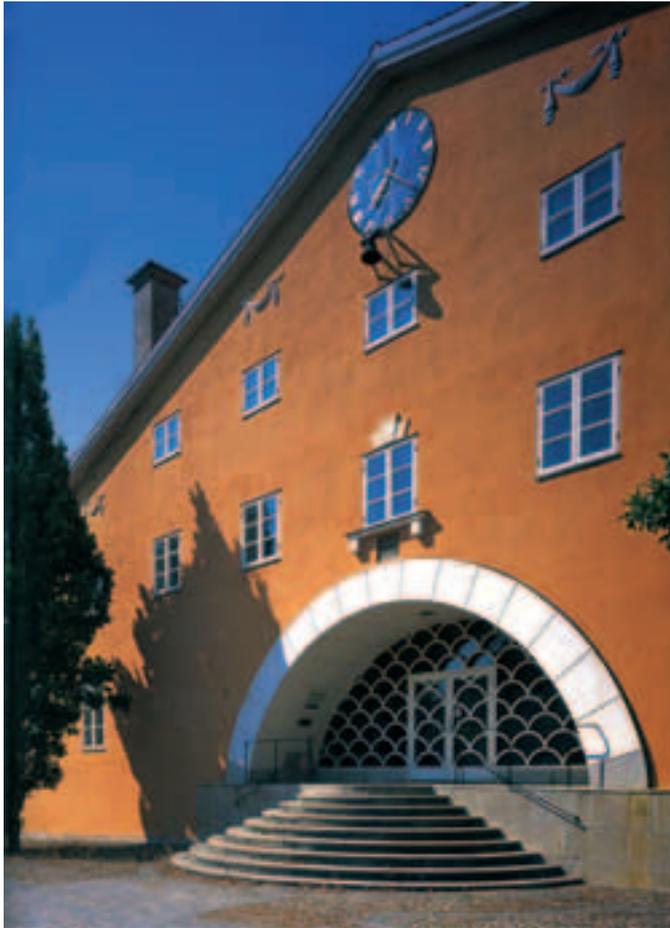
25 Gunnar Asplund, Waldkapelle, Stockholm 1918-20



26 Gunnar Asplund, Kino Skandia, Saal, Stockholm 1922/23



27 Gunnar Asplund, Gerichtsgebäude, Sölvisborg, Grundriss Erdgeschoß, 1919



28 Gunnar Asplund, Gerichtsgebäude,
Frontansicht, Sölvisborg 1919-21



29 Gunnar Asplund, Gerichtsgebäude,
Rückansicht, Sölvisborg 1919-21



30 Christian Frederik Hansen, Vor Frue Kirke,
Ostansicht des Chores, Kopenhagen 1811-28



31 Gunnar Asplund, Gerichtsgebäude,
Baluster des Gerichtssaals, Sölvisborg 1919-21



32 Gunnar Asplund, Gerichtsgebäude, Halle, Sölvisborg 1919-21



33 McKim, Mead and White, W. G. Low House,
Bristol, Rhode Island 1887



35 Béla Lajta, Blindenanstalt, Portal, Budapest 1905-08



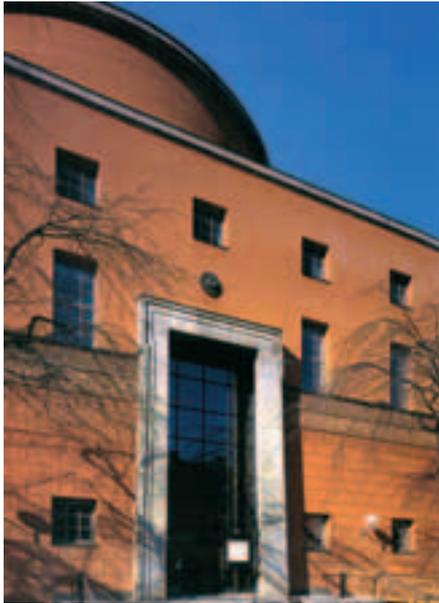
34 Louis Henry Sullivan, Transportation Building,
Golden Doorway, Chicago 1891-93



36 Gunnar Asplund, Bibliothek, Stockholm 1918-27



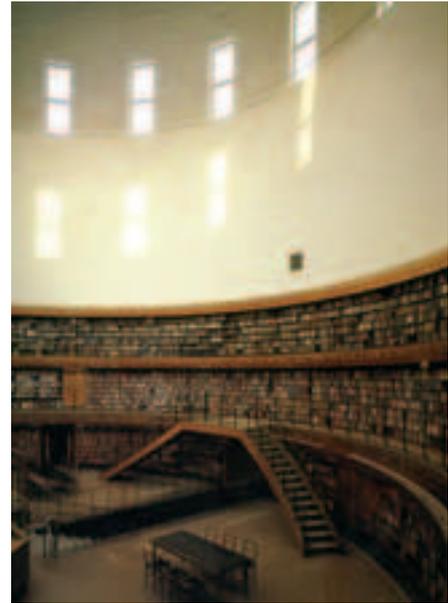
37 Claude-Nicolas Ledoux, Barrière de la Villette, Paris 1784-89



38 Gunnar Asplund, Bibliothek, Portal, Stockholm 1918-27



39 Gunnar Asplund, Bibliothek, Halle, Stockholm 1918-27



40 Gunnar Asplund, Bibliothek, Lesesaal, Stockholm 1918-27

schwedische Manifestation des Funktionalismus gilt. »Er [Asplund] hat bewiesen, daß er ebenso leicht in Glas, Eisen und Eternit dichten kann, wie in historischen Stilen mit Säulengängen und Minaretten. [...] Was man in dieser Architektur vor allem bewundern muß, ist der große, aber auch behutsame Wurf«²⁴, schrieb ein Kritiker 1930. Asplunds späten Arbeiten, das Göteborger Gerichtsgebäude (1934-37) und das Krematorium auf dem Südfriedhof in Stockholm (1935-40), weisen eine zunehmende Transparenz der Innenräume auf.

¹ Kenneth Frampton, »The classical tradition and the european avant-garde: Notes on France, Germany and Scandinavia«, in: Simo Paavilainen (Hrsg.), *Nordisk klassicism 1900-1930*, Helsinki 1982, S. 161-174, S. 168.

² Vgl. Eva Eriksson, »Internationale Impulse und nationale Tradition«, in: Claes Caldenby, Jöran Lindvall u. Wilfried Wang (Hrsg.), *Architektur im 20. Jahrhundert. Schweden*, München 1998, S. 18-46, S. 29.

³ Vgl. Barbara Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge 2000.

⁴ Yoichi Kawashima, »Erik Gunnar Asplund: Life and Architecture«, in: Yukio Yoshimura u. Yoichi Kawashima (Hrsg.), *E. G. Asplund 1885-1940*, Tokio 2005, S. 10-88, S. 13.

⁵ Vgl. Eaton 1972, S. 143-175.

⁶ Eriksson 1998, S. 28.

⁷ Vgl. Torben Grut, »Svenska Läkaresällskapets nybyggnad«, in: *Arkitektur* (1) 1907.

⁸ Frampton 1982, S. 168.

⁹ Simo Paavilainen, Vorwort, in: Paavilainen 1982, S. 7.

¹⁰ Lars Olof Larsson, »Gunnar Asplund. Ein schwedischer Architekt zwischen Tradition und Modernismus«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 1988, S. 375-390, S. 375

¹¹ Eva Eriksson, »Rationalismus und Klassizismus. 1915-30«, in: Caldenby/Lindvall/Wang 1998, S. 46-80, S. 52.

¹² Eriksson 1998 a, S. 52.

¹³ Lisbet Balslev Jørgensen, »Classicism and the functional tradition in Denmark«, in: Paavilainen 1982, S. 51-79, S. 54; »[Tessenow's] Hausbau und Dergleichen (1916) became an outright cult book in all Nordic countries« (Riitta Nikula, Rezension von Miller Lane 2000, in: *Centropa* (2) 2002).

¹⁴ Simo Paavilainen, »Nordic Classicism in Finland«, in: Paavilainen 1982, S. 79-106, S. 83.

¹⁵ Alvar Aalto, zit. nach: Paavilainen 1982 a, S. 83.

¹⁶ Paavilainen 1982 a, S. 103.

¹⁷ Christian Norberg-Schulz, »Nordic Classicism in Norway«, in: Paavilainen 1982, S. 106-123, S. 106.

¹⁸ Larsson 1988, S. 118.

¹⁹ Larsson 1988, S. 120.

²⁰ Yoichi Kawashima, »Villa Snellmann, Djursholm«, in: Yoshimura/Kawashima 2005, S. 114-130, S. 114.

²¹ Eriksson 1998 a, S. 58.

²² Claes Caldenby u. Olof Hultin, »Villa Snellmann, Djursholm 1917-18«, in: Claes Caldenby u. Olof Hultin (Hrsg.), *Asplund*, Stockholm 1985, S. 54-60, S. 54.

²³ Vgl. Uno Åhrén, »Reflexioner i Stadsbiblioteket«, in: *Byggmästaren* 1928.

²⁴ Gotthard Johansson, »Funktionalistisk vernissage«, in: *Svenska Dagbladet* (16) 1930, zit. nach: Eva Rudberg, »Der frühe Funktionalismus. 1930-40«, in: Caldenby/Lindvall/Wang 1998, S. 80-110, S. 89.

VIII STÄDTISCHES WOHNEN IN ETAGENWOHNUNGEN

Typus Mietshaus – Die Reformierung des großstädtischen Wohnhauses als neue Herausforderung an die Freien Architekten um 1910

Um 1910 macht der Mietshausbau in Mitteleuropa bei weitem das größte Bauvolumen der Epoche aus. Zwei der wichtigsten zeitgenössischen Schriften, die sich mit dem enormen Wachstum der Mietskasernenstädten beschäftigen, stammen vom Dresdner Kunsthistoriker Erich Haenel, dem Leipziger Architekten Heinrich Tscharmann¹ und dem überwiegend in Berlin tätigen Architekten Albert Geißner². So weisen Haenel und Tscharmann nach, dass Berlin 1913 die größte Mietskasernenstadt der Welt ist, wobei sich die Wohnverhältnisse stetig verschlechterten. Haenel und Tscharmann sind jedoch weniger an der Lösung des Wohnungselends interessiert, sie beklagen vielmehr die ästhetischen Defizite dieser wichtigen Aufgabe und hoffen, dass die »Schöpfungen« der Architekten »uns die Gewißheit geben [werden], daß die Kunst auch aus dem dunkelsten Dickicht der sozialen Wirrnisse Werke hervorzuzaubern vermag, die vor dem ästhetischen Richterstuhle des Zeitgeistes bestehen dürfen.«³

Ebenso wenig ist Albert Geißner an sozialen Lösungen interessiert, erwähnt diesen Themenkomplex erst gar nicht und rühmt vielmehr die Etagenwohnung als eine ideale Wohnform, da sie bequemer für die Hausfrau sei und zudem näher zur Arbeit und zum großstädtischen Leben liege. »Man kann also das Entstehen des Begriffs Mietshaus, wie er in Deutschland verstanden sein will, etwa mit dem wirtschaftlichen Aufschwung der sechziger Jahre zusammenfallen lassen; und wenn man weiß, dass mit diesem wirtschaftlichen Aufschwung ein Niedergang künstlerischer Lebensformen Hand in Hand ging, so ist es nicht zu verwundern, wenn wir gerade mit dem Mietshaus heute, wo das künstlerische Gewissen wieder zu erwachen be-

ginnt, alles Häßliche, Unlogische, Scheußliche verbinden, das irgendwie in unserer Zeit entstanden ist. [...]«⁴

Das Feld des Mietwohnungsbaus war im 19. Jahrhundert überwiegend eine Angelegenheit der in Fachschulen ausgebildeten Bau- oder Maurermeistern, die als Bauunternehmer ihre Bauten auch gleich ausführten. Sie übernahmen in der Regel die in Bauzeitschriften publizierten, standardisierten Vorlagen zu Grundrissen und übertrugen sie komplett in ihre eigenen Baupläne. Die Emanzipation der Architekten auf diesem Tätigkeitsfeld erfolgte erst nach und nach, da für sie erschwerend hinzukam, dass man im Allgemeinen annahm, die Praktiker bauten billiger. Um 1900 konzentrierten sich die freiberuflichen Architekten auf Monumentalbauten staatlicher Auftraggeber: Auf Rathäuser, Denkmäler, Kirchen, Läden und Geschäftshäuser.

Während sich bereits 1875 der Architekturunterricht an der Pariser École Centrale des Arts et Manufactures mit sanitären und hygienischen Installationen in städtischen Wohnanlagen beschäftigte, so begannen konzeptionelle Überlegungen zu bedürfnisgerechten Wohnungen in großstädtischen Mietshäusern in den Hamburger und Berliner Architektenvereinen in den Jahren 1890/91. Ziele waren die Entwicklung nach Nützlichkeit konzipierter, intelligenter – nicht nach repräsentativen Aspekten gestalteter – Grundrisse, die allgemeine ästhetische Aufwertung der Wohnung sowie deren Ausstattung mit einer avancierten sanitären Technik.

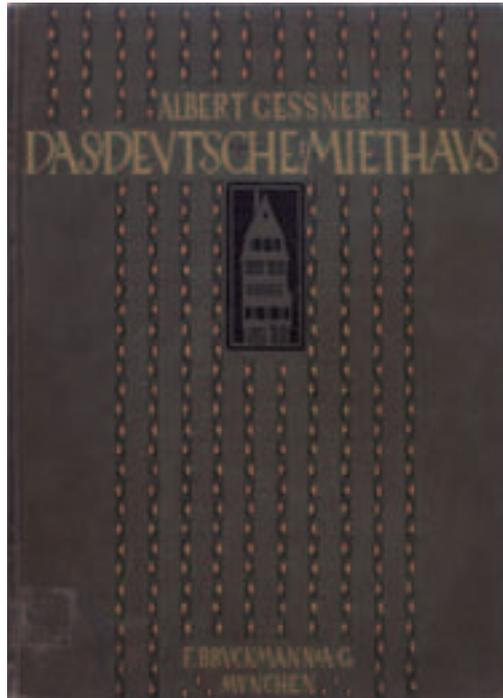
So fordern Karl Weißbach und Walter Mackowsky in ihrem 1910 in Berlin erschienenen Buch *Das Arbeiterwohnhaus*: »Eine unerläßliche Bedingung für jede, auch die kleinste Wohnung sollte die Anlage eines Bade- 6, 7
raums sein. Während in England fast ausnahmslos auch kleinste Familienhäuser einen solchen [...] besit-



1 Erich Haenel und Heinrich Tscharmann, Titelblatt des Werkes *Das Mietwohnhaus der Neuzeit*, Leipzig 1913



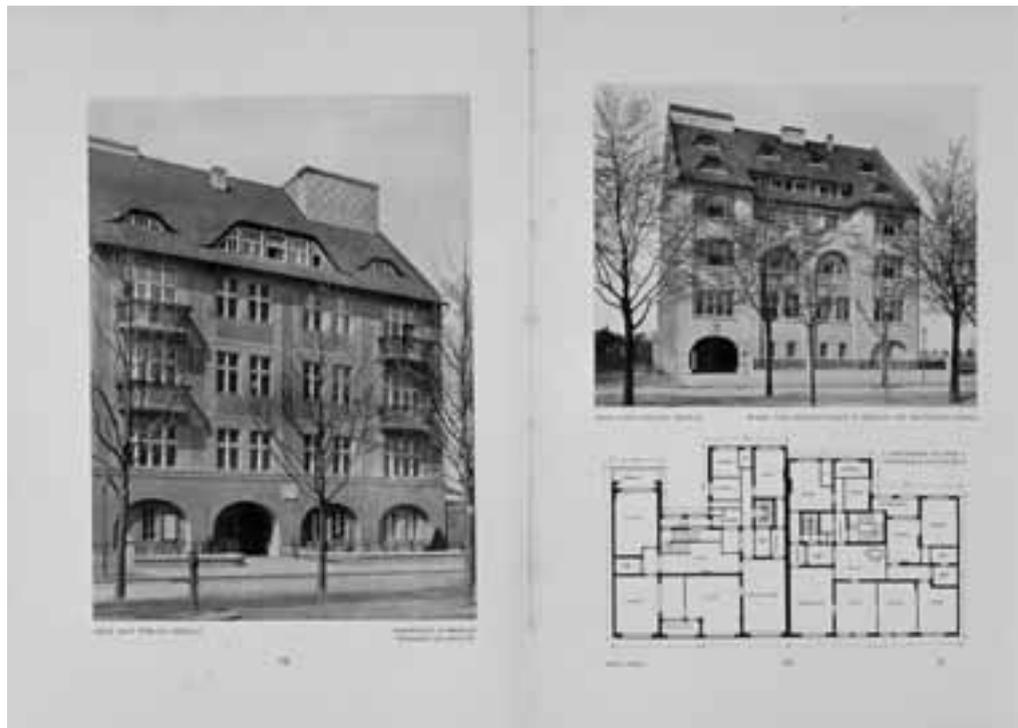
2 Erich Haenel und Heinrich Tscharmann, Seite aus *Das Mietwohnhaus der Neuzeit*, Leipzig 1913



3 Albert Geßner, Einband des Werkes
Das Deutsche Miethaus, München 1909



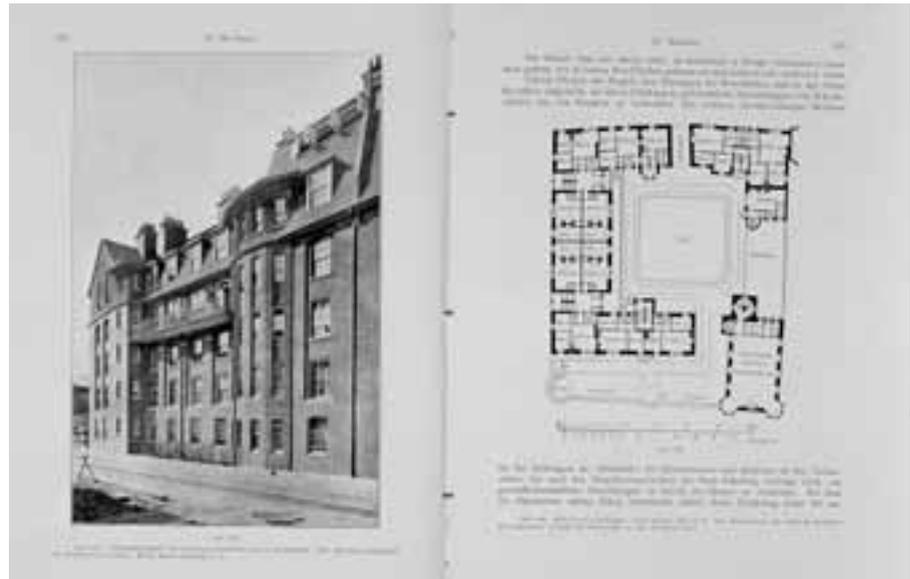
4 Albert Geßner, Seite aus
Das Deutsche Miethaus, München 1909



5 Albert Geßner, Doppelseite aus *Das Deutsche Miethaus*, München 1909



6 Karl Weißbach und Walter Mackowsky, Titelseite des Werkes *Das Arbeiterwohnhaus*, Berlin 1910



7 Karl Weißbach und Walter Mackowsky, Doppelseite aus *Das Arbeiterwohnhaus*, Berlin 1910

zen, müssen ihn unsere Kleinwohnungen leider noch immer entbehren. Der Baderaum braucht nicht an wertvoller Stelle zu liegen und [darf] nicht zu groß sein, weil sonst die Gefahr nahe liegt, ihn nicht zu seinem Zwecke, sondern als Schlafräum oder anders zu benutzen. Dient der Raum noch einem anderen Zweck, zum Beispiel als Wasch- und Spülküche, so sind selbstverständlich größere Abmessungen nötig.«⁵

Darüber hinaus kritisierte Friedrich Naumann 1901 die »altmodische, handwerkliche Arbeit der Wohnungserstellung. Fast nie wird ein ganzer Block zwischen vier Straßen von einer Firma übernommen und nach einheitlichem Plan erbaut. Zehn, zwölf, fünfzehn Bauunternehmer teilen sich den Fetzen Land. Jeder baut für sich Häuser, obgleich diese Häuser völlig unpersönlich sind und sich nur in gleichgültigen Dingen unterscheiden. [...] Die Bauunternehmung für Eisenbahnen, Kanäle, Straßen, Brücken, Fabriken, Ausstellungen ist großzügig geworden, aber der Wohnungsbau steht talentlos und organisationslos vor unseren Augen.«⁶

Mit der Gründung des Bundes Deutscher Architekten⁷ und des Werkbunds emanzipierten sich die freischaffenden Architekten und gaben Impulse für die allgemeine Diskussion um Wohnbedürfnisse. Hans Poelzig forderte 1906, dass man den Wohnungsbau von seiner äußerlichen Auffassung befreien und *von innen her* entwickeln solle. Im gleichen Jahr beklagte Ernst Kühn eine Architektur, die sich über die Bedürfnisse der einfachen Leute hinwegsetze. Die Satzung des BDA führte als schlimmsten Gegner der eigenen Bestrebung das rücksichtslose, nur auf Gewinn bedachte Bauunternehmertum an.⁸

Nach 1900 wurde die Reform des großstädtischen Bauens zudem von kommunalpolitischer Ebene gefördert. Einige Großstädte in Mitteleuropa schrieben Wettbe-

werbe zur Lösung der Erschließungsproblematik in großen Baublöcken aus. In Wien, wo man sich bislang kaum um Reformen des Mietwohnungsbaus gekümmert hatte, veranstaltete 1897 die Kaiser-Franz-Josef I.-Jubiläums-Stiftung für Volkswohnungen und Wohlfahrsteinrichtungen einen Architektenwettbewerb, um eine Musterlösung für die Unterbringung von Arbeiterfamilien. Besonders in Berlin wurden Modellprojekte realisiert, welche die Zukunft des Mietswohnungsbaus zeigen sollten.

Albert Geßner – Das Prinzip der Mannigfaltigkeit und die Neuinterpretation des Hofes

In dem Kapitel ›Schuld des Architekten‹ beklagt Geßner die Tatsache, dass sich Architekten der massenmäßig wichtigsten Bauaufgabe kaum widmen und den Bau von Häusern dem Unternehmer überlassen. »Nachdem wir gesehen haben, wie der Bebauungsplan, die Bauordnung, das ungeschulte Bedürfnis der Mieter und das gänzliche Versagen der meisten Unternehmer soviel dazu beigetragen haben, daß man das Miethaus und seine Aneinanderreihung so selten zu den schönen Gebilden rechnen kann, bleibt noch zu untersuchen, welche Schuld die Kreise trifft, die vor allem berufen gewesen wären, vorbildlich und führend auf diesem Gebiete aufzutreten, die Architekten!«⁹ Geßner führt in diesem Zusammenhang drei Gründe an. Erstens sei es die Ausbildung der Architekten, die sie eher zum Entwurf von monumentalen Bauaufgaben hinführte. Zweitens läge es am Bauherrn, der nicht auf »gleicher gesellschaftlicher Stufe, gleich hohem Empfinden«¹⁰ stehe. Drittens führt er die Einstellung der Bauunternehmer an, die der Meinung seien, dass der Architekt entbehrlich ist.

Die interessantesten ausgeführten Bauten Geßners sind die Mietshausbebauung Schillerpark zwischen Bis-



8 Albert Geßner, Schillerpark,
Wohnungsgrundriss, Berlin 1906/07



9 Albert Geßner, Schillerpark, Bismarck-
Ecke Grolmannstraße, Berlin 1906/07



10 Albert Geßner, Schillerpark, Berlin, Plan, 1906



11 Albert Geßner, Schillerpark, Grolmannstraße 4-5, Gartenseite, Berlin 1906/07

marck-, Grolman- und Schillerstraße sowie die Miets- häuser zwischen Mommsen-, Niebuhr- und Bleibtreu- straße. Hier führt Geßner Grundrisslösungen aus, die von dem abweichen, was in Berlin bis dahin üblich war. Normalerweise betrat man eine Mietwohnung dieser Zeit durch einen ersten Korridor, der wiederum durch das sogenannte ›Berliner Zimmer‹ zu einem zweiten (einhüftigen) Korridor führte, von dem die Schlaf- zimmer, Bad, Küche und Mädchenkammer abgingen. Geßners Wohnung wird durch einen Vorraum betre- ten, der zu einer Diele führt, die von einem Nebenhof beleuchtet wird, an dem ebenso Räume wie Toilette und Bad gruppiert sind. Das ›Berliner Zimmer‹ als Durchgangszimmer fällt weg. Der Zugang zu den Haupträumen fällt sehr kurz aus und der Korridor zu den Schlafzimmern ist ebenfalls recht kurz gehalten. In einer weiteren Variante, in der Geßner ohne den Ne- benhof arbeitet, wird die Diele vom Hof beleuchtet und das ›Berliner Zimmer‹ wird soweit in den Seitenflügel hineingeschoben, dass es nicht zum klassischen dunk- len Berliner Zimmer wird.

Ein weiteres wichtiges Novum in Geßners Mietshäu- sern sind die Zusammenlegung von mehreren Höfen einer Mietshausgruppe zu einem großen Garten und die Kehrung des Hofes nach Außen, wie es in der Be- bauung des Schillerparks gemacht wurde. Der öffent- liche Charakter der Straße verbindet sich mit der pri- vaten Anlage der Höfe. Diese Veränderung der Dispo- sition der Baueinheiten innerhalb des Grundstücks war auch für ein Projekt von drei Baublöcken zwischen der Brandenburgischen und der Konstanzer Straße in Wil- mersdorf vorgesehen, das jedoch nie realisiert wurde. Hier werden Nebenhöfe in jeder Wohnung eingeführt, Höfe zusammengelegt und zur Straße gekehrt. Die Dar- stellung dieser Anlage schließt Geßners Buch ab, wo- bei er den Straßenansichten eine besondere Bedeu- tung zukommen lässt. Tatsächlich zeigen diese eine

deutliche Auflockerung der Bauflucht. An einer Stelle an der Düsseldorfer Straße benutzt er sogar eine schrä- ge Hausfront, die hinter die Bauflucht zurücktritt und in einem zur Straße hin geöffneten Hof mündet. Geß- ner nutzt hier eine radikalere Version der Tautschen ›Einschiebung‹ von Bauteilen innerhalb einer Häuser- reihe, indem er eine komplette Hausfront in die Flucht ›schräg eindrückt‹. Die gegenüberliegende Hausfront antwortet mit einem leichten Zurücknehmen der Häu- ser, die in ihrer Länge jedoch nicht mit derjenigen der gegenüberliegenden Einbuchtung übereinstimmt.

12, 13

Auf ein weiteres typisches Element bei Albert Geßner weisen Haenel und Tscharmann hin. Im Gegensatz zu den historistischen Monumentaleingängen der Grün- derzeithäuser weisen Geßners Bauten bescheidene Zu- gangsformen auf. Der ›Parvenüstik‹ »findet unter den Deutschen Architekten überhaupt keinen Vertreter mehr. Wir kennzeichnen unser Mietwohnhaus als Bür- gerhaus, dementsprechend geben wir der Türe die Grö- ße, die der zu erwartende Gebrauch nötig macht und der Eingangshalle die Höhe, die sie braucht, um den dadurch gewonnenen oberen Raum für Wohnzweck des Erdgeschosses auszunutzen.«¹¹

Das Prinzip dieser Unregelmäßigkeit, das vielleicht auf das Vorbild der mittelalterlichen Stadt zurückgeht, fin- det seine Entsprechung innerhalb der Fassaden, in der unregelmäßig platzierte Erker, Loggien und verschie- den geformte Fenster aufeinandertreffen. Das moder- nistische Prinzip der freien Disposition von Raumein- heiten trifft bei Geßner auf einen Rekurs auf rurale Ele- mente, die im großstädtischen Kontext nicht einer ge- wissen Absurdität entbehren. Mit einer Kritik an Fried- rich Ostendorf schließt Geßner seine Abhandlung über dieses Wilmersdorfer Projekt: »Für die Behandlung des Äußeren solcher Blockbearbeitungen ist das malerische Prinzip, daß uns Deutschen so sehr im Blute liegt, das



12 Albert Geßner, Projekt Düsseldorfer Straße, Berlin, Plan, 1910



13 Albert Geßner, Bebauung Düsseldorfer Straße, Berlin, Zeichnung, 1910

Praktische, wenn es auch angeblich nicht die höchste Stufe der Architektur sein soll.«¹² Der Eindruck der Einführung ländlicher Formen in die Großstadt wird noch verstärkt durch die künstlich heruntergezogenen Dächer, die zuweilen das unter dem Dach liegende und mit einem Ziegelbehang versehene Geschoss vereinnahmen. Geßner kritisiert die Bauvorschriften, nach denen die senkrechte Häuserfront nicht breiter sein darf als die Breite der Straße, das Dach eine Neigung von 45 Grad haben muss, wodurch die Errichtung von »wirklichen sichtbaren Dächern«¹³ nicht möglich sei.

Ein Wort, das Geßner häufig verwendet und das als ein Leitmotiv seines architektonischen Werkes gelten kann, ist *Mannigfaltigkeit*. Ihr entspricht die Öffnung eines Hofes zur Straße, die Zusammenlegung von Höfen zu einer Grünfläche und die Variation von Fassadenmotiven. Geßner steht hiermit im scharfen Gegensatz zu Peter Behrens, für den zwar die Rhythmik einer Gebäudereihe wichtig war, jedoch die monumentale Gesamtwirkung eines Gebäudeabschnitts an erster Stelle stand. Posener bezeichnet Geßner als den »entschiedensten Reformers der Mietwohnung«¹⁴.

Bruno Taut – Vereinheitlichung der Mietshausfassade und neue plastische Gestaltungsmittel

Bruno Taut hat sich bis zur fragmentarischen Errichtung der Siedlung Falkenberg mit diversen Mietshausbauten in Berlin beschäftigt: Ein Projekt fällt in die Zeit seiner Assoziierung mit Heinz Lassen, der ebenfalls Schüler von Theodor Fischer war. Tauts weitere Mietshausbauten fielen in die Phase seiner Bürogemeinschaft mit Franz Hoffmann, der auch bei Lassen arbeitete.

Seine traditionalistische Mentalität beschrieb Taut im Juni 1938 anlässlich seiner ersten Retrospektive in Istanbul: »Für alle meine Arbeiten in dieser (frühen)

Zeit waren die ersten beiden Aufträge, die ich durch Empfehlung meines hochverehrten Meisters Theodor Fischer erhielt, charakteristisch: die Renovierung einer kleinen gotischen Kirche in Württemberg und das Turbinenhaus für die Eisenwalzwerke Harkort in Wetter an der Ruhr. Das bedeutete: einerseits Anpassung an die alte Bautradition und andererseits architektonische Lösung der modernen industriellen Aufgaben. Sie werden von meinen frühen Arbeiten bis heute verfolgen können, wie diese beiden verschiedenen Tendenzen mich beeinflussten«¹⁵.

Nach diesen beiden von Taut erwähnten Anfangsprojekten und einem kleinen Sommerhaus in Höxter arbeitete er im Büro Lassen in den Jahren 1908/09 an der Fassade eines Mietshauses in Berlin-Charlottenburg, dessen konventioneller Grundriss auf den Bauherrn, Arthur Vogdt, zurückging. Es war Tauts erster Auftrag in Berlin. Eine erste Bleistiftskizze zeigt einen an die Ästhetik des eine Generation älteren Alfred Messels erinnernden Entwurf. Der längliche Baukörper wird hier gegliedert in einen klassizistischen Giebel und einen durch einen Treppenhauserker abgetrennten, traufständigen Längsbau. Der endgültig realisierte Entwurf wurde hin zu einem Baublock mit durchgehendem abgewalmtten Satteldach mit einem kleinen, geschweiften Giebelaufsatz zur Betonung der Ecke (eine Hommage an Fischer) umgewandelt. Der Giebel ist wiederum in eine Reihe von durchlaufenden Gauben eingebunden. Insgesamt weist die Fassade drei Erker auf, die mit ihrer dreifachen Schweifung wie aus der Fassade herausmodelliert erscheinen. Das vierte Obergeschoss des Längsbaus besitzt einen die Front zusammenfassenden Austritt. In der rundlichen Sohlbank und der Verdachung einiger Fenster nimmt Taut ein Motiv der ländlichen Architektur Schwabens auf.¹⁶ Die abgeschrägte Ladentür an der Ecke ist ein Motiv, das in Tauts Mietshaus am Kottbusser Damm wieder auftaucht.

14, 15



14 Bruno Taut und Heinz Lassen, Mietshaus Grolmannstraße, Berlin 1908/09



15 Bruno Taut und Heinz Lassen, Mietshaus Grolmannstraße, Berlin, Teil-Grundriss, 1908

In seiner Flächigkeit und der sparsamen, verhältnismäßig unprofilierten Ornamentik ist dieses Haus eines der fortschrittlichsten jener Zeit gewesen. Das Charlottenburger Haus zeigt andererseits noch die alte Mentalität, den gewaltigen Hauskörper so gliedern zu wollen als bestünde der Bau aus zwei Häusern. Es wird sich zeigen, dass sich in späteren Entwürfen Tauts die Kategorien ›Einheitlichkeit‹ und ›Lebendigkeit‹ nicht ausschließen.

Mit diesem Bau schließen Haenel und Tscharmann ihr Werk über das Mietwohnhaus der Neuzeit und beurteilen das Haus – bei einer insgesamt positiven Bewertung der Fassade angesichts der unverhältnismäßigen Entwicklung der Prunkräume und der Unterentwicklung der Schlaf- und Dienstbotenzimmer – als aus *Scheinwohnungen* bestehend.¹⁷ Die letzten Zeilen des umfangreichen Werkes lauten: »Zu wünschen wäre aber wohl, daß die zukünftige Entwicklung der deutschen Mietwohnung nicht diesem Typus zustrebt. Trotz der Einführung von Zentralheizung, Warmwasser- und Kühlanlagen, sowie Staubsauger und Lift verkörpert er nicht das, was der Großberliner Bauunternehmer schon jetzt verfrüht bezeichnet als *Kulturwohnung!*«¹⁸ Ein interessanter Aspekt des Grundrisses ist jedoch das in der Gebäudeecke liegende Damenzimmer im ersten Obergeschoss, das der Form eines im Quadrat eingeschriebenen Kreises folgt. Der Durchmesser des Kreises entspricht hier der Diagonale des Quadrats. Bei diesem Raum fühlt man sich unweigerlich an Behrens' Erkerzimmer im Gut Schede in Wetter an der Ruhr erinnert.

Der von der Firma Siemens und Halske ausgeschriebene Wettbewerb für ein Erholungsheim für Beamte der Firma bedeute – nach dem erfolgreichen Einreichen eines Entwurfs durch Taut – die Eröffnung eines eigenen Büros, in dem Taut sich mit Franz Hoffmann assoziierte. Kurze Zeit nach dem 1909/10 realisierten Heim

in Bad Harzburg begann man mit den Planungen für ein Miets- und Geschäftshaus in Berlin-Neukölln.

16, 17

Das fünfgeschossige Doppel- und Eckhaus¹⁹ ist mit einer Länge von 90 Meter um zwei Straßenecken und zwei Grundstücke herumgeführt. Im Erdgeschoss befinden sich ein von Taut eingerichtetes Restaurant und diverse Läden. Pro Etage sind elf Wohnungen untergebracht, deren konventionelle Grundrisse auch in diesem Fall auf den Bauherrn Arthur Vogdt zurückgehen. Das Hauptelement der Fassadengliederung bilden Erker, die Taut geschickt zur Rhythmisierung der Mauer massen nutzt. Das Erdgeschoss wird bis zur Fensterbrüstung des ersten Obergeschosses mit dunklen, matt glasierten Tonplatten verkleidet. Das erste, zweite und dritte Geschoss wird farbig verputzt während Taut für den Behrens'schen, inkrustationsartigen Fries Terrakotaplaten verwendet. Taut ließ hier die Erker als flache, prismenartige Formen aus der Wand hervortreten »um damit die Mauer als kontinuierlich wellenförmige Masse zu gliedern.«²⁰ Die Erker werden dabei paarweise durch Balkone und vorgesetzte Blendarkaden zusammengefasst. Die durchgehende Brüstung im Mezzaningeschoss steigert in ihrem höheren Takt dieses Wellenmotiv noch. »Die ruhige Flächenwirkung der Fassade wird durch die Reduzierung auf drei zusammenklingende Materialfelder verstärkt und zeigt den Versuch, ein neues Gestaltungsprinzip für die großstädtische Straßenwand zu finden, das nach formaler Einheit der Blockfronten strebt.«²¹

Die Einheitlichkeit der Fassade (hier besonders durch die durchgehende Wellenlinie) bei gleichzeitiger plastischer Durchbildung des Baukörpers ist für diese Zeit ungewöhnlich. Ein solches Verständnis von Architektur weist bereits auf die, den modernen Verkehr widerspiegelnden Bauten der späten 20er und frühen 30er Jahre hin. »Die dekorative Behandlung der Fas-



16 Bruno Taut, Mietshaus am Kottbusser Damm, Berlin 1909/10



17 Bruno Taut, Mietshaus am Kottbusser Damm, Berlin 1909/10

saden zeigte stets frei erfundene, einfache Formen. [...] Gegenüber dem üblichen Durcheinander von Erkern, Balkonen, Loggien und Fenstern verschiedener Formate strebte er [Taut] nach einem klaren System der Fassadengliederung und nach Vereinheitlichung der einzelnen Elemente.«²² Mit der Anwendung von Grundregeln der klassischen Komposition, wie etwa Dreihebigkeit und dem Prinzip der Teilsymmetrie zeigt sich bei Taut parallel zu allen Neuerungen eine geradezu konservative Architekturauffassung.

Alfred Messel – Der Wohnhof und das ›Sanitäre Grün‹

Während sich Taut und Geßner besonders um die Wohnungen für die Mittelschicht und die höheren Klassen kümmerten, beschäftigte sich Alfred Messel in Kooperation mit den um 1900 entstandenen Bauvereinen und -genossenschaften intensiv mit dem Problem der Arbeiterwohnung und bereitete in diesem Zusammenhang vieles vor, was in die Gestaltungsprinzipien von Architekten der Generation Taut und Geßner einfluss.

Mit den Genossenschaften wird ein demokratisches Prinzip in die Geschichte der Wohnreform eingeführt. Jeder Anteilseigner hatte eine Stimme und nahm dadurch in gleicher Weise an der Verwirklichung des gemeinsamen Ziels (dem Erwerb einer besseren Wohnung) teil. Die ersten Baugenossenschaften entstanden 1862 in Hamburg und 1870 in Karlsruhe. Diese erwarben gemeinschaftlichen Grund und verkauften die darauf gebauten Häuser an ihre Mitglieder. Die kollektive Selbsthilfe zum eigenen Heim scheiterte jedoch in vielen Fällen an der unzureichenden finanziellen Ausstattung und Sparfähigkeit der Mitglieder oder bereits beim Erwerb eines adäquaten Grundstücks. Ein Aufschwung erfolgte 1889 nach der Novelle des Genossenschaftsgesetzes, das günstige Kredite der Landesversicherungsanstalten vorsah.

Die den gemeinnützigen Wohnungsbau anregenden Baugenossenschaften stehen in engem Zusammenhang mit der Verwirklichung wohnungsreformerischer Ideen und architektonischen Innovationen im Miethausbau um 1910. Das Ziel der auf Anregung einzelner Wohnungsreformer oder aufgrund privater Stiftungen entstandenen Genossenschaften war »die Schaffung angemessener und preiswerter Wohnungen für die minderbemittelten Schichten, sowie die Förderung des gesellschaftlichen Lebens der Mitglieder. Dazu gehörten kulturelle Abendveranstaltungen, Bibliotheken, Gemeinschaftsräume, Kindergärten, Gesangsvereine und ähnliches.«²³

Bis zur Jahrhundertwende bildeten sich drei Genossenschaftstypen heraus: Ersten die Arbeiterbaugenossenschaften, die Mietwohnungen zu günstigen Preisen anboten. Hier ging es in erster Linie um den Vorteil von günstigen Mieten und eines besseren Kündigungsschutzes. Ein wichtiges Beispiel für diesen Typ ist der Ulmer Spar- und Bauverein. Zweitens gab es den schnell prosperierenden Typ der Beamtenbaugenossenschaften, deren Vorteil die gehobene finanzielle Ausstattung der Mitglieder war, die überdurchschnittlich viel Eigenkapital einbringen konnten. Der Beamtenwohnungsverein in Köln von 1914 ist ein gutes Beispiel für diesen Typ. Ein dritter Typ ist die Gruppe der Eigenhaus-Baugenossenschaften, die den Bau und Verkauf von Eigenheimen oder –wohnungen organisierten. Der Berliner Bau- und Sparverein ist ein populäres Beispiel für diesen Typ.

Alfred Messel, der an der Berliner Bauakademie bei einem der letzten direkten Vertreter der Bautradition Schinkels, Heinrich Strack, ausgebildet wurde, gelang sein künstlerischer Durchbruch mit dem Kaufhaus Wertheim in der Leipziger Straße (1886-88) und wurde fast zwanzig Jahre später aufgrund des nachträglich ange-

bauten Kopfbaus am Leipziger Platz (1904-05) stürmisch gefeiert. Seine besondere Leistung lag in der »vermittelnden Rolle zwischen den Architekturvorstellungen des 19. Jahrhunderts und einer sich formierenden Moderne«²⁴, die in seinen purifizierten Klassizismen, der sparsamen Ornamentik sowie den Neuerungen im Mietshausbau sichtbar wird.

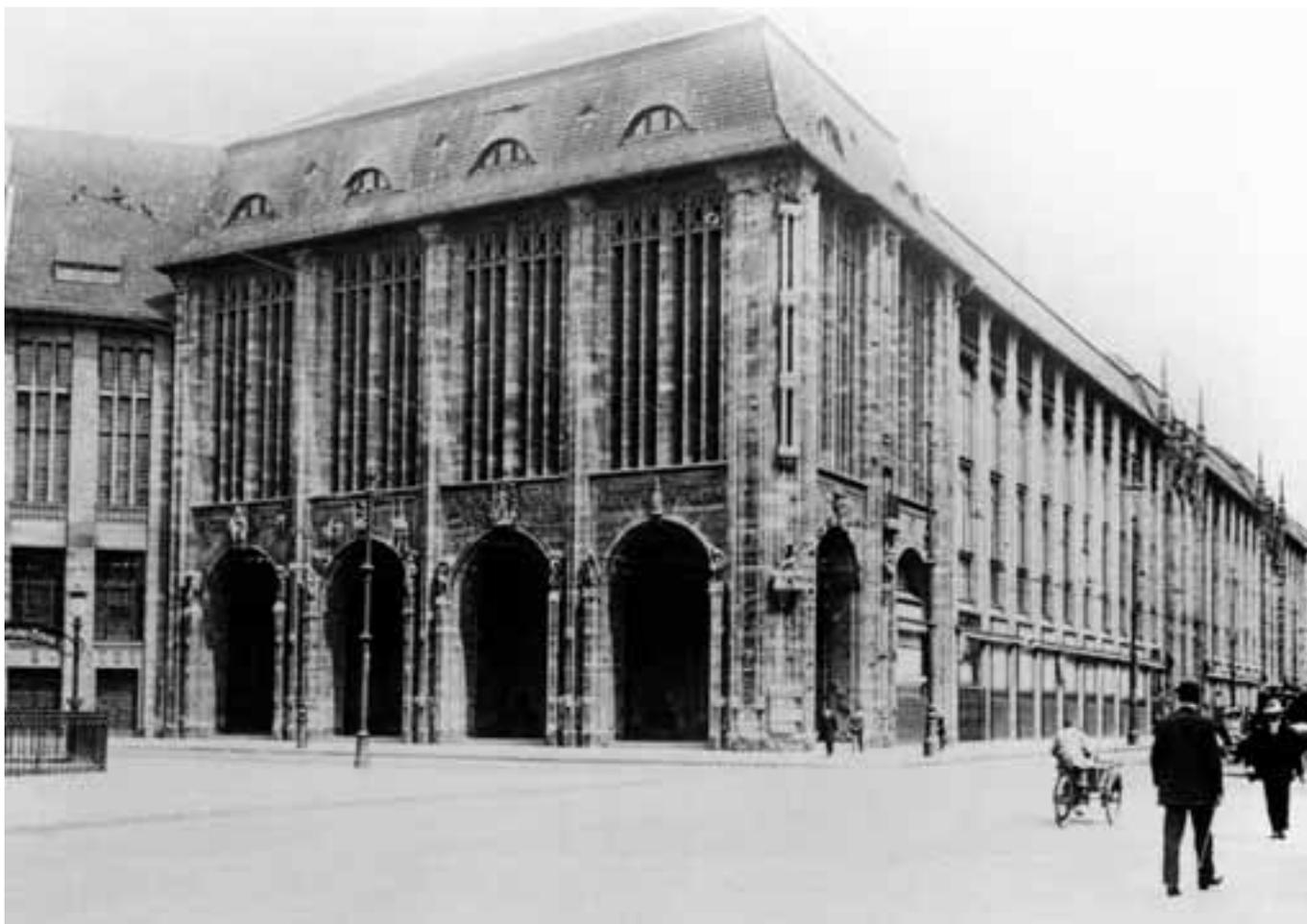
Die allgemeine Begeisterung für die Architektur Alfred Messels ist ein hervorragendes Beispiel für die Gleichzeitigkeit von Vorwärtsgewandtheit und Konservativität in der Regierungszeit Wilhelms II. Es ist interessant zu beobachten, dass es in dieser Zeit eine große Diskrepanz in der Rezeption zukunftsweisender Kunst gab. Malerei und Plastik wurde anders aufgenommen als Architektur. Die führenden Architekten in Deutschland jener Zeit, die sich fast sämtlich im Anschluss an die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden im Oktober 1907 in München unter der Führung von Fritz Schumacher und Hermann Muthesius im Deutschen Werkbund organisierten, genossen hohes Ansehen. Durch die »Durchgeistigung« und künstlerische Gestaltung der handwerklichen und industriellen Produktion trachteten unter anderem Peter Behrens, Henry van de Velde, Hans Poelzig und Walter Gropius danach, den »gefährlich weiten Spalt, der sich zwischen der bildenden Kunst und der modernen industriellen Welt geöffnet hatte«²⁵, wieder zu schließen. »Innerhalb weniger Jahre fanden deutsche Architektur und deutsches Design Anschluß an die internationale Entwicklung, ja sie errangen eine führende Position – wiederum ein Beweis dafür, daß es in der wilhelminischen Gesellschaft trotz aller obrigkeitlichen und konservativen Prägungen durchaus dynamische Entwicklungspotentiale gab.«²⁶

18 Julius Posener erkennt diese Mentalität in der beispielhaften Begeisterung, die Alfred Messels Warenhaus

Wertheim am Leipziger Platz, einer *der* Pionierbauten der Moderne, der »unter allen Bauten der wilhelminischen Zeit die allgemeinste Anerkennung«²⁷ genoss, in Berlin ausgelöst hat. »Es spiegelt sich in dieser Anerkennung das Behagen, dass man an der eigenen Leistung empfand: Das war neu, das war großartig. [...] So weit wollte man gern auf dem Weg ins Neue mitgehen. Man durfte es als Patriot; denn wo sonst in der Welt war das Bürgertum solcher Leistungen fähig? Man durfte es als moderner Mensch; denn das war die Baukunst der neuen Zeit. Man durfte es aber auch als Konservativer; denn allenthalben fand man hier Anklänge ans Hergebrachte, Gesicherte.«²⁸ Mit dem Kaufhaus hatte Messel Architekturkritiker, die Berliner Bevölkerung und die junge Architektengeneration für sich gewonnen. »Wertheim galt als eine Sensation. Wer das großstädtische Berlin und großstädtisches Flair erleben wollte, der pilgerte zum Leipziger Platz. Alles Enge und Krämerhafte früherer Basare gehörte in diesem Kaufhaus der Vergangenheit an. Messels Plan war von großartiger Einfachheit.«²⁹

Poseners Beobachtung lässt sich auf die allgemeine Rezeption traditionalistischer Architektur um 1910 übertragen. In diesem Zusammenhang sei ebenfalls die Eröffnung des puristischen AEG Pavillions von Peter Behrens im Jahr 1908 durch Wilhelm II. erwähnt. »Nonetheless, the artist can bring form, even adaptations of the form of these earlier revered periods, to the new locus of power. This ambition is strongly evoked in the image of Kaiser Wilhelm opening the AEG pavilion – the first of Behrens's many architectural works for this large electrical corporation – at the Berlin Schiffbauausstellung [...] of 1908.«³⁰

Bei aller Begeisterung für Messels Pioniertaten ist es bemerkenswert, dass es gerade die ersten monographischen Schriften waren, in denen die Kritik laut wur-



18 Alfred Messel, Warenhaus Wertheim, Kopfbau am Leipziger Platz, Berlin 1904/05

de, Messel gehe in seiner Radikalität und Modernität nicht weit genug. Auf Anregung von Karl Scheffler, der Herausgeber der bei Cassirer Verlegten Zeitschrift *Kunst und Künstler*, der bereits selbst über Messel geschrieben hatte³¹, verfasste Walter Curt Behrendt 1911 die erste Messel-Monographie.³² Hat Oscar Bie noch 1904 Messels Sieg des ›echten‹, authentischen ›Seins‹ über den ›falschen‹, bei der Geschichte geborgten ›Schein‹ gefeiert und die Messelsche Fassade als »nun endlich rein aus dem Innern geboren«³³ und als »ehrlichen Ausdruck dieses Innern«³⁴ beschrieben, so ging es Scheffler und Behrendt, der sich später über den *Kampf um den Stil*³⁵ und schliesslich dem *Sieg des neuen Bau-stils*³⁶ Gedanken machen sollte, nicht weit genug. Zum Kopfbau am Leipziger Platz bemerkt Scheffler, dass vom Ursprungsbau von 1897 »noch andere Entwicklungswege möglich gewesen [wären], Wege, die zu einem noch herberen, sachlicheren, nüchterneren Geschäftshausstil geführt haben würden. In Messel ist jedoch später der reine Künstler wieder mehr zum Durchbruch gekommen.«³⁷ Darüber hinaus konstatierte er, dass Messel es nur selten vermocht hätte, »im rechten Moment aufzuhören«³⁸ und nicht frei von »künstelndem Geschmack«³⁹ war. In diese Richtung geht auch Behrendts Kritik, der Messel resümierend als »sozusagen unbewußt modern«⁴⁰ bezeichnete.

Bereits hier wird eine Politisierung und Polarisierung der Architekturkritik, die sich mit den Jahren radikalisieren und zu einem völligen Ausschluss traditionalistischer Architektur in der allgemeinen Architekturhistoriographie führen sollte, im Ansatz erkennbar. Scheffler sieht Messels Qualität letztendlich aber doch in der originellen Synthese von Geschichtlichkeit und Modernität. »Das Bewunderungswürdige an Messels Kunst ist die geistvolle, oft großzügige Art, wie er das Alte zu etwas Neuem macht, und das Neue zu Etwas, das wie alter Besitz anmutet.«⁴¹

Zwischen 1893 und 1905 schuf Alfred Messel insgesamt drei Wohnhöfe und begründete damit eine neue Wohnform, deren soziale Qualität sich stark von der üblichen Mietshausbebauung unterschied. Keiner dieser Mietshäuser wurden in Behrendts Monographie abgebildet.

Das erste Wohnungsprojekt wurde in den Jahren 1893/94 an der Sickingstraße errichtet. Es handelt sich hier um einen U-förmigen Baukörper an der Straße und einen länglichen Gebäuderiegel am Abschluss des Hofes. Da das Vorderhaus nicht am hofabschließenden Gebäuderiegel angeschlossen ist sondern zehn Meter vor demselben aufhört, gibt es nur zwei Berliner Zimmer pro Etage.

19-21

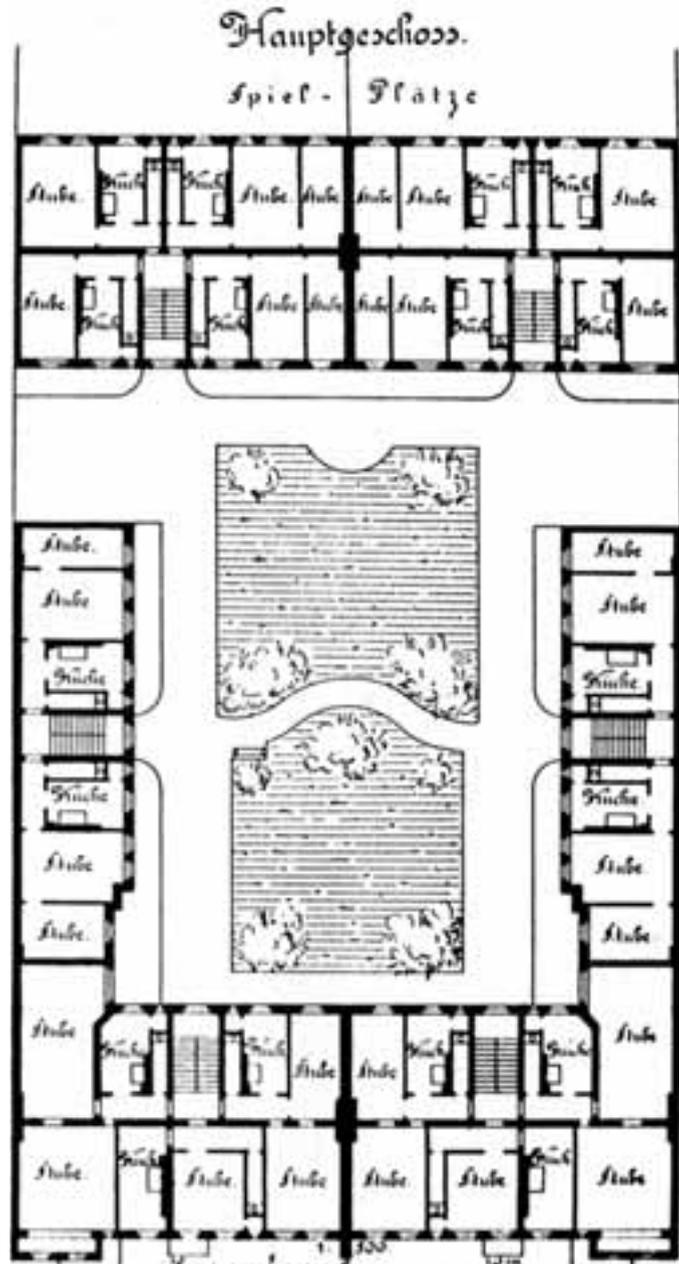
Beide Gebäudeteile sind durch eine mittlere tragende Wand in zwei identische Abschnitte gegliedert und beinhalten Ein- und Zweizimmerwohnungen, wobei das zweite Zimmer in den größeren Wohnungen eher als Kammer bezeichnet werden muss. Die Wohnungen enthalten je eine Toilette aber kein Bad. Die Toilette liegt hinter der hofseitigen Speisekammer und wird oberhalb derselben entlüftet. Aus diesem System ergibt sich hofseitig ein Motiv von kleinen übereinander liegenden Fenstern, die in zwei vertikalen Bahnen symmetrisch zum Treppenhaus angeordnet sind. Die zur Straße führenden Türen unter den Treppenfenstern sind mit Korbbögen versehen, die anderen sind orthogonal gestaltet. Die Treppenhäuser sind durch ein leichtes Anheben des Daches und eine Bekrönung durch das vernakuläre Motiv einer krüppelgewalmtten Überdachung betont. Die Fenster des Treppenhauses sind derart vesetzt, dass sie jeweils genau in der Horizontalen liegen, in der sich keine Wohnungsfenster befinden. Ansonsten ist die Durchlöcherung der Fassade von einer strikten Regelmäßigkeit. Auffällig ist, dass die Fenster, bis auf eine leichte ornamentale Hervorhebung



19 Alfred Messel, Wohnhof Sickingenstraße, Berlin 1893/94



21 Alfred Messel, Wohnhof Sickingenstraße, Berlin 1893/94



20 Alfred Messel, Wohnhof Sickingenstraße, Berlin, Grundriss 1893

der Treppenhausfenster, in Wagnerscher Manier völlig glatt in die Fassade eingeschnitten sind. Posener kommentiert: »Die Fensteraufteilung des Hofes ist denkbar einfach. Dieses frühe Beispiel ist als Architektur von keinem der mir bekannten späteren erreicht worden. Der Hof ist eben durch seine Strenge überzeugend: Er drückt sein Thema rein aus.«⁴²

In starkem Kontrast zur Hofseite steht die straßenseitige, reich gegliederte Fassade. Über einer, zwei Geschosse umfassende Putzrustika und den beiden monumentalen, historisierenden Portalen erhebt sich eine auf Konsolen ruhende, durchgehende Galerie, die sich in identischer Form im fünften Geschoss wiederholt. Das Dach ist zwischen zwei Giebeln, denen wiederum ein weiterer, kleinerer Giebel »eingeschoben« wurde, bis über die Galerie herabgezogen. Die Balkone in der vierten Etage des Hauses sind ebenfalls mit abgetrepten Konsolen versehen. Die Brandmauer tritt in einer grotesken Geste aus der Fassade heraus und gliedert die Fassade vertikal. In der zweigeschossigen Eingangshalle wird der Besucher von einem geschwungenen, barockisierenden Treppenlauf mit eisernem Geländer in eine Galerie geführt, von der aus sich die Treppe zu den Geschossen entwickelt.

Die Einführung des Wohnhofes war im späten 19. Jahrhundert eine revolutionäre Erneuerung des Arbeiterwohnens, dessen »Eindruck überwältigend stark gewesen sein«⁴³ muss. Der Stil des Landhausbaus der Zeit und besonders des bürgerlichen Wohnhauses wird in Form der Wohnhöfe auf die Mietskaserne übertragen. Typologisch gehen sie auf den deutschen Renaissancegarten zurück. Die Erfindung des Wohnhofs wurde zur Zielscheibe marxistischer Kritik, da durch die Simulierung einer romantischen, ländlichen Atmosphäre die Lage des Arbeiters verschleiert, der Proletarier künstlich zum Kleinbürger gemacht und somit »befrie-

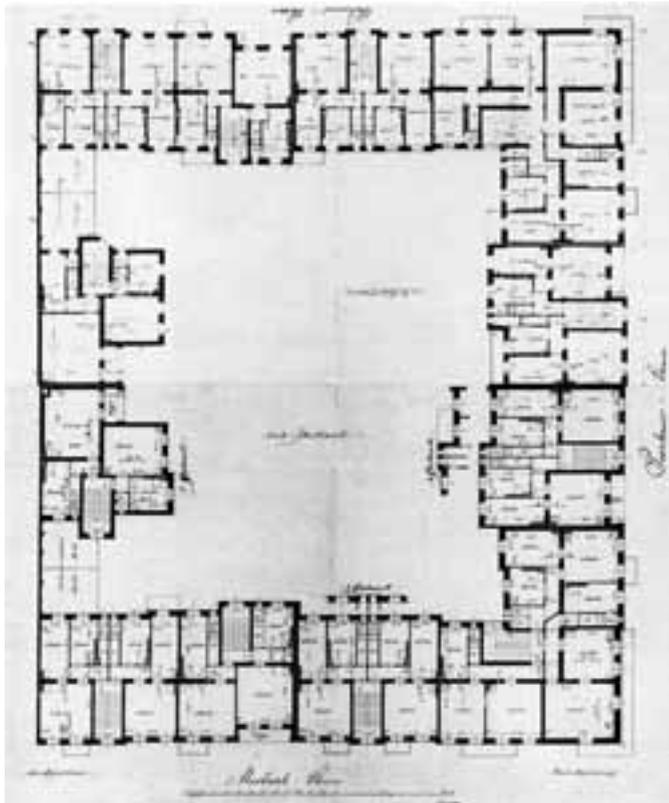
det« werde. Die partielle Öffnung der steinernen Großstadt durch diese oasenhaften Inseln gab einen starken Anstoß zu einer allgemeinen Evolution der Wohnform des Mietshauses.

Messels Wohnhof in der Proskauer Straße entstand 1897 bis 1899, ist erheblich größer als der vorige und wendet die reiche Gliederung der Straßenfront auch in der Gestaltung des Hofes an. Der zwischen 1899 und 1905 entstandene Hof in der Weisbachstraße, dessen Wohnungen den vorigen Messelschen Typen entsprechen, ist insofern bedeutend, als dass er die erste vollständige Blockrandbebauung in Berlin darstellte. Der Hof dieser Anlage wird geprägt durch die zentrale Platzierung einer, dem englischen Landhaus nachempfundenen Badeanstalt. 22, 23

»Da hört man nichts vom Straßenlärm, da ist ruhige, staubfreie Luft, und hier haben [...] die Wohnungsmieter [...] ihre Frühstücks- und Abendmahlzeitsplätze«⁴⁴, kommentierte Camillo Sitte in seinem 1900 entstandenen Essay »Großstadtgrün«. Sitte wollte das in den Städten dringend benötigte »sanitäre Grün« nach Vorbild der Durchgrünung der Wiener Vorstädte auf den Wohnungsbau der Innenstädte übertragen. 24

Paul Mebes – Die Öffnung zur Straße, die Einführung der Wohnstraße und die einheitliche Wirkung der Massen

Paul Mebes realisierte in der Zeit seiner Anstellung beim 1900 gegründeten Beamten-Wohnungs-Verein zu Berlin von 1906 bis 1922 insgesamt acht Wohnanlagen. In einem Vereinsaufruf aus dem Jahr 1900 hieß es: »Es sollen den Mitgliedern der Genossenschaft gesunde und bequeme und in gewissen Grenzen unkündbare Wohnungen in Berlin und deren Vororten zu mäßigen und keiner Steigerung unterworfenen Preisen ge-



22 Alfred Messel, Wohnhof Proskauerstraße, Berlin, Grundriss, 1897



23 Alfred Messel, Wohnhof Proskauerstraße, Berlin 1897-99



24 Alfred Messel, Wohnhof Weisbachstrasse, Badeanstalt im Hof, Berlin 1899-1905

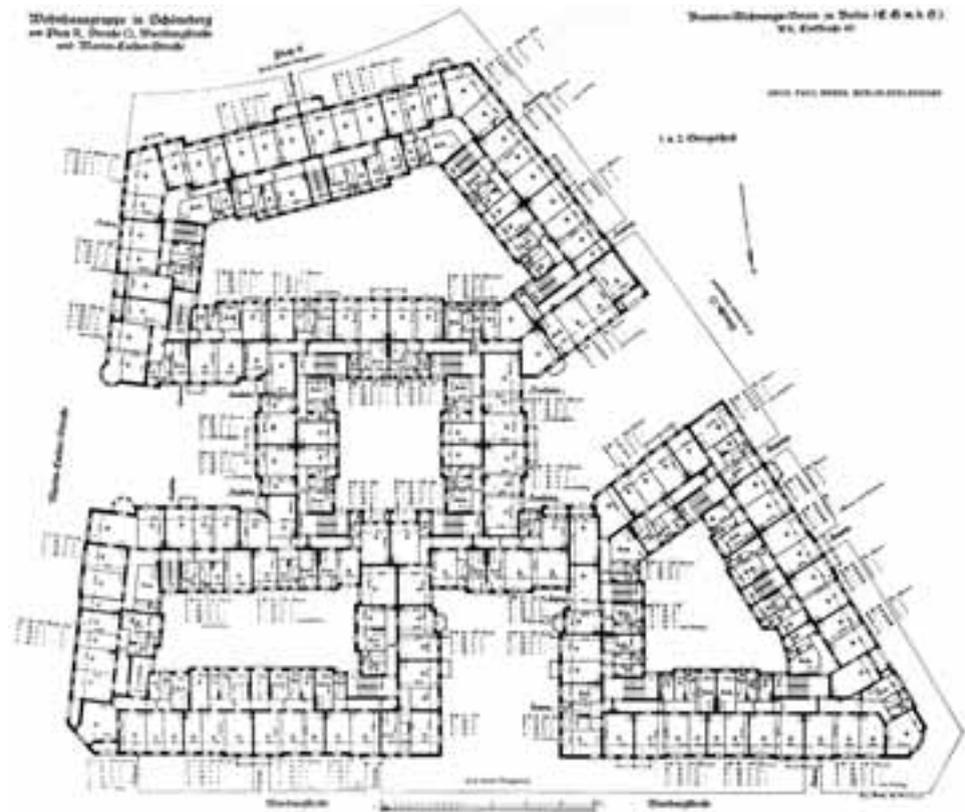
boten und ihnen dadurch die Annehmlichkeiten und Vorteile verschafft werden, die sonst nur das Hauseigentum gewährt.«⁴⁵ Während die ersten Anlagen von Paul Mebes im innerstädtischen Gebiet gebaut wurden, sind die späteren in Vororten realisiert worden. Es handelt sich um drei- bis fünfgeschossige Häuser, entweder in geschlossener Blockbebauung, in Reihenhaushausform oder als Gruppenbauten. Sämtliche Wohnungen sind mit »Bad und Innentoilette, sowie in der Küche mit *Kochmaschinen* für Kohle und Gas ausgestattet. Es wurde auch auf Schalldämpfung und guten Fußbodenbelag wertgelegt.«⁴⁶

25-28 Nach der Realisierung eines Mietshauses am Planufer in Kreuzberg errichtete Mebes 1906-07 am heutigen J.-F.-Kennedy-Platz in Schöneberg (damals Rudolf-Wilde-Platz) seine erste große Berliner Wohnanlage. Es handelt sich um eine fünfgeschossige offene Randbebauung mit Seiten- und Querflügeln. Die aus insgesamt 18 Hauseinheiten bestehende Anlage wird begrenzt durch den Rathausplatz sowie durch die Martin-Luther-, Wartburg- und Salzburger Straße. Der Wohnungsverein verzichtete trotz der damalig hohen Grundstückspreise auf eine volle Ausnutzung des Geländes, wodurch zur Straße offene Wohnhöfe möglich waren. Die Höfe sind 15 bis 25 Quadratmeter groß und liegen jeweils mittig im Straßenabschnitt. Aus Repräsentationsgründen ist die Fassade zum Rathausplatz geschlossen. Dieser Verzicht auf die wertvollen Vorderhauswohnungen zugunsten eines dreifachen *Cour d'honneurs*, der ansatzweise bereits in den Berliner Bauten Erich Köhns auftaucht, schafft eine verbesserte Belichtung für die Seiten- und Querflügel. Gleichzeitig bestanden in Mebes' Schöneberger Anlage immer noch vier der klassischen Innenhöfe, welche die vorgeschriebene Mindestgröße nur leicht überschritten. Angesichts dieser Höfe bemerkt ein Kritiker acht Jahre nach der Fertigstellung der Anlage: »In diesem

Komplex treffen wir noch auf drei [!] Berliner Höfe. Zwar verwendet Mebes auch hier schon das System des nach der Straßenfront offenen, also nur dreiseitig umbauten Hofes; aber es gelingt ihm noch nicht, den kennzeichnenden Schädling der großstädtischen Bauweise, den auf das baupolizeilich gestattete Minimum gedrängten, allseitig umbauten Hof, auszuschalten. Wenn diese Höfe, wie sie Mebes im Schöneberger Block einbettete, auch größer sind als die der gewöhnlichen Miethäuser, so ist doch die Forderung, die eine hygienisch und sozial hochstehende Bauweise unbedingt aufstellen muß, die Überwindung der schachtartigen Bildung zugunsten einer Organisation, die freieste Querlüftung zuläßt, noch nicht erreicht.«⁴⁷ Trotz dieser Kritik ist festzuhalten, das Mebes bereits in diesem Komplex die Gesamtheit des Bauvolumens zu einem höheren Maße und konsequenter nach Außen öffnet als es etwa Geßner in der Düsseldorfer Straße angedeutet hatte.

Bei fast allen Wohnungsgrundrissen wurde darauf geachtet, dass die überwiegende Zahl der Zimmer zur Straße und die Wirtschaftsräume und Kammern zum Hof orientiert sind und alle Wohnungen quergelüftet werden können. Auch die Treppenhäuser sind zum Hof hin platziert und liegen meistens in deren Ecken. Die Größe der Wohnungen variiert zwischen Einzimmer- und Vierzimmerwohnungen während die häufigste Wohnungsgröße aus drei bis vier Zimmern besteht. Zu jeder Wohnung gehört ein Bad, eine Toilette, Küche, Speisekammer sowie entweder eine Loggia, ein Balkon oder eine Laube.

Ein Grundcharakteristikum der vertikalen Fassadengliederung ist die paarweise Anordnung von Loggien, Lauben, Balkonen oder Erkern. Das Grundschema der horizontalen Gliederung ist die Einteilung in vier Zonen. Das Sockelgeschoss setzt sich aus dem wenig heraus-



25 Paul Mebes, Mietshausgruppe Schöneberg, Berlin, Gesamtplan, 1906



26 Paul Mebes, Mietshausgruppe Schöneberg, Blick in einen zur Straße geöffneten Hof, Berlin 1906/07



27 Paul Mebes, Mietshausgruppe Schöneberg, Berlin, Fassadenstudie, 1906



28 Paul Mebes, Mietshausgruppe Schöneberg, Innenhof, Berlin 1906/07

ragenden Kellergeschoss und dem Erdgeschoss zusammen und wird durch ein Gurtgesims sowie korb-böigige Loggien und Fensterumrahmungen besonders betont. Das erste, zweite und dritte Obergeschoss sind zu einer Einheit zusammengefasst. Ein breiter Schmuckfries, der straßenseitig mit Blumen und Girlanden und hofseitig mit einem einfachen Mäander verziert ist, verläuft oberhalb des dritten Geschosses und hebt das vierte Obergeschoss vom restlichen Baukörper optisch ab. Den Abschluss bildet ein Mansarddach, das durch Dreiecksgiebel und Dachgauben oberhalb der Loggien- und Erkerachsen unterbrochen wird. Die ornamentale Auskleidung der Fassade beschränkt sich auf wenige Zonen, was Walter Curt Behrendt veranlasst, zu bemerken, dass die Fassade »eine großzügige, mit äußerster Beschränkung durchgeführte Ausbildung [zeigt], die dem eigentlichen Charakter des Baues entsprechend auf eine einheitliche Wirkung der Massen abzielt.«⁴⁸

Während die fast barock anmutende, symmetrische Fassade zum Rathausplatz den Charakter einer repräsentativen Hauptfassade trägt spielt Mebes in den durch Außenhöfe unterbrochenen straßenseitigen Fassaden mit Unregelmäßigkeiten: Zwar sind die Höfe mittig platziert, die Achsen der Erker und Loggien jedoch unregelmäßig über die Fassade verteilt. Darüber hinaus werden die Hausecken unterschiedlich gestaltet, die entweder abgerundet, abgeflacht oder durch zylindrische Vorbauten hervorgehoben sind.

Die Fassaden der balkon- und laubenlosen Innenhöfe wirken puristischer und sind durch die genannte horizontale Gliederung sowie durch risalitartige Vorsprünge gegliedert. Bemerkenswert sind die unterschiedlich großen Fenster, die vertieft in die Wand eingelassen sind und wie plastisch in die Wand »eingedrückt« wirken – ein Motiv, das einige Jahre später bei Peter Beh-

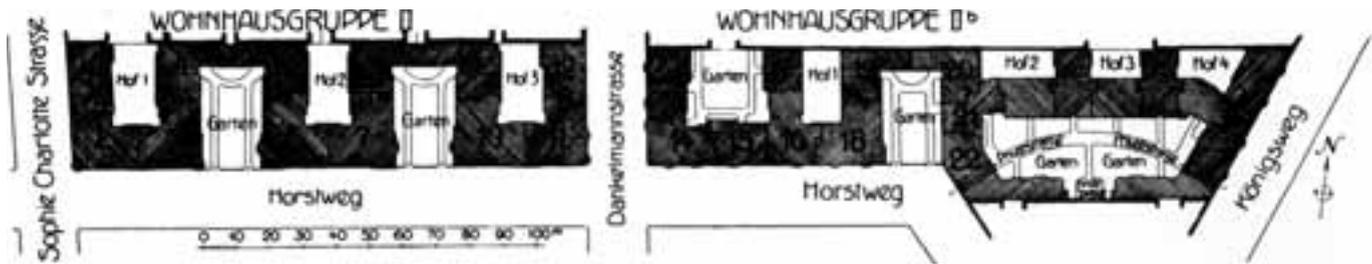
rens' Arbeiterhäusern in Hennigsdorf angewandt werden sollte. Die in die Wand eingelassenen Fenster tauchen zuweilen auch an den Außenfassaden auf, wirken im Kontext des komplexeren Gliederungs- und Dekorationsprogramms jedoch weniger eindringlich.

Ist es Mebes zwar nicht gelungen, gleich gute Wohnbedingungen im gesamten Block zu schaffen (man beachte etwa die schlechten Lichtverhältnisse in den nördlich gelegenen Wohnungen), so ist dennoch im Vergleich zu gleichzeitig entstandenen Mietshäusern anderer Architekten die »grundsätzlich unterschiedliche Durcharbeitung des Baues«⁴⁹ beachtlich. Die Gliederung des Baukörpers erfolgt hauptsächlich durch die Verteilung der Baumassen und nicht durch Dekorationselemente. Lebhaftige Vor- und Rücksprünge der Wand, die Zusammenfassung von Lauben und Loggien zu vertikalen Achsen, sowie das vertiefte Einsetzen der Fenster in die Wand bestimmen die Wirkung des Schöneberger Komplexes. Auf das spezifisch Neue der Bauten von Paul Mebes wies Behrendt als einer der Ersten hin, als er von der »einheitlichen Wirkung der Massen«⁵⁰ sprach.

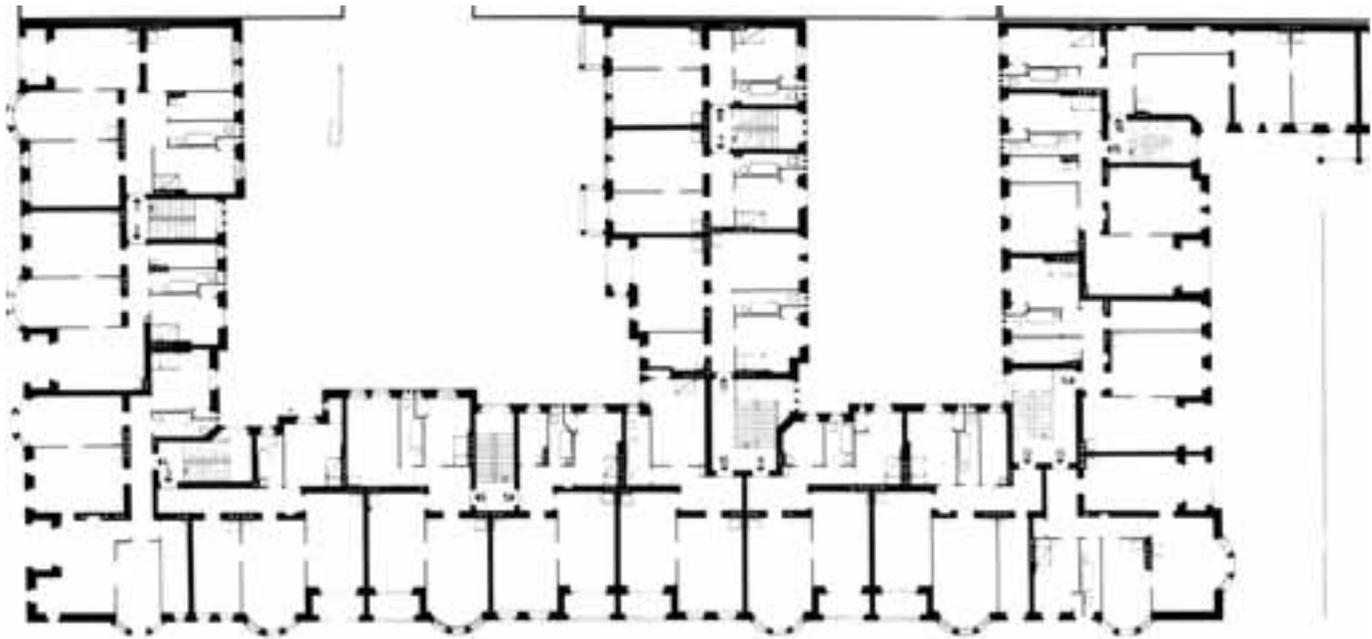
In den Jahren 1907-10 errichtete Mebes im Auftrag des Beamten-Wohnungs-Vereins zu Berlin eine Wohnanlage in Charlottenburg. Das Baugrundstück liegt entlang des Horstwegs zwischen Sophie-Charlotte-, Danckelmann- und Wundtstraße (früher Königsweg). Es besteht aus zwei Flurstücken von etwa 150 Meter Länge und nur 35 Meter Tiefe und schließt im Norden an eine vorhandene Bebauung an. In zwei Bauabschnitten wurde der Komplex als eine fünfgeschossige offene Randbebauung errichtet, deren charakteristisches Merkmal ebenfalls zur Straße offene Wohnhöfe sind.

Der erste Bauabschnitt, der sich zwischen der Sophie-Charlotte- und Danckelmannstraße erstreckt, ist eine

29-32



29 Paul Mebes, Wohnhausgruppe Horstweg, Berlin, Plan, 1907



30 Paul Mebes, Wohnhausgruppe Horstweg, Berlin, Grundriss, 1907



31 Paul Mebes, Wohnhausgruppe Horstweg, Berlin 1907/08



32 Paul Mebes, Wohnhausgruppe Horstweg, Berlin 1907/08

mäanderähnliche Anlage mit zwei zur Strasse hin offenen Wohnhöfen und drei zur abgekehrten Seite gerichteten Wirtschaftshöfen. Das Prinzip der rhythmischen Mäandrierung von Baukörpern wendet Mebes hier auf die urbane Großform des klassischen Mietshauses an. Die Gestaltung des zweiten Bauabschnittes zwischen Danckelmann- und Wundtstraße erwies sich als schwieriger: Die Wundtstraße verläuft schräg von Norden nach Südwesten, der Horstweg knickt südöstlich ab, so dass sich beide Straßen im spitzen Winkel treffen. Die vorhandene Bebauung auf dem Eckgrundstück Wundtstraße/Horstweg musste berücksichtigt werden. Bis auf einen zur Straße hin offenen Wohnhof ist der zweite Bauabschnitt als geschlossene Randbebauung ausgeführt worden. Durch als Gärten ausgewiesene Innenhöfe wird der Versuch einer stilistischen Anpassung an den ersten Bauabschnitt gemacht.

Bei der Charlottenburger Anlage herrschen Zwei- und Dreizimmerwohnungen vor, die sämtlich durch die Anlage von Wohnhöfen überdurchschnittlich besonnt sind. Eine typische Dreizimmerwohnung dieser Anlage mit Kammer am Horstweg ist folgendermaßen organisiert: Über einen Hausflur gelangt man vom Horstweg in ein durch Innenhoffenster beleuchtetes Treppenhaus. Das übliche Berliner Zimmer entfällt, da das Treppenhaus zwischen Vorderhaus und Seitenflügel platziert ist. Vom Wohnungseingang betritt man einen schmalen, länglichen Flur, durch den alle Räume erschlossen werden. Die Wohnräume sind zur Straße orientiert während die Wirtschaftsräume und die Kammer zum Innenhof liegen. Auf der einen Seite des Flures sind eine Kammer, Bad und Küche angelegt, während an der anderen Seite drei unterschiedlich große Zimmer liegen. Jeder Raum hat ein Fenster, große Räume zwei. Außerdem gehört zu jeder Wohnung eine Loggia oder eine Laube.

Walter Curt Behrendt betont 1909 in einem Beitrag für die Neudeutsche Bauzeitung die Qualität der massenweise hergestellten, typisierten Details dieser Wohnungen, die Paul Mebes (entsprechend seiner Ausbildung als Tischler) entworfen hat und hält fest, dass man »in Berliner Miethäusern vergeblich nach Wohnungen suchen [wird], die bis in die letzten Einzelheiten so vollkommen die Grundsätze einer zweckmässigen, einfachen Ausstattung durchgeführt zeigen.«⁵¹

Der Vergleich der Fassadengliederung der beiden Bauabschnitte, die in einem Abstand von nur zwei Jahren realisiert wurden, macht Paul Mebes Entwicklung hin zur einheitlichen Blockfront, die Behrendt in seiner 1911 publizierten Dissertation beschreibt und für den Mietshausbau fordert⁵², deutlich.

Ist die Struktur der Baueinheit im ersten Bauabschnitt auch einheitlich, so wird sie doch gegliedert durch die Verwendung unterschiedlicher Bauelemente, Ornament- und Dachformen. Wie in Schöneberg erheben sich auch hier über einem schmalen Sockel mit Kellerfenstern drei gleichmäßige Geschosse, die gelbgrau verputzt sind. Die Fenster sind gleich groß und liegen achsial übereinander. Bis auf die ornamentierten Loggien- und Laubenbrüstungen und den Türrahmungen wird in diesen Geschossen auf Dekoration verzichtet. Ein verziertes Gurtgesims erstreckt sich über die gesamte Fassadenlänge oberhalb des zweiten Obergeschosses. Das dritte und vierte Obergeschoss stimmen in der Größe und Positionierung der Fenster mit den unteren Geschossen überein, jedoch sind hier senkrechte flache Wandvorlagen zwischen den Fenstern angebracht, wobei die Wandfläche zwischen den beiden Geschossen mit Stuckmedaillons belebt ist. Die oberen Geschosse werden durch diese Durchgestaltung optisch von den Unteren getrennt und aufgewertet. Den oberen Abschluss bildet ein in jedem Baublock

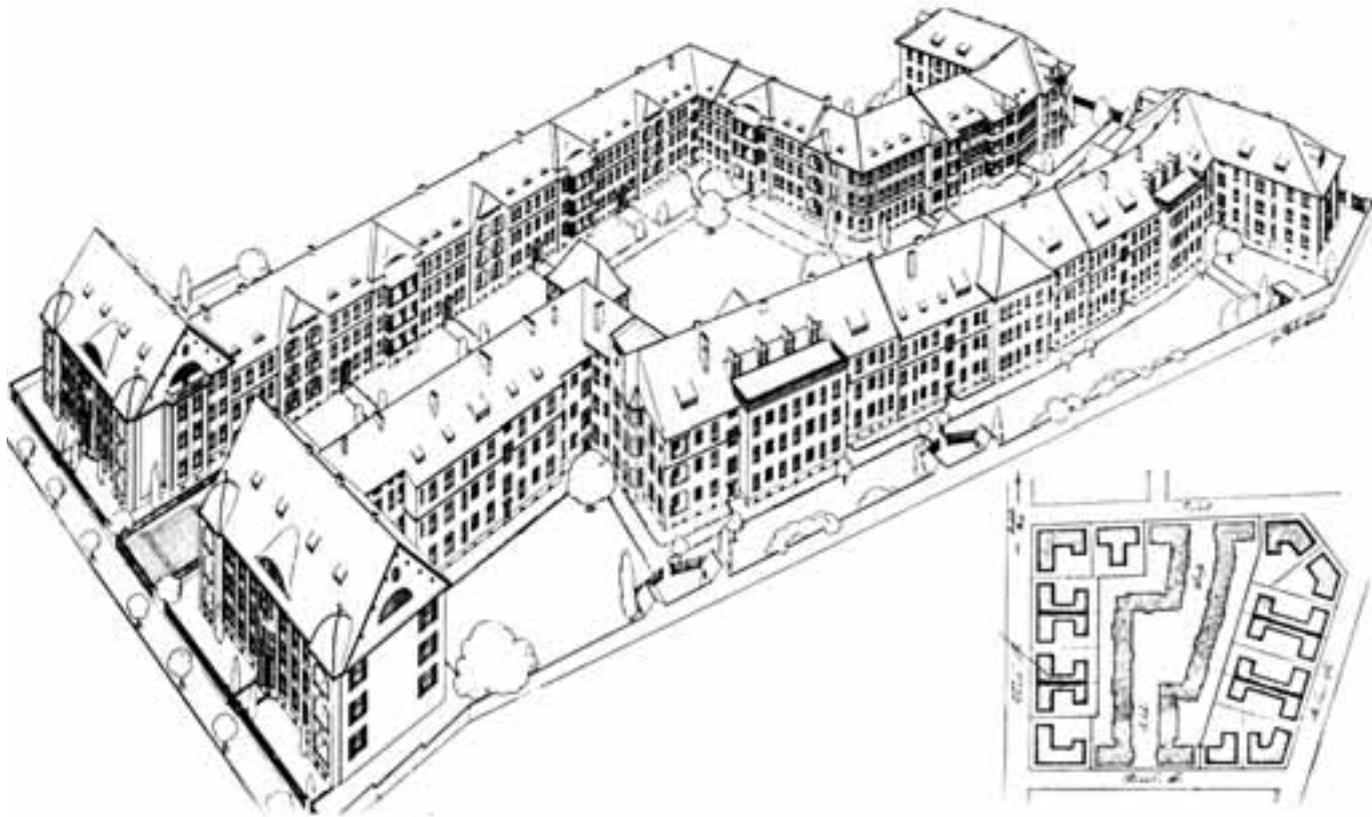
unterschiedlich geformtes Dach mit verziertem Gesims. Die einzelnen Blöcke werden jeweils mittig durch Loggienachsen mit besonderem Dachaufbau vertikal gegliedert. Runde Erkervorbauten und wenig vorkragende Loggien betonend die Ecken der Blöcke. Insgesamt wirken die Fassaden dieses Bauabschnitts flächig und horizontal betont, was nicht zuletzt durch die verhaltene Auskrugung der Erker resultiert. Es ist hier »auf eine volle Ausnutzung des baupolizeilich zugelassenen Maßes für Erker und Vorsprünge zugunsten einer ruhigen, flächenhaften Wandbehandlung verzichtet worden.«⁵³

Die Fassaden des zweiten Bauabschnitts sind nicht mehr in Baueinheiten mit abweichender Gestaltung unterteilt und wirken homogener und einheitlicher. Die Ausbildung der Fassaden ist nicht mehr so differenziert wie die des ersten Bauabschnittes und wirkt in ihrer plastischen, rhythmisierten Ausbildung eher an Tauts Fassade am Kottbusser Damm. Mehrere Loggien- und Fensterachsen wurden zusammengelegt, so dass größere Wandflächen in Erscheinung treten. Durch ein Gurtgesims, das sich an den unteren Rand der Fenster im ersten Obergeschoss anschmiegt, wird das Erdgeschoss als Sockelgeschoss betont. Darüber liegen drei gleich ausgebildete Geschosse, die optisch ebenfalls durch ein Gesims vom vierten Geschoss separiert werden. Ein durchgehendes Satteldach mit mansardähnlich ausgebauten Bodenfenstern, die wiederum von spitzwinkligen Dreiecksgiebeln in Abständen der vertikalen Erkerachsen rhythmisiert werden, bekrönt den großen Baukörper. Die Fassade des gesamten Baublocks kann in drei Schichten eingeteilt werden: In die äußere Schicht der abgerundeten Erkervorbauten, die bis zum Dach hochgeführt sind; in die Schicht der glatten Hauswand, in der die hochrechteckigen Fenster eingelassen sind, und in die Schicht der tiefen Loggien, die hier zu senkrechten Gruppen zusammengefasst wurden. Der Gesamtcharakter dieser Fassade ist,

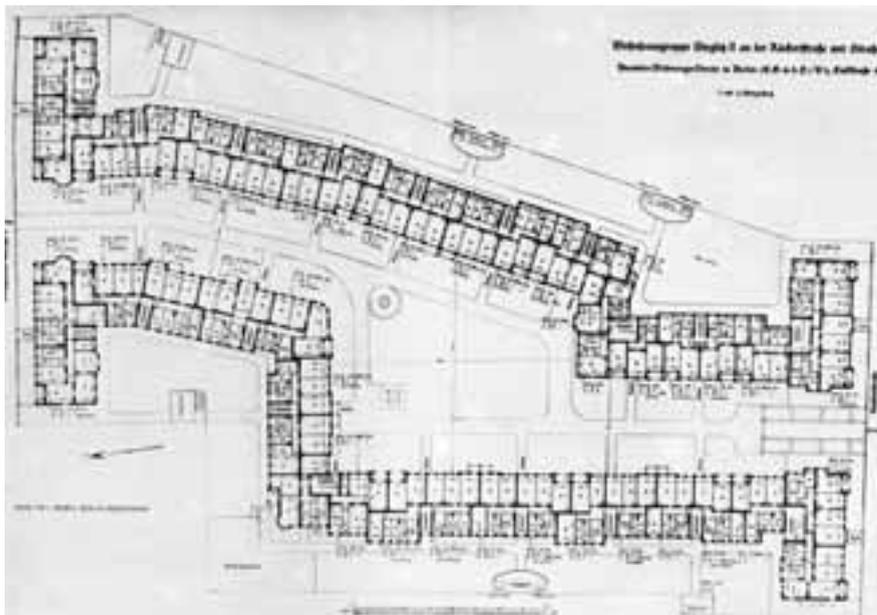
im Gegensatz zu derjenigen des ersten Bauabschnittes, eher vertikal. Behrendt begeistert sich vor allem für die Hochführung der Erker bis unter das Hauptgesims, »das die vorspringenden Bauteile wieder zusammenfasst und organisch mit dem Hauptbau verbindet, [wodurch] [...] der störende Eindruck des Angeklebten vermieden wird, der fast immer diesem Vorbauten anhaftet. Das Maß des Reliefs ist bei den Vorsprüngen nach den Gesamtproportionen der Blockfront bestimmt und eine Rhythmisierung der Teile mit Bezug auf die kubische Einheit durch korrespondierende Anordnung der Dach- und Giebelaufbauten angestrebt, die das energische Tempo der dominierenden Glieder beibehalten.«⁵⁴ Die offenen Wohnhöfe im ersten Bauabschnitt schaffen kleinere Fassadeneinheiten und stehen damit im Gegensatz zu den vereinheitlichten Fassaden des zweiten Bauabschnitts, bei dem die Straßenfronten in voller Höhe und Breite voll in Erscheinung treten. »Im zweiten Bauabschnitt wird eine einheitliche Blockfront verwirklicht und deutet schon auf Architekturformen der Moderne hin.«⁵⁵

Die 1907-08 ebenfalls für den Wohnungsverein errichtete Wohnanlage zwischen Rückert- und Grillparzerstraße in Steglitz gilt als wegweisend, da hier eine völlig neue Erschließung des Terrains erprobt wurde. »Die Anlage [...] ist darum völlig neu, weil hier die Miets Häuser (dreigeschossig) an einer Privatstraße stehen [...], welche zwei Strassen miteinander verbindet.«⁵⁶ Das etwa 80 mal 180 Meter große Areal ist etwa doppelt so groß wie die Schöneberger Anlage, während das Bauland jedoch in diesem suburbanen Gebiet um ein Drittel billiger war. Die 20 Meter breite Privatstraße, die nach dem ersten Vorsitzenden des Wohnungsvereins Bruno Fritsch, Fritschweg genannt wurde, verläuft im Süden von der Rückertstraße aus leicht geschwungen, mündet in einen 45 mal 55 Meter großen Platz, der in der Mitte des Grundstücks liegt⁵⁷ und ver-

33-36



33 Paul Mebes, Wohnstrasse Fritschweg, Berlin, Perspektive, 1907



34 Paul Mebes, Wohnstrasse Fritschweg, Berlin, Grundriss, 1907



35 Paul Mebes, Wohnstrasse Fritschweg, Berlin 1907/08



36 Paul Mebes, Wohnstrasse Fritschweg, Blick in die private Strasse, Berlin 1907/08

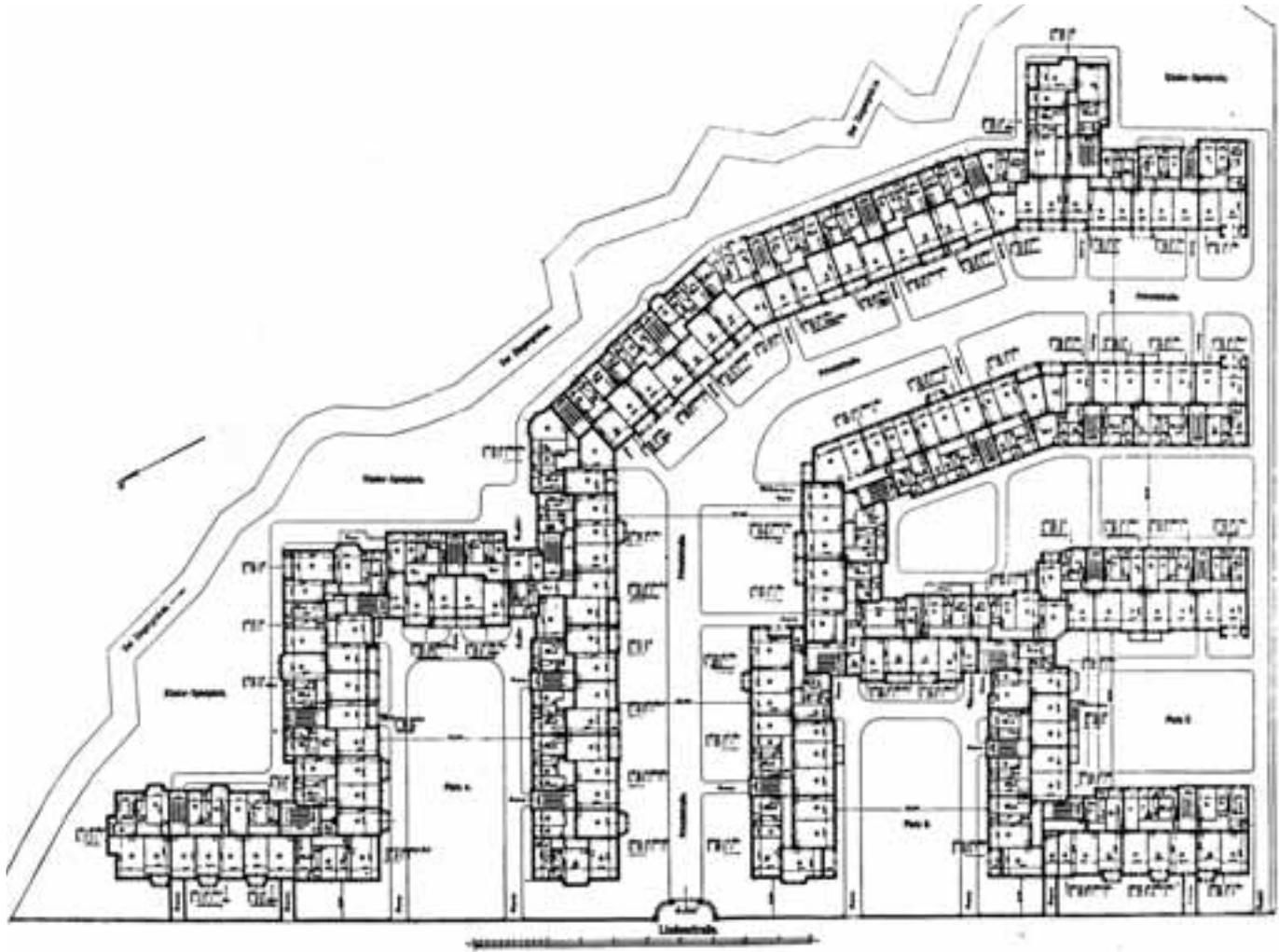
läuft dann, von der ursprünglichen Richtung versetzt, geradlinig bis zur Grillparzerstraße⁵⁸. Der Platz im Innern der Anlage ist gärtnerisch gestaltet und bietet Möglichkeiten der Begegnung. Diese städtebauliche Konzeption fußt auf Camillo Sittes Ideal eines malerischen Städtebaus: »Das regelmäßige Parzellieren vom rein ökonomischen Standpunkt aus ist bei Neuanlagen ein Factor geworden, dessen Wirkungen man sich kaum entziehen kann. Trotzdem sollte man sich dieser landläufigen Methode nicht gar so blindlings auf Gnade und Ungnade übergeben, denn eben hierdurch werden Schönheiten des Stadtbaues geradezu hekatombenweise abgeschlachtet. Es sind alle Schönheiten, welche man mit dem Worte *malerisch* bezeichnet.«⁵⁹

Die Wohnräume liegen zur Straße und zur Wohnstraße mit Ausnahme derjenigen an der Grillparzerstraße, die nach Norden ausgerichtet sind. Mebes distanziert sich hier von der sonst üblichen Repräsentationsverpflichtung und orientiert zwecks günstiger Besonnung die Wohnräume Richtung Hof. Mit wenigen Ausnahmen handelt es sich auch bei diesen Wohnungen um Zweispänner, die aufgrund der geringen Gebäudetiefe gut quergelüftet werden können. Meistens handelt es sich hier um Dreizimmerwohnungen von etwa 80 Quadratmetern. Die Ausstattung der Wohneinheiten entspricht Mebes' innerstädtischen Wohnungen.

Bei der Gestaltung der Fassaden unterscheidet Mebes zwischen Straßenfassaden und Rückfronten. Während die Straßenfassaden aufwendig als Ziegelrohbauten aus Rathenower Handstrichziegeln ausgeführt sind, so erscheinen die Rückfronten als glatt verputzte Flächen. Darüber hinaus ist zwischen den Fassaden am Fritschweg und denjenigen an den »regulären« Straßen unterschieden worden. Meistens rhythmisieren paarweise angebrachte Loggien- und Laubenachsen die Fritschwegfassaden. Schmale Gurtgesimse und Wandvor-

lagen, die mehrere Geschosse zusammenfassen, wurden hier ebenfalls angewendet.

Die beiden Kopfbauten an den Straßen sind jeweils gleich angelegt und in sich symmetrisch. »Hier sind noch Anklänge an barocke Vorbilder zu erkennen, wobei ähnlich wie bei der Schöneberger Rathausplatzfassade Repräsentationsabsichten mitbestimmend waren.«⁶⁰ An der Rückertstraße befindet sich der Eingang des Hauses in einer risalitartigen, mittigen Auswölbung der Fassade, die bis zum Dach hochgeführt und von einer Fledermausgaube bekrönt wird. Die beiden seitlichen Loggienachsen sind ein wenig vorgezogen und besitzen eigene Glockendächer. Durch steile Satteldächer, die an der Einfahrt zur Fritschstraße ihre nahezu gleichschenkligen, traditionalistisch-baukastenartigen Giebel zeigen, wird dieses exponierte Gebäude zusätzlich in seiner repräsentativen Bedeutung betont. Die Giebelwände besitzen rechteckige Vorbauten, die zusätzlich auf die Eingangssituation zur Wohnstraße hinweisen. Die Kopfbauten an der Grillparzerstraße sind ähnlich konzipiert, während hier die fehlende Auswölbung der Fassade sowie die Verwendung eines eher ländlich anmutenden Walmdachs eine weniger markante Eingangssituation zur Wohnstraße schafft. Darüber hinaus treten die Loggienachsen nicht mehr risalitartig hervor. Besonders gestaltet sind jedoch die Fenster in der Mittelachse der beiden Kopfbauten: Oberhalb eines antikisierenden Dreiecksgiebels, der den Eingang zum Haus markiert, liegen fünf kleine hochrechteckige Fenster, die zusammen mit fünf darüberliegenden elliptischen Fenstern das erste Obergeschoss belichten. Im zweiten Obergeschoss sind ebenfalls zwei Fensterreihen zu finden, die beide rechteckig gestaltet, aber unterschiedlich groß sind. Die Kleinteiligkeit der Durchlöcherung der Fassade ergibt sich aus der Lage der Wirtschaftsräume an dieser nach Norden ausgerichteten Seite. Dennoch wird



37 Paul Mebes, Wohnanlage Niederschönhausen, Berlin, Plan, 1908



38 Paul Mebes, Mietshausgruppe Zehlendorf, Berlin 1909/10

durch Symmetrie und dem effektvollen Zusammenspiel der Fenster eine repräsentative Wirkung erzielt.

Mebes schafft durch diese neuartige Erschließungsweise von mehrgeschossigen Reihenhäusern entlang einer beinahe verkehrslosen Privatstraße eine Synthese von städtischem Wohnkomfort mit fast ruralen Lebensbedingungen. Ein weiterer Verdienst Mebes' ist die Wiedereinführung des Handstrichsteins in den modernen Mietshausbau. Die Verwendung des handgestrichenen Backsteins war in Norddeutschland weit verbreitet und wurde in Berlin erst wieder durch Bauten Karl Friedrich Schinkels, wie etwa der Friedrichwerderschen Kirche (1824-30), eingeführt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde er durch den maschinell produzierten Stein ersetzt. Es entspricht der Orientierung an den Bauten um 1800, den handwerklich geschaffenen Stein für moderne Bauaufgaben wiederzuentdecken.

- 37 In einer weiteren Wohnanlage im Berliner Vorort Niederschönhausen (heutiger Bezirk Pankow), die Mebes 1908-09 für den Wohnungsverein errichtete, werden die Prinzipien des zur Straße offenen Hofes und die Privatstraße miteinander kombiniert. In den Jahren 1909-10 folgt in Zehlendorf eine aus vier dreigeschossigen Gebäudegruppen bestehende Anlage mit einer sehr individuellen Hausgestaltung und frei in einer gärtnerischen Anlage platzierten Bauteilen. Die letzten beiden Projekte vor dem Krieg umfassen schließlich eine weitere, kleinere Wohnanlage in Pankow, ein Lehrerinnenheim und die Anlage Johannisthal I.⁶¹

- ¹ Erich Haenel und Heinrich Tscharmann, *Das Mietwohnhaus der Neuzeit*, Leipzig 1913.
- ² Albert Geßner, *Das deutsche Miethaus*, 1909.
- ³ Haenel und Tscharmann 1913, S. 27.
- ⁴ Geßner 1909, S. 1.
- ⁵ Karl Weisbach u. Walter Mackowsky, *Das Arbeiterwohnhaus*, Berlin 1910, S. 30f.
- ⁶ Friedrich Naumann, »Neudeutsche Wirtschaftspolitik (1901/02)«, in: Friedrich Naumann, *Werke*, Bd. 3, Berlin 1966, S. 151.
- ⁷ Gegründet 1903 in Frankfurt am Main.
- ⁸ 1895 wurde der Ehrenkodex der französischen Architekten formuliert: Um den künstlerischen Aspekt einer Architektur nicht durch rein technische oder finanzspekulative Faktoren zu kompromittieren, hatte der französische Architektenkongreß unter der Leitung von Julien Guadet damals beschlossen, die Profession als streng freiberuflich zu definieren.
- ⁹ Geßner 1909, S. 34.
- ¹⁰ Geßner 1909, S. 34.
- ¹¹ Haenel/Tscharmann 1913, S. 244.
- ¹² Geßner 1909, S. 136.
- ¹³ Geßner 1909, S. 76.
- ¹⁴ Posener 1979, S. 323.
- ¹⁵ Manuskript von Bruno Taut, zit. nach Speidel 2001, S. 25.
- ¹⁶ Vgl. Haenel/Tscharmann 1913, S. 272.
- ¹⁷ Vgl. Ebd.
- ¹⁸ Haenel/Tscharmann 1913, S. 272.
- ¹⁹ Vgl. Tauts Beschreibung dieses Hauses in: Bruno Taut, »Haus Kottbusser Damm 90-92«, in: *Moderne Bauformen* (3) 1913.
- ²⁰ Speidel 2001, S. 30.
- ²¹ Ute Maasberg u. Regina Prinz, »Verzeichnis der Werke«, in: Hartmann/Nerdinger/Schirren/Speidel 2001, S. 310-396, S. 323.
- ²² Kurt Junghanns, »Bruno Taut. 1880-1839«, in: Deutsche Bauakademie (Hrsg.), *Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur*, Berlin 1970, S. 362-70, S. 364.
- ²³ Edina Meyer, *Paul Mebes. Miethausbau in Berlin. 1906-38*, Berlin 1972, S. 14.
- ²⁴ Hanisch 1998, S. 243.
- ²⁵ Wolfgang J. Mommsen, *Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur des deutschen Kaiserreiches, Frankfurt am Main 1990*, S. 279.
- ²⁶ Volker Ullrich, *Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs*, Frankfurt am Main 1997, S. 366.
- ²⁷ Posener 1979, S. 23.
- ²⁸ Posener 1979, S. 23f.
- ²⁹ Fritz Neumeyer, »Alfred Messel. Der grosse Unbekannte«, Nachwort zum Reprint der ersten Monographie über Alfred Messel, in: Walter Curt Behrendt, *Alfred Messel (1911)*, Berlin 1998, S. 139-151, S. 141.
- ³⁰ Anderson 1991, S. 69.
- ³¹ Vgl. Karl Scheffler, »Wertheims Baumeister«, in: *Kunst und Künstler* (3) 1905.
- ³² Vgl. Behrendt [1911] 1988.
- ³³ Oscar Bie, *Die Wand und ihre künstlerische Behandlung*, Berlin 1904, S. 116.
- ³⁴ Bie 1904, S. 116.
- ³⁵ Vgl. Behrendt 1920.
- ³⁶ Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils*, Stuttgart 1927.
- ³⁷ Scheffler 1905, S. 163.
- ³⁸ Scheffler 1905, S. 164.
- ³⁹ Karl Scheffler, *Moderne Baukunst*, Leipzig 1908, S. 56.
- ⁴⁰ Behrendt 1911, S. 71.
- ⁴¹ Scheffler 1905, S. 164.
- ⁴² Posener 1979, S. 345.
- ⁴³ Posener 1979, S. 342.
- ⁴⁴ Camillo Sitte, zit. nach Posener 1979, S. 291.
- ⁴⁵ Aufruf vom 29.6.1900, in: Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Beamten-Wohnungs-Vereins zu Berlin, Berlin 1950, zit. nach Meyer 1972, S. 15.
- ⁴⁶ Meyer 1972, S. 23.
- ⁴⁷ Robert Breuer, in: *Wasmuth's Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (2) 1915/16.
- ⁴⁸ Walter Curt Behrendt, in: *Neudeutsche Bauzeitung* (5) 1909.
- ⁴⁹ Meyer 1972, S. 30.
- ⁵⁰ Vgl. Anm. 48.
- ⁵¹ Behrendt 1909.
- ⁵² Vgl. Walter Curt Behrendt, *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*, Berlin 1911.
- ⁵³ Behrendt 1911 a, S. 80.
- ⁵⁴ Behrendt 1911 a, S. 80/81.
- ⁵⁵ Berning/Braum/Giesecke/Lütke Daldrup/Schulz 1990, S. 84.
- ⁵⁶ Posener 1979, S. 353f.
- ⁵⁷ Als Eckbetonung des Platzes wurde im südwestlichen Teil ein rechteckiger turmartiger Aufbau mit einem eigenen Walmdach angelegt. In diesem »Turm« befinden sich Bodenräume.
- ⁵⁸ Vgl. hierzu die ähnliche Konzeption des Platzes Goldene Pforte sowie die Straßenführung innerhalb Peter Behrens' Bebauungsplans für Hohenhagen aus dem Jahr 1906.
- ⁵⁹ Sitte 1889, S. 144.
- ⁶⁰ Meyer 1972, S. 38.
- ⁶¹ Vgl. zu diesen letzten Anlagen vor dem Krieg: Meyer 1972, S. 41-51.

EXKURS III JOSEF PLECNIK

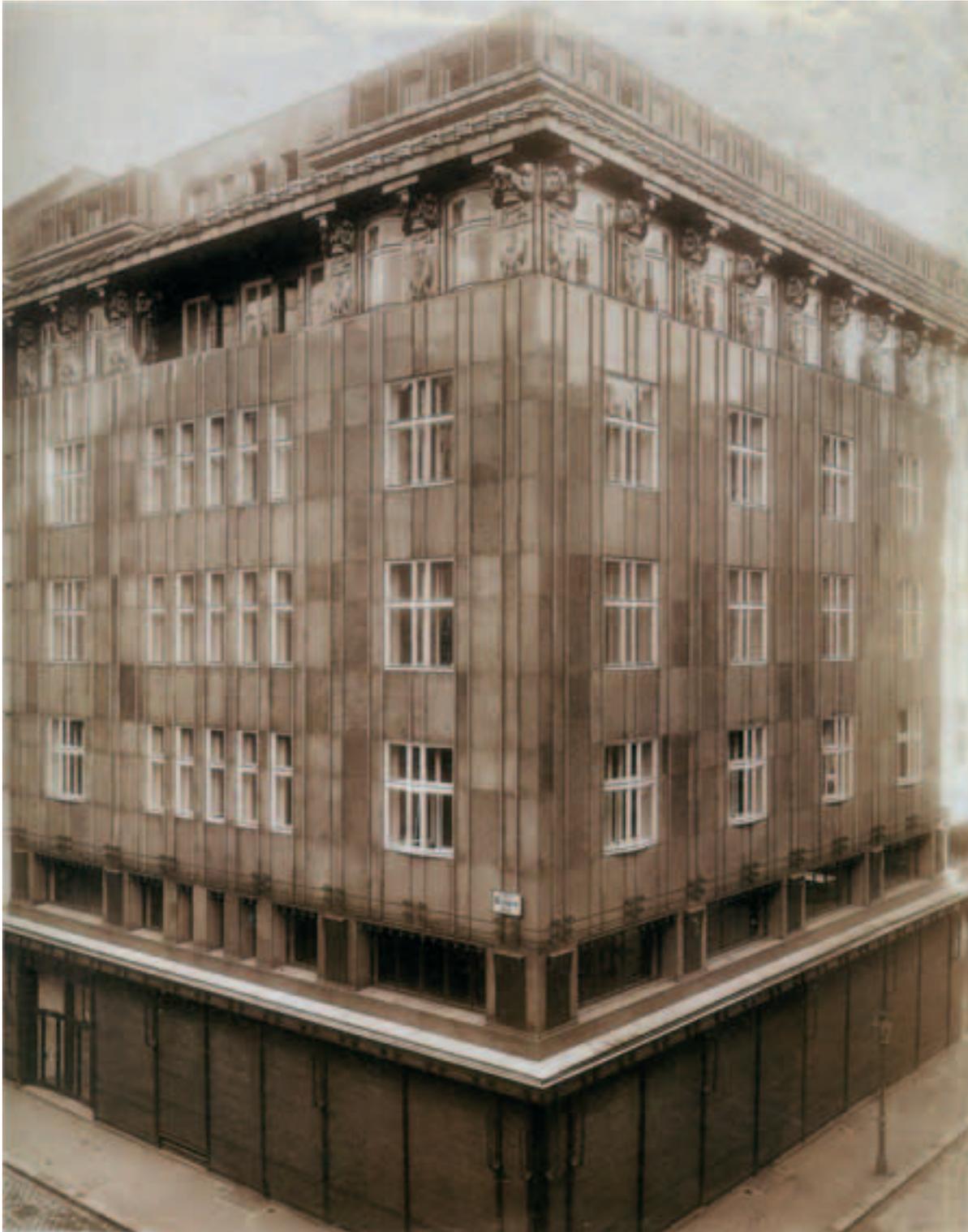
Ähnlich wie Gunnar Asplund entwickelte auch der in Wien, Ljubljana und Prag bauende, slowenische Architekt Josef Plecnik eine architektonische Sprache, in der Regionalismen mit Klassizismen auf eine individuelle Weise verbunden werden. Diese Ästhetik wurde von Plecnik, »Wagner's *Most Conservative* student«¹, auch dann nicht in Frage gestellt, als Ende der 1920er Jahre die Vormachtstellung des ›Neuen Bauens‹ proklamiert wurde.

Wien – Das Zacherl-Haus und die Ästhetik der *Courtain Wall*

Nach einer Tischlerlehre an der Gewerbeschule in Graz studierte Plecnik zwischen 1894 und 1898 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Otto Wagner. Plecniks Wiener Jahre, 1892 bis 1911, fallen in die Epoche der Secession, die von einer kreativen Suche nach architektonischen Formen jenseits der Stilvielfalt des Historismus geprägt war. »Der Slowene [Plecnik] beteiligte sich mit wichtigen Bauten an dieser Suche, wahrte jedoch eine kritische Distanz zur Fortschrittsbegeisterung der Avantgarde.«² Bis 1900 war er im Atelier von Otto Wagner beschäftigt und an mehreren Bauten der Wiener Stadtbahn beteiligt – unter anderem an der legendär-schlichten Haltestelle Roßauer Lände. Sein Wiener Hauptwerk, das Zacherl-Haus, entstand in den Jahren 1903 bis 1905. Die Planung dieses Hauses fällt zeitlich mit der intensiven Suche vieler Architekten nach Applikationsmöglichkeiten zusammen, die auf Gottfried Sempers Bekleidungstheorie³ fußten. Noch vor der Anwendung von technoiden ›Nagelköpfen‹ an Wagners Postsparkasse (1903) und der Kirche am Steinhof (1905) entstanden knapp vor der Jahrhundertwende mit Wagners Majolikahaus (1898) und Max Fabianis Portois-&-Fix-Gebäude (1899) zwei Verwirklichungen von Sempers Vorstellungen: Einmal in Form glasierter Keramik und ein anderes mal in Form des damals neuartigen Pyrogranits.

Das Haus für den Fabrikanten Johann Evangelist Zacherl, eine Kombination aus Geschäftssitz im Erdgeschoss und Wohnungen in den oberen Etagen, sollte sich auf einem Grundstück nahe des Stephansdoms erheben, das an drei Gassen grenzte, von denen sich zwei an einem ausgesprochen stumpfen Winkel berührten und somit eine abgerundete Eckfassade erforderten. Ganz im Gegensatz zur Nacktheit der Obergeschosse von Adolf Loos' späterer Schneiderfirma Goldman & Salatsch (1909-11) am Michaelerplatz sollte hier die repräsentative Fassade der ausgezeichneten Lage entsprechen. Plecnik beschloss, als Fassadenverkleidung des Hauses, dessen tragende Pfeiler der unteren beiden Etagen und dessen Decken in Stahlbeton ausgeführt wurden, einen grauen Granit zu verwenden, auf den man bisher ausschließlich für Denkmäler und Grabsteinarchitekturen zurückgriffen hatte. »Die Granit- und Prophymonumente Ägyptens üben eine unglaubliche Macht über jedes Gemüt. Worin besteht dieser Zauber? Zum Teil Gewiß darin, daß sie der neutrale Boden sind, wo sich der harte, widerstrebende Stoff und die weiche Hand des Menschen mit seinen einfachen Werkzeugen (dem Hammer und dem Meißel) begegnen und Pakt miteinander schließen. *Bis dahin und nicht weiter, so und nicht anders!* Das ist ihre stumme Sprache seit Jahrtausenden«⁴, resümiert Semper. Adolf Loos' Erklärung seines Wettbewerbsentwurfs für das Gebäude der Chicago Tribune aus dem Jahr 1923 kann als Zugeständnis an Plecniks Zacherl-Haus interpretiert werden: »Meine Lehre, daß die Ornamente der Alten von uns durch das edle Material ersetzt werden, soll hier in gigantischer Form zum Ausdruck kommen: es soll nur ein Material verwendet werden, schwarzer, polierter Granit.«⁵ Eine Neuheit in der Fixierung der Verkleidung des Zacherl-Hauses sind die T-förmigen Granitprofile, welche die Längsseiten der Platten halten. Die Ausdehnung und Kontraktion der Steinplatten wurde somit, im Unterschied zu Wagners Vermörtelung

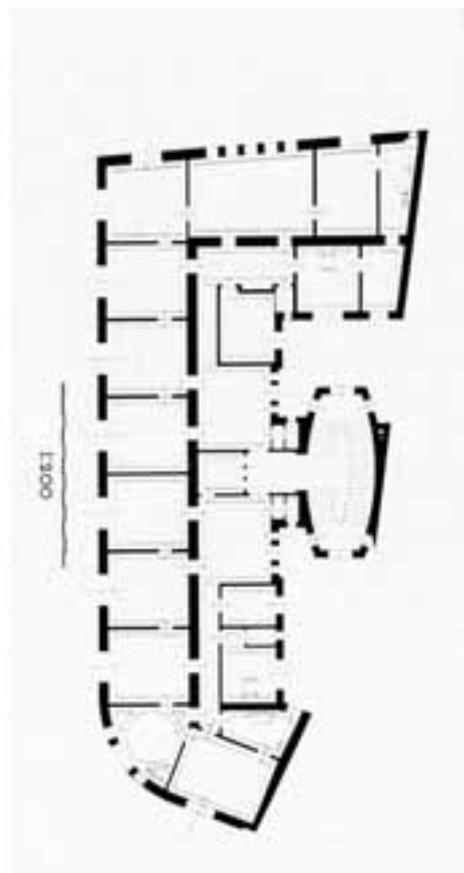
1-3



1 Josef Plecnik, Zacherl-Haus, Wien 1903-05



2 Josef Plecnik, Zacherl-Haus, Wien, Dachgeschoss mit Atlanten von Franz Metzner, 1903-05



3 Josef Plecnik, Zacherl-Haus, Wien, Grundriss, 1903

und unverrückbaren Verkeilung der Platten, gewährleistet. »So befaßte er [Plecnik] sich bereits im Jahre 1903 mit der Ästhetik der *courtain wall* von Skelettbauten unserer Zeit.«⁶ Im Unterscheid zu Wagners Verzierung durch stilisierte Nägel fehlt der glatten Plattenfassade des Zacherl-Hauses jegliches Ornament, was vom Beginn einer funktionalistischer Behandlung des Materials zeugt. Die Fassade ist geprägt durch den Wechsel von breiten und schmälere vertikalen Granitstreifen und erzeugt einen alternierenden, belebenden Rhythmus, »der von Zierleisten sowie Triglyphen und Metopen abgeleitet wird.«⁷ Diesem Rhythmus ordnen sich ebenso die Segmente der Fenster unter. Alle horizontalen Zäsuren zwischen den Platten lässt Plecnik verschwinden. Das flach geneigte Dach ruht auf einem kräftigen Gesims, das wiederum von mystischen Atlanten des Bildhauers Franz Metzner getragen wird, dessen Zwischenräume englische *Bay Windows* einnehmen. Ein interessanter Aspekt des ansonsten durch die regelmäßige Reihung von gleich großen Räumen dominierten Grundrisses ist das ovale Treppenhaus, das dem gesamten Bau vorgelagert ist – eine Reminiszenz an den ovalen spätbarocken Treppenaufgang des Palais Gruber in Ljubljana, das damals vom Abbruch bedroht war. 1909 fügte Plecnik als letztes Element Ferdinand Andris nach antiken Techniken in Kupferblech getriebenen Erzengel an prominentester Stelle der Fassade hinzu. Die Skulptur weist in ihrer Monumentalität und Isoliertheit vor der folienhaften, glatten Fassade auf ein typisches Motiv hin, das Plecnik in der – fast didaktisch zu nennenden – Platzierung von Obelisken, antikisierenden Vasen und Säulen innerhalb der Neugestaltung der Prager Burg anwendet.

Nach Friedrich Achleitner ist das Zacherl-Haus das bedeutendste Werk der Wagner-Schule.⁸ Es ist ein Musterbeispiel dafür, wie »virulent das Thema Verkleidung um 1900 gerade in dieser war.«⁹ Für dieses Gebäude

sind »nebst der Reduzierung des vegetativen Formgutes die klaren Formen zugunsten eines blockartigen, stereometrischen Erscheinungsbildes bezeichnend.«¹⁰

Prag – Plecniks denkmalhafte Architekturen für den Hradschin

Während des Ersten Weltkriegs lehrte Plecnik an der Kunstgewerbeschule in Prag. Durch die Propaganda seines Freundes, dem Wagner-Schüler Jan Kotera sowie Pável Janák, der wiederum bei Kotera studierte, und dem engen Janák-Mitarbeiter Josef Gocár, hatte Plecniks Werk bereits vor seiner Ankunft in Prag einen positiven Ruf in der tschechischen Architekturszene. »Die Jugend empfing Plecnik mit offenen Armen, da sie in ihm ein Gegengewicht zur späthistoristischen Architekturgeneration der Erbauer des Prager Nationaltheaters sah.«¹¹

Plecnik gewann die Sympathie der jungen tschechischen Architektengeneration in erster Linie durch das Interesse für die Volkskunst, die ein wichtiges Element des architektonischen Kubismus und des sogenannten Rondokubismus der 20er Jahre war. Plecniks Ankunft in Prag im Jahr 1911 fällt zeitlich genau mit der Geburtstunde des tschechischen Kubismus zusammen. Als Reaktion auf das Erscheinen der tschechischen Ausgabe von Wagners Programmschrift *Moderne Architektur* im Jahr 1910 erschien in der Prager Kunstzeitschrift *Styl* ein Artikel Pável Janáks, der den Titel »Von der modernen Architektur zur Architektur«.¹² Hier beschrieb Janák Wagners Architektur als von Zweckmäßigkeit, Konstruktion und Material sowie von einer nachträglichen Applikation von poetischen, emotionalen Elementen in Form von geometrisiertem Schmuck bestimmt. Seiner Ansicht nach sollte Architektur als einheitliches, plastisches Gebilde aufgefasst werden. »Das künstlerische Denken und die Abstraktion wer-

den die Führung übernehmen, und wir werden von der reinen Zweckmäßigkeit abkommen. Die Architektur der Zukunft wird durch das Streben nach plastischer Form [...] gekennzeichnet sein. Das wird dann auch mit der angehäuften schöpferischen Energie in Einklang stehen, die, auf diese Weise erstarkt, in der Lage sein wird, tief in das Material einzudringen und die Form von der Materie zu befreien.«¹³ 1911, ein Jahr nach erscheinen des Artikels, trennte sich eine Gruppe von Architekten, Malern und Bildhauern von der Künstlervereinigung Mánes und gründete die Gruppe bildender Künstler. Der Gruppe gehörten die vier wichtigsten Vertreter des architektonischen Kubismus an: Pável Janák, Josef Gocár, Josef Chochol und Vlatislav Hofman.

Wolfgang Pehnt beschreibt den starken Einfluss des französischen Kubismus: »Die Anregungen aus Paris wurden als Waffen gegen Wien und den österreichischen Sezessionismus verwendet, der durch Otto Wagners erfolgreiche Lehrtätigkeit auch die böhmischen Architekten [...] beeinflusst hatte.«¹⁴ Dennoch muss betont werden, dass der Abstraktionsprozess der architektonischen Formensprache in der Wagnerschule begonnen hatte und Kubisten wie Janák und Chochol bei Wagner studierten. Man könnte sagen, dass der architektonische Kubismus einerseits auf der Wagnerschule beruht, sich aber gleichzeitig durch die Abgrenzung zu ihr definiert. »Es wäre vorstellbar, daß sich einige der Wagnerschüler der Gestaltungsweise des Kubismus oder der nationalen Bestrebungen zuwandten, weil sie den Rationalismus der Wagnerschen Theorie als bedrückend empfanden.«¹⁵

Die dem Expressionismus nahestehenden kubistischen Architekturen, denen der Ausdruck einer ›Vergeistigung‹ des Materials innewohnen und deren Baukörper eine ›dynamische Gestaltung‹ reflektieren sollte, waren in den meisten Fällen lediglich traditionelle hi-

storistische Bauten mit einem neuartigen, kristallin-barocken Dekor. Eine Ausnahme bildet das Mietshaus in der Neklanova ulice von Josef Chochol. Chochol durchbrach hier den Wandkörper an der spitzwinkligen Gebäudeecke mit Loggien. So reduzierte er die Ecke entlang der gesamten Gebäudehöhe zu einem schlanken Pfeiler, der seine Dynamik durch klar geschnittene Flächen an bewegte Formen des Gesimses weitergibt. »So umfassend war der Wille zu markanten neuen Bauwerken, dass Prag einen originäre, neuen Stil hervorbrachte – den Kubismus, dessen oft düstere Expressivität mit dem alten, von expressionistischen Dichtern und Malern wieder belebten Bild vom geheimnisumwobenen, undurchdringlichen Prag korrespondierte.«¹⁶

Plecniks Prager Hauptwerke sind, neben der 1928 bis 1931 entstandenen Herz-Jesu-Kirche, seine Eingriffe in die Prager Burg, mit denen er sich 1920 bis 1934 das historische Erbe schöpferisch und zeitgenössisch zu eigen machte. Anfang März 1920 erklärt der tschechische Staatspräsident Tomáš Garrigue Masaryk öffentlich, dass er den Hradschin zu einem nationalen Denkmal umgestalten wolle: »Häufig beobachte ich, wie andächtig und mit welcher hingebungsvoller Liebe die Menschen auf die Burg kommen, um unsere tausendjährige steinerne Geschichte kennenzulernen. Aus diesem Grund habe ich sofort nach meiner Rückkehr aus dem Ausland für entsprechende Reparaturen und die Erforschung der unterschiedlichen Bestandteile der Burg gesorgt, wodurch diese ein würdevolles Denkmal unserer Vergangenheit werden sollte.«¹⁷ Mit tiefem Respekt vor der tschechischen Nation plante Plecnik die parcourhafte, inszenierte Platzierung von monolithischen, denkmalartigen Architekturen aus edelsten Materialien, welche die tschechische Geschichte auf manchmal direkter und zuweilen assoziativer Weise reflektieren sollten. »In modernizing the castle and its surroundings to become the seat of the new demo-

4, 5
6



4 Josef Chochol, Villa Hodek-Bayer-Belada, Prag 1912/13



5 Josef Chochol, Villa Kovarovic, Prag 1912/13



6 Josef Chochol, Mietshaus in der Neklanova ulice, Prag 1913

cratic president, he endeavoured to free the building as much as possible from the visible bonds of Habsburg rule and to open it to the people of Prague. But at the same time he avoided introducing any foreign architectural elements which had not been present on the site earlier.«¹⁸

Eines dieser Ausstattungsstücke ist ein monumentaler Obelisk zu Ehren der gefallenen tschechischen Legionäre, dessen Aufstellung ein dreimaliges Zerbrechen voriger – noch größerer – Varianten vorausgegangen ist. Er wurde 1928 unvollendet, ohne pyramidalen Abschluss, im dritten Burghof installiert. Nach ursprünglichen Ideen sollte ein Obelisk im Stile der Spanischen Treppe in Rom innerhalb der Stufen einer monumentalen Treppe seinen Platz finden, die parallel zu den Burgmauern in den sogenannten Paradisgarten führen sollte. Zwei ›Nebenprodukte‹ der Produktion des großen Obeliskes sind ein liegender Obelisk mit ovalem Querschnitt im Wallgarten und ein schlanker, mit einem unproportioniert großen, ionischen Kapitell versehener Pfeiler auf der Mährischen Bastion, einem Ausichtsplateau innerhalb der Wallmauer. Die von Plecnik angelegten Gärten weisen einen entschieden architektonischen Stil auf. Plecnik legte ein Schema aus Sandwegen und Grastepichen wie eine Folie auf die historischen Gartenanlagen zwischen Wall und Burgmauer und ließ einzelne alte Bäume ungeachtete der Wegführung stehen. Er wehrte sich dezidiert gegen Vorschläge der Burggärtner, klassische Blumenbeete anzulegen. Auch mit Skulpturen tschechischer Bildhauer konnte Plecnik sich nicht anfreunden und beschloss, die Gartenanlagen mit steinernen Metamorphosen antiker Gefäße zu versehen: So finden sich dort eine große, hoch aufgesockelte Granitschale, die an Schinkels Schale vor dem Alten Museum in Berlin erinnert, Balustraden, die aus bauchigen, griechischen auf hohen Sockeln stehenden Krateren zusammengesetzt sind,

quadratische Schalen mit säulenförmigen Sockeln, ein Alabastron in einer Nische und ein Wandbrunnen mit einem stilisierten griechischen Krater. »Die antiken Gefäße hatten mit Plecniks Eingriffen ihre Gebrauchsfunktion verloren und sich in ideelle Architekturmerkmale verwandelt.«¹⁹

Die spektakulären Ausblicke, die sich von den Gärten zur Stadt hin ergaben, ermutigten Plecnik, die Mauer durch eine Reihe von Aussichtsterrassen aufzulockern woraufhin er von einem großen Teil der Öffentlichkeit der Zerstörung historischer Substanz beschuldigt wurde. Bei der Bestimmung der Achsen innerhalb der südlichen Gärten des Hradschins schuf Plecnik keine optischen Ausläufe, wie sie etwa Wagner empfohlen hat. Die Symmetrieachsen der Rasenflächen verlaufen häufig ins Leere und aufgestellten Monumenten begegnet man eher unerwartet. »Denkmäler, die wie ein point de vue aufgestellt sind – Paris – wirken auf mich betäubend, ich liebe viel mehr die Überraschung in italienischen Städten.«²⁰

Ein Thema von Plecniks Gartenarchitekturen aber auch vieler anderer Bauten ist der Beweis der unerschöpflichen Lebenskraft der Säule. Mit dem kleinem (1925-27) und dem großen Bellevue (1924) führt er zwei Varianten zum Thema der klassischen Säule vor, die der Funktionalismus Mitte der 1920er Jahre aus der Architektur verbannt hatte. Die isolierte und prominente Platzierung der Säule ist ein Leitmotiv, das sich durch Plecniks gesamtes Œuvre zieht.

Die Pflasterung der Burghöfe, die durch die Schaffung einer größeren Durchlässigkeit der kompakten Baukörper nun leichter miteinander verbunden waren, war eine weitere wichtige Aufgabe Plecniks. Die Pflasterung des ersten Burghofs (1921-22), auf dem er zudem zwei kegelförmige, 25 Meter hohe Fahnenstangen aus zwei



7 Josef Plecnik, Obelisk im dritten Burghof, Prager Burg, 1928



8 Josef Plecnik, Skizze zur Obeliskfrage im Paradiesgarten der Prager Burg, um 1921



9 Josef Plecnik, Liegender Monolith vor dem Slavata-Denkmal, Prager Burg, um 1926



10 Josef Plecnik, Obelisk auf der Mährischen Bastion, Prager Burg, 1923



11 Josef Plecnik, Paradiesgarten, Prager Burg, 1922/23



12 Josef Plecnik, Paradiesgarten mit Granitschale, Prager Burg, 1922-25



13 Josef Plecnik, Dioritschale auf der Treppe im Paradiesgarten, Prager Burg, um 1927



14 Josef Plečnik, Aussichtsterrasse im Wallgarten mit Pyramide, Prager Burg, 1923-25



15 Josef Plečnik, Großes Bellevue im Wallgarten, Prager Burg, 1924

ebenmäßig gewachsenen Tannen platzierte (1925), war außergewöhnlich: Plecnik wählte ungewöhnlich große Granitplatten, die er mit einem vom Eingang ausgehenden und sich zu den beiden Durchgängen hin teilenden feingliedrigen Quaderwerk nachahmenden Raster versah. Er erzeugte damit den Eindruck von zwei rhythmisch eingefassten Ehrent Teppichen, die für den Ruhm der einstigen böhmischen Könige stehen sollten. Für den dritten Burghof (1928-32) wählte Plecnik quadratische Granitplatten von einer Seitenlänge von einem Meter. Semper, der behauptete, dass in der Antike Platten konsequent mit fortlaufenden Fugen in beide Richtungen verlegt wurden²¹, bedeutete wohl den Ausschlag für Plecniks Art ihrer Verlegung. Da die Hofform völlig unregelmäßig ist, orientierte er sich an der Eingangssituation der Südfront.

Eine weitere Hommage an die Säule bildet der Zugang vom dritten Burghof zu den Gärten im Süden (1929-31). Plecnik entschied sich, den Treppenschacht durch mehrere Etagen zu gliedern, ihn mit gelbem Sandstein zu verkleiden, und nach kretischem Vorbild jedes Podest mit einer minoischen Säule zu kennzeichnen. Der Verlauf der Treppen wird verlängert durch zwei verschieden große Balkone, die mit gewaltigen Steinträgern abgestützt werden. Die Rustizierung der Fassade zum Garten hin verweist mit ihren imitierten Baumstämmen an die vernakuläre Bautradition des Landes. Den Zugang vom dritten Burghof zum Treppenhaus kennzeichnet Plecnik mit einem Baldachin, dessen provisorischer Charakter durch eine edle Materialität zu einem Monument verwandelt wurde.

Im 1928 bis 1930 entstandenen Saal, der den Durchgang zwischen dem ersten und dem zweiten Burghof flankiert, verarbeitet Plecnik Eindrücke seiner 1927 angetretenen Griechenland-Reise. Die Innenwände und Decken des Burgteils nördlich des Mathiastores wur-

den zugunsten einer monumentalen Wirkung des Raumes im Sinne eines antiken Tempels abgetragen. Die Unregelmäßigkeit der bestehenden Fensterachsen glich er durch einen regelmäßigen Säulenmantel wieder aus. Innerhalb der Etagengliederung der Säulen findet sich Plecniks typisches Motiv der ostentativ hervorgehobenen, isolierten Säule wieder, die in diesem Fall direkt vor ein Rundfenster gestellt wurde. Die Decke sollte die plastische Bewegtheit der Wände nicht stören und in den Hintergrund treten. Dies erreichte Plecnik, indem er sie mit dunklen, vernieteten Kupferplatten bedeckte, was allerdings eine Materialkonfrontation auslöste, bei der die Tradition auf eine technoide Moderne stößt.

Der Basteigarten nördlich des ersten Burghofes ist zwischen 1928 und 1932 entstanden. Der eigentliche Garten wird betreten durch eine an Bramante erinnernde Doppelkegeltreppe, die zuvor Adolf Loos in einer Gartentreppe im Park der Villa Karma am Genfer See verwirklicht hatte. Es werden zwei Niveaus, die sich durch eine barocke Einfriedung ergeben, durch eine Granitmauer mit toskanischen Keramikvasen und eben jene Treppe voneinander abgesetzt. Auf dem höheren Sandteil des Gartens ließ er als Reminiszenz an den antiken Süden Zypressen pflanzen, die durch kreisförmige Beete umschlossen werden. Eine weitere granitumrahmte Rasenfläche nahe des Eingangs zum Spanischen Saal mit ihren unregelmäßigen Steinplatten und unregelmäßig gepflanzten Sträuchern erinnert wiederum an traditionelle japanische Gärten. Dieses Feld wird flankiert von zwei rampenartig ansteigenden Wegen.

Ljubljana – Plecniks urbanistische Akzente

Nach dem Zusammenbruch der Doppelmonarchie folgte Plecnik dem Ruf an die neu gegründete Universität seiner Vaterstadt Ljubljana, nunmehr Provinzhaupt-



16 Josef Plecnik, Pflasterung des Dritten Burghofs, Prager Burg, 1928-32



17 Josef Plecnik, Treppe vom Dritten Burghof zum Wallgarten, Prager Burg, 1929-31



18 Josef Plecnik, Treppe zum Dritten Burghof, Prager Burg, 1929-31



19 Josef Plecnik, *Plecnik-Saal* zwischen dem Ersten und dem Zweiten Burghof, Prager Burg, 1928-30



20 Josef Plecnik, Der Basteigarten, Prager Burg, 1928-32

stadt im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen. Hier trat Plecnik vor allem durch den Bau der Universitätsbibliothek, deren Fassade – indem regionale Granite, Marmorarten und Bruchsteine hineingewirkt wurden²² – wie ein Teppich wirkt, und seine urbanistischen Interventionen in Erscheinung, während er parallel den Umbau des Prager Hradschins überwachte. Er schuf in Ljubljana architektonische Elemente einer neuen Identität der slowenischen Kultur.

Beim Prager Hradschin und ebenso bei Plecniks stadtplanerischen Aktivitäten in Ljubljana handelt es sich um die Adaption, Umwertung und Aufwertung eines gegebenen historischen Ensembles. Teils überträgt Plecnik in Prag formulierte Ideen nach Ljubljana, teils lassen sich die Arbeiten in Ljubljana als Vorversuche der Prager Lösungen deuten. Der zentrale Gedanke Plecniks ist die Ausgestaltung Ljubljanas zur Hauptstadt des slowenischen Volkes. »Wie in der tschechischen Metropole, so sieht Plecnik auch in Ljubljana die Burg als Kristallisationspunkt des patriotischen Bewußtseins. Gern hätte er sie in das verwandelt, was der Hradschin in Prag bedeutet: eine nationale Akropolis.«²³ Zwei zentrale Arbeitskomplexe Plecniks in Ljubljana sind die Gestaltung der Plätze, die er in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre im Stadtkern neu ordnete, und die Brücken, die er um 1930 für die Ljublanica entwarf.

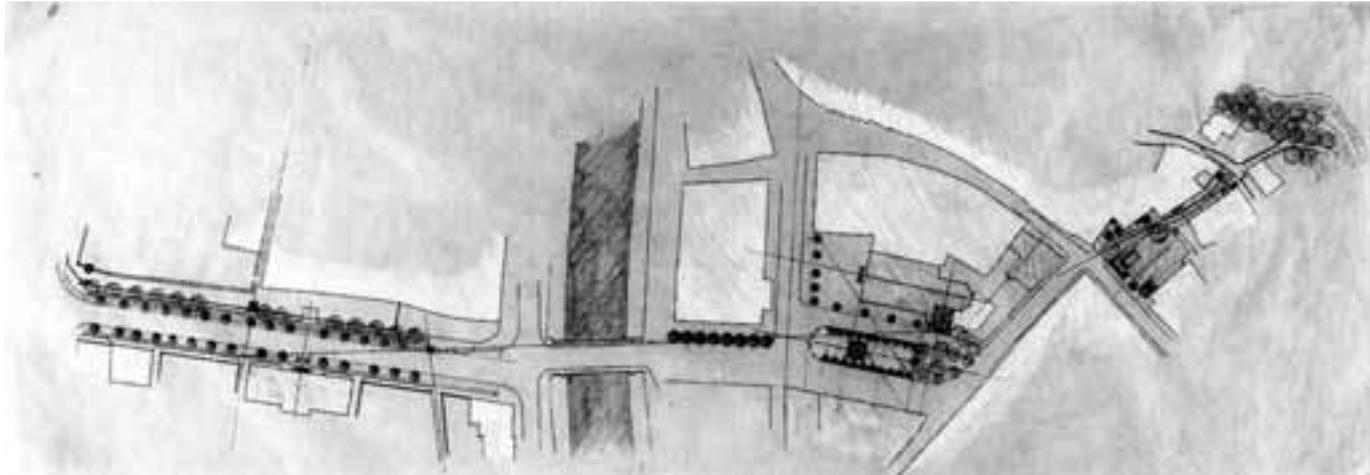
Bei den Plätzen Sentjakovski trg (1926), Kongresni trg (1926-28) und Trg francoske revolucije (1929) handelt es sich um städtische Areale, deren architektonische Umgebung bereits geschlossen vorhanden war. Plecnik gestaltete diese Areale künstlerisch und sah seine Hauptaufgabe darin, ohne die Mittel gebauter Architektur den Platzraum neu zu akzentuieren. Er entwickelte im Umgang mit den unterschiedlichen Plätzen drei Strategien.

Beim Sentjakovski trg gestaltete Plecnik den Platz als eine Insel innerhalb eines größeren Raumganzen, indem er den vorhandenen Freiraum zergliederte. Der am Platz vorhandenen Kirche gab er als erstes ihren früheren Vorplatz zurück, indem er den entsprechenden Raum durch Pappeln gegen den Rest des Platzes abschloss und die Kirche somit aus dem Blickfeld ausschloss. Eine schiffsförmige »Insel«, die durch die Verkehrswege herausgeschält wurde, definierte er durch eine Kette von Betonkugeln. Ein Denkmal von 1870 ersetzte er durch eine 1938 in der Symmetrieachse der »Insel« aufgestellte monumentale Mariensäule.

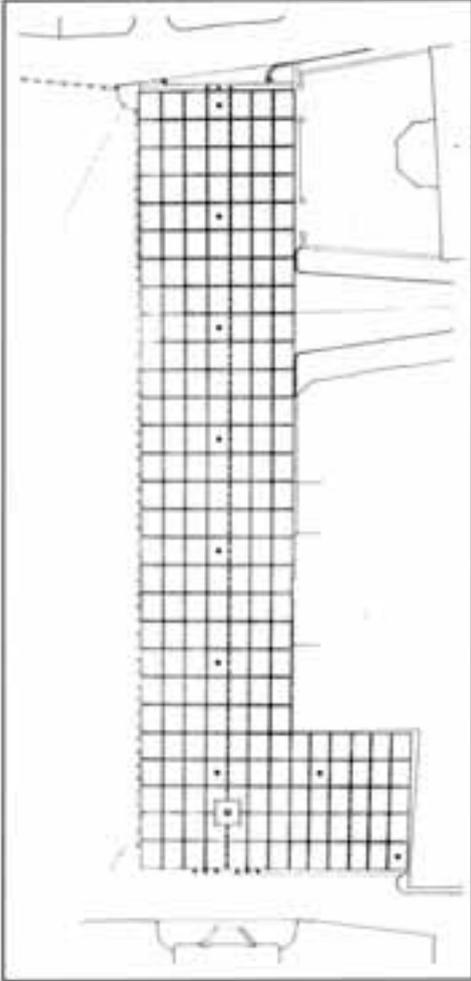
Am Kongresni trg arbeitete Plecnik eine vorhandene Achsenkomposition schärfer heraus. Dieser zum Fluss hin abfallende Platz besaß bereits eine straffe architektonische Gliederung in Form der Begrenzung durch eine große sternförmige Anlage im Norden, eine Häuserzeile im Süden, der Slowenischen Philharmonie im Osten und der Ursulienkirche im Westen. Plecnik pflasterte im Stile Prags den Platz mit großen, hellen Betonplatten und verbarg somit die Neigung des Platzes unter einem abstrakten Linienmuster. Die Symmetrieachse dieses Platzes stärkte er durch die Aufstellung einer kolossalen Dreifaltigkeitssäule und einer Reihe von Laternen.

In ein für monumentale Wirkung kaum prädestiniertes Raumensemble führte Plecnik beim Trg francoske revolucije einen monumentalen Akzent ein und verband umschlossene, zentrierte und zentrifugale Raumteile zu einer heterogenen Platzform. Sein Eingriff beschränkte sich hier im Wesentlichen auf die Aufstellung eines Obelisken und einige neu gepflanzte Bäume.

Die Brücke Trnovski most bildet in ihrem quadratischen Grundriss den Vorplatz zur Pfarrkirche des Vororts Trnovo. Ihre Ausmaße sind beinahe kongruent zur neuro-



21 Josef Plecnik, Umgestaltung des Sentjakovski trg, Ljubljana, Entwurf, 1927



22 Josef Plecnik, Umgestaltung des Kongresni trg, Ljubljana, Plan, um 1930



23 Von Josef Plecnik um 1930 umgestalteter Kongresni trg, Ljubljana



24 Von Josef Plecnik um 1930 umgestalteter Trg francoske revolucije, Ljubljana



25 Von Josef Plecnik 1931 umgestaltete Brücke vor der Tirmauer Pfarrkirche, Ljubljana



26 Von Josef Plecnik 1931/32 umgestaltete Brücke
Cevljarski most, Ljubljana



27 Von Josef Plecnik 1931/32 umgestaltete Brücke
Cevljarski most, Ljubljana



28 Josef Plečnik, Brückenanlage Tromostovje, Ljubljana, 1930/31



29 Adolf Loos, The Chicago Tribune Column, Entwurf, 1922



30 Josef Plečnik, Universitätsbibliothek, Ljubljana 1936-41

mansichen Kirchenfassade. An den Ecken der Brückengeländer platzierte Plecnik Pyramiden, die den Platzcharakter unterstreichen. Die Brücke Cevljarski most errichtete er am ältesten Übergang über die Ljubljana, der die beiden burgseitigen Stadtteile mit dem Novi trg verbindet. Wirkt die Brücke von der Seitenansicht wie ein schmaler Steg, so erscheint sie beim Betreten geradezu platzartig. Der Übergang über den Fluss wird rhythmisch begleitet durch eine Reihe freistehender, kugelbegrönter Säulen. Auch die dreiteilige Brückenanlage Tromostovje variiert die Themen ›Platz‹ und ›Weg‹. Die drei Brücken gliedern die Bewegungsströme von einem zum anderen Ufer und machen dadurch den ›Weg‹ selbst zum Inhalt der Komposition. Kugeln und Leuchter auf den Geländern rhythmisieren die Bewegung des Passanten. Pappeln übernehmen hier die Funktion von Säulen und flankieren wie ein Tor den Eingang in die Stadt. »Im gestalteten Dialog mit der Weite des Flußraums und in deren Vermittlung zur Enge der umbauten Stadt liegt die städtebauliche Funktion der Brücken Plecniks.«²⁴

»Die große griechische dorische Säule wird gebaut werden. Wenn nicht in Chicago, so in einer anderen Stadt. Wenn nicht für die *Chicago Tribune*, für jemanden anderen. Wenn nicht von mir, so von einem anderen Architekten«²⁵, schrieb Adolf Loos Mitte der 1920er Jahre. Die Hommage an die Säule zieht sich wie ein Leitmotiv durch das architektonische Werk Josef Plecniks. Wohl kein Architekt hat die Säule in seinen Bauten kontinuierlich, in geradezu didaktischer Weise isoliert und an exponierten Stellen wie ein *Anschauungsobjekt* in seine Bauten integriert.

¹ Damjan Prelovsek, »Jose Plecnik: Wagner's Most Conservative Student«, in: *Centropa* (1) 2006.

² Jörg Stabenow, *Jose Plecnik. Städtebau im Schatten der Moderne*, Braunschweig 1996, S. 11.

³ Vgl. Semper 1860.

⁴ Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz 1966, S. 36.

⁵ Adolf Loos, »The Chicago Tribune Column«, in: Adolf Loos, *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933*, Wien 1983, S. 195.

⁶ Damjan Prelovsek, *Josef Plecnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979, S. 92.

⁷ Damjan Prelovsek, *Josef Plecnik. 1872-1957. Architectura perennis*, Salzburg 1992, S. 67.

⁸ Vgl. Stadtplanung Wien u. Architektur Zentrum Wien (Hrsg.), *Architektur Wien. 500 Bauten*, Wien 1997, S. 115.

⁹ Stadtplanung Wien 1997, S. 115.

¹⁰ Ákos Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin 1988, S. 109.

¹¹ Prelovsek 1992, S. 93.

¹² Vgl. Pável Janák, »Od moderní architektury k architektuře«, in: *Styl* (1910).

¹³ Janák 1910, zit. nach Moravánszky 1988, S. 131.

¹⁴ Pehnt 1973, S. 61.

¹⁵ Moravánszky 1988, S. 133.

¹⁶ Dieter Bartzko, »Tanz der Seifenblasen«, in: *FAZ* (129) 2004.

¹⁷ Tomás Garrigue Masaryk am 7.3.1920, zit. nach Prelovsek 1992, S. 129.

¹⁸ Prelovsek 2006.

¹⁹ Prelovsek 1992, S. 136.

²⁰ Plecnik zit. nach Prelovsek 1992, S. 140.

²¹ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2. Bd., Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, München 1863, S. 375-376.

²² Vgl. Prelovsek 1992, S. 258ff u. Stabenow 1996, S. 135ff.

²³ Stabenow 1996, S. 38.

²⁴ Stabenow 1996, S. 59.

²⁵ Loos 1983, S. 196.

IX SYNOPSIS

Seit Mitte der 1990er Jahre gerät das Phänomen Traditionalismus verstärkt in den Fokus der architekturhistorischen Forschung. Vittorio Magnano Lampugnani steht im Zentrum der Rehabilitierung dieser Facette der Moderne während Catharina Berents, Ulrich Maximilian Schumann und Wolfgang Sonne zwischen 1996 und 1999 erstmals Traditionalismus definieren und in den historischen Kontext der Moderne stellen. Traditionalismus erfüllt nicht die Kriterien eines klassischen Zeitstils. Charakteristische Eigenschaften des Traditionalismus sind vielmehr die Berufung auf die Tradition des handwerklichen anonymen Bauens, das Prinzip der langsamen evolutionshaften Entwicklung von Formen sowie Basis-Prinzipien wie etwa Blockhaftigkeit, das Spiel von Symmetrie und Asymmetrie, die kubische Verschachtelung von Baukörpern, Stereometrik, eine hieratisch-strenge und monumentale Gesamtwirkung der Architektur sowie eine purifizierte Form der Antiken-Rezeption.

Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes, Friedrich Ostendorf und Adolf Loos lieferten um 1910 die einflussreichsten traditionalistischen Schriften. Deren theoretische Qualität wurde jedoch entweder zugunsten einer didaktischen Gegenüberstellung von bürgerlich-schlichten und historistisch aufgefassten architektonischen Auffassungen, zugunsten einer reinen Vorbildsammlung von puristischen Bauten aus dem vorhergehenden Jahrhundert oder zugunsten einer pamphletistischen Diffamierung skulpturaler, gesamt-kunstwerkhafter Architekturauffassungen zurückgestellt. Urbanistische und architektonische Konzepte aus England, die durch Hermann Muthesius auf dem Kontinent publik wurden, die funktionalistischen Ideale des Werkbundes, die Bewegung des Heimatschutzes und das Phänomen der Wiener Moderne waren um 1910 die prägendsten Paradigmen für traditionalistische Architektur.

Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass eine Kongruenz von architektonischem Traditionalismus und politischem Konservatismus keinesfalls logisch gegeben ist. In einem im Zusammenhang mit der Bielefelder Tagung ›Ästhetisch-politischer Konservatismus und Traditionalismus um 1900‹¹ entstandenen Essay² weist Wolfgang Sonne nach, dass »es sich bei Architektur und Politik folglich um zwei irreduzible kulturelle Bereiche handelt, die zwar diverse enge Verbindungen eingehen können, nicht aber notwendig denselben Geschichtsvorstellungen gehorchen«³. So beobachtet Sonne, dass es sich etwa bei den Mentalitäten Paul Schmitthenners und Paul Schultze-Naumburgs um die Kombination von ästhetischem Traditionalismus und politischem Konservatismus (und zuweilen Nationalismus und Rassismus) handelt. In den aus der Reformbewegung der Gartenstädte hervorgegangenen Bauten Heinrich Tessenows und Bruno Tauts sowie in den großstädtischen Reformbauten Alfred Messels, Paul Mebes' sowie den Schlüsselbauten von Adolf Loos sieht Sonne den Beweis für eine Kombination von ästhetischem Traditionalismus und politischer Progressivität. Eine Kombination von ästhetischer Progressivität und politischem Konservatismus beobachtet Sonne außerdem in den Schriften Karl Schefflers⁴ und Theodor Fritschs⁵.

Bereits in den 1890er Jahren vollzog Otto Wagner in seinen Bauten eine Emanzipation vom Historismus und propagierte seit 1889 einen Nutz-Stil in der Architektur. Das ›System Wagner‹ (Pável Janák) war paradigmatisch für die Entwicklung der modernen Architektur in Zentraleuropa. Seine wichtigsten Schüler beziehungsweise Rezipienten waren Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich und Adolf Loos in Wien, Jan Kotera in Prag und Bela Lajta in Budapest. In Henry van de Velde Bloemenwerf und Peter Behrens eigenem Wohnhaus in Darmstadt zeigen sich bereits zur Jahr-



1 Béla Lajta, Handels- und Industrieschule, Budapest 1909-12

hundertwende die Klärung der Form und die Tendenz zur Stereometrik der Baumassen. Angeregt von Karl Ernst Osthaus kulminieren im westfälischen Hagen um 1910 traditionalistische Auffassungen in Form der Villa Hohenhof von van de Velde, den Behrens Villen Cuno, Schroeder und Goedecke sowie im Ensemble der Lauweriks-Häuser am Stirnband.

Der von der Raumstruktur auf Repräsentation angelegte Hohenhof zeichnet sich aus durch die Kompensation des Ornaments durch eine starke, regionalistische Materialästhetik und die Vorwegnahme von typisch modernistischen Elementen wie Fensterbänder und einer aus großzügigen Flächen angelegten Fassade. Sein Grundriss entspricht der englischen Schmetterlingsform. Auch in weiteren Häusern van de Veldes (etwa den Villen Esche und Körner in Chemnitz) finden sich, besonders in der Idee der *Living Hall*, englische Vorbilder.

Die Düsseldorfer Schule wurde mit Lauweriks und Behrens zu einer wichtigen Station der Moderne. Gemeinsam mit den Proportionslehren von August Thiersch entwickelte sich dort eine allgemeine Suche nach geometrischen ›Ur-Systemen‹ als Basis für eine systematisierte Entwurfslehre. Geometrisierungstendenzen zeigt Peter Behrens bereits in seinem Modellhaus für die Darmstädter Künstlerkolonie (1900/01). Eine vollends geometrisch-stereometrische Formensprache zeigt das 1905/06 entstandene Haus Obenauer in Saarbrücken. Das Hauptmotiv des Grundrisses bilden hier zwei Quadrate, die sich asymmetrisch durchdringen: Ein Hauptmotiv Behrens'scher Architektur, das wechselseitige ›Durchdringen‹ von Bauelementen sowie das ›Einschieben‹ und ›Eindrücken‹ von Gebäudeteilen, wird hier eingeführt. Behrens' Haus Schröder in Hagen (1908/09) weist in seinem symmetrischen Grundkonzept auf klassizistische Vorbilder hin. Eine Beto-

nung waagerechter ›Schichten‹ ist bei der puristischen Fassadengestaltung dieses Hauses ein wichtiges Stilprinzip, das sich häufig in Behrens' zuweilen graphisch aufgefasster Architektur wiederfinden wird. Die steile, von hohen Wänden eingefasste ägyptisierende Treppe im Innern wird später zu einem beliebten Motiv traditionalistischer Architektur.

Zwei Schlüsselbauten des Traditionalismus sind die Villen Cuno und Wiegand. Dominantestes Element der 1909/10 in Hagen entstandenen Villa Cuno ist ein zylindrischer Treppenturm, der in seiner Form einer Art ›gestauchten Säulenstellung‹ die Gestaltung des Vorplatzes, des Grundrisses und des Gartens mitbestimmt. Durch seine bescheidene Zugangsform verweigert sich das Haus radikal einem großbürgerlichen Repräsentationsgestus. Auch hier trifft in Form eines Bruchsteinsockels aus Sandsteinen eine großflächige regionalistische Materialästhetik auf die Kühle eines purifizierten Klassizismus'. Während insgesamt eine symmetrische Grundeinstellung vorherrscht, werden in diesem Bau die für den mitteleuropäischen Traditionalismus so typischen Übungen in asymmetrischen ›Durchdringungen‹ der Massen, gezielt asymmetrischen Akzenten in der Öffnung der Fassade sowie die serielle Perforierung durch kleine Fenster angewendet. Dennoch ist durch die kolossale Ordnung der Pfeiler des Treppenzylinders eine monumentale Gesamthaltung zu erkennen. Die spannungsreiche Balance zwischen Symmetrie und Asymmetrie sowie zwischen Bescheidenheit der Zugangsformen und monumentaler Gesamthaltung ist ebenso charakteristisch für die Berliner Villa Wiegand (1911/12). Die komplizierte Regie, in welcher der Besucher Zugang zum Haus findet, anschließend parcoursartig die Repräsentationsräume durchschreitet und schließlich in stetigen Richtungsänderungen den Garten durchwandert, ist ein neuer Aspekt in Behrens' Architektur. Ebenso sind in diesem Haus neuartige Kol-

lisionen von modernistischen und klassischen Materialien zu beobachten.

Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich und Adolf Loos sind die wichtigsten Architekten der ›Wagner-Sphäre‹. Olbrich zeichnete sich besonders durch die Orthogonalisierung der labilen und vegetabilen Formen des Jugendstils und die Erzeugung von Pathos durch die effektvolle kubisch-gefügte Dreiergruppe von Baukörpern aus. Die Purifizierung des Ornaments und der baulichen Gestalt fand bei Josef Hoffmann eine radikalere Ausprägung. Sein seit 1905 entstandenes Palais Stoclet wurde zu einem vielbewunderten Bau, der in seiner Ästhetik des Fragilen eine singuläre Stellung innerhalb des Traditionalismus' einnimmt. Die Kompensation des Ornaments durch eine großflächige, puristische Verarbeitung von luxuriösen Materialien in einem von kubischen Formen beherrschten Kontext ist charakteristisch für Adolf Loos, der sich bewusst außerhalb des Umkreises der Wagner-Schüler positionierte. In seinen polemischen Schriften beschreibt er immer wieder die Orientierung an der Tradition als das Gegenmodell zum Modischen, zum vom Augenblick profitierenden Neuen, welche das Wesen der Architektur verwässere.

Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und Charles-Edouard Jaenneret arbeiteten zwischen 1908 und 1911 im Büro von Peter Behrens, waren an der Ausführung der Hagener Villen beteiligt und zeigen in ihrem Frühwerk starke Anleihen an den Traditionalismus ihres Lehrers. Gropius baute vor dem Ersten Weltkrieg durch Vermittlung seines Großonkels Erich Gropius vier Villen und vier Landarbeiterhäuser in Pommern, die einen eher uneigenständigen Charakter aufweisen und ebenso stark am preußischen Klassizismus wie an der Behrens'schen Formensprache orientiert sind. Sie wurden von Gropius als ›Jugendsünden‹ bezeichnet, wäh-

rend er die Landarbeiterhäuser nachträglich zu den ersten Flachdachbauten im Sinne der Bauhaus-Ästhetik zu verklären versuchte. Mies van der Rohe baute vor dem Ersten Weltkrieg in Berlin und Neubabelsberg drei Villen, die einen eigenständigeren Stil aufweisen. Besonders sein Haus Riehl besticht durch eine neuartige Kombination von geometrisierten Antikenelementen, englischer Raumorganisation und Bescheidenheit im Sinne des märkisch-ländlichen Kleinhauses. Jeanneret baute bis 1916 insgesamt sechs Villen in der französischen Schweiz, von denen die ersten drei einem reinen alpinen Regionalismus verpflichtet waren, während in seinen Villen Jeanneret-Perret, Favre-Jacot und Schwob eine neuartig puristische Fassadengestaltung und Blockhaftigkeit auf die für den Traditionalismus typische Kombinationen von Symmetrie und Asymmetrie trifft und darüber hinaus Jeannerets berühmtes ›Domino-System‹ vor seiner eigentlichen Entwicklung im Jahr 1915 probiert wird. In Mies' Zeichnung für sein flach gedecktes Werdersches Wohnhaus und Jeannerets Skizze für den Umbau eines Farmhauses aus dem 17. Jahrhundert zu einer modernistischen Villa offenbart sich bereits um 1910 eine Formensprache, die aufs engste mit der in den späten 1920er Jahren entwickelte Ästhetik des ›International Style‹ verwandt ist.

Die architektonischen Bewegungen der Nationalen Romantik und des Nordischen Klassizismus in Skandinavien und Finnland sowie das Werk des slowenischen Architekten Josef Plecnik lassen sich unter das Phänomen Traditionalismus subsumieren. Das Werk Auguste Perrets, Tony Garniers und Henri Sauvages in Frankreich, Sir Edwin Lutyens, Charles Francis Annesley Voyseys in England und die Architektur der Chicago School und des Academic Revival in den USA waren für die Entwicklung des mitteleuropäischen Traditionalismus von großer Bedeutung, entsprechen jedoch lediglich in Teilaspekten der Definition diese Stils.

Seit der Gründung der Deutschen Gartengesellschaft 1902 verbreitet sich die aus England stammende Idee der ›Garden Cities‹ im Laufe der 1910er Jahre schnell in Mitteleuropa. Mit dem Festspielhaus in Hellerau baut Heinrich Tessenow eine der Ikonen des Traditionalismus, die Architekten wie etwa Behrens (Hohenhagen) und Mies (Haus Perls) inspiriert hat. Tessenow bezieht sich als einer der Ersten auf ein knappes Vokabular von Typen und Formen und beschäftigt sich auf theoretischer und praktischer Basis mit der Entwicklung eines neuen Kleinwohnhauses. Mit ihm beginnt die Rezeption von Goethes Gartenhaus, das zum wichtigsten Modell für die ›Stuttgarter Schule‹ (Schmitthenner, Bonatz) werden sollte. Wie bei Loos steht auch in Tessenows Architektur die Wertschätzung des Handwerks im Zentrum. Bei einem völligen Fehlen von repräsentativen Elementen in seinen Wohnbauten sucht Tessenow nach dem *Ur-Ausdruck* des Hauses, den er durch radikale Purifizierung von Um-1800-Vorbildern zu finden gedenkt. Karl Scheffler: »Er hat das lebendige Baubedürfnis der Zeit bis zu einem Punkte ergründet, wo das Notwendige schön wird, wo das Zweckgeborene zu klingen beginnt.«⁶ Etwa zeitgleich mit der Errichtung von Hellerau begannen die Planungen für die Margarthenhöhe in Essen. Georg Metzendorf wendet hier sein Modell des aus industriell gefertigten Teilen zusammengesetzten Kleinwohnhauses an, das er 1908 auf der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst präsentierte. Die Anlage ist in ihrer mittelalterlichen Ästhetik und Symbolik stark geprägt von Ideen des Heimatschutzes und den städtebaulichen Vorstellungen Camillo Sittes. Unter dem Deckmantel eines süddeutschen Folklorismus im Stile Riemerschmids gelangte Metzendorf zu dem damals überzeugendsten Modell für ein intelligent geschnittenes, typisiertes Kleinwohnhaus. Wie kein anderer Architekt der Zeit reagierte Metzendorf pragmatisch auf die Bedürfnisse der Bewohner, die sich im Fall der Margare-

thenhöhe aus Proletariat und Kleinbürgertum zusammensetzten. Auch Schmitthenner arbeitete in seiner kurz vor dem Ersten Weltkrieg begonnenen Mustersiedlung Staaken mit typisierten Elementen, die er variantenreich kombinierte. Die Anwendung von Proportionssystemen, für die sich schon Lauweriks und Behrens interessierten, wird hier zu einem wichtigen Aspekt der Fassadengestaltung. Vorbilder waren hier wohl August Thiersch und Theodor Fischer. Auch Schmitthenner orientiert sich mit seinen Häusern an kleinstädtischen Vorbildern, während hier eine neue Qualität der seriellen Reihung einheitlicher Baueinheiten, die auch Tessenow in Hellerau praktizierte, auffällt. Im Gegensatz zu Metzendorf hat Schmitthenner in Staaken mit seiner weitgehend geometrischen Anlage der Architekturen »Camillo Sitte [...] richtig verstanden. So ahmt er bewußt nicht das Bild mittelalterlicher Siedlungsstrukturen nach, sondern zieht nur gewisse Lehren aus ihrem Studium.«⁷ Bruno Taut beschäftigte sich ebenso mit dem Problem des Kleinwohnhauses und schuf mit den ornamentlosen Bauten für das seit 1913 realisierte Fragment der Gartenstadt Falkenberg einen charakteristischen Haustyp, bei dem durch eine Drempelkonstruktion das Dachgeschoss bewohnbar gemacht wurde. Der traditionalistische Aspekt von Falkenberg ist besonders in dem auf Theodor Fischer zurückgehenden Spiel von Symmetrie und Asymmetrie zu suchen: Die Rhythmisierung der Häuserreihen durch ein ›Ein- und Hinausschieben‹ der Baumassen ist hier charakteristisch. Eine kräftige, rhythmische Modellierung der Baumassen ist auch für Peter Behrens zwischen 1910 und 1919 entstandenen Arbeiterwohnungen charakteristisch. Das freistehende Einzelhaus für den Arbeiter lehnte Behrens ab. Vielmehr übertrug er die Ästhetik seiner Fabrikbauten auf den Wohnungsbau. So wirkt etwa bei Behrens' erstem Komplex die Durchfensterung der Fassade wie das ›Durchdrücken‹ einer monumentalen, industriellen Fensterstruktur in die Bau-

masse. In unrealisierten Plänen für Oberschöneweide entwirft er den Typus einer terrassierten Großwohneinheit, die erst viele Jahre später üblich wurde.

Um 1910 macht das Mietswohnhaus das größte Bauvolumen der Epoche aus. Seit den 1890er Jahren wird die klassische Mietskaserne langsam durch reformierten Wohnungsbau ersetzt, der gerade um 1910 einige qualitätvolle Modellsiedlungen hervorbringt. In der ›größten Mietskasernenstadt der Welt‹, Berlin, entstehen die innovativsten Beispiele in diesem Bereich. Alfred Messel, dessen Kaufhaus Wertheim am Leipziger Platz und dessen Pergamonmuseum zu den wichtigsten Monumentalbauten des Traditionalismus zählen, war der wichtigste frühe Erneuerer des Mietshauses in Berlin. Er schuf zwischen 1893 und 1905 mehrere Beispiele der Großform des Wohnhofs: Parallel zur Straße verlaufende Gebäuderiegel, die einen ganzen Block umfassen und im Innern, bis auf wenige Gemeinschaftseinrichtungen komplett frei bleiben und gärtnerisch gestaltet sind. Besonders die Hofseiten seiner Mietshäuser sind streng und ornamentlos und weisen in Wagnerscher Manier in die Fassade eingeschnittene Fenster auf. Albert Geßner, der neben Erich Haenel und Heinrich Tscharmann das einflussreichste Buch über das moderne Mietshaus publizierte, schuf zwischen 1906 und 1910 Mietshauskomplexe, bei denen ganze Gebäuderiegel hinter die Bauflucht zurückgeschoben, Höfe zusammengelegt und zuweilen zur Straße hin geöffnet werden. Gebäuderiegel werden bei Geßner als bewegliche, formbare Masse angesehen. Die bescheidenen Zugangsformen seiner Häuser erinnern an die neuartigen Eingangssituationen in den Villen von Peter Behrens. Eine unregelmäßige Platzierung vernakulärer Motive zeichnet Geßners Fassaden aus. Ganz anders die 1908 und 1909 von Bruno Taut gestalteten Fassaden: In ihrer Flächigkeit, Serialität der Motive und plastischen Modellierung nahmen sie vie-

les von dem vorweg, was in den 20er und 30er Jahren üblich wurde. Paul Mebes öffnete seine um 1910 entstandenen Berliner Mietshauskomplexe, die eine Vielzahl von Um-1800-Motiven aufweisen, systematisch zur Straße und gruppierte ganze Serien von zur Straße offenen Höfen. Die private, den ganzen Wohnkomplex durchschneidende Wohnstraße ist eine weitere Erfindung von Mebes. Die Gliederung des Baukörpers erfolgt dabei hauptsächlich durch die Verteilung der Baumassen und nicht durch Dekorationselemente.

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen verhärteten sich die Fronten zwischen Traditionalisten und Modernisten. Der Traditionalismus verstand sich immer mehr als ein konservatives Gegenmodell zum Avantgardismus. Ein wichtiger Ausdruck dieser Tendenz ist die Errichtung der Kochenhofsiedlung in Stuttgart.⁸ Die Kochenhofsiedlung wurde 1933 innerhalb kürzester Zeit unter der Leitung von Paul Schmitthenner im Rahmen der Bauausstellung ›Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung‹ unter Mitwirkung der Deutschen Forstwirtschaft erstellt. Ziel war es, mit der Siedlung ein traditionalistisches Gegenmodell zu der 1927 errichteten Weißenhofsiedlung zu schaffen. Gemeinsam mit dem Stadtplaner Heinz Wetzel gab Schmitthenner die Richtlinien für die künstlerischen und technischen Merkmale der 25 Wohnhäuser vor, die von den 23 beteiligten Architekten und Architekturbüros strikt eingehalten werden mussten. Die beteiligten Architekten waren größtenteils ehemalige Professoren und Studenten der TH Stuttgart, aus der die sogenannte ›Stuttgarter Schule‹ hervorging. Die Planungsaufgaben waren unter anderem: Satteldachpflicht (auch für Nebengebäude), die Errichtung der Häuser in Holzbauweise (Fachwerk-, Block- und Tafelbau) sowie die vollständige Verputzung oder deckende Streichung der Fassaden. Diese Auflagen sollten dazu beitragen, die Fachleute von der Wirtschaftlichkeit und der Haltbar-

2-4

5, 6



2 Kochenhofsiedlung, Eingang der Ausstellung *Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung*, Stuttgart 1933



3 Paul Schmitthenner, Kochenhofsiedlung *Haus Nr. 3, 2 und 1*, Stuttgart 1933



4 Paul Schmitthenner, Kochenhofsiedlung *Haus Nr. 2 und 1*, Stuttgart 1933



5 Weißenhofsiedlung, Stuttgart 1927



6 *Weißenhofsiedlung als Araberdorf*, Photomontage, 1933

keit von Holzbauten zu überzeugen. Schmitthenner betonte, dass jede Weiterentwicklung der Holzbautechnik auf tradierten Erfahrungen basieren und die Haustechnik jedoch dem zeitgemäßen Standard entsprechen müsse. Reichen die Planungen für diese Siedlung in eine Zeit zurück, als die Nationalsozialisten noch nicht an der Macht waren, so wurde die Kochenhofsiedlung seit ihrer offiziellen Eröffnung meist als eine nationalsozialistische Mustersiedlung wahrgenommen.

Auf einer hölzernen Gedenktafel, die man anlässlich der Eröffnung der Kochenhofsiedlung am Eingang der Siedlung anbrachte, war zu lesen: »Im Jahre der nationalen Revolution – 1933 – da – Adolf Hitler – die Macht übernommen, da Wilhelm Murr Reichstatthalter von Württemberg und Dr. Karl Strölin Oberbürgermeister von Stuttgart war – wurde diese Siedlung aus deutschem Holz erbaut.«⁹ Zudem sei die Siedlung »mit einem dreifachen Sieg-Heil auf Hindenburg und Hitler, sowie mit dem gemeinsam gesungenen Deutschlandlied und Horst-Wessel-Lied«¹⁰ der Öffentlichkeit vorgestellt worden.

Das unideologische Pendeln zwischen Tradition und Moderne war charakteristisch für den Traditionalismus um 1910. Die Synthese von Innovation und gezielt reflektiertem Rückgriff auf traditionelle Formen führte im frühen 20. Jahrhundert zu Bauten besonderer und eigenartiger Qualität, die es rechtfertigen von einem neuen Stil zwischen Historismus, Jugendstil und »International Style« zu sprechen. Bereits in den späten 1920er Jahren ideologisierte sich – zumindest in Mitteleuropa – die Architektur sowie die Architekturgeschichte derart, dass von einer qualitätvollen Verquickung der Sphären Tradition und Modernität nicht mehr die Rede sein konnte.

¹ 1.-3.12.2005 im Senatssaal der Universität Bielefeld. Tagung unter der Leitung von Prof. Dr. Wolfgang Braungart, Dr. Jan Andres u. Prof. Dr. Kai Kauffmann.

² Vgl. das unveröffentlichte Manuskript: Wolfgang Sonne, *Traditionalismus in der Architektur um 1900 und seine politischen Konnotationen*, 2006.

³ Sonne 2006, S. 2.

⁴ Vgl. Scheffler 1913.

⁵ Vgl. Fritsch 1896 u. Theodor Fritsch, *Die Stadt der Zukunft. Gartenstadt*, Leipzig 1912.

⁶ Scheffler, zit. nach De Michelis 1991, S. 16.

⁷ Karl Kiem, »Die Gartenstadt Staaken als Prototyp der modernen deutschen Siedlung«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 133-151, S. 134.

⁸ Vgl. Stefanie Plarre, *Die Kochenhofsiedlung – Das Gegenmodell zur Weißenhofsiedlung. Paul Schmitthenners Siedlungsprojekt in Stuttgart von 1927 bis 1933*, Stuttgart 2001.

⁹ Abbildung der Tafel in: O. Ang. d. Verf., »Festtag auf dem Kochenhof«, in: *NS-Kurier-Stuttgart für Württemberg und Hohenzollern* (23.9.) 1933.

¹⁰ O. Ang. d. Verf., »Ausstellung ›Deutsches Holz‹ eröffnet«, in: *Stuttgarter Neues Tagblatt* (23./24.9.) 1933.

LITERATURVERZEICHNIS

Archive

Karl-Ernst-Osthaus-Achiv, Hagen

- Brief Behrens an Osthaus vom 10. Mai 1909 (KEO-A V 198/1 u. 2).
Brief Behrens an Cuno vom 29. April 1909 (KEO-A V 197).
Brief Behrens an Cuno vom 29. April 1909 (KEO-A V 197).
Brief Behrens an Osthaus vom 29. Juli 1909 (KEO-A V 183/13).
Brief Gropius an Osthaus vom 6. März 1910 (KEO-A Kü 421/1 u. 2).
Brief Osthaus an Behrens vom 4. Februar 1910 (KEO-A P 89/52).
Brief Osthaus an Behrens vom 15. September 1910 (KEO-A Kü 421/99).
Brief Osthaus an Behrens vom 15. September 1910 (KEO-A Kü 421/99).
Brief Behrens an Osthaus vom 20. September 1910 (KEO-A Kü 421/201).
Brief Gropius an Osthaus vom 31.10.1911 (KEO-A Kü 322/55).
Brief Osthaus an Behrens vom 3. Januar 1914 (KEO-A Kü 431/382).
Brief Osthaus an Hoeber vom 10. Dezember 1918 (KEO-A A 686/24).

Archiv Eduard Sekler

- Brief Peter Behrens an Josef Hoffmann vom 27. April 1903.

Bauhaus-Archiv, Berlin

- Walter Gropius, »Monumentale Kunst und Industriebau«, auf den 29. Januar 1911 datiertes Manuskript des Vortrages im Hagener Folkwang vom 10. April 1911.

Berlage-Archiv, im Niederlandse Documentatiecentrum voor Bouwkunst, Amsterdam.

- Brief Lauweriks an Berlage vom 8. Februar 1907.

Literatur

Abraham 2001

- Raimund Abraham, *Elementare Architektur*, Salzburg 2001.

Abram 1985

- Joseph Abram, »Classicisme et beton armé. Perret e l'idéal rationaliste du monument parfait«, in: *Monuments historique* (140) 1985.

Abram 1998

- Joseph Abram, »Perret«, in: Lampugnani 1998, S. 290-291.

Åhrén 1928

- Uno Åhrén, »Reflexioner i Stadsbiblioteket«, in: *Byggmästaren* 1928.

Alofsin 1993

- Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright. The Lost Years, 1910-1922*, Chicago 1993.

Alofsin 1999

- Anthony Alofsin (Hrsg.), *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, Berkeley 1999.

Alofsin 1999 a

- Anthony Alofsin, »Wright, Influence and the World at Large«, in: Alofsin 1999.

Anderson 1991

- Stanford Anderson, »The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos and Mies«, in: *Assemblage* (15) 1991.

Anderson 2000

- Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge 2000.

Archives d'Architecture Moderne 1980

- Archives d'Architecture Moderne (Hrsg.), *Rob Mallet-Stevens*, Brüssel 1980.

Ariès/Duby 1992

- Philippe Ariès u. Georges Duby (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*, 4 Bde., Frankfurt 1992.

Arnold 1993

- Klaus-Peter Arnold, *Vom Sofakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau*, Dresden 1993.

Ashbee 1968

- Charles Robert Ashbee, »Frank Lloyd Wright. A Study and an Appreciation«, in: Wright 1968, S. 3-8.

Bartezko 2004

- Dieter Bartezko, »Tanz der Seifenblasen«, in: FAZ (129) 2004.

Banham 1964

- Reyner Banham, *Die Revolution in der Architektur, Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter*, Hamburg 1964.

Bayer 1916

- Joseph Bayer, »Moderne Bautypen [1886]«, in: ders., *Baustudien*, Jena 1916.

Behal 1989

- Vera J. Behal, »Die Villa Karma und ihre Architekten Lavanchy/Loos/Ehrlich«, in: Graphische Sammlung Albertina Wien (Hrsg.), *Adolf Loos*, Wien 1989, S. 135-158.

Behne [1923] 1964

- Adolf Behne, »Der moderne Zweckbau« [1923], in: *Bauweltfundamente* (10), 1964.

- Behrendt 1908
Walter Curt Behrendt, Rezension von *Um 1800*, in: *Neudeutsche Bauzeitung* (4) 1908.
- Behrendt 1911
Walter Curt Behrendt, *Alfred Messel*, Berlin 1911.
- Behrendt 1911 a
Walter Curt Behrendt, *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*, Berlin 1911.
- Behrendt 1920
Walter Curt Behrendt, *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart 1920.
- Behrendt 1927
Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils*, Stuttgart 1927.
- Behrendt [1911] 1998
Walter Curt Behrendt, *Alfred Messel (1911)*, Berlin 1998.
- Behrens 1908
Peter Behrens, »Die Gartenstadtbewegung«, in: *Gartenstadt* (2) 1908 (Beilage zu *Hohe Warte* (4) 1908).
- Behrens 1910
Peter Behrens, »Kunst und Technik«, in: *Elektrotechnische Zeitschrift*, (2.6.) 1910.
- Behrens 1917
Peter Behrens, *Über die Beziehung der künstlerischen und technischen Probleme*, Berlin 1917.
- Behrens/de Fries 1918
Peter Behrens u. Heinrich de Fries, *Vom sparsamen Bauen. Ein Beitrag zur Siedlungsfrage*, Berlin 1918.
- Behrens 1919/20
Peter Behrens, »Die Gruppenbauweise«, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* (4) 1919/20.
- Bellamy 1887
Edward Bellamy, *Looking Backward or Life in the Year 2000*, New York 1887.
- Berents 1996
Catharina Berents, »Historismen in der Epoche der Moderne«, in: Tausch 1996, S. 221-225.
- Berning [...] 1990
Maria Berning, Michael Braum, Jens Giesecke, Engelbert Lütke Daldrup u. Klaus-Dieter Schulz, *Berliner Wohnquartiere*, Berlin 1990.
- Berlage 1905
Hendrik Petrus Berlage, *Gedanken über Stil in der Baukunst*, Leipzig 1905.
- Berlage 1912
Hendrik Petrus Berlage, »Neuere amerikanische Architektur«, in: *Schweizerische Bauzeitung* (60) 1912.
- Bernoulli 1915
Hans Bernoulli, »Ein Vermächtnis« (Nachruf auf Friedrich Ostendorf), in: *Schweizerische Bauzeitung* (LXV) 1915.
- Berlage [1905] 2003
Hendrik Petrus Berlage, »Gedanken über Stil in der Baukunst« [1905], in: Moravánszky 2003, S. 52-44.
- Bie 1904
Oscar Bie, *Die Wand und ihre künstlerische Behandlung*, Berlin 1904.
- Blau/Platzer 1999
Eve Blau und Monika Platzer (Hrsg.), *Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890-1937*, München 1999.
- Bock 1983
Manfred Bock, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Den Haag 1983.
- Bösch 1997
Martin Bösch, »Dresden 1997: Zwei Bauten von Heinrich Tessenow«, in: *Archithese* (5) 1997.
- Boesinger/Storonov 1937-70
Willy Boesinger u. Oscar Storonov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète*, 8 Bde., Zürich 1937-1970.
- Bollerery 1977
Franziska Bollerey, *Architekturkonzeptionen der utopischen Sozialisten*, Berlin 1977.
- Borrmann 1989
Norbert Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Ein Lebens- und Zeitdokument*, mit einem Geleitwort von Julius Posener, Essen 1989.
- Bothe/Föhl 1999
Rof Bothe und Thomas Föhl, *Aufstieg und Fall der Moderne*, Stuttgart 1999.
- Breuer 1913
R. Breuer, »Das Haus Wiegand in Dahlem bei Berlin«, in: *Innendekoration* (14) 1913.
- Britton 2001
Karla Britton, *Auguste Perret*, London 2001.
- Brooks 1997
H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago 1997.
- Bucci 1991
Federico Bucci, *L'architetto di Ford. Albert Kahn e il progetto della fabbrica moderna*, Mailand 1991.
- Buch 1990
Joseph Buch, *A Century of Architecture in the Netherlands 1880/1990*, Rotterdam 1990.
- Buddensieg 1979
Tilman Buddensieg (Hrsg.), *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, Berlin 1979.
- Buddensieg 1992
Tilman Buddensieg, »Von der Industriemythologie zur Kunst in der Produktion. Peter Behrens und die AEG«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 69-79.
- Budgen 2002
Christopher Budgen, *West Surrey Architecture 1840-2000*, Hersham 2002.
- Busch 1993
Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993.
- Caldenby/Hultin 1985
Claes Caldenby u. Olof Hultin (Hrsg.), *Asplund*, Stockholm 1985.
- Caldenby/Hultin 1995 a
Claes Caldenby u. Olof Hultin, »Villa Snellmann, Djursholm 1917-18«, in: Caldenby/Hultin 1985, S. 54-60.

- Caldenby/Lindvall/Wang 1998
Claes Caldenby, Jöran Lindvall u. Wilfried Wang (Hrsg.), *Architektur im 20. Jahrhundert. Schweden*, München 1998.
- Carter 1961
Peter Carter, »Mies van der Rohe«, in: *Bauen + Wohnen* (7) 1961.
- Clark 1983
Robert Judson Clark, »Olbrich: Architect and Personality«, in: Krimmel/Michaelis 1983, S. 22-37.
- Conrads/Eifler 1966
Ulrich Conrads u. Horst Eifler, »Ludwig Mies van der Rohe. Ein akustisches Portrait des Baumeisters«, Sendung des RIAS Berlin, gesendet am 13. 1. u. 6. 2. 1966.
- Curjel 1955
Hans Curjel (Hrsg.), *Henry van de Velde. Zum neuen Stil. Aus seinen Schriften*, München 1955.
- Curjel 1962
Hans Curjel (Hrsg.), *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*, München 1962.
- Deshoulières/Jeanneau 1980
Dominique Deshoulières; Hubert Jeanneau, »L'exigence de l'architecture«, in: Archives d'Architecture Moderne 1980, S. 7-35.
- Deutsche Bank 1986
Deutsche Bank Berlin AG (Hrsg.), *Stadtvilla Grisebach und Käthe-Kollwitz-Museum*, Berlin 1986.
- Deutsche Bauakademie 1970
Deutsche Bauakademie (Hrsg.), *Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur*, Berlin 1970.
- Dittmar 1873
(O. Ang. d. Vornamens) Dittmar, »Ueber Arbeiterwohnungen«, in: *Zeitschrift für Praktische Baukunst* (33) 1873.
- Dohrn [1908-12] 1992
Wolf Dohrn, *Die Gartenstadt Hellerau und weitere Schriften*, Nachwort von Karl Lorenz u. Hans-Jürgen Sarfert, Reprint v. Texten aus den Jahren 1908-13, Dresden 1992.
- Durth 1986
Werner Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Braunschweig 1986.
- Durth 1996
Werner Durth (Hrsg.), *Entwurf zur Moderne. Hellerau: Stand Ort Bestimmung*, Stuttgart 1996.
- Eaton 1972
Leonard K. Eaton, *American Architecture Comes of Age. European Reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan*, Cambridge 1972.
- Ebert 1999
Martin Ebert, *Heinrich Tessenow. Zwischen Tradition und Moderne*, Rostock 1999.
- Eckstein 1985
Hans Eckstein, *Formgebung des Nützlichen. Marginalien zur Geschichte und Theorie des Design*, Düsseldorf 1985.
- Elia1996
Mario Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, New York 1996.
- Englert 2000
Klaus Englert, »Klare Wege durch die Gartenstadt«, in: *FAZ* (42) 2000.
- Erben 1971
Walter Erben, »Karl Ernst Osthaus. Lebensweg und Gedankengut«, in: Hesse-Frielinghaus [...] 1971, S. 15-96.
- Eriksson 1998
Eva Eriksson, »Internationale Impulse und nationale Tradition«, in: Caldenby/Lindvall/Wang 1998, S. 18-46.
- Eriksson 1998 a
Eva Eriksson, »Rationalismus und Klassizismus. 1915-30«, in: Caldenby/Lindvall/Wang 1998, S. 46-80.
- Fehl/Hartmann 1990
Gerhard Fehl und Kristiana Hartmann, *Im Grünen wohnen – im Blauen planen. Ein Lesebuch zur Gartenstadt mit Beiträgen und Zeitdokumenten*, Hamburg 1990.
- Fischer/von Hartmann 1975
Wend Fischer und G. B. von Hartmann, *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund*, München 1975.
- Föhl 1999
Thomas Föhl (Hrsg.), *Henry van de Velde in Weimar. Das Haus unter den hohen Pappeln*, Eupen 1999, S. 19-27.
- Föhl/Sembach 1999
Thomas Föhl u. Klaus-Jürgen Sembach, *Henry van de Velde und das Weimarer Mobiliar für Baron von Münchhausen*, Würzburg 1999.
- Frampton 1982
Kenneth Frampton, »The classical tradition and the euopean avant-garde: Notes on France, Germany and Scandinavia«, in: Paavilainen 1982, S. 161-174.
- Frank 1992
Hartmut Frank, »Heimatschutz und typologisches Entwerfen. Modernisierung und Tradition beim Wiederaufbau von Ostpreußen 1915-1927«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 105-133.
- Fraser/Sutcliffe 1983
Derek Fraser u. Anthony Sutcliffe (Hrsg.), *The Pursuit of Urban History*, London 1983.
- Freigang 2003
Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die Konservative Revolution in Frankreich 1900-1930*, München 2003.
- Frieg 1976
Wolfgang Frieg, *Ludwig Mies van der Rohe. Das europäische Werk (1907-1937)*, Bonn 1976.
- Fritsch 1896
Theodor Fritsch, *Die Stadt der Zukunft*, Leipzig 1896.
- Fritsch 1912
Theodor Fritsch, *Die Stadt der Zukunft. Gartenstadt*, Leipzig 1912.
- Funk-Jones/Müller 1984
Anna-Christa Funk-Jones u. Johann Heinrich Müller (Hrsg.), *Der westdeutsche Impuls 1900-1924. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Folkwang-Idee von Karl Ernst Osthaus*, Essen 1984.
- Gerber 1990
Werner Gerber, *Hagener Bohème. Menschen um Osthaus*, Hagen 1990.
- Geßner 1909
Albert Geßner, *Das deutsche Miethaus*, 1909.

- Giedion 1954
Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Stuttgart 1954.
- Giedion 1978
Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, 2. Aufl., Zürich 1978.
- Glück 1962
Franz Glück (Hrsg.), *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Wien 1962.
- Adolf Göller 1887
Adolf Göller, *Zur Ästhetik der Architektur. Vorträge und Studien*, Stuttgart 1887.
- Graf 1985
Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten*, Wien 1985.
- Graphische Sammlung Albertina 1989
Graphische Sammlung Albertina Wien (Hrsg.), *Adolf Loos*, Wien 1989.
- Gresleri 1984
Giuliano Gresleri, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente*, Venedig 1984.
- de Groot 1900
Jan Hessel de Groot, *Beginselen bij het ontwerpen van architectuur*, Amsterdam 1900.
- Gropius 1967
Walter Gropius, *Apollo in der Demokratie*, Mainz 1967.
- Grut 1907
Torben Grut, »Svenska Läkaresällskapets nybyggnad«, in: *Arkitektur* (1) 1907.
- Gubler 1967
Jacques Gubler, *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris 1967.
- Günther 1992
Sonja Günther, *Bruno Paul. 1874-1968*, Berlin 1992.
- Habermas 1985
Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 1985.
- Hähle 1997
Wolfgang Hähle, »Dresden-Hellerau, Gartenstadt«, in: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hrsg.), *Denkmalpflege in Sachsen: 1894-1994*, Bd. 1, 1997, S. 211-215.
- Haenel 1911
Erich Haenel, »Die Gartenstadt in Hellerau«, in: *Die Kunst – Dekorative Kunst* (24) 1911.
- Haenel/Tscharmann 1913
Erich Haenel und Heinrich Tscharmann, *Das Mietwohnhaus der Neuzeit*, Leipzig 1913.
- Hagspiel 1996
Wolfram Hagspiel, *Köln: Marienburg. Bauten und Architekten eines Villenvorortes – einschließlich der Villengebiete von Bayenthal*, Köln 1996.
- Hanisch 1998
Ruth Hanisch, »Alfred Messel«, in: Lampugnani 1998, S. 243.
- Hansen 2001
Antje Hansen, *Oskar Kaufmann*, Berlin 2001.
- Häntzschel 2001
Jörg Häntzschel, »Ein Wiener in Kalifornien«, in: *SZ* (181) 2001.
- Hartmann 1975
Kristiana Hartmann, *Die städtebauliche Konzeption der deutschen Gartenstadtbewegung*, Berlin 1975.
- Hartmann 2001
Kristiana Hartmann, »Bruno Taut, der Architekt und Planer von Gartenstädten und Siedlungen«, in: Hartmann/Nerdinger/Schirren/Speidel 2001, S. 137-156.
- Hedinger 2000
Bärbel Hedinger, *C. F. Hansen in Hamburg, Altona und den Elbvororten. Ein dänischer Architekt des Klassizismus*, München 2000.
- Hegemann 1930
Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin. Größte Mietskasernenstadt der Welt*, Berlin 1930.
- Herzog 2004
Jaques Herzog (in einem Gespräch mit Hanno Rauterberg), »Architektur als Kunst ist unerträglich«, in: *Die Zeit* (21) 2004.
- Hesse-Frielinghaus 1966
Herta Hesse-Frielinghaus (Hrsg.), *Peter Behrens und Karl Ernst Osthaus*, Hagen 1966.
- Hesse-Frielinghaus [...] 1971
Herta Hesse-Frielinghaus, August Hoff, Walter Erben, Klaus Volprecht, Sebastian Müller, Peter Stressig u. Justus Bueckschmitt, *Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk*, Recklinghausen 1971.
- Hesse-Frielinghaus 1977
Herta Hesse-Frielinghaus, *Briefwechsel Le Corbusier Karl Ernst Osthaus*, Hagen 1977.
- Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1967
Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hrsg.), *Joseph M. Olbrich. 1867-1908. Das Werk des Architekten*, Darmstadt 1967.
- Hestermann 1952
Friedrich Ahlers Hestermann, *Pause vor dem dritten Akt*, Berlin 1952.
- Hilbersheimer 1927
Ludwig Hilbersheimer, *Großstadtarchitektur*, Berlin 1927.
- Hildebrand 1974
Grant Hildebrand, *Designing for Industry. The Architecture of Albert Kahn*, Cambridge 1974.
- Hillier/Hanson 1984
Bill Hillier u. Julienne Hanson, *The Social Logic of Space*, Cambridge 1984.
- Hipp 1992
Hermann Hipp, »Fritz Schumachers Hamburg. Die reformierte Großstadt«, in: Lampugnani/Schneider 1992. S. 151-185.
- Hitchcock 1942
Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials. The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, New York 1942.
- Hitchcock/Johnson 1985
Henry-Russell Hitchcock u. Philip Johnson, *The International Style. Architecture since 1922*, New York 1932, dt.: dieselb., *Der Internationale Stil*, bearb. v. Falk Jaeger, *Bauwelt-Fundamente* (70) 1985.
- Hitchcock 1990
Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, 13. Aufl., London 1990.
- Hoepfner/Neumeyer 1979
Wolfram Hoepfner u. Fritz Neumeyer, *Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem. Baugeschichte und Kunstgegenstände eines herrschaftlichen Wohnhauses*, Mainz 1979.

- von Hohenzollern/Schuster 1996
Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, München 1996.
- Howard 1898
Ebenezer Howard, *To-morrow: A Pieciful Path to real Reform*, London 1898.
- Howard 1907
Ebenezer Howard, *Gartenstädte in Sicht*, Jena 1907.
- Hüter 1967
Karl-Heinz Hüter, *Henry van de Velde. Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland*, Berlin 1967.
- Hüter 1994
Karl-Heinz Hüter, »Henry van de Velde und das Einfamilienhaus«, in: Schulte 1994, S. 142-158.
- Ilkosz 1992
Jerzy Ilkosz, »Hochhäuser für Breslau von Max Berg«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 201-221.
- Isaacs 1983
Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Berlin 1983.
- Jaeggi 1994
Annemarie Jaeggi, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin 1994.
- Janák 1910
Pável Janák, »Od moderní architektury k architektuře«, in: Styl (1910).
- Jaumann 1907
Anton Jaumann, »Vom künstlerischen Nachwuch. Haus Riehl«, in: *Innendekoration* (7) 1907.
- Johnson o. J.
Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Stuttgart o. J.
- Jørgensen 1982
Lisbet Balslev Jørgensen, »Classicism and the functional tradition in Denmark«, in: Paavilainen 1982, S. 51-79.
- Junghans 1970
Kurt Junghans, »Bruno Taut. 1880-1839«, in: Deutsche Bauakademie 1970, S. 362-70.
- Junghans 1983
Kurt Junghans, *Bruno Taut. 1880-1938*, Berlin 1983.
- Kadatz 1977
Hans-Joachim Kadatz, *Peter Behrens*, Leipzig 1977.
- Kampe 2000
Norbert Kampe (Hrsg.) *Villenkolonie in Wannsee 1870-1945. Großbürgerliche Lebenswelt und Ort der Wannsee-Konferenz*, Berlin 2000.
- B. Kampffmeyer 1907
Bernhard Kampffmeyer, »Zur Gartenstadtbewegung in Deutschland«, in: Howard 1907, S. 187-190.
- Kampffmeyer 1907
Hans Kampffmeyer, »Gartenstadt und ästhetische Kultur«, in: *Hagener Zeitung* (22.3.) 1907.
- Kawashima 2005
Yoichi Kawashima, »Villa Snellmann, Djursholm«, in: Yoshimura/Kawashima 2005, S. 114-130.
- Kawashima 2005 a
Yoichi Kawashima, »Erik Gunnar Asplund: Life and Architecture«, in: Yoshimura/Kawashima 2005, S. 10-88.
- Kemp 2000
Wolfgang Kemp, »Hansens Landhäuser in Altona: Ihre räumliche Organisation«, in: Hedinger 2000, S. 39-47.
- Kiem 1992
Karl Kiem, »Die Gartenstadt Staaken als Prototyp der modernen deutschen Siedlung«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 133-151.
- Kiem 1999
Karl Kiem, »Die Gartenstadt Staaken«, in: Lepik/Schmedding 1999, S. 26-28.
- Kierdorf 1996
Alexander Kierdorf, *Industriellensitze im Ruhrgebiet. 1900-1914*, Köln 1996.
- Klapheck 1930
Richard Klapheck, *Siedlungswerk Krupp*, Berlin 1930.
- Krafft 1909
Johann Karl Krafft, *Plans, coupes, élévations des plus belles amisons et des hôtels construit à Paris et dans les environs de 1771 à 1802*, Paris 1909.
- Krefelder Kunstmuseen 1987
Krefelder Kunstmuseen und Autoren (Hrsg.), *J. L. M. Lauweriks. Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters*, Essen 1987.
- Krimmel/Michaelis 1983
Bernd Krimmel; Sabine Michaelis (Hrsg.), *Joseph M. Olbrich 1867-1908*, Darmstadt 1983.
- Kropotkin 1902
Pjotr Alexejewitsch Kropotkin, *Ge-genseitige Hilfe*, Moskau 1902.
- Krupp 1877
Alfred Krupp, *Ein Wort an die Angehörigen meiner gewerblichen Anlagen*, Essen 1877.
- Kulka 1931
Friedrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Wien 1931.
- Kunze 1998
Andreas Kunze, *Heldischer Jugendstil. Karl Ernst Osthaus, das Kleineisen in Hagen und der Aufbruch in die deutsche Moderne*, Hagen 1998.
- Kurrent 1989
Friedrich Kurrent, »33 Wohnhäuser«, in: *Graphische Sammlung Albertina Wien 1989*, S. 124-129.
- Lampugnani 1986
Vittorio Magnago Lampugnani, *Architektur als Kultur*, Köln 1986.
- Lampugnani/Schneider 1992
Vittorio Magnago Lampugnani u. Romana Schneider (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Stuttgart 1992.
- Lampugnani/Schneider 1994
Vittorio Magnago Lampugnani u. Romana Schneider (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart 1994.
- Lampugnani 1995
Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Modernität des Dauerhaften. Essays zu Stadt, Architektur und Design*, Berlin 1995.
- Lampugnani/Schneider 1998
Vittorio Magnago Lampugnani u. Romana Schneider (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000 [!]. Macht und Monument*, Stuttgart 1998.

- Lampugnani 1998 a
Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1998.
- Lampugnani 2000
Vittorio Magnano Lampugnani (Hrsg.), *Die Architektur, die Tradition und der Ort. Regionalismen in der europäischen Stadt*, Stuttgart 2000.
- Lampugnani/Hanisch/Schumann/Sonne 2004
Vittorio Magnago Lampugnani, Ruth Hanisch, Ulrich Maximilian Schumann und Wolfgang Sonne (Hrsg.), *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*, Ostfildern 2004.
- Larsson 1988
Lars Olof Larsson, »Gunnar Asplund. Ein schwedischer Architekt zwischen Tradition und Modernismus«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 1988, S. 375-390.
- Lauweriks 1896
Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Egypte en haar pyramiden«, in: *Theosophia* (V) 1896.
- Lauweriks 1896/97
Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Onderhoudingen over de bouwkunst door Viollet-le-Duc«, in: *Architectura* (IV) 1896 u. (V) 1897.
- Lauweriks 1899
Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Schinkel«, in: *Architectura* (VIII) 1899.
- Lauweriks 1900
Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Beginnelsen bij het ontwerpen van architectuur«, in: *Architectura* (VIII) 1900.
- Lauweriks 1906
Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Het nut en doel der kunst«, in: *Architectura* (XIV) 1906.
- Lauweriks 1909
Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, »Ein Beitrag zum Entwerfen auf systematischer Grundlage in der Architektur«, in: *Ring* (4) 1909.
- Le Corbusier 1921
Le Corbusier, »Tracés Régulateurs«, in: *Esprit Nouveau* (5) 1921.
- Le Corbusier 1948-50
Le Corbusier, *Le Modulor* 2 Bde., o. Ang. d. O., 1948-50.
- Le Corbusier 1953
Le Corbusier, *Der Modulor. Darstellung eines in der Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßstab*, Stuttgart 1953.
- Lees 1983
Andrew Lees, »Perception of Cities in Britain and Germany 1820-1914«, in: Fraser/Sutcliffe 1983, S. 25-38.
- Lenz 1927
Pater Desiderius Lenz, *Zur Ästhetik der Beuroner Schule (1865)*, 2. Aufl., Beuron 1927.
- Lepik 1996
Andres Lepik, »Die Zurückführung der Kunst ins Leben. Karl Ernst Osthaus und das Museum Folkwang«, in: Hohenzollern/Schuster 1996, S. 302-317.
- Lepik/Schmedding 1999
Andres Lepik u. Anne Schmedding, *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. Architektur in Berlin*, Köln 1999.
- Lichtenstein/Engler 1992
Claude Lichtenstein u. Franz Engler (Hrsg.), *Stromlinienform*, Zürich 1992.
- Lochner-Griffith 1986
John Lochner-Griffith, »Das Haus Griesebach in der Fasanenstraße – die Villa in der Enge«, in: Deutsche Bank 1986, S. 12-18.
- Loos 1898
Adolf Loos, »Das Princip der Bekleidung«, in: *Neue Freie Presse*, (4.9.) 1898.
- Loos 1931
Adolf Loos, *Das Werk des Architekten*, hrsg. v. Heinrich Kulka, Wien 1931.
- Loos [1921] 1981
Adolf Loos, *In's Leere gesprochen. Essays 1897-1900*, Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921, hrsg. v. Adolf Opel, Wien 1981.
- Loos [1931] 1982
Adolf Loos, *Trotzdem. Essays. 1900-1930*, Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, hrsg. v. Adolf Opel, Wien 1982.
- Loos [1897-1933] 1983
Adolf Loos, *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933*, hrsg. v. Adolf Opel, Wien 1983.
- Loos 1995
Adolf Loos, *Über Architektur. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*, hrsg. v. Adolf Opel, Wien 1995.
- Loos [1908] 2003
Adolf Loos, »Ornament und Verbreden« [1908], in: Moravánszky 2003, S. 58-61.
- Lux 1914
Joseph August Lux, *Otto Wagner*, München 1914.
- Maasberg/Prinz 2001
Ute Maasberg u. Regina Prinz, »Verzeichnis der Werke«, in: Hartmann/Nerdinger/Schirren/Spiegel 2001, S. 310-396.
- Maisch 1998
Inge Maisch, »Peter Behrens«, in: Josef Kremerskothen u. Horst Rasch (Hrsg.), *Grosse Architekten*, Bd. 2, Köln 1998 (2. Aufl.), S. 52-53.
- Martin 2001
Hervé Martin, *Guide de l'architecture moderne à Paris*, Paris 2001.
- Maxwell 1998
Robert Maxwell, »Lutyens«, in: Lampugnani 1998, S. 230-231.
- Mazzoni 2000
Ira Diana Mazzoni, »Laboratorium der Moderne. Neue Perspektiven für das Festspielgelände in der Gartenstadt Hellerau«, in: Ira Diana Mazzoni, *Gegenwärtige Vergangenheit. Fünf Erkundungen Deutscher Baudenkmale*, Stuttgart 2000, S. 200-258.
- Mazzoni 2002
Ira Mazzoni, »Die Fabrik als Kunstwerk«, in: SZ (4) 2002.
- Mebes 1908
Paul Mebes (Hrsg.), *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, München 1908.
- Meier-Graefe 1905
Julius Meier-Graefe, »Peter Behrens – Düsseldorf«, in: *Dekorative Kunst* (7) 1905.
- Meyer 1972
Edina Meyer, *Paul Mebes. Miethausbau in Berlin. 1906-38*, Berlin 1972.

- Meleghy 1999
Peter Meleghy, »Josef Hoffmann«, in: Josef Kremerskothen u. Horst Rasch (Hrsg.), *Grosse Architekten*, Bd. 1, 9.Aufl., Köln 1999, S. 150.
- Metzendorf 1909
Georg Metzendorf, *Denkschrift über den Ausbau des Stiftungsgeländes (Margarethenhöhe)*, Essen 1909.
- Metzendorf 1920
Georg Metzendorf, *Kleinwohnungsbauten und Siedlungen*, Darmstadt 1920.
- Metzendorf 1994
Rainer Metzendorf, *Georg Metzendorf, 1874-1934. Siedlungen und Bauten*, Darmstadt 1994.
- Metzendorf/Mikuscheit 1997
Rainer Metzendorf u. Achim Mikuscheit, *Margarethenhöhe – Experiment und Leitbild 1906-1996*, Essen 1997.
- Meyer 1972
Edina Meyer, *Paul Mebes. Miethausbau in Berlin. 1906-38*, Berlin 1972.
- de Michelis 1991
Marco de Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk*, Stuttgart 1991.
- Mies van der Rohe 1946
Ludwig Mies van der Rohe, »A Tribute to Frank Lloyd Wright«, in: *Col-lege Art Journal* (IV/1) 1946, S. 41-42.
- Miller 1989
Mervyn Miller, *Letchworth – The first garden city*, Chichester 1989.
- Miller Lane 2000
Barbara Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge 2000.
- Moeller 1987
Gisela Moeller »J. L. M. Lauweriks in Düsseldorf 1904-1909«, in: Krefelder Kunstmuseen 1987, S. 54-63.
- Moeller 1987 a
Gisela Möller, »Werkverzeichnis [Peter Behrens]«, in: Ribbe/Schäche 1987.
- Mönninger 1992
Michael Mönninger, »Die Suche nach der einfachsten Form«, in: *FAZ* (187) 1992.
- Mommsen 1990
Wolfgang J. Mommsen, *Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur des deutschen Kaiserreiches*, Frankfurt am Main 1990.
- Moravánsky 1988
Ákos Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin 1988.
- Moravánsky 2003
Ákos Moravánsky, *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Wien 2003.
- Müller 1984
Johann Heinrich Müller »Karl Ernst Osthaus und seine Hagener Folkwang-Idee«, in: Funk-Jones/Müller 1984.
- Municipal House Prague 2001
Municipal House Prague (Hrsg.), *Jan Kotera. The Founder of Modern Czech Architecture*, Prag 2001.
- Mundt/Warncke 1999
Barbara Mundt mit Babette Warncke, *Form ohne Ornament? Angewandte Kunst zwischen Zweckform und Objekt*, Berlin 1999.
- Muthesius 1901
Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mülheim a. d. Ruhr 1901.
- Muthesius 1902
Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim a. d. Ruhr 1902.
- Muthesius 1904
Hermann Muthesius, *Das englische Haus*, 3 Bde., Berlin 1904.
- Muthesius 1907
Hermann Muthesius, *Landhaus und Garten*, Berlin 1907.
- Naumann [1901/02] 1966
Friedrich Naumann, »Neudeutsche Wirtschaftspolitik (1901/02)«, in: Friedrich Naumann, *Werke*, Bd. 3, Berlin 1966.
- Nerdinger 1982
Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund*, München 1982.
- Nerdinger 1985
Winfried Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius. Zeichnungen, Pläne, Fotos, Werkverzeichnis*, Berlin 1985.
- Nerdinger 1987
Winfried Nerdinger, »Le Corbusier und Deutschland. Genesis und Wirkungsgeschichte eines Konflikts. 1910-1933«, in: *ARCH+* (3) 1987.
- Nerdinger 1988
Winfried Nerdinger, *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer. 1862-1938*, Berlin 1988.
- Nerdinger/Hartmann/Schirren/Speidel 2001
Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren und Manfred Speidel (Hrsg.), *Bruno Taut 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Stuttgart 2001.
- Neumann 1999
Antje Neumann, »Brüssel – Berlin – Weimar«, in: Föhl 1999, S. 19-27.
- Neumann 1999 a
Antje Neumann, »Bauprojekte und künstlerische Aufgaben der Weimarer Zeit«, in: Föhl 1999, S. 27-50.
- Neumeyer 1979
Fritz Neumeyer, »Zwischen Monumentalkunst und Moderne – Architekturgeschichte eines Wohnhauses«, in: Hoepfner/Neumeyer 1979, S. 3-57.
- Neumeyer 1979 a
Fritz Neumeyer, »Die AEG-Arbeitersiedlungen von Peter Behrens in Berlin-Hennigsdorf und Oberschöneweide und das Bootshaus Elektra«, in: Buddensieg 1979, S. 127-141.
- Neumeyer 1998
Fritz Neumeyer, »Alfred Messel. Der grosse Unbekannte«, Nachwort zum Reprint der ersten Monographie über Alfred Messel, in: Behrendt 1998, S. 139-151.
- Neumeyer 2002
Fritz Neumeyer, *Quellentexte zur Architekturtheorie*, München 2002.
- Nikula 2000
Riita Nikula, »Rezension von Miller Lane 2000«, in: *Centropa* (2) 2002.

- Nietzsche [1896] 1988
Friedrich Nietzsche, »Menschliches, Allzu Menschliches I und II [1896]«, in: Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, KSA 2, München 1988.
- Norbert-Schulz 1982
Christian Norbert-Schulz, »Nordic Classicism in Norway«, in: Paavilainen 1982, S. 106-123.
- Oechslin 1992
Werner Oechslin, »Entwerfen heißt die einfachste Erscheinungsform zu finden. Mißverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 29-55.
- Oechslin 1994
Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur Modernen Architektur*, Zürich 1994.
- Oechslin 1999
Werner Oechslin, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999.
- Okuda 1999
Osamu Okuda, »Versinkende Villen – aufsteigende Baracken. Paul Klee und die Bauhaus-Debatten über den Konstruktivismus«, in: Bothe/Föhl 1999, S. 336-344.
- Oppenheimer 1903
Franz Oppenheimer, »Die Gartenstadt«, in: *Neue deutsche Rundschau* (1903).
- Ostendorf 1913/14
Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen*, 2 Bde. u. ein Supplementband, Berlin 1913/14.
- Osthaus 1903
Karl Ernst Osthaus, »Das Folkwang-Museum«, in: *Westf. Tageblatt* 20.3.1903.
- Osthaus 1906
Karl Ernst Osthaus, »Ausstellung Wiener Künstler im Folkwang«, in: *Hagener Zeitung* (1.12.) 1906.
- Osthaus 1906 a
Karl Ernst Osthaus, »Moderne Kunstbewegung in Hagen«, in: *Westfälisches Tageblatt* 8.10.1906.
- Osthaus 1909
Karl Ernst Osthaus, »Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe«, in: *Hagener Zeitung* (7.Okt.) 1909.
- Osthaus 1910
Karl Ernst Osthaus, »Ein Fabrikbau von Peter Behrens«, in: *Frankfurter Zeitung* (40) 1910.
- Osthaus 1911
Karl Ernst Osthaus, »Die Gartenstadt im Lichte des modernen Städtebaus«, in: *Hagener Zeitung* (10.7.) 1911.
- Osthaus 1911 a
Karl Ernst Osthaus, *Gartenstadt und Städtebau*, Berlin 1911.
- Osthaus 1912
Karl Ernst Osthaus, »Die Gartenstadt an der Donnerkuhle«, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 1912, Jena 1912.
- Osthaus 1914
Karl Ernst Osthaus, »Der Werkbundgedanke«, in: *Frankfurter Zeitung* (3.7.) 1914.
- Osthaus 1920
Karl Ernst Osthaus, *Van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers*, Hagen 1920.
- Osthaus 1980
Manfred Osthaus, »Streitobjekt zwischen Behrens und Gropius. Haus Cuno. Bericht von einem Versuch, die Vergangenheit wieder Gegenwart werden zu lassen«, in: *Hagener Heimatkalender* 1980.
- Paavilainen 1982
Simo Paavilainen (Hrsg.), *Nordisk klassicism 1900-1930*, Helsinki 1982.
- Paavilainen 1982 a
Simo Paavilainen, »Nordic Classicism in Finland«, in: Paavilainen 1982, S. 79-106.
- Pahl 1992
Jürgen Pahl, »Politische Verstrickungen«, in: *ARCH+* (114/115) 1992.
- Pahl 1999
Jürgen Pahl, *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume*, München 1999.
- Paulsen 1916
Friedrich Paulsen, »Die Staakener Kleinhäuser«, in: *Die Bauwelt* (7) 1916.
- Pehnt 1973
Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973.
- Pehnt 2005
Wolfgang Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, München 2005.
- Perrot 1992
Michelle Perrot, »Formen des Wohnens«, in: Ariès/Duby 1992, Bd. 4, S. 313-331.
- Pese 1999
Claus Pese, »Unbeirrbarer Irrläufer der Moderne. Die Fortsetzung des Historismus mit anderen Mitteln: Der Architekt Paul Schultze-Naumburg«, in: *FAZ* (114) 1999.
- Pevsner/Honour/Fleming 1992
Nikolaus Pevsner, Hugh Honour u. John Fleming, *Lexikon der Weltarchitektur*, 3. Aufl. d.dt. Ausgabe von dens., *Penguin Dictionary of Architecture* (Harmondsworth 1966), München 1992.
- Plarre 2001
Stefanie Plarre, *Die Kochenhofsiedlung – Das Gegenmodell zur Weißenhofsiedlung. Paul Schmitthenners Siedlungsprojekt in Stuttgart von 1927 bis 1933*, Stuttgart 2001.
- Ploegarts/Puttemans 1978
Léon Ploegarts u. Pierre Puttemans, *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*, Brüssel 1987.
- Popp 1916
Joseph Popp, *Bruno Paul*, München 1916.
- Posener 1964
Julius Posener, *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, Frankfurt a. M. 1964.
- Posener 1968
Julius Posener (Hrsg.), *Ebenezer Howard. Gartenstädte von morgen. Das Buch und seine Geschichte*, Berlin 1968.
- Posener 1979
Julius Posener, »Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.«, Bd. 40 der Reihe *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979.
- Posener 1982
Julius Posener, »Utopische Gemeinschaften: Fourier, Godin, Buckingham, Howard«, in: *Arch+* (63/64) 1982.

- Pozetto 1980
Marco Pozetto, *Die Schule Otto Wagners*, Wien 1980.
- Prelovsek 1979
Damjan Prelovsek, Josef Plecnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914, Wien 1979.
- Prelovsek 1992
Damjan Prelovsek, *Josef Plecnik. 1872-1957. Architectura perennis*, Salzburg 1992.
- Prelovsek 2006
Damjan Prelovsek, »Josef Plecnik: Wagner's Most Conservative Student«, in: *Centropa* (1) 2006.
- Probst/Schädlich 1986
Hartmut Probst u. Christian Schädlich, *Walter Gropius*, Berlin 1986, Bd. 1, S. 70 (WVZ-Nr. 3).
- Raith 1997
Frank-Bertolt Raith, *Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*, Berlin 1997.
- Reulecke 1983
Jürgen Reulecke, *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt am Main 1983.
- Reulecke 1997
Jürgen Reulecke (Hrsg.), *Geschichte des Wohnens. Band 3. 1800-1918. Das bürgerliche Zeitalter*, Stuttgart 1997.
- Rheinbach 1991
Wilhelm Rheinbach, »Deutsche Städtebilder. Hagen, die werdende Industriestadt«, in: *General Anzeiger Stettin* (4.10.) 1911.
- Ribbe/Schäche 1987
Wolfgang Ribbe u. Wolfgang Schäche (Hrsg.), *Baumeister – Architekten – Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins*, Berlin 1987.
- Riegl 1893
Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.
- Riegl 1901
Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, 1. Teil, Wien 1901.
- Riley/Bergdoll 2001
Terence Riley und Barry Bergdoll (Hrsg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*, München 2001.
- Risse 1985
Heike Risse, *Frühe Moderne in Frankfurt am Main 1920-1933*, Frankfurt 1985.
- Röder/Storck 1997
Sabine Röder u. Gerhard Storck (Hrsg.), *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900-1914*, Gent 1997.
- Romberg 1845
Johann Andreas Romberg, »Über den Mangel an kleinen Wohnungen in großen Städten«, in: *Zeitschrift für Praktische Baukunst* (5) 1845.
- Rossmann 2000
Andreas Rossmann, »Wink mit der Zahnbürste. Die Villen von Mies van der Rohe in Krefeld sind instandgesetzt«, in: *FAZ* (180) 2000.
- Rudberg 1998
Eva Rudberg, »Der frühe Funktionalismus. 1930-40«, in: *Caldenby/Lindvall/Wang* 1998, S. 80-110.
- Rüdiger 1997
Ulrike Rüdiger, *Thilo Schoder. Architektur und Design 1888-1949*, Gera 1997.
- Sack 1992
Manfred Sack, »Die Stille Moderne«, in: *Die Zeit* (35) 1992.
- von Sacken 1873
Eduard Freiherr von Sacken, *Katechismus der Baustile oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart nebst einer Erklärung der im Werke vorkommenden Kunstausdrücke*, Leipzig 1873.
- Santifaller 2003
Enrico Santifaller, »Schön mit Dach«, in: *FAZ* (198) 2003
- Sarfert 1999
Hans-Jürgen Sarfert, *Hellerau – Die Gartenstadt und Künstlerkolonie*, Dresden 1999.
- Sarnitz 2003
August Sarnitz, *Adolf Loos 1870-1933. Architekt, Kulturkritiker, Dandy*, Köln 2003.
- Schäfer 1909
Wilhelm Schäfer, »In Hagen«, in: *Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Art und Kunst* (3) 1909.
- Scheffler 1905
Karl Scheffler, »Wertheims Baumeister«, in: *Kunst und Künstler* (3) 1905.
- Scheffler 1908
Karl Scheffler, *Moderne Baukunst*, Leipzig 1908.
- Scheffler 1912
Karl Scheffler, »Das Dalcroze-Haus in Hellerau«, in: *Vossische Zeitung* (4) 1912.
- Scheffler 1913
Karl Scheffler, *Die Architektur der Großstadt*, Berlin 1913.
- Schell 1906
D. Schell, »Die Bewegung zur Erhaltung und Wiederbelebung der bergischen Bauweise«, in: *Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins* (39) 1906.
- Schickel 1992
Gabriele Schickel, »Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde«, in: *Lampugnani/Schneider* 1992, S. 55-69.
- Schickel 1993
Gabriele Schickel, »Der Kampf um den Stil: Architektur in Deutschland von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg«, in: *Stadt Krefeld* 1993, S. 26-39.
- Schinck 1990
Andreas Schinck, *Mies van der Rohe. Beiträge zur ästhetischen Entwicklung der Wohnarchitektur*, Stuttgart 1990.
- Schirren 1992
Matthias Schirren, »Sachliche Monumentalität. Hans Poelzig's Werk in den Jahren 1900-1914«, in: *Lampugnani/Schneider* 1992, S. 79-105.
- Schmarsow 1894
August Schmarsow, »Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893«, Leipzig 1894.
- Schöne 1999
Sally Schöne, »Pragmatismus oder Vision? Hellerau, eine Gartenstadt zwischen Vergangenheit und Zukunft«, in: *Archithese* (2) 1999.

- Schulte 1994
Birgit Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde in Hagen*, Hagen 1994.
- Schultze-Naumburg 1901
Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, Bd. 1 (Hausbau), München 1901.
- Schultze-Naumburg 1904
Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, Bd. 3 (Dörfer und Kolonien), München 1904.
- Schultze-Naumburg 1901-1917
Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, 9 Bde., München 1901-1917.
- Schulz/Sonne 1999
Evelyn Schulz u. Wolfgang Sonne (Hrsg.): *Kontinuität und Wandel. Geschichtsbilder in verschiedenen Fächern und Kulturen*, Zürich 1999.
- Schulze 1985
Franz Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago 1985.
- Schumacher 1949
Fritz Schumacher, *Selbstgespräche*, Hamburg 1949.
- Schumann 1998
Ulrich Maximilian Schumann, »Traditionalismus«, in: Lampugnani 1998, S. 376-378.
- Schumann 2002
Ulrich Maximilian Schumann, *Wilhelm Freiherr von Tettau. 1872-1929. Architektur in der Krise des Liberalismus*, Zürich 2002.
- Schumann 2004
Ulrich Maximilian Schumann, »Paul Schultze-Naumburg«, in: Lampugnani/Hanisch/Schumann/Sonne 2004, S. 34.
- Schwartz 1999
Frederic J. Schwartz, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914*, Amsterdam 1999.
- Scully 1954
Vincent Scully, »Wright vs. The International Style«, in: *Art News* (1954)
- Sekler 1982
Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg 1982.
- Sembach 1989
Klaus Jürgen Sembach, *Henry van de Velde*, Stuttgart 1989.
- Sembach [...] 1992
Klaus Jürgen Sembach, Jürgen Krause, Ulrich Schulze, Hans-Ulrich Thamer, Kaus Schötzel (Hrsg.), *1910. Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen*, Stuttgart 1992.
- Sembach/Schulte 1992
Klaus-Jürgen Sembach u. Birgit Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln 1992.
- Semper 1963
Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde., Keramik, Steretomie, Metallotechnik, München 1963.
- Semper 1966
Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz 1966.
- Sernaclens de Grancy 2001
Antje Sernaclens de Grancy, *Moderner Stil und Heimisches Bauen. Architekturreform in Graz um 1900*, Wien 2001.
- Shand 1934
Morton Shand, »Scenario for a Human Drama, Part III: Peter Behrens«, *The Architectural Review* (September) 1934.
- Sitte 1889
Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien 1889.
- Smith/Darling
Elizabeth A. T. Smith und Michael Darling (Hrsg.), *R. M. Schindler. Architektur und Experiment*, Ostfildern 2001.
- Sommer 2000
Claudia Sommer, »Zur Eröffnung von Schloß und Garten Königs Wusterhausen«, in: *Museumsjournal* (IV) 2000.
- Sonne 1999
Wolfgang Sonne, »Gebaute Geschichtsbilder: Klassizismus, Historismus, Traditionalismus und Modernismus in der Architektur«, in: Schulz/Sonne 1999, S. 261-331.
- Sonne 2006
Wolfgang Sonne, *Traditionalismus in der Architektur um 1900 und seine politischen Konnotationen*, 2006. (unveröffentlichtes Manuskript)
- Spaeth 1995
David Spaeth, *Mies van der Rohe. Der Architekt der technischen Perfektion*, 2. Aufl. (mit einem Vorwort von Kenneth Frampton), Stuttgart 1995.
- Spies 2000
Werner Spies, »Am Webstuhl der Zeit«, in: *FAZ* (193) 2000.
- Staatliche Museen zu Berlin 1998
Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Gemäldegalerie Berlin. Der Neubau am Kulturforum*, Berlin 1998.
- Stabenow 1996
Jörg Stabenow, Joze Plecnik. Städtebau im Schatten der Moderne, Braunschweig 1996.
- Stabenow 2000
Jörg Stabenow, *Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*, Berlin 2000.
- Stadt Hagen 2000
Stadt Hagen, Dezernat für Stadtplanung und Bauwesen/Stadtplanungsamt (Hrsg.), *Dokumentation. Städtebaulicher Realisierungswettbewerb in zwei Bearbeitungsphasen. Bereich Karl Ernst Osthaus-Museum mit Neubau Emil Schumacher-Museum in Hagen*, Hagen 2000.
- Stadt Krefeld 1993
Stadt Krefeld, Der Oberstadtdirektor (Hrsg.), *Moderne Baukunst 1900-1914. Die Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe*, Oberhausen 1993.
- Stadtplanung Wien 1997
Stadtplanung Wien u. Architektur Zentrum Wien (Hrsg.), *Architektur Wien. 500 Bauten*, Wien 1997.
- Stamm 1994
Rainer Stamm, »Die Villa für Rudolf Springmann (1910/11). (Christian-Rohlf's-Strasse 49, ehemalige Koloniestrasse)«, in: Schulte 1994, S. 244-250.

- Stamp 2001
Gavin Stamp, *Edwin Lutyens. Country Houses. From the Archives of Country Life*, London 2001.
- Stern 1953
Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*, Stuttgart 1953.
- Stressing 1971
Peter Stressig, »Hohenhagen – Experimentierfeld modernen Bauens«, in: Hesse-Frielinghaus [...] 1971, S. 385-511.
- Tausch 1996
Harald Tausch (Hrsg.), *Historismus und Moderne*, Würzburg 1996.
- Taut 1913
Bruno Taut, »Haus Kottbusser Damm 90-92«, in: *Moderne Bauformen* (3) 1913.
- Taut 1918/19
Bruno Taut, »Architektonisches zum Siedlungswerk«, in: *Der Siedler* (1) 1918/19.
- Tegethoff 1981
Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981.
- Templ 2002
Stephan Templ, »Wegbereiter der tschechischen Moderne«, in: *NZZ* (41) 2002.
- Tessenow 1909
Heinrich Tessenow, *Der Wohnhausbau*, Berlin 1909.
- Tessenow 1916
Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlin 1916.
- Tessenow 1919
Heinrich Tessenow, *Handwerk und Kleinstadt*, Berlin 1919.
- Thiersch 1883
August Thiersch, *Proportionen in der Architektur* (Handbuch der Architektur, Teil IV, 1. Halbbd.), Darmstadt 1883.
- Thirsch 1904
August Thiersch, *Proportionen in der Architektur*, Stuttgart 1904.
- Turner 1977
Paul Venable Turner, *The Education of Le Corbusier*, New York 1977.
- Tummers 1967
Nic Tummers, *J.L.M. Lauwerks. Zijn werk en zijn invloed op architectuur en vormgeving rond 1910. De Hager Impuls*, Hilversum 1967.
- Tummers 1987
Nic Tummers, »J. L. M. Lauweriks – Zwischen Jugendstil und Bauhaus«, in: Krefelder Kunstmuseen 1987, S. 12-14.
- Ulbricht 1998
Justus H. Ulbricht, »Willkommen und Abschied des Bauhauses in Weimar. Eine Rekonstruktion«, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* (1) 1998.
- Ullrich 1997
Volker Ullrich, *Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs*, Frankfurt am Main 1997.
- Unwin 1909
Raymond Unwin, *Town Planning in Practice: an Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs*, London 1909.
- Unwin 1910
Raymond Unwin, *Grundlagen des Städtebaus: eine Anleitung zum Entwerfen städtebaulicher Anlagen*, Berlin 1910.
- van de Velde 1895
Henry van de Velde, »Aperçus en vue d'une synthèse d'art«, Brüssel 1895.
- van de Velde 1897/98
Henry van de Velde, »Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel«, in: *Pan* (IV) 1897/98.
- Viollet-le-Duc 1863-72
Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris 1863-1872.
- Voigt 1992
Wolfgang Voigt, »Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners deutsches Wohnhaus und seine Vorbilder«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 245-267.
- Voigt 2003
Wolfgang Voigt, »Gartenstadt, Volkswohnung und fabriziertes Fachwerk: Paul Schmitthenner und die Rationalisierung im Wohnungsbau«, in: Voigt/Frank 2003, S. 9-27.
- Voigt/Frank 2003
Wolfgang Voigt u. Hartmut Frank (Hrsg.), *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Tübingen 2003.
- Voysey [1906] 1964
Charles Francis Annesley Voysey, »Vernunft als Grundlage in der Kunst [1906]«, in: Posener 1964, S. 74-75.
- Otto Wagner, *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Werke*, Bd. 1, Wien 1890.
- Wagner 1896
Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien 1896.
- Wagner 1908
Otto Wagner, »Joseph Olbrich«, in: *Die Zeit* (14.8.) 1908.
- Wagner jr. 1908
Otto Wagner jr., »Joseph Maria Olbrich – ein Nachruf«, in: *Deutsche Bauzeitung* (52) 1908.
- Wagner 1914
Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien 1914.
- Wagner 1922
Otto Wagner, *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Werke*, Bd. 4, Wien 1922.
- Watkin 1979
David Watkin, *English Architecture*, 1979.
- Weber 1961
Helmut Weber, *Walter Gropius und das Faguswerk*, München 1961.
- Weber 1988
Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen 1988.
- Weisbach/Mackowsky 1910
Karl Weisbach und Walter Mackowsky, *Das Arbeiterwohnhaus*, Berlin 1910.
- Wefing 2002
Heinrich Wefing, »Der begabteste aller Schinkelschüler«, in: *FAZ* (2) 2002.
- Wieland 1982
Dieter Wieland, *Gebaute Lebensräume*, Düsseldorf 1982.
- Wilhelm 1983
Karin Wilhelm, *Walter Gropius. Industriearchitekt*, Braunschweig 1983.
- Windsor 1981
Alan Windsor, *Peter Behrens. Architect and Designer*, London 1981.

Wölfflin 1886

Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.

Wörner 1997

Martin Wörner, Doris Mollenschott u. Karl-Heinz Hüter, *Architekturführer Berlin*, 5. Aufl., Berlin 1997.

Wolbert 1983

Klaus Wolbert, »...wie ein Tempel in einem heiligen Haine. Olbrichs semantische Architektur und die Utopie eines ästhetisch überhöhten Lebens in Schönheit und Feierlichkeit«, in: Krimmel/Michaelis 1983, S. 57-83.

Wright 1956

Frank Lloyd Wright, »'L'architettura' riceve F. Ll. Wright«, in: *L'architettura* (2) 1956.

Wright 1957

Frank Lloyd Wright, *A Testament*, New York 1957.

Frank Lloyd Wright, *The early work*, New York 1968. (Reprint der »kleinen« Wasmuth-Publikation)

Wright 1986

Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tübingen 1986. (Reprint des Wasmuth-Portfolios)

Yoshimura/Kawashima 2005

Yukio Yoshimura u. Yoichi Kawashima (Hrsg.), *E. G. Asplund 1885-1940*, Tokio 2005.

Zoon 1987

Cees Zoon, »Auf dem Wege zu einer monumentalen *Nieuwe Kunst* – Die Proportionslehre und Entwurfstheorie von J. L. Mathieu Lauweriks«, in: Krefelder Kunstmuseen 1987.

Zevi 1998

Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright*, 4. Aufl. d. dt./franz. Ed., Basel 1998, (ital. Orig.ausg.: Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Bologna 1979).

Zimmermann 1997

Clemens Zimmermann, »Wohnen als sozialpolitische Herausforderung. Reformerisches Engagement und öffentliche Aufgaben«, in: Reulecke 1997, Bd. 3, S. 503-637.

Zschokke 1992

Walter Zschokke, »Technisches Bauen und der gelungene Versuch ihrer Aussöhnung mit der Landschaft«, in: Lampugnani/Schneider 1992, S. 221-245.

ANHANG

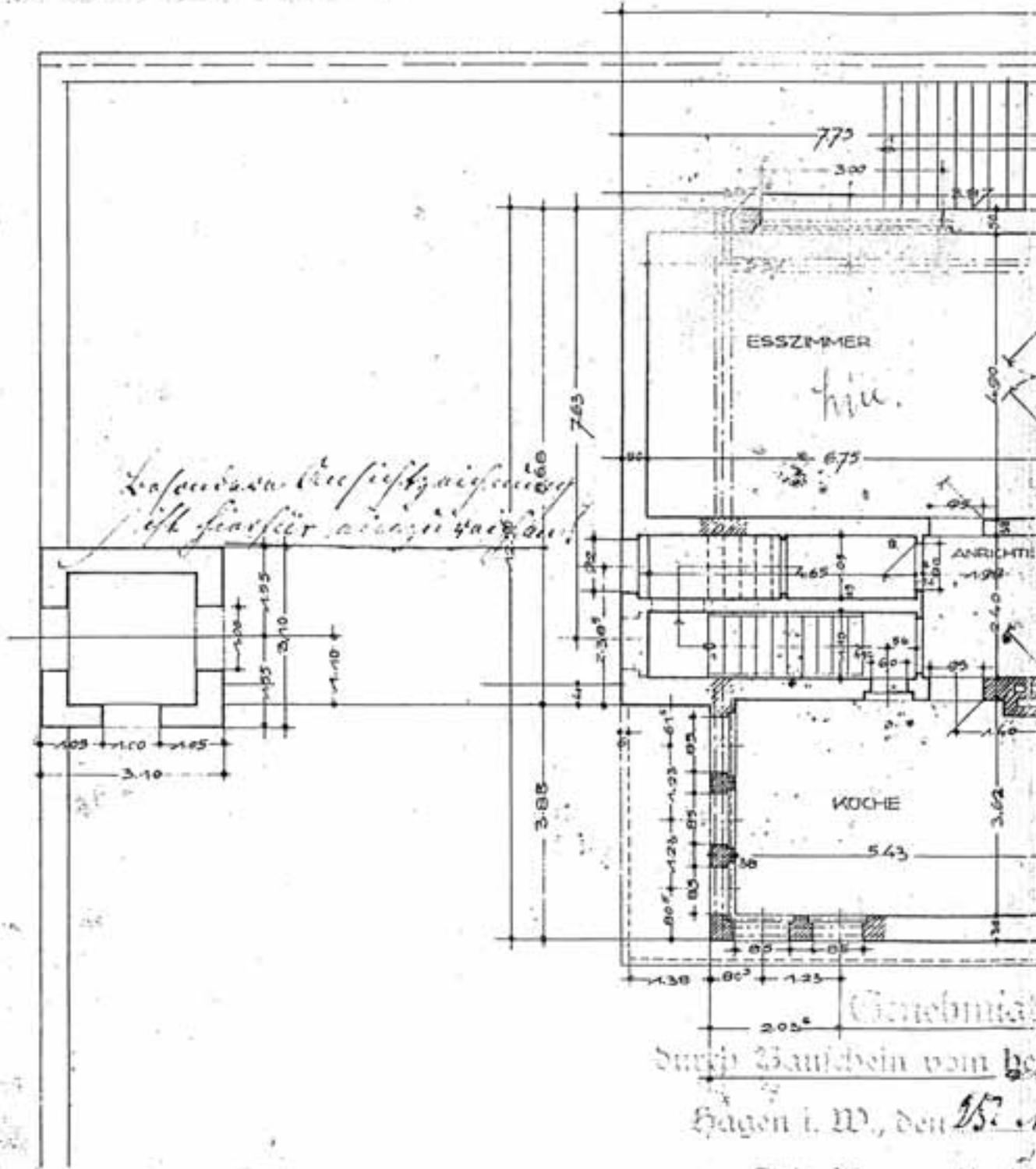
Villa Cuno Hagen

Zwei Grundrisse
aus dem Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen

Vier Fassadenansichten
aus dem Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen

1. HAUS CUNO HAGEN I.W.
 GRUNDRISS VOM ERDGESCHOSS MST: 1:100
 NEU, BABELSBERG 10. MAI 00.

Handwritten notes in German, partially illegible.



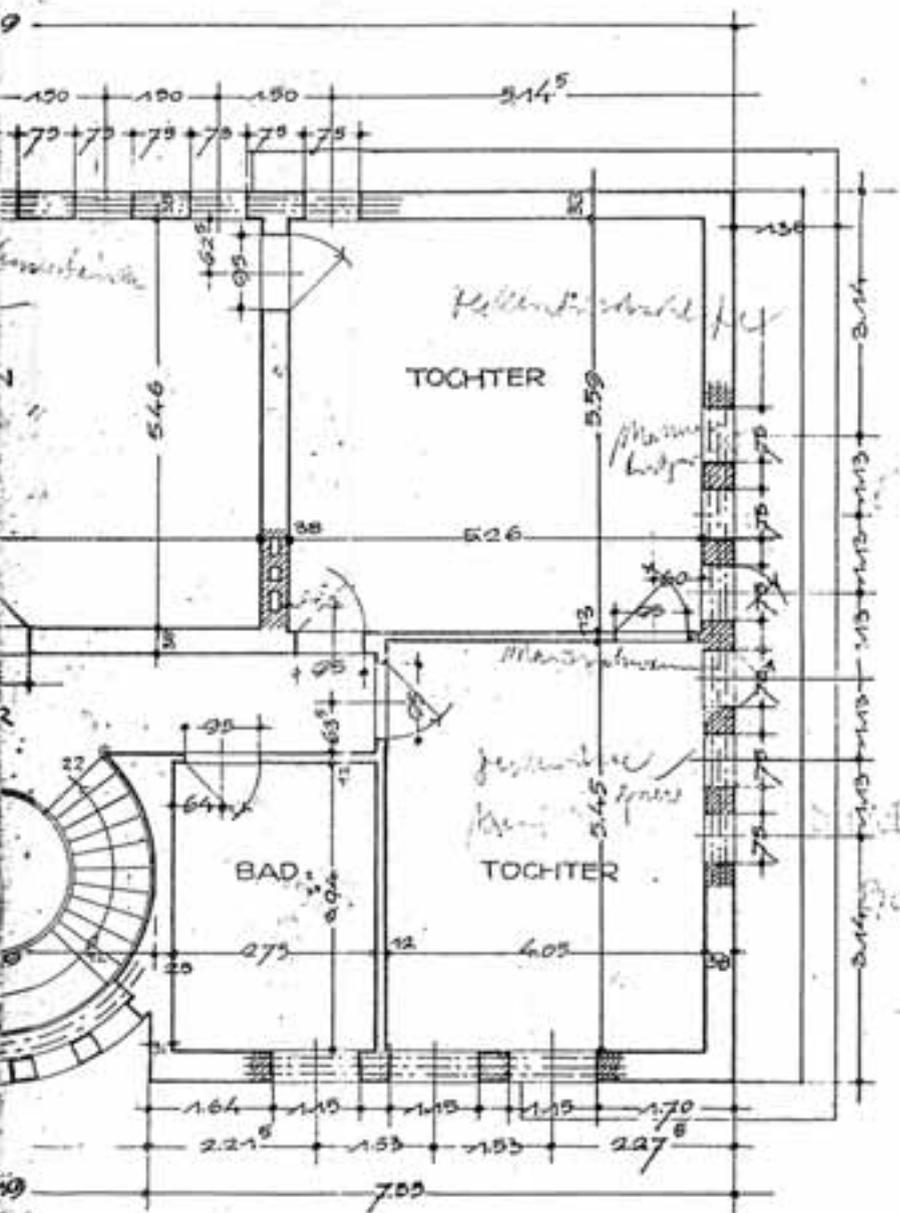
DER BAUHERR:

Karl Ernst Osthaus

Die Baupolizei

In Vertretung

F.



Genehmigt
 durch Bauschein vom heutigen Tage
 Hagen i. W., den 25. August 1901
 Die Baupolizeiverwaltung
 In Vertretung: *F.*

DER ARCHITEKT :

Carl Schreus

H.

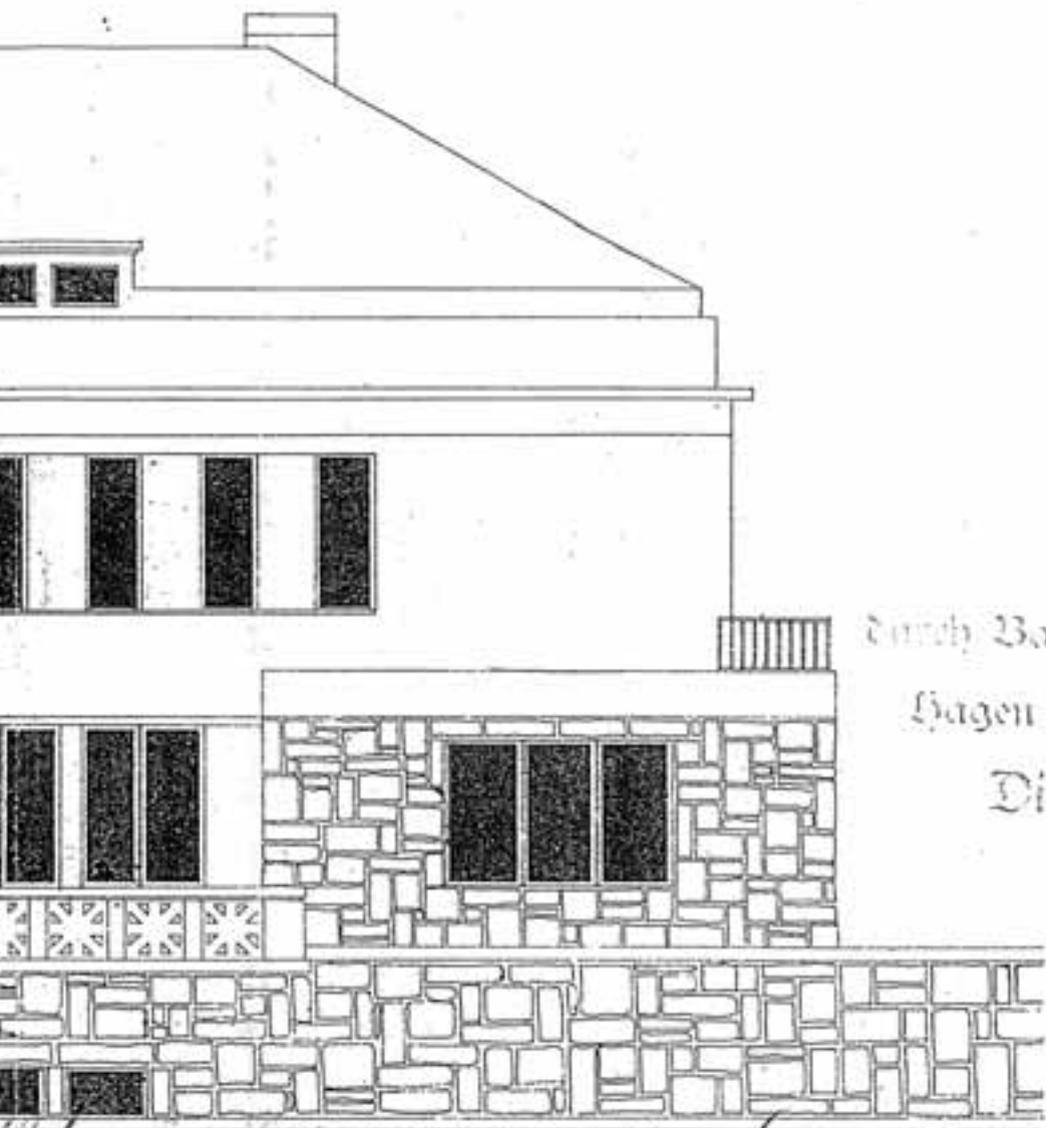
HAUS CUNO HÄGEN I.W.
OST-FACADE.
NEU BABELSBERG 17 MAI 09

Aus dem Kohlen-Einst-Ost-Facade-Hägen
Hr. ...
Vorstellung ... und ...
von ...



DER BAUHERR:

Karl Ernst Osthauer



Genehmigt
Durch Bauschein vom heutigen
Tage i. W., den *15. Aug.*
Die Baupolizeiverw
In Vertretung.
F.

15. Aug. 1891

5 10 15 20 25 30
MST: 1:100

DER ARCHITECT:

Prof. Behrens

a. HAUS CUNO HAGEN I.W.
WEST FACADE

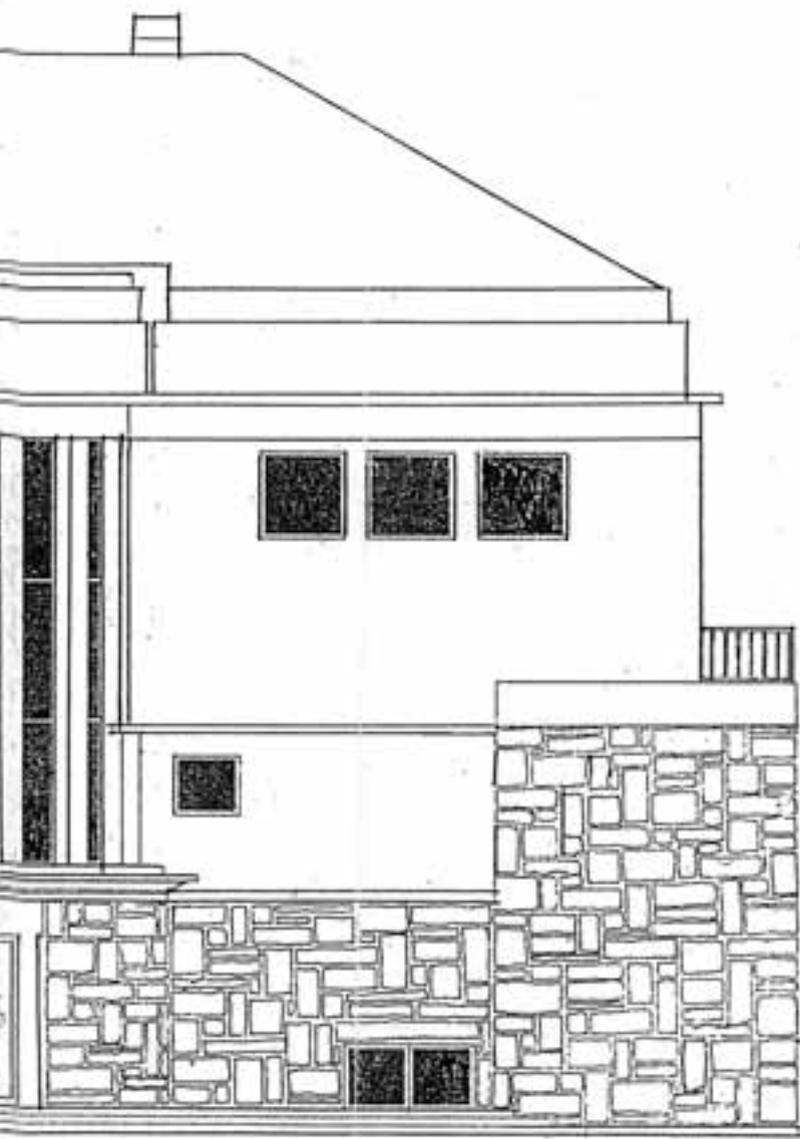
NEU BABELSBERG 18. MAI 09.

Architect: Carl Ernst Osthaus
Date: 18. Mai 09.
Location: Neu Babelsberg



DER BAUHERR

Carl Ernst Osthaus



Kalkstein verblenden

Genehmigt

Durch Bauschein vom heutigen Tage

Bagen i. W., den 25. August 1908

Die Baupolizeiverwaltung

in Vernehmung

F.

5 10 MST : 1:100

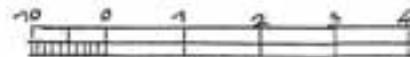
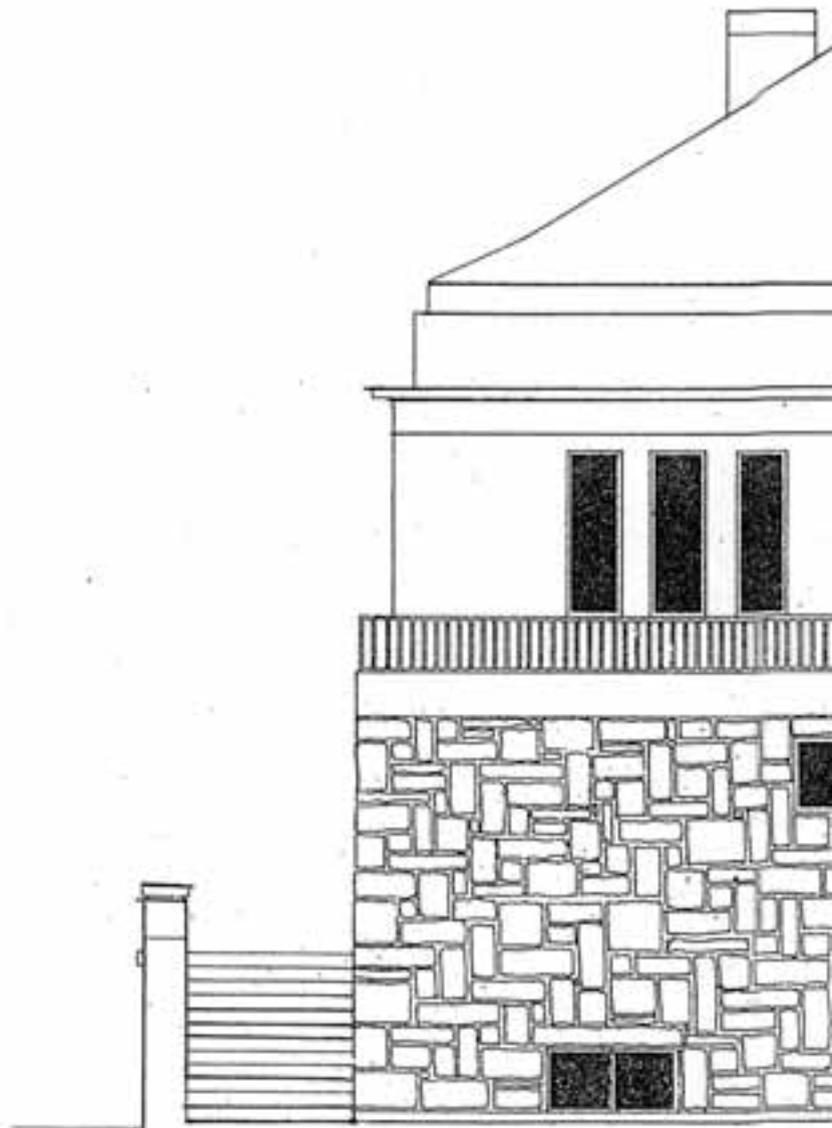
DER ARCHITEKT:

W. Schreyer

9. HAUS CUNO HAGEN I W.
NORD FACADE

NEU BABELSBERG, 18. MAI 09.

Aus dem Kohlen-Einst.-Gebäude
Verbleibt ein Teil der
von Holzbohlenbau abgetrennt



DER BAUHERR:

Paul Ernst Orthaus



5 10
MST : 1 : 100

Genehmigt
durch Bauschein vom heutigen Tage.
Hagen i. W., den 25. August 1904.
Die Baupolizeiverwaltung:

In Vertretung:

F

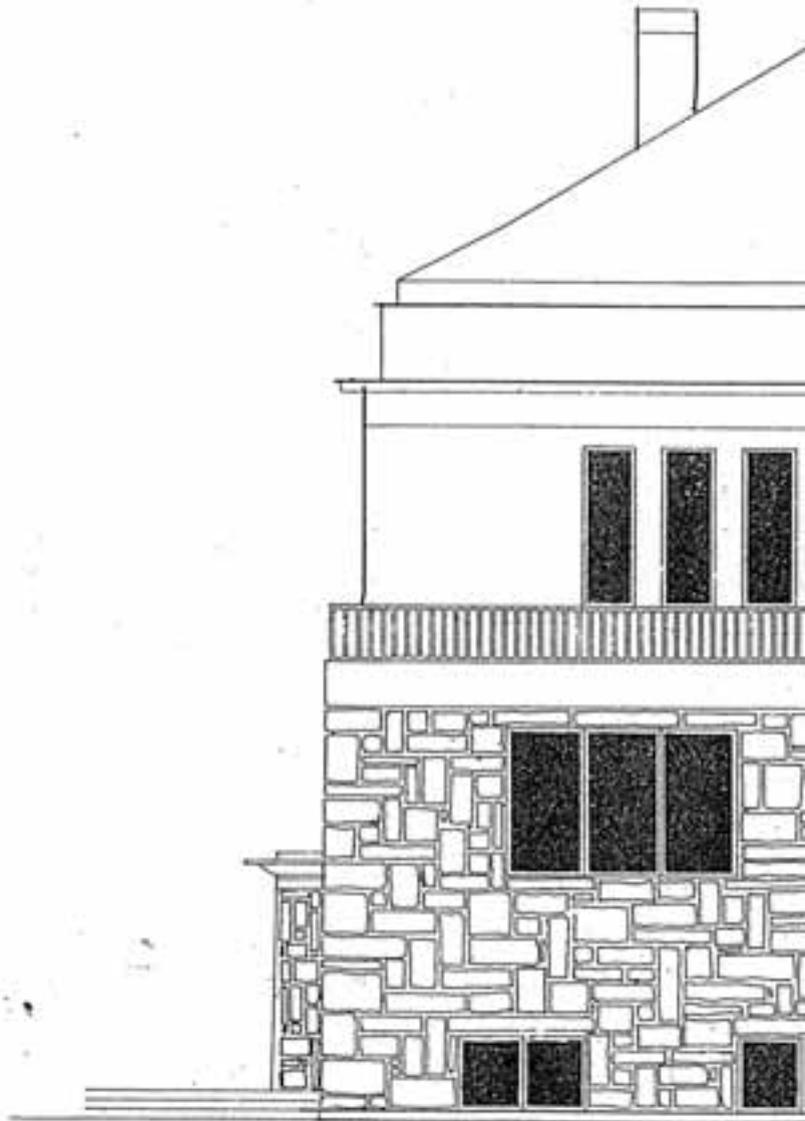
DER ARCHITEKT:

W. Adreus

10 HAUS CUNO HAGEN I.W.
SÜD FACADE

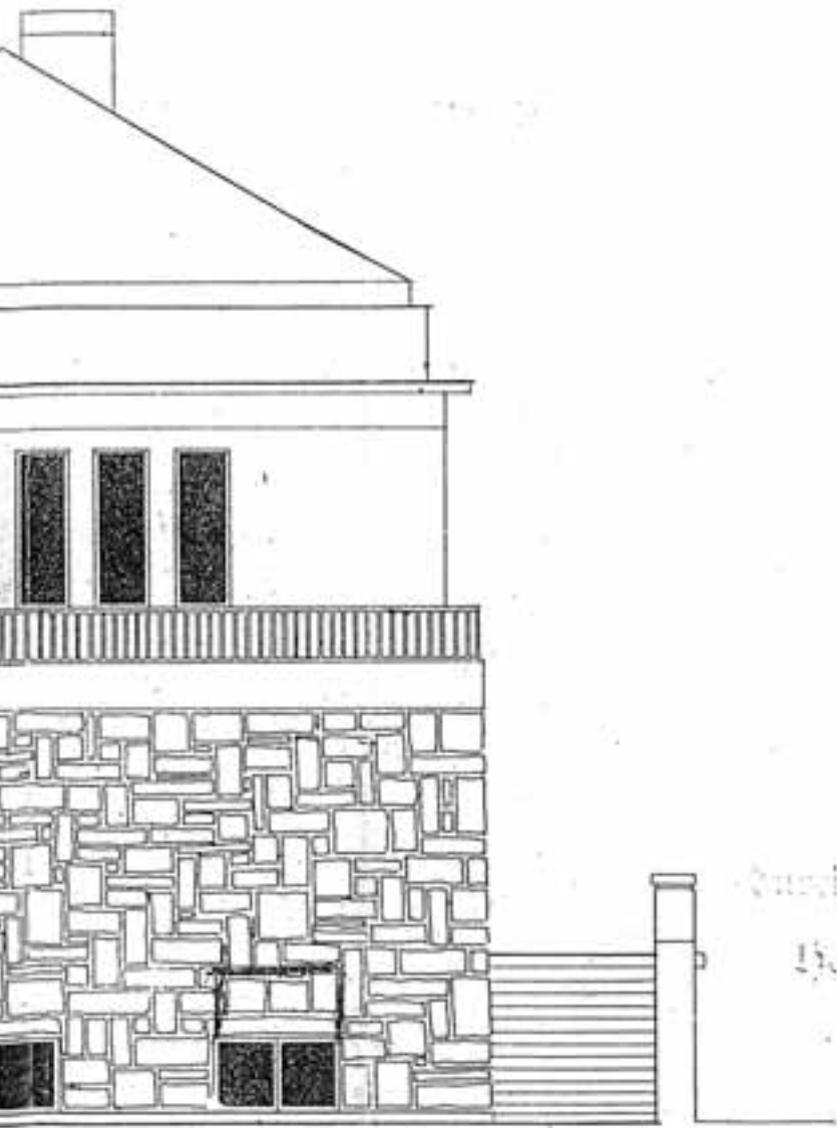
NEU BABELSBERG 19. MAI 00.

Das Haus Cuno Hagen I.W. in Neu Babelsberg
wurde im Jahre 1900 erbaut. Die Fassade
ist ein Beispiel für die neuromanische
Stilrichtung.



DER BAUHERR :

Paul Ernst Othmann



0 10 MST : 1 : 100

Genehmigt
durch Bauchein vom heutigen Tage.
Hagen i. W., den *25. August 1907*.
Die Baupolizeiverwaltung:
In Vertretung:

F.

DER ARCHITEKT:

Carl Petersen

H

REGISTER

Aalto, Alvar 342	71, 74, 76, 80, 90, 94, 95, 99, 101, 103, 104, 108, 113, 114, 116, 119, 134, 135, 138, 143, 144, 148, 150, 152, 154, 161, 162, 164, 168, 170, 171, 173, 178, 180, 182, 188, 193, 195, 198, 201, 202, 207, 211, 217, 223, 231, 233, 236, 240, 254, 277, 279, 288, 295, 306, 315, 317, 319, 322, 324, 325, 330, 342, 370, 372, 375, 384, 421, 423, 424, 425, 426	Buch, Joseph 65	Fabiani, Max 397
Abraham, Raimund 39		Buckingham, James Silk 259	Favre, Georges 207, 217
Abram, Joseph 233		Burnham, Daniel Hudson 249, 254	Feinhals, Joseph 182
Achleitner, Friedrich 400		Cadbury, George 261	Fischer, Theodor 13, 32, 69, 211, 263, 306, 310, 311, 315, 370, 425
Adler, Dankmar 63, 249		Caldenby, Claes 349	Fischer von Erlach, Johann-Bernhard 188
Åhrén, Uno 351		Callwey, Georg 24	
Almquist, Osvald 345	Behrens, Petra 116	Cassirer, Bruno 267, 377	Fisker, Kay 342
Alofsin, Anthony 63	Behrendt, Walter Curt 32, 377, 384, 387	Charnley, James 254	Förster-Nietzsche, Elisabeth 69
Anderson, Stanford 38, 113, 114, 116	Bellamy, Edward 259	Chochol, Josef 401	Fourier, Charles 259
Andris, Ferdinand 400	Berents, Catharina 14, 26, 170, 188, 240, 421	Cuno, Willy 144	Frampton, Kenneth 335
Ashbee, Robert Charles 63	Berg, Max 13	Curjel, Robert 254	Friedrich der Große 310
Asplund, Gunnar 10, 16, 138, 335, 339, 342, 345, 349, 351, 359, 397	Bergsten, Carl 345	Cuypers, Petrus J. H. 103	Fritsch, Bruno 388
Avenarius, Ferdinand 47	Berlage, Hendrik Petrus 63, 103, 171	Dalcroze, Émile Jaques 279	Fritsch, Theodor 261, 421
Backer, Lars 345	Bernoulli, Hans 34, 310	Deiniger, Wunibald 119	Frosterus, Sigurd 342
Bahr, Hermann 51	Bie, Oscar 377	Dittmar, Hans 330	Gallén-Kallela, Axel 339
Baillie-Scott, Mackay Hugh 138	Bindesbøll, Gottlieb Birkner 342, 351	Dohrn, Wolf 279	Garnier, Tony 231, 236, 424
Bauer, Leopold 51	Bing, Siegfried 69	Dülfer, Martin 32, 267	George, Henry 259
Bayer, Christian 104	Blakstad, Gudolf 345	Dürckheim-Montmarin, Graf 94, 95, 99	Gérard Carl 71, 76
Bayer, Joseph 55	Boberg, Ferdinand 335	Dunker, Jens 345	Gesellius, Hermann 339
Bazel, Karel P. C. de 103	Böcklin, Heinrich 108	Eckmann, Otto 38, 114	Geßner, Albert 240, 351, 365, 368, 370, 374, 426
Beer, Nicolai 345	Bodenhausen, Eberhard von 69	Emerson, Ralph Waldo 63, 259	Giedion, Siegfried 195
Behne, Adolf 144	Bohlen und Halbach, Gustav von 282	Endell, August 76, 114	Gilly, Friedrich David 173
Behrens, Josef 116	Bonatz, Paul 92, 242, 425	Engel, Carl Ludwig 342	Glück, Franz 188
Behrens, Peter 7, 10, 13, 14, 16, 19, 20, 23, 46, 47, 58, 63, 65, 70,	Brooks, H. Allen 207	Ernst, Wilhelm 32	Gocár, Josef 400, 401
	Brygmann, Erik 342	Esche, Herbert 95	

Goedecke, Carl-Heinrich 154, 161	Hitchcock, Henry-Russel 9, 65, 138, 173, 254	Kahn, Albert 254	Langbehn, Julius 263
Goethe, Johann Wolfgang von 13, 257, 342, 425	Hitler, Adolf 429	Kaldenbach, Fritz 76	Larsson, Lars Oloff 339
Göller, Adolf 23	Hodler, Ferdinand 80	Kampffmeyer, Bernhard 310	Lassen, Heinz 370
Gombrich, Ernst H. 113	Hoeber, Fritz 73	Kampffmeyer, Hans 73, 263, 265	Lauweriks, Johannes Ludovicus Mathieu 70,76, 101, 103, 104, 106, 108, 113, 152, 171, 187, 217, 306, 311, 423, 425
Grave, Agnes 106	Hoetger, Berhard 144	Kaufmann, Oskar 7	
Green, Curtis 242	Hoffmann, Franz 370, 372	Kessler, Henry Graf von 69	Le Corbusier [Charles Eduard Jeanneret] 7, 36, 74, 76, 94, 188, 193, 207, 211, 214, 217, 223, 279, 288, 424
Griesebach, Hellmut 193	Hoffmann, Josef 51, 63, 76, 116, 129, 135, 180, 182, 187, 188, 233, 421, 424	Kiem, Karl 9	
Groot, Jan Hessel de 103, 104		Kirkerup, Andreas 342	
Gropius, Erich 193, 424	Hofman, Vlatislav 401	Klapheck, Richard 290	Lechner, Ödon 335
Gropius, Walter 63, 65, 76, 103, 150, 188, 193, 195, 198, 207, 261, 310, 325, 375, 424	Hoeber, Fritz 73	Klimt, Gustav 51	Lenz, Pater Desidarius 103, 171
	Hoppe, Emil 119	Klint, Peder Vilhelm Jensen 339	Lethaby, William Richard 36, 43
Habermas, Jürgen 19	Howard, Ebenezer 73, 259, 261, 263, 295	Köhn, Erich 381	Lever, William Hesketh 259, 261
Haenel, Erich 271, 361, 368, 372, 426	Hultin, Olof 349	Körner, Theodor 99	Lewerentz, Sigurd 345
Hanisch, Ruth 39	Humann, Carl 162	Kohn, Albert 310	Lichtwark, Alfred A. 113, 144
Hansen, Christian Frederik 339, 351	Isaacs, Reginald R. 195	Kotera, Jan 7, 63, 400, 421	Lindgren, Armas 339
Hartman, Kristiana 315	Jaeger, Falk 20	Kraus, Karl 36	Littmann, Max 233
Hegemann, Werner 291	Janák, Pável 55, 400, 401, 421	Krause, Jürgen 14	Littré, Emile 290
Henneberg, Baron von 94, 95, 99	Jansen, Hermann 162	Kropotkin, Pjotr Alexejewitsch 259, 263	Loos, Adolf 23, 36, 38, 39, 47, 50, 104, 168, 173, 178, 180, 187, 188, 240, 246, 254, 265, 325, 349, 397, 409, 419, 421, 424, 425
Herzog, Jaques 38	Jaques-Dalcroze, Emile 279	Krupp, Friedrich Alfred 281	
Hesse-Frielinghaus, Herta 193	Jeanneret, Charles Eduard, siehe Le Corbusier	Krupp, Margarethe 281	Lorenzen, Ernst 106
Hessen Nassau, Ernst Ludwig von 69, 114	Jenny, William Le Baron 249	Kühn, Ernst 365	Ludwigs, Leopold 152
Hevesi, Ludwig 51	Johnson, Philip 9, 76, 254	Kulka, Friedrich 39	Lutyens, Sir Edwin 240, 242, 424
Hilbersheimer, Ludwig 34, 178	Johnston, Edward 135	Lagarde, Paul de 263	Lux, Josef August 46, 47, 180
		Lajta, Béla 351, 421	Mackintosh, Charles Rennie 51, 116, 129, 135, 138, 182
		Lampugnani, Vittorio Magnano 13, 421	

Mackowsky, Walter 361	Migge, Leberecht 259	Oppenheimer, Franz 261, 263	Pevsner, Nikolaus 13, 65
Maillol, Aristide 87	Minne, George 69	Östberg, Ragnar 345	Plecnik, Josef 10, 16, 51, 214, 335, 397, 400, 401, 404, 409, 412, 419, 424
Mallet-Stevenson, Robert 233	Moll, Karl 51	Ostendorf, Friedrich 13, 23, 26, 32, 34, 39, 87, 99, 164, 201, 246, 368, 421	Poelzig, Hans 7, 13, 365, 357
Marx, Karl 263	Morris, William 43, 45	Osthaus, Karl Ernst 16, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 80, 87, 90, 92, 106, 118, 144, 150, 152, 154, 161, 182, 187, 193, 207, 263, 265, 315, 319, 325, 423	Poiret, Paul 233
Masaryk, Tomás Garrigue 401	Moser, Karl 254	Osthaus, Manfred 150, 152	Posener, Julius 16, 26, 46, 198, 370, 375, 379
May, Ernst 261	Moser, Kolo 51	Otis, Elisha Graves 249	Prikker, Jan Thorn 106
McKim, Charles Follen 254, 351	Muche, Georg 95	Otto, Adolf 310	Pugin, Welby 43
Mead, William Rutherford 254, 351	Müller, Hans Heinrich 154	Owen, Robert 259	Rafn, Aage 342
Mebes, Paul 7, 9, 19, 23, 26, 32, 39, 90, 236, 240, 267, 271, 317, 335, 339, 379, 381, 384, 387, 391, 393, 421, 426	Munthe-Kaas, Herman 345	Ozefant, Amédée 36	Rathenau, Emil 317
Metzendorf, Georg 279, 282, 290, 317, 425	Murr, Wilhelm 429	Paavilainen, Simo 339	Reichel, Rudolf W. 154
Mendelssohn, Erich 154, 178, 249, 325	Muthesius, Hermann 13, 26, 32, 38, 43, 45, 46, 47, 50, 87, 135, 148, 242, 261, 263, 265, 268, 277, 306, 330, 339, 375, 421	Pahl, Jürgen 14	Richardson, Henry Hobson 249, 254, 335
Menzel, Oscar 154	Naumann, Friedrich 46, 263, 365	Pankok, Bernhard 114	Riegl, Alois 23, 138
Messel, Alfred 240, 277, 283, 370, 374, 375, 377, 379, 421, 426	Nerdinger, Winfried 195	Papworth, John Buonaroti 259	Riehl, Alois 198
Metzendorf, Georg 263, 283, 288, 291, 297, 310, 322, 330	Neumeyer, Fritz 154, 168, 171, 178	Parker, Barry 261, 311	Riemerschmid, Richard 46, 71, 74, 94, 114, 242, 261, 263, 265, 267, 268, 277, 279, 291, 310, 330, 425
Metzner, Franz 400	Nietzsche, Friedrich 69, 103	Paul, Bruno 94, 114, 198, 201, 214, 236	Roebbling, John 53
Meunier, Constantin 69	Nyrop, Martin 339	Paxton, Joseph 259	Romberg, Johann Andreas 330
Meyer, Adolf 65, 195	Obenauer, Gustav 119	Pehnt, Wolfgang 401	Roots, John W. 178, 249
Meyer, Hannes 34	Obrist, Hermann 114	Perls, Hugo 198, 202	Rousseau, Jean-Jacques 74
Meyer-Graefe, Julius 69	Oechslin, Werner 7, 39, 188	Perret, Auguste 173, 207, 223, 231, 233, 236, 424	Ruskin, John 43, 259
Michelis, Marco de 13	Östberg, Ragnar 335, 342	Perrot, Michele 281, 290	Rysselberghe, Théo van 69
Mies van der Rohe, Ludwig 7, 36, 63, 65, 76, 150, 154, 187, 188, 193, 198, 201, 202, 207, 214, 217, 265, 424, 425	Olbrich, Joseph Maria 38, 51, 63, 94, 114, 180, 182, 207, 233, 283, 421, 424	Persius, Friedrich Ludwig 65	Saarinen, Eliel 339, 342
	Olmstedt, Frederick Law 254	Petersen, Carl 339, 342	

Sachsen-Weimar und Eisenach, Großherzog Wilhelm Ernst von 69	Schultze-Naumburg, Paul 13, 14, 23, 24, 26, 32, 39, 47, 90, 95, 116, 246, 265, 271, 282, 335, 421	Springmann, Theodor 92, 94, 99, 101	Velde, Henry van de 14, 26, 45, 46, 47, 65, 69, 70, 71, 74, 76, 80, 88, 90, 92, 94, 95, 99, 101, 108, 114, 116, 128, 144, 180, 193, 202, 233, 306, 375, 421, 423
Sacken, Eduard Freiherr von 19		Steger, Milly 106	
Sackur, Walter 32	Schumacher, Fritz 13, 16, 46, 154, 171, 263, 375	Sternberger, Dolf 180	Vilette, Ledoux Barrière de la 351
Salomon, Hermann 310	Schumann, Ulrich Maximilian 7, 19, 20, 69, 116, 170, 188, 240, 421	Strack, Heinrich 374	Viollet-le-Ducs, Eugène Emmanuel 62, 63, 103, 171
Salt, Titus 259	Schweitzer, Heinrich 162	Strengell, Gustaf 342	Vogdt, Arthur 370, 372
Sarason, David 325	Schwob, Anatole 217	Stressig, Peter 106	
Sauvage, Henri 231, 236, 240, 325, 424	Scully, Vincent 62	Strölin, Karl 429	Voswinckel, Auguste 106
Schäfer, Heinrich 106	Seidel, Gabriel von 58	Sullivan, Louis Henry 63, 249, 254, 351	Voysey, Charles Francis Annesley 62, 99, 135, 138, 195, 240, 242, 246, 349, 424
Schäfer, Wilhelm 74	Sembach, Klaus-Jürgen 14, 69, 95	Taut, Bruno 7, 76, 173, 240, 249, 261, 306, 310, 311, 315, 317, 330, 370, 372, 374, 388, 421, 425, 426	Vuillard, Eduard 80
Scheffler, Karl 46, 279, 317, 377, 421, 425	Semper, Gottfried 23, 39, 397, 409	Tegethoff, Wolf 198	Wagner, Otto 10, 23, 24, 36, 38, 45, 50, 51, 55, 58, 62, 65, 101, 135, 173, 180, 182, 211, 254, 322, 349, 379, 397, 400, 401, 421, 426
Schindler, Rudolph Maria 7	Sèthe, Maria 65	Tengbom, Ivar 345	
Schinkel, Karl Friedrich 63, 65, 104, 180, 188, 195, 249, 374, 393	Shaw, Richard Norman 45, 240, 242, 246	Tessenow, Heinrich 69, 263, 265, 267, 268, 271, 277, 279, 288, 310, 315, 317, 319, 322, 330, 225, 342, 421, 425	Walden, Herwarth 36
Schlüter, Andreas 178, 188	Siemens, Georg von 162		Watkin, David 240
Schmarsow, August 23, 39	Siemens, Marie von 162	Tettau, Wilhelm Freiherr von 7	Weber, Max 19
Schmid, Hans 34	Siemering, Wolfgang 211	Thirsch, August 104, 306, 423, 425	Weißbach, Karl 361
Schmidt, Karl 46, 263, 265, 267, 279	Simons, Anna 135	Thirsch, Paul 154, 207	Wells, Joseph 254
Schmitthenner, Paul 7, 13, 69, 291, 295, 297, 306, 310, 317, 322, 421, 426, 429	Sirén, Johann Sigfrid 342	Toulouse-Lautrec, Herni de 69	Westmann, Carl 335, 345
Schneider, Romana 13	Sitte, Camillo 24, 58, 246, 263, 283, 295, 379, 391, 425	Tscharmann, Heinrich 361, 368, 372, 426	Wetzel, Heinz 426
Schoder, Thilo 7	Solf, Hermann 193		White, Stanford 254, 351
Schüngeler, Heinz 106	Sonck, Lars 339	Tummers, Nic 76, 101	Whitman, Walt 63, 259
Schulenburg, Paul 101	Sonne, Wolfgang 16, 19, 69, 116, 170, 188, 240, 421	Unwin, Raymon 261, 311	Wichards, Franz 193
	Springmann, Rudolf 92	Välkängas, Martti 342	Wiegand, Theodor 162

Wilde, Oscar 46

Wilhelm II., Kaiser 375

Windsor, Alan 138

Wölfflin, Heinrich 23,

Wolbert, Klaus 180

Wright, Frank Lloyd 62, 63, 65, 103,
114, 119, 180, 249

Zacherl, Johann Evangelist 397

Ziller, Hermann 104

Zimmermann, Clemens 281

Zola, Emile 236

Zweigert, Erich 281

Arne Ehmann
Mirabellplatz 2, 5020 Salzburg, Österreich
arne.ehmann@ropac.at
+43 664 4222 585

16.1.1975 geboren in Hagen, Deutschland

Ausbildung

- | | |
|-----------|--|
| 1999-2001 | Universität Hamburg
Kunstgeschichte, MA
Nebenfächer: Klassische Archäologie und Neuere Geschichte |
| 1996-1999 | Freie Universität Berlin
Kunstgeschichte, BA
Nebenfächer: Klassische Archäologie und Neuere Geschichte |
| 1995 | Zivildienst |
| 1984-1995 | Theodor-Heuss-Gymnasium, Hagen
Abitur |

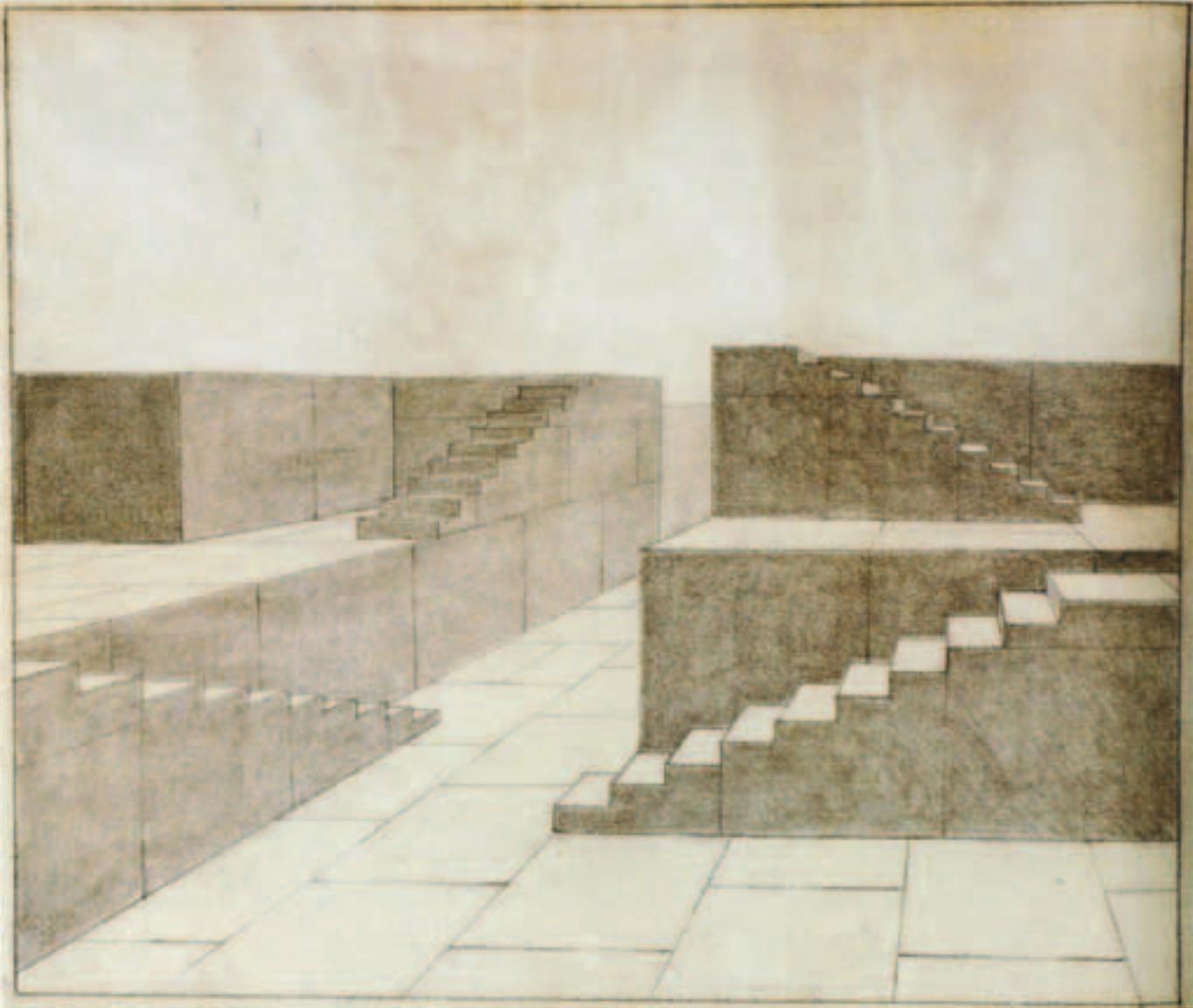
Berufserfahrung

- | | |
|-----------|-----------------------------------|
| Seit 2004 | Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg |
| 2001-2004 | Galerie Thaddaeus Ropac, Paris |
| 2000-2001 | Hauswedell & Nolte, Hamburg |
| 1999 | Ketterer Kunst, Hamburg |
| 1996-1999 | Villa Grisebach Auktionen, Berlin |

Die Arbeit wurde vom Bewerber selbstständig angefertigt. Er hat keine anderen als die von ihm angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen wurden von ihm als solche kenntlich gemacht.

Der Bewerber hat andernorts mit der gleichen oder einer anderen Arbeit bisher keine Doktorprüfung beantragt.

Arne Ehmann



Adolphe Appia, Rhythmischer Raum, *Die Gasse*, 1909

