

Neue Fassaden für die historische Stadt

Fassadenumbauten der Moderne in Berlin

Band 1

Text

Torben Kiepke

Technische Universität Berlin



Neue Fassaden für die historische Stadt
Fassadenumbauten der Moderne in Berlin

von Diplom-Ingenieur, M.Sc.
Torben Kiepke
geb. in Berlin

von der Fakultät VI Planen – Bauen – Umwelt
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Ingenieurwissenschaften
Dr.-Ing.

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzender: Prof. Dr.-Ing. Dorothee Sack

Gutachter: Prof. Dr. Gabi Dolff-Bonekämper

Gutachter: Prof. Dipl.-Ing. Thomas Will

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 18. Dezember 2013

Berlin 2017

D 83

Allen, die mit ihrem Rat und ihrer Unterstützung die Arbeit an dieser Dissertation begleitet haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Neben meinen Betreuern Prof. Dolff-Bonekämper und Prof. Will möchte ich meiner Familie und meinen Freunden danken, ohne deren aufmunternde Anteilnahme ein Abschluss dieser Studien schwer gefallen wäre. Für die finanzielle Unterstützung danke ich der Sto-Stiftung in Essen.

Die Abbildung auf dem Umschlag von Band 1 ist eine Fotografie des Potsdamer Platzes mit den umgebauten Häusern Potsdamer Straße 1a und 141 aus dem Jahr 1928 von Waldemar Titzenthaler, Landesarchiv Berlin F Rep. 290 (01) Nr. II 2234. Die Plandarstellungen auf dem Umschlag des 2. Bandes sind der Bauakte des Hauses Wittenbergplatz 1 Ecke Ansbacher Straße entnommen und zeigen den Fassadenaufriß des Ursprungsbaus von 1891 im Hintergrund und die Fassadenumgestaltung von 1929, Landesarchiv Berlin, B Rep. 211 Nr. 2180-2182.

Inhalt

Band 1 – Text

1.	Moderne Fassaden in der historischen Stadt	7
1.1	Bezeichnung des bearbeiteten Themas	10
1.2	Forschungsstand	13
1.3	Quellenlage	15
1.4	Methodik und Darstellung der Forschungsergebnisse	16
2.	Fassadenumgestaltungen und Neubauten der Moderne in Berlin	21
2.1	Fassadenkonstruktionen der historischen Stadt	24
2.1.1	Fassadenumbauten in der Geschichte	34
2.1.2	Die Frage des Stils im Fassadenbau des Historismus	43
2.2	Die Fassade im „steinernen Berlin“ um 1900	53
2.2.1	Das Berliner Wohn- und Geschäftshaus und seine Fassade	56
2.2.2	Kritik an der historistischen Fassade im 19. Jahrhundert	64
2.2.3	Reformbewegung und Fassadenbau zu Beginn des 20. Jahrhunderts	72
2.2.4	Funktionalität und Technisierung im Fassadenbau	83
2.3	Voraussetzungen für die konstruktive Realisierung moderner Bauten	91
2.3.1	Rationalisierung	96
2.3.2	Neue Konstruktionen für den Fassadenbau	101
2.4	Moderne Visionen und historische Kontinuität	105
2.4.1	Material und „Maschinerie der neuen Zeit“	112
2.4.2	Hochhauskonstruktionen und funktionalistischer Geschäftshausbau	121
2.4.3	Berliner Großstadtmoderne im Wohn- u. Geschäftshausbau	129
3.	Fassadenumgestaltungen der 1920er Jahre in Berlin	149
3.1	Gründe für den Fassadenumbau	156
3.1.1	Baufälligkeit und Renovierungsbedarf	162
3.1.2	Vermarktung als Reklamefläche	167
3.1.3	Modernisierung von Ladenfassaden	174
3.1.4	Ornamentkritik	185
3.1.5	Nutzungsänderung	191
3.2	Städtebauliche Gründe für Fassadenumgestaltungen	199
3.2.1	Strukturwandel	208
3.2.2	Strategischer Umbau von Eckbauten	215
3.2.3	Stadtsanierung	221

3.3	Gestaltung von Umbaumaßnahmen – Gestaltmittel der Moderne	227
3.3.1	Reduktion der Formen	232
3.3.2	Der Ausdruck des „wahren“ Materials und der Konstruktion	236
3.3.3	Farbexperimente	243
3.3.4	Die Materialisierung von Licht	249
3.3.5	Die „gläserne Haut“	262
3.3.6	Gestaltkompositionen	270
3.3.7	Anpassende Methoden moderner Fassadenerweiterungen	280
3.4	Konstruktive Methoden des Umbaus	286
3.4.1	Oberflächenbehandlung mit Putz	288
3.4.2	Eingehaust, abgekoffert und überputzt	292
3.4.3	Massivbau und Skelettbau	297
3.5	Voraussetzungen und Hindernisse für den Fassadenumbau	304
3.5.1	Baugesetzliche Bestimmungen für Umbauten	305
3.5.2	Wirtschaftlichkeit des Fassadenumbaus und rentable Neubaufassaden	318
3.5.3	Das gemeinsame Auftreten der Architekten des Neuen Bauens	325
3.6	Chronologie und Typologie des Fassadenumbaus	332
4.	Moderne „Großstadtarchitektur“ als Umbaugeschichte – Stadt als Bühne	337
4.1	Die Bedeutung der Fassade im Neuen Bauen	346
4.1.1	Funktionalismus und Traditionalismus im Fassadenbau	349
4.1.2	Quantitative Bewertung des Fassadenumbaus	355
4.1.3	Fassadenumbau als Bauaufgabe der Architekten	364
4.1.4	Fassadenumbau als überregionales Phänomen	369
4.2	Die Fassade als Medium zur Erzeugung eines Bildes der Moderne	375
4.2.1	Fassadenumgestaltungen als Projektionen des modernen Bauens	382
4.2.2	Die bildhafte Vermittlung der Moderne	387
4.3	„Umbauen ist eine Taktfrage“ – Fassadenumbau in der Kritik	397
5.	Denkmalpflegerische Relevanz: Fassaden der Moderne heute	407
5.1	Fassadenumbauten der Moderne als Zeugnisse des Übergangs	411
5.2	Schlussbetrachtung	415
6.	Quellenverzeichnis	419
	Literatur	419
	Zeitschriften	428
	Archivalien	428
	Abkürzungen	430

Band 2 – Objektsammlung, Karten

A Verzeichnis von Fassadenumbauten und Neubauten der Moderne

Einführung	5
A.1 Umbauten der Fassade, des Ladenbereichs und Vollumbauten der Moderne in Berlin	7
A.2 Neubauprojekte der Moderne in Berlin	113
A.3 Fassadenumbauten der Moderne außerhalb Berlins	133
A.4 Nicht ausgeführte Fassadenumbauten	143

B Karten

Kartierung von Fassadenumbauten und Neubauten der Moderne in Berlin	149
B.1 Berliner Stadtzentrum, Bezirke Mitte, Tiergarten, Kreuzberg	150
B.2 Westliche Berliner Innenstadt, Bezirke Charlottenburg, Schöneberg	151

1. Neue Fassaden für die historische Stadt

Fassadenumbauten und Neubauten der Moderne in Berlin



1, Berlin-Mitte: Wohn- und Geschäftshäuser Neue Schönhauser Straße 10 und 11, Aufnahme 2008.

Unweit des Hackeschen Marktes in Berlin-Mitte stehen zwei fünfgeschossige Wohnhäuser nebeneinander, die in der strukturellen Ausformulierung der Fassade mit Erkern, Geschosshöhen und in der Ausbildung einer Sockelzone ähnlich sind, die auf der Fassadenoberfläche dennoch völlig unterschiedliche Gestaltungen aufweisen. So ist das Haus Neue Schönhauser Straße 11 mit einer aufwändigen Putzornamentik dekoriert, während das Nachbarhaus Nr. 10 dafür eine auffällige horizontale Farbbänderung auf plastisch wenig betonten Putzflächen aufweist (Abb.1). Trotz der erkennbaren strukturellen Ähnlichkeiten ist der Kontrast zwischen den Fassaden sehr groß, und es kommt die Frage auf, was zu den unterschiedlichen Gestaltparametern geführt hat. Denn offensichtlich ist die Fassade des Hauses mit der horizontalen Bänderung – die Proportionen des Gebäudes und Details wie die historischen Kastenfenster verraten es – zu einem späteren Zeitpunkt umgebaut worden. Welche Gründe führten nun aber zu diesem drastischen Bruch mit der Gestaltung des reich verzierten Nachbargebäudes, und sind die Gestaltmerkmale der farbigen Bänderung ein Hinweis auf die Architektur der Moderne und eine Umgestaltung in den 1920er Jahren? Auf diese Fragen gilt es, im Folgenden Antworten zu finden, denn dieses recht prominent gelegene Eckhaus ist bei weitem nicht das einzige, das eine derart auffällige Fassadenumgestaltung aufweist.

Die Fassade Hauses war schon immer der Teil eines Gebäudes, der wegen seiner Exponiertheit besonders häufigen Veränderungen und Anpassungen unterworfen war. Während sich die Konstruktionen, die Raumaufteilungen und die Erschließungen sehr langsam entwickelten und veränderten, war die Gestaltung der Fassade immer einer gewissen Hektik in der Frage nach einem Stil oder einer funktionalen Haltung, heute würde man sagen, der Mode, ausgesetzt. Es wäre ein unmögliches Unterfangen, die Linien aller Diskussionen um die vermeintlich richtige Fassadengestalt der letzten hundert Jahre nachzuzeichnen. Trotzdem lassen sich aus einzelnen Entwicklungsschritten in der Geschichte der Fassadengestaltung durchaus auch für den heutigen Bauprozess Lehren ziehen, wenn es um die Gestaltung von neuen Fassaden im Kontext der Stadt oder um die Umgestaltung von bestehenden Fassaden geht. Vor dem Hintergrund der Debatten um eine Energieeinsparung seit Beginn der 2000er Jahre scheint es wichtig, nicht nur die funktionale Aufrüstung der Fassadenhülle mit Wärmedämmung zu betreiben, sondern diese Bautätigkeit auch in gestalterischer Hinsicht zu begleiten. Denn die Unterwerfung der Fassadengestalt unter rein funktionale Kriterien, wie sie beispielsweise häufig bei in den 1950er und 60er Jahren entdecorierten und glatt verputzten Altbauten zu beobachten ist, führte gestalterisch selten zu befriedigenden Lösungen. Das hier gezeigte Haus aus Berlin-Mitte hingegen zeigt zwar eine drastische Vereinfachung der Fassadenformen und eine zunächst fremde Farbgestaltung. Aber trotzdem negiert es nicht völlig die städtischen Bezüge, greift Gesimsbänder und Trauflinien auf und bindet so trotz der gestalterischen Fremdheit in den Kontext der Stadt ein. Das Haus in der Neuen Schönhauser Straße 10, das 1886 gebaut wurde, zeigt in seiner Fassadenumgestaltung von 1929 einen vielschichtigen Ansatz, der die Gestaltmittel der Moderne nicht nur kontrastiv einsetzt, sondern – und so erscheint die Architektur der Moderne sonst häufig gar nicht – auch zur historischen Stadt vermittelnd. Dieser Aspekt der Vermittlung aber scheint gerade bei Fassadenumgestaltungen unserer Zeit häufig übersehen zu werden. Wie es scheint, müssen Funktion und Gestalt und, wie das Beispiel oben zeigt, auch der Aspekt der Einfügung in den umgebenden historischen Bestand überprüft und konzeptionell in einen Fassadenentwurf eingebettet werden.

Dass ausgerechnet für dieses Anliegen der Sensibilisierung für die Vielschichtigkeit von Fassadenentwürfen der beispieleuchende Blick auf die Großstadtbauten der Moderne der 1920er und 30er Jahre trifft, mag hier zunächst etwas paradox wirken. Schließlich sind gerade die Bauten der Moderne bekannt dafür, wie wenig sie sich an den Kontext der historischen Stadt anpassen wollten und wie sehr die Maßgabe einer gestalterischen Opposition in der modernen Fassadengestaltung eine Rolle gespielt hat. Trotzdem scheint es im Rahmen dieser Arbeit besonders interessant, in die Gestaltprinzipien gerade dieser Jahre einzutauchen, weil sie längst nicht so eindimensional funktionalistisch sind, wie der Anblick dieser Fassaden (und häufig auch die Stellungnahmen ihrer Verfasser) zunächst vermuten lassen. Häufig bauen sie auf komplexen Kompositionsprinzipien auf, deren Ergebnisse von einem äußerst hohen Sach-

verstand im Umgang mit Material, Farbigkeit und Plastizität zeugen. Die Fassaden der 1920er Jahre wirken im Kontext der historischen Stadt in ihrer Oberflächengestalt stark reduziert, aber dennoch weist der Fassadenaufbau eindeutig kontextuelle Bezüge auf, wie es auch schon an dem zuvor beschriebenen gebänderten Haus in der Neuen Schönhauser Straße zu beobachten war.

Ein zweiter Aspekt, der für die Betrachtung des Zeitraums der 1920er Jahre spricht, ist die bauliche Schlüsselposition, welche die Fassadenumbauten und die wenigen Neubaufassaden dieser Zeit auf das Gestaltverständnis ausübten. In der Wahrnehmung der damaligen Zeit waren diese Fassaden als avantgardistische Musterstücke stilbildend und verkörperten eine Architektur, die für die nachfolgenden Generationen beispielhaft wurde. Dass es sich bei diesen Fassaden häufig tatsächlich nur um Umbauten handelte, die im wahrsten Sinn des Wortes eine Moderne lediglich „verkörperten“, ist dabei ein bauhistorisch hoch interessantes Detail. Die Grenzen zwischen dem modernen Umbau und dem Neubau scheinen in dieser Zeit häufig aufgelöst, denn Gestaltmerkmale des Umbaus sind ebenso an Neubauten wahrzunehmen, wie Umbauten dezidiert als scheinbare Neubauten entwickelt werden. Die Aneignung und Anwendung eines modernen Formenvokabulars ist zu beobachten und führt bei Um- wie auch bei Neubauten zu überzeugenden Ergebnissen.

Der Vergleich zweier Fassaden des Architekten Martin Punitzer verdeutlicht die Ausgangslage: Das Haus Westfälische Straße ist ein fünfstöckiges Wohnhaus mit glatter Putzfassade und einem Erker (Abb. 2). Es besitzt etwa gleich hohe Geschosse wie die Nachbarbebauung, nur sind die Fenster in liegenden Formaten ausgeführt, was leicht zu der Vermutung führen könnte, dass es sich bei diesem Haus um einen Umbau handelt. Ein Blick in die Bauakten verrät jedoch, dass es sich bei diesem Haus um einen 1927 geplanten und genehmigten Neubau handelt, der lediglich Gestaltprinzipien wie die Ornamentlosigkeit und veränderte Fensterformate aufweist.¹ Das Gebäude Oranienstraße 6 ist ein ebenfalls fünfstöckiges Gebäude, das eine auffallend horizontal gebänderte Fassade besitzt, wobei die Fenster in plastisch hervortretenden Klinkerbändern auf einer weißen Putzfläche zusammengefasst sind (Abb. 3). Bei dieser expressiven Architektur, die man stilistisch als Neuschöpfung der 1920er Jahre einordnen könnte, handelt es sich hingegen um einen 1929 fertiggestellten Fassadenumbau eines 1874 errichteten Wohn- und Geschäftshauses.²

Anhand der einführenden Beispiele ist die Fragestellung nach dem Hintergrund der Fassadenumgestaltungen, mit welchen Mitteln sie gestalterisch wie konstruktiv durchgeführt wurden und wie die Bedeutung des Fassadenumbaus im Zusammenhang mit der übrigen Architekturproduktion der Moderne der 1920er Jahre einzuordnen ist, nun klarer umrissen.

¹ Vgl. Baugenehmigung vom 23.12.1927, in: BA Charlottenburg-Wilmersdorf: Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Westfälische Straße 64

² Vgl. Bauantrag vom 15. Mai 1874 vom Bauherrn Robert Otto, in: BA Friedrichshain-Kreuzberg: Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Oranienstraße 6

Diese Arbeit soll dazu beitragen, die Methoden der Fassadenumgestaltungen der Moderne nicht nur im bauhistorisch-analytischen Diskurs, sondern auch im Kontext gegenwärtiger Planungsprozesse nutzen zu können.



2, 3: Wohn- und Geschäftshäuser von Martin Punitzer: Westfälische Straße 64, ein Neubau von 1927 in Wilmersdorf (links) und Oranienstraße 6 in Kreuzberg, eine Fassadenumgestaltung von 1928-29, Aufnahme 2010.³

1.1 Bezeichnung des bearbeiteten Themas

Die Stadt des Historismus ist in den 1920er Jahren einem enormen Druck ausgesetzt: Das stetige Wachstum der Stadt hat zu einer Verschärfung der städtebaulichen und architektonischen Fragen in Folge der Zentrumsbildung geführt. In ihrer baulich-räumlichen Anlage scheint die Stadt des 19. Jahrhunderts kaum noch dazu geeignet, den modernen Anforderungen des Verkehrs, den gesteigerten Raumbedürfnissen des Handels und Gewerbes wie auch der Administration gerecht zu werden. Die Verdichtung und der funktionelle Strukturwandel der Innenstadt erfordern architektonische und städtebauliche Lösungen, die in den wirtschaftlich besonders heiklen Umständen der Zeit kostengünstig und schnell zu realisieren sind. Die städtebaulich-architektonischen Konzepte der Moderne, die zunächst besonders auf eine Verbesserung der sozialen Verhältnisse und eine Bekämpfung des Wohnraum Mangels abzielen, können als großmaßstäbliche Siedlungsformen nicht in der Innenstadt, sondern nur in der Peripherie verwirklicht werden. Obgleich es bedeutende Planungen für die moderne Großstadt gibt, bleiben diese visionären Entwürfe unausgeführt, da sie den gewachsenen Eigentumsverhältnissen der Städte widersprechen und es zudem weder finanzielle Mittel noch eine rechtliche Handhabe für deren Verwirklichung gibt. So bildet sich für die Innenstadt

³ Abb. links: Lampeitl, Ude, Wendlandt: Martin Punitzer Architekt, Berlin 1987, S. 7

hingegen eine Strategie des Wandels durch Umbau des baulichen Bestands heraus, die durch wenige prominente Neubauten ergänzt wird. Da hier eher privatwirtschaftliche Interessen im Vordergrund stehen, obliegt es der Initiative einzelner Bauherren, Modernisierungs- und Neubaumaßnahmen selbst durchzuführen. Auf diese Weise werden an vielen Stellen der Stadt die Fassaden bestehender Bauten des Historismus modernisiert und in den Formen des Neuen Bauens gestaltet, so dass die Moderne zunächst über das Mittel der „Abbildung“ der neuen Gestaltparameter auf der Fassade Einzug in die Innenstadt hält. Wie an dem vorangegangenen Beispiel von Martin Punitzer aus der Oranienstraße gezeigt, verkörpern diese Bauten in ihrer neuen Oberflächengestaltung die Inhalte des modernen Bauens mehr, als sie im Kern ihrer historischen Substanz tatsächlich sind. In welchem Verhältnis stehen aber die modernen Umbauten und Neubauten der Moderne und welchen Stellenwert haben sie bei der Modernisierung der Innenstadt?

Ziel dieser Arbeit wird es sein, Hintergründe und Zusammenhänge darzustellen, die zur Umgestaltung von Fassaden bestehender Wohn- und Geschäftshäuser im Berlin der 1920er Jahre führten. Die Betonung soll hierbei auf dem Prozess der Um- und Neugestaltung liegen und sich schon von dieser Seite her von den vor allem seit den 1950er Jahren straßenweise durchgeführten Entstickungen absetzen, die mehr die Beseitigung von Baufälligkeit als eine tatsächliche Gestaltung zum Inhalt hatten. Zwar ging es auch bei den Fassadenumbauten zunächst häufig um die Beseitigung baufälligen Stucks an der Fassade, jedoch wurde zugleich auch nach einer – wie sie in den Bauanträgen oft genannt wird – „neuzeitlichen“ Form der Umgestaltung gesucht. Die Fassadenumgestaltungen sind ein bewusster Gestaltungsprozess, mit dem Architekten und sonstige Planer beauftragt wurden, die ein ganz bestimmtes Ziel verfolgten, nämlich die Gestaltung einer bestehenden Fassadenfläche nach bestimmten Kriterien und zum Teil auch mit einer bestimmten funktionellen Absicht.⁴ Auf diese Weise unterscheiden sie sich schon rein durch die Gestaltabsicht, den Planungsprozess wie auch vom Ergebnis selbst von Fassaden, an denen baufälliger Stuck entfernt und die Fläche im Zuge bloßen Bauerhalts neu verputzt wurde. An den Entstickungen, die regelmäßig erst nach dem 2. Weltkrieg vorgenommen wurden, waren Architekten nur selten beteiligt, und das gestalterische Ergebnis dieser Maßnahmen in Form monotoner Kratzputzfassaden ist wenig überzeugend, es soll hier auch nicht weiter thematisiert werden.⁵ Bei der modernen Umgestaltung von Fassaden wurde versucht, gestalterisch wie technisch-konstruktiv den Anforderungen gerecht zu werden, die man auch – und das ist der große Unterschied zur „Entstickung“ – an Neubauten jener Zeit stellte. Die umgestalteten Altbaufassaden wirken hierbei wie zweidimensionale Neubauten, die in ihrer flächigen Gestaltung, in der Konstruktion

⁴ Es ging häufig bei den Fassadenumbauten um eine Verbesserung der Funktionen der Fassaden beispielsweise als Gewerbebauten mit vergrößerten Schaufensterflächen oder zur Aufnahme von Werbeschriftzügen und ähnlichem.

⁵ Weiterführende Erkenntnisse zum Thema der Entstickung in: Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008

der Außenwand, der Belichtungskonzeption und der technischen Ausformulierung schon als Neubauten ausformuliert sind, obwohl sie in der Regel nur eine Modernisierungsmaßnahme an einem Altbau darstellen.

Da es sich bei der hier beschriebenen Form der Fassadengestaltung um eine aufwändigere Maßnahme handelt, finden sich die Beispiele hierfür besonders häufig an bedeutenden Straßen und Plätzen der großen Städte in Deutschland und hier insbesondere in Berlin. Die folgenreichen Umbrüche in Politik und Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die mit diesem Wachstum einhergehen, fördern und hemmen dabei zugleich die baulichen Aktivitäten in der Stadt. Auch die Fassadenumbauten der 1920er und frühen 1930er Jahre sind ein direkter Ausdruck dieser Umstände. Die Zusammenhänge von Bauwirtschaft und Wirtschaftsnot, Gestaltavantgarde und Liberalisierung der Gesellschaft, Konsumwelt und Stadtwachstum treten in Berlin besonders offen an den Fassadenumbauten zutage. Das Berlin der 1920er Jahre eignet sich auch deshalb besonders gut für eine Untersuchung dieser Art, weil es als ein Zentrum für avantgardistische Architektur nicht nur besonders viele Vertreter des Neuen Bauens anzieht, sondern weil es hier im Kontext der Verdichtung der Innenstadt auch einen Markt für neuzeitliche „Großstadtarchitektur“ gibt.⁶ Die Diskussionen über Organisation und Form der neuen Großstädte wird in starkem Maße an Entwürfen für das neue Berlin geführt, und so lassen sich bisweilen auch die Ergebnisse des Diskurses in Fragen der Gestalt auch an den Fassadenumgestaltungen dieser Zeit ablesen. Es scheint in diesem Zusammenhang sehr sinnvoll, sich im Rahmen dieser Untersuchung besonders auf Berlin zu konzentrieren, auch wenn es insgesamt natürlich darum geht, das Phänomen des Fassadenumbaus der Moderne ebenso auf nationaler und internationaler Ebene zu erfassen. Die Eingrenzung auf eine detailliertere Betrachtung der aufgeführten Berliner Umbauten ist auch deshalb möglich, weil die hier dargestellten Objekte exemplarisch das gesamte Gestaltrepertoire des Fassadenumbaus zeigen. Auch die große Menge von Fassadenumbauten in Berlin, wie sie in den zeitgenössischen Fachzeitschriften auszumachen ist, macht eine schwerpunktmäßige Konzentration auf Berliner Fassaden plausibel.

Der Zeitraum, in dem der Typus des Fassadenumbaus als explizite Bauaufgabe vermehrt auftritt, lässt sich auf die 1920er Jahre, die Zeit zwischen 1918 und 1933 eingrenzen.⁷ In dieser kurzen Zeit werden in Berlin die bedeutendsten Fassadenumbauten vorgenommen, die allein schon durch die besondere Qualität ihrer Gestaltung, wie auch durch die hohe Anzahl eine genauere Betrachtung verdienen. Es lässt sich für diesen Zeitraum durch entsprechende Beiträge in Bauzeitschriften eine starke Häufung dieser Bauaufgabe feststellen, und auch die Auswertung

⁶ Der Begriff der „Großstadtarchitektur“ wird von den Vertretern des modernen Bauens wie Walter Gropius und Ludwig Hilberseimer geprägt, von dem auch ein Buch gleichen Namens erscheint: Ludwig Hilberseimer: Großstadtarchitektur, Stuttgart 1927

⁷ Die Bezeichnung des Zeitraums der „1920er Jahre“, wie er hier verwendet wird, bezieht sich in Anlehnung an die politische Epoche der Weimarer Republik erweitert auf die Jahre 1918-1933. Vgl. Detlef Julio Peukert: Die Weimarer Republik – Krisenjahre der klassischen Moderne, Frankfurt/M 1987, S. 13-15

von Statistiken zur Bautätigkeit in Berlin scheint zu bestätigen, dass vor allem in dem Zeitraum zwischen 1925 und 1930 weit mehr bestehende Gebäude umgebaut worden sind, als dass tatsächlich neue Bauten hinzugekommen wären.⁸

Allerdings ist es im Zuge der Erforschung des Fassadenumbaus der 1920er Jahre unerlässlich, in der Schilderung der Umstände, welche die Umbauten bedingen, zeitlich zurückzugreifen. Die Darstellung der Ausgangssituation mit der Entwicklung der Stadt des Historismus und ihrer spezifischen Bebauungsstruktur und Fassadengestaltung müssen hier ebenso thematisiert werden wie die konstruktiven Neuerungen des Fassadenbaus und deren Anwendung im Wohn- und Geschäftshausbau. In den abschließenden Teilen dieser Arbeit wird es um eine bewertende Einordnung des Fassadenumbaus in die Architektur der Moderne und um eine Darstellung der denkmalpflegerischen Relevanz dieser Bauten im Kontext der heute noch sichtbaren Stadtbaugeschichte des 20. Jahrhunderts gehen.

1.2 Forschungsstand

Die Neu- und Umgestaltung der Fassade war über Epochen der Baugeschichte ein zentrales Thema, und umso erstaunlicher ist es, dass in der gegenwärtigen Forschung der Fassadenbau bisher nur wenig Beachtung fand.

Das Thema des Fassadenumbaus der Moderne berührt schwerpunktmäßig zum einen den bauhistorischen Forschungsbereich des Wohn- und Geschäftshausbaus im ausgehenden 19. Jahrhundert und die Architektur der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zum anderen hat es auch die baukonstruktive Entwicklung des Fassadenbaus zum Inhalt und ist Gegenstand werkspezifischer Untersuchungen zu einzelnen Architekten. Zu Beginn der Forschungsarbeit an diesem Thema gab es keine wissenschaftlichen Untersuchungen, die das komplexe Thema des Fassadenumbaus thematisierten. Zeitgleich entstand die Arbeit von Hans Georg Hiller von Gaertringen zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, die sich auch des Fassadenumbaus als Gestaltpraxis im Zuge von Entdekorierungen historistischer Bauten annimmt.⁹ In die Debatten um die Bekämpfung des Ornaments vor allem des ausgehenden 19. Jahrhunderts und die Beschreibung des Verlustes des architektonischen Dekors werden hier auch Fassadenumbauten der Moderne erfasst und katalogisiert. Die Herangehensweise Hiller von Gaertringens, die Fassadenumgestaltungen der Moderne über das Thema der Entdekorierung zu erschließen, verstellt jedoch den Blick ein wenig dafür, dass die Umbauten eher als „verhinderte Neubauten“ in einer den speziellen Umständen geschuldeten Veränderung

⁸ Der allgemein hohe prozentuale Anteil der Fassadenumbauten am Bauschaffen der 1920er Jahre wird bereits von zeitgenössischen Autoren thematisiert, vgl. Konstanty Gutschow, Hans Zippel: Umbau, Stuttgart 1932, S. 3-4

⁹ Vgl. Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008

der städtischen Umgebung zu verstehen sind. Hiller von Gaertringen zeichnet in seiner Arbeit im Kontext der Entstickungen den Verlust des Ornaments nach.

Im Gegensatz dazu ist es Ziel dieser Arbeit, die doch recht anders motivierten Fassadenumgestaltungen als eine schöpferische Neugestaltung mit einem entwurflich-konstruktiven Hintergrund darzustellen. Der teilweise recht radikale Fassadenumbau hat seinen Ursprung dabei wohl eher in seiner bautechnisch mangelnden Qualität, als dass die ornamentfeindliche Polemik des beginnenden 20. Jahrhunderts eine Umgestaltung erzwungen hätte. Diese Argumentation verlangt demnach, die Fassadenumbauten in den Kontext der strukturellen Veränderungen der Innenstädte zu setzen und sie in die Biographien der teilweise noch sehr jungen Architekten der Moderne einzuordnen, soweit dies die Quellenlage zulässt.

Der Forschungsstand zu diesem Themenkomplex im architekturhistorischen Bereich des Hausbaus beschränkt sich im wesentlichen auf einige Untersuchungen und Materialsammlungen zum Berliner Mietshausbau, wobei hier in der Regel lediglich der typische Aufbau von Fassaden thematisiert wird und das Feld der Umbauten und Überformungen so gut wie keine Beachtung findet.¹⁰ In baukonstruktiver Hinsicht sind die Fassadenumbauten der 1920er Jahre noch nicht zusammenhängend erfasst worden. Überhaupt wurde im Rahmen dieser Arbeit deutlich, dass die Fassadenkonstruktion überhaupt erst seit einigen Jahren, seit dem Beginn der Debatten um eine Steigerung der Energieeffizienz von Außenwandkonstruktionen, vermehrt Beachtung findet. Eine systematische Darstellung der baukonstruktiven Entwicklungslinien beispielsweise im Bereich des Mauerwerksbaus, Skelettbau mit Vorhangfassaden u.ä., die für die Beschreibung und Einordnung der Fassadenbauten eine große Hilfe gewesen wären, scheint bisher nicht zu existieren.¹¹ Am häufigsten lassen sich Informationen zu spezifischen Fassadenumbauten in Monographien zu den jeweiligen Entwurfsverfassern ausmachen, was allerdings voraussetzt, dass sie einen gewissen Bekanntheitsgrad haben. Doch findet der Aspekt, dass Architekten bei den Umbauten in unterschiedlicher Weise mit gebauter Substanz umgegangen sind, in den meisten Projektbeschreibungen so gut wie keine Beachtung. Stattdessen liegt die Betonung in fast allen Monographien naturgemäß auf der autonomen Entwurfsarbeit zu einer neu zu gestaltenden Fassade. Eine Kontextanalyse zum Fassadenumbau, seiner entwurflichen Herleitung und baukonstruktiven Ausformulierung gibt es bisher nicht. Auch die Frage, inwieweit Fassadenumbauten mit dem Aus- und Umbau bzw. einer funktionalen Umnutzung des Bestandsbaus in Verbindung gebracht werden müssen, ist bisher nicht erforscht. Dies ist umso bemerkenswerter, da die bauzeitliche Dokumentation dieser Projekte besonders in den einschlägigen Fachzeitschriften einen großen Stellenwert hatte. So lässt sich für die Jahre 1925-32 eine sehr große Zahl von Beiträgen ausmachen, die das Thema der Fassadenumbauten an bestehenden

¹⁰ So auch im umfangreichsten Werk zum Berliner Mietshaus: Johann Friedrich Geist, Klaus Kürvers: Das Berliner Mietshaus, München 1984, 3 Bände

¹¹ Eine lesenswerte Ausnahme bildet die Zusammenstellung der Konstruktionsgeschichte der Außenwand von Heinz Ronner: Wand + Mauer, Basel, Boston, Berlin 1991

Gebäuden zum Inhalt hat und die neben den Archivalien in Form von Baugenehmigungsunterlagen eine der wesentlichen Quellen für diese Untersuchung darstellt.

1.3 Quellenlage

Auf Grund der unterschiedlich motivierten Zerstörungswellen des 20. Jahrhunderts, seien es Kriegseinwirkungen oder die „Flächensanierungen“ der Jahre nach 1945, sind heute Beispiele von Fassadenumgestaltungen der frühen Moderne in nicht besonders großer Zahl erhalten. Besonders ist hierbei der Verlust von gestalterisch exemplarischen Fassadenumbauten zu beklagen. Einige Häuser mit Fassadenumbauten aus den 1920er Jahren sind seit 1990 restauriert und erforscht worden, so dass es hier umfangreiches Material gibt. Für diese Arbeit sind erhaltene Bauten fotografisch dokumentiert worden, eine vertiefte bauforscherische Untersuchung mit einem Aufmaß fand jedoch nicht statt, weil dies den Rahmen dieses Vorhabens mit dem Untersuchungsschwerpunkt einer bauhistorischen Kontextualisierung des Fassadenumbaus bei weitem gesprengt hätte. In den meisten Fällen beschränken sich somit die Quellen auf mehr oder minder ergiebige Bauakten und die darin enthaltenen Planunterlagen. Teilweise fehlen diese wie bei Bauten des Berliner Bezirks Mitte durch einen Totalverlust nach einem Wasserschaden in den 1960er Jahren jedoch ganz.

Eine nicht zu unterschätzende Quelle von Informationen bieten Architektennachlässe, die – insofern der betreffende Architekt eine gewisse Bekanntheit erlangt hat – in Archiven und Bibliotheken verwahrt werden. Bei Nachlässen fanden sich vor allem besonders interessante Details in schriftlichen Quellen wie auch bei fotografischen Dokumentationen der Projekte. Wenn auch nicht unmittelbar als Quellen zu bezeichnen, so bieten im Zusammenhang der Projekte der bedeutenderen Architekten einige Monographien einen guten Überblick über Entwürfe zu Fassadenumbauten. Diese sind jedoch in nicht wenigen Fällen auch verwirrend, da hier Fassadenumbauten nicht immer als solche benannt werden und dementsprechend als Neubauten erscheinen.

Besonders hilfreiche Quelle waren – wie oben schon angedeutet – mitunter Beiträge in den Fachzeitschriften der Erbauungszeit, die nicht nur die Dokumentation von Projekten, sondern auch deren Kontext der baukonstruktiven Durcharbeitung, der Materialwahl bis hin zu Fragen der Wirtschaftlichkeit dieser Umbaumaßnahmen thematisieren. Bei diesen Beiträgen ist bereits die besonders ins Auge fallende Darstellung mit ganzseitigen Fotografien oder die häufig auftretenden Vergleichsbilder, die den Zustand vor und nach dem Umbau zeigen, eine für sich zu untersuchende Art der Aussage. Zum Umbau von Bestandsgebäuden erscheinen in dem betrachteten Untersuchungszeitraum zwischen 1918 und 1934 einige Buchpublikationen, die auch den Fassadenumbau thematisieren. Dies geschieht entweder, indem gestalterische Gründe

für die Darstellung der Fassade sprechen, oder aber werden explizit baukonstruktive und bautechnische Fragen zum Fassadenumbau anhand von Fallbeispielen behandelt. Diese Darstellungen haben in der Regel den Charakter eines Anleitungsbuches für die praktische und teilweise sehr pragmatische Anwendung bei Umbauvorhaben.

Textliche Äußerungen der Entwurfsverfasser sind nur als spärlich überlieferte Beschreibungen der Bauantragsverfahren in den jeweiligen Bauakten überliefert. Das mag vor allem mit dem nicht besonders großen Stellenwert von Umbauten – „...dieser unter Architekten etwas verpönten Angelegenheit“¹² – gegenüber den weitaus prestigeträchtigeren Neubauten zu tun haben. In dieser Hinsicht muss auch das Fehlen von Stellungnahmen zum Fassadenumbau als eine wichtige Aussage gewertet werden.

1.4 Methodik und Darstellung der Forschungsergebnisse

Die Quellenlage verdeutlicht, dass es auf der einen Seite doch eine ganze Reihe bedeutender Befunde – sowohl in Archiven, wie auch als noch erhaltene gebaute Beispiele – gibt, denen eine Architekturgeschichtsschreibung über die frühe Moderne gegenübersteht, die bisher nur wenig Notiz von den Umbauten genommen hat.¹³ Ähnliches lässt sich auch für die Geschichte der Baukonstruktion und hier explizit der Fassadentechnik feststellen, wo das Thema des Umbaus vor allem im Kontext der Moderne und ihrer technischen Neuerungen noch so gut wie gar nicht erfasst ist. So scheint es im Zuge dieser Arbeit geboten, den großen Themenkomplex des Fassadenumbaus zunächst baugeschichtlich so einzubetten, dass die Dimension dieses Themas als Parallelentwicklung zu den vielfach bearbeiteten Arbeitsfeldern des modernen Siedlungsbaus und Geschäftshausbaus oder des Städtebaus deutlich wird. Da der Fassadenumbau kein isoliert deutsches oder Berliner Phänomen darstellt, darf an dieser Stelle nicht die Schilderung des Fassadenbaus seit 1900 auf nationaler wie internationaler Ebene fehlen, schließlich werden die konstruktiven Entwicklungen beispielsweise auf dem Gebiet des französischen Betonbaus von Auguste Perret oder der Skelettkonstruktionen des amerikanischen Hochhausbaus auch in Deutschland verbreitet und haben in unterschiedlicher Form dann auch einen Einfluss auf moderne Fassadenum- und neugestaltungen. Als ein weiterer Aspekt der Vorgeschichte des Fassadenumbaus ist auch das Berliner Wohn- und Geschäftshaus an sich ein betrachtenswertes Objekt der Untersuchungen, denn es stellt sich schon auch die Frage, warum gerade dieser Gebäudetyp so häufig umgebaut wird, während die Mietshausbauten in anderen deutschen Städten offensichtlich seltener und wenn, dann häufig auch weniger radikal umgebaut wurden. Es wird also auch zu klären sein, ob die Vielzahl von in

¹² Konstanty Gutschow, Hans Zippel: Umbau, Stuttgart 1932, S. 4

¹³ Einer der wenigen Artikel, der sich des Themas des Fassadenumbaus annimmt, ist: Dietrich Neumann: Die ungebraute Stadt der Moderne, in: Scheer, Kleihues, Kahlfeldt: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 161ff.

den Quellen zu findenden Fassadenumbauten in Berlin auch eine strukturelle Begründung im lokalen Bautyp des Wohn- und Geschäftshauses hat.

Die Befundlage zum Fassadenbau der 1920er Jahre ist – wie bereits dargestellt – nicht lückenlos, so dass eine statistisch relevante Auswertung aller Umbauten im Rahmen einer solchen Untersuchung nur ansatzweise zu leisten ist. Es kann also nur stichprobenartig anhand einer begrenzten Anzahl von Beispielen dargestellt werden, wie es zu den Umbauten gekommen ist und welche Hintergründe zum Umbau geführt haben. Die hier dargestellte Auswahl von Fassadenumbauten fokussiert also auf die wesentlichen Ausformulierungen des Fassadenumbaus in Gestalt und Konstruktion, denn die anfängliche Auswertung von Archivalien bestätigte, dass bei den einzelnen Umbaubeispielen die Gründe für Umgestaltungen und die Durchführung der Umbauten sehr ähnlich waren. Die in den einzelnen Abschnitten und Kapiteln besprochenen Bauten stehen damit stellvertretend für eine weitaus größere Zahl von heute nicht mehr bestimmbar ähnlichen Umbauten, die sich in ihrem Entwurfsansatz, ihrer Ausführung oder in ihrem Anlass gleichen. Die Quellen aus der Archivrecherche, die zum überwiegenden Teil aus Planunterlagen bestehen, werden dabei historischen Abbildungen oder Fotos, die den gegenwärtigen Zustand des Gebäudes dokumentieren, gegenübergestellt.

Im Verlauf der Forschung zu diesem Thema ist eine große Menge von Materialien zum Fassadenbau der Moderne zusammengekommen, deren aufschlussreiche Bild- und Plandarstellungen unmöglich in Gänze in den vorliegenden Textband eingearbeitet werden konnten. Zwar gibt es im Textband zum unmittelbaren Verständnis des Textes erläuternde Abbildungen, die jedoch aus Rücksicht auf die Lesbarkeit und Benutzbarkeit des Bandes in ihrer Zahl reduziert sind. Vor allem was die Darstellung großformatiger Plandarstellungen anging, war es aus diesem Grund sinnvoll, eine ergänzende Objektsammlung anzulegen, in der zu den einzelnen Fassadenprojekten die wesentlichen Archivalien zur Bau- und Umbaugeschichte zusammengestellt sind. Diese Objektsammlung, die als separater Band dem Textband beigelegt ist, soll in konzentrierter Form einen Überblick über die Fassadenumbauten und Neubauten der Moderne verschaffen, und beinhaltet neben einer textlichen Kurzbeschreibung eine Auswahl der verfügbaren Materialien zu diesem Projekt. Da eine chronologische Ordnung wegen der Ballung der allermeisten Umbauprojekte zwischen 1926 und 1928 wenig zielführend war, sind die Objekte den Entwurfsverfassern des jeweiligen Umbaus zugeordnet und in alphabetischer Folge gelistet. Im Textband finden sich zum vertiefenden Studium bestimmter Projekte Verweise auf die Objektsammlung, wie auch umgekehrt aus der Sammlung heraus auf Kapitel im Text verwiesen wird, in denen das jeweilige Objekt zu finden ist. Der Objektsammlung sind zusätzlich zwei Karten des Berliner Stadtzentrums am Potsdamer Platz und der westlichen Innenstadt am Straßenzug Tauentzienstraße und Kurfürstendamm beigelegt. Diese Gebiete sind ausgewählt, weil sich hier

an zentralen Geschäftsstraßen die meisten Fassadenumbauten und Neubauten in den 1920er Jahren ausmachen lassen.

Die Archivalien, die zur Anlage der Objektsammlung herangezogen worden sind, befinden sich heute in sehr unterschiedlichem Zustand. Die historischen Plandarstellungen sind in vielen Fällen bereits derart brüchig, dass auch in Abstimmung mit den Archiven lediglich ein Abfotografieren in Frage kam. Aus diesem Grund sind die Entwurfs- und Genehmigungszeichnungen aus den Bauakten nicht immer in der Qualität reproduzierbar, wie es für die Darstellung dieses Themas wünschenswert gewesen wäre. Mit Rücksicht aber auf die bei allen Objekten zu findende grafische Qualität und hohe Aussagekraft der originalen Zeichnungen der Bauantragsverfahren kam eine Umzeichnung der Pläne zur Verbesserung der Lesbarkeit nur bei etwa der Hälfte der untersuchten Gebäude in Betracht.

Die zeitgenössischen oder umgezeichneten Planunterlagen aus den Bauantragsverfahren sind in vielen Fällen, in denen die Bauten nicht mehr oder in veränderter Form existieren, die Hauptquelle, auf die sich die vorliegende Arbeit stützt.



4, 5: Berlin-Kreuzberg, Dresdener Straße 21: Umzeichnungen der Fassadenansicht 1848 (links) und mit aufgestocktem Wohngeschoss und einer horizontalen Gliederung 1928 (vgl. Objektsammlung A.1.54).

Wie an dem hier beispielhaft dargestellten Wohn- und Geschäftshaus aus Berlin-Kreuzberg, das sich an der Ecke zum Oranienplatz in der Dresdener Straße 21 befindet, lässt sich anhand der Bauakte sehr gut die ursprüngliche Fassadengestalt rekonstruieren (vgl. Objektsammlung A.1.54). Auch finden sich in der Bauakte Hinweise, die Aufschluss über Anlass und Umfang der Baumaßnahme geben und unter anderem auch erklären, warum das Haus heute ein Geschoss mehr besitzt als zur Erbauungszeit. Die Fassadenschnitte geben Auskunft über die konstruktive Dimension und die Gestaltung der Fassadenoberfläche mit Putz und Farbe nach dem Umbau.

Neben der Beschränkung auf einige wesentliche, gut dokumentierte Fassadenumbauten stellte sich schließlich auch die Frage, in welcher Abfolge diese Projekte in dieser Arbeit dargestellt werden sollten. Da es sich bei der Darstellung dieses Themas nicht um das Werk einer Person

handelt und die entstandenen Fassadenumbauten auch zeitlich nicht lückenlos erfasst werden können, schien es insgesamt sinnvoller, das Thema über die inhaltlichen Aspekte des Umbaus, vom Anlass über die konstruktiven Methoden bis hin zu den Gestaltungsmitteln zu entwickeln. So wird nach der Darstellung des historischen Kontextes in Kapitel 2 im 3. Abschnitt anhand der ausgewählten Beispiele die Umsetzung des Fassadenumbaus beschrieben. Die Deutung und Bewertung des Fassadenumbaus, die Konsequenzen für das historische Gebäude und die Bedeutung des Umbaus im Städtebau werden schließlich im 4. Kapitel vorgenommen. Hierzu werden vor allem zeitgenössische Quellen der lebhaften Architekturkritik herangezogen. Eine Kontextualisierung in städtebaulicher Hinsicht kann dagegen häufig nur vermutet werden, weil diesbezüglich Äußerungen der Planer zur übergeordneten Dimension des Fassadenumbaus fehlen. Eine wichtige Möglichkeit der Deutung stellen hier jedoch die großen Wettbewerbe zum Umbau zentraler Plätze wie zum Beispiel zum Umbau des Alexanderplatzes von 1928 dar, die Rückschlüsse auf Fassadengestaltungen, Höhenentwicklungen, Konstruktions- und Gestaltungsmittel im Fassadenbau zulassen und zudem häufig auch von denselben Verfassern stammen wie die hier behandelten Fassadenumbauten.

Abschließend wird zu beantworten sein, welche Bedeutung der moderne Umbau der Stadt nach dem 1. Weltkrieg heute hat, und welche denkmalpflegerische Relevanz die Fassadenumbauten der 1920er Jahre als Vermittler eines sehr raren Gebäudebestands besitzen. An dieser Stelle gilt es, die Besonderheit der für die Moderne doch zunächst ungewöhnlichen Methode des Umbaus – teilweise auch als denkmalpflegerisch sinnvolle Variante zu Abriss und Neubau – damals wie heute herauszustellen.

2. Fassadenumbauten und Neubauten der Moderne in Berlin



6: Der Potsdamer Platz im Berliner Stadtzentrum 1932 im architektonischen Aufbruch in die Moderne: Neben den Bauten des 19. Jahrhunderts findet sich hier das nach Plänen von Hermann Muthesius modern umgebaute Haus Potsdamer Straße 1a (links) und in der Bildmitte das zu diesem Zeitpunkt gerade fertig gestellte Columbushaus von Erich Mendelsohn.¹⁴

1932 stehen sich am Potsdamer Platz in Berlin zwei bemerkenswerte Häuser gegenüber: Zum einen das 1924 von Hermann Muthesius umgebaute Geschäftshaus Potsdamer Str. 1a mit einer markanten Bänderung im Bereich der Fensterbrüstungen und einem weit in die Höhe gestreckten Traufbereich und zum anderen das bis 1932 neu erbaute Columbushaus von Erich Mendelsohn mit einem horizontalen Fassadenaufbau mit langen, die charakteristische Krümmung der Fassade nachzeichnenden Fensterbändern. Beide Gebäude fallen besonders wegen ihrer flächig-horizontalen Fassadengestaltung auf, die sich deutlich von den kleinteiligen Fassaden der umgebenden historischen Bebauung absetzt. Die zeitgenössische Fotografie von Waldemar Titzenthaler von 1932 gibt indes auch Auskunft über zwei Entwicklungsstufen der Bebauung, die hier im Berliner Zentrum aufeinander treffen: von der historistischen Blockrandbebauung auf kleinen Parzellen mit einer Nutzung des Erdgeschosses als Geschäftsbereich und Wohnungen in den oberen Stockwerken hin zu einer Architektur, welche die Breite der üblicherweise schmalen Parzelle sprengt, fast die Dimension eines Blocks einnehmen will und die in der Gestaltung des Äußeren die Horizontalität der Fassade als „Werbefassade“ entdeckt (Abb. 6). Dieses Aufeinandertreffen von Strukturen der historischen Stadt des 19. Jahrhunderts und den großmaßstäblichen Bauten der Moderne manifestiert sich dabei nicht nur in der unterschiedlichen Auffassung des Gebäudes im Block, sondern auch auf sehr drastische Weise in der Gestalt des Neubaus gegenüber den Altbauten. So zeigt der wenige Jahre vor dem Columbushaus entstandene Umbau des Wohn- und Geschäftshauses von

¹⁴ Abb. aus: Nick Gay: Berlin Then & Now, San Diego 2005, S. 88, Foto: Waldemar Titzenthaler, 1932

Hermann Muthesius an der Potsdamer Straße 1a zunächst ein modernes Gestaltrepertoire mit vorgesetzten horizontalen Brüstungsbändern in leuchtendem Gelb, das zwar insgesamt wegen der aufgesetzten und sichtbar angehängten kulissenartigen Bandpaneele etwas behelfsmäßig wirkt, aber dennoch bereits die sich später durchsetzenden horizontal-flächigen Bänder zur Aufnahme von Schrift und Werbung auf der Fassade aufweist. (Abb. 7)



7: An prominentester Stelle der Innenstadt an der Potsdamer Straße 1a Ecke Potsdamer Platz wird im Jahr 1924 die Fassade eines Wohn- und Geschäftshauses aus dem 19. Jahrhundert von dem Architekten Hermann Muthesius umgestaltet.¹⁵

Die ursprüngliche Fassade des Wohn- und Geschäftshauses ist dabei fast nur noch an den Fensterformaten und Fenstern selbst, wie auch an den zu erahnenden Erkern zu erkennen, die durch die umlaufende Bänderung um ihre räumliche Plastizität auf der Fassade gebracht werden. Anstelle der einzelnen Gliederungselemente auf der Fassade betont Muthesius mit seiner Fassadenumgestaltung das Kubische der Gebäudeform, so dass dieses Eckgebäude sehr selbstbezüglich wie ein turmartiger Solitär – was später auch von Kritikern wie Martin Kremmer angemerkt wird – an der Einmündung der Potsdamer Straße erscheint.¹⁶ Dieser Fassadenumbau als eine Modernisierung eines historischen Wohn- und Geschäftshauses in exponierter Lage markiert einen Zwischenschritt auf dem Weg zu einer Architektur der Moderne in der Großstadt, wie sie nur wenige Jahre später durch das von Erich Mendelsohn errichtete Columbushaus schließlich in die Tat umgesetzt wird. Der Prozess, in dem sich der Wandel der Baustruktur von der Parzelle zu einer Großform, von der individuellen Stuckfassade zu einer „einheitlichen Blockfront“¹⁷ mit einem durchgängigen Gestaltungsmotiv auf der Fassade

¹⁵ Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhausfassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, Abb. 484

¹⁶ Kremmer bescheinigt dem Haus, dass es als „Fremdkörper in seiner Umgebung“ keine Rücksicht auf die Nachbarschaft nimmt. Vgl.: Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten, in: Der Neubau, Heft 24, 1927, S. 285

¹⁷ Der Begriff der „einheitlichen Blockfront“ geht auf den Titel der Dissertation von W.C. Behrendt von 1911 zurück und zeigt das städtebauliche wie auch architektonisch-gestalterische Interesse an der geschlossenen einheitlichen

vollzieht, dauert nur etwa 30 Jahre an und ist etwa auf die Zeit von 1900 bis 1930 einzugrenzen. Dass sich im Prinzip die Modernisierung der vornehmlich von den Bauten des 19. Jahrhunderts geprägten Stadt zur Stadt der Moderne für einen sehr kurzen Zeitraum über eine modernistische Überformung historischer Fassaden artikulierte, wie sie hier durch das von Hermann Muthesius umgebaute Haus exemplarisch verkörpert wird, ist ein vielleicht zunächst unscheinbar wirkendes Detail in der Bau- und Stadtbaugeschichte. Führt man sich jedoch vor Augen, dass die Fassadenumbauten auch als eine gestalterische Vorwegnahme der später tatsächlich praktizierten modernen Großstadtarchitektur lesbar sind, kommt ihnen eine besondere Schlüsselrolle bei der baulichen Umstrukturierung und Modernisierung der Städte zu. Denn die Umbauten reagieren bereits strukturell über Parzellenzusammenlegungen, Verdichtungen und Aufstockungen auf die Anforderungen einer modernen Großstadtarchitektur, wie sie auch gleichzeitig gestalterisch auf der Fassade ein neues Formenvokabular aus Fläche, Farbe, Material und Schrift entwickeln. Teilweise bilden diese Fassaden nur ab, was eine moderne Konstruktion und eine funktional entwickelte Fassade leisten können. Aber genau deshalb setzen diese Umgestaltungen auch voraus, dass sich ihre Verfasser intensiv mit modernen Bautechniken und den gestalterischen Vorstellungen der „zeitgemäßen Architektur“ auseinandersetzen und ihre Vorstellungen in den unterschiedlichen Fassadenumbauten umsetzen. Denn eines sind die Fassadenumbauten der Moderne nicht: willkürliche Entfernungen des Stucks mit einer gestaltlosen Neuverputzung. Diese Form der Entstickung mag es in dieser Zeit auch bereits gegeben haben, vornehmlich wie sich zeigt, um kostengünstig baufällige Fassaden neu zu verputzen. Jedoch waren bei diesen Entdekorierungen keine Architekten eingebunden und die Gestaltung der Fassadenflächen dementsprechend eher zufällig.¹⁸

Bei der Modernisierung der historischen Stadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts existieren Neubau und Umbau nebeneinander, und die Entscheidung für einen Neubau oder den Umbau eines Altbaus wird in der Regel eher durch ökonomische oder funktionale Gründe getroffen. Unter welchen Umständen es zu modernen Umbauten und Neubauten kam, welche Grundlagen durch die Anlage der Stadt des 19. Jahrhunderts vorbestimmt waren und welche Entwicklungen auf dem Bereich der Bautechnik dazu führten, dass im Bereich des Hochbaus nicht nur anders aussehende Gebäude entwickelt wurden, sondern auch völlig anders konstruierte Gebäude, soll im Folgenden eingehender beschrieben werden.

Fassadenfront seit Beginn des 20. Jh.; Walter Curt Behrendt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Städtebau, Berlin 1911

¹⁸Vgl. hierzu: Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008

2.1 Fassadenkonstruktionen der historischen Stadt

Die Auseinandersetzung mit dem Thema des Fassadenumbaus der Moderne in der Stadt des 19. Jahrhunderts impliziert die Frage, wie der Fassadenbegriff zur Zeit der Umbauten in den 1920er Jahren aufgefasst worden ist und was diese Fassaden konstruktiv wie auch in ihrer Bedeutung als Schauseiten ausmacht. Aus heutiger Sicht wird sogleich immer die Frage angeknüpft, ob man überhaupt Fassade und Außenwand als baulich-konstruktive Einheit trennen kann und ob dem Fassadenumbauten der Moderne eine Anschauung zugrunde lag, welche die Fassade unabhängig von der Außenwand wie in einem Aufbau von Schichten betrachtete. Es scheint in diesem Zusammenhang also nötig, sowohl die historischen Konstruktionen an sich zu analysieren als auch die zeitgenössische Betrachtungsweise zur Fassade und Konstruktion kennenzulernen.



8: Fassaden Berliner Mietshäuser aus dem 19. Jahrhundert in erhaltenen, überformten, entdekorierten Fassungen verschiedener Epochen an der Dennewitzstraße 4-6 in Berlin-Schöneberg, Aufnahme 2011.

Beim Anblick heutiger Straßenzüge in Quartieren der Gründerzeit oder älteren Stadtanlagen lässt sich in den meisten Fällen eine große Bandbreite an historischen Fassaden ausmachen, die renoviert, rekonstruiert, überformt, entstuckt, aufgestockt oder mit Wärmedämmung energetisch aufgerüstet worden sind. Homogen historische Straßenzüge sind wegen der Kriegszerstörungen und städtebaulich-gestalterischen Veränderungen eher selten in deutschen Städten anzutreffen, wie auch das Straßenbild der Dennewitzstraße in Berlin-Schöneberg zeigt (Abb. 8). Trotz der

offensichtlichen Veränderungen der Fassaden zeigt sich hier, dass die historischen Gebäude ihr charakteristisches Aussehen als Altbau in der Regel nicht verlieren. Die typische Parzellenbreite, die Traufhöhe und Details wie Kastenfenster, Gesimsbänder, die Höhe des Sockelgeschosses oder die Proportionen der Durchfahrten geben trotz aller Veränderungen auf der Fassade doch einen Hinweis auf das tatsächliche Alter der Häuser, oder bestimmen sie zumindest als historischen Gebäudebestand. Das Aussehen der Fassade ist wandelbar und lässt sich Stilen, Moden und technischen Anforderungen anpassen, wobei diese Veränderbarkeit kein Phänomen der letzten 100 Jahre ist, sondern schon immer einen großen Stellenwert in der Architektur hatte. Häufig lohnt sich der Umbau, wenn das übrige Gebäude intakt ist und „wirtschaftlich“ betrieben werden kann oder schlichtweg ein Abriss und Neubau nicht die investierten Kosten deckt. Neben diesen Hintergründen zum Fassadenumbau im Kontext historischer Bauten ist aber noch ein anderer wichtiger Punkt zu klären, nämlich derjenige der konstruktiven Machbarkeit von Fassadenumgestaltungen. Historische Fassaden ließen und lassen sich bis heute deshalb so vielfältig umbauen, weil sie konstruktiv eine große Masse besitzen und das statische Prinzip der massiven Außenwand, das bis ins frühe 20. Jahrhundert mit Ausnahme des städtischen Fachwerkhauses ohne Alternative war, besonders träge und formbar ist. Die Wandstärke, wie auch die Scheibenwirkung der Fassade selbst lassen weitreichende Veränderungen und Umgestaltungen an der Fassade, Fensterdurchbrüche, Balkonanbauten, Erkerabbrüche und ähnliches zu, ohne das statische Gesamtsystem des Hauses zu gefährden. Die konstruktive Tiefe der Wand ermöglicht eine Trennung statischer Trag- und gestaltender Fassadenfunktionen. Diese Flexibilität im Umgang mit der Fassade ist bei moderneren Fassadenkonstruktionen dagegen kaum möglich, ohne das statische System des Gebäudes und die Fassade selbst substanziell zu verändern, weil die Konstruktion auf ein tragendes und manchmal auch auf ein gestalterisch-ästhetisches Optimum reduziert ist und keine verfügbare „Gestaltmasse“ für Veränderungen und Umgestaltungen aufweist.¹⁹

Die Geschichte der Fassade und ihrer Konstruktion zeichnet die wechselvollen Linien eines Architekturelements wieder, dem als nach außen gerichtete Wand eines Gebäudes eine besondere Bedeutung als repräsentierende Außenwand zukommt. Der Begriff der Fassade, abgeleitet vom italienischen *faccia* (Gesicht) tritt in der europäischen Architektur als Begriff seit dem 14. Jahrhundert auf und bezeichnet die äußere Schauseite eines Gebäudes.²⁰ Wie eingangs erwähnt, gibt es bisher keine umfassende Darstellung der Geschichte und Konstruktion der Außenwand und Fassade. Baukonstruktive Lehrbücher gehen zwar auf die Geschichte und Entwicklung des Bauteils „Wand“ ein, jedoch fehlt hier oft eine Kontextualisierung von Fassade und Außenwand. Während die Bauingenieure sich im konstruktiven Wandaufbau und seinen statischen Eigenschaften abarbeiten, sind es häufig die Architekten, die ihrerseits völlig

¹⁹In der Praxis werden deshalb an modernen Fassaden, die umgestaltet oder energetisch ertüchtigt werden, neue Schichten hinzugefügt oder unter Umständen ganze Außenwandkonstruktionen völlig ausgetauscht, was vor allem bei leichten Vorhangfassaden möglich ist.

²⁰Harald Olbrich u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. 2, Leipzig 1989

losgelöst von statischen Belangen der Außenwand zur Fassadengestalt argumentieren. Nicht erst seit Michelangelos Entwürfen für Fassaden bereits bestehender Bauten ist die Auseinanderentwicklung der Begriffe Fassade und Wand auch praktisch vollzogen. In der Folge dieser Trennung bleibt der Architekt bis zum Beginn der Moderne ein Schöpfer dekorativer Schauseiten, während die Planung und Ausführung des konstruktiven Rohbaus meist dem handwerklichen Baugeschäft überlassen wird.²¹ Erst seit Karl Friedrich Schinkel und später auch von Kritikern und Architekten der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden die Fragen der konstruktiven Notwendigkeit der Außenwand und die Übereinstimmung mit ihrem Abbild auf der Fassade neu gestellt.

19. Jahrhundert

Einen Sonderstatus als Theoretiker und Praktiker auf dem Gebiet der Fassadenkunst im 19. Jahrhundert nimmt Gottfried Semper mit der von ihm aufgestellten „Bekleidungslehre“ ein, welche die Wandlung der Stile und die Gestaltung der äußeren Schicht des architektonischen Werks mit einer die Naturgesetze symbolisierenden Bekleidung parallelisiert. Sempers Werk ist jedoch nicht auf das Bauteil der Fassade beschränkt, sondern beschreibt eine Entwicklungsgeschichte der Architektur aus der Fortentwicklung und Veränderung bestimmter baulicher Ur-Typen, aus denen sich die mannigfaltigen architektonischen Formen und Stile ergeben. Das Stoffliche einer aus Zweigen gewundenen Ur-Wand entwickelte sich nach seiner Auffassung zur steinernen Form des Mauerwerks und die Fassadenelemente der Gesimse und Fenstergiebel entsprechen gewissermaßen somit den versteinerten Zeugen ursprünglicher Balkenlagen und Fensterstürze.²² Semper vertritt also durchaus eine Auffassung, welche die architektonische Einheit einer Form und Funktion fordert, die im Symbolhaften einen dauernden Bestand in der Baukunst hat. Demzufolge tritt er gegen jede Form des gedankenlosen Zitierens von Dekoration, die sich nicht aus der Tradition der Typen erklärt, in der Architektur ein, kann aber gleichzeitig den Widerspruch nicht auflösen, der durch die Entwicklung neuer Baumaterialien wie des Eisens in dieser Theorie evident wird. Die neuen Konstruktionsformen und Materialien des ausgehenden 19. Jahrhunderts aber sind es, die das Bauen rationeller machen, die den neuen Funktionsbauten des Verkehrs und des Handels ein architektonisches Gesicht geben und die in den traditionellen Formen des Steinbaus kaum oder gar nicht zu realisieren wären, wenn man beispielsweise an die neuen Spannweiten im Geschäftshaus- und Hallenbau denkt. Im Hinblick auf die Konstruktion lehnt Semper deren Darstellung in der Architektur ab, wie er auch dem gotischen Stil bescheinigt, „dass er nichts von Bekleidung wissen will, da sein Element eben das nackte Erscheinen der funktionierenden Theile ist, da er

²¹ Die Auswertung der Bauakten im Rahmen dieser Forschungsarbeit zeigte, dass für die meisten Wohn- und Geschäftsbauten Standardkonstruktionen von Baufirmen ausgeführt wurden; Die Leistung des Architekten beschränkt sich bei fast allen Gebäuden auf die Grundrissdisposition und einen angedeuteten Fassadenentwurf.

²² Gottfried Semper: Vergleichende Baulehre, 10. Kapitel (Ms. 58), Paris 1850, nach: Karin Harather: Haus-Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur, Böhlau, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 14

wie der geharnischte Seekrebs sein Knochengerüst zur Schau tragen und es zugleich in seiner Tätigkeit hervortreten lassen soll.“²³ Semper kann in seine Argumentation die Entwicklungen des Ingenieurbaus seiner Zeit nicht integrieren und behauptet, dass das Hervorheben der Konstruktion durch eine „gleichsam illustrierte und illuminierte Statik“ auf einem „Vergessen jener uralt-hergebrachten Typen“ beruhe.²⁴ Er fürchtet, dass die Aufgaben des Ingenieurbaus den Architekten zum Dekorateur, zum „unmassgeblichen Geschmacksrath“ in der Architektur degradieren.²⁵ Ihm scheint dabei nicht bewusst zu werden, dass aus genau dieser Trennung von Ingenieur- und Architektenaufgaben auch der Zwiespalt zwischen dem statischen Wandaufbau und der Gestalt der Fassade resultiert. So vehement Semper dafür eintritt, dass aus der „Eisenkonstruktion kein neuer Baustil hervorzugehen“ hat,²⁶ so deutlich wird auch eine gewisse Ignoranz gegenüber den Entwicklungen des Ingenieurbaus, denn die neuen Konstruktionen gibt es zu diesem Zeitpunkt längst und Materialien wie Eisen und später auch der Beton werden verbreitet – nicht mehr nur bei Sonderbauten – in der Architektur nach 1850 eingesetzt.

Vor allem die neuen Techniken des Eisenbaus, bei dem bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts vorgefertigte Bauteile montiert und vor allem im Industriebau zu beachtlichen Bauvolumen zusammengeschlossen werden können, lenken die Fragen der Fassadengestaltung sehr bald auf einen zentralen Aspekt: Wenn die konstruktive Innenstruktur des Gebäudes in einem einfachen Raster alle statischen Funktionen übernimmt, warum muss die Fassade des Gebäudes dann immer noch derart gestaltet sein, als ob es sich um ein barockes Schloss handelt? Kaum eine Frage wird die Architektur in den kommenden Epochen mehr beschäftigen, als die nach dem Verhältnis der notwendigen Konstruktion des Inneren eines Gebäudes und der sich nach außen vermittelnden Gestalt der schmückenden Fassade.

Der Widerspruch von Konstruktion und Ausdruck wird zu einem der wesentlichen Inhalte architektonischer Debatten des 19. Jahrhunderts. Es tritt ein Diskussionsprozess ein, der am Ende in einer Kritik mündet, welche gar die Abschaffung der Begrifflichkeit der Fassade fordert.²⁷ Bis es jedoch zu dieser Zuspitzung kommt, entwickeln sich im 19. Jahrhundert zunächst Konstruktion und Dekoration des Gebäudes immer weiter auseinander. Die konstruktiven Elemente der Außenwand, die Fenster, Gesimse, Traufen und Giebel haben im Bauen des Historismus eine immer stärker veränderte Bedeutung als tektonisch nicht mehr notwendige, sondern als applizierte Bauelemente auf der Fassade. Während aber die die Fassade gliedernden Bauglieder mehr zu dekorativen Schauobjekten werden, scheint sich der inhaltliche Abstand zur immer effizienteren Bautechnik und Konstruktion des Gebäudes fortwährend zu vergrößern. Diese Lösung der Bedeutung von der ursprünglichen Funktion findet seinen

²³ Gottfried Semper: Der Stil, Bd. I, S. 320; zit. nach: Karin Harather: Haus-Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur, Böhlau, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 18

²⁴ Ebenda, S. 18

²⁵ Ebenda, S. 18

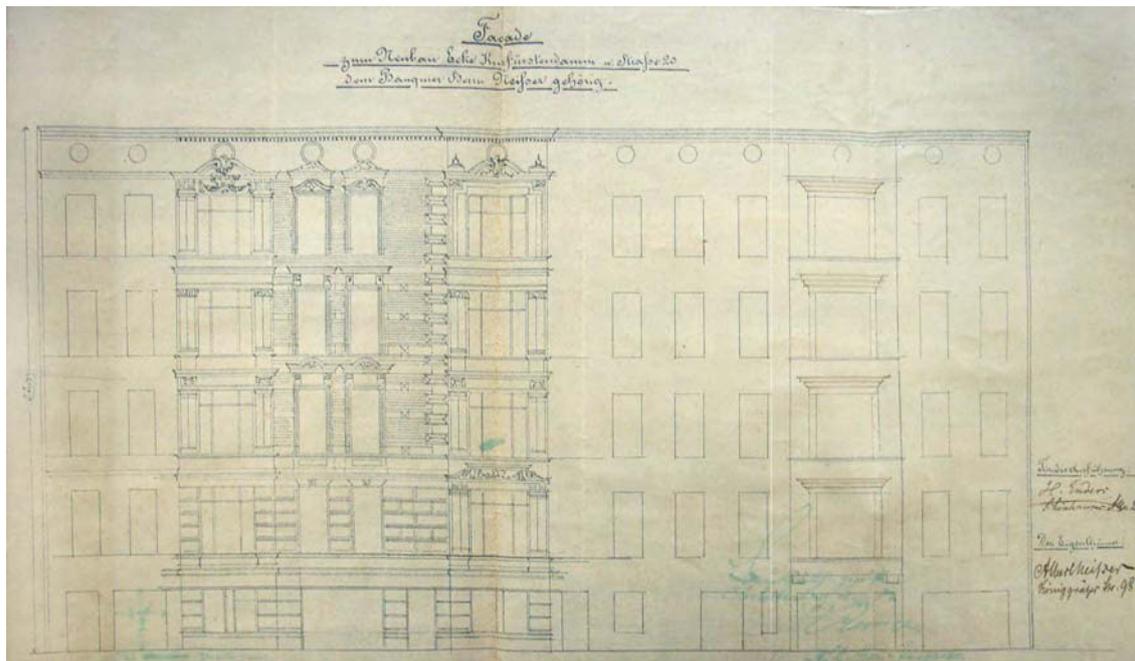
²⁶ Ebenda, S. 18

²⁷ „Die akademisch-historischen Stilformen sind abgeworfen, der Begriff der Fassade ist erledigt“ in: Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, Reprint der Originalausgabe von 1926, Berlin, Frankfurt, Wien 1964, S. 24

Ausdruck in der Fassade des 19. Jahrhunderts als etwas Äußerliches und Oberflächenhaftes gegenüber der konstruktiv-tektonischen Außenwand.

Historismus

Die Austauschbarkeit der äußeren Gestaltmerkmale, die sich besonders in der Darstellung verschiedener historischer Stile der Architekturgegeschichte ausdrückt, führt am Ende dazu, dass diese Epoche rückblickend als Historismus bezeichnet wird.²⁸ Die das Bild bestimmenden Fassadenelemente werden nicht mehr in mühseliger Steinmetzarbeit, sondern vielfach in den einfachsten Materialien in Gips, Zementguss und Putz hergestellt.



9: Berlin-Charlottenburg: Fassadenentwurf des Hauses Kurfürstendamm 227 Ecke Joachimsthaler Straße in einem historistischen Stil, Ausschnitt aus den Baugenehmigungsunterlagen von 1893.²⁹

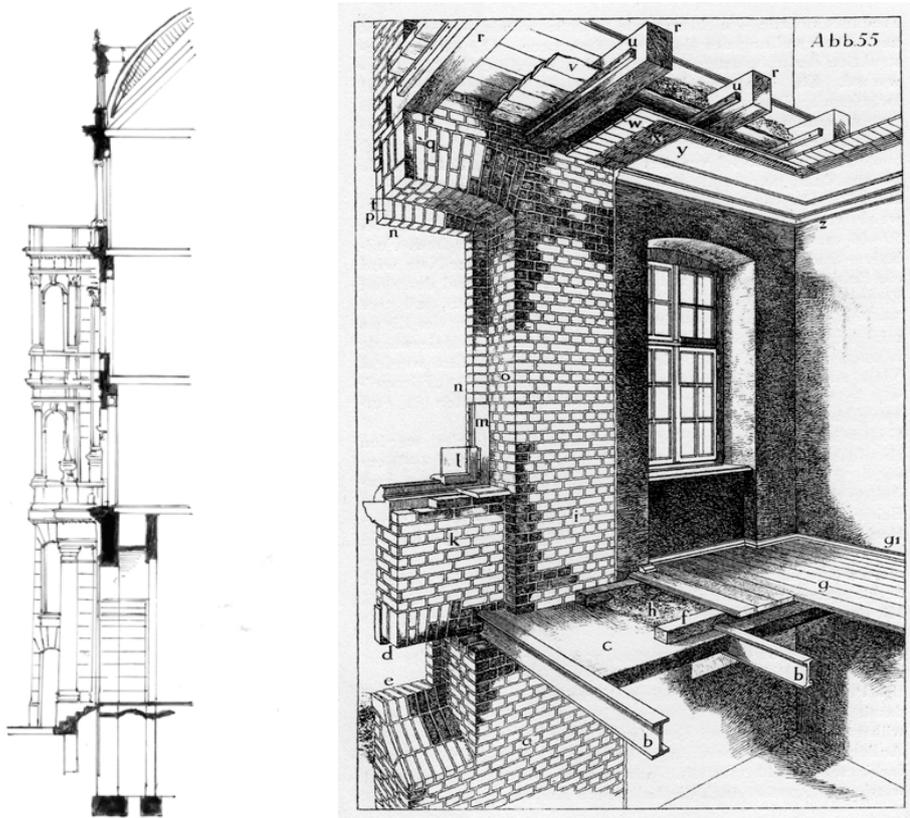
Ein Beleg für die Vielfalt und gleichzeitig auch für die große Unsicherheit in der Auswahl der „Stile“, stellen die Kataloge von Schmuckelementen für die Gestaltung von Fassaden dar. In ihnen kann der gestaltende Architekt zwischen Stilen auswählen und sie in freier Kombination auf der Fassade anwenden, wie das folgende Beispiel aus Berlin-Charlottenburg verdeutlicht (Abb. 9). Der Entwurf des Hauses Kurfürstendamm 227 Ecke Joachimsthaler Straße zeigt besonders plakativ die Außenwand als tragende Lochfassade, die beliebig mit den Elementen einer Schauffassade mit Stilanleihen aus Renaissance und Barock ausgestattet werden kann. Es gibt hier keine inhaltlichen Gründe, sich für diesen Stil zu entscheiden, es hätte auch ein anderer

²⁸ Vgl. die Definition des Historismus-Begriffs nach Pevsner und Hammerschmidt in Kapitel 2.1.2.

²⁹ Das Gebäude wurde im übrigen nach einem zweiten Fassadenentwurf in einer veränderten Form realisiert (vgl. Objektsammlung A.1.8); Plandarstellung aus: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 227 Ecke Joachimsthaler Straße; Landesarchiv Berlin, B Rep. 207 Nr. 2204-2205, 2207-2208

sein können, wie es auch in vielen anderen Bauanträgen dieser Zeit nachvollziehbar wird (s. Planungsgeschichte des Hauses in der Objektsammlung A.1.8).³⁰

Doch so wenig diese Schaufassade tatsächlich über das statische Gefüge der Außenwand verraten mag, so weist die konstruktive Anlage von Außenwand und Fassade doch auch eine symbiotisch-funktionale Komponente zwischen Konstruktion und schmückender Oberfläche auf: Denn auch dieser Aufbau in Schichten als Konstruktion und Fassade, der zum Großteil gestalterisch begründet wird, weist doch auch eine sinnvolle bautechnische Eigenschaft auf, die im Zuge der Fassadenkritik der Moderne häufig vernachlässigt wird.



10, 11: Berlin-Charlottenburg: Kurfürstendamm 48, Umzeichnung Fassadenschnitt von 1900, und Abbildung aus einem Lehrbuch der Baukonstruktion mit einer Darstellung des konstruktiven Wandaufbaus aus dem Inneren des Hauses betrachtet.³¹

Die äußere (und fraglos leicht veränderbare) Putzschicht mit ihren Schmuckapplikationen hat nämlich durchaus auch eine schützende Funktion, in dem sie in ihrer Wasser abweisenden Materialität als Gipsstuck Feuchtigkeit fernhält und die Gesimse und Fenstergiebel Schlagregen von den anfälligen Fenstern und der Außenwand ableiten. So mag die Fassade des historistischen Wohn- und Geschäftshauses, wie sie am Beispiel des Hauses am Kurfürstendamm 227 dargestellt ist, zwar keine Gestaltung sein, die sich aus den tektonischen

³⁰ Vgl. die Planunterlagen zum Bau des Hauses Kurfürstendamm 227 in der Bauakte, Bd.1, Landesarchiv Berlin, B Rep. 207 Nr. 2204-2205, 2207-2208. Vgl. zur Fassadengestaltung auch den Fall des Hauses Kurfürstendamm 211 (Objektsammlung A.1.27), an dem verschiedene Stile im Bauantrag eingereicht wurden.

³¹ Abb. rechts aus: Wilhelm Büning: Bauanatomie, Berlin 1928, S. 53

Eigenschaften der Konstruktion ergibt. Das Dekor aus Gipsstuck bildet schließlich eher einen massiv-steinernen Fenstersturz ab, als dass er tatsächlich eine tragende Funktion übernehmen würde. Andererseits stellt die Stuckornamentik doch auch eine vor Witterung schützende Schicht dar, ohne die die Außenwand schnell in ihrer tragenden Funktion durch Feuchtigkeitsschäden eingeschränkt wäre. Somit hat die Stuckapplikation zwar keine direkte Begründung als „technisches Bauteil“, aber immerhin eine sinnvolle Wirkung als Witterungsschutz. In der Gegenüberstellung eines Schnitts durch die Außenwand des mehrstöckigen Wohnhauses Kurfürstendamm 48 aus dem Jahr 1900 mit einer schematischen Darstellung der konstruktiven „Innenfassade“ eines ähnlichen Hauses zeigt sich deutlich der Gegensatz zwischen applizierter Fassadenkunst und der statischen Klarheit einer tragenden Außenwand (Abb.10 und 11). Im Inneren bilden sich teilweise viel deutlicher als an der Fassade funktionale oder konstruktiv bedingte Gestaltungen ab, wie in den Fensternischen oder den Segmentbögen über den Fenstern. Hingegen wird auf der Außenfassade alles dafür getan, dass nichts von der konstruktiven Notwendigkeit des Wandaufbaus erfahrbar ist. So könnte in der gleichen Ebene des innen liegenden Segmentbogens außen auf der Fassade ein Dreiecksgiebel angebracht sein, der zwar das Regenwasser fernhält, jedoch in konstruktiver Weise nicht auf den Aufbau der Fassade eingeht. Auf der reich ornamentierten Fassade des Gebäudes Kurfürstendamm 48 findet sich eine Rustika ohne Steinquader, befinden sich Halbsäulen, die sich selbst tragen, aber nicht den Balkonerker, auf dem sie angebracht sind. Die Fassade hat sich am Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Oberflächengestaltung der konstruktiven Außenwand entwickelt. Erst mit der Entwicklung neuer Bautechniken im Stahl- und Stahlbetonskelettbau seit Beginn des 20. Jahrhunderts rücken die Fragen der konstruktiven Einheit von Außenwand und Fassade, von Konstruktion und Form wieder mehr in den Vordergrund, schließlich wird die Entfremdung zwischen moderner Bautechnik in der Außenwand und einer den historischen Stilformen verpflichteten Fassadengestaltung mehr als offensichtlich.

Konstruktion versus Fassadengestalt

Die Konstruktionen der Außenwand werden im Zuge der Neuentwicklungen von Baumaterialien (Eisen, später auch Stahlbeton und Glas) seit Beginn der industriellen Revolution effizienter und schlanker und erfahren in vielfacher Weise eine Optimierung. Demgegenüber können sich die Fassaden mit ihren Elementen, die im weitesten historische Konstruktionen abbilden, nicht weiterentwickeln, da die tektonischen Stilelemente, die sie darstellen, gar nicht mehr im konstruktiven Hochbau existieren. So schreibt Hugo Häring 1928, dass „es unmöglich ist, von der Seite der Konstruktion aus, den alten Hausbau noch zu rechtfertigen, (...) sofern man nicht technische und wirtschaftliche Fortschritte ignorieren will.“³²

³² Hugo Häring: Neues Bauen, in: Moderne Bauformen, 1928, S. 329

Die Kritik an der Fassadenarchitektur seit Ende des 19. Jahrhunderts zielt vor allem auf die Vortäuschung von Scheinkonstruktionen, die durch die zu diesem Zeitpunkt gängige Baupraxis konstruktiv offenbar wird. Der Begriff der Fassade wird fortan so grundsätzlich in Frage gestellt, dass er beispielsweise in Wasmuths Lexikon der Baukunst von 1930 nur noch als Begriff „Fassade, Bezeichnung für Ansicht, Aufriss“ ohne jede weiterführende Erläuterung genannt wird.³³ In dem Maße, in dem am Ende des 19. Jahrhunderts über Möglichkeiten der Fassadendekoration in aufwändigen Bilddarstellungen debattiert wird, erlebt der Begriff der Fassade zu Beginn der 1920er Jahre eine Krise, die in einer Meidung dieses Terminus mündet. Der Fassadenbegriff ist seither zwar nicht völlig ausgelöscht, wird aber gemieden und ist in der Forschung zur Architektur und auch in der Architekturlehre bis in die 1970er Jahre nur wenig behandelt.³⁴ Obwohl natürlich auch weiterhin nach 1920 Fassaden gebaut werden, spricht man fortan besonders im funktionalistischen Jargon der Architekten (und Polemiker) Walter Gropius und Ludwig Hilberseimer von der „Außenwand“, die durch das Innere bestimmt wird, also funktional und konstruktiv hergeleitet ist.³⁵

Auch wenn der Begriff der Fassade zu Beginn der 1920er Jahre zunehmend hinterfragt und teilweise auch gemieden wurde, stieß der Gegenstand der Fassadengestaltung in Architekturpublikationen weiterhin auf Interesse, das zum einen darin begründet lag, dass nach wie vor die Kritik am historistischen Bauwesen ausformuliert wurde und hier vor allem die stadträumliche Dimension des Fassadenbaus betrachtet wurde. Zum anderen standen zu diesem Zeitpunkt Veränderungen an, die auf eine architektonisch-städtebauliche Neuordnung der Innenstädte abzielten, die grundlegend die historische Struktur der Stadt wie auch die Gestaltung der innerstädtischen Gebäude in Frage stellten.³⁶ Neben der Ästhetik der Fassade, der Gestalt und Wirkung bezogen vor allem auf die städtische Umgebung, standen ganz dezidiert auch funktionale Aspekte – wie die Problematik der Werbung auf Fassaden – bei diesen Betrachtungen im Vordergrund. Die Untersuchungen schlossen dabei auch Fassadengestaltungen außereuropäischer Architekturen oder antike Vorbilder ein, wobei hier besonders herausgearbeitet wurde, dass die Kulturen schon immer Fassadenkonstruktionen entwickelt haben, die in ihrer traditionellen Herleitung nicht nur ein bestimmtes Stilformenprogramm abbilden, sondern dass diesen Stilformen auch bestimmte Funktionen

³³ Günther Wasmuth (Hg.): Wasmuths Lexikon der Baukunst, Berlin 1930

³⁴ Eine Wende markiert hier tatsächlich das erste Denkmalschutzjahr 1975, denn eine radikale Sanierungspolitik förderte das Interesse an den historischen Bestandsbauten der Innenstädte und führte unter anderem dazu, dass historische Fassaden zu schützen oder wieder herzustellen. Einen großen Anteil an dieser Entwicklung hatten die Publikationen von Wolf-Dieter Heilmeyer und Wolf Jobst Siedler, die in besonderer Weise die Aufmerksamkeit auf den Fassadenbau des 19. Jahrhunderts lenkten. Vgl. Wolf-Dieter Heilmeyer, Hartwig Schmidt: Berliner Hausfassaden, Antike Motive an Mietshäusern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1981; Wolf Jobst Siedler; Elisabeth Niggemeyer: Die gemordete Stadt, Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum, Neuauf., Berlin 1993

³⁵ „Außenbau und Innenraum bedingen sich gegenseitig.“ In: Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, S. 99

³⁶ Werner Hegemann: Reihenhäuser-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929: Hegemann beschreibt die Einordnung der Fassade in den städtischen Kontext als das vorrangige Anliegen seines Buches, das durch Analysieren bestehender Straßen und Platzräume das Urteilsvermögen stärken soll.

zugeordnet werden. So beschreibt Werner Hegemann in seinem 1929 erschienenen Buch „Reihenhaus-Fassaden“ beispielsweise Häuser aus heißen Klimazonen, die in besonderer Weise auf die hohen Temperaturen bzw. die Sonneneinstrahlung reagieren und ein Blend- und Sonnenschutz dementsprechend Teil der tradierten Fassadengestaltungen ist.³⁷ Hierbei übernimmt, wie Hegemann ausführt, der als feingliedriges Arabeskengeflecht ausgebildete Sonnenschutz im arabischen Raum sowohl eine praktische Funktion als auch eine schmückende als gewissermaßen funktionales Ornament.³⁸



12, 13: Berlin, Wohnhausbebauung in der Blumenstraße, errichtet um 1865 (links) und das „Haus der Naturforscher“ in der Französischen Straße von 1788.³⁹

Auch die Verwendung von bestimmten Fassadenmaterialien, wie Naturstein oder gebrannt glasierten Fassadenkacheln bei Karl Friedrich Schinkel für den Ofenfabrikanten Feilner, wird in einer Form dargestellt, dass deutlich wird, dass eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der spezifischen Bauaufgabe der Fassadengestaltung auch zu unterschiedlichen und trotzdem nachvollziehbaren und hochwertigen Konstruktionen führen kann (Vgl. Abb. 92 in Kapitel 3.1.4). Hegemann zeigt hier auf, wie mit einfachen Mitteln moderate Stadtfassaden entwickelt werden können, wenn nur mit dem Fassadenschmuck maßvoll umgegangen wird, wie auch die einfach verputzten Wohnhäuser aus der Blumenstraße (Abb.12) zeigen. Vor dem Hintergrund der Debatten um die funktionslosen Ornamente auf den Fassaden in Deutschland und Mitteleuropa sind diese Art der Darstellungen etwas Neues, weil hier im Gegensatz zu den meisten Beiträgen und Polemiken zu diesem Thema nicht nur nach historischen Gründen für

³⁷ Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, Beschreibung eines Hauses in Medina, Arabien, S. 23

³⁸ Ebenda, S. 23

³⁹ Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, Nr. 311 und Nr. 316

oder gegen die Verwendung eines Ornaments gesucht wird, sondern auch funktional-konstruktive und städtebauliche Gründe angeführt werden, welche die Fassadengestalt zu bewerten versuchen.

Die Entwicklung der Fassadenarchitektur im 19. Jahrhundert mit der inhaltlichen Trennung von Fassade und Konstruktion in den Debatten um Stilformen hat maßgeblich zur Prägung des negativen Begriffs „Fassadismus“ beigetragen, der in der Folge ein plakatives Argument für Neu- und Umgestaltungen der frühen Moderne liefert. Die Fassadenarchitektur des 19. Jahrhunderts wird zum Gegenbild des Modernen Bauens, das sich in seiner auch funktional ausgerichteten Fassadengestalt an den Ausdruck der konstruktiven Form annähert. Mit der modernen Baubewegung soll sich fortan die Fassade aus dem ergeben, was die innere Struktur und die Konstruktion der Außenwand bestimmen und es wird ein erklärtes Ziel, Konstruktion und Gestalt zusammenzuführen.⁴⁰ Dass diese Maßgabe im modernen Bauen längst nicht immer eingehalten wurde und dass es auch hier gewissermaßen moderne Dekorationsformen gegeben hat, wird noch zu thematisieren sein, schließlich erscheint der Fassadenumbau der Moderne bei Betrachtung der konstruktiven Praktiken auch mitunter als eine Methode des „Umdekorierens“, das auf eine lange Tradition zurückblicken kann. So gibt es eben den hier ins Zentrum der Untersuchungen gestellten Fassadenumbauten der Moderne auch Beispiele aus früheren Zeiten. Sie sind in Deutschland in allen Epochen nachweisbar und vor allem im Barock war die Fassadenumgestaltung ein beliebtes Mittel, das Äußere eines Hauses mit geringen Mitteln stilistisch umzuformulieren.

Es wird an dieser Stelle auch zu zeigen sein, dass es spezifische regionale Entwicklungen im Konstruieren von Außenwänden und Fassaden von städtischen Wohnhäusern in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegeben hat, schließlich ist die Beschaffenheit der Außenwand in ihrer Konstruktion und ausgeführten Schmuckornamentik auch einer der Faktoren, der den späteren Umbau unmittelbar beeinflusst: Ist die Qualität der Außenwand und des Fassadendekors gut, wird in der Regel ein Umbau nicht nötig sein. So ist der Wandaufbau eines Wohn- und Geschäftshauses in Berlin mit Bauten beispielsweise der Dresdener Neustadt der 1890er Jahre auf den ersten Blick zwar vergleichbar, doch stellt sich bei näherer Betrachtung heraus, dass die Ornamente auf der Fassade, die Giebel und Gesimse in Dresden meist aus dem ortstypischen Sandstein hergestellt sind und seltener aus dem in Berlin vorherrschenden (auch minderwertigeren) Gipsstuck. Der Aufwand, der zur Entfernung oder zur Überformung einer Sandsteinfassade angewendet werden müsste, wäre dementsprechend zu hoch, so dass es denn auch nicht verwundert, dass in Dresden wohl keine nennenswerten Fassadenumbauten der Moderne an Wohnhäusern der Innenstadt belegt sind. Der Fassadenumbau der Moderne wird also indirekt auch durch die Qualität der Konstruktion und des Fassadendekors bestimmt, weshalb hier in der Folge neben einer Darstellung des Fassadenumbaus in der Geschichte

⁴⁰ Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, S. 99: „Außenbau und Innenraum bedingen sich gegenseitig. Die Gliederung des Innenraums bestimmt die Gestaltung des Außenbaus (...).“

allgemein auch Erläuterungen zum Berliner Wohnhausbau, zum Typus des Gebäudes und seiner Konstruktion zu finden sein werden.

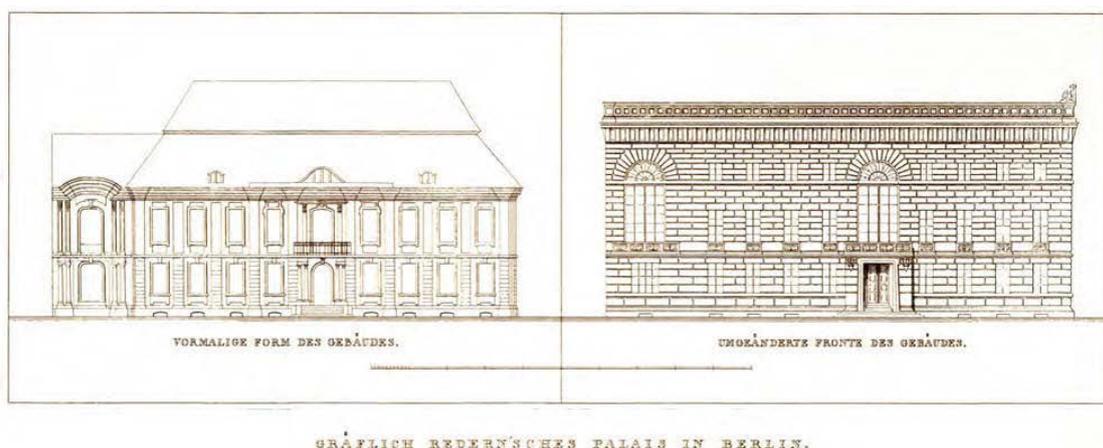
2.1.1 Fassadenumbauten in der Geschichte

Die Gestaltung der Fassade als nach außen gerichtetes Bauteil und „Gesicht“ eines Gebäudes hatte wie bereits angedeutet in der Geschichte stets eine hervorgehobene Bedeutung. Als wichtiger Informationsträger vermittelt sie, ob es sich um einen Sakral- oder Profanbau handelt, welches Handwerk der Bewohner oder Nutzer ausübte oder welchen gesellschaftlichen Rang seine Bewohner hatten. Die Bedeutung der Fassade liegt also nicht nur in ihrer konstruktiven Aufgabe als tragende Außenwand, sondern in ihrer ablesbaren Aussagekraft über Art und Funktion des Gebäudes und die Stellung seiner Bewohner. Man kann sich leicht vorstellen, dass diese Informationen im Lauf eines „Gebäudelebens“ angepasst und verändert werden müssen, schließlich wird ein Gebäude kaum abgerissen, nur weil beispielsweise die Bewohnerschaft wechselt. Aus diesem Grund gibt es in allen Kulturen von Beginn der Aufzeichnungen an Belege für Fassadenumgestaltungen, -überformungen und -erweiterungen. Ein sehr anschauliches Beispiel sind die Entwurfsdiskussionen und Wettbewerbe zu Kirchenfassaden in der Renaissance in Oberitalien, bei denen verschiedene Modellvarianten überliefert sind. Hier wurden Fassaden, die nicht vollendet worden waren oder nur ansatzweise im Sockelbereich eine Gestaltung aufwiesen, nachträglich entworfen und baulich ergänzt. In diesem Fall kann man jedoch nicht von klassischen Fassadenumgestaltungen sprechen, schließlich war die Fassade in der Regel im Sinn der Erbauer noch gar nicht gestaltet. Viel eher handelt es sich um einem langen Gestaltungs- und Entscheidungsprozess, in dem nach zeitgemäßen Stilformen gesucht wurde, die das äußere Erscheinungsbild eines Sakralbaus in angemessener Form schmücken sollten, und die nur selten mit der älteren Innenraumgestaltung übereinstimmte. Dass diese Prozesse bisweilen einige hundert Jahre in Anspruch genommen haben und teilweise erst im 19. Jahrhundert abgeschlossen werden konnten oder gar zu keinem Ergebnis geführt haben, legt Zeugnis von der Schwierigkeit der Fassadengestaltung als Bauaufgabe ab.

Viel eher vergleichbar mit den Fassadenumgestaltungen der Moderne der 1920er Jahre sind im allgemeinen die Fassadengestaltungen am Profanbau, die sich kontinuierlich für Patrizierhäuser des Mittelalters über Barockisierungen von Palais' bis hin zur Umgestaltung von Bürgerhäusern im 19. Jahrhundert verfolgen lassen. Die historische Mehrschichtigkeit von Fassaden lässt sich an zahllosen Beispielen dokumentieren und belegt nicht nur die Freude unserer Vorfahren an jeweils zeitgemäßen Neugestaltungen, sondern sicherlich auch einen innigen Sinn für die Ökonomie des einfachen Fassadenumbaus im Gegensatz zum weitaus kostspieligeren Neubau.

Wie lebhaft die Praxis des Fassadenumbaus auch bereits im 19. Jahrhundert in Berlin betrieben wurde, sollen im Folgenden zwei Beispiele aus der Hand des Architekten Karl Friedrich Schinkel nach den Schilderungen Paul Ortwin Raves zeigen, zu denen auch das prominente Palais Redern gehört.⁴¹ Diese Bauten lassen sich heute nur noch anhand von zeitgenössischen Aufnahmen rekonstruieren, da sie entweder späteren Neubauten (an der Stelle des Palais Redern wurde 1907 das Hotel Adlon errichtet) oder den Zerstörungen des Krieges zum Opfer gefallen sind.

Beim Palais des Grafen Wilhelm Friedrich von Redern am Pariser Platz handelte es sich ursprünglich um ein barockes Palais, das im Zuge seiner Umgestaltung eine kräftige Rustikafassade erhielt und auch im Inneren Umbauten erfuhr (Abb. 14). Das Palais an der Straße Unter den Linden Ecke Pariser Platz ging auf einen Ursprungsbau der Grafen Kamecke aus den Jahren 1729-36 zurück, die sich an dieser Stelle vermutlich von dem Baumeister Johann Friedrich Grael ein zweistöckiges Wohnhaus errichten ließen. Erst 1798 wechselte das Palais in den Besitz des Grafen Redern, dessen Sohn 1828 in Bezug auf den Umbau des Palais unter Nutzung der vorhandenen Bausubstanz Kontakt mit Karl Friedrich Schinkel aufnahm. 1828 ging dem Umbau ein Bauaufmaß des Gebäudes voraus, an dessen Grundrissen, Ansichten und Schnitten Schinkel den Umbau plante, der schließlich von Friedrich August Stüler gezeichnet wurde. Der Entwurf sah im Bereich des ehemaligen Mansarddaches zur Straßen- bzw. Platzseite eine Aufstockung des Gebäudes um ein Geschoss vor, und die barocke Fassade wurde in eine an den Florentiner Palastbau angelehnte Putzfassade transformiert, die in allen drei Geschossen einen variierenden vorgetäuschten Steinschnitt erhielt.



14: Das Palais Redern am Pariser Platz in Berlin: Fassadenansichten in der Fassung des Ursprungsbaus von 1736 und nach dem Umbau von Karl Friedrich Schinkel 1833.⁴²

Der gewagte Entwurf zur Neugestaltung der Fassade am Pariser Platz, der zu diesem Zeitpunkt einheitlich mit barocken Palais', die ein Mansarddach aufwiesen, bebaut war, wurde dann auch

⁴¹ Paul Ortwin Rave: Schinkel - Berlin, Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, 3. Teil, Berlin 1962, S. 226-236

⁴² Abb. des Palais Redern in: Carl Friedrich Schinkel: Sammlung Architektonischer Entwürfe, Berlin 1866

tatsächlich zu einem frühen Beispiel, bei dem die Genehmigungsbehörde der Baupolizei sich einer Bestimmung von 1795 bediente, die besagt, dass durch „keinerlei Privatbauten die Schönheit der Stadt verlieren dürfe“.⁴³ Mit anderen Worten wurde der Umbau des Palais’ Redern zu einem frühen Fall, bei dem es um die Frage der, wie es erst später im Baugesetzbuch⁴⁴ formuliert wurde, Verschandelung eines öffentlichen Platzes durch eine Baumaßnahme ging, worauf durch ein Gutachten der Oberbaudeputation eine Stellung bezogen werden sollte, „ob die Schönheit des ganzen Platzes und der Linden durch den immodierten Bau vermindert oder befördert werde“.⁴⁵ Als Leiter dieser Behörde war Schinkel in der besonderen Lage, als Angeklagter sein eigenes Urteil zu fällen, und er verfasste eine Stellungnahme, die zweifellos tendenziös aber mit nachvollziehbaren Argumenten die Vorteile des Umbaus verteidigte:

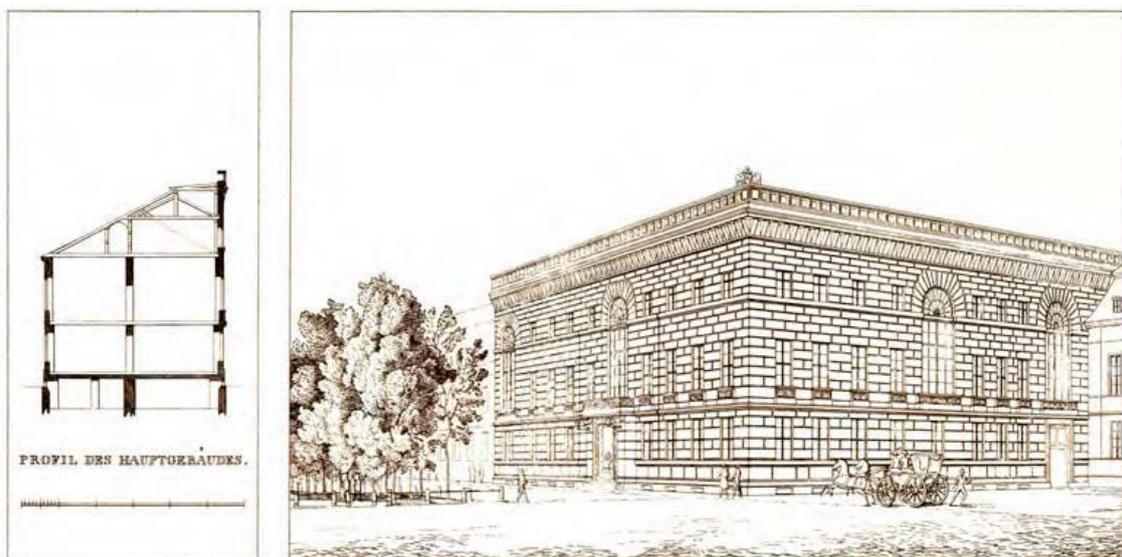
„In betreff der mit hohem Dekret vom 29. April uns zur Begutachtung vorgelegten Fragen über den Bau des Hauses des Kgl. Kammerherrn Graf von Redern bemerken wir gehorsamst ad 1), dass nach unserer Ansicht die Schönheit des Pariser Platzes keineswegs gefährdet werden könne, wenn das Haus des Grafen Redern drei Etagen erhielte; im Gegenteil sind wir der Meinung, dass es sehr wohltätig wirken wird, wenn irgendwo an diesem Platz damit der Anfang gemacht wird, die sehr hässlichen Mansardendächer, welche sich leider auf allen diesen den Platz umgebenden Häusern befinden, wegzunehmen. Dass besonders in diesem Falle, wo ein Gebäude errichtet werden soll, welches gar kein Dach zeigt, und dadurch seine architektonischen Verhältnisse ganz rein zeigen kann, nur eine Verschönerung für den Eintritt in die Stadt entstehen kann. Die Einförmigkeit im Stil der Wohnhäuser ist ohnehin in moderner Zeit sehr allgemein geworden, und auch Berlin leidet daran; sie hat sogar etwas Unangenehmes, wenn eine vollkommen regelmäßige Anlage mit guter Architektur dabei Anwendung gefunden hat, weil jedermann sogleich das Gezwungene empfindet, den Besitzern von sehr verschiedenen Vermögens- und Berufsverhältnissen und überhaupt von verschiedener individueller Ansicht des Lebens eine so gleichartige Form der Wohnungen aufzudringen. In dem vorliegenden Falle aber ist auch nicht einmal dieser Vorteil vollkommener Regelmäßigkeit und guter Architektur in Rechnung zu bringen, weil sämtliche Häuser am Pariser Platz von schlechter und untereinander sehr abweichender Architektur sind. Unter diesen Ansichten können wir ein Bauunternehmen dieser Art nur befürworten.

⁴³ Vgl. Paul Ortwin Rave: Schinkel - Berlin, Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, 3. Teil, Berlin 1962, S. 229-230

⁴⁴ Der Verschandelungsparagraph (§10 II 17 ALR) wird nach Bruno Taut schließlich erstmals 1902 in Preußen eingeführt. Taut zitiert den Gesetzestext oder Kommentar, in dem es heißt: „Eine grobe Verunstaltung liegt nicht schon dann vor, wenn nur eine vorhandene Formschönheit verhindert wird oder auch ganz verloren geht. Die künstlerische Anlage einer Straße oder eines Platzes kann auf das Niveau des Gewöhnlichen herabgedrückt werden. Das ist noch keine Verunstaltung geschweige denn eine grobe. Auch nicht schon jede Störung der architektonischen Harmonie fällt unter jenen Begriff. Unerlässlich ist vielmehr für den Begriff der Verunstaltung die Herbeiführung eines positiv hässlichen, jedes offene Auge verletzenden Zustandes.“ Vgl. Bruno Taut: Bauen – Der neue Wohnbau, Leipzig und Berlin 1927, S. 20

⁴⁵ Paul Ortwin Rave: Schinkel - Berlin, Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, 3. Teil, Berlin 1962, S. 229

ad 2) treten wir der Meinung Eurer Exzellenz vollkommen bei, dass durch einen freiwilligen Entschluss des Unternehmers ein nicht unbedeutender Gewinn für die Verbreitung (auf die es vorzüglich ankommt) des Bürgersteiges von 3,5 Fuß gewonnen wird, den man sonst vielleicht lange hätte entbehren müssen. Auch bemerken wir noch gehorsamst, dass unter den hier stattfindenden Verhältnissen auch eine vortretende Architektur nach dem im Plan angenommenen Maße sehr wohl zu gestatten ist, ja dass es für die Verschönerung der Stadt zu wünschen wäre, öfter dergleichen zu sehen, weil die zu glatt in gerader Flucht geführten Häuserlinien einer Straße etwas höchst Ermüdendes erhalten und das Charakteristische und Wirksame in der Architektur der Straßen am meisten durch vorzutretende Teile der Gebäude, welche eine interessante Form haben, erreicht werden kann.“⁴⁶



15: Das Palais Redern nach dem Umbau 1833: Schnitt und perspektivische Ansicht vom Pariser Platz, der auch durch das angeschnittene Haus am rechten Bildrand einen Eindruck von der barocken Bebauung des Platzes vermittelt.⁴⁷

Die Folgen dieses Schreiben waren abzusehen, der Entwurf wurde noch im Mai genehmigt, so dass sofort mit den Bauarbeiten begonnen werden konnte. In der Baubeschreibung des Umbaus aus den „architektonischen Entwürfen“ rühmt Schinkel den Umbau des Palais auch wegen der kraftvollen städtebaulichen Geste am Pariser Platz und bezieht sich diesbezüglich auf die hier wiedergegebenen Zeichnungen, die unter anderem auch die Einbindung in die umgebende Bebauung thematisieren. Hiernach stand „...an der Ecke des Pariser Platzes und der Straße Unter den Linden ... dies Palais in seiner vormaligen Form, wie sie unten links dargestellt ist. Aus dieser dürftigen und verhältnislosen Architektur, ohne wesentliche Veränderung der Mauern, ein Gebäude von Charakter zu erschaffen, dies war die Aufgabe, welche der Besitzer

⁴⁶ Preußisches Geheimes Staatsarchiv: Rep 93 D, Oberbaudeputation, Titel XI G c, Stadtbausachen Berlin, Nr. 20, Bürgerhausbaue, 1817-39; zitiert nach Paul Ortwin Rave: Schinkel - Berlin, Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, 3. Teil, Berlin 1962, S. 229-230

⁴⁷ Abb. des Palais Redern in: Carl Friedrich Schinkel: Sammlung Architektonischer Entwürfe, Berlin 1866

stellte. (...) Zu diesen (Änderungen) gehören indes vorzüglich noch die vier großen Fenster, welche durch das zweite und dritte Geschoß reichen, das ganz neu aufgeführte dritte Geschoß und das kräftige Gesims mit seiner Attika, sowie eine neue Anordnung des Hauptportals mit einer Vornische. Das dritte Geschoß ist nur Dachgeschoß. Das Dach fällt hinter demselben nach dem Hofe ab, wo das Palais nur zwei Geschosse hat.⁴⁸

Die Umbaumaßnahmen waren 1833 abgeschlossen, so dass der Palaisbau noch im selben Jahr bezogen werden konnte. Interessant an diesem Umbau ist, dass Schinkel mit dieser Fassadenneugestaltung eine Schauseite zum Platz entwickelte, die er hauptsächlich städtebaulich begründet. Die Aufstockung des Gebäudes hatte räumlich und funktional jedenfalls nur wenig Sinn, wenn man sich den Schnitt des Gebäudes vor Augen führt (Abb. 15). Der Ausbau der Schauseite als städtebauliche Dominante am Eintritt in die Stadt am Brandenburger Tor geschah ohne erkennbaren ökonomischen oder funktionalen Zwang und hatte in seiner überspitzten Gestaltung durchaus etwas Kulissenhaftes, wie es später bisweilen auch bei Umbauten der 1920er Jahre zu beobachten ist.

Neben dem städtebaulich so prominent gelegenen Palais Redern ging auch der Umbau des Palais des Prinzen Friedrich, dem ehemaligen Hagenschen Haus, in der Wilhelmstraße 72 auf einen Entwurf Schinkels zurück. Dieser Umbau eines herrschaftlichen Wohnhauses zum Palais des Prinzen Friedrich gehört zu den wenig bekannten Bauprojekten Karl Friedrich Schinkels, da es nur wenige Dokumente zum Umbau des Hauses gibt und weil es sich nach den wenigen schriftlichen Aussagen Schinkels nach eher um ein nachrangiges Projekt handelt.⁴⁹ Trotzdem dokumentiert dieser Umbau die doch sehr alltägliche Bauaufgabe des Fassadenumbaus nach einem Funktionswandel von einem adligen Wohnhaus zu einem fürstlich repräsentativen Wohnpalais im frühen 19. Jahrhundert. Von zusätzlichem Interesse an diesem Projekt ist die Tatsache, dass bereits 35 Jahre nach dem Umbau durch Schinkel 1817 die Fassade des Palais im Jahr 1852 erneut von dem Baumeister August Hahnemann überarbeitet worden ist, um dem nunmehr gesteigerten Repräsentationsbedürfnis des Prinzen gerecht zu werden.⁵⁰

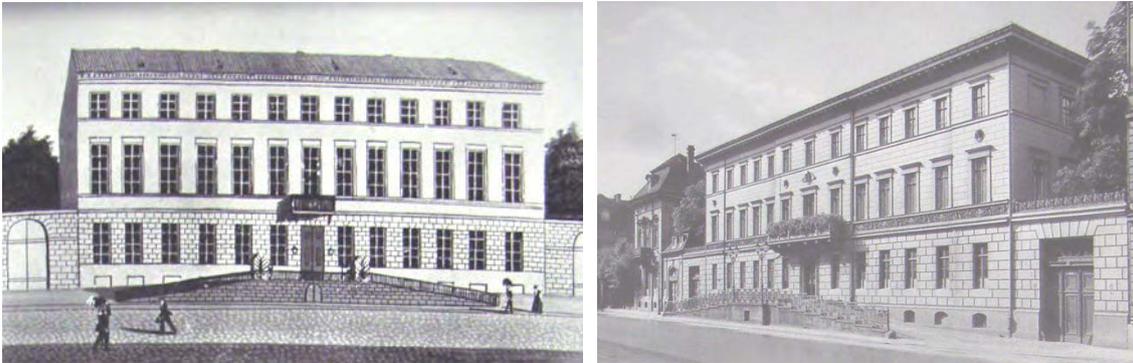
Das Hagensche Haus war 1735 nach Plänen von Philipp Gerlach errichtet worden. Es sind keine Quellen überliefert, wie der Ursprungsbau vor dem Umbau durch Schinkel ausgesehen hat, jedoch lässt sich vermuten, dass es sich bei dem Gebäude um einen zweistöckigen 13-achsigen Putzbau handelte, der ebenso wie die übrigen Wohnhäuser in der Nachbarschaft ein Mansarddach aufwies. Dies ist umso wahrscheinlicher, da auf der Gartenseite dieses Mansarddach auf Photographien von 1937 noch immer erkennbar ist. Schinkel hat bei seinem

⁴⁸ Karl Friedrich Schinkel: Sammlung Architektonischer Entwürfe, 23. Heft, Berlin 1835, Tafel 143 mit textlicher Erläuterung

⁴⁹ Alfred Freiherr von Wolzogen: Aus Schinkels Nachlass, II. Band, Berlin 1863; Bei Wolzogen erscheint der Ausbau des Palais Prinz Friedrich nicht einmal im Werkverzeichnis, was mit dem geringen Interesse Schinkels begründet wird.

⁵⁰ Zur Umbaugeschichte des Hauses vgl. Paul Ortwin Rave: Schinkel - Berlin, Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, 3. Teil, Berlin 1962, S. 95-104

Umbau lediglich auf der Straßenseite ein Geschoss hinzugefügt, ein Verfahren, das auch am Palais Redern zur Anwendung kam.



16, 17: Das Palais des Prinzen Friedrich nach der Aufstockung durch Karl Friedrich Schinkel (links) in einer Darstellung von 1825; die Photographie rechts dokumentiert den 1852 erfolgten zweiten Umbau der Fassade von August Hahnemann.⁵¹

Die Umbaumaßnahmen an der Fassade stehen bei diesem Umbau eindeutig den gleichzeitig durchgeführten Baumaßnahmen im Inneren nach, für die rund zwei Drittel der Ausgaben reserviert sind, während der Rest für die Instandsetzung des Dachs und die Aufstockung und die Umgestaltung der Fassade genügen muss. Eine Zeichnung von E. Barth ist das einzige Zeugnis des kargen Fassadenumbaus Schinkels, der nach Rave eher an eine Kaserne erinnert (Abb. 16). Die schmucklose Fassade weist keinerlei Vertikalgliederung auf, und nur das Sockelgeschoss ist durch eine Putzquaderung von der übrigen Fassadenfläche abgesetzt. Auf Wunsch des Prinzen wurde die Fassade statt in Ölfarbe in einfacher Kalkfarbe gestaltet. Dieser äußerst bescheidene Umbau Schinkels dürfte dann auch der Hauptauslöser für einen abermaligen Fassadenumbau gewesen sein, nachdem sich Prinz Friedrich 1850 dauerhaft in Berlin niederließ. Der daraufhin von August Hahnemann durchgeführte Umbau ist weitaus besser dokumentiert, der Fassadenentwurf ist in dem Band „Ausgeführte Städtische Wohngebäude in Berlin“ von 1855 veröffentlicht⁵² und gibt über einen Erläuterungstext auch wichtige Details zum Fassadenentwurf Schinkels preis. Darin beschreibt Hahnemann die ihm überlassene Bauaufgabe des Umbaus folgendermaßen: „Im Sommer des Jahres 1852 wurde mir der ehrenvolle Auftrag, diese Fassade, im Jahre 1816 von Schinkel umgestaltet, zu erneuern. Es verstand sich von selbst, dass es nur darauf ankam, die schönen Verhältnisse, welche sowohl in der Verteilung der Massen wie auch in den Einzelheiten bestehen, recht eigentlich zur Geltung zu bringen und gleichzeitig den Charakter des Gebäudes als fürstlicher Palast noch entschiedener hervorzuheben. Hiervon ausgehend ließ ich die beiden oberen Etagen, die bis dahin glatt und wegen der breiten Fensterpfeiler kalt und starr in ihrer Wirkung waren, um ihre Masse lebendiger zu machen, entsprechend quadern, ornamentierte den Fries zwischen Parterre und

⁵¹ Abb. links: E. Barth: Das Palais des Prinzen Friedrich von Preußen in der Wilhelmstraße, Guasch um 1825 und Abb. rechts: Photographie des Palais des Prinzen Friedrich, 1937; in: Paul Ortwin Rave: Schinkel - Berlin, Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, 3. Teil, Berlin 1962, S. 99 und 101

⁵² Ferdinand Riegel: Ausgeführte Städtische Wohngebäude in Berlin, I. und II. Lieferung, Berlin – Potsdam 1855

Beletage in kräftiger Weise so, dass die beiden oberen Etagen im Gegensatz zur unteren als Aufbau zum Unterbau erschienen und suchte den Charakter des Letzteren besonders dadurch hervorzuheben, dass ich den wirksamsten Teil desselben, die Rampe erweiterte und übrigens mit dem Hauptkörper harmonisch gliederte. Die Mitte der Fassade zeichnete ich durch die Anlage eines mächtigen Balkons für die Beletage aus und gab damit der Bewegung in ihr einen Ruhepunkt.⁵³

August Hahnemann hat mit der zurückhaltenden Gliederung der Fassade durch Eck- und Mittelrisalite und einer moderaten Hinzufügung von Schmuckelementen wie dem Reliefband zwischen dem Sockel und der Beletage mit geringem Einsatz von Mitteln eine äußerst repräsentative Fassade geschaffen (Abb. 17). Für Hahnemann blieb denn auch dieser Fassadenumbau nicht folgenlos, denn Prinz Friedrich, der sich äußerst zufrieden mit dem zweiten Umbau zeigte, ernannte Hahnemann mit Abschluss der Bauarbeiten zum Hofbaumeister.

Die Fassadenumbauten Karl Friedrich Schinkels mögen auf der einen Seite eine Sonderstellung als repräsentative Umbauten für das Fürstenhaus und den Adel haben, auf der anderen Seite dokumentieren sie aber auch, dass es sich beim Umbau um eine gängige Praxis im Baugeschehen handelte, die im Fall der oben genannten Palais' auch mit Quellen belegt ist, was bei anderen Profanbauten dieser Zeit noch nicht der Fall ist. Man kann im Umkehrschluss zu der Überzeugung gelangen, dass der Fassadenumbau bei Bürger-, Miets- und Handelshäusern auch bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine weit verbreitete, weil kostengünstige Art der Modernisierung und Erweiterung darstellte, schließlich fand diese Praxis auch Anwendung bei äußerst exponierten Bauvorhaben. Aber noch etwas verdeutlichen die beschriebenen Umbauten: Der historische Bestand wird bereits zu Schinkels Zeiten, wenn er nicht in den klassischen Formenkanon des vorherrschenden Baustils passt, als freie Verfügungsmasse angesehen, schließlich ist der Umbau des Palais Redern in gestalterischer Hinsicht durchaus als radikal zu bezeichnen, wenn man den barocken Ursprungsbau mit der rustizierten Fassade des aufgestockten Putzbaus vergleicht und sich vor allem die Wirkung seiner Fassade im Umfeld der barocken Gebäude des Pariser Platzes vor Augen führt. Die Debatte um die „Verträglichkeit“ des Palais Redern erinnert stark an spätere Auseinandersetzungen um die flächigen Fassadenumbauten der Brüder Luckhardt und Alfons Anker am Kurfürstendamm und der horizontalen Lichtfassade Erich Mendelssohns in der Leipziger Straße.

Spätere Fassadenumgestaltungen im ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Beginn des 1. Weltkriegs lassen sich nicht nur an exponierten Privatbauten und staatlichen Gebäuden beobachten, sondern es sind vor allem auch Geschäftsbauten, die in den wirtschaftlich stabilen Jahren nach der Reichsgründung eine Erweiterung oder auch eine äußerliche Veränderung erfahren. Beispielhaft sei hier das Modehaus Kersten und Tuteur an der Leipziger Straße 36 in

⁵³ Ferdinand Riegel: Ausgeführte Städtische Wohngebäude in Berlin, I. und II. Lieferung, Berlin – Potsdam 1855, zit. nach Paul Ortwin Rave: Schinkel - Berlin, Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, 3. Teil, Berlin 1962, S. 103

zugeordnet. Die über den Verkaufsetagen liegenden Obergeschosse weisen eine stark vertikale, sich aus dem Stützenraster ergebende Gliederung auf, die an die Kaufhausbauten von Alfred Messel erinnert.⁵⁶ Es lässt sich vermuten, dass die vorhandene Skelettkonstruktion ausschlaggebend für den Erhalt des Gebäudes war, schließlich lässt sich diese modulare Konstruktion wesentlich einfacher verändern und mit einer neuen Fassade versehen als ein klassischer Massivbau.⁵⁷



20, 21: Ansichten des Wohn- und Geschäftshauses Ullstein, Cords u.a. in der Leipziger Str. 36, in der ursprünglichen Fassung von 1886 (links) und nach dem Umbau von Hermann Muthesius 1913 (rechts).⁵⁸

Als Fassadenmaterial des Umbaus wurde Thüringer Kalkstein aus Langensalza verwendet, während es sich bei dem ursprünglichen Material um Sandstein gehandelt haben dürfte. Die Gesamtgestaltung der Fassade ist wesentlich grafischer als bei dem Ursprungsbau, und Ornamente treten eigentlich nur an der hervorgehobenen Ecke, im zurückspringenden Dachgeschoss und im Traufbereich hervor. Ansonsten beschreiben die Profile und Pfeiler in recht abstrakter Form einen vertikalen Kraftverlauf mit einem gotisierenden Charakter. Auf diese Weise erscheint die Fassade von Muthesius klarer gegliedert als ihre Vorgängerin und zeichnet sich dadurch aus – und das ist ihr zweites wichtiges Charakteristikum –, dass sie mit wesentlich weniger Fassadendekor auskommt und trotzdem einen repräsentativen Ausdruck besitzt. Diese Erkenntnis ist für die Entwicklung des Fassadenbaus und der Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung, denn sie führt vor Augen, dass nicht die Menge von Dekor über die Wirkung entscheidet, sondern die Art der Gliederung der tektonischen Fassadenbauteile wie Fenster, Pfeiler und Gesimse. Eine aussagestarke Fassade

⁵⁶ Vgl. dazu die Fassaden des Kaufhauses Wertheim in der Leipziger Straße von Alfred Messel.

⁵⁷ Eine Bestätigung findet sich in den dürftigen Quellen zu diesem Geschäftshaus jedoch nicht. Die wenigen relevanten Informationen sind einem denkmalpflegerischen Gutachten zum Tuteur-Haus, Archiv des LDA Berlin, entnommen.

⁵⁸ Abb. 20: Architektonische Rundschau, 6 Jg. (1890), Heft 4, Tafel 65; Abb. 21 aus: Akademie der Künste Berlin: Hermann Muthesius, 1861-1927, Ausstellungskatalog, Berlin 1977, S. 120

lässt sich also auch durch klar gegliederte Formen entwickeln, und dieses Erkenntnis von der tektonisch-strukturellen Ausdruckskraft einer Fassade gegenüber der Fassade des applizierten Ornaments wird für den Fassadenbau der darauf folgenden 1920er Jahre von entscheidender Bedeutung sein.

Dieser Exkurs in die Zeit vor dem Ende des 1. Weltkriegs zeigt, dass der Fassadenumbau offensichtlich immer auch zur gängigen Praxis des Architektenalltags gehörte und kein spezifisches Phänomen der 1920er Jahre ist. Allerdings scheint die Zahl der Umbauten in dieser Zeit geringer, was die Nennung derartiger Projekte in Bauzeitschriften angeht. Vor dem Hintergrund der allgemeinen Prosperität bis 1914 und des wirtschaftlichen Wachstums ist es denn auch nicht verwunderlich, dass häufig Neubauten einem Umbau vorgezogen worden sind. Der Umbau scheint sich besonders bei Gebäuden angeboten zu haben, bei denen man einen weiter laufenden Betrieb sichern wollte, wie bei Geschäftshäusern und Verkehrsbauten. Die Umgestaltungen aus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg zeigen indes eindrücklich, dass es im Wesentlichen darum ging, Stile durch neue Stile zu ersetzen, das heißt, ein an das historische Dekor gebundenes Formenvokabular für die Fassaden immer neu zu entwickeln. Auch der zuletzt genannte Umbau von Hermann Muthesius in der Leipziger Straße ist bei aller Reduzierung der Ornamente zunächst noch einem Stil verpflichtet, auch wenn dieser sich zunehmend in einer tektonisch-funktionalen Pfeilerfassade mit gotisierenden Zügen ausdrückt. Wussten Schinkel und später Messel und Muthesius noch sehr präzise Stilformen in der Fassadengestaltung anzuwenden, fällt es jedoch der großen Masse von Architekten verstärkt schwerer, die Aufgaben der Baupraxis mit der Verwendung historischer Stile in Einklang zu bringen. Daran ändern auch die Debatten um die Anwendung der Stile in der Architektur vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts nichts, wie sich im Folgenden zeigt.

2.1.2 Die Frage des Stils im Fassadenbau des Historismus

1908 erschien ein ungewöhnliches Buch von einem Architekten, der in einem zweiteiligen Aufbau einen Ausblick auf zukünftige Architektur richtete, indem er rund hundert Jahre in die Baugeschichte zurückschaute. Die Publikation „Um 1800“ von Paul Mebes versammelt Beispiele einer einfachen, bodenständigen Architektur, die scheinbar die Debatten um den „Stil“ in der Architektur nicht kannte und damit konträr zu den architektonischen Schöpfungen des beginnenden 20. Jahrhunderts stand.⁵⁹ Die klaren Linien, die schlichten Formen und das zurückhaltende Dekor der Architektur um 1800 begründeten sich der Auffassung Mebes' nach noch mehr aus den überlieferten Herstellungsweisen und den Gesetzen des Gebrauchs als aus umständlichen Auseinandersetzungen um einen vermeintlich „wahren Stil“ in der Baukunst.

⁵⁹ Paul Mebes (Hg.): Um 1800, o.O. 1908; Zweite Auflage mit einem Vorwort von Walter Curt Behrendt, München 1918

Durch Mebes weiten Rückgriff in die Jahre um 1800 wird eine Zeit ausgeblendet, die – wie Walter Curt Behrendt im Vorwort schreibt – von einer „Jagd nach allen der Vergangenheit angehörenden Baustilen“⁶⁰ geprägt ist und die offensichtlich mehr Verwirrung in der Architektur gestiftet hat, als dass sie besondere Werke hervorgebracht hätte. Mebes’ Ausblick in der Form eines Rückblicks zeichnet einen Weg der einfachen Formen und wesentlichen Aussagen in der Architektur vor, dessen Gestaltungsgrundsätze schließlich für die Etablierung einer modernen Formensprache und damit auch für die Gestaltung der Fassaden eine wesentliche Rolle spielen wird. Er betrachtet die Zeit um 1800 als die letzte historische Epoche der Baukunst, die in ihrer Aussagekraft beispielgebend für kommende Fragen des Bauens ist. Interessant an dieser Publikation ist dabei vor allem auch, wie er sein Anliegen dem Leser vermittelt: Er verzichtet auf eine schriftlich-theoretische Debatte und zeigt stattdessen, nach Gebäudefunktionen grob in Kapitel untergliedert, Fotografien von Gebäuden, und erläutert diese nur durch Ort und Benennung. Die in den Abbildungen dargestellten Fassaden in ihrem Kontext sollen für sich sprechen, und auch in diesem ungewöhnlichen Verfahren scheint er einen bewussten Schnitt zu den im 19. Jahrhundert zahlreich erschienenen architekturwissenschaftlich-theoretischen Publikationen markieren zu wollen. Denn angefangen mit dem Buch „In welchem Style sollen wir bauen?“ von 1828⁶¹ bis hin zu den bereits erwähnten Schriften Gottfried Sempers fand über Jahrzehnte eine lebhaft, aber wie es scheint auch ergebnislose Diskussion um den architektonischen Stil auf einem mehr oder weniger fundierten wissenschaftlichen Niveau statt, indem Erkenntnisse aus der Archäologie, der Kulturwissenschaft und Literatur zur Begründung eines jeweiligen Stils herangezogen wurden. „Von der romanischen bis zu den Tagen des sogenannten Jugendstils wurden alle Epochen der Baukunst durchgehzt, ohne dass man auch nur im entferntesten in den künstlerischen Geist der einzelnen Stilarten eingedrungen wäre. In jedem Stil hoffte man Erlösung aus dem Wirrwarr gefunden zu haben, doch wurde man stets getäuscht“⁶², resümiert desillusioniert Walter Curt Behrendt und macht damit deutlich, dass er die Publikation „Um 1800“ als einen kritischen Standpunkt jenseits der Stilfragen verstanden wissen will. An der Architektur des Historismus beginnt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf diese Art eine Kritik zu formieren, die sich an den Debatten um den „Stil“ stößt, weshalb in diesem Kapitel in gebotener Kürze einige Zusammenhänge beispielhaft dargestellt werden sollen. Dass diese Fragen nach dem Stil im 19. Jahrhundert hier im Zusammenhang mit den Fassadenumbauten der Moderne der 1920er beleuchtet werden, ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass das Neue Bauen später eine der Hauptmotivationen in der strikten Abgrenzung zur Stilarchitektur des Historismus sieht. Abgesehen davon scheint es an dieser Stelle auch besonders wichtig, darzustellen, dass die Diskussion vor allem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Debatte um die stilgerechte

⁶⁰ Walter Curt Behrendt in: Paul Mebes (Hg.): Um 1800, München 1918; 2. Auflage, Vorwort S. 1

⁶¹ Heinrich Hübsch: In welchem Style sollen wir bauen?, Karlsruhe 1828

⁶² Walter Curt Behrendt in: Paul Mebes (Hg.): Um 1800, München 1918; 2. Auflage, Vorwort S. 1

Gestaltung der Fassade ist, die im Wesentlichen eine Oberflächengestaltung der Fassade beschreibt. Dies ist insofern sehr bedeutsam, wenn man sich vor Augen führt, dass in der gleichen Zeit, in der die wichtigsten Architekten und Gestalter ihre Kräfte auf die Suche nach einem architektonischen Stil konzentrieren, im konstruktiven Ingenieurbau, im Stahlskelettbau und in der Betontechnik Fortschritte gemacht werden, welche am Ende des Jahrhunderts die Diskrepanz zwischen funktionaler Konstruktion und dem Stil noch drastischer erscheinen lässt. Aus genau diesem Grund ist es hier unerlässlich, zumindest die Grundlage der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts formierenden Kritik an der Architektur der historischen Stile ansatzweise nachzuzeichnen, denn sie bildet gleichzeitig auch eine Grundlage für den ganz als Antithese entwickelten Fassadenbau der Moderne.

Einen Beginn der intensiven Auseinandersetzungen mit dem architektonischen Stil markiert die 1828 erschienene Publikation „In welchem Style sollen wir bauen?“ von Heinrich Hübsch, die in späterer Zeit schon aufgrund ihres Titels als Synonym für die Beliebigkeit und Unsicherheit bei der Auswahl und Verwendung eines Stils gewertet wurde, auch wenn sie zum Zeitpunkt ihrer Erscheinung zunächst einen neutralen Beitrag zu der gestellten Frage leisten wollte. Tatsächlich ist die Ausgangslage zu Beginn des 19. Jahrhunderts erstmals geprägt von der Frage, wie nach dem Sieg über Napoleon und im Sinn einer nationalen Restauration gebaut werden sollte. Man war sich zwar generell in der Ablehnung jeglicher Andeutungen eines französischen Stils sicher, schwer fiel es aber dennoch, im Kontext der deutschen Partikularstaaten einen „deutschen Stil“ zu etablieren. So geben besonders die Denkmale Aufschluss über die architektonische Verbildlichung des Nationalen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Gedenken an die Befreiungskriege oft als Architekturen im gotischen Stil errichtet wurden.⁶³ Mit der Verwendung des vermeintlich deutschen Stils der Gotik sollte an die nationalen Traditionen des Bauens in Abgrenzung vor allem zu einer universal-barocken Herrschaftsarchitektur angeknüpft werden.

Tatsächlich gab es aber neben den historischem Stil der Gotik auch einen Stil, der zu dieser Zeit von quasi jedem Land als Ursprung der kulturellen Entwicklung und damit auch der baukulturellen Praxis angesehen wurde, nämlich der Stil der klassisch-antiken Formen Griechenlands und Roms. Die Entwicklung eines Klassizismus ist zum Beginn des Jahrhunderts in fast allen europäischen Staaten zu beobachten und beschränkt sich dabei nicht auf die Architektur, sondern erfasst auch Skulptur und Malerei. Das Studium der klassischen Formen, befördert durch die ersten systematischen und wissenschaftlich zu nennenden Ausgrabungen, ist Grundlage dieser Stilentwicklung und manifestiert einen Anspruch der jeweiligen Nationalstaaten auf ein gemeinsames kulturelles Erbe in der Hochkultur der griechisch-römischen Antike. Der Ursprung der Kunst wird in der Klassik der Griechen und Römer

⁶³ Noch zwanzig Jahre zuvor hatte der Entwurf Friedrich Gillys für ein Denkmal zu Ehren Friedrichs II. als „klassische“ Bauaufgabe einer Herrschaftsarchitektur eine Tempelform besessen. Vgl. Willmuth Arenhövel (Hg.): Berlin und die Antike, Ausstellungskatalog, Berlin 1979, Farbtafel 4

gesehen, und die Umsetzung eines sich auf antike Formen berufenden Gestaltprogramms wie beispielsweise in der Architektur wird als Beweis einer traditionellen Kontinuität der Kultur verstanden.

So stehen sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwei Stile einer historisierend-mittelalterliche Formen aufnehmenden Architektur und einer auf klassisch antiken Formen basierenden Baukunst gegenüber, für deren Verwendung es in der architektonischen Gestaltung von Fassaden keine eindeutigen Konventionen gibt. Am Beispiel des Grabmals für Königin Luise von Karl Friedrich Schinkel lässt sich gut die angedeutete Offenheit der Wahl eines Stils für die Gestaltung der Fassade nachzeichnen. Nach dem Tod Luises 1810 entwirft Schinkel zunächst ein gotisches Mausoleum mit einer dreiachsigen Fassade. Offensichtlich König Friedrich Wilhelm III. selbst lieferte indes eine Entwurfsskizze, auf der dagegen ein dorischer Tempel dargestellt war, gegen den sich Schinkel zunächst aussprach, denn schließlich wäre nach seiner Auffassung die gotische Baukunst die des Christentums und damit für ein Mausoleum die einzig angemessene.⁶⁴ Der von Schinkel zunächst entworfene Grabbau zeigte eine dreischiffige Kapelle, deren Front zum Garten des Schlosses Charlottenburg offen war, so dass man aus dem Park das mystische Licht des Innenraums wahrnehmen konnte. Dem Bau ist eine Art Portikus mit gotisierenden Formen vorgeblendet, welcher in dieser Form mit stilisierten Engelsfiguren in der Gotik wohl nie errichtet worden wäre. Dass schließlich statt dieses Baus doch ein tempelartiger Grabbau im dorischen Stil errichtet wurde, mag zum einen daran liegen, dass Schinkel zu diesem Zeitpunkt selbst noch nicht den Einfluss als Baumeister hatte, so dass der weitaus erfahrenere Heinrich Gentz mit diesem Auftrag betraut wurde. Zum anderen mag aber doch auch die persönliche Vorliebe des Königs für die klassisch-antike und italienische Baukunst ausschlaggebend für den Bau des dorischen Grabmals gewesen sein.

Die wahren Beweggründe des Königs für die klassisch-antike Formensprache sind nicht bekannt, tatsächlich sind in der Folgezeit aber genau die Gotik als ein nationaler, christlicher Baustil⁶⁵ und der an antike Vorbilder angelehnte Klassizismus die beiden meist favorisierten und in einem ständigen Widerstreit stehenden Baustile. Beide Stile werden hierbei zunächst für unterschiedliche Aussagen angewendet, so dass repräsentative Bauten und Bauten für die Kunst eher einem klassisch-antiken Stil zugeordnet werden, während an Kirchenbauten ein gotisierender Stil zum Tragen kommt. Tatsächlich ist es aber so, dass spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Abgrenzungen zwischen den Stilen und ihren vornehmlichen Bauaufgaben aufgeweicht werden, auch wenn die Debatten um den geeigneten Stil weiterhin andauern und schließlich bis in jede Wettbewerbskommission, die über ein neues Bauvorhaben zu entscheiden hat, getragen werden.

⁶⁴ Michael Bollé: Heinrich Gentz (1766-1811), Eine Untersuchung zur Architekturdiskussion in Berlin um 1800, Diss., Berlin 1988, S. 236

⁶⁵ Der gotische Baustil wird spätestens seit J.W. von Goethes Schrift „Von Deutscher Baukunst“ 1772 als ein deutscher Nationalstil behandelt. Dieser Irrtum hält sich bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Heinrich Hübsch versuchte in seiner erwähnten Schrift von 1828 den Konflikt zwischen den Vertretern der unterschiedlichen Stile zu entkräften, indem er die Stilwahl als einen offenen Prozess darstellt, der unter anderem von den Anforderungen an Material und Konstruktion abhängt. In seinem Text argumentiert er, dass schöne Formen nichts Absolutes sind und sich damit nicht nur aus einem antiken Stil ergeben, sondern dass für die „heutige Anwendung“⁶⁶ eine prinzipiell freiere Wahl des baulichen Dekors zugestanden werden müsse. Zwar räumt er zugleich auch ein, dass die Freiheit bei der Anwendung architektonischer Formen die Gefahr des Wankens und des Willkürlichen birgt. Doch lässt sich seiner Meinung nach die Willkür in der architektonischen Gestaltung vermeiden, wenn man die innere Logik des Stils berücksichtigt, „dass die Bildung der Hauptformen aus objectiven Grundsätzen hervorgeht.“⁶⁷ Hübsch vertraut die Architektur also einer gewissen Bindung an historische Grundformen wie beispielsweise Säule, Gebälk und Gesims und im Falle aller übrigen über die von ihm genannten „objectiven Entwicklungsgesetze“ hinausgehenden Gestaltentscheidungen dem „Geschmack des Architekten“ an. „Die Gebäude werden sich ganz nach der individuellen Phantasie der einzelnen Künstler, also sehr mannichfach verzieren.“⁶⁸ Das Resultat dieser Individualität ist dagegen, dass die historischen Wurzeln einer klassisch-antiken oder gotischen Formensprache nicht bei jedem Bauprojekt reflektiert werden und eine tiefgreifende Beschäftigung der Architekten bei einem einfachen Mietshaus nicht vorausgesetzt werden kann. Die Hektik im spekulativen Wohnhausbau besonders des späten 19. Jahrhunderts führt dazu, dass in immer kürzerer Zeit möglichst viele Häuser gebaut werden, weshalb für die Frage des Dekors und in der Debatte um den richtigen „Stil“ schnelle Antworten gefunden werden müssen. Die Folge, die Paul Mebes Buch „Um 1800“ beschreibt, kann als eine allgemeine Übersättigung in der Suche und Anwendung der architektonischen Stile gesehen werden. Aus diesen Gründen ist die Betrachtung der Bauphase von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis etwa 1900 und die sich in dieser Zeit entwickelnden Debatten um einen wahren Stil in der Architektur für die später erfolgenden modernen Fassadenumbauten von so großem Interesse: Zum einen wird in dieser Zeit überhaupt erst die große Masse an Wohn- und Geschäftsgebäuden in Berlin gebaut, zum anderen scheint besonders die Form der Debatten um den zu bevorzugenden Stil der Fassaden, das Jahrzehnte andauernde Suchen nach einer idealen Fassadengestaltung auf die Architekten geradezu ermüdend gewirkt zu haben. So kommt es, dass Architekten wie Paul Mebes eine Form der wortlosen Kritik, eine nur durch die Kraft des Bildes wirkende Gegenposition entwickeln, und für eine Architektur werben, die den stilistischen Unterbau weniger nötig hat, weil sie durch Funktionalität, Einfachheit und gestalterische Zurückhaltung geprägt ist.

⁶⁶ Heinrich Hübsch: In welchem Style sollen wir bauen?, Karlsruhe 1828, S. 1

⁶⁷ Ebenda, S. 4

⁶⁸ Ebenda, S. 52

Stilarchitektur – Historismus – Eklektizismus

Als stilistische Einordnung der Architektur des 19. Jahrhunderts sind bereits die Begriffe Historismus und Stilarchitektur genannt worden. Diese Bezeichnungen sind jeweils erst rückblickend zu verschiedenen Zeitpunkten für diese Epoche geprägt worden und so verbinden sich mit ihnen unterschiedliche Aussagen. Es ist für das Verständnis dieser Untersuchung von Interesse zu verstehen, was die Architekten der 1920er Jahre meinen, wenn sie von einer Stilarchitektur sprechen und warum sie diesen Begriff als abschätzige Brandmarkung fast jeder Architektur vor 1900 gebrauchen. Denn das späte 19. Jahrhundert als Urheber eines als unzulänglich erkannten Bebauungstyps und die ungestaltete Eklektik einer als appliziert gebrandmarkten Stilarchitektur⁶⁹ forcieren den Fassadenumbau der 1920er Jahre. Dass diese Bezeichnung eine sehr grobe Verallgemeinerung darstellt, die auch als polemisches Instrument gegen die Bebauung dieser Epoche benützt wird, muss hier ebenso benannt werden wie auch die Tatsache, dass aus heutiger Sicht weit differenziertere Bezeichnungen für die Architektur des 19. Jahrhunderts gefunden worden sind.

Während seit Beginn des 20. Jahrhunderts für die Bauten der zurückliegenden Jahrzehnte also vor allem der Begriff der Stilarchitektur in Bezug auf die Verwendung unterschiedlicher historischer Stile als wesentliches Charakteristikum verwendet wurde, so versuchen die erst später gebildeten Begriffe des Historismus und des Eklektizismus der inhaltlichen Dimension der Anwendung historischer Baustile in der Architektur gerecht zu werden. Aus heutiger Sicht ist der Begriff des Historismus für die Architekturproduktion des 19. Jahrhunderts weitgehend geläufiger, wenn er auch bisweilen etwas unscharf für jede Architektur dieser Zeit gebraucht wird. Betrachtet man gebaute Beispiele aus dieser Epoche, so ist ihnen die alleinige Verwendung historischer Stilelemente an der Fassade gleich, die in einer den Schmuckformen innewohnenden Entwurfslogik zu einer Gesamtgestaltung zusammengestellt worden sind. In Analogie zur Definition Nikolaus Pevsners und Valentin Hammerschmidts⁷⁰ ist die Architektur des Historismus als eine den Regeln des jeweiligen Stils unterworfenen Entwurfskonzeption zu verstehen, die eine dem historischen Vorbild entlehnte innere Gesetzmäßigkeit zum Ausdruck bringen will. Dass dieser Anspruch längst nicht immer eingehalten wurde, weil das System des Entwerfens mit existierenden Stilelementen die Gefahr der seriellen Produktion und des formalen Stilchaos' birgt, wird durch die Großzahl der einfallslosen oder überladenen Fassaden dieser Zeit belegt. Wo die Regeln der historischen Stilelemente eine maßvolle Fassadengestaltung ergeben sollten, machten sich die Architekten auf die Suche nach

⁶⁹ Der Begriff der „Stilarchitektur“ wird besonders von den Architekten der Avantgarde nach 1918 wie Ludwig Hilberseimer und Walter Gropius als besonders abschätzige und recht undifferenzierte Bezeichnung für die Architektur des 19. Jahrhunderts geprägt.

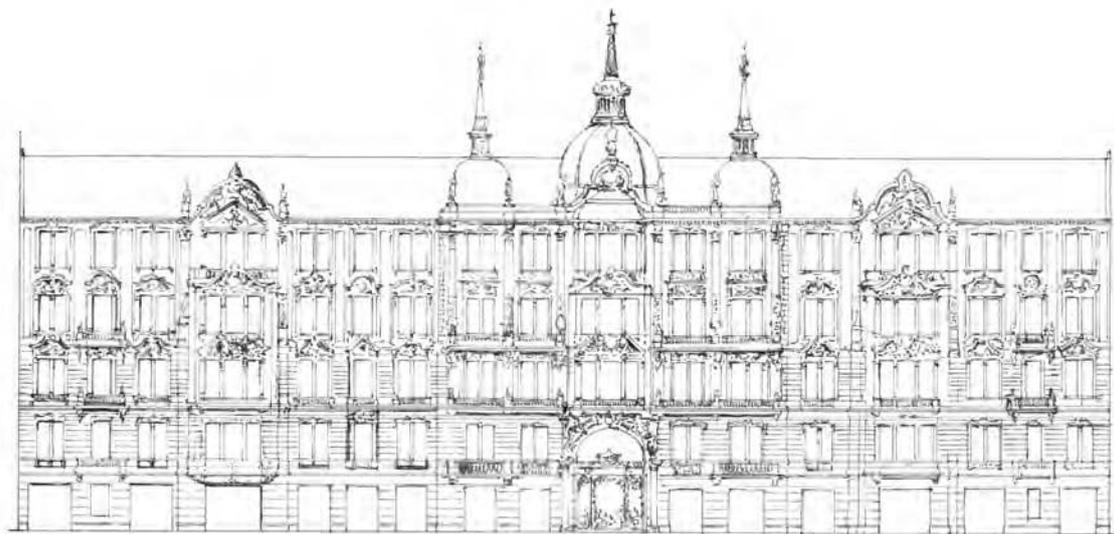
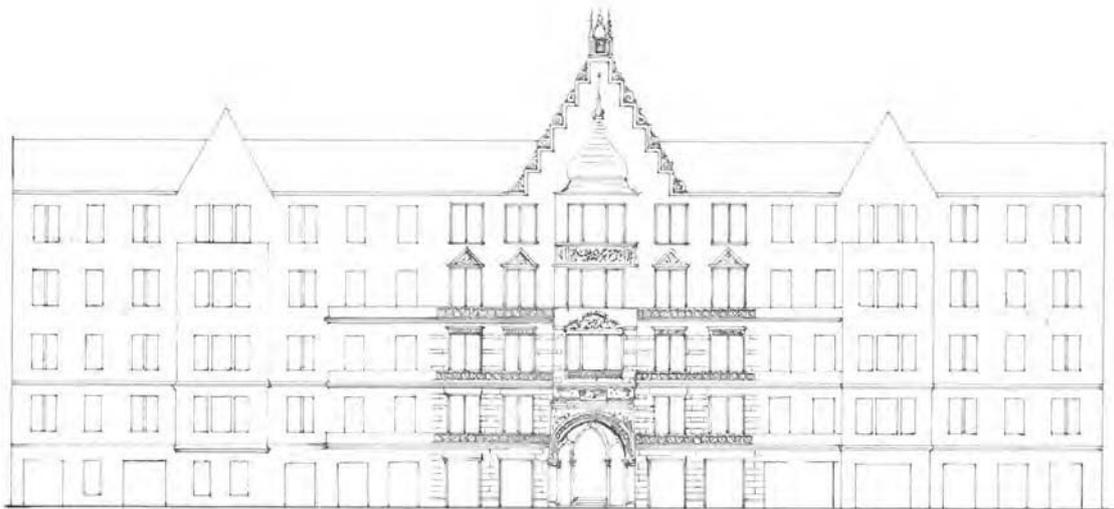
⁷⁰ Nikolaus Pevsner, John Fleming, Hugh Honour: Lexikon der Weltarchitektur, Reinbek, 1976; Valentin Hammerschmidt: Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914), Frankfurt/M, Bern, New York, 1985

Individualität – wie Hermann Muthesius es beschreibt – auf eine „Stiljagd“⁷¹, bei der es bisweilen zur völligen Aufweichung der Grenzen zwischen den Stilen und einer im strengen Sinn des Historismus gestalterischen Unsicherheit und Zersetzung des Stils kommt. Die Debatten um die Stile in der Architektur, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ohne Unterbrechung die Fachöffentlichkeit beschäftigten, sind bereits zuvor in Ansätzen geschildert worden. Dass es bis heute keine vollständige Aufarbeitung dieser Diskussionen und Kritiken zur Verwendung der historischen Stile gibt, mag hier nur dazu benannt sein, um die außerordentliche Komplexität und Vielschichtigkeit der Auseinandersetzung um die Verwendung der Stile vor Augen zu führen. Damit verdeutlichen sie insgeheim auch das Motiv, das für die Architekten der 1920er Jahre zu einem der wesentlichen Angriffspunkte in der Diskussion um eine Gestaltung der Fassade wird. Die Reduzierung der Fassade auf ein dekoratives Formenprogramm widerspricht seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend der Auffassung vieler Architekten, wie auch bei Mebes diese Kritik spürbar ist. Vielmehr beginnt sich zu dieser Zeit die Auffassung durchzusetzen, dass die Fassade neben gestalterischen Qualitäten auch im Gebrauch und der Funktion als pragmatische Außenwand behaupten muss. Im Kontext einer Auseinandersetzung um die Verwendung von „Stilen“ oder gar zum Aufbau einer kämpferischen Polemik zur Bloßstellung der Architektur des 19. Jahrhunderts mag der Begriff der Stilarchitektur zur Charakterisierung des architektonischen Bestandes also recht gut passen. Aus heutiger Sicht lässt sich jedoch der architektonische Bestand in Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts am präzisesten als historistisch bezeichnen, da rein quantitativ der Baubestand dieser Epoche die Stadt besonders prägt. Wie die nachfolgenden Beispiele von Fassadenumbauten der 1920er Jahre zeigen werden, stammen so gut wie alle Gebäude, deren Fassaden in den 1920er und 1930er Jahren überformt wurden, aus der Zeit der Mitte oder des späten 19. Jahrhunderts. Viele dieser Häuser, deren historische Fassadenansicht nur noch aus den lückenhaften Bauanträgen rekonstruiert werden können, zeigen jedoch bereits eine gestalterische Ausprägung des Historismus, die im Sinne der bereits erwähnten Definition Pevsners und Hammerschmidts als eine in der Logik eines historischen Formenkanons entwickelte Fassadengestaltung ad absurdum geführt wird, weil sie verschiedene Elemente unterschiedlicher Epochen miteinander vermischt. Gerade an den Bauten des ausgehenden 19. Jahrhunderts in den Jahren zwischen 1880 und 1900 ist diese Verzerrung der Grenzen zwischen den Stilen und ihre beliebige Kombination zunehmend anzutreffen. An dieser Stelle wird aus dem Historismus, dem im Hinblick auf die Einhaltung einer Reinheit der Stile noch klare Regeln zugrunde liegen, ein Eklektizismus, der sich in freien Kompositionen unterschiedlicher Stile verliert.⁷² Durch die Mischung der Stile entsteht ein neuartiger

⁷¹ „So erwuchs aus der an für sich sinnlos erscheinenden Stiljagd des neunzehnten Jahrhunderts nur eine höhere künstlerische Forderung an die moderne Architektur (...).“ Hermann Muthesius: Stilarchitektur und Baukunst, in: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt, Mühlheim/Ruhr 1902, S. 40

⁷² Vgl. auch die Definition des Eklektizismus nach: Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.): Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 1998, S. 95-96

Fassadendekor, in dem die einzelnen Stilkomponenten austauschbar werden. So obliegt es dem Architekten oder den persönlichen Vorlieben des Bauherrn, ob die Fassade im Stil italienischer Renaissance oder im Stil der Gotik dekoriert wird. In den seltensten Fällen gibt es noch eine inhaltliche Begründung für die Gestaltung der Fassade, jedenfalls ließ sich in keiner der für diese Zusammenstellung untersuchten Bauakten auch nur ein Hinweis dafür finden. Auch das für die Genehmigung von Neubauten eingereichte Planmaterial dokumentiert eindrücklich das Verfahren der Dekorierung eines Rohbaus mit Schmuckelementen.



22, 23: Berlin-Charlottenburg: Kurfürstendamm 211 Ecke Uhlandstraße, Fassadenentwürfe im Stil der Renaissance und des Barock aus dem Bauantragsverfahren von 1897.⁷³

Am Beispiel der Umzeichnungen zur Genehmigung der Fassadengestaltung des Eckhauses Uhlandstraße und Kurfürstendamm 211 wird deutlich, in welcher Weise der Architekt des ausgehenden 19. Jahrhunderts arbeitete.⁷⁴ Die erhaltenen Planungen in der Bauakte zeigen die

⁷³ Plandarstellungen aus: BA Charlottenburg-Wilmersdorf: Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 1, Blatt 51 und 54

⁷⁴ Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bauaktenarchiv Charlottenburg-Wilmersdorf, Band 1, S.45-54

Parameter, die für die Bebauung des prominenten Eckgrundstücks am Kurfürstendamm von Bedeutung sind (vgl. Abb. 22, 23). So gibt die Blockrandstruktur ein fünfstöckiges Wohn- und Geschäftshaus vor, das durch eine Reihe von Erkern und Balkonen zu gliedern ist. Einzig die Fassadengestaltung ist noch nicht festgelegt und so gibt es einen ersten Entwurf im Stil einer nordischen Renaissance mit Stufengiebel als Eckbetonung und einen Eingang, der gotisierende Elemente aufweist. An dieser Entwurfszeichnung ist interessant, dass lediglich der städtebaulich herausragende Eckgiebel des Hauses plastisch mit Schmuckelementen durchgebildet ist, während der übrige Bau als schlichte Lochfassade dargestellt ist. Diese erste Entwurfsplanung vom 1. Januar 1897 wird aus Gründen, die sich nicht rekonstruieren lassen, verworfen und bereits am 31. Januar desselben Jahres wird eine Fassadenversion eingereicht, die sich nun an etwas opulenteren Formen des Barocks orientiert. Das bemerkenswerte an diesem Planungsvorgehen ist, dass nur auf den ersten Blick zwei unterschiedliche Planungen erstellt werden. Tatsächlich werden bei beiden Entwürfen jeweils die gleichen Grundrisse eingereicht und lediglich der Stil der Fassade ist variabel. Eine inhaltliche Debatte um den Stil findet hier nicht mehr statt, es geht nur noch um die bessere Vermarktung des Gebäudes, die man durch besonders prunkvolle Formen zu beeinflussen glaubt. Die Stildebatten, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf der Basis einer inhaltlichen Auseinandersetzung um einen historischen Baustil mit Leidenschaft geführt wurden, sind am Ende des Jahrhunderts durch individuelle Interessen von Investoren und Architekten bedeutungslos geworden. Historisierende Fassadenstile werden damit für die Architekten der Moderne ein argumentativ leicht angreifbares Ziel.

Der Architektur des 19. Jahrhunderts, die von den Architekten der 1920er Jahre polemisierend so gerne als Stilarchitektur bezeichnet wird, wird nach dem 1. Weltkrieg kein Wert mehr beigemessen, und die Schwächen dieser Architektur werden dazu benutzt, die Themen des Neuen Bauens zu entwickeln und auch kontrastiv darzustellen. Die oberflächliche Dekorationsform des Historismus eignet sich dazu, die Defizite der Architektur des gesamten 19. Jahrhunderts und der historischen Städte im Allgemeinen an den Pranger zu stellen und an den baulichen Beispielen dieser Zeit die Grundsätze eines neuen, modernen Bauens hervorzuheben. Das Gegensatzpaar von historischem Vorgängerbau und moderner Gestaltung wird nach dem 1. Weltkrieg ein auch didaktisch schlagfertiges Mittel, das ohne wortreiche Umschreibungen die Vorzüge eines neuen Bauens vermittelt. Wie die Kritik an der Architektur des Historismus an den baulichen Strukturen dieser Zeit plakativ ausformuliert wird, werden in der Opposition zu dieser Architektur auch die Ziele des Neuen Bauens herausgearbeitet. Die Fassadenumgestaltungen der Moderne wie auch die Neubauten der Innenstadt sind also ohne den Kontext des historischen Umfelds kaum denkbar, denn in vielerlei Hinsicht wird das moderne Gestaltpotenzial erst in der Kritik zum Bauen des 19. Jahrhunderts generiert. In diesem Zusammenhang wird von den entwerfenden Architekten immer wieder auf die Unzulänglichkeit der Stadt des 19. Jahrhunderts und ihrer Bauten hingewiesen, doch – und das ist hier

hervorzuheben zu sein – eine aktive Entfernung des historistischen Baudekors als übergeordnete Maßnahme aller baulichen Aktivitäten wird von Seiten der Planer nicht thematisiert.

2.2 Die Fassade im „steinernen Berlin“ um 1900

Wenn seit Beginn des 20. Jahrhunderts in Berlin angesichts der hauptsächlich infrastrukturellen und sozialen Probleme über eine Modernisierung der Innenstadt begonnen wird nachzudenken, so sehen sich die Planer einer Stadt gegenüber, deren Zentrum verdichtet bis fast auf die letzte verfügbare Parzelle bebaut ist und wo nur wenig Spielraum für strukturelle Veränderungen zu finden ist. Die Möglichkeiten der architektonisch-stadträumlichen Neuentwicklung dieses baulichen Umfelds müssen mühselig gesucht werden, und bauliche Planungen können gewissermaßen nur in die noch nicht besetzten Zwischenräume der Stadt integriert werden. Die Modernisierung der Berliner Innenstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist eine Baustelle mit vielen Gesichtern, die kaum den Eindruck vermittelt, als würden die notwendigen Baumaßnahmen untereinander abgestimmt sein. Das Bauen dieser Zeit im Berliner Zentrum sucht sich den Weg des geringsten Widerstands, und so glaubt man, der Verkehrsprobleme Herr zu werden, indem durch den Bau von U-Bahnen der Verkehr in den Untergrund verlegt wird, das Wohnungs- und Siedlungsproblem wird auf verfügbare Flächen an den Stadtrand gedrängt, und eine Modernisierung des baulichen Bestands findet in späteren Jahren durch Aufstockung und Umbau bestehender Bauten statt. Für alle Gestaltungsprozesse im Berlin des frühen 20. Jahrhunderts ist eine Auseinandersetzung mit dem baulichen Bestand unumgänglich, und die baulichen Parameter dieses Gebäudebestands bestimmen in großem Maße das Veränderungspotenzial der Stadt. Die Schilderung der baulichen Entwicklung Berlins im 19. Jahrhundert trägt in diesem Zusammenhang ebenso zum Verständnis des Modernisierungsprozesses der 1920er Jahre bei, wie die zuvor thematisierten Gestaltungspraktiken an den Fassaden.

Die in Folge der Industrialisierung und der gesteigerten Bedeutung als Hauptstadt rasch expandierende Stadt Berlin wird für den starken Einwohnerzuwachs in Eile, monoton und billig ausgebaut. Es entsteht das „steinerne Berlin“⁷⁵, wie es Werner Hegemann treffend nennt, eine hochverdichtete Stadt, in der es keine Zeit und zunächst auch nur wenig politisches Interesse gibt, das Wachstum in eine verträgliche Bahn zu lenken. Die entstehenden Wohnhäuser sind in ihrem Aufbau derart beschaffen, dass die Baupolizeiordnung lediglich regelt, welche Teile der tiefen Parzellen nicht bebaut werden dürfen. Die Folge ist eine extreme Ausnutzung der Grundstücke und eine ungezügeltere Spekulation. Der Bebauungstyp der „Mietskaserne“ versiegelt fast gänzlich das Stadtgebiet, eine Form des Wohnungsbaus, die sich durch optimierte Flächenausnutzung auszeichnet und weniger durch Wohn- und Gestaltqualitäten, wie es auch bereits von Zeitgenossen wahrgenommen wird. Bereits in den 1880er Jahren beschreibt der Architekt Hugo Licht das im Wesentlichen auf Spekulation beruhende Bauwesen der Stadt folgendermaßen:

⁷⁵ In Anspielung auf den Titel des gleichnamigen Buchs von Werner Hegemann: Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt, Berlin 1930, 4. Auflage, geringfügig gekürzt, Braunschweig 1988

„...Nachdem Berlin zur Hauptstadt des neuen deutschen Reiches erhoben, gewann auch die Bauthätigkeit des Staates naturgemäß eine größere Ausdehnung. Alte Gebäude, die ihren Zwecken nicht mehr genügten, wurden umgebaut und erweitert, und eine stattliche Anzahl imposanter Neubauten – die Bank, die Post, die Münze, das auswärtige Amt u.a.m. – speziell für die Bedürfnisse des neuen staatlichen Organismus aufgeführt. Die ungewohnte Pracht der privaten Bauthätigkeit ist dabei von Einfluss auf die des Staates gewesen. Die frühere Sparsamkeit, welche Jahrzehnte lang die bindende Richtschnur der Staatsbaumeister war, wich einer soliden Opulenz, die sich zunächst in der Verwendung echter Materialien äusserte.

Ein Faktor, der an der baulichen Entwicklung Berlins mitwirken half, war der enorme Zuzug von auswärts. Für die neuen Ankömmlinge mussten Wohnungen geschaffen werden, und so erhoben sich in kurzer Frist ganze Straßenzüge und Häuserviertel, die in ihrer Anlage den Zugang von Licht und Luft, wenigstens von außen her, begünstigten.

Leider hat auf diesen Zweig der privaten Bauthätigkeit der neue künstlerische Aufschwung der Berliner Architekten keinen Einfluss geübt. Die zu tausenden entstandenen Miethshäuser haben sich in keiner Weise von dem seit anderthalb Jahrhunderten in Berlin herrschenden „Miethskasernenstil“ emancipiert. Nur an der reicheren Anwendung von Stuckfiguren und –ornamenten an den Fassaden merkt man, dass seit einem Jahrzehnt eine neue Zeit hereingebrochen. Die seltenen Versuche, die Anlage eines Miethshauses in wirklich künstlerischem Sinne zu lösen, (...) sind isolirt.“⁷⁶

In den von Hugo Licht beschriebenen baulichen Voraussetzungen und den strukturellen Schwächen der Architektur und des Städtebaus liegen Gründe, warum gerade Berlin zur Projektionsfläche für eine moderne Umgestaltung der Stadt wird. Denn in vielerlei Hinsicht unterscheidet sich die verhältnismäßig junge und (zu) schnell gewachsene Stadt allein was die Ausdehnung angeht, aber auch hinsichtlich der Art und der Ausführung der Bauten, von den meisten Städten in Deutschland zu dieser Zeit. Die sich über Quadratkilometer ausdehnenden Quartiere aus den immergleichen Wohn- und Geschäftshäusern mit den charakteristisch austauschbaren Stuckfassaden mögen dazu beigetragen haben, dass die Stadt von den Architekten der Moderne auch als eine Art Experimentierfeld angesehen wurde, in dem jeder Neubau und jede Überformung eine Verbesserung des baulichen Bestands bedeutet.

Auf den ersten Blick ist die städtebauliche Entwicklung Berlins jedoch nicht so spezifisch, wie man zunächst glauben mag, schließlich sind die Grundlagen für diese Entwicklung hier wie in anderen Städten gleich und basieren auf dem sehr schnellen Wachstum in Zeiten der Industrialisierung seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Jedoch vollzieht sich die Ausdehnung der Stadt hier in einer besonders rasanten Geschwindigkeit, denn es fallen die Folgen der Industrialisierung mit denen der Zentralisierung und der Gründung des Deutschen Reichs 1871

⁷⁶ Hugo Licht: Architektur Berlins, Sammlung hervorragender Bauausführungen der letzten Jahre, Berlin 1882, Einleitung

zusammen. Der hastige Bau der Groß- und Hauptstadt zum Ende des 19. Jahrhunderts führt zur Errichtung der „größten Mietskasernenstadt der Welt“, wie Werner Hegemann schlussfolgert.⁷⁷ Das Stadtgebiet wird annähernd flächendeckend mit ein und demselben Gebäudetyp bebaut, dessen gestalterischer Hauptparameter sich nicht an den Interessen der Bewohner orientiert, sondern an der spekulativen Erwirtschaftung eines besonders hohen Gewinns. Die Gestaltform dieses Wohn- und Geschäftshaustypus wird zum Sinnbild des sozialpolitischen Debakels um die Bebauung von Berlin. Sie offenbart ein gesellschaftliches Ständeprinzip, nach dem sich nur der besser Gestellte eine gut belichtete Wohnung im Vorderhaus leisten kann, welches dann auch dementsprechend für die wohlhabende Bewohnerschaft auf der Fassade dekoriert wird. Die Ornamentierung des schlichten Bautyps der Mietskaserne ist den besser gestellten Bewohnern der Häuser vorbehalten, die Gestaltung der übrigen Hoffassaden ist völlig zweitrangig. Das Prinzip der sozialen Ungleichheit, das in der Mietskaserne einen baulichen Ausdruck findet, wird schon zur Erbauungszeit kritisiert und führt zu einer starken Polemisierung und Ideologisierung des Wohnungsbaus bis über die 1920er Jahre hinaus. Die einseitigen Regelungen der Bauordnung und der Bebauungspläne führten zu einem innerstädtischen Bautyp, der gestalterisch keinen Spielraum zulässt und zugleich die Spekulation auf Wohnraum nach sich zieht. Die Verelendung der Stadtbevölkerung wird in der Folge von Kritikern mit der gestalterischen Armut der Stadt des 19. Jahrhunderts parallelisiert und angeprangert. Wie systematisch beispielsweise Hegemann in „Das steinerne Berlin“ die planungsrechtlichen und baulichen Defizite erläutert, zeigt sich im Subtext der Fotografien des Berlins des 19. Jahrhunderts mit seinen verschmutzten Hinterhoffassaden oder dem übertriebenen Prunk der Straßenfassaden als Sinnbild baulicher Verwahrlosung. Neben den Fakten über Bevölkerungsdichte und die Anzahl von Tuberkulosefällen in der Innenstadt setzen in Hegemanns Publikationen die Fassaden des Historismus das städtebauliche Elend in Szene und verfehlten ihre Wirkung nicht.⁷⁸

Die systematische Demontage des baulichen Ornaments als Relikt einer fehlerhaften Stadtentwicklungspolitik und ihrer gesellschaftlichen Folgen vollzieht sich nach 1918 in einer ungeheuren Geschwindigkeit, indem vor allem historistische Fassadenansichten zur argumentativen Untermauerung herangezogen werden. Die Abneigung richtete sich dabei nicht unbedingt auf das Ornament als solches, schließlich wurden auch bei den Neugestaltungen der 1920er Jahre abstrakte Schmuckformen wie Bänderungen, Rahmungen und ähnliches entwickelt. Tatsächlich richtet sich die Abneigung besonders gegen die täuschende Instrumentalisierung von Gipsstuck als ein Mittel, Klassenunterschiede durch die hierarchische

⁷⁷ Der zuvor genannte Titel des 1930 von Werner Hegemann veröffentlichten Buchs zur Stadtbaugeschichte Berlins weist im Untertitel auf „die Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt“ hin. Vgl. Werner Hegemann: Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt, Berlin 1930, 4. Auflage, geringfügig gekürzt, Braunschweig 1988

⁷⁸ Beispielsweise in der Gegenüberstellung von Fassaden der Straßenseite und des dritten Hinterhofs in: Werner Hegemann: Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt, Berlin 1930, 4. Auflage, geringfügig gekürzt, Braunschweig 1988, S. 208

Bebauungsstruktur der Mietshäuser zum Ausdruck zu bringen. Dass aus einem einfachen Mietzinshaus durch den Fassadendekor ein vermeintlicher Palast werden konnte, wurde in der Folge von Kritikern wie Hegemann als ein schwerwiegender Schwindel angesehen.⁷⁹ Die Verwendung von bestimmten Stilmitteln wurde mit Beginn der 1920er Jahre zunehmend als Versinnbildlichung eines defizitären Gesellschaftssystems verstanden, das sich in Teilen auch an der Entwicklung der Fassade des Berliner Mietshauses ablesen lässt. So gilt es an dieser Stelle zu beschreiben, warum die historistische Fassade sich in Berlin in der Form entwickelte, dass sie zum Inbegriff eines menschenunwürdigen Bauens werden konnte, als was sie spätestens seit Beginn der 1920er Jahre in der Kritik angesehen wurde.⁸⁰ Dabei wird es zum einen von Interesse sein, die Entwicklung der Fassade im Kontext der Entstehung des Berliner Mietshauses zu betrachten. Zum anderen soll auch eingehender auf die konstruktiven Prinzipien des Fassadenbaus des 19. Jahrhunderts eingegangen werden.

2.2.1 Das Berliner Wohn- und Geschäftshaus und seine Fassade

Die großmaßstäbliche Bauungsstruktur außerhalb der ehemaligen Festungsanlage Berlins geht im Wesentlichen auf königliche Bauungspläne von J. C. Selter 1845, Planungen von Peter Josef Lenné und den „Bauungsplan der Umgebungen Berlins“ von James Hobrecht aus dem Jahr 1862 zurück.⁸¹ Diese Bauungspläne strukturieren die zu erschließenden Baugebiete vor, indem sie die Lage der Straßen vorzeichnen.⁸² Eine tatsächliche Aussage über die Art und Beschaffenheit der zu errichtenden Bauung findet man in diesen Bauungsplänen jedoch nicht. So werden denn auch die von den angelegten Straßen umschlossenen Blöcke nach den jeweiligen Besitzverhältnissen in Parzellen aufgeteilt und von Baugesellschaften, sogenannten Terrangesellschaften, spekulativ bebaut.

Während im 19. Jahrhundert also die Bauungsstruktur größtenteils vorgegeben war, blieb die eigentliche Durchführung der Bauung der Privatinitiative von Bauunternehmen und Grundstücksspekulanten überlassen, was zur Folge hatte, dass die vorhandenen Grundstücke maximal überbaut wurden, um möglichst viel Gewinn zu erwirtschaften. Eine gewisse Regulierung der Bauungsdichte wurde durch die Vorgaben der Baupolizeiordnung gegeben, welche eine Mindestgröße für Innenhöfe vorschrieb, damit die Spritzenwagen der Feuerwehr darin wenden konnten (vgl. Abb. 24). An wohnungshygienischen Maßgaben wie Belichtung

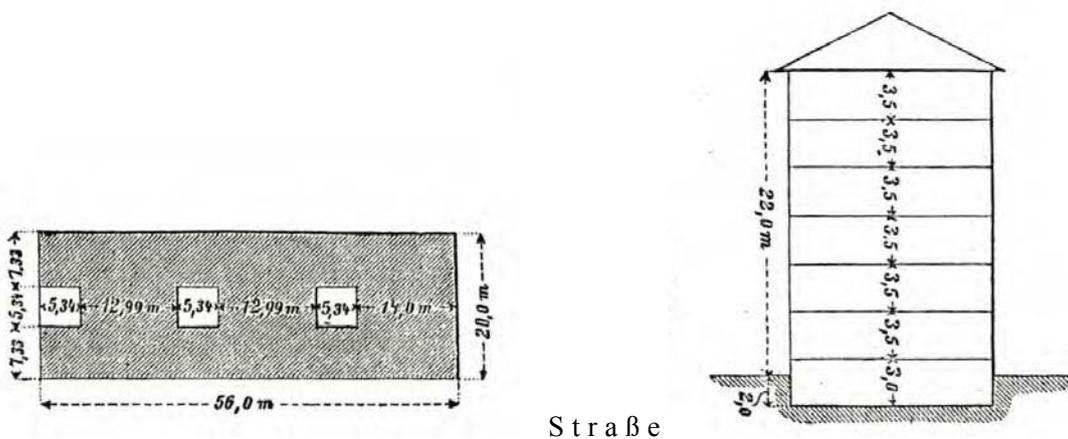
⁷⁹ Der Begriff des „Schwindelhauses“ für ein reich ornamentiertes Haus des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird bereits von Paul Schultze-Naumburg verwendet, vgl. Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten, Bd. 1 Hausbau, München 1902, S. 18

⁸⁰ Vgl. hierzu die Untersuchungen zur Stadthygiene, in denen der Bautyp zum sozialen Rang ins Verhältnis gesetzt wird, wie in Bruno Schwan: Die Wohnungsnot und das Wohnungselend in Deutschland, Berlin 1929

⁸¹ Wolf-Dieter Heilmeyer, Hartwig Schmidt: Berliner Hausfassaden, Berlin 1981, S. 6-7

⁸² Werner Hegemann bezeichnet die Bauungspläne auch abschätzig als „Straßenpläne“, da sie über die Bauung selbst keine Aussage treffen. Vgl. Werner Hegemann: Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt, Berlin 1930, 4. Auflage, geringfügig gekürzt, Braunschweig 1988, S. 220

und Belüftung orientierten sich die Gesetzesvorgaben zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht, sie finden erst sehr allmählich Eingang in die Bauordnungsgesetzgebung. Als zuständige Behörde kontrolliert die Baupolizei die Einhaltung der Gesetzesvorschriften, die in erster Linie die Verträglichkeit der Bebauungen untereinander regulieren und die technischen und statischen Belange überprüfen. Diese Ordnungen, die im Abstand weniger Jahre novelliert werden und in Ausgaben von 1853, 1887 und 1897 existieren, regeln die Baufluchten zum öffentlichen Straßenland, die Abstandsflächen und Bauhöhen zur Nachbarbebauung hin und vor allem die Vorschriften des Brandschutzes. Sie greifen dagegen nicht aktiv in die individuelle Gestaltung der Grundrisse oder in die Gestaltung der Fassade ein.



24: Die Gestaltparameter des Berliner Mietshauses, die durch brandschutztechnische Anforderungen definiert werden. Die Mindestgröße eines Innenhofs wird mit 5,34m nach dem Wendekreis des Wagens der Feuerwehr bemessen.⁸³

Im Allgemeinen wird also der Fassadengestaltung von gesetzlicher Seite für das Bauvorhaben so gut wie keine Bedeutung beigemessen. Im Antragsverfahren der Bauvorhaben zu den meisten Häusern, die zum Ende des 19. Jahrhunderts entstehen, existiert außer einer skizzenhaften Andeutung der Fassadengestalt kein detailliert ausgearbeiteter Fassadenentwurf, wie zuvor bereits beschrieben. Nicht selten wird während der Bauarbeiten auch noch ein völlig neuer Stil für die Fassade vorgeschlagen und ausgeführt, je nachdem ob Barock, Renaissance oder Gotik gerade mehr auf dem Wohnungsmarkt gefragt sind und wie die Taxierung des Gebäudes durch die gesetzlich vorgeschriebene Feuerversicherung ausfällt. Denn das spezielle Vorgehen einer solchen Taxierung, bei der die Beleihung eines Hauses an den Gebäudewert nach Beendigung der Baumaßnahmen gekoppelt wird, führte dazu, dass die Fassaden besonders

⁸³ Die Abbildung zeigt Grundriss und Querschnitt eines typischen Berliner Hauses, in: Werner Hegemann: Das steinerne Berlin, Nachdruck der Originalausgabe von 1930, Braunschweig 1979, S. 213: In der Erläuterung heißt es: „Grundriss und Querschnitt eines typischen Berliner Hauses (mit 20 m Straßenfront und 3 Höfen von je 5,34 m im Quadrat), wie es nach der von 1853 bis 1887 geltenden, vom preußischen Staat verfassten Berliner Bauordnung gebaut wurde. In sieben bewohnbaren Geschossen konnten (bei 1,5 bis 3 Personen in jedem Zimmer von 15 bis 30 qm und ohne Belegung der Küchen) 325 bis 650 Menschen untergebracht werden. Die beiden 56 m langen Seitenwände sind natürlich fensterlose Brandmauern. (In der Ackerstraße 132 wohnten lange über 1000 Menschen.)“

prunkvoll ausformuliert wurden, um einen möglichst hohen Wert zu erzielen.⁸⁴ Auf diese Weise kommt es dazu, dass „der Wunsch der Bauherren, den für die Beleihung ihres Hauses maassgebenden Feuerkassenwerth desselben möglichst hoch zu treiben, sie demzufolge vielfach verleitet, die Tiefe des Vorderhauses über das Bedürfnis hinaus zu steigern und im Ausbau des Hauses einen an sich überflüssigen Luxus zur Schau zu stellen.“⁸⁵

Das Verfahren der Taxierung verdeutlicht, welche recht banalen Gründe teilweise für die Gestaltung von Fassaden im 19. Jahrhundert ausschlaggebend waren und in welcher relativen Beliebigkeit die Fassadengestaltungen entwickelt wurden. Auch im Bauablauf ist die Entkoppelung von Fassade und Baukörper schon durch die Regelungen der Baupolizei vorgegeben, schließlich setzt sie den Beginn der Putzarbeiten an der Fassade erst nach der Abnahme des Rohbaus an, so dass für eine gestalterische Umentscheidung bis zu diesem Termin durchaus genügend Zeit vergeht. Im Genehmigungsverfahren musste lediglich die Zeichnung einer Fassadenachse vorgelegt werden, die häufig nur die ungefähre Dekorgestaltung zeigte. Um einen Bau genehmigen zu lassen, genügte die Vorlage von Grundrissen, einer schematischen – mehr konstruktiven - Ansichtszeichnung und konstruktiver Schnitte, so dass die Baugenehmigung vielfach nach einer Art Rohbauzeichnung erteilt wurde. Dieses mangelhafte Antragsverfahren wurde erst mit der neuen Bauordnung von 1925 aufgehoben, nach der es Pflicht wurde, „Ansichten der Gebäudeseiten, die von der Straße, Plätzen oder anderen öffentlichen Verkehrsflächen sichtbar werden nebst den Anschlüssen der benachbarten Gebäude...“ darzustellen.⁸⁶

Die bis in die 1920er Jahre für Baugenehmigungsverfahren recht unbedeutende Fassadengestaltung nimmt mit ca. 0,5% an der Gesamtkostenbilanz eines Bauvorhabens eine sehr untergeordnete Stellung ein.⁸⁷ Ihre Bedeutung liegt für den Bauunternehmer und Eigentümer einzig in der Zurschaustellung oberflächlichen Prunks für eine höhere Rendite. Trotzdem ist die Fassade des Wohn- und Geschäftshauses auch Gestaltungsprinzipien unterworfen, die sich zum einen aus den Fakten des Rohbaus, seinen Maßen und Proportionen ergeben, die zum anderen auch einen Zeitgeschmack für bestimmte Stilelemente und Formen widerspiegeln. Bei Betrachtung der Grundrisse typischer Wohnhäuser des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird deutlich, dass aufgrund der festgelegten Bebauungsstruktur mit immer wiederkehrenden Maßverhältnissen der gestalterische Spielraum für eine Fassadengestaltung sehr begrenzt ist (vgl. Abb. 24). Die Abmessungen der Fassadenmaße ergeben sich aus der Parzellenstruktur und der vorgegebenen Bebauungshöhe von maximal 22 Metern, welche durch

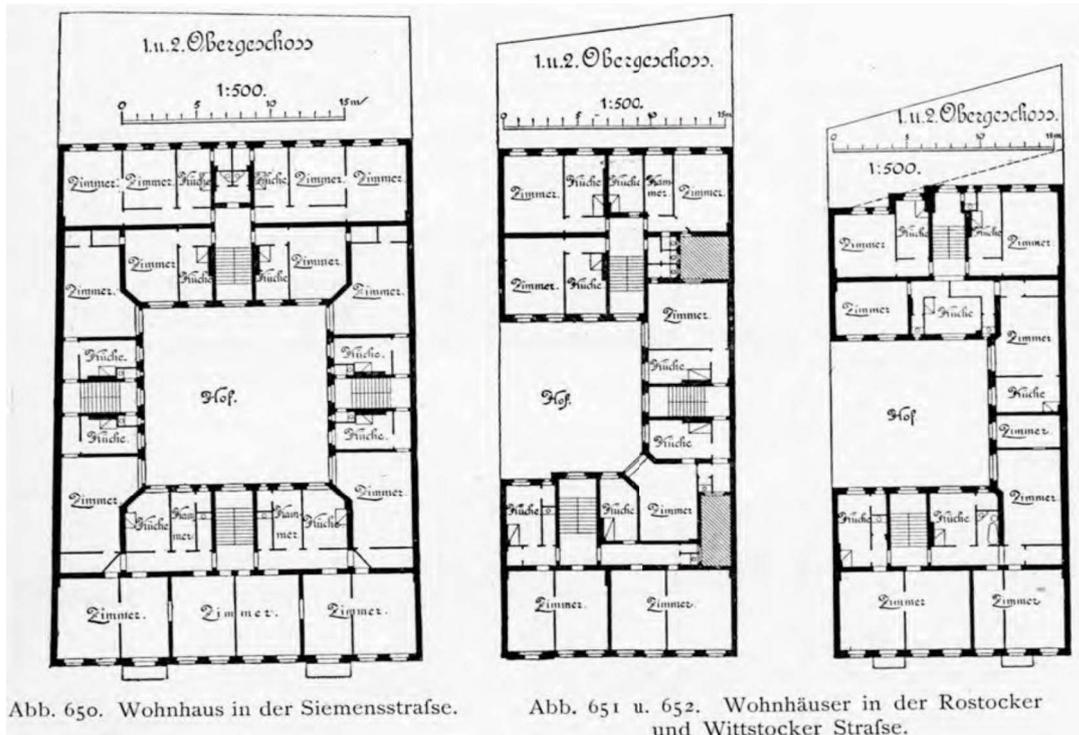
⁸⁴ Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten, Berlin 1896, S. 448, nach: Wolf-Dieter Heilmeyer, Hartwig Schmidt: Berliner Hausfassaden, Berlin 1981, S. 8

⁸⁵ Vereinigung Berliner Architekten (Hg.): Verhandlungen über die Frage der Arbeiterwohnungen in Berlin, 1891, S. 37; zit. nach: Robert Pick: Das Berliner Massenmiethaus, Diss. TU Berlin, 1993, S. 62

⁸⁶ Walter Koeppen: Bauordnung für die Stadt Berlin vom 3. Nov. 1925, für den Handgebrauch, Berlin 1927, §2b, Bauzeichnungen, S. 4

⁸⁷ Die Kosten-Nutzen-Relation der Fassaden gegenüber dem Gesamtbau hat Robert Pick sehr präzise aufgeschlüsselt: Robert Pick: Das Berliner Massenmiethaus, Diss. TU Berlin, 1993, S. 67-70

die längste Feuerwehroleiter markiert wird. Die kleinteilige Parzellierungsstruktur, die sich zum Ende des 19. Jahrhunderts in fast allen Bebauungsgebieten Berlins findet, geht auf die spekulative Landaufteilung von ehemals meist landwirtschaftlichen Flächen zurück.



25: Typengrundrisse Berliner Mietshausbauten, die den eingeschränkten Gestaltungsspielraum sowohl des Grundrisses wie auch des Aufrisses und der Fassade verdeutlichen.⁸⁸

Ähnlich wie auf dem Kapitalmarkt, bedeutet die Realisierung einer geschlossenen Wohnbebauung auf der Grundlage von Spekulation, dass für einen anonymen Markt projiziert wird. Das Ergebnis manifestiert sich in der Architektur durch Flexibilität und Durchschnittlichkeit im Inneren bei gleichzeitig maximaler Ausnutzung des Bauterrains. So entstehen ganze Viertel binnen weniger Jahre und ihre Grundrisstypen lassen sich trotz der quantitativ hohen Zahl von Neubauten auf vier oder fünf Varianten eingrenzen. Die Grundrisse sind in einem Mittelgangprinzip entwickelt, wobei die Repräsentationszimmer zur Straße groß und variabel nutzbar sind, während die Zimmer zur Rückseite in den Hof gerichtet und damit meist nur schlecht belichtet sind.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass trotz der Monotonie im Inneren und dem geringen Handlungsspielraum für eine Fassadengestaltung die architektonische Entwurfsleistung in der zeitgenössischen Betrachtung zwar nicht als eigenständige schöpferische Leistung, wohl aber als eine handwerklich solide Arbeit eingeschätzt wird, wie der Architekt Hugo Licht 1882 die Baupraxis seiner Zeit charakterisiert.

⁸⁸ Abb. aus: Architektenverein zu Berlin und Vereinigung Berliner Architekten (Hg.): Berlin und seine Bauten, Bd. 2 und 3, Hochbau, Berlin 1877; Abb. 650-652

„Wie unsere Kunst, unsere Wissenschaft, unsere Kultur im Allgemeinen keine bestimmte ausgeprägte Physiognomie besitzt, so hat sich auch unsere Architektur, die doch zumeist das Spiegelbild des öffentlichen Lebens ist, nicht an eine bestimmte Stilrichtung binden mögen. Wir leben – dafür sprechen so viele Anzeichen, dass auch der Zeitgenosse sich ein Urtheil darüber bilden darf – in einer Epoche der Gärung, des Übergangs, die zur Zeit wohl noch nicht einmal in der Klärung begriffen ist. Eine solche Zeit zersplittert erfahrungsgemäß ihre Kräfte allzu sehr, um sich zu einer charakteristischen Schöpfung, beziehungsweise zu einem individuellen Ausdruck ihrer Kunstthätigkeit, einem Kunststil, aufzuraffen. Alle Rufe nach einem solchen sind denn auch ungehört verhallt, etwaige Programme, die aufgestellt worden sind, ohne Nachfolge geblieben.

Nur das eine charakteristische Merkmal zeigt die neue Periode der Berliner Architektur, dass sich das Gros der jüngeren Architekten an die Renaissance in ihren drei hauptsächlichsten Erscheinungsformen lehnt. Neben vielen anderen Berührungspunkten, die sich zwischen unserer Zeit und dem 16. Jahrhundert ergeben, ist diese ausgesprochene Vorliebe für die Renaissance einer der bedeutsamsten. Die Versuche, den gothischen Stil nach den Bedürfnissen der Neuzeit wiederzubeleben, die in anderen Städten gemacht worden, haben in Berlin keinen Boden gefunden.

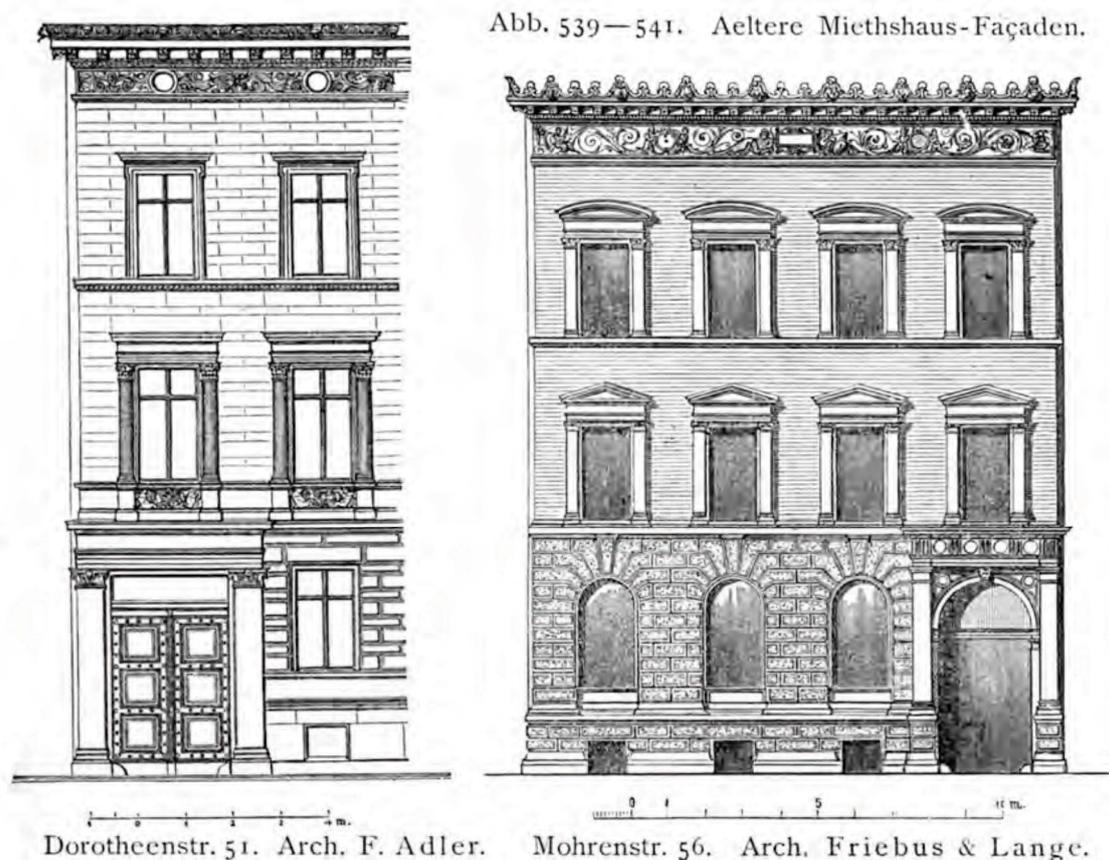
Dem Zuge der Zeit entsprechend huldigen unsere Architekten einem ausgesprochenen Eklekticismus. Die verschiedenartigsten Renaissance motive, wie sie die Baudenkmäler der italienischen Städte in lokaler Eigenthümlichkeit bieten, werden verwerthet und geschickt verwebt, so dass in den seltensten Fällen von einer direkten Nachahmung die Rede sein kann. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Art des künstlerischen Schaffens nicht von spontaner Inspiration getragen wird, dass vielmehr durch sie ein archäologischer, gelehrter Zug geht.“⁸⁹

Neben den bautechnischen und wirtschaftlichen Gründen für die Fassadengestalt war – wenn es um die stilistische Ausformulierung der Fassade ging – offensichtlich der persönliche Geschmack des Auftraggebers oder Architekten ausschlaggebend. Die oben erwähnte Vorliebe für den Stil der Renaissance ist dabei deutlich auf die Jahre bis 1880 eingrenzbar und wandelt sich bis 1900 in eine Anwendung fast aller architektonischen Stile der mitteleuropäischen Baugeschichte.

Wie bereits angedeutet, wurde um die Verwendung eines Baustils spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts leidenschaftlich gerungen, wobei in all diesen Debatten auch stets sehr persönliche Vorlieben eine Rolle zu spielen scheinen, je nachdem, ob der Verfasser eher einem klassisch-antiken und damit auch einem Renaissancestil zugewandt ist, oder ob man sich eher mit vermeintlich deutschen Bautraditionen der Gotik oder des imperialen Barock identifiziert. Betrachtet man den Zeitraum von 1860 bis 1900 als Periode der größten Bautätigkeiten, so

⁸⁹ Hugo Licht: Architektur Berlins, Sammlung hervorragender Bauausführungen der letzten Jahre, Berlin 1882, Einleitung

wechseln die Vorlieben für Fassadengestaltungen – fast möchte man sagen Moden – in dieser Zeit mehr als zweimal, und in den Ausgaben von „Berlin und seine Bauten“ von 1877 und 1896 lassen sich die unterschiedlichen Tendenzen der Gestaltung teilweise recht gut nachvollziehen.⁹⁰ Gleich bleibt hier immer nur, mit welchen Mitteln die sich wandelnden Stile in den unterschiedlichsten und wagemutigsten Kombinationen ausgeführt werden, an den Gipsstuckelementen als Zeichen einer an die unumstößlichen Gesetze einer klassisch-antiken Formensprache an sich ändert sich hingegen nur wenig.⁹¹



26: Miethausfassaden aus der Zeit zwischen 1860 und 1870 in einem Formenprogramm des Klassizismus mit betontem Sockelbereich und Traufgesims.⁹²

Als allgemein zunächst favorisiert kann der Stil der Renaissance gelten, da er, wie auch in den hier gezeigten Beispielen, sich auf die klaren Formen der Palastbaukunst Italiens beruft und einem bürgerlichen Bildungsanspruch in der Formulierung der Fassade besonders gerecht wird.

⁹⁰ Vgl. hierzu vor allem die Sektionen der Wohnhäuser und ihrer Fassadengestaltungen in: Architektenverein zu Berlin und Vereinigung Berliner Architekten (Hg.): Berlin und seine Bauten, Bd. 2 und 3, Hochbau, Berlin Ausgaben von 1877 und 1897

⁹¹ Alfred Woltmann: Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart, Berlin 1872: „Gips und Zink, Verputz und Anstrich setzen die glänzenden Fassaden-Effekte, die man verlangt, in Szene. Die zierlichste Dekoration, das reichste Übermaß an Ornamenten werden dadurch wohlfeil und bequem; man braucht sie nur in Zinkguß bei Geiß, in Stuck bei Dankberg zu bestellen.“ Zit. nach: Wolf-Dieter Heilmeyer, Hartwig Schmidt: Berliner Hausfassaden, Berlin 1981, S. 8

⁹² Abb. aus: Architektenverein zu Berlin und Vereinigung Berliner Architekten (Hg.): Berlin und seine Bauten, Bd. 2 und 3, Hochbau, Berlin 1877, Abb. Nr. 539-541, S. 213

Typisch an den zeitgenössischen Fassadendarstellungen ist dabei, dass nur die Straßenfassade als repräsentative Schauseite dargestellt wird, während die Rückfassaden, Seitenflügel und Hinterhäuser lediglich anhand der Grundrisse zu erahnen sind. Frühe Miethausfassaden orientieren sich bis in die 1870er Jahre hinein neben der italienischen Renaissance auch – dem noch nachwirkenden Spätklassizismus gemäß – an einer antiken Formensprache und weisen eine Gliederung auf, wie sie der „Tektonik der Hellenen“ möglichst nahe kommt.⁹³ Als Vorbilder dienten nicht selten unmittelbar Handbücher von Antikenausgrabungen, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts in großem Stil in Griechenland durchgeführt wurden. Man begibt sich in der klassischen griechischen Architektur auf die Suche nach Gestaltelementen für Miethausfassaden, die es in dieser Form in der Antike zwar nicht gegeben hat, die man aber mit Hilfe der antiken Vorbilder zu interpretieren und die zeitgenössische Architektur in die Entwicklungslinie zur Antike einzuordnen versucht. So werden architektonische Schmuckelemente teilweise im Maßstab 1:1 von archäologischen Vorlagen kopiert und in den Fassadenkanon eingebaut.⁹⁴ Es wird versucht, ein ausgewogenes Arrangement von überlieferten antiken Kapitellen, Gesimsen, Fensterleibungen und ähnlichen Schmuckteilen herzustellen, wobei die Grundstruktur der Fassadengestaltung während des ganzen 19. Jahrhundert fast unverändert bleibt: Auf einem optisch durch eine Rustizierung zusammengefassten Sockel aus Souterrain und Erdgeschoss werden die weiteren Obergeschosse angeordnet, wobei in Abstufungen nach oben hin häufig weniger Stuck verwendet wird, wie auch die Geschosshöhe nach oben hin abnimmt (vgl. Abb. 26). Indes geschieht die Herstellung dieser Ornamente nicht individuell, sondern seriell in industrieller Fabrikation, so dass aus Katalogen ein „Stil“ ausgewählt werden konnte, der dann von einem Stukkateurbetrieb an einer bestimmten Fassade ausgeführt wurde. Nur sehr selten ist in dem Fassadenentwurf eine eigenständige Entwurfsleistung festzustellen, schließlich erinnert er methodisch viel eher an eine nachträgliche Komposition vorgegebener Elemente, die auf der Fassadenfläche unterzubringen sind.

Konstruktiv wurde die Fassadengestaltung als in der Regel überputzte Lochfassade mit Schmuckapplikationen ausgeführt. Es finden sich aber auch einige Beispiele, an denen die Fassade in Anlehnung an Formen der norddeutschen Backsteingotik oder Renaissance ein Sichtmauerwerk oder als besonders repräsentativer Baustoff Naturstein zur Anwendung kam. Die eigentliche bauliche Ausführung der Fassadengestaltung ändert sich in den Jahren jedoch wenig, auch wenn es zur zeitweiligen Bevorzugung des einen oder anderen Baustils oder Fassadenmaterials kommt. In „Berlin und seine Bauten“ beschreibt Albert Biebandt 1877 den Fassadenbau folgendermaßen:

„Die Fassaden der Berliner Privatgebäude und der älteren öffentlichen Gebäude sind zum überwiegend größten Teil in Putzbau ausgeführt. Es ist hierbei fast ausschließlich Kalkmörtel,

⁹³ In Anlehnung an das Werk von Karl Boetticher, einem Lehrer an der Berliner Bauakademie, dessen Werk „Die Tektonik der Hellenen“ 1844 in Potsdam erscheint.

⁹⁴ Wolf-Dieter Heilmeyer, Hartwig Schmidt: Berliner Hausfassaden, Berlin 1981, S. 15-49

bei besseren Ausführungen der Neuzeit verlängerter Zementmörtel (Kalkmörtel mit Zementzusatz), oder hydraulischer Kalk, seltener aber reiner Zementmörtel verwendet; letzteres weniger aus Ersparnisrücksichten, als hauptsächlich um den Schwierigkeiten einen wirklich dauerhaften Anstrich auf Zementputz anzubringen, aus dem Wege zu gehen. Beim Putzen der in Backstein vorgemauerten Gesimse, Pilaster und Gliederungen, die bei größeren Ausladungen und an den Verkröpfungen auch mit leichten Eisenkonstruktionen unterstützt werden, wird Gips zum Kalkmörtel zugesetzt, um so diese Teile besonders scharf und sauber herstellen zu können. Exponierte Gesimsteile, namentlich Balkons, Plinthen oder gemauerte und kannelierte Säulen wurden in Zementmörtel gezogen bzw. geputzt. Die ornamentierten Fassadenteile werden meist als Gipsstuck nachträglich angesetzt, hier und da auch aus Zementguss und gebranntem Ton hergestellt. Die weit ausladenden Teile der Hauptgesimse sind fast durchweg aus Holz und an vorgestreckten Zangen der Dachbinder und zwischen diesen an besonderen an den Dremelstielen angebrachten Bohlenknaggen befestigt. Die Anwendung der hölzernen Hauptgesimse ist allgemein üblich und baupolizeilich auch gestattet; nur müssen dieselben aus Rücksicht für Feuergefahr an den nachbarlichen Grenzen auf je 1m Länge mit Zinkblech benagelt, oder in anderer Weise feuersicher hergestellt sein. Sämtliche hervortretende und dem Regen besonders ausgesetzte Gesimsteile werden in der Regel mit Zinkblech abgedeckt und, wie früher bereits erwähnt, auch einzelne Architektur- und Gebäudeteile in den Fällen, wo ein möglichst geringes Gewicht erwünscht ist, oder wo dieselben den Witterungsangriffen besonders stark ausgesetzt sind, wie z.B. Attiken, Ballustraden, Dachfenster, Balkons, Kapitelle, Figuren, Vasen etc. ganz aus Zink gegossen oder in Zinkblech gestanzt. In neuerer Zeit hat diese Verwendung des Zinks in Berlin ziemlich nachgelassen und es ist dafür der Zementguss mehr in Aufnahme gekommen. Die geputzten Fassaden erhalten nach gehörigem Austrocknen in ihrer ganzen Ausdehnung meist einen Ölfarben-Anstrich. (..) Der früher allgemein übliche Anstrich mit Kalkfarben wird entweder nur provisorisch auf 1 oder 2 Jahre, oder bei untergeordneten Bauausführungen in Anwendung gebracht und tritt mehr und mehr zurück.“⁹⁵

Die sehr detaillierte Beschreibung der baukonstruktiven Herstellung einer typischen Fassade des 19. Jahrhunderts macht für den späteren Umgestaltungsprozess, dem fast immer auch die Entfernung des Ornamentdekors vorangegangen ist, vor allem eines deutlich: So einfach die Fassadenfläche mit Putz und Gipsstuck dekoriert werden konnte, genau so einfach war es auch, sie in späterer Zeit zu entdekorieren. Aus konstruktiver Sicht gab es keine Hinderungsgründe, Entstickungen zu versagen, da sie die Tragstruktur des Hauses nicht beeinflussten.

⁹⁵ Albert Biebendt: Die Baukonstruktionen in: Architektenverein zu Berlin und Vereinigung Berliner Architekten (Hg.): Berlin und seine Bauten, Bd. 2 und 3, Hochbau, Berlin 1877, Band 2, S. 280

2.2.2 Kritik an der historistischen Fassade

Es sind bereits viele Argumente genannt worden, welche die Kritik an der Fassade des 19. Jahrhunderts angerissen haben, von der Unwahrhaftigkeit der „Schwindelhäuser“ Paul Schultze-Naumburgs bis hin zu der städtebaulich begründeten und gestalterischen Kritik Werner Hegemanns. Kritik an der Fassade des Historismus ist vor allem auch immer eine Kritik an der Stadt, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts sich in ihrer Struktur entwickelt hat und ihrer Gesellschaft. Karl Scheffler verortet in der folgenden Beschreibung eines Berliner Wohnhauses zwar etwas spöttisch, doch durchaus treffend den Zusammenhang von Fassade und der Stadtgesellschaft, die sie repräsentiert:

„Ein riesiges Tor nimmt die Fassade ein. Es ist so hoch und breit, dass eine Staatskarosse hindurch könnte; aber es ist niemals ganz geöffnet. Denn erstens ist die eigentliche Durchfahrt, die mangels herrschaftlichen Privatfuhrwerks fast nur von Kohlewagen und Milch- oder Bierkutschen benutzt wird, nebenan, und zweitens ist schon das Öffnen des einen, aus Eisen und Glas wuchtig konstruierten Türflügels für den eiligen Großstadtmenschen fast zuviel der Körperanstrengung. Das Portal ist oben im Rund geschlossen, in Erinnerung an Prachtportale von Florentiner Adelspalästen oder französischen Königsschlössern; aber natürlich ist die Decke des Vestibüls aus Gründen der Raumersparnis gerade, soweit die üppige Stuckbekleidung eine solche Bezeichnung gestattet. Die Kartusche über dem Portal, die gern von zwei kühn geschwungenen Genien gehalten wird, zeigt ein leeres Wappenfeld. Die Fassade ist durch Halbsäulen oder Pilaster in Felder geteilt, zwischen denen die Fenster, mit überwältigend profilierten Rahmen umgeben, mit breiten Konsolbänken und Giebeln verziert, sich blähen. Das pompöse Hauptgesims wirft auf die oberste Fensterreihe einen breiten Schatten; die mächtigen Konsolen oder die Kapitelle der Pilaster sind einzeln an dem Vorsprung des Daches angeschraubt, genau so wie die Konsolen, welche unter den Balkons, an den Seiten der Fassade, sitzen. Die ganze Herrlichkeit aus Stuck, Gips, Mörtel und Zement, aus der nur hier und da eine Insel von Kalk- oder Sandstein auftaucht, ist durch Reklameschilder von Zahnärzten, Agenten, Versicherungsbüros und Modesalons anmutig belebt. Der sorgvolle Beschauer aber, der sich über den Einfluss dieses majestätischen Luxus auf die geschäftlichen Ansprüche seiner Genießer ängstlichen Erwartungen hingibt, wird durch die abgebätterten Stuckfelder, durch die Wackligkeit der Masken, Putten, Göttinnen und dekorativen Bestien, durch die zahlreichen Sprünge in den Gesimsen und Rahmen sinnig darauf hingewiesen, dass auch dieses Prachtprodukt moderner Bauindustrie in seiner pompösen Haltung – nichts Menschliches fremd ist.“⁹⁶

Die Kritik an der historistischen Fassade ist mannigfach und beginnt bereits zu dem Zeitpunkt der Erbauung dieser Fassaden, etwa um 1870 und setzt sich über die 1920er Jahre fort bis weit

⁹⁶ Karl Scheffler, zit. in: Erich Haenel, Heinrich Tscharmann (Hg.): Das Mietwohnhaus der Neuzeit, Leipzig 1913, S. 19-20

in die 1960er Jahre.⁹⁷ Georg Hiller von Gaertringen weist in seiner Dissertation zur Entdekorierung von Hausfassaden im 20. Jahrhundert darauf hin, dass die Kritik am Ornament nicht erst von den Wegbereitern des modernen Bauens stammt, oder gar erst mit dem Beginn der 1920er Jahre einsetzt, sondern dass die Kritik der Weimarer Zeit eher den wortmächtigen Abschluss einer Entwicklung bildet, die schon viel früher erkannt hat, dass das Ornament im Historismus „hässlich und übertrieben und der ästhetischen Erscheinung des Stadtbildes abträglich“ sei.⁹⁸ Dass die Kritik am Ornament des ausgehenden 19. Jahrhunderts für die Betrachtung des Fassadenumbaus der 1920er Jahre hier überhaupt Eingang findet, liegt vor allem an dem zum Teil recht kämpferischen Duktus der kritischen Auseinandersetzungen, die fast wie ein Aufruf zur aktiven Beseitigung jeglichen Ornaments wirken. Besonders das Werk des österreichischen Architekten Adolf Loos (1870-1933) mit seinen baulichen und textlichen Ausdrucksformen wird mit der Kritik am Ornament in Verbindung gebracht, nicht zuletzt wegen des 1908 erschienen Artikels „Ornament und Verbrechen“. Die in diesem Artikel geäußerte Kritik an den Dekorationsformen des 19. Jahrhunderts nicht nur in der Architektur, sondern in der gesamten westlichen Lebenswelt im Allgemeinen, hat in ihrer teilweise beißenden Polemik auch heute eine große Ausdruckskraft. Hieraus wurde und wird bis in die Gegenwart geschlussfolgert, dass die Kritik am Ornament der unmittelbare Auslöser – einem Bildersturm gleich – für den Fassadenumbau der Moderne und die Entdekorierung historistischer Fassaden gewesen wäre. Dieser Zusammenhang lässt sich, wie auch Hiller von Gaertringen darstellt, nicht halten.⁹⁹ Zwar wird durch die Artikulation der Kritik am Ornament eine öffentliche Basis für eine ornamentkritische Haltung geebnet, dass aber in irgendeinem Fall einer Entdekorierung ein inhaltlicher Bezug zur Ornamentkritik nachweisbar wäre, oder dass gar ein Ornamentkritiker wie Adolf Loos selbst sich daran gemacht hätte, in großem Umfang Dekor zu beseitigen, ist nicht belegbar. So müssen die ornamentkritischen Schriften und Polemiken denn auch eher als eine Anleitung zum Verzicht auf appliziertes Dekor bei Neubauten verstanden werden, als dass sie eine Forderung nach dem aktiven Entfernen des Bauschmucks bei bestehenden Bauten darstellen. Für Adolf Loos selbst ist bekannt, dass er lediglich eine vergleichsweise unbedeutende Fassade in Pilsen und Ladenfassaden wie die des Herrenmodsalons Knize in Berlin entdekoriert und umgebaut hat (Vgl. Objektsammlung A.1.26, A.3.4).¹⁰⁰ Wenn er also die Abschaffung des Ornaments fordert, bezieht sich das, wie seine zahlreichen Bauten vermitteln, auf die Produktion neuer ornamentloser Fassaden, wie des Hauses am Wiener Michaelerplatz von 1910/11, auf die hier noch einzugehen ist. Die Kritik am

⁹⁷ vgl. Hugo Lichts Einführung in Kapitel 2.2

⁹⁸ Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, S. 59

⁹⁹ Ebenda, S. 54

¹⁰⁰ Vgl. Burkhard Rukschcio; Roland Schachel: Adolf Loos – Leben und Werk, Salzburg 1982. Tatsächlich hat Adolf Loos an bestehenden Bauten lediglich die Fassade des zweistöckigen Wohnhaus Hans Brummel in Pilsen in den Jahren 1928-29 umgebaut und das Gebäude seitlich erweitert, s. S. 608-609. Der Ladenumbau in der Neuen Wilhelmstraße 9-11 datiert aus dem Jahr 1924, s. S. 584-585

Ornament bereitet also auf einer fachlichen Ebene den Weg für eine ornamentkritische moderne Architektur, doch sie ist nicht ein unmittelbarer Auslöser. Denn die tatsächliche Realisierung der Ornamentkritik, der Verzicht auf Dekor, wird in der städtischen Architektur erst umgesetzt, nachdem sich nach 1918 auch andere Parameter des Bauens veränderten und die sozioökonomischen Bedingungen der Weimarer Zeit ein ornamentloses Bauen zuließen.

Doch bevor es zu irgendeiner Umsetzung ornamentkritischer Architektur kommt, werden in rund 50 Jahren Argumente zusammengetragen, welche das Fassadendekor der historistischen Bebauung, aber natürlich den Wohnhausbau des Historismus und Eklektizismus selbst kritisch hinterfragen. Für die Zeit vor 1900 kann zusammenfassend festgestellt werden, dass vor allem zwei wesentliche Aspekte am historistischen Baudekor kritisiert werden: Zum einen, dass die sogenannte Stilarchitektur gestalterisch zu keiner befriedigenden Lösung führt und die immer neu erfundenen Mischungen von Stilelementen zwar ein immer auffälligeres Erscheinungsbild ergeben, es aber immer weniger gelingt, diese Neuschöpfungen in den Stadtraum zu integrieren. Die Beliebtheit der angewandten Formen mit der einzigen Absicht, sich gegenseitig zu übertrumpfen, wird als unbefriedigend angesehen, gleichwohl auch eingeräumt wird, dass die Problematik des Gestaltens einer Fassade im Kontext der parzellierten Blockrandbebauung ein strukturelles Problem ist.¹⁰¹ Zum anderen werden die äußerst mangelhafte Ausführung, eine fehlende handwerkliche Qualität und das Fehlen eines tektonischen Bezugs der applizierten Schmuckformen zur tragenden Außenwand in zahlreichen Quellen kritisiert.¹⁰² Die bereits am Ende des 19. Jahrhunderts nachweisbare teilweise recht vehemente Kritik an der ornamentierten Fassade bleibt jedoch weitgehend wirkungslos, was auf den enormen ökonomischen Druck bis zum Beginn des 1. Weltkriegs zurückzuführen sein dürfte. Das spekulative Bauwesen hat schlichtweg kein Interesse an der Veränderung des für ihn sehr lukrativen Wohnhausbaus.¹⁰³ So beklagt Walter Curt Behrendt, dass „...die Fassaden der Unternehmerbauten überhaupt nicht als architektonische Leistungen angesprochen werden dürften. Der Unternehmer arbeitet heute in der Regel ohne Architekten, da er seinen Bau nicht noch mit der unnötigen Ausgabe eines Architektenhonorars belasten will, über dessen Höhe meistens übertriebene Vorstellungen bei

¹⁰¹ Teilweise mag sich in die Kritik am Historismus auch eine direkte Kritik an der Baupraxis mischen, schließlich sind die meisten Kritiker selbst Architekten. Es kann also davon ausgegangen werden, dass mit der Kritik auch darauf hingewiesen wird, dass das Bauen zu dieser Zeit vor allem in den Händen von Baubetrieben liegt, und Architekten oftmals gar nicht beauftragt werden. So mögen viele der kritischen Äußerungen auch als eine Forderung nach mehr Beteiligung an Entwurf und Planung zu verstehen sein.

Architektenverein zu Berlin und Vereinigung Berliner Architekten (Hg.): Berlin und seine Bauten, Hochbau, Berlin 1877, I, S.446: „Ein künstlerischer Organismus lässt sich aus einer von Brandgiebeln eingeschlossenen und in enge Achsen geteilte Fassaden von 4 oder mehr fast gleichwertigen Geschossen niemals erzielen: man wird zufrieden sein müssen, wenn dieselbe in klaren, gefälligen Verhältnissen gegliedert und in entsprechenden Formen einheitlich durchgeführt ist.“

¹⁰² Alfred Woltmann: Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart, Berlin 1872, S.252-253: „Ja, nicht bloß das eigentliche Ornament, sondern die ganze Fassade, die leider dem Bauwerk oft bloß angeputzt zu werden pflegt, sinkt in vielen Fällen zu einem Toilettestück herab, bei dem Stoff und Herstellung leichtfertig genug sind. Es ergeht solchen Häusern wie den Ballkleidern der Damen, deren Anzug am Ende eines rauschenden Festes nicht abgerissener und abgeblühter aussehen kann, als solch ein moderner Prachtbau, wenn Regen und Schnee den Anstrich schmachlich abgewaschen haben, oder wenn ein lustiger Frühlingwind einherweht, die Gipshülle der aus Backstein aufgemauerten Säulen zerbröckelt und die Bruchstücke der figurenreichen Friese vor sich hertreibt.“

¹⁰³ Nach: Robert Pick: Das Berliner Massenmiethaus, Diss. TU Berlin, 1993, S. 245-46

ihm herrschen.¹⁰⁴ Resignativ wird 1900 den städtischen Wohnhausbau betreffend festgestellt, dass „...das schlechteste Haus mit möglichst vielen kleinen Zimmerchen für den Wohnungsspekulanten bekanntlich das einträglichste ist. So sehen wir denn heute noch, trotz aller Erkenntnis (...) aus Gewinnsucht einerseits und aus Gedankenlosigkeit und Unreife andererseits an den Peripherien der grösseren Städte (...) Mietkasernen entstehen, deren innere Einrichtung ebenso unzweckmässig und unwohnlich ist, wie ihr Aeusseres nichtssagend und abstoßend.“¹⁰⁵

Neben der Kritik am Wohnhaus selbst, seiner Typologie und Herstellung vor 1900 tritt schließlich auch eine Kritik am historistischen Haus auf, die mehr städtebaulich argumentiert und dies an anschaulichen Fallbeispielen dokumentiert. In dieser Argumentation von Vertretern wie Paul Schultze-Naumburg, Karl Scheffler, Walter Curt Behrendt und auch Adolf Loos geht es hauptsächlich um die Auswirkungen des Massenwohnhausbaus auf die Stadt und ihre Straßen- und Platzräume.¹⁰⁶ Die Autoren stellen die strukturellen Schwächen des Städtebaus des ausgehenden 19. Jahrhunderts teilweise untermauert von einer Reihe von Bildbeispielen dar, die sich in einer These zusammenfassen lassen: Einer Typisierung im Inneren mit mehr oder minder herausgebildeten Wohngrundrissen, die sich durch eine Analyse des Marktes aufgrund ihrer Beliebtheit durchgesetzt hat, steht eine äußere Belieblichkeit gegenüber, die immer das Individuelle zu betonen versucht, obgleich die Grundrissanlage hinter den Fassaden stets gleich ist.¹⁰⁷

In diesem Zusammenhang wird sowohl bei Scheffler wie auch bei Behrendt darauf verwiesen, dass die Gebäude im Entstehungsprozess als Rohbau zunächst eine klarere Rhythmik aufweisen, die erst durch die nachträgliche Schmückung des Gebäudes durch Stukkateur und Putzer gestört würde. In der hier wiedergegebenen Abbildung verdeutlicht Behrendt, welche Gestaltqualität seiner Meinung nach eine auch über kleinen Parzellen errichtete Straßenfront haben könnte, wenn nur die wesentlichen Gestaltmerkmale der Gebäude betont blieben und nicht die wirtschaftlich häufig verlangte individualistische Behandlung der Einzelfassaden die Kontinuität der Blockfront störte (Abb. 27).¹⁰⁸ Am Beispiel von Rohbauten aus Berlin-

¹⁰⁴ Walter Curt Behrendt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Städtebau, Berlin 1911, S. 75

¹⁰⁵ Carl Zetsche: Einfache Stadt- und Landhäuser, Stuttgart 1902, S. 7; zit. nach: Robert Pick: Das Berliner Massenmiethaus, Diss. TU-Berlin, 1993, S. 246

¹⁰⁶ Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten (Bd. 1 und 2 zum Wohnhausbau und Städtebau), ab 1902; Karl Scheffler: Die Architektur der Großstadt, 1913; Walter Curt Behrendt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Städtebau, 1911; Adolf Loos: Die Potemkinsche Stadt, 1898

¹⁰⁷ Theodor Fischer: Stadterweiterungsfragen mit besonderer Rücksicht auf Stuttgart, Stuttgart 1903, S. 35: „Das Miethaus wird, als Einzelwesen betrachtet, wohl immer unbefriedigend wirken. Einzelne kann nur ein als Individuum geborenes Bauwerk wirken, das nicht als Ware auf den Markt geworfen wird, sondern für einen bestimmten, persönlich gefärbten Zweck erbaut worden ist. Massenprodukte aber, wie diese auf Vorrat gebauten Miethäuser, müssen auch architektonisch in Massen behandelt werden.“

¹⁰⁸ Karl Scheffler: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913, S.34; Beschreibung zur Abbildung S. 35: „Von einer anderen Seite zeigt sich dieses Streben nach Uniformität, wenn man einmal in der Großstadt Reihen neuer Miethäuser betrachtet, solange sie noch unfertig, im Rohbau dastehen. Trotzdem nämlich die einzelnen Häuser von verschiedenen Unternehmern gebaut werden, gleichen sie sich seltsamerweise doch in allem Wesentlichen. Man sieht dieselbe Höhe, dieselbe Fenster- und Türenordnung, fast dieselben Erkervorsprünge und Loggienbildungen. Das kommt, weil auch die Rohbauten allesamt Ergebnisse derselben Rechnung sind. Jener Rechnung nämlich, deren Fazit sich ergibt aus der Straßenbreite und der äußersten erlaubten Bauhöhe, aus dem typischen Grundriss, aus der

Schöneberg zeigt er, dass die zeitgleich auf kleinen Parzellen errichteten Einzelbauten ohne eine das Individuelle betonende Stuckverzierung wie ein homogener, einheitlich gestalteter Baublock aussehen. Dass eine einfache Blockgestaltung nicht zustande käme, führen Behrendt und Scheffler auf die Eigentümerstruktur des Baulands zurück. Schließlich habe der Unternehmer selbst in der Regel kein Interesse, seine Fassade auf die der Nachbarn abzustimmen und es gibt auch keine gesetzlichen Regelungen, die ihn dazu zwingen könnten.



27: Die einheitliche Fassadengestaltung von Rohbauten vor dem Verputzen und der Auftragung von Dekor am Beispiel von Miethausbauten in Berlin-Schöneberg, Martin-Luther-Straße, um 1910.¹⁰⁹

Friedrich Naumann charakterisiert diese gängige Baupraxis in den Großstädten in wenigen Sätzen: „Fast nie wird ein ganzer Block zwischen vier Straßen von einer Firma übernommen und nach einheitlichem Plane 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 gleichgültigeren Dingen unterscheiden. (...) Es gibt nichts Spießbürgerlicheres, als die Fortsetzung der alten Idee „Haus“ in eine Zeit hinein, wo das Haus als solches in allen

durchweg gleichen Breite der Bauparzellen und aus der rationell ausgebildeten Arbeitsmethode der Bauindustrie. Verschiedenartig werden diese Mietshausfassaden erst, wenn Putzer und Stukkateur mit ihren Gesimsen und Stuckornamenten im Geschmack irgendeiner Stilperiode dann kommen, wenn Dächer und Türmchen willkürlich aufgesetzt werden, wenn die sattsam bekannte Orgie von proletarisierten Schmuckformen anhebt. Und hierin besteht die Inkonsequenz der spekulativ vorgehenden Bauweise: dass sie seiner tieferen Idee nach Uniformes nicht auch uniform behandelt, dass sie das Etagenreihenhaus aufführt, als sei es ein Einzelhaus.“

¹⁰⁹ Abb. aus: Walter Curt Behrendt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau, Berlin 1911, Abb. 14

Mieterquartieren keine Einheit mehr ist. Was heute abgeschlossen lebt, ist die Einzelwohnung, nicht das Haus.“¹¹⁰

Formal äußerte sich dies an nicht durchlaufenden Gesimslinien, die Dachflächen seien nicht zusammengefasst und es ließe sich keine „planmäßige Rhythmisierung des Wandreliefs“ beobachten, wie Walter Curt Behrendt schreibt, so „dass an keiner Stelle (...) der Eindruck einer kubischen Einheit erreicht wird.“¹¹¹

An diesem Ansatz ist herauszuheben, dass die Kritik an der historistischen Fassade nicht nur an den charakteristischen Details am Bau, den Ornamenten und dekorierenden Bauformen wie Erker und Türme, festgemacht wird, sondern dass die Problematik der Großstadtarchitektur insgesamt, die monotone Bebauungsstruktur, die Unzulänglichkeiten der Grundrissaufteilung, die extreme Dichte der Stadt und die mangelhaften Wohnverhältnisse großer Bevölkerungsteile an der historistischen Fassade bildhaft angesprochen wird. So beschreibt Karl Scheffler bereits 1913 in „Die Architektur der Großstadt“ die Ausgangslage des spekulativen Wohnhausbaus sehr detailliert und nennt die sozialen Konsequenzen mit statistischen Belegen, so dass insgesamt eine umfassende und sehr vielschichtige Bestandsaufnahme der Großstadt des beginnenden 20. Jahrhunderts entsteht. Er verdeutlicht, dass die damaligen Probleme der Großstadt nicht mit formalen Korrekturen an einzelnen Bauten zu leisten sind. Trotzdem zieht auch Scheffler nach der Aufzählung sachlicher Belege zu den Problematiken der Großstadtbebauung – als eine Art polemische Zuspitzung – „die ‚Pallastfassade‘ heran, (...) hinter der der Unternehmer zwei ganz verschiedene Wohnformen zusammenschweißt: Vorderhaus und Hinterhaus, Herrschaftenwohnung und Proletrierwohnung.“¹¹² Das Dilemma der allgemein in dieser Zeit herrschenden Wohnungsnot¹¹³ lässt sich offenbar besser an einer Fassade beschreiben als an einem Grundriss. Und obwohl Schefflers Kritik an der spekulativen (Wohn-)Baupraxis in den Großstädten in ihrer bau- und kapitalwirtschaftlichen Begründung auch an beliebigen Parzellenstrukturen, dichten Katasterausügen und mangelhafter Wohngrundrisse belegbar wäre, finden sich in den Kapiteln zum Etagenwohnhaus und zum Geschäftshaus doch nur Ansichten mit beispielhaften Fassaden, die sinnbildlich für eine verfehlte Baupraxis in der Berliner Innenstadt stehen. An der Argumentation Schefflers und Behrendts, die zeitlich vor dem ersten Weltkrieg und damit auch vor den hier behandelten Fassadenumbauten der Moderne der 1920er Jahre angesiedelt ist, wird klar, welche bedeutende Rolle die Fassadenproblematik bei den Analysen zur Großstadt spielt und wie gründlich sie in einen städtebaulichen Kontext eingebettet wird. Es geht hier also nicht nur um den Kampf gegen das Ornament und das Weglassen jeglicher Schmuckform, sondern vor allem um eine der

¹¹⁰ Friedrich Naumann: Neudeutsche Wirtschaftspolitik, Berlin-Schöneberg 1911, S. 73; zit. nach: Walter Curt Behrendt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Städtebau, Berlin 1911

¹¹¹ Walter Curt Behrendt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Städtebau, Berlin 1911, S. 67

¹¹² Karl Scheffler: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913, S. 30

¹¹³ Nach Scheffler sind 45% aller Groß-Berliner Etagenwohnungen Hinterhauswohnungen, von den 400000 nur ein beheizbares Zimmer aufweisen. Nach seinen Angaben leben 1,5 Millionen Menschen in diesen Verhältnissen. Karl Scheffler: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913, S. 31

Bautypologie entsprechende Adaption des Großstadthauses an das Stadtbild und um soziale Fragen des Wohnungsbaus. Die Bildung funktionaler, großmaßstäblicher Blockfassaden wird mit Ausnahme weniger Reformwohnungsbauprojekte, die hier noch zu nennen sind, jedoch erst in den 1920er Jahren in Ansätzen städtebaulich umgesetzt. Verglichen mit der Ornamentkritik aus den 1920er Jahren sind die Schriften vom Beginn des Jahrhunderts um einen analytischen Zugang zur Debatte um den Baudekor bemüht. Dies gilt auch für die Schriften Adolf Loos', die in ihrem Stil sehr polemisch sind, wohl aber auf sehr genauen Beobachtungen der baukulturellen Entwicklung beruhen. Der bereits zuvor genannte Aufsatz „Ornament und Verbrechen“ von Adolf Loos behandelt zudem auch explizit die Fragestellungen nach den gesellschaftlichen Wurzeln der Ornamentierung, wodurch der Artikel nicht nur eine architektonische Streitschrift, sondern auch eine Kritik der Gesellschaft um 1900 ist. Inwieweit die Publikationen Loos' in Deutschland und damit auch in Berlin in der Zeit ihres Erscheinens reflektiert werden, lässt sich heute nur schwer nachvollziehen. Loos' Aufsätze, die bis in die 1920er Jahre in unterschiedlichsten Zeitschriften veröffentlicht werden, erscheinen gesammelt erst 1921 in Form des Buches „Ins Leere gesprochen“ und 1931 in dem Band „Trotzdem“. Der Zeitpunkt der gesammelten Herausgabe ist insofern interessant, als dass nun, in der veränderten sozialen und ökonomischen Atmosphäre der Weimarer Republik, der ornamentkritische Grundton der Publikationen in der Fachöffentlichkeit auf besonders fruchtbaren Boden fällt. Die Wirkung und die damit einsetzende (teilweise missverstandene) Deutung der Texte Loos' sind knapp 20 Jahre nach ihrem erstmaligen Erscheinen nun erstmals in der Baupraxis der 1920er Jahre ablesbar.

In geringerem Maße als wir heute wahrscheinlich vermuten, lässt sich die Bekanntheit Loos' und seiner Thesen auch im Berlin der Jahre vor dem 1. Weltkrieg nachweisen. Er hielt im Oktober 1910 im Berliner Architekturhaus den Vortrag „Architektur“, der am 15. Dezember 1910 in der Zeitschrift „Der Sturm“ in veränderter Form publiziert wurde.¹¹⁴ Interessant am Erscheinen dieses Artikels ist, dass er in die Zeit der Errichtung des Wohn- und Geschäftshauses am Wiener Michaelerplatz für das Unternehmen Goldmann und Salatsch fällt. Für die Diskussion um die Fassadengestalt unter dem Aspekt des Ornamentverzichts ist dieses Haus, das 1910-1911 errichtet wurde, eine Art Präzedenzfall, der im Kontext der Wiener Innenstadt vor Augen führte, wie eine Fassade ohne historistisch applizierten Dekor aussieht. Über dieses Haus wurde und wird immer noch geschrieben, dass es auf jedes Ornament auf der Fassade verzichte. Diese These, die als Behauptung immer wieder in der Literatur wiederholt wird, lässt sich bei genauerer Betrachtung der Fassaden kaum nachvollziehen, schließlich gibt es auch hier ein Ornamentprogramm, nur ist es zum einen stark reduziert und begründet sich zum anderen nicht aus einer abstrakten Stilrichtung, sondern aus dem Dekor der Umgebung wie beispielsweise dem Fassadenschmuck des Michaelertrakts der Wiener Hofburg und der

¹¹⁴ Arne Ehmann: Wohnarchitektur des mitteleuropäischen Traditionalismus um 1910, Diss., Hamburg 2006, S. 36

Michaelerkirche gegenüber (vgl. Abb. 28). Das Haus war – wie Loos schreibt – so entworfen, „dass es sich möglichst in den platz einfügen sollte. Der stil der kirche, welche das pendant zu diesem bau bildete, war (...) richtunggebend.“¹¹⁵ Loos entwickelte eine Fassadengestalt nicht aus einem gängigen Programm historischer Stilformen, wie es in der Architektur des Historismus bei mehrstöckigen Bauten „angewendet“ wurde, sondern entwarf einen kontextuellen Bauschmuck, in dem er sich in der Hervorhebung des Sockels an die Hofburg und in den schlichten eingestellten Säulen der beiden unteren Geschosse an die flächigen Pilaster der Kirche annähert. Auch was die Wahl des Materials angeht, erläutert Loos seine Haltung, die Fassade weitgehend schmucklos auszuführen: „Echten marmor wählte ich, weil mir jede imitation zuwider ist. und den putzbau hielt ich so einfach wie möglich, weil die wiener bürger auch einfach bauten. Nur der feudalherr hatte auf seinem palast starke architekturglieder, die aber nicht in zementguß, sondern in stein ausgeführt wurden und jetzt unter der farbe schlummern.“¹¹⁶



28: Die kontextuelle Herleitung von Teilen der Fassadengestaltung des Hauses am Michaelerplatz von Adolf Loos wird in der Gegenüberstellung zur Michaelerkirche deutlich, Aufnahme 2011.

Die Materialien und ihre Verwendung wie auch das sorgfältig hergeleitete Formenprogramm leitet Loos also aus der unmittelbaren Umgebung ab. Lediglich bei der Wahl der Fensterformate und der Gestaltung der Geschäftsebenen im Sockel lässt er sich zu einer „modernen lösung“

¹¹⁵ Adolf Loos: Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus auf dem Michaelerplatz, 1910, in: Adolf Loos: Trotzdem, Innsbruck 1931, S. 111

¹¹⁶ Ebenda, S. 111

verleiten, weil es hier um die funktionalen Ansprüche der Geschäftswelt geht, und der Gebrauch dieser Bauelemente lässt sich nicht aus dem historischen Kontext der Stadt ableiten.¹¹⁷ Loos' Fassade bleibt für die Zeit vor dem 1. Weltkrieg der Sonderfall eines in der Innenstadt realisierten ornamentkritischen Gebäudes, während andernorts und meist außerhalb der großen Städte, was den Ornamentverzicht angeht, wesentlich konsequentere Fassaden entstehen.

2.2.3 Reformbewegung und Fassadenbau zu Beginn des 20. Jahrhunderts

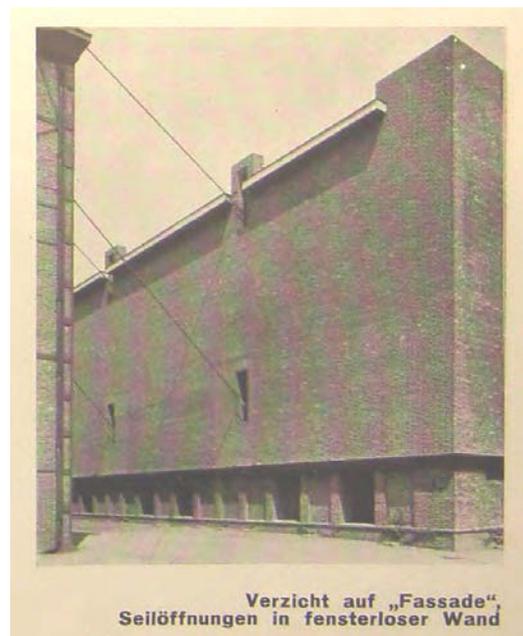
Bereits vor dem 1. Weltkrieg sind Fassaden gebaut worden, die nicht mehr primär die stilistische Gestaltung des Fassadendekors behandeln, sondern bereits eine Gestaltung aufweisen, die den Aspekten des Gebrauchs und der technischen Fabrikation Rechnung trägt. Es sind die Bauwerke, die durch die Gedanken einer produktorientierten Gestaltung geprägt sind, wie sie der Deutsche Werkbund seit 1907 propagierte. Es werden im Werkbund allgemeingültige Gestaltungsgrundsätze wie Materialgerechtigkeit und Zweckmäßigkeit formuliert, die nun auch auf die Architektur anwendbar sind. Diese Grundsätze sind eine unmittelbare Reaktion auf die Architektur des Historismus mit seiner vordergründig formalen Fragestellung eines „Stils“ und seinem recht einseitigen Begriff des Kunstwerks.¹¹⁸ Die neuen Gestaltungsgrundsätze finden zunächst jedoch noch nicht überall Anwendung und besonders im Kontext des Hochbaus in den Großstädten ist ihre Realisierung selten. Im städtischen Bauen gibt es zwei rein quantitativ hervorstechende Typologien, die hier für eine ornamentkritische Architektur der Zeit vor dem 1. Weltkrieg nennenswert sind: Zum einen eine recht geringe Zahl von Reformwohnungen, die aufgrund ihrer städtebaulichen Anlage, ihrer fortschrittlichen Grundrisse und auch ihres recht nüchternen Äußeren einen neuen Typus einer Wohnbebauung darstellen. Zum anderen die nur selten unmittelbar im städtischen Umfeld anzutreffenden Fabrik- und Gewerbebauten, deren gestalterisches Grundprinzip eng an die rationalen Anforderungen der Funktion und technischen Produktion geknüpft ist. Während die technischen Bauten des Gewerbes mit ihren fast funktionalistisch zu nennenden Gestaltungsprinzipien ein Extrem der Entfernung vom stilgerechten Bauen des 19. Jahrhunderts darstellen, ist der großstädtische Reformwohnungsbau dieser Zeit hinsichtlich der Parzellierung und seiner spezifischen Maße wie durch die vorgegebene Traufhöhe noch viel eher an die bis dahin

¹¹⁷ Diese wenigen Argumente einer fast „funktionalistischen“ Begründung beschreiben Loos' Anspruch, ein funktionierendes Haus der Gegenwart zu schaffen. Zur Wahl der Fensterformate schreibt er: „Nicht, um Licht und Luft abzuwehren, wählte ich die Fensterform, sondern um – was eine berechtigte Forderung unserer Zeit ist – beides zu vermehren. Die Fenster sind nicht zweiflügelig, sondern dreiflügelig (und damit auch breiter; Anm. des Verf.) und gehen vom Fensterbrett bis zur Decke.“ In: Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus auf dem Michaelerplatz, 1910, in: Adolf Loos: Trotzdem, Innsbruck 1931, S. 111

¹¹⁸ In der Satzung des Werkbundes ist hingegen das mehrdimensionale Zusammenwirken der Künste thematisiert, dessen Ziel unter anderem die Steigerung des Gebrauchswerts ist: „Der Zweck des Bundes ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen.“ Vgl. auch: Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.): Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 1998

bestehenden Gestaltkonventionen gebunden, weshalb er auch in dem folgenden Kapitel gesondert betrachtet wird.

Der Gewerbebau nimmt sich in gewisser Weise eine Sonderrolle als technisch begründetes Bauwerk gegenüber den kontextuell determinierten Bauwerken der Innenstädte und begründet seine Gestaltung in der Regel zunehmend aus der Funktion. Denn die Funktionalität einer Fassade verspricht eine rationelle Herstellungsweise, die wiederum einem vorrangig wirtschaftlichen Interesse entspricht. Der Industriebau verlangt eine wirtschaftlich-funktionale Architektur, so dass gerade auf dem Gebiet der Gewerbebauten bereits vor dem 1. Weltkrieg Fassaden entstehen können, die nach funktionalistischen Gesichtspunkten entwickelt sind. Es werden rationale Fassaden errichtet, die keinem historischen Hintergrund mehr verpflichtet sind, sondern sich nur noch aus ihrem Zweck heraus erklären. Das heißt, dass auf die Produktion zugeschnittene Bauten und Fassaden geplant werden, die beispielsweise eine bessere Belichtung der meist recht tiefen Gebäude gewährleisten. Dabei helfen typisierte Bauteile, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts auch unverkleidet an solchen Gebäuden verwendet werden, den baukonstruktiven wie ökonomischen Aufwand auf ein Minimum zu reduzieren.



29: Fritz Schupp, Martin Kremmer: Die Anpassung der architektonischen Gestaltung der Fassade an die funktionalen Prozesse im Industriebau und der „Verzicht auf ‚Fassade‘“.¹¹⁹

In dem 1929 erschienenen Band „Architekt gegen/oder/und Ingenieur“ beschreiben die Architekten Fritz Schupp und Martin Kremmer anhand ihrer Erfahrungen aus dem Industrie- und Hüttenbau den Eingang der Funktionalität in die Architektur und den Fassadenbau im Industriebau und belegen ihre Beobachtungen mit fotografischen Darstellungen (Abb. 29):

¹¹⁹ Abb. aus: Fritz Schupp, Martin Kremmer, Dr. Ernst Völter (Hg.): Architekt gegen/oder/und Ingenieur, Berlin 1929, S. 7

„Auch das industrielle Bauwerk musste ehemals zum Zwecke der Verschönerung eine Fassade haben. Man gab sie ihm meist in den Formen der klassischen Architektur, wobei allerdings auf klassische Proportionen nicht immer allzu genau geachtet werden konnte. Denn schon hier musste der Schöpfer einer solchen Fassade Zugeständnisse an betriebliche Notwendigkeiten machen. Zugeständnisse, die seine Einstellung unhaltbar erscheinen lassen. Noch deutlicher tritt dies hervor, wenn wir verwundert sehen müssen, wie der Erbauer die nun einmal notwendigen Löcher in die Fassade einschneidet. – Sachlichkeit? – Unterordnung der Architektur unter die technischen Erfordernisse? – Nein! – Sondern stumpfsinniges Wiederholen eines auswendig gelernten Fassadenschemas, für dessen ursprünglicher Sinn so wenig Verständnis mehr vorhanden ist, dass die Rohheit der schräg sogar durch das Gebälk schneidenden Löcher widerspruchslos geduldet wird. Hier ist die Architektur an der Technik gescheitert.“¹²⁰ Der Architekt sollte sich also nach Auffassung der Autoren im Industriebau intensiv mit den betrieblichen Abläufen und den notwendigen Funktionen vertraut machen. „Dieses Muss, diesen Zwang, diese ihm auferlegte Beschränkung vermag der Architekt ins Positive zu wenden, das technische Programm wird für ihn der Ausgangspunkt seines künstlerischen Programms. Hier ist ihm die Möglichkeit an die Hand gegeben, die betriebliche Funktion des Gebäudes zur Geltung zu bringen (...).“¹²¹

Was Fritz Schupp und Martin Kremmer hier anhand der in den 1920er Jahren von ihnen entworfenen Industrienanlagen erläutern, die Architektur der Funktion unterzuordnen, lässt sich auch bereits an anderen Bauwerken aus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg beobachten. Ein Beispiel für die Art einer funktionalistischen Konstruktion stellt die Schuhleistenfabrik der Fagus-Werke in Alfeld von Walter Gropius dar, bei der bereits vor 1914 eine offene Fassadengestaltung mit großflächigen Verglasungen und einer rationellen Verwendung vorgefertigter Bauteile aus Eisen realisiert worden ist. Dieses frühe Beispiel ist jedoch nicht im Kontext der Stadt errichtet worden, was wiederum für die spektakulären Hallenbauten von Peter Behrens für die AEG in Berlin gilt. Diese Bauten sind für die Betrachtung der Fassadenentwicklung in der Großstadt so interessant, weil Behrens mit seinen Werkshallen innerstädtische Baublöcke einnimmt, die von einer historischen Bebauung umstanden sind. Peter Behrens ist im Kontext der Bewegung des Werkbunds zu nennen, der sich gegen eine Architektur der historischen Stile wendet und stattdessen seine Bauten in einer funktionellen Einfachheit entwickelt, wie sie zuvor nur selten zu beobachten war. Statt wie im 19. Jahrhundert für die Gestaltung eines Hauses die Begründung in den historischen Formen einer überlieferten Baukunst zu suchen, wählt Behrens eine Form der Gestaltung, die sich aus den Funktionen und der zeitgenössischen Wahrnehmung begründet. „Die einzelnen Gebäude sprechen nicht mehr für sich. Einer solchen Betrachtungsweise unserer Außenwelt, die uns in jeder Lage bereits zur steten Gewohnheit geworden ist, kommt nur eine Architektur entgegen, die möglichst geschlossene, ruhige Flächen

¹²⁰ Fritz Schupp, Martin Kremmer, Dr. Ernst Völter (Hg.): *Architekt gegen/oder/und Ingenieur*, Berlin 1929, S. 6

¹²¹ Ebenda, S. 8

zeigt, die durch ihre Bündigkeit keine Hindernisse bietet. Wenn etwas Besonderes hervorgehoben werden soll, so ist dieser Teil an das Ziel unserer Bewegungsrichtung zu setzen. Ein übersichtliches Kontrastieren von hervorragenden Merkmalen, zu breit ausgedehnten Flächen oder ein gleichmäßiges Reihen von notwendigen Einzelheiten, wodurch diese wieder zu gemeinsamer Einheitlichkeit gelangen, ist notwendig.“¹²²

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts erlangen die Materialien und Konstruktionsweisen des Gewerbebaus für die Verwendung im innerstädtischen Hochbau eine zunehmende Relevanz, auch wenn sie bis 1918 für städtische Bauvorhaben so gut wie keine Anwendung finden. Die Einfachheit, Materialgerechtigkeit und Funktionalität der Gestaltungen, wie sie nach dem 1. Weltkrieg für die Fassadengestaltungen gefordert werden, setzt sich zuvor bereits im Kontext des Industriebaus durch. Hier sind Funktionalität und die bloße Zurschaustellung der Konstruktion nicht anstößig, wie sie zunächst noch im städtischen Kontext wahrgenommen werden. Erst nach 1918 kommen die Prinzipien des funktionellen Industriebaus, die Übernahme von Konstruktionsweisen und Baumaterialien im innerstädtischen Fassadenbau auch vermehrt zur Anwendung. Besonders die Möglichkeiten der seriellen Produktion von konstruktiven Fassadenelementen und deren einfache Montage machen die im Industriebau des beginnenden 20. Jahrhunderts entwickelten Techniken für den Neubau wie auch für den Umbau von bestehenden Fassaden interessant.

Nicht nur die Fassaden von Industrieanlagen, die im Zuge zunehmend rationalisierter Produktionsprozesse an das funktionelle Programm angepasst werden, zeigen ein vereinfachtes Aussehen gegenüber den teilweise noch reich verzierten Fabriken des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Auch im städtischen Wohnungsbau verändern sich die Gestaltvorstellungen im Fassadenbau weg von der Opulenz der historistischen Stile hin zu einfachen Lösungen, bei denen die handwerkliche Arbeit und eine traditionelle Verwendung von Materialien auf der Fassade im Vordergrund stehen.

„Noch liegt die Zeit, in der sich Baukunst und Handwerk einer einheitlichen Ausdrucksweise rühmen konnten, nicht allzu weit hinter uns. Noch besitzt jene Ausdrucksweise den großen Vorzug der Volksthümlichkeit und Allgemeinverständlichkeit. ... Hier müssen wir wieder anknüpfen und dann auf der so gewonnenen Grundlage weiterbauen. Die Schöpfungen jener Zeit wirken nach all dem unverstandenen Formenaufwand der vergangenen Dezennien wie eine lange ersehnte Erfrischung.“¹²³

Dem Zitat aus dem Buch Paul Mebes' ist die Enttäuschung über das ergebnislose Experimentieren mit Dekorprogrammen der vergangenen Jahrzehnte anzumerken – und die

¹²² Peter Behrens: Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914, S. 8

¹²³ Paul Mebes (Hg.): Um 1800, o.O. 1808; Zweite Auflage mit einem Vorwort von Walter Curt Behrendt, München 1918, Vorwort S. 3

Erleichterung, die Diskussionen um den Stil hinter sich zu lassen. Die „blödsinnige Verzierungs-wut“¹²⁴ der Architektur vor allem nach 1880 scheint den Impuls um 1900 zu geben, sich mit Anknüpfungspunkten in der Architektur zu beschäftigen, die jenseits der Stildebatte und des dekorativen Bauens des Historismus liegen. Es findet eine Besinnung auf bauliche Traditionen statt, wie sie durch eine handwerklich-gestaltende Praxis seit jeher bestanden hatte. Eine konstruktiv und materialtechnisch vorhistoristische Bauweise führt dabei an der Stilfrage bewusst vorbei und betont die funktionalen, sich aus dem Gebrauch ergebenden Aspekte der Architektur. In der Entwicklung einer modernen Gestaltpraxis ist diese Umgehung der auf die Verwendung historischer Baustile basierenden Parameter ein wesentlicher Schritt, der sich natürlich längst nicht nur im Fassadenbau bemerkbar macht. Die Formulierung funktioneller Ziele, die Betonung des Handwerklichen und die bewusste Hervorhebung des Materials im Bauen sind Inhalte, die auch für das Gestalten der Fassaden nach 1920 von Bedeutung bleiben. Die Größe und Bedeutung eines Baus leitet sich fortan nicht mehr aus der Masse der verwendeten Stilformationen auf der Fassade ab, sondern in den Eigenschaften seiner Fassadenmaterialien und der Qualität seiner Herstellung. Auf diese Weise „wirkt die kleinste alte Hütte monumentaler als irgendein überladener großstädtischer Prachtbau in deutscher Renaissance oder Barock.“¹²⁵ Die Befürworter einer an den Traditionen der Baukunst orientierten Architektur und Formensprache beschäftigten sich fortan mit regionalen Bautypen jenseits des Historismus. Auf diese Weise entstehen regional unterschiedliche Bauschulen eines Traditionalismus, dessen Hauptmotivation eine Abkehr vom Eklektizismus der Stilarchitektur ist. Auch Adolf Loos kann nicht nur als vehementer Ornamentkritiker bezeichnet werden, er ist auch gleichzeitig Traditionalist, wie er in dem Aufsatz „Meine Bauschule“ bekennt: „An die stelle der auf unseren hochschulen gelehrtten bauweise, die teils auf der adaptierung vergangener baustile auf unsere lebensbedürfnisse besteht, teils auf das suchen nach einem neuen stil gerichtet ist, will ich meine lehre setzten: die tradition. ... Das heute baue sich auf das gestern auf, so wie sich das gestern auf das vorgestern aufgebaut hat.“¹²⁶

Das Ziel des regionalen Traditionalismus, die Frage des applizierten Stils am Bauwerk durch eine traditionelle und materialgerechte Fertigung gar nicht erst aufkommen zu lassen, wird auch durch die in den Jahren nach 1900 sich formierende Heimatschutzbewegung unterstützt. Der Heimatschutz als bürgerliche Bewegung hatte wie viele der Architekten ein ähnliches Problem mit den Schöpfungen der überdekorierten Fassaden des 19. Jahrhunderts. Auf diese Weise wurde auch der Ruf nach einer Gestaltbereinigung von durch Baumaßnahmen des späten 19. Jahrhunderts veränderten historischen Bauten laut, wie sie auch im „Katechismus der Denkmalpflege“ von Max Dvořák anklingt, in dem er einen behutsamen Rückbau

¹²⁴ Alfred Lichtwark: Palastfenster und Flügelthür, Berlin 1899, S. 34

¹²⁵ Alfred Lichtwark: Palastfenster und Flügelthür, Berlin 1899, S. 34; zit. nach: Robert Pick: Das Berliner Massenmiethaus, Diss. TU Berlin, 1993, S. 255

¹²⁶ Adolf Loos: Meine Bauschule (1907), in: Trotzdem, Innsbruck 1931, S. 64-65

verfälschender Umbauten fordert.¹²⁷ Es würde jetzt zu weit führen, die gesamte Bewegung der Purifizierung, Freistellung und Gestaltbereinigung hier darzustellen, zumal dieser Abschnitt zum „Prinzip der Korrektur in Denkmalpflege, Architektur und Städtebau seit dem 19. Jahrhundert“ von Hans Georg Hiller von Gaertringen im Rahmen der Untersuchungen zur Entdekorierung ausführlich beschrieben worden ist.¹²⁸

Im Allgemeinen bemerkenswert an einer Praxis der gestalterisch eingreifenden Korrektur und des sich auf die Reduktion inhaltlicher Prinzipien konzentrierenden Gestaltens war, dass sie zum einen ein Bewusstsein dafür schuf, dass nicht jede mit historischen Stilelementen bekleidete Fassade eine gute Gestaltung war. Gerade in städtebaulicher Hinsicht wurden die Bauten des späten 19. Jahrhunderts zunehmend kritisiert, weil sie sich in den bestehenden Kontext der Stadt zumeist gar nicht einordnen wollten, und in ihrer Disposition, ihrem Volumen und der vermeintlichen Historizität der Dekorgestaltung Fremdkörper blieben. Zum anderen zeigte sich auch, dass die stilgerecht dekorierten Fassaden auch in Bezug auf die Funktionalität kaum geeignet waren, den sich um die Jahrhundertwende mehr und mehr verändernden „Forderungen der Zeit“, wie Reklame und die Einrichtung moderner Geschäfte in den Innenstädten gerecht zu werden.¹²⁹ So wurde seit 1900 versucht, die Architektur in traditionellen Formen auch an die technisch-funktionalen Anforderungen der Zeit anzupassen und zu „reformieren“. In der Folge werden die Fassadengestaltungen von neu errichteten innerstädtischen Wohn- und Geschäftshäusern in der Regel weniger stark ornamentiert, die Wandfläche tritt stärker hervor und nur die wesentlichen Gliederungselemente, wie der Sockel eines Erdgeschosses, Loggien und Erker oder die Traufe treten besonders hervor. Jedoch ist nicht davon zu sprechen, dass die Fassaden des später als „Reformwohnbaus“ bezeichneten Wohnbaus ornamentlos wären, schließlich erscheinen auch die handwerklich-traditionell begründeten Steinmetz- oder Zimmerarbeiten nach wie vor etwas appliziert und sind nicht immer als zweckgebundene Gestaltungen nachzuvollziehen.

Tatsächlich offenbart sich die Kritik an der Stuckdekoration der Fassade des 19. Jahrhunderts nicht vordergründig und einzig als Kampfzug gegen das Ornament an sich, sondern vielmehr gegen den gedankenlosen Einsatz sinnentleerer Dekorationen und beliebiger Mischungen verschiedener Stile. Wenn das reformierte Bauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwar schon wesentliche Aspekte für ein modernes Gestalten formuliert, wie sie sich in der Forderung nach Material- und Konstruktionsgerechtigkeit wie auch in der allgemeinen Ablehnung, sich historischer Stildekorationen zu bedienen, ausdrückt, so bleiben die in dieser Zeit errichteten

¹²⁷ Max Dvořák: *Katechismus der Denkmalpflege*, 2. Auflage, Wien 1918, S. 15

¹²⁸ Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, Kapitel 7, S. 77

¹²⁹ Die „Forderungen der Zeit“ werden als feststehender Begriff immer wieder gebraucht, wenn es um eine Zusammenfassung aller funktionalen, gestalterischen, wirtschaftlichen Begründungen für Umbauten geht. Vgl. auch Konstanty Gutschow; Hans Zippel: *Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion*, Stuttgart 1932, S. 4

Bauten dennoch gestalterisch einem Markt verpflichtet, der eine konsequentere Umsetzung der Gestaltreformen hemmt. Bereits 1909 hatte Albert Gessner das „ungeschulte Bedürfnis des Mieters“ mit verantwortlich gemacht an der Dekorationswut in der städtischen Wohnhausarchitektur, wonach „...auch für das Äußere der Mieter einen palastartigen Eindruck mit Säulen verlangt, die durch vier Etagen gehen, mit Figuren und Ornamenten beklebt, auch wenn solche aus Gips und Putzmörtel hergestellt und wie Sandstein gestrichen sind. Und ist er weiter in seinem Bildungsgrad und richtet sich in seiner Wohnung etwa mit antiquarischen Möbeln ein, so will er diesen Butzenscheibencharakter auch auf das Äußere des Hauses übertragen sehen und freut sich an Erkern und Erkerchen, Türmchen und Spitzen.“¹³⁰



30: Die Fassade des Wohnhauses in der Mommsenstraße 6 in Berlin-Charlottenburg, das aufgrund seiner Farbgestaltung „Gelbes Haus“ genannt wird, zeigt eine flächige Putzgestaltung, während fast alle plastisch hervortretenden Bauelemente wie Erker und Balkone vor allem funktional aus der Gestaltung des Grundrisses heraus begründet sind. Architekt: Albert Gessner, Baujahr: 1903-04¹³¹

Gessner führt an, dass den meisten Nutzern jedes Verständnis für eine „sachliche Gestaltung des Äußeren wie des Inneren“ fehle,¹³² und diese Situation von Seiten der Bauträger auch zum Anlass genommen wird, immer neue Wohn- und Geschäftshäuser in der alten Gestalt entstehen zu lassen. Gessners Kritik am Ornament ist vor allem funktional begründet, seine Beweisführung macht er am Wohngrundriss fest, der in seinen Proportionen und Raumzusammenhängen nicht mehr den Anforderungen entspricht und deshalb abzulehnen sei.

¹³⁰ Albert Gessner: Das Deutsche Mietshaus; Ein Beitrag zur Städttekkultur der Gegenwart, München 1909, S. 26

¹³¹ Abb. aus: Architekten- und Ingenieurverein Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten, Teil IV, Wohnungsbau, Band B, Die Wohngebäude - Mehrfamilienhäuser, München, Düsseldorf, Berlin 1974, S. 193

¹³² Albert Gessner: Das Deutsche Mietshaus; Ein Beitrag zur Städttekkultur der Gegenwart, München 1909, S. 33

So werde ein Badezimmer von 6 m Länge, 1,20 m Breite und einer Höhe von 4 m von den meisten Menschen als groß und schön empfunden, obwohl es völlig disfunktional ist.¹³³ Leider bleibt in seiner Schrift „Das Deutsche Mietshaus“ von 1909 unklar, welche Auswirkungen die konsequente Anwendung dieser Kritik auf die Gestaltung der Fassaden gehabt hätte.

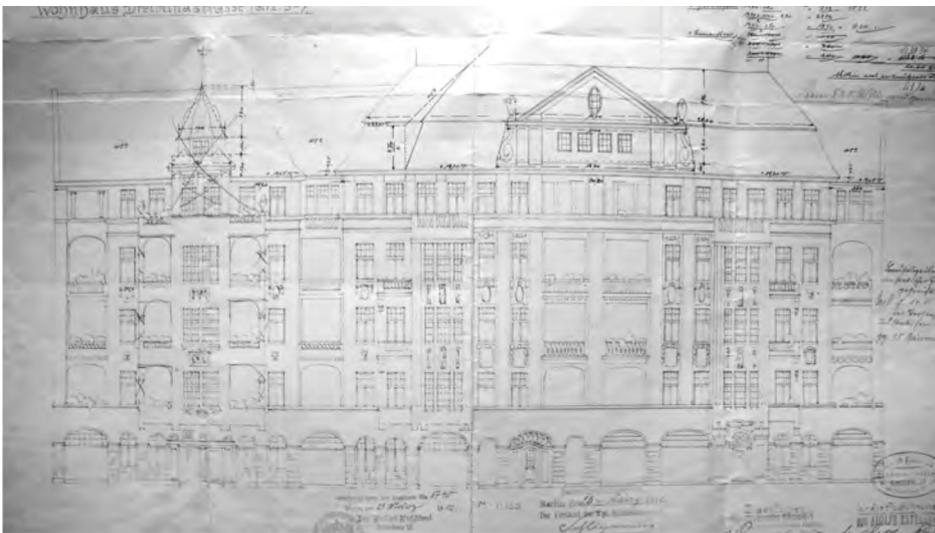
Lediglich an gebauten Beispielen Gessners lässt sich nachvollziehen, wie eine sachliche und relativ schmucklose Fassade, die zunehmend aus dem Grundriss entwickelt ist, aussehen kann. Am Beispiel der Fassaden der von ihm zwischen 1903 und 1906 entworfenen Wohnhäuser in Charlottenburg lässt sich der Paradigmenwechsel von der dekorierten hin zur funktional ornamentierten Fassade erkennen (Abb. 30).¹³⁴ In der Regel sind hier viele applizierte Dekorationen verschwunden und trotzdem weist die Fassade einen Formenreichtum auf, der fast ornamental wirkt. Gessner schafft es, den sonst nur formal repräsentativ begründeten Formen wie Erker, Loggien, Gesimse eine funktionale Bedeutung zuzuordnen, die den Wohnwert für den Nutzer erhöht. Damit begründen sich Gessners Fassadengestaltungen auch aus dem Grundriss heraus, indem die teilweise recht ungewöhnliche Raumgestalt in die Fassade übertragen wird. Der Erker ist damit nicht nur ein appliziert repräsentativer Fassadenschmuck, sondern bezieht seine Gestalt aus der Raumform des Inneren, wodurch eine wesentlich engere Verknüpfung der Fassadengestalt mit der inneren Gebäudestruktur erreicht wird. Vor dem Hintergrund der Forderungen des Werkbunds nach einer Veredelung der Lebenswelt durch ein Zusammenspiel der Künste in handwerklicher Qualität sind Gessners Wohnhäuser hochwertige Raumschöpfungen, die trotzdem aber nach wie vor die Problematik des innerstädtischen Wohnhausbaus nicht in den ihm zugrunde liegenden strukturellen Schwächen in den Griff zu bekommen suchen, sondern die Fehler der Stadt des 19. Jahrhunderts mit eher formal-ästhetischen Mitteln zu lösen glauben. Mit den Projekten Gessners wird weiterhin ein hoch verdichteter spekulativer Wohnungsbau auf engen Parzellen betrieben, wenn auch etwas größere Binnenräume entstehen und der Fassadenbau nicht mehr den abstrakten Gesetzen historischer Stile unterworfen ist, sondern zunehmend als zweckgebundene Gestaltung entwickelt ist.

Die Wohnhäuser Albert Gessners entstehen in der Zeit großer Prosperität vor dem 1. Weltkrieg. Die Gedanken zum großangelegten städtischen Wohnhausbau und seine Reformierung durch Bebauung ganzer Blöcke mit einheitlichen Wohnanlagen bleiben meist unausgeführt, schließlich fehlt zur Errichtung innerstädtischer Großwohnungsprojekte während des Kriegs das nötige Kapital und seit den politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen nach 1918 auch die Klientel. Im Zentrum der Überlegungen um eine Reformierung der innerstädtischen Wohn- und Geschäftshausbauten stehen neben den Beispielen eines sehr gehobenen Wohnens im vornehmen Berliner Westen auch die Bauten für Arbeiter und Angestellte, die bis dahin die

¹³³ Ebenda, S. 26

¹³⁴ Die Miethausgruppe der „Gelben Häuser“ befindet sich in der Mommsenstraße 6 und Niebuhrstraße 78, das „Grüne Haus“ in der Niebuhrstraße 6.

tatsächlich Leidtragenden der mangelhaften Bebauungspraxis des 19. Jahrhunderts waren und auf engen, schlecht belichteten und belüfteten Hinterhöfen bisweilen zwar den Anblick der Hoffassade des prunkvollen Vorderhauses genießen konnten, jedoch nie die Sonne zu Gesicht bekamen. In Folge der bereits erwähnten sozialen Missstände im innerstädtischen meist privatwirtschaftlich – und damit spekulativ – organisierten Wohnungsbau bildeten sich eine Reihe genossenschaftlich und gemeinnützig getragener Baugesellschaften, die im Bereich des Kleinwohnungsbaus bis zum Beginn des 1. Weltkriegs zahlreiche Projekte entwickeln, bei denen nicht nur ein reduziertes Ornamentprogramm Anwendung findet, sondern auch die hygienischen Wohnverhältnisse verbessert werden. So erhält bei den von diesen Baugesellschaften errichteten Wohnhäusern häufig jede Wohnung ein eigenes innenliegendes Bad und einen Balkon, was den Fassadenplaner vor ganz neue Gestaltungsaufgaben stellt, schließlich war die Fassade bis dahin einer eindeutigen Hierarchie unterworfen, nach der nur repräsentative Räume, also Wohnräume auf die Straße gerichtet waren und die Größe der Vorderhauswohnungen nur wenige Balkone oder Loggien nötig machten. Durch die Anlage von kleinen, den hygienischen Anforderungen entsprechenden Wohnungen ergeben sich neue Zwänge in der Fassadengestaltung, denn schließlich lässt die Grundrissdisposition auch zu, dass untergeordnete Räume wie Bäder, Speisekammern und Küchen an den Hauptfassaden liegen, wie es auch an dem gezeigten Beispiel aus dem Bezirk Kreuzberg der Fall ist (Abb. 31).



31: Der genossenschaftliche Reformwohnungsbau in Berlin-Kreuzberg an der Dreibundstraße, heute Dudenstraße, der zwischen 1912-1914 errichtet worden ist, zeigt nach außen ein repräsentatives Programm architektonischer Formen an der Straßenfassade, obwohl hier im Grundriss auch untergeordnete Räume, Bäder, Küchen und Kammern angeordnet sind.¹³⁵

Diese gleichberechtigte Behandlung von Wohnraumfunktionen, die sich aus der Grundrissdisposition der Kleinwohnungen zwangsläufig ergibt, stellt eine tatsächliche Neuerung in der Gestaltung städtischer Fassaden dar. Das dargestellte 1912-1914 von der

¹³⁵ Fassadenentwurf aus der Genehmigungsplanung zum Wohnhaus Dreibundstraße 26-30, heute Dudenstraße in Berlin Kreuzberg. Archiv der genossenschaftlichen Wohnungsgesellschaft Erbbauverein Moabit, e.G.

Genossenschaft „Erbbauverein Moabit“ in Kreuzberg errichtete Wohn- und Geschäftshaus besteht ausschließlich aus 1-, 2- und 2,5-Zimmer-wohnungen, und jede dieser Wohnungen besitzt einen Balkon oder eine Loggia. Drei Fensterachsen auf der dargestellten Hauptfassade sind, auch wenn die Gestaltung dieser Fenster dies kaum erwarten lässt, Küchenfenster und drei Achsen sind geteilte Bad- und Kammerfenster. Die Fenster der untergeordneten Kammern und Toiletten besitzen also die gleiche Aufteilung wie Fenster repräsentativer Wohnräume. Auch bei den wesentlich bekannteren Bauten Alfred Messels, die bereits um 1900 errichtet wurden, und den Wohnanlagen Paul Mebes' in Charlottenburg offenbaren sich diese Problematiken, eher zweitrangige Funktionsräume auf der Fassade in der Reihung baugleicher Fenster zu verbergen. So zeigen sich die Fassaden des reformierten Wohnhausbaus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg fortschrittlich im Bereich des sozialen Anspruchs im Wohnungsbau, aber auf der anderen Seite auch noch stark gebunden an die formalen Gestaltvorstellungen des 19. Jahrhunderts, welche die Grundrisse der Wohnungen in Teilen ebenso dominieren, wie die herrschaftliche Symbolik der Fassadenansicht. Denn eines dokumentieren diese Fassaden sehr deutlich, dass sie in ihren wesentlichen Gliederungsmerkmalen nach wie vor auf dem Fassadenbau des 19. Jahrhunderts basieren, auch wenn hinter einem Erker zwei Wohnzimmer liegen und das anschließende Kreuzstockfenster in Wirklichkeit aus einer oberen Badezimmerluke und einem niedrigen Kammerfenster besteht.

Trotzdem verändert sich in dieser Zeit doch auch das Bewusstsein für die Art und die Verwendung von Materialien auf der Fassade. So schreibt Richard Riemerschmid über die Gestaltung des Mietshauses, dass „...die Kunst [im Wohnhausbau, Anm. des Verf.]... nur soviel Anteil nehmen können wird, dass sie den Teilen, die uns notwendig sind, zur schützenden, sichernden Behausung, streng sich zurückhaltend, wenigstens alle die Reize abgewinnt, die sie schon in sich bergen, die in der natürlichen, ungekünstelten, ehrlichen Behandlung des Materials und in der zweckmäßigsten, klarsten Anordnung der Teile liegen.“¹³⁶ Riemerschmid fordert hier die „ehrliche und einfache“ Verwendung der Materialien, die im Kontext des Bauens von „Arbeiterwohnhäusern“ nicht nur als gestalterisch abgehobenes Paradigma verstanden werden kann, sondern sich natürlich auch aus einem ökonomischen Zwang heraus bescheiden geben muss. So geht es, wenn zu diesem Zeitpunkt um 1900 vom Bau von Arbeitermietfamilienhäusern gesprochen wird, auch zunächst eher darum, dass überhaupt zweckmäßig-hygienische Bauten errichtet werden, als dass es hier um einen besondern Gestaltungsanspruch geht.¹³⁷ Genau an dieser Stelle wird in der Architektur der Reformideen der Weg in ein funktionelles Bauen im Sinn der Moderne geebnet. Sind diese funktionellen Ansprüche zu Beginn des 20. Jahrhunderts teilweise noch etwas vorsichtig formuliert, werden sie im Bauen

¹³⁶ Richard Riemerschmid: Das Arbeiterwohnhaus, Grundriss und Aussehen, Innenausbau und Einrichtung, zit. nach: Karl Weißbach, Walter Mackowsky: Das Arbeiterwohnhaus, 2. Aufl., Berlin 1910, S. 9

¹³⁷ In der zur Zeit des Erscheinens 1910 viel beachteten Publikation „Das Arbeiterwohnhaus“ von Karl Weißbach und Walter Mackowsky (s.o.) gibt es neben den sehr detaillierten Angaben zur Grundrissgestaltung kein Kapitel, das der Fassadengestaltung gewidmet wäre.

der 1920er Jahre zu einem vorrangigen Inhalt des Bauens. Funktion und Gestaltung sind dann keine parallelen Eigenschaften mehr, die sich mehr oder weniger gut auf einer Fassade vereinbaren lassen, sondern sie bedingen sich.

Mit den Reformbewegungen in der Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden zwar die strukturellen Probleme des historistischen Bauens noch nicht gelöst, doch wird die Verwendung eines Dekors, der auf der Nachahmung historischer Baustile beruht, als wesentliches Charakteristikum der Architektur zurückgedrängt. Es ist ablesbar, dass die zweifelsohne in dieser Zeit noch existierenden Schmuckelemente wie einzelne Medaillons, Schmuckbänder oder Putten handwerklich und teilweise tatsächlich als Steinmetzarbeit hergestellt werden. Gleichzeitig zeigt sich auch, dass die reduzierte Ornamentierung der neu entstehenden Bauten und die daraus resultierende große Flächigkeit der Fassaden durch eine ebenso handwerklich ambitionierte Gestaltung des Putzes beherrscht werden. Aber auch zwei andere Aspekte der Fassadengestaltung treten seit 1900 stärker in den Vordergrund. So werden zum einen die Materialien der Fassade nicht nur sichtbar auf der Fassade eingesetzt, sondern auch ihren Eigenschaften entsprechend materialgerecht. Das ist vor dem Hintergrund der Gestaltungspraxis des 19. Jahrhunderts, nach der aus Gipsstuck Marmor und aus Zinkguss Sandstein werden konnte, in der allgemeinen Anwendung eine Neuerung.¹³⁸ Dabei ist zu bemerken, dass das Material nicht nur seiner Wirkung und seinen ihm innewohnenden Charakteristika entsprechend eingesetzt wird, sondern auch in der Verwendung wird versucht, eine der Logik des Materials entsprechende Verarbeitung zu erzielen. So wird beispielsweise der Ziegelstein nicht in Form eines deutschen Renaissance-Stils auf der Fassade abgebildet, sondern die Ziegelwand bildet eine konstruktionsgerechte Fassade mit den dem Material typischen Eigenschaften eines vorgefertigten seriellen Baustoffs.¹³⁹

Der zweite Aspekt, der für die Fassadengestalt von zunehmender Bedeutung wird, ist der der Farbigkeit. Die Farbe spielte in der vom plastischen Spiel der Dekorformen beherrschten Fassadengestaltung des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine eher untergeordnete Rolle. Die Farbe tritt seit Beginn des 20. Jahrhunderts dagegen als ein primäres Gestaltelement auf, das durch die Eigenschaften des Fassadenmaterials vorgegeben ist (Naturstein, Ziegelstein und Putz) oder als Anstrich einer Fläche Verwendung findet. Besonders die zweite Art der Verwendung als Fassadenanstrich, der nicht nur Stilformen farblich absetzt, sondern in freien Farbkombinationen auf die Fassadenflächen aufgetragen wird, ist bis dahin wenig praktiziert. Die farbige Gestaltung war zudem eine ökonomische Möglichkeit, Fassadenflächen ohne plastischen Schmuck zu gliedern. Bruno Taut setzte in der Vorortsiedlung in Falkenberg von

¹³⁸ In der Argumentation des Buches „Um 1800“ von Paul Mebes ist diese Neuerung eigentlich mehr als eine Rückbesinnung auf traditionelle Formen der Materialverwendung im Bauen zu verstehen, die durch die Bauformen des ausgehenden 19. Jahrhunderts verloren gegangen war.

¹³⁹ Zu beobachten an dem 1917 von Peter Behrens errichteten Arbeiterwohnhaus der AEG in Hennigsdorf bei Berlin, bei dem unter anderem auch verschieden farbige Ziegel zur Anwendung kamen. Vgl. Gustav Adolf Platz: Die Baukunst der neuesten Zeit, Berlin 1927, S. 273

1913-16 ein farbliches Konzept um, das auf den glatt verputzten Flächen keine traditionell plastischen Stilformen mehr andeutet, sondern als eigenständige Farbkomposition einen flächigen Wandschmuck bildet.¹⁴⁰ Die Flächigkeit der Fassadengestalt, die auch schon bei den Werken Albert Gessners aufgefallen war, wird zu einem Charakteristikum der Architektur um 1910 und bereitet damit den Übergang zu den modernen Fassadengestaltungen nach dem 1. Weltkrieg vor.

Das Formenrepertoire des reformierten Bauens veranschaulicht, dass bereits vor dem 1. Weltkrieg Gestaltentscheidungen hinsichtlich der Verwendung von Farbe, Material und der reduzierten Anwendung plastischer Bauteile gefasst werden, welche für das Bauen nach 1918 bindend bleiben sollen. Neben diesen gestaltenden Aspekten, die vor allem das Materialverständnis im Bauen betreffen, gewinnen in der Architektur der Großstadt auch vor dem 1. Weltkrieg bereits Fragen der technisch-funktionalen Ansprüche an den Fassadenbau zunehmend an Bedeutung, die, anders als die Prinzipien des reformierten Bauens, nicht aus dem Bereich des Wohnhausbaus kommen, sondern sich aus der Entwicklung des innerstädtischen Geschäftshausbaus ergeben.

2.2.4 Funktionalität und Technisierung im Fassadenbau

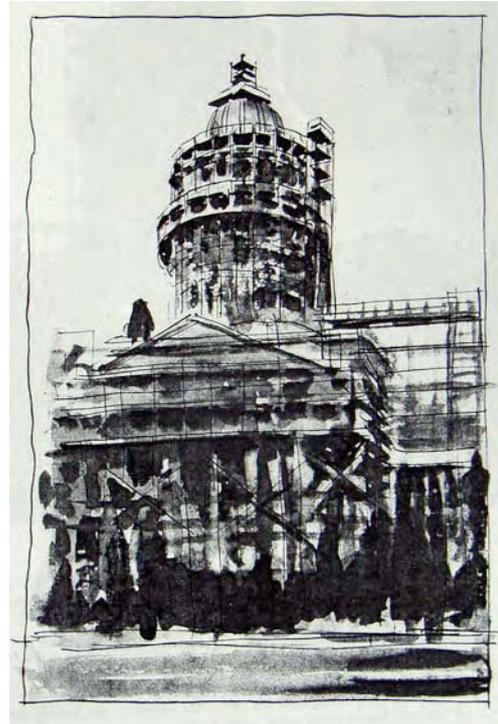
Im Februar 1913 erscheint eine Kurznotiz in der Zeitschrift „Der Industriebau“, dass das hier bereits in Kapitel 2.1.1 erwähnte Modehaus Kersten und Tuteur seinen Geschäftssitz an der Leipziger Straße Ecke Charlottenstraße im Bezirk Mitte sowohl einer inneren wie auch einer äußeren Fassadenumgestaltung unterzieht.¹⁴¹ Diese zunächst recht alltäglich erscheinende Mitteilung über eine Baumaßnahme wird ergänzt durch eine Beschreibung des zum Zwecke dieser Umgestaltung errichteten Baugerüsts, das auch in einer Fotografie abgebildet ist (Abb.32).¹⁴² In dem Artikel wird das Baugerüst als eine Besonderheit gepriesen, wurde es doch in einer städtebaulich herausragenden Lage an einer der Hauptgeschäftsstraßen – der Leipziger Straße in Mitte – als werbewirksames temporäres Ersatzgebäude für das sich im Umbau befindliche Stammhaus entwickelt. „Mit dem praktischen Zweck ist aber auch eine künstlerische Absicht verwirklicht: im bewegten Straßenbild durch die großmaßstäbliche

¹⁴⁰ Denkmalliste Berlin 2011; Eintragung zur Denkmalebegründung der Siedlung Falkenberg von Bruno Taut: „Auffälligstes Merkmal der Siedlung ist ihre expressive Farbigekeit. Sie artikuliert die Prinzipien der architektonischen und städtebaulichen Komposition und bildet zugleich eine bewusste Alternative zur bis dahin üblichen, teuren Bauskulptur und Ornamentik.“

¹⁴¹ Bildbericht zum Schutzgerüst am Geschäftshaus Kersten und Tuteur; in: Der Industriebau; IV. Jahrgang, Februar 1913, S. 37 „Geheimrat Muthesius errichtet für die Firma Kersten und Tuteur an der Charlottenstraße einen Neubau. Um während der Ausführung vor jeder zudringlichen Beurteilung geschützt zu sein, hat er einen neuartigen mächtigen Bauzaun entworfen und aufgerichtet, der die ganz Baustelle umschließt und vom Straßenleben isoliert.“

¹⁴² Der Umbau des Geschäftshauses ist bereits in Kapitel 2.1.2 ausführlich dargestellt worden.

schlichte Form der geradlinigen Holzwand die Geschlossenheit der Straßenfrontarchitektur – zumal hier an der Ecke besonders verkehrsreicher Straßen – zu erhalten, ja zu betonen.“¹⁴³



32, 33: Funktionalität als Parameter des modernen Gestaltens: Das Baugerüst am Modehaus Kersten und Tuteur als eine Vorform der funktionellen Geschäftshausfassade, Leipziger Straße Ecke Charlottenstraße in Berlin-Mitte, 1913, Architekt: Hermann Muthesius (links); und die Skizze von der Neuen Kirche am Gendarmenmarkt mit Baugerüst als „Steigerung des künstlerischen Erlebnisses“ von dem Autor Steen Eiler Rasmussen, der hiermit einen Artikel zur Neuen Berliner Architektur im Jahr 1928 einführt.¹⁴⁴

Die „Fassade“ des Baugerüsts ist mit einer Beplankung versehen, so dass eine einheitliche Fläche entsteht, die den Werbeschriftzug des Unternehmens trägt. Die Konstruktion der Wand tritt hinter die Werbetafel zurück, auch die funktional notwendigen Fenster befinden sich in einer zurückversetzten Ebene und sind nicht sichtbar.

Auch wenn es sich bei diesem Beispiel nur um eine Baustelleneinhausung und nicht um eine dauerhafte Fassade handelt, macht dieser temporäre Bau doch in eindrucksvoller Weise deutlich, wie am Beginn des 20. Jahrhunderts die Fassade zunehmend einen Bedeutungswandel von der massiven und konstruktiv notwendigen Außenwand zu einer der Wandkonstruktion vorgehängten und frei zu gestaltenden Fassadenfläche erfährt. Am Geschäftshaus Kersten und Tuteur hat der Architekt Hermann Muthesius ein Baugerüst nach streng funktionalen Gesichtspunkten entworfen, das eine einfache und dennoch elegante Gliederung aufweist und auf dem ein Werbeschriftzug wirksam auf der Fläche platziert ist. Aber nicht nur diese Aspekte scheinen hier besonders relevant, denn auch die zeichenhafte, einprägsame Struktur der

¹⁴³ Bildbericht zum Schutzgerüst am Geschäftshaus Kersten und Tuteur; in: Der Industriebau; IV. Jahrgang, Februar 1913, S. 37

¹⁴⁴ Abb. aus: Bildbericht zum Schutzgerüst am Geschäftshaus Kersten und Tuteur; in: Der Industriebau; IV. Jahrgang, Februar 1913, S. 37 (links) und Skizze von Steen Eiler Rasmussen, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Heft 12, 1928, S. 527

Baugerüstfassade scheint für den Geschäftshausbau auch bereits vor dem 1. Weltkrieg an Bedeutung zu gewinnen. Mit dieser temporären Verschalung eines Geschäftshauses sind bereits wesentliche Gestaltprinzipien genannt, die für die spätere Ausformulierung moderner Fassadengestaltung in den 1920er Jahren schließlich bindend werden. Hierbei ist vor allem die Betonung der Funktionalität besonders evident. Die Fassade, die zuvor noch Auskunft über die Bewohner und über soziale Strukturen gegeben hat, oder im Fall von Geschäftshäusern vor allem durch eine dekorative Opulenz auffiel, vermittelt in der abstrakten Gliederung von Öffnungen und Flächen am Baugerüst eine anonyme Konsum- und Warenwelt, die im Gegensatz zu der Kleinteiligkeit der herkömmlichen Altstadt eine Werbewirksamkeit durch den gestalterischen Kontrast erreicht. So wird offenbar, dass nicht nur in funktioneller Hinsicht das Baugerüst von Hermann Muthesius den Weg in eine moderne Geschäftshausarchitektur deutet. Auch was den städtebaulichen Maßstab angeht, scheint das eingerüstete Haus Teil einer größeren Blockrandbebauung zu sein und macht sich damit von der engen Parzellenstruktur der Innenstadt frei. Das innerstädtische Geschäftshaus, das wie im geschilderten Fall des Modehauses Kersten und Tuteur vormals nur im Sockelbereich als Verkaufsgeschäft genutzt wurde, während sich darüber auch andere Funktionen und auch Fremdfirmen angesiedelt hatten, wirkt allein durch die flächige Behandlung der Fassade größer und bedeutsamer. Die bloße Einrüstung dieses Geschäftshauses führt damit exemplarisch vor, worum es in der Architektur der Innenstadt am Beginn des 20. Jahrhunderts geht: um eine werbewirksame Darstellung des Geschäftshauses, das durch seine Größe und Besonderheit der Gestaltung die Blicke auf sich lenkt. Eine stadträumlich relevante Größe und Geltung werden dabei zunehmend durch den Zusammenschluss und die Aufstockung bestehender Bauten sowie durch die Wahl einer auffälligen Fassadengestaltung erzielt, womit einige der wesentlichen Faktoren des innerstädtischen Bauens seit 1900 benannt sind.

Die Tendenz der Vergrößerung und der Zurschaustellung geschäftlicher Dominanz bleibt auch nach dem 1. Weltkrieg ein zentrales Thema im städtischen Baugeschehen. Damit verliert auch die Baustelleneinhausung in den 1920er Jahren nicht an Attraktivität als temporäre und funktionale Fassadengestaltung. Es entstehen aufwändig gestaltete Baugerüste meist für Warenhäuser und andere Geschäftsbauten, über die eigens in der Tagespresse berichtet wird. Selbst nicht kommerzielle Baustellen finden ihren Weg in die Fachpresse und leiten dort auf subtile Weise in das Thema des neuen Bauens in der Innenstadt ein. So wird der 1928 in Wasmuths Monatshefte erschienene Artikel von Steen Eiler Rasmussen über „Neuzeitliche Baukunst in Berlin“ mit einer bemerkenswerten Beobachtung eingeführt. Während Rasmussen in einem Café am Gendarmenmarkt die eingerüstete Fassade der neuen Kirche zeichnet (Abb.33), fällt ihm auf, „...daß von Gerüsten eingehüllte Bauten eigentlich immer reizvoll sind. Die sich wiederholenden einfachen, von schlanken Stangen gebildeten Konstruktionen, teilweise grell beleuchtet, teilweise in dunklen Schatten verschwimmend, wirken reich –

malerisch reich. Doch auch starke architektonische Wirkungen werden dadurch vermittelt, dass die Gerüste uns eine Reihe räumlicher Gebilde ahnen lassen, die hintereinander angeordnet oder vielmehr ineinander geschachtelt sind. Von diesen die Phantasie anregenden Raumvorstellungen lassen wir uns hinreißen und finden oft, wenn die Hülle des Gerüsts gefallen ist, das Gebäude so kahl und nüchtern in seiner Phantasielosigkeit, weil wir uns immer noch der bezaubernden Wirkung des Gerüsts erinnern. (...) Die Gerüstkonstruktionen zeigten sich in ständig neuen Projektionen. Das Gerüst (...) hat allein den Zweck, das künstlerische Erlebnis beim Anblick (...) zu steigern.“¹⁴⁵

Rasmussen beschreibt hier eine Alltagssituation, um auf ein viel verbreiteteres Phänomen der ausgehenden 1920er Jahre hinzuweisen, denn immer häufiger wurden in dieser Zeit spektakuläre Bauvorhaben noch im Bauprozess als werbewirksame Ereignisse entdeckt und als solche intensiv vermarktet. Durch die Beschreibung dieses nicht gewerblichen Gerüsts an der „neuen Kirche“ weist er zudem auf eine Tendenz im Hochbau hin, die seit Mitte der 1920er Jahre zu beobachten ist und auf die er später in seinem Artikel auch eingehender eingeht. Die Bauten, die Rasmussen nennt, egal ob es Neubauten oder Umbauten sind, orientieren sich in ihrer Gestaltung zunehmend an einem funktionalistischen Prinzip, als dass sie sich um einen äußeren „Stil“ im Kontext der Stadt des 19. Jahrhunderts bemühten. Bei den neuen Bauten wie auch bei den Baugerüsten nehmen die Fassaden ganz selbstverständlich die Schriftzüge der Werbung auf, Bänder sichern die Belichtung der Innenräume und strukturieren die Fläche, und schließlich ermöglicht eine Skelettstruktur eine freie Raumaufteilung im Inneren. Die Außenwand der Fassade wird also vor allem den Ansprüchen der räumlichen Begrenzung, der Belichtung des Inneren und der Vermittlung von Werbebotschaften gerecht, also in erweitertem Maße Eigenschaften, wie sie auch Baugerüste innehaben. Es wirkt hier fast so, als stellte Rasmussen die nicht abwegige These auf, die nur den funktionalen Ansprüchen einer gestalterisch optimierten Werbetafel unterworfenen Baustelleneinhausung wäre ein Wegbereiter der modernen Geschäftshausfassade.

Die Baustelleneinhausung als ein technisch-konstruktives Bauwerk, das nur temporären Bestand hat, darf sich der Fassadengestaltung in einem bestimmten historischen Stil entledigen und ist eine der ersten funktionalistischen Architekturen der Großstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Neben der konstruktiv notwendigen Wandfläche wird die Fassade lediglich durch die Anbringung von Schriftzügen gegliedert. Ein Beispiel hierfür sind die Baugerüste von Kersten und Tuteur, vom Pelzhaus Herpich und von den Galeries Lafayette.¹⁴⁶ Im Fall der Galeries Lafayette, die Ende der 1920er Jahre am Potsdamer Platz eine Filiale des bekannten Pariser Kaufhauses planten, das am Ende auf Grund der Weltwirtschaftskrise nicht errichtet werden

¹⁴⁵ Steen Eiler Rasmussen: *Neuzeitliche Baukunst in Berlin*, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1928, S.527

¹⁴⁶ Das Baugerüst von Kersten und Tuteur wurde 1910 von Hermann Muthesius entworfen, die Baugerüste des Pelzhauses Herpich in der Leipziger Straße im Jahr 1925 und der Galeries Lafayettes am Potsdamer Platz 1928 von Erich Mendelsohn.

konnte, stand für eine längere Zeit eine mehrere Stockwerke hohe Werbefassade, die für das Kaufhausprojekt und andere Produkte warb (Abb. 34).



34: Baugerüst für den Neubau der Galeries Lafayette am Potsdamer Platz von Erich Mendelsohn, 1928.¹⁴⁷

Am Ende wurde an dieser Stelle zwischen 1931 und 1932 einer der prominentesten Neubauten der Stadt – das Columbushaus von Erich Mendelsohn – errichtet, allerdings nicht mehr als Warenhaus des renommierten französischen Konzerns, sondern als größtenteils gewerblich genutzter Bürohauskomplex, in dem nur noch die unteren Geschosse der sich neu in Deutschland etablierenden Kette Woolworth vorbehalten waren. Das zunächst als provisorisches Baugerüst mit einer Werbebotschaft in der Größe eines Kaufhauses errichtete Fassadenmodell war in diesem Fall eine Vorwegnahme des später an dieser Stelle errichteten Columbushauses, indem es bereits wesentliche formale Eigenschaften – wie die überleitende Krümmung des Baukörpers vom Potsdamer Platz in die Bellevuestraße und seine charakteristische flächig weiße Fassadengestalt – als einfache Werbefläche zeigte. Erich Mendelsohn, der mit dem Entwurf der Galeries Lafayettes zunächst betraut worden war, hatte hier eine temporäre Werbefassade entworfen, die auf den späteren Kaufhausbau verweisen und mit dem großen Schriftzug des Kaufhauses Aufmerksamkeit erregen sollte. Dass er nach dem Scheitern des Projekts den Folgeauftrag der Warenhauskette Wertheim erhielt, mag auch auf die Wirksamkeit der prägnanten Reklamefassade zurückzuführen sein.

Das wenige Jahre später erbaute Columbushaus wurde als Stahlskelettkonstruktion ausgeführt, dessen Fassaden nicht als Vorhangfassade, sondern in der Konstruktionsebene der Außenwand als eine einfache Fachwerkkonstruktion realisiert wurde (vgl. Objektsammlung A.2.4). Dieses

¹⁴⁷ Abb. aus: Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten, Berlin 1930, S. 235

einfache Konstruktionssystem erinnert sehr an die Bepankung eines Baugerüsts mit einer Werbetafel. Die gewissermaßen körperlose Baustelleneinhausung zeigt in ihrer funktionellen Bauweise als flächiger Raumabschluss die wesentlichen gestalterischen Parameter auf, die für den Bau von Geschäftshausfassaden in den 1920er von Bedeutung sind. Auf einfachste Weise verbindet sie die Funktion und Konstruktion als Gerüst einer temporären Architektur mit dem immer mehr in den Vordergrund tretenden Anspruch, eine Botschaft plakativ und unverschlüsselt nach außen an den Konsumenten zu geben. Die Reduktion im innerstädtischen Geschäftshausbau auf die Funktionen des Repräsentierens und Werbens war um 1900 von dem neuen Typus des Kaufhauses in die Architektur der Großstadt eingeleitet worden. Dabei hatten die Fassaden der großen Kaufhäuser in der Zeit weit vor dem 1. Weltkrieg besonders in bautechnischer Hinsicht Furore gemacht, weil sie als erste innerstädtische Fassaden eine architektonische Lösung bieten mussten, wie mit dem funktionellen Gestaltprogramm einer in Stützen und Glasflächen aufgelösten Außenwand und der repräsentativen Dekoration einer Berliner Straßenseite umzugehen ist.



35, 36: Warenhausfassaden um 1900: Links das Warenhaus Wertheim mit der 1897-1898 von Alfred Messel entworfenen Pfeilerfassade und rechts die gläserne Vorhangfassade vom Warenhaus Tietz aus den Jahren 1899-1900 von Bernhard Sehring.¹⁴⁸

Die frühen Entwürfe für das Warenhaus Wertheim von Alfred Messel in der Leipziger Straße bildeten bei allem noch erkennbaren Schmuckprogramm als Verkleidung der Stützen eine einfache Stahlrahmenkonstruktion mit eingehängten vertikalen Fensterbändern, die zumindest

¹⁴⁸ Abb. aus: Karl-Heinz Hüter: Architektur in Berlin 1900-1933, Dresden 1987, S. 24 (links) und Werner Hegemann: Reihenhaushausfassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, Abb. 391

zwischen den Stützen eine Art Vorhangsfassade bildeten (Abb. 35). Dieser erste Warenhaus-Großbau von 1897-1898 in Berlin zeigte bereits die bemerkenswerten Strukturmerkmale eines verkleideten Industriebaus, wie später auch Ludwig Hilberseimer kritisch bemerkt.¹⁴⁹ Dass es ausgerechnet beim Warenhausbau zu einer frühen Durchbrechung der stilistischen Konventionen im Fassadenbau kommt, liegt vor allem an der Tatsache, dass es den Typus des Warenhauses bis zum Ende des 19. Jahrhunderts noch gar nicht gegeben hat und damit auch keine Anhaltspunkte für seine Gestaltung. So scheint auch Messel etwas unschlüssig, welche Fassadenform der neue Typus Warenhaus annehmen soll, und auf diese Weise entsteht strukturell ein funktioneller Gewerbebau, der mit einem eklektischen Formenprogramm ausgestattet ist, so dass Karl Scheffler süffisant aufzählt: „Gotik darin und Barock, Renaissance und Ingenieurstil, Antikes und Modernes, sachliche Nüchternheit und kunstgewerbliche Überfülle, Berlinisches, Münchnerisches und Amerikanisches.“¹⁵⁰ Trotzdem sind und bleiben für die Zeit bis zum 1. Weltkrieg die Fassaden der Warenhäuser die modernsten und technisch avanciertesten der Berliner Innenstadt. Dies ist vor allem auch darauf zurückzuführen, dass es eindeutig funktionale Anforderungen an die Warenhausbauten gab, zum einen die Waren in übergroßen Schaufenstern zu präsentieren, zum anderen die Belichtung durch große Fenster auf möglichst allen Geschossebenen zu gewährleisten. Vor dem Hintergrund dieses technisch-funktionalen Anspruchs wirkt das Dekor nur wie ein Ausstellungsstück zwischen den angebotenen Teppichen und Modeartikeln und hat fast schon etwas Relikthafes.

Bernhard Sehring treibt 1899-1900 mit seiner Fassade für das Warenhaus Hermann Tietz die Entmaterialisierung der Außenwand noch weiter, so dass hier zwischen den risalitartigen Zugängen völlig aufgelöste Vorhangfassaden und eine der ersten fast kompletten Glasfassaden in Berlin überhaupt entstehen (Abb. 36). Aufgrund der Geschossdecken weist diese Fassade auch zum ersten Mal eine auch horizontal wahrnehmbare Bänderung der Fensterflächen auf. Die konstruktive Möglichkeit im Skelettbau, die Außenwand nicht als massiv-tragendes, sondern nur als dienendes Belichtungselement anzusehen, ist zwar spätestens seit Joseph Paxtons Kristallpalast von 1851 in London bekannt, fand bis 1900 aber im innerstädtischen Hochbau so gut wie keine Anwendung. Offensichtlich fehlte zunächst auch der Anlass, diese neue Konstruktionsmethode im städtischen Hochbau zu verwenden, denn sie eignete sich für den traditionellen mehrgeschossigen Wohn- und Geschäftshausbau nicht. Erst die beschriebene Etablierung des neuen Typus eines Warenhauses am Ende des 19. Jahrhunderts, der aus einer funktionalen Mischung aus Kontorhaus, Verkaufsladen und Repräsentationsbau bestand, ließ den innerstädtischen Skelettbau mit aufgelösten Fassaden notwendig werden. So radikal diese Fassaden nun als beinahe ungegliederte Glasfassaden aufgelöst scheinen, so schwierig scheint zunächst auch der Umgang mit der gläsernen Fassade, und es kommen sogleich auch Zweifel an

¹⁴⁹ Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, S. 55: „Das neuartige Konstruktionsprinzip ist mit historischen Reminiszenzen umspielt. Überkommene Formengruppen schematisch angewandt.“

¹⁵⁰ Karl Scheffler: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913, S. 142

der Praktikabilität der Fassade auf, die Werner Hegemann im Folgenden zuspitzt: „Die großartige Leipziger Straßenfront des Wertheim-Baues mit ihrem Versuche, eine durch fünf Geschosse reichende Pfeilerhalle vorzutäuschen, ist später überboten worden durch die nicht einmal mehr durch Pfeiler aufgeteilten, unermesslichen Glasvorhänge des Warenhauses Tietz und des in der Provinz spät nachzüglernden Dessauer Bauhauses. Aber alle diese Bemühungen haben sich als Spielerei herausgestellt, die durch das praktische Bedürfnis ad absurdum geführt werden: bei den Warenhäusern wurden die kostspieligen Glasflächen zwischen den Pfeilern beinahe regelmäßig von innen wieder abgedeckt; d.h. in den einzelnen Geschossen, deren Vorhandensein doch der Architekt nach außen so sorgsam verstecken wollte, wurden, unbekümmert um die unpraktischen Launen ästhetisierender Baumeister, spanische Wände und andere Einbauten gegen die Fenster gestellt, und beim Dessauer Bauhause gehörte es zu den meistbelachten Einweihungs-Scherzen, dass die Nutznießer der Ateliers hinter den Glaswänden gleich von Anfang an den fehlenden Bauverstand der Fassade durch Papierstreifen ersetzten, die sie bis auf Brüstungshöhe hinter das überflüssige Glas klebten. Es darf also nicht überraschen, dass schon Messel, als er an seine Riesenpfeiler-Fassade nach dem Leipziger Platz hin anbauen musste, plötzlich die viel bewunderten Glaswände wieder verwarf.“¹⁵¹

So mag es sein, dass die Skelettkonstruktionen mit ihren frühen Glasfassaden technisch noch nicht ausgereift und im Gebrauch noch ungewohnt und nicht in jedem Gebäude zweckmäßig waren. Doch bleibt festzuhalten, ohne den Ausführungen der folgenden Kapitel vorgreifen zu wollen, dass die technisch-konstruktiven Entwicklungen der Warenhausfassaden und Gewerbebauten, wie sie auch in den plakativ-funktionalistischen Baugerüsten zum Ausdruck kommen, in vielerlei Hinsicht das Feld der Gestaltungsansätze des modernen Fassadenbaus bereits um 1900 aufzeigen. Auch wenn viele der Fassaden und Baustelleneinhausungen noch als Versuchsbauten gelten können, so zeigt sich dennoch, dass in Bezug auf die Anwendung des Skelettbaus und in den flächig-ungegliederten Gestaltungsansätzen hier die Grundlage für einen Geschäftshausbau gelegt wird, der weit über die 1920er Jahre hinaus nicht nur die Berliner Innenstadt prägen wird.

¹⁵¹ Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, S. 25-26

2.3 Voraussetzungen für die konstruktive Realisierung moderner Bauten

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebt Berlin einen gewaltigen Wachstumsschub. Mit einem Anstieg von 774452 Einwohnern im Jahr 1871 zu einer Zahl von 1893721 Einwohnern im Jahr 1919 hat sich die Bevölkerungszahl in weniger als 50 Jahren mehr als verdoppelt.¹⁵² Diese Entwicklung einer „rapiden Expansion und gleichzeitiger Konsolidierung“, wie sie Julius Posener beschreibt¹⁵³, lässt sich zu gleicher Zeit in vielen Städten Deutschlands beobachten. Mit dem Bevölkerungszug gerät die historische Stadt des 19. Jahrhunderts schnell an den Rand ihrer infrastrukturellen Kapazitäten. Wie im vorangegangenen Kapitel anhand der Warenhäuser dargestellt, lässt sich das Wachstum beinahe sinnbildlich auf die Entwicklung der innerstädtischen Häuser für Handel und Gewerbe und für den Verwaltungsbau übertragen. Die Stadt wächst und mit ihr die Bauaufgaben, die Geschäftshäuser expandieren und Verwaltungen und Banken stocken ihre Bestandsgebäude auf.



37: Veränderung des Stadtbildes durch neue Konstruktionsweisen und Baustoffe: Hochhaus der Allgemeinen Bankvereinigung Antwerpen während der Montage des Stahlskeletts, Aufnahme um 1930.¹⁵⁴

Um allein der Forderung nach großmaßstäblichen Gebäuden nachzukommen und die Aufstockungen und Erweiterungen bestehender Gebäude in immer enger werdenden zeitlichen Rahmenplänen zu realisieren, scheinen die rein quantitativ zu dieser Zeit immer noch am weitesten verbreiteten Techniken des Mauerwerksbaus kaum noch geeignet, und es bedarf

¹⁵² Zahlen nach: Herbert Schwenk: Berliner Stadtentwicklung von A bis Z, Berlin 1989, S. 167

¹⁵³ Julius Posener: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur: Das Zeitalter Wilhelms II., Bd. 40 der „Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts“, München 1979, S.11

¹⁵⁴ Abb. aus: Alfred Hawranek: Der Stahlskelettbau, Berlin und Wien 1931, Abb. 452, S. 277

bautechnischer, konstruktiver und materieller Veränderungen im Bauwesen, mit denen sich die neuen Aufgaben lösen lassen. Die Entwicklungen im Bereich des konstruktiven Hochbaus bei Skelettbaumethoden wie auch bei den Baustoffen führen jedoch nicht nur dazu, dass kühnere Spannweiten, schnellere Bauprozesse und waghalsige Großprojekte möglich werden, sondern dass mit den neu konstruierten Fassaden auch neue Gestaltformen im Stadtbild auftauchen. Wie dominant dieser Bruch zwischen der historischen Stadt und ihren traditionellen Bauformen und den in Maßstab, Material und Konstruktion neu entwickelten Großstrukturen des Neuen Bauens sein kann, wird an der Fotografie aus dem Antwerpener Stadtzentrum beispielhaft deutlich (Abb.37). Auch wenn hier das Hochhaus der Allgemeinen Bankenvereinigung noch im Rohbau zu sehen ist, wird dennoch klar, dass hier nicht nur was die reine Größe des Gebäudes angeht, neue Wege beschritten werden, auch die Konstruktionsweise hat sich binnen weniger Jahrzehnte derart verändert, dass auf innerstädtischen Großbaustellen nur noch in seltenen Fällen massive Wandkonstruktionen zu finden sind, und stattdessen immer häufiger die auch hier zu sehende Skelettkonstruktion zum Einsatz kommt. Nicht aber nur der Einsatz dieser Konstruktionsmethode ist zu bemerken, auch verändert sich zunehmend die Art, wie diese Bauweise zur Anwendung kommt. Wurden Konstruktionen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im städtischen Hochbau teilweise noch verschämt in einer Dekorverkleidung eines historischen Stils verdeckt, tritt seit der Jahrhundertwende immer häufiger ein Bewusstsein dafür auf, die Konstruktion und ihre materiellen Bestandteile unmittelbar auf der Fassade zu zeigen. Die Kopplung von konstruktiv-technischen Aspekten des Bauens und dem gestalterischen Ausdruck erlangt eine große Bedeutung, und „...was die sich mehr direkt auf die Baukunst selbst beziehenden Faktoren betrifft“, betont Jacobus Oud 1926, „so sind es besonders die veränderte Produktionsweise und die neuen Materialien, welche die Revolution in ihrer Formgebung vorbereiten helfen.“¹⁵⁵ Oud bezieht sich dabei in seiner Einschätzung längst nicht nur auf das Bauwesen seiner Heimat, die Niederlande, sondern auf die „Baukunst“ im Allgemeinen. Das Bauen wird an den technischen Fortschritt im Bereich der Konstruktion und den „neuen Materialien“ geknüpft, die Gesetzmäßigkeiten der Bautechnik sind international, wie auch das gestalterische Ergebnis der neuen Baukunst zunehmend als gemeinsame Entwicklung wahrgenommen wird.

Wenn es also im Folgenden eingehender um den modernen Fassadenum- und Neubau gehen soll, so ist es – nachdem es zuvor von der anderen Seite um den konstruktiv-gestalterischen Aufbau der Fassade des Wohn- und Geschäftshauses des 19. Jahrhunderts gegangen ist – unausweichlich, auch auf die technisch-konstruktiven Voraussetzungen einzugehen, die diese Bauten der Moderne ermöglichten. Hier zeigt sich, dass der Konstruktion und dem Material seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine große Aufmerksamkeit im Bauen zukommt, die bisweilen sogar das Prädikat des Revolutionären trägt. So wird bei veränderten Anforderungen

¹⁵⁵ Jacobus J. P. Oud: Holländische Architektur, München 1926, S. 70

vor allem im städtischen Geschäftshausbau nach neuen Lösungen im Bereich der Konstruktionen wie auch der Materialverwendung gesucht. Die neuen Produktionsmethoden, wie Oud den Bauprozess benennt, beginnen alsbald die historischen Innenstädte zu prägen, weil nicht nur die bautechnischen Parameter verändert werden, sondern auch die Form der Anwendung neuer Konstruktionen und Materialien eine gestalterische Konsequenz für das Erscheinungsbild der Fassaden hat.

Konstruktion und Material

Betrachtet man Neubauten der Moderne im Kontext der historischen Bebauung in der Umgebung, so fallen zunächst einmal die völlig unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien der Bauten auf: Kleinteiligkeit, Massivität und eine häufig anzutreffende Vertikalgliederung bei den historischen Gebäuden, Flächigkeit, Transparenz und ein Hang zur Horizontalität auf der Seite der Neubauten. Walter Gropius betont, dass die neue Baukunst sich nicht nur aus den geistigen und gesellschaftlichen, sondern auch „aus den technischen Voraussetzungen logisch entwickelt hat.“¹⁵⁶ Gleichzeitig ist jedoch auch zu beobachten, dass viele der entwickelten Konstruktionsarten und Baustoffe Weiterentwicklungen bereits bestehender sind und viele der vermeintlich neu angewandten Konstruktionsarten, beispielsweise im Stahlskelettbau, sind auch schon seit Ende des 19. Jahrhunderts bekannt und fanden seitdem auch immer wieder im städtischen Hochbau, besonders bei Geschäftsbauten, Anwendung. Seit den 1920er Jahren wird jedoch intensiver daran gearbeitet, diese Konstruktionen rationell und auch schon industriell einzusetzen, um besonders den Aspekt der Zeit- und Kostenersparnis für die Bauvorhaben nutzbar zu machen. Die Kostenersparnis beim Hochbau wird eine der treibenden Kräfte bei der Entwicklung und Anwendung neuer Baumaterialien und Konstruktionsmethoden. Auch wird bei der Darstellung der neuen Konstruktionen stets darauf hingewiesen, dass die Verwendung neuer industriell gefertigter Materialien und die damit fast erzwungene Fertigung in Elementbauweisen die Möglichkeit einer großen Zeitersparnis bietet.¹⁵⁷

Gegenüber den Baumethoden im 19. Jahrhundert soll das Bauen der 1920er Jahre ökonomischer werden. „Früher wurde jedes Fenster in jedem neuen Hause nach besonderer Zeichnung ausgeführt; die Folge war eine unnütze Verschwendung von Material, von Arbeitszeit und -kraft und damit eine Verteuerung des Produkts“¹⁵⁸, stellt Adolf Behne 1925 fest und weist indirekt darauf hin, warum das ökonomische Bauen, die Entwicklung kostensparender Konstruktionen und neuer Baustoffe ein zentraler Gedanke des neuen Bauens ist. Durch eine Reduzierung der

¹⁵⁶ Vgl. Walter Gropius: Die neue Architektur und das Bauhaus; in: Fritz Neumeier: Quellentexte zur Architekturtheorie, München, Berlin, London, New York, 2002

¹⁵⁷ Beispiele hierfür liefert neben Walter Gropius auch Ludwig Hilberseimer in der Beschreibung „maschineller Produktionsprozesse“ im Bauen. Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, S. 98

¹⁵⁸ Adolf Behne: Von Kunst zur Gestaltung, Berlin 1925, S. 72

Baukosten auf der einen Seite glaubt man, schlichtweg mehr auf der anderen Seite neu bauen zu können, um vor allen den sozialen und infrastrukturellen Bedürfnissen gerecht zu werden.¹⁵⁹

Doch das Bauen in der hier im Zentrum stehenden Berliner Innenstadt wie auch in anderen großen Städten kümmert sich wenig um soziale Interessen. Hier zählt vor allem die Gewinnoptimierung, so dass das rationelle Bauen in neuen Konstruktionen mit günstigen Baustoffen natürlich auch in diesem großen Aufgabenfeld breite Anwendung findet. Bereits im vorangegangenen Kapitel wurde im Zuge der Beschreibung der Warenhausbauten deutlich, dass diese innerstädtischen Großbauten quasi nur mit Hilfe rationaler Skelettbauweisen errichtet werden konnten. Diese Warenhäuser, die allesamt bereits als Stahlskelettkonstruktionen ausgeführt worden sind, werden zwar im Fassadenbild noch aufwändig in einer vermeintlich historischen Stilarchitektur in Naturstein verkleidet. Doch es dauert nicht lang, und im Zug der zunehmenden Kritik am Ornament und den Baumethoden des 19. Jahrhunderts wird ab Mitte der 1920er Jahre die Forderung laut, die Konstruktion auch sichtbar als gewissermaßen funktionales Ornament in der Fassade abzubilden. Ein erster Verwaltungsbau, der ein konstruktives Prinzip der Baustatik in die Fassadengestalt unmittelbar überträgt, ist der Verwaltungsbau des ADGB in Berlin von 1922 von Max Taut (s. auch Kapitel 2.4.3). Der Unterschied zwischen den Warenhausbauten des frühen 20. Jahrhunderts und diesem Bau liegt denn auch nicht in der besonders neuartigen Verwendung einer rationellen Konstruktionsart oder Baustoffe, schließlich sind beide Gebäudetypen als Skelettbauten entwickelt. Das Besondere am Verwaltungsbau Tauts ist vielmehr die Art, wie Konstruktion und Material am Bau eingesetzt und in der Gestaltung des Äußeren im Fassadenbau zum Einsatz kommen. Gegenüber den Warenhausbauten sind hier die wesentlichen Strukturmerkmale der Konstruktion und des konstruktiven Baustoffs sichtbar auf der Fassade abzulesen. Es mögen sich also bis in die 1920er Jahre hinein die Konstruktionsweisen des Skelettbaus verfeinern, wie sich auch die Entwicklung neuer, teilweise synthetischer Baustoffe in diesem Zeitraum stark ausdifferenziert. Konstruktion und Material erlangen im modernen Bauen eine höhere Gestaltrelevanz für den Fassadenbau, als dies beispielsweise noch zur Jahrhundertwende der Fall gewesen ist. Mit diesem veränderten Ansatz, dass dem Konstruktiven und Ingenieursmäßigen am Bau ein sehr bewusster Anteil an der Gestaltung eingeräumt wird, wird auch offenbar, dass die wissenschaftliche Fortentwicklung des konstruktiven Hochbaus mit den Konstruktionsweisen in Eisen und Beton einen gewaltigen Schritt gemacht hat. Denn im Gegensatz zu den Praktiken des Massivbaus im 19. Jahrhundert, lassen sich die neuen Skelettkonstruktionen präzise berechnen und ihre Dimensionierung den statischen Anforderungen anpassen.¹⁶⁰ Dadurch wird es möglich, diese Konstruktionen in beliebige

¹⁵⁹ Vgl. auch Kapitel 3.5.2, in dem es um die Wirtschaftlichkeit des Fassadenbaus geht.

¹⁶⁰ Während beispielsweise bei massiven Mauerwerksbauten, wie dem typischen Berliner Wohn- und Geschäftshaus des 19. Jahrhunderts die konstruktive Dimensionierung vor allem aus Erfahrungswerten gewonnen wurden, lassen sich im Stahl- und Stahlbetonskelettbau die Kräfte in ein logisches System übertragen, das mit wenig Aufwand rechnerisch bestimmt werden kann. „Kein Baustoff ist in seinen Werkstoffeigenschaften so klar und sicher umrissen

Bestandssysteme, wie es bei der Aufstockung für das Geschäftshaus Herpich von Erich Mendelsohn zu sehen ist, einzufügen (Abb. 38 und 39).

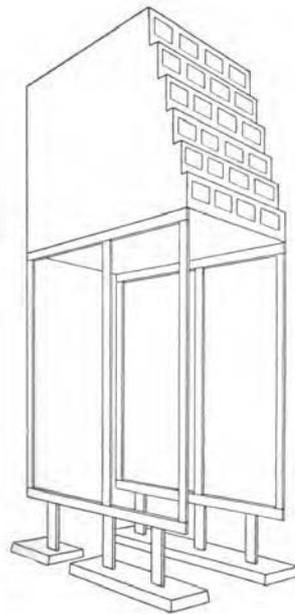


Abb. 78. Schema einer Aufstockung auf selbständigem Stützensystem. („Der Stahlbau“ 1930)

38, 39: Die Aufstockung des Herpich-Baus von Erich Mendelsohn im ersten Bauabschnitt ab 1925 als eine eingepasste Skelettkonstruktion, die wie in der schematischen Darstellung rechts durch den vorhandenen Altbau hindurch abgetragen worden ist.¹⁶¹

Eine Erweiterung wie die des Herpich-Baus ist nur in einer Skelettbauweise möglich, da diese Konstruktion im statischen Sinn berechenbar ist. Die Erkenntnis, die dieser Bauweise zugrunde liegt und die eine der wesentlichen konstruktiven Entwicklungen darstellt, die sich in den 1920er Jahren durchsetzt, ist die Trennung der Funktionen in der Fassade in konstruktiver Hinsicht. Die Wand wird zerlegt in statisch relevante Bauteile und raumabschließende bzw. ausfachende Bauteile. Die Konstruktionen des Skelettbaus lassen es zu, „die Funktionen der das Gebäude abschließenden Wände zu zerlegen, d.h. nicht mehr wie bisher beim Backsteinhaus die gesamten Wände als tragende Teile zu errichten, sondern die Last des Gebäudes auf ein Stützenskelett aus Stahl oder Beton zu verlegen. Die Wände sind lediglich eine Schutzhaut, die, zwischen die Säulen des Skelettes gespannt, vor Witterungseinflüssen, Wärme, Kälte, und vor Schall schützen soll. Man sucht diese nicht tragenden, nur Raum abschließenden Wandteile also aus dünneren Baueinheiten, z.B. aus Leichtbeton oder Bautafeln, aus synthetischen Baustoffen, herzustellen.“¹⁶²

wie Stahl. (...) In einem Stahlgerippe übertragen sich die Kräfte klar und eindeutig.“ Eduard Jobst Siedler: Die Lehre vom neuen Bauen, Berlin 1932, S. 69

¹⁶¹ Abb. aus: Regina Stephan (Hg.): Erich Mendelsohn, Gebaute Welten, Ostfildern-Ruit 1998 S. 94 (links) und Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 27

¹⁶² Walter Gropius: Die neue Architektur und das Bauhaus, Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption, Mainz und Berlin 1965, S. 10-11

Es zeigt sich in der Folge, dass für die aufwändigere Form von Neu- und Umgestaltungen von Fassaden in den 1920er Jahren besonders der Konstruktionstyp des Skelettbau Anwendung findet, der bis zu diesem Zeitpunkt fast nur im Kontext des Industriebaus oder im Geschäftshausbau Verwendung fand. Die Skelettbauweise in Stahl und später auch in Stahlbeton wird vor allem aus Gründen der ökonomischen Herstellung bevorzugt, und es werden die klaren statischen Eigenschaften geschätzt, die wie in dem hier wiedergegebenen Beispiel der Aufstockung des Geschäftshauses Herpich dargestellt, eine nachträgliche Erweiterung mit recht einfachen Mitteln möglich machen.

2.3.1 Rationalisierung

Wie bereits angedeutet, werden die technisch-konstruktiven Grundelemente des Bauens in der Moderne nicht gänzlich neu erfunden, sondern konsequent weiterentwickelt und die günstigen Materialeigenschaften (z.B. des Betons) weiter ausgereizt. Insgesamt sind sich die Autoren der 1920er Jahre über die Veränderungen im konstruktiven Hochbau jener Jahre sehr bewusst und es wird kaum eine Gelegenheit ausgelassen, diese folgenreiche Entwicklung in der Literatur herauszustellen.¹⁶³ Es ist in diesem Zusammenhang auch zu bemerken, dass die Verwendung bestimmter Materialien und Konstruktionen stark von der Bauaufgabe und dem Standort des Gebäudes abhängen.¹⁶⁴ Ein Einfamilienhaus in ländlicher Umgebung wird natürlich auch in den 1920er Jahren in der Regel als traditioneller Mauerwerksbau errichtet. Im Hinblick aber auf die großstädtischen Wohn- und Geschäftshäuser wie auch Verwaltungsbauten, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, übernehmen Stahl und Beton zunehmend die tragenden Funktionen in der Fassade. Sie ermöglichen Spannweiten, die zuvor niemand zu realisieren gewagt hätte, und sind aufgrund ihrer präzisen teils industriellen Vorfertigung äußerst zügig zu verarbeiten. Das ehemals an jeder tragenden Außenwand verwendete Ziegelmauerwerk, das material- und zeitintensiv aufgeschichtet werden musste, verliert an Bedeutung und wird in der Folge häufig zur Ausfachung an Skelettkonstruktionen verwendet.

Die konstruktiven Baustoffe Stahl und Beton, mit denen die in den 1920er Jahren zunehmend verbreiteten Skelettkonstruktionen realisiert werden, gehören kaum zu den neu entwickelten Werkstoffen des modernen Bauens, werden aber vor allem was die Verarbeitung angeht, bis

¹⁶³ „Heute gewinnt der Substanzwandel der Baustoffe besondere Bedeutung. Man tastet heute nach neuen Materialien und erforscht exakt wissenschaftlich ihre substanziellen Eigenschaften. Diese Tatsache ist äußerst bedeutsam und symptomatisch für das Bauen der Gegenwart. Man ist auf dem Weg zu einer bewussten Materialkunde.“ Konrad Werner Schulze: *Der Stahlskelettbau*, Stuttgart 1928, S. 3

¹⁶⁴ Vgl. die zusammenfassende Bewertung der Konstruktionssysteme im Hochbau: „Mauerwerksbau, Skelettbau und gemischte Bauweise veranschaulichen die heutigen bautechnischen Möglichkeiten der Erstellung eines Mehrgeschoßbaus. (...) Die allgemeinen und besonderen technischen und wirtschaftlichen Bedingungen der Aufgabe sowie die zur Verfügung stehenden Möglichkeiten werden unter besonderer Berücksichtigung der örtlichen Verhältnisse für die Wahl des einen oder anderen Tragsystems maßgebend sein.“ Roland Rohn: *Tragwerk und Raumabschluss, eine Zusammenfassung heutiger Konstruktionsmöglichkeiten in Holz, Stein, Eisenbeton und Eisen*, Diss. ETH Zürich, Aarau 1931, S. 136

zum Ende der 1920er Jahre konstruktiv ausdifferenziert und sind damit einfacher anzuwenden.¹⁶⁵ Die hohe statische Effizienz der Außenwandkonstruktionen der Moderne im Bereich der Skelettbauweisen führte jedoch dazu, dass die Fassade andere Aufgaben der Außenwand, besonders im Bereich der Wärmedämmung und des Feuchtigkeitsschutzes, aufgrund ihrer geringen konstruktiven Tiefe und Materialbeschaffenheit nicht gewährleisten kann, so dass erstmals nicht tragende flächige Dämmstoffe auf der Innenseite der Fassade (wie z.B. Korkplatten) Anwendung finden. Während die materielle Herstellung der tragenden Primärstruktur eines Gebäudes oder einer Fassade weder substanziell noch in der Anwendung tatsächlich auf neue Materialien angewiesen ist, wird jedoch gerade im Bereich der nicht tragenden raumabschließenden Baustoffe als Ausfachung des Skeletts ein großes Forschungs- und Entwicklungspotenzial deutlich, da zu diesem Feld bis in die 1920er Jahre hinein nur wenige Erkenntnisse vorhanden sind. Von welcher Wichtigkeit dieses Gebiet der baukonstruktiven Entwicklungen ist, vermittelt exemplarisch die Forschungsarbeit von Roland Rohn zur Beziehung von Tragwerk und Raumabschluss in modernen Fassadenkonstruktionen aus dem Jahr 1931, in der es zusammenfassend heißt, dass zwar „...die Erstellung des Tragskelettes keine Schwierigkeiten bietet, hingegen die Ausbildung der nichttragenden Außenwand insofern schwierig ist, als ihre Stärke, um wirtschaftlich gehalten zu sein, sehr knapp gehalten werden muß, was in Anbetracht der mannigfaltigen Anforderungen, die an den Raumabschluß gestellt werden, sehr schwierig ist.“¹⁶⁶ So einfach also die Erstellung der neuen Skelettkonstruktion auch sein mag, so umfangreich müssen neue Materialien und Konstruktionen zur Abdichtung des Raumabschlusses der nicht tragenden Fassadenteile erforscht und entwickelt werden. Man ist sich zwar bereits über die Anforderungen an diese Bauteile hinsichtlich einer Wärmedämmung und Dichtigkeit im Klaren, allerdings bewegen sich die baukonstruktiven Ansätze zur Lösung dieser Problematiken noch sehr im Experimentellen, wie in zahlreichen Quellen eingeräumt wird.¹⁶⁷

Die Reduktion der tragenden Funktionen der Außenwand auf eine Stahlrahmen- oder Betonskelettkonstruktion hat weiterhin zur Folge, dass ein großer Flächenanteil der Fassaden verglast werden kann. Diese Tatsache setzte voraus, dass die Technik auf dem Gebiet der Glasherstellung so weit entwickelt war, dass größere Formate produziert werden konnten, als sie bis dahin für gängige Fensterformate üblich waren. Da der Rahmenbau für großformatige Fenster wegen der großen Gewichtskräfte fast ausschließlich aus Stahl realisiert werden konnte,

¹⁶⁵ Was insbesondere für den Betonskelettbau gilt, für dessen Errichtung bis in die 1930er Jahre der komplizierte Schalungsbau ein großes Hindernis darstellte. Vgl. hierzu auch Eduard Jobst Siedler: Die Lehre vom neuen Bauen, Berlin 1932, S. 41

¹⁶⁶ Roland Rohn: Tragwerk und Raumabschluss, eine Zusammenfassung heutiger Konstruktionsmöglichkeiten in Holz, Stein, Eisenbeton und Eisen, Diss. ETH Zürich, Aarau 1931, S. 107

¹⁶⁷ „Das Problem der Ummantelung und Verkleidung beim Stahlskelettbau für Großbauten ist noch nicht endgültig gelöst. Die Füllbaustoffe, die man gegenwärtig zum großen Teil verwendet, sind an Gewicht noch viel zu schwer. Die Bauindustrie ist jedoch äußerst bestrebt, ein Ummantelungsmaterial zu entdecken, das nicht nur sehr leicht und dabei druck- und zugkräftig, sondern auch vor allem wärmehaltend, schallsicher und gegen Feuchtigkeit undurchlässig ist.“ Konrad Werner Schulze: Der Stahlskelettbau, Stuttgart 1928, S. 53

bedeutete dies auch auf dem Gebiet des Fensterbaus eine Veränderung, die in ihrer Konsequenz zur grundsätzlich zu beobachtenden Tendenz der Technisierung der Fassade beitrug. Versucht man insgesamt die Entwicklung und Verwendung der Baustoffe im Fassadenbau der 1920er Jahre zu charakterisieren, so fällt im Allgemeinen auf, dass an die Stelle des massiven und bauphysikalisch recht trägen Mauerwerks eine Primärkonstruktion, welche die statischen Aufgaben übernimmt, und eine technische Sekundärkonstruktion als Raumabschluss treten, welche die Dichtigkeit, Belichtung, Belüftung und Dämmung übernimmt. Mit dieser Aufteilung von Funktionen in der Fassade wird eine Rationalisierung des Materials notwendig, um den Anforderungen an die Baustoffe gerecht zu werden. Auf diese Weise werden Materialien für den Fassadenbau entwickelt, die explizit auf bestimmte Funktionen als Wärmedämmung, als Schallisolation oder als transparente Fassadenverkleidung abzielen.

Interessant ist dabei, dass es sich bei diesen Baustoffen in der Regel nicht mehr um natürliche Materialien wie Holz oder Stein handelt, sondern sehr häufig um synthetische Verbundwerkstoffe, die einem technischen Herstellungsprozess unterworfen sind, wie es im Folgenden Richard Neutra beschreibt: „Die wichtigen Rollen unter den Baustoffen spielen nicht mehr die natürlichen, sondern Enderzeugnisse sehr zusammengesetzter technischer Vorgänge. Von Glas, Walzeisen, künstlichen Zementen bis zur Korkmischung und zum Gummi, alle sind von Natur aus formlos, ihre unansehnliche Oberfläche zeigt keine Maserung oder sonstige Naturspiele. Was schließlich den Zweck der gegenwärtigen Bautätigkeit anlangt, so liegt er überwiegend auf der Linie der allgemeinen Technifizierung.“¹⁶⁸ Damit gewinnt in der Architektur der technische Entwicklungsprozess von Baumaterialien eine besondere Bedeutung, ein Prozess, bei dem auf die spezifischen Anforderungen des Bauens mit naturwissenschaftlich-technischen Methoden Lösungen in Form von Werkstoffen ermittelt werden. Der schall- und wärme gedämmte Raumabschluss kann seit den 1920er Jahren mit bestimmten Produkten der Werkstoffindustrie hergestellt werden, ohne dass man dabei auf die Verwendung „historischer“ Baumaterialien zurückgreifen muss. In kürzester Zeit wird eine Vielzahl synthetischer Baustoffe entwickelt, mit denen man in einer unbegrenzten Technikgläubigkeit versucht, bei jedem Problem im Bauen ein geeignetes Gegenmittel in der Hand zu haben. Ein kurioses Zeugnis des Erfindungsreichtums für Baustoffe stellt die Aufzählung Marcel Breuers von 1928 dar, der hier Materialien des neuen Bauens aufzählt, die heute teilweise schon keiner mehr kennt:

„die neue zeit stellt dem neuen hausbau ihre neuen baustoffe zur verfügung:

stahlbeton drahtglas aluminium si-stahl ripolin asbest
kunstgummi preßkork euböolith kaltleim viscose azeton
kunstleder kunstharz sperrholz gasbeton eternit casein
zell-beton kunsthorn kautschuk rollglas goudron trolit

¹⁶⁸ Richard Neutra: *Wie baut Amerika?*, Stuttgart 1927, S. 2

woodmetal kunstholz torfoleum xelotekt kanevas tombak

diese bauelemente organisieren wir nach ökonomischen grundsätzen zu einer konstruktiven einheit. so erstehen selbsttätig und vom leben bedingt die einzelform, der gebäudekörper, die materialfarbe, und die oberflächenstruktur.¹⁶⁹

Mit der „Organisation“ dieser Baustoffe zu einer „konstruktiven Einheit“ wird deutlich, wie sehr die Fassade als ein Komposit aus tragenden und ausfüllenden Konstruktionen und aus funktionalen und gestaltenden Baustoffen verstanden wird. Man muss sich vor Augen führen, dass der rohe Beton bis dahin kein gestaltendes Fassadenmaterial war, das in den Innenstädten die Fassaden prägte, und auch der Porenbeton der nicht tragenden Außenwände, die verschiedenen Gläser als transparentes Spiegelglas oder das als Verkleidungspaneel verwendete Opakglas waren zuvor weitgehend unbekannt. Zwar lässt sich nicht bei allen modernen Fassadenkonstruktionen in Bezug auf die Verwendung von Materialien eine sklavische Einheitlichkeit erkennen, wohl aber die Absicht, das Material der Fassade mit seinen spezifischen Eigenschaften und teilweise auch in seiner Funktionalität auf der Fassade zu zeigen. Das Betonskelett wird dabei als solches ebenso präsentiert, wie der nüchterne Öffnungsflügel eines Stahlfensters, und es zeigt sich allein in der Verwendung des Materials eine große Verschiedenheit zu den Bauten des 19. Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund der Kritik an den Baupraktiken und dem Dekorationseifer im Fassadenbau des Historismus scheint in diesem Zusammenhang die Frage von Interesse, ob in dem Erneuerungsschub hinsichtlich der Materialien und ihrer Anwendung auch eine gestalterische Absicht des modernen Bauens liegen kann. So scheint es doch naheliegend, dass die Materialien des modernen Bauens eine Antwort auf die Baumaterialien des 19. Jahrhunderts manifestieren sollen. Doch es stellt sich heraus, dass die Entwicklung der Baustoffe in den 1920er Jahren weniger zur Formulierung einer gestalterischen Antithese entwickelt werden, als dass vielmehr die teilweise auch schon genannten Gründe eines technisch-funktionalen Pragmatismus die moderne Baustoffproduktion angeregt haben. Dabei steht vor allem die in fast allen Publikationen der Zeit auftauchende Forderung nach Wirtschaftlichkeit im Vordergrund, was im Zusammenhang mit der Zeit des Mangels und der wirtschaftlichen Instabilität nach dem 1. Weltkrieg sehr plausibel erscheint, und es wird im Allgemeinen „... der substanzielle Wandel der Baustoffe, wie er im Aufkommen der zahlreichen künstlichen Baustoffe zum Ausdruck gelangt, als ein auffallendes Symptom unserer Zeit“ bewertet. „Der Weltkrieg und besonders die Nachkriegszeit beschleunigten die Entwicklung der künstlichen Materialien noch ganz besonders stark. Durch die Not der wirtschaftlichen Verhältnisse gezwungen, musste man sich nach neuen Baustoffen umsehen, um sparsamer und rationeller zu bauen. Es kamen die Ersatzbauweisen auf. Als man den Faden aufgegriffen hatte, künstliche Baustoffe herzustellen, drang man immer intensiver in dieses

¹⁶⁹ Hannes Meyer: Bauen, in: bauhaus, 2.Jg., Nr.4, 1928, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 110

Gebiet vor, welches bald erkennen ließ, dass hier noch ungeahnte Entdeckungen zu machen sind. So wurde dieser neue Zweig der künstlichen Herstellung von Baustoffen nicht nur zu einer umfassenden Industrie, sondern zugleich zu einer Wissenschaft großen Stils ausgebaut. Naturwissenschaft und Baukunst beginnen sich untrennbar zu verknüpfen.¹⁷⁰ Die naturwissenschaftliche Erforschung neuer Baustoffe gewinnt im Lauf der 1920er Jahre zunehmende Bedeutung, da man glaubt, durch sie den Bauprozess wirtschaftlicher gestalten zu können. Die Kreationen dieses Forschens im Bereich der Baustoffproduktion spiegeln sich in den Erzeugnissen wider, die Marcel Breuer zuvor als die technischen Elemente des neuen Bauens aufgezählt hat.

Wenn man abschließend nach einem Hintergrund für den Rationalisierungsprozess in der Entwicklung moderner Baustoffe fragt, ergeben sich die Antworten aus sehr pragmatischen Gründen: Die Beschleunigung des Bauverfahrens, die Minimierung des Materialeinsatzes, der größtmögliche Flächengewinn und die generelle Senkung der Baukosten sind Hauptmotive in der Entwicklung neuer Materialien am Bau. Dem Faktor der Wirtschaftlichkeit wird größte Aufmerksamkeit beigemessen, verbinden sich mit ihm doch auch die Verwirklichung sozialer und technischer Forderungen des modernen Bauens. Eine ganze Reihe von Institutionen wie die zwischen 1927 und 1931 arbeitende Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen (RFG) entwickelt neue Rationalisierungsvorschläge zur Minimierung der materiellen (Baustoffe, Konstruktionen) und immateriellen (Bauorganisation, Verarbeitung) Kosten im Baugewerbe.¹⁷¹ Das einfache, rohe, seriell und industriell entwickelte Material im Bauen verspricht eine Ersparnis, die andernorts dringend benötigte Bauten ermöglicht. Das rationelle Bauen wird zu einer gesellschaftlichen Aufgabe,¹⁷² womit die Materialfrage eines der zentralen Themen des Bauens der 1920er Jahre wird. Und auch hier zeigt sich generell eine Tendenz, die sich auch noch in den Konstruktionsweisen wieder erkennen lassen wird, dass nämlich nicht nur nach dem kostengünstigsten und rationellsten Baustoff gesucht wird, sondern dass es vor allem um eine Minimierung des Materialeinsatzes geht, um eine quantitative Reduzierung von Baustoff und Material im Bauen. An den Fassaden der 1920er Jahre wird deutlich, dass es bei aller materiellen Effizienz und konstruktiven Stringenz im Vergleich zu den opulenten Bauten des ausgehenden 19. Jahrhunderts besonders um das Einsparen und Weglassen von Material geht. So paradox es klingen mag, so hat die Materialforschung der Zeit nach dem 1. Weltkrieg vor das Ziel der größtmöglichen Minimierung des Materials am Bau. Die Rationalisierung im Bauen dieser Zeit drückt sich in der Einschätzung Konrad Werner Schulzes aus, dass „...die immer tiefer gehende Forschung des

¹⁷⁰ Konrad Werner Schulze: Glas in der Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1929, S. 20

¹⁷¹ Die RFG erarbeitete in Arbeitsgruppen zu verschiedenen Themengebieten wie Städtebau, Konstruktion und Ökonomie des Wohnungswesens Fachpublikationen. In Berlin-Haselhorst wurde eine heute noch existierende Versuchssiedlung errichtet. Vgl. hierzu: Sigurd Fleckner: Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen, 1927-1931, Entwicklung und Scheitern, Aachen 1993

¹⁷² Konrad Werner Schulze: Der Stahlskelettbau, Stuttgart 1928, S. 92

Wesens der materiellen Welt konsequent zu ihrer Auflösung führt. Dieser Entmaterialisierungsprozess ist auch beim Bauen der Gegenwart deutlich wahrzunehmen.“¹⁷³

2.3.2 Neue Konstruktionen für den Fassadenbau

Die Entwicklung der Konstruktionen im Bereich des Skelettbau sind wahrscheinlich die auffälligsten und im Rückblick auch nachhaltigsten Veränderungen im konstruktiven Hochbau der Moderne der 1920er Jahre. War der Skelettbau zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch besonderen Bauaufgaben und -typen im Kontext des Gewerbe- und Industriebaus vorbehalten, beginnt sich die Bauweise mit den 1920er Jahren zunehmend im Alltag des Bauwesens in allen Bereichen des konstruktiven Hochbaus zu etablieren und ist bis heute ein wesentlicher Bestandteil der Konstruktionsformen der Baupraxis. Die modernen Entwicklungen des Skelettbau nach dem 1. Weltkrieg bieten vor allem im städtischen Hochbau ein weites Feld der Anwendungsmöglichkeiten, zu denen auch der Umbau von Bestandsgebäuden zählt.¹⁷⁴ Um Missverständnissen vorzubeugen, soll hier nicht der Eindruck entstehen, dass die großen Konstruktionsarten des Stahl- und Stahlbetonskelettbau nur deshalb entwickelt wurden, um vor allem den Aufgaben des Umbaus gerecht zu werden. Dies ist sicherlich nicht der Fall, und in jedem Handbuch aus der Zeit der 1920er Jahre, das diese Konstruktionstypen beschreibt, lässt sich auch nachlesen, dass die Vorteile dieser Konstruktionen vor allem für die Errichtung von Neubauten im Vordergrund stehen. Angesichts der vielen Umbauten, bei denen der Skelettbau angewandt wurde, wird man aber feststellen können, dass einige der besonders qualitätvollen und weitgehenden Umbaumaßnahmen an Bestandsbauten nur deshalb realisierbar waren, weil sich die konstruktiven Eigenschaften des Elementbau gut in Bestandsbauten einpassen ließen. Welche Umstände in der Baupraxis hatten sich nun aber verändert, dass die Skelettbauweise einen derartigen Höhenflug in der Architektur der Moderne erlebte?

Hier scheinen vor allem drei Aspekte ausschlaggebend: War der Skelettbau vor dem 1. Weltkrieg eine Konstruktionsweise, die häufig noch wegen ihrer Unsicherheit hinsichtlich des Brandschutzes, ihrer nicht immer gewährleisteten statischen Berechenbarkeit und wegen der schwierigen Verarbeitungsprozesse auf der Baustelle ausschied¹⁷⁵, so wurden vor allem bis in die 1920er Jahre hinein genau die Eigenschaften der Sicherheit, Berechenbarkeit und Ökonomie technisch soweit verbessert, dass dem Skelettbau zunehmend Vertrauen geschenkt wurde und er sich als gleichberechtigte Konstruktionsweise im Hochbau neben dem Massivbau durchsetzte. Neben den Fragen des Brandschutzes konnten durch die Einführung einheitlicher Verarbeitungs- und Herstellungsmethoden, wie z.B. Güteklassen für Stahl, auch die Probleme

¹⁷³ Konrad Werner Schulze: Glas in der Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1929, S. 21

¹⁷⁴ Vgl. die Aufzählung der „verschiedenen Arten von Bauten aus Stahl“ in: Alfred Hawranek: Der Stahlskelettbau, Berlin und Wien 1931, S. 4-5

¹⁷⁵ Alfred Hawranek: Der Stahlskelettbau, Berlin und Wien 1931, S. 1

der statischen Berechnung ausgeräumt werden, so dass für den Stahlskelettbau gelten konnte, dass sein „...Vorzug darin liegt, daß es sich um einen Baustoff handelt, der hinsichtlich der Festigkeit und auch sonst unveränderlich und gleichartig ist, der genau prüfbare Eigenschaften besitzt, bei Festlegung der zulässigen Inanspruchnahme und richtiger Berechnung eine ganz bestimmte Sicherheit hat, über die man völlig im klaren ist.“¹⁷⁶ Hinsichtlich der Wirtschaftlichkeit begannen sich einige Baubetriebe auf die Verarbeitung und Montage von Skelettbauten zu spezialisieren, so dass durch die Rationalisierung von Arbeitsprozessen ein Höchstmaß an Effizienz erreicht werden konnte.¹⁷⁷ Die allgemeine Abkehr vom Massivbau zum Skelettbau in den 1920er Jahren, sei es nun in Beton oder Stahl, hatte zur Folge, dass schneller gebaut werden konnte, dass gleichzeitig aber auch ein größeres Maß an Präzision eingehalten werden musste und ein größerer technischer Aufwand in der Montage der Bauten vonnöten war. So entwickelten sich nicht nur die Baustoffe und Konstruktionen in dieser Zeit, auch die Baubetriebe mussten ihr Leistungsprofil um Techniken des konstruktiven Hochbaus erweitern, die zur Errichtung dieser neuen Bauten notwendig waren. Baugeschäfte, die sich auf bestimmte Materialien spezialisiert hatten und die Entwicklung vorantrieben, übernahmen häufig auch die Montage bzw. den Bau des Gebäudes. Es entstand somit eine Bauindustrie, die selbstständig im Bereich der Konstruktion und der Baustoffe forschte, diese Produkte unabhängig auf den Markt brachte und meistens dann auch selbst verbaute.

Im Bereich des Betonbaus war beispielsweise die Firma Dyckerhoff und Widmann besonders bekannt, die aus ihrem ursprünglichen Zementwarenhandel ein florierendes Baugeschäft im Bereich des Betonbaus entwickelte. Diese Firma machte sich unter anderem einen Namen durch die Verarbeitung vorgespannten Betons, der beim Bau der Jahrhunderthalle in Breslau in den Jahren 1910-1913 zum Einsatz kam. Die neuen Bautechnologien erzwangen eine Veränderung im Baugewerbe weg von den lokalen Baugeschäften hin zu national operierenden Bauspezialisten, die in ihrem jeweiligen Segment Stahl-, Stahlbeton-, und auch Glasbau auf dem neuesten Stand der Bautechnik waren, weil sie diesen durch eigene Forschung und Weiterentwicklung teilweise auch selbst bestimmten.

Aber es gab natürlich auch schon vorbildhafte Konstruktionen in anderen Ländern, die zahlreich publiziert und lebhaft diskutiert wurden. Dazu gehörten vor allem die Hochhauskonstruktionen in den USA, die in der Regel als Stahlskelett ausgeführt waren¹⁷⁸, und Betonkonstruktionen beispielsweise von Auguste Perret aus Frankreich, die eine frühe Form der Elementbauweise darstellten, oder etwas später Konstruktionen aus den Niederlanden als funktionalistische Skelettkonstruktionen. So erschienen seit Beginn der 1920er Jahre Publikationen des konstruktiven Ingenieurbaus, die nicht mehr ausschließlich als baukonstruktives Nachschlagewerk konzipiert waren, sondern besonders die gestalterische Dimension des

¹⁷⁶ Ebenda, S. 3

¹⁷⁷ So wird beispielsweise beim Bau von Großprojekten wie dem Berliner „Shell-Haus“ darauf hingewiesen, dass das Stahlskelett in nur 82 Arbeitstagen aufgerichtet worden ist. Vgl. hierzu Objektsammlung A 2.1.

¹⁷⁸ Vgl. Abschnitt 2.4.2

konstruktiven Ingenieurbau betonen. Das Werk „Beton als Gestalter“ von Julius Vischer und Ludwig Hilberseimer oder „Bauen in Frankreich – Eisen, Eisenbeton“ von Sigfried Giedion beispielsweise vereinen anschaulich in textlichen Beschreibungen die statischen Eigenschaften mit den in Abbildungen dokumentierten Gestaltlösungen.¹⁷⁹ Auf diese Weise werden die konstruktiven Möglichkeiten besonders im Bereich des Industrie- und Hallenbaus und die „äußere Erscheinung des Eisenbetonbaus“¹⁸⁰ verdeutlicht und in den Kontext des modernen Bauens gebracht. Der Eisenbetonbau wird dabei nicht nur als statisch hochwertiges System beschrieben, mit dem sich große Spannweiten und hohe Bürotürme realisieren lassen, sondern es werden explizit die ästhetischen Eigenschaften dargestellt und bewertet. Es hat sich hier ein Wechsel in der Bewertung eines Baustoffs und einer Konstruktionsart vollzogen vom rein konstruktiven Tragsystem zum gestalterisch ansprechenden Baumaterial, das sowohl das Innere wie auch das Äußere des Gebäudes in einer „Einheit“ dominiert.¹⁸¹ Die neue Konstruktion des Eisenbetonbaus (wie auch des Stahlskelettbau) braucht nach Hilberseimer nicht als Fassadenattrappe verkleidet und in eine tragende Außenwand und eine geschmückte Fassade unterteilt werden, sondern hat für sich gestalterische Qualitäten als Fassade.

In genau diesem Aspekt liegt schließlich die gestalterische Bedeutung der veränderten Konstruktionsweisen für den Fassadenbau, denn sie werden für das äußere Erscheinungsbild einer Fassade gestaltrelevant. Das mag zunächst vor allem für den Stahlbetonskelettbau gelten, dessen Konstruktion unmittelbar in der Fassade erscheinen kann, während der Stahlskelettbau eine Verkleidung aus Brandschutzgründen erhalten muss und deshalb als statisches Tragsystem in der Fassade niemals sichtbar ist. Neben der gestalterischen Bedeutung der Konstruktionen im Fassadenbau hat die Skelettbauweise auch funktionale Vorzüge, die sie insbesondere für die Aufgabe des Umbaus qualifizieren. Der Ingenieur Alfred Hawranek, auf den zahlreiche Skelettbauten der 1920er Jahre unter anderem auch in Prag zurückgehen, nennt unter den „drei wesentlichen Typen von Stahlskelettbauten“ die „Umbauten, Einbauten in bestehende Gebäude und Aufstockungen“ als eigene Klassifizierung, wodurch die Bedeutung des Skelettbau für den Umbau belegt wird.¹⁸² Seinen Ausführungen zufolge „... bietet die Stahlskelettbauweise einen weiteren Vorteil wegen der Möglichkeit, leicht einen Umbau zu vollziehen, zum mindesten leichter als beim Eisenbetonbau. In großen Städten, zum Beispiel in Berlin mit dem großen jüngsten Aufschwung, hat es sich wiederholt gezeigt, daß der Verwendungszweck eines Gebäudes selbst in nicht allzu langer Zeit sich geändert hat. Der Stahlbau ist dann ein anpassungsfähiger Organismus. In Amerika wurden Theater in Speicher, Geschäfts-, Ausstellungs- und Warenhausbauten umgewandelt, Hotels in Bürohäuser, um eine bessere

¹⁷⁹ Julius Vischer, Ludwig Hilberseimer: Beton als Gestalter, Stuttgart 1928 und Sigfried Giedion: Bauen in Frankreich – Eisen, Eisenbeton, Leipzig, Berlin 1928; darüber hinaus seien noch weitere beispielhafte Publikationen erwähnt: Jean Badovici: Grandes constructions, beton armé, acier, verre, Paris 1926 und Fritz von Emperger: Handbuch für Eisenbetonbau in mehreren Bänden, 2. Auflage Berlin 1907

¹⁸⁰ Julius Vischer, Ludwig Hilberseimer: Beton als Gestalter, Stuttgart 1928, S. 20

¹⁸¹ Ebenda, S. 20

¹⁸² Alfred Hawranek: Der Stahlskelettbau, Berlin und Wien 1931, S. 17

Verzinsung zu erzielen. (...) Noch häufiger erfolgte der Einbau von Kinos in bestehende Gebäude (Gloria-Palast, Haus Vaterland, Berlin und viele andere). (...) Es wurden ganze Decken gehoben, Zwischenwände beseitigt, vielfach ohne Störung des Betriebes, und manchmal ganze Gebäude verschoben.¹⁸³

Die Bedeutung der Konstruktionen für das moderne Bauen und Umbauen liegt in der Beeinflussung der äußeren Gestaltung als Folge der sichtbaren Darstellung der Skelettkonstruktion und in der „anpassungsfähigen“ Verwendbarkeit der Skelettkonstruktionen, die für den Umbau von Fassaden einen großen Vorteil darstellt. Skelettkonstruktionen können bei Umbauten in idealer Weise bestimmte Gebäudeteile ersetzen und mit bestehenden Massivkonstruktionen kombiniert werden, was sie für den Einsatz im Bereich des Fassadenumbaus prädestiniert. Es wird sich im Folgenden zeigen, dass Skelettbaukonstruktionen nur bei bestimmten Umbauten eingesetzt wurden, da bei allen besonders guten Konstruktionseigenschaften doch der bauliche und finanzielle Aufwand sehr hoch ist. Trotzdem mag sich die Bedeutung der Skelettbaukonstruktion für die Architektur der Moderne auch darin widerspiegeln, dass Bauten, bei denen man aus Kostengründen von einem Austausch der Fassaden und dem Einsatz einer neuen Skelettfassade absehen musste, als Sinnbild des Neuen eine horizontal geschichtete Konstruktion, die einen Skelettbau vortäuscht, zumindest bildlich als Putzbänderung erhielten. Die hervorragende Bedeutung der Konstruktion im Bauen der 1920er Jahre vermittelt sich damit nicht nur in der materiellen Realisierung einer bestimmten Technik, sondern auch in der gestalterischen Rezeption als angedeutete Darstellung auf der Fassade.

¹⁸³ Ebenda, S. 2-3

2.4 Moderne Visionen und historische Kontinuität

Wie sich gezeigt hat, ist die Kritik am Ornament des Bauens im 19. Jahrhundert ein wesentlicher Motor zur Entwicklung neuer Gestaltparameter in der Architektur. Allerdings ist die Neuformulierung von Gestaltsabsichten zunächst jedoch kein besonders wirkungsvoller Grund, auch tatsächlich neu zu bauen. So mag die Einschätzung Adolf Loos' gestalterisch einen Weg in die Zukunft weisen, wenn er proklamiert, dass „wir das ornament überwunden haben, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen. (...) Bald werden die straßen der städte wie weiße mauern glänzen!“¹⁸⁴ Dass aber die Mauern der bestehenden Städte umgebaut und in strahlendem Weiß erscheinen würden, ergibt sich allein aus der reinen Ablehnung des Ornaments noch nicht. Die Feststellung, dass durch das Ornamentieren ein volkswirtschaftlicher Verlust entsteht, weil dafür mehr Arbeitszeit aufgewendet wird, kann allenfalls die Gestaltung neuer Bauten beeinflussen, an der Bestandsarchitektur der historischen Städte wird sich deshalb jedoch nichts ändern, wenn kein Anlass dafür besteht. Soll es also zu einem modernen Umbau der Städte kommen, auch Loos scheint dieses Ziel verfolgt zu haben, braucht es triftige Gründe, die diese Eingriffe rechtfertigen.

Das zerrüttete Verhältnis der Vertreter des modernen Bauens zur Architektur und zur ornamentalen Gestaltung des 19. Jahrhunderts ist bereits in den vorangegangenen Kapiteln thematisiert worden. Es drückt sich bereits in dem Begriff des Neuen Bauens aus, der schon um 1920 aufkommt und in seiner substantivierten Bestimmtheit einer Tätigkeit die prozesshafte Entwicklung des Neuen gegenüber dem Alten Bauen impliziert.¹⁸⁵ Doch an welchen Stellen kann diese neue Architektur überhaupt umgesetzt werden und in welchem Verhältnis steht sie zur historischen Stadt?

Zunächst fällt auf, dass zwar bis 1932 zahllose Publikationen zum neuen Bauen der Moderne erscheinen, die Bauzeitschriften von aktuellen Wettbewerben und jeder Bautätigkeit berichten, sich aber dennoch in den Innenstädten in Deutschland, wie auch in anderen europäischen Ländern nur wenige verwirklichte Neubauten der Moderne finden. Die teilweise ins Polemische driftende Schlagkraft, mit der für die Architektur der Moderne als Gegenmodell zum Bauen des Historismus geworben wird, findet im Verhältnis zum publizistischen Aufwand offensichtlich nur wenig Resonanz bei Auftraggebern, die in den Stadtzentren in eine moderne Architektur investieren wollen. Es werden zwar einzelne Neubauten realisiert, doch von einer Verwirklichung einer modernen Stadt im räumlichen Zusammenhang kann man diesbezüglich nicht sprechen. Das Columbushaus von Erich Mendelsohn, als eines der modernsten Gebäude seiner Zeit gepriesen, wird erst 1932 an zentraler Stelle in Berlin am Potsdamer Platz eröffnet. Das wirkt insofern spät, wenn man bedenkt, dass ein Kernanliegen der modernen Architektur

¹⁸⁴ Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, in: Trotzdem, 1900-1930, Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, Wien 1988, S.80

¹⁸⁵ Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.): Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 263

und ihrer Anhänger stets die grundlegende Verbesserung und Erneuerung der Großstädte war, wie sich beispielsweise in den Veröffentlichungen Le Corbusiers nachvollziehen lässt, bei denen der Städtebau einen hohen Stellenwert hatte. Diese betont zentrale Rolle der Stadt im Bauen der Moderne wird unter anderem in dem Band „Urbanisme“ deutlich, in dem er zusammenfasst: „Die Großstadt befiehlt alles, Krieg, Frieden, Arbeit. Die Großstädte stellen die geistigen Werkstätten dar, in denen das Werk der Welt entsteht. (...) Sobald das Stadtbauproblem der Großstadt gelöst sein wird, wird das Land mit einem Schlage in Blüte stehen.“¹⁸⁶

Ein „Stadtbauproblem der Großstadt“ ist also durchaus bekannt und bezieht sich ebenso wie in der konkreten Kritik an der Architektur des Historismus auch auf die historische Stadt. Zugespitzt könnte man fast behaupten, dass die architektonische Moderne ihre wesentliche Motivation aus der Ablehnung der historischen Stadt und ihrer baulichen Bestandteile bezog. Ähnlich wie in der Ornamentkritik setzt auch die Kritik an der Stadt nicht erst mit den Entwurfsplanungen der Moderne in den 1920er Jahren ein.

Die Vision des Neuen – neue Fassaden für die historische Stadt?

In der Stadtplanung bemühte man sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts bereits, den Defiziten der historischen Stadt, die sich aus der Folge des Stadtwachstums in Zeiten der Industrialisierung ergeben haben, entgegenzuwirken. Auf der Seite der Planer wurde versucht, die Schwierigkeiten der Stadt wissenschaftlich zu erfassen, und man entwickelte damit ein Gegenmodell zu dem mehr ästhetischen Ansatz des Historismus.¹⁸⁷ Die differenzierte Betrachtung der Stadt in ihren gesellschaftlichen, baulich-künstlerischen, technischen und landschaftlichen Aspekten ist dabei völlig neu und führt überhaupt erst zur Begründung des Städtebaus als wissenschaftliche Disziplin. Man wird sich dabei über die Folgen des Städtebaus der vergangenen Jahrzehnte bewusst, der kaum Regelungsmechanismen kannte und größtenteils auf der privatwirtschaftlichen Initiative von Bauherrn und Spekulanten beruhte.¹⁸⁸ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden die hauptsächlichen Probleme in der Stadt des Historismus im Sozialen und in der Infrastruktur als ein – wie Fritz Schumacher pointiert schreibt – „Wirbel toter Elemente, ein Chaos“¹⁸⁹ charakterisiert.

Auch in Berlin war man sich der Schwächen der früheren Bebauungsplanungen von James Hobrecht aus der Mitte des 19. Jahrhunderts bewusst geworden und schrieb auf Initiative des

¹⁸⁶ Le Corbusier: Städtebau, Nachdruck der 1. Auflage 1929, Stuttgart 1979, S. 74

¹⁸⁷ „Die Stadtplanung des vergangenen Jahrhunderts, meist einseitig ästhetisch orientiert, ließ die Erfüllung elementarster Forderungen vermissen. Fünfstöckige Mietskasernen mit zementierten Höfen, von Rückgebäuden beschattet, ohne Gartenanlage entsprechen nicht den Lebensbedingungen des Menschen. Die Erhaltung der menschlichen Gesundheit, als des kostbarsten Gutes einer Stadt, hat aber alle Verwaltungsmaßnahmen zu beeinflussen.“ Ernst May, Das neue Frankfurt 5/1926-27; zit. nach: Dietmar Reinborn: Städtebau im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart, Berlin, Köln 1996, S. 101

¹⁸⁸ Vgl. zu den Reformansätzen des Städtebaus in Berlin: Harald Bodenschatz: Platz frei für das neue Berlin!, Berlin 1987 und Werner Hegemann: Das steinerne Berlin, Berlin 1930

¹⁸⁹ Fritz Schumacher: Die Krisis der Großstadt; in: Preußische Jahrbücher, Band 190, Heft 3, Berlin, Dezember 1922, S. 315

Architektenvereins zu Berlin im Jahr 1908 einen „Wettbewerb um einen Grundplan für die Bebauung von Gross-Berlin“ aus.¹⁹⁰ Unter Berücksichtigung der „fortgeschrittenen technischen, gesundheitlichen und wirtschaftlichen Ansprüche des neuzeitlichen Städtebaues“¹⁹¹ sollte eine Planung entwickelt werden, mit der die sozialen und infrastrukturellen Probleme zu lösen waren. Auf diese Weise wurden schon sehr früh Gegenentwürfe zur historischen Stadt projektiert, die Antworten auf die Stadtbauprobleme des historischen Zentrums liefern sollten.

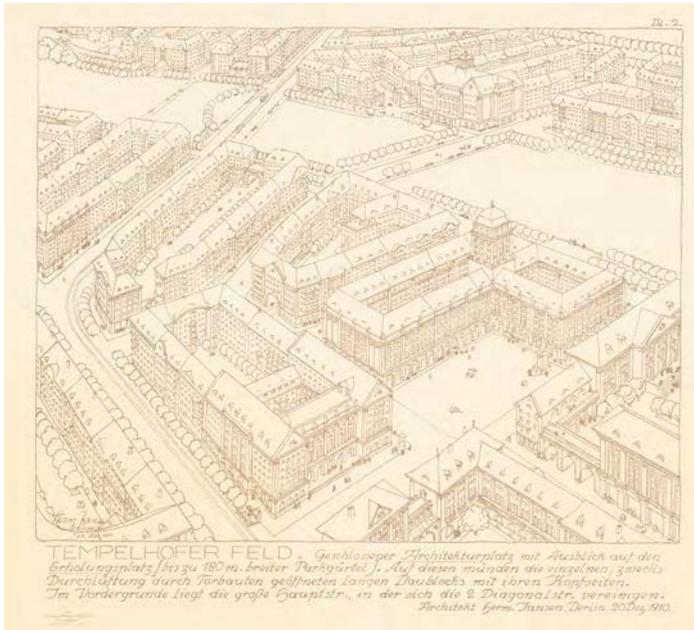
Der Wettbewerb für Groß-Berlin von 1908 war ein Ideenwettbewerb, bei dem visionäre Planungsansätze gefragt waren. Eine Verwirklichung der Ergebnisse stand zu keinem Zeitpunkt zur Debatte, stattdessen sah man die Entwurfsbeiträge zunächst als eine Diskussionsbasis für tatsächliche Umgestaltungen in der Stadt.¹⁹² Die Ergebnisse zeigen erstmals Ansätze, bei denen sehr explizit die Belange des Verkehrs ebenso Beachtung finden wie die drängenden Fragen des Wohnungsbaus. Die detailreichen Beiträge, so unterschiedlich vielleicht die infrastrukturellen Ansätze sein mögen, zeigen indes eine recht große Übereinstimmung in der Ausformulierung einer Großstadtarchitektur, die den Prinzipien des Blockrandes weiterhin verpflichtet bleibt. Die städtebauliche Vision des beginnenden 20. Jahrhunderts für Berlin sieht demnach wie eine korrigierte Fassung der Stadtplanung des 19. Jahrhunderts aus, bei der die Blockinnenbereiche frei geräumt und die Straßenquerschnitte dem modernen Verkehrsaufkommen angepasst sind, wie dies auch an dem Entwurf zur Nebebauung des Tempelhofer Feldes von Hermann Jansen aus dem Jahr 1910 exemplarisch deutlich wird (Abb.40). Die Fassaden der neuen Bauten zeichnen einen Aufbau nach, der stark an die Formen des Historismus angelehnt ist, wobei die Verwendung des Dekors reduziert ist und eine scheinbare Aufhebung der Parzellen zu einer einheitlichen Gestaltung ganzer Blockfassaden führt. Außerdem ist an den Gebäuden ablesbar, dass durch den Wegfall einer Hofbebauung und die Anlage von parkähnlichen Innenbereichen die Gebäude als rundum gestaltete Körper dargestellt werden, womit sie sich von der Schauseiten-Architektur der historistischen Bauten stark emanzipieren. Die Schmuckformen werden bei diesen Bauten dazu eingesetzt, die gestalterische Gleichberechtigung von Vorder- und Rückseite des Hauses zu definieren und das Körperhafte der Architektur zu betonen. So konservativ die städtebauliche Grundhaltung und die Verwendung von architektonischen Schmuckformen auf den ersten Blick wirken mag, ist sie dennoch im Berlin des beginnenden 20. Jahrhunderts in hohem Maße utopisch, zumal die bauliche Dichte ohne rechtliche Handhabe und einen immensen finanziellen Aufwand in der hier vorgeschlagenen Form nicht hätte aufgelöst werden können. Die projektierten baulichen Anlagen zeigen Bauweisen, die völlig

¹⁹⁰ Vgl. hierzu: Werner Sonne: Ideen für die Großstadt, Der Wettbewerb Groß-Berlin 1910; in: Scheer, Kleihues, Kahlfeldt: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 67-77

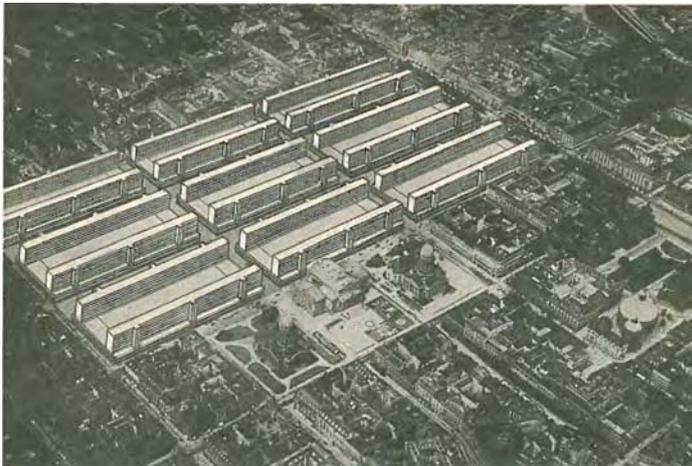
¹⁹¹ Anregungen zur Erlangung eines Grundplanes für die Städtebauliche Entwicklung von Gross-Berlin. Gegeben von der Vereinigung Berliner Architekten und dem Architektenverein zu Berlin, Berlin 1907, S.3; Zit. nach: Werner Sonne: Ideen für die Großstadt, Der Wettbewerb Groß-Berlin 1910; in: Scheer, Kleihues, Kahlfeldt: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 67-77, hier S. 67

¹⁹² Die Ergebnisse wurden 1910 von Werner Hegemann in der viel beachteten „Allgemeinen Städtebau-Ausstellung“ zusammengetragen, aus deren Anlass auch ein bemerkenswerter zweibändiger Katalog entstand: Werner Hegemann: Der Städtebau nach den Ergebnissen der allgemeinen Städtebau-Ausstellung in Berlin, Berlin 1911 und 1913

offen lassen, wie beispielsweise der Wohnraum aus den Hofbereichen ersetzt werden kann und wo die Wirtschaftsbetriebe aus den funktional durchmischten Strukturen neu angesiedelt werden können. Damit eignen sich die neuen Stadtbaustrukturen zwar gut für die Neuerschließung von Bauflächen, ein Konzept für die Probleme der bestehenden Innenstadt bieten sie jedoch nur in Ansätzen vor allem im Verkehrsbau.



40: Städtebauliche Vision für Berlin aus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg: Bebauungsvorschlag für das Tempelhofer Feld von Hermann Jansen, 1910.¹⁹³



41: 16 Jahre nach dem oben dargestellten Städtebauentwurf entwickelt Ludwig Hilberseimer 1926 das „Modell einer Hochhausstadt“, Gesamtansicht im Kontext des Berliner Stadtzentrums.¹⁹⁴

Die Anlage der Blockbebauung, ihre Behandlung als ringförmige Großstruktur weist indes bereits den Weg in eine moderne Großstadtarchitektur, die schließlich auf die Formen der historischen Stadt keine Rücksicht mehr nimmt, und die städtebauliche Form fast diagrammatisch aus den städtischen Funktionen ableitet. So stellt 16 Jahre nach der

¹⁹³ Abb.: Architekturmuseum der TU Berlin, INV. Nr. 20563

¹⁹⁴ Abb.: Ludwig Hilberseimer: Entfaltung einer Planungs-idee, Berlin 1963, S. 23

Veröffentlichung der Ergebnisse des Wettbewerbs für Groß-Berlin der Architekt Ludwig Hilberseimer für das Stadtzentrum Berlins das Modell einer Hochhausstadt vor, das in ähnlicher Weise wie der Wettbewerb von 1908-10 einen Lösungsansatz für die städtebaulichen Probleme der Innenstadt bieten will (Abb. 41).¹⁹⁵ Auf einem Projektgebiet, das als exemplarisches Versatzstück nur einen Teil des Wettbewerbsgebiets von 1908 abdeckt, wird ein rechtwinkliges Strukturmodell einer vertikal organisierten Stadt angelegt, das kaum noch auf die historische Gestalt der Stadt eingeht. Hier werden nicht nur großmaßstäblich Vorschläge zu einem teilweise funktionalistischen Prinzipien unterworfenen, „organisatorisch-gestaltenden“¹⁹⁶ Städtebau entwickelt, sondern auch im einzelnen die Elemente dieser Städte, insbesondere die Wohn- und Geschäftsbauten beschrieben. In den allgemeinen Gestaltprinzipien für die neue Architektur werden funktionale Grundsätze auch auf den Bau von Fassaden bezogen, indem Hilberseimer die vielzitierte Regel formuliert, dass sich die Gestaltung des Außenbaus aus der inneren Struktur ergebe.¹⁹⁷

Hilberseimer begründet die Dominanz der Organisation der Stadt über die formal-historischen Bindungen in einem Wechsel der Anschauungen. „Unserem Begriff der Stadt liegt einstweilen noch eine an die historische Vergangenheit geknüpfte Ideologie zugrunde. (...) Städtebauten, wie sie zurzeit projiziert werden, beruhen auf völlig andersartigen Voraussetzungen als wir sie bisher gewohnt waren. Sie werden daher einen völlig neuartigen Stadtypus hervorbringen, der mit der räumlichen Geschlossenheit, unter welchem Begriff wir uns bisher eine Stadt vorstellen, aufräumen werden.“¹⁹⁸ Auch das städtebauliche Modell Hilberseimers bleibt eine Vision, die in ihrer räumlichen Konsequenz zu diesem Zeitpunkt niemals hätte umgesetzt werden können. Was allerdings dieser visionäre Entwurf und eigentlich auch schon die Wettbewerbsergebnisse von 1908 zeigen, ist die große Bedeutung einer stadträumlichen Gestaltung im Bauen der Moderne und das sehr offensichtliche Anliegen, von den Großstadtproblemen her die bestehende Stadt zu verändern. Das Interesse des modernen Bauens für die städtebauliche Entwicklung der Stadt – und in dem Fall Berlins – drückt sich auch in dem Titel der 1929 von Martin Wagner herausgegebenen Zeitschrift „Das neue Berlin – Monatshefte für Probleme der Grossstadt“ aus, in der zu unterschiedlichsten Themenbereichen der kulturellen, architektonischen, städtebaulichen, sozialen und verkehrstechnischen Entwicklung der Stadt Positionen entwickelt werden.¹⁹⁹ Die Probleme der Großstadt sind Ausgangspunkt für die Entwicklung einer modernen Architektur der Stadt, und so basieren die fast provokanten Visionen der Moderne auf den pragmatischen städtebaulichen Defiziten der historischen Stadt.

¹⁹⁵ Das Modell einer Hochhausstadt von 1926 wird in der Publikation Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927 veröffentlicht.

¹⁹⁶ Ludwig Hilberseimer: Großstadtbauten, Hannover 1925, S. 9

¹⁹⁷ Ebenda, S. 2: „Außenbau und Innenbau bedingen sich gegenseitig. Die Gliederung des Innenraums bestimmt die Gestaltung des Außenbaues, wie umgekehrt der Innenraum von den Grundzügen der äußeren Gestaltung abhängig ist.“

¹⁹⁸ Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, S. 20-21

¹⁹⁹ „Das neue Berlin – Monatshefte für Probleme der Grossstadt, Zeitschrift herausgegeben von Martin Wagner, erschienen 1929 und damit eingestellt.

Am Ende stehen sich die Stadt des 19. Jahrhunderts in ihrer privatwirtschaftlichen Eigentümerstruktur und die visionäre Stadt der Moderne als organisch-funktionales Gebilde unvereinbar gegenüber, und es stellt sich die Frage, ob die als großmaßstäbliche Vision entwickelten Verbesserungsvorschläge überhaupt zu einer Veränderung in der historischen Stadt geführt haben. Was bleibt aber von einer städtebaulichen Idee, wenn der räumliche Kontext so starr ist, dass er eigentlich nicht verändert werden kann, und was kann die Entwicklung moderner Städtebauvisionen zum Thema des Fassadenbaus beitragen?

In der Darstellung Hilberseimers geht es nicht nur um die Herleitung einer stadträumlichen Idee, sondern auch um die Integration einer neuen Architektur in das Organisationskonzept der Stadt. Das Haus als Teil eines funktionalen Programms verkörpert in seiner Gestaltung die städtebauliche Gesamtfigur, die horizontale Schichtung der Funktionen, der gewerblichen Funktionen in der Verkehrsebene, die Funktionen des Arbeitens und des Wohnens darüber. Die Gestaltung der Baukörper entspricht in Hilberseimers Modell der funktionalen Organisation seines Gesamtkonzeptes, die einzelnen Baukörper drücken in ihrem Aufbau das organisch-funktionale Prinzip aus. Insofern ist es möglich, Bestandteile dieses städtebaulichen Konzeptes, Häuser, Blöcke und Fassaden zu isolieren, bzw. auf die Bauaufgaben der historischen Stadt zu adaptieren. Auf diese Weise zwingt der in seiner Struktur wenig veränderliche Kontext der bestehenden Stadt die Architektur der modernen Visionen, mit der vorgefundenen baulichen Kontinuität umzugehen. Zwar kommen damit die visionären Gesamtplanungen für bestehende Innenstädte nicht zur Ausführung, wohl aber Elemente dieser modernen Konzepte. Die modernen Visionen finden sich in den wenigen Projekten ansatzweise verwirklicht, sie sind Fragmente einer Zukunftsplanung, die vielerorts schließlich nach der Beseitigung des historischen Kontextes, nach den Zerstörungen der Städte im 2. Weltkrieg verwirklicht werden. Die Zeit der 1920er Jahre zeichnet sich hingegen kaum für die bauliche Umsetzung architektonischer Visionen in der bestehenden Großstadt aus, vielmehr erfordert die strukturelle Kontinuität der bestehenden Stadt eine Adaption der modernen Architektur. Diesbezüglich entstehen in den Stadtzentren in dieser Zeit, wie sich auch an den Berliner Beispielen zeigen wird, eine Reihe modernistischer Neu- und Umbauten, die mit den Stadtraumideen Hilberseimers sehr übereinstimmen, allerdings durch eine starke städtebauliche Bindung an die historische Stadt gekennzeichnet sind. Diese Bauten sind eine Reaktion auf veränderte Verkehrsstrategien und infrastrukturelle Entwicklungskonzepte der Innenstadt, und die Fassaden beginnen diese veränderten städtebaulichen Positionen auszudrücken. Die geschwungen-flächigen Fassaden einiger Um- und Neubauten mögen vielleicht vorrangig aus wirtschaftlichen Gründen des Geschäftshausbaus als Aufmerksamkeit erregende Architektur errichtet worden sein, aber zugleich folgt die Gestalt auch der Ausrichtung an wissenschaftlichen Belangen des Stadtbaus in seiner verkehrsgerechten Form mit einer hygienisch glatten Oberfläche.

Die städtebauliche Moderne im Kontext der Großstadt findet in den 1920er Jahren ihren Ausdruck in der Verwirklichung von Einzelprojekten, die bereits einen großen organisch-funktionalistischen Anspruch zeigen. Die Ausbildung dieser Einzelprojekte und kleinerer Ensembles ist sehr von den regionalen Bedingungen der historischen Städte abhängig, so dass sich in den unterschiedlichen europäischen Ländern verschiedene Ausformulierungen des modernen Bauens zeigen. Der internationalen Gültigkeit der Grundprinzipien des Neuen Bauens in einer funktionalistischen Grundhaltung stehen lokale Bautraditionen in den Städten gegenüber, die das moderne Bauen stark beeinflussen. Insofern scheint es an dieser Stelle von großem Interesse, der architektonischen Entwicklung auch in anderen Ländern nachzuspüren, zumal sich zum einen andeutet, dass hier ganz ähnliche stadträumliche wie bauliche Schritte einer Modernisierung der bestehenden Städte vollzogen werden und dass zum anderen die diesbezüglichen Planungen und Projekte untereinander auch ausgetauscht werden. So werden die Ergebnisse dieser Tendenzen anders als in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg über Ländergrenzen hinweg publiziert und diskutiert, womit es damit in der Zeit nach 1918 das erste Mal nach Jahren nationaler Feindschaften und Aggressionen einen Austausch an Fachwissen über das Bauen gibt. Viele der in diesen Jahren in anderen Ländern erschienen Publikationen transportieren die Ideen eines modernen Bauens, die auch in Deutschland auf fruchtbaren Boden fallen. Schließlich sind die Problematiken, die sich beispielsweise aus dem Stadtwachstum ergeben, auch andernorts diskutiert worden. „Die moderne Architektur beruht ganz und gar auf der allgemeinen Zivilisation und wird zukünftig noch weitaus stärker darauf beruhen. Die Zivilisation ist international“, bemerkt Jaromír Krejcar in dem 1924 gehaltenen Vortrag „Der Weg zur modernen Architektur.“²⁰⁰ Besonders im Bereich der sich stetig fortentwickelnden Bautechnik, die im großen Maße auch für die Realisierung der neuzeitlichen Fassaden interessant ist, ist der vorbildhafte Charakter von realisierten Projekten gut nachzuvollziehen. Auf intellektueller Basis kommt es im Neuen Bauen zu einer Gegenüberstellung der baulichen Entwicklung und zu einer „Zusammenfassung des politisch zerrissenen europäischen Kontinents“ als „Voraussetzung für eine im produktiven Sinne wegweisende Städtebaupolitik.“²⁰¹ Die hier im Folgenden dargestellten Bauten aus den Ländern Frankreich, den Niederlanden, der Tschechoslowakei und den USA stellen zwangsläufig eine ausschnittshafte Auswahl dar, bei der es um eine Darstellung von Tendenzen und von Themen geht, die in der modernen Architektur entwickelt werden, die international ausgetauscht werden und bei denen sich abzeichnet, dass ihrer Verbreitung auch ein Einfluss auf das Bauschaffen in anderen Ländern zugeschrieben werden kann. Die Bauten sind Publikationen entnommen, die in Deutschland erschienen sind, und an deren Diskussion ein breites Interesse bestand.

²⁰⁰ Jaromír Krejcar: Der Weg zur modernen Architektur, Vortrag, Brünn 1924; zit. nach: Jeanette Fabian, Ulrich Winko: Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft, Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918-38, Berlin 2010, S. 124.

²⁰¹ Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, S. 21

Im Wesentlichen sind hier zwei Themenschwerpunkte herausgestellt, die sich anhand der Entwicklung der Architektur in den oben genannten Ländern besonders gut nachvollziehen lassen. So soll im Folgenden die Veränderung im Materialverständnis eines modernen Bauens exemplarisch an Bauten der Niederlande und Frankreichs beschrieben werden, während zum anderen die zunehmende Bedeutung der Konstruktion und technisch-konstruktiver Gestaltungsansätze an den Hochhausbauten der USA und an funktionalen Geschäftshauskonstruktionen in der Tschechoslowakei nachgezeichnet wird.

2.4.1 Material und „Maschinismus der neuen Zeit“

Die Entwicklung der modernen Architektur in Ländern wie Frankreich und den Niederlanden wird besonders hinsichtlich des Materialverständnisses, fortschrittlicher Konstruktionsweisen und der funktionalistischen Tendenzen des „Maschinismus der neuen Zeit“²⁰² in Deutschland mit großem Interesse in den Publikationen der 1920er Jahre verfolgt. In den Niederlanden hatte es bereits vor dem 1. Weltkrieg eine viel diskutierte Bautätigkeit gegeben, die sich von den üblicherweise im Zentrum stehenden Fragen eines „Stils“ entfernte und die Themen Konstruktion, Material und Funktion in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellte. Zu den Architekten, die sich in der Gestaltung der Architektur nicht mehr dem Diktat der historischen Stile unterwerfen wollten, gehörte Hendrik Petrus Berlage, der mit einem seiner Hauptwerke, der Amsterdamer Börse von 1900, ein gebautes Statut setzte, das auch die Frage nach der Fassadengestalt in einen grundsätzlicheren Kontext stellte. So ist die Börse ein in Material und Konstruktion innen wie außen – besonders wird dies deutlich an der Wand zum großen Saal und der Außenfassade zum Platz hin – durchkomponiertes Gesamtwerk, das an jeder Stelle seiner Gebäudestruktur wie auch der Hülle von einem nachvollziehbaren, sichtbaren und gestalterisch begründeten Material- und Konstruktionskonzept durchdrungen ist (vgl. Abb. 42).²⁰³ Versucht man, den tatsächlichen Einfluss der niederländischen Architektur auf die Entwicklung der Moderne in Deutschland zu bestimmen, so scheint aus den wenigen Textquellen hervorzugehen, dass weniger die formale Umsetzung neuer Siedlungstypen oder kubistischer Formexperimente im Vordergrund stand, sondern ein reges Interesse an der Methodik eines Neuen Bauens in der Verwendung der Materialien und an der Experimentierfreude in der Konstruktion vorhanden war. So erlangt beispielsweise nicht die bloße Kopie der in Ziegelstein errichteten Siedlungen, sondern die Verwendung des konstruktiven Materials Ziegelstein als das Gestalt bestimmende

²⁰² Le Corbusier: Städtebau, Nachdruck der 1. Auflage 1929, Stuttgart 1979, S. 25

²⁰³ Bruno Taut äußerte sich in diesem Sinn zur Börse von Berlage: „Berlage versuchte wohl als erster, die horizontalen und vertikalen Flächen am Gebäude unter ein bestimmtes Gesetz zu stellen; er verfolgte am konsequentesten die neue ästhetische Forderung, dass die Schönheit eines Gebäudes nicht beim Betrachten seiner Außenfront und der einzelnen Teile voll gewürdigt wird, sondern erst wenn die Gesamtheit seiner Raumeinteilung, seiner Wände und Öffnungen einem das Ganze bindenden Gesetz folgt.“ In: Bruno Taut: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1929, S. 39

Element einen gewissen Vorbildcharakter in der deutschen Architektur. Die niederländischen Architekten um Berlage, nach dem 1. Weltkrieg dann um Rietveld und Oud – so unterschiedlichen Strömungen wie der Amsterdamer und der Rotterdamer Schule sie auch angehören mögen – treten im Bauen für Materialgerechtigkeit und eine Ablesbarkeit der Konstruktion ein, wie dies später 1926 auch Jacobus J. P. Oud in dem in Deutschland erschienenen Band „Holländische Architektur“ beschreibt.²⁰⁴



42, 43: „Weniger Abbild, aber immer mehr Gebilde“: Entwicklung moderner Fassadengestaltungen am Beispiel der Amsterdamer Börse von Hendrik Petrus Berlage, 1896-1903 (links) und der Wohnsiedlung an der Erasmuslaan in Utrecht von Gerrit Rietveld aus dem Jahr 1931; Aufnahmen 2010.

Er geht hier neben der allgemeinen Abhandlung zum gesellschaftlichen Rahmen der neuen niederländischen Architektur auch auf Gestaltungsgrundsätze und die Einstellung zum Ornament auf der Fassade ein und fordert gar für die ornamentierte Bestandsarchitektur eine Gestaltbereinigung. „Die Grundlage einer neuen, einer organischen Baukunst aber – es muß immer wieder hervorgehoben werden – soll von einer inneren Notwendigkeit gebildet werden. Jede Hineininterpretierung alter oder neuer Formüberlieferung erniedrigt die Baukunst vom Erlebnis zur Geschmackssache, d.h. von ästhetischer Gestaltung zur Stil Architektur. (...) Hinsichtlich der Baukunst kommt dieses an erster Stelle heraus – es ist nur beiläufig zu erläutern – auf die Entfernung des Ornaments.“²⁰⁵ Oud führt ferner aus, dass sich die Form aus der Konstruktion ergibt und dass eine „Reduktion des Überflüssigen“ für das Bauen unabdingbar ist, die Bauten seien dabei schmucklos und funktional zu halten. Von großer Bedeutung für das neue Architekturverständnis ist eine skulpturale Annäherung an das Bauen wie in der freien Kunst, nur weniger von außen nach innen gewandt, sondern umgekehrt, so dass die Architektur „weniger Abbild, aber immer mehr Gebilde“²⁰⁶ ist. Diese These ist eine Art von funktionalistischem Bekenntnis zur Abbildung des „konstruktiv Notwendigen“ auf der

²⁰⁴ Jacobus J. P. Oud: Holländische Architektur, München 1926

²⁰⁵ Ebenda, S.39

²⁰⁶ Ebenda, S.39

Fassade und lässt sich inhaltlich mit der zuvor zitierten Aussage Ludwig Hilberseimers von 1927 vergleichen, nach der sich das Äußere und Innere eines Hauses bedingen.²⁰⁷ An der von Gerrit Rietveld entworfenen Reihenhaussiedlung in Utrecht von 1931 lässt sich gut die Reduktion des Baukörpers auf glatte, weiße Wandflächen, die horizontal von Fensterbändern untergliedert werden, beobachten (Abb. 43). Auf den Fassaden der sehr körperhaften Komposition des Baus sind alle gliedernden Elemente funktional oder unmittelbar konstruktiv bedingt. Jedes Bauteil ist hier dem Zweck unterworfen, die Fenster der optimalen Belichtung, die Terrassen als Außenraum, und das Dach ist als einfaches Flachdach ausgeführt. Sein skulpturales Äußeres erhält der Bau durch die Betonung der Flächigkeit in den bündigen Wandaufbauten und durch die leicht plastische Modulation des Gebäudes mit der auskragenden Terrasse und einem nach hinten versetzten oberen Staffelgeschoss. Neben der bemerkenswerten äußeren Einfachheit überzeugt die Siedlung bis heute durch die ausgefeilte Funktionalität und Effizienz des Grundrisses.

Während aus den Niederlanden beispielhaft die Siedlungsprojekte von Rietveld, Oud und de Klerk aber auch die Industrieanlagen der Tabakfabrik von de Nelle von Brinkman und van der Vlugt Resonanz in Deutschland finden, sind es zunächst aus Frankreich die Architekten Auguste Perret, Tony Garnier und nach dem 1. Weltkrieg auch Le Corbusier vor allem im Zusammenhang mit städtebaulichen Entwürfen. Was die Ansätze des modernen Bauens in Frankreich betrifft, so schätzen die meisten zeitgenössischen Autoren die Moderne hier weniger als Bewegung, denn als Vorhaben weniger Köpfe ein – wie Bruno Taut schreibt.²⁰⁸ Er führt dies auf den geringeren Veränderungsdruck in den Städten zurück: „Das Alte ist dort allzu schön, man hat seine gute Lebensart – warum dann durchaus das Neue?“²⁰⁹ Obwohl nun aber die bestehende Stadt ähnlich wie in Deutschland nicht unbedingt als Ausgangspunkt für eine moderne Veränderung gesehen werden kann, entstehen hier dennoch wegweisende Stadtplanungen Tony Garniers oder Le Corbusiers, wobei vor allem die visionären Entwürfe Le Corbusiers auch die deutsche Fachöffentlichkeit beschäftigen.²¹⁰ Besonders der Plan Voisin von 1925, in dem Le Corbusier unmittelbar die Prinzipien der funktionalistischen Stadt auf das Pariser Stadtzentrum anwendet, findet vielfach Beachtung (Abb. 43). In diesem Stadtentwurf zeigt Le Corbusier, wie er sich eine Lösung der Großstadtprobleme der historisch engen Stadtzentren vorstellt und beantwortet die Fragen mit einer radikalen Entflechtung städtischer Funktionen nach einem analytischen Verfahren, das den bereits eingangs zitierten „Maschinismus der neuen Zeit“²¹¹ ausdrückt. Bereiche des Wohnens, Arbeitens, des Verkehrs und der Erholung überlagern sich nicht wie in der historischen Stadt, sondern werden in ein

²⁰⁷ Ludwig Hilberseimer: *Großstadtarchitektur*, Stuttgart 1927, S. 99; „Außenbau und Innenraum bedingen sich gegenseitig.“

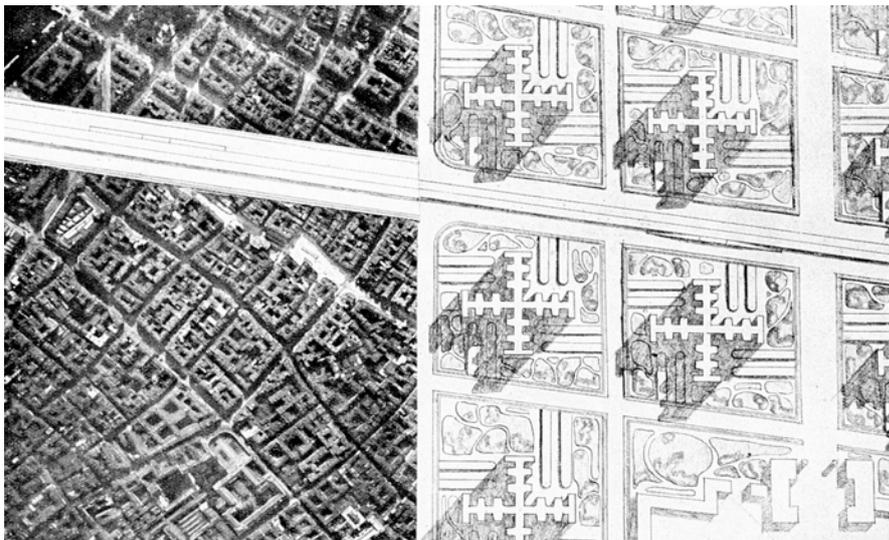
²⁰⁸ Bruno Taut: *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Stuttgart 1929, S. 34

²⁰⁹ Ebenda, S. 35

²¹⁰ Die 1922 von Le Corbusier entwickelte und veröffentlichte „*Ville Contemporaine*“ wird beispielsweise ausführlich von Ludwig Hilberseimer in dem Band „*Großstadtarchitektur*“ problematisiert.

²¹¹ Le Corbusier: *Städtebau*, Nachdruck der 1. Auflage 1929, Stuttgart 1979, S. 25

städtisches Raster eingeordnet und entflochten. Anstelle einer straßenbegleitenden Bebauung akzentuieren in dieser Planung Wohnhochhäuser das Stadtbild. Le Corbusier stößt mit seinen suggestiven Plandarstellungen eine Entwicklung an, die sich vor allem in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg an dieser städtebaulichen Vision orientieren wird. Das innerstädtische Bauen beeinflussen die stadträumlichen Entwürfe Corbusiers nur in der Umsetzung einzelner Bauwerke, die ein funktionelles Gestaltprinzip in der Planung umsetzen, aber im weitesten Sinn dem Kontext der historischen Stadt verbunden bleiben, wie dies auch an den Um- und Neubauten in Berlin zu beobachten ist.



43: Die alte und die neue Stadt in der Gegenüberstellung bei Le Corbusier im Plan Voisin von 1925.²¹²

Das Modernisieren in Frankreich bezieht sich in den 1920er Jahren zunächst nur ansatzweise auf Ideen einer städtebaulichen Erneuerung. Ansonsten gibt es in den französischen Städten, in denen nach Bruno Taut „das Alte allzu schön ist“, eine Form der Modernisierung, die sich in der buchstäblichen Erfindung neuer Konstruktionstechniken ausdrückt und damit auch im Besonderen den Fassadenbau beeinflusst.

Diese Entwicklungen im Bereich des technisch-konstruktiven Hochbaus sind unmittelbar mit dem Namen Auguste Perrets verbunden, der denn auch weniger als programmatischer Modernist verstanden werden kann, sondern eher als hochbegabter Ingenieur und umtriebiger Tüftler auf dem Gebiet des Betonbaus, der seine Stahlbetonskelettbauten sehr isoliert von jeder unterstützenden Strömung eines Stils oder einer Bewegung entwickelt. Gerade deshalb wird er, was das Material- und Konstruktionsverständnis angeht, zu einem Vorbild für die Architekten der Moderne, die sich gerade wieder anschickten, wie Corbusier schreibt, mehr auf den Ingenieur zu hören.²¹³ Dass die Bauten Perrets einen Vorbildcharakter haben und auch in

²¹² Abb. aus: Le Corbusier: La Ville Radieuse, Parution en 1933 – La Ville Radieuse, Réimpression en 1964, Paris 1964, S. 207

²¹³ „Hören wir auf die Ratschläge der amerikanischen Ingenieure. Aber fürchten wir die amerikanischen Architekten.“ In: Le Corbusier: Kommende Baukunst, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926, S. 29

Deutschland ausgiebig besprochen werden, liegt dabei nicht an der allgemein recht konservativen Haltung dieser Häuser, die sich vorbehaltlos in den historischen Kontext der Stadt einordnen. Sie sind keine Vision und sie haben nicht den Anspruch einer modernistischen Entwicklung der Stadt. Die Betonbauten Perrets sind technische Entwicklungen und vermitteln die innere Logik einer Ingenieursleistung, die sich in der konstruktiven Methodik des Betonbaus ausdrückt. Das Stadthaus – sei es nun das Wohnhaus in der Rue Franklin von 1903 oder die Garage in der Rue de Ponthieu von 1907 in Paris – ist aus einem auf der Fassade sichtbaren Material, dem Beton konstruiert und verheimlicht dies nicht. Der Beton als Baumaterial ist dabei nicht nur konstruktiv äußerst effizient, sondern er ist auch Ornament auf der Außenwand und hat ästhetische Qualitäten in der Fassadenansicht (Abb.44).



44: Der schlanke Betonbau eines achtgeschossigen Wohn- und Geschäftshauses von Auguste Perret in der Rue Franklin, Paris aus den Jahren 1903-04 als technisch-konstruktive Ingenieursleistung, Aufnahme 2009

Die Bauteile aus Beton sind als Formteile plastisch gestaltet, so dass ein zurückhaltendes Flächenornament entsteht, das an die stoffliche Qualität eines Vorhangs erinnert. 1923 hat schließlich auch Frank Lloyd Wright in den USA für das J. Storer House in Los Angeles ähnliche Formteile aus Beton genutzt, wobei hier Tafeln von 16 x 16 inch in einem Bewehrungssystem zusammengefügt wurden.²¹⁴ Die Zerlegung der Wand in aktive und passive Teile,²¹⁵ wobei das Skelett aktiv ist und die Ausfachung passiv, ist charakteristisch für die analytische Ingenieurskunst Perrets. Das Diktum eines materialgerechten und ökonomischen Konstruierens wie es Auguste Perret entwickelt und in seinen Bauten umgesetzt hat, wird zu einem der Grundsätze des modernen Bauens überhaupt. Perret hatte es geschafft, für den Beton

²¹⁴ Vgl. Edward R. Ford: *The Details of Modern Architecture*, Cambridge, London 2003, S. 323-329

²¹⁵ Vorwort von Julius Posener, Bezug nehmend auf die Konstruktionsweise Auguste Perrets (im Gegensatz zu Tony Garnier), in: Tony Garnier: *Die ideale Industriestadt*, Tübingen 1989, S. 7

eine sinnvolle Verarbeitung im städtischen Hochbau zu finden und gleichzeitig auch gestalterisch den Ansprüchen des städtischen Umfelds gerecht zu werden. Dies sei hier besonders betont, wenn man sich vor Augen führt, dass das Material Beton bis in die 1920er Jahre eigentlich nur dem Industriebau zugerechnet wurde und dementsprechend in den Städten gar nicht oder nur in verkleideter Form anzutreffen war.²¹⁶ So sind in Le Corbusiers „Vers une architecture“ Betonbauten als Beispiele funktionalistischer und gestalterisch eindeutiger Architekturschöpfungen vor allem als spektakuläre Großsiloanlagen zu finden.²¹⁷ Den Sprung vom Baustoff für industrielle Aufgaben zu einem Material, das auch in den vielfältigsten Bereichen des städtischen Hochbaus Einzug findet, vollzieht der Beton auch bei Tony Garnier in den Planungen zur Cité industrielle. Hier handelt es sich zunächst um eine Art architektonischer Absichtserklärung, die jedoch keine Realisierung erfährt. Dennoch sind in diesem Entwurf die Planungen in Teilen konkretisiert, und das städtebauliche Experiment von der großräumlichen Struktur der Stadt bis hin zur Bauweise seiner Elemente ist durchdacht und dokumentiert. Die Schnittdarstellungen von den entworfenen Gebäuden zeigen eine etwas altertümlich wirkende Bauweise, bei der die Außenwände der Gebäude offensichtlich in einem größtenteils unbewehrten Kiesbeton²¹⁸ und nur die Decken in etwas filigranem armiertem Beton hergestellt sind. Garnier baut, wie Julius Posener bemerkt, Mauern, die auf den ersten Blick nicht die Feinheit eines Skelettbaus von Perret besitzen, sondern die Masse und Fläche als Gestaltungsmittel zelebrieren.²¹⁹ Mit dieser Haltung setzt sich Garnier von den technisch und konstruktiv entwickelten Bauweisen des Stahlbetonskelettbaus ab und stellt ihnen ein System gegenüber, das sowohl in Verarbeitung wie auch in seiner gestalterische Wirkung etwas archaisch wirkt. Dabei argumentiert er durchaus „modern“ und begründet die Verwendung eines einfachen unbewehrten Stampfbeton mit der simplen und äußerst kostengünstigen Herstellung. Die der Konzeption zur „Cité industrielle“ beigefügten Fotografien²²⁰ belegen die einfache Verarbeitungsweise und zeigen aber auch die wuchtigen Wandquerschnitte, die bereits auf der hier wiedergegebenen Zeichnung mit den Konstruktionsdetails bei dem angegebenen Maßstab eine Betonwand von mehr als 30 cm ergeben. Die bewusst wenig technisch entwickelte Anwendung eines Materials wie Beton – heute würden wir sie als low-tech bezeichnen – findet aber auch eine gestalterische Begründung. So erklärt Garnier, dass die Einfachheit der Konstruktion in rohem Beton keine Möglichkeit der Gestaltung der Fassade mit „Verzierungen“ lässt, so dass jedes dekorative Kunstwerk vor den „nackt und bloß“ gestalteten

²¹⁶ Auch war bis dahin die Schalungstechnik noch nicht sehr weit entwickelt, so dass man allein wegen des geringeren Aufwands im innerstädtischen Hochbau den Stahlskelettbau bevorzugte.

²¹⁷ Le Corbusier: *Kommende Baukunst*, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1926, 2. Auflage, S. 16-20

²¹⁸ Die Bauweise mit handgezimmerten Schalungen und unbewehrten Wänden erinnert an die seit der Zeit der Römer im Mittelmeerraum lebendige Pisébauweise aus lehmhaltiger Erde mit oder ohne Kalk und Kies wie sie bei Jean Baptiste Rondelet: *Theoretisch-praktische Anleitung zum Bauen*, Leipzig und Darmstadt 1834-36 (5 Bde.) zu finden ist.

²¹⁹ Vorwort von Julius Posener in: Tony Garnier: *Die ideale Industriestadt*, Tübingen 1989, S.7; vgl. dort auch den konstruktiven Schnitt durch die massive Außenwand, S. 128

²²⁰ Tony Garnier: *Die ideale Industriestadt*, Tübingen 1989, Tafel 154 und 155

Häusern umso besser zur Geltung käme.²²¹ Die einfache Verwendung des Beton erzwingt hier eine Gestaltung der „großen Horizontalen und Vertikalen“, wie Garnier schreibt, eine Gestaltung der großen Flächen und Körper also, welche „die Gebäude in einen Einklang mit der Natur“ brächten.²²² Die kleinteilige Verzierung spielt in diesem Kontext keine Rolle mehr, Garnier vollzieht einen Maßstabssprung und setzt die großen Gebäudeformen in ein spannungsreiches Spiel, in dem die einzelne Fassade nur im Zusammenhang mit anderen als große Front in einem Block eine Bedeutung hat.

Zwei besonders augenscheinliche Tendenzen lassen sich in der Entwicklung des Fassadenbaus in Frankreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausmachen: zum einen eine von Perret getragene Technisierung des Hochbaus und seiner Auswirkungen auf die Fassadengestalt. Hier treten normierte Standardbauteile auf, die nach statisch optimierten Grundsätzen entwickelt und gestaltet sind. Die Skelettbauweise erweist sich nicht nur in ökonomischer Hinsicht als sehr effizient, sie ist – wie es Perret zeigt – auch in gestalterischer Hinsicht in der Stadt vertretbar. Neben diesen im Ansatz vielleicht eher funktionalen und technischen Entwicklungen lassen sich schließlich zum anderen, wie bei den flächigen Gebäudeformen Garniers beschrieben, auch Tendenzen einer Vereinfachung der Formen, einer Negation der Verzierung und einer Betonung der einfachen Linien und Flächen erkennen.

Wesentlich pointierter und fast in Form einer Anleitung zum modernen Bauen finden sich Angaben zur Architekturgestaltung in dem in Frankreich 1923 erschienenen Traktat „Vers une Architecture“ von Le Corbusier. Nun kann es an dieser Stelle nicht möglich sein, Le Corbusiers komplexen Gestaltkosmos in der hier gebotenen Kürze vollständig zusammenzufassen, zumal auch zuvor schon seine Stadtplanungen angesprochen worden sind. Wohl ist es aber auch für die Diskussion um die Gestaltung von Fassaden und die konstruktive Durchbildung von Außenwänden von Interesse, einige der Grundsätze Le Corbusiers zu erfassen, schließlich haben sowohl die schriftlichen wie auch die gebauten Überlieferungen des Architekten eine große Aufmerksamkeit in Deutschland auch bereits zum Zeitpunkt ihrer Entstehung erregt. Die Thesen Le Corbusiers finden Eingang in die Betrachtungen Bruno Tauts zur „Neuen Baukunst“²²³ ebenso wie die städtebaulichen Entwürfe in den Ausführungen Hilberseimers zur „Groszstadtarchitektur“²²⁴ reflektiert werden. Nach der Fertigstellung der beiden Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret in der Siedlung in Stuttgart-Weißenhof 1927 folgt eine

²²¹ Tony Garnier: Die ideale Industriestadt, Tübingen 1989, S.18: „Die verwandten Baustoffe sind Kiesbeton für die Fundamente und die Wände sowie armerter Zement für die Geschossdecken und Bedachungen. (...) Diese Einfachheit der Mittel führt logischerweise zu einer großen Schlichtheit des Ausdrucks in der Gestaltung. Bei der Gelegenheit wollen wir bemerken, dass wir, da unsere Gestaltung völlig schlicht, ohne jede Verzierungen oder Profileisten überall nackt und bloß ausfällt, uns eben darum der dekorativen Künste in allen ihren Möglichkeiten bedienen zu dürfen und dass jedes Kunstwerk seinen Ausdruck in umso reinerer und unverstellterer Form bewahren wird, insofern es vollkommen unabhängig von der Bauweise bleibt.“

²²² Ebenda, S.18

²²³ Bruno Taut: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1929, S. 44: „Der Einfluss Corbusiers dürfte in Deutschland größer als anderswo gewesen sein, und er dürfte vielleicht auch dort den größten Ruhm gefunden haben.“

²²⁴ Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, S. 13-17

Publikation zum Wohnhausbau, die auch die „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur“ beinhaltet.²²⁵ Unter diesen „fünf architektonischen Tatsachen, welche ein absolut neues Bauen bedeuten,“²²⁶ ist unter Punkt fünf die freie Fassadengestaltung genannt. Diesbezüglich lässt sich im Wesentlichen zusammenfassen, dass durch den Einsatz einer neuen Tragkonstruktion, ein Skelett, die Außenwandflächen ohne statische Zwänge frei gestaltbar sind, was insbesondere ein bis dahin kaum konstruierbares Architekturelement, das unter Punkt vier erwähnte „Langfenster“, ebenso wie die Hinzufügung von Balkonen etc. ermöglicht. Hierbei beruht die Anordnung der Bauelemente wie Fenster, Loggien, Balkone auf der Fassade jedoch nicht mehr einem vordergründig äußeren Gestaltprinzip in Achsen und Hierarchien wie im historischen Fassadenbau, sondern begründet sich aus den statischen Notwendigkeiten eines Stützrasters und den inneren Bedürfnissen der Räume nach einer optimalen Belichtung, einem funktionalem Prinzip entsprechend. Die „ordnende Kraft der Geometrie“ bestimmt den Architekturkörper und die Gestaltung seiner Oberfläche, „während die bisherige Architektur nur die Ordnung plastischer Ornamentik kannte.“²²⁷ Neben der Geometrie des Hauses, den funktionalen Erfordernissen des Grundrisses durch Öffnungen und die flächig-glatte Gestaltung der Oberfläche in einem Kalkzementmörtel wird als vierter wesentlicher Gestaltungsgrundsatz die Anwendung von Farbe auf der Fassade genannt.²²⁸ Es wird hier auf die funktionalen Aspekte der Farbe verwiesen, die im Kontext des Raumes unterschiedliche Wirkungen hat und ihn öffnen, schließen, erweitern und beleuchten kann. Die hier zusammengetragenen Ansätze zur Gestaltung sind bei Corbusier niemals als isolierte Leitgedanken zu einem Bauelement zu lesen, sondern stets im Zusammenhang eines komplexen Raumgebildes, das sich aus Baukörper und Volumen, Grundriss, Aufriss und Oberfläche aufbaut.²²⁹ Die Fassade ist bei ihm die Konsequenz dieses Aufbaus, sie bedingt sich folgerichtig aus statischen, funktionalen, den Grundriss betreffenden und auch kompositorisch (fast künstlerisch) freien Überlegungen. Mit seinen Thesen zur Architektur hat Corbusier es geschafft, nicht nur eine logische Herleitung für die „kommende Baukunst“ zu schaffen, sondern gleichzeitig auch die Verwendung des Ornaments im Sinn einer Stilarchitektur sehr grundsätzlich in Frage zu stellen. Zwar ist es längst nicht so, dass nach den Veröffentlichungen Corbusiers nur noch nach seinen Leitsätzen geplant und gebaut wird, aber im Umfeld größerer Bauaufgaben wird es zunehmend schwieriger, einen Standpunkt einzunehmen, der eine historische Stilformen verwendende Architektursprache bevorzugt.

²²⁵ Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Alfred Roth (Mitarbeiter): Zwei Wohnhäuser, Stuttgart 1927

²²⁶ Ebenda, S.6

²²⁷ Ebenda, Alfred Roth über die Oberflächengestaltung bei den Hausprojekten von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, S. 34-35

²²⁸ Ebenda, S. 36: „Er (Le Corbusier, Anm. d. Verf.) behandelt infolgedessen sowohl die äußere Architektur sowie die inneren Räume farblich.“

²²⁹ Vgl. den Aufbau des Buches „Vers und Architecture“; Le Corbusier: Kommende Baukunst, 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1926

Die Gestaltungsgrundsätze eines funktional-konstruktiven Fassadenaufbaus setzten sich – wenn auch sehr langsam und in unterschiedlicher Intensität – schließlich im Kontext der städtischen Baukultur in zunehmendem Maße seit den 1920er Jahren auch in Frankreich durch. Ein Beispiel für eine vereinfachte Formensprache aus der Mitte der 1920er Jahre in Paris ist das Wohn- und Geschäftshaus am Boulevard Malesherbes, das eine einfache glatt verputzte Fassade aufweist (Abb. 45). Nur die breite Toröffnung in der Mittelachse, die hochrechteckigen Fenster und das stark betonte Hauptgesims verraten, dass es sich bei dem Gebäude um einen Fassadenumbau handelt.²³⁰ Es ist einer der wenigen belegbaren kompletten Fassadenumbauten der 1920er Jahre in Frankreich, der eine starke Vereinfachung des Fassadenschmucks und eine weitgehend flächige Behandlung der Außenwand zeigt.



45, 46: Fassadenumgestaltung der Banque de Mulhouse am Boulevard Malesherbes in Paris von den Architekten Hesse und Picard, o.J. (links) und ein typischer zweigeschossiger Ladenumbau des Unternehmens Gant Guibert Frères mit einer vollständigen Verglasung des Geschäftsbereichs.²³¹

Weitaus mehr Umbauten in einer modernen Formensprache lassen sich im Bereich des Ladenumbaus ausmachen, bei denen meist eine Vergrößerung der Schaufensterflächen und eine bandartige Behandlung der Fassadenfläche zur Aufnahme eines Werbeschriftzugs zu beobachten ist (Abb.46). Bei dieser Bauaufgabe ging es darum, Geschäftslokale äußerlich zu erneuern, wenn es auch für den Rest des Gebäudes keinen Handlungsbedarf gab, weil beispielsweise die Substanz der Fassade noch gut war und für andere Funktionen wie das Wohnen ein nicht so großer Erneuerungsdruck bestand. Auf diese Weise entstanden „halbe“ Fassadenumbauten, die in ihrem Material und der Funktion mit großen Schaufensteröffnungen

²³⁰ Werner Hegemann: Reihenhhaus-Fassaden, Berlin 1929, S. 17; Architekten: Hesse und Picard

²³¹ Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhhaus-Fassaden, Berlin 1929, S. 17; Architekten: Hesse und Picard und Konstanty Gutschow, H. Zippel: Umbau, Stuttgart 1932, S. 30

eine moderne Gestaltung gegenüber der historischen Fassade zeigten. Ähnliche Ladenumbauten, welche die Umgestaltung lediglich eines Fassadensegments zum Inhalt haben, gibt es auch in Deutschland zu dieser Zeit, worauf noch später einzugehen sein wird.

2.4.2 Hochhauskonstruktionen und funktionalistischer Geschäftshausbau

Besonderen Vorbildcharakter für die Architekten der 1920er Jahre in Deutschland haben die oben bereits angedeuteten bautechnischen Entwicklungen in den USA. Allein die Größe der amerikanischen Bauvorhaben scheint alles zu überstrahlen, was zu dieser Zeit in Europa projektiert wird. Hier werden Konstruktionen aus Stahl und Stahlbeton entwickelt und serielle Bauprozesse erprobt, die in diesem Ausmaß in Europa noch nicht möglich sind. Dies mag zum einen daran liegen, dass das Bauen in us-amerikanischen Städten zum Teil weniger strenge Maßregelungen in Bezug auf die Höhe und Abstandsflächen, Brandüberschlag und Verschattung kennt, obgleich es durchaus auch hierfür in den USA gesetzliche Bestimmungen gibt, die im Fall New Yorks in der „Zoning Resolution“ von 1916 festgeschrieben sind und beispielsweise über die Gebäudeform die Verschattung in der Hochhausstadt regulieren sollen. Nicht aber wegen dieser Regeln macht die amerikanische Baupraxis in Europa Furore, sondern wegen eines scheinbar nicht aufzuhaltenden Wachstums, das ebenso an den Städten wie an den Gebäuden selbst zu beobachten ist. In genau dieser Hinsicht ist in den USA ein „freieres“ Wachstum möglich, denn die Ausdehnung und Anlage der Städte scheint lediglich den natürlichen Gegebenheiten des Terrains zu folgen und muss nur selten mit einem historischen Kontext bestehender Bauten umgehen. Eine „historische Belastung“²³² kommt nicht bei jedem Bauvorhaben zum Tragen, wie es üblicherweise in den Städten Europas zu erwarten ist.²³³ Insofern unterscheidet sich denn auch das Baugeschehen in den USA grundlegend von dem in Europa, schließlich bedarf es nicht bei jedem Projekt der Überprüfung, ob das neue Gebäude sich in das bestehende Stadtbild einfügt. Dass man für die gestalterische Durchbildung der Verkleidung von Hochhäusern schließlich doch auf eine europäisch-historistische Stilform zurückgreift, wird hier noch zu erläutern sein.

Zu dieser Zeit scheitern in Deutschland und in anderen europäischen Staaten Hoch- oder Turmhausprojekte demgegenüber selten an der technischen Durchführbarkeit eines solchen Vorhabens, sondern vielmehr an der Diskussion um eine drohende Verschandelung des

²³² Kapitelüberschrift „Historische Belastung“ in Bezug auf den europäischen Städtebau, in: Ludwig Hilberseimer: Groszstadt Architektur, Stuttgart 1927, S. 20

²³³ Adolf Behne: Neues Wohnen – Neues Bauen, Leipzig 1927, S. 43. Behne spitzt diesen Sachverhalt folgendermaßen zu: „Als die amerikanische Kultur begann, war die Epoche des Mittelalters vorbei. Amerika hat sie nicht erlebt – und ist in vieler Beziehung freier, weniger belastet als Europa. Zitat Goethe: ‚Amerika, du hast es besser/ Als unser Kontinent, das alte,/ hast keine verfallenen Schlösser/ und keine Basalte./ Dich stört nicht im Inneren,/ zu lebendiger Zeit,/ unnützes Erinnern/ und vergebliche Zeit.‘“

Stadtbilds.²³⁴ So bleibt die scheinbare Unbegrenztheit us-amerikanischer Entwürfe, was die Höhe und das Volumen angeht, zwar für die europäische Architektur nicht durchführbar, wohl aber werden die Aspekte der technischen Realisierung dieser Bauvorhaben diskutiert und stoßen in der Öffentlichkeit auf ein breites Interesse. Denn so fern die großen Bauvorhaben in Manhattan oder Chicago auch sein mögen, für die hiesigen Projekte sind die technischen Entwicklungen für den Ausbau, die Aufstockung und Zusammenlegung von bestehenden Gebäuden von ebenso großer Bedeutung. In Berlin, wie auch in anderen europäischen Städten, hat sich das Aufgabenfeld des Architekten seit Beginn des 20. Jahrhunderts infolge des immensen Stadtwachstums etwas verschoben, schließlich werden in den Innenstädten immer häufiger Parzellen zusammengelegt, müssen benachbarte Häuser für den Aushub einer neuen Großbaustelle abgefangen und bestehende Gebäude für zwei- oder dreigeschossige Aufstockungen ertüchtigt werden. Es muss viel eher also mit einem baulichen Bestand in der räumlichen Beengtheit historischer Städte umgegangen werden als in den USA, und hierzu scheinen gerade die technischen Entwicklungen auf dem Gebiet der Baukonstruktion besonders geeignet, wie sie beispielsweise im amerikanischen Hochhausbau zur Anwendung kommen. Der Unterschied zur amerikanischen Architektur besteht also im Wesentlichen darin, dass sich die Aufgaben des Planens und Bauens in den meisten europäischen Großstädten in einem Umfeld mit einer länger zurückreichenden Bautradition abspielen, und jeder Neubau auf das bestehende Umfeld abgestimmt werden muss. In diesen Städten mit einem weitgehend konsolidierten Zentrum bewegen sich die neuen Aufgaben in der Architektur in einem Bereich, der generell als Nachverdichtung der Stadt bezeichnet werden kann und der zunächst einmal offen lässt, ob es sich hierbei um Neubauten, Aufstockungen, Zusammenlegungen und Umbauten handelt. Für die pragmatisch-ingenieurmäßigen Bauaufgaben in der europäischen Stadt werden in den 1920er Jahren zunehmend die konstruktiven Kenntnisse aus den USA zu Rate gezogen, die in den gängigen Bauzeitschriften oder in allgemeinen Darstellungen zur Entwicklung der internationalen Architektur, wie beispielsweise auch in dem 1927 erschienenen Sammelband „Wie baut Amerika?“ von Richard Neutra veröffentlicht werden.²³⁵ Hier werden an praktischen Beispielen aus amerikanischen Großstädten wie auch aus dem Einfamilienhausbau die Fortschritte im amerikanischen Bauwesen erläutert und die Besonderheiten des amerikanischen gegenüber dem europäischen Bauen herausgestellt. In diesen Darstellungen liegt das Gewicht dabei weniger auf der äußerlichen Gestaltung und dem Fassadenbau als vielmehr in der Schilderung der Konstruktionsweise, der Verwendung von Baustoffen und der logistischen Bewältigung großer Bauprojekte. Das Interesse liegt also vor allem in der Methodik des Bauens in den USA, von der man hofft, sie auf die Baupraxis in Europa übertragen zu können. So formuliert Richard Neutra 1927 unter dem Eindruck des

²³⁴ Vgl. hierzu die ausführliche Beschreibung zu der Entwicklung des Hochhausbaus in Deutschland, in: Dietrich Neumann: Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre; Debatten, Projekte, Bauten, Braunschweig, Wiesbaden 1995 und in Florian Zimmermann: Der Schrei nach dem Turmhaus, Berlin 1988

²³⁵ Richard Neutra: Wie baut Amerika?, Stuttgart 1927

Bauens in den USA, dass „Fortschritt im eigentlichen Baufach vor allem ist: Neuartigkeit von Stoffen mit besonderen statischen Möglichkeiten und beschränkteren Abmessungen, praktische Form und Wirtschaftlichkeit in Herstellung und Einbindung von Stoff- und Bauteilen (Ziegel, Profileisen, Formgusssteine, Bekleidungsplatten usw.).“²³⁶ Neutra ist in seiner Darstellung über das Bauen in Amerika anzumerken, dass er sich einen derartigen Zweckpragmatismus auch für das Bauwesen in Deutschland wünscht.

Bereits 1913 war der Band „Der Bau der Wolkenkratzer“ von Otto Rappold erschienen, in dem aufgrund einer Studienreise durch die USA die wesentlichen konstruktiven Methoden des Hochhausbaus erläutert werden. Im 11. Kapitel geht es dabei schließlich um die Außenmauern und die Gestaltung der Fassaden, die anfänglich noch massiv als Mauerwerksbau hergestellt wurden und damit bei dem Monadnock-Building in Chicago zu einer Außenwandstärke von 1,80 m führten.²³⁷ Die neueren Konstruktionen des Hochhausbaus hingegen, die auch an anschaulichen Schnitten und Fotos belegt werden, sind in einer ummantelten Stahlkonstruktion ausgeführt und dementsprechend weitaus schlanker in der Dimensionierung. Die Umkleidung des Stahlskeletts begründet Rappold zum einen mit einer Schutzfunktion gegen Feuer und die Witterung, zum anderen mit einer „dekorativen Funktion“²³⁸, wie sie vor dem 1. Weltkrieg auch in Deutschland großteils noch sehr gängig war. Der hier wiedergegebene Fassadenschnitt im Bereich der Traufe eines typischen us-amerikanischen Hochhauses zeigt, welcher Aufwand zur Verkleidung des Stahlskeletts betrieben wurde (Abb. 48). Dabei ist klar, dass der gewaltige Aufbau der Gurt- und Traufgesimse mit einer derart aufwändigen Terrakottaverkleidung weniger schützende Funktionen (im Sinn des Brand- und Witterungsschutzes) hat, als vielmehr schmückender Gestaltungswille ist. Wie bedeutsam zum Beginn des Jahrhunderts die dekorative Verkleidung der Hochhäuser ist, gibt eine Fotografie aus New York wieder, die aus der Zeit zwischen 1905 und 1910 stammt und die exemplarisch ein Hochhaus im Bau zeigt (Abb. 47).

Die konstruktiv notwendige und höchst filigrane Stahlkonstruktion wird mit einer massiv wirkenden und nur in Teilen als Brand- und Witterungsschutz notwendigen Fassadenaußenwand ausgefacht und überdeckt. Lewis Mumford beschreibt, dass „...selbst bei manchem der stolzesten Bauwerke der imperialistische Prunk nur so dünn aufgetragen ist, dass man nicht einmal in die Spelunken dahinter zu blicken braucht, um seine Schwächen zu erkennen.“²³⁹ Der Zwiespalt zwischen dem konstruktiv Notwendigen und der schmückenden

²³⁶ Richard Neutra: *Wie baut Amerika?*, Stuttgart 1927, S. 63

²³⁷ Das Monadnock-Building ist zwischen 1889-93 nach Plänen der Architekten Holabird und Roche errichtet worden und ist mit 60 m Höhe eines der höchsten Gebäude mit tragenden Außenwänden.

²³⁸ Otto Rappold: *Der Bau der Wolkenkratzer*, Kurze Darstellung auf Grund einer Studienreise für Ingenieure und Architekten; München, Berlin 1913, S. 218: Mit dem Übergang zum Eisenskelettbau hatten die Mauerwerksausfachungen im Skelettbau keine Tragfunktion mehr, so dass zum Einen weitaus schlanker hergestellt werden konnten und ihnen zum Anderen nun vornehmlich eine dekorative und schützende Funktion zukam.

²³⁹ Lewis Mumford: *Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer*, Berlin 1925, S. 175; Demgegenüber beschreibt er die auch die Kehrseite der dekorativen Gestaltung von Schauseiten im gleichen Abschnitt: „Die Rückseite des Metropolitan

Zutat an der Fassade ist also auch in den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine bekannte Problematik. Der rationalisierten Bautechnik der Skelettbauweisen steht ein Gestaltverständnis gegenüber, das sich fast ausschließlich an der europäischen „Stilarchitektur“ orientiert.



Abb. 271.
Gebäude Ecke Broadway und 4. Straße in New York.
Aufmauerung der Außenwände.

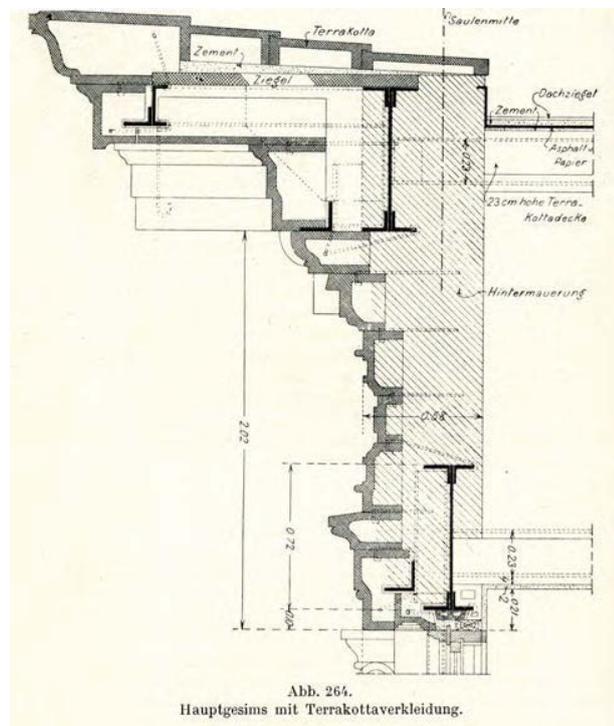


Abb. 264.
Hauptgesims mit Terrakottaverkleidung.

47, 48: Konstruktion und Verkleidung im us-amerikanischen Hochhausbau: Umkleidung des Traggerüsts eines Hochhauses mit Mauerwerk und Natursteinverkleidung (links) und Schnitt durch ein Hauptgesims eines Stahlskelettbaus mit ornamental verkleideter Stahlkonstruktion an der Fassade eines Hochhauses.²⁴⁰

Die deutschen Rezipienten des amerikanischen Hochhausbaus interessieren sich in den 1920er Jahren jedoch nicht mehr für die Dekoration der Konstruktion mit schmückenden Formelementen. Das Bild eines Wolkenkratzers im Bau ist hier mehr wert, zeigt er doch noch ganz unverkleidet die technische Qualität seiner Konstruktion. So groß teilweise die Bewunderung für die Hochhausstädte Amerikas ist und so groß der konstruktive Fortschritt im Stahlbau eingeschätzt wird, so häufig wird denn auch an den reich geschmückten Fassaden der Hochhäuser – übrigens mit ganz ähnlichen Argumenten wie an den Bauten des Historismus in Deutschland – Kritik geübt, ihnen wird eine „romantische“ Einstellung bescheinigt.²⁴¹ Noch strenger geht Bruno Taut 1929 mit der amerikanischen Architektur ins Gericht, die zwar konstruktiv bemerkenswerte Entwicklungen hervorgebracht habe, die in ihrer Gestalt jedoch in einer „aufgeblähten Theatralik“ endete. Seiner Auffassung nach müsse man auf die Anfänge des Hochhausbaus mit Sullivan zurückgehen, um gestalterisch hochwertige, maßvoll ornamentierte

Museum oder des Brooklyn Museum könnte ganz ebenso die Rückseite einer Reihe von Mietskasernen in der Bronx oder von Fabriken der Long Island City sein, so unerfreulich, kahl und scheußlich ist der Anblick.“

²⁴⁰ Abb. aus: Otto Rappold: Der Bau der Wolkenkratzer, Kurze Darstellung auf Grund einer Studienreise für Ingenieure und Architekten; München, Berlin 1913, Nr. 271 und 264

²⁴¹ Hilberseimer, Ludwig: Groszstadt-Architektur, Stuttgart 1927, S. 57

Gebäude zu beobachten.²⁴² Und Le Corbusier bringt es auf die einfache Formel, dass man von den amerikanischen Ingenieuren lernen kann, die Architekten jedoch fürchten sollte.²⁴³

Die Bewunderung für die konstruktiven Bauleistungen in den USA findet besonders in der Tschechoslowakei Ausdruck, die nach der Unabhängigkeit 1918 als junges Staatsgebilde zunächst in Amerika einen freiheitlichen Bundesgenossen mit einem liberalen Gesellschaftssystem entdeckt.²⁴⁴ Eine Vielzahl von Protagonisten des Kunst- und Architekturbetriebs sieht Parallelen in der Baupraxis der Vereinigten Staaten, die gleichzeitig auch eine „Welt ohne künstlerische Tradition“²⁴⁵ ist, und von daher der Situation eines tschechoslowakischen Neuanfangs nach dem Ende der habsburgischen Monarchie gleicht. Die tschechoslowakische Avantgarde ist beseelt von einem Fortschrittsglauben, der befreit von der Last der Geschichte eine freie Form der Kunst und Architektur ermöglicht. Fast im Sinne von Adolf Loos fordert Josef Chochol in seinem Traktat „Wonach ich strebe“ das Wesenhafte und Eindeutige in der Form und „...dass sie endlich von allen archaischen, epigonalen und eklektizistischen Einflüssen befreit wird und niemals den widerlichen Geruch der sich zersetzenden Leichen des vorhergehenden Stils vernimmt.“²⁴⁶

Auf dem Gebiet der Architektur versucht man sich an den technischen Entwicklungen in der Baupraxis zu orientieren, die Konstruktion wird ins Zentrum der Überlegungen zur Erneuerung der Architektur gestellt. Das allgemeine Credo dieser Zeit scheint sich auf den Nenner bringen zu lassen, dass alle anstehenden Herausforderungen an die moderne Architektur der Jahre nach dem 1. Weltkrieg wie Stadtwachstum, Wohnungsnot, Verkehrsproblematik sich mit Hilfe der technischen Entwicklungen in der Baupraxis lösen lassen.²⁴⁷ Es entsteht eine Art „technische“ Moderne, die neben funktionalistischen Ansprüchen auch eine technisch-konstruktive Durcharbeitung erfährt, die weitestgehend ohne Vergleich bleibt. So zeigt beispielsweise das Prager Geschäftshaus „Olympic“, das auch in Ludwig Hilberseimers „Internationale neue

²⁴² Taut, Bruno: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1929, S.36-37: „Wenn man nach architektonisch voll befriedigenden Wolkenkratzern sucht, Wolkenkratzern, bei denen es sich um mehr handelt als das Pittoreske und Grotteske des Zufalls, um mehr als Einfachheit aus Armut an Gedanken, als den Wahnwitz der Dimensionen, nämlich um einen sichtbaren Gestaltungswillen des Architekten, der das Objekt durch und durch mit seiner Anschauung und seinem Gefühl beseelte – wenn man das sucht, so muss man schon zu den Anfängen des Wolkenkratzerbaues, zu den 90er Jahren zurückgehen. H.L. Sullivan in New York ist der große Pionier dieser Zeit gewesen.“

²⁴³ Le Corbusier: Kommende Baukunst, 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1926, S.29

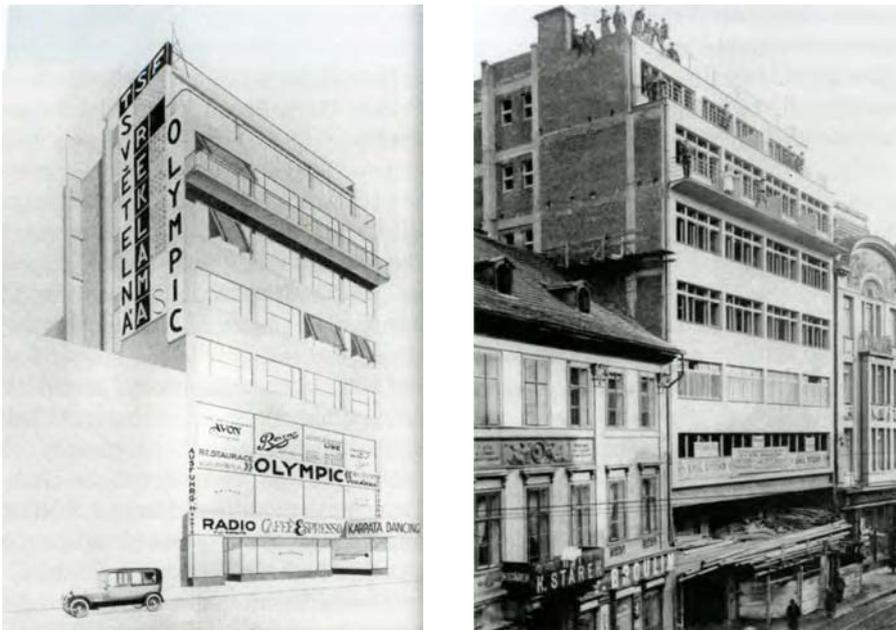
²⁴⁴ Spätestens mit den 1930er Jahren wird sich diese Ansicht vor dem Hintergrund einer kritischen Analyse des Gesellschaftssystems und der dramatischen Wirtschaftskrise etwas relativieren; stattdessen setzt man sich fast parallel auch mit den Entwicklungen in der UdSSR auseinander, die prägend auch für die Kunst- und Architekturpraxis in der Tschechoslowakei werden (Hier ist besonders der Konstruktivismus hervorzuheben).

²⁴⁵ Jaromír Krejcar: Made in America, (Aufsatz ohne Jahresangabe); zit. nach: Jeanette Fabian, Ulrich Winko: Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft, Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918-38, Berlin 2010, S.59

²⁴⁶ Josef Chochol: Wonach ich strebe (o.J.); zit. nach: Jeanette Fabian, Ulrich Winko: Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft, Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918-38, Berlin 2010, S.41

²⁴⁷ Vgl. hierzu die Ausführungen in „Konstruktivismus“ von Karel Teige: „Die Architektur von heute, gesteuert von den Richtlinien der puristischen Ästhetik, ist konstruktivistisch, ist eine baulich, nicht dekorative und applizierte Kunst. Aus den modernen Konstruktionen und Materialien (Beton, Glas, Eisen), die den Gesetzen der Ökonomie und dem Zweck unterworfen sind, gewann sie einen Einklang der Dispositionen, Harmonie der Proportionen, erhabene poetische Schönheit, den Wert ihrer Zeit.“ zit. nach: Jeanette Fabian, Ulrich Winko: Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft, Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918-38, Berlin 2010, S. 14.

Baukunst“ abgebildet ist,²⁴⁸ zunächst eine einfache Skelettkonstruktion mit Ausmauerungen an den Brandwänden und im Bereich der Fensterbrüstungen. Darüber hinaus werden jedoch auch einige funktionale Elemente – was besonders an der Entwurfszeichnung deutlich wird – stark betont, die in dem Maß bisher an Fassaden selten zu finden waren. So ist beispielsweise ein Geländer in der Form einer Reling gestaltet, als würde es sich bei dem schmalen Haus um einen Ausschnitt aus einem Ozeandampfer handeln (vgl. Abb. 49 und 50).



49, 50: Funktionalistischer Geschäftshausbau in der Tschechoslowakei am Beispiel des Hauses Olympic in Prag in einem Entwurf aus den Jahren 1925-26 (links) und eine Fotografie, den Bau des Geschäftshauses 1927 dokumentiert. Architekt: Jaromír Krejcar²⁴⁹

Jedoch wird an den Äußerungen tschechischer Avantgardisten auch deutlich, dass eine Erneuerung der Baukunst nach funktionalistisch-konstruktiven Grundsätzen und eine umfassende Reformierung des Städtebaus im Kontext der bestehenden Städte als kaum möglich eingeschätzt werden. Demnach stellen eine veraltete Baugesetzgebung und das Hindernis des baukulturellen Erbes die wesentlichen Verhinderungsgründe dar, wobei auch insbesondere auf die Denkmalpflege eingegangen wird. „Der Denkmalschutz...“, so konstatiert Jaromír Krejcar 1924, „verursacht sicherlich viel Übel, insbesondere bei uns, wo in krankhafter Sentimentalität über jedes Wandstück, das älter als 50 Jahre ist, gefeilscht wird. Es ist wohl gut, bestimmte herausragende Bauwerke der Vergangenheit zu bewahren, aber das Bemühen darum, den alten Charakter der Stadt zum Nachteil des heutigen Lebens zu konservieren, lässt sich kaum mehr begründen. Den Terror, den hier einige sentimentale Kunsthistoriker nicht nur über einen modern empfindenden Architekten verbreiten, indem sie ihn zwingen, sich mit den Proportionen und den Maßen seiner Werke an die alten benachbarten Häuser anzupassen,

²⁴⁸ Ludwig Hilberseimer: Internationale neue Baukunst, Stuttgart 1928, S. 36

²⁴⁹ Abb. aus: Jeanette Fabian, Ulrich Winko: Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft, Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918-38, Berlin 2010, Abb. Nr. 5 und 6

sondern auch über die Bürger der Stadt überhaupt, indem sie ihr Leben in das alte Zickzack der Straßen und in die Einwohner des Mittelalters und des Barocks gelösten Grundrisse zwängen, ist viel zu unmoralisch, als dass er noch länger andauern könnte.“²⁵⁰ Neben den institutionellen „Verhinderern“ einer staatlichen Denkmalpflege ist die historische Stadt jedoch auch selbst mit ihrer historisch-traditionell überlieferten Anlage, mit Parzellierung, Blockbildung und Straßenzuschnitten, mit Sozial- und Eigentümerstruktur, Ver- und Entsorgungsinfrastruktur und den Handels- und Verkehrswegen durch die Überlegungen der Modernisten nicht unvermittelt veränderbar, wie es sich Jaromír Krejcar vielleicht gewünscht haben mag. Stattdessen ist die historische Stadtanlage – vielleicht auch etwas zu ihrem eigenen Schutz – strukturell sehr träge, so dass ein moderner Städtebau und große zusammenhängende Wohn- oder Industrieanlagen nur im Bereich der Stadtränder oder in sehr schnell wachsenden Städten zu finden sind.²⁵¹ In Großstädten wie Prag oder Brünn dagegen wird auch Mitte der 1920er Jahren noch auf kleinen innerstädtischen Parzellen gebaut, jedoch mit dem Wissen um eine neue Konstruktion, die einen gestalterischen Ansatz in der europäischen Stadt etabliert, den es zuvor in dieser Konsequenz noch nicht gegeben hat. Die Zweckdienlichkeit und Praktikabilität der Architektur werden zum Qualitätsmaßstab für die Bewohner, der Zweck ist der übergeordnete Kontext dieser Architektur.

Dass es im Gegensatz dazu in den USA bei stetigem Wachstum und einem jungen Stadtbild diese Zwänge nicht gibt, denen man in der Tschechoslowakei und anderen europäischen Ländern unterworfen ist, zeigen die Bilder vom Beginn des 20. Jahrhunderts aus Städten wie New York oder Buffalo, die das „typische Durcheinander der Bebauung“ und das „Wolkenkratzerchaos“²⁵² als Folge der ständigen Erneuerung dokumentieren. In den seltensten Fällen wird dort auf bestehende Architektur vorheriger Generationen Rücksicht genommen, wie das seltene Beispiel einer Fassadenumgestaltung in New York zeigt (Abb. 51). Hier wurde ausnahmsweise dem Erneuerungsdruck nicht mit einem Abriss und Neubau nachgegeben, sondern die einfache in klassizistischen Formen gehaltene Fassade vom Dekor und der weit ausladenden Traufe befreit und in eine flächige, offensichtlich farblich sehr hell gefasste Komposition verwandelt. Diese Umgestaltung ist jedoch – wie bereits erwähnt – ein sehr rares Beispiel für einen erhaltenden und an historische Formen gebundenen Stadtumbau.

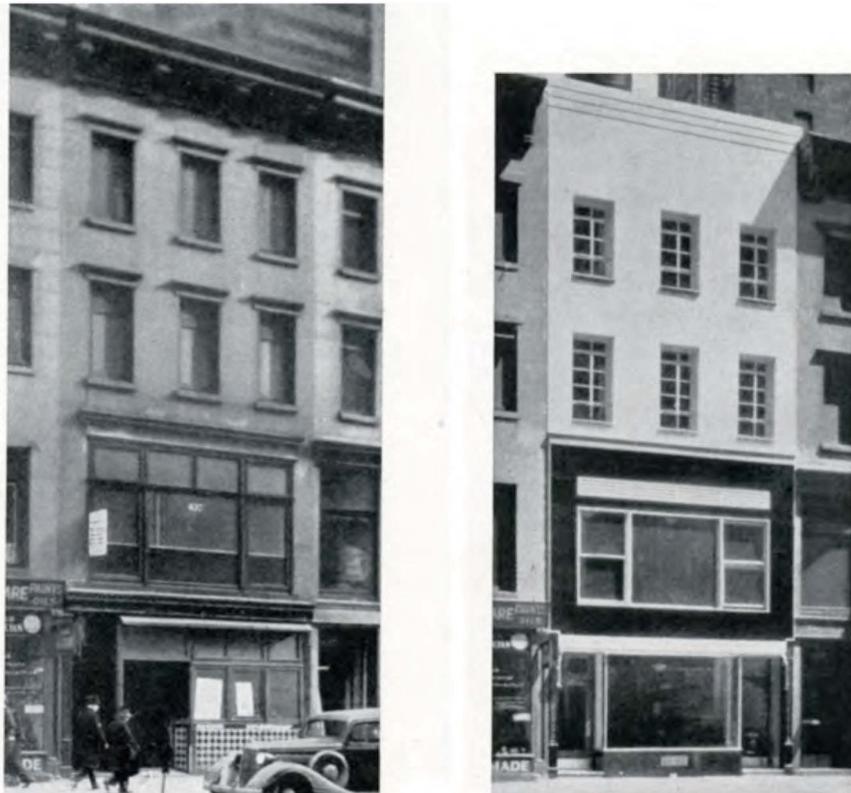
Die städtebauliche Regel für die meisten us-amerikanischen Städte um 1920 indes beschreibt Walter Curt Behrendt als eine von Hektik geprägte Baupraxis, „...wo wir den Abbruch von Häusern beobachteten, die eine Lebensdauer von zehn, allenfalls fünfzehn Jahren erlebt haben,

²⁵⁰ Jaromír Krejcar: Der Weg zur modernen Architektur, Vortrag, Brünn 1924; zit. nach: Jeanette Fabian, Ulrich Winko: Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft, Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918-38, Berlin 2010, S. 128.

²⁵¹ Zu diesen Städten zählt natürlich auch die bekannteste Stadt der funktionalistischen Moderne in Tschechien *Zlín*, die als Industriestadt im Zuge der Ausweitung der Bata-Schuhfabrik durch städtebauliche Planungen von Le Corbusier und die Bauten der Architekten Kotera, Gahura, Lorenc und Karfik seit 1923 erweitert wurde.

²⁵² Vgl. Abbildungen und die textlichen Schilderungen in: Walter Curt Behrendt: Städtebau und Wohnungswesen in den Vereinigten Staaten, 2. Aufl., Berlin 1927, S.13

und zwar von Häusern solidester Konstruktion, die in den edelsten und teuersten Materialien hergestellt waren.²⁵³



51: Das seltene Zeugnis eines Fassadenumbaus in den USA am Beispiel der Franklin Savings Bank, New York, aus den 1930er Jahren mit der Darstellung des Vorzustands (links), Architekten Brüder Platt.²⁵⁴

Die Gebäude jedoch, welche die abgerissenen Bauten ersetzen und die in den USA als neue Hochhäuser errichtet werden, entsprechen nur in technisch-konstruktiver Hinsicht den avantgardistischen Zielen der europäischen Moderne, während die Gestaltung des Baus und seiner Fassaden in ihren historischen Dekorformen, fast verspottet werden. Im städtischen Kontext wird in Europa die Anlage und Funktion des Städtebaus in den USA und die konstruktive Realisierung der Architektur wahrgenommen. Als beispielhaft fertiggestellte Hochbauten werden demgegenüber jedoch keine typischen Großstadtbauten, sondern in aller Regel nur Speicher- und Siloanlagen sowie Fabriken und Industriehallen rezipiert.²⁵⁵ Die amerikanischen Industriebauten werden als vorbildliche Konstruktionen verstanden, die rationell einem Zweck dienen und in ihrer Effektivität keinen Raum für Überflüssiges bieten. Sowohl die konstruktiven Methoden, wie auch die gestalterischen Ergebnisse des Industriebaus scheinen wegweisend auch für die Architektur der Großstadt. Diesen Bezug stellt auch Jaromír Krejcar in besonderer Weise heraus, wenn er schreibt, dass „es darum geht, logische Ergebnisse

²⁵³ Walter Curt Behrendt: Städtebau und Wohnungswesen in den Vereinigten Staaten, 2. Aufl., Berlin 1927, S.16-17

²⁵⁴ Abb. aus: Adolf Schumacher: Ladenbau, Anordnung, Einbau und Ausgestaltung kleiner und großer Läden in alten und neuen Häusern, 2. Aufl., Stuttgart 1939, S.14

²⁵⁵ Dies gilt besonders für die populären Publikationen von Le Corbusier, Ludwig Hilberseimer, Bruno Taut und Jaromír Krejcar.

abzuleiten, die sich aus der Architektur der Industriebauten für die Bauten der Wohnhäuser und öffentlichen Gebäude ergeben.²⁵⁶ Damit wird eine Phase in Europa eingeleitet, in der man intensiv beginnt, rationelle Formen des Industriebaus wie den Stahl- und Stahlbetonskelettbau für die Aufgaben des städtischen Hochbaus zu nutzen. Während in den USA die sachlichen Konstruktionen der Hochhausbauten bis in die 1930er Jahre hinein in ein dekoratives Fassadengewand aus Natur- oder Ziegelstein gehüllt wird, beginnt man in Europa die Sprache der Konstruktion auf der Fassade als gestaltbildend hervorzuheben und im Stadtraum zu inszenieren, wie es im Folgenden an einigen Bauten Berlins zu zeigen sein wird.

2.4.3 Berliner Großstadtmoderne im Wohn- u. Geschäftshausbau

Auch an Berlin sind die Entwicklungen einer funktionalistisch-modernen Architektur und eines neuen, hygienischen Prinzipien unterworfenen Städtebaus nicht vorbeigegangen. Die Moderne findet sich, wie Hermann Ullmann 1932 feststellt, jedoch weniger im Stadtzentrum, wie es in vielen der hier erwähnten europäischen Städten der Fall gewesen ist, sondern am Stadtrand.²⁵⁷ Ullmann bescheinigt der Stadt Berlin, dass sich hier „...alt und neu oft unvermittelt mischt, Wohn-, Geschäfts-, Industriegegend verzahnen sich vielfach, durchdringen sich und verwirren sich gegenseitig. Das Modernste in Berlin ist, außer einigen vereinzelt, überall verstreuten Bauten, seine Peripherie. Hier, außerhalb des bis 1900 bebauten und ‚erschlossenen‘ Terrains konnten sich neue und neueste Architektur- und Städtebaugedanken, zum Teil in Anlehnung an die Industrie, zum Teil in Wohnkolonien entfalten.“²⁵⁸

Außerhalb der Innenstadt finden sich die Freiflächen, die zur Errichtung neuer Siedlungen und industrieller Produktionsstätten nötig sind.²⁵⁹ Hier an der Peripherie – so mag man glauben – darf sich die Architektur der Moderne bereits zu Beginn der 1920er Jahre mit ihren weiten Abstandsflächen, begrünten Höfen, flachen Dachabschlüssen und glatt verputzten Fassaden auch städtebaulich entfalten. Das „Stadtbauproblem“ der Innenstadt, von dem einleitend im Kapitel 2.4 die Rede war, findet in den äußeren Bezirken mit einem großen Freiflächenpotenzial seine infrastrukturelle und soziale Lösung in der Errichtung neuer Wohnsiedlungen, bei denen

²⁵⁶ Jaromír Krejcar: Die Architektur der Industriebauten (o.J.); zit. nach: Jeanette Fabian, Ulrich Winko: Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft, Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918-38, Berlin 2010, S. 48.

²⁵⁷ Die etwas unscharfen Begriffe der Innenstadt, des Stadtzentrums gegenüber der Peripherie ist der speziellen Berliner Stadtbaugeschichte geschuldet, nach der sich Groß-Berlin erst 1920 zur Stadt zusammengeschlossen hat, zuvor aber neben dem historischen Berliner Zentrum etwa rings um den Alexanderplatz auch andere Zentren ausgebildet haben. Wenn hier von der Innenstadt gesprochen wird, ist dies nicht nur auf das historische Zentrum bezogen, sondern auf den zum Zeitpunkt der Gründung Groß-Berlins zu Beginn der 1920er Jahre dicht und homogen bebauten Bereich innerhalb des heutigen S-Bahn-Rings. Die größten Freiflächen zur Neubebauung befanden sich demgegenüber außerhalb des Rings in den äußeren Bezirken.

²⁵⁸ Hermann Ullmann: Flucht aus Berlin?, Jena 1932, S.13

²⁵⁹ Allgemeine Darstellungen zu den Siedlungen der 1920er Jahre in Berlin, von denen sechs im Jahr 2008 auch als kulturelles Welterbe von der UNESCO anerkannt worden sind und deren Bau- und Entstehungsgeschichte auch wissenschaftlich gut erschlossen ist, in: Jörg Haspel und Annemarie Jaeggi (Hg.): Siedlungen der Berliner Moderne, München und Berlin 2007; Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Siedlungen der Berliner Moderne, Berlin 2009

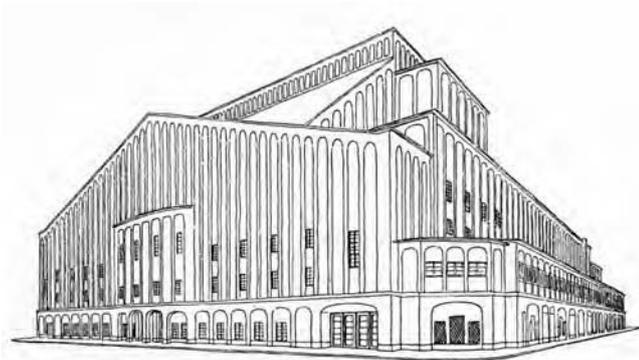
in ihrer städtebaulichen Anlage die räumlichen Bedingungen der Stadt des 19. Jahrhunderts keine Rolle spielen. Die neuen Wohnquartiere dieser Siedlungen waren eine unmittelbare Reaktion auf die schlechten Wohnverhältnisse und fehlende Wohnungen in der Innenstadt, weshalb die eilige Wohnungs- und Siedlungspolitik der 1920er Jahre vor allem als soziales Programm verstanden werden kann. In der Berliner Innenstadt, in der sich durch die Citybildung eigentlich schon seit Ende des 19. Jahrhunderts gewerbliche und administrative Funktionen ausbreiteten, lassen sich dagegen sozial angelegte Wohnungsbauprogramme auch in den 1920er Jahren kaum realisieren, so dass rein quantitativ in dieser Zeit mehr moderne Bauten in den Randbezirken entstehen als im Zentrum der Stadt.²⁶⁰ Zwar wird also auch in der Innenstadt gebaut, nur zahlenmäßig weniger und auch zu einem anderen Zweck als zur Befriedigung des Wohnungsmangels an der Peripherie. Welche Themen und Tendenzen lassen sich nun aber in der Baupraxis der Berliner Innenstadt gegenüber dem Siedlungs- und Hausbau außerhalb der Stadt ausmachen und decken sich diese Absichten mit den zuvor genannten Motiven des Bauens in anderen Ländern? Welches Verhältnis nehmen dabei die Bauten der Moderne zur historischen Stadt ein und wie stehen die Fassaden des Neuen Bauens zum Kontext der historischen Stadt?

Da eine lückenlose Darstellung der Berliner Baugeschichte der Moderne hier weder zu leisten ist, noch einen großen Erkenntnisgewinn in Bezug auf den Fassadenbau dieser Zeit verspricht, scheint es stattdessen sinnvoller, anhand einiger besonders prägnanter Bauten stellvertretend für eine Vielzahl von Bauten die Entwicklung des modernen Bauens exemplarisch nachzuzeichnen und wenige Bauten etwas gründlicher zu betrachten. Vor allem in städtebaulicher Hinsicht scheinen dabei zwei Themen für das moderne Bauen in Berlin von besonderem Interesse zu sein, prägen diese Ansätze doch fast jedes Bauvorhaben dieser Zeit in der Innenstadt. So zeigen die Bauten der Moderne im Stadtzentrum zum einen eine stadträumliche Tendenz der Bildung von größeren Formen und Bauvolumen, die das historische Parzellenmaß der Stadt zunehmend überschreiten. Zum anderen folgen die neuen Bauten einem Gestaltprinzip, bei dem das Äußere mehr und mehr von funktional-ökonomischen Faktoren bestimmt wird, als dies beispielsweise in der Architektur der historischen Stilformen des 19. Jahrhunderts der Fall war. Gegenüber den Bauten des Historismus grenzen sich die Bauten der Moderne also vor allem durch zwei Aspekte ab, nämlich durch eine veränderte Gestaltpraxis auf der einen Seite und durch ein zunehmendes Infragestellen des historischen Städtebaus.

Die städtebauliche Großform

²⁶⁰ Vgl. hierzu die quantitative Bewertung des Neuen Bauens in Kapitel 4.1.2

Die Neubauten der Moderne entstehen überwiegend – wie Hermann Ullmann eingangs beschrieben hat – als Einzelbauten, die verstreut über das ganze Gebiet der Innenstadt zu finden sind und die im Gegensatz zu ihren modernen Pendanten in den Außenbezirken seltener Wohnbauten als Geschäftsbauten sind. Darüber hinaus unterliegen diese Bauten aufgrund ihrer kontextuellen Einbindung in den bestehenden Stadtgrundriss anderen Entwurfparametern als dies bei Neubausiedlungen am Stadtrand der Fall wäre. Sie müssen in die Struktur von Block und Parzelle eingepasst werden und ihre Planer müssen sich zwangsläufig mit einer historischen Nachbarbebauung auseinandersetzen.



52, 53: Das Gestaltrepertoire im Fassadenbau der frühen 1920er Jahre reicht von der expressiven Glasform Ludwig Mies van der Rohes zum Wettbewerb für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße von 1921 bis zum malerischen Umbau des Großen Schauspielhauses von Hans Poelzig von 1919-20.²⁶¹

Nicht selten stoßen die modernen Entwürfe auf Grenzen in der engen Bebauungsstruktur der Berliner Innenstadt, so dass es schon 1921/22 zu dem viel beachteten Wettbewerb am Bahnhof Friedrichstraße für ein Turmhaus kommt, der den Weg aus dem Stadtgrundriss in die Dimension des Hochhauses öffnen will, jedoch ohne realisiertes Ergebnis bleibt.²⁶² Neben der sich hier sehr plakativ abzeichnenden städtebaulichen Tendenz zur Verdichtung und Vergrößerung bestehender oder neuer Bauformen in der Innenstadt zeigen einige der Entwürfe des Hochhauswettbewerbs auch hinsichtlich einer Veränderung der Gestaltparameter gleich das ganze Repertoire funktionaler und konstruktiver Neuerungen des Neuen Bauens. Der bis heute bekannteste Entwurf aus dieser Reihe von Ludwig Mies van der Rohe ist demnach nicht nur wegen seiner stadträumlichen Formation als den Kontext der historischen Stadt vertikal

²⁶¹ Abb. aus: Scheer, Kleihues, Kahlfeldt: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 163; und Gustav Adolf Platz: Die Baukunst der neuesten Zeit, Berlin 1927, S. 362

²⁶² Vgl.: Florian Zimmermann: Der Schrei nach dem Turmhaus, Berlin 1988 und Dietrich Neumann: Die Wolkenkratzer kommen!, Braunschweig, Wiesbaden 1995

aufbrechender Entwurf interessant, sondern auch wegen seiner gestalterischen Ausformulierung als Skelettbau mit Glasfassade, die zu diesem Zeitpunkt wohl eines der gewagtesten Vorhaben der Architektur darstellt (Abb. 52).

Dieser visionäre Entwurf bereitet eine Baupraxis vor, die zum Zeitpunkt des Wettbewerbs noch nicht wirklich realisierbar gewesen wäre (Objektsammlung A.2.6).²⁶³ Wenn man von der Frage einer Verwirklichung absieht, bietet der Entwurf jedoch einen interessanten Blick auf die Gestaltfaktoren, die für die Entwicklung des Fassadenbaus dieser Zeit zunehmend entscheidend werden: das Sichtbarmachen der Konstruktion und die Darstellung des Materials zur Entwicklung eines funktionalen Baukörpers. In Mies van der Rohes Entwurfsperspektive zum Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße wird der neuen Architektur das Bild der alten Stadt entgegengesetzt und der Unterschied zwischen der alten, abgenutzten und diffus-düsteren Stadt der Vergangenheit und der klaren, auf wenige Linien begrenzten neuen Architektur gezielt in der Bilddramaturgie eingesetzt. Historisches und Modernes stehen sich hier zwar kontrastiv gegenüber, doch scheinen sie sich gleichzeitig auch zu bedingen, als würde das Historische den Rahmen und den Hintergrund für das Moderne bilden. Dies mag an zwei wesentlichen Erkenntnissen liegen, die auch für den modernen Entwurfsprozess bestimmend gewesen sein dürften: Zum einen lässt sich die historische Stadt trotz der vielen Vorschläge für ihre Modernisierung in dieser Zeit nicht einfach abschaffen, sie ist eine gebaute Tatsache, auf die zwangsläufig, wenn man in der Stadt bauen will, Bezug genommen werden muss. Zum anderen besitzt auch für die Modernisten die dichte Stadt des 19. Jahrhunderts ihren Reiz, und das Chaos der überfüllten hektischen Stadt ist nicht nur für Maler des Expressionismus eine Inspirationsquelle, sondern auch für die Planer des Neuen Bauens in ihren architektonisch-bühnenhaften Phantasien, wie sie auch von Hans Poelzig in eine unmittelbare Architektur umgesetzt werden (Abb. 53). Poelzig setzt in seinem expressiven Umbau des Großen Schauspielhauses von 1919-20 eine bereits im Äußeren kulissenartige Architektur um, die in diesem Zusammenhang bereits von zeitgenössischen Rezensoren als eine „Stimmungsarchitektur“ wahrgenommen wird (vgl. Objektsammlung A.1.44).²⁶⁴ Im engeren Sinn einer funktionalistischen Moderne würde diese Art der Architektur auch fast schon als unsachlich und dekorativ gelten, doch führt der Entwurf Poelzigs auch vor Augen, wie unterschiedlich die Gestaltungsansätze des modernen Bauens zu Beginn der 1920er Jahre sind. Der Entwurf Mies van der Rohes und der Umbau des Schauspielhauses sind Projekte, die direkt oder wenige Jahre nach dem 1. Weltkrieg entworfen werden und die alles andere als eine einheitliche Formensprache vermitteln. Stattdessen zeigen sie die Bandbreite der modernen Gestaltungen in den frühen 1920er Jahren, die von der Skelettkonstruktion mit Glasfassade bis zur malerisch-expressiven Komposition Poelzigs reicht. Doch obgleich die Gestaltergebnisse

²⁶³ Vgl. zur Baubarkeit und detaillierten Konstruktionsweise des Miesschen Entwurfs die Ausführungen in: Dietrich Neumann: Die Wolkenkratzer kommen!, Braunschweig, Wiesbaden 1995, S. 88-92

²⁶⁴ Fritz Stahl: Das Große Schauspielhaus in Berlin, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1920, S.1-3

unterschiedlich sind – und das gilt es an dieser Stelle durch die Auswahl der hier genannten unterschiedlichen Projekte darzustellen – werden für das moderne Bauen in der Innenstadt ähnliche Ziele einer funktional-ökonomischen Gestaltung und eines neuen Städtebaus verfolgt.

In diesem Sinn ist das Hochhaus Mies van der Rohes zunächst zwar ein nicht realisiertes visionäres Projekt, doch zeigt es andererseits bereits zu einem frühen Zeitpunkt zu Beginn der 1920er Jahre eine Tendenz in der städtebaulichen Strukturierung der historischen Stadt, die bei späteren Projekten eine wesentliche Rolle spielen wird. Die Errichtung von Hochhäusern hat eine Konsequenz im städtebaulichen Gefüge der Stadt, die in dieser Form zuvor nur selten zu beobachten war. Denn durch die punktuelle, hoch verdichtete Hochhausplanung wird die Bebauungsstruktur des 19. Jahrhunderts stark verändert, und der städtische Block wird nicht mehr durch die Summe einzelner Bauten gebildet, sondern durch einen dominanten Hochbau als ein Solitär im Block. Die Entstehung von vertikalen Großstrukturen und die Zusammenlegung benachbarter Gebäude zu einer horizontalen Großform sind in städtebaulicher Hinsicht die durchgreifendsten Veränderungen im historischen Stadtzentrum Berlins. Diese Entwicklung ist in einer Betrachtung zum Fassadenumbau der Moderne in der Berliner Innenstadt deshalb so relevant, weil mit diesen Großstrukturen völlig veränderte Fassadengestaltungen das Stadtbild zu prägen beginnen. Das einzelne Haus ordnet sich demnach nicht mehr in der Manier des 19. Jahrhunderts in eine nächstgrößere Struktur des Blockes ein, das neue Haus beginnt sich vom Block zu lösen und stellt mitunter einen eigenen Block dar. Diese Tendenz lässt sich an zahllosen Bauten der 1920er Jahre feststellen, wobei in der gestalterischen Ausformulierung der städtischen Großform der Ausbildung einer einheitlichen, großmaßstäblichen Fassade, egal ob sie im vertikalen Hochhausbau oder im Zusammenschluss unterschiedlicher Bauten durch einen Fassadenumbau entsteht, eine zentrale Bedeutung zukommt.

Am 1929-30 errichteten Hochhausbau von Bruno Paul lässt sich die städtebauliche Aufweichung des historischen Systems von Block und Parzelle gut nachvollziehen (Abb.54). Der an den Seitenflanken an den umgebenden Blockrand der Bebauung des 19. Jahrhunderts mit sechs Geschossen anschließende Bau bildet einen mittleren Hochhausstrakt mit zehn Geschossen aus, wodurch der Gebäudeschwerpunkt in das Blockinnere hineingezogen wird.²⁶⁵ Durch die gleichmäßige Gestaltung der Fassade in Travertin erhält der Stahlskelettbau innerhalb des Blockgefüges einen solitären Charakter, so dass die umgebende Blockrandbebauung an Bedeutung verliert (Objektsammlung A.2.7).

Der Bau des so genannten „Kathreiner Hauses“ zeigt exemplarisch die Wandlung der städtebaulichen Parameter im Bauen der Moderne. Auf die oben beschriebene Weise werden zahlreiche Neubauten in die historische Blockrandbebauung eingefügt oder Einzelbauten zu einer größeren Einheit zusammengeschlossen.

²⁶⁵ Obwohl der Block an dieser Stelle durch den Zugang zum Kleistpark eh aufgebrochen ist, hat genau diese Schwerpunktverlagerung und Entkräftung des Blockrandes zu einem langen Genehmigungsstreit geführt. Vgl. Dietrich Neumann: Die Wolkenkratzer kommen!, Braunschweig, Wiesbaden 1995, S. 164-165



54: Das Haus ersetzt den städtischen Block: Neubau des Verwaltungsgebäudes der Kathreiner AG in Berlin-Schöneberg aus dem Jahr 1930, Architekt: Bruno Paul, Aufnahme 2012.²⁶⁶

Aber nicht an jedem Bauplatz ließen sich derartige Großformen verwirklichen, so dass bei anderen Projekten versucht wurde, über die spezifische Gestaltung der einzelnen Parzellenbebauung oder gar nur über die Neugestaltung einer Fassade dem eigentlich städtebaulich eingebundenen Bau den Ausdruck eines Solitärs zu verschaffen.²⁶⁷

Eine Art Zwischenstadium stellt das 1922 von Max Taut entworfene Haus des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (ADGB) dar, das auf der einen Seite als neu errichtete Großform eine Hälfte des Baublocks einnimmt, auf der anderen Seite sich aber in der Ausformulierung der Volumen noch stark an der historischen Bebauung in der Umgebung orientiert. Neben der städtebaulichen Dimension dieses Projektes sind hier jedoch auch die Anwendung einer bestimmten Konstruktion und die sichtbare Darstellung des statischen Aufbaus auf der Fassade für das Bauen der Moderne beispielgebend.

Konstruktion und Material

Wie der Umbau des Schauspielhauses von Hans Poelzig zeigt auch das nur zwei Jahre später realisierte Gewerkschaftshaus des ADGB einen zunächst recht malerischen Ansatz, bei dem die konstruktive Schärfe und Prägnanz des Neubaus durchaus in den Kontext der historischen Stadt

²⁶⁶ Vgl. auch Abb. in: Bauwelt, Heft 19/1931, Sonderbeilage „Berliner Großbauten des Jahre 1930“, S. 5

²⁶⁷ Wie zentral dieses Thema der städtebaulichen Freistellung des modernen Bauwerks gegenüber der historischen Blockrandbebauung war, dokumentieren auch die Umbauten Erich Mendelsohns, für die belegt ist, dass sie, obwohl sie in eine enge Zeilenbebauung eingefügt waren, in den Fotografien ohne Nachbarbebauung dargestellt wurden, damit sie als Solitär erschienen. Vgl. hierzu auch die Untersuchung zur Darstellung der Neu- und Umbauprojekte in Kapitel 4.2.2.

vermittelnd und behutsam kontrastierend eingebunden ist (Abb. 55). So wirkt der Bau aufgrund des gestaffelten Baukörpers an der Ecke Inselstraße/Wallstraße weniger massig, obgleich es sich hier nicht um ein Zugeständnis an die umgebende Bebauung als vielmehr um eine sich aus dem U-Bahnbau ergebende Notwendigkeit handelt.



55, 56: Der Stahlbetonrahmenbau als sichtbare Gestaltung auf der Fassade am Haus des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes ADGB in Berlin-Mitte aus dem Jahr 1922 (links), Architekt: Max Taut, Aufnahme 2011; Innenansicht mit unverkleideter Skelettkonstruktion.²⁶⁸

Wie aus einer Projektbeschreibung Max Tauts von 1922 jedoch hervorgeht, ist dem Architekten die Problematik der Einbindung einer bis dahin weitgehend nur aus dem Industriebau bekannten Fassadenkonstruktion bei einem innerstädtischen Geschäftshaus sehr wohl bewusst: „Der Bau steht im alten Berlin in der Nähe des Märkischen Museums und der Messelschen Versicherungsanstalt. Von einzelnen Behörden wurden Bedenken geäußert, ob sich der Bau in das vorhandene Stadtbild einfügen wird. Besonders das Fehlen des üblichen hohen Daches und das Zeigen der klaren Konstruktion sollten fast verhängnisvoll für die baupolizeiliche Genehmigung des Gebäudes werden.“²⁶⁹ Max Taut hatte zuvor selbst eine Betonrahmenkonstruktion nur bei einem Industriebau, der Tuchfabrik Koswig in Finsterwalde, bereits vor dem 1. Weltkrieg 1913 verwendet.²⁷⁰ Die Gründe für die Übertragung dieses einfachen und konstruktiv sehr effizienten Bautyps, wie er in Abb. 56 sichtbar ist, auf einen Verwaltungsbau lassen sich nicht eindeutig rekonstruieren, Taut selbst beschreibt die Konstruktion aus einem eher funktional-sachlichem Hintergrund: „Der Rahmenbau wird im Äußeren wie im Inneren konsequent durchgeführt und auch gezeigt. Im Inneren sollen die Binder für den Sitzungssaal, die Stützen in den Korridoren, die Betonbalken der Decken auch als solche sichtbar bleiben. Im Äußeren wird klar ohne unnötige ‚Verzierung‘ das quadratische System des Betonbaus gezeigt.“²⁷¹

²⁶⁸ Abbildung rechts aus: Gustav Adolf Platz: Die Baukunst der neuesten Zeit, Berlin 1927, S. 397

²⁶⁹ Max Taut: Das Bürohaus des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in Berlin, in: Bruno Taut (Hg.): Frühlicht, Heft 4, 1922; zit. nach: Annette Menting: Max Taut – Das Gesamtwerk, München 2003, S. 257

²⁷⁰ Vgl. Annette Menting: Max Taut – Das Gesamtwerk, München 2003, S. 38-42

²⁷¹ Ebenda, S. 258

Bereits in einem 1913 erschienenen Artikel hatte sich Taut zum Thema der materialgerechten Konstruktion geäußert, der sich gegen jegliche Dekorationen und applizierte Verschönerungen wendet.²⁷² In ihm beschreibt Taut unter anderem auch, dass die fortschrittlichen Entwicklungen im Bereich des Ingenieurbaus auch konsequent in der Architektur anzuwenden sind. So setzt er schließlich in seiner Fassade ein konstruktives Prinzip von einem statischen Betonrahmen mit ausgemauerten Fensterflächen um, das in seiner gestalterischen Ausformulierung mit seiner leichten Betonung der vertikalen Rahmen, die etwas hervortreten, nur noch den Kräfteverlauf andeutet und auf jegliches plastische Dekor verzichtet.²⁷³ Einzig die farbliche Gestaltung tritt neben die Wirkung des Materials. Neben dem grauen Betonskelett werden die Ausfachungen in einem tiefen Rot gefasst, die heute sichtbare Farbfassung ist die Rekonstruktion einer späteren Farbgestaltung, die das ursprüngliche Farbspiel nicht wiedergibt. Ob die Farbwahl dabei mit der Arbeiterbewegung in Verbindung gebracht werden kann, wie es häufig vermutet wurde, ist nicht bekannt. In jedem Fall ist über die eindeutige Farbwahl eine recht plakative Aussage getroffen worden, die in ihrer drastischen Komposition geradezu signalhaft den modernen Gedanken konstruktiv-kompositorischen Bauens in der Stadt manifestiert.

Ein zweites Bauwerk Max Tauts, das hier weniger wegen seines konstruktiven Aufbaus als vielmehr beispielhaft für ein dem modernen Materialverständnis verpflichtetes Wohn- und Geschäftshaus im innerstädtischen Kontext steht, ist das von 1924-26 in Berlin-Kreuzberg errichtete „Haus der deutschen Buchdrucker“, das aus einem Vorderhaus mit Wohnungen und Geschäften und einem industriell genutzten Hinterhaus besteht (Abb. 57, 58; Objektsammlung A.2.15). Die Fassaden des Vorderhauses sind mit einem gelben Ziegelstein verkleidet, während das Industriegebäude auf dem Hof, das ursprünglich als Druckereigebäude diente, eine grau getünchte Putz- und Betonfassade mit einer vertikalen Pfeilergliederung aufweist. Demgegenüber sind die Fenster des fünfgeschossigen Wohnhauses über plastisch hervortretende Gesimsbänder in einer horizontalen Staffelung angeordnet. In die Fassade eingeschnittene Loggien in vier vertikalen Achsen rhythmisieren die Fassade. Das Erdgeschoss ist zugunsten der Geschäftsräume mit großen Fensterflächen versehen, so dass die Außenwand in Stützen aufgelöst ist. Der Gebäudekomplex, der seit 1924 gegenüber einem gründerzeitlichen Mietshausquartier am Tempelhofer Feld entstanden ist, setzt sich gestalterisch völlig von den umgebenden Bauten ab. Stadtstrukturell hingegen reiht sich der Bau in die schmal parzellierte Blockrandstruktur des Viertels ein und bildet sowohl im Vorderhaus wie im Hinterhaus Brandwände in der vorgegebenen Fluchtlinienplanung aus, an die eine spätere Bebauung anknüpfen kann. Das Buchdruckerhaus präsentiert sich so als ein der Baupraxis der Innenstadt verpflichtetes, in moderner Konstruktion und Fassadengestalt ausgeführtes Wohn- und Geschäftshaus. Hinsichtlich seiner Fassadenkonstruktion handelt es sich hier, wie noch sehr

²⁷² Max Taut: Der Einfluss des Materials auf die Baukunst, in: Technische Rundschau, Jg. 19, 1913, Nr. 23

²⁷³ Anette Menting beschreibt die Konstruktion als eine „expressionistisch modulierte Rahmenkonstruktion“; Anette Menting: Max Taut – Das Gesamtwerk, München 2003, S. 80

häufig zu dieser Zeit, um eine Mischkonstruktion aus massiver Lochfassade in den Wohngeschossen und einer Stahlbetonskelettkonstruktion im aufgelösten Erdgeschoss.



57, 58: Das Verbandshaus der deutschen Buchdrucker von 1924-26 an der Dudenstraße in Berlin-Kreuzberg mit massiven Mauerwerkskonstruktionen im Vorderhaus (links) und einer Stahlbetonskelettkonstruktion im rückwärtigen Druckereigebäude, Architekt: Max Taut. Aufnahmen 2011.

Die prägnante gelbe Ziegelverkleidung ist als Verblendmauerwerk an den Fassaden ausgeführt und bereits die Brandwände sind in einem einfacheren Ziegelstein ausgeführt. Das Gebäude in seiner Anlage als Vorderhaus und Hinterhaus mit einem mäßig großen, gepflasterten Hof folgt der traditionellen Berliner Blockrandbebauung mit einem Vorderhaus mit Wohnungen an der Straße und dem Druckerei- und Verwaltungsgebäude auf dem Hof. Während die städtebauliche Disposition des Hauses fast noch auf ein Gebäude aus der Zeit um 1900 schließen lässt, weisen die Fassaden doch einige Neuigkeiten auf, die sie eindeutig von historistischen Wohn- und Geschäftshäusern unterscheiden. Zunächst einmal ist die Wahl des Fassadenmaterials hervorzuheben, schließlich ist die Verwendung von Ziegelstein als Fassadenmaterial eher Industriebauten oder öffentlichen Bauten zuzuschreiben. Rote Ziegelbauten finden sich im Berliner und allgemein norddeutschen Raum im Kontext des städtischen Hochbaus in historischer Anlehnung an die Vorbildbauten der Backsteingotik denn auch recht häufig. Der gelbe Ziegel hingegen fand bis zu diesem Zeitpunkt nur recht selten Verwendung und für die Fassadengestaltung von innenstädtischen Wohnhäusern ist er im 19. Jahrhundert so gut wie gar nicht anzutreffen.²⁷⁴ Dass Taut diese der Industriearchitektur vorbehaltenen Gestaltmittel auf die Straßenfassade eines Wohn- und Geschäftshauses überträgt, verdeutlicht den Wandel der Gestaltparameter im städtischen Hochbau, der sich in der Verwendung von Materialien und Schmuckelementen vollzogen hat. Allein mit der Farbigkeit des Materials Ziegel und seiner

²⁷⁴ Ein zu diesem Zeitpunkt bereits viel publiziertes Beispiel eines Industriebaus, der in gelbem Ziegelstein errichtet ist, stellt das Fagus-Werk von Walter Gropius, Adolf Meyer und Eduard Werner in Alfeld an der Leine von 1910-1914 dar. Dieser Bau ist mit vergleichbaren Materialien ausgestattet und weist in der Fassade auch ähnliche Gestaltungselemente wie horizontale Bänder und Gesimse auf.

plastischen Qualität wird die Gestaltung einer breiten Straßenfassade von Taut bewältigt. Der horizontalen Gliederung der Fassaden des Vorderhauses steht auf dem Hof der Verwaltungs- und Druckereitrakt mit stark hervortretenden vertikalen Pfeilern, die wie Strebepfeiler den Lastabtrag der besonderen Nutzungen gewährleisten und deutlich zeigen, gegenüber. Die Fassaden des Verbandshauses geben also weniger etwas vor und repräsentieren auch nicht, sondern sie drücken etwas aus und weisen in ihrer unterschiedlichen Konstruktion und Farbigkeit darauf hin, dass sich im Vorderhaus eine Wohnnutzung mit horizontalen Loggieneinschnitten befindet während im Fabrikgebäude auf dem Hof die Erschütterungen der schweren Druckmaschinen auf den vertikal betonten Stützpfeilern in der Fassade lasten.

Adolf Behne hebt das Besondere des Baus und der Fassade gegenüber der umgebenden Bebauung hervor: „Max Tauts Zeichnungen sind sehr nüchtern, aber im ausgeführten Bau ist ein unmittelbares, spannungsreiches Leben zwischen Flächen und Öffnungen, Hell und Dunkel, Horizontalen und Vertikalen, Konstruktionsteil und Füllung, Glatt und Stumpf, Vor und Zurück, Farbe und Nicht-Farbe, Backstein, Eisen, Holz und Beton. Wirklich: diese Hauswand, die nichts mehr von ‚Fassade‘ hat, sollte in ihrer Gegend, wo es noch so viel zu bauen gibt, Schule machen. Wie muffig, träge, wie entsetzlich melancholisch stehen rundum die öden Klunker-Fassaden!“²⁷⁵ Behne scheint hier einige der wesentlichen Punkte festzuhalten, die das gestalterisch und konstruktiv Moderne des Bauens dieser Jahre ausmachen, er benennt die Plastizität aus der Darstellung der Konstruktion, den kompositorischen Einsatz von Material und Farbe und die materialgerechte Verarbeitung. Trotzdem bleibt der Gestaltungsspielraum des Architekten groß und, wie sich an den in diesem Kapitel zusammengetragenen Beispielen zeigt, das bauliche Ergebnis eines modernen Bauens auch sehr unterschiedlich. Haben bei Max Taut die Aspekte der Konstruktion und der Materialverarbeitung einen besonders großen Einfluss auf die Gestaltung der Architektur, scheinen sich bei anderen Architekten noch weitere Schwerpunktthemen im Neuen Bauen zu erschließen. Hier erklärt sich, dass trotz der übereinstimmenden Grundgedanken des modernen Bauens in einer funktionellen, material- und konstruktionsgerechten Architektur sich durch die unterschiedliche Gewichtung dieser Aspekte die baulichen Ergebnisse dennoch stark in ihrer Gestalt unterscheiden.

Funktion

Einen gestalterischen Kontrast zur Architektur Max Tauts und ihren konstruktions- und materialbetonten Fassaden bilden die Bauten Hans Scharouns, von denen sich hier das auch heute noch erhaltene Apartmenthaus am Kaiserdamm in Charlottenburg exemplarisch zum Vergleich anbietet.

Ganz im Gegensatz zur Materialfreude Tauts wirken die glatten Putzbauten Scharouns geradezu abstrakt. Das fünfgeschossige Wohn- und Geschäftshaus weist eine flächige weiße Putzfassade

²⁷⁵ Adolf Behne: Tempelhofer Feld und Wedding, Das Haus der Buchdrucker, in: Die Weltbühne, Jg. 12, 1926, Nr. 9, S. 346

auf, die durch unterschiedliche Fenster in vertikalen Achsen gegliedert ist. Die markante Gebäudeecke wird durch plastisch ineinander geschobene Wandflächen ohne jede Fensteröffnung oder andere horizontale Gestaltungselemente gebildet (Abb. 59).



59, 60: Funktionale Fassadenkomposition und kontextueller Anschluss an die Nachbarbebauung des Apartmenthauses am Kaiserdamm 25 in Berlin-Charlottenburg, Architekten: Hans Scharoun, Georg Jacobowitz, 1928/29.²⁷⁶

Den Fassadenabschluss bildet eine gerade Attika, die nur auf der Südseite zum Kaiserdamm für eine Dachterrasse und einen Treppenhausturm verspringt. Die Errichtung des Gebäudes fällt in die Zeit, in der Scharoun von 1925 bis 1932 die Werkstätten der Kunstakademie in Breslau leitet und parallel an den Ausstellungsbauten in Breslau und Weißenhof sowie an dem Siedlungsbau in Berlin-Siemensstadt arbeitet. Hierbei sei angemerkt, dass der Anteil Scharouns an dem Entwurf zu diesem Apartmenthaus nur schwer zu bestimmen ist, da der gesamte Bauentwurf in allen Planungsphasen, die detaillierte Bauausführung sowie alle Antragsverfahren vom Baugeschäft Georg Jacobowitz ausgeführt und unterzeichnet sind und der Name Scharoun in den Bauakten gar nicht genannt wird.²⁷⁷ Es ist zu vermuten, dass Scharoun bei diesem Projekt an dem Entwurf, der Baumassenverteilung und an der Konzeption der Fassaden in einer frühen Phase und später unter Umständen in einer „künstlerischen Bauleitung“ beteiligt war, während die Ausführungsphase dem versierten Baugeschäft von Georg Jacobowitz übertragen worden war.²⁷⁸

Das Apartmenthaus ist im Hinblick auf eine moderne Architektursprache im Kontext der „historischen“ Stadt besonders interessant, auch wenn die Nachbarbebauung teilweise nur

²⁷⁶ Abb. aus: Großstädtische Junggesellenhäuser, in: Bauwelt Heft 6/1932, S. 1-4

²⁷⁷ Bauaktenarchiv Charlottenburg: Bauakte zum Haus Kaiserdamm 25; In Teilen bestätigt wird diese Aussage in: Hoh-Slodyczk, Huse, Kühne, Tönnemann: Hans Scharoun, Architekt in Deutschland 1893-1972, München 1992, S. 34: „Die Grundrisse der Kleinwohnungen, die in der Art und Lage untereinander noch dem üblichen Mietshaus ähnlich sind, stammen von dem Unternehmerbauherrn Jacobowitz.“

²⁷⁸ Bauaktenarchiv Charlottenburg: Bauakte zum Haus Kaiserdamm 25; Denkmalschutzantrag

15 Jahre älter ist, als das Gebäude selbst. Denn bei dem Apartmenthaus handelt es sich um kein freistehendes Haus, sondern es schließt die Straßenecke einer zudem auch betriebsamen Kreuzung zweier bedeutender Straßen. Es steht also nicht, wie so viele Wohn- und Siedlungsbauten der Moderne, isoliert im Zusammenhang einer neuen städtebaulichen Planung, sondern nimmt einen großen Blockbereich ein und setzt eine historische Bebauungsstruktur mit den Mitteln des modernen Wohnhausbaus fort. Der glatt verputzte und weiß gestrichene Putzbau schließt an die gründerzeitliche herrschaftliche Bebauung des Kaiserdamms an, die in der Zeit vor dem 1. Weltkrieg errichtet worden ist und hinter deren prunkvollen Fassaden sich die großräumigen Wohnungen des Berliner Westens verbergen.

Hans Scharoun geht mit seinem Baukörper zum einen formal auf die umgebende Bebauung ein, indem er sich an Bauflucht und Traufkante der umliegenden Gebäude orientiert. Programmatisch setzt er im Inneren aber schließlich ein modernes, äußerst praktikables und offensichtlich zu dieser Zeit gut nachgefragtes Kleinwohnungsprogramm um, das in einem großen Gegensatz zu den Charlottenburger Großwohnungen des Kaiserdamms steht.²⁷⁹ Dass dieses Wohnprogramm aus 1- und 3-Zimmerwohnungen sich baulich gegen die massige Dominanz der Gründerzeitfassaden behaupten kann, lässt sich auf die sorgfältige Fassadengestaltung zurückführen: So schließt das Apartmenthaus am Kaiserdamm zunächst mit einem konventionellen Satteldach an den benachbarten Altbau an, das im Weiteren von einer weit aufragenden Wandscheibe, die wie eine eingefügte Brandwand wirkt, abgeschnitten wird. An diese schmale Scheibe, in der sich das Treppenhaus befindet, setzt Scharoun schließlich die verspringenden Kanten der unterschiedlichen Dachterrassen und Flachdächer, die wie Decks auf einem Schiff angeordnet. Scharoun gelingt es auf diese Weise, die fremde weiße Fläche seiner neuen Fassade durch die plastische Komposition des Trauf- und Sockelbereichs geschickt in den Bestand der historischen Gebäude hinein zu vermitteln (Abb. 60).

Während die Kubatur des Gebäudes sich in den historischen Bestand der Umgebung als Blockrandschließung städtebaulich einfügt, ohne sich anzubiedern, ist das gestaltbestimmende Formenprogramm auf der Fassade ganz anderen Faktoren untergeordnet, als dies bei den Prachtfassaden der Nachbarschaft zu beobachten ist. Die Fassade des Apartmenthauses wird, wie eingangs erwähnt, nur durch Elemente wie Fenster, Wandflächen und Balkone gegliedert. So sind alle Bauteile, welche die Gestalt der Fassade bestimmen, aus der Funktion des inneren Wohnraumprogramms abgeleitet, was zunächst nicht besonders der Rede wert zu sein scheint, schließlich haben die Fenster auch im Historismus die Funktion der Belichtung übernommen. Doch geht es Scharoun nicht nur um eine zu bewältigende Belichtung mit einem

²⁷⁹ Aus dem Werbeprospekt des Bauunternehmens: „Das ‚Wohnen von heute‘ ist ein neuer Begriff! Nicht mehr 10-Zimmer-Prunkwohnungen mit dunklen Schlafräumen an engen Höfen, Berliner Zimmern und unendlichen Korridoren, nicht mehr möblierte Zimmer für die Junggesellin und den Junggesellen! In unseren Häusern finden Sie das heutige Wohnideal: Klein- und Mittelwohnungen mit höchstem Komfort, praktische und wirtschaftliche Ausnutzung der Räume, Licht, Luft, Sonne, beste Wohn- und Verkehrslage, jede Wohnung eine selbständige Einheit, Zugang direkt vom Treppenhaus.“ Zit. nach: Hoh-Slodczyk, Huse, Kühne, Tönnemann: Hans Scharoun, Architekt in Deutschland 1893-1972, München 1992, S. 34

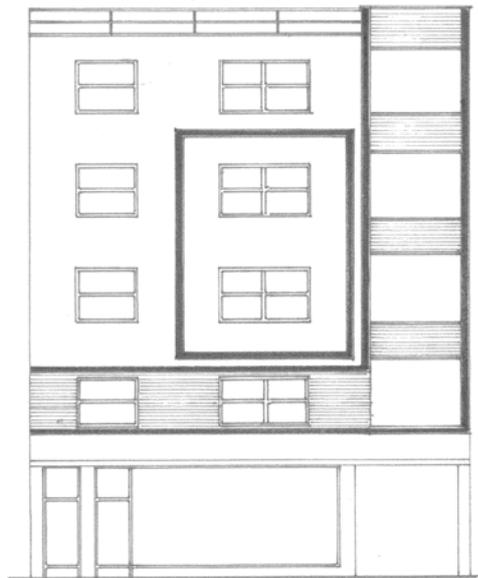
standardisierten Fensterformat, sondern um die Entwicklung eines sich aus der Funktion des Innenraums ergebenden Bauteils. Im Gegensatz zu den Nachbarfassaden werden die Raumfunktionen nicht einer bestimmten (und meist festgelegten) Fensteraufteilung untergeordnet, sondern die Fenster haben eine sich unmittelbar aus der Funktion der dahinter liegenden Räume ergebende Form. Damit sind alle Elemente der äußeren Fassadengestalt insofern hinterfragbar, als dass jedem Element eine bestimmte Funktion zugeordnet werden kann. Die Gestalt der Fassade wird durch nichts bestimmt, was in irgendeiner Weise als appliziert und funktionslos gelten könnte.

Dieses Gestaltprinzip ist neben der konstruktions- und materialgerechten Entwicklung des Gebäudes einer der wesentlichen Faktoren, die das äußere Erscheinungsbild des Neuen Bauens, den modernen Fassadenbau bestimmen. Mit der Ausrichtung der Gestaltung an der Nutzung wird die dekorative Behandlung der Architektur mit Bauteilen, die einer Hinterfragung der Zweckbestimmung nicht standhalten, endgültig obsolet. Doch führen die neuen Gestaltungsansätze des modernen Bauens bei den unterschiedlichen Bauaufgaben in den engen Parzellen und dicht bebauten Blöcken der Innenstadt zu Ergebnissen sehr unterschiedlicher Qualität. Hatte Scharoun bei der auch städtebaulich reizvollen Schließung des Blockrands in Charlottenburg die Möglichkeit, den dominanten Wohnbauten des 19. Jahrhunderts eine gewichtige Großform entgegenzustellen, so ist bei kleineren Vorhaben der Gestaltungsspielraum stark begrenzt. Die Anwendung moderner Gestaltprinzipien und die Verwirklichung neuer Städtebaukonzepte bleiben damit sehr von der Aufgabe und dem Umfeld des Bauvorhabens abhängig, weshalb hier abschließend auf diesen Aspekt hinzuweisen ist. Das moderne Bauen besetzt weit weniger gradlinig die Baustellen der Berliner Innenstadt, als es die vorangegangenen, teils auch recht prominenten Neubauten Max Tauts und Hans Scharouns suggerieren mögen. Viel häufiger scheitern Bauvorhaben oder können wegen der prekären wirtschaftlichen Lage in den 1920er Jahren nur in Teilen als Umbauten vorhandener Gebäude realisiert werden. Auch bleibt der städtebauliche Maßstab der Stadt, der seit dem 19. Jahrhundert das Bauschaffen bestimmt, als kleinteilige Basis für die meisten modernen Bauvorhaben in der Innenstadt bindend. Dass für diese äußerst charakteristischen Forderungen des Bauens zwischen Not, Expansion und Reformwillen die modernen Gestaltparameter auf die unterschiedlichen Formen des großstädtischen Bauens angewandt werden, führt am Ende dazu, dass in den wenigen Jahren der Weimarer Zeit trotz aller Widrigkeiten eine große Vielfalt des Neuen Bauens zwischen Um- und Neubau, dem großmaßstäblichen Städtebauentwurf und der modernen Parzellenbebauung zu beobachten ist.

Anwendung moderner Gestaltprinzipien – Neubau und Umbau

In den 1920er Jahren entstehen im Windschatten der viel publizierten Großprojekte auch kleinere Bauten, bei denen trotz der räumlichen Begrenztheit oder des fehlenden Budgets der

Kanon der moderner Gestaltprinzipien angewendet wird. So finden die zweckgebundene Formensprache, die materialgerechte Verarbeitung von Baustoffen und der Einsatz effektvoller Farbkompositionen auch bei alltäglichen Bauaufgaben zunehmend Verwendung. Ein Beispiel für ein modernes Bauprojekt im städtebaulich engen Korsett der historischen Parzellierung stellt das 1927 - 1928 von Martin Punitzer errichtete Gebäude in der Westfälischen Straße 64 in Berlin-Wilmersdorf dar (Abb. 61 und 62).



61, 62: Die unauffällige Etablierung einer modernen Formensprache an dem Wohn- und Geschäftshaus Westfälische Straße 64 in Berlin Wilmersdorf nach einem Entwurf von Martin Punitzer, Aufnahme 2011; und Umzeichnung des Fassadenentwurfs von 1927.²⁸⁰

Dieses Wohn- und Geschäftshaus nimmt die Traufhöhe der umgebenden Bebauung auf, jedoch kann auf dem schmalen Grundstück lediglich eine dreiachsige Fassade aufgebaut werden, die im Vergleich zu der plastisch ausgefeilten Eckfassade von Hans Scharoun weit weniger Möglichkeit hat, sich in der Reihung der vorhandenen historistischen Gebäude zu behaupten. Im Gegensatz zu den beiden Nachbarn weist das Gebäude eine glatte flächig gestaltete Fassade ohne Dekorelemente auf, die zum einen durch einen sich über zwei Geschosse erstreckenden Erker in der Mittelachse und zum anderen durch ein farblich stark hervorgehobenes Band geprägt wird. Die ungewöhnliche Zusammenfassung der Fenster im 1. Obergeschoss und die vertikal darauf zulaufende Achse der Loggien fallen hier besonders auf. Auch die liegenden Fensterformate wirken auf der historischen Plandarstellung fremd, führt man sich vor Augen, dass die Geschosshöhen in etwa denen der Nachbargebäude entsprechen. Wegen der ungewöhnlichen Proportionen und Gestaltelemente und der gleichzeitigen formalen Anlehnung an den historischen Bestand wurde dieses Gebäude in der Vergangenheit auch als Umbau eines

²⁸⁰ Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Westfälische Straße 64

Wohnhauses aus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg, dessen Fassade entstuckt, neu verputzt und farblich gefasst worden ist, gedeutet. Doch handelt es sich bei dem Haus laut Bauakte um einen komplett neu erstellten Apartmentbau mit großem Garagenhof, der 1927 genehmigt und 1928 fertiggestellt worden ist. Dass es angesichts der Gestaltformen auf der Fassade zu Irritationen kommen mag, ob das Haus der Umbau eines Wohnhauses des 19. Jahrhunderts oder ein moderner Wohnbau ist, lässt sich hier recht überzeugend auf die gestalterischen Zwänge der umgebenden Bebauung zurückführen, wonach in einer nur etwa 15 Meter breiten Parzelle die gestalterischen Möglichkeiten der Umsetzung eines modernen Formenprogramms sehr begrenzt sind und für diese einfache Bauaufgabe vermutlich auch nur ein begrenztes Budget zur Verfügung stand. Inwiefern Punitzer mit der eigenwilligen Erkerformation eine bauplastische Interpretation des auch an den großbürgerlichen Häusern Wilmersdorfs weit verbreiteten Erkervorbaus im Sinn gehabt hat, kann heute nur Vermutung bleiben. In jedem Fall erscheint der Erker hier nicht mehr in seiner herkömmlichen Form als dekorierte Mittelachse, sondern war wohl in der ursprünglichen Fassung als Teil einer farbig-plastischen Komposition des Baukörpers gedacht.²⁸¹ Dieses sehr einfach konzipierte Haus ist in Bezug auf die Gestaltung der Fassade interessant, weil es in seiner Loslösung von den Bauten des Historismus und der Aufnahme moderner Gestaltprinzipien auf der anderen Seite einen Übergang markiert und dies in der etwas ungelungenen Fassadengestaltung, die zwischen Anlehnung und Avantgarde schwankt, zum Ausdruck bringt.

Aus dem gleichen Zeitraum wie das unscheinbare Gebäude in Wilmersdorf datiert auch ein Entwurf der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, die an der Einmündung der Potsdamer Straße in den Potsdamer Platz in städtebaulich prominentester Lage im Jahr 1926 das sogenannte Telschow-Haus in modernen Formen errichtet haben.²⁸² Das im 2. Weltkrieg zerstörte Haus wies eine dominante Horizontalbänderung und eine auffällig geschwungene Fassade an der Potsdamer Straße auf, während die Schmalseite zum Platz vertikal – fast turmartig – betont war (Abb. 63 und 64).

Auch hier kamen liegende Fensterformate zum Einsatz, die jedoch im Gegensatz zum Wohnhaus in der Westfälischen Straße geschossweise in ein farblich betontes Band eingebunden waren. Die weit spannenden Bänder wie auch die geschwungene Fassade könnten auf einen Skelettbau schließen lassen, während die gleichmäßig- kompositorische Behandlung der Fassadenflächen die Abgeschlossenheit des Baukörpers im Kontext der angrenzenden historischen Bebauung betont (vgl. Objektsammlung A.1.29). Auch wenn sich äußerlich so gut wie keine Hinweise darauf finden lassen, so handelt es sich bei diesem Haus um einen Fassadenumbau, bei dem in sehr aufwändiger Weise ein bestehendes Wohn- und Geschäftshaus äußerlich modernisiert und durch ein weiteres Geschoss ergänzt worden ist.

²⁸¹ Vgl. hierzu die Fotografie aus der Entstehungszeit in der Objektsammlung A.2.9

²⁸² Der Name geht auf die im Erdgeschoss ansässige Bäckerei und Konditorei Telschow zurück, die in den 1920er Jahren ein dichtes Filialnetz in der Berliner Innenstadt betrieb.



63, 64: Die Suggestion eines Neubaus durch den modernen Umbau einer Fassade am Telschow-Haus an der Potsdamer Straße 141 in Berlin-Tiergarten nach Plänen der Brüder Luckhardt und Alfons Anker von 1926.²⁸³

Der historische Kern des Gebäudes lässt sich lediglich an der Hofform und dem Treppenkern im Grundriss erkennen, während die Straßenfront – im Übrigen auch konstruktiv – völlig verändert worden ist (vgl. den Grundriss des Hauses in Kapitel 3.5.2). So wurde das massive Tragsystem der Lochfassade, das im Grundriss des rückwärtigen Bereichs noch in der Außen- und Brandwand erhalten blieb, an der Straßenfassade durch eine weit span nende Skelettkonstruktion ersetzt, die insbesondere in dem fast völlig aufgelösten Erdgeschoss große horizontale und durch wenige Stützen verstellte Schaufensterflächen ermöglichte. Im Gegensatz zu dem zuvor beschriebenen Wohnhaus von Martin Punitzer, dem man den Kampf um eine moderne Gestaltgebung im Umfeld der Stadt des 19. Jahrhunderts noch ansieht, entwickelte der Umbau der Fassade am Telschow-Haus die fast perfekte Suggestion eines Neubaus. Warum hier im Einzelnen ein derartiger Aufwand betrieben wurde, um einen historischen Bestandsbau aus den 1870er Jahren ein modernes Aussehen zu verschaffen, wird im Folgenden noch zu klären sein.

Die Berliner Beispiele zeigen zunächst, dass das Spektrum für den konstruktiven Aufbau von Fassaden seit der Entwicklung des rationalisierten Stahl- und Stahlbetonskelettbaus mit teilweise vorgefertigten Bauteilen und Trägern seit Beginn des 20. Jahrhunderts neue Gestaltungsvarianten ermöglicht. Die verbesserten Trageigenschaften der neuen Baustoffe und Konstruktionen lassen beispielsweise die vorher nur schwer zu realisierenden liegenden Fenster zu, und im Bereich des Sockels können durch die effizienten Abfangmethoden geräumige Geschäfts- und Auslagenflächen entstehen. Die Entwicklungen im Bereich der Skelettkonstruktion ermöglichen nicht nur transparente und aufgelöste Neubauten, sondern auch den Einsatz bei Umgestaltungen und Umbauten bestehender Häuser. Die teilweise stark in die

²⁸³ Abb. links: Landesarchiv Berlin F Rep. 290 (01) II 2234, Fotograf: Waldemar Titzenthaler; rechts: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Baumeister, 9/1929, Heft 11, S. 354

Gebäudesubstanz der Altbauten eingreifenden Maßnahmen wären ohne die technische Anwendung von Betonunterfangungen, Hilfskonstruktionen, Stahlmanschetten und Betonrahmenkonstruktionen völlig undenkbar. Darüber hinaus werden die Fassaden einfacher in ihrer Ausstattung, aber vor allem im konstruktiven Aufbau und in der Gestaltung mit bestimmten Materialien durchaus auch komplexer. Der neue Fassadenaufbau erzwingt eine Auseinandersetzung mit den technischen Eigenschaften der sehr reduzierten Gestaltelemente auf der Oberfläche der Fassade, wie er auch andere Anforderungen an den Architekten stellt, sich nun anstelle einer stilistisch-ornamentalen Komposition mit der Graphik einer Fassade zu beschäftigen. Dass es zur Realisierung eines neuen Fassadenbildes nicht zwangsläufig eines Neubaus bedarf, haben schon einige der Beispiele in den vorangegangenen Kapiteln, wie beispielsweise auch die funktionalen Bausteleneinhausungen gezeigt.

Umsetzung des Modernen im Umbau

Die Darstellung des modernen Umbaus des Telschow-Hauses schließt die exemplarische Zusammenstellung moderner Tendenzen in der Berliner Innenstadt ab. Das weite Spektrum moderner Baupraxis eines großstädtischen Bauens ist damit vom Städtebau bis hin zu den veränderten Gestaltprinzipien illustriert und es zeigt, allein wenn man den kurzen Zeitraum der Entstehung in Bezug setzt, eine große gestalterische Vielfalt auf. So demonstrieren die Berliner Beispielbauten zwar die Ziele des modernen Bauens, und selbst an dem nicht realisierten Wettbewerbsentwurf Ludwig Mies van der Rohes lassen sich die Themen des Neuen Bauens in der Stadt gut nachvollziehen. Doch stellt sich die Frage, inwiefern die modernen Paradigmen des Bauens tatsächlich eine Verbreitung in der historischen Stadt des 19. Jahrhunderts fanden, denn eine quantitative Aussage lässt sich mit der Nennung der hier dargestellten Bauten noch nicht treffen. Auch welche dieser Formen des modernen Bauens vom Neubau zum Umbau, vom Geschäftshaus zum Wohnhaus letztendlich besonders häufig zur Anwendung kamen, lässt sich auf diese Weise noch nicht herauslesen.

Am Ende dieses Kapitels zeigt sich die prozesshafte Entwicklung moderner Gestaltprinzipien als Antwort auf das Bauen des 19. Jahrhunderts, die auf die Defizite des Städtebaus und der Architektur des Historismus Lösungen in funktional-konstruktiven Gestaltideen suchen. Doch steht der Verwirklichung dieser modernen Vorstellungen eine schwer veränderbare Stadtstruktur gegenüber, und die prekären wirtschaftlichen Rahmenbedingungen erschweren zusätzlich deren Umsetzung. Die Ausgangslage für das Bauen in den 1920er Jahren ist also denkbar paradox, denn nie waren die Möglichkeiten einer Erneuerung der architektonisch-städtebaulichen Grundsätze durch die gesellschaftlichen Umbrüche so gut wie nach Beendigung des 1. Weltkriegs, aber nie waren die Begleitumstände zu einer solchen Modernisierung in der bestehenden Architektur der Großstadt durch die strukturellen Vorgaben und die ökonomischen Bedingungen gleichzeitig auch derart schlecht wie in dieser Zeit. Die Gründung der Weimarer

Republik wird zwar von vielen Künstlern als Befreiungsschlag gegen die bis 1918 geltende Kunstauffassung des Kaiserreichs gesehen, dessen historistische Ausrichtung nicht nur in der Architektur, wie hier zuvor beschrieben, zu kontroversen Schöpfungen führte. Die Weimarer Zeit leitet aber auch bei allem Enthusiasmus für die Erneuerung der Kunst eine politisch und wirtschaftlich instabile Zeit ein, mit der Folge, dass im Bereich der Architektur viele ambitionierte Bauprojekte, wie auch das zuvor beschriebene Hochhaus an der Friedrichstraße, nicht realisiert werden können. Die Umstände der 1920er Jahre führen also dazu, dass das Neue Bauen in seiner Umsetzung zunächst stark gehemmt bleibt, und so zeigt sich, dass die hier auf den vorangegangenen Seiten vorgestellten Bauten nicht nur exemplarisch sind, sie sind auch tatsächlich zahlenmäßig sehr vereinzelt im Kontext der Berliner Innenstadt. Der moderne Großbau, die Gewerkschaftszentrale, der halbe Apartmentblock bleiben Ausnahmen bei der Realisierung einer modernen Architektur der Großstadt. Anstelle der groß angelegten Neubauten erobern andere Bauaufgaben die Aufmerksamkeit in der Architektur der Innenstadt, die als Umbauten, Aufstockungen und Zusammenschlüsse auch eine wirtschaftlich realistische Alternative darstellen. Und so bemerkt Werner Hegemann bereits 1924, dass „viel zahlreicher als die Neubauten die Umbauten sind, von denen viele in ihrer äußeren Erscheinung von dem Wechsel künden, der sich im baukünstlerischen Geschmack endlich durchzusetzen beginnt.“²⁸⁴

Die Dimension des modernen Umbaus liegt dabei bei weitem nicht nur in der Neugestaltung des einzelnen Gebäudes oder in dem Ablegen des historistischen Dekors, auch wenn dies zunächst die augenscheinlichste Veränderung darstellt. Stattdessen ist der Umbau der 1920er Jahre auch als Teil eines modernen Stadtumbaus zu lesen, gewissermaßen als unterste Stufe der großmaßstäblichen Stadtvisionen der Moderne. Die Umgestaltung des Einzelbauwerks ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Bestandteil eines städtischen Erneuerungsprozesses. In dieser Argumentation übertragen sich die von der Moderne geprägten Auffassungen von der Stadt als organisch-funktionaler Körper auf seine Bestandteile, „das einzelne Haus wird nicht in seiner sich genügenden Einzelheit aufgefaßt, sondern als Teil eines übergeordneten Organismus. So wird in diesem Sinne jeder Neubau auch zu einem Umbau der Zusammenhänge, mag damit ein Straßen-, oder Platzzusammenhang oder eine Landschaft oder ein Stadtkörper gemeint sein. Städtebau ist so Umbau ohne Ende.“²⁸⁵

Dieser Einschätzung zufolge ist der Umbau bestehender Bauten im Umkehrschluss als Teil einer räumlichen Erneuerung der Stadt zu verstehen, bei welcher der „Zwiespalt zwischen dem Zustand des Hausbestands und den Forderungen der Zeit“²⁸⁶ über die städtebauliche,

²⁸⁴ Werner Hegemann: Berliner Neubauten, Umbauten und Aufstockungen, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1924, S. 139

²⁸⁵ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 4

²⁸⁶ Ebenda, S. 4

funktionale und gestalterische Neugestaltung erreicht werden soll. Dabei erweist sich das Mittel der Umgestaltung vor dem Hintergrund vor allem der wirtschaftlichen Bedingungen als adäquates (weil einzig realisierbares) Mittel des Stadtumbaus, und durch die große Zahl verwirklichter Entwürfe beginnt seit Ende der 1920er Jahre der Umbau an zahlreichen Stellen das Stadtbild zu bestimmen und prägt auch langfristig die Gestaltprinzipien des modernen innerstädtischen Bauens. Damit nimmt der Umbau eine zentrale Rolle bei der frühen Modernisierung Berlins in den 1920er Jahren ein, dessen Praxis im Folgenden genauer betrachtet wird.

3. Fassadenumgestaltungen der 1920er Jahre in Berlin

Ein junger Mann im Arbeitskittel steht über der Stadt mit dem hohlen Kasten eines Architekturmodells in den Händen, den er bereit ist, über einem offensichtlich historischen Gebäude abzustellen. Der junge Mann ist in diesem Fall der Architekt Paul Baumgarten, der den 1927 ausgeschriebenen Architekturwettbewerb zur Neugestaltung einer „Schaufassade“ an der Berliner Behrenstraße Ecke Friedrichstraße gewonnen hat, und die übernatürliche Handlung, Häusern ein neues Gewand zu verschaffen, ist eine maßlose Übertreibung seiner Kollegen aus dem Architekturbüro Mebes und Emmerich, die zu diesem Ereignis gratulieren.²⁸⁷



65: Dem Eckgebäude aus dem 19. Jahrhundert wird eine neue Fassade übergestülpt: Kollegen des Büros Mebes und Emmerich gratulieren Paul Baumgarten 1927 zum gewonnenen Wettbewerb „zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50-57“ in Berlin-Mitte.²⁸⁸

Neben der hier natürlich im Zentrum stehenden Übermittlung von Glückwünschen charakterisiert die Zeichnung mit wenigen Strichen einige wesentliche Aspekte des Fassadenumbaus der Moderne und stellt dabei die Frage nach den Umständen und Methoden wie auch nach dem Ausmaß des Fassadenumbaus. Und wie die Karikatur sich zwangsläufig auf

²⁸⁷ Paul Baumgarten war nach dem Studium in das Büro Mebes und Emmerich eingetreten und übernahm seit 1927 selbständig Aufträge. Er war einer der Gewinner des „Ideenwettbewerbs zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50-57“ von 1927, bei dem die Jury die Preissumme auf sechs Preisträger verteilt hatte, weil sie sich auf keine Reihenfolge festlegen konnte. Der Wettbewerb blieb unausgeführt. Vgl. hierzu Kapitel 3.2.1.

²⁸⁸ Umzeichnung des Motivs der Glückwunschkarte, Original im Archiv der Akademie der Künste; Baukunstarchiv, Nachlass Paul Baumgarten, PBA-01-104

die Reduktion des Themas konzentriert, scheint sie hier besonders gut geeignet, mit dem Blick für das Wesentliche in den Fassadenumbau der 1920er Jahre einzuführen.

Zwei zentrale Aussagen scheint der Zeichner mit spitzer Feder treffen zu wollen, die jedem Betrachter sofort ins Auge springen. Zum einen wird die Polarität historistischer und moderner Architektur in den Vordergrund gestellt. Auf der Glückwunschkarte ist der Kontrast zwischen historischer und moderner Architektur sehr plakativ im Gegensatz von dunkel-ornamentreicher Fassadenarchitektur des 19. Jahrhunderts und einer weiß-gebänderten kubischen Architektur der Moderne hervorgehoben. Das ironische Kartenmotiv eines Architekten, der dem Altbau eine neue Fassade überstülpt, spielt jedoch nicht nur auf die Auseinandersetzung einer „alten“ Architekturauffassung der historischen Stilformen und einem den „neuen“ Formen verpflichteten Bauen an. Darüber hinaus rückt nämlich auch die Mitte der 1920er Jahre gängige Methode des Fassadenumbaus in den Mittelpunkt, bei der die Außengestaltung bestehender Bauten in der Form modernisiert wurde, dass die auf klassische Stilformen beruhende Ornamentik durch eine den Gestaltvorstellungen des modernen Bauens entsprechende Fassade ersetzt wurde. Auf diese Weise übt die Karikatur einerseits eine nicht besonders verwunderliche Kritik am Historismus durch die gelinde gesagt offene Bloßstellung der Architektur des Historismus durch die Personifizierung als Baupolizist mit Pickelhaube. Andererseits wird jedoch auch das Umbauen an sich als Methode dargestellt und in doppelter Weise persifliert. Dass diese Methode, die Fassade einer den historischen Stilen verpflichteten Architektur durch eine neue Fassade zu ersetzen, nicht bei jedermann auf Zustimmung stieß, scheint, wie es sich durch die Darstellung des erstaunt dreinschauenden Polizisten als preußisch-opulentes Eckgebäude vermuten lässt, leicht nachvollziehbar. Aber nicht nur die kritische Haltung der Exekutiven scheint sich in dieser Darstellung auszudrücken, auch die sarkastische Überhöhung des „Überstülpens“, das damit nur ein Akt des oberflächlichen Gestaltens ist, weist darauf hin, dass selbst der Zeichner den Umbau durchaus problematisch sieht. Der moderne Fassadenumbau wird damit nicht nur von konservativer Warte aus kritisch kommentiert, auch von den Vertretern des modernen Bauens, denen man die Architekten des Büros Mebes und Emmerich wohl zurechnen darf, wird der Fassadenumbau als architektonische Methode, für die Verwirklichung des Neuen sich des Alten zu bedienen, zwiespältig gesehen.²⁸⁹

So kontrovers das Thema des Fassadenumbaus sich nur in dieser unauffälligen Glückwunschkarte bereits darstellt, wird dadurch doch eines deutlich: Dass der Umbau bestehender Fassaden nämlich schon in der Zeit der Realisierung eine Relevanz hat und offensichtlich eine viel diskutierte Maßnahme darstellt. Indirekt wird das Ausmaß des Umbaus durch die Aussage der Karikatur unterstrichen, dass es sich bei dem Umbau nicht um einen einzigartigen Akt handelt, sondern dass die Fassadenumgestaltung als Praxis offensichtlich

²⁸⁹ Die Entwicklung eines neuen Fassadentyps durch einen Umbau wird in zeitgenössischen Beiträgen bereits als „dekoratives Problem und kein architektonisches Problem“ identifiziert. Vgl. hierzu: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 349

geläufig ist. Dem Baupolizisten scheint jedenfalls nicht nur wegen dieses Wettbewerbsbeitrages von Paul Baumgarten der Helm vom Kopf zu rutschen, er scheint auch vergleichbare Vorgänge in der Stadt bereits zu kennen. In jedem Fall kennt sie der anonyme Zeichner, der mit dieser Darstellung eher auf Auseinandersetzungen bei anderen Fassadenumbauten anspielt, denn im konkreten Fall handelt es sich schließlich zunächst einmal nur um einen Ideenwettbewerb und keine konkrete Realisierung. Welche Hintergründe hat nun aber der Fassadenumbau, warum ist er ein so offensichtlich vielfach wahrgenommenes Phänomen der Baupraxis dieser Jahre und welche Umstände führen zu seiner Verbreitung?

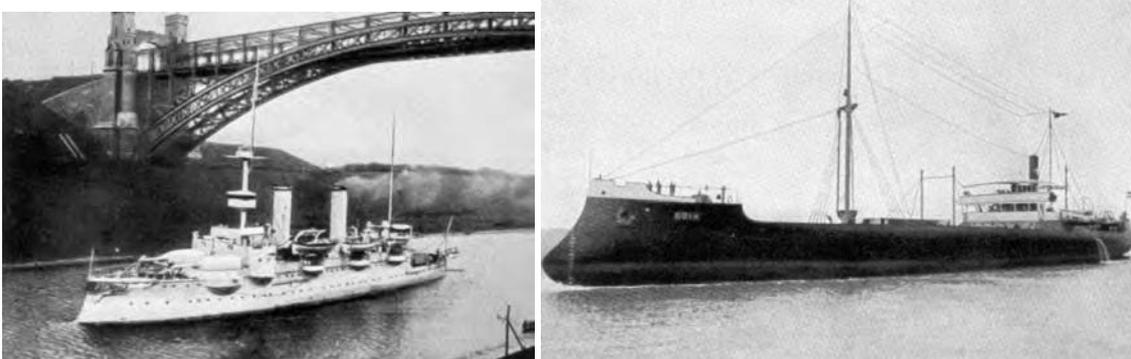
Umbau als Strategie

Ausgehend vom Fassadenumbau selbst stellt sich die Frage nach den Gründen, Methoden und Voraussetzungen, die diese Baupraxis, allein wenn man sich der zahllosen Beiträge zu diesem Thema in den zeitgenössischen Fachblättern bewusst wird, so außerordentlich populär macht. Innerhalb kürzester Zeit prägt der Fassadenumbau das Baugeschehen in Berlin, und selbst in dem ohnehin schon sehr kurzen Zeitraum der 1920er Jahre konzentrieren sich zusätzlich noch fast alle Bauaktivitäten im Bereich der Fassadenumgestaltungen in den Jahren zwischen 1925 und 1929.²⁹⁰ Aus diesem Grund erschien es bei der Bearbeitung der Umstände des Fassadenumbaus sinnvoll, den Schwerpunkt eher auf eine kausale Herleitung zu legen, als eine chronologische Abfolge in den Vordergrund zu stellen. Diese wird am Ende des Abschnitts thematisiert werden und sie enthält zum Verständnis des Fassadenumbaus der Moderne ebenso wichtige Informationen. Doch zeigen sich bei den hier zusammengetragenen Umbauprojekten derart große Übereinstimmungen, dass sich vor allem eine objektbezogene Darstellung der Umstände des Fassadenumbaus lohnt. Die von den heute noch existierenden Umbauten und aus Archiven und der Literatur ausgewählten Fassadenneugestaltungen besitzen eine hohe Aussagekraft und zeigen vielfach parallele Entwicklungen hinsichtlich des Anlasses oder der Ausführung, so dass sich anhand weniger Beispiele ein beziehungsreiches Geflecht von Informationen ergibt, die das Phänomen dieser Baupraxis umfassend erklären. So folgt der Aufbau dieses Kapitels den wesentlichen Fragen, die sich bei der Betrachtung eines Fassadenumbaus ergeben, von den Gründen über die angewandten Gestaltungsmittel, über Methoden der Konstruktion bis hin zu rechtlichen Grundlagen, die den Umbau beförderten.

An dem Projekt Paul Baumgartens, das hier bisher nur aus der Karikatur bekannt ist, ergeben sich neben dem plakativ dargestellten Widerspruch von historistischer und moderner Architektur und der beobachteten Kritik an der Methode des Umbaus vor allem die sehr pragmatische Frage nach dem Grund für derartige Umgestaltungsmaßnahmen. Zwischen dem Bau der Fassaden an der Behrenstraße in den Jahren zwischen 1880 und 1900 und der Ausschreibung zur Umgestaltung liegen nur wenige Jahrzehnte. Tatsächlich ist in diesem Fall

²⁹⁰ Betrachtet man die Daten der Ausführung von Fassadenumbauten in der Objektsammlung, so stellt sich heraus, dass der überwiegende Teil der Baumaßnahmen zwischen 1925 und 1928 realisiert worden ist.

das markante Eckgebäude der Passage an der Friedrichstraße Ecke Behrenstraße noch gar nicht derartig erneuerungsbedürftig, da dieser repräsentative Bau eine solide Sandsteinfassade aufweist. Eine akute Baufälligkeit scheint bei diesem Beispiel demnach als Grund eher auszuschließen, und so begründet sich dieser Umbau laut Ausschreibungstext des Wettbewerbs auch eher darin, die Fassaden „...den neuzeitlichen weltstädtischen Verhältnissen anzupassen.“²⁹¹ Es geht also darum, die aus der Mode gekommenen Fassaden durch attraktivere Neugestaltungen zu ersetzen. Dieses Bedürfnis stellt zunächst einmal nichts außergewöhnliches dar, selbst Konstanty Gutschow und Hans Zippel leiten ihr 1932 erschienenes Kompendium zum Umbau in der Architektur mit einem Abschnitt ein, der zeigen soll, dass es sich bei dem Erneuerungsdrang um ein Phänomen handelt, das alle Lebensbereiche gleichermaßen betrifft, von der „Dame, die ihre Kleider auf Neu schneidert“, bis hin zu dem auch hier abgebildeten Umbau eines Küstenpanzerkreuzers in ein ziviles Handelsschiff (Abb. 66).²⁹²



66: Der Umbau als ökonomische Strategie am Beispiel des Küstenpanzerkreuzers „Odin“ vor und nach dem Umbau zum Handelsschiff.²⁹³

Es stellt sich hier jedoch die Frage, ob der Umbau eine besonders charakteristische Erscheinung der 1920er Jahre ist, schließlich lassen sich alle Vergleichsbeispiele des Umbaus in ihrem Anlass auf eine ökonomische Motivation zurückführen, die ihren Ausdruck im Funktionswandel, in der Veränderung der Form oder in der Steigerung der Effektivität hat. Das man zu diesem Zweck ein Kleidungsstück umnäht, ein Kriegsschiff umbaut oder eben auch ein Haus umbaut, leuchtet sofort ein, und diese Praxis wird zu jeder Zeit in unterschiedlicher Intensität auch zu beobachten sein. Doch scheinen gerade die Rahmenbedingungen in den 1920er Jahren den Umbau besonders zu befördern, ist man in der Zeit vor dem 1. Weltkrieg nachweislich seltener auf die Idee gekommen, bestehende Bauten umzugestalten und dem

²⁹¹ Archiv der Akademie der Künste, Baukunstarchiv: Nachlass Paul Baumgarten, Ausschreibungstext zum „Ideenwettbewerb zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50- 57“

²⁹² Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 1-2

²⁹³ Abb. aus: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 2

veränderten Zeitgeschmack anzupassen.²⁹⁴ Noch 1905 wurden für den Neubau des Kaufhauses des Westens am Wittenbergplatz in Berlin Schöneberg die auf dem Grundstück stehenden Wohnbauten aufgekauft, entmietet und niedergerissen, obwohl diese „noch recht jugendlichen, etwa zwölf Jahre zählenden“ Bauten keineswegs baufällig waren oder sich ihr Bau in der kurzen Zeit bereits amortisiert hätte.²⁹⁵ Ganz offensichtlich sind derartige Kapitalressourcen nach 1918 jedoch nicht mehr vorhanden, so dass, wie im Fall des Wettbewerbs an der Behrenstraße, über eine gestalterische Umformulierung der Straßenfassaden nachgedacht werden soll.

Der hier behandelte Fassadenumbau ist kein isoliertes Phänomen, das als Umbau nur in der Baupraxis zu beobachten wäre. Die veränderten wirtschaftlichen Bedingungen generieren in den 1920er Jahren eine Kultur des Umnutzens und Umbauens, die in dieser Form vor dem 1. Weltkrieg nicht bestanden hat.

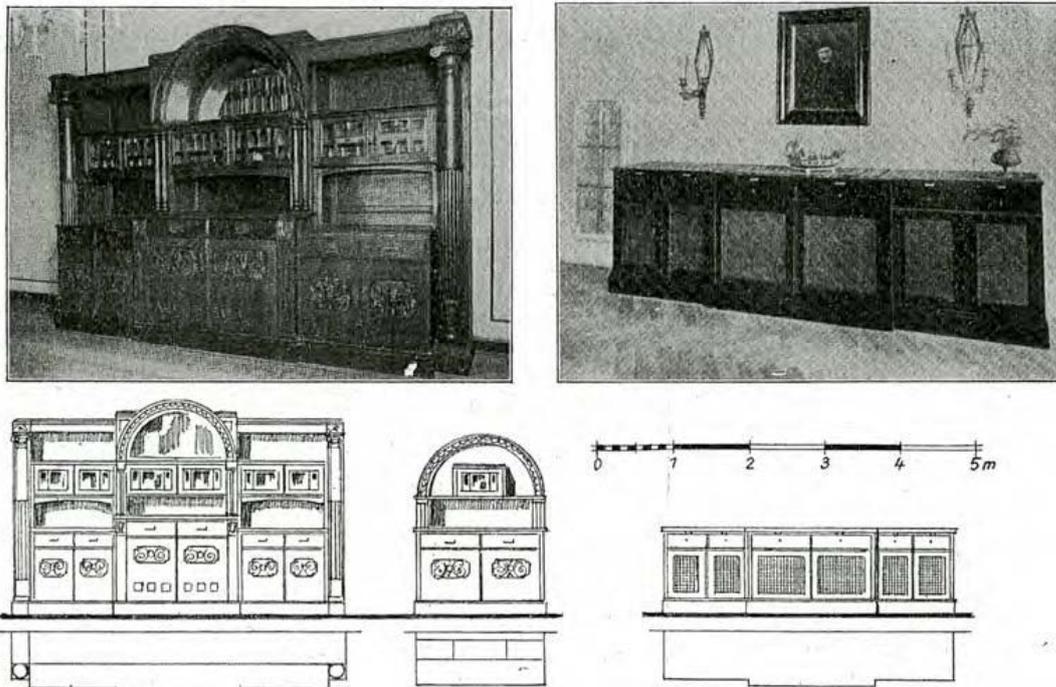


Bild 1/4. — Aus altem Büfett mit Anrichte wurde durch Zusammensetzen der gleich hohen Unterteile eine neuzeitliche Anrichte. Statt der geschnittenen Füllungen wurde Rohrgeflecht eingesetzt.

67: Der Umbau in der Alltagswelt der 1920er Jahre: Umgestaltung eines historistischen Büfetts auf der linken Seite zu einer „neuzeitlichen Anrichte“, rechts.²⁹⁶

Die vielen Beispiele aus der Alltagswelt, aus Journalen und Zeitschriften belegen, dass der Umbau als eine gängige Methode angesehen wurde, alle Formen von Mobilien und Immobilien den veränderten Anforderungen anzupassen. Wie Paul Bry in seinem Artikel zur Umarbeitung alter Möbel fragt, „was aus den gutgearbeiteten Möbeln geschehen soll?“, stellte sich wohl auch an den Fassaden an der Behrenstrasse diese Frage angesichts eines soliden Bauzustands. Und

²⁹⁴ Es lassen sich vor dem 1. Weltkrieg im Vergleich zu den 1920er Jahren jedenfalls nur vereinzelt Fassadenumbauten in der Literatur und den Bauzeitschriften ausmachen.

²⁹⁵ Franz Arnholz: Das Kaufhaus des Westens, 1907-1932, Berlin 1932, S. 19

²⁹⁶ Dr. Paul Bry: Neue Möbel aus alten, in: Bauwelt Heft 4, 1933, S. 90

hier wie dort wird die Antwort gelautet haben, dass „sie zum Fortwerfen zu schade sind. – Also kommt nur die Aenderung in Frage.“²⁹⁷ (vgl. Abb. 67)

Der Umbau ist also eine Strategie des Werterhalts in den 1920er Jahren weit verbreitet und beschränkt sich nicht auf die Architektur, sondern findet in den unterschiedlichsten Bereichen des täglichen Lebens eine Anwendung. Der Fassadenumbau der Moderne ist damit keine exotische Randerscheinung, sondern in einen Prozess der Erneuerung eingebunden, der die unterschiedlichsten Ebenen erfasst. In der 1927 erschienenen Publikation „Neues Wohnen – neues Bauen“ hat Adolf Behne den umfassenden Gestaltungsanspruch der Moderne, in dessen Mittelpunkt der Mensch steht, erläutert, nach dem eine „sachlich zweckmäßige Lösung erst dort ist, wo das Ganze ergriffen wird – der ganze Schrank – das ganze Haus – der ganze Block – die ganze Stadt – das ganze Land – der ganze Mensch. (...) Das größte Kunstwerk gibt, wer für die meisten Menschen ein Maximum an Menschenwürde schafft.“²⁹⁸ (...) „Zwei Tendenzen bemerken wir im neuen Bauen immer wieder: die Tendenz, das Ganze zu fassen, und die Tendenz, einfach zu sein – und die eine bedingt die andere.“²⁹⁹

Die Neuordnung der räumlichen Umwelt des Menschen schließt im Anspruch der Moderne die Gestaltung des einfachen Gebrauchsgegenstandes ebenso ein wie einen funktionalen Umbau von Fassaden. Natürlich ist dem Umbau von Wohnmöbeln nicht dieselbe Bedeutung beizumessen wie dem Umbau von Gebäuden, doch zeigt sich in den Publikationen der 1920er Jahre, dass das Projekt des Neuen Bauens, alle Lebensbereiche des Menschen zu erfassen, sehr ernst genommen wird und neben den Vorstellungen zum modernen Städtebau sich eben auch ein Beitrag zur modernen Möbelumgestaltung findet. Die „Ökonomisierung der Wohnung“³⁰⁰ und ihrer Bestandteile als Lebensbereich des Menschen ist einer der zentralen Bausteine in der Herleitung einer modernen Großstadtarchitektur. Zwar wird das Mittel des Umbaus nicht als vorrangige Methode gesehen, die Modernisierung der Stadt voranzutreiben, doch ist man sich noch 1932 dessen bewusst, dass „künftig Umbauen im gesamten Bauwesen an Bedeutung gewinnen wird.“³⁰¹ Auch wenn der Neubau das Ziel einer modernen Gestaltung bleibt, mit dem den modernen Ansprüchen freilich viel eher nachgekommen werden kann, so ist dennoch der Umbau der Stadt, des Hauses, der Wohnung und des Gebrauchsgegenstandes im Kontext der besonderen „Zeitverhältnisse“³⁰², auf die noch einzugehen sein wird, eine einfache Möglichkeit der Verwirklichung des modernen Großstadt-Ideals. Als solches werden die umgebauten Schränke niemals dem Anspruch genügen, ein tatsächlich neues Möbel

²⁹⁷ Dr. Paul Bry: Neue Möbel aus alten, in: Bauwelt Heft 4, 1933, S. 90-91

²⁹⁸ Adolf Behne: Neues Wohnen – neues Bauen, Leipzig 1927, S. 101

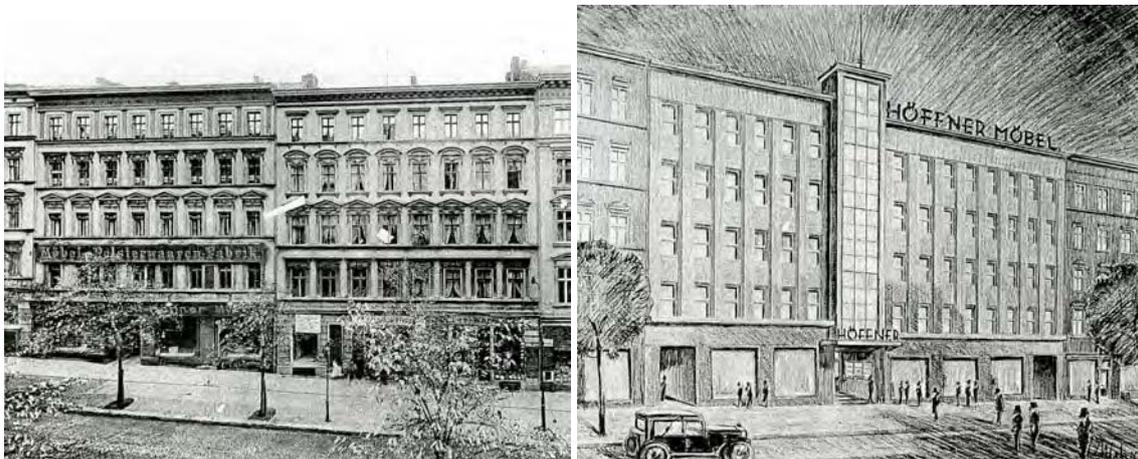
²⁹⁹ Ebenda, S. 105

³⁰⁰ Ludwig Hilberseimer: Groszstadt Architektur, Stuttgart 1927, S.24

³⁰¹ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, Vorwort

³⁰² Dieser sehr offene Begriff findet sich häufig in der zeitgenössischen Literatur zur Umschreibung vor allem der wirtschaftlichen Notlage, vgl. das Vorwort von: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932

darzustellen, wie man der neu gestalteten Fassade sehr häufig auch ansieht, dass sie einem historischen Gebäude nur vorgeblendet ist. In diesem Sinn sind die Fassadenumgestaltungen vielleicht nicht als vollendete Gestaltungen der Moderne besonders aussagekräftig, sondern vielmehr als Zeugnisse eines Stadtumbaus, der baulich auf die veränderten Anforderungen in der Stadt reagiert und zugleich auch ein bestimmtes Gestaltprogramm umsetzt. Der Entwurf für den Umbau des Möbelhauses Höffner an der Veteranenstraße in Berlin-Mitte wäre als moderner Neubau nur wenig erwähnenswert, doch stellt er als Umbaukonzeption einen interessanten Baustein im Kontext der Modernisierung der Berliner Innenstadt dar (Abb. 68). Man hätte dem Umbau zwar stets angesehen, dass er aus zwei Wohn- und Geschäftshäusern aus dem 19. Jahrhundert zusammengeschlossen ist, doch zeigt die Fassadenplanung zugleich auch Gestaltmerkmale, die ihn als modernen Zweckbau mit einem einheitlichen das Konstruktionsprinzip darstellenden Fassadenmotiv ausweisen.



68: Entwurf für den Fassadenumbau bestehender Wohn- und Geschäftshäuser in der Veteranenstraße 12-13 in Berlin-Mitte für die Firma Höffner-Möbel, 1930.³⁰³

Der Entwurf zum Umbau des Möbelhauses zeigt eine Modernisierung, die in vielerlei Hinsicht Kompromisse mit dem historischen Bestand eingehen muss. Diese Form der Erneuerung in kleinen Schritten ist eine unmittelbare Reaktion auf die Veränderungen der Stadt, wie sie sich in den 1920er Jahren beobachten lassen, die „...nicht nur mit den künstlerischen Wandlungen und den Wandlungen der allgemeinen architektonischen Entwicklung zusammenhängt, sondern auch mit Veränderungen der sachlichen Ansprüche, die an die Fassade des Cityhauses heute gestellt werden.“³⁰⁴ Als eine aus den „Forderungen der Zeit“³⁰⁵ entwickelte Strategie gilt es im Folgenden den Fassadenumbau darzustellen.

³⁰³ Abb. aus: Umbau des Geschäftshauses Höffner-Möbel, Berlin, in: Bauwelt Heft 15, 1930, S. 8

³⁰⁴ Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 349

³⁰⁵ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 4

3.1 Gründe für den Fassadenumbau

„Vom Standpunkte des Stadtbaukünstlers wäre es höchst erfreulich (...), das verfallene Berlin der achziger und neunziger Jahre straßenweise neuzugestalten. Kleider machen Leute; wenn leider nichts Besseres da ist, muss Putz Städte machen.“³⁰⁶

Die Gründe, die zu den vermehrten Fassadenumgestaltungen in den 1920er Jahren führten, sind unterschiedlichster Herkunft, wie dies ansatzweise schon im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde. Einige der Gründe für den Umbau sind auf ganz pragmatische Aspekte des Bauerhalts oder der wirtschaftlichen Lage zurückzuführen, während andere eher auf Veränderungen der Gestaltvorstellungen oder Umnutzungen basieren. Bereits 1924 charakterisiert Werner Hegemann das Baugeschehen in Berlin mit den oben nachzulesenden knappen Sätzen und liefert mit dieser Beschreibung einige der besonders augenfälligen Kennzeichen, die zu Umbaumaßnahmen in der Berliner Innenstadt führten. Im Wesentlichen lassen sich vier Hauptgründe ausmachen, die je nach Projekt und spezifischer Problembehandlung unterschiedlich gewichtet sind. Hegemann rückt die Aspekte des Bauzustands, der wirtschaftlichen Not, die Dringlichkeit einer städtebaulichen Erneuerung und hier – vielleicht etwas mehr im Unterton – die Umsetzung einer zeitgemäßen Gestaltung in den Mittelpunkt der Betrachtung. Diese Gründe für Fassadenumbauten decken sich mit den Aussagen anderer Autoren, wie am Beispiel des schlechten Bauzustands die etwas dramatisierende Beschreibung eines „verfallenen Berlins“ durch Aussagen in Bauakten bestätigt wird. In den zeitgenössischen Baugenehmigungen lässt sich nachlesen, dass für einen Großteil der im Folgenden zusammengetragenen Fassadenumbauten der mangelhafte bauliche Zustand der historischen Fassaden eine der Hauptmotivationen für einen Umbau war. Der äußerst pragmatische Grund der Baufälligkeit der Bestandsfassade ist nur plausibel, schließlich waren seit der Errichtung der Gebäude bereits dreißig oder mehr Jahre vergangen, in denen die filigranen Stuckformationen der Witterung ausgesetzt waren. Die „natürliche Abnutzung“ zwingt dazu, die Fassaden der Stadt zu erneuern³⁰⁷, wie Martin Kremmer schreibt, aber auch andere Gründe tragen dazu bei, dass baufällige Häuser wieder hergerichtet werden, da nach Auskunft Hegemanns sich Neubauten offensichtlich nicht lohnen und ansonsten „...nichts besseres da ist.“³⁰⁸

Ein zweiter Grund dafür, dass bestehende Fassaden modern hergerichtet werden, ist in der besonders schwierigen wirtschaftlichen Lage nach 1918 zu finden, die fast jegliche Investition in größere Neubauprojekte verhinderte. Die wirtschaftliche Not und allgemeine finanzielle Instabilität der 1920er Jahre prägen die Baulandschaft in den Großstädten, wobei es wiederum ein wirtschaftliches Interesse gibt, die vorhandenen Strukturen zumindest in Stand zu setzen

³⁰⁶ Werner Hegemann: Berliner Neubauten, Umbauten und Aufstockungen in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlin 1924, S.140

³⁰⁷ Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten, in: Der Neubau, Heft 24, 1927, S. 281

³⁰⁸ Werner Hegemann: Berliner Neubauten, Umbauten und Aufstockungen in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlin 1924, S.140

und zu renovieren, um – wie im Fall der Geschäftshausbauten – die Konsumfreude der Bevölkerung nicht negativ zu beeinflussen. Aus wirtschaftlicher Sicht ist also ein Rückgriff auf vorhandene Gebäude unerlässlich, wenn es um die Steigerung der Attraktivität der Stadt geht.³⁰⁹ Hausbesitzer und Gewerbetreibende investieren in einen kostengünstigen Umbau dessen, was sich nach außen hin am deutlichsten vermittelt: die Fassade. Die Situation ist also denkbar absurd, denn auf der einen Seite fehlt das Geld für wichtige Investitionen in Neubauten, und auf der anderen Seite wird im Zuge der Citybildung eine städtebauliche Neuordnung immer dringlicher. Es ergibt sich an dieser Stelle also eine enge Kopplung von Gründen, bei denen der Wunsch nach einer modernen Umstrukturierung der Stadt eine Bauaktivität auslöst, die am Ende, von wirtschaftlicher Not geprägt, einer Erneuerung nur durch den Umbau der vorhandenen Bauten nachkommen kann. Die moderne Zielsetzung einer städtebaulichen Neuordnung der Stadt durch eine „straßenweisen Neugestaltung“, wie Hegemann sie eingangs herbeisehnt, stellen einen dritten Grund dar, warum in den 1920er Jahren vermehrt Bestandsfassaden umgestaltet werden.

Neben diesen drei sehr anschaulichen baulich, städtebaulich und wirtschaftlich motivierten Gründen, die die Neugestaltung alter Fassaden rechtfertigen, spielt ein vierter Grund als eine Art ideologischer Hintergrund eine zunehmende Rolle, der in den Fachzeitschriften der 1920er Jahre als „Änderung des Zeitgeschmacks“ oder „neuzeitliche Gestaltgebung“ betitelt wird.³¹⁰ Mit den gesellschaftlichen Umbrüchen nach 1918 findet eine Liberalisierung in der Gestaltung statt, die im wahrsten Sinn des Wortes als eine Befreiung von stilistischen und akademischen Gestaltvorgaben zu verstehen ist und in deren Folge Begriffe wie Funktionalität und die Bedeutung der Materialität und der Konstruktion Einzug in die Gestaltgebung finden.

An einem beispielhaften Umbau, der zwar nicht in Berlin, sondern in Breslau durchgeführt wurde, lassen sich sehr gut die Gründe für den Fassadenumbau nachempfinden, denn auch in Breslau ist die Ausgangssituation für das Bauen in den 1920er Jahren von einem überalterten Baubestand, einem Aufbruch in ein neuzeitliches Bauen bei gleichzeitig wirtschaftlicher Stagnation und dem Wunsch nach einer Zentrumsumbildung geprägt. Ausgangspunkt für die hier exemplarisch vorgestellte Umbaumaßnahme war ein traufständiges Haus aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit einer Stuckfassade, in dessen Erdgeschoss sich eine Apotheke befand (Abb. 69). Aus Gründen der Erweiterung des Ladenbereichs und der Lagerflächen wurde von dem Architekten Adolf Rading 1925 neben dem Geschäft auch die Fassade umgestaltet, indem die Stuckverzierungen entfernt und horizontale Putzfelder mit Eisenklinkereinfassungen

³⁰⁹ Der Aspekt der „wirtschaftlichen Not“ findet sich in der Begründung für Umbauten unter anderen bei: Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten, in: Der Neubau, Heft 24, 1927, S. 281, Der Umbau als Folge wirtschaftlicher Krisenzeiten wird in den einleitenden Ausführungen von Gutschow und Zippel genannt: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 3-5

³¹⁰ „Fassaden werden im Geschmack einer neuen Zeit erneuert.“ In: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 5

aufgebracht wurden (Abb. 70). Der zweite Umbau begründete sich durch den Zukauf eines angrenzenden Hauses, wodurch die beiden schmalen Parzellen miteinander verbunden und die Bauten zu einem größeren Wohn- und Geschäftshaus zusammengeschlossen wurden (Abb. 71).



69, 70, 71: Der sukzessive Umbau und Zusammenschluss bestehender Wohn- und Geschäftshäuser am Beispiel der Mohrenapotheke am Bülowplatz in Breslau vor und nach dem 1. und 2. Umbau in den Jahren 1925 und 1928, Architekt: Adolf Rading.³¹¹

Vor allem stand hier die Vergrößerung der vermietbaren Flächen durch eine Aufstockung im Vordergrund, wie auch die Schaffung von Erweiterungsmöglichkeiten für die Apotheke (vgl. Objektsammlung A.3.6.). Für diesen sehr weit reichenden Umbau „wurde das schmale Nachbarhaus abgebrochen, neu aufgebaut und mit dem Altbau zu einem einheitlichen Bauorganismus vereinigt. Der neue (...) Laden ist für eine spätere Erweiterung der Apotheke vorgesehen. Während der Bauarbeiten wurden die Betriebe der Apotheke und der Mieter aufrecht erhalten. Das 4. bis 7. Obergeschoss des Hinterhauses wurden zuerst fertiggestellt, um dem im 2. Obergeschoss des alten Hinterhauses befindlichen Röntgenlaboratorium den ungestörten Umzug in das neue 6. Obergeschoss zu ermöglichen. Erst dann wurde das erste bis dritte Obergeschoss (des Hinterhauses) abgerissen und neu aufgebaut. Der Umbau erfolgte infolgedessen in Stahlskelettkonstruktion. Für die Aufstockungen sind die eisernen Stützen im

³¹¹ Abb. aus: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S.68 und 69

Inneren des Gebäudes durchgezogen, zum Teil während die Räume benutzt wurden. (...) Die Front erhielt eine vollständige Verkleidung in Opakglas.³¹²

Dieser Umbau der sogenannten Mohrenapotheke trägt die wesentlichen baulichen und wirtschaftlichen Gründe für den Umbau bestehender Fassaden zusammen und steht exemplarisch für den Gestaltwandel in den Großstädten nach 1920. Der wirtschaftliche Druck, die bestehenden Wohn- und Geschäftshausbauten zu modernisieren, ist sehr groß, gleichzeitig verhindern jedoch Kapitalknappheit oder einfach auch die strukturellen Eigenschaften der Innenstädte mit engen und dicht bebauten Parzellen eine moderne Bauentwicklung im Stadtzentrum. Die Folge ist sehr oft ein so komplexer Umbau, wie er in der umständlichen Schilderung des Bauablaufs der Apotheke in Breslau bereits seinen besonderen Ausdruck findet. Das Zusammenschließen der historisch schmalen Parzellen ist eine bautechnische Herausforderung, und diese Baumaßnahmen greifen stark in die Substanz der Bestandsbauten ein.³¹³ Die privatwirtschaftlichen Interessen zur Schaffung einer größeren funktionalen Einheit als Geschäftshaus rechtfertigen hier einen komplizierten mehrstufigen Umbau nicht nur der Fassade, der sich ohne weit reichende Eingriffe in die Konstruktion nicht realisieren lässt, sondern auch der inneren Gebäudestruktur. Gleichzeitig wird für die Gestaltung der Fassade eine zum Umfeld stark kontrastierende Formensprache mit glatten und farbigen Opakglasflächen und einer grafischen Flächenkomposition gewählt, welche die Aussage des Hauses als Apotheken-Geschäftshaus werbewirksam unterstreicht.

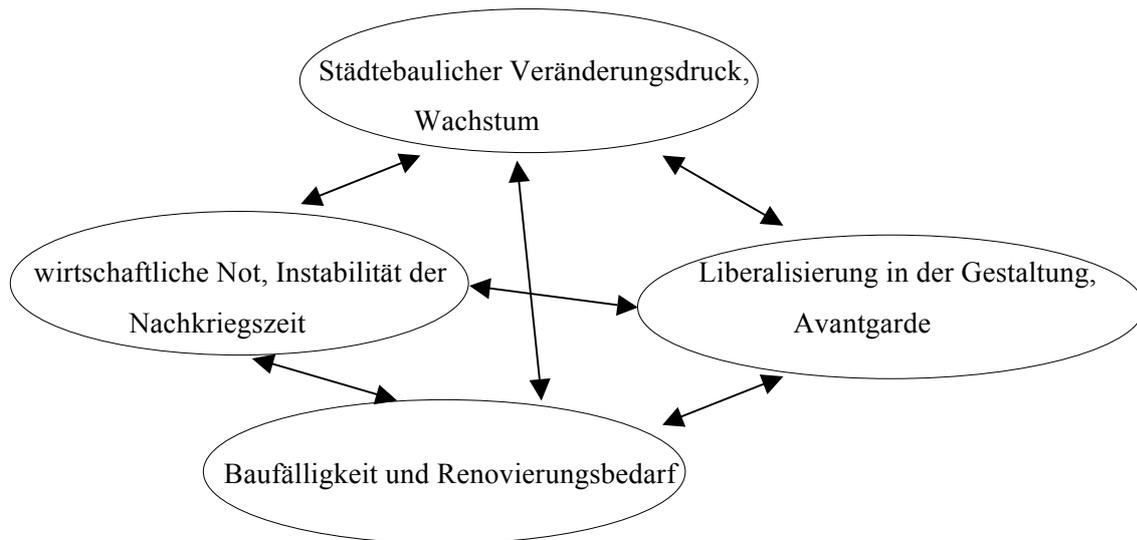
Allein an dem hier beschriebenen Beispiel der Breslauer Mohrenapotheke ergibt sich für den Fassadenumbau der 1920er Jahre ein komplexes Bild von Hintergründen, die diese besondere Baumaßnahme in vielen kleinen Schritten rechtfertigen.³¹⁴ In unterschiedlicher Gewichtung lassen sich bei jedem Projekt eines Fassadenumbaus die oben aufgeführten Gründe als Motivation ausmachen. Je nach Standort in der Stadt sind die stadtstrukturellen Gründe ein stärkerer Auslöser, wie auch die Baufälligkeits- und der Renovierungsbedarf stark vom einzelnen Objekt abhängen. Ganz anders verhält es sich mit den Gründen der allgemeinen wirtschaftlichen Lage der Weimarer Zeit und den aufkommenden Thesen des Modernismus, die wohl niemals einen direkten Auslöser für Fassadenumbauten bilden, aber einen wesentlichen Hintergrund für die Umgestaltungsmaßnahmen darstellen. Bei dem Umbau der Mohrenapotheke in Breslau

³¹² Zit. nach: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S.68

³¹³ Diese Form des Zusammenschlusses verschiedener Bauten zu einem Geschäftshaus und deren gestalterische Verbindung durch eine einheitlich gestaltete Fassade lässt sich auch an zahlreichen Beispielen in der Berliner Innenstadt nachweisen, wie unter anderem an dem von Erich Mendelsohn in den Jahren 1925-1928 in mehreren Phasen umgebauten Pelzhaus Herpich in der Leipziger Straße.

³¹⁴ Auch der zeitliche Faktor der Durchführung einer Baumaßnahme in mehreren Phasen ist ein typisches Charakteristikum des Fassadenumbaus, das sich an zahlreichen anderen Projekten ebenfalls beobachten lässt. Das sukzessive Hinzukaufen von Nachbargrundstücken, der Streit um eine Aufstockung und Fassadengestaltung führen selbst bei diesen im Volumen sehr überschaubaren Bauvorhaben zu Bauphasen von teilweise mehreren Jahren, wie man es sonst nur bei größeren Neubauten erwarten würde.

waren es vor allem die Privatinteressen des Eigentümers, aus den baufälligen und räumlich unzureichenden Gebäuden eine praktikable und repräsentative Geschäftsadresse zu machen. Insgesamt lassen sich die wesentlichen Gründe für den Fassadenumbau der Moderne in einem Diagramm darstellen, aus dem sich keine primäre Gewichtung ergibt, sondern das vielmehr das komplexe Beziehungsgeflecht von kausalen Hintergründen des Fassadenumbaus versucht wiederzugeben. Innerhalb dieses Beziehungsgeflechts von Begründungsansätzen verschieben sich die Schwerpunkte in Abhängigkeit von der Ausgangssituation des jeweiligen Projekts.



72: Gründe für den Fassadenumbau der 1920er Jahre, die in unterschiedlicher Gewichtung bei den Bauprojekten zu beobachten sind.

Die unterschiedliche Gewichtung von ausschlaggebenden Gründen für einen Umbau wird auch an einem anderen Projekt deutlich, das in kürzester Zeit mit einfachen Mitteln realisiert worden ist, obwohl es sich auch hier um einen inneren wie äußeren Umbau mit Aufstockung zur Errichtung eines repräsentativen Geschäftssitzes handelt. Dieser Umbau in der Taubenstraße 23 in Berlin-Mitte ist als unmittelbare Reaktion auf die Inflation von dem Berliner Architekten Paul Zucker im Jahr 1923 projektiert und durchgeführt worden. Es handelt sich hierbei um eine Umwidmung eines ehemals als Wohnhaus genutzten Gebäudes zum Geschäftssitz der Preußischen Hypothekenbank (Abb. 73). Damit stellt der Umbau ein typisches Beispiel für die strukturellen Veränderungen im Innenstadtbereich dar, in deren Folge Wohnnutzungen zugunsten von Gewerbe- und staatlichen Repräsentationsbauten mehr und mehr verdrängt wurden. Besonders Banken griffen nach dem Mittel der Aufstockung, da die „plötzliche Aufblähung der Handels- und Bankbetriebe als Folgeerscheinung der Inflation“³¹⁵ eine räumliche Erweiterung der Bestandsgebäude nötig machten. Bei dem Haus wurden das Erdgeschoss völlig umgestaltet, ein Tresorraum eingefügt und die Fassade um zwei Geschosse

³¹⁵ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 97

aufgestockt (Abb. 74). Die opulente Putzfassade mit einem reichen Stuckprogramm aus überwiegend Renaissanceformen wurde dabei in eine zurückhaltende Putzfassade mit einer deutlichen Vertikalgliederung umgewandelt. Der Erker und der mittige Ziergiebel wurden entfernt.



73, 74: Umbau und Aufstockung eines Wohn- und Geschäftshauses in der Taubenstraße 23 in Berlin-Mitte zum Sitz der Preußische Hypothekenbank aus dem Jahr 1923, Architekt: Paul Zucker.³¹⁶

Paul Zucker setzt das Motiv einer Kolossalordnung mit Lisenen in Edelputz um, während die Sockelzone durch einen durchgängigen Balkon über dem 1. Obergeschoss besonders betont wird und sich in die Gestaltung der Erdgeschosse der Nachbargebäude einreicht. Die aufgesetzten Geschosse, die durch ein kräftiges Traufgesims von der übrigen Fassade getrennt sind, weisen ebenfalls eine Gliederung mit die Vertikalität betonenden Lisenen auf. Die Gesimse und Umrahmungen sind aus Werkstein hergestellt (vgl. Objektsammlung A.1.62). Die Mittel, die hier für den Umbau angewandt werden, die einfachen Materialien und der schmucklose Aufbau scheinen zunächst für ein Bankhaus sehr moderat, besonders im Vergleich zu den wuchtigen, in Naturstein ausgeführten Fassaden umgebender Bankgebäude wie der Deutschen Bank. Trotzdem gelingt es Zucker mit der Reduktion auf das Wesentliche, mit der plastischen und nicht ornamentalen Betonung der Vertikalen, die schmale Parzelle für eine Bank sehr würdevoll zu gestalten. Über die Gründe für die Wahl des Fassadenmaterials können wir heute nur spekulieren, aber es scheint plausibel, dass vor dem Hintergrund der in kurzer Zeit auszuführenden Umbauten das schlichte Material Putz ein – wie sich an diesem Beispiel zeigt – adäquates Gestaltungsmittel ist, und die Einschätzung Werner Hegemanns vom Beginn, dass „wenn leider nichts Besseres da ist, Putz Städte machen muss“ sich hiermit bestätigt. In ähnlicher Weise wie der Geschäftssitz der Preußischen Hypothekenbank ist bis 1923 auch das

³¹⁶ Abb. 73: Konstanty Gutschow, H. Zippel: Umbau, Stuttgart 1932, S. 97; Abb 74: Wolfgang Schäche, Norbert Szymanski: Paul Zucker, der vergessene Architekt, Berlin 2005, S. 14

Bankhaus Arons & Walter in der Französischen Straße 13-14 in Berlin-Mitte von dem Architekten Bruno Ahrends umgebaut worden, wobei hier zusätzlich zu einer Aufstockung und Fassadenumgestaltung auch zwei Bestandsgebäude baulich zusammengeschlossen worden sind (Objektsammlung A.1.1).

Es scheint wenig zielführend, im Folgenden vertiefend auf die komplexen wirtschaftlichen Hintergründe der Umbaupraxis der 1920er Jahre einzugehen, die unmittelbar an die politischen Entwicklungen der Weimarer Zeit geknüpft sind und deren detaillierte Darstellung hier schlichtweg den Rahmen sprengen würde. Stattdessen lohnt ein vertiefender Blick auf die Umstände der Fassadenumgestaltung, die sich vor allem unmittelbar aus den baulichen Gegebenheiten der Objekte ableiten und auch heute noch durch die Bauplanungsakten gut nachvollziehbar sind. Gerade an den Zeugnissen, die die alltägliche Baufähigkeit des Bestands dokumentieren, die den Umbau im Zuge einer Geschäftshausenerweiterung zeigen oder die Umgestaltung eines Ladenbereiches nachzeichnen, lässt sich die Notwendigkeit des Fassadenumbaus anschaulich illustrieren. Die folgenden Beispiele unterstreichen damit die allgemeine Einschätzung der baulichen Situation in der Innenstadt der Zeit nach dem 1. Weltkrieg, wonach ein großer Handlungsbedarf besteht, da „der Zwiespalt zwischen dem Zustand des Hausbestands und den Forderungen der Zeit außerordentlich ist.“³¹⁷

3.1.1 Baufähigkeit und Renovierungsbedarf

„Es ist eine Erscheinung wirtschaftlich besserer Zeiten, dass das Gesicht der Straßen in Großstädten sich von Jahr zu Jahr durch Neu- und Umbauten ändert. Auch jetzt scheint eine solche Veränderung nach Jahren der Not allmählich wieder zu beginnen. Teils zwingt natürliche Abnutzung dazu, den herabfallenden Putz zu erneuern; teils werden die Häuser – vornehmlich, soweit sie Geschäftslokale enthalten – zur Steigerung ihres Wertes neu hergerichtet.“³¹⁸

Einer der hauptsächlichen Gründe für Umgestaltungen an Fassaden bestehender Bauten ist, wie zuvor bereits beschrieben, in der allgemeinen Baufähigkeit der Stuckfassaden zu finden, schließlich sind seit der Erbauung am Ende des 19. Jahrhunderts einige Jahrzehnte vergangen und vor allem während des 1. Weltkrieges ruhten alle Instandhaltungsmaßnahmen. So finden sich denn auch zahlreiche Hinweise in Bauakten umgebauter Häuser, nach denen den Umbaumaßnahmen baupolizeiliche Mahnungen vorausgehen, welche die Hauseigentümer zur Renovierung der schadhafte Stuckfassade auffordern, um „den herabfallenden Putz zu

³¹⁷ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung, Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 4

³¹⁸ Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten, in: Der Neubau, Heft 24, 1927, S. 281

erneuern“, wie Martin Kremmer 1927 schreibt. Da von baufälligen Stuckteilen eine erhebliche Gefahr ausgeht, wird in den jeweiligen Verfahren mit Zwangsmaßnahmen und hohen Strafen gedroht. Baukonstruktiv wird in diesen Fällen eine Reparatur der schadhafte Stellen gefordert, von einer Entfernung des Stucks oder gar einer völligen Entstickung des Gebäudes wird nicht gesprochen.³¹⁹ Straßen- und quartiersweise Entstickungen, die sich auf das bloße Entfernen des Stucks beschränkt hätten, hat es in Berlin vor dem 2. Weltkrieg nicht gegeben, oder sie sind nicht dokumentiert.³²⁰ Die Regel war, so geht es jedenfalls aus den Bauakten hervor, dass die Hausbesitzer die Fassadenumgestaltungen als notwendige Reparatur ansahen, von der sie sich erhofften, dass eine weniger anfällige Fassadengestalt zum einen in Zukunft weniger Kosten verursachen würde und zum anderen die Attraktivität des Hauses bewahren oder gar steigern würde.

In der neuen Berliner Bauordnung von 1925 erscheint erstmals die Maßgabe, dass für die Gestaltung von Neubaufassaden „das Ansetzen von leicht verwitternden Bauteilen“ untersagt wird, eine Regelung, die wohl offensichtlich eine Reaktion auf die Baufälligkeit der Stuckfassaden des 19. Jahrhunderts darstellt.³²¹ Wie bereits zuvor im Kapitel 2.2.4 zur Entstehung des Berliner Mietshauses und seiner Fassade erwähnt, lag ein wesentlicher Grund für die Baufälligkeit in der sehr einfachen Herstellung und Montage der meist aus Gipsstuck hergestellten Schmuckelemente. Die plastisch hervortretenden Ornamente, die nur teilweise mit Zinkblechen geschützt wurden und konstruktiv lediglich in eine dünne Putzschicht eingebunden waren, verwitterten je nach Standort und Verarbeitung sehr schnell und wurden aus baupolizeilicher Sicht zu einer Bedrohung für Straßenpassanten. Zur Ermittlung der Schäden gab es ein Formblatt der zuständigen Baupolizei, in dem Maßnahmen zur Beseitigung angemahnt wurden.³²²

Was den Handlungsbedarf bei baufälligen Fassaden angeht, dürfte bei einer solchen Baumaßnahme zur Beseitigung von Stuck- und Putzschäden den meisten Eigentümern klar gewesen sein, dass eine Reparatur des Stucks bei weitem die Kosten einer Neugestaltung übersteigen würde. Außerdem war bei einer partiellen Reparatur des Stucks längst nicht die Gefahr abgewandt, dass auch andere Bereiche der Fassade sukzessive ausgebessert werden müssten und dadurch laufend Kosten entstehen würden. Eine Neugestaltung der Fassade unter Entfernung des Stucks ist in diesem Zusammenhang von der wirtschaftlichen Seite her in jedem Fall als die nachhaltigere Variante zu beurteilen. So werden in vielen Fällen von baufälligen

³¹⁹ Während sich bei fast jedem zweiten umgestalteten Haus ein Hinweis findet, dass die Fassade in einem renovierungsbedürftigen Zustand ist, finden sich dagegen keine Darstellungen, die auf eine völlige Entfernung der Schmuckteile schließen lassen.

³²⁰ Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008: „Die Entdekorierungen waren lediglich ein städtebauliches Leitbild.“ Die Zahl der entdekorierten Gebäude lässt sich nach Recherchen Hiller von Gaertringens in Berlin für die 1920er Jahre auf etwa 100 beziffern. S. 141

³²¹ Ortsgesetz zum Schutz der Stadt Berlin gegen Verunstaltung, 23. Oktober 1923, § 1a; in: Walter Koeppen: Bauordnung für die Stadt Berlin vom 3. Nov. 1925, für den Handgebrauch, Berlin 1927, S. 164

³²² Vgl. die Anzeige „Betrifft Putzabfall“, in der Bauakte des Hauses Kalkreuthstraße 11 Ecke Motzstraße; BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kalkreuthstraße 11 Ecke Motzstraße, Band 1, S. 302

Stuckfassaden von den Eigentümern selbst die Neuverputzung und der Neuanstrich vorgeschlagen, wie auch der nachfolgende Fall aus Berlin-Schöneberg dokumentiert.

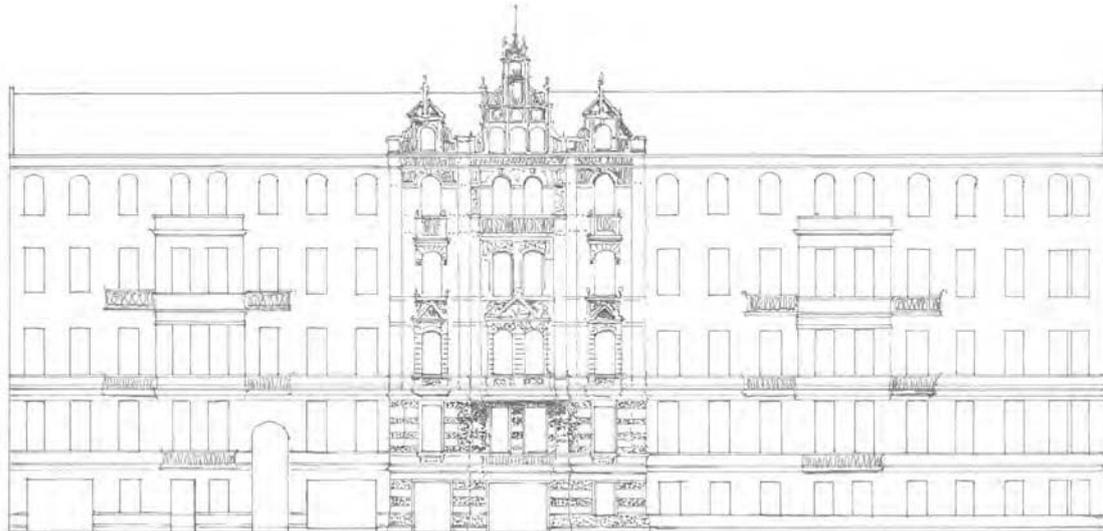
Am Beispiel des Wohn- und Geschäftshauses Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße 15 wird das Verfahren einer Fassadenneugestaltung deutlich, die nach starker Baufälligkeit des Ornamentschmucks nötig wird (vgl. auch Objektstammlung A.1.22). So erreicht im August 1927 die Eigentümerin des Eckhauses eine baupolizeiliche Mahnung, welche die Baufälligkeit der Stuckfassade bescheinigt, nachdem sich Fassadenteile gelöst hatten und auf den Gehweg gefallen waren. In der baupolizeilichen Anzeige „betrifft: Putzabfall“ wird bemängelt, dass „bei einer (...) bauamtlichen Untersuchung (Ihres) des Grundstücks festgestellt worden ist, dass von den Dachaufbauten und Balkonen im vierten Obergeschoss an zahllosen Stellen Stuck und Putz abgefallen ist. Weitere Stuck- und Putzteile sind lose und drohen herabzufallen, wodurch Personen verletzt werden können. Auf Grund des § 10 Teil II Titel 17 des Allgemeinen Landrechts werden Sie hiermit aufgefordert, unverzüglich (...) den noch vorhandenen losen Stuck und Putz durch einen geeigneten Sachverständigen abstoßen zu lassen. Ferner fordern wir Sie aufgrund des § 24 Ziffer 2 der Bauordnung für die Stadt Berlin vom 30.11.1925 in Verbindung mit dem Ortsgesetz zum Schutze der Stadt Berlin gegen Verunstaltung vom 23.10.1923 zur Vermeidung von Zwangsmaßnahmen hiermit auf, den gesamten von der Straße aus sichtbaren Außenputz des Hauses bis zum 15.9.1927 instandsetzen zu lassen und vom Geschehen hierher schriftlich Mitteilung zu machen. Sollten Sie dieser Verfügung nicht nachkommen, wird das Erforderliche auf Ihre Kosten, die für die Entfernung der losen Stuck- und Putzteile und Instandsetzung des Außenputzes, einschließlich Aufstellung einer Rüstung vorläufig auf 1500 RM geschätzt werden, gemäß § 132 Ziffer 1 des Landesverwaltungsgesetzes vom 30.7.1883 im Zwangswege veranlasst werden.“³²³

Das Schadensbild ist damit deutlich beschrieben. Es handelt sich um Baufälligkeit an den besonders exponierten Bauteilen wie sie auch an anderen baufälligen Häusern dieser Zeit zu beobachten sind, an Ziergiebeln und den Verzierungen der oberen Geschosse und natürlich an den auskragenden Balkonen.³²⁴ Zum Zeitpunkt dieser Mängelanzeige ist das markante fünfgeschossige Eckgebäude gerade 24 Jahre alt und trotzdem zeigen sich gefährliche Stuck- und Putzabplatzungen an der Fassade, welche die Bauaufsicht dazu veranlassen, unter Androhung von Zwangsmaßnahmen eine Instandsetzung der Fassade zu fordern. Die Hausbesitzerin Magdalena Woerz bittet aus finanziellen Gründen um Aufschub der Fassadensanierung und äußert in einer Korrespondenz mit der Behörde die Absicht, das

³²³ BA Tempelhof Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße, Band 1, S. 302.

³²⁴ Ähnliche Einträge finden sich immer wieder in den Bauakten der untersuchten Gebäude, wie beispielsweise auch an dem Haus Kurfürstendamm 48/49; vgl. „Bericht; betr. heruntergefallener Stuck“, 30.12.1930; BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 48/49, Band 2; S. 77

gesamte Haus „abputzen zu lassen“³²⁵. Inwiefern sie sich zu diesem Zeitpunkt bereits mit einem sachverständigen Architekten beraten hat oder ob der Vorschlag auf sie selbst zurückgeht, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. 25 Jahre nach der Errichtung des Gebäudes wird 1928 schließlich die Neorenaissance-Fassade entfernt und neu gestaltet (Abb. 75 und 76).



75: Umzeichnung der Fassadeansicht von 1893 für das Wohn- und Geschäftshaus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße in Berlin-Schöneberg.³²⁶

Das Haus hatte seit seiner Erbauung im Jahr 1893 bereits einige Umbaumaßnahmen und Ergänzungen erlebt, die das Wachstum und den stetigen Aufstieg der westlichen Innenstadt zu einem Amüsierviertel in der Nähe des Neuen Schauspielhauses³²⁷ am Nollendorfplatz zeigen. So sind bereits 1904 an der Fassade der Motzstraße große Schaufenster zur Steigerung der Attraktivität der Ladenflächen eingebaut worden, und schon kurz darauf wird nicht nur das Erdgeschoss, sondern auch der gesamte erste Stock gewerblich als Restaurant und Barbetrieb genutzt. 1906 erwägt man sogar, das gesamte Gebäude in ein Kabaretttheater umzubauen und hat die Pläne bis zum Genehmigungsverfahren bereits ausgearbeitet, jedoch scheitert das Projekt an der Intervention der Behörden und wahrscheinlich auch an der Finanzierung. 1919 wird die Fassade an der Motzstraße im Bereich des Ladenlokals auf den unteren beiden Etagen von Georg Leschnitzer umgebaut. Im Gegensatz zu der ansonsten in Renaissance-Formen gehaltenen Fassade, die „keine bauliche Veränderung erfahren hat“³²⁸, wird der Umbau des Ladens als beschwingt-operettenhafte Art-deco-Gestaltung ausgeführt. Der Sockel des Hauses

³²⁵ Vgl. BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße, Band 1

³²⁶ Plandarstellung aus dem Bauantrag vom 23.1.1893 von Salow, Möller & Stegemann Architekten, in: BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße, Bd.1

³²⁷ In dem Gebäude des 1905/06 erbauten Neuen Schauspielhauses befindet sich heute das Metropol, das nach einem Umbau durch Hans Kollhoff im Jahr 2005 in „Goya“ umbenannt wurde.

³²⁸ Georg Leschnitzer im Bauantrag von 18.10.1919; BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße, Band 1, S. 260

wird lediglich bis in „...das 1. Obergeschoss in der bestehenden Form geputzt, teilweise in Ölfarbe neu gestrichen“³²⁹. In der Zwischenzeit gehen zahlreiche Anträge auf Anbringung von Reklametafeln an den Fassaden ein, schließlich müssen sich die Gewerbetreibenden des Hauses auch nach außen vermitteln.

Weitere Umbauten des Hauses, die vor allem eine weit reichende Umnutzung des Gebäudes zur Folge hätten, werden jedoch, soweit dies in den Akten ersichtlich ist, nicht genehmigt. Solche Umnutzungen hätten eine Zweckentfremdung von Wohnraum dargestellt, die vor allem nach 1919 auch in der Öffentlichkeit kritisch beobachtet werden. So erscheint am 21.10.1919 ein Artikel in der „Neuen Berliner Zeitung“, der die Umwidmung von Wohnraum zu Gewerbeflächen vor dem Hintergrund der Wohnungsnot verurteilt. In diesem Artikel ist neben anderen Wohnhäusern auch das Eckhaus Kalckreuthstraße 11 und Motzstraße aufgeführt, in dem ein Pensionat im 1. Obergeschoss von dem Café im Erdgeschoss dazugemietet und in ein solches umgewandelt worden sei.³³⁰ Bei dem hier geschilderten Umbau handelt es sich um die oben beschriebene, von Leschnitzer durchgeführte Caféeerweiterung. Eine umfassende Erneuerung der Fassaden wird schließlich erst nötig, nachdem Passanten durch herabfallenden Putz gefährdet wurden, wie es in der baupolizeilichen Mahnung von 1927 heißt.



76: Umzeichnung des Umgestaltungsentwurfs von 1928: Entfernung der historistischen Ziergiebel (gestrichelt) und Darstellung der horizontalen Putzbänder an dem Wohn- und Geschäftshaus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße in Berlin-Schöneberg.³³¹

Der lose Putz wird 1927 zunächst nur abgenommen, bevor die Gesamtfassade 1928 nach Plänen von Curt Leschnitzer umgestaltet wird. Sie sah im Wesentlichen die Entfernung des gesamten Stucks und eine einheitliche Putzgestaltung mit sehr zurückhaltenden gekrümmten Formen an Balkonbrüstungen und am Eckrisalit vor. Die Ziergiebel an den Mittelachsen und an der

³²⁹ Ebenda

³³⁰ „An den Herrn Staatskommissar für das Wohnungswesen!“ in: Neue Berliner Zeitung, 21.10.1919, S. 2

³³¹ Vgl. Bauantrag zur Umgestaltung der Fassade vom 20. Juli 1928, in: BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße, Band 3

Hausecke wurden entfernt. Erdgeschoss und Beletage wurden gestalterisch mit gleich großen Fenstern zusammengefasst. Für diesen Bereich, wie auch für die gesamte Ecke auf voller Höhe, wurde ein Kunststeinputz, terrakottafarbig gestockt, verwendet, während die übrigen Flächen in einfachem Kellenputz ausgeführt wurden. Die Wahl unterschiedlicher Putze lässt darauf schließen, dass ein Farbanstrich nicht vorgesehen war. Die Ansichtszeichnungen vermitteln eindrücklich, mit welchen einfachen Mitteln – nämlich mit einer aufgetragenen Putzschicht – das Haus äußerlich völlig umgestaltet worden ist. Diese Schicht ist im Schnitt nur als rote Linie auf der Außenseite der Außenwand dargestellt ausgeführt. Im Bereich über den unteren beiden Geschossen schließen hingegen horizontale Bänderungen an, die in der Höhe den Brüstungsbereich der Balkone markieren. Die Putzschicht ist an den Ecken des Hauses, wie auch an den Balkonen halbrund verkröpft, wie es im Grundriss in den Planauszügen in der Objektsammlung A.1.22 zu erkennen ist.

Im Inneren sind im Zuge der Fassadenumgestaltung von 1928 keine Baumaßnahmen vorgenommen worden, erst 1935 werden die Großwohnungen geteilt. Bei dieser Maßnahme ist auch der Anstrich des Hauses im Sockelgeschoss verändert worden. In der nachfolgend in der Objektsammlung abgebildeten Farbzeichnung ist vermerkt, dass der rote Putz grau überstrichen wird. Eine bauliche Veränderung der Fassade, eine Neuverputzung hat es 1936, als diese Maßnahme genehmigt wurde, nicht gegeben. In den Obergeschossen ist der sandfarbene Putz während dieser Maßnahmen erhalten geblieben. Die gesamte Fassade wird 1953 vom 2. bis zum 4. Obergeschoss neu verputzt, wobei „die vertikale und horizontale Unterteilung beibehalten wird.“³³² Der neue Putz wird dabei nicht als glatter Edelputz ausgeführt, sondern als Kratzputz mit charakteristischem Perlkiezusatz. Um die Fenster werden glatte Fensterfaschen angelegt, wie auch die Balkonunterseiten glatt verputzt werden. Die Farbnuancierungen des ersten Umbaus von Leschnitzer sind heute nicht mehr erhalten, da das Gebäude mit einem Anstrich versehen worden ist und die Obergeschosse auch neu verputzt worden sind. Die sehr zurückhaltende plastische Gesamtgestaltung der Fassade entspricht heute jedoch noch der Gliederung von 1928.

3.1.2 Vermarktung als Reklamefläche

Seit Ende des 19. Jahrhunderts wird die Fassade des Wohn- und Geschäftshauses vor allem an den Geschäftsstraßen der Innenstadt für die Nutzung als Reklamefläche entdeckt. War das historistische Dekor auf der Fassade zunächst das Medium der selbstbewussten Darstellung von wirtschaftlichem Ansehen und gesellschaftlichem Status der Bewohner, so tritt in stetig zunehmendem Maße seit 1900 die Werbung für Produkte und Dienstleistungen auf der Fassade

³³² Instandsetzung und Neuputz der Fassade des Hauses Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße, in: BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße, Bd. 4, S. 136-37

auf und beginnt in eindringlicher Weise, die Funktion des Stuckornaments zu stören und schließlich auch zu verdrängen. Aus gestalterischer Sicht wird die Verträglichkeit von Werbung und Reklameschriftzügen in der Fachpresse bereits seit ihrem vermehrten Auftreten in den 1890er Jahren diskutiert und gefordert, dass die Reklame der Gestalt der Fassade anzupassen sei. Diese Forderungen werden schließlich im „Ortsgesetz zum Schutze der Stadt Berlin gegen Verunstaltung“ 1907 umgesetzt.³³³ In dieser Verordnung wird versucht, die Anbringung von Reklame derart zu regulieren, dass sie in Form, Größe und Farbe die Gesamtfassadenansicht nicht stört. Dieses Gesetz kann jedoch nur das ganz große Unheil abwenden, indem es völlig willkürliche Werbetafeln verhindert, eine gestalterische Lösung des Problems der zahlenmäßig stetig wachsenden Werbung auf der Fassade bietet es indes nicht. Die Gestaltprinzipien der Werbegravik sind mit dem herkömmlichen Aufbau einer Fassade aus dem 19. Jahrhundert kaum in Einklang zu bringen, auch weil die Werbung zum Zeitpunkt der Erbauung nur eine untergeordnete Rolle im Straßenbild spielte. Die Unvereinbarkeit von historischer Fassade und Reklameschriftzügen mit den wenig ansehnlichen Überlagerungen von Stuckornamentik und Werbung führte bereits am Ende des 19. Jahrhunderts zu bizarren Reklameformationen, die darauf abzielten, die Werbetafeln gestalterisch in das Schmuckprogramm der Fassade zu integrieren.



77: Eine mit Reklametafeln überdeckte Hausfassade aus dem Berliner Stadtzentrum, Aufnahme um 1926.³³⁴

Dass die gestalterische Anpassung von Werbeflächen auf den Fassaden eine Grenze hatte, wird schnell bei größeren Schriftzügen oder bei den später entwickelten Leuchtschriften deutlich. Der Wildwuchs im Anbringen der Firmenschilder wird als ärgerliches „Ergebnis eines restlosen

³³³ Vgl. Ortsgesetz zum Schutz der Stadt Berlin gegen Verunstaltung, 23. Oktober 1923, in: Walter Koeppen: Bauordnung für die Stadt Berlin vom 3. Nov. 1925, für den Handgebrauch, Berlin 1927

³³⁴ Plandarstellung von 1898 aus: BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kalkreuthstraße 11 Ecke Motzstraße, Band 1; Die Fotografie ist dem Artikel entnommen: „Städtezerstörung durch die moderne Zivilisation“ in: Bauwelt 44/1926, S. 8

Individualismus“ und eine Zerstörung des Stadtbilds gewertet, wie es durch das Beispiel aus dem Zentrum Berlins bestätigt wird (Abb. 77).³³⁵

Zwar ist das Anbringen von Werbung auf der Fassade, wie zuvor beschrieben, genehmigungspflichtig, doch kann die „Genehmigungsrichtlinie für Ankündigungsmittel“ aus dem Ortsgesetz zum Schutz der Stadt Berlin gegen Verunstaltung nur lenken und wenig verhindern, wie auch die drei nachfolgenden Absätze dokumentieren:

„1. Flach anliegende Ankündigungsmittel (Schilder, Transparente, Schaukästen) dürfen, sofern sie in geringerer Höhe als 3m über der Gehbahn angebracht wurden, nicht mehr als 15cm Tiefe haben. Sie dürfen nicht über wesentliche Architekturteile (Gesimse, Pfeiler etc.) vorragen, diese verdecken oder überschneiden.

2. Transparente, Fahnen- und Aussteckschilder dürfen nicht unter Fenster- und Loggienöffnungen angebracht werden und nicht weiter als 115 cm über die Baufluchtlinie vorspringen. Der Abstand zwischen Unterkante des Ankündigungsmittels und der Oberfläche der Gehbahn muss mindestens 3m betragen.

3. Die Farbe des Untergrunds der Reklamevorrichtung darf zu der Farbe der Hausfront und schon vorhandener Ankündigungsmittel nicht in störendem Gegensatz stehen. Die Verwendung greller Farben ist unzulässig.“³³⁶

Solange jedoch nicht versucht wird, die Werbung nicht nur aufzusetzen, sondern auch in Form einer Fassadengestaltung baulich zu integrieren, bleiben die hier aufgezählten Regeln wirkungslos. So wird vor allem bemängelt, dass die einzelnen Reklametafeln nicht einheitlich gestaltet und angeordnet sind und auch mit der kleinteiligen Gestaltung der historischen Fassaden nicht in Einklang zu bringen sind. „Das Bestreben des Reklameverbrauchers, eine aus dem Rahmen der Umgebung sich lösende Reklame zu bekommen, steht im Widerspruch zum Baupfleergedanken, der ein Einfügen in das Gesamtbild verlangt. Da man dieser wirkungsvollen Reklame in Anbetracht der allgmeinwirtschaftlichen Entwicklung die Berechtigung nicht ganz absprechen kann, muss in den meisten Fällen ein Ausgleich gesucht werden, der beide Teile, also Reklameverbraucher und Baupflege, möglichst befriedigt.“³³⁷ Hier beantwortet sich dann auch endlich, warum der Aspekt der Unterbringung von Werbung auf der Fassade für die Fassadenumgestaltungen der 1920er Jahre derart wichtig ist, dass ihm hier ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Der Wunsch nach Ausgewogenheit von Reklame und Fassadenfläche führt schließlich im modernen Bauen zu der Einsicht, die Reklame von vorneherein beim Entwurf zu berücksichtigen.³³⁸ Seit Beginn der 1920er Jahre wird angestrebt,

³³⁵ „Städtezerstörung durch die moderne Zivilisation“ in: Bauwelt 44/1926, S. 8

³³⁶ „Genehmigungsrichtlinie für Ankündigungsmittel“, in: Ortsgesetz zum Schutz der Stadt Berlin gegen Verunstaltung, 23. Oktober 1923

³³⁷ Reiner Poullmanns: Die Zusammenarbeit der amtlichen Denkmalpflege mit dem Handwerk auf dem Gebiet der Außenreklame, in: Die farbige Stadt, Heft 8, 1929, S. 219

³³⁸ Es ist aus heutiger Sicht erstaunlich, welchen Stellenwert die Unterbringung der Werbung auf der Fassade hat. Bei Martin Kremmer, der sich in seinem Artikel im Allgemeinen der neuen Gestaltung von Fassaden annimmt, wird der

Reklame auf der Fassade auch baulich in das Gestaltkonzept zu integrieren. Da es sich – im Gegensatz zur heutigen Werbung – meist um textliche Werbebotschaften handelt, bieten sich horizontale Bänder auf der Fassade an. Diese können teilweise sehr gut aus den baulichen Proportionen bestehender Altbauten im Bereich der Brüstungen zwischen den horizontalen Fensterreihen gebildet werden. Wie groß der Handlungsbedarf bezüglich einer gestalterischen Lösung der Frage der Reklameunterbringung zu Beginn der 1920er Jahre ist, wird an den Bauakteneinträgen aus dieser Zeit deutlich. Weil jede Reklametafel mit der gesetzlichen „Genehmigungsrichtlinie für Ankündigungsmittel“ genehmigungspflichtig ist, finden sich in den Planungsunterlagen der Häuser an den großen Geschäftsstraßen unzählige Anträge für unterschiedlichste Reklameschilder. Bis es zu einer ersten Fassadenumbildung der Brüder Luckhardt und Alfons Anker 1925/26 an der Tauentzienstraße 3 kommt, bei der sie die Reklame gestalterisch durch eine auffällige horizontale Bänderung in den Fassadenentwurf eingefügt wird, gibt es keine Geschäftshausfassaden, welche die Integration von Reklameschriftzügen architektonisch berücksichtigen (vgl. Objektsammlung A.1.28).³³⁹

Die Gegensätzlichkeit von historischer Fassade und Reklame bleibt also bis in die 1920er Jahre hinein ein Problem, obgleich es für das Anbringen von Reklame ein baupolizeiliches Genehmigungsverfahren gibt, in dem die Verträglichkeit der Werbung geprüft wird. Kaum geprüft werden kann hingegen die hohe Anzahl von Werbetafeln auf den Fassaden, die nicht nur gestalterisch unbefriedigend ist, sondern auch die eigentliche Aufgabe der Werbung konterkariert, da die Wirksamkeit der Reklame im Schilderwald an der Hauswand stark gemindert wird. Am Beispiel des Hauses Kurfürstendamm 211 Ecke Uhlandstraße lässt sich anhand der Genehmigungsanträge für die Zeit von 1924 bis 1926 eine Zahl von mindestens neun größerer Werbetafeln belegen, die nicht nur über den Geschäften, sondern teilweise auch über dem Traufgesims befestigt werden sollten.³⁴⁰

In diesem Zusammenhang wundert es denn auch nicht, wenn Martin Kremmer 1927 formuliert: „Bei Umbauten stellt sich meist noch der Wunsch ein, Reklame anzubringen; und dieser Umstand ergibt dann besonders häufigen Wechsel, ja, er führt bisweilen zur völligen Auflösung der ursprünglichen Gliederung. Denn während früher zu Reklamezwecken nur einzelne Worte oder Zeichen angebracht wurden, verlangt man jetzt breite Reihen zur Aufnahme ganzer Schriftbänder. (...) Die übereinandergefügten Streifen von Fenstern und Brüstungen verkörpern die regelmäßige Folge der gleichartigen Stockwerke des heutigen Geschäftshauses.“³⁴¹

Aspekt der Reklameanbringung nach der Baufälligkeit als zweiter Grund für den Umbau bestehender Fassaden genannt. Vgl.: Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten, in: Der Neubau, Heft 24, 1927, S. 281; und Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, 1929, S. 349-364

³³⁹ Als erstes und „bezeichnendes Beispiel“ für die gestalterische Integration von Reklame wird das 1926 umgebaute Wohn- und Geschäftshaus Tauentzienstraße 3 der Brüder Luckhardt genannt. Vgl. Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten in: Der Neubau, Berlin 1927, S. 281

³⁴⁰ BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bände 1-5

³⁴¹ Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten in: Der Neubau, Berlin 1927, S.281

Die Fassadengestaltungen sollten die Werbeaussage fortan unterstreichen, indem die Richtlinien für die Anbringung von Werbung in das architektonische Gesamtkonzept aufgenommen wurden. Das heißt im Einzelnen, dass ebene, horizontale oder vertikale Flächen zur Aufnahme von Schrift bereits im Entwurf in die Fassadengestalt integriert wurden und dass diese Flächen auch separat beleuchtet werden konnten. So hat das häufig wiederkehrende Gestaltungsmittel der horizontalen Bänderung auch eine funktionale Herleitung in der adäquaten Anbringung von Werbung an Fassaden. Die Bänderung gewährleistet eine optimale Präsentation der Werbung sowohl am Tag wie auch in der Nacht. Indem die Werbung in der Fassadenkonzeption ihren festen Platz findet, wirkt sie nun nicht mehr appliziert wie zuvor, sondern es ergibt sich in der Regel ein harmonischer Gesamteindruck aus Schriftzügen und Hausfassade.³⁴² Dabei wird vor allem positiv bewertet, dass das Erdgeschoss mit dem Ladenbereich über die Reklamebänder mit den übrigen Geschossen verknüpft wird, und „die modernisierten unteren Stockwerke dadurch nicht mehr ein Fremdkörper, sondern dem Ganzen verbunden sind.“³⁴³

Mit der Ausrichtung der Fassadengestalt an die Anforderung, Werbeschriftzüge zu integrieren, wird der Widerspruch zwischen Fassade und Reklame, wie er noch auf den Fassaden des 19. Jahrhunderts existiert, in das Gegenteil umgekehrt, und „es ist nicht mehr so, dass sich die Reklame schlecht und recht der vorhandenen Architektur anpasst, umgekehrt ist es, das Reklamebedürfnis schafft sich die Architektur, die es braucht.“³⁴⁴ Die neuen „Werbefassaden“ wie sie Hiller von Gaertringen bezeichnet,³⁴⁵ haben mit ihrer prägnanten Gestaltung schließlich auch eine andere Bedeutung im Stadtraum, und so werden aufgrund der Wandlung zur Werbefassade die Häuser mit den Namen der jeweiligen Schriftzüge belegt.³⁴⁶ Die Reklame wird zum identitätstiftenden Moment, ihre Inhalte sind stadtbekannt, und am Ende der 1920er Jahre existieren auf diese Weise Markennamen im Stadtplan wie am Kurfürstendamm mit dem Scharlachberg- und Salamander-Haus.

Auf das Verhältnis von Schrift und Fassadengestaltung nehmen besonders die Entwürfe der Brüder Luckhardt und Alfons Anker sehr treffend Bezug, die bei allen großstädtischen Bauvorhaben der Unterbringung von Schriftzügen auf den Bauten große Aufmerksamkeit schenken. Die Auseinandersetzung der Architekten mit diesem Thema wird bereits in den 1920er Jahren mit großem Interesse zur Kenntnis genommen und die zahlreichen Entwürfe und Wettbewerbsbeiträge erlangen unter anderem auch wegen der konsequent-funktionalen

³⁴² Vgl. hierzu: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 349-358

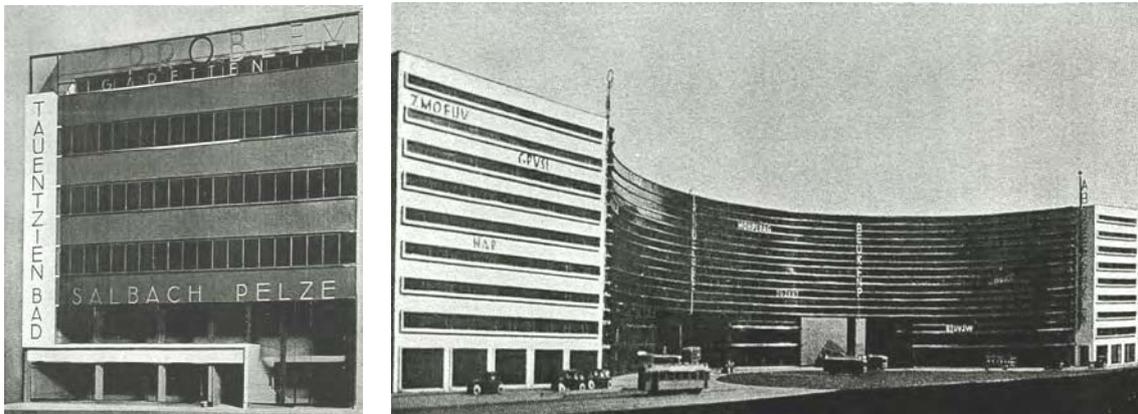
³⁴³ Wilhelm Schnarrenberger: Reklame architekturbildend, in: Die Form, 1928, S. 269

³⁴⁴ Ebenda, S. 271

³⁴⁵ Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, S. 107

³⁴⁶ Wilhelm Schnarrenberger: Reklame architekturbildend, in: Die Form, 1928, S. 271: „Selbst (...) der dunkle Punkt im Städtebild (...) spürt den Strahl der wärmenden Reklamesonne: Riesengemälde, hübsche Frauen oder Babys, ungeheure Schriften, die uns alle Süßigkeiten der Welt versprechen, verschönern sie. Kann man sich Paris denken ohne den Riesenkopf des ‚Savon Cadum‘, der von jeder Rückwand fröhlich lächelte?“

Fassadengestaltung für Reklamezwecke einen hohen Bekanntheitsgrad.³⁴⁷ Zu den viel zitierten Entwürfen, die „...ihren Charakter durch die horizontale Reihung der Reklameflächen“³⁴⁸ erhalten, gehören auch die nicht realisierten Projekte aus dem Jahr 1929 für einen Umbau an der Tauentzienstraße 11 und der Wettbewerbsbeitrag zur Umgestaltung des Alexanderplatzes. Bei dem Umbau des Wohn- und Geschäftshauses in der Tauentzienstraße, von dem nur ein Modellfoto existiert, wurde die Fassade in den Obergeschossen in horizontale Bänder gegliedert, während das Erdgeschoss und 1. Obergeschoss als Ladenzone, soweit dies an dem Foto rekonstruierbar ist, in eine Skelettkonstruktion mit einer vorgehängten Schaufensterfläche aufgelöst ist (Abb. 78).



78, 79: Horizontale Bandfassade mit Reklame beim Entwurf für eine Fassadenumgestaltung an der Tauentzienstraße 11 in Berlin-Charlottenburg (links) und Bänderung an der projektierten Neubebauung des Alexanderplatzes (Nordseite mit Straßenüberbauungen) in Berlin-Mitte; Architekten: Brüder Luckhardt und Alfons Anker; Modellfotos von 1929.³⁴⁹

Die horizontalen Bänder, die vermutlich verputzt werden sollten, nehmen den Schriftzug des Ladens und in der Attika eine Werbung auf. Ein vertikales Schriftband, das auf das im Haus ansässige „Tauentzienbad“ verweist, ist auf einen eingeschossigen, hell hervorgehobenen Einbau im Erdgeschoss gerichtet, in dem der Zugang zum Bad zu vermuten ist. Die Schriftzüge des Bades und des Geschäfts „Salbach Pelze“ weisen damit nicht nur auf die in dem Gebäude zu findenden Geschäfte, sie sind in den Flächen in Verbindung mit der Gestaltung der Ladenlokale auch direkter Teil der Gebäudekomposition. Zwar sind die Schriften austauschbar, die Grundflächen selbst sind jedoch Teil der baulich-konstruktiven Fassadengestaltung. Die Grafik der Schriftzüge wird als Gestaltungsmittel, gewissermaßen als funktionales Dekor, entdeckt

³⁴⁷ So erscheint beispielsweise ein eigener Artikel zur Werbethematik auf Fassaden nur zum Werk der Architekten Luckhardt und Anker; vgl. Dr. Bier: Über Architektur und Schrift – Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, in: Der Baumeister, Heft 11, Nov. 1929, S. 349-358

³⁴⁸ Dr. Bier: Über Architektur und Schrift – Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, in: Der Baumeister, Heft 11, Nov. 1929, S. 352

³⁴⁹ Abb. aus: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift – Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, in: Der Baumeister, Heft 11, Nov. 1929, S. 358 und 356

und inszeniert, so dass mancher Autor ins Schwärmen gerät, „...wie wirkungsvoll und elegant der Name (...) als einziges Ornament angebracht ist!“³⁵⁰

Insgesamt ist an diesem Beispiel einer Fassadenumgestaltung die Pragmatik der horizontalen Staffelung gut nachzuempfinden, auch wenn die Gesamtgestaltung in der Höhenentwicklung und der Ausbildung einer zweistöckigen Ladenzone sich an traditionelle Geschäftshausfassaden anlehnt. Diese Zonierung der Fassade, die freilich dem Umstand des Umbaus eines historischen Wohn- und Geschäftshauses und der Lage inmitten von Geschäftshäusern des 19. Jahrhunderts geschuldet ist, geben die Architekten hingegen beim Entwurf für den Alexanderplatz fast völlig zugunsten einer reinen horizontalen Werbeschichtung in der Fassade auf (Abb. 79). Die Überspitzung des horizontalen Werbemotivs als einziges Gliederungsmotiv auf der Fassade ist hier so konsequent wie in keinem Entwurf der Brüder Luckhardt und Alfons Anker umgesetzt. Es scheint hier so, als würde selbst die großmaßstäbliche städtebauliche Form der halbrunden Platzwand sich nicht aus dem Kontext der umgebenden Straßen ergeben, sondern einzig aus den Bedürfnissen eines monumentalen Werbens. Die Platzfassade, die lediglich im Erdgeschoss für die anbindenden Straßen der Landsberger Allee und der Neuen Königstraße unterbrochen ist, ist als große Projektionsfläche großer Reklameschriftzüge unabhängig von Größe und Funktion der dahinter liegenden Geschäftsbauten konzipiert. Diese Architektur kämpft nicht mehr gegen „das stark plastische Detail einer schriftenfeindlichen Palazzoarchitektur“, sie dient selbst nur noch dem Zweck der Aufnahme von Reklame.³⁵¹ Ob die Brüder Luckhardt und Alfons Anker in diesem Gestaltprinzip ein übergeordnetes Fassadenprogramm im Maßstab des Städtebaus sahen, lässt sich heute nicht mehr belegen. Wohl aber ist den Architekten mit diesen spezifischen Fassadengestaltungen nach den Anforderungen der Reklamebedürfnisse des großstädtischen Gewerbes die Entwicklung einer expliziten Werbefassade zuzuschreiben. Dass die Fassadengestaltung in Form „laufender Friesflächen“, die unmittelbar an die Proportionen der Geschosshöhen gekoppelt ist, allerdings auch den Nachteil mit sich bringt, dass die freie Beispielbarkeit mit unterschiedlichen Größen der Reklame durch die festgelegten Bänderungen nicht möglich ist, wird bereits auch Ende der 1920er Jahre festgestellt.³⁵² Die in der Folge von Ludwig Mies van der Rohe entworfenen Geschäftsfassaden besitzen als vollständige Glasvorhangfassaden diesbezüglich keine massiven Horizontalbänderungen mehr, und die Reklame könnte unabhängig von Gliederungselementen angebracht werden (vgl.

³⁵⁰ Bezugnehmend auf den Ladenumbau Otto Rudolf Salvisbergs am Kurfürstendamm für das Parfümerie-Unternehmen „Scherk“; Steen Eiler Rasmussen: *Neuzeitliche Baukunst in Berlin*, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1928, S. 531

³⁵¹ Dr. Bier: *Über Architektur und Schrift – Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker*, in: *Der Baumeister*, Heft 11, Nov. 1929, S. 349

³⁵² „Einen noch weitgehenderen Vorschlag hat kürzlich Mies van der Rohe dargelegt: die Geschäftshäuser in einem einheitlichen, vollkommen ruhigen Glasmantel zu hüllen. Die Schriften würden hier nicht mehr auf die Stockwerksbrüstungen eingeeengt, der Architekturkörper böte ihnen eine Folie, ohne doch die Schrift selbst in die Architektur zu binden.“ Dr. Bier: *Über Architektur und Schrift – Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker*, in: *Der Baumeister*, Heft 11, Nov. 1929, S. 358

Objektsammlung A.2.3).³⁵³ Die Fassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker sind in dieser Hinsicht weniger flexibel, was im wesentlichen auch dem Umstand geschuldet sein dürfte, dass die ersten Bandfassaden der Architekten an Umbauten realisiert wurden, deren massive Bestandskonstruktionen nicht negiert werden konnten, und deren Gliederungselemente wie Fenster, Balkone etc. sich gut in horizontalen Bänderungen einbinden ließen. Somit ist die Herkunft der horizontalen Werbefassade in ihrer Entstehung unmittelbar an den Kontext des Fassadenumbaus historischer Wohn- und Geschäftsbauten gebunden. Die Bänderungen verlieren in dem Moment an Bedeutung, in dem wieder große Geschäftsbauten als Neubauten realisiert werden und die flächige Gestaltung großer Vorhangfassaden möglich wird. Tatsächlich ist dies allerdings erst im Geschäftshausbau nach dem 2. Weltkrieg auch bautechnisch möglich.

3.1.3 Modernisierung von Ladenfassaden

„Modernisiert werden gewöhnlich nur die unteren Stockwerke der Häuser – und das genügt. Steht man an einer Fassade, so sieht man ja gewöhnlich nicht in die Höhe, und die Bauten auf der anderen Seite der breiten Straße sind von Bäumen halb bedeckt.“³⁵⁴

Nicht immer wurde – wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben – aus Werbezwecken und zur Steigerung der Attraktivität von Geschäftshäusern die ganze Fassade umgebaut. Stattdessen beschränkten sich häufig die Umbaumaßnahmen auf das Ladengeschoss oder auf die unteren beiden Geschosse, die zu einer Geschäftseinheit zusammengelegt wurden. Die darüber liegenden Wohnungen oder Büros waren vom Umbau nicht betroffen, die Fassade wurde in diesem Bereich nicht verändert.

Bei diesem Verfahren entsteht ein großer Kontrast zwischen der modernen Ladenbaugestaltung und der historischen Fassade, wobei das Ladengeschoss mit hellen, freundlichen, teilweise auch recht kostbaren Materialien in den Vordergrund rückt. Auf diese Weise wird die Strategie, die moderne Geschäfts- und Warenwelt im Bewusstsein der Passanten zu verankern, deutlich nachvollziehbar, während die historische Fassade der darüberliegenden Wohngeschosse wie ein romantisch-historischer Rahmen für die Geschäfte fungiert. Ladenumbauten werden in einer großen Vielfalt in den Bauzeitschriften der 1920er Jahre behandelt, und besonders die Fassaden- und Schaufenstergestaltung nimmt einen wichtigen Platz ein. Über den Umbau bestehender Gebäude im Ladenbereich findet das Neue Bauen eine besonders kraftvolle Ausdrucksform. Die Funktion des Präsentierens und Verkaufens wird in idealer Weise durch Transparenz,

³⁵³ Es gilt hier allerdings auch zu bemerken, dass Mies van der Rohe in keinem seiner Geschäftshausentwürfe eine Reklame, wie sie bei den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker existiert, thematisiert hat.

³⁵⁴ Bezogen auf die Geschäfte des Kurfürstendamms; Steen Eiler Rasmussen: *Neuzeitliche Baukunst in Berlin*, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1928, S. 533

Farbigkeit, Lichtführung, Materialität und Typographie umgesetzt. Die großen Schaufensterflächen öffnen das Ladengeschäft zur Straße, so dass „die äußere Fassade die nach außen gewendete Wand eines inneren Glasschranks ist; die Innenräume des Ladens sind nur Unterabteilungen des großen Straßenraums.“³⁵⁵ Neue Konstruktionsmethoden ermöglichen eine Auflösung der massiven Außenwände in Stützen, so dass dem Anschein nach zumindest in den Geschäftsetagen ein modernes Geschäftshaus mit freiem Grundriss entsteht. Die kundenfreundliche Gestaltung mit großen Schaufensterflächen, die sich bis ins Innere fortsetzen und die gleichzeitig viel Tageslicht in die Geschäftsräume lenken, steht der funktionalistischen Opulenz der Kaufhausneubauten dieser Zeit, wie zum Beispiel dem Warenhaus der Konsumgenossenschaft von Max Taut vom Beginn der 1930er Jahre, nur wenig nach.

Adam Iram, der als Architekt selbst einige Ladenumbauten realisiert hat, beschreibt 1931 die Entwicklung des Ladenumbaus folgendermaßen: „In den letzten Jahren war in Berlin trotz Wirtschaftsnot und ewiger Krisen eine verhältnismäßig starke Bautätigkeit auf dem Gebiete des Ladenbaus zu verzeichnen, und obwohl im allgemeinen die Mittel recht beschränkt waren und an allen Ecken und Enden gespart werden musste, ist doch neben wenig ausgesprochen schlechten und nicht allzu viel unwesentlichen eine ganz erstaunliche Anzahl vorbildlicher Läden in den Straßen der Reichshauptstadt entstanden. (...) Gerade die schlechte Geschäftslage, der Kampf um neue Kunden zwangen den Kaufmann, seine Anstrengungen auf ein Höchstmaß zu erhöhen. Die Reklame musste in einem bisher nicht gekannten Grade gesteigert werden, und die Erkenntnis dass es für ein Ladengeschäft keine bessere Reklame gibt, als ein gutes Schaufenster und dass ein neuzeitliches Geschäft eine neuzeitliche Gestaltung haben müsse, veranlasste die Kaufleute, ihren Läden ein neues Gewand geben zu lassen. (...) Jede Warenart erfordert besondere Beleuchtung, besondere Fensterteilung und Hintergrund, um sie ins beste Licht zu setzen und ihre Eigenart und Vorzüge hervorzuheben. Immer aber gilt es, der Ware den sie veredelnden und voll zur Geltung bringenden Rahmen zu geben. Alles Überflüssige und jede Schnörkelei, von der neuzeitlichen Baukunst verpönt, hatte auch im Ladenbau zu verschwinden. Das Gebot der Sachlichkeit gilt hier wie auf allen Gebieten des Bauens. (...)

Die Firmenschrift, die bis dahin ohne jeden Zusammenhang über dem Laden angebracht war, wurde nun ein wichtiges bauliches Moment.“³⁵⁶

Ausgangspunkt für Umbauten der Geschäftsbereiche ist also wie oben beschrieben das Bedürfnis der Ladenbetreiber, die Attraktivität des Geschäfts durch eine Vergrößerung der Schaufenster, eine Überarbeitung der Fassadenmaterialien und durch die Anbringung eines Werbeschriftzuges zu erhöhen. Vergleicht man Ladengeschäfte vor und nach dem Umbau, so wird offensichtlich, wie sehr durch die Ladenumbauten in den Aufbau der Fassaden eingegriffen wurde. Bereits die Darstellung dieser Projekte in den Bauzeitschriften zeigt den

³⁵⁵ Steen Eiler Rasmussen: Neuzeitliche Baukunst in Berlin, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlin 1928, S. 531

³⁵⁶ Ad. Iram: Neuzeitliche Läden in Berlin in: Bauwelt Heft 19/1931, S. 618

isolierten Fokus allein auf die Ladenzone, denn es werden in der Regel nur selten die ganzen Fassaden abgebildet, wie in den Abbildungen zum Umbau eines Kleiderladens in der Kantstraße und einem Laden für Herrenartikel in der Potsdamer Straße in Berlin zu sehen ist (Abb. 80). Die Abbildungen zeigen ausschnitthaft den Laden vor und nach dem Umbau. Bei den Geschäften vor dem Umbau ist erkennbar, dass die Fassadenfläche durch die konstruktive Struktur der Gebäude und teilweise durch den Fassadenschmuck an der Außenwand unregelmäßig gegliedert ist. Besonders aber die Reklametafeln über den Schaufenstern ergeben ein sehr unruhiges Bild, da sie die Ornamente der Fassade verdecken und die Fassade im Bereich des Ladenlokals stören. In den beiden hier wiedergegebenen Fällen wurden die Schaufensterbereiche der Geschäftseinheiten durch ein durchgängiges horizontales Schriftband zusammengezogen und eine symmetrische Anordnung der Fensterflächen mit einem mittigen Eingang gefunden. Bei einem der Geschäfte wurde die gesamte Außenwandfassade durch eine Trägerkonstruktion ersetzt, um eine durchlaufende Schaufensterfront zu ermöglichen.

Reg.-Bmstr. S. Latté,
Berlin

Umbau eines Kleiderladens in
Berlin, Kantstraße



Laden für Herrenartikel in
Berlin, Potsdamer Straße



80: Berliner Ladenumbauten vom Beginn der 1930er Jahre: Die Neugestaltungen zeigen eine konstruktive Auflösung der historischen Fassade zugunsten einer autonomen Geschäftsfassade.³⁵⁷

Diese Maßnahmen haben in beiden Fällen sehr nachvollziehbar dazu geführt, dass die Schaufensterfronten gestalterisch vereinheitlicht, vergrößert und für den Kunden attraktiver

³⁵⁷ Abbildungen aus: „Neue Läden“ (ohne Verf.), in: Bauwelt, Heft 17, 1932, S. 3: Architekt der Umbauten: Reg.-Bmstr. S. Latté, Berlin

gemacht worden sind. Was allerdings anhand dieser Foto-Dokumente sehr schwer zu beurteilen ist, ist die Frage, wie diese neuen Ladenbauten in der historischen Gesamtfassade wirken. Dies lässt sich nur an Beispielen rekonstruieren, welche den ursprünglichen Fassadenaufbau mit in Betracht ziehen, wie es bei den nachfolgenden Apotheken in Berlin-Spandau und Frankfurt/Oder möglich ist (Abb. 81 und 82). Im Fall der Kronen-Apotheke wird durch ein die ganze Länge der Fassade einnehmendes Schriftband die Ladenzone zusammengefasst, aber gleichzeitig auch ein Bezug zur darüber liegenden Stuckfassade durch die Ausbildung einer gewissermaßen als „Schriftgesims“ zu bezeichnenden Horizontalgliederung geschaffen. Der moderne Schriftzug tritt hier an die Stelle der auf dem historischen Foto erkennbaren Baluster im Bereich der Fensterbrüstungen und des Balkons als starke Betonung der Horizontalen.



81, 82: Ladenumbau im Kontext der historischen Fassade: Apotheken in Berlin-Spandau und in Frankfurt/Oder um 1930.³⁵⁸

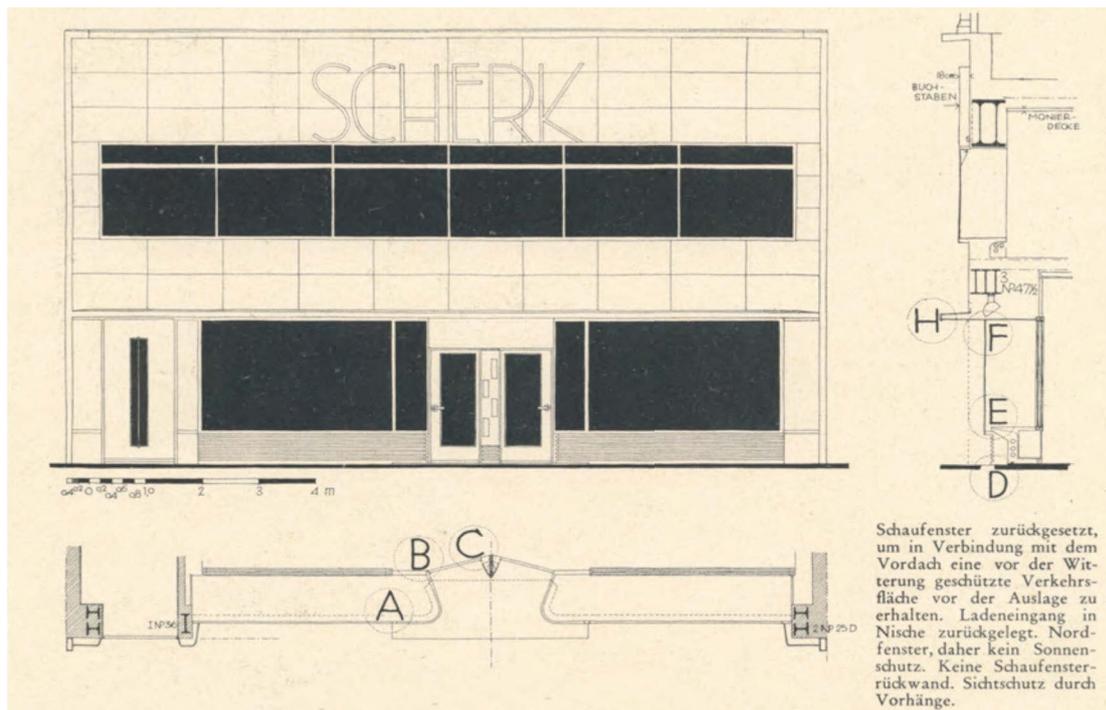
Dieser recht gelungenen Ladenumgestaltung steht die Gestaltung der „Apotheke zur goldenen Kugel“ gegenüber, bei der das Ladengeschoss in einem aus der Barockzeit stammenden dreigeschossigen Gebäude umgestaltet worden ist. Im Begleittext wird explizit darauf hingewiesen, dass die beiden Obergeschosse unter Denkmalschutz stehen und deshalb nicht verändert worden sind.³⁵⁹ Bei diesem Projekt wurde ein großes Schaufenster in der Mitte angeordnet, flankiert von zwei Eingängen, vermutlich zur Apotheke selbst und zum Wohnhaus. Das zentrale, in Bezug zur übrigen Fassade maßstabslose Schaufenster wird durch einen aus der Fassade herausragenden Rahmen und eine in gleicher Weise hervorstehende Schrift zusätzlich betont. Die neu gestalteten Elemente des Umbaus, das Fenster, die Schrift wie auch die glatte

³⁵⁸ Abbildungen aus: „Bildbericht: neue Apotheken“, in: Bauwelt, Heft 17, 1932, S. 4 und 5: Architekt der Umbauten: Reg.-Bmstr. S. Latté, Berlin

³⁵⁹ „Bildbericht: neue Apotheken“, in: Bauwelt, Heft 17, 1932, S. 4 und 5: Architekt der Umbauten: Reg.-Bmstr. S. Latté, Berlin

Fassadenfläche, wirken zwar in ihrer Abstimmung aufeinander als neues Geschäft recht schlüssig, jedoch vermitteln sie nur wenig zu den darüber liegenden Etagen. Das historische Haus wirkt wie auf den neuzeitlichen Apothekenladen aufgebockt und zerfällt in zwei unterschiedlich gestaltete Bereiche.

Einer der in der zeitgenössischen Literatur meist genannten Ladenumbauten ist der Umbau von Otto Rudolf Salvisberg für die Parfümerie Scherk am Kurfürstendamm 231. Bei der isolierten Betrachtung des Umbaus in der Ansicht könnte man meinen, es handele sich um einen kubischen, zweigeschossigen Ladenneubau und nicht um den Umbau der unteren Geschosse eines vierstöckigen Wohnhauses am Kurfürstendamm (Abb.83). Der Entwurf wirkt in sich stimmig durchkomponiert, und die funktionalen Anforderungen an ein elegantes Geschäft mit großen Auslagen sind ohne Einschränkung erfüllt. Erst an dem Schnitt durch die Fassade des Ladens wird deutlich, dass der abgebildete Laden die unteren Geschosse eines Altbaus einnimmt. Die Fotografie vom Kurfürstendamm in der Abbildungen 84 zeigt das Haus Nr. 231 im 2. Obergeschoss als ein reich geschmücktes Haus mit einem klassischen Ornamentprogramm des ausgehenden 19. Jahrhunderts.



83: Umbau des zweigeschossigen Ladengeschäfts der Parfümerie Scherk am Kurfürstendamm 231, Berlin-Charlottenburg, aus dem Jahr 1929, Architekt: Otto Rudolf Salvisberg.³⁶⁰

Der kleinteiligen, eher vertikalen historischen Gliederung setzt Salvisberg eine flächige Horizontalgliederung mit einem Bandfenster im 1. Obergeschoss und einem durchgängig als Schaufenster gestalteten Erdgeschoss gegenüber. Im Gegensatz zum Ursprungsbau ist der Laden mit Travertin-Platten verkleidet. Das einzige auf die Fassade aufgesetzte Element ist der

³⁶⁰ Abb. aus: Adolf Schumacher: Ladenbau, 2. Aufl., Stuttgart 1939, S. 126

Schriftzug mit dem Namen des Unternehmens, der mittig in großen Lettern auf der Fassade thront (vgl. auch die Plandarstellungen in der Objektsammlung A.1.48).

So einfach die äußere Gestaltung der Fassade wirkt, so aufwändig ist die konstruktive Realisierung dieser Fassade, für die die Lasten der oberen Wohngeschosse durch einen immensen Überzug oberhalb des Bandfensters abgefangen und an die Seitenflanken des Ladens umgeleitet werden mussten. Der große Aufwand dieser Maßnahme für die Modernisierung eines Ladens scheint jedoch kein Einzelfall gewesen zu sein, wenn man die Straßenaufnahme des Kurfürstendamms betrachtet (Abb. 85). In beinahe jedem Wohn- und Geschäftshaus sind zum Zeitpunkt der Aufnahme um 1938 die Ladenbereiche – wenn auch in unterschiedlicher Qualität – modernisiert. Zwar lässt der Kurfürstendamm als besonders prominente Geschäftsstraße keine Verallgemeinerungen zu anderen Straßen zu, trotzdem dokumentiert diese Aufnahme die Häufigkeit der halben Fassadenumbauten zur Modernisierung von Geschäftslokalen. Sie zeigt allerdings auch gerade wegen der Fülle der Ladenumbauten die gestalterischen Defizite, die sich im Kontrast zu den übrigen Geschossen der Gebäude ergeben.



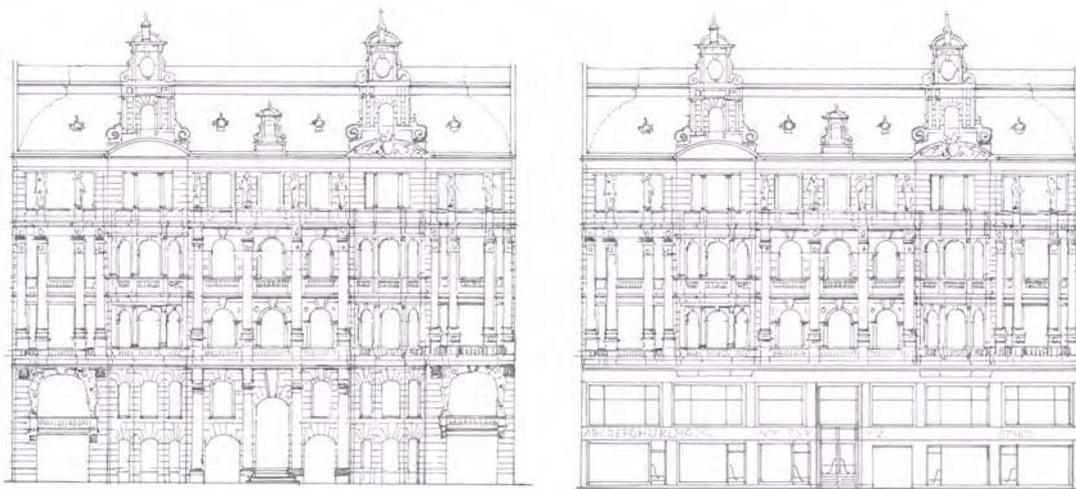
84, 85: Der Umbau des Ladenlokals der Parfümerie Scherk am Kurfürstendamm 231 aus der Perspektive der Passanten, Aufnahmen um 1928 und 1938.³⁶¹

Die gleiche Problematik ist auch an dem Haus Kurfürstendamm 48/49 zu beobachten, das 1927 von Hermann Muthesius im Bereich der Läden umgebaut worden ist (Abb. 86 und 87). Bei dem Gebäude Kurfürstendamm 48/49 handelt es sich um eines jener hochherrschaftlichen Wohn- und Geschäftshäuser, dessen gestalterisch opulente Fassade leicht nachvollziehen lässt, warum diese Bauten als „Kurfürstendamppaläste“ bezeichnet wurden.

Das Haus ist als fünfgeschossiger Putzbau ausgeführt, der eine besonders prächtige Fassade mit Erkern, Kolossalordnung und reich ornamentierten Ziergiebeln aufweist. Das Gebäude geht auf den Entwurf eines Architekten und Bauausführers Heinrich Munk zurück, der auch als

³⁶¹ Abb. aus: Rasmussen, Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 12/1928, S. 531 (links) und Adolf Schuhmacher: Ladenbau, 2. Aufl., Stuttgart 1939, S. 9 (rechts)

Eigentümer in den Planungsunterlagen genannt wird. Die Baugenehmigung für das Haus wird im Jahr 1900 erteilt.³⁶² Während das Erdgeschoss für eine gewerbliche Nutzungen vorgesehen ist, befinden sich in den darüber liegenden Stockwerken je eine 10- und 11- Zimmerwohnung. Besonders eindrücklich dokumentieren die Planungsunterlagen zum Bau des Hauses, wieviel Anstrengung hier auf die Ausformulierung der Stuckfassade gelegt worden ist. Es zeigt – selbst schon fast in ornamentaler Form – die von Stockwerk zu Stockwerk variierenden Schmuckformen an der Fassade (vgl. auch die Plandarstellungen in der Objektsammlung A.1.36). Die Schmuckformen sind Ornamenten der Renaissance nachempfunden, ein horizontales Fugenbild im Putz täuscht eine massive Sandsteinkonstruktion vor. Im Gegensatz zu vielen anderen Wohn- und Geschäftshäusern dieser Zeit ist die Fassade des Hauses Kurfürstendamm 48/49 bis ins Detail entworfen und mit großer Präzision aufgezeichnet worden, was freilich noch kein Urteil über die tatsächliche Gesamtgestalt der Fassade darstellt. Diese ist bis zu ihrer teilweisen Überformung in den 1920er Jahren und auch dann nicht wirklich in Frage gestellt worden.



86, 87: Umzeichnung des Fassadenentwurfs von 1900 und Umgestaltung des Ladenbereichs im Jahr 1927 am Beispiel des Hauses Kurfürstendamm 48/49 nach Plänen von Hermann Muthesius.³⁶³

Ausgangspunkt für diesen Teilumbau der Fassade war die Ausdehnung der Ladenflächen des Erdgeschosses auf das erste Stockwerk des Hauses. Dieser Umbau dokumentiert somit auch den Wandel des Kurfürstendamms von einer in erster Linie vornehmen Wohnstraße zu einer eleganten Geschäftsstraße seit etwa 1910. Bereits 1913 hatte es für dieses Haus Bauanträge zur Vergrößerung der Schaufensterflächen gegeben, und 1924 war ein teilweiser Ladenumbau genehmigt worden, der von Hermann Muthesius stammt. Dieser Umbau sieht vor, die Ladenfassade mit Naturstein zu verkleiden und die Schaufensterflächen nochmals zu

³⁶² BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 48/49, Band 1

³⁶³ Vgl. BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 48, Band 1 (o.S.) und Band 5, Blatt 7

vergrößern. Erst nach einem Besitzerwechsel, Eigentümerin ist nun die Maikapar-Zigarettenfabrik A.G., wird Muthesius erneut beauftragt, die unteren beiden Geschäftslokale mit einer einheitlichen Fassade zu versehen. Im Bauantrag vom 31.8.1927 wird eine Fassadenzeichnung eingereicht, welche die wesentlichen Gestaltmerkmale des Umbaus verdeutlicht. Muthesius lässt den Stuck in den beiden Stockwerken entfernen und ersetzt die Naturstein vortäuschende Putzfassade durch eine Natursteinverblendung aus Travertin. Die Fassade wird größtmöglich aufgelöst, indem liegende Schaufenster eingebaut werden. Auf diese Weise wird mehr Fläche für die Warenauslagen geschaffen und es kann mehr Tageslicht in die Verkaufsräume eintreten. Am Grundriss der Fassade wird deutlich, wie sehr Muthesius in die bewegte Fassadenkonstruktion eingreift, die Erker und Säulenvorbauten entfernt und die Fassade in ihrer Flucht begradigt. Hier ist die massive Außenwand in eine Folge von Stützen aufgelöst worden, wie es schon am Ladeneinbau von Salvisberg zu sehen war. Auch in der Wahl des Materials ähneln sich die Umbauten, denn auch hier sind die Wandflächen mit Travertin verkleidet. Warum die Wahl beim Fassadenmaterial so häufig auf diesen beige-marmorierten Naturstein fiel, lässt sich anhand der Quellen nicht erschließen. In der Erläuterung des Bauherrn (Maikapar) heißt es lediglich, „dass die Fassadenflächen mit Travertin verkleidet werden, wodurch die ganze Front eine einheitliche, neuzeitliche Durchbildung“³⁶⁴ erhalten soll. Es ist sehr wahrscheinlich, dass vor allem die günstigen Materialeigenschaften und der edle Ausdruck dieses Werkstoffs dazu geführt haben, dass dieses Material so häufig verwendet wurde. Die offensichtliche Wertschätzung dieses Materials als Oberflächenbekleidung lässt auch Kritiker der Zeit wie Steen Eiler Rasmussen spotten, dass man Travertin „...immer und immer wieder sieht. Er sieht teuer aus, vornehm gelblich, erinnert an Salonnières eines Parvenues, mit Einzelheiten aus Bronze ein wenig kitschig. Dieser Stein passt wohl zur Architektur des römischen Barock, wohl auch zu dem Barock eines Messel, aber nicht zu dem Klassizismus eines Mendelsohn.“³⁶⁵ Das Besondere an den Ladenumbauten ist indes nicht die Wahl des einen oder anderen Materials, sondern die zugrunde liegende Haltung, eine Geschäftsfassade zu entwickeln, die den Ansprüchen des Gewerbes gerecht wird und bei deren gestalterischer Umsetzung die strukturellen Prinzipien der Altbauten fast keine Rolle zu spielen scheinen. Fast alle neuen Fassaden dieser Ladenumbauten bilden ein Kompositionsprinzip, das mit dem Altbau wenig oder gar nichts gemein hat. Zwar werden bei Muthesius noch etwa die Fensterachsen beibehalten, die liegenden Fensterformate konterkarieren im gleichen Moment aber den Zusammenhalt der Gesamtansicht. Die Ladenfassaden werden nach einem eigenen Prinzip entworfen, das fast wie eine künstlerische Arbeit, wie ein Bild bearbeitet wird. „Die schönen Schaufenster sind für mich schöne Bilder“, schreibt ein Autor über die neuen Geschäftsfassaden, „viel schöner als manche der jährlichen Gemäldeausstellungen, denn ich

³⁶⁴ Antrag auf Einrichtung eines Ladens, 31.8.1927; BA Charlottenburg Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 48, Band 2, S. 19

³⁶⁵ Steen Eiler Rasmussen: Neuzeitliche Baukunst in Berlin, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlin 1928, S. 535

weiß, sie sind nicht Zeugnis für den Geschmack eines engeren Kreises, sondern einer großen Zahl meiner Mitbürger.“³⁶⁶

Wirtschaftlich gesehen scheint die Koexistenz von modernem Ladenbau und historischen Wohngeschossen jedoch ein lukratives Modell zu sein, bei dem kein vollständiger kostenaufwändiger Umbau nötig ist und in vielen Fällen auch gar nicht gewünscht wird. So finden sich in den Bauakten selbst am Kurfürstendamm immer wieder Hinweise, dass die Bewohner mit einer vollständigen Modernisierung der Wohnungen oder der Fassade nicht einverstanden sind oder fürchten, durch die Umgestaltung auf Balkone, Loggien und Erker verzichten zu müssen.³⁶⁷ Auch in der Bauakte zu dem hier dargestellten Ladenumbau Kurfürstendamm 48/49 finden sich keinerlei Einträge, ebenso wie den Ladenbereich den Rest der Fassade in den oberen Wohngeschossen umzugestalten. Eigentümer und Wohnungsmieter scheinen in diesem Fall also kein Problem damit gehabt zu haben, dass die Wohngeschosse nicht „neuzeitlich“ gestaltet sind. Stattdessen nutzen einem Brief der Brüder Luckhardt und Alfons Anker an die Städtische Baupolizei vom 28.10.1927 zufolge die Mieter die Umgestaltung und Veränderung ihrer Wohnung zum Beispiel durch das Entfernen von Erkern oder Balkonen dazu, „...phantastisch hohe Abstandssummen zu fordern, die eine Rentabilität des Umbaues unmöglich machen.“³⁶⁸ Die den Architekten zufolge nötige Einbindung der „...kleinlich wirkenden Einzelheiten durch durchlaufende Bänder...“ (gemeint sind hier Erker und Balkone) in den Gesamtumbau einer Hausfassade sei die einzige Möglichkeit „...einer einfachen und klaren Gliederung“³⁶⁹ der Fassade. Den Brüdern Luckhardt zufolge sind jedoch die Widerstände der Bewohner gegen einen kompletten Umbau der Fassade mit einer Umgestaltung von Erkern und Balkonen derart groß, dass „...die meisten Hausbesitzer von einer Erneuerung ihrer Hausfront (...) Abstand nehmen, sodass die abschreckenden Beispiele sich mehr und mehr häufen, bei denen im Erdgeschoss und Hochparterre moderne Läden entstehen, während der darüberliegende Teil des Hauses mit seinem Wust von Erkern und Balkonen bestehen bleibt.“³⁷⁰

Die Wohnwelt des 19. Jahrhunderts und die moderne Geschäftswelt der 1920er Jahre haben also vielerorts dieselbe Adresse, nicht aber denselben Wunsch einer neuzeitlichen Gestaltung. Die überwiegende Zahl der Wohn- und Geschäftsbauten an den großen Einkaufsstraßen der westlichen Innenstadt um Kurfürstendamm und Taentzienstraße weist demnach häufig eine zweigeteilte Fassadengestaltung eines modernen Sockelgeschosses mit Geschäftsräumen und den darüber liegenden historischen Wohngeschossen auf. Nur bei den wenigen tatsächlich neu

³⁶⁶ Ebenda, S. 534

³⁶⁷ Dies lässt sich beispielsweise durch Einträge in den Bauakten zu den Häusern Kurfürstendamm 28 und 211 belegen; BA Charlottenburg-Wilmersdorf: Bauakte zu den Häusern Kurfürstendamm 28 und 211

³⁶⁸ Dispensgesuch der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, 28.10.1927; BA Charlottenburg-Wilmersdorf: Bauakte Kurfürstendamm 211, Bd. 5, S. 39

³⁶⁹ Dispensgesuch wegen Umgestaltung und Modernisierung der Fassade des Hauses Kurfürstendamm 211, 16.3.1927; BA Charlottenburg-Wilmersdorf: Bauakte Kurfürstendamm 211, Bd. 5, S. 10

³⁷⁰ Dispensgesuch der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, 28.10.1927; BA Charlottenburg-Wilmersdorf: Bauakte Kurfürstendamm 211, Bd. 2, S. 41

errichteten Geschäftsbauten in dieser Geschäftsgegend wird auf eine weitgehende Entflechtung von Wohn- und Gewerbenutzungen Wert gelegt, und es entstehen Bauten, die nach den gleichen Gestaltprinzipien errichtet worden sind, wie die ein- oder zweigeschossigen Umbauten in historischen Gebäuden.

Diese Neubauten zeigen die gleichen Charakteristika wie die Umbauten, wie am Beispiel des nur zweistöckig geplanten Capitol-Ensembles am Zoologischen Garten deutlich wird (Abb. 88; Objektsammlung A.2.8). Der Bau zeigt prototypisch eine Geschäftsarchitektur, wie man sie mit den Umbauten, die häufig auch zweistöckig ausgeführt wurden, in historischen Wohn- und Geschäftshäusern ebenso erreichen wollte. Die formalen Übereinstimmungen in Gestalt und selbst der Konstruktion sind denn auch besonders bemerkenswert. So ist wie bei den Umbauten die Fassade maximal für Schaufenster geöffnet und vertikal nur durch wenige (konstruktiv notwendige) Stützen rhythmisiert. Horizontale Flächen über den Schaufenstern sind als eine Art Architrav und Attikazone ausgebildet und nehmen die zahlreichen Reklameschriftzüge der Mieter auf. Da sie von vorneherein auf der Fassade berücksichtigt worden sind, wirken sie wenig störend. Das Innere des Gebäudes ist geräumig, und die weit spannde Stahlbetonkonstruktion erlaubt weitgehend stützenfreie Räume, die zur Präsentation von Autos und ähnlichem benutzt werden können, wie es an der zeitgenössischen Fotografie rekonstruierbar ist.

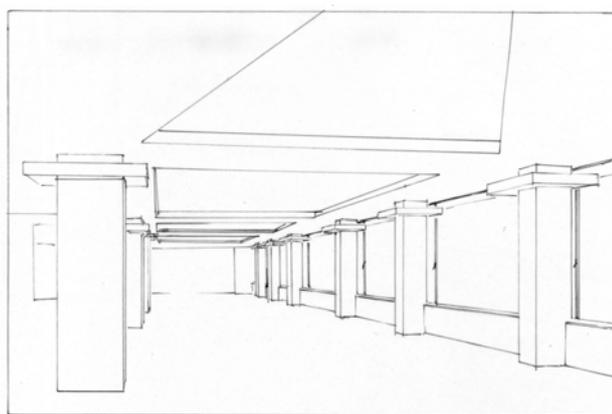
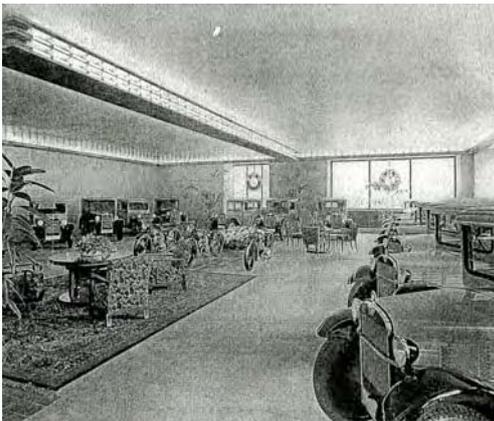


88: Zweistöckige Ladenpassage und Lichtspielhaus „Capitol“ am Zoologischen Garten von Hans Poelzig, Aufnahme um 1928.³⁷¹

Verglichen mit dem Aufwand, in einem bestehenden Wohnhaus Ausstellungsräume von einem solchen Format unterzubringen, wie es etwa von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker am Kurfürstendamm für die Firma Chrysler realisiert wurde, ist der baulich-konstruktive Aufwand

³⁷¹ Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhauss-Fassaden, Berlin 1929, Abb. Nr. 293

im Neubau vergleichsweise gering und lässt eindeutige und strukturell klarere Räume entstehen. Bei den Umbauten sind dagegen aufwändige Abfangkonstruktionen notwendig, welche in den Untergeschossen gewissermaßen aus einem Massivbau einen Skelettbau machen, um einen möglichst stützenfreien Raum zu erhalten, der im Ergebnis eine ähnliche Weitläufigkeit besitzt, wie der Verkaufsraum in dem Neubau von Poelzig (Abb. 89, 90).³⁷² Bei einem Blick in das Chryslerhaus wird dieser konstruktive Aufwand sehr deutlich, bei dem die darübergelegene Massivkonstruktion des Wohnhauses in ein Stützenraster aufgelöst werden musste (vgl. Grundrisspläne vom Umbau in der Objektsammlung A.1.30). Gleichzeitig scheint auch hier einer der Hauptgründe für einen Umbau des Erdgeschosses zu einem Verkaufsraum einer Automarke die besonders günstige Geschäftslage am Kurfürstendamm gewesen zu sein. Das Chrysler-Haus am Kurfürstendamm ist jedoch eines der Geschäftshäuser, bei dem nicht nur konstruktiv und gestalterisch der Sockelbereich umgebaut worden ist, sondern auch die gesamte Fassade als Klinkerfassade äußerlich umgestaltet worden ist.



89, 90: Verkaufs- und Ausstellungsräume der Bayerischen Motorenwerke München in der Ausstellungshalle am Zoo aus dem Jahr 1930, Architekt: Willy Braun, (links); und Umzeichnung eines Fotos vom Ausstellungsraum im 1. Obergeschoss des Chrysler-Hauses von den Brüdern Luckhardt und Anker aus dem Jahr 1928.³⁷³

Es zeigt sich, dass in den Geschäftsstraßen der westlichen Innenstadt der zweigeschossige Umbau der Ladenfassade an bestehenden Wohn- und Geschäftshäusern eine weit verbreitete Variante des modernen Geschäftshausbaus war, die im Vergleich mit der Gestaltung zeitgleich errichteten Neubauten nicht zurückstehen. Diese Ladenumbauten gehen mit ihrer aufwändigen Fassadengestaltung auf die Forderungen des Geschäftshausbaus nach großzügigen Schaufensterflächen und repräsentativen Reklameschriftzügen ein und wirken in ihrer gestalterischen Eigenständigkeit wie Teilneubauten auf den Fassaden des 19. Jahrhunderts.

³⁷² Auf die konstruktiven Methoden im Rahmen des Fassadenumbaus, insbesondere die Auflösung von Massivbauten in Skelettkonstruktion, wird in Kapitel 3.4.3. vertiefend eingegangen.

³⁷³ Abb. aus: Bauwelt Heft 20/1930, S. 2 (links); Akademie der Künste Berlin, Baukunstarchiv: Nachlass Brüder Luckhardt

3.1.4 Ornamentkritik

„Die sogenannte Fassadenkunst ist noch schlimmer als der absolute Kitsch. Sie will den Schein einer Architektur erwecken. Aus einem sozialen ein formales Problem machen. Sie ist aber nichts anderes als eine geschmackvoll ausgeführte Attrappe.“³⁷⁴

Die ornamentierte Fassade des Historismus und die sich an ihr entzündende Kritik als Hintergrund für den Fassadenumbau der Moderne sind bereits im Zusammenhang mit den Stildebatten des späten 19. Jahrhunderts und deren Einfluss auf die moderne Baupraxis thematisiert worden. Hier wurde herausgestellt, dass die Kritik am Ornament zwar wesentlich die Herausbildung inhaltlicher Fragen im Bauen der Moderne beeinflusste, es wurde jedoch auch darauf hingewiesen, dass die Kritik am Ornament nur den Hintergrund zu den Umbau- und Neubaumaßnahmen der 1920er Jahre bildete, nicht aber als ihr Anlass gelten kann. So ist die Empörung Ludwig Hilberseimers über „die Fassadenkunst“ in dem eingangs wiedergegebenen Zitat vor allem als Definition eines Gegenbildes zur modernen Architektur zu lesen, bei der es darum geht, einen sinnbildlichen Ausdruck für die verfehltete Architektur der Vergangenheit zu finden. Wenn die Ornamentkritik der Moderne vor allem als argumentativer Hintergrund für das Neue Bauen und Umbauen gelten kann, soll hier nur am Rande der Frage nachgegangen werden, wie sich die Kritik äußert und welche Inhalte sie hat, es soll stattdessen im Zentrum stehen, welche baulichen Folgen sich daraus ergeben. Obwohl die wortgewandte Kritik in geradezu erzieherischer Manier das Alte gegen das Neue auszuspielen und auch bloßzustellen versucht, kann man – allein was die Anzahl von Fassadenumbauten angeht – nicht von einem Bildersturm der Moderne auf die Fassaden des 19. Jahrhunderts sprechen. An bestehenden Bauten wird aus einer reinen Stilkritik heraus zunächst in den 1920er Jahren kein Ornament entfernt, es ist jedenfalls kein solcher Fall bekannt. Die Kritik am Ornament, wie sie von Autoren wie Adolf Behne oder Sigfried Giedion mit den bereits bekannten Gegensatzpaaren von Beispielen vorgetragen wird, in denen historisch ornamentierte Bauten modernen Gebäuden gegenübergestellt werden,³⁷⁵ zielt vor allem darauf ab, dass die zukünftige Architektur ornamentkritischer wird und nicht darauf, dass die bestehende Architektur den Formen des modernen Bauens angepasst wird. Es sind die gestalterischen Kriterien, die von einer auf der Applikation historischer Stilformen beruhenden zu einer mehr zweckorientierten Architektur überleiten. Die wesentlichen Kategorien einer Kritik am Ornament nennt Georg Hiller von Gaertringen, die er in einer „Kritik der Hässlichkeit, des Bedeutungsverlusts, der Lüge und einzelner Baubestandteile“ bestimmt.³⁷⁶ Diese Formen der Kritik, die sich auf die Gestaltung,

³⁷⁴ Ludwig Hilberseimer: *Groszstadtarchitektur*, Stuttgart 1927, S. 22

³⁷⁵ Vgl. Adolf Behne: *Neues Wohnen - neues Bauen*, Leipzig 1927

³⁷⁶ Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekoration von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, Kapitelüberschriften 3.1-3.4

die Verarbeitung und den Einsatz des Ornaments auf der Fassade beziehen, stellen sicherlich den Hauptgrund einer Ablehnung dekorativer Fassadengestaltungen in den 1920er Jahren dar. Dementsprechend ist es auch nicht sinnvoll, diese Kategorien der Kritik hier noch einmal aufzurollen und durch weitere Zitate zu belegen. Von den bisweilen ins Polemische abdriftenden Äußerungen von Seiten moderner Kritiker gibt es unzählige Beispiele in beinahe jedem Zeitschriftenartikel wie auch in den Buchpublikationen, so dass diesen Bekundungen der Abneigung gegenüber der Gestalt von Ornamenten hier wenig Neues hinzuzufügen wäre. Auch in der kritischen Architekturpublizistik der Moderne zeigt sich in der Argumentation, dass spätestens seit Mitte der 1920er Jahre kaum neue Inhalte ergänzt werden können, und es scheint ein Bedürfnis zu geben, unter die vielfältige Form der Kritik an der Architektur des Historismus und seiner Fassaden mit einem Postulat eine Art Schlussstrich zu ziehen, wie dies Adolf Behne 1926 in „Der moderne Zweckbau“ mit der radikalen Auflösung des Fassadenbegriffs tut. „Die akademisch historischen Stilformen sind abgeworfen, der Begriff der Fassade erledigt. Noch stehen geblieben ist das Haus. Die Erfolge sind erzielt durch das Zurückgehen auf den Zweck(...)“³⁷⁷

In der Konsequenz wird bei vielen Architekten der Moderne der Begriff der Fassade tatsächlich aus dem Vokabular gestrichen, so dass fortan häufig nur noch von Schauseiten, Außenwänden und Gebäudefronten gesprochen wird.³⁷⁸ Der Zenith der vordergründig gestalterischen Kritik am Ornament ist Mitte der 1920er Jahre damit bereits überschritten. Kein Neubau der 1920er Jahre wird mehr mit einem im Sinn des Historismus applizierten Gipsstuckdekor errichtet, und selbst für die Instandhaltung und Reparatur der bestehenden Fassaden lässt sich feststellen, dass viele Hausbesitzer zu einer Vereinfachung der Ornamente tendieren. Wenn Adolf Behne die Fassade für „erledigt“ erklärt, wirkt er mit dieser Äußerung mehr auf die Neubauproduktion hin, als auf eine Korrektur des Bestands. Insofern verfehlt die Kritik am Ornament nicht das Ziel, wenn Walter Curt Behrendt 1927 als besonders auffälliges Charakteristikum der neu entstehenden Bauten nennt, „...daß die gewohnten und sonst gebräuchlichen Dekorationsmittel hier vollständig fehlen. (...) Das Fehlen jeglichen Ornaments ist äußerlich das auffallendste und am meisten in die Augen springende Kennzeichen der neuen Architektur.“³⁷⁹ Während die Ornamentkritik aus künstlerischer und gestalterischer Sicht im Neubau die weitgehende Vermeidung des Baudekors nach sich zieht, fällt sie im Bereich der Bestandsbauten auf den fruchtbaren Boden des wenig wirtschaftlichen Instandhaltungsaufwands für die Pflege historistischer Fassaden mit ihrem aufwändigen Schmuckprogramm.³⁸⁰

³⁷⁷ Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, Reprint der Ausgabe von 1926, Berlin 1964, S. 24

³⁷⁸ Vgl. den Eintrag zum Begriff „Fassade“, in: Günther Wasmuth (Hg.): Wasmuths Lexikon der Baukunst, Berlin 1930

³⁷⁹ Walter Curt Behrendt: Der Sieg des neuen Baustils, Stuttgart 1927, S. 5

³⁸⁰ Der finanzielle Aufwand, eine historistische Stuckfassade zu erhalten oder instand zu setzen, ist in Berlin sehr groß, so dass viele Hausbesitzer sich schon aus diesem Grund für eine vereinfachende Umgestaltung der Fassade entschließen, wie dies auch an dem Haus Kalkreuthstraße 11 Ecke Motzstraße in Kapitel 3.1.1 bereits deutlich wurde.

Allerdings tritt neben diesen künstlerischen Motiven der Ornamentkritik auch eine eher technisch-wissenschaftliche Kritik am ornamentreichen Fassadenbau des 19. Jahrhunderts in der Literatur und in Baubeschreibungen auf, die hier bisher noch nicht genannt wurde: nämlich dass die historische Bauweise „unhygienisch“ sei und fast eine physische Bedrohung darstelle.³⁸¹ Diese Bedenken stammen von Reichsausschüssen, welche sich bei ihrer Kritik vor allem auf verwahrloste Fassaden beziehen und in der Logik argumentieren, dass eine größere Oberfläche der Fassade – die eine verzierte Fassade zwangsläufig aufweist –mehr Ablagerungsflächen für Staub und Ruß biete und damit die Sauberkeit und Hygiene der Stadt beeinträchtige.³⁸² Die Kritik am Ornament wird damit, und das ist an den Einwänden bezüglich der Hygiene neu, um eine praktische Komponente erweitert. Bereits vor dem 1. Weltkrieg hatte man im Rahmen der Forschungen zur Dresdener Hygiene-Ausstellung von 1911 als städtebauliches Ziel nicht nur eine hygienische Anlage der Stadtbebauung mit breiteren und besser durchlüfteten Straßenprofilen formuliert, sondern auch als „weitere hygienische Forderung die Herabminderung der Staub erzeugenden Flächen.“³⁸³ Inwiefern diese Kritik jedoch tragbar ist, und ob die verstaubte Fassade unmittelbar mit der Zahl der Tuberkulosefälle in Verbindung gebracht werden kann oder wieder vor allem als Sinnbild für die zu dicht bebaute Stadt erhalten muss, konnte hier nicht abschließend geklärt werden. Doch ergibt sich aus der Kritik des Unhygienischen als Konsequenz in der Moderne eine Gestaltung der glatten Flächen, auf denen sich, von den Möbeln der Frankfurter Küche bis hin zur Fassadengestaltung, kein Staub mehr absetzen kann. Als neues Fassadenmaterial werden gar Opakglaspaneele verwendet, die zuvor nur im Innenausbau von Krankenhäusern eingesetzt wurden.³⁸⁴ Das Leitbild der hellen, freundlichen Farben auf glatten, schmucklosen Flächen wird fortan als ein wesentlicher Faktor bei der Gestaltung von Neubauten und auch beim Umbau von historischen Fassaden umgesetzt, doch ist es längst nicht so, dass alle schmückenden oder dekorativen Formen in der Architektur verschwinden. Bei den meisten Architekten dieser Zeit finden sich denn auch keine abschätzigen Beurteilungen über alte Bausubstanz, und stattdessen wird mit dem Bestand in einer Selbstverständlichkeit und mit einem Pragmatismus umgegangen, wie man ihn zunächst kaum erwartet. So wird bei den Kritikern das formale Dilemma der vorherrschenden Fassadenarchitektur des Historismus als Sinnbild für den „erstarrten Akademizismus“³⁸⁵

³⁸¹ Vgl. die Ausführungen zur „bisherigen Anschauung“ in der Architektur von Sigfried Giedion, in denen er die historischen Gestaltungs- und Konstruktionsweisen als nahezu lebensbedrohlich schildert: *Befreites Wohnen*, Zürich, Leipzig 1929, S. 6

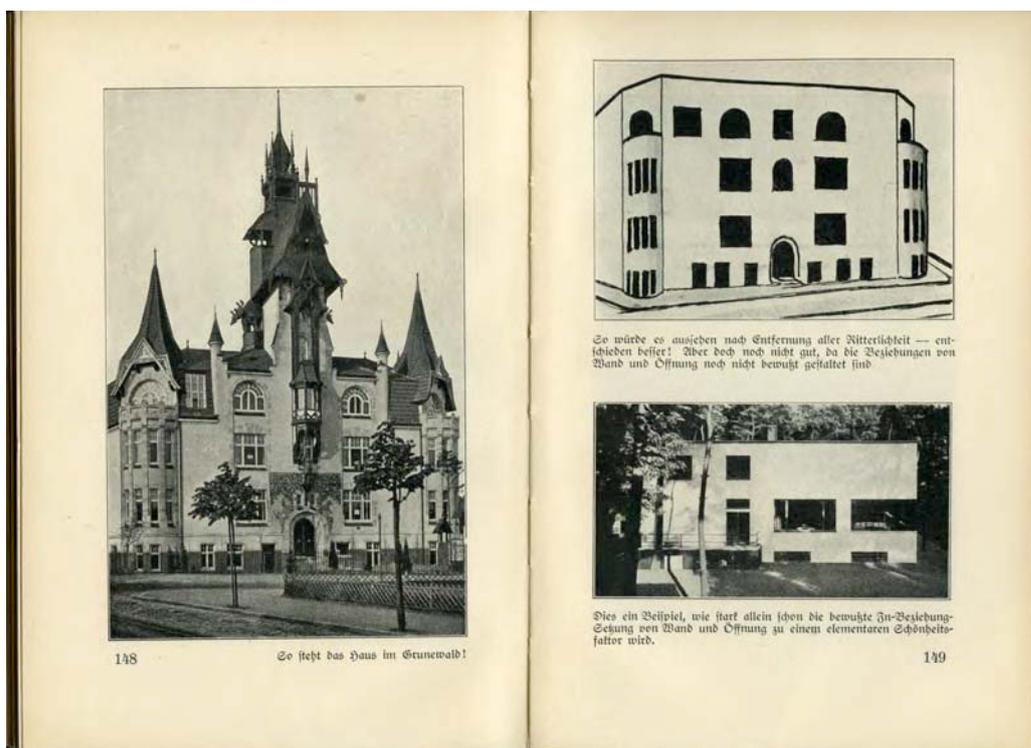
³⁸² Vgl. die Werbeanzeige des Reichsausschusses für Sachwerterhaltung durch Anstrich von 1930 in Kapitel 3.2.3: „Eine schmutzige Fassade ist unhygienisch, fördert Krankheiten, läßt die Wohnungsnot und die allgemeine wirtschaftliche Notlage doppelt schmerzlich empfinden.“

³⁸³ Sonderkatalog für die Gruppe Städtebau der wissenschaftlichen Abteilung der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911, S. 36

³⁸⁴ In der Werbung des Opakglasherstellers „Deutsche Opakglaswerke, Freden“ wird auf die hygienischen Eigenschaften der Gläser und deren bauliche Verwendbarkeit im Fassadenbau, wie auch beim Ausbau von Operationssälen hingewiesen, in: Konrad Werner Schulze: *Glas in der Architektur der Gegenwart*, Stuttgart 1929, Anhang

³⁸⁵ Adolf Behne: *Nicht mehr Fassade – sondern Haus*, in: *Der moderne Zweckbau*, Reprint der Ausgabe von 1926, Berlin 1964, S. 14

genannt, gleichzeitig wird neben dieser teilweise vernichtenden Kritik aber ein Ausweg aus der Stilarchitektur in der Baupraxis in modernen Gestaltvorschlägen gesucht. Gerade an der Umsetzung der Kritik in gewissermaßen praktische Empfehlungen zeigen sich dabei unterschiedliche Blickweisen, von denen vor allem zwei Ansätze besonders interessant erscheinen. Einen ersten Weg, mit der Ornamentarchitektur umzugehen, zeigt Adolf Behne auf. Wie aus den vorangegangenen Zitaten zu erschließen, wird bei Behne die historistische Fassade zum Ausgangspunkt der Kritik überhaupt, die schmückenden Formen sind für ihn der Ursprung der architektonischen Krise des 19. Jahrhunderts.³⁸⁶ Demgegenüber stellt Behne die Interessen des Menschen in den Mittelpunkt seiner Architekturauffassung und bezieht alle Gestaltungsentscheidungen im Bauen auf die Aspekte von Funktionalität und Sachlichkeit. Architektonische Formen, die gemäß dieser Einstellung der Frage nach dem Zweck nicht standhalten, hätten in der Architektur keinen Bestand und könnten seiner Auffassung nach weggelassen werden.



91: Wohnhaus in Berlin-Grunewald vor und „nach der Entfernung aller Ritterlichkeit“ in der Publikation „Neues Wohnen neues Bauen“ von Adolf Behne aus dem Jahr 1927.³⁸⁷

Dies zeigt sich besonders eindrücklich an einem Umgestaltungsvorschlag Behnes aus dem Buch „Neues Wohnen – neues Bauen“, das auf der einen Seite ein dreigeschossiges Wohnhaus aus dem Berliner Stadtteil Grunewald zeigt, bei dem sich der hier nicht genannte Architekt des späten 19. Jahrhunderts offensichtlich berufen sah, wegen der Nähe zum Forst eine

³⁸⁶ Besonders ausführlich führt er diese Kritik in der Schrift „Neues Wohnen – neues Bauen“ aus: Adolf Behne: Neues Wohnen – neues Bauen, Leipzig 1927

³⁸⁷ Adolf Behne: Neues Wohnen neues Bauen, Leipzig 1927, S. 148-149

überbordende Jagdschlossdekoration zu entwickeln, die den Sarkasmus Adolf Behnes geradezu herausgefordert haben muss (Abb. 91). Behnes Fragen nach Zweck und Funktion fällt in seinem Vorschlag zur Umgestaltung das gesamte Dekor zum Opfer, und es bleibt nach der „Entfernung aller Ritterlichkeit“ nur noch die konstruktiv notwendige Außenwand mit den Fensteröffnungen stehen. Die neue, vom Ballast der Ornamente befreite Architektur des Wohnhauses mag in etwa dem Aussehen des Hauses im Rohbau entsprechen, denn hier hat jedes dargestellte Bauteil eine tragende Funktion. Interessant an diesem drastischen Beispiel einer im Übrigen nicht ausgeführten Entdekorierung ist, dass Behne selbst mit dem Ergebnis nicht zufrieden ist, weil die „Beziehung von Wand und Öffnung“ noch nicht bewusst gestaltet ist.³⁸⁸ Er weist damit darauf hin, dass eine ornamentkritische Architektur weniger am baulichen Bestand, sondern eigentlich nur im Neubau gestalterisch zufriedenstellend zu realisieren ist, weshalb er dem missglückten Umbauvorschlag auch einen in seinen modernen Formen überzeugenderen Neubau gegenüberstellt. Der entdekorierter Hauskorpus in seiner extremen Reduktion auf funktionale Bauteile stellt eine sehr radikale Form der Gestaltung dar, die sich in der Architektur der Berliner Innenstadt in den 1920er Jahren als radikale Entstickung zunächst nicht durchsetzt.³⁸⁹

Behnes Kritik ist fundamental und auch in der Umsetzung in eine neue Architektur wird unter den unumstößlichen Gesetzen der Funktion kein Zugeständnis im Hinblick auf eine ungebundene künstlerische Gestaltung toleriert. Neben dieser sehr radikalen Haltung Adolf Behnes wird jedoch von anderer Seite auch eine moderatere Kritik geübt, die in ihren Vorstellungen von einer neuen Architektur vor allem im Kontext der historischen Stadtzusammenhänge zu mehr Kompromissen bereit ist. Als Vertreter einer weitaus behutsameren Modernisierungsvorstellung richtet Werner Hegemann seine Kritik nicht grundsätzlich gegen jede Art von Stuck und Fassadenornament in der Architektur des 19. Jahrhunderts, sondern vor allem gegen die Maß- und Verhältnislosigkeit der Dekorformen. In seinem 1929 erschienen Buch „Reihenhaus-Fassaden“ untersucht Hegemann die Proportionen bestehender Straßenfluchten in Innenstädten und vor allem auch in Berlin und führt Gründe dafür auf, an welchen Stellen die Architektur des 19. Jahrhunderts wie auch unförmige Neubauten das Bild des Stadtraums stören.³⁹⁰ In diese kontextuellen Betrachtungen fügt er auch Beispiele von umgebauten Fassaden und von Fassaden ein, deren Stuck simplifiziert worden ist, wobei die Gestaltungen der Fassaden hier weit weniger drastisch sind als zuvor bei Adolf Behne. Die Fassadengestaltungen, die Hegemann vorstellt, sind stets in einem städtischen Kontext dargestellt, aus dem sich in seiner Argumentation dann schließlich auch die Form der Umgestaltung ergibt. Die Kontextualisierung des modernen Fassadenumbaus

³⁸⁸ Ebenda, S. 149

³⁸⁹ Den „Höhepunkt und eine Routinisierung“ der Entstickung findet erst nach 1945 statt. Vgl. Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, Kapitel 9.

³⁹⁰ Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Berlin, 1929

führt bei Hegemann zu künstlerisch-dekorativen Zugeständnissen in der Gestaltung, die vor allem aus Rücksicht auf das Stadtbild begründet sind. Am plausibelsten ist diese Herleitung der modernen Fassade in der Stadt an den Stellen, wo Hegemann als Architekt versucht, Sachverhalte aus der Praxis des Gestaltenden nachvollziehbar zu erklären. Er weist darauf hin, dass besonders einfache Gestaltformen wie horizontale und vertikale Bänder und Gesimse als auch Rahmen und quadratische Flächen für den Entwerfenden gut zu kombinieren sind und eine bestimmte Gestaltabsicht auf einfache Weise zu vermitteln verstehen.

Dieses Diktum der Kombination einfacher und nachvollziehbarer Formen lässt sich hierbei nicht nur auf Fassadengestaltungen der 1920er Jahre anwenden, sondern auch auf die Gestaltungen der vorklektizistischen Zeit bis etwa 1870. Die Fassadengestaltungen des Klassizismus und des frühen Historismus zeugen in ihrem Gestaltaufbau mit Gesimsbänderungen und einfacher Putzornamentik von einer konzeptionellen Klarheit, die mit der „großen Unsicherheit der Stile und des Kunsthandwerks“ am Ende des 19. Jahrhunderts verloren geht. Diese Einschätzung der Gestaltung vorhandener Fassaden teilen sehr viele Autoren und Architekten von Umbauten wie Martin Kremmer.³⁹¹



92, 93: Beispielhafte Bauten des 19. Jahrhunderts wie das Feilner-Haus von Karl Friedrich Schinkel (links) und die Kritik an den verhältnisslosen Formen des späten 19. Jahrhunderts in der Gegenüberstellung zu modernen Siedlungsbauten. Bildbeispiele von 1929 bei Werner Hegemann.³⁹²

³⁹¹ Martin Kremmer schließt die Betrachtungen in seinem Artikel „Neue Fassaden vor alten Bauten“ mit einer kurzen Analyse der „wohltuenden Wirkung“ eines „Straßenbildes aus der guten alten Zeit“ des frühen 19. Jahrhunderts ab. Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten, in: Der Neubau, Heft 24, 1927, S. 286

³⁹² Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Berlin, 1929, Abb. 297, 346-347

Hegemann plädiert in seinen Ausführungen zwar nicht für die Verwendung von Dekor, doch zeigt er auch Beispiele, bei denen aus Rücksicht auf den städtischen Kontext die Baustoffe der Fassade wie Ziegelstein schmückend eingesetzt werden. Neben dem Wohnhaus für den Ofenfabrikanten Feilner von Karl Friedrich Schinkel bildet Hegemann auch neuere Siedlungsbauten von Mebes und Emmerich ab, bei denen der Ziegelstein beides ist: konstruktives Material der Außenwand wie auch schmückender Dekor auf der Fassade (Abb. 92 und 93). In der Kritik am Ornament des späten 19. Jahrhunderts gibt es also einen breiten Konsens, doch bewirkt diese Kritik nicht die völlige Negation des Ornaments, sondern findet unterschiedliche Formen der Umsetzung in der baulichen Praxis. Zwar bezieht die gestalterische Avantgarde einen Teil ihrer Motivation zur Um- und Neugestaltung aus einer Kritik an den eklektischen Stilen des Historismus, gleichzeitig werden jedoch auch Gestaltungsvorbilder und Motive einer zurückhaltenden Ornamentik aus den Formen des Klassizismus abgeleitet oder abstrahiert. Insofern muss hier klargestellt werden, dass zwar der Fassadenschmuck des 19. Jahrhunderts abgelehnt wird, dass aber die Methode des künstlerischen Gestaltens der Fassadenoberfläche in einer dekorierenden Form auch von den Architekten der Moderne teilweise weiterhin betrieben wird. In diesem Sinn lebt die methodische Verwendung schmückender Bauteile auch in der Moderne fort, schließlich sind die Grenzen zwischen materialgerechter und dekorativer Verwendung von Baustoffen fließend.

3.1.5 Nutzungsänderung

Auf den ersten Blick mögen Nutzungsänderungen wie auch die Teilung von Großwohnungen und sogenannten „Altwohnungen“ nicht unmittelbar mit dem Umbau von Fassaden in Verbindung gebracht werden, finden sich doch immer wieder Beispiele, bei denen die Innenräume der Gebäude bei der äußeren Umgestaltung überhaupt nicht verändert wurden. Es finden sich aber auch Wohn- und Geschäftshäuser, die sowohl eine Fassadenerneuerung als auch eine grundlegende Umstrukturierung des Inneren erfahren haben, bei denen große Wohnungen geteilt und an die zeitgenössischen Ansprüche des Wohnens angepasst wurden. Dass dieses Vorgehen keine Einzelmaßnahme, sondern eine massenhaft durchgeführte Bauaufgabe der 1920er Jahre war, zeigt ein Artikel Siegfried Kracauers mit der Schilderung einer Ausstellung über die Teilung von Großwohnungen. Darin beschreibt er den architektonischen Umgang mit den „...wunderbaren Wohnsitzen des Reichtums: Vor einigen Jahren noch haben sie Wärme ausgestrahlt, die große Welt beherbergt und sich unantastbar oberhalb der kleinen behauptet. Jetzt ist ihr Atem erloschen und kein Gast kommt mehr die Stufen hinauf. (...) Die Wohnungen sind für den Nachwuchs berechnet, nicht allzu großartig aber solid. Kachelöfen mehren die Zimmerpracht, Stukkaturen schimmern herab, Malereien täuschen

Italien vor und eine Loggia holt den Abend herein. Architekten, Baugeschäfte, Hausbesitzer und andere Interessenten versuchen zu retten, was zu retten ist. Jüngst haben sie eine Ausstellung von Entwürfen geteilter Großwohnungen veranstaltet, in der Grundrisslösungen für die verschiedensten Haustypen vorgeschlagen sind. Man glaubt sich in einem Lazarett für Schwerverstümmelte zu befinden. Unter Schonung der wichtigsten Organe sind vorhandene Wände zu amputieren und neue einzuziehen. Kanäle zu verlegen und Türen herauszubrechen; Baukörperstücke zu zerstückeln und wieder zusammenzuflicken.³⁹³ Tief bewegt zeigt sich Kracauer von dieser Umbaupraxis, die in der Zeitung „Abendblatt“ auf der 1. Seite erscheint. Welche Gründe mögen nun aber in Berlin zu einem derart drastischen Umbau von Wohnungen geführt haben, welches Ziel mag mit diesen Umbaumaßnahmen verfolgt worden sein und wie sind die Wohnungsumbauten mit den Fassadenumgestaltungen dieser Jahre in Verbindung zu bringen?

Wie bereits erwähnt, ist eines der vorrangigen Themen der Stadtentwicklung und Architektur der Zeit nach dem 1. Weltkrieg die Beseitigung der Wohnungsnot, ein Problem, das längst nicht nur auf Berlin beschränkt ist. Die Wohnungsnot in der Stadt basiert im Wesentlichen auf einem Mangel an passendem Wohnraum, was insofern von Bedeutung ist, als dass es in den Innenstädten zwar einen großen Wohnungsbestand gibt, dieser aber aufgrund seines Zuschnitts und der Ausstattung wenig Zuspruch erhält. Auf diese Weise ergibt sich die paradoxe Situation, dass auf der einen Seite ein Wohnungsmangel besteht, während sich zeitgleich „...in erschreckender Zahl die Vermietungsplakate aufdrängen.“³⁹⁴ Das Ziel einer Umbaupraxis im Bestandswohnungsbau ist es demnach, wie Hildegard Margis und Karl Mahler in ihrem 1932 erschienenen Buch „Teilung und Umbau von Wohnungen“ schreiben, dass „das Angebot an Wohnungen mit der Nachfrage in Ausgleich gebracht werden muß, d.h. also der bestehende Wohnraum muß an den derzeitigen Wohnbedürfnissen angepasst werden.“³⁹⁵ Besonders zwei Aspekte scheinen hierbei die Auslöser für Wohnungsumbauten zu sein: zum einen die Größe der Wohnung mit einer kaum zu bewirtschaftenden Fläche und zum anderen die Ausstattung der Wohnungen mit sanitären und Heizungsinstallationen. Die Autoren tragen in ihrer Publikation praktische Lösungsansätze für Wohnungsteilungen zusammen, die unter anderem von Architekten verfasst worden sind, die aus dem Fassadenumbau und der Umbaupraxis im Allgemeinen bekannt sind wie Otto Firlé, Paul Zucker, Alexander Klein und Werry Roth. Obwohl an dieser Stelle die technische Durchführung und Grundrissgestaltung nicht interessieren werden, so ist dennoch bemerkenswert, wie der Umbau von Bestandsbauten zu dieser Zeit bewertet wird und welche bedeutende Rolle im innerstädtischen Wohnungsbau ihm beigemessen wird. Denn die Autoren sind sich einig, dass der Umbau des Altbestands eine wirtschaftliche Lösung darstellt, die auch den Wohnbedürfnissen und Gestaltvorstellungen des

³⁹³ Siegfried Kracauer: 3=6, in: Abendblatt, 18.7.1931, S. 1, zit. nach: Andreas Volk (Hg.): Siegfried Kracauer, Berliner Nebeneinander, Ausgewählte Feuilletons 1930-33, Zürich 1996, S. 58 und 59

³⁹⁴ Hildegard Margis, Karl Mahler: Teilung und Umbau von Wohnungen, Stuttgart, Berlin 1932, S. 7

³⁹⁵ Ebenda, S. 7

Neubaus entspricht. „Das alte Haus wird in Zukunft, wenn es überhaupt noch ein Wertobjekt bleiben soll, die Konkurrenz mit dem Neubau aushalten müssen. Zwei Faktoren werden (...) hierbei unterstützend eingreifen: Die Tatsache einmal, dass die Neubauwohnungen fast ausnahmslos weit von der Arbeitsstätte an der Peripherie der Großstädte gelegen sind. (...) Ferner hat sich bei aller Anerkennung der Einschränkung von Luxuswohnräumen doch das Wohnen in allzu kleinen Zimmern und Küchen nicht als Idealzustand erwiesen. Die alten Wohnungen werden unter allen Umständen, wenn auch nicht mehr, so doch größere Räume zu bieten haben als dies meist in den Neubauwohnungen der Fall ist. Dazu noch eins: alte Häuser haben fast durchweg eine solidere Bauweise.“³⁹⁶ Die Umbauten müssen es also grundrisstechnisch-funktional wie auch gestalterisch mit den Neubauten aufnehmen können, damit die Wohnungen auch weiterhin einen Zins erwirtschaften. In diesem Zusammenhang bietet es sich bei Wohnhäusern, bei denen die Grundrisse verändert werden, an, im gleichen Zug auch die Fassade zu modernisieren und den „modernen Bedürfnissen“ anzupassen. Für die verhältnismäßig kostspielige Maßnahme einer Grundrissumgestaltung wurde von staatlicher Seite eine indirekte Förderung durch einen Nachlass bei der Hauszinssteuer gewährt.³⁹⁷ Die Teilung von Großwohnungen und die Modernisierung eines Hauses haben sich somit auch finanziell gelohnt, so dass die Bedeutung dieses Aspekts für die Umgestaltung von Fassaden eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen mag.

Welche Wohnbedürfnisse haben sich jedoch so grundlegend geändert, dass bei Siegfried Kracauer der Eindruck eines „Lazaretts von Schwerverstümmelten“ beim Betrachten der Umbaugrundrisse entstehen konnte? Ins Auge fallen wohl damals wie heute die Neueinbauten von Küchen und Bädern und die damit verbundenen Installationssysteme, welche am besten den Paradigmenwechsel von der in erster Linie repräsentativen Großwohnung des 19. Jahrhunderts zu einer praktischen und mit einer sanitären Grundausstattung versehenen Wohnung markieren. Man muss sich vergegenwärtigen, dass es selbst in Großwohnungen zu dieser Zeit nicht zwingend eine Warmwasserversorgung in Bad und Küche gegeben hat und dass in kleinen und mittelgroßen Wohnungen Bäder, ja sogar Toiletten nicht vorhanden waren. Insofern kann man beim Umbau von Wohnungen in den 1920er Jahren von einer Übertragung der sanitär-hygienischen Standards aus dem Siedlungsbau auf den Bestand sprechen, bei dem das „überflüssige Schmuckwerk“³⁹⁸ auch im Grundriss und der Innenraumgestaltung stark an Bedeutung verliert.

³⁹⁶ Ebenda, S. 8-9

³⁹⁷ „In Preußen hat man erfreulicherweise dadurch Rechnung getragen, dass man bei Teilung großer Altwohnungen Hauszinssteuernachlässe und verlorene Umbauzuschüsse gewährt. Die Senkung der Hauszinssteuer ist erheblich. Entstehen aus einer alten Wohnung zwei Teilwohnungen, so entfällt die Hälfte der Hauszinssteuer, entstehen drei, so beträgt die Senkung zwei Drittel usw.“ in: Hildegard Margis, Karl Mahler: Teilung und Umbau von Wohnungen, Stuttgart, Berlin 1932, S. 9

³⁹⁸ „...all diese Häuser sind mit einem außerordentlichen Aufwand erbaut und mit vielen nach unseren heutigen Begriffen überflüssigem Schmuckwerk ausgestattet worden. Erklärlich sind diese Grundrisse lediglich aus der Sucht nach Repräsentation, dem heute ein doch schon in weite Kreise eingedrungenes Bedürfnis nach unaufdringlicher

Konstruktiv konnte man sich bei diesen Umbauten, wie dies schon oben angedeutet worden ist, auf eine „solidere Bauweise“ der Altbauten verlassen, so dass zusätzliche Hilfs- oder Stützkonstruktionen oder gar ein Umbau des konstruktiven Systems nicht nötig wurden. Ein solch aufwändiger Umbau findet sich nur bei gewerblich genutzten Häusern, bei Wohnhäusern wäre ein derartiger Umbau schlichtweg auch nicht zu finanzieren gewesen. Deshalb beschränkt man sich bei diesen inneren Umbauten hauptsächlich darauf, Erschließungssysteme neu zu ordnen, vertikale Versorgungsstränge für Bäder und Küchen zu installieren und gegebenenfalls nicht tragende Zimmerwände zu entfernen beziehungsweise neue hinzuzufügen. Diese Maßnahmen lassen sich völlig problemlos in dem Konstruktionssystem der Altbauten durchführen. Die massiven und tragenden Außenwände, die Decken wie auch die Treppenkerne bleiben bei diesen Umbauten unangetastet. Der Architekt Alexander Klein benennt die „weitgehende Beibehaltung und Ausnutzung des Baubestands, besonders der tragenden Wände und der damit verbundenen Konstruktionen“ auch als einen der Leitsätze beim Umbau von Großwohnungen.³⁹⁹ Dieses Vorgehen ähnelt der Herangehensweise bei Fassadenumbauten, wo die aufgesetzten, nicht tragenden Schmuckelemente entfernt werden, während größere Aufbauten mit Balkonen und Erkern meist in die neue Fassadengestaltung einbezogen werden. Interessant ist, dass es zu gleicher Zeit auch einige Umbauten von Wohnhäusern gibt, bei denen im Gegensatz zur Wohnungsteilung und Verkleinerung von Wohnraum die Wohnbauten des 19. Jahrhunderts mit ihrem üppigen Wohnungszuschnitt und immensen Raumproportionen gerade wegen ihrer repräsentativen Eigenschaften geschätzt und in anderer Form umgenutzt werden, nämlich als Verwaltungsbauten. Auch für diesen Zweck lassen sich die Gebäude ohne konstruktiven Aufwand umgestalten, da die Tragstruktur der Altbauten eine für Gewerbebauten sinnvolle Mittelgangerschließung ohne Probleme zulässt und die großen Wohnräume gut als Büroräume nutzbar sind.

Ein heute noch existierendes Beispiel für eine derartige Umbaupraxis ist das Gebäude Kurfürstenstraße 131 Ecke Einemstraße, das als repräsentatives Wohnhaus errichtet und später als Verwaltungssitz einer Brauerei umgenutzt wurde. Neben den im Inneren notwendigen Umbauten wurden hier auch die Fassaden der neuen Nutzung angepasst und mit einer einfachen Putzfassade versehen. Das nur viergeschossige Eckgebäude in Berlin-Schöneberg erscheint heute als ein recht vernachlässigtes Verwaltungsgebäude mit einer ungepflegten Fassade, die auf den ersten Blick kaum erahnen lässt, dass dieses Haus 1875 als ein äußerst repräsentatives Wohnhaus in einer damals sehr vornehmen Lage errichtet worden war (Abb. 95). Lediglich die Form des Baukörpers mit einer betonten Eckausbildung mag heute noch ein Hinweis auf die ehemals herrschaftliche Wohnnutzung des Hauses sein. Ist die mit Faserzementplatten verkleidete Fassade auch heute stark überformt, so weist diese auf das Jahr 1966 zurückgehende

Wohnkultur gegenüber steht.“ Otto Firl: Wohnungschirurgie, in: Hildegard Margis, Karl Mahler: Teilung und Umbau von Wohnungen, Stuttgart, Berlin 1932, S.107

³⁹⁹ Alexander Klein: Aufteilung und Umbau der Großwohnungen, in: Hildegard Margis, Karl Mahler: Teilung und Umbau von Wohnungen, Stuttgart, Berlin 1932, S. 27

Gestaltung das Merkmal der horizontalen Bänderung auf, das man als ein gestalterisches Relikt eines Umbaus der 1920er Jahre deuten könnte (Abb. 94). Und tatsächlich ist das Gebäude 1928 umgebaut worden, erhielt jedoch als Fassadengestaltung kurioserweise keine Bänderung.



94: Verwaltungsgebäude Kurfürstenstraße 131 Ecke Einemstraße, Aufnahme 2006

Bei dem Umbau Ende der 1920er Jahre wurde das vierstöckige Wohnhaus als Verwaltungsbau für die Engelhardt-Brauerei umgebaut. Ursprünglich befanden sich auf jedem Stockwerk zwei herrschaftliche 9-Zimmer-Wohnungen, deren Raummaße gut für eine Umnutzung zu Verwaltungsbüros geeignet waren.⁴⁰⁰ In der Bauwelt von 1930 wird die Umbaumaßnahme hauptsächlich über ihre äußerliche Gestaltveränderung charakterisiert, die gewissermaßen in einem Rückbau auf die konstruktive Struktur und den inneren Raumfolgen bestand, „ein Umbau von Grund auf des mit Säulen, Türmen und Erkern beladenen alten Wohnhauses zum Verwaltungsgebäude unter Wahrung der alten Struktur, die durch Mauerwerk und Fensteröffnungen gegeben war.“⁴⁰¹

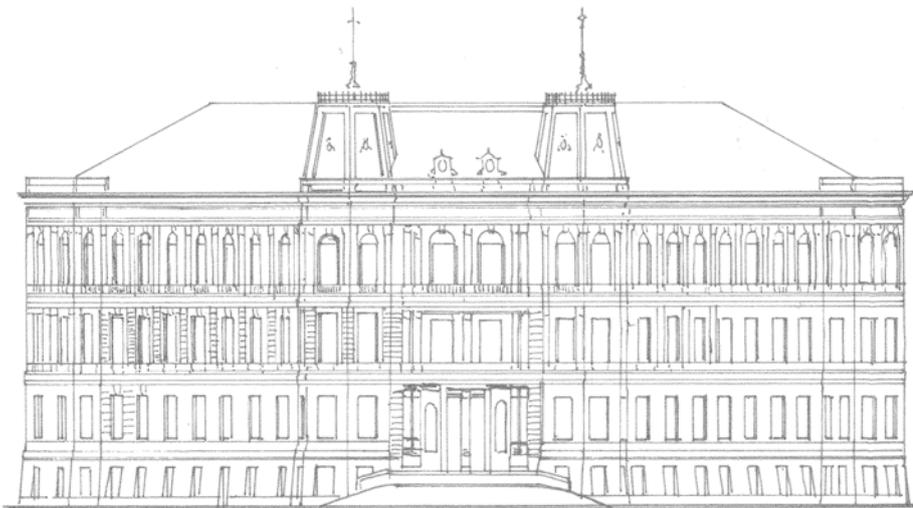
Im Bauantrag zum Umbau des Hauses wird beteuert, „dass wir [die Bauherren, Anm. d. Verfassers] uns bemüht haben, die Fassade so würdig und einfach wie möglich zu halten.“⁴⁰² Der Umbau der Fassade wie auch des Inneren ist ein heikles Unterfangen, da das Gebäude an das bedeutende Villenviertel (Kielgandviertel) an der Kurfürstenstraße angrenzt, so dass neben der Kritik, dass durch einen Umbau Wohnraum beseitigt wird, auch von Seiten der Genehmigungsbehörde Bedenken bezüglich der gestalterischen Eingliederung in das Viertel

⁴⁰⁰ In dem Gebäude wurden 1923 zwei zusätzliche Wohnungen im Dachgeschoss eingebaut.

⁴⁰¹ Architekt Dipl.-Ing. Moritz Ernst Lesser und Leopold Stelten in: *Bauwelt*, Heft 9 1930

⁴⁰² Abschrift Bauantrag, Kurfürstenstraße 131, 21.3.1928; BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstenstraße 131, Bd.2, S.6

bestehen.⁴⁰³ Die Architekten Moritz Ernst Lesser und Leopold Stelten versuchen dementsprechend, die Gestaltung der Fassade insofern weniger kontrastreich im Bezug auf die Nachbarschaft zu entwickeln, als dass prägende Gliederungselemente auf der Fassade wie Sohlbänke und Gesimse vereinfacht herausgearbeitet werden und sich so an die Umgebung anpassen (Abb. 96).⁴⁰⁴ Darüberhinaus werden die Balkone entfernt und auch die Front an den Ecktürmen wird nach Aussage der Architekten etwas abgerundet. Mit Rücksicht auf die Villenbebauung wird auf diese Weise sogar auf eine Fassadenreklame für die Brauerei verzichtet.



95, 96: Umzeichnungen der Eckansicht des Gebäudes 1875 mit der ursprünglichen Fassadengestaltung und des Umbauentwurfs von 1928 von den Architekten Lesser und Stelten (unten).⁴⁰⁵

⁴⁰³ Für die unzulässige Umwandlung von Wohnraum in Gewerbeflächen einigt man sich auf eine Zahlung von 40000 RM „zum Bau von Ersatzwohnungen“, in: BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstenstraße 131, Bd. 2, S. 12

⁴⁰⁴ Dem Bauantrag wird unter dem Hinweis statt gegeben, „dass der Gesamtcharakter des Villenviertels bei ästhetisch einwandfreier äußerer Gestaltung des Gebäudes nicht wesentlich beeinträchtigt wird.“ Dispensgesuch, 27.4.1928; BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstenstraße 131, Bd.2, S.7

⁴⁰⁵ Vgl. BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstenstraße 131, Bd. 1 und Band 2, Blatt 34, (Genehmigung zum Fassadenumbau vom 14.7.1928)

Am Ende werden im Inneren nur die oberen Stockwerke und das halbe Erdgeschoss für die Verwaltungsräume der Brauerei umgenutzt. Das Souterrain und ein Teil des Erdgeschosses bleiben als Wohnungen erhalten. Einen wesentlichen Vorteil bei der Genehmigung dieses Vorhabens hatte zuvor die Tatsache dargestellt, dass die sehr großen Wohnungen von jeher meist von Ärzten als Praxiswohnungen genutzt wurden und sich im Obergeschoss auch das Büro der Architekten Cremer und Wolffenstein bis in die 1920er Jahre befand, das dann von Moritz Ernst Lesser übernommen worden war.⁴⁰⁶ Ganz im Gegensatz zum Äußeren jedoch, das durch den Umbau sein Erscheinungsbild grundlegend verändert hat, sind die Umbauten im Inneren weniger folgenreich, denn im Wesentlichen werden die alten Ver- und Entsorgungsstränge weiter genutzt und gelegentlich nur zusätzliche Wände in den Grundriss eingefügt. Betrachtet man am Ende resümierend die Gewichtung der Eingriffe, so scheint sich der Umbau in einen Verwaltungsbau vor allem durch die Umgestaltung des Äußeren zu manifestieren, die Maßnahmen im Inneren wirken dagegen weniger gewichtig und sind in Teilen sogar reversibel. Der Umbau der Fassade, deren ursprüngliche Renaissanceformen nicht zu den schlechten Ausführungen des 19. Jahrhunderts zählten, hatte offensichtlich auch für den Bauherrn einen zentralen Stellenwert. Es finden sich zwar keine direkten Aussagen der Auftraggeber zur Bedeutung der Fassade bei diesem Projekt, doch ist in den Bauantragsunterlagen auch von einem Fassadenmodell die Rede, welches die Architekten zur Begutachtung anfertigen würden.⁴⁰⁷ Daran lässt sich auch der hohe Stellenwert der äußerlichen Umgestaltung für den Auftraggeber ausmachen, obwohl es sich bei dem Umbau vorrangig um einen funktionalen Umbau des Inneren handelt. Neben der funktional begründeten Maßnahme im Inneren kommt der neuen Fassade als gewissermaßen zeitgemäßes Aushängeschild – vielleicht auch anstelle einer unmittelbaren Produktreklame – eine große Bedeutung bei diesem Projekt zu. Dass die Umgestaltung der Fassade im Zuge einer Umwandlung von Wohnraum im Inneren diese Aufmerksamkeit bekam, wird auch bei dem im folgenden Kapitel 3.2 genannten Beispiel des Umbaus von Wohnhäusern am Kronprinzenufer 4-6 zu Verwaltungsbauten für die Landwirtschaftskammer der Provinz Brandenburg von dem Architekten Alexander Scharr zu beobachten sein.

Was zeigen nun diese Beispiele, bei denen ein innerer Umbau, sei es zur Umwidmung der Wohnräume, sei es zur Teilung der Großwohnungen, Auslöser auch für eine Erneuerung der Fassade ist? Es zeigt zunächst einmal, dass Umbauten als gängige Praxis des Bauens der 1920er Jahre nicht nur weit verbreitet waren, sondern auch als äußerst hochwertige und gestalterisch anspruchsvolle Adaptionen des modernen Bauens im Altbestand entstanden. Die dabei gefundenen Lösungen als Neubauten im Altbau vermitteln den Eindruck, dass die Verfasser sich intensiv mit dem Baubestand auseinandersetzten und korrigierten, wo es nötig

⁴⁰⁶ BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstenstraße 131, Bd. 2, S. 2

⁴⁰⁷ „Wir haben ein Modell in Auftrag gegeben.“, Brief der Engelhardt-Brauerei an die Baupolizei vom 21. 3. 1928, BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstenstraße 131, Bd.2, S. 5

war, aber durchaus auch die Potenziale dieser Gebäude ermittelten und herausarbeiteten, wie die vereinfachten Gliederungen der Fassadengestaltungen oder die Erhaltung repräsentativer Raumfluchten im Inneren. Diese Vorgehensweise ergibt sich in Teilen aber auch, wie hier versucht worden ist darzustellen, aus den konstruktiven Gegebenheiten des Altbaus, der in seiner strukturellen Anlage in fast allen Umbaumaßnahmen bewahrt wird und den Ausgangspunkt für jede Neukonzeption der inneren Raumaufteilung wie auch der Fassadengestaltung bildet.

3.2 Städtebauliche Gründe für Fassadenumgestaltungen

Der Beginn der Zeit nach dem 1. Weltkrieg ist in Bezug auf die städtebauliche Entwicklung der Innenstadt geprägt von visionären Verbesserungsvorschlägen einerseits und fehlenden gesetzlichen und administrativen Grundlagen, die eine Umstrukturierung ermöglicht hätten, andererseits. Betrachtet man die Fachartikel und die Literatur dieser Zeit, gewinnt man den Eindruck, dass es sehr konkrete Vorstellungen gab, wo die Aufgaben eines modernen Städtebaus liegen und wie man diese umsetzt. An vorderster Stelle stehen hier der Ruf nach einer Beseitigung der Wohnungsnot, einer infrastrukturellen Modernisierung der Innenstadt und einer Ordnung der zentralen Geschäfts- und Verwaltungsbereiche.⁴⁰⁸ Diese Ziele, die allesamt mit einer Verminderung und Reorganisation der vorhandenen baulichen Dichte einhergehen, hätten sich jedoch nur durch weitreichende bauliche Eingriffe umsetzen lassen können.⁴⁰⁹ Die Überzeugungsarbeit hierfür dürfte angesichts der leidvollen Nachkriegszeit nicht schwer gefallen sein, wenn „...an die Bevölkerung Berlins!“ beherzt für eine Bekämpfung der Not durch ein städtebauliches Programm appelliert wird. Dort heißt es unter anderem, dass „seit Jahren das Berliner arbeitende Volk unter steigender Wohnungsnot und Arbeitslosigkeit leidet. (...) Um ein wohnungspolitisch gesünderes und auch ein städtebaukünstlerisch schöneres Berlin für alle Zukunft zu schaffen, bedarf es aber grundsätzlicher Abkehr von allen Maßnahmen, die nur auf äußerliche Wirkung berechnet sind. Es bedarf der Abkehr von undurchführbaren Planungen, von der Errichtung kulissenhafter Prachtgebäude, von der Anlage prunkender Straßenzüge mit ungesunder Häufung lebensvernichtender Wohnungen.“⁴¹⁰

Die Parallelisierung von sozialer Not und dem prächtigen Fassadenbau des Historismus führt zu einer dauerhaften Stigmatisierung nicht nur der Baugattung des Wohn- und Geschäftshauses des 19. Jahrhunderts, sondern auch der ganzen Epoche des Historismus, die bis in die 1970er Jahre anhält. Die „Abkehr von der Errichtung kulissenhafter Gebäude“ wird im Bereich der Berliner Innenstadt ironischerweise in den 1920er Jahren zunächst in der Hinsicht verwirklicht, als dass als letzte Konsequenz so gut wie gar keine Neubauten errichtet werden. Während des 1. Weltkrieges wie auch in der Zeit der wirtschaftlichen Stagnation danach kommt das Baugewerbe fast völlig zum Erliegen. Größere Bauvorhaben sind sehr selten und auch in die Instandhaltung vorhandener Bauten wird so gut wie gar nicht investiert, was gravierende Folgen für das Stadtbild und seine Bewohner hat. So kommen zu den strukturellen Schwächen der Mietshausstadt des 19. Jahrhunderts auch noch die Folgen des baulichen Verfalls, die das Elend auf den Hinterhöfen und den engen Straßenfluchten noch potenzieren, hinzu. Die einstmals

⁴⁰⁸ Eine politisch verbindliche Formulierung städtebaulicher Ziele gibt es zu Beginn der 1920er Jahre nicht, lediglich einzelne Verwaltungsbehörden wie Wohnungsämter sprechen Empfehlungen aus, die auch eine städtebauliche Dimension haben. Eine städtebauliche Planung für bestimmte Innenstadtbereiche wird erst nach 1926 unter der Leitung des Stadtbaurats Martin Wagner erarbeitet.

⁴⁰⁹ Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 2.4.

⁴¹⁰ Berliner Proklamation vom Juni 1921, zit. nach: Dietmar Reinborn: Städtebau im 19. Und 20. Jahrhundert, Stuttgart, Berlin, Köln 1996, S. 90

stattlichen Fassaden sind in weiten Teilen nur noch ein ruinöses Abbild dessen, was sie immer nur vorgaben zu sein, eine Art der Repräsentation, der ihre Gesellschaftsform nach 1918 verloren gegangen ist. Gibt es von staatlicher Seite bis in die Mitte der 1920er Jahre keine Initiative zur städtebaulichen Entwicklung der Stadt, lässt sich auch von privatwirtschaftlicher Seite kein Interesse an einer Veränderung der beklagenswerten Bebauungsdichte in diesem Zeitraum feststellen. So bleibt die Stadt der Moderne, die den Wohn- und Lebensbedürfnissen aller Bewohner nachkommt, zunächst eine Stadt auf dem Papier. Die inhaltlichen Ziele des Städtebaus und die Klärung der sozialen Frage des Wohnens können für den Bereich der Berliner Innenstadt kaum verwirklicht werden, und lediglich im Bereich der infrastrukturellen Maßnahmen wie im Ausbau des Nahverkehrs zeigt sich eine rege Bautätigkeit.

Sanierungsfall Fassade

In den 1920er Jahren ist das Problem der verwahten und baufälligen Fassaden auch ein städtebauliches Problem geworden. Wenn früher der gesellschaftliche Rang an den Fassaden abzulesen war, so ist es Mitte der 1920er Jahre der Verfall. Der rapide steigenden Zahl von Wohnungssuchenden steht bis zum Ende der 1920er Jahre ein zunehmend verfallender und den hygienischen Mindestanforderungen kaum gewachsener Wohnbaubestand gegenüber.⁴¹¹ In dieser prekären Lage ist es klar, dass zunächst möglichst schnell Wohnraum geschaffen werden muss, welcher den Ansprüchen des modernen Bauens gerecht wird. Die neuen Siedlungsflächen werden in einstmals landwirtschaftlich genutzten Gebieten außerhalb der Innenstadt erschlossen, und auf der Grundlage des staatlichen Wohnungsbauprogramms können die großmaßstäblich agierenden Wohnungsbaugesellschaften verhältnismäßig unbürokratisch in kurzer Zeit Wohnraum errichten. Allein von 1925 bis 1931 wurden auf diese Weise in Berlin 161002 Wohnungen errichtet und den Mietern übergeben.⁴¹²

In der Innenstadt hingegen ist das dringendste Problem die Regulierung des stetig zunehmenden Verkehrs, der infolge der Zunahme der Einwohnerzahl und des motorisierten Individualverkehrs ins Stocken geraten war. Das veraltete Straßennetz und die Anlage der Plätze lassen eine Verkehrsregulierung kaum zu, und so beschäftigen sich wesentliche Planungen dieser Zeit mit der Umgestaltung der großen Plätze (Alexanderplatz, Potsdamer Platz, Hallesches Tor) und stadtstrukturellen Veränderungen zur Verkehrsregelung in Form von Straßendurchbrüchen. Erst nach und nach widmet sich die Stadtplanung auch dem Gebäudebestand der Innenstadt und erkennt den hochgradigen Sanierungsbedarf vieler Quartiere im Bereich der Fischerinsel, des Spittelmarktes und um die Nikolaikirche.⁴¹³ Es wird erkannt, „...daß die Arbeitsstätten oft nicht

⁴¹¹ Zahl der Wohnungssuchenden in Berlin: 1919: 70000; 1922: 147000; 1929: 179000; vgl. Herbert Schwenk: Berliner Stadtentwicklung von A bis Z, Berlin 1998, S. 157

⁴¹² Herbert Schwenk: Berliner Stadtentwicklung von A bis Z, Berlin 1998, S. 177

⁴¹³ Vgl. hierzu: Kartierung des Sanierungsgebiets der Berliner Altstadt, in: Hermann Ehlhötz: Der Untergrund der Berliner Altstadt als Grundlage der städtebaulichen Gestaltung, in: Deutsche Bauzeitung, Heft 77/78, 1931, nach: Ilse Balg (Hg.): Martin Mächler – Weltstadt Berlin, Berlin 1986, S. 324

ausreichend mit Licht und Luft versorgt sind und weitere Gesundheitsschädigungen hervorrufen, (...) die durch Verbreiterung und Durchbruch von Verkehrsstraßen sowie gleichzeitige Umgestaltung der schlechten Wohnquartiere zu verbessern sind.“⁴¹⁴

Eine grundlegende Sanierung von Straßenzügen, Häuserzeilen und ganzen Vierteln ist zwar städtebaulich angedacht, doch fehlen in der Regel die kommunalen Mittel zur Durchführung solcher Großprojekte.⁴¹⁵ Scheinbar die einzige Ausnahme ist in einer Reihe von Fassadenumgestaltungen zu sehen, die um das Jahr 1928 herum in der Neuköllner Karl-Marx-Straße, die damals noch Berliner Straße hieß, von staatlicher Seite durchgeführt worden sind (vgl. Objektsammlung A.1.5 und A.1.6). Bei diesen Fassadenumbauten ist in den Genehmigungsunterlagen zur Fassadenumgestaltung jeweils das Entwurfsbüro der Bauverwaltung des Bezirks Neukölln mit dem Amtsleiter Karl Bonatz als ausführenden Architekten genannt. Karl Bonatz, der jüngere Bruder von Paul Bonatz, der 1927 die Leitung der Bauverwaltung des Bezirks übernommen hatte, entwarf für mehrere bestehende Häuser am zentralen Straßenzug Neuköllns flächig-gebänderte Hausfassaden, die insgesamt einen sehr ähnlichen Aufbau aufweisen. Ob es sich bei diesen Umgestaltungen um ein städtisches Umgestaltungsprogramm zur Modernisierung der in diesen Jahren durch den Kaufhausbau des Karstadt-Konzerns am unmittelbar benachbarten Hermannplatz deutlich aufgewerteten Geschäftsgegend, oder aber um Zwangsmaßnahmen zur Beseitigung baufälliger Fassaden handelte, lässt sich anhand der Archivalien heute nicht erschließen. Auffällig ist in jedem Fall die ansonsten an keiner Stelle zu findende Urheberschaft von Fassadenumgestaltungen durch die Bauverwaltung eines Bezirks, so dass zumindest angenommen werden kann, dass durch die Umgestaltung der Fassaden ein einheitliches und auf ähnlichen Gestaltungsprinzipien beruhendes Erscheinungsbild in der städtebaulichen Anlage der Geschäftsstraße zumindest aktiv betrieben worden ist. Zu dieser Zeit wären damit die Bauten der Neuköllner Karl-Marx-Straße 1, 2 und 141 die ersten Bauten, an denen auf der Grundlage einer übergeordneten Gestaltkonzeption mit flächigen Bandfassaden eine erste – wenn auch äußerliche – städtebaulich motivierte Sanierungsmaßnahme in Berlin realisiert wurde.

Auf städtischer Ebene wird dagegen erst 1931 eine gesetzliche Grundlage zur Stadtsanierung auch in der Fachöffentlichkeit debattiert. „Durch Schaffung eines Reichssanierungsgesetzes, das vor allem die Enteignung bzw. Umlegung ganzer Stadtviertel sowie deren Finanzierung – vielleicht über den Weg von Sanierungsfonds aus abgetrennten Hauszinssteuerungsverträgen –

⁴¹⁴ Hermann Ehlgötz: Der Untergrund der Berliner Altstadt als Grundlage der städtebaulichen Gestaltung, in: Deutsche Bauzeitung, Heft 77/78, 1931, zit. nach: Ilse Balg (Hg.): Martin Mächler – Weltstadt Berlin, Berlin 1986, S. 325

⁴¹⁵ „Nicht nur die Wirtschaftswidrigkeit und Fehlerhaftigkeit des alten Städtebausystems steht der Dynamik des gegenwärtigen Raumbedürfnisses hemmend im Wege, sondern auch die Trägheit, das willkürlich entstandene System zu überwinden, das administrative Maßnahmen geschaffen und durch künstliche Mittel zum Teil immer noch festzuhalten sucht. Die unhaltbaren städtebaulichen Zustände unserer Großstädte sind andererseits auch darauf zurückzuführen, dass der Eintritt eines neuen Zeitalters stets erst eine Übergangsperiode hervorruft, wo das Alte und Neue sich unter schweren Hemmungserscheinungen und Krisen gegenseitig durchdringt. Innerhalb einer solchen Krisis steht unsere Gegenwart.“ Konrad Werner Schulze: Der Stahlskelettbau, Stuttgart 1928, S. 84

ermöglicht, könnten die Missstände, wirtschaftlich gute Zeiten vorausgesetzt, in absehbarer Zeit beseitigt werden.“⁴¹⁶ Wirtschaftlich stabile Zeiten, die eine solche Gesetzesvorlage hätten voranbringen können, stellten sich jedoch nicht ein. So fehlte es zum einen am Geld, zum anderen aber stehen die privaten Eigentumsverhältnisse großräumlich angelegten Sanierungsmaßnahmen im Weg. Lediglich im gewerblichen Sektor sind größere Baumaßnahmen, die beispielsweise auf die Zusammenlegung von Parzellen angewiesen sind, finanzierbar und werden in nicht sehr großen Umfang auch durchgeführt.

Citybildung und Strukturwandel

Der Druck auf die Stadtentwicklung wächst jedoch nicht erst seit Beginn der 1920er Jahre. Die Folgen der Zentrumsbildung im Ausbau administrativer, wirtschaftlicher und gewerblicher Baustrukturen sind bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts spürbar. Wichtige städtebauliche Entwicklungen und Weichenstellungen bezüglich dieser Fragen wie auch der immer mehr in den Vordergrund tretenden Verkehrsproblematik wurden in der Zeit um 1910 in Wettbewerben und großen Ausstellungen, wie zuvor bereits erwähnt, national und im internationalen Austausch diskutiert. Der 1. Weltkrieg hatte diese für die Entwicklung der Innenstädte wie auch für das Siedlungswesen wichtigen Prozesse zum Erliegen gebracht. Mit der Gründung der Republik versucht man, an die Erkenntnisse der Vorkriegszeit anzuknüpfen und mit der Besetzung wichtiger Posten in den Stadtplanungs- und Bauämtern – wie in Magdeburg mit Bruno Taut, Dresden mit Hans Poelzig und Berlin mit Martin Wagner – wird vielerorts auch personell die Grundlage für strukturelle Veränderungen des Stadtbilds gelegt. Mit der Ausdehnung zentrumstypischer Funktionen, die sich in einer Bildung von Vierteln des Handels und Gewerbes, öffentlicher, kultureller oder administrativer Nutzungen zeigt, kommt es auch zu einer stetigen Verdrängung der Wohnnutzung in der Innenstadt (Abb. 97).⁴¹⁷ Das Wohn- und Geschäftshaus des 19. Jahrhunderts, mit einer gewerblichen Nutzung im Erdgeschoss und Wohnnutzungen in den darüberliegenden Obergeschossen, muss infolge der funktionalen Entflechtung in der City immer häufiger umgebaut und gegebenenfalls für die speziellen Nutzungen erweitert werden (wie beispielsweise das Wohnhaus Mohrenstraße 60 für die Verwaltung der Kugellagerfabrik „Norma“, vgl. Objektsammlung A.1.21). Die Verdrängung des Wohnens wird sehr gut durch den Rückgang der Zahl der Wohnbevölkerung in den Gebäudelienschaften von innerstädtischen Gewerbebetrieben deutlich. Die hier dargestellte Abnahme der Bevölkerungszahl in der Berliner Innenstadt gibt im Umkehrschluss preis, dass es im Stadtzentrum große bauliche Maßnahmen gegeben habe muss, die entweder die vorhandene

⁴¹⁶ Hermann Ehlgötz: Der Untergrund der Berliner Altstadt als Grundlage der städtebaulichen Gestaltung, in: Deutsche Bauzeitung, Heft 77/78, 1931, zit. nach: Ilse Balg (Hg.): Martin Mächler – Weltstadt Berlin, Berlin 1986, S. 325

⁴¹⁷ Vgl. Abnahme der Bevölkerungszahl in der Berliner Innenstadt zwischen 1885 und 1930 infolge der Zentrumsbildung nach: Alfred Zimm: Berlin und sein Umland, Gotha 1989, S. 178, in: Herbert Schwenk: Berliner Stadtentwicklung von A bis Z, Berlin 1998, S. 156

Mischbebauung durch Gewerbebauten ersetzt, wie es ganz sicher bis 1910 häufig der Fall war, oder aber den Gebäudebestand umnutzten und erweiterten, wie es in den 1920er Jahren häufig nachgewiesen werden kann.

Anzahl der Bewohner auf dem Firmengelände	1885	1900	1910	1925
Deutsche Bank	1686	753	167	41
Warenhaus Wertheim	831	378	158	12
Ullstein-Verlag	841	665	422	79
Warenhaus Tietz	671	177	4	4

97: Einwohnerzahl auf dem Firmengelände von Unternehmen in der Berliner Innenstadt zwischen 1885 und 1925.⁴¹⁸

An dem beispielhaft betrachteten Umbau der Landwirtschaftskammer der Provinz Brandenburg kann das Zurückdrängen der Wohnnutzung in der Innenstadt zugunsten des Ausbaus von Verwaltungen gut nachgezeichnet werden. Der hier dargestellte Dienstsitz in Abb. 98 ist ein Zusammenschluss aus ehemals drei Gebäuden, die als Wohnhäuser am Kronprinzenufer 4-6 in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts errichtet worden waren. Während des Umbaus wurden „die Häuser von ihren Putzüberladungen befreit, eines aufgestockt.“⁴¹⁹ Obwohl die Gebäude bereits vor 1914 in staatlichen Besitz übergegangen waren und bereits ein Antrag zur Aufstockung des vorhandenen Gebäudes Kronprinzenufer 4 gestellt worden war, wurden die drei Gebäude erst 1923 für die Verwaltungsfunktion der Kammer umgenutzt und baulich zusammengeschlossen. Hierbei wurde auch die Fassade in der unten dargestellten Form umgebaut, so dass sich ein einheitliches Gesamtbild ergab (Vgl. die Planunterlagen in der Objektsammlung A.1.50). Die Eingriffe in die Fassade, die vor allem bei Aufstockungen notwendig waren, verändern mitunter stark das Gleichgewicht der Fassadengestalt und werden deshalb als gestalterisch besonders schwierige Aufgabe angesehen, wie auch Werner Hegemann bezogen auf diese allgemeine Bauaufgabe bekennt. „Die geeignete Form für die dringenden Geschäftshausweiterungen der Innenstadt ist eine schwierige Frage und die Lösung mittels Aufstockung, die vielfach gewählt wurde, gibt Anlass zu schweren Bedenken. Der Bau (...) mag in seinen großen Massen und Einzelformen noch so fein und ansprechend gegliedert sein (...), er wird (trotz des Versuchs, ein Zwischengesims als Hauptgesims wirken zu lassen) ... immer als störender Fremdkörper in einer Straße wirken müssen.“⁴²⁰

⁴¹⁸ Nach Alfred Zimm: Berlin und sein Umland, Gotha 1989, S. 178, in: Herbert Schwenk: Berliner Stadtentwicklung von A bis Z, Berlin 1998, S. 156

⁴¹⁹ Werner Hegemann: Berliner Neubauten, Umbauten und Aufstockungen, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1924, Heft 5/6, S. 137

⁴²⁰ Ebenda, S. 146



98: Umbau der Landwirtschaftskammer für die Provinz Brandenburg, Kronprinzenufer 4-6, bei dem 1923 drei Wohnhäuser zu einer neuen Einheit zusammengefasst wurden, Architekt: Alexander Scharr.⁴²¹

Die moderate Aufstockung am Kronprinzenufer mag hinsichtlich dieser Kritik allerdings wenig Anlass für derartige Bedenken geben, denn der Architekt Alexander Scharr hat die vereinheitlichende Fassadenplanung sehr auf die vorhandenen und erhaltenen Bauelemente der Altbauten wie die recht dominanten Erker abgestimmt und eine flächig-vertikale Putzgliederung geschaffen, die in ihrer angedeuteten Kolossalordnung auch den Bedürfnissen der Nutzer entgegen gekommen sein dürfte. Allerdings steht eine ausgewogene Gestaltung der Fassade, vor allem im Bereich des Gewerbebaus, nicht immer an oberster Stelle der entwurfsentscheidenden Kriterien, schließlich geht es vor allem bei Erweiterungen von Gewerbebauten weniger um eine zurückhaltende Anpassung des Umbaus als in zunehmendem Maße um eine gesteigerte Werbewirksamkeit.

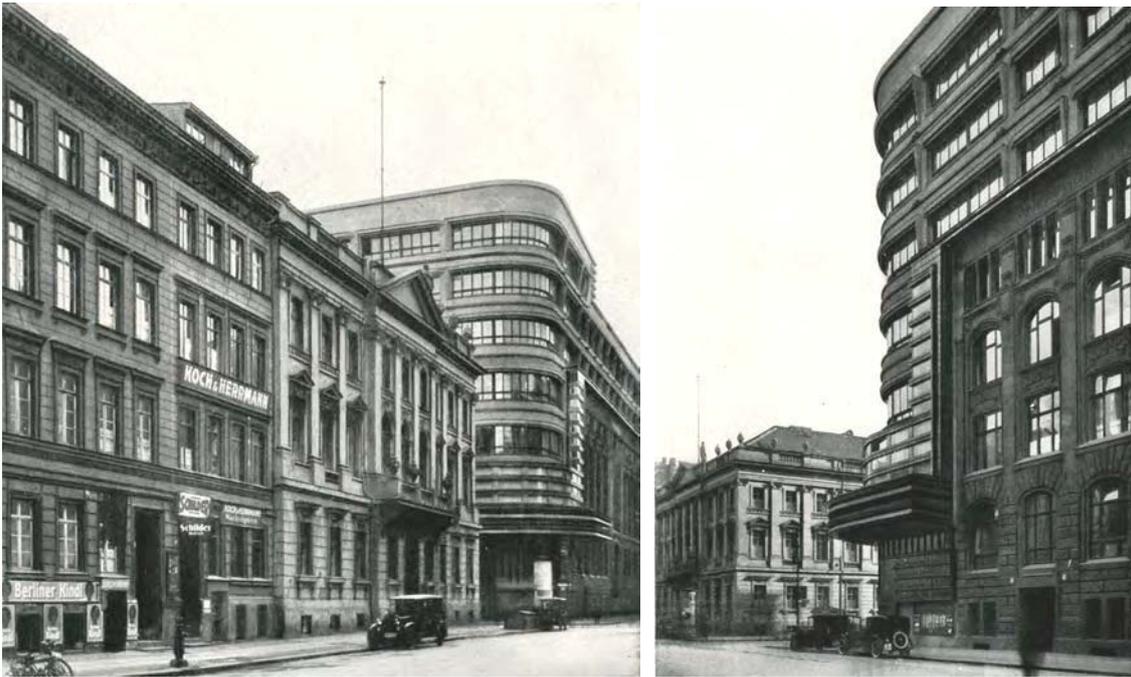
Einer der auffälligsten Umbauten mit einer Aufstockung ist das 1921-1923 von Erich Mendelsohn bearbeitete Verlagshaus Rudolf Mosse an der Ecke Schützenstraße und Jerusalemer Straße im Bezirk Mitte (Abb. 99 und 100). Diese Aufstockung und Fassadenergänzung ist eine der auffälligsten der frühen 1920er Jahre, bei der ganz unmittelbar eine „möglichst reklamehafte Wirkung“ der Gestaltung, wie Werner Hegemann schreibt, im Vordergrund stand.⁴²² Der Hergang des Aufbaus und die Ergänzung des beim Spartakusaufstand 1919 zerstörten Eckhauses hat Regina Stephan rekonstruiert,⁴²³ weshalb an dieser Stelle nur zwei Aspekte etwas vertiefend ergänzt werden sollen: Zum einen ist für die entwurfliche Herleitung der Fassade von Mendelsohn interessant, inwiefern auf die historistische Bestandsfassade Bezug genommen worden ist. Zum anderen ist die Frage der Verträglichkeit

⁴²¹ Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhause-Fassaden, Berlin, 1929, Abb. Nr. 479

⁴²² Werner Hegemann: Reihenhause-Fassaden, Berlin, 1929, S. 23; auch Regina Stephan beschreibt das Anliegen des Verlegers Hans Lachmann-Mosse darin, eine Werbefassade für das Eckhaus zu errichten. Regina Stephan: Erich Mendelsohn – Gebaute Welten, Stuttgart 1998, S. 56 und 60

⁴²³ Regina Stephan: Erich Mendelsohn – Gebaute Welten, Stuttgart 1998, S. 55-60

im Stadtbild von Bedeutung, die Werner Hegemann mit dem Berliner Volkswitz charakterisiert, dem zufolge „die Ehe zwischen alten und neuen Baugedanken, wie sie der Umbau zusammenschweißt, mit der Vergewaltigung einer Ziege durch einen Stier“ zu vergleichen ist.⁴²⁴ Die Gestalt- und Entwurfskriterien, die für die Entwicklung der Fassade relevant sind, sind die Schaffung einer baulich prägnanten Ecke und die Erweiterung der Büroflächen durch eine Aufstockung.



99, 100: Der Umbau des Berliner Tageblatts von Erich Mendelsohn aus der Perspektive des Straßenpassanten nach Fertigstellung 1923. Im Kontext der umgebenden Bauten wird verständlich, dass Kritiker wie Werner Hegemann die Sprengung des städtebaulichen Maßstabs durch das achtgeschossige Hochhaus beklagten.⁴²⁵

In der Gestaltung der Fassaden kehrt Mendelsohn für die ergänzte Ecke und die Aufstockung das Prinzip der vertikalen Gliederung der Sandsteinfassade von den Architekten Cremer und Wolfenstein in eine horizontale Bandfassade um, die sich in der Ansicht zur Ecke hin zu einem achtgeschossigen Turm staffelt. Dieser „Pfropfen“ wie Mendelsohn den Bau selbst nennt,⁴²⁶ überragt die umgebende Bebauung um mehrere Geschosse. Die städtebauliche Präsenz hat Mendelsohn mit dieser Überhöhung und durch die Wahl eines horizontalen Gliederungsmotivs unmissverständlich gesteigert. Wie aus den Fotografien hervorgeht, zeigt sich an der Darstellung des Gebäudes im Kontext der Straßen, dass die neuen Bänderungen dabei nicht nur dem Gestaltprinzip des Altbaus widersprechen, sondern auch dem der Bauten der unmittelbaren Umgebung. Die Fassadenergänzung ist dabei in sich in der Logik des Fußgängers entwickelt, so dass die Bauteile, die im Blickfeld des Trottoirs liegen, detailreicher und in Material und

⁴²⁴ Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Berlin, 1929, S. 24

⁴²⁵ Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Berlin, 1929

⁴²⁶ Vgl. Regina Stephan: Erich Mendelsohn – Gebaute Welten, Stuttgart 1998, S. 58

Plastizität feinsinniger ausgearbeitet sind als die aufgesetzten Geschosse oberhalb der Traufkante des Altbaus. So sind das halbrund auskragende Vordach an der Ecke und der Sockelbereich mit dunkel glasierten Keramikplatten verkleidet, während die Wandkonstruktion der ergänzten Obergeschosse in Beton beziehungsweise Putzflächen gehalten ist (vgl. Objektkatalog A.1.32). Zum Zeitpunkt der Fertigstellung ist das Verlagshaus des Tageblatts mit acht Geschossen das höchste Haus Berlins und als Erweiterungsbau zugleich ein besonders plakatives Beispiel für die Verdichtung der Innenstadt mit Gewerbe- und Verwaltungsfunktionen.

Nicht jede der Aufstockungs- und Umbaumaßnahmen bietet, wie das Beispiel des Berliner Tageblatts zeigt, eine städtebaulich zufrieden stellende Lösung, da sie nach kommerziellen Interessen eine Veränderung des Maßstabs herbeiführt, die vielfach – wie auch an der Anmerkung Werner Hegemanns nachvollziehbar – in der Öffentlichkeit kritisiert wird. Doch stellen diese Baumaßnahmen an Geschäfts- und Verwaltungsbauten die einzige Möglichkeit überhaupt dar, eine räumliche Veränderung der Innenstadt über den Umbau des baulichen Bestands voranzutreiben.

Strukturierung der Stadt durch Vereinheitlichung, Rhythmisierung, Standardisierung

Besonders im Bereich des Geschäfts- und Verwaltungsbaus gibt es also Bestrebungen, zumindest teilweise durch den formalen Umbau der vorhandenen Strukturen dem städtebaulichen Druck der Zentrumsbildung nachzukommen. Insgesamt ist das Berliner Baugeschehen vor allem von städtebaulichen Ansätzen aus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg geprägt, doch sind dies nur einzelne unzusammenhängende Baustellen, deren Planungsprozesse sich über Jahre hinziehen um dann am Ende doch nicht vollständig verwirklicht zu werden, wie dies beispielsweise an den Planungen zum Alexanderplatz deutlich wird.⁴²⁷

Das chaotische Bild unterschiedlicher Bebauungsansätze in zentralen Geschäftslagen, die auf der Initiative privater Bauherren und Konzernen beruhten, ist symptomatisch für den Städtebau der 1920er Jahre in Berlin. Resigniert stellt Werner Hegemann bereits 1924 fest, dass „auch mit den Umbauten und Neugeburten einzelner Bauten wenig gewonnen ist. Selbst der tüchtigste Neugeborene kann erdrückt werden in dem pöbelhaften Gedränge der Alten. (...) Um Wirkungen zu erzielen, muß der Umbau gruppen- und straßenweise erfolgen. Der Städtebauer muß antworten, dass die einheitliche Würde des Straßenbildes wichtiger ist, als die privaten Unstimmigkeiten querköpfiger Grundbesitzer (...). Wie wichtig wäre es, wenn wenigstens die Schauseiten der Zugangsstraßen (...) nach einheitlichen Plänen entwickelt würden.“⁴²⁸

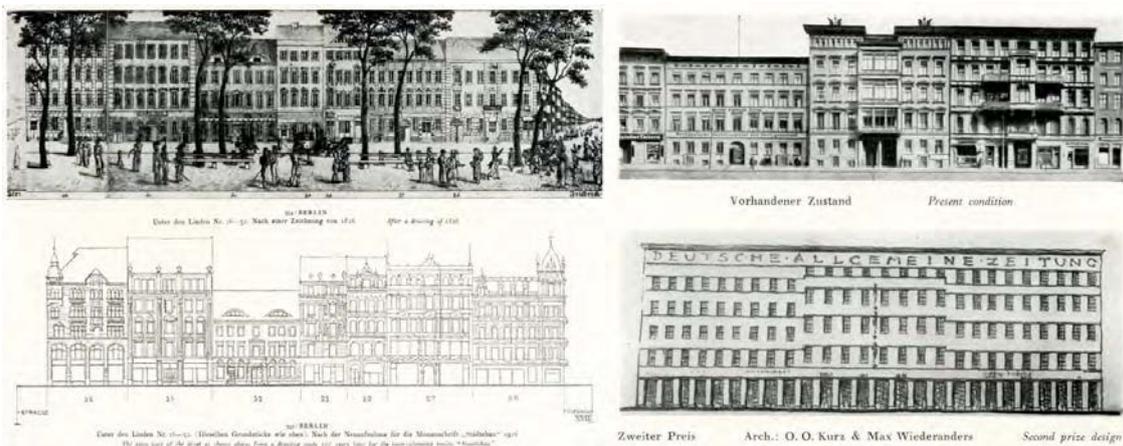
Es geht hier nicht, wie ein anderer Kritiker geschrieben hat, um die „...bloße Umgestaltung des Details einer Großstadtstraße, einer einzelnen Fassade, sondern Ausbau eines ganzen Straßen-

⁴²⁷ Vgl. Fotografien aus der Umbauphase, z.B. in: Michael Neumann (Hg.): Berlin in Bildern, Wien, Leipzig 1929

⁴²⁸ Werner Hegemann: Berliner Neubauten, Umbauten und Aufstockungen, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1924, S. 139-142

und Platzraums. Die städtebaulichen Möglichkeiten der neuen, bisher nur in Einzelfassaden angedeuteten Gestaltungsformen würden sich an einer solchen Großaufgabe wesentlich klären können. Die Wirkungsmittel würden bei solcher Gestaltung noch ruhiger werden müssen als bei den bisher, häufig an betonter Stelle errichteten Einzelfassaden.⁴²⁹ Eine städtebauliche Umstrukturierung der Stadt scheint nach Ansicht dieser Zeitgenossen durch die formale Umbildung der bestehenden Baustrukturen möglich, in dem die heterogene Bebauung – wenn sie denn schon nicht grundsätzlich erneuert werden kann – dann doch wenigstens stärker vereinheitlicht, rhythmisiert und standardisiert wird.

Diese formale Umbildung des städtebaulichen Bestands wird zu einem der Kernanliegen bei der Modernisierung der Berliner Innenstadt und findet als Entwurfsansatz bei zahlreichen Bau- und Umbauprojekten Eingang in die Baupraxis. In seiner Argumentation greift Hegemann dabei auf historische Entwicklungen des Städtebaus zurück, die er mit den zeitgenössischen Verhältnissen vergleicht. So illustriert er seine Auffassung von einer Vereinheitlichung städtebaulicher Baustrukturen an der Fassadenabwicklung verschiedener Straßenräume (Abb. 101 und 102).



101, 102: Die Fassadenabwicklung der Straße Unter den Linden 26-32 mit einheitlicher Bebauung in den Jahren 1826 und im Gegensatz dazu 1926 mit zunehmend heterogener Bebauung (links) und ein Auszug aus dem Wettbewerb für die Schauseiten-Gestaltung der Deutschen Allgemeinen Zeitung mit der Darstellung des vorhandenen Zustands und des zweiten Preises (rechts).⁴³⁰

Während dabei die historische Ansicht der Straße Unter den Linden aus dem Jahr 1826 eine recht homogene Bebauung mit Häusern von ähnlicher Höhe und vergleichbarem Fassadenaufbau zeigt, ist die Fassadenansicht des Jahres 1926 geprägt von unterschiedlichen Bauhöhen und stark differierenden Fassadengestaltungen.⁴³¹ Nicht nur aus funktionalen Gründen scheint in der Sicht Hegemanns hier eine Angleichung beispielsweise bezüglich der Gebäudehöhe sinnvoll, durch die wichtige räumliche Ressourcen in der Innenstadt genutzt werden könnten. Stattdessen ist auch der Aspekt der gestalterischen Angleichung

⁴²⁹ Dr. Bier: Über Architektur und Schrift – Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, in: Der Baumeister, Heft 11, Nov. 1929, S. 357

⁴³⁰ Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhause-Fassaden, Berlin, 1929, Abbildung 354-355 und 467-468

⁴³¹ „Der Verzicht auf einheitlichen Formwillen und selbst auf einheitliche Gesimslinien ist im höchsten Maße beschämend.“ Werner Hegemann: Reihenhause-Fassaden, Berlin, 1929, S. 24-25

hervorgehoben, wie er sich bei zahlreichen Bauaufgaben im Bereich des Zusammenschlusses bestehender Bauten ergibt und wie er bereits am Beispiel des Umbaus der Landwirtschaftskammer der Provinz Brandenburg geschildert wurde. In ähnlicher Weise wie zuvor die Darstellung der Gebäudefronten der Straße Unter den Linden stehen sich in der städtebaulichen Logik auch die Abwicklung der umzubauenden Gebäude eines Zeitungsverlages und die Fassade eines Entwurfsbeitrages in Abbildung 102 gegenüber. Dieses Bildmaterial des 1924 ausgelobten Wettbewerbs zur Umgestaltung des Verlagshauses der Deutschen Allgemeinen Zeitung in der Wilhelmstr. 29-32 illustriert den städtebaulichen Leitgedanken jenseits des funktional motivierten Zusammenschlusses der ehemaligen Wohn- und Geschäftshäuser zu einem Verlagsbau (vgl. auch die weiteren Entwürfe zu diesem Wettbewerb in der Objektsammlung A.4.2).⁴³²

In einer Zeit, in der es keine Mittel zur Umstrukturierung des Stadtzentrums mit Neubauten gibt, kann die Zielvorstellung der Schaffung einheitlicher Großfassaden durch Neubauten zwar nur selten realisiert werden, doch lässt sich durch den Umbau von Fassaden eine städtebauliche Umstrukturierung zumindest andeuten. In welcher Weise dabei die gestalterische Andeutung eines modernen städtebaulichen Ansatzes durch eine Vereinheitlichung, Rhythmisierung und Standardisierung des baulichen Bestands umgesetzt worden ist, gilt es anhand der folgenden Beispiele zu vertiefen.

3.2.1 Strukturwandel

Der Strukturwandel der 1920er Jahre, der im wesentlichen auf dem stetigen Wachstum der Stadt basiert, wird bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts wahrgenommen, jedoch wird erst mit dem Groß-Berlin Gesetz von 1920, das den Zusammenschluss von 8 Städten, 59 Landgemeinden und 27 Gutsbezirken zur Gemeinde Groß-Berlin regelt, auch eine administrative Grundlage geschaffen, die stadtstrukturellen Aufgaben zu bewältigen. Erst infolge dieser Vereinigung können einheitliche Grundlagen für den Städtebau und das Bauen in der Stadt wie beispielsweise durch die 1925 erneuerte Bauordnung geschaffen werden. Auf diese Weise können großmaßstäbliche Struktur- und Entwicklungspläne aufgestellt werden, bei denen sich jedoch zeigt, dass durch die privatwirtschaftlichen Besitzverhältnisse in der Innenstadt das Veränderungspotenzial sehr gering ist. Eine dringende Reform der innerstädtischen Bebauungsform der Parzelle, die für Straßenverlegungen und Blockteilungen nötig gewesen wäre, ist schlichtweg nicht finanzierbar. So stellt 1927 Martin Wagner in seiner Funktion als Stadtbaurat für die Berliner Innenstadt fest, „...dass für die Befriedigung des modernen Raumbedarfs die historisch gewordene Parzellengliederung zu klein geworden war. Das heutige

⁴³² Den 1. Preis erhielt Emil Fahrenkamp, dessen Entwurf am Ende jedoch nicht verwirklicht wurde. Zur Darstellung der Projekte vgl.: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Heft 9, 1925, S. 11-20.

Geschäftsgetriebe, das ganz auf eine Konzentration der Kräfte eingestellt ist, verlangt größere Grundstücke. Die Zusammenlegung kleinerer Parzellen zu größeren Einheiten ist aber an den Verkaufswillen des einzelnen Grundstücksbesitzers gebunden.⁴³³ Ein Zusammenschluss von Parzellen zum Zweck einer einheitlichen Bebauung kommt auf diese Weise sehr selten zustande. Das liegt zum einen – wie oben bereits benannt – an den Besitzverhältnissen und zum anderen, selbst wenn diese überwunden sind und ein Investor mehrere Grundstücke zusammenschließt, auch an der hohen Rentabilität der Bestandsbauten. Denn die große Ausnutzung der Grundstücke, die nach der alten Bauordnung von 1896 möglich war, sichert ein Höchstmaß an vermietbarer Fläche, so dass für die Grundstückseigentümer häufig nur eine Zusammenlegung von Parzellen unter Beibehaltung des baulichen Bestands in Frage kommt.

Vereinheitlichung von Fassaden gegen die „Zerrissenheit unserer Straßenbilder“⁴³⁴

Das in den 1920er Jahren weit verbreitete Verfahren der Zusammenlegung und Vereinheitlichung von Fassaden dokumentieren zwei Fassadenumbauten von Paul Baumgarten, wobei es sich bei dem ersten um einen Wettbewerbsbeitrag handelt, der am Ende nicht verwirklicht worden ist, während der zweite Umbau die grundlegende Umstrukturierung zweier Gebäude und den gestalterischen Zusammenschluss ungleicher Fassaden zeigt. Die 1927 bis 1935 erarbeiteten Projekte von Paul Baumgarten veranschaulichen, welche Motivationen es zur Zusammenfassung von Gebäuden gab und wie mit den Fassaden der zusammenzuschließenden Gebäude umgegangen worden ist.

Bei dem ersten der beiden Projekte von Paul Baumgarten ist im Ausschreibungstext zu dem Wettbewerb eine Fassadengestaltung gefordert, die dem weltstädtischen Charakter der Nutzung dieser Häuser gerecht wird und die diese Information auch nach außen vermitteln soll. Es handelt sich um einen Wettbewerb von 1927, ausgeschrieben von den Besitzern und Betreibern einer rund 250m langen Gebäudezeile an der Behrenstraße in Berlin-Mitte. Der Titel dieses Wettbewerbs als „Ideenwettbewerb zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50-57“, der bereits aus einer Postkartendarstellung im einleitenden Kapitel 3 bekannt ist, macht deutlich, dass es hier tatsächlich nur um eine äußere Zusammenfassung der unterschiedlichen Fassaden der Straßenbebauung ging. Der Umbau der „Schauseiten“ hätte die inneren Funktionen der Gebäude, zu denen neben einem Theater und einer Geschäftspassage auch weitere Wohn- und Geschäftsräume gehörten, nicht berührt.

Bei den Bestandsbauten handelte es sich um Gebäude, die zwischen 1870 und 1910 errichtet worden waren und an deren Qualität – abgesehen von den Fassaden – an sich nur wenig zu bemängeln war, wie selbst in der Ausschreibung zu lesen ist. Hauptsächlicher Grund für die Umgestaltung war hier die mangelnde Repräsentation der Gebäudefunktionen im Straßenbild (Abb. 103). So wird als ein wesentliches Ziel im Ausschreibungstext formuliert, „...das

⁴³³ Martin Wagner: Zur kommenden Umbildung Berlins, in: Bauwelt, Heft 29, 1927, S. 708

⁴³⁴ Deutsche Bauzeitung, Nr. 24, Dezember 1927, S. 153

Straßenbild zu heben und den neuzeitlichen weltstädtischen Verhältnissen anzupassen. Die Besitzer beabsichtigen, die Fassaden so umzugestalten, dass besser als bisher die Zweckbestimmung dieser Häuser, in denen weltstädtische Vergnügungs- und Geschäftslokale untergebracht sind, auch schon im Straßenbild zum Ausdruck kommt und dass auch besonders im Erdgeschoss gleichzeitig mit der Verbesserung des Bildes eine zweckmäßigere Gestaltung Platz greift. Durch den Wettbewerb sollen geeignete Ideen für eine derartige Umgestaltung erlangt werden. Um dieses zu erreichen, dürften besonders solche Maßnahmen in Betracht kommen, die sich der Mittel der modernen Beleuchtungs- und Reklametechnik sowie künstlerischer Gestaltung unter Anwendung geeigneter Materialien bedienen. Es wird dabei ein besonderes Gewicht darauf gelegt, dass der Anblick der Neugestaltung ebenso sehr in der Dunkelheit wie am Tage wirkungsvoll und harmonisch ist. Starke und kostspielige Eingriffe in die Gebäudesubstanzen oder zu weit gehende Veränderungen an deren äußerer Struktur sollen, soweit tunlich, vermieden werden.⁴³⁵



103, 104: Das Eckgebäude Friedrichstraße und Behrenstraße in einer historischen Fotografie aus den Unterlagen zum „Ideenwettbewerb zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50-57“ in Berlin-Mitte aus dem Jahr 1927; rechts die Fassadenumgestaltung von Paul Baumgarten, der mit diesem Entwurf einen der Preise erhielt.⁴³⁶

Die Zusammenlegung hat ihren Ursprung also „...in dem Bedürfnis, einheitlichen Unternehmungen, die sich mit steigenden Raumannsprüchen bis in die Nachbarhäuser ausgebreitet haben, auch äußerlich einen einheitlichen Charakter zu geben durch Zusammenfassung der vorher vielgestaltigen Fassaden der einzelnen Bauteile. Das ist, auch hier in Berlin, zum Teil mit verhältnismäßig einfachen Mitteln, in durchaus ansprechender Weise geschehen, ist durchaus berechtigt und trägt in die unglückliche Zerrissenheit unserer Straßensbilder eine wohltuende Ruhe hinein.“⁴³⁷ Die bestehenden Fassaden sind als solide Fassaden ausgeführt und weisen offensichtlich keine Bauschäden auf. Auch heißt es, dass die

⁴³⁵ Archiv der Akademie der Künste Berlin, Baukunstarchiv, Nachlass Paul Baumgarten: Ausschreibungstext zum „Ideenwettbewerb zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50- 57“

⁴³⁶ Abb. aus: Deutsche Bauzeitung, Nr. 24, Dezember 1927, S. 154 und 153

⁴³⁷ Deutsche Bauzeitung, Nr. 24, Dezember 1927, S. 153

Fassaden „nicht zu denjenigen gehören, deren Verschwinden aus dem Stadtbilde geboten scheint, denn alle drei sind in ihrer Art, wenn auch Kinder ihrer Zeit, doch auch Bauten von gewissen Qualitäten, die sich ohne stärkere Disharmonie aneinanderreihen und bei ihren großen Einzelfrontlängen ein Gesamtbild von gewisser monumentaler Ruhe geben.“⁴³⁸ Sehr explizit steht hier also nicht eine Baufälligkeit, sondern die funktionale und gestalterische Zusammenführung der drei Bauwerke im Mittelpunkt der Bauaufgabe.⁴³⁹

Die Jury hatte über 120 Arbeiten zu befinden; Mitglied der Jury war unter anderem Ludwig Hoffmann. Man hatte jedoch Schwierigkeiten, eine Rangfolge festzulegen und verteilte daraufhin die Preissumme zu gleichen Teilen auf 6 Arbeiten.⁴⁴⁰ Der Entwurf von Paul Baumgarten zeigt dann auch die Problematik, aus drei Fassaden unterschiedlicher Häuser über die Parzellengrenzen hinweg eine scheinbare Großstruktur zu entwickeln. Die Fassaden weisen in den Darstellungen des Projektes von Baumgarten keinerlei historistisches Dekor mehr auf, sondern sind flächig in geschliffenem Steinputz gestaltet.⁴⁴¹ Ein geometrisch über die Fassade mäandrierendes Gesimsband stellt den Versuch einer horizontalen Gliederung dar (Abb. 105). Die unterschiedlichen Funktionen der drei Gebäude werden durch Schriftzüge hervorgehoben: Theater, Casino, Passage. Das ist auch notwendig, denn der individuelle Charakter, den die drei Ursprungsbauten mit ihren jeweiligen Funktionen hatten, ist durch die einheitlich gestaltete Großfassade etwas verloren gegangen, obgleich Baumgarten durch „drei große farbige Flächen“⁴⁴² die Fassade an der Behrenstraße rhythmisiert. Das Ladengeschoss weist im Gegensatz zu den Vorgängerbauten große Schaufensteröffnungen auf. Dass es sich bei der (vorgetäuschten) Großstruktur um drei Einzelgebäude handelt, lässt sich an der Fassade nicht mehr feststellen. Nur der Grundrissausschnitt der Fassadenwand, der am unteren Planrand dargestellt ist, verrät noch etwas von der historisch heterogenen Innenstruktur der Gebäude.

In der dargestellten Straßenperspektive zeigt sich das ganze städtebauliche Ausmaß der von Baumgarten entwickelten Fassadengestaltung (Abb. 104). Die großmaßstäbliche Fassade nimmt beinahe den ganzen Block ein, und durch die Einbeziehung und gestalterische Überhöhung des Eckbaus wird der Anschein eines eigenständigen Großbaus erzielt. Die neue Großfassade der drei Bestandsbauten wächst durch das Weglassen der historischen Schmuckformen auf der Fassade zusammen, doch wird an der Gestaltung auch bewusst, dass eine derart grafisch-sachliche Gliederung zwar einen Zusammenschluss ausdrücken kann, aber den individuellen Nutzungen der Gebäudeteile kaum gerecht wird. Um auf die Bedeutung der Bauten als Theater-

⁴³⁸ Ebenda, S. 155

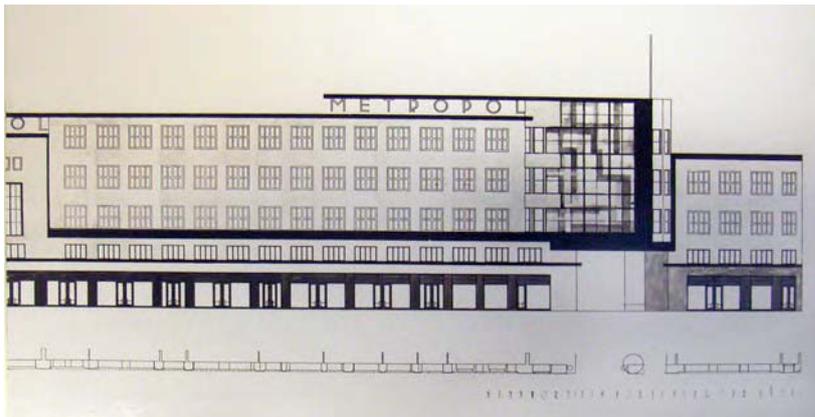
⁴³⁹ Vgl. Elisabeth Lux: Paul Baumgarten, Bauten und Projekte 1924-1981, Schriftenreihe der Akademie der Künste Berlin, Bd. 19, Berlin 1988, S. 104-105

⁴⁴⁰ Zur allgemeinen Darstellung des Wettbewerbs und der Ergebnisse vergleiche auch: Deutsche Bauzeitung, Nr. 24, Dezember 1927, S. 153

⁴⁴¹ Es sind nur schwarzweiße Repros der Originalpläne erhalten, so dass eine Rekonstruktion der Farbfassung nicht möglich ist; Archiv der Akademie der Künste Berlin, Baukunstarchiv, Nachlass Paul Baumgarten; In der Beschreibung des Entwurfs in der Bauwelt wird jedoch von einem „farbig geschliffenen Steinputz“ als Fassadenmaterial gesprochen. Vgl. Bauwelt 1927, Heft 50, S. 1254.

⁴⁴² Bauwelt 1927, Heft 50, S. 1254

und Geschäftskomplex aufmerksam zu machen, wird der Eckbau an der Friedrichstraße, wie bei allen anderen prämierten Entwürfen auch, sehr plakativ als Eingang in die Behrenstraße durch eine architektonische Komposition aus Werbeflächen überdeutlich inszeniert. Hatten die historischen Gebäude über ihr aus den Stilepochen der Architekturgeschichte entlehntes Dekorprogramm eine Aussage zu den einzelnen Gebäuden getroffen, muss dies nun durch eine grafische Behandlung der Fassade geschehen.



105: Ausschnitt aus der Fassadenabwicklung des Entwurfs von Paul Baumgarten für den Ideenwettbewerb zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50- 57, 1927.⁴⁴³

Baumgartens Entwurf zeigt mit seinem dominanten Eckbau eine „starke Betonung des Baues in der Achse der Friedrichstraße“, wie es in der Bauwelt erläuternd heißt. „Von hier aus sollen erleuchtete Bänder, der vorhandene Balkon und die Ladenreihe dazu benutzt werden, um auf das in der Behrenstraße liegende Metropol-Theater hinzuweisen. Zur Unterstützung dieser Wirkung sind die bestehenden Erker zu beiden Seiten der abgeschragten Front über dem Passagendurchgang beibehalten worden. Der Erker links an der Ecke Behrenstraße wird abgerundet, der rechts in seiner jetzigen Form gelassen und noch durch eine senkrecht angebrachte Lichtreklame betont. Durch diese Anordnung wird auch von den Linden aus eine starke Reklamewirkung erzielt.“⁴⁴⁴ Die Problematik der laut in den Straßenraum eingreifenden Architektur wird auch in der zeitgenössischen Kritik erkannt, die die bloße Befriedigung eines Sensationsbedürfnisses durch werbewirksame Reklametafeln anprangert, da sie nur ein temporärer Erfolg wäre bis der Nachbar eine noch größere Sensation ersonnen hat. Die Architektur würde so nur nach neuen Möglichkeiten suchen, das Umfeld zu übertrumpfen und zu einer neuerlichen „Verödung und Zerrissenheit“ unserer Städtebilder beitragen.⁴⁴⁵ Bei allen Bedenken gegen die etwas sensationslüsterne Ausrichtung dieses Wettbewerbs machen die Dimensionen dieses Projekts den Fassadenentwurf Baumgartens zu einem anschaulichen Beitrag zur städtebaulichen Umstrukturierung der Berliner Innenstadt mit dem gestalterischen

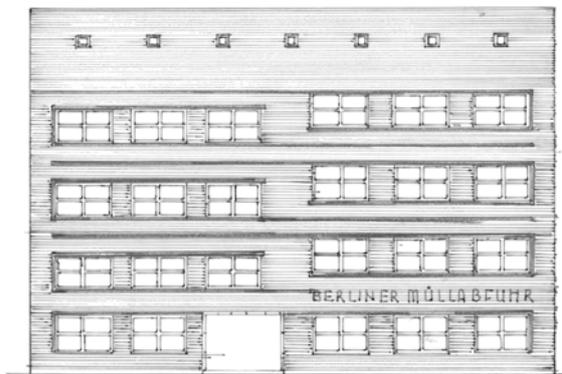
⁴⁴³ Abb. aus: Deutsche Bauzeitung, Nr. 24, Dezember 1927, S. 153

⁴⁴⁴ Bauwelt 1927, Heft 50, S. 1254

⁴⁴⁵ Deutsche Bauzeitung, Nr. 24, Dezember 1927, S. 153

Mittel der Vereinheitlichung, die durch eine strukturelle Gleichbehandlung und eine grafische Gliederung der Fassadenabschnitte mit unterschiedlichen Farbflächen den gewagten Versuch unternimmt, „die drei Häuser einzeln betont und doch einheitlich zusammengefaßt“⁴⁴⁶ wirken zu lassen.

Weit weniger prominent gelegen und im Maßstab kaum mit der Umgestaltung an der Behrenstraße zu vergleichen, handelt es sich bei dem zweiten Projekt einer Zusammenlegung um einen ausgeführten Entwurf für die Berliner Müllabfuhr AG in der Poststraße in Berlin Mitte (Objektsammlung A.1.4).



106, 107: Umzeichnung des ersten nicht realisierten Entwurfs für den Umbau und die Zusammenfassung zweier Wohnbauten für die Verwaltung der Berliner Müllabfuhr von Paul Baumgarten aus dem Jahr 1929, Ansicht der Straßenfassaden Poststraße, und Foto mit der 1935 ausgeführten Fassadengestaltung im gegenwärtiger Zustand, Aufnahme 2009.⁴⁴⁷

Bei diesem Projekt kam es zu einer Fassadenumgestaltung, die im Rahmen einer Zusammenlegung von zwei Wohn- und Geschäftshäusern zu einem Verwaltungsgebäude der Müllabfuhr notwendig wurde. Das Projekt geht auf einen Wettbewerbsentwurf von 1929 zurück, für den Baumgarten den ersten Preis erhielt.⁴⁴⁸ Von den beiden Ursprungsbauten sind leider keine Ansichten überliefert. Es handelt sich um zwei enge Parzellen gegenüber der Nikolaikirche im heutigen Nikolaiviertel, die sich von der Poststraße bis zur Burgstraße erstreckten. Der hintere Bauabschnitt an der Burgstraße ist nicht erhalten. Bei der Bauaufgabe handelte es sich um eine Zusammenlegung zweier Wohnhäuser zu einem Verwaltungsbau, so dass hier nicht nur die beiden Fassaden nach einem einheitlichen Prinzip gestaltet werden mussten, sondern es wurde im Inneren auch die Raumaufteilung der neuen Büronutzung angepasst und die Vertikalerschließung überarbeitet.⁴⁴⁹ Im Gegensatz zu den meisten Bestandsbauten der Berliner Innenstadt, an denen Fassadenumbauten durchgeführt worden sind, handelt es bei diesen Häusern um lediglich viergeschossige Wohnbauten, die im Kern

⁴⁴⁶ Bauwelt 1927, Heft 50, S. 1254

⁴⁴⁷ Umzeichnung der Fassade nach: Elisabeth Lux: Paul Baumgarten, Bauten und Projekte 1924-1981, Schriftenreihe der Akademie der Künste Berlin, Bd. 19, Berlin 1988, Objekt 27

⁴⁴⁸ Vgl. Anette Menting: Paul Baumgarten, Schaffen aus dem Charakter der Zeit, Berlin 1998, S. 32; Hinweise zum Wettbewerbsverfahren gibt es jedoch nicht.

⁴⁴⁹ Elisabeth Lux: Paul Baumgarten, Bauten und Projekte 1924-1981, Schriftenreihe der Akademie der Künste Berlin, Bd. 19, Berlin 1988, S. 110

vermutlich älteren Datums waren. Auch über den Zustand der historischen Fassaden zu Beginn der Umbauarbeiten ist nichts bekannt. In einem ersten Entwurf von 1929 gliedern große liegende Fenster die Fassade, die von horizontalen Bändern gefasst sind (Abb. 106).

Die sich auf den beiden Seiten des Hauses verschränkenden Bänder dienen dazu, den deutlich wahrnehmbaren Versprung in den Geschosshöhen der jeweiligen Häuser zu verschleiern. Die unterschiedlichen Höhen sind nach dem Umbau der einzige Hinweis, dass es sich einst um zwei Häuser gehandelt hatte. Die gesamte Fassade ist in horizontalen Schichten, wie in der Entwurfsansicht angedeutet, mit Klinkern verblendet. Anstelle der traufständigen Dachansicht ragt im Entwurf ein geschosshoher Attikabereich empor, der den insgesamt kubisch-geschlossenen Gesamteindruck der neuen Fassade verstärkt. So einfach die Wahl der gestalterischen Mittel zur Vereinheitlichung dieser beiden Bauten erscheint, so aufwändig dürfte wohl die konstruktive Umsetzung dieses Wettbewerbsbeitrags gewesen sein. Vergleicht man Baumgartens Wettbewerbsbeitrag mit dem später verwirklichten Bau, so fällt auf, dass für die Realisierung der gebänderten Fassade von 1929 ein Umbau der Fensterachsen der historischen Fassade notwendig gewesen wäre, der weit in die Substanz eingegriffen hätte. Auch der Erker, der in der später verwirklichten Fassung erhalten blieb, hätte bei der Wettbewerbsvariante entfernt werden müssen. Ob diese recht kostenaufwändigen Veränderungen die Umsetzung des Bauvorhabens derart lange hinauszögerten, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren, doch heißt es, dass aufgrund der wirtschaftlichen Lage dieser sehr konsequente Entwurf Baumgartens erst 1935 und dann auch in abgewandelter Form ausgeführt werden konnte.⁴⁵⁰ Als eine Gestaltung mit horizontalen Flächen stößt der Fassadenentwurf im Jahr 1935 bei den Behörden jedoch auf vehemente Kritik, da er den veränderten Gestaltvorstellungen nach 1933 nicht mehr entspricht. Das Ergebnis des überarbeiteten Entwurfs zeigt dann auch eine gewissermaßen vertikalisierte Horizontalfassade (Abb. 107). Die etwas aus der Fassadenflucht heraustretenden horizontalen Rahmen, die eine durchgehende Bänderung andeuten, sind in einem helleren Farbton gehalten als die in der Fensterebene liegende dunkle Klinkerverblendung der Außenwand. Zwar versucht Baumgarten, durch das helle Material und das plastische Hervortreten der Rahmen und Bänder eine Art Primärkonstruktion stärker zu betonen, wodurch die konstruktive Außenwand mit ihrer Klinkerverkleidung etwas in den Hintergrund tritt. Doch bleibt trotz dieser versierten Maßnahme der Versprung in den Geschossen der beiden Häuser deutlich an den Fenstern ablesbar.

Insgesamt ist der gestalterische Ansatz auch der realisierten Fassung von 1935 als ein sehr hochwertiges Beispiel für den Zusammenschluss historischer Bauten zu werten. Baumgarten entwickelt ein modernes Formenvokabular, um die schwierigen Gegebenheiten der Bestandsbauten selbstverständlich in ein Gesamtkonzept zu integrieren. So gelingt es, über den

⁴⁵⁰ Vgl. Anette Menting: Paul Baumgarten, Schaffen aus dem Charakter der Zeit, Berlin 1998, S. 32

gestalterisch zweischichtigen Aufbau der Fassade wie auch über die Ausbreitung des Rasters über die gesamte Länge der Fassade eine vereinheitlichende Gesamtwirkung zu erzielen.

Mit den Mitteln der Fassadengestaltung wurde in diesen Projekten auf die strukturellen Änderungen der Berliner Innenstadt in einer Weise reagiert, wie man sie auch mit neuen Bauten umgesetzt hätte. Dem Flächenbedarf, der sich aus der Konsolidierung der Zentrumsfunktionen in den 1920er Jahren ergibt, wird mit dem Ausbau von Großbauten entsprochen, die das übliche Parzellenmaß der historischen Stadt überschreiten. Diese Bauten werden im Unterschied zu den Großbauten der Vorkriegszeit mit sachlich gegliederten Fassadenflächen gestaltet, die zum einen als farblich-flächige Kompositionen ausgeführt sein können, wie dies am Beispiel der Schauffassaden an der Behrenstraße zu beobachten war. Sie können aber auch, wie an dem Umbau für die Verwaltung der Müllabfuhr deutlich wurde, als angedeutetes System einer konstruktiven Zweischichtigkeit von Rahmen und Fläche die Funktionalität des Gesamtbaus ausdrücken.⁴⁵¹

Dass sich aus der einheitlichen Behandlung großer Fassadenflächen mitunter die Problematik einer unklaren Ausrichtung und einer mangelnden funktionalen Zuordnung ergeben kann, ist durch die schriftliche Bezeichnung der ehemals historisch getrennten Funktionen auf der Fassade des Entwurfs in der Behrenstraße bereits thematisiert worden. Da bei vereinheitlichten, sachlich gestalteten Großfassaden die Gefahr einer Monotonie besteht, bedarf es bei diesen Bauten einer Rhythmisierung der Baumassen, die eine Zuordnung der Gebäudeabschnitte zweifelsfrei zulässt. Einen derart zeichenhaften Ansatz zeigen Bauten, die als Kopf- bzw. Eckbauten ausgebildet sind und die die Aufgabe der Lenkung und Rhythmisierung innerhalb von Fassadenansichten übernehmen, wie auch bereits der Eckbau in dem Wettbewerbsbeitrag von Paul Baumgarten als „starke Betonung“⁴⁵² die Gliederung der Gesamtfassade übernimmt.

3.2.2 Strategischer Umbau von Eckbauten

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es zunehmend städtebauliche Bestrebungen, die Innenstadt homogener zu bebauen, wodurch das uneinheitliche Straßenbild mit den stark variierenden Gebäudehöhen beseitigt und zugleich mehr Raum für die sich ausdehnenden Nutzungen der Innenstadt zur Verfügung gestellt werden kann.⁴⁵³ Bei einer gleichzeitigen Verbreiterung der Straßen und einem Abbau des Gebäudebestands im Blockinneren stellt man sich für zukünftige Planungen vor, dass „ohne eine Vergrößerung der bisher zulässigen

⁴⁵¹ Bei der Rekonstruktion des Nikolaiviertels in den 1980er Jahren sind zahlreiche historische Gebäude einschließlich ihrer Fassade wiederhergestellt worden. An den von Paul Baumgarten umgebauten Häusern in der Poststraße ist die Fassade jedoch nicht nach Vorbildern des Historismus rekonstruiert worden, was sicherlich der qualitätvollen Gestaltung dieser Fassade zu verdanken ist.

⁴⁵² Bauwelt 1927, Heft 50, S. 1254

⁴⁵³ Vgl. hierzu die Darstellungen Werner Hegemanns von der Straße Unter den Linden vom Beginn des Abschnitts 3.2.

Baudichte mit einer durchschnittlichen Höhe von sieben bis acht Geschossen den Anforderungen des Wirtschaftslebens⁴⁵⁴ genügt werden kann. Die Überschreitung der traditionellen Bauhöhe für Geschäfts- und Verwaltungsbauten der Innenstadt, die bereits vor dem 1. Weltkrieg thematisiert worden war,⁴⁵⁵ wurde in den meisten Fällen aber wegen der absehbaren Folgen aus stadthygienischer Sicht abgelehnt. „Wenn einerseits darauf hingewiesen wird, daß es im Interesse künstlerischer Bestrebungen geboten sei, an einzelnen Stellen höhere Gebäude als bisher zuzulassen, so muß andererseits auch sehr betont werden, daß in unseren Städten die öffentlichen Bauten früherer Zeiten in ihrer Wirkung durch die Zulassung einer höheren Umgebung jetzt viel eingebüßt haben. Künstlerische Bestrebungen lassen sich auch fördern ohne Steigerung der Bodenwerte an einzelnen Stellen oder gar in ganzen Stadtvierteln. Zur Förderung der öffentlichen Gesundheitspflege muß man stets bemüht sein dort, wo es nur irgend zugänglich ist, die bisher zugelassene Baudichtigkeit herabzumindern.“⁴⁵⁶

Eine städtebauliche Umstrukturierung mit einer Straßenverbreiterung und einer Entkernung der Blockinnenbereiche kann unter diesen Umständen in den 1920er Jahren nur in seltenen Fällen zustande kommen, und so richtet man das Augenmerk auf eine Veränderung der Bestandsarchitektur, um den „Forderungen des Wirtschaftslebens“, wie es zuvor hieß, Rechnung zu tragen. Von herausragendem Interesse sind dabei besonders die Eckbauten der westlichen Innenstadt rund um den Kurfürstendamm, die als Geschäftshäuser mit lukrativen Einkünften locken. Durch die „stürmische Verwandlung des Berliner Westens von einer ruhigen Wohn- zur lebhaftesten Verkehrsgegend“⁴⁵⁷ kam es seit Mitte der 1920er Jahre zunehmend auch zu einer baulichen Transformation der Bestandsbebauung in dieser Gegend, „bei der sich die großen Einbauten auf die beiden untersten Geschosse“ bezogen, „während die oberen Stockwerke ihrem alten Wohnberuf treu blieben.“⁴⁵⁸ Eine Aufstockung aus geschäftlichem Interesse kommt zu dieser Zeit wegen der strengen Regelungen der Berliner Bauordnung mit einer maximalen Traufhöhe von 22 Meter für Wohngebäude nicht in Frage, doch bieten gerade die opulenten Eckbauten des Kurfürstendamms eine willkommene Gelegenheit zur Umsetzung moderner Geschäftshausumbauten. Denn schon zur Erbauungszeit am Ende des 19. Jahrhunderts waren diese Gebäude an den Kreuzungen wichtiger Straßen mit einem wuchtigen Formenprogramm als städtebauliche Dominanten ausgebildet worden, um im Kontext der vielgliedrigen Fassaden der eklektischen Stile die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. An diese Tradition knüpfen die Umbauten von Eckhäusern im westlichen Berliner

⁴⁵⁴ Hermann Ehlgötz: Der Untergrund der Berliner Altstadt als Grundlage der städtebaulichen Gestaltung, in: Deutsche Bauzeitung, Heft 77/78, 1931, zit. nach: Ilse Balg (Hg.): Martin Mächler – Weltstadt Berlin, Berlin 1986, S. 325

⁴⁵⁵ Vgl. Dietrich Neumann: Die Wolkenkratzer kommen!, Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre; Debatten, Projekte, Bauten, Braunschweig, Wiesbaden 1995, S. 12

⁴⁵⁶ J. Redlich: Hygiene, Bauordnung und Parzellierung, in: Joseph Brix, Felix Genzmer: Städtebauliche Vorträge, VII. Vortragszyklus, Berlin 1914, S. 19

⁴⁵⁷ Kaufmann und Wolfenstein Architekten Berlin, mit einem Vorwort von Max Osborn, Berlin, Leipzig, Wien 1930, S. 8

⁴⁵⁸ Dieses Vorgehen ist bereits ausführlich in Kapitel 3.1.3 behandelt worden. Hier zit. nach: Kaufmann und Wolfenstein Architekten Berlin, mit einem Vorwort von Max Osborn, Berlin, Leipzig, Wien 1930, S. 8

Stadtzentrum an, von denen allein in den Jahren zwischen 1926 und 1928 fünf Neugestaltungen in prominentester Lage realisiert werden (vgl. die Kartierung der Umbauten in der westlichen Berliner Innenstadt in Karte B.2). Diese Bauten sind deshalb im Kontext der Umstrukturierung der Innenstadt so interessant, weil der städtebauliche Sonderstatus zwar keine großmaßstäblichen Aufstockungen ermöglichte, wohl aber zur Genehmigung von Werbegesimsen führte, die im Endeffekt eine äußerliche Aufstockung um einen Werbeschriftzug ermöglichte. Mit dem Umbau der zahlreichen Eckhäuser wird die städtebauliche Umstrukturierung der westlichen City auf dem Straßenzug Kurfürstendamm und Tautenzienstraße von einem eleganten Wohnviertel des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu einem Geschäftsviertel strategisch eingeleitet. Am Beispiel des Umbaus der sich diagonal gegenüberstehenden Eckbauten an der Kreuzung von Kurfürstendamm und Uhlandstraße kann die städtebauliche Bedeutung des Umbaus in dieser besonderen Lage gut nachgezeichnet werden.

Das Eckhaus Kurfürstendamm 211 wurde 1926-27 von den Architekten Hans und Wassili Luckhardt und Alfons Anker umgebaut, das schräg gegenüberstehende Gebäude Kurfürstendamm 31 ein Jahr später 1928-29 von dem Büro Kaufmann & Wolffenstein. Ob die beiden Umbauten in gestalterischer Weise aufeinander reagieren, oder ob der etwas zeitversetzte Umbau eine Antwort auf das frühere Projekt ist, lässt sich anhand der Quellen nicht eruieren (vgl. Objektsammlung A.1.27 und A.1.14). Bezüglich der Motivation zur Umgestaltung der Fassade heißt es in der Projektbeschreibung zum Haus Kurfürstendamm 211, dass „das Haus in seinem jetzigen Zustande in Bezug auf Putz und Dach außerordentlich baufällig ist. Es besteht die Absicht, entsprechend der geschäftlichen Entwicklung des Kurfürstendamms dieses Haus allmählich zu einem Geschäftshause umzuwandeln. Aus diesem Grund hat sich der Besitzer des Hauses dazu entschlossen, eine diesem Zwecke entsprechende Form zu wählen. (...) Die Gesamtform ist so gewählt, dass sich bei einem späteren Ausbau der Wohnräume zu reinen Geschäftsräumen die jetzt vorhandenen kleinen Fensteröffnungen durch große, lichte Glasfenster ersetzen lassen, ohne dass dadurch die Struktur des Hauses in der von den Architekten vorgeschlagenen Form künstlerisch beeinträchtigt wird.“ (Abb. 109)⁴⁵⁹

Es zeigt sich bei diesem Vorhaben, dass die in den Quellen häufig genannte Baufälligkeit und eine fortschreitende Umnutzung zu einem Geschäftshaus hier den wesentlichen Anlass zu einer Umgestaltung der Fassade geben. Der Umbau der Fassade wird als ein Beitrag zur „geschäftlichen Entwicklung“ der Straße angesehen, aus welchem Grund hier in einem ersten Schritt die Fassade umgebaut wird. Als Ziel wird die vollständige Umwandlung des Eckbaus in ein Geschäftshaus angegeben.

⁴⁵⁹ Brüder Luckhardt und Alfons Anker: 1. Dispensgesuch Kurfürstendamm 211, in: BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 5, S.9-12



108, 109: Umbau der Fassade des Uhlandecks, Kurfürstendamm 31, Architekten Kaufmann und Wolfenstein aus dem Jahr 1930 (links); und der schräg gegenüber ausgeführte Fassadenumbau Kurfürstendamm 211 von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker, 1927-28.⁴⁶⁰

Diese Gründe können auch für den Umbau des gegenüberliegenden Hauses Kurfürstendamm 31 (Abb. 108) gelten, wenn Max Osborn über das Projekt schreibt, dass es sich „um ein Haus aus der Zeit der schlimmsten Verwilderung handelte“, das „eine neue Haut annehmen sollte, um in unseren Tagen mit Anstand zu bestehen und für öffentliche Betriebe (...) hergerichtet werden soll.“⁴⁶¹ Zum Vorgehen führt er aus, „dass eine durchgreifende Häuser-Gesichtsmassage vorgenommen werden musste, diese Berliner Radikalkur, die weithin vorbildlich geworden ist. Beträchtliche Massen von Schnörkelputz und Gipskram wurden heruntergekratzt, das gesamte Kleinzeug entfernt, das nach der bösen Mode von vorgestern jeden Eindruck zerstückelte und verwirrte. Durch methodische Vereinfachung, ruhige zusammenfassende Linien, breit herumgeführte Bandstreifen, deren Horizontalen sich in Parallelen wiederholen, die überdies den Forderungen belebter Geschäftsstraßen nach geeigneten Stellen für Inschrift und Reklame entgegenkommen, wurde [dem Gebäude, Anm. d. Verfassers] ein einheitliches Bild gegeben.“⁴⁶² Auch diese Beschreibung der baulichen Umgestaltung der Fassadenoberfläche deckt sich im Wesentlichen mit dem Vorgehen bei dem Gebäude gegenüber.

Durch die beschriebenen baulichen Maßnahmen ist dabei noch nicht unmittelbar in die Proportionen eingegriffen worden, doch stellt sich heraus, dass bereits durch die gestalterische Bearbeitung der Fassaden und deren Transformation in flächige Bänder ein besonderes Herausstellungsmerkmal in der von Fassaden des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägten Umgebung des Kurfürstendamms entstanden ist. Angesichts der hier abgebildeten Fotografien aus dem Straßenraum fällt es nicht schwer, den gestalterischen Paradigmenwechsel der neuen horizontal gebänderten Fassaden gegenüber den eher vertikal gegliederten Fassaden nachzuempfinden. Die durch den Umbau erzielte Zeichenhaftigkeit der Bauten darf als Teil der

⁴⁶⁰ Abb. aus: Kaufmann und Wolfenstein Architekten Berlin, mit einem Vorwort von Max Osborn, Berlin, Leipzig, Wien 1930, Abb. 9 (links); und Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Baumeister, November 1929, Heft 11, S. 350

⁴⁶¹ Kaufmann und Wolfenstein Architekten Berlin, mit einem Vorwort von Max Osborn, Berlin, Leipzig, Wien 1930, S. 8

⁴⁶² Ebenda, S. 8

Strategie verstanden werden, den Typus eines modernen Geschäftshauses in dem historistisch geprägten Umfeld zu etablieren. Aber nicht nur die moderne Gestaltung der Oberflächen zieht die Aufmerksamkeit auf sich, sondern tatsächlich gelingt es den Architekten des Umbaus auch, durch den Hinweis auf die besondere städtebauliche Lage gegen die Bestimmungen der Bauordnung das Gesamtvolumen der Bestandsbauten durch Balkonbänder und einen moderaten Attikaaufbau zu vergrößern. Die Brüder Luckhardt und Alfons Anker argumentieren dabei geschickt und versuchen, das durch den Abbruch der Eckturmanlagen verlorene Volumen den neuen Anbauten und der Attika flächenmäßig gutzuschreiben. So heißt es in dem 1. Dispensgesuch, dass „(...) das jetzt vorhandene, weit ausladende Hauptgesims entfernt ist. Die gesamte Höhe des Gebäudes ist um eine Attika um 2,00 m erhöht, d.h. im Ganzen auf 23 m. Diese Erhöhung ist notwendig, um dem Gebäude, das am Kreuzungspunkt der Uhlandstraße und des Kurfürstendamms an dieser Stelle eine leichte Betonung notwendig erhalten muss, den erforderlichen Abschluss nach oben zu geben, namentlich da die hier bisher vorhandene Bekrönung durch 3 kleinlich und unschön wirkende und sehr schadhafte Kuppeln ganz in Fortfall kommt. In der Anlage ist durch gelbe Farbe der jetzt bestehende und der neu projektierte Umfang der vor der Front vorgebauten Fläche kenntlich gemacht. Die in der Aufriss-Zeichnung ersichtlichen 3 Vorsprünge rechts vom Erker am Kurfürstendamm und links vom Erker an der Uhlandstraße sollen ein Maß von 50 cm Vorsprung nicht überschreiten, so dass diese Fläche nicht mehr als Balkon in Anrechnung kommt.“⁴⁶³ (Abb. 110)



110: Umzeichnung der Fassadenabwicklung mit Kartierung der Umbauten in einem Rot-Gelb-Plan am Eckhaus Kurfürstendamm 211 von 1927, Architekten: Luckhardt und Anker.⁴⁶⁴

Am Ende erteilt die städtische Baupolizei den Dispens am 20.1.1928, obgleich der Bauantrag in drei Punkten (Überschreitung der Bauflucht, Überschreitung der zulässigen Gesamtlänge für die

⁴⁶³ Brüder Luckhardt und Alfons Anker: 1. Dispensgesuch Kurfürstendamm 211, in: BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 5, S. 9-12

⁴⁶⁴ Vgl. BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 5, S. 30

Vorbauten/Bänder und Überschreitung der zulässigen Gesamthöhe um 2,85 m) nicht der Bauordnung entspricht. Dass trotz der Verstöße die Genehmigung dennoch erteilt wird, ist einzig der besonderen Lage als Eckhaus an einer Geschäftsstraße geschuldet, und es wird von behördlicher Seite deutlich herausgestellt, dass „...die Dispense nur mit Rücksicht auf das Straßenbild gewährt sind, und eine entsprechende Verbesserung desselben daher auch gewährleistet sein muss.“⁴⁶⁵ Es mag vielleicht etwas spitzfindig sein, die minimale Volumenvergrößerung im Kontext gesteigerter städtebaulicher Bedeutung in den Vordergrund zu stellen. Doch wird an diesem Beispiel deutlich, dass baulichen Entscheidungen mit Rücksicht auf das besondere „Straßenbild“ ein hoher Stellenwert beigemessen wird.

Als Konsequenzen ergeben sich daher für den Entwurf, dass die Architektur dieser städtebaulichen Bedeutung durch eine herausgehobene Gestaltung der Fassade durch bestimmte Materialien und Kontraste und eine leichte Überhöhung gegenüber den Nachbarn auch gerecht werden muss. Es kommt bei einem Fassadenentwurf also nicht nur darauf an, ein funktionales Gestell für Reklameinschriften zu entwickeln, wie man angesichts der Betonung dieses Aspekts in den Baubeschreibungen meinen könnte. Stattdessen geht es um die Schaffung eines neuen Fassadentyps, der nicht mehr im Rückgriff auf historische Stilformen die Opulenz und Gewichtigkeit eines Eckgebäudes der Innenstadt herstellen kann, sondern der aus den gestalterischen Mitteln von Fläche, Farbe und Plastizität und in Berücksichtigung der funktionalen Anforderungen als Reklamefassade ein städtebaulich relevantes Modell zur Entwicklung von modernen Geschäftshäusern herstellt. In dieser Hinsicht kommt den Eckbauten eine große Aufmerksamkeit zu, weil sie im Gegensatz zu den in Reihe stehenden Bauten eine räumliche Tiefe vermitteln können und im Zusammenhang der Straße und vor allem aus der Perspektive des Passanten bisweilen solitärartig wirken. Die Fassaden der beiden Eckbauten am Kurfürstendamm mögen in ihrer gestalterischen Ausformulierung in Bezug auf die umgebende Bebauung stark überformuliert wirken. Fast erscheinen sie als eine Zuspitzung eines Werbefassadenmotivs, das nur darauf angelegt ist, das Gegenüber und erst recht die historischen Nachbarn durch eine avantgardistische Gestaltung zu übertrumpfen. Führt man sich jedoch vor Augen, dass diese Bauten im Kontext ähnlich umgebauter Fassaden stünden, womit die Architekten im Rahmen der fortschreitenden Umbildung des Kurfürstendamms von der prominenten Wohnstraße zur Geschäftsstraße wohl rechneten, so übernehmen diese Eckbauten in ihren leicht überstreckten Proportionen die städtebaulich wichtige Rolle von Kopfbauten, die zur Markierung der städtischen Struktur und zur Rhythmisierung des baulichen Bestands eine große Bedeutung haben.

Die Umbauten der Ecken am Kurfürstendamm sind zwar nicht als städtebauliches Ensemble mit einem gemeinsamen Gestaltungsziel entwickelt worden, dazu sind die wirtschaftlich

⁴⁶⁵ Städtische Baupolizei, Berlin Charlottenburg; Erteilung von Dispensen zum Bauvorhaben Kurfürstendamm 211 vom 20.1.1928, in: BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 5, S. 46

konkurrierenden Interessen der beiden Bauherren wohl zu divergent gewesen, doch zeigt sich bei diesen Fassadengestaltungen durch ähnliche Gestaltungsansätze und eine verblüffend übereinstimmende Baupraxis, dass mit diesen Umgestaltungen ein wesentlicher Baustein für die moderne Vereinheitlichung des Stadtbilds gelegt wird. Begreift man die Fassadengestaltung der Eckbauten als Teil eines nicht abgeschlossenen Prozesses des Umbaus der Innenstadt, so kommt diesen Projekten aufgrund ihrer besonderen Lage eine Stellung als städtebaulicher Abschluss beziehungsweise rhythmischer Auftakt einer modernen Geschäftshauszeile zu. In diesem Sinn sind die Eckumbauten als ein strategischer Ausgangspunkt der Umstrukturierung, der Entwicklung eines modernen Geschäftshausstyps und als ein frühes bauliches Zeugnis des funktionalen Wandels der westlichen Berliner Innenstadt zu lesen.

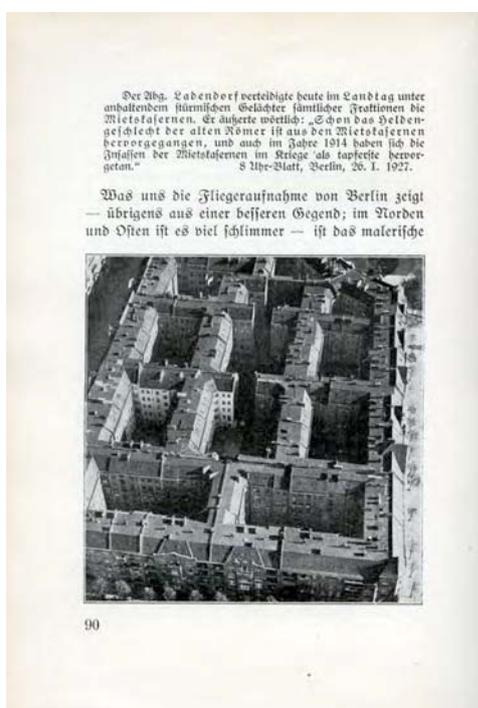
3.2.3 Stadtsanierung

Bei allen zuvor aufgezählten Tendenzen des Berliner Städtebaus ist für die Zeit der 1920er Jahre besonders charakteristisch, dass die Belange der Stadtbewohner und soziale Fragen des Städtebaus stetig mehr Gewicht gewinnen, und einer sehr ernüchternden, von Problemen des Verkehrs, Wohnungsnot und Verschmutzung gekennzeichneten Wirklichkeit gegenüberstehen. Hatte man bis zum 1. Weltkrieg zwar schon geahnt, wie groß die Not, der Wohnraumangel und die desolaten Wohnverhältnisse großer Bevölkerungsteile in den vorhandenen Wohnquartieren sind, so werden seit Mitte der 1920er Jahre durch Behörden und private Fürsorgevereine verlässliche Zahlen über Ausmaß und Verbreitung der Wohnungsnot erhoben.⁴⁶⁶

In diese Erhebungen wird dezidiert über den Einfluss der baulichen Umgebung auf beispielsweise den gesundheitlichen Zustand der Bewohner berichtet und die Qualitäten der Wohnbauten (Größe und Lage der Wohnungen und die sanitären und hygienischen Verhältnisse) zu der Zahl der in ihnen lebenden Menschen und ihren Krankheitsbildern ins Verhältnis gesetzt. Dies geschieht auf Grundlage von statistischen Angaben der zuständigen Ämter, teilweise auch anhand der Schilderung von Fallbeispielen, welche die Dramatik des Elends dokumentieren sollen. In diesem Zusammenhang werden auch Fotografien publiziert, die zur Illustration der prekären Wohnverhältnisse dienen. Sie zeigen Innenraumaufnahmen oder Außenansichten, welche die beengten Verhältnisse im Inneren oder aber die desolaten

⁴⁶⁶ Nach Erneuerung der Bauordnung 1925 ist es beispielsweise behördlich untersagt, Kellerwohnungen zu bewohnen, und dieses Verbot soll durch die Bau- und Wohnungsaufsicht durchgesetzt werden. Die mit diesen Aufgaben überforderten Ämter können dabei das Wohnungselend nur verwalten und nicht beheben. Es fehlen die gesetzlichen Grundlagen und die finanziellen Mittel. Engagiert publizieren auch nichtstaatliche Vereine wie der „Deutscher Verein für Wohnungsreform“ detaillierte Untersuchungen zur Wohnungsnot, die mit statistischen Angaben zu Wohnungsgrößen und Personenzahl untermauert sind. Vgl. die Schriften des „Deutschen Vereins für Wohnungsreform“ mit der Publikation von Bruno Schwan: Die Wohnungsnot und das Wohnungselend in Deutschland, Berlin 1929

Bausubstanz der Fassaden als Indizien der Verelendung heranziehen (Abb. 111 und 112). Zwar handelt es sich bei den hier geschilderten Fassaden meist um Hoffassaden, doch zeigt sich, dass die baufällige Fassade einleitend zu vielen der Fallbeispiele herangezogen wird, um das soziale Elend in den feuchten, lichtlosen Kellerwohnungen zu zeigen. „Die hohen Mauern, von denen der Stuck abbröckelt (...)“⁴⁶⁷ werden hier zum Sinnbild eines städtebaulichen Sanierungsfalls. Die Fassade des 19. Jahrhunderts steht mitunter stellvertretend für die Problematik der Verelendung der Innenstädte nicht nur in Berlin, sondern in vielen Teilen des Landes. „Niederschmetternd wirkte die Gewißheit, die man nach Zufallsproben gewann, daß fast hinter jeder der sauberen Mietkasernenfronten in diesen Straßen gleiches Elend zu Hause ist“, berichtet im Jahr 1926 ein Teilnehmer nach einer Besichtigung Berliner Arbeiterwohnungen.⁴⁶⁸



111, 112: Bebauungsstruktur und Hinterhoffassade als Versinnbildlichung des sozialen Elends hinter den Fassaden des 19. Jahrhunderts in „Neues Wohnen - neues Bauen“ von Adolf Behne aus dem Jahr 1927.⁴⁶⁹

Die Sanierung der Altstadtquartiere und die Beseitigung des Wohnungselends wurden teilweise bereits seit 1900 und werden nachdrücklich auch in den 1920er Jahren als eine der vorrangigen städtebaulichen Aufgaben wahrgenommen. Der Begriff der Sanierung wird hier in den zeitgenössischen Publikationen in der Regel so gebraucht, dass nicht die vorhandenen Bauten instand gesetzt und die bauliche Struktur (z.B. durch Teilabriss der Hinterhäuser) verändert werden, sondern dass „das Alte beseitigt und Neues an seine Stelle“ gesetzt wird.⁴⁷⁰ „Der

⁴⁶⁷ Bruno Schwan: Die Wohnungsnot und das Wohnungselend in Deutschland, Berlin 1929, S. 135

⁴⁶⁸ Val. J. Peter nach einer Besichtigung von Wohnhäusern in Berlin zwischen Chaussee- und Ackersraße; zit. in: Bruno Schwan: Die Wohnungsnot und das Wohnungselend in Deutschland, Berlin 1929, S. 136

⁴⁶⁹ Abb. aus: Adolf Behne: Neues Wohnen - neues Bauen, Leipzig 1927, S. 90 und 96

⁴⁷⁰ Bruno Schwan: Die Wohnungsnot und das Wohnungselend in Deutschland, Berlin 1929, S. 10

Vermögenszusammenbruch der Inflation und die Nachkriegswohnungsnot (...)“ lassen jedoch nur in den seltensten Fällen zu, „...an eine Beseitigung der Jammerquartiere zu denken.“⁴⁷¹

Nur in wenigen Gebieten Berlins wie im sogenannten Krögel am Mühlendamm in den 1930er Jahren und am Bülowplatz (dem heutigen Rosa-Luxemburg-Platz) im Scheunenviertel wird großflächig saniert. Lediglich die in Kapitel 3.2 beschriebenen Umgestaltungsmaßnahmen an einigen Bauten der Neuköllner Karl-Marx-Straße aus dem Jahr 1928 bilden hier eine Ausnahme, doch ist bei diesen Umbauten anhand der überlieferten Unterlagen schlichtweg nicht zu belegen, ob die Bezirksbauverwaltung mit ihrem Leiter Karl Bonatz, die für die Umbauplanung dieser Häuser verantwortlich zeichnet, die Baumaßnahmen tatsächlich als eine Sanierungsmaßnahme betrachtet und durchgeführt hat. Demgegenüber wird der Bereich um den Bülowplatz im Scheunenviertel in Mitte großflächig saniert, und man hatte schon vor dem 1. Weltkrieg an dieser Stelle begonnen, die marode Altbebauung abzutragen. Hier wird deutlich, dass ganz im Gegensatz zu unserem heutigen Verständnis eine Sanierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem als Ersatz einer defizitären Bebauung durch eine neue verstanden wird. Im Scheunenviertel rings um die 1913-15 von Oskar Kaufmann errichtete Volksbühne wird 1928-29 ein neues Wohnquartier errichtet, das nach den Grundsätzen des Neuen Bauens mehr Licht, Luft und Sonne verspricht und das eine bei weitem geringere Dichte aufweist als die umgebende Bebauung. Diese Sanierungsmaßnahme in der Innenstadt ist jedoch nur deshalb möglich, weil der Platz um das Theater bereits zu einem früheren Zeitpunkt geräumt worden war und 1927 ein für das Berlin der 1920er Jahre einzigartiger Wettbewerb zur Bebauung einer zentralen innerstädtischen Lage ausgerichtet wurde, den Hans Poelzig für sich entschied.⁴⁷² Der Entwurf sah eine Umbauung des Theaters im Zentrum einer Platzanlage mit einer einheitlichen fünfgeschossigen Bebauung vor. In der Überleitung zu den umgebenden Straßen sind einige Kopfbauten angedeutet, die als Eckbauten eine stadträumlich besonders hervorragende Stellung besitzen. Die Fassaden der nicht realisierten freistehenden Verwaltungsbauten auf dreieckigem Grundriss am Theater sind in Anlehnung an die monumentale Gliederung des Theaterbaus vertikal gestaltet, während die übrigen Gebäude auch in Überleitung an die historische Bebauung eine in der Entwurfsperspektive betonte Horizontalität aufweisen. Von diesen Bauten existieren heute noch der prägnante Block an der Rosa-Luxemburg-Straße mit dem Kino und die Eckhäuser Weydingerstraße 18 und Weydingerstraße 20/22. Die Fassaden mit einer zurückhaltenden farbigen Gestaltung besitzen eine horizontale Bänderung, welche die kubisch-blockhafte Wirkung gegenüber den kleinteilig bebauten Parzellen der Nachbarschaft stark betont (Abb. 114). Das Scheunenviertel galt vor dem Beginn der Sanierungsmaßnahmen als ein

⁴⁷¹ Ebenda, S. 10

⁴⁷² Der Wettbewerb wurde von der Pächterin, der privaten Baufirma Schrobdsdorff, ausgerichtet. Wegen der Weltwirtschaftskrise wurde nur ein kleiner Teil der Wohn- und Gewerbebauten ausgeführt, und so entstanden lediglich 170 Wohnungen und 80 Läden. Vgl. Nike Bätznert: Der Siedlungsbau der 1920er Jahre, in: Scheer, Kleihues, Kahlfeldt: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 158-59

sehr verwahrlostes Stadtquartier mit prekären Wohn- und Arbeitsstätten, welche insgesamt durch den Umbau des Bülowplatzes natürlich nicht behoben werden konnten. Besonders vor dem Hintergrund der elenden Verhältnisse aber, die ihren Grund vor allem auch in der engen und baufälligen Gebäudestruktur des 19. Jahrhunderts hatten, ist die Gestaltung der neuen Fassaden von Poelzig in ihren hellen Putzflächen ein bauliches Zeugnis einer Sanierungspraxis, die mit einer drastischen Reduktion des Formenprogramms einhergeht. Der Ausdruck eines hygienischen Wohnungsbaus, wie er von den Architekten des Neuen Bauens geprägt wird, lässt sich an diesem innerstädtischen Bauprojekt im Kontext der umgebenden, historisch dichten Bebauung besser nachvollziehen als an den prominenten Großsiedlungen.



113: Werbeanzeige des „Reichsausschusses für Sachwert-Erhaltung durch Anstrich“, 1930.⁴⁷³

Die städtebauliche Intervention am Bülowplatz bleibt jedoch eine seltene Ausnahme, so dass in der Mehrzahl der Fälle der Verwahrlosung des Stadtbilds nur an die Hausbesitzer herangetreten und um Beseitigung der äußerlich sichtbaren Missstände gebeten werden kann. Ein Reichsausschuss für Sachwerterhalt versucht, Eigentümer vom Erhalt ihrer baulichen Liegenschaften zu überzeugen (Abb. 113). Auch von staatlicher Seite wird die Parallelisierung von historischem Baubestand, schmutzigen Fassaden und mangelnder Hygiene gezogen, und als bauliche Gegenmaßnahme empfiehlt der „Reichsausschuss für Sachwert-Erhaltung durch Anstrich“ demzufolge die Gestaltung einer „sauberen und freundliche Fassade.“⁴⁷⁴ Gerade bei innerstädtischen Projekten und vor allem in der Baupraxis des Bestandsbaus scheinen die modernen Gestaltparameter der glatten Fläche, der sauberen Materialien und der hellen Farben

⁴⁷³ Werbung aus: Die farbige Stadt, Heft 1, 1930; S. 12

⁴⁷⁴ Vgl. den Text der Werbeanzeige des „Reichsausschusses für Sachwert-Erhaltung durch Anstrich“, in: Die farbige Stadt, Heft 1, 1930, S. 12

vor dem Hintergrund der sozialen Problematik des Wohnungselends im Stadtzentrum Berlins besonders einleuchtend für eine Strategie der Verbesserung der desolaten Umstände.

Offensichtlich ist die Strahlkraft der neuen Bauten und glatten Fassaden so groß, dass im Zuge der Sanierung des Scheunenviertels durch die Planungen Poelzigs sich durchaus auch private Investoren finden, ihre Gebäude instand zu setzen und Neugestaltungen zu unterziehen. Ein Beispiel für dieses Vorgehen bietet das Eckgebäude Rosenthaler Straße und Neue Schönhauser Straße in Reichweite der Poelzigschen Sanierungsplanung am Bülowplatz (Abb. 115). Dieses repräsentative Wohn- und Geschäftshaus von 1886/1887 erfuhr 1929 eine Neugestaltung der Fassade, wobei diese Neufassung Anleihen der Fassadengestaltung vom Bülowplatz zeigt, auch wenn sich kein direkter inhaltlicher Bezug zu den Bauten Poelzigs nachweisen lässt.⁴⁷⁵ Es ist allerdings recht wahrscheinlich, dass die Durchführung dieser Fassadenumgestaltung ein Jahr nach der Fertigstellung der Bebauung am Bülowplatz und wegen der räumlichen Nähe mit dieser in Verbindung gebracht werden kann. Eine farblich gestaffelte horizontale Bänderung gliedert umlaufend die fünfstöckige Fassade, an der die unterschiedlich farbigen Putzflächen von durchgängigen Gesimsbändern voneinander geteilt werden. In der Farbigkeit der abwechselnd in Ocker und Rotbraun gehaltenen Putzflächen in einer horizontal gestaffelten Bänderung lassen sich Parallelen zur Gestaltung der Mietshausfassaden von Hans Poelzig erkennen.⁴⁷⁶ Bei dem Umbau des Hauses in den 1920er Jahren ist die gesamte Innenstruktur mit Ausnahme der Treppenhäuser und Zugangsbereiche in ihrer historischen Ausstattung nicht verändert worden und auch die stark die Fassade gliedernden Erker sind lediglich überputzt worden. Selbst die ursprünglichen Kreuzstockfenster aus der Erbauungszeit sind bis heute an der Fassade zu sehen.

Wie gesagt ist dieser Fassadenumbau nicht eindeutig in den Kontext einer übergeordneten städtebaulichen Sanierungsmaßnahme einzuordnen. Dass es aber gerade Fassadenumbauten auch in Quartieren gegeben hat, welche besonders sanierungsbedürftig waren, lässt schon auch den Rückschluss zu, dass man sich bereits von der bloßen Veränderung des Äußeren eine Verbesserung der stadträumlichen Wirkung erhofft haben mag. Zumindest sind die Mittel wie an dem Projekt Poelzigs im Vergleich zu dem vorgestellten Fassadenumbau die gleichen, denn wie auch am Bülowplatz scheint die Fassade an der Rosenthaler Straße als glatte, farbig gefasste Fläche den Kontrast einer hygienischen Bauweise gegenüber dem Elendsquartier manifestieren zu wollen.

Auch wenn der Begriff der „Stadtsanierung“ aus heutiger Sicht für die Abriss- und Erneuerungspraxis der 1920er Jahre auf den ersten Blick etwas irreführend sein mag, so stellt sich in dieser Zeit doch zunehmend die Frage, welche Faktoren eine für die Bewohner gesunde

⁴⁷⁵ Auch Frank P. Hesse weist auf den Zusammenhang des Umbaus in der Rosenthaler Straße mit den Bauten Poelzigs indirekt hin. Vgl.: Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Reparieren, Renovieren, Restaurieren; Vorbildliche Denkmalpflege in Berlin, Berlin 1998, S. 11

⁴⁷⁶ Vgl. Denkmaldatenbank: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/cgi-bin/hidaweb/getdoc.pl?DOK_TPL=lda_doc.tpl&KEY=obj%2009035111; Zugriffsdatum: 6.12.2011

Stadt ausmachen. Eine Verbesserung wird in glatt gestalteten Fassaden gesehen, die in freundlichen Farben gefasst sind und aufgrund ihrer veränderten Eigenschaften gegenüber den Stuckfassaden kaum Staubablagerungen zulassen. Selbst an die zur Sanierung verwendeten Baustoffe wird die Forderung gestellt, dass sie „hygienisch“ sind: „Es muß ergänzend hinzugefügt werden, daß für Anstrichzwecke auch nur ein die Gesundung des Mauerwerks fördernder Anstrich in Betracht kommen soll und zweckmäßig ist. (...) Die Hauptbedingung, vom Standpunkt der Hygiene aus betrachtet, für gesunde und einwandfreie Putze liegt, wie schon lange bekannt, in der unbeschränkten Atmungsfähigkeit des Mauerwerks.“⁴⁷⁷



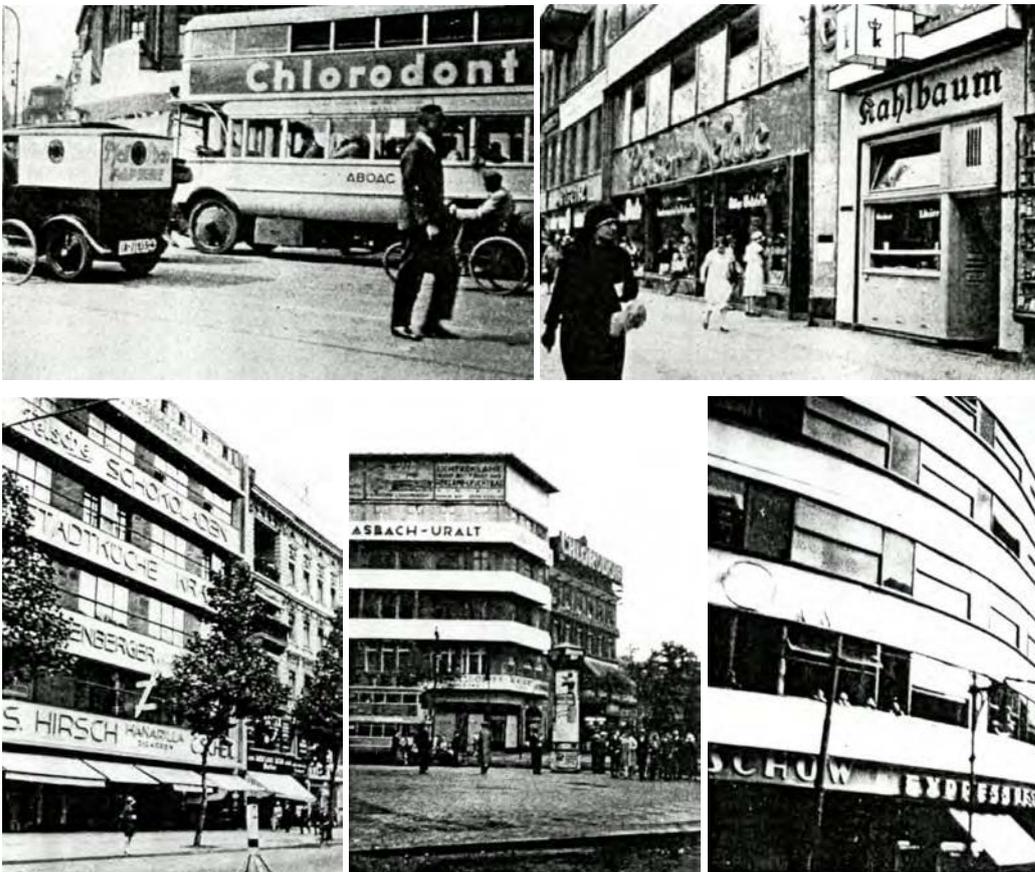
114, 115: Moderne Bandfassaden in Berlin-Mitte: Fassadendetails der Neubauten am Rosa-Luxemburg-Platz von Hans Poelzig von 1927/28 (links) und Fassadenumbau des Hauses Rosenthaler Straße Ecke Neue Schönhauser Straße aus dem Jahr 1928, Aufnahmen 2009.

Bei der Errichtung von Neubauten wie auch bei Umbauten wird seit den 1920er Jahren vermehrt auf die Verwendung „gesunder“ Materialien und deren materialgerechter Einsatz Wert gelegt. Auch wenn eine explizite Formulierung des Fassadenumbaus als Mittel der Stadtsanierung fehlt, so zeigt doch die Praxis dieser Jahre, dass in der Anwendung moderner Gestaltmittel sehr wohl auch der Zweck einer Sanierung verfolgt worden ist.

⁴⁷⁷ Lettenmayer, Ludwig; Wibelitz, B.: Farbe im Städtebild, Geschichte und Wesen der Keim'schen Mineralfarben, Augsburg 1926, S. 11 und 13

3.3 Gestaltung von Umbaumaßnahmen - Gestaltmittel der Moderne

Nach dem Aufspüren von Hintergründen und Anlässen für den Fassadenumbau der 1920er Jahre stellt sich nun die Frage, mit welchen Mitteln dieser realisiert worden ist. Eingangs ist bereits vorgreifend erwähnt worden, dass die Fassadengestaltungen in besonders radikaler Weise mit dem Fassadenaufbau des 19. Jahrhunderts gebrochen haben, und diesen Eindruck vermitteln auch die in Plänen und Fotografien bereits dargestellten Projekte. Woher beziehen nun aber die Architekten der Moderne ihre Gestaltideen für den Fassadenbau und in welcher Weise setzten sie diese bei Neu- und Umbauprojekten um?



116: Bildsequenz aus dem Berlin der 1920er Jahre aus der Perspektive des Passanten mit Fotografien aus dem Zentrum am Potsdamer Platz und der westlichen City an der Tauentzienstraße.⁴⁷⁸

Als Einstieg in dieses Themenfeld eignet sich recht gut die hier dargestellte Collage verschiedener Fotos aus einem Artikel von Wilhelm Schnarrenberger von 1928, in denen persönliche Impressionen aus der Großstadt zu sehen sind wie Straßenverkehr, Ladengeschäfte und Geschäftshausfassaden aus der Perspektive des Fußgängers, als auch offenbar vom erhöhten Oberdeck des vorbeifahrenden Autobusses (Abb. 116).⁴⁷⁹ Diese Bilder mögen zunächst zwar nicht repräsentativ sein, weil sie nur einen subjektiven Ausschnitt der Stadt

⁴⁷⁸ Abb. aus: Wilhelm Schnarrenberger: Reklame architekturbildend, in: Die Form, 1928, S. 268

⁴⁷⁹ Wilhelm Schnarrenberger: Reklame architekturbildend, in: Die Form, 1928, S. 268

zeigen und der Autor mit diesen Fotos eine inhaltliche These seines Artikels „Reklame architektur bildend zu untermauern versucht. Trotzdem zeigen diese eher als Schnappschüsse zu bezeichnenden Aufnahmen fast archetypisch, welche neuen Gestaltungsthemen in den 1920er Jahren in die Architektur und den Fassadenbau drängen. So gibt das erste Bild in der Abbildung 116 zum einen Auskunft über den großstädtischen Verkehr, das Bild vermittelt trotz des Ausschnitthaften eine große Dynamik durch die vorbeiziehenden Verkehrsmittel. Es zeigt aber auch die großen horizontalen Werbeinschriften auf den Verkehrsmitteln, die trotz aller Bewegung gut lesbar sind. Und zu guter Letzt zeigt die Fotografie auch eine bauliche Technik, die sich aus dem bloßen Funktionieren ableitet, wie es an dem horizontalen Fensterband des Busses deutlich wird. An kaum einer Stelle der Stadt findet sich zu diesem Zeitpunkt dagegen ein Haus, das über ähnlich moderne Fenster verfügt, die mit der Werbung eine gewissermaßen gestalterische wie funktionale Einheit eingehen, wie an diesem alltäglichen Verkehrsmittel. Es finden sich nur wenige Gebäude, die derart konsequent die Interessen der Geschäfts- und Warenhauswelt mit den Funktionen des modernen Gewerbebaus verbinden, und einige davon sind in den weiteren Abbildungen dieses Artikels dargestellt. Es finden sich glatte Fassaden mit horizontalen Schrift- und Fensterbändern, Läden, die als architektonische Einheit gestaltet sind und deren Auslagen dank der neuen großzügigen Schaufensterflächen noch aus dem vorbeifahrenden Autobus wahrgenommen werden können.

Wie in einer gewollten Abfolge können die Gestaltmittel der modernen Großstadtarchitektur aus der Alltagsszenarie Berlins um 1928 übertragen werden: Technisch-funktionale Fensterbänder und horizontale, bewegliche und (hier nicht nachvollziehbare) farbige Werbebotschaften beschreiben den Weg von der Grafikkomposition über den Ladenbau hin zur ganzen Fassade. Verglichen mit den Fassadengestaltungen der historischen Bebauung, die in den Fotografien noch gut zu erkennen ist, scheint ein allen Umgestaltungen grundlegendes Gestaltmittel die Vereinfachung der vorhandenen architektonischen Form zu sein. Die neuen Fassaden sind meist glatt mit wenigen Profilierungen und wirken gegenüber den alten Fassaden wesentlich heller. Die Herangehensweise der Reduktion ist dabei Mittel und Zweck zugleich: Durch die Abnahme des Stucks wird die konstruktive Gebäudegestalt offenbar und die Fassade lässt sich einer purifizierenden Gestaltung unterziehen, die das Ziel des Umbaus ist. Die Fassadenumgestaltung kommt also nicht dem alleinigen Entstücken gleich, sondern vollzieht sich in einem weiteren Gestaltungsprozess der Vereinfachung und Vereinheitlichung der Fassade. Dass diese Ziele längst nicht immer mit den einfachsten Mitteln hergestellt werden können, lässt sich an zahlreichen Projekten nachvollziehen, an denen Erker und Balkone, Loggien, Gesimse und Freitreppen in die Umgestaltung mit einbezogen werden mussten. Die scheinbare Einfachheit der Form und ihrer Gestaltmittel ist häufig durch aufwändige Konstruktionen herbeigeführt, die zwar nach außen den Anschein der Einfachheit erwecken, im Kern jedoch einen komplizierten Aufbau aufweisen. Teilweise ist es sogar so, dass die einstige Formenvielfalt der Stuckfassade

nun nach innen gekehrt ist, was auch die Häufigkeit von Schäden in den neuen Wandkonstruktionen betrifft.

Allen besonders auffälligen Gestaltungsmethoden ist gemein, dass sie eine mehr oder minder ablesbare Herleitung aus der Funktion haben. Die horizontale Bänderung als Träger für Schriftzüge, Fensterbänder zur besseren Belichtung der Innenräume und das Kunstlicht als Werbeträger in der Nacht sind das funktionale Ornament des umgestalteten Hauses. Diese Gestaltmittel sind nicht aus dem spezifischen Haus heraus entwickelt, sondern applizierte Formen mit einem funktionalen Programm. Dieses Programm ist vorrangig im Geschäftshausbau aus den zeitgemäßen Medienfunktionen abgeleitet und die neu gestalteten Fassaden weisen eine kommunikative Außenhaut auf, die eine abstrakte Form der kommerziellen Warenwelt abbildet.

Die Abkehr von der Ornamentik der Jahrhundertwende lässt die Frage aufkommen, unter welchem Titel die Gestaltung der Umbauten zu fassen sei. Martin Kremmer führt in seinem Artikel „Neue Fassaden vor alten Bauten“ den Terminus der Sachlichkeit ein, die bei einem Verzicht auf den Schmuck der Fassade in der Betonung der Gliederung des Gebäudes in Stockwerke liege.⁴⁸⁰ In gewisser Weise soll durch die Betonung der horizontalen Stockwerksstaffelung die dem Gebäude innewohnende Funktionsstruktur nach außen vermittelt werden, was vormals freilich niemals beabsichtigt war. Die Forderung, das Innere nach außen zu kehren und die Funktionen sichtbar zu machen, ist vielmehr ein hier schon mehrfach zitiertes Leitmotiv des Funktionalismus.⁴⁸¹ Die Vorstellung, dass durch die horizontale Applikation von Putzfeldern ein modernes und im Sinne des Funktionalismus neu gestaltetes Haus entsteht, ist hingegen nur eine trügerische Illusion. So vollkommen einige Fassadenumbauten auch durchgeführt wurden, lässt sich dennoch der Ursprungsbau in seiner Gesamtproportion, in seiner Achsaufteilung und seinen nicht zu beseitigenden baulichen Details nicht völlig negieren. In dem Maß, in dem die Stuckornamentik es geschafft hatte, die einzelnen Bauglieder wie Öffnungen, Erker, Balkone und Loggien miteinander in ein Beziehungsgeflecht einzubeziehen und auf diese Weise ein harmonisches Gesamtbild zu schaffen, in dem Maß muss beim Umbau der Fassade ein Ersatzsystem der proportionalen Flächenaufteilung den Stuck ersetzen und ein einheitliches Fassadenbild erzeugen. Jede Umbaugestaltung der Fassaden wird zwar versuchen, ein neues Bezugssystem auf der Fassade über die Gestaltung von Fenster- und Brüstungsbändern, über Faschen und Rahmungen herzustellen, jedoch sind die Ergebnisse längst nicht immer gleich hochwertig. Die Gefahr, dass die Neugestaltung der Fassade zur ungehemmten Selbstverwirklichung reißerischer Gestaltideen vor allem der Geschäftshausarchitektur missbraucht wird, wird von zahlreichen Autoren wie Martin

⁴⁸⁰ Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten in: Der Neubau, Heft 24, 1927, S. 281

⁴⁸¹ Vgl. Ludwig Hilberseimer: Großstadtarchitektur, Stuttgart 1927, S. 99

Kremmer, Konstanty Gutschow und Werner Hegemann erkannt und in abschreckenden Beispielen publiziert.⁴⁸²

Bleibt dem Architekten nur noch die Fläche der Fassade, die nach Möglichkeit ohne jeglichen schmückenden Zusatz gestaltet werden soll, so ist die Gefahr tatsächlich groß, dass eine wenig zufriedenstellende Fassadengestaltung entsteht, wie sich auch an den Zeichnungen zu Genehmigungsverfahren einiger Fassadenumbauten gut nachvollziehen lässt. Hier liegen den Fassadenansichten der Ursprungsbauten Fassadenaufrisse von Umbauten gegenüber, die lediglich durch wenige Striche in vertikaler, meist jedoch in horizontaler Richtung gegliedert sind. Aussagen zur farblichen Gestaltung oder zur Materialwahl finden sich auf den Zeichnungen nur selten, obgleich die ausgeführten Projekte häufig ein wohl durchdachtes Farbkonzept und eine abgestimmte Materialität aufweisen. Ganz wesentlich für die Durchführung und das Gelingen einer Fassadenumgestaltung scheint neben der Reduktion der Formen und der Einführung einer Geometrie, die sich an den Proportionen des Gebäudes orientiert, auch besonders die hervorgehobene Rolle des Materials und der Farbigkeit zu sein. So bemerkt Kremmer, dass „mit der Vereinfachung der Architektur der Werkstoff um so höher zu bewerten sein wird.“⁴⁸³

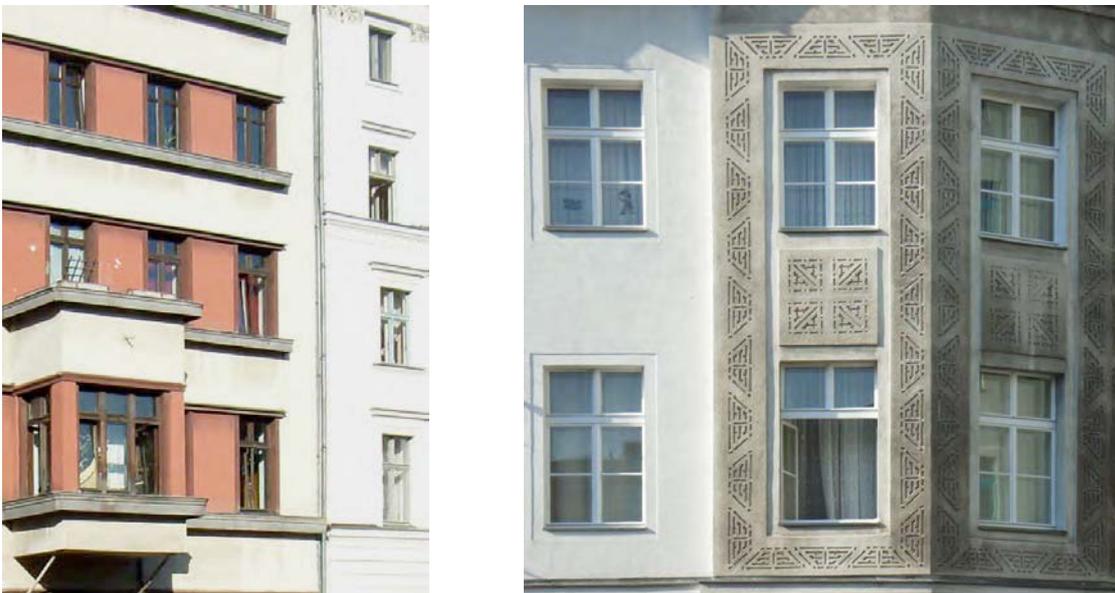
Zwei Eckgebäude im Umkreis der Kreuzberger Oranienstraße veranschaulichen das Spannungsfeld unterschiedlicher Gestaltmittel, in dem sich Fassadenplanungen der 1920er Jahre bewegen können. Dabei sind beide Häuser aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in etwa gleich alt und haben für eine potenzielle Umgestaltung nach dem 1. Weltkrieg die gleichen Voraussetzungen: Die Fassaden der Häuser in ihrer ursprünglichen spätklassizistischen Putzquaderung sind baufällig und müssen renoviert werden. Das Gebäude in der Dresdener Straße 21 an der Ecke zum Oranienplatz ist 1848 im Zuge der Erweiterung der Luisenstadt errichtet worden, das andere Eckgebäude an der Oranienstraße 15 Ecke Heinrichplatz wurde 1861 baupolizeilich genehmigt (vgl. Objektsammlung A.1.54 und A.1.68).⁴⁸⁴ Während an dem Haus in der Dresdener Straße bereits 1897 das erste Mal der Putz erneuert werden muss, wird dem Haus an der Oranienstraße noch 1899 per Attest eine „beste Ordnung“ beim Zustand des Stucks bescheinigt. 25 Jahre später sieht das jedoch anders aus, und zudem kam am Haus an der Dresdener Straße noch hinzu, dass es durch die Erdarbeiten für den Tunnelbau der U-Bahn an der Fassade zu Setzungsrissen und Beschädigungen kam, so dass dort 1928 der Architekt Paul Schmidt beauftragt wird, eine Fassadenneugestaltung vorzunehmen und das ursprünglich dreigeschossige Gebäude um ein Wohngeschoss zu ergänzen. Er sieht dabei eine Fassade mit

⁴⁸² Nicht nur in zahlreichen Publikationen in Fachzeitschriften werden Fassadenumbauten kritisch betrachtet, sondern auch in Buchpublikationen. Vgl. Werner Hegemann: *Reihenhaus-Fassaden*, Berlin, 1929 und Konstanty Gutschow; Hans Zippel: *Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung, Planung und Konstruktion*, Stuttgart 1932

⁴⁸³ Martin Kremmer: *Neue Fassaden vor alten Bauten in: Der Neubau*, Heft 24, 1927, S. 282

⁴⁸⁴ BA Friedrichshain-Kreuzberg: *Bauaktenarchiv, Bauakten zu den Häusern Dresdener Straße 21 und Oranienstraße 15*

einer farblich sehr deutlich abgegrenzten horizontalen Bänderung vor, welche die Fassadenabwicklung vollständig überdeckt, einschließlich eines 1862 angebauten massiven Balkonerkers. Die Fassade wird entstuckt und ein neuer Putz, wahrscheinlich ein mineralischer Putz, aufgetragen, der anschließend mit Keim'schen Mineralfarben abwechselnd in einem rotbraunen und einem hellen ockerfarbenen Ton gestrichen wird. Die genauen Zuweisungen der Farbflächen in der Farbenskala von Keim im Bauantrag von 1928 ermöglichten eine Rekonstruktion der Farben in den 1980er Jahren, die auch heute noch sichtbar ist (Abb. 117). Während man nun bei diesem Haus eine sachliche Gestaltung mit horizontalen Bändern vorschlug, so entschied man sich hingegen bei der Erneuerung der Fassade am Haus an der Oranienstraße für eine durchaus ornamental zu nennende Putzgestaltung der Fassade.



117, 118: Die unterschiedlichen Gestaltmittel der 1920er Jahre an den Häusern Dresdener Straße 21 und Oranienstraße 15 in Berlin-Kreuzberg als Variationen in Putz und Farbe, Detailaufnahmen 2009.

Zwar wurde auch an dieser Fassade der Putz einschließlich der Stuckornamente entfernt, jedoch wurden hier in den Brüstungsfeldern abstrakte Ornamente im Putz geformt, die den Eckkrisalit gegenüber den anderen Flächen etwas betonen. Aus Ermangelung an Archivalien lässt sich nicht sagen, ob die Fassade an diesem Haus zusätzlich noch farbig gefasst war. Deutlich wird an diesem Beispiel, dass auch durch die besondere Behandlung des Putzes mit reliefartigen bauplastischen Ornamenten eine zurückhaltende, aber nicht minder interessante Fassadenneugestaltung erzielt werden konnte (Abb. 118).

Auch wenn es also allein quantitativ so scheinen mag, dass Bänderungen – egal ob in Putz und Farbe, Keramik oder anderen Materialien – die vorherrschende Gestaltung an Fassaden waren, so gibt es dennoch immer auch andere Gestaltvarianten, die in das Schema der Bänderung nicht passen und eine alternative und trotzdem qualitätvolle Neugestaltung aufweisen. An beiden Gebäuden sind die Putzgestaltungen bis heute erhalten geblieben und im Zuge der Sanierungsmaßnahmen in den 1980er Jahren behutsam instand gesetzt worden. Doch wird sich

an den nachfolgenden Beispielen zeigen, dass die unterschiedliche Verwendung des Putzes zwar die weiteste Verbreitung bei Fassadenumgestaltungen findet, dass die Bandbreite der Gestaltmittel jedoch wesentlich vielfältiger ist.

3.3.1 Reduktion der Formen

Betrachtet man die Kritik an der Fassade des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit den reichen Schmuckapplikationen, so scheint zunächst das Naheliegendste, wollte man eine architektonische Gegenthese dazu formulieren, die Beseitigung des Schmucks zu sein. „Die neue Architektur ist antidekorativ“⁴⁸⁵, konstatiert Theo van Doesburg 1924 in Bezug auf die Vermeidung dekorativer Schmuckformen im Neuen Bauen. Tatsächlich ist die Reduktion des Fassadenschmucks die so gut wie allen Fassadenumgestaltungen zugrunde liegende Methodik der Umgestaltung. Eine einzige Fassadenstudie von Paul Baumgarten aus dem Wettbewerb zur Umgestaltung der Schauseiten in der Behrenstraße (vgl. Objektsammlung A.4.1) sieht eine Einhausung eines Abschnitts der historischen Fassade am Passagengebäude an der Ecke Friedrichstraße und Behrenstraße mit einer gläsernen Vorhangwand vor, doch ist dieser Entwurf nie ausgeführt worden.⁴⁸⁶ Zu leicht ließen sich an den Berliner Bauten des Historismus die aus Gipsstuck geformten Ornamente von der Fassadenfläche ablösen, als dass man nur darüber nachgedacht hätte, sie in irgendeine neue Gestaltung zu integrieren. Trotzdem sind bei der Reduzierung des Fassadenschmucks sehr unterschiedliche Ergebnisse entstanden, die von einem moderaten Einsatz historischer Schmuckformen bis hin zur völligen Negation der Ornamentverzierungen reichen. Es entstehen durch die Vereinfachung der äußeren Formen nicht nur homogen entstuckte Fassaden, wie sie Siegfried Kracauer auf einer Ausstellung zum Wohnungsumbau gesehen hat, bei denen „...zwischen Rückseite und Vorderseite (des Hauses) kaum noch ein Unterschied besteht.“⁴⁸⁷

Es stellt sich also die Frage, welche Überlegungen für die unterschiedliche Praxis der Ornamentreduktion ausschlaggebend gewesen sein mögen. Bei der Reduzierung des Fassadenschmucks durch Vereinfachung der Ornamentik lassen sich drei verschiedene Formen des Umgangs mit dem historischen Fassadendekor ausmachen:

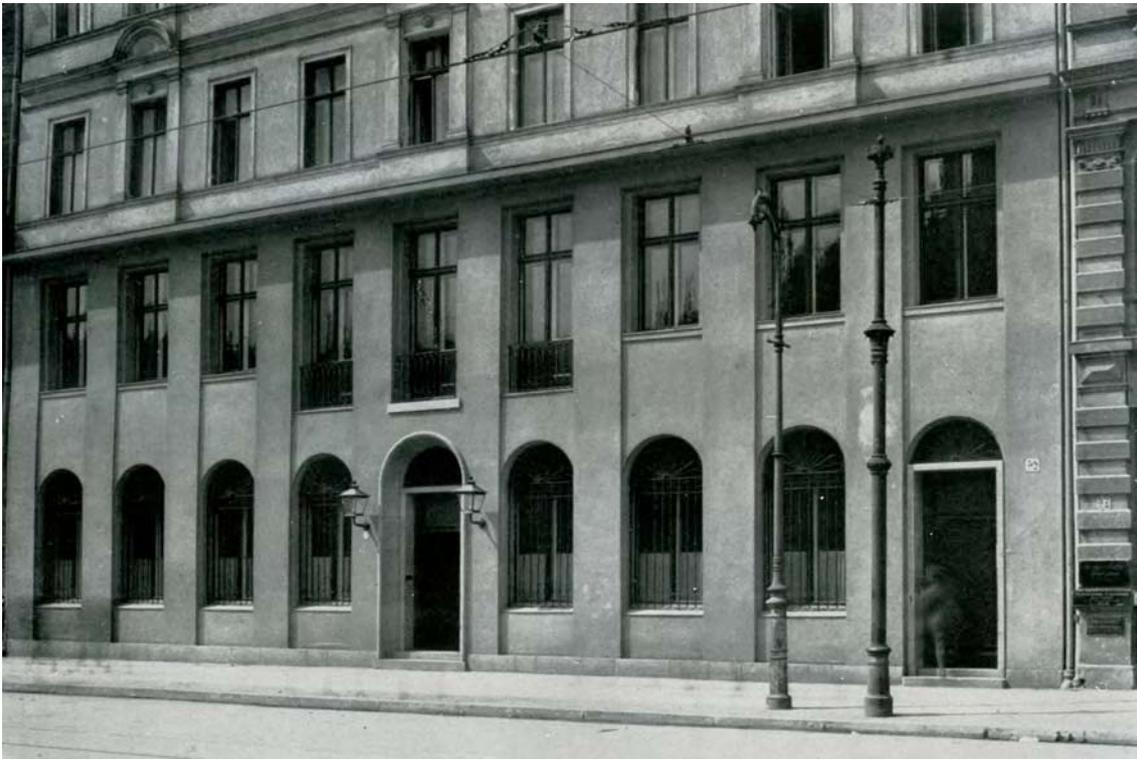
1. Zum einen gibt es eine sehr behutsame Reduktion des Fassadenschmucks, bei der die wesentlichen Gliederungselemente auf der Fassade erhalten bleiben. Einzelne Schmuckformen wie Konsolen oder Fenstergiebel werden vereinfacht oder durch sachlichere Formen ersetzt. Bei

⁴⁸⁵ Theo van Doesburg: Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur, 1924, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 75

⁴⁸⁶ Zur Darstellung dieses Projektes von Paul Baumgarten aus dem Jahr 1927 vgl. Kapitel 3.2.1.

⁴⁸⁷ In einem zuvor schon in Kapitel 3.1.5 erwähnten Artikel beschreibt Siegfried Kracauer seine Eindrücke bei dem Besuch einer Ausstellung, bei der es um Wohnungsteilungen und Umbauten ging. Vgl. Siegfried Kracauer: 3=6, in: Abendblatt, 18.7.1931, S.1, zit. nach: Andreas Volk (Hg.): Siegfried Kracauer, Berliner Nebeneinander, Ausgewählte Feuilletons 1930-33, Zürich 1996

diesem Vorgehen steht im Vordergrund, die umgebaute Fassade gestalterisch an den Vorgängerbau anzulehnen und ihn formal in eine Linie mit diesem zu stellen (Abb. 119).



119: Zurückhaltende Reduktion der historischen Dekorformen in einer vereinfachenden Putzgestaltung an der Fassade des Hauses Charlottenstraße 58 nach Plänen des Architekten Otto Ortel, um 1930.⁴⁸⁸

Auch bei Erweiterungsbauten, bei denen der Ursprungsbau eine besondere Signifikanz beispielsweise als Hauptsitz einer Firma besitzt, kommt für etwaig zu ergänzende Bauteile eine moderate Gestaltung mit reduzierter Ornamentik häufig zum Einsatz. Ziel dieser zurückhaltenden Fassadengestaltung ist eine weitestgehende Anpassung an den historischen Nachbarn ohne ihn dabei nachzubilden, sondern durch eine Adaption des Fassadenaufbaus mit den charakteristischen Merkmalen die Aspekte von Kontinuität, Tradition und Seriosität auszudrücken. So findet sich diese reduzierte Form des Umbaus hauptsächlich bei Banken, Versicherungen und auch bei staatlichen Institutionen.

2. Das genaue Gegenteil von der sehr behutsamen Reduktion von Fassadendekor lässt sich dagegen häufig bei zahlreichen Geschäftshausumbauten beobachten. Im Bereich der Konsum-Bauten scheint es denkbar unangebracht, an die traditionellen Formen des Fassadendekors anzuknüpfen und so kommt es bei diesen Fassadenumbauten oft zu einer völligen Entfernung des Ornamentschmucks und mitunter auch der gesamten Fassadenkonstruktion.⁴⁸⁹ Vermieter und Ladenbetreiber setzen der Marktstrategie des modischen Warenangebots entsprechend mehr auf die zugespitzte Neuerung, die es gilt, auch baulich prägnant und werbewirksam auf der

⁴⁸⁸ Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhäuser-Fassaden, Berlin 1929, Abb. Nr. 480

⁴⁸⁹ Ausnahmen sind die großen Warenhäuser, die als gediegene Verkaufstempel bereits auch wieder an eine Tradition anknüpfen, wie beispielsweise das KaDeWe oder das Warenhaus Wertheim.

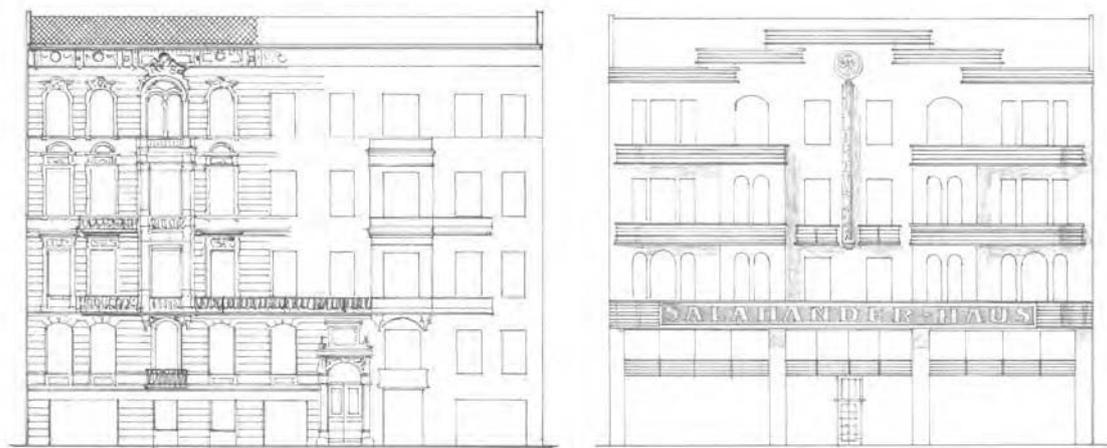
Fassade zu inszenieren. Es entstehen Fassaden, welche den Rahmen für den Handel mit Produkten bieten: Die Fassade des Chrysler-Hauses am Kurfürstendamm mit horizontaler Verklammerung weist auf die Dynamik und Solidität der Autos hin, die dort angeboten werden (Objektsammlung A.1.30), das Herpichhaus mit einer edlen Fassade aus Travertin und Messing ist eine bedeutende Pelzhandlung (Objektsammlung A.1.33). Jedes Ornament auf der Fassade würde hier eine falsche Botschaft aussenden, weshalb bei diesen Objekten auch der gesamte Fassadenschmuck entfernt ist.

3. Zwischen den oben beschriebenen maximalen Formen der Reduktion von Ornamenten auf der Fassade und einer behutsamen Reduzierung gibt es allerdings auch einen Umgang mit der Ornamentik, der zwischen diesen Stufen steht: Denn nicht selten kommt es vor, dass ein Eigentümer die Fassade seines Hauses erneuern möchte, die Mieter aber gegen eine Bereinigung der Fassaden sind, weil dadurch beispielsweise auch Balkone und Erker ihrer Wohnungen verändert würden. Häufig zwingen derartige Gegebenheiten zu Kompromissen, so dass in Teilen der ursprüngliche Fassadenaufbau und wesentliche Gesimslinien oder die klassische Absetzung des Sockelgeschosses erhalten bleiben. Im Gegensatz zur behutsamen Reduktion der Ornamentik werden häufig nur Gliederungselemente – teilweise auch etwas beliebig – auf der Fassade erhalten.

Der gestalterische Kompromiss zwischen einer Reduktion der Ornamente und einem Erhalt der Fassadengliederung lässt sich an dem Umbau des Hauses Kurfürstendamm 28 von 1928 gut nachvollziehen (Abb. 120 und 121). Das fünfgeschossige Gebäude ist eines jener Wohn- und Geschäftshäuser, die im Verlauf der 1920er Jahre im Zuge der Umbaumaßnahmen der Geschäftsräume im Erdgeschoss und im 1. Obergeschoss einer grundlegenden Fassadenerneuerung unterzogen worden sind, während die übrigen Wohnungen im Hause im Wesentlichen keine Veränderung erfahren haben. Der Entwurf für diesen Umbau geht auf den Architekten Emil Schaudt zurück, dessen Hauptbetätigungsfeld zu diesem Zeitpunkt besonders im Geschäfts- und Warenhausbau zu finden ist. Bei diesem Umbau ging es darum, eine Geschäftshausrepräsentanz für die Schuhfirma Salamander am Kurfürstendamm einzurichten, welche die beiden unteren Geschosse einnehmen sollte. Max Osborn bezeichnet dieses Bauvorhaben als eine „charakteristische Aufgabe des Berliner Westens“, bei der es darum ginge, „die heterogenen Teile [von Wohn- und Ladennutzung, Anm. des Verfassers] zu einer Einheit zu schließen.“⁴⁹⁰ Aus den Bauakten geht hervor, dass das Unternehmen ursprünglich geplant hatte, auch die oberen Mietwohnungen als Büroräume umzunutzen, jedoch wurde diese Zweckentfremdung durch das Wohnungsamt versagt. Trotzdem wurde jedoch das gesamte Haus zumindest äußerlich in den Umbau mit einbezogen, auch wenn die vermieteten Wohnungen in den Obergeschossen in ihrer Form erhalten blieben. Bei dem Entwurf ging es

⁴⁹⁰ Johann Emil Schaudt, mit einer Einleitung von Max Osborn, Berlin 1930, Vorwort

darum, ein schlüssiges Gestaltungskonzept für die gesamte Fassade zu entwickeln, das die Aussage der Geschäftsräume mit der übrigen Fassade verband.



120, 121: Umbau des Wohn- und Geschäftshauses Kurfürstendamm 28 in Berlin-Charlottenburg für das Salamander Schuhhaus; Umzeichnungen von Fassadenansichten von 1891 (links) und 1928.⁴⁹¹

Die ursprüngliche Fassade dieses 1891 errichteten Hauses mit seinen vielfältigen Stuckornamenten sollte hierzu weitgehend entdekoriert und mit horizontalen Balkonbändern in einem einheitlichen Material zusammengefasst werden. In dem Dispensgesuch zu dem Bauantragsverfahren heißt es dazu:

„Ausserdem sollen an der Fassade die Balkons in einheitlichen Linien zusammengezogen werden, da die ganze Fassade jetzt nur aus einem Gewirr von Erkern und Balkons besteht. Die Mieter haben sich jedoch gegen eine teilweise Entfernung der Balkons ausgesprochen, sodass eine Verbesserung der Fassade durch Entfernung der Balkons nicht zu erreichen ist. Es wird daher, wie aus den Plänen hervorgeht, eine ruhige, die Balkone zusammenfassende Linienführung angestrebt.“⁴⁹²

An den dargestellten Planunterlagen wird die neue Gestaltung der einfachen Linienführung deutlich, indem große Teile des Gebäudes im Sockelbereich abgebrochen und in eine weitspannende Stützkonstruktion aufgelöst werden. Schaudt entwickelt eine Fassade mit einem durch horizontale Schaufenster weit geöffneten Sockelbereich und einer glatt verputzten Fassade in den Obergeschossen, deren Balkonverkleidungen eines am Kurfürstendamm gänzlich neuen Werkstoff aufweisen: Es handelt sich um blau glasierte Keramikfliesen (vgl. hierzu auch die Plandarstellungen in der Objektsammlung A.1.53). Demgegenüber wird der Edelputz der Flächen zwischen den Fenstern der Wohnungen auch nach unten um die breiten Fensterreihen des Ladengeschosses gezogen, die wiederum in Bronzerahmen gefasst sind. Während das neu formulierte Sockelgeschoss als zweistöckiger Laden eine modern aufgelöste horizontal gelagerte Geschäftsfassade erhält, war Schaudt dazu gezwungen, in den

⁴⁹¹ Vgl.: BA Charlottenburg-Wilmersdorf: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 28, Band 1 (Bauantragspläne vom 10.7. 1891) und Band 2, Blatt 22 (Genehmigung des Fassadenumbaus, 1.12.1927)

⁴⁹² Dispensgesuch vom 25.8.1927, in: BA Charlottenburg-Wilmersdorf: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 28, Band 2, S. 7

Obergeschossen wesentliche Gliederungselemente auf der Fassade zu erhalten, wodurch sich insgesamt ein recht uneinheitliches Bild ergibt. Zwar wurde die Stuckornamentik weitgehend entfernt, doch musste die historische Form im Bereich der zu erhaltenden Balkone durch die etwas wuchtigen Keramikbrüstungen neu interpretiert werden.

Es zeigt sich, dass der Spielraum für die Reduktion der Fassadenornamentik beim Umbau von Fassaden nicht vorgegeben war und nicht jeder Fassadenumbau zwangsläufig auf eine völlige Entfernung des Dekors hinauslief. Vielmehr bestimmten äußere Faktoren, wie die Bauaufgabe an sich, der funktionale Hintergrund sowie die sehr differierenden Interessen von Eigentümern und Nutzern, in welcher Form eine gestaltende Reduktion des historischen Fassadenschmucks vorgenommen werden konnte.

3.3.2 Der Ausdruck des „wahren“ Materials und der Konstruktion

Wenn im Bauen der Moderne vom „wahren Material“ gesprochen wird, so definiert sich dieser Begriff, vor allem wenn es um den Fassadenbau geht, in einer Abgrenzung zur vortäuschenden Architektur des 19. Jahrhunderts, bei der handwerklich aufwändige Formen und kostbare Materialien teilweise imitiert wurden. Durch die Techniken des Historismus ließen sich nicht nur Formen der vergangenen Stilgeschichte herstellen, auch die Eigenschaften von Materialoberflächen konnten teilweise sehr präzise beispielsweise als Gipsmarmor imitiert werden. In der Ablehnung des Rückgriffs auf historische Formen und den täuschenden Einsatz von Baumaterialien gründet sich einer der wesentlichen Gestaltparameter der Moderne, material- und konstruktionsgerecht zu gestalten. Den modernen Bauschaffenden geht es also vor allem darum, dass die konstruktiv notwendigen Baustoffe auch als die gestaltbestimmenden Materialien angesehen werden. Insofern ist die Euphorie von Konrad Werner Schulze zu verstehen, wenn er eine der in Hinsicht auf Material und Konstruktion reduziertesten Architekturvisionen als das „wahre Gebäude“ bezeichnet. Das Turmhausprojekt Mies van der Rohe für die Friedrichstraße ist als Skelettkonstruktion konzipiert, die nach außen eine Glasfassade aufweist. Alles, was diesen Bau ausmacht, vermittelt sich durch die Wahl des transparenten Fassadenmaterials nach außen. Schulze räumt zwar ein, dass „viele dieses einzigartige Bauwerk als eine Utopie ansehen mögen, und seine praktische Durchführbarkeit bezweifeln, von den ästhetischen Bedenken ganz abzusehen. (...) Es handelt sich gar nicht um das, was möglich oder nicht möglich erscheint, sondern um das Wesen eines neuen grundlegenden Bagedankens, der den Mut hat – frei von allen Denkgewohnheiten – bis zu den äußersten Konsequenzen einer konstruktiven Idee vorzugehen. (...) *Wahr* ist bei diesem Glasbau die Konstruktion, *wahr* ist die Sprache seines Materials und *wahr* die Form, die ohne

symbolhafte Umschreibung das ausdrückt, was sie ausdrücken soll: Überwindung des alten Systems von Stütze und Last mit den Mitteln, die unserer Zeit gegeben sind.⁴⁹³

In diesem hymnischen Lob für die neue Methodik des Gestaltens und Konstruierens, bei der bei Schulze als Ingenieur auch eine gesteigerte Freude an der konstruktiven Seite dieser Entwicklung zu spüren ist, wird die Bedeutung der Materialfrage für das Neue Bauen sehr deutlich. Es ist bereits beschrieben worden, dass man der Fassade als eigenständiges und schmückendes Bauteil, wie sie am Ende des 19. Jahrhunderts ausgeführt wurde, im modernen Bauen der 1920er Jahre keine weitere Aufmerksamkeit mehr zukommen lassen wollte, sie sollte bestenfalls nach Hilberseimer noch das Innere äußerlich abbilden.⁴⁹⁴ Soweit die Theorie. Betrachtet man überblicksartig die Fassadenumbauten, so wird doch schnell bewusst, dass an den Fassaden weiterhin künstlerisch gestaltet und vor allem auch dekorativ gestaltet worden ist und bei weitem nicht jede Baumaßnahme dem Diktum der Zweckgebundenheit entspricht. Die Fassade der Moderne ist längst nicht nur ein glatter funktionalistischer Raumabschluss, wie man nach dem Zitat Hilberseimers vermuten kann, sondern sie vermittelt in vielen Beispielen eine Aussage über die Konstruktion, setzt sich wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt, mit neuen Materialien und Formen der Oberflächenbehandlung auseinander und zeigt auch bisweilen neue dekorative Züge, wie es an den ersten Umbauten im Stil eines Expressionismus deutlich wird.⁴⁹⁵

Es stellt sich also heraus, dass die Fassade nicht nur dem funktionellen Zweck entsprechend entwickelt wird und stattdessen nach wie vor auch äußerlich gestaltet wird wie es auch im Historismus üblich war. Gerade beim Fassadenumbau der 1920er Jahre bleibt häufig auch gar nichts anderes übrig, die Fassadenoberfläche, da die Außenwand ja vorbestimmt ist, dekorativ zu gestalten, sei es durch eine bestimmte Konstruktion, wie es auch bei einigen Neubauten zu beobachten ist, sei es durch eine bestimmte Behandlung der Oberfläche mit Farbe und dem Fassadenmaterial bei Umbauten. Stellt ein Neubau die Möglichkeit dar, die Fassaden über die Konstruktion neu zu definieren und die Gesamtproportion und Plastizität daraus zu entwickeln, sind bei Umbauten wesentlich mehr gestalterische Zwänge vorhanden, schließlich kann die Konstruktion des Ursprungsbaus nicht grundsätzlich erneuert werden, und natürlich sind auch die Proportionen des Gebäudes im Wesentlichen bereits vorbestimmt. Was kann der gestaltende Architekt nun aber tun, dass er im Spannungsfeld von gestalterischer Negation der Fassade und den historisch bedingten Festlegungen des baulichen Bestands trotzdem eine moderne Fassade umsetzt? Er kann sich – und das mag zunächst paradox wirken – wie der Architekt des

⁴⁹³ Konrad Werner Schulze: Glas in der Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1929, S. 26-27

⁴⁹⁴ Nicht nur bei Ludwig Hilberseimer wird diese Maßgabe verbreitet, sie findet sich auch bei Le Corbusier: „Ein Grundriss schreitet von Innen nach Außen“, in: Le Corbusier: Kommende Baukunst, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926, S. 152

⁴⁹⁵ Vgl. hierzu den frühen Umbau des Schauspielhauses von Hans Poelzig, die Hausleben-Versicherung von Erich Mendelsohn und das Wohn- und Geschäftshaus in der Tauentzienstraße 17 von Marie Frommer.

Historismus vor allem mit der Oberfläche der Fassade beschäftigen und sie verändern. Er wird sich dabei zwar nicht mit der stilistischen Reinheit von Ornamenten auf der Fassade befassen, aber er muss zwangsläufig doch eine Position zum Umgang mit den bereits vorhandenen Formen und Maßverhältnissen entwickeln, und das kann er nur, wenn man nicht allzu stark in die bauliche Struktur der Fassade eingreifen möchte, über die Behandlung der Oberfläche der Fassade. Insofern unterscheidet sich die Absicht des Architekten der Moderne von der des Architekten des Historismus nicht grundsätzlich, wohl aber unterscheidet sich die Herangehensweise und der Einsatz der Mittel.

Der Architekt der Moderne gestaltet Fassaden mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln des Materials und, wenn es der Eingriff zulässt, mit der Konstruktion, wobei auch die Andeutung einer Konstruktion bereits ausreicht. Dieser Wechsel vom Ornament zum Material wird bereits von den Architekten der 1920er Jahre bewusst wahrgenommen, und so resümiert 1927 Martin Kremmer über den Wandel der Gestaltaufgabe an Fassaden, dass „... an Stelle des früheren Spiels der Ornamentik und architektonischen Teilung jetzt die Flächenwirkung des Materials den Reiz der Fassade hervorbringen muß.“⁴⁹⁶ Das Material gewinnt für die Ausformulierung von Fassaden an Bedeutung, der Begriff der seit Werkbundzeiten geforderten „Materialgerechtigkeit“ findet damit nun auch eine wesentliche Bedeutung in der Gestaltung von Fassaden. So wird es ein Ziel der Architektur der Moderne, das konstruktive Material der Fassade nicht nur darzustellen, sondern auch die gestalterischen Eigenschaften von Ziegelstein, Beton, Glas und Eisen herauszustellen. Dem Material Ziegelstein der tragenden Außenwand wird beispielsweise nicht mehr nur die Funktion des statisch-konstruktiven Elements zugeordnet, es wird zusätzlich auch als gestaltbestimmendes Element für die Ansicht der Fassade aufgefasst. Hierbei werden die Abmessungen des Werksteins zum gestaltgebenden Modul, das die einzelnen Bauteile zueinander ins Verhältnis setzt. Eine zurückhaltende Ornamentik kann sich aus aufwändigen Mauerwerksverbänden oder aus dem plastischen Einsatz von Ziegeln auf der Fassadenoberfläche ergeben.

Am Beispiel der Fassadenumgestaltung des Hauses Oranienstraße 6 in Berlin-Kreuzberg lässt sich der Wechsel von der ornamentalen Gestalt des 19. Jahrhunderts zur Fassadengestaltung mit dem konstruktiven Material Klinker gut veranschaulichen. Das viergeschossige Gebäude Oranienstraße 6 ist in seiner Kubatur und der Anordnung der Fenster ein typisches Wohn- und Geschäftshaus in der Berliner Luisenstadt. Es wurde 1874 von einem Bauunternehmer errichtet, und die Ladenzone ist bereits 1886 verändert und vergrößert worden. Das heutige Aussehen der Fassade geht auf eine Umgestaltung von 1929 zurück, die vom Architekten Martin Punitzer

⁴⁹⁶ Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten in: Der Neubau, Berlin 1927, S. 281-282

geplant und durchgeführt wurde.⁴⁹⁷ Es ist eine schlichte, glatt verputzte Fassade in Edelputz, während die Fenster mit einer Klinkerbänderung zusammengefasst sind (Abb. 122 bis 125).



122, 123: Fassadenumbau des Wohn- und Geschäftshauses Oranienstraße 6 in Berlin-Kreuzberg nach einer Planung von Martin Punitzer aus dem Jahr 1929, Gesamtansicht und Fassadendetail, Aufnahmen 2010.

Die Wirkung dieser expressiven Bänderung in einer ansonsten nur mit durchschnittlichen Putz- und Stuckfassaden bestandenen Straße ist das, worauf es Punitzer mit seiner Gestaltung auch abgesehen hat: ein hervorstechendes Architekturereignis. Das liegt zum einen an der Fremdartigkeit des Materials und seiner intensiven Färbung, wie auch an der zeichenhaften Horizontalität der Fassade, die es in der Ausprägung in der Nachbarschaft nicht gibt. Dabei scheint Punitzer nur einen vor Ort vorgefundenen Werkstoff, nämlich den Ziegelstein, in besonderer Weise zu interpretieren: Die Parzelle Oranienstraße 6 besteht nicht nur aus einem Vorderhaus, sondern auch aus einem Gewerbehof im Blockinnenbereich, der von einem mächtigen fünfgeschossigen Fabrikgebäude gebildet wird, das vollständig in Ziegelsichtmauerwerk hergestellt ist.⁴⁹⁸ Zum Zeitpunkt der Umgestaltung 1929 hatte Punitzer bereits drei Jahre zuvor die Planung zum Einbau eines Kurbades in dieses Gewerbegebäude geleitet, das sich als „Kurbad des Südens“ über zwei Etagen im ersten Hinterhof erstreckte.⁴⁹⁹ Die Motive des Fassadenumbaus von 1929 sind im Bauantrag vom 19.2.1929 nicht benannt. Es ist aber zu vermuten, dass nach dem Einbau des Bades im Hinterhof die Attraktivität des Vorderhauses gesteigert werden sollte. Ob in dieser Hinsicht die Verwendung von Klinker auf

⁴⁹⁷ Vgl. auch: Jürgen Lampeitl, Albert Ude; Wolf-Borwin Wendlandt: Martin Albrecht Punitzer Architekt, Berlin 1987; Die detaillierten Angaben zum Umbau sind den Unterlagen aus der Bauakte entnommen, BA Friedrichshain-Kreuzberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Oranienstraße 6

⁴⁹⁸ Diese nachträgliche Bebauung des Hofes mit Gewerbegebäuden wurde in den Jahren 1898-99 ausgeführt. BA Friedrichshain-Kreuzberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Oranienstraße 6, Bd. 1

⁴⁹⁹ Baugesuch zur Änderung des Parterregeschosses vom September 1926, , BA Friedrichshain-Kreuzberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Oranienstraße 6, Bd. 2, S. 1-6

der Fassade des Vorderhauses als eine gestalterische Überleitung zum Hof verstanden werden kann, bleibt nur eine Vermutung.



124, 125: Umzeichnungen der Fassadenansicht des Gebäudes Oranienstr. 6 von 1874 und der Umbauplanung aus dem Jahr 1929 mit Darstellung der markanten Klinkerbänderung im Bereich der Fenster.⁵⁰⁰

Dass der Umbau der Fassade jedoch auch in einem inhaltlichen Bezug zum Gewerbe auf dem Hof steht, scheint angesichts eines in die Gestaltung der Fassade einbezogenen vertikalen Hinweisschilds zum Bad über dem Durchgang zum Hof auf den Bauantragsplänen jedenfalls möglich (vgl. auch die historischen Fotografien, Objektsammlung A. 1.45).

Was die spezifische Verwendung des Fassadenmaterials in diesem Beispiel eines Fassadenumbaus angeht, ist hier zu beobachten, dass hier zum einen das Baumaterial des Klinkers als hintergründiges Werbemittel an der Fassade eingesetzt wird, gleichzeitig die Verwendung dieses Baustoffs aber auch zeigt, dass für die Gestalter von Fassaden das Material in seiner ursprünglichen Haptik, Färbung und Konstruktionsart mehr im Mittelpunkt steht, als es dies zum Zeitpunkt der Entstehung der Putzfassaden an den Vorderhäusern zur Erbauungszeit getan hat. Hatte man um 1900 lediglich Gewerbebauten auf dem Hinterhof in Sichtmauerwerk hergestellt, so stellt es im Jahr 1929 noch etwas Besonderes dar, dieses eigentlich Industriebauten vorbehaltene Material an einem Vorderhaus bewusst einzusetzen. Der Verwendung des Ziegelsteins wird somit (neben seinen konstruktiven Vorzügen) eine Anerkennung als ästhetisch hochwertiges Baumaterial zuteil, das seinen gestalterischen Wert aus seiner natürlichen Materialeigenschaft wie auch aus der Logik der Konstruktion erhält. So klar die Verwendung und Zelebrierung des Materials hier nachzuvollziehen sind, so interessant

⁵⁰⁰ Vgl. BA Friedrichshain-Kreuzberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Oranienstraße 6, Bd. 1 und Band 3

ist dagegen die konstruktive Anwendung als applizierter Fassadenschmuck in horizontalen Bändern, die funktional kaum zu begründen ist. Punitzer setzt den Klinker als konstruktiv-ästhetischen Baustoff in der Oranienstraße in einer vorgeblendeten Bänderung wie ein Ornament ein.

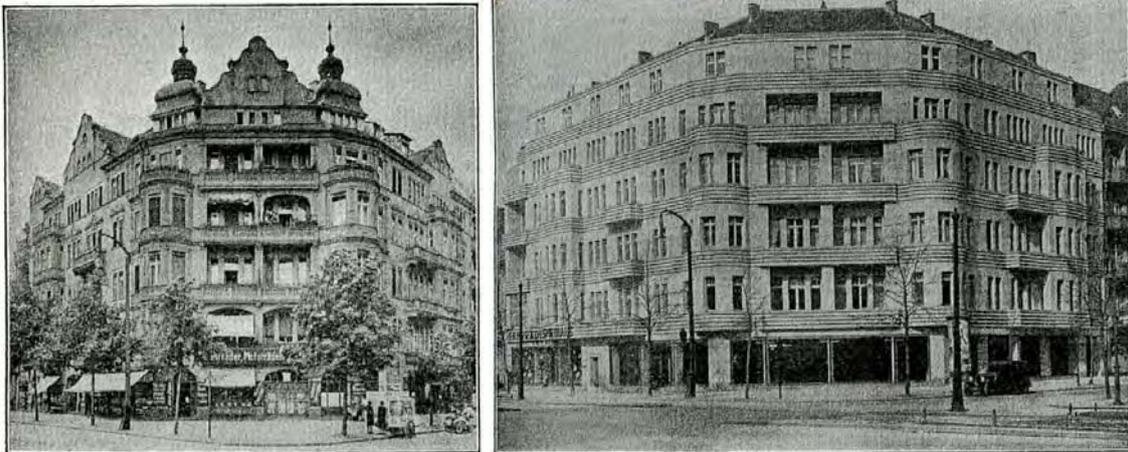
Verglichen mit der Fassade des wenige Jahre zuvor von Max Taut entworfenen Hauses der deutschen Buchdrucker, das bereits in Kapitel 2.4 beschrieben worden ist und das eine komplett in Verblendklinkern gestaltete Fassade aufweist, zeigt sich bei dem von Punitzer umgebauten Haus denn auch mehr die Andeutung eines konstruktiven Prinzips, als dass hier ein horizontal geschichteter, fast möchte man meinen Skelettbau errichtet worden ist. Beiden Bauten ist jedoch die deutliche Betonung des Materials als gestaltendes Element auf der Fassade gemein. Der Baustoff und die ihm innewohnenden Eigenschaften von Plastizität und Farbigkeit bestimmen auch einen Fassadenumbau von Max Taut aus dem Jahr 1927, der sich heute nur noch anhand von Archivalien rekonstruieren lässt. Auch bei diesem Umbau eines Wohnhauses zu dem Verwaltungssitz der Deutschen Bauernbank in Berlin-Tiergarten wird die Freude in der Verwendung und Kombination verschiedener Materialien bei der Neugestaltung der Fassade bewusst. Der Putzfläche wird ein Sockel aus Kaltglasurplatten gegenübergestellt, „...der Erker wird mit Gassener Eisenklinkern verblendet“⁵⁰¹, so dass sich insgesamt eine Komposition unterschiedlicher Materialien ergibt, deren reizvolle Wirkung in Farbe und Oberflächenbeschaffenheit auch heute noch anhand der einzig überlieferten Schwarzweiß-Fotografie nachvollziehbar ist (Vgl. Fotografie und Plandarstellung der Fassade in der Objektsammlung A.1.56).

Ein ganz anderes Material findet an der Fassade des Eckhauses Bismarckstraße und Fritschestraße in Berlin-Charlottenburg eine flächendeckende Anwendung: Es handelt sich nach Auskunft der Bauwelt um eines der ersten Wohnhäuser, dessen Fassade vollständig mit Naturstein, in diesem Fall mit 10 cm starken Tuffsteinplatten, verkleidet worden ist (Abb. 126, 127; Objektsammlung A.1.19).⁵⁰²

Hier mag vor allem die Lage im vornehmen Berliner Westen ausschlaggebend gewesen sein, das markante Eckgebäude mit Naturstein zu verkleiden. Der Naturstein wird hier nicht mehr, wie im Historismus üblich, nachgebildet, sondern als Tuffstein in seiner spezifischen Qualität, mit seiner Farbe, Oberfläche und den charakteristischen Formaten, auf der Fassade angebracht. Im Allgemeinen sind vorgeblendete Natursteinfassaden, wie beispielsweise auch in Travertin oder Muschelkalk, im Gegensatz zu Putz schließlich auch wesentlich haltbarer, und ihre natürliche Beschaffenheit mit der ihnen eigenen Maserung und Farbigkeit wird als zurückhaltende Ornamentik verstanden, die vor allem der Sprache des Materials entspringt.

⁵⁰¹ Baubeschreibung zum Fassadenumbau des Hauses Königin-Augusta-Straße 34, heute Reichpietschufer 66 in Berlin-Tiergarten vom 14.4.1927, Landesarchiv Berlin, B Rep. 202, Nr. 5222, S. 336

⁵⁰² Eine neue Schauseite – Umbau eines Wohnhauses in Berlin, Bismarckstraße Ecke Fritschestraße, in: Bauwelt 32/1928, S. 724-25



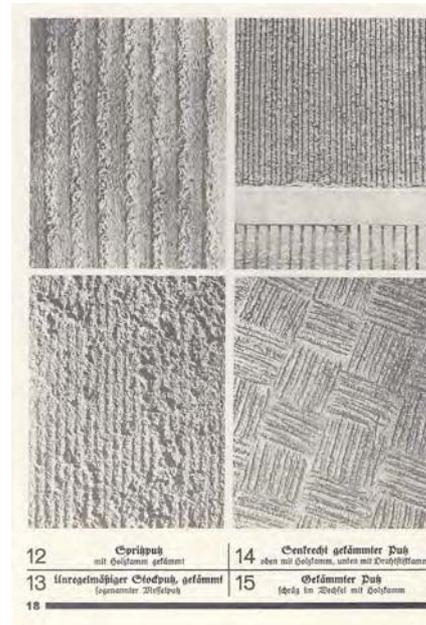
126, 127: Fassadenumbau des Wohn- und Geschäftshauses Bismarckstraße Ecke Fritschestraße in Berlin-Charlottenburg mit einer Verkleidung aus Tuffsteinplatten aus dem Jahr 1928 (rechts).⁵⁰³

An diesem Beispiel wird deutlich, welche Bedeutung das Fassadenmaterial für das moderne Bauen bekommt. Das Material stellt im Allgemeinen demnach nicht mehr eine stilgeschichtliche Dekorform dar, sondern eine Aussage wird unmittelbar über das Material getroffen, der edle Travertin in Verbindung mit den schlanken Messingrahmen der Schaufenster, der Tuffstein, der geschichtete Klinker, die einfache Putzbänderung. Die Gestaltung einer Geschäftshausfassade mit einem Naturstein ist funktional und schmückend zugleich, ebenso wie die Strukturierung einer Fassade mit horizontalen Bändern, die funktional zur Aufnahme von Werbeschriftzügen begründet sein mag, aber in ihrer farbigen Abstufung auch etwas Schmückendes hat. Der Begriff der Funktionalität ist hier also nicht auf die Fassade selbst zu beziehen, indem alle gestalterischen und konstruktiven Glieder einer Funktion unterworfen wären. Vielmehr bezieht sich der Terminus des Funktionellen auf den Gebrauch und den Umgang mit der Fassade, der am Beispiel des Umbaus dadurch erleichtert werden soll. In dem Sinn, dass neue Schriften angebracht werden können, das Fassadenmaterial nicht so schnell baufällig wird und neu gestrichen werden muss, bezieht sich hier die Steigerung des Funktionellen auf die Verwendung einfach zu handhabender Fassadenmaterialien und Konstruktionen. Es geht darum, mit der modernen materialgerechten Gestaltung die optimierte funktionale Handhabe, die man vielleicht am besten als Zweckmäßigkeit beschreiben kann, zu erzielen.

Bei der Fülle von alten und neuen Fassadenmaterialien nimmt es nicht Wunder, dass bei einem Blick in die Publikationen der 1920er Jahre besonders Handbücher und Ratgeber zu den Eigenschaften dieser Baustoffe, ihrer Verwendung und ihren gestalterischen Qualitäten ins Auge springen, welche nicht nur eine wissenschaftliche Baustoffkunde für den praktizierenden Architekten darstellen, sondern vor allem – und das wird immer wieder betont – durch Bildbeispiele die gestalterischen Möglichkeiten der Materialien plakativ vermitteln (Abb. 128 und 129). Diese Publikationen sind als Hilfestellungen bei Entwurfskonzeptionen zu verstehen,

⁵⁰³ Abb. aus: Bauwelt 32/1928, S. 724; Zur Umbaugeschichte des Hauses vgl. auch Objektsammlung A.1.19.

bei denen die konstruktiven wie gestalterischen Eigenschaften der Baustoffe in materialbezogenen Gestaltkompositionen mit Sachverstand und äußerst effektiv angewandt werden sollten.



128, 129: Die Vermittlung der Gestaltqualität von Materialien wie Beton und Putz in Handbüchern der 1920er Jahre.⁵⁰⁴

3.3.3 Farbexperimente

Anders als das Fassadenmaterial mit seinen spezifischen Eigenschaften wird im Lauf der 1920er Jahre die Verwendung von Fassadenfarben und die Gestaltung von Fassaden durch Anstriche zunehmend kritisch betrachtet. Nach einer geradezu enthusiastischen Anfangsphase nach dem 1. Weltkrieg, in der es im gestalterischen Windschatten des Expressionismus recht und billig schien, Fassaden mit leuchtenden Farbanstrichen zu gestalten (Abb. 130, 131), lassen die Fassadengestaltungen am Ende der 1920er Jahre erkennen, dass vordergründig farbige Gestaltungen seltener werden und farbige Kontraste auf der Fassade eher durch unterschiedliche Materialien – durch die natürlichen Farbeigenschaften – erzeugt werden.

Für die Gestaltung der Fassade mit Farbe kommen zwei Möglichkeiten in Betracht: Zum einen werden Fassaden durch farbige Anstriche gestaltet, wie es besonders von Bruno Taut während seiner Zeit als Stadtbaurat in Magdeburg 1921-1924 praktiziert wurde, worauf im Einzelnen noch einzugehen ist. Zum anderen gibt es auch Gestaltungen, bei denen die materialimmanente Farbigkeit im Vordergrund der Gestaltung steht. In diesem Fall wird eine farbige Gestaltung durch das Zusammenspiel der Materialien wie verschiedenartige Gläser, Naturstein, die Farben

⁵⁰⁴ Abb. aus: Julius Vischer und Ludwig Hilberseimer: Beton als Gestalter, Stuttgart 1928, Abb. 147; und Adolf Winkler: Neuzeitliche Fassadenputztechnik, Berlin 1929, S. 18

der Fensterrahmen und Putze erzielt. Georg Hiller von Gaertringen hat bereits ausführlich über die Verwendung der Farbanstriche auf der Fassade bei Bruno Taut recherchiert und kommt zu dem Schluss, dass die farbige Gestaltung eher eine untergeordnete Rolle bei der Umgestaltung oder Neugestaltung von Fassaden hatte.⁵⁰⁵ Dies leitet er von der begrenzten Anzahl farbiger gestalteter Fassaden in Magdeburg ab, die sich in Teilen auch aus der bereits zur Zeit der Umgestaltung aufkommenden Kritik begründet. Die farbigen Gestaltungen, die in abstrakten Formen auf die entdekorierten Fassaden als Anstriche beziehungsweise Wandmalereien auf den Putz aufgebracht wurden, überzeugten die zeitgenössischen Kritiker wenig. Man warf Taut und den Verfassern „wahllos angewandte, schreiende Farbigeit“⁵⁰⁶ vor. „Wohin eine solche Rezeptangabe (,wie müssen wir bauen?‘) führt, hat die Tautsche Parole ‚Farbe!‘ in krasser Form angezeigt. Denn da wurde der gute brauchbare Kern, der in der Bewegung für die Farbe steckte, sofort erdrückt und erstickt durch die öde, banausenhafte dilettantische Anstreicherei, vor der heute wohl auch dem ersten Anreger angst und bange geworden ist.“⁵⁰⁷



130, 131: Umgestaltung der Fassade des Warenhauses Barasch in Magdeburg mit einer Bemalung von Oskar Fischer, 1921 (links) und farbige Fassadenumgestaltung in expressiven Formen von Carl Kraysl an dem Haus Westerhüser Straße 3 in Magdeburg aus dem Jahr 1922.⁵⁰⁸

Die Kritik Adolf Behnes richtet sich vor allem gegen die Methodik der Fassadenentdekorierung und die – häufig sehr willkürlich wirkende – Gestaltung der Fassadenoberfläche durch farbige Kompositionen. So wurden in Magdeburg straßenzugweise Fassaden entstuckt, neu verputzt und mit einem farbigen Anstrich versehen, der mit der ursprünglichen Fassadengestaltung brach und den traditionellen Fassadenaufbau mit Sockel, Wand und Traufe völlig negierte. Die Fassaden wurden wie großformatige Bildflächen frei bearbeitet und nur die unveränderlichen

⁵⁰⁵ Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008; S. 101-106

⁵⁰⁶ Adolf Behne: Das bunte Magdeburg und die ‚Miama‘, in: Seidels Reklame 10 (1922), S. 201; zit. nach: Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008; S. 105

⁵⁰⁷ Adolf Behne: Neues Wohnen – neues Bauen, Leipzig 1927, S. 103-104

⁵⁰⁸ Abb. aus: Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann u.a. (Hg.): Bruno Taut 1880-1938, Architekt zwischen Tradition und Avantgarde, Stuttgart, München 2001, S. 119 und 117.

Gliederungselemente wie Fenster und Türen wurden ummalt. Bei diesem künstlerischen Verfahren, das erstmals 1921 am Kaufhaus Barasch durch den von Bruno Taut beauftragten Maler Oskar Fischer angewandt worden ist, wurde sehr schnell deutlich, dass es sich für die Gestaltung von Fassaden einer Bestandsarchitektur im Kontext eines bereits definierten Stadtraums wenig anbot (Abb. 130). Zu groß war der Kontrast zwischen farbigem Gestaltwillen und den Gliederungselementen der Fassaden. Leider lässt sich die Wirkung der farbigen Fassaden heute nicht mehr rekonstruieren, da diese farbig gestalteten Bauten im 2. Weltkrieg zerstört worden sind. Taut hatte sich mit der freien Interpretation der Farbe im Bauen weit heraus gewagt und den „Aufruf zum farbigen Bauen“ nicht nur architektonisch, sondern auch programmatisch verstanden.⁵⁰⁹ So wählte er die farbige Expression nicht nur zur gefälligen Gestaltung der Fassade, sondern auch, um deutlich eine Abgrenzung zum bisherigen Bauen des 19. Jahrhunderts zu manifestieren. Diese farbigen Gestaltungen wollen sich nicht in den Kontext der Stadt integrieren, sondern die neuen Maßstäbe der modernen Stadt auf radikale Weise abgrenzen. Sie sind, wie Otto Haesler bemerkt, „farbige Zerstörungen.“⁵¹⁰ Wenn es also nicht um ein „Anstreichen“ gehen sollte, welche Ziele verfolgten die Vertreter des „farbigen Bauens“ dann? In dem 1919 in der Bauwelt erschienen Manifest „Aufruf zum farbigen Bauen!“ bekennen sich die Unterzeichner zur Farbe als gleichberechtigtes Gestaltungsmittel in der Architektur, das „...wieder Mut zur Farbenfreude am Inneren und Äußeren des Hauses geben“⁵¹¹ soll. Es wird darauf hingewiesen, dass „...Farbe nicht teurer ist wie Dekoration mit Gesimsen und Plastiken. (...) An Stelle des schmutzig-grauen Hauses trete endlich wieder das blaue, rote, gelbe, grüne, schwarze, weiße Haus in ungebrochener, leuchtender Tönung.“⁵¹² Nach Ansicht der Unterzeichner, zu denen neben den Verfassern Bruno Taut und Jakobus Göttel auch Bruno Ahrends, Peter Behrens, August Endell, Walter Gropius, Bruno Paul, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Paul Schmitthenner und Fritz Schumacher gehören, ist die Farbe also vor allem ein kostengünstiges Gestaltungsmittel, mit dem man die Wirkung des plastischen Dekors auf der Fassade ersetzen kann. Die Farbe besitzt dabei auch das für diese Zeit charakteristische revolutionäre Potenzial, soll sie doch durch ihre materialeigenen Vorzüge ein „Ausdruck der Lebensfreude“ für alle Bevölkerungsschichten sein.⁵¹³

Das theoretische Bekenntnis zur Farbe findet unterschiedliche Formen der Anwendung. Allein die vielfach kritisierten Farbexperimente Bruno Tauts in Magdeburg hatten gezeigt, wie schwierig eine ausgewogene Farbgestaltung auf Fassadenoberflächen ist, wenn sie den

⁵⁰⁹ „Aufruf zum farbigen Bauen“, in: Bauwelt, Heft 38, 1919, S. 1

⁵¹⁰ Zit. nach: Christian Antz, Christian Gries, Ute Maasberg, Regina Prinz (Hg.): Neues Bauen neues Leben, Die 20er Jahre in Magdeburg (Kat.), Magdeburg 2000, S. 104

⁵¹¹ „Aufruf zum farbigen Bauen“, in: Bauwelt, Heft 38, 1919, S. 1

⁵¹² Ebenda, S. 1

⁵¹³ Auch in anderen Publikationen wird die gesellschaftliche Dimension der Farbe in der Architektur hervorgehoben: „Bei den heutigen beschränkten Wohnverhältnissen ist die Wahl des Hausanstrichs eine soziale Frage geworden. Wir müssen alles aufbieten, um nicht durch eine ungeeignete Ausschmückung unserer Wohnungen noch weitere Verschlechterungen herbeizuführen.“ Ludwig Lettenmayer, B. Wibelitz: Farbe im Städtebild, Geschichte und Wesen der Keim'schen Mineralfarben, Augsburg 1926, S. 11

Gliederungsprinzipien bestehender Fassaden widerspricht.⁵¹⁴ Aber auch die Wahl der Farben zueinander, die Benennung eines harmonischen Farbkanons stellt den Planer vor eine große Herausforderung, wie selbst in der sonst recht enthusiastischen Broschüre „Farbe im Städtebild“ der Keim Farben AG zu bedenken gegeben wird: „Nicht ohne gewaltige Schwierigkeiten kann die Frage der farbigen Architektur in allen Fällen restlos zur allgemeinen Befriedigung gelöst werden. Weit schwieriger als die Festsetzung einer Technik an und für sich ist die Bestimmung der Farbtöne, zumal man meist hier den Effekt erst in der praktischen Ausführung voll und ganz übersehen kann (...). Die harmonische Gestaltung der Architektur, die Schmückung von Form und Fläche erfordert einen ausgesprochenen Farbensinn.“⁵¹⁵ Immer wieder kommt es zu Missgriffen in der Farbwahl von Anstrichen, die in der zeitgenössischen Architekturkritik auftauchen, wobei hier besonders die Verwendung von leuchtenden Volltonfarben bemängelt wird.⁵¹⁶

Neben den farbigen „Anstrichen“ gehört auch, wie eingangs erwähnt, die Verwendung von Fassadenbaustoffen mit einer materialimmanenten Farbigkeit zum Anwendungsbereich des Neuen Bauens. Durch die bewusste Kombination der natürlichen Farbigkeit von Baumaterialien scheint die Gefahr des Überschreitens von Intensität und Kontrast zunächst gebannt.⁵¹⁷ Eine dem Baustoff innewohnende natürliche Farbigkeit zeigen denn auch einige Fassadengestaltungen der 1920er Jahre wie der bereits beschriebene Ziegelneubau des Verbandshauses der deutschen Buchdrucker von Max Taut wie auch der in Klinker ausgeführte Fassadenumbau des Chrysler-Hauses der Brüder Luckhardt und natürlich das hier im Kapitel zuvor beschriebene Haus in der Oranienstraße 6, das 1929 von Martin Punitzer umgestaltet worden ist. Wie sehr jedoch der Einsatz der materialeigenen Farbigkeit zur Fassadengestaltung an die traditionellen Massivbauweisen des Mauerwerksbaus des 19. Jahrhunderts gebunden ist, wird mit den ersten auch konsequent als solche gestalteten Skelettbauten nach dem 1. Weltkrieg deutlich. Hier treten schließlich auch Fassadenmaterialien auf, die in ihrer materialeigenen Farbigkeit durchaus auch intensiv farbig, um nicht zu sagen grell, sind, wie farbiges Opakglas, das seit Beginn der 1920er Jahre als Fassadenbaustoff erstmals Anwendung findet.⁵¹⁸ Die leuchtenden Farbspiele, die durch die Verwendung von farbigen Gläsern als Wandverkleidung möglich werden, scheinen in ihrer signalhaften Wirkung der Werbegrafik dieser Zeit entlehnt, und in jedem Fall ist diesen Fassaden, die in Volltonfarben und Schriftzüge gegliedert sind, die Aufmerksamkeit als Werbefassade im Straßenraum gewiss.

⁵¹⁴ Vgl. hierzu auch: „Die Kritik Adolf Behnes und das Ende der Farbe“, in: Regina Prinz: Neues Bauen in Magdeburg, Das Stadtbauamt unter Bruno Taut und Johannes Göderitz (1921-1933), Diss. Phil., München 1997, S. 103-106

⁵¹⁵ Lettenmayer, Ludwig; Wibelitz, B.: Farbe im Städtebild, Geschichte und Wesen der Keim'schen Mineralfarben, Augsburg 1926, S. 10

⁵¹⁶ Vgl. die mannigfache Kritik am gelb-weißen Anstrich des Hauses Potsdamer Straße 1a nach einem Entwurf von Hermann Muthesius aus dem Jahr 1924, auf die hier noch eingegangen werden wird.

⁵¹⁷ Ebenda, S. 38

⁵¹⁸ In einer Reklame der „Deutschen Opakglas Werke“ in Freden wird für Opakglas in den Farben weiß, schwarz, perlgrau, taubenblau, dunkelblau, onyxgrün, dunkelgrün, creme, rot und mahagoni geworben. Vgl. Konrad Werner Schulze: Glas in der Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1929, Anhang

Die Farbe in der Verwendung als Anstrich findet sich nach der Kritik an der Umbaupraxis Bruno Tauts seltener an Umbauten und stattdessen häufiger im Neubau, wo Farbkonzepte von vornherein in die Fassadengestaltung mit einbezogen werden können.⁵¹⁹ Der Unterschied in der Bewertung von materieller Farbigkeit und farbiger Behandlung durch einen Anstrich zeigt sich an zwei Umbauten in der Potsdamer Straße an der Einmündung zum Potsdamer Platz. Hier standen sich zwei Bauten schräg gegenüber, von denen das eine von Hermann Muthesius im Jahr 1924 und das andere zwischen 1926 und 1928 von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker umgebaut worden war (Abb. 132).⁵²⁰



132: Der Potsdamer Platz mit der Einmündung der Potsdamer Straße: Rechts der Umbau von Hermann Muthesius von 1924 und links der Umbau des Telschow-Hauses mit geschwungener Fassade von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker aus den Jahren 1926-28.⁵²¹



133: Der Umbau des Telschow-Hauses von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker von 1928. Die geschwungene Reklamefassade ist mit weißen und schwarzen Opakglastafeln gestaltet, während die Stirnfassade (rechts) ultramarinblaue Glasplatten zeigte.⁵²²

⁵¹⁹ Vgl. die Verwendung von Farbe bei den Siedlungsbauten Bruno Tauts.

⁵²⁰ Das von Hermann Muthesius umgebaute Haus Potsdamer Straße 1a ist bereits am Beginn von Kapitel 2 erwähnt worden.

⁵²¹ Abb. aus: Peter Gössel; Gabriele Leuthäuser: Architektur des 20. Jahrhunderts, Köln 1994, S. 201

⁵²² Abb. aus: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, 1929, S. 355

Die Gestaltungen der beiden Gebäude sind an dieser Stelle deshalb so interessant, weil zum einen die Farbe als eines der primären Gestaltungsmittel eine Rolle spielt, zum anderen aber auch, weil bei diesen zwei Bauten unterschiedliche Farbtechniken angewandt wurden. So weist das von den Brüdern Luckhardt umgebaute Haus eine Gestaltung in farbigem Opakglas auf der Fassade auf, bei der „die Reklamewand am Potsdamer Platz in ultramarinblauem, die gekrümmte Straßenwand in weißem Opakglas“ und die „Fensterverbindungen in schwarzem Opakglas“⁵²³ gestaltet sind. Die gesamte Fassade ist damit, mit Ausnahme der Fensterrahmen aus Metall, mit dem in der Fassadentechnik überhaupt neuen Material des Opakglases gestaltet, das eine glänzende Oberfläche aufweist (Abb. 133; vgl. auch Objektsammlung A.1.29). Neben diesen substanziellen Neuerungen in der Materialeigenschaft als Glasfront ist die Fassade mit ihren unterschiedlich farbigen Bereichen wie eine große Grafik aufgebaut. „Die blaue Zone der Stirnwand faßt mit Aufbau und Firmenschilderstreifen wie in einer Zange die weiße gekrümmte Front.“⁵²⁴ Die leuchtenden Farben unterstreichen die Zeichenhaftigkeit der Werbeaussage dieser Fassade und „...unter diesem Gesichtswinkel gesehen, versteht man erst, weshalb eine derartige, mehr nach Wirkungen der Plakatkunst als der Architektur geschaffene Schauseite eines Baues so sehr von der Gestaltungsweise früherer Zeiten abweicht.“⁵²⁵ Doch so leuchtend die farblichen Kontraste auf der Fassade sind, wird der Umbau dennoch gelobt, auch wenn die Einbindung in die Umgebung zunächst fremdartig wirkt. Werner Hegemann kontert, dass man zwar dem Luckhardtschen Umbau vorgeworfen habe, dass er seine schmale östliche Seitenwand aus blauem Glase allzu rücksichtslos und fremd gegen den Steingiebel des daneben stehenden Hauses drängte. Seiner Auffassung nach sei dieser Vorwurf jedoch kaum berechtigt, da er mit der blauen fensterlosen Giebelwand eher zur Beruhigung des architektonischen Durcheinanders am Potsdamer Platz beitrage und die „schmale, schlanke, blaue Stirnseite (...) auf der anderen Seite geradezu elegant“⁵²⁶ wirke. Beim Umbau des Telschow-Hauses ist die Bestandsfassade vollständig durch eine Stahlskelettkonstruktion ersetzt worden, weshalb die Fassade insgesamt, was die Verwendung der Materialien und der zum Tragen kommenden Konstruktion angeht, kompositorisch durchgestaltet ist. Damit legitimiert sich aus Sicht der Kritiker offenbar auch die Verwendung einer in diesem Umfeld zunächst einmal sehr gewagten Farbgebung, wenn sich diese nur aus dem Gestaltprinzip des Gebäudes ableitet. Genau an diesem Punkt setzt die Kritik an der Fassade des wenige Jahre zuvor von Hermann Muthesius schräg gegenüber umgebauten Hauses an der Potsdamer Straße 1a an (Objektsammlung A.1.35). Das von Muthesius umgebaute Haus, dem mit seinen „wie Papier wirkenden Reklame-Balkons“⁵²⁷ ... „noch das

⁵²³ Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, 1929, S. 355

⁵²⁴ Ebenda, S. 355

⁵²⁵ Barschat: Umbau des Telschow-Hauses am Potsdamer Platz in Berlin, in: Deutsche Bauzeitung, Heft 38, 1928, S. 329-332

⁵²⁶ Werner Hegemann: Umbauten von Hermann Muthesius, Brüder Luckhardt und Alfons Anker, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Heft 7, 1928, S. 317-318

⁵²⁷ Ebenda, S. 318

Zügige, Fließende der Reklamebänder fehlt⁵²⁸, wird vor allem wegen seiner grellen Farbgebung im Kontext der umgebenden Bauten kritisiert. Die „geputzte Fassade, gelb und weiß gestrichen (...)“, droht nach Ansicht Martin Kremmers, „den Potsdamer Platz, der ja wohl einer der schlechtesten Plätze ist (...) noch stärker zu zerreißen.“⁵²⁹ Seiner Auffassung nach könne man zwar den Wunsch nach einer Reklamewirkung an dieser Stelle der Stadt verstehen, „...doch kann man es sich nicht verhehlen, daß dieses Haus mit den versetzten Stockwerkshöhen, den harten Gesimsabbrüchen und den grellen Farben als ein Neubau wirkt, der nicht befriedigt.“⁵³⁰ Die Kritik entzündet sich hier ganz anders als beim Umbau der Brüder Luckhardt und Alfons Anker vor allem an der Methode der Umgestaltung des Hauses, die keine grundsätzlichen Gestaltfragen löst, da hier nur an der Veränderung der Oberflächen gearbeitet wurde. Das Neuputzen und Anstreichen des Hauses wird nicht als ein tiefgreifender Gestaltungsansatz gewertet, der eine bestimmte Farbwahl rechtfertigt. Es schwingt bei der Kritik am farbigen Anstrich immer auch eine Kritik am oberflächlichen Verfahren mit, an einer „dilettantischen Anstreicherei“, wie Adolf Behne sie eingangs nannte, die eine Veränderung durch den farbigen Effekt und nicht durch eine bauliche Artikulation erreichen will.

3.3.4 Die Materialisierung von Licht

„Nichts mehr von den Häusern, man sieht keine scheußlichen Fassaden. (...) Die Straße ist aus lauter Glühbirnen gemacht, sie ist daraus gewoben, sie sind die Substanz der Straße. Die lichte Perspektive führt in eine falsche Unendlichkeit, aber auch die falsche enthusiastiert. (...) Die Last des Lebens wird gewichtlos, und das Frivole, das Ungültige wird wesentlich – die Fiktion wird Sache, das Nichts Substanz.“⁵³¹

Die Entwicklungen der Beleuchtungstechnik mit ihren Möglichkeiten der Beleuchtung und des Leuchtens stellen in der Architektur der 1920er Jahre eine große Herausforderung dar, und noch 1943 resümiert Ir. Kalf, dass „die Beleuchtung des Äußeren eines Gebäudes mit Kunstlicht ein Problem darstellt, das für die meisten Architekten noch völlig neu ist.“⁵³² Zwar gab es seit der Weltausstellung 1893 in Chicago mit der ersten städtebaulich angelegten elektrischen Illumination von Ausstellungsbauten und Straßen⁵³³ auch bereits zuvor Versuche, das elektrische Licht für die wirksame Inszenierung eines Gebäudes für Werbe- und Repräsentationszwecke einzusetzen, doch waren diese Ausführungen wegen des hohen

⁵²⁸ Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, 1929, S. 355

⁵²⁹ Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten, in: Der Neubau, Heft 24, 1927, S. 285

⁵³⁰ Ebenda, S. 285

⁵³¹ Wilhelm Hausenstein, 1932, zit. nach: Schivelbusch, Wolfgang: Licht, Schein, Wahn – Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992, S. 67

⁵³² Ir. L. C. Kalf: Kunstlicht und Architektur, Eindhoven 1943, S. 236

⁵³³ Dietrich Neumann: Architektur der Nacht, München, Berlin, London, New York 2002, S. 11

technischen Aufwands noch sehr selten.⁵³⁴ Erst mit der massenhaften Produktion von Leuchtmitteln und einer ausgereifteren Installationstechnik seit Beginn der 1920er Jahre wird das elektrische Licht auch für den normalen Geschäftshausbau erschwinglich und damit anwendbar.⁵³⁵ Bei der Frage des Lichts an Fassaden geht es thematisch um zwei Aspekte: Zum einen um die gestalterische wie auch konstruktiv-technische Integration der leuchtenden Werbebotschaft auf der Fassadenoberfläche und zum anderen zunehmend auch um den Wunsch, das Licht in Form von unterschiedlich beleuchteten Flächen der Fassade generell aktiv in die Gestaltung des Gebäudes mit einzubeziehen. Mit der steigenden Bedeutung des Kunstlichts wird es „...für den Architekten notwendig, für alle Gebäude, die, infolge ihrer Bestimmung, auch abends im Mittelpunkt des Interesses stehen können, eine Abendbeleuchtung als Bestandteil der Architektur zu entwerfen.“⁵³⁶ Von dem großen Interesse an den technischen Fragen der elektrischen Beleuchtung zeugen auch die zahlreichen Fachpublikationen, die dem Architekten beratend zur Seite stehen und in denen versucht wird, die Beleuchtungstechnik mit den Belangen des räumlichen Gestaltens zu verknüpfen.⁵³⁷ Das Licht wird nicht nur als technische Installation angesehen, sondern vor allem als Gestaltungsmittel, mit dem es möglich wird, eine architektonische Aussage unabhängig von der Tageszeit zu treffen. Insofern verwundert es auch nicht, dass das Licht als gestaltendes Element im Fassadenbau der Innenstädte eingesetzt wird, denn gerade im Geschäftshausbau besteht ein großes, vor allem kommerzielles Interesse, die Vorzüge dieses neuen Gestaltungsmittels auszunutzen.

Wenn es in den 1920er Jahren um „Kunstlicht und Architektur“⁵³⁸ geht, ist damit entweder die Gestaltung einer adäquaten Leuchtreklame oder aber eine Gestaltung von Fassade und Innenraum gemeint, die explizit die Belange der elektrischen Beleuchtung berücksichtigt und architektonisch artikuliert. Die beiden bezüglich einer gestalterischen „Lichtarchitektur“ in der zeitgenössischen Literatur hervorgehobenen Beispiele sind der Innenraum des Großen Schauspielhauses von Hans Poelzig und die lichttechnisch und gestalterisch ausgefeilte Fassadengestaltung des Pelzhauses Herpich von Erich Mendelsohn, die hier noch vertieft betrachtet werden soll. Bevor jedoch die Aufmerksamkeit auf diese besonders anspruchsvolle Form der Lichtarchitektur fällt, ist zunächst ein Blick auf die allgemeine Entwicklung der

⁵³⁴ „Zwecke der Fassadenbeleuchtung sind bisher vornehmlich Werbung und Repräsentation; deshalb findet man diese Beleuchtungsart in den Städten an den Stellen, die auch abends von viel Publikum belebt sind. Es kommen daher in erster Linie Gebäude wie Warenhäuser, Kinos, aber auch Verwaltungs- und Regierungsgebäude in Betracht.“ Ir. L. C. Kalf: Kunstlicht und Architektur, Eindhoven 1943, S. 236

⁵³⁵ Besonders der Schutz der elektrischen Beleuchtungskörper vor der Witterung war eines der Hauptprobleme, das lange Zeit die Auswahl und die Konstruktion der Elektroinstallationen bestimmte: „Sowohl in der Konstruktion und Anordnung der Lichtquellen wie in der Wahl der Materialien und Farben der zu beleuchtenden Flächen werden einem von der Witterung (wasserdichte Konstruktionen, wasserfeste Materialien, farbechte und wetterbeständige Oberflächen) Beschränkungen auferlegt.“ Ir. L. C. Kalf: Kunstlicht und Architektur, Eindhoven 1943, S. 237

⁵³⁶ Ir. L. C. Kalf: Kunstlicht und Architektur, Eindhoven 1943, S. 237

⁵³⁷ Vgl. hierzu besonders: Wilhelm Lotz (Hg.): Licht und Beleuchtung – Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur, Berlin 1928

⁵³⁸ In Anspielung auf den gleichnamigen Titel des Buches von Ir. L. C. Kalf: Kunstlicht und Architektur, Eindhoven 1943; vergleichbar auch mit dem bereits 1928 erschienen Buch „Licht und Beleuchtung“ von Wilhelm Lotz.

Lichtreklame sinnvoll, da sie den eigentlichen Anlass für die Verwendung von Licht in der architektonischen Gestaltung im städtischen Kontext darstellt.

Bereits zuvor ist die Problematik der Reklameflächen an den Fassaden der Stadt beschrieben worden, und es waren hier besonders die vielen ungeordnet angebrachten Werbetafeln, die seit Beginn der 1920er Jahre die Forderung nach einer architektonischen Lösung laut werden ließen. Die Werbe- und Reklameschriftzüge galt es, in die Gestaltung der Fassade einzubeziehen und in horizontalen Bändern und Friesen zu ordnen. Gleichzeitig zu diesem Vorgehen der horizontalen Strukturierung von Fassaden für Reklameschriftzüge wird gerade auch für die großen Geschäftsstraßen zunehmend der Wunsch geäußert, diese Schriftzüge zu beleuchten beziehungsweise selbst leuchten zu lassen. Das elektrische Licht zur Beleuchtung von Werbemitteln wie auch die selbstleuchtenden Schriftzüge von Röhrenlampen waren seit 1900 stetig weiterentwickelt worden und lösten das schummrige Licht von Gasbeleuchtungen, das teilweise auch zum Anstrahlen von Fassadenteilen und Werbetafeln genutzt worden war, endgültig ab.⁵³⁹ Das neue elektrische Licht auf der Fassade hatte gegenüber der Gasbeleuchtung viele Vorteile, seine Montage war weniger aufwändig, und es besaß eine größere Helligkeit. Darüberhinaus ließen sich durch die Füllung der Leuchtröhren mit verschiedenen Gasen besondere Farbeffekte erzielen, die in dieser Präzision und Dauerhaftigkeit bisher noch nicht erreicht worden waren. Es gehören wohl keine seherischen Fähigkeiten dazu, sich vorzustellen, welche Konsequenz die Erfindung hell und farbig scheinender Leuchtmittel und die äußerst mächtige Werbemittelindustrie der 1920er Jahre für die Architektur und den Städtebau hatten. War in Berlin während des 1. Weltkriegs 1916 noch die gesamte Leuchtreklame aus Rationierungsgründen ausgeschaltet worden, fasste sie als Werbemittel nach 1918 schnell wieder Fuß, wobei ihre Anbringung nach dem Ortstatut gegen Verunstaltung von 1923 zunächst auf den Bereich des Erdgeschosses begrenzt blieb.⁵⁴⁰ Erst 1926, nachdem Martin Wagner Stadtbaurat geworden war, sind die Regelungen zur Verwendung von Leuchtreklame auf Druck der Elektroindustrie, wie Dietrich Neumann schreibt, gelockert worden, was zu einer massenhaften Verbreitung von Leuchtreklame im Berliner Stadtzentrum führte.⁵⁴¹ Die Fülle des elektrischen Lichts in der Stadt lässt in den frühen Reaktionen einiger Kritiker in einer fast sprichwörtlichen Blendung die Veränderungen, die die elektrische Beleuchtung mit sich brachte, beschwören. Walter Riezler schreibt 1928, dass „...es sich jetzt nicht um die einfache Überwindung des Dunkels handelt, sondern um die immer reichere Verwirklichung des Lichtes selbst, (...) ein wahrer Taumel des Lichtes, dem kein erträumter Glanz aus alten Märchen

⁵³⁹ Die Leuchtröhre war als elektrische Entladungslampe seit Ende des 19. Jahrhunderts bekannt, doch wurde erst vor dem 1. Weltkrieg durch den Ingenieur McFarlan Moore eine betriebsfähige Version (die sog. „Moore-Röhre“) entwickelt, die sich für den Reklamegebrauch zunächst in den USA, wenige Jahre später auch in Europa ausbreitet. Vgl. Schivelbusch, Wolfgang: Licht, Schein, Wahn – Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992, S. 61-62

⁵⁴⁰ Vgl. Dietrich Neumann: Architektur der Nacht, München, Berlin, London, New York 2002, S. 37

⁵⁴¹ Ebenda, S. 37

gleichkommt, wird die Großstadt der Zukunft erhellen.“⁵⁴² Neben diesen ekstatischen Beschreibungen gibt es jedoch auch Schilderungen aus dieser Zeit, die vor allem die Wirkung des Lichtes auf die Wahrnehmung der Architektur und Stadt zum Inhalt haben. Denn die vielen Leuchtmittel an den Fassaden haben auch zur Konsequenz, dass man „nichts mehr von den Häusern“ sieht, wie bereits eingangs Wilhelm Hausenstein bemerkt, „man sieht keine scheußlichen Fassaden... Die Straße ist aus lauter Glühbirnen gemacht, (...) sie sind die Substanz der Straße.“⁵⁴³ Das intensive elektrische Licht wird also nicht nur als positive Bereicherung gesehen, denn in der Nachtwirkung zeigt sich, „...daß die Helligkeit nicht etwa die Bauwerke deutlicher macht, sondern sie im Gegenteil so überstrahlt, daß sie hinter dem Schleier des Lichts mehr verschwinden, als sie jemals das Dunkel der Nacht verhüllt hatte. (...) Der Bau wird überblendet, und auch die gewaltigste Straße, die größte und erhabenste Gestalt wird zunichte.“⁵⁴⁴



134, 135, 136: Ungeordnete, maßstabslose Lichtreklame vor Bestandsbauten (Abb. links) und rechts das Europahaus mit einer geordneten, in die architektonische Gestaltung integrierten Lichtreklame nach Planungen von Otto Firlre aus dem Jahr 1931.⁵⁴⁵

Die Kritik zielt auf einen Sachverhalt ab, der an den großen Geschäftsstraßen und -plätzen Berlins seit Mitte der 1920er Jahre häufig anzutreffen ist, dass an einem gewöhnlichen Geschäftshaus, das am Tag mit einer typischen mehrgeschossigen Fassade mit mehreren Fensterachsen aufwartet, in der Nachtansicht derart von der ungegliederten Werbung überstrahlt

⁵⁴² Zit. nach: Schivelbusch, Wolfgang: Licht, Schein, Wahn – Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992, S. 67

⁵⁴³ Wilhelm Hausenstein, 1932, zit. nach: Schivelbusch, Wolfgang: Licht, Schein, Wahn – Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992, S. 67

⁵⁴⁴ Walter Riezler: Licht und Architektur, in: Wilhelm Lotz (Hg.): Licht und Beleuchtung – Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur, Berlin 1928, S.42-43

⁵⁴⁵ Abb. der ungeordneten Lichtreklame aus: Wilhelm Lotz (Hg.): Licht und Beleuchtung – Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur, Berlin 1928, S. 66, die Abb. des Europahauses aus: Andreas Volk (Hg.): Siegfried Kracauer, Berliner Nebeneinander, Ausgewählte Feuilletons 1930-33, Zürich 1996, S. 312

wird, dass insgesamt ein stadträumlich sehr unruhiges Bild entsteht. Es entsteht eine Wirkung, als würde der städtische Raum in der Nacht nur noch durch strahlende Werbeinschriften ohne Maßstab gebildet werden. Die zunächst beliebig vor bestehenden Fassaden installierten Werbeträger gingen gestalterisch kaum eine Symbiose mit der dahinter liegenden Fassade ein (Abb. 134 und 135). Aus diesem Grund versuchte man bei Neugestaltungen von Fassaden von vornherein beleuchtete Flächen oder Lichtkörper in die Fassadengestaltung zu integrieren, wie es die Fassade des Europahauses von 1931 verdeutlicht (Abb. 136). Die Platzierung der Leuchtreklame in Bändern oder die indirekte Beleuchtung durch verdeckte „Soffittenlampen“ ermöglichten eine Betonung von Gestaltungsmerkmalen wie zum Beispiel horizontalen Brüstungsbändern oder die Hervorhebung eines Fassadenmaterials. Es wurde schnell klar, dass zwar die einzelne Lichtgestaltung an einem Haus einwandfrei gelöst sein kann, aber mit dem übrigen Fassadenaufbau trotzdem keine Einheit eingeht, so dass Max Landsberg 1927 die Forderung formuliert, dass „man die Lichtreklame bei den Bauplänen berücksichtigen muß, man muß versuchen, Bauwerke und Stadtbild gleichermaßen zu einer Tages- und Nachtschönheit zu gestalten. Tatsächlich beginnen sich bereits Lichtreklame und Architekturgliederung am Einzelhause zu beeinflussen. Im Stadtraum muss man die Zusammenfassung der begrenzenden Wandungen durch einheitliche Licht-Leitlinien anstreben. Man kann durch den Gegensatz der direkten Reklamebeleuchtung und der indirekten Fassadenbeleuchtung bedeutende Gebäude als Ziel und Blickpunkte der Umgebung herausheben und so des Nachts große Architekturwirkung erzielen.“⁵⁴⁶

Die wahre Dimension des neuen Baustoffs „Licht“ liegt also weniger in den einzelnen mehr oder minder gut gelösten Fassadenumgestaltungen, sondern vielmehr im städtebaulichen Zusammenwirken, in der Überwindung der alten und unzeitgemäßen Kleinteiligkeit. In einem Beitrag „Städtebau und Lichtreklame“ beschreibt Ernst May die städtebauliche Dimension der Beleuchtungstechnik und ihre Konsequenzen für zukünftige Planungen.⁵⁴⁷ Auch bei den modernen Lichtplanungen steht damit die Erzeugung eines einheitlichen und ausgewogenen Gesamtbilds der Stadt im Vordergrund, wie sie zuvor auch bereits in der städtebaulichen Argumentation zur Schaffung von zusammenfassenden Blockfassaden zum Ausdruck kam. „Einer Lösung des Reklameproblems werden wir erst dann näher kommen, wenn die Lichtreklame beim Entwurf des Einzelbauwerks, wie ganzer Straßen und Plätze berücksichtigt wird (...). Jeder Versuch einer städtebaulichen Gestaltung dieses Werbemittels muss danach streben, die Lichtmassen zu ordnen und die Wirkung der beleuchteten Fenster, Schrifttafeln, Hauswände und dergleichen dadurch zu steigern, dass sie in Kontrast gesetzt werden zu unbeleuchteten oder schwach beleuchteten Teilen des Stadtbildes.“⁵⁴⁸ So sollten zu stark konkurrierende Lichtgestaltungen vermieden werden, da sie letztendlich auch die eigentliche

⁵⁴⁶ Max Landsberg: Lichtreklame und Fassadenarchitektur in: Deutsche Bauzeitung, 1927, S. 679

⁵⁴⁷ Ernst May: Städtebau und Lichtreklame, in: Wilhelm Lotz (Hg.): Licht und Beleuchtung – Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur, Berlin 1928, S. 44-47

⁵⁴⁸ Ebenda, S. 45

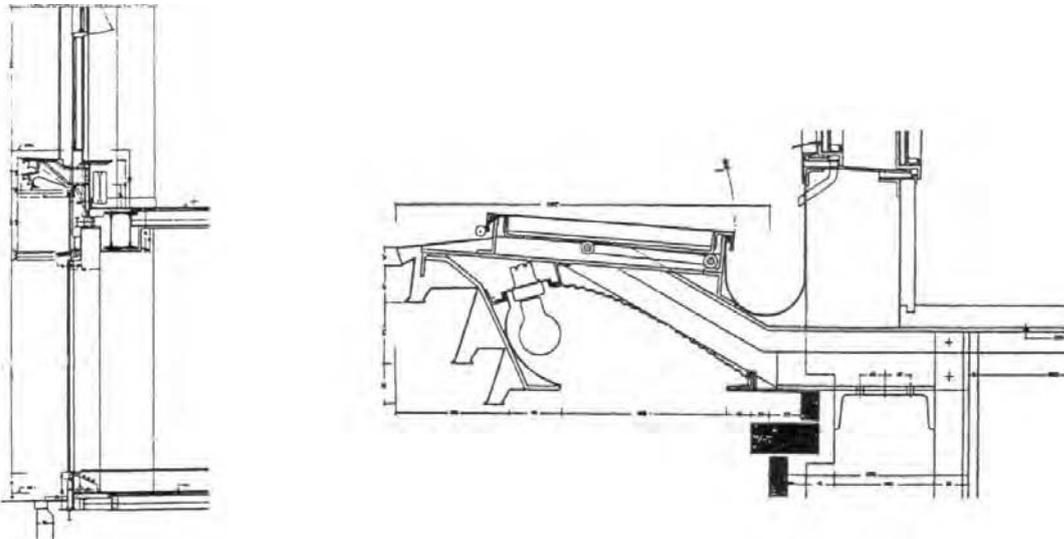
Wirkung verfehlen. May führt hier als Beispiel den New Yorker Broadway an, an dem die auffälligsten Lichtreklamen unvereinbar miteinander sich gegenseitig zu überbieten versuchen und am Ende keine der Werbebotschaften bei dem Konsumenten im Gedächtnis bleibt. Dieses strukturelle Defizit sollte am besten von vornherein vermieden werden und von architektonischer Seite eine einheitliche Gestaltung für Lichtinstallationen angeboten werden. Schwieriger hingegen scheint die Anbringung geeigneter Lichtreklame an bereits bestehenden Bauten, obwohl auch dort zwar eine befriedigende Nachtwirkung erzielt werden kann, am Tage jedoch „Stangengerüste, Buchstabenkästen und Schilder die obere Silhouette unserer Geschäftsstraßen verunzieren“, wie May schreibt. Tatsächlich bieten die technischen Errungenschaften der 1920er Jahre auch die Möglichkeit, das Licht zu formen und nach bestimmten Gestaltprinzipien an der Fassade anzuordnen. Hier berichtet er von Versuchen in Frankfurt/Main, einheitliche Lichtkästen jedoch mit unterschiedlichen Werbebotschaften in großen Geschäftsstraßen in rhythmischer, systematischer Wiederkehr zu installieren. Das Ergebnis dieser strukturierenden Bemühungen auf der Fassade soll eine einheitliche Lichtarchitektur in der Nacht und eine geordnete Fassadenansicht am Tag sein. May spricht vor allem von zwei architektonischen Maßnahmen, die dazu beitragen sollen, „die Reklame zu ordnen“. Das ist zum einen das Lichtgesims, das „über der Reihe der Läden in wichtigen Geschäftsstraßen, Geschöß über Geschöß sich wiederholend angebracht“ wird und eine indirekte Beleuchtung des Werbeschriftzuges zulässt. Und das ist zum anderen die „Leuchtfassade“, bei der „kostspielig aber höchst wirkungsvoll (...) vor die Hauswand (...) eine Glasfront vorgeblendet wird, die in ihrer ganzen Ausdehnung oder nur in den Brüstungsbändern rückseitig erleuchtet wird.“⁵⁴⁹ Mit diesen von Ernst May benannten Möglichkeiten zur Integration des Lichtes auf der Fassade wird aber nicht nur ein gestalterischer Leitfaden gegeben, sondern es wird auch ganz deutlich, dass er die Beleuchtung als ein Thema des Umbaus der bestehenden Stadt sieht, als eine Überformung der Bestandsarchitektur mit Lichtreklame, vorgestellten Leuchtfassaden und Lichtgesimsen. Die Beleuchtung und Lichtreklame als architektonisch-gestalterische Hinzufügung hat sich dabei seiner Auffassung nach „dem Straßen- und Platzbilde genau so einzuordnen, wie das einzelne Bauwerk.“⁵⁵⁰

Stadträumlich bedeutet die neue Lichtarchitektur der geschäftlichen Repräsentation und Reklame die Einführung einer neuen architektonischen Ebene in der Stadt, die – in Verbindung mit großen Glasflächen – vor allem auch die Konsequenz hat, dass die Grenzen zwischen dem öffentlichen Straßenraum und dem Verkaufsraum im Erdgeschoss teilweise aufgehoben werden. Für den Fassadenbau der 1920er Jahre ist die Materialisierung des Lichts als Baustoff eine große technische wie auch gestalterische Herausforderung, weil die Wirkung der künstlichen Beleuchtung wie auch die unterschiedlichen Beleuchtungstechniken von indirektem und

⁵⁴⁹ Ernst May: Städtebau und Lichtreklame, in: Wilhelm Lotz (Hg.): Licht und Beleuchtung – Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur, Berlin 1928, S. 46

⁵⁵⁰ Ebenda, S. 47

direktem Licht in der Praxis noch kaum erprobt sind. Da jedoch die nächtliche Werbewirksamkeit einer beleuchteten Fassade gerade im Geschäftshausbau lockt, stellt die Integration von Licht und beleuchteten Reklameelementen auch für den Umbau bestehender Fassaden ein zu berücksichtigendes Gestaltungsmittel dar und wird in unterschiedlicher Weise in der Gestaltung umgesetzt. Im Prinzip lassen sich drei Formen der Integration von Licht bei Umbaumaßnahmen ausmachen, die offensichtlich in großer Abhängigkeit zur städtebaulichen Lage, zum baulichen Umfang und zum Budget des Umbaus stehen. So wird bei einem Gebäude, bei dem die historische Fassade durch eine neue ersetzt wird, es dementsprechend leichter fallen, den Aspekt der Beleuchtung in den neuen Entwurf zu integrieren, als bei einem Gebäude, bei dem die ursprüngliche Fassadenkonstruktion erhalten bleibt. Bei einem Austausch der Fassadenebene stehen schließlich auch andere finanzielle Mittel zur Verfügung als bei einem Umbau, bei dem im Zuge einer Fassadenumgestaltung lediglich Flächen geschaffen werden, auf denen die Reklameschriften installiert werden können. Aus diesem Spektrum der Lichtfassaden gilt es repräsentative Bauten herauszugreifen, welche die drei möglichen Beleuchtungsarten auf der Fassade durch eine architektonisch integrierte, eine teilintegrierte und eine applizierte Lichttechnik umsetzen. Bei allen nachfolgenden Beispielen ist die Fassadenbeleuchtung im Rahmen eines Umbaus realisiert worden.

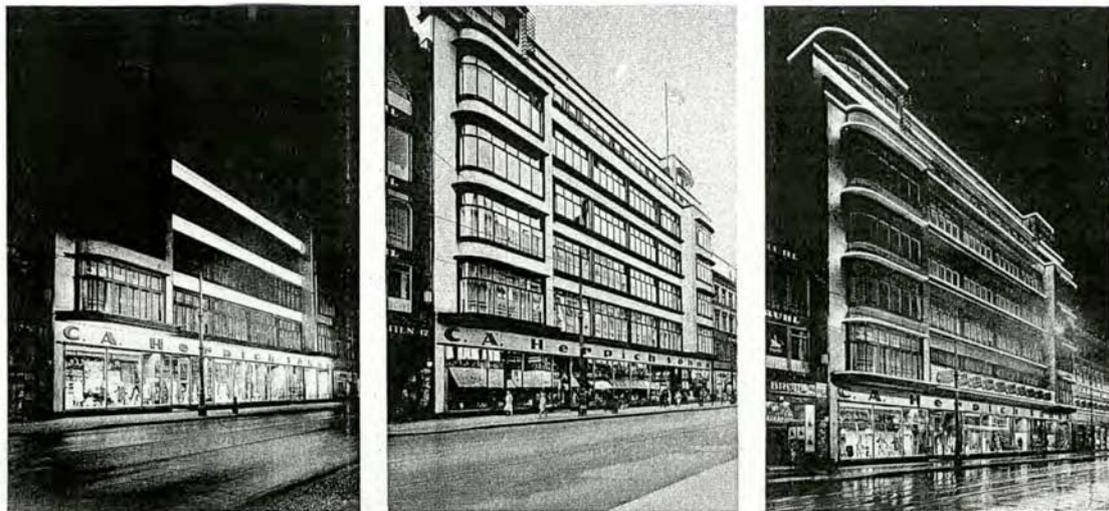


137: Der Aufbau der Fassade des Pelzhauses C.A. Herpich in der Leipziger Straße, der im Detail des Erdgeschosses links und der Beleuchtungsvorrichtung die bauliche Integration von Leuchtmitteln bei diesem Umbau von 1925-28 zeigt; Architekt: Erich Mendelsohn.⁵⁵¹

Als ein Beispiel für eine gestalterisch besonders ausgefeilte Fassadenbeleuchtung, bei der die Belange von Lichtreklame und einer lichttechnischen Inszenierung im Entwurf berücksichtigt wurden und somit auch in idealer Weise in den Fassadenaufbau integriert werden konnten, ist der Umbau des Pelzhauses C. A. Herpich von Erich Mendelsohn zu nennen. Die Fassade dieses

⁵⁵¹ Abb. aus: Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe, Bauten, Berlin 1930, S. 108

Konfektionsgeschäfts in der Leipziger Straße 9-13 in Berlin-Mitte wurde nach langen Auseinandersetzungen über die Gebäudehöhe und die Fassadengestaltung in zwei Phasen zwischen 1925 und 1928 umgebaut (Objektsammlung A.1.33).⁵⁵² Bei dem Umbau handelt es sich um eine Zusammenfassung von drei Bestandsbauten, in deren Zuge die historischen Fassaden weitgehend abgetragen und durch eine einheitliche Straßenfront ersetzt worden sind. Die Fassade weist insgesamt eine horizontale Gliederung von abwechselnden Fenster- und mit Travertin verkleideten Brüstungsbändern auf. Auf beiden Seiten schließen zwei risalitartige Erker die Fassade ab (Abb. 138). Neben dieser markanten architektonischen Gestaltung stand bei dem Bau der Fassade offensichtlich von vornherein fest, dass auch eine nächtliche Beleuchtung vorgesehen werden sollte, was bei einem Geschäftshaus in derart prominenter Lage auch nicht verwundert. Da bei dem Umbau der drei Häuser die Fassade weitgehend neu errichtet worden ist, ließen sich die technischen Vorrichtungen für eine äußerliche Beleuchtung des Hauses besonders gut in den Aufbau der Fassade integrieren, was der Planausschnitt mit den oberhalb der Travertinverkleidungen angebrachten Soffittenlampen hier deutlich zeigt (Abb. 137).



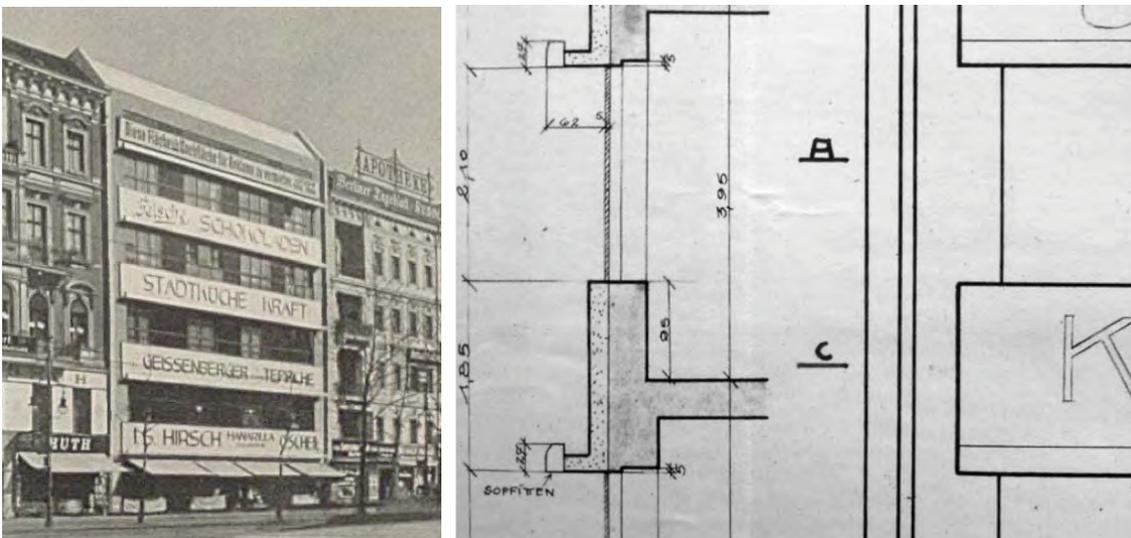
138: Der Umbau des Pelzhauses Herpich mit der Fassadenbeleuchtung um 1928 (links), in der Tagansicht und einer Beleuchtung aus Neonröhren nach 1930.⁵⁵³

Die auskragenden Bronzprofile, die zum Schutz vor Regen die Lampen abschirmen, beleben dabei tagsüber durch ihren Schattenwurf die Fassade. Die gesamte Lichttechnik aus Lichtkörpern, beleuchteten Flächen und schützenden Schirmen ist zweifelsohne von vornherein in die Gestaltung der Fassade integriert worden, und es ergibt sich ein ausgewogenes Erscheinungsbild der Fassade sowohl in der Tag- wie auch in der Nachtansicht. So sorgen die Baelemente, durch die eine Beleuchtung der Fassade in der Nacht möglich wird, am Tag für eine plastische Profilierung der Oberfläche. Durch die Beleuchtung der Brüstungsbänder wird

⁵⁵² Zum Genehmigungsverfahren und Bauablauf vgl. Kapitel 3.5.1.

⁵⁵³ Abb. aus: W. Kircher: Lichttechnische Betrachtungen zur Lichtreklame, in: Bauwelt, 1/1931, S. 9

nachts der Geschäftsname oberhalb des mittigen Eingangs lesbar, in den Obergeschossen ist jeweils das travertinverkleidete Band illuminiert (Abb. 138, links). 1930 wurde dieses auf die untere Geschäftszone beschränkte Beleuchtungsprinzip zugunsten einer das gesamte Haus erfassenden Neonbeleuchtung verändert. Hierzu wurden blaue Neonröhren, wie in der Abbildung 138 rechts dargestellt, offensichtlich direkt an die Soffittenabdeckungen installiert.⁵⁵⁴ Aus dem indirekten Licht der etwas lichtschwächeren Glühlampenbeleuchtung wurde mit diesem Umbau eine sehr prägnante Geschäftshausbeleuchtung, mit deren Hilfe es möglich war, die architektonischen Gestaltglieder der gesamten Fassade noch besser nachzuzeichnen und lichttechnisch zu inszenieren. Denn mit der Neontechnik war es möglich geworden, Beleuchtungskörper zu formen und in diesem Fall beispielsweise den Rundungen der Erker anzupassen. Inwiefern jedoch die farbliche Wahl des blauen Neonlichtes zu begründen ist, bleibt auch hinsichtlich des Zusammenspiels mit dem braun-gelben Farbton des Travertin ein Rätsel. Im Kontext der Gesamtgestaltung zeigt jedoch diese Fassadenplanung von Erich Mendelsohn, wie weitreichend eine Beleuchtungsinstallation die Entwurfsplanung beeinflussen kann und auch bereits wenige Jahre, nachdem diese Technik überhaupt für die Geschäftshausarchitektur relevant geworden ist, zu sehr ausgewogenen und symbiotischen Entwürfen führen kann. In sehr ähnlichem Fassadenaufbau wie das Pelzhaus Herpich ist auch die Fassade des Geschäftshauses in der Schöneberger Tauentzienstraße 3 umgestaltet worden (Abb. 139 und 140; Objektsammlung A.1.28).



139, 140: Fassadenumbau des Wohn- und Geschäftshauses Tauentzienstraße 3 in Berlin-Schöneberg in eine beleuchteten Werbefassade mit Soffittenlampen unterhalb der Reklamebänder; Gesamtansicht und Detailschnitt aus der Baugenehmigung 1927, Architekten: Brüder Luckhardt und Alfons Anker.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ Dietrich Neumann: Architektur der Nacht, München, Berlin, London, New York 2002, S. 130

⁵⁵⁵ Abb. aus: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 349 (Fotoausschnitt); und Detail aus der Genehmigungszeichnung zum Fassadenumbau, Bauakte des Hauses Tauentzienstraße 3, Landesarchiv Berlin, B Rep. 211 Nr. 2071, Blatt 160

Auch wenn im Rahmen des Umbaus 1925-1927 von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker die historische Fassade des Hauses der BEWAG-Stadtküche Kraft nicht völlig entfernt wurde, sondern als Lochfassade erhalten blieb, so zeigt die Durchbildung der ergänzten Fassadenschicht mit breiten horizontalen Bändern zur Aufnahme von Schrift doch auch eine sehr explizite gestalterische Berücksichtigung der Beleuchtung. In diesem Fall werden die Reklamebuchstaben von einer darunter angebrachten Lichtleiste angestrahlt, wodurch sich eine leichte Schattenbildung an der Schrift nicht vermeiden ließ (Abb. 140).⁵⁵⁶ Wie bei dem Umbau von Erich Mendelsohn sind auch hier die Lampen hinter einer Chromblechabdeckung verborgen, so dass die horizontalen Partien ausschließlich indirekt beleuchtet werden. Insgesamt wird dieser Umbau als eines der „frühesten Beispiele für eine die Reklame bindende Fassade“ bewertet.⁵⁵⁷

Bei den zuvor genannten Beispielen des Umbaus handelt es sich um eine recht aufwändige Form, den baulichen Bestand gestalterisch und lichttechnisch den Forderungen des modernen Geschäftshausbaus der Großstadt anzupassen. In anderer Weise ist die Beleuchtung am Eckhaus Kurfürstendamm 227 und Joachimsthaler Straße installiert worden (Abb. 141; Objektsammlung A.1.8).



141, 142: Links der Fassadenumbau des Geschäftshauses Grünfeld am Kurfürstendamm 227 mit aufgesetzter Lichtkonstruktion von Otto Firlé von 1928, rechts das Wohn- und Geschäftshaus Kurfürstendamm 211 mit verschiedenen Reklameleuchtschriften von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker, 1926-1927 in einer Nachtaufnahme von 1928.⁵⁵⁸

Bei diesem Geschäftshaus, dessen Sockelgeschosse sukzessive auf drei Etagen zu einem Laden umgebaut worden sind, ist die Lichttechnik nicht in die umgestaltete Fassade integriert worden,

⁵⁵⁶ Vgl. die kritischen Anmerkungen zum Abstand der Buchstaben von der weißen Fläche, in: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 350

⁵⁵⁷ Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 350

⁵⁵⁸ Abb. 141 aus: Gebrauchsgrafik, 8. Jg. 1931, Heft 9, in: Michael Zajonz, Sven Kuhrau (Hg.): Heimweh nach dem Kurfürstendamm, Geschichte, Gegenwart und Perspektiven des Berliner Boulevards; Petersberg 2009, S. 17 (Nachtaufnahme); Abb. 142: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 351

sondern auf einem Trägergerüst aus Stahl auf das obere Stockwerk und das Dach äußerlich aufgesetzt worden. Diese Art der Beleuchtung hat den Vorteil, dass die lichttechnischen Installationen nicht auf den baulichen Bestand der Fassade Rücksicht nehmen müssen und in freier Komposition eine eigene Lichtarchitektur in der Nacht entwickeln. Auf der anderen Seite ist es jedoch so, dass bei dieser Form der applizierten Lichtkonstruktion – wie sie am Geschäftshaus Grünfeld zu beobachten ist – sich am Tag der unvermeidliche Anblick des Stahlskeletts als Störung der Gesamtansicht ergibt. Ohne derart weitreichende Hilfskonstruktionen ist die Fassade am Kurfürstendamm 211 mit leuchtenden Reklameschriften realisiert worden (Abb. 142).⁵⁵⁹ Der Umbau zeigt dementsprechend einen sparsameren Ansatz, bei dem von einer wirklichen baulichen Integration des Lichts in die Fassadengestaltung vielleicht noch nicht die Rede sein kann, doch lässt sich ein Bemühen erkennen, mit einer bestimmten Form der Umgestaltung der bestehenden Fassade auch der Beleuchtung von Fassadenelementen Rechnung zu tragen. So zeigt auch das bereits aus Kapitel 3.2.2 bekannte Gebäude vom Kurfürstendamm 211 eine Form des Umbaus, bei dem es um die Schaffung einer modernen Geschäftshausfassade ging, die auch Reklame aufnehmen sollte (vgl. Objektsammlung A.1.27). Hierzu wurde die neobarocke Fassade entstickt, und die Architekten beklagen im Bauantrag, dass es „...unter den jetzigen Verhältnissen nicht möglich ist, Erker und Balkone zu entfernen“, weshalb der eingereichte Entwurf auf die vorhandenen Vorsprünge vor der Front Rücksicht nehmen müsse. „Dies ist dadurch erreicht, dass die vielen kleinlich wirkenden Einzelheiten durch durchlaufende Bänder zu einer einfachen und klaren Gliederung zusammengeschlossen sind, dass sich auf den dadurch ergebenden hellen Flächen in künstlerisch einwandfreier und praktischer Weise Reklamebuchstaben anbringen lassen.“⁵⁶⁰ Im Gegensatz zu den zuvor genannten Bauten wurde jedoch keine fest installierte Beleuchtung vorgesehen, sondern es wurde durch die Anlage von umlaufenden Horizontalbändern zunächst nur die Möglichkeit geschaffen, selbstleuchtende Reklame zu installieren. Bei der Betrachtung der Nachtaufnahme wird schnell deutlich, dass durch die Freigabe unterschiedlicher Typografien und Farben ein insgesamt sehr unruhiges Bild entsteht, weil bei dieser Form der Fassadengestaltung „der Architekt auf die Reklame nur geringen Einfluß nehmen kann.“⁵⁶¹ Zwar sind die Schriften in der Horizontalen auf den hellen Brüstungsbändern zusammengefasst, doch erhalten sie dadurch, dass die Hintergrundfläche nicht beleuchtet ist, keinen architektonischen Rahmen (Abb. 142). Auffällig ist auch, dass die Reklameschriften außer direkt an den Ladengeschäften des Erdgeschosses erst vom 3. Obergeschoss an aufwärts angebracht sind, was auf eine baupolizeiliche Bestimmung zurückzuführen ist, die besagt: „dass

⁵⁵⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen in: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929

⁵⁶⁰ Brüder Luckhardt und Alfons Anker: 1. Dispensgesuch Kurfürstendamm 211, BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 5, S. 9-12

⁵⁶¹ Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in Bezug auf die Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 351

bei Lichtreklamen unter einer Höhe von 9,50 m über der Gehbahn rotes, grünes und gelbes Blinklicht sowie Reklamelicht in der signalroten Färbung der Feuermelderlampen verboten ist. Im übrigen ist stehendes rotes Licht in anderer Färbung als in der der Feuerwehrlampen, einschl. roten Neonlichts in Höhen unter 9,50 m auch nur dann zulässig, wenn die leuchtende Fläche parallel zur Bauflucht verläuft oder wenn es sich um rote Inschriften und kleine, rote Transparentteile auf einem umfangreichen, helleuchtenden Hintergrunde handelt. Scheinwerferlicht, Blinklicht und Lichtreklame, die geeignet sind, Blendungen oder Sichtstörungen hervorzurufen oder die Signale der Verkehrsregelung und Eisenbahn in ihrer Wirkung zu beeinträchtigen, sind in jeder Höhenlage grundsätzlich unzulässig.⁵⁶²

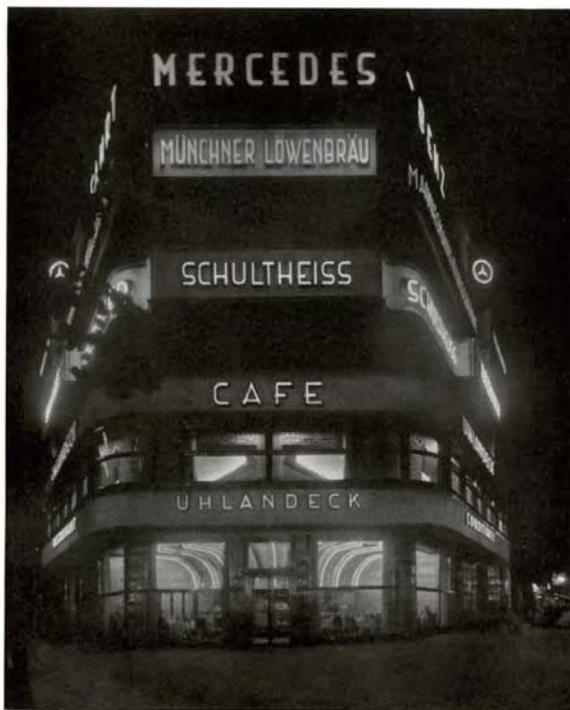
Da auf der hier wiedergegebenen Schwarzweißfotografie alle Reklameschriftzüge erst über einer Höhe von 9,50 m angebracht sind, heißt dies im Umkehrschluss, dass es sich bei den Reklameschriftzügen um farbige Installationen handeln muss, die zudem in den Signalfarben gestaltet sind und mit der ebenfalls auf dem Bild erkennbaren Ampel um die Aufmerksamkeit der Passanten konkurrieren. Was natürlich auch auf dieser Darstellung auffällt, ist, dass die Nachbarbebauung, die an das Haus anschließt, im Kontrast zur Reklamebeleuchtung in völliger Dunkelheit überstrahlt wird. Es zeigt sich bei dieser Fassade im Gegensatz zu den vorherigen Gestaltungen, dass es eine große Diskrepanz zwischen der am Tag wahrnehmbaren Gestaltung, deren Prinzipien zwar dominant, aber konzeptionell gut nachvollziehbar sind, und der leuchtenden Reklamefassade der Nacht gibt. So ist die Gliederung der Fassade nicht mehr eindeutig wahrnehmbar und die rigide Zusammenfassung der Fassadengestaltung am Tag wird durch die uneinheitlichen Reklameschriftzüge der Nacht konterkariert. Dass jedoch auch eine Gestaltung mit ähnlichen Typografien von selbstleuchtenden Schriften auf der Fassade zu dieser Zeit möglich ist, zeigt das abschließende Beispiel des schräg gegenüber vom Eckhaus Kurfürstendamm 211 gelegenen Café Uhlandeck.

Die Architekten Kaufmann und Wolfenstein scheinen beim bereits in Kapitel 3.2.2 genannten Umbau des Hauses Kurfürstendamm 31 die Lehre aus der unruhigen Gesamterscheinung des gegenüberliegenden Hauses gezogen zu haben, die sich vor allem aus der Uneinheitlichkeit der Leuchtreklamen ergibt. So zeigt die Fassade des bis 1930 umgebauten Eckhauses zwar die Schriftzüge unterschiedlicher Marken, die auch in der Größe differieren, doch stören die Schriftzüge durch die gleiche Typografie die architektonische Aussage weder in der Tagansicht, noch in der Nacht (Abb. 143 und 144).

Die Gestaltung der Fassade am Uhland-Eck ist derart aufgebaut, dass die horizontalen Bänder sowohl eine Tagwirkung über das Material der Fläche, wie auch eine Nachtwirkung über die installierten Leuchtreklamen besitzen. „Die hellen Bänder, die bis zum Dach hinauf den drei Frontflächen ihr Gesetz diktieren, leuchten schon bei Tage. Bei Dunkelheit nehmen sie nachdrücklichen Anteil an dem modernen Berliner System, abends und nachts die Architekturen

⁵⁶² Baupolizeiliche Bestimmungen zur Anbringung von Werbemitteln, Abschnitt 5 zur Leuchtreklame, in: BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 2, S. 6

mit Lichtstreifen und Leuchtschriften auf schwarzem Grunde nachzuzeichnen.⁵⁶³ Auch wenn das Café Uhland-Eck nicht mit einer aufwändigen im Fassadenaufbau integrierten Beleuchtungstechnik aufwarten kann, so zeigt sich dennoch, dass durch die geschickte Anordnung der Schriftzüge und ein durchgängiges Gestaltungsprinzip ein ausgewogenes Verhältnis von Lichtreklame und Fassadengliederung auch zu den unterschiedlichen Tageszeiten erzielt werden kann. Neben der einheitlichen Lichtreklame fällt bezüglich des Einsatzes von Beleuchtungsmitteln bei diesem Umbau auch ein weiterer Aspekt auf, der in diesem Fall nicht die Reklame zum Inhalt hat, sondern zeigt, wie die Beleuchtung als gestalterisches Mittel zur plastischen Formulierung der Architektur genutzt wird.



CAFE UHLANDECK, BERLIN. FASSADE BEI NACHT

10



CAFE UHLANDECK, BERLIN. FASSADENDETAIL AM KURFÜRSTENDAMM

12

143, 144: Selbstleuchtende Typografien an der umgebauten Fassade des Hauses Kurfürstendamm 31, Café Uhland-Eck, von Kaufmann und Wolffenstein aus dem Jahr 1930.⁵⁶⁴

So ist in der Nachtansicht in Abbildung 143 die muschelförmige Wölbung des Caféinnenraums auf der Ecke als eine Lichthöhle stark skulptural betont und vermittelt sich durch die in Glas aufgelöste Fassade nach außen (vgl. Planunterlagen Objektsammlung A.1.14). Hier zeigt sich, wie gekonnt das Licht als Material in der Ausformulierung einer modernen Architektur der Großstadt zu dieser Zeit eingesetzt wird. Das Licht in Verbindung mit dem Baustoff Glas lässt die Grenzen zwischen innen und außen an Bedeutung verlieren und verändert die Wahrnehmung des Stadtraums grundsätzlich. Inwiefern sich die Wirkung des Lichts als

⁵⁶³ Kaufmann und Wolffenstein Architekten Berlin, mit einem Vorwort von Max Osborn, Berlin, Leipzig, Wien 1930, S. 9-10

⁵⁶⁴ Abb. aus: Kaufmann und Wolffenstein Architekten Berlin, mit einem Vorwort von Max Osborn, Berlin, Leipzig, Wien 1930, Abb. 10 und 12

„Baustoff“ und die Verwendung des Glases im Bauen der Moderne bedingen, und welche Rolle das Glas auch beim Umbau bestehender Geschäftsbauten hat, soll im Folgenden thematisiert werden.

3.3.5 Die „gläserne Haut“⁵⁶⁵

„Infolge der Vergrößerung der Öffnungen spielt das Glas im Hochbau eine immer stärkere Rolle. Seine leichte, schwebende, wesenlose Stofflichkeit erheitert das Gesicht des neuen Baus.“⁵⁶⁶

Wenn Walter Gropius in Bezug auf die Qualitäten des Baustoffs Glas ein gesteigertes Interesse der Architekten der Moderne feststellt, so wird man rasch seine These bestätigen können: Das Glas als Baumaterial findet bei Um- und Neubauten der 1920er Jahre immer häufiger Verwendung und wird von einigen Architekten in geradezu mystischer Weise verehrt, wie es z.B. in dem Namen der bereits vor dem 1. Weltkrieg aktiven Architektenvereinigung der „Gläsernen Kette“ zum Ausdruck kommt.⁵⁶⁷ An dieser Stelle wird es nicht Thema sein, dieser besonderen Leidenschaft der modernen Architektur für das Glas in aller Vollständigkeit nachzuspüren, wohl aber gilt es, die Begeisterung für diesen Baustoff mit den tatsächlich realisierten Glasfassaden in Verbindung zu bringen. Denn gerade hier wird deutlich, dass auch technisch-konstruktiv durch eine verbesserte Glasherstellung Gestaltungen ermöglicht werden, die es vor dem 1. Weltkrieg noch nicht gegeben hat und dass teilweise auch völlig neue Glasprodukte auf den Markt drängen, die zuvor für Fassadengestaltungen noch nicht verwendet wurden wie die bereits zuvor erwähnten farbigen Opakgläser. In besonderer Weise muss man hier auch darauf verweisen, dass die gläsernen Fassadenkonstruktionen vor allem deshalb so wirkungsvoll und damit auch beliebt wurden, weil mit der Entwicklung der Glasfassaden auch die elektrische Beleuchtung als haustechnische Installationstechnik stetig verbessert wurde und die zuvor übliche Gasbeleuchtung endgültig ablöste. So hatte es zwar, wie in Kapitel 2.2.4 beschrieben, um 1900 bereits die großen Glasfassaden der Warenhäuser gegeben, doch war ihre

⁵⁶⁵ Vgl. Ludwig Mies van der Rohe: Was wäre Beton, was Stahl ohne Spiegelglas?, in: Fritz Neumeyer: Quellentexte zur Architekturtheorie, München, Berlin, London, New York, 2002, S. 412

⁵⁶⁶ Walter Gropius: Die neue Architektur und das Bauhaus, Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption, Mainz und Berlin 1965, S. 11

⁵⁶⁷ „Wir leben zumeist in geschlossenen Räumen. Diese bilden das Milieu, aus dem unsere Kultur herauswächst. Unsere Kultur ist gewissermaßen ein Produkt unserer Architektur. Wollen wir unsere Kultur auf ein höheres Niveau bringen, so sind wir wohl oder übel gezwungen, unsere Architektur umzuwandeln. Und dieses wird uns dann möglich sein, wenn wir den Räumen, in denen wir leben, das Geschlossene nehmen. Das aber können wir nur durch Einführung der Glasarchitektur, die das Sonnenlicht und das Licht des Mondes und der Sterne nicht nur durch ein paar Fenster in den Raum lässt – sondern gleich durch möglichst viele Wände, die ganz aus Glas sind – aus farbigen Gläsern. Das neue Milieu, das wir uns dadurch schaffen, muss uns eine neue Kultur bringen.“ Paul Scheerbart: Glasarchitektur, 1914, zit. nach Christian Schnittich, Gerald Staib (Hg.): Glasbau Atlas, Basel, Boston, Berlin 1998, S. 29

Wirkung mit den zunächst noch wenig brillanten Beleuchtungstechniken stark eingeschränkt und blieb unter anderem deshalb auch rund 25 Jahre ohne weitere Nachahmung. Erst mit der elektrischen Beleuchtung wurden die großen Verglasungen von Fassaden wieder interessant, weil sich durch die gesteuerte Beleuchtung der Glasflächen eindrucksvolle Effekte erzielen ließen. Glas und Beleuchtung gehen auf der Fassade eine architektonische Symbiose ein, denn mit fast jedem „gläsernen“ Fassadenentwurf wird auch eine bestimmte Art Beleuchtung verfolgt, die in Schaubildern, welche die Fassade bei Nacht zeigen, in den Projektdarstellungen veröffentlicht werden. Wer in den 1920er Jahren über Glas in der Architektur schreibt, der meint gleichzeitig auch „Leuchten“, wie es an der Darstellung des Europahauses in der Publikation „Gussglas“ deutlich wird, die den Gebäudekomplex mit nächtlicher Beleuchtung zeigt (Abb. 145). An diesem Gebäude leuchten nicht nur die Werbeschriften selbst, sondern auch die Glasflächen der Fenster sind illuminiert, die dem gesamten Baukörper damit Struktur und Volumen verleihen. Zum Zeitpunkt der Realisierung des Europahauses in den Jahren 1930-1931 ist die Abstimmung von Glasflächen und einer nächtlichen Beleuchtung zumindest bei derart großen Geschäftshausbauten ein Bestandteil des architektonischen Entwurfs geworden (Vgl. auch Objektsammlung A.2.2).



145: Das Europahaus an der Stresemannstraße in Berlin-Kreuzberg als illuminiertes Neubau, bei dem die Anordnung der leuchtenden Fensterflächen Teil der Beleuchtungskonzeption ist, Architekt: Otto Firle, 1931.⁵⁶⁸

Deutlich wurde bereits der Zusammenhang von Licht und Glas bei dem „Glaspavillon“ Bruno Tauts auf der Werkbundausstellung in Köln 1924, der in gleicher Weise gläsernes Objekt aber auch leuchtender Kristall ist. Mit dem Glas findet ein Baustoff Eingang in die moderne Architektur, welcher der Forderung nach einer Gestalterischen Integration des Lichts in der

⁵⁶⁸ Abb. aus: Richard Klapheck: Gussglas, Düsseldorf 1938, S. 190

baulichen Ausformulierung der Fassade nachkommt. Das leuchtende Band der elektrischen Lampen findet seine Entsprechung in den Fensterbändern der Fassade am Tag.

Aber nicht nur die Integration des Lichts auf der Fassade wird durch den Baustoff Glas umsetzbar, es wird auch zunehmend möglich, das Glas als ursprünglich nur dienendes Material im Fensterbau auch konstruktiv als primäres Fassadenmaterial anzuwenden. Der Architekt Arthur Korn beschreibt diese Entwicklung in seinem 1929 erschienenen Buch „Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand“, dass es in der Glastechnik „... gelang, aus dem beigeordneten Glas, das trotz aller schmückenden Kraft, trotz seiner überragenden Bedeutung im Gesamtspiel der Kräfte, trotz seiner Krönung der steinernen Mauern immer noch dienend war, eine selbständige Glashaut zu machen. Nicht mehr Wand und Fenster, wobei das Fenster der alles überragende Teil sein mag, sondern die Wand ist dieses Fenster selbst, das Fenster ist diese Wand selbst.“⁵⁶⁹ Das Glas prägt damit also nicht mehr nur gestalterisch mit Fensterbändern am Tag und Lichtinstallationen in der Nacht die Fassade, es beginnt erstmals, den gesamten konstruktiv-massiven Fassadenaufbau des Mauerwerksbaus zu ersetzen. Tatsächlich scheint sich auch Korn der Tragweite dieser neuen Baupraxis im Klaren zu sein, wenn er feierlich herausstellt, dass „damit nun eine Wendung vollzogen ist, die gegenüber aller Vergangenheit etwas absolut Neues darstellt: Die Vernichtung der Außenwand, die bisher Jahrtausende lang von irgendeinem festen Material übernommen werden musste – sei es Holz, Stein oder anderes. In diesem neuen Zustand tritt die Außenwand nicht mehr in Erscheinung. Das Innere, die räumliche Tiefe und die sie erschaffenden, aufbauenden Konstruktionen zeigen sich, durch die Glaswand sichtbar werdend. Sie selbst ist nur noch angedeutet, wird nur gering fühlbar in Reflexen, Brechungen und Spiegelungen.“⁵⁷⁰

Die „Vernichtung der Außenwand“, wie Arthur Korn vielleicht etwas überspitzt die Entwicklung der vollflächigen Glasfassade nennt, ist indes natürlich nicht nur durch die serielle Herstellung großer Glasflächen möglich geworden, sondern sie hängt auch unmittelbar von dem mehr und mehr sich durchsetzenden Skelettbau ab, der eine Konstruktion ermöglicht, welche die Vertikalkräfte des Geschossbaus in das Skelett hinter der Glasfassade verlagert. Betrachtet man den Entwurf Mies van der Rohes für das Geschäftshaus Adam (Abb. 146; Objektsammlung A.2.5) oder das Sockelgeschoss des Fassadenumbaus der Brüder Luckhardt für das Chrysler-Haus am Kurfürstendamm (Abb. 147), so stellt man tatsächlich fest, dass die membranartige Wirkung des Glases in erster Linie davon abhängt, dass die Konstruktionsebene der Tragstruktur hinter dem Glas liegt und auf den ersten Blick „unsichtbar“ ist. Ohne den Skelettbau wäre die Glasfassade am mehrgeschossigen Gebäude nicht möglich und ihre utopisch anmutende Anwendung in den Entwürfen Mies van der Rohes bestätigt hier noch einmal die Tendenz in der modernen Baukonstruktion, das Tragwerk und den Raumabschluss in der Außenwand zu trennen (vgl. Objektsammlung A.2.3). Der Glasfassade kommen dabei die

⁵⁶⁹ Arthur Korn: Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand, Berlin 1929, S. 5

⁵⁷⁰ Ebenda, S. 5

funktionalen Anforderungen hinsichtlich der Wärme, des Schalls und der Sicherheit zu.⁵⁷¹ Welche technischen Neuerungen ermöglichen nun aber seit Beginn der 1920er Jahre den vermehrten Einsatz des Glases als Fassadenmaterial bei Bauaufgaben in den Innenstädten? Wie in den zeitgenössischen Zitaten nachzulesen, wird besonders die weitgehend verzerrungsfreie Brillanz des Glases hervorgehoben und tatsächlich ist gerade diese technische Verfeinerung des Glases zu qualitativ hochwertigem Spiegelglas der Hauptgrund, weshalb Glas als Fassadenmaterial in dieser Form eingesetzt werden kann. Aber nicht nur diese sehr pragmatisch-konstruktiven Aufgaben hat die Glasfassade zu erfüllen.



146, 147: Entwurf für den Neubau des Geschäftshauses Adam an der Leipziger Straße in Berlin-Mitte von Ludwig Mies van der Rohe aus dem Jahr 1928 mit einer vollverglasten Fassadenfront (links) und der realisierte Fassadenumbau des Wohn- und Geschäftshauses Kurfürstendamm 40-41 mit einer durchgängigen Glasfassade im Erdgeschoss und 1. Obergeschoss für ein Autohaus nach Plänen der Architekten Luckhardt und Anker aus den Jahren 1927-29.⁵⁷²

Ein Blick auf die Fotografie vom Ladengeschoss des Chrysler-Hauses macht deutlich, welche Vorteile die „Auflösung des Außenkörpers“, wie Arthur Korn den Glasbau nennt, sich daraus für den Gewerbebau der Innenstadt, aber auch für den Hausbau in der Landschaft ergeben können: Durch die scheinbare Immaterialität gelingt es, die Grenze zwischen Straßenraum und Laden aufzulösen, das Innere näher an die Außenwelt zu koppeln, das Gebäude in die Landschaft zu öffnen, wie Mies van der Rohe bemerkt: „Die gläserne Haut, die gläsernen Wände erst lassen dem Skelettbau seine eindeutige konstruktive Gestalt und sichern ihm seine architektonischen Möglichkeiten. (...) Hier, in einem Bezirk größerer Freiheit, ohne Bindung engerer Zwecke, lässt sich erst der baukünstlerische Wert dieser technischen Mittel voll

⁵⁷¹ Ebenda, S. 6-7

⁵⁷² Abb. aus: Arthur Korn: Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand, Berlin 1929, S. 18 (links) und Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 352

erweisen. Es sind echte Bauelemente und Träger einer neuen Baukunst. Sie lassen ein Maß an Freiheit in der räumlichen Gestaltung, auf das wir nicht mehr verzichten werden. Jetzt erst können wir den Raum frei gliedern, ihn öffnen und in die Landschaft binden. Jetzt zeigt sich wieder, was Wand und Öffnung ist, was Boden und Decke. Die Einfachheit der Konstruktion, die Klarheit der tektonischen Mittel und die Reinheit des Materials tragen den Glanz ursprünglicher Schönheit.⁵⁷³ Die serielle und damit für das Bauen allgemein brauchbare Produktion von Glas in großen Formaten ist erst seit Entwicklung der Walztechnik 1919 durch Max Bicheroux möglich,⁵⁷⁴ wodurch hoch transparente großflächige Verglasungen beispielsweise für Schaufensterflächen realisierbar werden. Die „gläserne Haut“ wird eine Attraktion, die besonders für Geschäftshausbauten interessant ist.

Tatsächlich vollverglaste Fassaden, wie sie die Entwürfe Mies van der Rohe für das Kaufhaus Adam und für das Hochhaus an der Friedrichstraße zeigen, werden in den 1920er Jahren jedoch noch nicht ausgeführt. Schon bei der Glasfassade der Fagus-Werke in Alfeld von 1914 und auch bei der großflächigen Atelierverglasung des Dessauer Bauhauses von Walter Gropius hatte sich gezeigt, dass diese Fassaden raumklimatische Defizite zur Folge hatten, so dass hier schon wenige Monate nach der Inbetriebnahme bereits erste Lamellen zur Steuerung des Licht- und Wärmeeintrags notwendig wurden.⁵⁷⁵ Vollflächige Glasfassaden können sich erst durchsetzen, seit die technische Ausstattung der Gebäude eine Steuerung des Sonnenlichts und der entstehenden Wärme durch Klimaanlage ermöglichen, und dies ist erst seit dem 2. Weltkrieg möglich. Die große Glasfassade der Hoch- und Geschäftshausentwürfe Ludwig Mies van der Rohe bleiben zunächst eine Art Absichtserklärung für den Glasbau. Die Glasfassaden der 1920er Jahre zeigen bereits großflächige Maße, die jedoch niemals eine transparente Membran im Sinn einer vollständig vorgehängten Glasfassade zeigen. Realisiert werden gläserne Teilbereiche von Fassaden, in Form von Bänderungen für Ladenbereiche und Schaufensteranlagen auch und besonders häufig bei Fassadenumbauten. So enthusiastisch das Baumaterial Glas als konsequente Auflösung der Außenwand und als moderner Baustoff in den zahlreichen zeitgenössischen Publikationen gefeiert wird, so spärlich bleiben zunächst die tatsächlich ausgeführten flächigen Glasfassaden. Das Glas wird stattdessen in einer hoch transparenten Flächigkeit in anderen Formen auf der Fassade verwendet, die wesentlich gängiger sind als die visionären Glasbau-Entwürfe Ludwig Mies van der Rohe. Diese noch experimentellen Verglasungen sind in ihrer Ausführung nicht als vollflächige Glasfassade zu

⁵⁷³ Zit. nach: Ludwig Mies van der Rohe: Was wäre Beton, was Stahl ohne Spiegelglas?, in: Fritz Neumeier: Quellentexte zur Architekturtheorie, München, Berlin, London, New York, 2002, S. 412-413

⁵⁷⁴ Christian Schnittich, Gerald Staib (Hg.): Glasbau Atlas, Basel, Boston, Berlin 1998, S. 11

⁵⁷⁵ „Beim Dessauer Bauhause gehörte es zu den meistbelächelten Einweihungsscherzen, daß die Nutznießer der Ateliers gleich von Anfang an den fehlenden Bauverstand der Fassade durch Papierstreifen ersetzten, die sie bis auf Brüstungshöhe hinter das überflüssige Glas klebten.“ Werner Hegemann: Reihenhause-Fassaden, Berlin 1929, S. 26

werten, sondern markieren zunächst eine Art Übergang zur technisch avancierten Gebäudeverglasung, wie sie vor allem nach dem 2. Weltkrieg sich durchzusetzen beginnt.⁵⁷⁶

Eine Form der Verwendung von Glas als Fassadenbaustoff ist die in den 1920er Jahren aufkommende Verkleidung mit Opakglas in Verbindung mit klarem Spiegelglas, die in der Regel in horizontaler Schichtung von Bändern auf Fassaden zum Einsatz kommt. Das undurchsichtige Opakglas wird in Paneelen auf der Fassade im Bereich der massiven Brüstungen und des Fenstersturzes zwischen den jeweiligen horizontalen Fensterbändern angebracht. Diese Verwendung von Glas sowohl als Fenster- und Schaufensterfläche als auch als Fassadenverkleidung in den Obergeschossen findet sich an zahlreichen Fassadenumbauten der 1920er Jahre wieder, wie am Telschow-Haus der Brüder Luckhardt und Alfons Anker oder an der Mohrenapotheke in Breslau von Adolf Rading (Abb. 148).



148: Opakglasverkleidung im Staffelgeschoss der Mohrenapotheke in Breslau. Architekt des Umbaus im Jahr 1928: Adolf Rading.⁵⁷⁷

Während aber in Klarglas voll verglaste Bauten argumentativ im Sinn Mies van der Rohes einleuchten, um die Grenzen zwischen dem Außen- und Innenraum aufzuheben, so ist die Verkleidung der Fassade alternierend mit Fensterglas und Opakglas zunächst weniger nachvollziehbar, verbindet sich mit der Verkleidung mit Glaspaneelen doch ein großer konstruktiver Aufwand, während es keinen Gewinn an Transparenz und Lichtwirkung für das

⁵⁷⁶ Bis in die 1930er Jahre hinein wird Glas als konstruktives Mittel des Raumabschlusses im Hochbau teilweise noch gar nicht wahrgenommen. In den Konstruktionshandbüchern dieser Zeit taucht das Glas kaum auf, und selbst in Forschungsarbeiten zur Wandlung des Tragwerks zu Beginn der 1930er Jahre findet Glas neben den klassischen Materialien Holz, Stein, Eisen und Eisenbeton noch keine Erwähnung. Dies kann nur darauf zurückzuführen sein, dass zu diesem Zeitpunkt noch verlässliche Methoden der Berechnung sowohl der konstruktiven wie auch klimatischen Kennwerte fehlen. Vgl. Roland Rohn: *Tragwerk und Raumabschluss, eine Zusammenfassung heutiger Konstruktionsmöglichkeiten in Holz, Stein, Eisenbeton und Eisen*, Diss. ETH Zürich, Aarau 1931

⁵⁷⁷ Abb. aus: Arthur Korn: *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand*, Berlin 1929, S. 59

Gebäude gibt. Dass Opakglas in den 1920er Jahren dennoch zunehmend als Fassadenmaterial Verwendung findet, liegt dagegen an seinen besonderen Materialeigenschaften. „Als maschinell geschliffenes und poliertes Material ist es in seinen Eigenschaften mit dem Spiegelglas zu vergleichen, nur besteht der Unterschied, dass es nicht wie dieses durchsichtig ist und dementsprechend andere Verwendungszwecke hat. Es ist säurefest, verwittert nicht, kann rücksichtslos gesäubert werden, ist nicht porös, bietet daher Bakterien und Unsauberkeiten keine Schlupfwinkel, nimmt keine Gerüche an und auch keine Haarrisse.“⁵⁷⁸ Darüber hinaus können die Opakglasplatten mit einem „Kantenschliff und Lochbohrungen versehen“ werden, um sie beispielsweise im Fassadenbau zu montieren, und sie lassen sich „in denselben Ausführungen wie Spiegel- oder Tafelglas biegen“⁵⁷⁹, wodurch sie auch den schwierigsten Gebäudeformen angepasst werden können.

Nach diesen Ausführungen lässt sich schnell erschließen, dass das Opakglas wegen seiner äußersten Robustheit, in seiner Oberflächenqualität und Farbbeständigkeit als Fassadenmaterial besonders bei Geschäftshausbauten Verwendung fand. Damit findet auch der bisher in der Gestaltung von Fassaden selten gebrauchte Begriff der Hygiene einen materiellen Ausdruck in der Baupraxis. Denn das Glas als Baustoff entspricht in hohem Maß den „modernen Grundsätzen der Hygiene“, die sowohl für die Gestaltung von Innenräumen wie auch für die Fassaden von großer Bedeutung sei.⁵⁸⁰ In einem Ladenumbau für ein Fleischgeschäft am Kurfürstendamm 211 wählen die Brüder Luckhardt und Alfons Anker für die Verkleidung der Wände und des Tresens das gleiche hygienische Glasmaterial,⁵⁸¹ das sie auch beim Umbau des Geschäftshauses der Konditorei Telschow an der Potsdamer Straße 141 für die Verkleidung der Fassade wählen (Abb. 149). Es handelt sich dabei um ein weißes und ein schwarzes Opakglas, wobei an der Fassade zusätzlich noch ein ultramarin blauer Farbton an der Stirnseite hinzukommt. Die Fassade besteht etwa ein Drittel aus Fenstern, während die restlichen Teile mit undurchsichtigem Opakglas verkleidet sind. Mit den dunklen Opakglasflächen zwischen den Fenstern soll der Anschein von Fensterbändern erweckt werden, denn „...dadurch, dass die Pfeiler mit schwarzem Glas unsichtbar gemacht sind, ist eine ununterbrochene Glasfläche geschaffen.“⁵⁸² Das Glas in seiner bandartigen Anordnung auf der Fassade trägt dazu bei, dass das Gebäude als moderner Skelettbau mit nichttragender Glasfassade wahrgenommen wird, obgleich die Stützen in der Fassadenebene liegen. Eine konstruktive Vorhangfassade wird damit nur gestalterisch angedeutet. Obwohl nun aber diese ersten Glasfassaden die Konstruktion einer Vorhangfassade häufig nur vortäuschen, zwingen sie aufgrund der Eigenschaften des Glases in der entwerflichen Umsetzung zu einer baulichen Präzision, welche die Tragstruktur

⁵⁷⁸ Ernst Deutsch: Opakglas, in: Arthur Korn: Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand, Berlin 1929, S. 46

⁵⁷⁹ Ebenda, S. 52

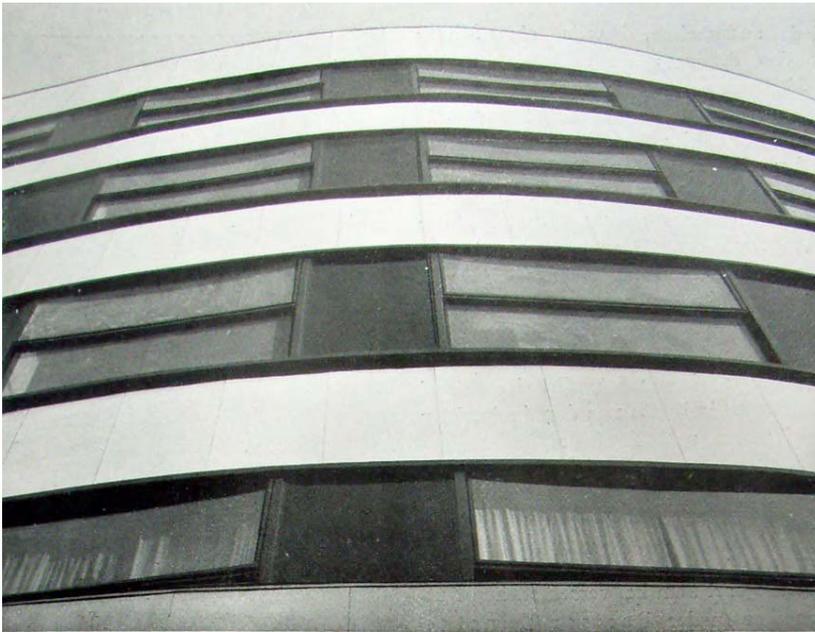
⁵⁸⁰ Konrad Werner Schulze: Glas in der Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1929, S. 22

⁵⁸¹ „Dieser Verkaufsraum beweist, wie sich aus den Zweckforderungen der Hygiene und den gegebenen Materialien, die uns die moderne Glastechnik an die Hand gibt, ganz neue ästhetische Werte in der Raumgestaltung entwickeln.“

Zit. in: Konrad Werner Schulze: Glas in der Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1929, S. 78

⁵⁸² Konrad Werner Schulze: Glas in der Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1929, S. 82

unmissverständlich nach außen vermittelt und sichtbar macht. „Das neue konstruktive Prinzip dieser Bauten tritt dann klar hervor, wenn man für die nicht mehr tragenden Außenwände Glas verwendet. Die Verwendung von Glas zwingt allerdings zu neuen Wegen“⁵⁸³, prophezeit Mies van der Rohe für die Glasarchitektur und behält damit recht: Von einer konstruktiven Beherrschung des Materials Glas auf den „neuen Wegen“ kann man erst an den Bauten sprechen, die nach dem 2. Weltkrieg errichtet werden.



149: Opakglas als Fassadenverkleidung Umbau der Konditorei Telschow an der Potsdamer Straße; Architekten: Brüder Luckhardt und Alfons Anker, 1927 und 1928.⁵⁸⁴

Die Verwendung des Glases im Fassadenbau der 1920er Jahre kann noch nicht auf spektakuläre vollflächige Realisierungen an Fassaden verweisen, und das Glas findet zunächst einen sehr behutsamen Eingang in die Baupraxis. Die wenigen verwirklichten Glasgestaltungen haben vielfach noch den Charakter einer Erprobung der konstruktiven und gestalterischen Eigenschaften von Glas als Fassadenmaterial, worin aber genau ihr Aussagewert liegen mag. Diese ersten Versuche, Glas als flächendeckendes Fassadenmaterial in der Geschäftshausarchitektur der Großstadt zu verwenden, zeigen eine konstruktiv-gestalterische Entwicklung auf, welche die Architektur der Moderne in den darauf folgenden Jahrzehnten bestimmen wird: Die Entmaterialisierung des Fassadenbaus durch das Glas nimmt durch die experimentellen Ansätze in den 1920er Jahren erst ihren Anfang.

⁵⁸³ Ludwig Mies van der Rohe im „Frühlicht“, zit. nach Christian Schnittich, Gerald Staib (Hg.): Glasbau Atlas, Basel, Boston, Berlin 1998, S. 30

⁵⁸⁴ Abb. aus: Konrad Werner Schulze: Glas in der Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1929, S. 82

3.3.6 Gestaltkompositionen

Es ist bereits herausgearbeitet worden, dass die Fassade der Moderne zwar vor allem den Gestaltparametern der Funktionalität und der Wirtschaftlichkeit unterworfen ist, dass aber jede Fassadengestaltung auch freie künstlerische Entwurfsansätze zeigt, die als plastische Komposition, als farbige Gestaltung oder in der Verwendung bestimmter Materialien auch etwas Schmückendes haben kann. Die Fassaden bilden nicht nur den physischen Raumabschluss eines Gebäudes im Sinn des Funktionalismus, mit ihnen wird auch Werbung betrieben, sie sollen repräsentieren, Aufmerksamkeit erzeugen oder einfach nur den Straßenraum würdig begrenzen. Für diese Anforderungen reichen die minimalen Gestaltqualitäten einer mit Fensteröffnungen durchbrochenen Wand allein kaum aus, und kein Fassadenumbau und auch kein Neubau weist einzig ein derart reduziertes Formenprogramm auf. Stattdessen bedienen sich die Architekten der Moderne bestimmter Motive in Form schmückender Gestaltkompositionen, die in unterschiedlicher Ausformulierung und Intensität die gesamte Bauproduktion von Fassaden der 1920er Jahre begleiten und deren Gestaltprogramm von expressionistischen Fassaden über die weit verbreitete Bandfassade bis hin zur rationalistischen Vorhangfassade reicht. So paradox es klingen mag, aber man ist sich auch in den 1920er Jahren bereits darüber bewusst, dass die „Entwicklung eines modernen Fassadentyps“ im Zuge von Umbaumaßnahmen „immer nur ein dekoratives und kein architektonisches Problem sein kann.“⁵⁸⁵

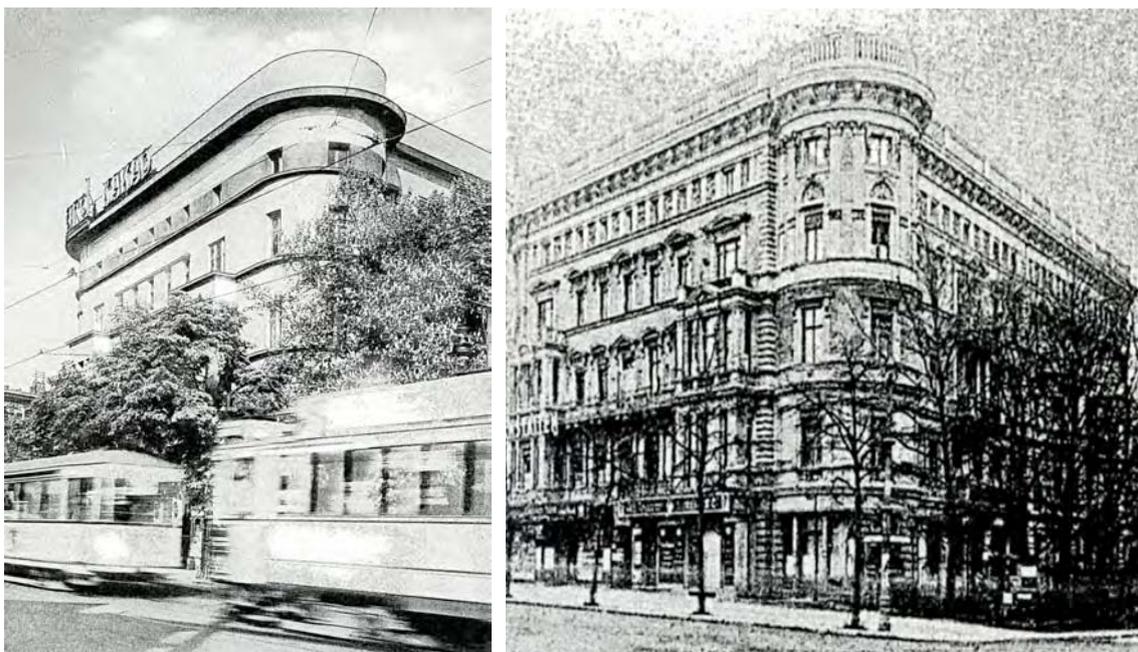
Allerdings werden für diese unterschiedlichen Formen der modernen Dekoration durchaus auch Herleitungen gesucht, welche die Verwendung bestimmter Gestaltungen erklären beziehungsweise begründen sollen. Einer der am weitesten verbreiteten Erklärungsansätze wird in dem seit Beginn des 20. Jahrhunderts sich verändernden Verhältnis des Menschen in Bezug auf die ihn umgebende Großstadtarchitektur gesehen. Die neuen Fortbewegungsmöglichkeiten und die Folgen für die Wahrnehmung sind hierbei eines der beliebtesten Themen und werden immer wieder als Begründung für eine veränderte Formensprache in der Architektur herangezogen. Die Gebäude wie auch die städtebauliche Gestalt der Stadt scheinen sich dabei den Bedingungen des modernen Großstadtlebens unterzuordnen müssen, denn „...die veränderte Geschwindigkeit in der Fortbewegung gibt uns ein ganz anderes Gefühl für Ruhe und Bewegung. Unser Schönheitsideal ist nicht mehr das einzelne Haus, sondern die Summe der Häuser, der Straßenraum, der Platz- und Stadtraum.“⁵⁸⁶ Das Motiv der Dynamik ist im Zeitalter der Entwicklung schneller Verkehrsmittel natürlich ein nachvollziehbarer Gestaltansatz, wenn Erich Mendelsohn auf das Verhältnis von Architektur und Bewegung anspielt, nach dem „ein neuer Rhythmus die Welt erfäßt, eine neue Bewegung. (...) Der Mensch unserer Zeit, aus der

⁵⁸⁵ Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 349

⁵⁸⁶ Martin Wagner: Zivilisation, Kultur, Kunst, in: Wohnungswirtschaft 3 (1926) 20/21, S.165-166

Aufgeregtheit seines schnellen Lebens, kann nur in der spannungslosen Horizontalen einen Ausgleich finden. Nur durch den Willen zur Wirklichkeit wird er Herr über seine Unruhe, nur durch die vollendetste Schnelligkeit überwindet er seine Hast. Denn die rotierende Erde steht still!⁵⁸⁷

Die neue Form der Wahrnehmung als Grundlage oder Erklärung für einen neuen Gestaltungsansatz wird dabei nicht nur textlich vertreten, sie wird auch in der Art der Bilddarstellung in den Architekturpublikationen durch Darstellungen dichten Verkehrs in Innenstadtszenen und beispielsweise vorrübereilende Straßenbahnen zu untermauern versucht (Abb. 150). So glaubt man, der Dynamik des modernen Großstadtverkehrs besonders in der horizontalen Bandfassade Ausdruck zu geben, die eine der häufigsten Umgestaltungen von Fassaden darstellt, und deren Gestaltprinzip auf der horizontalen Schichtung von Fenster- und Brüstungsbändern beruht, die farblich unterschiedlich gestaltet sind. Auf diese Weise entsteht mit sehr einfachen Gestaltungsmitteln ein Tiefeneffekt, der die Putzfelder belebt, wie es auch an dem Eckhaus an der Potsdamer Straße 123b (Objektsammlung A.1.24) vorzufinden ist.



150: Dynamik der horizontalen Gestaltung und die Statik des Historismus an einem Wohn- und Geschäftshaus an der Potsdamer Straße 123b in Berlin-Tiergarten vor und nach dem Umbau 1930, Architekten: Moritz Ernst Lesser und Leopold Stelten.⁵⁸⁸

Die Gestaltform der Bänderung hat im Wesentlichen zwei deutlich voneinander zu unterscheidende Hintergründe: Zum einen, den überaus pragmatischen und oben bereits angedeuteten Grund, an einer horizontalen Fläche Buchstaben für eine Reklame anzubringen, und zum anderen die eher gestalterische Herleitung eines Ausdrucks für die neue

⁵⁸⁷ Erich Mendelsohn: Dynamik und Funktion, Vortrag, 1923, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 68-69

⁵⁸⁸ Abb. aus: Bauwelt, Heft 9/ 1930, S. 22

Geschwindigkeit, aufgrund derer, wie Peter Behrens bereits 1914 beschreibt, auch die Gestaltung den wagerechten Linien unterworfen ist. „Wir empfinden einen anderen Rhythmus in unserer Zeit als in einer vergangenen. So ist es auch eine andere rhythmische Auffassung, wenn wir sagen, dass unsere Zeit schneller dahineilt, als die unserer Väter. Eine Eile hat sich unserer bemächtigt, die keine Muße gewährt, sich in Einzelheiten zu vertiefen. Wenn wir im überschnellen Gefährt durch die Straßen unserer Großstädte jagen, können wir nicht mehr die Einzelheiten der Gebäude gewahren. Ebenso wenig können vom Schnellzug aus Städtebilder, die wir im schnellen Vorbeifahren streifen, anders wirken als nur durch ihre Silhouette. Die einzelnen Gebäude sprechen nicht mehr für sich. Einer solchen Betrachtungsweise unserer Außenwelt, die uns in jeder Lage bereits zur steten Gewohnheit geworden ist, kommt nur eine Architektur entgegen, die möglichst geschlossene ruhige Flächen zeigt, die durch ihre Bündigkeit keine Hindernisse bietet. Wenn etwas Besonderes hervorgehoben werden soll, so ist dieser Teil an das Ziel unserer Bewegungsrichtung zu setzen. Ein übersichtliches Kontrastieren von hervorragenden Merkmalen, zu breit ausgedehnten Flächen oder ein gleichmäßiges Reihen von notwendigen Einzelheiten, wodurch diese wieder zu gemeinsamer Einheitlichkeit gelangen, ist notwendig.“⁵⁸⁹

Die sich durchsetzenden motorisierten Fortbewegungsmittel mit ihren wesentlich höheren Geschwindigkeiten führen zu einem Wandel im Erleben der Stadt. Bereits 1907 hatte Max Creutz in der Zeitschrift „Berliner Architekturwelt“ festgestellt, dass die Möglichkeit einer schnellen Fortbewegung der eigenen Existenz unser Verhältnis den Dingen gegenüber verändere. Die Plastizität der nahe liegenden Erscheinungen verwische sich, wie er schreibt, das Auge sehe die Welt bildartig in die Fläche gerückt, was seiner Auffassung nach in der Architektur schon in vollem Umfange zur Geltung komme. Von größter Wichtigkeit sei das Zurücktreten plastischer Details. Unser Auge fasse selbst schon im Straßenverkehr nicht mehr die plastische Körperlichkeit der Einzelercheinung. Das Ganze werde vielmehr zu einer vorübergehenden Reihung fast schematischer Elemente: „Eine unendliche Reihe unzählbarer körperloser Einheiten, die Ornamentik der modernen Zeit.“⁵⁹⁰

Nach Creutz zwingt also die Geschwindigkeit des modernen Großstadtlebens zu einer Vereinfachung der Gestaltung, bei der die Reihung die individualistische Einzelschöpfung ablöst. Obwohl es in der Zeit, als Creutz diesen Artikel veröffentlichte, noch keine horizontal gebänderten Fassaden gegeben haben dürfte, kann man seine Argumentation bei Betrachtung der Bandfassaden der 1920er Jahre durchaus nachvollziehen. Als fände die Geschwindigkeit einen baulichen Ausdruck in der Gestalt der Fassade, ist die Bänderung ein verbreitetes Motiv bei Neubauten wie auch bei Fassadenumgestaltungen. Eine horizontale Schichtung und Abgrenzung der Geschossbänder wird gestalterisch mit durchlaufenden Gesimsen umgesetzt.

⁵⁸⁹ Peter Behrens: „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf die moderne Formentwicklung“ in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914, S. 8

⁵⁹⁰ Max Creutz: Vom Sehen und der Anschauung der modernen Zeit, in: Berliner Architekturwelt, 9. Jg., 1907, S. 370-371

Die Funktionsebene der Fenster wird durch ein farblich abgehobenes Fensterband markiert, das alle einzelnen Fenster eines Geschosses zusammenfasst. Hierdurch wird also nicht ein einzelnes Element ins Verhältnis zur Fassadenfläche gesetzt, sondern die Summe aller Elemente innerhalb eines Geschosses, so dass ein wesentliches Merkmal der Gesamtproportion erhalten bleibt.

Vor diesem Hintergrund ist auch der Umbau der Fassade des Wohnhauses Potsdamer Straße 146 in Berlin-Schöneberg mit einer horizontalen Bänderung zu sehen, bei dem die Umgestaltung des Gebäudes aus der Mitte des 19. Jahrhunderts auch als Ersatz für einen eigentlich geplanten Neubau verstanden werden kann. Bei dem Gebäude handelt es sich um ein unauffälliges viergeschossiges Wohn- und Geschäftshaus aus dem Jahr 1869 (Abb. 151 und 152; Objektsammlung A.1.57).



151, 152: Umzeichnung der Fassadenansichten des Hauses Potsdamer Str. 146 in Berlin-Schöneberg aus dem Jahr 1869 (links) und die Planung zur Aufstockung und Fassadenumgestaltung mit horizontaler Putzbänderung von 1928.⁵⁹¹

Zwar wurden 1882 die Schaufenster im Erdgeschoss vergrößert und der Laden neu eingerichtet, darüber hinaus sind jedoch nur wenige bauliche Maßnahmen bis ins Jahr 1928 zu verzeichnen. Der gesteigerten Bedeutung der Potsdamer Straße als Ausfallstraße und eine der Hauptverkehrsachsen in Nord-Süd Richtung ist es geschuldet, dass eine bauliche Aufwertung des Gebäudes seit dem Jahr 1927 in Betracht gezogen wird.⁵⁹² Nach Aussage des Architekten Erich Teschemacher im Begleitschreiben zum Bauantrag zur Fassadensanierung hatte der Eigentümer offensichtlich die Absicht, das alte Gebäude abzureißen und durch ein neues,

⁵⁹¹ Vgl.: BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Potsdamer Str. 146, Band 1

⁵⁹² Das Haus steht in unmittelbarer Nachbarschaft zum „Berliner Sportpalast“, der, 1910 errichtet, in den 1920er Jahren schließlich als multifunktionale Veranstaltungsstätte überregionale Bekanntheit erlangt.

vornehmlich gewerblich genutztes Haus zu ersetzen.⁵⁹³ Diese Maßnahme wurde jedoch vom Wohnungsamt versagt, so dass man sich gezwungen sieht, den Altbau zu renovieren und als „Amortisation der aufgewendeten Renovierungsmittel“⁵⁹⁴, wie es in den Unterlagen heißt, um ein weiteres Wohngeschoss zu erweitern. Der beauftragte Planer Erich Teschemacher gestaltet als „Architekt und Kunstmaler“, wie auf seinem Briefkopf zu lesen ist, eine streng horizontal gebänderte Fassade, an der jeweils die Fenster wie auch die Brüstungen zu einem Band zusammengefasst sind (Abb. 152). Die Abgrenzungen der Bänderungen an der Fensterkonsole und am Sturz sind durchgängig als Profil ausgebildet und beleben mit ihrer räumlichen Tiefe die ansonsten sehr streng gegliederte Fassade. In den Unterlagen zum Bauantrag finden sich keine Hinweise auf eine farbliche Gestaltung, noch Angaben zum Putz.



153, 154: Potsdamer Str. 146 im derzeitigen Zustand in einer Aufnahme von 2012 und Genehmigungsplanung zum Umbau der Fassade des Hauses Wittenbergplatz 1 Ecke Ansbacher Straße mit einer markanten Horizontalbänderung von den Architekten Kaufmann und Wolfenstein aus dem Jahr 1929.⁵⁹⁵

Es ist jedoch davon auszugehen, dass die horizontalen Bänder zueinander farblich abgesetzt waren. Das Gebäude wurde Anfang der 2000er Jahre in einer einheitlichen Farbe gestrichen (Abb. 153), während zuvor eine Gestaltung in roten und sandfarbenen Bändern erhalten war, die unter Umständen sogar die ursprüngliche Farbfassung gewesen sein könnte. Nach Fertigstellung der Fassadengestaltung sind mehrfach wechselnde Reklameschriften aufgebracht worden, die bis heute in den Bänderungen von 1928 gut platziert werden könnten. Demgegenüber gab es 1932 einen Antrag, die Wandflächen zwischen den Fenstern im 1. Obergeschoss für Reklamezwecke zu nutzen. In den Bauunterlagen dieses Hauses finden sich keine expliziten Ausführungen, dass sich diese Gestaltform der hier verwendeten Horizontalbänder aus einem Motiv der Dynamik ableiten lässt. Es scheint auch etwas verwegen, eine textliche Bestätigung

⁵⁹³ Vgl. BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Potsdamer Str. 146, Band 1, S. 291

⁵⁹⁴ BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Potsdamer Str. 146, Band 1, S. 291

⁵⁹⁵ Fassadenaufriß des Hauses Wittenbergplatz 1 aus der Bauakte, Landesarchiv Berlin, B Rep. 211 Nr. 2180-2182

für ein dekoratives Gestaltungsmotiv wie das der Bänderung an dieser Stelle zu erwarten, denn schließlich werden die Autoren der 1920er Jahre nicht müde zu erklären, dass es sich bei der Bandfassade um eine modische Erscheinung handelt,⁵⁹⁶ so dass die Suche nach einer stichhaltigen Herleitung niemals zielführend sein kann. Auch an dem Eckhaus Wittenbergplatz 1 und Ansbacher Straße sind sehr auffällige Putzbänder entworfen worden, die jedoch nur auf der Seite zum Wittenbergplatz mit wenigen Reklameschriftzügen versehen worden sind, während die hier wiedergegebene Fassade an der Ansbacher Straße ohne Werbung blieb (Abb. 154). Die horizontale Bandfassade scheint schlichtweg eines der Mittel zu sein, mit dem kostengünstig und effektiv eine moderne Umgestaltung realisiert werden kann und das sich wie in dem Beispiel vom Wittenbergplatz 1 sehr gut dazu eignet, in dem Werkverzeichnis der Architekten Kaufmann und Wolffenstein in Szene gesetzt zu werden (Vgl. die Fotografien aus dem Werkverzeichnis in der Objektsammlung A.1.16).



155, 156.; Entwurf für einen Fassadenumbau des Wohn- und Geschäftshauses Kurfürstendamm 235 mit der „Königin-Bar“ im Sockelgeschoss in einem Entwurf der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, von 1929 und Ansicht eines Fassadenumbaus von Paul Zucker in der Straße Unter den Linden 20 aus dem Jahr 1922.⁵⁹⁷

So mag die Geschwindigkeit der modernen Zeit zwar einen Erklärungsansatz für die Gestaltform der horizontalen Bandfassade sein, doch lässt sie sich als Ursache nicht unmittelbar auf jeden Umbau übertragen. Indes demonstriert diese Art der Verwendung von einem Gestaltungsmotiv, wie in den 1920er Jahren durchaus schmückend, gewissermaßen nach den Regeln der Mode, entworfen und auch gebaut wird. Nicht jede Gestaltung im Fassadenbau dieser Zeit ist dementsprechend auf strenge funktionale oder konstruktive Kriterien zu reduzieren. Sehr anschaulich wird dies auch bei anderen Gestaltungsansätzen, die zunächst eine sehr sachliche

⁵⁹⁶ Vgl. Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Berlin 1929, S. 14

⁵⁹⁷ Abb. aus: Arthur Korn: Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand, Berlin 1929, S. 51 (links) und Wolfgang Schäpe: Paul Zucker, der vergessene Architekt, Berlin 2005, S. 119

Herleitung zu haben scheinen, am Ende jedoch auch nur dekorativ an der Fassade verwendet werden. Diese Ansätze werden an einer weiteren Bandfassade, die die Brüder Luckhardt und Alfons Anker am Kurfürstendamm 235 projiziert haben, die am Ende aber nicht ausgeführt worden ist, sehr deutlich (Abb. 155). Die Fassade der so genannten „Königin-Bar“ zeigt eine strenge horizontale Bänderung, die vermutlich ähnlich wie an der Fassade der BEWAG-Stadtküche in der Tauentzienstraße 3 (vgl. Kapitel 3.3.4) mit ihren horizontalen Bändern eine Konstruktion simuliert, wie man sie bei einem Skelettbau erwarten würde. Es scheint indes sicher, dass bei diesem Umbau die massive Lochfassade des historischen Gebäudes durchaus erhalten geblieben wäre, so dass die markante Fassadengestaltung die moderne Konstruktion mit ihren lang gestreckten Bandfenstern gewissermaßen nur zitiert.⁵⁹⁸ So findet auch die fortschreitende Technisierung ihren Ausdruck besonders bei Fassadenumbauten, indem Konstruktionen dargestellt und Materialien verwendet werden, die zwar keine funktionale oder nur selten eine konstruktive Bedeutung haben, wohl aber gestalterisch als Verkörperung der neuen Zeit eingesetzt werden.

Wie in dem hier gezeigten Projekt der Brüder Luckhardt werden Rasterfassaden und Skelettkonstruktionen angedeutet und als Motive des Neuen Bauens verwendet. Eine verwandte Form dieser Inszenierungspraxis lässt sich an dem Entwurf zu dem Umbau des Hauses Unter den Linden 20 von Paul Zucker feststellen, bei dem der flächigen Fassade des 19. Jahrhunderts das vertikale Konstruktionsmotiv einer Wandpfeilerstellung vermutlich als eine Putzgestaltung vorgeblendet worden ist (Abb. 156).⁵⁹⁹ Neben der ähnlich schmückenden Gestaltungsweise der Fassade verbindet die meisten dieser Bauten, dass die hier planenden Architekten einer Deutung dieser Gestaltung scheinbar aus dem Weg gehen, wird doch sehr schnell bewusst, dass gerade die dekorative Anwendung eines Konstruktionsmotivs auf der Fassade den material- und konstruktionsgerechten Grundsätzen des modernen Bauens in hohem Maße widerspricht. Vielleicht erklärt dies auch, warum es zu diesen Fassadengestaltungen keine Begründungen der Wahl der angewandten Gestaltungsmittel gibt und sich niemals auch nur eine Andeutung findet, dass die Fassadengestalt lediglich aus einem Motiv der Moderne – einem Konstruktionsmotiv, einem Motiv der Dynamik oder ähnlichem – abgeleitet ist. Warum man im Fassadenumbau trotzdem auf die schmückenden Gestaltungen in den Formen der Moderne zurückgreift, kann dementsprechend kaum durch die Aussage eines planenden Architekten untermauert werden. Als Deutung scheint natürlich besonders plausibel, dass in einer Zeit, in der aus wirtschaftlichen Gründen nur wenige Neubauten realisiert werden können, die Darstellung der Gestaltungsprinzipien auf der Fassade als ein legitimes Mittel angesehen wird, um zumindest den Ausdruck der

⁵⁹⁸ Zwar ist von diesem Projekt lediglich das hier dargestellte Modellfoto erhalten, doch lässt dieser Entwurf die Vermutung zu, dass wegen des mittigen Erkers ein grundlegender Austausch der tragenden Außenwand nicht vorgesehen war.

⁵⁹⁹ Dieses Motiv hatte Paul Zucker bereits an dem Bankhaus in der Taubenstraße realisiert (s. Kapitel 3.1), allerdings blieb der Umbau des sog. „Felsing-Hauses“ in der Straße Unter den Linden dagegen nur ein Entwurf. Vgl. Wolfgang Schäche: Paul Zucker, der vergessene Architekt, Berlin 2005, S. 115, 118-119; Objektsammlung A.4.7

Architektur der Moderne in der Stadt zu manifestieren, wenn schon kaum wirkliche Neubauten in der Berliner Innenstadt entstehen. Das Kulissenhafte der modernen Fassadenumbauten wird den meisten Zeitgenossen gar nicht aufgefallen sein, viele werden die teilweise sehr präzise geplanten und umgesetzten Umbauten auch für tatsächliche Neubauten gehalten haben, und auch in den Bauzeitschriften dieser Zeit wirkt die Darstellung der Fassadenumbauten bisweilen wie die Berichterstattung von Neubauten.⁶⁰⁰ Die Methodik des Gestaltens, wie sie in den historistischen Stilkompositionen der Fassaden des späten 19. Jahrhunderts einen Ausdruck fand, ist in der Architektur der Moderne also längst nicht abgelegt, sondern lebt als zweckmäßiges Mittel der Überbrückung wirtschaftlicher Zwänge in den Fassadenumbauten fort, wie sich auch an dem letzten hier genannten Gestaltungsmotiv erkennen lässt. Dieses Motiv tritt besonders unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg auf und zeigt Formen, die noch eindeutig aus dem Repertoire des Expressionismus entwickelt sind.



157, 158: Fassadenumbauten in Formen des Expressionismus: Die Hausleben-Versicherung von Erich Mendelsohn in der Dorotheenstraße in Berlin-Mitte, 1920 (links) und der Umbau des Leiser-Hauses in der Taentzienstraße 17 in Charlottenburg von Marie Frommer, 1926/27.⁶⁰¹

Die ersten überhaupt in Berlin nachweisbaren Fassadenumgestaltungen der Zwischenkriegszeit, die Hausleben-Versicherung von Erich Mendelsohn und das Große Schauspielhaus von Hans Poelzig, sind in diesem Motiv gestaltet. Die Hausleben-Versicherung von Erich Mendelsohn ist dabei das erste mehrgeschossige Wohn- und Geschäftshaus, das 1920 umgebaut wird (Abb. 157). Von dem Ursprungsbau sind keine Fassadenansichten überliefert, auch die Umbauten

⁶⁰⁰ In Ermangelung von Neubauten, die errichtet werden, steigen in den Fachzeitschriften natürlich auch der Stellenwert und das Interesse an dieser Form des Bauens.

⁶⁰¹ Abb. aus: Hüter, Karl-Heinz: Architektur in Berlin 1900-1933, Dresden 1987, S. 329 (links) und Architekten- und Ingenieurverein Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten, Teil VIII, Bauten für Handel und Gewerbe, Band A, Handel, München, Düsseldorf 1978, S. 187

Mendelsohns sind in ihren expressiven Formen und einer schillernden Farbigkeit heute schlecht zu rekonstruieren, da das Gebäude wenig dokumentiert und bereits 1924 ein zweites Mal umgestaltet worden ist (vgl. Fotografien in der Objektsammlung A.1.31). In dem ersten Umbau von 1920 fallen besonders die plastisch aus der Fassadenebene herausgestülpten Fenstereinfassungen auf, welche die unterschiedlichen Formate des Ursprungsbaus umgeben. Dieser expressive Putzdekor, verbunden mit einem leuchtend roten Farbanstrich der Fassade mit blaugrauen Fenstereinfassungen in den Obergeschossen und einem umgekehrt blaugrau gestalteten Erdgeschoss mit roten Rahmen, bricht mit dem Stildekor der umgebenden Bebauung und zeigt zudem die Nähe zu farbigen Studien des Expressionismus wie auch in der Plastizität die Ausbildung organisch-verzerrter Formen, wie sie beispielsweise aus Bühnenbauten und Kulissen früher Filme bekannt sind.⁶⁰²

Demgegenüber zeigt das fünf Jahre später von Marie Frommer umgebaute Schuhhaus Leiser an der Tauentzienstraße 17 im Bereich der Brüstungen bereits die in dieser Zeit gängig werdenden horizontalen Bänder, doch finden sich auf der Fassade auch plastische Ausformulierungen als Faltungen im Bereich der Fenster, die als Anleihen auf den Expressionismus verweisen (Abb. 158 und Plandarstellungen in der Objektsammlung A.1.10). Jenseits der Wohn- und Geschäftshausbauten wurde auch der weit über die Grenzen Berlins bekannte Theaterbau des Großen Schauspielhauses in expressiven Formen umgebaut. Bei dem unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg realisierten Umbau wurde das baufällige Vergnügungstheater des ehemaligen Circus Renz in das Große Schauspielhaus von Max Reinhardt, das seit 1918 bereits von Hans Poelzig geplant und 1919 eingeweiht wurde, umgewandelt (Abb. 159 und 160). Im Zuge des Umbaus des weithin bekannten Innenraums mit seiner charakteristischen Stalaktitendecke wurde auch die Fassade des Gebäudes erneuert. Sie zeigt eine strenge Vertikalgliederung mit eng angeordneten Lisenen, die der Hauptfassade einen fast sakralen Ausdruck geben, der den Zuschauer in eine andere Welt versetzt. Schon kurz nach der Einweihung wird beschrieben, wie der Besucher das Entrückende des Gebäudes, seiner „kühnen und feierlichen Form und seine Traumhaftigkeit erlebt. Der Künstler wollte offenbar, daß das Haus dem Besucher schon, wenn er sich ihm von außen näherte, das Gefühl erwecke, es erwarte ihn hier etwas ganz Ungemeines, er müsse sich bereiten, seine Wirklichkeit zu verlassen.“⁶⁰³

Die umgestalteten Fassaden mit ihren breit gelagerten Giebeln überhöhen das historisierend wirkende Motiv einer Sakral-, Tempel-, oder Gralsanlage. Es ist vor allem eine Stimmung, die diese Architektur auch im Äußeren auslösen soll. „Es konnte nur eine Gestalt gesucht werden, die stimmungsmäßig dem Inneren entspricht, sein Format und seinen Charakter ahnen läßt. (...) Die Masse wirkt als Einheit, die gewaltigen Giebel bereiten auf die Ausmessung des

⁶⁰² Vgl. auch die detailliertere Beschreibung des Entwurfshergangs bei Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, S. 92-93

⁶⁰³ Fritz Stahl: Das Große Schauspielhaus in Berlin, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 5.Jg., Heft 1,2, 1920, S. 2

Zuschauerraumes vor, die rote Farbe kündigt Ungewöhnliches an. Ein verheißungsvolles Geheimnis steht das Haus in der Stadt grauer Alltagsbauten.“⁶⁰⁴ Explizit wird bei dieser Umgestaltung der Kontrast zur umgebenden Bebauung gesucht und eine plakativere Abgrenzung von dieser als durch einen roten Farbanstrich – auch die Fassade der Hauslebensversicherung wird 1920 teilweise in dieser Farbe gestaltet – ist tatsächlich kaum denkbar. Die expressiven Fassaden der Nachkriegszeit sind noch in ganz besonderer Form auf die Umgebung der historischen Stadt angewiesen, da sie als farblich-plastische Kulissen im Kontrast zur „Stadt grauer Alltagsbauten“ wirken.



159, 160: Ehemaliger Circus Renz in einer Postkarte von 1898 (links) und der Umbau von Hans Poelzig zu Max Reinhardts Großem Schauspielhaus in der Außenaufnahme nach Fertigstellung der Fassadengestaltung im Jahr 1919.⁶⁰⁵

Sie stellen damit keine allgemeingültige Gestaltverbesserung der Stadt dar, wie man einige Jahre später glaubt, die Stadt einer einheitlichen Städtebau-Vorstellung entsprechend zu gestalten, sondern sie sind in vielerlei Hinsicht noch im Stil expressiver Formen gestaltete Unikate. An ihnen wird besonders deutlich, dass der Prozess der Umgestaltung der Fassaden in den 1920er Jahren nicht vordergründig in der Entdekorierung von historischen Fassaden liegt, sondern in der dekorativen Neugestaltung. Sie bedienen sich nicht mehr der Stilformen des Historismus, sondern unterschiedlicher Motive des modernen Bauens und inszenieren expressive Stimmungskulissen, zitieren moderne Konstruktionsweisen wie den Skelettbau und thematisieren in ihren dynamischen Horizontalbändern die Geschwindigkeit des großstädtischen Lebens.

Möchte man aber die schmückenden Fassadengestaltungen nicht zu sehr in die Ecke der dekorativen Fassadenpraxis des Historismus stellen, so kann man durchaus auch festhalten, wie

⁶⁰⁴ Ebenda, S. 3

⁶⁰⁵ Abb. aus: TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. 2761

bereits angedeutet, dass den Fassadenumgestaltungen „im Stil der Moderne“ durchaus auch eine methodisches Kalkül beizumessen ist, indem sie gestalterisch den Weg der modernen Formensprache in den Städten etablierten. Die Umbauten als Vorhut der modernen Neubauten, wie sie in späteren Jahren beispielsweise in Form des Columbushauses von Erich Mendelsohn errichtet werden, sind in der Stadt des Historismus ein gestalterischer Prüfstein und Präzedenzfall zugleich. Ihre Funktion liegt gewissermaßen also auch im „Missionieren“ für die Belange des modernen Bauens in der historischen Stadt.

3.3.7 Anpassende Methoden moderner Fassadenerweiterungen

Bereits zuvor ist die behutsame Reduktion des Fassadenschmucks als ein wesentliches Gestaltungsmittel der Moderne beschrieben worden. In der Praxis setzte man bei diesem Verfahren darauf, den Fassadenschmuck des historischen Ursprungsbaus etwas zu reduzieren, ohne dabei den Gesamtcharakter des Äußeren zu stören oder gar den Wiedererkennungswert des Gebäudes zu gefährden. Dass diese zurückhaltende Form des Fassadenumbaus hier noch einmal im Kontext der Gestaltungsmittel erwähnt wird, hängt vor allem damit zusammen, dass zum einen eine große Zahl von Projekten in dieser Gestaltungspraxis realisiert wurden und dass diese Projekte gelegentlich auch von den gleichen Verfassern entworfen worden sind, die mehr oder minder zeitgleich den modernen Gestaltwandel an anderen Fassaden vollzogen. Interessant ist ferner bei diesen eher zurückhaltenden Fassadenerweiterungen, dass hierbei auch moderne Konstruktionsformen wie die des Skelettbaus zum Einsatz kamen, dass hier aber nach Einbringung dieser Konstruktionen aus Rücksicht auf den Gesamtkontext der Fassade offensichtlich der Wunsch bestand, den neuen Fassadenbereich an den historischen auch gestalterisch durch eine Adaption der Formen anzupassen. Und so kommt es dazu, dass Architekten wie Marie Frommer und Hans Poelzig im Kontext derartiger Fassadenerweiterungen auch Planungen für Hotels hinterlassen haben, die in einem deutlichen Gegensatz zu ihren modernen Gestaltauffassungen gestanden haben dürften. In gleicher Weise hat Emil Schaudt, dessen wenig zurückhaltender Fassadenumbau des Salamander-Hauses bereits beschrieben worden ist, 1931 die Erweiterung des Kaufhauses des Westens (KaDeWe) geplant, ohne dabei die herrschaftliche Fassade stilistisch zu verändern.

Nicht jede Bauaufgabe der 1920er Jahre wird in der Berliner Innenstadt in sachlich modernen Formen ausgeführt, und auch bei den Architekten zeigt sich, dass sie neben den Formen der modernen Gestaltpraxis noch gut mit der Architektur des 19. Jahrhunderts vertraut sind. Es kommt also mehr auf den Auftraggeber und die spezifische Bauaufgabe an, die über die Art der verwendeten Gestaltungsmittel auf der Fassade entscheidet. Die hier genannten Hotels und das Kaufhaus sind an einer gediegenen Form der Repräsentation interessiert, so dass hier bei der Fassadenerweiterung von den Architekten Marie Frommer, Hans Poelzig und Emil Schaudt nur

die Wahrung und vorsichtige Interpretation des Bestands in Frage kommt. Diesen Anforderungen nach Seriosität und Tradition im Fassadenumbau werden auch die Baumaßnahmen an Banken, Versicherungen und Ministerien gerecht, wie der Umbau von Paul Zucker in der Taubenstraße bereits zuvor gezeigt hat (vgl. Kapitel 3.1).



161, 162: Aufstockung und Fassadenerweiterung des Hotels Kaiserhof an der Wilhelmstraße 78 in Berlin-Mitte für eine ministerielle Nutzung in einer Planung von Hans Poelzig.⁶⁰⁶

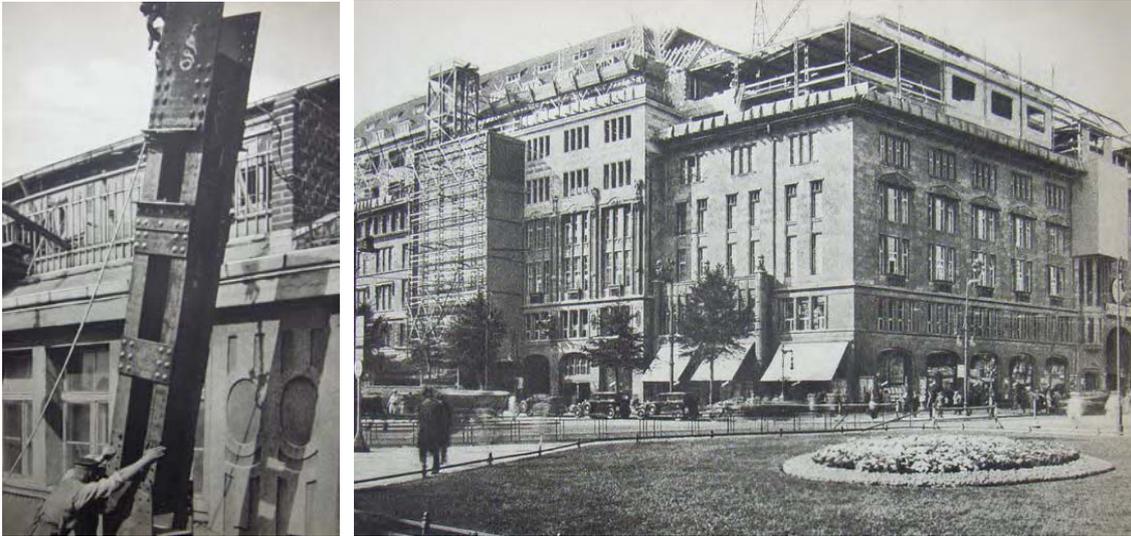
Das Projekt für die Aufstockung des Hotels Kaiserhof am Wilhelmplatz ist eines der Projekte, die sehr anschaulich die Andersartigkeit der Bauaufgabe einer Fassadenerweiterung im Kontext eines repräsentativen Gebäudes vor Augen führen, auch wenn der Entwurf von 1926 nicht ausgeführt worden ist. Für den im Umfeld von Ministerien im administrativen Zentrum der Stadt zwischen Leipziger Straße und der Straße Unter den Linden gelegenen Bau, hat Poelzig den Ursprungsbau nur unwesentlich simplifiziert und beispielsweise einige Balkone – wie aus der Entwurfsskizze hervorgeht – entfernt und den Attikaaufbau vereinfacht (Abb. 161 und 162). In der zweigeschossigen, zurückgestaffelten Aufstockung nimmt er hingegen die historischen Fensterachsen auf, und der Aufbau ist zusätzlich durch Lisenen vertikal gegliedert. Über die Wahl des Materials dieses unausgeführten Projekts lässt sich heute nur spekulieren, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass Poelzig den Erweiterungsteil an die Sandsteinfassade des Hotels angepasst hätte. Auch wenn die Erweiterung des Hotels die Kubatur des Gebäudes erheblich verändert hätte, so bleibt doch festzustellen, dass die behutsame Angleichung der Fassadengestaltung dem Zweck sehr entsprochen hätte.

Auch bei der Erweiterung des KaDeWe von Emil Schaudt war die Wahrung des traditionellen Fassadenbilds Ausgangspunkt der Erweiterung in den Jahren 1930-31. Schaudt hatte bereits den Ursprungsbau von 1907 entworfen und war nun für die Aufstockung um zwei Staffel- und zusätzliche zwei Dachgeschosse beauftragt worden. Im Zuge der Aufstockung wurde das Gebäude auch rückwärtig erweitert und die gesamte Installation (bei laufendem Betrieb) erneuert.⁶⁰⁷ Bei der Betrachtung der Fotografien vom Bau der Erweiterung fallen die aufwändigen Rahmenbinder eines vollständig als Stahlskelettkonstruktion realisierten Daches

⁶⁰⁶ Abb. aus: Matthias Schirren (Hg.): Hans Poelzig, Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Baumuseum in Berlin, Berlin 1989, S. 110-11

⁶⁰⁷ Vgl. die Schilderung des Bauablaufs in: Franz Arnholz: Das Kaufhaus des Westens, 1907-1932, Berlin 1932, S. 22-37

auf. Dies war auch die einzige konstruktive Möglichkeit, ein derart hohes Staffelbauwerk auf einem in einer Mischbauweise errichteten Bestandsbau zu installieren.⁶⁰⁸ Doch während die Bilder vom Bau noch den Eindruck von einer filigran-modernen Konstruktion vermitteln, so zeigt sich das Ergebnis in Anlehnung an den Kaufhaus-Korpus als eine einheitlich gestaltete Fassade, die von einem hohen Walmdach mit Gauben abgeschlossen wird.



163, 164: Umbau und Erweiterung des KaDeWe in Berlin-Schöneberg im Stil des Ursprungsbaus nach Planungen von Emil Schaudt. In der Abbildung gut zu erkennen sind der moderne Skelettbau-Aufsatz und die Ausfachungen mit den querrchteckigen Fenstern im Rohbau.⁶⁰⁹

Wie sich in der Fotografie vom Umbau zeigt, wurde die Aufstockung als moderne Stahlskelettkonstruktion mit einer Ausfachung aus Bimsbeton-Hohlsteinen ausgeführt (Abb. 164).⁶¹⁰ Diese leichte Konstruktion wurde aus Rücksicht auf die Erhaltung des Gesamtbildes mit einer Verkleidung versehen, die gestalterisch an den Fassadenaufbau des Ursprungsbaus anknüpft. Dabei wurde jedoch nicht wie an den Hauptgeschossen ein Naturstein verwendet, sondern aus Gründen der Material- und Gewichtseinsparung ein Kunststeinputz in gleicher Färbung.⁶¹¹ Auf diese Weise wird die Aufstockung in konstruktiv neuen Formen in ihrer äußerlichen Fassadengestaltung größtmöglich an den Bestandsbau angepasst, der Materialwechsel dürfte aus der Straßenansicht kaum wahrnehmbar gewesen sein. Demgegenüber scheinen eine Modernisierung der Gesamtfassade oder auch die Anlage eines gestalterischen Kontrastes durch die Erweiterung zu keinem Zeitpunkt des Umbaus thematisiert worden zu sein, weil vermutlich der Kernbau auch noch in einem sehr guten Zustand war.

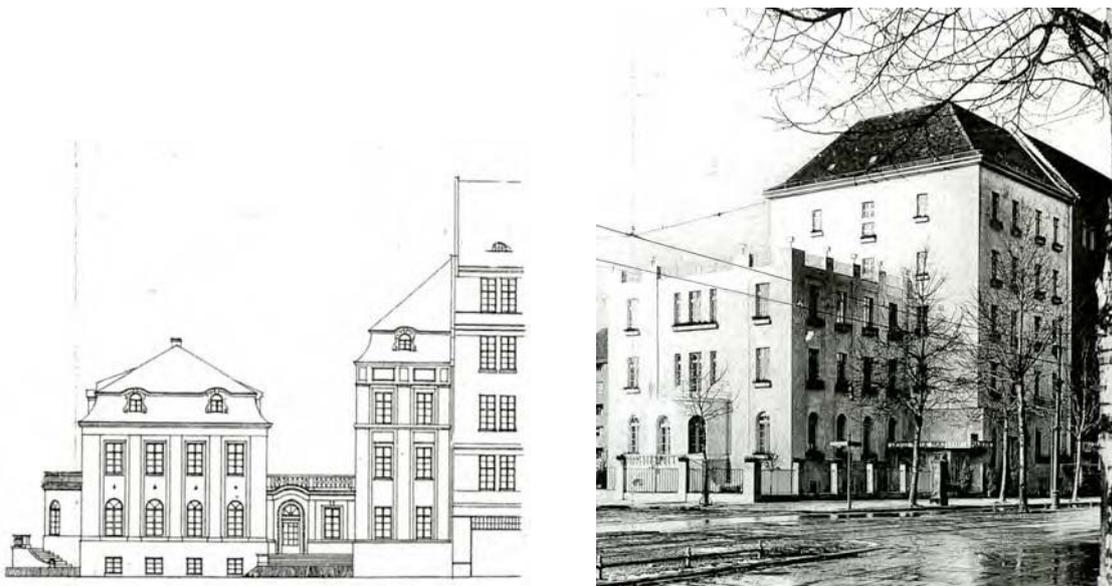
⁶⁰⁸ Demnach sind die Decken als Eisenbetonrippendecken, die Innenstützen aus Eisen und die Außenwände als tragendes Ziegelmauerwerk ausgebildet. Franz Arnholz: Das Kaufhaus des Westens, 1907-1932, Berlin 1932, S. 26 und 28

⁶⁰⁹ Abb. aus: Franz Arnholz: Das Kaufhaus des Westens, 1907-1932, Berlin 1932, S. 26 (links) und S. 35

⁶¹⁰ Alexander Lee: Konstruktive Einzelheiten beim Umbau des Kaufhaus des Westens in Berlin, in: Bauwelt, Heft 10/1931, S. 331

⁶¹¹ Franz Arnholz: Das Kaufhaus des Westens, 1907-1932, Berlin 1932, S. 28

In ähnlicher Weise ist auch ein großbürgerliches Wohnhaus am Tempelhofer Ufer 11 von dem Architekten der Bauabteilung der Siemens & Halske AG Hans Hertlein für eine Verwaltungsnutzung des Unternehmens ergänzt worden (Objektsammlung A.1.12). Das ursprünglich zweigeschossige Gebäude war derart solide konstruiert, dass es um vier Vollgeschosse und ein Dachgeschoss erweitert werden konnte. Interessant ist dabei vor allem, dass die Gestaltung der Fassadenfläche der Aufstockung in diesem Fall an die spätklassizistischen Formen des Ursprungsbaus angepasst wurde und nicht umgekehrt. Ob dabei die besondere Qualität der Fassade des als Wohnpalais 1881 errichteten Gebäudes ausschlaggebend dafür war, die historischen Fassadenelemente auch auf die ergänzten Bürogeschosse zu übertragen, bleibt zwar unklar. Doch scheint es nicht abwegig, dass die Gediegenheit der klassischen Formen auch für die Erweiterung eines Verwaltungsbaus eine Seriosität ausdrückt, die dem Industrieunternehmen, das wenige Jahre später durch den gleichen Architekten einige der modernsten Industriebauten Berlins errichten lässt, sehr willkommen ist.



165, 166: Umbau der Villa Majestic zu einem Hotel in Berlin-Wilmersdorf: In der Zeichnung der neobarocke Bestand vor dem Umbau und rechts nach Abschluss der Arbeiten 1930.⁶¹²

Einen anderen Fall stellt das von der Architektin Marie Frommer zu einem Hotel in Wilmersdorf umgebaute Gebäudeensemble dar, denn bei diesem Projekt zeigen sich in der Neugestaltung der Fassaden im Zuge der Aufstockung doch erhebliche Veränderungen zu den neobarocken Ursprungsbauten (Abb. 165). Trotzdem unterwirft sich auch dieser Entwurf den vorgefundenen Gestaltparametern der Umgebung, und so findet der fünfgeschossig erweiterte Kopfbau einen Abschluss mit einem Walmdach, die Axialität der Fenster ist beibehalten, und ein moderater Bauschmuck ist beispielsweise in Form der Balustrade durch die Erweiterung auch neu hinzugefügt worden. Die teilweise städtebauliche Argumentation des Entwurfs, sein Anknüpfen an die Formen der bestehenden Häuserzeile wie auch des umgebauten Bestandsbaus

⁶¹² Abb. aus : Bauwelt 15/1930, S. 9

verpflichten zu einer insgesamt eher konservativen Haltung in der Gesamtgestaltung der Fassade (Abb. 166). Einige Aspekte der Anpassung der Gestalt sind zwar baupolizeilich vorgeschrieben worden, denn das Ensemble hätte an sich nicht erweitert werden dürfen und konnte nur über eine Sondergenehmigung zu einem gestalterisch sinnvolleren Ende der Bebauungszeile in der Bauflucht gestattet werden.⁶¹³ Andererseits konnte die Architektin die Gestaltvorgaben gut in das Gesamtkonzept für ein Hotel einbinden, denn eine radikale Umgestaltung des Hotels in den Formen der Moderne schien bei dem neobarocken Gebäude nicht geboten. So finden sich in der Ausstattung des Hotels auch im Inneren moderat interpretierende Schmuckformen, die der historistischen Ursprungsgestaltung entlehnt sein könnten, aber in ihrer Zahl und Ausformulierung stark reduziert sind.

Die vorangegangenen Beispiele von Umbauten und Erweiterungen zeigen, dass in den 1920er Jahren Fassaden auch in moderater Weise erweitert und ergänzt werden, wie es abschließend auch an der im Jahr 1923 abgeschlossenen Erweiterung der Darmstädter und Nationalbank von Hermann Dernburg noch einmal klar wird.



167, 168: Aufstockung der Darmstädter und Nationalbank; Der Bau von Alfred Messel (links) und die Erweiterung mit einer Aufstockung von 3 Stockwerken in den wesentlichen Fassadenformen des Ursprungsbaus von dem Architekten Hermann Dernburg aus dem Jahr 1923.⁶¹⁴

Hier wurde der ursprünglich drei Stockwerke hohe Verwaltungsbau von Alfred Messel um zusätzliche drei Stockwerke erweitert, wobei die prägenden Ornamentmotive auf der Fassade auf den Bereich der Aufstockung übertragen wurden (Abb. 167 und 168). So klar sich diese Fassadenerweiterungen in ihrer äußeren Gestaltung auch an den historischen Bestand der Fassade anlehnen mögen, zeigen diese Um- und Erweiterungsbauten im Allgemeinen in ihrer

⁶¹³ Architektin Dr.-Ing. Marie Frommer – Umbau der Villa Majestic in Berlin-Wilmersdorf zum Hotel, in: *Bauwelt* 15/1930, S. 9-10

⁶¹⁴ Abb. aus: Werner Hegemann: *Reihenhaus-Fassaden*, Berlin 1929, Abb. 395-96

konstruktiven Umsetzung meist auch eine hochmoderne Komponente, denn fast alle Aufstockungen sind nur durch die technisch entwickelten Konstruktionsweisen des Beton- und Stahlskelettbau möglich. So besitzen auch die sich äußerlich anpassenden Fassadenerweiterungen der 1920er Jahre einen modernen konstruktiven Kern, und die Bilder vom Bau dieser Projekte verraten dem Betrachter, welche fortschrittliche Konstruktionen unter der Fassadenverkleidung zu finden sind. Die versteckte Modernität der Konstruktionen ist eines ihrer wesentlichen Charakteristika, spürt man den konstruktiven Methoden des Fassadenumbaus nach. Hier wird sich auch zeigen, dass selbst die moderne Architektur mit ihrem Wahrheitsanspruch den Widerspruch zwischen dem konstruktiv Notwendigen und dem auf der Fassade Dargestellten nicht auflösen kann.

3.4 Konstruktive Methoden des Umbaus

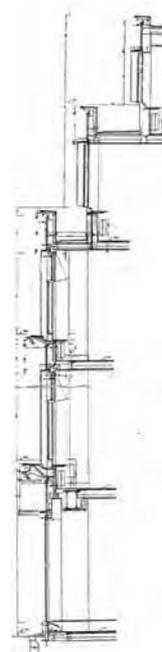
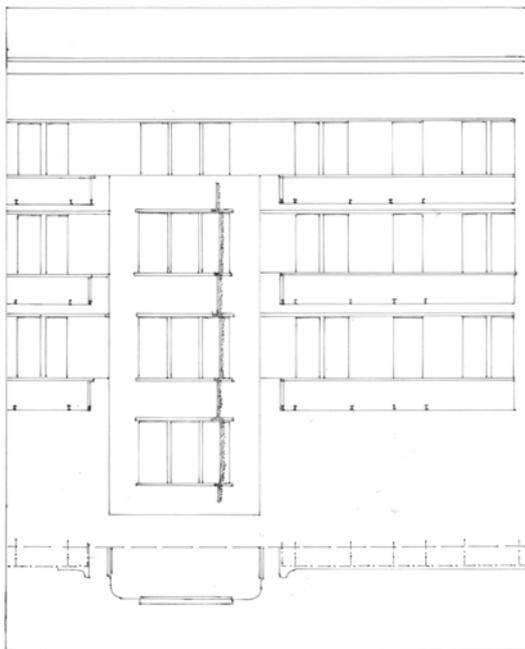
Das Thema der Konstruktion nimmt in den Debatten um das Bauen in der Moderne einen hohen Stellenwert ein, wie man schon in den vorangegangenen Ausführungen sehen konnte. Im Verständnis Ludwig Hilberseimers bestimmen Funktion und Konstruktion die Gestalt der Architektur der Moderne, und diese These lässt sich vor den besonders kühnen Werken des Ingenieurbaus dieser Jahre in Ansätzen auch gut belegen.⁶¹⁵ Gefordert wird demnach, dass die Konstruktion sichtbar ist und damit die Gestalt eines Gebäudes unmittelbar bestimmt. Aber gerade die direkte Ablesbarkeit von Konstruktionen sieht sich Hilberseimer in dem 1928 erschienenen Band „Beton als Gestalter“ gezwungen, vehementer einzufordern, da „der imponierenden Unmittelbarkeit des konstruktiven Aufbaus die Gestaltung nicht gefolgt ist. Weit entfernt, Herrschaft über die neuen Mittel zu gewinnen, hat sie sie ignoriert und aus Verlegenheit zu allerlei Maskierungen gegriffen. (...) Es ist kläglich, zu sehen, wie diese Architekten sich abmühen, das Neue hinter Fassadenattrappen vergessen zu lassen.“⁶¹⁶ Immer wieder, so Hilberseimer, würden moderne Konstruktionen hinter historisierenden Fassaden versteckt werden, obwohl die modernen Konstruktionsmethoden beispielsweise des Eisenbetonbaus eine konsequente Durchgestaltung (in einer Einheit von Außen- und Innenbau) verlangten. In Bezug auf den Umbau bestehender Fassaden stellt sich nun die Frage, in welcher Weise diese strenge Ableitung der baulichen Gestalt aus der Konstruktion auch im Bereich der Umgestaltungen eine Anwendung findet. Bereits zuvor zeigte sich, dass bei Umbauten die Konstruktion mitunter nur als Motiv auf der Fassade dargestellt wurde, ohne dass dieser Gestaltung eine besondere konstruktive Funktion zugeordnet werden konnte. Und im letzten Kapitel des vorigen Abschnitts war von den oben von Hilberseimer gebrandmarkten Umbauten die Rede, bei denen eine moderne Konstruktion hinter historisierenden Gestaltungen verborgen bleibt. Es ergibt sich hieraus ein sehr uneinheitliches Bild, was die konstruktiven Methoden im Fassadenbau der Moderne angeht. Die von Hilberseimer eingeforderte Umsetzung der technisch-konstruktiven Neuerungen in der Architektur der 1920er Jahre findet im Bereich des Umbaus unterschiedliche Formen der Anwendung, die von einer bildlich zitierenden (fast dekorativen) Darstellung einer modernen Konstruktion bis hin zum Ersatz historischer Bauformen durch tatsächlich neue Fassadensysteme reicht. Die Methoden des konstruktiven Umbaus von Fassaden sind demnach nicht auf eine bestimmte einheitliche Praxis zu reduzieren, sondern zeigen eine Art Verlaufsbild, bei dem das konstruktive Repertoire teilweise noch von der Baupraxis des 19. Jahrhunderts geprägt zu sein scheint und teilweise aber auch bereits die Neubaukonstruktionen nach modernen Maßstäben kennt. In diesem Spannungsfeld zwischen einer im modernen Sinn wahrheitsgemäßen Konstruktion, die einzig den statischen Gesetzen

⁶¹⁵ vgl. hierzu Hilberseimers Publikationen wie „Groszstadtarchitektur“ und „Beton als Gestalter“, sowie Corbusiers „Kommende Baukunst“ mit den zahlreichen Abbildungen von Industriebauten.

⁶¹⁶ Ludwig Hilberseimer: Bauten in Eisenbeton und ihre architektonische Gestaltung, in: Julius Vischer, Ludwig Hilberseimer: Beton als Gestalter, Stuttgart 1928, S. 14

verpflichtet ist, und einer gewissermaßen gestaltenden Konstruktion bewegen sich denn auch die Anwendungsweisen konstruktiver Methoden im Fassadenbau der 1920er Jahre, die es im Folgenden gilt, etwas genauer zu betrachten.

Um das weite Feld der konstruktiven Möglichkeiten im Fassadenumbau der Moderne zu illustrieren, soll der Blick auf die in den Abbildungen 169 und 170 dargestellten Fassadenschnitte die Ausgangslage gelenkt werden. Die sich hier gegenüberstehenden Konstruktionszeichnungen stammen von zwei Fassadenumbauten, die im zeitlichen Abstand weniger Jahre entstanden sind. Auf der einen Seite ist ein Ausschnitt des Fassadenaufbaus des Hauses Kurfürstendamm 211 zu sehen, der in sehr pragmatischer Weise die Konstruktion an einer Schnittansicht darstellt, was hier auch sehr gut möglich ist, da die moderne Veränderung an der Konstruktion lediglich aus einer an den Gesimsen verkröpften vertikalen Linie besteht (Abb. 169). An diesem Beispiel beschränkt sich der konstruktive Aufbau auf die Modernisierung der Oberfläche, wenn man von den unscheinbaren Stützkonstruktionen für die neu angebrachten Balkonbänder absieht.



169, 170: Konstruktive Methoden des Umbaus auf der Oberfläche der Fassade am Haus Kurfürstendamm 211, Umzeichnung (links), und der Neubau einer Fassadenkonstruktion am Herpich-Bau in der Leipziger Straße.⁶¹⁷

Auf der anderen Seite steht der Erneuerung der Fassadenoberfläche ein konstruktiver Fassadenschnitt gegenüber, der zunächst gar nicht vermuten lässt, dass es sich hierbei überhaupt um einen Fassadenumbau handeln könnte. Die detaillierte Zeichnung zeigt eine Skelettkonstruktion mit innenliegenden Stützen, und die Fassadenoberfläche wird in einem kleinteiligen Wechsel aus Fenster- und beleuchteten Brüstungsfeldern rhythmisiert (Abb. 170).

⁶¹⁷ Vgl.: BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 5, Zeichnung vom 2.11.1927 (links) und Abb. aus Erich Mendelsohn: Das Gesamtchaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe, Bauten, Berlin 1930, S. 108

Es handelt sich bei dieser bereits in Kapitel 3.3.4 erwähnten Fassade um eine technisch-konstruktiv wie auch gestalterisch neu ausformulierte Fassade, die von Erich Mendelsohn für das Bekleidungsunternehmen Herpich zwischen 1925 und 1928 als fast kompletter Neubau den Bestandsbauten in der Leipziger Straße vorgeblendet wird.⁶¹⁸ Während also bei dem Umbau am Kurfürstendamm eine moderne Konstruktion mit einer Bänderung auf einer Bestandsfassade nur angedeutet wird, wird sie beim Umbau in der Leipziger Straße tatsächlich in die Tat umgesetzt und an die Struktur der historischen Bestandsgebäude adaptiert. Der Fassadenumbau spannt also in der Praxis ein weites Feld konstruktiver Methoden auf: Zum einen werden neue Technologien und Konstruktionen angewandt, die einen völlig neuen Fassadenaufbau ermöglichen. Zum anderen werden auch sehr einfache Methoden des Umbaus wie Neuverputzungen mit wenigen aufwändigen Gestaltformen durchgeführt, die als Fassadengestaltung jedoch nicht weniger wirkungsvoll sein müssen.

Doch unabhängig davon, wie umfangreich ein Fassadenumbau in den 1920er Jahren ausfällt, belegen die hier aufgeführten Beispiele, dass es zwar unterschiedliche Ansätze in einer Formulierung des Konstruktiven in der Architektur gibt, dass aber insgesamt bei jeder Umbaumaßnahme ein generelles Interesse den Belangen der Konstruktion und ihrer sichtbaren Darstellung gilt. Auch scheint sich in dem breiten Spektrum der Konstruktionsmethoden im Fassadenbau einmal mehr zu bestätigen, dass dieser etwas außergewöhnlichen Umbaupraxis der 1920er Jahre eine besondere Rolle zukommt, dokumentiert sie doch auch hinsichtlich der konstruktiven Umsetzung in ihrer Vielschichtigkeit eine Phase des Übergangs von den historischen Methoden des Massivbaus zu den rationalisierten Skelettbauten der Moderne. Das Prozesshafte dieser Zeit, dass sich auch in der Andeutung, Erprobung und Umsetzung verschiedener Konstruktionsmethoden widerspiegelt, soll an dieser Stelle anhand beispielhafter Umbauten unterschiedlichster konstruktiver Umbaumethoden dargestellt werden.

3.4.1 Oberflächenbehandlung mit Putz

Die Verwendung von Putzen und farbigen Anstrichen hat es in der Architektur seit jeher gegeben. In den 1920er Jahren kommt der Verwendung von Putz und Farbe auf der Fassade eine veränderte Bedeutung zu, die sie in der Form zuvor nicht hatte. „Die neuen Putzarbeiten zeigen eine Vielseitigkeit, an die man früher nicht zu denken gewagt hat“, stellt 1929 Adolf Winkler in seinem Band zur „Neuzeitlichen Fassaden-Putztechnik“ dar.⁶¹⁹ War der Putz bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts ein vor allem günstiger Baustoff, um großflächig Fassaden in der

⁶¹⁸ Die konstruktiven Details sind nur bedingt zu rekonstruieren, da sowohl das Haus als auch seine Baudokumentation den Krieg nicht überdauert haben. Dass die Herpich-Fassade kein vollständiger Neubau ist, scheint sich aus der Tatsache zu ergeben, dass zwei der Ursprungsbauten, die hier zusammengeschlossen worden sind, bereits als Stahlskelettkonstruktionen am Ende des 19. Jahrhunderts errichtet worden sind. Es ist sehr zu vermuten, dass Mendelsohn im ersten Bauabschnitt des Fassadenumbaus diese Rohbaukonstruktion in seine Fassadengestaltung einbezogen hat.

⁶¹⁹ Adolf Winkler: Neuzeitliche Fassaden-Putztechnik, Berlin 1929

Kombination mit Ornamenten und einer farblichen Fassung als ein Stein imitierendes Gestaltungselement zu verwenden,⁶²⁰ so ändert sich diese Haltung mit dem sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts durchsetzenden Ruf nach einer materialgerechten Verwendung der Baumaterialien. „Betrachtet man die überladenen Putzfassaden der Vorkriegszeit mit ihren Stuck-, Gurt- und Kranzgesimsen, Lisenen und Kapitälern, Friesen und Füllungen, den Fensterverkleidungen und Verdachungen und dagegen die heutige einfache Putzfassade, so sehen wir, daß sich eine durchgreifende Änderung der Gestaltung der Schauseiten unserer Häuser vollzogen hat. Die neue Zeit hat jeder Unsachlichkeit, jedem überflüssigen Schmuck und Ornament den Kampf angesagt; man findet heute nur noch große selten unterbrochene Putzflächen. Dadurch ist nun der neuzeitlichen Putztechnik ein großes Betätigungsfeld eingeräumt worden, denn die glatten Putzflächen bedürfen einer Belebung. In der Handtechnik liegt der künstlerische Reiz – das ist das Leitwort für die heutige Putztechnik.“⁶²¹ Damit wird der Putz nicht mehr vorrangig als Ersatzbaustoff für andere Materialien angesehen, sondern es wird zunehmend darauf Wert gelegt, dass der Putz auch die ihm innewohnenden Gestaltqualitäten verstärkt zum Ausdruck bringt. In den zeitgenössischen Publikationen wird betont, dass der Putz als traditioneller Baustoff sich rückblickend besonders in Zeiten des Mangels nach Kriegen durchgesetzt habe, was nun auch für die Zeit „nach dem Weltkriege“⁶²² gelte. Für die Verwendung von Putz als Fassadenmaterial sprechen demnach nicht nur gestalterische Absichten, sondern auch ökonomische, denn der Putz soll „...nicht nur künstlerisch, sondern auch wirtschaftlich genommen befriedigen.“⁶²³ Der Putz als einfach zu verarbeitendes Fassadenmaterial wird dabei nicht mehr als Träger für eine Vielzahl von Ornamenten verstanden, sondern es steht eine „zweckmäßige Ausbildung des Schmuckes“ im Vordergrund.⁶²⁴ Auf diese Weise verspricht das einfache Fassadenmaterial Putz im Sinn des modernen Bauens eine zweckmäßige, weil funktionale Verwendung als äußere Schutzschicht der Außenwand, die zugleich auch durch besondere Zuschlagstoffe oder spezielle Verarbeitung den gestalterischen Anforderungen gerecht werden kann.

Neben der konstruktiven Rolle des Putzes als einer Schutzschicht des Mauerwerks, stehen damit auch die Art der Verarbeitung (Kratz-, Wurf- und Spachteltechniken) und seine Zusammensetzung (Zuschlagstoffe und Farbigkeit) zunehmend im Interesse und das nicht nur bei Neubauten, wie die zeitgenössischen Handbücher zunächst suggerieren mögen. Auch bei Fassadenumbauten der 1920er Jahre ist häufig die einfache Gestaltung der Fassade (gegenüber der ursprünglich ornamentierten Fassade) mit Putzen ein gängiges Mittel der Umgestaltung gewesen, wie die hier dargestellten Fassadengestaltungen dokumentieren. Die beiden keinem

⁶²⁰ Vgl. auch die Ausführungen zum Kalkverputz in: Adolf Loos: Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus am Michaelerplatz, 1910, in: Adolf Opel (Hg.): Adolf Loos – Trotzdem, Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, Wien 1988, S. 113-114

⁶²¹ Adolf Winkler: Neuzeitliche Fassaden-Putztechnik, Berlin 1929, S. 1

⁶²² Paul Baelz: Kalkputz, Kratzputz und Sgraffito, Berlin 1925, S. 5

⁶²³ Ebenda, S. 18

⁶²⁴ Ebenda, S. 18

Architekten zuzuordnenden Beispiele zeigen Gestaltungen, die vor allem durch die Materialeigenschaften des Putzes charakterisiert sind: Das in einem Artikel 1929 publizierte Ladenlokal der BEWAG am Schiffbauerdamm in Berlin zeigt eine aufwändige schachbrettartige Gestaltung, die von gegenläufig scharrierten Putzoberflächen gebildet wird (Abb. 171).⁶²⁵ Demgegenüber weist das Wohngebäude an der Oranienstraße neben einer sehr einfachen flächigen Behandlung der Fassade eine ornamentale Behandlung des Putzes im Bereich des Eckrisalits auf, bei der geometrisch-flächige Vertiefungen im Putz eine deutliche Belebung erzielen (Abb. 172, vgl. auch die Detailabbildung in Kapitel 3.3).



171, 172: Verwendung von Edelputzen, farbigen Putzen und Anstrichen, links bei der Umgestaltung eines Ausstellungsraums der BEWAG am Schiffbauerdamm in Berlin-Mitte, bei der ein schachbrettartig scharrierter Kunststeinputz zur Anwendung kam,⁶²⁶ und Putzornamente am Eckhaus Heinrichplatz und Oranienstraße 15 vom Anfang der 1930er Jahre, Aufnahme 2010.

An diesen Beispielen lässt sich wohl sehr gut die These belegen, dass generell den werbewirksamen Ladengeschossen und Werbefassaden eine aufwändigere Gestaltung auch bei der Behandlung mit einem Material wie Putz zuteil wurde als der einfachen Wohnhausfassade. So finden sich auch an den Geschäften der Ladenkette „Festa“ horizontal gegliederte Putzgestaltungen, die mit Schablonen hergestellt worden sind (Objektsammlung A.1.63). Ganze Hausfassaden, die durch eine Sonderbehandlung des Putzes derart hervorgehoben sind, finden sich dagegen häufig nur in städtebaulich exponierten Lagen, wie das oben dargestellte Eckhaus an der Oranienstraße.

An vielen in den 1920er Jahren umgestalteten Wohnhäusern zeigt sich, dass mit den sandfarbenen glatten oder einfach gekratzten Putzen, wie sie an dem bereits in Kapitel 3.1.1 beschriebenen Haus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße bis heute zu beobachten sind, die flächige Behandlung gegenüber der Ursprungsfassade durchaus kontrastiv beabsichtigt zu sein

⁶²⁵ Dr. F. Sauer: Das Geschäftshaus als Werbemittel, in: Die farbige Stadt, Heft 8, 1929; S. 326

⁶²⁶ Abb. aus: Dr. F. Sauer: Das Geschäftshaus als Werbemittel, in: Die farbige Stadt, Heft 8, 1929; S. 326 (links); Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten, in: Der Neubau, Heft 24, 1927, S. 283 (rechts)

scheint. Im Fall des Hauses in der Kalckreuthstraße ist selbst auf zusätzliche Anstriche in den oberen Wohngeschossen verzichtet worden, während in den Ladengeschossen ein roter Terrasitputz dem Werbe- und Darstellungsbedürfnis des dort beheimateten Tanzlokals nachkam.⁶²⁷ In anderen Fällen, die eine farbige Putzbänderung aufweisen, sind entweder eingefärbte Putze oder Anstriche verwendet worden, welche das Erscheinungsbild der glatten Fassadenflächen stärker betonen sollten. So unspektakulär der Putz als Fassadenmaterial sein mag, so ist er für die Fassadengestaltungen der 1920er Jahre vor allem wegen seiner kostengünstigen und zugleich effektvollen Verarbeitung rein quantitativ von größter Bedeutung. Dem Putz, seiner Verarbeitung und seinen Gestaltqualitäten wird zwar in den einschlägigen Bauzeitschriften der Zeit wenig Aufmerksamkeit zuteil, was vor allem an dem Ruf eines kostengünstigen und nur aus Not verwendeten Materials liegt. „Wenn leider nichts Besseres da ist, muss Putz Städte machen“, schreibt Werner Hegemann 1924.⁶²⁸ Für die meisten Neu- und Umbauten der 1920er Jahre trifft diese Beobachtung zu. Allerdings bietet eben gerade der Putz die einfachste Möglichkeit einer Fassadenumgestaltung, bei der nicht nur die Ornamentfassade entdekoriert, sondern durch die Anordnung der Putzflächen neu gestaltet und proportioniert wird.⁶²⁹ Damit ist der Putz Mittel zum Zweck einer modernen Umgestaltung der Stadt in den 1920er Jahren geworden, der als kostengünstiger Baustoff allerdings auch zu einer qualitativ hochwertigen Ausführung zwingt, denn „wird eine moderne, großflächige Aufteilung in einem minderwertigen Material ausgeführt, so ergibt sich meist schon nach kurzer Zeit ein trauriger Anblick, sobald die Flächen den Glanz der Neuheit verloren haben und rissig oder fleckig werden“, gibt Martin Kremmer zu bedenken.⁶³⁰ Die sachliche Gestaltung der Fassaden mit Putzflächen zwingt also zu einer handwerklichen Präzision, die – so zeigt es sich an zahlreichen Schilderungen – jedoch nicht immer erreicht wird. Dabei werden die Gründe für die teilweise sehr schlechte Putzverarbeitung in der Mangelwirtschaft der Zwischenkriegszeit gesehen: „Leider haben wir heute noch unter dem Einfluss der Kriegs-, Revolutions- und Inflationszeit zu leiden. Putze von jämmerlichem Zustand und Aussehen müssen durch Farbe nicht nur verschönert, sondern auch noch gefestigt werden, weil augenblicklich noch Geldmittel fehlen, gesunde und gute Putze zu schaffen.“⁶³¹ Bleibt auch die konstruktive Ausführung zahlreicher Fassadenumbauten mit größeren Putzflächen teilweise noch recht unbefriedigend, so bleibt doch festzustellen, dass der Putz in seiner flächigen Anwendung als gestalterische Antithese zur

⁶²⁷ Vgl. die farbige Darstellung der Putzgestaltung, in: BA Tempelhof Schöneberg, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße

⁶²⁸ Werner Hegemann: Berliner Neubauten, Umbauten und Aufstockungen in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlin 1924, S.140

⁶²⁹ Vgl. hierzu: „Da wir im Laufe der Zeit dazu gekommen sind, Balkonkonsolen aus Gips u. dergl., die lediglich aus ornamentalen Gründen angeklebt wurden, als verwerflich zu betrachten, so kann es nur eine Fortsetzung dieses Gedankens sein, in neueren Schöpfungen auch weiterhin jedes nur schmückende Glied zu vermeiden. Alsdann bleibt dann aber für die Fassade lediglich Massengliederung durch Anordnung wirkungsvoller Proportionen übrig.“ Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten, in: Der Neubau, Dezember 1927, S. 281

⁶³⁰ Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten in: Der Neubau, Berlin 1927, S. 281

⁶³¹ Lettenmayer, Ludwig; Wibelitz, B.: Farbe im Städtebild, Geschichte und Wesen der Keim'schen Mineralfarben, Augsburg 1926, S. 9

ornamentierten Fassade weite Verbreitung findet und dem modernen „Schlagwort von der Sachlichkeit“⁶³² als Fassadenmaterial in seinen Eigenschaften ideal gerecht wird.

3.4.2 Eingehaust, abgekoffert und überputzt

Das Berliner Wohn- und Geschäftshaus des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist eine vielseitige Bausubstanz: Neben den Möglichkeiten der funktionalen Adaption der Räume im Inneren sind auch die Fassaden form- und umnutzbar. So wird bei den Fassadenumgestaltungen der 1920er Jahre nicht nur eine modernistische Gestaltform angestrebt, sondern vielmals, wie bereits zuvor beschrieben, auch eine für das Neue Bauen typische Konstruktionsmethode vorgetäuscht. Auf diese Weise geben die Fassadenumbauten auch ein Bild von den konstruktiven Möglichkeiten der Moderne, ohne dass sie an den Bauten tatsächlich zur Anwendung gekommen wären. Besonders die Konstruktionsart des Skelettbau ist in zahlreichen Umbauten zitiert, steht diese Bauweise doch wie kaum eine andere für die offene Gestaltung des Grundrisses und die Öffnung der Fassade mit durchlaufenden Fensterbändern.⁶³³

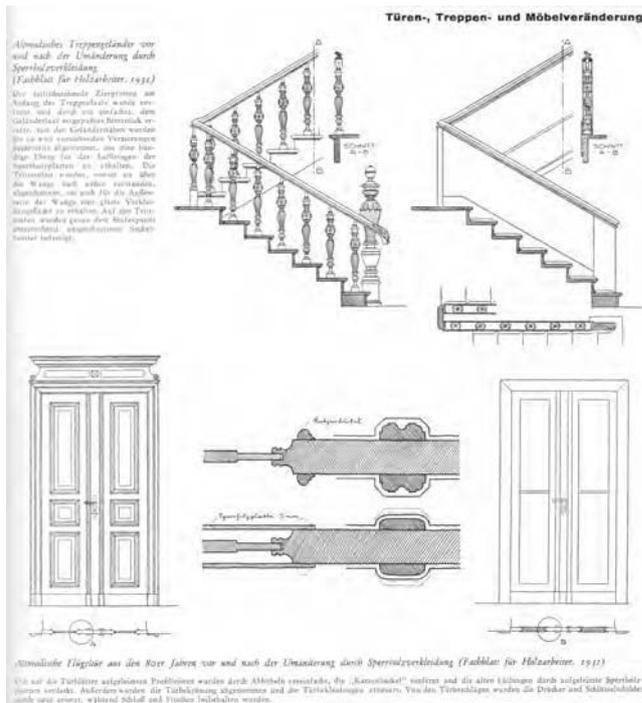
Da die Anwendung dieser Konstruktionsmethode im Bestandsbau und bei der bloßen Veränderung von Fassaden den Austausch der gesamten Fassade zur Folge gehabt hätte, begnügt man sich in einigen Fällen mit der Andeutung dieser Konstruktionsart, wie am Beispiel des Scharlachberg-Hauses am Kurfürstendamm 211 (Objektsammlung A.1.27). Lassen sich aus diesem Verfahren Prinzipien ableiten, wie man in konstruktiver Hinsicht aus einer Fassade des 19. Jahrhunderts mit reicher Ornamentik nun eine Fassade der Moderne herstellen kann, welchen Eindruck diese Fassade erwecken soll und wie man diesen Umbau konstruktiv auf der Fassade realisieren kann? Bei diesen einfach gestellten Fragen erwartet man die klare Antwort, doch kann es bei der Komplexität der modernen Fassadengestaltung diese einfache Antwort kaum geben. Aber tatsächlich ging man in den überwiegenden Fällen beim Fassadenumbau sehr pragmatisch nach einem stets ähnlichen Schema vor, um das Ziel einer einfachen, meist glatt verputzten Fassade mit wenigen Schmuckbändern herzustellen.

Zwar findet sich keine direkte Anleitung zum konstruktiven Fassadenumbau, wohl aber sind Darstellungen aus dem Umbau im Inneren aus dieser Zeit überliefert, deren einfache Methoden auch im Fassadenumbau Anwendung finden. Die Vorgehensweise lässt sich hier in wenigen Schritten zusammenfassen: Um aus dem individuell verzierten Bauelement oder der Fassade des Historismus ein einfaches und möglichst flächiges Bauteil zu schaffen, werden exponierten nichttragende Fassadenteile entfernt, während gleichzeitig statisch wichtige Fassadenelemente

⁶³² Martin Kremmer: Neue Fassaden vor alten Bauten in: Der Neubau, Berlin 1927, S. 281

⁶³³ Sehr plakativ nachvollziehbar wird die im Zentrum des modernen Bauens stehende „Befreiung des Wohnens“, das nach Sigfried Giedion einhergeht mit der konstruktiven Entwicklung des Bauwesens, die in seinem Sinn eine Skelettierung ist. „Wir wollen befreit sein vom Haus mit den dicken Mauern“. Vgl. Sigfried Giedion: Befreites Wohnen, Zürich, Leipzig 1929, S. 5 und auch die modernen Gestalt- und Konstruktionsprinzipien in: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Alfred Roth (Mitarbeiter): Zwei Wohnhäuser, Stuttgart 1927, S. 6-7

und Konstruktionsteile als Substruktionen für die Umgestaltung genutzt werden. Die Fassadenumgestaltungen sind demnach nur zu einem Teil die Entfernung einer Gestaltung, eine „Entdekorierung“, wie Georg Hiller von Gaertringen diese Form der Umgestaltung nennt⁶³⁴, denn sie sind zum anderen auch in starkem Maße die Hinzufügung einer neuen Gestaltgebung mit Hilfe der hier geschilderten Konstruktionen.



173: Die historische Gestaltung als Unterkonstruktion für die flächig-sachliche Gestaltung der Moderne: Konstruktionsbeispiel für den Umbau von Geländern und Innenraumb Türen.⁶³⁵

Am Beispiel des in Abb. 173 dargestellten Treppengeländers wird deutlich, dass bei einer Umgestaltung der Moderne das Alte nicht immer radikal durch das Neue ersetzt wurde, wie auch der Begriff der Entdekorierung im Kontext der Fassadenumgestaltungen der 1920er Jahre suggeriert, sondern dass die historischen Konstruktionen in die neue Gestaltung als tragende Unterkonstruktionen auch eingebunden wurden. Das historische Treppengeländer wird abgeköffert, mit Holzplatten ummantelt, um den Eindruck einer flächig modernen Brüstung zu erwecken. Auch die Doppelflügeltür des 19. Jahrhunderts wird nur weniger Zierleisten beraubt, während der überwiegende Teil der Türfüllungen hinter einer flächigen Holzabdeckung verschwindet.

⁶³⁴ Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, S. 22-28

⁶³⁵ Abb. aus: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 29 (links) und Akademie der Künste, Baukunstarchiv, Nachlass Brüder Luckhardt



174, 175: Ansicht und Brüstungsdetail eines in den 1920er Jahren umgestalteten Hauses in der Oranienburger Straße 21 in Berlin Mitte mit freigelegtem Balkongitter aus dem 19. Jahrhundert, Aufnahmen 2009.

Diese verblüffend einfache und äußerst pragmatische Herangehensweise, die sich in den 1920er Jahren sicherlich auch aus ökonomischen Gründen besonders anbot, führt zu architektonischen Lösungen, bei denen man nicht erwartet hätte, dass es sich hierbei lediglich um ein abgedecktes historisches Geländer handelt, wie dies auch bei dem folgenden Beispiel aus der Oranienburger Straße 21 in Berlin-Mitte der Fall ist (Abb. 174 und 175). War nämlich ein Balkongitter oder eine Loggienbrüstung konstruktiv noch in gutem Zustand und stand vor allem die ornamentale Gestaltung dieser Elemente einem Erhalt auf der umzugestaltenden Fassade entgegen, so wurden diese Bauteile oftmals als Unterkonstruktionen für eine neue Gestaltung der Fassade verwendet. Gegen die feingliedrigen Brüstungsgitter ließ sich besonders gut ein Putz auftragen und auf diese Weise eine massiv gemauerte Brüstung vortäuschen, ohne dass man die tragende historische Konstruktion durch eine neue ersetzt hätte. So verbleibt das Balkongitter gewissermaßen als Armierung in einer Konstruktion, die nach außen mehr Massivität darstellt, als dieses lediglich verdeckte und überputzte Bauteil tatsächlich konstruktiv ist.

Erst 60 Jahre nach der Abkofferung, Überputzung und Verdeckung historischer Bauteile auf den Fassaden kommen durch verwitterungsbedingte Abplatzungen des Putzes bisweilen die ursprünglichen Balkongitter als unerwartet kunstvolle Unterkonstruktion zu Tage, wie an dem Gebäude Oranienburger Straße 21 im Jahr 2009. Wie der Hausbesitzer mit diesem Doppelbefund eines historischen Balkongitters und einer modernen Balkonbrüstung der 1920er Jahre umgeht, stand zum Zeitpunkt dieser Forschung noch aus.

Die Bewertung der hier geschilderten, auf den Effekt der Flächigkeit abzielenden Gestaltung durch eine durchaus kosmetisch zu nennende Baupraxis lässt, aus der Argumentation der

Architektur der Moderne heraus, ihrem Materialbegriff und im Sinn einer Wahrhaftigkeit der Konstruktion und vor allem auch in Abgrenzung zur Architektur des Historismus mit seinen „täuschenden Stilen“, einige Zweifel an der Aufrichtigkeit all der kämpferischen Gestaltungsziele der Moderne aufkommen. Es scheint so, dass zur Durchsetzung einer modernen Gestaltung bei Umbauten fast jedes Mittel recht gewesen wäre, so dass man sich zur Herstellung eines Bildes der Moderne auch der gleichen konstruktiven Mittel bediente wie im Historismus. Jedoch muss man diese sicherlich tapetenartige Umbaupraxis der Verkleidung und Verputzung auch im Kontext der wirtschaftlichen Lage dieser Zeit sehen, die häufig keine anderen Lösungen zuließ, als unter Zuhilfenahme der historischen Konstruktion eine neue Gestaltung zu erreichen. Wie weit diese Umbaupraxis des Wieder- und Weiterverwendens in dieser Zeit geht, zeigen auch die zahlreichen bereits genannten Beispiele zum Umbau von Wohnungseinrichtungen, bei denen man mit Hammer, Pinsel und Säge aus dem neogotischen Zimmeraltar ein modernes Sideboard herstellen konnte.

Auf diese Weise konnte in wirtschaftlich prekären Zeiten jeder Interessierte seine Wohn- und Lebenswelt in den Wohnungen durch den Umbau der Möbel modernisieren, schließlich waren in der Regel die Mittel knapp, sich mit neuen sachlichen Einrichtungsgegenständen einzurichten. Und so haben nach Adolf Behne „einige Architekten, z.B. Bruno Taut, gewisse Rezepte gegeben, nach denen sich auch der kleine Mann eine halbwegs moderne Wohnung machen kann durch Anwendung des Pinsels und der Säge. Der Pinsel macht auf die dunklen Flächen der Möbel in Mahagoni-Imitation rote, gelbe, grüne und blaue Muster, und zugleich schneidet die Säge die schlimmsten Knäufe, Muscheln, Schweife und Blähungen der Spiegel, Vertikos, Kommoden und Schränke ab, schafft einfachere, ruhigere Umrisse.“⁶³⁶

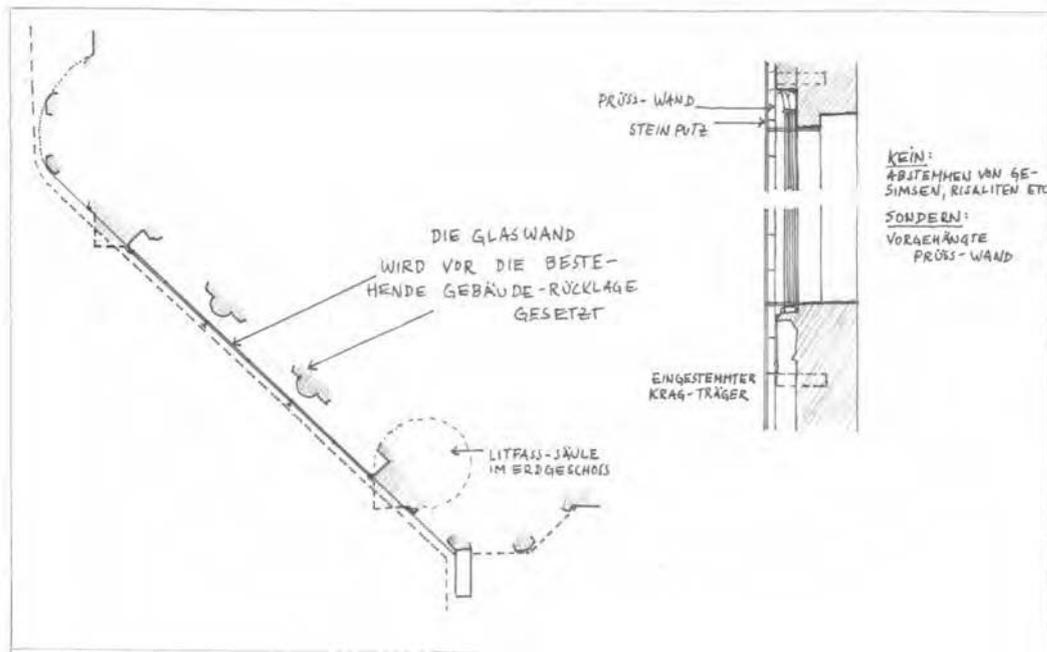
Es soll hier jedoch nicht der Anschein erweckt werden, dass es sich bei diesen Methoden des Ummantelns und Abdeckens um skurrile Einzelfälle gehandelt hat, die sich im Innenraum in einer Heimwerkerarbeit fortgesetzt hätten. Stattdessen wurde bei zahlreichen, sehr renommierten Umbauten diese Methode angewandt, und sie führte in dem bereits genannten Beispiel des Treppenhauses an der Tauentzienstraße zu einem gelungenen Ergebnis, wie auch Erich Mendelsohn beim Umbau des „Hauses der deutschen Konfektion“ (Deukon) das dort vorhandene Treppenhaus in der gleichen Art durch Überdeckung historischer Bauteile behandelte (vgl. Objektsammlung A.1.34).⁶³⁷

Im Außenbau verbergen bis heute nicht wenige der in den 1920er Jahren umgebauten Häuser die historistischen Formen des 19. Jahrhunderts unter Drahtputz oder Mörtel. Neben diesen Methoden der massiven Abkofferung und Einhausung hat es jedoch auch ein, wie es scheint, in seiner konstruktiv-materiellen Gestaltung einzigartiges Projekt gegeben, bei dem die vorhandene Fassade mit ihren Ornamenten erhalten blieb und eine zweite Fassade als moderne

⁶³⁶ Adolf Behne: Neues Wohnen – neues Bauen, Leipzig 1927, S. 27-28

⁶³⁷ Vgl. die Abbildungen vom Bau des Treppenhauses in: Simone Förster: Masse braucht Licht, Arthur Kösters Fotografien der Bauten von Erich Mendelsohn, Berlin 2008, S. 258

Abdeckung entworfen worden ist (Abb. 176). Dieser Entwurf, der allerdings nicht verwirklicht wurde, geht auf Paul Baumgarten zurück, der bei dem in Kapitel 3.2.1 bereits beschriebenen Wettbewerb zur Neugestaltung der Schauseiten an der Behrenstraße mit dieser bereits bis ins Detail durchdachten Umbaumethode erfolgreich teilgenommen hatte. Baukonstruktiv ist zu diesem Entwurf zu bemerken, dass Baumgarten vorgesehen hatte, vor die bestehende Fassade eine zweite gläserne Vorhangfassade zu setzen, damit, wie auf den Plänen beschrieben, die Ornamente aus Sandstein nicht entfernt werden mussten.



176: Verkleidung der Sandsteinfassade unter einer modernen Wandkonstruktion, so dass „kein Abstemmen von Gesimsen, Risaliten etc.“ mehr nötig gewesen wäre. Umzeichnung von Grundriss und Schnitt zum „Ideenwettbewerb zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50- 57“ in Berlin-Mitte aus dem Jahr 1927 von Paul Baumgarten.⁶³⁸

Durch die Wahl einer abdeckenden Konstruktion waren an der aufwändig verzierten Natursteinfassade des Passagen-Eingangs an der Ecke Behren- und Friedrichstraße keine großflächigen Abrissarbeiten notwendig, und die Bauwelt fasste nüchtern zusammen, dass „die Glaswand über der Passage ohne konstruktive Schwierigkeiten vor den jetzt in der Front bestehenden Rücksprung gesetzt werden und als Reklamefläche dienen kann. Die Flächen werden von innen beschrieben und nachts beleuchtet.“⁶³⁹ Baumgarten selbst hatte dieses Verfahren der modernen Einhausung, für das „kein Abstemmen von Gesimsen, Risaliten etc.“⁶⁴⁰ notwendig war, offensichtlich vor allem als ökonomischen Vorteil gesehen, ein konservatorischer Grund dürfte jedenfalls kaum bestanden haben. Mit diesem abschließenden Umbauvorschlag in der Methode einer gestalterischen Abdeckung einer ganzen Fassade wird

⁶³⁸ Vgl. das originale Planfoto: Akademie der Künste, Baukunstarchiv, Nachlass Paul Baumgarten, 5 F. 19/7

⁶³⁹ Bauwelt 1927, Heft 50, S. 1254

⁶⁴⁰ Siehe Beschreibung auf den Plandarstellungen; Akademie der Künste, Baukunstarchiv, Nachlass Paul Baumgarten

die Bandbreite der in dieser Form umgestalteten Objekte vom Möbelstück über Brüstungselemente bis hin zur Hausfassade noch einmal bewusst. Man glaubt, mit dieser konstruktiven Methode eine gestalterische Reduktion auf die „Urbestandteile“ des Bauens zu erreichen, durch die es möglich wird, die materiellen Überlieferungen des 19. Jahrhunderts „in einer armen Zeit wie unserer“ dem „Zeitgeschmack“ anzupassen.⁶⁴¹ Die einfache Form wird bei den hier dargestellten Beispielen durch eine Überdeckung in eine sachlich reduzierte Gestaltung umgewandelt, doch ist bemerkenswert, dass diese Auseinandersetzung mit einem Altbestand nicht nur aus rein pragmatischen Gründen der Sparsamkeit erzwungen wird, sondern auch, wie in den Quellen zu finden, weil eingesehen wird, dass die historischen Konstruktionen aus guten Materialien in handwerklich meist einwandfreier Art hergestellt sind, so dass sich ein Weiternutzen nach einer gestalterischen Modernisierung geradezu anbietet.⁶⁴² Auf diese Weise verschwindet der materielle Überschwang der Verzierungen hinter einer glatten Fläche und so wird aus einem kleinteiligen Brüstungsgitter eine scheinbar massive Wandfläche. Der handwerklich-konstruktive Wert der verzierten Brüstung bleibt trotz negierter Gestaltung aber in der Statik der Umgestaltung erhalten und nutzbar. Die historischen Formen werden durch diese Methode des Verdeckens und Umbauens auf ihren funktionalen Kern reduziert, die aufwändig gestalteten Konstruktionen des 19. Jahrhunderts erfahren demnach in der Moderne über eine Abstraktion eine Art Funktionalisierung. Dieses Prinzip der Reduktion als konstruktives Mittel der Steigerung einer funktionalen Effizienz stellt sich jedoch nicht nur an einzelnen Bauelementen dar, sondern wird bisweilen auch auf die gesamte Konstruktion bezogen, wie es sich an der Entwicklung vom Massivbau zum Skelettbau in der Moderne fast sinnbildlich nachzeichnen lässt.

3.4.3 Massivbau und Skelettbau

Das 1927-29 von den Architekten Luckhardt und Anker umgebaute Wohn- und Geschäftshaus am Kurfürstendamm 40-41 zeigt in der zeitgenössischen Fotografie wie auch im Grundriss eine Form des Umbaus, die sehr plakativ die Entwicklung der Konstruktion in der Architektur der Moderne vor Augen führt. Während in den Obergeschossen des fünfstöckigen Mietshauses offensichtlich eine massive Wandkonstruktion einer gemauerten Lochfassade aus der Erbauungszeit des Hauses um 1890 zu sehen ist, besteht der zweigeschossige Sockel zur Straßenfront aus einer aufgelösten Pfeilerkonstruktion mit durchgängigen Schaufensterscheiben

⁶⁴¹ Nach: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 29

⁶⁴² Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 29

(Abb. 177). Im Grundriss wird der Unterschied zwischen Schaufensterfassade und massiver Außenwand besonders an dem Kontrast zur Hoffassade deutlich, die während des Umbaus der Ladengeschosse nicht verändert worden ist. An dem Umbau des nach seiner Nutzung der Ladengeschosse als Autohaus sogenannten Chrysler-Hauses wird eine für das moderne Bauen typische Transformation der architektonischen Konstruktion ganz unmittelbar bewusst, nämlich die Auflösung des Massivbaus in einen Skelettbau im Bereich der Ladenzone. Dieser auch in Kapitel 2 bereits benannte Prozess in der Entwicklung der Konstruktion seit 1900 vollzieht sich also längst nicht nur im Bereich des Neubaus, sondern wird, wie sich noch zeigen wird, auch mit einigem Aufwand an bestehenden Gebäuden umgesetzt. Das Diktum Mies van der Rohe, dass „die Form aus dem Wesen der Aufgabe mit den Mitteln unserer Zeit“ gestaltet werde,⁶⁴³ lässt sich mit einigem Aufwand auch im Bestandsbau umsetzen, denn die Eigenschaften der neuen Konstruktionen ermöglichen die unterschiedlichsten Einsatzgebiete. Für die neuen Bauten der Moderne gilt, dass „Eisenbetonbauten ihrem Wesen nach Skelettbauten sind. Keine Teigwaren, noch Panzertürme. Bei tragenden Binderkonstruktionen eine nichttragende Wand. Also Haut- und Knochenbauten.“⁶⁴⁴ Die Reduktion der Fassade auf „Haut und Knochen“ findet als Konstruktionsweise auch im Umbau bestehender Bauten Verwendung. Die verschiedenartigen Umbaumaßnahmen an Fassaden – wie beispielsweise die Öffnung der tragenden Außenwand für ein durchgängiges Band von Schaufenstern – werden wie parallel auch im Neubau durch konstruktive Entwicklungen im Bereich des Stahl- und Stahlbetonbaus seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend praktikabel. In den Bauakten vor allem der hier betrachteten Häuser in größeren Geschäftsstraßen der Innenstadt ist die fortschreitende konstruktive Auflösung der Fassade im Sockelbereich bis hin zur Umsetzung erster mehrgeschossiger Skelettbauten mit großem Fensteranteil an fast jedem Bauwerk im Zeitraum zwischen 1900 und 1930 nachzuvollziehen.

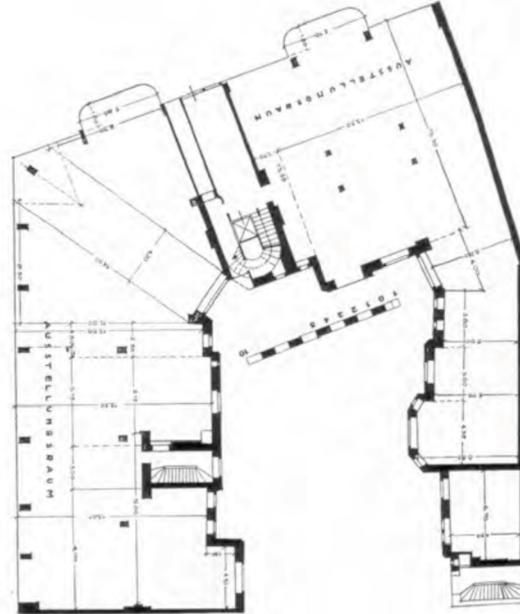
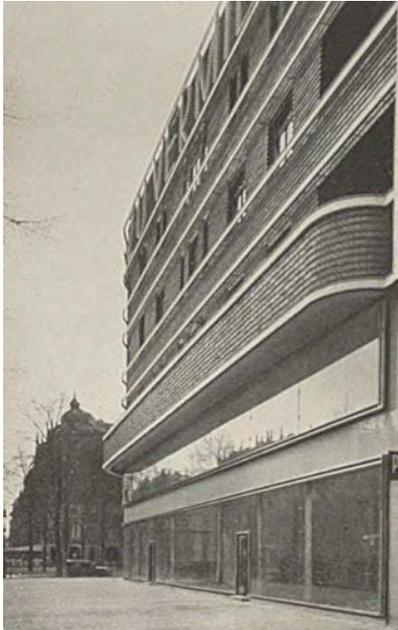
Mit der Ersetzung der massiven Außenwand durch eine Skelettkonstruktion in der Sockelzone von Gebäuden ergeben sich zunächst einmal viele Vorteile für die geschäftliche Nutzung dieses Bereichs, doch scheint zugleich doch auch der Aufwand sehr groß, derartige Umbauten, bei denen die gesamten Lasten mehrerer Wohngeschosse in eine Pfeilerkonstruktion umgeleitet werden müssen, zu realisieren.

Es stellt sich an dieser Stelle also die Frage, welcher Anlass einen konstruktiven Umbau der Fassade rechtfertigte und wie diese sehr in die Substanz eingreifende Maßnahme bautechnisch umgesetzt wurde. In den Unterlagen zum Bauantragsverfahren zum Umbau des Chrysler-Hauses wie auch bei vergleichbaren Umbauten finden sich keine zu verallgemeinernden Hinweise zur Wahl der besonders aufwändigen Konstruktion eines Skelettbaus, doch erscheinen in den 1920er Jahren zahlreiche Publikationen, welche die Vermutungen, die man angesichts

⁶⁴³ Ludwig Mies van der Rohe: Arbeitsthesen, 1923, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 70

⁶⁴⁴ Ebenda, S. 70

des Bild- und Planmaterials zu diesem konstruktiven Fassadenumbau haben mag, größtenteils auch bestätigen. Denn betrachtet man den Grundriss, so stellt man schnell fest, dass durch die Auflösung des Massivbaus große, frei nutzbare Flächen gewonnen werden, die der Ursprungsbau vom Ende des 19. Jahrhunderts nicht gehabt haben dürfte.



177, 178: Die Auflösung des massiven Sockelbereichs in einen Skelettbau am Beispiel des Geschäftshauses Kurfürstendamm 40-41, Ansicht an der Knesebeckstraße, Grundriss des Ladengeschosses, Architekten: Luckhardt und Anker.⁶⁴⁵



179: Massivbau und Skelettbau in einem: Umbau der Fassade des Wohn- und Geschäftshauses Kurfürstendamm 40-41, Architekten Brüder Luckhardt und Alfons Anker.⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Abb. aus: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 351 und Grundriss aus: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 33

⁶⁴⁶ Abb. aus: Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 352

Das Gebäude ist hinsichtlich massiver Bauteile im Erdgeschoss fast völlig ausgeräumt, um eine möglichst weitläufige Ausstellungsfläche für die gewerbliche Nutzung zu erhalten (Abb. 178). In der Fachliteratur wird zu Skelettkonstruktionen geraten, wenn bei einem Projekt die Wirtschaftlichkeit, der „effektive Gewinn an Grundrißfläche“, eine „rasche Bauherstellung“ und Flexibilität im Sinn von „leicht zu vollziehenden Umbauten“ gefordert sind.⁶⁴⁷

Insofern mag die Umwandlung einer Konstruktion mit tragenden Außenwänden in eine teilweise Skelettkonstruktion für die Funktion eines Autohauses sehr naheliegend sein. Es wird im Inneren Raum geschaffen für die ausgestellten Automobile, und die horizontalen Schaufenster, hinter denen nun die tragenden Pfeiler der Skelettkonstruktion stehen, bieten den größtmöglichen Rahmen, um die Auslagen zu präsentieren. Durch die Anordnung der Stützen in der zweiten Reihe hinter dem Glas stellt sich der Eindruck von Leichtigkeit ein,⁶⁴⁸ denn die Massivität der vertikalen Gewichtskräfte, die ja zweifelsohne immer noch vorhanden sind, erscheinen auf der Fassadenoberfläche nicht mehr. Das Prinzip der horizontalen Schichtung wird auch in den nach wie vor massiven Außenwänden der Obergeschosse durch aufgesetzte Bänder fortgeführt (Abb. 179). Mit dem Mittel des Umbaus entstehen somit Mischformen von Konstruktionen, die zwar nach außen eine neuartige Konstruktion darstellen, im Aufbau jedoch noch deutlich den Übergang zwischen dem Massivbau tragender Außenwände und dem Skelettbau markieren. Damit werden die im Folgenden von Walter Gropius genannten Eigenschaften der Skelettkonstruktion bei Umbauten wie dem Chrysler-Haus durch die plastische Gestaltung umlaufender Bandgesimse in den oberen Wohngeschossen nur angedeutet, während sie im Sockelbereich tatsächlich auch konstruktiv zur Anwendung kommen und in einer hoch modernen Gestaltgebung das Erscheinungsbild bestimmen. Betrachtet man die Ergebnisse dieses Eingriffs, so ist erstaunlich, wie sehr der Umbau des Sockelbereichs des historistischen Wohn- und Geschäftshauses auf die Ausführungen Gropius' zu den Gestaltqualitäten moderner Skelettkonstruktionen zutrifft:

„Unsere neuen technischen Mittel haben die vollen Ziegelwände in dünne Pfeiler aufgelöst, mit dem Ziel größtmöglicher Ersparnis an Gewicht, Transportmasse und Raum. (...) Diese immer kühner werdenden raumsparenden Konstruktionen in Eisen und Beton mit dem Ziel, das Traggerüst des Baues durch raffinierte Rechnung für Druck und Zug und durch qualitative Höchststeigerung der Materialfestigkeit auf ein immer weniger Masse beanspruchendes Skelett zu beschränken, führen konsequent zu sich steigernder Vergrößerung der Wand-Öffnungen, die das Tageslicht ungehemmt einströmen lassen. An Stelle des alten, aus der vollen tragenden

⁶⁴⁷ Alfred Hawranek: Der Stahlskelettbau mit Berücksichtigung der Hoch- und Turmhäuser, Berlin, Wien 1931, S. 2-4 ; vgl. auch Hans Spiegel: Die Auflösung der Gebäudekonstruktion durch den Skelettbau, Konstruktions-Beilage Nr. 5 der Deutschen Bauzeitung, Berlin 1931, S. 4

⁶⁴⁸ In den Publikationen der Zeit wird diese Leichtigkeit auch als „weitestgehende Überwindung der Schwerkraft“, als Zielesetzung der neuen Konstruktion gefeiert. Vgl. hierzu: Konrad Werner Schulze: Der Stahlskelettbau, Stuttgart 1928, S. 78

Wand ausgeschnittenen Fensters tritt logisch nun das nur durch Pfeiler aufgeteilte Fensterband, das zu einem typischen Merkmal der neuen Architektur geworden ist.⁶⁴⁹

Bei weiteren Umbauprojekten sind Fassaden durch Abriss der bestehenden Außenwand und Neubau einer Skelettkonstruktion, sogar völlig ausgetauscht worden. Bei diesen Maßnahmen blieben in der Regel nur Teile der tragenden Mittelwand, die rückwärtige Außenwand und der Treppenhaukern stehen. Dass es zur Durchführung solcher doch verhältnismäßig teuren Umbauten kam, die fast schon einen Neubau gerechtfertigt hätten, ist nur damit zu erklären, dass die vorhandenen Grundstücke in einer Dichte bebaut waren, in der sie bei einem Totalabriss und Neubau rein rechtlich nicht wieder hätten bebaut werden können. Insofern lohnten sich die aufwändigen Fassadenneubauten am Altbau für den Bauherrn doch, weil das Grundstück optimal ausgenutzt blieb. Ein weiterer wichtiger Vorteil wirtschaftlicher Natur war die Tatsache, dass während der Umbaumaßnahmen der größte Teil der bewirtschafteten Fläche weiterhin genutzt werden konnte und somit hohe Verluste durch beispielsweise Mietausfälle vermieden werden konnten. Auf diese Weise war es möglich, die hohen Kosten für die bei aufwendigen Umbauarbeiten notwendigen Absteifungen und Einrüstungen des Bestandsbaus zu kompensieren. Denn um die Standsicherheit des gesamten Bauwerks zu garantieren, mussten aufwändige Hilfskonstruktionen zur Aussteifung eingebracht werden. Dabei musste nicht nur ein Standsicherheitsnachweis für die Fassade, sondern auch eine statische Berechnung für die temporären Hilfskonstruktionen erbracht werden. So erstaunt es nicht, dass der Umfang der Umbaumaßnahmen in den Bauakten häufig ebenso viel Platz einnimmt wie der ursprüngliche Bauantrag. Die sehr umfangreichen statischen Berechnungen zum Nachweis der Abfangungen dokumentieren eindrücklich, dass vom technisch-konstruktiven Aufwand her die Umbauten fast als Neubauten im Altbau bezeichnet werden können.

Welche Konstruktionsarten wurden nun aber bei der Umwandlung eines Mauerwerksbaus in einen Skelettbau bevorzugt? Bis zum Ende der 1920er Jahre scheint es so, als würden besonders die Eisenkonstruktionen nicht nur bei Umbauten, sondern auch bei Neubauten häufiger Verwendung finden als Stahlbetonkonstruktionen. Das mag zum einen an dem relativ hohen Eintrag von Feuchtigkeit beim Betonbau, aber es werden auch Gründe benannt, die in der immer noch schlecht zu berechnenden Baustatik von Stahlbetonkonstruktionen und ihrer aufwändigen Herstellung mit „umfangreichen Rüstungen und Schalungen zur Erstellung des Skeletts“ zu finden sind.⁶⁵⁰ Da der Betonbau der 1920er Jahre noch ein Ortbetonbau ist, obwohl bereits die Produktion von Fertigteilesegmenten angedacht und erprobt wird, ist der Bauablauf äußerst langwierig. Demgegenüber ist der Stahlskelettbau wegen „der weitgehenden Vorbereitung in der Werkstatt, der Schnelligkeit des Zusammenbaues und dessen Unabhängigkeit von der Witterung, die Trockenheit, die gegenüber dem Eisenbetonbauten noch

⁶⁴⁹ Walter Gropius: Die neue Architektur und das Bauhaus, Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption, Mainz und Berlin 1965 S. 10-11

⁶⁵⁰ Roland Rohn: Tragwerk und Raumabschluss, eine Zusammenfassung heutiger Konstruktionsmöglichkeiten in Holz, Stein, Eisenbeton und Eisen, Diss. ETH Zürich, Aarau 1931, S. 134

knapperen Abmessungen der Tragglieder, (...) sowie die einfache Veränderungsmöglichkeit“⁶⁵¹ von großem Vorteil. Stahlskelette bieten sich auch offenbar besonders für die Anforderungen beim Fassadenumbau an, da die vorgefertigten Stahlelemente leichter in die Bestandkonstruktionen als Tragwerk zu integrieren sind. Leider sind die Aussagen in den Bauakten bei den in Frage kommenden Umbauten zu lückenhaft, als dass man eine eindeutige Bestätigung des Vorrangs des Stahlbaus vor dem Stahlbetonbau erkennen könnte. Vielmehr scheint es sich bei einer Vielzahl von Umbauten bei der Umwandlung des Mauerwerksbaus in einen Skelettbau um Mischkonstruktionen zu handeln, bei denen das Mauerwerk durch Stahlstützen im Bauprozess sukzessive ersetzt wurde, um die Abfangung der Lasten zu gewährleisten. Dies war wiederum nur möglich, indem man die Stahlstützen als Punktlasten im Kellergeschoss umfangreich gründete, was aber im Kontext von Umbauten nur mit großem Aufwand zu realisieren war (vgl. den Kellergrundriss des Chrysler-Hauses in der Objektsammlung A.1.30). Dass derartige Umbauten, bei denen das Konstruktionsprinzip in zwei Stockwerken völlig verändert worden ist, sich allerdings nur mit großen baukonstruktiven Schwierigkeiten umsetzen ließen, soll hier nicht verschwiegen werden. In den Bauakten der betreffenden Häusern, bei denen das Erdgeschoss in einen Skelettbau umgewandelt worden ist, finden sich zahllose Klagen der Mieter der darüberliegenden Stockwerke, die über Risse in den Wänden und kaum noch zu schließende Türen und Fenster klagen.⁶⁵²

Ebenso wie bei der Auflösung der Außenwand in eine Skelettkonstruktion musste auch beim lokalen Einbau größerer Schaufenster in die Fassade die gesamte Fassadenfront konstruktiv abgefangen werden, wobei die tragende Außenwand durch eine schräg ansetzende Absteifung stabilisiert wurde. In die Fensteröffnung selbst konnte auf diese Weise ein vierseitiger Profileisenrahmen eingebracht werden, dessen Horizontalträger die Lasten abfangen und über die Vertikalträger ins Fundament abtragen konnte.⁶⁵³ Dieses Verfahren ist beispielsweise bei dem in Kapitel 3.1.3 beschriebenen Umbau der Parfümerie Scherk von dem Architekten Otto Rudolf Salvisberg angewandt worden (Objektsammlung A.1.48).

Auch bei Aufstockungen bestehender Bauten, wie sie am Verlagshaus des Berliner Tageblatts von Erich Mendelsohn realisiert worden ist, ist der konstruktive Aufwand zur Ertüchtigung der Bestandskonstruktion im Allgemeinen als sehr groß einzuschätzen. Eine Einschränkung besteht deshalb, weil bei einfachen eingeschossigen Aufstockungen in der Regel die Dimensionierung der bestehenden historischen Außenwände ausreichte, die Lasten auch ohne Verstärkung der tragenden Wände abzutragen. War dies jedoch nicht der Fall, so musste ein selbständiges, neu erstelltes Stützensystem in den Bestandsbau integriert werden, das die Lasten bis in das

⁶⁵¹ Ebenda, S. 134

⁶⁵² Vgl. die Schilderungen in der Objektsammlung A.1.30; nach: Landesarchiv Berlin, Bauakte, B Rep. 207, Nr. 1335-1336

⁶⁵³ Vgl. Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S.19-20

Fundament ableitete.⁶⁵⁴ Auf diese Weise wurde bei der zweistöckigen Aufstockung des Verlagshauses zu Beginn der Bauarbeiten eine derartige Stützkonstruktion im laufenden Betrieb des Hauses in die Bestandskonstruktion eingefügt werden.

Die zuvor beschriebenen Konstruktionsmethoden der Auflösung oder des Ersatzes von Außenwänden bei Fassadenumbauten sind jedoch allein schon wegen der Kosten nicht die Regel. Wie sich bereits an dem Namen des vorher geschilderten Projekts des Chrysler-Hauses ablesen lässt, sind diese tief in die Substanz eingreifenden Geschäftshausumbauten mit dem Repräsentationsbedürfnis einer bestimmten Marke oder eines bestimmten Konzerns verbunden.⁶⁵⁵ Nur für diese ganz besonderen gewerblichen Aufgaben beispielsweise als Firmenrepräsentanz scheint sich der große Aufwand gelohnt zu haben.

Die konstruktiv gängigste Variante des Fassadenumbaus bleibt hingegen häufig ohne größeren Aufwand realisierbar, denn sie behandelt nur die Oberfläche der Fassade, wie es auch in dem vorangegangenen Kapitel beschrieben wird. So beschränkt sich die Fassadenumgestaltung in einem Großteil der Fälle auf eine Neuverputzung der Außenwand, und die größten konstruktiven Veränderungen werden dadurch verursacht, dass es gilt, eine neuartige Fassadentechnik mit Reklameschildern und Lichtinstallation unterzubringen und gegebenenfalls die Schaufensterfläche im Ladengeschoss zu vergrößern. Hier hat man es konstruktiv also bestenfalls mit etwas aufwändigen einzelnen Abfangungen zu tun, von einer Auflösung im Sinn eines Skelettbaus kann man jedoch nicht sprechen. Dass aber viele der nur „oberflächlich“ umgestalteten Fassaden trotzdem vielfach die konstruktive Anmutung eines Skelettbaus haben, ist wahrscheinlich ein besonders bemerkenswertes Charakteristikum der Fassadenumbauten dieser Zeit.

⁶⁵⁴ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 27

⁶⁵⁵ Vergleichbare Umbauten sind das Salamander-Haus am Kurfürstendamm von Emil Schaudt, bei dem ebenfalls die unteren beiden Ladengeschosse weitgehend in Stützen aufgelöst worden sind, und der Komplett-Umbauten der Brüder Luckhardt am Telschow-Haus und das Herpich-Pelzhaus von Erich Mendelsohn in der Leipziger Straße.

3.5 Voraussetzungen und Hindernisse für den Fassadenumbau

Betrachtet man die Neubaufassaden oder exemplarisch für die Fassadenumbauten der Moderne die Neugestaltungen der Brüder Luckhardt und Alfons Anker im Kontext ihrer historischen Umgebung, ist immer der enorme Kontrast zwischen den Gestaltungen des 19. Jahrhunderts und denen der 1920er Jahre spürbar. Sind auch die allgemeinen Proportionen in der Höhe, teilweise auch die Geschosshöhen und die Fensterformate bei den modernen Fassaden ähnlich strukturiert wie bei den Bestandsbauten, so weichen doch die Behandlung der Oberflächen, die Verwendung der Materialien und der Einsatz von Farbigkeit stark von den ornamentierten Fassaden des Historismus ab. Die Abgrenzung von der historischen Stadt, ihren „grauen Alltagsbauten“⁶⁵⁶ und die bewusste Weigerung, sich an den gestalterischen Parametern der Stadt des Historismus zu orientieren, sind ein – wie bereits beschrieben – programmatisches Ziel der Architekten der Moderne. Dabei sind gerade die neuen Fassaden in idealer Weise dazu geeignet, ein Exempel des Modernismus zu statuieren und mit den gestalterischen Konventionen der historischen Stadt zu brechen. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, dass diese Bauten in ihrer pointierten Exzentrizität auch auf Unverständnis und Abneigung stießen, und es schließt sich die Frage an, wie diese Bauten auch gegen Widerstände realisiert werden konnten, wer Widerspruch einlegte und ob es beispielsweise auch gesetzliche Faktoren gab, welche den Bau von Neubauten und Fassadenumbauten der Moderne beeinflussten.

Zu Beginn dieses Abschnitts ist bereits über die Gründe für den vermehrten Fassadenumbau berichtet worden, die am Gebäude meist einen sehr praktischen Hintergrund hatten. Trotzdem ist es kaum denkbar, dass diese Aspekte allein den Fassadenbau der Moderne ermöglichten, sondern dass vielmehr auch methodische Faktoren oder gesetzliche Bestimmungen den Bau indirekt begünstigten oder überhaupt ermöglichten. Diesen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen ist nicht immer leicht nachzuspüren, da sie bei den zeitgenössischen Dokumentationen von spezifischen Fassadenumbauten als beeinflussende Aspekte kaum benannt werden. Im Bauantrag zu einem Fassadenumbau wird dementsprechend beispielsweise nichts zu finden sein über die gesetzlichen Voraussetzungen und das allgemeine Diktum der Wirtschaftlichkeit im Bauen der 1920er Jahre, obgleich diese Aspekte unter anderem grundlegend sind für das Bauen und Umbauen dieser Zeit. Dagegen lassen sich in den allgemeineren zeitgenössischen Publikationen einige Hinweise zum Stellenwert bestimmter Voraussetzungen hinsichtlich der Wirtschaftlichkeit und der gesetzlichen Bestimmungen ausmachen, die vor allem den Umbau betreffen. Zu diesen Aspekten erscheinen auch selbständige Publikationen, und vor allem das Sachgebiet der Wirtschaftlichkeit im Bauen ist Thema der Forschung.

⁶⁵⁶ Vgl. Fritz Stahl: Das Große Schauspielhaus in Berlin, Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 5. Jg., Heft 1,2, 1920, S. 3

Neben den gesetzlichen Bedingungen und der Wirtschaftlichkeit spielt auch ein drittes Feld der Voraussetzungen eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Durchführung von Um- und Neubauten der Moderne, und das ist im gemeinsamen Auftreten der Architekten, in der Artikulation der Gestaltvorstellungen zu finden. Das „moderne Bauen“ – so vielfältig und divergierend teilweise die Ansätze zu Beginn der 1920er Jahre auch sein mögen – findet schließlich eine allgemeine Sprache, die sich im Lauf der Zeit zu etablieren beginnt und die dank einer sich konsolidierenden Zielformulierung auch auf immer mehr Zustimmung und Verständnis nicht nur bei Architektenkollegen, sondern auch bei Behörden und im Allgemeinen in der Öffentlichkeit stößt. Dieser Prozess der Formulierung verbindlicher architektonischer und städtebaulicher Ziele eines modernen Bauens wird stark befördert durch ein geschlossenes Auftreten der modernen Architekten, wobei das Mittel der Gestaltung eine große Rolle spielt: Das Neue wird teilweise mehr in beispielhaften Gestaltungen als in theoriebeladenen Texten vermittelt.⁶⁵⁷ So vermitteln die Publikationen der Architektenvereinigung „Der Ring“ kraft ihrer Bilder einen Eindruck von den Aufgaben und Zielen der modernen Architektur, ohne dass begleitende Texte hierzu erscheinen. In der Öffentlichkeit präsentieren sich die Architekten der Moderne dagegen als schreibende Gemeinschaft in Fällen, in denen eine Auseinandersetzung über ein Bauprojekt dessen Realisierung gefährdet, wie dies im Genehmigungsverfahren zum Umbau des Herpich-Hauses von Erich Mendelsohn nachzuweisen ist.

3.5.1 Baugesetzliche Bestimmungen für Umbauten

Der staatliche Einfluss auf das Bauen durch gesetzliche Vorgaben ist ein wesentliches Thema in der Architektur der Moderne, wobei vor allem zwei Aspekte stets im Vordergrund stehen: Der Wunsch, dass der Staat eine stärkere Rolle als wirtschaftlicher Förderer des Bauens einnimmt und dass er zugleich auf gestaltende Aspekte des Bauens weniger Einfluss nimmt. Selbst auf internationaler Ebene war die staatliche Einflussnahme auf die Gestaltung durch gesetzliche Vorschriften durch den CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) behandelt worden. „Eine parallele Hemmung der Entwicklung des Bauens in rationeller, wirtschaftlicher Richtung bedeuten diejenigen staatlichen Vorschriften, die in irgendeiner Form auf eine ästhetische formale Beeinflussung des Bauens hinauslaufen und nachdrücklich zu bekämpfen sind“⁶⁵⁸, formulierten die Teilnehmer einvernehmlich in der Erklärung von Sarraz 1928. Diese Erklärung ist damit auch ein Hinweis darauf, dass es in den einzelnen Teilnehmerländern des CIAM ähnliche Auseinandersetzungen um die gesetzlichen Genehmigungen von Bauvorhaben

⁶⁵⁷ Die Textproduktion der modernen Architekten ist mit ihren Manifesten und Publikationen natürlich nicht zu unterschätzen, doch spielt selbst in diesen Publikationen das abgedruckte Exempel bisweilen eine stärkere Rolle als der begleitende Text.

⁶⁵⁸ CIAM: Architektur und Beziehung zum Staat in der Erklärung von Sarraz, zit nach: Ulrich Conrads: Die Form, Stimme des deutschen Werkbundes 1925-1934, Gütersloh 1969, S. 106

gegeben haben muss, und in Teilen mögen auch die Erfahrungen einiger deutscher Teilnehmer mit der „gehemmten Entwicklung des Bauens durch staatliche Vorschriften“ in ihrem Heimatland oder gar in Berlin eingeflossen sein. Wie kam es aber zu Auseinandersetzungen, die als „ästhetische Beeinflussung“ des Bauens gesehen wurden?

Am Beispiel der Berliner Umbauten wird deutlich, dass die Rolle der gesetzlichen Bestimmungen für die Genehmigung von Neu- und Umbauten komplexer ist, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Das liegt zum einen daran, dass sowohl die Regeln der Berliner Bauordnung für den Bau moderner Fassaden bindend sind, aber auch ministerielle Erlasse auf Landesebene wie beispielsweise der Erlass zum Bau von Hochhäusern, der für die Erweiterung und Aufstockung von Fassaden herangezogen wird. Diese gesetzlichen Grundlagen widersprechen sich zwar nicht grundsätzlich, aber sie verfolgen jeweils eine andere Zielsetzung, was hier noch zu thematisieren sein wird. Neben den inhaltlichen Regeln der Gesetze spielt jedoch zum anderen schließlich auch eine tragende Rolle, wie die geltenden Gesetze von den verschiedenen Parteien verstanden und im Bauantragsverfahren als Mittel der Kritik eingesetzt werden. Die konservative Auslegung der Baugesetze ist der zentrale Streitpunkt zwischen den Architekten der Moderne und der von ihnen abschätzig betitelten Baubürokratie, hinter der sich eine den historischen Formen verpflichtete Architektenschaft versammelt. Den Stellenwert dieser Auseinandersetzungen über Neubau und Umbau in der Öffentlichkeit im Berlin der Weimarer Zeit arbeitet Max Osborn in der vielzitierten Publikation „Berlins Aufstieg zur Weltstadt“ für den Verein Berliner Kaufleute und Industrieller von 1929 heraus, in dem er schreibt, dass „sich als unerträgliche Fessel gedeihlichen Fortschritts die bestehenden Normen für die Regulierung und Überwachung des Bauwesens herausgestellt haben. Vorschriften, die ursprünglich ihr Recht gehabt, werden allzu lange auch dann aufrechterhalten, wenn sie durch die rollende Entwicklung überholt wurden und längst hätten abdanken müssen. Seit Jahren schon hat sich der Kampf, der bei Neubauten oder eingreifenden baulichen Veränderungen mit der behördlichen Aufsicht geführt wird, verschärft und bis zur Unerträglichkeit gesteigert. Jeder Entwurf hat einen Amtsstubengang zu erledigen, der an Zeit und Nerven der Beteiligten kaum mehr erfüllbare Anforderungen stellt. Die Instanzen, die zu passieren sind, sammeln sich bis zu grotesken Zahlen. Es ist vorgekommen, dass einzelne Entwürfe mehr als vierzig behördliche Stellen zu durchlaufen hatten, deren Ansprüche in Einklang miteinander zu bringen waren.“⁶⁵⁹

Osborn spielt in seiner Kritik sowohl auf eine veraltete Baugesetzgebung als auch auf eine blockierende Verwaltungsstruktur an, die ihm aus einigen Genehmigungsverfahren dieser Zeit bekannt geworden sind. Betrachtet man die modernen Fassaden der 1920er Jahre, so kommt man natürlich auch schnell auf den Gedanken, dass diese sehr avantgardistischen Baumaßnahmen Widerstand von Seiten der Genehmigungsbehörden hervorgerufen haben dürften. Dabei waren sicherlich die Gestaltung der Fassaden an sich mit auffälligen Materialien

⁶⁵⁹ Max Osborn: Berlins Aufstieg zur Weltstadt, in: Verein Berliner Kaufleute und Industrieller (Hg.): Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Berlin 1929, S. 231

und Farben, aber andererseits auch die Verdichtung von Gebäudeparzellen durch Aufstockungen die Auslöser für Kritik. Auch wird davon berichtet, dass die neuzeitlichen Konstruktionen häufig von den Behörden nicht genehmigt werden, weil für sie teilweise noch keine verbindlichen statischen Kennwerte vorliegen und „...sich die Baupolizei vor den zweifelhaften Material- und Konstruktionsversuchen jener Neulinge [Architekten des Neuen Bauens; Anm. des Verf.] verwahrt.“⁶⁶⁰

Es finden sich zahlreiche Belege dafür, dass die Genehmigungsbehörde, die für Neu- und Umbauten zuständige Baupolizei, Neubauten wie auch moderne Fassadenumbauten verzögerte, ihre Genehmigung verschleppte oder gar versagte. Diese aus Sicht des modernen Bauens kontraproduktive Seite wird an exemplarischen Bauvorhaben leicht darzustellen sein. Andererseits scheint es aber auch so, dass in der Zeit nach 1918 in einer sich reformierenden Baugesetzgebung, die 1925 in der neuen Bauordnung für Berlin ihren Abschluss findet⁶⁶¹, und in den verworrenen administrativen Zuständigkeiten durch die Bildung Groß-Berlins 1920 mit neuen Verwaltungsbezirken auch Gesetzeslücken oder zumindest liberale Formen der Gesetzesauslegung bestanden. Es ist in dieser Hinsicht zu erahnen, dass diese Zustände bis in die Mitte der 1920er Jahre hinein den Fassadenumbau wie auch Neubauten und Aufstockungen indirekt begünstigten. Denn mit einer soliden einheitlichen Rechtssprechung auf der Basis des geltenden Rechts der Bauordnungen aus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg, die bis in die Mitte der 1920er Jahre gegolten hatten, hätte man bis zum Inkrafttreten der neuen Bauordnung 1925 annähernd jeden der hier behandelten Fassadenumbauten, aber auch einen Großteil der Neubauten über das „Gesetz zum Schutz vor Verunstaltung“ verhindern können. Insofern grenzt es an ein Wunder, dass einige der Bauten überhaupt genehmigt wurden, wenn man sich nur die Umbauten der Brüder Luckhardt und Alfons Anker am Kurfürstendamm und der Tauentzienstraße vor Augen führt. Derartige Fassadengestaltungen wären heute mit Rücksicht auf das historische Ensemble wahrscheinlich nicht genehmigungsfähig. So ausdauernd das Lamento der Architekten der 1920er Jahre über die strenge Gesetzgebung sein mag, letztendlich hat sie eben doch auch Umbauten in gar nicht so geringer Zahl zugelassen. Es wird an dieser Stelle also nicht nur die Argumentation der gesetzlichen Verhinderung, sondern auch die Methodik des Zulassens von Fassadengestaltungen von Interesse sein.

⁶⁶⁰ Konrad Werner Schulze: Der Stahlskelettbau, Stuttgart 1928, S. 11

⁶⁶¹ Bauordnung für die Stadt Berlin 1925 vom 3. November 1925; Berlin 1925:

Nach der Gründung der Stadtgemeinde Groß-Berlin auf der Grundlage des Groß-Berlin-Gesetzes von 1920 erfolgte eine grundlegende Überarbeitung der bis dahin geltenden Berliner Baugesetzgebung. Die neue Bauordnung trat am 1.12.1925 in Kraft und wurde in den folgenden Jahren ergänzt und verbessert. Ein wesentlicher Bestandteil war die Regulierung und Verminderung der Bebauungsdichte und die Durchsetzung einer modernen Bauweise nach sozialen und stadthygienischen Erkenntnissen. Gleichzeitig sollten innerstädtische Freiflächen vor einer Bebauung geschützt und das stadtplanerische Ziel einer klareren Trennung von Industrie- und Wohnvierteln verfolgt werden. Der Bau hoch verdichteter Wohn- und Geschäftshausviertel mit den sog. Mietskasernen wurde untersagt und Neubauten durften fortan nur noch als Zeilenbau bzw. als Blockrandschließung ohne Seitenflügel und Hinterhaus errichtet werden. Auf diese Weise wurde das Schwergewicht der Bautätigkeit in die Siedlungsprojekte in den peripheren Stadtrandlagen verlagert.

Vor allem die Berliner Bauordnung (beziehungsweise die Bauordnungen der angrenzenden Gemeinden bis 1925) bildet die gesetzliche Grundlage für die Gestaltung von Neubauten und den Fassadenumbau. In den Jahren nach 1920, dem Gründungsjahr der Gemeinde Groß-Berlin, hatte es durch die unterschiedlichen Gesetzesgrundlagen in den Teilgemeinden keine einheitliche Bauordnung gegeben, so dass „die Verworrenheit des Baupolizeirechts Gelegenheit zur Ausarbeitung einer einheitlichen Bauordnung gab.“⁶⁶² Die neue Bauordnung von 1925 enthielt zahlreiche Veränderungen, die aber vor allem auf die katastrophalen Wohnbedingungen in der Innenstadt reagierten. Sie sah erstmals einen für das gesamte Stadtgebiet verbindlichen Bauklassenplan vor, welcher die Gebäudehöhen regulierte und damit ein Regelwerk aufstellte, das die Verdichtung der Innenstadt mit höheren Gebäuden zuließ, aber gleichzeitig niedrigere Gebäude für die peripheren Wachstumszonen vorschrieb. Diese Regulierung war die Grundlage für zahlreiche Fassadenumbauten, in deren Zusammenhang auch Aufstockungen und Vergrößerungen von Gebäuden vorgenommen werden konnten. Gerade bei Umbauten bestehender Bauten wurde jedoch das eigentliche Ziel dieser Regulierung, nämlich die Verminderung der baulichen Dichte in der Fläche (mit Hinterhäusern, Seitenflügeln und engen Höfen) selten erreicht. Denn während die Verminderung der baulichen Dichte für den innerstädtischen Neubau verbindlich war, galt für bestehende Bauten ein Bestandsschutz. So hätte man bei einem Neubau keine Hinterhäuser errichten dürfen und wäre streng an die Fluchtlinien des Vorderhauses gebunden gewesen. Bei der Aufstockung eines bestehenden Gebäudes bestand jedoch kein Zwang, die Hintergebäude zu entfernen, weshalb mit Umbauten in der Innenstadt eine gesetzlich geregelte Erhöhung der bebauten Fläche sogar zulässig war. Für viele Geschäftshausinhaber war damit der Umbau ihres Altbaus weitaus lukrativer, da die zu erzielende Fläche eines Umbaus die eines Neubaus überstieg. Indirekt beförderte die neue Bauordnung von 1925 damit den Fassadenumbau und den Umbau bestehender Gebäude allgemein, da für Neubauten wesentlich rigidere Höchstgrenzen zur Bebauungsdichte und für Abstandsflächen galten.

Neben der Berliner Bauordnung gab es, wie eingangs erwähnt, auch andere gesetzliche Vorschriften, die den Umbau bestehender Gebäude zusätzlich befördert haben, obwohl sie ursprünglich ein anderes Ziel verfolgten. So führte der am 3. Januar 1921 in Kraft getretene Erlass des Reichswohlfahrtsministers zur Genehmigung von Hochhäusern als Ausnahmen von den herrschenden Baugesetzen nicht unbedingt zu einem Bauboom und einer Förderung der lahmen Wirtschaft durch einen einsetzenden Hochhausbau, sondern es kam vermehrt in den Innenstädten zu Aufstockungen und Umgestaltungen vorhandener Häuser. Denn nach der im September 1921 präzisierten Fassung des Erlasses standen neben Neubauten auch mögliche Umbauten im Fokus des Ministeriums: „Als Hochhäuser im Sinne meines Runderlasses vom 3. Januar d. Js. sind Neubauten anzusehen, wenn sie mehr als 6 Vollgeschosse erhalten sollen.

⁶⁶² Walter Koeppen: Bauordnung für die Stadt Berlin vom 3. Nov. 1925 für den Handgebrauch, Berlin 1927, Vorwort

(...) Es bedarf nicht mehr der Vorlage von solchen Gebäuden, die eine Aufstockung vorhandener Projekte bezwecken.“⁶⁶³ Diese Regelung war in den wirtschaftlich instabilen Zeiten der 1920er Jahre, in denen große Neubauten selten zu realisieren waren, besonders für die Erweiterung bestehender Geschäftsbauten der Innenstadt interessant, so dass, was die quantitative Umsetzung angeht, der Hochhausdispens, wie Dietrich Neumann bemerkt,⁶⁶⁴ eher ein Aufstockungsdispens war. Dabei schien die Höhe des zu verändernden Gebäudes bei Genehmigungsverfahren weniger hinderlich zu sein als die Gestaltung der Fassade selbst, wie es an dem langwierigen Genehmigungsverfahren zum Umbau des Pelzhauses Herpich deutlich wird, bei dem man sich nach langem Streit erst auf die Höhe und mehrere Monate später erst auf die Gestaltung der Fassade einigte.

Der Rechtsstreit um den Umbau dieser Gebäude durch Erich Mendelsohn, der in diesem Kapitel noch Thema sein wird, entwickelte sich jedoch nie an der besonders dicht bebauten Grundfläche des Grundstücks mit ihren extrem engen Höfen, obwohl gerade die Verminderung der baulichen Dichte eines der zentralen Ziele der reformierten Bauordnung ist. Diese widersprüchliche Zielstellung in der Baugesetzgebung zwischen wirtschaftlicher Wachstumsförderung und einer quantitativen Regulierung der Baumasse, die eine fast unkontrollierbare Verdichtung der Innenstadt ermöglicht, obgleich man mit den Gesetzen im Gegenteil eine kontrollierte Verdichtung durch wenige höhere Neubauten beziehungsweise Hochhäuser zum Ziel hatte, führt dazu, dass Fassadenumbauten und Aufstockungen in den 1920er Jahren zahlreicher durchgeführt werden, als es von den Gesetzesgebern beabsichtigt war.

Die Bauordnung von 1925 schreibt darüberhinaus wesentlich verschärfte Richtlinien für das Baugenehmigungsverfahren selbst vor. Es werden nicht mehr angedeutete Fassadenansichten wie in den älteren Bauordnungen akzeptiert, sondern erstmals ausführliche Plandarstellungen im Maßstab 1:100 verlangt, „nebst den Anschlüssen der benachbarten Gebäude. In besonderen Fällen sind auf Verlangen der Baupolizeibehörde auch schaubildliche Darstellungen, die das Einpassen des Baues in die vorhandene Umgebung zeigen, beizubringen und Angaben über die Ausführung der Frontflächen (Baustoffe, Farbe) zu machen.“⁶⁶⁵ Als Maßstab für die Beurteilung eines Entwurfes wird im Genehmigungsverfahren nun auch die Nachbarbebauung herangezogen. In die Gestaltgebung der Fassade kann die Bauordnung eingreifen, sobald der Verdacht der Verschandelung des öffentlichen Raumes besteht, was durch den § 24 der Bauordnung mit Hinweisen zur „äußeren Gestaltung der baulichen Anlagen“ und im Detail durch das ausführliche „Ortsgesetz zum Schutz der Stadt Berlin gegen Verunstaltung“ von 1923 geregelt wird. So ist hier festgelegt, „dass eine Beeinträchtigung vorliegt, wenn (...) die

⁶⁶³ Ehemaliges Zentrales Staatsarchiv der DDR, Merseburg; Ministerium für Volkswohlfahrt, Rep. 151 IV, Bl. 73-76; zit. nach: Dietrich Neumann: Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre; Debatten, Projekte, Bauten, Braunschweig, Wiesbaden 1995, S. 132

⁶⁶⁴ Dietrich Neumann: Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre; Debatten, Projekte, Bauten, Braunschweig, Wiesbaden 1995, S. 30

⁶⁶⁵ Walter Koeppen: Bauordnung für die Stadt Berlin vom 3. Nov. 1925, für den Handgebrauch, Berlin 1927, §2b, Bauzeichnungen, S. 4

Gliederung und die Flächenbehandlung der Fassaden nicht den Anforderungen einer künstlerischen Gestaltung genügen.“⁶⁶⁶ Im Zusatz steht schließlich noch ein besonderes Detail, dass nämlich „das Ansetzen von leicht verwitternden Bauteilen, überhaupt die Verwendung von Baustoffen, Formen oder Farben, deren Bestand nach den Regeln und Erfahrungen der Technik als nicht gesichert anzusehen sind, als Beeinträchtigung gelten.“ Diese Formulierung bezieht sich offensichtlich auch auf das Anbringen von qualitativ minderwertigem Bauschmuck auf der Fassade, so dass die Dekoration von Fassaden mit appliziertem Schmuck nach den baupolizeilichen Regeln von 1923 auch als eine Verunstaltung gedeutet werden kann. Im Umkehrschluss bedeutet dies jedoch nicht, dass eine Entstickung bestehender Gebäude ausdrücklich empfohlen wird, schließlich zielen die Regularien auf Neubauten ab, während für alle weiteren Bauten Bestandsschutz besteht. Mit den Formulierungen dieses Ortsgesetzes gegen Verunstaltung werden gleichzeitig aber auch die möglichen Gestaltparameter der neuen Fassadengestaltungen wie Fläche, Material und Farbe benannt, wie sie an den Fassadenneu- und Umgestaltungen angewendet werden. Die Entfernung von Stuck wird also bei Umbauvorhaben gesetzlich nicht erzwungen, solange nicht von baufälligem Stuck durch Herabfallen eine Gefährdung ausgeht.

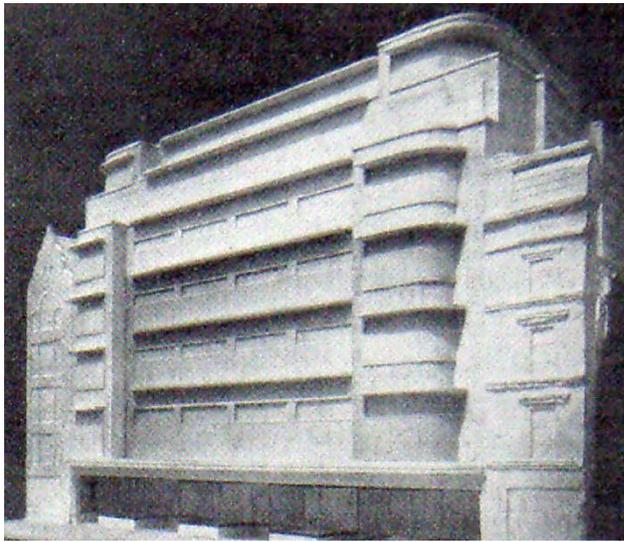
Eine weitere wichtige Vorschrift des Gesetzes betrifft die Anbringung von Reklame auf der Fassade und das damit einhergehende Problem der Leuchtreklamen. Das Nachbarhaus auf der dargestellten Fotografie vom Umbau des Pelzhauses Herpich von 1925 (Abb. 181) veranschaulicht die wenig zufriedenstellende Situation bei Altbauten, die durch nachträglich angebrachte Reklametafeln an der Fassade entstand. Die Bauordnung von 1925 schreibt deshalb vor, dass „Reklamevorrichtungen sich der Architektur des Gebäudes anpassen müssen und Gesimse und andere architektonischen Gliederungen und Schmuckstücke nicht verdecken oder überschneiden dürfen. Es kann gefordert werden, dass die Buchstaben der Reklameschilder usw. unmittelbar auf die Fassadenfläche gesetzt werden. Die unkünstlerische Verwendung greller Farben und verunstaltende Häufungen sind unzulässig.“⁶⁶⁷ Darüberhinaus existiert ein umfangreicher Katalog von Anforderungen an Reklame- und Ankundigungsmittel von baupolizeilicher Seite.⁶⁶⁸ Das Gesetz zum Schutz vor Verunstaltung tritt also zunächst mit dem Anspruch an, Neu- und Umbauten in den Bestand einzufügen, was zum einen die Gestaltung der Fassade selbst betrifft, zum anderen auch auf die gestalterische Ausformulierung etwaiger Brandgiebel bei Aufstockungen abzielt. Übertagt also ein Haus nach dem Umbau seine Nachbarn, wie das auch beim bereits genannten Umbau des Herpich-Hauses der Fall ist, so ist „der von der Straße sichtbare Brandgiebel an die bestehenden nachbarlichen Bauten

⁶⁶⁶ Ortsgesetz zum Schutz der Stadt Berlin gegen Verunstaltung, 23. Oktober 1923, § 1a; in: Walter Koeppen: Bauordnung für die Stadt Berlin vom 3. Nov. 1925, für den Handgebrauch, Berlin 1927, S. 163

⁶⁶⁷ Ortsgesetz zum Schutz der Stadt Berlin gegen Verunstaltung, 23. Oktober 1923, § 1a; in: Walter Koeppen: Bauordnung für die Stadt Berlin vom 3. Nov. 1925, für den Handgebrauch, Berlin 1927, S. 164

⁶⁶⁸ Diese baupolizeiliche Bestimmungen zur Anbringung von Werbemitteln sind jedem Genehmigungsbescheid zur Anbringung von Werbung beigelegt, in denen Regularien für Schilder und Leuchtreklame zusammengefasst sind, so auch in: BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 2, S. 6

anzuschließen; wo das nicht zu erreichen ist, müssen die sichtbar bleibenden Giebelteile des Neubaus in einer das künstlerische Empfinden befriedigenden Weise gestaltet werden.“⁶⁶⁹



180, 181: Umbau Pelzhaus Herpich in der Leipziger Straße, Berlin-Mitte, im Massenmodell mit der Einbindung in die umgebenden Bebauung mit zwei Staffelgeschossen (links) und Ansicht nach der Fertigstellung um 1928; Architekt: Erich Mendelsohn.⁶⁷⁰

Das Pelzhaus Herpich ist von Erich Mendelsohn um insgesamt drei Stockwerke erweitert worden, von denen zwei als Staffelgeschosse ausgebildet sind (Abb. 180 und 181). Die weit über die niedrigere Nachbarbebauung herausragende Brandwand mit den beiden Staffelgeschossen ist hier nicht als untergeordnete Notwendigkeit behandelt, sondern vermittelt architektonisch mit umlaufenden Gesimsen und einer augenscheinlichen Verkleidung aus dem gleichen Material wie die Fassade zum Nachbarn.

So nachvollziehbar hier die Einpassung in den Bestand gelöst ist, so schwierig waren häufig im Vorfeld die Auseinandersetzungen um eine angemessene Gestaltung im Genehmigungsverfahren. Tatsächlich sind die gesetzlichen Regelungen des sogenannten Verschmelungsparagrafen eines der umstrittensten Mittel der 1920er Jahre, Bauvorhaben zu verhindern. So gut wie jeder Architekt der Moderne kommt mit diesem Paragraphen in Berührung, und der zornige Artikel Alexander Schwabs aus dem Jahr 1929 zur Novellierung des Städtebaugesetzes, das auch das Verunstaltungsgesetz beinhaltet, führt vor allem auch vor Augen, wie viele vehemente Auseinandersetzungen es wegen dieses Paragraphen gegeben haben muss: „Der Entwurf des Städtebaugesetzes (...) übernimmt die wesentlichen Bestimmungen der Verunstaltungsgesetze von 1902 und 1907 (...). Der Abschnitt B, ‚Bauvorschriften für die äußere Gestaltung des Straßen-, Platz-, Orts- und Landschaftsbildes‘ (§ 48 bis 59) geht davon aus, daß ‚die Baugenehmigung zur Ausführung von baulichen Anlagen

⁶⁶⁹ Ortsgesetz zum Schutz der Stadt Berlin gegen Verunstaltung, 23. Oktober 1923, § 1a; in: Walter Koeppen: Bauordnung für die Stadt Berlin vom 3. Nov. 1925, für den Handgebrauch, Berlin 1927, S. 164

⁶⁷⁰ Abb. aus: Regina Stephan (Hg.): Erich Mendelsohn, Gebaute Welten, Ostfildern-Ruit 1998, S. 93 (links); und Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhauses-Fassaden, Berlin, 1929, Abb. Nr. 427

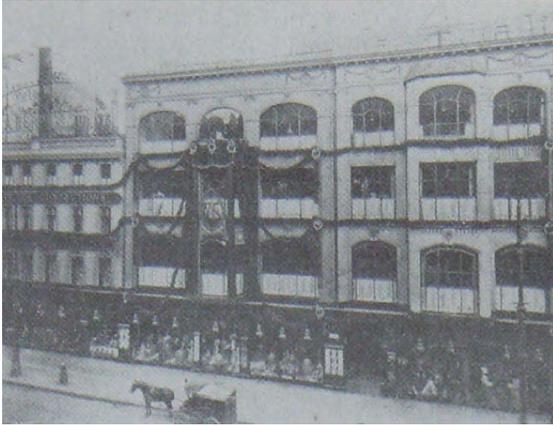
und baulichen Änderungen zu versagen ist' – also eine Muß-Vorschrift! – ‚wenn dadurch (!) Straßen oder Plätze der Ortschaft oder das Orts- und Landschaftsbild gröblich verunstaltet werden würden.' Darüber hinaus ermöglicht § 49 sogar Vorschriften ‚mit dem Ziele, das Entstehen städtebaulich befriedigender Straßen-, Platz- und Ortsbilder zu fördern....', und diese Vorschriften sollen u.a. sogar ‚die Ausgestaltung der Außenflächen, insbesondere über Verputz, Anstrich, Ausfugung, Verkleidung, Dachausbildung und –eindeckung' erfassen können. (...)

Die ästhetische Diktatur der Baupolizei, die damit aufgerichtet wird, bedeutet eine unerträgliche Knebelung des freien baukünstlerischen Schaffens, die durch rechtzeitigen Protest der betroffenen verhindert werden muß. Jedem Architekten, der sich nicht der Imitation historischer Stile oder dem faulen Kompromiß ausgeliefert hat, sondern neue Aufgaben selbständig zu lösen versucht, ist der vielfältige Mißbrauch bekannt, der mit dem Verunstaltungsgesetz getrieben worden ist. Künstlerischer Befehlsdünkel lokaler Größen, kostspielige sinnlose Verhandlungen, Verballhornung vieler guter Entwürfe, Förderung eines leeren Konventionalismus, ein ständiger Druck auf die freie gestalterische Arbeit – das ist das Schuldkonto des Verunstaltungsgesetzes. Ganz zu schweigen von jenen auch nicht ganz seltenen Fällen, wo sich lokale Interessen materieller Art hinter ‚ästhetischen' Bedenken verstecken. (...)

Es ist, als ob Adolf Loos nie gelebt hätte. All die mühsame Arbeit der neueren Generation versinkt ins Nichts, und triumphierend steht der Attrappenarchitekt vor uns. Er hat für die ‚Schönheit' zu sorgen, die Planung geht ihn nichts an.⁶⁷¹

Es lässt sich heute nicht mehr ermitteln, wie viele Bauvorhaben an den Regelungen gegen eine Verunstaltung des Stadtbildes scheiterten. Was sich jedoch sehr präzise an dem obigen Zitat nachvollziehen lässt, ist die offensichtliche Konfrontation „moderner“ und „konservativer“ Haltungen in der Architektur, die hinter der Auseinandersetzung um das Gesetz stehen und einem vielleicht gar nicht so bewusst sind, wenn man zuvor die zeitgenössischen Bauzeitschriften studiert hat. Während nämlich Zeitschriften wie „Der Baumeister“, die „Bauwelt“ oder „Wasmuths Monatshefte für Baukunst“ recht einstimmig die Themen des modernen Bauens wohlwollend begleiten und in ihren Ausgaben verbreiten, gibt es auch eine konservative Haltung in der Architektur, die längst nicht nur von den Beamten der Baupolizei vertreten wird, sondern auch von Architekten, die bereits seit langem in dem Fach tätig und als Entscheidungsträger nach wie vor gefragt sind. Die Architekten dieser konservativen Strömung nutzen ihren langjährig aufgebauten Einfluss auf die staatlichen Organe, und so kommt es im Rahmen der Bauantragsverfahren zu einigen den vehementesten Auseinandersetzungen um die Architektur der Moderne in der Stadt des 19. Jahrhunderts. Einer dieser Dispute soll am Beispiel des von Erich Mendelsohn umgebauten Herpich-Hauses in Berlin nachgezeichnet werden.

⁶⁷¹ Alexander Schwab: Das Städtebaugesetz – eine Gefahr, in: Die Form, Heft 24, 1929, zit. nach: Ulrich Conrads (Hg.): Die Form, Stimme des deutschen Werkbundes 1925-1934, Gütersloh 1969, S.152-153



182, 183: Ansicht vom Pelzhaus Herpich mit den drei ursprünglichen Bauten vor dem Umbau (links) und Fassadenaufriss für die einheitliche Gestaltung nach Zusammenschluss der drei Parzellen, Architekt: Erich Mendelsohn, Umbau in zwei Phasen zwischen 1925-1928.⁶⁷²

Der Rechtsstreit um den 1924 geplanten, aber erst 1925 bis 1928 realisierten Umbau nimmt einen zentralen Platz in der Etablierung moderner Fassadengestaltungen in der Innenstadt ein. Die Auseinandersetzung um diesen Umbau, die zwar schon mehrfach in der Literatur dargestellt worden ist,⁶⁷³ darf hier dennoch nicht fehlen, kommt diesem Streit doch eine Art Schlüsselposition in den 1920er Jahren zu, die alle späteren Fassadenumbauten und Neubauten nachhaltig als eine Art Präzedenzfall beeinflusste. Es wird sich zeigen, dass dieser Rechtsstreit um die Genehmigung des Bauvorhabens einer Geschäftshausenerweiterung mit einer Erneuerung der Fassade nicht nur die gesetzlichen Bestimmungen der Bauordnung an sich beinhaltet, sondern offensichtlich wurde das Bauantragsverfahren auch dazu genutzt, die grundsätzlichen Bedenken einer konservativeren Baugesinnung gegen eine moderne Formensprache zu äußern. Es geht in der Auseinandersetzung also nicht nur um eine rechtliche Kontroverse, sondern auch um abzuwägende Aspekte der Verträglichkeit moderner Fassaden in der Stadt des 19. Jahrhunderts, um die Artikulation einer Zielsetzung der „modernen Großstadtarchitektur“. Aus diesem Grund, wegen seines prominenten Gegenstands in der Berliner Innenstadt und seines frühen Austragungszeitraums von 1924 bis 1925 wird dieser Streit auch als der wichtigste Architekturstreit der Weimarer Republik in der Literatur bezeichnet.⁶⁷⁴ Im Zentrum des Streits stehen genau die beiden baulichen Maßnahmen, die überhaupt den wesentlichen Anteil des Umbaus ausgemacht haben. Mendelsohn sah in seinem Entwurf, wie bereits erwähnt, vor, zum einen eine Gruppe von drei bestehenden Gebäuden um zwei Stockwerke auf eine Gesamthöhe von 30 m zu erhöhen und zum anderen den ursprünglichen Fassadenaufbau grundlegend zu verändern. Die Ausgangslage bildeten drei Geschäftshäuser der Pelzhandlung

⁶⁷² Abb. aus: Konstanty Gutschow, H. Zippel: Umbau, Stuttgart 1932, S. 73 (links) und Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe, Bauten, Berlin 1930, S. 105

⁶⁷³ Vgl. Kathleen James: Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism, Cambridge 1997, S. 111-115 und Dietrich Neumann: Die ungebraute Stadt der Moderne, in: Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues, Paul Kahlfeldt (Hg.): Stadt der Architektur - Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Katalog, Berlin 2000, S.161-163

⁶⁷⁴ Kathleen James: Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism, Cambridge 1997, S. 111

Herpich, die im Zuge des geschäftlichen Erfolgs des Unternehmens sukzessive erworben worden waren, die aber insgesamt ein sehr heterogenes Bild abgaben (Abb. 182).



184, 185: Die horizontale Fassadengestaltung des Herpich-Umbaus (links) als gestalterischer Kontrapunkt zu den vertikal gegliederten Fassaden des Wertheim-Baus von Alfred Messel an der Leipziger Straße.⁶⁷⁵

Der Wunsch, die verschiedenen Häuser gestalterisch zusammenzuführen und dabei zusätzlich durch eine Aufstockung noch weitere Flächen zu gewinnen, erscheint bei Betrachtung der Fassaden vor dem Umbau nur plausibel. Beide Umbaumaßnahmen, die Aufstockung und die Neugestaltung der Fassade, betreffen also im Besonderen Veränderungen am äußeren Erscheinungsbild, an denen sich der Streit auch schließlich entzündet. Es geht darum, ob die von Mendelsohn vorgesehenen Maßnahmen das Stadtbild negativ beeinträchtigen. Dass ausgerechnet ein Umbau, bei dem Teile des Gebäudes wie der Hof gar nicht berührt werden, zu dieser langwierigen Auseinandersetzung führt, liegt dabei einzig an der Tatsache, dass quasi nur die äußeren gestaltbestimmenden Eigenschaften, die Schaffung eines neuen Fassadenkleids, der Inhalt dieses Entwurfs waren. Ein Neubau an gleicher Stelle wäre sicherlich mit gleicher Vehemenz diskutiert worden, und es wäre mit Sicherheit um die gleichen Fragen der Einfügung des Gebäudes in den Kontext gegangen. So kommt es nun dazu, dass bei einem im Gegensatz zu einem kompletten Neubau architektonisch weniger aufwändigen Umbau ein im Verhältnis zur Bauaufgabe sehr aufwändiger Rechtsstreit um die Genehmigung entbrennt.

In einer ersten Auseinandersetzung im Frühjahr 1924 geht es zunächst um die Veränderung der Kubatur der Häuser im Zuge einer Aufstockung, durch die laut Baupolizei „...nicht nur die Eigenart des Stadtbildes der Wilhelmstraße beeinträchtigt, sondern auch der monumentale

⁶⁷⁵ Konstanty Gutschow, H. Zippel: Umbau, Stuttgart 1932, S.73 (links), und Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhause-Fassaden, Berlin, 1929, Abb. Nr. 394

Eindruck der in der Nähe liegenden Staatsgebäude erheblich berührt würde.⁶⁷⁶ Das Pelzhaus Herpich befand sich in exponierter Lage an einer der Hauptgeschäftsstraßen Berlins an der Leipziger Straße, unweit der Kreuzung mit der Wilhelmstraße, an der sich die wichtigsten Ministerien und Repräsentanzen aufreichten. Das höchste und durch das Bauvolumen die Leipziger Straße besonders prägende Bauwerk war der Wertheim-Komplex in unmittelbarer Nachbarschaft zum Herpich-Bau. Das Wertheim-Gebäude war in mehreren Bauabschnitten von unterschiedlichen Architekten errichtet worden, wobei der besonders prägnante Eckbau am Leipziger Platz bis 1904 von Alfred Messel errichtet worden war. Dieser Kopfbau wies eine strenge vertikale Gliederung auf, die gern als gotisierend bezeichnet wird und die von einem mächtigen Walmdach abgeschlossen wurde. Der nicht unumstrittene Bau Messels, der im übrigen in Kontrast auch zu der bis 1900 entstandenen, weitgehend als Glasfassade gestalteten Fassade des ersten Wertheim-Bauabschnitts stand,⁶⁷⁷ schien nach Jahren der Unsicherheit in der Definition eines Geschäftshausstils eine gewisse Verbindlichkeit in Bezug auf die Gestaltung ähnlicher Fassaden zu bieten (Abb. 185).⁶⁷⁸ Mendelsohns horizontal gestaffelte Fassade muss in diesem Kontext wie ein Affront gewirkt haben, denn in beiden wesentlichen Entwurfsaspekten, der Höhenentwicklung und der Fassadengestaltung, widerspricht er den in dieser Gegend üblichen Baukonventionen, indem der Bau die umgebenden Bauten mit seinen Staffelgeschossen überragt und der weit verbreiteten Vertikalgestaltung eine Horizontalgliederung der Fassade entgegensetzt (Abb. 184). Ob es sich bei Mendelsohns Entwurf um eine bewusste gestalterische Antithese zum Wertheimbau handelt, wie es bisweilen behauptet wird, ist vielleicht nicht die zentrale Frage. Vielmehr scheint es Mendelsohn in der Gestaltung seiner Fassade darum zu gehen, eine kraftvolle und ausdrucksstarke Fassadengestaltung zu entwickeln, die sich gegenüber den umliegenden Geschäfts- und Verwaltungsbauten behaupten kann und sich schon deshalb in ihrem formalen Aufbau von den übrigen Fassaden absetzen muss. Es gibt damit also durchaus nachvollziehbare Gründe für eine Kritik an dem Entwurf Mendelsohns. Von besonderer Bedeutung ist hier aber, von wem die Kritik geübt wird, denn es steht nicht nur die allgemein konservative Baubürokratie hinter diesem Streit, sondern auch der sich auch nach seinem Austritt aus dem Amt als Berliner Stadtbaurat persönlich in dieser Sache ereifernde Architekt Ludwig Hoffmann.⁶⁷⁹ Hoffmann, der selbst an der Erweiterung des Wertheim-Komplexes als beratender Architekt beteiligt war, ist nach Auffassung von Mendelsohn der größte Widersacher in der Auseinandersetzung um die Genehmigung des Herpich-Umbaus.⁶⁸⁰ Er ist einer der Architekten, welche die Stadt um 1900

⁶⁷⁶ Mitteilung der städtischen Baupolizei an den Minister für Volkswohlfahrt vom 25.8.1924, zit. nach: Dietrich Neumann: Die ungebaute Stadt der Moderne, in: Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues, Paul Kahlfeldt (Hg.): Stadt der Architektur – Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Katalog, Berlin 2000, S. 161

⁶⁷⁷ Vgl. den konstruktiven Aufbau der Glasfassade im Abschnitt 2.2.4

⁶⁷⁸ Nicht nur innerhalb der Leipziger Straße selbst scheint das vertikale Gestaltungsprinzip damit etablierter zu sein, auch weitere Kaufhausfassaden werden bis in die 1920er Jahre hinein in dieser strengen Vertikalität gestaltet (vgl. auch den 1929 fertiggestellten Neubau des Kaufhauses Karstadt am Hermannplatz von Philipp Schaefer).

⁶⁷⁹ Hoffmann tritt am 1. April 1924 aus dem Amt des Stadtbaurats aus.

⁶⁸⁰ Vgl. Kathleen James: Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism, Cambridge 1997, S. 114

am aktivsten mit seinen Bauten geprägt hat und eine beeindruckende Zahl von Verwaltungsbauten, Krankenhäusern und Schulen hinterlassen hat. Seine Bauten gehören dabei zu den qualitätvollen Raumschöpfungen der Zeit, in denen sich rationalistische Ansätze in der Grundrissgestaltung mit einem moderaten Schmuckprogramm im Äußeren vereinen. Der Einfluss Ludwig Hoffmanns in der Berliner Baupolitik bleibt auch nach seiner Amtsaufgabe als Stadtbaurat groß und er verkörpert auch über das Jahr 1924 hinaus den Anhänger einer lokalen Bautraditionen verpflichteten Architektursprache, die in deutlicher Opposition zu den Gestaltungsansätzen der – auch jüngeren – Generation moderner Architekten steht.

Nachdem sich in dem Streit um die Aufstockung 1924 die Fronten verhärten, und das Projekt zunehmend gefährdet ist, schaltet Mendelsohn schließlich den Minister für Volkswohlfahrt ein, der 1921 den oben genannten Erlass zur Errichtung von Hochhäusern initiiert hatte. Als daraufhin auch der Bund Deutscher Architekten – ohne explizit auf Mendelsohn Bezug zu nehmen – Kritik an den undurchsichtigen Praktiken der Genehmigungsbehörden übt, wird schließlich die Aufstockung genehmigt und im Januar 1925 beauftragt. Dies allerdings noch ohne eine Einigung bezüglich der Gestaltung der Fassade, die schließlich erst auf der Grundlage eines breit angelegten Protests von Architekten-Kollegen genehmigt wird. Dieser Protest ist insofern bemerkenswert, als dass hier in einem Gutachten fixiert wird, warum nicht nur der Herpich-Bau im Besonderen zu genehmigen ist, sondern welche Ziele im Allgemeinen eine moderne Großstadtarchitektur verfolgt. Es wird an dieser Form des Protests deutlich, dass nicht nur rein pragmatisch in diesem konkreten Fall ein Vorhaben unterstützt wird, sondern dass hier ein allgemeines Exempel für die Belange des modernen Bauens in der Stadt des 19. Jahrhunderts statuiert werden soll. Mendelsohns Unterstützer sind der Meinung, dass es falsch sei, ein Gebäude danach zu beurteilen, „...ob es zu den jetzt bestehenden, meist ausdruckslosen, alten Stilepochen entlehnten Fassaden passt“, denn schließlich sei „das zukünftige Stadtbild massgebend“, das von einer „schmucklosen, aber zweckmäßigen und in seiner Zweckmäßigkeit künstlerischen Architektur“⁶⁸¹ geprägt sei. Dieses Gutachten zur Genehmigung des Herpich-Baus beschreibt vom konkreten Fall ausgehend in konzentrierter Form, welche Eigenschaften die moderne Stadt haben soll und es hat schon allein deshalb die Wirkung eines Manifests der modernen Großstadtarchitektur, wenn man betrachtet, wer die 22 Unterzeichner dieses Gutachtens sind. So haben das Schreiben neben Kritikern wie Adolf Behne, Walter Curt Behrendt und Max Osborn auch die Architekten Max Berg, Paul Bonatz, Walter Gropius, Theodor Fischer, Fritz Höger, Wilhelm Kreis und Hans Poelzig wie auch die in der Architektenvereinigung „Der Ring“ organisierten Architekten Hugo Häring, Ludwig Mies

⁶⁸¹ Zit. nach: Dietrich Neumann: Die ungebraute Stadt der Moderne, in: Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues, Paul Kahlfeldt (Hg.): Stadt der Architektur – Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Katalog, Berlin 2000, S. 161-162

van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Hans und Wassili Luckhardt und Max und Bruno Taut und anderen unterzeichnet.⁶⁸²

Am Ende ist der öffentliche Druck derart groß gewesen, dass schließlich auch der Umbau der Fassade genehmigt wurde. Das prägnante Gutachten zur Darstellung der Ziele einer modernen Großstadtarchitektur findet sich – wie Dietrich Neumann herausgefunden hat – in leicht abgewandelter Form in Ludwig Hilberseimers Definition der Großstadtarchitektur wieder.⁶⁸³

Der zur Unterstützung eines Umbaus verfasste offene Brief wird damit zu einem allgemeingültigen Statement der Moderne, mit welchem die Ziele des Modernismus in der Stadt, aber auch das Verhältnis zur bestehenden Stadt beschrieben werden. Auf den Umbau des Herpich-Baus bezogen soll mit dem Protest klargestellt werden, dass eine architektonische Anpassung an die Formen des Historismus nicht der Inhalt einer modernen Geschäftshausgestaltung sein kann. Die Argumentation des Protestschreibens mag insofern radikal sein, als dass sie neue, moderne, sachliche Formen fordert, aber sie ist auch klug genug, die bestehende Stadt nicht völlig in Frage zu stellen, wie auch Mendelsohn bestimmte Parameter (der Gebäudedisposition und der Proportionen, der funktionalen Fassadengliederung) nicht überschreitet.

Der zähe Genehmigungsprozess um den Umbau des Herpich-Hauses, der sich in seinen Inhalten an vielen Um- und Neubauten wiederholen wird, der vermutlich aber vor allem wegen seiner prominenten Lage in der zu diesem Zeitpunkt bedeutendsten Geschäftsstraße Berlins einen besonderen Platz für die Etablierung einer modernen Geschäftshausarchitektur einnimmt, hat durchaus auch andere indirekte Konsequenzen, die erst allmählich in den auf den Genehmigungsprozess folgenden Jahren ihre Wirkung zeigen werden. Zum einen erkennen die Architekten, die ein „modernes Anliegen“ verfolgen, dass sie in einer Gemeinschaft ihre Belange auch gegen starke Widerstände durchsetzen können. Zum anderen dürfte für die an diesem Verfahren Beteiligten deutlich geworden sein, dass eine mit den Zielen der Moderne vertraute behördliche Verwaltungsstruktur einen großen Vorteil bei der Bearbeitung einer Baugenehmigung hat. So ist es am Ende vielleicht auch wenig überraschend, wenn auch auf außerordentliche Empfehlung der Architektenvereinigung „Der Ring“ im Jahr 1926 der reformfreundliche Architekt Martin Wagner als Nachfolger Ludwig Hoffmanns für das Amt des Stadtbaurats berufen wird. Die architektonische Modernisierung der bestehenden Stadt erscheint damit nicht nur als ein vorrangig baulicher Prozess, sie trägt auch indirekt zur Erneuerung der Genehmigungsstrukturen der Ämter bei. Die baugesetzlichen Regelungen der 1920er Jahre sind jedoch keine Grundlage für durchgreifende modernistische Veränderungen oder eine verstärkte Bautätigkeit in den Innenstädten, was von Seiten der Architekten der Moderne stets beklagt wird. Einer weiterreichenden Novellierung der Baugesetze, die städtebauliche und

⁶⁸² Nach: Dietrich Neumann: Die ungebaute Stadt der Moderne, in: Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues, Paul Kahlfeldt (Hg.): Stadt der Architektur - Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Katalog, Berlin 2000, S.162

⁶⁸³ Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, S. 98

architektonische Eingriffe in die bestehende Stadt erleichtern würde, fehlt eine politische Basis. So profitieren die modernen Architekten weniger durch eine besonders liberale Gesetzgebung, welche Neu- und Umbauvorhaben in der Stadt vereinfachen würde, wohl aber von der rechtlich verworrenen Situation in den Gründungsjahren der Republik, in denen Zuständigkeiten und Gesetze sehr unterschiedlich ausgelegt werden oder wo sich, wie durch die Gründung Groß-Berlins 1920 und die Novellierung der Bauordnung 1925, wegen einer Neuordnung der Verwaltung Möglichkeiten zur Durchsetzung moderner Gestaltungen auftun.

3.5.2 Wirtschaftlichkeit des Fassadenumbaus und rentable Neubaufassaden

Die Frage der Wirtschaftlichkeit ist eines der zentralen Anliegen des Bauens nach dem 1. Weltkrieg. Unter den Folgen von Krieg, Reparationszahlungen und den menschlichen Verlusten wird das „sparsame Bauen“ zu einem Leitbild für das Bauen in einer Epoche, die durch das Erscheinen einer gleichnamigen Publikation im Jahr 1918 von Peter Behrens und Henry de Vries eingeleitet wird.⁶⁸⁴ Die hier für das Siedlungswesen erhobene „Forderung äußerster Verbilligung“⁶⁸⁵ kann als Grundsatz für jegliches Bauschaffen in der Weimarer Zeit gelten. „Die künstlerische Form ist nicht dazu da, Reichtum vorzuspiegeln, wo Schlichtheit notwendig ist, oder die Forderungen der Sachlichkeit hinter dem Aufputz schmückender Motive zu verbergen“, schreiben die Autoren und folgern, dass es nicht Aufgabe der Form ist, „...zu verhüllen, wegzuleugnen oder zu dekorieren, sondern die besonderen Bildungsgesetze (...) auszulösen und durch das Mittel der künstlerischen Form zu eindrucksvoller und eigenständiger Gestaltung zu bringen.“⁶⁸⁶

Ein Umbau oder Neubau muss also ein ausgewogenes Verhältnis von Aufwand und Nutzen aufweisen, und der spekulative Ertrag einer Baumaßnahme ist im privatwirtschaftlichen Sektor von entscheidender Bedeutung. In diesem Spannungsfeld der Gestaltung, in der möglichst „starke und kostspielige Eingriffe in die Gebäudesubstanz (...) vermieden werden“ sollen und andererseits aber Fassaden gefordert werden, „...daß besser als bisher die Zweckbestimmung dieser Häuser, in denen weltstädtische Vergnügungs- und Geschäftslokale untergebracht sind, auch schon im Straßenbild zum Ausdruck kommt“⁶⁸⁷, bewegt sich der Handlungsspielraum der agierenden Architekten. Wie maßgebend der Aspekt der Wirtschaftlichkeit ist, zeigt die große Anzahl der Umbauprojekte, die aus wirtschaftlichen Gründen nicht realisiert werden konnten. Zwar ist eine absolute Zahl der aus diesem Grund abgebrochenen Umbauprojekte anhand der Quellen nicht zu ermitteln, auffällig ist jedoch insgesamt die hohe Zahl von in den

⁶⁸⁴ Peter Behrens, Henry de Vries: Vom sparsamen Bauen, Ein Beitrag zur Siedlungsfrage, Berlin 1918

⁶⁸⁵ Ebenda, S.15

⁶⁸⁶ Ebenda, S. 68

⁶⁸⁷ Zit. aus der Ausschreibung zum „Ideenwettbewerb zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50-57 in Berlin“, 1927, Archiv der AdK Berlin, Nachlass Paul Baumgarten

Bauzeitschriften publizierten Umbauvorhaben, die nicht verwirklicht wurden, gegenüber den realisierten Bau- und Umbauprojekten in den Jahren zwischen 1925 und 1930.⁶⁸⁸

Die Schwierigkeit für den Architekten scheint indes gewesen zu sein, den wirtschaftlichen Erfolg eines Umbaus verlässlich zu kalkulieren. Viele Architekten haben sich offensichtlich auf den Standpunkt zurückgezogen, dass je auffälliger ein Umbau gestaltet wird, desto größer die Aufmerksamkeit und damit auch die Werbewirksamkeit sein werden. Die Effekthascherei, mit der ein wirtschaftlicher Erfolg herbeizitiert werden soll, wird jedoch auch kritisch als Befriedigung eines „Sensationsbedürfnisses“ gebrandmarkt, da er geschäftlich gesehen immer nur ein „Augenblickserfolg“ sein kann und in städtebaulicher Hinsicht zu einem weiteren Zerfall des Stadtbildes führe.⁶⁸⁹

Aus Sicht des Architekten selbst ist der Umbau eines bestehenden Hauses und seiner Fassade eine wenig beliebte Aufgabe, ist doch der Aufwand zur Vorbereitung des Umbaus sehr groß und die Möglichkeit, eine eigenständige Entwurfsplanung zu entwickeln, entsprechend eingeschränkt. In den zeitgenössischen Betrachtungen zu diesem Thema ist dann häufig auch der Ansatz der Fragestellung nicht die Wirtschaftlichkeit des Umbaus, sondern eher die wirtschaftliche Gegenüberstellung eines Umbauvorhabens mit einem möglichen Neubau.⁶⁹⁰ Die vorbereitenden Maßnahmen der Grundlagenermittlung, die zeichnerische Erfassung des Gebäudes in einem Aufmaß und die Untersuchung des vorhandenen statischen Systems und des Baugrunds stellen hohe Anforderungen an den Planer, bevor eine entwerfliche Umbauplanung überhaupt erst entwickelt werden kann. Schließlich muss zunächst geklärt werden, ob das bestehende Gebäude sich für Umbauten eignet. Viele Gestaltfragen laufen bei einem Umbau von vornherein auf einen Kompromiss hinaus, schließlich gehen von der vorhandenen Struktur des Baus auch wesentliche, den Umbau prägende Zwänge aus. Trotzdem sprechen für den Bauherrn vor allem einige wirtschaftliche Aspekte für den Umbau eines Bestandsbaus und seiner Fassade. Zum einen ist ein Grund für den Erhalt des Bestandsbaus die Beibehaltung der Bebauungsdichte auf seinem Grundstück und zum anderen die Möglichkeit, während der Umbaumaßnahmen die Nutzung, sei es als Wohnung oder Geschäftsraum, aufrechtzuerhalten. Beide Gründe sind für zahlreiche Umbauvorhaben maßgeblich, jedoch finden sich naturgemäß hierzu nur wenige Belege (zumal in den Bauakten).⁶⁹¹ An dem Beispiel des bereits beschriebenen Hauses der Konditorei Telschow an der Potsdamer Straße 141, das von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker 1926 bis 1928 umgebaut worden ist, lässt sich diese

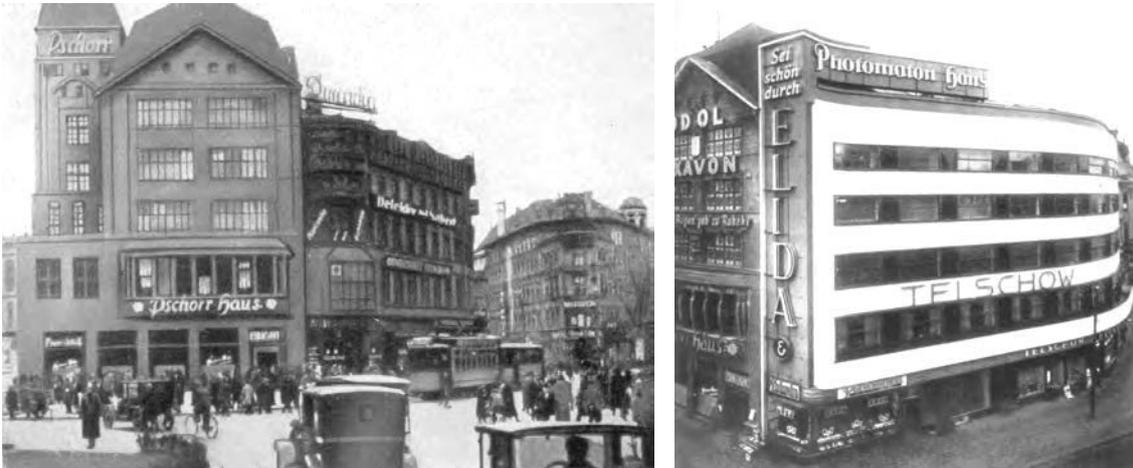
⁶⁸⁸ Zu den nicht verwirklichten Bauvorhaben gehört auch das oben zitierte Projekt zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50-57 in Berlin, 1927.

⁶⁸⁹ Vgl. die kritische Einleitung zu den Wettbewerbsergebnissen zum „Ideenwettbewerb zur Umgestaltung der Schauseiten der Häuser Behrenstrasse 50-57 in Berlin“, Deutsche Bauzeitung, Dezember 1927, Nr. 24, S. 153

⁶⁹⁰ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 5

⁶⁹¹ Vgl. hierzu auch die Ausführungen im vorherigen Kapitel 3.5.1.

wirtschaftliche Taktik des Erhalts der bebauten Grundfläche bei gleichzeitiger äußerer Modernisierung nachzeichnen (Abb. 186, 187).



186, 187: Das Telschow-Haus an der Potsdamer Straße 141 in einer Fotografie vor dem Umbau (links) und Ansicht nach dem Umbau der Fassade 1926 durch die Brüder Luckhardt und Alfons Anker.⁶⁹²

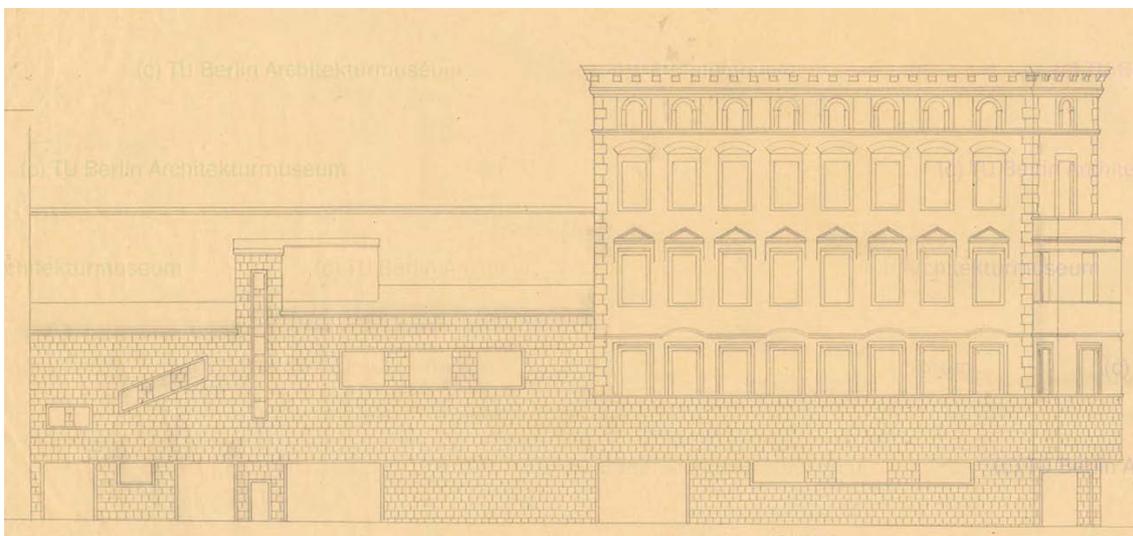
Bei dieser Baumaßnahme handelt es sich um den Umbau eines gewöhnlichen viergeschossigen Mietshauses auf einer breiten Parzelle mit sehr geringer Tiefe, die durch den Fassadenumbau aufgestockt und dem Straßenverlauf angepasst werden sollte. Besonders aufschlussreich ist in Bezug auf die wirtschaftliche Grundstücksausnutzung der Grundriss des Hauses nach dem Umbau, der auf der Parzellenrückseite noch klar die sehr enge Hofstruktur des 19. Jahrhunderts zeigt, die bei einem Neubau an dieser Stelle kaum genehmigungsfähig gewesen wäre (vgl. Abb. in Kapitel 4.2.1). An dem Grundriss zeigt sich die Ökonomie des hier vorgenommenen Umbaus, bei dem die Straßenseite mit ihrer gekurvten Form modernisiert wurde, der rückwärtige Bereich mit der Hinterhoffassade und dem offensichtlich historischen Treppenhaus erhalten blieb. Die Grundstückstiefe ist durch den Erhalt des Seitenflügels voll ausgenutzt, so dass der kaum 8 mal 10 Meter messende Hof wenig mehr als ein Lichtschacht ist, der zudem auch noch den Aufzug und eine Fluchttreppe aufnimmt. Der Umweg über den zweifelsohne sehr aufwändigen Fassadenumbau sichert hier eine maximale Grundstücksausnutzung, die nur über das rechtliche Schlupfloch des Bestandsumbaus ermöglicht wird. Eine wirtschaftlichere Ausnutzung der Grundfläche als durch die hier geschilderte Aufstockung und Fassadenveränderung ist baulich kaum zu erzielen.

Der Wunsch, vor allem gewerblichen Standorten, seien es Geschäftshäuser, Hotels oder auch Kinos, „ein modernes Gewand zu geben“⁶⁹³, führt zu Umbauten, deren Wirtschaftlichkeit sich nur aus dem Erhalt des Standorts rechtfertigen lässt. Die teilweise doch sehr komplizierten

⁶⁹² Beide Abb. aus: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 33

⁶⁹³ Ideenwettbewerb für die Schauseiten der Häuser Behrenstraße 50-57 in Berlin, in: Deutsche Bauzeitung, Dezember 1927, Nr. 24, S. 153

Umbauten des Inneren wie auch der Fassaden lohnen sich nur, wenn durch die Umgestaltung der Standort eines etablierten Geschäfts erhalten werden kann und durch eine Umstrukturierung der Gebäude die Flächen nicht nur beibehalten, sondern auch noch vergrößert werden können. Denn „...gerade alte Bauwerke, deren Räumlichkeiten einen sehr geringen Zinsertrag bringen, können durch einen Umbau (...) in kurzer Zeit in wirtschaftlich hochwertige Bauten umgewandelt werden. Hier sei auf die vielen Kinotheater hingewiesen, die durch die Umbauten aus alten Gebäuden entstanden sind. Man fängt die Lasten der Wände und Decken ab, und überträgt sie den Fundamenten der besonders eingebauten Stützen aus Stahlprofilen. Dabei kann man mit dem Einbau der Stahlkonstruktion riesige Räume überspannen, die sich in keiner anderen Bauweise so schnell und leicht ausführen lassen.“⁶⁹⁴



188: Fassadenansicht des Deli-Kinos in der Alten Friedrichstraße 16/18 in Breslau, dessen neu gebauter Kinosaal eine Fassade erhielt, die auch den Sockel des benachbarten Wohnhauses umschloss. Fassadenansicht von 1926, Architekt: Hans Poelzig.⁶⁹⁵

Besonders in engen Innenstadtlagen ließen sich auf diese Weise selbst in schmalen Parzellen durch weit spannende Konstruktionen in Ausnutzung der gesamten Grundstücksfläche annähernd stützenfreie Räume entwickeln, wie beispielsweise das Deli-Kino (Deutsches Lichtspiel Theater) in Breslau aus den Jahren 1926 bis 1927, das von Hans Poelzig entworfen worden ist. Hier überspannen Stahlträger die gesamte Breite der Doppelparzelle von fast 30 Metern und schaffen selbst in der dicht bebauten Breslauer Innenstadt Platz für einen großen Kinosaal. Interessant ist dabei in Bezug auf das hier behandelte Thema des Fassadenumbaus, jedoch nicht unbedingt die Ingenieursleistung des Saalbaus, sondern die daraus entstehende Konsequenz des Verschiebens von Nebenräumen in die seitlich angrenzende Bebauung des 19. Jahrhunderts. So klar und groß der Kinosaal auf dem Grundstück eingepasst ist, so unerlässlich wird es für die Organisation des Grundrisses, Nebenfunktionen im Erdgeschoss des

⁶⁹⁴ Konrad Werner Schulze: Der Stahlskelettbau, Stuttgart 1928, S. 69

⁶⁹⁵ Abb. aus: TU Berlin, Architekturmuseum, Inv. Nr. 3378

fünfstöckigen Wohngebäudes unterzubringen. Um die expressive Kinoarchitektur nicht durch funktional notwendige Einbauten wie Toiletten und die Kassen zu verbauen, werden diese Bereiche sehr pragmatisch in das Nachbargebäude verlegt und in den dortigen Grundriss eingepasst. Dabei wird im Sockelbereich des Nachbarhauses auch die Fassade des Kinos weitergeführt, so dass die historistische Putzfassade wirkt, als wäre sie auf den Neubau aufgesetzt (Abb. 188). Die Wahl der Fassadenmaterialien – beim Neubau und der Fassadengestaltung des Erdgeschosses wählt Poelzig eine ockerfarbenen Kunststein, während der Sockelbereich mit tiefroten Platten verkleidet ist – unterstützt noch die kontrastreiche Wirkung zum Altbau, dessen Fassade unverändert erhalten bleibt. In den Bauantragsplänen lässt sich nachvollziehen, dass Poelzig ursprünglich die gestalterische Integration der Altbaufassade in Erwägung gezogen haben soll und eine Entfernung des Stucks und eine graue Horizontalbänderung in den Obergeschossen vorsah.⁶⁹⁶ Warum am Ende die weniger aufwändige Fassadengestaltung gewählt worden ist, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Es lässt sich jedoch vermuten, dass die höheren Kosten für einen kompletten Umbau der Fassade hier ausschlaggebend waren. Damit ist das Kino Deli ein besonderes Beispiel moderner Großstadtarchitektur geworden, das sich nach funktionalem und wirtschaftlichen Bedarf in der bestehenden Stadt des 19. Jahrhunderts über die Parzellengrenzen hinweg ausbreitet und sehr zweckorientiert Grundriss- und Fassadenflächen belegt, die im eigenen geschäftlichen Interesse gestaltet werden. Der bestehenden Stadt wird hier unter der Maßgabe einer dem modernen Funktionalismus verpflichteten Wirtschaftlichkeit eine neue Großstadtarchitektur implantiert, die ohne den Rahmen der historischen Bebauung, was Poelzig als Architekt mit Bühnenbilderfahrung gewusst haben muss, weniger spannungsreich wäre. Das strategische Planen im Zwiespalt zwischen wirtschaftlichem Zwang und spekulativen Kalkül eines Gewerbes erfordert Lösungen, wie es an dem oben geschilderten Fall des Kinos deutlich wird, bei denen sehr individuelle und gestalterisch selbständige Entwürfe entstehen, bei denen man die innige kontextuelle Auseinandersetzung noch heute gut daran festmachen kann, wie wirkungsvoll das wirtschaftliche Konzept dieser Architektur nach wie vor ist. Auch an dem nachfolgenden Beispiel der Entwicklung einer modernen Ladengestaltung ist diese wirtschaftlich sehr effiziente Wirkung nachvollziehbar

Ein in diesem Zusammenhang vielleicht weniger spektakuläres Umbauprojekt ist der Auftrag des Bestattungsunternehmens Grieneisen an Egon Eiermann, den Ladenbauten eine einheitliche Gestaltung zu verleihen. Es ist eines der kleinen Umbauvorhaben, das heute wegen seines prominenten Entwurfsverfassers wieder von Interesse ist und in diesem Rahmen von Sonja Hildebrandt bereits umfassend nachgezeichnet wurde.⁶⁹⁷ Trotzdem verdient es hier noch einmal eine zusammenfassende Erwähnung, vermittelt es doch in seiner einfachen Dimension

⁶⁹⁶ Vgl. hierzu die Beschreibung der eingereichten Bauantragspläne in: Jerzy Ilkosz, Beate Störckuhl (Hg.): Hans Poelzig in Breslau, Architektur und Kunst 1900-1916, Delmenhorst 2000, S. 566

⁶⁹⁷ Sonja Hildebrandt: Egon Eiermann, Die Berliner Zeit, Das architektonische Werk bis 1945, Braunschweig, Wiesbaden 1999, S. 123-126

exemplarisch, wie wirtschaftliche Interessen Auslöser für einen Fassadenumbau werden können.



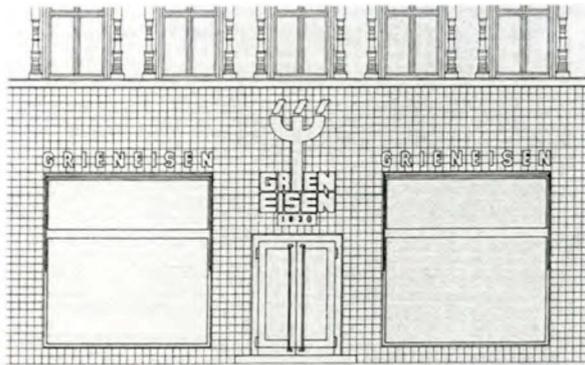
189, 190: Umzeichnung der Fassadenansichten des Wohnhauses Yorckstraße 1 in Berlin-Kreuzberg aus den 1840er Jahren und für das Bestattungsunternehmen Grieneisen aus dem Jahr 1934; Architekt: Egon Eiermann.⁶⁹⁸

Die Ausgangslage für den planenden Architekten bot ein typisches Bild, das für den Ladenbau der 1920er und 30er Jahre charakteristisch ist. Eine Vielzahl von Filialen des gleichen Unternehmens war an unterschiedlichen Orten den jeweiligen Gebäuden angepasst und zeigte insgesamt ein heterogenes Bild. Nicht eine einheitliche Filialgestaltung prägte die verschiedenen Ladengeschäfte des Bestattungsunternehmens, sondern die äußeren Gegebenheiten der Ladengeschäfte unterwarfen die Gestaltung der Läden. Dass dieser Zustand in Bezug auf eine kundenorientierte Werbewirksamkeit eher hinderlich ist, erkannten auch die Erben des Unternehmens, die Eiermann ab 1934 mit der vereinheitlichenden Umgestaltung der Läden beauftragten. Für die Firmeninhaber war es wichtig, eine wiedererkennbare einprägsame Gesamtgestaltung zu entwickeln, die dem seriösen Anliegen eines Bestattungsunternehmens entspricht. Nachdem von dem Graphiker Werner Beucke bereits 1931 ein neues Firmenzeichen und eine einheitliche Schriftgestaltung entwickelt worden war, ging es für Eiermann darum, neben den grafischen Vorgaben auch einen einheitlichen architektonischen Ausdruck für die Ladengeschäfte zu entwickeln.⁶⁹⁹ Selbstverständlich galt für die Umgestaltung der Läden wie so häufig in dieser Zeit der Grundsatz der „größten Sparsamkeit“, was im Umkehrschluss für

⁶⁹⁸ Planausschnitte aus: BA Friedrichshain-Kreuzberg: Bauaktenarchiv, Bauakte zum Haus Yorckstr. 1, Band 2 (Bauantrag zum Einbau von Schaufenstern, 28.7.1896, links) und Band 3 (Fassadenzeichnung vom Juli 1934, rechts)

⁶⁹⁹ Es sind 12 Geschäfte des Unternehmens belegbar, die in den Jahren 1934-38 von Egon Eiermann umgebaut worden sind. Vgl. Sonja Hildebrandt: Egon Eiermann, Die Berliner Zeit, Das architektonische Werk bis 1945, Braunschweig, Wiesbaden 1999, S. 123-124

Eiermann bedeutete, dass der Handlungsspielraum für einen Fassadenumbau im Ladengeschoss sich auf die Verkleidung mit Oberflächenmaterialien beschränkte und bestehende Gestaltungsdetails oder Materialien in den Entwurf integriert werden mussten. Auf diese Weise sind die Umbauten Eiermanns selten aufwändige Umbauten der Konstruktion, wie sie sonst häufig in den 1920er Jahren mit einer Verbreiterung der Schaufenster üblich waren. Nach Sonja Hildebrandt sind einige der Schaufenster in der Höhe verändert worden, so dass unter anderem mehr Tageslicht in die Geschäftsräume gelangen konnte.



191: Die Ladengestaltung des Bestattungsunternehmens Grieneisen in der Yorckstr. 1 im Detail mit den 1931 vom Grafiker Werner Beucke entwickelten Schriftzügen; Architekt: Egon Eiermann.⁷⁰⁰

Die Umbauten variieren insgesamt stark in der Intensität und den verwendeten Mitteln und weisen so nicht einmal eine einheitliche Verkleidung auf, da in einigen Fällen auf bestehende dunkle Granitverkleidungen Rücksicht genommen werden musste, an zwei Filialen ist mit dunklen Metallpaneelen gearbeitet worden, während die Mehrzahl der Umbauten eine dunkle Fliesenverkleidung erhielt. Trotz der vielen Rücksichten auf den Bestand und das geringe Budget gelingt es Eiermann aber dennoch, ein sehr einprägsames Gestaltkonzept zu entwickeln, das auf der Verwendung dunkler, meist schwarzer Materialien und weißer oder silbergrauer Fensterrahmen basiert. Besonders prägnant ist die ruhende Proportionierung der quadratischen Schaufensterflächen, die in idealer Weise in dem Raster der Fliesen aufgehen und eine Entsprechung finden (Abb. 190 und 191). Es scheint sogar so, dass Eiermann für die markante Eingliederung der Schaufenster in das Fugenbild der Fliesen vormals horizontal liegende Fenster auf ein quadratisches Format zurück verkleinert oder zumindest das Scheibenformat verändert, damit ein insgesamt klarerer Eindruck entsteht.⁷⁰¹ Insgesamt ist bei den Ladengeschossen Eiermanns zu beobachten, dass sie zwar auf der Anwendung von gleichen Kompositionsprinzipien (Symmetrie, quadratische Formen) beruhen, insgesamt aber den in den 1920er Jahren verbreiteten charakteristischen Horizontalgestaltungen gerade bei Ladenumbauten widersprechen. Ob dies dem Ausdruck einer strengen Feierlichkeit für das

⁷⁰⁰ Abb. aus: Wulf Schirmer (Hg.): Egon Eiermann 1904-1970, Stuttgart 1993, S. 32

⁷⁰¹ Zu beobachten an dem Umbau der Grieneisen-Filiale Potsdamer Straße 125 von 1935, in: Sonja Hildebrandt: Egon Eiermann, Die Berliner Zeit, Das architektonische Werk bis 1945, Braunschweig, Wiesbaden 1999, S. 125

Bestattungsinstitut, der kompositorischen Vorliebe für im Quadrat aufgehende Formen oder gar den sich verändernden Gestaltungsvorgaben seit Mitte der 1930er Jahre geschuldet ist, bei denen zunehmend das Horizontale zugunsten vertikaler Formen zurückgedrängt wird, kann hier nicht geklärt werden. Wichtig bleibt aber festzustellen, dass es Eiermann mit den Entwürfen für Grieneisen gelungen ist, mit den einfachen Mitteln, die zur Verfügung standen, ein einheitliches Gestaltkonzept zu entwickeln, dessen Bildmächtigkeit durch die Schaffung einer corporate identity bis heute äußerst effektiv nachwirkt. Diese Umbauten sind ein typisches Beispiel für die Forderung nach einem wirtschaftlichen Bauen, dessen Ziel die sparsame Verwendung von Materialien und den effizienten Einsatz von Konstruktionen einschloss. Dass über die Abwägungen zum wirtschaftlichen Bauen gleichzeitig auch nachhaltig langlebige Gestaltkonzepte entwickelt wurden, die weit über ihre Erbauungsepoche hinausreichen, macht die Besonderheit dieser Entwürfe aus. Die erzwungene Ökonomie hat zu Gestaltformen wie den Fassadenkompositionen Eiermanns geführt, die in ihrer zweckmäßigen Abwägung aus grafischen, plastischen und farbigen Mitteln eine moderne Formensprache im Geschäftshausbau etablieren, ohne den wirtschaftlichen Aspekt zu vernachlässigen und dabei trotzdem ihre bis heute effiziente Wirkung als Ladengestaltung erzielen.

3.5.3 Das gemeinsame Auftreten der Architekten des Neuen Bauens

Bereits bei dem schwierigen Genehmigungsprozess des Herpich-Baus von Erich Mendelsohn ist das geschlossene Auftreten der Architekten thematisiert worden. Es mag zwar für sich noch keinen besonderen Sachverhalt darstellen, dass eine Gruppe von Personen, die gleiche oder ähnliche Ziele verfolgen, gemeinsam auftritt, doch scheint gerade mit dem Anliegen des modernen Bauens der gemeinschaftliche Verbund besonders vorteilhaft und erfolgreich. Es ist sicherlich kein Zufall, wenn Bruno Taut schon 1918 in seinem Architektur-Programm den gemeinschaftlichen Aspekt in der Bildung von Architektenvereinigungen fordert, die solidarisch und kämpferisch (auch gegen staatliche Institutionen) für das Neue Bauen auftreten.⁷⁰² Dabei sollten „...nur solche Architektenkorporationen (...) Geltung haben und staatlich anerkannt werden, innerhalb deren das Prinzip der gegenseitigen Hilfe restlos durchgeführt ist. Von ihnen auch Beeinflussung der Baupolizei. Nur die gegenseitige Hilfe macht eine Gemeinschaft fruchtbar und tätig. Sie ist wichtiger als die Stimmenzahl, die nichts bedeutet ohne den sozialen Zusammenhalt. Sie scheidet den unkünstlerischen und damit unlauteren Wettbewerb aus.“⁷⁰³

⁷⁰² Der Ring interveniert nicht nur in schwierigen Genehmigungsprozessen als Interessenverband, es wird auch versucht, aktiv auf die Gesetzgebung Einfluss zu nehmen, wie beispielsweise die von Hugo Häring verfasste Stellungnahme zum Entwurf eines umgearbeiteten Entwurfs zum Städtebau-Gesetz für Preußen belegt. Archiv der Akademie der Künste, Baukunstarchiv, Sammlung „Der Ring“, I. Nr. 6

⁷⁰³ Bruno Taut: Ein Architektur-Programm, 1918, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 40

Der Umbau des Pelzhauses Herpich 1924 bis 1925 zeigte, wie im Verbund eine stark kritisierte Gestaltung durch eine geschickte, gemeinschaftliche Argumentation doch zur Ausführung gelangen kann, was die eigentliche Zielstellung einer Vereinigung bereits etwas näher bringt. Denn die Ausgangslage ist für alle Architekten der Moderne die gleiche: Jede Planung – ist der Bauherr ersteinmal von ihr überzeugt – muss zunächst von behördlicher Seite genehmigt werden und sich bei größeren Vorhaben der öffentlichen Kritik stellen. Nicht selten scheitern Planungen an diesen Hürden, stellen die Entwürfe, sei es für Neubauten oder für Fassadenumbauten, im Kontext der Stadt eine gewisse Herausforderung dar. Die Formulierung eines architektonischen Neuanfangs nach Ablegung der Architektur der historischen Stile des 19. Jahrhunderts vermittelt sich in den hier thematisierten Gestaltungen nur schwer, und spätestens der Disput um das Herpich-Haus macht klar, dass zur Überwindung der formalen Fremdheit moderner Architektur die gemeinsame Kommunikation baulicher Ziele ein effizientes Mittel der Überzeugungsarbeit ist. Gibt es auf der einen Seite Hindernisse und Hürden in Form von Gesetzen oder eine mangelnde Akzeptanz in der Öffentlichkeit, so reagieren auf der anderen Seite die Verfasser des modernen Bauens darauf, indem sie sich zusammenschließen und gemeinsam Werbung für ihr gemeinsames architektonisches Anliegen machen und Vermittlungs- und Überzeugungsarbeit leisten. Dabei spielen die bestehenden Vereinigungen, in denen Architekten organisiert sind, wie zum Beispiel der Bund Deutscher Architekten eher eine untergeordnete Rolle, da Gemeinschaften wie der BDA ein Dachverband aller Architekten sind, ungeachtet einer besonderen etwaig modernen oder konservativen Strömung. In diesen Vereinigungen geht es weniger um die Entwicklung eines Standpunkts in Entwurf und Gestaltung, als um einen gildenartigen Zusammenschluss der praktizierenden Architekten, der ein allgemeines Qualitätsmanagement und eine Form der gegenseitigen Absicherung bieten möchte. Zu unspezifisch und schwerfällig wäre eine solche Organisation wie der BDA gewesen, um sie einstimmig für die Arbeit der Architekten der Moderne gewinnen zu können.

Stattdessen bildet sich bereits Anfang der 1920er Jahre ein Bund zunächst weniger moderner Architekten, dessen Mitglieder sich durch ihre Auffassung vom Bauen verbunden fühlen. 1923 wird der sogenannte Zehnerring gegründet, dem die Architekten Hugo Häring, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, die Brüder Taut, Otto Bartning, Peter Behrens und Peter Schilbach angehörten. Die Formulierung dessen, was diese Vereinigung programmatisch zusammenfasst, muss hier etwas unklar bleiben, weil dieser Bund tatsächlich auf keiner Satzung fußte und eine sehr offene Struktur hatte. Man kann deshalb auch auf keinen Fall davon sprechen, dass die hier zusammenkommenden Architekten für einen gemeinsamen Stil eintreten wollten, so unterschiedlich sind die hier aufeinandertreffenden Architekturauffassungen. Nicht einmal ein präzises Gründungsdatum lässt sich bieten, wie auch

von vornherein gesagt werden muss,⁷⁰⁴ dass sich die Zahl der schriftlichen Quellen zu diesem Bund sehr in Grenzen halten.⁷⁰⁵ Irreführend ist auch der Name des Zehnerrings, schließlich lässt sich bis 1926 nur eine Zahl von neun Mitgliedern nachweisen. Warum ist aber diese etwas schwer fassbare Gruppierung für den Fassadenumbau und die Etablierung einer modernen Architektur nun so wichtig und macht sie hier erwähnenswert?

Tatsächlich ist es so, dass die Architektenvereinigung des Rings bei Bauvorhaben aber auch bei späteren institutionellen Entscheidungen großen Einfluss für die Durchsetzung einer modernen Haltung nimmt. Hugo Häring hat später gesagt, der Zehnerring habe sich gegründet, um „...unsachliche und behördliche Widersprüche zu bekämpfen und für eine neue Baugesinnung einzutreten.“⁷⁰⁶ Diese Aussage macht deutlich, dass ein wesentliches Ziel der Gruppe nicht unbedingt in der Formulierung verbindender Gestaltungsgrundsätze liegt, sondern im gemeinsamen Kampf gegen gesetzliche Hindernisse oder staatliche Einrichtungen, die das moderne Bauen gefährden oder infrage stellen. Es ist an dieser Stelle interessant zu beobachten, mit welchen Mitteln dieser „Kampf“ geführt wird und wie sich auf der Grundlage dieses methodischen Herangehens der Zehnerring zu einer einflussreichen Organisation entwickelt, die sich 1926 allgemein als „Ring“ öffnet und weitere Mitglieder aufnimmt.

So tritt der Zehnerring im Verfahren um Mendelsohns Umbau des Pelzhauses Herpich als wortführende Gruppierung des Protests auf, alle Mitglieder unterzeichnen das Schreiben, das als Gutachten nicht den Entwurf Mendelsohns verteidigt, sondern die Zielstellung einer „schmucklosen und zweckmäßigen“ Architektur der Zukunft beschreibt. Allein die Zahl der Unterzeichner macht deutlich, dass mit dieser Beschreibung einer modernen Gestaltabsicht für die Großstadtarchitektur sich weit mehr als die neun Architekten des Zehnerrings identifizieren können. Inwiefern der Herpichstreit zur Öffnung des Zehnerrings und zur Gründung der Architektenvereinigung „Der Ring“ beigetragen hat, ist heute schwer zu sagen, obgleich es Stimmen gibt, welche die Gründung des Rings recht unmittelbar auf die Auseinandersetzung zwischen Erich Mendelsohn und Ludwig Hoffmann im Genehmigungsverfahren zum Herpich-Bau zurückführen.⁷⁰⁷ Fest steht in jedem Fall, dass der Ring in der Folge nach 1926 an Einfluss gewinnt und dass er in der Auseinandersetzung um die Ziele des modernen Bauens eine vergleichbar wichtige Rolle spielt wie der Bund Deutscher Architekten. Dies bestätigt sich auch

⁷⁰⁴ „Die daten der ring-gründung kann ich nicht mehr angeben, er wurde in wirklichkeit auch gar nicht gegeründet: zunächst kam in berlin seit 23/24 eine gruppe berliner architekten zusammen – immer bei mies –, die sich dann zehnering nannten, als sie sich öffentlich bemerkbar machten.“ Brief Hugo Härings an Heinrich Lauterbach vom 31.3.1952, zit. nach: Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke: Hugo Häring, Schriften, Entwürfe, Bauten, Stuttgart, Bern 1965, S. 10

⁷⁰⁵ Der Schriftverkehr der Vereinigung wird heute im Archiv der Akademie der Künste, Berlin aufbewahrt; Baukunstarchiv, Sammlung „Der Ring“

⁷⁰⁶ Hugo Häring: Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 10, 1975, zit. nach: Karl H. P. Bienek: Architektenvereinigung Der Ring - Eine Avantgarde des Neuen Bauens in Deutschland, in: www.siemensstadt.de/derring; Zugriff: 4.3.2012

⁷⁰⁷ Vgl. dazu die Einschätzung von Kathleen James: Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism, Cambridge 1997, S. 115

darin, dass der Ring als Institution innig Martin Wagner in der Nachfolge Ludwig Hoffmanns als Neubesetzung für das Amt des Stadtbaurats im Jahr 1926 unterstützt.

Der Ring verfolgte das Ziel, „der internationalen Bewegung zu dienen, die bestrebt ist, unter bewusstem Verzicht auf die beengenden Formen der Vergangenheit die Bauprobleme unserer Zeit mit den Mitteln der heutigen Technik zu gestalten und den Boden für eine neue Baukultur der neuen Wirtschafts- und Gesellschaftsepoche zu bereiten.“⁷⁰⁸ Die Vereinigung richtet ihr Interesse nicht nur auf die Schaffung des Neuen, sondern formuliert auch den „Verzicht“ auf die historischen Formen zu einem zentralen Anliegen. Der Ring richtet sich eindeutig gegen die bezugslose Wiederholung von historischen Stilen im Historismus, richtet sich aber nicht gegen die historische Architektur im Allgemeinen. Man versucht in dieser Stellungnahme nur zu verdeutlichen, dass man in der formalistischen Verwendung historischer Stilformen keine Zukunft sieht, während die offene Formulierung inhaltliche Bezüge zur Architektur der Vergangenheit offen lässt. Dies entspricht auch der Arbeitsweise von Mitgliedern wie Ludwig Mies van der Rohe und Hans Poelzig, die sich in ihrem architektonischen Werk explizit auch mit baugeschichtlichen Bezügen auseinandergesetzt haben, beziehungsweise wie im Fall Mies van der Rohes die historischen Bezüge als Teil der Herleitung moderner Formen verstehen. Diese Auffassung teilten sicherlich nicht alle Mitglieder, noch entsprach es den unterschiedlichen Arbeitsmethoden der Mitglieder, woraus sich nur der Name der Vereinigung programmatisch bestätigen mag. Die im Ring zusammengeschlossenen Architekten verfolgen als Gleichgesinnte ein ähnliches Ziel und bilden in der Form eines Kreises einen starken Zusammenhalt, doch lässt dieser Zusammenschluss auch individuelle Ansichten und Arbeitsmethoden zu, was sich schlussendlich auch in dem sehr heterogenen Werk seiner Mitglieder widerspiegelt. 1926 hatte die Zeitschrift „die Form“ berichtet, dass „inzwischen die deutschen Architekten, die in ihrer Arbeit den neuentdeckten Gesetzen des Gestaltens folgen, ihren Zusammenschluß vollzogen haben. ‚Der Ring‘ – Figur einer in sich geschlossenen Form ohne Spitze – vereinigt eine Gruppe Gleichgesinnter zu gemeinsamer Förderung ihrer idealen Ziele.“⁷⁰⁹

Der Ring verfolgt weniger das Ziel der theoretischen Untermauerung einer modernen Architektur, die sich in einem Stil zusammenfassen lässt, er propagiert stattdessen mehr eine moderne Gestaltmethodik, die in der Offenheit ihren jeweiligen architektonischen Kontext sucht. Die „idealen Ziele“ dieser Vereinigung, ihr Charakter und die Arbeitsweise werden aus Rücksicht auf die Individualität der einzelnen Mitglieder offen und zugleich verbindlich stichpunktartig protokolliert: „Kein Verein. Kein Vorstand. Logencharakter, mit allen damit

⁷⁰⁸ Zit. nach: Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.): Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 1998, S. 311; leider ohne Quellenangabe.

⁷⁰⁹ Die Form, Heft 10, 1926, S. 225

gegebenen Verpflichtungen der Mitglieder untereinander und nach außen.“⁷¹⁰ Die Stärke des Rings ist bis zu seiner Auflösung 1933 die Geschlossenheit im Auftreten seiner Mitglieder. In den Treffen der Mitglieder wird diskutiert, und es werden unterschiedliche Meinungen ausgetauscht, mitunter kommt es auch zu Streit. Doch vermitteln sich diese Divergenzen nicht nach außen, es gibt kaum Protokolle und Aufzeichnungen und wenige Rundschreiben, die für die damalige Öffentlichkeit zugänglich oder auch relevant gewesen wären.⁷¹¹ Man scheint sich darüber im Klaren gewesen zu sein, dass in der schriftlichen Formulierung der detaillierten Anliegen der Vereinigung es leicht Auseinandersetzungen zwischen den unterschiedlichen Positionen gegeben hätte, was die Gruppe in ihren eigentlichen Aufgaben – „Stellungnahme zu den Bauproblemen der Gegenwart, Stellungnahme zur staatlichen und behördlichen Bau-Politik und Bauwirtschaft, Austausch der technischen Erfahrung...“⁷¹² – geschwächt hätte. Interessant ist, dass man selbst in den Veröffentlichungen, die in den programmatischen Zielsetzungen der Vereinigung genannten „Ausstellungen, Publikationen“⁷¹³, auf das geschriebene Wort verzichtet.

So erscheinen seit 1927 in der Bauwelt achtseitige Bildberichte, welche das Bauschaffen der Mitglieder des Rings dokumentieren sollen, die außer der Angabe des Architekten und der Projektbezeichnung jedoch keine weitere Erläuterung enthalten (Abb. 192 und 193).⁷¹⁴ Die eindrucksvollen Fotografien gehen offenbar im Wesentlichen auf den bekannten Fotografen Arthur Köster zurück, den man nachweislich für die Erstellung des Bildmaterials für die Bauwelt-Veröffentlichungen zu gewinnen versucht hatte.⁷¹⁵ In jedem Fall ist es bemerkenswert und vielleicht auch an dieser Stelle besonders hervorzuheben, dass der Ring Medien bemüht, die wie die Architektur auch in der Zeit der 1920er Jahre einen gewaltigen Entwicklungsschub genommen haben. Dabei haben sich nicht nur die technische Qualität der Bildaufnahmen und die Möglichkeiten der Bearbeitung stark verändert, sondern auch die Mittel der Darstellung in den Zeitschriften haben sich seit Mitte der 1920er Jahre verbessert. Die Bilddarstellungen des Rings erscheinen in einer hervorragenden Druckqualität, welche die suggestive Darstellung der Bildinhalte sehr unterstützt. Die Beilagen des Rings in der Bauwelt bekommen auf diese Weise fast den Charakter etwas hervorgehoben Kunstvollen, dessen Bedeutung durch die Konzentration auf den Wert des Dargestellten noch gesteigert wird.

⁷¹⁰ In dem Bericht zu der am 29. Mai 1926 abgehaltenen Tagung werden die wesentlichen Ziele der Vereinigung benannt; Hugo Häring an Kollegen, Archiv der Akademie der Künste, Baukunstarchiv, Sammlung „Der Ring“, I. Nr. 3

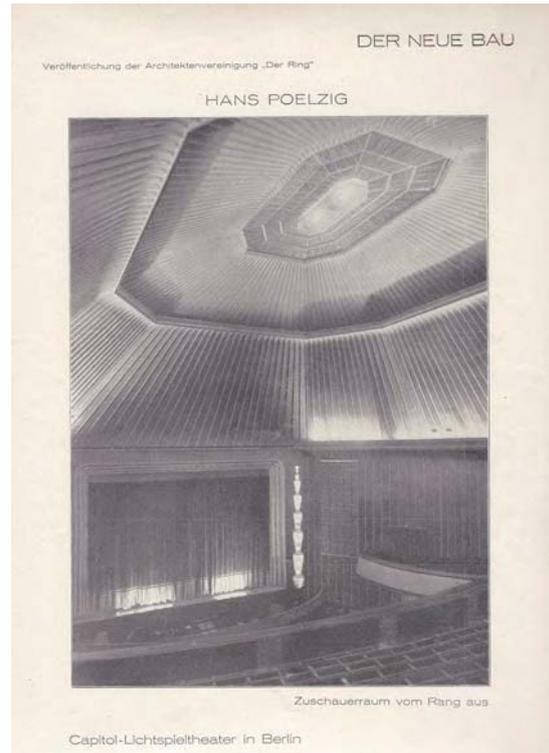
⁷¹¹ Der überschaubare Nachlass der Architektenvereinigung Ring, die als Zehnerring von 1923, als Ring von 1926 bis 1933 existierte, wird heute in Form von 43 Schriftstücken im Archiv der Akademie der Künste aufbewahrt, Archiv der Akademie der Künste, Baukunstarchiv, Sammlung „Der Ring“

⁷¹² Hugo Häring an Kollegen, Archiv der Akademie der Künste, Baukunstarchiv, Sammlung „Der Ring“, I. Nr. 3

⁷¹³ Ebenda

⁷¹⁴ Vgl. Die Vereinbarung mit der Zeitschrift „Bauwelt“ zur Veröffentlichung einer 8-seitigen Kunstbeilage alle vier Wochen; Archiv der Akademie der Künste, Baukunstarchiv, Sammlung „Der Ring“, I. Nr. 10

⁷¹⁵ Vgl. den Vorschlag Hugo Härings, Arthur Köster dauerhaft als Fotografen für die Veröffentlichungen des Rings zu verpflichten; Archiv der Akademie der Künste, Baukunstarchiv, Sammlung „Der Ring“, I. Nr. 25



192, 193: Fassadendetail des Herpich-Umbaus (links) und Innenraum des Capitol-Kinos in Berlin in „Der neue Bau – Veröffentlichungen des Rings“ in der Bauwelt, 1927.⁷¹⁶

Die Bildberichte „Der neue Bau – Veröffentlichungen der Architektenvereinigung der Ring“ sind jeweils als Werkschau eines oder mehrerer Architekten konzipiert und enthalten zu jedem Projekt zwei oder mehr Abbildungen. Dabei werden ganz unterschiedliche Bauten vorgestellt, vom Kino über Flughafenbauten bis hin zum Siedlungsbau. Auch der Umbau des Pelzhauses Herpich ist mit einer Fassadenansicht und Details sowie Innenaufnahmen vertreten. Das ungeheure Gewicht, dass diese Bildbeilagen in den wöchentlich erscheinenden Heften der Bauwelt haben, lässt sich auch heute noch anhand der ganzseitigen Abbildungen gut nachvollziehen. Sie stellen alle übrigen Berichte in den Schatten, selbst wenn es keine weiteren Erläuterungen zu den Bildern gibt. So erwecken die Darstellungen den Eindruck, als wäre der „Neue Bau“ der zu dieser Zeit tatsächlich vorherrschende (was er zahlenmäßig natürlich bei weitem nicht ist), was aber ein bemerkenswertes Indiz für die effiziente Zusammenarbeit der Ring-Mitglieder hinsichtlich ihrer Publikationsstrategie ist.

Selten ist die naturgemäß eher konkurrierende Architektenschaft so geschlossen für eine Bauaufgabe eingetreten, wie für die neue Architektur und den modernen Umbau der Städte in den 1920er Jahren mit der Architektenvereinigung „Der Ring“. „Die Sache des Rings erfordert von den Mitgliedern eine vollkommene Lauterkeit des persönlichen Verhaltens, geschäftliche Konkurrenz oder intrigierendes Vorgehen der Mitglieder untereinander müssen unmöglich sein. (...) Vollkommenes Vertrauen untereinander, gegenseitige Unterstützung in allen Berufsfragen

⁷¹⁶ Abb. des Herpich-Hauses in: Bauwelt 20/1927, S. 73 und des Capitol-Kinos: Bauwelt 15/1927, S 65

(...) sind selbverständliche Forderungen aller Ring-Mitglieder.⁷¹⁷ Die Zweckgemeinschaft hatte das pragmatische Ziel, moderne Entwürfe zu verwirklichen, indem sie aus dem in dieser Zeit aufkommenden kollektiven Gedanken des Bauens eine Argumentation zur Etablierung des Modernen entwickelte. Die Intention lag dabei in der Vermittlung einer modernen Methodik, die sich von den baulichen Konventionen des 19. Jahrhunderts abwandte und dabei neue Parameter des Bauens wie Funktion und Rationalität in den Vordergrund stellte. Da diese neuen Parameter auch auf vehemente Kritik stießen, musste eine Überzeugungsarbeit geleistet werden, die bei den staatlichen Institutionen ansetzte und über die Verbreitung beispielhafter Bauten auch die Fachöffentlichkeit stark beeinflusste.

⁷¹⁷ Appell an die Mitglieder des Rings vom 4. Juni 1926, zit. nach: Karl H. P. Bienek: Architektenvereinigung „Der Ring“ – Eine Avantgarde des Neuen Bauens in Deutschland, in: www.siemensstadt.de/derring; Zugriffsdatum: 4.3.2012

3.6 Chronologie und Typologie des Fassadenumbaus

Es ist ein schwieriges Unterfangen, den Fassadenbau der 1920er Jahre auf einem Zeitstrahl darzustellen, läuft man doch immer Gefahr, dass in der notwendigen Beschränkung auf eine Auswahl von Bauprojekten Wichtiges unterschlagen wird. Trotzdem soll hier der Versuch unternommen werden, den Fassadenumbau in einer chronologischen Abfolge zu betrachten, um darüber auch Erkenntnisse zu gewinnen, welche Tendenzen in der Gestaltung, in der konstruktiven Durchführung und in der typologischen Verbreitung sich zeitlich feststellen lassen, ob diese Entwicklungen aufeinander aufbauen oder aufeinander reagieren. Betrachtet man den Zeitabschnitt der 1920er Jahre so entstehen nebeneinander Umbauten und Neubauten in der Berliner Innenstadt, die zum einen eine recht individuelle Entwicklung des Fassadenbaus erkennen lassen, die aber zum anderen doch die spezifischen Typologien des Bauens in der Großstadt dieser Zeit vor Augen führen. Das moderne Bauen in der Innenstadt ist gestalterisch weitaus individueller als beispielsweise der Siedlungsbau, sind die Umstände und Aufgaben der Architektur hier doch häufig komplexer und zwingen zu besonderen Lösungen. Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, warum zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Weise gebaut worden ist, welche Haustypologien besonders vom Umbau betroffen sind und für welche Funktionen schließlich auch neu gebaut wird.

Die hier im Band 2 in einer Objektsammlung zusammengetragenen Projekte erweitern die von Georg Hiller von Gaertringen anhand einer umfassenden Literaturrecherche erstellte Auswahl von Umbauprojekten der 1920er Jahre um weitere Beispiele aus Berlin.⁷¹⁸ Trotzdem werden diese 71 Fassadenumgestaltungen aus der Objektsammlung immer nur eine exemplarische Auswahl dessen sein, was in jenen Jahren umgesetzt worden ist. Und für diesen Zweck scheint die bisher erforschte Bandbreite von Entwurfsansätzen auch auszureichen, denn es geht an dieser Stelle im Wesentlichen darum, die gestalterischen wie auch technisch-konstruktiven Neuerungen des Fassaden(um)baus zu verstehen, gegebenenfalls zu ordnen und zu gruppieren. In diesem Sinn ist es natürlich auffällig, wenn man die vorangegangenen Umbauprojekte studiert hat, dass sich eine ganze Bandbreite unterschiedlicher Gestaltungsansätze oder Fassadenkonstruktionen zeigt, die verschiedene Klassifikationen zulässt. Das Spektrum des Umbaus, von einer vergleichsweise behutsamen Oberflächenveränderung bis zu den tiefgreifenden Austauschmaßnahmen im Konstruktionssystem des Hauses in technischer Hinsicht und die kulissenhaften Fassadenbauten gegenüber rationalistisch-technoiden Fassaden eines „weißen Modernismus“, ist im zeitlichen Ablauf jedoch wenig aussagekräftig. Bei der Zusammenstellung der Objektsammlung wurde schnell deutlich, dass der überwiegende Teil der Umbauten allein in den Jahren 1925 bis 1928 geplant und realisiert worden ist. So drängen sich

⁷¹⁸ Der Katalog umfasst Entdekorierungen und Fassadenumbauten von 1900 bis in die Gegenwart, vgl. Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, Teil II, Katalog.

auf einem Zeitstrahl der 1920er Jahre beinahe alle Fassadenumbauten in dem Zeitraum von drei Jahren, was in direkter Abhängigkeit von vor allem wirtschaftlichen Entwicklungen der Weimarer Zeit zu sehen ist. Doch so eng der zeitliche Rahmen zur Realisierung von Fassadenumbauten der Moderne auch sein mag, ergeben sich aus dem Vergleich der Projekte dennoch Erkenntnisse über die Entwicklung bestimmter Gestaltungsmittel, Konstruktionen und Typologien, die hier im Folgenden aufgezeigt werden. Dabei ist es auch zweckmäßig, einige Neubauten in diese Chronologie aufzunehmen, sofern sie in gestalterischer oder technischer Hinsicht eine Schlüsselposition einnehmen, auch wenn unter Umständen eine direkte Vorbildfunktion nicht nachweisbar ist. Die Aufnahme einiger weniger Neubauten in diese Darstellung soll auf diese Weise auch ausdrücken, dass die Fassadenumbauten der Moderne entwerflich als eine Art „verhinderte Neubauten“ den tatsächlichen Neubauten sehr nahestanden oder diese in Teilen auch gewissermaßen vorwegnahmen.

Tendenzen in der Gestaltung

Es ist natürlich paradox in einem Zeitraum, der sich die strikte Abwendung von den historischen Stilen zum Inhalt gemacht hat, im Kontext der chronologischen Betrachtung des modernen Fassadenbaus die Ausbildung von „Stilen“ zu betrachten. Der Zeitraum der 1920er Jahre vermittelt ein vielfältiges Bild von Fassadengestaltungen, die auf besondere Weise das neu zur Verfügung stehende Repertoire der Gestaltungsmittel und Konstruktionen erproben. Wie oben bereits angeklungen fällt es angesichts dieser unterschiedlichen Formen schwer, einen einheitlichen Stil der Moderne auszumachen, viele Gestaltungen entstehen zeitgleich und weisen doch völlig unterschiedliche Ergebnisse auf. Die Entwicklung eines Stils, für die das Durchlaufen unterschiedlicher Entwicklungsphasen ein Indiz wäre, lässt sich in der vorhandenen Pluralität der Gestaltungsansätze nicht eindeutig ausmachen, es ist in diesem Fall sinnvoller, von Tendenzen zu sprechen, die bestimmte Vorlieben in der Gestaltung verfolgen. Diesbezüglich lassen sich vor allem drei Richtungen der Gestaltung im Fassadenbau ausmachen, in denen bestimmte Gestaltungsmethoden vermehrt angewandt werden oder eine Tendenz für die zukünftige Entwicklung des Fassadenbaus darstellen.

In einer klar wahrnehmbaren Tendenz des Gestaltens stehen Fassaden, die einheitliche Merkmale aufweisen und bei denen man fast noch von einer stilistischen Ausprägung sprechen kann. So entstehen unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg bis in die Mitte der 1920er Jahre im Einfluss des Expressionismus Fassadengestaltungen, die aufgrund ihrer farbigen und plastischen Gestaltung sich stark von den ab Mitte der 1920er Jahre entstehenden, eher flächig gefassten Putzfassaden unterscheiden. Diese expressiven Schöpfungen, bei denen die ausdrucksstarke Wirkung der Fassade im Vordergrund steht, verlieren im Lauf der 1920er Jahre als modernistische Fassadengestaltung zunehmend an Bedeutung, vielleicht auch weil hier die wesentlichen Gestaltungsmerkmale vornehmlich durch ein appliziertes Schmuckdekor erzeugt

werden, das den Formen der modern sachlichen Gestaltungen widerspricht. Tatsächlich ist es aber so, dass gerade die ersten Umbauten überhaupt in einer expressiven Formengestalt entwickelt worden sind wie das Große Schauspielhaus von Hans Poelzig und die Hauslebensversicherung von Erich Mendelsohn. Bei Neubauten sind expressive Formen bei Max Taut zu finden. Während im Fassadenumbau der Moderne expressive Formen seit Mitte der 1920er Jahre so gut wie nicht mehr vorkommen, lebt der Expressionismus als wirkungsstarke Stimmungsarchitektur im Neubau fort und findet Anwendung bei Großprojekten im Kaufhausbau des Karstadt-Konzerns wie auch im Siedlungsbau und im Kirchenbau.

Eine zweite gestalterische Tendenz lässt sich in der Versachlichung der Fassadengestalt seit 1920 erkennen, die weitgehend auf alles Applizierte und Schmückende verzichtet und stattdessen die Flächigkeit und die Konstruktion als Gliederung auf der Oberfläche abbildet. Diese gegliedert sachlichen Fassaden finden weiteste Verbreitung, weil sie bei Umbauten auf den Lochfassaden der historischen Bauten leicht herzustellen sind. Auch Neubauten folgen dem sachlichen Gestaltungsansatz, weisen aber je nach Nutzung auch unterschiedlich aufwändige Oberflächengestaltungen auf, und so besitzen die Apartmenthäuser Scharouns eine weiße Putzgestaltung, die Verwaltungsbauten Salvisbergs hingegen eine Travertinverkleidung. Die sachliche Oberflächenbehandlung lässt unterschiedliche Materialien, Farben und in der Regel eine konstruktiv-funktionale Gliederung erkennen, die schließlich von Mies van der Rohe in seinen Entwürfen zum Hochhaus in der Friedrichstraße und den Bauten am Alexanderplatz infrage gestellt werden.

Bei diesem Gestaltungsansatz handelt es sich um die dritte Tendenz, die in den 1920er Jahren im Fassadenbau aufkommt, die zunächst aber nur eine Art Absichtserklärung bleibt. Für die von Mies van der Rohe entwickelte sachlich-flächige Großstadtfassade gibt es in dieser Zeit kein tatsächlich verwirklichtes Beispiel, aber sie weist den Weg in Formen der Fassadengestaltung, wie sie schließlich nach dem 2. Weltkrieg bis heute in der Glasarchitektur weit verbreitet sind.

Die Darstellung der Tendenzen in der Gestaltung von der modulierenden Architektur des Expressionismus über eine zunehmende Reduktion und Versachlichung der Fassadengestalt bis hin zu einer ungegliederten Fassadenhülle beschreibt dabei auch die Entwicklung des zunehmend komplexer werdenden Konstruktionsaufbaus der Fassade. Es mag zwar widersprüchlich klingen, aber der konstruktive und bautechnische Aufwand für die Erstellung einer Curtain-wall-Fassade Mies van der Rohes übertrifft um einiges die Erstellung einer massiven Außenwand, geschmückt oder sachlich, und auch das Aufrichten eines einfach ausgefachten Skelettbaus.

Konstruktion

In einer weiteren Klassifikation des modernen Fassadenbaus drängt sich die Betrachtung der Entwicklung der Konstruktion in Abhängigkeit zur gestalterischen Aussage geradezu auf. Im

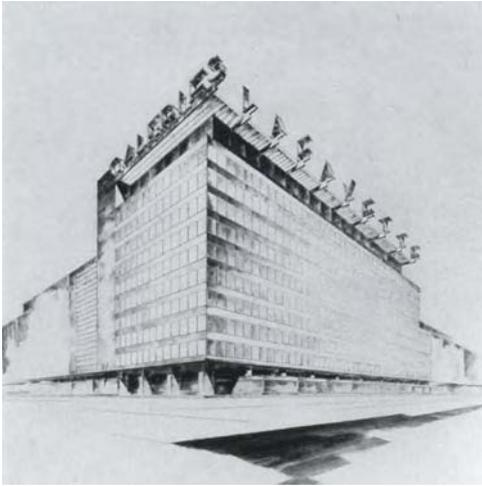
zeitlichen Verlauf der 1920er Jahre lässt sich nachvollziehen, dass mit der Zunahme der gestalterischen Reduktion und Versachlichung der Formen auf der Fassade die Art der konstruktiven Durchbildung der Fassade nicht nur komplexer wird, es bieten sich durch die Entwicklung neuer Konstruktionsformen auch rein zahlenmäßig immer neue Methoden an. Dabei beschreibt im Allgemeinen die Entwicklungslinie der Fassadenkonstruktion vor allem im großstädtischen Geschäftshausbau die Tendenz einer Entmaterialisierung vom Massivbau hin zum Skelettbau, von der Lochfassade zur Vorhangfassade. Allerdings ist die Technisierung des konstruktiven Hochbaus bei weitem noch nicht so fortgeschritten wie es für den massenhaften Einsatz moderner Konstruktionsformen nötig wäre. Der technische Fortschritt wird stark durch die hohen Herstellungskosten gebremst und so kommt es zu den eigentümlichen Gestaltungspraktiken der 1920er Jahre, die eine modernistische Konstruktion nur vortäuschen, während sie im Kern als herkömmliche Mauerwerksbauten errichtet worden sind. Besonders häufig sind diese vortäuschenden Gestaltungen neuer Konstruktionen an Fassadenumbauten zu beobachten, aber auch Neubauten wie der Einsteinturm Mendelsohns, der seiner gestalterischen Ausformulierung nach eine Stahlbetonkonstruktion aufweisen müsste, ist als Mauerwerksbau ausgeführt, und selbst die Brüstungsausfachungen am Columbushaus sind nicht als gedämmte Wandpaneele, sondern vermutlich aus Kostengründen noch in herkömmlichem Ziegelstein hergestellt. Die Pragmatik der Funktion wie auch die Kosten bestimmen den Konstruktionsaufbau von Fassadenumbauten und auch Neubauten. Aufwändigere Konstruktionen lohnen sich nur bei wenigen Projekten, die eine bestimmte zum Beispiel städtebauliche Signalwirkung haben.

Typologie und Funktion

Nicht an jedem Gebäudetyp sind in gleicher Häufigkeit Umgestaltungsmaßnahmen durchgeführt worden, so dass sich hier die Frage anschließt, welche Bauten überhaupt überformt werden, und bei welchen entscheidet man sich für einen Neubau?

Die wenigen innerstädtischen Wohnanlagen sind gegenüber der Mehrzahl von Geschäfts-, Wohn- und Geschäfts- wie auch Verwaltungsbauten zu vernachlässigen. Das kommerzielle Interesse des Geschäftshausbaus und das Repräsentationsbedürfnis des Verwaltungsbaus können angesichts der Vielzahl der Projekte in diesem Bereich für die Bautätigkeit der 1920er Jahre als der herausgehobene Auslöser gelten. Das Zurückbleiben des Wohnungsbaus gegenüber dem Geschäftshaus- und Verwaltungsbau beschreibt die auch zuvor schon benannte Tendenz der Citybildung, die auch in der Kommerzialisierung des Fassadenbaus, in der Nutzung und Bewirtschaftung der Fassaden als Werbeflächen, einen Ausdruck findet. Aufwändigere Fassadengestaltungen, was die Konstruktion oder die Verwendung bestimmter Materialien (Naturstein) angeht, finden sich in der Regel nur an Geschäftshäusern, bei denen man durch derartige Gestaltungen eine höhere Aufmerksamkeit zu erzeugen versucht. Bei

diesem Gebäudetyp geht es vornehmlich um die Steigerung der Werbewirksamkeit in der äußeren Erscheinung, während die strukturelle Anlage des Innenraums weniger bedeutsam ist.



194, 195: Übereinstimmung der Fassadengestaltung beim Entwurf für das nicht realisierte Warenhaus der Galeries Lafayette von 1928 (links) und das 1931 an gleicher Stelle errichtete Bürogebäude Columbushaus, Architekt: Erich Mendelsohn.⁷¹⁹

Gerade der Geschäftshaustyp ist deshalb auch prädestiniert für den modernen Umbau der Fassade, weil die Modernisierung des Äußeren und gegebenenfalls auch des Inneren durch einen kostengünstigeren Umbau zu erzielen sind. Demgegenüber ist im gleichen Zeitraum der Neubau besonders von Verwaltungseinrichtungen zu beobachten, wofür es zwei Gründe geben mag: Zum einen handelt es sich bei den Institutionen um Organisationen wie Gewerkschaften, die auch unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg über ein ansehnliches Kapital zur Errichtung von Neubauten (ADGB, Haus der Buchdrucker) verfügen. Zum anderen bieten die Verwaltungsneubauten, die sämtlich als Skelettbauten errichtet worden sind, ein Höchstmaß an Flexibilität und Effizienz in der Innenraumgestaltung. Im Gegensatz zu einem Umbau sind in diesem Fall Neubauten wesentlich wirtschaftlicher, weil sie für die Funktion des Bürohauses eine optimierte Innenstruktur erhalten. In der Gestaltung hingegen gibt es wieder eine große Übereinstimmung von modernem Fassadenumbau und Neubau, zwischen Geschäftshausbau und Bürobau, wie es auch an den Ansichten Erich Mendelsohns zu den als Geschäftshaus geplanten Galeries Lafayette von 1928 deutlich wird, die schließlich eine sehr geringfügige Abwandlung zum Bürohaus erfahren (Abb. 194, 195) und als Columbushaus 1931 realisiert werden. Geschäftshaus- und Bürohausfassaden sind im konstruktiven Fassadenaufbau kaum zu unterscheiden, und auch die Umbauten von Geschäftshausfassaden stehen den Neubauten in ihrer gestalterischen Qualität nicht nach.

⁷¹⁹ Abb. links: Kathleen James: Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism, Cambridge, 1997, S. 134; rechts: Columbushaus in: Bauwelt 46/1931, S. 29

4. Moderne „Großstadtarchitektur“ als Umbaugeschichte – Stadt als Bühne

Aus heutiger Sicht mag die Bezeichnung der Stadt als Bühne etwas abgegriffen sein, seit langem sind Begriffe wie dieser oder die Inszenierung des Stadtraums zur Beschreibung eines baulichen Sachverhalts in Architektur und Städtebau üblich. Diese theatralischen Charakteristika zielen auf Eigenschaften der Architektur ab, mit denen ein bestimmter Ausdruck, eine treffende Aussage meist sehr plakativ in den Vordergrund gestellt wird. Dabei ist die Instrumentalisierung der darstellerischen Eigenschaften von Gebäuden und städtischen Zusammenhängen zwar sicherlich keine Erfindung der Architektur der Moderne, doch wird die Inszenierung des Modernen mit anderen Mitteln zu anderen Zwecken realisiert als es beispielsweise noch bis zum 1. Weltkrieg üblich war. Traf der architektonische Ausdruck bis zum Ende des 19. Jahrhunderts mehr eine Aussage über Bewohner und soziale Zusammenhänge durch ein festgelegtes Architekturprogramm, das seinen baulichen Ausdruck in einem stilistischen Dekor haben konnte, wird mit der Ablegung der Stilarchitektur in der Moderne mehr und mehr der Ausdruck allgemeiner, anonymer, abstrakter und verfolgt mitunter Ziele, die völlig unabhängig von den Bewohnern des Hauses gelesen werden können.



196, 197: Doppelbelichtung von Fritz Lang aus dem Band „Amerika“ von Erich Mendelsohn (links) und Nachtaufnahme der Fassade des Herpich-Umbaus.⁷²⁰

In dem 1926 erschienenen Bildband Amerika von Erich Mendelsohn ist eine Fotografie Fritz Langs abgedruckt, die diesen Bedeutungswandel des modernen Ausdrucks in der Architektur als unscharfe Doppelbelichtung einer nächtlichen Fassadenszenerie zeigt (Abb. 196). Der Straßenraum dieses Motivs vom Broadway in New York wird nicht mehr durch eine Front von Fassaden gebildet, sondern durch den immateriellen Schein sich überlagernder Reklameschriftzüge. Aber nicht mehr nur die Fassadenebene an sich ist schwer auszumachen,

⁷²⁰ Abb. aus: Erich Mendelsohn: Amerika, Bilderbuch eines Architekten, Berlin 1926 (links); und Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe, Bauten, Berlin 1930, S. 106

auch die Abgrenzung der Häuser untereinander verschwimmt zu einer Großstruktur ohne Anfang und Ende. Die Fassaden erscheinen als Träger anonymen Botschaften in einer Stadt, die nicht mehr durch das architektonische Detail, sondern durch die Definition des Blocks geprägt wird. Man wird diese flimmernde Großstadtszene New Yorks zwar schwer auf eine deutsche Großstadt beziehen können, und der Broadway ist sicherlich nicht unmittelbar auf den Berliner Kurfürstendamm oder die Leipziger Straße zu übertragen, doch sind die Aspekte, die Mendelsohn mit dieser Abbildung thematisiert, auch hier im Zuge der Darstellung von Fassadenumbauten und Neubauten der Moderne bereits begegnet. Allein das von ihm umgebaute Pelzhaus Herpich in der Leipziger Straße ist nicht nur ein Zusammenschluss mehrerer Altbauten, es weist auch eine zweite Ebene im Aufbau seiner Fassade als nächtlich beleuchteter Geschäftsbau auf. Die Negation historischer Bezüge, die Betonung des Funktionalen und die kompositorisch-plastische Gliederung der Fassade sind die formalen Parameter des modernen Bauens. Im Ausdruck seiner Fassaden nähert sich Mendelsohn an die leuchtenden Großstadtbauten New Yorks an, die den schillernd-kommerziellen Hintergrund, das Bühnenbild für das moderne Leben bilden. Mendelsohn hat die amerikanischen Städte weniger als Vorbild, denn als Inspiration gesehen, und so verwundert es nicht, dass er, um am Beispiel der Herpich-Fassade zu bleiben, das Licht als gestaltendes Element nicht der zufälligen Überlagerung überlässt, sondern als Material auffasst und es in klarer Form auf der Fassade organisiert (Abb. 197).

Schon an dem Beispiel Mendelsohns wird deutlich, dass vielleicht begrifflich die Fassade in der Architektur der Moderne einen geringeren Stellenwert hat, doch ist sie für die Umsetzung des modernen Formenprogramms, selbst in ihrer eigenen Auflösung als immaterielle Lichtfassade, von zentraler Bedeutung. Der Fassadenbegriff der Moderne ist zunehmend schwerer fassbar, weil er weniger eindeutig ist und sich fortan in verschiedene Bedeutungsebenen aufgliedert: wissenschaftlich-konstruktiv als Raumabschluss, gestalterisch als plastische Komposition von Material und Farbe, wirtschaftlich als Reklamefläche. Die Fassade löst sich konstruktiv und begrifflich in der Architektur der Moderne auf und entsteht zugleich als immaterieller Bedeutungsträger, als großmaßstäbliche Raumstruktur neu.

Nachdem die Hintergründe des neuen Fassadenbaus in den vorangegangenen Kapiteln behandelt wurden, soll nun die Bedeutung der großstädtischen Fassade im Bauen der Moderne im Fokus stehen und den Qualitäten der modernen Fassadenkompositionen nachgespürt werden. Dabei scheint vor allem eine Beobachtung von zentraler Bedeutung zu sein, die den Fassadenbau der 1920er Jahre von dem des späten 19. Jahrhunderts unterscheidet: Die Fassade wird nicht mehr als individueller Ausdruck des Gestaltens gesehen, sondern im Dienst der Moderne als städtebauliche Aufgabe begriffen. Bereits in der Ausgabe 1925/26 hatte Gustav Wolf in „Die Form“ zu bedenken gegeben, dass „erst wenn (...) die aufgeblasenen Ansprüche der künstlerischen, der ‚individuellen‘ Leistung schrumpfen, wird der Blick für die sachliche

Leistung, wird der Weg zum Typus frei! (...) Das Haus wird zum Element des Baublocks, der Baublock zur Einheit, aus der man Stadtviertel fügt.⁷²¹ Die Forderung nach einer gestalterischen Behandlung der nächst größeren Baueinheit nach dem Einzelhaus in Form des städtischen Blocks ist zwar in der Theorie der Städtebau-Planungen schon vor dem 1. Weltkrieg von Walter Curt Behrendt aufgestellt worden, doch erst jetzt lassen sich die Thesen zumindest in Ansätzen verwirklichen. Auch Erich Mendelsohns Abbildung vom Broadway zielt auf ein einheitliches Gestaltkonzept des Baublocks ab, auch wenn die Tagesansicht des nächtlich einheitlichen Blocks ein ähnliches Bild der zusammenhanglosen Einzelbauwerke zeigen würde wie man es auch in Europa finden kann. Bezogen auf die innerstädtische Bebauungsstruktur in den USA bemerkt Adolf Rading 1925, dass „...diese Straßen, ohne doch völlig auseinander zu fallen, geschlossene Fronten überhaupt nicht mehr haben, und das Interessanteste vielleicht ist, daß überhaupt der barocke, zweidimensionale Begriff ‚Straßenfront‘ (...) hier überhaupt nicht mehr auftritt, sondern aus der Dreidimensionalität des Begriffs ‚Block‘ die neue Welt sich formt. Das Nichts hinter der Fläche ist verschwunden, der Raum entdeckt, geformt, erfüllt und lebendig. Bei uns sind Gedanken an Repräsentation, an dekorativ ausgestattete Straßen noch nicht ganz überwunden, auch drüben ist manche Vorstellung davon noch übrig, immerhin ist die Gesamtform der Stadt weit mehr durch den täglichen Lebenslauf und die Wohnung bestimmt.“⁷²²

Adolf Rading, der selbst durch Zusammenschluss und Umgestaltung von Häusern in Breslau sich an der einheitlichen Gestaltung der Blockfront versuchte, weiß jedoch auch, dass die bestehenden europäischen Städte dem Funktionalismus des „täglichen Lebenslaufs“ zunächst nur sehr bedingt angepasst werden können. Ein Stadtumbau im Sinne der Moderne kann zunächst nur mit gestalterischen Mitteln auf der Fassade angedeutet werden, die einheitliche Blockfront bleibt daher erst einmal nur eine bildhafte Andeutung auf der Fassade. Es ist bereits benannt worden, dass die Fotografie vom Broadway weniger als Vorbild, denn als Inspiration zu verstehen ist. In Bezug auf die architektonische und städtebauliche Modernisierung der historischen Stadt ist sie aber vor allem als eine Absichtserklärung zu verstehen. Die Stadt der Moderne wird sich nur in neu zu entwickelnden Städten oder Stadtvierteln umsetzen lassen, während ein umfassender Umbau der Innenstädte eigentumsrechtlich, politisch und wirtschaftlich nicht durchzusetzen ist. Damit bleibt für die Modernisierung der Innenstadt, so paradox es auch klingen mag, vorerst eine äußerliche Umgestaltung von bestehenden Häusern oder punktuellen Neubauten, eine bühnenhafte Inszenierung des Modernismus, eine Demonstration seiner technischen Möglichkeiten und gestalterischen und funktionalen Ziele. Die gestalterische Theatralik der Umbauten verhilft der modernen Architektur zu ihrem Erfolg,

⁷²¹ Gustav Wolf: Vom Weg der Bautypen, in: Die Form, Heft 7, 1925/26, zit. nach: Ulrich Conrads: Die Form, Stimme des deutschen Werkbundes 1925-1934, Gütersloh 1969, S. 122 und 126; Gustav Wolf nimmt hier Bezug auf den Siedlungsbau, doch scheint diese Ansicht auch auf den Typus des Großstadthauses übertragbar.

⁷²² Adolf Rading: Stadt, Form, Architekt, in: Die Form, Heft 1, 1925, zit. nach: Ulrich Conrads: Die Form, Stimme des deutschen Werkbundes 1925-1934, Gütersloh 1969, S. 119

der sich an der vielerorts realisierten Stadtplanung nach dem 2. Weltkrieg ablesen lässt. Natürlich haben auch die modernen Neubauten bei der Etablierung der Moderne eine Bedeutung, doch ist in Städten wie Berlin ihre Zahl kaum größer als die der Umbauten, was hier auch zu thematisieren sein wird.

Auf der anderen Seite drängt sich angesichts des Fotos von Fritz Lang für Erich Mendelsohn die Frage auf, inwiefern Experten aus anderen Kunstdisziplinen für die Darstellung des Kulissenhaften herangezogen wurden oder ob der im modernen Diskurs stets geforderte Austausch mit den Disziplinen der Grafik, Malerei und des Bildhauerischen auch darauf beruht, dass die moderne Werbegrafik beispielsweise den Erfolg einer modernen Reklamefassade mit beeinflussen kann.⁷²³ Bereits angesprochen worden ist die professionelle Darstellung der neuen Bauten und Fassaden in der Fotografie, wie sie beispielsweise durch die Architektenvereinigung „Der Ring“ praktiziert wurde (vgl. Kapitel 3.5.3). Ganz bewusst werden die Bauten der Moderne ins Bild gesetzt und finden durch die vielfache Bildreproduktion eine große Verbreitung. Die Architekten der Moderne beherrschen die Macht der neuen Darstellungsmethoden ebenso wie auch die Gestaltung der Bauten zielgerichteter wird. In dem Maße, in dem der Fassadenbau in den 1920er Jahren anonymer wird, wird die Fassade öffentlicher und damit nutzbar für die Gestaltung als Medium. Doch welchen Status besitzt die Fassade als Medium in den Disziplinen der an ihrer Erschaffung Beteiligten und welche Rolle kommt ihr dabei in der Stadt und in Bezug auf die Rezipienten zu?

Eine unmittelbare Antwort werden wir von den Baumeistern der 1920er Jahre nicht erhalten, da textliche Quellen zu diesem Thema nicht vorhanden sind. Es mag sein, dass in dieser Zeit die Fragen des Wohnens, der Organisation des Verkehrs oder auch der Wirtschaftlichkeit als inhaltlich zentrale Aspekte einen weitaus größeren Stellenwert hatten. Wenn wir heute dem Bedeutungsgehalt des Fassadenbaus dieser Zeit näher kommen wollen, so wird das nur durch das Studium der Bauten und Entwürfe und die Rekonstruktion der Diskurse, die sich um diese Projekte entwickelten, möglich sein.

Am Beispiel des Wettbewerbs zum Alexanderplatz von 1929 lässt sich die veränderte Bedeutung der Fassade für das moderne Bauen gut beobachten. Dieser Wettbewerb ist deshalb besonders interessant, weil bei ihm eine große städtebauliche und architektonische Lösung im Zentrum der Stadt gefunden werden soll und zudem auf eine große Zahl aufgekaufter Grundstücke zurückgegriffen werden kann. Es handelt sich also um eine Ausgangslage, die für die Gestalter der Moderne den Idealfall darstellt, in der Innenstadt nicht nur im Korsett des historisch beengenden Bestands ein Grundstück zu beplanen, sondern ein städtebaulich-architektonisches Gesamtkonzept als Neubau zu entwickeln. Damit ist erstmals Raum

⁷²³ „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! (...) Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen- und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit dem Geist füllen, den sie in der Salonkunst verloren.“ Auszug aus dem Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar von Walter Gropius, 1919, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 47

geschaffen für ein innerstädtisches Großprojekt, das dezidiert nicht nur der wegweisenden Entwicklung moderner Visionen dient, sondern für das es einen Umgestaltungsbedarf und eine wirtschaftliche Basis gibt. Bei diesem Wettbewerb geht es zwar in erster Linie um die Schaffung von Neubauten, doch ist es auch Teil der Aufgabe, den bestehenden Warenhauskomplex der Firma Tietz mit einer neuen Fassadengestaltung in die Gesamtplanung mit einzubeziehen. Martin Wagner, der seit 1926 das Amt des Stadtbaurats bekleidet, hatte einen neuen Fluchtlinienplan für den ursprünglich unregelmäßig zugeschnittenen Alexanderplatz mit einer sich um einen kreisförmigen Platz spannenden Randbebauung von maximal 10 bis 12 Stockwerken gezeichnet, der die Planungsgrundlage für den Wettbewerb darstellte. Zwar ist der Auslobungstext des Wettbewerbs nicht überliefert, so sind aber trotzdem seine Rahmenbedingungen bekannt, die das interessante Detail einschließen, dass der Wettbewerb von der Berliner Verkehrsgesellschaft BVG ausgelobt wird, die wegen des umfangreichen Ausbaus der Tunnel- und Bahnhofsanlagen unter der Oberfläche in den Besitz der angrenzenden Bebauung gekommen waren.⁷²⁴ Mit der Fertigstellung der überaus verzweigten U-Bahnanlagen sind gleichzeitig in den baulichen Anlagen Baufelder und Fundamentierungen für die neue Platzbebauung geschaffen worden, die neben dem Fluchtlinienplan von Martin Wagner die zweite Vorgabe für die Wettbewerbsteilnehmer darstellt. Der Wettbewerb zum Alexanderplatz ist somit seinem Anlass nach eine durch die Erneuerung der innerstädtischen Verkehrswege begründete stadträumliche Umbaumaßnahme, die – und das ist eben der entscheidende Punkt – auch unmittelbar auf die äußere Gestaltung der Bauten Einfluss nimmt. Wie die Bedingungen des unterirdischen Verkehrs eine architektonische Lösung gefunden haben, so „...verkoppelt diese Bedingung die Verkehrslösung mit der architektonischen Gestaltung. Klarste Formen, die während des Tages, wie während der Nachtstunden ihre charakteristische künstlerische Wirkung ausüben, sind grundlegende Voraussetzungen des Weltstadtplatzes. (...) Die Fluchtlinien der Bauten haben sich den Ganglinien der Fußgänger, also der Konsumkraft, anzuschließen.“⁷²⁵ Was hier von Martin Wagner beschrieben wird, ist eine gestalterische Ableitung des Äußeren aus dem Motiv des Verkehrs, eine Umsetzung von Bewegung in eine gebaute horizontale Form. Diese Vorgabe wird von den meisten der teilnehmenden Architekten in ihren Wettbewerbsbeiträgen auch befolgt. An dem beschränkt offenen Wettbewerb nahmen vor allem mit Martin Wagner befreundete Architekten teil, Erich Mendelsohn war einer der Preisrichter, die Brüder Luckhardt und Alfons Anker belegten den ersten Platz.⁷²⁶ Betrachtet man die Ergebnisse, ging es den Verfassern im Wesentlichen um zwei Dinge: Zum einen um eine Gliederung der Baumassen

⁷²⁴ Vgl. hierzu die detaillierte Rekonstruktion des Wettbewerbsverfahrens in: Pfalzgalerie Kaiserslautern (Hg.): Peter Behrens, Berlin Alexanderplatz, Kaiserslautern 1993

⁷²⁵ Martin Wagner: Neugestaltung, 1929, S. 9 und 12, zit. nach: Pfalzgalerie Kaiserslautern (Hg.): Peter Behrens, Berlin Alexanderplatz, Kaiserslautern 1993, S. 65

⁷²⁶ Sechs Architekten waren zur Teilnahme aufgefordert: Neben den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker nahmen auch Emil Schaudt, Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, Müller-Erkelenz und Mebes und Emmerich an dem Wettbewerb teil.

einer Platzrandbebauung und zum anderen um die einheitliche Gestaltung einer solchen Randbebauung als meist horizontal gegliederte Blockbebauung.



198, 199: Abbildungen aus der Bauwelt zum Wettbewerb am Alexanderplatz aus dem Jahr 1929 mit dem Siegerentwurf der Brüder Luckhardt und Alfons Anker (links) und dem Beitrag des Büros Mebes & Emmerich.⁷²⁷

Bezüglich beider Aspekte zeigen die Entwürfe eine große Übereinstimmung, was bei der vergleichenden Betrachtung der eingereichten perspektivischen Darstellungen wie auch an den Modellen sofort auffällt. Die Vorschläge gehen von einer weitgehend an die Platzform angelehnten, geschwungenen Bebauung aus, die in dem einen oder anderen Fall auch die einmündenden Straßen überspannt. Die Fassaden der Gebäude zeigen bei fast allen Entwurfsverfassern eine horizontale Gliederung, an die nach Belieben Reklameschriftzüge angebracht werden können, was auch in einigen Darstellungen thematisiert worden ist. Das einheitliche Aussehen der Projekte macht es schwer, individuelle Gestaltnoten der Verfasser auszumachen, und Ludwig Hilberseimer wird diesen Aspekt in seiner Kritik an den Wettbewerbsergebnissen aufgreifen. Lediglich der Entwurf Mies van der Rohes, der wegen eines Verstoßes gegen die Wettbewerbsbedingungen disqualifiziert wird, zeigt eine offene Bebauungsstruktur in Zeilenform, und auch die Fassaden in den Schaubildern sind nicht horizontal gebändert, sondern sind in einer einheitlichen Fassadenhaut – vermutlich Glas – gestaltet. Alle anderen Entwürfe zeigen einen Städtebau, der zwar mit einzelnen Akzentuierungen in der Volumetrie der Baumassen arbeitet, für die äußere Gestaltung der Baukörper aber einen für alle Baukörper einheitlichen Aufbau vorschlägt (Abb. 198 und 199). Dabei wird selbst die Fassade des Warenhauses Tietz, die in dem Modell nur noch durch die Weltkugel auf dem Dach zu identifizieren ist, mit einer Bandfassade umspannt. Die Anwendung eines immer gleichen Gestaltprinzips der Fassaden bei den Wettbewerbsbeiträgen ist eines der auffälligsten Merkmale dieses Wettbewerbs. Es kommt ein Prinzip zur Anwendung, das in großer Einvernehmlichkeit wegen seiner funktionalen Vorzüge als Reklameträger und als gestalterisches Mittel zur Darstellung der Dynamik des modernen Verkehrs allen Bauten vorgeblendet ist (vgl. auch die Werbevignette, Abb. 201). Diese sehr formale Verwendung einer

⁷²⁷ Abb. aus: Städtebauwettbewerb: Alexanderplatz Berlin, in: Bauwelt, Heft 13, 1929, S. 2-4

Gestaltung, die nicht einmal den Unterschied zwischen den verschiedenen Funktionen der am Platz angesiedelten Bauten erkennen lässt, trifft selbst bei Modernisten wie Ludwig Hilberseimer auf Unverständnis, der mit Blick auf die prämierten Entwürfe bekennt, dass „früher die Architektur den Verkehr vergewaltigte. Heute scheint das umgekehrt der Fall zu sein.“⁷²⁸



200, 201: Umgestaltung des Alexanderplatzes mit Berolina- und Alexanderhaus von Peter Behrens um 1932 (Postkarte links). Die Fassade des Kaufhauses Tietz ist in dieser Animation mit einer an das Fassadenraster der Neubauten angelehnten Struktur überzeichnet.⁷²⁹ Die Werbevignette für „neue Mode“ zeigt im Hintergrund den Wettbewerbsentwurf für den Alexanderplatz von den Brüdern Luckhardt und Anker aus dem Jahr 1929.⁷³⁰

Die strikte Beachtung der funktionellen Vorgaben im Fassadenbau der Entwürfe führt zu einem Städtebau quasi ohne Dominanten. Die Bekämpfung des Individuellen in der Fassadengestalt hat in diesem Wettbewerb zu einem Ergebnis geführt, das die konsequente Umsetzung eines allgemeinen Gestaltungsprinzips zeigt. Am Ende wird lediglich der westliche Bereich des Alexanderplatzes mit den beiden Torbauten von Peter Behrens neu gestaltet, während die Bebauung der restlichen Grundstücke an der Finanzierung scheitert. Auf einer Postkarte von ca. 1932 erkennt man die beiden Neubauten mit ihrer rahmenartigen Fassadengliederung, die in keiner Weise auf die Horizontalität des Siegerentwurfs der Brüder Luckhardt und Alfons Anker eingeht (Abb. 200). Bemerkenswert an dieser Darstellung ist jedoch auch die Simulation einer Rasterfassade über der Kubatur des Kaufhauses Tietz, welche dem Wunsch Rechnung trägt, den Platzfassaden eine einheitliche Gestaltung zu geben. Dieser Entwurf einer Fassadenumgestaltung gemäß der von Peter Behrens gesetzten Maßstäbe ist nicht realisiert worden, doch führt er noch einmal plakativ das auch städtebaulich gesetzte Ziel einer

⁷²⁸ Ludwig Hilberseimer: Würdigung des Projektes Mies van der Rohe, in: Das Neue Berlin, 1929, Heft 2, S. 39-40

⁷²⁹ Postkarte, Abb. aus: Pfalzgalerie Kaiserslautern (Hg.): Peter Behrens, Berlin Alexanderplatz, Kaiserslautern 1993, S. 76

⁷³⁰ Zeichnung aus: Das Neue Berlin: 1929, Heft 8, S. 151, im Erläuterungstext von Adolf Behne heißt es zu der Grafik: „Das Plakat hat gesiegt, gesiegt über das Problem. Der komplizierte Bau akademischer Komposition ist zerbröckelt. Der Maler will einfach, durchsichtig, schick, dabei lieber vulgär als akademisch sein. Leicht sein, verständlich sein ist keine Schande, ja selbst hübsch sein keine Todsünde mehr. Ehrlicher als der alte Tiefsinn ist das neue happy-end auf jeden Fall.“

Zusammenfassung, Vereinheitlichung und Versachlichung der städtischen Fassadengestaltung vor Augen.

In dem etwa gleichzeitig zum Städtebauwettbewerb am Alexanderplatz stattfindenden Verfahren zur Neugestaltung von Potsdamer und Leipziger Platz von 1929 wird die Auffassung von der Platzbebauung als Wandung des städtischen Verkehrs in dem Entwurf von Marcel Breuer noch präziser herausgearbeitet. „Die Platzwände sollen die Struktur eindeutig bestens konstruierter Gebäude in einfachster Form darstellen, deren Äußeres nur ein Grundrhythmus zu den dauernd wechselnden überraschenden und individuell-vielseitigen Farben und Lichtformen der City bildet. Sie sind der nackte Körper, der die wechselnde Zeit aktuell-verschiedenartig bekleidet.“⁷³¹ Marcel Breuers Entwurf zeigt eine straßen- und platzbegleitende Bebauung mit einer durchgängig gerasterten Fassade. Sie bildet die konsequente Begrenzung eines Verkehrsraums, der als komplexer Kreuzungspunkt fast autobahnartig die Platzfolge von Potsdamer und Leipziger Platz besetzt. Anhand der Fassaden sind keine Einzelhausstrukturen mehr auszumachen, auch lässt sich über die Fassaden nicht erschließen, welche Funktionen sich hinter dem Raster befinden. Einzig über eine Beschriftung der Bauten durch Reklame wird auf Büro- oder Geschäftshausnutzungen hingewiesen werden können.

Mit den Entwürfen zum Alexanderplatz und zum Potsdamer Platz der Jahre 1928/29 spannt sich bereits das ganze Vokabular der modernen Großstadtarchitektur in ihren Gestaltungsansätzen und den bis heute diskutierten Kritikpunkten vor uns auf. Während man sich einig zu sein scheint, dass die Fassaden sich in ihrer allgemeinen Gestaltung den Modalitäten des modernen Verkehrs anpassen und kraft ihres zurücktretenden strukturellen Aufbaus einen Hintergrund für das großstädtische Leben bieten, so ist man sich über die tatsächliche gestalterische Ausformulierung im Detail noch weniger bewusst. Der Konsens über Gestaltungsaspekte, die man für die moderne Stadt ablehnt, wie „barocke Zierarten“⁷³² stellen noch nicht klar, wie die neue Fassade tatsächlich auszusehen hat, und groß ist die Skepsis gegenüber dem Fassadenentwurf, der „...bis zum Überdruß horizontal gestreifte Hauswände bringt. Horizontalismus ist Trumpf, darüber hinaus ist von architektonischer Formkraft und Erfindung wenig zu spüren. Aussichtslose Riesensilos für Textilwaren und Schreibvolk. (...) Auch das Warenhaus Tietz müsste der Einheitlichkeit des Platzbildes zuliebe eine neue Front aus Glas und Stahl erhalten. Die ‚Stromlinien des Verkehrs‘ sollen in den Etagenbändern der Hochhäuser eine elastisch angepaßte Begleitung erhalten. Um den Glanz von Glas und Metall dauernd zu erhalten, werden auf dem Alexanderplatz mehrere Putzkolonnen ununterbrochen tätig sein müssen.“⁷³³

⁷³¹ Marcel Breuer: Verkehrsarchitektur – ein Vorschlag zur Neuordnung des Potsdamer Platzes, in: Das Neue Berlin, 1929, Heft 7, S. 136-141

⁷³² „Die Städte unserer Zeit werden eines Tages die Schrittmacher einer Staatsform sein, die auf barocke Zierarten verzichtet.“ Alfons Paquet zit. in: E. Jäckh: Idee und Realisierung der Internationalen Werkbundausststellung „Die neue Zeit“ Köln 1932, in: Die Form, Heft 15/1929

⁷³³ Bezogen auf den Entwurf der Brüder Luckhardt und Alfons Anker zur Neugestaltung des Alexanderplatzes, in: Neue Architektur-Zeitbilder, in: Bauamt und Gemeindebau, Jg. 11, 1929, S. 127

Die Fassadenentwürfe für die Berliner Innenstadt der 1920er Jahre konstatieren keine festgelegte Architekturprogrammatis, die ihren Ausdruck in einer bestimmten Gestaltung findet, sondern sie sind zunächst eine Annäherung an die Umsetzung einer Großstadtarchitektur durch die Verwendung der Gestaltmittel der Moderne. Während die Mittel definiert sind, neue Konstruktionen erprobt und Zielvorstellungen des Städtebaus formuliert werden, bleiben Fragen zur Großstadtarchitektur der Moderne offen und es ist eine Skepsis spürbar, die hinter der Polemik der oben zitierten Putzkolonne die Problematik des städtischen Maßstabs steht oder die Monotonie thematisiert. In diesem Versuchsfeld der modernen Architektur, in dem mit Fassadenumbauten und ambitionierten Wettbewerben der Ausdruck des Modernen im Kontext der Stadt gewissermaßen erprobt wird, kommt der Fassade als nach außen gerichtetes Bauteil eine zentrale Rolle zu, indem sie die Forderungen des modernen Bauens in der vornehmlich vom 19. Jahrhundert geprägten Stadt vermittelt.

4.1 Die Bedeutung der Fassade im Neuen Bauen

Um sich dem Bedeutungsgehalt der Fassade in der Architektur der Moderne zu nähern, gibt es zum einen die realisierten Beispiele von Neubauten und Umbauten, die bereits eine Aussage treffen. Zum anderen gibt es aber auch eine Annäherung über textliche Quellen, die zunächst einmal weniger eindeutig erscheint, aber bei genauerer Betrachtung sich auch mit den realisierten Fassaden vereinbaren lässt. Ein wesentlicher Aspekt in der Argumentation um die Fassade dreht sich nämlich um den Begriff selbst, der von Vertretern der Moderne gemieden und für „erledigt“ erklärt wird.⁷³⁴ Der Fassadenbegriff des 19. Jahrhunderts wird grundsätzlich in Frage gestellt und bekämpft, und man versucht, sich durch neue Begriffe, die den funktionalen Anforderungen auch im Fachjargon besser entsprechen – wie „die Außenwand“ oder andere teilweise recht umständliche Umschreibungen – von der Fassade des Historismus abzugrenzen. Allein in dieser manchmal etwas maniert wirkenden Suche nach dem richtigen Begriff lässt sich bei aller Abschaffungspolemik auch die Bedeutung dieses Bauteils für das Bauschaffen der 1920er Jahre festmachen, der Begriff der Fassade ist dabei umkämpft und wird in Teilen neu besetzt. Auch wenn man mit dem technischen Ausdruck der „Außenwand“ vielleicht der konstruktiv-funktionalistischen Bedeutung der Fassade etwas näher kommt, so bleibt die äußere Raumbegrenzung von Gebäuden im Begriff der Fassade immer noch gut charakterisiert, geht es doch auch um gestalterische Absichten, um Ausdruck, Form und Proportion, die in dem Technizismus des Begriffs der Außenwand nicht wiedergegeben werden. In der umständlichen Umschreibung der Fassade in anderen Begriffen wird versucht, der etwaig veränderten Bedeutung der Fassade einen Ausdruck zu geben (z.B. in funktionaler, bauklimatischer oder konstruktiver Hinsicht), trotzdem meinen die Verfasser immer noch die ganze Einheit aus gestalterischen und technischen Ansprüchen, die in der Fassade zusammenkommen. Die geforderte Sachlichkeit in der Gestaltung von Gebäuden, in der man jede Entwurfsentscheidung kritisch hinterfragen kann, wird denn auch immer wieder als nüchternes Dogma angesehen, das gestalterisch nicht zwangsläufig zu zufriedenstellenden Lösungen führt. So bemerkt 1928 Bernhard Hoetger kritisch, dass „...in der ‚sachlichen‘ Architektur sich die eitle Fläche spreizt, weder Plastik noch Bild duldet, selbstherrlich auf Kosten der Behaglichkeit ist. Wir wollen nicht auf die Momente verzichten, die unser Lebens- und Weltgefühl zu steigern vermögen. (...) Wir wollen nicht die Bilder aus unseren Räumen herauswerfen, weil sie ‚unsachlich‘ sind, wir wollen sie vielmehr hereinbeziehen in den großen freudigen Rhythmus unseres Hauses. Wir wollen Plastik sehen wie wir Bücher lesen wollen, wir wollen Teppiche nicht bannen, weil sie ‚Staubfänger‘ sind. Wir wollen den ganzen Reichtum des Möglichen und Berechtigten, weil er als notwendiger Faktor zu unserer

⁷³⁴ Vgl. Kapitel 2.1: „Die akademisch-historischen Stilformen sind abgeworfen, der Begriff der Fassade erledigt.“ Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, Reprint der Ausgabe von 1926, Berlin 1964, S. 24

Persönlichkeit gehört.⁷³⁵ Die Gefahr einer reinen Versachlichung besteht in der Fassadengestaltung des innerstädtischen Hauses in den 1920er Jahren jedoch kaum, denn hier sind von vornherein die kontextuellen Bindungen an den umgebenden Bestand, an Höhen, Abstandsflächen, Sockelbereiche und Traufkanten bindend und zwingen dem entwerfenden Architekten gestalterische Kompromisse auf, die mit dem Verständnis einer sachlich-konstruktiven Architektur eigentlich nur wenig zu vereinbaren sind. Zwar wird das Appliziert-Gestaltende zugunsten des Technisch-Funktionalen etwas in den Hintergrund gedrängt, aber trotzdem spielt auch die entwurfliche Komponente, das Bildhafte und Plastische wie es Hoetger zuvor genannt hat, stets eine große Rolle bei der Entwicklung neuer wie auch beim Umbau bestehender Fassaden.

So ist am Ende das sichtbare Ergebnis auf der Fassade nicht nur ein konstruktiver Raumabschluss, bei dem Wärmedämmungen und Isolierstoffe sichtbar die Gestaltung des Hauses bestimmen. Stattdessen ist der konstruktive Raumabschluss dieser neuen Bauten wiederum verkleidet. In der Umsetzung zeigt sich also, dass im Fassadenbau zwar die Formensprache erneuert wird, methodisch man sich aber in der Adaption der modernen Gestaltung auf der Fassade an Praktiken des 19. Jahrhunderts anlehnt. Es vollzieht sich ein Wechsel der Stile auf der Fassade, wie schon bemerkt, aber das Interessante ist, dass der neue Stil auch Ausdruck des Konstruktiven und des Wissenschaftlichen ist, bzw. sein will. Die Besonderheit des modernen Stils besteht vor allem in seinem analytischen Ansatz gegenüber einem bisher formal-historischen, indem gestaltprägende Charakteristika des Fassadenbaus vor allem in relevanten Inhalten der Konstruktion gesucht werden. Es werden aber auch Bezüge gesucht, die selbst die bauhistorische Betrachtung einbeziehen, ohne dabei an der Wiedergabe von Stilelementen, sondern an den Hintergründen einer bestimmten Bautradition interessiert zu sein.⁷³⁶

Der Fassadenbau der Moderne erfindet sich nicht neu und ist seinem Wesen nach nicht gegen historische Bezüge eingestellt, aber die gestaltbestimmenden Charakteristika werden gründlich hinterfragt. So werden auf der einen Seite die formalen Dekorationsformen der historischen Bautradition abgelegt, während auf der anderen Seite die funktionelle und konstruktive Seite des historischen Bauens erforscht wird. Viele modern-funktionalistische Gestaltungen wie Skelettbauweisen und die Gliederung in tragende und nichttragende Bauteile werden bewusst auch auf die Analyse traditioneller Bauformen zurückgeführt und finden eine historische Wurzel im Fachwerkbau. Auch in dieser Hinsicht wird es für eine Bewertung des modernen Fassadenbaus von Interesse sein, welchen Einfluss die Besonderheiten lokaler Bautraditionen

⁷³⁵ Bernhard Hoetger: *Weltbauen*, 1928, zit. nach: Ulrich Conrads: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 102

⁷³⁶ Bezogen auf historische Fassaden bemerkt Werner Hegemann, dass es sich angesichts der Bedeutung für Straßen und Plätze „...wohl lohnt, über ihre Gestaltung ernsthaft nachzudenken oder besser, das Auge für sie zu schulen.“ Zit. in: Werner Hegemann: *Reihenhaus – Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit*, Berlin 1929, S. 5

für die Entwurfsverfasser der 1920er Jahre haben und wie derartige Bezüge für die Darstellung moderner Fassadenbauprojekte genutzt werden. Bei der Lektüre der programmatischen Schriften wie „Vers une architecture“ aber auch in Publikationen Werner Hegemanns und Ludwig Hilberseimers kommt es einem nämlich bisweilen so vor, als wäre gerade das Studium historischer Baukunst einer der Ankerpunkte für die Entwicklung einer modernen Formensprache. Zur Entwicklung der modernen Architektur werden dort ganz explizit Bezüge aus der Geschichte gesucht, die aber in anderer Form reflektiert werden als in einer Stilgeschichte.



Bramante und Raffael

Vatikan

DREI MAHNUNGEN
AN DIE ARCHITEKTEN
II
DIE OBERFLÄCHE



202, 203: Die Oberfläche des Gebäudes als Ergebnis des kontinuierlichen Fortschreibens konstruktiv-tektonischer Bautraditionen von Bramante bis zum Fabrikgebäude aus Stahlbeton in der Argumentation Le Corbusiers.⁷³⁷

Im Beispiel Le Corbusiers wird auf die Oberflächengestaltung der Fassade eingegangen, eine gewagte Parallelisierung des Fassadenaufbaus des Vatikanischen Palastes, der seine moderne Entsprechung in der Rhythmik eines anonymen Speicher-Skelettbaus aus den USA hat (Abb. 202, 203). Corbusier spielt hier auf die Kontinuität traditioneller Konstruktions- und Gestaltungsformen an, deren Geschichte von Bramante und Raffael hin zum Stahlbetonskelettbau der Moderne reicht und deren Erfolgskonzept in einer inneren Logik der gestalteten Form – in diesem Fall der Fassaden – liegt. Drückt demnach die Form die tektonische Fügung der Wand aus, so wird sie in der historischen Betrachtung ihren Platz finden. Die Gestaltungen der funktionellen Moderne begründen sich in Teilen aus traditionellen Formen und Handlungen. Auch in der Gestaltung neuer Fassaden wird auf historische Bautraditionen zurückgegriffen, was im Folgenden eingehender behandelt werden wird.

⁷³⁷ Abb. aus: Le Corbusier: Kommende Baukunst, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926, S. 21, und Felix Ascher: Fabrikgebäude Singer und Co., Wittenberge, 1922-26; aus: Gustav Adolf Platz: Die Baukunst der neuesten Zeit, Berlin 1927, S. 357

4.1.1 Funktionalismus und Traditionalismus im Fassadenbau

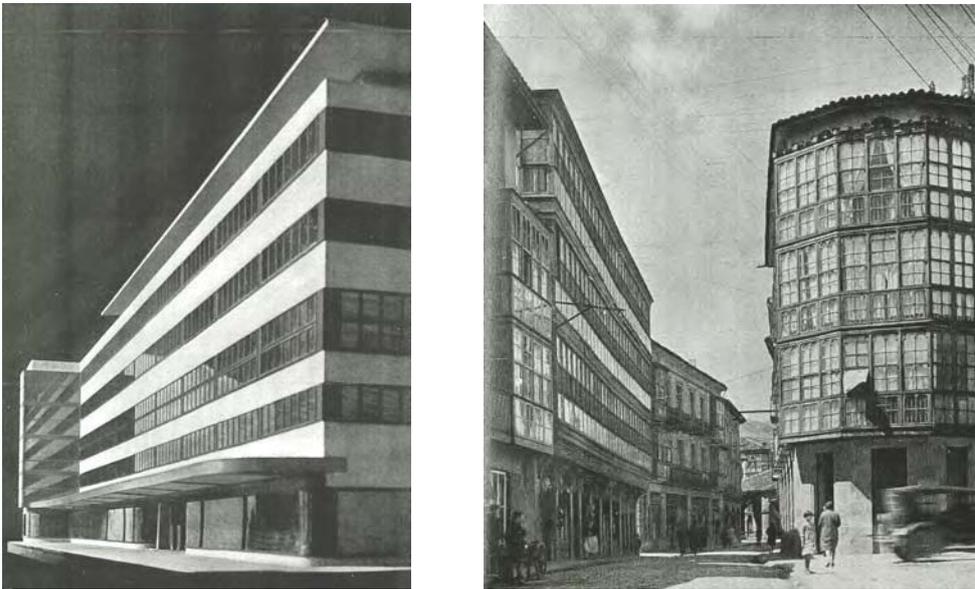
Im Jahr 1929 werden in der Bauzeitschrift „Der Baumeister“ zwei Fassaden gegenübergestellt, die zunächst einmal wenig miteinander zu tun haben: Auf der einen Seite ist eine projektierte Warenhausfassade in Berlin von Otto Rudolf Salvisberg als Modellfoto abgebildet, während auf der anderen Seite die historische Straßenbebauung in Durango in Spanien zu sehen ist (Abb. 204 und 205). Beide Fassaden sind also weder zeitlich noch örtlich aufeinander zu beziehen, doch zeigen sich in der Gestaltung der Fassade Übereinstimmungen in der bandartigen Anordnung der Fenster und in der horizontalen Gesamtwirkung der Fassade, die zunächst einmal verblüfft. Waren die Architekten der Moderne nicht vor allem mit der historischen Architektur streng ins Gericht gegangen und hatten die traditionelle Gebäude- und Stadtgestalt grundsätzlich in Frage gestellt? Wie kommt es nun aber zu dieser wohl kaum zufälligen Übereinstimmung in der Fassadengestalt, und in welcher Weise werden die historischen Fassaden aus Spanien an dieser Stelle reflektiert? In den oben benannten Abbildungen aus dem Artikel „Neue Fassadensysteme“, der mehr ein Bildbericht denn eine textliche Darstellung ist, wird besonders die gestalterische Komponente der Fassade betont, und die stadträumliche Funktion des modernen Geschäftshauses wird als „...im Straßenraum dienender Träger der Straßenwandfunktion“ charakterisiert.⁷³⁸ Die beispielhaft dem Artikel beigelegten Geschäftshäuser zeigen allesamt Stahl- oder Stahlbetonskelettkonstruktionen, die eine horizontale Fassadengliederung meist mit deutlich ausformulierten Brüstungsbändern aufweisen.

Unter den abgebildeten Projekten befinden sich die oben wiedergegebene Bandfassade Otto Rudolf Salvisbergs für ein Kaufhaus in der Berliner Schlossstraße (Abb. 204) und auch zwei Entwurfsstudien Mies van der Rohes, auf die als Bildunterschrift unter der etwas unvermittelten letzten Abbildung in diesem Artikel – den historischen Stadthäusern in Spanien – Bezug genommen wird. „Die Glaswände [der historischen spanischen Häuser, Anm. des Verfassers]“, so der Autor Harbers, „sind der eigentlichen Hauswand als Wind- und Wärmeschutz vorgeblendet. Hier ist das Miessche Kragssystem im Prinzip vorweggenommen.“⁷³⁹ Bemerkenswert an dieser Darstellung von Skelettbauten ist das Bedürfnis, den modernen Fassaden traditionelle Fassaden gegenüberzustellen und dabei die funktionale Kontinuität der Konstruktion in den Vordergrund zu rücken. Der Autor stellt nicht nur einige der wichtigsten konstruktiv-gestalterischen Neuerungen im Bereich des Geschäftshausbaus der 1920er Jahre vor, er versucht auch, eine Begründung für diese Formen zu liefern, indem er der historischen Entwicklung des Skelettbaus an einem einfachen aber sehr suggestiven Beispiel nachspürt. Damit gewinnt dieser Bericht eine Note, die über das rein bildliche Statement zur modernen

⁷³⁸ Harbers: Neue Fassadensysteme, Zusammenfassung des Grundsätzlichen, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 364-65

⁷³⁹ Ebenda, S. 365

Fassadenkonstruktion hinausgeht und liefert Beweise für einen Tatbestand, dass der Leser fast den Eindruck einer Rechtfertigung bekommen kann.



204, 205: Das moderne System von Bandfassaden als Fortsetzung traditioneller Konstruktionsformen in der Gegenüberstellung des Entwurfs zum Warenhaus Wertheim in der Berliner Schlossstraße nach einem Entwurf von Otto Rudolf Salvisberg (links) und Straßenansicht historischer Wohn- und Geschäftshäuser in Durango in Spanien.⁷⁴⁰

Tatsächlich ist dieser Artikel auch kein Einzelfall, es erscheinen in den 1920er Jahren einige Publikationen, in denen der moderne Fassadenbau mit historischen Konstruktionen verglichen wird.⁷⁴¹ Es scheint ein großes Interesse am Fassadenbau zu geben, der sowohl die historischen wie regionalen Besonderheiten beleuchtet. Dabei fällt jedoch sofort ins Auge, dass diese Publikationen – als Artikel oder in Buchform – nicht als Stilgeschichte argumentieren, wie dies vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts der Fall gewesen ist, sondern vor allem die technisch-konstruktiven Seiten des Fassadenbaus und die Funktion der Elemente zum Inhalt haben. Es geht also eher um ein wissenschaftliches Interesse, zu verstehen, warum etwas in der einen oder anderen Form gebaut worden ist, bzw. ob und in welcher Form die Gestalt eine Begründung in der Funktion und Konstruktion hat. Die Frage des „wie?“ wird hier durch ein „warum?“ abgelöst, die Autoren versuchen intensiv, das architektonische Schaffen als Produkt von Gestaltung und Wissenschaft darzustellen. Im Selbstverständnis der modernen Architektur ist die Baugeschichte somit keine abstrakte Stilgeschichte, sondern eine Geschichte des Konstruierens und Gestaltens, die ihre Begründungen auch aus einer Reihe funktionaler Ableitungen bezieht. Und in dem Sinn, in dem von dem modernen Architekten gefordert wird, nicht nur Gestalter, sondern auch Ingenieur und Konstrukteur zu sein, ist auch das Interesse an

⁷⁴⁰ Abb. aus: Harbers: Neue Fassadensysteme, Zusammenfassung des Grundsätzlichen, in: Der Baumeister, Heft 11, November 1929, S. 364-65

⁷⁴¹ Vgl. den Aufbau des Buches von Werner Hegemann: Reihenhäuser-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929

den Ursprüngen von Gestaltergebnissen geweckt. Die verglasten Loggiengänge der historischen Straßenbebauung in Durango aus Abbildung 205 sind hier weniger stilistisch interessant, sondern als konstruktiv-funktionales Element der traditionellen Fassadengestaltung. Wenn in einem derartigen Artikel in den 1920er Jahren also historische Beispiele herangezogen werden, dann mit der Absicht, den Fragen des Konstruierens nachzugehen, Gestalt auch als Ergebnis einer historischen Entwicklung von Konstruktion und Statik zu sehen und die Eigenschaften von Materialien kennenzulernen.



206, 207: Bandfenster und Skelettkonstruktionen im historischen Vergleich: Dem „Althamburgischen Mietshaus“ vom Beginn des 19. Jahrhunderts, das als Holzfachwerkbau errichtet worden ist (links), wird das 1930/31 als Stahlskelettbau errichtete Columbushaus von Erich Mendelsohn in Berlin gegenübergestellt.⁷⁴²

Die vergleichenden Bildbeispiele historischer und moderner Bauten dienen der Überwindung eines Befremdens, das angesichts der gestalterischen Andersartigkeit der modernen Konstruktionen immer wieder zutage tritt. Wenn das Columbushaus, das dem Autor Otto Völckers gemäß zwar „sicherlich nicht zu den architektonischen Glanzleistungen unserer Zeit“ gehört,⁷⁴³ neben Fachwerkhäusern aus dem alten Hamburg abgebildet wird, dann ist diese vergleichende Gegenüberstellung von Skelettkonstruktionen auch eine Rechtfertigung für den modernen Fachwerkbau in Stahl generell (Abb. 206 und 207). Auch hier steht die Einordnung eines modernen Konstruktionsprinzips in eine konstruktive Tradition des Fassadenbaus im Vordergrund, während das gestalterische Ergebnis als Fassade zunächst eher eine untergeordnete Rolle spielt. So wird es unwahrscheinlich sein, dass Salvisberg für den Entwurf seiner Fassade sich auf die einfachen Wohnhäuser in Durango bezogen hat, und auch Mendelsohn hat für den Bau des Columbushauses nachweislich keine Anleihen im historischen Fachwerkbau Hamburgs gesucht, worum es den Autoren dieser vergleichenden Bilddarstellungen aber auch gar nicht geht. Wesentlich ist stattdessen, dass in der modernen Skelettkonstruktion des Kaufhauses oder des Bürobaus eine traditionelle Konstruktionsart von

⁷⁴² Abb. aus: Otto Völckers: Bauen mit Glas, Glas als Werkstoff – Glasarten und Glassorten – Glas in Bautechnik und Baukunst, Stuttgart 1948, S. 10

⁷⁴³ Otto Völckers: Bauen mit Glas, Glas als Werkstoff – Glasarten und Glassorten – Glas in Bautechnik und Baukunst, Stuttgart 1948, S. 10

Fachwerken weiterlebt, wie man sie an vielen Stellen Europas in der historischen Baukunst finden kann. Es wird damit gewissermaßen der Beweis gegen das Argument erbracht, die moderne Architektur missachte überlieferte Bautraditionen. Vielmehr zeigt sich an diesen Beispielen, dass die traditionellen Bauformen in den technischen Möglichkeiten der Architektur der Moderne weiterleben. Und zwar nicht wie zuvor durch die formale Wiederholung oder Interpretation von Stilmerkmalen, sondern durch die Weiterentwicklung bestehender Konstruktionsmethoden. Dem seriellen Holzfachwerkbau wird das ökonomisch effiziente Bauen mit Stahl als Skelett- oder Fachwerkbau gegenübergestellt. Modernisiert hat sich in dieser Form des Fassadenbaus also die Anwendung einer Methode, die sich seit langem bewährt, und der Baustoff selbst. Auf die Frage, was modern sei, hatte Hans Scharoun geantwortet, dass „...dem ‚Modernen‘ auch etwas ‚Ewiges‘ beigelegt ist, aber nur dann, wenn das Verhalten gemeint ist und nicht schon das Produkt, die Gestalt. In der Moderne ist also gleichzeitig Tradition angesprochen, wieder im Sinne des Lebendigen(...)“⁷⁴⁴ Das moderne Bauen, das auf den ersten Blick besonders mit avantgardistischen Gestaltungen auffällt, leugnet traditionelle handwerkliche Bezüge nicht. „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!“ proklamierte Walter Gropius im Programm des staatlichen Bauhauses bereits 1919.⁷⁴⁵ „Die Grundlage des Werkmäßigen (...) ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens“, heißt es dort weiter, ohne dass dabei allerdings explizit auch auf traditionelle Formen des Handwerks verwiesen wird. In gleicher Weise hatte bereits der Werkbund die Überzeugung vertreten, dass im traditionellen Handwerk nur Formen Bestand haben, die funktional sind.⁷⁴⁶ Bewährte Formen überdauern, weil in ihnen Funktion und Gestalt in einer Art Gleichgewicht stehen, sich bedingen. Aus dieser Auffassung scheint sich auch das Diktum zu ergeben, nach dem sich das äußerlich Gestaltete des Gebäudes, die Fassade und die funktionale Struktur des Bauwerks, die Konstruktion bedingen. Le Corbusier macht auf den Aspekt aufmerksam, dass die Fassade nicht das Produkt eines funktionalistischen Konzepts ist, sondern sich aus der überdauernden Form des Gebrauchs ergibt. Die zeitliche Dimension der Gestaltung, die sich aus der Tradition der Funktion ergibt, beschreibt er prosaisch als einen Grundriss, der von Innen nach Außen schreitet. „Ein Bau gleicht einer Seifenblase. Diese wird ein vollkommenes, harmonisches Gebilde, wenn der Hauch die Luft beim Aufblasen gut verteilt, von innen her richtig geregelt wird. Das Äußere ist das Ergebnis des Inneren. Zu Brussa in Kleinasien betritt man die grüne Moschee durch eine kleinere, der Höhe des Menschen angepasste Pforte; ein ganz kleiner Vorraum bringt in euch jene Wandlung des Maßstabs hervor, die nötig ist, damit ihr nach den Dimensionen der Straße und der Landschaft, die ihr

⁷⁴⁴ Hans Scharoun: Was ist modern?, zit. nach: <http://w3.siemens.de/siemens-stadt/derring0.htm>, Zugriff am: 25.10.2011

⁷⁴⁵ Walter Gropius: Programm des staatlichen Bauhauses Weimar, 1919, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 47

⁷⁴⁶ Wobei bei Hermann Muthesius vor allem das kunstgewerbliche Schaffen besonders betont wird, vgl. Hermann Muthesius: Werkbundziele, 1911, in: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien, S. 23

gerade verliebt, die Dimensionen würdigen könnt, deren Eindruck man auf euch wirken lassen will. (...) Ein sinnlich begreifbarer Rhythmus (das Licht und der Baukörper), geschickt gewählte Maße haben euch einer Welt unterworfen, die für sich besteht, und die euch sagt, was sie für gut befunden hat, euch zu sagen. Was für eine innere Bewegung, was für ein Bekenntnis? Hier stoßen wir auf die treibende Absicht. (...) In Brussa wie bei der Hagia Sophia (...) ist das Äußere nur Ergebnis.“⁷⁴⁷

Auch Werner Hegemann teilt diesen Ansatz der traditionellen Überlieferung im funktionalen Gebrauch. Bereits in Kapitel 2.1 sind die Betrachtungen Werner Hegemanns zu Fassaden von Geschäfts- und Wohnhäusern aus alter und neuer Zeit erwähnt worden, doch bietet sich gerade unter dem Aspekt der Fassadengestaltung zwischen Modernismus und traditionellen Formen an, die von ihm verfasste Publikation „Reihenhaus-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit“ etwas genauer vorzustellen.⁷⁴⁸ In dem 1929 erschienenen Werk, das Hegemann selbst als Kritik am „Fassaden-Kult“⁷⁴⁹ versteht, beschreibt er die Fassade als wichtiges stadträumliches Element und rechtfertigt seine Betrachtungen zur Fassade nicht als Anbiederung an das vorherrschende „Fassaden-Denken“⁷⁵⁰, sondern als architektonisch notwendige Überlegungen zur Gestaltung des Außenraums. Die architektonische Beherrschung des Außenraums zwingt ihm zufolge zum Nachdenken über die Fassadengestaltung, unabhängig davon, ob die einzelne Fassade geschmackvoll ist oder nicht. Schließlich hängt die künstlerische Wirkung des Stadtbildes nicht nur von den Straßen und Plätzen, sondern eben auch von den Fassaden ab. Hegemann betont den städtebaulichen Aspekt der Fassaden, der nicht nur in der Betrachtung des einzelnen Objektes, sondern im Zusammenhang der unterschiedlichen Fassadengestaltungen gesehen werden müsse. Er hebt hervor, dass die Fassade im Maßstab der Stadtbaukunst entwickelt wird und sie deshalb auch im Kontext der Stadt und ihrer spezifischen Bautradition analysiert und betrachtet werden müsse.⁷⁵¹

In der Geschichte der Architektur gibt es eine Entwicklung, die laut Hegemann zu einer getrennten Betrachtung des Äußeren und des Inneren eines Gebäudes geführt hat, die sich in einer unterschiedlichen Gestaltung des Außen- und Innenbaus manifestiert. Demgegenüber habe es in der Antike Architekturformen gegeben, die eine große Kohärenz zwischen dem Äußeren und dem Inneren aufwiesen, wobei er hier Tempelanlagen oder das kaiserzeitliche Forum von

⁷⁴⁷ Le Corbusier: Kommende Baukunst, 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1926, S. 152-154

⁷⁴⁸ Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929

⁷⁴⁹ Zit. nach: Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, S.7: „Der Fassaden“-Kultus im schlimmen Sinne des Wortes, das regellose Spielen mit „Fassaden“, stammt wohl erst von den mittelalterlichen Baumeistern, deren nördlichere und sonnenlosere Städte oft auch in den Hauptstraßen der Säulenhallen entbehrten und die Straßenseiten auch der anspruchsvollsten Häuser den prüfenden Blicken der Vorübergehenden preisgaben.“ Später polemisiert Hegemann, dass dieses erwähnte Mittelalter von „...329 bis 1929“ dauerte.

⁷⁵⁰ Werner Hegemann: „Reihenhaus – Fassaden“, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, S. 5 : „Hier [in dieser Publikation, Anm. des Verf.] soll nicht wieder auf die Gefahren des ‚Fassaden-Denkens‘ und auf die Notwendigkeit kubischen, dreidimensionalen Gestaltens (...) hingewiesen werden. Vielmehr soll hier die Tatsache anerkannt werden, dass die Straßen und Plätze der modernen Stadt Räume darstellen, (...) deren Wände (...) eben Gebäude mit ‚Fassaden‘ sind.“

⁷⁵¹ Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, S.6

Ostia als Beispiele für eine gleichberechtigte innen- wie außenräumliche Gestaltung nennt, die einem gleichen Prinzip folgt. Nach Hegemann ist es ein „...dringend anzuratendes Ideal, dass Außenseite und Inneres eines Baues sich eng entsprechen.“⁷⁵²

Kritisch sieht Hegemann die Entwicklung des „(...) Fassadenwesens und –unwesens in der Malerei und Baukunst unseres Mittelalters von 329 bis 1929.“⁷⁵³ Die Entzweiung von Gebäude und Fassade entwickelt Hegemann an einem frühen Beispiel, das für ihn archetypisch für die moderne Fassadenproblematik steht und das seiner Auffassung nach mit ihm seinen Anfang genommen hat. Das „umstrittene Markttor von Milet“ sei eine beziehungslos vor den Markt gestellte Schauarchitektur⁷⁵⁴, bei der der Zusammenhang zwischen Fassade und Baukörper verloren gegangen sei, eine Entwicklung in der Architektur, die seiner Meinung nach bis 1929 angehalten hat.

Hegemann entwickelt in seiner Publikation, die durchaus auch als Kampfschrift seiner – wie er es nennt – persönlichen Geschmacksvorstellungen zu verstehen ist, eine Klassifizierung aller Gestaltmöglichkeiten, die sich an einer Fassade bieten. So wird neben der aus dem Kolonnadenmotiv hergeleiteten vertikalen Kolossalordnung auch die horizontale Fassadengliederung beschrieben, die als „bürgerlicher Maßstab“ gegenüber den öffentlichen Bauten mit vertikaler Gliederung charakterisiert wird. Er führt hier interessanterweise keine historischen Beispiele an, sondern zeitgenössische Bauten „...mit wagerechten farbigen Bändern, die statt der schützenden Gesimse um 1925 beliebtester Fassadenschmuck in Berlin wurden und die gelegentlich schöne Wirkungen ergaben“. Die plakative Farbigkeit habe jedoch auch etwas „streifband- oder narrenkleidartiges, zebrawieherndes, bis Regen und Rauch die Farben verblassen lassen.“⁷⁵⁵

Hegemanns Ausgangspunkt für das Fassadenwerk ist die kontinuierliche Auseinanderentwicklung von Gebrauch und Form in der Architektur, die seiner Auffassung nach in der von der Funktion entkoppelten Fassadenarchitektur einen besonderen Ausdruck gefunden hat. Als generelles Resümee der Betrachtungen zur Fassadengliederung beschreibt Hegemann die Reduktion auf wenige maßvolle Elemente als das wesentliche Prinzip im Fassadenbau. Interessant ist dabei, dass er sich in seiner Begründung auf die Rückseiten von großen Repräsentationsbauten bezieht, die seiner Meinung nach oft stilvoller gestaltet seien als die Schauseiten.⁷⁵⁶ Die Rückseiten weisen weniger Ornamente auf, denn im Sinne des Funktionalismus komme ihnen nur die Aufgaben des Raumabschlusses zu, die den Gesetzen der Konstruktion unterliegen. Für Hegemann sind diese Rückseiten Ausgangspunkt für eine

⁷⁵² Ebenda, S.6

⁷⁵³ Ebenda, S.7

⁷⁵⁴ Ebenda, S.7

⁷⁵⁵ Ebenda, S.14

⁷⁵⁶ Ebenda, S.15: „Nicht selten sind die rückwärtigen Fassaden von Bauten führender Baumeister besser als die Straßenseiten, weil auf der Rückseite maßvoller mit schmückendem Beiwerk umgegangen und die gute Wirkung durch gute Verhältnisse angestrebt wurde statt durch aufgelegte Bildhauereien nach palladianischen Vorbildern oder durch die heute beliebten expressionistischen Orgien.“

Architektur, in der die Funktion für die Gestaltung von Fassaden wieder eine Relevanz erlangt, und er begrüßt die zeitgenössische Tendenz in der Architektur, fehlgestaltete Fassaden durch „neugebildete Baumeister“⁷⁵⁷ zu korrigieren.

Die Entwicklung einer Fassadengestaltung, in der Gebrauch und Form (wieder) zueinander finden, drückt sich in besonderer Weise in der Parallelisierung historischer und moderner Konstruktionen und Baupraktiken aus. Welchen Umfang die von Werner Hegemann beschriebene Korrektur der Fassadenarchitektur, der Umbau von Fassaden und auch der Bau von neuen Fassaden in der historischen Stadt haben, ist Gegenstand der folgenden Darstellung.

4.1.2 Quantitative Bewertung des Fassadenumbaus

Geht es in diesem Kapitel um die Bedeutung der modernen Bauaktivitäten an der Fassade, schließt sich hier die Frage an, wie sich der quantitative Umfang von Um- und Neubauten beziffern lässt und in welchem zeitlichen Bezug diese Baumaßnahmen hinsichtlich ihrer Ausführung stehen. Lässt sich darüber hinaus auch eine Abhängigkeit der Bautätigkeit in Berlin von bestimmten lokalen Faktoren festmachen?

Einen Einstieg in diese Thematik bieten die statistischen Jahrbücher der Stadt Berlin, in denen sich auch Zahlen zur Bautätigkeit finden. Zwar lassen sich zum Fassadenumbau dezidiert keine Aussagen machen, da er nicht separat erfasst ist. Trotzdem können aber an den Zahlen für Groß-Berlin und einiger hier wiedergegebener Innenstadtbezirke grundlegende Tendenzen des Bauens im Berlin der 1920er Jahre nachvollzogen werden (Grafik 208).

Bezirk	Bauerlaubnisse insgesamt				Bauerlaubnisse für Neubauten insgesamt			Bauerlaubnisse für Wohnbauten insgesamt				
	1922	1924	1926	1928	1926	1928	1930	1922	1924	1926	1928	1930
Mitte	570	358	870	2076	21	54	48	3	5	-	16	-
Kreuzberg	386	396	1189	1127	42	66	14	-	4	2	-	1
Wedding	168	275	592	1083	114	144	145	2	99	70	99	113
Prenzlauer Berg	103	291	413	499	61	224	181	3	13	29	186	161
Charlottenburg	940	1364	1005	1551	162	267	181	135	218	103	200	147
Neukölln	571	780	1450	2230	901	412	513	144	134	837	279	437
Groß-Berlin	12425	15439	22819	32838	5238	6073	6979	2668	4037	4144	4627	6007

208: Tabellarische Übersicht zur Anzahl der Bauerlaubnisse in sechs Berliner Bezirken in den Jahren 1922-1930.⁷⁵⁸

⁷⁵⁷ Ebenda, S.22

⁷⁵⁸ Auswertung der statistischen Jahrbücher der Stadt Berlin 1924-1932; Bauerlaubnisse insgesamt sind im Jahr 1930 nicht aufgeführt; Bauerlaubnisse für Neubauten sind erst ab 1926 erfasst.

Vgl. Statistisches Amt der Stadt Berlin (Hg.): Statistisches Taschenbuch der Stadt Berlin 1924 und 1926, Berlin 1924 und 1926; sowie Statistisches Amt der Stadt Berlin (Hg.): Statistisches Jahrbuch der Stadt Berlin 1928, 1930 und 1932, Berlin 1928, 1930 und 1932

Die Gesamtzahlen der Bauerlaubnisse zeigen zunächst einmal einen allgemeinen Anstieg der Bautätigkeit in der Zeit zwischen 1922 und 1930. Während sich die gesamten Bauaktivitäten mehr als verdoppeln, steigt demgegenüber jedoch die Zahl der genehmigten Neubauten weniger deutlich an, was auch an den Zahlen des Wohnbaus zu beobachten ist. Die Zahlen bilden ebenso ab, dass die Bauaktivitäten im Bereich des Neubaus und des Wohnungsbaus in Bezirken mit einem großen Freiflächenpotenzial wie Neukölln und auch Charlottenburg wesentlich größer sind als in den dicht bebauten Innenstadtbezirken Mitte und Kreuzberg, in denen kaum Neubauten, geschweige denn Wohngebäude errichtet werden.

Besonders interessant ist aber die große Differenz zwischen den Bauerlaubnissen für tatsächliche Neubauten und den Bauerlaubnissen insgesamt. Hier zeigt sich, dass ein überwiegender Teil der Baumaßnahmen insbesondere in den Innenstadtbezirken wie Mitte oder Kreuzberg mit einer hohen Zahl von Bauerlaubnissen einer verschwindend geringen Anzahl von Neubauten gegenübersteht. Die Zahlen bestätigen eindrücklich, dass der wesentliche Anteil des Baugeschehens sich im Bereich des Umbaus von Bestandsbauten bewegen muss, in dem die Fassadenumbauten dann auch eingeschlossen wären. Bei den Bauerlaubnissen im Jahr 1928 machen die Neubauten im Bezirk Mitte wenig mehr als 6 Prozent der Gesamtzahl aus, während im Berliner Durchschnitt der Anteil des Neubaus im gleichen Jahr bei etwas mehr als 18 Prozent liegt. Wird in der Berliner Innenstadt nicht neu gebaut, muss der überwiegende Teil der baulichen Aktivitäten, der für Groß-Berlin 1928 insgesamt schon über 81 Prozent ausmacht, demnach im Umbau, in der Überformung und Erweiterung des baulichen Bestands zu liegen. Und in den Innenstadtbezirken, wie dies an den Beispielen der Bezirke Mitte und Kreuzberg deutlich wird, liegt der Anteil des Umbaus am Gesamtbauvolumen bei über 90 Prozent. Die hier zusammengetragenen Zahlen scheinen zu bestätigen, in welcher Form das Bauen im Bestand und mit ihm auch der Fassadenumbau die Bauaktivität der 1920er Jahre geprägt haben.

Auch Max Osborn beschreibt 1929 in der Publikation „Berlins Aufstieg zur Weltstadt“ die bauliche Entwicklung Berlins nach dem 1. Weltkrieg als eine „...Erneuerung des Stadtbildes, die im Kampfe mit widerstrebenden Tendenzen der Beharrung sich vor dem Kriege nur mühsam ihr Recht erkämpfte, nun methodischen und ungehinderten Gang annahm. Die Gedanken der neuen Baukunst siegten auf der ganzen Linie. Sie fanden weiterhin ihre vornehmste Stütze in der Ausbreitung der Wirtschaft, bei der sie schon gleich nach der Jahrhundertwende die erste Zuflucht gefunden hatten. Heute ist die Stadt in riesenhafter Kurve von industriellen Bauten umzogen, die aus der sachlichen Gesinnung (...) der modernen Architektur hervorgegangen sind. Die neue Schönheit des technischen Zeitalters hat nirgends freiere Aussprache gefunden als (...) in den Maschinenhallen, Fabrikationsburgen, Lagerhäusern (...), begleitet von bevölkerten Siedlungen der Arbeiter und Angestellten, in deren Straßennetz Tausende von Familien Unterkunft finden. (...) Im Stadtinneren gab das Geschäftshaus beherzt die moderne Parole aus. Bei der ständigen Ausbreitung des Machtbereichs der eigentlichen

Geschäftsstadt nahm zugleich der Ladenbau breitesten Raum ein und stellte dem Architekten eine unerschöpfliche Fülle ebenso schwieriger wie lohnender Aufgaben des Umbauens, des Einbauens nach Maßgabe neuer Konstruktionsmöglichkeiten... . Dabei liefen auch verfehlte oder zweifelhafte Ergebnisse unter, doch darf man sagen, dass sie zurücktraten gegen einen erstaunlichen, höchst anregenden Reichtum an glücklichen Durchführungen, an Proben ungewöhnlichen Geschmacks und bestechenden originellen Einfällen. Die Leistung Berlins auf diesem Gebiet ist außerordentlich und allein ein Studium wert. Dabei ergibt sich als erfreuliches Symptom, dass nicht nur die Unternehmungen, die mit bedeutenden Mitteln vorgingen, sondern auch bescheidenere Umbauten am Geschmacksfortschritt der Zeit sichtbaren Anteil nahmen (...).⁷⁵⁹ Auch in dieser allgemeinen Darstellung des Baugeschehens bis 1928 stehen den Neubauaktivitäten der Moderne, die sich besonders im Industrie- und Siedlungsbau in den Randbereichen der Stadt ausdrücken, den zahlenmäßig offenbar wahrnehmbaren Umbauten der Geschäftshäuser der Innenstadt gegenüber. Dass es zu dieser Aufteilung kommt und dass in der Innenstadt besonders der Geschäftshausbau und –umbau das Geschehen prägt, führt Osborn auf die schwierigen Umstände bei Finanzierung und der Administration zurück, die dafür verantwortlich sind, dass „...der Typus des privaten Bauunternehmers beinahe ausgestorben ist. Es ist aber keine Frage, dass die Bautätigkeit in der City neue Impulse nur erhalten kann durch diesen privaten Unternehmer (...). Heute ist seine Tätigkeit schon durch den Kapitalmangel außerordentlich erschwert, sie wird vollends unmöglich gemacht durch die amtliche Behinderung. Beides hängt zusammen: es hat keinen Sinn, einen Vorschlag einzureichen, wenn die Finanzierung nicht gesichert ist, und man wird die Gelder nicht erhalten oder beisammen halten, wenn die Genehmigung vollkommen ungewiß ist und man sich darauf gefaßt machen muß, Monate oder Jahre zu warten.“⁷⁶⁰

Neben der Aufzählung der Hemmnisse für Neu- und Umbau wird hier auch noch einmal deutlich, welche Bauten der Innenstadt als tatsächliche Motoren der Erneuerung gesehen werden, und wer diese Modernisierung vorantreibt. Es sind die privatwirtschaftlichen Investoren, die jenseits jedes staatlichen Zugriffs oder städtischer Modernisierungsprogramme die bauliche Weiterentwicklung der Stadt in die Hand nehmen. Dabei stehen natürlich ökonomische Interessen der Unternehmer an erster Stelle, mit den modernisierten Altbauten und auch mit den wenigen Neubauten die Attraktivität der Innenstadt zu stärken. Es wird sogar ein Zusammenschluss als „City-Ausschuß“ unter Leitung von Alexander Flinsch, dem Präsidenten des Vereins Berliner Kaufleute und Industrieller, gebildet⁷⁶¹, „...der es sich zur Aufgabe machte, den ganzen Umfang der Stadtfragen unter dem Gesichtswinkel der Bedürfnisse seiner Mitgliedschaft – das bedeutet letzten Endes der Gesamtheit der Bevölkerung zu bearbeiten. Dieser neue Ausschuß setzte ein Novum auf sein Programm: das ständige Zusammenwirken der

⁷⁵⁹ Max Osborn: Gegenwarts- und Zukunftsfragen, in: Verein Berliner Kaufleute und Industrieller (Hg.): Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Berlin 1929, S. 203-205

⁷⁶⁰ Ebenda, S. 232

⁷⁶¹ Ebenda, S. 230

Wirtschaft mit den Behörden und der Architektenschaft. (...) Alle Teile konnten hier lernen: die Männer des Rathauses von dem Weitblick und der Unternehmungslust der Kaufleute, die Vertreter der freien Berufe von der Erfahrung und Organisationsgabe der Beamten, beide von dem sachlichen Sinn und der spekulierenden Phantasie der jüngeren Architekten, denen wiederum die Berührung mit den Repräsentanten der Praxis und das Gesamtgebiet überwachenden, den Einzelwillen einordnenden, oft auch zügelnden Verwaltung nur vorteilhaft sein wird.⁷⁶² Der Ausschuss greift aktiv in die Debatten um die Gestaltung der Berliner Innenstadt und zu speziellen Projekten ein und beeinflusst damit sehr unmittelbar die Modernisierung der Berliner City.⁷⁶³ Geschäftsleute und Unternehmer beauftragen die werbewirksame Umgestaltung von Ladenbereichen und Fassaden und finden im City-Ausschuss ein Forum, in dem diese Gestaltungen vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Motivation gegenüber den Vertretern der Verwaltung vorgestellt werden.

Dieses große Interesse privatwirtschaftlicher Initiativen auch an baulichen Fragen der Entwicklung des Berliner Zentrums hat letztlich zur Folge, dass die Umgestaltung der Innenstadt im Sinn des Neuen Bauens sich vor allem an den Hauptgeschäftszentren der Stadt vollzieht. Hier kann es sich das Gewerbe nicht leisten, nicht durch eine zeitgemäß moderne Gestaltung seiner Verkaufsflächen aufzufallen. Ein moderner Stadtumbau und eine Modernisierung der Bestandsbauten sind fast immer an geschäftliche Interessen geknüpft und spiegeln neben der lokalen Bindung an besonders frequentierte Bereiche auch in ihrer Umsetzung das jeweils wirtschaftlich vorhandene Budget wider.

Völlig losgelöst von den gestalterischen Parametern der historischen Fassaden des 19. Jahrhunderts werden bei Ladenumbauten die Fassadenbereiche im Erdgeschoss mit attraktiven Schaufenstern und künstlich belichteten Auslagen geschaffen, die in ihrer architektonischen Ausformulierung den Neubauten kaum nachstehen. Die größte Verbreitung dieser modernen Schauffassaden findet sich neben der Innenstadt in den Geschäftsstraßen im Westen, wie Max Osborn beschreibt, „...in der modernen Verkehrsgegend der Tauentzienstraße und des Kurfürstendamms, der seine alten Wohnhäuser sich verwandeln sah und täglich in neuen Metamorphosen begriffen sieht. (...) Die junge Baukunst half überall. Der Eisenbeton meldete sich und erweiterte die Vorteile der erprobten Metallgerüste. Es ließen sich nun Konstruktionen von höchster Freiheit und Leichtigkeit aufführen. Die Freude an kubischen

⁷⁶² Max Osborn: Gegenwarts- und Zukunftsfragen, in: Verein Berliner Kaufleute und Industrieller (Hg.): Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Berlin 1929, S. 230

⁷⁶³ „Der City-Ausschuß Berlin ist ein unkonventioneller Rahmen für Strategien zur Stadtstruktur und Stadtentwicklung Berlins. Er ist am 25.1.1926 vom Verein Berlin Kaufleute und Industrieller e.V. gegründet worden und ging von der Idee der Gemeinschaftsarbeit zwischen Wirtschaft, Kunst und Wissenschaft auf der einen und der Verwaltung auf der anderen Seite aus. Ohne bürokratischen Apparat fanden sich unabhängige, nicht von Verbänden delegierte Persönlichkeiten (...) zu zunächst informellem Gedankenaustausch. Hier war das Sammelbecken unorthodoxer Ideen und Vorschläge für wirtschaftliche, kulturelle, städtebauliche und verkehrstechnische Probleme in ihrer Interdependenz (...).“ Zur Steigerung der Attraktivität der Innenstadt wurde auf Initiative des City-Ausschusses der Schaufenster-Wettbewerb ‚Berlin im Licht‘ durchgeführt. Der Ausschuss „...beobachtete die bauliche Entwicklung der Berliner Innenstadt kritisch und wandte sich gegen die bürokratischen baupolizeilichen Hemmnisse langwieriger Genehmigungsverfahren für die neuauftkommenden Geschäfts- ‚Hochhäuser‘ bis zu acht Stockwerken (...).“; zit. nach: Ilse Balg (Hg.): Martin Mächler – Weltstadt Berlin, Berlin 1986, S. 171

Gestaltungen, die mit der Klarheit ihrer rechten Winkel dem Auge wohl tun, setzte sich durch. (...) Dann aber rückten die reinigenden Gebärden der modernen Architektur dem Kitsch der vergangenen Bauerei in seinen eigenen Hochburgen auf den Pelz. Häuser der neunziger Jahre, mit übelstem Ornamentengekröse eingeseift, mit Fassaden von ahnungsloser Aufteilung, wurden plötzlich verjüngt, indem ihr Erdgeschoß oder gar mehrere ihrer unteren Stockwerke, zusammengefaßt, zu einer jener modernen Ladenüberraschungen umgezaubert wurden. Dabei kam es wohl oft zu seltsamen Widersprüchen zwischen einzelnen Teilen des also veränderten Hauses. Oben und unten wollten nicht zusammenstimmen. Die Schnelligkeit der Umstellung des Formempfindens spiegelte sich, manchmal bis zur Grenze des Komischen. Aber das Ergebnis war doch ein Plus, da unmögliche Gebäude, die wie lächerliche Gespenster einer verstorbenen Manier in die neue Epoche blickten, nun wenigstens in ihren Sockeln noch einen Lebenssinn erhielten. Andere Exemplare dieses Gelichters gingen mit fliegenden Fahnen zu dem neuen Glauben über: ließen sich den gesamten Schnörkelkram, der ihr Antlitz überwucherte, von der Fassade kratzen, die sodann mit einer Verputzung von anständiger Zurückhaltung der Flächenwirkung und ruhigen horizontal-vertikalen Liniengegensätzen kosmetisch verjüngt wurde. Sicherlich, es war halbe und auch, wenn man will, etwas äußerliche Arbeit; denn die unzulängliche Grundrißlösung konnte in die Renovierung nicht einbezogen werden, und nicht immer wurde die Innenausstattung mit der modernen Toilette des Bauwerks in Einklang gebracht. Doch auch hier durfte man sich den Teilfortschritt, der erzielt war, auf der Kreditseite buchen. Daß in allen Fällen, wo nach dem Kriege trotz ungeheurer Steigerung der Baukosten alte Häuser niedergerissen und durch neue ersetzt wurden, die klare Disposition der jüngeren Architekten das Feld beherrschte, war selbstverständlich.⁷⁶⁴

Die Hauptgeschäftsstraßen sind der Katalysator für die Modernisierung von Geschäftshäusern, für den Um- und Neubau im Sinn der Moderne. An zwei Straßenabschnitten in der Berliner Innenstadt und der westlichen Innenstadt ballen sich die Umbauten in besonderer Weise. So finden sich besonders an der Leipziger Straße über den Potsdamer Platz in die Potsdamer Straße hinein einige der prominentesten Umbauten der 1920er Jahre überhaupt, mit dem Herpich-Bau von Erich Mendelsohn in der Leipziger Straße zum Telschow-Haus der Brüder Luckhardt in der Potsdamer Straße (Objektsammlung, Karte 1).

Die teilweise nur wenige Hausnummern voneinander entfernten Umbauten der Moderne bilden in der Mündung der Potsdamer Straße in den Platz städtebaulich geradezu eine Torsituation. Es haben sich jedoch keinerlei Hinweise gefunden, dass die Lage der Gebäude einen Einfluss auf die Gestaltung der einzelnen Objekte gehabt hätte oder dass gar eine gemeinsame architektonische Wirkung hätte erzielt werden sollen. Dass die Umbauten ähnliche Gestaltcharakteristika wie die immer wieder auftretenden Bänderungen aufweisen, ist eher darauf zurückzuführen, dass dieses Gestaltmotiv, wie Werner Hegemann schreibt, „sehr

⁷⁶⁴ Max Osborn: Gegenwarts- und Zukunftsfragen, in: Verein Berliner Kaufleute und Industrieller (Hg.): Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Berlin 1929, S. 212-213

beliebt⁷⁶⁵ ist, als dass man damit eine besondere Absicht verfolgt hätte. Trotzdem ergeben sich durch die ähnlich flächig-horizontal gestaffelten Gestaltungen Raumfolgen und -zusammenhänge mit einer sehr modernistischen Prägung, die heute vor allem im Kontext der historischen Bebauung nur sehr schwer zu rekonstruieren sind. Die fünf in dem Straßenzug dargestellten Umbauten sind zwischen 1924 und 1928 realisiert worden, in der gleichen Zeit hat es in diesem Abschnitt keine Neubauten gegeben, erst 1931 tritt das Columbushaus am Potsdamer Platz und bereits 1930 das Eckgebäude Potsdamer Straße/Schöneberger Ufer⁷⁶⁶ hinzu.



209, 210: Die sich annähernd gegenüberstehenden Umbauten in der Potsdamer Straße von den Architekten Hermann Muthesius 1924 und Brüder Luckhardt und Alfons Anker, 1926; Lageplan vom Potsdamer Platz von 1940.⁷⁶⁷

Die städtebauliche Dominanz dieser Bauten wird noch einmal dadurch besonders hervorgehoben, dass die Bauten fast allesamt Eckbauten und zusätzlich an straßenräumlich auffälligen Standorten zu finden sind. So gibt die sich markant in der Fassade des Telschow-Hauses darstellende Kurve der Potsdamer Straße den Blick auf das von Hermann Muthesius umgebaute Eckhaus frei (Abb. 209 und 210), und der Umbau des Wohn- und Geschäftshauses von Lesser befindet sich als architektonischer Brückenkopf unmittelbar an der Potsdamer Brücke am Landwehrkanal.

⁷⁶⁵ Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, S. 14

⁷⁶⁶ Bauwelt, Heft 9/ 1930, S. 22

⁷⁶⁷ Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Berlin 1929, Abb. 426 und Ausschnitt aus dem Stadtplan M 1:4000, LA Berlin, F Rep. 270 A 2000

Ein ähnliches Beziehungsgeflecht aus städtebaulich herausragenden Umbauten lässt sich auch in dem Straßenzug von Tauentzienstraße und Kurfürstendamm nachweisen, auf dem neben den fast überall anzutreffenden Ladenumbauten allein zwischen Wittenbergplatz und der Knesebeckstraße am Kurfürstendamm acht Umbauten zu finden sind, bei denen die Gesamtfassade verändert worden ist (Objektsammlung, Karte 2). Darüberhinaus sind an fast allen Bauten in diesem Straßenabschnitt die Ladenfassaden umgebaut worden, deren Neugestaltung in der Kartierung nur an einzelnen, gut dokumentierten Bauten dargestellt ist. Auch in der westlichen Berliner Innenstadt hat es in der kurzen Zeit der Umbauten keine unmittelbaren Neubauten in der Nachbarschaft gegeben, wenn man von dem etwas entfernten Capitol-Komplex von Hans Poelzig an der Nordseite des Auguste-Viktoria-Platzes, (heute: Breitscheidplatz) von 1925/26 einmal absieht.

Die Bestandsgebäude sind hier fast ausnahmslos in der Zeit zwischen 1890 und 1900 entstanden und fügen sich mit ihren schmuckreichen Fassaden in die Bauflucht der homogenen Bebauung dieses Straßenzugs ein. Diese bauliche Rhythmisierung funktionierte so lange, wie die vornehme Sozialstruktur dieser Boulevardanlagen die Besonderheit war. Sobald jedoch die Straße in zunehmendem Maße als Einkaufs- und Flanierstraße ausgebaut wird, also bereits seit 1910, wird das architektonische Dekor obsolet.⁷⁶⁸ Die Architekten, die in den 1920er Jahre für den Umbau der Fassaden und der Geschäftslokale verantwortlich zeichnen, bemühten sich, dem gewerblichem Wunsch nach Repräsentation und Werbung einen architektonischen Ausdruck zu verleihen, der freilich auf Kosten der ehemals reich verzierten Stuckfassaden geht.

In der Wahl der Gestaltung der wenige hundert Meter voneinander entfernt liegenden Gebäude fällt die Unterschiedlichkeit in der Materialwahl auf, auch wenn formal ähnliche Gestaltungen mit horizontalen Bänderungen und ähnlichem hergestellt werden. Diese Divergenz scheint dem hohen Konkurrenzdruck unter den Geschäftshäusern geschuldet zu sein, die sich durch eine eigenständige Gestaltung von den anderen abzugrenzen versuchen. So kommt es, dass beispielsweise das Chrysler-Haus in Klinker, das Scharlachberg-Haus in farbigem Putz und das Café Uhlandeck in einer Mischform aus Putz und Keramik gestaltet ist. Alle drei Eckgebäude wurden auch in den Ladengeschossen umgebaut. Im Fall des Chrysler-Hauses und des Cafés Uhlandeck war dies sogar der Auslöser für den Fassadenumbau, der bei diesen beiden Beispielen wie eine gestalterische Verlängerung der Außenwerbung des Auto- bzw. Kaffeehauses zu verstehen ist. Es wird eine Art von corporate design für die Geschäftsbauten gesucht, und so finden sich teilweise Materialien, Gestaltformen oder zumindest Schriftzüge auf der Fassade wieder, die auch im Innenraum der Geschäftslokale zu finden sind. Für den Straßenraum hat dies umgekehrt die Folge, dass er nicht mehr von wirtschaftlich neutralen Gebäuden gebildet wird, sondern dass im Gegenteil eine bauliche Kommerzialisierung des öffentlichen Raumes stattfindet. Das ist insofern neu, als dass es zwar bereits früher Werbungen

⁷⁶⁸ Eingeleitet wurde dieser funktionale Wandel durch den Bau des Kaufhauses des Westens am Wittenbergplatz 1907.

aller Art gegeben hat, diese jedoch niemals als Teil der Architektur behandelt wurden, oder gar, wie in diesen Beispielen, eine wesentliche Begründung für die formale Gestaltung der Fassadenarchitektur dargestellt haben.

Im Gegensatz zu den entlang der Geschäftsstraßen sich aufreihenden Fassadenumbauten sind die Standorte der neu errichteten Verwaltungs- und Geschäftshäuser der 1920er Jahre über das ganze Stadtgebiet verteilt. Ein dezidiertes Neubauviertel lässt sich nicht ausmachen, statistisch gesehen sind in den Jahren bis 1930 in der Innenstadt auch nur wenige Bauten hinzugekommen. Die wenigen Neubauten sind demnach auf Grundstücken errichtet worden, auf denen bereits ein Vorgängerbau stand, der aber im Zuge einer Umnutzung oder wegen zu geringer Grundstücksausnutzung nicht rentabel war. Zu den Neubauten der 1920er Jahre gehören mehr Bauten der Verwaltung als Geschäftshausbauten, was auf eine stabilere Kapitalausstattung beispielsweise von Gewerkschaften, Versicherungen und städtischen Betrieben hinweisen mag. Der spekulative Bürohausbau, der Neubau von Geschäftshäusern oder Mischnutzungskonzepte scheinen dagegen schwerer finanzierbar, da die Ertragsaussichten in wirtschaftlich instabilen Zeiten unsicher sind.



211, 212: Verdichtung zentrumsnaher Verwaltungsbauten rechtfertigen 1930-31 den Neubau des Shell-Hauses; Architekt: Emil Fahrenkamp. Im linken Bild ist der Vorgängerbau dargestellt.⁷⁶⁹

Das 1930-31 von Emil Fahrenkamp errichtete sogenannte Shell-Haus am Landwehrkanal in Berlin-Tiergarten ist einer der vereinzelt realisierten Neubauten in der Innenstadt, für dessen Bau der Abbruch alter Wohngebäude nötig war (Abb. 211 und 212).⁷⁷⁰ Das einst als herrschaftliches Wohnquartier entwickelte Tiergartenviertel erlebte seit Mitte der 1920er Jahre einen zunehmenden Funktionswandel zum Standort von Botschaften und Verwaltungen, in

⁷⁶⁹ Abb. aus: Das Shell-Haus in Berlin, in: Bauwelt 23, 1932, Heft 29, Beilage ohne Seitenzahlen

⁷⁷⁰ Das Shell-Haus in Berlin, in: Bauwelt 23, 1932, Heft 29, Beilage ohne Seitenzahlen

dessen Folge die teilweise offene Bebauung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts durch eine deutlich verdichtete Blockrandbebauung ersetzt wurde. Der opulent mit Travertin verkleidete fünf- bis zehngeschossig gestaffelte Bau ist damit eines der innerstädtischen Projekte, bei dem durch den stabilen wirtschaftlichen Hintergrund des investierenden Konzerns der Rhenania-Ossag Mineralöl-Werke A.G. aus Hamburg im Zuge der Ansiedlung und Vergrößerung von Unternehmen ein Neubau errichtet wurde.

An die zwei- bis dreigeschossigen Wohnbauten am nördlichen Ufer des Landwehrkanals erinnert heute nur noch die ungewöhnliche Ausrichtung des Gebäudes in der Bauflucht des ursprünglich freistehenden Eckhauses mit einem hervorgeschobenen Erkervorbau (vgl. Objektsammlung A.2.1). Nur an einem Bauplatz, an dem die herkömmliche Ausnutzung der Grundfläche so gering war, konnte offensichtlich ein Neubau errichtet werden, waren damit die Entschädigungszahlungen wahrscheinlich doch überschaubar. So fällt bei fast allen Neubauprojekten der 1920er Jahre auf, dass sie schlecht ausgenutzte Grundstücke oder Freiflächen in die Bebauung mit einbeziehen, wie dies beispielsweise auch an dem 1926-1931 errichteten Neubaukomplex des Europa-Hauses in der Stresemannstraße 90-94 und Anhalter Straße 20 durch die Überbauung von Teilflächen der Gärten des Prinz-Albrecht-Palais deutlich wird.⁷⁷¹ Während privatwirtschaftliche Geschäftshausneubauten also nur im Zusammenhang mit den wenigen noch freien Grundstücken der Innenstadt gebaut werden, sind großmaßstäbliche Neubauprojektierungen dieser Zeit fast ausschließlich in Verbindung mit anstehenden Verkehrsplanungen an den zentralen Plätzen wie dem Potsdamer und Leipziger Platz und dem Alexanderplatz zu beobachten, die jedoch in weiten Teilen unausgeführt bleiben. In beiden Fällen der Wettbewerbe zu den zentralen Plätzen ging es vor allem um eine städtebauliche Lösung des Verkehrs, für die ein architektonischer Rahmen gesucht wurde. Während also für die Neubauten die letzten Freiflächen der Innenstadt in den unterschiedlichsten Lagen, von der Geschäftslage am Anhalter Bahnhof bis zum Grundstück am Landwehrkanal, punktuell bebaut werden, zeigen sich die Fassadenumbauten der Moderne fast ausschließlich an den verkehrsreichen Geschäftsstraßen der Innenstadt.

In der Objektsammlung sind 71 Fassadenumbauten der 1920er Jahre in Berlin zusammengetragen, was zunächst einmal nicht viel erscheinen mag.⁷⁷² Erst durch die Relation zum noch seltener realisierten Neubau aber wird die tatsächliche Reichweite dieser Zahlen bewusst, dass eine moderne Großstadtarchitektur vor allem über die Methodik des Umbaus (auch wenn sie häufig aus wirtschaftlichen Gründen erzwungen worden sei) sich in der historischen Innenstadt etablieren konnte.

⁷⁷¹ Vgl. Albert Heilmann: Das Europa-Haus in Berlin. Ein neuzeitlicher Grossbau. Seine Entstehungsgeschichte vom ersten Spatenstich bis zur Vollendung, Berlin 1931

⁷⁷² Hans Georg Hiller von Gaertringen hat in seiner Arbeit 65 Umbauten nachgewiesen. Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, S. 141-142

4.1.3 Fassadenumbau als Bauaufgabe der Architekten

Es ist zuvor bereits angeklungen, dass die Aufgabe des Fassadenumbaus in den wirtschaftlich schwierigen Zeiten der 1920er Jahre zu einem sehr typischen und weit verbreiteten Betätigungsfeld der Architekten gehörte. Es lässt sich nicht ausmachen, dass bestimmte Büros beispielsweise eine besondere technische Spezialisierung auf Fassadenumbauten gehabt hätten und bei der Auswertung der Bauakten zeigte sich, dass auch nicht nur namhafte Architekten – vornehmlich für die sehr repräsentativen Umbauten der Innenstadt – sich dieser Aufgabe annahmen, sondern dass Fassadenumbauten allgemein auch in kleineren Büros dieser Zeit bearbeitet werden. So ist der Fassadenumbau zunächst einmal eine Bauaufgabe, die bei der schwierigen Auftragslage vor allem zu Beginn der 1920er Jahre den Büros Einnahmen verschafft, egal ob es sich um das etablierte Büro von Hermann Muthesius oder um einen namenlosen Auftragnehmer handelt. Mehr als die Frage der Bedeutung eines Architekturbüros scheint hingegen der Aspekt zu sein, wie aufgeschlossen der Architekt gegenüber den Gedanken des modernen Bauens ist und inwiefern der moderne Fassadenumbau als ein probates Mittel zur Umgestaltung der Stadt gesehen wird. Es ist auffällig, dass einige Architekten des Neuen Bauens keine Umbauten realisieren und von ihnen auch keine Entwürfe zu diesem Aufgabengebiet überliefert sind. Das mag zum einen daran liegen, dass sie unter Umständen nicht die richtigen „Beziehungen“ gehabt haben, wodurch sie nicht an derartige Aufgaben herangekommen sind, zum anderen mag es aber auch daran liegen, dass sie gewissermaßen aus Gesinnungsgründen den Umbau ablehnen, weil er als „moderne Toilette“⁷⁷³ im Sinn des modernen Material- und Konstruktionsbegriffs keine tiefgreifende Veränderung bringt. Insgesamt ist der Umbau von Fassaden, Wohn- und Geschäftshäusern auch nicht per se eine Aufgabe, die, wenn sie ausgeführt wird, lediglich den Modernisten zukommt, sondern es gibt – wie bereits zuvor geschildert – zahlreiche historisierende Umbau- und Erweiterungsentwürfe.

Die Umbauaktivität scheint also weniger einzig an eine moderne Architekturgesinnung gekoppelt zu sein, wie auch konservativere Strömungen der gleichen Zeit nicht automatisch den Umbau als architektonische Maßnahme abgelehnt hätten. Stattdessen bietet sich ein anderes Bild, dass es nämlich quer durch die verschiedenen Architekturauffassungen, egal ob sie modern oder traditionalistisch waren, Befürworter und Gegner des Umbaus gab. In gleicher Weise könnte das unterschiedliche Alter der mit dem Fassadenumbau beschäftigten Architekten eine Antwort liefern, schließlich wurde die Mehrzahl der in den 1920er Jahren realisierten Fassadenumbauten von jüngeren Architekten, die um die Jahrhundertwende herum studiert hatten, entworfen. Doch auch hier gibt es kein eindeutiges Bild, und es ist nicht so, dass eine ältere Generation grundsätzlich den Fassadenumbau abgelehnt hätte. Denn auch Peter Behrens,

⁷⁷³ Max Osborn: Gegenwarts- und Zukunftsfragen, in: Verein Berliner Kaufleute und Industrieller (Hg.): Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Berlin 1929, S. 213

Hermann Muthesius und Richard Riemerschmid, die zu diesem Zeitpunkt schon seit Jahren im Geschäft waren, haben Fassadenumbauten durchgeführt, wenn auch mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen. So stellt sich also die Frage, warum Erich Mendelsohn, die Brüder Luckhardt und Alfons Anker oder auch Hermann Muthesius Fassaden umbauten, Hans Scharoun, Hugo Häring oder Ludwig Mies van der Rohe aber dieser Aufgabe fernblieben und welcher Stellenwert des Umbaus sich für die Architekten daraus erschließen lässt.

Wenn auch der Umbau wie zuvor beschrieben zahlenmäßig in den 1920er Jahren weite Verbreitung findet, so wird er dennoch von den meisten Architekten als minderwertige Bauaufgabe gesehen. Das äußert sich zum einen in der konsequenten Missachtung des Aufgabenfelds bei eigenen Entwürfen,⁷⁷⁴ und so treten sie häufig gar nicht in Werkverzeichnissen auf. Zum anderen wird selbst in der zeitgenössischen Literatur der Umbau als unbeliebte Hilfsmaßnahme geschildert, die dem schöpferischen Neubau immer nachstehen wird, denn „ein Umbau wird eine Bauaufgabe selten so vollkommen lösen wie ein Neubau. Oft wird die Auseinandersetzung zwischen den baulichen Gegebenheiten und den Erfordernissen der Aufgabe alle Zeichen eines Kompromisses tragen.“⁷⁷⁵ Der Umbau bedeutet für die Architekten stets eine intensive Auseinandersetzung mit einem baulichen Bestand, der, gerade wenn er vom Ende des 19. Jahrhunderts datiert, äußerst unbeliebt zu sein scheint. „Der Architekt spricht sich allzu oft aus bloßer Antipathie gegen Umbauen aus, dabei beruft er sich auf die Unzweckmäßigkeit- und Kostspieligkeit. Der wahre Grund ist eher die Unlust zu einer Arbeit, die bei mehr Arbeitsaufwand einen Verzicht auf eigene ‚schöpferische Gestaltung‘ bedeutet.“⁷⁷⁶ Es zeigt sich also, dass die Fragen des Umbaus und auch der Fassadenumbau kein hohes Ansehen haben, und der Umbau wird eher als Notwendigkeit empfunden. Eigentliches Ziel der architektonischen Arbeit ist nicht der umständliche Umbau, sondern der Neubau, wie Werner Graeff schreibt, denn „...der neue Ingenieur gestaltet nicht um – er gestaltet neu, d.h. er verbessert nicht, sondern er erfüllt jede Forderung absolut elementar. (...) In einem Jahrzehnt werden aus Hypothesen Theorien; - und endlich: beherrschte Gesetze.“⁷⁷⁷

So ist es nicht erstaunlich, dass diejenigen, die eine große Zahl von Fassaden umgebaut haben, so gut wie keine zu verallgemeinernden Äußerungen zum Fassadenumbau gemacht haben, in den meisten Fällen findet man – wenn überhaupt – nur Rechtfertigungen, die den Fassadenumbau aus rein pragmatischen Gründen, aus Gründen der Wirtschaftlichkeit oder Baufälligkeit erklären. Auch das hier abgebildete Exposé von dem heute unbekanntem Architekten Hermann Wille, das auf das Ende der 1920er Jahre datiert werden kann, zeigt unter

⁷⁷⁴ Erich Mendelsohn führt den Umbau der Hausleben-Versicherung von 1920 nicht in seinem ersten Werkverzeichnis 1930 auf; vgl. Erich Mendelsohn: Das Gesamtchaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten, Berlin 1930, S. 251-252

⁷⁷⁵ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 5

⁷⁷⁶ Ebenda, S. 5

⁷⁷⁷ Werner Graeff: Es kommt der neue Ingenieur, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 67

anderen Bauleistungen vom Hochbau über Innenausbau und Möbel auch einen Fassadenumbau eines fünfgeschossigen Wohn- und Geschäftshauses (Abb. 213).⁷⁷⁸ Dargestellt ist das Eckgebäude Wilhelmstraße 42a und Zimmerstraße 1 für die Niederlassung der Klöckner-Werke AG aus dem Jahr 1926. Der Architekt beschreibt in seinem Erläuterungstext die Notwendigkeit des Umbaus vor allem aus Kostengründen und wegen des gesteigerten Repräsentationsbedürfnisses des Bauherrn, um dem „...Hause wenigstens außen ein neues, zeitgemäßes Aussehen zu geben.“⁷⁷⁹ Wenn auch kaum die architektonische Lösung der Fassadengestaltung hier thematisiert wird, so zeigt sich an der exemplarischen Nennung des Fassadenumbaus in diesem Exposé dennoch, welchen quantitativen Stellenwert der Umbau in dieser Zeit für einen durchschnittlichen Architekten hatte. Der Umbau als Bauaufgabe war für die meisten Architekten der 1920er Jahre eine sich aus der wirtschaftlichen Not ergebende Bauaufgabe, der keine besondere Aufmerksamkeit beigemessen wurde. Die Umbauten wurden teilweise mit mehr Zweckpragmatismus als mit Leidenschaft durchgeführt, obgleich einige Architekten durch besonders detailreiche und gestalterisch hochwertige Umbauten sich deutlich von der Masse der übrigen Umbauten absetzten. Zu diesen Architekten gehörten vor allem die Brüder Luckhardt und Alfons Anker wie auch Erich Mendelsohn.



213: Der Fassadenumbau als Teil des Leistungsspektrums von Architekten in den 1920er Jahren: Portfolio des Architekten Hermann Wille mit der Umgestaltung des Wohn- und Geschäftshauses Wilhelmstraße 42 a Ecke Zimmerstraße 1 für die Niederlassung der Klöckner-Werke AG, 1926.⁷⁸⁰

⁷⁷⁸ Exposé Hermann Wille, Architekt BDA, DWB, vermutl. geb. 21.03.1881 in Oldenburg; Als Architekt in den 1920er Jahren in Berlin und Weimar tätig. Privatbesitz des Verfassers.

⁷⁷⁹ Ebenda, o. Seitenzahl

⁷⁸⁰ Exposé Hermann Wille, Architekt BDA, DWB, Privatbesitz des Verfassers.

Betrachtet man das Werkverzeichnis Erich Mendelsohns, so sind die Umbauten des Herpich-Hauses und des Deukon-Hauses wesentliche Bausteine in der frühen Entwicklung neben den Neubauten in Luckenwalde und Gleiwitz.⁷⁸¹ Die ebenfalls am Beginn ihrer Karriere stehenden Brüder Luckhardt und Alfons Anker realisieren in den 1920er Jahre in der unmittelbaren Innenstadt einige der markantesten mehrgeschossigen Fassadenumbauten, Neubauten hingegen nur im Außenbereich der Stadt als Wohnhausbauten.⁷⁸² Für junge Architekten wie Paul Baumgarten oder Egon Eiermann sind Fassadenumbauten die ersten nennenswerten Aufträge in der Selbständigkeit. Bei den etablierteren Architekten der älteren Generation wie Hermann Muthesius bilden sie wie im Fall des Hauses Potsdamer Straße 1a den umstrittenen Abschluss des Werkes. Hier scheint sich die Bauaufgabe des modernen Fassadenumbaus tatsächlich nicht in das Werkrepertoire des Architekten einfügen zu wollen.

Bei Erich Mendelsohn mögen die Aufsehen erregenden Umbauten vor allem des Pelzhauses Herpich allerdings dazu geführt haben, dass er sein Profil als moderner Großstadtarchitekt schärfen konnte und durch die viel publizierte Fassade weitere Aufträge für Geschäftshausbauten (die Häuser für den Schocken-Konzern seit 1926 und das Kaufhaus Petersdorff in Breslau, 1927) für tatsächliche Neubauten folgten. Die Umbauten, die in Mendelsohns Werk bis zur Fertigstellung des 2. Bauabschnitts des Pelzhauses Herpich einen besonderen Platz einnehmen, sind neben den Fassadenumbauten der Brüder Luckhardt und Alfons Anker die konstruktiv aufwändigsten und zugleich auch gestalterisch präzisesten Fassadenumgestaltungen dieser Zeit, die den Vergleich mit einem Neubau nicht scheuen brauchen, ja, in vielerlei Hinsicht sogar neue Maßstäbe in der modernen Geschäftshausarchitektur setzen.⁷⁸³ So ist es wohl nicht wenig plausibel, wenn man den Stellenwert der Umbauten in der Karriere eines der erfolgreichsten Geschäftshausarchitekten der 1920er Jahre besonders hoch einschätzt.

In anderen Biografien spielen die Umbauten dagegen nur eine geringe Rolle, und verkörpern vielleicht am besten die Projekte, die in erfolgreichen Büros in wirtschaftlich schwierigen Zeiten gewissermaßen nebenbei zur Deckung der Ausgaben notgedrungen eben auch bearbeitet werden. Betrachtet man beispielsweise das Werk Max Tauts, der von Beginn der 1920er Jahre an einer der kontinuierlich beschäftigten Architekten ist, so nehmen die beiden

⁷⁸¹ In einer innenstädtischen Lage entsteht in der Zeit bis zur Errichtung des ersten großen Kaufhaus-Neubaus für den Schocken-Konzern in Stuttgart 1926-28 nur das Seidenhaus Weichmann in Gleiwitz 1922. In dem gleichen Zeitraum werden von Erich Mendelsohn die Hausleben-Versicherung 1920, das Verlagshaus Rudolf Mosse, 1921-23, das Pelzhaus Herpich 1924-26 und das Haus der deutschen Konfektion, das Deukon-Haus 1927 in der Berliner Innenstadt umgebaut und erhalten eine neue Fassade.

⁷⁸² 1931 wird nach dem Wettbewerb zum Potsdamer Platz nach langen Auseinandersetzungen zwar die Genehmigung für einen Hochhaus-Neubau erteilt, jedoch kommt dieser aus wirtschaftlichen Gründen nicht zur Ausführung. Alfons Anker hatte vor dem ersten Weltkrieg bereits einige Wohnhausbauten entworfen. Vgl. das Werkverzeichnis der Brüder Luckhardt und Alfons Anker in: Akademie der Künste Berlin (Hg.): Brüder Luckhardt und Alfons Anker, Berliner Architekten der Moderne, Schriftenreihe der Akademie der Künste Bd. 21, Berlin 1990

⁷⁸³ Vor allem im Hinblick auf die technische Durcharbeitung mit einer in der Fassade integrierten (nicht applizierten) Beleuchtung durch Soffittenlampen im Fall des Herpich-Hauses oder auch bei der Verwendung des Opakglases am Telschow-Haus bleiben die Häuser bis in die 1930er Jahre hinein beispielgebend für eine moderne Geschäftshausarchitektur.

Fassadenumbauten in seinem Werkkatalog nur eine sehr untergeordnete Rolle ein. In der Argumentation eines Architekten, der stets auch darauf bedacht ist, dass seine heutigen Projekte die Referenzen von morgen sind, ist es auch nicht verwunderlich, dass Umbauten bei Max Taut neben den großen Neubauprojekten einen nebensächlichen Rang haben, anders als dies z.B. bei Erich Mendelsohn der Fall ist.

Neben diesen Architektenbiografien, die hier stellvertretend für die bereits etablierteren Architekten zu Beginn der 1920er Jahre genannt sind, gibt es auch eine Reihe von Architekten, für die nach Abschluss des Studiums und nach ersten Berufsjahren der Fassadenumbau eine der ersten Bauaufgaben überhaupt darstellt. Paul Baumgarten wagt nach einigen Beschäftigungsjahren im Büro Mebes und Emmerich den Schritt in ein erstes eigenes Projekt über die Teilnahme an dem Wettbewerb zur Gestaltung der Schauseiten an der Behrenstraße.⁷⁸⁴ Zudem wird er 1929 mit der Umgestaltung des Verwaltungsgebäudes der Berliner Müllabfuhr AG (BEMAG) beauftragt, einem weitreichenden Umbau zweier historischer Altbauten an der Poststraße in Berlin-Mitte, der jedoch erst fünf Jahre später ausgeführt wird. Dieser heute wenig beachtete Auftrag zu einem Umbau scheint Baumgarten jedoch den Zugang zu einem Unternehmen verschafft zu haben, für das er in der Folge als „selbstständiger Architekt vorübergehend als Leiter der Bauabteilung“⁷⁸⁵ seinen ersten eigenständigen Neubau, die Müllverladeanlage in Charlottenburg in den Jahren 1934-36 realisiert. Der Geschäftshausumbau verschafft einigen jungen Architekten über den Zugang zu Betrieben und Unternehmen ein breites Beschäftigungsfeld und sichert teilweise auch über längere Zeiträume die Existenz.⁷⁸⁶ Es scheint nicht übertrieben, wenn man also behauptet, dass für einige der Architekten, die sich zu Beginn ihrer Laufbahn dem Umbau von Fassaden und Geschäften gewidmet haben, diese Projekte ihre weitere Karriere durchaus auch befördert haben.

Will man nun abschließend zu einer Einschätzung zur Bedeutung des Fassadenumbaus für die ausführenden Architekten gelangen, so zeigt sich, dass das Spektrum hier von einem bloßen Broterwerb für meist etablierte Architekten bis hin zu einem Sprungbrett in eine erfolgreiche Architektenlaufbahn reichen konnte. Nach wie vor bleibt es heute aber schwer zu rekonstruieren, warum bei einigen Architekten der Moderne der Fassadenumbau und der Umbau allgemein eine bedeutende Rolle spielt, während andere sich diesbezüglich überhaupt nicht betätigt haben. Dass beispielsweise die persönlichen Verbindungen zu einflussreichen Unternehmern, wie sie Erich Mendelsohn bereits während und kurz nach dem 1. Weltkrieg aufbauen konnte, eine große Rolle bei der Vergabe von Aufträgen im Bereich des Geschäftshausbaus gespielt haben werden, ist offensichtlich. Ob darüber hinaus auch Wissenskonflikte ausschlaggebend dafür waren, dass einzelne Architekten den Umbau als

⁷⁸⁴ Vgl. hierzu die Darstellung des Wettbewerbs in Kapitel 3 und 3.2.1

⁷⁸⁵ Lebenslauf von Paul Baumgarten, zit. nach: Annette Menting: Paul Baumgarten, Schaffen aus dem Charakter der Zeit, Berlin 1998, S. 34

⁷⁸⁶ Auch Egon Eiermann fand eine erste Beschäftigung in den Umbauten der Ladengeschäfte des Bestattungsunternehmens „Grieneisen“, für das er in den Jahren 1934 bis 1938 tätig war (Objektsammlung A.1.7)

wenig sinnvolles Mittel des modernen Bauens ansahen, bleibt hingegen eine Vermutung. Vielleicht kann man auch nicht erwarten, dass Architekten wie der wortkarge Ludwig Mies van der Rohe sich explizit zu diesem Thema äußern. Nachdem bis zum Ende der 1920er Jahre jedoch eine Vielzahl von Fassaden umgebaut worden waren, zeigte sich, dass nicht nur hochwertige Umgestaltungen entstanden waren. Es regte sich eine Kritik, die auch von Seiten derer kam, die einst für den Fassadenumbau eingetreten waren, wie im Fall Bruno Tauts. So vertritt Taut in einem Artikel von 1928 im Berliner Tageblatt die Ansicht, dass die Umgestaltung nicht nur aus Andeutungen auf der Fassade bestehen dürfe, sondern auch tiefgreifende Veränderungen in der Struktur des Gebäudes nach sich ziehen müsse. Die oberflächliche Behandlung der Fassade bringe dagegen nur „gerupfte Hühner“ hervor.⁷⁸⁷

Damit wendet sich Taut gegen die bloße Entfernung des Fassadendekors, dessen Ersatz durch glatte Putzflächen und gegebenenfalls eine farbliche Gestaltung. Gleichzeitig spricht er sich mit dieser Kritik aber auch für einen qualitätvollen Umbau aus, wie er in großer Zahl auch umgesetzt wurde. Der Erfolg dieser hochwertigen Umbauten hat nachweisbar positiv die Biografien der gestaltenden Architekten beeinflusst, auch wenn rückblickend die Fassadenumbauten in den Werkverzeichnissen heute nur noch als eine Fußnote erscheinen.

4.1.4 Fassadenumbau als überregionales Phänomen

Der Fassadenumbau der 1920/30er Jahre ist kein Phänomen, das ausschließlich auf Berlin oder Deutschland beschränkt ist. Zwar sind die Beispiele für moderne Umbauten bestehender Fassaden in Berlin besonders häufig, doch zeigt sich, dass eine moderne Umbaupraxis auch überregional zu beobachten ist.⁷⁸⁸ Der Umbau vorhandener Bauten scheint dabei häufig in Städten vorzukommen, die wie Berlin oder Breslau am Ende des 19. Jahrhunderts stark gewachsen sind und bei denen in den 1920er Jahren ein großes Interesse bestand, den baulichen Bestand den veränderten Bedürfnissen anzupassen. Der Anlass für diese Umbauten ist an den unterschiedlichen Standorten recht verschieden und hängt sogar auch von Faktoren ab, die in Deutschland eine geringere Rolle gespielt haben, wie sie beispielsweise an vorrangig politisch motivierten Umbauten in Italien zu beobachten sind. Der Fassadenumbau stellt sich im Hinblick auf die Schaffung eines gestalterischen Ausdrucks für ein politisches, kulturelles und wirtschaftliches System als recht einfach zu realisierendes Mittel einer architektonischen Umformulierung dar. Mit dem Umbau vorhandener Bauten ist es nicht nötig, völlig neue Städte nach einem veränderten Prinzip zu konzipieren, was im Zeitalter nationaler Expansionspolitik

⁷⁸⁷ Bruno Taut im Berliner Tageblatt 1928, zit. nach Friedrich Huth: Bruno Tauts „gerupfte Hühner“, in: Ostdeutsche Bauzeitung 69, 1928, S. 435f., zit. nach: Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekoration von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, S. 149

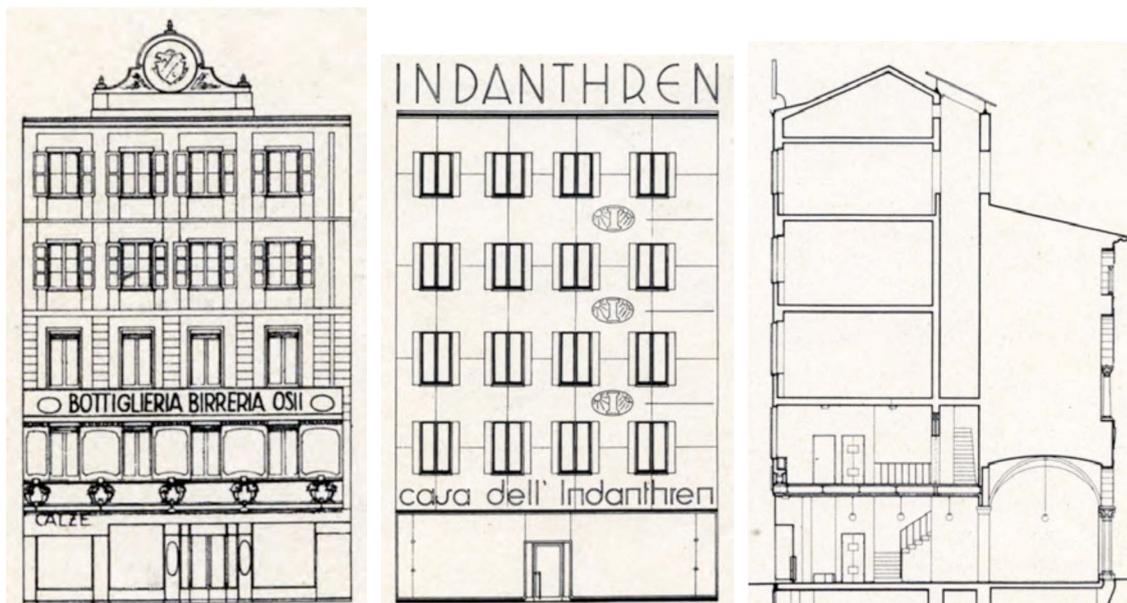
⁷⁸⁸ Vgl. hierzu auch die in Kapitel 2.4.1 und 2.4.2 beschriebenen Fassadenumbauten in Paris und New York.

auch in den 1920er und 1930er Jahren von architektonischer Bedeutung ist. So findet sich die Art-déco-Fassade von 1928 (Objektsammlung A.3.10), die man auch in einer us-amerikanischen Vorstadt vermuten könnte, in der historischen Altstadt von Panama wieder, wie auch nach dem 1. Weltkrieg die Fassade eines Südtiroler Sparkassengebäudes wie ein italienisches Fort mit römischem Travertin gestaltet wird. In diesen Fällen ist der Fassadenumbau als wirtschaftlich leicht zu realisierende Maßnahme ein nicht selten anzutreffendes Mittel, wirtschaftlich-politischen Beziehungen und auch Machtansprüchen auf einfache Art Ausdruck zu verleihen. Vielerorts liegen jedoch die Gründe für einen Fassadenumbau weniger in derart komplexen Anlässen begründet, sondern zeigen wie auch die vorangegangenen Beispiele aus Berlin und Breslau einen wesentlich pragmatischeren Anlass. Neben der Beseitigung der Baufälligkeit spielen bei den meisten Umbauten besonders die funktionale Umwandlung eines Gebäudes oder auch die wirtschaftlich-reklametechnisch motivierte Steigerung der äußeren Attraktivität eine große Rolle. Ein Aspekt, der in dieser Form bisher bei Berliner Umbauten noch nicht unmittelbar im Vordergrund stand, ist der in den 1920er Jahren vielfach in der Literatur beschriebene Grund einer Verbesserung der funktional-hygienischen Eigenschaften eines Gebäudes, wie er sich vor allem in Umbauten von Sanatorien und Kurhotels darstellt. In diesem Sinn scheint es also an dieser Stelle sinnvoll, ergänzend zu den Fassadenumbauten Berlins auch den Blick auf andere Regionen zu werfen, in denen dem Fassadenumbau in den 1920er Jahren eine größere Rolle zugekommen ist. Dies ist besonders dann ertragreich, wenn sich zeigt, dass sich zum einen die gestalterische Herangehensweise bei diesen Beispielen von der Gestaltprogrammatisierung der Moderne in Deutschland unterscheidet, und wenn sich zum anderen auch Gründe für den Fassadenumbau ausmachen lassen, die an den bisher behandelten Fassaden noch nicht vorkamen.

Bei den hier zuerst genannten Beispielen handelt es sich zunächst um Fassadenumbauten, bei denen der sehr verbreitete Wunsch nach Schaffung zeitgemäßer Verkaufsräume auch die Umgestaltung der Fassade nach sich zog. Das Beispiel aus Mailand ist als Geschäftshaus für die I.G. Farbenindustrie in den 1930er Jahre umgebaut worden (Abb. 214). Hierfür ist die ursprüngliche Ornamentfassung der Frontfassade durch eine geometrische Gestaltung mit einem rechtwinklig gerasterten Fugenbild in Putz ersetzt worden, wodurch die ehemals „überladene Fassade ein wohlthuend anspruchsloses Gesicht bekommen hat.“⁷⁸⁹ Die Gründe für den Umbau liegen hier also sehr ähnlich wie bei einigen Berliner Beispielen, kommt Mailand als norditalienischem Industriezentrum doch eine große Bedeutung für Geschäftshausrepräsentanzen zu. Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass in dieser Stadt bei Modernisierungen in der Regel mit einer älteren und teilweise denkmalgeschützten Bausubstanz umgegangen werden muss, wie auch dieses Beispiel zeigt. Für die Vergrößerung der Schaufenster und die Abfangung der tragenden Mittelwand sind sehr aufwändige

⁷⁸⁹ Vgl. auch die Ausführungen zum Entwurf in: Adolf Schuhmacher: Ladenbau, Anordnung, Einbau und Ausgestaltung kleiner und großer Läden in alten und neuen Häusern, 2. Aufl., Stuttgart 1939, S. 112

Abfangkonstruktionen notwendig geworden, wie dies auch schon bei Berliner Umbauten zu beobachten war. Ein Unterschied zu den zuvor behandelten Beispielen zeigt sich jedoch grundsätzlich in der baulichen Substanz dieses Gebäudes, dessen Rückseite mit dem Arkadengang unter Denkmalschutz steht. Im Zuge dieser Umbaumaßnahme ist der Arkadengang dem Verkaufsraum im Erdgeschoss zugeschlagen worden und erhielt eine durchgängige Glasfassade, die an das breite Schaufenster der Straßenseite gestalterisch anknüpft. Obwohl der Fassadenumbau zu einer völligen Veränderung des Erscheinungsbilds führt, ist ein großer Teil der historischen Gebäudeausstattung von der Umgestaltungsmaßnahme nicht betroffen.



214: Umbau der Fassade und der Geschäftsräume des Idanthrenhaus in Mailand, Via Orefici, Ansichten vor und nach dem Umbau, Architekt: A. Meyer-Gasters, Bauabteilung I.G. Farbenindustrie.⁷⁹⁰

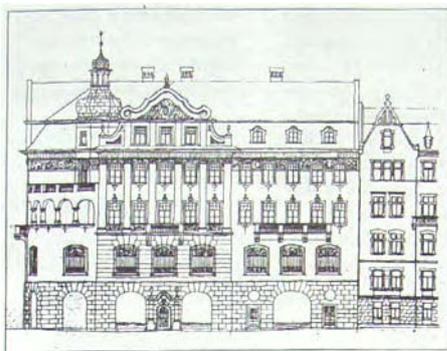
Einen vollständigen Umbau zeigt dagegen das Baseler Haus Wepf, bei dem durch eine funktionelle Umwandlung des ehemaligen Zunfthauses in ein Geschäftshaus die Gebäudestruktur im Inneren einschließlich des Treppenhaukerns völlig erneuert und unter anderem auch ein vollständiges Zwischengeschoss im Bereich des ehemaligen Saals im 1. Obergeschoss eingezogen worden ist.⁷⁹¹ Daraufhin ergab sich, dass natürlich auch die Fassade der Veränderung der Innenraumstruktur angepasst werden musste, und so erhielt das Haus eine reduzierte Putzfassade, auf der die neuen querrrechteckigen Fenster durch vertikale Lisenen zusammengefasst sind, wie es auch schon in der Fassadestruktur des Ursprungsbaus angelegt war (Objektsammlung A.3.9). Der Umbau des Geschäftshauses Wepf legt Zeugnis davon ab, wie auch in anderen europäischen Großstädten auf den funktionalen Wandel in Folge

⁷⁹⁰ Adolf Schuhmacher: Ladenbau, Anordnung, Einbau und Ausgestaltung kleiner und großer Läden in alten und neuen Häusern, 2. Aufl., Stuttgart 1939, S. 112

⁷⁹¹ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung, Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 76-77

der Zentrumsbildung baulich mit dem Umbau vorhandener Gebäude reagiert wurde. Etwas anders verhält es sich mit Umgestaltungen, für die weniger der funktionale Vorteil im Vordergrund stand, als dass mit dem Umbau durchaus auch eine politische Aussage getroffen werden sollte.

So wird im Fall des Sparkassengebäudes in Bozen durch einen Fassadenumbau ein architektonisches Exempel statuiert, das die politische und kulturelle Zugehörigkeit der Stadt Bozen und der Region Südtirol zu Italien manifestieren sollte. Aus diesem Grund wird ein architektonisches Formprogramm gewählt, das in strengem Kontrast zur ursprünglichen Fassadengestaltung steht (Abb. 215 und 216). Der Umbau, der im Jahr 1938 durchgeführt wurde und sich dementsprechend in den hier betrachteten Fassadenumbau der Moderne der 1920er Jahre eigentlich nicht mehr einfügen will, ist dennoch aufgeführt, weil anders als in Deutschland der Begriff der Moderne in Italien an die politische Aktivität des Faschismus gekoppelt und die zeitliche Begrenzung des modernen Bauens bis etwa 1933 auf die italienische Architektur bezogen nicht stimmig ist. So charakterisiert Oswald Zoeggeler den Umbau als ein „modernistisches Projekt“, bei dem die „Fassade im faschistischen Stil gewaschen wurde.“⁷⁹²



215, 216: Das Sparkassengebäude in Bozen ist 1904-1906 im Stil des „Bayerischen Barocks“ errichtet worden (rechts) und 1938 mit einer römisch-rationalistischen Fassade versehen worden, Aufnahme 2012.⁷⁹³

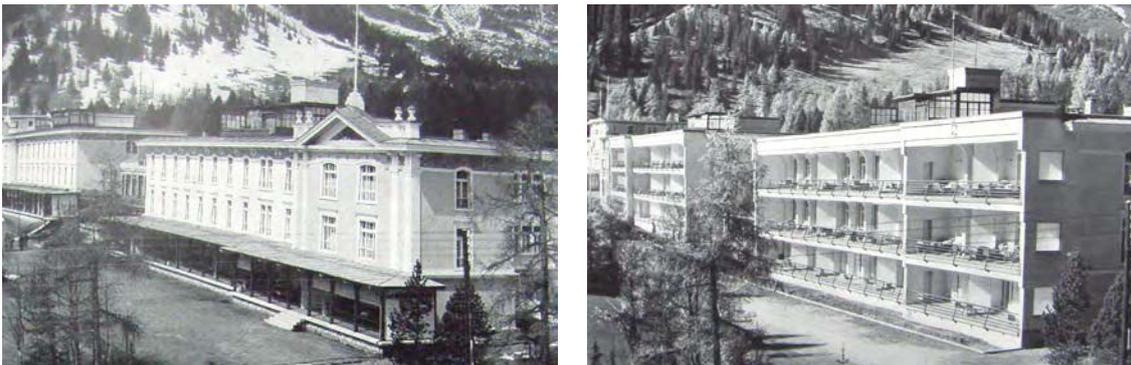
Hierbei wurde nicht nur der Fassadenschmuck, der in Formen des bayerischen Barock noch auf andere Herrschaftsansprüche verwies, vollständig entfernt, die Fassade wurde hier auch hinsichtlich ihrer Materialität umformuliert. Die Putzflächen wurden durch einen sandfarbenen Ziegelstein, den sogenannten Cottonuovo, ersetzt, und die markante Eckausbildung erhielt eine Verkleidung aus Travertin. Die Auswechslung der Fassadengestalt, die Ersetzung der

⁷⁹² Ebenda, S. 70

⁷⁹³ Abb. rechts: Oswald Zoeggeler, Lamberto Ippolito: Die Architektur für ein italienisches Bozen, 1992, S. 70

bayerischen Putzfassade durch römischen Travertin und Ziegel ist ein unmissverständlicher Ausdruck vor allem politischer Herrschaftsansprüche.

Als ein weiterer Grund für Fassadenumgestaltungen findet der Aspekt der Hygiene eine Umsetzung in Sanatoriumsbauten, bei denen seit Mitte der 1920er Jahre in der Schweiz eine erhöhte Bautätigkeit zu verzeichnen ist. Allein in dem Band „Umbau“ von Konstanty Gutschow und Hans Zippel finden sich zwei Sanatoriumsumbauten und drei Hotels, die in diesem Zeitraum eine Fassadenveränderung und einen Umbau erfahren haben.⁷⁹⁴ Grund dafür sind zum einen das „Bedürfnis nach Vermehrung der Zimmerzahl“⁷⁹⁵, und zum anderen versucht man mit dem Umbau der vorhandenen Sanatorien, die meist vom Ende des 19. Jahrhunderts stammen, einem medizinisch-hygienischen Effekt im „Wandel der therapeutischen Anschauung“⁷⁹⁶ nachzukommen. Hiernach gewinnt die Freilufttherapie in der Behandlung von Atemwegserkrankungen eine zentrale Stellung, die ihren unmittelbaren baulichen Ausdruck im Ausbau von Liegeflächen vor den Fassaden hat. Ein Beispiel für diese Umbauaktivität ist der Fassadenumbau der Deutschen Heilstätten Davos in Form eines konstruktiv selbständigen Terrassenvorbaus von dem Architekten Rudolf Gaberel aus dem Jahr 1929.



217, 218: Funktionaler Fassadenumbau im Sanatoriumsbau, welcher der Forderung nach hygienischen Liegeterrassen nachkommt, wie hier an den Deutschen Heilstätten in Davos aus dem Jahr 1929.⁷⁹⁷

Der Wunsch nach einer Vergrößerung der therapeutisch nutzbaren Liegefläche hat in diesem Beispiel den Umbau der Fassade zur Folge, wonach die historische Liegehalle durch „völlig offene, frei im Garten stehende“⁷⁹⁸ Liegehallen vor den Gästezimmern in allen Geschossen ersetzt wird. Der bestehenden Fassade wird eine Balkonkonstruktion aus Stahlbeton vorgeblendet, so dass jedes Gästezimmer eine eigene Liegeterrasse erhält (Abb. 217 und 218).

⁷⁹⁴ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 79-85

⁷⁹⁵ Ebenda, S. 81

⁷⁹⁶ Ebenda, S. 82

⁷⁹⁷ Abb. aus: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 83

⁷⁹⁸ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 82

Durch diese funktional und hygienisch-therapeutisch begründeten Umbauten verändert sich das äußere Erscheinungsbild der Hotel- und Sanatoriumsanlagen drastisch, denn „...an die Stelle des reizvollen, vornehmen Charakters des alten Zustands, trat ein neuer, völlig ungewohnt in der Form, kaum noch landläufigen Vorstellungen von einem Haus entsprechend, ähnlich einem Schrankbort, und doch von einem neuen, einzigartigen Reiz, restlos dem Zweck dienend, der Heilung des Kranken.“⁷⁹⁹

Im Fazit hat der Fassadenumbau auch im internationalen Vergleich eine Relevanz, doch unterscheidet er sich methodisch kaum von Beispielen aus Deutschland. Lediglich das hier genannte Beispiel der politisch motivierten Umgestaltung einer Fassade in Bozen wie auch die unmittelbare Übersetzung hygienisch-funktionaler Ansprüche an die Gestaltung der Loggienfassaden von Sanatoriumsbauten und Hotels erweitern das Spektrum der Hintergründe, die als Auslöser für die Transformation von Altbaubestand gelten können.

⁷⁹⁹ Ebenda, S. 83

4.2 Die Fassade als Medium zur Erzeugung eines Bildes der Moderne

Die 1920er Jahre sind ein Zeitabschnitt, in dem in kürzester Zeit eine Reihe von Neuerungen erprobt und realisiert werden, die das Alltagsleben und die Gestalt der Umwelt stark beeinflussen und verändern. Bis heute übt diese Zeit zwischen Aufbruchsenthusiasmus und Stagnation eine besondere Anziehungskraft aus, nicht zuletzt deshalb, weil sich diese kurze Epoche durch eine kaum zu überschauende Produktivität vor allem in den kulturellen Bereichen auszeichnet. Gerade auch in der Architektur und den benachbarten Disziplinen kommt es zu einer Fülle von Neuentwicklungen und Versuchen, wie sich auch hier an dem zweifelsohne sehr spezialisierten Themenkomplex des Fassadenbaus zeigt.

Vieles dessen, was in dieser Zeit prägend wird, war zwar schon in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg angedacht und entwickelt worden, doch fanden beispielsweise die Produkte und Verfahren im Bereich der Gestaltung erst nach 1920 eine breitere Verwendung und wurden somit allgemein zugänglich. Im Bereich des Bauens wird für jedermann offenbar, dass neue Entwurfsprinzipien Anwendung finden, im Bereich der Bildmedien werden Druckverfahren verbessert, so dass auch Fotografien in zunehmender Qualität dargestellt werden können, der Film tritt seinen Siegeszug an. Der technische Fortschritt nicht nur in der Großstadt wird von der Entwicklung der Verkehrsmittel begleitet, die durch ihre veränderte Geschwindigkeit die Wahrnehmung beeinflussen. Der Alltag in der Stadt ist einer großen Wandlung unterworfen. Die elektrische Beleuchtung löst zunehmend die Gasbeleuchtung ab, technische Verfahren zur Glasherstellung werden verbessert, weshalb das Glas zu einem wirklichen Baumaterial wird, und bevor Gebäude errichtet werden, wird nicht nur ihre Statik berechnet, sondern auch Wärmedurchgangswerte und Schallisolation. Vor dem Hintergrund der Überwindung eines überholten Gesellschaftssystems scheint man sich in vollem Vertrauen auf die Entwicklung des Technischen der Zukunft zuzuwenden. Betrachtet man diesen Zeitabschnitt, scheint jedoch die Perspektive stets eher in der Neuerung des Materiellen zu liegen, während umgekehrt die materielle Neuerung insbesondere im Bauen nur sehr selten in einen Bezug zur gewandelten Gesellschaft der jungen Republik gestellt wird. Man wird vergeblich nach einer Großstadtarchitektur suchen, die dem neuen System einer parlamentarischen Demokratie, die in dieser Form seit 1918 auch „neu“ ist, einen besonderen gestalterischen Ausdruck verleiht.⁸⁰⁰ Stattdessen gründet sich das Neue in der Großstadt größtenteils auf private Initiativen. Zu labil ist zunächst das republikanische Staatsgebilde, zu schwach seine Konstitution, um die immer wieder geforderten durchgreifenden Veränderungen zu steuern und zu beeinflussen. Einzig in den Siedlungsbauten dieser Zeit wird man in dem mit ihrer Errichtung verknüpften sozialen Anspruch auch eine Verbindung zur demokratischen Gesellschaftsform der Weimarer Zeit sehen können. Im innerstädtischen Umbau bleiben jedoch diese Bezüge ausgespart.

⁸⁰⁰ Vgl. Dietrich Neumann: Die ungebraute Stadt der Moderne, in: Scheer, Kleihues, Kahlfeldt: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 172

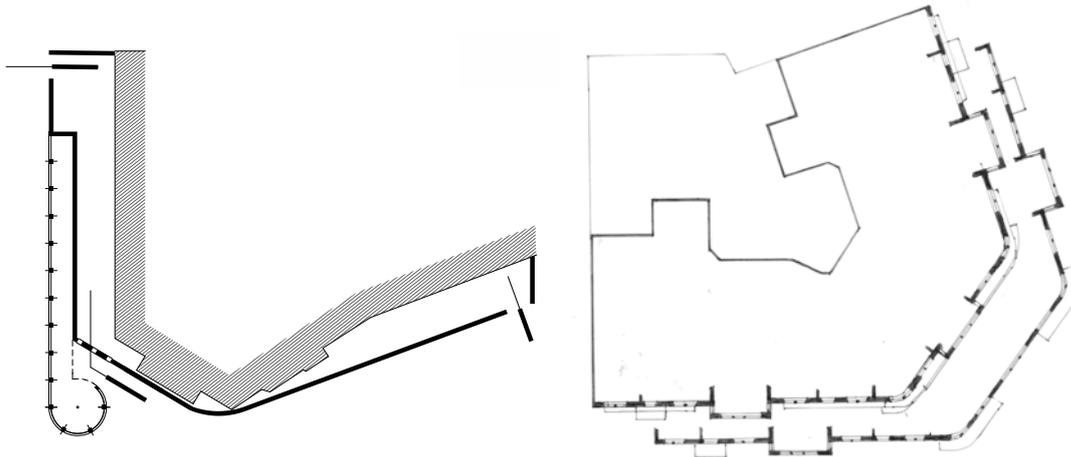
Wahrscheinlich erklärt besonders auch die ökonomische Ausrichtung jeder Erneuerung die Schlagkraft und Geschwindigkeit, mit der sie sich in dieser Zeit vollzieht.

Die bestehende historische Stadt wird in den 1920er Jahren nur dort in Frage gestellt, wo sie sich aus wirtschaftlicher Sicht nicht mehr rentiert. In Berlin wie in anderen Städten Deutschlands, die in Folge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert ein schnelles Wachstum erlebt haben, sind die sozialen Probleme in den innerstädtischen Vierteln zwar offensichtlich, können aber nur ausweichend im Siedlungsbau angegangen werden. Auf eine städtebauliche Modernisierung und Sanierung des historischen Zentrums ist man kurz nach dem 1. Weltkrieg weder vorbereitet, noch stehen hierfür Mittel bereit. Selbst die Lösung der als vorrangig erachteten Verkehrsprobleme in der Innenstadt mit den projektierten Durchbrüchen und Verbreiterungen, haben ihren wesentlichen Kern in der Entwicklung einer Infrastruktur, die vor allem dem Ausbau der Geschäftsstraßen und –viertel dient und damit vor allem der privaten Wirtschaft zugute kommt. Das Bauen in der Innenstadt unterscheidet sich von dem Bauen in der Peripherie, da hier explizit für Geschäftskunden mit einem bestimmten wirtschaftlichen Interesse gebaut wird. Angesichts dieser Umstände, die das Bauen in der Stadt der 1920er Jahre charakterisieren, stellt sich die Frage, ob zwischen Erneuerungsdrang, Wirtschaftskrise und Konsolidierung eine bestimmte Strategie der architektonischen Planung besonders erfolgreich ist und eine große Verbreitung findet. Die Entwicklung einer Planungsstrategie ist dann auch insofern interessant, weil für die innerstädtischen Bauaufgaben sehr ähnliche Rahmenbedingungen herrschen. Wie aber reagieren die Architekten in ihren Planungen auf die wiederkehrenden Forderungen nach Wirtschaftlichkeit, nach einer Beseitigung der baufälligen historischen Formen und nach einer Steigerung der äußeren Attraktivität von Geschäftsbauten? In dieser Hinsicht ist neben dem Werk der Brüder Luckhardt und Alfons Anker, die eine große Zahl von Bauten in der Innenstadt realisieren konnten, vor allem auch das Werk Erich Mendelsohns aussagekräftig, das besonders in der Geschäftshausarchitektur in strategischer Weise den oben charakterisierten Umständen der 1920er Jahre Rechnung trägt.

Wenn Erich Mendelsohn mit weit ausgreifenden Bezügen in einem Vortrag 1919 für die neue Architektur „die Apostel gläserner Welten, die Analytiker der Raumelemente (...)“ beschwört, so mag er sich zum einen gewiss sein, dass er sich den „übergeordneten Problemen einer neuen Baukunst“⁸⁰¹ annähert, dass aber andererseits seine Thesen gepaart mit den dynamisch-futuristischen Skizzen seiner frühen Projekte auch eine geschickte Markstrategie sind, in der das überholte Alte gegen das vorwärtsgewandte Neue gesetzt wird. Der Erfolg Mendelsohns als Geschäftshausarchitekt der 1920er Jahre bestätigt diese These, seine modernen Konstruktionen in Stahl, Glas und Stein sind gegenüber den massiv-verstaubten Bauten der historischen Stadt ein überzeugend gewählter Kontrast. Bereits das erste Großprojekt Mendelsohns nimmt sich genau dieser strategischen Inszenierung des Neuen an, indem das alte Gebäude geradezu besetzt

⁸⁰¹ Das Problem einer neuen Baukunst, Vortrag im „Arbeitsrat für Kunst“, 1919, in: Erich Mendelsohn: Das Gesamtgeschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten, Berlin 1930, S. 21

und degradiert wird zum Sockel, zur Substruktion eines neuen, modernen Geschäftshauses. Beim Umbau und der Aufstockung des Verlagshauses vom Berliner Tageblatt spricht er selbst von einer „bewußten Trennung des alten Sandstein- und des neuen Putzbaus. (...) Keramik als Trennmateriale zwischen Sandstein und Putz.“⁸⁰² Die Strategie des Kontrastes zur überdeutlichen Sichtbarmachung einer neuen, werbewirksamen Geschäftshausenerweiterung wird er in ähnlicher Form beim Umbau des Herpich-Baus anwenden, wie es auch ein Konzept für die Neubauten der von ihm entworfenen Warenhäuser ist.



219, 220: Lageplan des 20 m hohen Bauzauns der Galeries Lafayette am Potsdamer Platz von 1928 als Ankündigung des neuen Kaufhauses nach Planungen von Erich Mendelsohn (links) und Grundriss zum Fassadenumbau des Eckhauses Kurfürstendamm 211 zur Modernisierung des Geschäftshauses durch die Brüder Luckhardt und Alfons Anker, 1927-28, Umzeichnungen.⁸⁰³

Selbst für die Errichtung des Bauzauns des Columbushauses am Potsdamer Platz wählt Mendelsohn eine ungewöhnliche Form: Die mehrere Geschosse umfassende Fassade der Ende der 1920er Jahre errichteten Baustelleneinhausung ist dabei tatsächlich nur eine Werbefläche, gewissermaßen noch ohne ein gebautes Geschäftshaus dahinter (Abb. 219 und Fotografie in Kapitel 2.2.4). Diese Reklamewand ist in ihrem Kontrast zur umgebenden kleinteiligen Bebauung als weiße geschwungene Fläche nicht zu übersehen. Spätestens bei diesem Entwurf zu einer Baustelleneinhausung wird deutlich, was bereits zuvor gemeint worden war, wenn ein Artikel über die innerstädtische Baupraxis der 1920er Jahre mit dem Titel „Reklame architekturbildend“⁸⁰⁴ überschrieben ist. Die Zuspitzung der Fassadenarchitektur dieses Zeitraums als eine gebaute Reklame mag vielleicht nicht bei allen Fassadenentwürfen in einer derart vordergründig plakativen Form zum Ausdruck kommen. Beachtenswert scheint in diesem Zusammenhang aber, dass Erich Mendelsohn selbst diese Werbefassade in sein Werkverzeichnis mit aufnimmt und der Reklametafel damit die Bedeutung eines vollwertigen

⁸⁰² Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten, Berlin 1930, S. 82

⁸⁰³ Abb. aus Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten, Berlin 1930, S. 235 und Grundriss aus dem Antrag zur Umgestaltung der Fassade Kurfürstendamm 211, 30.3.1927, in: BA

Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 211, Bd. 5

⁸⁰⁴ Dr. Bier: Über Architektur und Schrift, in: Der Baumeister, Heft 11, 1929, S. 349-364

Hochhaus zuteil wird.⁸⁰⁵ Betrachtet man demgegenüber die Bauantragszeichnungen vom Fassadenumbau der Brüder Luckhardt und Alfons Anker vom Kurfürstendamm 211, so scheint der Umbau der äußeren Schicht des Hauses gestalterisch wie auch, was die Wirkungsabsichten angeht, der Errichtung einer mehrgeschossigen Werbetafel sehr ähnlich zu sein (Abb. 220). Die Fassade als Medienfläche, die mit wechselnden Inhalten versehen werden kann, hatte es in diesem Maßstab und vor allem in einer derartigen Verbreitung in der Innenstadt vor den 1920er Jahren noch nicht gegeben. Die Reklame wird damit nicht nur architekturbildend, sondern sie bestimmt auch in zunehmendem Maß den Städtebau der geschäftlichen Zentren der Stadt (vgl. Kapitel 3.1.2). Denn nicht nur am Potsdamer Platz steht über einige Jahre die Werbefassade für die Errichtung der Galeries Lafayette, auch am Alexanderplatz errichtet Martin Punitzer eine mehrgeschossige Werbefassade als Vorwegnahme einer zukünftigen Platzbebauung, die in den 1930er Jahren dann jedoch nicht mehr realisiert wird.⁸⁰⁶

So beginnen die Attrappen des Marktes, die Werbezäune und Baustelleneinhausungen, an zentralen Stellen der Stadt das Stadtbild zu prägen, wobei weniger die Werbebotschaften einen nachhaltigen Einfluss auf die Architektur ausüben als die Art ihrer Gestaltung, ihre Konstruktion und die Flächigkeit. Die gebäudehohe Werbetafel zeigt die wesentlichen gestalterischen und konstruktiven Eigenschaften des modernen Geschäftshausbaus, indem sie aus einer veränderbaren Skelettkonstruktion mit einer flächigen Fassadengestaltung besteht. Die Aufteilung der dahinterliegenden Geschosse ist dabei nach Belieben einzurichten, bei einem Reklamezaun entfällt diese Option.

Was wäre aber die helle Fassadenfläche der Reklamewand ohne den Kontrast zur bestehenden baulichen Umgebung mit seinen verrußten Ornamentfassaden, Erkern und Balkonen? Während man sich bis zum Beginn der 1920er Jahre in der Reklametechnik darauf zu konzentrieren versuchte, Reklamezeichen oder -schriften auf bestehenden Fassaden so gut es ging in die Struktur der Fassade zu integrieren oder bei Neubauten entsprechend breite Brüstungsbänder unter den Fenstern für die Werbung zu entwickeln, wurde mit der großflächigen Werbetafel und der Werbetafel die ursprüngliche Primärgliederung der Fassade, die durch die Fenster im Massivbau vorgegeben war, aufgelöst zugunsten einer glatten, ungegliederten Fläche. Diese ungegliederte Fassade kann beliebig (große, wechselnde) Werbebotschaften aufnehmen und steht in ihrer sachlich-funktionalen Gestaltung in einem strengen Kontrast zur umgebenden historischen Bebauung. Die Strategie des kontrastierenden Sichtbarmachens ist sicherlich die augenscheinlichste Methodik, neue Fassaden in der historischen Stadt in Szene zu setzen. Dies mag zum einen eine marktwirtschaftliche Reklamestrategie sein, doch stellt sich auch die Frage, ob die historische Umgebung der Stadt für den Entwurf mitunter nicht viel mehr auch eine Rolle für den Architekten in der Darstellung seines Projektes gespielt hat. Es lassen sich diesbezüglich keine textlichen Aussagen finden, doch gibt es eine Reihe von Architekten, die

⁸⁰⁵ Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten, Berlin 1930, S. 235

⁸⁰⁶ Dieser Bauzaun ist fotografisch dokumentiert: Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. F 5875

auf die Darstellung der umgebenden historischen Bebauung großen Wert gelegt haben und diese Umgebung stets auch in einer bestimmten Weise dargestellt haben. So lässt sich zumindest erahnen, dass das Verhältnis des neuen Projekts zu der alten Umgebung eine bewusste Setzung ist, die natürlich auch auf bestimmten Gestaltkriterien wie Kontrast, Überhöhung und dergleichen beruhen kann.⁸⁰⁷

Es ist ablesbar, dass diesen Architekten der modernen Fassadenumbauten wie auch tatsächlicher Neubauprojekte die Altbaustruktur als Hintergrund für den eigenen Entwurf dient. In den Perspektiven Mies van der Rohe zum Hochhaus Friedrichstraße⁸⁰⁸ wird die alte und abgelegte Stadt als malerische Kulisse einer vergangenen Zeit dargestellt, die mit ihren grauen Fassaden nicht mehr bieten kann als einen deutlichen Kontrast zu den hell erleuchteten purifizierten Fassaden der Avantgarde.⁸⁰⁹ Die im Fotoabzug schwarz unterbelichteten Häuserzeilen lassen nur wenige ornamentale Zierelemente des Historismus erkennen, die zum Verständnis der Darstellung im Einzelnen auch gar nicht mehr notwendig sind. Wie in einem Bühnenbild wird der Hintergrund der perspektivischen Straßenbebauung überzeichnet, um das Neubauprojekt des Hochhauses hervorzuheben. Die in der Zeichnung angedeutete Leichtigkeit und Transparenz der Konstruktion und der Materialien des Hochhauses kämen weniger zum Ausdruck, würde die schwarze Fassung des Altbausbestands in der Darstellung fehlen. Man muss davon ausgehen, dass diese Form der kontrastierenden Darstellung bei Ludwig Mies van der Rohe kein unreflektiertes Nebenprodukt ist, schließlich verwendet er diese Kompositionsmethode immer wieder auch bei anderen Entwürfen im Kontext historischer Bebauung. Es scheint nicht abwegig, in diesen Bildaufbau eine bestimmte Absicht zu interpretieren, die gestalterischen Vorzüge des Neuen an den strukturellen Schwächen der historischen Stadt zu erläutern. In dem Maß, in dem die Stadt des Historismus zu dicht bebaut, zu eng und verschmutzt ist, wird die neue Architektur geräumige Abstandsflächen, Licht und Sauberkeit bringen.

Deutlich wird die Bedeutung der Gegenüberstellung moderner Architekturformen mit den Gestaltformen des 19. Jahrhunderts auch an dem Ladenumbau der Parfümerie Scherk am Kurfürstendamm 231 von 1927 (Objektsammlung A.1.48). Hier wurden wie so häufig die unteren beiden Ladengeschosse für das Unternehmen umgestaltet und die Fassade in glatten ruhigen Flächen der Ornamentfassade in den Obergeschossen entgegengestellt. Wie wichtig dieser bewusste Kontrast für den Architekten dieser Umbaumaßnahme Otto Rudolf Salvisberg war, zeigt sich an einem Bauabschnitt des Umbaus, der im Zuge der Fassadenumgestaltung der oberen Wohngeschosse verändert werden musste. Da nämlich der Ursprungsbau einen Erker besaß, der der Fassadenglättung des Ladengeschosses weichen musste, ergab sich im

⁸⁰⁷ Vgl. Thomas Will: Düstere Hintergrund und reizende Reste – Zum Bild der alten Stadt in den Projekten der Moderne, in: Sigrid Brandt, Hans-Rudolf Meier (Hg.): Stadtbild und Denkmalpflege, Berlin 2008

⁸⁰⁸ Vgl. hierzu die Abbildung in Kapitel 2.4.3.

⁸⁰⁹ Schon in dem Artikel zu dem ersten nach dem 1. Weltkrieg umgebauten Gebäudekomplex, dem Theaterbau von Hans Poelzig für Max Reinhardt von 1919, wird die bewusste Kontrastierung des Umbaus zu der „grauen Stadt“ hervorgehoben; in: Fritz Stahl: Das Große Schauspielhaus in Berlin, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 5. Jg., Heft 1/2, 1920, S. 3

2. Obergeschoss die Aufgabe einer Ergänzung des Fassadenabschnitts, wo sich ursprünglich der Vorbau befunden hatte (vgl. die Plandarstellungen in der Objektsammlung). Salvisberg ergänzte die Fassadenfläche am entfernten Erker nicht etwa in einer modernen Form, wie man zunächst vermuten könnte. Stattdessen schien er sich bewusst zu sein, dass der Kontrast von historischen Dekorformen auf der Fassade und der modernen Flächigkeit seines Ladenumbaus für die abgeschlossene Wirkung seiner Fassadenumgestaltung von elementarer Bedeutung ist. In diesem Fall würde also eine teilweise moderne Fassadengestaltung der Wohngeschosse die gestalterische Stringenz seiner neuen Ladenfassade beeinträchtigen. Mit anderen Worten wird der Rahmen der historischen Stadt in diesem Fall also derart für die moderne Architektur gebraucht, dass die Wirkung des Modernen sich im Kontext der historischen Dekorformen des 19. Jahrhunderts steigert. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass Salvisberg bei dem Umbau des Scherk-Ladens in den Ladengeschossen fast den Prototyp einer modernen Ladenfassade als Komposition von Flächen, Materialien und Schrift entwirft und auf der anderen Seite die Fassadenfläche im 2. Obergeschoss in den historistischen Ornamentformen ergänzt.⁸¹⁰ Im Kontext der Stadt des 19. Jahrhunderts wirkt das Gestaltkonzept einer farbig ansprechenden, glatten, sauberen und leuchtenden Architektur vor allem im Ladenbau überzeugend. Wie sich gezeigt hat, verfehlt die Ausreizung des Kontrasts von neuer und historischer Architektur, von bestehender und projektierte, besonders im Bereich der Geschäftshausarchitektur, die den kommerziellen Rahmen für die gestalteten Produkte dieser Zeit bildet, ihre Wirkung nicht. Selbst in Bezug auf die in Gewerbeflächen feilgebotenen Waren lässt sich die Steigerung der Wirkung der modernen Architektur im Verhältnis zu den umworbenen Produkten feststellen. Denn im Kontext bereits realisierter moderner Architektur wirken dabei selbst die Gebrauchsgegenstände, die eindeutig den technischen Fortschritt vermitteln, alt und überholt, wie dies an dem dargestellten Autohaus deutlich wird (Abb.222).



222: Das Chrysler-Haus am Kurfürstendamm 40-41 in Berlin-Charlottenburg bietet mit seinem Ausstellungsraum einen modernen Rahmen für die angebotenen Fahrzeuge, die in dieser Umgebung fast antikiert wirken. Fassadenumbau der Brüder Luckhardt und Alfons Anker aus dem Jahr 1927.⁸¹¹

⁸¹⁰ Vielleicht auch als eine (aus den USA bekannten) Ausdifferenzierung der Bauaufgaben und ihrer Anforderungen, wonach die Arbeitswelt gegenüber der traditionellen Wohnwelt ein modernes Bild bedient.

⁸¹¹ Abb. aus: Udo Kultermann: Wassili und Hans Luckhardt, Tübingen 1958, S. 56

Das Auto, das in den 1920er Jahren stets als Prototyp der sich modern-funktionalistisch erklärenden Form dargestellt wurde, wirkt in der sachlichen Umgebung der lichten Architektur der Brüder Luckhardt und Alfons Anker beinahe veraltet. Dieser etwas skurrile Effekt, wie er am Beispiel des Chrysler-Hauses am Kurfürstendamm 40-41 zu beobachten ist, verdeutlicht indes auf sehr eindringliche Weise, welchen hohen Stellenwert die repräsentative Geschäftshausarchitektur selbst gegenüber den dargebotenen Produkten hatte. Hier wirkt es so, als habe die architektonische Gestaltung in ihrer Modernität die technische Entwicklung überrundet, und die Architektur ist dynamischer als die in ihr angebotenen Autos.

Das bewusste Gegenüberstellen von Altem und Neuem als werbewirksame Strategie hat in der Geschäftshausarchitektur der Moderne, in der Darstellung von Neubauten wie auch in der Anlage von Umbauten offensichtlich seinen festen Platz. Dabei ist die Art der qualitativen Umsetzung zweitrangig, wie das große Spektrum von Umbauten bis hin zum Neubau der Moderne zeigt. Im Zentrum des Interesses steht die Erzeugung eines Bildes der Moderne, für das der Fassadenbau eine elementare Rolle spielt.

Von der Reduzierung der Fassade auf eine Reklamefläche, wie sie drastisch in den Werbegerüsten der 1920er Jahre zum Ausdruck kommt, bis hin zu den Bildinszenierungen Mies van der Rohes wird hier deutlich, dass das moderne Bauen im Vergleich zum Historismus weit mehr grafische Disziplinen für die inszenatorischen Qualitäten der Architektur bedient. Zwei Dinge sind demnach entscheidend: das Bild, das eine Fassade in einer möglichst überzeugenden architektonischen Qualität wiedergibt und zum anderen die Möglichkeit, die Fassade in einer hohen grafischen Qualität als Bild darzustellen. Auf der einen Seite werden Prinzipien der Grafik auf die Architektur bezogen, während andererseits die Darstellung der Architektur zu einem Thema der Grafik wird. Dabei werden die architektonischen Prinzipien des modernen Bauens auf der Fassade demonstriert, während es in den avancierten Darstellungen um die Vermittlung und Herleitung der modernen Themen der Architektur geht. Die Ausrichtung der Architektur der Moderne auf die Schaffung von Bildern ist dabei in funktionalem Sinn ergebnisorientiert und hat keinen romantischen Hintergrund einer malerischen Darstellung der Architektur. Die Aussage des Bildes wird instrumentalisiert, sei es aus geschäftlichen Gründen, sei es, um die Qualitäten der Architektur, die sich nicht mehr aus dem Kanon bekannter Stilformen herleitet, zu erklären. Die Architektur der Moderne in ihren abstrakten Formen und kontrastierenden Gestaltungen ist in hohem Maße erklärungsbedürftig, und die perfekten Bildinszenierungen sind ein Weg ihrer Vermittlung. Die Fassadenumbauten als zweidimensional-bildnerische Gestaltungen und die modernen Bildinszenierungen von Fotografen wie Arthur Köster, Max Krajewski u.a. haben das gleiche Ziel einer möglichst suggestiven Darstellung des modernen Baugedankens. Die Fassaden wie auch die Fotografien sind Bildkompositionen, die auf der Grundlage ihrer technischen Perfektion einen Eindruck

verschaffen sollen, was die Moderne ist und welche Ziele sie verfolgt. Beide Aspekte, die Bildinszenierung im Bau durch eine besondere Fassadenästhetik wie auch die Inszenierung der modernen Architektur in der Fotografie, verdienen hier eine eingehendere Betrachtung.

4.2.1 Fassadenumgestaltungen als Projektionen des modernen Bauens

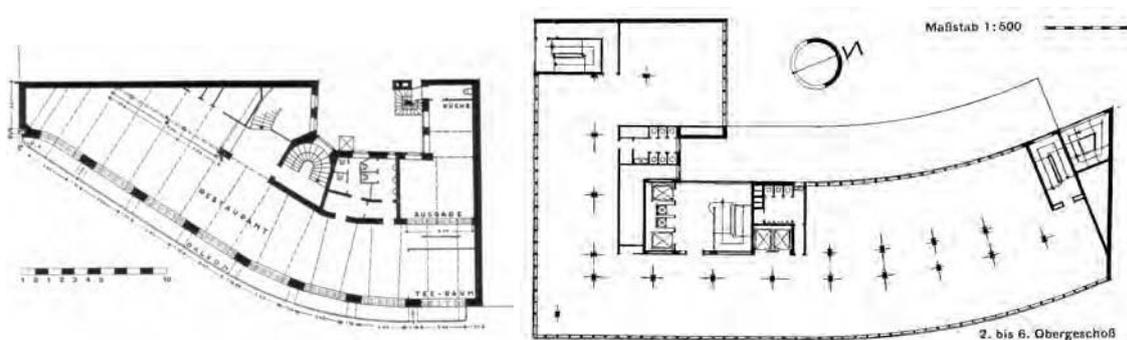
An Stelle einer materialgerechten Durchbildung finden sich auf den Fassaden der 1920er Jahre – wie bereits zuvor beschrieben – häufig nur Andeutungen einer Materialanwendung und die Konstruktion erscheint mehr als eine Abbildung eines modernen Systems. Wenn die Brüder Luckhardt und Alfons Anker das Eckhaus am Kurfürstendamm mit einer Bänderung versehen, die auf den ersten Blick den Eindruck eines Skelettbaus mit durchgängigen horizontalen Bandfenstern hervorruft, wie es in dem zwei Jahre später eingereichten Wettbewerbsentwurf zum Alexanderplatz in einem Neubau tatsächlich auch konstruktiv dargestellt ist, so geht es hier bei diesem Umbau zunächst nur um die Schaffung eines Bildes von einem modernen Gebäude (Abb. 223 und 224). Die visuelle Anmutung des Modernen, die natürlich konstruktiv an einem Altbau nur mit größtem Aufwand realisierbar gewesen wäre, wird hier lediglich bildhaft dargeboten, als dass sie baulich verwirklicht würde. Mit den einfachen Mitteln von Putz und Farbe wird eine Inszenierung geschaffen, die wie eine Vorwegnahme des späteren Eckbaus am Alexanderplatz gesehen werden kann. Lässt sich nun aber diese Beobachtung, dass die Fassadenumbauten, an denen häufig das oben geschilderte Phänomen von Andeutungen moderner Gestaltungspraktiken auftritt, als eine Art Vorwegnahme tatsächlicher Neubauten zu sehen sind, verallgemeinern?



223, 224: Die kontrastreiche Bänderung als Andeutung eines konstruktiven Systems am Umbau des Hauses Kurfürstendamm 211 zeigt eine gestalterische Verwandtschaft in der Gegenüberstellung mit den projektierten Neubauten vom Alexanderplatz im Modellfoto vom Wettbewerbsentwurf zur Neubebauung des Alexanderplatzes von 1929; Architekten: Brüder Luckhardt und Alfons Anker.⁸¹²

⁸¹² Abb. aus: Der Neue Bau, in: Bauwelt, 12/1927 und Bauwelt, 13/1929, S. 2

Leider ist das Quellenmaterial hierzu äußerst dürftig, so dass zur Beantwortung dieser Frage nur die Bauten, Umbauten und Entwürfe selbst herangezogen und interpretiert werden können. Dabei stellt sich heraus, dass in einigen Fällen sehr offensichtliche Übereinstimmungen in der Gestaltung der Fassade wie auch in der Wahl der Konstruktion zwischen Fassadenumbauten und später errichteten Neubauten bestehen, die auch nicht immer nur damit erklärt werden können, dass es sich um eine „modische“ Erscheinung⁸¹³ handelt, wie im Fall der häufig auftretenden Horizontalbänder. Es geht also weniger um das Zitieren eines Gestaltthemas als vielmehr um die Weiterentwicklung eines Konstruktionstyps, eines Materials und ähnlichem. Eine solche Entwicklung lässt sich nicht nur an den Bauten der Brüder Luckhardt und Alfons Anker beobachten, auch die vielen Bezüge des Fassadenumbaus des Herpich-Baus von Erich Mendelsohn und der Fassade des wenige Zeit später als Neubau errichteten Kaufhauses Petersdorff in Breslau sind hier als Beispiel zu nennen. Aber nicht nur innerhalb des Werks eines Architekten scheinen sich Beziehungen darzustellen, die in einer zeitlichen Abfolge zu stehen scheinen. Beim Fassadenumbau des Telschow-Hauses an der Potsdamer Straße 1927 begnügten sich die Architekten nicht wie bei dem zuvor beschriebenen Umbau am Kurfürstendamm 211 mit der Andeutung einer Skelettkonstruktion, sie wurde in Teilen tatsächlich errichtet. Die mit großem Aufwand betriebene Umbaumaßnahme steht in ihrer modernen Wirkung kaum dem wenige Jahre später errichteten, zweifellos wesentlich größeren Columbushaus nach.



225, 226: Vom Skelettbau der Fassade zum vollständigen Neubau: Die Grundrisse des Telschow-Hauses von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker (links) und des Columbushauses von Erich Mendelsohn.⁸¹⁴

Durch den Austausch der Fassadenebene war es den Architekten des Umbaus gelungen, ein nahezu perfektes Bild eines Stahlskelettbaus zu entwickeln. Nur an der statischen Struktur des Gebäudes im Grundriss mit seiner noch erkennbaren tragenden Mittelwand und der massiven Hoffassade ist der Unterschied zu dem als Stahlskelettbau errichteten Columbushaus zu erkennen, dessen Mittelstützen eine flexible Raumaufteilung ermöglichen (Abb. 225 und 226).

⁸¹³ Werner Hegemann, *Reihenhaus-Fassaden*, Berlin 1929, S. 14

⁸¹⁴ Grundrisse aus: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: *Umbau - Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion*, Stuttgart 1932, S. 33 (links) und *Bauwelt* 46/1931, S. 30 (rechts)

Wahrscheinlich aus Rücksicht auf die einzurichtenden Büros ist das Columbushaus nicht mit einer Vorhangfassade ausgestattet worden, damit die hinter der Fassade im Innenraum stehenden Stützen die Raumaufteilung nicht behinderten. In dieser Hinsicht steigern die Brüder Luckhardt und Alfons Anker die Stringenz einer sich auch nach außen vermittelnden Stahlkonstruktion noch einmal in dem für den Potsdamer Platz entworfenen „Haus Berlin“ aus den Jahren 1929-1931 (Objektsammlung 2.3). In diesem Projekt, das nach langem Streit schließlich den Weg durch die Genehmigungsinstanzen genommen hat, aber aus Gründen der Wirtschaftskrise nicht zur Ausführung kommt, ist die Abgrenzung zum Historismus mit den Gestaltmitteln der Moderne am konsequentesten umgesetzt. Das Eckhaus ist als zylindrisches Hochhaus projektiert, dessen vertikale Tragstruktur sichtbar vor der Fassade liegt. Die sich aus den Geschossebenen ergebende Horizontalstruktur ist zur Aufnahme von Reklame vorgesehen, die dahinterliegende Fassadenebene ist verglast. In gewisser Weise kann das Gebäude am Ende der 1920er Jahre als eine Synthese der verschiedenen Gestaltvorstellungen und Konstruktionsmethoden verstanden werden, in dem es die Forderungen nach horizontalen Reklamebändern ebenso erfüllt wie die konstruktiv notwendige vertikale Ableitung der Kräfte in der sichtbaren Konstruktion. Es hatte viele Versuche gegeben, durch die Anwendung bestimmter Gestaltformen der Moderne zu einem einheitlicheren Stil zu gelangen, doch scheinen die vielen Experimente, wie Bernhard Hoetger bekennt, nicht durch strengere Regeln, sondern, wie am Haus Berlin, durch ein Abwägen verschiedener Parameter zum Erfolg zu führen. „Sachlich scheinen heißt nicht immer sachlich sein. (...) Wir wollen keine Hemmungen und Eindämmungen durch Rezepte, wir wollen, daß der freie Geist seine Gesetze selber findet. Nicht die durchsichtige Wand, nicht die schöne Fläche, nicht die Konstruktion fordert der produktive Moment, sondern Synthese.“⁸¹⁵

Das Planen und Bauen der 1920er Jahre durchschreitet in der Architektur der Großstadt Entwicklungsphasen, in denen es sich in verschiedenen Stadien von der abbildenden Projektion eines modernen Bauens auf der Fassade zu einem durchbildenden Konstruieren und Gestalten entwickelt. Wurden vielfach zunächst über eine Adaption der modernen Architektursprache an die bestehende Architektur die Ausdrucksformen des Modernismus erprobt, so sind einige der Neubauprojekte das Ergebnis einer Reihe von Vorgängerbauten, Fassadenumbauten, Aufstockungen, in denen sich die Erkenntnisse aus der Materialverwendung, der Gestaltpraxis und den Anwendungen von Konstruktionen vereinen. Die Fassadenumgestaltungen der 1920er Jahre erscheinen in diesem Zusammenhang wie eine Art Desiderat, ein Wunschbild, was die Architektur einer modernen Gegenwart sein könnte, was ihr aber vor allem auch durch ökonomische Zwänge verwehrt bleibt. Es wird die Illusion einer modernen Architektur geschaffen, die erst in späteren Neubauprojekten, teilweise gar erst nach dem 2. Weltkrieg zur Anwendung kommt.

⁸¹⁵ Bernhard Hoetger: *Weltbauen*, 1928, zit. nach: Ulrich Conrads: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 102

Aber nicht nur an den großen, vieldiskutierten Um- und Neubauten am prominenten Potsdamer Platz lassen sich Entwicklungslinien in der architektonischen Gestaltung vom Umbau hin zu Neubauten ausmachen. In dem weniger spektakulären Umbau des Wohnhauses Kurfürstendamm 28 von Emil Schaudt von 1927 werden die wesentlichen gliedernden Elemente der Fassade als horizontale Keramikbänder in Verbindung mit dem Schriftzug des Schuhhauses angewandt (Abb. 227). Das Motiv der horizontal profilierten Brüstungsbänder aus blau changierenden Fliesen, die bis heute die Fassade prägen, findet sich in etwas abgewandelter Form in rotem Sandstein auch an dem 1931 von demselben Architekten fertiggestellten Neubau an der Königstraße (heute: Rathausstraße) in Mitte wieder. Die Verwendung profilierter Gesimsbänder in den Brüstungsbändern der Balkone und im Traufbereich des Altbaus sind auch am Neubau gewissermaßen als corporate design in der Fassade weiterentwickelt und steigern die Wiedererkennbarkeit der zweifelsohne sehr unterschiedlichen Häuser über die Formulierung eines markenspezifischen Gestaltungsprinzips (Abb. 228). Während vor dem 1. Weltkrieg Geschäftshäuser einer Kette in der Regel lediglich durch ihren Namenszug in Zusammenhang gebracht werden konnten und selbst die unterschiedlichen Bauabschnitte des Wertheim-Warenhauses in ihrer architektonischen Gestaltung unterschiedlicher nicht sein könnten, wird an dem Salamander-Haus durch die Übertragung architektonischer Gestaltformen ein einprägsames Prinzip der Filialgestaltung entwickelt. An unterschiedlichen Bauten kann mit dem immer wieder neu verfügbaren seriellen Baustoff der Keramikfliese ein bildhaftes Signet reproduziert werden, das über Jahre das Erkennungszeichen des Konzerns bleibt (vgl. Objektsammlung A.1.52 und A.2.9).

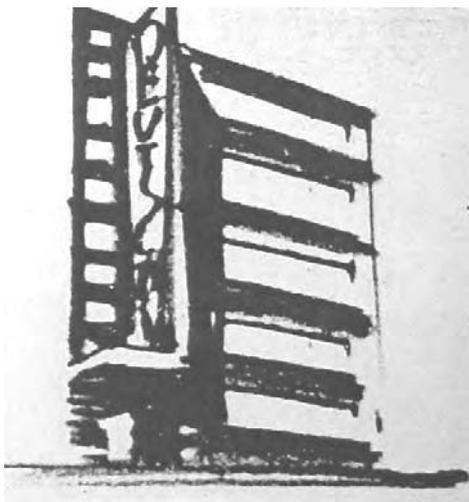


227, 228: Die Übertragung von Gestaltprinzipien vom Umbau der Fassade am Kurfürstendamm 28 von 1927 (links) auf den Neubau der Schuhfirma Salamander in Berlin-Mitte im Jahr 1931; Architekt: Emil Schaudt.⁸¹⁶

⁸¹⁶ Abb. aus: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart

Die Architektur der 1920er Jahre findet Ausdrucksmöglichkeiten, die der Erschaffung und Übertragung von Bildern den Vorrang gibt, wie der Werbegrafiker Johannes Molzahn in der Zeitschrift „Das Kunstblatt“ 1928 gefordert hatte: „Nicht mehr Lesen! Sehen!“⁸¹⁷ Die von Molzahn hier vertretene These, dass auch komplexe Inhalte in abstrakte, leicht lesbare Bildbotschaften übertragen werden können, lässt sich auch in der Architektur der 20er Jahre beobachten, in denen Fassaden zu Signets stilisiert werden.

So bleibt festzuhalten, dass in der Grafik wie auch in der Architektur das Diktum der Versachlichung zu einer Entwurfsmethodik geführt hat, deren Ergebnis die Erschaffung einprägsamer Bilder mit einer reduzierten Aussage ist. Die Gesetze der Bilddarstellung sind elementare Bestandteile des entwurflichen Arbeitens. Schon die suggestiven Kleinstskizzen der Projekte Mendelsohns zeigen eine grafische Stärke, die auch im realisierten Großbauvorhaben noch wiederzuerkennen ist. Die meisten Fassaden der 1920er Jahre lassen sich auf diese Weise mit wenigen Strichen auf das Wesentliche reduzieren, und bleiben in ihrer Charakteristik trotzdem unverwechselbar (Abb. 229 und 230).



229, 230: Die Fassadengestaltung als grafisches Signet in der Gegenüberstellung einer Entwurfsskizze zum Deukon-Haus von 1927 (links) und der Fassadenansicht nach Abschluss der Umbauarbeiten am Haus der Deutschen Konfektion in der Markgrafenstraße, Berlin-Mitte; Architekt: Erich Mendelsohn.⁸¹⁸

Das Bild- und Signethafte in der Architekturpraxis ist jedoch mit dem realisierten Bau noch nicht erschöpft. Stattdessen lässt sich die Bilderkette von der abstrakten Skizze zur realisierten Fassade weiter verfolgen in die kontrollierte Darstellung des Gebauten. Die Konzeptskizze gibt die Parameter des Fassadenbildes vor, und schließlich gilt es auch, das tatsächlich Gebaute bildhaft zu reproduzieren. Bereits an den Bildveröffentlichungen der Architektenvereinigung

1932, S. 35; Aufrisszeichnung aus: BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Kurfürstendamm 28, Band 2 (Reklamebeschriftung, 19.7.1928); Abb. rechts: Bauwelt 19/1931, S. 4

⁸¹⁷ Johannes Molzahn: Nicht mehr lesen! Sehen!, in: Das Kunstblatt, Jg. 12, 1928, S. 78-82

⁸¹⁸ Skizze aus: Simone Förster: Masse braucht Licht, Arthur Kösters Fotografien der Bauten Erich Mendelsohns, Berlin 2008, S. 257 und Abb. aus: Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Berlin 1929, Abb. 440

„Der Ring“ ist deutlich geworden, wie entscheidend dieser Aspekt für die Verbreitung des modernen Bauens war. Mit welchen – vor allem fotografischen – Methoden der Bildreproduktion gearbeitet wurde, und welche Bedeutung das Verhältnis von Fotografie und Architektur in der Vermittlung moderner Architektur hat, soll im Folgenden betrachtet werden.

4.2.2 Die bildhafte Vermittlung der Moderne

Es ist bereits im Zusammenhang mit der Bildung der Architektenvereinigung „der Ring“ beschrieben worden, welche Dringlichkeit man der Vermittlung der modernen Baugesinnung beimaß. Es lässt sich nicht leugnen, dass man geradezu erzieherisch auf die Gesellschaft einwirken wollte. Selbst auf internationaler Ebene in einer Formulierung des CIAM bildet „die Notwendigkeit, im Sinne der Prinzipien des neuen Bauens auf die Allgemeinheit einzuwirken, eine wichtige Aufgabe der Architektenschaft.“⁸¹⁹

Die Möglichkeiten der „Einwirkung“ in dieser Zeit stellen neben der textlichen und später auch der filmischen vor allem die fotografischen Abbildungen dar. Die bildliche Darstellung der Architektur ersetzt zunehmend die textliche, die Fotografie tritt in den 1920er Jahren fast vollständig die Nachfolge der Zeichnung an. Walter Müller-Wulckow, der Herausgeber von den zwischen 1925 und 1930 im Verlag Langewiesche erscheinenden Bänden „Deutsche Baukunst der Gegenwart“, eine Reihe der Blauen Bücher, begründet 1928 die Bedeutung der bildlichen Darstellungen bei Architekturpublikationen, wenn „...an die Stelle des gedruckten Wortes (...) die Bildhaftigkeit unserer Vorstellung tritt. Daher die große Zahl auch umfangreicher Bildbände, in denen die Abbildungen den Text auf wenige Seiten verdrängt haben.“⁸²⁰ Das Bild ist wegen seiner verbesserten Aufnahme und Reproduktionstechnik nach Wulckow besser dazu geeignet, bei dem Betrachter eine Vorstellung von beispielsweise der „Baukunst der Gegenwart“ zu erzeugen, als es beispielsweise durch Text oder eine abstrakte Zeichnung möglich wäre. Der Erfolg von Wulckows Reihe bestätigt dann auch, dass Bildbände im Allgemeinen ein sehr geeignetes Mittel waren, massenwirksam Inhalte zu verbreiten, die vor allem auch gerade gestalterische Ansätze der Moderne vermitteln.⁸²¹

Auch von Seiten der Architekten wird die Bedeutung des Bildes für die Verbreitung der „Prinzipien des neuen Bauens“, wie es der CIAM formuliert hatte, erkannt. Einige Architekten

⁸¹⁹ CIAM: Architektur und öffentliche Meinung in der Erklärung von Sarraz, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 105

⁸²⁰ Walter Müller-Wulckow: Deutsche Baukunst in Vergangenheit und Gegenwart, in: Das deutsche Buch, 1930, H. 5/6, S. 132-135, zit. nach: Simone Förster: Masse braucht Licht, Arthur Kösters Fotografien der Bauten Erich Mendelsohns, Berlin 2008, S. 50

⁸²¹ „Das Fotobuch entstand in den 20er Jahren als ein neuer eigenständiger Bilddiskurs, der nicht nur auf die Verdrängung des Wortes durch die Fotografie in den Medien reagierte, sondern eine argumentative, assoziative und suggestive Rhetorik schuf, die konkret und abstrakt, synthetisch und analytisch, Sehen und Denken gleichermaßen herausforderte.“ Hanne Bergius: Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre, in: Klaus Honnef, Rolf Sachsse, Karin Thomas (Hg.): Deutsche Fotografie, Die Macht des Mediums 1870-1970, Kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, S. 88

waren bereits selbst mit dem noch relativ jungen Medium der Fotografie vertraut, machten selbst Aufnahmen oder gaben gar, wie Erich Mendelsohn, einen eigenen Foto-Bildband heraus.⁸²² Schon der Aspekt der Anwendung der Fotografie macht hier jedoch auch gleich deutlich, dass es selbst in der Fotografie seit Beginn der 1920er Jahre einen Entwicklungssprung gegeben hat, und gewissermaßen parallel zur Neuen Architektur entsteht unter dem Einfluss auch technischer Neuerungen die neue Fotografie.⁸²³ Die Apparate werden handlicher, die Objektive lichtstärker, das Filmmaterial empfindlicher, so dass auf aufwändige Apparaturen wie Stative verzichtet und „aus dem Handgelenk“ fotografiert werden kann. Dies hat zur Folge, dass völlig neue Perspektiven der Darstellung möglich werden, die nicht mehr dem Anspruch einer akademischen Kunstform, möglichst alles naturgetreu abbilden zu wollen, nachkommt, sondern auch mit der Perspektive des Passanten arbeitet, mit Doppelbelichtungen spielt, ausschnitthaft arbeitet oder versucht, Bewegung darzustellen.

Damit bietet die neue Fotografie die Möglichkeit der individuellen Aussage, die auf die spezifischen Belange der Darstellung moderner Architektur reagieren kann. Es geht nicht mehr darum, einen architektonischen Sachverhalt möglichst objektiv wiederzugeben, sondern mit einem Bild, wie es auch schon bei der Gestaltung der Fassade nachvollziehbar wurde, einen bestimmten Inhalt zu transportieren. Die Bilder der neuen Fotografie sind damit höchst manipulativ, weil sie eine bestimmte, gefilterte Betrachtungsweise wiedergeben. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass sehr viele der dargestellten Bauten heute nicht mehr oder in veränderter Form existieren, so dass dieses Bildmaterial häufig das einzige Mittel ist, welches uns einen Eindruck von den gestalterischen Qualitäten bietet. In den meisten Monografien zum Bauen der Moderne fehlt jedoch der Hinweis, dass die inszenierten und retuschierten Aufnahmen einen bestimmten Zweck hatten.⁸²⁴ Wie sehr dieser gelenkte Blick die Wahrnehmung bis heute beeinflusst, wird meist erst bei der Betrachtung heute noch existierender Bauwerke bewusst, wenn sich ein Erstaunen über die wahren Dimensionen des Einsteinturms in Potsdam breitmacht oder am Ledigenwohnheim in Breslau nach der Perspektive des Fotografen gesucht wird.⁸²⁵ Mit den Aufnahmen gelingt es, die Bauten auf eine Weise zu interpretieren, dass vor allem die plastischen Eigenschaften, die durch den Helldunkel-Kontrast in der Schwarzweiß-Fotografie gut hervorzuheben sind, stark betont

⁸²² Erich Mendelsohn: *Amerika, Bilderbuch eines Architekten*, Berlin 1926

⁸²³ Vgl. hierzu die sehr aufschlussreiche Darstellung zur neuen Fotografie in: Simone Förster: *Masse braucht Licht*, Arthur Kösters *Fotografien der Bauten Erich Mendelsohns*, Berlin 2008, S. 30-51

⁸²⁴ Ein wissenschaftliches Interesse an der Erforschung der Zusammenarbeit von Architekten und Fotografen der 1920er Jahre scheint überhaupt erst seit wenigen Jahren zu bestehen, wobei vertiefend das fotografische Werk Sigfried Giedions von Werner Oechslin und die Zusammenarbeit Arthur Kösters und Erich Mendelsohns von Simone Förster untersucht wurden. Vgl. Werner Oechslin: *Sigfried Giedion und die Fotografie – Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich 2010 und Simone Förster: *Masse braucht Licht*, Arthur Kösters *Fotografien der Bauten Erich Mendelsohns*, Berlin 2008

⁸²⁵ Zur „interpretatorischen Wirkmächtigkeit der Fotografie“ zitiert Simone Förster den beeindruckenden Band „*Architecture Transformed, A History of Photography of Buildings from 1839 to the Present*“ von Joel Herschman und Cervin Robinson: „This picture may well tell us how the building is to be remembered, but the sight of the actual building, after previous acquaintance only through this picture, would probably surprise us.“ Nach: Simone Förster: *Masse braucht Licht*, Arthur Kösters *Fotografien der Bauten Erich Mendelsohns*, Berlin 2008, S. 17

werden. Durch die Wahl bestimmter Ausschnitte der Fassade oder durch die Aufnahme des Außenbaus aus der Bodenperspektive fällt es zudem dem Betrachter schwer, die wahre Größe des Baus zu ermessen, fast alle Gebäude wirken auf den Fotografien größer als sie tatsächlich sind. Indem die Bauten der Moderne in der Fotografie vergrößert erscheinen, wirken sie damit – und das ist für den Architekten des Entwurfs wiederum wichtig – auch bedeutsamer als das Volumen des Baus in Wirklichkeit ist.

Es zeigt sich, wie sehr die inszenatorischen Fähigkeiten über den Erfolg eines Projektes entscheiden, indem nicht nur der Architekt ein möglichst präzises Bild des modernen Bauens in seinem Projekt als Neubau oder als modernistisch-bildhafter Fassadenumbau zum Ausdruck bringt, sondern dass es auch gilt, dieses Bild des Modernen durch eine gerichtete fotografische Darstellung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das (bisweilen überinszenierte) Bild des modernen Bauens auf der Fassade wird durch eine weiterführende Bildbearbeitung in der Fotografie für den Betrachter zunehmend abstrakter. Größe, Gesamtvolumen und die städtebauliche Einbindung können anhand dieser Darstellungen teilweise nicht mehr erschlossen werden. Stattdessen sind die Bauten in den zentralen Themen des Neuen Bauens erschlossen und treffen Aussagen über die kompositorischen Eigenschaften, Massenverteilung, Lichtführung, Funktionalität und die Eigenschaften der Materialien auf der Fassade. Sie nähern sich damit der künstlerischen Objektfotografie stark an, was in gewisser Weise auch dem Anspruch des Bauens dieser Zeit gerecht wird, die skulpturale, die plastische Durchdringung der Architektur zu thematisieren. Die neue Fotografie behandelt Themen des Neuen Bauens und nicht die Dokumentation des Neuen Bauens. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist auch, dass die in den Veröffentlichungen der 1920er Jahren kursierenden Aufnahmen, sei es in den Zeitschriften, sei es in Buchpublikationen, fast alle von Fotografen stammen, die von den Architekten beauftragt worden sind. Es handelt sich also weniger um objektive Bildberichte zu den Bauten, sondern um Auftragsarbeiten, bei denen der Architekt Einfluss auf die Art der Darstellung nehmen konnte. Wie weit diese Zusammenarbeit ging, zeigt sich gut an den fotografischen Arbeiten Arthur Kösters für Erich Mendelsohn, eine Verbindung, die fast einen symbiotischen Charakter hatte. Köster lenkt in den Aufnahmen den Blick des Betrachters auf bauliche Details, auf Material und die äußerst prägnante Plastizität der Bauten. In der ersten Werkmonografie Mendelsohns erscheinen zum Beispiel Bilder vom Umbau des Pelzwarenhauses Herpich in der Leipziger Straße, die zuvor auch als Bildbericht der Architektenvereinigung „Der Ring“ in der *Bauwelt* veröffentlicht worden waren, als Kompendium der Gestaltthemen der Moderne, als Fassadendetail, als Materialstudie.⁸²⁶ Die städtebauliche Seite dieses Entwurfs, mit der viel gerungen worden ist, die Aufstockung des Baus um zwei Geschosse wird im Kontext der umgebenden Bebauung von Mendelsohn selbst in den von ihm beauftragten Fotografien nicht dargestellt. Lediglich Werner Hegemann stellt in

⁸²⁶ Erich Mendelsohn: *Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten*, Berlin 1930, Erkerdetail, S. 111 und Veröffentlichung der Architektenvereinigung „Der Ring“, in: *Bauwelt*, 20/1927, S. 73

seinem Band „Reihenhaus-Fassaden“ die Straßenfluchten und den stadträumlichen Kontext des Herpich-Baus fotografisch wie textlich kritisch dar.⁸²⁷ Es lässt sich beobachten, dass die von den Architekten der Moderne in Auftrag gegebenen Fotos so gut wie nie versuchen, den Sachverhalt darzustellen, weshalb es beispielsweise bei Neu- oder Umbauten zu einem Streit gekommen ist. Es lässt sich anhand dieser Aufnahmen in den seltensten Fällen rekonstruieren, warum beispielsweise am Herpich-Bau die Horizontalgliederung der Fassade und ihre Aufstockung um mehrere Stockwerke zunächst abgelehnt wurden, weil in den Fotodarstellungen dieser Kontext in der gewählten Perspektive schlichtweg nicht auffällt oder gar nicht erst gezeigt ist. Allerdings ist auch zu bemerken, dass kaum ein Architekt sich nachweisbar stärker in die fotografische Darstellung seines Werks eingebracht hat als Erich Mendelsohn. Wie bereits erwähnt war Mendelsohn auch selbst als Fotograf aktiv und brachte sich in die Darstellung seiner Bauten, wie seine Frau Louise Mendelsohn sich später erinnert, aktiv ein: „Dazu möchte ich bemerken, daß mein Mann sozusagen alle Photos selbst gemacht hat. Nicht technisch, aber er ist mit dem jeweiligen Photographen für Tage und Wochen um und in den Bau gewandert, um die richtigen Blickpunkte ausfindig zu machen und der Photograph führte nur aus, was mein Mann ‚sah‘.“⁸²⁸ Dass diese Formulierung gar nicht so überzogen ist, wie sie im ersten Augenblick scheinen mag, zeigt sich am Beispiel des Umbaus des Hauses der deutschen Konfektion in der Markgrafenstraße von 1927. Wie bei der überwiegenden Zahl seiner Bauten arbeitete Mendelsohn hier mit dem Fotografen Arthur Köster zusammen, von dem heute 18 Fotografien zu diesem Projekt im Erich Mendelsohn-Archiv erhalten sind.⁸²⁹

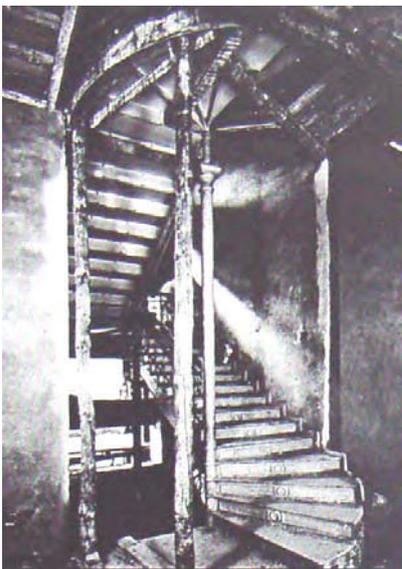
Bei dem Umbau des sogenannten Deukon-Hauses wurden 1926-27 von Erich Mendelsohn sowohl das Innere des Baus wie auch die Straßenfassade umgestaltet. Das schmale, vermutlich ursprünglich 5-achsige Haus erhielt im Zuge dieser Maßnahmen eine völlig neue Fassade, welche durch horizontale Fensterbänder in den Geschossebenen und in der linken Achse durch vertikal gestaffelte Belichtungsbänder des Treppenhauses gegliedert wurde. Auch erhielt das Gebäude ein zusätzliches Vollgeschoss. Ein plastisch aus der Fassade tretender, vertikal zwischen Treppenhausfenstern und Bandfenstern angebrachter Lichtkörper nahm den Schriftzug des Konfektionshauses auf. Dieses Projekt ist im Zusammenhang der Fassadenumbauten besonders interessant, weil einige Aufnahmen auch während des Umbaus entstanden sind. Mendelsohn muss daran gelegen gewesen sein, den Formen des Historismus die plastische Raumkonzeption seines Umbaus gegenüberzustellen. Allerdings bleibt unklar, ob die Bilddarstellung des Vor- und Endzustands jemals veröffentlicht wurden. Die Fotografien, die den Umbau dokumentieren, sind im Treppenhaus aufgenommen worden, und zeigen den

⁸²⁷ Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Berlin 1929, Abb. 427-428; Noch deutlicher wird dies an den Darstellungen Hegemanns zur Aufstockung des Verlagshauses Rudolf Mosse, Abb. 423-424.

⁸²⁸ Brief von Louise Mendelsohn an Günter Meier vom 5.5.1967. Erich-Mendelsohn-Archiv, Kasten 79: G. Meier Arch. Inv. 1989.65, zit. nach: Simone Förster: Masse braucht Licht, Arthur Kösters Fotografien der Bauten Erich Mendelsohns, Berlin 2008, S. 67

⁸²⁹ Erich Mendelsohn-Archiv, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Werkliste Nr.46-66

Treppenraum mit gusseiserner Säule, ornamentalen Applikationen auf den Setzstufen und einem verzierten Geländer. Die Aufnahme ist nicht vor Beginn der Baumaßnahmen entstanden, sondern zeigt den Zustand während des Umbaus, wie an den beiden provisorischen Holzstützen zu folgern ist (Abb. 231). Dabei kommt recht deutlich zutage, welche Absicht Mendelsohn mit der Abbildung dieses Zustands gehabt haben mag: Mendelsohn wird es weniger um eine bloße Dokumentation des Umbaus gegangen sein, sondern vielmehr um die Darstellung der räumlichen Qualitäten vor und nach dem Umbau. Selbst während des Umbaus, bei dem offenbar schon ein Teil der Innenausstattung entfernt worden ist, verfängt sich das Auge beim Betrachten der Fotografie in Details der Ausstattung, während die wesentlichen Elemente des Raumes, seine Proportion, die Lichtführung, das funktionale Erschließungselement der Treppe, unklar bleiben. Dem gegenüber erscheint der fertiggestellte Umbau des Treppenhauses von demselben Blickpunkt klar definiert, indem genau die essenziellen Raumcharakteristika durch eine vereinfachende flächige Behandlung der Bauelemente hervorgehoben werden (Abb. 232).



231, 232: Aufnahmen aus dem Deukon-Haus mit dem Treppenraum vor und nach dem Umbau durch Erich Mendelsohn, 1926–1927.⁸³⁰

Ganz im Sinn der in Kapitel 3.4.2 beschriebenen Methodik der vereinfachenden Verkleidung ornamentierter Bauteile, umkleidet Mendelsohn den verzierten Säulenschaft und bindet ihn in das ebenfalls flächig abdeckende Brüstungsband der Treppe ein, wie auch jede Stufenoberseite bearbeitet und die Untersicht ebenso verkleidet worden ist. Mit der Vereinfachung dieser Bauteile gelingt es Mendelsohn, die Aufmerksamkeit auf die wesentlichen Raumelemente, ihre Funktion und ihre Wirkung zu lenken. Die für das Verständnis des Raumes entscheidenden Bauteile erhalten durch ihre flächige Behandlung mehr Masse, die sich durch eine besonders gut ausgeleuchtete Fotografie sehr gut in Szene setzen lässt. Bei dem von Mendelsohn geschaffenen

⁸³⁰ Abb. aus: Simone Förster: Masse braucht Licht, Arthur Kösters Fotografien der Bauten Erich Mendelsohns, Berlin 2008, S. 258 (links) und Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten, Berlin 1930, S. 180

Raum bleibt kein Zweifel daran, dass es sich um einen Treppenraum handelt, denn die Architektur drückt dies eindeutig aus. Der Kontrast zur historisierenden Architektur war bei dieser Bildsequenz offenbar gesucht, um vor allem die räumlichen Parameter des Neuen Bauens zu verdeutlichen. Ganz anders sind hingegen die Fotografien zum Umbau der Fassade, die auf einen direkten Vergleich mit dem historischen Vorgängerbau, ja sogar auch mit der benachbarten Bebauung verzichten. In der Tagansicht existieren zum einen eine Aufnahme von der anderen Straßenseite, welche die gesamte Fassade abbildet, und zum anderen eine Detailaufnahme, vor dem Eingang des Hauses stehend, in einer sehr steilen Perspektive das Werbepanorama und einen Ausschnitt der Fassade darstellend. Nur die Nachtaufnahme schneidet die benachbarten Gebäude an, die in ihrer schummrigen Beleuchtung gegenüber dem Fassadenumbau Mendelssohns jedoch kaum als definierte Architektur zu erkennen sind. Die Darstellungen bei Tag sind auf Weisung Mendelssohns hin derart beschnitten worden, dass sie, wie in der Abbildung 235 zu sehen, die Nachbarbebauung gar nicht erst zeigen, so dass das Haus fast wie ein freistehender Komplex aussieht. Besonders gut lässt sich dies an der Detailaufnahme des Leuchtbanners auf der Fassade nachvollziehen, von der auch eine Ursprungsversion erhalten ist, die noch das angrenzende Gebäude zeigt (Abb. 233 und 234).⁸³¹



233, 234, 235: Die Fassade des Deukon-Hauses in verschiedenen Perspektiven, bei denen die steile Ansicht der Fassade für die Veröffentlichung beschnitten worden ist. Rechts die Gesamtansicht an der Markgrafenstraße nach Retuschierung der Nachbarhäuser.⁸³²

Durch die Beschneidung der Motive wird die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt auf die neue Fassade gelenkt, wobei für Mendelsohn besonders die Darstellung von Material und konstruktiver Struktur im Mittelpunkt gestanden haben muss. Auf diese Weise sind zwei Fotografien entstanden, von denen besonders die Detailaufnahme zwar den konstruktiven

⁸³¹ Simone Förster: Masse braucht Licht, Arthur Kösters Fotografien der Bauten Erich Mendelssohns, Berlin 2008, S. 135

⁸³² Abb. aus: Simone Förster: Masse braucht Licht, Arthur Kösters Fotografien der Bauten Erich Mendelssohns, Berlin 2008, S. 259 (links und mittig) und aus: Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten, Berlin 1930, S. 176

Anspruch der funktional-dynamisch aufstrebenden jungen Architektur nachvollziehen lässt, anhand derer jedoch eine architektonisch-städtebauliche Beurteilung des Umbaus allein kaum möglich ist, weil sie bewusst den architektonischen Kontext der historischen Stadt ausblenden. Wie die Fassaden und die Innenräume in der Architektur des Gebäudes werden bei Mendelsohn auch die Darstellungen in der Fotografie komponiert, gestaltet und zu einer spezifischen Aussage gebracht. Es ergibt sich daraus ein Bild einer Architektur, die in hohem Maß darauf bedacht ist, sich nicht nur im Werk darzustellen, sondern auch eine allgemeine Charakterisierung des modernen Bauens zu treffen.

Warum ist nun gerade die Fotografie so besonders geeignet, dem modernen Bauen allgemein und nicht nur den herausragenden und besonders gut dokumentierten und erforschten Bauten Erich Mendelsohns einen Ausdruck zu verleihen? Ein Ansatz zur Beantwortung dieser Frage ergibt sich, wenn man sich noch einmal den Materialbegriff des Modernen Bauens vor Augen führt und welche Rolle beispielsweise dem Licht als Gestaltungsmittel des neuen Fassadenbaus beigemessen wird. Auch in der technisch-funktionalen Modulation des Gebäudes, wie an dem Beispiel des Deukon-Treppenhauses in der flächig-massiven Darstellung der Bauteile deutlich wurde, kommt dem Licht eine besondere Bedeutung zu, wie Erich Mendelsohn in einem Brief an seine Frau Louise feststellt, „der Bewegungsausgleich – in Masse und Licht – Masse braucht Licht, Licht bewegt die Masse – ist gegenseitig, parallel, sich ergänzend. Die Masse ist klar aufgebaut, wenn das Licht sie ausgleichend bewegt. Rückschluß auf die Kontur! Das Licht ist richtig verteilt, wenn es die bewegte Masse ausgleicht. Rückschluß auf die Darstellung! Das ist allgemeines Gesetz der Ausdruckskunst.“⁸³³ Für Mendelsohn stellt das Licht den wesentlichen Faktor in der konstruktiven Durchbildung der Architektur dar, denn der Inhalt der Architektur wird nur durch die Berücksichtigung des Lichts im Entwurfs- und Bauprozess in den „Rückschlüssen“ sichtbar. In seiner Architektur wird, wie wir an den Umbauten gesehen haben, mit den Mitteln des Lichts plastisch und konstruktiv gearbeitet, und genau darin liegt natürlich die Parallele zur Fotografie, dass auch hier das Licht in besonderer Weise die Aussage einer Darstellung bestimmt. An den Fotografien Arthur Kösters lässt sich nachweisen, dass Perspektive, Standort, und vor allem die Tageszeit und der natürliche Schattenwurf auf den Gebäuden eine bedeutende Rolle gespielt haben und die Wirkungskraft seiner Bilder gegenüber denen anderer Fotografen stark erhöhen. Wie der Architekt der Moderne eine Fassade oder einen Neubau entwickelt und seine wesentlichen Gestaltparameter festsetzt, konzipiert auch der Fotograf das Bild dieses Baus. Die große Übereinstimmung zwischen der skizzenhaften Vorstellung eines Architekten, was die „Konturen“ des Baus sind, und der Abbildung der fertigen Fassade durch den Fotografen, lässt auf eine ähnliche methodische Herangehensweise bei der Entwicklung eines Bildes schließen, und zumindest ließe sich auf diese Weise die sehr

⁸³³ Brief von Erich Mendelsohn an seine Frau Louise, 17.6.1917, zit. nach Regina Stephan: Erich Mendelsohn 1887-1953, Gebaute Welten, Ostfildern-Ruit 1998, S. 30

enge und symbiotische Zusammenarbeit von Architekten und Fotografen in der gemeinsamen Produktion von Bildern etwas näherkommen.

Dem gegenüber scheint der Film als Darstellungsmittel der Architektur der 1920er Jahre noch wenig entdeckt zu sein, obgleich auch er mit den Eigenschaften der Lichtbildkunst in unmittelbare Verbindung gebracht werden kann. Schließlich würde sich das „dynamische Moment“ der Neuen Architektur gerade auch im Film sehr gut darstellen lassen. Doch mag wohl der hohe Aufwand – zumal für die Darstellung eines architektonischen Werkes – dazu geführt haben, dass eine Darstellung moderner Architektur im Film kaum nachweisbar ist. In Sequenzen des Films „Sinfonie einer Großstadt“ von Walter Ruttmann spielt die umgebende Architektur eine gewisse Rolle, allerdings eher, um eine sinnliche Aussage zur Dynamik und Dichte der Großstadt zu treffen. Der Film als Ausdrucksmittel des Modernismus ist intensiv mit der Erprobung der technischen Möglichkeiten und der Erkundung des filmischen Materials beschäftigt, als dass es ein explizites Interesse an der Darstellung von Architektur gegeben hätte. Inwiefern die Auseinandersetzung in den Experimentalfilmen der 1920er Jahre mit Farbflächen oder Flächen und Materialüberlagerungen auch die gestaltenden Architekten beeinflusst haben mag, lässt sich heute schwer nachvollziehen. Zwar findet die Kombination von Beleuchtung und Animation mit reduzierten Flächen und Formen in der Konzentration auf Materialeigenschaften und deren kontrastierende Kombination auch eine Entsprechung in der Architektur der Moderne. Doch scheinen die Architektur als Komposition von Fläche, Licht und Dynamik und die frühen Filmexperimente eher nebeneinander in einer produktiven Gleichzeitigkeit entstanden zu sein.⁸³⁴ So lässt sich ausmachen, dass die Bauten der Moderne und ihre kulissenhafte Wirkung in der historischen Stadt in späteren Spielfilmen zitiert werden. Für die Andeutung der Großstadt genügt es in den Filmen, die seit Beginn der 1930er Jahre entstehen, die straßenbegrenzenden Bauten als monotone Loch- oder Rasterfassaden anzudeuten, die durch das Spiel unterschiedlicher Leuchtreklamen rhythmisiert werden. Die detaillierte Wiedergabe einer Fassade des Modernismus wird man jedoch mit sehr wenigen Ausnahmen vergeblich suchen. Lediglich für den us-amerikanischen Film „Sunrise“ ist der Eckeingang des vielfach publizierten Verlagshauses des Berliner Tageblatts von Erich Mendelsohn nachempfunden worden.

In dem Film, der in der Regie von Friedrich Wilhelm Murnau 1927 in den Fox-Studios in Los Angeles produziert worden ist, hat der Filmarchitekt Rochus Gliese eine beeindruckend wirklichkeitsgetreue städtische Kulisse entworfen. „Versehen mit den üblichen Attributen einer modernen Großstadt, mit Straßenbahnen, wildem Autoverkehr, Neonreklamen und einer

⁸³⁴ Fotografen und Experimentalfilmer wie Moholy-Nagy waren auch in der Lehre am Bauhaus tätig, wo sich die Konzeption dieser Flächenexperimente auch unter den Architekten verbreitet haben dürfte. Ob jedoch den Architekten der neuen Lichtarchitektur Stummfilme wie „Lichtspiel Opus III“ von Walter Ruttmann, 1924, 3:10, oder „Lichtspiel Schwarz – Weiß – Grau“ von László Moholy-Nagy, 1934, (beide heute im Filmarchiv der Berlinischen Galerie) bekannt waren, ist nicht zu rekonstruieren, und es gibt keine textlichen Hinweise auf eine direkte Bezugnahme.

Hochbahn, ist sie in Maßstab und Anlage eindeutig als europäische Stadt gekennzeichnet,⁸³⁵ beschreibt Dietrich Neumann die Anlage des Sets. Seinen Nachforschungen zu dem Filmarchitekten Rochus Gliese zufolge hat dieser bereits vor der Abreise aus Deutschland Skizzen angefertigt, die einen „souveränen Umgang mit dem neuen Architekturvokabular zeigen“⁸³⁶, und die schließlich die Grundlage für die beeindruckend reale Filmkulisse wurden. Auf diese Weise entstand der Eckeingang Erich Mendelsohns vom Umbau des Berliner Tageblatts aus dem Jahr 1922 noch ein zweites Mal 1927 für diesen Film (Abb. 236, 237). Neumann bewertet den Transfer moderner Bauformen durch den Film sehr hoch, denn seiner Auffassung nach kam „mit ‚Sunrise‘ die Architektur der klassischen Moderne nach Amerika, kurz bevor Richard Neutras Lovell House in den Hügeln oberhalb Hollywoods entstand (1927-29) und Le Corbusier New York seinen ersten Besuch abstattete.“⁸³⁷ Es gibt also erst zeitversetzt einige Auftritte moderner Architektur im Film, welche die Gestaltungsansätze des Neuen Bauens transportieren. Im Sinn einer bewussten Inszenierung sind diese Filmarchitekturen im Gegensatz zur Darstellung der Bauten in der Fotografie jedoch nicht zu verstehen.



236, 237: Szenenbild aus dem Film „Sunrise“ mit dem „Hauptplatz der Stadt im nächtlichen Regen“ aus dem Jahr 1927 und der in der Filmkulisse als moderner Eckbau zitierte Eingangsbereich des Berliner Tageblatts von Erich Mendelsohn von 1922.⁸³⁸

Dass Filmkulissen eine explizite gestalterische Vorbildfunktion für den Fassadenbau der Moderne gehabt hätten, lässt sich verallgemeinernd so nicht feststellen, auch wenn das oben genannte Beispiel aus dem Film „Sunrise“ eine Ausnahme darstellt. Ob die utopischen Architekturen eines Films wie „Metropolis“ von Fritz Lang einen unmittelbaren Einfluss auf die

⁸³⁵ Dietrich Neumann: Filmarchitektur, Von Metropolis bis Blade Runner, München, New York, 1996, S. 104

⁸³⁶ Der Filmarchitekt Rochus Gliese (1891-1978) hatte in Berlin vor dem 1. Weltkrieg studiert und arbeitete seit 1913 als Bühnenbildner sowohl für das Theater als auch für den Film. 1927 folgte er F. W. Murnau in die USA. Vgl. Dietrich Neumann: Filmarchitektur, Von Metropolis bis Blade Runner, München, New York, 1996, S. 197

⁸³⁷ Dietrich Neumann: Filmarchitektur, Von Metropolis bis Blade Runner, München, New York, 1996, S. 104

⁸³⁸ Abb. aus: Dietrich Neumann: Filmarchitektur, Von Metropolis bis Blade Runner, München, New York, 1996, S. 105 (links) und Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe Bauten, Berlin 1930, S. 81

Architektur der 1920er Jahre gehabt haben, wird sich zumal in der formalen Übereinstimmung schwer feststellen lassen. Andererseits hat es auch zwischen Architekten und Regisseuren einen inhaltlichen Austausch gegeben, wie sich auch an der am Beginn von Kapitel 4 wiedergegebenen Fotografie von Fritz Lang in dem Band „Amerika“ von Erich Mendelsohn zeigt. Wenn es im Film also kaum eine Darstellung des modernen Bauens an sich gibt, so gibt es doch eine Übereinkunft im Inhaltlichen, welchen Ausdruck die Moderne der Großstadt hat. Das moderne Bauen wird so auf den Eindruck flimmernder Leuchtschriften und die Monotonie der anonymen Blockwand reduziert. Einzig in den Formen des Expressionismus lassen sich Ähnlichkeiten in der Architektur und den Filmkulissen feststellen, die sich jedoch sehr aus der stilistischen Übereinkunft erklären lassen und eigentlich nur zu Beginn der 1920er Jahre bis etwa 1925 auftreten. Als besonders plakatives Beispiel mögen die Kulissenbauten Hans Poelzigs für den Film „Golem“ herangezogen werden, in denen die mystische Vorzeit in überstreckt märchenhaften Architekturformen dargestellt ist. Diese Formen einer der Wirklichkeit entrückten Architektur kann die Realisierung des Umbaus für Max Reinhardts Theater von 1919 am nächsten kommen, bei deren Entwurf die ausdrucksstarke Abgrenzung des Außenbaus zu seiner städtischen Umgebung ein zentrales Thema war. Insgesamt mögen die Darstellungen von Filmarchitekturen auch einen gewissen Beitrag zur Darstellung des modernen Bauens beigetragen haben, indem Themen wie Lichtarchitektur und Technisierung unterschwellig benannt wurden, doch bleibt eine derartige Behandlung für die Architekten der Moderne, für die es um eine spezifischere Vermittlung ging, gegenüber der Fotografie zweitrangig. Die große Präzision, mit der es dagegen gelingt, in der Fotografie die Bauten der Moderne gezielt zu inszenieren und zu deuten, lässt sich noch heute an der großen Wirkungskraft dieser Aufnahmen nachempfinden. Sie vor allem tragen dazu bei, dass das Bauen der Moderne nach wie vor in seinen Inhalten und seiner formalen Umsetzung verstanden und bisweilen mystifiziert wird. Andreas Haus bewertet die neue Fotografie als „kongeniales Interpretationsmittel“ der Architektur der 1920er Jahre, mit dem es gelingt, die „ursprüngliche ideelle Konzeption“ nachzuempfinden.⁸³⁹ Sie bedient sich dabei in ihrem Bildaufbau Gestaltmethoden, Methoden der Lichtinszenierung, der Darstellung von Kontrasten und Materialien, wie sie in ihrer überspitzt plakativen Anwendung auch im bildhaften Fassadenbau der 1920er Jahre zu finden sind. Wahrscheinlich lässt sich gerade in dieser methodischen Verwandtschaft der Bildinszenierung der Erfolg des symbiotischen Verhältnisses von Architektur und Fotografie der Moderne erklären.

⁸³⁹ Andreas Haus: Fotografische Polemik und Propaganda um das Neue Bauen der 20er Jahre, in: Marburger Jahrbuch zur Kunstwissenschaft, Bd. 20, 1981, S. 104

4.3 „Umbauen ist eine Taktfrage“ – Fassadenumbau in der Kritik

Während die Bedeutung des Fassadenumbaus für die Etablierung einer modernen Großstadtarchitektur sehr gut nachvollziehbar scheint, stellt sich die Frage nach der Bewertung dieser baulichen Maßnahme in den Augen der zeitgenössischen Kritik. Hier lässt sich auf der einen Seite eine grundsätzliche Zustimmung zu einer Modernisierung des Altbaubestandes ausmachen, die sich vor allem darin begründen mag, dass in den 1920er Jahren der Großteil der Bausubstanz seit mehr als 30 Jahren besteht und allgemein als renovierungsbedürftig beschrieben wird. Neben Max Osborn schildern dies auch Siegfried Kracauer und Werner Hegemann, die in ihrer publizistischen Arbeit stets die Unzulänglichkeiten der Stadt des 19. Jahrhunderts benannt und die Notwendigkeit einer Erneuerung und Modernisierung der Stadt beschworen haben. Dabei werden alle Möglichkeiten der Veränderung durch Um- und Neubau in Erwägung gezogen, und selbst in das öffentliche Bewusstsein findet die Entfernung des Historischen durch den radikalen Abriss Eingang. So beschreibt Bertolt Brecht die „Dauerhaftigkeit der Architektur“ als Kennzeichen der zeitgenössischen Baupraxis nicht als Ausdruck des Formalen, wie er in den Dekorationsformen des 19. Jahrhunderts zu finden ist, sondern als Ergebnis des Funktionalen, der „schnellen Entwicklung“:

„In einer Zeit, wo eben kleinbürgerliche Kunstauffassungen in der Regierung herrschten, wurde G. Keuner von einem Architekten gefragt, ob er einen großen Bauauftrag übernehmen solle oder nicht. ‚Hunderte von Jahren bleiben die Fehler und Kompromisse in unserer Kunst stehen!‘ rief der Verzweifelte aus. G. Keuner antwortete: ‚Nicht mehr. Seit der gewaltigen Entwicklung der Zerstörungsmittel sind eure Bauten nur Versuche, wenig verbindliche Vorschläge. Anschauungsmaterial für Diskussionen der Bevölkerung. Und was die kleinen scheußlichen Verzierungen betrifft, die Säulchen usw., lege sie als überflüssig an, so daß eine Spitzhacke den großen reinen Linien schnell zu ihrem Recht verhelfen kann. Vertraue auf unsere Menschen, auf schnelle Entwicklung!‘⁸⁴⁰

Sehr deutlich setzt sich die „große reine Linie“ gegenüber der applizierten Ornamentform durch, und so skeptisch man die einen oder anderen Beiträge des modernen Bauens in der Kritik anfangs wahrnimmt, so klar bleibt die grundlegend ablehnende Haltung gegenüber dekorativen Formen, die sich in den 1920er Jahren verfestigt. Doch bei aller prinzipiellen Zustimmung zu einem modernen Umbau der Stadt, werden die einzelnen Bauprojekte, die Fassadenumbauten wie auch die Neubauten, an ihren gestalterischen und städtebaulichen Qualitäten gemessen und beurteilt. So ergibt sich für die Summe der modernen Bauaktivitäten im Fassadenbau in der Innenstadt Berlins eine schwerpunktmäßige Aufteilung der Kritik in die Bereiche der objektbezogenen Gestaltkritik, die sich vor allem an den Formen und Methoden des modernen

⁸⁴⁰ Architektur, in: Bertolt Brecht: Geschichten vom Herrn Keuner, Frankfurt/Main 1971, S. 107

Um- und Neubaus entzündet und zum anderen an den stadträumlichen Fragen der Modernisierung im Kontext der historischen Stadt.

Eine Form der Kritik, die sich ausschließlich an den Umbauten der Moderne manifestiert, ist die Kritik an der Methode des oberflächlichen Austauschs der Fassadenebene. Der dieser Praxis zugrunde liegende Ansatz der äußerlichen Umgestaltung in den Formen der Moderne wird nicht zu Unrecht als „kosmetischer Eingriff“⁸⁴¹ karikiert. Die bloße Andeutung eines gestaltenden Verfahrens, wie es im Historismus als schmückende und wenig funktional begründete Gestaltform im Fassadenbau Anwendung fand, rechtfertigt die Stigmatisierung des Fassadenumbaus der Moderne jedoch nicht in jedem Fall. Bruno Taut, der am Ende der 1920er Jahre die Ergebnisse der modern umgestalteten Fassaden als „gerupfte Hühner“⁸⁴² bezeichnet, kann sich in seiner Kritik nur auf die (auch von ihm während seiner Zeit als Stadtbaurat in Magdeburg) äußerlich entdekorierten und farblich neu gestalteten Fassaden beziehen, bei denen sich das konstruktive Prinzip des Altbaus mit einer modernen Fassadengestaltung unvereinbar überlagert. Bei den konstruktiv weitreichenden Fassadenumbauten, bei denen die äußerliche Fassadengestaltung auch das tektonische Prinzip des Wandaufbaus widerspiegelt, wie dies z.B. bei den Umbauten Erich Mendelsohns der Fall ist, hätte auch Bruno Taut eingestehen müssen, dass es sich hierbei um weit mehr als „gerupfte Hühner“, nämlich um tatsächlich moderne Fassadengestaltungen handelt. Das Prinzip der Vorblendung einer modernen Fassade vor einen historischen Bestandsbau wird dabei zwar nie eine wirkliche Einheit von gestalterischem Ausdruck und konstruktiver Notwendigkeit darstellen können, wie sie in der Moderne so vehement im Rahmen einer material- und konstruktionsgerechten Arbeit gefordert wird. Der Fassadenbau der Moderne ist stattdessen mehr im Sinn Bertolt Brechts ein „Versuch, ein wenig verbindlicher Vorschlag“⁸⁴³, mit dessen Hilfe ein Gestaltwandel in der Großstadt eingeleitet wird. Dass bei diesem Gestaltwandel vermeintlich oberflächliche Gestaltprinzipien der Fassadendekoration zur Anwendung kommen, entgeht den zeitgenössischen Kritikern nicht. Werner Hegemann macht die beziehungslos vor die Bauten gestellten Fassaden, die Fassadengestaltungen der 1920er Jahre eingeschlossen, zum Hauptangriffspunkt seiner Kritik des „Fassadenwesens und -unwesens“, das er, wie bereits in Kapitel 4.1.1 zitiert, als „Baukunst unseres Mittelalters“ bloßstellt.⁸⁴⁴ Auch wenn diese Formulierung reichlich überspitzt sein mag, so lässt sich aus ihr dennoch eine grundlegende Skepsis der Kritiker gegenüber der Methodik des Fassadenumbaus als Mittel einer tiefgreifenderen Erneuerung der Innenstadt ableiten.

⁸⁴¹ Vgl. Verein Berliner Kaufleute und Industrieller (Hg.): *Berlins Aufstieg zur Weltstadt*, Berlin 1929, darin: Max Osborn: *Modernisierung der Geschäftsstraßen – Das neue Stadtbild*, S. 213; Max Osborn spricht hinsichtlich der Fassadenumbauten von einer „kosmetischen Verjüngung“.

⁸⁴² Bruno Taut 1928 im Berliner Tageblatt, nach: Hans Georg Hiller von Gaertringen: *„Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekoration von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert*, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, S. 149

⁸⁴³ Vgl. die zuvor genannte Episode ‚Architektur‘, in: Bertolt Brecht: *Geschichten vom Herrn Keuner*, Frankfurt/Main 1971, S. 107

⁸⁴⁴ Werner Hegemann: *Reihenhaus-Fassaden*, Berlin 1929, S. 7

Gegenüber der eher generellen Kritik an der Methodik des modernen Fassadenumbaus ist die Kritik an der formellen Realisierung von Fassadenumbauten wesentlich objektbezogener und äußert sich in der Infragestellung bestimmter Gestaltformen, Materialien und Konstruktionen wie auch in der Umsetzung und in dem Volumen einer Baumaßnahme. Kritisiert wird eine formale Fremdheit der Fassadengestaltung vor allem dann, wenn durch effekthascherische Mittel die Aufmerksamkeit auf die Fassade gelenkt und die Nachbarbebauung in besonderer Weise zu übertrumpfen versucht wird.

Ästhetisches



238: „Umbauen ist eine Taktfrage“: Bildbeispiele aus der Kritik an der gestalterischen Umsetzung von Umbauten von Konstanty Gutschow und Hans Zippel.⁸⁴⁵

Dass hingegen auch beim Umbau gewisse Normen eingehalten und ein Mindestmaß an Respekt der umgebenden Bebauung entgegengebracht werden müssen, wird nicht nur in Rezensionen zu spezifischen Bauwerken bewusst, sondern auch in Publikationen, die sich einzig diesem Thema zuwenden. Konstanty Gutschow und Hans Zippel werten in dem Unterkapitel „Ästhetisches“ ihrer Publikation „Umbau“ die Berücksichtigung formaler Gestaltfragen als eine wesentliche Grundlage für das Gelingen von Umgestaltungen bereits zu Beginn des Werks. Begleitend zu den oben wiedergegebenen Bildbeispielen in Abbildung 238 heißt es: „Umbauen ist eine Taktfrage. Rücksichtslosigkeit unter der Devise des Rechts der eigenen Zeit ein billiges Prinzip. (...) Wo neues Leben in alte Mauern zieht, geht es nicht ohne Zerstörung ab. Wo nur äußerliches Geltungsbedürfnis sich breit machen will, ist Selbstzucht zu fordern.“⁸⁴⁶ An dieser Formulierung wird schnell klar, wer die Hauptadressaten dieser Warnung sind, denn besonders

⁸⁴⁵ In der Erläuterung zu dem oben wiedergegebenen Umbaubeispiel heißt es: „Die alte Fassade ist, mag sie auch in die verpönte Kategorie der Stilnachahmungen gehören, von in sich festen Verhältnissen und reizvoller Feingliedrigkeit. Um so schwieriger die Durchführung der Aufgabe, ebenerdige Verkaufsräume zu schaffen und aufzustocken, noch dazu mit geringen Geldmitteln. Die Lösung zeigt diesen Konflikt. Das zaghafte Bemühen um die Erhaltung von Einzelteilen kollidiert mit dem Willen zu einer puritanischen, glatten Fassade, wie sie an sich einem Sanitätshaus angemessen ist. Diese Art der Rücksichtnahme muß zwangsläufig scheitern.“ In: Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 10; Abbildungen ebenda.

⁸⁴⁶ Konstanty Gutschow; Hans Zippel: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932, S. 10

häufig wird gerade die Gestaltung von Werbefassaden kritisiert, die in ihrer Farbwahl als zu bunt, bisweilen auch als schrill bezeichnet wird, deren Fassadenaufbau durch eine besonders fremdartige Gliederung auffällt oder deren aufdringliche Lichtgestaltung die Umgebung in unangenehmer Weise buchstäblich in den Schatten stellt. In gewisser Weise setzt sich damit auch die etwas desillusionierte Erkenntnis durch, dass die moderne Architektur mit der Betonung des inhaltlichen Anspruchs von Funktionalität und Materialgerechtigkeit auch nur ein „Stil“ wie jeder andere ist, der wie im Historismus auch, auf die Fassade aufgebracht wird und nach wenigen Jahren durch eine neue Mode ersetzt wird, wie es Bruno Taut in der Zeitschrift „Das neue Berlin“ 1929 beklagt, indem „...von einer Provinz Berlin alle drei bis fünf Jahre etwas in die Welt gesetzt wird, was mit dem Anspruch eines Formenkanons auftritt. Heute sind es die horizontalen Fensterbänder, welche die Pfeiler vermogeln, es sind die Leuchtröhren, das Weißmetall, der Travertin usw.; vor fünf Jahren war es das Zickzack und nach drei Jahren wird es etwas anderes sein. Diese Provinz Berlins, welche keß und smart spricht, geht, steht und sich dreht, heißt Kurfürstendamm. Sie muß, da das Geschäftsleben ein Jahrmarkt ist, das immer aufs neue Auffallende bieten, und versorgt auch die architektonische Konfektion mit den gangbaren Modellen, die man bald allgemein ‚trägt‘, auch im übrigen Berlin, so sehr man sich vorher über sie lustig gemacht hat. Diese Dinge kann man aber nicht, ohne sich bald lächerlich zu machen, auf Anlagen von Plätzen und Straßenführungen anwenden, die eine sachliche und nicht reklamehafte Funktion zu erfüllen haben. Haben Berlins Architekten nun einmal den Boden des Akademischen verlassen, so sollten sie bei der eigentlichen Stadtgestaltung außer dem Zweck und der Funktion nichts anderes gelten lassen. Denn am Ende könnte Konfektion doch noch schlimmer sein als Akademie – und welcher reumütige Rückzug dann!“⁸⁴⁷

Die Reduzierung der Fassadengestalt auf eine zeitgemäße Konfektion, wie sie bei Taut genannt wird, als formales Spiel modischer Materialien mag vielleicht auch ein Ergebnis des Prozesses sein, in dem man im Lauf der 1920er Jahre erkennt, dass durch eine radikale Beschränkung auf Zweck und Funktion gestalterisch nicht immer befriedigende Lösungen erzielt werden. So verteidigt Hugo Häring auch die dekorative und bisweilen spielerische Seite des Neuen Bauens, dessen „...ziel (...) nicht nur eine beseitigung der historischen formen von den bauwerken und gebrauchsgegenständen war, sondern vor allen dingen eine beseitigung des gegensatzes zwischen den gebrauchformen und den kunstformen an den gegenständen, was natürlich nur heißen kann, daß an gebrauchformen eine welt selbständiger kunstformen nicht mehr möglich ist. (...) ‚was wahr ist, wird ganz gewiß auch einmal schön sein‘, sagte bruno taut einmal. mit diesem prinzip werden wir jedoch in der praxis nicht immer ganz ausreichen, denn nur wenige

⁸⁴⁷ Bruno Taut: Via London – Paris – New York – Neu-Berlin, in: Monatshefte für Probleme der Großstadt - Das Neue Berlin, zit. nach: Ilse Balg (Hg.): Martin Mächler – Weltstadt Berlin, Berlin 1986, S. 238

gegenstände sind in ihrer gebrauchsförm so gemacht, daß sie nicht noch spielraum ließen für tausend differenzierungen, die lediglich des ausdrucks wegen gemacht werden.“⁸⁴⁸

Es scheint, als würde am Ende der 1920er Jahre ein striktes Beharren auf den Prinzipien von Funktion und Zweck in der Architektur der Moderne zunehmend durch einen eher durch die Bezugnahme auf den Kontext und durch das Eingeständnis der dekorativen Seite des modernen Bauens geprägten Entwurfsansatz verdrängt werden. Die Fassadenumbauten und Ladenumbauten werden in ihrer architektonischen Ausbildung zwar geschätzt, aber insgesamt als oberflächliche Maßnahmen mit kommerziellem Hintergrund bewertet. Steen Eiler Rasmussen, der in seinem überblicksartigen Artikel „Neuzeitliche Baukunst in Berlin“ nach der ausführlichen Beschreibung von Fassadenumbauten und Ladeneinbauten am Kurfürstendamm das ADGB-Schulprojekt von Hannes Meyer in Bernau erläutert bekommt, muss zugeben, dass „mir war, als ob ich lange nur Kuchen gegessen hätte und nun plötzlich gutes Schwarzbrot bekäme. (...) Reißt man sich los vom lachenden Kurfürstendamm und löst man die Aufgaben unserer Zeit!“⁸⁴⁹ Die tatsächlichen Inhalte des Neuen Bauens, die vor allem im Sozialen und Infrastrukturellen (Wohnen und Verkehr) liegen, sind also längst nicht vergessen. Der Zwiespalt von äußerlicher Fassadenmodernisierung und der Entwicklung tatsächlich moderner Wohngrundrisse im Inneren wird als Problem durchaus wahrgenommen. So groß aber das Interesse an der Fassade, an der äußerlichen Modernisierung der Großstadt auch sein mag, kann die viele Kritik und Zustimmung an diesen Aspekten nicht darüber hinwegtäuschen, dass das eigentliche Interesse der inhaltlichen Arbeit eine Verbindung von Funktion und Ausdruck von Fassade und Grundriss ist, und so fragt Adolf Behne bereits 1925 rhetorisch, ob „...eine Mietskaserne in Berlin N, drei Höfe, zwei Seitenflügel, fünf Treppen – (...) menschlicher wird durch eine schöne Fassade? Und: Worauf kommt es bei dem Hausbau an, auf die Fassade oder den Grundriss? Dieser bedingt die Lage, die Größe, die Beleuchtung, die Lüftung, die Erwärmung der Wohnungen, während die mehr oder minder schöne Fassade, auf alle diese, das Leben des Menschen ganz real bestimmenden Dinge völlig ohne Einfluss ist. – Also kommt es doch wohl auf den Grundriss an. Die schöne, menschliche Fassade ist vor dem schlechten Grundriss eine grausame, unmenschliche Lüge. Dennoch lieben die meisten Menschen ihre Talmifassaden und kümmern sich nicht um den Grundriss, der ihnen als eine kalte, abstrakte, mathematische Zeichnung menschlich uninteressant erscheint. Sie ahnen nicht, dass dieser Grundriss ihr Wohlbefinden, ihre Gesundheit, ihr ganzes Leben tiefgreifend beeinflusst, sie ziehen ihm die Betrachtung der Fassade vor, weil Ornamente und Gipsschnörkel bequemer anzuschauen sind. Bequemer ist allerdings die Fassade, aber trotzdem ist sie nicht menschlicher, sondern eher das genaue Gegenteil. Ist das Haus wirklich in Ordnung, dann braucht es keine Fassade. Die liebenswürdigste, freundlichste, hübscheste Fassade ist unmenschliche Lüge vor

⁸⁴⁸ Hugo Häring: bemerkungen zum ästhetischen problem des neuen bauens, in: Bauwelt, Heft 19, 1931, zit. nach: Jürgen Joedicke (Hg.): das andere bauen, Gedanken und Zeichnungen von Hugo Häring, Stuttgart 1965, S. 14

⁸⁴⁹ Steen Eiler Rasmussen: Neuzeitliche Baukunst in Berlin, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1928, S. 538

einem schlechten, gewissenlosen Grundriss. Ob das Haus menschlich ist, nämlich menschenwürdig, gesund, gut, richtig, das bestimmt der unmenschliche Grundriss, nicht die menschliche Fassade.⁸⁵⁰

Diese Bemerkungen zeigen, dass dem äußerlichen Umbau der innerstädtischen Fassaden keine wesentliche Bedeutung bei der Lösung sozialer Fragen beigemessen wird. Die „Aufdonnerung des Außen“⁸⁵¹ wie Behne den Fassadenbau betitelt, sei sie wohnungswirtschaftlich oder rein kommerziell begründet, steht den Fragen der inneren Organisation eines Gebäudes stets nach und ist eher zweitrangig. Die Kritik am Fassadenumbau der Moderne, statt der Lösung der wahren „Aufgaben der Zeit“ sich mit modischen Werbefassaden zu befassen, trifft jedoch auf das eigentliche Problem der 1920er Jahre: Denn solange in der Innenstadt kaum neu gebaut wird und stattdessen immer mehr Fassaden modern umgestaltet werden, wird auch mit dieser Form der kommerziellen Modernisierung umzugehen sein und das Verhältnis dieser Umbauten zum Kontext der Stadt von Belang sein. Insofern ist Behnes Kritik bezogen auf die Architektur der Innenstadt realitätsfremd, weil die von ihm geforderte Form der Modernisierung, die wir heute wahrscheinlich sozialen Stadtumbau nennen würden, zu dieser Zeit in keiner Form durchführbar gewesen wäre.

Demgegenüber gibt es aber auch eine Kritik, die weniger die Grundsatzfrage zum Inhalt hat, sich stattdessen aber mit den sehr pragmatischen Folgen des Fassadenumbaus, der Aufstockung und baulichen Erweiterung auseinandersetzt. Vor allem Werner Hegemann beschäftigt sich mit der städtebaulichen Dimension des Umbaus und untersucht den räumlichen Kontext der Neu- und Umbauten und versucht diesen zu bewerten.⁸⁵² Hier wird damit eine Form der Kritik geübt, die für den modernen Baumeister zunächst unverständlich wirken mag. War doch gerade die historische Stadt mit ihren strukturellen und baukünstlerischen Schwächen ursprünglich einer der Hauptgründe zur Erneuerung und Modernisierung gewesen, wird nun gefordert, dass „...in der Nähe historischer Gebäudegruppen zusammenhängende Fassadenpläne für ganze Straßen kaum entbehrlich sind.“⁸⁵³ Und geradezu stigmatisierend wirkt der Nachsatz, dass „...selbst die besten Um- und Neubauten künstlerisches Unheil bringen können, wenn sie planlos nebeneinander gestellt werden.“⁸⁵⁴ Hegemanns Auffassung nach ergibt sich die Stadt nicht aus isolierten Einzelgebäuden, die unabhängig voneinander entworfen sind, sondern als Gefüge aufeinander Bezug nehmender Bauten. Diese bis heute aktuelle These untermauert Hegemann

⁸⁵⁰ Adolf Behne: Von Kunst zur Gestaltung, Berlin 1925, S. 79-80

⁸⁵¹ Adolf Behne: Neues Wohnen – neues Bauen, Leipzig 1927, S. 31-32: „Hier darf doch der Architekt unter keinen Umständen nachgeben. Raum, gute Lüftung und Licht sind wichtiger als Säulen, und Ornamente an der Außenwand, und der Architekt hat völlig recht, wenn er den letzten Pfennig der ihm bewilligten Bausumme, deren Höhe doch nicht von ihm abhängt, für die Verbesserung des Inneren verwendet, statt für die Aufdonnerung des Außen.“

⁸⁵² In der Publikation „Reihenhaus-Fassaden“ wird von Hegemann das in den Kontext der Stadt eingebundene Haus in seiner historischen Entwicklung dargestellt und mit Entwicklungen des Fassadenbaus der 1920er Jahre konfrontiert. Vgl. Werner Hegemann: Reihenhaus-Fassaden, Berlin 1929

⁸⁵³ Werner Hegemann: Berliner Neubauten, Umbauten und Aufstockungen, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1924, S. 142

⁸⁵⁴ Werner Hegemann: Berliner Neubauten, Umbauten und Aufstockungen, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1924, S. 142

mit einer Reihe Fotografien, welche die modernen Bauten nicht in der von den jeweiligen Architekten autorisierten Form als Einzelbauwerk abbilden, sondern die Bauten im Kontext der umgebenden Bebauung, in der Straßenflucht oder einer Platzansicht zeigen. Wenn Siegfried Kracauer den Kurfürstendamm als eine durch die Fassadenumbauten der 1920er Jahre zerstörte „Straße ohne Erinnerung“⁸⁵⁵ bezeichnet, deren einheitliches Gesamtbild durch den wuchtigen Umbau einzelner Gebäude beeinträchtigt ist, liefert Hegemann teilweise sehr aufschlussreiche Abbildungen zu dieser Thematik, welche die Kritik an Umbauten und Aufstockungen wie die an dem Verlagshaus des Tageblatts von Erich Mendelsohn illustrieren und die Bedenken zum Teil auch verständlich machen. Die Fotografien Hegemanns zeigen, wie sehr einige Aufstockungen die Höhe der übrigen Bauten überragen und wie in anderen Fällen durch eine horizontale Fassadengliederung das Platzbild gestört wird. Anhand dieser Fotografien lässt sich gut rekonstruieren, dass diese städtebauliche Kritik nicht grundlos war. Obgleich Hegemann ein grundsätzlicher Befürworter von durchgreifenden baulichen Korrekturen im Fassadenbau war, so plädiert er auch im gleichen Zug dafür, die Neu- und Umbauten städtebaulich aufeinander abzustimmen und das Bild der Fassadenreihe durch Einzelbauwerke behutsam und einbindend zu rhythmisieren.⁸⁵⁶ Wie seine Planungsempfehlungen bei den Architekten aufgenommen worden sind, lässt sich nur erahnen. Er konstatiert provozierend, dass „...wenn Berlin je wieder zu der baulichen Würde zurückkehren soll, die es bis etwa zum Kriege von 1870 noch besessen hat, müsste unablässig an einer Verständigung zwischen den Baumeistern Groß-Berlins gearbeitet werden. Es muss eine Verständigung darüber erreicht werden, was in einzelnen Straßen baulich angestrebt werden soll und erlaubt sein darf. Vor allem muss Klarheit darüber geschaffen werden, was als die wirkungsvollste Umgebung der wenigen Baudenkmäler, die wir besitzen, angesehen werden soll; Und es muss Ehren- und Pflichtsache für jeden Um- und Neubau werden, sich diesem besten Plan anzupassen.“⁸⁵⁷

Hegemanns Ratschläge zur städtebaulichen Abstimmung von Neu- und Umbauten verlieren zu Beginn der 1930er Jahre an Bedeutung, was zum einen daran liegt, dass durch die vorübergehende Stabilisierung der wirtschaftlichen Lage nicht nur umgebaut, sondern in größerem Maßstab auch neu gebaut wird. Zum anderen ist der Fassadenumbau nach 1933 als Mittel der Modernisierung der Stadt nur noch selten ein Thema, da die Stadtbaupolitik der NS-Zeit ganz andere städtebauliche Ziele verfolgt als die Modernisierung des Einzelhauses oder eines Straßenzugs. Zunehmend setzt sich in den 1930er Jahren eine Form der Modernisierung und Stadtsanierung durch, die nicht mehr mit dem Bestand arbeitet, ihn transformiert und umbildet, wie es in den 1920er Jahren in der Umbaupraxis zu beobachten war, sondern von einer Verbesserung des städtischen Raums durch eine Zerstörung des baulichen Bestands

⁸⁵⁵ Siegfried Kracauer: Straße ohne Erinnerung, in: Frankfurter Zeitung, 16.12.1932, abgedruckt in: Christian Jäger, Erhard Schütz (Hg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 112-116

⁸⁵⁶ Werner Hegemann: Reihenhause-Fassaden, Berlin 1929, S. 22

⁸⁵⁷ Werner Hegemann: Berliner Neubauten, Umbauten und Aufstockungen, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1924, S. 148

ausgeht.⁸⁵⁸ Demnach macht man sich nicht mehr die Mühe, die verfallenen Fassaden und maroden Bauten von Teilen ganzer Stadtviertel wie des Krögels oder des Scheunenviertels umzubauen bzw. zu modernisieren. An diesen Stellen der Stadt wird nicht mehr nur das einzelne Gebäude vom Ornament befreit, durch Abriss wird der gesamte Stadtgrundriss „entdekoriert“, um durch Neubauprojekte ganze Viertel und Straßenzüge neu zu errichten.

Auch wenn aber der Fassadenumbau als Mittel des innerstädtischen Umbaus an Bedeutung verliert, ein wirkliches „Auslaufmodell“, wie es Georg Hiller von Gaertringen in seiner Untersuchung feststellt⁸⁵⁹, ist er dennoch nicht. Es mag zwar sein, dass die einschlägige Fachpresse das Interesse an den Umbauten verliert, gleichwohl werden in der Zeit nach 1933 noch bedeutende Fassaden für behördliche Institutionen und auch Ladengeschäfte umgebaut. Hier sind vor allem nach 1934 die Umbauten Egon Eiermanns für das Bestattungsunternehmen Grieneisen wie auch der Umbau des Verwaltungsgebäudes der Berliner Müllabfuhr von Paul Baumgarten zu nennen. Selbst in den veränderten Gestaltvorstellungen des Nationalsozialismus werden noch Umbauten auch im Umfeld des Kurfürstendamms durchgeführt, wie der Umbau und die Zusammenlegung der beiden Wohnhäuser Schlüterstraße 38/39 von Hanns A. Pfeffer aus den Jahren 1938-1939 belegt.⁸⁶⁰ Die Gestaltprinzipien der Fassadenumbauten der Moderne der 1920er Jahre erleben hingegen in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg als Umbaustrategie in Zeiten des Mangels wieder eine Belebung und werden zahlreich angewandt.

Die Praxis des Fassadenumbaus bleibt auch nach 1933 lebendig und – was für eine bewertende Einordnung dieses Phänomens von Interesse sein dürfte – die Gestalt- und Konstruktionsprinzipien der Moderne finden auch nach dem 2. Weltkrieg im Fassadenbau noch Anwendung. Damit zeigt sich also, dass das Projekt der 1920er Jahre, die neue Formensprache der Moderne in der Innenstadt zu etablieren, durch die realisierten Umbauten und Neubauten der 1950er Jahre fortgeschrieben und gefestigt wird. Es entstehen nach 1945 Bauten, in denen eindeutig die Formen der Moderne rezipiert werden (Abb. 239 und 240). Auf diese Weise schaffen einige der Bauten der Weimarer Zeit so den Sprung in die 1950er Jahre, indem sie selbst noch in der Nachkriegszeit in Publikationen als beispielhafte Neubauten genannt werden, wie dies an den Fassadenumbauten der Brüder Luckhardt und Alfons Anker zu sehen ist.⁸⁶¹ Insofern geht das Konzept der Architekten der Moderne auf, mit den viel publizierten und äußerst plakativen Fassadengestaltungen der 1920er Jahre den Grundstein für eine moderne

⁸⁵⁸ Vgl. Philipp Oswald: Berlin – Stadt ohne Form, Strategien einer anderen Architektur, München, London, New York 2000, S. 50-51

⁸⁵⁹ Vgl. Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, Kapitel 7, S. 148f.

⁸⁶⁰ Die Häuser Schlüterstraße 38/39 waren 1904 als Wohn- und Geschäftshäuser errichtet worden und sind für die Umnutzung zu einem Verwaltungsgebäude in den Jahren 1938-39 von Hanns A. Pfeffer umgestaltet worden. Vgl. BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakten zum Haus Schlüterstraße 38/39.

⁸⁶¹ In dem 1956 erschienen Band „Lichtarchitektur“ finden sich neben zahlreichen Beispielen zeitgenössischer Bauten zwei Bauten aus der Zeit vor 1933, die zudem beide Umbauten sind: Zum einen ist das Schauspielhaus von Hans Poelzig als Innenaufnahme abgebildet, zum anderen die BEWAG-Stadtküche Kraft aus der Tauentzienstraße von den Brüdern Luckhardt und Anker. S. Walter Köhler: Lichtarchitektur – Licht und Farbe als raumgestaltende Elemente, Berlin 1956, Bild 23 und Bild 44

Großstadtarchitektur zu legen. Die hochwertigen Großstadtfassaden Mendelsohns und der Brüder Luckhardt bleiben in ihren Gestaltungsansätzen und den Konstruktionsmethoden beispielgebend für die Architektur der Nachkriegsmoderne, was auf der anderen Seite jedoch auch die völlige Verdrängung der Architektur des Historismus mit sich bringt.



239, 240: Umbau und Neubau nach dem 2. Weltkrieg als Fortsetzung des modernen Gestaltprogramms der 1920er Jahre am Beispiel des Fassadenumbaus des Hauses Kurfürstendamm 106 Ecke Karlsruher Straße aus dem Jahr 1956 (links) und Neubau des Philips-Hauses Tauentzienstraße 1 und Wittenbergplatz von 1949.⁸⁶²

Der Fassadenumbau der 1920er Jahre ist damit auch ein Baustein, der die radikalen Praktiken des modernen Städtebaus mit vorbereitet, und gerade in dieser städtebaulichen Hinsicht fühlt man sich an die Warnungen Werner Hegemanns oder Ludwig Mies van der Rohe vor einer „wertblinden“ Anwendung des modernen Bauens erinnert. „Die neue Zeit ist eine Tatsache; sie existiert ganz unabhängig davon, ob wir ja oder nein zu ihr sagen. Aber sie ist weder besser noch schlechter als irgendeine andere Zeit. Auch die Frage der Mechanisierung, der Typisierung und Normung wollen wir nicht überschätzen. Und wir wollen die veränderten wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse als eine Tatsache hinnehmen. Alle diese Dinge gehen ihren schicksalhaften und wertblinden Gang.

Entscheidend wird allein sein, wie wir uns in diesen Gegebenheiten zur Geltung bringen. Hier erst beginnen die geistigen Probleme. Nicht auf das WAS, sondern einzig und allein auf das WIE kommt es an. (...) Ob wir hoch oder flach bauen, mit Stahl oder Glas bauen besagt nichts über den Wert dieses Bauens. (...) Aber gerade die Frage nach dem Wert ist entscheidend. Wir haben neue Werte zu setzen, letzte Zwecke aufzuzeigen, um Maßstäbe zu gewinnen.“⁸⁶³

⁸⁶² Das Gebäude Kurfürstendamm 106 ist 1904 nach Plänen des Architekten H. Simon errichtet und nach Kriegszerstörungen 1956 von S. Ascher umgebaut worden. Aufnahme von 2009 (links) Der Neubau Tauentzienstraße geht auf einen Entwurf von Werner Weber zurück und ist 1949 fertiggestellt worden. Zwei Hausnummern neben diesem Gebäude befand sich bis zu seiner Zerstörung das Gebäude der BEWAG-Stadtküche Kraft, dessen Fassadenumbau 1926 von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker realisiert worden war. Er wies eine strenge horizontale Bänderung auf, die zur Aufnahme von Reklameschriftzügen diente und im Bereich der Fenster den Effekt eines Bandfensters erzielte. Abb. aus: Scheer, Kleihues, Kahlfeldt: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 270

⁸⁶³ Ludwig Mies van der Rohe: Die neue Zeit, 1930, zit. nach: Ulrich Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 114

Die Maßstäbe des Modernen Bauens scheinen, was die Architektur und den Städtebau der Nachkriegsmoderne betrifft, nicht überall abgewogen worden zu sein. Die moderne Bandfassade, die teilweise ihre Rechtfertigung noch aus dem inszenatorischen Rahmen der Stadt des Historismus bezogen hatte und als solche eine besondere Wirkung erreichte, entfaltet in der wiederholenden Reihung diese Strahlkraft nicht mehr. Und so nimmt es nicht wunder, dass mit der seit Beginn der 1970er Jahre einsetzenden Rehabilitierung der Architektur des Historismus ein umgekehrter Prozess der Verdrängung der modernen Fassade und ihrer Umdekoration in ein historisches Gewand einsetzt. Welche denkmalpflegerische Bedeutung des Fassadenumbaus der 1920er Jahre sich daraus ergibt und wie heute die Aussagekraft der wenigen noch erhaltenen Beispiele bewertet werden kann, soll im abschließenden 5. Kapitel thematisiert werden.

5. Denkmalpflegerische Relevanz: Fassaden der Moderne heute

Gemessen an der Aufmerksamkeit, welche die Architektur der 1920er Jahre bis heute genießt, ist die Zahl der Bauten der frühen Moderne in der Berliner Innenstadt sehr gering. Nach wie vor prägen das Stadtbild mehr die Bauten der Gründerzeit in den erhaltenen Mietshausquartieren und die unterschiedlichen Bebauungsphasen der Nachkriegsmoderne. Insofern sind die wenigen Neubauten der Moderne, sofern sie den 2. Weltkrieg unzerstört überstanden haben, weitgehend als wichtige Bausteine der neueren Stadtbaugeschichte erkannt und gepflegt worden.

Umbauten hatten ganz offensichtlich diesen Stellenwert nicht, wobei sich bei ihnen vielleicht auch nur selten die Frage des Erhalts gestellt hat, da nur wenige Fassadenumbauten der Moderne überhaupt den 2. Weltkrieg überstanden haben. Vor allem die spektakulären Fassadenumbauten der Brüder Luckhardt und Alfons Anker und auch die Umbauten Mendelsohns haben die unterschiedlich motivierten Zerstörungswellen des 20. Jahrhunderts nicht überdauert. Selbst der ursprüngliche Kontext dieser Bauten mit seiner klassischen Bebauung des Historismus ist heute in vielen Fällen gar nicht mehr zu rekonstruieren. Wenige Fassadenumbauten der 1920er Jahre mögen deshalb heute noch erhalten sein, weil der Zweckpragmatismus über diese eher untergeordneten Wohn- und Geschäftshäuser in Nebenstraßen eine schützende Hand hielt. Diese Bauten sind deshalb erhalten geblieben, weil kein Interesse an einem Ersatz und kein Zwang zur Renovierung bestand, und nicht, weil sie ein historisch bedeutendes Beispiel für das Bauen der 1920er Jahre wären. Kaum ein Bauwelt-Artikel der 1920er Jahre hätte sich mit den heute in Berlin noch vorhandenen Fassadenumbauten beschäftigt, da sie bei weitem nicht die gestalterische Qualität besitzen wie die prominenten Fassadengestaltungen, die hier bisher vor allem Vordergrund standen. Nur die heute als zweifelhafte Rekonstruktion erhaltene oder vielmehr wiedererstandene Aufstockung Erich Mendelsohns für das Verlagshaus des Tageblatts in der Jerusalemer Straße in Mitte und der Umbau des Salamander-Hauses von Emil Schaudt am Kurfürstendamm mögen Ausnahmen sein. Die meisten großstädtischen Fassadenumbauten der 1920er Jahre haben für das Platz gemacht, auf das sie eigentlich abzielten: für eine moderne Geschäftshausarchitektur der Innenstadt.

Doch ist der Bestand an Umbauten nicht nur wegen der baulichen Zerstörung stark dezimiert worden, auch durch die bereits am Ende des vorigen Kapitels genannte Neudekoration der Fassade mit vermeintlich historischem Dekor sind einige Fassadenumbauten gewissermaßen „rückgängig“ gemacht worden. Die Praxis dieses sogenannten Aufstuckens mag dabei unterschiedliche Motivationen haben, die vermutlich jedoch vor allem auf der wirtschaftlichen Begründung eines höheren Ertragswerts als Stuckaltbau bei Vermietung oder Verkauf basieren werden. Eine statistische Übersicht über aufgestuckte Häuser lässt sich kaum ermitteln. Auch ist das Aufstucken besonders häufig an Gebäuden durchgeführt worden, die erst nach dem

2. Weltkrieg entdekoriert worden sind, so dass sich der tatsächliche Umfang dieser Baumaßnahme an Fassadenumbauten der 1920er Jahre für das Berliner Stadtgebiet schlichtweg nicht beziffern lässt. Es gibt jedoch einzelne Bauten, bei denen aufgrund ihrer exponierten Lage diese Neudekorierung besonders auffällt, wie beispielsweise das bereits in Kapitel 3.2 erwähnte Eckhaus Karl-Marx-Straße 1 und Hermannplatz in Berlin-Neukölln, das im Zuge des Neubaus des Karstadt-Kaufhauses in den Jahren 1927 bis 1929 auf der Westseite des Platzes 1928 nach dem Entwurf von Karl Bonatz eine Bandfassade erhielt, die in den 1980er Jahren wieder aufgestuckt worden ist (Abb. 241, 242; Objektsammlung A.1.6).



241, 242: Das Eckhaus Karl-Marx-Straße 1 und Hermannplatz im modernen Umgestaltungsentwurf für die Fassade von Karl Bonatz, 1928 (Umzeichnung, links) und das zu Beginn der 1980er Jahre wieder aufgestuckte Haus im heutigen Zustand, Aufnahme 2012.⁸⁶⁴

Aus heutiger Sicht zeichnet kaum eine Entwicklung in der Architektur die gestalterischen Paradigmenwechsel im 20. Jahrhundert besser nach als der Fassadenbau. Ausgehend von der historistisch dekorierten Fassade entwickelt sich zu Beginn des Jahrhunderts eine Kritik, die zu einer gestalterischen Gegenbewegung führt, welche dem Ornament die sachlich funktionale Form gegenüberstellt. Eine bauliche Entfernung jedes historistischen Dekors wie so oft in dieser Zeit gefordert, bleibt jedoch in breiterer Anwendung in den 1920er Jahren noch aus. Stattdessen werden Fassaden aus eher pragmatischen Gründen der Baufähigkeit oder zur Steigerung der Werbewirksamkeit im Geschäftshausbau modern und funktional umgebaut. Eine tatsächliche Wirkung der in den 1920er Jahren und bereits zuvor geäußerten Kritik an den Formen des 19. Jahrhunderts scheint sich indes etwas zeitversetzt auch in Verbindung mit der sich seit Mitte der 1930er Jahre durchsetzenden NS-Sprachterminologie des „Entschandelns“⁸⁶⁵ in der Praxis

⁸⁶⁴ Vgl.: BA Neukölln, Bauaktenarchiv: Bauakte zum Haus Karl-Marx-Straße 1

⁸⁶⁵ Nach Hans Georg Hiller von Gaertringen ist der Begriff der „Entschandelung“ im Fassadenbau Mitte der 1930er Jahre aufgekommen und stellt eine „keineswegs neutrale“ Wortschöpfung der NS-Zeit dar. Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekoration von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, S. 24-25

des Fassadenbaus einzustellen. So werden vor allem nach dem 2. Weltkrieg in den 1950er und 1960er Jahren fast flächendeckend Bauten des Historismus von ihrem Fassadendekor befreit. Wenn Adolf Behne in den 1920er Jahren konstatiert, dass der Begriff der Fassade „erledigt“⁸⁶⁶ sei, so finden seine Worte vor allem erst nach dem 2. Weltkrieg eine unmittelbare Umsetzung, vielleicht auch in einer Weise, die ihm selbst kaum behagt hätte. Das Resultat dieser Baupraxis ist bis heute in vielen Straßenzügen und Stadtteilen Berlins und anderer Städte Deutschlands in der Reihung glatter oder rau verputzter Fassaden bekannt. Genau vor diesem Hintergrund ist die beschriebene Gestaltpraxis am Eckhaus Karl-Marx-Straße 1 und Hermannplatz denn auch als eine erneute Wendung im Umgang mit der Bebauung des 19. Jahrhunderts zu verstehen, bei der die „Entschandelung“ der Fassaden des Historismus seit Beginn der 1980er Jahre zunehmend als eine Verschandelung und „Demolierung“⁸⁶⁷ bewertet wird. Seit diesem Zeitpunkt lässt sich eine verstärkte Tendenz zur Neudekoration entdekorierter Häuser ausmachen, bei denen nicht nur nach dem 2. Weltkrieg entstuckte Fassaden wieder aufgestuckt werden, sondern auch bisweilen auch Fassadenumgestaltungen der 1920er Jahre wie die oben genannte von Bonatz entworfene Fassade am Hermannplatz.

Neben den historisch neu dekorierten Häusern der jüngeren Generation sind jedoch Fassadenumbauten nach ihrer Zerstörung im 2. Weltkrieg auch interpretiert und in veränderter (meist vereinfachter) Form wieder aufgebaut worden, wie dies an dem prominenten Eckbau Kurfürstendamm 211 und Uhlandstraße zu beobachten ist (Objektsammlung A.1.27). Das Gebäude, das einst von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker umgebaut worden war und in den 1920er Jahren zu den bekanntesten Fassadenumbauten der Berliner Innenstadt gehörte, wurde, nachdem es im Krieg stark zerstört worden war, als französisches Kulturzentrum 1948-50 von Hans Semrau wieder aufgebaut.⁸⁶⁸ Zwar verzichtete Semrau auf den Wiederaufbau der auffälligen horizontalen Balkonbänder auf der Fassade, doch ließ sich nun die bereits 1927 von den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker insgeheim vorgesehene glatte Fassadenfläche realisieren, da die Erker des Ursprungsbaus im Krieg zerstört worden waren (Abb. 243, 244). Während die Horizontalbänder bei den Brüdern Luckhardt noch dazu dienten, die wegen der Mieterproteste damals nicht entfernbaren Balkone und Erker auf der Fassade zu verschleiern, waren sie nun überflüssig geworden. Die Fassade Semraus ist mit einem abgesetzten Sockelgeschoss mit großen durchgehenden Schaufensterflächen und einem auskragenden Traufgesims gegliedert. Aus dem Wohnhaus des Historismus ist damit endgültig ein großstädtisches Verwaltungs- und Geschäftshaus geworden, das die Brüder Luckhardt und

⁸⁶⁶ Vgl. Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, Reprint der Ausgabe von 1926, Berlin 1964, S. 24; Vgl. auch Kapitel 3.1.4

⁸⁶⁷ So beschreibt Hartwig Schmidt im Katalogteil der Publikation zur Bebauung des Tiergartenviertels den modernen Fassadenumbau Max Tauts von 1927 an dem Haus Reichpietschufer 66 als eine „Demolierung“. Hartwig Schmidt: Das Tiergartenviertel – Baugeschichte eines Berliner Villenviertels, Berlin 1981, S. 329

⁸⁶⁸ Das Gebäude war in Teilen bis in das 1. Obergeschoss ausgebrannt und nur die Fassaden waren stehen geblieben. Am Gebäudeflügel an der Uhlandstraße mussten deshalb wegen Einsturzgefahr auch die Außenwände abgebrochen und neu ergänzt werden. Vgl. hierzu das Baugutachten von Hellmuth Bickenbach vom 2.3.1949, BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv: Bauakte Kurfürstendamm 211, Bd. 2, S. 95

Alfons Anker mit ihrem Fassadenumbau stets hatten darstellen wollen. Insofern stellt der Entwurf Semraus eine Art Vollendung des Projekts von 1927 dar, durch den der Fassadenentwurf in einen tiefgreifenderen Umbau gipfelt und in gestalterischer Hinsicht die Prinzipien des modernen Bauens konsequenter umsetzt als dies teilweise noch in den 1920er Jahren möglich war.



243, 244: Das Eckhaus Kurfürstendamm 211 und Uhlandstraße nach den Kriegszerstörungen 1946 und der die Fassadengestalt vereinfachende Wiederaufbau aus den Jahren 1948-50 von Hans Semrau.⁸⁶⁹

Auch wenn also das heute „Maison de France“ genannte Gebäude als Fassadenumbau nicht mehr unmittelbar die Fassung der 1920er Jahre zeigt, so ist es dennoch als in den späten 1940er Jahren im Sinn des Neuen Bauens weiter versachlichter Bau ein gutes Beispiel dafür, in welcher Architekturform man sich in der Zeit der Weimarer Republik eine moderne Großstadtarchitektur zu realisieren wünschte. Und es ist zu guter Letzt auch ein Beleg dafür, dass ein Erhalt der als temporär und übergangsartig angelegten Fassadenumbauten zum Zeitpunkt ihrer Gestaltung auch gar nicht erwartet wurde.

Weil ein großer Teil der Fassadenumbauten Kriegszerstörungen zum Opfer gefallen, ein anderer Teil durch die Moderne interpretierende Gestaltvorstellungen überformt worden ist wie im Fall des Maison de France oder aber historisierend wieder aufgestuckt wurde, so finden sich heute nur noch wenige substanziell erhaltene Beispiele dieser Umbaupraxis in Berlin. Die „übriggebliebenen“ Fassadenumbauten der 1920er Jahre besitzen und besaßen nicht die Relevanz wie die Neubauten aus dieser Epoche, ihre Aussagekraft als historisches Denkmal der Moderne ist nicht so unmittelbar ablesbar wie bei den spektakulären Neubauten dieser Zeit, weshalb die Denkmalpflege überhaupt erst seit Mitte der 1980er Jahre die Umbauten und Überformungen als ein wichtiges Element der architektonischen und städtebaulichen Entwicklung wahrnimmt.

⁸⁶⁹ Abb. aus: Karl-Heinz Metzger; Ulrich Dunker: Der Kurfürstendamm – Leben und Mythos des Boulevards in 100 Jahren deutscher Geschichte, Berlin 1986, S. 201 (links) und Aufnahme von 2011.

So mögen die wenigen erhaltenen Umbauten und Neubauten der Moderne zwar heute in besonderer Weise geschützt und als hochwertiges Erbe der jüngeren Vergangenheit anerkannt sein, trotzdem bleibt bei nüchterner Betrachtung offenbar, dass es aus dem Zeitraum der 1920er Jahre „...mehr eindrucksvolle Projekte als ausgeführte Bauten“ gibt, wie Dietrich Neumann resümiert, und das Ergebnis eher in einer „ungebauten Stadt der Moderne“ liegt.⁸⁷⁰ Die heute noch existierenden Bauten vermitteln natürlich noch wesentliche Inhalte des modernen Bauens, doch stellen diese tatsächlich realisierten und erhaltenen Bauten nur einen Teil der Überlieferung des modernen Erbes dar.

Betrachtet man die vielen Werkmonografien zum Bauen der Moderne und zu den Architekten, so fällt auf, dass in vieler Hinsicht das historische Bild der in dieser Zeit entworfenen Bauten diese Darstellungen und damit auch unser Verständnis vom modernen Bauen bis heute prägt. Die Praxis des Abbildens einer entwurflichen Absicht, eines Modells oder einer modernen Fassade scheint bisweilen den gleichen Stellenwert zu haben wie ein realisierter Bau selbst. Die strategisch wohlüberlegte Bildinszenierung moderner Bauten und ihrer Fassaden hat die eigentlichen Gebäude vielfach überlebt und ist uns trotzdem kraft dieser abstrakten Form der Überlieferung so präsent als stünde das Gebäude vor uns. Die Bilder des modernen Bauens, von der Fotografie bis hin zur bildhaften Fassade, vermitteln nach wie vor eine Essenz dessen, worin die wesentlichen Inhalte des Neuen Bauens liegen. So ist es auch erklärlich, dass bis heute zur Darstellung der Bauproduktion der Epoche der 1920er Jahre auch der Fassadenumbau Mendelsohns für das Pelzhaus Herpich oder der Umbau der Brüder Luckhardt und Alfons Anker für die Konditorei Telschow an der Potsdamer Straße Eingang in die Literatur gefunden haben, obwohl es sich bei diesen Fassadenumbauten „nur“ um die Auswechslung der Fassadenschicht wenig bedeutsamer Wohn- und Geschäftshäuser handelt. Das Erbe, das uns in Form des Fassadenumbaus der 1920er Jahre zugekommen ist, beinhaltet damit sowohl die heute noch existierenden Fassadenumbauten wie auch die zerstörten oder weiter überformten Bauten dieser Zeit, die in ihrer bildhaften Darstellung als Initial der Modernisierung der historischen Stadt fortleben.

5.1 Fassadenumbauten der Moderne als Zeugnisse des Übergangs

Es scheint eine paradoxe Situation: Die Umbauten der 1920er Jahre sind auf der einen Seite ausdrucksstarke architektonische Schöpfungen entstanden und dennoch werden die heute noch existierenden Bauten kaum im Straßenbild wahrgenommen. Das mag, wie zuvor bereits beschrieben, zum einen daran liegen, dass vielleicht die bedeutendsten und wirkungsvollsten Umbauten, die in den Jahren nach dem 1. Weltkrieg Schlagzeilen machten, heute nicht mehr

⁸⁷⁰ Dietrich Neumann: Die ungebauete Stadt der Moderne, in: Scheer, Kleihues, Kahlfeldt: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 161

existieren, zum anderen hat sich bei den noch existierenden das ursprüngliche städtische Umfeld derart stark verändert, dass die damals hochmodernen Bänderungen in der sehr heterogenen Stadtlandschaft zwischen den unterschiedlichen Fassadengestaltungen der Gegenwart gar nicht mehr auffallen. Die moderne Fassadengestaltung der 1920er Jahre hat ihren Sonderstatus als einfach-funktionale Gestaltkomposition im Kontext der und im Kontrast zur historischen Stadt verloren. Lediglich im Zusammenhang mit weitgehend unveränderten Straßenzügen, wie dies am Beispiel des Wohn- und Geschäftshauses Neue Schönhauser Straße 10 Ecke Rosenthaler Straße in Berlin-Mitte bereits am Beginn dieser Arbeit im 1. Kapitel aufgefallen ist, ist auch die ursprüngliche Wirkung dieser Fassaden noch etwas nachzuempfinden. Das markante Eckgebäude war 1886 wie das Nachbargebäude Neue Schönhauser Straße 11 in Formen der Neorenaissance mit einer reich verzierten Fassade in Backstein, Putz und Stuckornamentik errichtet worden. 1929 wurde die Fassade des fünfgeschossigen Eckbaus umgestaltet und eine horizontale Putzbänderung in rötlichem und sandfarbenem Ton aufgebracht. Dabei wurde die stark profilierte Fassade des Historismus an den plastischen Rücksprüngen am Eck zur Gestaltung einer durchgehenden glatten Fassadenfläche mit einem Drahtgeflecht überspannt und überputzt (vgl. Objektsammlung A.1.66). Bei der Sanierung dieses Hauses entschied man sich 1995/96 explizit die Überformung des historistischen Gebäudes zu erhalten und die moderne Bandfassade zu sanieren.⁸⁷¹ Im Bereich der abgekofferten Überputzung an der Eckausbildung zeigten sich zum Zeitpunkt der Baumaßnahmen Schäden im Drahtputz, unter dem in einem Hohlraum eine schmale Achse der Fassade des 19. Jahrhunderts überdauert hatte. Auf der Nordseite zur Neuen Schönhauser Straße wurde dieser besonders charakteristische Befund für einen Fassadenumbau der 1920er Jahre erhalten und als „Fenster in die Bau- und Hausgeschichte“⁸⁷² in die Fassadengestaltung integriert. Man kann heute an dieser didaktischen Maßnahme gut die gegensätzlichen Auffassungen zur Gestaltung von Fassadenflächen studieren, auch wenn der Vergleich der Bandfassade mit der historistischen Fassade des Nachbarhauses wesentlich aufschlussreicher ist. Das Fenster in die Vergangenheit an der unmittelbaren Fassade scheint in der heutigen Größe auch irreführend, wird dadurch doch der Anschein erweckt, dass es den Gestaltern der 1920er Jahre um den Erhalt dieser Achse gegangen wäre, was nun aber wirklich überhaupt nicht der Fall gewesen sein wird. Wie auch immer aber diese bewusste Störung der Gestaltung der Moderne abschließend zu bewerten ist, zeigt das hier geschilderte Vorgehen bei der Instandsetzung des Hauses ein sehr großes Interesse an der jüngeren Umgestaltungsgeschichte, weshalb mit großer Hingabe die Zeitschichten der Fassade als Denkmalwert gewürdigt und als Zeugnis mit hoher bauhistorischer Aussagekraft herausgearbeitet wurden. Das denkmalpflegerische Vorgehen wird

⁸⁷¹ Volker Hübner, Christiane Oehmig: Spandauer Vorstadt in Berlin-Mitte, ein Kunst- und Denkmalführer, Petersberg 2002, S. 179-180

⁸⁷² Frank Hesse: Mietshaus Neue Schönhauser Straße Ecke Rosenthaler Straße, Spandauer Vorstadt (Mitte) in: Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Reparieren, Renovieren, Restaurieren; Vorbildliche Denkmalpflege in Berlin, Berlin 1998, S. 11

als „...gelungenes Beispiel für die dezente Offenbarung unterschiedlicher, gleichwohl bedeutender Bauschichten“⁸⁷³ gewertet.

Ganz anders hatte man noch in den 1980er Jahren angesichts modernistischer Bänderungen der 1920er Jahre bei der städtebaulichen Sanierung des Hermannplatzes auf der Grenze zwischen den Stadtbezirken Kreuzberg und Neukölln reagiert. Hier entschied man sich dazu, das Eckhaus Karl-Marx-Straße 1 und Hermannplatz wieder aufzustucken wie im vorangegangenen Kapitel geschildert. Dieses Beispiel veranschaulicht sehr gut, wie die Fassade auch zu einem Spielball der baulichen Dogmen zwischen Entdekorierung und Rehabilitierung des Ornaments im 20. Jahrhundert werden konnte. Der Fassade des Wohn- und Geschäftshauses des 19. Jahrhunderts selbst haben diese wechselhaften Bekleidungen wenig anhaben können, worin vielleicht auch eine besondere Qualität dieses Bautyps bestehen mag. Die Praxis des Fassadenumbaus verdeutlicht indes noch einmal, wie sehr die Gestaltung eines Gebäudes für die Darstellung einer stilistischen Aussage instrumentalisiert werden kann. So besitzen die heute noch existierenden Fassadenumbauten der 1920er Jahre eine hohe Aussagekraft als bildhafte Leitbauten einer modernen Architektur in den Innenstädten, wobei sie diesen Inhalt mehr verkörpern, als dass sie von diesen modernen Baugedanken auch tatsächlich materiell durchdrungen wären. Dass nach den Zerstörungen des 2. Weltkriegs niemand so schnell auf den Gedanken kommen konnte, diese bisweilen körperlos entwickelten Chimären des Modernismus wieder aufzubauen, ist nur verständlich. Selbst aus Sicht der entwerfenden Architekten dürfte dies eingeleuchtet haben, hatten sie selbst die Fassadenumbauten auch nur als Platzhalter für eine nachfolgende Stadt der Moderne angelegt.

Die Rekonstruktion eines Fassadenumbaus nach dem 2. Weltkrieg ist nur in einem Fall aus Wrocław/Breslau in Polen bekannt. Hier wurde nach den Kriegszerstörungen das Platzensemble des Rings/Rynek und des ehemaligen Bülowplatzes wieder aufgebaut, wobei auch das Gebäude der in zwei Phasen von 1925 bis 1928 von Adolf Rading umgestalteten ehemaligen Mohrenapotheke in der Fassadengestalt von 1928 rekonstruiert worden ist (vgl. Kapitel 3.1 und Objektsammlung A.3.6). Ob die Rekonstruktion einer aus der Not entwickelten Umbaulösung zweckmäßig ist, lässt sich nur begründen, wenn man dem Umbau selbst eine besonders hohe baukünstlerische Bedeutung beimisst. So wird die ehemalige Mohrenapotheke in der Gegenwart auch als ein Zeugnis der frühen Modernisierung der Innenstadt, als ein Baustein, der heute die Tradition des Modernen in einer Stadt wie Breslau vermittelt, gesehen.⁸⁷⁴ Damit reiht sich die Rekonstruktion der Apotheke, wie übrigens die der Fassaden des ganzen Platzes, in die Tradition einer Bild-Architektur ein, die im historischen Sinn mehr darstellt, als sie tatsächlich

⁸⁷³ Frank Hesse: Mietshaus Neue Schönhauser Straße Ecke Rosenthaler Straße, Spandauer Vorstadt (Mitte) in: Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Reparieren, Renovieren, Restaurieren; Vorbildliche Denkmalpflege in Berlin, Berlin 1998, S. 11

⁸⁷⁴ Das Gebäude der Mohrenapotheke war der erste moderne Umbau in der Breslauer Innenstadt, weshalb ihm bei der Rekonstruktion eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Vgl. Konstanze Beelitz; Niclas Förster: Breslau - Wrocław, Die Architektur der Moderne, Tübingen, Berlin 2006, S. 28-29

substanziell überliefert. Mit diesem Vorgehen wird ein architektonisch-städtebaulicher Zustand, der aus der Sicht des Bauens der 1920er Jahre als eine Phase des Übergangs bewertet wurde, als vermeintlich historisches Ereignis nicht nur konserviert, sondern wieder hergestellt, was dem einstmaligen Anliegen allerdings nicht unbedingt entsprechen dürfte.

Der Umgang mit den Fassadenumbauten seit Ende des 2. Weltkriegs zeigt also völlig unterschiedliche Entwicklungslinien und bewegt sich zwischen einem interpretierenden Weiterbauen im Sinn der Moderne bis hin zu einer Neudekoration der Bauten mit Schmuckelementen des Historismus. In dem großen Feld dieser Linien ist es aus heutiger Sicht müßig, nach der richtigen Einstellung gegenüber der Fassadenproduktion der Moderne zu suchen, stellen doch inzwischen alle aufgezählten Tendenzen selbst wertvolle Beiträge zur Entwicklung der modernen Stadt dar. So stehen heute die Gebäude des Historismus den Bauten und Umbauten der Moderne wie auch den Rekonstruktionen historischer Bauten gleichberechtigt als Zeugnisse einer sich stets im Wandel befindlichen Stadt gegenüber. Der Widerstreit zwischen Historismus und Moderne, wie er sich in den architektonischen Ideologien des 20. Jahrhunderts abgebildet hatte, ist durch den historischen Abschluss dieser Epoche weitestgehend beigelegt.⁸⁷⁵ Dass im Lauf dieser Entwicklungen viele wertvolle Bauten aus den unterschiedlichen Entwicklungsphasen auch zerstört, weiter überformt und verändert worden sind, ist zu beklagen, doch ist dies eben auch als Teil der Entwicklung zu sehen. Wie ist nun aber mit dem raren Erbe der Fassadenumgestaltungen der Moderne aus denkmalpflegerischer Sicht umzugehen und welche Aspekte stehen bei der konservatorischen Betrachtung dieses Themas im Vordergrund?

Das Dilemma in Bezug auf die Frage des Erhalts von Fassadenumbauten der Moderne ist in der Tatsache begründet, dass das Zeugnis eines Prozesses, als das die Fassadenbauten der 1920er Jahre zu sehen sind, nur sehr schwer in einem Zustand überliefert werden kann, in dem die fortschreitende Entwicklung zu einer modernen Architektur angelegt ist.⁸⁷⁶ Die strikte Konservierung eines Stadiums dieses Prozesses würde eigentlich der Intention der Entwurfsverfasser widersprechen, nach der die Fassadenumbauten als eine Übergangslösung auf dem Weg zur modernen Großstadt zu verstehen sind. Doch angesichts der geringen Zahl heute überhaupt überlieferter Bauten dieser Zeit scheint es dennoch geboten, die Gestaltungen dieser Zeit als solche zu erhalten und – wenn möglich – die Besonderheit dieser Fassaden als frühe Realisierungen einer großstädtischen Moderne kenntlich zu machen. Gerade die im heutigen Stadtgefüge unauffälligen Umgestaltungen der Moderne mit ihren hintergründigen architektonischen Details sind in unserer Gegenwart der einzig auf Energieoptimierung

⁸⁷⁵ Vgl. hierzu auch die Einschätzung von Georg Hiller von Gaertringen in: „Ornament versus Sachlichkeit – ein gelöster Konflikt?“ in: Hans Georg Hiller von Gaertringen: „Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden, glatt baut man die Hausfassaden...“ – Zur Entdekorierung von Bauten des Historismus im 20. Jahrhundert, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2008, S. 273-74

⁸⁷⁶ Vgl. Thomas Will: Provisorien des Wiederaufbaus, in: Valentin Hammerschmidt, Erika Schmidt, Thomas Will (Hg.): Dokumente und Monumente, Positionen zur Denkmalpflege, Dresden 1999; hier besonders: III. Provisorische Werke als provisorische Denkmäler?

ausgerichteten Fassadenverkleidungen akut bedroht. Vor allem aber in den für den Laien häufig schwer erkennbaren Gestaltqualitäten dieser Umbauten, wie sie in den Putzoberflächen, Farbigkeiten und in der Materialverwendung zu finden sind, transportiert sich bis heute der außerordentliche historische und baukünstlerische Wert dieser Umbauten. Spätestens hier zeigt sich, dass sich das Charakteristische der modernen Neugestaltungen nicht in dem Verlust der ornamentalen Welt des historistischen Dekors ausmachen lässt, sondern in der Schöpfung einer neuen Gestalt, die gleichberechtigt neben der historischen stehen kann.

5.2 Schlussbetrachtung

Der Fassadenbau der 1920er Jahre hat in besonderem Maß seinen Antrieb aus einer Opposition zur Fassadenarchitektur des 19. Jahrhunderts und in einer Abgrenzung zu ihr bezogen. Die Ergebnisse dieser Haltung vermitteln ein Bild starker gestalterischer Gegensätze, obwohl die Fassadenumbauten der Moderne wie auch die wenigen Neubauten dieser Zeit in der Innenstadt, wenn sie oftmals im gezielten Kontrast zur ihr entwickelt wurden, bisweilen auch im Kontext der historischen Bebauung entworfen worden sind. Die gestalterische Fremdheit der Entwürfe in einem meist homogen mit Gebäuden des Historismus bebauten Umfeld wirkt bis heute auf den ersten Blick radikal, denn die typischen Gestalteigenschaften des 19. Jahrhunderts werden durch gestalterische Antithesen ersetzt, wodurch aus dem Ornament die Fläche, aus dem gerahmten Fenster das funktionale Fensterband, aus dem in Putz angedeuteten Bossenmauerwerk eine Natursteinverkleidung in Travertin wird. Doch bei all diesen fremden Formen auf der Fassade ergibt sich gleichzeitig auch eine Bindung an den Kontext, der vor allem natürlich bei den Umbauten von Fassaden zum Tragen kommt: So können die wesentlichen Proportionen des Gebäudes kaum verändert werden, die Bauflucht und die Einbindung in den Blockrand ebenso wie die Trauflinie (obwohl natürlich aufgestockt werden kann) oder auch die markanten und unveränderlichen Geschosshöhen. Die Methode des Umbaus führt dazu, dass die modernen Umbauten stark an den städtebaulichen Kontext der Umgebung gebunden bleiben, auch wenn sie auf den ersten Blick vielleicht fremd wirken mögen. Zwar werden sich die Architekten der Moderne die Befreiung von diesem Kontext gewünscht haben, wie beispielsweise Erich Mendelsohn auf den Fotografien zu seinen Projekten möglichst die Nachbargebäude nicht darzustellen versucht⁸⁷⁷, dennoch machen diese Bauten schon durch ihre Gliederung in einen Sockelbereich und in der Ausbildung eines Traufgesimses klar, dass die Bauten längst keine freistehenden Zeilenbauten, sondern in einem Kontext bestehender Bauten in einen Block eingefügt sind. Auch in der formal-gestalterischen Durchbildung sind die Prinzipien der Fassadengestaltung auf den zweiten Blick weniger fremd

⁸⁷⁷ Vgl. Kapitel 4.2.

und orientieren sich gewissermaßen interpretativ an dem Typischen der baulichen Umgebung. Wenn auch die Verwendung der Materialien und die Konstruktionen des Fassadenbaus neu sind, so bleiben die wesentlichen gestalterischen Ergebnisse auf der Fassade von den Parametern von Material, Plastizität und Farbigkeit bestimmt. Diese drei Eigenschaften bestimmen seit jeher die Gestalt der Fassade, und natürlich war auch die Fassade des Historismus diesen Faktoren unterworfen, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung als dies die Architekten der Moderne für sich beanspruchen. Gerade der Aspekt der Materialverwendung ist einer der Hauptkritikpunkte des modernen Bauens am Historismus, wurden hier doch mit großem Eifer Ersatzstoffe wie Gips, Zinkblech und Zement in Formen gepresst, welche den Ausdruck von Stein haben sollen. Das plastisch und farblich mitunter reiche Spiel der Formen auf den Fassaden des 19. Jahrhunderts wird durch „täuschende“ Materialien erzeugt. Hingegen scheinen die Fassadengestaltungen der Moderne auf einen Ausgleich der Faktoren von Material, Plastizität und Farbigkeit bedacht zu sein, so dass nur so viel Farbigkeit und Plastizität die Gestalt der Fassade bestimmen, wie die Eigenschaften des Materials hergeben. Dass jedoch auch bei modernen Fassadengestaltungen das Verhältnis ins Ungleichgewicht geraten kann, zeigen vor allem die Fassaden, die fast ausschließlich mit Farben behandelt worden sind und schon deshalb von zeitgenössischen Beobachtern kritisiert wurden.⁸⁷⁸ Wie im Historismus streitet man auch in der Moderne um eine ausgewogene Fassadengestaltung. Und nicht nur dieser Vorgang weist ähnliche Züge auf, auch die Kriterien, die man zur Bewertung heranzieht, scheinen die gleichen zu sein. So sind die Umbauten und Neubauten der Moderne in der historischen Stadt neuartig und mögen zunächst fremdartig wirken, doch werden in der baulichen Gestaltung die fast gleichen gestaltbestimmenden Prinzipien wie auch im 19. Jahrhundert angewandt, wobei sich die Gewichtung der drei beziehungsreichen Faktoren von Plastizität, Material und Farbigkeit verändert.

Der Fassadenbau der Moderne erscheint in diesem Licht auch als ein hochgradig kontextueller Prozess, der sich in vielerlei Hinsicht aus den Gestaltprinzipien der historischen Stadt generiert. Dies gilt für die oben genannten Gestaltparameter zur Gestaltung von Fassaden ebenso wie für die städtebaulichen Vorgaben, denen man automatisch bei einem Fassadenumbau unterworfen ist. Die Umbauten der 1920er Jahre können sich in städtebaulicher Hinsicht noch nicht gegen das Diktat der festgelegten Baufluchten auflehnen, wie dies erst im Städtebau nach dem 2. Weltkrieg möglich wird. Auf diese Weise bleiben die gestalterischen Möglichkeiten, die Modernisierung sichtbar und nutzbar zu machen, auf die kluge Transformation der gestaltbestimmenden Faktoren der Fassade begrenzt. Diese Methode der sehr analytischen Umsetzung der Modernisierung ist in ihrer Zeit tatsächlich neu und besitzt bis heute einen großen Wert als Zeugnis der beginnenden Modernisierung der Innenstadt. Die Fassadenbauten der Moderne sind deshalb aus heutiger Sicht von besonders großem Interesse, weil ein

⁸⁷⁸ Vgl. beispielsweise die Kritik Werner Hegemanns am Umbau des Hauses Potsdamer Straße 1a von Hermann Muthesius und die Kritik an den von Bruno Taut veranlassten Umbauten in Magdeburg.

gestalterisch deutlich artikulierter Wunsch zur Modernisierung, der in Teilen bis heute sehr verständlich bleibt, im Kontext der bestehenden Innenstadt entwickelt wird. Dass hierbei von den Architekten der Moderne gezwungenermaßen die bestehenden Gesetze der Stadt beachtet werden mussten, was wohl auch zu einer Entschärfung des modernen Tatendrangs beigetragen haben mag, ist natürlich nicht von der Hand zu weisen. Die Gestaltavantgarde erfindet deshalb auch die moderne Großstadt nicht neu, sondern entwickelt eine Methode des gestalterischen Übergangs an dem baulichen Bestand der historischen Stadt. Für den Fassadenumbau wie auch für die Neubauten der Moderne beschreibt die historische Stadt mit ihrer städtebaulichen und architektonischen Prägung des 19. Jahrhunderts die Grenzen der Erneuerung im Zeitraum der 1920er Jahre.

Wenn es um die denkmalpflegerische Relevanz des frühen modernen Fassadenbaus geht, liegt ein wesentlicher bauhistorischer Aussagewert in dieser methodischen Durchsetzung einer begrenzten Modernisierung der historischen Stadt. Die wenigen Zeugnisse dieser Modernisierung vermitteln bis heute Antworten auf die Frage, wie mit einzelnen Bauten ein Bild der modernen Architektur und des Städtebaus erzeugt werden kann. In diesem Sinn sind auch die Nachfolger der Umbauten, der Neubauten und weiterer Überformungen ein interessanter Baustein in der historischen Entwicklung der Innenstadt, denn sie führen das in den 1920er Jahren begonnene Projekt der Modernisierung fort und finden bisweilen, wie dies an dem Beispiel des Maison de France am Kurfürstendamm 211 deutlich wurde, eine konsequentere und modernere Ausdrucksform, als dies von den Architekten der ersten modernen Fassung verwirklicht werden konnte. Die meisten Fassadenumbauten wie auch einige Neubauten der Moderne sind Zeugnisse eines Übergangs von der Architektur und dem Städtebau des Historismus hin zu einem noch nicht eindeutig definierten Neuen Bauen in der modernen Großstadt. Die Bauten zeigen mitunter diese Unsicherheit und stellen sich als Versuchsbauten für neue Konstruktionen, Materialien und städtebauliche Anordnungen dar. Die wesentliche Bedeutung des Fassadenbaus der 1920er Jahre findet sich im Ausdruck des Prozesshaften einer sich erneuernden Architektur, die sich heute weniger durch materiell überlieferte Bauten, denn durch die wirkungsmächtige Bildproduktion dieser Zeit vermittelt. Das Erprobende, Unfertige und im Übergang Begriffene dieser Gestaltschöpfungen charakterisiert diesen Prozess und ist ein lebendiges Zeugnis der Modernisierung der Stadt des vorwiegend im 19. Jahrhundert baulich geprägten Berlin, das schon 1910 von Karl Scheffler als eine Stadt charakterisiert wird, die dazu verdammt ist, „immerfort zu werden und niemals zu sein.“⁸⁷⁹

⁸⁷⁹ Karl Scheffler: Berlin – ein Stadtschicksal, Berlin 1910, S. 266

6. Quellenverzeichnis

Literatur:

- Achenbach, Sigrid: Erich Mendelsohn, 1887-1953, Ideen, Bauten, Projekte, Ausstellungskatalog, Berlin 1987
- Akademie der Künste Berlin (Hg.): Brüder Luckhardt und Alfons Anker, Berliner Architekten der Moderne, Schriftenreihe der Akademie der Künste Bd. 21, Berlin 1990
- Akademie der Künste Berlin (Hg.): Hermann Muthesius, 1861-1927, Ausstellungskatalog, Berlin 1977
- Architekten- und Ingenieurverein Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten, Teil IV, Wohnungsbau, Band B, Die Wohngebäude - Mehrfamilienhäuser, Berlin, München, Düsseldorf 1974
- Architekten- und Ingenieurverein Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten, Teil VIII, Bauten für Handel und Gewerbe, Band A, Handel, Berlin, München, Düsseldorf 1978
- Architekten- und Ingenieurverein Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten, Teil VIII, Bauten für Handel und Gewerbe, Band B, Gastgewerbe, Berlin, München, Düsseldorf 1980
- Architektenverein zu Berlin und Vereinigung Berliner Architekten (Hg.): Berlin und seine Bauten, Bd. 2 und 3, Hochbau, Berlin 1877
- Arenhövel, Willmuth (Hg.): Berlin und die Antike, Ausstellungskatalog, Berlin 1979
- Arnholz, Franz: Das Kaufhaus des Westens, 1907-1932, Berlin 1932
- Balg, Ilse (Hg.): Martin Mächler – Weltstadt Berlin, Berlin 1986
- Beelitz, Konstanze; Förster, Niclas: Breslau - Wrocław, Die Architektur der Moderne, Tübingen, Berlin 2006
- Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau, Reprint der Ausgabe von 1926, Berlin 1964
- Behne, Adolf: Von Kunst zur Gestaltung, Berlin 1925
- Behne, Adolf: Neues Wohnen – Neues Bauen, Leipzig 1927
- Behne, Adolf: Eine Stunde Architektur, Berlin 1984
- Behne, Adolf (Hg.), Stone, Sasha (Aufnahmen): Berlin in Bildern, Wien/Leipzig 1929
- Behrendt, Walter Curt: Der Sieg des neuen Baustils, Stuttgart 1927
- Behrendt, Walter Curt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau, Berlin 1911
- Behrendt, Walter Curt: Städtebau und Wohnungswesen in den Vereinigten Staaten, 2. Aufl., Berlin 1927
- Behrens, Peter, de Vries, Henry: Vom sparsamen Bauen, Ein Beitrag zur Siedlungsfrage, Berlin 1918
- Bergius, Hanne: Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre, in: Klaus Honnef, Rolf Sachsse, Karin Thomas (Hg.): Deutsche Fotografie, Die Macht des Mediums 1870-1970, Kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997
- Bezirksamt Neukölln von Berlin, Abteilung Bauwesen: 100 Jahre Bauen für Neukölln – Eine kommunale Baugeschichte, Berlin 2005

- Bollé, Michael: Heinrich Gentz (1766-1811), Eine Untersuchung zur Architekturdiskussion in Berlin um 1800, Diss. Berlin 1988
- Bodenschatz, Harald: Platz frei für das neue Berlin!, Berlin 1987
- Borgelt, Christiane; Keckstein, Veronika: Kaufhäuser in der Luisenstadt – ihr Aufstieg und ihr Niedergang, Studie im Auftrag der S.T.E.R.N GmbH, August 1988
- Büning, Wilhelm: Bauanatomie, Berlin 1928
- Conrads, Ulrich (Hg.): Die Form, Stimme des deutschen Werkbundes 1925-1934, Bauwelt Fundamente 24, Gütersloh 1969
- Conrads, Ulrich: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Bauwelt Fundamente 1, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964
- Dvořák, Max: Katechismus der Denkmalpflege, 2. Aufl., Wien 1918
- Ehmann, Arne: Wohnarchitektur des mitteleuropäischen Traditionalismus um 1910 in ausgewählten Beispielen, Diss. Phil., Hamburg 2006
- Ehrlich, Heinz: Die Berliner Bauordnungen, ihre wichtigsten Bauvorschriften und deren Einfluß auf den Wohnhausbau der Stadt Berlin, Berlin 1933
- Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich: Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft, Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918-38, Berlin 2010
- Fischer, Theodor: Stadterweiterungsfragen mit besonderer Rücksicht auf Stuttgart, Stuttgart 1903
- Fleckner, Sigurd: Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen, 1927-1931, Entwicklung und Scheitern, Aachen 1993
- Förster, Simone: Masse braucht Licht, Arthur Kösters Fotografien der Bauten von Erich Mendelsohn, Berlin 2008
- Ford, Edward R.: The Details of Modern Architecture, Cambridge, London 2003
- Franzen, Brigitte: Die Großstadt – Ein gewaltiges Merzkunstwerk? Versuch über Kurt Schwitters und die Architektur, in: Neues Bauen der 20er Jahre, Ausst. Kat., Karlsruhe 1997
- de Fries, Heinrich: Junge Baukunst in Deutschland, Berlin 1926
- Garnier, Tony: Die ideale Industriestadt, une cité industrielle, Tübingen 1989
- Geist, Johann Friedrich; Kürvers, Klaus: Das Berliner Mietshaus, Bd. 2, 1862-1945, München 1984
- Gay, Nick: Berlin Then & Now, San Diego 2005
- Gessner, Albert: Das Deutsche Mietshaus; Ein Beitrag zur Städttekultur der Gegenwart, München 1909
- Giedion, Sigfried: Bauen in Frankreich – Eisen, Eisenbeton, Leipzig, Berlin 1928
- Giedion, Sigfried: Befreites Wohnen, Zürich, Leipzig 1929
- Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur, unveränderter Nachdr., Basel 2000

- Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele: Architektur des 20. Jahrhunderts, Köln 1994
- Gropius, Walter: Die neue Architektur und das Bauhaus, Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption, Mainz und Berlin 1965
- Gutschow, Konstanty; Zippel, Hans: Umbau – Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion, Stuttgart 1932
- Haenel, Erich; Tscharmann, Heinrich: Das Mietwohnhaus der Neuzeit, Leipzig 1913
- Hammerschmidt, Valentin: Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914), Frankfurt/M, Bern, New York, 1985
- Harather, Karin: Haus-Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur, Böhlau, Wien, Köln, Weimar 1995
- Haspel, Jörg; Jaeggi, Annemarie (Hg.): Siedlungen der Berliner Moderne, München und Berlin 2007
- Haus, Andreas: Fotografische Polemik und Propaganda um das Neue Bauen der 20er Jahre, in: Marburger Jahrbuch zur Kunstwissenschaft, Bd. 20, 1981
- Hawranek, Alfred: Der Stahlskelettbau mit Berücksichtigung der Hoch- und Turmhäuser, Berlin, Wien 1931
- Hegemann, Werner: Das steinerne Berlin, Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt, Berlin 1930
- Hegemann, Werner: Reihenhauses-Fassaden, Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929
- Heilmann, Albert: Das Europa-Haus in Berlin. Ein neuzeitlicher Grossbau. Seine Entstehungsgeschichte vom ersten Spatenstich bis zur Vollendung, Berlin 1931
- Heilmeyer, Wolf-Dieter; Schmidt, Hartwig: Berliner Hausfassaden, Antike Motive an Mietshäusern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1981
- Heinze-Greenberg, Ita; Stephan, Regina (Hg.): Erich Mendelsohn, Gedankenwelten, Ostfilder-Ruit 2000
- Herschman, Joel; Robinson, Cervin: Architecture Transformed, A History of Photography of Buildings from 1839 to the Present, New York 1987
- Hilberseimer, Ludwig: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927
- Hilberseimer, Ludwig: Groszstadtbauten, Hannover 1925
- Hilberseimer, Ludwig: Internationale neue Baukunst, Stuttgart 1928
- Hildebrandt, Sonja: Egon Eiermann, Die Berliner Zeit, Das architektonische Werk bis 1945, Braunschweig, Wiesbaden 1999
- Hoh-Slodczyk, Christine; Huse, Norbert; Kühne, Günther; Tönnemann, Andreas: Hans Scharoun, Architekt in Deutschland 1893-1972, München 1992
- Huberti, Günter: Vom Caementum zum Spannbeton, Wiesbaden, Berlin 1964

- Hubrich, Hans-Joachim: Hermann Muthesius, Die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der „Neuen Bewegung“, Berlin 1980
- Hübner, Volker; Oehmig, Christiane: Spandauer Vorstadt in Berlin-Mitte, ein Kunst- und Denkmalführer, Petersberg 2002
- Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828
- Hüter, Karl-Heinz: Architektur in Berlin 1900-1933, Dresden 1987
- Huse, Norbert: „Neues Bauen“ 1918 bis 1933, München 1975
- Ilkosz, Jerzy; Störtkuhl, Beate (Hg.): Hans Poelzig in Breslau, Architektur und Kunst 1900-1916, Delmenhorst 2000
- Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich (Hg.): O.R. Salvisberg – Die andere Moderne, Zürich 1995
- Internationale Bauausstellung Berlin GmbH (Hg.): In der Luisenstadt – Studien zur Stadtgeschichte von Berlin-Kreuzberg, Berlin 1983
- Jäger, Christian; Schütz, Erhard (Hg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Berlin 1994
- Jaeger, Roland: Heinrich de Fries und sein Beitrag zur Architekturpublizistik der Zwanziger Jahre, Berlin 2001
- James, Kathleen: Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism, Cambridge, 1997
- Joedicke, Jürgen (Hg.): das andere bauen, Gedanken und Zeichnungen von Hugo Häring, Stuttgart 1965
- Kalff, Ir. L. C.: Kunstlicht und Architektur, Eindhoven 1943
- Kaufmann und Wolfenstein, Architekten Berlin, (ohne Hg.), m. einer Einleitung von Max Osborn, Berlin, Leipzig, Wien 1930
- Klapheck, Richard: Gussglas, Düsseldorf 1938
- Köhler, Walter: Lichtarchitektur, Licht und Farbe als raumgestaltende Elemente, Berlin 1956
- Koeppen, Walter: Die Bauordnung für die Stadt Berlin vom 3. November 1925, 2. Aufl., Berlin 1927
- Korn, Arthur: Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand, Berlin 1929
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse, Essays, Frankfurt/Main 1979
- Kultermann, Udo: Wassili und Hans Luckhardt, Bauten und Entwürfe, Tübingen 1958
- Lade, Karl; Winkler, Adolf: Putz/Stuck/Rabitz, Stuttgart 1936
- Lampeitl, Jürgen; Ude, Albert; Wendlandt, Wolf-Borwin: Martin Albrecht Punitzer Architekt, Berlin 1987

- Lampugnani, Vittorio Magnago (Hg.): Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 1998
- Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Siedlungen der Berliner Moderne, Berlin 2009
Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Reparieren, Renovieren, Restaurieren; Vorbildliche Denkmalpflege in Berlin, Berlin 1998
- Lauterbach, Heinrich; Joedicke, Jürgen: Hugo Häring, Schriften, Entwürfe, Bauten, Stuttgart, Bern 1965
- Le Corbusier: La Ville Radieuse, Parution en 1933 – La Ville Radieuse, Réimpression en 1964, Paris 1964
Le Corbusier: Kommende Baukunst, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926
Le Corbusier: Städtebau, Nachdruck der 1. Auflage 1929, Stuttgart 1979
Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Alfred Roth (Mitarbeiter): Zwei Wohnhäuser, Stuttgart 1927
- Lettenmayer, Ludwig; Wibelitz, B.: Farbe im Städtebild, Geschichte und Wesen der Keim'schen Mineralfarben, Augsburg 1926
- Licht, Hugo: Architektur Berlins, Sammlung hervorragender Bauausführungen der letzten Jahre, Berlin 1882
- Loos, Adolf: Trotzdem, 1900-1930, unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, Wien 1988
- Lotz, Wilhelm (Hg.): Licht und Beleuchtung – Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur, Berlin 1928
Lotz, Wilhelm: Wie richte ich meine Wohnung ein? Modern, gut, mit welchen Kosten? 2. Aufl., Berlin 1930
- Ludwig, Andreas; Zahn, Christiane (Hg.): Juden in Kreuzberg, Ausstellungskatalog, Berlin 1991
- Lux, Elisabeth: Paul Baumgarten, Bauten und Projekte 1924-1981, Schriftenreihe der Akademie der Künste Berlin, Bd. 19, Berlin 1988
- Margis, Hildegard; Mahler, Dr. Karl (Hg.): Teilung und Umbau von Wohnungen, Stuttgart, Berlin 1932
- Mebes, Paul (Hg.): Um 1800; Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung, 2. Auflage, München 1918
- Mendelsohn, Erich: Amerika, Bilderbuch eines Architekten, Berlin 1926
Mendelsohn, Erich: Russland, Europa, Amerika, Ein architektonischer Querschnitt, Berlin 1929
Mendelsohn, Erich: Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe, Bauten, Berlin 1930
- Menting, Annette: Max Taut – Das Gesamtwerk, München 2003
Menting, Annette: Paul Baumgarten, Schaffen aus dem Charakter der Zeit, Berlin 1998
- Metzger, Karl-Heinz; Dunker, Ulrich: Der Kurfürstendamm – Leben und Mythos des Boulevards in 100 Jahren deutscher Geschichte, Berlin 1986
- Moderne Baukunst 1900-1914, Die Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe, Katalog, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, 1993

- Mumford, Lewis: Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer, eine Studie über amerikanische Architektur und Zivilisation, Berlin 1925
- Muthesius, Hermann: Stilarchitektur und Baukunst, in: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt, Mühlheim/Ruhr 1902
- Nerdinger, Winfried; Hartmann, Kristina; Schirren, Matthias; Speidel, Manfred (Hg.): Bruno Taut, 1880-1938, Architekt zwischen Tradition und Moderne, Stuttgart, München 2001
- Nerdinger, Winfried (Hg.): Richard Riemerschmid – Vom Jugendstil zum Werkbund, Werke und Dokumente, München 1982
- Neuere Arbeiten von O.R. Salvisberg, mit einer Einleitung von Paul Westheim, Reihe Neue Werkkunst, Berlin, Leipzig, Wien Chicago 1927
- Neumann, Dietrich: Architektur der Nacht, München, Berlin, London, New York 2002
- Neumann, Dietrich: Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre; Debatten, Projekte, Bauten, Braunschweig, Wiesbaden 1995
- Neumann, Dietrich: Filmarchitektur, Von Metropolis bis Blade Runner, München, New York, 1996
- Neumann, Michael (Hg.); Stone, Sascha (Ill.): Berlin in Bildern, Wien, Leipzig 1929
- Neumeyer, Fritz: Quellentexte zur Architekturtheorie, München, Berlin, London, New York, 2002
- Neutra, Richard J.: Wie baut Amerika?, Stuttgart 1927
- Oechslin, Werner: Sigfried Giedion und die Fotografie – Bildinszenierungen der Moderne, Zürich 2010
- Olbrich, Harald u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. 2, Leipzig 1989
- Opderbecke, Adolf: Der Maurer, 2. Aufl., Leipzig 1903
- Opel, Adolf (Hg.): Adolf Loos – Trotzdem, Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, Wien 1988
- Oswalt, Philipp: Berlin – Stadt ohne Form, Strategien einer anderen Architektur, München, London, New York 2000
- Oud, Jacobus J.P.: Holländische Architektur, München 1926
- Peukert, Detlef Julio: Die Weimarer Republik – Krisenjahre der klassischen Moderne, Frankfurt/M 1987
- Pevsner, Nikolaus; Fleming, John; Honour, Hugh: Lexikon der Weltarchitektur, Reinbek 1976
- Pfalzgalerie Kaiserslautern (Hg.): Peter Behrens, Berlin Alexanderplatz, Kaiserslautern 1993
- Pick, Robert: Das Berliner Massenmiethaus, Architektur im Kaiserreich (1870-1914) zwischen Spekulation und Gemeinnützigkeit, Dissertation, TU Berlin 1993
- Platz, Gustav Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit, Berlin 1927

- Posener, Julius: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur: Das Zeitalter Wilhelms II., „Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts“, Bd. 40, München 1979
- Prinz, Regina: Neues Bauen in Magdeburg, Das Stadtbauamt unter Bruno Taut und Johannes Göderitz (1921-1933), Diss. Phil., München 1997
- Rappold, Otto: Der Bau der Wolkenkratzer, Kurze Darstellung auf Grund einer Studienreise für Ingenieure und Architekten; München, Berlin 1913
- Rave, Paul Ortwin: Schinkel - Berlin, Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, 3. Teil, Berlin 1962
- Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen e.V. (Hg.): Technische Tagung in Berlin vom 15. bis 17. April 1929, Gruppe 4, Städtebau und Straßenbau, Berlin 1929
- Reinborn, Dietmar: Städtebau im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart, Berlin, Köln 1996
- Riegel, Ferdinand: Ausgeführte Städtische Wohngebäude in Berlin, I. und II. Lieferung, Berlin – Potsdam 1855
- Rietzler, Walter (Hg.): Die Form ohne Ornament, Werkbundausststellung 1924, in der Reihe: Bücher der Form, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1924
- Riley, Terence; Bergdoll, Barry (Hg.): Ludwig Mies van der Rohe – Die Berliner Jahre 1907-1938, München, Berlin, London, New York 2002
- Ronner, Heinz: Wand und Mauer, Basel, Boston, Berlin 1991
- Rukschcio, Burkhard; Schachel, Roland: Adolf Loos – Leben und Werk, Salzburg 1982
- Schaal, Rolf: Vorhangwände, Typen, Konstruktionsarten, Gestaltung, München 1961
- Schäche, Wolfgang: Paul Zucker, der vergessene Architekt, Berlin 2005
- Schaeffer, Emil (Hg.): Technische Schönheit, 64 Bilder eingeleitet und erläutert von Hanns Günther, Zürich, Leipzig 1929
- Schalcher, Traugott: Die Reklame der Straße, Wien und Leipzig 1927
- Schaudt, Johann Emil, mit einer Einleitung von Max Osborn, Neue Werkkunst, Berlin, Leipzig, Wien 1930
- Scheer, Thorsten; Kleihues, Josef Paul; Kahlfeldt, Paul (Hg.): Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000
- Scheffler, Karl: Berlin – ein Stadtschicksal, Berlin 1910
- Scheffler, Karl: Berlin – Wandlungen einer Stadt, Berlin 1931
- Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913
- Schinkel, Karl Friedrich: Sammlung Architektonischer Entwürfe, 23. Heft, Berlin 1835
- Schirmer, Wulf (Hg.) Egon Eiermann 1904-1970, Bauten und Projekte, Stuttgart 1993
- Schirren, Matthias (Hg.): Hans Poelzig, Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Baumuseum in Berlin, Berlin 1989

- Schivelbusch, Wolfgang: Licht, Schein, Wahn – Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992
- Schmidt, Hartwig: Das Tiergartenviertel – Baugeschichte eines Berliner Villenviertels, Berlin 1981
- Schuhmacher, Adolf: Ladenbau, Anordnung, Einbau und Ausgestaltung kleiner und großer Läden in alten und neuen Häusern, 2. Aufl., Stuttgart 1939
- Schulze, Konrad Werner: Glas in der Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1929
Schulze, Konrad Werner: Der Stahlskelettbau, Stuttgart 1928
- Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, Bd. 1 Hausbau, München 1902
Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, Bd. 4 Städtebau, München 1906
- Schumacher, Fritz: Die Krisis der Großstadt; in: Preußische Jahrbücher, Band 190, Heft 3, Berlin, Dezember 1922
- Schupp, Fritz; Kremmer, Martin; Völter, Dr. Ernst (Hg.): Architekt gegen/und/oder Ingenieur, Berlin 1929
- Schwan, Bruno: Die Wohnungsnot und das Wohnungselend in Deutschland, Berlin 1929
- Schwenk, Herbert: Berliner Stadtentwicklung von A bis Z, Berlin 1989
- Selter, Hugo (Hg.): Grundriss der Hygiene, Bd. 2: Hygiene im Städtebau und in der Wohnung, Dresden und Leipzig 1920
- Siedler, Eduard Jobst: Die Lehre vom neuen Bauen, Berlin 1932
Siedler, Wolf Jobst; Niggemeyer, Elisabeth: Die gemordete Stadt, Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum, Neuauf., Berlin 1993
- Sonne, Werner: Ideen für die Großstadt, Der Wettbewerb Groß-Berlin 1910; in: Scheer, Kleihues, Kahlfeldt: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000
- Speltz, Alexander: Ausgeführte Bauornamente der Gegenwart in Stein, Putz, Zement, Gips, Kunststein etc., Berlin, Paris, New York 1906
- Spiegel, Hans: Die Auflösung der Gebäudekonstruktion durch den Skelettbau, Konstruktions-Beilage Nr. 5 der Deutschen Bauzeitung, Berlin 1931
- Statistisches Amt der Stadt Berlin (Hg.): Statistisches Taschenbuch der Stadt Berlin 1924, Berlin 1924
Statistisches Amt der Stadt Berlin (Hg.): Statistisches Taschenbuch der Stadt Berlin 1926, Berlin 1926
Statistisches Amt der Stadt Berlin (Hg.): Statistisches Jahrbuch der Stadt Berlin 1928, Berlin 1928
Statistisches Amt der Stadt Berlin (Hg.): Statistisches Jahrbuch der Stadt Berlin 1930, Berlin 1930
Statistisches Amt der Stadt Berlin (Hg.): Statistisches Jahrbuch der Stadt Berlin 1932, Berlin 1932
- Stephan, Regina (Hg.): Erich Mendelsohn, Gebaute Welten, Ostfildern-Ruit 1998

- Stöneberg, Michael: Arthur Köster, Architektur fotografie 1926-1933, Das Bild vom neuen Bauen, Berlin 2009
- Taut, Bruno: Bauen – Der neue Wohnbau, Leipzig und Berlin 1927
Taut, Bruno: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1929
Taut, Bruno: Ein Wohnhaus, Stuttgart 1927
- Van Doesburg, Theo: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, München 1924
- Verein Berliner Kaufleute und Industrieller (Hg.): Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Berlin 1929
- Vischer, Julius; Hilberseimer, Ludwig: Beton als Gestalter, Stuttgart 1928
- Völckers, Otto: Bauen mit Glas, Glas als Werkstoff – Glasarten und Glassorten – Glas in Bautechnik und Baukunst, Stuttgart 1948
- Volk, Andreas (Hg.): Siegfried Kracauer, Berliner Nebeneinander, Ausgewählte Feuilletons 1930-33, Zürich 1996
- Volkmann, Barbara: Bruno Taut, 1880-1938, Ausstellung in der Akademie der Künste vom 29. Juni bis 3. August 1980, Kat., Berlin 1980
- Wasmuth, Günther (Hg.): Wasmuths Lexikon der Baukunst, Berlin 1930
- Weißbach, Karl; Mackowsky, Walter: Das Arbeiterwohnhaus, Anlage, innere Einrichtung und künstlerische Ausgestaltung; Arbeiterkolonien und Gartenstädte, 2. Aufl., Berlin 1910
- Will, Thomas: Düsterer Hintergrund und reizende Reste – Zum Bild der alten Stadt in den Projekten der Moderne, in: Sigrid Brandt, Hans-Rudolf Meier (Hg.): Stadtbild und Denkmalpflege, Berlin 2008
- Will, Thomas: Provisorien des Wiederaufbaus, in: Valentin Hammerschmidt, Erika Schmidt, Thomas Will (Hg.): Dokumente und Monumente, Positionen zur Denkmalpflege, Dresden 1999
- Winkler, Adolf: Neuzeitliche Fassadenputztechnik, Berlin 1929
- Woltmann, Alfred: Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart, Berlin 1872
- Wolzogen, Alfred Freiherr von: Aus Schinkels Nachlass, II. Band, Berlin 1863
- Zajonz, Michael; Kuhrau, Sven (Hg.): Heimweh nach dem Kurfürstendamm, Geschichte, Gegenwart und Perspektiven des Berliner Boulevards; Petersberg 2009
- Zevi, Bruno: Erich Mendelsohn, The Complete Works, Basel, Boston, Berlin 1997
- Zimmermann, Florian: Der Schrei nach dem Turmhaus, Berlin 1988
- Zimmermann, Max: Die Farbe im Stadtbild, in: Brix, Joseph; Genzmer, Felix (Hg.): Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau an der königlichen Technischen Hochschule zu Berlin, Berlin 1915

Zeitschriften:

Die Baugilde, 1925-1930

Der Baumeister, 1926-29

Die Bauwelt, 1918-1934

Berliner Architekturwelt, 1907, 1913

Deutsche Bauzeitung, 1925-1930

Die farbige Stadt, 1929-1930

Die Form, 1928

Moderne Bauformen, 1924-1930

Der Neubau, 1926-1930

Das Neue Berlin, 1929

Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1918-1929

Das Kunstblatt, 1928

Deutsche Bauhütte 1923

Die Bauzeitung 1924

Zentralblatt der Bauverwaltung, 1924-1931

Unveröffentlichte Quellen:

Exposé des Architekten Hermann Wille, Architekt BDA, DWB; Privatbesitz des Autors

Archivalien:

BA Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauaktenarchiv:

-Bauakte Kurfürstendamm 28

-Bauakte Kurfürstendamm 48

-Bauakte Kurfürstendamm 211 Ecke Uhlandstraße

-Westfälische Straße 64

BA Kreuzberg-Friedrichshain, Bauaktenarchiv:

-Bauakte Dresdener Straße 21

-Bauakte Oranienstraße 6

-Bauakte Oranienstraße 15

-Bauakte Yorckstraße 1

BA Neukölln, Bauaktenarchiv:

- Bauakte Hasenheide 119
- Bauakte Karl-Marx-Straße 1
- Bauakte Karl-Marx-Straße 141

BA Tempelhof-Schöneberg, Bauaktenarchiv:

- Bauakte Kurfürstenstraße 131 Ecke Einemstraße
- Bauakte Kalckreuthstraße 11 Ecke Motzstraße
- Bauakte Potsdamer Straße 164

BA Mitte-Tiergarten-Wedding, Bauaktenarchiv:

- Bauakte Kurfürstenstraße 19
- Bauakte Neue Schönhauser Straße 10 Ecke Rosenthaler Straße

Landesarchiv Berlin

- Bauakte Am Karlsbad 17
- Bauakte Guerickestraße 21
- Bauakte Kronprinzenufer 4
- Bauakte Kurfürstendamm 31
- Bauakte Kurfürstendamm 40-41
- Bauakte Kurfürstendamm 227
- Bauakte Kurfürstendamm 231
- Bauakte Potsdamer Straße 1a
- Bauakte Potsdamer Straße 56
- Bauakte Reichpietschufer 66
- Bauakte Rosenthaler Straße 39
- Bauakte Tauentzienstraße 3
- Bauakte Tauentzienstraße 17
- Bauakte Wittenbergplatz 1

Planarchiv
Bildarchiv

Bundesarchiv

Bilddatenbank

Archiv der Akademie der Künste Berlin, Sektion Baukunst:

- Archivalien zu Umbauten von Paul Baumgarten
- Wettbewerb zur Neugestaltung der Schauseiten in der Behrenstraße
 - Umbau des Verwaltungsgebäudes der Berliner Stadtreinigung

- Archivalien zu Umbauten der Brüder Luckhardt und Alfons Anker
- Umbau Kurfürstendamm 211 Ecke Uhlandstraße
 - Umbau Kurfürstendamm 40-41
 - Umbau Tauentzienstraße 3

Archivalien zur Architektenvereinigung „Der Ring“

Architekturmuseum der TU Berlin

Datenbank

Archiv des Kreuzberg-Museums
Bildarchiv

Im Text verwendete Abkürzungen

BA Bezirksamt
LA Landesarchiv

Der Verfasser versichert, dass er die urheberrechtlichen Recherchen mit Sorgfalt und Gründlichkeit vorgenommen hat. Sollten dabei unabsichtlich bestehende Rechte übersehen worden sein, so bittet der Verfasser freundlichst darum, dass sich eventuelle Rechteinhaber über t.kiepke@gmx.de mit ihm in Verbindung setzen.