

**Zu Adaption und Demontage von Architekturgeschichte
im „Neuen Bauen“ der Weimarer Republik:
Alfred Gellhorn (1885-1972).
Bauten, Projekte, Schriften
1920 bis 1933.**

INAUGURAL-DISSERTATION
zur
Erlangung der Doktorwürde
des
Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften
der
Philipps-Universität Marburg

Band I: Textband

vorgelegt
von
Annette Bußmann
aus
Recklinghausen

Marburg, 2003

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am 04.07.2003

Tag der Disputation: 10.02.2004

Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Schütte

Zweitgutachter: Prof. Dr. Klaus Niehr

VORWORT

Bei der vorliegenden Abhandlung handelt es sich um die unwesentlich gekürzte Version der im Jahre 2003 beim Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg eingereichten Dissertation. Seit Abschluss der Dissertation erschienene, thematisch relevante Schriften bzw. neu entdeckte Archivalien wurden – sofern möglich – ergänzend berücksichtigt.

Für die exzellente Betreuung danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans-Joachim Kunst. Gesundheitliche Gründe zwangen ihn, die Erstellung des Erstgutachtens Prof. Dr. Ulrich Schütte zu überlassen. Ihm sei für die sehr freundliche und bereitwillige Übernahme des Erstgutachtens sowie wichtige Anregungen herzlichst gedankt. Prof. Dr. Klaus Niehr danke ich vielmals für die nicht minder freundliche und spontane Übernahme des Zweitgutachtens.

Ohne das außerordentlich große Interesse und Engagement Peter Gellhorns (1912-2004), dem Sohn Alfred Gellhorns, hätte sich so manche Archivrecherche noch mühseliger gestaltet. Posthum sei ihm an dieser Stelle für seine jederzeitige Gesprächsbereitschaft und die fruchtbare Briefkorrespondenz mein ganz besonderer Dank ausgesprochen.

Zudem danke ich folgenden Personen und Institutionen für Auskünfte bzw. die Bereitstellung relevanten Materials:

Else und Günter Adami, Wiesbaden; Architekturbüro Peter Altenkamp, Berlin; Dr. Bleidick (Historisches Archiv, Aral AG); Frau Bock, Sylvia Claus und Dr. Matthias Schirren (Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Abteilung Baukunst); Dr. Holger Brülls (Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt); Herrn Claus und Frau Göritz (Archiv der Deutschen BP Hamburg); Dr. Dr. Ulrich Conrads, Berlin; Dr. Grünzweig (Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Abteilung Musik); Sabine Hartmann (Bauhaus-Archiv, Berlin); Bettina Heine-Hippler (Westfälisches Amt für Denkmalpflege); Tino Herrmann, Halle / Saale; Herrn Jacob und Herrn Kuhne (Stadtarchiv Halle); Dr. Verena Karnapp (Technische Universität München, Architekturmuseum); Dr. Kemnitzer, Halle / Saale; Dr. Knick, Berlin; Kornelia Knospe (Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Archivabteilung Darstellende Kunst und Film); Florian Korsch (Galerie Nierendorf, Berlin); Ilse Legler, Dötlingen / Hunte; Frau Linnemann (Berlinische Galerie, Archiv); Mariendorf-Lichtenrader Baugenossenschaft, Berlin; Frau Mahdjour, GEWOBAG, Berlin; Herrn Matschitz und Dr. Schmidt (Landesarchiv Berlin); Dr. Mechler (Stadtarchiv Hannover); Michael Nungesser, Berlin; Herrn Radeke (Plansammlung der Technischen Universität Berlin);

Martin Röhle, Halle / Saale; Frau Sander und Frau Stein (Werkbund-Archiv, Berlin); Frau Schatz (Landesarchiv Merseburg); Holger Scheerschmidt (Staatsbibliothek zu Berlin, Kartenabteilung); Frau Schilling (RWA-DEA AG für Mineralöl und Chemie); Herrn Schöber (Amt für Bauordnung und Denkmalpflege Leipzig, Abteilung Verwaltung und Archiv); Prof. Dr. Ingrid Schulze, Halle / Saale; Herrn Schwenger und Frau Thomas (Berufsverband Bildender Künstler Berlin); Renate Seib (Deutsche Bibliothek Frankfurt / Main, Deutsches Exilarchiv); Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv; Ulrike Taley (Institut für Zeitgeschichte München, Archiv); Herrn Dr. Worbs (Landesdenkmalamt Berlin); Friedrich Zehm, Wiesbaden; Cornelia Zimmermann (Stadtmuseum Halle / Saale).

Michael Rüffer und Nicola Hille sei herzlichst für die Übernahme des Korrekturlesens und darüber hinausgehende Hinweise gedankt. Ulla Merle danke ich für die zahlreichen inspirierenden Gespräche und Michael Losse für wichtige Anregungen im Vorfeld der Dissertation.

Nicht zuletzt richte ich an meine Eltern ein besonders großes Dankeschön für die bereitwillige finanzielle Unterstützung von Studium und anschließender Promotionsphase. Mein größter Dank richtet sich jedoch an Lennart. Ihm sei diese Arbeit gewidmet. Nur allzu gut weiß er, warum.

INHALTSVERZEICHNIS

A. Einleitung	1
Forschungsstand 4 · Zielsetzung 19 · „ <i>Die Zeit der Allkunst ist da</i> “: Ein Architektenleben zwischen Weimarer Republik, Exil und Remigration 30 · Erste Stationen: Breslau und Berlin (1885-1920) 30 · Halle an der Saale (1921-1926) 41 · Berlin (1926-1933) 46 · Emigration und Remigration (1933-1972) 51	
B. Analyse exemplarisch ausgewählter Bauten und Projekte	
I. „Forsterhof“ (1921/22)	
1. Einleitung	54
Forschungsstand und Zielsetzung 56 · Beschreibung 61 · Fassade 61 · Gebäudeinneres 63 · Heutiger Zustand 65	
2. Bautypologische Aspekte	66
Grundlagen der Büro- und Verwaltungsbau-Diskussion der frühen 1920er Jahre 66 · Der „Forsterhof“ und das Diktat des „Taylorismus“ – Zur gestalterischen Berücksichtigung einer ökonomiegelenkten Bürohausdebatte 70 · Exkurs: Zur Funktion der hohen Fensterbrüstungen als Restriktions- und Eskapismusmoment 74	
3. Leitmotive der Fassadengestaltung	78
Südseite 78 · Das stahlgläserne Tor zu Sernaus „Reich“: Der Haupteingang 78 · Kristallines Relikt mit Zukunftspathos: Zur Deutung des Schräggiebel 84 · Fabrikkonformes Understatement und palazzoartige Herrschaftsgeste: Zur inkongruenten Gestaltung von West- und Ostseite 89	
4. Inspirationen: Differenzen und Konsequenzen	93
Bürohausuntypische Leitbilder: Einsteinturm und „funktionelle Dynamik“ - Zur Präsenz Erich Mendelsohns 93 · Bürohaustypische Leitbilder: Palazzo, Hochhaus und Fabrik 102 · Der Palazzo 102 · Das Hoch- bzw. Turmhaus 103 · Die Fabrik 105	
5. Der Einfluss von Malerei und Plastik	108
Zur Übertragung kubistischer Prinzipien und der Orientierung an Rudolf Belling 108 · „ <i>Architektonisches Merkzeichen</i> “ und Reklame-Monument: Überlegungen zur denkmalgleichen Inszenierung 111	
6. Anmerkungen zum Gebäudeinneren	114

7. Stellenwert innerhalb Gellhorns Œuvre / Resümee	117
---	-----

II. Silberhütte der Mansfeld AG (1922/23)

1. Einleitung	122
----------------------------	-----

Forschungsstand und Zielsetzung 123 · Auftraggeber und Impulse zur Auftragsvergabe 126 · Auftraggeber 126 · Unternehmensinterne und bauaufgabengebundene Impulse zur Neugestaltung 129 · Zum Scheitern der vollständigen Projektausführung 132 · Beschreibung 133 · Lageplan 133 · Fassade 134 · Das „Ziervogel-Verfahren“ 135

2. Leitmotive von Lageplan und Fassade	136
---	-----

Zwischen rhetorischer Ablehnung und ideeller Anlehnung - Zur Rezeption von Vorkriegsindustriebauten in den frühen 1920er Jahren 136 · Überlegungen zum Lageplan: Zur einachsigen Reihung der Bauten 139 · Überlegungen zu Bautyp und -material 141 · Dynamisierungsmomente 144 · Die Silberhütte als Ozeandampfer 147 · Zur Historizität des vermeintlich Ahistorischen: Die Silberhütte zwischen „Klassizismus“ und „Neuem Bauen“ 153

3. Neuorientierung: Zur sukzessiven Abkehr von früheren Inspirationsquellen	160
--	-----

Mutmaßliche Inspirationsquellen von Speicher und Zerkleinerungsanlage 160 · Verwandte Motive der Hallenbelichtungszonen 164

4. Die Silberhütte als autokratische Metapher wirtschaftlicher Potenz	168
--	-----

Die Machtchiffren der Mansfeld AG 169 · Zur diskrepanten Darstellung der Machtchiffren in der entstehungszeitlichen Literatur 174

5. Überlegungen zur ausgeführten Silberlaugerei	176
--	-----

Fassade 176 · Potentielle Inspirationsquellen 178

6. Stellenwert innerhalb Gellhorns Œuvre / Resümee	184
---	-----

III. Olex-Tankstelle (1923)

1. Einleitung	187
----------------------------	-----

Forschungsstand und Zielsetzung 189 · Auftraggeber und Impulse zur Auftragsvergabe 193 · Beschreibung 199

2. Aspekte zum Tankstellenbau der 1920er Jahre	200
Ökonomiediktat und Explosionsschutz: Zu Erfindung und Etablierung der Tankstelle	201 ·
Bürgersteigpumpe, Tankhaus und Großtankstelle: Tankstellenvarianten der 1920er Jahre	202 ·
Ausblick I: Von der getarnten Hinterhofanlage zur Großstadtmotapher - Zum Bewertungswandel der Tankstelle während der 1920er Jahre	205 ·
Ausblick II: Mineralölindustrie und künstlerische Moderne	208
3. Bautypologische Überlegungen	214
Zur Übernahme verbindlicher Merkmale früherer Olex-Tankhäuser	214 ·
„fabrique“ – Ausstellungsbau – Kiosk: Die Vorfahren der Architekturgeschichte	215
4. Leitmotive der Fassadengestaltung	219
Zum abbildenden Charakter der Olex-Tankstelle unter dem Einfluss des „russischen Konstruktivismus“	219 ·
Zur Vorbildhaftigkeit des russischen „Konstruktivismus“	219 ·
Entstehungszeitliche Assoziationen I: Rennfahrerhelme und Panzerstand	226 ·
Entstehungszeitliche Assoziationen II: Benzinfass	229 ·
Die Olex-Tankstelle als „architektonisches Logo“: Eine Frühform der „corporate identity“	230 ·
Zur Farbgebung der Olex-Tankstelle	235 ·
Das „Neue Bauen“ und das nächtliche „ <i>Elektropolis</i> “ oder: Die Perfektionierung der Olex-Tankstelle zum nächtlich leuchtenden „Großstadtkristall“	238
5. Zweiter Entwurf zu einer Olex-Tankstelle	246
6. Stellenwert innerhalb Gellhorns Œuvre / Resümee	249

IV. „Landhaus E.“ (1926/27)

1. Einleitung	253
Forschungsstand und Zielsetzung	256 ·
Zur mutmaßlichen Motivation von Auftraggeber und -geberin	258 ·
Beschreibung	264 ·
Heutiger Zustand	267
2. Bauaufgaben- und topographiespezifische Aspekte	268
Vom reformerisch intendierten „englischen Haus“ zum „Wohndampfer“: Überlegungen zum Berliner Landhaus des frühen 20. Jahrhunderts	268 ·
Der Dampfer und die Reaktion: Das „Landhaus E.“ und seine konservativen Zehlendorfer Nachbarn	274
3. Leitmotive der Grundriss- und Fassadengestaltung	277
Überlegungen zu Grundriss und Raumprogramm	277 ·
Hochmoderner Dampfer mit semi-modernen Passagieren: Ozeandampfer-Analogien in Grundriss und Raumprogramm	277 ·
Zu Akzep-	

tanz und Verwerfung eines villenkonformen Raumprogramms und der Etablierung neuer Status- symbole 283 · Überlegungen zur Fassadengestaltung 290 · Janusgesicht I: Zwischen Landhaus der Jahrhundertwende und Villa des 19. Jahrhunderts 290 · Janusgesicht II: Zwischen Fabrik und Fabbrica 295	
4. Zum vermeintlichen Dialog zwischen Haus und Garten.....	306
5. Inspirationen: Differenzen und Konsequenzen.....	313
Überlegungen zur mutmaßlichen Vorbildhaftigkeit Frank Lloyd Wrights 313 · Zur europäischen Frank Lloyd Wright-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert und der Problematik einer vorschnellen Wright-Gellhorn-Parallelisierung 313 · Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Wrights Wohnbauten und dem „Landhaus E.“ 318 · Das „Landhaus E.“ und die Bauten der Weißenhofsiedlung 326	
6. Stellenwert innerhalb Gellhorns Œuvre / Resümee	333
C. Extrakt: Alfred Gellhorn und die „Neue Sachlichkeit“ – Dissonanzen und Harmonien	340
D. Resümee.....	353
E. Anhang	
Lebensstationen.....	371
Ausstellungsbeteiligung.....	373
Werkverzeichnis.....	375
Schriftenverzeichnis Alfred Gellhorn	398
Literaturverzeichnis.....	404

*„Hundert Berichte aus einer Fabrik
lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren,
sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten.
Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion.“*

Siegfried Kracauer (1889-1966)¹

¹ Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. (1929), Frankfurt / Main 1971, S. 16.

A. EINLEITUNG

Als am Abend des 30. Januar 1933, dem Tag, an dem Adolf Hitler zum Reichskanzler ernannt wurde, der Berliner Architekt Alfred Gellhorn (1885-1972) (**Abb. 1**) erneut zum Ersten Vorsitzenden des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands (RVbK)¹, Gau Berlin gewählt werden sollte, drangen über einhundert uniformierte SA-Angehörige in den Versammlungssaal ein.² Schweigend umstellten sie die Anwesenden. Erst jetzt verbreitete sich unter den RVbK-Mitgliedern die Nachricht von Hitlers Kanzlerschaft. Umgehend verließen einige in größter Angst den Saal. Andere lagen sich jubelnd in den Armen. Noch votierte das Gros der Anwesenden trotz größter Tumulte erneut für Alfred Gellhorns Vorsitz. Doch bereits wenige Wochen später wurde der vor allem in Berlin und Halle / Saale wirkende, kritische Verteidiger des so genannten „Neuen Bauens“³ aufgrund seines ehemaligen jüdischen Glaubens zur Amtsniederlegung gezwungen.⁴ Gellhorn tauchte bei Freunden unter und emigrierte schließlich über England und Spanien nach Südamerika. Unstete, von nur wenigen Aufträgen und zahlreichen Ortswechseln geprägte Jahre folgten. Als 69-Jähriger im Jahre 1954 nach Deutschland zurückgekehrt, konnte es ihm - obwohl sein Name in kaum einer progressiven Publikation der 1920er Jahre zur so genannten „modernen“⁵

¹ 1913 als „Wirtschaftsverband bildender Künstler“ gegründet und 1933 bereitwillig an die Reichskulturkammer angeschlossen, galt der einer Gewerkschaft vergleichbare Zusammenschluss mit seinen reichsweit rund 10.000 Mitgliedern als größter Künstlerverband der Weimarer Republik. Zum RVbK und speziell zu dessen Gau Berlin s. ausführlich: 30 Jahre Berufsverband Bildender Künstler Berlins. Ausstellungskatalog (AK), Berlin 1980 - „Als die SA in den Saal marschierte...“. Das Ende des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands. Erarbeitet von Nungesser, Michael. Berlin 1983.

² Zur Ankündigung der mehrstündigen Sitzung vgl. Kunst und Wirtschaft 14 (1933), H. 1, S. 4. Die hier wiedergegebene Darstellung der RVbK-Sitzung vom 30.01.1933 basiert auf den Erinnerungen des damaligen Leiters der Mitgliederversammlung Fritz Preiß, nachzulesen in: 30 Jahre Berufsverband Bildender Künstler Berlins. AK, Berlin 1980, S. 1-3. Die ebd., S. 4 vorzufindende Behauptung des Zeitzeugen Herbert Tucholsky, an jenem Abend sei nicht Alfred Gellhorn, sondern Otto Nagel zum 1. Vorsitzenden des RVbK gewählt worden, ist durch die bestätigte Wiederwahl Gellhorns im damaligen Publikationsorgan des RVbK eindeutig zu widerlegen. Siehe hierzu die am 01.03. 1933 publizierte Notiz in: Kunst und Wirtschaft 14 (1933), H. 3, S. 49/50.

³ In Anlehnung an den wahrscheinlich um 1919 von Hugo Häring geprägten Begriff sei die Bezeichnung des „Neues Bauens“ nachfolgend als Sammel-Begriff aller modernen Strömungen der Architektur der Weimarer Republik verwendet. Dass das „Neue Bauen“ keinesfalls so neuartig war, wie der programmatische Name glauben schenken wollte, wurde bereits mehrfach thematisiert, u.a. bei: Huse, Norbert: ‚Neues Bauen‘ 1918-1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik. München ²1985, insbes. S. 10/11. Zur Debatte um das „Neuartige“ im „Neuen Bauen“ s. auch Oechslin, Werner: Das „Neue“ und die moderne Architektur. In: Daidalos (1994), H. 52, S. 114-125 sowie als Übersicht zum Begriffswandel des „Neuen Bauens“ im frühen 20. Jahrhundert Conrads, Ulrich: Neuer Begriff *Neues Bauen*. In: Daidalos (1994), H. 52, S. 86-97.

⁴ Gellhorns Nachfolger Hanns Bastanier behauptete zwar, der RVbK-Vorstand sei freiwillig zurückgetreten (vgl. Bastanier, Hanns: Jedem das Seine! S. 64. In: Kunst und Wirtschaft 14 (1933), H. 4, S. 64-66), doch hat bereits Michael Nungesser nach gründlichen Recherchen zur Geschichte des RVbK darauf hingewiesen, dass der Vorstand mit großer Wahrscheinlichkeit zum Rücktritt gezwungen wurde. Vgl. „Als die SA in den Saal...“ (1983), S. 62.

⁵ Zwar sei der Begriff der „modernen“ Architektur nachfolgend in Anlehnung an den *mehrheitlichen* Gebrauch während der 1920er Jahre übernommen. Gleichwohl sei damit keinesfalls suggeriert, der Terminus sei damals eindeutig und vor allem in einer von allen Seiten gleichermaßen akzeptierten Weise definiert bzw. verstanden worden:

Architektur fehlte – wie der Majorität remigrierter Architekten und Architektinnen jener Zeit nicht gelingen, geographisch oder künstlerisch erneut Fuß zu fassen.⁶ Ehemals führendes Mitglied der für die Kunst der Weimarer Republik essentiellen „Novembergruppe“⁷, einst um die Mitwirkung an der heute bekanntesten Vereinigung moderner Baukünstler der Weimarer Republik, dem so genannten „Ring“, gebeten⁸, von Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) zur Beteiligung am Renommier-Projekt des Deutschen Werkbundes (DWB), der Stuttgarter Weißenhofsiedlung, vorgeschlagen⁹, von Walter Gropius (1883-1969) zu den „besten modernen Architekten aller Länder“¹⁰ und vom Berliner Stadtbaurat Martin Wagner (1887-1957)¹¹ zu den „Künstler-Architekten ersten Ranges“¹² gezählt, verstarb er 86jährig in London ohne auch nur ansatzweise eine Rehabilitation erfahren zu haben. Seinerzeit auf zahlreichen, auch

Zum einen betrachteten sich damals auch Architekten, die heute als konservativ eingestuft werden würden, als „modern“ im Sinne von „zeitgemäß“. (Vgl. u.a. den Selbststilisierungsversuch zum „modernen“ Architekten bei: Sörgel, Herman: Wohnhäuser. Leipzig 21927). Zum anderen verbarg sich zu diesem Zeitpunkt nicht selten eine hochmoderne Konstruktion hinter einer zutiefst traditionsgebundenen Fassade und umgekehrt. So wurde bereits damals inbrünstig darüber gestritten, ob alleine die Fassade oder nicht vielmehr Grundriss und Baumaterialien für die Bewertung „modern“ ausschlaggebend seien. (Als ein unabhängig von der Fassadengestaltung einzig moderne Baumethoden und Grundrisse als „modern“ anerkennendes Beispiel vgl. Fischer, Alfred: Der Werkbund am Scheidewege. In: Stein Holz Eisen 44 (1930), H. 12, S. 258-259). Und selbst in Reihen der selbsternannten „Modernen“ herrschte kein einhelliger Konsens, sondern reflektierte man ausgesprochen kritisch über den Begriff und seine Inhalte (u.a. Frank, Josef: Vom neuen Stil. Ein Interview. In: Die Baukunst (1927), H. 9, S. 234-250 und ders.: Was ist modern? In: Die Form 5 (1930), H. 15, S. 399-406). Weiterhin erweist sich der kategorisierende Gebrauch des Moderne-Begriffs insbesondere aus heutiger Sicht als hochgradig unzureichend, da viele damalige Bauten bereits an der Fassade gleichermaßen konservative wie moderne Anteile erkennen ließen.

Zur Auseinandersetzung mit dem „Moderne“-Begriff, dessen hoher Rezeptionsbreite, dessen Interpretationswandel in den letzten Jahrhunderten, dem inneren Widerspruch zwischen Historizität und Zeitlosigkeit und der Problematik einer auf rein formale Momente reduzierten Sicht auf die „Moderne“ siehe u.a. Oechslin, Werner: Kulturgeschichte der Modernen Architektur. In: ders.: Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte. Köln 1999, S. 11-43 - Welsch, Wolfgang: Wie modern war die moderne Architektur? In: Stadtbauwelt 113/ Bauwelt (1992), H. 12, S. 650ff.

⁶ Zum ähnlichen Schicksal nach 1945 remigrierter Kollegen und Kolleginnen vgl. Schätzke, Andreas: Die Remigration deutscher Architekten nach 1945. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. 20 (2000), H. 1, S. 5-27.

⁷ Zur „Novembergruppe“ und Gellhorns dortigem Wirken vgl. Kap. A. 2 der vorliegenden Abhandlung.

⁸ Gellhorn wurde zur Unterzeichnung des Aufrufs zu einem fest organisierten Zusammenschluss progressiver Architekten aufgefordert, aus dem der spätere „Ring“ hervorgehen sollte. Offenbar reagierte er jedoch entweder gar nicht oder ablehnend auf diesen Aufruf, denn er wurde nachfolgend zu keinem weiteren Treffen eingeladen. Zum „Ring“ vgl. Pfankuch, P. (Hg.): Hans Scharoun. Bauten, Projekte, Entwürfe, Texte. Berlin 1993, insbes. S. 58 - Schirren, Matthias: Hugo Häring. (2001), S. 45-47. Zu Gellhorns Nichtbeteiligung vgl. auch Kap. B.IV.1 der vorliegenden Untersuchung.

⁹ Mies van der Rohe schlug Gellhorn sowohl im Rahmen der zweiten inoffiziellen als auch der ersten offiziellen Liste zur Beteiligung an der Weißenhofsiedlung vor. Vgl. hierzu die Listen in: Kirsch, Karin: Die Weißenhofsiedlung. Stuttgart 1987, S. 53/54, sowie die Briefe in: dies. (Hg.): Briefe zur Weißenhofsiedlung. Stuttgart 1997, S. 27-30; weiterhin: Lampugnani, Vittorio Magnago: Die Moderne und die Architektur der Großstadt. S. 54. In: Riley, Terence / Bergdoll, Barry (Hg.): Mies in Berlin. AK, München, London, New York 2001, S. 34-65 - Pommer, Richard / Otto, Christian F.: Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture. Chicago 1991, S. 46, 174. Speziell zum Deutschen Werkbund s. auch das nachfolgende Kapitel der vorliegenden Abhandlung zur Stuttgarter Weißenhofsiedlung sowie Kap. B.IV der vorliegenden Untersuchung.

¹⁰ Gropius, Walter: Das flache Dach. S. 162. In: Bauwelt 17 (1926), H. 8, S. 162-168.

¹¹ Zu Wagner vgl. Kap. A. 2.2 der vorliegenden Abhandlung.

¹² Wagner, Martin: Das wachsende Haus. Potsdam 1932, S. 27.

international präsentierten Ausstellungen vertreten¹³ und sogar noch vor Walter Gropius als erster deutscher Architekt zum Mitglied der 1929 gegründeten, progressiven internationalen Künstlervereinigung „Union des artistes modernes“ ernannt¹⁴, lässt diese Rehabilitation bis heute auf sich warten. Zwar wird der ehemalige Bekanntheitsgrad in übergeordnetem Zusammenhang gelegentlich betont.¹⁵ Auch sprach der Zeitzeuge Julius Posener davon, dass in der ersten Hälfte der 1920er Jahre neben Erich Mendelsohn nicht etwa Ludwig Mies van der Rohe oder Walter Gropius zu den „sichtbarste(n) Gestalt(en)“¹⁶ der jungen Architektenschaft gezählt habe, sondern u.a. Alfred Gellhorn. Dennoch fehlt Gellhorns Name in den einschlägigen Überblickspublikationen zur Architektur der Weimarer Republik vollends; eine Werkmonographie blieb bislang aus. Berücksichtigt man, dass Gellhorn nicht nur als Architekt, sondern zugleich als Autor zahlreicher Publikationen in Erscheinung getreten war und darüber hinaus aktiv an einigen, für die Etablierung der Moderne evidenten Stationen und Organisationen mitwirkte¹⁷, erstaunt dieser Umstand einmal mehr. Wer also war Alfred Gellhorn – was zeichnete sein Werk aus? Wie konnte er als seinerzeit sehr präserter Vertreter des „Neuen Bauens“ nahezu völlig in Vergessenheit geraten?

¹³ U.a.: Deutsche Kunstausstellung, Moskau und Leningrad (1924/25) - Internationale Architekturausstellung, New York (1925) - Internationale Kunstgewerbeausstellung, Monza (1925) - Ausstellung der „Union des artistes modernes“, Louvre, Paris (1930). Eine auf Gellhorns Angaben fußende Auflistung der Ausstellungsbeteiligung innerhalb Deutschlands findet sich in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Hg. von Hans Vollmer, Bd. 20, Leipzig 1927, S. 576. Vgl. zudem das Ausstellungsverzeichnis der vorliegenden Abhandlung.

¹⁴ Als zeitgenössisches Echo zu Gellhorns Ernennung vgl. die Anmerkung der Redaktion in: *Neubau* 12 (1930), H. 12, S. 240. Des weiteren s.: Ausstellung der Union des artistes modernes. (1930), S. 1001 - Block, Fritz: *Deutsche Baukünstler in Paris*. (1930), S. 1000 - *Deutsche Architekten in Paris*. (Bauwelt, 1930) - *Deutsche Architekten in Paris* (Stein, Holz, Eisen; 1930). Auch nach 1945 wurde einige Male auf dieses Ereignis hingewiesen vgl. Altstadt-Grupp, G.: *Dr. Alfred Gellhorn †*. (1972) - Anmerkung der Redaktion in: *Bauwelt* (1954), S. 643 - Krug, Hartmut (Hg.): *Kunst im Exil...* (1986), S. 171.

Die aus Architekten, Malern und Bildhauern bestehende, 1929 gegründete „Union des artistes modernes“ steht zusammen mit der ein Jahr später ins Leben gerufenen Zeitschrift „L'Architecture d'aujourd'hui“ exemplarisch für das auch in Frankreich nachweisbare Streben der Moderne, mittels Ausstellungen, Zeitschriften und Manifesten intensiv für die eigenen Ideen zu werben. Erklärtes Ziel war eine alljährliche Ausstellung. Das Manifest „Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine“ (1934) erschien in „L'Architecture d'aujourd'hui“. 1937, n. 7, p. 7; vgl. Benevolo (⁴1988), Bd. 2, S. 208.

¹⁵ U.a. Buddensieg, Tilmann: Peter Behrens. S. 355. In: Ribbe, Wolfgang / Schäche, Wolfgang (Hg.): *Baumeister, Architekten, Stadtplaner*. Berlin 1987, S. 341-364 - Heinze-Greenberg, Ita: Erich Mendelsohn. S. 494-495. In: Ribbe / Schäche (1987), S. 488-510 - Kliemann Helga: *Die Novembergruppe*. Berlin 1969 (1969), S. 43.

¹⁶ Vgl. Posener, Julius: *Aufsätze und Vorträge 1931-1980*. Braunschweig 1981, S. 175.

¹⁷ Vgl. hierzu ausführlich das Kapitel A.1.2.

1. Forschungsstand und Zielsetzung

1.1 Forschungsstand

Dass Alfred Gellhorn – und mit ihm sein Werk – beinahe vollends in Vergessenheit geraten konnte, wurde zwar durch den semitophoben Wahn des NS-Regimes in die Wege geleitet, doch dass ihm nach 1945 keine Rehabilitation zuteil wurde, ist Resultat einer über Jahrzehnte rigide einseitig voreingenommenen Architekturhistoriographie. Diese setzte die Architektur der Weimarer Republik mit dem „Neuen Bauen“ gleich und das „Neue Bauen“ wiederum mit den formalen Vorgaben des ikonisierten Dreigespanns Ludwig Mies van der Rohe – Walter Gropius – Le Corbusier (1887-1965), um schließlich alle andersartig agierenden Baukünstler und -künstlerinnen jener Zeit mit Ignoranz zu strafen oder als Nachahmer zu titulieren.¹⁸ Erst in den 1980er Jahren wurde parallel zur zunehmenden Kritik an der Metamorphose des ursprünglichen Neuerungsanspruchs der Moderne in „*Neuerungssucht*“¹⁹ eine allmähliche Korrektur der Architekturgeschichtsschreibung der 1920er Jahre vorgenommen. Die Einseitigkeit bisheriger Architekturhistoriographinnen und -graphen wurde gerügt und auf die wahrhaftige „*Vielfalt der Moderne*“²⁰ der Weimarer Republik hingewiesen. Der Mythos einer ausschließlich großformatig durchfensterte, weißgestrichene „Wohnkuben“ produzierenden Moderne wurde zu Grabe getragen. Bislang als „gemäßigt modern“ gebrandmarkte und somit im Zuge der lange übergeordneten Innovationssucht als „minderwertig“ geltende Architekturtheoretiker und -praktiker wurden als „*trotzdem modern*“²¹ wiederentdeckt. Der angeblich einstimmig von allen progressiven Baukünstlern bedingungslos unterstützte so genannte „International Style“²² wurde als

¹⁸ Maßgeblich an der Verbreitung und Konservierung dieses Mythos beteiligt: Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Cambridge, Mass. 1941. Als eine in dieser Tradition stehende, bis in die 1980er Jahre das Bild der Architektur der Weimarer Republik maßgeblich prägende Schrift siehe Benevolo, Leonardo: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. 3 Bde. München 1988. In deutlicher Anlehnung an Giedion billigt Benevolo mehr oder minder allen von Gropius, Le Corbusiers und Mies van der Rohes Ansätzen abweichenden Architekten nicht etwa Andersartigkeit, sondern geringere künstlerische Befähigung zu: Er unterteilt die damalige Architektenschaft in fragwürdig entdifferenzierter Manier in die „*Meister (...) der modernen Bewegung*“ und deren „*Nachahmer*“. Auf diese Weise mutierte u.a. Hans Scharoun zu einem blindlings kopierenden Formalisten ohne eigenständiges Gedankengut. Vgl. Benevolo (4. Auflage 1988), Bd. 2, S. 178, 182. Als „Eichmaß der Dinge“ fungierten Gropius, Le Corbusier und Mies van der Rohe mitunter auch in der grundsätzlich sehr wichtigen Abhandlung Norbert Huses („*Neues Bauen*“. 1918 bis 1933. *Moderne Architektur in der Weimarer Republik*. Berlin 1985): Damals attestierte Huse - ohne nähere Begründung - Bruno Tauts Wohnhaus-Entwurf für Dahlewitz (1926/27) – verglichen mit den Wohnhaus-Entwürfen o.g. Trias - schlichtweg „*dilettantische Züge*“. Vgl. Huse (1985), S. 96.

¹⁹ Klotz, Heinrich: *Moderne und Postmoderne*. Braunschweig / Wiesbaden 1984, S. 46 - ders.: *Revision der Moderne*. In: ders. (Hg.): *Revision der Moderne*. AK, München 1984, S. 7-11.

²⁰ Zukowsky, John (Hg.): *Architektur in Deutschland 1919-1939. Die Vielfalt der Moderne*. München, New York 1994. Aufgrund der in den letzten Jahren publizierten, unzähligen Schriften zur Architektur der Weimarer Republik sei nachfolgend lediglich eine Auswahl repräsentativer Tendenzen innerhalb der kunsthistorischen Forschung gegeben.

²¹ Hartmann, Kristiana: *trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933*. Braunschweig 1994 (= *Bauwelt-Fundamente* Nr. 99).

²² Vgl. den – wie an späterer Stelle noch eingehender zu zeigen sein wird – eine zutiefst subjektive Auswahl treffenden Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art:

Konstrukt enttarnt²³ und die entgegen bisheriger Darstellung sehr wohl konstaterbare Kritik der „Modernen“ an der „Moderne“ in den 1920er Jahren vereinzelt angesprochen²⁴. Zur nachhaltigen Verdeutlichung des facettenreichen Erscheinungsbildes der Architektur jener Jahre erschien eine große Anzahl der in der publikationswütigen Weimarer Republik²⁵ besonders relevanten Architekturschriften als Nachdruck.²⁶ In zunehmendem Umfang wurden Monographien über zu Unrecht in Vergessenheit geratene Baukünstler – seltener Baukünstlerinnen – angefertigt²⁷ und neue, bisher unveröffentlichtes Material beinhaltende Monographien zu der bis dato als „Vorzeige-Architekten“ gefeierten Riege verfasst.²⁸ Die verkrustete Vorstellung, die

Hitchcock, Henry-Russell / Johnson, Philip: *The International Style. Architecture since 1922*. New York 1932 (dt.: Hitchcock, Henry-Russell / Johnson, Philip: *Der Internationale Stil 1932*. Braunschweig 1985).

- ²³ U.a. Lampugnani, Vittorio Magnago: *Die Geschichte der Geschichte der „Modernen Bewegung“ in der Architektur 1925-41: eine kritische Übersicht*. In: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. AK, hg. von Lampugnani, Vittorio Magnago und Schneider, Romana. Stuttgart 1994, S. 273-295.
- ²⁴ U.a. Bruyn, Gerd de: *Fisch und Frosch oder die Selbstkritik der Moderne*. Basel / Berlin 2001.
- ²⁵ Zu der niemals zuvor in diesem Umfang nachweisbaren Anzahl von Publikationen zur zeitgenössischen Architektur vgl. Annette / Ochs, Haila (Hg.): *Die Zeitschrift als Manifest*. Basel, Berlin, Boston 1991 - Jaeger, Roland: *Neue Werkkunst. Architektenmonographien der zwanziger Jahre*. Berlin 1998.
- ²⁶ U.a.: Behne, Adolf: *Der moderne Zweckbau*. (München 1926) Berlin 1998 - de Fries, Heinrich (Hg.): *Junge Baukunst in Deutschland*. (1926) Berlin 2001 - Gescheit, Hermann / Wittmann, Karl Otto (Hg.): *Neuzeitlicher Verkehrsbau*. (Potsdam 1931) Berlin 2001 - Hajos, Elisabeth M. / Zahn, Leopold: *Berliner Architektur 1919-1929*. (Berlin 1928) Berlin 1996 - Hilberseimer, Ludwig (Hg.): *Internationale Neue Baukunst*. (Stuttgart 1927) Berlin 1998 - Johannes, Heinz (Hg.): *Neues Bauen in Berlin*. (Berlin 1931), Berlin 1998 - Korn, Arthur: *Glas. Im Bau und als Gebrauchsgegenstand*. (Berlin 1929) Berlin 1999 - Mendelsohn, Erich: *Neues Haus - Neue Welt*. (Berlin 1932) Berlin 1997 - Taut, Bruno (Hg.): *Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Bagedankens*. (1921-1922) Berlin 2000 - ders.: *Die Neue Wohnung*. (Leipzig 1924) Berlin 2001 - ders.: *Ein Wohnhaus*. (Stuttgart 1927) Berlin 1995. Darüber hinaus wurde mit Jaeger (1998) ein Gesamtüberblick sowie eine so genannte „Basisbibliographie“ zur Architekturpublizistik der 1920er Jahre erarbeitet.
- ²⁷ U.a.: Constant, Caroline / Wang, Wilfried (Hg.): *Eileen Gray. Eine Architektur für alle Sinne*. Tübingen, Berlin u.a. 1996 - Grohn, Christian (Hg.): *Lucy Hillebrand. Bauen als Impuls und Dialog*. Berlin 1990 - Hierl, Rudolf: *Erwin Gutkind. 1886-1968. Architektur als Stadtraumkunst*. Basel, Berlin, Boston 1992 - Jaeggi, Annemarie: *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*. AK, Berlin 1994 - Koch, Robert / Pook, Eberhard (Hg.): *Karl Schneider. Leben und Werk 1892-1945*. AK, Hamburg 1992 - Mehla-Wiebkling, Friederike: *Richard Döcker. Ein Architekt im Aufbruch zur Moderne*. Braunschweig 1989 - Nielsen, Christine: *Theodor Effenberg 1882-1968. Architekt in Breslau und Berlin*. Egelsbach, Frankfurt / M., München, New York 1999 - Noever, Peter / Allmayer-Beck, Renate (Hg.): *Margarete Schütte-Lihotzky. Soziale Architektur*. Wien, Köln, Weimar ²1996 - Pehnt, Wolfgang / Strohl, Hilde: *Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne*. AK, Ostfildern-Ruit 1997 - Rüdiger, Ulrike: *Thilo Schoder. Architektur und Design. 1888-1979*. AK, o.O. (Gera), o.J. (1997) - Szymanski, Beate: *Der Architekt Adolf Rading (1888-1957). Arbeiten in Deutschland bis 1933*. München 1992 - Wiesenmayer, Ingrid: *Erich Buchholz. 1891-1972. Architekturentwürfe, Innenraumgestaltung und Typographie eines Universalkünstlers der frühen zwanziger Jahre*. Tübingen, Berlin 1996.
- ²⁸ Von der Vielzahl neuer Schriften zu Bruno Taut sei hier lediglich hingewiesen auf Zöller-Stock, Bettina: *Bruno Taut. Die Innenraumentwürfe des Berliner Architekten*. Stuttgart 1993, da die Autorin als eine der ersten mit dem zwingend revisionsbedürftigen Bild Bruno Tauts als „großer Sozialreformer“ bricht. Weiterhin war das Œuvre Erich Mendelsohns ein begehrter Forschungsgegenstand. Einen guten, mit bislang unveröffentlichten Materialien versehenen Überblick zum Gesamtwerk bietet: Erich Mendelsohn. *Dynamik und Funktion. Realisierte Visionen eines kosmopolitischen Architekten*. AK, Ostfildern-Ruit 1999. Materialreich sind zudem zwei neue Bände zu Hugo Häring und Ludwig Mies van der Rohe: Schirren, Matthias: *Hugo Häring. Architekt des Neuen Bauens. 1882-*

Architektur der Weimarer Republik lasse sich bipolar in „konservativ“²⁹ und „modern“ unterteilen, wurde zunehmend häufiger in Frage gestellt³⁰, formale und inhaltliche Parallelen bzw. Überschneidungen zwischen den so genannten „Traditionalisten“ und „Modernen“ vereinzelt diskutiert³¹. Zugleich lassen sich mit der vermehrten Berücksichtigung „konservativer“ Bauten inzwischen zentrale, seit den 1920er Jahren bestehende Angriffspunkte gegen die Moderne relativieren.³² Spätestens seit der vielbeachteten Ausstellung „Expressionismus und Neue Sachlichkeit“³³ im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt / Main wurde außerdem der vorherrschende Mythos, die Architektur der so genannten „Neuen Sachlichkeit“³⁴ habe die des so genannten

1958.AK, Ostfildern-Ruit 2001 - Riley, Terence / Bergdoll, Barry (Hg.): Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938. München, London, New York 2001.

- ²⁹ In Anlehnung an die o.g. Erläuterungen zum Begriff des „Modernen“ sei die Bezeichnung „konservativ“ nachfolgend vor allem für die Bauten der 1920er Jahre gebraucht, deren äußeres Erscheinungsbild unabhängig von Grundrissstruktur und Konstruktionsweise ein *primäres* Bekenntnis zur Wahrung der traditionellen, bis zu diesem Zeitpunkt akademisch gelehrten Baukunst verkörpert. Hierzu gezählt werden sowohl die regionalistischen, dem so genannten „Heimatschutz“ nahestehenden als auch die einer Wiederbelebung vergangener Epochen befürwortenden Strömungen.
- ³⁰ Als frühzeitiges Beispiel vgl. Moderne Architektur in Deutschland. 1900-1950. Reform und Tradition. AK, hg. von Lampugnani, Vittorio Magnago. Stuttgart 1992.
- ³¹ Beispielsweise wurde die bis dahin gültige Gleichsetzung zwischen „Moderne“ und Präferenz neuer Baumethoden auf der einen Seite und „Konservativen“ und „Backsteinromantik“ auf der anderen Seite kritisch überdacht. Als reflektierte Darlegung der zahlreichen Parallelen zwischen „modernen“ und „konservativen“ Strömungen, die u.a. betont, dass Volkstümelei und Nostalgie in Reihen der Moderne ebenso Platz fanden wie Maschinenschwärmerei bei den „Konservativen“ vgl. Colquhoun, Alan: Kritik und Selbstkritik in der deutschen Moderne. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit (1994), S. 251- 269. Zu diesem Thema vgl. zudem Hartmann, Kristiana: Alltagskultur, Alltagsleben, Wohnkultur. In: Kähler (1996), S. 183-302, insbes. S. 241. Zu Recht angezweifelt wurde in letzter Zeit vereinzelt auch die begehrte Verknüpfung von politischem Bekenntnis und bevorzugter baukünstlerischer Ausrichtung. So wurde u.a. das lange bestehende Vorurteil, SPD-regierte Städte der Weimarer Republik hätten sich primär des „Neuen Bauens“ bedient, von Winfried Nerdinger widerlegt: Von den insgesamt 40 SPD-regierten Städten der Weimarer Republik gingen lediglich Frankfurt / M., Hamburg-Altona und Magdeburg ein Bündnis mit der Moderne ein. Vgl. Nerdinger, Winfried: „Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher.“ Diskussion um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik. S. 93. In: Moderne Architektur in Deutschland. 1900 bis 2000. Macht und Monument. AK, hg. von Romana Schneider und Wilfried Wang. Stuttgart 1998, S. 87-99.
- ³² So könnte man u.a. ein zentrales Vorurteil gegen die Moderne unter neuen Vorzeichen diskutieren, wenn man etwa eine jüngere Untersuchung zum Berliner Renommierprojekt konservativer Architekten, der Siedlung „Am Fischtalgrund“, berücksichtigen würde: Die dortigen, angeblich für die „Ewigkeit“ konstruierten Siedlungsbauten waren nicht minder auffällig als die vermeintlich durchweg labilen Gebilde der vielgescholtenen progressiven Berliner Kollegen. Vgl. Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten. Teil IV, Band D, Reihenhäuser. Berlin 2002, S. 154. Als Beispiel einer Schrift, die die Kritik an der angeblich ungleich schlechteren Bausubstanz moderner Bauten sehr frühzeitig als Verleumdungskampagne Konservativer entschlüsselt s. Knauth, Martin: Sollen wir im „Raffkestil“ bauen. In: Klassenkampf 7 (1927), Nr. 29, 04.02.1927. Weiterhin wurden in letzter Zeit vereinzelt die ihren Auftraggebern gegenüber angeblich versöhnlicher gestimmten „konservativen“ Architekten als ebenso große Kunstdiktatoren wie die ihres elitären Auftretens wegen vielgeschmähten, dem „Neuen Bauen“ zugeneigten Kollegen enttarnt. Vgl. hierzu Hartmann (1996), S. 250.
- ³³ Siehe hierzu: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. AK, hg. von Lampugnani, Vittorio Magnago und Schneider, Romana, Stuttgart 1994.
- ³⁴ Im Jahre 1923/24 von dem Kunstkritiker Gustav Hartlaub ursprünglich für zeitgenössische Malerei mit betont nüchtern-sachlichem Habitus geprägt und 1925 durch die gleichnamige Malereiausstellung in der Mannheimer Kunsthalle weiten Kreisen bekannt geworden, wurde der Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ rasch auf die Architektur übertragen. Hier bezog er sich insbesondere auf Bauten, die als besonders „geschichts-feindlich“ und technophil angepriesen wurden, als auffallend rational und abstrakt

„Expressionismus“³⁵ abgelöst, in Frage gestellt.³⁶ Statt dessen wurde die These eines gleichzeitigen Nebeneinanders beider Strömungen proklamiert.

Betrachtet man die anlässlich der Jahrtausendwende konzipierten Ausstellungen zur Architektur des 20. Jahrhunderts als Zwischenbilanz, lässt sich eine im Vergleich zu früheren Übersichtspublikationen scheinbar rundum erneuerte Sicht auf die architektonische Landschaft der Weimarer Republik vernehmen.³⁷ Dennoch trägt dieses Bild. Nicht selten klammert man sich weiterhin an alte Stereotypen. Es scheint, als wolle die Forschung zuweilen über das bloße Beklagen einer zu großen Einseitigkeit

galten und vordergründig auf die traditionellen Integrationsformen von Malerei und Plastik verzichten. Als einen dieser Vorstellern folgenden, durchaus zeittypischen Definitionsversuch der „Neuen Sachlichkeit“ innerhalb der Architektur aus der Sicht der 1920er Jahre, der die Übertragbarkeit des Begriffs von der Malerei auf die Architektur aufgrund der unterschiedlichen Zielsetzungen allerdings anzweifelt vgl. Gellhorn, A.: Neue Sachlichkeit und Architektur. (1926). Wirklich neu für das 20. Jahrhundert war die Diskussion um „Sachlichkeit“ in den 1920er Jahren allerdings keineswegs. Schon im frühen 20. Jahrhunderts spielte die Debatte um „Sachlichkeit“ in der Architektur im Sinne von „nüchtern-ornamentloser“ Gestaltung u.a. bei Hermann Muthesius eine zentrale Rolle. Vgl. hierzu Colquhoun (1994), S. 258. Zu den wichtigsten, über die Architektur hinausgehenden entstehungszeitlichen Deutungsmodellen der „Neuen Sachlichkeit“ sowie dem geschichtlichen Wandel des Begriffs siehe auch Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Stuttgart 1975, insbes. S. 1-32. Im Gegensatz zu der vielerorts üblichen Gleichsetzung zwischen „Neuem Bauen“ und „Neuer Sachlichkeit“ sei der Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ nachfolgend in Anlehnung an den vorherrschenden Gebrauch in den 1920er Jahren ausschließlich für eine sich nach 1925 besonders „nüchtern-sachlich“ gebende Strömung innerhalb des „Neuen Bauens“ verstanden, die insbesondere von der Führungsriege des Deutschen Werkbundes nach 1926 gefördert wurde. Vgl. hierzu auch Kap. C der vorliegenden Abhandlung.

³⁵ Zu dem in Malerei und Literatur bereits seit 1911 in Deutschland üblichen Begriff des „Expressionismus“ vgl. Manheim, Ron: Expressionismus. Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), H. 1, S. 73-91. Speziell im Bereich der Architektur wurde die Bezeichnung „Expressionismus“ wahrscheinlich erstmalig Anfang 1913 eingesetzt, als der Architekturkritiker Adolf Behne schrieb, die Werke Bruno Tauts seien „*dem innersten Sinne nach ,expressionistisch*“, da sie durch eine ungemaine Intensität und den Verzicht auf „*jede Vorstellung einer bestimmten Ordnung, einer bestimmten Formung*“ gekennzeichnet seien, sich „*stets alles aufs neue vom Grund aus*“ ergebe, jede Form etwas Einmaliges sei und sich dabei aller Formgesetze entziehe. Vgl. Behne, Adolf: Bruno Taut. In: Pan 3 (1912/13), S. 538ff., zit. n. Pehnt, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus. Ostfildern-Ruit 1998 (Erstauflage München 1973), S. 13. Als aktuellen Überblick zur Architektur des „Expressionismus“ siehe ebenso Pehnt (1998). Zu der begrifflichen Problematik „expressionistischer Architektur“ s. auch Kapitel 1.2 der vorliegenden Einleitung.

³⁶ Bei der weit verbreiteten und viele Jahrzehnte etablierten Theorie, die „Neue Sachlichkeit“ habe dem „Expressionismus“ den Garaus bereitet, differierte lediglich die Begründung: So glaubte beispielsweise Julius Posener, primär die wirtschaftliche Konsolidierung im Jahre 1924 habe die junge Architektengeneration zu einem künstlerischen Umdenken bewogen, während Joan Campbell vor allem die Resignation um eine gescheiterte politische und künstlerische Revolution verantwortlich zeichnete. Vgl. Campbell, Joan: Der Deutsche Werkbund. München 1989, S. 224 - Posener, Julius: Vorlesungen... (1985), S. 56. Problematisch an der „Ablösungsthese“ ist zum einen die ungeprüfte Übernahme von in den 1920er Jahren wurzelnden Aussagen der Vertreter des „Neuen Bauens“ und zum anderen die erneute Orientierung an der Vita nur weniger Architekten, deren spezifische künstlerische Laufbahn abermals – wie beispielsweise bei Gert Kähler (vgl. ders.: Architektur als Symbolverfall. Braunschweig, Wiesbaden 1981, insbesondere S. 76) ungeniert auf eine ganze Architektengeneration übertragen wird. Zu diesen und weiteren Kritikpunkten an der „Ablösungsthese“ vgl. ausführlich Kap. B.III.4.4 der vorliegenden Abhandlung.

³⁷ U.a. At the End of the Century. Hundert Jahre gebaute Vision. Positionen in der Architektur des 20. Jahrhunderts. AK, Ostfildern Ruit 1999 - Kleihues, Josef Paul / Becker-Schwering, Jan Gerd / Kahlfeldt, Paul (Hg.): Bauen in Berlin 1900-2000. AK, Berlin 2000 - Schneider, Romana / Nerdinger, Winfried / Wang, Wilfried (Hg.): Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland. München, London, New York 2000.

nicht hinausgehen. Noch immer wird nur in Ausnahmefällen konsequent zwischen theoretisch Erstrebtem und tatsächlich Realisiertem getrennt, noch immer werden Baukünstler überwiegend als die Architektur neu erfindende, frei, ohne jeglichen auftraggeberischen Einfluss – quasi im luftleeren Raum – agierende Persönlichkeiten präsentiert.³⁸ Auf eine die unterschiedlichen Strömungen der Architektur der Weimarer Republik objektiv präsentierende Analyse wird in vielen aktuellen Publikationen unverändert verzichtet. Stattdessen sind drei, ungetrübt hierarchisierende Hauptströmungen zu verzeichnen: Zum einen werden abstrakt entwerfende Architekten oftmals weiterhin losgelöst von den eigentlichen wirtschaftlichen und sozialpolitischen Ursachen als Alleinverantwortliche architektonischer Einfallsslosigkeit der Nachkriegsjahre angeprangert – diesmal allerdings, um an deren Stelle bislang missachtete, weniger abstrakt agierende Baukünstler als die vermeintlich „besseren“ setzen zu können³⁹. Diese Vorgehensweise führt weniger zu der wünschenswerten Erzeugung eines von größerer Authentizität beherrschten Bildes der Architektur der 1920er Jahre, als vielmehr zu einer nicht minder monodimensional fokussierten Umkehrung der bisherigen Bewertungskala. Die zweite kritikwürdige Tendenz besteht darin, die Vielfalt der Moderne lediglich zu betonen, um die Richtigkeit alter Schablonen bestätigen zu können. So werden die neu entdeckten Bauten und Projekte bislang minderbeachteter Baukünstler nicht selten dazu eingesetzt, einmal mehr die vermeintliche baukünstlerische Überlegenheit der seit Jahrzehnten verehrten „Architektur-Götter“ Mies, Gropius und Le Corbusier demonstrieren zu können.⁴⁰ Die

³⁸ Als Beispiel einer überwiegend theoretische Forderungen mit praktischer Tätigkeit gleichsetzenden Abhandlung, die – wie an späterer Stelle noch ausführlicher darzulegen sein wird – mitunter das Trugbild einer gleichsam ohne Vorgaben der Auftraggeber arbeitenden Architektenschaft entwirft s. Vetter, Andreas K.: Die Befreiung des Wohnens. Ein Architekturphänomen der 20er und 30er Jahre. Tübingen, Berlin 2000. Überprüfenswert an dieser Abhandlung erscheint u.a. die nicht hinterfragte Übernahme von Selbstvermarktungsstrategien der Vertreter des „Neuen Bauens“. So gelangt Vetter etwa zu dem Schluss, die Architekten des „Neuen Bauens“ hätten die gesellschaftliche Reform „*offen verfolgt*“ und dabei an die „*universale Gleichwertigkeit*“ geglaubt. (ebd., S. 49). Dass die Vorkämpfer des „Neuen Bauens“ realiter nicht selten ausgesprochen elitär waren, d.h. in keiner Weise an eine „universale Gleichwertigkeit“ glauben konnten, wird nachfolgend wiederholt zu thematisieren sein.

³⁹ Diese Tendenz u.a. bei: Hierl (1992), S. 200/201 - Schellenberg, Sabine: Aspekte der Denkmalpflege an Schoder-Bauten in Gera. S. 56. In: Rüdiger (1997), S. 54-57 - Winkler, Klaus-Jürgen: Bemerkungen zur Architektur Thilo Schoders in der Zeit der Weimarer Republik. S. 46. In: Rüdiger (1997), S. 37-47.

⁴⁰ Ein schönes Beispiel für die noch immer gültige Voreingenommenheit gegenüber weniger bekannten Bauten und Projekten ist das von Gert Kähler herausgegebene Werk zur Geschichte des Wohnens im 20. Jahrhundert. Zu Recht appelliert Kähler zunächst für eine Ausweitung des bisherigen Moderne-Bildes, um sich nachfolgend jedoch der althergebrachten, hierarchisierend-wertenden Sicht zu bedienen: So ist er voll des Lobes gegenüber Mies van der Rohes Werk, bezeichnet jedoch - ohne nähere Analyse - den weniger bekannten so genannten „Leipziger Rundling“ (1929) Hubert Ritters als „*hohle Geste*“. Problematisch ist diese Bewertung nicht zuletzt aufgrund der manipulierenden Auswahl der Abbildungen: Mies' Projekte werden in Grund- und Aufriss in bester Aufnahmequalität, der „Leipziger Rundling“ indes ohne Detailaufnahme aus der Vogelperspektive präsentiert. Vgl. Kähler, Gert: Nicht nur Neues Bauen! S. 314, 371. In: ders. (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 4, 1918-1945. Reform, Reaktion, Zerstörung. Stuttgart 1996, S. 305-452. Auch Andreas K. Vetter betont in seiner wichtigen Schrift zu Wohnbauten der 1920er Jahre zwar wiederholt die zulange verdrängte Vielfalt moderner Architektur der Weimarer Republik, verzichtet aber dennoch nicht auf eine strenge Trennung zwischen selbstdefiniertem „Spreu und Weizen“: So übernimmt er widerspruchslos die u.a. durch Giedion initiierte Einschätzung Le Corbusiers als „*maßgeblichen Architekten seiner Zeit*“ (Vgl.

Chance auf eine Enthierarchisierung der Architekturhistoriographie wurde auch hier verspielt. Überdies führt die dringend notwendige Ausweitung des „Moderne“-Begriffs der 1920er Jahre gelegentlich zu eigentümlichen Um- und Neubewertungen: Der in jüngster Zeit vermehrt anzutreffende Ansatz, die eigentliche Nähe von „Historismus und Moderne“ herauszustellen⁴¹, wird – statt die über Jahrzehnte weitestgehend verschwiegenen, wahrhaftigen Überschneidungen zwischen „modernen“ und traditionsnahen Architekten und Architektinnen objektiv freizulegen – gerne missbraucht, um bislang als konservativ geltende Baukunst „modern“ zu reden.⁴² Ziel der Neudeutung ist letztlich die Aufwertung der konservativen Architektenschaft; schließlich gilt die Moderne vielen noch immer als unangefochtener Gipfel künstlerischen Wirkens. Im Gegenzug werden offenkundige Traditionsbezüge so genannter „Moderner“ weiterhin geleugnet, um deren Ansehen in einer „modern“ als Analogon von Qualität begreifenden Architekturgeschichte nicht zu gefährden⁴³.

Besonders problematisch mutet die Tendenz zur Politisierung einiger im Keim gänzlich apolitischer Intentionen bei gleichzeitiger Entpolitisierung des in Wahrheit politisch Intendierten an. Zu erstgenannter Tendenz zählt die besonders in den 1970er Jahren beliebte⁴⁴, sich jedoch bis heute hartnäckig haltende Behauptung, das „Neue Bauen“ an sich sei „*egalitär, pazifistisch und gemeinschaftlich*“⁴⁵ ausgerichtet und habe sich gegen „*die Status-, Prestige- Repräsentations- und Herrschaftssymbole der alten*

Vetter 2000, S. 45), um nachfolgend in Vergessenheit geratene Architekten überwiegend an Le Corbusier zu messen, statt deren Eigenheiten herauszukehren.

⁴¹ U.a. Medici-Mall, Katharina: Historismus wie er leibt und lebt. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Internationales Historismus-Symposium Bad Muskau 1997, S. 213-232 - Tausch, Harald (Hg.): Historismus und Moderne. Würzburg 1996.

⁴² Als ein umdeutendes Beispiel unter vielen sei hier lediglich genannt: Kiem, Karl: Die Gartenstadt Staaken als Prototyp der modernen deutschen Siedlung. In: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition. AK, hg. von Lampugnani, Vittorio Magnago und Schneider, Romana. Stuttgart 1992, S. 133-149. Eine diese Tendenz bekämpfende erfreuliche Ausnahme verkörpert die Mitte 1999 vom Ulmer Verein gegründete Arbeitsgruppe „Historismen in der Moderne“. Zu deren thematischen Schwerpunkten, sowie ersten Ergebnissen s.: Welzbacher, Christian: Arbeitstreffen der AG „Historismen in der Moderne“. In: Kritische Berichte 28 (2000), H. 2, S. 95-96 - Bernhardt, Katja / Welzbacher, Christoph: Historismen in der Moderne. Vergangenheit als Träger von Identität und Ideologie in der Architektur des 20. Jahrhunderts. In: Kritische Berichte 29 (2001), H. 2, S. 73-75.

⁴³ Exemplarisch zu nennen ist der jüngst erschienene, o.g. umfangreiche Ausstellungs-Katalog zu Ludwig Mies van der Rohe: Einerseits wird hier ein revisionistischer Blick auf Mies' Werk angekündigt, andererseits jedoch unumwunden an der fragwürdigen Behauptung festgehalten, Mies habe die Architektur „*neu erfunden*“. Vgl. Mertins, Detlef: Architektonik des Werdens. S. 111. In: Riley, Terence / Bergdoll, Barry (Hg.): Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938. München, London, New York 2001, S. 107-133.

⁴⁴ So war u.a. in der zuerst im Jahre 1975 erschienenen Schrift Norbert Huses der Glaube, die Vertreter des „Neuen Bauens“ hätten die „*Zweckrationalität*“ der industriellen Organisationsformen verehrt, da diese „*alle herkömmlichen Herrschaftsformen aufzulösen versprach*“ vorherrschend. Vgl. Huse (1985), S. 121. Ähnliche Tendenzen finden sich bei Benevolo (1988), Bd. 2, insbes. S. 27 und bei Posener: Vorlesungen...: Tendenzen der modernen Bewegung (1985), S. 63.

⁴⁵ Miller-Lane, Barbara: Die Moderne und die Politik in Deutschland zwischen 1919 und 1933. S. 245. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 225-249.

*Klassengesellschaft*⁴⁶ gewandt. Bei dieser pauschalisierenden, immer wieder neue Begründungen einflechtenden These⁴⁷ werden abermals theoretische Behauptungen nur einzelner Vertreter des „Neuen Bauens“ mit der realen Baupraxis verwechselt. Zudem begeben sich ihre Anhänger und Anhängerinnen auf ein brüchiges Fundament, so sie sich einzig auf die Behauptung stützen, die „Moderne“ der 1920er Jahre sei egalitär ambitioniert, da sie sich dem Wohnungsbau finanziell Minderprivilegierter gewidmet habe⁴⁸. Gezielt wird bei diesem trügerischen Konstrukt unterschlagen, dass eine mindestens genauso hohe Anzahl konservativer Architekten mit dem Entwurf von Siedlungen beschäftigt war, denen niemand alleine ihrer Siedlungsentwürfe wegen ein ausgeprägtes linkspolitisches Engagement hätte bescheinigen wollen. Dass das Interesse der „Moderne“ am Siedlungsbau in allererster Linie dem durch Josef Frank bereits 1930 eingängig erörterten Phänomen geschuldet war, dass sich Baukünstler immer schon dort schnell anzuschließen versuchten, wo sie „*neue Macht*“ erspürten⁴⁹, wurde in der Regel nicht problematisiert. Zwar verfügten in der Weimarer Republik weder die späteren Nutzer und Nutzerinnen noch die mehrheitlich in Form von Genossenschaften zusammengeschlossene Auftraggeberschaft über relevante gesellschaftliche Macht, doch erweckte der Siedlungsbau als eine der dringlichsten und meistgeförderten Bauaufgaben der 1920er Jahre unter den Architekten die verständliche Hoffnung auf ein größeres Auftragsvolumen⁵⁰. Die zweitgenannte, entpolitisierte Tendenz ist nicht minder problematisch. Sie geht einher mit einer vorrangig von konservativer Seite erstrebten Verharmlosung der der Architektur gegebenen Möglichkeiten zur politischen Manipulation⁵¹, wie sie sich in den letzten Jahren besonders deutlich auch in einem

⁴⁶ Hartmann, Kristiana: Alltagskultur, Alltagsleben, Wohnkultur. S. 242. In: Kähler (1996), S. 185-304.

⁴⁷ So versuchte beispielsweise Gert Kähler, Mies van der Rohe emanzipatorisches Streben damit zu belegen, dass dieser beim hochherrschaftlichen Brünner Haus Tugendhat (1928-30) *und* den für Arbeitern vorgesehenen Wohnungen der Stuttgarter Weißenhofsiedlung (1927) den gleichen Grundriss geplant habe (Kähler 1996, S. 379). Zum einen ignoriert er hierbei gekonnt den erheblich differierenden Maßstab, zum anderen müssten demnach bereits die von Mies bekämpften, mit historistischem Dekor übersäten Mietshausfassaden des ausgehenden 19. Jahrhunderts als „emanzipatorisch“ gelten, denn bei diesen versuchte man sich ja gleichermaßen an großbürgerlichen Vorbildern zu orientieren.

⁴⁸ U.a. bei Posener, Julius: Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur: Tendenzen der modernen Bewegung (1985), S. 63.

⁴⁹ Vgl. Frank, Josef: Was ist modern? S. 402. In: Die Form 5 (1930), H. 15, S. 399-406.

⁵⁰ Siehe hierzu auch Kap. A. 2.1 der vorliegenden Abhandlung.

⁵¹ Entpolitisierungsententionen zeigten sich u.a. auf der im Frühjahr 2001 im Frankfurter Deutschen Architekturmuseum zu besichtigenden Ausstellung zum Lebenswerk des das faschistische Regime Italiens mit – zumindest formal – „hochmodernen“ Bauten beliefernden, bekennenden Faschisten Giuseppe Terragni (1904-1943). Zwar sollte die politische Gesinnung eines Architekten zweifelsfrei nicht blindlings auf dessen Bauten und Projekte übertragen werden. Doch zielt die in der Frankfurter Ausstellung allorts anzutreffende Mahnung, unbedingt zwischen politischem Denken und künstlerischem Wirken Terragnis zu trennen, deutlich an der eigentlichen Problematik vorbei, da sie zeitgleich das Ansinnen des gleichermaßen faschistischen Auftraggebers vollends außer Acht lässt. Äußerst heikel erscheint zudem der Versuch, Terragnis Architektur alleine deshalb als besonders „qualitätsvoll“ und „unfaschistisch“ einzustufen, weil sie bei Gropius und Le Corbusier – die nach Ansicht der Ausstellungsleitung jeglichen Faschismus‘ unverdächtig waren – auf großes Lob stieß. Erneut zeigt sich an dieser Stelle die unrechtmäßige und dennoch sehr beliebte Gleichsetzung zwischen dem von Gropius und Le Corbusier kultivierten abstrakten Formenkanon, so genannter „künstlerischer Qualität“ und „politischer Harmlosigkeit“. Doch waren einerseits weder Le Corbusier noch Walter Gropius ge-

Besorgnis erregenden Bewertungswandel der Architektur des Nationalsozialismus⁵² zeigt.

Widmet man sich nun endlich explizit der Rezeptionsgeschichte Alfred Gellhorns, lassen sich drei grundsätzliche, jeweils einen erheblichen Widerspruch zwischen zeitgenössischer und aktueller Rezeption markierende Tendenzen aufzeigen: Erstens wurden Gellhorns Bauten und Projekte im frühen 20. Jahrhundert zu den wichtigsten Objekten des „Neuen Bauens“ gezählt.⁵³ Damals wurden sie als besonders rational eingestuft – und zwar auch von rigorosen „Architektur-Asketen“ wie Ludwig Hilberseimer (1885-1967)⁵⁴. Attestierte Gustav Adolf Platz dem Gellhornschen Werk – nicht zu Unrecht – bereits im Jahre 1927 eine ausgeglichene Synthese zwischen

genüber dem Faschismus so ablehnend eingestellt, wie die Ausstellung glaubhaft machen wollte (zu den Wortführern des „Neuen Bauens“ im Faschismus vgl. u.a. Nerdinger, Winfried: *Modernisierung. Bauhaus. Nationalsozialismus*. In: ders. (Hg.): *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*. München 1993, S. 9-23) und wäre es andererseits zum differenzierteren Verständnis des Terragni-Cœuvres weitaus gewinnbringender gewesen, das Werk im Spannungsfeld zwischen dem faschistischen Weltbild von Auftraggeber und Architekt auf der einen Seite und den theoretischen Grundlagen der architektonischen Moderne auf der anderen Seite zu besprechen. Die hervorragende Eignung so genannter „moderner“ Architektur für faschistische Ziele und die oben angesprochene Fehlinterpretation einer angeblich pauschal demokratisch gesinnten „Moderne“ hätten auf diese Weise weitaus vielschichtiger diskutiert werden können.

⁵² Geradezu gefährlich wird diese Entpolitisierungstendenz, wenn sie über den Vergleich der Architektur des Nationalsozialismus mit Bauten anderer europäischer Staaten jener Jahre nicht nur die Architektur des Nationalsozialismus banalisiert, sondern zugleich die Option zur Verharmlosung des dahinterstehenden politischen Systems bietet. Wenngleich der Katalog-Beitrag Winfried Nerdingers diesen Bagatellisierungsmechanismen glücklicherweise nicht erlag, war diese Neigung besonders deutlich auf der XXIII. Kunstausstellung des Europarates „Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945“ (vgl. gleichnamigen Katalog, Berlin 1996) zu verspüren. Als einen sich diesen aktuellen Beschwichtigungstendenzen gegenüber der NS-Architektur erfreulich konstruktiv widersetzenen Beitrag siehe Mittig, Hans-Ernst: *NS-Kunst in milderem Licht? Apologien heute*. In: *Kritische Berichte*. 29 (2001), H. 1, S. 5-22.

⁵³ Gellhorns Werk stieß in den meisten wichtigen Überblickspublikationen zum „Neuen Bauen“ auf positive Resonanz: U.a. Behne, Adolf: *Der moderne Zweckbau*. München 1926, Abb. 79 - Block, Fritz (Hg.): *Probleme des Bauens*. Potsdam 1928, S. 23, 102 - Einstein, Carl / Westheim, Paul (Hg.): *Europa-Almanach*. Potsdam o.J. (1925), S. 47 - Hilberseimer, Ludwig: *Internationale neue Baukunst*. Stuttgart 1928, S. 28 - Gropius, Walter: *Internationale Architektur*. (Bauhaus-Bücher, Bd. 1) München 1925, S. 31 - Müller-Wulckow, Walter: *Architektur der Zwanziger Jahre in Deutschland*. Nachdruck der vier Blauen Bücher, 1929-1932, Königstein / Taunus 1975, S. I 37, I 95, IV 84, IV, 118, IV 125 – Platz, Gustav Adolf: *Die Baukunst der neuesten Zeit*. Berlin 1927, S. 57. Lobende Erwähnung als Baukünstler fand Gellhorn zudem in: Grohmann, Will (Hg.): *Zehn Jahre Novembergruppe*. In: *Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur*. 3 (1928), H. 1-3 (= Sonderheft „Zehn Jahre Novembergruppe“), S. 8/9 - Gropius, Walter: *Das flache Dach*. In: *Bauwelt* 17 (1926), H. 8, S. 168.

⁵⁴ U.a.: Hilberseimer, Ludwig: *Architektur-Ausstellung Novembergruppe*. Große Berliner Kunstausstellung. S. 225. In: *Die Form* 1 (1925/26), H. 10, S. 225 (1925/26) - Soeder, Hans: *Architektur auf der großen Berliner Kunstausstellung*. (1924), S. 155. In: *Der Neubau* 6 (1924), H.13, S. 153-158. Eine ähnliche Einschätzung Alfred Gellhorns nahm überdies Ludwig Mies van der Rohe in einem Brief an Peter Behrens vor. In diesem zählte er u.a. sich selbst, Alfred Gellhorn, Walter Gropius und Max Taut zu den eher sachlich arbeitenden Künstlern, während er Otto Bartning, Hermann Finsterlin, Hugo Haering, Hans Scharoun, Hans Poelzig und Erich Mendelsohn als eine stärker „expressionistisch“ arbeitende Fraktion bezeichnete. Vgl. Brief Ludwig Mies van der Rohes an Peter Behrens vom 01.05.1924 (Mies van der Rohe-Archiv, Library of Congress). Eine auszugsweise, englischsprachige Übersetzung des Briefes befindet sich in: Pommer, Richard / Otto, Christian F.: *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago 1991, S. 13.

sachlichen und expressiven Elementen⁵⁵, galten Gellhorns Bauten und Projekte in den ersten Jahrzehnten nach Kriegsende plötzlich schlagartig – und ohne nähere Begründung – als vollends „expressionistisch“⁵⁶. Zwangsläufig mussten sie im Kontext des damals vorherrschenden „Moderne“-Dogmas als weniger bedeutsam bewertet werden. Ein gemeinsamer Nenner zwischen der Rezeption vor 1933 und nach 1945 besteht unterdessen in der allgegenwärtigen Bescheinigung einer hohen, jedoch an keiner Stelle näher definierten, so genannten „Plastizität“⁵⁷ und in der besonderen Unterstreichung des Gellhornschen Strebens nach einer Kooperation zwischen Architektur, Malerei und Plastik⁵⁸.

Zweites Merkmal der bipolaren Rezeptionsgeschichte ist das nach 1945 eintretende, regional beschränkte Interesse an Gellhorns Œuvre⁵⁹, während sein Werk vor 1933 noch

⁵⁵ Platz, Gustav Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit. Berlin 1927, S. 55 betonte die Gleichzeitigkeit eines „plastischen Formgedankens“ und „neusachlicher“ Strategien.

⁵⁶ Diese Tendenz bei: Alfred Gellhorn. Zum Tode des Architekten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.06.1972 - Altstadt-Grupp, A.: Dr. Alfred Gellhorn †. In: Wiesbadener Tageblatt vom 19.05.1972 - Conrads, Ulrich: Im Medaillon. Bauten und Projekte von Alfred Gellhorn. In: Bauwelt 51 (1960), H. 21, S. 608-609 - „Als die SA in den Saal maschierte...“ (1983), S. 65/66 - Posener, Julius: Glückwünsche für Alfred Gellhorn zum Fünfundachtzigsten. In: Bauwelt 61 (1970), H. 22, S. 856 - Schulze, Ingrid: Zum architektonischen Schaffen Alfred Gellhorns in Halle. S. 441. In: 300 Jahre Juden in Halle. Leben, Leistung, Leiden, Lohn. Hg. von der Jüdischen Gemeinde zu Halle. o.O. (Halle)1992, S. 441-451.

⁵⁷ Entstehungszeitliche Zuschreibung von „Plastizität“ in: Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung. S. 517. In: Bauwelt 15 (1924), H. 23, S. 517-518 - Platz, Gustav Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit. (1927), S. 55; aktuelle Zuschreibung von „Plastizität“ in: „Als die SA in den Saal marschierte...“ (1983), S. 65/66 - Posener, Julius: Alfred Gellhorn (1885-1972). In: Bauwelt 63 (1972), H. 23, S. 957 - ders.: Glückwünsche für Alfred Gellhorn zum Fünfundachtzigsten. In: Bauwelt 61 (1970), H. 22, S. 856 - ders.: Vorlesungen zu einer Geschichte der neuen Architektur. In: Arch+ 1985, Nr. 48, S. 74 - Schulze (1992), S. 444.

⁵⁸ Als entstehungszeitliche Hervorhebung der Gellhornschen Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern vgl. insbesondere: Grohmann (1928) S. 8/9. In der Nachkriegszeit wurde Gellhorns Gesamtkunstideal u.a. thematisiert bei: Altstadt-Grupp (1972) - Der Architekt Alfred Gellhorn. (1960) - „Als die SA in den Saal maschierte...“ (1983), S. 65/66 - Posener (1972), S. 957 - Schulze, Ingrid: Baugebundene Kunst in Halle während der zwanziger Jahre. S. 454. In: Bildende Kunst 9 (1981), S. 452-456.

⁵⁹ Beyer, Heinz H.: Der Architekt Martin Knauthe. In: Der neue Weg 38 (1983), Nr. 175 vom 27.02.1983 - Mrusek, Hans-Joachim: Halle / Saale. Leipzig 21964, S. 141, 31976, S. 156 - Münzberg, Josef / Richter, Gerhard / Findeisen, Peter (Hg.): Architekturführer DDR. Bezirk Halle. Berlin 1977, S. 44 - So lebt man bei uns. Tatsachen und Informationen über den Bezirk Halle. Halle o.J. (1969), S. 43/44. Von den zahlreichen, einer übergeordneten Thematik gewidmeten, Gellhorn und Knauthe partiell berücksichtigenden Aufsätzen Ingrid Schulzes sei aufgrund der inhaltlichen Wiederholungen an dieser Stelle lediglich eine Auswahl genannt (ein vollständiges Schriften-Verzeichnis befindet sich in: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“. Martin Knauthe und Karl Völker zum 100. Geburtstag gewidmet. Hg. vom Museum für Geschichte der Stadt Halle. Halle o.J. (1989), S. 67-68): Karl Völker und die Hallische Künstlergruppe. Zum Verhältnis von Mensch und Arbeit in der frühen proletarisch-revolutionären Kunst Halles. In: Bildende Kunst. 22 (1974), H.12, S. 598-603 - Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar (1976), H. 5/6, S. 529-539 - Karl Völker und die „Hallische Künstlergruppe“. In: Karl Völker. Leben und Werk. Halle 1976, S. 9-25 - Baugebundene Kunst in Halle während der zwanziger Jahre. In: Bildende Kunst 9 (1981), S. 452-456 - Der Beitrag der proletarisch-revolutionären „Hallischen Künstlergruppe“ zur städtebaulichen Entwicklung Halles während der zwanziger Jahre. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller Universität Jena, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. 30 (1981), S. 307-318 - Hallesche Architektur- und Kunstentwicklung der zwanziger Jahre in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. In: Dessauer Kalender 25 (1981), S. 55-64 - Burg und Bauhaus. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der

deutschlandweit Beachtung fand. Die nach 1945 vorwiegend im Umkreis der Saalestadt Halle publizierten Schriften zu Gellhorn lesen sich zumeist als Rehabilitationsversuche. Obgleich sie überwiegend an ein übergeordnetes Thema gebunden und darüber hinaus ideologisch voreingenommen waren⁶⁰, hielten sie immerhin die Erinnerung an Gellhorn wach. In der Bundesrepublik dagegen überwog nach 1945 die Nichtbeachtung: Nachzuweisen sind hier lediglich zwei, primär biographische Stationen auflistende kurze Aufsätze⁶¹, namentliche Hervorhebungen im Kontext der „Novembergruppe“⁶², die Präsentation eines Einzelentwurfs auf der Europarat-Ausstellung „Tendenzen der Zwanziger Jahre“⁶³, einige komprimierte Nachrufe⁶⁴ sowie vereinzelte Zitate aus Gellhorns Publikationen⁶⁵. Erst nach der Vereinigung beider deutscher Staaten wuchs das Interesse an Alfred Gellhorn auch im westlichen Teil der Republik. Aus seinen Texten wurde häufiger zitiert⁶⁶, sein Werk unter einem die Rezeption von Vergangenheit und Gegenwart partiell versöhnenden Blickwinkel besprochen: Von nun an billigte man seinen Bauten und Projekten ansatzweise „sachliche“ Qualitäten zu, obschon weiterhin die „expressionistische“ Komponente als das eigentliche Wesen seiner Architektur aufbereitet wurde⁶⁷.

Die dritte und letzte Kluft zwischen zeitgenössischer und aktueller Rezeption besteht in der Bewertung der Rolle Gellhorns innerhalb seiner Bürogemeinschaft mit Martin

Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 29 (1983), S. 505-510 - Hallesche Quellen zur Bauhausforschung I. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle. XXXIX (1990), G.H. 1, S. 91-98 - Hallesche Quellen zur Bauhausforschung II. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle. XXXIX (1990), G.H. 5, S. 87-98 - Zum architektonischen Schaffen Alfred Gellhorns in Halle. (1992), S. 441-451.

⁶⁰ Auf diese, mitunter zu Fehlinterpretationen des Gellhornschen Œuvre führende ideologische Befangenheit oben genannter Publikationen wird nachfolgend im Kontext der detaillierten Auseinandersetzung mit den einzelnen Bauten und Projekte Alfred Gellhorns ausführlich einzugehen sein.

⁶¹ Conrads, Ulrich: Im Medaillon. Bauten und Projekte von Alfred Gellhorn. In: Bauwelt 51 (1960), H. 21, S. 608-609 - Posener (1970), H. 22, S. 856.

⁶² U.a. in: Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst. Recklinghausen, Wien, Berlin 1960, o.S. - Kliemann (1969), S. 43, 66, 76, 83, 88, 102/103, Abb. 45, 48, 54 - Die Novembergruppe. Teil I: Die Maler. AK, Berlin 1977, S. 20/21 - Schrader, Bärbel / Schebera, Jürgen: Die „goldenen“ zwanziger Jahre. Kunst und Kultur in der Weimarer Republik. Leipzig 1987, S. 43, 47. In der jüngsten Überblickspublikation zur Novembergruppe hingegen fehlt ein Hinweis auf Alfred Gellhorn. Vgl. Novembergruppe. AK, Galerie Bodo Niemann, Berlin 1993.

⁶³ Vgl. Tendenzen der zwanziger Jahre. AK, Berlin 1977, Bd. II, Nr. 717.

⁶⁴ Alfred Gellhorn. Zum Tode des Architekten. (1972) - Altstadt-Grupp (1972) - Alfred Gellhorn. In: Der Baumeister 69. (1972), H. 7, S. 800 - Posener, Julius: Alfred Gellhorn (1885-1972). (1972), S. 957.

⁶⁵ U.a. Nerdinger, Winfried: Der Architekt Walter Gropius. Berlin 1985, S. 23 - Pehnt, Wolfgang: Das architektonische Opfer. S. 125. In: ders.: Die Erfindung der Geschichte. (1989), S. 116-127.

⁶⁶ U.a. Kähler (1996), S. 356 - Oechslin, Werner: Lichtarchitektur. S. 126. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 1994, S. 117-131 - ders.: Kulturgeschichte der Modernen Architektur. S. 13. In: ders.: Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte. Köln 1999, S. 11-43 - Pehnt, Wolfgang: Deutsche Architektur seit 1900. München 2005, S. 132.

⁶⁷ Dieser Ansatz v.a. bei: Adam, Hubertus: Expressionismus und Sachlichkeit. In: NZZ-Folio. Zeitschrift der Neuen Zürcher Zeitung. Juli 1996, S. 56/57 - Heuser, Mechthild: Organisch-expressiv und nüchtern-sachlich. In: Bauwelt 89 (1998), H. 25, S. 1448-1451 - Nerdinger, Winfried / Tafel, Cornelius: Architekturführer Deutschland 20. Jahrhundert. Basel, Berlin, Boston 1996, S. X/XI. Auf die partiell fehlerhaften Inhalte dieser Schriften wird im Kontext der Besprechung der einzelnen Bauten und Projekte näher einzugehen sein.

Knauthe (1889-1942). Zeitgenössisch wurde Gellhorn in der von 1921-1926 währenden Architektengemeinschaft als führender Kopf betrachtet, Knauthe mitunter lediglich als „Mitarbeiter“ bzw. überhaupt nicht genannt⁶⁸. Auch bat man alleine Gellhorn – und nicht Knauthe – um die Beteiligung beim wichtigsten Zusammenschluss moderner Architekten der 1920er Jahre, dem „Ring“. Gleiches galt für die erbetene Mitwirkung bei der Stuttgarter Weißenhofsiedlung. In den 1960er bzw. 1970er Jahren hingegen bewirkte das lokal begrenzte, größere Interesse an Martin Knauthe eine allmähliche Umkehrung der bisherigen Bewertung. Nunmehr wurde Gellhorns Beteiligung mitunter verschwiegen.⁶⁹ Das heute bekannteste Gebäude der Architektengemeinschaft, der so genannte „Forsterhof“ (1921/22) (**Abb. 5-5.16**), trug lange Zeit gar den Namen „Knauthe-Bau“⁷⁰. Hauptverantwortlich für diese – wenn auch nur auf Halle/Saale begrenzte – Knauthe-Präferenz war Knauthes umfangreicheres Wirken für die Saalestadt: Nach der Trennung von Gellhorn lebte Knauthe noch sechs weitere Jahre in Halle. Und mit dem Gebäude des Krankenkassenverbandes Sachsen-Anhalt (1927-28) (**Abb. 40**) und dem Verwaltungsgebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse (1928-31) (**Abb. 41**) errichtete er Bauten, die bis heute – neben den in Kooperation mit Gellhorn projektierten – zu den wichtigsten Zeugnissen des „Neuen Bauens“ in Halle gezählt werden.⁷¹ Seiner ausgeprägteren Präsenz in Halle war es zu verdanken, dass man Knauthe seit den 1970er Jahren wiederholt Zeitungsartikel widmete⁷², eine Ausstellung organisierte⁷³ und schließlich eine das erste ausführliche Werkverzeichnis beinhaltende Diplom-Arbeit anfertigte⁷⁴. Enthielt sich der Autor dieser Diplom-Arbeit, Jürgen Scharfe, noch jeglichen Interpretationsansatzes zu Knauthes und Gellhorns Werk⁷⁵,

⁶⁸ U.a. führt Ludwig E. Redslob, Autor der ausführlichsten entstehungszeitlichen Schriften zu Gellhorns und Knauthes Werk, Knauthe bei dem Entwurf zur Silberhütte lediglich als „mitwirkenden“ Architekten auf. Vgl. Redslob, Ludwig E.: Neue Industriebauten. S. 7. In: Der Neubau 6 (1924), S. 6-8. Weiterhin wurde Knauthes Beteiligung – trotz dessen umfangreicherer Tätigkeiten für Halle – u.a. in einer frühen Ausstellungsrezension überhaupt nicht erwähnt vgl. Roßberg, Fritz: Hallische Kunstschau 1923. In: Saale-Zeitung 58 (1923), Nr. 255 vom 30.10.1923.

Und nicht zuletzt wurde Gellhorn im Rahmen eines Vortrages in Halle sogar als alleinverantwortlicher Architekt des „Forsterhofes“ ausgewiesen. Vgl. br.: Der neue Baustil. (1927)

⁶⁹ U.a.: Klinz, Werner: Zu neuen Ufern... Erinnerungen an den halleschen Architekten Martin Knauthe. Masch.Schr. o.J. ca.1960 (Stadtarchiv Halle, Personalakte 6111: Martin Knauthe.).

⁷⁰ Vgl. hierzu ausführlich Kap. B.I der vorliegenden Abhandlung.

⁷¹ Zu diesen Bauten vgl. Kap. B.I. der vorliegenden Abhandlung.

⁷² Beyer, Heinz H.: Der Architekt Martin Knauthe. In: Der neue Weg 38 (1983), Nr. 175 vom 24.07.1983 - Gorski, G.: Die Lenin-Ecke in der Lerchenfeldstraße. In: Freiheit 25 (1970), Nr. 85 vom 10.04.1970 - Näheres über Knauthe. In: Liberal-Demokratische Zeitung (1977), Nr. 64 vom 16.03.1977 - Piechocki, Werner: Vorträge über den jungen Sowjet-Staat. In: Freiheit 27 (1972), Nr. 40 vom 16.02.1972 - ders.: Martin Knauthe. Kommunist und Künstler. In: Freiheit 28 (1973), Nr. 253 vom 24.10.1973; Nr. 259 vom 31.10.1973; Nr. 265 vom 07.11.1973; Nr. 277 vom 21.11.1973; Nr. 283 vom 28.11.1973; Nr. 271 vom 14.11.1973; Nr. 289 vom 05.12.1973 - Schulter an Schulter mit den Sowjetsoldaten. In: Freiheit 40 (1985), Nr. 80, vom 04.04.1985.

⁷³ Zu dieser Ausstellung im damaligen Heimatmuseum Halle vgl.: Schöpfer markanter Bauten. Ausstellung über das Wirken Martin Knauthes im Museum. In: Der neue Weg (1973), Nr. 242 vom 11.10.1973.

⁷⁴ Scharfe, Jürgen: Der Architekt Martin Knauthe. Materialien zu Leben und Werk. Diplom-Arbeit. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1979 (Masch. Schr.).

⁷⁵ Zudem sparte Scharfe bei der Beschreibung der Lebensstationen Martin Knauthes die Zeit der Büroge-

veröffentlichte Tino Herrmann einige Zeit nach Beginn der vorliegenden Abhandlung eine sich primär den Büro- und Verwaltungsbauten Martin Knauthes widmende, abermals in Halle verfasste Magister-Arbeit, die auch Interpretationsansätze zum gemeinsamen Werk Gellhorns und Knauthes beinhaltet.⁷⁶ Aus der gebotenen Kürze und der weitgehenden Konzentration auf Martin Knauthe resultieren jedoch einige, von der vorliegenden Untersuchung abweichende Ergebnisse.⁷⁷ Zumindest zu DDR-Zeiten mag Knauthes KPD-Mitgliedschaft die Konzentration auf Knauthe zusätzlich gefördert haben. Zwar unterstellte man auch Gellhorn linkspolitisches Engagement; bei genauer Betrachtung entbehrt diese Interpretation jedoch jeglicher stichhaltigen Grundlage. Auch wenn sich Alfred Gellhorn nach eigenen Angaben in der direkten Nachkriegszeit kurzfristig „von der geistigen Seite der Revolution erfaßt“ fühlte⁷⁸, fiel er nachfolgend weder innerhalb der „Novembergruppe“ noch in einer seiner zahlreichen Publikationen als ernsthaft linkspolitisch ambitionierter Baukünstler auf⁷⁹. Im Gegenteil - bei seiner erneuten Wahl zum ersten Vorsitzenden des RVbK im Jahre 1933 wurde gar ein dezidiert linkspolitischer Gegenkandidat aufgestellt.⁸⁰ Dass Gellhorn bis heute dennoch hartnäckig der Ruf eines linkspolitischen Architekten vorausseilt⁸¹, mag einem anderen Umstand geschuldet sein: Bekanntlich war in den 1920er Jahren in konservativen Kreisen die diskreditierend motivierte, pauschalisierende Gleichsetzung zwischen Moderne und Sozialismus höchst begehrt.⁸² Und auch die antisemitisch fundierte Gleichsetzung zwischen Judentum, Moderne und linkspolitischem Gedankengut⁸³, die bei Gellhorn spätestens seit der öffentlichen Diffamierung durch den Maler und NSDAP-Anhänger Wolfgang Willrich⁸⁴ offenkundig geworden war, mag – wenn auch

meinschaft mit Alfred Gellhorn vollends aus.

⁷⁶ Herrmann, Tino: Martin Knauthe. Ein hallescher Architekt der klassischen Moderne. 1889-1942. Hg. von Dieter Dolgner, Halle / Saale 1999.

⁷⁷ Vgl. hierzu ausführlich Kap. B.I.1.1 der vorliegenden Abhandlung.

⁷⁸ In seinem kurz vor dem Tode verfassten „Rückblick“ wählte Gellhorn diese weit auslegbare Umschreibung für die Zeit um 1918/19. Vgl. Gellhorn, A.: Rückblick. Um 1972, S. 1. (Privatbesitz Peter Gellhorn).

⁷⁹ Auch sein Sohn Peter Gellhorn zeichnete das Bild eines Menschen, dessen „ursprünglich links-gerichtete Einstellung allmählich weniger“ wurde. Schriftliche Mitteilung Peter Gellhorns an die Verfasserin am 27.03.1997.

⁸⁰ Vgl. „Als die SA...“ (1983), S. 61.

⁸¹ Vgl. Nerdinger, Winfried: „Anstößiges Rot“. Hannes Meyer und der linke Baufunctionalismus – ein verdrängtes Kapitel Architekturgeschichte. S. 12. In: Hannes Meyer. 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer. AK, Berlin 1989, S. 12-29 - ders.: „Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher.“ Diskussion um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik. S. 99. In: Moderne Architektur in Deutschland. 1900 bis 2000. Macht und Monument. AK, Stuttgart 1998, S. 87-99 – Schulze (1992), S. 441-451.

⁸² So wurde u.a. die damals gehegte Behauptung, alle „Bauhäusler“ verfolgten primär sozialistische Ziele von konservativer Seite mit Vorliebe durch einen Hinweis auf den bekannten Entwurf Oskar Schlemmers zu einer „Kathedrale des Sozialismus“ begründet. In Wahrheit war dieser Entwurf jedoch ein Alleingang Schlemmers, der sowohl bei Walter Gropius als auch beim Meisterrat auf Ablehnung stieß. Vgl. hierzu Nerdinger (1998), S. 90.

⁸³ Zu dieser verbreiteten, antisemitisch motivierten Sicht nach 1918 vgl. u.a. Zimmermann, Moshe: Die deutschen Juden 1914-1945. München 1997, S. 25, 36. Zu deren tatsächlichem, politischen Profil vgl. Zimmermann (1997), S. 25-27.

⁸⁴ Wolfgang Willrich zählte Alfred Gellhorn als ehemals führendes Mitglied der Berliner „November-

unbewusst – gesondert dazu beigetragen haben, Gellhorn endgültig als „Linken“ abzustempeln. Auf diese Weise blieb der gebürtige Ohlauer für die Forschung der Bundesrepublik lange Jahrzehnte uninteressant, denn neben ihrer einseitigen baukünstlerischen Fixierung verfügte diese über eine ausgeprägte Intoleranz gegenüber vermeintlich linkspolitisch ambitionierten Künstlern und Künstlerinnen.⁸⁵

Auf einen Überblick zum Forschungsstand zu den einzelnen Bauten und Projekte Alfred Gellhorns sei an dieser Stelle verzichtet.⁸⁶ Auf keinen Fall unterlassen werden soll hingegen ein kurzer Kommentar zur Rezeptionsgeschichte Alfred Gellhorns als Emigrant ehemals jüdischen Glaubens, obwohl diese Thematik die vorliegende Abhandlung sowohl zeitlich als auch inhaltlich nur marginal tangiert: So selten und einsilbig Gellhorn bzw. dessen Werk in der kunsthistorischen Literatur der letzten Jahrzehnte auch berücksichtigt wurde, so stetig hoben, mit Ausnahme Ingrid Schulzes⁸⁷, alle bisher genannten Autoren und Autorinnen der Gegenwart die ehemalige Gellhornsche Glaubenszugehörigkeit hervor – und zwar keineswegs ausschließlich, um hiermit die Ursache der erzwungenen Emigration zu benennen⁸⁸. In keinem Falle ist die allgegenwärtige Betonung der früheren Konfession als latenter Antisemitismus fehlzudeuten. Vielmehr ist sie der zwingend notwendigen Sichtbarmachung der hohen Anzahl der während der Weimarer Republik sehr bekannten, heute jedoch in Vergessenheit geratenen Künstler und Künstlerinnen jüdischen Glaubens verpflichtet. Dennoch ist sie im speziellen Falle Gellhorns ausgesprochen problematisch: Mit der Festlegung auf den ehemaligen jüdischen Glauben läuft man Gefahr, sich in die gefährliche Nähe zu einer NS-gemäßen, biologistischen Definition von Judentum⁸⁹ zu begeben, denn alle Autoren und Autorinnen lassen außer Acht, dass Gellhorn bereits

gruppe“ zu den Künstlern, die „*Teilhaber des kunstbolschewistischen Systems*“ gewesen seien. Vgl. ders.: Die Säuberung des Kunsttempels. München, Berlin 1937, S. 168/169.

⁸⁵ Zu den Berührungspunkten der Architekturgeschichtsschreibung der Nachkriegsjahre mit als linkspolitisch ambitioniert geltenden Architekten vgl. auch Nerdinger, Winfried: „Anstößiges Rot“. Hannes Meyer und der linke Baufunctionalismus – ein verdrängtes Kapitel Architekturgeschichte. In: Hannes Meyer. 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer. AK, Berlin 1989, S. 12-29.

⁸⁶ Der besseren Übersicht halber wird der Forschungsstand zu den einzelnen Projekten jeweils mit dem Forschungsstand der speziell übernommenen Bauaufgabe – Bürohaus, Industrieanlage, Tankstelle und Landhaus – erst im Kontext der Einleitungskapitel zu den einzelnen Objekten präsentiert.

⁸⁷ Aufgrund des gebotenen Rahmens in einer ausschließlich Halleschen Juden und Jüdinnen gewidmeten Schrift betont Schulze Gellhorns ehemalige Glaubenszugehörigkeit lediglich in: Schulze (1992).

⁸⁸ U.a. zählte Heinze-Greenberg Gellhorn zusammen mit Erich Mendelsohn und Arthur Korn zu „*d e n jüdischen Architekten der jüdischen Oberschicht in Berlin*“ (vgl. Heinze-Greenberg (1987), S. 494/495 und Julius Posener wusste u.a. in seiner Autobiographie zu berichten, dass Alfred Gellhorn ein „*temperamentvoller, mitteilsamer und liebenswerter Mann, Jude übrigens*“ gewesen sei. Vgl. Posener (21993), S. 158.

⁸⁹ Zu diesem, sich in der antisemitischen Vorstellung des so genannten „*ewigen Juden*“ besonders eklatant konzentrierenden Denken vgl. den mit weiterführenden Literaturangaben versehenen Beitrag: Bäleanu, Avram Andrei: Der „*ewige Jude*“. In: Schoeps, Julius H. / Schlör, Joachim (Hg.): Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Frankfurt o.J. (1995), S. 96-102. Dieser Thematik gewidmet ist überdies – wenngleich diesmal am Beispiel von Auftraggeber und -geberinnen jüdischen Glaubens veranschaulicht – Kap. B.IV.1.2 der vorliegenden Abhandlung.

1916 zum Protestantentum konvertierte, sich eigentlich als Atheist begriff⁹⁰ und auch nach seiner Remigration Kontakte zur jüdischen Gemeinde bewusst mied⁹¹. Die Hervorhebung Gellhorns ehemaligen Glaubens könnte nachgerade als Rückschritt gegenüber der Weimarer Republik empfunden werden: Zumindest von seinen semitophilen Zeitgenossen wurde Gellhorn in den 1920er Jahren nämlich nicht zu den „jüdischen Architekten“ gezählt, d.h. nicht auf seinen ehemaligen Glauben reduziert.⁹²

Hinsichtlich Gellhorns ehemaliger Glaubenszugehörigkeit sollte künftig strenger zwischen Selbstbild und gesellschaftlich diktierten Fremdbild getrennt werden. Gellhorn selbst betrachtete sich definitiv als nichtjüdischer bzw. atheistischer Architekt. Gleichwohl ließen der gravierende, auch gegen konvertierte ehemalige Juden gerichtete Antisemitismus der Weimarer Republik⁹³, erst recht aber der semitophobe Wahn nach 1933 Gellhorns einstigen Judaismus zu einem zentralen lebensbestimmenden Faktor avancieren. Dabei lässt sich über das Ausmaß der Diskriminierung schon vor 1933 – etwa bezüglich einer potentiellen Benachteiligung bei der Auftragsvergabe – angesichts der unzureichenden Quellenlage heute nur noch spekulieren.⁹⁴ Ob die ehemalige Glaubenszugehörigkeit u.a. bei Gellhorns Nichtbeteiligung an der Weißenhofsiedlung eine Rolle spielte, wie man es aus der neuesten, erst nach Vollendung der vorliegenden Abhandlung veröffentlichten Untersuchung Myra Warhaftigs auf Umwegen ableiten

⁹⁰ Schriftliche Mitteilung von Alfred Gellhorns Sohn Peter Gellhorn an die Verfasserin vom 27.03.1997.

⁹¹ Der Distanzierungsgrad gegenüber der jüdischen Gemeinde geht u.a. aus einem 1962 verfassten Brief hervor: Hier riet Gellhorn zwar seinem langjährigen Bekannten Julius Posener nach dessen Wiederankunft in Deutschland zum Anschluss an die jüdische Gemeinde, betonte aber sogleich „*Mir lag das nicht*.“ Vgl. Gellhorn, A.: Brief an Julius Posener vom 02.03.1962 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-1864).

⁹² Vgl. Osborn, Max: Baukünstler und Bauten. Von Hitzig bis Mendelsohn. In: Central-Verein-Zeitung. Blätter für Deutschtum und Judentum. 10 (1931), Nr. 27, 03.07.1931, S. 337-339. Osborn bietet in diesem Aufsatz einen Überblick über die seinerzeit bekanntesten jüdischen Architekten des frühen 20. Jahrhunderts – unter ihnen Erwin Gutkind, Oskar Kaufmann, Arthur Korn, Fritz Landauer, Erich Mendelsohn, Harry Rosenthal und Alfred Wiener. Gellhorn war damals durchaus bekannter als z.B. Fritz Landauer und dennoch fehlt sein Name - zu Recht - aufgrund der frühzeitigen Konversion.

⁹³ Der damalige – zu mindest gegenüber den nichtkonvertierten jüdischen Architekten nachweislich grassierende – Antisemitismus geht u.a. sehr anschaulich aus dem in der vorangegangenen Anmerkung zitierten Aufsatz Max Osborns hervor. Dass sich jüdische Architekten in der Weimarer Republik trotz beachtlicher beruflicher Erfolge definitiv in einer ungleich schwierigeren Situation befanden als ihre nichtjüdischen Kollegen ist sowohl dem gewählten Rahmen des Aufsatzes als auch dessen einleitenden Worten zu entnehmen: Publiziert wurde die Schrift in einer ausschließlich der Thematik deutsch-jüdischer Baukünstler gewidmeten Sonderausgabe der Berliner Central-Verein-Zeitung, die nach Osborns Aussage als Antwort auf die „Deutsche Bauausstellung 1931“ in Berlin dringend notwendig geworden war. Erklärtes Ziel dieses Sonderheftes war es, endlich einmal „*die schöpferische Mitwirkung jüdischer Deutscher in diesem Zweige der Kunst und des Kunsthandwerks*“ aufzuzeigen und dadurch vor allem dem Zwecke zu dienen, „*das judengegnerische Schlagwort von der Unproduktivität jüdischer, angeblich nur ‚händlerischer‘ Geisteshaltung*“ zu widerlegen. Vgl. Osborn (1931), S. 337. Zum Antisemitismus in der Weimarer Republik mit weiterführenden Literaturangaben siehe auch Kap. A.2.1 der vorliegenden Abhandlung.

⁹⁴ Mit Ausnahme der in Kap. A.2.1 der vorliegenden Abhandlung diskutierten, offenen Diskriminierung beim Militär konnte auch Gellhorns Sohn Peter diesbezüglich keine konkreten Angaben vornehmen, da er seit der Trennung seiner Eltern im Jahre 1920 bei seiner Mutter lebte und seinen Vater nur sehr selten traf. (Schreiben Peter Gellhorns an die Verfasserin vom 27.03.1997).

könnte⁹⁵, lässt sich bisher durch keine Quelle belegen. Gesichert ist lediglich, dass zugleich Architekten anderer Konfessionen von der Weißenhof-Liste gestrichen wurden. Einmal mehr zeigt sich an dieser Stelle, dass die grundlegende, vergleichende Erforschung der Arbeitsbedingungen und Lebensläufe jüdischer bzw. ehemals jüdischer Architekten und Architektinnen in Deutschland vor, während und nach der Shoa zu den zentralen Desideraten der Architekturhistoriographie gezählt werden muss⁹⁶: Zu Unrecht und vor allem viel zu lange bestand der einhellige Konsens, abgesehen von Mendelsohn habe es „kaum weitere Juden“ gegeben, „die bei den architektonischen Neuerungen der Weimarer Republik eine bedeutsame Rolle gespielt hätten“⁹⁷.

Widmet man sich abschließend speziell der Rezeptionsgeschichte Alfred Gellhorns als Emi- und Remigrant, so blieb diese bisher überwiegend auf namentliche oder kurzbiographische Erwähnungen innerhalb der allgemeinen, nicht jedoch berufsspezifisch unterteilten Exilforschung beschränkt⁹⁸, da in Deutschland die

⁹⁵ Siehe Warhaftig, Myra: Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933. Das Lexikon. Berlin 2005, S. 23: Warhaftig betont an dieser Stelle, dass Erich Mendelsohn, der gleichermaßen jüdischen Glaubens war, aus „bis heute unbekanntem Gründen“ von der Weißenhofliste gestrichen worden sei.

⁹⁶ Einen ersten, allerdings lediglich kurze Einzelbiographien zusammenführenden Überblick gewährte Klemmer, Klemens: Jüdische Baumeister in Deutschland. Architektur vor der Shoah. Stuttgart 1998. Diese Schrift beinhaltet eine – obschon sehr fehlerhafte – Kurzbiographie Alfred Gellhorns; s. ebd., S. 245. Zu dieser Thematik s. außerdem Warhaftig, Myra: Sie legten den Grundstein: Leben und Wirken deutschsprachiger Architekten in Palästina 1918-1948. Tübingen 1996. Ein kurzer Abriss findet sich zudem in: Klotz, Sabine: Fritz Landauer. Leben und Werk eines jüdischen Architekten. Berlin 2001, S. 15, 30-38, 171-188. Ein wichtiges Grundlagenwerk zur weiteren Erforschung konvertierter und nichtkonvertierter Architekten bildet überdies das erst nach Vollendung der vorliegenden Abhandlung im Jahre 2005 erschienene, o.g. Lexikon Myra Warhaftigs, das sich auf S. 170-173 auch den wichtigsten Lebensstationen Alfred Gellhorns widmet.

⁹⁷ Diese Fehlbewertung u.a. in: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Hg. im Auftrag des Leo Baeck Instituts von Michael A. Meyer unter Mitwirkung von Michael Brenner. Band IV: Aufbruch und Zerstörung 1918-1945. Von Avraham Barkai und Paul Mendes-Flohr mit einem Epilog von Steven M. Lowenstein. München 2000, S. 176.

Mit dieser Aussage orientierten sich die Autoren zu sehr an der in der vorliegenden Abhandlung schon mehrfach kritisierten dogmatischen Architekturgeschichtsschreibung der ersten Jahrzehnte nach 1945, die alle weniger abstrakt als Mies, Gropius und Le Corbusier arbeitenden Architekten zu unbedeutenden Mitläufern abstempelte und daher in ihren Publikationen unerwähnt ließ. In Wahrheit waren aber alle in dem o.g. Aufsatz Max Osborns aufgelisteten Architekten in den 1920er Jahren als mehr oder minder ausgeprägte Anhänger des „Neuen Bauens“ vergleichsweise bekannt. Sie erlitten jedoch nach der Vertreibung aus dem antisemitischen Deutschland ein ähnliches Schicksal wie Gellhorn: Nachdem man sie 1933 ihres ursprünglichen Lebensumfeldes beraubt hatte, konnten sie nachfolgend nicht mehr an die ehemaligen Erfolge anknüpfen und waren anschließend dazu verdammt, endgültig in Vergessenheit zu geraten, da ihre weniger doktrinaire Auslegung des „Neuen Bauens“ nicht in das von der Nachkriegsforschung entworfene Moderne-Bild passte. Zumindest zu Gutkind und Landauer liegen glücklicherweise inzwischen jedoch diese Fehleinschätzung mangelnder Bedeutung korrigierende Publikationen vor. Vgl. Hierl (1992) - Klotz (2001).

⁹⁸ Hepp, Michael (Hg.): Die Ausbürgerung deutscher Staatsangehöriger 1933-1945 nach den im Reichsanzeiger veröffentlichten Listen. 2 Bde., München New York, London, Paris 1985 - International Biographical Dictionary of Central European Emigrees 1933-1945. Hg. von Strauss, Herbert, A. / Röder, Werner: München, New York, Paris, London 1983, S. 365 - Krohn, Klaus-Dieter / von zur Mühlen, Patrik / Paul, Gerhard / Winkler, Lutz (Hg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Darmstadt 1998, S. 696 (Die dortige Bezeichnung des zum Zeitpunkt seines Großbritannien-Aufenthaltes 50jährigen Alfred Gellhorn als „Nachwuchsarchitekt“ mutet diskussionsbedürftig an. Zudem ist die Aussage, Gellhorn sei im Gegensatz zu Walter Gropius im Jahre 1937 in Großbritannien geblieben, unzutreffend, da Gellhorn bereits 1936 nach Kolumbien ausgewandert war.) - Krug, Hartmut

Exilforschung innerhalb der Kunstgeschichte eine im Vergleich zu den Literatur- und Geschichtswissenschaften vergleichsweise junge Disziplin verkörpert⁹⁹.

1.2 Zielsetzung

Obwohl es erklärtes Ziel der vorliegenden Abhandlung ist, mit der Erinnerung an das Werk Alfred Gellhorns eine der zahlreichen, durch die Jahrzehnte vorherrschende „*Historiographie der Ausschließung*“¹⁰⁰ gerissenen Lücken zu füllen, betreibt die vorliegende Schrift nicht minder eine „*Historiographie der Ausschließung*“: Sie bleibt zeitlich überwiegend auf den Zeitraum 1920 bis 1933 begrenzt, sie widmet sich nur einer Hälfte des Halleschen Architekturbüros Gellhorn & Knauth, sie präsentiert lediglich vier Bauten und Projekte ausführlich und sie widmet sich erstrangig den im Sinne des „*Neuen Bauens*“ konzipierten Objekten.

Ursache der zeitlichen Begrenzung ist zunächst ein beinahe gänzlich verschollenes Frühwerk: Den frühesten und zugleich einzigen erhaltenen Entwurf Alfred Gellhorns vor 1920 verkörpert der im Jahre 1910/11 angefertigte, unausgeführte Wettbewerbsentwurf zur Erweiterung des Zoologischen Gartens und zur Ausgestaltung des Ausstellungsgeländes in Breslau¹⁰¹ (**Abb. 2**). Allerdings wurde dieses streng

(Hg.): *Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945*. AK, Berlin 1986, S. 171. Der letztgenannten Erwähnung Gellhorns im Kontext in Großbritannien lebender deutscher Exilanten und Exilantinnen ist nur teilweise zuzustimmen. Gellhorn hatte zwar tatsächlich einige Aufträge in London auszuführen, lebte jedoch zu diesem Zeitpunkt in Barcelona und Palma de Mallorca. Wohl aufgrund dieses nicht eindeutig auszumachenden, damaligen Hauptwohnsitzes fehlt Gellhorns Name in der übrigen einschlägigen Literatur zum Exil in Großbritannien. Vgl. Berghahn, Marion: *German-Jewish Refugees in England*. London 1984 - Hirschfeld, Gerhard (Hg.): *Exil in Großbritannien. Zur Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland*. Stuttgart 1983 - Hoffmann, Ludwig u.a. (Hg.): *Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945*. Bd. 5: *Exil in der Tschechoslowakei, in Großbritannien, Skandinavien und Palästina*. Frankfurt / Main 1981 - Mosse, Werner E. (Hg.): *Second Chance. Two Centuries of German speaking Jews in the United Kingdom*. Tübingen 1991. Unerwähnt bleibt Gellhorn allerdings auch im Kontext der Überblicks-Literatur zum Exil in Spanien und Südamerika. Vgl. Kohut, Karl / von zur Mühlen, Patrik (Hg.): *Alternative Lateinamerika. Das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus*. Frankfurt / Main 1994 - von zur Mühlen, Patrik: *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933-1945*. Bonn 1988 - ders.: *Fluchtweg Spanien*. 1992 - Schrader, Achim / Rengstorff, Karl-Henrich: *Europäische Juden in Lateinamerika*. St. Ingbert 1989. Eine kurze Widmung gilt Gellhorns Leben und Werk jedoch wiederum in: Schätzke, Andreas: *Die Remigration deutscher Architekten nach 1945*. S. 10, 13. In: *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse*. 20 (2000), H. 1, S. 5-27.

⁹⁹ Erste, jedoch regional und personen- bzw. gruppengebundene Ergebnisse zur Thematik emigrierter Architekten und Architektinnen des 20. Jahrhunderts finden sich bei: Hahn, Peter: *Bauhaus und Exil. Bauhaus-Architekten und -Designer zwischen Alter und Neuer Welt*. In: Barron, Stephanie (Hg.): *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945*. München 1997, S. 211-223 - Krug, Hartmut (Hg.): *Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945*. AK, Berlin 1986 - Nicolai, Bernd: *Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925-1955*. Berlin 1998. In England war hingegen bereits im Jahre 1995 eine nach England emigrierter Architekten gewidmete Ausstellung zu sehen, in deren Katalog auch Gellhorn wegen seiner kurzen London-Aufenthalte namentliche und kurzbiographische Erwähnung fand. Vgl. Benton, Charlotte: *A Different World. Emigre Architects in Britain 1928-1958*. AK, London 1995, S. 156/157, 230/231.

¹⁰⁰ Lampugnani, Vittorio Magnago: *Die Geschichte der Geschichte der „Modernen Bewegung“ in der Architektur 1925-41: eine kritische Übersicht*. (1994), S. 290.

¹⁰¹ Eine Abb. dieses im Original verschollenen Entwurfes wurde überliefert durch: *Schlesien 6 (1910/*

damaliger akademischer Lehre folgende Vorhaben noch in Kooperation mit Franz Seeck (1874-1944)¹⁰² und Paul Freye¹⁰³ konzipiert, so dass als ältestes überliefertes, eigenständig entworfenes Objekt Alfred Gellhorns die unausgeführte Innengestaltung des Musiksaal Schreker aus dem Jahre 1920 gelten muss (**Abb. 3**). Zwar gilt – dem gesamten Nachlass gemäß – auch die Mehrheit der Originalentwürfe aus den 1920er Jahren als verschollen bzw. vernichtet¹⁰⁴, doch wurde ein Teil des Œuvre der Weimarer Republik aufgrund des regen zeitgenössischen Interesses durch Abbildungen in der Fachpresse überliefert. Dass bereits Gellhorn eine rückblickende Bezugnahme auf sein Frühwerk peinlichst zu vermeiden versuchte und behauptete, seine „*ganzen Raumideen*“ hätten ohnedies erst „*Ende 1918 begonnen*“ als er aus der „*missa solemnis stürzte*“, weil ihn der „*rein optisch (...) zwar hoch-akustische, aber scheusslich dekorierte Raum der Philharmonie rasend machte*“¹⁰⁵, verkörpert eine auffällige Parallele zu den heute bekannteren Vertretern des „Neuen Bauens“. Auch sie manipulierten nicht selten ihre Biographie durch Ausschluss ihres Frühwerkes, um als von Anbeginn „modern“ konstruierende Baukünstler in Erscheinung treten zu können.¹⁰⁶

11), S. 445. Zu diesem Wettbewerbs-Entwurf vgl. Objekt-Nr. 1 des Werkverzeichnisses.

¹⁰² Zu Franz Seeck siehe Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Hans Vollmer. Bd. XXX, Leipzig 1936, S. 425 - Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, hg. von Hans Vollmer. Bd. 4, Leipzig 1958, S. 250.

¹⁰³ Zu Paul Freye ließen sich keine, über seine ehemalige Tätigkeit als Gartendirektor in Berlin (vgl. Masner, Karl: Breslaus zukünftiger Festplatz. S. 445. In: Schlesien 4 (1910/11), H. 16, S. 443-446) hinausgehenden Daten ermitteln.

¹⁰⁴ Speziell zum Erhaltungszustand seiner zwischen 1918 und 1920 entstandenen Kohle- und Aquarellstudien, die 1932 in Paris ausgestellt wurden, äußerte sich Gellhorn im Jahre 1966: „*Alles verbombt.*“ Vgl. Gellhorn, A.: Brief an Julius Posener vom 29.10.1966 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-1864).

Weiterhin schrieb Gellhorn in einem etwa im November 1971 an Julius Posener gesandten Brief, er „*besitze wegen der letzten Umsiedeleien keinerlei Bildmaterial*“ mehr zu seinen Bauten und Projekten. Vgl. den heute im Nachlass Poseners befindlichen Brief Gellhorn, A.: Brief an Julius Posener, o.O., o.J. (ca. November 1971) (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-1864). Gellhorns Sohn Peter bestätigte diese Aussage und gab zudem an, dass nach dem Tode sein Vaters auch keinerlei Korrespondenz zurückgeblieben sei. Nach seiner Darstellung war sein Vater 1933 gezwungen, angesichts der Flucht vor dem nationalsozialistischen Regime sein gesamtes Hab und Gut zurückzulassen. Zahlreiche Wohnortswechsel im immerhin 21 Jahre währenden südamerikanischen Exil, aber auch weitere Umzüge innerhalb Europas nach seiner Remigration verhinderten die Archivierung von Materialien. Auch hinterließ Alfred Gellhorn weder an seinem letzten Wohnsitz in Deutschland, der in Wiesbaden gelegenen Wohnung Günter Adamis, eines Neffen von Alfred Gellhorns zweiter Ehefrau Else Adami, für die vorliegende Abhandlung relevante Materialien (telefonische Mitteilung Else und Günter Adamis an die Verfasserin vom 09.07.1997), noch trug Gellhorn bei der anschließenden Übersiedlung nach London im Jahre 1971 kunsthistorisch bedeutsame Unterlagen mit sich (schriftliche Mitteilung Peter Gellhorns an die Verfasserin vom 02.08.1997). Auch einer der letzten noch lebenden, engen Vertrauten Alfred Gellhorns, der in Wiesbaden ansässige Komponist Friedrich Zehm, konnte sich nicht entsinnen, Gellhorn jemals von einer eigenen Briefe- oder Plansammlung berichten gehört zu haben (telefonische Mitteilung Friedrich Zehms an die Verfasserin vom 09.07.1997).

¹⁰⁵ Gellhorn, A.: Brief an Julius Posener vom 29.10.1966. (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-1864).

¹⁰⁶ Beispielsweise entsorgten Mies van der Rohe und Le Corbusier nachträglich zahlreiche frühe Entwürfe, um sich der Nachwelt als von Anbeginn „moderne“ Architekten präsentieren zu können. Vgl. Bergdoll, Barry: Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe. S. 67. In: Riley / Bergdoll (2001), S. 67-105.

Die Zäsur mit dem Jahre 1933 ist ausschließlich an Gellhorns Emigration, nicht jedoch an die lange Zeit bei Architekten-Monographien beliebte Unterstellung, nach 1933 sei die Moderne durchweg verfemt gewesen, gebunden. Exakt gegenteilig wird von der Existenz deutlich erkennbarer, in den Nationalsozialismus hinein reichender Kontinuitätsstränge des „Neuen Bauens“ ausgegangen, auf die an gebotener Stelle hinzuweisen sein wird¹⁰⁷. Gellhorns Exil-Jahre bleiben aus dieser Untersuchung weitgehend ausgeklammert, da sie als eine von vollständig veränderten Lebensumständen begleitete, immerhin 21 Jahre währende Zeitspanne besonders akribischer Vor-Ort-Recherchen bedürfen. Aufgrund der durch Spanien, England, Kolumbien, Argentinien, Peru, Chile und Uruguay führenden Wege¹⁰⁸ und nicht zuletzt auch aufgrund des bis heute desolaten Forschungsstandes zum südamerikanischen Exil europäischer Architekten und Architektinnen hätte deren Erforschung den Rahmen der vorliegenden Abhandlung erheblich überschritten. Höchst unzufriedenstellenderweise musste daher leider auch die Frage offen gelassen werden, ob der offensichtliche stilistische Wandel Gellhorns im Exil (**Abb. 38**) als eine aus der finanziellen Not geborene Konzession an die Auftraggeber oder als ein endgültiger Bruch mit dem „Neuen Bauen“ zu bewerten ist. Der unbefriedigende Beigeschmack, mit der zeitlichen Begrenzung auf dreizehn Jahre ein Architektenleben zu zeichnen, das scheinbar aus dem Nichts kam, um im Nichts zu verschwinden, sei durch ein Überblickskapitel zu den biographischen und künstlerischen Stationen Alfred Gellhorns zumindest ansatzweise korrigiert.¹⁰⁹

Die Beschränkung auf eine mehr oder minder bloß namentliche Erwähnung Martin Knauthes liegt in der umfangreicheren Forschungsliteratur zu Knauthe begründet. Deren sowohl auf biographischer als auch auf künstlerischer Ebene manifestierbare Ausführlichkeit erübrigte eine detaillierte Auseinandersetzung mit Knauthe im Rahmen der vorliegenden Arbeit. Keinesfalls sei mit dieser geringeren Beachtung jedoch ein geringerer Beitrag Knauthes an dem gemeinsamen Werk der Jahre 1921-1926 unterstellt. Da aus den heute zur Verfügung stehenden Materialien an keiner Stelle eine eindeutige Federführung Gellhorns oder Knauthes abzuleiten ist, werden die zwischen 1921 und 1926 erstellten Bauten und Projekte ausdrücklich als beider Werk betrachtet und dementsprechend, wo immer sich Knauthes Beteiligung nachweisen ließ, in

¹⁰⁷ Der Kontinuität zwischen moderner Architektur der Weimarer Republik und zu NS-Zeiten entstandener Bauten gewidmete Passagen finden sich u.a. in Kap. B.III.2.3 und 2.4 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁰⁸ Eine vergleichsweise detaillierte Auflistung der Exil-Stationen ist zwei Briefen Alfred Gellhorns an die ehemalige Sekretärin des RVbK zu entnehmen. Diese beiden, am 02.02.1954 sowie am Ostermontag 1954 verfassten Briefe befanden sich ursprünglich im Privatbesitz der Adressatin, sind nach deren telefonischer Mitteilung an die Verfasserin vom 23.08.2002 heute jedoch leider verschollen. Auszugsweise werden die Briefe wiedergegeben in: „Als die SA in den Saal marschierte...“ (1983), S. 66.

¹⁰⁹ Vgl. Kapitel A.2 der vorliegenden Abhandlung.

alphabetischer Reihenfolge beider Namen genannt. Die von Ingrid Schulze formulierte und vom Knauthe-Monographen Tino Herrmann übernommene Behauptung, Gellhorn habe die stärker „expressionistisch“ agierende Hälfte im Halleschen Architekturbüro verkörpert¹¹⁰, sei indes ebenso negiert wie die generelle Festlegung Alfred Gellhorns auf „expressionistische“ Baukunst. Dass sich Gellhorn selbst vehement gegen eine Einstufung als „Expressionist“ gewehrt hätte, spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle, denn aufgrund des seit etwa 1923 dem „Expressionismus“ zunehmend anhaftenden Ruch des Rückschrittlichen und Unauthentischen hätte sich beinahe jeder Vertreter des „Neuen Bauens“ gegen diese Bezeichnung gewandt¹¹¹. Ausschlaggebend für die Meidung dieser begrifflichen Stigmatisierung im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist vielmehr eine bis heute ausbleibende, überzeugende Definition „expressionistischer Architektur“¹¹², in deren Folge weniger abstrakt und radikal als

¹¹⁰ Vgl. Schulze (1992), S. 441: „Die je nach Auftrag unterschiedlichen Anteile der beiden Architekten an den einzelnen Projekten lassen sich zwar kaum voneinander trennen. Dennoch dürfte man in der Annahme nicht fehlgehen, daß jene im Ansatz vom Expressionismus geprägte Komponente, die in Halle mit dem ‚Forsterhof‘ ihren Höhepunkt fand, in entscheidendem Maße auf Gellhorn zurückging.“ Ebenso mutmaßt Herrmann (1999), S. 23: „Die Diskussion um rein kubische Formen oder um expressionistisch beeinflusstes Formengut könnte am Ende der gemeinsamen Schaffenszeit ein wichtiger Streitpunkt in der künstlerischen Beziehung zwischen Knauthe und Gellhorn gewesen sein.“

¹¹¹ Zu Gellhorns kritischem Verhältnis zum „Expressionismus“ sowie der generellen Anfeindung gegenüber „expressionistischen“ Tendenzen innerhalb der modernen Architektenschaft seit etwa 1923 vgl. ausführlich Kap. III.4.4 der vorliegenden Untersuchung.

¹¹² Ungeachtet der Debatte, ob sich der aus der Malerei entlehene Begriff des „Expressionismus“ überhaupt auf die Architektur übertragen lässt (nicht zu Unrecht betonte Alan Colquhoun, die so genannte „expressionistische“ Architektur der Vorkriegsjahre stehe dem Jugendstil in Erscheinung und kunsttheoretischen Idealen deutlich näher als der „expressionistischen“ Malerei. Vgl. Colquhoun, Alan: Kritik und Selbstkritik in der deutschen Moderne. S. 256. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit (1994), S. 251-269; zur Debatte um die Übertragbarkeit des „Expressionismus“-Begriffs auf die Architektur vgl. zudem Pehnt, ³1998, S. 8), versuchten nicht erst Forscher der jüngsten Zeit auf die streng subjektiven Bewertungsmaßstäbe dieser Bezeichnung aufmerksam zu machen (u.a.: Busch, Wilhelm: Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr. Architektur als Ausdrucksmittel. Köln 1993, insbes. S. 120 / 121). Von der aktuelleren Forschung gerne ignoriert, wurde die mangelnde begriffliche Präzision bereits in den 1920er Jahren kritisiert. U.a. Will Grohmann wandte sich frühzeitig gegen die schwammigen Definitionsversuche in der Nachfolge Adolf Behnes (zu Behnes „Expressionismus“-Definition aus dem Jahre 1913 siehe Anm. 38 der vorliegenden Abhandlung) und schlussfolgerte, die Bezeichnung „Expressionist“ sei zur Charakterisierung eines einzelnen Baukünstlers vollends ungeeignet, da man in den Jahren nach 1914 „gemeinhin alle modernen Künstler“ unterschiedlichster kunsttheoretischer und formaler Ausrichtung als „Expressionisten“ bezeichnet habe. Vgl. Grohmann (1928), S. 5. So der Begriff des „Expressionismus“ in der vorliegenden Abhandlung trotz aller mangelnden Präzision dennoch Verwendung findet, keinesfalls im Sinne der in letzter Zeit wieder häufiger anzutreffenden begriffs-reanimierenden Bemühung, einen angeblich das gesamte 20. Jahrhundert überdauernden Stil konstatieren zu wollen (dieses Bestreben u.a. bei Zevi, Bruno: The Three Periods of Expressionist Architecture. In: Barron, Stephanie / Dube, Wolf-Dieter (Hg.): German Expressionism: Art and Society. AK, London 1997, S. 99-148), sondern – in Anlehnung an Wolfgang Pehnt – ausschließlich im historischen Sinne für diejenigen Bauten und Projekte, die im frühen 20. Jahrhundert – wenngleich mitunter nur allzu schematisch – unter dem Sammelbegriff des „Expressionismus“ subsumiert wurden, da sie „größere Ähnlichkeiten untereinander als zu anderen Entwürfen und Bauten“ aufwiesen. Vgl. Pehnt (³1998), S. 12. Keinesfalls sei mit der Übernahme dieses Hilfsbegriffes jedoch der Jahrzehnte gültigen Einschätzung beigespflichtet, „expressionistische“ Architektur stelle die Gestaltung über den eigentlichen Gebrauchswert, während „neusachliche“ ausnahmslos dem Gebrauchswert diene. Genau gegenteilig sei nachfolgend vielmehr die große Nähe zwischen den beiden kunsthistorisch konstruierten Polen „expressionistischer“ und „neusachlicher“ Architektur herausgestellt.

Gropius, Mies und Le Corbusier arbeitende Architekten der 1920er Jahre von der Architekturhistoriographie mehrfach fälschlicherweise pauschal als „Expressionisten“ bezeichnet wurden. Sogar wenn man keinerlei Einwände gegen unpräzise und dogmatisch fixierende Stilbegriffe vorzubringen hätte, entbehrt die Zuweisung eines ausgeprägteren „Expressionismus“ Gellhorns bei genauerer Betrachtung – sowohl während seiner Kooperation mit Knauthe als auch außerhalb der Architektengemeinschaft – jeglicher Grundlage: Zum einen spricht gegen die Festlegung Gellhorns als stärker „expressionistisch“ ambitionierter Teilhaber des Architekturbüros, dass ausgerechnet der Entwurf zur Silberhütte der Mansfeld AG (**Abb. 6-6.8**), d.h. der Entwurf, der in der Weimarer Republik als besonders „sachlich“ gelobt wurde¹¹³, Primärprodukt Gellhorns war – so man den Aussagen des Zeitgenossen Ludwig E. Redslob Glauben schenken darf¹¹⁴. Zum anderen muten die in alleiniger Regie Knauthes angefertigten Entwürfe – wenn man sich schon der „Expressionismus“-Kategorisierung bedienen will – nicht weniger „expressionistisch“ an als Gellhorns.¹¹⁵ Im Kontrast zu zahlreichen Kollegen verfügte Gellhorn nicht einmal in der frühen Nachkriegszeit über eine – vielen als besonders „Expressionismus“-verdächtig geltende – kurze „handwerksromantische“ Phase.¹¹⁶ Und sogar der Hallesche „Forsterhof“, d.h. das Gebäude Gellhorns und Knauthes, das von der Forschung am häufigsten im Kontext des „Expressionismus“ genannt wurde, widersetzt sich bei detaillierter Analyse einer Vielzahl der bisher von Wolfgang Pehnt am facettenreichsten zusammengetragenen Merkmale „expressionistischer“ Architektur.¹¹⁷

Die Begrenzung auf lediglich vier ausführlich analysierte Bauten und Projekte¹¹⁸ erklärt sich aus der erstrebten Vermeidung hagiographischer Tendenzen, die sich beim Rehabilitationsversuch eines zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Architekten leicht einschleichen. Die Präsentation von nur vier Objekten bot mehr Raum für die Berücksichtigung der außerhalb der baukünstlerischen Ambitionen des Architekten

¹¹³ Siehe hierzu ausführlich Kap. B.II der vorliegenden Abhandlung.

¹¹⁴ Bekanntlich führte der Autor der ausführlichsten entstehungszeitlichen Schriften zum Werk Gellhorns und Knauthes, Ludwig E. Redslob, Martin Knauthe bei dem Entwurf zur Silberhütte lediglich als „mitwirkenden“ Architekten auf. Vgl. Redslob, Ludwig E.: Neue Industriebauten. S. 7. In: Der Neubau 6 (1924), S. 6-8.

¹¹⁵ Zu dieser Thematik vgl. v.a. die Einleitung des Kap. B.IV. der vorliegenden Untersuchung.

¹¹⁶ Eine großindustriefeindliche Handwerksromantik, wie sie u.a. das frühe Bauhaus kennzeichnete, galt lange Jahre als besonders eindeutiges Indiz einer „expressionistisch“ inspirierten Geisteshaltung. So u.a. Kähler (1981), S. 76.

¹¹⁷ Zwar verfügt der „Forsterhof“ ansatzweise über Harmonie zerstörende Details (vgl. hierzu ausführlich insbesondere Kap. B.I.3 der vorliegenden Untersuchung) wie sie Wolfgang Pehnt bereits in seiner Erstauflage der bis heute umfassendsten Publikation zur Architektur des „Expressionismus“ des frühen 20. Jahrhunderts beschreibt (Pehnt, 1973, S. 7-8). Doch bereits der von Pehnt an gleicher Stelle als ebenso relevant für „expressionistische“ Architektur herausgestellten Dominanz formaler gegenüber utilitären Momenten kann bei dem Halleschen Bürohaus nicht beigepflichtet werden. Vgl. hierzu vor allem Kap. B.I.2 der vorliegenden Abhandlung.

¹¹⁸ Zu den differenten Auswahlkriterien vgl. das jeweilige Einleitungskapitel von „Forsterhof“, Silberhütte der Mansfeld AG, Olex-Tankstelle und „Landhaus E.“.

liegenden gestaltgebenden Faktoren – etwa den Selbstdarstellungsversuchen des Auftraggebers, den bauaufgabenspezifischen Topoi oder den ortsgebundenen Auflagen –, während eine Werkmonographie im „klassischen“ Sinne oftmals das unzureichende Bild eines von äußeren Faktoren nahezu unabhängig agierenden Künstlers zeichnet. Dass die Wahl auf die vier entstehungszeitlich meistbeachteten Objekte fiel, liegt nicht etwa in dem zweifelhaften Versuch begründet, dieselben zu „Hauptwerken“ stilisieren zu wollen, sondern in der anvisierten intensiven Berücksichtigung der zeitgenössischen Rezeption. Durch deren kritische Analyse sei einmal mehr das Ausmaß der bereits in den 1920er Jahren präparierten und bis heute das Bild des „Neuen Bauens“ maßgeblich prägenden Manipulationsbestrebungen der ideellen und finanziellen Förderer des „Neuen Bauens“ verdeutlicht. Die vier umfassend analysierten Bauten und Projekte stellen nicht nur die meistzitierten, sondern auch die den Zielen des „Neuen Bauens“ am meisten entsprechenden dar. Dennoch sei keineswegs der Fehleindruck erzeugt, deren damaliger Bekanntheitsgrad bzw. formale Charakteristika ließen sich pauschal auf das Gesamtwerk übertragen. Vielmehr sei ausdrücklich betont, dass Gellhorn – wie die meisten Vertreter des „Neuen Bauens“ – zeitgleich weniger „modern“ anmutende, von der Mehrheit gänzlich unbeachtete Objekte konzipiert hat.¹¹⁹ Diese werden zur Erzeugung eines treffenderen Gesamtbildes des Gellhornschen Œuvre als Kurzvergleiche in die Objektanalysen und deren Resümee-Kapitel integriert. Zur Komplettierung wurde außerdem erstmalig ein die gesamte Lebensspanne umfassendes, kommentiertes Werkverzeichnis zusammengestellt. Wesentliche Grundlage dieses Werkverzeichnisses, für das etwa 60, überwiegend unausgeführte und oftmals lediglich namentlich ermittelbare Objekte ausfindig gemacht werden konnten, bildet ein von Martin Knauthe im Jahre 1937 erstelltes Werkverzeichnis.¹²⁰ Hilfreich war überdies die Diplom-Arbeit des früh verstorbenen Jürgen Scharfe zu Martin Knauthe, da Scharfe zu DDR-Zeiten noch einige, heute als verschollen geltende Quellen zur Verfügung standen.¹²¹ Während Knauthes Werkverzeichnis aus dem Jahre 1937 eine lückenlose

¹¹⁹ Zu dieser Thematik vgl. ausführlich Kap. B.IV.1 der vorliegenden Abhandlung.

¹²⁰ Knauthe, Martin: *Architekt Martin Knauthe. Projekte und Bauten 1910-1937*. Masch. Schr., 08.03.1937 (Stadtarchiv Halle, Personalakte 6111: Martin Knauthe. Bl. 41-46). Obwohl Knauthe – wie später noch ausführlicher darzustellen sein wird – Gellhorns Beteiligung im Rahmen dieses Werkverzeichnisses an keiner Stelle erwähnt, ließ sich Gellhorns Mitwirkung beim Gros der dort aufgelisteten Bauten und Projekte über entstehungszeitliche Schriften nachweisen.

¹²¹ Dies gilt insbesondere für ein vierseitiges, von Alfred Gellhorn und Martin Knauthe nach der Trennung gemeinsam herausgegebenes und mit Abbildungen versehenes Werkverzeichnis, sowie die gesamten ehemals im Stadtmuseum Halle archivierten Unterlagen zum Architekturbüro Gellhorn / Knauthe. Hier wurde seit den frühen 1970er Jahren eine Akte mit Originalplänen, Interview-Mitschnitten, einem Werkverzeichnis und Briefen Gellhorns und Knauthes angelegt, die auch von Ingrid Schulze um 1975 noch eingesehen werden konnte (schriftliche Mitteilung Ingrid Schulzes an die Verfasserin vom 19.03.1997), nach Aussage der wissenschaftlichen Mitarbeiterin des Halleschen Stadtmuseums, Cornelia Zimmermann, heute jedoch vermisst wird (telefonische Mitteilung Cornelia Zimmermanns an die Verfasserin vom 08.04.1997). Vermisst wird zudem eine Schrift namens „Projekt zur Errichtung einer städtischen Markthalle in Halle / S. Überreicht vom Interessentenverband zur Errichtung einer Markthalle e.V. Halle.“ Manuskriptdruck Halle 1927 (ursprünglich Stadtarchiv Halle). Zu weiteren, Scharfe noch zur Verfügung stehenden, inzwischen jedoch vermissten Materi-

Dokumentation der 1921-26 in der Bürogemeinschaft Gellhorns & Knauthes angefertigten Objekte gewährleistete, konnten von den nach 1926 entstandenen Bauten und Projekten Gellhorns nur die wenigen erfasst werden, die entweder durch Gellhorn im Rahmen von Publikationen¹²² oder Briefen erwähnt wurden oder aber sich durch Archivrecherchen bzw. durch die Sichtung entstehungszeitlicher Fachpublikationen ermitteln ließen. Besonders lückenhaft ist dabei die Dokumentation der Bauten und Projekte der Exiljahre, da – wie bereits erwähnt wurde – aufgrund des erheblichen zusätzlichen Aufwandes auf Recherchen in England, Spanien und Südamerika verzichtet werden musste. Jene Jahre bedürfen dringend einer gesonderten Untersuchung. Die merklich geringere Anzahl der im Werkverzeichnis nach der Trennung von Knauthe erfassten Objekte fußt somit erstrangig auf der ungleich ungünstigeren Quellenlage und lässt nur in zweiter Instanz den Rückschluss auf eine höhere Auftragsdichte bis 1926 zu. Um Alfred Gellhorns hohe publizistische Präsenz, - die übrigens kein rigides, in sich abgeschlossenes Architekturprogramm im Sinne Le Corbusiers berühmter „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur“¹²³ erkennen lässt, aber immerhin eine rege Beteiligung an der Debatte um das „Neue Bauen“ dokumentiert - fundiert veranschaulichen zu können, wurde neben dem Werkverzeichnis auch erstmalig ein Verzeichnis des weit über einhundert Publikationen umfassenden schriftlichen Werkes Gellhorns erstellt; die einzelnen Schriften wurden analysiert und in die Auseinandersetzung mit den einzelnen Bauten und Projekten miteinbezogen.

Widmet man sich nun den zentralen Fragestellungen der vorliegenden Abhandlung, ist zunächst vorzuschicken, dass die bei den vier analysierten Bauten und Projekten gewählten Schwerpunkte angesichts des sehr unterschiedlichen jeweiligen Forschungsstandes sowohl zu den einzelnen Objekten Gellhorns als auch zu dem jeweiligen Bautypus¹²⁴ erheblich differieren. Die speziellen, projektbezogenen Zielsetzungen werden daher zusammen mit dem jeweiligen Forschungsstand gesondert im jeweiligen Einleitungskapitel des entsprechenden Gebäudes oder Projektes beschrieben. Ein kapitelübergreifendes Leitmotiv besteht hingegen in der Markierung des Widerspruchs zwischen dem tatsächlichen architektonischen „Endprodukt“ auf der einen Seite und den die Bauten mitunter stark idealisierenden, euphemistischen

alien s. das Werkverzeichnis der vorliegenden Abhandlung.

¹²² Neben im Einzelfall zu präzisierenden Publikationen ist hierbei vor allem das auf Gellhorns persönlichen Angaben fußende und 1928 veröffentlichte Kurz-Werkverzeichnis in: Hajos, Elisabeth M. / Zahn, Leopold: Berliner Architektur der Nachkriegszeit. Berlin 1928, S. 113 hervorzuheben. Weiterhin hilfreich waren die gleichermaßen auf einer persönlichen Auflistung Gellhorns basierenden Werkangaben in: Conrads (1960), S. 608.

¹²³ Le Corbusier / Pierre Jeanneret : Fünf Punkte zu einer neuen Architektur. (1927) Nachdruck in: Conrads, Ulrich: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Braunschweig 1975, S. 93-95

¹²⁴ Wohnhaus und Industrieanlage wurden als Bauaufgabe der 1920er Jahre von der Forschung inzwischen hinreichend bearbeitet, Tankstelle und Bürohaus hingegen eher als Marginalien behandelt.

Tendenzen der entstehungszeitlichen Rezeption bzw. den mitunter irreführenden Selbstanpreisungsversuchen Gellhorns auf der anderen Seite. In Beschreibung der Kluft zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Umsetzung sei insbesondere die Veranschaulichung der enormen Diskrepanz zwischen der seitens der Vertreter des „Neuen Bauens“ allorts verbalisierten vermeintlichen „Geschichtslosigkeit“ der neuen Architektur und deren – im Falle Gellhorns maßgeblich durch die Auftraggeber und -geberinnen geförderten – wahrhaftigen Traditionsbindung herausgestellt. Es wird zu fragen sein, ob, in welchem Ausmaß und zu welchem Zweck Alfred Gellhorn als selbsternannter Vertreter des angeblich geschichtslosen „Neuen Bauens“ in Abstimmung mit den Auftraggebenden die Architekturgeschichte imitierte bzw. adaptierte oder ob er sie in Einzelfällen gar radikal demontierte. Eng gebunden an die Dokumentation des Missverhältnisses zwischen entstehungszeitlicher Rezeption und tatsächlichem Gebrauchswert Gellhornscher Architektur ist die Widerlegung der bis heute wirksamen Vereinnahmung Gellhorns als „linksgerechter“, nach einer egalitären Gesellschaft strebender Architekt. Es wird zu zeigen sein, dass Gellhorns Engagement nicht der Suche nach neuen Lebensformen für sozial Minderprivilegierte, sondern frühzeitig und bereitwillig – und hier offenbart sich Gellhorn besonders markant als klassischer Vertreter des Deutschen Werkbundes – der Konzeption neuartiger Machtchiffren für die industrielle Leistungselite galt.

Trotz aller Betonung der historischen Verwurzelung des Gellhornschen Werkes und trotz der Ablehnung des eng kategorisierenden „Expressionismus“-Begriffs, wird auf die partiell nicht minder kategorisierende, primäre Festlegung Gellhorns auf das „Neue Bauen“ nicht verzichtet. Ob in Form einer so genannten „farbigen Architektur“¹²⁵, eines Dynamik und Weite begrüßenden Horizontalismus¹²⁶, einer Hommage an den Ozeandampfer¹²⁷, einer zukunftsgläubigen Verherrlichung der nächtlich illuminierten Großstadtarchitektur¹²⁸ oder auch einer bloßen Beschwörung der Materialien Stahl, Beton und Glas¹²⁹ – die vielfältigen thematischen Facetten des „Neuen Bauens“ bilden ein zu deutliches Kontinuum innerhalb des Gellhornschen Werkes, um sie ignorieren zu können. Gleichwohl treten sie mit unterschiedlicher Gewichtung und unterschiedlicher Intensität zu Tage. Die übergeordneten, allgemeinen theoretischen Leitbilder des „Neuen Bauens“ seien daher nicht isoliert an gesonderter Stelle besprochen, um sie nachträglich den einzelnen Bauten und Projekten Gellhorns schablonenhaft

¹²⁵ Zu dieser Thematik vgl. insbesondere Kap. B.III.4 der vorliegenden Abhandlung.

¹²⁶ Dieser findet – wenngleich mit unterschiedlicher Gewichtung und Deutung – bei allen vier Objekt-Analysen Berücksichtigung.

¹²⁷ Zum Motiv des Ozeandampfers im Œuvre Alfred Gellhorns vgl. insbesondere Kap. B.II.2 und IV. 3 der vorliegenden Untersuchung.

¹²⁸ Zu diesem Thema vgl. primär Kap. B.III.4 der vorliegenden Arbeit.

¹²⁹ Als Zukunftsmetaphern werden diese Elemente erstrangig in Kap. B.I der vorliegenden Analyse besprochen.

aufzuzwängen, sondern stets ausgehend von den Einzelobjekten Gellhorns diskutiert, um Inspirationsquellen und Differenzen einprägsamer aufzeigen zu können.

Obschon mit der Behauptung einer fortwährenden Orientierung am „Neuen Bauen“ bei allen vier analysierten Bauten und Projekten ein gemeinsames ideelles Bindeglied auszumachen ist, werden die vier Objekt-Analysen als vergleichsweise geschlossene Kompartimente nebeneinandergestellt, da ausdrücklich auf die Konstruktion einer „personenstilartigen“ gestalterischen Konstante verzichtet werden soll. Zu sehr ist das Gellhornsche Œuvre von großer Uneinheitlichkeit hinsichtlich der übernommenen Bauaufgaben und der gestalterischen Präferenzen geprägt: Vom städtischen Idealbebauungsplan bis zur Heizkörperverkleidung, von der Arbeiterwohnung bis zum großbürgerlichen Landhaus, von der gartenstädtisch-eskapistisch inspirierten Reihenhaussiedlung bis zum großstädtischen Hochhausentwurf, vom autonomen Arbeiterklub bis zur großkapitalistischen Industrieanlage, von der Tankstelle bis zum Bürohaus trifft man auf ein breites, das missionarische Selbstverständnis der Moderne anteilig widerspiegelndes Spektrum von Auftraggebern und Bauaufgaben. Einheitliche Gestaltungsprinzipien sind dabei weder bauaufgabenex- noch -intern zu ermitteln. Als Ursache des Fehlens jener gestalterischen Konstante gab der langjährige Gellhorn-Freund Julius Posener Gellhorns permanente künstlerische Unzufriedenheit an.¹³⁰ Obwohl diese These nicht grundsätzlich von der Hand zu weisen ist, stellt die vorliegende Abhandlung ein anderes Deutungsmodell in den Mittelpunkt: Da ein Blick auf die im Großen und Ganzen von erheblicher wirtschaftlicher Not geprägte Baupraxis der 1920er Jahre erkennen lässt, dass nur sehr wenige, seinerzeit überaus populäre Vertreter des „Neuen Bauens“ – unter ihnen Erich Mendelsohn oder Bruno Taut (1882-1938) – vergleichsweise freie Hand bei der Gestaltung ihrer Bauten hatten, wird als eigentliche Ursache einer fehlenden gestalterischen Konstante innerhalb des Gellhornschen Werkes der hohe auftraggeberische Einfluss bei den jeweiligen Bauten und Projekten betrachtet. Für die Majorität moderner Architekten und Architektinnen standen nämlich gravierende Konzessionen an die Auftraggeber und -geberinnen an der Tagesordnung¹³¹, um den eigenen Lebensunterhalt nicht zu gefährden, wie Gellhorn an einer Stelle tatsächlich auch eingestehen musste¹³². Da Gellhorn von auftraggeberischen Zwängen befreite Architekturutopien, die Aufschluss über seine konzessionsfrei

¹³⁰ Posener (1970), S. 856.

¹³¹ Zu dieser Thematik vgl. insbesondere Kap. B.IV.1.2 der vorliegenden Abhandlung.

¹³² In einem Antwortschreiben auf eine Umfrage zum Thema „Der deutsche Gebildete und der Kommunismus klagte Gellhorn zusammen mit Knauth: „*Das heutige Bild ist künstlerisch: Die Schwierigkeiten der privatwirtschaftlichen Momente, die mit dem eigentlichen Wesen des Bauens gar nichts zu tun haben, lenken 90 Prozent der Energie von produktiver Arbeit ab. Die Rücksicht auf den Geschmack des Bestellers unterdrückt das künstlerische Gewissen, und mit Kompromissen oder formalistischen Effekten werden Aufträge ergattert.*“ Vgl. die Veröffentlichung des Antwortschreibens in: Das Wort 2 (1924), Nr. 138 vom 01.12.1924.

getroffenen Ideale geboten hätten, in verschwindend geringer Zahl hinterließ¹³³, war auch hier kein Rückschluss auf einen Gellhorn-typischen „Stil“ möglich. Entschieden wird in der vorliegenden Abhandlung auch von der Übernahme der bislang von der Forschung erarbeiteten, vermeintlichen Gellhorn-Spezifika – d.h. der Kooperation mit bildenden Künstlern und der unterstellten Prägung einer so genannten „plastischen Architektur“ – abgesehen. Bei näherer Betrachtung können diese Momente keineswegs als wirklich konstante Spezifika bzw. Gellhorns Werk unmissverständlich definierende Charakteristika eingestuft werden: Zwar lässt die von Gellhorn in seinen unzähligen Publikationen unermüdlich eingeforderte und durch seinen Lehrer Theodor Fischer inspirierte Forderung nach einer Zusammenarbeit von Architekt, Maler und Bildhauer¹³⁴ tatsächlich erwarten, dass die dem Ideal des so genannten „Gesamtkunstwerkes“¹³⁵ verpflichtete Kooperation mit bildenden Künstlern die eigentliche Entwurfs-Konstante des Gellhornschen Œuvre verkörpere, doch ließen die Aufträge faktisch nur selten die Mitwirkung anderer Künstler zu. Auch das eng an das Gesamkunst-Ideal geknüpfte, ebenso inständig artikuliert Postulat nach einer so genannten „plastischen Architektur“¹³⁶ kann – dem oben zitierten bisherigen Tenor der Gellhorn-Forschung widersprechend – nicht als ein Gellhorns Wirken unverwechselbar umschreibendes Spezifikum begriffen werden. Obschon Gellhorn durchaus in dem Sinne „plastisch“ arbeitete, wie er im Kontrast zum späteren Mies van der Rohe niemals nach einer Auflösung der Fassade strebte¹³⁷, muss die Begriffszuweisung „plastischer Architektur“ ihrer Auslegbarkeit wegen abgelehnt werden: Zu viele künstlerisch

¹³³ Neben dem o.g. Entwurf zum „Musiksaal Schreker“ (1920), der lediglich eine Umgestaltung des Inneren vorsah, ist als einziger weiterer überlieferter Idealentwurf die 1926 entstandene Bebauungsstudie zur „Avenue des Westens“ in Berlin zu bewerten. Vgl. hierzu Gellhorn, A.: Formung der Großstadt. (1927).

¹³⁴ Gellhorns Forderung nach einer Kooperation mit bildenden Künstlern findet sich u.a. besonders deutlich in: Gellhorn, A.: Der Bau als „Gesamtkunstwerk“. (1925) - Die internationale Lage der Baukunst - Neue Sachlichkeit und Architektur. (1926) - Von den Schlagworten. (1926) - Rationalisierung und Kunst. (1927) - Zum Thema bildende Kunst im neuen Hause. (1927) - Kampf um den Werkbund. (1930) - Das Problem der bildenden Kunst im Raum als neue Anregung für die Glasindustrie. (1932) - Die Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst. (1954). Nach eigenen Angaben übernahm Gellhorn dieses Motiv von Theodor Fischer vgl. Gellhorn, A.: Die Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst. (1954), S. 415. Zu Fischers Gesamtkunst-Idee siehe Kerkhoff (1987), insbes. S. 57.

¹³⁵ Mangels einer präzisen bisherigen Definition des inzwischen allorts und jederzeit gebräuchlichen, ursprünglich von Richard Wagner im mittleren 19. Jahrhundert geprägten Begriffs des so genannten „Gesamtkunstwerkes“ sei dieser Terminus nachfolgend gemieden und statt dessen der stärker den utopischen Charakter betonende Terminus „Gesamtkunstideal“ gebraucht. Auch Gellhorn, dessen Gesamtkunstideal primär auf der bereits im Jugendstil hartnäckig verfolgten Sehnsucht nach einer möglichst umfassenden Alltagsgestaltung basierte, mied diesen Begriff ausdrücklich in seinen kunsttheoretischen Schriften. Als Überblick zum Ideal des so genannten „Gesamtkunstwerkes“ vgl. Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. AK, Aarau, Frankfurt / Main 1983.

¹³⁶ U.a. Gellhorn, A.: Von den Schlagworten. (1926) - Rationalisierung und Kunst. (1927) - Intensivierung der Baukunst. (1928) - Das Problem der bildenden Kunst im Raum als neue Anregung für die Glasindustrie. (1932).

¹³⁷ Den nach Auflösung der Fassade strebenden Tendenzen innerhalb des „Neuen Bauens“ widmet sich die vorliegende Abhandlung insbesondere in Kap. B.IV.5.2.

nachgerade gegenteilig positionierte Architekten der 1920er Jahre versuchten sich in gleicher Weise dieses Terminus zu bemächtigen¹³⁸.

Einen weiteren wesentlichen, kapitelübergreifenden Schwerpunkt innerhalb der vorliegenden Abhandlung bildet die Ausschaltung einer nutzer- und nutzerinnengebundenen „Historiographie der Ausschließung“: Wo immer möglich, seien die vorgestellten Bauten und Projekte nicht als leere, unbewohnte Materie besprochen, sondern die Perspektive der Nutzer und Nutzerinnen berücksichtigt. Leider musste dabei nicht selten mit einer Beschränkung auf bauaufgabenbezogene Vergleiche vorliebgenommen werden, da sich die Quellenlage zu den meisten Bauherren und -herrinnen im Nachhinein als äußerst dürftig darstellte: Aufgrund des hohen Anteils von Auftraggebern und -geberinnen jüdischen Glaubens, die zu einem Teil annähernd spurlos das Land verlassen mussten und zu einem anderen Teil mit hoher Wahrscheinlichkeit vom NS-Regime ermordet wurden¹³⁹, müssen die Unterlagen heute ausnahmslos als verschollen gelten.

Das einzige dezidiert werkübergreifend konzipierte Kapitel der vorliegenden Abhandlung beinhaltet einen im Rahmen der analysierten Bauten und Projekte nicht ausreichend berücksichtigten Exkurs zu Gellhorns angespanntem Verhältnis zur so genannten „Neuen Sachlichkeit“.¹⁴⁰ Diese gesonderte Betrachtung, die abermals eine strikte Trennung zwischen schriftlichen Äußerungen und architektonischem Werk

¹³⁸ Als eine Gellhorn inhaltlich besonders intensiv widersprechende und dennoch in gleicherweise nach einer „plastischen Architektur“ fordernde zeitgenössische Schrift vgl. van Doesburg, Theo: Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur. (1924); Nachdruck in: Conrads (1981), S. 73. Frühzeitig kritisierte bereits Dietrich Clarenbach die Schwammigkeit des allgemein in der Architekturhistoriographie zu leichtfertig gebrauchten Begriffes des „Plastischen“ (Clarenbach, Dietrich: Grenzfälle zwischen Architektur und Plastik im 20. Jahrhundert. Ing. Diss. München 1969, insbesondere S. 4). Zu Recht bemängelte er eine fehlende begriffliche Präzision, da mit der Bezeichnung „plastischer Architektur“ sowohl organisch-körperhafte, als auch auf stereometrischen Grundformen basierende Bauten charakterisiert würden. Dennoch findet der Begriff bis heute uneingeschränkter Gebrauch, wie etwa Andreas K. Vetter kürzlich präsentierte Beschreibung der Arbeiten Le Corbusiers als „*be-tont plastisch*“ (Vetter (2000), S. 235) veranschaulicht. Dabei zeigt sich jedoch gerade im Vergleich zwischen Le Corbusiers und Gellhorns Arbeiten die Auslegbarkeit dieses Terminus besonders drastisch, denn Gellhorn bewertete ausgerechnet Le Corbusiers Œuvre als gänzlich „unplastisch“ und wollte vielmehr die mit seinen Bauwerken kontrastierende „*nervige Kraft des Gerüstbaus*“ betont wissen. Vgl. Gellhorn, A.: Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 77. So sehr Clarenbachs Begriffs-Kritik zuzustimmen ist, muss seine Behauptung, der Begriff „plastischer Architektur“ entstamme den 1950er Jahren (ebd. S. 147) widersprochen werden, da zumindest Gellhorns Entwürfe bereits 1924 als „plastische Architekturen“ bezeichnet wurden. Vgl.: Architektur auf der großen Berliner Kunstausstellung 1924. S. 517. In: Bauwelt 15 (1924), H. 23, S. 517-518. Als letzterschienene, die Thematik „plastischer Architektur“ behandelnde Schrift vgl. auch die aufgrund des Erscheinungszeitpunktes in der vorliegenden Abhandlung – mit Ausnahme des Kurzkommentars zu Gellhorns Olex-Tankstellen-Entwurfs – nicht mehr berücksichtigte Schrift: Philipp, Klaus Jan: Architektur-Skulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung. Stuttgart, München 2002.

¹³⁹ Von einer Ermordung durch das NS-Regime ist zumindest im Falle Philipp Schwabachs, dem Halle-schen Bauherren der Garage Schwabach (1924), auszugehen. Vgl. 300 Jahre Juden in Halle (1992), S. 89.

¹⁴⁰ Siehe Kap. C: Extrakt: Alfred Gellhorn und die „Neue Sachlichkeit“- Dissonanzen und Harmonien.

vorsieht, war von Nöten, um die Inhalte der Kritik Alfred Gellhorns an der „Neuen Sachlichkeit“ gegenüber der bisherigen, zu oberflächlich gefassten Forschungsmeinung intensiver präzisieren zu können. Letztlich sei auf diesem Wege Gellhorns Profil deutlicher gegen radikal-moderne bzw. radikal-konservative Strömungen abgegrenzt. Einmal mehr soll herausgestellt werden, dass Gellhorn zu der Fraktion innerhalb des „Neuen Bauens“ zu zählen ist, die einerseits der „Diktatur des rechten Winkels“ eine schroffe Absage erteilte, sich andererseits aber weit entfernt von dem sich zusehends in nationalistischem Gedankengut verirrenden Kreis um Paul Schultze-Naumburg (1869-1949)¹⁴¹ bewegte.

2. „Die Zeit der Allkunst ist da“¹⁴²: Ein Architektenleben zwischen Weimarer Republik, Exil und Remigration

2.1 Erste Stationen: Breslau und Berlin (1885-1920)

Am 26. Mai 1885 erblickte Alfred Gellhorn als Sohn der Zigarrenfabrikbesitzer Adolf und Paula Gellhorn, geb. Asch, im schlesischen Ohlau das Licht der Welt.¹⁴³ Von Kindheit, Jugend und Studium sind beinahe keine Details überliefert; bekannt ist lediglich, dass Gellhorn als 18-Jähriger im Jahre 1903 an der Technischen Hochschule in Berlin ein Architekturstudium aufnahm, das er in München bei Friedrich von Thiersch (1852-1921)¹⁴⁴ und Carl Hocheder (1854-1917)¹⁴⁵, sowie in Stuttgart bei Theodor Fischer (1862-1938)¹⁴⁶ und Paul Bonatz (1877-1956)¹⁴⁷ fortsetzte.¹⁴⁸ Retrospektiv galt Gellhorns Bewunderung ausschließlich Theodor Fischer, dem gleichzeitigen Lehrer Hugo Haerings, Ernst Mays, Erich Mendelsohns und Bruno Taut¹⁴⁹, wobei Gellhorns Faszination – ganz im Sinne Fischers – weniger einzelnen

¹⁴¹ Borrmann, Norbert: Paul Schultze-Naumburg. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Essen 1989.

¹⁴² Gellhorn, A.: Der Bau als „Gesamtkunstwerk“. Eine Erwiderung. (1925), S. 131.

¹⁴³ Sofern nicht anders vermerkt, basieren alle biographischen Angaben zu Alfred Gellhorn auf Aussagen des Sohnes Peter Gellhorn.

¹⁴⁴ Zu Thiersch vgl. Friedrich von Thiersch, der Architekt. 1852-1921. Ein Lebensbild. München 1925 - Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus. 1852-1921. München 1982.

¹⁴⁵ Zu Hocheder vgl. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. von Hans Vollmer. Bd. XXVII, Leipzig 1924, S. 165/166.

¹⁴⁶ Zu Theodor Fischer vgl. Kerkhoff, Ulrich: Eine Abkehr vom Historismus oder Ein Weg zur Moderne. Theodor Fischer. Stuttgart 1987 - Nerdinger, Winfried: Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer. Berlin, München 1988.

¹⁴⁷ Die Angabe eines Studiums bei dem unwesentlich älteren Paul Bonatz, dem damaligen Hochschulassistenten Theodor Fischers findet sich einzig in: Gellhorn, A.: Rückblick (um 1971/72), S. 1. Als Übersicht zum Werk Paul Bonatz' vgl. Paul Bonatz. Stuttgart 1977.

¹⁴⁸ Der zeitliche Rahmen des Studiums basiert auf Angaben Alfred Gellhorns in: Dresslers Kunsthandbuch. Band 2, Berlin 1930, S. 299. Die Namen der Hochschullehrer wurden entnommen: Gellhorn, A.: Rückblick. (um 1971/72), S. 1.

¹⁴⁹ Speziell zu Theodor Fischers Rolle als Lehrer zahlreicher späterer Vertreter des „Neuen Bauens“ vgl.

Werken seines Lehrers als vielmehr dessen Idee einer vom „*Zwang der akademisch gegliederten Fassade*“ befreien, nach einer Synthese mit den Schwestergattungen strebenden Baukunst¹⁵⁰ galt.

Nach erfolgreichem Abschluss des Architekturstudiums im Jahre 1908 widmete sich Gellhorn zunächst privaten Atelierarbeiten in Breslau (heute: Wrocław), Berlin¹⁵¹ und möglicherweise Hamburg¹⁵². Vor Abschluss seiner Dissertation zu schlesischen Friedhofsanlagen im Jahre 1914¹⁵³ war Gellhorn drei Jahre als Regierungsbaumeister am seinerzeit von Max Berg (1870-1947)¹⁵⁴ geleiteten Breslauer Stadtbauamt tätig. Hier trat er erstmals auf der Gartenbauausstellung der ihrerzeit als „Symbol der Moderne“¹⁵⁵ gefeierten Breslauer „Jahrhundertausstellung“¹⁵⁶ durch die Leitung der geschichtlichen Abteilung der „Ausstellung für Friedhofskunst“¹⁵⁷ ins Rampenlicht. Nach der Geburt

Schickel, Gabriele: Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde. In: *Moderne Architektur in Deutschland. 1900-1950. Reform und Tradition*. AK, hg. von Lampugnani, Vittorio Mangnago Stuttgart 1992, S. 55-67.

¹⁵⁰ Vgl. Gellhorn, A.: *Rationalisierung und Kunst*. (1927), S. 1154. Darüber hinaus hob Gellhorn Theodor Fischer lobend hervor in: Gellhorn, A.: *Künftiges Bauwesen*. (1919/20), S. 186 - *Zur Münsterplatzbebauung in Ulm*. (1925) - *Die Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst*. (1954). Nach Darstellung des Fischer-Monographen Ulrich Kerkhoff verabscheute Fischer „Kopistentum“, erwähnte daher seine eigenen Bauten gegenüber seinen Schülern nur sehr selten und versuchte stattdessen primär die individuellen Fähigkeiten jedes einzelnen Schülers zu pflegen. Vgl. Kerkhoff (1987), S. 123/124. In diesem Sinne war Gellhorn in Bewunderung der baukünstlerischen Ideale, nicht jedoch spezieller Bauten und Projekte seines ehemaligen Lehrers ein vorbildlicher Fischer-Schüler.

¹⁵¹ Vgl. Gellhorn, A.: *Rückblick*. (um 1971/72), S. 1.

¹⁵² Diese Angabe zur Vorkriegstätigkeit in Hamburg findet sich alleine in: Schulze (1992), S. 441/42. Laut schriftlicher Mitteilung Ingrid Schulzes an die Verfasserin vom 19.03.1997 entnahm sie den Hinweis zu Gellhorns Tätigkeit in Hamburg der bereits oben genannten, heute leider unauffindbaren Mappe zu Gellhorn und Knauthe im Stadtmuseum Halle.

¹⁵³ Gellhorn, A.: *Die Friedhofsanlagen Schlesiens*. Diss. Straßburg i.C. 1918

¹⁵⁴ Zu Max Berg liegt derzeit noch keine Monographie vor. Mit weiterführenden Literaturangaben versehene Materialien zu Berg finden sich jedoch in: Ilkosz, Jerzy: *Hochhäuser für Breslau von Max Berg*. In: *Moderne Architektur in Deutschland. 1900-1950. Reform und Tradition*. AK, hg. von Lampugnani, Vittorio Magnago Stuttgart 1992, S. 201-219 sowie in dem anlässlich des 50. Todestages Max Bergs konzipierten Ausstellungskatalog: Ilkosz, Jerzy / Störckuhl, Beate (Hg.): *Hochhäuser für Breslau. 1919-1932*. Delmenhorst o.J. (1998).

¹⁵⁵ Ilkosz (2000), S. 435.

¹⁵⁶ Zur Breslauer „Jahrhundertausstellung“ und deren Bauten aus zeitgenössischer Sicht vgl. *Jahrhundertfeier der Freiheitskriege*. Breslau Mai – Oktober 1913. Berlin 1913 - *Jahrhundertfeier der Freiheitskriege*. Breslau 1913. Mai – Oktober. Amtlicher Führer. Hg. von der Ausstellungsleitung. Berlin / Breslau o.J. (1913). Als aktuelle Beiträge siehe Ilkosz, Jerzy: *Hans Poelzigs Projekte für die Jahrhundertausstellung in Breslau 1913*. In: Ilkosz, Jerzy / Störckuhl, Beate (Hg.): *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916*. AK, Oldenburg 2000, S. 389-448 - Schirren, Matthias: *Festspielhaus und Messegelände – Die Jahrhundertausstellung 1913 und ihr Nachwirken im Werk von Hans Poelzig*. In: ders. (Hg.): *Hans Poelzig. Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Baumuseum in Berlin*. Berlin 1989, S. 32-41.

¹⁵⁷ Diese, auf dem Generalplan Hans Poelzigs, Hugo Richters und Paul Dannenbergs fußende und vom Königlichen Gartenbaudirektor Erbe geleitete, im so genannten „Göpperthain“ zwischen Grüneicher Weg und Finkenweg (heute: ul. M. Kopernika) angesiedelte Ausstellung war in zwei Segmente unterteilt: Alfred Gellhorn war verantwortlich für die größere Abteilung, die sich historischer und neuzeitlicher Friedhofskunst widmete. Mit einer Auswahl „*vorbildlicher alter Denkmäler von der einfachen bemalten Holztafel über das kunstvoll geschmiedete Grabkreuz bis zum reich geschmückten Steinsarkophag*“ (vgl. *Jahrhundertfeier der Freiheitskriege*. Breslau 1913. Mai – Oktober. Amtlicher Führer.

seines ersten Kindes, Hans (genannt Peter) im Jahre 1912¹⁵⁸ heiratete er 1914 Else Agathe Fischer (1884-1950)¹⁵⁹, eine ehemalige Breslauer Kaufhausleiterin. Kurz darauf wurde das zweite Kind, Anneliese Else (1914-1983)¹⁶⁰, geboren.

Dem sich anschließenden Zeitraum des Ersten Weltkrieges räumt Gellhorn in seinem kurz vor dem Tode verfassten, so genannten „Rückblick“ – gemessen am Gesamtumfang dieser lediglich zwei Seiten umfassenden Schrift – einen auffallend hohen Stellenwert ein: Die als Hinterlassenschaft an die Nachwelt konzipierten autobiographischen Notizen nutzte Gellhorn nicht etwa zur akribischen Auflistung seines architektonischen Werkes – Gellhorn benennt lediglich vier Bauten und Projekte namentlich¹⁶¹ –, sondern zur minutiösen Aufzählung seiner militärischen Funktionen während des Ersten Weltkrieges. Detailliert berichtet er, in den Jahren 1914-18 als Leutnant der Reserve „Führer einer M.G.K, später beim Stabe eines Armeekorps in Reval, als Verbindungsoffizier beim finnischen Freikorps in Helsingfors“ und im Rahmen der „Flandernschlacht“ aktiv am Ersten Weltkrieg beteiligt gewesen zu sein.¹⁶² Erstaunlich mutet dabei die gänzliche Ausschaltung einer retrospektiven Bewertung an. So reduziert er die aktive Teilnahme an der von Juli bis November 1917 anhaltenden so genannten „Flandernschlacht“, bei der immerhin mehr als dreihunderttausend Soldaten den Tod fanden, lediglich darauf, dort „starke Eindrücke von den flämischen Kirchtürmen“ und dem „Rathaus von Oudenarde“ gewonnen zu haben¹⁶³. Eine Distanzierung von seiner Mitwirkung an jenen Schreckensjahren ist an keiner Stelle erkennbar, auch wenn er im direkten Anschluss an die Aufzählung seiner

Hg. von der Ausstellungsleitung. Berlin / Breslau o.J. (1913), S. 168) bot er den Betrachtenden einen detaillierten Überblick über die Geschichte der Friedhofskunst. Für den einzigen Pavillon der Friedhofskunst-Ausstellung indes zeichnete nicht Gellhorn, sondern der Architekt Fritz Behrendt verantwortlich (zu dem 1877 geborenen und zu heute unbekanntem Zeitpunkt verstorbenen Architekten Fritz Behrendt siehe Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, hg. von Hans Vollmer. Bd. 1, Leipzig 1953, S. 157). Auch auf die Gartengestaltung hatte Gellhorn keinen Einfluss, sie oblag der Gartenbau-Ausstellungsleitung. Die zweite Abteilung der „Ausstellung für Friedhofskunst“, deren Schwerpunkt ländlicher, altschlesischer Grabmalkunst galt und vom „Schlesischen Bund für Heimatschutz“ initiiert wurde, wurde durch den Architekten Theodor Effenberger konzipiert (zu Effenbergers dortiger Tätigkeit vgl. Nielsen (1999), S. 41). Zur Breslauer „Ausstellung für Friedhofskunst“ allgemein siehe: Jahrhundertfeier der Freiheitskriege. Breslau Mai – Oktober 1913. Berlin 1913, S. 20-21 - Jahrhundertfeier der Freiheitskriege. Breslau 1913. Mai – Oktober. Amtlicher Führer. Hg. von der Ausstellungsleitung. Berlin / Breslau o.J. (1913), S. 157-170.

¹⁵⁸ Geb. 24.10.1912 in Breslau, verstorben 13.02.2004 in London; Dirigent, Pianist, Komponist. Wegen seines jüdischen Glaubens emigrierte Peter Gellhorn 1935 nach Großbritannien, wo er im Jahre 1947 die britische Staatsbürgerschaft annahm und bis zu seinem Tode lebte. Verheiratet war Peter Gellhorn mit der Opernsängerin Olive Shirley Layton.

¹⁵⁹ Geboren in Althof bei Krone, ehem. West-Preußen, gestorben in London.

¹⁶⁰ Wie ihr Bruder in Breslau geboren, emigrierte die Schauspielerin und Piscator-Schülerin Anneliese Else Gellhorn 1947 in die USA (New York), wo sie 1983 verstarb.

¹⁶¹ Er nennt den Musiksaal Schreker, das Tanzcasino „Scala“, die Silberhütte für die Mansfeld AG und das „Landhaus E.“. Des weiteren spricht er noch von „verschiedene(n) Siedlungen“, die ihm jedoch offensichtlich keine nähere Spezifizierung wert waren. Vgl. Gellhorn, A.: Rückblick (um 1971/72), S. 1.

¹⁶² Vgl. Gellhorn, A.: Rückblick. (um 1971/72), S. 1.

¹⁶³ Ebd.

Kriegstätigkeiten die bereits oben zitierten Worte notierte, nach der Rückkehr ins Zivilleben von der „geistigen Seite der Revolution erfaßt“¹⁶⁴ worden zu sein. Zwangsläufig hinterlässt die emotionsentleerte, akribische Auflistung militärischer Funktionen und Wirkungsorte den Eindruck, Gellhorn habe sein ganzes Leben hemmungslos stolz auf seine Beteiligung am Ersten Weltkrieg zurückgeblickt und niemals der wilhelminischen Faszination alles Militärischen¹⁶⁵ entsagt. Vergegenwärtigt man sich jedoch seine ehemalige jüdische Glaubenszugehörigkeit, erscheinen seine Äußerungen in einem anderen Licht: Seine auffällige Hervorhebung der aktiven Beteiligung am Ersten Weltkrieg kann nämlich auch als Reaktion auf die tiefe Resignation gelesen werden, die viele der über 100.000 in den Ersten Weltkrieg gezogenen Deutschen jüdischen Glaubens¹⁶⁶ – unter ihnen auch zahlreiche Architekten¹⁶⁷ – im Nachhinein empfanden. Einerseits hatten sie im Ersten Weltkrieg auf Leben und Tod für Deutschland gekämpft, um endlich als gleichwertige Staatsbürger Anerkennung zu finden¹⁶⁸, andererseits wurden ihre Hoffnungen auf Gleichberechtigung bereits 1916 mit der vom Preußischen Kriegsministerium erlassenen, hochgradig diskriminierenden so genannten „Judenählung“ enttäuscht¹⁶⁹, um nach 1933 endgültig jeglicher staatsbürgerlichen Rechte beraubt zu werden¹⁷⁰. Der mit der „Judenählung“ erneut drastisch ans Tageslicht tretende Antisemitismus, der sich trotz der zunehmenden Emanzipationsbestrebungen im 19. Jahrhundert in weiten Bevölkerungskreisen hartnäckig gehalten hatte¹⁷¹, besonders intensiv jedoch im Bereich des Militärs verankert war¹⁷², bewegte Alfred Gellhorn offenbar so sehr, dass er noch

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Zum Militarismus in der wilhelminischen Gesellschaft vgl. Frevert, Ute: Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland. München 2001, S. 193-301 - Ullrich, Volker: Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt / Main ²1999, S. 397-404.

¹⁶⁶ Von den über 100 000 am Ersten Weltkrieg beteiligten deutschen Staatsbürgern jüdischen Glaubens kämpften mehr als 10 000 freiwillig, über 12 000 starben. Vgl. Ullrich (1999), S. 485/486 – Zimmermann (1997), S. 2.

¹⁶⁷ Vgl. Warhaftig (1996), S. 12.

¹⁶⁸ Vgl. hierzu Ullrich (1999), S. 486.

¹⁶⁹ Bei der so genannten „Judenählung“ sollte der Anteil der Armeeangehörigen jüdischen Glaubens ermittelt werden. Zu dieser Maßnahme, die von vielen deutschen Juden und Jüdinnen als besonders demütigend empfunden wurde und vom Preußischen Kriegsministerium als vorbeugende Aktion gegen ein vermeintliches „Drückebergertum“ gerechtfertigt wurde - d.h. im tiefsten Antisemitismus wurzelte - vgl. Ullrich (1999), S. 489-491 - Zimmermann (1997), S. 3.

¹⁷⁰ Die Ausbürgerung Alfred Gellhorns und seiner zweiten Ehefrau Else Adami wurde im Jahre 1938 allerdings offiziell noch mit seiner Emigration begründet: Unter der Berufung auf den am 14.07.1933 eingeführten Paragraphen, wonach Flüchtlinge per se als „Volksverräter“ zu bezeichnen waren, wurde Alfred Gellhorn offiziell als „Nr. 55“, seine Ehefrau Else Adami offiziell als „Nr. 56“ auf der Liste 119 des „Deutschen Reichsanzeiger und Preußischen Staatsanzeiger“ vom 19.06.1938 ausgebürgert. „Erst“ seit dem 25.11.1941 wurden Juden und Jüdinnen generell ihrer deutschen Staatsangehörigkeit enthoben. Vgl. hierzu ausführlich: Hepp, Michael (Hg.): Die Ausbürgerung deutscher Staatsbürger 1933-1945 nach den im Reichsanzeiger veröffentlichten Listen. München, New York, Paris 1985.

¹⁷¹ Zum Antisemitismus zwischen 1871-1914 vgl. Ullrich (1999), S. 383-397.

¹⁷² Zu den antisemitischen Strukturen des Militärs vor und nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges vgl. Ullrich (1999), S. 393, 485-494.

im Jahr der so genannten „Juden­zählung“ zum Protestantentum¹⁷³ konvertierte. Ein neues Glaubensbekenntnis band er an diesen Schritt bekanntlich nicht. Berücksichtigt man, dass Gellhorn nach 1945 zwar eine gesetzliche, keineswegs jedoch eine künstlerische und gesellschaftliche Rehabilitation widerfuhr, worüber er sich wiederholte Male bitter beklagte¹⁷⁴, muss die emotionsferne Auflistung militärischer Funktionen innerhalb seines „Rückblickes“ weniger als Zeichen unreflektierten Nationalismus‘ als als Zeichen der Hoffnung auf eine posthume Rehabilitation als deutscher Staatsbürger, so sie ihm schon als Baukünstler versagt blieb, bewertet werden.

Nach seiner Rückkehr ins Zivilleben, an die eine Übersiedlung von Breslau, einer von jungen Künstlern und Künstlerinnen nicht zwingend gerne frequentierten Stadt¹⁷⁵, nach Berlin und seine Niederlassung als freier Architekt gebunden waren¹⁷⁶, wähnte sich Gellhorn zwar in der ersten deutschen Demokratie, der so genannten Weimarer Republik¹⁷⁷ und somit in einem offiziell veränderten politischen System. Doch verwehrte dieses System eine grundlegende Reform der wirtschaftlichen und sozialen Machtverhältnisse der Vorkriegsjahre.¹⁷⁸ Wahrhaft „golden“ waren die synonym mit

¹⁷³ Seinem Sohn Peter nannte Alfred Gellhorn als offizielles Hauptmotiv, dass die „Soldaten unter seinem Kommando nie die richtige Anerkennung erhielten“ . (Schriftliche Mitteilung Peter Gellhorns an die Verfasserin am 27.03.1997.)

¹⁷⁴ In einem Brief an Julius Posener vom 02.03.1962 zeigte sich Gellhorn insbesondere auch von der ablehnenden Reaktion ehemaliger Kollegen und Mitstreiter enttäuscht: „Die lieben Kollegen haben ja im Allgemeinen die Reihen geschlossen gegen Neuankömmlinge wie wir (sic!), wenn sie auch äußerlich sehr nett tun“ schrieb er aus Barcelona. Vgl. Gellhorn, A.: Brief an Julius Posener vom 02.03.1962 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-1864). Sechs Jahre später wurde Gellhorn noch deutlicher: Anlässlich seines nahenden 85. Geburtstages wandte er sich an Posener mit den Worten: „Nachdem ich ohne Akzent in der Novembergruppenveröffentlichung Frau Kliemanns (...) verschwunden bin, hätte ich den Wunsch, es noch zu erleben, dass mein Anteil an der modernen Baukunst ins richtige Licht gerückt werde.“ (Gellhorn, A.: Brief an Julius Posener vom 05.04.1970; Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-1864) und motivierte Posener auf diese Weise zu dem bereits mehrfach zitierten, kurzen Gellhorn-Artikel in der Bauwelt. Auch Zeitzeugen bestätigen Gellhorns große Enttäuschung. Ulrich Conrads erinnerte sich, anlässlich seines Gellhorn-Interviews im Jahre 1960 einen hochgradig deprimierten Mann angetroffen zu haben, der verzweifelt war, auch nach 1945 auf keinerlei Bereitschaft zur Wiedereingliederung in die deutsche Gesellschaft gestoßen zu sein. (Brief Ulrich Conrads‘ an die Verfasserin vom 20.07.1997). Nicht zuletzt hob Gellhorns Sohn Peter gegenüber der Verfasserin wiederholte Male die große Trauer seines Vaters hervor, im eigenen Herkunftsland beinahe vollends in Vergessenheit geraten zu sein.

¹⁷⁵ Zum kulturellen Leben Breslaus im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts vgl. Hölscher, Petra: Breslau um die Jahrhundertwende: Künstler, Galerien, Kunstsammler und Künstlerkreise. In: Ilkosz / Störtkuhl (2000), S. 19-32.

¹⁷⁶ Mündliche Mitteilung Peter Gellhorns an die Verfasserin am 17.04.1998.

¹⁷⁷ Gemeinhin zwischen den Wahlen vom 19. Januar 1919 bis zu Hitlers Ernennung zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 datiert, herrscht hinsichtlich des zugewiesenen zeitlichen Rahmens innerhalb der Forschung keineswegs Einigkeit. Zu den unterschiedlichen Datierungen vgl. ausführlich Lehnert, Detlef: Die Weimarer Republik. Parteienstaat und Massengesellschaft. Stuttgart 1999, insbesondere S. 9-16. Als weitere Übersichten zur mannigfaltig erforschten Weimarer Republik siehe auch Kolb, Eberhard: Die Weimarer Republik. 5. Aufl., München 2000 - Peukert, Detlev J. K.: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt / M. 1987 - Winkler, Heinrich August: Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie. München 1993.

¹⁷⁸ Vgl. Wirsching, Andreas: Die Weimarer Republik. Politik und Gesellschaft. München 2000.

der Weimarer Republik gesetzten 1920er Jahre lediglich für eine Minderheit. In weiser Voraussicht schrieb der Wegbereiter und Wegbegleiter des „Neuen Bauens“, der Berliner Architekturkritiker Adolf Behne (1885-1948)¹⁷⁹ bereits im Januar 1919: „*Am liebsten möchte man die alte Maschine wieder in Gang setzen, nur ein bißchen neu lackiert.*“¹⁸⁰ Tatsächlich hatte sich der Lebensstandard und die soziale Anerkennung finanziell Minderprivilegierter kaum verändert: Zwar wurden umfangreiche, staatlich unterstützte Wohnungsbauprogramme initiiert¹⁸¹, doch blieben diese so genannten „Arbeiterwohnungen“ für die Mehrheit unerschwinglich, hatte sich die Ernährungslage in Einzelfällen gegenüber den Vorkriegsjahren sogar noch verschlechtert¹⁸². Nicht zuletzt befand sich eine zunehmende Anzahl von Angestellten in stetig steigender Armut.¹⁸³ Frauen blieben trotz erstmaligen Wahlrechtes und annähernd vollständiger gesetzlicher Gleichstellung weiterhin diskriminiert und sahen sich mancherorts sogar noch größeren Zwängen ausgeliefert.¹⁸⁴ Und obschon die Weimarer Verfassung zugleich erstmalig eine uneingeschränkte Gleichstellung der Deutschen jüdischen Glaubens garantierte, blieben sie eine ungeliebte, mit unzähligen Ressentiments bekämpfte Randgruppe, nahm der Antisemitismus gegenüber den Vorkriegsjahren sogar noch zu.¹⁸⁵ Schon vor 1933 verschlechterte sich ihre wirtschaftliche Lage deutlich.¹⁸⁶

Die von einer verwirrend großen Abfolge wechselnder Regierungen getragene Weimarer Republik¹⁸⁷ wird in der Historiographie gemeinhin – wenn auch nicht widerspruchlos¹⁸⁸ - in drei Phasen unterteilt: Die erste Phase bildet die im Zeichen der aus der wilhelminischen Kriegsfinanzierung resultierenden „Hyperinflation“ stehende, für die Bevölkerungsmehrheit von höchster wirtschaftlicher Not gekennzeichnete

¹⁷⁹ Zu Adolf Behne, aus dessen Schriften nachfolgend wiederholt zitiert sei, siehe Adolf Behne. Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913-1946. Hg. von Haila Ochs. Basel 1993 - Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik. Hg. von Magdalena Bushart. Berlin 2000.

¹⁸⁰ Behne, Adolf: Unsere moralische Krisis. In: Sozialistische Monatshefte. 25 (1919), Bd. 52, S. 34.

¹⁸¹ Vgl. hierzu Hofmann, Wolfgang / Kuhn, Gerd (Hg.): Wohnungspolitik und Städtebau 1900-1930. Berlin 1993

¹⁸² Vgl.: Die Ernährungslage der Arbeitnehmerschaft. In: Gewerkschaftsarchiv 1929, Nr. 11, S. 24-27, Nachdruck in: Longerich, Peter: Die erste Republik. Dokumente zur Geschichte des Weimarer Staates. München 1992, S. 239-241.

¹⁸³ Vgl. hierzu Kap. I.2.2.

¹⁸⁴ Siehe hierzu als internationalen Vergleich Anderson, Bonnie S. / Zinsler, Judith P.: Eine eigene Geschichte. Frauen in Europa. Bd. 2.: Aufbruch. Vom Absolutismus bis zur Gegenwart. Frankfurt / M. 1995, S. 240/241. Zu weiteren „Rückschlägen“ siehe auch Frevert, Ute: Frauengeschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit. Frankfurt / Main 1986, insbes. S. 163-199.

¹⁸⁵ Vgl. Zimmermann (1997), S. 22-25, 39-44.

¹⁸⁶ Das im Januar 1931 von der NSDAP formulierte Ziel, Juden und Jüdinnen aus der deutschen Wirtschaft auszuschließen, wurde bereits vor Hitlers Kanzlerschaft zunehmend in die Tat umgesetzt. Vgl. Zimmermann (1997), S. 16.

¹⁸⁷ Als Überblick zu den bis 1932 überwiegend von einem rechts- und linksradikalen sowie einem Mitteflügel getragenen Regierungen siehe Peukert (1987), S. 205-218.

¹⁸⁸ U.a. Detlev Lehnert widersetzt sich dieser Einteilung in seiner Schrift, da sie in sozioökonomischer Hinsicht zu schematisch und in politischer und soziokultureller Hinsicht partiell sogar irreführend sei vgl. Peukert (1999).

„Nachkriegskrise“ (1919-1923). Dieser schloss sich als zweite die u.a. durch den Dawes-Plan¹⁸⁹ geprägte Phase einer vordergründigen „relativen Stabilisierung“ (1924-1928)¹⁹⁰ an. Es folgte die Phase der Weltwirtschaftskrise (1929-1933), in deren Verlauf das Wirtschaftsleben weitgehend gelähmt war und der rapide Anstieg der Arbeitslosigkeit - mehr als sechs Millionen Bürger und Bürgerinnen waren ohne Arbeit - zur Radikalisierung politischer Konzepte missbraucht wurde. In Alfred Gellhorns Œuvre zeichnen sich die wirtschaftlichen Misereen und Höhenflüge der Weimarer Republik erst sehr spät ab: Weder konnte er in den von wirtschaftlicher Not gekennzeichneten Jahren bis 1924 über wirklichen Auftragsmangel klagen, noch wurde er in der offiziell von ökonomischer Konsolidierung gekennzeichneten Zeit nach 1924 von Aufträgen überflutet. Erst im Zuge der Weltwirtschaftskrise ist bei Alfred Gellhorn – wie bei fast allen damaligen Architekten¹⁹¹ – ein wirklicher Einbruch der Auftragslage zu erkennen. Abgesehen von einigen Ausstellungsprojekten, konnte er nach 1929 lediglich zwei umfangreichere Entwürfe ausführen – die Wohnungsgruppe am Bahnhof in Berlin-Lichtenrade (1930-32) (**Abb. 34-34.11**) und die Bauten für die so genannte „Reichsforschungssiedlung“ in Berlin-Haselhorst (1930/31-34) (**Abb. 33-33.10**). Kompensation suchte er zu diesem Zeitpunkt gelegentlich durch Vergleiche mit Leidensgenossen der Architekturgeschichte, wie aus der gewählten Thematik eines Aufsatzes aus dem Jahre 1929 hervorgeht.¹⁹²

Wendet man sich nun speziell dem künstlerischen Werdegang Gellhorns seit seiner Übersiedlung nach Berlin im Jahre 1918 zu, muss auch hier die heutige Unauffindbarkeit aller bis 1920 entstandenen Entwürfe vorausgeschickt werden. Rekonstruieren ließ sich lediglich ein ausgeprägtes Engagement für diverse Künstlervereinigungen: 1918 gründete Gellhorn zusammen mit dem Musiker und

¹⁸⁹ Zu dem im August 1924 vom amerikanischen Finanzpolitiker Charles Gates Dawes ausgearbeiteten Plan, der eine geringere Belastung des deutschen Haushaltes durch die in den Versailler Verträgen festgelegten Reparationszahlungen vorsah und daher zur Stabilisierung der deutschen Wirtschaft vor Ausgleich der Reparationszahlungen zunächst einen die deutsche Wirtschaft kurzfristig ankurbelnden 800-Mill.-Goldmark-Kredit gewährte vgl. Kolb, Eberhard: Die Weimarer Republik. München 2000, insbesondere S. 64ff.

¹⁹⁰ Detlef Lehnert hat die von der Historiographie vorwiegend artikulierte Behauptung einer politischen und wirtschaftlichen Stabilisierung in jenen nicht minder von hoher Inflation und Arbeitslosigkeit sowie häufigem Wechsel der Kabinette charakterisierten Jahren anschaulich widerlegt. Vgl. Lehnert (1999), insbesondere S. 138-142.

¹⁹¹ Die Bautätigkeit ließ seit 1929 erheblich nach. Im August 1930 waren bereits 30% aller Architekten, Ingenieure und Bauhandwerker arbeitslos. Zudem ordnete die Regierung Brüning im Herbst 1931 eine Kürzung des Reichsbauprogrammes und die preußische Regierung ein zweieinhalbjähriges Moratorium des Hochbaus an. Vgl. Teut, Anna: Architektur im Dritten Reich 1933-1945. Frankfurt / M. 1967 (= Bauwelt-Fundamente Nr. 19), S. 16-17, 29-30; zit. n. Campbell (1989), S. 264.

¹⁹² Bei dem gleichfalls von Auftragsnot geplagten und daher seiner Phantasie in Architekturutopien freien Lauf lassenden Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) beginnend, erinnerte Gellhorn hierbei insbesondere an europäische Architekturvisionen der ersten, ebenso von ausgeprägter materieller Entbehrung belasteten Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges. Vgl. Gellhorn, A.: Phantastik im Bauen. (1929).

Dirigenten Hermann Scherchen (1891-1966)¹⁹³ die „Neue Musikgesellschaft“¹⁹⁴ und trat – in merklicher Berücksichtigung seines Wunsches nach einer Kooperation mit Künstlern anderer Gattungen – als Organisator von Konzerten im Kunstsalon Gurlitt¹⁹⁵ in Erscheinung. 1920 wurde zu einem Jahr wichtiger künstlerischer und persönlicher Entscheidungen: Er trennte sich von seiner ersten Ehefrau Else Agathe Fischer¹⁹⁶, gründete ein Atelier mit dem Schweizer Maler Fritz Grimm¹⁹⁷ und knüpfte wahrscheinlich über das Architektur-Büro Bruno Pauls (1874-1968)¹⁹⁸ erste Kontakte zu seinem späteren Partner Martin Knauthe¹⁹⁹. Außerdem trat Alfred Gellhorn 1920 in die für das Kunstgeschehen der Weimarer Republik essentielle Berliner „Novembergruppe“²⁰⁰ ein, in deren Rahmen er sich – wie eingangs angedeutet – als Mitglied des Arbeitsausschusses und der Ausstellungsleitung²⁰¹, sowie als Mitunterzeichner der neuen Satzung im Jahre 1925²⁰², vor allem aber durch sein baukünstlerisches Wirken²⁰³ besonders profilierte. Ohne die im Dezember 1918 zur Beseitigung der „*grausame(n) Vereinsamung*“ der „*weltfremd gescholtenen*“²⁰⁴ Künstler

¹⁹³ Kreikle, Mechthild: Hermann Scherchen. Frankfurt / Main 1991 - Pauli, Hansjörg: Hermann Scherchen. Zürich 1993.

¹⁹⁴ Gellhorn: Rückblick (1971/72), S. 1 u. Brief Gellhorn an A.G. Scherchen vom 25.12.1969.

¹⁹⁵ Vgl. Brief Alfred Gellhorn an Augusta Maria Scherchen vom 25.12.1969 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Abtlg. Musik, Sammlung Augusta Maria Scherchen, Nr. 745).

¹⁹⁶ Vgl. Brief Gellhorn an A.M. Scherchen vom 25.12.1969. (Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Abtlg. Musik, Sammlung Augusta Maria Scherchen, Nr. 745).

¹⁹⁷ Zu Fritz Grimm ließen sich keinerlei Daten ermitteln. Die Zusammenarbeit mit Gellhorn geht jedoch hervor aus zwei Briefen Alfred Gellhorns an Augusta Maria Scherchen: Siehe hierzu die Briefe A. Gellhorns an A.M. Scherchen vom 07.06.1967 und 25.12.1969. (Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Abtlg. Musik, Sammlung Augusta Maria Scherchen, Nr. 745).

¹⁹⁸ Zu Bruno Paul vgl. u.a. Günther, Sonja: Bruno Paul. 1874-1968. Berlin 1992 – Ziffer, Alfred (Hg.): Bruno Paul. Deutsche Raumkunst und Architektur zwischen Jugendstil und Moderne. München 1992.

¹⁹⁹ Der Hinweis einer ersten Kontaktaufnahme Gellhorns und Knauthes über das Büro Bruno Pauls, in dem Knauthe zwischen 1916 und 1918 als Mitarbeiter beschäftigt war, findet sich – leider ohne Quellenangabe – bei: Beyer, Heinz H.: Der Architekt Martin Knauthe. In: Der neue Weg 38 (1983), Nr. 175 vom 27.02.1983. Hinsichtlich der genauen Datierung der Zusammenarbeit mit Martin Knauthe nahm Alfred Gellhorn widersprüchliche Aussagen vor: In dem oben zitierten Brief an A.M. Scherchen vom 25.12.1969 schrieb er: „*Ende 1920 ging ich nach Halle/S.*“ Doch ist nicht auszuschließen, dass sich der damals 83jährige Gellhorn dabei in der Jahreszahl irrte, denn laut der auf Aussagen Gellhorns und Knauthes fußenden Angaben im Allgemeinem Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. (Bd. 20, Leipzig 1927, S. 575/76) existierte die Architektengemeinschaft mit Knauthe erst ab 1921.

²⁰⁰ Als Überblick zur „Novembergruppe“ vgl. Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst. Recklinghausen, Wien, Berlin 1960 - Grohmann (1928) - Kliemann (1969) - Künstler der Novembergruppe. AK, Berlin 1985 - Die Novembergruppe. Teil I: Die Maler. AK, Berlin 1977 - Novembergruppe. AK, Galerie Bodo Niemann, Berlin 1993 - Nungesser, Michael: Skizze zur publizistischen Situation der modernen Architektur. S. 164. In: Europäische Moderne. Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890-1933. AK, hg. von der Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1989, S. 163-182 - Schrader, Bärbel / Schebera, Jürgen: Die „goldenen“ zwanziger Jahre. Kunst und Kultur in der Weimarer Republik. Leipzig 1987, S. 35.

²⁰¹ Vgl. Ausstellung der Novembergruppe. AK, Berlin 1925.

²⁰² Vgl. den Nachdruck der „Novembergruppen“-Satzung vom 15.08.1925 in: Kliemann (1969), S. 66.

²⁰³ Gellhorns führende Rolle innerhalb der „Novembergruppe“ geht u.a. aus der Jubiläumsschrift zum zehnjährigen Bestehen der „Novembergruppe“ hervor. Unter den Baukünstlern wurde hier einzig Mies van der Rohe und Gellhorn eine über die bloße namentliche Erwähnung hinausgehende Beachtung zuteil. Vgl. Grohmann (1928), S. 8/9.

²⁰⁴ Grohmann (1928), S. 1.

gegründeten und mehr oder weniger bis in die frühen 1930er Jahre aktiven „Novembergruppe“²⁰⁵ hätte Alfred Gellhorn – wie die Mehrzahl der heute bekanntesten, fast durchweg der „Novembergruppe“ zugehörigen, modernen Architekten²⁰⁶ – kein regelmäßiges Ausstellungsforum besessen. Insbesondere die in die alljährlich stattfindende „Große Berliner Kunstausstellung“²⁰⁷ eingewobenen Ausstellungsangebote der „Novembergruppe“ trugen maßgeblich zu Gellhorns hohem Bekanntheitsgrad in den 1920er Jahren bei.²⁰⁸ Während sich die „Novembergruppe“ noch in ihrer Gründungssatzung ausdrücklich nicht als bloß ausstellungstechnisch aktiver, wirtschaftlicher Schutzverband, sondern als Zusammenschluss „*radikale(r) Künstler*“, die „*maßgebenden Einfluß auf die Entscheidung aller künstlerischen Fragen*“²⁰⁹ forderten, verstanden wissen wollte, wuchs diese, sich aus etwa 150 Mitgliedern²¹⁰ aller Kunstbereiche zusammensetzende Künstlervereinigung in Wahrheit niemals wirklich über eine ausschließlich Ausstellungen, kleinere Veranstaltungen und Gesprächsforen²¹¹ organisierende Institution hinaus²¹². Zudem waren die beteiligten Künstler und Künstlerinnen sowohl politisch als auch künstlerisch weitaus weniger „radikal“ als der in Anlehnung an die November-Revolution gewählte Name oder mancher Künstler und Kunsthistoriker im Nachhinein²¹³ darzustellen geneigt war: Nicht

²⁰⁵ Die letzte gemeinsame Aktion der „Novembergruppe“ bestand in einer Ausstellung im neuen Haus des Vereins Berliner Künstler Jahre 1931. Vgl. Kliemann (1969), S. 47. Somit war sie lange bevor sie im Mai 1933 offiziell durch das Kartell der Vereinigten Verbände Bildender Künstler Berlins von der „Großen Berliner Kunstausstellung“ ausgeschlossen wurde, bereits auseinandergefallen. Vgl. hierzu auch Kliemann (1969), S. 45/46.

²⁰⁶ U.a. Otto Bartning, Walter Gropius, Hugo Haering, Ludwig Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Max und Bruno Taut. Zu den Architekten der „Novembergruppe“ vgl. auch Kliemann (1969), S. 43-44.

²⁰⁷ Zu der in den Jahren 1919-1928 im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof und in den Jahren 1929-1933 im Schloss Bellevue ausgetragenen „Großen Berliner Kunstausstellung“ vgl. die gleichnamigen Ausstellungskataloge. Speziell zu den dortigen Ausstellungsexponaten der „Novembergruppe“ vgl. die Führer durch die Abteilung der Novembergruppe, Kunstausstellung Berlin. Berlin 1920-1924.

²⁰⁸ Siehe hierzu das im Anhang befindliche Ausstellungsverzeichnis Alfred Gellhorns.

²⁰⁹ Vgl. den Nachdruck der Satzung bei Kliemann (1969), S. 57.

²¹⁰ Diese für die späten 1920er Jahre gültige Mitgliedszahl bei: Belling, Rudolf: Novembergruppe und Kunstpflege zur Zeit der Weimarer Republik. S. 170. In: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe. Berlin 1955, S. 169-171. In der letzterschienenen Schrift zur „Novembergruppe“ wird indes nicht die Mitgliedszahl, sondern die Anzahl der an den Ausstellungen beteiligten Künstler und Künstlerinnen auf etwa 450 geschätzt. Vgl. Novembergruppe (1994), S. 9.

²¹¹ Da die „Novembergruppe“ keinen konkreten Diskussionsrahmen bot, trafen sich die Künstlerinnen und Künstler überwiegend in privatem Rahmen – etwa den jours fixes bei Arthur Segal, an denen u.a. auch Alfred Gellhorn und Erich Mendelsohn teilnahmen. Vgl. Arthur Segal. 1874-1944. AK, hg. von Wulf Herzogenrath / Pavel Liska Berlin 1987, S. 44.

²¹² Prinzipiell gestand man sich dieses Scheitern bereits in der Jubiläumsschrift zum 10jährigen Bestehen ein: Will Grohmann beschrieb hier ohne Umschweife das vollständige Scheitern beinahe aller ursprünglichen Pläne. Vgl. Grohmann (1928), S. 4 und auch von Karl Jacob Hirsch waren missmutige Töne zu vernehmen. Er glaubte, „*der heroische Versuch von vielen in die Masse zu dringen, mißlang.*“ Vgl. Hirsch, Karl Jacob: Novembergedanken. In: Grohmann (1928), S. 19.

²¹³ So betonte beispielsweise Rudolf Belling retrospektiv in allzu deutlicher Abgrenzung zu den Jahren 1933-45, die Novembergruppe habe „*keine Grenze nach ,links‘*“ gekannt, „*nach rechts aber kompromißlos*“ abgeriegelt. Zudem hob er unzutreffenderweise hervor, dort hätten sich ausschließlich fortschrittliche Künstler eingefunden. Vgl. Belling, Rudolf: Novembergruppe und Kunstpflege zur

zu Unrecht warf Adolf Behne der „Novembergruppe“ vor, in bedenklichem Ausmaß „*neonaturalistische Reaktionäre*“ zu „*hätschel(n)*“²¹⁴ und Alfred Gellhorn sah sich schon im Jahre 1920 genötigt, ein „Verteidigungs-Schreiben“ gegen die Angriffe aufzusetzen, die „Novembergruppe“ betreibe nichts als „*bürgerliche Geschäftigkeit*“²¹⁵. Auch hinsichtlich der qualitativen Bewertung der künstlerisch überaus heterogen motivierten „Novembergruppen“-Mitglieder herrschte Uneinigkeit: Paul Westheim war die „Novembergruppe“ bestenfalls ein Haufen „*unselbständige(r) Begabungen*“²¹⁶, andere glaubten insbesondere unter den Architekten die wesentlichen Hoffnungsträger von Morgen finden zu können²¹⁷.

Nicht zuletzt fallen in das Jahr 1920 die in Zusammenarbeit mit drei „Novembergruppen“-Kollegen – dem Bildhauer und engen Freund Rudolf Belling (1886-1972)²¹⁸, dem Maler Hans Brass (1885-1959)²¹⁹ und dem Architekten Walter Würzbach (1885-?)²²⁰ – konzipierten Umgestaltungsarbeiten des Inneren des damals vielbesuchten Berliner Tanzcasino „Scala“. Mit dieser Arbeit erregte Gellhorn erstmals größeres Aufsehen.²²¹ In der in ungebrochenen Farben gehaltenen, partiell

Zeit der Weimarer Republik. S. 170. In: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe. Berlin 1955, S. 169-171. Die aus der Namensgebung und der Satzung abgeleitete Vorstellung, es handele sich bei der „Novembergruppe“ um eine Vereinigung linksradikaler, moderner Künstler und Künstlerinnen hält sich erstaunlich hartnäckig. So glaubte zuletzt Kenneth Frampton die „Novembergruppe“ in diesem Sinne darstellen zu müssen. Vgl. ders.: Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte. Stuttgart ⁵1995, S. 141.

²¹⁴ Behne, Adolf: Große Berliner Kunstausstellung 1924. S. 66. In: Die Weltbühne 20 (1924), II; Nr. 28, S. 66-68.

²¹⁵ Gellhorn, Alfred: Brief an das Kunsthaus Tom Kyle in Kiel / Die expressionistische Arbeitsgemeinschaft Kiel. 17.05.1920 (Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Richard-Blunck-Nachlass, Cb 104: 56.06)

²¹⁶ Westheim, Paul: November-Gruppe. In: Das Kunstblatt 4 (1920), S. 223.

²¹⁷ Vgl. u.a. den insbesondere Gellhorn und Knauth sowie die Gebrüder Luckhardt hervorhebenden Aufsatz von Kuhn, Alfred: Was hat uns die Novembergruppe heute noch zu sagen. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 34 (1922/23), H. 43/44, S. 737-740.

²¹⁸ Zu Belling vgl. Heusinger von Waldegg, Joachim: Rudolf Belling. In: Barron, Stephanie: Skulptur des Expressionismus. AK, Köln 1984, S. 68-72 - ders.: Winfried Nerdinger. Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918-1923. In: Pantheon 42 (1984), H. 1, S. 97-98 - Nerdinger, Winfried: Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918-1923. Berlin 1981 - Rudolf Belling. AK, Akademie der Künste Berlin, Berlin 1962 - Rudolf Belling. AK, Galerie Wolfgang Ketterer, München 1967 - Schmoll, J.A., gen. Eisenwerth: Rudolf Belling 1886-1972. In: Schmoll, J.A., gen. Eisenwerth. Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte. Hg. von Winfried Nerdinger und Dietrich Schubert, München 1985, S. 340-347.

²¹⁹ Zu dem von der heutigen Forschung ignorierten Hans Brass vgl. mit weiterführenden Literaturangaben: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts von Hans Vollmer. Bd. I, Leipzig 1953, S. 301.

²²⁰ Zu dem heute gänzlich in Vergessenheit geratenen Walter Würzbach fand sich lediglich ein kurzer Vermerk in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Hans Vollmer Bd. 36, Leipzig 1947, S. 298 sowie einige Abbildungen zu seinem Werk in: Walter Würzbach. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 6 (1922), S. 234-240.

²²¹ L'Architecture vivante (1927), 1. Hj., Taf. 12 - Behne, Adolf: Bauten. in: Sozialistische Monatshefte 27 (1921), 14.02.1921, S. 165-66 - Wasmuths Monatshefte für Baukunst 6 (1922), S. 237 -240 - Westheim, Paul: Auftakt des Architekturwollens. (1920), S. 364/366-373 - ders.: Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart. (1923), S. 187-193. Bis heute verkörpert die „Scala“ ein gerne zitiertes Beispiel direkter Nachkriegskunst vgl. Berlin und seine Bauten. Teil

„kristalloman“, partiell „organhaft“ anmutenden Modellierung der Flächen scheinen nicht nur die beiden formalen Hauptströmungen aus dem Umfeld der 1919 gegründeten „Gläsernen Kette“²²² aus dem Reich der „imaginären Architektur“ an die Oberfläche der Realität vorgedrungen zu sein, sondern vor allem scheint hier die zentrale theoretische, wenngleich selten realisierte Forderung zahlreicher damaliger Manifeste ansatzweise Materie geworden zu sein – die Synthese der bildenden Künste²²³. Bekanntlich blieb Gellhorn die Umsetzung dieser, seinerseits zeitlebens beschworenen kunsttheoretischen Maxime²²⁴, in den meisten Fällen verwehrt. Und streng genommen erfüllte nicht einmal die „Scala“ Gellhorns Idealvorstellung eines synthetischen Kunstwerkes: Als seinem spezifischen Gesamtkunstideal folgende Kunstwerke betrachtete Gellhorn nämlich nur solche, die entweder in gleichberechtigter Arbeit von Architekt, Bildhauer und Maler oder aber von einem einzigen – Malerei, Plastik und Architektur zu gleichen Teilen berücksichtigenden – Künstler angefertigt wurden.²²⁵ Die „Scala“-Umgestaltung jedoch blieb bloß auf das Innere eines bereits zuvor bestehenden Gebäudes begrenzt.

Da die „Novembergruppe“ in der Literatur immer wieder zu leichtfertig in Zusammenhang mit dem Gesamtkunst-Ideal gebracht wird²²⁶, ist an dieser Stelle nochmals zu betonen, dass die Forderung nach der Zusammenarbeit bildender Künstler in keiner der „Novembergruppen“-Satzungen Erwähnung fand.²²⁷ Sie ging alleine auf das Engagement einzelner Vertreter der künstlerisch uneinheitlichen „Novembergruppe“, zurück. Dabei wurde der seit seiner Ausbildung bei Theodor Fischer vom Gesamtkunst-

VIII, Bd. 3 (1980), S. 77-78, 112 - Clarenbach (1969), S. 87-89 - Hüter (1987), S. 100, 102 - Kleihues, Josef Paul / Becker-Schwering, Jan Gerd / Kahlfeldt, Paul (Hg.): Bauen in Berlin 1900-2000. AK, Berlin 2000, S. 93 - Kliemann (1969), S. 33, 43 - Moderne Architektur in Deutschland. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 90 - Nerdinger (1981), S. 44-58 - Nerdinger (1998), S. 89 - Pehnt (1973), S. 39, Abb. 66 - ders. (1998), S. 291, 294 - Schivelbusch (1992), S. 37 - Schmoll, J.A., gen. Eisenwerth (1985), S. 341 - Schulze (1992), S. 445 - Tendenzen der zwanziger Jahre. AK, (1977), S. 2/70 u. 2/163 - Whyte (1981), S. 176.

²²² Whyte, Iain B. / Schneider, Romana: Die Briefe der „Gläsernen Kette“. Berlin 1986; Gellhorn war allerdings kein Mitglied dieses 1919-1920 existierenden, utopische Architekturen entwerfenden Kreises.

²²³ Als Beispiele damals das Gesamtkunst-Ideal in den Vordergrund stellender Manifeste vgl. insbesondere die programmatischen Schriften aus dem Kreis um Bruno Taut und Walter Gropius; wiedergegeben in: Conrads, U.: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Braunschweig ²1981, S. 42, 48. Zu Herkunft und Zielen der in der Romantik des frühen 19. Jahrhundert wurzelnden Gesamtkunstidee vgl.: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. AK, Zürich 1983. Speziell zum Gesamtkunstideal des frühen 20. Jahrhunderts vgl. Pehnt (1998), insbes. S. 41-56.

²²⁴ Bis zum letzten publizierten Aufsatz propagierte Gellhorn unermüdlich die Zusammenarbeit zwischen Architekt und bildenden Künstlern. Vgl. u.a. Gellhorn, A.: Der Bau als Gesamtkunstwerk. (1925) - Die internationale Lage der Baukunst. (1926) - Neue Sachlichkeit und Architektur. (1926) - Von den Schlagworten. (1926) - Rationalisierung und Kunst. (1927) - Zum Thema bildenden Kunst im neuen Hause. (1928) - Kampf um den Werkbund. (1930) - Das Problem der bildenden Kunst im Raum. (1932) - Die Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst. (1954) Das neue Architektenthaus in Barcelona; Picasso und Salvador Dali. In: Der Architekt 11 (1962), S. 328-331.

²²⁵ Gellhorn, A.: Der Bau als ‚Gesamtkunstwerk‘. S. 130.

²²⁶ U.a. Kliemann (1969), S. 43 u. Novembergruppe (1993), S. 35.

²²⁷ Die Satzungen der Jahre 1919-1925 sind wiedergegeben in: Kliemann (1969), S. 65-66.

ideal inspirierte Gellhorn novembergruppenintern stets an vorderer Stelle der Kunstsynthese-Förderer genannt.²²⁸

2.2 Halle an der Saale (1921-1926)

Mit Halle / Saale und Berlin wirkte Gellhorn in zwei hinsichtlich ihrer Gegensätze kaum zu überbietenden Städten: Berlin war in den 1920er Jahren nicht nur zum Zentrum moderner Kunst²²⁹, sondern – wegen der verwaltungstechnischen Bildung zu „Groß-Berlin“ im Jahre 1920 – auch zu der drittgrößten Metropole der Welt avanciert.²³⁰ Stand Berlin im Ruf, die „amerikanischste“ und dynamischste aller europäischen Metropolen zu verkörpern – obschon mitunter deren vermeintliche „Stillosigkeit als Stil“²³¹ beklagt wurde – schien Halle noch immer in den „Flegeljahren ihrer Entwicklung zur Großstadt“²³² zu verharren. Das in der Weimarer Republik verbreitete Vorurteil, die Moderne habe nur in intellektuellenlosen, kleinen Gemeinden gegen Feinde anzukämpfen²³³, lässt sich am Beispiel der seinerzeit immerhin über 190.000 Einwohner und Einwohnerinnen²³⁴ zählenden Universitätsstadt Halle nachdrücklich widerlegen. Gellhorn äußerte sich wiederholt abfällig über den provinziellen Charakter der Saalestadt²³⁵ und war daher trotz Bürogemeinschaft mit Martin Knauth nicht bereit, seinen Hauptwohnsitz in Berlin aufzugeben. In Halle hatte er gegen ein vorrangig ressentimentbesessenes Publikum zu kämpfen, in Berlin hingegen wurde er bis in die jüngere Generation hinein als einer der wichtigsten modernen Baukünstler hofiert²³⁶ und konnte intensive Kontakte zu modernen Künstlern und Künstlerinnen aus allen Bereichen der Kunst pflegen²³⁷. Während der konservative

²²⁸ U.a. Grohmann hob Gellhorn als einen der wenigen Architekten hervor, die aus der „Novembergruppe“ „die Anregung mitnahmen, im Bau nicht nur eine Tatsache der Zweckerfüllung (...), sondern eine Möglichkeit gemeinsamer künstlerischer Arbeit“ zu sehen. Vgl. Grohmann (1928), S. 8/9.

²²⁹ Von den unzähligen, sich der kulturellen Entwicklung Berlins im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts widmenden Publikationen sei an dieser Stelle lediglich eine Auswahl genannt: Berlin, Berlin. Hg. von Gottfried Korff und Reinhard Rürup. AK, Berlin 1987 - Bienert, Michael: Die eingebildete Metropole. Stuttgart 1992 - Lange, Annemarie: Berlin in der Weimarer Republik. Berlin 1987 - Roters, Eberhard (Hg.): Berlin 1910-1933. Berlin 1983 - Schrader, Bärbel / Schebera, Jürgen: Die „goldenen“ zwanziger Jahre. Kunst und Kultur in der Weimarer Republik. Leipzig 1987, S. 35 - Tendenzen der zwanziger Jahre. (1977) - Der Traum von einer neuen Welt. Berlin 1910-1933. AK, Ingelheim am Rhein 1989.

²³⁰ In Berlin lebten seinerzeit etwa vier Mio. Menschen. Vgl. Peukert (1987), S. 182.

²³¹ Vgl. Schivelbusch (2001), S. 302.

²³² Diese, für die 1920er Jahre nicht minder gültige Aussage wurde von Max Sauerlandt bereits 1913 getroffen. Vgl. Sauerlandt, Max: Halle an der Saale. Leipzig 1913, S. 191.

²³³ Vgl. u.a. Heyken, R.: Siedlungsbauten von Architekt Thilo Schoder, Gera. In: Neubau 12 (1930), H. 12, S. 221-238.

²³⁴ Im Zuge der Industrialisierung hatte sich die Anzahl der Einwohner und Einwohnerinnen zwischen den Jahren 1814 (19 000) und 1926 (193 722) verzehnfacht. Vgl. Meyers Lexikon. Siebente Auflage. Bd. 5, Leipzig 1926, S. 958.

²³⁵ U.a. Gellhorn, A.: Reklame und Stadtbild. (1926).

²³⁶ So wurde Gellhorn u.a. zu dem von Julius Posener mitbegründeten „Arbeitskreis der neuen Form“ der Technischen Universität Berlin, für den u.a. auch Mendelsohn und Haering Lesungen hielten, zu einem Vortrag gebeten. Vgl. Posener (1970), S. 856 - ders.: Fast so alt wie das Jahrhundert. Basel, Berlin, Boston (1993), S. 158.

²³⁷ Schriftl. Mitteilung Peter Gellhorns an die Verfasserin am 27.03.1997. Die im Privatbesitz Peter Gell-

Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann (1852-1932)²³⁸ bereits 1924 abgelöst wurde und Berlin unter der darauffolgenden Ägide Martin Wagners (1885-1957)²³⁹ zu einem der wichtigsten Zentren des „Neuen Bauens“ der Weimarer Republik heranreifte, blieb der seit 1912 amtierende konservative Hallesche Stadtbaurat Wilhelm Jost (1874-1944)²⁴⁰ bis 1939 im Amt und blockierte während dieser Ära so manchen Schritt in die architektonische Moderne²⁴¹. Kontinuitätsbewusstsein bewies die von einigen Zeitgenossen als Zentrum dicht gedrängter gesellschaftlicher Extreme erlebte Saalestadt²⁴² seinerzeit auch hinsichtlich ihres Bürgermeisters: Der konservative Richard Rive (1864-1947)²⁴³ hielt von 1906 bis 1933 als Oberbürgermeister seine „schützende Hand“ über die städtische Entwicklung und war in dieser Funktion, aber auch speziell wegen seiner Verbrüderung mit dem Stadtbaurat Wilhelm Jost, begehrtes Angriffsziel der Schmähschriften Martin Knauthes.²⁴⁴ Ansatzweise Moderne-Enklaven bildeten lediglich die von Paul Thiersch geleitete, oft mit dem nahegelegenen Bauhaus verglichene, realiter jedoch künstlerisch weitaus weniger abstrakt und industriefreundlich agierende Kunstgewerbeschule „Burg Giebichenstein“²⁴⁵, sowie die

horns befindliche, maschinenschriftlich verfasste Kurzbiographie Gellhorns heute unbekanntem Autor bezeichnet Gellhorns damaligen Wohnsitz als „Treffpunkt des intellektuellen und künstlerischen Berlins“. Vgl. Alfred Gellhorn. Masch.Man. (nach 1972). Auch andere Zeitzeugen bestätigen diese Behauptung und berichteten u.a. von literarischen, künstlerischen und philosophischen Lesungen, die jeden ersten und dritten Montag eines Monats bei Gellhorn stattfanden. Vgl. hierzu Hannah Höch. Eine Lebenscollage. 2. Abteilung Dokumente. (1995), S. 130/131.

²³⁸ Ludwig Hoffmann. Stadtbaurat von Berlin 1896-1924. Lebenserinnerungen eines Architekten. Berlin 1983 - Reichardt, Hans J. / Schäche, Wolfgang: Ludwig Hoffmann in Berlin. Die Wiederentdeckung eines Architekten. Berlin 1986.

²³⁹ Martin Wagner 1885-1957. Wohnungsbau und Weltstadtplanung. Die Rationalisierung des Glücks. AK, Berlin 1985 - Scarpa, Ludovica: Martin Wagner und Berlin. Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik. Braunschweig, Wiesbaden 1986.

²⁴⁰ Zu Jost vgl. Dietzsch, Thomas: Bauen in historischer Umgebung. Zum Wirken von Wilhelm Jost als Stadtbaurat. In: Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt. 3 (1995), H. 2, S. 166-178 - Adam, Hubertus: Verhaltene Modernität. In: Bauwelt 89 (1998), H. 25, S. 1440-1443.

²⁴¹ Zur architektonischen und städtebaulichen Entwicklung Halles während des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts sowie zu Josts Wirken in diesem Zeitraum vgl. ausführlich Kap. B.I.1 der vorliegenden Abhandlung.

²⁴² U.a. beschrieb der Schriftsteller Ernst Oswald in seinem 1929 in Berlin erschienenen Roman „Ruhe und Ordnung“ das Sozialprofil der Einwohner und Einwohnerinnen der Saalestadt als eine dicht gedrängt lebende, kontrastreiche Mischung von in den vielen ansässigen Fabrikanlagen tätigen Arbeitern und Arbeiterinnen, unzähligen Angestellten und Universitätsangehörigen. Ein passagenweiser Auszug dieses Romans findet sich bei: Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallesche Künstlergruppe“. (1990), S. 5.

²⁴³ Rive war bis zu seinem Eintritt in die Deutsch-Nationale Volkspartei im Jahre 1928 parteilos. Als – wiewgleich politisch-konservativ voreingenommene – zeitgenössische Würdigung Rives vgl. die Schrift des damaligen Direktors des Halleschen Stadtarchivs: Neuss, Erich: Die Hallesche Stadtverwaltung 1906-1931. Halle 1931.

²⁴⁴ U.a. Knauthe, Martin: Kunststreit in Halle. In: Das Wort. 2 (1924), H. 87, 29.07.1924 - Formen oder umformen. In: Die Baulaterne 1 (1925), H. 3, S. 20-21.

²⁴⁵ Zu dieser Kunstgewerbeschule vgl. ausführlich Burg Giebichenstein. 75 Jahre Burg Giebichenstein. 1915-1990. Beitrag zur Geschichte. AK, Halle 1990 - Burg Giebichenstein. Die Hallesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart. Halle 1993 - Nauhaus, W.: Die Burg Giebichenstein. Geschichte einer deutschen Kunsthochschule 1915-1933. Leipzig 1981 - Schneider, Katja: Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter der Leitung Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915-1933. Weinheim 1992. Als ein Beispiel des insbesondere zu DDR-Zeiten geläufigen Vergleichs zwischen „Burg“ und Bauhaus vgl. Schulze, Ingrid: Burg und Bauhaus. In: Wiss. Zeitschrift der

im April 1919 nach dem Vorbild der Berliner „Novembergruppe“ gegründete „Hallische Künstlergruppe“, der auch Gellhorn angehörte²⁴⁶.

Doch nicht nur mit den Städten Berlin und Halle trafen zwei Extreme aufeinander, sondern auch mit den Persönlichkeiten Gellhorns und Knauthes²⁴⁷: War es Gellhorn, der als eine der wenigen Ausnahmen unter den „Novembergruppen“-Mitgliedern unermüdlich – wenn auch nahezu erfolglos – für eine über die theoretische Forderung hinausgehende Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern kämpfte, begnügte sich Martin Knauthe nicht mit vagen, pseudo-sozialistischen Phrasen, wie man ihnen damals insbesondere im Umfeld der „Novembergruppe“²⁴⁸ oder des bereits zitierten Berliner „Arbeitsrates für Kunst“²⁴⁹ begegnete, sondern war 1919-1924 als Stadtverordneter der USPD bzw. KPD in Halle politisch aktiv.²⁵⁰ Wie Gellhorn setzte sich Knauthe intensiv für die Belange der Moderne ein und war führender Kopf sowohl der „Hallischen Künstlergruppe“ als auch des „Hallischen Künstlerrates“.²⁵¹

Beschränkten sich die ersten Nachkriegs-Aktivitäten der Architekten-Gemeinschaft Gellhorns und Knauthes ausnahmslos auf Um- oder Erweiterungsbauten, so erhielten sie 1921 mit dem Entwurf des so genannten „Forsterhofes“²⁵² (**Abb. 5-5.16**) den ersten selbständig auszuführenden Auftrag. Obschon dieses Gebäude beiden rasch zu reichsweitem Ruhm verhalf und – vermutlich nicht zuletzt aufgrund des überwiegend positiven Echos in der Halleschen Tagespresse²⁵³ – zahlreiche Aufträge für Halle folgten, blieb der „Forsterhof“ zusammen mit der 1923 vollendeten „Garage Schwabach“ (**Abb. 8-8.7**) das einzige eigenständig ausgeführte Objekt der

Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 29 (1983), S. 505-510.

²⁴⁶ Als letzterschienene, noch zu DDR-Zeiten verfasste Untersuchung zur „Hallischen Künstlergruppe“ vgl. Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“. Halle o.J. (1990). Wie „proletarisch-revolutionär“ diese, bis zu ihrem Anschluss an den Reichsverband bildender Künstler im Jahre 1926 existierende Künstlergemeinschaft allerdings wahrhaftig war, bedürfte einer gesonderten Untersuchung.

²⁴⁷ Aus der gemeinsamen, auch außerhalb Halles tätigen Partnerschaft sind bislang 36, überwiegend un- ausgeführte Projekte bekannt, vgl. Werkverzeichnis Scharfe (1979), S. 29-59.

²⁴⁸ „Wir stehen auf dem fruchtbaren Boden der Revolution. Unser Wahlspruch heißt: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ wird 1919 in einem Entwurf zum „Manifest der Novembristen“ formuliert; wiedergegeben in: Grohmann (1928), S.16. Wie bereits oben angemerkt, verkörperte aktives linkspolitisches Engagement in diesen Reihen dennoch eine Ausnahme. Trotz aller Beschönigungsversuche gestand sogar Belling diesen Umstand ein vgl.: Belling, Rudolf: Novembergruppe und Kunstpflege zur Zeit der Weimarer Republik. S. 169. In: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe. Berlin 1955, S.169-171.

²⁴⁹ Zu den vermeintlich „sozialistischen“, im Kern jedoch vorrangig apolitischen Bemühungen des „Arbeitsrates für Kunst“ vgl. Whyte, Iain Boyd: Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914-1920. Stuttgart 1981, insbes. S. 81ff.

²⁵⁰ Vgl. Schulze (1990), S. 6.

²⁵¹ Knauthe war Vorsitzender dieser im Jahre 1919 nach Vorbild des o.g. Berliner „Arbeitsrates für Kunst“ gegründeten und nach längerer Inaktivität im Jahre 1923 aufgelösten Künstlervereinigung. Siehe hierzu auch Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“. (1990), S. 8.

²⁵² Zu diesem Gebäude siehe ausführlich Kap. B.I der vorliegenden Untersuchung.

²⁵³ Vgl. hierzu ausführlich die Literaturangaben in Kap. B. I.1 der vorliegenden Abhandlung.

Architektengemeinschaft für die Saalestadt. Dieser Aspekt sei besonders hervorgehoben, da in jüngster Zeit wiederholt auf die Einzigartigkeit der Bauten Gellhorns und Knauthes in Halle hingewiesen wurde²⁵⁴, diese undifferenziert pluralbetonende Formulierung jedoch den fälschlichen Eindruck erweckt, unter der Federführung beider seien zahlreiche Bauwerke in der Saalestadt errichtet worden. In Wahrheit jedoch boykottierte die konservative Hallesche Baupolizei deren Ausführung weitgehend. Die Tätigkeiten der Bürogemeinschaft wurden auf wenige Um- und Anbauten begrenzt. Und selbst diese wurden noch von unsäglichen, partiell republikweit verfolgten Kontroversen begleitet, wie das Beispiel des 1923 von Gellhorn und Knauthe umzugestaltenden, in kräftigen Farben vorgesehenen Geschäftshauses am Halleschen Marktplatz (**Abb. 9-9.2**) veranschaulicht. Diese Umgestaltung provozierte beim künstlerischen Beirat der Baupolizei derart heftigen Protest, dass – an die heute bekanntere, aber erst ein Jahr später geführte Diskussion um Erich Mendelsohns Berliner Geschäftshaus für die Firma Herpich (1924-29) erinnernd - vor Vollendung ein der tatsächlichen Fassadenhöhe entsprechendes Modell angefertigt werden musste.²⁵⁵ Signifikanterweise wurde der Eklat als Beispiel inkompetenter, die neueren Kunstentwicklungen bewusst blockierender Baubehörden in der Fachzeitschrift „Bauwelt“ besprochen.²⁵⁶ Konnte die Umgestaltung des Geschäftshauses noch gegen den Willen des künstlerischen Beirates durchgesetzt werden, verhinderte die reaktionäre Baupolizei die Ausführung des zeitgleich entstandenen Entwurfs zu einer „Olex-Tankstelle“²⁵⁷ (**Abb. 10-10.2**) endgültig. Erneut erschien ein Protest-Artikel in der „Bauwelt“.²⁵⁸ Doch nicht nur ewiggestrige Baubeamten, sondern gelegentlich auch die Bauherren selbst verhinderten die Realisation einiger Entwürfe aus dem Büro Gellhorn & Knauthe: Von dem zeitgenössisch hochgeschätzten, um 1922 begonnenen Projekt zu einer Silberhütte für die Mansfeld AG im Kreis Hettstedt²⁵⁹ (**Abb. 6-6.8**) wurde lediglich die Silberlaugerei ausgeführt.

Um 1925 zeichnete sich erneut eine sowohl auf privater als auch auf künstlerischer Ebene verankerte Umbruchphase in Gellhorns Leben ab. 1924 heiratete er die Tänzerin

²⁵⁴ Vgl. u.a. das Vorwort in: *Bauwelt* 89 (1998), H. 25 (= Themenschwerpunkt Halle), S. 1423 und das Vorwort in Nerdinger, Winfried / Tafel, Cornelius: *Architekturführer Deutschland 20. Jahrhundert*. Basel / Boston / Berlin 1996, S. X.

²⁵⁵ Vgl. hierzu die erhaltene Korrespondenz zwischen Gellhorn / Knauthe und der Halleschen Baupolizei in: *Akten der Bauabteilung, Marktplatz 6.* (Stadtarchiv Halle) Zu der Debatte um Mendelsohns Pelzhaus C.A. Herpich & Söhne siehe Neumann (1989), S. 195 - Stephan, Regina: „Die Ware ist das Primäre – ihrer Anpreisung dienen alle baulichen Maßnahmen.“ *Warenhäuser in Berlin, Breslau, Chemnitz, Duisburg, Nürnberg, Oslo und Stuttgart 1924 bis 1932.* S. 93-98. In: Erich Mendelsohn (1999), S. 92-133.

²⁵⁶ S.: Fassadenumbau am Marktplatz a. S., Architekten: Dr.-Ing. Alfred Gellhorn und Martin Knauthe. In: *Bauwelt* 15 (1924), H.18, S. 375-376.

²⁵⁷ Zur Olex-Tankstelle vgl. ausführlich Kap. B.III der vorliegenden Abhandlung.

²⁵⁸ Ein Bau, dem die Zustimmung verweigert wird. In: *Bauwelt* (1924), H.10, S. 187-188.

²⁵⁹ Zu diesem Projekt vgl. ausführlich Kap. B.II der vorliegenden Abhandlung.

Else Adami (1896-1971), eine ehemalige Schülerin Mary Wigmans (1886-1973)²⁶⁰. 1925 trat Gellhorn eine von der Reichsregierung finanzierte Palladio-Studienreise durch Oberitalien an, die ihn noch Jahre später intensiv beschäftigen sollte.²⁶¹ Vor allem aber veranlasste die große Anzahl einerseits lobend hervorgehobener, andererseits jedoch in ihrer Ausführung verhaltener Projekte Gellhorn seit Mitte der 1920er Jahre, Kompensation in zahlreichen, mitunter selbstanpreisenden Publikationen zu suchen. Hatte sich der Zorn seiner Schriften schon immer gegen seine konservative Kollegen gerichtet, so diskreditierte er von nun an zunehmend auch moderne Kollegen.²⁶² Immer kompromissloser stellte er seine Abneigung gegen die inzwischen verstärkt diskutierte „Neue Sachlichkeit“²⁶³ in das Zentrum seiner Schriften. Da kurze Zeit später die Bürogemeinschaft Gellhorns und Knauthes zerbrach, die eigentliche Ursache dieser Trennung jedoch bis heute nicht geklärt ist, drängen sich Mutmaßungen über potentiell an der Debatte um die „Neue Sachlichkeit“ entzündete künstlerische Diskrepanzen geradezu auf. Wiederholt wurde unterstellt, Knauthe habe einen dem Bauhaus nahestehenden streng-sachlichen Weg beschreiten wollen, während sich Gellhorn dem Schritt zu größerer Abstraktion hartnäckig verweigert habe.²⁶⁴ Ein Vergleich des jeweils nach der Trennung entstandenen Werkes relativiert diese These jedoch grundlegend.²⁶⁵ Auch Behauptungen über etwaige politische Meinungsverschiedenheiten – wie sie insbesondere Ingrid Schulze formulierte²⁶⁶ – müssen angesichts der gegenwärtig verfügbaren Quellen als Spekulation gelten. Vergleicht man allerdings die nach 1925 verfassten Aufsätze beider Architekten, fällt auf, dass Gellhorn und Knauthe bei der Legitimation ihres künstlerischen Schaffens höchst differente Wege einschlugen: Obschon Knauthes Schriften eine ebenso ausgeprägte Distanz zu Arbeitern und

²⁶⁰ Müller, Hedwig: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. Weinheim 1986.

²⁶¹ Vgl. den Brief A. Gellhorns an The American Guild for German Culture Freedom Inc., New York vom 16.08.1938 (Deutsche Bibliothek Frankfurt / M., Deutsches Exilarchiv, American Guild for German Culture Freedom, EB 70/117): Gellhorn nennt in diesem Brief leider weder einen konkreten Reisettermin noch den Initiator, betont jedoch, diese Studienfahrt habe auf „Reichskosten“ stattgefunden. Laut dieses Briefes wurde Gellhorn durch den Kunsthistoriker Alfred Kuhn angeregt, als moderner Architekt vor Ort sein eigenes Verhältnis zu Palladio zu erkunden und die Ergebnisse in der „Kunstchronik“ zu publizieren. Tatsächlich erschien der Aufsatz „Um Palladio“ (1925) später allerdings in der „Bauwelt“, da er lt. Gellhorns eigener Aussage zu „fachmännisch“ gewesen sei. Dieser Aufsatz begeisterte nach Gellhorns eigener Darstellung wiederum den damaligen preußischen Kunstreferenten Waetzoldt so sehr, dass er Gellhorn eine Palladio-Einzelpublikation nahelegte. Infolge der an die Weltwirtschaftskrise der späten 1920er Jahre geknüpften, desolaten finanziellen Situation erschien dieses Werk jedoch nicht. Ebenso musste eine nach Angaben Gellhorns von einem gewissen, nicht näher benannten Herrn Dessoir geplante Reihe Gellhorns im Hörfunk zu Palladio abgesagt werden, da Dessoir frühzeitig von NS-Männern entlassen wurde. Zum mutmaßlichen Einfluss der Italienreise Gellhorns auf sein späteres Werk vgl. auch Kap. B.IV.5.2 der vorliegenden Arbeit.

²⁶² Als ein Beispiel, in dessen Rahmen Gellhorn sowohl das Bauhaus als auch das „traditionalistische Lager“ scharf angreift vgl.: Gellhorn, A.: 4. Jahresschau deutscher Arbeit Dresden. Wohnung und Siedlung. In: Kunstchronik und Kunstmarkt (1925/26), N.F. 35, Nr. 12, S. 223.

²⁶³ Zu dem aus Gellhorns Schriften ableitbarem Verhältnis vgl. ausführlich Kap. C der vorliegenden Abhandlung.

²⁶⁴ Zuletzt: Schulze (1992), S. 448.

²⁶⁵ Vgl. hierzu Kap. IV.1 der vorliegenden Untersuchung.

²⁶⁶ Zuletzt: Schulze (1992), S. 449.

Arbeiterinnen erkennen lassen wie die Schriften des auf dem Sektor einer sozial engagierten Architektenschaft der 1920er Jahre bis heute zu Unrecht meistzitierten Bruno Taut²⁶⁷, ist ein in den Publikationen zur Schau gestelltes, beträchtliches soziales Engagement Knauthes nicht zu leugnen: Im unbedingten Gegensatz zu Gellhorn betrachtete Knauthe das „Neue Bauen“ unumstößlich als Hoffnungsträger einer neuen, gleichberechtigten Welt, wandte er sich offiziell gegen Kunstgewerbe als sinnloses, für die Arbeiterklasse unerschwingliches Rudiment vergangener Zeiten.²⁶⁸ Gellhorn hingegen sprach sich an keiner Stelle gegen das Kunstgewerbe per se aus. Erhob er es dennoch zum Gegenstand seiner Kritik, basierte dies weniger auf linkspolitischem Engagement als auf einer reinen Beanstandung des als überholt empfundenen Formenrepertoires.²⁶⁹ Auch scheint auffällig, dass Gellhorn seine Auftraggeber und -geberinnen nach 1926 überwiegend in finanziell erlauchten Kreisen, Knauthe indes bei Genossenschaften und Krankenkassen fand. Zunehmend unüberbrückbare kunsttheoretische *und* politische Differenzen sind somit tatsächlich als Trennungsgrund anzunehmen. Dabei ist davon auszugehen, dass die Auflösung des gemeinsamen Architekturbüros nicht im Frieden verlief: Weder war Gellhorn Knauthe noch Knauthe Gellhorn rückblickend eine Erwähnung wert.²⁷⁰

2.3 Berlin (1926-1933)

Die nachfolgenden Jahre bis zur Emigration schwankte Gellhorn – sowohl auf kunsttheoretischer als auch auf praktischer Ebene – zwischen den Bemühungen, einerseits die Gedankenwelt des „Neuen Bauens“ in die Welt der Tradition zu implantieren und andererseits traditionelle Wege in die Welt des „Neuen Bauens“ zu integrieren: Zunächst gründete Gellhorn 1926 den „Studienausschuss für zeitgemäßes Bauen“ in dem erstrangig konservativ ausgerichteten Bund Deutscher Architekten (BDA)²⁷¹; auf diesem Wege wurde er 1927 zum Mitglied der „Reichsforschungs-

²⁶⁷ Bruno Taut beklagte sich wiederholte Male, das Gros der Arbeiterinnen und Arbeiter sei nicht bereit, die von ihm diktierten Bauformen als die angeblich „eigenen“ anzuerkennen und wolle stattdessen am Historismus des späten 19. Jahrhunderts festhalten. Vgl. u.a. Taut, Bruno: Der Neuaufbau des Leipziger Volkshauses. In: Freiheit. Berlin 3 (1920), Nr. 409 vom 29.09.1920. Ausgerechnet aus diesem, Tauts kunstdiktatorischen Habitus besonders anschaulich belegenden Aufsatz zitiert Knauthe – Tauts Überlegungen anpreisend – ausführlich in: Sollen wir im „Raffke-Stil“ Bauen? In: Klassenkampf 7 (1927), Nr. 29 vom 04.02.1927.

²⁶⁸ U.a. Knauthe, Martin: Der „Giebichenstein“ des Anstoßes. In: Mitteldeutsches Echo 5 (1931), 21.02./07.03.1931.

²⁶⁹ U.a. Gellhorn, A.: Die deutsche Abteilung auf der internationalen Kunstgewerbeausstellung in Monza. (1925) - Wohngerät und Werkkultur. (1926).

²⁷⁰ Martin Knauthe erwähnt Gellhorn in seinem 1937 angefertigten Werkverzeichnis mit keinem Wort. Vgl. Knauthe, Martin: Architekt Martin Knauthe. Projekte und Bauten 1910-1937. Masch. Schr., 08.03.1937 (Stadtarchiv Halle, Personalakte 6111: Martin Knauthe. Bl. 41-46). Und auch Gellhorn berücksichtigte Knauthe in seinem um 1971/72 verfassten „Rückblick“ nicht, obwohl er darin beinahe jeden ehemaligen Mitarbeiter namentlich aufführte.

²⁷¹ Ein Hinweis auf Gellhorns führende Rolle bei diesem Studienausschuss fand sich einzig als Vorabbeurkundung der Bauwelt-Redaktion im Rahmen des Aufsatzes: Gellhorn, A.: Südamerikas Beitrag zur neuen Architektur. S.643. In: Bauwelt 45 (1954), H. 33, S. 643-647. Zu Gellhorns Mitgliedschaft des Studienausschusses allgemein vgl. Gellhorn, A.: Bundestag des BDA in Halle. (1927), S. 27/28.

gesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen“ (RfG)²⁷² ernannt²⁷³. Auch trat er im selben Jahr der progressiven internationalen Künstlervereinigung „Porza“²⁷⁴ bei und wurde – wie eingangs erwähnt – unter reger Anteilnahme damaliger Fachzeitschriften noch vor Walter Gropius 1930 als erster deutscher Architekt zum Mitglied der progressiven französischen „Union des Artistes Modernes“ benannt. Zugleich aber begab sich Gellhorn zusehends stärker in eine gegen die „neusachlichen“ Wortführer des „Neuen Bauens“ gerichtete Oppositionshaltung. Obschon er als Mitglied des Fachausschusses „Das neue Bauen“ auf der „Deutschen Bauausstellung“ in Berlin 1931 als „Botschafter der Moderne“ aktiv war²⁷⁵, initiierte er dort gleichzeitig die gegen die radikale Moderne gerichtete Sonderabteilung „Kunst im Bauwerk“. Hierfür erstellte er eigens ein Programm, das jedoch nach einigen Meinungsverschiedenheiten von Bruno Paul umgesetzt wurde.²⁷⁶ Weiterhin veranlasste Gellhorn kurze Zeit später als neugewählter Erster Vorsitzender des RVbK²⁷⁷, dass auf

²⁷² Die 1926 unter der Aufsicht des Reichsarbeitsministeriums zusammengestellte RFG diente der Erforschung von Modellen zur Rationalisierung im Wohnungswesen. Zur Gründung vgl. Bauwelt (1927), H. 28, S. 685; zur Neuorganisation der RFG, an der Gellhorn regen Anteil hatte, vgl. Gellhorn, A.: Neuregelung der Reichsforschungsgesellschaft. In: Baugilde 12 (1930), S. 536. Als Überblick zur RFG siehe auch Fleckner, Sigurd: Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen 1927-1931. Entwicklung und Scheitern. Diss., TH Aachen 1993 - Schumacher, Angela: Otto Haesler und der Wohnungsbau in der Weimarer Republik. Diss. Marburg 1982, insbes. S. 78-84.

²⁷³ Auf dem Bundestag des BDA in Halle im Januar 1927 wurde der Beitritt in den „Studienausschuss für neuzeitliches Bauwesen des BDA“ in die RFG beschlossen. Erklärtes Ziel war es, eine Brücke zu schlagen „zwischen dem rein individuellen Standpunkt der Baukünstler und dem Gedanken rein kollektiver Zusammenarbeit (...) und damit sowohl die Architektenschaft selbst vor den nachteiligen Folgen einer aussichtslos gewordenen Gegnerschaft (zu bewahren, d. Verf.), als auch die notwendige Bereicherung der zentralen Arbeit durch ihre Mitwirkung“ zu ermöglichen. Vgl. Gellhorn, A.: Bundestag des D.B.A. (sic!) in Halle. (1927), S. 28. Der konkrete Zeitpunkt von Gellhorns Beitritt in die RFG ist unbekannt. In der in der Bauwelt veröffentlichten Liste der frühesten RFG-Mitglieder (Bauwelt 1927, H. 28, S. 2685) fehlt Gellhorns Name noch. Eine erstmalige Nennung der Mitgliedschaft erfolgt in: Gellhorn, A.: Aufgaben des Architekten innerhalb der Rationalisierung des Bauwesens. (1928). Weitere Kommentare Gellhorns zur RFG finden sich in: Gellhorn, A.: Reichsforschungstagung (1929) - ders.: Wie forschen? (1929) - ders.: Wohnhochhäuser-Gartenstädte (1929) - ders.: Was ist typisch? (1930)

²⁷⁴ Bei „Porza“ handelte es sich um eine 1927 von W. v. Alvensleben gegründete, internationale Künstlergemeinschaft (benannt nach dem nahe Lugano gelegenen Dorf Porza), die zum Ziele der Förderung internationaler Beziehungen Ausstellungen u. Vorträge organisierte. 1929 gab sie unter Gellhorns Mitwirkung eine gleichnamige Zeitschrift heraus. Zahlreiche „Novembergruppen“-Mitglieder gehörten „Porza“ an. Die erste Ausstellung wurde am 10.12. 1927 in Berlin eröffnet. Vgl. hierzu: Hannah Höch (1995), S. 387/388.

²⁷⁵ Vgl. Programm der Deutschen Bauausstellung Berlin 1931. AK, Berlin o.J. (= 1931).

²⁷⁶ Nachdruck des Programms in: Kunst und Wirtschaft 12 (1931), H. 1, S. 3-4. Nachdem Ende 1930 die Bitte abgelehnt worden war, die bildenden Künste in die einzelnen Abteilungen nachträglich zu integrieren, wurde das Programm nach heftiger Diskussion im RVbK über die Ignoranz der Architekten gegenüber Malerei und Plastik auf der geplanten Deutschen Bauausstellung (vgl. Kunst und Wirtschaft 11 (1930), H. 21, S. 315-316) von Gellhorn ausgearbeitet und dem Preußischen Kultusministerium vorgelegt, Gellhorns Entwurf sah nunmehr den Vorschlag zu einer Sonderabteilung vor. Er wurde umgehend bewilligt, finanzielle Mittel von staatlicher Seite bereitgestellt. Doch obwohl Gellhorns Programm als Grundlage der nunmehr unter dem Titel „Bildende und Baukunst“ geführten Abteilung diente, wurde unter heftigem Protest des RVbK nicht Gellhorn, sondern Bruno Paul mit der Leitung beauftragt. Vgl. Kunst und Wirtschaft 12 (1931), H. 2, S. 9, 20 sowie H. 4, S. 51-53.

²⁷⁷ Alfred Gellhorns nachträgliche Angabe, er sei 1930 zum Vorstand gewählt worden (vgl. „Rückblick“

der so genannten „Siedlungsausstellung“ der „Deutschen Bauausstellung 1931“ pro Raum ein Bild eines zeitgenössischen Künstlers ausgestellt wurde, um in Abgrenzung zu vielen „Neusachlichen“ „ohne jede Polemik“ demonstrieren zu können, dass Bilder in das Leben des „einfachen Mannes und in den Rahmen einer modernen, schlichten Möblierung passen“²⁷⁸. Noch im selben Jahr begab sich Gellhorn erneut in deutliche Opposition zu den „neusachlichen“ Wortführern des „Neuen Bauens“: Er war Mitbegründer der Berliner Ortsgruppe des Deutschen Werkbundes, des so genannten „Berliner Bundes“.²⁷⁹ Dieser wandte sich einerseits ausdrücklich gegen künstlerische Reaktion, erstrebte aber gleichzeitig die Bekämpfung der einseitigen Bevorzugung der Vertreter der „Neuen Sachlichkeit“ innerhalb des Deutschen Werkbundes sowie die verstärkte Beteiligung von Bildhauern und Malern in der Baukunst.

Betrachtet man Gellhorns architektonisches Œuvre nach 1925, scheint sich direkt an die Trennung von Knauthe die Erfüllung eines innig herbeigesehnten Wunsches anzuschließen: In Berlin fand Gellhorn endlich einen Auftraggeber und eine Auftraggeberin, die ihm die uneingeschränkte Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern ermöglichten. Vom Garten bis zu den Schrankbeschlägen lag die gesamte Konzeption des so genannten „Landhauses E.“ (1926/27)²⁸⁰ (**Abb. 27-27.18**) in den Händen von Künstlern. Dass Gellhorn allzeit bemüht war, das selbsternannte „Allkunst-Ideal“ nicht bei den bildenden Künsten stagnieren zu lassen, verdeutlicht neben dem bereits 1925 in Dresden ausgestellten, sicherlich nicht zufällig als Musiksaal konzipierten „Aluminium-Raum“ (**Abb. 19-19.1**) vor allem ein Kommentar zu der 1927 errichteten „Tanzschule Trümpe“ (**Abb. 28-28.6**). Nach Gellhorns Darstellung waren die Wände des dortigen Tanzsaales nicht etwa zur Verhinderung unerwünschter Einblicke fensterlos geblieben, sondern ausnahmslos, um eine Störung der „Bildwirkungen der Tanzkomposition“²⁸¹ zu verhindern. Angeblich genehmigten er und seine Auftraggeberin genau aus diesem Grunde auch erst im „tanzfreien“ Treppenhaus abstrakte Glasmalereien Max Dungerts (1896-1945)²⁸².

(1971/72), S. 1) ist unzutreffend: In der Verbandszeitschrift „Kunst und Wirtschaft“ (12 (1931), H. 5, S. 60) wird Gellhorns erstmalige Wahl zum 1. Vorsitzenden eindeutig auf den 26.01.1931 datiert.

²⁷⁸ Vgl. die Ankündigung des Vorhabens in: Kunst und Wirtschaft 12 (1931), H. 10, S. 124. Zu der tatsächlich erfolgten Ausgestaltung vgl. Kunst und Wirtschaft 12 (1931), H. 13, S. 167/168.

²⁷⁹ Zur Gründung des „Berliner Bundes“, dessen Mitglieder neben Gellhorn u.a. Leo Adler, Oswald Herzog, Cesar Klein, Max Pechstein und Harry Rosenthal waren, vgl.: Begründung des „Berliner Bundes.“ (1931) - Entwurf zum Aufruf „An die Berliner Werkbund-Mitglieder“, März 1931 (Werkbund-Archiv e.V., ADK 3-305/31). Der Gründungsimpuls ist im Kontext der Auseinandersetzungen um die einseitige Bevorzugung neusachlicher Architektur des DWB zu suchen. Zu den Streitigkeiten im Vorfeld vgl.: Außerordentliche Tagung des Deutschen Werkbundes (1930) - Gellhorn, A.: Streit um den Werkbund (1930) - Werkbund und neue Zeit. (1930). Zu dieser Thematik siehe außerdem Kap. C der vorliegenden Abhandlung.

²⁸⁰ Zum „Landhaus E.“ vgl. ausführlich Kap. IV der vorliegenden Abhandlung.

²⁸¹ Gellhorn, Alfred: Tanzschule Trümpe in Berlin. S. 221. In: Der Neubau 10 (1928), S. 221-223.

²⁸² Max Dungert 1896-1945. Ein Maler der Novembergruppe. AK, Galerie Bodo Niemann, Berlin 1993.

Im Gegensatz zu den entstehungszeitlich vielbeachteten Entwürfen von „Landhaus E.“ und Tanzschule Trümpy wurde von dem dritten ausgeführten, großbürgerlichen Einfamilienhaus jener Jahre, dem Wohnhaus des Schriftstellerpaares Paul Oskar und Grete Höcker aus dem Jahre 1929 (**Abb. 31-31.3**), in der zeitgenössischen Presse kaum Notiz genommen. Auch Gellhorns Ausgestaltung des so genannten „Ehrensaales“ (**Abb. 35-35.1**)²⁸³ auf der „Deutschen Bauausstellung 1931“ erregte kein nennenswertes Aufsehen. Erst der zwei Jahre später im Rahmen der von Martin Wagner begründeten Arbeitsgruppe zum so genannten „wachsenden Haus“²⁸⁴ konzipierte Prototyp zu einem Einfamilienhaus für finanziell Minderprivilegierte bescherte Alfred Gellhorn wieder größere Beachtung²⁸⁵ (**Abb. 36-36.5**). Dieser nachträglich im Baukastensystem erweiterbare und daher „wachsend“ genannte Entwurf wurde auf der unter dem Titel „Sonne, Luft und Haus für alle“²⁸⁶ ausgetragenen Berliner Sommerschau im Jahre 1932 zusammen mit „wachsenden Haus“-Entwürfen der damals bekanntesten Vertreter des „Neuen Bauens“²⁸⁷ ausgestellt und stieß dort vor allem wegen seiner Verzahnung mit dem Garten auf Lob: Man glaubte unter den Projekten der Arbeitsgruppe keinen zweiten Entwurf zu finden, der Wagners Leitmotiv, „*das Haus in den Garten und den Garten in das Haus*“²⁸⁸ zu stellen, mit dieser Intensität löste. So bezeichnete etwa der im progressiven Siedlungsbau vielbeschäftigte Gartenarchitekt Leberecht Migge (1881-1935)²⁸⁹ die Gellhornsche Verknüpfung zwischen Baukörper und Garten als „*vorbildlich*“²⁹⁰. Von einem ausgeprägten sozialen Engagement zeugte die scheinbar plötzliche Hinwendung Alfred Gellhorns zum Wohnungsbau sozial Minderprivilegierter

²⁸³ Als positives zeitgenössisches Urteil siehe Lotz, Wilhelm: Kritik der Bauausstellung. In: Die Form. 6 (1931); Nachdruck in: Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes. (1982), S. 96-103.

²⁸⁴ Zu diesem, im Rahmen der damals verbreiteten Experimente zum vorgefertigten, sukzessive erweiterbaren Haus entstandenen Typus sowie zu der vom Berliner Stadtbaurat Martin Wagner initiierten Arbeitsgruppe zum „wachsenden Haus“, zu der neben Gellhorn u.a. Otto Bartning, Hugo Haering, Walter Gropius, Erich Mendelsohn und Bruno Taut gehörten vgl. die damals vielbeachtete Schrift Wagner, Martin: Das wachsende Haus. Berlin / Leipzig 1932. Zum Stellenwert des „wachsenden Hauses“ während der Weimarer Republik vgl. Junghanns, Kurt: Das Haus für alle. Zur Geschichte der Vorfertigung in Deutschland. Berlin 1994.

²⁸⁵ E.: Bauen und wohnen erleichtern und verbilligen. (1932), S. S. 274 - Heinicke, Erich: Das „Wachsende Haus“ und Zum Thema des „Wachsenden Hauses“. (1932), S. 393-395 - Klein, Alexander: Um die Frage „Das Wachsende Haus“. (1932), S. 283, 300, 312 - Migge, Leberecht: Glasschutzräume am „Wachsenden Haus“. (1932), S. 312 - Neufert, Ernst: Wohnbauten der Berliner Sommerschau 1932. I. Das Anbauhaus. (1932), S. 378/379 - Nowak-Rischowsky, Edith: Das „Anbauhaus“. Berlin 1932.(1932), S. 336 - Posener, J.: L'exposition „Soleil, air, maison pour tous“. (1932/33), S. 25-27 - Wagner, Martin: Das wachsende Haus. (1932), S. 23ff. Auch Alfred Gellhorn äußerte sich wiederholt sowohl zur Arbeitsgruppe des „wachsenden Hauses“ als auch speziell zu seinem eigenen Entwurf. Vgl. Gellhorn, A.: Der Grundriß des „Wachsenden Hauses“ in Wettbewerb und Arbeitsgemeinschaft. (1932), S. 305-308 - Die jüngste Bau- und Wohnkultur (1932), S. 323. Vgl. zudem den titellos belassenen Aufsatz Gellhorns in: Wagner, M.: Das wachsende Haus. Potsdam 1932, S. 61.

²⁸⁶ Zu dieser Ausstellung vgl. u.a. Hüter (1987), S. 169 - Junghanns (1994), S. 290-306.

²⁸⁷ Ausgestellt wurden insgesamt 24 Entwürfe, die aus der oben genannten, von Martin Wagner ausgewählten Arbeitsgruppe, sowie den ersten drei Plätzen eines zusätzlich zur Erforschung des „wachsenden Hauses“ ausgeschriebenen Wettbewerbs hervorgegangen waren.

²⁸⁸ Wagner, Martin: Das wachsende Haus (1932), S. 23.

²⁸⁹ Zuletzt: Leberecht Migge 1881-1935. Gartenkultur des 20. Jahrhunderts. AK, Worpsswede 1999.

²⁹⁰ Migge in: Wagner (1932), S. 24.

indessen nicht. Wie bei der Mehrheit damaliger Architekten war Gellhorns Interesse am „wachsenden Haus“ vor allem auf die an die Weltwirtschaftskrise gebundene verheerende Auftragslage zurückzuführen.²⁹¹ Darüber hinaus verfehlten die Entwürfe der Arbeitsgruppe ihre eigentliche Funktion: Bereits entstehungszeitlich wurde kritisiert, dass die Objekte für finanziell Minderprivilegierte unerschwinglich, zudem viel zu klein und zu stark nach den persönlichen Interessen des jeweiligen Architekten bemessen worden seien.²⁹²

Das „wachsende Haus“ verkörperte zwar den ersten Einfamilienhaus-Entwurf Alfred Gellhorns für wirtschaftlich Schlechtsituierte, keineswegs jedoch die erste Auseinandersetzung mit Wohnmöglichkeiten weniger Betuchter überhaupt. Spätestens seit 1925 beschäftigte sich Gellhorn mit Siedlungsbebauungsplänen und Typenhausentwürfen für Kleinwohnungen²⁹³ und war darüber hinaus auch als Mitglied der „Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen“ an der Planung und Umsetzung der Reichsforschungssiedlung „Haselhorst“ in Berlin-Spandau beteiligt (**Abb. 33-33.10**).²⁹⁴ Als ausgeführt ermitteln ließ sich zudem eine weitere Kleinwohnungsgruppe, die 1930/31 am Bahnhof Lichtenrade in Berlin-Tempelhof²⁹⁵ (**Abb. 34-34.11**) errichtet wurde. Als letzte vor der Emigration vollendete Entwürfe regen diese Wohnanlagen zu einem die Entwicklung der letzten Jahre skizzierenden Vergleich mit dem Werk der frühen 1920er Jahre an: Speziell bei der Wohnungsgruppe in Berlin-Tempelhof verdeutlichen asymmetrische Grund- und Aufrissaufteilung, der Wechsel zwischen verputzter und verklinkerter Fassade sowie vor- und zurückspringende Baukörper innerhalb des Lageplanes zwar, dass der erklärte Zeilenbau-Gegner²⁹⁶ Gellhorn dringlichst von einem Schritt in die Welt vollständiger

²⁹¹ Die große Not spiegelte sich zweifelsfrei auch in der sehr hohen Beteiligung bei dem parallel zu Wagners Arbeitsgruppe ausgeschriebenen Wettbewerb zum „wachsenden Haus“ wider: Über 1000 Architekten und Architektinnen reichten Entwürfe ein, obwohl jener Bautypus prinzipiell nicht größer war als eine Gartenlaube. Zu der hohen Beteiligung vgl. auch Junghanns (1994), S. 292 - Kähler (1996), S. 380.

²⁹² Hillinger, Franz: Das wachsende Haus. In: Bauen, Siedeln, Wohnen 12 (1932), H. 15, S. 211-214.

²⁹³ 1925 war Gellhorn an der Jahresausstellung der Novembergruppe in Berlin mit einem nicht überlieferten Modell eines Siedlungshaustypen beteiligt. (Ausstellung Novembergruppe. AK, Berlin 1925, Nr. 101) Vermutlich dieses Modell wird an anderer Stelle als „*mustergültiger Entwurf für einen den modernsten Anforderungen entsprechenden Wohnhaustypus*“ bezeichnet, vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 20, (1927), S. 575. Zu diesem Entwurf s. auch Nr. 22 und 23 des Werkverzeichnisses der vorliegenden Abhandlung.

²⁹⁴ Zur Reichsforschungssiedlung Haselhorst vgl. Reichswettbewerb zur Erlangung von Vorentwürfen für die Aufteilung und Bebauung des Geländes der Forschungssiedlung in Spandau Haselhorst. Berlin 1929. Speziell zu Gellhorns Beteiligung vgl. Gellhorn, A.: Die jüngste Bau- und Wohnkultur. In: Universum 49 (1932), S. 323-325.

²⁹⁵ Vgl. Gellhorn, A.: Kleinwohnungsgruppe am Bahnhof Lichtenrade. In: Bauwelt 23 (1932), S. 1029-1031 u. Rave, Rolf / Knöfel, Hans-Joachim: Bauen seit 1900. Ein Führer durch Berlin. Frankfurt / M., Berlin 1963, Abb. 228.

²⁹⁶ Vgl. u.a. Gellhorn, A.: Siedlungsplanung. In: Soziale Bauwirtschaft 9 (1929), S. 103-107. Gellhorns Zeilenbau-Gegnerschaft bestand nicht nur in der Theorie. Betrachtet man den vor 1929 entstandenen „Siedlungsplan mit 229 Hauseinheiten“ (vgl. Werkverzeichnis, Objekt-Nr. 44), zeigt sich Gellhorn als Gegner dogmatischen Zeilenbaus und gleichzeitiger Gartenstadthanfänger, da er die Hausgruppen

Abstraktion absah, doch fehlen inzwischen „Formspielereien“ wie sie noch beim „Forsterhof“ etwa anhand des diagonal aufsteigenden Türsturzes vorzufinden waren. Trotz aller schriftlichen Diffamierungen hatte die polemisch bekämpfte „Neue Sachlichkeit“ auch bei Alfred Gellhorn markante Spuren hinterlassen, und trotz aller Kritik an der „Neuen Sachlichkeit“, die bildende Kunst aus der Architektur verbannt zu haben, wurden auch diese Bauten ohne Beteiligung eines Malers oder Bildhauers ausgeführt, wengleich hierfür vermutlich vor allem der finanzielle Rahmen verantwortlich war. Dass Gellhorns Bauten für die Reichsforschungssiedlung Haselhorst in Zeilenbauweise errichtet wurden und zudem ungleich karger und weniger variationsreich gestaltet waren als die zuvor für Berlin-Tempelhof konzipierten, sollte nicht zu voreiligen Fehlschlüssen verleiten: Keineswegs verschrieb sich Gellhorn zusehends bedingungsloser der „Neuen Sachlichkeit“. Vielmehr fußte die strenge Reihung in Zeilen und die nüchterne Gestaltung der Fassaden auf restriktiven Auflagen des Auftraggebers.²⁹⁷

2.4 Emigration und Remigration

Wie eingangs betont, kann Alfred Gellhorns Lebensweg nach 1933 leider nur hochfragmentarisch skizziert werden: Nachdem er im Sommer 1933 in die Emigration gezwungen wurde, hielt er sich zunächst in Palma de Mallorca²⁹⁸ und Barcelona²⁹⁹ auf. Aufträge erhielt er während dieser Zeit jedoch nur in London³⁰⁰, und zwar zu diversen Wohnhochbauten, von denen ein Projekt im Jahre 1933 und ein weiteres im Jahre 1935 ausgeführt wurde³⁰¹. 1936 wurde er als städtebaulicher Berater nach Bogotá /

variiert reichte, einer ausnahmslosen Ost-West-Ausrichtung der Bauten trotzte und gar einen kleinen, an Theodor Fischers „Romantizismen“ erinnernden Brunnenplatz vorsah. Zwar mag Gellhorn mit diesen Anleihen vor allem Auflagen des heute unbekanntesten Auftraggebers entsprochen haben, doch muss er von diesem Siedlungsplan dennoch überzeugt gewesen sein, denn er besprach ihn anpreisend in: Gellhorn, A.: Bauordnung und Städtebau. (1929), S. 679.

- ²⁹⁷ Zu den strengen auftraggeberischen Vorgaben, die nicht nur Flachdach und Zeilenbauweise vorschrieben, sondern auch die Ideen und Möglichkeiten der Baufirmen höher bewerteten als die „Handschrift“ der Architekten s. Reichsforschungssiedlung Haselhorst. Berlin-Spandau. Denkmalpflegeplan. Band I: Geschichte und Bestand. Erarbeitet vom Büro für Architektur & Stadtgeschichte Berlin im Auftrag der GEWO BAG Berlin. Berlin 1999
- ²⁹⁸ Die Balearen waren bereits in den 1920er Jahren ein bekannter Zufluchtsort Intellektueller – insbesondere aus Deutschland – geworden: Gellhorn traf hier u.a. auf den Maler Arthur Segal und die Schriftsteller Karl Otten und Werner von der Schulenburg. Vgl. Arthur Segal 1875-1944. AK, hg. von Wulf Herzogenrath u. Pavel Liska, Berlin 1987, S. 71.
- ²⁹⁹ Spanien war nach o.g. Brief Alfred Gellhorns an die ehemalige RVbK-Sekretärin Ilse Legler vom 02.02.1954 – im Gegensatz zu einigen Fehlangaben in bisherigen Kurzbiographien – eindeutiger Hauptwohnsitz der Jahre 1933-35, jedoch laut Gellhorn „ohne richtige Existenz“, d.h. auftragslos. Vgl. Brief von A. Gellhorn an die ehem. Sekretärin des RVbK, Berlin – Ilse Legler – vom 02.02.1954. Auszugsweiser Nachdruck des heute verschollenen Briefes in: „Als die SA in den Saal marschierte ...“ (1983), S. 66.
- ³⁰⁰ Nach eigenen Angaben erhielt Gellhorn in London exakt zweimal „*interessante (...) und hochentlohnende (...) Arbeit*“. Vgl. den Brief von A. Gellhorn an Ilse Legler vom 02.02.1954, auszugsweiser Nachdruck in: „Als die SA in den Saal marschierte ...“ (1983), S. 66.
- ³⁰¹ Die Wohnhochbauten werden erwähnt in: Alfred Gellhorn †. Expressionist der Baukunst. (1972) - Conrads (1960). Oben genannte Datierung unternahm Gellhorn in: Gellhorn, A.: Rückblick (1971/72), S. 1.

Kolumbien berufen.³⁰² Ob die dort bis 1939 angefertigten Entwürfe zu tropischen Schulen³⁰³, die vermutlich für die kolumbianische Regierung konzipierte „urbanizacion montañosa“ (**Abb. 38**), sowie die Planungen zu Umgestaltungsmaßnahmen des Regierungsviertels³⁰⁴ und zu einer Universitätsstadt³⁰⁵ über das Projektstadium hinausgediehen, ist unbekannt.³⁰⁶ 1938 bewarb sich Gellhorn vergeblich um ein Stipendium bei der Jon Simon Guggenheim-Stiftung für eine nach seinen eigenen Worten „*bauhistorisch-kritische Abhandlung zur lateinamerikanischen Kolonialbaukunst*“.³⁰⁷ Im Rahmen einer Tournee seiner Ehefrau Else Gellhorn folgten im Jahre 1939 Aufenthalte in Peru, Chile und Uruguay³⁰⁸ bevor er sich in den Jahren 1940 bis 1953 mit beratenden Tätigkeiten in Buenos Aires³⁰⁹ durchschlug. 1960 berichtete Gellhorn Ulrich Conrads, in jenen Jahren Entwürfe zu diversen Industriebauten, einen Korrekturplan für Buenos Aires und schließlich einen Regionalplan für Bogotá angefertigt zu haben³¹⁰.

Gellhorns Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1954 war der Architektur-Zeitschrift „Bauwelt“ ein kurze Notiz wert.³¹¹ Trotzdem blieben nennenswerte Aufträge für den inzwischen 69-Jährigen zunächst aus. Als Ursache seiner Remigration gab er an, „*die Lust*“ verloren zu haben, in Argentinien zu bleiben, nachdem er gesehen habe „*wie viel und gut in Deutschland gebaut*“³¹² würde. Wie aus einem nicht erhörten, an den

³⁰² Vgl. den heute verschollenen Brief von Gellhorn an Legler vom 02.02.1954 (auszugweiser Nachdruck in: „Als die SA in den Saal marschierte...“ (1983), S. 66) u. Gellhorn: Rückblick (1971/72), S. 2.

³⁰³ Gellhorn (1971/72), S. 2 - Conrads (1960), S. 608.

³⁰⁴ Alfred Gellhorn †. Expressionist der Baukunst. (1972).

³⁰⁵ Alfred Gellhorn. (Masch. Man., nach 1972).

³⁰⁶ Altstadt-Grupp (1972) spricht lediglich von „Entwürfen“ für das Regierungsviertel. Im Rahmen der auf Angaben Gellhorns basierenden Notizen zu Gellhorns Œuvre bei Conrads (1960, S. 608) werden lediglich die „tropischen Schulen“ unter den *a u s g e f ü h r t e n* Objekten erwähnt.

³⁰⁷ Vgl. den Brief Gellhorns an „The American Guild for German Culture Freedom Inc., New York. 16.08.1938 (Deutsche Bibliothek Frankfurt / M., Deutsches Exilarchiv, American Guild for German Culture Freedom, EB 70/117). Wie aus einem Schreiben der American Guild for German Culture Freedom Inc., New York an Alfred Gellhorn vom 12.09.1938 (Deutsche Bibliothek Frankfurt / M., Deutsches Exil-Archiv; American Guild for German Culture Freedom EB 70/117) hervorgeht, wurde der Antrag abgelehnt, da Gellhorn die USA nicht als ständigen Wohnsitz vorweisen konnte. Gellhorn verweigerte jedoch nach eigener Darstellung eine Emigration in die USA, da die Lebenshaltungskosten in Südamerika günstiger seien. Da Gellhorn die geplante Studie nach Absage der „American Guild“ diversen Verlagen vorstellen wollte, bat er die „American Guild...“ um Mithilfe bei der Verlagssuche und publizierte im Jahre 1943 tatsächlich eine Schrift unter dem Titel: *Desarrollo sistématico de la edificación para lotes de diez varas de frente*. Buenos Aires, Editorial „Arte y técnica“.

³⁰⁸ Vgl. Brief von Gellhorn an Ilse Legler vom 02.02.1954 und Gellhorn (1971/72), S. 2.

³⁰⁹ In diesen Jahren hatte Gellhorn nach eigener Auskunft „*teils enorm, teils schwach zu tun*“. Vgl. den heute verschollenen Brief an Ilse Legler vom 02.02.1954 (auszugweiser Nachdruck in: „Als die SA in den Saal marschierte...“ (1983), S. 66).

³¹⁰ Conrads (1960), S. 608.

³¹¹ Vgl. *Bauwelt* 45 (1954), S. 643.

³¹² Vgl. Brief an Ilse Legler vom 02.02.1954 (auszugweiser Nachdruck in: „Als die SA in den Saal marschierte...“ (1983), S. 66); direkt nach seiner Rückkehr arbeitete er offenbar an mehreren ungenannten Projekten: in einem weiteren Brief an Ilse Legler (Ostermontag 1954, wie o.g. Brief ist auch dieses Schreiben heute verschollen und findet sich als auszugweiser Nachdruck in: „Als die SA in den Saal...“ (1983), S. 66) schrieb er, dass er „*mächtig eingespannt war mit all den Laufereien und der*

damaligen Leiter des Institutes für Städtebau der Berliner Technischen Universität, Hans Scharoun, gerichteten Gesuch um Aufträge abzuleiten ist, litt Gellhorn in der ersten Zeit stark unter dem quälendem Auftragsmangel.³¹³ Wahrscheinlich erhielt er erst 1956 seinen ersten nennenswerten Auftrag: die künstlerische Leitung einer Ausstellungshalle auf der Internationalen Bauausstellung Berlin (Interbau) 1957³¹⁴. In jene Zeit fiel auch der Entwurf für die Neugestaltung der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, für die Gellhorn ein unterirdisches Kirchenschiff vorsah, um das „Ruinenbild“ nicht zu stören³¹⁵. 1958 war er mit dem Entwurf von Wohnbauten für die Britische Schutzmacht in Berlin-Charlottenburg beschäftigt (**Abb. 39/39.1**).³¹⁶ Aus gesundheitlichen Erwägungen lebten Alfred und Else Gellhorn im Zeitraum zwischen 1960 bis 1966 erneut überwiegend in Barcelona³¹⁷, 1966 bis 1971 schließlich bei Verwandten Else Gellhorns in Wiesbaden³¹⁸. Nach dem Tode seiner Ehefrau im Jahre 1971 zog Gellhorn zu seinem Sohn Peter nach London, wo er ein Jahr später – kurz vor seinem 87. Geburtstag – am 7. Mai 1972 verstarb.

Vorarbeit von verschiedenen Bauaufgaben, wie sie hier vorliegen, nämlich Ruinenwiederaufbau mit besonders komplizierten Bedingungen...“.

³¹³ Gellhorn betonte in diesem Schreiben, es fiele ihm nicht leicht, sich „selber in Erinnerung zu bringen. Aber die Sache“ sei „so zwingend“ dass er die „Hemmung überwinde“. Vgl. Brief an Hans Scharoun vom 31.10.1955. (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Hans-Scharoun-Archiv).

³¹⁴ Gellhorn oblag die künstlerische Leitung der Ausstellungshalle 9 (Gemeinnützige Wohnungsunternehmen) vgl. Interbau Berlin. (1957), AK, Berlin 1957, S. 390. Die oben genannte Ausstellungshalle war eine von insgesamt sechs, als Provisorien errichteten Bauten, in denen zusätzlich zur Interbau „Sonderschauen“ präsentiert wurden. Die bei Conrads (1960, S. 608) wiedergegebene Kurzbiographie vermittelt den Eindruck, Gellhorn habe diese Halle selbst errichtet. Gellhorn war jedoch definitiv lediglich als künstlerischer Leiter der insgesamt 21 Ausstellungsobjekte umfassenden Sonderschau tätig. Präsentiert wurden Projekte, Bebauungspläne und Modelle unterschiedlichster bundesdeutscher Wohnungsbaugesellschaften. Gellhorn inspirierte diese Ausstellung zu einer Folge von Aufsätzen in der Zeitschrift „Gemeinnütziges Wohnungswesen“ und gab diese später als Kompendium heraus. Vgl. Gellhorn, A.: Städtebau durch gemeinnützige Wohnungsunternehmen und Heimstätten. (1959), S. 43. Speziell zur Interbau 1957 vgl. auch mit weiterführenden Literaturangaben: Cramer, Johannes / Gutschow, Niels: Bauausstellungen. Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1984, S. 223-230.

³¹⁵ Vgl. Alfred Gellhorn 85 Jahre alt. (1970). Vermutlich sprach Gellhorn von diesem Entwurf, als er Ilse Legler am Ostermontag des Jahres 1954 von „Ruinenwiederaufbau mit besonders komplizierten Bedingungen“ schrieb. Vgl. den partiellen Nachdruck dieses Briefes in: „Als die SA in den Saal marschierte...“ (1983), S. 66. Der beschränkte Wettbewerb wurde 1956 ausgeschrieben, wobei es den Beteiligten freistand, für die Neugestaltung der im Zweiten Weltkrieg stark beschädigten Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche die noch verbliebene Turmruine in den neuen Entwurf miteinzubeziehen, isoliert stehen zu lassen oder abzureißen. Zu diesem Wettbewerb vgl. Eckstein, Hans: Zur Würdigung und Kritik des Gedächtnis-Kirchenwettbewerbs. In: Bauwelt 48 (1957), H. 7, S. 211ff. - Kühne, Günther: Die Zukunft der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche. In: Bauwelt 48 (1957), H. 14, S. 313f. - Wettbewerb für den Neubau der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin. In: Kunst und Kirche 20 (1957), H. 2, S. 50ff.

³¹⁶ Berlin und seine Bauten. IV A. (1970), S. 204-205, 405.

³¹⁷ International Biographical.. (1983), S. 365; Fragebogen Peter Gellhorn nennt 1960-62.

³¹⁸ Alfred Gellhorn (Masch. Man., nach 1972).

B. ANALYSE AUSGEWÄHLTER BAUTEN UND PROJEKTE

I. „FORSTERHOF“ (1921/22)

1. Einleitung

1921 beauftragte Paul Edgar Sernau, Inhaber eines Spielwaren- und Scherzartikel-Exportgeschäftes mit dem vornehmlichen Exportziel USA¹, die im selben Jahr gegründete Architektengemeinschaft Gellhorn & Knauthes mit der Projektierung einer Gruppe von Bürohäusern für Halle an der Saale.² Wenngleich nur eines der vorgesehenen Bürogebäude ausgeführt wurde und darüber hinaus auch die Realisation des 1924 von Gellhorn und Knauthe projektierten Wohnhauses für Paul Edgar Sernau (**Abb. 13, 13.1**) scheiterte, sollte zumindest dieses eine Bürohaus – der so genannte „Forsterhof“ – über die Maßen der Werbestrategie des Auftraggebers gerecht werden: Ende 1922 vollendet³, avancierte das in Anlehnung an Hamburger Kontorhäuser als „Hof“⁴ bezeichnete Hallesche Bürohaus in den 1920er Jahren zu einem republikweit hochgelobten Bauwerk⁵ und verkörpert bis heute das seitens der Forschung meistbeachtete Objekt Gellhorns.

In mehrfacher Hinsicht gebührt dem „Forsterhof“ ein besonderes Augenmerk: Zunächst ist er als das erste eigenständig ausgeführte Bauwerk sowohl Gellhorns als auch Knauthes zu betrachten. Insbesondere dem zum Zeitpunkt der Beauftragung 36-jährigen Gellhorn verhalf das Gebäude zu einem bis 1933 mehr oder minder ungebrochenen, internationalen Renommee.⁶ Fortan wurde Gellhorn in der Kunstliteratur der Weimarer Republik zu den wichtigsten Vertretern progressiver Architektur gezählt. Auch Gellhorn selbst nutzte die Popularität des „Forsterhofes“ während der 1920er Jahre intensiv, um mit kurzen Kommentaren und Abbildungen zu seinem Halleschen

¹ Vgl. Adreßbuch Halle. Halle 1923 und dass. 1929. Weitere Angaben zur Person Sernaus finden sich in Kap. B.I.1.1.2 der vorliegenden Abhandlung.

² Einziger Nachweis über das Vorhaben zu Errichtung mehrerer Bürobauten in: Redslob, Ludwig: Neue Industriebauten II. In: Der Neubau 6 (1924), H. 5, S. 43.

³ Der Zeitpunkt des Baubeginns ist nicht gesichert. Ohne Quellennachweis nennt Scharfe (1979), Bd. 1, S. 34: „*Mai 1922*“; der Bauerlaubnisschein datiert allerdings erst vom 06.06.1922 (vgl. Bautenkontrollblätter Bd. 1, Bl. 349/350, Stadtarchiv Halle). Die Hallischen Nachrichten 34 (1922), Nr. 136 berichten am 14.06.1922, das Gebäude sei „*zur Zeit*“ im Bau befindlich. Gesichert hingegen ist, dass der Forsterhof am 28.12.1922 vollendet wurde (vgl. Bautenkontrollblätter Bd. 1, Bl. 349/350, Stadtarchiv Halle).

⁴ Unter Traditionsbetonung wurden viele der seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts errichteten Hamburger Kontorhäuser als „Hof“ bezeichnet, vgl. Hipp, Hermann / Meyer-Veden, Hans: Hamburger Kontorhäuser. Berlin 1988, S. 34/35, 39.

⁵ Vgl. die Literaturangaben in Kapitel B.I.1.1.

⁶ Vgl. hierzu ausführlich die Literaturangaben im nachfolgenden Kapitel.

Bürogebäude für die eigenen baukünstlerischen Fähigkeiten zu werben.⁷ Nach seiner Rückkehr aus dem Exil hingegen muss er den „Forsterhof“ als eine Art „formalistische Jugendsünde“ betrachtet haben, denn auffälligerweise erwähnte er ihn weder in einer für Julius Posener zusammengestellten Mappe zu seinen wichtigsten Werken⁸, noch in seinem kurz vor dem Tode verfassten „Rückblick“⁹.

Weiterhin scheint eine nähere Betrachtung des „Forsterhofes“ sinnvoll, da das Bürohaus angesichts der damaligen desolaten wirtschaftlichen Situation zu den wenigen realisierten Zeugnissen des frühen „Neuen Bauens“ zu zählen ist und dabei sehr frühzeitig wesentliche Charakteristika des späteren „Neuen Bauens“ antizipiert, wie zu zeigen sein wird. Vor allem vor dem Hintergrund der architektonisch primär konservativ geprägten Saalestadt erschien das sich modern gerierende Gebäude als solitäres Phänomen – und zwar bauaufgabenübergreifend, d.h. nicht nur im Vergleich zu den zeitgleich entstandenen Halleschen Büro- und Verwaltungsbauten¹⁰: Unter der Ägide des von 1912 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges amtierenden, traditionell orientierten Stadtbaurates Wilhelm Jost wurde bekanntlich der Entfaltung radikal-moderner Architektur weitestgehend entgegengewirkt. Deutlich dem „Neuen Bauen“ verpflichtete Werke wie der „Forsterhof“ und das bekannte, allerdings weit außerhalb gelegene, inzwischen zerstörte Flughafenrestaurant Hans Wittwers (1930/31)¹¹ (**Abb. 42**) blieben bis zum Ende der Weimarer Republik eine Randerscheinung.¹² Die architektonischen Bemühungen der vergleichsweise modern

⁷ Gellhorn, A.: Von der Form. (1925), S. 188 - Beitrag zu: Das flache Dach. (1926), S. 168 - Das Problem der bildenden Kunst im Raum als neue Anregung für die Glasindustrie. (1932), S. 73 - Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 70.

⁸ Heute befindet sich diese Mappe, die mit rückseitigen Notizen Gellhorns versehene Photographien enthält, im Nachlass Julius Poseners (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-2076).

⁹ Vgl. Gellhorn, A.: „Rückblick“ (um 1971/72). Dieses Fehlen mag mit den nachfolgend aufzuzeigenden „Kulisseneffekten“ der Fassade zu begründen sein.

¹⁰ Hier sei insbesondere an die in den frühen 1920er Jahren errichteten eher konservativen Halleschen Büro- und Verwaltungsbauten Hermann Freedes erinnert. Zu Freede vgl. Lipsdorf, Jens: Hermann Freede. Ein Hallescher Architekt zwischen Tradition und Moderne. 1883-1965. Halle / Saale 1998.

¹¹ Zu diesem Objekt siehe mit weiterführenden Literaturangaben Schneider (1992), S. 134ff.

¹² Eine frühzeitige Zwischenbilanz zog der Moderne-Verfechter Walter Curt Behrendt. Er betonte 1927, lediglich anhand des „Forsterhofes“, Thierschs Flughalle und Johannes Niemeyers Villa in Halle-Cröllwitz (vgl. hierzu Niemeyer, Johannes: Haus Niemeyer in Halle-Cröllwitz. In: Baugilde 8 (1926), H. 6, S. 305-308) einen ansatzweisen Einzug der Moderne in Halle beobachten zu können. Vgl. die Zusammenfassung der Behrendt-Rede in Halle in: br.: Der neue Baustil. In: Hallische Nachrichten 39 (1927), Nr. 291. Die Architektur Halles des frühen 20. Jahrhunderts fand erst in den letzten Jahren zunehmende Berücksichtigung. Neben der bereits zitierten, Halle der 1920er bis 1940er Jahre gewidmeten Bauwelt-Ausgabe (vgl. Bauwelt 89 (1998), H. 25) zu nennen ist vor allem die von Dieter Dolgner herausgegebene Schriftenreihe der „Freunde der Bau- und Kunstdenkmale Sachsen-Anhalt“, in der neben der bereits mehrfach zitierten Knauth-Monographie Tino Herrmanns als für die vorliegende Untersuchung relevante Schriften bisher erschienen: Historische Bauten und Anlagen der Stadttechnik und des Verkehrs der Stadt Halle / Saale. Hg. von Dieter Dolgner in Zusammenarbeit mit Jens Lipsdorf. Halle / Saale. 1997 - Historische Industriebauten der Stadt Halle / Saale. Hg. von

ambitionierten Kunstgewerbeschule „Burg Giebichenstein“ wurden in der Regel bereits im Ansatz erstickt¹³; Ansätze zur modernen Architektur blieben auf peripher gelagerte Einzelfälle im privaten Villenbau¹⁴ sowie die von Martin Knauth nach der Trennung von Gellhorn ausgeführten Verwaltungsbauten für den Krankenkassenverband Sachsen-Anhalt (1927-28)¹⁵ (**Abb. 40, 40.1**) und die AOK (1928-31)¹⁶ (**Abb. 41, 41.1**) bzw. auf einige wenige Industrie- und Verkehrsbauten¹⁷ begrenzt.

Nicht zuletzt verkörpert der „Forsterhof“ aufgrund der inzwischen vollzogenen vollständigen Umgestaltung der Garage Schwabach (**Abb. 8-8.7**) das einzige, vergleichsweise intakt erhaltene Bauwerk der für Halle wichtigen Bürogemeinschaft Gellhorns und Knauthes und verdient bereits auf dieser Ebene eine eingehende Betrachtung.

1.1 Forschungsstand und Zielsetzung

Wie eingangs angedeutet, wurde dem „Forsterhof“ in den 1920er Jahren große Beachtung zuteil: In fast allen damaligen Standardwerken zur progressiven Architektur wurde das Gebäude abgebildet bzw. dessen Vorbildlichkeit erwähnt¹⁸ und selbst in der Halleschen Presse stieß es auf eine überraschend positive Resonanz¹⁹. Dennoch

Dieter Dolgner in Zusammenarbeit mit Jens Lipsdorf. Halle / Saale 1995 - Historische Villen der Stadt Halle / Saale. Hg. von Dieter Dolgner in Zusammenarbeit mit Angela Dolgner. Halle / Saale 1998 - Lipsdorf, Jens; Hermann Frede. Ein hallescher Architekt zwischen Tradition und Moderne. Hg. von Dieter Dolgner. Halle / Saale 1998.

¹³ Etwa Paul Thierschs vom „Neuen Bauen“ beeinflusster Entwurf zum „Kaufhaus Huth“, siehe hierzu Schneider (1992), S. 124.

¹⁴ Vgl. hierzu Dolgner, Dieter (Hg.): Historische Villen der Stadt Halle. Halle / Saale 1998, insbes. S. 30-32, 127-138 - Stadt Halle. Denkmalverzeichnis Sachsen-Anhalt. Bd. 4. Erarbeitet von Brülls, Holger / Honekamp, Dorothee, Halle 1996, S. 19.

¹⁵ Zu diesem in der Halleschen Clara-Zetkinstraße gelegenen Verwaltungsbau vgl. Herrmann (1999), S. 38-54, 109.

¹⁶ Zu diesem heute bekanntesten Bauwerk Knauthes vgl. Herrmann (1999), S. 55-78, 117.

¹⁷ U.a. die hinsichtlich ihres vom „Neuen Bauen“ beeinflussten Formenkanons als Ausnahmebeitrag Wilhelm Josts zu bewertende Transformatorenstation aus dem Jahre 1928-29 am Universitätsring. Zu diesem Bau vgl. Schunke, Anja: Die Umspann- und Umformstationen. In: Historische Bauten und Anlagen der Stadttechnik und des Verkehrs der Stadt Halle / Saale. Hg. von Dieter Dolgner in Zusammenarbeit mit Jens Lipsdorf. Halle / Saale. 1997, S. 77-88.

¹⁸ Brattskoven, Otto: Jüngste Ideengänge in der deutschen Architektur der Gegenwart. In: Deutsche Kunstschau 2 (1925), H. 2, S. 39 - Deutschlands Städtebau. Halle an der Saale. Berlin 1923, S. 45 (²1924, ³1929) - Gropius, Walter: Internationale Architektur. München 1925, S. 31 - Große Berliner Kunstausstellung 1923. AK, Berlin 1923, Nr. 1181 - Halle. Hg. vom Halleschen Wirtschafts- und Verkehrsverband. o.J. (um 1925), S. 13 - Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur. In: Kunstblatt 7 (1923), H. 5, S. 137 - Internationale Architekturausstellung New York. 1925. AK, Dtschld. 1925, S. 14 - Mallet-Stevens, Robert: Grandes constructions II. Paris (o.J. = L'art international d'aujourd'hui, Vol. II, 1930), Taf. 31 - Müller-Wulckow, Walter: Bauten der Arbeit und des Verkehrs. Königstein / Leipzig ³1929, S. 8, 95 - Platz, Gustav Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit. Berlin 1927, S. 57 u. ²1930, S. 69 - Zeitbilder 1923. In: Auslandsvoß (1923).

¹⁹ br.: Der neue Baustil. Ministerialrat Dr. Behrendt spricht im Kunstverein. In: Hallische Nachrichten 39 (1927), Nr. 291 - Ein Bureauhausneubau in Halle. In: Hallische Nachrichten 34 (1922), Nr. 136 - Halle. Hg. vom Halleschen Wirtschafts- und Verkehrsverband. Halle, o.J. (um 1925), S. 13 - ky (= A.

widmete sich damals einzig Ludwig Erich Redslob – ein der „Hallischen Künstlergruppe“ nahestehender Jurist – einer umfassenderen Gebäudeanalyse²⁰, wobei auf deren mitunter propagandistisch anmutenden, nicht immer zutreffenden Details an späterer Stelle gesondert einzugehen sein wird.

Im Grunde spiegelt sich in der Rezeptionsgeschichte des „Forsterhofes“ die bereits in der Gesamteinleitung skizzierte Rezeptionsgeschichte des gesamten Gellhornschen Œuvres wider: Entgegen des ursprünglichen Bekanntheitsgrades fand der „Forsterhof“ – wie das gesamte Werk Gellhorns – nach Ende des Zweiten Weltkrieges in der Bundesrepublik über Jahrzehnte beinahe keine Beachtung.²¹ In der Literatur der DDR hingegen waren mit der Wiederentdeckung Martin Knauthes seit den 1960er Jahren vereinzelt Hinweise auf die künstlerische Qualität des Gebäudes anzutreffen.²² Die anerkennenden Kommentare blieben jedoch überwiegend auf den Halleschen Raum begrenzt und waren zudem eher deskriptiver Natur.²³ Außerdem beinhalteten sie heute unhaltbare stilistische Kategorisierungen, die sich diesmal nicht nur auf Gellhorns vermeintlichen „Expressionismus“²⁴ konzentrierten, sondern auch auf die Unterstellung eines exakt konträr definierbaren „Funktionalismus“²⁵. Neben diesen, für die Architekturhistoriographie der Nachkriegszeit charakteristischen Moderne-Klischees ist die Fixierung auf Knauthe zu monieren. Obschon bei der Gestaltung des „Forsterhofes“ von einem gleichberechtigten Nebeneinander ausgegangen werden muss, wurde der „Forsterhof“ vorrangig im Kontext des Œuvres Knauthes, nicht jedoch Gellhorns beleuchtet, weswegen das Bürogebäude – wie oben angedeutet – bis in die frühen 1990er Jahre fälschlicherweise als „Knauthe-Bau“²⁶ bezeichnet wurde.

Kinsky): Die Hallische Kunstschau 1922. In: Saale-Zeitung 57 (1922), Nr. 294 - Der andere K.W.: Hallische Kunstschau 1922. In: Klassenkampf 2 (1922), Nr. 248 - Mitteldeutschland baut. In: Hallische Nachrichten 42 (1930), Nr. 132 - Redslob, L.E.: Hallesche Kunstschau 1923. Grundsätzliches. In: Das Wort 1 (1923), Nr. 58.

²⁰ Redslob, Ludwig: Neue Industriebauten. II. In: Neubau 6 (1924), H. 5, S. 43-46.

²¹ Ausnahmen verkörpern lediglich zwei Nachrufe (Altstadt-Grupp (1972) und Posener (1972)), sowie: Conrads (1960), H. 21, S. 608 – Posener (1970), S. 857 - ders.: Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur. In: arch+ (1985), Nr. 48, S. 74/75.

²² Beyer, Heinz H.: Der Architekt Martin Knauthe. In: Der neue Weg 38 (1983), Nr. 175, S. 6 – Denkmale in Sachsen-Anhalt. Ihre Erhaltung und Pflege. Weimar 1983, S. 214/215 - Mrusek, Hans-Joachim: Halle / Saale. Leipzig ²1964, S. 141, ³1976, S. 156 - Münzberg, Josef / Richter, Gerhard / Findeisen, Peter: Architekturführer DDR. Bezirk Halle. Berlin 1977, S. 44 - Scharfe, Jürgen: Der Architekt Martin Knauthe. Dipl.-Arb. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1979, S. 34-37 – Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“. AK, (1989), S. 29 (die zahlreichen, zuvor erschienenen, den „Forsterhof“ erwähnenden Aufsätze Schulzes seien aufgrund inhaltlicher Wiederholungen an dieser Stelle nicht genannt; wie bereits oben vermerkt, befindet sich jedoch ein ausführliches Literaturverzeichnis Schulzes in Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“. (1989), S. 67/68).

²³ So auch bei Scharfe (1979), S. 34-37.

²⁴ Dieser Unterton begleitet vor allem die oben zitierten Abhandlungen Ingrid Schulzes.

²⁵ Mrusek, Hans-Joachim: Halle / Saale. Leipzig 1964, S. 141.

²⁶ Zuletzt: Ansichtskarte / Knauthe-Haus: In der Forsterstraße lassen Gerüste hoffen. (1991).

Erst seit der Wiedervereinigung beider deutscher Staaten entdeckt man die Bedeutung des „Forsterhofes“ schrittweise wieder.²⁷ In einer ausschließlich Hallescher Architektur gewidmeten Ausgabe der Zeitschrift „Bauwelt“ schmückte das Gebäude vor einiger Zeit als Beispiel besonders innovativer Hallescher Baukunst die Titelseite; zudem widmete man ihm einen kurzen Text innerhalb des Heftes²⁸. Die Behandlung bautypologischer Aspekte, eine eingehende Untersuchung möglicher Inspirationsquellen sowie eine Standortbestimmung innerhalb des Gellhornschen Œuvre fehlen in diesem, von Mechthild Heuser verfassten Aufsatz jedoch ebenso wie in dem zwei Jahre zuvor erschienenen Aufsatz Hubertus Adams²⁹, der als der erste umfassende Beitrag zum „Forsterhof“ seit der Redslob-Publikation der 1920er Jahre zu bewerten ist. Resümierend standen sowohl bei Heuser als auch bei Adam die Hervorhebung formaler Charakteristika, nicht aber deren Analyse im Vordergrund. Darüber hinaus beinhalten Adams und Heusers Publikationen einige – für die künstlerische Aussage des Gebäudes – nicht unwesentliche Fehlangaben.³⁰ Auch die kürzlich erschienene Knauthemonographie Tino Herrmanns skizziert das Bürogebäude vergleichsweise knapp.³¹ Zwar zählt Herrmann den „Forsterhof“ zu den bedeutendsten Errungenschaften der architektonischen Moderne der 1920er Jahre³², doch bot der beengte Rahmen eines Überblickes zum gesamten Œuvre Martin Knauthes nicht die Möglichkeit einer tiefgreifenden Analyse. Während Herrmanns Darstellung der Baugeschichte des „Forsterhofes“ nur in wenigen Details zu widersprechen ist³³, unterscheiden sich die Analyse-Ergebnisse der vorliegenden Arbeit von Herrmanns Thesen in weiten Teilen. So vertrat Tino Herrmann u.a. die Ansicht, mit der „*Berufung auf das Kristalline*“ habe das Hallesche Bürohaus „*nichts gemein*“³⁴, während die vorliegende Abhandlung einen nicht unerheblichen Einfluss der Kristallmanie des frühen 20. Jahrhunderts unterstellt³⁵. Ferner hatte Tino Herrmann in Anbetracht des auf Knauthe ruhenden Schwerpunktes nicht die Gelegenheit, sich intensiver mit der Rhetorik der Gellhornschen Schriften

²⁷ So bescheinigten die Autoren des letzterschienenen Halle-Architekturführers dem „Forsterhof“ hinsichtlich seines „*experimentellen Stils*“ eine unvergleichliche „*Kühnheit*“, die nachfolgend in Halle während der 1920er Jahre nur noch von Knauthes AOK-Gebäude und Niemeyers Villa erreicht worden sei. Vgl. Brülls, Holger / Dietzsch, Thomas: Architekturführer Halle an der Saale. Berlin 2000, S. 97. Eine ähnliche Bewertung findet sich bei: Herrel, Eckhard: Vom Jugendstil zur Moderne. Auf Entdeckungsfahrt in Ostdeutschland, Sachsen-Anhalt. 2. Teil. S. 98. In: Deutsche Bauzeitung 126 (1992), H. 1, S. 94-98 - Nerdinger, Winfried / Tafel, Cornelius (Hg.): Architekturführer Deutschland. 20. Jahrhundert. (1996), S. 88/89 - Schulze (1992), S. 442/443 - Stadt Halle. Denkmalverzeichnis Sachsen-Anhalt. Bd. 4. Halle 1996, S. 19, 130.

²⁸ Heuser, Mechthild: Organisch-expressiv und nüchtern-sachlich. In: Bauwelt 89 (1998), H. 25, S. 1448-1551.

²⁹ Adam, Hubertus: Expressionismus und Sachlichkeit. In: NZZ-Folio (1996), H. 7, S. 56-57.

³⁰ Vgl. hierzu insbesondere Kap. I.1.2.1-1.2.3 der vorliegenden Arbeit.

³¹ Vgl. Herrmann (1999), S. 24-32, 98.

³² Herrmann (1999), S. 98.

³³ Diese wurden im folgenden Text durch Anmerkungen kenntlich gemacht.

³⁴ Herrmann (1999), S. 24.

³⁵ Vgl. hierzu Kap. B.I.3.1.1 und insbesondere Kap. B.I.3.1.2 der vorliegenden Abhandlung.

vertraut zu machen. Unbesehen setzte er die Gellhornsche „Forsterhof“-Interpretation als Basis der eigenen Analyse ein und übersah dabei die der Selbstvermarktung des Architekten dienlichen, jedoch der gebauten Realität widersprechenden Euphemismen. Auf diese Weise interpretiert Herrmann das Hallesche Bürohaus – in gänzlicher Kongruenz mit Gellhorns Angaben – als eine von innen nach außen gedachte utilitätsgelenkte Komposition³⁶, ohne die wahrhaft zugrunde liegende Diskrepanz zwischen verbalisiertem Anspruch und realisiertem Zustand aufzudecken.

Nachfolgend sei erstmals eine über die bislang in der Forschung erfolgte, bloße Feststellung hervorstechender Eigenschaften hinausgehende, umfassende Analyse des „Forsterhofes“ vorgenommen. Das Augenmerk sei dabei zunächst auf bauaufgaben-spezifische Aspekte, deren allgemeine Darlegung mangels eines umfassenden Grundlagenwerkes zu Büro- und Verwaltungsbauten der 1920er Jahre³⁷ vor allem auf der Auswertung entstehungszeitlicher Schriften³⁸ fußt, gelenkt. Nicht unterbleiben soll zudem die Enttarnung auftraggeberischer Anliegen, die Benennung potentieller Inspirationsquellen, ein Hinweis auf gestalterische Analogien zu den Schwester-gattungen, sowie eine Positionierung innerhalb Gellhorns Gesamtwerk. Ein wesentliches Anliegen der Untersuchung ist die versöhnende Gegenüberstellung zweier, sich bisher scheinbar widersprechender Forschungsansätze: Der „Forsterhof“ wird als ein Objekt besprochen, bei dem sich zwar frühzeitig „rationale“ Tendenzen in Grundriss- und Fassadengestaltung abzeichnen, bei dem zugleich aber – Gellhorns persönlicher Darstellung widersprechend – keineswegs allerorts auf eine den Nutzungswert schmälernde „Kulissenarchitektur“ verzichtet wurde, womit das

³⁶ Herrmann betrachtet u.a. den Schrägiebel als Produkt des lediglich einseitig erfolgten Dachgeschossausbaus (vgl. hierzu die dieser These widersprechenden Darlegungen in Kap. B.I.3.1.2 der vorliegenden Untersuchung). Auch erklärt er in Anlehnung an Gellhorns Darstellung die geschrägten Fensterleibungen rein nutzungsgebunden, nämlich als Produkt gesteigerten Lichtbedarfs. Diesem Ansatz kann nachfolgend aufgrund der zahlreichen, gleichzeitigen expressionsfixierten Momente des „Forsterhofes“ nicht zugestimmt werden entsprochen werden. Vgl. hierzu auch Kap. B.I.3.1.2 der vorliegenden Abhandlung.

³⁷ Einen ansatzweisen, wenngleich überwiegend lokal begrenzten Überblick zur Geschichte der Büro- und Verwaltungsbauten seit dem 19. Jahrhundert bietet: Hipp, Hermann / Meyer-Veden, Hans: Hamburger Kontorhäuser. Berlin 1988, S. 12/13. Kurze, primär dem Büro- und Verwaltungsbau der 1920er Jahre gewidmete Überblickskapitel finden sich zudem in: Neumann, Dietrich: Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Diss. TU München 1989 sowie in der überarbeiteten, veröffentlichten Version dieser Schrift: Neumann, Dietrich: „Die Wolkenkratzer kommen!“ Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten – Projekte – Bauten. Braunschweig / Wiesbaden 1995.

³⁸ Als Grundlage dienten vorrangig: Adler, Leo: Bürohaus. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 1, Berlin 1929, S. 684-689 - Franz, Wilhelm: Das Bürohaus. Leipzig 1924-29 - Seeger, Hermann: Bürohäuser der privaten Wirtschaft. Leipzig 1933 (= Handbuch der Architektur, IV. Teil, 7. Halbband, Heft 1a) - Werner, Hermann (Hg.): Moderner Berliner Zweckbau. Verwaltungsgebäude. Berlin 1932 (Nachdruck: Berlin 1999) - Wiener, Alfred: Das Warenhaus. Kauf- Geschäfts-, Bürohaus. Berlin 1912.

Hallesche Bürogebäude in deutlichem Einklang zu den meisten Büro- und Verwaltungsbauten der 1920er Jahre stand³⁹.

Betont sei, dass das gesamte, ehemals den Behörden vorliegende „Forsterhof“-Planungsmaterial aus der Erbauungszeit verschollen ist. Überdies müssen konkrete auftraggeber- und unternehmensspezifische Fragestellungen weitestgehend unbeantwortet bleiben. Der Auftraggeber Paul Edgar Sernau wurde wegen seines jüdischen Glaubens unter dem NS-Regime zu einem heute unbekanntem Zeitpunkt mit ebenso unbekanntem Ziel in die Emigration gezwungen.⁴⁰ Mit dem Exil verlieren sich nicht nur die Spuren zum Auftraggeber, sondern auch zu dessen ehemaliger Firma. Da keinerlei Angaben über die damalige Betriebsordnung oder die generellen Arbeitsbedingungen im „Forsterhof“ überliefert wurden, aber dennoch versucht werden soll, das Bürogebäude in Abweichung zu den bisherigen Untersuchungen nicht als menschenleeres Monument, sondern als Nutzobjekt zu präsentieren, muss auf eher pauschal ausgerichtete Forschungsergebnisse zur Situation der Angestellten in den 1920er Jahren zurückgegriffen werden.⁴¹ Trotz des hieraus resultierenden, stark hypothetischen Charakters schien dieser Abschnitt vor allem wegen des bisherigen Tenors der „Forsterhof“-Forschung besonders wichtig: Einerseits wurde wiederholt die außerordentliche „Funktionalität“ des Gebäudes hervorgehoben, andererseits die potentiellen Inhalte dieser angeblichen „Funktionalität“ an keiner Stelle erörtert. Dabei „funktioniert“ das Gebäude bei näherer Betrachtung nicht bloß auf der bislang überwiegend angedachten Ebene einer nach außen artikulierten Trennung der Gebäudezonen in „Bürotrakt-Treppenhaus-Bürotrakt“, sondern auch vortrefflich auf ökonomischer Ebene und vor allem – erschreckend gut – auf der Ebene der damals vieldiskutierten Angestellten-„Disziplinierung“, wie zu zeigen sein wird.

Die Gebäudeanalyse muss sich überwiegend auf die Fassade und eine lediglich schematische Besprechung des Inneren beschränken: Nach zahlreichen Umbauten im Gebäudeinneren ist wegen des fehlenden erbauungszeitlichen Planmaterials keine Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Räume möglich. Gleichmaßen lassen sich bezüglich der originalen Farbigkeit des Inneren und auch der dortigen

³⁹ Die Dominanz monumental-repräsentativer Elemente gegenüber utilitären Überlegungen im Büro- und Verwaltungsbau der 1920er Jahre wurde zu Recht betont im Nachwort Helmut Geiserts zu: Werner, Hermann (Hg.): *Moderner Berliner Zweckbau. Verwaltungsgebäude*. Berlin 1932 (Nachdruck: Berlin 1999), S. 5.

⁴⁰ Bezüglich des Zeitpunktes und des Zieles existieren widersprüchliche Aussagen: Clemens Krause und Susanne Meincke sprachen nach der Auswertung des Archivs der Jüdischen Gemeinde Halle von einer Emigration unbestimmten Zielortes und unbekanntem Zeitpunkt. Vgl.: *300 Jahre Juden in Halle*. Halle 1992, S. 247. Ingrid Schulze hingegen notiert in derselben Publikation – allerdings ohne Quellenangabe –, Sernau sei 1934 nach New York ausgewandert. Vgl. ebd., S. 450.

⁴¹ Dieser Thematik gewidmet ist vor allem Kap. B.I.2.2 der vorliegenden Abhandlung.

Wandmalereien nur begrenzt Aussagen vornehmen. Sie beruhen allesamt auf einem 1991 vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt in Auftrag gegebenen Gutachten.⁴²

1.2 Beschreibung

1.2.1 Fassade

Der „Forsterhof“ wurde inmitten eines nordöstlich des Halleschen Stadtkerns gelegenen, überwiegend von mehrgeschossigen, gründerzeitlichen Wohnbauten geprägten Viertel nahe der Bahngleise errichtet. Er erhebt sich auf einem parallel zum Straßenverlauf längsrechteckig ausgerichteten Grundriss mit gerundeten Ecken. Die nördliche Schmalseite grenzte ursprünglich an ein heute zerstörtes Mietshaus mit historisierender Fassade⁴³, die westliche Längsseite indes direkt an den öffentlichen Gehweg der Forsterstraße. Ost- und Südseite werden von einem schmalen Hof flankiert. Entgegen des durch zeitgenössische Fotografien fälschlich erweckten Eindrucks ist die Eingangsseite im Süden nicht zur Straße ausgerichtet, sondern erst nach Passieren eines an die Westfassade anknüpfenden, von drei quaderförmigen Pfosten gerahmten Stahltores zu erschließen.

Ausgeführt wurde der monolithartig erscheinende „Forsterhof“ als Stahlbetonskelettkonstruktion mit Mauerwerksausfachung, wobei der Verputz keineswegs weiß, wie Hubertus Adam glaubt⁴⁴, sondern mit hoher Wahrscheinlichkeit in einem hellen Ockergelb-Ton⁴⁵ gehalten wurde. Das mit einem zweifach gestuften Pultdach versehene Gebäude ist durch eine nach allen drei sichtbaren Seiten divergierende Gestaltung charakterisiert. Zwar weisen Ost- und Westseite das gleiche achtsichtige Fensterraster

⁴² Richwien, Gerhard: Objekt Forsterstraße 29. Untersuchungsbericht zur Denkmalpflegerischen Zielsetzung. In: Bautechnische Planungsunterlagen. Umbau Bürohaus Forsterstraße 29. 1. Bauabschnitt 1992, Bd. 4: Maßnahmen im Innenbereich. S. 005/1-005/4.

⁴³ Als diese Angrenzung besonders deutlich dokumentierende zeitgenössische Fotografie vgl. die Abbildung in: Kunstblatt 7 (1923), H. 5, S. 137.

⁴⁴ Hubertus Adams Glaube an eine weißverputzte Fassade (vgl. Adam, 1996, S. 56) ist zu sehr an das revisionsbedürftige Bild der späteren „weißen Moderne“ gekoppelt. Als eine erste, das Bild einer vorwiegend „weißen Moderne“ ansatzweise korrigierende Abhandlung vgl. Herrel, Eckhard: Farbe in der Architektur der Moderne. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 99-115.

⁴⁵ Konkrete Angaben zur Farbigkeit des Originalputzes können nicht vorgenommen werden. Es konnte lediglich in einer Anschlussfuge des Türvorbaus – vermutlich aus der Entstehungszeit stammender – Außenputz nachgewiesen werden. Dessen Aufbau wurde als aus einem gelblichen Unterputz, einer darüberliegenden glatten, weißlichen Feinputzschicht sowie einem sandfarbenen, gelblichgrauen kalkgebundenen Deckanstrich beschrieben. Vgl. Richwien (1991), S. 005/1-2.

Bereits Richwien bemerkte, dass die erbauungszeitliche Herkunft der o.g. Putzprobe nicht gesichert sei, und darüber hinaus unklar sei, ob der gesamte Bau mit diesem Putz bzw. diesem Farbton überzogen war. Aus zeitgenössischen Schwarz-Weißfotografien lassen sich keine sicheren Angaben bezüglich der Originalfarbigkeit ableiten. In Anbetracht der offensichtlichen Anlehnung an Erich Mendelsohns gleichfalls gelblich-ocker getönten Potsdamer Einsteinturm ist dennoch von einem gelblich-ockerfarbenen Originalanstrich auszugehen. Zu letztgenanntem Aspekt vgl. ausführlich Kap. B. I. 4.1 der vorliegenden Arbeit.

auf, doch verfügt die Ostseite über ein zusätzliches, für die Hausmeisterwohnung vorgesehenes viertes Geschoss. Mittels acht kleinformatiger, paarweise angeordneter Fenster wird dieses Geschoss von den darunterliegenden Büroetagen gestalterisch differenziert. Für vor der Fassade stehende Betrachter und Betrachterinnen nicht sichtbar, wurden an der Dachgeschosswestseite zur zusätzlichen Belichtung und Belüftung sechs – wiederum paarweise – angeordnete Fenster in die Fassade eingelassen. Die lediglich östlich vorgenommene Aufstockung des im übrigen dreigeschossigen Gebäudes führt an der Südseite zu einer der gestalterischen Dominanten des „Forsterhofes“: einer stufenweise von West nach Ost ansteigenden Giebellinie.

Mittels größerer gestalterischer Vielfalt wurde die Südfassade hinsichtlich ihrer Funktion als Eingangsseite offensichtlich zur Hauptseite erklärt. Die hier sichtbare Zerlegung in drei Gebäudetrakte entspricht dem inneren Aufbau einer durch einen mittigen Flur unterteilten zweibündigen Büroanlage. Einzig durch ein die gesamte Fassade umlaufendes dunkel gefasstes⁴⁶, schmales Putzband unterhalb von Traufe bzw. Giebel erfährt das turmartig zwischen die Büroräume geschobene Treppenhaus optische Einbindung. In allen übrigen Details wird der „Treppenturm“ in Grund- und Aufriss von den Bürotrakten deutlich unterschieden: Nur das Treppenhaus lässt auch im Inneren gerundete Ecken erkennen, und nur am Treppenhaus sind die hohen, die gesamte restliche Fassade ummantelnden Fensterbrüstungsbänder nicht nachweisbar. Zudem wird alleine das Treppenhaus als Träger des in Metallbuchstaben⁴⁷ montierten Firmennamens „Sernau“ nach oben nicht geschrägt, sondern horizontal abgeschlossen. Während die Büroflügel nach allen Seiten durch annähernd quadratische Schwingflügel Fenster identischer Größe belichtet werden, wird das Treppenhaus mit einem geschossübergreifenden Vertikalfensterband versehen. Im Kontrast zu den tief hinter geschrägten Leibungen zurücktretenden, bündig mit der Innenwand schließenden Schwingflügel Fenstern⁴⁸ der Büroräume weicht das senkrecht verlaufende Fensterband lediglich geringfügig hinter die Fassadenflucht zurück. Als zusätzliche Belichtungsquelle des Treppenhauses dienten der mit einer drahtverglasten Winkel-eisenkonstruktion versehene, beinahe die gesamte Treppenhausbreite einnehmende ursprüngliche Haupteingang mit einseitig nach Osten ansteigendem Sturz, sowie ein im obersten Geschoss befindliches schmales, nach Nordwesten gerichtetes Fenster. Ein zusätzlicher, in den Keller führender Eingang befindet sich auf der Westseite. Wurden

⁴⁶ Die genaue Farbgebung ist nicht überliefert.

⁴⁷ Hubertus Adams Angabe, es handle sich um eine „Leuchtschrift“ (vgl. Adam, 1996, S. 57) kann nicht entsprochen werden. Zeitgenössische Photographien lassen eindeutig Metallbuchstaben erkennen. Ob diese nachts rückwärtig angestrahlt wurden, ist unbekannt.

⁴⁸ Mechthild Heuser spricht versehentlich von Schiebefenstern. Vgl. Heuser (1998), S. 1448.

die drei Kellerfenster von Ost- und Westfassade ohne Bezugnahme auf die Achsen der Bürofenster scheinbar willkürlich in die sehr hohe, breiter als die übrige Fassade ausgebildete Sockelzone eingesetzt, so flankieren die beiden Fenster der Südseite den Eingang achsensymmetrisch. Eine Gemeinsamkeit zwischen Keller- und Hausmeisterwohnungsfenstern besteht in der auf die Sohlbank begrenzten Aus-schrägung. Einheitlichkeit stiftendes Moment aller Fenster ist der Anstrich der Holzrahmen mit einem wahrscheinlich nepalgelb getönten Lack⁴⁹, der sich deutlich vom Farbton des Fassadenverputzes absetzte.

1.2.2 Gebäudeinneres

Zeittypisch blieb bei der Innenausstattung Gellhorns und Knauthes Wirken primär auf die Gestaltung des Treppenhauses begrenzt⁵⁰. Die Büroräume wurden ohne Einfluss des Architekturbüros sehr kostensparend ausgestattet (**Abb. 5.14**). Das schmale Treppenhaus wird von einer geraden, dreiläufigen Treppe mit gleichsinnigem Richtungswechsel beherrscht, deren Charakteristikum ein massiv ausgebildetes, sich im Querschnitt von oben nach unten verjüngendes Geländer mit gerundet-geschwungenem Handlauf ist. Wie im Bereich der Bürotrakte treten alle Stahlbetonstützen und -unterzüge sichtbar hervor. Blickfang des Erdgeschosses ist ein unter dem Treppenschacht befindlicher, silberbronze gefärbter Rippenheizkörper. (**Abb. 5.9-5.11**) Er wird von einem erhöhten Podest getragen, dessen oberes Drittel die Rippen scherenartig überschneidet.

Das Treppenhaus ist durch die Verwendung vergleichsweise kostbar erscheinender, realiter jedoch preisgünstiger Materialien geprägt: Fußboden und Treppenstufen wurden mit grauem Terrazzo versehen; der Handlauf des Treppengeländers wurde aus rotem Terrazzo gebildet⁵¹. Tombak-Rohre⁵² mit Messing-Endstücken dienten als Handläufe an den Wänden und in den Fensternischen. Für die heute nur noch fragmentarisch erhaltene Originalfarbigkeit der Verkehrstrakte, die von Gellhorns und Knauthes Zeitgenosse Ludwig Redslob als „große(...) Farbflächenmassen“⁵³ beschrieben wurden, war in Absprache mit den Architekten der Maler Karl Völker (1889-1962)⁵⁴ ver-

⁴⁹ Laut Farb-Analyse bei Richwien (1991), S. 005/2. Zeitgenössische Schwarz-Weiss-Photographien lassen die Fensterrahmen allerdings deutlich dunkler erscheinen.

⁵⁰ Schon in den Vorkriegsjahren wurde die gängige Praxis beklagt, Bürohaus-Architekten nicht an der Inneneinrichtung zu beteiligen. Vgl. Wiener, A.: Das Warenhaus. Kauf-, Geschäfts- und Bürohaus. Berlin 1912, S. 330.

⁵¹ Entgegen des noblen Eindrucks war Terrazzo in den 1920er Jahren relativ preisgünstig. Vgl. Seeger (1933), S. 39.

⁵² Tombak gehört zur Gruppe der korrosionsbeständigen Kupferlegierungen.

⁵³ Redslob (1924) I, S. 44/45.

⁵⁴ Die Zusammenarbeit mit Völker kam vermutlich durch dessen Bekanntschaft mit Knauthe zustande. Die beiden hatten bereits 1917 den „Roten Raum“ im Halleschen Café Bauer gemeinsam gestaltet und seither wiederholt in Kooperation gewirkt. Zu Völker vgl. Schulze, Ingrid: Karl Völker. Berlin

antwortlich.⁵⁵ Ebenso von Karl Völker, der in nachfolgend u.a. durch seine Zusammenarbeit mit dem Architekten Otto Haesler (1880-1962)⁵⁶ bekannt wurde, stammen die heute zerstörten Wand- und Deckenmalereien im Bereich der nördlichen Holz-Verbindungstreppe zwischen erstem und zweitem Obergeschoss. Die einzige, in nur sehr schlechter Qualität erhaltene Fotografie dieser Malereien⁵⁷ (**Abb. 5.13**) lässt neben abstrahierend-geometrisierenden Linien die Darstellung eines Elefanten und eines stufenweise ansteigenden turmartigen Gebildes auf der nördlichen Stirnseite erkennen.⁵⁸

Während die Verkehrswege der Bürotrakte ausschließlich durch das südliche Treppenturmfenster belichtet wurden – das Licht wurde durch zweiflügelige Etagentüren mit drahtverglasten Feldern und zusätzlichen Oberlichtern geleitet – erhielt die nördliche Verbindungstreppe durch einen hochrechteckigen, dreigeteilten, wiederum drahtverglasten Durchbruch in der Westwand auf Höhe des 2. Obergeschosses eine eigene, natürliche Belichtungsquelle. Die Farbigkeit der mit schlichten Eisenklinken versehenen hölzernen Dreifüllungstüren wechselte sowohl etagenweise als auch flur- bzw. raumseitig.⁵⁹ Ein etwa 3,5 cm breiter Farbstreifen umschloss die Türbekleidungen und verband in horizontaler Linienführung alle Türen in Sturzhöhe miteinander. Auch dessen Farbgebung variierte geschossweise, sowie raum- und flurseitig.⁶⁰

Über die ursprüngliche Anordnung und Funktion der Räume kann heute aufgrund des oben genannten Verlustes des Originalplanungsmaterials leider keine Aussage mehr getroffen werden. Festgehalten sei lediglich, dass heute in allen Büroräumen und nach allen Seiten – nicht jedoch in der ehemaligen Hausmeisterwohnung – der Übergang von Wand zu Decke durch Vouten gebildet wurde. Ob diese Vouten ursprünglich im kon-

1974 - Karl Völker. AK, Halle 1976.

⁵⁵ Zur geschossweise unterschiedlichen Farbgebung vgl. Richwien (1991), S. 005/3 u. 005/9.

⁵⁶ Zu Haesler vgl. Schumacher, Angela: Otto Haesler und der Wohnungsbau in der Weimarer Republik. Marburg 1982

⁵⁷ Diese Schwarz-Weiss-Fotografie ist überliefert durch Scharfe (1979), Bd. 2, Abb. 82. Lt. Richwien (1991), S. 005/1 und 005/4 haben sich von Völkers Werk im 2. OG bis in 90 cm Höhe – heute übertünchte – Reste erhalten, die er als „*linear und vegetabil*“ beschreibt. Als vorherrschende Farbtöne konnte Richwien ein dunkles Indigo, ein kräftiges Cöllinblau, ein Graubraun und Caput-Mortuum ermitteln.

⁵⁸ Richwien (1991), S. 005/1 nennt für die Längsseiten zusätzlich abstrahierte Bäume und fliegende Vögel. Leider wurde von diesem Fund keine Fotografie angefertigt.

⁵⁹ Lt. Richwien (1991), S. 005/9 wurde im EG als flurseitige Farbgebung ein Rotbraun, im 1. OG flurseitig ein dunkelbrauner Rahmen-, sowie zinnoberröte Innenfelder, im 2. OG flurseitig ein rotgrün- und raumseitig perlgrau-rot-gestuppter Anstrich, im 3. OG flurseitig ein Braun-Schwarz als erbauungszeitlich nachgewiesen.

⁶⁰ Lt. Richwien (1991), S. 005/9 konnte im 1. OG flurseitig ein Helltürkis, im 2. OG flurseitig ein dunkles Indigo, raumseitig ein Rotbraun nachgewiesen werden.

struktionsvisualisierenden bzw. -differenzierenden Sinne nur auf die gemauerten Elemente und die Schlackegips-Wände begrenzt waren, ist ungewiss. Entgegen Hubertus Adams Glaube⁶¹, sind die Ecken der Büroräume im Inneren jedoch definitiv nicht gerundet, womit eine erste Inkongruenz zwischen äußerer und innerer Form zu registrieren wäre.

1.2.3 Heutiger Zustand

Zuletzt 1991/92 instandgesetzt und derzeit als Bürogebäude einer Anwaltskanzlei dienlich, besteht die heute auffälligste Veränderung der Fassade in der Umgestaltung des nunmehr horizontal überdachten und nachträglich mit einem Mittelpfosten versehenen Haupteingangs. (**Abb. 5.15**) Keineswegs kann der Beurteilung, die neue Eingangssituation sei „architektonisch günstiger“⁶² zugestimmt werden. Vielmehr wurde durch diesen Eingriff die künstlerische Aussage des Gebäudes maßgeblich verändert.⁶³ Über den Zeitpunkt der Umgestaltung herrscht in Anbetracht der verschollenen Bauakte und Originalentwürfe⁶⁴ Unklarheit: Tino Herrmann schließt sich der Spekulation Jürgen Scharfes an, nach der die heutige Eingangssituation unter eventueller Beteiligung beider Architekten noch in den 1920er Jahren geprägt wurde.⁶⁵ Wenngleich das stahlgläserne Tor mit Sicherheit als wesentlicher Bestandteil des künstlerischen Gesamtkonzeptes begriffen wurde und dessen bereitwilliger Ersatz seitens Gellhorns und Knauthes durch einen mit exakt gegenteiligem Symbolwert, nämlich mit etablierten Pathosformeln behafteten Entwurf überaus überraschend erscheint, kann der Glaube an eine Umgestaltung bereits in den 1920er Jahren natürlich nicht grundsätzlich von der Hand gewiesen werden. Dies gilt insbesondere, da sich belegen lässt, dass im Jahre 1924 – leider nicht näher definierbare - Umbaumaßnahmen erfolgten.⁶⁶ Möglicherweise hatte der Bauherr aus rein funktionalen Überlegungen heraus schon zu diesem frühen Zeitpunkt auf eine Veränderung gedrängt. Ob Gellhorn und Knauthe allerdings an dieser Entscheidung beteiligt wurden, ist ungewiss. Gerhard Richwiens These hingegen, nach der die Umgestaltung in den 1930er Jahren wegen

⁶¹ Adam (1996), S. 57.

⁶² So urteilt Herrmann (1999), S. 26.

⁶³ Zum Symbolcharakter der Eingangssituation vgl. ausführlich Kap. B.I.3.1.1.

⁶⁴ Datierte Photographien des Forsterhofes aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die präzise Angaben zum Zeitpunkt der Veränderung zugelassen hätten, existieren nicht.

⁶⁵ Vgl. Scharfe (1979), Bd. 1, S. 35.

⁶⁶ Bereits Tino Herrmann hat sich auf diese Maßnahmen, belegt durch einen Bauerlaubnisschein, der vom 04.06.1924 datiert, bezogen. Die Arbeiten wurden abgeschlossen am 20.12.1924. Vgl. Bautenkontrollblätter Bd. 2, Bl. 1 (Stadtarchiv Halle) und Herrmann (1999), S. 26. Allerdings könnte sich hinter diesen Umbaumaßnahmen auch die von Gellhorn zitierte Umgestaltung des Daches verbergen, die – gleichermaßen noch vor 1925 - notwendig geworden waren, da sich vermehrt Schwitzwasser über den Büroräumen bildete. Vgl. den am 25.06.1925 vollendeten Beitrag Gellhorns in Gropius, W.: Das flache Dach.(1926), S. 186.

Knauthes KPD-Mitgliedschaft und Gellhorns ehemaligen jüdischen Glaubens erfolgte⁶⁷, lässt sich leider nicht mehr überprüfen. Sollte der neue Eingang tatsächlich auf ideologischen Erwägungen fußen, wäre zu fragen, ob sich diese Geste nicht weniger gegen Gellhorn und Knauthe persönlich, als vielmehr gegen die zu NS-Zeiten verunglimpft Formensprache des „Neuen Bauens“ richtete.

Neben dem Einbau weißer, breitgerahmter Kunststoffenster verfälschen die Verblechungen im Bereich der Sohlbänke⁶⁸ das genuin intendierte Erscheinungsbild. Als scharfkantige Konturen stören sie den von Gellhorn und Knauthe beabsichtigten monolithartigen Charakter, da sie die obere Brüstungsbandkante betonen.

2. Bautypologische Aspekte

2.1 Grundlagen der Büro- und Verwaltungsbau-Diskussion der frühen 1920er Jahre

Zwar haben sich Büro- und Verwaltungsbauten in Deutschland infolge der fortschreitenden Industrialisierung und Handelsexpansion erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als spezifische Bauaufgabe herausgebildet⁶⁹, doch in der Architekturliteratur der frühen 1920er Jahre wurden sie bereits zu den wichtigsten baukünstlerischen Aufgaben der Zukunft gezählt: Die vormals strikte begriffliche Trennung zwischen Verwaltungsbauten als dem öffentlichen Apparat und Bürobauten als der Privatwirtschaft zugehörige Objekte wurde zusehends vernachlässigt; gemäß der gegenseitigen gestalterischen Annäherung in Grund- und Aufriss fanden die Begriffe vermehrt synonymen Gebrauch⁷⁰. Erst als sich gegen Ende der 1920er Jahre die Anzahl

⁶⁷ Richwien (1991), S. 005/2.

⁶⁸ An dieser Stelle sei Tino Herrmann widersprochen. Er betrachtet die Zinkbleche als erbauungszeitlich. Vgl. Herrmann (1999), S. 86, Anm. 65. Entstehungszeitliche Fotografien lassen jedoch keinerlei Verblechungen erkennen, vielmehr müssen sie – wie beim Potsdamer Einsteinturm – nachträglich angebracht worden sein. In Potsdam wurden sie bereits 1927 montiert, da die Bausubstanz schon nach kurzer Zeit erhebliche Schäden aufwies. Vgl. Eggers, Barbara: Der Einsteinturm – die Geschichte eines „Monuments der Wissenschaft“. S. 89/90 In: Der Einsteinturm in Potsdam. Architektur und Astrophysik. Berlin 1995, S. 76-97.

⁶⁹ Erst zu diesem Zeitpunkt wurden Büro- und Verwaltungsbauten aus ihrem ursprünglichen Verbund mit anderen Gebädefunktionen (Handeln, Speichern und Wohnen) als eigenständige Bauaufgabe gelöst. Während in den USA und in England im Zuge der früheren Industrialisierung bereits seit den 1850er Jahren reine Büro- und Verwaltungsbauten entstanden, wurde der erste, ausschließlich Büroarbeiten vorbehaltene Komplex in Deutschland – der Hamburger Dovenhof – nach dem Entwurf Martin Hallers in den Jahren 1885/86 errichtet. Die Neuartigkeit des Dovenhofes bestand allerdings weniger in bautechnischer oder formaler Hinsicht, als vielmehr auf organisatorisch-wirtschaftlicher Ebene. Vgl. hierzu ausführlich: Hipp, Hermann / Meyer-Veden, Hans: Hamburger Kontorhäuser. Berlin 1988, S. 12/13.

⁷⁰ Die Begriffswahl wurde in der Regel nur noch an die Gebäudegröße, nicht jedoch an die Frage staatlichen oder privaten Besitztums gebunden. Unter einem „Bürohaus“ verstand man in den frühen 1920er Jahren erstrangig kleinere Bauten, während große Bauten – ungeachtet ihrer Zugehörigkeit

neu errichteter Verwaltungs- und Bürobauten erheblich vermehrt hatte, präzisierte man die Begriffe erneut: Unabhängig von der jeweiligen Größe definierte man von nun an als Bürohäuser primär die zur Weitervermietung vorgesehenen Bauten der Privatwirtschaft und als Verwaltungsbauten die überwiegend von einem Einzelunternehmen oder einer Behörde genutzten Gebäude.⁷¹ Obwohl der gesteigerte Büroraumbedarf der 1920er Jahre vor allem auf einer in mehrfacher Hinsicht kritikwürdigen, verstärkten wirtschaftlichen Konzentration fußte⁷², sah sich die Mehrheit der Vertreter des „Neuen Bauens“ – den eingangs erwähnten pseudo-linkspolitischen Parolen der direkten Nachkriegszeit zum Trotz – keineswegs zu einer Systemkritik veranlasst. In Analogie zu ihren konservativen Kollegen reduzierten vielmehr auch sie das Bürohaus, das ihnen in Anlehnung an US-amerikanische Vorbilder zumeist gleichbedeutend mit einem Wolkenkratzer war, auf städtebauliche Qualitäten und feierten es in der romantisierenden Manier der „Stadtkrone“ Bruno Taut⁷³ als Dominante der künftigen Stadt⁷⁴.

Konkrete gestalterische Forderungen an den Büro- und Verwaltungsbau konzentrierten sich zum Zeitpunkt der „Forsterhof“-Projektierung im wesentlichen auf den inneren Aufbau. Bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges war in der Privatwirtschaft – insbesondere bei Hamburger Kontorhäusern⁷⁵ – dem Wunsch nach einer der mühelosen

zur Privatindustrie – immer häufiger als Verwaltungsbauten bezeichnet wurden. So wurde beispielsweise das Bürogebäude der Mannesmann AG bereits in den Vorkriegsjahren offiziell als „Verwaltungsgebäude“ bezeichnet. Vgl. hierzu die in der ersten Bürohaus-Monographie der 1920er Jahre erschienene Abhandlung: Seeger, Hermann: Die Entwicklung des Bürogebäudes in Deutschland. In: Franz, Wilhelm: Das Bürohaus. Leipzig 1924-29, H. 1, 1924, S. 1-44, insbes. S. 2.

⁷¹ So präzisierte u.a. Hermann Seeger erst im Jahre 1933 in Anpassung an die Vielzahl inzwischen neu errichteter Büro- und Verwaltungsbauten seine ursprüngliche, in vorangegangener Fußnote zitierte Definition in o.g. Sinne. Vgl. Seeger, Hermann: Bürohäuser der privaten Wirtschaft. Leipzig 1933 (= Handbuch der Architektur, IV. Teil, 7. Halbband, Heft 1a), insbes. S. 44.

⁷² Zu dieser, seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts stetig steigenden Tendenz zur wirtschaftlichen Konzentration und deren Folgen für die Angestellten vgl. Fritz, Hans-Joachim: Menschen in Büroarbeitsräumen. München 1982, insbes. S. 81, 95. Ein weiteres, den gesteigerten Büroraumbedarf deutendes Modell erarbeitete Hermann Hipp: Er diskutiert den gesteigerten Flächenbedarf u.a. als Folge der „Scheinrationalisierung“ des Bürowesens. Seiner Ansicht nach sei das Bürowesen durch die Einführung von Schreib- und Kopiermaschinen nicht rationeller, sondern „geschwätziger“ geworden. Nie zuvor seien beschriftete Papiermengen in diesem Ausmaß produziert worden und letztlich fuße der steigende Flächenbedarf vor allem auf der Notwendigkeit zu deren Lagerung. Vgl. Hipp (1988), S. 32.

⁷³ Vgl. Taut, Bruno: Die Stadtkrone. Jena 1919.

⁷⁴ Als ein Beispiel städtebaulicher Verherrlichung des Bürohauses siehe u.a. Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur. (1923), S. 136. In dieser Tradition stehend, umschwärmte auch der Moderne-Befürworter Hermann Seeger noch kurz vor Beginn der NS-Diktatur die städtebauliche Wirkung von Bürohochhäusern. Vgl. Seeger (1933), S. 28.

⁷⁵ Zu dem, seit dem frühen 20. Jahrhundert unter diesem Namen firmierenden, so genannten Hamburger „Kontorhaus“, das gezielt zur Weitervermietung an mehrere Unternehmen konzipiert wurde siehe ausführlich Hipp (1988). Hermann Hipp betrachtet das Hamburger Kontorhaus gar als Ursprung des städtischen Bürohauses in Deutschland. Vgl. ebd., S. 33. Diese These sollte allerdings eingehender untersucht werden. So ist beispielsweise Hipps Hinweis, dass bereits Autoren der 1920er Jahre diesen Zusammenhang erkannt hätten, nur eingeschränkt als Indiz tauglich: Im Rahmen der

Weitervermietung förderlichen, größtmöglichen Grundrissflexibilität, dem so genannten „elastischen Grundriss“⁷⁶, zunehmend entsprochen worden.⁷⁷ Diese Forderung sollte in den 1920er Jahren wesentlicher Bestandteil der Bürohaus-Diskussion bleiben⁷⁸ und in vermehrtem Umfang auch die Planung staatlicher Behörden beeinflussen⁷⁹. Vorbild der ersehnten flexiblen Grundrissbildung waren als Stahl- bzw. Stahlbetonkonstruktionen gebildete US-amerikanische Büro- und Geschäftsbauten⁸⁰, deren bautypologische Wurzeln wiederum bis zu den Stockwerksfabriken des frühen 19. Jahrhunderts zurückzuverfolgen waren⁸¹. Infolge ausgeprägter wirtschaftlicher Zentralisierung war es in den USA bereits im 19. Jahrhundert zu einer intensiven theoretischen und praktischen Erforschung idealtypischer Bürohauskonstruktionen gekommen⁸², wovon nun auch die europäischen Konkurrenten profitieren wollten. Die damals in den Vereinigten Staaten zu beobachtenden, überwiegend historisierenden Tendenzen bei der Fassadengestaltung lehnte die progressive Architektenschaft der Weimarer Republik hingegen kategorisch ab.⁸³ Gleiches galt für die deutschen Verwaltungsbauten der Vorkriegsjahre: Unisono attestierte man ihnen ein schier unerträgliches „Beharrungsvermögen“⁸⁴ bei den Stilen der Vergangenheit. Während man anfangs noch glaubte, bei der scheinbar von historischen Bindungen weniger beeinflussten Privatwirtschaft vereinzelt löblich von „den Fesseln der Stilistik“ befreite Bürobauten vorzufinden⁸⁵, sagte man sich nachfolgend auch von diesen Bauten los. Selbst Peter Behrens' 1912 vollendetes Verwaltungsgebäude der Mannesmann AG in Düsseldorf

vorliegenden Arbeit wird nachfolgend wiederholt auf eine, allzu offensichtlich an wirtschaftliches Konkurrenzdenken gebundene, distanzierte Haltung gegenüber den USA in der Literatur der 1920er Jahre hinzuweisen sein. In diesen Schriften werden alle Möglichkeiten ausgeschöpft, selbst eindeutig aus den Vereinigten Staaten stammende Momente zu originär deutschen Errungenschaften zu stilisieren.

⁷⁶ Zu diesem Begriff vgl. Kap. B.I.2.2 der vorliegenden Abhandlung.

⁷⁷ Als eine erste, kurz vor dem Ersten Weltkrieg herausgegebene Gesamtübersicht vgl.: Wiener, Alfred: Das Warenhaus. Kauf- Geschäfts-, Bürohaus. Berlin 1912, insbes. S. 321-348.

⁷⁸ Vgl. Adler (1929), S. 684 und Seeger (1933), S. 15; im Großen und Ganzen weichen die hier artikulierten Forderungen an zeitgemäßen Bürobau nicht von den bereits 1912 dargelegten Wieners ab. Vgl. Wiener (1912).

⁷⁹ Vgl. die Ausführungen in: Seeger (1933), S. 13, 15.

⁸⁰ Vgl. Wiener (1912), S. 345.

⁸¹ Vgl. das im Jahre 1999 verfasste Nachwort Helmut Geiserts in: Werner, Hermann (Hg.): Moderner Berliner Zweckbau. Berlin 1932 (Nachdruck: Berlin 1999, S. 4).

⁸² In den USA wurde seit Mitte des 19. Jahrhunderts mit Vorfömen des Eisenskelettbaus experimentiert. Seit etwa 1885 entstanden in Chicago die ersten Eisenskelett-Geschäftsbauten mit ummantelten Fassadenstützen. Vgl. Hipp (1988), S. 16.

⁸³ Stellvertretend für die Meinung zahlreicher progressiver Architekten sei auf einen Aufsatz des ehemaligen Gellhorn-Vorgesetzten Max Berg verwiesen: Vgl. Berg, Max: Hochhäuser im Stadtbild. Insbes. S. 101. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 6 (1921/22), S. 101-120.

⁸⁴ So urteilte Seeger in einem ersten Rückblick auf diese Jahre in: ders. (1933), S. 42/43.

⁸⁵ Seeger (1933), S. 42.

(**Abb. 43**), das noch in den Vorkriegsjahren als besonders richtungweisend gegolten hatte⁸⁶, war unter den selbsternannten Modernen in Ungnade gefallen.⁸⁷

Trotz aller Kritik an der Vergangenheit hatten die Vertreter des „Neuen Bauens“ zum Zeitpunkt der „Forsterhof“-Projektierung noch keinen ernstzunehmenden gestalterischen Gegenvorschlag parat. Vielmehr mussten sie sich eingestehen, dass es noch immer an einem zukunftsweisenden Bürohaustypus mangle.⁸⁸ Das heute zur Moderne-Inkunabel stilisierte Bürohaus der Alfelder Faguswerke (1911-15) Walter Gropius' und Adolf Meyers (**Abb. 44, 44.1**) fand damals erstaunlich wenig Beachtung.⁸⁹ Erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre glaubte man, es habe sich inzwischen ein verbindlicher Bürohaustypus herausgebildet.⁹⁰ Zusammenfassend bestand der Konsens der Vertreter des „Neuen Bauens“ in den frühen 1920er Jahren – von einigen weit auslegbaren phrasenhaften Forderungen nach einer „zeitgemäßen“, „funktions- und materialadäquaten“ Gestaltung⁹¹ abgesehen – weniger in einem gemeinsamen, konkreten Leit- als vielmehr in einem einheitlichen Feindbild: dem späten 19. Jahrhundert, dessen Errungenschaften man unermüdlich als ewiggestrig-historisch bekämpfte. Dass sich nicht wenige der späteren, selbst- oder fremdgekürten Protagonisten des „Neuen Bauens“ zu dieser Zeit allerdings nicht minder mit der Durchmischung von Versatzstücken vergangener Jahrhunderte begnügten, um das Bürohaus der Zukunft zu kreieren, übersah man in den eigenen Reihen unterdessen geflissentlich.⁹² (**Abb. 45**)

⁸⁶ Trotz aller Kritik wurde allerdings auch in den zwanziger Jahren mit diesem Gebäude gemeinhin der Beginn zeitgemäßer Büro- bzw. Verwaltungsbauten in Deutschland markiert. Vgl. u.a. Adler (1929), S. 688 - Kappey, R.: Bürohaus-Innenwände. (1929), S. 48.

⁸⁷ Als eine Besprechung aus Sicht der frühen 1920er Jahre vgl. Seeger (1924), S. 33.

⁸⁸ U.a. Hilberseimer (1923), S. 136 kritisierte „*reine Typen dieser Gebäudearten haben sich bis jetzt noch nicht herausgebildet.*“ Auch die gemäßigt progressiven Autoren der seit 1924 herausgegebenen Bürohaus-Monographie W. Franz' vermitteln im Unterton, dass eine verbindliche, bauaufgaben-spezifische Form noch nicht gefunden worden sei. Vgl. insbes. Seeger, Hermann: Die Entwicklung des Bürogebäudes in Deutschland. S. 62. In: Franz, Wilhelm (Hg.): Das Bürohaus. Bd. 1, Leipzig 1924, S. 1-44 .

⁸⁹ Zur zeitgenössischen Rezeption der Faguswerke vgl. Kap. B.II der vorliegenden Abhandlung.

⁹⁰ Kurz vor Hitlers Machtübernahme konstatierte Hermann Seeger, erst in den letzten Jahren habe sich ein Bautypus entwickelt, der nach „*Grundrißgestaltung, Konstruktion und künstlerischer Form gemeinsame Züge aufweist, so verschiedenartig die Abwandlung des Themas*“ auch sei. Vgl. Seeger (1933), S. 7.

⁹¹ Mies van der Rohe's vielzitiertes Bürohaus-Aufsatz kann als paradigmatisch für den damals auf rein rhetorischer Ebene stagnierenden Gleichklang gelten. Die hierin enthaltene, weit auslegbare Phrase „*Gestaltet die Form aus dem Wesen der Aufgabe mit den Mitteln unserer Zeit*“. (Mies van der Rohe, Ludwig: Bürohaus. In: G. Materialien zur elementaren Gestaltung. 1 (1923), H. 1, S. 3, auszugsweiser Nachdruck in: Conrads (2018), S. 70.) täuscht darüber hinweg, dass weder das Wesen der Bauaufgabe noch der Umgang mit den Baumaterialien Stahl- bzw. Stahlbeton einstimmig festgelegt worden waren, sich bislang kein adäquater Bautyp herausgebildet hatte.

⁹² Als markantes Beispiel betrachte man das an ein hypertroph dimensioniertes spätmittelalterliches Kaufmannshaus erinnernde und dennoch vom Architekten als „*modern*“ ausgewiesene Projekt zu einem Büro- und Geschäftshaus auf dem Magdeburger Kaiser-Wilhelm-Platz Bruno Tauts (1921).

2.2 Der „Forsterhof“ und das Diktat des „Taylorismus“ – Zur gestalterischen Berücksichtigung einer ökonomiegelenteten Bürohausdebatte

Auf den ersten Blick auffällig scheint, dass weder innerhalb noch zwischen den Bürogeschossen der „Forsterhof“-Fassade differenzierende bzw. hierarchisierende Gestaltungsmomente nachweisbar sind. Auf diese Weise mutet die Fassade wie ein dezidiert gesuchter Kontrast zu den Bürobauten der Vorkriegsjahre an.⁹³ Das gleichmäßige, von historischem Ornament befreite Fassadenraster scheint die vorgeblich identische Funktion der Räume nach außen akzentuieren zu sollen und ist letztlich als frühes, ansatzweises Beispiel des allerorts theoretisierten, jedoch bis zu diesem Zeitpunkt selten praktizierten, so genannten „Sachlichkeitsgebotes“⁹⁴ bei der Bürohausgestaltung zu bewerten.

Obschon in den 1920er Jahren mitunter der Versuch angestrengt wurde, Bürohausfassadenrastern, die aus durchgängig gleichformatigen, nur durch einen Pfeiler voneinander getrennte Fenster gebildet wurden, in nachkriegsexpressionistisch-pathetischem Unterton eine geradezu sakrale Würde zuzusprechen⁹⁵, war der so genannte „Eintaktrhythmus“ auch beim „Forsterhof“ ausgesprochen unsakralen Ursprungs: Beinahe alle für progressiven Bürobau des frühen 20. Jahrhunderts stehenden, beim „Forsterhof“ nachweisbaren formalen Charakteristika sind nämlich dem Bestreben des Auftraggebers nach einer durch Rationalisierungsmaßnahmen herbeigeführten Steigerung wirtschaftlicher Produktivität geschuldet. Der „Forsterhof“ entstand zu einem Zeitpunkt, zu dem der von der Fabrik übernommene so genannte „Taylorismus“⁹⁶ einen ersten Höhepunkt im Bürobau erreichte.⁹⁷ Nachdem die Vorteile

Vgl. Taut, Bruno: Büro- und Geschäftshaus auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz in Magdeburg. In: *Frühlicht* 2 (1921), H.1, S. 80-82.

⁹³ Seeger (1924), S. 33 rügte u.a. beim Verwaltungsgebäude der Mannesmann AG die Dominanz fassadeninterner Hierarchisierungsmomente, da sie die Grundrissvariabilität einschränkten, wenn sie – wie beim Mannesmann-Verwaltungsgebäude – eine Begrenzung auf schmale Fensterachsen in bloß zwei Geschossen nach sich zögen. Zumindest innerhalb der Bürogeschosse ist diese Hierarchisierung beim „Forsterhof“ überwunden. Als Überblick zu stilistischen Vorlieben der Vorkriegs-Bürobauten, von denen sich der von etabliertem Ornament weitgehend befreite „Forsterhof“ deutlich entfernt vgl. u.a. den Abbildungsteil in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*. Jena 2 (1913), S. 52-56.

⁹⁴ Zu diesem weit auslegbaren, damals primär mit der Meidung historischen Bauschmuckes, der wiederum weit auslegbaren so genannten „Materialgerechtigkeit“ und einer den inneren Aufbau verdeutlichenden Fassadenstruktur gleichgesetzten Begriff im Bürohausbau der Nachkriegszeit vgl. u.a. Mies van der Rohe, Ludwig: *Bürohaus*. (1923), S. 3 und Seeger (1924), S. 44.

⁹⁵ So wollte beispielsweise Fritz Höger das Fassadenraster seines zeitgleich zum „Forsterhof“ projektierten Hamburger Chilehauses als „*Wucht... sakraler Würde*“, die aus der „*unentwegten Wiederkehr immer derselben Einheiten*“ resultiere, interpretiert wissen. Vgl. Höger, Fritz: *Das neuzeitige Kontorhaus als Stilschöpfung*. S. 471. In: *Deutsche Handelswacht* 36 (1929), S. 470-472; zit. n. Hipp (1988), Anm. 70.

⁹⁶ Auf den wissenschaftlichen Betriebsführungsuntersuchungen des US-amerikanischen Ingenieurs Frederick Winslow Taylor (1856-1915) fußend, strebte der „Taylorismus“ bzw. das so genannte „Scientific Management“ nach einer ökonomischen Optimierung von Arbeitszeit und -kraft. Als kritische Sicht auf den „Taylorismus“ und dessen seit 1924 in Deutschland primär verehrten Abkömmling, dem so genannten „Fordismus“ vgl. Schivelbusch (2001), insbesondere S. 314-318.

des „Taylorismus“ für die Unternehmer schon seit etwa 1900 in Deutschland diskutiert worden waren, mied man den Begriff in den 1920er Jahren in Folge des zunehmenden, nationalistisch infiltrierten Abgrenzungsstrebens gegenüber den USA zusehends und fasste dessen Kernziel, die ökonomische Optimierung von Arbeitszeit und -kraft, unter dem prinzipiell nichtssagenden und dennoch allerorts als Schlagwort präsenten Begriff der „Rationalisierung“⁹⁸ zusammen. Speziell beim „Forsterhof“ wurde jener „Rationalisierung“ schon mit der Anlage als so genannter „Zweibünder“⁹⁹ Rechnung getragen: Der „Zweibünder“ galt als besonders profitabel¹⁰⁰, setzte sich in Deutschland aber trotzdem erst in den späten 1920er Jahren umfassend durch¹⁰¹. Da die Verkehrswege bei „Zweibündern“ einen geringeren Flächenanteil beanspruchten, war nicht nur eine effizientere Grundstücksausnutzung gewährleistet, sondern man erhielt auch eine größere Quadratmeterzahl für Büroräume. Im Falle der beim „Forsterhof“ partiell anvisierten Weitervermietung¹⁰² war dies gleichbedeutend mit höheren Mieteinnahmen, da sich der Mietzins bereits in den 1920er Jahren nicht mehr nach der Gesamtquadratmeterzahl, sondern nur noch nach der Größe der messbaren Bürofläche richtete¹⁰³. In Abhängigkeit des Wunsches nach einer größtmöglichen vermietbaren Bürofläche ist folglich auch die geringe Flurbreite des „Forsterhofes“ zu erklären. Diese war den Mieteinnahmen besonders förderlich, denn sie unterschritt das später als Richtlinie empfohlene Verhältnis von Flur- zu Arbeitsraumbreite deutlich¹⁰⁴.

⁹⁷ Zu den vielfältigen Veränderungen des Bürowesens in der Folge des „Taylorismus“ im frühen 20. Jahrhundert – wie beispielsweise der Etablierung von arbeitsteilig organisierten Großraumbüros bei den Verwaltungen der Großunternehmen oder der anhand der Einführung von Schreib- und Kopiermaschinen zunehmenden Technisierung, aber auch den sozialen, psychischen und körperlichen Folgen bei den Angestellten – vgl. ausführlich Fritz, Hans-Joachim: Menschen in Büroarbeitsräumen. München 1982, insbes. S. 95, 101-107.

⁹⁸ Da man in Deutschland vorgab, im Gegensatz zu dem großen wirtschaftlichen Konkurrenten, den USA, über „geistige Macht“ zu verfügen, während sich die USA angeblich lediglich durch Massenproduktion auszeichnen würden, war man zur Aufrechterhaltung der eigenen Glaubwürdigkeit gezwungen, die Herkunft allen aus den USA übernommenen Gedankenguts zu verschleiern und benannte daher den „Taylorismus“ in „Rationalisierung“ um. Trotz der allgegenwärtigen Präsenz dieses Schlagwortes in den 1920er Jahren wurde lediglich 1% der Industrie der Weimarer Republik nach diesen neuen „rationalistischen“ Aspekten umgestaltet. Zur Eindeutschung des „Taylorismus“-Begriffes und dem Einfluss auf das deutsche Wirtschaftsleben vgl. Schivelbusch (2001), insbes. S. 331-333.

⁹⁹ Bei einem so genannten „Zweibünder“ werden die Büroräume nach beiden Seiten um einen mittig positionierten Flur gelagert. Vgl. die Abbildungen in: Seeger (1924), S. 36.

¹⁰⁰ Zuerst Seeger (1924), S. 37. Im Jahre 1933 präzisiert Seeger die ökonomischen Vorteile des Zweibünders. Sie bestünden nicht nur in kürzeren Verkehrswegen, sondern auch in der an eine Verringerung der Außenflächen gebundenen Absenkung der Heizkosten. Vgl. Seeger (1933), S. 18.

¹⁰¹ Vgl. Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 1 (1929), S. 689.

¹⁰² Obgleich die dominante Firmenaufschrift „SERNAU“ Gegenteiliges vermuten lässt, sollten Teile des „Forsterhofes“ an andere Unternehmen weitervermietet werden. Vgl. „Ein Bureauhaus in Halle“ (1922). Ob es tatsächlich zu dieser partiellen Vermietung kam, ließ sich nicht eruieren.

¹⁰³ Zu den Gepflogenheiten der Büroraumvermietung in den 1920er Jahren vgl. Seeger (1933), S. 17.

¹⁰⁴ Leo Adler betrachtet das Verhältnis 1:3 als ideal. Vgl. Adler (1929), S. 689.

Auch die Materialwahl war zunächst rein ökonomischen Aspekten verpflichtet. Das auserkorene Stahlbetonskelett des „Forsterhofes“ schuf die Voraussetzung für einen so genannten „elastischen Grundriss“¹⁰⁵, d.h. das Stahlbetonskelett erlaubte eine Begrenzung der tragenden Elemente auf die Fassade und nur wenige Stützen im Inneren. Auf diese Weise war der Einsatz kostengünstig in Trockenmontage umsetzbarer, nichttragender Schlackegips-Innenwände¹⁰⁶ möglich. Diese boten nach betrieblichen Veränderungen die Option zu einer raschen und preiswerten Umgestaltung der Räumlichkeiten in Größe und Anordnung. Eine wesentliche Voraussetzung für diese „Raumgrößen-Flexibilität“ war eine geringe Fensterachsenbreite. Mit 1,50 m überschritt diese beim „Forsterhof“ zwar die entstehungszeitlichen Empfehlungen geringfügig¹⁰⁷, war aber dennoch – in merklicher Befolgung des Ökonomiediktates – an der damaligen durchschnittlichen Schreibtischtiefe orientiert¹⁰⁸. Somit war es prinzipiell möglich, hinter jedem einzelnen Fensterpfeiler eine Schlackegips-Innenwand zu montieren und pro Minimalraumeinheit jeweils einen Schreibtisch zu plazieren. Zusammenfassend garantierte die dichte Sequentierung der „Forsterhof“-Fenster – wie schon das engmaschige Fensterraster des Verwaltungsgebäudes der Düsseldorfer Mannesmann AG (**Abb. 45**) – die Freiheit zu einer nach außen unsichtbaren nachträglichen Vergrößerung oder Verkleinerung eines Raumes um eine beliebige Anzahl von Fensterachsen ohne dabei die Belichtungsverhältnisse beeinträchtigen zu müssen.¹⁰⁹ Den schmalen Fensterpfeilern wurde somit nicht nur die Rolle eines Stützelementes, sondern auch einer potentiellen Ansatzstelle für die Trennwände zuteil.

Nicht zuletzt war die Vorherrschaft ökonomischer Überlegungen für die relativ geringe Tiefe des „Forsterhofes“ verantwortlich. Wiederum unter Berufung auf den „elastischen Grundriss“ wurde bereits in den Vorkriegsjahren empfohlen, die Gebäudetiefe möglichst gering zu halten, um die freiheitliche Wahl der inneren Raumstruktur nicht durch eine unnötig hohe Anzahl zusätzlicher Innenstützen zu gefährden.¹¹⁰ So ermöglichte die geringe „Forsterhof“-Tiefe die Reduzierung tragender Elemente auf die Fassade und die Wände der Verkehrswege¹¹¹, d.h. ausschließlich auf die Bereiche, bei

¹⁰⁵ Zu diesem Begriff vgl. u.a. Seeger (1924), S. 32 und Seeger (1933), S. 15.

¹⁰⁶ Zum Zeitpunkt der Befundanalyse 1991 befanden sich im Forsterhof noch Schlackegips-Platten-Elemente, die als erbauungszeitlich beschrieben wurden. Vgl. Richwien (1991), S. 005/3.

¹⁰⁷ Beispielsweise Seeger empfahl eine Achsenbreite von ca. 1,35 m. Vgl. Seeger (1924), S. 33. Leo Adler nannte als Richtwert 1,20-1,40 m. Adler (1929), S. 688.

¹⁰⁸ In Zusammenfassung der Entwicklung des Bürobaus der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, betonte bereits Hermann Seeger die Bedeutung des Schreibtisches als kleinste Einheit bei der Büroplanung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Vgl. Seeger (1933), S. 14/15.

¹⁰⁹ Als ein Beispiel der damals üblicherweise der Fensterachsenbreite zugewiesenen Bedeutung vgl. die Überlegungen in Seeger (1933), S. 15/16.

¹¹⁰ Wiener (1912), S. 325.

¹¹¹ Mit der Beschränkung tragenden Mauerwerks auf die Flurwände liegt beim „Forsterhof“ eine vergleichsweise frühe Form zur Ermöglichung eines „elastischen Grundrisses“ vor. Erst im weiteren

denen keine nachträgliche Veränderung zu erwarten war. Zugleich kam die geringe Gebäude-Tiefe der zu diesem Zeitpunkt allseits geforderten, größtmöglichen Arbeitsraumbeleuchtung durch Tageslicht¹¹² entgegen. Mit einer Tiefe von ca. 4,40 m unterschritten die „Forsterhof“-Räume die zur optimalen Belichtung propagierte maximale Raumtiefe von 6 m¹¹³ deutlich. Erneut war auch für diese Forderung weniger Philantropie als tayloristisch ambitioniertes Ökonomie-Denken ausschlaggebend: Zwar suchte man seit 1910 gemeinhin nach verbesserten Rahmenbedingungen des Arbeitsumfeldes der Büroangestellten, die im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts partiell noch schlimmeren Bedingungen ausgeliefert waren als Arbeiterinnen und Arbeiter¹¹⁴, doch sollten auch diese Besserungsvorschläge letztlich lediglich der Steigerung des Leistungsvermögens der Angestellten dienen: Unumwunden gab man in den damals zahlreich erschienenen Schriften zur idealen Arbeitsplatzbeleuchtung zu, dass diese ausschließlich zu einer höheren Effizienz der Angestellten und somit zu einer Umsatzmaximierung führen sollte¹¹⁵. Eine andere Interpretation der Konzeption lichtdurchfluteter Räume lieferte Alfred Gellhorns Zeitgenosse Siegfried Kracauer in seiner bekannten, sieben Jahre nach Vollendung des „Forsterhofes“ publizierten Schrift „Die Angestellten“: Da Kracauer glaubte, man könne Angestellte im Zuge der stetig fortschreitenden Ausbeutung und den nicht selten ans Militär erinnernden betriebsinternen Hierarchien nur noch mit Vasallen und Soldaten vergleichen¹¹⁶, blieb ihm auch angesichts der neuerlichen Lichtflut nur ein

Verlauf der 1920er Jahre entstanden im Sinne noch größerer Grundrissfreiheit vermehrt Bürobauten, bei denen tragendes Mauerwerk vollends durch Pfeiler ersetzt wurde. Erst seither galten tragende Mittelwände als überholt - vgl. hierzu die Bewertung durch Seeger (1933), S. 29.

¹¹² Bei Franz (1924-29) zentrales Thema; vgl. hierzu auch Adler (1929), S. 688.

¹¹³ Vgl. Seeger (1924), S. 63.

¹¹⁴ Basierend auf dem Grundprinzip der „freien Lohnarbeit“, d.h. der jederzeitigen Ersetzbarkeit des einzelnen, waren die Büroangestellten bei schlechtesten hygienischen Bedingungen, mangelnder Belichtung und Beheizung permanenten Kontrollen und Restriktionen durch ihre Vorgesetzten sowie inhumanen Arbeitsordnungen ausgeliefert. Aufgrund ihres geringen gewerkschaftlichen Organisationsgrades wurden sie dabei mitunter noch schlechter bezahlt als Industriearbeiter und –arbeiterinnen. Erst 1910 wurde mit der Verankerung der arbeitsräumlichen Bedingungen und der Feststellung der „Fürsorgepflicht“ des Arbeitgebers im Handelsrecht eine erste Grundlage zur Verbesserung der Situation am Arbeitsplatz geschaffen. Dennoch erreichte die Notlage der Büroangestellten auch in der Folge – insbesondere während der Wirtschaftskrisen der 1920er Jahre – weitere Höhepunkte. Vgl. hierzu ausführlich Fritz (1982), S. 81-122 - Schulz, Günter: Die Angestellten seit dem 19. Jahrhundert. München 2000, S. 30-37 (ein ausführliches, dieser Thematik gewidmetes Literaturverzeichnis befindet sich ebd., S. 120-137).

¹¹⁵ Vgl. u.a. Schneider, Oskar: Zeitgemäße Bürobeleuchtung. S. 31. In: Franz (1924- 29), H. 2, S. 27-31: Seiner Ansicht nach sei es lediglich ein „*Gebot der Wirtschaftlichkeit*“, nach einer optimalen Arbeitsplatzbelichtung der Angestellten zu streben. Auch H. Moss machte sich im Jahre 1925 im Rahmen seiner Überlegungen zur optimalen Arbeitsplatzbeleuchtung erstrangig Sorgen um eine Beeinträchtigung der Arbeitsleistung bei Mangelbeleuchtung. Vgl. Moss, H.: Bürobeleuchtung. In: von Schack, Friedrich: Büropraxis der Büro- und Geschäftsorganisation. Charlottenburg 1925, S. 71-74, auszugsweiser Nachdruck in: Fritz (1982), S. 114 / 115.

¹¹⁶ Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. (Erstveröffentlichung in der „Frankfurter Zeitung“ 1929), Nachdruck: Frankfurt / Main 1971. Vergleiche zwischen Angestellten, Soldaten und Vasallen befinden sich insbes. auf S. 19, 26, 36, 38, 56, 86.

deprimierender Schluss. Seiner Ansicht nach diene diese einzig dazu, das Personal ausreichend zu betören, um die von finanzieller Not gekennzeichnete eigene enge, lichtlose Wohnung besser verschmerzen zu können.¹¹⁷

Anhand der Fensterpositionierung des „Forsterhofes“ lässt sich der Einfluss der Diskussion um die Effizienzsteigerung der Angestellten besonders deutlich veranschaulichen: In Rezeption der damaligen Belichtungsdebatte reichten die 1,20 m hohen Bürotraktfenster fast bis unter die Decke, um der Mangelbelichtung entgegenzuwirken, die bei der ihrerseits an arbeitsintensitätssteigernde Überlegungen gebundenen ausgeprägten Fensterbrüstungshöhe von 1,40 m¹¹⁸ zu erwarten war¹¹⁹. Trotz der Positionierung des Fenstersturzes in Deckenhöhe muss dem „Forsterhof“-Inneren eine ausgesprochen unzureichende, arbeitserschwerende Belichtungsqualität bescheinigt werden, die die Angestellten bis heute wesentlich behindert¹²⁰. Ludwig Erich Redslobs Behauptung, der natürliche Lichteinfall des „Forsterhofes“ sei ungleich ausgeprägter als bei den umliegenden Gebäuden¹²¹, muss als unzutreffende Beschönigung realer Gegebenheiten betrachtet werden – und zwar um so mehr, da Redslob zur Steigerung seiner Glaubwürdigkeit in seinem Aufsatz eine falsche Fensterbrüstungshöhe von 1,30 m angab¹²².

2.3 Exkurs: Zur Funktion der hohen Fensterbrüstungen als Restriktions- und Eskapismus-Moment

Da die konstatierte Mangelbelichtung im Kontrast zu der vermeintlich rational durchdachten „Forsterhof“-Konzeption zu stehen scheint, sei ein Exkurs über mögliche unternehmenspolitische bzw. künstlerische Ursachen eingefügt: Das markante Höhenniveau der Fensterbrüstungen ist keineswegs als singuläres Phänomen im Bürohausbau dieser Jahre zu bewerten. Bereits Frank Lloyd Wrights Larkin Soap-Building in Buffalo (1904/05) (**Abb. 48-48.2**) grenzte sich ähnlich von der Umwelt ab, ebenso Mies van der Rohes vermutlich kurz nach dem „Forsterhof“ projektiertes Bürohaus in Stahlbeton (1922) (**Abb. 47**). Während die Fensterbrüstungshöhe beim „Forsterhof“ bislang entweder unkommentiert blieb oder im Sinne einer fortschrittlichen indirekten, d.h. nicht blendenden Beleuchtung interpretiert wurde¹²³,

¹¹⁷ Ebd. S. 93.

¹¹⁸ Zu allen Maßangaben vgl. die Aufmessungen in: Bautechnische Planungsunterlagen. Vorhaben: Umbau Bürohaus Forsterstraße 29. 4 Bde. 1992, Bd. 4, Bl. 24a.

¹¹⁹ Zu den konkreten Ursachen der hohen Fensterbrüstungen vgl. ausführlich das nachstehende Kapitel der vorliegenden Arbeit.

¹²⁰ Mündliche Mitteilung heutiger Mitarbeiterinnen an die Verfasserin am 17.11.1998.

¹²¹ Redslob II (1924), S. 44.

¹²² Redslob II (1924), S. 44.

¹²³ Zuletzt: Hermann (1999), S. 30.

berief sich die Mies van der Rohe-Forschung bei der Deutung der immerhin 2 m hohen Fensterbrüstungen des Bürohaus-Projektes von 1922 überwiegend auf die von Mies selbst gelieferte Erklärung, die Höhe der Fenster sei durch darunter vorgesehene Schränke bedingt¹²⁴. Nicht zuletzt im Hinblick auf den entstehungszeitlich allgegenwärtig dominanten „Taylorismus“ erscheint eine von Dietrich Neumann erarbeitete und auf den „Forsterhof“ übertragbare These¹²⁵ allerdings weitaus plausibler: Neumann verweist auf eine 1920 erschienene Publikation, die die ausgeprägte Brüstungshöhe als ein an die Angestellten gerichtetes, rein didaktisch intendiertes Moment enttarnt.¹²⁶ Mit Hilfe der Fensterpositionierung sollte das Konzentrationsvermögen einzig auf die Büroarbeit gelenkt, Blicke aus dem Fenster verhindert werden.¹²⁷ In Ergänzung zu der Neumannschen These sei betont, dass die Brüstungshöhe nicht nur den Aus-, sondern auch den Einblick verhinderte. Denn hinsichtlich des damals beständig zunehmenden Konkurrenzdruckes war es eine ebenso strikt artikulierte erbaungszeitliche Forderung, interne Geschäftsabläufe mit Hilfe der Architektur vor der Öffentlichkeit abzuschirmen¹²⁸ – ein *Procedere*, das schon Hans-Joachim Fritz als etablierte „räumliche(...) Abschirmung von Herrschaftswissen“¹²⁹ enttarnte.

Fernab dieses an die Bürogebäudedefunktion gebundenen Erklärungsmodells bezeugt der thematisierte Isolationscharakter ein nicht nur den mutmaßlichen Ambitionen des Auftraggebers entgegenkommendes, sondern auch für Alfred Gellhorn und viele seiner modernen Zeitgenossen und -genossinnen charakteristisches, ambivalentes Großstadtverhältnis¹³⁰. Einerseits belegen die wenigen überlieferten Entwürfe Gellhorns zu „imaginären Architekturen“¹³¹, dass er die moderne Großstadt als Lebensraum der künftigen Gesellschaft herbeisehnte und – im Gegensatz zu seinen konservativen Kollegen – nach einem seiner Ansicht nach großstadtgemäßen Formenrepertoire suchte. Andererseits verfasste er parallel großstadtkritische Publikationen: Zwar forderte er nur

¹²⁴ Mies van der Rohe (1923), S. 3.

¹²⁵ Neumann, Dietrich: Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Braunschweig / Wiesbaden 1995, S. 94.

¹²⁶ Schneegans, Alphons: Die Grundlagen des modernen Großhandelshauses. In: Deutsche Bauzeitung 54 (1920), S. 53-54, 69-70.

¹²⁷ Vgl. Schneegans (1920), S. 54: Der Autor empfiehlt bei zu niedrigem Fensterbrüstungen die untere Hälfte farbig zu streichen, „damit die Angestellten nicht abgelenkt werden und zum Fenster hinaus-schauen.“

¹²⁸ Besonders deutlich wird dieses Denken wiederum bei Schneegans (1920), S. 54: Laut Schneegans sollten die Blicke Ortsfremder ins Gebäudeinnere verhindert werden, da „hier (...) Abschlüsse vor sich gehen, die Niemand (sic!) sonst angehen.“

¹²⁹ Vgl. Fritz (1982), S. 84.

¹³⁰ Zur ambivalenten Bewertung der Großstadt im frühen 20. Jahrhundert vgl. Sofsky, Wolfgang: Schreckbild Stadt. Stationen der modernen Stadtkritik. In: Die alte Stadt 13 (1986), S. 1-21.

¹³¹ Frei gewählter Ausgangspunkt der einzigen überlieferten Gellhornschen Idealentwürfe – der Skizzen zur „Avenue des Westens“ – war die Großstadt und nicht die ländliche Idylle.

in den frühen 1920er Jahren – unter dem deutlichen Einfluss des Kreises um Bruno Taut – nach einer völligen Auflösung der Städte¹³², doch behielt er in den Folgejahren ein kritisch-distanziertes Verhältnis zu einer übertriebenen Metropolenbildung bei. Reduziert man den Konflikt zwischen Großstadtbefürwortern und -gegnern der 1920er Jahre auf das jeweils präferierte Wohnideal von Hoch- oder Reihenhäuser, wird Gellhorns Position des „sowohl-als-auch-nicht“ anhand zweier Äußerungen besonders deutlich: Einerseits ordnete er Reihenhäuser in zutiefst missbilligendem Unterton den „*ausgesprochen ackerbürgerlich eingestellten kleinbürgerlichen Schichten*“¹³³ zu, um andererseits Wohnhochhäuser in nicht minder missbilligendem Unterton als für deutsche Städte gänzlich ungeeignete, mittelalterlich verdunkelnde Objekte zu definieren, deren einzige Funktion es sei, die Sehnsucht nach Monumentalität zu stillen¹³⁴. Resultat dieses für Gellhorn typischen Dualismus' waren zeitlebens Bauwerke, deren Duktus zwar deutlich die Suche nach einer der technisierten Großstadt gemäßen, als progressiv verstandenen Sprache verriet, aber zugleich stets als Schutz vor derselben erdacht worden waren. Die „Panzerartigkeit“ des „Forsterhofes“ ist daher keineswegs ausschließlich auf die selbstdarstellerischen und personalerzieherischen Ambitionen des Auftraggebers zurückzuführen, sondern im mindestens gleichen Ausmaß auf Gellhorns künstlerische Handschrift. In Gellhorns Bauten und Projekten lebte das parallel zu dem an die Industrialisierung gebundenen Städtewachstum steigende großstadtfeindliche Eskapismus-Moment in modernem Gewande weiter. Der besonders deutlich bei politisch Konservativen, aber auch unter linksintellektuellen Anhängern der Lebensreformbewegung¹³⁵ feststellbare, seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend zu beobachtende Fehlglaube, nicht die gesellschaftlichen Verhältnisse seien für das soziale Elend in den Großstädten verantwortlich, sondern die als Abstraktum definierte Großstadt selbst¹³⁶, hatte auch bei Alfred Gellhorn sichtbare Spuren hinterlassen. Auch er glaubte, die von ihm als „*häßliche(...) Steinwüsten*“¹³⁷ umschriebenen Orte großstädtischen Lebens verkörperten ein überwiegend städtebaulich zu lösendes und weniger sozialpolitisch zu reflektierendes Problem.

¹³² Vgl. Gellhorn, A.: Stadtbau-Institute. In: Volkswohnung 3 (1921), H. 19, S. 268 - ders.: Städteauflösung. In: Volkswohnung 5 (1923), H. 7, S. 98-99 Beide Schriften entstanden in offensichtlicher Anlehnung an die programmatische Schrift von Taut, Bruno: Die Auflösung der Städte. Hagen 1920.

¹³³ Vgl. Gellhorn, A.: Das Großstadtproblem. (1925), S. 8.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Zur Reformbewegungswelle des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts vgl. Handbuch der deutschen Reformbewegungen: 1880-1933. Hg. von Kerbs, Diethart / Reulecke, Jürgen. Wuppertal 1998 - Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. AK, Darmstadt 2001.

¹³⁶ Zur Tradition dieser in den letzten Jahren eine erneute Renaissance erlebenden, willentlichen Verschiebung von Ursache und Wirkung vgl. Schubert, Dirk: Großstadtfeindschaft und Stadtplanung. In: Die alte Stadt 13 (1986), S. 22-41.

¹³⁷ Gellhorn, A.: Reklame und Stadtbild. (1926), S. 134.

Das sowohl von Seiten des Auftraggebers als auch von Seiten des Architekten unterstützte Eskapismus-Moment findet beim „Forsterhof“ nicht nur in der Brüstungsband-Höhe Bestätigung, sondern auch in der Brüstungsband-Stärke und der großzügigen Führung der Bänder um das gesamte Gebäude. Dabei beschwört die gestalterisch prononcierte Trennung zwischen den Brüstungsbändern und den Stahlbetonstützen zunächst lediglich die nüchterne Funktionszerlegung der Wand in tragende und nichttragende, raumbegrenzende Elemente, wie sie Le Corbusier bereits 1914 im Rahmen seines „Dom-Inos“¹³⁸ für Stahlbetonbauten postuliert hatte. Doch beim „Forsterhof“ wird die raumbegrenzende Funktion der Brüstungsbänder in eine weit über eine nüchtern-sachliche Darlegung unterschiedlicher Fassadenbestandteil-Funktionen hinausgehende Dimension gesteigert: Wie eine schützende, dicke Haut umspannen die Brüstungsbänder das abgerundete Stahlbetonskelett. Der „Forsterhof“ antizipiert in geradezu sinnbildlicher Überspitzung die bekannte, im Jahre 1923 von Mies van der Rohe veröffentlichte Forderung nach der Gestaltung von Stahlbeton-Bürobauten als „*Haut- und Knochenbauten*“¹³⁹ – eine Parole, die ungeachtet ihrer prinzipiellen begrifflichen und baukünstlerischen Auslegbarkeit auch in den darauffolgenden Jahren zentraler Bestandteil des „Neuen Bauens“ bleiben sollte¹⁴⁰.

Zusammenfassend wird mittels der konstruktiv keineswegs notwendigen Brüstungsband-Höhe und -Stärke das Ausgangsmotiv der Raumbegrenzung um eine weitere Facette bereichert: Die hohen, glatten Bänder begrenzen nicht nur Raum, sondern schützen den Nutzer und die Nutzerin des Gebäudes zugleich festungsartig vor der Umgebung. Auf die Gesamtkonzeption übertragen, könnte der „Forsterhof“ gar als Zuflucht gewährender, massiver Kubus begriffen werden, aus dem ausschließlich zu Belichtungszwecken und zur Darlegung der Konstruktionsweise schmale Horizontalstreifen geschnitten wurden. Hinsichtlich der speziellen Gebäudetopographie schirmt sich der „Forsterhof“ nicht nur vor einer als abstrakte, feindliche Einheit verstandenen Großstadt ab, sondern vor seinem direkten Umfeld. Das den „Forsterhof“ umgebende Viertel galt zeitgenössisch als eine der abschreckendsten Regionen der Saalestadt: So konnte Gellhorns Zeitgenosse Erich Neuss angesichts „*jener finstern Straßenschächte*

¹³⁸ Laut Julius Posener ist Le Corbusiers Dom-Ino von 1914 als frühestes Beispiel einer konsequenten Trennung der ursprünglichen Funktionen des Mauerwerks zu betrachten. Die Betonstützen und -platten wurden nach seiner Darstellung erstmalig hier streng nach den Funktionen Schützen, Trennen, Tragen differenziert. Vgl. Posener, Julius: Vorlesungen... (1985), S. 51.

¹³⁹ Mies van der Rohe, Ludwig: Bürohaus. (1923); zit. n. Conrads (²1986), S. 70.

¹⁴⁰ So verglich beispielsweise auch Walter Curt Behrendt die in eine Stahlbetonskelettkonstruktion eingebundene Wand mit einem „*innen als trennende, außen als schützende Haut*“ fungierenden Bauelement. Vgl. Behrendt, Walter Curt: Zum Bauproblem der Zeit. In: Der Neubau 7 (1925), H. 1, S. 1-18; auszugsweiser Nachdruck in: Hartmann (1994), S. 131-135.

der Forsterstraße und ihrer Querstraßen“ nur noch „Trauer und Abscheu“¹⁴¹ empfinden.

3. Leitmotive der Fassadengestaltung

3.1 Südseite

3.1.1 Das stahlgläserne Tor zu Sernaus „Reich“: Der Haupteingang

Der Haupteingang des „Forsterhofes“ wird nicht, wie es bei Bürohäusern der Vorkriegsjahre in Deutschland üblich war, als ein mit tradierten autoritären Würdesymbolen repräsentativ übersteigertes Portal inszeniert, sondern – Frank Lloyd Wrights Larkin Soap Building in Buffalo (1904/05)¹⁴² (**Abb. 48.1**) und Mies van der Rohes, erst nach dem „Forsterhof“ entworfenem Bürogebäude in Stahlbeton (1922)¹⁴³ (**Abb. 47.1**) ähnlich – als lediglich durch eine Glas-Eisenkonstruktion verschlossene Öffnung. Trotz aller Parallelen offenbart jedoch ein detaillierter Vergleich mit Mies van der Rohes Bürogebäude eine konträr gelagerte künstlerische Aussage: Während der Miessche Büroeingang so tief ins Gebäudeinnere versetzt wurde, dass Wolf Tegethoff von einer starken Sogwirkung sprach¹⁴⁴, schließt der „Forsterhof“-Eingang bündig mit der Fassadenflucht und drängt auf diese Weise die Barrierefunktion des Eisengitters stärker in den Vordergrund. Wenngleich diese Barriere in Anbetracht der zugrundeliegenden Transparenz Innen und Außen nicht konsequent zu trennen vermag, verdeutlicht sie unmissverständlich, dass an dieser Schwelle streng zwischen privatem und halböffentlichem Bereich unterschieden wird.

In erheblichem Widerspruch zu der im Verzicht auf historisierenden Bauschmuck deklarierten Absage an die Tradition folgte die vorgesehene Nutzung des „Forsterhof“-Haupteingangs äußerst tradierten, streng hierarchisch strukturierten Mustern: Mit hoher Wahrscheinlichkeit blieb er lediglich den Besuchern und Besucherinnen bzw. den leitenden Angestellten vorbehalten. Das restliche Personal hatte – dem Hauspersonal eines Schlossherren bzw. dessen Rezeption bei Großunternehmen wie der seinerzeit viel

¹⁴¹ Neuß, Erich: Die Hallesche Stadtverwaltung 1906-1931. Halle 1931, S. 8/9.

¹⁴² Ob Gellhorn dieses Gebäude, dessen gläsernen Eingang Erich Mendelsohn sieben Jahre nach Errichtung des „Forsterhofes“ mit einer Abbildung würdigte (vgl. Mendelsohn, E.: Rußland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt. Berlin 1929, S. 29), bereits zum Zeitpunkt der Projektion des „Forsterhof“-Eingangs kannte, ließ sich nicht ermitteln.

¹⁴³ 1922 entstanden, ist nicht zu klären, ob Gellhorn und Knauthe Mies' Entwurf schon während der „Forsterhof“-Projektierung kannten – beispielsweise durch Gellhorns Kontakte zur „Novembergruppe“. Spätestens 1923, d.h. erst nach Vollendung des „Forsterhofes“ wurden die beiden Architekten mit dem Miesschen Entwurf nachweislich konfrontiert: Auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 wurde er im selben Raum wie die Fotografien des „Forsterhofes“ präsentiert. Vgl. Große Berliner Kunstausstellung 1923. AK, Berlin 1923, S. 32/34.

¹⁴⁴ Vgl. Tegethoff, Wolf: Ludwig Mies van der Rohe. Villen und Landhäuser. Essen 1981, S. 22.

kritisierten Berliner AEG vergleichbar – das Gebäude durch den vor Firmenkundigen verborgenen hofseitigen Nebeneingang zu passieren.¹⁴⁵ Auch innerhalb des Gebäudes wurde die Hierarchisierung der Verkehrswege konsequent fortgesetzt: Das Personal hatte sich über die nördlich gelegene Holzterrasse fortzubewegen.¹⁴⁶ Unbeobachtetes „Entkommen“ war dabei nicht möglich, denn der verglaste Mauerdurchbruch des westlichen Bürotraktes garantierte nicht bloß die Tageslichtversorgung der Nordterrasse, sondern auch deren Kontrolle. Nicht erst an dieser Stelle zeigt sich die – wenngleich mit Hilfe moderner Architektursprache kaschierte – große Nähe des unternehmerischen Selbstverständnisses Paul Edgar Sernas zu Fabrik-Patriarchen des 19. Jahrhunderts: Bereits die geplante Errichtung des eigenen Wohnhauses auf dem „Forsterhof“-Grundstück stand in der Tradition der industriellen Führungsschicht des 19. Jahrhunderts¹⁴⁷. Schon diese hatte sich von der Errichtung des eigenen Wohnhauses in der Unternehmensnachbarschaft eine öffentliche Visualisierung des eigenen Status erhofft. Zudem erinnert das Verhältnis der großzügig bemessenen Gesamtbreite des „Forsterhof“-Haupteingangs zu dessen schmalen Türflügel an die etablierte, wohlkalkuliert-subtile Selbstinszenierung eines Fabrikherren am Werktor: Der in Relation zu der Gesamtbreite des Haupteinganges auffallend eng konzipierte Durchgang mahnt die Durchschreitenden nach Vorbild eines Werktores zur Drosselung der Geschwindigkeit und bewirkt über diese inszenierte Verhaltensveränderung¹⁴⁸ eine sich in Ehrfurcht ergehende, gesteigerte Konzentration auf das zu betretende Firmen-„Reich“. Trotz genannter Fabrik-Analogien bleibt zu betonen, dass das Glas-Eisen-Tor des „Forsterhofes“, obschon es den Anschein eines industriell gefertigten Massenproduktes oder gar eines Provisoriums erweckt, mit einer für den Theodor Fischer-Schüler Gellhorn charakteristischen Detailliebe entworfen wurde: Die Proportionen der Gitterstruktur und die Anzahl der Felder wurden eindeutig in Abstimmung auf das Fassadenraster entworfen.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Für die These einer hierarchischen Trennung der „Forsterhof“-Eingänge spricht der direkte Anschluss von Personal-Umkleide- und Waschräumen an den im Keller gelegenen Eingang. Zu den Herrschaftsstrukturen der AEG, die Walter Rathenau mit dem preußischen Staat verglichen wissen wollte, siehe Drepper, Uwe: Das Werktor: Zugang zur Welt der Arbeit. S. 51. In: ders. (Hg.): Das Werktor. Architektur der Grenze. AK, München 1991, S. 44-53.

¹⁴⁶ In den späten 1920er Jahren wurden diese „Personaltreppen“ fernab ihrer polizeilich vorgeschriebenen Zusatzfunktion als Feuertreppe wegen ihrer Zeitersparnis als besonders zweckmäßig angepriesen. Vgl. Seeger (1933), S. 19/20.

¹⁴⁷ Zu dieser Thematik vgl. Sturm, Hermann: Fabrikarchitektur, Villa, Arbeitersiedlung. München 1977.

¹⁴⁸ Zur Inszenierung von Werktores vgl. Drepper, Uwe: Stammbaum eines Bautypus. S. 60. In: ders. (1991), S. 54-65.

¹⁴⁹ Die Anzahl der übereinander liegenden Felder entspricht der der Geschosse, die Anzahl der neben einander liegenden Felder der der Fenstachsen der West- bzw. Ostseite. Zudem stimmt das Verhältnis von der Breite des mittigen, von Winkeleisen größeren Durchmessers gerahmten Vertikalfeldes zu den flankierenden exakt überein mit dem Breitenverhältnis von Treppenturm zu Bürotrakt.

Beinahe aufdringlich demonstrativ wurde mit der Wahl eines verglasten Eisengitter-Eingangs der erbaungszeitlich meistpostulierte Materialdreiklang „Beton-Eisen-Glas“¹⁵⁰ komplettiert. Geradezu antithetisch zu der Licht-Schattenkontraste evozierenden, massiv formulierten, nur dem Anschein nach vollends aus Beton bestehenden Fassade klingt in der fragilen Transparenz des Eingangs eine Entmaterialisierung der Fläche an, wie sie insbesondere der von Gellhorn nachweislich verehrte Dichter Paul Scheerbart (1863-1915) bei seinen visionären Glasarchitekturen postuliert hatte.¹⁵¹ Wie es bei dem Scheerbart gewidmeten Glashaus Bruno Tauts auf der Kölner Werkbundaustellung von 1914 (**Abb. 49**) besonders deutlich zum Ausdruck kam¹⁵², waren große Teile der progressiven Baukünstler bereits in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durch die Architekturphantasien Paul Scheerbarts zu einer mystisch verklärten Verkettung von Licht, Farbe und Glas inspiriert worden. Beim „Forsterhof“ lässt sich dieser Einfluss nicht nur anhand des verglasten Eingangs, sondern auch aufgrund der das einfallende Licht gleichsam farbig einfangenden, gelblackierten Fensterrahmen beobachten. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Symbol der Reinheit und des Neubeginns von Kunst und Leben verstanden, fand die im Kristall metaphorisierte Licht-Glas-Farben-Fixierung im Kontext des tabula-rasa-Denkens der Nachkriegszeit einen zweiten Höhepunkt¹⁵³. Inspiriert durch die Malerei¹⁵⁴, galten als kristalline Strukturen gelesene geschrägte Flächen und Diagonallinien – wie sie bei dem diagonal verlaufenden „Forsterhof“-Türsturz, dem Schräggiebel und den geschrägten Fensterleibungen vorlagen – als Idealform künftiger Architektur aus Stahl, Beton und Glas.¹⁵⁵ Scheerbarts Schriften boten der eigentlich im

¹⁵⁰ Vgl. u.a. Mies van der Rohe, Ludwig: Bürohaus. (1923), S. 3: „Die (zeitgemäßen, d. Verf.) *Materiellen sind Beton Eisen Glas.*“

¹⁵¹ Gellhorn bewunderte bei der Verwendung von Glas insbesondere die Möglichkeit zur scheinbaren Entmaterialisierung der Wand, aber auch das Spiel mit Licht und Farbe. Als Vorbild nannte er dabei in Auseinandersetzung mit Bruno Taut Paul Scheerbart. Vgl. Gellhorn, A.: Das Problem der bildenden Kunst im Raum als neue Anregung für die Glasindustrie. S. 73. In: *Glastechnische Berichte* 10 (1932), H. 2, S. 71-75. Vor allem Scheerbarts Buch „Glasarchitektur“ (Berlin 1914) lasen viele der damaligen progressiven Baukünstler mit grosser Faszination.

¹⁵² Zu Tauts Glashaus vgl. ausführlich Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus. AK, hg. v. Angelika Thiekötter u.a.; Basel, Boston, Berlin 1994.

¹⁵³ Zu Genese und Symbolgehalt der Kristallmetaphorik vgl. ausführlich Prange, Regine: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne. Hildesheim 1991 - dies.: Das kristallene Sinnbild. In: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. AK, hg. von Lampugnani, V. M. und Schneider, R., Stuttgart 1994, S. 69-97. Zum Kristallinen in der Baukunst seit Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. zudem Kunst, Hans-Joachim.: Die Vollendung der romanischen Gotik im Expressionismus – Die Vollendung des Klassizismus im Funktionalismus. In: *Kritische Berichte* 7 (1979), H. 1, S. 20-36.

¹⁵⁴ In der deutschen Kunstliteratur der 1920er Jahre wurde die Schräge zum wichtigsten Moment des deutschen Expressionismus gekürt. Vgl. Roh, Franz: *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig 1925, S. 199f.

¹⁵⁵ Vgl. Behr, Adalbert: Das Denkmal für die Märzgefallenen in Weimar. S. 56. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* 14 (1967), H. 5, S. 459-464.

frühen 19. Jahrhundert wurzelnden Kristall-Faszination der 1910er und -20er Jahre eine literarisch fundierte Basis. Dass es dabei offiziell nicht nur um eine bloße Ästhetisierung des Materials, sondern auch um dessen Interpretation als Reaktion auf das „*parvenuehafte Protzertum aller Schichten*“¹⁵⁶ der vorangegangenen Jahrzehnte gehen sollte, entthob sich im Falle des „Forsterhofes“ allerdings der betrieblichen Realität.

Die Kristall-Bezugnahme des „Forsterhof“-Haupteingangs ist zu einem großen Teil als Absage des Bürohausbesitzers an die bis dahin gängige Konzentration repräsentationsfixierter Würdemomente im Eingangsbereich zu lesen. Diese Verzichtsgeste entsprach vollends Paul Edgar Sernaus selbstdarstellerischem Unternehmergeist, denn zumindest in der einzig überlieferten Pressemitteilung mühte er sich in ähnlicher Manier, seine scheinbar selbstlosen, angeblich primär sozialreformerischen Belange bei der Unternehmensplanung in den Vordergrund zu stellen¹⁵⁷. Die seinerzeit vergleichsweise spektakuläre Ausschaltung von traditionell über Giebel und Pilaster transportierten Herrschaftsgesten im Eingangsbereich fußte mit Sicherheit aber nicht nur auf selbstdarstellerischen Abwägungen des Bauherren, sondern dürfte vor allem auch maßgeblich vom Architektengespann gefördert worden sein. In Fixierung auf den Kristall wurde etablierter Bauschmuck nämlich schon in der Baukunst des beginnenden 20. Jahrhunderts als „unnatürlich“ und „aufgesetzt“ betrachtet¹⁵⁸. Nicht mehr das Ornament, sondern das Baumaterial und die technische Konstruktion waren damals über das Sinnbild des Kristallinen zu den neuen Symbolträgern erklärt worden.

Blickte man – ganz im Sinne des „Neuen Bauens“ - bei Nacht auf den von innen beleuchteten Forsterhof¹⁵⁹, schien mit Hilfe des gläsernen Eingangs die Nähe zu den ungebauten Architekturvisionen der 1910er Jahre, die selbstleuchtenden Kristallen gleichen sollten¹⁶⁰, perfekt. Zwar fehlte es dem „Forsterhof“ noch an Leuchtreklame,

¹⁵⁶ So urteilte der mit Gellhorn durch die „Novembegruppe“ eng vertraute Ludwig Hilberseimer vgl. ders.: Paul Scheerbart und die Architekten. S. 271. In: Das Kunstblatt 3 (1919), S. 271-274.

¹⁵⁷ Sernau hob seine vermeintlich sozialreformerische Seite gegenüber dem Autor des Zeitungsartikels offenbar deutlich hervor, denn der Autor schrieb nachfolgend in den Hallischen Nachrichten, das Unternehmen Sernaus sei als „*wirksamer Beitrag zur Behebung der allgemeinen Notlage zu begrüßen*.“ Vgl.: Ein Bürohausneubau in Halle. (1922) In: Hallische Nachrichten 34 (1922), Nr. 136, 14.06.1922.

¹⁵⁸ Vgl. hierzu Prange (1994), insbes. S. 76-79.

¹⁵⁹ Zur Rolle der Nachtansichten im „Neuen Bauen“ der Weimarer Republik vgl. ausführlich Kap. B.III. 4.4 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁶⁰ So die allgemeine Empfehlung zur Errichtung von „Lichtarchitekturen“ in: Köhler, Walter / Luckhardt, Wassili: Lichtarchitektur. Licht und Farbe als raumgestaltende Elemente. Berlin 1956, Klappentext; zit. n. Oechslin, Werner: Lichtarchitektur. S. 118. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. AK, 1994, S. 117-131. Auch wenn das Zitat aus den 1950er Jahren stammt, so fasst es eindeutig Luckhardts künstlerische Leitmotive des frühen 20. Jahrhunderts zusammen. Zur Kristallmetaphorik vgl. Kap. B.I.2.1.2 der vorliegenden Arbeit.

deren Anwendung Gellhorn – an dieser Stelle sei Werner Oechslins Behauptung korrigiert – bereits kurz nach Vollendung des „Forsterhofes“ erprobte¹⁶¹, doch betrachtet man die Dachdiagonale als das markanteste Moment des Gebäudes, wird deren Silhouette bei nächtlicher Innenbeleuchtung durch die Sturzschräge des Eingangs stellvertretend mit einem an ein Logo erinnernden, werbewirksam hohem Wiedererkennungswert intoniert. Nachts kehrt sich die von zeitgenössischen Fotografen vorgenommene Deutung des „Forsterhofes“ als ein mit finsterem, lochartig artikulierten Haupteingang versehenes, erst in den Büroetagen hell erleuchtetes Gebäude¹⁶² um. Fühlt man sich bei der Interpretation der „Forsterhof“-Tagesansicht durch die entstehungs-zeitlichen Fotografien an Erich Mendelsohns hochgradig expressiv verzerrte Beschreibung des van de Veldeschen Kölner Werkbundtheaters (1914) (**Abb. 50**) und dessen angeblich „*einsaugende(m) Dunkel des Eingangs*“ sowie der „*blanken Höhe des Bühnenhauses*“¹⁶³ erinnert, symbolisiert der nächtlich hell erleuchtete Eingang in gänzlichem Umkehrschluss den oben zitierten strahlenden Kristall. Bei Tag und bei Nacht gleichbleibend intensiv war hingegen der Abwehrgestus des Eingangs: Tags wollte man den Eingang wegen seiner Finsternis nicht passieren; nachts wegen der perfekte Überwachung suggerierenden überhellen Beleuchtung.

Frühzeitig kam mit der Divergenz-Konstellation einer scheinbar undurchdringlich-massiv ausgebildeten Fassade und eines gläsern-transparent artikulierten Haupteingangs ein später für Gellhorn wichtiges gestalterisches Merkmal zum Ausdruck: Der Glaube an eine Belebung der Architektur durch bewusst inszenierte Gegensätze¹⁶⁴, wie sie in der Malerei – spätestens seit 1912 durch Wassily Kandinsky – immer eindringlicher propagiert worden war.¹⁶⁵ Vordergründig scheint das im übrigen sehr wehrhaft konzipierte Bauwerk an dieser Stelle geradezu überraschend intensiven Einblick ins Gebäudeinnere zu erlauben; den Betrachtenden wird die Fortführung skulpturhafter Gestaltung bis ins Gebäudeinnere präsentiert. Der Eingangsfunktion gemäß, scheint nur hier eine Verzahnung zwischen Innen und Außen bewusst gewollt. Man fühlt sich an den Ausspruch des italienischen Futuristen Umberto Boccioni aus den Vorkriegsjahren

¹⁶¹ Werner Oechslin (Lichtarchitektur. 1994, S. 126) bemerkte, Alfred Gellhorn habe „*schon*“ 1925 einen grundlegenden Aufsatz zu „Reklame und Stadtbild“ publiziert. Tatsächlich beschäftigte er sich mit dieser Thematik spätestens seit 1923, wie seine Entwürfe für die Lichtreklame am Halleschen Geschäftshaus Markt 6 oder auch zur „Olex“-Tankstelle bezeugen.

¹⁶² Vgl. beispielsweise die genannten Maßstäben folgende Abbildung in: Gropius (1925), S. 33.

¹⁶³ Mendelsohn, Erich: Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder die Dynamik der Funktion. (1923), Nachdruck in: Mendelsohn (1930), S. 22-34, Zitat S. 29.

¹⁶⁴ Vgl. Gellhorn, A.: Intensivierung der Baukunst. S. 20. In: Block, F. (Hg.): Probleme des Bauens. Potsdam 1928, S. 17-24.

¹⁶⁵ Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. (Erstauflage München 1912) Bern / Bümplitz 1952, S. 109: „*Harmonie ruht hauptsächlich auf dem Prinzip des Gegensatzes...*“ Zit. nach Wiesemayer, Ingrid: Erich Buchholz. 1891-1972. AK, Tübingen, Berlin 1996, S. 49.

erinnert: „*Reißen wir die Figur auf und schließen wir die Umwelt in sie hinein.*“¹⁶⁶ Doch wird diese scheinbar einladende Geste – wie bereits erwähnt – durch das abstandsgebietende, an territoriale Besitzansprüche gemahnende Eisengitter empfindlich gestört.

Da die Forschung den Diagonalverlauf des Sturzes bislang entweder gänzlich ignorierte oder lediglich als formale Entsprechung zur Giebelschräge erklärte¹⁶⁷, um einmal mehr die Progressivität des gesamten Gebäudes emporheben zu können, sei um so eindringlicher betont, dass mit der Abschrägung des Sturzes ein bewusster Rückgriff in die Architekturgeschichte vorgenommen wurde. In Analogie zu gleichermaßen in ihrer funktionalen Eigenständigkeit betonten Treppentürmen des 16. Jahrhunderts (**Abb. 51**) lässt der Eingang den Treppenverlauf erkennen und dokumentiert auf diese Weise ausdrücklich die abweichende Funktion des mittleren Gebäudetraktes. Ohnehin war die Treppe mittels des vertikal verlaufenden Streifenfensters deutlich sichtbar. Trotz aller mehrfach geäußerten Aversion gegen die Architektur vergangener Epochen lehnte sich Gellhorn im Zuge des von ihm postulierten „*sinnbildhaften Ausdruck*“¹⁶⁸ der Baukunst somit an die Architekturgeschichte an, falls dieser Rekurs die Funktion des gesamten Gebäudes unterstützend erklärte bzw. im Falle des Treppenhauses der Zweckdeutung eines einzelnen Traktes dienlich schien. Wolfgang Pehnt hat die Durchmischung eines Bauwerkes mit Elementen unterschiedlicher Epochen und Regionen im Kontext der Dominanz des Gesamtkunstideals in Manifesten des frühen 20. Jahrhunderts interpretiert.¹⁶⁹ Der Totalitätsanspruch insbesondere der Baukunst-Utopien der so genannten „*imaginären Architekten*“¹⁷⁰ der späten 1910er Jahre, verlangte laut Pehnt nicht nur nach einem „*Gesamtkunstwerk*“ der Künste, sondern auch aller Zeiten und Länder. Obschon Gellhorn weder Mitglied der utopische Architekturen anfertigenden „*Gläsernen Kette*“¹⁷¹ noch des bereits mehrfach genannten „*Arbeitsrates für Kunst*“ war, wurde er mit diesen Idealen über die „*Novembergruppe*“ mit Sicherheit konfrontiert und wahrscheinlich zu oben genanntem *Procedere* zusätzlich inspiriert. Im Gegensatz zu den in der Pehnt-Publikation besprochenen und als „*expressionistisch*“ gebrandmarkten Bauten und Projekten, arbeitete Gellhorn jedoch ungleich stärker abstrahierend. Die Anleihen aus der Architekturgeschichte wurden nicht expressiv übersteigert oder formal bereichert, sondern auf einen wesentlich erscheinenden Kern

¹⁶⁶ Zit. n. Baumgarth, Ch.: *Der Futurismus*. Reinbek 1966, S. 198.

¹⁶⁷ Vgl. Adam (1996), S. 57.

¹⁶⁸ Gellhorn, A.: *Die Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst*. S. 416. In: *Der Architekt* 3 (1954), H. 12, S. 414-416.

¹⁶⁹ Pehnt (1998), S. 10/11.

¹⁷⁰ Zu Architekturutopien dieser Jahre vgl. Conrads, Ulrich / Sperlich, Hans: *Phantastische Architektur*. Stuttgart 1960 - Pehnt (1998).

¹⁷¹ Zu dieser Briefvereinigung vgl. Whyte, Iain Boyd / Schneider, Romana (Hg.): *Die Briefe der „Gläsernen Kette“*. Berlin 1986.

reduziert und mit Neuartigem kontrapunktiert. Auf diese Weise antizipiert der Haupteingang in Materialwahl und Negierung gängigen Schmucks zwar das als „sachlich“ geltende Askesegebot der späteren 1920er Jahre, rezipiert zugleich aber – obschon in variiertes, reduzierter Form – das nach Expression strebende Gedankengut des vorangegangenen Jahrzehnts.

3.1.2 Kristallines Relikt mit Zukunftspathos: Zur Deutung des Schrägiebels

Insbesondere vor dem Hintergrund der revisionsbedürftigen, noch immer gängigen Praxis, Gellhorns Bauwerke als „expressionistisch“ zu brandmarken, erstaunt die gleichzeitige Ausschließlichkeit rein utilitätsgebundener Deutungsmodelle bei der diagonal verlaufenden Dachlinie der seitens Gellhorn eindeutig zur Hauptseite¹⁷² erklärten Südfassade¹⁷³. Einstimmig berief man sich bisher auf Gellhorns Behauptung, der südliche Giebelverlauf habe sich „wie von selbst“ aus der östlichen Aufstockung ergeben.¹⁷⁴ Doch wirft man einen intensivierten Blick auf die Dachzone der südwestlichen Gebäudekante, wird rasch deutlich, dass sich weder Höhe noch oberer Neigungswinkel der Eingangsseite in Kongruenz mit dem tatsächlichen Dachverlauf befinden. Der Steigungswinkel des Südgiebels wurde merklich steiler als der des Daches ausgebildet und ist somit als eine von der räumlichen Binnenstruktur gelöste, rein künstlerisch intendierte, kulissenartige Formulierung zu bewerten. Insbesondere weil dieser, von der inneren Raumabfolge abweichende „Formalismus“ in deutlichem Widerspruch zu Gellhorns theoretischem Bekenntnis nach einer ausschließlichen Ableitung der Fassade aus den inneren Notwendigkeiten steht, sei dieser kulissenartigen Darbietung nachfolgend eine intensive Betrachtung gewidmet.

Mit der als Kontrast zur Horizontalbetonung der Brüstungsbänder und der Vertikalbetonung des Treppenhausfensters formulierten südlichen Schrägung der Dachzonen des Bürotraktes löst Gellhorn zunächst sein Streben nach einem gestalterischen „Kontrapost“¹⁷⁵ ein und verifiziert gleichzeitig eine zentrale Forderung progressiver Baukünstler der Nachkriegszeit. So hatte beispielsweise Adolf Behne schon 1919 gefordert, den „drei abgegrasteten Möglichkeiten der Klassik“¹⁷⁶ – d.h. der

¹⁷² Obwohl im Jahre 1932 die Hierarchien prägende Überbewertung einer einzelnen Gebäudeseite sehr verpönt war und Gellhorn zudem dazu tendierte, rückschrittliche Momente nachträglich mit kaschierenden Interpretationen zu verschleiern, beschrieb er auch zehn Jahre nach Vollendung des Bürogebäudes den „Forsterhof“ noch immer als „Bürohaus von 1922 mit (...) Schrägiebel über der Hauptansicht (Sperrung d. d. Verf.)“. Vgl. Gellhorn, A.: Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 70.

¹⁷³ Von Redstob II (1924), S. 43 bis Heuser (1998), S. 1448 und Herrmann (1999), S. 26 ist die Vorstellung eines ausnahmslos in Abhängigkeit zum Gebrauchswert des Gebäudes diagonalgeführten südlichen Giebels Konsens.

¹⁷⁴ Vgl. dessen Darstellung in: Gellhorn, A.: Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 70.

¹⁷⁵ Gellhorn, A.: Intensivierung der Baukunst. (1928), S. 20.

¹⁷⁶ Behne, Adolf: Die Wiederkehr der Kunst. Berlin 1919, S. 56.

Präferenz von achsensymmetrisch geordneten, horizontal oder vertikal ausgerichteten Baugliedern – zu trotzen. Gellhorn und Knauthe kontern diesen „abgegrasteten Möglichkeiten der Klassik“ südlich jedoch nicht durch die Formulierung des gänzlich Neuen, sondern durch die Thematisierung der Zerstörung des Alten, aus der das Neue erwächst. Das Leitmotiv der Südseite ist daher nicht – wie Mechthild Heuser glaubt¹⁷⁷ – eine durch die Anwendung des etablierten Schemas zweier einen Mittelrisalit flankierender Seitenflügel intendierte repräsentative Erhöhung. Vielmehr ist das genaue Gegenteil, die Infragestellung dieses Motivs durch die Schrägen von Haupteingang und Dach, als dominantes Thema zu betrachten: Die Schrägen stören die im Grundriss intonierte Symmetriepreferenz und somit eine bei vorherigen Bürobauten gebräuchliche Würdeformel empfindlich. Zwar scheint die die innere Segmentierung widerspiegelnde südseitige Fassadendreiteilung in erster Linie Gellhorns offiziell utilitätsorientiertem Streben nach einem „*elementaren Fügen der Baukörper*“, das die äußere Erscheinung als Produkt des „*Vorgangs im Inneren*“¹⁷⁸ begriff, zu entsprechen. Gleichermäßen animiert sie jedoch neben dem Gedanken an einen Würdeformel-Rückbezug zweier einen Mittelrisalit flankierender Seitenflügel zu einer damals beliebten Assoziation: Vor dem Hintergrund einer die Trias als Gesamtkunst-Metapher begreifenden Zeit¹⁷⁹ verführt sie zu der Spekulation, Gellhorn habe die „Forsterhof“-Trias gleichzeitig als Repräsentantin seines allzeit erstrebten – und mit den Wandmalereien des Inneren sowie der an damalige Plastiken erinnernden Fassadenbehandlung¹⁸⁰ ansatzweise intonierten – Gesamtkunst-ideals verstehen wollen.

Mit den Diagonalen von Dach und Türsturz zerstören Gellhorn und Knauthe nicht bloß bekämpfte Schemata, sondern ersetzen sie zugleich durch neue Würdesymbole¹⁸¹: Obschon nur als rudimentäre Anspielung formuliert, muss die Dachdiagonale ebenso wie der gläserne Haupteingang, die geschrägten Fensterleibungen und die zackenartige Formulierung des Heizkörperpodestes im Eingangsbereich zwingend im Kontext der erbaungszeitlichen Kristallmanie gesehen werden. Dabei verkörpert der diagonalgeführte Gebäudeabschluss der „Forsterhof“-Hauptseite trotz erbaungszeitlicher Kristalleuphorie überraschenderweise unter den ausgeführten Bauten der 1920er Jahre eine Ausnahmerecheinung. Fritz Högers Hamburger Chilehaus (1921-24)¹⁸² (**Abb. 52**)

¹⁷⁷ Heuser (1998), S. 1449.

¹⁷⁸ Gellhorn, A.: Von der Form. S.189. In: Soziale Bauwirtschaft 5(1925), Nr.14, S.188-189

¹⁷⁹ Zur Trias-Manie der frühen 1920er Jahre vgl. Pehnt, Wolfgang: Architektur, S. 343/344. In: Argan, Giulio C.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940. Berlin o.J. (=1977), S. 331-346.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu ausführlich Kap. B.I.5 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁸¹ Bereits Regine Prange hat als wesentliches Merkmal der Nachkriegsmoderne den Glauben an den Gewinn des Neuen aus der Destruktion des Alten herausgearbeitet. Vgl. Prange (1994), S. 88.

¹⁸² Vgl. hierzu u.a. Bucciarelli, Piergiacomo: Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister. 1877-1949. Berlin 1992, S. 94-101 (weiterführende Literaturangaben: ebd., S. 94/95)

und Mies van der Rohe's Bürohausprojekt für die Berliner Friedrichstraße (1921/22)¹⁸³ (**Abb. 53**) weisen lediglich aufgrund einer perspektivischen Verzerrung der Skizzen bzw. Fotografien gleichermaßen diagonal in den Himmel. Obschon die annähernd zeitgleich zum „Forsterhof“ geplanten Bürobauten Mies' und Högers veranschaulichen, dass die Präsenz dieses Motivs auch im Bürobau der frühen 1920er Jahre nicht ungewöhnlich war, existierten zum Zeitpunkt der „Forsterhof“-Projektierung konkret greifbare, nicht bloß unter perspektivischer Verzerrung diagonal erscheinende, sondern real geschrägte Abschlüsse lediglich im Bereich denkmalgleich inszenierter, utopischer Architekturentwürfe bzw. architektonisch inspirierter Denkmäler, wie einzelne Objekte Wassili Luckhardts (um 1920)¹⁸⁴ (**Abb. 54**) oder auch Gropius' Weimarer Märzgefallenen-Denkmal (1921/22)¹⁸⁵ (**Abb. 55**) erkennen lassen. Zwar divergierte die künstlerische Intention und Genese eines Diagonalabschlusses künstler- und projektbezogen, doch lässt die Lektüre entstehungszeitlich entstandener Publikationen erkennen, dass ein gemeinsamer Konsens in der Betonung des Neubeginns, des Wachstums, allgemeiner Aktivität und vor allem der Unbeugsamkeit bestand.¹⁸⁶ Auf die Bürohausfunktion und die damalige desolante wirtschaftliche Situation übertragen, könnte die pathetisch in den Himmel weisende Bürotrakt-Schräge des „Forsterhofes“ als selbstbewusste Ankündigung wirtschaftlichen Wachstums bzw. als Aufruf zu einem ökonomischen und künstlerischen Neubeginn verstanden werden. Diesen Interpretationsansatz stützend, wurde der „Forsterhof“ wahrhaftig noch – bzw. hinsichtlich der inzwischen durchlittenen Weltwirtschaftskrise *wieder* – in den frühen 1930er Jahren in der Tagespresse als Zeichen angeblich unbeugsamer, mitteldeutscher Wirtschaftskraft hofiert¹⁸⁷.

¹⁸³ Zu diesem vielbesprochenen unausgeführten Entwurf vgl. u.a. Neumeyer, Fritz (Hg.): Ludwig Mies van der Rohe. Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße. Tübingen, Berlin 1993.

¹⁸⁴ Zu Luckhardts „Formphantasien“ vgl. Brüder Luckhardt und Alfons Anker. AK, Berlin 1990, S. 184 - Nowitzki, Dagmar: Hans und Wassili Luckhardt: Das architektonische Werk. München 1992, S. 24/25.

¹⁸⁵ Als jüngste, mit weiterführenden Literaturangaben versehene Analyse des Gropiusschen Weimarer Märzgefallenen-Denkmal vgl. Fuhrmeister (2001), S. 23-120.

¹⁸⁶ Unter Bezugnahme auf Literatur jener Jahre hat Dietrich Schubert die über den Kristall vermittelte Diagonale als Chiffre per se für die Erneuerungsbewegung der ersten Nachkriegsjahre herausgearbeitet. Vgl.: Schubert, Dietrich: Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neueren Denkmals. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 21, 1976, S. 199-230. Jüngst hat Christian Fuhrmeister die bislang vorherrschende kristallnahe Interpretation speziell des Weimarer Märzgefallenen-Denkmal widerlegt und stattdessen eine Deutung als Blitz postuliert. Vgl. Fuhrmeister (2001), S. 36/37. Selbst unter Berücksichtigung dieser Neubewertung ist die Schrägen-Interpretation des „Forsterhofes“ keineswegs zu modifizieren. Fuhrmeister deutet den Blitz nämlich als Zeichen angekündigter gesellschaftlicher Umstrukturierung und somit durchaus im Sinne der für den „Forsterhof“ konstatierten Aufbruchs- und Neubeginnsmetaphorik.

¹⁸⁷ Vgl. Mitteldeutschland baut. (1930): Diese Beilage der Hallischen Nachrichten ist als Werbeschrift nomineller wirtschaftlicher Blüte des mitteldeutschen Raumes zu verstehen und bedient sich als Beweis des ökonomischen Wohlstandes einer Collage neuerrichteter Industrie- und Geschäftsbauten der Region. Dabei wurde der „Forsterhof“ im Vordergrund links unten gezeigt. Vgl. Abb. 5.17 des Bildbandes der vorliegenden Abhandlung.

Obwohl das horizontal abgeschlossene Treppenhaus – abgesehen vom kristallinen Haupteingang – eine ähnlich deutliche Neubeginns-Konnotation zu vermissen lassen scheint, gibt das geschossübergreifend artikulierte Fensterband den Blick frei auf eine abermals damaligen Denkmal-Entwürfen entlehene, durchaus vergleichbare Aufbruchsmetapher: auf die der Treppenföhrung inhärente Spiralform. Durch die Ausbildung eines massiven Treppengeländers wurde die Spiralform markant akzentuiert und zwar derart intensiv, dass Gellhorns Zeitgenosse Redslob angesichts der „Forsterhof“-Treppe einen „*unwiderstehlichen Auftrieb*“¹⁸⁸ verspürte. Unweigerlich fühlt man sich an die ein Jahr zuvor vernehmbaren Worte Erich Mendelsohns erinnert, der das gleichermaßen spiralförmige Modell Vladimir Tatlins (1885-1953) zum „Turm der III. Internationale“ (1919) (**Abb. 56**) als „*Auftriebsmoment unserer Zeit*“¹⁸⁹ interpretiert wissen wollte. Auf reformerisch intendierten Denkmalentwürfen Hermann Obrists¹⁹⁰ aus der Zeit der Jahrhundertwende fußend, stieß das Motiv der Spirale um 1920 in modernen Kreisen prinzipiell auf sehr unterschiedliche Deutungsmodelle, wurde aber – ebenso wie die Diagonale – primär als Zeichen der Dynamik, des Auftriebs und des Lebens rezipiert¹⁹¹. Speziell bei einem zum Zeitpunkt der Hyperinflation errichteten Bürohaus wie dem „Forsterhof“ könnte das Spiralmotiv demgemäß als gezielte Abstimmung auf die bereits an der Fassade nachgewiesenen Ankündigungsmomente wirtschaftlichen Wiederaufstiegs verstanden werden. Auf diese Weise hätte man sich beim „Forsterhof“ sehr frühzeitig eines auch bei Hamburger Kontorhäusern der späten 1920er Jahre¹⁹² sehr beliebten Motivs bedient. Wenngleich sich diese symbolbefrachtete Deutung eines funktional unabdingbaren Architekturelementes an der Schwelle zur Überinterpretation bewegt, verdeutlicht der Blick in entstehungszeitliche Bürohausliteratur, dass seinerzeit selbst nüchterne Gemüter der Treppengestaltung einen hohen metaphorischen Wert beimaßen¹⁹³. Mit

¹⁸⁸ Redslob II (1924), S.44.

¹⁸⁹ Vgl. Mendelsohn, Erich: Die internationale Übereinstimmung des neuen Bagedankens oder die Dynamik der Funktion. (1923), Nachdruck in: Mendelsohn (1930), S. 22-34, Zitat S. 28.

¹⁹⁰ Obrist erstrebte eine Reformierung der Denkmalkultur in Deutschland. Wichtigstes Motiv war dabei die Integration der Spirale als „*Sinnbild des dynamischen Lebens schlechthin*“. Vgl. Ottomeyer, Hans: Dynamischer Jugendstil. S. 185. In: Wege in die Moderne. Jugendstil in München. 1896 bis 1914. AK, Kassel 1996, S. 180-231.

¹⁹¹ Auf die Vorbildfunktion der um 1900 entstandenen Denkmalentwürfe Obrists – insbesondere des unbenannten, 1898-1900 als Gipsmodell ausgeführten (Abb. 122 in: Wege in die Moderne. Jugendstil in München. 1896 bis 1914. AK, Kassel, 1996) – für die spätere Moderne, wurde wiederholt hingewiesen. Vgl. u.a. Pehnt (1998), S. 50/51.

¹⁹² So hat Hermann Hipp bei Hamburger Kontorhaus-Innentreppen der ausgehenden 1920er Jahre eine ähnliche Spiral-Affinität hervorgehoben. Zwar bezieht sich Hipp bei seinen Ausführungen weder auf Obrist noch auf allgemeine Deutungsansätze des Spiralmotivs im frühen 20. Jahrhundert, doch glaubt er, die „*pathetischen Wendeltreppen*“ seien damals in Anbetracht ihrer Häufigkeit weniger als „*reale Verkehrsmittel*“ als vielmehr als Symbole der „*Bewegung der Weltwirtschaft*“ verstanden worden. Vgl. Hipp (1988), S. 18.

¹⁹³ Die Lektüre der Bürohaus-Literatur der 1920er Jahre bestätigt ein damals vorherrschendes, stark ästhetisierendes und häufig von expressiv anmutenden Interpretationen begleitetes „Treppenverständnis“.

hoher Wahrscheinlichkeit versuchten daher auch Gellhorn und Knauthe die Treppe nicht als bloßes Verbindungselement zwischen zwei Geschossen zu deklarieren.

Nicht zuletzt mögen Gellhorn und Knauthe das Stufungsmotiv des Südgiebels als eine die Gebäudefunktion verdeutlichende Anspielung auf mittelalterliche Stufengiebelhäuser verstanden haben. Diese These drängt sich geradezu auf, da Gellhorn seine Leser und Leserinnen dazu aufrief, den „Forsterhof“ im Kontext der *„bürgerlichen Baukunst des Mittelalters“*¹⁹⁴ zu sehen. Tatsächlich wurden in den 1920er Jahren mit Stufengiebeln versehene mittelalterliche Kaufmannshäuser als eigentlicher Ursprung des Bürohauses betrachtet¹⁹⁵, und entsprechend häufig damalige Bürohaus-Idealentwürfe mit gestuftem Giebel versehen.¹⁹⁶ Da bereits einige der noch vor dem Ersten Weltkrieg errichteten Hamburger Kontorhäuser auf dieses Motiv rekurrierten¹⁹⁷, war Gellhorn möglicherweise schon während seines Hamburg-Aufenthaltes im Jahre 1908 erstmalig zu dieser gedanklichen Verknüpfung angeregt worden. Die versteckte Anspielung auf mittelalterliche Kaufmannshäuser scheint beim „Forsterhof“ um so naheliegender, da Gellhorn und Knauthe dieses Motiv kurze Zeit später nochmals aufgreifen – und zwar bei einem in derselben bautypologischen Tradition stehenden Geschäftshaus: dem Halleschen Geschäftshaus Glücksmann (1922/23) (**Abb. 9-9.2**). Obschon Gellhorn und Knauthe bei dieser Fassadenumgestaltung nach einer zeitgemäßen Sprache suchten, waren sie dennoch zugleich um die Wiederherstellung des mittelalterlichen Stufengiebels bemüht, wie sie in einem Schreiben an die Hallesche Baupolizei auffallend betonten¹⁹⁸. Zwar mögen sie diesen traditionalistisch anmutenden Weg auch besonders hervorgehoben haben, um die den Entwurf ablehnenden reaktionären Herren der Halleschen Baupolizei milder zu stimmen. Nichts desto trotz wird hier wie an keiner zweiten Stelle des gemeinsamen Œuvre Gellhorns und Knauthes mit einer für beide Architekten ungewöhnlichen Klarheit eine für viele Architekturutopien der Nachkriegsjahre bezeichnende Übernahme eines mittelalterlichen Formenrepertoires sichtbar – obwohl weder Gellhorn noch Knauthe das

nis“. Dies galt nicht nur für ohnedies zu emotional aufgeladenen Interpretationen neigende Gemüter wie etwa Ludwig Redtke, sondern auch für weitaus nüchternere Naturen: Sogar der im übrigen sehr sachlich und vor allem ökonomisch argumentierende Verfasser der ersten rückblickenden Bürohaus-Monographie, Hermann Seeger, empfahl den Einbau von gesonderten Wendeltreppen keineswegs wegen deren Zweckmäßigkeit, sondern wegen deren *„ästhetischen Wirkung“*. Vgl. Seeger (1933), S. 20.

¹⁹⁴ Vgl. Gellhorn, A.: Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 70.

¹⁹⁵ Vgl. u.a. Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 1, 1929, S. 684.

¹⁹⁶ Vgl. Bruno Tauts Bürohaus am Kaiser-Wilhelm-Platz in Magdeburg (1921), Abb. In: Taut (1921) oder Otto Kohtz' Reichsbürohaus am Königsplatz, Berlin (1920), Abb. in: Ponten, Joseph: Architektur die nicht gebaut wurde. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1925; Reprint Stuttgart 1987, S. 172.

¹⁹⁷ Vgl. Kleinschulte, Stefan: Fritz Schumacher – Das Gebäude der Finanzbehörde am Gänsemarkt. Hamburg 2001, S. 53.

¹⁹⁸ Vgl. Brief von Gellhorn und Knauthe an die Hallesche Baupolizei, nachträglich datiert mit 18.06.1923. In: Akten der Bauabteilung, Marktplatz 6, Bl. 153 (Stadtarchiv Halle).

Mittelalter jemals in einem Bruno Taut oder Walter Gropius vergleichbaren Ausmaß *romantisierten*¹⁹⁹.

3.2 Fabrikkonformes Understatement und palazzoartige Herrschaftsgeste:

Zur inkongruenten Gestaltung von West- und Ostseite

Dass die Fensterfront des östlich aufgestockten Dachgeschosses gestalterisch von den Büroetagen abweicht, kann sowohl konstruktions- als auch zweckgebunden gedeutet werden: Zum einen dokumentieren Größe und Positionierung der Fenster nach außen die von den übrigen Geschossen abweichenden Konstruktionsmethoden und -materialien. Zum anderen bieten sie Aufschluss über die andersartige Nutzung des einzigen, als Wohnraum dienlichen Geschosses²⁰⁰: Eine dichte Fensterreihe schien im Gegensatz zu den Büroetagen nicht von Nöten, da eine Veränderung des Grundrisses, d.h. ein Versetzen der Wände, bei einer ausschließlich Wohnzwecken dienlichen Etage nicht zu erwarten war. Folglich waren die Räume der Hausmeisterwohnung auch nicht durch flexibel umsetzbare Schlackegips-, sondern durch gemauerte Wände voneinander getrennt.

Zugleich vervollkommen die kleinerformatigen Fenster des östlichen Dachgeschosses das klassische Schema „Sockel-, Haupt- und Attikageschoss“, dessen sich beispielsweise auch Peter Behrens beim Verwaltungstrakt der Berliner AEG-Hochspannungsfabrik (1909) (**Abb. 57**) noch bediente, das insbesondere aber bei US-amerikanischen und englischen Bürobauten des 19. Jahrhunderts prägend wirkte.²⁰¹ Zwar verfremden Gellhorn und Knauth die tradierte Geschossabfolgeschema mittels der für damalige Bürobauten ungewöhnlichen Höhe des durch das Verhältnis von Öffnung zu Fläche geradezu monumentalisierten „Attikageschosses“, doch ist interessanterweise ausgerechnet dieses, einer Bezugnahme auf aktuelle baukünstlerische Strömungen dienliche und daher bewusst von der Architekturgeschichte abweichend beschriebene Moment „aufgesetzt“: Die Höhe des Wohnungsgeschosses wird nur vorgetäuscht; sie entspricht nicht der Raumhöhe des Inneren²⁰². Mit anderen Worten

¹⁹⁹ Der Begriff des „Romantisierens“ wurde bewusst doppeldeutig gewählt. Bereits Hans-Joachim Kunst hat anschaulich herausgestellt, dass sich die allseits beschworene Mittelalterbegeisterung des frühen 20. Jahrhunderts weniger mit dem Mittelalter als vielmehr mit dessen Interpretation in der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts auseinandersetzte. Vgl. Kunst (1979).

²⁰⁰ Auf diese Weise folgt der „Forsterhof“ einem etablierten Bürohauschema. Bereits bei den Hamburger Kontorhäusern des 19. Jahrhunderts war die Hauswartwohnung in der Regel der einzige Wohnzwecken dienliche Trakt. Zu Hauswartwohnungen Hamburger Kontorhäuser vgl. auch Hipp (1988), S. 12.

²⁰¹ Vgl. Abb. 204 in: Hitchcock, Henry-Russell: Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts (¹1958), München 1994 und Abb. 13.6, 13.18 und 13.27 in: Pevsner, Nikolaus: Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens. Hamburg 1998.

²⁰² Nach außen nicht erkennbar, wird das Geschoss von einer 70 cm hohen, attikagleichen Zone bekrönt.

wird an dieser Stelle die „Moderne“ mit damals als „unmodern“ geltenden Mitteln erzeugt. Doch nicht nur in dieser Hinsicht widersprechen Gellhorn und Knauth erneut ihrem angeblich federführenden Utilitätsprinzip, „*lyrische Grundriß- und Fassadenmätzchen*“²⁰³ auszuschließen. Auch die Positionierung der Hausmeisterwohnung im obersten Geschoss kann nicht als zweckmäßig betrachtet werden, sondern ist primär der Übernahme eines Topos⁴ geschuldet. Sie wirkt sich hinderlich auf die dem Hausmeister zugewiesene Gebäudeüberwachung aus und ist ausschließlich über das traditionelle Hierarchieverständnis zu erklären, nach der in Analogie zum Palast- und Schlossbau die Wohnräume des Personals unter dem Dach anzusiedeln sind. Zwar wurde diese Positionierung toposgleich schon von Geschäftshäusern bis ins 19. Jahrhundert²⁰⁴ bzw. von Hamburger Kontorhäusern seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert übernommen²⁰⁵, doch dürfte sowohl den architekturhistorisch gebildeten Baukünstlern als auch dem kulturell beflissenen Auftraggeber die Möglichkeit zur gedanklichen Parallelisierung eines absolutistischen Schlosses nicht entgangen sein. Nicht zuletzt bietet die unterschiedliche Fensterdimensionierung der Ostseite gemäß des oben zitierten damaligen Postulats nach größtmöglicher natürlicher Belichtung Aufschluss über eine Rangordnung der Gebäudefunktionen und sozialen Werte: Arbeiten wird dem Wohnen übergeordnet, das Wohnen immerhin mittels geringfügig größer ausgebildeter und paarweise angeordneter Fenster über die Lagerfunktion des Kellers erhoben. Trotz dieser offensichtlichen Hierarchisierung kann erstaunlicherweise keineswegs von einer Vernachlässigung der Zweckmäßigkeit der Hausmeisterwohnung gesprochen werden: Das niedrigere Fensterbrüstungsniveau²⁰⁶ bedingte angenehmere Belichtungsverhältnisse; mit der Durchreiche zwischen Küche und ehemaligem Wohnzimmer wird sehr frühzeitig ein für das „Neue Bauen“ bezeichnendes, ausgesprochen arbeitserleichterndes Konzept deutlich, das insbesondere im Kleinwohnungsbau der späten 1920er Jahre sehr verbreitet war²⁰⁷.

²⁰³ Knauth, M.: Die Bauhausbücher. S. 5. In: Baulaterne 2 (1926), S. 5-7. Obschon nur auf indirektem Wege, bezieht sich Knauth einzig an dieser Stelle auf den „Forsterhof“: In dieser, Gropius' Bauhausbüchern gewidmeten Rezension, lobt er die „*geschickte Auswahl von Bauten, die ohne Lyrische Grundriß- und Fassadenmätzchen das Adjektivum 'modern'*“ verdienten, wobei sich der „Forsterhof“ bekanntlich unter den dortigen Abbildungen befand.

²⁰⁴ Dieses Schema fand sich schon bei Geschäftsbauten seit des späten Mittelalters und wurde erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert infolge der verstärkten Trennung von Wohn- und Geschäftssitz allmählich aufgehoben. Vgl. Wiener (1912), S. 323.

²⁰⁵ Zu der Positionierung der Hauswartwohnungen in Hamburger Kontorhäusern vgl. Franz, (1926), H. 2, S. 3.

²⁰⁶ Die Brüstungshöhe beträgt 1,15 m.

²⁰⁷ Indiz für den hohen Verbreitungsgrad ist nicht zuletzt die rasch eingeführte, ansatzweise Normierung für Höhe und Breite der Durchreichen. Vgl. Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 2. Berlin 1930, S. 273.

Zusammenfassend wird der „Forsterhof“ auf der von der Öffentlichkeit abgewandten östlichen Hofseite stärker von traditionellen Anleihen diktiert als auf der nach der Straße ausgerichteten „attikalosen“ Westseite, deren gleichmäßig dimensioniertes Fensterraster eher eine dreigeschossige Fabrik assoziieren lässt.²⁰⁸ Dem Gros der Passanten und Passantinnen präsentiert sich das Bürohaus somit „geschichtsloser“, d.h. nach dem damaligen Verständnis „moderner“ als auf der für die Öffentlichkeit unsichtbaren östlichen Hofseite. Auf diese Weise wird beim „Forsterhof“ ein bis in die frühen 1920er Jahre gängiges Repräsentationsschema konterkariert. Nach diesem waren nur die der Öffentlichkeit zugewandten Gebäudeseiten mittels traditioneller Elemente wie Bauschmuck oder genannter Geschossabfolgeschemata zu erhöhen, während die Hofseiten oftmals bauschmuckfrei blieben und nicht selten nur dort Fenster aufwiesen, wo sie von Nöten waren.²⁰⁹ In Deutschland wurden zwar vor allem US-amerikanische Verwaltungsbauten wegen dieses Repräsentationsschemas gerügt²¹⁰, doch bediente man sich bei den direkten Nachbarbauten des „Forsterhofes“ nicht minder dieses Musters²¹¹. In Negation dieser Tradition wird bei dem durch die Ex- und Import-Geschäfte Sernaus in direkter Verbindung zu den USA stehenden „Forsterhof“ an der der Öffentlichkeit zugewandten Westseite nicht Reichtum, Überfluss und fingierte Traditionsbehauptung dokumentiert, sondern vielmehr das für die frühe Moderne charakteristische Thema des Verzichts. Schenkt man Wolfgang Pehnt Glauben, band man an die Artikulation dieses „architektonische(n) Opfers“, d.h. an den propagierten Verzicht auf Ornament und Traditionsbindung im frühen 20. Jahrhundert, vor allem die Absage an die Teilung des Bauwerks in ein „Herrschaftsreich“ und ein „Personalreservat“²¹². In diesem Sinne tritt die Westseite als die für die meisten Betrachterinnen und Betrachter sichtbare Gebäudehälfte wahrhaftig mit geradezu antihierarchischem Impetus in Erscheinung –

²⁰⁸ Zur fabrikanalogen Gestaltung im Detail vgl. Kap. B.I.3.2.3 der vorliegenden Abhandlung.

²⁰⁹ Als prominenteste Repräsentanten dieses Schemas seien die so genannten Berliner „Mietskasernen“ der Jahrhundertwende genannt. Im Sinne des ausgehenden 19. Jahrhunderts waren deren Fassaden zur Straßenseite mittels ausgeprägten Bauschmucks repräsentativ übersteigert, hofseitig indes schmucklos karg belassen. Als bekannte, dieses Muster verarbeitende Beispiele der Moderne seien Adolf Loos' Wiener „Haus Steiner“ (1910) und das nach dem „Forsterhof“ entstandene Magdeburger AOK-Verwaltungs-Gebäude Carl Kraysls (1926/27) genannt.

²¹⁰ Wenngleich erst nach Fertigstellung des „Forsterhofes“ niedergeschrieben, widerpiegelt sich diese Kritik vieler Vertreter des „Neuen Bauens“ besonders konzentriert in Mendelsohns „Amerika-Bildband“, in dem Mendelsohn schrieb: „Heute sind die Vorderfronten ihrer (d.h. der US-amerikanischen) Verwaltungsbauten, d. Verf.) Geldburgen noch erborgte Machtzeichen, während ihre Rückfronten in der logischen Struktur oft schon überraschende Zeichen der wahren Zukunft sind. (...) Klar, unsinnlich, sachlich. Fenster nur, wo sie notwendig sind.“ Vgl. Mendelsohn, Erich: Amerika. Bilderbuch eines Architekten. Berlin 1926, S. IX, 73.

²¹¹ Insbesondere die im Kunstblatt 7 (1923), H. 5 publizierte Abbildung des „Forsterhofes“ lässt die im Kontrast zur Straßenseite bauschmucklos belassenen Rückseiten der nördlich gelegenen Bauten erkennen.

²¹² Vgl. Pehnt, Wolfgang: Das architektonische Opfer. Ein Motiv der klassischen Moderne. S. 117. In: ders.: Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts. München 1989, S. 116-127.

ein Impetus, der im Kontext der direkt angrenzenden, bauschmucküberladenen, in ihrer Geschossabfolge streng hierarchisierten Nachbarbauten zusätzlich gesteigert wird. Gleichwohl blieb die westlich propagierte Enthaltbarkeit janusgesichtig: Der dem Gros der Öffentlichkeit dargelegte Verzicht auf die von der Moderne offiziell verworfenen „Machtzeichen“²¹³ war in Wahrheit in doppelter Hinsicht eine Fassadenangelegenheit: Bereits der nur einer selektierten Personengruppe vorbehaltenen Blick durch den gläsernen Haupteingang ließ in Wahrnehmung des aufwendig gestalteten Gebäudeinneren erste Zweifel an der Konsequenz der Verzichtsgeste aufkeimen. Trat der Bauherr den Betrachtenden bereits an dieser Stelle als ein einem absolutistischen Herrscher vergleichbarer, wohlhabender Kunstbegriffener entgegen, wurde auf der vor der Allgemeinheit „versteckten“ Gebäuderückseite endgültig die wahre Unternehmensstruktur offenbart: Die vom nachträglich errichteten Wohnhaus Sernaus²¹⁴ (**Abb. 5.16**) sicht- und somit kontrollierbare Ostseite barg bekanntlich den für die Bewertung der eigentlichen Unternehmenshierarchie aufschlussreichen Personaleingang in sich und kann somit als „Personalseite“ begriffen werden. In diesem Zusammenhang gewinnt die eingangs erwähnte Scheinhöhe des östlichen Attikageschosses eine zusätzliche Dimension: Der gesamte „Forsterhof“ und somit vor allem das in ihm verborgene Unternehmen schien aus der Perspektive des Personals höher und mächtiger – und zwar einmal mehr, da die Angestellten in Betretung des Bauwerkes Stufen hinabzuschreiten hatten. Summa summarum müssen die damals sehr beliebten, im Kontext der Silberhütte der Mansfeld AG noch eindringlicher darzulegenden, Gefolgsamkeit einflößende Einschüchterungsversuche²¹⁵ gegenüber den Angestellten als wesentliches Thema der als Personalseite definierbaren „Forsterhof“-Ostseite angenommen werden.

²¹³ Als solche betrachtete u.a. Mendelsohn historisierende Rückgriffe bei der Fassadengestaltung. Vgl. Mendelsohn, E.: Amerika. (1926), S. 73.

²¹⁴ Statt des ursprünglich für diese Stelle konzipierten, aus unbekanntem Gründen nicht ausgeführten Entwurfs Gellhorns und Knauthes zu einem „Haus im Viertelkreis“ ließ sich Sernau in den 1920er Jahren ein opulentes Wohnhaus errichten, dessen Architekt und genauer Erbauungszeitpunkt mangels erhaltener Bauakte nicht mehr ermittelbar sind. Heutiger Besitzer ist die Stadt Halle, die das Gebäude gegenwärtig als Kindertagesstätte nutzt. Der mit Knauthe persönlich vertraute Heinz H. Beyer behauptete zwar, das Gebäude sei von Gellhorn und Knauthe errichtet worden. Vgl. Beyer, Heinz H.: Der Architekt Martin Knauthe. In: Der Neue Weg. 38 [1983], Nr. 175, 27.02.1983. Doch zum einen beinhaltet dieser Artikel auch andere Unstimmigkeiten, indem er etwa die Adresse des „Forsterhofes“ falsch benennt und zudem unzutreffenderweise behauptet, der „Forsterhof“ sei Sitz der Firma „Mäntel-Sernau“ gewesen. Zum anderen spricht gegen eine Autorenschaft Gellhorns und Knauthes, dass Knauthe das Gebäude in seinem akribisch zusammengetragenen Werkverzeichnis von 1937 nicht erwähnt.

Auch stilistisch würde das Gebäude im Vergleich zu den beiden anderen, von Paul E. Sernau bei Gellhorn und Knauthe in Auftrag gegebenen Objekten wegen des deutlich geringeren Moderne-Bekenntnisses überraschen. Allerdings reichen rein stilistische Abwägungen zum Ausschluss einer Autorenschaft Gellhorns und Knauthes nicht aus, da beider Werk keineswegs als eine lineare Entwicklung zu immer größerer Abstraktion begriffen werden kann, wie in Kap. B.IV.1 näher darzulegen sein wird.

²¹⁵ Vgl. Kap. B.II.4.1 der vorliegenden Abhandlung.

Abschließend sei ergänzt, dass nicht nur das Geschossabfolgeschema der Ostseite, sondern auch die unterschiedlichen Themen der Ost-, Süd- und Westfassade zäsurgleich segmentierenden voluminösen Eckstützen etablierter Architekturtheorie Folge leisten: Zwar könnte die Rundung der Stützen noch als vergleichsweise aktuelle, wenngleich schon damals nicht unumstrittene Stahlbeton-Chiffre²¹⁶ gelesen werden, doch widersprach deren ausgeprägter Durchmesser der Lastenverteilung einer Stahlbetonskelettkonstruktion grundsätzlich. Deren Massivität ist in letzter Konsequenz nur durch die hochradierte Sicht zu erklären, die Endpunkte eines umbauten Raumes gestalterisch hervorzuheben, um die angebliche Lastenkonzentration zu visualisieren.

4. Inspirationen: Differenzen und Konsequenzen

4.1 Bürohausuntypische Leitbilder: Einsteinturm und „funktionelle Dynamik“²¹⁷ – Zur Präsenz Erich Mendelsohns

Die deutlichste Inspirationsquelle des „Forsterhofes“ ist auf den ersten Blick keineswegs – wie man angesichts der Gellhornschen Forderung nach bauaufgabenspezifischer Differenzierung mutmaßen könnte – ein Bürogebäude, sondern Erich Mendelsohns, kurz zuvor vollendetes Observatorium, der Potsdamer Einsteinturm (1920/21)²¹⁸ (**Abb. 58-58.3**). Zumindest Gellhorn kannte dieses damals höchstpopuläre Bauwerk mit Sicherheit, auch wenn er noch in den 1960er Jahren vorgab, nicht einmal zu wissen, ob der Einsteinturm überhaupt ausgeführt worden sei.²¹⁹ Nicht zu Unrecht wurde seit den 1920er Jahren kontinuierlich auf die gestalterische Verwandtschaft hingewiesen.²²⁰ Da diese These bislang keine, über allgemeingültige Aussagen wie

²¹⁶ Rundungen als Stahlbeton-Chiffren stießen nicht bei allen Moderne-Anhängern auf Begeisterung. Ludwig Mies van der Rohe etwa schrieb bereits 1923 mit einem deutlichen Seitenhieb gegen Erich Mendelsohn: „Man glaubte dem Material genügend Rechnung zu tragen, wenn man die Ecken des Hauses... abrundete. Die runden Ecken sind (aber) für den Beton gänzlich belanglos.“ Vgl. Mies van der Rohe, Ludwig: Bauen. In: G. 1 (1923), H. 2, S. 1; zit. n. Tegethoff (1981), S. 18.

²¹⁷ Zu diesem von Erich Mendelsohn geprägten Begriff siehe Anmerkung 249 sowie Kap. B.III.4.2 der vorliegenden Abhandlung.

²¹⁸ Zum Einsteinturm siehe u.a.: Der Einsteinturm in Potsdam. Architektur und Astrophysik. Hg. vom Astrophysikalischen Institut Potsdam. Berlin 1995 - Huse, Norbert (Hg.): Mendelsohn. Der Einsteinturm. Die Geschichte einer Instandsetzung. Stuttgart 2000.

²¹⁹ Die Einsteinturm-Pläne waren bereits Ende 1920 fertiggestellt, eine erste Photographie wurde am 04.09.1921 publiziert, d.h. etwa zeitgleich zur Entstehung der „Forsterhof“-Entwürfe. Zur Publikation der Einsteinturm-Pläne vgl. Eggers, Barbara: Der Einsteinturm - die Geschichte eines „Monuments der Wissenschaft“. In: Der Einsteinturm... (1995), S. 76-97. Obwohl Gellhorn im Jahre 1966 an Julius Posener scheinbar unwissend die Frage richtete: „... Mendelsohns Einsteinturm (übrigens: Modell geliebt oder ausgeführt??)“ (vgl. Gellhorn, A.: Brief an Julius Posener vom 29.10.1966; Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-2076) muss Gellhorn nicht zuletzt wegen der an späterer Stelle näher zu erörternden identischen Farbgebung des Putzes gewusst haben, dass der Einsteinturm ausgeführt worden war.

²²⁰ Zuerst Müller-Wulckow (1929), S. 8, danach Konsens in der gesamten Forschung.

einer ähnlich abgerundet-monolithischen Gestaltung hinausgehende Konkretisierung erfuhr, wurde zum einen die Reichweite der Gemeinsamkeiten bis ins Gebäudeinnere übersehen, zum anderen die deutlichen Unterschiede ignoriert. Nachfolgend sei daher erstmals ein detaillierter Vergleich zwischen Einsteinturm und „Forsterhof“ vorgenommen.

Mangels bauaufgabenspezifischer Übereinstimmung war es wohl der seinerzeit als vorbildlich bewertete Umgang mit dem bei Bürobauten zu bevorzugenden, beim Einsteinturm - allerdings nur scheinbar vollständig - angewandten Baumaterial Stahlbeton, der Gellhorn und Knauth zu Anspielungen auf das Potsdamer Observatorium animierte. Dem Auftraggeber Paul Edgar Sernau dürfte diese Bezugnahme sehr entgegen gekommen sein, denn das Potsdamer Gebäude war entstehungszeitlich vor allem wegen seiner hochindividuellen, innovativen Handschrift rasch bekannt geworden²²¹ und deren Aufgreifen ließ die Hoffnung auf einen ebenso schnellen und hohen, die Geschäfte der Firma Sernau ankurbelnden Bekanntheitsgrad des „Forsterhofes“ aufkeimen.²²² Die erste – allerdings angesichts damaligen Baustoffmangels wahrscheinlich unfreiwillige – Parallele zwischen Einsteinturm und „Forsterhof“ bestand allerdings darin, dass beide lediglich vorgaben, gänzlich aus dem keineswegs neuartigen, aber in den 1920er Jahren dennoch als bautechnologische Innovation zelebrierten Stahlbeton²²³, errichtet worden zu sein.²²⁴ Eine auffällige Übereinstimmung ist zugleich mit der Farbgebung der Fassadenhaut gegeben – in beiden Fällen wurde ursprünglich ein Hellocker gewählt.²²⁵ Doch trotz dieser material-

²²¹ Obschon Mendelsohns Modellierung des nur vermeintlich aus Stahlbeton gebildeten Potsdamer Einsteinturmes bereits 1923 bei einigen Moderne-Verfechtern in Verruf geraten war (Mies van der Rohe berühmte Worte, Eisenbetonbauten seien „ihrem Wesen nach Skelettbauten.... Keine Teigwaren noch Panzertürme“ richteten sich vermutlich gegen das Observatorium. Vgl. Mies van der Rohe, Ludwig: Bürohaus. (1923), Nachdruck: Conrads (1986), S. 70) galt das Bauwerk mehrheitlich noch bis in die frühen 1930er Jahre als bewundernswerte Einzelleistung auf dem Sektor früher Stahlbetonbauten – wenngleich er, wie nachfolgend darzustellen sein wird, nicht vollends aus Stahlbeton bestand. Als Beispiele positiver Einschätzung des Einsteinturmes vgl. Platz, G.A. (1933), S. 53 - Vischer, Julius / Hilberseimer, Ludwig: Beton als Gestalter. Stuttgart 1928, S. 17.

²²² Zur damals steigenden Einsicht um die Notwendigkeit einer auffälligen Fassadengestaltung bei Bürogebäuden vgl. Kap. B.I.5.2 der vorliegenden Arbeit.

²²³ Zur Rezeptionsgeschichte des Stahlbetons in den 1920er Jahren vgl. ausführlich Fuhrmeister, Christian: Beton, Klinker, Granit. Eine Materialikonographie. Berlin 2001, insbes. S. 81/82.

²²⁴ Realiter handelte es sich auch beim Einsteinturm um eine Stahlbetonskelettkonstruktion mit Mauerwerksausfachung. Für die im Widerspruch zur Fassadengestaltung stehende Materialwahl von Einsteinturm und „Forsterhof“ mag neben bautechnischen Problemen die damalige wirtschaftliche Situation verantwortlich gewesen sein. So musste sich beispielsweise auch Max Taut nach eigener Aussage aufgrund finanzieller Faktoren bei seinem zeitgleich realisierten Berliner ADGB-Gebäude entgegen vorheriger Planung auf eine Eisenrahmenkonstruktion beschränken. Vgl. Taut, Max: Das Bürohaus des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes Berlin. S. 195 In: Frühlicht 3 (1922), H. 2, S. 194-197.

²²⁵ Die der 1999 vollendeten Restaurierung vorausgegangene Analyse der Bausubstanz des Potsdamer Einsteinturmes widerlegte die bis dahin gültige Annahme eines ursprünglich weißgefassten

und farbbezogenen Konvergenzen sind Einsteinturm und „Forsterhof“ deutlich zu unterscheiden: Im unbedingten Gegensatz zu der bisher gültigen Forschungsmeinung, die von einem über Ozeandampfer-Konnotationen²²⁶ hergestellten technoiden Gebäudecharakter des Einsteinturms ausging, drängt dessen hellockerfarbener Originalverputz eine durch die grobkörnige Putzstruktur²²⁷ geförderte, sich beim glattverputzten „Forsterhof“ weniger aufdrängende Gedankenverbindung zu Sandburgen, Tonplastiken oder Lehmarchitekturen auf. Keineswegs kann die ockergelbe Tönung des Einsteinturmes als bloße farbliche Abstimmung auf die umgebenden Klinkerbauten gedeutet werden.²²⁸ Generell ist die Einsteinturmfassade stärker dem Jugendstil verpflichtet. Zwar verstärkt die Farbgebung bei beiden Bauten das bereits formal inhärente Motiv des Erdenhaften, bzw. des aus der Erde Emporwachsenden²²⁹, doch wird dieses Motiv beim „Forsterhof“ stärker abstrahiert, während es beim Einsteinturm – insbesondere auch durch die partielle Grünbepflanzung der Sockelregion (**Abb. 58**)²³⁰ – zusätzlich forciert wird. Speziell die vergleichsweise nüchtern konzipierten Längsseiten des „Forsterhofes“ weichen von Mendelsohns anthropo- bzw. zoomorph ambitionierten Skulptural-Konzept ab. Orientiert man sich an der sich auch in Gellhorns Schriften niederschlagenden Diskussion des frühen 20. Jahrhunderts über die allzu polarisierend gegenübergestellten vermeintlichen beiden Hauptphilosophien der Kunst – der so genannten „individualistischen“ und der so genannten „rationalen“ Ausrichtung²³¹ - wählen Gellhorn und Knauthe eher den Weg der Synthese. Indes lässt die Einsteinturmfassade, obwohl auch Mendelsohn stets

Baukörpers. Wie der Putz des Halleschen „Forsterhofes“ war auch der des Potsdamer Gebäudes ursprünglich hellgelblich getönt. Zur Originalfassadenfarbe des Einsteinturmes vgl. Graefrath, Robert: Der Einsteinturm in Potsdam. S. 122/123. In: Die Denkmalpflege. 57 (1999), H. 2, S. 116-125 - Kähler, Gert: Nie wieder. Mendelsohns Einsteinturm ist rekonstruiert. In: Deutsche Bauzeitung 133 (1999), H. 9, S. 32 und Koch, Werner: Die Farbe. In: Huse (2000), S. 129-139.

²²⁶ Zur Metapher des Ozeandampfers in den 1920er Jahren vgl. die Ausführungen zur Silberhütte der Mansfeld AG, Kap. II.2.3.4 der vorliegenden Arbeit.

²²⁷ Die raue Putzstruktur ist besonders gut zu erkennen auf einer kurz nach der Vollendung entstandenen Fotografie aus dem Jahre 1921. Vgl. Abb. 80 in: Der Einsteinturm in Potsdam. (1995), S. 101.

²²⁸ Norbert Huse betrachtet das helle Ocker des Einsteinturms ausschließlich als Produkt einer farblichen Abstimmung auf die in hellem Klinker ausgeführten, benachbarten Institutsbauten. Vgl. Huse, Norbert: Facetten eines Baudenkmals. S. 23. In: Huse (2000), S. 15-28.

²²⁹ Eine eingehende Widmung erfährt dieses Motiv in Kap. B.I.5.2 der vorliegenden Arbeit.

²³⁰ Vgl. die Abb. der begrünten Sockelregion in: Graefrath (1999), S. 124.

²³¹ Als für viele Vertreter des „Neuen Bauens“ wichtiges, diesen Dualismus beschwörendes Werk vgl. Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. München ¹²1921. 1908 erstmals erschienen, kannte Gellhorn Worringers Schrift mit Sicherheit, da die Synthese genannter Architekturauffassungen ein zentrales Motiv Gellhornscher Schriften darstellt. Bereits Hans R. Morgenthaler hat herausgearbeitet, dass die vielbeachtete polarisierende Trennung Worringers das Resultat der Auseinandersetzung mit Alois Riegls „Kunstwollen“ und Gottfried Sempers Orientierung an Gebäudezweck, Material und Konstruktion verkörpert. Vgl. Morgenthaler, Hans R.: „Wie sollten wir der Kunst gegenüber Laien sein?“ Jahre der Prägung und Orientierung. In: Erich Mendelsohn (1998), S. 10-27.

betonte, beide Ansätze berücksichtigen zu wollen²³², keine wahrhaft rational dominierten Momente erkennen. Das „Forsterhofsche“ Fassadenraster ist ungleich „tektonischer“²³³ ambitioniert. Es ist intensiver nach einer Betonung des „utilitär Sinnvollen“²³⁴ bzw. der Offenbarung der Konstruktionsbestandteile ausgerichtet als die „Observatoriums-Skulptur“ Einsteinturm.

Zwar läge es nahe, das „rationalistische“ – d.h. durch tayloristische Auflagen diktierte – „Forsterhof“-Fassadenraster im Gegensatz zu dem zoomorph-individualistisch artikulierten Fassadenkleid des Einsteinturms als Vorboten der späteren „Neuen Sachlichkeit“ zu erklären, wie es bereits Hubertus Adam versuchte²³⁵, doch antizipiert das „Forsterhof“-Fassadenraster in Wahrheit nicht bloß „neusachliches“ Denken, sondern rekuriert in mindestens gleich hohem Ausmaß auf „frühsachliche“ Bestrebungen der Vorkriegsjahre. Wenngleich eingehüllt in einen weniger abstrakten Gesamtduktus, war das Motiv schmäler, mit Brüstungsbändern kombinierter Fensterstützenreihen bereits im Jahre 1911 bei Poelzigs gleichermaßen betonsichtigem Geschäftshaus der Junkernstraße in Gellhorns langjährigem Wohnort Breslau (heute: ul. Ofiar Oświęcimskich, Wrocław) nachweisbar²³⁶ (**Abb.**). Auch zeigte sich bereits in Breslau die für den „Forsterhof“ charakteristische Durchmischung streng utilitätsgebundener und erstrangig narrativ ausgerichteter Elemente: Nach Darstellung Matthias Schirrens ließ sich schon bei Poelzigs Geschäftshaus das Zurückweichen der Pfeiler hinter die Fassadenflucht nicht nur konstruktionsgebunden deuten²³⁷, sondern auch als Konterkarierung der Architekturgeschichte²³⁸. Schirrens These, Poelzig habe als erster das vom 19.

²³² Vgl. u.a. Mendelsohn, Erich: Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion. (1923), Nachdruck in: Mendelsohn (1930), S. 22-34.

²³³ Anstelle des im Kontext des „Neuen Bauens“ eher gebräuchlichen Begriffs des „Konstruktiven“ sei an dieser Stelle der Terminus des „Tektonischen“ ausdrücklich gebraucht: Wolf Tegethoff hat nachhaltig betont, dass das „Tektonische“ seit Carl Boettichers *Tektonik der Hellenen* (Potsdam 1844-52) überwiegend an die Rezeption klassischer Architektur gebunden war (Tegethoff, Wolf: Vom „modernen“ Klassizismus zur klassischen Moderne. S. 444. In: Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935. AK, Basel 1996, S. 442-451) und die „Forsterhof“-Ostseite lässt – wie oben dargelegt – eine deutliche Auseinandersetzung mit klassischer Architektur erkennen.

²³⁴ „Utilitär sinnvoller“ war das „Forsterhofsche“ Fassadenraster hinsichtlich der in Kap. B.I.2.2 der vorliegenden Arbeit beschriebenen, eine spätere Veränderung der Raumaufteilung ermöglichenden dichten Fensterreihung.

²³⁵ Adam (1996), S. 57 betonte, der „Forsterhof“ weise „weit voraus auf die Skelettbauten des *Internationalen Stils*.“

²³⁶ Zu diesem Geschäftshaus vgl. Schirren, Matthias (Hg.): Hans Poelzig. Berlin 1989, S. 62-65 – Ilkosz, Jerzy / Störtkuhl, Beate (Hg.): Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916. AK, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Delmenhorst 2000, S. 181. Eine aktuelle Fotografie des Gebäudes befindet sich ebd., S. 155. Bekanntlich lebte Gellhorn bis 1914 in Breslau und kannte das Gebäude daher mit Sicherheit.

²³⁷ D.h. in diesem Falle in Abhängigkeit zu den vorkragenden Decken.

²³⁸ Vgl. Schirren, Matthias: Hans Poelzigs Werk in den Jahren 1900-1916. S. 181. In: Ilkosz / Störtkuhl (2000), S. 161-189.

Jahrhundert bis in die Vorkriegsjahre bei Büro- und Geschäftsbauten beliebte Muster von vertikaltätsbetonenden, die Fensterbrüstungen überschneidenden Pfeilern²³⁹ umgedreht – ein Motiv das sich ebenso beim „Forsterhof“ findet – ist dennoch zu relativieren. Schon kurz zuvor hatten Walter Gropius und Adolf Meyer beim Bürogebäude der Alfelder Faguswerke ein ähnliches, wenngleich weniger plastisch herausgearbeitetes Ansinnen verfolgt²⁴⁰ und überdies war ein vergleichbares Motiv – wie an späterer Stelle noch ausführlicher darzulegen sein wird – bereits bei Geschäftsbauten des ausgehenden 19. Jahrhunderts sehr verbreitet.

Dessen ungeachtet, dass sowohl beim Einsteinturm als auch beim „Forsterhof“ die Stahlbetonfassaden lediglich vorgetäuscht wurden, waren Gellhorn, Knauthe und Mendelsohn – trotz aller Gegensätze im Detail – durch die Idealvorstellung verbunden, Stahlbetonfassaden einer „knetbaren“ Masse gleich gestalten zu wollen, womit sie einen entschiedenen Gegenpol zu der nach Fassadenauflösung strebenden Gruppierung innerhalb des „Neuen Bauens“ bildeten. Zwar einte beide Fraktionen das uneingeschränkte Zelebrieren des Stahlbetons als Baustoff der Zukunft²⁴¹; auch wollten die kontrahierenden Gruppen bereits in der Materialwahl eine Dokumentation nomineller Progressivität gewährleisten sehen. Doch lobten Mendelsohn und Gellhorn primär die durch den Stahlbeton gebotene, einem Bildhauer vergleichbare breitere Palette künstlerischer Gestaltung²⁴², während sich etwa Ludwig Mies van der Rohe vom Einsatz des Stahlbetons die Realisation gläsern-transparenter Visionen erhoffte²⁴³. Auch wenn Gellhorn in Kooperation mit Knauthe seine Vorstellungen idealer Stahlbetongestaltung erst später als Mendelsohn realisieren konnte, rührte die Begeisterung für massiv belassenen Stahlbeton – zumindest bei Gellhorn – keineswegs originär von Mendelsohn. Vielmehr hatte Gellhorn bekanntlich bereits zehn Jahre zuvor als Mitarbeiter des Breslauer Stadtbauamtes die Errichtung desjenigen Gebäudes mitverfolgen können, das Mendelsohn überhaupt erst zu Architekturphantasien in Stahlbeton animierte: Max Bergs Breslauer Jahrhunderthalle²⁴⁴. Auch darf die

²³⁹ Als Beispiele dieser vertikaldominierten Büro- und Geschäftsbauten vgl. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 2 (1913), Abbildungsteil, S. 55, 56.

²⁴⁰ Zu der schon hier erfolgten, bewusst inszenierten Absage an die bis dahin gängige Vertikaldominanz vgl. Jaeggi, A.: Fagus. (1998), S. 24.

²⁴¹ Zur Rezeption des Stahlbetons unter den Vertretern des „Neuen Bauens“ vgl. auch Fuhrmeister (2001), insbes. S. 81/82.

²⁴² Bei Gellhorn sind bereits die Überschriften zweier diesbezüglich gewidmeter Aufsätze Programm. Vgl. Gellhorn, A.: Intensivierung der Baukunst. (1928) - Die Befreiung des Gestaltens. (1932) Zu Mendelsohn vgl. James, Kathleen: „Organisch!“ Einstein, Finlay-Freundlich, Mendelsohn und der Einsteinturm in Potsdam. In: Erich Mendelsohn (1998), S. 30-43.

²⁴³ Vgl. Mies van der Rohe, Ludwig: Bürohaus. (1923)

²⁴⁴ Mendelsohn besuchte Bergs Jahrhunderthalle bereits 1913, zeigte sich aber noch 17 Jahre später hochgradig begeistert von diesem Monument: „Die kühnste bisher bekannte und ausgeführte Eisbetonkonstruktion ist die so genannte Jahrhunderthalle in Breslau.“ Vgl. Mendelsohn (1930), S. 29. Laut Kathleen James wurde Mendelsohn erst durch die Jahrhunderthalle zu seinen

Vorreiterposition des nachweislich von beiden Architekten verehrten Henry van de Velde (1863-1957) und dessen Kalkulation mit der so genannten „*Kraft der Volumen*“²⁴⁵ nicht unterbewertet werden. Generell stand Gellhorn van de Velde kunsttheoretisch sehr nahe, obschon er sich mit keinem seiner Entwürfe direkt auf den Belgier bezog: Van de Veldes Befürwortung neuer Baumaterialien und -techniken bei gleichzeitiger Sorge um den Verlust künstlerischer Freiheit durch Standardisierung, seine Warnung vor einer Gleichmacherei der Bauaufgaben und die fortwährende Betonung, nicht bloß *Bau-*, sondern erklärtermaßen *Kunst-*Werke prägen zu wollen²⁴⁶, sollten bis zuletzt auch konstante Prämissen Gellhornscher Publikationen bleiben.

Neben den bislang ausschließlich diskutierten kunst- bzw. materialtheoretischen Parallelen besteht eine direkte formale Bezugnahme des „Forsterhofes“ auf den Einsteinturm in der beinahe identischen Nachbildung der aus nordwestlicher Perspektive erkennbaren Ecksituation des Potsdamer Observatoriums. Eindeutig wurde die für den Halleschen „Forsterhof“ charakteristische Überschneidung der gerundeten Eckpfeiler durch Brüstungsbänder vom Mendelsohnschen Turm übernommen. Für Mendelsohn war die prononcierte Formulierung der Ecken als Schnittstelle zweier gestalterisch voneinander abweichender Gebäudeseiten von besonderer Bedeutung.²⁴⁷ Ein gezielte Anlehnung an dieses Mendelsohnsche Theoriegebäude ist bei Gellhorn und Knauthe mit der Übernahme der Einsteinturm-Ecke wahrscheinlich, da auch der „Forsterhof“ dem Prinzip der Polyperspektivität²⁴⁸ unterworfen ist. Des weiteren synthetisieren Gellhorn und Knauthe, indem sie dieses Motiv auf die gesamte „Forsterhof“-Fassade ausdehnen, d.h. das gesamte Gebäude mit horizontal geführten Brüstungsbändern überziehen, ein beim Einsteinturm lediglich angedeutetes Moment mit einem erst nach Vollendung des Potsdamer Objektes stärker in Mendelsohns gebautem Werk hervortretenden Merkmal: dem dynamisierenden Horizontalismus. Zum wichtigsten Formalindiz der von Mendelsohn ein Jahr später postulierten so genannten „*funktionellen Dynamik*“²⁴⁹ herangereift, dominierte der in Form von Horizontalstreifen

Architekturphantasien in Stahlbeton angeregt. Vgl. James, K.: *Organisch...* (1998), S. 33. Speziell zu Max Bergs Jahrhunderthalle s. Sauer, Helmut: *Die Jahrhunderthalle zu Breslau. Historische Reminiszenzen.* Leverkusen 2000.

²⁴⁵ Zum Einfluss van de Veldes auf Mendelsohn vgl. Sembach, Klaus-Jürgen: *Henry van de Velde.* Stuttgart 1989, insbes. S. 190. Gellhorn nannte van de Velde wiederholt als Vorbild. Vgl. Gellhorn, A.: *Die internationale Lage der Baukunst.* (1926), S. 44 - *Die Befreiung des Gestaltens.* (1932), S. 68.

²⁴⁶ Diese Postulate gipfelten im Juli 1914 im vielzitierten sogen. „Werkbündestreit“ zwischen Henry van de Velde und Hermann Muthesius. Vgl. hierzu Campbell (1989), S. 43ff.

²⁴⁷ Vgl. hierzu Stephan, Regina: „Derselbe Weg, dasselbe Ziel“. *Privathäuser in Berlin und die Auseinandersetzung mit dem Werk von Frank Lloyd Wright.* S. 192. In: Erich Mendelsohn. *Dynamik und Funktion.* AK, Ostfildern-Ruit, 1999, S. 188-199.

²⁴⁸ Vgl. hierzu Kap. B.I.5.1 der vorliegenden Abhandlung.

²⁴⁹ Vgl. Mendelsohn, Erich: *Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion.* (1923), Nachdruck in: Mendelsohn (1930), S. 22-34, Zitat S. 33. Da diese

artikulierte Horizontalismus erst die kurz nach dem Einsteinturm realisierte Hutfabrik in Luckenwalde (1921-23) (**Abb. 60**), das zeitgleich konzipierte Berliner Rudolf-Mosse-Haus (**Abb. 61**) sowie das Doppelhaus am Berliner Karolingerplatz (1922, **Abb. 62**). Bei den Mendelsohnschen Architekturphantasien und den unausgeführten Projekten hingegen waren deutliche Horizontalakzente schon früher nachweisbar: So existiert eine Vorstudie zum Einsteinturm, die eine dem „Forsterhof“ vergleichbare Horizontalbinnenstruktur aufweist (**Abb. 58.3**)²⁵⁰. Möglicherweise hatten Gellhorn und Knauthe diese zusammen mit anderen horizontalbetonten Skizzen zu imaginären Architekturen Mendelsohns bereits im Jahre 1919 in der Kunstgalerie Paul Cassirer gesehen²⁵¹ und als Basis des „Forsterhof“-Entwurfes genutzt. Zudem wirkte neben dem schon oben zitierten horizontalistischen Breslauer Geschäftshaus Hans Poelzigs möglicherweise auch ein Geschäftshaus Mendelsohns inspirierend bei der Horizontalbetonung des „Forsterhofes“: Der 1921 konzipierte Mendelsohnsche Entwurf zu einem Geschäftshaus am Berliner Kemperplatz (**Abb. 63**) hatte dem bis dahin unter progressiven Baukünstlern verbreiteten Vertikalismus gleichermaßen eine deutliche Absage erteilt und übte nicht zuletzt aus diesem Grunde bis zum Ende der Weimarer Republik einen nachhaltigen Einfluss auf das Œuvre zahlreicher Mitstreiter aus.²⁵²

Erst ein Jahr nach Vollendung der „Forsterhofes“ versuchte Erich Mendelsohn seine Vorliebe für Horizontallinien offiziell als zeitgemäße Reaktion auf den motorisierten Verkehr der großstädtischen Straße und den hieraus resultierenden veränderten Sehgewohnheiten der Betrachtenden zu definieren.²⁵³ Dennoch ist man angesichts der städtebaulichen Disposition des Halleschen Bürohauses geneigt, dieses expressiv aufgeladene Theoriegebäude im „Forsterhof“ wiederzuerkennen. Dies gilt im besonderen, da die eigentlichen Wurzeln der Verkettung von Großstadtverkehr und Fassadengestaltung nicht alleine auf Mendelsohn, sondern vielmehr auf das späte 19. Jahrhundert zurückgehen²⁵⁴. Es scheint, als hätten Gellhorn und Knauthe mit der

Rede erst im Jahre 1923 konzipiert wurde, d.h. nach der Entstehung des „Forsterhofes“, werden eingehendere Aspekte zu diesem Mendelsohnschen Theoriegebäude erst im Rahmen der Besprechung der Olex-Tankstelle in Kap. B.III.4.2 der vorliegenden Arbeit dargelegt. An dieser Stelle sei der Begriff der „funktionellen Dynamik“ lediglich vorausschickend eingesetzt, da ihn der „Forsterhof“ mehr oder weniger antizipiert.

²⁵⁰ Zu dieser Studie vgl. auch Mendelsohn (1930), S. 55.

²⁵¹ Horizontalstreifen waren eine essentielle Dominante der in den 1910er Jahren angefertigten Mendelsohnschen Skizzen zu imaginären Architekturen. Vgl. u.a. die Abbn. des Packhofes und des Hauses der Freundschaft (beide 1917) in: Mendelsohn (1930), S. 38, 61. Zur ersten Mendelsohn-Ausstellung in der Galerie Cassirer vgl. Achenbach (1987), S. 9.

²⁵² Zu dem Projekt für den Kemperplatz und dessen Einfluss auf die Moderne vgl. Stephan, Regina: „Wir glauben an Berlin.“ Das Metallarbeiterhaus, das Columbushaus und andere Geschäftshäuser in Berlin. S. 144-145. In: Mendelsohn (1999), S. 144-167.

²⁵³ Vgl. Mendelsohn, Erich: Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens... (1923), S. 33.

²⁵⁴ U.a. Hendrik Petrus Berlage versuchte seine Fassadendurchbildung bereits im ausgehenden 19.

Übernahme der Mendelsohnschen Horizontalbänder, die beim Einsteinturm interessanterweise nur an der dem öffentlichen Verkehr zugewandten Seite angedeutet werden, die vom Standort des vorrangig in Natur gebetteten Observatoriums abweichende städtische Positionierung des „Forsterhofes“ hervorheben wollen. Die westlich der Bürohauslängsseite schnurgerade geführte Forsterstraße und die wenige hundert Meter von der östlichen Längsseite des „Forsterhofes“ verlaufende Bahnlinie verleiten dazu, den Horizontalverlauf der „Forsterhof“-Brüstungsbänder – vor allem hinsichtlich der damals geläufigen Interpretation gerundeter Ecken²⁵⁵ – als Resonanz veränderter Sehgewohnheiten eines sich angeblich plötzlich primär fahrend fortbewegenden Publikums zu deuten. Dieser Interpretation sei jedoch entgegen, dass zum einen deutsche Städte zu diesem Zeitpunkt keineswegs in dem Ausmaß von motorisiertem Verkehr dominiert wurden, wie Mendelsohn und seine Zeitgenossen Glauben schenken wollten²⁵⁶ und zum anderen hier weniger neue Formen für ein neues Zeitalter gefunden wurden als vielmehr neue Erklärungsmodelle für alte Formen. Wie oben schon angedeutet wurde, hatten nämlich gerundete Ecken und eine Überbetonung von Horizontallinien u.a. bei den von den Vertretern des „Neuen Bauens“ verhassten historistischen Geschäftsbauten des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts erst kurz zuvor eine Renaissance erleben dürfen²⁵⁷ und einige dieser Exemplare befanden sich auch in unmittelbarer Nähe des „Forsterhofes“.²⁵⁸ Zusammenfassend sind Rundungen und Horizontaldominanz des „Forsterhofes“ nicht bloß als vieldiskutierte Zeichen des „neuen Zeitalters“, sondern vor allem auch als ein – wenngleich variiertes, so dennoch nahtloses – Anknüpfen an die verschmähte Vergangenheit zu bewerten.

Jahrhundert über die an die neuen Verkehrsmittel gebundenen, neuartigen Sehgewohnheiten zu legitimieren. Seiner Ansicht nach machte die neue Wahrnehmung jegliche Detaildurchbildung an der Fassade überflüssig. Vgl. Berlage, Hendrik Petrus.: *Bouwkunst en Impressionisme*. In: *Architectura* 2 (1894), H. 22, S. 93-95; zit. n. Lampugnani, Vittorio Magnago: *Die Moderne und die Architektur der Großstadt*. S. 56. In: Riley, Terence / Bergdoll, Barry (Hg.): *Mies in Berlin*. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938. AK, München, London, New York 2001, S. 35-65.

²⁵⁵ Gerundete Grundrisse waren Mendelsohn ebenso Produkt und Spiegelbild des dynamischen Großstadtverkehrs: Die Rundung seines Berliner Mosse-Hauses erklärte er als Reaktion auf die an der Straßenecke „bis zum äußersten gesteigerte (...) Bewegungstendenz“. Vgl. Mendelsohn (1930), S. 28.

²⁵⁶ Vgl. hierzu ausführlich Kap. B.II.2.2 und III.1.2 der vorliegenden Abhandlung.

²⁵⁷ Vgl. u.a. die Abbildungen barockisierender Geschäftsbauten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in: Wiener (1912), S. 197, 364, 365. Mendelsohns frühe Bauten – beispielsweise der Erweiterungsbau des Berliner Mossehauses – stehen eindeutig in dieser Tradition, doch in Ablehnung vorangegangener Epochen seitens der Vertreter des „Neuen Bauens“ der 1920er Jahre stand Mendelsohn unter dem Zwang, neue über diese Historizität hinwegtäuschende Interpretationen für etabliertes Formenrepertoire zu finden. So betont er bei der Untertitelung des Mossehauses auch erstrangig die von der ursprünglichen Bausubstanz des Mossehauses abweichenden Momente seines Anbaus. Vgl. Mendelsohn (1930), S. 83.

²⁵⁸ So u.a. die Wohn- und Geschäftshäuser der nahegelegenen Friesenstraße. Vgl. hierzu die Abb. in: Stadt Halle. *Denkmalverzeichnis Sachsen-Anhalt*. Bd. 4, Stadt Halle (1996), S. 142-144.

Vergleicht man das Innere von Einsteinturm und „Forsterhof“, offenbaren sich weitere, bislang unerkannte Parallelen: Die Ausbildung eines durchgehend massiv formulierten Treppengeländers und eine erst im Inneren nachweisbare, gehäufte Verwendung spitzwinkliger, an der Kristallmanie der 1910er Jahre orientierter Elemente findet sich auch im Einsteinturm (**Abb. 58.1, 58.2**). Hervorhebenswert erscheint in beiden Fällen weniger die Verbannung kristalliner Formen ins Gebäudeinnere als vielmehr deren Existenz überhaupt. Sowohl Mendelsohn als auch Gellhorn huldigten nämlich – abgesehen von indirekten Anspielungen mittels diagonal geführter architektonischer Details²⁵⁹ – niemals dem von Gellhorn später als „Dreiecksmode“²⁶⁰ geschmähten gotisierenden „Zackenstil“ in der Intensität wie zeitgleich etwa Otto Bartning, Walter Gropius und Bruno Taut bzw. Fritz Höger oder Peter Behrens bei den seinerzeit bekanntesten Verwaltungsbauten, dem Hamburger Chilehaus (1922-24) und dem Frankfurter Verwaltungsgebäude der Farbwerke Hoechst (1920-25) (**Abb. 64**). Lautstark distanzierten sich Gellhorn und Mendelsohn – zumindest verbal – von einem in Grund- und Aufriss kristallin dominierten Bauwerk.²⁶¹ Sie gaben vor, eine deutlich sichtbare Übertragung des Leitmotivs „Kristall“ in die Architektur als bloßen Formalismus zu empfinden. Dieser Aussage und auch der Forschungsliteratur zum Einsteinturm widersprechend²⁶², war der Kristall bei der Innengestaltung sowohl des Potsdamer Observatoriums als auch des Halleschen Bürohauses dennoch partiell spürbares Leitbild. Vermutlich wurden Mendelsohns einsteinturminterne Kristallsympathien von der Forschung bisher wohlwollend übersehen, da sie dem Konstrukt des baukünstlerischen Vorreiters Mendelsohn zu sehr widersprechen. Denn berücksichtigt man, dass bereits 1921 die von Zacken dominierte Innenausstattung des Tanzcasino „Scala“ (**Abb. 65-65.2**) von kritischen Zeitgenossen als „*typische Modesache*“ ohne jeglichen künstlerischen Gehalt verworfen wurde, ja die verantwortlichen Künstler Belling und Würzbach gar als ewiggestrige „*Dekorateure*“ bezeichnet wurden²⁶³, erfährt die Anwendung kristalliner Formen im Inneren von

²⁵⁹ Beim „Forsterhof“ sind – wie oben dargelegt – Türsturz und Schrägiebel in Verbindung mit der Kristallmanie zu bringen, bei Mendelsohns Bauwerken hingegen beispielsweise die abschrägten Eckfenster der Hutfabrik in Luckenwalde (1921-23).

²⁶⁰ Gellhorn, A.: Das Problem der bildenden Kunst... (1932), S. 73.

²⁶¹ Allerdings äußerten sich beide diesbezüglich erst zu einem Zeitpunkt als expressiv-kristalline Formen ohnedies unter den Vertretern des „Neuen Bauens“ verpönt waren. Vgl. Gellhorn, A.: Von den Schlagworten. (1926), S. 224: „*Der Formalismus der expressionistischen Individualisten, als solcher bereits durchschaut, ist nur eine Abwandlung des Eklektizismus und keine Überwindung; er bleibt bezogen auf die Außenfläche.*“ Mendelsohn argumentierte ähnlich: „*Denn die unregelmäßige Kristallform widerspricht der konstruktiven Logik, wird entweder eine Ummantelung (...) oder eine Verzerrung ihrer statischen Klarheit, schließlich ein willkürlicher Einbruch in die Geschlossenheit der Wände.*“ Vgl. Mendelsohn (1930), S. 10.

²⁶² So übersieht u.a. Kathleen James die kristallinen Strukturen des Treppengeländers und behauptet, einzig die Möblierung des Einsteinturmes biete „*einen Hinweis auf die zeitgenössische modische Vorliebe für facettierte, kristalline Formen*“ Vgl. James (1998), S. 38.

²⁶³ Behne, Adolf: Berlin. Bauten. (1921), S. 166.

„Forsterhof“ und Einsteinturm eine regressiv anmutende Dimension. Resümierend befindet sich die unter den Moderne-Befürwortern der späten Weimarer Republik als „*Spitzbarock*“²⁶⁴ verschmähte Zackenpräferenz in deutlicher Diskrepanz zu den traditions- und ornamentfeindlichen architekturtheoretischen Aussagen beider Baukünstler. Sie ist jedoch über das dezidiert traditionelle Repräsentationsverständnis zu erklären, nach dem das Treppenhaus als oftmals einzig öffentlich zugänglicher Raum eines Gebäudes besonders schmuckvoll hervorzuheben war²⁶⁵ und seinerseits das Ornament der frühen 1920er Jahre zumeist an spitzwinkligen Formen orientiert war²⁶⁶.

4.2 Bürohaustypische Leitbilder: Palazzo, Hochhaus und Fabrik

4.2.1 Der Palazzo

Eine nicht unerhebliche Parallele zwischen „Forsterhof“ und Büro- und Geschäftsbauten des 19. Jahrhunderts²⁶⁷ besteht in der Übernahme von Charakteristika italienischer Palazzi. Palazzo-Annäherungen zeigen sich beim „Forsterhof“ anhand des sehr hohen Brüstungsniveaus, der geschlossenen Kubusform, der hohen Sockelzone, der längsseitigen Horizontalbetonung und der Lage der Wohnung im obersten Geschoss. Das schmale Putzband unterhalb von Traufe und Giebel könnte zudem als Anspielung auf ein Kranzgesims gelesen werden. Neben der Erfüllung repräsentationsfixierter Momente, die einen Brückenschlag zum „Industrieadel“ des 19. Jahrhunderts bzw. zur Finanzaristokratie der frühen Neuzeit herstellten, bot sich der italienische Stadtpalast infolge funktionaler Übereinstimmungen als Vorbild für Büro- und Verwaltungsbauten geradezu an, denn auch er beherbergte nicht selten einen umfangreichen verwaltungstechnischen Apparat.²⁶⁸ So rekurrierte auch das Gebäude, das in der Vorkriegszeit bekanntlich als das revolutionärste Beispiel zeitgemäßer deutscher Verwaltungs- und Büroarchitektur galt, Peter Behrens' Düsseldorferverwaltungsgebäude der Mannesmann AG (1911/12), noch auf diesen etablierten Bürohaustopos des 19. Jahrhunderts. Mit dem „Forsterhof“ verglichen, signalisierten allerdings bereits die eingesetzten Materialien die zwischen Behrens' Düsseldorferverwaltungsgebäude und Gellhorns & Knauthes Halleschem Gebäude liegende Neuorientierung der jüngeren Architektenschaft. In beiden Fällen

²⁶⁴ Vgl. u.a. Platz (1933), S. 53.

²⁶⁵ Dass Gellhorn und Mendelsohn in Berücksichtigung der auftraggeberischen Auflagen hierbei keine Ausnahme innerhalb der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts bilden, verdeutlicht u.a. die aufwendige Innengestaltung des Treppenhauses von Gropius und Meyers Faguswerken in Alfeld an der Leine. Zu dieser These vgl. ausführlicher Kap. B.I. 6 der vorliegenden Arbeit.

²⁶⁶ Als kritische Stimme zur Verbreitung des „*Spitzbarock*“ in den frühen 1920er Jahren vgl. u.a. Platz (1933), S. 53/54.

²⁶⁷ Hitchcock spricht gar von einem „Palazzo-Stil“ im 19. Jahrhundert. Vgl. Hitchcock, Henry-Russel: Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. (1958), München 1994, S. 324/325.

²⁶⁸ Dies galt nicht nur für die Kommunal-, sondern auch für die frühen Privatpalazzi, die neben dem Wohntrakt stets auch Räumlichkeiten für Warenlager- und Verwaltungszwecke in sich bargen. Vgl. hierzu Białostocki, Jan: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. (= Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 7, Sonderausgabe Berlin 1990), S. 94.

wird zwar an der Fassade ein Material vorgetäuscht, das nicht der wahrhaftigen Bausubstanz entsprach, doch während Behrens das Innovative mit dem Traditionellen verkleidete, umhüllten Gellhorn und Knauthe das Traditionelle mit dem Progressiven. Konkret versah Behrens den Eisenrahmen des Mannesmann-Verwaltungsgebäudes mit Naturstein, um die Nähe zur Tradition italienischer Palazzi zusätzlich zu unterstreichen. Gellhorn und Knauthe hingegen überzogen den seit Jahrhunderten gebräuchlichen und daher dem erstrebten Progressivitätspathos hinderlichen Ziegel mit einem Beton suggerierenden Verputz. Resümierend wollten sowohl Behrens als auch Gellhorn und Knauthe nicht auf das die Gebädefunktion verdeutlichende Palazzo-Schema verzichten. Doch versuchte Behrens noch vom historischen Vorbild abweichende Elemente zu kaschieren, während Gellhorn und Knauthe in exakt konträrer Ausrichtung nach einer zeitgemäßen Verzerrung des historischen Vorbildes strebten.

4.2.2 Das Hoch- bzw. Turmhaus

Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem „Forsterhof“ und der Mehrheit deutscher Büro- und Verwaltungsbauten des frühen 20. Jahrhunderts besteht in der Verlegung des Haupteingangs auf eine von der Öffentlichkeit abgewandte Schmalseite. Nur durch diesen Kunstgriff konnte beim „Forsterhof“ an der eindeutig als Hauptseite formulierten Südfassade auf einen Gebäudetyp angespielt werden, der als großstädtische Büro- und Verwaltungsarchitektur per se empfunden wurde: Auf das Turm- bzw. Hochhaus, wie hohe Gebäude undifferenziert ohne begriffliche Eingrenzung während der 1920er Jahre synonym bezeichnet wurden.²⁶⁹ Gellhorns und Knauthes Turm- und Hochhaus-Rezeption erstaunt keineswegs, da es zur Entstehungszeit des „Forsterhofes“ zu einem ersten Höhepunkt der Turm- bzw. Hochhausbegeisterung in Deutschland gekommen war.²⁷⁰ Im übrigen synthetisiert das Hallesche Gebäude mit horizontaldominierten

²⁶⁹ Streng genommen müssen als Turmhäuser Bauten gelten, deren Höhe deutlich ausgeprägter ist als die Breite. Keinesfalls müssen sie jedoch über eine Vielzahl von Geschossen verfügen. Umschreibt man Hochhaus hingegen als „hohes Haus“, d.h. als ein viele Geschosse beherbergendes Gebäude, besagt dies wiederum nichts über das Verhältnis der Höhe zur Breite; das Gebäude könnte auch als vielgeschossiger, liegender Kubus formuliert worden sein. Dennoch wurden die Begriffe in den 1920er Jahren synonym gebraucht: So nannte sich beispielsweise die für den Berliner Friedrichstraßen-Wettbewerb konstituierte Arbeitsgemeinschaft verallgemeinernd „Turmhaus AG“, differenzierte sodann in der Satzung von 1921 aber sehr wohl zwischen den Gebäudetypen: Hier hieß es, Ziel sei die Planung von „Hoch- und Turmhausbauten“ (vgl. Satzungs-Auszug in: Der Schrei nach dem Turmhaus. 1988, S. 29). Auch Wasmuths Lexikon der Baukunst gebrauchte die Begriffe ohne konkrete Abgrenzung synonym und verwies unter der Rubrik „Turmhäuser“ auf das Kapitel „Hochhaus“. Hier fand sich wiederum die diskussionsbedürftige Angabe, ein Hochhaus sei „allgemein ein Haus mit mehr als fünf Geschossen“. (Vgl. Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 3, 1931, S. 111). Allgemein zu Geschichte und Funktion des Turm- und Hochhauses in Deutschland vgl.: Der Schrei nach dem Turmhaus. AK, Bauhaus-Archiv, Berlin 1988 - Stommer, Rainer / Mayer-Gürr, Dieter: Hochhaus. Der Beginn in Deutschland. Marburg 1990.

²⁷⁰ Zwar wurden US-amerikanische Hochhäuser bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges in Deutschland diskutiert, doch kam es erst um 1920 zu einem wahren „Hochhausfieber“. Dieses lässt sich nicht nur aus der Fülle der Hochhäusern gewidmeten Publikationen, sondern auch aus der regen Beteiligung von Architekten jedweder Gesinnung an Hochhauswettbewerben ableiten. An

Längsseiten und vertikaldominierter Schmalseite sehr frühzeitig die beiden für Büro- und Geschäftsbauten empfohlenen Bautypen²⁷¹.

Dass der „Forsterhof“ südlich als Hoch- bzw. Turmhaus gelesen werden sollte, findet seine Erhärtung durch die heute zerstörten Wandmalereien Karl Völkers an der nördlichen Stirnseite des Gebäudeinneren. Während der dortige Elefant vermutlich die interkontinentalen Geschäftsbeziehungen Paul E. Sernaus zu versinnbildlichen hatte²⁷², könnte das abstrakte Vertikalgebilde als zum Wolkenkratzer überdehntes – wenngleich deutlich weiterentwickeltes und idealisiertes – Schema der „Forsterhof“-Südseite gelten. Möglicherweise war an diese Geste ein zusätzlicher Hinweis auf das vorrangige Exportziel des Unternehmens, die USA, geknüpft, denn seit 1900 waren Turm- bzw. Hochhausabbildungen zunehmend als USA-Metaphern²⁷³ gebräuchlich. Nicht zuletzt dürfte sich hinter der Bezugnahme auf US-amerikanische Büro- und Verwaltungsbauten schließlich ein erneuter Fingerzeig auf das wirtschaftliche Aufbegehren des Sernauschen Unternehmens verborgen haben. US-amerikanische Turm- bzw. Hochhäuser wurden in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nämlich als Symbol wirtschaftlicher Prosperität zelebriert und vorrangig aus diesem Grunde als Zeichen des Widerstandes in den Architektur-Utopien der wirtschaftlich maroden Nachkriegsjahre rezipiert²⁷⁴. Gleichwohl wurde diese Rezeption oftmals mit dem das konkurrenzbetonte Verhältnis der Deutschen zu den USA eindrucksvoll dokumentierenden Hinweis versehen, die US-amerikanischen Wolkenkratzer seien zwar Symbole technischer Höchstleistung, doch erst das deutsche Turmhaus könne als kulturelle Vollendung der Technik gelten.²⁷⁵

erster Stelle ist hier der 1921/22 ausgeschriebene Wettbewerb zu einem Hochhaus am Berliner Bahnhof Friedrichstraße zu nennen. Zu diesem Wettbewerb siehe u.a. Neumann (1995), S. 39-61.

²⁷¹ Vgl. Müller-Wulckow, Walter: Architektur der zwanziger Jahre in Deutschland. Bauten der Arbeit und des Verkehrs. (1929), S. 8: Der Autor nennt diese beiden Tendenzen als die bezeichnendsten Strömungen innerhalb der Büro- und Geschäftshausarchitektur. Eine derartige Synthese ist in Deutschland allerdings erst nach 1923 geläufig. Vgl. Neumann (1989), S. 11. Der „Forsterhof“ verkörpert somit ein sehr frühzeitiges Beispiel dieses „Zwittertypus“.

²⁷² Die Kombination „Elefant und Bürohaus“ ist keinswegs ungewöhnlich. Bei den vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges errichteten Hamburger Kontorhäusern etwa waren Elefanten mitunter als Symbole exaltierter Kolonie-Begeisterung zu lesen. Bei den Kontorhäusern der 1920er Jahre wurden sie hingegen zur Metapher weltumspannender Bedeutsamkeit eines Unternehmens umgedeutet. Zum Motiv des Elefanten beim Hamburger Kontorhaus vgl. Hipp (1988), insbes. S. 111, 176.

²⁷³ Zum damaligen metaphorischen Gebrauch von Turm- und Hochhäusern vgl. Neumann (1989), S. 15.

²⁷⁴ Der Symbolwert US-amerikanischer Turm- und Hochhäuser war weiten Kreisen vertraut. Bruno Möhring etwa unterstützte die Projektierung von Hochhäusern in Deutschland, da diese *„weit hinaus verkünden (würden), daß wir arbeiten können und neue Wege zum Aufstieg zu bauen verstehen.“* Vgl. Möhring, Bruno: Über die Vorzüge der Turmhäuser und die Voraussetzungen, unter denen sie in Berlin gebaut werden können. In: Stadtbaukunst 1(1920), S. 353-357, 385-391; zit. n. Neumann (1989), S.45. Zum Wandel des USA-Bildes in Deutschland als Land der „Indianer“ und der „Wildnis“ zum Land der Hochhäuser, Fließbandanlagen und Dollarmilliardäre um 1900 vgl. auch Schivelbusch (2001), S. 298.

²⁷⁵ Vgl. Schivelbusch (2001), S. 301.

4.2.3 Die Fabrik

Neben Palazzo und Turmhaus ist die Fabrik²⁷⁶ – in Übereinstimmung mit zahlreichen Bürobauten der Weimarer Republik²⁷⁷ – drittes thematisches Leitbild des „Forsterhofes“. Bereits die Gebäudedisposition erinnert aufgrund des halböffentlich inszenierten, erst nach Passieren eines hohen Eisengittertores erreichbaren Haupteingangs eher an Fabriken als an Büro- oder Verwaltungsbauten, deren Hauptportale zu diesem Zeitpunkt zumeist ohne zusätzliche Abgrenzung nach der Straße ausgerichtet waren.²⁷⁸ Weiterhin bestehen Parallelen zur Fabrik auf formaler und materialbezogener Ebene. Schon Mechthild Heuser fühlte sich in Anbetracht der gestuften „Forsterhof“-Giebellinie an Sheddächer erinnert²⁷⁹, unterließ allerdings einen dezidierten Hinweis darauf, dass erbauungszeitlich vor allem in der russisch-konstruktivistischen Malerei (**Abb. 66**)²⁸⁰, aber auch schon frühzeitig bei Le Corbusier²⁸¹ (**Abb. 67**), Sägedächer als etablierte Fabrikmetaphern galten. Zugleich waren aus damaliger Sicht sowohl das eiserne Hoftor des „Forsterhofes“ als auch der stahlgläsern verschlossene Haupteingang eher an einer Fabrikhalle als an einem Bürogebäude denkbar.²⁸² Auch weist das Gebäudeschema aufgrund seiner ost- und westseitigen Ausbildung als

²⁷⁶ Aufgrund der zuweilen in der Literatur ein wenig unscharf anmutenden begrifflichen Trennung zwischen Fabrik- und Industriebau seien nachfolgend in Übernahme der in den 1920er Jahren üblichen Definition dieses Gebäudetyps unter einer Fabrik „*die unter einem Dach oder in mehreren Gebäuden zusammengefaßten Werkstätten für Veredelung von Rohstoffen und Fertigung von Geräten, Apparaten, Maschinen und vielen anderen Gebrauchsgegenständen des täglichen Bedarfs*“ verstanden. Inbegriffen seien dabei die „*Räume und die Gebäude für die Lagerung von Werkstoffen und Erzeugnissen, für die Betriebsleitung und die Wohlfahrtsanlagen, sowie (...) verschiedene andere Nebenanlagen.*“ Vgl. Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 2, Berlin 1930, S. 405. Der Begriff des „Industriebaus“ hingegen sei als eine dem Fabrikbau übergeordnete Bezeichnung verstanden, die u.a. auch den Typus des Büro- und Verwaltungsgebäudes miteinschließt, wie an späterer Stelle noch ausführlich dargelegt wird.

²⁷⁷ Zu anderen, dem Leitmotiv der Fabrik folgenden Bürobauten der 1920er Jahre vgl. Kap. B.I.5.2 der vorliegenden Abhandlung.

²⁷⁸ Vgl. hierzu u.a. die Abbildungen von Büro- und Verwaltungsbauten in: Franz (1924-29) und Müller-Wulckow (1929).

²⁷⁹ Heuser (1998), S. 1449.

²⁸⁰ Zur Sägedach-Metapher vgl. Cohen, Jean-Louis: Das Monumentale: latent und offenkundig. S. 79. In: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. AK, Ostfildern-Ruit 1998, S. 71-85.

²⁸¹ Vgl. Le Corbusiers Pariser Atelier Ozenfant (1922), dessen Funktion als Arbeitsstätte mit Hilfe des aus dem Industriebau entlehnten Sägedaches markiert wurde. Zum Atelier Ozenfant vgl. allgemein Benton, Timothy J.: Le Corbusiers Pariser Villen. Aus den Jahren 1920 bis 1930. Stuttgart 1984, S. 31-42.

²⁸² So glaubte u.a. Hans Hertlein in einer für die Mehrheit seiner Generation ausgesprochen repräsentativen Sicht, die Eingänge von Fabrikbauten verlangten „*meist keine besondere architektonische Betonung*“, während beim Verwaltungsgebäude, das „*in großem Umfange von Werksfremden aufgesucht*“ werde, der Haupteingang „*architektonisch hervorzuheben*“ sei. Vgl. Hertlein, Hans: Industriebau. S. 211. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 3, Berlin 1931, S. 204-213. Zu den überwiegend karg belassenen Werktores der 1920er Jahre vgl. auch Drepper (1991), S. 62-63, wengleich dessen These, die „*Architekten der klassischen Moderne*“ würden das Werktor „*sachlich und neu aus den Funktionszusammenhängen*“ interpretieren und gezielt mit der „*Tradition autoritär besetzter Motive*“ brechen (ebd. S. 62) – nicht zuletzt aufgrund der Ergebnisse der vorliegenden Abhandlung - nicht bedingungslos geteilt werden kann.

liegendrechteckiger, flachgedeckter Quader mit vergleichsweise geringer Tiefe, den gerundeten Ecken sowie dem schmalen Putzband der Traufe eine deutlich variierte, aber dennoch erkennbare Verwandtschaft zu einem konkreten Vorbild aus der Fabrikwelt auf: zu den Türmen des damals sehr bekannten Poelzigschen Entwurfs zur Breslauer Werdermühle (1906-08)²⁸³ (**Abb. 68**).

Dass der „Forsterhof“ mit Hilfe der dem Fabrikbau entliehenen Merkmale als „Büro-Fabrik“ inszeniert wurde, spiegelt zunächst das zeitgenössische Verständnis wider, eine Fabrik als Symbol werktätiger Arbeit jedweder Genese zu betrachten²⁸⁴. Der fabriknahen Arbeitsstätten-Charakter des „Forsterhofes“ wurde durch die Stahlbeton vortäuschende Fassadenhaut²⁸⁵ erheblich forciert. Generell drängte sich die Prägung einer fabrikanalogen Architektur beim Bürohaus geradezu auf: Einerseits standen Bürobauten in direkter lokaler bzw. organisatorischer Verbindung mit Fabriken²⁸⁶; andererseits war die Existenz eines Bürohauses überhaupt erst durch die immer größermaßstäbig angelegte Produktion in den zusehends gigantischer bemessenen Fabrikanlagen notwendig geworden. Diese funktionale Symbiose fand nicht zuletzt Niederschlag in der erst seit den späten 1920er Jahre zunehmend gebräuchlichen begrifflichen Subsumierung von Fabrik- und Verwaltungsbauten unter der Bezeichnung „Industriebau“²⁸⁷. Darüber hinaus könnte man angesichts der KPD-Mitgliedschaft Martin Knauthes hinter der Fabrikrezeption des „Forsterhofes“ eine marxistisch fundierte Geste vermuten, die nach einer Gleichstellung von Kopf- und Handarbeit verlangte. Berücksichtigt man Christian Fuhrmeisters Analyse zur Rezeption von Stahlbeton und Schräge in den 1920er Jahren²⁸⁸, würden wahrlich bereits das vorgetäuschte Baumaterial und die Diagonalen von Türsturz und Giebel für eine zumindest sozialreformerisch orientierte Gesinnung von Architekt und Auftraggebers sprechen. Bekanntlich war Paul Edgar Sernau ja auch sehr daran gelegen, sich in der

²⁸³ Zu der damals sehr bekannten, inzwischen von der Architekturgeschichtsschreibung jedoch minderbeachteten Werdermühle vgl. Janas-Fürnwein, Joanna: Monumente für die Industrie. Hans Poelzigs Industrie- und Ingenieurbauten der Breslauer Zeit. S. 251-258. In: Ilkosz / Störkuhl (2000), S. 245-280.

²⁸⁴ Vgl. hierzu die – wenngleich inzwischen wegen der fälschlich kategorisierenden, strikten Trennung zwischen „Expressionismus“ und „Neuer Sachlichkeit“ ebenso überdenkenswerten wie in dem zu pauschal unterstellten sozialen Engagement der Vertreter des „Neuen Bauens“ überarbeitungswürdigen – Untersuchung zur Maschinen- und Fabrikrezeption der 1920er Jahre Kähler, Gert: Architektur als Symbolverfall. Braunschweig 1981.

²⁸⁵ Zur Rezeption des Stahlbetons als Metapher für Arbeit in den 1920er Jahren vgl. Fuhrmeister (2001), S. 112.

²⁸⁶ Daher auch die Vorgabe der Verknüpfung bei Gropius' und Meyers Büro- und Fabrikgebäude auf der Kölner Werkbundaussstellung 1914. Zu diesem Gebäude siehe u.a. Jaeggi, Annemarie: Adolf Meyer. Der zweite Mann. Berlin 1994, S. 268-275.

²⁸⁷ Vgl. u.a. Hertlein, Hans: Industriebau. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 3, Berlin 1931, S. 204-213.

²⁸⁸ Zur Gleichsetzung zwischen sozialreformerischen Intentionen und der Anwendung von Sichtbeton in den 1920er Jahren vgl. Fuhrmeister (2001), insbes. S. 111.

Öffentlichkeit als Angehöriger einer neuen, sozial verantwortungsbewusst agierenden Unternehmergeneration zu zeigen. Trotzdem widerspricht die oben herausgestellte fassaden- und grundrissinterne, der Personaldisziplinierung dienliche Herrschaftssymbolik dieser Interpretation fundamental. Unter einem Perspektivwechsel könnte die formale Angleichung des „Forsterhofes“ an eine Fabrik sogar gegenteilig ausgelegt werden – und zwar auf eine für die Architekten und den Auftraggeber verräterische Weise: Vergegenwärtigt man sich den allerorts an „Forsterhof“-Fassade und -Grundriss ablesbaren, vom Fabrikbau übernommenen „Taylorismus“ und somit die allgegenwärtige Suche nach einer Maximierung von Arbeitskraft und -zeit, ist für die „Forsterhof“-Bediensteten von Arbeitsbedingungen auszugehen, die mit der damaligen Ausbeutungspraxis von Arbeitern und Arbeiterinnen kongruierten²⁸⁹, wodurch die Fabrikrezeption des „Forsterhofes“ auf gänzlich anderer Ebene Berechtigung fände.

Abschließend muss die Anwesenheit von Fabrikmerkmalen beim „Forsterhof“ auch im Kontext allgemeiner Tendenzen des „Neuen Bauens“ beleuchtet werden. Schließlich bedienten sich Gellhorn und Knauthe auch bei dem karg belassenen Wohnhaus für Paul Edgar Sernau, dem so genannten „Haus im Viertelkreis“ (1924, **Abb. 13, 13.1**), einiger Fabrik-Analogien²⁹⁰. Pauschal betrachtet sind Fabrikkonnotationen moderner Architektur im frühen 20. Jahrhundert erstrangig auf das Streben nach einer zeitgemäßen Sprache – und die Industriearbeit war nun einmal das die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts konstituierende Moment – zurückzuführen.²⁹¹ Gleichzeitig muss – wie Reyner Banham in seiner Arbeit zur Rezeption nordamerikanischer Fabrikbauten in der

²⁸⁹ Auch wenn sich bekanntlich keinerlei Unterlagen zu Gehältern, Arbeitsverträgen oder gar Aussagen ehemaliger Angestellter zum Arbeitsklima der Firma Sernau erhalten haben, kann nicht vollends ausgeschlossen werden, dass ein Auftraggeber, der in der oben dargelegten Intensität nach einer Optimierung des wirtschaftlichen Ertrages strebt, gleichermaßen sparsam bei den Gehältern und Ruhepausen seiner „Untergebenen“ bleibt. Dass Sernau eindeutige Restriktionen gegenüber den Büroangestellten nicht auf ganzer Linie ablehnte, beweist zumindest das oben diskutierte, der Verhinderung von Blicken aus dem Fenstern dienliche hohe Fensterbrüstungsniveau. Auch das hohe, zum Flur an der Nordtreppe ausgerichtete Innenfenster erlaubte bekanntermaßen einen nicht zwingend für ein liberales Arbeitsklima stehenden Kontrollblick. Diese Vorgabe permanenter Kontrolle durch Vorgesetzte war wiederum nicht nur Merkmal der Büros, sondern der Arbeitswelt der Fabriken entliehen. Zur Etablierung einer fabrikähnlichen Arbeitsweise in den Büros der 1920er Jahre vgl. auch: Fritz (1982), insbes. S. 98.

²⁹⁰ So wurden u.a. die offenbar abermals in Eisen vorgesehene Tür und die von Eisensprossen unterteilten Fenster dem Fabrikbau entliehen und somit ein demonstrativer Dialog zwischen Sernauscher Firma und Wohnsitz, d.h. den beiden lebensbestimmenden Besitztümern, hergestellt. Schenkt man Herrmann Sturms These Glauben, nach der im mittleren 19. Jahrhundert in der Makrostruktur stets eine Einheit zwischen den benachbarten Bauten von Fabrik und Wohnsitz des Fabrikbesitzers geschaffen wurden, um in der Mikrostruktur die die eigentlichen Machtverhältnisse dokumentierenden Unterschiede dominieren zu lassen (Sturm, 1977, S. 108), findet sich an dieser Stelle erneut eine deutliche Bezugnahme auf den Patriarchenhabitus eines Fabrikbesitzers des 19. Jahrhunderts.

²⁹¹ Zur Präferenz der Industriearchitektur innerhalb der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts vgl. auch die Ausführungen in Kap. B.IV.2.1 der vorliegenden Abhandlung.

frühen europäischen Moderne überzeugend darlegte – das über die Fabrikassoziationen hergestellte *„Versprechen (...), daß diese Gebäude so funktional-ehrlich in ihrer Struktur, so ökonomisch und vor allem so ganz auf der Höhe der Zeit waren“*²⁹² wie eine Fabrik, erkannt werden. Reduziert man diese Aussage auf den Begriff des „Versprechens“, so gewinnt die Banhamsche These anhand des „Forsterhofes“ eindrucksvolle Bestätigung. Speziell bei ihm handelte es sich wahrlich bloß um ein Versprechen „funktionaler Ehrlichkeit“, denn bereits das an der Fassadenhaut sichtbare Baumaterial war bekanntlich keineswegs „ehrlich“. „Funktional“ war das Gebäude überdies allenfalls aus der Perspektive des nach Profitsteigerung strebenden Auftraggebers. Seine Angestellten hingegen hatten u.a. unter der durch die hohen Fensterbrüstungen provozierten höchstbedenklichen Belichtungsqualität zu leiden.

5. Der Einfluss von Malerei und Plastik

5.1 Zur Übertragung kubistischer Prinzipien und der Orientierung an Rudolf

Belling

Seit den 1990er Jahren wurde der „Forsterhof“ wiederholt in Verbindung mit dem so genannten „Prager Kubismus“²⁹³ gebracht²⁹⁴. Wahrhaftig könnte die divergierende Gestaltung der einzelnen Seiten und die nach Polyperspektivität ausgerichtete Fassadenstruktur, die sich mit tief in die Fassade gesetzten Fenstern und einerseits nach außen gestülpten, andererseits flächig begrenzenden Brüstungsbändern präsentiert, ansatzweise als Versuch gedeutet werden, kubistische Prinzipien auf die Architektur zu übertragen. Dennoch kann der unterstellten Nähe des „Forsterhofes“ zum „Prager Kubismus“ nur bedingt beigepflichtet werden. Die Entwürfe der heute bekanntesten Vertreter des „Prager Kubismus“, beispielsweise Josef Chochols oder Otokar Novotnýs, stagnieren bei der ornamentalen Anwendung kubistischer Prinzipien auf die Fassadenhaut (**Abb. 69, 69.1**). Gellhorn und Knauth streben bei ihrem zehn Jahre später gefertigten Bürohaus-Entwurf stärker nach einer gegenseitigen Abstimmung von Grund- und Aufriss; die für den „Prager Kubismus“ bezeichnenden kristallinen Strukturen werden auf ein Minimum reduziert. Bei der am Südgiebel erkennbaren, asymmetrisch formulierten Übermittlung von westlichem Bürotrakt zu Treppenhaus

²⁹² Banham, Reyner: Das gebaute Atlantis. Amerikanische Industriebauten und die frühe Moderne in Europa. Basel, Berlin, Boston 1990, S. 15.

²⁹³ Zum „Prager Kubismus“ vgl. Svestka, Jiri / Vlcek, Tomáš (Hg.): 1909-1925. Kubismus in Prag. AK, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Stuttgart 1991 – von Vegesack, Alexander (Hg.): Tschechischer Kubismus. Architektur und Design. 1910-1925. AK, Vitra Design Museum Weil / Rhein 1991.

²⁹⁴ Brülls / Dietzsch (2000), S. 97 - Adam (1996), S. 57 - Heuser (1998), S. 1449/1450.

bzw. Treppenhaus zu östlichem Bürotrakt entspricht der „Forsterhof“ eher der durch den Konstruktivismus modifizierten kubistischen Theorie von einer gleichermaßen von Raum durchdrungenen wie Raum durchdringenden Architekturkomposition.²⁹⁵

Obwohl sich Gellhorn in zahlreichen Schriften mit kubistischer Theorie auseinandersetzte²⁹⁶ und seine Bauten retrospektiv tatsächlich auch als „kubistisch“²⁹⁷ bezeichnete, sollte diesem Umstand nicht allzu viel Gewicht beigemessen werden. Schon in den 1910er Jahren nannte man nämlich Bauten unterschiedlichster Gestaltung und Epochen „kubistisch“, mitunter gar altägyptische Tempelanlagen.²⁹⁸ Es scheint, als habe Gellhorn in Kongruenz zu vielen seiner Zeitgenossen die Begriffe „kubisch“ und „kubistisch“ mitunter synonym gebraucht und dabei unter „Kubismus“ vor allem die Präferenz kubenhafter Formen verstanden. Die leichtfertige Übernahme des aus der Malerei entlehnten Kubismus-Begriffes ist jedoch für die Architektur allgemein²⁹⁹, insbesondere aber für Gellhorns Bauten und Projekte nicht unproblematisch. Das zentrale kubistische Theorem, die gegen die Renaissance gerichtete Überwindung der Zentralperspektive, war zwar gelegentliches Thema Gellhornscher Schriften³⁰⁰, doch in der Praxis wurde er diesem, als gleichwertige Behandlung aller Gebäudeseiten damals vieldiskutierten Aspekt³⁰¹ sowohl bei dem mit eindeutig dominant gestalteter Südseite versehenen „Forsterhof“ als auch bei den meisten Folgebauten keineswegs gerecht.

Selbst wenn man den unterstellten „Kubismus“ des „Forsterhofes“ lediglich auf den Aspekt einer über aktuelle Tendenzen aus Malerei und Plastik gewonnenen skulpturenhaften Architektur reduzieren wollte, bliebe eine direkte Inspiration durch den verwandt agierenden „Prager Kubismus“ unwahrscheinlich. Vielmehr ist von einer unmittelbaren Beeinflussung durch bildende Künstler der „Novembergruppe“ – vor allem durch den Bildhauer Rudolf Belling – auszugehen. Obschon die Bedeutung Bellings für die Plastik des 20. Jahrhunderts innerhalb der Forschung sehr umstritten ist – die Bewertungsskala reicht von der Inthronisierung zum „Pionier der Moderne“³⁰² bis

²⁹⁵ Zum Motiv der Durchdringung im „Konstruktivismus“ allg. vgl. Huse (1985), S. 54.

²⁹⁶ U.a. Gellhorn, A.: Das Problem der bild. Kunst im Raum. (1932), S. 72/73.

²⁹⁷ Gellhorn, A.: Rückblick. (1971/72), S. 1.

²⁹⁸ Coellen, Ludwig: Der Kubismus der Ägyptik und sein Bezug zum Expressionismus. In: Das Kunstblatt (1918), H. 8, S. 250; zit. n. Pehnt, Wolfgang: Altes Ägypten und neues Bauen. S. 70. In: ders.: Die Erfindung der Geschichte. München 1989, S. 68-86.

²⁹⁹ Vgl. Pehnt (1998), S. 67: Zu Recht betont Pehnt, dass die Architektur weder eine Kombination verschiedener Gegenstandsrichtungen, noch das Spiel zwischen dargestellter und realer Materialität aufgreifen könne.

³⁰⁰ U.a. Gellhorn, A.: Das Problem der bildenden Kunst... (1932), S. 72.

³⁰¹ Wenngleich nicht zuletzt in seiner polarisierenden Tendenz äußerst kritikwürdig, so doch sehr schön die damals kubistischer Architektur zugeordneten Charakteristika zusammenfassend: Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. (engl.: Space, Time and Architecture. Cambridge, Mass. 1941), dt. Zürich, München 1976, S. 280/81.

³⁰² Dieser Tenor findet sich insbesondere bei den oben detailliert aufgelisteten Publikationen Schmolls,

hin zur Bezichtigung eines banalen Mitläufertums³⁰³ – können zwei verbindliche Aspekte festgehalten werden: Zum einen hatte Belling stets eine ausgeprägte Affinität zur Architektur. Er arbeitete u.a. zusammen mit Erich Mendelsohn³⁰⁴, Max Taut³⁰⁵, den Gebrüdern Luckhardt, Arthur Korn und Walter Würzbach³⁰⁶ und war darüber hinaus eng befreundet mit zahlreichen Baukünstlern der „Novembergruppe“. Zum anderen konzentrierte sich in seinem Werk sehr frühzeitig die wichtigsten progressiven zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen, und seine Bereitschaft zu immer neuen Experimenten beeindruckte und beeinflusste offensichtlich auch den eng befreundeten Gellhorn intensiv, denn Gellhorn zählte Belling zu den wenigen Bildhauern, die die Gesetze und Probleme der Plastik wirklich erkannt hätten.³⁰⁷ In seinem kurz vor dem Tode verfassten „Rückblick“ erschien Gellhorn nicht etwa die Zusammenarbeit mit Knauth hervorhebenswert, sondern vielmehr die Kooperation mit Belling.³⁰⁸ Und trotz des unterschiedlichen Genres bestand eine deutliche Gemeinsamkeit von Gellhorn und Belling darin, einerseits die aktuellsten künstlerischen Strömungen aufmerksam und neugierig verfolgt, andererseits aber stets eine deutliche Zurückhaltung gegenüber der radikalen Moderne kultiviert zu haben. Beide verweigerten sich der vollständigen Abstraktion.

Spätestens 1920 hatte Gellhorn durch die gemeinsame Arbeit mit Belling bei der Innengestaltung des Berliner Tanzcasino „Scala“ dessen Anwendung bildhauerischer Prinzipien auf die Innenraumgestaltung kennengelernt. Darüber hinaus ist nicht auszuschließen, dass durch die damalige Auseinandersetzung Bellings mit George Vantongerloo (1885-1965)³⁰⁹ Gellhorn zusätzliche Anregung fand, die „Forsterhof“-Fassade wie einen monolithischen Skulpturalblock zu behandeln, der entstehungszeitlich Skulptur-Assoziationen evozierte.³¹⁰ Ebenso wurde möglicherweise das Kontrastmoment von gläsernem Eingang und monolithartiger Fassade durch Bellings zeitgleiche Experimente auf dem Sektor einer konfrontierenden Gegenüberstellung von geöffneter und geschlossener Materie³¹¹ inspiriert. Nicht zuletzt war Bellings vorangegangene Verarbeitung der Motive von Spirale und Diagonale möglicherweise ein nicht weniger

gen. Eisenwerth.

³⁰³ Heusinger von Waldegg, Joachim: Rudolf Belling. In: Barron, Stephanie: Skulptur des Expressionismus. AK, Köln 1984, S. 68-72

³⁰⁴ U.a. am Berliner Mosse-Haus. Vgl. Posener (21993), S. 161/162.

³⁰⁵ U.a. Gewerkschaftshaus der Buchdrucker. Vgl. Posener (21993), S. 161.

³⁰⁶ Diese Aufzählung bei Nerdinger (1981), S. 11.

³⁰⁷ Vgl. Gellhorn, A.: Gängige Ware. (1923), o. S.

³⁰⁸ Vgl. Gellhorn, A.: „Rückblick“. (1971/72), S. 1.

³⁰⁹ Zu Vantongerloo allg. vgl. Thomas-Jankowsky, A.: Denkbilder. Materialien zur Entwicklung des Künstlers Georges Vantongerloo. Düsseldorf 1987.

³¹⁰ Schon Müller-Wulckow betrachtete den „Forsterhof“ weniger als Architektur als als Plastik und bewunderte den „wie aus einem Guß geschnittene(n) Baukörper“. Vgl. Müller-Wulckow (1929), S. 95.

³¹¹ Zu diesem frühen Hauptmotiv Bellings vgl. Nerdinger (1981).

wichtiger Fundus für die oben erläuterte motivische Verarbeitung von Spirale und Diagonale beim „Forsterhof“.

Architektur und Plastik werden beim „Forsterhof“ scheinbar verschmolzen, unterdessen komplettieren die Wandmalereien des Inneren fast Gellhorns Gesamtkunstideal. Mit dieser Zusammenfügung von Malerei, Plastik und Architektur löste Gellhorn jedoch keineswegs bloß ein persönliches Anliegen ein, sondern folgte als Werkbund-Mitglied vor allem auch der vom Deutschen Werkbund empfohlenen, angestelltenpädagogisch ambitionierten Nobilitierung der Arbeitswelt.³¹² Schon bei Gropius und Meyers Entwurf zu einem Büro- und Fabrikgebäude für die Kölner Werkbundaussstellung 1914 (**Abb. 70**) war jene über die Integration von Malerei und Plastik zu gewährleistende Nobilitierung als zentrale Auflage formuliert worden.³¹³ Nobilitiert wurde hierbei letztlich allerdings nicht bloß die Arbeitswelt, sondern auch der eigene Berufsstand, den nicht nur Gellhorn durch die Konkurrenz der Ingenieure zunehmend bedroht sah³¹⁴.

5.2 „Architektonisches Merkzeichen“³¹⁵ und Reklame-Monument: Überlegungen zur denkmalgleichen Inszenierung

Folgt man Regine Pranges These, nach der der Kristallinterpretation im frühen 20. Jahrhundert per se Denkmalhaftes zugrundelag³¹⁶, tritt der „Forsterhof“ den Betrachtenden bereits aufgrund der südlichen, kristallmetaphorisch besetzten Schrägen denkmalgleich entgegen. Neben der – wenngleich nur scheinbaren – Anwendung reinen Stahlbetons, einem Material, das zu diesem Zeitpunkt bei Plastiken vergleichsweise neuartig war³¹⁷ und dem hohem Sockel wird südlich eine weitere, damaligen Denkmalentwürfen entsprechende Parallele erkennbar: Der lochartig artikulierte Eingang erinnert im Zusammenspiel mit dem Vertikalismus der Südseite und der in den 1910er und 1920er Jahre beliebten turmartigen Inszenierung des Treppenhauses an das von Wolfgang Pehnt für Kolossalmonumente nach 1870 herausgearbeitete Motiv der Synthese von „Turm und Höhle“³¹⁸, wie sie wiederum bereits beim Einsteinturm

³¹² Zu dieser „Scheinwelten“ für die Angestellten bzw. Arbeiter und Arbeiterinnen prägenden Geste vgl. insbesondere Kap. B. II.1.2.2 und II.4 der vorliegenden Abhandlung.

³¹³ Hierzu Wilhelm, Karin: Nützliche und freie Kunst. In: Buddensieg, Tilmann / Rogge, Henning: Die nützlichen Künste. AK, Berlin 1981, S. 275-283.

³¹⁴ Zu dieser Thematik vgl. Kap. C der vorliegenden Abhandlung.

³¹⁵ Vgl. Anm. 319 des vorliegenden Kapitels.

³¹⁶ Vgl. Prange (1994), S. 88.

³¹⁷ Das beim „Forsterhof“ vorgetäuschte, im Vergleich zum Backstein geradezu „ahistorisch“ anmutende Baumaterial Stahlbeton wurde – wie Christian Fuhrmeister anschaulich belegte – bei zeitgleich konzipierten Plastiken u.a. als Metapher des nahenden Neubeginns der Kunst eingesetzt. Vgl. Fuhrmeister (2001), insbes. S. 105, 115.

³¹⁸ Zu Genese und Funktion des Motivs vgl. Pehnt, Wolfgang: Turm und Höhle. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. AK, 1994, S. 51-67. Ob auch Gellhorn und Knauthe in Übernahme dieses Leitgedankens als nietzscheanisch oder gar psychoanalytisch inspiriert gelten müssen, sei dahingestellt. Betont sei an dieser Stelle lediglich, dass das Motiv „Turm und Höhle“ Denkmalen

gegeben war. Diese, dem 19. Jahrhundert entlehene denkmalgleiche Erhöhung eines Bauwerkes ist als zwingende Konstante des Gellhornschen Œuvre zu begreifen. Trotz des eindeutigen stilistischen Wandels der Folgebauwerke entsprechen sie stets Gellhorns gleichbleibend hartnäckig verbalisiertem Anspruch, „*architektonische Merkmale*“³¹⁹ innerhalb der Stadt zu errichten. Abermals ist die Schule Theodor Fischers spürbar, der bereits in den Vorkriegsjahren aus dem Bereich der Denkmalsgestaltung gewonnene Prinzipien auf großstädtische Architekturen zu übertragen versuchte³²⁰, um den als chaotisch, bedrohlich und kulturell verarmt diffamierten Metropolen vermeintlich ordnende und besinnliche Momente entgegenzustellen. Ein Bürohaus schien für eine denkmalgleiche Inszenierung besonders geeignet – wurde ihm in den frühen 1920er Jahren doch bekanntlich prophezeit, den ehemaligen städtebaulichen und somit indirekt auch gesellschaftlichen Stellenwert von Kathedralen und Palästen einzunehmen.³²¹

Darüber hinaus garantierte die denkmalgleiche Präsentation des „Forsterhofes“ die Erfüllung werbestrategischer Ambitionen des Auftraggebers. Erbauungszeitlich hatte man längst die Erkenntnis profitabler Wirksamkeit solitärer Gebäudeprägung gewonnen.³²² War wie beim „Forsterhof“ eine gänzlich freistehende Konzeption nicht möglich, wurde empfohlen, das Gebäude mittels auffälliger Gestaltung abweichend vom übrigen Straßenzug zu inszenieren und einen Teil des Grundstückes unbebaut zu lassen, um städtebaulich wirksamer in Erscheinung treten zu können.³²³ Die alle übrigen Bauten der Forsterstraße in Material und Form nachgerade konterkarierende Gestaltung des „Forsterhofes“ und die ausgeprägte Freifläche vor dem Haupteingang sind daher als perfekte Umsetzung damaliger werbetaktischer Überlegungen zu bewerten. Ein zusätzlich distanzgebietendes Moment gegenüber der benachbarten Bebauung liegt in der Vorgehensweise verborgen, die Brüstungsbänder des „Forsterhofes“ einige Zentimeter vor dem sich nördlich anschließendem Gebäude enden zu lassen. Das

entliehen wurde.

³¹⁹ Posener, Julius: Alfred Gellhorn (1885-1972). (1972), S. 957. Dieser, von Posener geprägte Begriff lässt sich jedoch nicht erst auf den 1926 entstandenen Entwurf zur „Avenue des Westens“ anwenden, sondern bereits auf den „Forsterhof“ und die kurz darauf projektierte Olex-Tankstelle. Zur Berücksichtigung dieses Aspektes bei der Olex-Tankstelle vgl. Kap. B.III.3.2 der vorliegenden Abhandlung.

³²⁰ Vgl. hierzu: Frank, Hartmut: Monument und Moderne. S. 231. In: Macht und Moderne. (1998), S. 221-233.

³²¹ U.a. Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur. (1923), S. 136.

³²² Zu damaligen Richtlinien werbewirksamer Firmeninszenierung vgl.: Stark, Hans-Joachim: Bürohäuser der Privatwirtschaft. Insbes. S. 121. In: Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten, Teil IX. Industriebauten, Bürohäuser. Berlin, München, Düsseldorf 1971, S. 115-181.

³²³ Im Falle des „Forsterhofes“ war die südliche Freifläche zwar auch praktisch von Nöten, da sie zugleich als Durchgang zu den ursprünglich vorgesehenen, weiteren Bürogebäuden gedient hätte. Die ausgeprägte Breite legt allerdings die Abwägung der städtebaulichen Wirkung nahe.

innerhalb des historisierend durchgebildeten Straßenzuges als gestalterischer Kontrapunkt inszenierte Bauwerk signalisierte schon von weitem durch sein vorgetäushtes, fortschrittsmetaphorisch besetztes Baumaterial³²⁴, die abweichende Farbgebung und die Ablehnung historisierenden Bauschmuckes eine sich von den übrigen, überwiegend als Wohnraum genutzten Häusern unterscheidende Funktion und suggerierte somit die scheinbare Einzigartigkeit des ansässigen Unternehmens. Mit dem Verzicht auf tradierten Bauschmuck legte das appellative Progressivitätspathos des „Forsterhofes“ nahe, den Firmenbesitzer Sernau zu einer neuen finanziellen Elite zählen zu können, der scheinbar an einer Distanzierung von der sozialen Ungerechtigkeit vergangener Generationen gelegen war, denn seit den Vorkriegsjahren wurden bauschmucküberladene Mietshäuser – wie sie sich in direkter Nachbarschaft des „Forsterhofes“ in großer Anzahl befanden – erstrangig mit ausbeuterisch orientierten Bau- und Bodenspekulanten gleichgesetzt.³²⁵ Und tatsächlich hatte Sernau ja bekanntlich das Image des sozial engagierten Bauherren bei seinem bereits zitierten Gespräch mit den „Hallischen Nachrichten“ in den Vordergrund zu stellen versucht.³²⁶

Alles in allem basierte die Werbewirksamkeit des „Forsterhofes“ zwar primär auf kompositionsinhärenten Momenten. Doch gelangten diese – wie beispielsweise auch bei Mies van der Rohe Zeichnung zu einem Hochhaus-Entwurf am Bahnhof der Berliner Friedrichstraße (**Abb. 53**)³²⁷ – erst durch den direkten topographischen Kontext, d.h. durch die Berücksichtigung der kontrastierenden, bauschmuckbetonten benachbarten Mietshausfassaden, zur absoluten Entfaltung. Von dieser für das „Neue Bauen“ typischen Anschauung eines gezielt gewählten Kontrastes zwischen alter und neuer Bausubstanz rückte Gellhorn auch in den darauffolgenden Jahren nicht ab. Noch 1927 betonte er die Wichtigkeit „völlige(r) Pietätlosigkeit gegenüber Überkommenen“³²⁸ im Städtebau.

³²⁴ Auch aus der damaligen, kaum zu überschätzenden Relevanz des Stahlbetons für die entstehungszeitliche Plastik lassen sich Rückschlüsse auf den „Forsterhof“ ziehen. Die von Christian Fuhrmeister für Denkmale der 1920er Jahre ausgearbeitete These, nach der abstrakte Denkmale weitaus stärker auf die Rolle des Materials als „*beudeutungskonstituierendes Element*“ angewiesen seien als traditionell abbildende (Fuhrmeister, 2001, S. 15) lässt sich nahtlos auf den „Forsterhof“ übertragen: Auch er ist im weitgehenden Verzicht auf Bauschmuck gegenüber älteren Bürobauten „abstrahiert“, daher tritt auch bei ihm das vermeintliche Baumaterial Stahlbeton als Progressivitätsmetapher stärker in den Vordergrund.

³²⁵ Besonders deutlichen Niederschlag fand dieses Denken im Umfeld der als Sammelbecken zahlreicher damaliger Reformbestrebungen zu betrachtenden Gartenstadtbewegung. Hier wurden historisierende Fassaden unumwunden mit „Ausbeutertum“ gleichgesetzt. Vgl. Kampffmeyer, Hans: Die Gartenstadtbewegung. Leipzig / Berlin ²1913, v.a. S. 92.

³²⁶ Vgl. Ein Bureauhausneubau in Halle. (1922).

³²⁷ Zu diesem Gebäude vgl. Neumeyer, Fritz (Hg.): Ludwig Mies van der Rohe. Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße. Dokumentation des Mies-van-der-Rohe-Symposiums in der Neuen Nationalgalerie. Tübingen, Berlin 1993.

³²⁸ Gellhorn, A.: Formung der Großstadt. (1927), S. 55.

6. Anmerkungen zum Gebäudeinneren

Die in Eingangsbereich und Treppenhaus sichtbare, unkaschierte Darlegung der Betonstützen und -unterzüge scheint bereits der dominanten Prämisse der späten 1920er Jahren nach so genannter „konstruktiver Ehrlichkeit“³²⁹ verpflichtet. Damals allerdings wurden vergleichbar gestaltete Bauten – wie etwa das zeitgleich entstandene, im Inneren ebenso von der offenen Darlegung sich durchdringender Unterzüge und Pfeiler beherrschte ADGB-Gebäude Max Tauts³³⁰ (**Abb. 71**) – oftmals nicht etwa sachlich zweckgebunden, sondern in emotionalisierend-expressiver Weise interpretiert³³¹. Selbst spätere rigide Rationalisten wie Ludwig Hilberseimer erfreuten sich zu diesem Zeitpunkt an den gleichermaßen freiliegenden Innenstützen der Breslauer Jahrhunderthalle (1913) nicht etwa aufgrund deren „konstruktiver Ehrlichkeit“ als vielmehr wegen deren vermeintlich „grandiose(r) Monumentalität“³³². Als Schüler Theodor Fischers dürfte Gellhorn bereits vor seiner Mitarbeit an der Breslauer Jahrhunderthalle durch den Fischer-Entwurf für die Ulmer Garnisonkirche (1906-10)³³³ mit der schon in den Vorkriegsjahren bewunderten Gestaltungskraft gezielt unverdeckt belassener Unterzüge³³⁴ vertraut gewesen sein und dieses Motiv bewusst auch beim „Forsterhof“ eingesetzt haben.

Mit der Abrundung des Treppenhaus-Grundrisses stehen Gellhorn und Knauthe einer 1923 von Adolf Behne allzu plakativ unter dem Begriff des so genannten „organischen Funktionalismus“³³⁵ zusammengefassten Ausrichtung innerhalb des „Neuen Bauens“ nahe. Laut Behne entsprach nach Ansicht der „organischen Funktionalisten“ der umschrittene Raum keinem Viereck, sondern einer Ellipse oder einem Kreis. Gekonnt versuchten die „Organiker“ auf diesem Wege, ihre persönliche Kurvenpräferenz als

³²⁹ Diese sollte auch Gellhorn später als zentrales Anliegen des „Neuen Bauens“ darstellen. Vgl. Gellhorn, A.: Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 77.

³³⁰ Max Taut gab vor, seinen Entwurf für das Berliner ADGB-Gebäude aus den konstruktiven Voraussetzungen gewonnen zu haben, und daher die „Binder für den Sitzungssaal, die Stützen in den Korridoren, die Betonbalken der Decken auch als solche sichtbar“ gelassen zu haben. Vgl. Taut, Max: Das Bürohaus... (1922), S. 195.

³³¹ Schon beim Tautschen ADGB-Gebäude wurde zu Recht wiederholt hinterfragt, ob die Anzahl der sichtbaren Konstruktionselemente wahrhaftig statisch notwendig war oder ob diese nicht vielmehr „dem bewußten Gestaltungszweck dienen, sich durchdringende Formen hervorzuheben mit einem fast mystischen Hang zur Unruhe im Innern.“ Vgl. Berlin und seine Bauten. Teil 9, (Industriebauten und Bürohäuser. Berlin 1971, S. 136)

³³² Hilberseimer, Ludwig: Paul Scheerbart und die Architekten. (1920), S. 273.

³³³ Zu diesem, erstmals im Inneren eines Sakralbaus eine unkaschierte Sicht auf Stahlbetonelemente gewährenden Entwurf vgl. Nerdinger (1988), S. 103-109, 235-238.

³³⁴ Als die unkaschierte Sicht auf den Beton der Ulmer Garnison-Kirche lobendes Beispiel vgl. Eisen- und Eisenbetonbau. Gemeinverständliche Einzel-Darstellungen aus Theorie und Praxis des Bauwesens. Stuttgart o.J. (1912), S. 53.

³³⁵ Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau. Verfasst 1923, publiziert München 1926, zu den sogenannten „organischen Funktionalisten“ vgl. S. 40ff.

besonders material- und platzsparende Lösung zu vermarkten. Im Gegensatz zu Hugo Haering (1882-1958)³³⁶ etwa, dem damals vehementesten Theoretiker jener Ausrichtung, begrenzten sich Gellhorn und Knauthe bei der Anwendung gerundeter Formen im „Forsterhof“-Grundriss jedoch nur auf das Treppenhaus, d.h. auf einen Ort mit verbindlich notwendiger und daher über eine spätere Umnutzung erhabenen Funktion. Auf diese Weise widersetzten sie sich vorausschauend der späteren zentralen Kritik am so genannten „organischen Funktionalismus“, nämlich der mangelnden Fähigkeit zu einer späteren Gebäudeumnutzung³³⁷.

Dass es sich bei der Präferenz eines gerundeten Treppenhausgrundrisses weniger um eine utilitär konsequente Variante, sondern um eine rein künstlerisch intendierte formale Vorliebe handelte, durchschaute Adolf Platz bereits 1927: Mit dezent despektierlichem Unterton umschrieb er Scharoun, Haering und Gellhorn wegen deren Vorliebe zu gerundeten Grundrissen als „zum Barocken neigende Naturen“³³⁸. Obwohl derartige Kategorisierungen aus heutiger Sicht freilich wenig aussagekräftig sind, verfehlen sie das Grundideal der „Forsterhof“-Treppenhaus-Konzeption keineswegs vollständig – so man den Begriff des „Barocken“ in Übereinstimmung mit Adolf Platz auf eine den theoretischen Idealen des „Neuen Bauens“ widersprechende Tendenz nach dem Schmuckhaften und „Aufgesetzten“ reduzieren will: Merklich ist die Konzeption einem Repräsentationsverständnis unterworfen, das bereits für die seinerseits oftmals an barocken Treppenhausausstattungen orientierten Büro- und Verwaltungsgebäude des 19. Jahrhunderts typisch war. So sind das aufdringlich massiv hervortretende Treppengeländer, die umfangreiche Farbgestaltung der Wände und die scheinbar kostbaren Materialien im „Forsterhof“-Eingangsbereich vorrangig durch die bereits im Büro- und Verwaltungsbau des 19. Jahrhunderts etablierte Einsicht zu erklären, dass das Treppenhaus als bei dieser Bauaufgabe oftmals einzig öffentlich zugänglicher Raum den beruflichen Erfolg des Firmeninhabers zu repräsentieren habe, während die Büroräume kostensparend schlicht auszustatten waren.³³⁹ Im Falle des „Forsterhofes“ wurde letztgenannte Sparmaßnahme eingehend berücksichtigt – bekanntlich wurden die Büroräume unter dem vollständigen Verzicht auf Gellhorns und Knauthes Mitarbeit eingerichtet. (**Abb. 5.14**)

³³⁶ Zu Hugo Haering vgl. Schirren, Matthias: Hugo Häring. Architekt des Neuen Bauens. 1882-1958. AK, Ostfildern-Ruit 2001.

³³⁷ Zu dieser Kritik vgl. Behne (1926), S. 50.

³³⁸ Platz (1927), S. 55.

³³⁹ Vgl. Wiener (1912), S. 326. Insbesondere bei Kontorhäusern, d.h. bei an mehrere Firmen vermieteten Bürohäusern, war dieses Procedere wohlüberlegt, da man den späteren Mieter zum Zeitpunkt der Gebäudekonzeption zumeist noch nicht kannte. Vgl. hierzu u.a. Hipp (1988), S. 19.

Eine weitere – wiederum rein ideell zu verstehende – Parallele zum Barock bzw. zu dem barockrezipierenden Büro- und Verwaltungsgebäude des 19. Jahrhunderts besteht in der Anspielung auf das seinerzeit beliebte Motiv eines apotheotisch erhellten Aufstiegs. Schon der bereits zitierte, erbauungszeitliche Kommentar Ludwig Redslobs, im Treppenhaus stehend einen „*unwiderstehlichen Auftrieb*“³⁴⁰ zu verspüren, könnte auch in diesem Zusammenhang gelesen werden. Des weiteren wäre die erst in der obersten Etage vorgesehene zusätzliche nördliche Belichtungsquelle nicht nur rein utilitär, sondern auch als Motiv des apotheotisch erhellten Aufstiegs auslegbar. Und nicht zuletzt ist an die bereits im Kontext der Haupteingangs-Analyse angesprochene, gleichermaßen erst in den oberen Etagen Erleuchtung versprechende „Forsterhof“-Interpretation durch die mit Sicherheit von den Architekten oder dem Auftraggeber instruierten zeitgenössischen Fotografen zu erinnern. Ungeachtet der heute nicht mehr rekonstruierbaren speziellen Funktion der einzelnen Etagen und auch ungeachtet der eigentlichen Funktionen eines Bürohauses, ist diese entstehungszeitliche Verklärungstendenz der oberen Gebäudehälfte im Kontext der bauaufgabenüberschreitend zu beobachtenden damaligen Höhenverherrlichung zu deuten. Bereits Wolfgang Pehnt hat die Sehnsucht nach dem Erhöhten und Entrückten als wesentliches gattungs- und bauaufgabenübergreifendes Merkmal der Architektur des frühen 20. Jahrhunderts herausgearbeitet: Wie Friedrich Nietzsches Zarathustra schien vielen damaligen Künstlern und Künstlerinnen eine wirklich bereichernde Existenz nur in irdisch entrückten Höhenlagen möglich.³⁴¹

Im Treppenhaus werden utilitäre Überlegungen repräsentativen eindeutig untergeordnet: Obwohl Terrazzo als ungeeigneter Fußbodenbelag galt³⁴², kam er zur Anwendung. Darüber hinaus widersprach die nachträgliche Treppenverkleidung mit einem Läufer besonders auffällig dem Askese-Denken des späteren „Neuen Bauens“.³⁴³ Auch wenn nicht mehr zu klären ist, ob die skulpturenartige Inszenierung des erdgeschossigen Rippenheizkörpers einem Anliegen des Auftraggebers entsprach oder auf Vorschlag Gellhorns und Knauthes in dieser Form präsentiert wurde, lässt sie ein hervorhebenswert ambivalentes Verhältnis zum industriell gefertigten Massenprodukt erkennen. Die Akzentuierung der durch die Glastüre hindurch bereits von außen sichtbaren Zentralheizung an exponierter Stelle bescheinigt einerseits die stolze Präsentation neuester technischer Errungenschaften, wie die Betonung des Heizsystems überhaupt zu einem wichtigen Merkmal der Moderne der 1920er Jahre avancieren

³⁴⁰ Vgl. Kap. B.I.3.1.2 der vorliegenden Arbeit.

³⁴¹ Vgl. Pehnt (1994), insbes. S. 57ff.

³⁴² U.a. Seeger (1924, S. 43) riet dringend von Terrazzo in Bürobauten ab, da er die Rutschgefahr steigern und den Geräuschpegel erhöhe.

³⁴³ Als ein jegliche „Verkleidungstendenzen“ im Innenbereich negierender Aufsatz vgl. Behne, Adolf: Das Zimmer ohne Sorgen. In: Uhu 3 (1926/27), H. 1, S. 22-35.

sollte³⁴⁴; andererseits signalisiert die individualisierende und vor allem funktionshinderliche Heizungsverkleidung³⁴⁵ ein zu diesem Zeitpunkt noch sehr verbreitetes, der Handwerksromantik des „Nachkriegsexpressionismus“ nahestehendes Misstrauen gegenüber der Gestaltung eines maschinell gefertigten Massenproduktes. Dieser Aspekt ist besonders betonenswert, da unwesentlich später entstandene Entwürfe Gellhorns und Knauthes – im besonderen der Ausführungsentwurf der nachfolgend zu besprechenden Silberhütte der Mansfeld AG – genau gegenteilig vorgaben, ein maschinell produziertes Massenprodukt zu sein, obschon sie realiter auf konventionellem handwerklichen Wege errichtet wurden.

7. Stellenwert innerhalb Gellhorns Œuvre / Resümee

Angesichts der von der bisherigen Forschung allorts emporgehobenen, späteren erbarmungslosen Kritik Alfred Gellhorns an der „Neuen Sachlichkeit“ überrascht die Frühzeitigkeit elementarer Merkmale jener späteren Ausrichtung des „Neuen Bauens“ beim „Forsterhof“. Verglichen mit gleichzeitig ausgeführten Büro-, Verwaltungs- und Geschäftsbauten heute bekannterer, modern ambitionierter Architekten der 1920er Jahre – etwa Max Tauts ADGB-Gebäude (**Abb. 71.1**) oder Erich Mendelsohns Mosse-Haus (**Abb. 61**) – verwundert der ungleich höhere Abstraktionsgrad bzw. die kompromisslosere Anpassung an eine tayloristisch dominierte Grund- und Aufrissgestaltung. Die an Le Corbusiers „Dom-ino“ erinnernde gestalterische Differenzierung tragender, stützender und Raum bildender Elemente innerhalb der Fassade, das bisherige Hierarchisierungsmomente offiziell negierende Fensterraster der Westseite, der weitgehende Verzicht auf historisch überlieferten Bauschmuck insbesondere im Bereich des Haupteingangs und die südlich erkennbare Zerlegung in „Funktionseinheiten“ – d.h. die sichtbare Trennung von Büro- und Treppentrakt – erklären als sehr frühzeitige Umsetzung zentraler Anliegen des „Neuen Bauens“ die damalige Begeisterung für dieses zu Unrecht lange Jahre in Vergessenheit geratene Bürogebäude.

Ähnlich wie der Potsdamer Einsteinturm Erich Mendelsohn zum künstlerischen Durchbruch verholfen hatte, lenkte der einerseits merklich am Einsteinturm orientierte, andererseits formal erheblich abstrakter inszenierte „Forsterhof“ über Nacht das Interesse von Kunst und Industrie auf das bis dahin weitgehend unbekannt

³⁴⁴ Als ein Beispiel sei auf die Empfehlungen Bruno Tauts zur bestmöglichen Inszenierung des Heizsystems im eigenen Hause hingewiesen. Vgl. ders.: Ein Wohnhaus. Berlin 1927, S. 77. Zudem waren auch bei *dem* gebauten Manifest des „Neuen Bauens“, der Stuttgarter Weißenhofsiedlung, die Heizungsrohre gezielt über Putz verlegt und mitunter farbig hervorgehoben worden. Vgl. hierzu Kirsch (1987), insbes. S. 171.

³⁴⁵ Die massive Verkleidung schränkte die Heizleistung im unteren Drittel ein.

Architekturbüro Gellhorns und Knauthes. Dabei war das Gebäudekonzept des „Forsterhofes“ einem Auftraggeber geschuldet, der sich aus werbestrategischem Kalkül nach außen betont innovativ gab und unternehmensintern althergebrachte Hierarchien pflegte, wie die Auseinandersetzung mit dem in den Keller verlegten Personaleingang, dem Kontrollfenster im Inneren, der traditionsbehafteteren Gestaltung der dem Personal gewidmeten Ostseite, aber auch mit den hohen, einen Ausblick der Angestellten verhindernden Fensterbrüstungen zeigte. Erneut offenbaren sich an dieser Stelle die vielfältigen Bedeutungsebenen der Begriffe „modern“ und „funktional“: Unter „moderner Architektur“ verstand der Auftraggeber offenbar Bauten, die sich nicht bloß mit einem modernen Gewand oder Grundriss begnügten, sondern zugleich die Option zur Berücksichtigung der damals aktuellsten Vorschläge zu einer nicht immer philanthropisch ambitionierten Ökonomisierung des Betriebes und vor allem zu einer effizienteren Angestellten-Reglementierung beinhalteten. „Funktional“ konnte ihm sein Gebäude vor allem erscheinen, da es die architektonischen Voraussetzungen für diese Ökonomisierungs- bzw. Restriktionsbestrebungen bot. Die lange gehegte, pauschale Gleichsetzung zwischen „Neuem Bauen“ und sozialem bzw. demokratischem Denken lässt sich angesichts des „Forsterhofes“ einmal mehr hinterfragen.

Von der Verpflichtung des als „modern“ geltenden Architekturbüros Gellhorn & Knauthe konnte sich Sernau nicht nur ökonomische Vorteile, sondern auch die Dokumentation persönlicher Kunstbeflissenheit erhoffen, die allerdings in letzter Konsequenz nicht minder wirtschaftlichen Abwägungen galt. Wie im nächsten Kapitel darzustellen sein wird, hatte man in der deutschen Industrie spätestens seit der Kooperation zwischen AEG und Peter Behrens (1907) die Werbewirksamkeit progressiver künstlerischer Unternehmens-Präsentation erkannt. Gebildet wurde diese betont „baukünstlerische“ Gebäude-Facette beim „Forsterhof“ vor allem durch die nur vordergründig nutzungsgebundenen, realiter dem Bereich expressiv übersteigerter, kristalliner Architekturutopien entliehenen Schrägen von Türsturz, Dach und Fensterleibungen sowie durch die nur über den „Architektur-Dichter“ Paul Scheerbart vollständig entschlüsselbare Präferenz eines stahlgläsernen Haupteingangs und farbig gefasster Fensterrahmen. Obwohl diese Komponenten vortrefflich und vorrangig Gellhorns künstlerischem Credo, nach dem „*vollkommene Zweckerfüllung (...) Voraussetzung, nicht aber (...) Ziel der Baukunst*“³⁴⁶ sei, gerecht zu werden scheinen, müssen dabei – dem den Auftraggeber ausblendenden Blick bisheriger Forschung widersprechend – in mindestens gleich hohem Maße die Ambitionen Paul Edgar Sernaus berücksichtigt werden. Erst auf diese Weise sind die „Forsterhofschrägen“ und die nach außen sichtbar inszenierte Spiralförmigkeit der Treppe nicht bloß als Symbol

³⁴⁶ Gellhorn, A.: Zum Thema bildende Kunst im neuen Hause. S. 66. In: Grohmann (1928), S. 66-67.

künstlerischen Neubeginns, sondern vor allem auch als selbstbewusste Machtgeste des Auftraggebers, als ein durch die Anspielungen auf US-amerikanische Hochhäuser zusätzlich forciertes Zeichen wirtschaftlichen Aufbegehrens vor dem Hintergrund der so genannten „Hyperinflation“ zu lesen.

Während sich die vom Gesamtkunstideal geleitete farbige Fassung des Inneren auch bei darauffolgenden Werken – etwa dem „Landhaus E.“ (1927) – wiederfinden sollte, verlieren sich die den kristallinen Architekturutopien der 1910er Jahre formal verpflichteten Schrägenmotive schon kurze Zeit nach Vollendung des „Forsterhofes“. Lediglich das Motiv eines asymmetrischen Hauptfassadenabschlusses wurde ein weiteres Mal wiederholt: bei der Fassadenumgestaltung des Halleschen Geschäftshauses am Markt 6 (1923) (**Abb. 9-9.2**). Bereits bei der ein Jahr später begonnenen Spielzeugfabrik Edenhofer nahe Leipzig (**Abb. 11**) verzichteten Gellhorn und Knauthe auf ähnliche Formexperimente, insbesondere aber auf ein kristallines Formenvokabular, wengleich sie hier, wie auch beim Drittentwurf zur Silberhütte, das die Spiralform der Treppe nach außen betonende, geschossübergreifend ausgebildete, vertikalgeführte Treppenhaus-fenster übernahmen. Der „Forsterhof-Treppenturm“ hinterließ überdies bei einem weiteren Gebäude der Folgejahre Spuren: Er muss die Auftraggeber der Halleschen AOK derart fasziniert haben, dass sie bei dem von Gellhorn und Knauthe konzipierten AOK-Erweiterungsbau in der Kleinen Klausstraße (1925) einen im Grundriss ähnlich abgerundeten „Treppenturm“ sowie ein vergleichbar massiv ausgebildetes Treppengeländer im Inneren (**Abb. 14.1, 14.2**) vorsahen, obschon diesmal ein vertikal geführtes Fensterband ausblieb.

Die vorkragenden, über Eck geführten „Forsterhof“-Brüstungsbänder lassen die Fenster als „Fensterbänder“ erscheinen, womit ein wichtiges, auch für Folgeprojekte Gellhorns und Knauthes verbindliches Motiv des „Neuen Bauens“ artikuliert wird: Nunmehr mit weniger kräftigen Eckpfeilern ausgebildet, fand sich eine ähnliche Situation bei der Garage Schwabach (1924) (**Abb. 8-8.7**) und der Spielzeugfabrik Edenhofer. Standen die beiden letztgenannten Objekte aufgrund der Fenstereckpfosten noch der Übereck-Fensterkonstellation des Darmstädter Hochzeitsturmes (1907/08) Joseph Maria Olbrichs (1867-1908) (**Abb. 72**) nahe, ist bei der einzig beim Drittentwurf der Silberhütte der Mansfeld AG nachweisbaren, so genannten „stützenlosen“ Ecke von Laugerei, Meisterhaus und Zerkleinerungsanlage erstrangig an ein jüngerer, gleichermaßen der Industrie verpflichtetes Bauwerk, an Walter Gropius Alfelder Faguswerke (1911-15), zu denken.

Mit der einerseits durch zeitgenössisch als hochaktuell geltenden Mitteln verfremdeten, andererseits aber erkennbar belassenen Palazzo- und Treppenturm-Rezeption trifft man beim „Forsterhof“ erstmalig auf die für das Folgewerk bezeichnenden, entweder die gesamte Gebäudefunktion oder nur einzelne Bauelemente erläuternden, in divergierendem Ausmaß variierten Rückgriffe in die Architekturgeschichte. Da beinahe das gesamte, vor dem „Forsterhof“ entstandene baukünstlerische Werk Alfred Gellhorns verschollen ist und die wenigen erhaltenen Unterlagen keinen detaillierten Vergleich erlauben, weil sie lediglich eine schematisch gehaltene Vogelschau (**Abb. 2**), eine Kohleskizze zu einer Innengestaltung (**Abb. 3**) sowie einen Grundriss (**Abb. 4**) zu erkennen geben, muss ungeklärt bleiben, ob der „Forsterhof“ dabei als künstlerischer Neuanfang oder konsequente Fortsetzung einer bereits in den Vorkriegsjahren eingeleiteten Entwicklung zu bezeichnen ist. Zwar lässt die streng achsensymmetrisch geordnete kolonnadengesäumte Bautengruppe der Vogelschau aus dem Jahre 1910/11 eine erheblich deutlichere Vergangenheits-Orientierung in den Vorkriegsjahren erahnen, doch war diese seitens des Wettbewerbs-Auslobers vorgegeben³⁴⁷. Zudem entstand Gellhorns Breslauer Entwurf in Kooperation mit zwei älteren Architekten, deren Einfluss möglicherweise höher wog als der des damals 25-jährigen Gellhorn.

Die durch scheinbar undurchdringlich ausgebildete Mauern und hochliegende, tief in die Fassade gesetzte Fenster geschürte, monumentale Panzerartigkeit des „Forsterhofes“ ist in keineswegs geringerem Maße auch für die Silberhütte der Mansfeld AG, die Olex-Tankstelle oder das „Landhaus E.“ charakteristisch. Dennoch ist sie beim „Forsterhof“ noch in einen nachfolgend nicht mehr in dieser Ausprägung nachweisbaren Gesamtduktus gebettet, der vor allem einigen Werken des nachweislich von Gellhorn verehrten Henry van de Velde, aber auch einigen Bauten Hans Poelzigs nahesteht. Gestalterische Parallelen existieren dabei nicht nur zu Poelzigs, ähnlich dem „Forsterhof“ von Horizontalbändern überzogenen Geschäftshaus in der Breslauer Junkernstraße, sondern auch zu den gleichermaßen durch abgerundete Ecken charakterisierten Türmen der Breslauer Werdermühle. Eine Ursache der Poelzig-Orientierung mag insbesondere in der geographischen Nähe zu finden sein: Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges lebte Gellhorn bekanntermaßen in Breslau und spätestens im Jahre 1913 muss Gellhorn in seiner Eigenschaft als Leiter der historischen Abteilung der „Ausstellung für Friedhofskunst“ auf der Breslauer „Jahrhundertausstellung“ Poelzig persönlich begegnet sein, da dieser hauptverantwortlich für den Generalbebauungsplan des gesamten „Jahrhundertausstellungs“-Areal war. Auch hier wartete Poelzig insbesondere mit dem Ausstellungspavillon des Künstlerbundes

³⁴⁷ Zu der „Klassizismus“-Vorgabe des Breslauer Wettbewerb-Komitees vgl. Nielsen (1999), S. 39.

Schlesiens³⁴⁸ (**Abb. 73**) und dem ähnlich wie der „Forsterhof“ in fließend-abgerundeter Linie gebildeten, überdimensionalen Haupteingangstor³⁴⁹ (**Abb. 73.1**) mit ausgesprochen monumentalen Bauten auf, die ihrerseits auf den zwar von Fritz Behrendt entworfenen, jedoch sicherlich nicht ohne Abstimmung mit Gellhorn errichteten Pavillon für die von Gellhorn konzipierte Friedhofsbaukunst-Ausstellung zurückwirkten: Denn obwohl sich von jenem Pavillon keine Abbildung erhalten hat, sei zumindest betont, dass auch er entstehungszeitlich primär wegen seiner „*starke(n) Wucht*“³⁵⁰ bewundert wurde.

³⁴⁸ Zu diesem Pavillon vgl. Ilkosz / Störtkuhl (2000), S. 69/70, 423-426

³⁴⁹ Zum Eingangstor der Breslauer „Jahrhundertausstellung“ vgl. Ilkosz (2000), S. 428-429.

³⁵⁰ Vgl. Jahrhundertfeier der Freiheitskriege. Breslau Mai – Oktober 1913. Berlin 1913, S. 20.

II. SILBERHÜTTE DER MANSFELD AG (1922/23)

1. Einleitung

Ein Jahr nach Vollendung des „Forsterhofes“ gelang es Gellhorn und Knauthe mit dem Entwurf zu einer Silberhütte (**Abb. 6-6.8**), erneut das Interesse der Protagonisten des „Neuen Bauens“ auf sich zu lenken. Der vermutlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1923¹ für die in Hettstedt am Fuße des Südostharzes ansässige Mansfeld AG angefertigte Entwurf sollte eine stark überholungsbedürftige Anlage aus dem 19. Jahrhundert (**Abb. 6.1**) ersetzen; ausgeführt wurde jedoch lediglich die Südfassade der inzwischen zerstörten Laugerei². (**Abb. 6.7, 6.8**) Erstmals auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924 einer breiten Öffentlichkeit präsentiert, wurde das Projekt unter Modernebefürwortern umgehend als richtungsweisend erklärt.³ Auch im Ausland stieß das Projekt auf Wohlgefallen. So bildete die renommierte französische Fachzeitschrift „Cahiers d'Art“ Gellhorns und Knauthes Entwurf zusammen mit Peter Behrens Berliner AEG-Turbinenhalle (1908/09) (**Abb. 74**) und Walter Gropius' und Adolf Meyers Alfelder Faguswerken (1911-15) (**Abb. 44.1, 44.2**) als vorbildliche Beispiele deutschen Industriebaus ab.⁴ Obwohl die entstehungszeitliche Bewunderung zur Erwähnung oder Abbildung des Silberhüttenentwurfs in zahlreichen der damals wichtigsten Publikationsorgane zur Architektur der 1920er Jahre führen sollte⁵, verkörperte die bereits vor der Großen Berliner Kunstausstellung 1924 publizierte, eher expressiv-assoziativ als objektiv analysierende Abhandlung Ludwig Erich Redslobs die einzige eingehende Betrachtung der Silberhütte aus damaliger Sicht.⁶ Dieser Redslobschen Publikation ist es zusammen mit einem Aufsatz Gellhorns⁷ zu verdanken, dass neben

¹ Zur Datierung vgl. Anm. 9.

² Der genaue Zeitpunkt der Errichtung ist unbekannt. Redslob (1924), S. 8 behauptet, mit der Errichtung der Laugerei sei 1923 begonnen worden.

³ Der Entwurf wurde in der Abteilung der „Novembergruppe“ vom 31.05.-01.09.1924 gezeigt. Vgl. Große Berliner Kunstausstellung 1924. AK, Berlin, 1924, Objektnr. 884. Als Rezensionen zu dem dort ausgestellten Silberhüttenentwurf vgl. Behne, Adolf: Große Berliner Kunstausstellung. In: Die Weltbühne 20 (1924), II, Nr. 28, S. 67 - Behrendt, Walter Curt: Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924. S. 351. In: Kunst und Künstler 22 (1924), H. 11, S. 347-352 - Soeder, Hans: Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924. S. 155. In: Der Neubau 6 (1924), H. 13, S. 153-158. Das Projekt wurde in der darauffolgenden Zeit u.a. auch in Gera präsentiert. Vgl. Geschäftshaus- und Fabrikbauten. AK, Kunstverein Gera (1925), Nachdruck in: Bauwelt 68 (1977), H. 33, S. 1090/1091.

⁴ Vgl. den unpaginierten Abbildungsteil in: Cahiers d'Art. Paris 1926.

⁵ Europa-Almanach. Hg. von Einstein, Carl u. Westheim, Paul. Leipzig 1925, S. 47 - Hilberseimer, Ludwig: Internationale neue Baukunst. Stuttgart 1928, S. 49 - Lindner, Werner: Bauten der Technik. Berlin 1927, Taf. 186 (Abb. 525) - Müller-Wulckow, Walter: Bauten der Arbeit und des Verkehrs. Königstein / Leipzig ³1929, S. 37.

⁶ Redslob, Ludwig E.: Neue Industriebauten. Architekten Alfred Gellhorn und Martin Knauthe. In: Der Neubau 6 (1924), H. 1, S. 6-8.

⁷ Gellhorn, A.: Hüttenbau. In: Der Industriebau. 18 (1927), H. 1, S. 1-9; lt. Scharfe (1979), S. 39 befanden sich ebenso zwei Abbildungen in der heute verschollenen, 1926 von Gellhorn und Knauthe herausgegebenen Schrift zum gemeinsamen Werk.

dem dritten, als Ausführungsentwurf konzipierten Projekt auch die beiden vorangegangenen Entwurfsstadien überliefert wurden, obwohl – wie bei einem weiteren unausgeführten Projekt Gellhorns und Knauthes für die Mansfeld AG, dem Elektrolysehütten-Entwurf aus dem Jahre 1925 (**Abb. 20-20.8**) – das gesamte Originalplanungsmaterial heute verschollen ist.⁸ Jene ersten zwei, um 1922/23 angefertigten Silberhütten-Projekt-skizzen⁹ (**Abb. 6.4, 6.5**) wurden bereits ein Jahr vor dem Drittentwurf (**Abb. 6.6**) auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 gezeigt, fanden jedoch – abgesehen von einigen kurzen Erwähnungen auf regionaler Ebene - keine Beachtung¹⁰.

1.1 Forschungsstand und Zielsetzung

Nach 1933 blieb der Entwurf zur Silberhütte für die Mansfeld AG über Jahrzehnte beinahe unbeachtet. In größerem Umfang wurde erst 1977 im Rahmen der Berliner Europarat-Ausstellung „Tendenzen der zwanziger Jahre“¹¹ an dessen ehemaligen Bekanntheitsgrad erinnert. Eine erwähnenswerte Resonanz unterblieb dennoch. Bis heute beschränkte sich das Interesse der Forschung auf bereits vor der Europarat-Ausstellung verfasste kurze Erwähnungen Julius Poseners und Ingrid Schulzes. Posener begrenzte sich dabei auf eine Hervorhebung der Silberhütte als besonders gelungenen Entwurf Gellhorns und Knauthes und betonte völlig zu Recht, dass zwischen dem ersten und dritten Entwurf „zwei Epochen der neuen Form“ lägen.¹² Ingrid Schulze indes zählte die Silberhütte wiederholt zu den „bedeutendsten Leistungen des damaligen

⁸ Weder Bauakten noch weitere Planungsmaterialien zum Silberhütten- bzw. Elektrolysehüttenentwurf sind derzeit auffindbar: Im Landesarchiv Merseburg, in dem alle erhaltenen schriftlichen Dokumente zur Mansfeld AG, Eisleben aus dem Zeitraum 1850-1945 und der Mansfeld AG, Kupfer- und Messingwerk Hettstedt der Jahre 1907-1945 aufbewahrt werden, ließen sich nach schriftlicher Mitteilung der dortigen Mitarbeiterin Frau Schatz an die Verfasserin vom 17.09.1997 weder Bauakten noch weitere, für die Herleitung der Beauftragungsmodalitäten relevante Dokumente auffinden. Nach telefonischer Mitteilung Herrn Riesches an die Verfasserin vom 01.10.1997 verfügt auch das Zentralarchiv der Mansfelder Kupfer- und Messing GmbH, Lutherstadt Eisleben, über keinerlei für die vorliegende Abhandlung relevante Materialien.

⁹ Eine Datierung der drei Entwürfe ist nur ansatzweise möglich. Gellhorn datiert alle drei Entwürfe zur Silberhütte auf 1923. Vgl. Gellhorn, A.: Hüttenbau. Abb. 1, S. 2. In: Der Industriebau 18 (1927), H.1, S. 1-9. Martin Knauthe hingegen gibt als Entstehungsjahr 1922 an. Vgl. Knauthe, Martin: Architekt Martin Knauthe. Projekte und Bauten 1910-1937. Bl. 45 Masch. Schr. (Stadtarchiv Halle). Als gesichert kann dennoch gelten, dass die beiden ersten Projektzeichnungen – eventuell auf Vorarbeiten aus dem Jahre 1922 fußend – spätestens im Mai 1923 fertiggestellt worden sein müssen, da sie ab diesem Zeitpunkt auf der Großen Berliner Kunstausstellung, die von Ende Mai bis Ende August dauerte, zu sehen waren. Da der dritte Entwurf hingegen erst auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924 zu besichtigen war, ist anzunehmen, dass er erst nach Mai 1923 konzipiert wurde, allerdings hinsichtlich der Besprechung durch Redslob zu Beginn des Jahres 1924 wahrscheinlich spätestens Ende 1923 vollendet worden war.

¹⁰ Vgl. Große Berliner Kunstausstellung 1923. (1923) Nr.1179 u. 1180. Als kurze, lobende Erwähnung zu der Präsentation auf der Hallischen Kunstschau 1923 vgl. Redslob, Ludwig E.: Hallische Kunstschau. Grundsätzliches. (1923), o.S. - Roßberg, Fritz: Hallische Kunstschau 1923. (1923), o.S.

¹¹ Vgl. den gleichnamigen Ausstellungskatalog, Berlin 1977, II, Nr. 717.

¹² Vgl. Posener (1970), S. 857. Posener spricht hier versehentlich von nur zwei Entwürfen, bildet als zweite und letzte Fassung den eigentlichen Drittentwurf ab. Zu der Hervorhebung innerhalb Gellhorns Gesamtwerk vgl. auch Posener (1972), S. 957.

*Industriebaus in Deutschland*¹³. Sie widmete dem Objekt zwar einige Zeilen mehr als Posener, verzichtete jedoch ebenso auf eine detaillierte Analyse. Obwohl der Silberhüttenentwurf ihrer Ansicht nach „*der Dynamik des Produktionsvorganges*“¹⁴ folgt, blendet sie – wie zuvor schon Posener – den eigentlichen Produktionsvorgang aus ihren Darstellungen vollständig aus. Überdies muten Schulzes Deutungsansätze mitunter ideologisch voreingenommen an. Mit dem verdienstvollen Ziele der Rehabilitation Gellhorns und Knauthes noch zu DDR-Zeiten formuliert, widersprechen einige Interpretationsansätze Schulzes den mutmaßlichen Ambitionen des Auftraggebers erheblich.¹⁵

Fernab der bislang nur geringfügig an Gellhorn und Knauthe interessierten Forschung liegt zudem noch keine architekturhistorische Abhandlung zu den zahlreichen Zechen und Hütten der Mansfeld AG vor, die auf den Entwurf Gellhorns und Knauthes hätte eingehen können. Sogar die beiden jüngst erschienenen umfangreichen Bände zur Geschichte der Mansfeld AG¹⁶ blenden architekturhistorische Aspekte vollends aus. Sie erwähnen Gellhorns und Knauthes Entwurf an keiner Stelle, wie sie überhaupt der ehemals äußerst unternehmensrelevanten Silbergewinnung nur ein sehr geringes Augenmerk schenken. Ähnlich verfährt die kurz darauf erschienene, ausdrücklich sozialen *und* kulturellen Aspekten des Mansfelder Kupferschiefer-Bergbaus gewidmete Schrift¹⁷ – sie ignoriert architekturhistorische Faktoren gänzlich.

In Anbetracht der äußerst desolaten Quellenlage musste eine Analyse der Silberhütte zahlreiche Fragen offen lassen: Die genannten Publikationen aus den 1920er Jahren bieten keine vollständige Übersicht über das Entwurfsmaterial. Es fehlen Grundrisse und Schnitte der ersten beiden Projekte, deren Aufrisse zudem nur als schematische Zeichnungen vorlagen. Gleichermaßen schematisch sind Grund- und Aufriss des dritten

¹³ Seit Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. S. 536. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar (1976), H. 5/6, S. 529-539 widmete sich die Autorin in allen bereits im Rahmen des „Forsterhofes“ genannten Veröffentlichungen auch der Silberhütte – allerdings ohne inhaltliche Abweichungen zu dem o.g. Aufsatz. Zitat aus: Schulze, Ingrid: Hallesche Architektur- und Kunstentwicklung der zwanziger Jahre in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. S. 58. In: Dessauer Kalender 25 (1981), S. 55-64.

¹⁴ Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. (1976), S. 536.

¹⁵ Vgl. hierzu insbesondere Kap. B.II.4 der vorliegenden Arbeit.

¹⁶ 800 Jahre Mansfelder Kupferschieferbergbau und Hüttenwesen. Eine Schrift zum Fest. Hg. vom Mansfelder Land. Lutherstadt Eisleben 1999 - Mansfeld. Die Geschichte des Berg- und Hüttenwesens. Hg. vom Verein Mansfelder Berg- und Hüttenleute e.V. Lutherstadt Eisleben und Deutschen Bergbaumuseum Bochum, Lutherstadt Eisleben und Bochum 1999.

¹⁷ 800 Jahre Kupferschiefer-Bergbau: soziale und kulturelle Aspekte der Geschichte des Mansfelder Hüttenwesens. Wissenschaftliches Kolloquium am 29. April 2000 in Hettstedt und am 23. September 2000 in Wettelrode. Landesheimatbund Sachsen-Anhalt e.V.; Redaktion: Cornelia Kessler. Halle 2001

Entwurfs zu nennen; ein Querschnitt lag lediglich für die Kühl- und Rösthallen vor. Von dem Ausführungszustand der gesondert zu besprechenden Silberlaugerei sind lediglich zwei zeitgenössische Fotografien der Eingangsseite überliefert, Risse und Schnitte fehlen. Gänzlich unbeantwortet müssen Fragen zum konkreten Ort der einzelnen Produktionsabschnitte bleiben. Zwar sei erstmals das seinerzeit zur Silbergewinnung aus Kupferschiefererz eingesetzte so genannte „Ziervogel-Verfahren“¹⁸ im Kontext des Silberhüttenentwurfs besprochen, doch beinhaltet diese Präsentation erhebliche Lücken: Über die jeweilige Rolle der einzelnen Gebäudefragmente innerhalb des „Ziervogel-Verfahrens“ können nur sehr vereinfachte Angaben vorgenommen werden. Ebenso lagen keinerlei Details zum geplanten technischen Apparat und zu der erstrebten Mitarbeiteranzahl vor. Keinerlei Angaben standen überdies zu den konkreten Arbeitsbedingungen innerhalb der Silberhüttenanlage zur Verfügung.

Trotz der hochgradig lückenhaften Quellensituation erscheint eine umfangreiche Betrachtung des Silberhüttenentwurfs auf vielfältiger Ebene sinnvoll. Zunächst vollziehen Gellhorn und Knauthe innerhalb der drei im Rahmen des Projektes angefertigten Entwürfe einen maßgeblichen, auch für Folgeprojekte relevanten, baukünstlerischen Wandel, dessen Intensität bei keinem weiteren Entwurf Gellhorns und Knauthes nachweisbar ist. Obgleich im Zentrum der nachstehenden Untersuchung der dritte Entwurf als der zur Ausführung vorgesehene steht, ist es ein Ziel, auf die deutlichen, über die divergierenden Vorbilder zu ermittelnden Diskrepanzen zwischen den Projektvarianten hinzuweisen. Neben werkimmanenten und die Schiffsmetaphorik des Entwurfs herausstellenden Aspekten ist eine nähere Betrachtung der entstehungszeitlichen Rezeption aufschlussreich. Gerade weil die Silberhütte in den 1920er Jahren als „*besonders charakteristisch*“ für die „*neue Baugesinnung*“¹⁹, d.h. für das angeblich jegliche Tradition verwerfende „Neue Bauen“ hervorgehoben wurde, scheint eine Untersuchung indiziert, die den wahrhaftigen Emanzipationsgrad des Entwurfs von der Architekturgeschichte erörtert.²⁰ Darüber hinaus sollen die entwurfsinternen Machtchiffren des Auftraggebers offengelegt werden, da die Rolle des Auftraggebers bisher in keiner Untersuchung Beachtung fand. Den auftraggeberischen Ambitionen sei die Situation der Arbeiter der Mansfeld AG – soweit sie sich ermitteln ließ – gegenübergestellt. In letzter Konsequenz soll mit diesem Procedere erneut dem eingangs erwähnten, bis heute immerzu reanimierten Klischee einer sozial verantwortungsbewusst reflektierenden, den finanziell Minderprivilegierten zugewandten frühen Moderne widersprochen werden. Statt dessen wird der entweder rein

¹⁸ Vgl. hierzu Kap. B.II.1.4.3 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁹ Redslob (1924), S. 8.

²⁰ Vgl. hierzu ausführlich Kap. B.II.2.6 der vorliegenden Arbeit.

künstlerisch interessierte oder aber ausnehmend propagandistisch motivierte bisherige Rezeptionstenor demaskiert. Im Gegensatz zu der Analyse von „Forsterhof“ und Olex-Tankstelle fällt der Überblick zu bauaufgabenspezifischen Primärtendenzen im frühen 20. Jahrhundert vergleichsweise kurz aus²¹, da der Fabrikbau als ehemaliges „Stiefkind“ der Architekturihistoriographie seit den 1970er Jahren facettenreich erforscht wurde²². Vertiefende Erwähnung finden nachfolgend lediglich jene Seiten des Industriebaus des frühen 20. Jahrhunderts, die eine der zentralen Fragestellungen der vorliegenden Abhandlung tangieren: die Frage nach der Rezeption der Architekturgeschichte im „Neuen Bauen“ der Weimarer Republik.

Bevor im letzten Kapitel der Stellenwert des Silberhüttenentwurfs innerhalb des Gellhornschen Œuvre diskutiert wird, sei der realisierten, heute jedoch zerstörten Silberlaugerei ein von der Gesamtbetrachtung der Anlage abgesondertes Kapitel gewidmet, da deren Ausführungszustand mit keinem der drei Entwurfszeichnungen uneingeschränkt übereinstimmt.

1.2 Auftraggeber und Impulse zur Auftragsvergabe

1.2.1 Auftraggeber

Ein Jahr vor Verpflichtung Gellhorns und Knauthes war der Auftraggeber, die „Mansfeld AG für Bergbau und Hüttenbetrieb“, aus dem größten mitteldeutschen Unternehmen, der „Mansfeldschen Kupferschiefer bauenden Gewerkschaft“ mit Hauptsitz in der Lutherstadt Eisleben, als Aktiengesellschaft hervorgegangen.²³ Impuls

²¹ Der Überblick zu allgemeinen Aspekten des Fabrikbaus des frühen 20. Jahrhunderts bleibt überwiegend auf Kap.B.II.1.2.2 und II.2.2.1 der vorliegenden Abhandlung begrenzt.

²² Als unbedingte Pionierleistung auf dem Sektor reflektierter kunsthistorischer Industriebaubetrachtung zu bewerten ist: Günter, Roland: Zu einer Geschichte der technischen Architektur im Rheinland. In: Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Düsseldorf 1970, Beiheft 16, S. 343-372. Von der Vielzahl der nachfolgenden Schriften zum Fabrik- und Industriebau des frühen 20. Jahrhunderts seien im folgenden lediglich vier, die unterschiedlichen Ansätze innerhalb dieses Forschungsgebietes besonders aufschlussreich repräsentierende Untersuchungen genannt. Von den ausschließlich einem einzelnen Objekt oder einem einzelnen Architekten gewidmeten und dennoch die allgemeine Geschichte des Fabrikbaus des frühen 20. Jahrhunderts berücksichtigenden Abhandlungen sei als besonders sachlich-analysierende Schrift hervorgehoben: Jaeggi, Annemarie: Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus. Berlin 1998. Ebenfalls nur dem Werk eines einzelnen Architekten gewidmet, aber vereinzelt stärker philosophische Grundlagen berücksichtigend: Wilhelm, Karin: Walter Gropius. Industriearchitekt. Braunschweig / Wiesbaden 1983. Als einen die Fabrik mitunter zum hehren, leeren Kunstwerk erhebenden Ansatz vgl. Buddensieg, Tilmann / Rogge, Henning: Industriekultur. Peter Behrens und die AEG. 1907-1914. Berlin 1978; und nicht zuletzt als einen diesen Euphemismus in der Architekturihistoriographie fundiert anklagenden Beitrag vgl. Schleper, Thomas: Kunstwissenschaft und Fabrikbau. Über den Beitrag der „Visuellen Sozialgeschichte“ zur Industriekulturforschung. Diss., Universität Osnabrück 1986, Osnabrück 1987.

²³ Zum Mansfelder Kupferschieferbergbau vgl. Brüning, Kurt: Der Bergbau im Harze und im Mansfeldischen. Braunschweig, Hamburg 1926, S. 120 - Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus. Bearbeitet von Günter Jankowski, Clausthal-Zellerfeld 1995 - Protokollband zum Kolloquium anlässlich der ersten urkundlichen Erwähnung Eislebens am 23. November 994. (= Veröffentlichungen der Lutherstätten Eisleben; Bd. 1) Halle 1995 - 800 Jahre Mansfelder Kupferschieferbergbau

der 1921 vollzogenen Umstrukturierung war das ehrgeizige Ziel, den politischen und ökonomischen Schwierigkeiten der Nachkriegsjahre zum Trotz an die wirtschaftlichen Erfolge der Vergangenheit anzuknüpfen und das Kupferschieferbergbau-Monopol über alle Vorkommen des Deutschen Reiches zu erringen. Den bisherigen gewerkschaftlichen Rahmen empfand man dabei als beengendes Hindernis.²⁴

Mit der Mansfeld AG gewannen Gellhorn und Knauthe einen Auftraggeber, der einerseits auf eine ungewöhnlich erfolgreiche Unternehmensgeschichte zurückblicken konnte, andererseits aber in den letzten Jahrzehnten wirtschaftliche Einbußen zu verzeichnen hatte: Aufgrund des überreichen Kupfererzvorkommens waren die Schacht- und Hüttenanlagen der im südöstlichen Harzvorland gelegenen Mansfelder Region zu den ältesten und ehemals bedeutendsten Montan-Industrien der Welt zu zählen.²⁵ Seit deren Zusammenschluss zur „Mansfeldschen Kupferschiefer bauenden Gewerkschaft“ im Jahre 1852 war die Menge des gewonnenen Kupfers in Analogie zum fortschreitenden Technisierungsgrad des Unternehmens²⁶ bis zur Jahrhundertwende stetig gestiegen. Im frühen 20. Jahrhundert jedoch musste der Mansfelder Konzern infolge verstärkter außereuropäischer Importe seine ehemals dominante Stellung auf dem europäischen Kupfermarkt einbüßen. Zugleich führte das

und Hüttenwesen. Hg. vom Mansfelder Land. Lutherstadt Eisleben 1999 - Mansfeld. Die Geschichte des Berg- und Hüttenwesens. Hg. vom Verein Mansfelder Berg- und Hüttenleute e.V. Lutherstadt Eisleben und Deutschen Bergbaumuseum Bochum, Lutherstadt Eisleben und Bochum 1999.

²⁴ Vgl. Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus. (1995), S. 212-214.

²⁵ 1990 eingestellt, wurde laut Gerhard Knitzschke bereits seit der frühen Bronzezeit (1800-1400 v. Chr.) im Mansfelder Raum Kupferschiefer gewonnen, wobei der Beginn umfangreicheren Kupferschieferbergbaus auf das Jahr 1199 zu datieren ist. Vgl. Knitzschke, Gerhard: Metall- und Produktionsbilanz für die Kupferschieferlagerstätte im südöstlichen Harzvorland. In: Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus... (1995), S. 270-284. Neuerdings wird diese Datierung jedoch als zu früh in Frage gestellt. Vgl. Mansfeld (1999), S. 210-212. Seit Erfindung der Schusswaffen im 14. Jahrhundert avancierte die Mansfelder Region rasch zu einem der wichtigsten Kupferlieferanten Europas; auch nach Zunahme außereuropäischer Importe deckte diese Region noch bis in die 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts den gesamten Kupferbedarf Preußens und Kursachsens für militärische und zivile Zwecke. Vgl. Brüning (1926), S. 18.

²⁶ Neben dem verstärkten Einsatz von Dampfmaschinen ist an dieser Stelle insbesondere die Einführung einer Werksbahn im Jahre 1880 und der Einsatz von Elektroenergie mit Hilfe eigener Kraftwerke seit 1905 hervorzuheben. Die technische Progressivität des Unternehmens galt im Bergbau international als Maßstab. Vgl. Zur Geschichte des Mansfelder Bergbaus... (1995), S. 194 u. 213. Zum Produktionsanstieg seit 1850 vgl. ebd., S. 276, Abb. 148 und S. 277, Abb. 149 sowie Mansfeld (1999), S. 490ff. Bezüglich der Hauptabnehmerschaft Mansfelder Kupfers seit der Mitte des 19. Jahrhunderts liegen widersprüchliche Daten vor. Eine 1934, d.h. unter dem Einfluss der NS-Diktatur herausgegebene Festschrift betrachtet den erneuten wirtschaftlichen Aufschwung seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Kongruenz zu der zunehmenden Industrialisierung und der mit ihr einhergehenden Elektrifizierung, die wiederum nach Kupferdraht verlangte. Vgl. Das Mansfeldsche Kupfer- und Messingwerk Hettstedt als Jubilar. Zur 25. Wiederkehr seiner Betriebseröffnung. 1909, 1934. o.O., o.J. (1934), S. 32. Die insgesamt glaubwürdigere, zuweilen allerdings nicht weniger ideologisch verblendete, zu DDR-Zeiten publizierte Schrift Hans Radandts geht im Widerspruch hierzu von einer zu geringen Leitfähigkeit des Mansfelder Kupfers aus und betont, in Wahrheit sei die Rüstungsindustrie wichtigster Abnehmer Mansfelder Kupfers gewesen. Vgl. Radandt, Hans: Kriegsverbrecherkonzern Mansfeld. (Ost-) Berlin 1957, S. 6/7.

weltweite Metall-Überangebot zu einer erheblichen Senkung des Weltmarktpreises.²⁷ Hinsichtlich des für Rüstungsbetriebe wesentlichen Kupfers markierten die ersten Jahre des Ersten Weltkrieges zwar noch einmal einen ungeahnten Produktions- und Absatzhöhepunkt für das Mansfelder Unternehmen, doch musste man sich seit 1917 erneut mit einem deutlichen Konjunktur- und Produktionsrückgang arrangieren²⁸.

Zwar blieb der Entwurf Gellhorns und Knauthes auf die einzige von der Mansfeld AG unterhaltene Silberhütte und somit lediglich auf ein winziges Fragment des auch außerhalb des Harzes zahlreiche Hütten und Schächte unterhaltenden Mansfelder Industrie-Imperiums beschränkt²⁹, doch war die ökonomische Bedeutung der Silberhütte für den gesamten Konzern von nicht zu unterschätzender Relevanz: Erst 1991 eingestellt³⁰, unterhielten die Mansfelder Hütten mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits seit den 1450er Jahren Nebeneinrichtungen zur Silbergewinnung.³¹ Silber, das selten gediegen vorkommt, jedoch als Abspaltungsprodukt bei der Kupfererzverarbeitung zu gewinnen ist, wurde neben dem Kupfer rasch zum wichtigsten Erzeugnis des Mansfelder Landes. Seine Mitgewinnung war partiell Existenzgrundlage des gesamten Mansfelder Kupferschieferbergbaus³² – die ersten 350 Jahre Mansfelder Bergbaus sind daher eher als Silber- denn als Kupferbergbau zu bezeichnen.³³ Im Mansfelder Raum wurde seit jeher der größte Silberanteil innerhalb Deutschlands gewonnen³⁴, und obschon mit Zunahme von Silberimporten, im besonderen aber mit der Umstellung von Silber- auf Goldwährung die ökonomische Bedeutung der Silbergewinnung seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gesunken war³⁵, konnte im frühen 20. Jahrhundert trotz eines erheblichen Preisabfalls eine Vervielfachung des aus der Silberproduktion gewonnenen Erlöses durch erhöhtes

²⁷ Vgl. Mansfeld (1999), S. 267, 433.

²⁸ Konkret stieg die Kupferproduktion im Zeitraum 1914 bis 1916 von ca. 22000 auf ca. 25000 t/Jahr, sank 1917-1919 jedoch auf 12476 t/Jahr ab. Vgl. Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus (1995), Bild 149, S. 277.

²⁹ Vgl. hierzu ausführlich: Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus (1995), S. 199/200 und Mansfeld (1999), S. 434.

³⁰ Vgl. Eisenächer, Wolfgang: Das Ende der Silbergewinnung im Mansfeldischen. In: Mansfeld-Echo 1992, H. 4, S. 12.

³¹ Diese, u.a. bei Jankowski, Günter: Lutherstadt Eisleben und die Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus. S. 52. In: Protokollband zum Kolloquium... (1995), S. 49-66 vorgenommene Datierung wird in letzter Zeit bestritten. So wird in Mansfeld (1999), S. 214, gemutmaßt, aufgrund der Abhängigkeit des Bergbaus von den rohstoffverarbeitenden Hütten sei von einer früheren Existenz von Silbergewinnungseinrichtungen auszugehen.

³² Eisenächer, Wolfgang: Das Mansfelder Hüttenwesen. S. 310. In: Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus. (1995), S. 309-311.

³³ Vgl. Mansfeld (1999), S. 213/214: Silber bestimmte den Aufstieg der Mansfelder Region zum wichtigsten Metallproduzenten nördlich der Alpen zwischen mittlerem 15. und frühem 17. Jahrhundert.

³⁴ Vgl. die Tabelle in: Brüning (1926), S. 158.

³⁵ Brüning (1926), S. 158/159 und Mansfeld (1999), S. 494.

Hüttenausbringen³⁶ erreicht werden. 1914 entstammten noch immer zwei Drittel des aus deutschem Kupfererz abgespaltenen Silbers aus dem Mansfelder Betrieb.³⁷ Unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkrieges stieg die Bedeutung des Edelmetalls für das Mansfelder Unternehmen ein weiteres Mal kurzzeitig an: Während der Kupferhandel allgemein stagnierte³⁸, konnte wenigstens für Silber im Ausland ein wichtiger Absatzmarkt gewonnen werden³⁹.

1.2.2 Unternehmensinterne und bauaufgabengebunde Impulse zur Neugestaltung

Auf welchem Wege Gellhorn und Knauth 1922 den Auftrag zur Projektierung einer Silberhütte erhielten, lässt sich mangels Überlieferung entsprechender Quellen nicht rekonstruieren.⁴⁰ Die Unternehmensleitung muss jedoch mit der Kooperation zufrieden gewesen sein, da sie das Hallesche Architekturbüro bekanntlich im Jahre 1925 mit einem weiteren Projekt beauftragte: dem schon oben erwähnten Entwurf zu einer Kupferelektrolysehütte (**Abb. 20-20.8**).

Als Anstoß zur Neuplanung der Silberhütte muss das mit der eingangs erwähnten Umwandlung in eine Aktiengesellschaft manifestierbare, konzerninterne und tayloristisch-rationalisierungsbetonte Umdenken angenommen werden. Die Anzahl der Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen sollte deutlich gesenkt⁴¹, die Menge der technisch partiell veralteten Hütten und Schächte dezimiert und in Kompensation hierzu einzelne, verkehrsgünstig gelegene Anlagen ausgebaut werden. Auf lange Sicht wurde eine Zusammenfassung der gesamten Hüttenbetriebe zu einer „*einzigsten neuzeitlichen großen Anlage*“⁴² in Hettstedt geplant. Fernab des im Inneren verborgenen, überholungsbedürftigen technischen Gerätes, entsprach der in den 1860er Jahren in Putzfachwerk ausgeführte Vorgängerbau der Silberhütte⁴³ (**Abb. 6.1**) einem Gestaltungsdenken, das bereits zum Zeitpunkt seiner Errichtung mancherorts als überholt galt.⁴⁴ Keineswegs

³⁶ Vgl. Mansfeld (1999), S. 494/495

³⁷ Radandt (1957), S. 8.

³⁸ Vgl. Brüning (1926), S. 85.

³⁹ Brüning (1926), S. 160/61.

⁴⁰ Über die Ausschreibung eines Wettbewerbes liegen keine Materialien vor. Nicht auszuschließen ist, dass die Mansfeld AG, deren Hauptsitz Eisleben unweit von Halle lag, durch die Popularität des „Forsterhofes“ auf die Architektengemeinschaft aufmerksam wurde.

⁴¹ Bei gleichbleibender Produktionshöhe wurde in den Jahren 1900 bis 1930 die Anzahl der Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen von 18 000 auf 13 000 reduziert. Vgl. Mansfeld (1999), S. 269.

⁴² Vgl. Brüning (1926), S. 121. Gegenüber der Silberhütte sollten Blei-, Röst-, Spur- und Kupferaffineriehütten auf einem Areal zusammengefügt werden. Ob dieses Ziel bereits 1922, d.h. zum Zeitpunkt der Beauftragung Gellhorns und Knauthes feststand, ist ungewiss.

⁴³ Im Kontext der Neuentwürfe Gellhorns und Knauthes wurde dieser entstehungszeitlich lediglich erwähnt in: Redslob (1924), S. 8.

⁴⁴ Infolge der ländlichen Lage hatte sich die Montanindustrie über Jahrhunderte zwar primär an bäuerlicher Fachwerkarchitektur orientiert, doch ab Mitte des 19. Jahrhunderts ging man bereits – etwa bei den Hütten und Schächten des Rheinlandes – wegen der höheren Feuersicherheit und infolge des durch die Industrialisierung gesteigerten Ansehens der Schwerindustrie zu repräsentativer Steinarchitektur über. Vgl. hierzu Günter (1970), S. 343-372.

wurde das Antlitz des Fachwerkgebäudes einer mit dem Ziele aggressiver Expansion neu gegründeten Aktiengesellschaft gerecht. War man sich bereits seit dem 19. Jahrhundert zunehmend der Werbewirksamkeit prägnant gestalteter Produktionsstätten bewusst⁴⁵, so gesellte sich die Mansfeld AG mit der Beauftragung Gellhorns und Knauthes – d.h. zweier als besonders innovativ geltender Baukünstler – zu der Reihe der Unternehmen, die zusätzlich nach dezidierter künstlerischer Überhöhung ihrer selbst strebten. Mit der Gründung des Deutschen Werkbundes im Jahre 1907 war dieses Denken zu einem immer eindringlicher artikulierten Ziel herangereift. Diesbezügliche Pionierarbeit geleistet hatte vor allem die Berliner AEG mit der Berufung Peter Behrens zum künstlerischen Berater noch im selben Jahr. Behrens' Wirken hatte anschaulich bewiesen, dass die Verpflichtung eines sich innovativ gerierenden Künstlers der Imageprofilierung eines Unternehmens vortrefflich dienen und zu einer erheblichen Umsatzsteigerung⁴⁶ beitragen konnte. Die Leitung der Mansfeld AG muss mit dem Konzept der AEG auf unmittelbarem Wege vertraut gewesen sein: Die AEG zählte zu den Hauptaktionären der Mansfeld AG⁴⁷ und Walther Rathenau, seit 1915 Präsident der AEG, war bis zu seiner Ermordung im Jahre 1922 Mitglied des Aufsichtsrates des mitteldeutschen Unternehmens⁴⁸.

Darüber hinaus versprach ein Neubau Profitsteigerung durch eine gezieltere Abstimmung auf die inneren Abläufe bzw. auf arbeitskraftfördernde Produktionsbedingungen. Die finsternen Fachwerkbauten der alten Silberhütte waren vermutlich nur sehr unzureichend belüftet⁴⁹; eine schnelle Ermüdung bzw. ernsthafte gesundheitliche Schäden der Arbeiter sind anzunehmen. In letzter Konsequenz drohte die anvisierte Umsatzsteigerung infolge der mangelhaften Arbeitsbedingungen geschwächt zu werden. In Erweiterung einer kunstpädagogischen Komponente war auch dieser Aspekt bereits bei den AEG-Bauten scheinbar vorbildlich berücksichtigt worden: Behrens, dessen Leistungen auf dem Sektor des Industriebaus Gellhorn mustergültig schienen⁵⁰, bezeichnete die Verbesserung der Arbeits- und Produktionsbedingungen als primäres Anliegen der künstlerischen Bewältigung des Industriebaus. Dabei gab er unumwunden zu, dass er diese Maxime weniger aus der Einsicht um das Elend der Arbeiter und

⁴⁵ Vgl. Jaeggi, Annemarie: Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus. Berlin 1998, S. 41/42.

⁴⁶ Vgl. Stommer (1990), S. 167.

⁴⁷ Vgl. Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus. (1995), S. 200-202.

⁴⁸ Rathenau war Mitglied des Aufsichtsrats seit 1921. Da zudem von Februar bis April 1921 Gespräche über eine Fusion des Mansfeld-Konzerns mit der AEG vorangegangen waren (vgl. Radandt (1957), S. 25-45) ist anzunehmen, dass bereits über diese Kontakte konkrete Impulse zur Beauftragung progressiv orientierter Baukünstler vermittelt wurden.

⁴⁹ Zu den spezifischen Arbeitsbedingungen in den Vorgängerbauten der Silberhütte lagen leider keinerlei Quellen vor. Diese Spekulation leitet sich einzig aus der auf einer Fotografie aus den 1880er Jahren sichtbaren Fassadengestaltung der Silberhütte ab. Vgl. Abb. 13 in: Mansfeld (1999), S. 242.

⁵⁰ Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927), S. 2.

Arbeiterinnen abgeleitet hatte, als vielmehr auf der Suche nach zusätzlich profitsteigernden Faktoren gewonnen hatte: Noch 1920 äußerte Behrens offiziell die Hoffnung, dass „*in hellen und freundlichen Hallen bessere und mehr Arbeit geleistet wird*“⁵¹. Zudem verband Behrens, der spätere Begründer des so genannten „Reichsverbandes Deutscher Wertarbeit“ (1932), seinen Einsatz für die Errichtung künstlerisch anspruchsvoller Industriebauten auch gerne einmal mit einem Appell an das Nationalgefühl⁵² – ein Argumentationsmodus, der durchaus im Sinne des Deutschen Werkbundes war. Ähnliche, an die Konkurrenz außerhalb Deutschlands gerichtete Kampfansagen dürften durchaus dem Denken der Leitung der Mansfeld AG entsprechen haben: In einer Mitte der 1920er Jahre publizierten Abhandlung zur Geschichte des Mansfelder Bergbaus wurden die verstärkten Kupferimporte zu einem zentralen Problem stilisiert.⁵³

In engem Zusammenhang mit dem genannten, im frühen 20. Jahrhundert sehr verbreiteten⁵⁴ und insbesondere von Peter Behrens' getragenen kunstpädagogischen Glauben muss noch in den Vorkriegsjahren das Ziel gesehen werden, mittels einer arbeitnehmerfreundlichen Architektur einer Revolution entgegenzuwirken.⁵⁵ Dieses Denken mag – trotz bzw. wegen der veränderten politischen Situation – auch bei der Beauftragung Gellhorns und Knauthes nachgewirkt haben: Martin Knauthes Tätigkeit als Stadtverordneter der USPD bzw. KPD (1919-1924) in Halle dürfte der Leitung der Mansfeld AG nicht entgangen sein. Nicht ohne Brisanz erscheint dabei der Umstand, dass Knauthe ständiger Mitarbeiter der kommunistischen Zeitung „Klassenkampf“⁵⁶

⁵¹ Behrens, Peter: *Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau*. (1920), S. 273. Bereits Julius Posener betonte, dass der Belichtungsgrad Behrensscher Hallen eher demonstrativer denn den Arbeitern wirklich nützlicher Natur war: Der hohe Tageslichteinfall sollte den Arbeitern vor Augen führen, dass sich das neue Unternehmertum für die Belange seiner Mitarbeiter intensiv einsetze. In Wahrheit garantierte allerdings beispielsweise das Glasdach der AEG-Montagehalle in der Berliner Hussitenstraße (1911/12) weniger eine adäquate Belichtung als vielmehr unerträglichen Hitze. Schon kurze Zeit später musste es mit undurchsichtigem Material überdeckt werden. Vgl. Posener, Julius: *Vorlesungen...* (1985), S. 54.

⁵² Vgl. Behrens, Peter: *Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau*. (1920), S. 273: „*Der Geist der Anlage und der Gebäude teilt sich der Arbeit mit, und dies ist von umso größerem Belang, als wir uns heute mehr als je auf Qualitätsarbeit einstellen müssen, wenn wir auf dem Weltmarkt mithalten wollen.*“

⁵³ Vgl. Brüning (1926), S. 81ff.

⁵⁴ Als prägnantes Beispiel vgl. u.a. Richter, J.: *Die Entstehung des kunsterzieherischen Gedankens*. Leipzig 1909, S. 73: Auch dieser Autor beharrte auf dem Glauben, die Kunst sei berufen, „*Gefühl und seelische Inhalte zu übermitteln und dadurch im höchsten Sinne erzieherisch zu wirken*“; zit. n. Hartmann, Kristiana: *Die deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform*. München 1976, S. 19.

⁵⁵ Diese Ambition wurde seit dem 19. Jahrhundert stringent formuliert. Besonders charakteristisch fasst die Publikation „*Die Arbeiterfrage und ihre Lösung*“ (Karlsruhe 1869, S. 7-8) zusammen: „*Machen wir aber dem Besitzlosen das Leben erträglich, befriedigen wir seine natürlichen Ansprüche, so werden wir bald sehen wie ihm die Kommunismus-Idee abhanden kommt.*“ Zit. n. Kastorff-Viehmann, Renate: *Wohnung, Wohnhaus und Siedlung für die Arbeiterbevölkerung im Ruhrgebiet von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*. Aachen 1980, S. 25.

⁵⁶ *Klassenkampf*. Kommunistische Tageszeitung für den Regierungsbezirk Halle-Merseburg. Halle

war und genau in diesem Organ die Ausbeutungspraxis der Mansfeld AG unablässliche Erwähnung fand⁵⁷. Auch hinsichtlich der damaligen politischen Ereignisse im Mansfelder Raum⁵⁸ kann daher nicht ausgeschlossen werden, dass an die Beauftragung Knauthes zugleich eine beschwichtigende Geste gegenüber der Arbeiterschaft geknüpft war, sich die Mansfeld AG in der neugegründeten Republik – zumindest per Fassade – neu definieren wollte.

1.3 Zum Scheitern der vollständigen Projektausführung

Da Gellhorns und Knauthes Entwurf nur zu einem geringen Teil ausgeführt wurde, sah man sich zu DDR-Zeiten zu ideologisch gefärbten Spekulationen animiert: Werner Klinz, ein ehemaliger Freund Martin Knauthes, unterstellte, Knauthe sei alleiniger Urheber des Silberhütten-Entwurfes gewesen und man habe ihm das Projekt aufgrund seiner politischen Überzeugung entzogen.⁵⁹ Doch war Knauthe bekanntlich weder alleine für das Projekt verantwortlich⁶⁰, noch darf man ernsthaft davon ausgehen, dass der Mansfeld AG Knauthes Kommunismus-Sympathien – wie oben dargelegt – vor Auftragsvergabe völlig unbekannt waren. Vor allem widerspricht Klinz' These politischer Diskrepanzen der erneuten Beauftragung Gellhorns und Knauthes seitens der Mansfeld AG zu einem Elektrolysehütten-Entwurf im Jahre 1925. Wahrscheinlichere Ursache der unvollständigen Projektausführung ist eine offenbar erst nach Entstehung des Entwurfs geplante Modifikation des Silberextraktionsverfahrens, die nach veränderten Räumlichkeiten verlangte⁶¹. Des weiteren sind Einsparungsmaßnahmen des Auftraggebers anzunehmen.⁶² In Mitteldeutschland wurde es zunehmend Praxis,

1921-1932.

- ⁵⁷ Vermutlich noch vor der Beauftragung Gellhorns und Knauthes erschien u.a. ein in zynischem Unterton verfasster Artikel über die neue Betriebsordnung der Mansfeld AG. Vgl. „Ein Betriebsrat, der dem Unternehmer Vorspanndienste leistet.“ In: Klassenkampf 2 (1922) vom 28.04.1922.
- ⁵⁸ Der Mansfelder Raum galt als eines der Zentren der Arbeiteraufstände in Mitteldeutschland. Wurden die Märzkämpfe 1920 seitens der Regierung noch blutig niedergeschlagen, kam es bereits 1922 zu erneuten Streiks, 1923 folgte ein Generalstreik. Vgl. Lärmer, Karl: Vom Arbeitszwang zur Zwangsarbeit. Die Arbeitsordnungen im Mansfelder Kupferschieferbergbau von 1673-1945. (Ost-) Berlin 1961, S. 196.
- ⁵⁹ Klinz, Werner: Zu neuen Ufern... Erinnerungen an den halleschen Architekten Martin Knauthe. Masch. Man., um 1960, S. 3/4 (Stadtarchiv Halle, Personalakte 6111: Martin Knauthe).
- ⁶⁰ Bekanntlich bezeichnet u.a. der mit beiden Architekten in Kontakt stehende Ludwig Erich Redslob Gellhorn als den eigentlich Verantwortlichen und Knauthe nur als „mitwirkend“. Vgl. Redslob (1924), S. 7.
- ⁶¹ Vgl. Barth, Otto: Die Herstellung des Mansfelder Silbers einst und jetzt. S. 73. In: Mansfelder Heimatkalender Eisleben 1926, S. 68-73 „Die Mansfeld AG trägt sich mit dem Plane, den (bisherigen, d. Verf.) Ziervogelprozeß einstweilen einzustellen.“ Zu welchem konkreten Zeitpunkt diese Entscheidung gefallen war, ist unbekannt. Tatsächlich abgelöst wurde das vorherige, der Silberextraktion dienliche „Ziervogel-Verfahren“ durch Elektrolyse erst 1938. Vgl.: Eisenächer, Wolfgang: Das Mansfelder Hüttenwesen. S. 310/311. In: Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus. (1995), S. 309-311. Zu genanntem „Ziervogel-Verfahren“ vgl. Kap. II.1.4.3 der vorliegenden Arbeit.
- ⁶² Gellhorn bezieht in dem der Silberhütte gewidmeten Aufsatz „Hüttenbau“ (1927) Stellung zu beklagenswerten Einsparungsmaßnahmen der Großindustrie. (ebd., S. 2) Die Ausführlichkeit der Darlegung lässt auf persönliche Erfahrungen schließen. Auch wenn unbekannt ist, zu welchem Zeitpunkt

Architekten lediglich zum Entwurf eines Vorprojektes zu Rate zu ziehen, die weitere Planung hingegen kostensparend auf firmenzugehörige Baubeamten zu übertragen⁶³, wie es schließlich auch bei dem Kupferelektrolysehütten-Entwurf Gellhorns und Knauthes für die Mansfeld AG (1925) zu beobachten war.

1.4 Beschreibung

1.4.1 Lageplan

Gellhorns und Knauthes Silberhütte sollte auf dem Grundstück des in den 1860er Jahren vollendeten Vorgängerbaus errichtet werden. Dieses außerhalb des Hettstedter Stadtkerns gelegene Areal befand sich auf einem Höhenrücken⁶⁴ und war von der Mansfeld AG bereits mit zahlreichen, der „Gottesbelohnungshütte“ zugehörigen Gebäuden versehen worden. Südlich waren der Silberhütte diverse Einzelbauten vorgelagert; vor dem Haupttor stehend wäre somit kein ungehinderter Blick auf Gellhorns und Knauthes Anlage möglich gewesen. Nördlich schloss sich die mit der Silberhütte über die Lecke⁶⁵ in Verbindung stehende Kupferhütte an. Sie bildete zugleich die nördliche Grenze der „Gottesbelohnungshütte“, in deren unmittelbarer Nähe die jüngste Gebäudegruppe des Geländes, das seit 1909 errichtete und großzügig dimensionierte Kupfer- und Messingwerk, benachbart war.

In Orientierung am Produktionsablauf des so genannten „Ziervogel-Verfahrens“⁶⁶ zur Silbergewinnung aus Kupferschiefererz ist der beinahe linear gereichte Anlagen-Entwurf Gellhorns und Knauthes von Ost nach West zu lesen: Östlich beginnt die Bautengruppe mit dem Speicher⁶⁷, der in unmittelbarer Verbindung zu der südlich vorgelagerten Zerkleinerungsanlage steht. Diesem Trakt schließt sich die langgezogene Vorrösthütte mit der abermals südlich vorgelagerten Kühllhalle an, an deren westlichem Ende das Becherwerk zu erkennen ist. Ohne Trennwand geht die Vorrösthütte in die identisch

die Silberhütte errichtet werden sollte, sei an dieser Stelle hervorgehoben, dass die Mansfeld AG 1924 aufgrund von Tiefstpreisen auf dem Kupfer- und Silbermarkt nur durch erhebliche staatliche Subventionen vor dem wirtschaftlichen Untergang gerettet werden konnte. Vgl. Mansfeld (1999), S. 497.

⁶³ Vgl. Hage, Johannes: Die freien Architekten Mitteldeutschlands. S. 1266. In: Baugilde 8 (1926), H. 23, S. 1266-1280.

⁶⁴ Redslob (1924), S. 8.

⁶⁵ Zur Funktion der so genannten Lecke und der übrigen Anlagenfragmente vgl. Kap. II.1.4.3 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁶ Zu näheren Details zum „Ziervogel-Prozess“ vgl. Kap. II.1.4.3 der vorliegenden Abhandlung.

⁶⁷ Von den zeitgenössischen Rezipienten wurden die Begriffe „Speicher“ und „Bunker“ synonym gebraucht, wobei die Wahl der Bezeichnung „Speicher“ eher die Funktion als Lagerstätte betonte, während der Begriff „Bunker“ hingegen vorrangig den Typus als zumeist fensterloser, von oben zu befüllender und nach unten zu entleerender Gefäßbau verdeutlichte. Zur näheren Differenzierung sei ergänzend angemerkt, dass es sich bei dem Speicher des dritten Silberhütten-Entwurfes streng genommen um ein Silo handelte, da hier mehrere Lagerzellen unter einem Dach zusammengefasst wurden. Als Gefäßbauten mit Rutschflächen und Kanälen wurden Silos allerdings bautypologisch zu der Gruppe der Bunker gezählt. Zur Differenzierung der Begriffe aus damaliger Sicht vgl. auch Franz, Wilhelm: Fabrikbauten. Leipzig 1923 (= Handbuch der Architektur, IV. Teil. 2. Halbband, 5. Heft), S. 62ff.

dimensionierte, ihrerseits mit einer südlich vorgelagerten Kühllhalle versehene Gutrösthütte über. Es folgen die in ausgeprägterer Tiefe formulierte Laugerei, die in räumlicher Verbindung zur Kupferhütte befindliche Lecke sowie die Nachrösthütte als westliches Schlussglied der Silberhütte.

1.4.2 Fassade

Liest man die Anlage in Chronologie zum Silbergewinnungsprozess von Ost nach West, ist das erste Gebäude, der Speicher, zugleich das höchstausgebildete des durchweg flachgedeckten Ausführungsentwurfs. Mit drei Vertikalnischen versehen, verjüngt sich der in Form eines Bunkers ausgebildete Speicher ab halber Höhe diagonal nach unten. Er ruht auf der dreigeschossigen Zerkleinerungsanlage, mit der er in Höhe des dritten, östlich zurückgesetzten Geschosses über einen nach außen gewölbten viertelzylinderförmigen Gang in Verbindung steht. Markantes Merkmal der Zerkleinerungsanlage sind Fensterbänder, von denen eines an der südöstlichen Gebäudekante und drei weitere an der südwestlichen gerundeten Ecke entlanggeführt werden. Zusätzliche Versorgung mit Tageslicht erhält das Innere der Zerkleinerungsanlage über ein liegendrechteckiges Fenster an der Schmalseite oberhalb des westlichen Fensterbandes. In das Gebäudeinnere der Zerkleinerungsanlage gelangt man über zwei stirnseitig erkennbare, quadratische, offenbar über Rampen erreichbare, hochgelegene Öffnungen, die von einem Kragdach geschützt wurden. Schreitet man parallel zur Anlage weiter Richtung Westen, trifft man als nächstes auf den Komplex der Röst- und Kühllhallen, der sich aus einer Vorröst- und einer Gutröstanlage mit je einer vorgeblendeten Kühllhalle zusammensetzt. Eine gestalterische Differenzierung zwischen Vor- und Gutrösthütte wurde nicht vorgenommen; als schlichte, liegende Quader mit Pultdach formuliert, fallen lediglich die schmalen Traufbänder, zwei jeweils dreiflügelige Türen sowie die insgesamt acht, der Belichtung und Belüftung dienlichen flachgedeckten Dachaufbauten quadratischen Grundrisses mit östlich gelagerten Fallrohren ins Auge. Die Dachaufbauten erhalten wie die Kühllhallen, die Lecke und die Nachrösthütte direkt unter der Traufe positionierte Lichtbänder nach allen vier Seiten. Zusätzliches Licht erhält das Halleninnere an der Nordseite über unterhalb der Traufe positionierte Lichtbänder, die höher ausgebildet sind als die südlichen. Wesentliches Merkmal der etwa halb so hoch wie die Rösthallen konzipierten Kühllhallen sind quadratische, ebenerdig gelagerte Lüftungsöffnungen. Zu erschließen ist der Röst-Kühlkomplex über drei identisch ausgebildete Treppentürme, die östlich der Vorröst-Kühllhalle sowie östlich und westlich der Gutröst-Kühllhalle positioniert werden. Jeweils mit schmalem, schlichten Eingang versehen, besteht die einzige Besonderheit in einem mittig oberhalb der Türe vorgesehenen sehr hohen, vertikalgeführten Fensterband. Zwischen dem mittleren Treppenturm und dem als schlichten, stehenden Quader vorgesehenen Becherwerk ist zudem ein so genannter „Meisterraum“ vorzufinden. Wie

bei der Zerkleinerungsanlage fallen bei diesem zweigeschossigen Gebilde die über Eck geführten Fensterbänder ins Auge, wobei nur das obere über die gerundete östliche Ecke gezogen wird.

Verlässt man den Meisterraum in Richtung Westen an den Kühlhallen entlangschreitend, stößt man direkt auf die dreigeschossige Laugerei mit ihren bezeichnenderweise nach beiden Schmalseiten ausgerichteten Fallrohren. Ihr Gebäudeinneres ist über drei unauffällig gehaltene, jeweils mit zweiflügeligen Türen versehene Eingänge zu erschließen. Ausgesprochen auffällig ist bei der Laugerei die divergierende Artikulation der Belichtungszone: Im Untergeschoss werden die Fenster durch einen horizontalverlaufenden Zwischenriegel sowie Vertikalstützen unterteilt. Im ersten und zweiten Obergeschoss werden die Fenster zwar noch immer durch Vertikalstützen rhythmisiert, doch fehlt der Zwischenriegel. Eine zusätzliche Differenzierung zwischen erstem und zweitem Obergeschoss wird unterdessen über die lediglich im zweiten Obergeschoss vorzufindende Übereckführung der Fenster vorgenommen. Als vierte Belichtungszone wird oberhalb des Dachgesimses eine fensterpfeilerlos belassene, diagonal geneigte Glasfläche vorgesehen.

Folgt man der Gebäudeabfolge weiter Richtung Westen, trifft man nach der Laugerei auf die nördlich in direkter räumlicher Verbindung zur Kupferhütte stehenden Lecke. Sie wird einem stehenden Quader gleich artikuliert und verfügt im unteren Drittel über ein zusätzliches schmales Fensterband. Im Kontrast zu den anderen Bauten wird ihr Fallrohr an der westlichen Gebäudekante entlanggeführt. Den westlichen Abschluss der Anlage markiert die sich auf quadratischem Grundriss erhebende Nachrösthütte. Neben geringerer Höhe und Breite ist ein schmales Sockelband als Differenzierungsmoment gegenüber den übrigen Rösthallen zu bewerten.

1.4.3 Das „Ziervogel-Verfahren“

Leider wurden keinerlei Unterlagen über die konkreten Orte der einzelnen Produktionsschritte, die vorgesehenen Maschinen sowie die Anzahl der notwendigen Arbeiter und Arbeiterinnen überliefert. Wie eingangs erwähnt, kann der Ablauf des „Ziervogel-Verfahrens“ daher nachfolgend lediglich auf abstrakter Ebene, d.h. ohne konkrete Bezugnahme auf Gellhorns und Knauthes Entwurf dargelegt werden.

Nach dem Erfinder Ernst Wilhelm Ziervogel (1802-1869) benannt, wurde das „Ziervogel-Verfahren“ 1846 entwickelt und seit 1850 in Mansfeld eingesetzt.⁶⁸ Bei diesem Silbergewinnungs-Prozess wurde der Kupfer-Spurstein mittels Kugelmühlen in

⁶⁸ Alle nachfolgenden Angaben zum Prozess der Silbergewinnung mittels der „Ziervogel-Methode“ wurden Barth (1926), S. 72-73 und Freygang, Erich: Wandlungen im Mansfeldschen Hüttenprozesse. In: Mansfelder Heimatkalender 11 (1932), S. 33-39 entnommen.

der so genannten *Zerkleinerung* feingemahlen, um zu einem Teil im Bunker gespeichert und zu einem anderen Teil direkt in den sich anschließenden so genannten *Rösthallen* weiterverarbeitet zu werden. In den Öfen der Rösthallen entzog man dem Kupfer Schwefel. Von dort gelangte das Material zur Kühlung in die so genannten *Kühlhallen* und wurde in den so genannten *Gutrösthallen* zur gänzlichen Restschwefel- bzw. Kupfervitriolentfernung nochmals erhitzt und in lösliches Silbersulfat umgewandelt. Vor der Weiterverarbeitung erneut zur Abkühlung in die Kühlhallen transportiert, wurde das Gutröstmehl in der so genannten *Laugerei* in kleine Holzbottiche mit Wasser gegeben, das Silber aus dem Silbervitriol herausgelöst. Die silberhaltige Lauge lief über Kupferperlen, an denen sich das Silber als schlammartiges Zementsilber ausschied. Jener Silberschlamm wurde in der so genannten *Lecke* gewaschen, abgepresst, getrocknet, um in Tiegeln auf Feinsilber verschmolzen werden zu können. Zum Schluss wurde das entsilberte Mehl in der so genannten *Nachrösthütte* nochmals zur optimalen Auslösung des Restsilbers geröstet, bevor es als Raffinadkupfer in der sich nördlich an die Silberhütte anschließenden Kupferhütte weiterverarbeitet wurde.

2. Leitmotive von Lageplan und Fassade

2.1 Zwischen rhetorischer Ablehnung und ideeller Anlehnung – Zur Rezeption von Vorkriegsindustriebauten in den frühen 1920er Jahren

Der eigentlichen Analyse des Silberhütten-Entwurfs sei ein kurzer Abriss der zum Zeitpunkt der Beauftragung Gellhorns und Knauthes auf dem Sektor des Industriebaus maßgeblichen Tendenzen vorangestellt, um die architekturtheoretische Basis, auf die Gellhorn und Knauthe bei Anfertigung des Entwurfs zurückgreifen konnten, zu markieren.

Wesentliches Merkmal der Industriebau-Diskussion moderner Architekten der frühen 1920er Jahre ist die rein rhetorische Distanzierung von den gebauten Errungenschaften der Industrie der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Wie oben angedeutet, knüpfte man zwar eigentlich nahtlos an die gleichermaßen tayloristisch wie kunstpädagogisch motivierte Industriebau-Ideologie der Vorkriegsjahre an, sagte den Produkten genau jener frühen Industriebau-Theoretiker jedoch offiziell den Kampf an. Behrens' AEG-Bauten wurden nunmehr als „*zyklische Tempel*“, als „*steinerne Redensarten*“, die einzig dem „*Größenwahn des Unternehmens*“⁶⁹ dienen würden, verschmäht. Wurde der AEG-Turbinenhalle (1908/09) (**Abb. 74**) vor 1914 noch eine unvergleichliche Material- und Konstruktionsgerechtigkeit bescheinigt, galten deren

⁶⁹ Behne, Adolf: *Fabrikbau als Reklame*. (1921), S. 275. Als weiteres Beispiel deutlicher Kritik vgl. Hilberseimer, Ludwig: *Großstadt-Architektur*. Stuttgart 1927, S. 91.

Eckpfeiler inzwischen als hypertrophe Scheinobjekte ohne konstruktive Berechtigung.⁷⁰ Die bewusst als Kontrapunkt zur Behrensschen Ecklösung inszenierten stützenlosen Ecken der seit 1911 errichteten Alfelder Faguswerke (**Abb. 44.1, 44.2**), die nicht zuletzt dank Gropius tatkräftiger publizistischer Unterstützung noch heute als Moderne-Inkunabel par excellence gelten, waren indessen in den frühen 1920er Jahren noch erstaunlich unbekannt.⁷¹ So stießen unter den Industriebauten der Vorkriegsjahre einzig Poelzigs Objekte auf ein ungebrochen enthusiastisches Lob⁷², im übrigen konzentrierten sich die Kritiker weniger auf realisierte Anlagen als vielmehr auf abstrakt formulierte, weit auslegbare Forderungen nach schlichter, material- und konstruktionsspezifisch authentischer Gestaltung des Industriebaus ohne Romantisierungs- und Überhöhungstendenzen.⁷³

Gerade wegen der allseits verbalisierten Abnabelungsbekennnisse der Vertreter des „Neuen Bauens“ von der Architekturgeschichte sei hervorgehoben, dass – im Widerspruch zu den eigenen Aussagen – die Leistungen der vorangegangenen, innovativ ambitionierten Architektengeneration eine wesentliche Basis späteren Industriebaus, wenn nicht der Moderne des 20. Jahrhunderts überhaupt⁷⁴ bildeten. Dass in den 1920er Jahren ohne Umschweife der Industriebau zusammen mit dem Wohnungsbau zur „*eigentliche(n) Zeitaufgabe*“⁷⁵ erklärt werden konnte, war – ungeachtet der Auftragslage – in erster Linie den Protagonisten innovativer Baukunst des beginnenden 20. Jahrhunderts zu verdanken. Zusammen mit einem nach neuartiger Selbstdarstellung strebenden Unternehmertum hatten sie die ehemals als reine Nutzbauten den Bauwissenschaften zugewiesenen Industriebauten in Analogie zur wachsenden gesamtgesellschaftlichen Bedeutung der Industrie zu einem zentralen Ex-

⁷⁰ Vgl. Huse (²1985), S.47.

⁷¹ Falls die Faguswerke Erwähnung fanden, konzentrierte sich das Interesse eher auf die Gesamtkonzeption. Erst Mitte der 1920er Jahre rückte die stützenlose Ecke allmählich in den Mittelpunkt. Vgl. Jaeggi (1998), S. 39, 47.

⁷² U.a. Poelzigs Chemische Fabrik für Luban galt in direkter Nachkriegszeit bei einigen Vertretern des „Neuen Bauens“ noch immer als vorbildlich, da sie von „*strenger Sachlichkeit*“ durchwirkt sei. Vgl. Behne, Adolf: Fabrikbau als Reklame (1920), S. 276. Vor allem wegen des Stufengiebels, für den keine utilitäre Notwendigkeit nachzuweisen ist, erstaunt diese Einschätzung des schon zu diesem Zeitpunkt nicht mehr für expressive Kapriolen zu begeisternden Behne. Zu recht hat bereits Posener den Lubaner Stufengiebel als „*angesetzten Teil*“ beschrieben, der reines „Motiv“ sei, da er keine wirkliche Verbindung mit der Gesamtanlage eingehe. Vgl. Posener, Julius: Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk. Braunschweig 1994, S. 24. Zu der Lubaner Fabrik vgl. ausführlicher Kap. II.2.2 der vorliegenden Arbeit.

⁷³ Als exemplarisch können die Forderungen de Fries' gelten. Vgl. de Fries, Heinrich: Industriebaukunst. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 5 (1920/21), H. 5/6, S. 128ff., zit. n. Wilhelm, Karin: Walter Gropius. Industrie-Architekt. Braunschweig / Wiesbaden (1983), S. 20.

⁷⁴ Diese bis heute gültige These, nach der der Industriebau im frühen 20. Jahrhundert hinsichtlich der bauaufgabenübergreifenden, stilbildenden Kraft die Rolle von Kirchen und Schlössern vorangegangener Epochen übernahm, fand sich schon frühzeitig in Überblicksabhandlungen zur Architektur der Moderne. Vgl. u.a. Müller-Wulckow (1929), S. 5. Zu diesem Thema vgl. auch Kap. B.IV.2.1 der vorliegenden Abhandlung.

⁷⁵ Lindner (1927), S. 6.

perimentierfeld der baukünstlerischen Moderne emporsteigen lassen. Mit Behrens AEG-Turbinenhalle waren die ersten Schritte zur Überwindung der ehemals vielbeklagten Kluft zwischen innerem Fortschritt und außen angewandter Fassadenhistorisierung, der Diskrepanz zwischen neuartigen Baumaterialien und einem in der Architekturgeschichte wurzelnden unzeitgemäßen Dekor manifestierbar.⁷⁶ In der baukünstlerischen Verarbeitung der Motive von Bewegung, serieller Produktion und maschineller Präzision wies die Turbinenhalle den Weg zu einer Architektur, die ansatzweise als adäquates Analogon ihres Inhaltes, d.h. der maschinengesteuerten Arbeit, begriffen werden konnte.⁷⁷ Die späteren zentralen Industriebau-Leitmotive des „Neuen Bauens“, d.h. die ökonomische Abstimmung der Bautenausmaße und -abfolge auf die Produktion, die Verbesserung der Arbeitsbedingungen nach Innen und eine dem technischen Fortschritt adäquate Unternehmensrepräsentation nach Außen⁷⁸ wurden bereits nach der Jahrhundertwende als essentielle Theoreme formuliert. Trotz aller Kritik an der vorangegangenen Generation sollten unter den Anhängern des „Neuen Bauens“ wesentliche geistige Ideale der Jahrhundertwende fortleben – auch die nachdenklich stimmenden, eingangs zitierten kunstpädagogischen Ambitionen wurden übernommen.⁷⁹

Dass die Moderne der 1920er Jahre ihr zentrales Augenmerk auf Industriebauten richtete, sollte nicht über die Quantität tatsächlich im Sinne des „Neuen Bauens“ realisierter Industrieanlagen hinwegtäuschen. Das Unternehmertum der Weimarer Republik präferierte konservative Architekten, die Auftragsvergabe an erklärte Vertreter des „Neuen Bauens“ blieb eine Ausnahme.⁸⁰ In merklicher Kenntnis dieses Umstandes beklagte Alfred Gellhorn im Jahre 1926, Industriebauten seien zwar „*das Herrlichste (...), was unsere Zeit hervorzubringen vermag*“, doch seien sie „*meistens immer noch das Gegenteil*“⁸¹. Resümierend ist die - wenngleich nur fragmentarisch ausgeführte – vom Gedankengut des „Neuen Bauens“ beseelte Silberhütte der Mansfeld AG als eine der wenigen Ausnahmereischeinungen zu bewerten – und zwar vor allem in den von wirtschaftlicher Not und geringer Bautätigkeit geprägten frühen 1920er Jahren.

⁷⁶ Zur Geschichte des Industriebaus der Vorkriegszeit vgl. Wilhelm (1981), insbes. S. 15-23.

⁷⁷ Vgl. Wilhelm (1983), S. 50-52.

⁷⁸ Im Industriebau wurden diese Forderungen allerdings auch von konservativen Zeitgenossen eingefordert. Vgl. u.a. Franz, Wilhelm: *Fabrikbauten*. Leipzig 1923

⁷⁹ Als ein Beispiel, das die kunstpädagogischen Ambitionen im Industriebau als inzwischen etabliertes Moment beschreibt vgl. Maier-Leibnitz (1931), S. 1: „*Man muß (...) die Erhöhung ihrer Leistungsfähigkeit anstreben. Zu den Rücksichten auf die (...) in der Fabrik tätigen Personen gehört auch eine ansprechende Gestaltung des Ganzen... Man sieht heute ein, daß durch eine angenehme Umgebung die Einstellung der Arbeitnehmer zu ihrer Arbeitsstätte günstig beeinflusst wird.*“

⁸⁰ Vgl. Huse (1985), S. 124.

⁸¹ Gellhorn, A.: *Der Ingenieur auf der Werkbundtagung*. (1926), o. S.

2.2 Überlegungen zum Lageplan: Zur einachsigen Reihung der Bauten

Wesentliches Bindeglied zwischen dem ersten, zweiten und dritten Silberhütten-Entwurf Gellhorns und Knauthes ist das gleichbleibende Konzept einer nach dem Produktionsverlauf gereihten, asymmetrisch gestaffelten Bautengruppe. Mit der Orientierung am Produktionsablauf beherzigen Gellhorn und Knauthe eine zentrale entstehungszeitliche Forderung damaliger Industriebautheoretiker.⁸² Dem steigenden Rationalisierungsstreben der Industrie gerechtfertigt, war sie allerdings schon in den Vorkriegsjahren etabliert worden. So fand sich eine ähnliche Abstimmung auf den Produktionsprozess u.a. bereits bei den Alfelder Faguswerken (1911-15) Walter Gropius' und Adolf Meyers sowie bei der im ehemaligen Luban (heute: Luboń) gelegenen Chemischen Fabrik Moritz Milch & Co. (1910-12)⁸³ Hans Poelzigs (**Abb. 75, 75.1**).⁸⁴

Die mit Luban und Alfeld kontrastierende, jedoch mit Peter Behrens' Hauptlagerhaus der Oberhausener Gutehoffnungshütte (1921-25)⁸⁵ (**Abb. 76, 76.1**) übereinstimmende einachsige Reihung der Hettstedter Produktionsstätten kann nicht ausschließlich in Abhängigkeit der zu bebauenden Grundstücksfläche gedeutet werden.⁸⁶ Zwar befanden sich auch die vorherigen Bauten der Silberhütte nahezu in einer Achse, doch waren sie ohne erkennbare Verbindung lediglich als solitäre Körper in das Grundstück eingestreut. Ausschlaggebend für die Horizontalreihung waren zunächst wahrscheinlich wirtschaftliche Überlegungen: Hinsichtlich der Verlegung der unternehmenseigenen Bahnlinie, aber auch der Führung der elektrischen Bahnen im Gebäudeinneren galt die Staffelung der Bauten in einer Achse nämlich damals als besonders ökonomisch.⁸⁷ Gellhorn selbst blendete ökonomische Aspekte in seinem Aufsatz zur Silberhütte erstaunlicherweise weitestgehend aus. Statt dessen versuchte er – vermutlich um die Relevanz seiner baukünstlerischen Tätigkeit hervorheben zu können – die einachsige Reihung in einer ins Expressive übersteigerten Manier dezidiert als ein Mittel zur Betonung der horizontalen Folge der Gestaltung darzustellen⁸⁸, d.h. als ein von internen

⁸² Als Zusammenfassung der maßgeblichen Forderungen bezüglich des Lageplans vgl. Franz, Wilhelm: Fabrikbauten. Leipzig 1923, insbes. S. 187ff. und Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau. (1926), S. 25ff.

⁸³ Zu dieser Chemischen Fabrik vgl. Janas-Fürnwein, Joanna: Monumente für die Industrie. Hans Poelzigs Industrie- und Ingenieurbauten der Breslauer Zeit. S. 260-280. In: Ilkosz, Jerzy / Störkuhl, Beate (Hg.): Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916. AK, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Delmenhorst, 2000. S. 245-280.

⁸⁴ Als Überblick zu den in den Vorkriegsjahren als vorbildlich verstandenen Industriebauten vgl. das dem Werkbund-Mitglied Gellhorn mit Sicherheit vertraute Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Die Kunst in Industrie und Handel. Jena 2 (1913)

⁸⁵ Auch Behrens' 1. Entwurf zum Hauptlagerhaus sah die ausgeprägte Länge von 140 m vor, die jedoch als Konzession gegenüber dem Auftraggeber auf 90 m gekürzt wurde. Vgl. Das Hauptlagerhaus und sein Architekt. Peter Behrens. Rheinisches Industriemuseum 1998, S. 38.

⁸⁶ Das Grundstück hätte eine L-förmige Ausdehnung nach Norden zugelassen.

⁸⁷ Über die ökonomischen Vorteile einer einachsigen Disposition vgl. Franz (1923), S. 188-191.

⁸⁸ Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927), S. 6.

Prozessen abgeleitetes Ausdrucksmittel. Vorausgesetzt, die Betrachtenden zählten zu jener Minorität, die mit dem von der Mansfeld AG zur Silbergewinnung eingesetzten „Ziervogel-Verfahren“ vertraut waren, ließ sich die Anzahl und Abfolge der Produktionsschritte – östlich mit dem Spursteinbunker beginnend – tatsächlich bis zur Nachrösthütte anschaulich von einem Standpunkt aus nachvollziehen. In Luban oder Alfeld hingegen musste man, dem bereits im Kontext des „Forsterhofes“ besprochenen, künstlerischen Streben entstehungszeitlicher Bildhauer nach Polyperspektivität vergleichbar, die gesamte Anlage umschreiten.

Neben den ökonomischen Vorteilen und den genannten Intentionen Gellhorns sollte bei der Horizontalreihung der Baukörper bedacht werden, dass nur auf diesem Wege die beachtenswerte Anlagen-Gesamtlänge von beinahe 265 m⁸⁹ erzeugt werden konnte, die sowohl seitens der Rezipienten als auch seitens Gellhorn allgegenwärtig und nachdrücklich herausgestellt wurde. Nur in dieser längsbetonten Ausrichtung konnte die Silberhütte als längster Gebäudekomplex des dicht bebauten „Gottesbelohnungshütten“-Arealen gegen die zahlreichen, südlich vorgelagerten Einzelbauten visuell dominant bestehen und die wirtschaftliche Relevanz für die Mansfeld AG imposant akzentuiert werden. Obschon die Grundfläche der Silberhütte nur einem Bruchteil des vom Kupfer- und Messingwerk vereinnahmten Areals entsprochen hätte, hätte sie bei Ausführung mit Hilfe der Längsstaffelung zumindest die Breite des nördlich gelegenen Werkes übertroffen. Nicht zuletzt lässt die über die Reihung provozierte und in der Binnenstruktur der Fassade fortgesetzte Horizontaldominanz auf die Berücksichtigung eines firmenfremden, die nahegelegene Verbindungsstraße von Hettstedt nach Mansfeld nutzenden Publikums schließen. Die auf dieser Ebene greifbare Auseinandersetzung mit dem auch im Industriebau zentralen Moderne-Postulat nach einer horizontalen Ausrichtung der Architektur in Anpassung an die durch Eisenbahn- und Automobilverkehr maßgeblich veränderten, dynamisierten Sehgewohnheiten⁹⁰ war bekanntlich

⁸⁹ Die Längenangaben variieren: Redslob (1924), S. 8 nennt als Länge des ursprünglich bebauten Teils 256 m, die von seiner Seite beigefügte Abbildung des Lageplans lässt hingegen 265 m erkennen. Gellhorn wiederum spricht von einer Gesamtlänge von 260 m. Vgl. Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927), S. 6.

⁹⁰ Neben den bereits im Kontext des „Forsterhofes“ genannten „Horizontalismus“-Theoretikern äußerte auch Gellhorns kunsttheoretisches Fabrikbau-Vorbild Peter Behrens bereits im Jahre 1914 die Ansicht, man könne, in einem überschnellen Gefährt durch die Großstadt jagend, keine Rücksicht mehr auf Details nehmen. Stattdessen seien vom Architekten breit ausgedehnte Flächen mit nur wenigen hervorragenden Merkmalen zu wählen. Vgl. Behrens, Peter: Der Einfluss von Raum- und Zeitausnutzung auf die moderne Formentwicklung. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Jena 1914, S. 8ff. Allerdings ist dieser Aufsatz nicht als erste Stellungnahme Behrens' zu den veränderten Rezeptionsmodalitäten im Zeitalter von Eisenbahn und Automobil zu begreifen. Laut Karin Wilhem setzte er sich spätestens seit 1910 mit dieser Thematik intensiv auseinander. Vgl. Wilhelm (1983), S. 18. Der für Gellhorns Gesamtwerk maßgeblichere Erich Mendelsohn versuchte sein Horizontalstreben neben den bereits im Zusammenhang mit dem „Forsterhof“ angedeuteten Motiven indes deutlicher als Kompensationsmoment zu legitimieren: *„Der mittelalterliche Mensch, aus der horizontalen Ruhe seines beschaulichen Werktags, brauchte die Domvertikale, um seinen Gott hoch oben zu finden. Der Mensch u n s e r e r Zeit, aus der Aufgeregtheit seines schnellen Lebens, kann*

schon beim „Forsterhof“ relevant. Doch im Gegensatz zum „Forsterhof“ wirkte sie bei der Silberhütte nicht erst im architektonischen Detail bestimmend, sondern bereits in der Konzeption des Lageplanes. Dabei reagierte das Architektengespann bei der Silberhütte nicht bloß auf ein sich dynamisch fortbewegendes Publikum, sondern sie setzte es geradezu voraus: Die Aneignung eines zusammenhängenden Gesamtüberblicks der fast 265 m langen Hütte schien zu Fuß sehr mühsam, im Automobil hingegen ließ er sich unschwer „er-fahren“.

2.3 Aspekte zu Bautyp und -material

Die Mehrheit der Silberhütten-Produktionsstätten wurde beim Ausführungsentwurf Gellhorns und Knauthes in Form von Hallen geplant. Nur die ohne Öfen und Kühlvorrichtungen konzipierten Gebäude von Zerkleinerungsanlage und Speicher sowie Meisterhaus und Laugerei wurden als platzsparende Geschossbauten formuliert. Aufgrund des hohen Seitenlichtes und den zusätzlicher Belichtung und Belüftung dienlichen Dachaufbauten folgen die Hallen dabei einem zum Planungszeitpunkt bereits hinreichend etablierten Schema, das seit Ende des 19. Jahrhunderts insbesondere in der Schwerindustrie Verwendung fand.⁹¹

In der von der ursprünglichen Silberhütten-Anlage aus dem 19. Jahrhundert abweichenden Zusammenfassung aller Kühlvorrichtungen in einen niedriger ausgebildeten und trotz der trennenden Wand seitenschiffartig anmutenden Gebäude-trakt wird den Betrachtenden zunächst die vom „Hauptschiff“ und dessen Röstvorrichtungen divergierende Funktion vermittelt. Fernab potentieller produktionsspezifischer Erwägungen begeben sich Gellhorn und Knauthe mit dieser Anlehnung an basilikale Querschnitte in die Tradition von Industriehallen des 19. Jahrhunderts. Eine Aristokratisierung des Industriebaus erstrebend, errichtete die Schwerindustrie im vorletzten Jahrhundert zahlreiche Arbeitsstätten in Form von Basiliken.⁹² Die oftmalige Ausbildung utilitär nur selten legitimierbarer Emporen und Triforien sollte den gesuchten Vergleich mit dem historischen Vorbild akzentuieren, und exakt diese nobilitierungsdienliche Konnotation war auch in den 1920er Jahren – trotz inzwischen erfolgter Etablierung des Basilika-Schemas als Industriebau-Topos – mitunter noch immer präsent.⁹³ Ungeachtet aller Variationsmomente der Kühl- und Rösthallen der

nur in der spannungslosen Horizontalen einen Ausgleich finden.“ Vgl. ders.: *Dynamik und Funktion*. (1923), auszugsweiser Nachdruck in: Conrads (1986), S. 68-69. Allgemein zur Thematik veränderter Sehgewohnheiten infolge der Entwicklungen innerhalb des Verkehrswesens seit dem 19. Jahrhundert vgl. Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt 2000 (München, Wien, Frankfurt 1977).

⁹¹ Als Besprechung dieses Bautypus aus damaliger Sicht vgl. Franz (1923), S. 43.

⁹² Als Beispiele vgl. die Abbn. in: Franz (1923), insbes. S. 38-62.

⁹³ So wollte beispielsweise Walter Müller-Wulckow bei dem von Heinrich Straumer errichteten Berliner „Haus der Funkindustrie“ von 1924 einzig hervorgehoben wissen, dass das Gebäude über einen „basilikaartig abgetrepten Querschnitt“ verfüge. Vgl. Müller-Wulckow, Walter: *Bauten der Arbeit*

Silberhütte, d.h. der Präferenz einer asymmetrischen Grundrissdisposition, eines lediglich an der „seitenschiffreien“ Nordseite vorgesehenen hohen Seitenlichtes und des Einzuges von Wänden zwischen Kühl- und Rösthallen, orientierten sich Gellhorn und Knauthe letztendlich – wie bereits beim „Forsterhof“ – abermals an einer Formel des von ihrer Generation oftmals undifferenziert angeprangerten, späten 19. Jahrhunderts, um dem eigens formulierten Postulat, nach dem ein Bau „*unmittelbar seinen Sinn ausdrücken*“⁹⁴ solle, genügen zu können. Weit entfernt von dem in direkter Nachkriegszeit angekündigten tabula-rasa-Denken⁹⁵, bewiesen Gellhorn und Knauthe selbst bei ihren radikalst-modernen Projekten, zu denen der Ausführungsentwurf der Silberhütte zweifelsfrei zu zählen ist, bereits mit der Wahl des Gebäudetypus eine deutliche Verwurzelung in der Architekturgeschichte, auf die – zumindest Gellhorn – auch bei Folgeprojekten nicht zu verzichten bereit war. Mit anderen Worten verließ Gellhorn die in weiten Kreisen der Nachkriegsmoderne nachweisbare Tendenz zu expressiver Funktionserläuterung mittels baukünstlerischer Exkurse in vergangene Epochen⁹⁶ niemals wirklich – obschon er sein Formenvokabular zusehends straffen sollte. Gleichwohl sei betont, dass diesen entwurfsinternen Funktions-Erläuterungsversuchen Gellhorns, die er zusätzlich durch weit auslegbare Parolen innerhalb seiner Schriften zu stützen versuchte⁹⁷, bei der Silberhütte deutliche Grenzen gesetzt waren: In der Übernahme eines im 19. Jahrhundert wurzelnden Industriebau-Topos mag man zwar das Streben nach einer Sichtbarmachung der Gebädefunktion noch entfernt erkennen können, doch stagniert hier das Differenzierungsbestreben gegenüber anderen Bauaufgaben. Ein greifbarer Anhaltspunkt über die spezielle Funktion der Anlage als Silberhütte wird unternehmensunkundigen Betrachtenden nicht geboten.

Zum Zeitpunkt der Silberhütten-Planung war die vorgesehene Ausführung als Stahlbetonskelett-Konstruktion mit Ziegelausfachung⁹⁸ – insbesondere bei Industriehallen – noch immer relativ selten.⁹⁹ Obzwar nicht überliefert wurde, ob die gesamte

und des Verkehrs. (³1929), S. 56.

⁹⁴ Gellhorn, A.: Von den Schlagworten. (1926), S. 223.

⁹⁵ 1919 war Gellhorn alle vorangegangene Architektur gleichbedeutend mit „*akademischen Formen, die nur leeren Standesbegriffen gewidmet*“ seien. Vgl. Gellhorn; A.: Künftiges Bauwesen. (1919/20), S. 186.

⁹⁶ Zu dieser Tendenz der Moderne in den Nachkriegsjahren vgl. Pehnt (1998), S. 10/11.

⁹⁷ Als ein Beispiel ungriffiger Gellhorn-Parolen sei an den in letzter Konsequenz jede gestalterische Ausrichtung vorstellbare Aufruf Gellhorns erinnert, das Gebäude als „*Ausdruck des Vorganges im Inneren*“ zu gestalten. Vgl. Gellhorn, A.: Von der Form. (1925), S. 189.

⁹⁸ Da nicht zu ermitteln war, ob für die Silberhütte der Mansfeld AG Backstein oder Klinker – d.h. zwei in den 1920er Jahren sehr unterschiedlich konnotierte Materialien (vgl. hierzu Fuhrmeister 2001, S. 147-167) – vorgesehen war, wird im folgenden lediglich von dem als Oberbegriff für Mauersteine aus Lehm und Ton zu verstehenden „Ziegelstein“ die Rede sein.

⁹⁹ Vgl. Franz (1923), S. 52: Die Mehrheit der Fabrikhallen wurde bis dahin als Stahlfachwerkkonstruktion mit tragenden Außenmauern und Stahlstützen im Inneren errichtet. Als weiteres frühzeitiges Beispiel einer Stahlbetonskelettkonstruktion kann die seit 1921 projektierte Luckenwalder Hutfabrik Erich Mendelsohns gelten. Vgl. Drachenberg, Thomas: Die Baugeschichte der Stadt

Anlage, wie der Zustand der Laugerei als einzig ausgeführtes Anlagenfragment nahelegt, von Beginn ohne Verputz geplant wurde¹⁰⁰ oder der unverputzte Zustand der Laugerei möglicherweise Produkt rein pekuniärer Überlegungen war, ist der unkaschierten Präsentation der vergleichsweise raren Bautechnik ein bedeutsamer Platz innerhalb des Bauprogramms zuzuweisen. Im Gegensatz zum verputzten „Forsterhof“ wurden Existenz und Position der Stahlbetonelemente an der Laugereifassade ebenso sichtbar inszeniert wie das Füllmaterial Ziegel. Somit wird nicht nur der vielerorts in den 1920er Jahren eher theoretisch diskutierten als praktisch umgesetzten „Verputz-Aversion“ Rechnung getragen¹⁰¹, sondern zugleich der bei der „Forsterhof“-Fassade noch expressiv übersteigerten zentralen Forderung des „Neuen Bauens“ nach einer sichtbaren Trennung der Fassadenbestandteile in tragende und raumbegrenzende Elemente.¹⁰² Hinsichtlich des ebenso elementaren wie unpräzisen damaligen Gebotes der Authentizität von Material, Konstruktion und Funktion muss der Silberhüttenentwurf auf den ersten Blick als merklicher Fortschritt gegenüber dem „Forsterhof“ und dessen gravierender Kluft zwischen vorgetäuschem und angewandtem Baumaterial erscheinen. Doch wird diese These bereits durch einen kurzen Blick auf die Laugerei als dem einzig ausgeführten Teil der Anlage widerlegt. Die an der Fassade dargelegte und wahrhaftig angewandte, materialgebundene Konstruktionsweise stimmen auch bei der Silberlaugerei nicht überein.¹⁰³ Gellhorns Zeitgenossen nahmen von dieser „Unaufrichtigkeit“ keinerlei Notiz. Uneingeschränkt begeisterten sie sich für den Silberhütten-Entwurf wegen seiner vermeintlich unverblendet zur Schau gestellten Konstruktionsweise, da diese dem im Fabrikbau besonders hartnäckig geforderten baumaterialsichtigen Erscheinungsbild vortrefflich gerecht zu werden schien. So betrachtete u.a. Gellhorns und Knauthes Zeitgenosse

Luckenwalde von 1918-1933. (= Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg. Bd. 2) Worms 1999, S. 81-95; insbes. S. 92.

¹⁰⁰ Die in Kap. B.II.2.5 der vorliegenden Arbeit beschriebenen gesuchten Dampferkonnotationen des dritten Entwurfs lassen einen weißgehaltenen Verputz zwar vorstellbar erscheinen, doch wäre dessen Instandhaltung hinsichtlich der bei der Silbergewinnung entstehenden enormen Schwefeldampfmenge sehr kostspielig gewesen. Zum unverputzten Zustand der ausgeführten Laugerei vgl. auch Kap. B.II.5 der vorliegenden Arbeit.

¹⁰¹ Zur Verputzfeindlichkeit in den 1920er Jahren vgl. u.a. die Worte des Gellhornschen Zeitgenossen Ernst Karl Boy: „... ‘Putz’. Das Wort allein charakterisiert die Zeit und ihr Wollen.“ Boys Ansicht nach aber war die Gegenwart geprägt von einer „starken Sehnsucht nach dem Echten“ und wende sich daher von der „Verhüllung ab zur Klarheit des nackten Baukörpers“. Vgl. ders.: Der Ziegel in der Architektur unserer Zeit. S. 1177. In: Tonindustrie-Zeitung 50 (1926), Nr. 67, S. 1177/1178; zit. n. Fuhrmeister (2001), S. 161. Dieser Darstellung zum Trotz lässt die Durchsicht entstehungszeitlicher Fachzeitschriften oder Überblickspublikationen außerhalb des Fabrikbaus jedoch mehrheitlich verputzte Gebäude erkennen.

¹⁰² Zu diesem entscheidenden Theorem der frühen Moderne vgl. u.a. den die Forderungen der Vertreter des „Neuen Bauens“ der frühen 1920er Jahre zusammenfassenden Artikel Behrendt, Walter Curt: Zum Bauproblem der Zeit. In: Der Neubau 7 (1925), H. 1, S. 1-18; auszugsweiser Nachdruck in: Hartmann (1994), S. 131-135, zur Trennung der Funktion der Fassadenbestandteile vgl. insbes. S. 133.

¹⁰³ Wie in Kap. B.II.5 der vorliegenden Arbeit dargelegt, wurde lediglich die Hauptfassade der Laugerei erneuert.

Werner Lindner, der sich in seiner Fabrikbau-Monographie aus dem Jahre 1927 für die größtmögliche Einfachheit des Baukörpers und die Sichtbarkeit der Konstruktion als die einzig akzeptablen „*Werkzeuge des Funktionsausdrucks*“ im Industriebau aussprach und sich dabei besonders intensiv für die Präferenz von Stahlbetonskelettbauten mit Mauerwerksaufschichtung einsetzte¹⁰⁴, Gellhorns und Knauthes Silberhütten-Entwurf offenbar als besonders vorbildlich und bildete den Drittentwurf in seiner Monographie ab¹⁰⁵.

Die Wahl des Baumaterials könnte auch als gellhorntypisches, funktionsverdeutlichendes Moment interpretiert werden, da der preisgünstige, unverputzte Ziegel traditionell Anwendung bei Fabrikbauten¹⁰⁶ fand. Hinsichtlich der gleichermaßen hohen und deutlich ideologieverbrämten Beliebtheit des Ziegels bei konservativen Architekten der 1920er Jahre¹⁰⁷ könnte diese Traditionsgebundenheit bei oberflächlicher Betrachtung leicht zu einer Fehlinterpretation der Silberhütte verleiten. Doch waren die Ziegel der Silberhütte einerseits von seinerzeit als Zukunftsmetapher verstandenen Stahlbetonelementen¹⁰⁸ gerahmt und andererseits fanden Ziegelsteine entstehungszeitlich nicht nur in konservativen, sondern – wie nicht zuletzt Mies van der Rohes Ziegelstein-Entwürfe verdeutlichen¹⁰⁹ – auch in progressiven Kreisen großen Anklang¹¹⁰. Im Umfeld der progressiven Architektenschaft der 1920er Jahre wurde Ziegelstein speziell für Industriebauten propagiert, da er als maschinell gefertigtes Produkt aus dem gleichen Prinzip des „*mechanisierten Arbeitssystem(s)*“ geboren worden sei wie die Industrie selbst.¹¹¹ Besonders beliebt war dabei die bei der Silberhütte geplante und bekanntlich auch von Werner Lindner empfohlene Kombination mit Stahlbetonrahmen.

2.4 Dynamisierungsmomente

Vergleicht man die drei Silberhütten-Entwürfe Gellhorns und Knauthes, lässt sich anhand der Achsenfixierung ein gewichtiges Entwicklungsmoment feststellen: Beim ersten Entwurf folgt der Aufriss der Bauglieder dem im Lageplan intonierten

¹⁰⁴ Lindner (1927), S. 9.

¹⁰⁵ Lindner (1927), Abb. 525.

¹⁰⁶ Zur Ziegelverwendung im Industriebau – insbesondere seit der Industrialisierung – vgl. ausführlich Fuhrmeister (2001), S. 157-160, 164/165.

¹⁰⁷ Zu den ideologielastigen Beschwörungen des Ziegelsteins als angeblich besonders „ursprüngliches“ und „deutsches“ Material vgl. Fuhrmeister (2001), insbes. S. 160.

¹⁰⁸ Zu der stark ideologisch voreingenommenen Auseinandersetzung zwischen Ziegelstein- und Stahlbetonbefürwortern in den 1920er Jahren vgl. Fuhrmeister (2001), insbes. S. 158.

¹⁰⁹ U.a. Mies' Entwurf zu einem Landhaus in Backstein (1923/24), Haus Wolf in Gubin (1925-27), Haus Lange und Haus Esters in Krefeld (beide 1927-30). Zu diesen Objekten s. Riley / Bergdoll (2001), S. 194/195, 202-205, 220-227.

¹¹⁰ Zur dualistischen Bewertung des Ziegelsteins in den 1920er Jahren vgl. ausführlich Fuhrmeister (2001), S. 163-167.

¹¹¹ Vgl. Boy, Ernst Karl: Baukunst und Werkprinzip des Backsteins. S. 1603. In: Tonindustrie-Zeitung 52 (1928), H. 80, 1603-1604; zit. n. Fuhrmeister (2001), S. 157.

Asymmetrieprinzip noch nicht in aller Konsequenz, da der Haupteingang der Laugerei in achsensymmetrischer Positionierung vorgesehen wurde. In deutlichem Widerspruch zu diesem Umstand und bewusst dieses Faktum des Erstentwurfes tarnend, sollte Gellhorn in dem vier Jahre später verfassten Aufsatz zur Silberhütte behaupten, dass eine „*Gesinnung, die jeden formalistischen Ballast verwirft, (...) keine Regelmäßigkeit*“ diktiert, „*wo Unregelmäßigkeit richtig ist. (...) Sie zählt keine Achsenteilungen ab.*“¹¹²

Die in den frühen 1920er Jahren insbesondere bei Behrens' AEG-Bauten vielfach beklagte Achsensymmetrie¹¹³ ist bei den darauffolgenden beiden Silberhüttenentwürfen nicht mehr anzutreffen. Die Anzahl der Laugereieingänge wurde auf drei erhöht; diese wurden, ausgehend von der Mittelachse, in leicht östlicher Verschiebung positioniert. Im Unterschied zu Erich Mendelsohns kurz zuvor entstandenem Entwurf zur Hutfabrik Friedrich Steinberg, Herrmann & Co. in Luckenwalde (1921-23)¹¹⁴ (**Abb. 60, 60.1**) entfernten sich Gellhorn und Knauthe bei ihrer Silberhütte vergleichsweise frühzeitig von der erbauungszeitlich auch wegen ihrer Bindung an despotische Herrschaftsformen geschmähten Achsenfixierung¹¹⁵. Asymmetriebetonten Konzepten wurde die Qualität einer besseren Abstimmung auf die Produktionsabläufe und einer ausgeprägteren Dynamik bescheinigt, wobei letztgenannte weiten Kreisen zugleich als Spiegel der Bewegtheit der technischen Prozesse des Inneren¹¹⁶ galt. Hinsichtlich dieser damaligen Gleichsetzung zwischen Asymmetrie, maschinell gesteuerten Prozessen und Dynamik erstaunt es nicht, dass auch die aus der asymmetrischen Anordnung der Baukörper abzuleitende Dynamik des Silberhütten-Entwurfs zeitgenössisch als adäquates Analogon der Bewegungsabläufe des Inneren interpretiert wurde.¹¹⁷ Neben den fassadeninternen Asymmetrieakzenten der Silberhütte unterstrich die Artikulation verschieden hoher, tiefer und breiter Baukörper die augenscheinliche Suche Gellhorns und Knauthes nach maschinengemäßen Dynamisierungsmomenten nur allzu

¹¹² Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927), S. 1.

¹¹³ Walter Müller-Wulckow fasste die Nachkriegsstimmung 1929 zusammen und kritisierte an Behrens' Industriebauten die „*streng axiale Gebundenheit selbst im Grundriß*“ vgl. ders.: Bauten der Arbeit und des Verkehrs. (1929), S. 7.

¹¹⁴ Vgl. Luckenwalder Hutfabrik als zuletzt erschienene Schrift: Drachenberg (1999), S. 81-95.

¹¹⁵ Zur Diskussion des Symbolgehaltes von Symmetrie und Asymmetrie in den 1920er Jahren siehe ausführlich Nerdinger, Winfried: „Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher.“ Diskussion um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik. In: Macht und Monument (1998), S. 87-99.

¹¹⁶ Vgl. als eindringliche Zusammenfassung der damals der Asymmetrie zugewiesenen dynamischen Qualität: Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau. (1923), S. 25: Behne beschreibt die damals vielfach gelobten Kornsilos der Washbury-Crosby-Gesellschaft in Buffalo als „*absolut asymmetrische und regellose und eben darum so überzeugt gesetzmäßige Anlage*“, als ein Beispiel „*funktionalen und dynamischen Bauens*“, d.h. „*eines Bauens, das die sich aus dem Produktionsvorgang ergebenden Spannungen ergreift...*“

¹¹⁷ Behrendt urteilte, der asymmetrische Aufriss der Silberhütte sei „*wie von innerer Kraft bewegt*“ vgl. Behrendt (1924), S. 351 und Redslob glaubte, indem sich der Entwurf „*dem Vorgange in jedem Stadium aufs engste anpaßt*“, lege „*er zugleich dessen Dynamik bloß*“ vgl. Redslob (1924), S. 8.

offensichtlich. Dass Gellhorn dennoch den Begriff der „Dynamik“ im Rahmen seines Silberhütten-Aufsatzes auffällig mied, ist über die zeitliche Distanz von Entwurf und Aufsatz zu erklären: Seit Mitte der 1920er Jahre gerieten bewusst inszenierte Dynamisierungsmomente wegen ihrer angeblichen größeren Irrationalität zusehends in Misskredit.¹¹⁸ Angestrengt versuchte Gellhorn daher zumindest auf verbaler Ebene eine Aktualisierung seines Entwurfs vorzunehmen und erklärte die dynamisierend divergierende Dimensionierung seiner Silberhütten-Baukörper als streng nach der utilitären Funktion konstruiert¹¹⁹, während er Ergebnisse ähnlich arbeitender Kollegen als „*Dynamismus*“ und banale „*Mode*“ herabqualifizierte.¹²⁰ Ob Gellhorn und Knauthe die einzelnen Anlagenfragmente tatsächlich ausschließlich nach räumlicher Erfordernis des jeweiligen Produktionsschrittes bemaßen, lässt sich mangels überlieferter Quellen zu den Einrichtungen des Inneren zwar nicht mehr stichhaltig überprüfen. Angesichts der deutlichen Abstimmung der Proportionen der Gesamtanlage auf die zuerst konzipierte Laugerei¹²¹, die u.a. mittels Größe und Anzahl der Fenster sowie Platzierung der Fallrohre¹²² als eigentlicher und wichtigster Ort der Silbergewinnung markiert wurde, ist eine wahrhaft freie Planung allerdings unwahrscheinlich. Auch wenn die Abstimmung der Anlage auf die Laugerei möglicherweise durch den Umstand zu erklären wäre, dass an dieser Stelle nur die Fassade eines bereits bestehenden Gebäudes erneuert werden sollte¹²³, widerspricht sie der seitens Gellhorn vorgegebenen freien Dimensionierung der Anlagenfragmente erheblich.

Nicht zuletzt lässt die Silberhütte mit der Übernahme dampfermotivischer Anleihen eines der damals häufigsten und zugleich umstrittensten¹²⁴ Dynamisierungsmomente

¹¹⁸ Vgl. u.a. Lindner (1927), S. 3. Der Autor spricht in deutlich geringschätzigem Unterton von einer inzwischen überwundenen „*Mode*“ der vergangenen Jahre, „*Bewegung bauen*“ zu wollen.

¹¹⁹ Vgl. Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927), S. 2, 9.

¹²⁰ Gellhorn, A.: Von den Schlagworten. (1926), S. 223 - ders.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 44.

¹²¹ Angesichts des lediglich durch Zeitschriften überlieferten, nur fragmentarischen Planmaterials mit sehr ungenauen Maßangaben, fußen die folgenden Angaben auf Schätzwerten: Die Höhe der Zerkleinerungsanlage entspricht vollends der der Laugerei, das Dach der Nachrösthütte endet in der selben Ebene wie das zweite Laugereiobergeschoss. Auch die Lüftungsaufbauten der Hallen sind an der Laugerei orientiert: Die Brüstungen der Belichtungsbänder gründen auf dem Höhenniveau des Laugereidaches, die Breite dreier Aufbauten entspricht in etwa der Breite der Laugerei. Die Höhe der Rösthallen wird indessen durch die Lage des schmalen Horizontalbandes zwischen geschrägt und vertikal verlaufender Glasfläche des Laugereidachgeschosses bestimmt. Das Höhenniveau der zwischen erstem und zweitem Laugereiobergeschoss sichtbar vorkragenden Decke ist wiederum Vorgabe für die Höhe des Meisterhauses und der Brüstung des westlichen Fensterbandes des zweiten Zerkleinerungsanlagengeschosses.

¹²² Die Position der Laugerei bedingt einen „Richtungswechsel“ der Fallrohre: In Abfolge des Produktionsvorgangs werden östlich der Laugerei alle Fallrohre an den östlichen Kanten der Dachaufbauten vorgesehen, westlich der Laugerei hingegen an den westlichen Kanten von Lecke und Nachrösthütte.

¹²³ Vgl. hierzu Kap. B.II.5 der vorliegenden Abhandlung.

¹²⁴ Zentraler Kritikpunkt bei der Übernahme formaler Charakteristika eines Dampfers war die mangelnde funktionale Übereinstimmung. U.a. Bruno Taut rügte, man könne eine Haus auf der Suche nach ausgeprägter Dynamik, die ihm ohnedies lediglich als leeres „*Schlagwort*“ galt, nicht gestalten,

der Architektur der 1920er Jahre erkennen. Wegen der Relevanz innerhalb Gellhorns Gesamtwerk sei diesem Motiv nachfolgend ein gesondertes Kapitel gewidmet.

2.5 Die Silberhütte als Ozeandampfer

Während das preiswerte, witterungsbeständige Ziegelmauerwerk Wirtschaftlichkeit versinnbildlicht, kann das Stahlbetonskelett als Repräsentant vergleichsweise neuer bautechnischer Errungenschaften begriffen werden. Die über diese Materialien transportierten Leitbilder der Industrie – nämlich Ökonomie und technische Progressivität – waren zugleich die damals der „Maschine“¹²⁵ zugewiesenen Hauptcharakteristika: Schon seit der Jahrhundertwende wurde die Maschine derentwegen als ein wesentliches Vorbild künftiger Architektur diskutiert¹²⁶, obwohl zahlreiche Vertreter des „Neuen Bauens“, unter ihnen auch Alfred Gellhorn, sich als die ersten maschinenfixierten Architekten auszugeben versuchten¹²⁷. Mit anderen Worten griff die selbsternannte Moderne der 1920er Jahre abermals auf Vorarbeiten der mitunter vernichtend scharf kritisierten, vorangegangenen Architekten- bzw. Künstlergeneration¹²⁸ zurück.

Vom ersten Silberhüttenentwurf an reagierten Gellhorn und Knauthe deutlich auf die „Maschine“ als einen die Raumausmaße der Hallen und den Tagesablauf der Arbeiter und Arbeiterinnen erheblich diktierenden Gebäudeinhalt. Allerdings unterliegen die Thematisierungsformen der „Maschine“ zwischen den drei Entwürfen zur Silberhütte der Mansfeld AG einem erheblichen Wandel. Bei der Laugerei, deren Grundkonzept im wesentlichen bereits mit dem zweiten Entwurf festgelegt wurde¹²⁹, ist eine Anspielung auf die Maschine selbst beim Ausführungsentwurf nur in sekundärer Instanz greifbar. Wie bei den restlichen Bauten des ersten und zweiten Entwurfs wird formal nicht die

als würde es „auf dem Wasser schwimmen“, da das wesentliche Moment eines Hauses nun einmal dessen Immobilität sei. Vgl. Taut, Bruno: Die neue Baukunst. In Europa und Amerika. Stuttgart ²1979 (Erstausgabe: Stuttgart 1930), S. 4/5.

¹²⁵ Spätestens seit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert und somit auch bei Alfred Gellhorn als Synonym für hochtechnisierte Anlagen gebräuchlich, sei diese Begriffszuweisung im folgenden übernommen. Zum Einfluss der „Maschine“ auf die Architektur äußerte sich Gellhorn u.a. in: ders. Von den Schlagworten. (1926), S. 224.

¹²⁶ Etwa Hermann Muthesius berichtete, spätestens seit der Jahrhundertwende habe man zunehmend geglaubt, der Ingenieur habe die Maschine inzwischen so gut durchgebildet, dass „es üblich wurde, die sogenannte Schönheit der Maschine zu bewundern und in ihr gewissermaßen die ausgeprägteste Erscheinung einer modernen Stilbildung zu erblicken.“ Vgl. Muthesius, Hermann: Das Formproblem im Ingenieurbau. S. 25. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. 2 (1913). Die Kunst in Industrie und Handel. S. 23-32.

¹²⁷ U.a. in: Gellhorn, A.: Von den Schlagworten. (1926), S. 224.

¹²⁸ In ersehnter Erfüllung seines Gesamtkunstideals wollte Hermann Muthesius schon vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges unbedingt die Relevanz der Maschine für *alle* modernen Kunstgattungen hervorgehoben wissen. Vgl. Muthesius (1913), S. 25.

¹²⁹ Ein Unterschied zwischen Zweit- und Drittentwurf besteht in der akzentuierenden Eingangsrahmung des zweiten Entwurfs. Zudem wurden beim Drittentwurf im Gegensatz zum Zweitentwurf und dem Ausführungszustand der Laugerei die Erdgeschossfenster eckstützenlos bis zur Schmalseite geführt.

Maschine selbst, sondern deren wesentliche Eigenschaften – Wirtschaftlichkeit und technischer Fortschritt – mittels der oben genannten, damals gebräuchlichen Materialkonnotation dokumentiert. Im Kontrast zur Laugerei lassen jedoch alle übrigen Bauten des dritten Entwurfs die Integration von Details erkennen, die eindeutig dem Formenrepertoire eines Dampfers entliehen sind und somit einem essentiellen Leitmotiv der Vertreter des „Neuen Bauens“ der 1920er Jahre für die baukünstlerische Übertragung der Maschine in die Architektur Folge leisten.¹³⁰ Wurde bereits die Maschine an sich als Metapher für ein hochtechnisiertes Zeitalter zelebriert, galt breiten gesellschaftlichen Schichten das motorbetriebene Schiff, dessen größte Vollendung man im Ozeandampfer¹³¹ zu finden glaubte, als beispielloses Fortschrittssymbol¹³². In propagierter Negierung der Architekturgeschichte und der zunächst verbreiteten Aufbruchstimmung nach Ende des Ersten Weltkrieges feierten die Vertreter des „Neuen Bauens“ den Dampfer als dynamisches Aufbruchsymbol, als Weg zu einer neuen „zeitgemäßen“ Architektur. Im wesentlichen war ihnen dabei jedoch nicht an einer detailgetreuen Nachbildung gelegen, sondern lediglich an der Einbindung einzelner Elemente eines motorbetriebenen Schiffes in die Architektur¹³³; der Dampfer sollte nicht abgebildet, sondern lediglich konnotiert werden. Exakt in diesem Sinne widmet sich Gellhorns und Knauthes dritter Siberhüttenentwurf mit seinen über gerundete Ecken geführten Fensterbändern, den an Schiffsbrücken orientierten Dachaufbauten der Hallen¹³⁴ und den über ungegliederten Mauerflächen hochgelagerten Belichtungszonen

¹³⁰ Zu Genese, Funktion und Verbreitung der Dampfermetapher in der Architektur der 1920er Jahre vgl. Kähler (1981). Wie schon im Rahmen des „Forsterhof“-Kapitels angedeutet, operiert dieses Werk zwar mit inzwischen überholten Moderne-Klischees – beispielsweise der Vorstellung einer angeblich vollständigen Überwindung des „Expressionismus“ nach 1923 (S. 75) – und prägt zudem eine letztlich nur an den lautstärksten Wortführern des „Neuen Bauens“ orientierte, die wahrhaftige Vielfalt der Moderne ignorierende Architekturhistoriographie, doch verkörpert es bis heute die einzige umfangreiche Untersuchung zur Dampfermetapher in der Architektur der 1920er Jahre. Zu weiteren Diskrepanzen des Werkes – etwa dem allzu pauschal unterstellten ausgeprägten sozialen Verantwortungsbewusstsein der Vertreter des „Neuen Bauens“ – siehe auch Anmerkung 138 des vorliegenden Kapitels.

¹³¹ Obschon man in den 1920er Jahren oftmals eher ungenau von „Dampfern“ sprach, galt den ozeantauglichen Passagierschiffen die größte Bewunderung. Sie waren nicht nur die schnellsten unter den Dampfschiffen, sondern galten auch „in Gestalt, Betriebssicherheit, Seetüchtigkeit und Inneneinrichtung“ als „Meisterwerke“ (Meyers Lexikon 71925, Bd. 3, Leipzig 1925, S. 214). Dass das Werk der an Schiffen orientierten Architekten des „Neuen Bauens“ mit Ozeandampfern und nicht etwa mit einem motorbetriebenen Flussfrachtschiff verglichen werden sollte, belegt – neben Le Corbusiers explizit dem Ozeandampfer gewidmeten Zeilen (vgl. Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur*. (frz. Originalausgabe u.d.T.: *Vers une architecture*. 1922, dt. 21963, S. 75-86) auch die Auswahl der Abbildungen in weiteren, schiffsmotivischen Fragestellungen gewidmeten Publikationen der 1920er Jahre. Vgl. u.a. Mendelsohn (1930), S. 22 und Taut, Bruno (1930), S. 4/5.

¹³² Die besonders ausgeprägte Ozeandampfer-Faszination erklärt sich vorrangig aus dem Umstand, dass weder Eisenbahn noch Flugzeug in vergleichbarer Rasanz weiterentwickelt worden waren. Vgl. Kähler (1981), S. 62.

¹³³ Kähler (1981), S. 82.

¹³⁴ Hochliegend und quer zur Längsachse positioniert, erinnern die Dachaufbauten an die gleichsam quer zur Längsachse verlaufenden Brücken, d.h. die zur Überwachung des Schiffes in seiner gesamten Breite vorgesehenen oberen Plattformen. Unterstreichung findet diese Analogie in den nach allen vier Seiten ausgerichteten Belichtungsbändern.

motivisch ebenso eindringlich wie dezent dem Passagierdampfer – ohne ihn plagiatartig nachzuahmen. Im Kontext genannter Dampferanspielungen erscheint die Horizontaldominanz der Silberhütte aufgrund der ebenso für Schiffe charakteristischen, im Verhältnis zur Höhe merklich ausgeprägteren Breite in neuartigem, dampfermetaphorisch verblendetem Licht. Auffällig ist zudem, dass die erst bei der Skizze zum Ausführungsentwurf nachweisbare übertrieben froschperspektivische Übereckansicht zugleich charakteristisches Merkmal von Dampferwerbeplakaten war.¹³⁵ Und nicht zuletzt sind die speziell auf das Schaubild des Ausführungsentwurfes (**Abb. 6**) begrenzten, an der gerundeten Ecke der Zerkleinerungsanlage sichtbaren Lichtreflexe als Dampferkonnotations-Moment zu entschlüsseln: Sie provozieren den Eindruck, die Anlage solle wie ein Dampfer aus glänzendem, weißlackiertem Stahl gefertigt werden.¹³⁶ Inmitten dieses entwurfsintern allerorts konstatierbaren, dominant technoiden Pathos des Drittentwurfs muss die schematisch aus dem Zweitentwurf übernommene Laugerei geradezu als anachronistisches Rudiment erscheinen. Zwar werden beim dritten Entwurf – in deutlicher Abweichung zur tatsächlichen Ausführung – dynamisierend-horizontalitätsbetonend auch die Fenster des Laugerei-Erdgeschosses stützenlos über Eck geführt, doch verkörpert das Gebäude weiterhin einen adynamischen bzw. bremsenden Störfaktor innerhalb der ozeandampferartig und somit wie eine motorbetriebene, fahrende Anlage artikulierten Silberhütte.

Die von Gert Kähler herausgearbeiteten Symbolgehalte einer am Ozeandampfer orientierten Architektur, d.h. die Widerspiegelung von technischer Progression und vermeintlich hochgradiger ökonomischer Abstimmung zwischen Form und Funktion sowie die aus der Gleichsetzung von Dampfermotiv und Bewegung abzuleitende Metapher für Arbeit¹³⁷, können zwingend als beabsichtigte Konnotationsgehalte auch der Silberhütte angenommen werden. Indessen muss Käblers These einer gleichzeitigen Einbindung der sozialutopischen Vision einer gleichberechtigten Lebensgemeinschaft¹³⁸ deutlich widersprochen werden. Sie war bereits auf dem Ozeandampfer keinesfalls gegeben¹³⁹ und stand darüber hinaus in erheblichem Widerspruch zu den mutmaßlichen

¹³⁵ Vgl. die Abbildungen von Dampferwerbeplakaten in: Kähler (1981), S. 62.

¹³⁶ Ob die Konzeption des Drittentwurfs tatsächlich einen von der ausgeführten Laugerei abweichenden, weißgestrichenen Verputz vorsah oder die Lichtreflexe lediglich der dramatischen Inszenierung des Schaubildes dienlich waren, muss hinsichtlich der derzeitigen Quellenlage jedoch – wie bereits oben angedeutet – ungeklärt bleiben.

¹³⁷ Vgl. Kähler (1981), insbes. S. 62, 108-110.

¹³⁸ Auf unterschiedliche Bauaufgaben und Architekten übertragen, mutet diese Käblersche Leitthese äußerst konstruiert an. Besonders anfechtbar erscheint die Spekulation, May und Haesler zitierten den Ozeandampfer in ihren Siedlungen nur zaghaft, da die bürgerlich fundierten Gewerkschaften und die SPD-Regierung der Städte nur ansatzweise die Utopie einer egalitären Gesellschaft zugelassen hätten. Vgl. Kähler (1981), S. 107.

¹³⁹ Selektierend wirkten zunächst die Ticketpreise. So man sich die Dampferfahrt überhaupt leisten konnte, sahen sich Passagier und Passagierin an Board mit einem Mehrklassensystem der Kabinen konfrontiert. Hinsichtlich dieser ausgesprochen elitären Atmosphäre mutet es annähernd zynisch an,

Intentionen des profitbewussten Auftraggebers – und wahrscheinlich auch Alfred Gellhorns. Gellhorns ablehnende Haltung gegenüber egalitären Tendenzen war nicht bloß auf baukünstlerischer, sondern auch auf sozialer Ebene manifestierbar.¹⁴⁰ Zeitlebens war er eher ein pragmatisch orientierter Baukünstler als ein Sozialvisionär – die gewählten Inhalte seiner zahlreichen Publikationen belegen dies inständig. Sein Augenmerk schaltete spätere Nutzer und Nutzerinnen oftmals aus; in seinem eigens der Silberhütte gewidmeten Aufsatz werden die Arbeiter mit keinem Wort erwähnt. Eine bewusst erzielte sozialfixierte Parallelisierung zum Passagierdampfer ließe sich folglich im Falle der Silberhütte bestenfalls hinsichtlich der Betonung einer Gemeinschaft, einer Gemeinschaft der Arbeitenden der Mansfeld AG, vornehmen. Die für modernes Unternehmertum des frühen 20. Jahrhunderts bezeichnende Vermittlung großfamilienartiger Emotionen¹⁴¹ mag durchaus dem Interesse der Unternehmensführung entsprochen haben. Dass diese „Großfamilie“ jedoch schon in den untersten Hierarchieebenen keineswegs egalitären, sondern etablierten paternalistischen Strukturen unterworfen war, verdeutlicht bei der Silberhütte bereits das vom Auftraggeber geforderte Raumangebot: Aufenthaltsräume für die Arbeiter waren nicht vorgesehen, sehr wohl aber ein gestalterisch prononciertes Meisterhaus. Hinsichtlich des mangelnden sozialen Engagements von Architekt und Auftraggeber darf die über das Dampfermotiv abzuleitende Maschinenfaszination der Silberhütte resümierend erst recht nicht als politisch-revolutionäre Stellungnahme im Sinne einer Befreiung der Arbeiter durch fortschrittliche Technik missverstanden werden, wie sie Gert Kähler¹⁴² seinerzeit diskutierte.

Welcher konkrete Impuls Gellhorn und Knauth 1923 zur erstmaligen Integration von Dampfermotiven anregte, lässt sich nur auf spekulativem Niveau klären. Parallel zur

dass man dennoch hervorzuheben versuchte, wie progressiv die neuen Dampfer seien, da „auch für die Fahrgäste der letzten Klasse (...) helle, luftige, behagliche und bequeme Wohn- und Schlaf-räume geschaffen“ (Meyers Lexikon 71925, Bd. 3, Leipzig 1925, S. 214) worden seien. An dieser Stelle wurden nicht nur die Formeln des Siedlungsbaus der 1920er Jahre übernommen, sondern auch deren Bereitschaft zur widerspruchslosen Akzeptanz sozialer Hierarchien.

¹⁴⁰ Im Jahre 1919, d.h. zu einem Zeitpunkt zu dem sich Gellhorn retrospektiv – wie oben erwähnt – als von der „geistigen Seite der Revolution“ erfasst darstellte und auch zahlreiche andere Architekten eines – wenngleich unpolitischen – Sozialismus frönten, schrieb Gellhorn zwar, dass „die Güter des Lebens allen gleichmäßig gehören und im Sinne dieser Gerechtigkeit verteilt sein sollen.“ Gleichwohl schränkte er diese Behauptung wenige Zeilen später erheblich ein: „Es kann auch nicht Ziel des Strebens sein, alles allen zu verteilen. (...) Unter der Voraussetzung, daß jedem der Weg offen ist, daß keinem der Anteil versagt sein darf, muß daher auch höherer Gewinn dem winken, der Höheres leistet“. Vgl. Gellhorn, A.: Künftiges Bauwesen. S. 183/184. In: *Dekorative Kunst* 22 (1920), S. 183-188, 198-200.

¹⁴¹ Vgl. Jaeggi (1998), S. 14. Die Absicht einer emotionalen Anbindung der Arbeiter und Arbeiterinnen an das Unternehmen kann als charakteristisch für modernes Unternehmertum des frühen 20. Jahrhunderts gelten. Von der emotionalen Anbindung versprach man sich eine langfristige Tätigkeit des Arbeiters für das Unternehmen, und gut eingearbeitete Mitarbeiter garantierten wiederum höhere wirtschaftliche Gewinne. Vgl. hierzu ausführlich auch Kap. B.II.4 der vorliegenden Arbeit.

¹⁴² Zu diesem, den russischen „Konstruktivisten“ zugewiesenen Ansatz vgl. Kähler (1981), S. 159.

rasant fortschreitenden technischen Entwicklung war das Interesse der Architekten an Dampfschiffen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert stetig gestiegen, doch in Deutschland wurden – später als in den während des Ersten Weltkrieges politisch neutralen und daher weniger wirtschaftlich lädierten Niederlanden¹⁴³ – erst zu dem Zeitpunkt, zu dem der Drittentwurf der Silberhütte entstand, vermehrt Bauten realisiert, deren Formenvokabular eindeutig Ozeandampfern entliehen war.¹⁴⁴ Wäre die Silberhütte nach Vorbild des Drittentwurfes ausgeführt worden, hätte sie daher in Deutschland ein sehr frühzeitiges Beispiel der Dampferobsession in der Architektur der 1920er Jahre verkörpert. Einen konkreten Anstoß zur Übernahme dampfermotivischer Anleihen für einen Industriebau mag das wiederum niederländisch inspirierte Kessel- und Turbinenhaus Erich Mendelsohns für die Hutfabrik in Luckenwalde geliefert haben, das aufgrund des identischen Inhalts – d.h. der Maschinen – überdeutlich am Ozeandampfer orientiert war¹⁴⁵ (**Abb. 60**). Insbesondere aber dürften Gellhorn und Knauthe maßgeblich durch das 1922/23 von Le Corbusier publizierte Werk „Vers une Architecture“¹⁴⁶ beeinflusst worden sein. Dieser bereits zuvor veröffentlichte Aufsätze zusammenfassende und Vorkriegs-Gedanken des Deutschen Werkbundes rezipierende¹⁴⁷ Lobgesang auf die Vorbildlichkeit des Dampfers und dessen „Weg zur Verwirklichung einer Welt, die dem neuen Geist entspricht“¹⁴⁸ erfreute sich im Kreise des „Neuen Bauens“ äußerster – ja beinahe größerer – Beliebtheit als das realisierte architektonische Werk Le Corbusiers und dürfte daher auch Gellhorn und Knauthe bekannt gewesen sein.¹⁴⁹ Vorrangig die horizontal geführten Fensterbänder von Meisterhaus und Zerkleinerungsanlage lassen an Le Corbusier und dessen eingefordertes, angeblich von Ozeandampfern übernommenes „Langfenster“ denken,

¹⁴³ Hierbei sind an erster Stelle die weitaus „ornamentaler“ als die späteren Objekte des „Neuen Bauens“ anmutenden Backsteinbauten der so genannten „Amsterdamer Schule“ der 1910 / 20er Jahre zu nennen. Zu diesen Bauten siehe Buch, Joseph: Ein Jahrhundert niederländische Architektur. 1880-1990. München 1997, S. 53-100 - de Witt, Wim: Expressionismus in Holland. Die Architektur der Amsterdamer Schule. Stuttgart 1986.

¹⁴⁴ Kähler (1981), S. 52, 67.

¹⁴⁵ Vgl. insbesondere die Abb. der Schmalseite des Kessel- und Turbinenhauses in: Mendelsohn (1930), S. 64. Allerdings lässt sich nicht nachweisen, ob Gellhorn und Knauthe bereits 1923 mit diesem Entwurf vertraut waren. Zu der schon seit den 1910er Jahren nachweisbaren, baukünstlerischen Bewältigung des Dampfermotivs bei Erich Mendelsohn vgl. auch die Ausführungen zu den Vorbildern von Bunker und Zerkleinerung in Kap. B.II.3 der vorliegenden Arbeit.

¹⁴⁶ Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur. (frz. Originalausgabe u.d.T.: Vers une architecture. 1922, dt. ²1963).

¹⁴⁷ Zum Einfluss der in den 1910er Jahren erschienenen, Getreidesilos, Flugzeuge, Automobile und Dampfschiffe zelebrierenden Jahrbücher des Deutschen Werkbundes auf das Werk Le Corbusier vgl. von Moos, Stanislaus: Standard und Elite. Le Corbusier, die Industrie und der „Esprit Nouveau“. In: Buddensieg, Tilmann / Rogge, Henning (Hg.): Die nützlichen Künste. AK, Berlin 1981, S. 306-323, insbes. S. 319.

¹⁴⁸ Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur. (frz. Originalausgabe u.d.T.: Vers une architecture. 1922, dt. ²1963), S. 68.

¹⁴⁹ Zum Bekanntheitsgrad vgl. Posener, Julius: Vorlesungen... (1985), S. 47/48 - Jaeger (1998), S. 12. Auch wenn die deutsche Ausgabe erst 1926 erschien, ist hinsichtlich der formalen Überschneidungen von einer Kenntnis der Le Corbusierschen Publikation in französischer Sprache seitens Gellhorns und Knauthes ab 1923 auszugehen.

das gleichwohl – lange bevor es der gebürtige Schweizer propagierte – bei US-amerikanischen Industrieanlagen gebräuchlich war¹⁵⁰. Rasch wurde das „Langfenster“ von der damaligen architektonischen Moderne gemäß ihrer utilitätsfixierten, architekturtheoretischen Legitimationsstrategien als das Fensterformat zelebriert, das den größtmöglichen und gleichmäßigsten Lichteinfall gewährte, obschon sich Wissenschaftler bis in die frühen 1930er Jahre abmühten, Gegenteiliges zu beweisen¹⁵¹. Zugleich war dessen so genannte „freie“ Führung über die Fassade nach Darstellung Le Corbusiers als Ausdruck der neuartigen Konstruktionsbedingungen und -methoden zu verstehen.¹⁵² Die zahlreichen Abbildungen froschperspektivisch heroisch inszenierter Ozeandampfer in „Vers une Architecture“ lassen neben den von Le Corbusier genannten, scheinbar praktisch motivierten Aspekten jedoch keinen Zweifel am eigentlichen Impuls zur Übernahme des Langfensters: der bewusst erstrebten Vorstellungsverknüpfung, die Fortschrittlichkeit einer mit Langfenstern versehenen Architektur entspreche der eines Ozeandampfers.

Erstmalig beim Ausführungsentwurf zur Silberhütte der Mansfeld AG nachweisbar, sollte das Dampfermotiv in der Folge zu einem konstanten Leitbild Gellhorns avancieren. Bei der Halleschen Markthalle (1926) (**Abb. 22-22.3**) und den beiden 1926 bzw. 1927 konzipierten Berliner Bauten „Landhaus E.“ (**Abb. 27-27.18**) und Tanzschule Trümpe (**Abb. 28-28.6**) war es gleichermaßen unübersehbares Ideal. Zwar äußerte sich Gellhorn an keiner Stelle zu dem formal richtungsweisenden Status des Dampfers innerhalb seines Œuvre konkret, doch erscheint der von ihm ohne Umschweife vollzogene, nur am Rande angestimmte Vergleich zwischen der Innenausstattung des Stockholmer Rathauses und der des in Architektenkreisen besonders umjubelten Turbinenschnelldampfers „Bremen“¹⁵³ aufschlussreich. Er belegt nicht nur die generelle Auseinandersetzung Gellhorns mit diesem „*fahrenden Haus*“¹⁵⁴, sondern verdeutlicht darüber hinausgehend in der an einen Nebensatz gebundenen Beiläufigkeit den bei ihm

¹⁵⁰ Vergleichbare „Fensterbänder“ waren in den USA schon seit der Jahrhundertwende nachweisbar. U.a. Maier-Leibnitz hob diese Praxis frühzeitig hervor – allerdings in einer die zeitgenössische Moderne und somit auch Le Corbusier unberücksichtigt lassenden, eher an Ingenieure adressierten Abhandlung. Vgl. Maier-Leibnitz (1932), S. 86.

¹⁵¹ Noch 1932 tritt man innerhalb wissenschaftlicher Untersuchungen über das den günstigsten Lichteinfall gewährende Fensterformat. Als ein Beispiel vgl. die dem Fensterformat und der –positionierung gewidmeten Abwägungen in: Maier-Leibnitz (1932), S. 75ff.

¹⁵² Vgl. Le Corbusiers im Jahre 1926 publiziertes Fünf-Punkte-Programm: Le Corbusier / Pierre Jeanneret: Fünf Punkte zu einer neuen Architektur. (1926), Nachdruck in: Conrads (1981), S. 93-95.

¹⁵³ Gellhorn, A.: Das Problem der bildenden Kunst... (1932), S. 73. Als aufschlussreicher Beleg für das bestehende große Interesse der Architektenschaft an dem Turbinenschnelldampfer „Bremen“ sei auf die ihm gewidmete, bei dem kunst- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Münchener Verlag F. Bruckmann erschienene Monographie Breuhaus de Groot / Fritz August (Hg.): Der Ozean-Express „Bremen“. München 1930 hingewiesen.

¹⁵⁴ Vogt, Adolf Max: Woher kommt Funktionalismus? S. 26. In: *werk-archithese* 3 (1977); zit. n. Kähler (1981), S. 110.

vollzogenen Etablierungsgrad der gedanklichen Verbindung zwischen Ozeandampfer und Architektur eindrucksvoll.

2.6 Zur Historizität des vermeintlich Ahistorischen: Die Silberhütte zwischen „Klassizismus“ und „Neuem Bauen“

Julius Posener nannte die Sprache von Peter Behrens AEG-Turbinenhalle „bekannt“¹⁵⁵, die der Gellhornschen Bauten und Projekte hingegen „fremd“¹⁵⁶. Bekannt schien Posener die Turbinenhalle wegen der offensichtlichen Anspielung auf antike griechische Tempel; bei Gellhorns Werk wollte er indessen keine Anleihen vergangener Epochen erkennen und schloss sich somit dem dringend revisionsbedürftigen Rezeptionskonsens der 1920er Jahre an. Obschon sich vordergründig keine formalen Parallelen zwischen der Silberhütte und Behrens' Industriebauten feststellen lassen, leben in den Monumentalisierungs- und über klassizistische Anleihen motivierten Nobilitierungsambitionen fundamentale, ideelle Leitmotive des von progressiven Baukünstlern der Nachkriegsjahre bekämpften AEG-Architekten in der Silberhütte fort, wie zu zeigen sein wird.

Bereits mit den außerhalb der Hallen vorgesehenen Treppentürmen folgen Gellhorn und Knauth nur in sekundärer Instanz dem utilitätsfixierten zeitgenössischen Anliegen, einerseits keiner Verschwendung wertvoller Arbeitsfläche Vorschub zu leisten¹⁵⁷ und andererseits differente Gebädefunktionen gestalterisch zu berücksichtigen. Letztgenannter Aspekt der Funktionsdifferenzierung scheint zwar auch bei der Planung eines an den „Forsterhof“ erinnernden vertikalgeführten Fensters bei den Treppentürmen des zweiten und dritten Silberhüttenentwurfs eine zentrale Rolle zu gespielt zu haben, da erst dieses Fenster den Blick auf die Treppe und somit auf die Funktion des Anlagensegments freigibt. Gleichzeitig aber lehnen sich Gellhorn und Knauth mit diesem Procedere auch an einen gänzlich nutzungsungebundenen, rein kompositionell motivierten Ratschlag Behrens' an: Mit dem Ausschluss des Treppentraktes aus den Produktionsstätten leisten sie der bekannten Behrensschen Empfehlung Folge, Elevatoren und Treppen nach außen zu verlagern, um zum ersten die Raumwirkung im Inneren möglichst imposant erscheinen zu lassen und zum zweiten das Gesamtgefüge nach außen mittels vertikaler Akzente markant rhythmisieren zu können¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Posener, Julius: Vorlesungen zur Geschichte der neueren Architektur. (1985), H. 48, S. 3, 4.

¹⁵⁶ Posener (1993), S. 158 Konkret bezieht sich Posener an dieser Stelle zwar auf das „Landhaus E.“, das ihm nach einer Besichtigung „fremd“ schien, doch schickt er voraus, Gellhorns Bauten generell als fremdartig betrachtet zu haben.

¹⁵⁷ U.a. Wilhelm Franz empfahl in seiner Industriebau-Monographie die Auslagerung von Treppen und Elevatoren, damit keine „wertvolle Grundfläche“ verloren gehe. Vgl. Franz (1923), S. 45.

¹⁵⁸ Laut Behrens werde der Anblick einer Industrieanlage auf diesem Wege „ein eindrucksvollerer sein sowohl im Innern durch die lange Flucht der Arbeitsstätte wie im Äußern durch die malerische Belegung (...) hervorspringende(r) Treppenhäuser und die den First überragenden Aufzugstürme.“ Vgl. Behrens, Peter: Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau. (1920), S. 271.

Das Behrenssche Konzept hehrer, langgestreckter Monumentalhallen findet beim dritten Silberhüttenentwurf eine deutliche Entsprechung, da die geringe Höhenausprägung der Lichtbänder und Lüftungsschächte die im übrigen ohne weitere Gliederungselemente belassenen hohen Wände der Kühl- und Rösthallen geradezu megaloman erscheinen lassen. Zwangsläufig fühlt man sich an Behrens' Empfehlung erinnert, Monumentalität durch „*Proportionalität, die sich in den architektonischen Verhältnissen ausdrückt*“¹⁵⁹ zu erzeugen. Darüber hinaus besteht beim dritten Silberhüttenentwurf eine von Posener übersehene, geradezu aufdringliche Parallele zu Behrens in der Nachweisbarkeit eines latenten Klassizismus. Gellhorn wie Behrens zeigten sich in ihren Schriften von einer ihrem gesamtgesellschaftlichen Stellenwert gemäßen Kultivierung der Gegenwart durch die Industrie¹⁶⁰ überzeugt. Behrens Mittel zur Kultivierung bzw. Nobilitierung der Industrie war der Klassizismus, den er mit Kultiviertheit per se verband.¹⁶¹ In der Übernahme kolonnadenartig inszenierter Lüftungsöffnungen, einer darauffolgenden hohen, ungegliederten Wandfläche und schließlich den entfernt an einen Fries erinnernden, dicht unter dem Traufband positionierten Lichtbändern bedienen sich Gellhorn und Knauthe bei den Kühlhallen exakt derselben Nobilitierungspraxis mittels klassizistischer Anleihen. Vor allem wegen des drastischen Kontrastes riesiger, ungegliederter Flächen und winziger Öffnungen bzw. Kolonnaden stehen Gellhorn und Knauthe dabei insbesondere der Entwurfspraxis des damals als „Revolutionsarchitekten“ bezeichneten Franzosen Etienne Louis Boullée (1728-1799) nahe¹⁶². Zwar ist nicht bekannt, ob Gellhorn und Knauthe mit dessen Werk tatsächlich vertraut waren, doch wurden seit dem frühen 20. Jahrhundert ausgiebigste Projekte aus der Zeit um 1800 wiederentdeckt und publiziert¹⁶³, wovon auch Gellhorn

¹⁵⁹ Behrens, Peter: Was ist monumentale Kunst? In: Kunstgewerbeblatt N.F. 20 (1908), H. 3, S. 46; zit. n. Müller, Sebastian: Kunst und Industrie. Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur. München 1974, S. 52.

¹⁶⁰ Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927), S. 2: Das „*Interesse der Industrie ist rein materiell; doch hat sie als wichtiger und mächtiger Faktor im Wirtschaftsleben daneben ideelle Pflichten.*“ Speziell zu Behrens siehe Müller (1974), S. 52 und Jaeggi (1998), S. 43.

¹⁶¹ Vgl. Müller (1974), S. 52.

¹⁶² Erstmals berichtet wurde im frühen 20. Jahrhundert von der französischen „Revolutionsarchitektur“ – und zwar bereits unter diesem Namen – in einer Abhandlung zu Friedrich Gilly: Schmitz, H.: Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Berlin 1914, S. 62ff. Zur begrifflichen, stilistischen und rezeptionsgeschichtlichen Problematik der so genannten „Revolutionsarchitektur“ vgl. Nerdinger, Winfried / Philipp, Klaus Jan.: Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. In: Nerdinger, Winfried / Philipp, Klaus Jan / Schwarz, Hans-Peter (Hg.): Revolutionsarchitektur. AK, München 1990, S. 13-40.

¹⁶³ Vgl. u.a. Mebes, Paul: Um 1800. München 1908 - Klopfer, Paul: Von Palladio bis Schinkel. Esslingen 1911 - Schmitz, Hermann: Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1914 - Giedion, Sigfried: Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München 1922. Zu dieser Thematik siehe auch Nerdinger / Philipp (1990), S. 13/14. Nach Einschätzung einiger Zeitgenossen Gellhorns und Knauthes – allen voran Emil Kaufmann – verkörperten diese deutschen Entwürfe nicht mehr als die bloße „*Nachahmung der französischen Revolutionsarchitektur*“, denn die „*Ideen Ledoux' und seines Kreises*“ hätten „*nach ganz Europa*“ ausgestrahlt. Vgl. Kaufmann, Emil: Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur. Wien 1933, S. 50.

und Knauthe bzw. die Leitung der Mansfeld AG in Kenntnis gewesen sein dürften. Zudem wurden seinerzeit speziell auf dem Sektor der Industriearchitektur Bauten des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts wegen der scheinbaren „Klarheit ihres Organismus“¹⁶⁴ als mustergültig gepriesen. Da spätestens seit Emil Kaufmanns Publikation aus dem Jahre 1933¹⁶⁵ wiederholt ein Vergleich zwischen der so genannten französischen „Revolutionsarchitektur“ und der Moderne der 1920er Jahre auf nicht immer schlüssigem Wege angestrengt wurde, sei ausdrücklich betont, dass eine Gegenüberstellung an dieser Stelle ausschließlich auf eine rein formale Ebene, d.h. auf den Hinweis ähnlich reduzierter Baukörper, auf eine in beiden Fällen konstatabare Reduzierung des Dekors und auf die beiderorts anzutreffende imposante geschlossene Massenwirkung begrenzt bleiben soll.¹⁶⁶ Hinsichtlich der allgemeinen entstehungszeitlichen Begeisterung für formal reduzierte Projekte des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts drängt sich dieser – rein formale – Vergleich nahezu auf, obwohl dieser Rückbezug Gellhorns und Knauthes auf die Architekturgeschichte bislang von der Forschung ignoriert wurde.

Wie schon beim „Forsterhof“ wird eine gewohnte, klassisch-würdemotivische Konzeption, wie sie sich in der nach beiden Schmalseiten von identisch ausgebildeten Trepentürmen flankierten Gutrösthütte andeutet, dennoch zugleich bewusst verfremdet. Den Deformations-Idealen der direkten Nachkriegsjahre entsprechend, wird – wenngleich wie schon beim Halleschen Bürohaus erst in der Dachzone – die detailgetreue Übernahme klassischer Formeln verweigert: So stören die asymmetrisch gereihten Dachaufbauten und die lediglich an den östlichen Kanten vorgesehenen, von Gellhorn als wichtiges Gestaltungsmedium erachteten Fallrohre¹⁶⁷ das Bild einer klassischen, d.h. in diesem Falle symmetriepräferierenden Komposition eindringlich. Der mangelnde Achsialbezug der Dachaufbauten zu den darunter befindlichen Hallen versetzt die oberste Region geradezu in einen scheinbar von links nach rechts fließenden Bewegungszustand. Einmal mehr wurde den als starr und unbeweglich

¹⁶⁴ Lindner (1923), S. 122.

¹⁶⁵ Kaufmann, Emil: Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur. Wien 1933.

¹⁶⁶ Von einer, über eine ähnliche Potenzmetaphorik (hierzu Kap. B II.4 der vorliegenden Abhandlung) hinausgehenden, vorschnellen Unterstellung architekturtheoretischer, philosophischer oder gar politischer Parallelen, wie sie beispielsweise Adolf Max Vogt bei der französischen und russischen „Revolutionsarchitektur“ anstrebte, muss unterdessen entschieden abgesehen werden. So überhaupt von tiefergehenden Gemeinsamkeiten ausgegangen werden darf, verdienen diese eine eingehendere Betrachtung der Architektur um 1800, die an dieser Stelle nicht indiziert scheint.

Bei Adolf Max Vogts Vergleich mutet bereits problematisch an, dass die russischen „Revolutionsarchitekten“ – wie Vogt selbst eingesteht – das vermeintliche Vorbild aus Frankreich nicht einmal kannten. Hieru Vogt, Adolf Max: Russische und französische Revolutionsarchitektur. 1917/1789. Köln 1974; Braunschweig / Wiesbaden ²1990, insbes. S. 4

¹⁶⁷ Gellhorn hob Fallrohre als wichtige Kompositionselemente u.a. hervor in: Gellhorn, A.: Das flache Dach. (1926), S. 168.

begriffenen klassischen Ordnungsprinzipien, wie sie sich in den unteren Bereichen der Gutrösthütte andeuten, mit Hilfe eines dynamisierenden Kontrapunktes getrotzt.

Die erst im dritten Entwurf konsequent vollzogene Beschränkung auf ausschließlich geo- bzw. stereometrische Grundformen kann als – rein formales, nicht jedoch kunsttheoretisch identisches – Bindeglied zwischen historischem Vorbild und zeitgenössischen Strömungen, d.h. zwischen dem karg belassenen, geometrische Elementarformen präferierenden Klassizismus um 1800 und dem „Neuen Bauen“ verstanden werden. Weiterhin fallen beim dritten Entwurf neben den genannten, variierten klassizistischen Anleihen in ebenso starker Ausprägung Merkmale ins Auge, die in den späteren 1920er Jahren als besonders symptomatisch für das „Neue Bauen“ interpretiert wurden¹⁶⁸. Die horizontal ausgerichteten und bei Meisterhaus und Zerkleinerungsanlage über Eck geführten Fensterbänder sowie das Kragdach von Bunker und Zerkleinerungsanlage entsprechen dabei – über die Dampfermetaphorik hinausgehend – den stilistischen Klischees moderner Architektur der Weimarer Republik besonders intensiv, wenngleich einzelne Motive schon vor den 1920er Jahren anzutreffen waren¹⁶⁹. Ausgesprochen bezeichnend für die nicht immer konsequente Persönlichkeit Alfred Gellhorns ist dabei, dass er als Autor architekturtheoretischer Schriften die Ausbildung dieser architektonischen Merkmale sehr frühzeitig als uneigenständige Übernahme erstarrter Formeln verurteilte¹⁷⁰, zugleich aber als Architekt von dem kritisierten Formenvokabular nicht abließ – wie sein Œuvre vom Drittentwurf der Silberhütte bis zu den letzten vor seiner Emigration realisierten Anlagen, der Wohnungsgruppe in Berlin-Lichtenrade (**Abb. 34-34.11**) und den Bauten für die Reichsforschungssiedlung Haselhorst (**Abb. 33-33.10**), veranschaulicht. Ebenso polemisierte Gellhorn mit Vorliebe gegen die so genannte „*Maschinenästhetik*“¹⁷¹,

¹⁶⁸ Gellhorn selbst fasste die formalen Charakteristika des „Neuen Bauens“ mit spöttischem Unterton zusammen: „*Hier das Rezept (für moderne Architektur, d. Verf.): Das Haus wird in verschieden hohe, stets flach gedeckte Würfel aufgeteilt. Die Fenster werden als möglichst breit geschlitzte Glasbänder und möglichst um die Ecke (!) geführt, Vordächer, Brandmauern, Balkone als Platten ausgebildet. Die Fläche wird nicht als horizontales oder gar vertikales System gegliedert, sondern durch irgendeine Maßnahme, sei es Fensterverteilung, sei es Gesimsanfügung (...) u n symmetrisch behandelt. Die Konstruktion wird in der Ausbildung betont. (...) Ornament bleibt fort.*“ Gellhorn, A.: *Von der Form* (1925), S. 188.

¹⁶⁹ So ist etwa die Übereckführung von Fensterbändern nicht nur für Ozeandampfer bezeichnend. Ob schon noch mit Eckstütze versehen, wurde das Motiv bereits bei Joseph Maria Olbrichs Darmstädter Hochzeitsturm (1907/08) vorbereitet. Mendelsohn, in dessen Werk seit dem Berliner Mossehaus (1921-23) das über Eck geführte Fenster eine wichtige Konstante verkörperte, betonte diese Vorbildfunktion Olbrichs sogar ausdrücklich. Vgl. Pehnt (1998), S. 174. Zum Motiv des Kragdaches im „Neuen Bauen“ vgl. die Ausführungen in Kap. B.III.4.1.1 der vorliegenden Arbeit.

¹⁷⁰ Gellhorn, A.: *Von der Form*. (1925), S. 188.

¹⁷¹ In Anlehnung an Julius Posener sei darauf hingewiesen, dass unter diesem Begriff oftmals fälschlicher Weise zwei intensiver zu trennende Ansätze zusammengefügt werden: Nach Posener arbeitet der Begriff der „Maschinenästhetik“ im eigentlichen Sinne bloß mit der „Idee“ der Maschine, deren Eigenschaften, ohne sie im Ganzen bzw. zumindest in Teilen zwingend abbilden zu müssen. Eine exakte Übernahme von Maschinenformen hingegen möchte Posener in Abgrenzung zur „Maschinenästhetik“ als „Maschinenform“ bezeichnen wissen. Vgl. Posener, Julius: *Eine Kritik der Kritik*

obwohl sie eine wichtige Konstante innerhalb seines Œuvres verkörperte. Speziell bei der Silberhütte war diese von Gellhorn als gehaltlose „*Maschinenromantik*“¹⁷² herabqualifizierte Tendenz nicht erst mit der gesuchten gestalterischen Nähe zu Ozeandampfern verbunden, sondern bereits mit der Beschränkung auf geo- und stereometrische Grundformen. In deren formaler Präzision glaubte man entstehungszeitlich nämlich eine Parallele zu maschinell erzeugten Produkten zu erkennen¹⁷³ - auch wenn eine aus Primärformen gebildete Architektur zu diesem Zeitpunkt realiter zumeist noch mittels traditioneller handwerklicher Methoden errichtet wurde.

Manche Forscher wollen die an geometrischen Grundformen orientierte, reduzierte Architektursprache des „Neuen Bauens“ primär über das damals vorherrschende Ökonomiediktat gedeutet wissen.¹⁷⁴ Speziell für die karg belassenen, geometrischen Elementarformen der Silberhütte eignet sich dieses Legitimations-Modell allerdings nur in geringem Umfang. Zunächst muss der Weg in die formale Abstraktion zu einem Zeitpunkt, zu dem standardisierte Bauelemente und deren maschinell gesteuerte Zusammenfügung an der Baustelle noch nicht etabliert waren, erstrangig als ästhetisches Bekenntnis zum damals hochaktuellen, äußerste Ökonomie verheißenden Taylorismus,

des Funktionalismus. In: *werk – archithese*. (1977), H. 3, S. 19; zit. n. Kähler (1981), S. 100. Zu dieser Thematik vgl. auch Kap. B.III.4.1.1 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁷² Gellhorn, A.: *Von den Schlagworten*. (1926), S. 224.

¹⁷³ Als eindringliches Beispiel dieses zeitgenössisch verbreiteten Denkens vgl. Behrendts Beschreibung des Miesschen, auf stereometrischen Grundformen basierenden Babelsberger Landhauses: „*Das scharfkantige elegante Bauwerk ist in seiner präzisen Form am ehesten einem Maschinenerzeugnis vergleichbar.*“ Vgl. Behrendt, Walter Curt: *Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924*. (1924), S. 351. Als zusammenfassende Darstellung zur Gleichsetzung zwischen geo- bzw. stereometrischen Elementarformen und Maschinenproduktion in der Architektur der 1920er Jahre vgl. auch Posener (1980), S. 65.

¹⁷⁴ Vgl. u.a. Schleper (1986), S. 69 und als Basis dieser Diskussion v.a. Günter (1970), S. 372: Die von beiden Autoren geäußerte These, die Fabrik sei von den Vertretern des „Neuen Bauens“ als Schachtel präsentiert worden, da sie Produkt der seit 1918 vorherrschenden Vorstellung sei, Kapitalverwertung über alle anderen Werte zu stellen, ist ergänzungsbedürftig: Zu stark ist sie geprägt von der berechtigten Kritik am „Wirtschaftsfunktionalismus“ der Jahre nach 1945. Sie übersieht, dass – im Gegensatz zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – in den frühen 1920er Jahren flachgedeckte, abstrakte Bauten keineswegs kostengünstiger waren, da weder Baumaterialien noch Baumethoden in dem Ausmaß ausgereift waren, wie es die Vertreter des „Neuen Bauens“ zu vermitteln versuchten. Für die Silberhütte selbst liegen zwar keine Kostenvoranschläge vor, doch wurde in der Literatur zur Architektur der 1920er Jahre inzwischen wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass selbst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, d.h. zu einem Zeitpunkt vorübergehender wirtschaftlicher Konsolidierung, das Bauwesen noch nicht hinreichend modernisiert worden war, um durch verstärkten Einsatz von Maschinen nennenswert kostengünstiger bauen zu können. Als ein prominentes Beispiel unter vielen sei Bruno Tauts und Martin Wagners Berliner „Hufeisensiedlung“ (1926-28) genannt. Entgegen Tauts und Wagners Ankündigung waren die flachgedeckten, auf stereometrische Grundformen reduzierten Bauten weder kostengünstiger, noch leitete sich deren Gestaltung tatsächlich aus dem verstärkten Einsatz maschinellen Gerätes ab, denn mangels entsprechender Progressivität des Baugewerbes mussten sie auf konventionell-handwerklichem Wege errichtet werden. Zur „Hufeisensiedlung“ vgl. Scarpa, Ludovica: *Das Großsiedlungsmodell. Von der Rationalisierung zum Städtebau*. In: Huse, Norbert (Hg.): *Siedlungen der zwanziger Jahre – heute*. AK, Berlin 1984, S. 21-26.

nicht jedoch als tatsächlich wirtschaftlich vorteilhaftere Alternative verstanden werden. Die - nicht immer mit zwingend preisgünstigeren Mitteln erzeugte - Zurschaustellung von taylorismugerechter Ökonomie lässt sich besonders deutlich bei dem einzig ausgeführte Anlagenfragment, der Laugereifassade, erkennen, wenngleich hier vor allem die eingesetzten Baumaterialien als Träger eines von Ökonomie geleiteten Denkens verstanden wurden: Da Stahlbetonskelettkonstruktionen in den 1920er Jahren – wie oben dargelegt – als Sinnbild preiswerten Bauens angepriesen wurden, sahen Gellhorn und Knauth bei der Laugerei ein hochgradige Wirtschaftlichkeit repräsentierendes Stahlbetonskelett vor. Weil in Wahrheit jedoch Stahlbetonskelettkonstruktionen damals ungleich teurer waren¹⁷⁵, mussten sie sich aus Kostengründen auf den Entwurf einer etwa einen Meter tiefen Fassade beschränken, die dem ursprünglichen Laugerei-Gebäude aus dem 19. Jahrhundert lediglich vorgeblendet wurde. Ironischerweise feierten somit die allerorts eine von innen nach außen geleitete Planung proklamierenden modernen Zeitgenossen Gellhorns und Knauthes mit der Laugerei ein Gebäude, dessen vielgepriesene Aktualität einen Meter hinter der Fassade endete¹⁷⁶.

Nochmals auf die lange Jahre in der Forschung vollzogene Gleichsetzung zwischen formal reduzierter Architektur und Ökonomie-Diktat Bezug nehmend, sei betont, dass sich zwar auch Alfred Gellhorn an einer Stelle seines Silberhütten-Aufsatzes angestrengt bemühte, die formale Reduktion seines Ausführungs-Entwurfs über Kostenfaktoren zu erklären.¹⁷⁷ Doch begrenzte er sich bei dieser Überbetonung ökonomischer Abwägungen auffälligerweise lediglich auf jenen einzigen Aufsatz, den er überdies in der überwiegend von Unternehmern bezogenen Zeitschrift „Industriebau“ publizierte. Nur allzu offensichtlich stellte er das Ökonomie-Primat an dieser Stelle in den Vordergrund, um neue Auftraggeber zu gewinnen. In allen anderen, dieser Thematik gewidmeten, jedoch in Kunst- bzw. Architektur-Zeitschriften veröffentlichten Schriften gab Gellhorn hingegen deutlich zu erkennen, dass die ökonomiefixierte Deutung eines reduzierten Formenvokabulars lediglich dazu diene, neue Auftraggeber zu finden, die tatsächliche Motivation zur Ausbildung geometrischer Grundformen jedoch in der Orientierung an abstrakter Malerei und Plastik zu finden sei.¹⁷⁸ Die

¹⁷⁵ Vgl. u.a. Platz, G.A. (1933), S. 50/51.

¹⁷⁶ Zu diesem „Schein-Charakter“ vgl. auch ausführlich Kap. B.II.5 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁷⁷ Vgl. Gellhorn, A.: Hüttenbau. S. 1. In: Der Industriebau. 18 (1927), H. 1, S. 1-9: „*Und ein so rationell erfaßter Bau kostet weniger...*“

¹⁷⁸ Sieht man von dem primär der Gewinnung neuer Auftraggeber dienlichen, oben zitierten Aufsatz in der Zeitschrift „Industriebau“ ab, betonte Gellhorn in beinahe allen anderen Schriften die über Malerei und Plastik gewonnene, rein künstlerisch motivierte Geste verstärkter Abstraktion. Besonders aufschlussreich erscheint in diesem Kontext ein Aufsatz aus dem Jahre 1932. In diesem beschreibt er karge Kuben als reines Produkt freiheitlicher Gestaltung und hob zugleich hervor, die rhetorische Überbetonung ökonomischer Vorteile sei als reine Werbestrategie zu verstehen. Er glaubte, „...soziale, hygienische und wirtschaftliche Momente“ dränge die Architektenschaft

Vorbildfunktion von Malerei und Plastik wird speziell bei der Silberhütte nicht nur in der Bevorzugung geometrischer Elementarformen augenfällig, sondern auch in der bereits im Kontext des „Forsterhofes“ diskutierten gesuchten Konfrontation gestalterischer Gegensätze wie sie bei der Silberhütte beispielsweise mit dem einer Linie vergleichbar artikulierten Kragdach und dem voluminös gehaltenen Baukörper der Zerkleinerungsanlage vorlagen. Allerdings bezeugen u.a. die vereinzelt kristallinen Rudimente des kurz zuvor entstandenen Halleschen Bürohauses noch eine Orientierung an Vorkriegsmalerei und -plastik, während beim Silberhüttenentwurf – sieht man von der vom Erstentwurf übernommenen, geschrägten Glasfront des obersten Laugerei-geschosses ab – an zeitgenössischer, „konstruktivistischer“ Malerei und Plastik¹⁷⁹ erinnernde Prinzipien dominieren.

Der Ausführungsentwurf der Silberhütte zählt zusammen mit der Garage Schwabach (**Abb. 8-8.7**) und der Olex-Tankstelle (**Abb. 10-10.2**) zu den frühesten deutlich vom „Neuen Bauen“ beeinflussten Entwürfen Gellhorns und Knauthes. Mangels überlieferten genauen jeweiligen Entstehungsdatums ist jedoch nicht zu klären, welches dieser drei 1923 angefertigten Objekte zuerst projektiert wurde.¹⁸⁰ Auch wurde der eigentliche Impuls zur Neuorientierung nicht überliefert, wenngleich sich 1923 eine Vielzahl möglicher Konfrontationsgelegenheiten ergab¹⁸¹: Zahlreiche Vertreter des „Neuen Bauens“ sollten sich ab Mitte des Jahres 1923 verschärft einer abstrahierten, als Analogon der Maschinenwelt ausgewiesenen Formensprache zuwenden. Die heute vielzitierte Weimarer Bauhaus-Ausstellung mit dem oftmals fehlinterpretierten Titel „Kunst und Technik – eine neue Einheit“¹⁸² wurde dabei schon damals als nur eines von vielen Signalen zur umfassenden Umorientierung betrachtet.¹⁸³ Völliges Neuland betrat

ausschließlich in den Vordergrund der Diskussion, „weil sie einfacher zugänglich“ seien. Vgl. Gellhorn, A.: Die Befreiung des Gestaltens. S. 69. In: Vedag-Buch 5 (1932), hg. von Curt Falian, Berlin 1932, S. 68-77.

¹⁷⁹ Zum Begriff des „Konstruktivismus“, insbesondere dem russischen, vgl. Kap. B.III.4.1 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁸⁰ Einzig die Garage Schwabach lässt sich annäherungsweise datieren. Ein erster Entwurf wurde am 15.03.1923 an die Hallesche Baupolizei gesandt. Dieser sah jedoch noch ein abgewalmtes Satteldach vor; der flachgedeckte Ausführungsentwurf datiert vom 08.05.1923. Vgl. Akten der Baupolizeiverwaltung, Raffineriestr. 44 (Stadtarchiv Halle). Wie bereits in Auseinandersetzung mit der Datierung der drei Silberhüttenentwürfe angedeutet, müssen Gellhorn und Knauthe ihre künstlerische Neuorientierung daher zwischen März und Mai 1923 vollzogen haben.

¹⁸¹ Zu möglichen Einflüssen aus dem Umfeld der „Novembergruppe“, der Großen Berliner Kunstausstellung 1923, aber auch der 1. Russischen Kunstausstellung (1922) vgl. zudem ausführlich Kap. B.III der vorliegenden Arbeit.

¹⁸² Sehr frühzeitig betonte Gustav Adolf Platz, dass mit dieser, die 1920er Jahre prägenden Parole eine Abgrenzung gegenüber dem 19. Jahrhundert, nicht jedoch der gesamten Geschichte symbolisiert wurde, denn zeitgenössisch herrschte der Glaube vor, bis etwa 1800 hätten sich „Kunst und Technik“ überwiegend in Synthese befunden. Vgl. Platz, Gustav Adolf: Wohnräume der Gegenwart. Berlin 1933, S. 130. Trotz des Erscheinungsjahres ist der Autor keineswegs als Moderne-Kritiker zu betrachten!

¹⁸³ Als eine in Halle erschienene Rezension zu der Weimarer Bauhaus-Ausstellung vgl. Bgk.: Bauhausausstellung in Weimar. 15. August bis 30. September 1923. In: Das Wort 1 (1923), Nr. 36,

die Weimarer Ausstellung mit der angekündigten Synthese von „Kunst und Technik“ indes nicht. Um Kontakte zur Industrie und somit zu potentiellen Auftraggebern knüpfen zu können, besann sie sich vielmehr auf eine zentrale Werkbund-Idee der Vorkriegszeit. Auch fernab des Bauhauses wurde die Maschinenwelt zusehends häufiger zum Leitbild der Architektur erklärt. Erich Mendelsohn etwa erklärte die maschinelle Produktion zu einem die künftige Gesellschaft konstituierenden Moment, auf das die Architektur gestalterisch zu reagieren habe, so sie als zeitgemäß gelten wolle.¹⁸⁴ Folglich haben Gellhorn und Knauth die Welt der Maschinen beinahe zeitgleich zu den heute bekannteren Vertretern des „Neuen Bauens“ als neues Leitbild auserkoren. Hinsichtlich Gellhorns späterer, heftiger publizistischer Kritik an genau dieser, die Maschine zur gestalterischen Dominante erklärenden Ausrichtung mag dieser Umstand erstaunen.¹⁸⁵

3. Neuorientierung: Zur sukzessiven Abkehr von früheren Inspirationsquellen

Das sich zwischen erstem, zweitem und drittem Silberhüttenentwurf anbahnende künstlerische Umdenken Gellhorns und Knauthes lässt sich in dieser Deutlichkeit bei keinem zweiten Projekt der Architektengemeinschaft beobachten. Die Neuorientierung ging Hand in Hand mit einer Abkehr von mutmaßlichen bisherigen Inspirationsquellen, die zur besseren Veranschaulichung nachfolgend ausführlich untersucht seien. Das Hauptaugenmerk wird dabei auf die Speicher- und Zerkleinerungsanlage sowie die Hallenbelichtungszonen, d.h. des hohen Seitenlichtes und der Dachaufbauten, gelenkt, da diese dem prägnantesten gestalterischen Wandel ausgesetzt waren.

3.1 Mutmaßliche Inspirationsquellen von Speicher und Zerkleinerungsanlage

Anhand der gestalterischen Entwicklung von Speicher- und Zerkleinerungsanlage während der drei Entwürfe lässt sich die allmähliche Abwendung von den für viele moderne Baukünstler der Nachkriegsjahre charakteristischen Modifikationsversuchen historisch überlieferten Formenrepertoires zu Gunsten einer schrittweisen Hinwendung zu einer aus der Welt maschineller Produktion übernommenen Formensprache besonders anschaulich verfolgen: Obschon Gellhorn und Knauth beim Erstentwurf in manieriert anmutender Weise mittels einer ungewöhnlich geringen Breite, eines halb-

06.09.1923, o. S.

¹⁸⁴ Vgl. hierzu den vielzitierten Vortrag Mendelsohn, Erich: „Dynamik und Funktion“ (1923), auszugsweiser Nachdruck in: Conrads (?1986), S. 68-69.

¹⁸⁵ Als ansatzweise Auflösung dieses scheinbaren Widerspruchs vgl. Kap. C der vorliegenden Abhandlung.

kreuzförmigen Querschnittes und abermals asymmetrischer Stufung der Giebelregion¹⁸⁶ nach einem neuartig-eigenständigen Konzept für eine Speicheranlage suchen, geben sie doch über die treppenartige Formulierung der oberen Gebäudehälfte einen Hinweis zur Gebädefunktion – und zwar einen noch merklich in der Vergangenheit wurzelnden: Die Speicher- und Zerkleinerungsanlage erinnert in ihrer Struktur entfernt an die Stufengiebel damals gefeierter mittelalterlicher Speichergebäude¹⁸⁷ bzw. an eine stark verkürzte Lagerhalle des 19. Jahrhunderts. Eine für das „Neue Bauen“ relevante, optisch nachvollziehbare Funktionstrennung zwischen Speicher und Zerkleinerungsanlage ist noch an keiner Stelle erkennbar. Auch wenn in Anpassung an die produktionstechnischen Gegebenheiten – vom historischen Vorbild deutlich abweichend und an ein verbreitetes Motiv der russischen „Konstruktivisten“ erinnernd¹⁸⁸ – die mittlere Gebäuderegion stützenlos-dynamisch über das darunter befindliche Bahngleis hervorkragt¹⁸⁹, sind wirkliche utilitäre Vorteile aus der getrepten Gesamtkonzeption nicht erkennbar. Vielmehr dominiert eine für den Nachkriegsexpressionismus charakteristische, durch die Variation historischer Versatzstücke bereicherte Formen-sprache. Eine wichtige Inspirationsquelle zur Übernahme des Stufengiebelmotivs mittelalterlicher Speicheranlagen dürften die damals hochgelobten und gleichsam mit Stufengiebeln versehenen Speichergebäude von Poelzigs Chemischer Fabrik in Luban verkörpert haben¹⁹⁰ (**Abb. 75**).

Während bereits beim zweiten Entwurf die Stufengiebel-Anspielung wegfiel und stattdessen das dem russischen „Konstruktivismus“ nahestehende Vorkrage-Motiv ausgebaut wurde, wird bei der Bunker- und Zerkleinerungsanlage des dritten Silberhüttenentwurfs endgültig eine die Architekturgeschichte noch stärker verdrängende Hinwendung Gellhorns und Knauthes zu einer an der Maschinenwelt orientierten Formensprache sichtbar. Hierbei liegt abermals eine erhebliche Vorbildfunktion Erich Mendelsohns nahe. Mendelsohn hatte schon 1914 im Rahmen seiner Architekturphantasien in Stahl und Beton den Bereich maschineller Produktion,

¹⁸⁶ Diese ist bekanntlich ebenso beim „Forsterhof“ und dem vermutlich beinahe zeitgleich zum Erstentwurf der Silberhütte entstandenen Geschäftshaus am Markt 6 (1922/23) nachweisbar.

¹⁸⁷ Als Beispiel eines damaligen Reanimationsversuchs des Formenschatzes mittelalterlicher Speicher vgl. die Abb. in: Lindner (1927), S. 89.

¹⁸⁸ Allerdings verkörperten bereits vor Etablierung des „Konstruktivismus“ in Russland stützenlos vorkragende Gebäudeelemente eine motivische Konstante in den Architekturutopien einzelner russischer Architekten der späten 1910er bzw. frühen 1920er Jahre. Vgl. hierzu u.a. die Abbildungen in: Die große Utopie. AK, 1992, Abb. 623-634. Als in der Folge entstandenes, seinerseits an einen Bunker erinnerndes Beispiel sei der Moskauer Rusakov-Club (1927-29) von Konstantin Stepanowitsch Mel'nikov genannt. Vgl. die Abb. in: Avantgarde II. 1924-1937. Sowjetische Architektur. Stuttgart 1993, S. 89, 240/241.

¹⁸⁹ Dieses Motiv wird im zweiten Entwurf übernommen. Offenbar war an der Unterseite dieses vorkragenden Gebädetraktes eine Luke zur direkten Spurmehlentladung in die Waggons vorgesehen.

¹⁹⁰ Dies gilt insbesondere für die Giebelwand des östlichen Lubaner Abschlussgebäudes, das Gellhorn und Knauth mit Sicherheit durch das bereits mehrfach genannte Jahrbuch des Deutschen Werkbundes kannten. Vgl. ebd., 1913, Abb. 11-17.

des Maschinendesigns, des Eisenbahn-, Flugzeug- und vor allem des Dampferbaus zum neuen Leitbild künftiger Baukunst auserkoren. Insbesondere die Schmalseite der Skizze für eine Speicheranlage in Stahl (1914)¹⁹¹ (**Abb. 77**) und der Idealentwurf für eine Chemische Fabrik in Stahl (1914)¹⁹² (**Abb. 78**) dürften in diesem Zusammenhang – trotz differenter vorgesehener Ausführungsmaterialien – wichtige Impulse für den Bunker des Silberhütten-Ausführungsentwurfs geliefert haben.¹⁹³ Die ihrerseits stark an die technikbegeisterten Entwürfe des italienischen Futuristen Antonio Sant' Elia (1888-1916)¹⁹⁴ erinnernde Mendelsohnsche Speicheranlage lässt denselben Aufbau eines hochgelagerten, von Vertikalelementen dominierten Bunkers erkennen, der gleichermaßen auf einem betont horizontal ausgerichteten Unterbau ruht.¹⁹⁵ Auch weist die erst beim Drittentwurf Gellhorns und Knauthes eingenommene, übertrieben froschperspektivische Übereckansicht neben der oben dargelegten großen Nähe zu Dampferwerbepublikaten gleichzeitig vor allem eine deutliche Übereinstimmung mit den Mendelsohnschen Skizzen auf. In beiden Fällen monumentalisiert die gewählte Perspektive die Bauten zu unnahbaren, wuchtig geschlossenen Denkmälern einer maschinengesteuerten Welt.¹⁹⁶

Die Übernahme des Mendelsohnschen Speicher-Schemas führte zu einer erst beim Drittentwurf nach außen sichtbaren Trennung der unterschiedlichen Funktionen von Zerkleinerungsanlage und Bunker. Erst hier wird die für Bunker charakteristische, trichterförmige Verjüngung an der Fassade visualisiert, scheint die innere Gestaltung das äußere Erscheinungsbild vollends zu bestimmen. Weiterhin fanden die für Mendelsohn bei der Ausbildung des Baukörpers entscheidende Anzahl und Lage der so genannten „Taschen“¹⁹⁷ – in Analogie zu den spätestens seit 1913 in Deutschland immer populärer werdenden und bereits die italienischen Futuristen maßgeblich beeinflussenden nord- und südamerikanischen Silobauten¹⁹⁸ – eine entscheidende

¹⁹¹ Jene Skizze zählte zu einer Gruppe von Entwürfen zu Speicher- und Silogebäuden, die Mendelsohn 1914 angefertigt hatte. Eine Auswahl findet sich in: Erich Mendelsohn. 1887-1953. Ideen Bauten Projekte. Bearb. von Sigrid Achenbach. AK, Berlin 1987.

¹⁹² Zu dieser Fabrik s. Huse (1985) S. 27, Abb. 14.

¹⁹³ Gellhorn könnte die Zeichnungen entweder auf der im Dezember 1919 zu besichtigenden Mendelsohn-Ausstellung bei Paul Cassirer gesehen haben (zu dieser Ausstellung vgl. Morgenthaler, Hans R.: „Wie sollten wir der Kunst gegenüber Laien sein?“ Jahre der Prägung und Orientierung 1910-1918. S. 27. In: Mendelsohn (1998), SA. 10-27) oder aber kannte sie durch seine über die „Novembergruppe“ gewährleisteten, persönlichen Kontakte zu Erich Mendelsohn.

¹⁹⁴ Zu Sant' Elia vgl. u.a.: Antonio Sant' Elia. Gezeichnete Architektur. AK, hg. von Vittorio Magnago Lampugnani; München 1992.

¹⁹⁵ Diese bei Gellhorns und Knauthes Speicher nicht minder nachweisbare Ausbalancierung von Höhen- und Breitenausrichtung war ein zentrales Thema Mendelsohns seit den o.g. 1914 entstandenen Architekturskizzen. Vgl. Drachenberg (1999), S. 84.

¹⁹⁶ Zu weiteren Entgrenzungsmerkmalen vgl. ausführlich Kap. B.II.4.1 der vorliegenden Arbeit.

¹⁹⁷ Unter „Taschen“ versteht man im Bergbau die Einzelbehälter für die Produktlagerung.

¹⁹⁸ Vgl. die mit Sicherheit auch Gellhorn bekannten, auf einer Photosammlung Walter Gropius' fußenden Abbildungen zu nord- und südamerikanischen Silobauten in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 2 (1913). o.S. (zwischen S. 16 und 17). Zwar wurde auch Le Corbusier, dessen oben

Berücksichtigung bei der Fassadengestaltung des Silberhüttenbunkers: Vertikal geführte, schmale Nischen lassen die Anzahl der Erztaschen nach außen sichtbar in Erscheinung treten. Auf diese Weise präsentiert sich Gellhorns und Knauthes Bunker in letzter Konsequenz wie eine Negativkonzeption des von Wilhelm Kreis für die Kruppsche Zeche Hannibal I bei Bochum entworfenen, mit vorgelagerten Versteifungsrippen versehenen Kokskohleturms (1919-1922)¹⁹⁹ (**Abb. 79**). Dessen entfernt an mittelalterliche Wehranlagen erinnerndes Erscheinungsbild wurde seit 1921 – einem Bunker-Topos gleich – zunehmend häufiger rezipiert.²⁰⁰ Gellhorn und Knauthe spielen an dieser Stelle folglich einmal mehr gebäudedefunktionsverdeutlichend auf einen etablierten Topos an, um ihn in einem zweiten Schritt zu verfremden.

Ein Vergleich zwischen dem Silberhüttenentwurf Gellhorns und Knauthes und den imaginären Industrie-Anlagen Mendelsohns bestätigt erneut die bereits im Kontext des „Forsterhofes“ herausgestellte, ungleich größere Nähe Mendelsohns zum Jugendstil.²⁰¹ Mendelsohns essentielles Bedürfnis, eine von Kraft, Energie und Dynamik durchwirkte Architektur zu erzeugen, ließ ihn seine scheinbar von der Maschinenwelt dominierten Entwürfe – ganz im Sinne des Jugendstils – mit Elementen organischer Provenienz durchmischen, die bei dem geometrisierend reduzierten Entwurf Gellhorns und Knauthes nur äußerst bedingt feststellbar²⁰² sind. Diese Differenz ist nicht alleine über die zeitliche Distanz der Entwürfe oder den Umstand, dass Gellhorn und Knauthe ein auszuführendes Objekt konzipierten, Mendelsohn indessen zweckungebundene Architekturvisionen entwarf, zu erklären. Die Konfrontation von Bauten und Projekten Mendelsohns mit zeitgleich entstandenen Gellhorns und Knauthes bescheinigt bis Mitte

zitierte Publikation „Vers une architecture“ (1922, Nachdruck der dt. Ausgabe 1963, S. 37-40) amerikanischen Silobauten endgültig zu einem weltweit hohen Bekanntheitsgrad verhalf, erst durch das Werkbund-Jahrbuch auf die Silos aufmerksam, doch müssen zumindest Einzelpersonen in Deutschland bereits vor der Werkbund-Publikation mit jenen Bauten vertraut gewesen sein, denn der 1908, d.h. fünf Jahre vor o.g. Werkbund-Schrift vollendete Wormser Speicher Wayss und Freitags befand sich bereits in deutlicher gestalterischer Nähe zu den amerikanischen Silobauten und wurde – vermutlich nicht zuletzt aus diesem Grunde – in genannte Werkbundschrift aufgenommen. Vgl. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 2 (1913), Abbildungsteil, S. 43. Einen wesentlichen Beitrag zur Steigerung des Bekanntheitsgrades nordamerikanischer Silos dürften zudem die Silo-Abbildungen in Werner Lindners Ingenieurbau-Monographie geleistet haben. Vgl. Lindner (1923), S. 96-97. Als Überblick zur Rezeption nord- und südamerikanischer Silobauten in der frühen Moderne vgl. auch Banham, Reyner: Das gebaute Atlantis. Amerikanische Industriebauten und die Frühe Moderne in Europa. Basel, Berlin, Boston 1990, insbes. S. 16, 72-115.

¹⁹⁹ Zu diesem Bunker vgl. Nerdinger, Winfried / Mai, Ekkehard (Hg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873-1955. München, Berlin 1994, S. 245.

²⁰⁰ Zur Verbreitung dieses an Wilhelm Kreis angelehnten Typus' vgl. Busch, Wilhelm: Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr. Köln 1993, S. 115f.

²⁰¹ Das feinmaschige Gitternetz der annähernd quadratischen Fenster der Mendelsohnschen Speicheranlage erinnert im Zusammenspiel mit den großen ungliederten Flächen entfernt an Josef Hoffmanns Palais Stoclet in Brüssel (1905-1911).

²⁰² Die über eine gerundete Ecke geführten Fensterbänder der Zerkleinerungsanlage haben den ein oder anderen, dem „Expressionismus“ nahestehenden Zeitgenossen offenbar an Zahnreihen erinnert: Zumindest Ludwig Erich Redslob sprach bei der Zerkleinerungsanlage von einem „*formal fast sinnbildlichen*“ Komplex. Vgl. Redslob (1924), S. 8.

der 1920er Jahre einen generell intensiveren Abstraktionsgrad bzw. eine ausgeprägtere Orientierung an geometrischen Elementarformen der in Halle tätigen Architekten. Bereits zeitgenössisch wurde dieser Unterschied zwischen der Leitfigur Mendelsohn und den durch ihn inspirierten Halleschen Baukünstlern herausgestellt. Gellhorn und Knauth wurden im Umfeld des „Neuen Bauens“ zu den vorbildlich „Sachlichen“, den so genannten „Zweckvoll-Funktionalen“ gezählt, während Mendelsohn mit offenkundig kritischem Unterton unterstellt wurde, durch die „*E r f i n d u n g* (Sperrung durch d. Verf.) *neuer Formen das architektonische Problem als solches*“²⁰³ lösen zu wollen.

3.2 Verwandte Motive der Hallenbelichtungszonen

Die abgetrept durchgebildeten, mit Glasbändern ausgestaffierten Dachzonen von Kühl- und Rösthallen des ersten und zweiten Entwurfs rekurrieren auf ein im Industriehallenbau des ausgehenden 19. Jahrhunderts beliebtes Motiv²⁰⁴, das gleichermaßen noch bei Hans Poelzigs Lubaner Chemischer Fabrik oder Tony Garniers Hallen der „Cité Industrielle“ (1904-1917)²⁰⁵ bzw. dessen großer Halle für den Lyoner Schlachthofkomplex „La Mouche“ (1917) (**Abb. 80**) nachwirkte. Dass Ludwig Redslöb die von Kühl- zu Rösthalle führenden Stufen des ersten und zweiten Silberhüttenentwurfs symbolträchtig mit Kaskaden verglich²⁰⁶, mag hinsichtlich der Kühlfunktion eine zum Entstehungszeitpunkt durchaus von den Architekten beabsichtigte Gedankenverknüpfung dargestellt haben. Auch könnte man die Staffelung als ersten ansatzweisen Hinweis auf das Deck eines Ozeandampfers bewerten. Zugleich aber wird mit der Stufung der hoch gelagerten Seitenlichter ein Brückenschlag zu staffelbasilikaartig konzipierten Markt- und Ausstellungshallen des 19. Jahrhunderts²⁰⁷ hergestellt, wobei sich diese Verknüpfung besonders aufdrängt, da Gellhorn und Knauth nur ein zweites Mal das Motiv einer Staffelbasilika übernahmen – und zwar bei dem Entwurf zu einer Markthalle (1926) (**Abb. 22-22.3**). Da Staffelbasiliken konform artikulierte Hallen, so sie wie das gestufte Seitenlicht der Silberhütte in Glas und Eisen bzw. Stahl aufgelöst waren, ihrerseits ursprünglich überwiegend mit Weltausstellungsarchitektur assoziiert wurden - die Pariser Markthallen titulierte man entstehungszeitlich gar als „*Weltausstellung der Lebensmittel*“²⁰⁸ - liegt die Vermutung

²⁰³ Hilberseimer, Ludwig: Architektur-Ausstellung der Novembergruppe. Große Berliner Kunstausstellung. In: Die Form 1 (1925/26), H. 10, S. 225.

²⁰⁴ Vgl. u.a. Maier-Leibnitz (1932), S. 82, Abb. 124g. Ungewöhnlich war allerdings die dem Silberhüttenentwurf zu eigene, nur einseitig ausgebildete Stufung.

²⁰⁵ Vgl. insbesondere die Überdachung der Schiffswerft. Abb. in: Garnier, Tony: Die ideale Industriestadt. Tübingen 1989, Abbildungsteil, S. 31 (Frz. Orig.-Ausgabe u. d. T.: Une Cité industrielle. Etude pour la construction de villes. Paris 1917).

²⁰⁶ Redslöb (1924), S. 8.

²⁰⁷ Beispielsweise Joseph Paxton bediente sich beim Londoner Kristallpalast (1850/51) ebenso des Staffelbasilikaschemas wie Friedrich Hitzig bei seiner Berliner Markthalle (1865-68), die Gellhorn noch vor deren Umbau zum Großen Schauspielhaus durch Hans Poelzig im Jahre 1919 gesehen haben dürfte.

²⁰⁸ Sala, George Augustus: Paris herself again. 5. Aufl. London 1880, S. 299; zit. n. Pevsner, Nikolaus:

nahe, dass an die motivische Anleihe auch bei Gellhorns und Knauthes Silberhüttenentwurf nicht bloß nutzungstechnische Vorteile gebunden waren. Aufgrund der für den Industriebau der 1920er Jahre keineswegs ungewöhnlichen Bezugnahme auf die Architektur von Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts²⁰⁹ wollte man den Betrachterinnen und Betrachtern der Silberhüttenhallen möglicherweise suggerieren, der Standard des technischen Geräts der Mansfeld AG entspräche der Progressivität der auf einer Industrieausstellung feilgebotenen Objekte. Dass den Hallenwänden der Silberhütte im unbedingten Gegensatz zu den oftmals gänzlich transparenten Glas-Eisen-Konstruktionen der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts eine ausladend verschlossene Qualität zu bescheinigen ist, könnte als wichtige nutzungsgebundene Abweichung betrachtet werden; schließlich sollte dem Umstand Ausdruck verliehen werden, dass es sich bei den Silberhüttenhallen um Privatbesitz und nicht um öffentlich zugängliche Gebäude handelte.

Auch wenn der Zweitentwurf noch das Schema eines gestuften, hohen Seitenlichtes übernimmt, erinnern die nunmehr leicht vorkragend ausgebildeten Dächer sowie die markant herausgearbeiteten Vertikalstützen und Horizontalbänder stärker an Fensterbänder Frank Lloyd Wrights. Wrights Werk erfreute sich seit den frühen 1910er Jahren aufgrund der Herausgabe zweier in deutscher Sprache verfasster Monographien²¹⁰ zunehmend größerer Bewunderung und beeinflusste auch die Entwürfe des Gellhorn-Vorbildes Peter Behrens spätestens seit 1916 deutlich²¹¹. Wegen des auffälligen Kontrastes zu den im übrigen unstrukturiert-großflächig belassenen Hallen scheint dennoch naheliegend, dass Gellhorn und Knauthe nicht auf direktem Wege, sondern durch Experimente im Umfeld des De Stijl zur Wright-Rezeption animiert wurden. So hatte Johannes Jacobus Pieter Oud bereits 1919 bei einer als Übersetzung der zweidimensionalen Malerei Piet Mondrians in die Architektur verstandenen Fabrikhalle²¹² (**Abb. 81**) ähnlich an Wright orientierte Fensterbänder vorgesehen, die in zwingender Übereinstimmung zu Gellhorns und Knauthes Entwurf

Funktion und Form. Hamburg 1998, S. 243.

²⁰⁹ Vgl. u.a. das bereits genannte, erbaungszeitlich vielgelobte „Haus der Funkindustrie“ Heinrich Straumers aus dem Jahre 1924. Eine Abbildung der damals vieldiskutierten Charlottenburger Halle des damaligen Vorsitzenden des konservativen BDA Straumer wurde u.a. präsentiert in: Müller-Wulckow (³1929), S. 56.

²¹⁰ Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. Berlin 1910 (Reprint 1986). Ausgeführte Bauten von Frank Lloyd Wright. Berlin 1911. Jaeger (1998), S. 12 hat im Kontext seiner Untersuchungen zur Architekturliteratur des frühen 20. Jahrhunderts bekräftigt, dass die Publikationen Frank Lloyd Wrights weitaus einflussreicher waren als seine Bauten. Zur Frank-Lloyd-Wright-Rezeption in der Weimarer Republik siehe auch Kap. B.IV.5.1.1 der vorliegenden Abhandlung.

²¹¹ Neben dem 1916 konzipierten Entwurf zum „Haus der Freundschaft“ in Konstantinopel ist hier im besonderen die bereits zitierte, 1921-1925 entstandene Oberhausener Gute-Hoffnungs-Hütte (Abb. 76, 76.1 des Bildbandes der vorliegenden Abhandlung) zu nennen.

²¹² Zu Ouds Fabrik mit Büros für die Firma Oud in Purmerend. Vgl. Fanelli, Giovanni: Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne. Stuttgart 1985, S. 37.

ebenso als oberer Abschluss einer im übrigen beinahe unstrukturiert belassenen Fassade dienten. Wie bei Gellhorn und Knauthe war schon hier die Konfrontation von Linie und Fläche bzw. offenen und geschlossenen Elementen zum wesentlichen Gestaltungsmittel avanciert.

Bereits der erste Silberhüttenentwurf Gellhorns und Knauthes verwies indirekt auf Frank Lloyd Wright: Die mit Belichtungsbändern versehenen Dachaufbauten der Silberhüttenhallen erinnern mit ihren weit vorkragenden Flachdächern deutlich an die ihrerseits dem US-amerikanischen Architekten entliehenen, turmartigen Aufbauten von Gropius' und Meyers Kölner Werkbundfabrik (1914)²¹³ (**Abb. 70**). Mit dieser formalen Anlehnung übernahmen Gellhorn und Knauthe gleichzeitig die bis in die Vorkriegsjahre bei Industriebauten beliebte Anspielung auf altägyptische Architektur²¹⁴. Die angebliche herbe Ursprünglichkeit, die Undurchdringlichkeit geschlossener Massen, die Linienschärfe, aber auch die Radikalität stereometrischer Elementarformen altägyptischer Architektur – alles Attribute auch des Ausführungsentwurfes zur Silberhütte der Mansfeld AG²¹⁵ – sollten noch in den 1920er Jahren vielen progressiv gestimmten Architekten als vorbildlich gelten, obschon direkte formale Übernahmen nun in den Hintergrund traten. Die Ägypten-Anspielungen des Silberhüttenentwurfs schienen vorrangig vom Auftraggeber erwünscht, denn nicht nur der von Gellhorn und Knauthe im Jahre 1925 angefertigte Entwurf für die Elektrolysehüttenanlage der Mansfeld AG (**Abb. 20-20.8**), sondern auch der mit dem Erstentwurf in keiner Weise übereinstimmende, ohne jegliche Beteiligung Gellhorns und Knauthes in die Wege geleitete Ausführungszustand der Elektrolysehütten-Anlage verfügte über erhebliche Ägypten-Anklänge²¹⁶. Zwar bestand die nächstliegende Parallele zwischen der

²¹³ Da bei dem Erstentwurf der Silberhütte ebenso wie bei dem Bürogebäude der Werkbundfabrik die für Frank Lloyd Wright typischen Mauerpfeiler zwischen den Fenstern fehlen, übernahmen Gellhorn und Knauthe die Situation vermutlich direkt von Gropius' und Meyers Fabrikgebäude. Zu Frank Lloyd Wrights Vorliebe für ein unterhalb der Traufe positioniertes Fensterband vgl. Ford, Edward R.: *Das Detail in der Architektur der Moderne. Zur Logik der Konstruktion bei Edwin Lutyens, Frank Lloyd Wright, Otto Wagner, Adolf Loos, Le Corbusier...* Basel, Berlin, Boston 1994, S. 57.

²¹⁴ Wolfgang Pehnt hat bei den turmartigen Aufsätzen des Bürogebäudes der Werkbundfabrik überzeugend auf die Vorbildfunktion der gleichsam von vorkragenden Flachdächern bekrönten Doppeltürme altägyptischer Tempelbauten – beispielsweise des Isis-Tempels der Insel Philae – hingewiesen. Vgl. hierzu sowie allgemein zur Ägypten-Rezeption der Moderne Pehnt, Wolfgang: *Altes Ägypten und neues Bauen*. In: ders.: *Die Erfindung der Geschichte*. München 1989, S. 68-86.

²¹⁵ Im frühen 20. Jahrhundert war es in der Nachfolge Aloys Riegls gebräuchlich, auch Bauten ohne formale Anspielungen auf ägyptische Architektur als „ägyptisch“ zu bezeichnen, so sie oben aufgeführte Eigenschaften aufwiesen. Vgl. Pehnt, Wolfgang: *Altes Ägypten und neues Bauen*. (1989), S. 71-74.

²¹⁶ Bei Gellhorns und Knauthes Elektrolysehütten-Entwurf bestanden Ägypten-Anleihen u.a. in den einem geböschten, im oberen Viertel verbreiterten altägyptischen Tor vergleichbar konstruierten Schmalseiten. Gellhorns nachträglicher Versuch, diese Form rein funktional über die Kranbahnen zu legitimieren (*„Die Kranbahnen durchfahren die Ofenhallen, deren Fassaden selbst nichts wie (sic!) mächtige Krantore in ihrer Ausbildung darstellen“*). Vgl. Gellhorn, A.: *Hüttenbau*. (1927), S. 6) können über diesen Umstand nicht überzeugend hinwegtäuschen. Der ohne Gellhorns und

Mansfeld AG und dem alten Ägypten in den an späterer Stelle noch zu erläuternden, zutiefst autokratisch fundierten Strukturen²¹⁷. Doch war man in den 1920er Jahren in angestrebter Betonung der eigenen, vermeintlich demokratischen Gesinnung tendentiell – und somit sicherlich auch in den Führungsetagen der Mansfeld AG – eher geneigt, politische oder gesellschaftliche Bezüge bei architektonischen Ägypten-Andeutungen auszublenden²¹⁸. Nunmehr sollten Ägypten-Assoziationen bei den Betrachtenden bestenfalls Gedanken an vorbildlichen Traditionsreichtum, unternehmerische Größe und Stärke bzw. eine den straff durchorganisierten Pharaonenreichen vergleichbare, inzwischen jedoch „tayloristisch“ genannte, detailliert geplante Unternehmensorganisation²¹⁹ auslösen.

Als die expressionslastig gestuften Hallenbelichtungszonen im dritten Entwurf durch an US-amerikanischen Industriehallen bzw. Le Corbusiers „Langfenster“ orientierte Fensterbänder ersetzt wurden, war an diesen scheinbaren Fortschritt in Richtung des „Neuen Bauens“ interessanterweise ein nutzungsgebundener Rückschritt gekoppelt. Mit dem Verzicht auf die expressive Stufungsgeste wurde zwar eine Straffung der Baukörper und eine dem Differenzierungsstreben des „Neuen Bauens“ verpflichtete, deutliche Trennung zwischen Kühl- und Rösthallen hergestellt, zugleich musste aber eine Verschlechterung der Belichtungsqualität²²⁰ hingenommen werden. Die beim Ausführungsentwurf in Anpassung an den Ozeandampfer vollzogene formale Reduktion entsprach zugegebenermaßen gestalterisch stärker den Intentionen des „Neuen Bauens“, doch die stets auch seitens Gellhorn als oberste Priorität künftiger Architektur genannte Funktionalität im Sinne eines höheren Gebrauchswertes²²¹ war – zumindest hinsichtlich der Belichtungsintensität – gegenüber den vorangegangenen, expressiver wirkenden Entwürfen ironischerweise gesunken. Wie schon beim „Forsterhof“ erzeugten Gellhorn und Knauthe somit einmal mehr formale „Modernität“ mit unmodernen, d.h. utilitätshinderlichen Mitteln.

Knauthe Beteiligung ausgeführten Anlage sind indessen formale Parallelen zu dem damals bekannten Torbau des Totentempels des Königs Sahu-Re und dem Totentempel der Hatschepsut in Dêr-el-Bahari zu unterstellen. Vgl. die Abb. der beiden letztgenannten in: Pehnt (1989), S. 73, 82.

²¹⁷ Vgl. Kap. B.II.4 der vorliegenden Abhandlung.

²¹⁸ Vgl. Pehnt (1989), S. 83.

²¹⁹ Diese Parallelisierung zwischen antikem Ägypten und Taylorismus bereits bei Pehnt (1989), S. 83.

²²⁰ Vgl. Maier-Leibnitz (1932), S. 72, Abb. 124g und 124i: Der Autor errechnet an dieser Stelle den allgemeinen Belichtungsgrad für Gebäude mit hochgelagerten, gestuft positionierten Fenstern und dem Drittentwurf für die Mansfeld AG vergleichbaren, ungestuften. Schenkt man den Berechnungen des Autors Glauben und überträgt sie auf die Silberhütte, war der Lichteinfall beim ersten und zweiten Entwurf zur Silberhütte günstiger.

²²¹ Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927), S. 1: „Denn gerade hier (im Industriebau, d. Verf.) ist der Zweck entscheidend, darf der äußere Mantel nicht davon ablenken.“

4. Die Silberhütte als autokratische Metapher wirtschaftlicher Potenz

Thomas Schlepers Kritik an der oftmals zu einseitigen, euphemistisch gefärbten kunsthistorischen Bewertung von Industrieanlagen ist absolut berechtigt.²²² Auch der bisherige Rezeptionstenor zur Silberhütte der Mansfeld AG lässt eine eklatante Diskrepanz zwischen Interpretation und Entwurfsrealität erkennen. Dabei knüpft die insbesondere von Ingrid Schulze protegierte Überhöhung des Architektengespanns Gellhorn und Knauthe zu sozialistischen Ikonen²²³ nahtlos an die nachfolgend näher zu erläuternde entstehungszeitliche Praxis an, den Auftraggeber ebenso strikt wie die Hüttenarbeiter auszublenden²²⁴. In beiden Fällen bleiben die unübersehbaren auftraggebergesteuerten Machtchiffren des Entwurfs unberücksichtigt, um entweder – im Falle Schulzes - das zum Ziele der Rehabilitation Gellhorns und Knauthes konstruierte Bild eines sich angeblich aktiv für die Belange der Arbeiter einsetzenden Architektengespanns nicht zu zerstören oder aber – wie in der entstehungszeitlichen Literatur – die intendierte Akzeptanzsteigerung gegenüber dem „Neuen Bauen“ nicht zu gefährden. Wurde der zweifelhafte Gigantismus der Silberhütte zeitgenössisch dennoch thematisiert, so stets in entpolitisierend-romantisierender Manier, wie im folgenden nach Darlegung der Machtchiffren zu zeigen sein wird.

4.1 Die Machtchiffren der Mansfeld AG

Die bereits konstatierte, mittels der Proportionen von winzigen Öffnungen und hochgeschlossenen Mauerflächen evozierte Erhabenheit des dritten Entwurfs huldigt

²²² Zentrale These in: Schleper, Thomas: Kunstwissenschaft und Fabrikbau. Diss., Osnabrück 1986.

²²³ Schulzes in einem Vergleich mit Industriegemälden Karl Völkers entworfene These, nach der die Dynamik des Silberhüttenentwurfs „durch die Spannung zwischen nüchterner Wirklichkeitsanalyse und dem durch das Beispiel Sowjetunion geförderten, unter den damaligen Verhältnissen in Deutschland jedoch utopisch anmutenden Versuch sozialistischer Zukunftsplanung“ zu erklären sei (vgl. Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ (1990), S. 37), war allzu deutlich ein Zugeständnis an das zum Entstehungszeitpunkt der Publikation noch existierende DDR-Regime. Ebenso ist Schulzes Glaube, der Silberhüttenentwurf sei lediglich fragmentarisch ausgeführt worden, da „die wegen ihrer Ausbeutungspraktiken berüchtigte Mansfeld AG an besseren Arbeitsbedingungen für die Werktätigen nicht interessiert gewesen sei“ (Schulze, Ingrid: Hallesche Architektur- und Kunstentwicklung... (1981), S. 58), fragwürdig: Fernab der bereits in Kap. B.II.1.3 der vorliegenden Arbeit diskutierten wahrscheinlicheren Ursachen des Scheiterns der Projektausführung setzt diese Behauptung die irriige Annahme voraus, dass Gellhorns und Knauthes Hauptaugenmerk auf eine Verbesserung der Produktionsbedingungen für die Arbeiter gerichtet war. So Gellhorn und Knauthe diese überhaupt angenehmer gestalten wollten, hätten sie dabei jedoch – wie in Kap. B.II.1.2 der vorliegenden Arbeit angesprochen – insbesondere auch im Interesse des Auftraggebers gehandelt, der sich von einer Optimierung der Produktionsverhältnisse vorrangig eine Profitsteigerung versprach. Derartige auftraggeberische Absichten ließ Schulze jedoch vollständig außer Acht und unterstellte somit indirekt, Gellhorn und Knauthe hätten die Silberhütte ohne jegliche Vorgaben des Auftraggebers ausschließlich nach ihren eigenen Vorstellungen konzipieren können. In dem aktuellsten, einzig Gellhorn gewidmeten Aufsatz Schulzes fehlt genannte ideologische Voreingenommenheit zwar, doch bietet er keine über deskriptive Ansätze hinausgehenden alternativen Deutungsmodelle. Vgl. Schulze (1992), S. 446/447.

²²⁴ Potentielle auftraggeberische Intentionen oder die Situation der Hüttenarbeiter wurden von der gesamten entstehungszeitlichen Rezipientenschaft ausgeblendet.

der nominellen Großartigkeit des Auftraggebers und der im Inneren vollzogenen Produktionsprozesse. Dabei ist der Entwurf insbesondere im Bereich der riesenhaft anmutenden, bis auf die winzigen Lüftungsöffnungen ohne jegliches Untergliederungsmoment belassenen Fassadenflächen der Kühllhallen durch ein Monumentalisierungsschema geprägt, das sich nicht nur bei den beeindruckend finsternen Memorialarchitekturen der bereits genannten „Revolutionsarchitekten“ des ausgehenden 18. Jahrhunderts äußerster Beliebtheit erfreute.²²⁵ Ähnlicher Monumentalisierungs-Strategien bediente sich vielmehr auch das NS-Regime mit großer Begeisterung. Wie bei der Mansfeld AG ging es hierbei um eine annähernd maßstabslose, pathetisch erhöhte Selbstinszenierung des Auftraggebers, die die Betrachtenden nicht bloß emotional in den Bann ziehen, sondern geradezu einschüchtern sollte²²⁶: Beispielsweise zeigte sich in der gleichermaßen bloß durch Fries und Kolonnade begrenzten, riesenhaften Mauerfläche des Entwurfes Wilhelm Kreis‘ zu einem „Museum des 19. Jahrhunderts“ (1940-42)²²⁷ (**Abb. 82**) hinsichtlich des bedrohlichen Imponiergestus eine unverkennbare Verwandtschaft zum Silberhütten-Entwurf. Eine interessante, an dieser Stelle jedoch leider nicht erschöpfend zu klärende Fragestellung ist dabei, inwieweit die dennoch gravierenden Unterschiede – im Gegensatz zu Gellhorns und Knauthes Projekt war Kreis‘ Fassadenstruktur einer strengen Achsensymmetrie unterworfen und eher als Absage an das „Neue Bauen“ konzipiert – tatsächlich rein zeit- oder vielmehr primär bauaufgabengebunden zu deuten sind²²⁸.

²²⁵ Étienne Louis Boullée urteilte: „*Es gibt nichts Traurigeres als ein Monument, das aus einer glatten, nackten, entblößten Oberfläche aus lichtaufsaugender Materie ohne jedes Detail besteht...*“. Vgl. Étienne Louis Boullée. *Architecture-Essai sur l'art*. Paris 1968, Übersetzung zit. nach Kunst (1982), S. 194.

²²⁶ Fernab der Problematik der Fragestellung um die Existenz oder Nichtexistenz einer dezidiert faschistischen Architektur, deren Erörterung nicht Ziel der vorliegenden Abhandlung sein kann – obwohl diese Fragestellung hinsichtlich des bereits oben thematisierten, immer wieder gerne übersehenen, völlig unproblematischen Fortbestandes deutlicher Merkmale des angeblich demokratischen „Neuen Bauens“ im Faschismus ausgesprochen interessant wäre – sei dieser Vergleich in diesem Kontext nur gewählt, um der Aufdringlichkeit der von den Rezipientinnen und Rezipienten bisher nonchalant übersehenen Monumentalität der Silberhütte einen Maßstab zu geben.

²²⁷ Das „Museum des 19. Jahrhunderts“ wurde im Rahmen der Entwürfe zu einem neuen Berliner Museumsviertel für die Friedrichstraße projektiert. Vgl. hierzu ausführlich Arndt, Karl: *Problematischer Ruhm – Die Großaufträge für Berlin 1937-1943*. In: Nerdinger, Winfried / Mai, Ekkehard (Hg.): *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873-1955*. München, Berlin 1994, S. 169-187. Als Wilhelm Kreis geringer idealisierender Beitrag zur Neuplanung des Museumsviertels vgl. Schäche, Wolfgang: *Nationalsozialistische Architektur und Antikenrezeption*. In: *Berlin und die Antike*. Hg. von Willmuth Arenhövel und Christa Schreiber. Aufsätze, Berlin 1979, S. 557-570.

²²⁸ Zum einen sei trotz aller Moderne-Anleihen des Silberhüttenentwurfs nochmals betont, dass die nach 1933 bereitwilligst Zwangsarbeiter einsetzende Mansfeld AG (zur Ausbeutung von Zwangsarbeitern und –arbeiterinnen sowie Kriegsgefangenen bei der Mansfeld AG – immerhin kamen in den Jahren 1933-45 auf 1-2 Konzernangehörige 3-4 Zwangsarbeiter und –arbeiterinnen bzw. Kriegsgefangene – vgl.: *Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus* (1995), S. 208) bekanntlich die Ausführung des Moderne-Bekanntnis` Gellhorns und Knauthes – und zwar auch bei dem zweiten Auftrag, dem Entwurf zu einer Elektrolysehüttenanlage – verwehrte. Zum anderen drängt ein Vergleich zwischen Fabrikarchitektur der 1920er Jahre und Fabrikarchitektur des

Ein erst in sekundärer Instanz der Unternehmensheroisierung dienlicher Faktor besteht in den erst in die zweite Entwurfsskizze der Silberhütte nachträglich eingefügten und aufgrund der übertrieben froschperspektivischen Darstellung im Ausführungsentwurf nachgerade hypertroph wirkenden Schornsteinen²²⁹. Ihrer produktionstechnischen Notwendigkeit ungeachtet, wurde die Höhe der Industrieschlote seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert mit dem Ausprägungsgrad wirtschaftlicher Prosperität gleichgesetzt.²³⁰ In diesem Sinne hätten die auf einer Anhöhe gelegenen, megalomanen Mansfeld-Schlote schon von Weitem das Augenmerk der Betrachtenden auf die Industrieanlage und somit auf deren vermeintliche regionale Relevanz gelenkt. Dass eine wichtige, zeittypische Strategie des Silberhüttenentwurfs ohnedies in der Berücksichtigung aus der Ferne blickender Betrachter und Betrachterinnen bestand, unterstreichen auch die mit der Weite der umgebenden Natur korrespondierenden, großzügig bemessenen Proportionen der Anlage.²³¹ Auffällig scheint weiterhin, dass nicht nur die wuchtige Verschllossenheit und die damit einhergehende wehrhafte Geste des Aufrisses eine Parallele zu mittelalterlichen Festungsanlagen erkennen lässt – in diesem Kontext erinnert etwa das Becherwerk entfernt an einen Wachturm²³² – sondern auch die vorgesehene Positionierung außerhalb des Stadtkerns auf einer Anhöhe. Mag sein, dass Gellhorn und Knauthe diese gesuchte Burgenanalogie wie ihr von expressionistischer Realitätsenthobenheit heimgesuchter Zeitgenosse Karl Scheffler mit Vorliebe in einer von auftraggeberischen Intentionen gelösten, entpolitizierenden Manier beschworen hätten: Scheffler versuchte in seinem ein Jahr vor Projektierung der Silberhütte neu aufgelegten und im Kreise der „Novembergruppe“ vielgelesenen Werk *„Der Geist der Gotik“* den Eindruck zu vermitteln, bei Industriearchitektur entstünde Burghaftes

Nationalsozialismus bzw. staatlicher Architektur der Weimarer Republik und staatlicher Architektur des Nationalsozialismus den Verdacht auf, dass die stilistischen Differenzen zwischen Silberhütte und Museum des 19. Jahrhunderts weniger zeit- bzw. regimegebunden als vielmehr bauaufgaben-spezifisch beleuchtet werden müssen: Von wenigen Ausnahmen abgesehen, folgten nämlich auch die vom Staat bzw. den Städten in Auftrag gegebenen Bauten der Weimarer Republik eher einer konservativen Gesinnung, während die Industriearchitektur des Nationalsozialismus nicht seltener als in der Weimarer Republik progressive Leitbilder erkennen ließ. Als mögliche Ursache dieses Phänomens vgl. die Ausführungen zu Tankstellen des Nationalsozialismus in Kap. B.III.2.3 und III.2.4 der vorliegenden Abhandlung.

²²⁹ Die fehlenden Schlote des Erstentwurfs legen die Vermutung nahe, dass Gellhorn und Knauthe den Schornsteinen ursprünglich keine wesentliche Bedeutung beimaßen und auf Drängen der Mansfeld AG selbige erst im zweiten Entwurf berücksichtigten.

²³⁰ Schleper (1986), S. 171.

²³¹ Hierin spiegelt sich ein entstehungszeitlich verbreitetes Postulat. Laut der im selben Jahr von Lindner publizierten Monographie zu Industriebauten waren einfachste, *„entschiedene, ungekünstelte Formen (...) in der Landschaft noch wichtiger als im geschlossenen Ortsbild, je größer der Maßstab der Landschaft und der Überblick, je großzügiger die Aufgabe selbst“* sei. Vgl. Lindner, Werner (Hg.): Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung. Berlin 1923, S. 14. Gellhorn selbst räumte *„den Beziehungen zur Umgebung“* neben den *„Funktionen des Inhalts, den Bindungen der Materie“* den größten Stellenwert beim Industriebau ein. Vgl. Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927), S. 1.

²³² Die Wachturm-Assoziation wird nicht nur durch die turmartige Ausprägung des Baukörpers, sondern insbesondere durch das alle Seiten umlaufende hochgelegene Fensterband des Becherwerkes provoziert.

ohne tiefere, auftraggeberische Absicht „*wie von selbst*“, so sie nur den „*Geist des Gotischen*“ – d.h. im Sinne Schefflers des „wahrhaft Neuen“ – in sich tragen würde.²³³ Tatsächlich aber dokumentiert der Auftraggeber durch die inszenierte Festungsanalogie der Silberhütte einen seiner Ansicht nach dem wirtschaftlichen Stellenwert des einzigen größeren Unternehmens der Mansfelder Region²³⁴ und der anvisierten reichsweiten Monopolstellung gemäßen, einem mittelalterlichen Territorialherren vergleichbaren Herrschaftsanspruch. Die unter anderem zum Zwecke der Veranschaulichung gesellschaftlicher Hierarchien im 19. Jahrhundert im Industriebau verbreitete Orientierung an Adelsschlössern und -burgen wirkt somit entfernt auch bei dem von der entstehungszeitlichen Rezeption wegen seines angeblich ausschließlich revolutionären Formenpotentials hervorgehobenen Entwurf markant nach.²³⁵ Aufgezeigte festungsartige Undurchdringlichkeit wird durch nur wenige, vergleichsweise nebensächlich und daher ausladend wirkende Eingänge sowie die Verlagerung größerer Fensterflächen auf die den meisten Betrachterinnen und Betrachtern unzugängliche Hallenrückseite²³⁶ zusätzlich genährt. Die Silberhütte präsentiert sich geradezu als Kontrastprogramm zu den als Entgrenzung der Industrie zelebrierten, transparenten und daher bis heute als vermeintlich „demokratisch“²³⁷ diskutierten Alfelder Faguswerken. Zwar mag die bereits beim Erstentwurf für die Laugerei der Silberhütte nachweisbare „stützenlose Ecke im Kleinen“²³⁸ eventuell sogar noch durch die Faguswerke inspiriert worden sein. Doch wird sie im Zuge der vermutlich vom Auftraggeber erwünschten Angleichung an den fortifikativen Charakter der übrigen Anlagenfragmente ab dem zweiten Entwurf auf die niedrigen Fensterbänder des obersten Laugereigeschosses

²³³ Scheffler fasste unter dem Begriff des „Gotischen“ weniger eine Epoche oder einen Stil als vielmehr einen künstlerischen Innovationsdrang zusammen, der viele stilistische Gesichter tragen könne, epochenübergreifend und stets wiederkehrend sei. Dabei war er der Überzeugung, das „*am meisten Revolutionäre*“ sei „*immer auch das am meisten Gotische*.“ Bei Industrieanlagen glaubte er zu erkennen, diese nähmen „*wo sie ins Monumentale geraten, wie von selbst Formen an, daß man an Fortifikationsbauten des Mittelalters denkt*.“ Vgl. Scheffler, Karl: *Der Geist der Gotik*. Leipzig ²1922, S. 109.

²³⁴ Als einen die damals vorherrschende Bewertung der wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung der Mansfeld AG repräsentativ zusammenfassenden Beitrag vgl. Bournot, Otto: Die kulturpolitische Lage im Mansfelder Gebiet. In: *Mansfelder Heimat-Kalender* 7 (1928), S. 58-59.

²³⁵ Dass die Orientierung an mittelalterlichen Burgen entstehungszeitlich noch immer propagiert wurde, belegt neben o.g. Schrift Karl Schefflers nicht zuletzt auch das Abbildungsmaterial in: Lindner, Werner (Hg.): *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*. Berlin 1923.

²³⁶ Mit der Verlagerung auf die Nordseite entsprachen Gellhorn und Knauthe zugleich der Empfehlung, bei Industriegebäuden intensives Südlicht zu meiden. Dieses blende zu stark und lenke daher von der Arbeit ab. Als Zusammenfassung zeitgenössischer Forderungen bezüglich der Fensterpositionierung vgl. Wasmuths *Lexikon der Baukunst*. Berlin 1929, Bd. 1, S. 260.

²³⁷ Vgl. Wilhelm (1983), S. 62-65. Die Autorin begreift die Fagus-Werke als „demokratisch“, da sie die Arbeitswelt veröffentlichen und sich daher möglicher Kritik aussetzen. An dieser Stelle sei jedoch – etwas deutlicher als bei Wilhelm – darauf verwiesen, dass die lediglich durch Glaswände abgetrennten Arbeitsräume der Faguswerke eine permanente Kontrolle des Arbeiters ermöglichten, dass also die scheinbar ausgeprägtere Demokratie gläserner Architektur einer kritischeren Diskussion bedarf.

²³⁸ Zu dieser Bezeichnung Karin Wilhelms für die Übereckfenster der Fagus-Werke. Vgl. Wilhelm (1983), S. 57.

reduziert. Wie beim späteren Meisterhaus des Drittentwurfs bleibt sie somit einer Gebäuderegion vorbehalten, bei der ein Einblick von außen ohnedies unmöglich war.²³⁹

Die als vehementer Gegensatz zu den gestalterisch prononcierten Eckstützen des „Forsterhofes“ zu begreifenden „stützenlosen Ecken“ des dritten Silberhüttenentwurfs könnten zunächst als Ausdruck der Suche nach einer ausgeprägteren „konstruktiven Ehrlichkeit“²⁴⁰ begriffen werden. Rein formal betrachtet konterkarieren sie die bis dahin akademisch gelehrte Forderung nach einer optischen Hervorhebung der Gebäudeecken als Raumabschluss. Auch betonen sie – gemäß Gellhorns Streben nach „plastischer Architektur“ – die Dreidimensionalität der Baukörper. Zu einer ausreichenden Kompensation des in allzu geringer Menge einfallenden Tageslichtes tragen indessen auch sie nicht bei. Als wolle Gellhorn einer diesbezüglichen Kritik vorgreifen, versuchte er die äußerst reduzierte Anzahl von Belichtungsquellen bereits vorab über spezifische Produktionsmethoden zu legitimieren.²⁴¹ Überzeugend wirkt diese Argumentation hinsichtlich der für die Arbeiter nachteiligen, nur mangelnden Tageslichtzufuhr jedoch keineswegs. Als unumstößliches Leitmotiv der geringen Fensteranzahl muss daher einmal mehr der allorts spürbare Herrschaftsanspruch der Mansfeld AG gelten, der zur Abgrenzung des eigenen, deutlich als Privatsphäre markierten autokratisch regierten „Silberhütten-Reichs“ keinen Einblick von außen duldete und daher die Fensteranzahl möglichst gering hielt. Die der Dichotomie einer Burg nahstehende Geste, einerseits keinen Einblick von außen zu tolerieren, andererseits mittels hochgelagerter Fenster die Möglichkeit des Ausblicks zu besitzen und somit die Kontrolle über die Umgebung zu demonstrieren, widerspiegelte die reale wirtschaftliche Abhängigkeit des Mansfelder Landes von der Mansfeld AG erneut unmissverständlich. Zugleich schien die architektonisierte Unnahbarkeit geeignet, der verbreiteten, bereits im Kontext des „Forsterhofes“ angesprochenen Sorge vor Industriespionage²⁴² zu trotzen. Der wahrhaftige Produktionsablauf wird hinter hohen Mauern vor den Betrachtern und Betrachterinnen abgeschirmt, der Ablauf des

²³⁹ Eine Ausnahme verkörpert das wie beim Meisterhaus über eine gerundete Ecke geführte Erdgeschoss-Fensterband der Verkleinerung. Es wird allerdings in einer einen Einblick von außen verwehrenden großen Höhe vorgesehen, und zudem stellte der Vorgang der Verkleinerung vermutlich kein ernstzunehmendes Betriebsgeheimnis dar.

²⁴⁰ Im Gegensatz zum „Forsterhof“ kann hier von ausgeprägterer „konstruktiver Ehrlichkeit“ gesprochen werden, da die Hauptlast einer Stahlbetonskelettkonstruktion nicht auf den Gebäudeecken ruht, wie das Hallesche Bürohaus noch zu vermitteln versuchte.

²⁴¹ Vermutlich in gezielter Abgrenzung zu Behrens' beinahe gewächshausgleich belichteten AEG-Turbinenhalle behauptete Gellhorn: „Die Verhüttung erzeugt mächtige Schwefelsäuredämpfe. Deren Abführung ergibt die charakteristische Architektur der Hütte, die sich in dieser Hinsicht etwa von Maschinenfabriken unterscheidet, bei denen die Lichtzuführung das Primäre ist.“ Vgl. Gellhorn, A.: Hüttenbau (1927), S. 9.

²⁴² Speziell bei Fabrikbauten ermahnte u.a. Wilhelm Franz seine Leserschaft, unbedingt „Unberechtigten (Konkurrenten u.a.) keinen Einblick in die Werkstätten und Lager zu gewähren.“ Vgl. Franz (1923), S. 197.

ausschließlich bei der Mansfeld AG angewandten „Ziervogel-Verfahrens“²⁴³ blieb ebenso geheimnisvoll gewahrt wie die Produktionsbedingungen der Arbeiter. Nicht zuletzt kann die gesuchte Nähe zu Festungen als versteckter Hinweis auf die Kostbarkeit des im Inneren gewonnenen Silbers gelesen werden, denn bereits die ersten Bauten der „Gottesbelohnungshütte“ waren hauptsächlich zur Diebstahlverhütung²⁴⁴ errichtet worden.

Zusammenfassend ist die dargelegte, distanzgebietende „Potenzschau“ des Silberhüttenentwurfs Gellhorns und Knauthes als Chiffre der wirtschaftlichen Macht des einzig relevanten Arbeitgebers der Region, aber auch – hinsichtlich der anvisierten reichsweiten Monopolstellung – als Kampfansage an die Konkurrenz zu entschlüsseln. Zugleich muss die gesuchte Monumentalität als ein der Vorkriegsindustrialbau-Ideologie verhaftetes, den Arbeitern geltendes pädagogisches Medium zur Steigerung der Produktivität verstanden werden. Zum einen hatte man längst erkannt, dass sich die Arbeiter und Arbeiterinnen in großen Hallen besser kontrollieren ließen²⁴⁵, zum anderen versuchte man die als „Paläste der Arbeit“ inszenierte Fabriken als Spiegel der angeblichen Großartigkeit der im Inneren zu bewältigenden Aufgabe zu deklarieren.²⁴⁶ Die Arbeiter sollten mit Stolz und emotionaler Bindung für das Unternehmen tätig sein. Zum Ziele der Produktivitätssteigerung galt es, über die heroische Geste der Architektur ein nachhaltiges Gemeinschaftsgefühl zu provozieren, dem die Arbeiter ohne Zögern ihre individuellen Bedürfnisse unterordneten und das im besonderen von der Erkenntnis um die wahrhaftige eigene, wirtschaftlich und sozial desolate Stellung ablenken sollte. Im speziellen Falle der Mansfeld AG war es um die soziale und wirtschaftliche Situation der Arbeiter besonders katastrophal bestellt: Die eingangs erwähnten enormen wirtschaftlichen Erfolge der Mansfeld AG bzw. deren Vorgänger-Unternehmen resultierten nämlich nicht nur aus dem Einsatz vergleichsweise fortschrittlichen technischen Geräts, sondern vor allem aus der Strategie, eine möglichst hohe Anzahl von Arbeitern bei geringstmöglichem Lohn zu beschäftigen. Die Mansfelder Bergarbeiter gehörten zu

²⁴³ Nach Otto Barths Darstellung fand das „Ziervogel-Verfahren“ einzig bei der Mansfeld AG Anwendung. Vgl. Barth (1926), S. 72.

²⁴⁴ Bereits der so genannte „Schinkelbau“ der „Gottesbelohnungshütte“ wurde 1825 eigens zur Verhinderung von Metalldiebstahl errichtet. Vgl. Eisenächer, Wolfgang: Der „Schinkelbau“ in Hettstedt. In: Mansfeld-Echo 1992, H. 3, S. 12.

²⁴⁵ Vgl. hierzu die Untersuchungen zur Fabrik-Literatur des frühen 20. Jahrhunderts in: Fritz (1982), S. 96.

²⁴⁶ Als ein markantes Beispiel dieser Denkungsweise und Grundlage der folgenden Ausführungen vgl. Gropius, Walter: Monumentale Kunst und Industrie. Vortrag, gehalten in Hagen / Westfalen am 29. 01.1911; zit n. Posener, Julius: Vorlesungen ... (1985), S. 52/53: *„Der Arbeit müssen Paläste errichtet werden, die dem Fabrikarbeiter, dem Sklaven der modernen Industriearbeit nicht nur Licht, Luft und Reinlichkeit geben, sondern ihn auch etwas spüren lassen von der Würde der gemeinsamen Idee, die das ganze treibt. Erst dann kann der einzelne Persönliches dem unpersönlichen Gedanken unterordnen, ohne die Freude am Mitschaffen großer gemeinsamer Werte zu verlieren... Dieses Bewußtsein im einzelnen Arbeiter geweckt, könnte vielleicht eine soziale Katastrophe, die bei der Gärung des heutigen Wirtschaftslebens ja täglich droht, vermeiden.“*

den schlechtestbezahlten Deutschlands.²⁴⁷ Eine extrem hohe Unfallquote, außergewöhnlich lange Schichten, die Missachtung des Einspruchsrechtes gegen Kündigung sowie ein eklatanter Zusammenhang zwischen dem Anstieg der Arbeitsleistung und der von den Arbeitern zu zahlenden Strafbeträge liefern nur ansatzweise ein Bild von der Ausbeutungspraxis der Mansfeld AG.²⁴⁸

4.2 Zur diskrepanten Darstellung der Machtchiffren der Mansfeld AG in der entstehungszeitlichen Literatur

So sehr der Aspekt architekturgebundener, arbeitererzieherischer Maßnahmen in den Nachkriegsjahren von den Vertretern des „Neuen Bauens“ verurteilt wurde, so sehr klingt er in der gesuchten Monumentalität der Silberhütte, deren schroffe Unnahbarkeit u.a. als einschüchterndes Disziplinierungsmoment gegenüber den Arbeitern gelesen werden muss, nach. Schließlich hatte sich in der Weimarer Republik weder das soziale Ungleichgewicht noch die hiermit verbundene Auftraggebermentalität der angestregten Suche nach einer eindringlichen Dokumentation des Machtanspruchs innerhalb der Architektur wesentlich gewandelt. Umso mehr erstaunt, dass ausgerechnet Adolf Behne und Ludwig Hilberseimer als vehemente Gegner monumentaler Vorkriegs-industriebauten²⁴⁹ die ostentative Zurschaustellung wirtschaftlichen und technischen Potentials bei der Silberhütte nicht im geringsten wahrnahmen.²⁵⁰ Offenbar bediente sich die Anlage zu vorbildlich der von ihnen ästhetisch präferierten und publizistisch protegierten Formensprache des „Neuen Bauens“, um auf die Möglichkeit hinweisen zu wollen, dass diese angeblich „demokratische Architektur“²⁵¹ nicht weniger als die der Vergangenheit geeignet war, einem autokratischen Auftraggeber ausgiebig zu huldigen. Behnes Ignoranz gegenüber dem Gigantismus der Silberhütte enttäuscht einmal mehr, da er noch kurz zuvor in seiner fundamentalen Kritik an den Vorkriegsindustriebauten zu Recht herausgestellt hatte, dass es zwar nicht die Aufgabe

²⁴⁷ Zwar lagen speziell zu den Löhnen der Hüttenarbeiter keine Angaben vor, doch dürfte sich deren Niveau in Anbetracht der oben genannten Unternehmensstrategie kaum von dem der Bergarbeiter unterscheiden haben. Zu den Niedrigstlöhnen der Mansfeld-Bergarbeiter vgl.: Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus (1995), S. 197.

²⁴⁸ Leider existiert bis heute keine dieser Thematik gewidmete Publikation außer der mitunter tendenziös anmutenden, zu DDR-Zeiten verfassten Karl Laermers: Vom Arbeitszwang zur Zwangsarbeit. Die Arbeitsordnungen im Mansfelder Kupferschieferbergbau von 1673 bis 1945. (Ost-) Berlin 1961; zu den o.g. Aspekten vgl. ebd., insbes. S. 202-229.

²⁴⁹ Neben der bereits in Kap. B.II.2.1 der vorliegenden Arbeit zitierten Kritik Behnes vgl. die kritische Bewertung durch Ludwig Hilberseimer in: ders.: Großstadt-Architektur. Stuttgart 1927, S. 91.

²⁵⁰ Vgl. Behne, Adolf: Große Berliner Kunstausstellung 1924. (1924), S. 67. Voll des Lobes zählt er Gellhorns und Knauthes Anlage zu den Entwürfen, bei denen „*Baukunst keine Geheimwissenschaft mehr*“ sei, „*weil nicht mehr die sachlichen Faktoren unter schwer durchschaubaren Hüllen verdeckt, sondern eben zur letzten Klarheit und Unmittelbarkeit herausgestellt und bestimmend gemacht*“ würden. Unterdessen bildete Hilberseimer die Silberhütte als Entwurf einer vorbildlichen Industrieanlage ab. Vgl. ders.: Internationale neue Baukunst. Stuttgart 1928, S. 28.

²⁵¹ Im Sinne des „Neuen Bauens“ konzipierte „sachlich-zweckgerichtete“ Architektur ist nach Auffassung Behnes zwangsläufig demokratisch, da sie „*tyrannisch gewordene Formen*“ abgeworfen habe. Vgl. Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau. (1926), S. 1.

des Architekten sein könne, die soziale Situation der Arbeiter zu reformieren, dass es aber dennoch zu verurteilen sei, dass „*Stätten des Schweißes und der herdenwerten Arbeit um das liebe Brot ein Gesicht bekommen, als seien sie Stätten der Erhebung*“²⁵².

Im Kontrast zu Behne und Hilberseimer registrierte Gellhorns und Knauthes Zeitgenosse Walter Curt Behrendt den gewollten Gigantismus des Ausführungsentwurfs zur Silberhütte sehr wohl, entkräftete dessen unternehmenspolitische Brisanz jedoch mittels eines expressionsfixierten, verharmlosenden Deutungsmodells, das vor allem die Plastizität in den Vordergrund stellte. Er beschrieb die Silberhütte der Mansfeld AG als eine „*wichtig gegliederte Baugruppe*“, die ihm „*wie von innerer Kraft bewegt*“²⁵³ schien. Mit dieser 1924 geäußerten Zuweisung rekurriert der Moderne-Förderer Behrendt auf eine bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts etablierten Verharmlosungspraxis. Mit Vorliebe wurden schon zu diesem Zeitpunkt massive Monumentalität bei Fabrikbauten als eine rein formale Entsprechung zu der im Inneren zu leistenden Schwerarbeit gelesen.²⁵⁴

Kein geringerer Euphemismus ist bei Ludwig Redslobs verklärender Schilderung der Einbettung der Silberhütte in die direkte Umgebung zu beobachten. Unternehmensstrategische, die Demonstration der wirtschaftlichen Vormachtstellung des Konzerns im Mansfelder Raum dokumentierende Faktoren ebenso wie die Realität der Arbeiter ausblendend, umschwärmte er die Anlage mit aus der Natur entliehenen Begriffen: „*Auf einem Höhenrücken beherrscht das M a s s i v (Hervorhebung d. d. Verf.) der Hütte (...) die Landschaft, die längst eingegangen ist in den dunklen und geisterhaften Rhythmus der Arbeit*“²⁵⁵. Diese dämonisierend-mystische, deutlich Industriebildern der Romantik nahestehende, beschönigende Interpretation wird durch die Entwurfsskizzen Gellhorns und Knauthes – die den eigentlichen Arbeitsprozess ebenso ausklammern wie die Fotografien der Laugerei²⁵⁶ – geradezu geschürt. Friedrich Gillys Entwurf zu einem Eisenhüttenwerk (um 1797)²⁵⁷ (**Abb. 83**) vergleichbar, dienten die dramatisch inszenierten Hell-Dunkel-Kontraste einer Mystifizierung des ersten und dritten Entwurfs, scheint sich die Glut der Hochöfen in den hellerleuchteten Fensterbändern zu spiegeln. Dass diese, von der harten Alltagsrealität eines Arbeiters entrückte Sichtweise nicht nur dem Interesse des Auftraggebers, sondern auch dem bürgerlich fundierten,

²⁵² Behne, Adolf: Fabrikbau als Reklame. (1920), S. 274.

²⁵³ Behrendt, Walter Curt: Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung. (1924), S. 352.

²⁵⁴ Zu dieser Tendenz vgl. auch Müller (1974), S. 52-54.

²⁵⁵ Redslob (1924), S. 8.

²⁵⁶ Nicht nur die Entwürfe werden maßfigurenlos inszeniert, sondern auch die Fotografien der Laugerei lassen keine Werksangehörigen erkennen. Im Mittelpunkt steht somit auch hier nicht etwa die Markierung als Stätte der Arbeit, sondern die schon frühzeitig von Heinrich Klotz beklagte Tendenz zur „*Ästhetisierung des Bauwerks zum reinen Kunstwerk*“. Vgl. ders.: Über das Abbilden von Bauwerken. S. 10. In: Architectura (1971), H. 1, S. 1-14.

²⁵⁷ Vgl. hierzu Nerdinger / Philipp / Schwartz (1990), S. 82-83, Abb. 6a, S. 82.

wenngleich für die KPD engagierten Denken Martin Knauthes entsprach, belegt eine von diesem Projekt unabhängig vorgenommene Äußerung. Als beschreibe er die Silberhütte und orientiere sich dabei abermals an der bereits im Rahmen des „Forsterhofes“ dargelegten Kristallmanie jener Jahre, postulierte der im übrigen eher für nüchterne Kommentare bekannte Knauthe in emotionsbehaftetem Ton, eine Industrieanlage sei als „*kühnes, strahlendes, in der Nacht leuchtendes Bauwerk*“²⁵⁸ zu errichten. An dieser Stelle zeigt sich erneut die ausgeprägte gedankliche Nähe zum offiziell verhassten ausgehenden 19. Jahrhundert: In Beschreibung einer Fabrik orientierte sich Knauthe nicht etwa an der realen Arbeitswelt, sondern an *Bildern* der Arbeitswelt – und zwar an Bildern, die maßgeblich durch das 19. Jahrhundert geprägt worden waren. Ausgehend von der Kristallverherrlichung in der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts²⁵⁹, war der Ruf nach „Lichtarchitektur“²⁶⁰ schon mehrere Architektengenerationen zuvor immer lauter geworden. Gebührend erhört werden konnte er jedoch erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts im Zuge der Elektrifizierung, wie die nicht etwa als Stätten der Arbeit oder sozialer Ungleichheit dargebotenen, sondern zu „*Hallen des Lichts*“²⁶¹ verklärten repräsentativen Montage- und Maschinenhallen der großen Industrieausstellungen jener Jahre veranschaulichen.

5. Überlegungen zur ausgeführten Silberlaugerei

Vorab sei angemerkt, dass eine Analyse der zwar ausgeführten, jedoch zu unbekanntem Zeitpunkt zerstörten Silberlaugerei zahlreiche Fragen offen lassen muss, da sich das gesamte überlieferte Anschauungsmaterial auf lediglich zwei zeitgenössische Fotografien der Hauptfassade (**Abb. 6.7, 6.8**) sowie einen, dem dritten Entwurf beigefügten, allerdings wahrscheinlich nicht mit dem ausgeführten Gebäude übereinstimmenden Grundriss beschränkt.

5.1 Fassade

Der gesamten Rezeption sowie Gellhorns und Knauthes Darstellungen widersprechend²⁶², legt die in der Zeitschrift „Der Industriebau“ publizierte Fotografie die

²⁵⁸ Knauthe, Martin: Industriebauten in alten Städten. In: Das Wort 1 (1923), Nr. 21, 20.05.1923, o. S.

²⁵⁹ Zur Kristall-Rezeption seit der frühen Romantik siehe Kunst (1979).

²⁶⁰ Zu diesem Thema vgl. ausführlich B.III.4.4 der vorliegenden Untersuchung.

²⁶¹ Als eines der bekanntesten, aufgrund der nachhaltigen Wirkung der Ausstellung sicherlich auch Knauthe bekannten Beispiele vgl. die als „Halle des Lichts“ titulierte „Große Maschinenhalle“ der Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung 1891 in Frankfurt. Eine Abbildung der die illuminierte Anlage bei Nacht wiedergebenden Federzeichnung Otto Fleckens befindet sich in: „Eine neue Zeit...!“ Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891. AK, Frankfurt 1991, S. 62.

²⁶² Vgl. Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927) und Knauthe, Werkverzeichnis (1937), Bl. 45. Müller-Wulckow (1929), S. A37 wählt einen Abbildungsausschnitt, der die Baunaht nicht erkennen lässt

Vermutung nahe, dass bei der Laugerei – wie bereits mehrfach betont wurde – nicht das gesamte Gebäude, sondern bloß die Hauptfassade und das Dach des bereits im 19. Jahrhundert errichteten Laugereigebäudes erneuert wurde.²⁶³ Auch wenn nicht eindeutig festzustellen ist, ob dieses Procedere bereits von Anbeginn geplant war²⁶⁴, wurde die ausgeführte Laugerei somit – wie schon der „Forsterhof“ – keineswegs ihrem Ruf als hochmodernes, Stahlbetonskelett-Bauwerk gerecht. Zwar hätten Außenstehende diesen Umstand nicht erkennen können, da die erneuerte Laugereifassade exakt bis zu dem nächstgeplanten Gebäude, der Lecke, über Eck geführt wurde, doch minderte diese Reihung keineswegs die Tatsache, dass sich das Gebäude in unmittelbarer Nähe zu den von Gellhorn vehement bekämpften Kulissenarchitekturen währte.

Da keine detaillierten Angaben über die in den einzelnen Laugereigeschossen vorgesehenen Produktionsschritte überliefert sind, ist nicht zu klären, ob die divergierende Geschossgestaltung in Abhängigkeit zur Produktion zu deuten ist. Es bleibt zu fragen, ob die verglaste Front des obersten Geschosses wahrhaftig als Resultat besonderer Produktionserfordernisse zu verstehen ist, wie Redslob behauptet²⁶⁵, oder ob die Architekten mit diesem Konzept nicht vielmehr dem verbreiteten Schema zur bestmöglichen Grundflächenausnutzung²⁶⁶ Folge leisteten. Mangels eines überlieferten Gebäudequer- oder Längsschnittes kann nicht einmal sichergestellt werden, ob die Glaskonstruktion des Daches bloß als zusätzliche Belichtungszone des zweiten Obergeschosses fungierte oder einem eigenständig formulierten Dachgeschoss zugehörig war, oder sogar die gesamte Laugerei nicht etwa als Geschossbau, sondern als ein fassadenseitig Geschosse vortäuschender Hallenbau errichtet worden war.

Bar jeglicher utilitärer Überlegungen trug die geschrägte Glasfläche des Laugereidaches im Gegensatz zu einer massiven Mauerflächenausbildung dazu bei, das vergleichsweise

und beschreibt die Fotografie mit dem einen gänzlichen Neubau suggerierenden Kommentar: „Zur Ausführung gelangter Neubauteil (Sperrung d. d. Verf.)...“ Auch alle übrigen zeitgenössischen Rezipienten sprechen einstimmig von einer gänzlichen Neuplanung der gesamten Laugerei.

²⁶³ Vgl. die zahnschnittartig hervorgehobene, im linken Vordergrund der Abbildung erkennbare Baunaht. Speziell zur Dachkonstruktion äußerte sich Gellhorn in: Gropius, W.: Das flache Dach. (1926), S. 168.

²⁶⁴ Redslobs Worte, nach denen zunächst „eine wenig gegliederte Hallenreihe“ geplant gewesen sei, zu der „eine Fassadenarchitektur“ (Redslob, 1924, S. 8) gegeben werden sollte, könnten zwar auch als Hinweis gelesen werden, dass beim Erstentwurf tatsächlich nur eine Fassadenumgestaltung geplant war. Doch möglicherweise verbarg sich hinter dem Begriff der „Fassadenarchitektur“ eher die Kritik an einem ausschweifenden, utilitär nicht notwendigen Formenvokabular, wie es etwa mit dem Speicher-Stufengiebel des Erstentwurfes gegeben war.

²⁶⁵ Redslob erklärte, die „Glasarchitektur der Laugerei“ sei wegen der „Erfordernis besonders günstiger Belichtung“ (Redslob, 1924, S. 8) entstanden – ohne jedoch konkrete Angaben über die im Dachgeschoss vollzogenen Arbeitsschritte vorzunehmen. Sollte seine Behauptung richtig sein – obwohl seine funktionsfixierten Deutungsmodelle nur an den wenigsten Stellen zutreffen – wäre denkbar, dass im Obergeschoss der Silberschlamm getrocknet wurde.

²⁶⁶ U.a. Franz (1923), S. 9 empfiehlt, niedrige Dachgeschosse möglichst großzügig mit Fensterflächen zu versehen, um auch diese Gebäuderegion als Arbeitsstätte nutzen zu können.

hoch ausgebildete Gebäude deutlich breiter als hoch erscheinen zu lassen. Auf die geplante Gesamtanlage der Silberhütte übertragen, blieb nur auf diese Weise die mit den Hallen korrespondierende Horizontalausrichtung eines liegendrechteckigen Quaders erhalten, konnten die im dritten Entwurf geplanten schlanken Türme markante Vertikalakzente nuancieren. Zumindest nach Ansicht des Zeitgenossen Walter Müller-Wulckow wirkte sich diese Abstimmung auf den Gesamtplan der Anlage fassadenintern keineswegs nachteilig aus – er rühmte die Laugerei als „*vorzüglich proportioniert*“²⁶⁷. Dass die gepriesenen Proportionen allerdings das Produkt einer gemäldegleichen Fassadenbehandlung waren, in deren Folge man nach außen nicht einmal die Anzahl der Geschosse eindeutig ablesen konnte, schien ihm offenkundig nicht erwähnenswert. Vielmehr charakterisierte der Moderne-Sympathisant Müller-Wulckow das Gebäude als vorbildlich „*sachlich-straft*“.²⁶⁸ Dieses unterstelltermaßen „sachlich-straft“ Gebäude war in seiner Fassadenstruktur allerdings derart „gestrafft“ worden, dass die Fassade nicht nur keinen Anhaltspunkt über die tatsächliche Geschossabfolge bot, sondern auch Aussagen über die Transportwege des Inneren verweigerte. Ob eine Innentreppe oder – nach dem Vorbild des dritten Entwurfes – ein sich östlich an das Gebäude anschließender Treppenturm²⁶⁹ vorgesehen war, muss daher aufgrund des sehr lückenhaft überlieferten Bildmaterials leider unbeantwortet bleiben.

5.2 Potentielle Inspirationsquellen

Mit hoher Wahrscheinlichkeit wurde die Fassade in erster Instanz in Abstimmung auf ein in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenes Gebäude konzipiert: Ungeachtet der bereits mehrfach andiskutierten, letztlich unlösbaren Fragestellung, ob Gellhorn und Knauth die Anlage ursprünglich in verputztem oder unverputztem Zustand vorsahen, nimmt der Ausführungszustand aufgrund des farblich akzentuierten Kontrastes zwischen den vorkragenden, an Gesimse erinnernden dunkelgetönten, mutmaßlichen Geschossdecken und den gelben Ziegelsteinen Bezug auf die ähnlich komponierte Fassade des nahegelegenen so genannten „Schinkelbaus“ (**Abb. 6.2**). 1825 errichtet, ging im so genannten „Schinkelbau“ ehemals der gesamte Silbergewinnungsprozess von Statten.²⁷⁰

Die übrigen, auffälligsten mutmaßlichen Inspirationsquellen der Laugerei sind topographisch und zeitlich in weiterer Entfernung angesiedelt: Zunächst verfügt der

²⁶⁷ Müller-Wulckow (1926), S. 37.

²⁶⁸ Vgl. Müller-Wulckow (1926), S. 37. Wahrscheinlich kannte Müller-Wulckow die Laugerei jedoch nur durch Fotografien, so dass ihm die mangelnde Eindeutigkeit der Ablesbarkeit der Geschossabfolge an der Fassade gar nicht aufgefallen war.

²⁶⁹ Dieses Konzept hätte für den Warentransport im Inneren Luken zwischen den Geschossen – wie sie laut Maier-Leibnitz (1932, S. 254) bei mehrgeschossigen Industriebauten üblich waren – erfordert.

²⁷⁰ Zu dem heute unter Denkmalschutz stehenden Gebäude vgl. Eisenächer, Wolfgang: Der „Schinkelbau“ in Hettstedt. In: Mansfeld-Echo 1992, H. 3, S. 12.

Laugereiaufriss über eine geradezu frappante Ähnlichkeit mit dem viergeschossigen, kubusförmigen Gebäude der im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts begonnenen Washburn-Crosby Getreidespeicher in Buffalo²⁷¹. (**Abb. 84**) Nicht mehr nachzuweisen ist jedoch, ob Gellhorn und Knauth diesen Trakt der nordamerikanischen Anlage kannten. Zwar wurden Fotografien der Washburn Crosby Getreidespeicher spätestens seit 1913 in Deutschland veröffentlicht²⁷², doch war genannter viergeschossiger Kubus zumindest auf den heute bekannten, damals kursierenden Abbildungen nicht zu erkennen. Auch präsentierte Erich Mendelsohn den flachgedeckten Bau der Washburn Crosby Speicheranlagen auf einigen Fotografien in voller Entfaltung, doch entstanden diese Aufnahmen erst im Jahre 1924, d.h. ein Jahr nach mutmaßlicher Vollendung des Laugereigebäudes.²⁷³ Aufgrund der gestalterischen Parallelen kann eine frühzeitige Kenntnis des Gebäudes dennoch nicht vollends ausgeschlossen werden. Falls die beiden Halleschen Architekten tatsächlich eine Anlehnung an Buffalo suchten, muss allerdings unbeantwortet bleiben, ob sie diesen Schritt wählten, da sie eine an späterer Stelle noch detaillierter zu erörternde Nutzungsparallele erspähten oder – wie Le Corbusier – den Komplex lediglich auf seine formalen Qualitäten, d.h. auf die schlichten, ornamentfrei belassenen stereometrischen Körper reduzierten.²⁷⁴ Möglicherweise war die Bezugnahme aber auch vorrangig durch die europäische Interpretation US-amerikanischer Industriebauten als Kulminations-Punkte der „*Brave New World*“ der *Wissenschaften und der Technik*²⁷⁵ motiviert worden. Nach dieser Theorie wäre der Querverweis auf Bauten der so genannten „Neuen Welt“ erfolgt, um bei den Betrachtenden die Assoziation auszulösen, sie stünden vor einem wirtschaftlich hochpotenten Unternehmen, das seine wirtschaftlichen Erfolge nicht zuletzt neuesten technischen Standards verdanke. Schließlich galten die Vereinigten Staaten im wirtschaftlich maroden Nachkriegsdeutschland mehr denn je als *d a s* Land wirtschaftlicher Blüte, wenngleich die US-amerikanischen Kapitalbeschaffungsmethoden nicht bei allen Vertretern des „Neuen Bauens“ begeisterten Applaus evozierten.²⁷⁶ Von der

²⁷¹ Zu dieser Anlage vgl. auch Banham (1990), S. 91-102.

²⁷² Ausgehend vom Jahrbuch des deutschen Werkbundes 2 (1913) fanden sich in allen in Kap. B.II.3.1 der vorliegenden Abhandlung genannten entstehungszeitlichen Schriften Abbildungen zu amerikanischen Silos.

²⁷³ Er publizierte diese 1924 angefertigten Aufnahmen erst 1926 in: Mendelsohn, Erich: *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*. Berlin 1926, S. 36, 37. Aufgrund der engen Kontakte zu Mendelsohn sah Gellhorn die Aufnahmen zwar eventuell bereits kurz nach Mendelsohns Rückkehr aus den USA, doch war auch zu diesem Zeitpunkt – zumindest nach den offiziellen Angaben – die Laugerei bereits vollendet worden.

²⁷⁴ Inwiefern sich Le Corbusier, wie er selbst behauptete, tatsächlich nur an den formalen Qualitäten erfreute oder vielmehr – wie bereits Venturi, Scott Brown und Izenour frühzeitig mutmaßten – in ebenso großem Ausmaß vom symbolischen Gehalt in den Bann gezogen wurde, kann an dieser Stelle allerdings nicht erschöpfend diskutiert werden. Vgl. Venturi, Robert / Scott Brown, Denise / Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftstadt*. Braunschweig, Wiesbaden 1979 (= *Bauwelt-Fundamente* Nr. 53), S. 162.

²⁷⁵ Venturi / Scott Brown / Izenour (1979), S. 162.

²⁷⁶ So schrieb beispielsweise Erich Mendelsohn im Vorwort seines *Amerika-Bandes*: „*Amerika, das*

USA-Rezeption profitierte jedoch nicht nur der wettbewerbsorientierte Bauherr. Auch Gellhorn und Knauthe verschafften sich auf diesem Wege die Aura eines weltoffenen, zutiefst progressiven Architektengespanns, denn im Gegensatz zu den von den Vertretern des „Neuen Bauens“ verpönten, zumeist historisierenden US-amerikanischen Hochhäusern galten viele Ingenieurbauten der USA als Gebilde hochinnovativen Gedankengutes.²⁷⁷

Als hätten Gellhorn und Knauthe die im frühen 20. Jahrhundert für Fabriken gebräuchliche verklärende Umschreibung „Palast der Arbeit“ bei der Laugerei wörtlich genommen, dienten – wie schon beim „Forsterhof“ – oberitalienische Palazzi als offenkundige Richtschnur des Fassadenaufbaus: Wie u.a. der Florentiner Palazzo Medici (1440-1445) (**Abb. 85**) als Kubus mit strenger Horizontalbetonung durchgebildet, erinnern die vorkragenden, mutmaßlichen Laugerei-Decken an Gesimse. Mit den hochliegenden Brüstungen und den drei, durch eine Steinfassade abgeschlossenen Geschossen übernimmt die Laugerei unmissverständlich das Geschossabfolgeschema jenes in Oberitalien verbreiteten Gebäudetypus. Gleichwohl geben sich Gellhorn und Knauthe in erneuter Übereinstimmung zum „Forsterhof“ nicht mit einem bloßen Plagiat historischer Bauten zufrieden, sondern betrachten auch hier als eigentlichen Schwerpunkt ihrer Arbeit die zeitgemäße Verfremdung des Überkommenen. So thematisierten sie bei dem aufgrund der geringen Belichtung wahrscheinlich Lagerzwecken vorbehaltenen Sockelgeschoss zwar in deutlicher Analogie zu mächtigen Palazzo-Rustiken, wie sie etwa beim Florentiner Palazzo Medici gegeben waren, expressiv die schwere Last der darauffolgenden Etagen, doch auf anders geartetem, stärker an die neuen Baumaterialien gebundenen Wege: Als einzige Gebäuderegion wurde das Sockelgeschoss vermutlich gänzlich in dem damals als besonders stabil geltenden Eisenbeton ausgeführt²⁷⁸ und darüber hinaus mit einem zusätzlichem Zwischenriegel ausgestattet. Auch die Artikulation der darauffolgenden Geschosse ist am Typus des Palazzo orientiert, ohne ihn unkommentiert zu kopieren. Mit sehr eigenständigen Mitteln übernehmen Gellhorn und Knauthe das Palazzo-Motiv der von Geschoss zu Geschoss geringer werdenden, zu tragenden Last: Fiel im ersten Obergeschoss bereits der Zwischenriegel weg, erhielt das noch geringere Lasten

reichste Land der Welt hat sein Geld eben erst errafft. Dafür seinen weiten Boden gemartert, seine Bevölkerung in das Schwungrad der Ausbeutungsmaschine gehängt und seiner Existenz einen Ausdrück verliehen, dessen Kulturlosigkeit weder durch Farbanstrich noch durch gesteigerte Vertikalen verhüllt werden kann.“ Vgl. Mendelsohn, Erich: Amerika. (1926), S. VI.

²⁷⁷ Diese Polarisierung wird besonders deutlich bei o.g. Amerika-Buch Mendelsohns. Während er mit der deutlichen Mehrheit seiner USA-Fotos und den bissigen Begleitkommentaren eher das Gefühl vermeintlicher kultureller europäischer Überlegenheit zu dokumentieren versucht, gilt sein ganzes Lob den Silobauten Buffalos und Chicagos. Vgl. Mendelsohn (1926), insbes. S. 36-43.

²⁷⁸ Es ist nicht überliefert, ob hier tatsächlich ausschließlich Eisenbeton zum Einsatz kam, oder ob beim Erdgeschoss – wie beim „Forsterhof“ – Eisenbeton lediglich vorgetäuscht wurde, d.h. in Wahrheit verputztes Ziegelmauerwerk mit Eisenbetonskelett angewandt wurde.

tragende, zweite Obergeschoss – als sei es hinsichtlich der Lastenverteilung erst an dieser Stelle möglich – gar über Eck geführte, Entmaterialisierung thematisierende Fenster.

Hinsichtlich der seit dem 19. Jahrhundert üblichen Palazzo-Rezeption bei Bürobauten erweckt die Silberlaugerei den Eindruck, man habe hier nicht bloß im Sinne einer Industriebau-Aristokratisierung Palazzo-Elemente entliehen, sondern das Gebäude sei wahrhaftig – in nochmaliger Kongruenz zu vielen oberitalienischen Palazzi – parallel für Verwaltungszwecke geplant worden. Diese These findet Erhärtung durch den motivisch auffällig verwandten, Gellhorn und Knauthe möglicherweise zu ihrem Entwurf erheblich inspirierenden, viergeschossigen Kubus der Getreidespeicher in Buffalo: Auch dieser hatte nicht nur eine Silofunktion inne, sondern gleichzeitig den Verwaltungsapparat zu beherbergen.²⁷⁹ Als zusätzliches Indiz einer möglicherweise vorgesehenen Doppelfunktion der Laugerei könnte der Umstand betrachtet werden, dass schon beim ersten Laugereientwurf ein Bürogebäude als Vorbild fungierte: Der Erstentwurf zur Silberlaugerei lässt nämlich mit den über Eck geführten, sehr hoch gelagerten Fenstern und der glatt belassenen, horizontal ausgerichteten Kubusform eine deutliche Anlehnung an Ludwig Mies van der Rohes Bürohausprojekt in Stahlbeton (1922)²⁸⁰ (**Abb. 47**) erkennen. Weitergehende Parallelen zu Mies' Entwurf bestehen in den in halber Jochlänge konzipierten Fenstern und den weit vorkragend ausgebildeten Unterzügen des obersten Laugereigeschosses. Einen im Sinne eines eigenständigen Variationsmomentes zu deutenden, von Mies abweichenden Akzent bildet indes die diagonal geführte Verglasung oberhalb der Deckenkante des zweiten Laugerei-Obergeschosses. Während bei Mies van der Rohe die Positionierung der Stützen hinter den Fenstern eine kompromisslos strenge Horizontalgliederung ermöglichte, ist die Lage der Vertikalstützen bei Gellhorns und Knauthes Entwurf aufgrund eines fehlenden Grundrisses und des flächenhaften Charakters der Laugereiskizze nicht eindeutig festzulegen. Allerdings lassen die verwischten, an Lichtreflexe auf Fensterscheiben erinnernden Pfeilerkonturen der Mittelachse nicht ausschließen, dass auch Gellhorns und Knauthes Pfeiler originär hinter der Fassade plaziert werden sollten. Vergegenwärtigt man sich, dass Mies van der Rohes Bürohaus entstehungszeitlich

²⁷⁹ Auch Erich Mendelsohn betonte diese Doppelfunktion im Rahmen seiner expressiv verklärten Beschreibung der Washburn-Crosby-Bauten: „*Kranungeheuer mit lebendigen Gesten, Rudel von Silozellen in Beton, Stein und Glasuren. Plötzlich ein Silo mit Verwaltung, geschlossene gelagerte Fronten gegen den stupenden Vertikalismus von 100 Cylindern.*“ Vgl. Mendelsohn: *Amerika* (1926), S. 36.

²⁸⁰ Einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt wurde das Miessche Projekt zwar erst auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 in der Abteilung der „Novembergruppe“ – d.h. zusammen mit den ersten beiden Entwürfen zur Silberhütte der Mansfeld AG – doch müssen Gellhorn und Knauthe das Projekt aufgrund der offensichtlichen Parallelen bereits zuvor kennengelernt haben. Auch an dieser Stelle sind dabei Kontakte über die „Novembergruppe“ anzunehmen: Möglicherweise begegneten Gellhorn und Knauthe dem Miesschen Bürohaus erstmals im Rahmen der Vorgespräche zur Ausstellung der „Novembergruppe“.

wegen der radikalen, lediglich einen Wechsel zwischen stützenlosen Fensterbändern und ornamentfrei belassenen Betonbrüstungen zulassenden Horizontalgliederung als eines der revolutionärsten Projekte des „Neuen Bauens“²⁸¹ galt, muss der Mies rezipierende Erstentwurf der Laugerei noch als modernstes Gebäude des gesamten ersten Silberhütten-Entwurfes betrachtet werden²⁸², während bekanntermaßen der dritte Laugerei-Entwurf inmitten der inzwischen erheblich „modernisierten“ Nachbarbauten als antiquiertes Rudiment anmutet. Da angesichts der über die „Novembergruppe“ nachweisbaren persönlichen Kontakte zwischen Mies und Gellhorn eine Fehlinterpretation des Miesschen Bürohauses als Fabrik, wie es zeitgenössisch mitunter zu beobachten war²⁸³, auszuschließen ist, bezogen sich Gellhorn und Knauthe zusammenfassend in Konzeption der Laugerei von Anbeginn bewusst auf ein Bürogebäude. Sollten zumindest im ersten Laugerei-Obergeschoss²⁸⁴ tatsächlich Verwaltungstätigkeiten vorgesehen gewesen sein, wäre dies, wie das Beispiel der Alfelder Faguswerke, dessen Bürotrakt in den 1920er Jahren interessanterweise in der Regel im Kreise von Fabrikbauten – und keineswegs von Bürobauten – abgebildet wurde²⁸⁵, anschaulich belegt, trotz aller damals theoretisch erstrebten Trennung nach unterschiedlichen Bauaufgaben und Gebäudefunktionen nicht ungewöhnlich gewesen.

Neben den bisher genannten, mutmaßlichen Inspirationsquellen des Laugerei-Aufriss-Schemas lassen sich auch potentielle Vorbilder einzelner architektonischer Details erahnen: Die am Kräfteverlauf orientierte, dezente Verjüngung der Laugereifensterpfeiler nach unten war auf dem Sektor des Industriebaus schon im ausgehenden 19. Jahrhundert bei Eisenhallen ein beliebtes Motiv²⁸⁶ und fand sich beispielsweise noch immer bei den Eisenträgern von Behrens AEG-Turbinenhalle. Die ornamental anmutende und daher im drastischen Kontrast zur reduzierten Kargheit des dritten Entwurfs stehende, sanfte Stufung der Laugerei-Fensterpfeiler betont diese, durch die übermittelnde Funktion von vorkragender Eisenbetondecke und zurückgesetzten Fensterbrüstungen bedingte Verjüngung. Dabei sind die aus der Abtreppung gewonnenen Horizontallinien nicht nur als Annäherung an ein beliebtes stilistisches

²⁸¹ Vgl. hierzu u.a. Neumann (1995), S. 92- 94.

²⁸² Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass die Laugerei im Erstentwurf nachträglich überarbeitet wurde, da sie einen von den übrigen Gebäuden deutlich abweichenden zeichnerischen Duktus erkennen lässt: U.a. sind die allen übrigen Gebäuden zueigenen dunkelgehaltenen, scharfen Konturen bei der Laugerei in weitaus geringerem Maße nachweisbar.

²⁸³ U.a. Korn, Arthur: Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand. Berlin 1929, S. 6; zit. n. Neumann (1995), S. 94.

²⁸⁴ Die geringe Belichtung des Erdgeschosses schließt ebenso wie die offenbar an Produktionsspezifika orientierte, ungewöhnlich helle Beleuchtung des obersten Geschosses Büroarbeiten nahezu aus.

²⁸⁵ Vgl. u.a. Müller-Wulckow, Walter: Bauten der Arbeit und des Verkehrs. ³1929, S. 30.

²⁸⁶ Als ein Beispiel seien die Eisenpfeiler der Maschinenhalle Charles Duterts der Pariser Weltausstellung von 1889 genannt. Vgl. die Abb. in: Gössel, Peter / Leuthäuser, Gabriele: Architektur des 20. Jahrhunderts. Köln 1990, S. 29.

Merkmal des Nachkriegsexpressionismus zu bewerten²⁸⁷, sondern motivisch auch entfernt vergleichbar mit den Horizontalnuten der Pylonen der Berliner AEG-Turbinenhalle oder auch den Fugen des Treppenhauses der Alfelder Faguswerke, wenngleich die Existenz der Horizontallinien hier exakt gegenteilig zu deuten ist: Während in Berlin und Alfeld die Nuten daraufhinweisen, dass genannte Elemente keine tragende Funktion besitzen²⁸⁸, markieren die Horizontallinien der Laugerei-Fensterpfeiler die von den übrigen Mauerflächen abweichende Bestimmung als die Decke tragende Stützen. Obwohl die Abtreppungslinien der Laugerei-Fensterpfeiler einer ebenso horizontalbetonten Übermittlung zu den Glasflächen dienen, wird diese im Gegensatz zu Berlin und Alfeld – ihrer tragenden Funktion gemäß – stärker von den Glasflächen differenziert; die Stufenkanten befinden sich daher nicht in einer Ebene mit den Fenstersprossen.

Die genannte, bereits beim „Forsterhof“ formulierte Veranschaulichung differenter Funktionen der Fassadenbestandteile erweist sich jedoch keineswegs als authentisch: Sollte bei dem zum dritten Entwurf überlieferten Grundriss zumindest das Schema der tragenden Elemente mit der ausgeführten Laugerei übereinstimmen, lässt dieser erkennen, dass nur jede zweite Stütze tragend wirkt und die Rhythmisierung von Fenster und Fensterpfeiler keineswegs aus der Anzahl statisch notwendiger Elemente abzuleiten ist. Andererseits lässt die ausgeführte Laugerei einen Hinweis auf den Widerspruch zwischen realisierter und konstruktionstechnisch notwendiger Stützenanzahl erkennen: Im zweiten Obergeschoss befindet sich unter jeder nichttragenden Stütze eine liegendrechteckige Lüftungsöffnung. An Schießscharten erinnernd, schüren diese nicht nur zusätzlich den fortifikatorischen Charakter des mit hohen Fensterbrüstungen versehenen Gebäudes, sondern verdeutlichen zugleich, dass die in einer Achse mit den Lüftungsöffnungen befindlichen Fensterpfeiler nicht bis zum Boden reichen können und keine die Stahlbetondecke tragende Funktion besitzen. Gleichzeitig trug die konstruktiv nicht erforderliche Stützenquantität sicherlich auch dem bereits im Kontext des „Forsterhofes“ diskutierten tayloristisch ambitionierten Bedürfnis innerhalb des Industriebaus Rechnung: Hinsichtlich einer eventuellen späteren Produktionsumstellung war durch sie eine größtmögliche Grundrissvariabilität gewährleistet.²⁸⁹ Mit anderen Worten ergab sich die Summe der Fensterpfeiler, dem „Forsterhof“ vergleichbar, wahrscheinlich auch aus der Überlegung, von Beginn an eine

²⁸⁷ In Form von zumeist klinkersichtigen Bändern insbesondere bei Erich Mendelsohn seit der Luckenwalder Hutfabrik (1921-23) vermehrt nachweisbar. Zu den Horizontallinien in Luckenwalde vgl. Drachenberg (1999), S. 86.

²⁸⁸ Vgl. Jaeggi (1998), S. 44.

²⁸⁹ Vgl. die Zusammenfassung der primären Ziele des Industriebaus der 1920er Jahre in: Maier-Leibnitz (1932), S. VI.

größtmögliche Anzahl von Ansatzstellen für nachträglich einzuziehende Wände zu prägen.

6. Stellenwert innerhalb Gellhorns Œuvre / Resümee

Der Ausführungsentwurf zur Silberhütte beinhaltet eine ausgefeilte Mischung einerseits die Arbeiter disziplinierender, andererseits an die zunehmende Konkurrenz gerichteter, technisches Innovationsstreben dokumentierender Elemente. Direkt nach der Neukonstituierung als Aktiengesellschaft von der Mansfeld AG in Auftrag gegeben, spiegelte sich in dem Projekt der tayloristisch-rationalisierungsbetonte Umdenkungswille dieses, die Mansfelder Region beherrschenden Konzerns wider. Dabei ist die gleichzeitig erstrebte künstlerische Unternehmenserhöhung zwingend im Kontext der spätestens seit der Kooperation zwischen Peter Behrens und der Berliner AEG zunehmend häufiger konstatablen Suche nach neuen Wegen zur effizienteren Selbstdarstellung zu betrachten. Eine seitens der bisherigen Forschung unterstellte, linkspolitisch intendierte Geste Gellhorns und Knauthes bei der Entwurfsplanung konnte indessen nach ausführlicher Analyse an keiner Stelle nachgewiesen werden.

Gleichermaßen mit zukunftsmetaphorischen Ozeandampfer-Anspielungen und der Vergangenheit verpflichteten – wenngleich mitunter verfremdeten – Klassizismen bestückt, markiert der dritte Entwurf zur Silberhütte der Mansfeld AG sowohl einen Anfangs- als auch einen Endpunkt: Erstmals ist hier die eindeutige Integration der für das Folgewerk sehr wichtigen Dampfer-Andeutungen greifbar. Zugleich wird ein bei Folgebauwerken in dieser Radikalität nicht mehr eingesetzter, Le Corbusiers Bauten nahestehender Abstraktionsgrad erreicht. Innerhalb der drei Entwurfsstadien zur Silberhütte ist ein substantielles künstlerisches Umdenken zu beobachten: Wurden die unterschiedlichen Funktionen der einzelnen Gebäudeabschnitte innerhalb des ersten und zweiten Entwurfes noch primär durch Rekurse in die Architekturgeschichte verdeutlicht, wandte sich das Hallesche Architekturbüro beim Drittentwurf stärker zeitgenössischen Vorbildern zu, bei denen insbesondere die seinerzeit im Umfeld des „Neuen Bauens“ beliebten, nordamerikanischen Speicherbauten eine zentrale Rolle spielten.

Trotz aller Innovationen gegenüber vorherigen Projekten stellt vor allem der aufdringliche Festungscharakter ein wesentliches Bindeglied zum „Forsterhof“ dar – ein Motiv, auf das bauaufgabenübergreifend auch bei den nachfolgenden Bauten und Projekten nicht verzichtet wurde. Selbst eines der letzten, vor der Emigration ausgeführten Objekte, die Wohnungsgruppe am Bahnhof Berlin-Lichtenrade, war mit

ihren unverputzt belassenen, an Bastionen erinnernden Kopfbauten (**Abb. 34.4**) und den ebenso unverputzt belassenen, undurchdringlich-abweisend anmutenden Eingängen (**Abb. 34.6, 34.6.1**) nicht minder von bollwerkartiger Wehrhaftigkeit beseelt. Gleichwohl mutet die Eindeutigkeit der Festungsanalogien bei der Silberhütte innerhalb Gellhorns Œuvre einzigartig an. Lediglich Knauthe ging bei seinem Entwurf für einen Pavillon der Presse der Sowjetunion auf der Kölner „Pressa“-Ausstellung (1928) (**Abb. 87**), der als Variation des apulischen Castel del Monte (um 1240) (**Abb. 87.1**) betrachtet werden könnte, noch einen Schritt weiter. Mit Ausnahme eines bereits im Kontext des „Forsterhofes“ genannten, bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden großstadtfeindlichen Eskapismus-Bekenntnisses, sind Gellhorns Burgen-Anspielungen – trotz deren Kontinuität – keinesfalls im Sinne einer Standardchiffre übersetzbar. Zu groß war die soziale, politische, aber auch künstlerische Distanz zwischen den einzelnen Auftraggebern: War der bisher von der Forschung ignorierte oder romantisierend verharmloste, mittels der Proportionen beinahe beängstigend monumental übersteigerte Burgencharakter der Silberhütte als Hinweis auf die regionale Übermacht und die „arbeitspädagogischen“ Maßnahmen der ihre Arbeiter rigoros ausbeutenden Mansfeld AG zu lesen, könnte der Festungscharakter der Wohnungsgruppe in Berlin-Lichtenrade exakt gegenteilig verstanden werden: als selbstbehauptungsintendierte Abgrenzungsgeste finanziell Minderprivilegierten. Letztgenannte Deutung wird in Lichtenrade durch die mediäval-getreppten Laibungen der Haupteingänge zusätzlich verstärkt, da diese in Nachfolge von Industrieanlagen des 19. Jahrhunderts²⁹⁰ sowohl im primär traditionalistischen als auch im primär modernen Kleinwohnungsbau der 1920er Jahre ein beliebtes Gemeinschaftssymbol²⁹¹ darstellten.

Konfrontiert man die das Mittelalter rezipierenden Eingänge der Lichtenrader Wohnungsgruppe mit dem abstrakt-technoiden Gesamtduktus der neun Jahre zuvor entstandenen Silberhütte, mutet der Entwurf für die Mansfeld AG ungleich abstrakter an. Es scheint, als habe sich Gellhorn nachfolgend wieder primär auf die für den Erst- und Zweitentwurf zur Silberhütte charakteristische Variation historisch überlieferter Formen besonnen. Dennoch sollte man bei dem Vergleich zwischen der Lichtenrader Wohnungsgruppe und dem Drittentwurf zur Silberhütte bedenken, dass es sich hierbei nicht nur um unterschiedliche Bauaufgaben, sondern auch um den unzulässigen Vergleich zwischen einem ausgeführten und einem im Projektstadium belassenen Entwurf handelt. Angesichts der Ägyptizismen und der ausgeprägteren Tendenz zum

²⁹⁰ Zu diesem Motiv bei Industrieanlagen des 19. Jh. vgl. Drepper Uwe: Stammbaum eines Bautypus. In: ders. (Hg.): Das Werktor. Architektur der Grenze. AK, München 1991, S. 54-65.

²⁹¹ Dass Gellhorn – wengleich vermutlich in Berücksichtigung auftraggeberischer Auflagen – auf dieses Thema rekurriert, könnte über die im Nachkriegsexpressionismus verbreitete romantische Verklärung des Mittelalters als Epoche großer geschwisterlicher Gemeinschaft gedeutet werden. Zur Interpretation der mittelalterlichen Kathedrale als Kollektivprojekt in der frühen Nachkriegszeit vgl. u.a. Kähler (1981), S. 83, 90.

„Dekorativen“²⁹² beim zwei Jahre nach der Silberhütte entstandenen Elektrolysehütten-Entwurf – d.h. eines ebenso der Industrie gewidmeten und ebenso unausgeführt belassenen Entwurfs – scheint sich zwar der Verdacht einer baukünstlerischen Rückbesinnung zusätzlich bauaufgabenintern zu bestätigen. Betrachtet man jedoch die letztlich ohne Gellhorns und Knauthes Beteiligung realisierte, ungleich stärker traditioneller Architektur verpflichtete Bautengruppe der Elektrolysehütte, drängt sich der Verdacht auf, dass zuvor weniger bei dem Architektengespann als vielmehr beim Bauherren ein baukünstlerisches Umdenken vonstatten gegangen war.

Obwohl die unverhüllte Sicht auf das Baumaterial beim einzig ausgeführten Anlagenfragment, der Silberlaugerei, als ein - im Vergleich zum verputzten „Forsterhof“ – deutlich bemerkbarer Schritt in Richtung der Authentizitäts-Ideologie des „Neuen Bauens“ bewertet werden könnte, bleibt die unkaschierte Sicht auf Stahlbetonskelett und Mauerwerk im Œuvre Gellhorns eine orts- und auftragsgebundene Ausnahmerecheinung. Keineswegs darf sie als Indiz eines rigorosen künstlerischen Neubeginns gedeutet werden: Zum einen ließ sich nicht einmal nachweisen, ob das Gebäude tatsächlich von Anfang unverputzt geplant worden war, zum anderen tritt bereits die kurze Zeit später projektierte und im Gegensatz zur Silberhütte nicht auf dem Lande, sondern im städtischen Zentrum gelegene Spielwarenfabrik Edenhofer (1923/24) (**Abb. 11**) in Liebertwolkwitz den Betrachtenden wieder in verputztem Gewand entgegen.²⁹³ Lediglich bei der Wohnungsgruppe am Bahnhof Lichtenrade setzte Gellhorn ein weiteres Mal in größerem Umfang Sichtziegelsteine ein, allerdings nach dem damals im Berliner Siedlungsbau verbreiteten holländischen Vorbild²⁹⁴, d.h. im Wechsel mit verputzten Fassadenabschnitten.

²⁹² Eine stärkere Tendenz zum „Dekorativen“, d.h. zur Ausbildung formal weniger reduzierter Baukörper, besteht beim Elektrolysehütten-Entwurf vor allem bei den vermutlich durch Erich Mendelsohns Luckenwalder Hutfabrik angeregten Horizontalbändern und den wahrscheinlich gleichermaßen durch Luckenwalde inspirierten, geböschert verlaufenden Belichtungszonen.

²⁹³ Neben auftraggeberspezifischen bzw. an Gellhorns und Knauthes persönliches Umdenken (vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. B.II.6 der vorliegenden Arbeit) gebundenen Ursachen sei hier insbesondere die differente Lage hervorgehoben. Im Kontrast zur Silberhütte befand sich die Spielwarenfabrik Edenhofer im städtischen Bereich, wurde deren Erscheinungsbild vermutlich stärker durch die umliegenden Bauten gemäßregelt.

²⁹⁴ Dieses im Berliner Siedlungsbau der 1920er Jahre beliebte Motiv stieß bei Konservativen auf erhebliche Kritik. Als ein Beispiel vgl. Bruns (1927).

III. OLEX-TANKSTELLE (1923)

1. Einleitung

Die 1923 in Kooperation mit Martin Knauth und dem Bildhauer Rudolf Bellings für den Halleschen Riebeckplatz entworfene Olex-Tankstelle (**Abb. 10-10.2**) verdient in mehrfacher Hinsicht eine eingehende Betrachtung. Zunächst verkörpert sie das einzige Werk, bei dem Gellhorns essentielles Theorem nach einer Zusammenarbeit von Architekt und bildendem Künstler über ein bloßes Neben- bzw. Nacheinander wie beim „Forsterhof“ hinausging. Desweiteren ist die Olex-Tankstelle wie kein zweites Objekt Gellhorns überdeutlich am „Konstruktivismus“ orientiert, obwohl Gellhorn dieser künstlerischen Ausrichtung mitunter gnadenlose Verrisse widmete.¹ Erwartungsgemäß widersprach die formale Radikalität der Olex-Tankstelle der vom Halleschen Stadtbaurat Wilhelm Jost propagierten Vorstellung einer größtmöglichen Anpassung an die lokale Bausubstanz², die im Falle des Halleschen Riebeckplatzes erstrangig historistisch geprägt war. Doch nicht nur in Halle untersagten konservative Baubehörden die Ausführung des als Prototyp geplanten Tankstellen-Entwurfs, sondern auch in Erfurt.³ Unausgeführt blieb zudem ein 1924 von Gellhorn und Knauth ohne Beteiligung Bellings angefertigter, gestalterisch vom Erstprojekt erheblich abweichender zweiter Entwurf zu einer Olex-Tankstelle für Halle (**Abb. 16, 16.1**).⁴

Werkimmanenter Fragestellungen ungeachtet zählt das Projekt von 1923 zu den frühesten Tankstellenentwürfen in Deutschland und lädt bereits auf dieser Ebene zu einer umfassenderen Auseinandersetzung ein. Dies gilt im besonderen, da das Konzept der Olex-Tankstelle sehr frühzeitig wesentliche Merkmale progressiven Tankstellenbaus der späten 1920er Jahre antizipiert. Überdies widersprach die vorgesehene städtebauliche Exponiertheit und die aggressiv-moderne Gestaltung des Entwurfs vehement den zentralen damaligen gestalterischen Reglements im Tankstellenbau, nach denen Tankstationen als funktionsgetarnte, gestalterisch rückwärtsgewandte Randsteinexistenzen auszubilden waren.⁵ Ungeachtet der nicht erfolgten Ausführung der Halleschen Olex-Tankstelle überrascht zudem der frühe Zeitpunkt der Zusammenarbeit zwischen Olex Petroleum-Gesellschaft und dem sich zur

¹ Vgl. hierzu im Detail Kap. B.III.4.1 der vorliegenden Abhandlung.

² Zu Josts „Anpassungs-Verdikt“ vgl. Dietzsch (1995), insbes. S. 172.

³ Die vorgesehene Errichtung in Erfurt erwähnt lediglich Redtslob, L.: Neue Industriebauten. II. (1924), S. 46. Nach telefonischer Auskunft des BP/Olex-Archivleiters Herrn Klaus, Hamburg, vom 13.04.2000 wurden in Erfurt während der 1920er Jahre lediglich drei Olex-Tankstellen errichtet, wobei keine der genannten auf Bellings, Gellhorns und Knauths Projekt zurückging.

⁴ Zu diesem Entwurf vgl. ausführlich Kap. B.III.5 der vorliegenden Arbeit.

⁵ Zu den Tarnungsaufgaben früher Tankstellen vgl. Polster, Bernd: Super oder Normal. Tankstellen – Geschichte eines modernen Mythos. Köln 1996.

Moderne bekennenden Trio Belling, Gellhorn & Knauth, da sich die Mineralölindustrie nach Darstellung Bernd Polsters eigentlich erst ab Mitte der 1920er Jahre zusehends häufiger an Vertreter des „Neuen Bauens“ wandte.⁶

In Anbetracht der Tatsache, dass frühe Tankstationen zu Randsteinexistenzen degradiert wurden, erstaunt das rege entstehungszeitliche Interesse an Bellings, Gellhorns und Knauthes Olex-Entwurf. Sofort nach den ersten beiden öffentlichen Präsentationen des Modells im Jahre 1924 – zunächst auf der ersten Belling-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie und nachfolgend auf der Großen Berliner Kunstausstellung⁷ – stieß das Projekt in Reihen der Befürworter des „Neuen Bauens“ auf positive Resonanz.⁸ Erstmals widmete die damals erst seit kurzem moderne Architektur berücksichtigende Architekturzeitschrift „Bauwelt“ einem Objekt Gellhorns und Knauthes einen zweiseitigen Artikel.⁹ Ebenso wie bei der unwesentlich früher erschienenen Olex-Besprechung Ludwig Redslobs in der Zeitschrift „Der Neubau“¹⁰, wurde die Olex-Tankstelle in der „Bauwelt“ als ein Objekt größten Innovationspotentials dargeboten. Ausnehmend intensiv hob man dabei den seitens der regressiven Halleschen Baubehörden vollzogenen Ausführungsboykott ausnehmend intensiv hervor – als bürge dies zwangsläufig für ein unnachahmlich hohes künstlerisches Niveau. Weiterhin bildete Adolf Behne die zylinderförmige Tankstelle in seinem für die Architekturhistoriographie der Moderne epochalen Werk „*Der moderne Zweckbau*“¹¹ als eines der progressivsten Beispiele zeitgenössischer Architektur ab. Die Brüsseler Zeitschrift „7 Arts“ wiederum versah die Rezension zu Behnes „*Modernen Zweckbau*“ mit einer Abbildung des Tankstellenmodells, da sie es als besonders charakteristisch für das von Behne besprochene „*Neue Bauen*“ in Deutschland begriff.¹² Auch in den gegenüber der baukünstlerischen Moderne frühzeitiger aufgeschlossenen Niederlanden galt dem Olex-Entwurf große Bewunderung.¹³ Trotz der beträchtlichen Popularität des Tankstellen-Modells äußerte sich von den drei beteiligten Künstlern lediglich Gellhorn schriftlich zu dem Gemeinschaftsprojekt: Er versah einige seiner allgemeinen

⁶ Vgl. Polster (1996), S. 206-207.

⁷ Die Belling-Ausstellung dauerte von März bis April 1924. Vgl. Rudolf Belling, Ausstellung: Skulpturen und Architekturen. AK, Nationalgalerie Berlin. Berlin o.J. (1924), Nr. 26. Im Anschluss war das Modell von Ende Mai bis Ende August desselben Jahres auf der Großen Berliner Kunstausstellung zu betrachten. Vgl. Große Berliner Kunstausstellung 1924. AK, Berlin 1924, Nr. 885.

⁸ Architektur auf der Berliner Kunstausstellung. S. 517. In: *Bauwelt* 15 (1924), H. 23, S. 517-518 - Rudolf Belling, Skulpturen. Potsdam 1924, S. 24 - Soeder, Hans: Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924. S. 155. In: *Neubau* 6 (1924), H. 13, S. 153-158 - Westheim, Paul: Ausstellungen. S. 157. In: *Das Kunstblatt* 8 (1924), S. 157-158.

⁹ Ein Bau, dem die Zustimmung verweigert wird. In: *Bauwelt* 15 (1924), H. 10, S. 187-188.

¹⁰ Diese Besprechung erfolgte im direkten Anschluss an die „Forsterhof“- Interpretation Redslobs. Vgl. Redslob (1924), II, S. 45-46.

¹¹ Behne, Adolf: *Der Moderne Zweckbau*. (1926), Taf. 12; Neuausgabe 1964, S. 79.

¹² Le Mouvement moderniste à l' Etranger. *L' Architecture Moderne Allemande*. In: *7 Arts*. Bruxelles 3 (1924/25), Nr. 24, o.S.

¹³ *De Reclame*. Amsterdam 3 (1924), Nr. 8.

architekturtheoretischen Fragestellungen gewidmeten Aufsätze mit einer von Kurzkomentaren begleiteten Abbildung des Halleschen Vorhabens und verfasste darüber hinaus einen kurzen, eigens der Architektur von Tankstellen gewidmeten Artikel.¹⁴

1.1 Forschungsstand und Zielsetzung

Rudolf Bellings größerem Bekanntheitsgrad ist es zu verdanken, dass die Olex-Tankstelle seit den 1960er Jahren eine über die bisher genannte, Gellhorns und Knauthes Werk verpflichtete Autorenschaft hinausgehende Beachtung fand.¹⁵ Ohne Beweisführung überwiegend als Primärwerk des Bildhauers besprochen, beschränkten sich die Belling-Forscher jedoch ebenso wie die vorrangig Gellhorn und Knauthe zugewandten Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen bislang lediglich auf knapp gehaltene, partielle Fehlinformationen beinhaltende Deutungsmodelle.¹⁶ Eher als Plastik denn als Architektur präsentiert, wurden bautypologische und städtebauliche Aspekte ebenso ausgespart wie ein Vergleich mit Olex-Tankstellen anderer Architekten bzw. zeitgenössischem Tankstellenbau überhaupt, wodurch sich weitere Fehlinterpretationen eingeschlichen haben.¹⁷ Gleichermäßen unterblieben Angaben zu den mutmaßlichen Intentionen des Auftraggebers vor dem Hintergrund konzerninterner Entwicklungen, eine fundierte Standortbestimmung des Objektes innerhalb Gellhorns und Knauthes Œuvre, eine Benennung der wahrscheinlichen Vorbilder sowie eine Einbettung in die damals allgegenwärtige Diskussion über das ideale Erscheinungsbild einer der

¹⁴ Gellhorn, A.: Das Denkmal der Kolonialwarenhändler am Walhall. (1925), o.S. - Von der Form. (1925), S. 189 - Phantastik im Bauen. (1929), S. 10 - Gestaltung von Tankstationen. (1931), S. 129.

¹⁵ Clarenbach, Dietrich: Grenzfälle zwischen Architektur und Plastik im 20. Jahrhundert. (1969), Diss., München 1969, S. 119 - Conrads (1960), S. 608 – Herrmann (1999), S. 126 - Kleinmanns, Joachim: Bauen im Umfeld des Autos: Ein Jahrhundert Tankstellen. S. 317/18. In: Ländliches und Kleinstädtisches Bauen und Wohnen im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Hausforschung, Bd. 46. Marburg 1999, S. 315-340 - Kliemann (1969) Taf. 48 – Nerdinger (1981), S. 196-198, 238 - Philipp, Klaus Jan: Architektur-Skulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung. Stuttgart, München 2002, S. 97/98 - Posener (1972), S. 957 - Rudolf Belling. AK, Galerie Wolfgang Ketterer (1967), S. 9, 40 – Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: Rudolf Belling. St. Gallen 1971, S. 11 - ders.: Rudolf Belling 1886-1972. S. 341, 344. In: Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth. Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte, hg. von Winfried Nerdinger und Dietrich Schubert. München 1985, S. 340-347 – Schulze, Ingrid: Karl Völker und die „Hallische Künstlergruppe“. (1974), S.602 - dies.: Karl Völker. (1976), S. 20 - dies.: Bauhaus (1976), S. 535/536 - dies.: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“. (1990), S. 30 - dies.: Zum architektonischen Schaffen Alfred Gellhorns in Halle. (1992), S. 445.

¹⁶ So legen beispielsweise Winfried Nerdingers Ausführungen nahe, dass Gellhorn und Knauthe den Architekturtypus eines überkuppelten Rundbaus festlegten, alle weiteren gestalterischen Merkmale indessen aus Bellings Feder stammten (vgl. Nerdinger 1981, S. 196). Klaus Jan Philipp indes unterschlägt Martin Knauthes Beteiligung, erwähnt Gellhorn lediglich namentlich, und schreibt die Gestaltung mehr oder weniger Belling zu (vgl. Philipp 2002, S. 97/98). Mitunter fehlerhaft sind zudem einige Angaben J.A. Schmolls, gen. Eisenwerth. So geht er etwa fälschlicherweise von der Planung einer weißen Fassade aus. Vgl. ders. (1967), S. 9.

¹⁷ Vgl. hierzu Kap. B.III. 4.2 der vorliegenden Arbeit.

Großstadt gemäßen Architektur. Diese Lücken zu schließen, beabsichtigt die nachfolgende Untersuchung.

Die ungewöhnliche Ausführlichkeit der den allgemeinen Tendenzen des Tankstellenbaus der 1920er Jahre gewidmeten Kapitel erklärt sich aus dem diesem Bautypus geltenden, unzureichenden Forschungsstand: Während die Technik- und Kulturgeschichte der Tankstelle ebenso wie die unterschiedlichen Tankstellenvarianten der 1920er Jahre inzwischen gut dokumentiert wurden, standen explizit kunsthistorische Fragestellungen bis heute im Hintergrund.¹⁸ Die einzige umfassende, bis zur Vollendung der vorliegenden Abhandlung erschienene, von Bernd Polster verfasste und gleichfalls eher technik- sowie kulturhistorische Fragestellungen reflektierende Tankstellenmonographie¹⁹ trug zu keiner diesbezüglichen Korrektur bei. Obschon Polster der Architekturgeschichte der Tankstelle ein gesondertes Kapitel widmete²⁰, ist dieses lediglich als abstrakter Kurzüberblick zum US-amerikanischen und europäischen Tankstellenbau bis in die Gegenwart zu verstehen. Weder bespricht Polster eingehend bautypologische Aspekte, noch erstrebt er eine stichfeste kunsthistorische Kontextualisierung einzelner Objekte. Seine Beschreibungen stagnieren auf diskussionsbedürftigen begrifflichen Charakterisierungen wie „*Bauhausstil*“²¹. Zwar verfasste Joachim Kleinmanns einen ausdrücklich der Architekturgeschichte der Tankstellen gewidmeten Aufsatz²², der sogar das Projekt Bellings, Gellhorns und Knauthes – obschon lediglich namentlich – berücksichtigt, doch verzichtet auch er in letzter Konsequenz auf eine Darlegung der eigentlichen bautypologischen und künstlerischen Leitbilder der Tankstelle. Eine kunsthistorische Einbindung in die damals vorherrschenden künstlerischen Strömungen unterbleibt auch hier. Dasselbe gilt für die erst nach Fertigstellung des vorliegenden Kapitels erschienene und daher bei den nachfolgenden Ausführungen nicht berücksichtigte Schrift Joachim Kleinmanns zur

¹⁸ Die kunsthistorische Forschung befasste sich mit der Geschichte der Tankstellenarchitektur bisher vorwiegend im Rahmen von denkmalpflegerischen Besprechungen einzelner, vornehmlich in den 1950er Jahren realisierter Tankstellen. Vgl. u.a.: Dokumente der Architektur des 20. Jahrhunderts. Dapolin-Tankstelle. In: *Der Architekt* 9 (1981), S. 390ff. - Eilhardt, Eva-Maria: Ein Baudenkmal der 50er Jahre. In: *Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen* 13 (1993), H.1, S. 34-35 - Masselink, Thomas: „... daß Benzin dazugehört.“ Tankstellen auf öffentlichen Strassen und Plätzen in Hannover der Zwanziger Jahre. In: Sandern, Adelheid von / Auffahrt, Sid (Hg.): *Wochenend und schöner Schein. Freizeit und modernes Leben in den Zwanziger Jahren. Das Beispiel Hannover*. Berlin 1991, S. 122-130 - Roseneck, Reinhard: Die Denkmalpflege und der Tiger. Zum denkmalpflegerischen Umgang mit einer Tankstelle der fünfziger Jahre. In: *Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen* 16 (1996), H. 1, S. 23-25.

¹⁹ Die bereits oben genannte Arbeit von Polster (1996) basiert auf der 14 Jahre zuvor erschienenen Abhandlung Polster, Bernd: *Tankstellen. Die Benzingeschichte*. Berlin 1982. Aufgrund der inhaltlichen Überschneidungen wird nachfolgend primär die zuletzterschienene zitiert.

²⁰ Polster (1996), S. 205-235.

²¹ Polster (1996), S. 208.

²² Vgl. Kleinmanns (1999), S. 315-340.

Kulturgeschichte der Tankstelle.²³ Weiterhin wurde bisher weder die signifikante Begeisterung progressiver Architekten für diese neuartige Bauaufgabe in unmissverständlicher Deutlichkeit herausgestellt, noch wurde das für einen Industriezweig der 1920er Jahre in seiner Intensität beinahe einzigartig zu nennende Verhältnis der Mineralölindustrie zur architektonischen Moderne hinreichend diskutiert. Da die aufschlussreiche Allianz zwischen den Ölkonzernen und einer sich progressiv gerierenden Architektenschaft ebenso wie der metaphorische Gebrauch der Tankstelle zum Zeitpunkt der Beauftragung Bellings, Gellhorns und Knauthes erst ihren Anfang nahmen, seien – um die Frühzeitigkeit sowohl der Kooperation zwischen Olex Petroleum-Gesellschaft und dem progressiven Dreigespann als auch einiger gestalterischer Details des Halleschen Projektes anschaulich dokumentieren zu können – zwei zeitlich vom Halleschen Objekt abweichende Ausblicke eingewoben.²⁴

Während das nachfolgende Überblickskapitel zum Tankstellenbau der Weimarer Republik neben den kritisch zu würdigenden Schriften Polsters und Kleinmanns zu großen Teilen Publikationen der 1920er Jahre berücksichtigt²⁵, wurde zur Stand-

²³ Kleinmanns, Joachim: Super, voll! Kleine Kulturgeschichte der Tankstelle. Marburg 2002.

²⁴ Vgl. Kap. B.III.2.3 und 2.4 der vorliegenden Abhandlung.

²⁵ Eine wesentliche Grundlage bildeten dabei: Müller, Bruno: Moderne Benzinabgabestellen an öffentlichen Plätzen. In: Der Gesundheitsingenieur 47 (1924), S. 43 - Wendt: Neuere Tankanlagen. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 44 (1924), S. 925 - Kamfenke: Benzintankanlagen. In: Baugilde 7 (1925), H. 16, S. 1112 - Wendt: Benzin-Tankanlagen auf der Deutschen Automobilausstellung. In: Feuer und Wasser. Berlin 32 (1925), H. 3, S. 71-75 - Müller, Bruno: Benzinversorgung durch Straßenzapfstellen. In: Petroleum 21 (1926), S. 64, zugleich: Baugilde 8 (1926), S. 802 - Renfert: Das städtebauliche Problem öffentlicher Tankanlagen. In: Verkehrstechnische Woche 22 (1928), S. 593-594 - Großtankstelle des deutschen Benzolverbandes Bochum in Magdeburg. In: Stein Holz Eisen 44 (1930), H. 8, S. 183 - Tankstellen wie sie sein sollen. In: Das Auto 17 (1929), H. 6, S. 177-180 - Moderne Tankstellen. In: Hallische Nachrichten (1930), Nr. 132, Sonderausgabe „Das schaffende Mitteldeutschland“, 07.06.1930 - Tankstellen. Typisierte Kleinbauten im Stadtbild. In: Deutsche Bauhütte, Hannover 36 (1932), S. 177 - Wellhausen, Georg: Tankstellen. Berlin 1940. Als weiterführende, allerdings primär technische Probleme behandelnde entstehungszeitliche Veröffentlichungen zu Tankstellen siehe auch: Bürk, F.: Tankanlage. In: Teer 23 (1925), S. 19, 35 - ders.: Tankanlage. In: Chemikerzeitung 48 (1925), S. 795 - Sander: Benzinversorgung von Stadt und Land durch Straßen-Dapolin-Pumpanlagen. In: Zeitschrift für Kommunalwirtschaft und Kommunalpolitik 15 (1925), S. 69-76 - Tankstellenfrage. In: Technischer Handel 15 (1925), S. 271 - Kutzke, G.: Form der Straßentanksäule. In: Autotechnik 15 (1926), H. 9, S. 2 u. H. 11, S. 3 - Gesetzliche Regelung des Tankstellenwesens. In: Verkehrsrechtliche Rundschau 6 (1927), S. 273 - Hess, A.: Benzinzapfstellen. In: Thüringer Gemeinde- und Kreiszeitung, Weimar 1 (1927), S. 84 - Kamfenke: Entwicklung des Tankstellenwesens. In: Magazin für Arbeitsrecht 7 (1927), S. 262, 276 - Moderne amerikanische Strassentankstellen. In: Petroleum 23 (1927), S. 480-483 - Müller, Bruno: Benzinversorgung durch Strassenzapfstellen. In: Zentralblatt für Gewerbehygiene (1927), N.F. IV u. Beiheft 7, XIV, S. 129 - Tankanlagen für Kraftfahrzeuge. In: Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure 72 (1927), S. 1932 - Wendt: Benzintankanlagen. In: Motorwagen 30 (1927), S. 271-276 - Müller, Bruno: Neue behördliche Bestimmungen auf dem Gebiet des Tankstellenwesens. In: Die freie Donau 8 (1928), S. 7415 - Robert: Neue Tankdienststellen. In: Deutsche Bauhütte 33 (1929), S. 260 - Schmidt, E.: Leipziger Tankstellen auf Straßenland. In: Leipzig. Industrie- und Verkehrsverein 6 (1929), S. 155 - Walther: Tankanlagen für Kraftfahrzeuge. In: Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure 73 (1929), S. 396 - Benzinzapfanlagen. In: Petroleum 26 (1930), S. 1082 - Tankstelle, Garagen- und Autobedarf. In: Technischer Handel 22 (1930), S. 27 - Tankstellenbeleuchtung. In: Technischer Handel 21 (1930), S. 201 - Groll: Großtankstellen. In: Bauamt und Gemeindebau, Hannover 13 (1931), S. 92 - Merkel, H.: Tankstellen an der Landstraße. In: Deutsches Autorecht 6

ortbestimmung des Halleschen Tankstellenmodells innerhalb der Gruppe der insgesamt von der Olex in Auftrag gegebenen Tankstellen auf ein nur lückenhaft vorhandenes, bislang überwiegend nicht publiziertes Bild-Material zur Olex Petroleum-Gesellschaft zurückgegriffen.²⁶ Zwar existieren sowohl von der ursprünglichen Olex-Besitzerin DEA (Deutsche Erdölaktiengesellschaft) als auch der nachfolgenden Eigentümerin BP (British Petroleum) jeweils intern in Auftrag gegebene Jubiläumsschriften zur Unternehmensgeschichte, doch wurde die Tankstellenarchitektur hierbei nahezu ausgeklammert.²⁷ Obwohl Olex-Tankstellen inzwischen in ihrer Gesamtheit als wichtigste Zeugnisse frühen Tankstellenbaus in Deutschland gelten²⁸ und deren gestalterische Vielfalt eine umfangreiche kunsthistorische Untersuchung verdienen würde, klafft auch auf diesem Sektor eine bedauerliche Lücke. Diese hinreichend zu schließen, kann nicht Ziel einer Abhandlung über Alfred Gellhorn sein, doch seien nachfolgend wenigstens tendenzielle Spezifika der Olex-Tankstellen vorgestellt.

Letztlich ungelöst muss die Frage nach dem jeweiligen Anteil von Architekt und Bildhauer bleiben. Wie eingangs erwähnt, wurden bei der Halleschen Olex-Tankstelle wie bei keinem zweiten Entwurf Gellhorns die Gattungen untrennbar – einer Zwittergestalt zwischen Architektur und Plastik gleich – synthetisiert. Unterlagen, aus denen der jeweilige Beitrag Gellhorns & Knauthes bzw. Bellings hätte konkret abgeleitet werden können, haben sich ebensowenig erhalten wie die Originalpläne und das von Rudolf Belling angefertigte Gipsmodell.²⁹ An einer Stelle fand sich lediglich die weit auslegbare Notiz Alfred Gellhorns, nach der Knauthe und er für die Tankstelle

(1931), S. 83 - Späth, K.: Tankstellen im Großstadtverkehr. In: *Verkehrstechnik*. Berlin, 13 (1931), S. 497 - Kolter, H.: Zapfstellen. In: *Arbeitsschutz* Berlin, (1932), S. 191 - Seydel: Tankstellen an öffentlichen Straßen. In: *Preußisches Verwaltungsblatt* 53 (1932), S. 120 - Taxis, H.: Zapfstellen auf öffentlichen Straßen. In: *Württembergische Zeitschrift für Verwaltung und Verwaltungsrechtspflege* 25 (1932), S. 148-152.

²⁶ Herr Klaus, BP-Archiv Hamburg, stellte der Autorin freundlicherweise zahlreiche erbauungszeitlich entstandene Fotografien bundesweit errichteter Olex-Tankstellen der 1920er und 1930er Jahre zur Verfügung. Aus Nachlässen ehemaliger Olex- und BP-Angehöriger zusammengetragen, dürfte dieses Archiv die wohl umfangreichste fotografische Sammlung von Olex-Tankstellen verkörpern. Leider fehlten jedoch jeweils die Angaben zum Errichtungszeitpunkt sowie zu den verantwortlichen Architekten dieser Tankstellen.

²⁷ 100 Jahre RWE-DEA. 1899-1999. Hg. RWE-DEA Aktiengesellschaft für Mineralöl und Chemie, Hamburg. Projektleitung und Redaktion Bavendamm, Dirk u. Brüning, Klaus. Hamburg 1999 - BP GmbH (Hg.): *Die Geschichte einer Ölgesellschaft 1904-1954*. Hamburg o.J. (1954) - Förster, Fren: *Geschichte der Deutschen BP*. Hamburg 1979.

²⁸ U.a. bei Masselink (1991), S. 124.

²⁹ Laut telefonischer Auskunft Frau Schillings der DEA-Hauptverwaltung Hamburg vom 11.11.1999 haben sich bei der heutigen DEA keinerlei Materialien zu der ehemals in DEA-Besitz befindlichen Olex Petroleum-Gesellschaft erhalten. Nach telefonischer Mitteilung vom 13.04.2000 seitens Herrn Klaus von der späteren Olex-Inhaberin BP, Hauptsitz Hamburg, sind im BP / Olex-Archiv keine Unterlagen zu Bellings, Gellhorns und Knauthes Entwurf nachweisbar. Sie wurden vermutlich während der Zerstörung des BP-Verwaltungsgebäudes im Zweiten Weltkrieg vernichtet. Dank des genannten Bauwelt-Artikels sowie der Redslob-Abhandlung sind dennoch sowohl Lageplan, Grund- und Aufriss bzw. Querschnitt überliefert. Eine Fotografie des von Belling gefertigten, verschollenen Gips-Modells befindet sich u.a. in: *Redslob II* (1924), S. 45.

verantwortlich gewesen seien und die „*Gestaltung am Modell durch Rudolf Belling*“ erfolgt sei³⁰. Interpretierbar ist diese Aussage auf zwei Ebenen: Gleichmaßen ist vorstellbar, dass Gellhorn und Knauthe die Tankstelle bis ins Detail alleine entwarfen und Belling bloß ein Gipsmodell dieses Entwurfes anfertigte oder aber, dass Belling in Anfertigung des Modells erheblichen gestalterischen Einfluss ausübte. Aufgrund der nach derzeitiger Quellenlage undefinierbaren jeweiligen Anteile sei die Olex-Tankstelle daher nachfolgend – durchaus im Geiste der frühen „Novembergruppe“³¹ und der „Hallischen Künstlergruppe“ – als Kollektivprojekt vorgestellt.³²

1.2 Auftraggeber und Impulse zur Auftragsvergabe

Seit 1912 diente Bellings, Gellhorns und Knauthes Auftraggeber, die 1904 gegründete Olex Petroleum-Gesellschaft³³, als Verkaufsorgan der Deutschen Erdöl Aktiengesellschaft (DEA)³⁴. Die DEA hatte sich zu 80 % in das Unternehmen eingekauft, um nach Vorbild des schärfsten Konkurrenten und weltweiten Marktführers – der von John Davison Rockefeller gegründeten US-amerikanischen Standard Oil Company – eine allmähliche Verdichtung des Ölgeschäftes vom Bohrturm bis zum Direktverkauf an Privatkunden herbeizuführen. Während noch in den Vorkriegsjahren ein deutlicher Schwerpunkt der Olex auf dem Verkauf von Petroleum ruhte und Schmier- und Treiböle sowie Benzin eher eine Nebeneinnahmequelle bildeten³⁵, wurde seit der

³⁰ Auf einer an Julius Posener in den 1960er Jahren gesandten Fotografie des Olex-Modells notierte Gellhorn rückseitig: „*Gellhorn und Knauthe 1923. Tankstelle für Halle/S. Lage auf Platz mit 3 Zuführungsstrasse (sic!) ergab 3 Leuchtschriften in der Kuppel. Gestaltung am Modell durch Rudolf Belling*“. Vgl. die Fotografie der Olex-Tankstelle im Nachlass Julius Poseners (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-2076).

³¹ Zentrales theoretisches Ziel der „Novembergruppe“ war neben der mehrfach zitierten Synthese der Kunstgattungen eine größere Nähe zu künstlerisch Nichttätigen und die Loslösung vom bisherigen elitären Künstlerbewusstsein. Anonymen Meistern des Mittelalters vergleichbar, wurden die in den von der „Novembergruppe“ herausgegebenen Ausstellungsführern besprochenen Kunstwerke ohne Nennung des Künstler- bzw. Künstlerinnennamens vorgestellt. Vgl. Führer durch die Abteilung der Novembergruppe. Kunstaussstellung Berlin. Berlin 1920-24. Auch wenn in den außerhalb der „Novembergruppe“ erschienenen, zeitgenössischen Publikationen zur Olex-Tankstelle Belling, Gellhorn und Knauthe namentlich aufgeführt wurden, so dürfte wenigstens die unterbliebene Zuweisung künstlerischer Anteile diesen ursprünglichen „Novembergruppen“-Idealen entgegengekommen sein.

³² Die Namen der beteiligten Künstler werden dabei ohne wertende Absicht in alphabetischer Abfolge genannt.

³³ Die Olex Petroleum-Gesellschaft ging hervor aus dem 1902 gegründeten „Exportbüro der Österreichischen Petroleum-Raffinerien“, das 1904 in eine Aktiengesellschaft für österreichische und ungarische Mineralölprodukte umgewandelt wurde. Der Unternehmensname leitete sich aus der Kürzung der ursprünglichen Telegrammadresse „**Petrol**export“ ab. Vgl. Förster (1979), S. 47. Zur Unternehmensgeschichte der Olex allgemein vgl. Förster (1979), insbes. S. 73-244 und 100 Jahre RWE-DEA. (1999), S. 172-200, 304-306.

³⁴ Infolge der Fusion war bereits 1912 der Olex-Hauptsitz von Wien in das DEA-Verwaltungsgebäude nach Berlin verlegt worden. Zur Firmengeschichte der DEA vgl. 100 Jahre RWE-DEA. (1999).

³⁵ In den 1910er Jahren unterhielt die Olex in Deutschland, Ungarn und Österreich zahlreiche Installationen zum Petroleumvertrieb in Form von Straßentankwagen. Zu den wichtigsten Olex-Kunden zählten die preußischen und sächsischen Staatsbahnen, sowie die deutsche Heeresverwaltung. Vgl. 100 Jahre RWE-DEA. (1999), S. 304.

Aufhebung der Benzinrationierung im Jahre 1921³⁶ die Gewichtung allmählich verlagert³⁷. Die DEA investierte erhebliche Summen in den Aufbau eines Olex-Tankstellennetzes und präferierte dabei zunächst einen aufwendigen, eigens mit einem Kassenhaus versehenen Tankstellentypus.³⁸ Zwar planten zeitgleich auch andere Ölkonzerne die erstmalige Installation von Tankstationen, doch begann wahrscheinlich die Olex Petroleum-Gesellschaft zuerst mit deren Errichtung.³⁹ Auch prägte vermutlich die Olex den Begriff der „Tankstelle“, wobei sie diese Bezeichnung – an dieser Stelle sei Joachim Kleinmanns widersprochen – bereits vor dem Ersten Weltkrieg bei Benzinfaß-Verkaufsstellen ohne Pumpvorrichtung eingeführt hatte (**Abb. 91.4**)⁴⁰.

Die in der Jubiläumsschrift der DEA vorgenommene Begründung, die Investition beträchtlichen DEA-Kapitals in den Aufbau eines Olex-Tankstellennetzes sei als Reaktion auf die „*stark fortschreitende Motorisierung des Verkehrs*“⁴¹ zu bewerten, ist erläuterungsbedürftig. Weder erklärt sie, warum bei der Mehrheit der Olex-Tankstellen ein sehr kostenintensiver Typus gewählt wurde, noch stellt diese Aussage die damalige Verkehrssituation realistisch dar. Aufgrund dieses Widerspruchs, aber auch aufgrund der Tatsache, dass auch Gellhorn und Knauth eine maßlose Übertreibung der damaligen Automobil-Anzahl anhängen⁴², seien näherliegende Impulse zum Tankstellennetz-Aufbau, die tatsächliche Automobilmenge bzw. die Ursachen zu deren permanenter, unzutreffender Überhöhung in der Weimarer Republik intensiver in Augenschein genommen. Zunächst einmal muss die Präferenz eines teuren Tankstellentypus als konkurrenzorientierte Abgrenzungsaktion gegenüber dem damals uneingeschränkten Marktführer auf dem Sektor des Erdölproduktehandels, die der US-

³⁶ Zur Aufhebung der Benzinrationierung in Deutschland vgl. Polster (1996), S. 44 – Kleinmanns (1999), S. 316.

³⁷ Zu der Verlagerung des Hauptaugenmerks der Olex nach 1920 vgl. Förster (1979), S. 131-138.

³⁸ Zu den häufigsten Tankstellentypen der 1920er Jahre vgl. ausführlich Kap. B.III.2.2 der vorliegenden Abhandlung.

³⁹ Hier divergieren die Angaben: Lt. Polster (1996), S. 44 ist nicht eindeutig zu klären, an welchem Ort und von welchem Ölkonzern die erste deutsche Tankstelle errichtet wurde. Hingegen behaupten Kleinmanns (1999), S. 314 und Masselink (1991), S. 122 - jedoch jeweils ohne Quellenangabe -, die Olex habe als erste Erdölgesellschaft mit der Errichtung von Tankstationen begonnen. In zeitgenössischen Publikationen konnte bezüglich des Zeitpunktes keine Stellungnahme nachgewiesen werden. Charakteristisch sind vielmehr vage Angaben, wie die im Jahre 1924 vorgenommene, nach der „*jetzt in mehreren deutschen Großstädten Benzintankanlagen*“ errichtet worden seien. Vgl. Müller, Bruno: Moderne Benzinabgabestellen auf öffentlichen Plätzen. In: Der Gesundheitsingenieur 47 (1924), H. 6, S. 43-44.

⁴⁰ Kleinmanns (1999), S. 322, mutmaßt ohne Quellenangabe, die Olex Petroleum-Gesellschaft habe während der 1920er Jahre in Deutschland nicht nur zuerst mit der Errichtung von pumpbetriebenen Tankstationen begonnen, sondern diesen auch den Namen „Tankstelle“ verliehen. In der Schrift zum 50jährigen Jubiläum der BP befindet sich jedoch eine nicht näher spezifizierte Abbildung zu einer vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs betriebenen Fassung, die bereits ein Reklame-Transparent mit der Aufschrift „OLEX-Tankstelle“ trug. Vgl. Abb. 91.4 der vorliegenden Abhandlung bzw. die Abb. in: BP GmbH (Hg.): Die Geschichte einer Ölgesellschaft 1904-1954. Hamburg o.J. (1954), S. 63.

⁴¹ 100 Jahre... (1999), S. 304/305.

⁴² Vgl. insbesondere Gellhorn, A.: Reklame und Stadtbild. (1926): Der Aufsatz vermittelt den Eindruck, bereits damals seien deutsche Städte von Millionen von Fahrzeugen heimgesucht worden.

amerikanischen Standard Oil Company zugehörige Deutsch-Amerikanische Petroleum-Gesellschaft (DAPG)⁴³, betrachtet werden. Des weiteren muss betont werden, dass das Automobil in Deutschland, im Gegensatz zu Frankreich und den USA, auch nach Ende des Ersten Weltkrieges ein prestigeträchtiges Luxusobjekt blieb, das bis 1932 lediglich einer privilegierten Minderheit von einem Prozent der Bevölkerung zur Verfügung stand.⁴⁴ Die von der DEA-Jubiläumsschrift unterstellte stark fortschreitende Motorisierung war in der Weimarer Republik bestenfalls bei Motorrädern⁴⁵ zu beobachten. Deren geringer Treibstoffbedarf dürfte das Unternehmen jedoch kaum zur Errichtung eines unter erheblichem finanziellem Aufwand installierten Tankstellennetzes animiert haben. Ursache der zeitgenössisch als rückständig beklagten, geringen Automobilanzahl in Deutschland waren weniger – wie damals mit Vorliebe behauptet wurde – die für alle Missliebigkeiten unreflektiert verantwortlichen Versailler Verträge bzw. die gesamtwirtschaftliche Situation der frühen Nachkriegsjahre⁴⁶ als vielmehr die dem geringen Verdienst der deutschen Bevölkerungsmehrheit widersprechenden, im Gegensatz zu Frankreich und den USA sehr hoch angesiedelten Automobilpreise.⁴⁷ Zwar war zum Zeitpunkt des anvisierten Tankstellenaufbaus der Glaube, bald würde die Mehrheit der Bevölkerung über ein Automobil verfügen, durchaus verbreitet⁴⁸, doch mutet diese Sicht hinsichtlich der damaligen konkreten Situation, in der einem Großteil der Bevölkerung nicht einmal ausreichend Nahrung und angemessener Wohnraum garantiert werden konnte⁴⁹, annähernd zynisch an. Dass

⁴³ Zu Standard Oil und DAPG vgl. Polster (1996), S. 239.

⁴⁴ 1922 existierten in Deutschland 45 000 Automobile. 1932 hatte sich diese Summe mit 500 000 zwar verzehnfacht, doch war das Automobil zu diesem Zeitpunkt in Deutschland noch weit davon entfernt, ein den Massen dienliches Objekt darzustellen. Zum Unterhalt eines Automobils waren mindestens 3000,- RM Jahresgehalt erforderlich, über diesen Betrag, der ein Vierfaches des Jahreslohnes eines Arbeiters darstellte, verfügten zu diesem Zeitpunkt zwei Prozent der Gesellschaft. Vgl. Albrecht, Helmuth / Schönberg, Charlotte (Hg.): Technik und Gesellschaft. (= Technik und Kultur. Bd. 10) Düsseldorf 1993, S. 297-304.

⁴⁵ Vgl. Albrecht / Schönberg (1993), S. 297: Während 1930 in Deutschland lediglich zwei Prozent des Kraftwagenweltbestandes anzutreffen waren, befand sich zeitgleich ein Drittel aller Motorräder weltweit alleine auf Deutschlands Straßen.

⁴⁶ U.a. argumentiert Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 1, Berlin 1929, S. 272, mit der wirtschaftlichen Notlage der frühen Nachkriegszeit. Bei dieser Argumentation bleibt allerdings zu fragen, wieso sowohl bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges als auch nach dem wirtschaftlichen Aufschwung nach 1924 in Deutschland weitaus weniger Automobile gekauft wurden als in den Nachbarstaaten.

⁴⁷ Die anvisierte Produktion eines dem US-amerikanischen Ford T oder dem seit 1922 erfolgreich gebauten französischen „Citron“ vergleichbaren, preisgünstigen Kleinwagens scheiterte an den Strukturen der deutschen Industrie. Vgl. Sachs, Wolfgang: Die Liebe zum Automobil. Reinbek 1984, S. 57/58.

⁴⁸ Vgl. u.a. Automobil-Revue (1923), H. 7, S. 126: „Der Tag wird kommen (...), wo das Auto – wer weiß (...) zu Hause hat, ganz wie man heute dort (...) Wasser, Gas, Strom, Badezimmer und Zentralheizung zur Verfügung hat.“ Zit. n. Sachs (1984), S. 56. Im Jahre 1923 verfügte das Gros der Bevölkerung entgegen dieser Behauptungen allerdings nicht einmal über fließendes Wasser oder Strom und darüber hinaus – wie in der nachfolgenden Fußnote dargelegt wird – noch nicht einmal über adäquaten Wohnraum.

⁴⁹ Wie bereits in der Einleitung der vorliegenden Abhandlung angedeutet, wurden erst nach 1924 mit Hilfe des Dawes-Planes die wirtschaftlichen Voraussetzungen für die Umsetzung der bereits zuvor

damals in Übereinstimmung mit der oben genannten DEA-Jubiläumsschrift dennoch wiederholt der Beginn der so genannten „*Kraftwagenperiode*“ schönmalerisch mit 1924 datiert wurde⁵⁰, d.h. mit Überwindung der so genannten „Hyperinflation“, scheint symptomatisch für die Weimarer Republik: Zunächst unterstreicht diese Aussage abermals das Fortbestehen der vollends mit dem Kaiserreich übereinstimmenden, selektierenden Fixierung auf den Lebensstil einer finanziell privilegierten Minderheit. Direkt nach Kriegsende noch von vielen Künstlerinnen und Künstlern inständig bekämpft, gab sich inzwischen die Mehrheit wieder mit der Konzentration auf die Gepflogenheiten einer finanziellen Elite zufrieden⁵¹, um – in diesem Falle das Autofahren – als gesamtgesellschaftlichen Phänomen zu präsentieren. Des weiteren muss die unzutreffende Übertreibung der Fahrzeugmenge über den damaligen Symbolgehalt des Automobilbesitzes gedeutet werden. Wie schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, war der Erwerb eines PKW in den 1920er Jahren erst in sekundärer Instanz mit dem Wunsch nach räumlicher Flexibilität zu erklären. Eigentlicher Impuls war die Sehnsucht nach der Aneignung elitärer Statussymbole: Das Automobil galt als das Sinnbild für Wohlstand und Fortschritt per se, da es sich im Gegensatz zur Eisenbahnfahrkarte nur eine Minorität leisten konnte und zog, wie Wolfgang Sachs treffend betont, zunächst weniger eine Revolution der Mobilität als vielmehr der vorherrschenden, besonders beim aufsteigenden Bürgertum begehrten Prestigeobjekte nach sich.⁵² Vor diesem statussymbolträchtigen Hintergrund verhalf man sich mit der diskussionsbedürftigen Überbetonung steigender Automobilzahlen zu dem realitätsfernen Image einer wohlhabenden, technisch-innovativen und wirtschaftlich vorwärtsstrebenden Weimarer Gesellschaft. In den 1920er Jahren kam dieser Euphemismus nicht nur Anhängerinnen und Anhängern technischer Innovationen entgegen, sondern auch der Vielzahl nationalistisch Gesinnter, die sich seit dem Ausgang des Ersten Weltkrieges von nationalen Minderwertigkeitskomplexen geplagt fühlten.

Zusammenfassend kann die 1923 in die Wege geleitete Errichtung von Olex-Tankstationen entgegen der DEA-Darstellung nicht einzig als Reaktion auf die unterstellte, ständig steigende Benzinnachfrage gedeutet werden. Die Tankstel-

gesetzlich verankerten Gesetzesnovellierungen auf dem Sektor des Kleinwohnungsbaus geschaffen. Erst zu diesem Zeitpunkt konnte der viel zitierte Siedlungsbau der 1920er Jahre beginnen. Zum Wohnungsbau in der Weimarer Republik vgl. Hofmann, Wolfgang / Kuhn, Gerd (Hg.): Wohnungspolitik und Städtebau 1900-1930. Berlin 1993.

⁵⁰ Vgl. u.a. Wasmuths Lexikon der Baukunst Bd. 1, Berlin 1929, S. 272.

⁵¹ Schon in der Einleitung der vorliegenden Abhandlung wurde darauf hingewiesen, dass die Vernachlässigung dieses Nachkriegsziels u.a. auch den Künstlern und Künstlerinnen der „Novembergruppe“ angekreidet wurde. Will Grohmann betonte bereits 1928 resigniert, die wichtigsten ursprünglichen Ziele der „Novembergruppe“, zu denen er auch das Anliegen, „*die sozialen Schranken niederzureißen*“ zählte, seien nicht eingelöst worden. Vgl. Grohmann (1928), S. 1-2.

⁵² Vgl. Sachs (1984), S. 13-57.

leninstallation war vielmehr Ausdruck der Hoffnung auf einen neuen, lukrativen Absatzmarkt und zwar um so mehr, wie infolge der abzusehenden, zunehmenden Elektrifizierung ein deutlicher Rückgang des Petroleumbedarfs zu erwarten war. Die Hoffnungen der DEA wurden jedoch enttäuscht. Der tatsächliche Benzinbedarf blieb wegen der geringen Automobilmzahl minimal. Da der Ausbau des als neue Haupteinnahmequelle anvisierten Tankstellennetzes bei der Olex und den meisten anderen Mineralölkonzernen inadäquat großzügig bemessen worden war, war rasch ein deutliches Überangebot an Benzinzapfvorrichtungen zu verzeichnen.⁵³ Die Tageseinnahmen einer Tankstelle beliefen sich auf einem Minimalniveau, fast alle Tankstationen mussten nebenberuflich geführt werden.⁵⁴ Trotz der für eine handlungsfreudige Firmenpolitik sprechenden, umgehend nach Ankündigung erfolgten, reichsweiten Errichtung zahlreicher Olex-Benzinzapfstellen – 1923 existierten 141, ein Jahr später bereits über 3000 Olex-Pumpstellen⁵⁵ – brachte die Olex nicht den von der DEA erhofften Gewinn. Zwar avancierte die Olex zu einem der vier wichtigsten benzinvertreibenden Unternehmen in Deutschland⁵⁶, auch hatte sie zeitweise mancherorts ein Benzinmonopol inne⁵⁷, doch annähernd konkurrenzloser Marktführer war und blieb die DAPG, dicht gefolgt von der britischen Shell AG und deren deutscher Tochtergesellschaft Rhenania Ossag.⁵⁸ Laut Aussage des BP-Monographen Fren Förster waren DAPG und Shell im deutlichen Vorteil, da sie im Gegensatz zur Olex über einen direkten Zugang zu eigenen Ölvorkommen verfügten.⁵⁹ Aufgrund der zunehmend problematischen wirtschaftlichen Situation verkaufte die DEA ihre Olex-Anteile schließlich schrittweise zwischen 1927 und 1931 an die damalige Anglo-Persian Oil Co. Ltd., London, der heutigen British Petroleum (BP), die im Gegensatz zur DEA über eigene Ölvorkommen, nicht jedoch über eine eigene Verkaufsgesellschaft verfügte.⁶⁰

Auf welchem Wege es zur Kooperation zwischen der Olex Petroleum-Gesellschaft und Belling, Gellhorn und Knauth kam, kann angesichts der desolaten Quellenlage nicht

⁵³ Zu diesem Überangebot vgl. auch Kleinmanns (1999), S. 320.

⁵⁴ Im Jahre 1929 widmeten sich von insgesamt 40 000 deutschen Tankwarten kaum mehr als 10% diesem Metier hauptberuflich. Vgl. Förster (1979), S. 171.

⁵⁵ Diese von der DEA-Jubiläumsschrift übernommene Angabe (vgl. 100 Jahre..., 1999, S. 305) lässt hinsichtlich der Begriffswahl „Pumpstelle“ jedoch vermuten, dass hiermit überwiegend die so genannten „Bürgersteigpumpen“ (zu diesem Typus vgl. ausführlich Kap. B.III.2.2.2 der vorliegenden Arbeit) gemeint waren. Fren Förster zählt indessen lediglich „einige hundert“ Olex-Tankstationen und bezieht sich dabei vermutlich ausschließlich auf die Tankhäuser. Vgl. Förster (1979), S. 137.

⁵⁶ Einen ersten, den Marktanteil betreffenden Höhepunkt erreichte die Olex im Jahre 1932 – allerdings bereits unter Leitung der BP – mit 10%. Vgl. die Tabelle in: 100 Jahre... (1999), S. 76. Vgl. diesbezüglich auch Kleinmanns (1999), S. 320.

⁵⁷ So z.B. in Hannover (vgl. Masselink (1991), S. 125/126) und in Köln (vgl. Förster, 1979, S. 135).

⁵⁸ DAPG und Shell besaßen in den 1920er Jahren in Deutschland einen Marktanteil von mehr als zwei Dritteln. Vgl. Polster (1996), S. 50.

⁵⁹ Die ursprünglichen Ölfelder der Olex in Galizien und Rumänien waren mit Ausgang des Ersten Weltkrieges nicht mehr verfügbar. Zu dieser Thematik vgl. ausführlich Förster (1979), S. 119-124.

⁶⁰ Vgl. 100 Jahre ... (1999), S. 305.

endgültig geklärt werden.⁶¹ Es drängt sich jedoch die Vermutung auf, dass die Olex-Geschäftsleitung durch die 1920/21 von Belling und Gellhorn vollendete und seinerzeit sehr populäre Innengestaltung des Berliner Tanzcasino „Scala“ auf die Künstler aufmerksam wurden: Das Tanzcasino befand sich in unmittelbarer Nähe des Olex-Verwaltungsgebäudes.⁶² (**Abb. 88**) Möglichenfalls waren die Auftraggeber aber auch durch die gleichfalls indirekt dem Automobil gewidmeten Bellingschen Reklamearbeiten (**Abb. 89**) für die vielbeachtete, nachfolgend von der Olex Petroleum-Gesellschaft als wichtige Werbefläche wahrgenommene⁶³, erste deutsche Rennstrecke – die Berliner Avus⁶⁴ – zunächst nur mit dem Bildhauer vertraut. Angesichts der großen gestalterischen Nähe zwischen Bellings Avus-Arbeiten und der kurze Zeit später projektierten allerersten Olex-Tankstelle in Hannover (1922/23)⁶⁵ (**Abb. 90, 90.1**) - der Name des verantwortlichen Architekten wurde leider nicht überliefert⁶⁶ - lässt sich diese Vermutung keinesfalls von der Hand weisen.

Der gewählte Zeitpunkt der Beauftragung Bellings, Gellhorns und Knauthes muss unterdessen im Kontext der erst kurz zuvor begonnenen Installation des Olex-Tankstellennetzes gesehen werden: Nach Hannover waren unter anderem in Breslau, Köln, Magdeburg und Stettin erste Olex-Tankhäuser realisiert worden (**Abb. 91-91.3**), deren stilistische Varianz für eine offensichtliche Uneinigkeit bezüglich der künftig zu bevorzugenden Tankstellengestaltung sprach. Die Beauftragung Bellings, Gellhorns und Knauthes, d.h. der einzigen dezidiert progressiven Künstler, die damals von der Olex beansprucht wurden, erscheint folglich weniger als frühzeitiges, unumstößliches

⁶¹ Laut telefonischer Auskunft Herrn Klaus', BP/Olex-Archiv Hamburg, vom 13.04.2000 haben sich keinerlei Unterlagen erhalten, aus denen die Beauftragungsmodalitäten zu entnehmen wären. Es konnte daher nicht ermittelt werden, ob sich die Olex Petroleum-Gesellschaft direkt an das Architekturbüro wandte oder zuvor einen Wettbewerb ausgeschrieben hatte. Ebenso wenig ist bekannt, ob sich das Unternehmen bereits zu diesem Zeitpunkt bewusst an vor Ort lebende Architekten wandte. So könnte die Hallesche Geschäftsstelle der Olex Petroleum-Gesellschaft durch Gellhorns und Knauthes Erfolge vor Ort – insbesondere beim „Forsterhof“ – Interesse an einer Zusammenarbeit mit dem Architekturbüro gewonnen haben. Inwieweit die Tätigkeit Gellhorns und Knauthes für die Mansfeld AG, d.h. einem der größten Konzerne der Region, ausschlaggebend für die Auftragsvergabe war, ist schwer einzuschätzen, da – wie in der vorliegenden Arbeit dargelegt – die Silberhüttenentwürfe erst 1924 einem größeren Publikum bekannt wurden.

⁶² Beide im Zweiten Weltkrieg zerstörte Gebäude befanden sich in der damaligen Martin-Luther-Straße, der heutigen Lutherstraße.

⁶³ Vgl. Förster (1979), S. 173.

⁶⁴ Zu den beiden, zusammen mit Wassili Luckhardt 1920 angefertigten, Reifenreklame dienlichen Objekten Bellings vgl. Nerdinger (1981), S. 61-64, 230. Zur Avus und deren Popularität als erste Rennstrecke Deutschlands vgl. Matteuci, Marco / Frankenberg, Richard et al.: Geschichte des Automobils. o.O., 1995, S. 332-333.

⁶⁵ Zu der in Hannover installierten ersten Olex-Tankstelle vgl. ausführlich Kap. B.III.2.2.1 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁶ Ob Belling möglicherweise bereits an dieser Hannoverschen Tankstelle beteiligt war, ließ sich nicht ermitteln. Nerdingers Belling-Werkverzeichnis erwähnt das Objekt nicht. Vgl. Nerdinger (1981), S. 223-271. Auch die Bauakte des Hannoverschen Olex-Tankhauses beinhaltet keinerlei Hinweise auf den verantwortlichen Künstler bzw. Ingenieur. Vgl. Stadtarchiv Hannover HR XIV, F. c., Nr. 5, Beiakte 1, Unterakte I.

Bekanntnis zum „Neuen Bauen“ als vielmehr als ein Experiment unter vielen. Trotzdem bleibt hervorzuheben, dass die Auftragsvergabe an erklärte Vertreter des „Neuen Bauens“ zu diesem Zeitpunkt republikweit eher ungewöhnlich war. Auch wenn der konkrete Impuls zu diesem Schritt, den die Olex bei den nachfolgend realisierten Tankstellen nur in Ausnahmefällen wiederholen sollte⁶⁷, nicht in schriftlich fixierter Form überliefert wurde, lehnte sich das Unternehmen auf diese Weise an die bereits im Zusammenhang von „Forsterhof“ und Silberhütte dargelegte, insbesondere vom Deutschen Werkbund propagierte Tendenz an, über die Zusammenarbeit mit progressiven Künstlern eine Umsatzsteigerung herbeiführen zu wollen.

1.3 Beschreibung

Gellhorns und Knauthes Entwurfszeichnungen weichen in einigen Details von dem Bellingschen Gipsmodell ab. Da Gellhorn im Rahmen seiner Olex-Besprechungen dennoch stets eine Fotografie des Gipsmodells und nicht die von ihm angefertigten Entwurfszeichnungen als Abbildungsmaterial wählte⁶⁸, wurde den nachfolgenden Untersuchungen das Gipsmodell zu Grunde gelegt. Lediglich an dieser Stelle seien der Vollständigkeit halber sowohl die Entwurfzeichnungen als auch der Gips beschrieben.

Errichtet werden sollte die erste Olex-Tankstelle Halles am östlichen Seitenrand einer trapezförmigen Verkehrsinsel des Riebeckplatzes, einem nahe des Hauptbahnhofes gelegenen, wichtigen Verkehrsknotenpunkt. Direkt gegenüber des vorgesehenen, von zwei Bäumen und einer Rasenfläche begrüntem Standortes befand sich eine weitere, ebenfalls von einem Baum bestandene kleine Verkehrsinsel. Geplant wurde der zylinderförmige, kuppelbekrönte Olex-Rundbau in poliertem, von Marmorstücken durchsetztem Stahlbeton. Als Gebäudefarben waren für den Baukörper Hellblau und für die dreifach als Glasdurchbruch artikulierte, je in Ausrichtung der drei Zufahrtsstraßen positionierte „OLEX“-Firmeninschrift Gelb vorgesehen. Über die beabsichtigte Farbigkeit der Sitzbank, die das gesamte, 3,80 m hohe und 3,60 m breite Gebäude säumen sollte, liegen keine Angaben vor. Dasselbe gilt für das in der Entwurfszeichnung in deutlich geringerer Tiefe ausgebildete Kragdach. Dieses nahm die gesamte Breite des hochgelagerten, liegendrechteckig formulierten Fensters und der im direkten Anschluss ausgebildeten Tür ein. Beim Gipsmodell wurde das rechts der Tür vorgesehene Fenster von Eisensprossen untergliedert. In der Entwurfszeichnung hingegen wurde ein vollends verglastes Fenster links des Eingangs eingefügt.

⁶⁷ Zumindest die seitens des BP-Archivs der Autorin zur Verfügung gestellten, archivierten Olex-Fotografien lassen in der unbedingten Mehrheit keinen progressiv inspirierten Impetus erkennen. Einen Ausnahmefall verkörpert die 1924 in Breslau errichtete, frühsachlich gehaltene Station, deren „konstruktivistisch“ inspirierte Türe entfernt an ein Gemälde Mondrians erinnert. Vgl. Abb. 92.10 des vorliegenden Bildbandes.

⁶⁸ Vgl. Gellhorn, A.: Von der Form (1925), S. 189 und ders.: Phantastik im Bauen. (1929), S. 10.

Entsprechend befinden sich die von Redslob als „*Betonklötze*“⁶⁹ bezeichneten, die Sitzbank stützenden Quader bei Bellings Modell rechts der Türe, bei der Zeichnung hingegen links. Zusätzlich sah das Gipsmodell bei den stützenden Quadern eine Rundung der Außenecken vor. Ein wesentliches Unterscheidungskriterium zwischen Zeichnung und Gips bilden die zwar im gleichen Schrifttypus vorgesehenen, jedoch bei Bellings Modell ungleich breiter und höher ausgebildeten Buchstaben des Olex-Schriftzuges. Überdies wird das Gipsmodell von einem quadratischen, das Olex-Gebäude der Entwurfszeichnung von einem kreisrunden Sockel getragen.

Weder beim Gips noch bei der Zeichnung erkennbar, allerdings aus den zeitgenössischen Rezensionen hervorgehend, wurde unterhalb der Tankstation ein unterirdisch gelagerter, explosions sicherer Benzintank⁷⁰, dessen Zugang im Inneren des Gebäudes verborgen war, geplant. Neben Tisch und Schrank sowie diversen technischen Geräten wie einer Benzinuhr wurde für das Gebäudeinnere auch ein Waschbecken vorgesehen.

2. Aspekte zum Tankstellenbau der 1920er Jahre

Da insbesondere die nachfolgenden Ausführungen zum Bewertungswandel der Tankstelle bzw. zum Verhältnis von Mineralölindustrie und moderner Architektenschaft der 1920er Jahre zu einem wesentlichen Teil auf der Auswertung von Zeitschriftenaufsätzen aus den 1920er Jahren basieren, seien die auffälligsten Merkmale hinsichtlich der Präsenz von Tankstellen in Fachzeitschriften der 1920er Jahre kurz vorausgeschickt: Zum einen überrascht die hohe Frequenz der dieser neuen Bauaufgabe gewidmeten Publikationen vor dem Hintergrund der geringen Automobilanzahl in Deutschland. Zum anderen war der bevorzugte Rahmen dieser Publikationen aufschlussreich: Tankstellen wurden vornehmlich als technisches oder wirtschaftliches und weitaus weniger als architektonisches Phänomen wahrgenommen. Architektur- und Kunstzeitschriften widmeten sich zunächst sehr selten diesem neuen Bautypus; Bellings, Gellhorns und Knauthes Olex-Modell muss gar als eine der ersten Tankstationen gelten, die in einer deutschsprachigen Architekturzeitschrift besprochen wurde. Eine weitere Auffälligkeit der die Errichtung der ersten Stationen begleitenden Schriften ist eine mitunter nationalistisch anmutende Betonung der angeblichen qualitativen Überlegenheit deutscher Tankstellen gegenüber US-amerikanischen⁷¹. Von

⁶⁹ Redslob (1924), S. 45. Es liegen keine weiteren Angaben über das vorgesehene Ausführungsmaterial vor.

⁷⁰ Es handelte sich wie bei den übrigen Olex-Tankstellen um einen Benzintank der Firma Martini und Hüneken. Vgl. Ein Bau... (1924), S. 187.

⁷¹ Vgl. u.a. Müller (1924), S. 43 „*Während die bestehenden amerikanischen Anlagen in primitiver und*

wirtschaftlichem Konkurrenzdenken verbrämt, bediente man sich auch hier – nicht anders als bei der bereits im Rahmen des „Forsterhofes“ zitierten, damaligen Bürohaus-Diskussion - der seinerzeit beliebtesten Vorurteile gegenüber den USA.⁷² Es scheint, als habe man die USA als eigentliche ökonomische Sieger des Ersten Weltkrieges wenigstens gedanklich zu übertrumpfen versucht, so man schon deren Erfindungen – zu denen Bürohaus und Tankstelle unwiderruflich zählten – übernehmen musste. Diese Tendenz zog sich – wenngleich oftmals weniger aus nationalistischer als vielmehr aus eurozentrischer Motivation – in der Weimarer Republik durch alle gesellschaftlichen Schichten und war auch in Reihen der Vertreter der architektonischen Moderne beliebt.⁷³

2.1 Ökonomiediktat und Explosionsschutz: Zu Erfindung und Etablierung der Tankstelle

Während der Benzinverkauf ursprünglich durch Fässer oder Kanister, die bei Gemischtwarenhändlern und Apothekern erhältlich waren, erfolgte, wurde Ende des 19. Jahrhunderts in den USA die Tankstelle mit Benzinpumpvorrichtung erfunden.⁷⁴ Bereits um 1903 waren erste Tankstellen im US-amerikanischen Stadtbild anzutreffen⁷⁵, indessen wurde die erste europäische Tankstelle mit Zapfvorrichtung erst während des Ersten Weltkrieges in Großbritannien durch die US-Armee installiert.⁷⁶ In Deutschland entstanden die frühesten pumpenbestückten Benzinstationen seit 1922, wobei diese – zunächst noch in Schränken getarnt – auf entlegene Privatgrundstücke und -hinterhöfe abgedrängt⁷⁷ wurden (**Abb. 92**). Das wahrscheinlich erste öffentlich zugängliche Tankhaus in Deutschland hingegen wurde von der Olex Petroleum-Gesellschaft Ende

sicherheitstechnisch unzureichender Form zur Ausführung gelangten, besteht bei uns das Bestreben, Anlagen zu schaffen, die nicht die Gefahr, sondern die Sicherheit steigern.“ Müllers einseitig voreingenommene Kritik konzentriert sich allerdings auf die deutliche Minderheit US-amerikanischer Tankstellen. Bewusst blendet er die eher „Tanktempeln“ vergleichbaren hochsicheren Stationen beispielsweise der Atlantic Company in dieser Darstellung aus. Als authentischeren Überblick zu US-amerikanischen Tankstellen des frühen 20. Jahrhunderts vgl. insbes. die ersten beiden Kapitel in: Polster (1996).

⁷² Zu der stets im Sinne einer eigenen Aufwertung in allen Lebensbereichen aufgeführten Gleichsetzung zwischen den USA und Materialismus, Massenproduktion, Geschmacklosigkeit und mangelnder Qualität vgl. auch Schivelbusch (2001), S. 298. Zum ambivalenten Verhältnis vieler Deutscher gegenüber den Vereinigten Staaten in den 1920er Jahren siehe auch Peukert (1987), 179-181.

⁷³ Als Beispiel sei Erich Mendelsohn genannt. Bereits im Vorwort seines Amerika-Bildbandes schickt er die „Kulturlosigkeit“ der USA voraus, um endlich zu schließen, dass die USA zwar im Weltkrieg die „Herrschaft über die Welt“ errungen hätten – diese jedoch ausschließlich auf das Kapital begrenzt bleibe. Vgl. Mendelsohn (1926), S. IX.

⁷⁴ Die Erfindung geht wahrscheinlich auf Sylvanus F. Bowser zurück. Vgl. Kleinmanns (1999), S. 316.

⁷⁵ Über Zeitpunkt und Ort der ersten US-amerikanischen Tankstelle herrscht Uneinigkeit. Vgl. Polster (1996), S. 24/25.

⁷⁶ Polster (1996), S. 44.

⁷⁷ Vgl. Wendt (1925). Installiert wurden diese Pumpvorrichtungen zuerst von der DAPG und Shell. Vgl. Förster (1979), S. 136.

1922 auf dem Hannoverschen Raschplatz realisiert und im Januar 1923 in Betrieb genommen.⁷⁸ (**Abb. 90, 90.1**)

Auch wenn die Industrie zeitgenössisch im Interesse rhetorisch geschickter Selbstdarstellung sicherheitstechnische und der Bequemlichkeit der Kundinnen und Kunden dienliche Überlegungen als Hauptmotiv der Installation von Tankstellen nannte, sind bekanntlich in mindestens gleich hohem Ausmaß wirtschaftliche Erwägungen anzunehmen.⁷⁹ Zwar barg die Benzinlagerung in Fässern und Kanistern wahrhaftig große Gefahren in sich – wiederholt war es zu Explosionen in privaten Lagerstätten gekommen⁸⁰, die die Bevölkerung auch gegenüber den neuen Tankstellen sehr kritisch stimmten⁸¹ – doch dürfte vor allem die ausgeprägtere Ökonomie der mit Pumpen versehenen Tankstationen die primär nach Profitpotenzierung ausgerichteten Ölkonzerne überzeugt haben. Das zuvor praktizierte komplizierte Befüllen des Automobiltanks aus Metallfässern war gegenüber den neuen Tankstationen ausgesprochen unökonomisch: Fernab des übermäßigen Benzinverlustes durch Verschütten und Verdunsten waren die Transportkosten von Benzinfässern wesentlich höher als die eines schnell befüll- und entleerbaren Tankwagens.⁸²

2.2 Bürgersteigpumpe, Tankhaus und Großtankstelle: Tankstellenvarianten der 1920er Jahre

Hinter dem Begriff der „Tankstelle“ verbargen sich in den 1920er Jahren vier unterschiedliche Typen. Ihre Gemeinsamkeit bestand in der unterirdischen Lagerung eines explosions sicheren Tankes sowie im Einsatz einer zunächst mechanisch und nachfolgend elektrisch betriebenen Benzinpumpe. Den ersten, mit einem eigenständigen Kassenhaus versehenen Tankstellentypus, zu dem auch Bellings, Gellhorns und Knauthes Entwurf zu zählen war, bezeichnete man zeitgenössisch vereinzelt auch als „Tankhaus“, „Tankpavillon“ oder „Tankkiosk“⁸³. Dieser frühe Typus existierte in zwei

⁷⁸ Zu diesem Objekt vgl. Bauakte Olex-Tankstelle Hannover, Raschplatz. (Stadtarchiv Hannover, HR 14 Fc, Nr. 5, Beiakte 1, Unterakte I). Als weiterführende Literatur vgl. Förster (1979), S. 136-138 und Masselink (1991).

⁷⁹ Hierzu u.a. Müller (1924). Zur anhaltenden, kaschierenden Überbetonung sicherheitstechnischer Faktoren s. auch: Tankstellen wie sie sein sollen. (1929).

⁸⁰ Vgl. Polster (1982), S. 19.

⁸¹ In diesem Zusammenhang auffällig ist auch die Überbetonung sicherheitstechnischer Überlegungen im Rahmen der Besprechung der Olex-Tankstelle Bellings, Gellhorns und Knauthes in der Bauwelt. Vgl. Ein Bau, dem die Zustimmung... (1924), S. 187.

⁸² Vgl. Kleinmanns (1999), S. 316.

⁸³ Sowohl Begriff als auch Typus waren bis in die 1950er Jahre noch sehr geläufig: So gebrauchten Rolf Vahlefeld und Friedrich Jacques in ihrer Tankstellentypologie den Begriff der Tankstelle primär für die so genannten „Großtankstellen“. Tankanlagen ohne Zusatzeinrichtungen und Pflegevorrichtungen wie sie Belling, Gellhorn und Knauthe konzipierten, bezeichneten die Autoren unterdessen in Abgrenzung zur heutigen Forschung noch als „Tankpavillon“ bzw. als Tankstelle „vom Kiosk-Typ“. Vgl. Vahlefeld, Rolf / Jacques, Friedrich: Garagen- und Tankstellenbau. München 1953, insbesondere S. 15, 206.

Versionen: zunächst mit im Inneren verborgener oder getarnt dem Gebäude vorgeblendeter Zapfvorrichtung (**Abb. 92.1**), später überwiegend mit unweit des Kassenhauses realisierter Zapfsäule. (**Abb. 92.2**). Im Gegensatz zu späteren Tankstellen verfügte das so genannte Tankhaus noch nicht über ein vom Straßenverkehr getrenntes Grundstück, sondern wurde zumeist auf dem Bürgersteig errichtet. Kurz nach Installierung der ersten Olex-Tankhäuser führte die Standard Oil-Tochter DAPG die so genannten „Bürgersteigpumpen“ (**Abb. 92.3, 92.3.1**)⁸⁴ ein, die mit leichter zeitlicher Verzögerung und parallel zu den Tankhäusern auch von der Olex Petroleum-Gesellschaft aufgestellt wurden (**Abb. 92.4**). Nach US-amerikanischem Vorbild wurden diese Benzinpumpen ohne gesondertes Kassenhaus auf dem Bürgersteig angebracht und bildeten als preiswertester Typus unter den deutschen Tankstellen der 1920er Jahre die deutliche Majorität⁸⁵. Die verhältnismäßig aufwendige und kostenintensive Errichtung von Tankhäusern blieb in der Weimarer Republik hingegen ein primäres Spezifikum der Olex Petroleum-Gesellschaft.⁸⁶

Um 1927 gesellte sich in Deutschland zu den Bürgersteigpumpen und Tankhäusern ein dritter Typus: Abermals angeregt durch die USA und verbreitet durch die DAPG, wurden die ersten so genannten „Großtankstellen“ (**Abb. 92.5**) erbaut.⁸⁷ Diese neuartige Tankstellenvariante wies als erste einen eigenständig ausgebildeten Bautypus auf, der nicht zugleich bei anderen Zwecken dienlichen Kiosken anzutreffen war.⁸⁸ Auffällig scheint, dass diese erste, rein tankstellenspezifische Architektur erst zu dem Zeitpunkt entstand, als sich die ursprünglich auf das Betanken von Fahrzeugen begrenzten Stationen zu einem eigenständigen Gewerbebezweig mit dazugehörigen Reparatur- und Pflegeeinrichtungen⁸⁹ entwickelt hatten. Die architektonische bzw. bautypologische Emanzipation der Tankstelle war folglich an deren wirtschaftliche Rentabilität gebunden. Fernab der erhöhten Zapfsäulenanzahl unterschieden sich Großtankstellen von den übrigen Tankstellenvarianten durch eine eigene Zu- und Abfahrt, einen großzügig bemessenen Kassenraum, eine vorgelagerte „Tankinsel“, deren Zapfsäulen durch ein weit vorkragendes Dach geschützt wurden, sowie diverse Automobilpflege- und Reparaturreinrichtungen. Als vierter und letzter Tankstellentypus der 1920er Jahre

⁸⁴ Vgl. zudem die Abbildungen von „Bürgersteigpumpen“ in: Wellhausen (1940), S. 7-10. Zur DAPG und deren Bürgersteigpumpen allgemein vgl. Kleinmanns (1999), S. 316, 318-322.

⁸⁵ Vgl. Kleinmanns (1999), S. 318: 1925 existierten 950, im Jahre 1930 bereits 50 000 dieser Zapfsäulen in Deutschland.

⁸⁶ Eine Abbildung von einem der wenigen Shell-Tankkioske befindet sich in: Wellhausen (1940), S. 88.

⁸⁷ Die erste realisierte Tankstelle dieses Typus wurde von der DAPG 1927 in Hamburg initiiert. Diese neue, kostenintensive Version verbreitete sich sehr zögerlich. 1932 war erst 1% der Zapfsäulen Bestandteil einer Großtankstelle. Vgl. Kleinmanns (1999), S. 322.

⁸⁸ Zu den dennoch nachweisbaren architekturgeschichtlichen Rückgriffen vgl. Kap. B.III.5 der vorliegenden Arbeit.

⁸⁹ Zur Etablierung als eigenständiger Gewerbebezweig vgl. Die Tankstelle im Wandel der Zeit. (1962), o.S.

ist ein primär auf dem Lande anzutreffender, parallel zu den Großtankstellen eingeführter, sehr schlichter Typus zu betrachten, bei dem eine oder mehrere Zapfsäulen mit Hilfe einer einfachen Holzkonstruktion überdacht wurden, ein Kassenhaus aber zumeist fehlte.⁹⁰ (**Abb. 92.6**)

Eine allgemeingültige Aussage über gestalterische bzw. stilistische Präferenzen der einzelnen Tankstellentypen lässt sich nicht vornehmen. Da bis zur Errichtung der ersten Tankstationen die für den Benzinverkauf üblichen, bunt bedruckten Fässer als essentielles Reklamemedium des jeweiligen Ölkonzerns fungierten⁹¹, bestand eingangs lediglich Einigkeit, dass dieser Verlust der Werbefunktion des Benzinfasses nun nach Möglichkeit durch eine auffällige Gestaltung des Tankstellengebäudes zu kompensieren sei. Dies galt im besonderen, da das Benzin als eigentliches Verkaufsprodukt aufgrund des neuen Tanksystems für die Kundinnen und Kunden unsichtbar geworden und somit der Markenname zum Ziele der Kundenbindung noch intensiver in den Vordergrund zu stellen war. Dieser Überlegung, die nach einer werbewirksamen, von Weitem auffälligen Inszenierung, wie sie bei Bellings, Gellhorns und Knauthes Modell vorlag, verlangte, standen jedoch in der ersten Hälfte der 1920er Jahre konservative städtische Baubehörden und eine gegenüber Tankstellen zutiefst skeptisch gestimmte Bevölkerung entgegen.⁹² So waren die an einer zentralen Positionierung der Tankstationen interessierten Mineralölkonzerne gezwungen, sich ihren ursprünglichen werbestrategischen Ambitionen nach architektonischer Skurrilität zum Trotz, auf die Realisation von Zeitungskiosken vergleichbaren Architekturen einzulassen, deren eigentliche Funktion nachgerade getarnt wurde.⁹³ Die Zapfanlagen wurden im Gebäudeinneren oder in Nischen und Schränken verborgen. Eine einheitliche stilistische Ausrichtung war unter diesen Bauten nicht feststellbar. Bei den Olex-Tankhäusern reichte die Palette von „backstein-expressionistisch“ motivierten (**Abb. 92.7**), über regionalspezifische Momente involvierenden (**Abb. 92.12**) bis hin zu Gartenarchitekturen des 18. Jahrhunderts nahestehenden Exemplaren. (**Abb. 92.8**) Mit großer Leuchtschrift versehene, ausgesprochen auffällig im Sinne des „Neuen Bauens“ inszenierte Tankstellen wie der 1923 konzipierte Entwurf Bellings, Gellhorns und Knauthes entstanden in größerer Anzahl erst mit den „Großtankstellen“ der späten 1920er Jahre. Diese grenzten sich zwar deutlich von der seitens Bernd Polster konstatierten Historisierungstendenz US-amerikanischer Großtankstellen ab⁹⁴, doch

⁹⁰ Zahlreiche Abbildungen dieses Typus wurden angepriesen in: Wellhausen (1940), S. 14-24, 31-35. Zu diesem Typus aus aktueller Sicht vgl. Kleinmanns (1999), S. 325ff.

⁹¹ Vgl. Polster (1996), S. 14-17.

⁹² Als prägnantes Beispiel vgl. die Diskussion um die Errichtung der ersten Tankstelle auf dem Hannoveraner Raschplatz, dokumentiert bei Masselink (1991), S. 125.

⁹³ Schon die erste Olex-Tankstelle am Hannoveraner Raschplatz wurde besonders gelobt, da sie dem „*Straßenbilde angepasst*“, d.h. vollends unauffällig inszeniert wurde. Vgl. Müller (1924), S. 44.

⁹⁴ Zu den nostalgischen Tendenzen damaliger US-amerikanischer Großtankstellen vgl. Polster (1996),

konnte diese gestalterische Distanzierung erst zu einem Zeitpunkt gelingen, als sich das „Neue Bauen“ zunehmend auch bei anderen Bauaufgaben zu etablieren begann. Bekanntermaßen wurden darüber hinaus damals Großtankstellen vergleichsweise selten in Deutschland errichtet und blieben moderne Stationen in der Relation zur Gesamtzahl aller bis zum Ende der Weimarer Republik erbauten Tankstellen in der eindeutigen Minderheit. Keineswegs war dieses Missverhältnis rein bauaufgabengebunden zu erklären, wie etwa Alfred Gellhorn es zu erläutern versuchte.⁹⁵ Vielmehr verfügte die Tankstellenarchitektur der 1920er und -30er Jahre – wie im nächsten Kapitel darzustellen sein wird – hinsichtlich der Häufigkeit eines Moderne-Bekenntnisses sogar über einen ausgesprochenen Sonderstatus. Gleichwohl blieb das Verhältnis zwischen traditionalistischen und modernen Tankstellen in letzter Instanz genauso unausgewogen wie bei allen übrigen Bauaufgaben jener Zeit⁹⁶.

2.3 Ausblick I: Von der getarnten Hinterhofanlage zur Großstadtmetapher – Zum Bewertungswandel der Tankstelle während der 1920er Jahre

Dass Tankstellen während der 1920er Jahre der Aufstieg von einer gemeinhin verfluchten, getarnten Hinterhofexistenz zu einem – zumindest in auserwählten Kreisen – willkommen geheißenen, städtebaulich hervorzuheben Monument⁹⁷ gelingen konnte, ist primär über ökonomisch geleitetes Denken zu begründen: Wichtigste Voraussetzung war die zunehmende Bereitschaft der Städte, große, verkehrstechnisch günstig gelegene Grundstücke an die Ölkonzerne zu verpachten, wobei diese wachsende städtische Kooperationswilligkeit rein wirtschaftlicher Natur war. Man erhoffte sich, mit den zu erwartenden Pachteinahmen leere Kassen füllen zu können.⁹⁸ Zudem waren dem plötzlichen Entgegenkommen der Stadtverwaltungen eingangs noch verräterische Grenzen gesetzt: Auffallend häufig wurde in der ersten Hälfte der 1920er Jahre eine Positionierung in Hauptbahnhofsnahe angeboten. Zwar war eine dortige Installation zweifelsfrei verkehrsstrategisch günstig, doch bleibt zu betonen, dass Hauptbahnhofsvierteln seit ihrer Entstehung im 19. Jahrhundert das Stigma des

S. 50.

⁹⁵ Nach Gellhorns Ansicht animierten die Genehmigungsverfahren noch immer zu „faulen Konsequenzen“ hinsichtlich des proklamierten „Schutz des Stadtbildes“. Dessen Gestaltung war nach Gellhorns Meinung aber Auslegungssache. Vgl. Gellhorn, A.: Gestaltung von Tankstationen (1931), S. 129.

⁹⁶ Laut Barbara Miller Lane betrug der Anteil der im Geiste des „Neuen Bauens“ errichteten Gebäude 5% des Gesamtbauvolumens der Weimarer Republik. Vgl. dies.: Architektur und Politik in Deutschland. 1918-1945. Braunschweig 1986, S. 44, 114f. Zwar liegen bis heute keine Zahlen über den prozentualen Anteil von Moderne-Bekenntnissen speziell bei Tankstellen vor, doch dürfte deren Anteil – trotz aller auch auf diesem Sektor gegebenen Übermacht konservativer Baugesinnung – vermutlich bei mehr als 5% gelegen haben.

⁹⁷ So lobte beispielsweise der nicht zwingend als Moderne-Anhänger bekannte Bonner Regierungsbaumeister Renfert bereits 1928 Tankstellen vor allem wegen deren „städtebauliche(r) Wirkungen“. Vgl. Renfert (1928), S. 594.

⁹⁸ Dieser Glaube bereits bei Polster (1996), insbesondere S. 45.

Verruchten, des Industriellen und „Proletarischen“ anhaftete⁹⁹ und die Stadtverwaltungen letztlich mit der Auswahl des Grundstückes ihrer geringschätzigen Meinung gegenüber Tankstellen aussagekräftigen Ausdruck verliehen.

Als die Mineralölkonzerne in den späten 1920er Jahren am Stadtrand verstärkt unter dem Einfluss des „Neuen Bauens“ stehende Tankstellen errichteten, waren die Modalitäten der Grundstückszuteilung sichtlich gelockert worden. Waren zum Zeitpunkt der geplanten Errichtung von Bellings, Gellhorns und Knauthes Olex-Tankstelle Tankstationen noch ungeachtet ihres Erscheinungsbildes bereits wegen ihrer reinen Existenz attackiert worden – und zwar gleichermaßen von den städtischen Behörden *und* der Bevölkerung¹⁰⁰ – hatte sich beim Gros der Bevölkerung mittlerweile eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber den ungeliebten, jedoch nunmehr allgegenwärtigen¹⁰¹ Tankvorrichtungen eingestellt.¹⁰² Auch die erst seit Mitte der 1920er Jahre erlaubte, gesonderte Aufstellung von Zapfsäulen neben dem Kassenhaus veranschaulicht die gesteigerte Toleranz gegenüber der neuartigen Bauaufgabe. In einigen Kreisen wurden Tankstellen fernab ihres eigentlichen praktischen Nutzens hochgepriesen, wobei man sich nicht mit einer alleinigen Projektion der verbreiteten Fortschritts- und Wohlstandsmetaphorik des Automobils zufriedengeben wollte, sondern bereits dem bloßen Treibstoff den Nimbus des Fortschritts¹⁰³ zu verleihen versuchte. Auch die Mineralölindustrie erhoffte sich, von dieser neuen metaphorischen Qualität des Benzins zu profitieren und betonte gleichzeitig den eigenen, angeblich enormen wirtschaftlichen und sozialen Stellenwert in der Weimarer Gesellschaft.¹⁰⁴

In der späten Weimarer Republik avancierte die Tankstelle zu einem chiffrüberfrachteten Großstadtsymbol. Dass dieser Aufstieg nicht bloß auf exzentrische Künstler-

⁹⁹ Zur Bewertung von Bahnhofsvierteln im 19. Jahrhundert vgl. Schivelbusch (2000), S. 152.

¹⁰⁰ Vgl. „Ein Bau dem die Zustimmung...“ (1924), S. 188: Der Autor betont dezidiert, dass Bellings, Gellhorns und Knauthes Entwurf bei der „Stadtverwaltung“ und „manchem Bürger“ auf Widerspruch stieß.

¹⁰¹ Zwischen 1927 und 1930 verfünffachte sich die Anzahl der Tankstellen. Vgl. Polster (1996), S. 48.

¹⁰² Leider haben sich zu der damaligen Reaktion von „Nichtfachleuten“ gegenüber Tankstellen beinahe keine Quellen erhalten. Einen aufschlussreichen Hinweis über die vorrangig ablehnende Haltung der Bevölkerung bietet jedoch der o.g. Aufsatz des Bonner Regierungsbaumeisters Renfert: Der Autor bemüht sich sehr angestrengt darum, seine fachfremde Leserschaft davon zu überzeugen, dass mit der zunehmenden Errichtung von Großtankstellen der ihrerseits befürchteten „Verschandlung des Strassenbildes“ entgegengewirkt werden könne. Vgl. Renfert (1928), S. 593.

¹⁰³ Vgl. Polster (1996), S. 57.

¹⁰⁴ Der damalige Olex-Direktor Wilhelm Krauss, der später unter dem NS-Regime auf unrühmlichem Wege zum Generaldirektor des Unternehmens avancieren sollte, hob in einem 1929 konzipierten Vortrag u.a. die vermeintliche Werbekraft der Tankstellen für die Automobilindustrie hervor: Seiner Ansicht nach motiviere allein der Anblick einer Tankstelle zum Automobilwerb, womit das Tankstellenwesen erheblich zur Schaffung von Arbeitsplätzen beitragen würde. Vgl. die auszugsweise Wiedergabe der Rede Krauss' vor der Brennkrafttechnischen Gesellschaft, Berlin im Jahre 1929 in: Förster (1979), S. 170/171.

und Künstlerinnen-Kreise begrenzt blieb¹⁰⁵, verdeutlicht ein 1930 in der konservativen Stadt Halle erscheinender Zeitungsartikel. Nur sieben Jahre nachdem die Ausführung von Bellings, Gellhorns und Knauthes Olex-Entwurf 1923 in der Saalestadt, von heftigen Protesten begleitet, verhindert wurde, konstatierte man die Realisation der unweit des Riebeckplatzes gelegenen Rhenania-Großtankstelle¹⁰⁶ (**Abb. 93**) nicht bloß nüchtern, sondern begrüßte sie geradezu enthusiastisch als „*Bereicherung des modernen Stadtbildes*“¹⁰⁷. Dabei belegt die Präsentation der Rhenania-Tankstelle als eine der wenigen Abbildungen in einer Wirtschaftsbeilage der Hallischen Nachrichten einmal mehr den den Tankstellen in der späten Weimarer Republik zugewiesenen Symbolwert: Ziel der Beilage war es – entgegen der damals verbreiteten Meinung eines kulturellen und wirtschaftlichen West-Ost-Gefälles¹⁰⁸ - die so genannte „mitteldeutsche“ Region als besonders progressiv und wirtschaftlich potent zu offerieren. Eindeutig erhoffte man sich von der Abbildung einer Großtankstelle diesem Rückschrittlichkeits-Image glaubhaft zu trotzen und sich den Anschein einer weltoffenen, wirtschaftlich intakten Metropole mit ausgeprägter Zukunftsorientierung verleihen zu können. Dies galt einmal mehr, da die auch andernorts gefeierten Großtankstellen¹⁰⁹ zu diesem Zeitpunkt noch in sehr wenigen Großstädten anzutreffen waren¹¹⁰.

Zusammenfassend nahmen in der späten Weimarer Republik selbst konservative städtische Baubehörden wie die von Wilhelm Jost geleitete Hallesche keinen wirklichen Anstoß mehr an Tankstellen – auch nicht an modern gestalteten – sofern sie lukrative Pachteinahmen versprachen und außerhalb des Stadtkerns blieben. Vergewagt man sich die gleichzeitige Präferenz eher gemäßigt moderner bzw. konservativer Architektur bei allen übrigen Bauaufgaben der Saalestadt, wird ein keineswegs auf Halle beschränkter gestalterischer Sonderstatus der Tankstelle deutlich, den man anhand eines Ausblickes auf die 1930er und 1940er Jahre noch eindringlicher veranschaulichen kann: Wie bei annähernd keiner weiteren Bauaufgabe wurde ein modernes Gewand bei Tankstellen unter dem NS-Regime nicht bloß schweigend toleriert¹¹¹, sondern geradezu als Werbemedium des Systems instrumentalisiert. Selbst

¹⁰⁵ Über die bereits von Bernd Polster (1996, S. 159-163) erwähnten Beispiele – etwa Georg Scholz' bekanntes „Selbstportrait mit Litfasssäule“ (1926) – hinausgehend vgl. ausführlich: Zeller, Reimar (Hg.): Das Automobil in der Kunst. AK, München 1986.

¹⁰⁶ Architekt dieses, an der Merseburger Straße / Ecke Schmiedstraße realisierten Gebäudes war der in Halle ansässige Otto Steinkopff.

¹⁰⁷ Moderne Tankstellen. In: Hallische Nachrichten (1930), Nr. 132, Sonderausgabe „Das schaffende Mitteldeutschland“, 07.06.1930.

¹⁰⁸ Als Bestätigung dieses West-Ost-Gefälles wurde auch die geringe Anzahl in „Mitteldeutschland“ ansässiger Mitglieder des Bundes Deutscher Architekten (BDA) empfunden. Vgl. hierzu Hage (1926), S. 1266.

¹⁰⁹ U.a. Renfert (1928).

¹¹⁰ Vgl. die bei Kleinmanns (1999), S. 322-325 aufgelisteten Großtankstellen.

¹¹¹ Als Beispiele modernen Tankstellenbaus im Nationalsozialismus seien die als Prototypen konzipier-

in den frühen 1940er Jahren, d.h. zu einem Zeitpunkt, zu dem man offiziell den neu zu errichtenden Tankstellen den „Heimat-Schutz-Stil“ verordnet hatte¹¹², hieß man moderne Tankstellengestaltung nicht bloß gut¹¹³, sondern warb mit ihr geradezu für das Regime¹¹⁴. Die offensichtliche Orientierung am „Neuen Bauen“ der Weimarer Republik bei den ersten Reichsautobahn-Tankstellen¹¹⁵, an deren Planung sich u.a. Ludwig Mies van der Rohe aktiv beteiligte, veranschaulicht resümierend eindringlich, dass die Übernahme von Formen, aber auch Initiatoren¹¹⁶ der nur vorgeblich zum strikten Feind erklärten Moderne für das NS-Regime und dessen Eklektizismus ausgesprochen unproblematisch war, solange der Effekt, d.h. in diesem Fall die wettbewerbsorientierte Demonstration technischer Höchstleistungen an der damals zum „Weltwunder“¹¹⁷ stilisierten Reichsautobahn, stimmte.

2.4 Ausblick II: Mineralölindustrie und künstlerische Moderne

Dass nicht nur die Olex Petroleum-Gesellschaft, sondern seit der zweiten Hälfte der 1920er Jahre die Mehrheit der Mineralölkonzerne eine moderne Gestaltung ihrer Tankstationen in die Wege zu leiten versuchte, ist letztlich – wie eingangs im Kontext der Intentionen der Olex Petroleum-Gesellschaft angedeutet – durch deren Trachten

ten Tankstellen Ernst Balsers für Frankfurt von 1936 (Abb. in: Zukowsky, 1994, S. 57) sowie die Carl August Bembés gleichsam für Frankfurt 1938 entworfene (Abb. in: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. 1994, S. 299) aufgeführt.

- ¹¹² Infolge des Gesinnungswandels, Tankstellen nicht mehr als technische Notwendigkeiten, sondern als „Kulturbauten nationalsozialistischer Architekturideologie vom bodenständigen, nationalen und handwerklichen Bauen“ zu betrachten, wurde seit 1937 bei der Tankstellengestaltung eine Rückbesinnung auf den so genannten „Heimat-Schutz-Stil“ verordnet. Vgl. Schumacher, Angela: „Vor uns die endlosen Straßen, vor uns die lockende, erregende Ferne...“. „Vom Tanken und Rasten auf Entdeckerfahrt durch deutsche Lande.“ In: Stommer, Rainer (Hg.): Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reichs. Marburg 1982, S. 77-90, insbes. S. 80. Zudem: Kleinmanns (1999), S. 328 - Polster (1996), S. 207 - Weihsmann, Helmut: Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs. Wien 1998, S. 138/139 - Windisch-Hojnacki, Claudia: Die Reichsautobahn. Konzeption und Bau der RAB. Diss., Bonn 1988, S. 87-94.
- ¹¹³ So war es u.a. in der 1940 erschienenen, vom „Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen“ absegneten Schrift zu Tankstellenbauten noch möglich, voll des Lobes gegenüber deutlich von der Moderne geprägten Tankstellenanlagen zu sein, wenn man die technische Komponente der Tankstellen überbetonte bzw. deren großstädtischen Rahmen hervorhob. Beliebt war es zudem, den offensichtlich technik-betonenden Charakter einiger Tankstellen schlichtweg umzudeuten: Georg Wellhausen beispielsweise meinte bei einer hochmodernen technoiden Shell-Tankstelle aus den 1920er Jahren vor allem deren „gewisse... Gefälligkeit, ja Wärme“ herausstellen zu müssen. Vgl. Wellhausen (1940), S. 121.
- ¹¹⁴ Vgl. u.a. die Fotografie einer nicht näher benannten, deutlich von der Moderne geprägten Reichsautobahntankstelle in: Die Straße. 6 (1939), S. 249 (Nachdruck der Abbildung in: Stommer, 1982, S. 17). Des weiteren vgl. das eine deutlich vom „Neuen Bauen“ beeinflusste Tankstelle wiedergebende Titelblatt von: Moderne Bauformen. 41 (1942), H. 4. Ein Nachdruck des Titelblattes befindet sich in: Nerdinger (1993), S. 17.
- ¹¹⁵ Zur Reichsautobahn (RAB) vgl. ausführlich: Stommer (1982) - Windisch-Hojnacki (1988).
- ¹¹⁶ Zu Mies' Beteiligung vgl. Weihsmann (1998), S. 124. Eine Kurzbeschreibung der zwar ausgeführten, in den 1960er Jahren jedoch zerstörten Tankstellen Mies' für das NS-Regime befindet sich in: Windisch-Hojnacki (1988), S. 83/84.
- ¹¹⁷ Vgl. das Vorwort in: Stommer (1982), S. 7.

nach werbewirksam auffälliger Architektur¹¹⁸ zu erklären. Ein Spezifikum der Zusammenarbeit von Ölindustrie und Moderne ist, dass dieser Bund nicht nur vergleichsweise frühzeitig geschlossen wurde, sondern vor allem auch – zumindest bei den Großtankstellen der späten 1920er Jahre – mit einer beinahe bei keiner weiteren Gebäudegattung nachweisbaren Ausschließlichkeit.¹¹⁹ So wurden von Hans Poelzig über Erich Mendelsohn bis zu Ferdinand Kramer zahlreiche Architekten der 1920er Jahre mit dem Entwurf einer Tankstelle oder einer Zapfsäule¹²⁰ beauftragt. Bernd Polsters These, nach der Tankstellen in den 1920er Jahren „*naturgemäß*“ zu den „*unbedeutenderen Bauaufgaben*“¹²¹ zu zählen waren, ist folglich zu relativieren. Wenn auch die quantitative Bedeutung innerhalb des Gesamtbauvolumens der Weimarer Republik tatsächlich gering war, bleibt dieser Beobachtung eine – zumindest im Kreise progressiver Architekten – sehr große ideelle Bedeutung entgegenzusetzen.¹²² Die Tankstellenbegeisterung der Vertreter des „Neuen Bauens“ fußte nicht nur auf der Erschließung einer neuen finanziellen Einnahmequelle, sondern in mindestens gleich hohem Ausmaß auf einer auffällig stark von materiellen Abwägungen gelösten Faszination für dieses Genre, wie es sich aus der Konzeption visionärer, bis in die 1950er Jahre reichender Tankstellenentwürfe ableiten lässt.¹²³ Eine wesentliche Ursache der Tankstellenleidenschaft moderner Architektinnen und Architekten mag in der Abhängigkeit zum Automobil, das spätestens seit Filippo Tommaso Marinettis

¹¹⁸ Wie schon im Fabrikbau des 19. Jahrhunderts führte dieses Streben nach Auffällig- bzw. Einprägsamkeit zunächst zu vielfältigen formalen Experimenten, wie u.a. die leider nicht näher kommentierte Abbildung einer britischen Tanksäule in Form einer Pharao-Büste bei Polster (1996, S. 44) verdeutlicht.

¹¹⁹ Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang vor allem die Dapolin- und Standard-Tankstellen des Hamburger Architekten Karl Schneider (vgl. hierzu Koch, Robert / Pook, Eberhard (Hg.): Karl Schneider. Leben und Werk (1892-1945). AK, Hamburg 1992, S. 75-76, 87-89) sowie des progressiven Baukünstlers Robert Michels. Michels war neben seiner in Kooperation mit der Architektin Lucy Hillebrand ausgeführten Tätigkeit für die DAPG auch als Werbegraphiker der Olex tätig. Vgl. Nobis, Norbert / Grohn, Christian (Hg.): Robert Michel. 1897-1983. AK, Hannover 1988, S. 114, 115, 119-124, 146-149.

¹²⁰ Vgl. Erich Mendelsohns Entwurf zu einer „Autophil“-Bürgersteigpumpe aus dem Jahre 1924 in: Mendelsohn (1930), S. 112. Des weiteren vgl. die Poelzigschen Entwürfe zu Tankvorrichtungen in: Schirren, Matthias (Hg.): Hans Poelzig. Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Baumuseum in Berlin. AK, Berlin 1989, S. 125ff. Als eine unter zahlreichen weiteren sei zuletzt auf die Frankfurter Tankstelle (1926) Ferdinand Kramers verwiesen. Eine Abbildung derselben findet sich in: Mohr, Christoph / Müller, Michael: Funktionalität und Moderne. Das Neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933. Köln 1984, S. 312.

¹²¹ Polster (1996), S. 210/211.

¹²² Als weiteres Indiz für den damals der Tankstelle beigemessenen Stellenwert ist nicht zuletzt die Präsentation einer Fotografie der Kasseler DAPG-Tankstelle Hans Borkowskys auf der von Henry Russell Hitchcock und Philipp Johnson initiierten, vielzitierten New Yorker Ausstellung „The International Style“ (1932) zu bewerten. Vgl. die überarbeitete, deutsche Ausgabe des Ausstellungskataloges: Hitchcock, Henry-Russell / Johnson, Philip: Der internationale Stil 1932. Braunschweig 1985 (= Bauwelt-Fundamente 70), S. 88.

¹²³ Als ein für die 1950er Jahre typisches Beispiel Frank Lloyd Wrights seien die 1958 konzipierten und bereits von Bernd Polster (1996, S. 230) zitierten Tankstellenprojekte für Wrights „Usonia“ genannte Idealvorstellung neuer Lebensformen erwähnt. Speziell zu „Usonia“ vgl. Reisley, Roland / Timpane, John: Usonia, New York: Building a Community with Frank Lloyd Wright. New York 2001 - Rosenbaum, Alvin: Usonia. Washington D.C. 1993.

einflussreichem „Manifest des Futurimus“ (1909)¹²⁴ zu den wichtigsten Kultobjekten der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts zählte¹²⁵, begründet gewesen sein. Speziell für das Automobil begeisterten sich die Vertreter des „Neuen Bauens“ schon wegen dessen, von rationalen Fertigungstechniken bestimmten Produktionsweges. Bereits seinetwegen galt der PKW in progressiven Kreisen als unübertroffen modern¹²⁶ – und zwar in einem derart steigenden Ausmaß, dass sich der moderne Moderne-Kritiker Josef Frank dazu genötigt sah, daran zu erinnern, dass ein Automobil nichts anderes sei als ein „*Sitz mit ... vier Rädern darunter*“¹²⁷. Zugleich gaben sich die Vertreter des „Neuen Bauens“ von der unterstellten „*Mittellinie (...) zwischen künstlerischem Entwurf und technischen Voraussetzungen*“¹²⁸ und der vermeintlich unübertroffen vollendeten Übereinstimmung zwischen Zweck und äußerem Erscheinungsbild angetan. Letztgenannte Fehleinschätzung stellt eine ebenso auffällige wie unfreiwillige Parallele zur Rezeption des „Neuen Bauens“ dar: Die Karosserieummantelung des Automobils war Produkt ausgeklügelten Tarnungsstrebens¹²⁹ und gab ebenso wenig Aufschluss über das Innere wie beispielsweise die zeitgenössisch gleichermaßen als vorbildlich funktional zelebrierte Laugerei der Silberhütte der Mansfeld AG, deren Fassade bekanntlich nicht einmal die Anzahl der Geschosse stichhaltig erkennen ließ.

Tankstellen waren für die Architektenschaft der 1920er Jahre jedoch nicht nur als Attribut des hochgeschätzten Automobils von Interesse. Parkhäusern und Garagen vergleichbar, reizte zudem die völlige Neuartigkeit der Bauaufgabe. Nach offizieller Darstellung der Vertreter des „Neuen Bauens“ garantierte die architekturhistorische Voraussetzungslosigkeit dieser Bauten angeblich den größtmöglichen gestalterischen Spielraum. Als paradigmatisch für dieses, sich weniger in der baukünstlerischen Praxis als vielmehr in den Schriften niederschlagenden Denkens kann ein von Alfred Gellhorn kurz nach Ende des Ersten Weltkrieges veröffentlichter Aufsatz gelten: In diesem hob

¹²⁴ Bereits im Jahre 1909 formulierte der italienische Futurist Marinetti einen gezielt gegen traditionelle Kunst gerichteten Lobgesang auf das Automobil: „*Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen, (...), ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.*“ Vgl. Marinetti, Filippo Tommasi: Manifest des Futurismus. Zit. n. Schneede, Uwe M.: Umberto Boccioni. Stuttgart 1994, S. 47. Zum Einfluss dieses Manifestes auf die europäische Moderne s. ebd., S. 45ff.

¹²⁵ Zur Thematik „Neues Bauen“ und Automobil vgl. Mai, Ekkehard: Das Auto in Kunst und Kunstgeschichte. In: Buddensieg / Rogge (1981), S. 332-346 - Zeller, Reimar (Hg.): Das Automobil in der Kunst. 1886-1986. AK, München 1986.

¹²⁶ Vgl. Pehnt, Wolfgang: Automobilmachung. Das Kraftfahrzeug und die Architekten – Zur Geschichte einer Faszination. S. 299 In: Zeller (1986), S. 298-310.

¹²⁷ Frank, Josef: Vom Neuen Stil. Ein Interview. S. 247. In: Die Baukunst (1927), H. 9, S. 233-250.

¹²⁸ So charakterisierte die u.a. mit Tankstellen-Entwürfen für die DAPOLIN beauftragte Architektin Lucy Hillebrand ihre Automobilbegeisterung in einem Interview zu ihrem ehemaligen Kollegen Robert Michel. Ein auszugsweiser Nachdruck des Interviews befindet sich in: Nobis / Grohn (1988), S. 119-124; Zitat S. 120.

¹²⁹ Auf die mangelnde formale Übereinstimmung von technischer Notwendigkeit und tatsächlichem Erscheinungsbild der Karosserie hat bereits Pehnt (1986), S. 300, hingewiesen.

er die erst in der Gegenwart neu entstandenen Bauaufgaben als die Interessantesten hervor, da diese weniger der „*kläglichen Nachahmungswut*“¹³⁰ ausgesetzt seien.

Trotz nachweislich intensiver Zusammenarbeit von Mineralölindustrie und Vertretern des „Neuen Bauens“ muss Bernd Polsters These, nach der diese Verbindung auf die „*Aufgeschlossenheit der Benzinkonzerne*“¹³¹ zurückzuführen sei, modifiziert werden. Die vermeintliche Aufgeschlossenheit der Ölgesellschaften blieb in einer für die architektonische Landschaft der Weimarer Republik bezeichnenden Weise auf Tankstellen begrenzt.¹³² Bei den übrigen Bauaufgaben – insbesondere den traditionell am stärksten mit Repräsentationspflichten assoziierten Verwaltungsbauten¹³³ – präferierten sie, wie das Gros der Industrie der Weimarer Republik, konservative bzw. „moderat moderne“ Architekten. So bediente man sich bei dem seit Mitte des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts konzipierten und um 1922 vollendeten Hauptverwaltungsgebäude von DEA und Olex in Berlin-Schöneberg (**Abb. 88**) eines ausgesprochen konservativen Formenvokabulars¹³⁴, obwohl zu diesem Zeitpunkt, wie nicht zuletzt der „Forsterhof“ veranschaulicht, sehr wohl erste Synthesen zwischen Vertretern des „Neuen Bauens“ und der Industrie – wenngleich einer sehr kleinen, lokal begrenzten „Industrie“ – im Büro- und Verwaltungsbau zustande gekommen waren. Das 1926/27 vollendete Ludwigshafener Verwaltungsgebäude der der Shell assoziierten Rhenania-Ossag-Mineralölwerke (**Abb. 94**) lässt zwar eine intensivere Auseinandersetzung mit aktuelleren zeitgenössischen Strömungen erkennen, doch werden diese Minialexkurse in einen ganz und gar konventionellen Rahmen eingebunden, der in deutlichem Kontrast zu dem modernen Habitus der dem Verwaltungsgebäude vorgelagerten Zapfsäulen steht.¹³⁵ Auch die Fassade des 1929-31

¹³⁰ „*Wir dürfen es (das wirklich Neuartige, d. Verf.) suchen in der zwingenden Eigenart der Bauaufgaben, die keine Vorbilder in der Vergangenheit besitzen und kläglicher Nachahmungslust weniger ausgesetzt sind.*“ Gellhorn, A.: Künftiges Bauwesen. (1919/20), S. 200.

¹³¹ Polster (1996), S. 207.

¹³² Da eine der Architektur der Ölkonzerne im frühen 20. Jahrhundert gewidmete Untersuchung bislang leider noch nicht vorliegt, können hier nur Haupttendenzen aufgezeigt werden.

¹³³ Der eigentliche Ort der Repräsentation grösserer Unternehmen war – wie schon im 19. Jahrhundert – nicht im Bereich der Produktion, sondern bei den Verwaltungsbauten zu suchen. Vgl. hierzu auch Drepper, Uwe: Das Werktor: Zugang zur Welt der Arbeit. S. 50/51. In: ders. (Hg.): Das Werktor. Architektur der Grenze. München 1991, S. 44-53.

¹³⁴ Die Fassadengestaltung steht in deutlichem Widerspruch zur Progressivität des Konstruktionskonzeptes, denn die Eisenbetonkonstruktion wurde zeitgenössisch wegen ihrer Fortschrittlichkeit hinsichtlich der Ermöglichung des bereits im Kontext des „Forsterhofes“ besprochenen, sogenannten „elastischen Grundrisses“ gelobt. Vgl. Seeger (1924), S. 32/33. Allerdings war diese, der Fassade widersprechende Fortschrittlichkeit weit entfernt von einem Bekenntnis zur architektonischen Moderne, sondern das Resultat rein ökonomischer Abwägungen – bekanntlich galt damals der „elastische Grundriss“ als die wirtschaftlich sinnvollste Lösung.

¹³⁵ Die horizontal geführten Backsteinstreifen des Erdgeschosses stehen dem so genannten „Backsteinexpressionismus“ der 1920er Jahre nahe. Die im übrigen karg-kubisch belassene Fassade und der an Ozeandampfer erinnernde Fahnenmast des Daches lassen indessen eine Auseinandersetzung mit Tendenzen des „Neuen Bauens“ erahnen. Dieser Hinwendung zu aktuelleren zeitgenössischen Strömungen trotzen die hochrechteckig gelagerten Fenster, deren Klassizismus-Nähe eher an

realisierten Hamburger Verwaltungsgebäudes der Shell bzw. Rhenania-Ossag (**Abb. 94.1**) erinnert trotz moderner Konstruktionsmittel eher an Verwaltungsbauten des 19. Jahrhunderts.¹³⁶ Und selbst das Gebäude, das als eines der meistzitierten Exemplare modernen Verwaltungsbaus der Weimarer Republik gelten kann – das gestalterisch Gellhorns und Knauthes „Forsterhof“ erstaunlich nahestehende Berliner Shell-Verwaltungsgebäude (**Abb. 94.2**) Emil Fahrenkamps (1885-1966)¹³⁷ – tritt den Betrachtenden in eher gemäßigt modernem Gewand entgegen. Im Gegensatz zu den weitaus radikaler-modernen, von Shell in Auftrag gegebenen Tankstellenentwürfen¹³⁸ zeugt insbesondere die kostspielige Travertinverkleidung des 1930-32 errichteten Berliner Shellhauses von einem Auftraggeberverständnis, das auf etablierte Repräsentationsmomente nicht gänzlich zu verzichten bereit war. Bereits mit der Wahl Emil Fahrenkamps demonstrierte die Shell AG den erwünschten Weg. Fahrenkamp hatte sich zuvor erstrangig durch seine stilistisch eher konservativen Düsseldorfer Bauten einen Namen gemacht, wobei ihm diese unverbindliche Synthese modernistischer und traditionalistischer Elemente in der Folge auch eine große Anzahl bereitwillig ausgeführter Aufträge des NS-Regimes einbringen sollte¹³⁹. – Allerdings hätten einige der selbsterklärterweise radikaler-modernen Kollegen Fahrenkamps

Verwaltungsbauten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts denken lässt. Schon Müller-Wulckow sprach mit dezent kritischem Unterton von einer „konventionelle(n) Fensterform“ des Rhenania-Gebäudes. Vgl. Müller-Wulckow (1929), S. 103.

¹³⁶ Zu diesem, vom Düsseldorfer Architekten Rudolf Brünig konzipierten und in Stahlbeton ausgeführten Hamburger Verwaltungsgebäude vgl. Seeger (1933), S. 70-72.

¹³⁷ Da bislang keine Monographie zu dem Gesamtwerk Fahrenkamps erschienen ist, sei als Gesamtüberblick auf zwei entstehungszeitliche Werkmonographien verwiesen: Hoff, August: Architekturen. Prof. Emil Fahrenkamp, Düsseldorf. Düsseldorf 1925 - ders.: Emil Fahrenkamp. Ein Ausschnitt aus den Jahren 1924-27. Stuttgart 1928. Ebenso unterblieb bislang eine detaillierte Analyse zum Shell-Gebäude, die auf die oben festgestellten Parallelen zum „Forsterhof“ hätte eingehen können. Neben der offenkundigen Vorbildlichkeit des Berliner Kathreiner-Hochhauses (1929-30) Bruno Pauls ist die von Rainer Stommer beobachtete Übereinstimmung mit Wilhelm Riphahns Kölner Wohnhaus von 1927 zwar bemerkenswert (vgl. Stommer (1990), S. 165); dennoch sei ausdrücklich angemerkt, dass auch der bekanntlich in den 1920er Jahren republikweit geschätzte Hallesche „Forsterhof“ – insbesondere wegen der Übereinstimmung in der Bauaufgabe – nicht ohne Einfluss gewesen sein dürfte. Die Höhenstaffelung und die gerundeten Ecken sind hierbei ebenso wie die Kombination hoher, die gesamte Fassade umlaufender Fensterbänder mit schmalen Vertikalstützen als das einzige die Fassade rhythmisierende Moment die auffälligsten Überschneidungen. Die der Beton-Faszination der frühen 1920er Jahre entsagende Travertinverkleidung sowie die Ende der 1920er Jahre zu einer ausgehöhlten Formel modernen Bauens avancierten, über Eck geführten Fenster des Shell-Gebäudes indessen sind als wesentliche Abweichungen zum „Forsterhof“ zu betrachten. Der keineswegs einer effizienten Raumnutzung dienliche Zick-Zack-Grundriss des Shell-Verwaltungsgebäudes ist wiederum, wenngleich nicht vom „Forsterhof“ direkt übernommen, so doch in derselben Kristallmanie-Tradition zu sehen wie die Dachschräge des Halleschen Bürobau. Mit anderen Worten stand Fahrenkamp expressiv durchwirkten Entwürfen der frühen Nachkriegszeit bei seinem Gebäude am Berliner Reichpietsch-Ufer erheblich näher als die zunächst sachlich-karg wirkende Fassade Glauben schenken mag.

¹³⁸ Neben der beinahe zeitgleich entstandenen, im vorigen Kapitel genannten Halleschen Rhenania Ossag-Tankstelle vgl. die Abbildungen in: Tankstellen. Typisierte Kleinbauten im Stadtbild. (1932), S. 177.

¹³⁹ Neben seinen Entwürfen für das KdF-Seebad Prora auf Rügen seien hier u.a. das von Fahrenkamp konzipierte Hauptrestaurant und der Erfrischungsstand auf der Düsseldorfer NS-Ausstellung „Schaffendes Volk“ (1937) genannt. Vgl. die Abb. in: Zukowsky (1995), S. 73.

bekanntlich nicht minder bedenkenlos gerne Aufträge vom NS-Regime übernommen¹⁴⁰. Auch wenn das Berliner Shell-Gebäude innerhalb des Fahrenkampschen Œuvre zweifelsfrei das am stärksten durch die Moderne beeinflusste Bauwerk darstellt, sei betont, dass sich Fahrenkamp hier im Vergleich zu Gellhorn relativ spät moderner Architektur entliehener Elemente bedient. Das Shell-Gebäude wurde zu einem Zeitpunkt vollendet, zu dem das „Neue Bauen“ nicht mehr vorrangig als bekämpfte Provokation empfunden wurde, sondern längst – wie die kurz zuvor erfolgte Realisation des deutschen Pavillons auf der Weltausstellung in Barcelona (1929) durch Ludwig Mies van der Rohe belegt – als staatlich abgesegnete Repräsentationsform in Erscheinung getreten war.

Letztlich muss die Existenz der Tankstelle als Experimentierfeld des „Neuen Bauens“ in Abhängigkeit zur Bauaufgabe und keineswegs im Kontext vermeintlich liberaler gesinnter Auftraggeber gesehen werden. Dass die konservativen Mineralölgesellschaften ihren üblichen Gepflogenheiten widersprechend, zumindest bei ihren Tankstellen Architekten des „Neuen Bauens“ vorsahen, erklärt sich primär aus dem Umstand, dass der Typus der Tankstelle von Beginn an – und somit nicht erst im Nationalsozialismus, wie häufiger behauptet wurde¹⁴¹ – keine innerhalb der damaligen Gebäudehierarchie wirklich akzeptierte Baugattung verkörperte, sondern gleichsam als „Un-“ bzw. „Reklamearchitektur“ oder aber technische Notwendigkeit wahrgenommen wurde.¹⁴² Vom ausgeprägten, profitgesteuerten Konkurrenzbewusstsein der Unternehmen gelenkt, sollte die Gestaltung dieser „Reklamearchitekturen“ immer deutlicher den umgebenden, gebauten Normen trotzen, da das Tankstellenüberangebot in Deutschland den Konkurrenzdruck zwischen den Mineralölgesellschaften stetig steigen ließ. Dabei hatte sich bei vielen modernen Architekten in den beginnenden 1930er

¹⁴⁰ U.a. die ehemaligen Wortführer Walter Gropius oder Ludwig Mies van der Rohe bedauerten mitunter, nicht für das NS-Regime tätig gewesen sein zu können. Vgl. hierzu Nerdinger, Winfried: *Modernisierung. Bauhaus. Nationalsozialismus*. In: ders. (Hg.): *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*. München 1993, S. 9-23.

¹⁴¹ Die von Schumacher und Weihsmann angesprochene, zu NS-Zeiten übliche Sicht, Tankstellen als „*technisch notwendiges Zubehör des Verkehrs*“ (Lindner, Werner: *Einzellösungen für Tankstellen*. In: *Die Straße 5* (1938), H. 5, S. 175; zit. n. Weihsmann (1998), S. 139; dieselbe Argumentation bereits bei Schumacher 1982, S. 78) zu betrachten, ist keine NS-spezifische Sicht, sondern vielmehr ein nahtloses Anknüpfen an die Weimarer Republik.

¹⁴² Ein wichtiges Indiz für diese Bewertung sind u.a. die mannigfaltigen Empfehlungen zur bestmöglichen Position, Sicherheit, Wirtschaftlichkeit oder auch Größe einer Tankstelle bei gleichzeitiger völliger Ausblendung einer konkret greifbaren Auseinandersetzung mit der Architektur des Gebäudes bzw. allgemeinen gestalterischen Fragen in der die wichtigsten zeitgenössischen Strömungen sammelnden Tankstellen-Rubrik in: *Wasmuths Lexikon der Baukunst*. Bd. 4, 1932, S. 507/508. Obschon die Akzeptanz gegenüber Tankstellen in den frühen 1930er Jahren bekanntlich gestiegen war, wird dieses Thema – wie zehn Jahre zuvor – noch immer ausschließlich von einer rein pragmatischen Seite behandelt. So hatte u.a. bereits Müller (1924, S. 44) seiner wohlwollenden Tankstellenbesprechung zwar einen detaillierten Lageplan beigefügt, nicht jedoch eine Abbildung des eigentlichen Gebäudes. Exakt in dieser Tradition ist auch die Tankstellenbesprechung in *Wasmuths Lexikon der Baukunst* zu sehen.

Jahren längst herumgesprochen, dass einzig dieser Konkurrenzdruck Anlass war, die Konzeption von Tankstellen an moderne Baukünstler weiterzuleiten.¹⁴³ An dieser Stelle zeigt sich das Verhältnis zwischen Industrie und architektonischer Moderne der Weimarer Republik besonders eindringlich: Die von den Wortführern des „Neuen Bauens“ als die eigentlichen Ideale in unzähligen Aufsätzen in Szene gesetzten und daher den Unternehmern sicherlich nicht unbekanntem Intentionen¹⁴⁴ aushöhlend, wurde das „Neue Bauen“ von der Industrie auf die Funktion eines werbeträchtigen, sich von der Mehrheit der übrigen Bauten exotisch absetzenden Blickfangs reduziert.

3. Bautypologische Überlegungen

3.1 Zur Übernahme verbindlicher Merkmale früher Olex-Tankhäuser

Der bisherige Rezeptionstenor, die Hallesche Olex-Tankstelle wie ein vorgabenfrei projektiertes Objekt zu besprechen¹⁴⁵, muss merklich korrigiert werden. Fernab deutlich divergierender stilistischer Mittel befindet sich Bellings, Gellhorns und Knauthes Entwurf bereits hinsichtlich der gleichermaßen städtebaulich abwertenden und dennoch verkehrsgünstigen Positionierung in der Nähe eines Hauptbahnhofes¹⁴⁶, aber auch in der Artikulation als massiv durchgebildeter Zentralbau, vollauf in Übereinstimmung mit der Mehrheit der Olex-Bauten der ersten Hälfte der 1920er Jahre. (**Abb. 91-91.3, 92.1, 92.2, 92.7-92.9**) Zurückzuführen ist dieses Grundkonzept wahrscheinlich auf das erste Olex-Tankhaus am Hannoverschen Raschplatz, das wie das Hallesche Projekt als überkuppelter Rundbau konzipiert wurde. In Anlehnung an diese Station verbargen annähernd alle Olex-Bauten bis Mitte der 1920er Jahre den damaligen strengen städtischen Auflagen nach Tarnung entgegenkommend – und nicht etwa wie Bruno Müller es darzulegen versucht, aufgrund praktischer Vorteile¹⁴⁷ – die Zapfanlagen im Inneren. Nur in Ausnahmefällen wurde ein ungehinderter Blick auf die in Gebäudenischen deponierten Zapfschläuche geboten (**Abb. 92.11**). Des Weiteren waren

¹⁴³ So bezeichnete u.a. ein zu Beginn der 1930er Jahre verfasster Aufsatz den wirtschaftlichen Konkurrenzdruck zwischen den Unternehmen als einzige Ursache der Beauftragung von Baukünstlern zur Errichtung von Tankstellen. Vgl.: Großtankstelle des deutschen Benzolverbandes Bochum in Magdeburg. In: Stein Holz Eisen 44 (1930), H. 8, S. 183. Auch Gellhorn griff diesen Wettbewerbsdruck auf. In offensichtlicher Bemühung, neue Auftraggeber zu finden, gab er vor, nur die Mineralölgesellschaft werde sich durchsetzen, die „eine besonders vollendete und einprägsame Form“ fände. Vgl. Gellhorn, A.: Gestaltung von Tankstationen. (1931), S. 129.

¹⁴⁴ Zu der schon in der Einleitung zitierten, zuvor in diesem Ausmaß nicht nachweisbaren Flut theoretischer Bekenntnisse der modernen Architektenschaft in Fachzeitschriften vgl. Ciré, Annette / Ochs, Haila: Die Zeitschrift als Manifest. Basel, Berlin, Boston 1991

¹⁴⁵ Dieser Ansatz gilt von den entstehungszeitlichen Kommentaren bis in die Gegenwart.

¹⁴⁶ Die Olex-Bauten Hannovers und Leipzigs befanden sich gleichermaßen in Bahnhofsnähe. Vgl. Polster (1996), S. 206.

¹⁴⁷ Vgl. Müller (1924), S. 44: „... wird der Zapfschlauch durch das Ausgabefenster gesteckt, so daß der Bedienungsmann auch während der Benzinabgabe im Innenraum verbleiben und hier bequem die verkauften Mengen ablesen kann.“

die Gebäudeausmaße – wie bei allen frühen Olex-Tankhäusern – annäherungsweise an die des Hannoverschen Vorbildes angeglichen worden.¹⁴⁸ Da sowohl Lage als auch Bautypus und Größe bei Bellings, Gellhorns und Knauthes Entwurf durch Vorgaben des Auftraggebers festgelegt worden waren, bestand die Hauptaufgabe der Künstlergemeinschaft folglich – wie schon beim Entwurf der Mansfeld AG – primär in der Fassadengestaltung.

Ein deutlicher Unterschied zu dem Gros früher Olex-Tankstellen bestand jedoch in der Positionierung auf einer Verkehrsinsel: Bellings, Gellhorns und Knauthes Entwurf verfügte über eine vom Hauptverkehr abgetrennte, eigenständige Zu- und Abfahrtsmöglichkeit, während die Mehrzahl der Olex-Bauten am Bordsteinrand errichtet wurde. Dieses – wiederum bereits bei dem Hannoverschen Tankhaus anzutreffende¹⁴⁹ – vermutlich aus den USA übernommene Konzept¹⁵⁰, kann als Vorstufe eines für die späteren „Großtankstellen“ charakteristischen Lageplans gelten. Weniger Bellings, Gellhorns und Knauthes persönlichen Duktus als vielmehr die Maßgeblichkeit kaufmännischer Überlegungen unterstreichend, ist im Gegensatz zu der Mehrheit früher Olex-Tankstellen im Inneren der Halleschen Olex-Tankstelle bereits ein Waschbecken nachweisbar. Diese, abermals als Vorstufe des späteren Service-Konglomerates „Großtankstelle“ zu bewertende Waschvorrichtung wurde erst unter dem steigenden Konkurrenzdruck der frühen 1930er Jahre als gezieltes Lockmittel vermehrt eingesetzt.¹⁵¹

3.2 „fabrique“ – Ausstellungsbau – Kiosk: Die Vorfahren der Architekturgeschichte

Bereits die zeitgenössisch mitunter gebräuchlichen Bezeichnungen „Tank-Pavillon“¹⁵² oder „Tank-Kiosk“¹⁵³ verraten die eigentliche Ableitung des Tankhauses aus dem

¹⁴⁸ Die Hannoversche Olex-Tankstelle war mit einer Höhe von 3,20 m und einem Durchmesser von 2,70 m unwesentlich kleiner als Bellings, Gellhorns und Knauthes 3,80 m hohes, einen Durchmesser von 3,60 m aufweisendes Projekt. Zu den Maßen der Hannoverschen Tankstelle vgl. Bauakte Olex-Tankstelle Hannover, Raschplatz. (Stadtarchiv Hannover, HR XIV, F. c., Nr. 5, Beiakte 1, Unterakte I.)

¹⁴⁹ Vgl. den Lageplan in: Müller (1924), S. 44.

¹⁵⁰ Eine Abbildung einer ebenso auf einer Verkehrsinsel gelegenen, in den 1910er Jahren errichteten, US-amerikanischen Atlantic-Tankstelle befindet sich in: Polster (1996), S. 26.

¹⁵¹ Erst in den 1930er Jahren empfahl die Olex-Leitung ihren Pächtern und Pächterinnen, die generelle Installation von Waschbecken mit dem einprägsamen Slogan, dass „*Händewaschen stets erfrischt / Wenn man weitgefahren ist*“. Vgl. „BP-Olex-Kundendienst“. o.J. (um 1935), S. 30. (BP-Archiv, Hamburg)

¹⁵² Per Definition hatte ein aufwendig errichteter, mit unterirdischem Tank versehener „Tank-Pavillon“ mit einem Pavillon im eigentlichen Sinne, d.h. mit einem schnell aufschlagbaren Bauwerk, das in Form eines Zeltes oder mit Hilfe anderer leicht zusammenfügbarer Baumaterialien errichtet werden kann, wenig gemeinsam. Seit dem 14. Jahrhundert für kleine selbständige Gebäude als Begriff im Palastbau gebräuchlich, wurden Pavillons jedoch nachfolgend vermehrt als Synonym für ein Gartenhaus jedweder Konstruktionsweise benutzt. Vgl. Lexikon der Kunst. Bd. 5, Leipzig 1993, S. 484.

Bereich der Gartenarchitektur, wobei nicht nur eine bautypologische, sondern auch eine situative und funktionale Übereinstimmung festzustellen ist. Zunächst bestand eine auffällige Parallele in der sozialen Herkunft der Nutzer und Nutzerinnen: Betrachtung und Besitz von Gartenarchitekturen waren ursprünglich einer finanziellen Elite vorbehalten, der nicht zuletzt auch die frühen Autofahrerinnen und -fahrer, d.h. die eigentlichen Nutzer und Nutzerinnen von Tankstellen, angehörten. Betrachtet man weiterhin die so genannten „fabriques“, die als Staffage- und Unterhaltungsarchitekturen innerhalb der Landschaftsgärten errichtet wurden und reduziert selbige auf deren Funktion als „Orientierungsbilder“ innerhalb des Gartens¹⁵⁴, so können analog frühe Tankstellen als Orientierungsbilder innerhalb der Stadt verstanden werden. Diese These unterstreichend, wurde zumindest Bellings, Gellhorns und Knauthes Modell entstehungszeitlich einem Denkmal vergleichbar als „*wirkungsvolle(s) Verkehrsmonument*“¹⁵⁵ gepriesen, wobei man mit dieser Interpretation nicht nur der Werbestrategie des Auftraggebers, sondern auch Gellhorns künstlerischen Intentionen sehr entgegenkam: Bekanntlich forderte Gellhorn die Errichtung von der Orientierung dienlichen, städtischen „Merkzeichen“¹⁵⁶. Zusätzlich bestätigt die Hinzunahme eines Bildhauers, der überdies aufschlussreicherweise bei einem Entwurf zu einem tatsächlichen Denkmal (1926) (**Abb. 95**) auf den Tankstellen-Entwurf zurückgriff¹⁵⁷, dass die Olex-Tankstelle von Anbeginn als ein städtebaulich markant zu plazierendes Denkmal begriffen wurde bzw. werden sollte.

Als wolle man die eigentliche Herkunft der Tankstelle aus dem Bereich der Gartenarchitektur unterstreichen, sollte die unmittelbare Umgebung von Bellings, Gellhorns und Knauthes Modell in abermaliger Analogie zum Hannoverschen Tankhaus bzw. zahlreichen weiteren frühen Olex-Tankhäusern – einer grünen Oase im Großstadtdschungel bzw. einer Zufluchtsinsel inmitten des vielbefahrenen Riebeckplatzes vergleichbar – bepflanzt werden bzw. bestehendes Grün erhalten

¹⁵³ Vom persischen sog. „Köschk“ abgeleitet, definierte man einen Kiosk in den 1920er Jahren als ein „*rundes oder viereckiges Gartenzelt, dessen Dach von Säulen getragen*“ wurde und dessen Interkolumnien offen bzw. durch ein Gitterwerk verbunden waren. Vgl. Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 3, Berlin 1931, S. 349. Im Jahre 1931 wurde der Begriff des Kiosks somit noch im erstaunlich engen Kontext zu Gartenarchitekturen gesehen, obwohl sich seinerzeit Verkaufskioske bzw. kleine Kassenhäuser rasant verbreiteten. Zur Kiosk-Rezeption in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vgl. auch Kap. B.III.4.1.1 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁵⁴ So schrieb der zeitgenössische Gartentheoretiker Hirschfeld, die so genannten „fabriques“ müssten „*das Auge sogleich anlocken*“. Vgl. Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst. Leipzig 1779-85; Nachdruck: Hildesheim 1973, Bd. 3, S. 43. Zur damaligen Interpretation von Kleinarchitekturen innerhalb des Landschaftsgartens allgemein vgl. zudem Hirschfeld (1779-85), Bd. 3, S. 35-57.

¹⁵⁵ Redslob (1924), S. 45.

¹⁵⁶ Dieses bereits im Rahmen des „Forsterhofes“ diskutierte Moment findet bei der Olex-Tankstelle einmal mehr Bestätigung, da Gellhorn selbst vorgab, bei der Konzeption der Olex-Tankstelle eine „*weithin sichtbare orientierende Wirkung*“ erzielt haben zu wollen. Vgl. Gellhorn, A.: Phantastik... (1929), S. 10.

¹⁵⁷ Zu Bellings Entwurf zu einem Beethoven-Denkmal vgl. Nerdinger (1981), S. 203, 240.

bleiben. Diese unmittelbare Konfrontation von Architektur und Natur, die den zeitgenössischen Rezipienten als hervorhebenswerte Besonderheit galt – Redslob bezeichnete die Verkehrsinsel des Riebeckplatzes als „*Zwitter von Idyll und Knotenpunkt*“¹⁵⁸ –, dürfte nicht nur den Ambitionen des durch Theodor Fischers Großstadt- und Naturbild geprägten Alfred Gellhorn¹⁵⁹ entsprochen haben, sondern auch den pittoresken Tarnungstendenzen des Tankstellenbaus der frühen 1920er Jahre¹⁶⁰. Ein spezifisch deutsches Phänomen war die Anlehnung an Gartenarchitekturen indessen nicht. Bereits die ersten Tankstellen in den USA bedienten sich dieses Codes.¹⁶¹ Obschon die Eindeutigkeit des eigentlichen architektonischen Ursprungs nicht verwischt wurde, leistete der Tankstellenbau der 1920er Jahre mit der Rezeption von Gartenarchitektur im Bereich des Industriebaus keine Pionierarbeit, sondern konnte sich an der Entwicklung der Ausstellungsarchitektur seit der vorletzten Jahrhundertwende orientieren. Schon diese lehnte sich nicht nur gestalterisch an Gartenarchitekturen an, sondern verfügte zeitgleich über deutliche umgebungsbezogene und funktionale Parallelen im Sinne einer gleichermaßen im Garten errichteten „Unterhaltungsarchitektur“¹⁶². Besonders evident wird die Vorbildfunktion der Ausstellungsbauten für frühe Tankstellen anhand des Beispiels einer Bremer Olex-Tankstelle (um 1924/25)¹⁶³ (**Abb. 92.2**): Diese zeigt frappante Überschneidungen mit Gropius’ und Meyers Pavillon für die Gasmotorenfabrik Deutz der Kölner DWB-Ausstellung (1914) (**Abb. 96**). Dass sich die Mineralölindustrie bei der Realisation ihrer Tankstellen von Ausstellungs-Werbebauten leiten ließ, lag geradezu auf der Hand: Bekanntlich sollte das Tankhaus die Werbefunktion der vormals üblichen Benzinfässer übernehmen und

¹⁵⁸ Redslob (1924), S. 46. Auch dem Verfasser des Bauwelt-Artikel schien es betonenswert, dass die Tankstelle von drei alten Bäumen umgeben war. Vgl. Ein Bau, dem die Zustimmung... (1924), S. 188.

¹⁵⁹ Zum Verhältnis von Architektur und Natur bei Alfred Gellhorn vgl. die Ausführungen zum „Landhaus E.“ im nächsten Kapitel der vorliegenden Abhandlung.

¹⁶⁰ So glaubte u.a. Gellhorns Zeitgenosse Bruno Müller angesichts der Olex-Tankstelle am Hannoverschen Raschplatz, die vorgesehenen „*Gärtnerische(n) Anlagen*“ werden den „*freundlichen Eindruck, welcher durch eine feine Farbentönung im Bauwerk selbst bereits erreicht ist, noch erhöhen.*“ Vgl. Müller (1924), S. 44.

¹⁶¹ Bereits die 1913 in Pittsburgh errichtete, von Polster als eine der ersten Tankstellen präsentierte, wurde laut schriftlicher Darlegung Polsters – leider lag keine Abbildung vor – in Form einer Pagode realisiert. Vgl. Polster (1996), S. 24.

¹⁶² Seit dem 19. Jahrhundert wurden insbesondere im Zuge der Weltausstellungen temporäre Bauten entwickelt, die von den Ausstellungshallen abgewandt in die umgebenden Gärten verlegt wurden, um isoliert und somit wirksamer in Szene gesetzt werden zu können. Zunächst hatten diese Bauten die Funktion, die neuen Möglichkeiten neuartiger Materialien mittels einprägsamer, zumeist pittoresker Gestaltung darzubieten und auf diese Weise Anregungen für dauerhafte Architektur zu liefern. Im Zuge der anhaltenden Entwicklung zu Großbetrieben und der hiermit einhergehenden Entstehung von Markenprofilen entstanden jedoch zunehmend Bauten, die nur noch als Werbeträger eines einzelnen Unternehmens dienten. Lehnten sich die vorangegangenen Werbearchitekturen noch deutlich an historische Vorbilder wie Mausoleum oder Tempietto an, rückte nachfolgend zusehends der Wunsch nach vereinfachten, jedoch einprägsamen Werbearchitekturen in den Vordergrund. Vgl. hierzu ausführlich Ciré, Annette: Exponat und Monument. In: Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus. AK, Basel, Berlin, Boston 1993, S. 126-128.

¹⁶³ Zu dieser Tankstelle vgl. Kamfenke: Benzintankanlagen. In: Baugilde 7 (1925), H. 16, S. 1112.

entsprach somit vollends dem eigentlichen Zweck der Markenprofil-Ausstellungsbauten: der unwiderruflich-einprägsamen Unternehmenshuldigung.

Gellhorns wiederholt formulierter Warnung, eine Tankstelle solle „*eindeutig die Zweckbestimmung*“ erkennen lassen, um nicht mit „*sonstigen Kiosken*“¹⁶⁴ verwechselt zu werden, entspricht der Hallesche Zentralbau aus dem Jahre 1923 letztlich lediglich durch die symbolbehaftete Fassadengestaltung. Bei dem durch das Unternehmen vorgegebenen Bautypus beginnend, wurden alle übrigen Details in absoluter Übereinstimmung mit den von Gellhorn verpönten „*sonstigen Kiosken*“ entworfen. Denn obwohl sich Belling, Gellhorn und Knauthe bei der Fassadengestaltung inständig von der bei anderen Olex-Tankstellen nachweisbaren Praxis distanzieren, mit Hilfe formaler Anlehnungen an antike Kultbauten eine Sakralisierung oder Nobilitierung des Unternehmens und seiner Produkte herbeizuführen¹⁶⁵ bzw. mittels pittoresker Fassadengestaltung euphemistisch-tarnend zu wirken, rekurrten sie in Artikulation eines kuppelbekrönten Zentralbaus auf kreisrundem Grundriss nicht minder auf die Tradition sakraler bzw. denkmalhafter Repräsentation. Auch wenn kreisrunde Grundrisse in den 1920er Jahren im Zuge des selbst auferlegten, formalen und materiellen Permanentreduzierens über eine angeblich größere Materialersparnis legitimiert wurden¹⁶⁶, verzichteten Belling, Gellhorn und Knauthe in letzter Konsequenz beim Olex-Baukörper ebenso wenig auf die weihevollen Aura von Kultbauten wie die Architekten zeitgleich entstandener, traditionalistisch orientierter Olex-Tankstellen. Sich in Grund- oder Aufriss andeutende, dem Gebrauchswert dienliche Elemente, wie sie etwa im ausgeprägten Kragdach des darauffolgenden Olex-Tankstellen-Entwurfs Gellhorns und Knauthes ansatzweise nachweisbar sind, fehlen dem Projekt von 1923 indes noch gänzlich.

Dass man bei der Halleschen Olex-Tankstelle wie schon beim „Forsterhof“ und der Silberlaugerei keineswegs der essentiellen Forderung des „Neuen Bauens“ nach einer Entwicklung des Baukörpers von Innen nach Außen Folge leistete und stattdessen die zweckbetonenden Elemente - den verhassten „Kulissenarchitekturen“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts vergleichbar - gleichsam „aufgeklebte“, kann nicht alleine Belling, Gellhorn und Knauthe angelastet werden, da der Typus des Zentralbaus bekanntlich von der Olex Petroleum-Gesellschaft vorgegeben war. Überraschend ist dennoch, dass die Hallesche Olex-Tankstelle entstehungszeitlich trotz aller offenkundigen Fassaden-

¹⁶⁴ Gellhorn, A.: Von der Form (1925), S. 129 Diese Forderung wiederholt er mit Nachdruck in: ders.: Tankstationen. (1931), S. 129.

¹⁶⁵ Dieses Ziel wurde beispielsweise beim o.g. Bremer Olex-Tankhaus verfolgt, da hier das Tholos-Schema des Deutz-Pavillons Gropius' und Meyers übernommen wurde. Zum Tholos-Schema speziell des Deutz-Pavillons vgl. Wilhelm, Karin: Nützliche und freie Kunst. In: Buddensieg, Tilmann / Rogge, Henning (Hg.): Die nützlichen Künste. AK, Berlin 1981, S. 275-293.

¹⁶⁶ Diese Darstellung u.a. bei Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau. (1926), S. 40ff.

fixierung bekanntermaßen bis ins benachbarte Ausland als mustergültiges Beispiel des „Neuen Bauens“ gefeiert wurde. Einmal mehr zeigt sich hier die große Nähe von Rezipient und Architekt des frühen 20. Jahrhunderts zum verpönten späten 19. Jahrhundert: Wenn Gellhorns Zeitgenosse Adolf Behne die Hallesche Olex-Tankstelle als wichtiges Signal für eine, dem 19. Jahrhundert entsagende Hinwendung zum angeblich überaus praktisch-funktionalen „Neuen Bauen“¹⁶⁷ betrachtete, so beschränkte er sich bei dieser Bewertung ironischerweise nicht weniger als die Rezipienten der vorangegangenen Jahrzehnte alleine auf die Fassade. „Funktional“ war die Hallesche Olex-Tankstelle lediglich im Sinne des nach einer auffallenden Fassadengestaltung strebenden Auftraggebers. Den seinerzeit allerorts beschworenen „Gebrauchswert“ des Inneren, der im Falle der Olex-Tankstelle als unbeheizter, schlecht belichteter Aufenthaltsraum für den Tankwart zu umschreiben ist, ließ er unterdessen vollständig unberücksichtigt.

4. Leitmotive der Fassadengestaltung

4.1 Zum abbildenden Charakter der Olex-Tankstelle unter dem Einfluss des russischen „Konstruktivismus“

4.1.1 Zur Vorbildhaftigkeit des russischen „Konstruktivismus“

Nicht erst Forscherinnen und Forscher der Gegenwart haben bei der Olex-Tankstelle Parallelen zum so genannten russischen „Konstruktivismus“¹⁶⁸ erkennen wollen.¹⁶⁹ Schon Gellhorn legte großen Wert darauf, den in Kooperation mit Belling und Knauthe projektierten Tankstellenentwurf in direkter Nachbarschaft zu Projekten El Lissitzkys oder Tatlins¹⁷⁰ diskutiert zu wissen. Während Gellhorn anhand dieses Vergleichs

¹⁶⁷ Innerhalb seines Werkes „Der moderne Zweckbau“ ordnete Behne die Olex-Tankstelle denjenigen Bauten zu, die er unter der Überschrift „*Nicht mehr Haus – sondern geformter Raum*“ subsumiert wissen wollte. Vgl. Behne (21964), S. 25.

¹⁶⁸ In der kunsthistorischen Literatur differiert die Definition dieses Begriffs ebenso wie die unter diesem Sammelbegriff genannten Künstler und Künstlerinnen. Im folgenden sei der Begriff im historischen Sinne, d.h. wie ihn auch Gellhorn in den 1920er Jahren gebrauchte, verwandt – nämlich für die sowjetrussische künstlerische Ausrichtung der späten 1910er und frühen 1920er Jahre, die vorgab, an den Begriff des „Konstruktivismus“ nicht lediglich ein Primat der Konstruktion, sondern eine neue Methode des Entwerfens zu binden und dabei den Einsatz geo- und stereometrischer Grundformen sowie der technisierten Welt entliehener Gegenstände bevorzugte. (Als ein Beispiel dieser Sicht, die genanntes Phänomen erstmals im russischen „Konstruktivismus“ zu entdecken glaubte, vgl. Behne, Adolf: Der Staatsanwalt schützt das Bild. In: *Die Weltbühne*. (1922), H. 47, S. 546f.) Zur Problematik des Begriffs hinsichtlich seiner nicht eindeutig bestimmbareren Herkunft, aber auch der in der kunsthistorischen Literatur geltenden Beliebtheit bezüglich der zuzurechnenden Künstler und Künstlerinnen vgl. Chan-Magomedow, Selim O.: *Pioniere der sowjetischen Architektur*. Wien, Berlin 1983, S. 149-150.

¹⁶⁹ U.a. Nerdinger (1981), S. 196 - Schulze, Ingrid: *Baugebundene Kunst...* (1981), S. 454.

¹⁷⁰ Vgl. Gellhorn, A.: *Phantastik im Bauen*. (1928) Dieser von einer Abbildung des Olex-Modells begleitete Aufsatz ist zwar nicht dezidiert dem russischen „Konstruktivismus“ gewidmet, doch wurde er von Gellhorn mit Abbildungen und Kurzkommentaren zu El Lissitzkys „*Wolkenbügel*“

offenkundig eine Aufwertung der eigenen Fortschrittlichkeit beabsichtigte – wie zu zeigen sein wird, zählte der „Konstruktivismus“ Rußlands im Jahre 1923 zu den aktuellsten Entdeckungen progressiver Künstler und Künstlerinnen –, verbargen sich hinter dem Kategorisierungsbestreben der aktuelleren Forschung mitunter politische Absichten.¹⁷¹ Da eine gezielte politische Stellungnahme im Sinne einer Solidaritätsbekundung zum Sowjetsystem jedoch sowohl für Belling und Gellhorn als auch für den am US-amerikanischem Kapitalismus orientierten Auftraggeber nachfolgend ausdrücklich widerlegt werden soll¹⁷², gilt es, die weitaus wahrscheinlicheren Ziele und Ursachen der „Konstruktivismus“-Rezeption bei der Olex-Tankstelle zu beleuchten. Um einerseits einer für stilistische Kategorisierungen charakteristischen Einseitigkeit vorzubeugen und andererseits eine Lücke der bisherigen Belling-Gellhorn-Knauthe-Forschung zu schließen, sei vorab diskutiert, welche konkreten Olex-Details überhaupt „russisch-konstruktivistisch“ anmuten und ob diese wirklich ausschließlich im „Konstruktivismus“ Russlands anzutreffen waren. Nur auf diesem Wege kann deutlich werden, dass der russische „Konstruktivismus“ ein Konglomerat spezifischer künstlerischer Strömungen beinhaltete, mit denen Belling, Gellhorn und Knauthe im einzelnen schon vor ihrer ersten Begegnung mit russischen Künstlern und Künstlerinnen wohlvertraut waren. Die Hinwendung zum russischen „Konstruktivismus“ ist somit eher als konsequente Bereicherung eines bereits zuvor eingeschlagenen Weges und weniger als ein Bruch mit den bisherigen Tendenzen des Halleschen Architekturbüros zu verstehen.

Sucht man zuerst nach den gestalterischen Parallelen der Olex-Tankstelle zum russischen „Konstruktivismus“, fällt direkt die synchrone Präferenz der damals in Abgrenzung zu expressiven Tendenzen als „objektiv“ geltenden geo- und stereometrischen Elementarformen¹⁷³ ins Auge. Insbesondere die Kombination linearer und stereometrischer Elemente, wie sie bei der Konstellation des brettartigen Olex-

und dem Projekt eines „Hochhauses auf Kragarmen“, sowie Tatlins Turm-Modell zur III. Internationale versehen.

¹⁷¹ So interpretiert Ingrid Schulze die Olex-Tankstelle Bellings, Gellhorns und Knauthes als ein Gebäude, das in bewusstem Kontrast zu den umgebenden „*kapitalistischen 'Bausünden'*“ des Riebeckplatzes errichtet werden sollte. Auf diese Weise blendet sie problematischerweise die Intentionen des ausgesprochen kapitalistisch orientierten Auftraggebers aus. Vgl. Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“. (1990), S. 30.

¹⁷² Vgl. hierzu Kap. B.III.4.2 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁷³ Bei der Gründung der „Konstruktivistischen Internationale“ (Weimar im September 1922; Mitglieder waren u.a. Lissitzky, van Doesburg und Moholy-Nagy) wurde die Präferenz von Zylinder, Kreis, Kegel, Würfel etc. in Abgrenzung zu expressiven Kunstarichtungen damit legitimiert, dass man sich von jeglicher „*Romantik*“ entfernen wolle. Jede „*persönliche Linie*“ könne subjektiv interpretiert werden, Kugel, Zylinder etc. seien indessen „*schlechterdings nicht zu objektivieren*“. Vgl. das undatierte Schreiben Gert Cadens an Alfred Hirschbroek (Nachlass Gert Caden, Dresden), auszugsweiser Nachdruck in: Finkeldey, Bernd: Im Zeichen des Quadrats. Konstruktivisten in Berlin. S. 159. In: Berlin – Moskau 1900-1950. AK, hg. von Irina Antonowa und Jörn Merkert. München New York 1995, S. 157-161.

Kragdaches und des zylinderförmigen Baukörpers vorlag, in ähnlicher Form aber bereits bei dem Zerkleinerungstrakt der Silberhütte nachweisbar war, erinnert an ähnlich elementare russisch-„konstruktivistische“ Projekte jener Jahre. Bereits die bloße Verwendung eines Zylinders mag manchen als spezifisch russisch-„konstruktivistisches“ Moment gelten.¹⁷⁴ Zugleich aber waren der Zylinder und das entstehungszeitlich als Symbol der Überwindung des klassischen Kanons von Tragen und Lasten ausgelegte Kragdach¹⁷⁵ genauso wie dessen Deklaration zum gestalterischen Gegengewicht bereits vor Bekanntwerden des russischen „Konstruktivismus“ in Deutschland vereinzelt anzutreffen¹⁷⁶.

Weiterhin findet sich eine deutliche Parallele zum russischen „Konstruktivismus“ in der der Olex-Tankstelle zueigenen Verwendung von Grund- bzw. Komplementärfarben¹⁷⁷ und der direkten Integration der Schrift in den Baukörper. Nach Ansicht El Lissitzkys war das gleichberechtigte Nebeneinander von Schrift bzw. Reklame und Architektur gar eines der entscheidendsten Charakteristika des „Konstruktivismus“ überhaupt.¹⁷⁸ Doch während letztgenannte Merkmale in mehr oder minder starker Ausprägung ebenso beispielsweise im Umfeld des De Stijl – von dem sich Martin Knauthe trotz seiner damaligen, dem De Stijl deutlich widersprechenden Präferenz des Geschlossenen und Körperhaften¹⁷⁹ sehr beeindruckt zeigte¹⁸⁰ - vorzufinden waren und auch Gellhorns

¹⁷⁴ Zum Zylinder-Motiv im „Konstruktivismus“ Russlands vgl. u.a. Kähler (1981), S. 150.

¹⁷⁵ Hierzu vgl. u.a. Olbrich, Harald (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945. Leipzig 1990, S. 62.

¹⁷⁶ In den Ausführungen zum „Forsterhof“ wurde bereits dargelegt, dass das aus der Malerei übernommene Moment der Konfrontation gestalterischer Gegenpole ein wesentliches Merkmal der architektonischen mitteleuropäischen Moderne ist – und zwar lange bevor der russische „Konstruktivismus“ in Mitteleuropa bekannt wurde. Ein wichtiger Impuls zur Kombination von linear, zweidimensional anmutenden und stereometrisch -voluminösen Elementen ging von Frank Lloyd Wright aus, dessen Werk bekanntlich bereits 1910 in Deutschland publiziert wurde und eine nachhaltige Wirkung auf die Architekturentwürfe u.a. des De Stijl hatte, der seinerseits vor der russischen Moderne in Deutschland bekannt wurde. Als ein frühes Kragdach-Beispiel in Deutschland sei das 1921/22 entworfene Jenaer Stadttheater Walter Gropius' (vgl. hierzu Nerdinger, Winfried: Walter Gropius. Der Architekt Walter Gropius. Zeichnungen, Pläne, Fotos, Werkverzeichnis. AK, Berlin 1985, S. 54/55, 228) genannt.

¹⁷⁷ Die Anwendung von Komplementärfarben war in Sowjet-Russland insbesondere bei unausgeführten Objekten beliebt. Vgl. die Abb. in: Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur. (1991), insbes. S. 297.

¹⁷⁸ In Besprechung des 1923 angefertigten Bürohaus-Entwurfs der Gebrüder Wesnin für die Lenin-grader Prawda schloss Lissitzky: „*Alles Beiwerk, das die Großstadtstraße dem Bau anklebt, wie Schilder, Reklame (...) sind als gleichwertige Teile in die Gestaltung einbezogen und zur Einheit gebracht. Dies ist die Ästhetik des Konstruktivismus.*“ Vgl. El Lissitzky: Rußland: Architektur für eine Weltrevolution. Deutsche Erstausgabe Wien 1930, Nachdruck: Berlin, Frankfurt, Wien 1965 (= Bauwelt-Fundamente Nr. 14), S. 14.

¹⁷⁹ Wichtigstes Ziel des De Stijl war es schließlich, panzerartige Raumbildungen wie sie für Gellhorn und Knauthe charakteristisch waren, zu überwinden. So hieß es im 1923 veröffentlichten „Manifest V“ des De Stijl: „*Durch die Sprengung der Geschlossenheit haben wir die Dualität zwischen Innen und Aussen aufgehoben.*“ Vgl. den gekürzten Nachdruck des Manifestes in: Conrads (1981), S. 62.

¹⁸⁰ Knauthe hörte Anfang 1923 einen Vortrag Theo van Doesburgs in Halle und zeigte sich in einem eigens hierzu verfassten Aufsatz sehr beeindruckt von dessen künstlerischen Zielen. Vgl. Knauthe, Martin: Ein holländischer Künstler in Halle. (1923), Nachdruck in: Schulze, Ingrid: Halesche

Dada-Kontakte¹⁸¹ dieses gestalterische Procedere gefördert haben dürften, scheint die einzige, eindeutig dem russischen „Konstruktivismus“ entlehene Komponente im nicht bloß technische Errungenschaften konnotierenden bzw. maschinelle Mechanismen ästhetisierenden, sondern zugleich unmittelbar abbildenden Charakter¹⁸² der Olex-Tankstelle zu bestehen. Gleichwohl war auch dieses, an Claude Nicolas Ledoux‘ (1736-1806) Streben nach einer abbildenden „architecture parlante“ erinnernde Phänomen zwar besonders häufig, keineswegs jedoch ausschließlich im „Konstruktivismus“ Russlands anzutreffen.¹⁸³

Wendet man sich nun der Frage nach den mutmaßlichen Ursachen zu, die Gellhorn, Knauthe und Belling zur Übernahme von dem russischen „Konstruktivismus“ ähnlichen Gestaltungsprinzipien motivierten, argumentierte zumindest Alfred Gellhorn rein bauaufgabengebunden: Im Bewusstsein des Widerspruchs, einerseits wiederholt öffentlich Kritik am „Konstruktivismus“ geübt zu haben¹⁸⁴, andererseits zusammen mit

Quellen zur Bauhausforschung I. (1990), S. 93.

¹⁸¹ Gellhorn hatte enge Kontakte zum Berliner DADA-Umfeld und lud u.a. Hannah Höch und deren Freunde jedes erste und dritte Wochenende eines Monats zu literarischen, bildendkünstlerischen oder philosophischen Lesungen ein. Vgl. Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Bd. II. Zweite Abteilung, Dokumente. Hg. vom Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie. Hatje 1995, S. 130/131.

¹⁸² Die Formen der Olex-Tankstelle lassen Rückschlüsse auf eine Rennfahrerkeppe, einen Panzerstand oder ansatzweise auch auf ein Benzinfass zu. Vgl. hierzu ausführlich S. 226ff. der vorliegenden Abhandlung.

An die bereits in Kap. B.II. 2.6 angesprochene notwendige Trennung zwischen den Begriffen „Maschinenästhetik“ und „Maschinenform“ erinnernd, war die erstgenannte künstlerische Tendenz zur „Maschinenästhetik“, die zwar mit den der Maschine zugewiesenen Eigenschaften arbeitet, nicht aber zwangsläufig deren Formen authentisch wiedergeben musste, keinesfalls ein sowjetrussisches Phänomen, sondern – wie schon oben dargelegt – eines der markantesten Merkmale moderner Architektur Gesamteuropas. Die zweitgenannte Tendenz zur „Maschinenform“ unterdessen, die einen Teil der Maschine, die gesamte Maschine oder einen der Maschinenwelt zuzuweisenden Gegenstand unmissverständlich abbildet, findet sich zwar nicht ausschließlich, aber dennoch besonders häufig bei den russischen „Konstruktivisten“. Aufgrund dieser bevorzugten Integration von der technisierten Welt entlehnen Motiven hat Julius Posener dem russischen „Konstruktivismus“ eine „Plakatierung der Technik“ bescheinigt. Als Ursache sah er den seiner Ansicht nach im Vergleich zu anderen europäischen Staaten der frühen 1920er Jahre vergleichsweise geringen – und daher mittels der bildenden Kunst kompensierten – Industrialisierungsgrad der UdSSR. Vgl. Posener (1980), S. 76. Bei der Olex-Tankstelle wurden beide Tendenzen vereint: In der Präferenz präzise geschnittener stereo- und geometrischer, glänzend-glatt polierter Elementarformen ist sie zuerst Produkt eines „maschinenästhetisch“ geleiteten Denkens, wie es besonders deutlich auch in der im Entstehungsjahr des Olex-Modells herausgegebenen, Gellhorn und Knauthe bekannten Schrift Le Corbusiers hervortrat. Auch hier wurde als Charakteristikum der Maschine v.a. deren „Präzision, diese Sauberkeit der Ausführung“ in den Mittelpunkt gestellt. Vgl. Le Corbusier *Ausblick auf eine Architektur*. (frz. Originalausgabe u.d.T.: *Vers une architecture*. 1922, dt. ²1963), S. 103. Zugleich bildet das Olex-Modell jedoch der Maschinenwelt entlehene Gegenstände deutlich ab, wie in den nächsten beiden Kapiteln zu zeigen sein wird.

¹⁸³ Als heute wohl bekanntestes Beispiel maschinenabbildender Architektur, die vor Bekanntwerden des russischen „Konstruktivismus“ in Deutschland entstand, sei der einem U-Boot nachempfundene, bereits im Kontext des „Forsterhof“-Kapitels der vorliegenden Abhandlung besprochene Potsdamer Einsteinturm Erich Mendelsohns genannt.

¹⁸⁴ Die seitens Gellhorn bereits 1923 erstmalig artikuliert Kritik am „Konstruktivismus“ konzentrierte sich erstrangig auf dessen vermeintlichen Dogmatismus, denn Gellhorns Ansicht nach war die Ausschließlichkeit „konstruktivistischer“ Prinzipien in der Kunst ein „*totgeborenes Kind*“. Vgl. Gellhorn, A.: *Gängige Ware*. (1923). Ab Mitte der 1920er Jahre avancierte die „Konstruktivismus“-Kritik gar

Belling und Knauthe diese verworfenen „konstruktivistischen“ Prinzipien bei der Olex-Tankstelle zum Leitbild erklärt zu haben, betonte Gellhorn, der „Konstruktivismus“ habe einzig unter kleineren Ladenbauten und Kiosk-Entwürfen eine herausragende künstlerische Qualität vorzuweisen.¹⁸⁵ Mit dieser funktionsbetonten Legitimation beabsichtigte Gellhorn nur allzu offenkundig eine Abgrenzung gegenüber der seinerzeit bei zahlreichen Bauaufgaben allgegenwärtigen Pauschalanpreisung des „Konstruktivismus“ im Sinne eines „Allheilmittels“ gegen den damals plötzlich als unzeitgemäß und „handwerksromantisch“ verpönten „Expressionismus“.¹⁸⁶ Akzeptabel schien Gellhorn die Adaption „konstruktivistischer“ Prinzipien vermutlich vor allem auch, da er mit diesem Schritt die für ihn essentielle Orientierung am Gesamtkunstideal nicht verwarf, sondern lediglich transformierte.¹⁸⁷ Darüber hinaus trennte Gellhorn in seinen Schriften streng zwischen den russischen „Konstruktivisten“, bei deren Werken er *„nicht zu verwechselnde(...), vielleicht zunächst ganz absurd scheinende“*¹⁸⁸ hochindividuelle Ideen beobachtete und den Vertretern des internationalen „Konstruktivismus“, deren vermeintliche Entindividualisierungs-Tendenzen er rügte.¹⁸⁹ Problematisch bei dieser polarisierenden Trennung ist jedoch, dass die Vorstellung eines dezidiert in dieser Form nur in Russland existierenden „Konstruktivismus“ rasch als Fiktion zu enttarnen ist. Der russische „Konstruktivismus“ wies bei näherer Betrachtung – wie oben bereits angedeutet – zahlreiche, international vorzufindende Merkmale auf. Überdies lagen personale und stilistische Überschneidungen innerhalb der von Gellhorn unterteilten Gruppierungen vor: So war beispielsweise El Lissitzky sowohl einer der wichtigsten Vertreter des „Konstruktivismus“ Russlands als auch Mitbegründer der „Internationalen Fraktion der Konstruktivisten“¹⁹⁰. Nicht zuletzt

zu einem Hauptthema seiner Publikationen vgl. u.a.: Gellhorn, A.: Von den Schlagworten. (1926), ders.: Neue Sachlichkeit und Architektur. (1926).

¹⁸⁵ Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 44.

¹⁸⁶ In Deckungsgleichheit mit den führenden Vertretern des „Konstruktivismus“ konzentrierte sich auch Gellhorn bei seiner persönlichen „Konstruktivismus“-Definition auf den Aspekt einer angeblichen Gegenbewegung zum „Expressionismus“. Vgl. Gellhorn, A.: Von den Schlagworten (1926), S. 223.

¹⁸⁷ Wie bei einigen Vertretern des „Neuen Bauens“ der Weimarer Republik verlagerte sich auch im russischen „Konstruktivismus“ die Idee des Gesamtkunstideals von der Synthese zwischen den Kunstgattungen und dem Handwerk auf die Synthese zwischen den Kunstgattungen und der Industrie als dem eigentlichen, die damalige Zeit beherrschenden Faktor. Waren die vorherigen handwerksbetonten, dem Gesamtkunstideal verpflichteten Strömungen noch gegen das industrialisierte Zeitalter gerichtet und daher als Flucht vor der Realität und keinesfalls als Hinwendung oder Auseinandersetzung mit ihr zu bewerten, glaubte die Mehrheit der Vertreter des „Konstruktivismus“, falls man dem Gesamtkunstideal weiterhin Folge leisten und somit der in der Romantik wurzelnden Idee nach der Aufhebung zwischen der Diskrepanz von realem Leben und dem Glauben an die Allmacht der Kunst verpflichtet bleiben wolle, könne man die gesellschaftliche Realität, den Alltag, der in immer stärkerem Ausmaß durch die Industrialisierung diktiert wurde, nicht negieren. Stattdessen müsse man sich ihm vielmehr zuwenden, sich auf ihn beziehen. Vgl. hierzu u.a. Gofman, Ida: Gesamtkunstwerk: ein Leitgedanke der Kunst des 20. Jahrhunderts. S. 35. In: Berlin – Moskau 1900-1950. AK, München 1995, S. 31-35.

¹⁸⁸ Gellhorn, A.: Phantastik im Bauen. (1929), S. 13.

¹⁸⁹ Vgl. Gellhorn, A.: Gängige Ware. (1923).

¹⁹⁰ Vgl. hierzu Anm. 203.

arbeiteten die von Gellhorn unter dem Begriff des „russischen Konstruktivismus“ subsumierten Künstler nicht immer im eigentlichen Sinne „konstruktivistisch“¹⁹¹.

Nochmals auf Gellhorns bauaufgabengebundene Argumentation hinsichtlich der „Konstruktivismus“-Rezeption bei der Olex-Tankstelle zurückkommend, bleibt festzuhalten, dass sich der Kiosk unter progressiven russischen Künstlerinnen und Künstlern tatsächlich – wenngleich nicht intensiver als in Deutschland (**Abb. 97**) – bei der Erkundung neuer baukünstlerischer Aufgaben und Formen spätestens seit Alexander Rodschenkos Kiosk-Serie (1919) (**Abb. 97.1**) einer erheblichen Beliebtheit erfreute¹⁹²: Wie schon die Garten-Kioske vergangener Jahrhunderte, band der inmitten der Stadt zu errichtende Verkaufs-Kiosk des 20. Jahrhunderts die Architekten und Architektinnen an kein festgelegtes Raumprogramm. Die Architektinnen und Architekten konnten sich, einer Nutzraum umschließenden Plastik vergleichbar, vollends auf die Fassadengestaltung konzentrieren. Zugleich war es möglich, diese, den rationalen architekturtheoretischen Hauptströmungen des frühen 20. Jahrhunderts widersprechende Fassadenfixierung funktional zu legitimieren, denn ein Verkaufs-Kiosk konnte nur gut „funktionieren“, wenn er durch auffällige Gestaltung die Blicke auf sich lenkte. Waren die ersten russischen Kiosk-Entwürfe noch von einem kristalloman-kubistisch anmutenden, den Nachkriegsarchitektur-Utopien aus dem Umfeld der „Gläsernen Kette“ frappant verwandten Duktus beseelt, setzten sich in den frühen 1920er Jahren vermehrt „konstruktivistische“ Gestaltungsprinzipien durch (**Abb. 97.2**)¹⁹³. An sie band man die Forderung nach einer „mechanischen Ästhetik“ und knüpfte somit an die Ideen des italienischen Futurismus an¹⁹⁴. Im Gegensatz zu Bellings, Gellhorns und Knauthes Tank-Kiosk hatten diese Objekte jedoch zumeist einen gezielt experimentell-utopischen Charakter, d.h. sie waren nicht zur Ausführung vorgesehen.

Erstmals mit den stilistisch vielgestaltigen Kiosk-Projekten Russlands konfrontiert wurden Belling, Gellhorn und Knauthe mit großer Wahrscheinlichkeit im Herbst 1922 auf der „Ersten Russischen Kunstausstellung“ in der Berliner Galerie van Diemen¹⁹⁵.

¹⁹¹ Allerdings unterscheidet sich Gellhorn auf diese Weise nicht von dem mitunter bis heute gängigen, oben zitierten undifferenzierten Gebrauch des Begriffs des russischen „Konstruktivismus“.

¹⁹² Zu russischen Kiosken vgl. Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur. (1991), insbes. S. 244-249. Als Beispiele deutscher Kiosk-Begeisterung vgl. Frühlicht (1921), Reprint (1963), S. 77. - Bruno Taut 1880-1938. Natur und Fantasie. AK, Berlin 1995, S. 203.

¹⁹³ Vgl. die Abbn. in: Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur. (1991).

¹⁹⁴ Der niederländische „Konstruktivist“ Theo van Doesburg forderte bereits im Januar 1921 nach einer „mechanischen Ästhetik“ und formulierte auf diese Weise den alten Leitbegriff der italienischen Futuristen neu. Vgl. Nerdinger (1981), S. 89.

¹⁹⁵ Zu dieser Ausstellung s. Stationen der Moderne. AK, Berlin 1988, S. 185-196. Als ein Beispiel der zu einseitigen Konzentration auf den „Konstruktivismus“ bei dieser Ausstellung s. Behne, Adolf: Der Staatsanwalt schützt das Bild. In: Die Weltbühne. (1922), H. 47, S. 546f.

Diese, nur vordergründig primär progressive Ausstellung¹⁹⁶ beeindruckte u.a. wegen der erstmalig in Deutschland dargebotenen „konstruktivistischen“ Exponate¹⁹⁷ weit über die Berliner Grenzen hinaus¹⁹⁸. Viele progressive Künstlerinnen und Künstler in Deutschland begannen in ihre fiktiven Architekturmodelle ideenverwandte Experimente einzuarbeiten, und nicht selten wählten sie dabei in Anlehnung an das russische Vorbild das Sujet des als Bauaufgabe vergleichsweise neuartigen und somit ohne formale Vorgaben existierenden Verkaufs-Kiosks.¹⁹⁹ (**Abb. 97.3, 97.4**) Resümierend war die Anwendung „konstruktivistischen“ Gedankengutes bei Bellings, Gellhorns und Knauthes Tankhaus in Deutschland im Jahre 1923 sehr aktuell, aber keineswegs eine Ausnahmerecheinung. Sehr frühzeitig war der Olex-Entwurf in der Anwendung „konstruktivistischer“ Prinzipien lediglich im Vergleich zu anderen Tankstellen – und zwar insbesondere, da er zur Ausführung vorgesehen war.

Naheliegender ist, dass – wie schon beim Berliner Tanzcasino „Scala“ oder dem skulpturalen „Forsterhof“ – wesentliche Impulse zur Orientierung am russischen „Konstruktivismus“ von Rudolf Belling ausgingen, denn schon vor der Olex-Tankstelle fertigte Belling die ansatzweise vom „Konstruktivismus“ bestimmte Brunnenplastik für das von Arthur Korn realisierte Berliner Haus Goldstein²⁰⁰ (**Abb. 98**) und die „Skulptur 23“²⁰¹ an. Als Bildhauer hatte Belling frühzeitiger die Gelegenheit, mit „konstruktivistischen“ Einflüssen zu experimentieren, während die stärker an utilitäre Momente gebundenen und längerfristig zu planenden Entwürfe Gellhorns und Knauthes zu diesem Zeitpunkt – von latenten Ansätzen bei der Silberhütte abgesehen – noch keinen vergleichbaren Einfluss erkennen ließen.

¹⁹⁶ Die Schau präsentierte das gesamte Spektrum russischer Kunst seit 1905 – auch wenn bereits der von El Lissitzky entworfene Katalogumschlag Gegenteiliges suggerierte. Zu den Werken im einzelnen vgl. Stationen der Moderne. (1988), S. 187ff.

¹⁹⁷ Über den Stellenwert der „Ersten Russischen Kunstausstellung“ bei der Verbreitung „konstruktivistischen“ Gedankengutes divergiert die Forschungsmeinung. Gert Kähler beispielsweise glaubt, der russische „Konstruktivismus“ sei durch diese Ausstellung erstmalig bekannt geworden. (Vgl. Kähler 1981, S. 75). Nerdinger indessen mutmaßt, aufgrund der Vermittlerrolle El Lissitzkys seien Berliner Künstlerkreise mit allen wesentlichen Aspekten des russischen „Konstruktivismus“ bereits im Frühjahr 1922 vertraut gewesen und lediglich das Anschauungsmaterial habe noch gefehlt. Vgl. Nerdinger (1981), S. 105.

¹⁹⁸ So erschien im Frühjahr 1923 auch in Halle eine der zeitgenössischen russischen Kunst gewidmete Sonderausgabe der Zeitschrift „Das Wort“. Vgl. Das Wort 1 (1923), H. 8. Dieser Hinweis bereits bei Schulze (1990), S. 37.

¹⁹⁹ Zu konstruktivistisch beeinflussten Kiosk-Entwürfen jener Jahre in Deutschland siehe auch Wiesemayer, Ingrid: Erich Buchholz 1891-1972. AK, Tübingen, Berlin 1996, S. 45-54.

²⁰⁰ Nerdinger attestiert dem Objekt eine „*eigenständige Mittellage zwischen blockhaft-massigem Stilkubismus und konstruktiv skelettierendem Konstruktivismus*“. Vgl. Nerdinger (1981), S. 175; des weiteren zu diesem Objekt vgl. ebd. S. 168-187, 235. Eine exakte Datierung liegt leider weder bei der Olex-Tankstelle noch bei der Plastik des Hauses Goldstein vor. Vgl. das Werkverzeichnis in: Nerdinger (1981), S. 235. Zum Haus Goldstein vgl. auch Kap. B.IV.1.2 der vorliegenden Abhandlung.

²⁰¹ Ohne Begründung mutmaßt Winfried Nerdinger, die „Skulptur 23“ sei bis September / Oktober 1923 entstanden und erst anschließend der Olex-Entwurf. Vgl. Nerdinger (1981), S. 163.

Im Kontrast zu der oben genannten Bremer Olex-Tankstelle (**Abb. 92.9**), die über die Anlehnung an Gropius' und Meyers Pavillon für die Gasmotorenfabrik Deutz lediglich in erlesenen Architekturkenner-Kreisen eine Assoziation auf die Welt der Motoren zuließ, ist Bellings, Gellhorns und Knauthes Motivwahl von größerer Allgemeinverständlichkeit. Zwar war die leichtere Erschließbarkeit der Architektursprache eine grundsätzliche theoretische Forderung der „konstruktivistischen Internationale“²⁰², doch zählt die Olex-Tankstelle zu den wenigen „konstruktivistisch“ inspirierten Entwürfen jener Tage, bei denen diese Forderung nachvollziehbar eingelöst wurde. Im Sinne eines Funktionshinweises geben sich Belling, Gellhorn und Knauthe nicht mit bloßen Konnotationen zufrieden wie bei der von Dampferelementen geprägten Silberhütte der Mansfeld AG, sondern bilden einen der Automobilwelt zuzuschreibenden Gegenstand ohne Umschweife ab: Zu Recht haben Forscherinnen und Forscher der Gegenwart in Bellings, Gellhorns und Knauthes Olex-Tankstellenentwurf einen Motorradhelm²⁰³ oder gar einen „architektonisierten Rennfahrerkopf“²⁰⁴ wiedererkennen wollen. Schon Gellhorns Zeitgenosse Ludwig Redslob glaubte, das Gebäude deute „von vornherein assoziativ“²⁰⁵ seine Bestimmung an. Nicht zuletzt Gellhorn selbst animierte zum freien Assoziieren von Gegenständen aus der Welt der Technik: „*Das Resultat (der Olex-Tankstelle, d. Verf.) ist eine Form, die man mit einer Kappe, aber auch mit einem Panzerstand vergleichen mag, die aber jedenfalls bildhaft ist.*“²⁰⁶ Da die einzelnen Assoziationsmuster unterschiedliche Interpretationen zulassen, seien diese nachfolgend detailliert betrachtet.

4.1.2 Entstehungszeitliche Assoziationen I: Rennfahrerkeppe und Panzerstand

Der gleichermaßen von der Forschung wie von Gellhorn initiierte Vergleich mit einer Rennfahrerkeppe drängt sich geradezu auf: Zum einen wurde das Automobil erst durch Autorennen populär²⁰⁷, zum anderen versprach die gedankliche Verbindung zu

²⁰² Schon kurz nach dem im Mai 1922 vollzogenen Zusammenschluss Theo van Doesburgs, El Lissitzkys und Hans Richters zur „Internationalen Fraktion der Konstruktivisten“ artikulierten sie dieses zentrale Ziel: In Opposition zu dem als impulsiv und unverständlich subjektiv kritisierten „Expressionismus“ betonten sie, jeder progressiv denkende Künstler solle sein Werk „auf dem Prinzip des neuen Gestaltens durch systematische Organisation der Mittel zu einem *a l l g e m e i n v e r s t ä n d l i c h e n* (Sperrung durch d. Verf.) *Ausdruck*“ aufbauen. Vgl. Richter, Hans: An den Konstruktivismus. In: G. (1924), H. 3, S. 72; zit. n. Finkeldey (1995), S. 159. Dass trotz dieser Forderung zahlreiche „konstruktivistisch“ beeinflusste Entwürfe bei den Betrachtenden eine ebenso große Vorbildung voraussetzten wie die vorangegangener Epochen wird vor allem bei Walter Gropius' Bauhaus-Gebäude (1925/26) sichtbar: Die Funktion der einzelnen Trakte erschließt sich den Betrachtenden nur in Kenntnis des vorherigen Werks des Architekten.

²⁰³ Nerding (1981), S. 196.

²⁰⁴ Schmoll, J.A., gen. Eisenwerth: Zum Werk von Rudolf Belling. S. 9. In: Rudolf Belling. AK, 1967, S. 3-10.

²⁰⁵ Redslob (1924), S. 45.

²⁰⁶ Gellhorn, A.: Phantastik im Bauen. (1929), S. 10.

²⁰⁷ Zur steigenden Popularität des Automobils aufgrund von Autorennen vgl. Sachs (1984), S. 16.

Autorennen den Glauben an eine vermeintlich größere Leistungsfähigkeit des dargebotenen Olex-Benzins²⁰⁸. Verwunderlich scheint hingegen die von Gellhorn hergestellte Gedankenverknüpfung zwischen Tankstelle und Panzerstand²⁰⁹ – und zwar um so mehr, da Gellhorn betont, ausgerechnet in Verarbeitung dieses Motivs den Zweck „*unverkennbar*“²¹⁰ dargelegt zu haben. Ungeachtet der für die Vertreter des „Neuen Bauens“ bezeichnenden Praxis, jeder selbst entworfenen Architektur eine Unverkennbarkeit des Zweckes zu unterstellen, auch wenn die eigentliche Gebäudefunktion nicht im geringsten zu erkennen war, verdient der Hinweis auf Panzerstände größere Aufmerksamkeit, da Gellhorn hier in einer für seine Schriften atypisch präzisen Manier ein direktes Vorbild benennt. Zunächst erstaunt die offensichtliche Unverkennbarkeit, mit der Gellhorn auf fragwürdige technische „Errungenschaften“ des Ersten Weltkrieges verweist, dominierten doch – zumindest in dem ihn umgebenden Umfeld der „Novembergruppe“, trotz deren politischer Heterogenität – diejenigen Stimmen, die den für damalige Verhältnisse enormen Technisierungsgrad des Kriegsgerätes für das erste weltweit traumatisierende Massensterben verantwortlich machten.²¹¹ Dass Gellhorn ungeachtet des ihn umgebenden pazifistischen Gedankengutes bewusst zur Erinnerung an Kriegsgerät des Ersten Weltkrieges aufruft, lässt mehrere Interpretationen zu: Entweder distanzierte sich Gellhorn tatsächlich von einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg – wie es allerdings bereits in der Einleitung angezweifelt wurde – oder er löste Panzerstände schlichtweg entpolitisierend naiv aus dem Kontext des damals als „Großer Krieg“ bezeichneten Massenmordens heraus und betrachtete sie lediglich als Synonyme des technischen Fortschritts – schließlich wurden Panzerstände nach damaliger Darstellung aus dem seinerzeit als hochgradig progressiv geltenden Dampferbau abgeleitet.²¹² Auf diese Weise wäre das panzerstandartige Antlitz der Olex-Tankstelle der Imagepflege der Mineralölgesellschaften im Sinne einer Veranschaulichung äußersten technischen Innovationspotentials entgegengekommen. Des weiteren entspricht die Verarbeitung des Panzerstandmotivs, die bei der Olex-Tankstelle angesichts des vorgesehenen Baumaterials Stahlbeton entfernt gar an eine Antizipation

²⁰⁸ Bereits lange zuvor waren in den USA seitens der Mineralölkonzerne Kontakte zu erfolgreichen Rennfahrern zwecks Werbevertrag gesucht worden, um offiziell den Erfolg auf das angeblich benutzte Benzin zurückführen zu können. Vgl. hierzu Polster (1996), S. 55.

²⁰⁹ Als zeitgenössische Beschreibung dieser im Ersten Weltkrieg eingeführten, aus Stahl gebildeten Geschütz- und Beobachtungsstände vgl. Meyers Lexikon. Bd. 9, (71928), Spalte 325.

²¹⁰ Gellhorn, A.: Phantastik im Bauen. (1929), S. 10.

²¹¹ Zur politischen Heterogenität der „Novembergruppe“ vgl. neben den bereits in der Einleitung zitierten Quellen auch Kliemann (1969), insbes. S. 15/16. Als Beispiel oben genannter kritischer Sicht auf den hochtechnisierten Massenmord während des Ersten Weltkrieges, der viele Architekten veranlasste, an den „*glücklichmachenden Eigenschaften der Maschinen zu zweifeln*“ vgl. Frank, Josef: Was ist modern? S. 401. In: Die Form 5 (1930), H. 15, S. 399-406.

²¹² Die Geschütz- und Beobachtungsstände wurden damals auf Experimente bei der Stahlverarbeitung im Dampferbau zurückgeführt. Vgl. Meyers Lexikon. Bd. 9, (71928), Spalte 325

kleiner Luftschutztürme der 1930er und 1940er Jahre²¹³ denken lässt, überdeutlich Gellhorns genereller Tendenz zu Festungen vergleichbaren Architekturen. Bekanntlich sind auch der wehrturmartige „Forsterhof“ und die burgartig artikulierte Silberhütte nachdrücklich gegen die als feindselig verstandene und verräterisch als „*graues Chaos*“²¹⁴ determinierte Großstadt bzw. die unmittelbare Umwelt abgeschirmt. Der Verweis auf Panzerstände wäre demgemäß lediglich als eine der Neuartigkeit der Bauaufgabe entsprechende Aktualisierung der letztlich stets aus militärischen Bereichen entlehnten Vorbilder zu deuten.

Da fast alle zeitgleich entstandenen Olex-Tankstellen durch eine vergleichbar undurchdringliche, nachgerade bunkerartig anmutende Architektursprache gekennzeichnet waren, gilt es zusätzlich etwaige bauaufgabenspezifische Momente abzuwägen: Aufgrund des breiten stilistischen Spektrums der einzelnen Tankhäuser lässt sich die Bunker-Aura keineswegs ausschließlich auf ein zeittypisches, dem Nachkriegsexpressionismus nahestehendes Eskapismus-Moment reduzieren. Vielmehr könnte der manifestierte Bunkerduktus als Hinweis auf den unterirdisch gelagerten Benzintank und dessen, einem Bunker vergleichbarer Lagerfunktion gedeutet werden. Zumindest die nach expressiven Momenten spärende entstehungszeitliche Rezeption von Bellings, Gellhorns und Knauthes Olex-Tankstelle hob exakt diese Parallele mit Nachdruck hervor: Redslob lobte die „*charakteristische Verschmelzung von Behälter und Gebäude*“²¹⁵ und Behne war bekanntlich sogar der ganze Bau gleichbedeutend mit einem „*Benzintank*“²¹⁶. Anhand dieser expressiv verzerrten Verschmelzungs-Interpretation lässt sich ein weiteres Anliegen besonders deutlich erspüren – die verbale Abgrenzung gegenüber der dem verhassten ausgehenden 19. Jahrhundert unterstellten Trennung von Form und Inhalt.²¹⁷

Weiterhin bargen die frühen Tankhäuser mit dem ins Innere verlegten Zugang zum Benzintank eine Quelle möglicher Brände und Explosionen in sich. Der betonte Schutzcharakter früherer Olex-Gebäude könnte daher auch als Ausdrucksträger der vermeintlich hochgradigen Sicherheitsvorkehrungen verstanden werden. Tatsächlich dominierten bereits bei der Errichtung der ersten Olex-Tankstelle in Hannover Sicherheitsfaktoren die Fassadengestaltung²¹⁸, und noch 1926 versuchte die Olex durch

²¹³ Zu diesem Bautypus vgl. Foedrowitz, Michael: Luftschutztürme und ihre Bauarten 1934 bis heute. Wölfersheim-Berstadt 1998.

²¹⁴ Gellhorn, A.: Reklame und Großstadt. (1926), S. 134.

²¹⁵ Redslob (1924), S. 45.

²¹⁶ Vgl. Behne (1964), S. 79.

²¹⁷ Als ein Plädoyer für die angeblich erstmalig von den Vertretern des „Neuen Bauens“ erstrebte Vereinigung von Zweck und Form vgl. das Vorwort in: Behne (1926), S. 11-13.

²¹⁸ Schriftliche Mitteilung Dr. Mechlers, Stadtarchiv Hannover, an die Autorin vom 12.05.2000 nach Durchsicht aller zur Hannoverschen Olex-Tankstelle am Raschplatz archivierten Materialien.

öffentlich inszenierte so genannte „*Feuerproben*“²¹⁹ ein breites kritisches Publikum von der Sicherheit ihrer Tankstellen zu überzeugen. Die durch unsachgemäße Benzinlagerung provozierten zahlreichen Explosionen und Brände der Vergangenheit hatten Spuren großer Skepsis in der Bevölkerung hinterlassen, die die Erdölgesellschaften nachhaltig auszuräumen versuchten. Im Gegensatz zu „Forsterhof“ und Silberhütte, aber auch den im Ersten Weltkrieg verbreiteten Panzerständen, wäre die Luftschutzbunkerartigkeit von Bellings, Gellhorns und Knauthes Olex-Tankstelle demnach weniger Produkt der Anstrengung, die Innenwelt des Gebäudes vor der Umgebung als vielmehr die Umwelt vor dem explosiven Tankstelleninneren zu schützen. Gleichwohl spielte erstgenannte Komponente weiterhin eine Rolle. Hinsichtlich der Positionierung inmitten eines verkehrsreichen Straßennetzes galt es vermutlich, eine etwaigen Auffahrunfällen trotzen Stabilität zu vermitteln. Einer Schutzkapsel vergleichbar²²⁰ konnten sich Tankwart und Publikum hier ebenso in Sicherheit vor den vorbeieilenden Fahrzeugen wähen wie in Umkehrung die Umgebung vor einer Explosion des Benzintanks.

4.1.3 Entstehungszeitliche Assoziationen II: Benzinfass

In Adolf Behnes Band zu modernen Zweckbauten wurde Bellings, Gellhorns und Knauthes Tankstellenmodell versehentlich nicht als Tankkiosk, sondern als „*Benzintank*“²²¹ umschrieben. Tatsächlich animiert die an Metall erinnernde, glänzend polierte „Haut“ des zylinderförmigen Olex-Baukörpers nicht zuletzt wegen ihres hellblauen, von den ungebrochenen Elementarfarben der „konstruktivistischen“ Farbpalette abweichenden Farbtons zu einem Vergleich mit den damals ebenfalls vorrangig hellblau gehaltenen, sehr populären Öl- und Benzinfässern.²²² Vergegenwärtigt man sich nochmals, dass 1923 noch kein tankstellenspezifischer Bautypus existierte und es dennoch erklärtes Ziel der drei Künstler war, der Olex-Tankstelle „*eindeutig die Zweckbestimmung*“²²³ einzuschreiben, lag diese Konnotation besonders nahe, da Benzinfässer schließlich die eigentlichen Vorläufer der mit unterirdischen Großtanks versehenen Tankstellen waren.²²⁴ Benzinfässer verkörperten für Betrachterinnen und Betrachter der 1920er Jahre sogar vermutlich das nächstliegende Bezugsmoment, erfreuten sich die metallenen Behälter doch speziell

²¹⁹ Zu diesen, auf der Berliner Avus durchgeführten Veranstaltungen, bei denen die Explosionssicherheit von Zapfsäulen demonstriert wurde, vgl. die ausführliche Beschreibung in: BP GmbH (Hg.): Die Geschichte einer Ölgesellschaft 1904-1954. Hamburg o.J. (1954), S. 68/69.

²²⁰ Dieses Motiv findet sich gehäuft auch bei russischen Architekten des frühen 20. Jahrhunderts. Vgl. u.a. die Abbn. in: Chan-Magomedow, Selim O.: Pioniere der sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre. Wien, Berlin 1983, insbes. S. 248.

²²¹ Behne, Adolf: Der Moderne Zweckbau. (1926), Taf. 12; Neuausgabe 1964, S. 79.

²²² Zu Farbe und Bekanntheitsgrad von Öl- und Benzinfässern im frühen 20. Jahrhundert vgl. Polster (1996), S. 14-17, 30.

²²³ Gellhorn, A.: Von der Form (1925), S. 189.

²²⁴ Vgl. Abb. 91.4 des vorliegenden Bildbandes.

wegen der Option zur Zweckentfremdung eines immensen Beliebt- und Bekanntheitsgrades.²²⁵ Eine über den hellblauen Anstrich erzielte Benzinfass-Konnotation ist darüber hinaus wahrscheinlich, da sie entstehungszeitlich – zumindest im Geburtsland der Tankstelle, in den USA – keineswegs ungewöhnlich war.²²⁶ Zusätzlich drängt sich diese Vermutung auf, da die „Betonhaut“ des Olex-Entwurfs nicht durchgängig hellblau getönt, sondern mit schillernden Marmorstückchen durchsetzt werden sollte: Auf diese Weise hätte die Fassadenoberfläche nämlich eine frappante Ähnlichkeit zu den meistverbreiteten, ebenfalls hellblau gehaltenen und mit emailleartigen, weißlich-silber-schimmernden Sprenkeln überzogenen Benzinfässern aufgewiesen.²²⁷

4.2 Die Olex-Tankstelle als „architektonisches Logon“²²⁸: Eine Frühform der „corporate identity“

Dass sich Belling, Gellhorn und Knauthe bei der Halleschen Olex-Tankstelle im Vergleich zu „Forsterhof“ und Silberhütte zu einer relativ leichtverständlichen Symbolik bekannten und diese wiederum dem russischen „Konstruktivismus“ nahestand, sollte keineswegs – wie es die politische Vereinnahmung dieser künstlerischen Ausrichtung seitens der damaligen Sowjetregierung nahelegt²²⁹ – als linkspolitisches Bekenntnis der drei Künstler missverstanden werden. Wie das Gros der damaligen progressiven Berliner Architektenschaft blendeten sie jegliche politische Funktionalisierung des russischen „Konstruktivismus“ aus und reduzierten ihn auf einen Aspekt der „Maschinenromantik“²³⁰. Ungewöhnlich war diese Entpolitisierungstendenz auch international nicht, denn selbst unter den Initiatoren des „Konstruktivismus“ herrschte Uneinigkeit über eine potentielle Politisierung dieser Kunstrichtung.²³¹ Auch

²²⁵ Zur damals gängigen Zweckentfremdung von Öl- und Benzinfässern vgl. Polster (1996), S. 14-17, 30.

²²⁶ Zu hellblau gestrichenen Zapfsäulen in den USA vgl. Polster (1996), S. 58. Sollte das Künstlergespann mit der farbgebundenen Benzinfass-Konnotation US-amerikanischer Zapfsäulen nicht von Anbeginn vertraut gewesen sein, erfuhren sie möglicherweise von dem mehrfach die USA bereisenden Olex-Direktor Béla Szilasi von diesem nordamerikanischen Brauch.

²²⁷ Vgl. die Abbildung eines unter dem Namen „DAPOL“ vertriebenen Fasses des stärksten Olex-Konkurrenten DAPG auf einem Plakat von 1908 in: Polster (1996), S. 18.

²²⁸ Diesen Begriff prägte Bernd Polster zwar erst für Tankstellen der Gegenwart, doch ist er durchaus auf das Hallesche Olex-Modell übertragbar. Vgl. Polster (1996), S. 215.

²²⁹ Zu den bereits vor Konsolidierung des „Konstruktivismus“ in die Wege geleiteten Kontakten zwischen der Sowjetregierung und der russischen Künstlerschaft vgl. Gaßner, Hubertus / Gillen, Eckhart: Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934. Köln 1979, insbes. S. 17-30.

²³⁰ Vgl. Gellhorn, A.: Von den Schlagworten. (1026), S. 224. Zur Rezeption des russischen „Konstruktivismus“ unter Berliner Künstlern um 1923 allgemein vgl. Nerdinger (1981), S. 149.

²³¹ So kam es beispielsweise im Vorfeld der o.g. Gründung der „Konstruktivistischen Internationale“ im September 1922 in Weimar zu einer heftigen Kontroverse zwischen dem ungarischen Kunstkritiker Alfréd Kemény und dem Niederländer Theo van Doesburg. Kemény betrachtete den „Konstruktivismus“ als „Kunst des Proletariats“ und forderte daher als Vorbedingung die „Weltrevolution des Proletariats“. Vgl. Kemény, Alfréd: Die konstruktive Kunst und Péris Raumkonstruktionen. Einführungstext zu Pérys Linolschnittmappe. Der Sturm, Berlin 1922/23. Nachdruck in:

ist die bei der Olex-Tankstelle beabsichtigte Ästhetisierung der Maschine nicht als Metapher der Utopie einer gleichberechtigten Gesellschaft²³² zu begreifen. Vielmehr diente eine problemlos entschlüsselbare Symbolik primär der Umsatzsteigerung der Olex Petroleum-Gesellschaft. Die allgemeinverständliche Symbolik entsprach vollends den in den 1920er Jahren zunehmend diskutierten und stets von einem zutiefst elitären Weltbild determinierten Möglichkeiten einer massenmanipulierenden Propaganda.²³³ Wie Erich Mendelsohn betonte Gellhorn offiziell und ausdrücklich die Dominanz reklamepsychologisch orientierter kaufmännischer Aspekte bei seiner Motivwahl.²³⁴ Insbesondere vor diesem Hintergrund erstaunt – wie schon bei der Silberhütte der Mansfeld AG – Adolf Behnes Begeisterung für das Tankstellenprojekt, denn Mendelsohns Bauten rügte er wegen ihrer Werbefixierung aufs Schärfste.²³⁵

Die über den Abbildungscharakter der Olex-Tankstelle ableitbare rasche Identifizierbarkeit der Gebädefunktion war geradezu Existenzgrundlage einer Tankstation. Schließlich hatten Tankstellen im Gegensatz zu anderen Geschäftshäusern zu berücksichtigen, dass ortsunkundige Kundinnen und Kunden sich fahrend, d.h. in höherer Geschwindigkeit bewegten und sich das Tankstellengebäude daher bereits aus weiter Entfernung als solches zu erkennen geben musste.²³⁶

Moholy-Nagy, Sibyl: Lázló Moholy-Nagy. Ein Totalexperiment. Mainz 1969. S. 30f.; zit. n. Finkeldey (1995), S. 159/160. Theo van Doesburg indessen distanzierte sich schon vor dem Kongress von einer politischen Interpretation seines Werkes – ihm sei nicht an politischen Konsequenzen, sondern daran gelegen, die „*Konsequenzen der neuen Kunst durchzusetzen*“. Vgl. Schreiben Theo van Doesburgs an Antony Kok vom 18.09.1922. Theo van Doesburg-Nachlass, Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie, Den Haag, 2205; zit. n. Finkeldey (1995), S. 160.

²³² Diese, etwas voreilige Gleichsetzung zwischen „Maschinenästhetik“ und der Utopie einer gleichberechtigten Gesellschaft u.a. bei Kähler (1981), S. 101.

²³³ Ch. von Hartungen schrieb schon im Jahre 1921: „*Die Einwirkung (der Reklame, d. Verf.) auf die Psyche des einzelnen oder der Masse ist am erfolgreichsten, wenn sie an die primitivsten Regungen und Affekte appelliert.*“ Vgl. von Hartungen, Ch.: *Psychologie und Reklame*. Stuttgart 1921, S. 9; zit. n. Schivelbusch (2001), Anm. 110. Noch elitärer formulierte R. Seyffert: „*Je einfacher die Behauptung ist und je weniger sie versucht, einen Beweis anzutreten, um so autoritativer ist ihre Wirkung; die Masse ist immer bereit, sie als wahr, als richtig hinzunehmen.*“ Vgl. Seyffert, R.: *Die Reklame des Kaufmanns*. 1920, zit. n. König, Theodor: *Reklame-Psychologie*. München, Berlin 1924, S. 175; zit. n. Schivelbusch (2001), Anm. 110.

²³⁴ Gellhorn lag daran, den Betrachtenden zu vermitteln, mit der Eindeutigkeit des Entwurfs speziell die „*kaufmännisch propagandistische Seite*“ erschöpfen zu wollen – schließlich würden Tankstellen erbaut, „*damit man dort etwas verkaufen kann.*“ Vgl. Gellhorn, A.: *Gestaltung von Tankstationen*. (1931), S. 129. Mit dieser Aussage steht Gellhorn Mendelsohns Stellungnahmen zu Geschäftsbauten sehr nahe. Zu Mendelsohns Ambitionen bei Geschäftsbauten siehe Stephan, Regina: „Die Ware ist das Primäre – ihrer Anpreisung dienen alle baulichen Maßnahmen.“ *Warenhäuser in Berlin, Breslau, Chemnitz, Duisburg, Nürnberg, Oslo und Stuttgart 1924 bis 1932*. In: Erich Mendelsohn (1999), S. 92-133.

²³⁵ Zum Kapitalismus-Vorwurf Behnes gegenüber Mendelsohns Bauten vgl. Kähler (1981), S. 94.

²³⁶ Beinahe alle gesichteten Tankstellen-Publikationen der 1920er Jahre diskutieren Möglichkeiten, ein ortsunkundiges, eilendes Publikum anzulocken. Auch Gellhorn rechtfertigte seine Tankstellengestaltung auf dieser Ebene: „*Die leichte Erfassbarkeit der Formtypik erhöht für den rasch zufahrenden suchenden Wagen die Auffindbarkeit...*“ Vgl. Gellhorn, A.: *Gestaltung von Tankstationen* (1931), S. 129.

Bei der Olex-Tankstelle wurden die durch die zunehmende Motorisierung des Publikums veränderten Rezeptionsmodalitäten nicht nur in der rasch funktionsverdeutlichenden Motivwahl berücksichtigt, sondern – in Analogie zu „Forsterhof“ und Silberhütte – auch im architektonischen Detail. Dabei wird das Ausmaß, das man der zunehmenden Bedeutung der Dynamisierung der Blickgeschwindigkeit zuschrieb, nicht nur bei Belling, Gellhorn und Knauth, sondern auch bei deren zeitgenössischen Rezipienten deutlich. Besonders erwähnenswert scheint in diesem Zusammenhang Ludwig Redslobs Interpretation der Olex-Tankstelle: Er wollte deren Bank nicht als bloße Verweil-Möglichkeit gedeutet wissen, sondern beschrieb sie unter Berücksichtigung der Positionierung auf dem verkehrsreichen Riebeckplatz und der daraus abgeleiteten, ebenso eindeutigen Berücksichtigung der vierten Dimension als *„gleichsam rasch umlaufende(...) Ringplatte (...), an der nur die beiden seitlichen Betonklötze nochmaligen kurzen Halt setzen.“*²³⁷ Unweigerlich fühlt man sich an Erich Mendelsohns zeitgleich zum Olex-Entwurf vorgetragene, bereits im Kontext des „Forsterhofes“ zitierte Idee von *„Dynamik und Funktion“*²³⁸ erinnert, nach der Architektur neben den bauaufgaben-spezifischen Erfordernissen auch aktuelle urbane Zusammenhänge, d.h. insbesondere den zum zeittypischen Charakteristikum deklarierten großstädtischen Horizontalfluss zu berücksichtigen hatte.²³⁹ Auf dieses Mendelsohnsche Dynamik-Denken übertragen, mutet der kreisrunde Grundriss der Olex-Tankstelle nicht nur als bloßes Kultbau-Rudiment an, sondern zugleich als logische formale Reaktion auf die das Gebäude vollständig umkreisenden Fahrzeuge.

Der Gedanke an ein schnell durch die Städte fahrendes, mitunter ortsunkundiges Publikum lieferte zudem einen wichtigen Impuls für den Plan, Bellings, Gellhorns und Knauthes Tankgebäude nicht bloß in Halle, sondern gleich in mehreren Städten zu errichten. Die der damals in Moderne-Kreisen vielgelobten Automobilproduktion konforme kostengünstige Reproduktion eines einmalig gefertigten Modellentwurfs²⁴⁰ entsprach nicht nur der bereits auf mehrfacher Ebene manifestierten Huldigung des

²³⁷ Vgl. Redslob (1924), S. 45.

²³⁸ 1923 reiste Mendelsohn mit dem bereits im Kontext des „Forsterhofes“ genannten Vortrag „Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion“ durch die Niederlande. Einen Nachdruck dieses Vortrages findet sich in: Mendelsohn (1930), S. 22-34. Zur damaligen Rezeption dieses für das Verständnis des Mendelsohnschen Werkes essentiellen Vortrages vgl. u.a. Heinze-Greenberg, Ita: Gegen Mittag Land in Sicht. Reisen nach Holland, Palästina, in die USA und nach Rußland. In: Erich Mendelsohn. *Dynamik und Funktion*. (1999), S. 72-91.

²³⁹ Am anschaulichsten wird dieses Denken im Rahmen der Mendelsohnschen Beschreibung des schon mehrfach genannten Berliner Mossehauses. Dieses will er als Produkt sowohl baumaterialgebundenen als auch bauaufgaben-spezifischen, insbesondere aber den umfließenden Verkehr berücksichtigenden Denkens interpretiert wissen: *„Aber hier ist das Haus kein unbeteiligter Zuschauer der tausenden Autos, des hin und her flutenden Verkehrs, sondern es ist zum aufnehmenden, mitwirkenden Bewegungselement geworden. (...) Auch das Detail ist in diese Tendenz einbezogen.“* Vgl. Mendelsohn (1930), S. 28.

²⁴⁰ Zu dem nachwirkend viele Jahrzehnte gültigen Vergleich zwischen Automobilproduktion und Bau-branchen vgl. Pehnt, Wolfgang: *Automobilmachung* (1986), S. 298/299.

Maschinenzeitalters durch das Olex-Modell²⁴¹, sondern ließ, einem „*architektonischen Logon*“ vergleichbar, als Frühform der „*corporate identity*“ die Wahrscheinlichkeit der verkaufsdienlichen Wiedererkennung in einer fremden Stadt steigen.²⁴² Die seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend bei allen Baugattungen diskutierte Frage nach Typenbildung, die 1914 im vielzitierten Werkbund-Streit²⁴³ einen ersten prägnanten Höhepunkt erlebte, wurde im Bereich des Tankstellenbaus allerdings keineswegs – wie bisher behauptet wurde²⁴⁴ – erstmalig bei Bellings, Gellhorns und Knauthes Entwurf thematisiert.²⁴⁵ Nach dem Vorbild anderer Verkaufs-Kioske²⁴⁶ wurde vielmehr schon das erste von der Olex Petroleum-Gesellschaft in Auftrag gegebene Tankstellengebäude in unwesentlich veränderter Form auch in anderen Städten realisiert.²⁴⁷ Überdies wurden sehr frühzeitig versetzbare, typisierte Stahltankhäuser²⁴⁸ (**Abb. 92.10**) produziert, die jedoch rasch wieder vom Markt genommen wurden. Vorbild einheitlicher Tankstellengestaltung waren abermals die USA. Bereits seit den 1910er Jahren wurde hier – entfernt an den selbstbewussten Machtgestus dynastischer Zeichen erinnernd²⁴⁹ – über eine etwaige verkaufsfördernde Wirkung einheitlich gestalteter Mineralölkonzern-Markenzeichen und Tankstellen diskutiert²⁵⁰ und schon 1922 trat die

²⁴¹ Zeitgenössisch wurde serielle Produktion als wesentliches Merkmal der Maschine neben den bereits mehrfach genannten formalen Kriterien als wichtigstes Indiz für den dem „Neuen Bauen“ bescheinigten „Maschinenstil“ betrachtet. Vgl. u.a. die Rede W.C. Behrendts in Halle, zusammengefasst in: br.: Der neue Baustil. Ministerialrat Dr. Behrendt spricht im Kunstverein. In: Hallische Nachrichten 39 (1927), Nr. 291, 13.12.1927.

²⁴² Bereits Gellhorn versuchte die geplante serielle Produktion in diesem Sinne zu legitimieren: „*Die Form* (der Olex-Tankstelle, d. Verf.) *zeigt eindeutig die Zweckbestimmung und ist – insbesondere bei stereotyper Wiederkehr in allen Städten – einprägsam...*“. Vgl. Gellhorn, A.: Von der Form. (1925), S. 189. Diese Begründung wiederholte er auch 1929, vgl. Gellhorn, A.: Phantastik im Bauen (1929), S. 10.

²⁴³ Zum DWB-Streit vgl. Campbell (1989), S. 73-103.

²⁴⁴ Vgl. die fälschliche Aussage bei Schmoll, gen. Eisenwerth (1985), S. 341.

²⁴⁵ Außerhalb Deutschlands lässt sich diese These nicht aufrecht erhalten. Die bei Polster (1996), S. 27 abgebildete und auf der Weltausstellung 1915 in San Francisco präsentierte Shell-Tankstelle war bereits für eine serielle Fertigung vorgesehen.

²⁴⁶ Vgl. u.a. die beiden im Jahre 1921 für Magdeburg konzipierten Zeitungskiosk-Typen, die an mehreren Orten der Elbstadt errichtet werden sollten in: Frühlicht 1 (1921), H. 1 (Nachdruck 1963, S. 77).

²⁴⁷ Im BP-Archiv Hamburg befindet sich eine weder mit Entstehungsdatum noch -ort versehene Fotografie zu einer Olex-Tankstelle, die beinahe identisch mit dem Hannoverschen Tankhaus des Raschplatzes ist. Auch wurde in Beuthen um 1925 ein vergleichbares Tankhaus errichtet. Vgl. den unpaginierten Abbildungsteil in: Förster (1979), S. 144ff.

²⁴⁸ Zu diesen Stahltankhäusern, deren sich die Olex aufgrund der aufwendigen Konservierungsmaßnahmen nur sehr kurze Zeit bediente, vgl. BP GmbH (Hg.): Die Geschichte einer Ölgesellschaft 1904-1954. Hamburg o.J. (1954), S. 71.

²⁴⁹ Nicht etwa im Sinne einer Unternehmenskritik, sondern vielmehr in erwünschter Prägung konstruierter Traditionslinien erstrebte der Autor der ersten BP-Jubiläumsschrift aus dem Jahre 1954 den aussagekräftigen Vergleich zwischen Adelswappen und den in den 1950er Jahren noch als „Markenzeichen“ bezeichneten, freilich formal gänzlich anders gearteten Firmen-Signets. Vgl. BP GmbH (Hg.): Die Geschichte einer Ölgesellschaft 1904-1954. (1954), S. 114. Einmal mehr enttarnen sich in dieser Bemühung des Autors die bereits im Kontext der Silberhütte der Mansfeld AG hervorgehobenen, gezielt auf traditionelle Potenzmetaphern des Adels rekurrierenden Selbstdarstellungsversuche der industriellen Führungsschicht des 19. und 20. Jahrhunderts.

²⁵⁰ Zur damaligen Diskussion um Markenzeichen vgl. Polster (1996), S. 47.

Firma Shell dort mit großem Erfolg als erster Konzern mit gestalterisch detailliert aufeinander abgestimmten Produkten in Erscheinung²⁵¹. Möglicherweise wusste der mit den USA vertraute Olex-Direktor Béla Szilasi von dieser neuen Shell-Strategie und hatte auf diese Weise bereits zur Vervielfältigung der Hannoverschen Tankstelle anregen können.

Abschließend sei bemerkt, dass sich trotz der frühzeitigen Diskussion und erster Ansätze zu Typisierung und Vereinheitlichung des Gesamterscheinungsbildes der Tankstellen bei der Mehrheit der europäischen und US-amerikanischen Mineralölgesellschaften konzerngebundene, einheitliche Gestaltungskonzepte vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges nicht durchsetzen konnten.²⁵² Die seit den ausgehenden 1920er Jahren überwiegend als Prototyp konzipierten, progressiven deutschen Tankstellenmodelle wurden nur in absoluten Ausnahmefällen nachgebaut.²⁵³ Fernab der architektonischen Heterogenität der Tankstationen konnte speziell bei der Olex Petroleum-Gesellschaft nicht einmal ein einheitlicher Schrifttypus eingeführt werden. Nachdem die Olex Petroleum-Gesellschaft 1936 eine eigens zur Überprüfung des Gesamterscheinungsbildes initiierte Studienfahrt durch Deutschland angetreten war, musste sie mit dem niederschmetternden Ergebnis zurückkehren, bislang weder beim Bautypus noch beim Firmenschild auch nur ansatzweise homogen in Erscheinung getreten zu sein.²⁵⁴ Zwar wurden bereits 1924 die Unternehmensfarben Blau-Gelb verbindlich festgelegt²⁵⁵, doch wechselte das Olex-Signet weiterhin und auch der für die Reklameaufschrift der einzelnen Tankhäuser gewählte Schrifttypus variierte noch immer beinahe von Tankstelle zu Tankstelle²⁵⁶, obwohl bereits bei Belling, Gellhorn und Knauth der ansatzweise Versuch zu einer fixierten Schrifttypenvorgabe zu beobachten war: Ihr moderner, serifenfreier Schrifttypus wurde wahrscheinlich von der Entwurfszeichnung – nicht jedoch der ausgeführten Version – der ersten Olex-Tankstelle am Raschplatz in Hannover übernommen.²⁵⁷

²⁵¹ Shell führte bereits 1922 als einer der ersten Ölkonzerne ein einheitliches Design bei Zapfsäulen, Arbeitskleidung und Firmenlogo ein. Vgl. Polster (1996), S. 48. Als einen entstehungszeitliches Lobgesang auf diese Vereinheitlichungstendenzen vgl. Tankstellen. Typisierte Kleinbauten (1932).

²⁵² So beklagte beispielsweise TEXACO noch in den 1930er Jahren die extreme stilistische Varianz, die vom Cottage bis zum neoklassizistischen Tempel reiche. Vgl. Polster (1996), S. 214/215.

²⁵³ U.a. die DAPG-Prototypen Karl Schneiders wurden mehrfach realisiert. Zu diesen Typen vgl. Koch / Pook (1992), S. 75-76, 87-89.

²⁵⁴ Vgl. Polster (1996), S. 79

²⁵⁵ Vgl. das nachfolgende Kapitel.

²⁵⁶ Im Gegensatz zu der wechselnden Typographie des Schriftzuges „Olex-Tankstelle“ existierte eine größere Einheitlichkeit bei dem auf den Zapfsäulen nachweisbaren Firmensignet. Vgl. die Abb. der Zapfsäulen in: Förster (1979), S. 144ff.

²⁵⁷ Dieser Schrifttypus kann seinerseits als Weiterentwicklung eines bereits seit etwa 1910 eingesetzten, vergleichbar modernen Schrifttypus verstanden werden. Vgl. hierzu die Fotografie des Schriftzuges eines Olex-Tankwagens aus dem Jahre 1910 in: Förster (1979), S. 146.

4.3 Zur Farbigkeit der Olex-Tankstelle

Da der Olex-Entwurf bislang von der Forschung überwiegend als begehbare Plastik primär Bellingscher Prägung präsentiert wurde, verwundert es nicht, dass die Farbigkeit des Tankgebäudes bis heute vorrangig als Resultat des für Belling bezeichnenden undogmatischen Umgangs mit dem russischen „Konstruktivismus“ bewertet wurde.²⁵⁸ Solange die Olex-Tankstelle jedoch lediglich als buntgefasste Plastik und nicht als eine in vielfacher Hinsicht zweckdienliche „farbige Architektur“ wahrgenommen wird, bleiben werbestrategisch wichtige, aus der zeitgenössischen Architektur übernommene Impulse ausgeblendet. Zum Ziele einer differenzierteren Darstellung der Olex-Farbigkeit sei die Gesamtkolorierung des Olex-Gebäudes daher zunächst vor dem Hintergrund einer allgemein konstatierbaren Tendenz zur plakativen Farbigkeit bei Tankstellen besprochen, um anschließend über Bernd Polsters Untersuchungsergebnisse hinausgehend²⁵⁹ darzulegen, dass die aufdringliche Farbigkeit der Halleschen Olex-Tankstelle keineswegs bloß als isoliertes baufunktionsgebundenes Phänomen, sondern in mindestens gleich großem Ausmaß als eine bauaufgabenübergreifende zeittypische Erscheinung zu betrachten ist.

Wahrscheinlich ist Bellings, Gellhorns und Knauthes Tankstellen-Modell als der erste Olex-Entwurf zu bewerten, bei dem die späteren Firmenfarben Blau-Gelb als dominantes Gestaltungsmittel eingesetzt wurden. Ob die erst 1924, d.h. nach Entstehung des Halleschen Olex-Entwurfes, verbindlich eingeführten Olex-Farben²⁶⁰ alleine auf Bellings, Gellhorns und Knauthes Entwurf oder vielmehr auf bereits zuvor bestehende Vorgaben der Unternehmensleitung zurückgehen, lässt sich zwar nicht mehr stichhaltig rekonstruieren²⁶¹, doch ist hervorzuheben, dass der farbige Anstrich des Halleschen Modells ein sehr frühzeitiges Beispiel der prägnantesten Facette des

²⁵⁸ Diese Sicht u.a. bei Nerdinger (1981), S. 196.

²⁵⁹ Polster widmet sich zwar dem Phänomen der kräftigen Farbpalette der Tankstellen, doch unterlässt er eine kunsthistorische Kontextualisierung und betrachtet die vorzugsweise bunten Logos und Bauten lediglich als Beleg der Suche nach auffälligen Gestaltungselementen. Vgl. Polster (1996), S. 90.

²⁶⁰ Zur verbindlichen Einführung der Blau-Gelb-Kombination als Olex-Farben im Jahre 1924 vgl. BP GmbH (Hg.): Die Geschichte einer Ölgesellschaft 1904-1954. (1954), S. 118 - Förster (1979), S. 172/173.

²⁶¹ Laut telefonischer Mitteilung Herrn Klaus', BP / Olex-Archiv, Hamburg, befinden sich unter den im Archiv vorhandenen Materialien keine Hinweise über Urheber und Zeitpunkt der erstmaligen Verwendung des Blau-Gelb. Auch die Schwarz-Weiss-Fotografien der vor Bellings, Gellhorns und Knauthes Entwurf entstandenen Olex-Tankstellen bieten hierzu keinen Anhaltspunkt, und ebenso beinhalten laut schriftlicher Mitteilung Hr. Dr. Mechlens, Stadtarchiv Hannover an die Verfasserin vom 12.05.2000 die erhaltenen Materialien zur ersten Olex-Tankstelle am Hannoverschen Raschplatz keine Angaben über die geplante Farbigkeit des Gebäudes. Nicht zuletzt fehlen auch in den analysierten zeitgenössischen Aufsätzen diesbezügliche Aussagen. Allerdings zwingt die an einer Stelle konstatierte „*feine Farbentönung*“ (Müller, 1924, S. 44) des ersten Olex-Tankhauses hinsichtlich der damals mehrheitlich ungetrübt großen Skepsis gegenüber ungebrochenen Farben und auch hinsichtlich des allgemeinen konservativen Grundtenors des Müllerschen Aufsatzes eher zu der Annahme, dass zumindest das erste Olex-Tankhaus noch nicht gelb-blau getönt war.

„corporate identity“-trächtigen Weges damaliger Mineralölgesellschaften verkörpert: Die Wahl einer identitätsstiftenden Farbe bzw. Farbkombination avancierte in Deutschland nämlich erst seit etwa 1925 zum entscheidenden Charakteristikum der Mineralölgesellschaften.²⁶² Der Höhepunkt der allorts forcierten gedanklichen Verbindung zwischen Farbe und Ölkonzern war sogar erst gegen Ende der 1920er Jahre konstaterbar. Zu diesem Zeitpunkt wurde selbst der Treibstoff im zugehörigen Unternehmensfarbton koloriert²⁶³ und überreizte Zeitgenossen glaubten, bestimmte Farbkombinationen nicht mehr sehen zu können ohne zwangsläufig an einen dazugehörigen Mineralölkonzern denken zu müssen.²⁶⁴ Angesichts dieses inszenierten Farbenrausches scheint es verständlich, dass man die Ölgesellschaften seinerzeit in einigen Kreisen nur noch mit dem bezeichnenden Begriff „*Farbengesellschaften*“²⁶⁵ titulierte.

Fernab der oben diskutierten, Benzinfass-Assoziationen schürenden Blaufärbung des Olex-Baukörpers und des auch bei anderen Mineralölgesellschaften konstaterbaren Experimentierens mit bunten Logos muss der Schritt, sich mit der Anwendung der späteren Firmenfarben nicht etwa auf Einzelelemente zu beschränken, sondern die gesamte Fassadenhaut bunt zu färben, zugleich im Zusammenhang mit der Vorliebe des „Neuen Bauens“ für damals unter dem Schlagwort „*farbige Architektur*“²⁶⁶ subsumierte, d.h. in kräftigen Farbtönen gehaltene Bauten gesehen werden. Im Gegensatz zu Belling hatten Gellhorn und Knauthe bereits vor der Olex-Tankstelle mit „farbiger Architektur“ experimentiert: Bekanntermaßen erhielt schon das Hallesche Geschäftshaus am Markt 6 eine bunte Fassade²⁶⁷ und war zuvor das „Forsterhof“-Innere durch ein von Karl Völker entworfenes, von kräftigen Farben getragenes Konzept charakterisiert. Allerdings konzentrierten sich Gellhorn und Knauthe erst bei der Olex-Tankstelle ausschließlich auf die das „Neue Bauen“ dominierenden Primärfarben. Mit anderen Worten besannen sich Gellhorn und Knauthe in unbedingter Übereinstimmung zu der gleichermaßen nach dem Elementaren strebenden De Stijl-Gruppe²⁶⁸ erst mit der

²⁶² Als eine Beurteilung der farbigen Tankstellenfassungen aus zeitgenössischer Perspektive vgl. Tankstellen. Typisierte Kleinbauten (1932). S. 177.

²⁶³ Hierzu vgl. Tankstellen. Typisierte Kleinbauten (1932), S. 177. Leider benennt der Autor die benzinfärbenden Unternehmen nicht konkret.

²⁶⁴ So gab der ungenannte Verfasser des Aufsatzes „Tankstellen wie sie sein sollen.“ (1929, S. 177) an, keine Gelb-Rot-Kombinationen mehr ansehen zu können ohne automatisch an die Firma „Shell“ denken zu müssen.

²⁶⁵ Vgl. Polster (1996), S. 90.

²⁶⁶ Dieser prinzipiell irreführende Begriff – schließlich ist beinahe jede Architektur „farbig“ – u.a. bei Taut, Bruno: Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen Bauen. In: Bauwelt 10 (1919), H. 38, S. 11.

²⁶⁷ Als entstehungszeitliche positive Resonanz zur Farbigkeit vgl. Fassadenumbau am Marktplatz in Halle. (1924).

²⁶⁸ Zu den Prämissen des De Stijl vgl. Doesburg, Theo van: Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur. (1924), gekürzter Nachdruck in: Conrads 2(1981), S. 73-75. Zu Gellhorns Beziehung zum De Stijl siehe auch Kap. C der vorliegenden Abhandlung.

Reduzierung auf die Grundformen auch auf die Grundfarben – wenngleich sich zumindest Alfred Gellhorn diesem Vergleich aufgrund seiner Konstruktivismus- bzw. De Stijl-Kritik zu widersetzen versucht hätte.

Die seitens Gellhorn und Knauthe bereits vor dem Olex-Entwurf zu beobachtende Nutzung der Farbe als elementares Fassadengestaltungsmittel lässt vielfältige Stimuli erahnen: Die Forderung nach „farbiger Architektur“ wurde seit der Jahrhundertwende zusehends lauter.²⁶⁹ Doch allen voran war es Bruno Taut, der seit 1906 in Auseinandersetzung mit dem Jugendstil und der Malerei des „Expressionismus“, insbesondere aber im Glauben an das Gesamtkunstideal über das bloße Propagieren „farbiger Architektur“ hinausging und seine Bauten in ungebrochenen Farbtönen zu fassen begann.²⁷⁰ Auf diesen Grundlagen aufbauend, erreichte die Begeisterung für „farbiges Bauen“ innerhalb der progressiven Architektenschaft in direkter Nachkriegszeit einen ersten Höhepunkt – wie nicht zuletzt die rege Beteiligung an der von Bruno Taut im Jahre 1919 initiierten Unterschriftenaktion zur Förderung der „*Farbenfreude am Innern und Äußern des Hauses*“²⁷¹ sowie die zahlreichen Entwürfe zu imaginären farbigen Bauten im Umfeld der „Novembergruppe“ belegen.²⁷²

Ein erheblicher Anstoß zur Konzeption eines vollends farbig gefassten Tankstellengebäudes dürfte zudem aus der unmittelbaren geographischen Nachbarschaft Halles hervorgegangen sein: Die Elbstadt Magdeburg war durch die Aktivitäten ihres Stadtbaurates Bruno Taut zu einem weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannten Zentrum farbiger Architektur emporgewachsen²⁷³ und Gellhorn und Knauthe unterhielten nachweislich persönliche Kontakte zu den dortigen Künstlern: So war beispielsweise der an der „Forsterhof“-Ausgestaltung beteiligte Maler Karl Völker ein enger Mitarbeiter Bruno Tauts.²⁷⁴ Möglicherweise hatte Gellhorn wesentliche

²⁶⁹ Vgl. hierzu ausführlich Herrel, Eckhard: Farbe in der Architektur der Moderne. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 99-115.

²⁷⁰ Als eine speziell der Farbigkeit der Tautschen Bauten gewidmete Studie vgl. Holz, Astrid: Die Farbigkeit in der Architektur von Bruno Taut. Konzeption oder Intuition. Diss., Kiel 1996.

²⁷¹ Taut, Bruno: Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen Bauen. In: Bauwelt 10 (1919), H. 38, S. 11.

²⁷² In diesem Kontext hervorzuheben sind vorrangig die Arbeiten des 1918 von einigen späteren „Novembergruppen“-Mitgliedern gegründeten, bereits zitierten „Arbeitsrates für Kunst“.

²⁷³ In jüngster Zeit widmeten sich dieser Thematik zahlreiche Untersuchungen ausführlich: Gisbertz, Olaf: Bruno Taut und Johannes Göderitz in Magdeburg. Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik. Berlin 2000, insbes. S. 49-55 - Maasberg, Ute: Im Auftrag der Farbe. Die Idee einer farbigen Stadt und ihre Realisation durch Carl Krayl. Diss., Berlin 1997 – Neues Bauen Neues Leben: Die 20er Jahre in Magdeburg. Hg. von Maasberg, Ute / Prinz, Regina / Gries, Christian u.a. Magdeburg 2000 - Prinz, Regina: Neues Bauen in Magdeburg. Das Stadtbauamt unter Bruno Taut und Johannes Göderitz 1921-1933. Diss., München 1997.

²⁷⁴ Bruno Taut hatte Karl Völker im Jahre 1922 u.a. die vielbeachtete farbige Fassung des Magdeburger Rathauses anvertraut. Vgl. hierzu die Abb. des Rathauses in: Bruno Taut (1995), S. 202. Als besonders positive Kommentare zu der farbigen Rathausgestaltung seien hervorgehoben May, Ernst: Angst vor der Farbe. In: Schlesisches Heim 3 (1922), S. 197 und Platz (1927), S. 66; siehe hierzu auch Herrel (1994), S. 105.

Anregungen zum „farbigen Bauen“ jedoch schon lange vor 1920 erhalten – und zwar durch seine früheren persönlichen Kontakte zu Bruno Taut im Büro Theodor Fischers.²⁷⁵ Auch war Martin Knauthe eventuell schon 1917 durch seine erstmalige Zusammenarbeit mit Völker im Rahmen des „Roten Raumes“ des Halleschen Café Bauer²⁷⁶ von der Idee farbiger Architektur überzeugt worden, wenngleich bei diesem Objekt eine farbige Gestaltung lediglich auf das Gebäudeinnere begrenzt blieb.

4.4 Das „Neue Bauen“ und das nächtliche „Elektropolis“²⁷⁷ oder: Die Perfektionierung der Olex-Tankstelle zum nächtlich leuchtenden Großstadtkristall

Wäre die Hallesche Olex-Tankstelle realisiert worden, hätte sie als tagsüber in Komplementärfarben strahlendes und nachts von innen heraus leuchtendes Gebäude wesentliche, bis heute gültige Tankstellen-Charakteristika vorweggenommen. Zusammen mit dem kurz darauf entstandenen Breslauer Olex-Tankhaus (1924) (**Abb. 92.10**) widerlegt sie eindringlich die verbreitete Vorstellung, dieser Bautypus sei frühestens ab 1927/28 mit „Lichtreklame“²⁷⁸ versehen worden.²⁷⁹ Darüber hinaus hätte der Entwurf im Falle der Ausführung auch im Kreise der bis Mitte der 1930er Jahre erstellten Olex-Tankhäuser eine ausgesprochene Ausnahmeerscheinung dargestellt.²⁸⁰

Zweifelsfrei war – wie auch Gellhorn und seine Rezipienten stets betonten – eine nächtliche Beleuchtung des Firmennamens primär aufgrund utilitärer Abwägungen sinnvoll.²⁸¹ Bei einer Tankstelle schien Lichtreklame besonders indiziert, da man in Deutschland von Anbeginn über einen Tag-und-Nacht-Service diskutierte.²⁸² Auch die

²⁷⁵ Gellhorn und Taut dürften sich nicht erst durch die „Novembergruppe“, der auch Taut angehörte, begegnet sein, sondern bereits in früheren Jahren: Der fünf Jahre ältere Bruno Taut arbeitete 1904-1908 im Stuttgarter Büro Theodor Fischers (Vgl. Junghanns, Kurt: Bruno Taut. 1880-1938. Berlin 1970, S. 13-20), d.h. exakt zu dem Zeitpunkt, zu dem Gellhorn bei Fischer in Stuttgart studierte.

²⁷⁶ Die heute zerstörten Räumlichkeiten des Cafés befanden sich ursprünglich in der Halleschen Großen Steinstr. 74. Vgl. hierzu Scharfe (1979), Nr. 37, S. 22.

²⁷⁷ Im Sinne Wolfgang Schivelbuschs sei der Begriff „Elektropolis“ an dieser Stelle als dezidierte Abgrenzung der ersten elektrifizierten Großstädte des 20. Jahrhunderts gegenüber der Metropole des 19. Jahrhunderts verstanden. Vgl. Schivelbusch, Wolfgang: Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert. Berlin 1992, S. 61.

²⁷⁸ Dieser Begriff sei nachfolgend anstelle der heute gebräuchlicheren Bezeichnung „Leuchtreklame“ in Anlehnung an die 1920er Jahre (u.a. bei Gellhorn, A.: Reklame und Stadtbild. 1926, S. 135 und Mendelsohn, Erich: Amerika. Berlin 1926, S. 44) gewählt. Zur Entwicklungsgeschichte der sich seit dem frühen 20. Jh. allmählich etablierenden Lichtreklame vgl. Schivelbusch (1992), insbes. S. 60-80.

²⁷⁹ U.a. Polster (1996), S. 208

²⁸⁰ Nur eine absolute Minderheit der Olex-Tankstellen erhielt Lichtreklame: Noch Mitte der 1930er Jahre wurde die Errichtung einer Olex-BP-Tankstelle mit aufwendiger Beleuchtung auf dem Berliner Alexanderplatz mit den Worten „damit es mit der Belichtung wenigstens einmal stimmt“ kommentiert. Vgl. Erziehung unserer Tankstellenhalter. o.O., o.J., zit. n. Polster (1996), S. 80/81.

²⁸¹ Vgl. Ein Bau, dem die Zustimmung... (1924), S. 187 - Redslob (1924), S. 46 - Gellhorn, A.: Gestaltung von Tankstationen (1931), S. 129.

²⁸² Nachweislich geplant wurde die erste Tankstelle mit 24-Stunden-Service – Lucy Hillebrands und Ferdinand Kramers Frankfurter DAPG-Tankstelle für die Hanauer Landstraße – allerdings erst 1927. Zudem blieben bis zur späten Weimarer Republik nächtlich geöffnete Tankstellen eine Aus-

Olex Petroleum-Gesellschaft begründete den Einsatz von Licht und Farbe bar jeglicher künstlerischen Interpretation des verantwortlichen Architekten auf rein kaufmännischer Ebene: Sie reduzierte Licht und Farbe, d.h. das Leitmotiv einer ganzen Architektengeneration, ohne Umschweife auf ein Aufmerksamkeit erregendes, profitsteigerndes Medium, denn nach Ansicht des Konzerns hatte die nächtliche Beleuchtung der Architektur einzig und alleine die Funktion der Farbe bei Tageslicht zu ersetzen, d.h. Kunden und Kundinnen herbeizulocken.²⁸³ Diese ökonomiegesteuerte Betrachtungsweise entsprach durchaus dem offiziellen Haupttenor damaliger Werbestrategen²⁸⁴ und speziell bei der Halleschen Olex-Tankstelle mutete der forcierte Einsatz von Licht und Farbe tatsächlich besonders einnahmeförderlich an. Das Tank-Gebäude hätte nämlich unter Einbezug von Licht und Farbe einen besonders markanten, die geringen Gebäudeausmaße kompensierenden²⁸⁵ Akzent zu den umgebenden, mehrgeschossigen, historisierenden Fassaden, die in hellen Braun- und Grautönen gehalten waren, gebildet. Trotz der signifikanten verkaufsstrategischen Vorteile der Lichtreklame kann deren Planung bei der Olex-Tankstelle nur im Kontext des „Neuen Bauens“ und dessen Großstadtbild sowie dessen Festhalten an der Kristallmanie der vorangegangenen Jahre vollends verständlich werden. Schon die bei den entstehungszeitlichen Rezipienten nachweisbare faszinierte Hervorhebung der *nächtlichen* Tankhaus-Wirkung²⁸⁶ legt eine eingehendere Untersuchung des damals verklärten Lichtreklame-Verständnisses nahe. Denn obschon im Zuge der Innovationssucht der Vertreter des „Neuen Bauens“ das offizielle Hauptaugenmerk auf die *elektrische* Provenienz des Reklamelichtes gelenkt wurde, wurde dessen Interpretation mit einer mystifizierenden Lichtauffassung vergangener Epochen durchtränkt²⁸⁷, war der faszinierte Umgang mit der damals erst seit kurzem erhältlichen,

nahmeerscheinung. Vgl. Polster (1996), S. 48, 208.

- ²⁸³ Deutlich hervorgehoben wurde der Aspekt der verkaufsförderlichen Wirkung der Tankstellenbeleuchtung vor allem in einer an die Tankwarte gerichteten Olex-Schrift. Vgl. BP-Olex-Kundendienst. Berlin, o.J. (um 1935), S. 5. Nachfolgend fand die Thematik gesonderte Behandlung in: Aussenwerbung für Tankstellen der „OLEX“. Masch. Man. o.O., o.J. (nach 1937), S. 3 (beide BP-Archiv Hamburg). Obschon diese Sichtweise somit fundiert erst für die Jahre 1935 und 1937 nachgewiesen werden konnte, d.h. zu einem Zeitpunkt, zu dem es – wie oben dargestellt – in Folge der politischen Situation selbst in dem noch immer von der Moderne beherrschten Tankstellenbau klüger schien, progressive Gestaltungselemente nicht auf künstlerischer, sondern auf wirtschaftlicher Ebene zu legitimieren, wich die inzwischen zur BP-Olex fusionierte Gesellschaft nicht von den Hauptströmungen der 1920er Jahre ab, wie an späterer Stelle noch intensiver zu erläutern sein wird.
- ²⁸⁴ 1932 zog u.a. Ernst Schmidt-Smithanders eine erste Bilanz bezüglich der Wirkung von Lichtreklame ohne auch nur ansatzweise kunsttheoretische Ambitionen bzw. Interpretationen der ausführenden Künstler anzusprechen: Seiner Ansicht nach sei es für ein wirtschaftlich modernes Unternehmen unerlässlich, „*sich auch in den Nachtstunden bemerkbar zu machen.*“ Dies war ihm alleinige Ursache und Wirkung der Lichtreklame. Vgl. Schmidt-Smithanders, Ernst: Reklamebauten. S. 161. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 4 (1932), S. 160-162.
- ²⁸⁵ Obschon andere Tankhäuser zu diesem Zeitpunkt auch nicht wesentlich größer waren, wurden die geringen Gebäudemaße schon unter Zeitgenossen thematisiert. Vgl. Ein Bau... (1924), S. 188.
- ²⁸⁶ Vgl. Ein Bau... (1924), S. 187 u. Redslob (1924), S. 46.
- ²⁸⁷ Zur mystifizierten Lichtauffassung vergangener Epochen vgl. Oechslin, Werner: Lichtarchitektur.

gleißend hell leuchtenden Wolfram-Glühbirne sowie der Neonröhre²⁸⁸ nur scheinbar erstrangig sachlich-funktional motiviert, wie nachfolgend gezeigt werden soll.

Zunächst einmal muss Gellhorns und Knauthes frühzeitige Auseinandersetzung mit Lichtreklame²⁸⁹ in erster Linie in Verflechtung mit der für die damalige progressive Architektengeneration bezeichnenden Bevorzugung technischer Neuheiten betrachtet werden.²⁹⁰ Dass dabei die Tankstelle als Attribut des zentralen technischen Faszinosums des frühen 20. Jahrhunderts, des Automobils, mit Hilfe eines weiteren wesentlichen Faszinosums jener Jahre – dem bereits von den Futuristen zelebrierten elektrischen Licht – gestaltet wurde, schien sich geradezu aufzudrängen.²⁹¹ Konkrete architektonische Vorbilder für die als so genannte „Lichtarchitekturen“²⁹² zu errichtenden Tankstellen fanden sich dabei nicht nur unter kurz zuvor entstandenen Verkaufs-Kiosk-Entwürfen²⁹³, sondern abermals unter Ausstellungsbauten des ausgehenden 19. Jahrhunderts.²⁹⁴ Zudem waren schon vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges jenseits der Ausstellungsareale erste Lichtreklamen in deutschen Städten installiert worden.²⁹⁵ Vergleicht man letztgenannte jedoch mit der damals

S. 118. In: *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. (1994), S. 117-131.

- ²⁸⁸ Zur Verbreitung des elektrischen Lichtes und dessen Rezeption vgl. ausführlich Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München, Wien 1983, insbes. S. 54-80. Die weitaus teurere, allerdings weniger blendende Neonröhre setzte sich in größerem Umfang in Deutschland erst ab Mitte der 1920er Jahre durch und avancierte rasch zu einem Symbol des Fortschritts und der Modernität. Vgl. Schivelbusch (1992), S. 63-66.
- ²⁸⁹ Im Falle der Olex ist zwar nicht bekannt, ob die Idee der Lichtreklame seitens des Auftraggebers oder seitens Bellings, Gellhorns und Knauthes initiiert wurde. Da aber schon die Lichtreklame des Halleschen Geschäftshauses am Markt 6 mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit auf den Vorschlag Gellhorns und Knauthes zurückging (vgl. *Bauakte Markt 6*, Bl. 152 (Stadtarchiv Halle)), werden die Architekten auch beim Tankstellenentwurf entsprechend auf den Bauherren eingewirkt haben.
- ²⁹⁰ Zur Bevorzugung der Lichtreklame im Kontext der technischen Innovationssucht der Vertreter des „Neuen Bauens“ vgl. auch Oechslin (1994), S. 118, 128.
- ²⁹¹ Vgl. Schivelbusch (1992), S. 64, 75.
- ²⁹² Dieser Begriff wurde zwar erst im Jahre 1927, d.h. nach der Konzeption des Olex-Entwurfs durch Joachim Teichmüller geprägt (vgl. *Licht und Lampe*. (1927), H. 13/14, o.S., zit. n. Oechslin (1994), S. 117), doch fasst Teichmüller lediglich Gedanken der vorangegangenen Jahre zusammen, die hinsichtlich des Synthese-Schwerpunktes bereits bei der Halleschen Tankstelle zur Anwendung gekommen waren, wenn er schrieb „*Architektur einerseits und Lichtträger (Geleucht) und vor allem auch das vom Geleucht ausgehende Licht andererseits sind zu einer künstlerischen Einheit verschmolzen, so innig und untrennbar, daß man von einer Lichtarchitektur sprechen muß.*“
- ²⁹³ U.a. die o.g. von Bruno Taut publizierten, im kristallomanen Zackenstil gehaltenen Kiosk-Entwürfe für Magdeburg aus dem Jahre 1921 sollten „*transparente Flächen für Reklame mit Innen-Beleuchtung tragen*“. Vgl. Kioske. In: *Frühlicht*, 1 (1921), H.1; (= Reprint: 1963, S. 77).
- ²⁹⁴ Zur steigenden Illuminationssucht seit der ersten elektrifizierten Weltausstellung (Paris, 1889), auf der u.a. auch der Eiffelturm mit elektrischem Licht versehen, wurde vgl. Wasser, Licht, Energie. *Der fließende Strom 1*. In: *Kristallisationen, Splitterungen*. Bruno Tauts Glashaus. AK, hg. v. Angelika Thiekötter u.a. Basel, Boston, Berlin 1994, S. 31-33. Wichtige Marksteine in diesem Kontext waren zudem die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891 in Frankfurt / Main. (Vgl. hierzu „Eine neue Zeit!“ *Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891*. AK, Frankfurt 1991) sowie die Pariser Weltausstellung von 1900, deren wichtigstes Gebäude der illuminierte Elektrizitätspalast war. Vgl. hierzu Schivelbusch (1992), S. 9.
- ²⁹⁵ In deutschen Städten erhielt die Lichtreklame mit Verspätung Einzug (vgl. u.a. die beiden um 1910 angefertigten Photographien der vergleichsweise spärlich illuminierten Berliner Friedrichsstraße

wahrscheinlich bekanntesten „Lichtarchitektur“ – dem Glashaus Bruno Tauts aus dem Jahre 1914 – bleibt festzuhalten, dass die seit ihrer Erfindung als Geist der allerneuesten Zeit interpretierte²⁹⁶, vorgesehene elektrische Beleuchtung erst bei Taut zum wesentlichen Bestandteil des Architekturkonzeptes avancierte.²⁹⁷ Die für Tauts und Gellhorns Generation elementare Frage nach einer gegenseitigen Abstimmung von neuartigem elektrischen Licht und einer als ebenso neuartig präsentierten Architektur hatte sich für die Baumeister der Jahrhundertwende nämlich nur ansatzweise gestellt.²⁹⁸

Während sich Belling, Gellhorn und Knauth bei ihrem Olex-Entwurf nahtlos an das durch Tauts Glashaus vorgelebte Konzept einer von Entwurfsbeginn nachweisbaren Berücksichtigung der elektrischen Beleuchtung anschlossen, ja mit der gegenseitigen Abstimmung von Architektur und Licht beinahe soweit gingen, dass man von einer Vorform der „*elektrographischen Architektur*“²⁹⁹ sprechen könnte, besteht eine auffällige Differenz in der Absage an die bei Taut noch nachweisbare formale Bevorzugung des kristalloman gesteuerten Prismatischen, Spitzwinkeligen und Diagonalen. Trotzdem verkörpert der Olex-Entwurf keineswegs – wie Ingrid Schulze glaubt – eine „*Überwindung des Expressionismus*“³⁰⁰. Die damals von den führenden Köpfen der internationalen Moderne proklamierte und lange die kunsthistorische Forschung dominierende Behauptung, um 1922 hätte sich die progressive Künstlerschaft vom „Expressionismus“ gelöst, ist vielmehr auch anhand der Olex-Tankstelle deutlich zu relativieren. Das Berlinisch-Hallesche Künstlergespann übernahm mit der programmatischen Integration von Licht und Farbe überdeutlich die bereits im Kontext des „Forsterhofes“ genannten, an die Kristallmanie gebundenen kunsttheoretischen Ideale des „Expressionismus“. Gleichwohl versuchte Gellhorn diese, dem selbst gewählten Anspruchsdenken des „Neuen Bauens“ erheblich widersprechende Orientierung an der Vergangenheit mit Hilfe architekturtheoretischer Äußerungen zu kaschieren. Wie bereits im Kontext des „Forsterhofes“ angedeutet,

und des hell erleuchteten Londoner Times Square in: Schivelbusch (1992), S. 62). Absoluter Lichtreklame-Vorreiter in Deutschland war Gellhorns Hauptwohnsitz der 1920er Jahre, Berlin.

²⁹⁶ Zur Rezeption des elektrischen Lichtes im 19. Jahrhundert vgl. Schivelbusch (1983), S. 72.

²⁹⁷ So waren auch die Bauten der Frankfurter „Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung“ im Jahre 1891 noch ohne jegliche Bezugnahme auf die nächtliche Illumination entworfen worden. Vgl. „Eine neue Zeit...!“ Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891. AK, Frankfurt 1991, S. 32.

²⁹⁸ Vgl. hierzu etwa die nach der Frankfurter „Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung“ von 1891 laut werdende Kritik an der Diskrepanz zwischen elektrischem Licht und Ausstellungsarchitektur. Diese Kritik sollte allerdings keineswegs als ein fundiertes Infragestellen des Unzeitgemäßen der historistischen Architektur fehlgedeutet werden. Vgl. hierzu die Diskussion in: „Eine neue Zeit...!“ (1991), S. 32.

²⁹⁹ Den Begriff „Electrographic Architecture“ prägte Tom Wolfe für amerikanische Architektur, deren gesamtes Konzept auf eine an fahrendem Publikum orientierte Lichtreklame abgestimmt ist. Vgl. Wolfe, Tom: Car Phantasy Architecture / Electrographic Architecture. In: Architectural Design (1969), H. 7, S. 380; zit. n. Schivelbusch (1992), S. 73.

³⁰⁰ Schulze (1992), S. 445.

nutzte Gellhorn – in Analogie zu vielen Mitstreitern – seine Publikationen als Ort rhetorischer „Expressionismus“-Verunglimpfung, um vom Verdacht eines auch nur ansatzweisen Fortbestandes „expressionistischen“ Gedankengutes im „Neuen Bauen“ abzulenken: Er diffamierte den „Expressionismus“ als geist- und inhaltlosen „Formalismus“, der letztlich nichts anderes als eine Abwandlung des verhassten Eklektizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts verkörpert habe.³⁰¹ In Aberkennung jeglichen künstlerischen Gehaltes des „Expressionismus“ verwischte Alfred Gellhorn geschickt die Spuren zu dessen eigentlicher Übermittlerrolle beim Licht-Farbe-Credo des „Neuen Bauens“ und konnte sich unbeschwert offiziell zu dem vermeintlich neuen, wahrhaftig aber bekanntlich bereits durch Scheerbart propagierten neoromantischen Ideal, Licht und Farbe als Allheilmittel im Kampf gegen die „*häßliche(n) Steinwüsten*“ zu preisen³⁰², bekennen.

Alles in allem muss gelten, dass Belling, Gellhorn und Knauthe mit der Übernahme „russisch-konstruktivistischen“ Formengutes alte Ideale lediglich in ein neues Gewand hüllten. An dieser Stelle findet Regine Pranges These, nach der die *Idee* des Kristallinen in der Architektur des „Neuen Bauens“ Jahre fortlebte³⁰³ – obwohl sie auf die *Form* des Kristallinen verzichtete – nicht nur nüchterne Bestätigung. Da erst hier Licht und Farbe kompromisslos zur gestalterischen Dominante synthetisiert werden, könnte der „konstruktivistisch“ verkleidete „Tankstellen-Kristall“ im Kontext des vorangegangenen Œuvre beider Architekten sogar als erster Höhepunkt eines ideellen „Kristallinismus“ diskutiert werden. Dies gilt insbesondere, da die leuchtenden Olex-Buchstaben nicht auf einem getrennt von der Architektur konzipierten, autonom leuchtenden Reklameschild vorgesehen wurden, wie es für spätere Tankstellen charakteristisch war, sondern – in Vermittlung des Eindrucks, das gesamte Tankhaus leuchte von innen heraus – Baukörper und Olex-Schriftzug symbiotisch miteinander verzahnt wurden. Einmal mehr fühlt man sich an die „expressionistisch“ idealisierte, bereits im Kontext des „Forsterhofes“ genannte Forderung Wassili Luckhardts erinnert, Kristallen gleichende Bauten zu errichten, die „*aus sich selber leuchten*“³⁰⁴.

³⁰¹ Hier sei nochmals an die bereits im Kontext des „Forsterhofes“ zitierten Worte Gellhorns erinnert, nach denen der „*Formalismus der expressionistischen Individualisten, als solcher bereits durchschaut*“ sei, da er lediglich eine „*Abwandlung des Eklektizismus und keine Überwindung*“ verkörpere und stets bloß „*bezogen auf die Außenfläche*“ bleibe. Vgl. Gellhorn, A.: Von den Schlagworten. (1926), S. 224.

³⁰² „*Solange unsere Städte häßliche Steinwüsten sind, wollen wir die Wände der Straßen und Plätze durch die Farbe und das Licht zwingen.*“ Vgl. Gellhorn, A.: Reklame und Stadtbild. (1926), S. 134/135.

³⁰³ Vgl. Prange, Regine: Das kristallene Sinnbild. S. 92. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit (1994), S. 69-97.

³⁰⁴ Zu diesem Zitat vgl. Kap. B.I.3.1.1 der vorliegenden Abhandlung.

Untrennbar verbunden mit der kristallomanen Licht-Farben-Präferenz des „Neuen Bauens“ ist die Huldigung der Nacht bzw. – unter Berücksichtigung der Großstadt als bevorzugtem Ort der Moderne – der *großstädtischen* Nacht.³⁰⁵ Zu Recht hat Werner Oechslin auf das Phänomen der „*doppelten Existenz der Architektur*“³⁰⁶ in den 1920er Jahren, d.h. einer Tages- und einer deren Negativ gleichenden Nachtansicht, hingewiesen. Viele Anhänger des „Neuen Bauens“ präferierten dabei Nacht-Darstellungen - als eigentliche Stadt galt ihnen die nächtliche.³⁰⁷ Vor allem die Lektüre des damals im Umfeld des „Neuen Bauens“ sehr begehrten Mendelsohnschen Amerika-Bildbandes aus dem Jahre 1926 belegt die Glorifizierung der Nacht anschaulich.³⁰⁸ Auch bestätigt ein Blick auf die zeitgleich entstandene Malerei und Literatur³⁰⁹, die die seit den frühen 1910er Jahren zunehmende Begeisterung für das Nachtgesicht der Architektur³¹⁰ erheblich gefördert hatten, die zentrale motivische und metaphorische Rolle der nächtlichen Großstadt im frühen 20. Jahrhundert. In der nächtlich erleuchteten Metropole glaubte man die nicht zuletzt dank der elektrischen Beleuchtung veränderte Raum-Zeit-Wahrnehmung³¹¹, die Konzentration und Dramatisierung des nervösen großstädtischen Lebens, den gesellschaftlichen Wandel, insbesondere aber das auch bei Gellhorn bereits mehrfach nachgewiesene ausgeprägte Ambivalenz-Verhältnis zur Großstadt besonders inbrünstig erfahren zu können.³¹²

³⁰⁵ Infolge der zunehmenden Metropolenbildung avancierte die Großstadt Ende des 19. Jahrhunderts zum Zentrum des Lebens und somit zum paradigmatischen Ort der Moderne. Vgl. hierzu Rosenthal, Stephanie: Großstadtnächte grell geschminkt. S. 135. In: Die Nacht. AK, München 1998, S. 135-152.

³⁰⁶ Vgl. Oechslin (1994), S. 126. Diese Beobachtung Oechslins lässt sich anhand der damals stetig steigenden Anzahl der in Fachzeitschriften publizierten Tages- und Nachtansichten eines einzelnen Gebäudes leicht nachvollziehen.

³⁰⁷ Vgl. Huse (1985), S. 114.

³⁰⁸ U.a. zeigte sich Mendelsohn bei der Nachtansicht des New Yorker Broadways angesichts der Lichtreklame voll des Lobes, während er die erst eine Seite später abgedruckte Tagesansicht – bereits die ungewöhnliche Abfolge erscheint auffällig – ausschließlich mit abwertenden Kommentaren versah. Vgl. Mendelsohn: Amerika. (1926), S. 44/45.

³⁰⁹ Malerei und Literatur thematisierten in Deutschland seit etwa 1900 zunehmend die Großstadt. Zwischen 1905 und 1918 avancierte dieses Motiv zu einem eigenständigen Typus, um seit etwa 1912 endgültig zum beherrschenden Thema von Literatur und Malerei heranzureifen. Als Indiz, dass dabei von Anbeginn das Hauptaugenmerk auf die Betrachtung der *nächtlichen* Großstadt gelegt wurde, wird in der Forschungsliteratur gerne auf Werke Ernst Ludwig Kirchners oder Max Beckmanns, insbesondere aber Ludwig Meidners „Anleitung zum Malen von Großstadtbildern“ (1914) verwiesen. Vgl. hierzu Rosenthal, Stephanie: Großstadtnächte grell geschminkt. S. 135 In: Die Nacht. AK, München 1998, S. 135-152.

³¹⁰ So war die Integration von Nachtansichten bereits wichtiger Bestandteil des DWB-Jahrbuches von 1913. Vgl. u.a. das nachts beleuchtete Berliner Salamander-Haus August Endells in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 2 (1913), Abbildungsteil, S. 98.

³¹¹ Hierzu Garnert, Jan: Über die Kulturgeschichte der Beleuchtung und des Dunkels. S. 64. In: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag. 5 (1997), H. 1, S. 62-82.

³¹² Als Ort des Lebendigen und Schönen und gleichzeitig des Schreckens und des Todes galt die Nacht als Symbol der Ambivalenz. Zum metaphorischen Gebrauch der Großstadtnacht vgl. Rosenthal (1998), insbes. S. 136-138.

Auf dieser Gleichsetzung zwischen Großstadt und Nacht aufbauend, wurde das Hallesche Tankhaus mit dem Einsatz von Lichtreklame nicht bloß als nachttaugliches Objekt konzipiert, sondern zugleich zu einer als Modernebekenntnis lesbaren Großstadtarchitektur emporgehoben. Speziell aufgrund dieses, dem Gebäude inhärenten Metropolenhabitus‘ sticht die Diskrepanz zwischen Wunschenken und Realität ins Auge: Das Olex-Tankhaus hätte inmitten des mittelstädtischen Flairs Halles wie ein der Großstadt entliehener Fremdkörper angemutet. Vor dem Hintergrund des in den 1920er Jahren mehr oder minder konsequent gelebten Anliegens der Saalestadt, sich eher auf traditionelle Architekturformen zu berufen als dem Bekenntnis zur modernen Großstadt zu frönen, musste der Entwurf zum Entstehungszeitpunkt annähernd deplaziert wirken. Dennoch bezog das Tankhaus gerade aus diesem Umfeld eine unverwechselbare Aura: Wäre Halle an der Saale zu diesem Zeitpunkt bereits von einer Manhattan vergleichbaren Lichtreklameflut heimgesucht worden, hätte sich die kleine Tankstation innerhalb des umgebenden Lichtermeers nicht mehr behaupten können. Im übrigen blieb die Implantation eines von großstädtischem Gestus dominierten Gebäudes in ein klein- bis mittelstädtisches Gefüge in der Folge kein Einzelfall: Als hätten Architekt und Auftraggeber gezielt mit dieser Diskrepanz kalkuliert, entstanden in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre viele der dezidiert als metropolenhafte Lichtarchitekturen artikulierten Bauten in Klein- bzw. Mittelstädten³¹³.

Bei aller Unleugbarkeit der schon von Norbert Huse diagnostizierten Nachtpräferenz des „Neuen Bauens“ kann seine These, nach der diese Nacht-Vorliebe aus der Hoffnung resultiere, in der Dunkelheit die Erinnerung an die angeblich ungeliebte Natur völlig auszublenden³¹⁴, nicht uneingeschränkt auf Gellhorn übertragen werden. Zumindest bei der damals als Musterbeispiel des „Neuen Bauens“ geltenden Olex-Tankstelle sollte die Erinnerung an die Natur nicht etwa ausgeblendet, sondern vielmehr wachgehalten werden: Wie oben dargelegt, wurde die gelungene Verbindung mit der direkt umgebenden, wenngleich künstlich angelegten „Natur“ vielfach gelobt – und zwar auch von Rezensenten, die eines blinden Traditionalismus‘ unverdächtig waren. Auch jenseits des Halleschen Tankhauses lässt sich Huses These nicht grundlegend bestätigen: Angeregt durch seine persönlichen Erfahrungen mit den Lichtreklame verschmähenden Halleschen Baubehörden und in mutmaßlicher Kenntnis des kurz zuvor herausgegebenen Amerika-Bildbandes Erich Mendelsohns fasste Alfred Gellhorn als einer der ersten Vertreter des „Neuen Bauens“ die damalige Debatte um Lichtreklame und -architektur in einer aufklärerisch gesonnenen Publikation zusammen.³¹⁵ Huses Annahme trotzend, ist diesem Gellhornschen Reklameaufsatz

³¹³ Diese Beobachtung bereits bei Schivelbusch (1992), S. 75.

³¹⁴ Vgl. Huse (1985), S. 114.

³¹⁵ Gellhorn, A.: Reklame und Stadtbild. (1926). (Auf die wichtige kunsttheoretische Rolle dieses Gellhorn-Aufsatzes innerhalb der Diskussion über „Lichtarchitektur“ hat bereits Werner Oechslin

eindeutig zu entnehmen, dass die Vertreter des „Neuen Bauens“ nachts keineswegs eine Ausblendung der Natur erwünschten, sondern vielmehr der Unsichtbarmachung der zu einem architektonischen Fehlgriff erklärten historisierenden Bauten der vorangegangenen Jahrzehnte entgegenfierten. So schrieb Gellhorn in Übereinstimmung mit der in Mendelsohns Amerika-Bildband greifbaren Tendenz: „... *New York und Paris: bei Tageslicht ein graues Chaos, - die Lichterpracht der nächtlichen Reklame eine berückende Illumination.*“³¹⁶ Nachts konnte die verabscheute Architektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf eine von den Vertretern des „Neuen Bauens“ gebilligte, minimale Sichtbarkeit reduziert werden. Erkennbar waren nur noch die Rechtecke der hellerleuchteten Fenster und die Horizontal- und Vertikalstreifen der Lichtreklame, der verpönte Bauschmuck wurde vollends ausgeblendet. Die Natur hingegen wurde – wie Gellhorn in seinen Schriften mit Nachdruck zu vermitteln versuchte – weiterhin unmissverständlich als wichtiger Symbiosepartner der Kunst zelebriert.³¹⁷ Mit diesem Naturbild lehnten sich die Vertreter des „Neuen Bauens“ abermals an den offiziell verhassten „Expressionismus“ an. Aufgelöst in der Metapher von Kristall und Blume hatte dieses nur scheinbare Gegensatzpaar bereits bei den Architekturutopien Gellhornscher Kollegen der ausgehenden 1910er Jahre eine zentrale Rolle eingenommen – und zwar als Repräsentant der herbeigesehnten, mit dem Gesamtkunstideal verwobenen Wiedervereinigung von Kunst und Leben.³¹⁸ Zumindest nach Lektüre der Gellhornschen Schriften ist die von der Forschung oftmals zu pauschal unterstellte „Naturphobie“ der Vertreter des „Neuen Bauens“ in Frage zu stellen, wie insbesondere die nachstehenden Ausführungen zum Berliner „Landhaus E.“ verdeutlichen sollen.³¹⁹

hingewiesen. Vgl. Oechslin (1994), S. 126).

Anders als der Titel erwarten lässt, widmete sich Gellhorns Schrift nicht der „Reklame“ im allgemeinen Sinne, sondern erstrangig der „Lichtreklame“. Gellhorn verwertet in „Reklame und Stadtbild“ in aller Deutlichkeit die sowohl beim Geschäftshaus am Markt 6 als auch bei der Olex-Tankstelle und dem Kaufhaus Michel erworbenen Erfahrungen mit den Halleschen Baubeamten: „*In alten Städten sträubt man sich überhaupt gegen jede Lichtreklame und die Stadt Halle hütet ihren vieltürmigen, von manchem schlechten Bau verdorbenen Marktplatz... wir sind ein unfreies Geschlecht, das von Leuten behütet und regiert wird, die vom Leben nichts verstehen.*“ Vgl. ebd., S. 134. Die bei Mendelsohns Amerika-Publikation abgebildeten Nachtansichten und deren Begleitkommentare mögen Gellhorn in seiner Sicht der Lichtreklame zusätzlich bestätigt bzw. an seine Erfahrungen erinnert und daher zur Herausgabe dieser Schrift angeregt haben: Mendelsohns Werk erschien nicht nur kurz vor Gellhorns Aufsatz, sondern wurde auch in der Werkbund-Zeitschrift „Die Form“ direkt vor Gellhorns Aufsatz durch Adolf Rading rezensiert. Vgl. Rading, Adolf: Erich Mendelsohn. Amerika. Bilderbuch eines Architekten. In: Form 1 (1926), S.132. Zu den „Nachtansichten“ bei Mendelsohn vgl. ders.: Amerika. (1926), S. 5, 25, 44.

³¹⁶ Vgl. Gellhorn, A.: Reklame und Stadtbild. (1926), S. 134. Mendelsohn indessen kommentierte den nächtlichen Broadway mit den Worten, dieser sei „*voll von phantastischer Schönheit*“, während der „*Broadway bei Tag*“ das „*Geheimnisvolle, Rauschende, das Gleissende der Nacht*“ verliere, „*nur ungezügelt*“ sei. Vgl. Mendelsohn: Amerika. (1926), S. 44/45.

³¹⁷ U.a. Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 8.

³¹⁸ Vgl. hierzu ausführlich Prange (1994), insbes. S. 81-85.

³¹⁹ Siehe hierzu Kap. B.IV.4 der vorliegenden Abhandlung.

5. Zweiter Entwurf zu einer Olex-Tankstelle

Entgegen bisheriger Meinung hat sich vom 2. Olex-Tankstellen-Entwurf Gellhorns und Knauthes nicht bloß eine Abbildung (**Abb. 16**) erhalten³²⁰, sondern - dank einer zeitgenössischen Publikation - zwei weitere Abbildungen.³²¹ (**Abb. 16.1**) Diese beiden, von der bisher bekannten Entwurfszeichnung leicht abweichenden Ansichten lassen erkennen, dass das Dach nicht – wie Tino Herrmann noch annehmen musste – von Pfeilern gestützt werden sollte³²², sondern freikragend konzipiert wurde und die scheinbar pfeilerartigen Gebilde in Wahrheit Zapfsäulen darstellten.

Während Bellings, Gellhorns und Knauthes erster Entwurf zu einer Olex-Tankstelle bautypologisch nicht von anderen Verkaufs-Kiosken zu unterscheiden war, wird mit dem weitvorkragenden Dach des zweiten, ohne Bellings Beteiligung³²³ angefertigten Olex-Entwurfs ein wesentliches Merkmal der 1927 von der DAPG in Deutschland eingeführten Großtankstellen antizipiert, wengleich das Dach noch nicht – wie bei den weitestentwickelten Großtankstellen der frühen 1930er Jahre – autonom neben dem Kassentrakt existierte.³²⁴ Gellhorn und Knauthe übernahmen den Impuls zu der für deutsche Verhältnisse sehr frühzeitigen Aneignung dieses Bautypus‘ wahrscheinlich direkt aus den USA.³²⁵ Die Olex Petroleum-Gesellschaft hatte somit nicht nur als erster Ölkonzern Tankhäuser in Deutschland errichtet, sondern vermutlich auch schon deutlich früher als die DAPG an Großtankstellen bautypologisch vergleichbaren Modellen gearbeitet, wengleich es – entgegen Fren Försters Aussage³²⁶ – zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu deren Ausführung kam.³²⁷

³²⁰ Herrmann (1999), S. 130 - Scharfe (1979), S. 48/49

³²¹ Diese, die Schmal- und Längsseite des Entwurfes präsentierende Sicht auf das Projekt wurde überliefert durch: Kamfenke: Benzintankanlagen. In: Baugilde 7 (1925), H. 16, S. 1112. Dieser Publikation konnte entnommen werden, dass der 2. Entwurf zur Olex-Tankstelle entgegen des Druckfehlers bei Gellhorn, A.: Gestaltung von Tankstationen. (1931), S. 130 eindeutig ohne Bellings Mitarbeit konzipiert wurde. In letztgenanntem Gellhorn-Aufsatz wurde zudem versehentlich der Lageplan des 1. Olex-Tankstellen-Entwurfes als Lageplan des 2. Olex-Tankstellen-Entwurfes ausgegeben.

³²² Herrmann (1999), S. 130.

³²³ Kamfenke: Benzintankanlagen. In: Baugilde 7 (1925), H. 16, S. 1112 konnte entnommen werden, dass der 2. Entwurf zur Olex-Tankstelle entgegen des Druckfehlers bei Gellhorn, A.: Gestaltung von Tankstationen. (1931), S. 130 eindeutig ohne Bellings Mitarbeit konzipiert wurde. In letztgenanntem Gellhorn-Aufsatz wurde zudem versehentlich der Lageplan des ersten Olex-Tankstellen-Entwurfes als Lageplan des zweiten Olex-Tankstellen-Entwurfes ausgegeben.

³²⁴ Als wichtige frühe Beispiele dieses bis heute gebräuchlichen Typus vgl. die DAPG-Tankstellen-Entwürfe Karl Schneiders in: Koch / Pook (1992), S. 75-76, 87-89.

³²⁵ Der wiederholt in den Vereinigten Staaten weilende Olex-Direktor Béla Szilasi dürfte in diesem Kontext eine wichtige Mittlerposition eingenommen haben. Allgemein zur Person Szilasis vgl. Förster (1979), S. 137.

³²⁶ Ohne Quellenangabe behauptet Fren Förster, die Olex habe bereits 1925 mit der Errichtung von Großtankstellen begonnen. Vgl. Förster (1979), S. 137

³²⁷ Zumindest unter den zahlreichen im BP-Archiv erhaltenen Fotografien von Olex-Tankstellen der 1920er Jahre sind Großtankstellen mit Tankinsel erst um 1930 nachweisbar.

Obschon die Großtankstelle den ersten, sich deutlich von anderen Verkaufskiosken unterscheidenden, scheinbar ausschließlich Tankstellen vorbehaltenen eigenen Typus darstellte, bediente man sich bei dieser vermeintlich traditionslosen Innovation überdeutlich würdemotivischer Anleihen vergangener Epochen, die auch bei Gellhorns und Knauthes 2. Olex-Entwurf merklich nachwirkten. So rekurriert das zwischen Kassenhaus und Zapfsäulen vermittelnde, bei späteren Großtankstellen oftmals auf hohen Stützen ruhende, sehr großzügig bemessene, weitvorkragende Olex-Dach³²⁸ im Zusammenspiel mit dem Servicetrakt auf ein Propyläenmotiv. Mit anderen Worten wurde die Olex-Tankstelle – durchaus funktionsgemäß – als Empfangsarchitektur definiert. Obschon sich Gellhorn im Zuge des in den 1920er Jahren verbreiteten Funktions-Legitimationszwanges abmühte, das gesamte Formenrepertoire der Tankstelle, und somit auch die ausgeprägten Dimensionen des Daches ausschließlich über utilitäre Aspekte zu erklären³²⁹, wurde der in Wahrheit primär repräsentationsfixierte Zweck vergleichbarer Tankstellendächer bereits von Joachim Kleinmanns schlüssig enttarnt³³⁰. Kleinmanns These ergänzend, sei zusätzlich auf die städtebauliche Komponente der ungewöhnlichen Höhe und Breite früher Tankstellendächer hingewiesen: Bekanntlich war in den späten 1920er Jahren die Sichtbarkeit einer Tankstelle aus großer Entfernung wegen des Tankstellenüberangebotes zu einer entscheidenden Existenzgrundlage geworden. Doch während schlichte Bürgersteigpumpen trotz damals üblicher Vorankündigung von Ortsunkundigen vermutlich zumeist übersehen wurden, versprach ein Tankstellendach, das – einem Hoheitszeichen vergleichbar – wie ein überdimensionierter Baldachin artikuliert wurde, von Weitem klar erkennbar zu sein.

Nicht zu Unrecht hat Bernd Polster bei den bautypologisch dem 2. Olex-Tankstellenentwurf Gellhorns und Knauthes nahestehenden Großtankstellen eine konzeptionelle Orientierung an Bahnhöfen erkennen wollen³³¹. Laut Polster wurde bei Großtankstellen ein wesentliches Bahnhofscharakteristikum umgekehrt, indem die Tankstellenüberdachung zur Schau- und das Innere zum eigentlichen Nutzmoment erklärt wurde, während bei Bahnhöfen die Gleisüberdachung als Nutz- und das Bahnhofsinnere als repräsentationsfixiertes Schaumoment verstanden wurde. Entwickelt man Polsters These weiter und vergegenwärtigt sich den Stellenwert von

³²⁸ Ein, wenngleich deutlich bescheidener in den Ausmaßen bemessener, so doch diese Idee bereits verarbeitender Vorläufer war die so genannte Shell-„Crackerbox“. Diese Fertigtankstelle wurde schon 1915 auf der Weltausstellung in San Francisco präsentiert. Eine Abbildung der „Crackerbox“ befindet sich in: Polster (1996), S. 27.

³²⁹ Vgl. Gellhorn, A.: Gestaltung von Tankstationen. (1931), S. 129.

³³⁰ Kleinmanns weist darauf hin, dass auch nach Erfindung regensicherer Zapfpistolen und Tankstutzen in den 1950er Jahren keine Bereitschaft zur Aufgabe des Schutzdaches existierte. Vgl. Kleinmanns (1999), S. 327.

³³¹ Vgl. Polster (1996), Anm. 15, S. 244.

Bahnhof und Eisenbahn als zentrale Errungenschaft des Verkehrswesens des 19. Jahrhunderts, der Automobil und Tankstelle im frühen 20. Jahrhundert den Rang strittig machen sollten, scheint die These der Tankstellenorientierung an Bahnhöfen auch aus Wettbewerbsgründen sehr plausibel. Die Umkehrung von Schau- und Nutzelementen könnte indessen über den Bewertungswandel von Industrie und Technik gedeutet werden: Bei Bahnhöfen des 19. Jahrhunderts verbarg man gemäß der damals üblichen Abneigung gegenüber einer ungeschönten Sicht auf Industrie, Arbeit und Technik die Bahngleise mit ihren Schutzdächern noch hinter einer historisierenden Steinfassade.³³² Erst das Technik und Industrie zum offiziellen gesellschaftlichen Leitmotiv verklärende 20. Jahrhundert ließ es – wenngleich nur ansatzweise – zu, Industrie und Technik zur thematischen Dominante von Schau- und Repräsentationsseite avancieren lassen. Hinsichtlich des damaligen hohen Prestigewertes des Automobils ist anzunehmen, dass dabei als das eigentliche Schauobjekt einer Tankstelle das vor ihr parkende Automobil bewertet wurde. Diese Mutmaßung bestätigt sich nicht zuletzt durch Gellhorns und Knauthes Zeichnung zum 2. Olex-Tankstellen-Entwurf, da hier im Kontrast zum „dachfreien“ Erstentwurf ein detailliert formuliertes Automobil eingefügt wurde. Dessen ungeachtet, dass Gellhorn und Knauthe auf diese Weise zuallererst ihren eigenen Entwurf aufzuwerten versuchten³³³, ist das hohe Tankstellendach nunmehr als „Automobil-Nimbus“ deutbar, der dem Kunden und der Kundin einen gekonnt inszenierten, allorts sichtbaren Ausstellungs- und Paraderahmen für das gehegte Prestigeobjekt zu versprechen schien.

Obwohl der 2. Olex-Tankstellen-Entwurf Gellhorns und Knauthes wie schon der erste an Benzinfässer denken lässt – die insbesondere für Erich Mendelsohns Werk der frühen 1920er Jahre charakteristischen Klinker-Horizontalbänder³³⁴ erinnern im Kontext des kreisrunden Grundrisses an die Metallreifen großer Benzinfässer³³⁵ – mutet das ohne Beteiligung eines Bildhauers konzipierte Projekt „architektonischer“ an. Mit den Klinkerstreifen zeigen sich beim 2. Entwurf stärker durch etabliertes Architekturdekor geprägte Gestaltungsvorlieben. Mit Ausnahme der in der Anspielung auf Benzinfässer bestehenden, dezenten Bezugnahme auf Alltagsgegenstände fehlen Anklänge an den seinerzeit im Umfeld des „Neuen Bauens“ umjubelten russischen „Konstruktivismus“. Stattdessen wird das geplante Gebäude durch das oben für

³³² Zu dieser Bahnhofs-Ambivalenz vgl. ausführlich Schivelbusch (2000), insbes. S. 153-156.

³³³ Zu dem in den 1920er Jahren im Umfeld des „Neuen Bauens“ beliebten Versuch, eigene Entwurfszeichnungen bzw. -fotografien durch die Integration eines Automobils aufzuwerten vgl. Kap. B.IV.3.1.2 der vorliegenden Abhandlung.

³³⁴ Die schon bei der Luckenwalder Hutfabrik (1921-23) und dem Berliner Mossehaus (1921-23) nachweisbaren Bänder wurden von Mendelsohn auch bei der Lichtgestaltung eingesetzt. So erinnert die allerdings erst nach dem 2. Olex-Entwurf konzipierte Lichtsäule im Eingangsbereich des Duisburger Kaufhaus Cohen & Epstein (1926) an die verglasten Säulen des 2. Olex-Entwurfs. Vgl. die Abb. der Duisburger Lichtsäulen in: Mendelsohn (1930), S. 143.

³³⁵ Vgl. die Abbildung in Polster (1996), S. 83.

Großtankstellen herausgearbeitete Propyläen-Motiv, d.h. durch einen Rekurs in die Architekturgeschichte beherrscht. Würde der zweite Entwurf infolge der über das imposant hervortretende Dach hergestellten Parallelen zu den erst später etablierten Großtankstellen nicht bautypologisch progressiver anmuten, könnte man ihn irrtümlich als den älteren datieren. Allerdings fußen diese vermeintlichen „Rückschritte“ gegenüber dem Erstentwurf mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den Vorgaben der Olex Petroleum-Gesellschaft: Der Zweitentwurf Gellhorns und Knauthes verkörpert nämlich aufgrund seiner Fensterbänder, seiner Kachelverkleidung unterhalb der Brüstung und des vorkragenden Daches ein sehr frühes Beispiel – und somit möglicherweise den Prototyp – eines seit 1925 von der Olex präferierten Tankstellentypus³³⁶. (**Abb. 100**)

6. Stellenwert innerhalb Gellhorns Œuvre / Resümee

War der „Forsterhof“ prinzipiell noch Zeugnis einer seitens Gellhorn stets gerügten, als *„billige(r) Aufputz mit vertikaler und horizontaler Gliederung“*³³⁷ bezeichneten Denkungsweise, war die ihrerzeit als einer der ersten Tankhaus-Entwürfe des „Neuen Bauens“ vielbeachtete Olex-Tankstelle scheinbar eine begehbare Plastik. Zu Recht sprach Dietrich Clarenbach von einem Grenzfall zwischen Architektur und Plastik. Dennoch hat die bisherige Überbewertung des Tankhauses als „Plastik“ zu einer Ausblendung wichtiger Faktoren geführt. Entgegen bisheriger Annahme kann Gellhorns und Knauthes Anteil bei dem Gebäude nicht bloß in der Vorgabe des Bautypus bestanden haben, da die Wahl eines überkuppelten Rundbaus eindeutig auf Auflagen der Olex Petroleum-Gesellschaft basierte. Vielmehr lieferten Gellhorn und Knauthe mit hoher Wahrscheinlichkeit u.a. erhebliche Impulse zur Fassung des Gebäudes in ungebrochenen Farbtönen: Waren für Belling vergleichbare Farboxperimente eher untypisch, zeigten sich Gellhorn und Knauthe hingegen auch bei dem etwa zeitgleich entstandenen Geschäftshaus am Halleschen Markt und dem wegen seiner Tönung in Orange, Weiß und Blau von der konservativen Halleschen Baupolizei boykottierten Entwurf zu einem Arbeiter-Clubhaus in der Mansfelder Straße (1925, **Abb. 17-17.3**) erheblich von der „Farbenbewegung“ innerhalb des „Neuen Bauens“ infiltriert. Unter Berücksichtigung der Inszenierung des Tankstellen-Entwurfs als nächtlich leuchtender „Großstadtkristall“ ist in dieser Begeisterung für ungebrochen farbige Anstriche

³³⁶ Zu diesem Typus vgl. BP GmbH (Hg.): Die Geschichte einer Ölgesellschaft 1904-1954. (1954), S. 71-73. Der Autor dieser Jubiläumsschrift beschreibt zwar den seit 1925 verbreiteten Tankstellentypus, als habe er Gellhorns und Knauthes 2. Olex-Entwurf vor Augen, doch benennt er dabei weder einen konkreten Entwurf noch die an die Entwurfsgestaltung gebundenen Modalitäten. Da Gellhorns und Knauthes 2. Entwurf jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits 1924 entstand, in der Jubiläumsschrift jedoch von einer Einführung dieses Tankstellen-Typus ab dem Jahre 1925 berichtet wird, kann gemutmaßt werden, dass Gellhorns und Knauthes Zweitentwurf möglichenfalls als Prototypus der späteren Olex-Tankstellen diene.

³³⁷ Gellhorn, A.: Intensivierung der Baukunst. (1926), S. 20.

zwingend ein Indiz für den von der bisherigen Gellhorn-Forschung geleugneten, jedoch auch bei anderen modernen Architekten erkennbaren, vom Gewand des „Neuen Bauens“ kaschierten Fortbestand der angeblich nur für den „Expressionismus“ typischen Kristallmanie erkennbar. Einmal mehr konnte der entstehungszeitlich dementierte, große Einfluß des „Expressionismus“ auf die Vertreter des „Neuen Bauens“ enttarnt werden.

Nach Aussage Gellhorns und Knauthes sollte sowohl das Tankgebäude als auch das Hallesche Vereinshaus alleine zur Erzeugung einer „*charakteristische(n) und lustige(n) Wirkung*“³³⁸ in leuchtenden Farben gehalten werden. Die eigentliche Motivation des jeweiligen Auftraggebers lässt sich allerdings weitaus präziser formulieren: Speziell beim Arbeitervereinshaus verbarg sich hinter der auffälligen Farbgebung vermutlich erstrangig ein Anknüpfungsversuch an eine vermeintlich eigene Arbeiter- und Arbeiterinnen-Tradition. Schließlich waren ungebrochen farbige Anstriche bereits im 19. Jahrhundert bei Arbeitersiedlungen des früher industrialisierten England etabliert, worauf auch Bruno Taut schon vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges bei seinen Gartenstadt-Siedlungen in Berlin und Magdeburg rekurrierte. Das Motiv der Farbgebung bei einer Tankstelle indessen war gänzlich anderer Natur: Die für ihre Repräsentationsbauten eher konservative Architekten bevorzugende Mineralölindustrie legte bei ihren, als Nutzarchitekturen geltenden Tankstellen mit ihrem über die Farben-Präferenz kundgegebenen Bekenntnis zum „Neuen Bauen“ eindeutiges Zeugnis ab über die mangelnde Wertschätzung gegenüber der neuen Bauaufgabe, aber auch gegenüber dem „Neuen Bauen“ allgemein. Die Tankstellen als „Unarchitekturen“ oder reine Werbebauten wahrnehmende Mineralölindustrie setzte die Entwürfe des „Neuen Bauens“ als reine Schau-Objekte, als städtebaulich geschickt zu plzierende, werbeträchtige „Lockmittel“ in Szene. Der insbesondere aus dem abbildenden Charakter der Olex-Tankstelle ableitbare Einfluss des russischen „Konstruktivismus“ ist somit entgegen bisheriger Darstellung nicht etwa als linkspolitisches Bekenntnis der Architekten, sondern vielmehr als Ausdruck eines konkurrenzbewussten Auftraggebers zu bewerten. Dieser hatte die Notwendigkeit einer besonders raschen Erkennbarkeit der Gebäudefunktion aus wirtschaftlichen Gründen erkannt. Angesichts des damaligen erheblichen Tankstellenüberangebotes garantierte nur eine jedermann und jederfrau sofort zugängliche Gebäudesymbolik die Anwerbung neuer Kundschaft.

Zweifelsfrei ist neben der Garage Schwabach und dem dritten Entwurf zur Silberhütte der Mansfeld AG der erste Entwurf zur Olex-Tankstelle zu den am stärksten im Sinne des „Neuen Bauens“ konzipierten Objekten Gellhorns zu zählen. Überraschenderweise entstanden sie allesamt zu einem Zeitpunkt, zu dem sich viele der heute ungleich

³³⁸ Akten des Magistrats der Stadt Halle, Mansfelder Str., Abt. XI, Nr. 18; Bl. 28

bekannteren Kollegen wie Bruno Taut oder Hugo Haering in der Radikalität ihres Formenrepertoires weitaus verhaltener zeigten. Eine deutliche Veränderung gegenüber dem vorherigen Werk Gellhorns wird bereits anhand der Integration des Firmennamens „OLEX“ anschaulich: Wirkte der Besitzernamen beim „Forsterhof“ noch wie nachträglich „aufgeklebt“, war der Namenszug der Mineralölgesellschaft bei der Olex-Tankstelle fest integrierter Bestandteil der Architektur. Somit engagierte sich das Künstlergespann sehr frühzeitig auf dem Sektor einer symbiotischen Verknüpfung von Reklame und Architektur, einem Bereich, der vom damaligen Reichskunstwart Edwin Redslob erst fünf Jahre später als wesentliches Merkmal progressiver großstädtischer Architektur interpretiert wurde.³³⁹ Während Gellhorn insbesondere bei US-amerikanischen Reklameschildern eine mangelnde Abstimmung von Architektur und Schrift kritisierte³⁴⁰, verschmolz er in Kooperation mit Belling und Knauthe bei der Olex-Tankstelle Schriftzug und Fenster, d.h. Schrift und Architektur ebenso untrennbar wie er Architektur und Plastik synthetisierte. Nicht zuletzt anhand der scheinbar gleichwertigen Behandlung von Architektur und Schrift wird erneut der Einfluss des russischen „Konstruktivismus“ sichtbar. Für Gellhorn und Knauthe sollte die erstmalige Begegnung mit Exponaten des russischen „Konstruktivismus“ auf der „Ersten Russischen Kunstausstellung“ auch in den nachfolgenden Jahren von Bedeutung bleiben. Gellhorn und Knauthe nahmen nicht nur an der deutschen „Gegenausstellung“ in Moskau und Leningrad im Jahre 1924³⁴¹ teil, sondern zudem zeigte ihr Werk – trotz Gellhorns mehrfach veröffentlichter Kritik am „Konstruktivismus“ – auch nach 1923 merkbare Parallelen zu dieser Kunstströmung. Der so genannte Dresdner „Aluminiumraum“ (1925) (**Abb. 19, 19.1**) wurde spürbar durch den auf der „Großen Berliner Kunstausstellung 1923“ erstmals dargebotenden Prounen-Raum El Lissitzkys³⁴² (**Abb. 101**) inspiriert. Überdies erinnern die Gellhornschen Entwürfe zur

³³⁹ Redslob betrachtete in seinem Vorwort zu der 1928 veröffentlichten und von Zahn und Hajos verfassten Übersichtsschrift zur Architektur des „Neuen Bauens“ die geschickte Integration von Reklameinschriften als wesentliche Aufgabe zeitgenössischer Architekten: *„Prinzipiell von Bedeutung ist auch die Einwirkung der Reklame auf den Ladenbau, welche das große ornamentale Motiv unserer Zeit, die Schrift, bewußt mit der Architektur verbindet. Denn die Reklame will nicht mehr bloß Klebezettel anheften, sondern zugehöriger und anerkannter Teil des Ganzen sein.“* Vgl. Redslob, Edwin: Vorwort. S. X. In: Hajos, Elisabeth M. / Zahn, Leopold: Berliner Architektur der Nachkriegszeit. Berlin 1928, S. X. (Neuaufgabe u. d. Titel: Berliner Architektur 1919-1929. 10 Jahre Architektur der Moderne. Mit einem Nachwort von Michael Neumann. Berlin 1996).

³⁴⁰ Vgl. Gellhorn, A.: Reklame und Stadtbild. (1925), S. 134.

³⁴¹ Vgl.: Künstler der ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Moskau, Saratow und Leningrad. AK, Otto-Nagel-Haus, (Ost-) Berlin 1977. Zur ersten deutschen Kunstausstellung in Russland vgl. auch Nerdinger (1981), S. 147, Anm. 435.

³⁴² Auf der großen Berliner Kunstausstellung 1923 wurden El Lissitzkys „Prounen“ zusammen mit Architekturentwürfen der „Novembergruppe“ – unter ihnen Gellhorns und Knauthes erster und zweiter Entwurf zur Silberhütte der Mansfeld AG – ausgestellt (vgl. Große Berliner Kunstausstellung 1923. AK, Berlin 1923, S. 32) und waren daher dem Halleschen Architektengespann sicherlich wohlvertraut. Zum Prounenraum El Lissitzkys vgl. auch Hemken, Kai-Uwe: El Lissitzkys Raumgestaltungen in Deutschland. Projekte, Konzepte und Wechselwirkungen der Raumästhetik der Avantgarde 1920-1934. Diss., Philipps-Universität Marburg 1992, S. 35-69.

Berliner „Avenue des Westens“ (1926) (**Abb. 25-25.3**) nicht weniger an ein damals vielgepriesenes Werk des russischen Künstlers: an El Lissitzkys „Wolkenbügel“³⁴³ (**Abb. 101.1**). Die Begeisterung für den russischen „Konstruktivismus“ wurde maßgeblich von Rudolf Belling geteilt, wenn nicht gar gefördert. Auch sein zusammen mit Arthur Korn erarbeitetes Wettbewerbsmodell für den Berliner Nollendorfplatz (1923)³⁴⁴ (**Abb. 101.2**) – ein Entwurf der wiederum nachhaltigen Einfluss auf Gellhorns „Avenue des Westens“ ausübte – befindet sich in großer Nähe zu den Experimenten der russischen „Konstruktivisten“. Vor allem aber Bellings heute bekannteste Arbeit, die „Skulptur 23“ (**Abb. 102**), die J.A. Schmoll, gen. Eisenwerth, als „*Personifizierung technoider Apparaturen*“³⁴⁵ verstanden wissen wollte und das seinerseits die Olex-Tankstelle rezipierende Beethovendenkmal (1926)³⁴⁶ (**Abb. 95**) verdeutlichen die stringente Auseinandersetzung Bellings mit dem russischen „Konstruktivismus“.

Da die nach US-amerikanischem Vorbild errichteten Tankhäuser erst in den frühen 1920er Jahren in Deutschland etabliert wurden, gab es im Unterschied zu den übrigen im Rahmen der vorliegenden Abhandlung analysierten Bauten und Projekten keine wirkliche bauaufgabenspezifische Tradition, an die Gellhorn gemäß seines Funktionserläuterungs-Credos hätte anknüpfen können. Das umgebende Grün ist zwar als Hinweis auf die Entwicklung des neuen Bautypus aus dem Bereich von Staffage- und Unterhaltungsarchitekturen der Landschaftsgärten entschlüsselbar; – ein Hinweis, der entstehungszeitlich sogar verstanden wurde, da einige damalige Rezipienten der Halleschen Olex-Tankstelle eine den Gartenarchitekturen analoge Funktion als Orientierungsbild zuwiesen. Dennoch war das Grün zugleich als vom Auftraggeber angeregter Kaschierungsversuch der damals noch heftig bekämpften neuen Bauaufgabe zu verstehen. So wählten Gellhorn und Knauthe mangels bauaufgabenspezifischer Tradition zur Verdeutlichung der Gebäudefunktion einen an die so genannte „architecture parlante“ des ausgehenden 18. Jahrhunderts erinnernden, abbildenden Weg: Sie präsentierten das Tankhaus als ein zu gleichen Teilen als Benzinfass, Rennfahrerkerpe oder Panzerstand lesbares – und daher leicht verständliches – „Denkmal“. Auf diese Weise wurden sie nicht nur dem Anliegen des nach einer werbewirksamen Selbstinszenierung strebenden Auftraggebers gerecht, sondern auch Gellhorns Sehnsucht nach der Konzeption so genannter „städtischer Merkzeichen“.

³⁴³ Zu diesem Entwurf vgl.: El Lissitzky. *Der Traum vom Wolkenbügel*. Zürich 1991.

³⁴⁴ Vgl. zu diesem Modell Nerdinger (1981), S. 198-202, 237.

³⁴⁵ Schmoll, gen. Eisenwerth (1985), S. 344.

³⁴⁶ Der Vergleich zwischen Olex-Tankstelle und Beethovendenkmal findet sich bereits bei Clarenbach (1969), S. 119 und Schulze, Ingrid: *Baugebundene Kunst...* (1981), S. 454.

IV. „LANDHAUS E.“ (1926/27)

1. Einleitung

Das erste nach der Trennung von Martin Knauth errichtete Bauwerk Alfred Gellhorns war das 1926/27 für die Familie Ebstein in Berlin-Zehlendorf realisierte, großzügig bemessene so genannte „Landhaus E.“ (**Abb. 27-27.18**). Ihm sei eine ausführliche Betrachtung gewidmet, um zunächst hinterfragen zu können, wieso die bisherige Gellhorn-Forschung diesem Gebäude nach dem „Forsterhof“ die meiste Beachtung zukommen ließ. Orientiert man sich an den Klischee-Bildern des „Neuen Bauens“ der Weimarer Republik besteht überdies Klärungsbedarf, wieso das „Landhaus E.“ im Gegensatz zu den zuvor besprochenen, vorrangig vom Gedankengut des „Neuen Bauens“ beseelten drei Objekten eine über das weitvorkragende Walmdach und die Keramikverkleidung vermittelte, ausgeprägtere Traditionsgebundenheit erkennen lässt – und zwar ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, zu dem sich das „Neue Bauen“ in Deutschland allmählich zu konsolidieren begann. Zwar erscheint es naheliegend, diese intensivere Einbindung traditioneller Motive vorrangig auf die Trennung von Martin Knauth zurückzuführen, doch widerlegt bereits ein einziger Blick auf das gemeinsame Œuvre diese These nachhaltig: Wie für Vertreter des „Neuen Bauens“ nicht selten üblich¹, entstanden nämlich während der gesamten Phase der Bürogemeinschaft Gellhorns und Knauthes parallel zu den als Moderne-Hommage lesbaren Objekten, zu denen neben den oben ausführlich besprochenen unbedingt auch die Hallesche Garage Schwabach (1923) (**Abb. 8-8.7**), das „Haus im Viertelkreis“ (1924) (**Abb. 13, 13.1**) sowie der Aluminiumraum (1925) (**Abb. 19, 19.1**) zu zählen sind, Entwürfe mit geringerem Progressivitätsanspruch.² Hinter den konventionellen Anteilen alleine Gellhorns Einfluss zu vermuten, wäre unzureichend. Auch Martin Knauth fertigte neben den heute im Halleschen Raum vielgepriesenen, vom „Neuen Bauen“ geprägten Bauwerken deutlich intensiver der traditionellen Baukunst verpflichtete Entwürfe an³, gleichwohl wurden diese von der Forschung in geringerem Umfang beachtet. (**Abb. 86**,

¹ Beispielsweise errichtete Bruno Taut zeitgleich zu seinen von der Moderne geprägten Siedlungen in Berlin-Britz (1925-31) oder Berlin-Zehlendorf (1926-31) mehrfach Siedlungen, die mit den im „Neuen Bauen“ eigentlich verpönten Klapppläden und Satteldächern versehen waren – etwa die Siedlung „Paradies“ in Berlin-Bohnsdorf (1926-1930) oder die Siedlung in Berlin-Eichkamp (1926/27). Otto Haesler erbaute in Celle sogar beide Typen in unmittelbarer Nähe: In seiner Siedlung „Italienischer Garten“ (1924-25) finden sich neben modernen, flachgedeckten Bauten auch solche, die mit Satteldach versehen wurden. Und nicht zuletzt entwarf Ludwig Mies van der Rohe parallel zu seinem allorts diskutierten Hochhaus-Entwurf für die Berliner Friedrichstraße ein Landhaus für Berlin-Nikolassee, das mit einem Zeltdach und Klapppläden bestückt war.

² So folgten u.a. die Fassadenumgestaltung des Halleschen Geschäftshauses Glücksmann (1923) mit der Beibehaltung des ursprünglichen Stufengiebelmotivs und der mit steilem Pultdach versehene Entwurf zur Auskleidehalle des Freien Wassersportvereins Halle (1925) deutlich weniger dem Gebot des „Neuen Bauens“ nach einer Beschränkung auf stereometrische Grundformen.

³ Siehe v.a. die auf S. 107, 112, 119, 138 aufgeführten Objekte in: Herrmann (1999).

86.1). Alfred Gellhorn hingegen legte mit der Berliner Tanzschule Trümpy (1927) schon kurz nach Vollendung der Pläne zum „Landhaus E.“ einen deutlich moderner erscheinenden, den zur selben Zeit projektierten Bauten der Stuttgarter Weißenhofsiedlung (1927)⁴ (**Abb. 115**) näherstehenden Entwurf vor. Summa summarum muss das Oszillieren zwischen modernem und vergleichsweise traditionellem Formenvokabular weniger architektengebunden, sondern primär im Kontext der auftraggeberischen Intentionen und der spezifischen lokalen Auflagen beleuchtet werden.

Eine genauere Betrachtung des „Landhauses E.“ erscheint besonders reizvoll, da sich anhand der hier manifestierbaren Gestaltungsprinzipien und deren Rezeption in der entstehungszeitlichen und aktuellen Literatur geradezu exemplarisch das Verhältnis zwischen Alfred Gellhorn und dem „Neuem Bauen“ seit Mitte der 1920er Jahre, aber auch zwischen der kunsthistorischen Nachkriegs-Forschung und Gellhorn veranschaulichen lässt. Entgegen der bisher von der Forschung zu einseitig an Gellhorns Person gebundenen Unterstellung einer baukünstlerischen Regression nach 1926 ermöglicht eine eingehende Auseinandersetzung mit dem „Landhauses E.“ den Einblick in das Wirken eines Architekten, der zwar einerseits in seinen Schriften tatsächlich zunehmend Kritik an der aktuellen Entwicklung des „Neuen Bauens“ übte, sich aber andererseits des eigenen Überlebens Willen auch erheblich an den speziellen auftraggeberischen und baubehördlichen Auflagen zu orientieren hatte und dennoch stets weit entfernt war von einer Rückentwicklung in starre Konservatismen. Nach 1926 kam es weniger zu einem oeuvreinternen Bruch als vielmehr zu einem Bruch mit den aktuellsten Entwicklungen, zu einer Verweigerung der Anpassung an das Streben nach immer größerer Abstraktion, nach dem „Diktat des rechten Winkels“, das Gellhorn frühzeitig als Einbahnstraße begriff. Hervorzuheben ist, dass sich nach 1926 nicht nur Alfred Gellhorn zusehends weniger mit den Idealen der Wortführer des „Neuen Bauens“ identifizieren wollte, sondern auch die Wortführer des „Neuen Bauens“ vorherige Sympathiebekundungen gegenüber Alfred Gellhorn zurückzogen. Obschon sich nicht mehr rekonstruieren lässt, von wessen Seite die Initialzündung zu wachsenden Diskrepanzen ausging, spiegeln sich diese Unstimmigkeiten besonders deutlich in der eingangs genannten, zunächst erwünschten, später jedoch zurückgezogenen Beteiligung Gellhorns am „Ring“ und an der Stuttgarter Weißenhofsiedlung wider. Die zunehmenden Spannungen lassen sich bis zur veränderten Zusammensetzung der Gellhorn wohlgesonnenen Rezipientenschaft verfolgen. Waren „Forsterhof“, Silberhütte der Mansfeld AG und die Olex-Tankstelle noch in den wichtigsten Moderne-Monographien der 1920er Jahre vorzufinden, wurde

⁴ Zur Weißenhofsiedlung vgl. Kirsch, Karin: Die Weißenhofsiedlung. Stuttgart 1987. Hinsichtlich der gestalterischen Diskrepanz zwischen „Landhaus E.“ und Tanzschule Trümpy s. auch Anm. 81 des Werkverzeichnisses der vorliegenden Abhandlung.

das „Landhaus E.“ ebenso wie alle nachfolgend entstandenen Bauten von radikal-modern ambitionierten ehemaligen Weggefährtinnen und -gefährten ignoriert. Umso erstaunlicher mutet an, dass ausgerechnet das Zehlendorfer „Landhaus E.“ zu dem Bauwerk avancieren sollte, mit dem Alfred Gellhorn – wie eingangs angedeutet – neben dem „Forsterhof“ damals wie heute am stärksten identifiziert werden sollte. Seit seiner Erstbesprechung in dem damals vielbeachteten, von Elisabeth Hajos und Leopold Zahn herausgegebenen Band zur Berliner Architektur der 1920er Jahre⁵ wurde das Gebäude in mehreren, entstehungszeitlich erschienenen Monographien zur Architektur der Weimarer Republik sowie in einigen damaligen Zeitschriften präsentiert und vom Garten über die Küche bis zum Kinderzimmer detailliert fotografisch wiedergegeben.⁶ Auch im Ausland fand das Objekt rege Beachtung. Nicht zuletzt war der Konzeption des „Landhauses E.“ die oben zitierte, seinerzeit vielbeachtete Mitgliedschaft Gellhorns in der französischen Künstlervereinigung „Union des Artistes Modernes“ zu verdanken. Darüber hinaus erschien 1932 in der renommierten französischen Moderne-Zeitschrift „L’architecture d’aujourd’hui“ ein Aufsatz Julius Poseners zu dem Zehlendorfer Landhaus.⁷

Kräftig für die eigene künstlerische Tätigkeit werbend, ließ es sich Alfred Gellhorn – wie schon bei den vorherigen Bauten und Projekten – auch beim „Landhaus E.“ nicht nehmen, einige seiner allgemeinen architekturtheoretischen Fragestellungen gewidmeten Publikationen mit von kurzen Anmerkungen begleiteten Abbildungen des Zehlendorfer Wohnhauses zu versehen.⁸ Auch war er vermutlich der Verfasser einer

⁵ Hajos, E.M. / Zahn, L.: Berliner Architektur der Nachkriegszeit. Berlin 1928, S. 42, 113.

⁶ Alexander, H.C.: Ohne Raumkultur keine Geselligkeit. In: Pyramide 14 (1928/29), S. 327-331, 334-339 - Hoffmann, Herbert: Neue Villen. Stuttgart. 1929, ²1933, S. 109 - Schmidt, Paul F.: Ein modernes Landhaus von Alfred Gellhorn. In: Die Kunst 32 (1929), H. 60, S. 138-141 - Ausstellung der Union des artistes modernes im Pavillon Marsan, Louvre, Paris. (1930), S. 1101. In: Bauwelt 21 (1930), H. 32, S. 1001-1002 - Mein Heim. Eine Sammlung von 79 Eigenheimen. Hg. vom Verlag „Der Neubau“. Berlin 1930, S. 96/97 - Deutsche Architekten in Paris. In: Ostdeutsche Bauzeitung 28 (1930), S. 236 - P.: Ein Landhaus in Zehlendorf. In: Baugilde 13 (1931), S. 40 - Landhäuser und Wochenendhäuser. 123 Beispiele von Entwürfen und ausgeführten Häusern. Hg. vom Verlag „Die Baugilde“, Berlin 1932, S. 46 - Müller-Wulckow, Walter: Architektur der Zwanziger Jahre in Deutschland. (1932), Nachdruck: 1975, S. IV 118, 125. Erwähnungen in aktuelleren Schriften finden sich in: Als die SA in den Saal marschierte... (1983), S. 72 - Altstadt-Grupp (1972) - Baudenkmale in Berlin – Bezirk Zehlendorf. Hg. vom Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz. Berlin 1995 (1995), S. 235-237 - Berlin und seine Bauten. IV, C (1975), S. IV C 21, 235-236, 373-375 - Conrads (1960), S. 608 - Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin. Bearbeitet von Sibylle Badstuebner-Groeger. München 1994, S. 576 - Kleine Baugeschichte Zehlendorfs. Berlin ²1972, S. 55 - Kliemann (1969), Abb. 54 - Neumann, Michael: Nachwort. In: Hajos / Zahn (Neuaufll., 1996), S. 144 - Rave, Rolf / Knöfel, Hans-Joachim: Bauen seit 1900. Ein Führer durch Berlin. Frankfurt / M. 1963 – dies.: Bauen seit 1900 in Berlin. Berlin 1968.

⁷ Posener, Julius: Quelques travaux d’Alfred Gellhorn. (1932/33). In: L’architecture d’aujourd’hui. 13 (1932/33), S. 46-49. Zu Poseners Aktivitäten bei der Pariser Zeitschrift „L’architecture d’aujourd’hui“ vgl. Freigang, Christian: Julius Posener in Frankreich. Zwischen der Kritik am deutschen Bauhaus und der Aporie einer modernen Architektur. In: Ewig, Isabell / Gaethgens, Thomas W. / Noell, Matthias (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich. 1919-1940. o.O. 2002 (= Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 4), S. 393-406.

⁸ Gellhorn: Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 73 - ders.: Das Problem der bildenden Kunst...

anonym veröffentlichten, ausführlichen Besprechung des Landhauses in der damals wichtigen Architekturzeitschrift „Der Neubau“.⁹ Offenbar ist es dieser nicht unerheblichen Präsenz des „Landhauses E.“ zu verdanken, dass Gellhorn bis heute der Ruf anhaftet, neben den Gebrüdern Luckhardt, Erich Mendelsohn und Ludwig Mies van der Rohe zu den wichtigsten Wohnhausarchitekten der Weimarer Republik zu gehören¹⁰. Diese „Auszeichnung“ verwundert, da Gellhorn – soweit es sich heute zurückverfolgen lässt – lediglich drei Wohnhäuser errichtete: Das „Landhaus E.“, das zugleich als Wohnhaus und Tanzschule errichtete Gebäude für die damals bekannte Ausdruckstänzerin Berthe Trümpy¹¹ (**Abb. 28-28.6**) und das Wohnhaus für das Schriftstellerpaar Grete und Paul Oskar Höcker (**Abb. 31-31.3**). Die Charakterisierung Gellhorns als „Wohnhaus-Architekt“ verwundert überdies, da nach Ende des Zweiten Weltkrieges ausschließlich an das in den 1970er Jahren unter Denkmalschutz gestellte „Landhaus E.“ erinnert wurde¹². Zwar nahm sich die Denkmalpflege auch vergleichsweise frühzeitig des Wohnhauses Höcker an, doch existiert bis heute keine nennenswerte Untersuchung zu diesem Gebäude. Auch die den Idealen des „Neuen Bauens“ am stärksten entsprechende, kubenhafte Tanzschule Trümpy geriet in den Nachkriegsjahren vollends in Vergessenheit. Vermutlich war es gerade die größere gestalterische Nähe zum „Neuen Bauen“, die das Gebäude in Zeiten grassierender „Bauwirtschaftsfunktionalismus“ und der hieraus abgeleiteten Fehlinterpretation der Moderne der Weimarer Republik keine Beachtung finden ließ, woraufhin es in den 1970er Jahren komplett abgerissen wurde.

1.1 Forschungsstand und Zielsetzung

Die zentralen Fragestellungen der nachfolgenden Untersuchung zum „Landhaus E.“ leiten sich vorrangig aus dem eher kategorisierenden als sachlich analysierenden bisherigen Rezeptionstenor des „Landhauses E.“ ab. Zwar wurde wiederholt der wichtige Stellenwert des Gebäudes betont: U.a. Julius Posener urteilte, hier habe sich – gemessen an Gellhorns Gesamtwerk – das „plastische(...) Wollen am besten der Mäßigung gegenüber behauptet“¹³. Dennoch blieb eine diese These präzisierende Untersuchung bislang aus. Charakteristisch für die bisherige Bewertung des „Landhauses E.“ ist eine sich sprachlich und inhaltlich nahestehende Beurteilung durch

(1932), S. 73.

⁹ Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf. In: Der Neubau 11(1929), S. 8-15.

¹⁰ U.a. Buddensieg, Tilmann: Peter Behrens. S. 355. In: Ribbe, Wolfgang / Schäche, Wolfgang (Hg.): Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins. Berlin 1987, S. 341- 364 - Heinze-Greenberg, Ita: Erich Mendelsohn. S. 494/495. In: ebd., S. 489-510.

¹¹ Zu der Wigman-Schülerin Berthe Trümpy vgl. Fischer, Hans W.: Der neue Tanz in seiner symptomatischen Bedeutung. In: Form 1(1925/26), H. 13, S. 281-292 sowie das fotografische Portrait Steffi Brandls von Berthe Trümpy in: Zwischenspiel IV. Zwiesprache. AK, hg. von der Berlinischen Galerie o.O., o.J. (2002), S. 38.

¹² Initiator dieser „Wiederentdeckung“ war vermutlich abermals Julius Posener. Vgl. Berlin und seine Bauten. (1975), S. IV C 21, 235-236, 373-37.

¹³ Posener (1972), S. 957.

die einzelnen Autoren, wobei deren gemeinsamer Schwerpunkt auf der Zuweisung des undefiniert belassenen, jedoch bekanntermaßen vor allem in den 1920er Jahren diskussionsbedürftigen Prädikates großer „Plastizität“¹⁴ ruhte. Weiterhin orientieren sich Einschätzungen wie die in Gellhorns Nachruf formulierte, nach der das „Landhaus E.“, angeblich „weltweit Furore“ machte, da es bewusst als „*gegensätzliche Arbeit zu Le Corbusiers (sic!) Statik*“¹⁵ entworfen worden sei, weniger an einer Veranschaulichung der konkreten gestalterischen Ziele Gellhorns als vielmehr an den Vorgaben des Le Corbusierschen Werkes. Mit anderen Worten wurde das Landhaus in diesem Falle stärker über *nicht* vorhandene als über vorhandene Merkmale definiert. Zudem gilt es entstehungszeitliche Äußerungen, wie die Aussage, das Gebäude sei gezielt und in „*vorbildlicher Weise dem Landschaftscharakter des märkischen Villenorts*“¹⁶ eingefügt worden, auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen.

Im Gegensatz zu den vorangehend besprochenen Bauten und Projekten ist eine Rekonstruktion der Baugeschichte des „Landhauses E.“ vergleichsweise unproblematisch, da die Bauakte vollständig überliefert wurde.¹⁷ Obwohl die auftraggebende Familie Ebstein einer Annäherung an Gellhorns Gesamtkunstideal finanziell nicht im Wege stand – für Malerei, Teppiche, Intarsien sowie die Farbgestaltung der Türen, der Wände und der Decken wurde Max Dungert, für einzelne Möbelbeschläge der Hallesche Bildhauer Oswald Herzog (1881-1954)¹⁸, für die Gartenplastik abermals Rudolf Belling und für die Anlage des Gartens Gustav Allinger (1891-1974)¹⁹ engagiert –, liegt das Hauptaugenmerk dieser Untersuchung auf einer Analyse des architektonischen Konzeptes, nicht jedoch auf den zur Inneneinrichtung zählenden Details. Zwar wird Gellhorns Gesamtkunstideal einmal mehr auf Genese und Intention hinterfragt, doch lediglich im Sinne eines auf andere Objekte übertragbaren Theorems und weniger in seiner praktischen Umsetzung.

Die Klärung allgemeiner Grundsatzfragen der Bauaufgabe Landhaus bzw. Wohnhaus, fällt im Vergleich zu den bauaufgabenspezifischen Kapiteln der vorher besprochenen Objekte relativ kurz aus. Da das bereits in den Schriften der 1920er Jahre als Untersuchungsobjekt ungemein begehrte Wohnhaus²⁰ und mit ihm auch das Landhaus

¹⁴ Neben oben zitiertem Urteil Poseners findet sich die Zuweisung plastischer Qualität beim „Landhaus E.“ u.a. auch in: Berlin und seine Bauten. (1975), S. IV C 236 - Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin. Bearbeitet von Sibylle Badstuebner-Groeger. München 1994, S. 576.

¹⁵ Altstadt-Grupp (1972).

¹⁶ Schmidt (1929), S. 139.

¹⁷ Vgl. „Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Zehlendorf, Katharinenstr. 2-4“, Bd. I-II (Bezirksamt Zehlendorf, Aktenkammer).

¹⁸ Zu Herzog vgl. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Hg. von Hans Vollmer, Bd. II. Leipzig 1955, S. 433/434.

¹⁹ Zu Allinger vgl. Kap. B.IV.4 der vorliegenden Abhandlung.

²⁰ Zu den Ursachen der Beliebtheit vgl. Kap. B.IV.1.2 der vorliegenden Abhandlung. Aus der Fülle damaliger Wohnhaus-Publikationen sei neben den in Kap. B.IV.1.2 aufgeführten an dieser Stelle

zu den bestuntersuchten Bauaufgaben des 20. Jahrhunderts zu zählen ist²¹ und inzwischen auch fundierte, das so genannte „neue Wohnen“ des frühen 20. Jahrhunderts reflektierende Abhandlungen erschienen sind²², wurden – anders als bei den Ausführungen zu Tankstelle und Bürohaus – nur ausgewählte, speziell dem Verständnis des „Landhauses E.“ besonders zuträgliche Charakteristika der Bauaufgabe „Wohnhaus“ zusammengestellt. Die Auseinandersetzung mit gestalterischen Leitbildern der damaligen Wohnhaus-Diskussion, wie sie etwa die Niederlande oder der für den europäischen Wohnhausbau besonders relevante US-amerikanische Architekt Frank Lloyd Wright boten, bleiben aus dem bautypologischen Überblickskapitel bewusst ausgeklammert. Sie werden in direkter Konfrontation mit dem „Landhaus E.“ in gesonderten Kapiteln zu besprechen sein, um nicht zuletzt auch die Unterschiede und somit Eigenheiten des „Landhauses E.“ besser veranschaulichen zu können.

Zwar folgt die Gliederung der Analyse des „Landhauses E.“ mit einer weitestgehend getrennten Besprechung von Grund- und Aufriss sowie Gebäudeinnerem prinzipiell dem Schema der vorangegangenen Kapitel, doch wird diese Aufspaltung beim „Landhaus E.“ infolge des zugrunde liegenden Gesamkunstideals nicht an allen Stellen rigide eingehalten. So bezieht beispielsweise die Untersuchung des durch den Grundriss vorgegebenen Raumprogramms durchaus einige, eher dem Aufriss bzw. der Innengestaltung zuzuordnende Aspekte mit ein. Auch erscheint an einigen, primär der Fassadenanalyse gewidmeten Stellen eine gleichzeitige Reflexion des Inneren sinnvoll, falls dieses ein Fassadenthema fortsetzt und somit eine Entgrenzung zwischen Innen und Außen intoniert.

1.2 Zur mutmaßlichen Motivation von Auftraggeber und -geberin

Die Umstände, die zur Beauftragung Alfred Gellhorns führten sind weitestgehend unbekannt. Möglicherweise besaß jedoch Rudolf Belling abermals eine wichtige

lediglich eine Auswahl der ihrerzeit meistbeachteten genannt: de Fries, Heinrich: *Moderne Villen und Landhäuser*. Berlin 1924 - Hoffmann, Herbert: *Neue Villen*. Stuttgart 1929, 1933 - *Landhäuser und Wochenendhäuser*. 123 Beispiele von Entwürfen und ausgeführten Häusern. Hg. vom Verlag „Die Baugilde“, Berlin 1932 - *Mein Heim*. Eine Sammlung von 79 Eigenheimen. Hg. vom Verlag „Der Neubau“. Berlin 1930 - Sörgel, Herman: *Wohnhäuser*. Leipzig 1927 (= *Handbuch der Architektur*. Viertes Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. 2. Halbband: Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und des Verkehrs, 1. Heft).

²¹ Neben Untersuchungen zu Wohnhäusern einzelner Architekten (u.a. Benton, Timothy J.: *Le Corbusiers Pariser Villen*. 1920-30. Stuttgart 1984 - Tegethoff, Wolf: *Mies van der Rohe*. Die Villen- und Landhausprojekte. Essen 1981) vgl. als Gesamtüberblick: Bürkle, J. Christoph: *Wohnhäuser der klassischen Moderne*. Stuttgart 1994. Ein umfangreiches aktuelles Literaturverzeichnis zum Wohnhaus der 1920er Jahre befindet sich zudem in: Vetter (2000), S. 354-388.

²² Neben der wiederholt erwähnten Schrift Andreas K. Veters ist hier vor allem hervorzuheben: Kähler, Gert (Hg.): *Geschichte des Wohnens*. Bd. 4. 1918-1945: Reform, Reaktion, Zerstörung. Stuttgart 1996. Der wesentliche Schwerpunkt dieser Untersuchung ruht zwar auf dem im Kontext der vorliegenden Abhandlung weniger relevanten Siedlungsbau bzw. der Lebenssituation finanziell schlechtesituierter, doch finden vereinzelt auch die Refugien der wohlhabenden Schichten Berücksichtigung.

Mittlerfunktion: Die später im Garten des „Landhauses E.“ positionierte Gartenplastik „Der Mensch“ (**Abb. 27.19**) wurde von Franz Ebstein bereits im Jahre 1921/22 bei Belling in Auftrag gegeben.²³ Ebstein hatte somit schon einige Jahre vor der Errichtung seines Landhauses Kontakte zur „Novembergruppe“, in deren Kontext er wahrscheinlich auch erstmals auf Alfred Gellhorn traf. Auffällig dabei ist, dass Gellhorn auch mit den Auftraggebern seiner anderen beiden Wohnbauten – sowohl mit Berthe Trümpy als auch mit dem Ehepaar Höcker – schon längere Zeit vor Errichtung ihrer Wohnhäuser bekannt bzw. befreundet war.²⁴ Für einen Vertreter des „Neuen Bauens“ war dieser Umstand keineswegs ungewöhnlich. Vielmehr lässt sich Alfred Gellhorn auf diese Weise in eine regelrechte Riege moderner Architekten einreihen, die ihre Aufträge zur Errichtung von Wohnbauten primär über lange zuvor bestehende Bekannt- bzw. Freundschaften ergatterten.²⁵

Weitere Angaben zu der auftraggebenden Familie Ebstein lagen leider nur in einem sehr spärlichen Umfang vor: Wegen ihres jüdischen Glaubens 1933 zunächst in die Schweiz und nachfolgend nach Nathania/Israel emigriert²⁶, sind von Familie Ebstein lediglich Vorname und Beruf des als Grundstücksbesitzer eingetragenen Bankdirektors Franz Ebstein überliefert.²⁷ Details zu Frau Ebstein, die – entgegen der Darstellung in der Literatur²⁸ – in mindestens gleichem Ausmaß an der Planung des Hauses beteiligt gewesen sein dürfte, fehlen gänzlich. Da keinerlei Informationen über das geistige Umfeld und die Interessen der Ebsteins vorlagen, lassen sich die jeweiligen Anteile von Architekt und Auftraggeber nur erahnen. Eine Äußerung des Gellhornschen Zeitgenossen Gustav Adolf Platz bezeugt zwar, dass die Vertreter des „Neuen Bauens“ mehrheitlich der ebenso elitären wie autoritären Vorstellung anhängen, dass die damaligen Bauherren und -herrinnen vorrangig baukünstlerisch ungebildet seien und daher stets dem Diktat des Architekten zu unterwerfen wären.²⁹ Doch griffen die

²³ Siehe hierzu auch Kap. B.IV.1.3 und 1.3.1 der vorliegenden Abhandlung.

²⁴ Gellhorn kannte Trümpy vermutlich durch seine zweite Ehefrau Else Adami, die bekanntlich ebenfalls Wigman-Schülerin war. Zur Tanzgruppe Trümpy verfasste entweder Alfred oder Else Gellhorn bereits 1925 einen vornamenlos belassenen Aufsatz vgl. Gellhorn: Die Tanzgruppe Trümpy. In: Das Kunstblatt 9 (1925), H. 12, S. 379-380. Nach Mitteilung des Sohnes Peter Gellhorn war das Ehepaar Gellhorn auch mit Grete und Paul Oskar Höcker befreundet. (Schriftliche Mitteilung an die Verfasserin vom 27.03.1997.)

²⁵ Vgl. Vetter (2000), S. 134.

²⁶ Vgl. Bauakte „Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Zehlendorf, Katharinenstr. 2-4“, Bd. I-II (Bezirksamt Zehlendorf, Aktenkammer).

²⁷ Familie Ebstein hatte die Betreuung des Projektes von Anbeginn der Zehlendorfer Baugenossenschaft „Mein Heim“ anvertraut, die auf allen Bauzeichnungen als Bauherrin eingetragen wurde. Vgl. „Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Zehlendorf, Katharinenstr. 2-4“, Bd. I-II (Bezirksamt Zehlendorf, Aktenkammer).

Nach mündlicher Mitteilung Peter Altenkamps, des leitenden Architekten der letzten Instandsetzungsarbeiten des „Landhauses E.“, vom 26.02.2003 wurden im Rahmen der Rekonstruktions- und Restaurierungsmaßnahmen seitens des heutigen Besitzers wiederholt Kontakte zu den Nachfahren, vertreten durch Shoshana Kahana, angestrengt. Diese blieben jedoch ausnahmslos unbeantwortet.

²⁸ U.a. Berlin und seine Bauten (1975), S. IV C 235 nennt lediglich Franz Ebstein als Auftraggeber.

²⁹ In völliger Kongruenz mit der Mehrheit damaliger Architekten, die das unbedingte Gros der

Bauherren und Bauherrinnen im frühen 20. Jahrhundert – von wenigen Ausnahmen abgesehen³⁰ – in Wahrheit beinahe mehr denn je in den Entwurfsprozess ein³¹, denn aufgrund der ständig wachsenden Flut der an Laien und Laiinnen gerichteten Wohnhaus-Publikationen³² waren sie auf dem Sektor des Wohnhausbaus beflissener denn je³³. Nicht zuletzt wegen der damaligen misslichen Auftragslage darf somit auch beim „Landhaus E.“ von einer erheblichen Einflussnahme der auftraggebenden Familie ausgegangen werden.

Vertraut man der Behauptung Klemens Klemmers, nach der die zu großen Teilen aus Bankdirektoren, Rechtsanwälten und Ärzten bestehende jüdische Oberschicht das „Neue Bauen“ besonders intensiv förderte³⁴, scheint der Bankdirektor Franz Ebstein ein geradezu klassischer Vertreter seiner „Zunft“ gewesen zu sein. Doch könnte die Übernahme derartiger Thesen, zu der man angesichts der desolaten Quellenlage zu Familie Ebstein leicht verleitet wird, auch als gefährlicher Nährboden eines antisemitisch fundierten Umkehrschlusses missbraucht werden: Bisher existiert keine Untersuchung, die die sich hartnäckig haltende Behauptung eines besonders hohen Anteils von Deutschen jüdischer Konfession unter den Förderern und Förderinnen des „Neuen Bauens“ oder auch die These einer angeblich mehrheitlich das „Neue Bauen“ präferierenden Architektenschaft jüdischen Glaubens überzeugend belegt.³⁵ Solange

Auftraggeber für „neureiche“ Unwissende hielt, forderte Gustav Adolf Platz: Der „*Neureiche*“ solle die „*Rechte an seinen Baumeister oder Innenarchitekten abgeben, wenn etwas Brauchbares erzielt werden*“ solle. Vgl. Platz, Gustav Adolf: *Wohnräume der Gegenwart*. Berlin 1933. Trotz des Erscheinungsjahres ist das im März 1933 abgeschlossene Werk überwiegend als Moderne-Hommage zu betrachten.

³⁰ So hat u.a. Timothy J. Benton in *Darlegung der Baugeschichte der Le Corbusierschen Villa La Roche Jeanneret* nicht nur das bis zur Auswahl und Hängung der Bilder reichende kunstdiktatorische Auftreten Le Corbusiers betont, sondern auch die ungemeine Bereitwilligkeit des Auftraggebers, sich auf die Ideen des Architekten einzulassen, nur um in einem „echten Le Corbusier“ leben zu können. Vgl. Benton, Timothy J.: *Le Corbusiers Pariser Villen aus den Jahren 1920 bis 1930*. Stuttgart 1984, S. 45-76.

³¹ Vgl. als eine die uneingeschränkte Macht damaliger Bauherren hervorhebende Abhandlung Hoffmann (1929), S. V.

³² Als in den 1920er Jahren sehr populäres Beispiel sei das nach Angaben des Autors explizit als „*sympathisches Bilderbuch*“ angelegte Werk de Fries, Heinrich: *Moderne Villen und Landhäuser*. Berlin 1924 (Zitat S. V) genannt.

³³ Zur damaligen Ausweitung der Architekturdiskussion auf ein fachfremdes Publikum siehe auch Tegethoff, Wolf: *Vom Landhaus zur Wohnmaschine*. S. 112. In: Piper, Ernst / Schoeps, Julius (Hg.): *Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert*. Basel, Boston, Berlin 1998, S. 111-126.

³⁴ Klemmer, Klemens: *Jüdische Baumeister in Deutschland. Architektur vor der Shoah*. Stuttgart 1998. Zur Berufsgruppenzugehörigkeit deutscher Juden und Jüdinnen in der Weimarer Republik vgl. auch Zimmermann (1997), S. 14-16.

³⁵ Die These eines besonders hohen Anteils Deutscher jüdischen Glaubens unter den Moderne-Förderern wird noch immer unterschiedlich nuanciert und diskutiert: Myra Warhaftig etwa betont ausdrücklich die Präferenz der Moderne in Reihen jüdischer Architekten und Architektinnen. Vgl. Warhaftig (1996), S. 18, 22, 23. Jost Hermand und Detlev Peukert hingegen beziehen zwar nicht konkret Stellung zu jüdischen Auftraggebern und –geberinnen bzw. Künstlern und Künstlerinnen, heben aber hervor, dass die Mehrheit der Deutschen jüdischen Glaubens – in unbedingter Übereinstimmung mit den Deutschen nichtjüdischen Glaubens der Weimarer Republik – konservativ ge-

diese Behauptung nicht stichhaltig belegt wurde, bewegt sie sich auf hochgradig gefährlichem Terrain. Denn obschon sich ihrer spätestens seit 1933 wiederholt auch ausgesprochen philosemitisch Ambitionierte bedienen, um – wie Klemens Klemmer – zu Recht auf die aus der Vertreibung und Ermordung resultierenden hohen kulturellen Verluste nachdrücklich hinweisen zu können³⁶, birgt die Majoritäts-These zutiefst antisemitische Wurzeln in sich: In der menschenverachtenden NS-Propaganda einer angeblich bevorstehenden so genannten „jüdischen Weltverschwörung“³⁷ gipfelnd, erinnert sie unweigerlich an die oben zitierte, schon vor 1933 vernehmbare und stets despektierlich verstandene, pauschale Gleichsetzung zwischen Judentum, Moderne und Sozialismus³⁸. Im speziellen Falle der Familie Ebstein ist die unreflektierte Übernahme der Klemmerschen These zusätzlich problematisch, da nicht einmal überliefert ist, ob sie überhaupt gläubig waren. Einmal mehr läuft man Gefahr, an eine der NS-Ideologie entsprechende biologistische Definition des Judentums anzuknüpfen. Mangels näherer Kenntnis des in der Familie Ebstein vorherrschenden geistigen Klimas bzw. deren Verhältnis zum Judentum muss resümierend auch die sich geradezu aufdrängende Frage nach einer gezielt erstrebten, glaubensemanzipatorischen Geste, die in der Wahl des offiziell die Geschichte und somit zwangsweise auch den sie begleitenden Antisemitismus negierenden „Neuen Bauens“ hypothetisch bestanden haben könnte³⁹, leider unbeantwortet bleiben.

stimmt war. Vgl. Hermand (1986), S. 28 - Peukert (1987), S. 161. Moshe Zimmermann indessen glaubt, jüdische Künstler und Künstlerinnen hätten sich zwar tatsächlich tendentiell eher der Moderne und der Linken verpflichtet gefühlt, gibt jedoch zugleich ausdrücklich zu erkennen, dass es u.a. mit Max Liebermann auch sehr bekannte konservative Künstler jüdischen Glaubens gegeben habe.

³⁶ Im Sinne eines letzten Aufbäumens gegen den semitophoben Wahn übernahmen nach 1933 viele Juden und Jüdinnen die von den Nazis propagierte, antisemitisch ambitionierte Übertreibung des prozentualen Anteils der Juden und Jüdinnen in Deutschland innerhalb der einzelnen gesellschaftlichen Schichten. Arnold Zweigs „Bilanz der deutschen Judenheit.“ (Originalausgabe Amsterdam 1934, Nachdruck Leipzig 1990) kann als paradigmatisches Werk dieser Denkrichtung gelten. Zu dieser Problematik vgl. auch Hermand, Jost: Juden in der Kultur der Weimarer Republik. In: Grab, Walter / Schoeps, Julius H. (Hg.): Juden in der Weimarer Republik. Stuttgart, Bonn 1986, S. 9-37.

³⁷ Zu diesem Begriff, dessen antijüdischem Gehalt sowie dessen Rezeptionsgeschichte und weiterführenden Literaturangaben vgl. Piper, Ernst: „Die jüdische Weltverschwörung“. In: Schoeps, Julius H. / Schlör, Joachim (Hg.): Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Frankfurt o.J. (1995), S. 127-135.

³⁸ Zu diesen bereits eingangs angesprochenen, insbesondere gegen den Deutschen Werkbund, das Bauhaus, den „Ring“ und sogar gegen tendentiell eher nationalistisch Gesinnte wie Peter Behrens gerichteten, jeglicher Grundlage entbehrenden Gleichsetzungsversuchen vgl. auch Campbell (1989), insbes. S. 291-299.

³⁹ Myra Warhaftig vertritt die Ansicht, Architekten jüdischen Glaubens hätten sich in Anwendung der Formensprache des „Neuen Bauens“ eine „bessere, schönere (...) Welt, (...) ohne die negativen Aspekte der Vergangenheit, vor allem aber ohne Diskriminierung und Antisemitismus“ erhofft. Vgl. Warhaftig (1996), S. 23. Ungeachtet der Tatsache, dass diese These von Einzelfall zu Einzelfall überprüft werden müsste, sollte sie – sofern sie konkret bestätigt werden kann - zugleich für die Auftraggebenden jüdischen Glaubens geltend gemacht werden. Schließlich konnten die Architekten nur in Einverständnis mit ihren Auftraggebern und –geberinnen modern bauen. Aufgrund der scheinbar mangelnden Traditionsgebundenheit bot sich das „Neue Bauen“ tatsächlich als Symbol vermeintlicher Emanzipation in einer vermeintlich neuen Gesellschaft hervorragend für traditionell diskriminierte Gesellschaftsschichten an, wie es u.a. auch der auffällig hohe Anteil von

Widmet man sich nochmals der Klemmerschen Berufsgruppenzugehörigkeits-These, deckt sich diese zumindest mit dem vorherrschenden Denken der Weimarer Republik, an eine hohe Korrelation zwischen Beruf und präferiertem Wohnstil zu glauben.⁴⁰ Auf diesen diskussionsbedürftigen, rein berufsspezifischen Aspekt reduziert, hätte möglicherweise der in Berlin lebende Präsident der „Österreichischen Länderbank“ Goldstein zusammen mit seiner Ehefrau eine wichtige Vorbildfunktion für das Ehepaar Ebstein bei der Wahl eines dem „Neuen Bauen“ zugewandten Architekten spielen können: Das Ehepaar Goldstein bat bereits 1922 den Architekten Arthur Korn zur Errichtung des nachfolgend vieldiskutierten modernen Wohnhauses in Berlin-Charlottenburg⁴¹ (**Abb. 98.1**). Die Goldsteins zählten somit zu den ersten Auftraggebern, die den Schritt zur demonstrativen Allianz von Kapital und „Neuem Bauen“ im Berliner Privathausbau wagten, obschon die Architekten des „Neuen Bauens“ zu diesem Zeitpunkt selbst von aufgeschlossenen Zeitgenossen noch sehr argwöhnisch betrachtet wurden.⁴² Von der nur vage untermauerbaren These einer berufsspezifischen Orientierung baukünstlerischer Präferenzen abgesehen, bestand eine prägnante Gemeinsamkeit zwischen Goldstein und Ebstein in der Präsentation Bellingscher Skulpturen im Garten. Auch fällt die beinahe exhibitionistisch anmutende Bereitwilligkeit beider Auftraggeber ins Auge, dem Verständnis des „Hauses als Schaustück“⁴³ gemäß das gesamte Innenleben des Gebäudes Einrichtungszeitschriften-tauglich ablichten und publizieren zu lassen. Jene Tendenz wurde von den Vertretern des „Neuen Bauens“ anschaulich vorgelebt: Weder Erich Mendelsohn noch Bruno Taut ließen es sich nehmen, ihre selbsterrichteten Eigenheime per eigens verfasster

Auftraggeberinnen bei den heute bekanntesten Wohnbauten des „Neuen Bauens“ zu verdeutlichen scheint: Betrachtet man die von J. Christoph Bürkle als besonders bedeutsam für die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts auserkorenen Wohnbauten, so sind – auch wenn Bürkle dies nicht ausdrücklich betont – immerhin fünf der insgesamt elf bis 1927 entstandenen Privathäuser von Auftraggeberinnen initiiert worden (vgl. die Wohnbauten in: Bürkle (1994), S. 42-45, 52- 55, 56-59, 70-75; ebd., S. 38-41 befindet sich fälschlicherweise die Angabe, Haus Goldstein sei von Herrn Goldstein in Auftrag gegeben worden. Wahrscheinlich war jedoch Frau Goldstein für die Errichtung verantwortlich). Angesichts der damals noch immer üblichen, zwangsverordneten „Unsichtbarmachung“ von Frauen ist dabei nicht nur die hohe Anzahl, sondern auch der frühe Zeitpunkt bemerkenswert. Wie nachfolgend noch näher zu erläutern sein wird, wurde die Errichtung eines vom „Neuen Bauen“ geprägten Wohnhauses vor 1927 zeitgenössisch nämlich als annähernd revolutionäre Geste betrachtet.

Trotz der in manchen Fällen vermutlich zutreffenden Auslegung des „Neuen Bauens“ als gezielt gewählte Formensprache gesellschaftlich Diskriminierter sei abschließend betont, dass dennoch Pauschalurteile vermieden werden sollten, und zwar vor allem, wenn – wie im Falle der Familie Ebstein – keine Angaben über die eigentlichen persönlichen Absichten vorliegen.

⁴⁰ So machte u.a. Gellhorns Zeitgenosse Herbert Hoffmann neben persönlichen Vorlieben des Architekten sowie finanziellen und topographischen Aspekten insbesondere den Beruf des Bauherren für die gestalterische Ausrichtung eines Gebäudes verantwortlich. Vgl. Hoffmann, Herbert: *Neue Villen*. Stuttgart 1929, S. V.

⁴¹ Als entstehungszeitlicher Blick auf das „Haus Goldstein“ vgl. de Fries (1924), S. X, 202-207. Als aktuellere Beiträge siehe Bürkle (1994), S. 38-41 - Nerdinger (1981), S. 163-167.

⁴² Vgl. u.a. de Fries (1924), S. V: Der durchaus der Moderne zugewandte Autor registriert selbst zwei Jahre nach dieser Allianz zwischen Kapital und „Neuem Bauen“ noch „*sehr unklare(...) Formen des Werdenden*“.

⁴³ Zu diesem Thema vgl. ausführlich Kap. B.IV.2.1 der vorliegenden Abhandlung.

Monographie zu Kultobjekten zu stilisieren⁴⁴, und Walter Gropius drehte sogar einen ganzen Film über sein Dessauer Domizil⁴⁵. Bereits an dieser Stelle lässt sich die wahrhaftige Nähe zwischen repräsentationsfixiertem Bürgertum des bekämpften 19. Jahrhunderts und angeblich repräsentationsnegierendem Bürgertum des frühen 20. Jahrhunderts erahnen: Wie schon damals sowohl innerhalb des linken als auch des rechten politischen Lagers beklagt wurde, hatten sich lediglich die Methoden der Selbstinszenierung, nicht jedoch das elitäre Bewusstsein gewandelt.⁴⁶

Trotz aller Vagheit genannter mutmaßlicher Intentionen der Familie Ebstein kann abschließend zumindest eine verbindliche Aussage getroffen werden: Mit der Beauftragung eines Vertreters des „Neuen Bauens“ zählte Familie Ebstein zu einer absoluten gesellschaftlichen Minderheit der Weimarer Republik, die sich von der Förderung modernistischer Kultur oftmals die Abgrenzung von einer höfisch geprägten oder den Heimatstil gutheißenden Geschmackskultur erhoffte oder aber sich öffentlich von kleinbürgerlichen Gepflogenheiten distanzieren wollte. Familie Ebstein bezeugte in der Wahl eines modernen Architekten Jahre 1926 noch immer besonderen Mut: Das sich in der hohen Anzahl von Publikationen niederschlagende, ausgeprägte Interesse der heutigen kunsthistorischen Forschung an modernen Wohnbauten der Weimarer Republik täuscht über die tatsächliche republikweite Anzahl moderner Wohnhäuser – insbesondere bis zur Mitte der 1920er Jahre – hinweg.⁴⁷ Aufgrund der wenigen Gegenbeispiele glaubte noch 1929 ein Großteil der Bevölkerung, das „Neue Bauen“ sei ausschließlich „eine Bauweise für Fabriken, Kontor- und Warenhäuser“ und werde bei den „aufwendigeren Privathäusern“ gemieden, da sich „wohlhabende Leute (...) vor dem konsequent Neuen“⁴⁸ scheuten. Gellhorns Zeitgenosse und Kollege Heinrich de Fries klagte gar mit gänzlich resigniertem Unterton, die meisten neu entstandenen

⁴⁴ Vgl. Mendelsohn, Erich: Neues Haus – Neue Welt. Berlin 1932 und Taut, Bruno: Ein Wohnhaus. Stuttgart 1927.

⁴⁵ Zu dieser sprichwörtlich „meisterlichen“ Selbstinszenierung Walter Gropius' siehe Keim, Christiane: Der Bauhausdirektor, das Meisterhaus und seine Frauen. Das Haus Gropius in Dessau als Selbstporträt des Architekten. In: Hoffman-Curtius, Kathrin / Wenk, Silke (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997, S. 146-158.

⁴⁶ So glaubte beispielsweise der seinerseits „vaterländische Parolen“ intonierende Werner Hegemann in dem für die Weimarer Finanzelite charakteristisch-luxuriösen, hochmodernen Wohnhaus Erich Mendelsohns am Berliner Rupenhorn (1928-30) einen „gefährlichen Wilhelminismus“ wiederzuerkennen. Vgl. Hegemann, Werner: Mendelsohn-Haus und Goethe-Haus. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 16 (1932), H. 5, S. 227; zit. n. Heinze-Greenberg, Ita: „Oft fürchte ich den Neid der Götter“. Erfolg, Haus und Heim. S. 211. In: Erich Mendelsohn. Dynamik und Funktion. AK, Ostfildern-Ruit 1999, S. 200-213.

⁴⁷ Als eine erste Übersicht zu konservativen und modernen Anteilen aus der Perspektive der mittleren 1920er Jahre vgl. de Fries (1924). In der aktuellen Forschung wurde – wie bereits im Olex-Kapitel angedeutet – der prozentuale Anteil moderner Bauten am gesamten Bauvolumen neuerrichteter Wohnungen des gesamten Zeitraums zwischen 1918 und 1933, d.h. inklusive des gegenüber dem Einzelhausbau deutlich überrepräsentierten Siedlungsbaus, mit 5-10% bemessen. Vgl. Miller-Lane (1986), S. 44, 114ff., sowie zuletzt Kähler (1996), S. 354-360.

⁴⁸ Vgl. Schmidt, Paul F.: Ein modernes Landhaus von Alfred Gellhorn. (1929), S. 139.

Landhäuser sähen „noch immer so aus wie eine Nachbildung früherer Adelswohnungen“, die ihrerseits „Nachahmungen der Hofhaltungen“⁴⁹ darstellten.

1.3 Beschreibung

Bevor das „Landhaus E.“ in seinem Ausführungszustand von 1927⁵⁰ beschrieben wird, sei angemerkt, dass das zuvor konzipierte Gipsmodell (**Abb. 27, 27.1**) in nicht unerheblichen Details von der ausgeführten Version abweicht: Das Gipsmodell sah ein Flachdach, der beim Bauamt eingereichte Aufriss (**Abb. 27.3**) hingegen ein flach gehaltenes Walmdach vor. Auch wurde die dem Gebäude westlich vorgelagerte, nördliche Garagenbrüstung (**Abb. 27.7**), merklich niedriger und schmaler ausgebildet als im Modell, die Breite der Garageneinfahrt indes vergrößert. Die Terrasse wurde mit einer breiteren Westtreppe und einer niedrigeren Bepflanzung weniger hermetisch abgeschirmt als es die ursprüngliche Planung vorsah.

Ausgeführt wurde das aus Ziegelstein errichtete und wahrscheinlich ursprünglich mit einem glatten Gipsputz⁵¹ versehene „Landhaus E.“ auf einem Eckgrundstück zwischen Milinowski- und Katharinenstraße (**Abb. 27.2**). Innerhalb dieses knapp 2000 qm umfassenden, südlich dezent gerundeten Areals wurde es auf einer nordöstlich gelagerten Anhöhe positioniert. Im Norden und Osten dicht an das Nachbargrundstück gedrängt, wurde dem Gebäude nur westlich und südlich eine großzügig bemessene Rasenfläche vorgelagert. Diese wurde von einer sehr hohen, aus Hecken, Fichten und Rhododendren bestehenden Randbepflanzung umsäumt. Zur Straße wurde das Grundstück ursprünglich von einem Metallzaun mit Drahtgeflecht⁵² abgegrenzt, über dessen konkrete Gestaltung allerdings – ebenso wie vom Gartentor – keine Angaben überliefert sind.

Das mit flachem, weit vorkragendem Walmdach versehene Einfamilienhaus wurde eingeschossig realisiert, lediglich oberhalb des Haupteingangs an der nördlichen Seite erhebt sich zur Unterbringung der Zimmer für Hauspersonal und Gäste eine der Höhe

⁴⁹ De Fries, Heinrich: Frank Lloyd Wright. Aus dem Lebenswerke eines Architekten. Berlin 1926; zit. n. Kief, Heidemarie: Der Einfluss Frank Lloyd Wrights auf die europäische Einzelhausarchitektur. Stuttgart 1978, S. 106.

⁵⁰ Sofern sich die nachfolgenden Details der Beschreibung nicht aus der Bauakte oder dem heutigen Zustand des Gebäudes ableiten ließen, wurden die Angaben übernommen aus: Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929).

⁵¹ Auf einer seitens Gellhorn an Julius Posener in den 1960er Jahren gesandten Photographie des Wohnhauses notierte Gellhorn rückseitig, das Landhaus sei zumindest im Bereich des Schlafzimmers mit einem Marmorhartputz versehen gewesen (vgl. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Abteilung Baukunst, Posener-Archiv Pos 01-2076). Nach Aussage des die letzte Instandsetzung des Gebäudes leitenden Architekten Peter Altenkamp vom 26.02.2003 ergaben jedoch aktuelle Befundanalysen, dass das Gebäude ursprünglich vollständig mit einem Gipsputz überzogen war.

⁵² Diese Angabe findet sich in: Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Zehlendorf, Katharinenstr. 2-4, Bd. I-II (Bezirksamt Zehlendorf), Bl. 56.

des Kellers entsprechende Aufstockung (**Abb. 27.3, 27.4**). Der als schlichte Nische belassene und mit Hilfe eines Gitters in seiner gesamten Breite verriegelbare, über drei Treppenstufen erreichbare Haupteingang war mit zwei schwarz gefärbten Türflügeln versehen: Durch den westlichen gelangte man zur Küche, zu den Zimmern des Hauspersonals und in den Keller. Der östliche war der Familie Ebstein und deren Gästen vorbehalten. Nach Passieren eines mit Cannstatter Travertin verkleideten Windfangs wurde die Familie bzw. deren Besucher und Besucherinnen über eine Vorhalle (**Abb. 27.8**) in den Hauptraum des Gebäudes – die Halle (**Abb. 27.9, 27.10**) geleitet. Entgegen der entstehungszeitlichen Angaben war die Vorhalle, die durch ein verglastes Oberlicht mit Tageslicht versorgt wurde, an den Wänden nicht etwa mit repräsentativen Blattsilberstreifen, sondern mit materialikonographisch geradezu konträr erläuterbaren vertikal verlaufenden Blattaluminiumstreifen⁵³ unterschiedlicher Breite verkleidet. Die Halle indes war als Hauptraum des Gebäudes mit aufwendigen Wandmalereien Max Dungerts ausgestattet. Sie war höher und mit fast 50 qm auch größer als alle übrigen Räume konzipiert. Als einziger Raum wies sie einen dunkelgetönten, mit Travertin verkleideten Kamin und eine hohe Schiebefenstertertüre auf. Nach Westen schlossen sich ihr das so genannte „Damen“- und das Esszimmer (**Abb. 27.11, 27.12**), nach Norden die Anrichte und die Küche (**Abb. 27.13**), nach Osten das Ankleide-, das Herren-, das Damen- und das Kinderschlafzimmer (**Abb. 27.14-27.15**) sowie zwei abermals mit Oberlicht versorgte, zentral positionierte Bäder, ein Kinderspielzimmer (**27.16**) nebst Zimmer für das so genannte „Fräulein“, d.h. die Erzieherin, an. Wie bei der Halle wurden die Wände und Decken dieser Räume nach einem kontrastreich ambitionierten Farbkonzept Max Dungerts gestrichen, dessen Details leider nur fragmentarisch überliefert wurden: Bekannt ist lediglich, dass das Herrenschlafzimmer hellbraun, das Kinderspielzimmer „*hell erdbeerfarben*“ mit „*lustiger Ausmalung in Rot, Orange, Blau und etwas Schwarz*“, das Treppenhaus in grau, weiß und schwarz gehalten werden sollte.⁵⁴ Zudem kann als gesichert gelten, dass das Damenschlafzimmer von einem in Spritztechnik aufgetragenen Blau, Rosa und Silber geprägt wurde, während die Vorhalle mit schwarzem Mattlack, Blattaluminiumstreifen und schwarzgeschliffenen Türblättern versehen wurde.⁵⁵ Blattaluminium kam ebenfalls im Damenschlafzimmer zur Anwendung. (**Abb. 27.14, 27.14.1**) Die Gesellschaftsräume wurden mit Kristallglastüren ausgestattet, die

⁵³ Entgegen der entstehungszeitlichen Behauptung (Ein Landhaus in Zehlendorf, 1929, S. 13) wurde die Vorhalle nicht mit Blattsilber-, sondern mit Aluminiumstreifen versehen, wie neueste Befundanalysen ergaben (mündliche Mitteilung Peter Altenkamp an die Verfasserin am 26.02.2003). Silber und Aluminium müssen in diesem Falle als „materialikonographische Kontrahenten“ verstanden werden, da die Auskleidung der Halle mit Silber eher als ein an der Vergangenheit orientierter Fingerzeig auf den Reichtum der auftraggebenden Familie zu lesen wäre, während die Präferenz von Aluminium vorrangig als Progressivitätsmetapher zu deuten ist, wie in Kap. B.IV.3.2.2 der vorliegenden Abhandlung noch zu erörtern sein wird.

⁵⁴ Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 13.

⁵⁵ Vgl. die Beschreibung in: Ein Landhaus in Zehlendorf (1929), S. 12/13.

restlichen Räume mit Sperrholztüren. Mit Ausnahme der naturbelassenen Türen des Obergeschosses wurden alle übrigen Türblätter und -rahmen abermals nach Vorgaben Max Dungerts in unterschiedlichen Farben gestaltet⁵⁶, wobei die Beschläge der Türen ebenso wie die der Fenster auf einen Entwurf Walter Gropius‘ zurückgingen.

Mit Hilfe der unterschiedlichen Gebäudehöhenausbildung und der abweichenden Farb- und Materialgestaltung der Fassade wurde die Gebäudesegmentierung des Inneren nach außen sichtbar: Am höchsten ausgebildet wurde der zweigeschossige Eingangsbereich mit Wirtschafts- und Personaltrakt. Ihm folgen die Halle als zweithöchster Gebäudeteil, der Bereich von Damen- und Esszimmer sowie zuletzt der östlich gelegene Schlaftrakt als der am niedrigsten ausgebildete Teil des Hauses. Der die Halle, das Damen- und Esszimmer beherbergende „Repräsentationstrakt“ wurde rundum mit hellgelber so genannter „Mutzkeramik“⁵⁷ verkleidet, die von konvex gewölbten, rundstabartigen Horizontalstreifen überzogen wurde (**Abb. 27.5 – 27.7**). Alle übrigen Fassadenabschnitte wurden – möglicherweise mit Ausnahme des grauweiß gehaltenen Bereichs des Kinderspielzimmers – weiß verputzt⁵⁸. Das allerorts mit Doppelglasfenstern versehene Gebäude erhielt überwiegend Drehflügel Fenster, nur der „Repräsentationstrakt“ wies Schiebefenster bzw. -türen auf. Ein durchgehend hellgrauer Anstrich der Holzfensterrahmen war das Einheit stiftende Moment bei den in Höhe und Breite sehr unterschiedlich artikulierten Fensterformaten.⁵⁹ Der Vielgestalt der Fassadenabschnitte trotzt zudem eine niedrige, das gesamte Gebäude umlaufende, schwarze Fliesenverkleidung der Sockelzone.

Neben der variierten Höhenausbildung und der kontrastierenden Fassadenverkleidung besteht eine weitere gestalterische Eigenheit des Landhauses in der prononcierten Hervorhebung der in das Kellergeschoss führenden Doppelgarageneinfahrt, von deren ursprünglichem Tor leider keine Details überliefert wurden: Die nördliche Seite der Einfahrt wurde durch eine die Kreissegmentlinie von Halle und Damenzimmer aufgreifende, halbparabelförmig geschwungene, aus scharriertem Beton gebildete

⁵⁶ Mit Ausnahme des Kinderspielzimmers, das weiße Türflügel mit zinnroten Zargen erhielt, sind zu der Farbgestaltung der Türen keine Angaben überliefert. Zu den Kinderspielzimmertüren vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf (1929), S. 13.

⁵⁷ Produziert in den Altonaer Werkstätten des Jugendstil Künstlers Richard Mutz.

⁵⁸ Vgl. „Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Zehlendorf, Katharinenstr. 2-4“, Bd.I-II (Bezirksamt Zehlendorf, Aktenkammer), Bl. 20. Ob das in der Bauakte eingetragene Grau an der Kinderspielzimmerfassade wahrhaftig zur Anwendung kam, ist ungewiss. In dem vermutlich von Gellhorn verfassten Aufsatz „Ein Landhaus in Zehlendorf“ (1929) werden keine Angaben über die Fassadenfarbigkeit vorgenommen. Gellhorns Zeitgenosse Paul F. Schmidt spricht von einem durchgehend weißen Verputz. Vgl. ders. (1929), S. 139. Auch fanden sich nach mündlichen Angaben Peter Altenkamps an die Verfasserin vom 26.02.2003 nach neuesten Analysen des ursprünglichen Verputzes keine Hinweise auf eine graue Fassung des Kinderzimmertraktes.

⁵⁹ Die Angabe zur ursprünglichen Fensterrahmenfarbgebung fußt auf einer telefonischen Mitteilung Peter Altenkamps an die Verfasserin vom 19.03.2003.

Rampenbrüstung betont, die mehrere Sträucher rahmte. Die südliche Beton-Rampenbrüstung verlief ebenfalls in geschwungener Linie. Südlich der Einfahrt fiel indes eine Fichtenreihe ins Auge.

In dem von Gustav Allinger gestalteten und an späterer Stelle ausführlicher zu beschreibenden Garten wurde ursprünglich die Bellingsche Plastik „Der Mensch“ (**Abb. 27.19**) positioniert, bei der es sich um eine im Jahre 1921/22 von Franz Ebstein in Auftrag gegebene, 123 x 88 cm messende Muschelkalk-Skulptur handelt.⁶⁰ Sie wurde als vergrößerte Version einer 1918 von Belling auftraggeberlos entworfenen kleinformatischen Gipsplastik⁶¹ angefertigt und im Südwesten des Gartens aufgestellt.

1.3.1 Heutiger Zustand

Das bis zum Abschluss der vorliegenden Analyse stark restaurierungsbedürftige und als naturheilkundliche Praxis genutzte, unter Denkmalschutz stehende Gebäude wurde 2002/2003 unter der Leitung des Berliner Architekten Peter Altenkamp schrittweise in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt. Zuvor war es nach Enteignung durch die Nationalsozialisten und Wiedererwerb durch Familie Ebstein im Jahre 1955 an den heutigen Besitzer verkauft worden.⁶² Dieser ließ das Deckenniveau der Halle herabsenken, ein zweites Geschoss aufstocken und den Grundriss des Erdgeschosses verändern (**Abb. 27.17, 27.18**). Das zum Verständnis des Gebäudes nicht unwesentliche, an späterer Stelle eingehend zu diskutierende, ursprünglich westlich erkennbare „Turmmotiv“ wurde dabei ebenso zerstört wie die subtil berechneten Proportionen. Von der Original-Innenausstattung haben sich nach Angaben des heutigen Besitzers mehrheitlich die Türklinken, seltener jedoch die Türblätter erhalten.⁶³ Max Dungerts Wandmalereien sind im Inneren nur noch an vereinzelten Stellen erhalten. Der von Gustav Allinger geplante Garten wurde bereits in den 1950er Jahren nach Demontage eines während des Zweiten Weltkrieges errichteten Luftschutzbunkers⁶⁴ in Anlehnung an die ursprüngliche Struktur durch den

⁶⁰ In der entstehungszeitlichen Literatur zum „Landhaus E.“ finden sich an keiner Stelle Angaben zu der Belling-Skulptur. Die Ebstein-Tochter Shoshana Kahana teilte jedoch in den 1980er Jahren den damaligen Mietern des Landhauses mit, dass es sich bei der Gartenplastik um Bellings „Der Mensch“ gehandelt habe (mündliche Mitteilung Peter Altenkamp an die Verfasserin am 26.02.2003). Zu dieser Skulptur siehe Rudolf Belling. *Skulpturen und Architekturen*. (1924), Nr. 7 - Westheim/ Einstein (1924), Nr. 8 - Einstein (1926), S. 552 – ders. (1928), S. 549 - *Drei deutsche Künstler im Ausland*. Belling, Battke, Wieghart. AK, Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen 1956, Nr. 5 - Nerdinger (1981), S. 20, 227.

⁶¹ Zu diesem Gips, von dem sich keine Abbildung erhalten hat, siehe Nerdinger (1981), S. 226.

⁶² Vgl. „Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Zehlendorf, Katharinenstr. 2-4“, Bd.I-II (Bezirksamt Zehlendorf, Aktenkammer).

⁶³ Mündliche Mitteilung des heutigen Besitzers, Dr. Martin Knick, an die Verfasserin vom 02.07.1997.

⁶⁴ Von diesem haben sich einige unterirdische Fragmente erhalten.

Gartenarchitekten Helmut Bournot⁶⁵ neu gestaltet. Rudolf Bellings Gartenplastik „Der Mensch“ befindet sich indes seit 1966 im Essener Museum Folkwang.

2. Bauaufgaben- und topographiespezifische Aspekte

2.1 Vom reformerisch intendierten „englischen Haus“ zum „Wohndampfer“:

Überlegungen zum Berliner Landhaus des frühen 20. Jahrhunderts

Der Darlegung der für die vorliegende Abhandlung wesentlichen Spezifika des Berliner Landhauses des frühen 20. Jahrhunderts sei ein kurzer Kommentar zu den üblichen Rezeptionsgepflogenheiten des Einfamilienwohnhauses als Bautypus des 20. Jahrhunderts vorangestellt: Der vielerorts nachlesbaren Überzeugung, das private Wohnhaus verkörpere das wichtigste Experimentierfeld der Architektur des frühen 20. Jahrhunderts⁶⁶, an dem sich laut Christoph J. Bürkle der Diskurs über das „Neue Bauen“ überhaupt erst entzündet habe⁶⁷, kann nur unter Vorbehalt zugestimmt werden. Diese Sicht beinhaltet eine Entdifferenzierung von ideellem Leitbild und tatsächlicher Baupraxis: Die selbsterklärte Moderne der 1920er Jahre zog den Industriebau gegenüber dem Wohnhaus eindeutig vor, wie ein Blick auf die frei gewählten Themen damaliger Architekturutopien, die neben Fabriken stets Büro- und Kaufhäuser, nicht jedoch das Wohnhaus präferierten, eindeutig erkennen lässt.⁶⁸ Auch die Literatur jener Jahre unterstreicht diese eindeutige Prioritätensetzung⁶⁹, wenngleich diese Vorliebe in eigenen Reihen zuweilen kritisiert wurde.⁷⁰ Insofern ist Katharina Medici-Mall zu widersprechen: Nicht erst die Architekturhistoriographen des „Neuen Bauens“ hoben den Industriebau in die Position eines andere Bauaufgaben unterwerfenden „Überkunstwerks“⁷¹, sondern bereits die Vertreter des „Neuen Bauens“ – und mit ihnen nachweislich auch Alfred Gellhorn⁷². Dass dem Wohnhaus der Weimarer Republik

⁶⁵ Bournots Gartengestaltung wird besprochen in: Berlin und seine Bauten. (1975), S. IV C 373-375.

⁶⁶ Zuletzt u.a. Neumann, Michael (1998), S. 144 - Colomina, Beatriz: Das Wohnhaus als Schaustück. In: Am Ende des Jahrhunderts. 100 Jahre gebaute Visionen. Hg. von Russell Ferguson. AK, Ostfildern-Ruit 1999, S. 126-164.

⁶⁷ Vgl. Bürkle (1994), S. 21.

⁶⁸ Vgl. die bis Mitte der 1920er Jahre reichenden Architekturutopien in: Pehnt Wolfgang: Architekturzeichnungen des Expressionismus. Stuttgart 1985.

⁶⁹ Für die Mehrzahl seiner Zeitgenossen repräsentativ, betonte u.a. Hermann Seeger vor Beginn der NS-Diktatur, dass man zuerst im Industriebau „eine architektonisch befriedigende Lösung gefunden“ habe, sich von den Stilen der Vergangenheit loszusagen. Vgl. Seeger (1933), S. 42.

⁷⁰ So beklagte beispielsweise Josef Frank, es sei ein Fehler von den Vertretern des „Neuen Bauens“ gewesen, Fabrik und Bürohaus zu den wichtigsten Bauaufgaben der Gegenwart zu küren, da dies Gebäude seien, die man „möglichst spät betritt und möglichst bald verläßt“. Stattdessen plädierte er für das Wohnhaus als „Hausideal unserer Zeit“. Vgl. Frank, Josef: Vom neuen Stil. Ein Interview von Josef Frank. S. 239. In: Die Baukunst (1927), H. 9, S. 234-250.

⁷¹ Vgl. Medici-Mall, Katharina: Historismus wie er leibt und lebt. S. 221. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Internationales Historismus-Symposium Bad Muskau, Dresden 1997, S. 213-232.

⁷² Gellhorn glaubte, der „reine Zweckbau“ schreite den anderen Bauaufgaben auf dem Wege einer „aus eigenen Mitteln gewonnenen Gestaltung“ voran. Vgl. Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 8.

dennoch sowohl in der späteren Architekturhistoriographie als auch im Alltag der Architekten eine derart zentrale Rolle zuteil werden sollte, ist von zwei, jeweils ökonomisch determinierten Faktoren abhängig: Zum einen glaubten publikumserfolgsorientierte Ausstellungsmacher schon zu Beginn der 1930er Jahre an die höhere Zugkraft des Wohnhauses als Ausstellungsobjekt⁷³ und verhalfen ihm durch eine erhebliche Protektion zu einer ungleich höheren Präsenz in Presse und Fachliteratur. Zum anderen hatten auch die Vertreter des „Neuen Bauens“ einen außerordentlich hohen Anteil an der Popularitätssteigerung des modernen Wohnhauses. Ihre bereits oben genannten, werbekampagneartig anmutenden Aufsätze und Monographien zu den von ihnen konzipierten Wohnhäusern sind allerdings weniger als Vorlieben-Indiz für diese Bauaufgabe als vielmehr als Hinweis auf die beständige Suche nach neuen Auftraggebern zu bewerten. Nicht zuletzt ist Alfred Gellhorns hochglanzprospektartige Inszenierung des „Landhauses E.“ in diesem Kontext zu verstehen – und zwar insbesondere vor dem Hintergrund der zum Publikationszeitpunkt wütenden Weltwirtschaftskrise. Obschon Gellhorn neben dem „Landhaus E.“ bekanntlich lediglich zwei weitere Wohnhäuser errichtete, verkörperte der Bautypus des Wohnhauses für den von zahlreichen Ausführungsboykotten kompromittierten Gellhorn – zumindest während der 1920er Jahre – immerhin die am häufigsten ausgeführte und somit die den eigenen Lebensunterhalt am ehesten garantierende Bauaufgabe.

Wendet man sich der Entwicklung speziell des Berliner Landhauses im frühen 20. Jahrhundert zu, um die Voraussetzungen zur Gestaltung des „Landhauses E.“ zu ergründen, müssen zugleich die spezifischen Tendenzen des ausgehenden 19. Jahrhunderts berücksichtigt werden. Nur mit Hilfe dieses Rekurses kann die Gestaltung des Landhauses vollends verständlich werden: Mit zunehmender Industrialisierung und Verdichtung städtischen Lebensraumes seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden in Berlin – vor allem in Zehlendorf, Wilmersdorf und Steglitz – der finanziellen Elite vorbehaltene, am Vorbild Englands orientierte Villenkolonien angesiedelt, die stadtnah im Grünen lagen.⁷⁴ Wie bei dem großen wirtschaftlichen Konkurrenten, dem früher industrialisierten England, fußte die Gründung jener Villenkolonien auf der Idee,

⁷³ Bereits die 1932 im New Yorker Museum of Modern Art präsentierte Ausstellung „The International Style“ stellte diesbezügliche Weichen. Weniger die zeitgenössische Relevanz der einzelnen Bauaufgaben als vielmehr deren Publikumswirksamkeit bestimmte die Auswahl der Exponate: Johnson befand, dass das Wohnhaus die meisten Besucher und Besucherinnen anlocken würde und so wurden vornehmlich Wohnhäuser ausgestellt. Johnsons Überlegungen bestätigend, avancierte die Schau auf diese Weise – insbesondere nach deren gezielt verkaufsstimulierend erdachten anschließenden Präsentation in Kaufhäusern – zu einem wahren Publikumsmagneten. Zu den ausgestellten Objekten vgl. die Abbildungen in: Hitchcock, Henry-Russell / Johnson, Philip: Der internationale Stil. Braunschweig, Wiesbaden 1985. Allgemein zu dieser Thematik vgl. Colomina (1999), S. 141/142.

⁷⁴ Deren stadtnahe Lage, Form und Größenordnung ist als ein europaweit einmaliges Phänomen zu betrachten vgl. hierzu ausführlich: Baudenkmale in Berlin – Bezirk Zehlendorf. Hg. vom Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz. Berlin 1995, insbes. S. 69.

die Vorteile großstädtischen und ländlichen Lebens zu kombinieren. Einerseits wollten die finanziell Bestsituierten nicht auf die kulturellen Errungenschaften der Metropolen verzichten, andererseits jedoch deren Hektik und Lärm, die Identifikation mit den zahlreichen, elend zusammengepfercht lebenden, finanziell Minderbemittelten⁷⁵, sowie die Dank der grassierenden Grundstücksspekulationen horrend in die Höhe geschnellten innenstädtischen Grundstückspreise meiden.⁷⁶

Waren die ersten Vorortvillen der Berliner Oberschicht noch vom Eklektizismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominiert, suchte man seit den 1880er Jahren zunehmend nach Alternativen, die sich von der Bautradition des Adels abgrenzten und zumeist auf den damals grassierenden Reformbestrebungen basierten.⁷⁷ Nahezu konkurrenzloser Favorit war dabei – vor allem seit Hermann Muthesius‘ (1861-1927) beehrter Publikation aus dem Jahre 1904 – das so genannte „englische Haus“.⁷⁸ Der hiernach benannte, so genannte „englische Landhausstil“⁷⁹ – ein Begriff den der von

⁷⁵ In der Tradition dieses Denkens stehend und besonders repräsentativ für zahlreiche Vertreter seiner Generation empfahl etwa Gustav Adolf Platz in Umkehrung von Ursache und Wirkung seinen Lesern und Leserinnen das Haus im Grünen, um vor „*dem Lärm und Gestank der Autos, vor den Massenkasernen und den Verbrechen der Großstadt*“ entrinnen zu können. Vgl. Platz, Gustav Adolf: Wohnräume der Gegenwart. Berlin 1933, S. 44. Obschon das Buch erst unter der NS-Diktatur publiziert wurde und ansatzweise Eingeständnisse an das NS-Regime nicht zu übersehen sind, ist das Buch noch überwiegend dem Gedankengut des „Neuen Bauens“ verbunden.

⁷⁶ In der Mittelschicht fand dieses Denken innerhalb der Gartenstadtbewegung seinen deutlichsten Ausdruck. Zur Gartenstadtbewegung vgl. ausführlich Hartmann, Kristiana: Die deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform. München 1976 - Schollmeier, Axel: Gartenstädte in Deutschland. Ihre Geschichte, städtebauliche Entwicklung und Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Diss., Münster 1990.

⁷⁷ Grundsätzlich sind auch die unter dem Einfluss des Jugendstils errichteten Einfamilienhäuser der Darmstädter Mathildenhöhe (1900/1901) noch als Produkt dieses Strebens zu verstehen. Vgl. hierzu: Die Darmstädter Mathildenhöhe. Architektur im Aufbruch zur Moderne. Darmstadt 1998 (= Beiträge zum Denkmalschutz in Darmstadt, H. 7).

⁷⁸ Als erste umfassende, „englische Häuser“ als Gegenmodell zu eklektizistischen Bauten des wilhelminischen Reichs anpreisende Schrift siehe. Dohme, R.: Das englische Haus. Braunschweig 1888. Muthesius unterdessen begann die Idee des „englischen Hauses“ direkt nach seiner Rückkehr aus England im Jahre 1903 zu verbreiten, doch erst seine erstmals 1904 erschienene, mehrbändige Abhandlung verhalf diesem Bautypus zum endgültigen Durchbruch. Vgl. Muthesius, Hermann: Das englische Haus. 3 Bde., Berlin 1908-11. Zu Muthesius vgl. Hermann Muthesius. 1861-1927. AK, Berlin 1978.

⁷⁹ Unter dem so genannten „englischen Landhausstil“ verstand man im frühen 20. Jahrhundert einen Wohnhausstil, den man nach Darstellung Hermann Muthesius im Zuge der Rückbesinnung auf das mittelalterliche Manorhouse – d.h. auf das aus weitläufigen, beiderseits der Halle angeordneten Gebrauchsraum-Komplexen bestehende, in adeligem Besitz befindliche mittelalterliche Gutshaus – in Großbritannien seit etwa 1860 heraufbeschworen hatte. Vgl. hierzu Muthesius, Hermann: Das englische Haus. Bd. I, (1908), insbes. S. 20/21. U.a. in Abgrenzung zum absolutistischen Schloss war dabei – wie beim Manorhouse – die additive Reihung nicht miteinander verbundener und streng nach Funktionen geordneter Räume wesentliches Merkmal. Im Gegensatz zum damals etablierten „Gothic Revival“ war die Mehrheit der Fassaden allerdings nicht durch bauschmuckreich dargebotene Neogotizismen, sondern durch ein schlichtes, ländlichen Vorbildern entliehenes Formenrepertoire gekennzeichnet, das – wie die Innenausstattung – eher der „Arts and Crafts“-Bewegung nahestand. Zu weiteren Charakteristika vgl. Vgl. Posener, Julius: Hermann Muthesius. In: Hermann Muthesius. 1861-1927. AK, Berlin 1978, S. 7-16.

Nationalismen infiltrierte Muthesius für Bauten in Deutschland strikt ablehnte⁸⁰ – wurde in Architektenkreisen zunehmend propagiert. Ganz im Sinne der damals verbreiteten, bereits im Kontext des „Forsterhofes“ zitierten vielfältigen Lebensreformbestrebungen waren signifikanterweise an die damalige Definition des „englischen Landhausstiles“ nicht bloß grundriss- oder fassadenspezifische Eigenheiten, sondern auch ethisch-moralische Dimensionen gebunden.⁸¹ Bei dem im ausgehenden 19. Jahrhundert als dezidiertem Gegenpol zur Villa verstandenen „Landhaus“-Begriff⁸² gab man sich in Deutschland nicht mit einer bloßen Abwendung vom eklektizistischen Formenrepertoire der Villa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zufrieden, sondern erzielte zugleich – zumindest offiziell – eine Absage an den repräsentationsfixierten Lebensstil der Villenbewohnerinnen und -bewohner vorangegangener Generationen.⁸³ Realiter unterschieden sich die Lebensstile der Villen- und Landhausbewohner und -bewohnerinnen jedoch keineswegs.⁸⁴ Greifbare Differenzen ließen sich lediglich ansatzweise auf architektonischer Ebene feststellen⁸⁵,

⁸⁰ Der von Deutschtümelei nicht gänzlich unberührte Muthesius lehnte diesen Begriff nicht nur wegen der für ihn verwerflichen Bezeichnung „Stil“ ab, sondern auch in Betonung einer nominellen deutschen Eigenständigkeit und gab stattdessen vor, seine Ideen deutschen oder gar „nordischen“ bzw. „germanischen“ Bauernhäusern bzw. kleinstädtischen Bauten entliehen zu haben: Vgl. hierzu Posener, Julius: Hermann Muthesius. S. 9, 56. In: Hermann Muthesius. 1861-1927. AK, Berlin 1978, S. 7-16.

⁸¹ So pries Hermann Muthesius bereits in seinem Vorwort das „englische Haus“ als Pendant der „*natürlichen, von keinen Fesseln der Gesellschaft beengten Lebensauffassung*“ der Engländer. Vgl. Muthesius, Hermann: Das englische Haus. Bd. 1, Berlin 1908, S. II. Dieses von Hermann Muthesius abgeleitete Verständnis wirkte bis in die 1970er Jahre nach: Auch Julius Posener vermischte bei der Gegenüberstellung von Villa und Landhaus noch stilistische Charakteristika mit ethisch-moralischen. Vgl. Berlin und seine Bauten. (1975), S. IV C 8-21.

⁸² Zur Problematik der bereits im 19. Jahrhundert vorgenommenen begrifflichen Differenzierung zwischen Landhaus und Villa vgl. Brönner, Wolfgang: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890. Düsseldorf 1987, S. 67, 82.

⁸³ Wenngleich aus der zeitlichen Distanz von rund 40 Jahren verfasst, ist die moralisch motivierte Gegenüberstellung deutscher und britischer Industrieller bei Gustav Adolf Platz noch sehr deutlich von der um die Jahrhundertwende vorherrschenden verächtlichen Interpretation der Lebenswelt deutscher Großindustrieller geprägt. Abgetan als bürgerliche „*Parvenues ohne Tradition und innere Kultur*“, gilt seine ganze Bewunderung dem britischen Gentleman, dessen „*Sitten (...) sich aus dem Wohlstand vieler Generationen*“ ableite und der daher mit dem englischen Landhaus der Stätte Gestalt verliehen habe, auf der die Entwicklung moderner Wohnkultur basiere. Vgl. Platz (1933), S. 15/16.

⁸⁴ Dieser Hinweis bereits bei Posener, Muthesius (1979), S. 10.

⁸⁵ Als eine sehr gute Zusammenfassung der hervorstechendsten Merkmale von Villa und Landhaus des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert vgl.: Baudenkmale in Berlin – Bezirk Zehlendorf. (1995), S. 69/70. Danach ist die Villa des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu definieren als ein in offener Bauweise errichtetes Einfamilienhaus, dessen nach allen Seiten geschmückte Fassade nach der Straßenseite oftmals besonders repräsentativ gestaltet wurde. Gezielt sollte die Villa von der Straße aus gesehen werden, weshalb viele damalige deutsche Polizeivorschriften lediglich transparente Gitterzäune als Grundstücksbegrenzungen genehmigten. Ein wichtiges Charakteristikum war weiterhin das ein Souterrain beherbergende, den Wohnraum gleichsam über Straße und Garten emporhebende Sockelgeschoss, sowie die aufwendige Gestaltung der Dachlandschaft mit Türmen, Giebeln und anderen Aufbauten. Im Kontrast zur Villa fallen beim gleichermaßen als Einfamilienhaus in offener Bauweise errichteten Landhaus in erster Linie das fehlende Souterrain und die vergleichsweise vernachlässigt gestaltete Straßenseite ins Auge. So das Landhaus des frühen 20. Jahrhunderts überhaupt über eine Schauseite verfügte, war diese zumeist nach dem Garten ausgerichtet. Das eher „ländlich“ geprägte Gebäude wurde vielfach stärker in die Breite entwickelt als

wobei auch hier einer präzisen Trennung zwischen Landhaus und Villa erhebliche Grenzen gesetzt waren, denn mindestens genauso häufig wurden Bauten errichtet, die sowohl über Anteile einer angeblich ausschließlich Villen- als auch einer angeblich ausschließlich landhaus-gemäßen Architektur verfügten.⁸⁶ Mit anderen Worten war die Erklärung von Landhaus und Villa zu unversöhnlichen Antagonisten eine moralisch übersteigerte Kopfgeburt, die in der Praxis selten eingehalten wurde.

Fernab der oben angesprochenen, unleidlichen nationalistisch motivierten Differenzierung Hermann Muthesius' war ein wesentlicher Unterschied zwischen den in England und Deutschland errichteten Landhäusern nicht zu übersehen: Im Gegensatz zum englischen Vorbild wurde die Majorität der deutschen „englischen Häuser“ nicht auf dem Lande, sondern in Vorstädten erbaut. Des weiteren stand das Raumprogramm in Deutschland – trotz der an „englische Grundrisse“ erinnernden Vielgliedrigkeit – eher der repräsentationsfixierten bürgerlichen Villa vorangegangener Jahrzehnte nahe⁸⁷, denn Muthesius und seine Mitstreiter fanden selten Auftraggeber, die bereit waren, das Plädoyer für den so genannten „freien Grund- und Aufriss“⁸⁸ vollends zu erhören.

Betrachtet man nun den „Nachfolgebau“ des „englischen Hauses“, das bereits entstehungszeitlich mit Vorliebe mit Ozeandampfern verglichene⁸⁹ moderne Einfamilienwohnhaus der 1920er Jahre, ist zunächst die weit verbreitete Behauptung, nach der die modernen „Wohndampfer“ keinerlei Einfluss der idyllischen Vorkriegs-Landhäuser mehr erkennen ließen⁹⁰, dringend zu relativieren. So wie die gesuchte

die vertikalstrebende Villa. War der häufig großzügig bemessene Garten der Villa in der Regel nur durch hohe Treppen oder den Haupteingang des Hauses erreichbar, zählt die direkte Verbindung zwischen Wohnräumen und Garten zu den wesentlichsten Merkmalen des Landhauses überhaupt. Im Gegensatz zur Villa wurde das Landhaus zudem durch undurchsichtige Hecken oder hohe Mauern von der Öffentlichkeit abgeschirmt. Auffällig ist darüber hinaus die unterschiedliche Gartengestaltung. Der als erweiterter Wohnraum begriffene Landhausgarten war in Hausnähe zumeist regelmäßig, in weiterer Entfernung hingegen unregelmäßig bzw. „landschaftlich“ gestaltet. Der primär nach der Betrachtung aus dem erhöhten Gebäudeinneren konzipierte Villengarten wurde dagegen oft in seiner Gesamtheit als Landschaftsgarten mit geschwungener Wegführung angelegt.

⁸⁶ Auf die Problematik einer begrifflichen Trennung zwischen Villa und Landhaus nach rein architektonischen Aspekten haben u.a. Dittmar Machule und Lutz Seiberlich frühzeitig hingewiesen. Machule, Dittmar / Seiberlich, Lutz: Die Berliner Villenvororte. S. 93. In: Berlin und seine Bauten. Teil IV. Wohnungsbau. Bd. A. Die Voraussetzungen. Die Entwicklung der Wohngebiete. Berlin, München, Düsseldorf 1970, S. 93-101.

⁸⁷ Bereits Julius Posener betonte, die städtische Nähe habe eine geringere Anzahl von Gästezimmern erfordert und überdies habe die wilhelminische Oberschicht eher nach lautstarker Repräsentation als nach britischem Understatement verlangt. Vgl. Posener, Julius: Hermann Muthesius (1978), S. 10.

⁸⁸ Speziell Muthesius verstand unter einem „freien Grund- und Aufriss“ die asymmetrische Anordnung von Räumen und Fassadenabschnitten sowie Fenstern nach ihrem Gebrauchswert und nicht nach einem aufgezwungenen Symmetrie-Schema. Zum damaligen Verständnis des so genannten „freien“ Grundrisses vgl. auch Posener, J.: Hermann Muthesius. (1979), S. 9.

⁸⁹ So betonte u.a. Gustav Adolf Platz in seinem frühen Überblick zur Entwicklungsgeschichte des Wohnhauses des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, für den Aufriss moderner Wohnbauten sei vor allem der Schiffsbau vorbildlich gewesen. Vgl. Platz (1933), S. 39.

⁹⁰ Diese Äußerung u.a. im Nachwort Michael Neumanns von: Hajos, Elisabeth M. / Zahn, Leopold: Berliner Architektur 1919-1929. 10 Jahre Architektur der Moderne. Reprint mit einem Nachwort von

Gleichsetzung zwischen Wohnhaus und Dampfschiff keineswegs – wie die Vertreter des „Neuen Bauens“ suggerierten⁹¹ – erst im frühen 20. Jahrhundert geboren wurde, sondern bis ins 19. Jahrhundert zurückreichte⁹², basierten die meisten theoretischen Grundlagen progressiven Wohnhausbaus des 20. Jahrhunderts – trotz aller antihistorischen Parolen ihrer Protagonisten – auf der Vorarbeit vorangegangener Architektengenerationen, wenngleich sich die wenigen, modernen Flachdach-Einfamilienhäuser der späten Weimarer Republik auf den ersten Blick gestalterisch deutlich von den mit tief heruntergezogenen Satteldächern versehenen Vorkriegs-Landhäusern zu unterscheiden scheinen.⁹³ Zwar war das so genannte „englische Haus“ wahrhaftig bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges in künstlerischer Hinsicht⁹⁴ und seit 1919 zudem wegen seiner elitären Herkunft in Verruf geraten⁹⁵, doch fußen die theoretischen Äußerungen zum progressiven Wohnhaus der 1920er Jahre eindeutig auf den gedanklichen Vorarbeiten Hermann Muthesius‘ bzw. seiner britischen Zeitgenossen⁹⁶: In den 1920er Jahren blieben die Propagierung eines asymmetrisch-„frei“ angeordneten Grundrisses und eines antieklektizistischen, sockelgeschosslosen

Neumann, Michael. Berlin 1996 (Orig. u. d. T.: Berliner Architektur der Nachkriegszeit. Berlin 1928), S. 144.

⁹¹ Als ein für die Architekturhistoriographie der 1920er Jahre charakteristisches Beispiel, das den Vergleich zwischen Wohnhaus und Ozeandampfer als zeitgenössisches Novum vorstellt vgl. Taut, Bruno: Die neue Baukunst in Europa und Amerika. (Stuttgart 1929) Reprint: Stuttgart 1979, insbes. S. 3-5.

⁹² Als ein Beispiel sei Alfred Krupp (1812-1887) genannt, der seine Essener Villa Hügel (1873) zwar noch nicht hinsichtlich der Fassadengestaltung, jedoch bereits hinsichtlich des technischen Ausstattungsniveaus mit dem englischen Riesenschiff „Leviathan“ verglichen wissen wollte. Vgl. hierzu die einleitenden Worte Tilmann Buddensiegs in: Buddensieg, Tilmann (Hg.): Villa Hügel. Das Wohnhaus Krupp in Essen. o.O. 1984, S. 7.

⁹³ Als Überblick zu beiden stilistischen Ausrichtungen vgl. Hoffmann (1929) - Landhäuser und Wochenendhäuser. Berlin 1932 - Mein Heim. Berlin 1930.

⁹⁴ Vgl. hierzu ausführlich Berlin und seine Bauten (1975), S. IV C 14/15.

⁹⁵ Nicht zuletzt Hermann Muthesius selbst distanzierte sich in Anpassung an die neue politische Situation in der Nachkriegszeit von dem Streben der finanziellen Oberschicht nach einer „Abschließung“ von den anderen Gesellschaftsschichten. Diese entspräche nicht mehr dem „Empfinden der Zeit“. Vgl. Muthesius, Hermann: Kann ich jetzt noch mein Haus bauen? München 1920; zit. n. Berlin und seine Bauten. (1975), S. IV C 16.

⁹⁶ Gemäß des auf dem Titelblatt seines zweiten Bandes zum „englischen Haus“ dargebotenen Zitat Francis Bacons „*Houses are built to live in, not to look at*“ (vgl. Muthesius Hermann: Das englische Haus. Bd. II: Bedingungen, Anlagen, Gärtnerische Umgebung, Aufbau und gesundheitliche Einrichtungen des englischen Hauses. Berlin 1910) forderte Muthesius bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine die größtmögliche Bequemlichkeit der Bewohnerinnen und Bewohner garantierende Grundrisσανordnung, möglichst viel Luft und Licht sowie eine „*unbedingt zweckmäßige Gestaltung des Raumes, Vermeidung aller unnützen Anhängsel in der Dekoration...*“ (zit. n. Posener, J.: Hermann Muthesius (1978), S. 9). An dieser Stelle werden einmal mehr die Wurzeln der architekturtheoretischen Prämissen des „Neuen Bauens“ im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts deutlich, denn Gellhorn und seine Kollegen stellten – trotz aller formalen Abweichungen – bekanntlich dieselben Forderungen auf. Ungeachtet aller Moderne-Sympathien wollten sich bereits einige Zeitgenossen nicht von den selbsterklärten Traditionsbrüchen der Wortführer des „Neuen Bauens“ blenden lassen und machten daher wiederholt auf die Nähe zwischen modernem Einfamilienwohnhaus der 1920er Jahre und der Landhausidee des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufmerksam. Vgl. u.a. Platz (1933), S. 16-18. Nochmals sei darauf hingewiesen, dass diese Publikation trotz des Erscheinungsjahres der Moderne zugewandt war, d.h. an diese Aussage keine NS-propagandistischen Ziele band.

Aufrisses sowie der direkte Zugang zum zumeist großzügig bemessenen Garten entscheidende theoretische Leitmotive des privaten Einfamilienhauses, das in Einzelfällen – trotz oben genannter Kritik – noch immer unkaschiert als „Landhaus“ bezeichnet wurde⁹⁷.

2.2 Der Dampfer und die Reaktion: Das „Landhaus E.“ und seine konservativen Zehlendorfer Nachbarn

Die einkommensstärksten Berliner und Berlinerinnen ließen sich nach „*dem Vorbilde Londons*“⁹⁸ seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts besonders gerne in den südlich des Berliner Stadtkerns gelegenen Zehlendorfer Villenkolonien nieder, um sich großzügig-repräsentativ bemessene Villen und Landhäuser errichten zu lassen.⁹⁹ Ursache hierfür war nicht nur die gefällige Lage am Grunewald und die günstige Verkehrsanbindung¹⁰⁰, sondern auch die dortigen niedrigen Steuersätze¹⁰¹. Das in der Villenkolonie Zehlendorf-Grunewald¹⁰² gelegene „Landhaus E.“ zählt dabei zu den ersterrichteten der insgesamt nur sehr wenigen vom „Neuen Bauen“ beeinflussten Einfamilienhäuser des Berliner Villenvorortes. Nachdem Walter Gropius 1922 das noch spürbar vom Nachkriegsexpressionismus dominierte Wohnhaus Otte¹⁰³ (**Abb. 103**) und Richard Neutra 1923-24 eine Gruppe von vier flachgedeckten, bereits dem „Neuen Bauen“ zuzurechnenden Einfamilienhäusern¹⁰⁴ errichtet hatten, war Gellhorns Landhaus das dritte Projekt des Berliner Villenvorortes mit progressivem Habitus, speziell in der Villenkolonie Zehlendorf-Grunewald sogar das erste. Die heute weitaus bekannteren, dem Geiste des „Neuen Bauens“ verpflichteten Zehlendorfer Wohnhäuser Walter Gropius‘ (**Abb. 105**), Ludwig Hilberseimers (**Abb. 105.1**) oder Adolf Radings

⁹⁷ Nicht zuletzt das seitens Gellhorn stets unter der Bezeichnung „Landhaus“ aufgeführte Wohnhaus der Familie Ebstein sei hierfür ein Beleg.

⁹⁸ Die wörtliche Gleichsetzung mit dem wichtigsten Wirtschaftskonkurrenten schien den zeitgenössischen Beobachtern der Zehlendorfer Entwicklung offenbar besonders wichtig. Vgl. u.a. die ausdrückliche Hervorhebung bei Kunzendorf (1906), S. 21; auszugsweiser Nachdruck in: Machule / Seiberlich (1970), S. 97.

⁹⁹ Als Überblick zur historisch-topographischen Entwicklung Zehlendorfs vgl. Baudenkmale in Berlin – Bezirk Zehlendorf. Hg. vom Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz. Berlin 1995, insbes. S. 14-71. Als Kurzüberblick speziell zu den einzelnen Villenkolonien Zehlendorfs und deren Bevölkerungsentwicklung vgl. Berlin und seine Bauten. (1970), S. 111/112.

¹⁰⁰ Jene Faktoren wurden zeitgenössisch als Hauptattraktion der Wohnlage u.a. genannt in: Kunzendorf, P.: Zehlendorf einst und jetzt. Berlin-Zehlendorf 1906, S. 21, auszugsweiser Nachdruck bei: Machule, Dittmar / Seiberlich, Lutz: Die Berliner Villenvororte. S. 97. In: Berlin und seine Bauten. Teil IV. Wohnungsbau. Bd. A. Die Voraussetzungen. Die Entwicklung der Wohngebiete. Berlin, München, Düsseldorf 1970, S. 93-101.

¹⁰¹ Vgl. hierzu Haberland, G.: Groß-Berlin. Berlin 1917, S. 7; vgl. den auszugsweisen Nachdruck bei Machule / Seiberlich (1970), S. 97.

¹⁰² Zur Villenkolonie Zehlendorf-Grunewald vgl. Baudenkmale in Berlin (1995), S. 36/37, 223-243.

¹⁰³ Hierzu: Baudenkmale in Berlin. Bezirk Zehlendorf. Ortsteil Zehlendorf. (1995), S. 180 - Berlin und seine Bauten (1975), S. IV C 231 - Nerdinger, Winfried: Walter Gropius. AK, Berlin 1985, S. 52/53.

¹⁰⁴ Zu den während Neutras Bürogemeinschaft mit Erich Mendelsohn konzipierten Bauten vgl. Baudenkmale in Berlin (1995), S. 219/220.

(Abb. 105.2) entstanden erst ab 1928¹⁰⁵, blieben in ihrer formalen Radikalität aber eine ebenso große Ausnahmeerscheinung wie das „Landhaus E.“ zu seiner Erbauungszeit. Die Mehrheit der sowohl baukünstlerisch, als auch politisch reaktionär gestimmten, finanzkräftigen Zehlendorfer und Zehlendorferinnen¹⁰⁶ wandte sich nämlich vehement gegen die architektonische Moderne. So verwundert es nicht, dass Gellhorns Pläne zum „Landhaus E.“ auf erheblichen Widerstand bei den sich als Stimme der Zehlendorfer Bevölkerung definierenden Baubehörden stießen. Im Zentrum der Kritik standen die Farbgebung, die Keramikfliesenverkleidung des Süd-West-Traktes und die Gestaltung der Garageneinfahrt.¹⁰⁷ Heftiger Widerstand galt insbesondere auch dem als zu flach empfundenen Walmdach.¹⁰⁸ An dessen Stelle war bekanntlich ursprünglich sogar ein Flachdach vorgesehen, jedoch waren die konservativen Behörden von diesem Vorhaben offenbar erst gar nicht in Kenntnis gesetzt worden.¹⁰⁹

Gemäß der rückwärtsgewandten Grundhaltung der Zehlendorfer und Zehlendorferinnen war das „Landhaus E.“ keineswegs das erste und einzige Objekt, das die Gemüter erzürnte: Neben den Streitigkeiten um Walter Gropius' Haus Lewin (1928), dem man eine unverzeihliche „*Beeinträchtigung des Straßenbildes*“¹¹⁰ attestierte, richtete sich der Groll der betuchten Anwohner und Anwohnerinnen vor allem gegen die nur wenige Meter nördlich vom „Landhaus E.“ geplante, von modernem Duktus beseelte Zehlendorfer Waldsiedlung (1926-32)¹¹¹. Schon die bloße Ankündigung der von der Gemeinnützigen Heimstätten, Spar- und Bauaktiengesellschaft (GEHAG) in Auftrag gegebenen Kleinwohnungs-Großsiedlung provozierte derart heftigen Protest, dass die nachfolgenden Auseinandersetzungen zum reichsweit bekanntesten Konflikt zwischen den Anhängern konservativer und moderner Architektur der Weimarer Republik eskalierten. Offiziell konzentrierte sich die Entrüstung zwar auf die von Bruno Taut, Otto Rudolf Salvisberg und Hugo Häring entworfene moderne Formensprache, doch empörte man sich in mindestens gleich großem Ausmaß über den Zuzug des finanziell

¹⁰⁵ Siehe hierzu: Baudenkmale in Berlin (1995), S. 152/153, 166, 221, 241/242 - Berlin und seine Bauten. (1975), S. IV C 230-239. Speziell zu Gropius Bau vgl. zudem Nerdinger (1985), S. 110/111; zu Radings Gebäude vgl. Szymanski, Beate: Der Architekt Adolf Rading (1888-1957), S. 111-114.

¹⁰⁶ In der Weimarer Republik setzten sich bei den Wahlen zur Bezirksverordnetenversammlung im Bezirksamt in Zehlendorf stets die Kandidaten der deutsch-nationalen und rechtsliberalen Parteien durch. Vgl. Baudenkmale in Berlin – Bezirk Zehlendorf (1995), S. 44.

¹⁰⁷ Vgl. „Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Zehlendorf, Katharinenstr. 2-4“, Blatt 6, 64, 73.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Zumindest die zur Baugenehmigung eingereichten Pläne lassen – im Gegensatz zum Gipsmodell – von Anbeginn ein flach geneigtes Walmdach erkennen.

¹¹⁰ Zu den Schwierigkeiten mit den Baubehörden bei der Errichtung des Haus Lewin vgl. Baudenkmale in Berlin. (1995), S. 153.

¹¹¹ Zu dieser Siedlung siehe: Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten. Teil IV, Band D, Reihenhäuser. Berlin 2002, S. 127-134, 248-249 - Jaeggi, Annemarie: Waldsiedlung Zehlendorf „Onkel Toms Hütte“. In: Siedlungen der zwanziger Jahre – heute. Vier Berliner Großsiedlungen 1924-1984. AK, hg. von Norbert Huse. Berlin 1987, S. 137-158.

weniger privilegierten Mittelstandes.¹¹² Nachdem der Siedlung allen Protesten zum Trotz die Baugenehmigung erteilt wurde, entschied man kurzer Hand, demonstrativ in direkter Nachbarschaft der modernen Großsiedlung als Gegenschlag die konservative mittelständische Versuchssiedlung „Am Fischtalgrund“ (1928-29)¹¹³, an der auch Gellhorns ehemaliger Widersacher, der Hallesche Stadtbaurat Wilhelm Jost¹¹⁴, beteiligt war, zu errichten. Diese Geste war sowohl als Zeichen des Widerstandes gegen die moderne Zehlendorfer Großsiedlung als auch als Manifest gegen die Moderne allgemein zu verstehen: Nur kurz zuvor hatte sich die architektonische Moderne nämlich mit der vom Deutschen Werkbund initiierten Stuttgarter Weißenhofsiedlung erstmals umfangreicher zu Wort gemeldet und so entbrannte in Zehlendorf als Reaktion auf die verstärkte Sichtbarmachung des „Neuen Bauens“ der bekannte politisch-ideologisch fundierte, jedoch offiziell auf Flach- und Spitzdach reduzierte, international ausgetragene so genannte „Zehlendorfer Dächerkrieg“¹¹⁵.

Angesichts dieser Zehlendorfer Ideologie-Kämpfe ist nicht auszuschließen, dass Gellhorn zusammen mit seinen Auftraggebern von Anbeginn nach einer Mäßigung des Formenrepertoires des „Neuen Bauens“ suchte, um einer kategorischen Ablehnung durch die gefürchtete konservative Zehlendorfer Sachverständigenkommission zur Verhinderung der „*Verunstaltung von Ortsteilen der Gemeinde Zehlendorf*“¹¹⁶ vorzubeugen. Möglichenfalls nahm Gellhorn bereits in Verfolgung des „Zehlendorfer Dächerkrieges“ das im Gipsmodell vorgesehene, von den Konservativen mit allen Mitteln bekämpfte Flachdach¹¹⁷, für dessen frühzeitigen Einsatz ihm beim Bürohaus „Forsterhof“ immerhin republikweit äußerste Hochachtung zugebilligt worden war¹¹⁸, noch vor Einreichung des Bauantrages zurück. Gleichwohl blieb in der Ausbildung eines breiten Dachüberstandes eine Gemeinsamkeit mit den Flachdächern der Zehlendorfer Großsiedlung bestehen. Da bereits das „Haus im Viertelkreis“ (1924) über

¹¹² Zu den Streitigkeiten zwischen Berliner Magistrat und Zehlendorfer Bezirksverordnetenversammlung siehe Berlin und seine Bauten (2002), S. 127 - Jaeggi (1984), insbes. S. 138/139.

¹¹³ Träger war die rückwärtsgerichtete Gemeinnützige Aktiengesellschaft für Angestellten-Heimstätten (Gagfah). Zu der Siedlung „Am Fischtal“, an der u.a. Paul Schmitthenner, Heinrich Tessenow und Hans Poelzig beteiligt waren vgl. Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten. Teil IV, Band D, Reihenhäuser. Berlin 2002, S. 146-156, 250-255 - Cramer, Johannes / Gutschow, Niels: Bauausstellungen. Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Berlin Köln, Mainz 1984, S. 132-137 - Baudenkmale in Berlin. (1995), S. 207-211.

¹¹⁴ Zu Josts Reihenhaustyp der Siedlung „Am Fischtalgrund“ vgl. Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (2002), S. 154, 250.

¹¹⁵ Vgl. hierzu aus zeitgenössischer Sicht: Sigrist, Albert: Das Buch vom Bauen. Berlin 1930 (Nachdruck: Schwab, Alexander: Das Buch vom Bauen. Düsseldorf 1973, S. 28). Aktuelle Kommentare finden sich in: Berlin und seine Bauten (2002), S. 156 - Jaeggi (1984), S. 143.

¹¹⁶ Zu dieser Kommission vgl. Baudenkmale in Berlin – Bezirk Zehlendorf. (1995), S. 44.

¹¹⁷ Als Beispiel einer nationalistisch untermauerten Flachdach-Absage bei Wohnbauten vgl. Schmitthenner, Paul: Baugestaltung: Erste Folge. Das deutsche Wohnhaus. Stuttgart 1932 (Nachdruck: Stuttgart 1984), insbes. S. 17-19.

¹¹⁸ Vgl. die von Walter Gropius initiierte Umfrage zum Flachdach, die er an Erich Mendelsohn, Bruno und Max Taut, Ludwig Hilberseimer, Richard Döcker, Otto Haesler und Alfred Gellhorn richtete. Gropius, Walter: Das flache Dach. (1926), S. 162-168.

ein weitvorkragendes Flachdach verfügte, darf diese formale Übereinstimmung zwar nicht überbewertet werden. Doch ist die Annahme einer zumindest ansatzweisen Bezugnahme auf den in unmittelbarer Nähe gelegenen „Bündnispartner“ im Kampf gegen den Konservatismus nicht gänzlich zu verwerfen. Schließlich stand das „Landhaus E.“ entstehungszeitlich nicht nur vor dem gesamttopographischen Hintergrund Zehlendorfs, sondern auch hinsichtlich der direkten Nachbarschaft allein auf weitem Felde: Neben dem vergleichsweise zurückhaltenden, Landhäusern der Vorkriegsjahre nahestehenden östlich angrenzenden Wohnhaus des damals vielbeschäftigten Berliner Architekten Paul Emmerich¹¹⁹ (**Abb. 105.3**) trat das „Landhaus E.“ geradezu provokant-modern in Erscheinung.

3. Leitmotive der Grundriss- und Fassadengestaltung

3.1 Überlegungen zu Grundriss und Raumprogramm

3.1.1 Hochmoderner Dampfer mit semi-modernen Passagieren: Ozeandampfer-Analogien in Grundriss und Raumprogramm

Vor der Analyse von Grundriss und Raumprogramm des „Landhauses E.“ verdient die Rampenbrüstung der Garage (**Abb. 27.7**), deren nördlicher Teil ein halbparabelförmiges Blumenbeet umschließt, ein kurzes Augenmerk, da sie einen wesentlichen Teil zum Gesamtverständnis des Wohnhauses beiträgt. Obschon das westlich dem Gebäude vorgelagerte Objekt aus dem eigentlichen Wohnkomplex ausgeklammert war, betonte auch Gellhorn die essentielle Rolle dieses bepflanzten Beton-Elementes.¹²⁰ Tatsächlich verbirgt sich hinter der gerundeten Ausbildung der Rampenbrüstung nicht bloß eine formale Anlehnung an die gleichermaßen abgerundete südliche Linienführung des Gesellschaftstrakt-Grundrisses, sondern vielmehr ist sie als Fingerzeig auf einen mittig halbierten Schiffsbug zu lesen. Die Rampenbrüstung führt eine Reihe von in Grund- und Aufriss des Landhauses latent eingeschriebenen Ozeandampfer-Konnotationen¹²¹ an und erklärt auf diese Weise die orthogonal geschlossene gegenüberliegende Schmalseite gleichsam zum Heck des „Ozeandampfers Ebstein“. Während Andreas K. Vetter in ähnlichen Kurven-Rechteck-Konstellationen eines der für das „Neue Bauen“ und dessen Ambitionen zum Überraschenden, zum „*Interessanten und Unterhaltenden*“¹²² wesentlichsten Charakteristika zu erkennen glaubt, sei an dieser Stelle

¹¹⁹ Zu diesem 1923 vollendeten Gebäude siehe: Berlin und seine Bauten. (1975), S. IV C 231.

¹²⁰ Gellhorn betrachtete die so genannte „Rampenbrüstung“ als „entscheidende(s) Moment der Raumteilung“. Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 8.

¹²¹ Natürlich ist an dieser Stelle lediglich eine fragmentarisch-dezente Anspielung und keine authentische Nachbildung eines Ozeandampfer-Rumpfes zu erkennen. Doch wurde bereits im Kapitel zur Silberhütte der Mansfeld AG dargelegt, dass es in den 1920er Jahre genau um diese variierte Anspielung und nicht um die detailgetreue Wiedergabe eines Ozeandampfers ging. Vgl. auch Kähler (1981), S. 78, 82.

¹²² Vgl. Vetter (2000), S. 222.

eher das Anknüpfen an ein beliebtes Motiv des damals zum offiziellen Gegenpart des „Neuen Bauens“ erklärten „Expressionismus“ hervorgehoben. In Artikulation eines bugartigen „Vorbaus“ beschritt Gellhorn beim Ebsteinschen „Schiff“ nämlich keineswegs Neuland. Außen vorgelagerte, Schiffsassoziationen evozierende Mauerbildungen waren schon bei den Wohnbauten des damals heftig kritisierten „Expressionismus“ – insbesondere bei der so genannten „Amsterdamer Schule“ der Niederlande – sehr beliebt, wie u.a. das damals in Deutschland sehr bekannte und daher sicherlich auch Gellhorn vertraute, um 1920 entstandene Landhaus „Beukenhoek“ (**Abb. 106, 106.1**) Margaret Staal-Krophollers¹²³ belegt. Trotz dieser offensichtlichen Bezugnahme auf als „expressionistisch“ verunglimpfte Bauten gilt es zugleich zwei wesentliche Variationsmomente herauszustellen: Zum einen verfügt das „Landhaus E.“ lediglich über einen „halben Bug“ und animierte somit eher zu Schiffs-Konnotationen anstatt – wie das Landhaus „Beukenhoek“ – ein für jedermann und jedefrau verständliches Schiffs-*Abbild* zu verkörpern. Zum anderen war der in Abgrenzung zum backsteinernen Landhaus Beukenhoek gezielt unverputzt belassenen Stahlbeton-Ausführung der „Landhaus E.“-Rampenbrüstung ein hochgradig zukunftsmetaphorisch besetzter Wert¹²⁴ beizumessen. Das auf weitaus geringerem Abstraktionsniveau gelagerte Backstein-Landhaus „Beukenhoek“ stand letztlich dem in direkter Nachkriegszeit vielgepriesenen, handwerklich gefertigten Holzboot näher, während sich Gellhorn und seine Auftraggeber beim „Landhaus E.“ den von hochgradigem Technikmythos beseelten Ozeandampfer als Leitbild auserkoren hatten.

Wendet man sich nun der Grundrissbildung und dem Raumangebot des Landhauses zu, stößt man auf weitere Parallelen zum Ozeandampfer: Zuallererst spiegelt sich der bezeichnendste Dualismus eines Ozeandampfers – das Oszillieren zwischen einer einerseits ausgefeilten technischen Progressivität und einer andererseits hochgradigen Traditionsgebundenheit vieler seiner Passagiere – in Grundriss und Raumangebot des „Landhauses E.“ und dessen moderner Fassade wider. Das „Landhaus E.“ ist als modisch aktualisierte Version antiquierter großbürgerlicher Gepflogenheiten zu begreifen: Landhausgrundriss und Raumprogramm repräsentieren die konservative geistige Gesinnung der Bewohner und Bewohnerinnen, die durch die scheinbar moderne Fassade nach außen sorgfältigst getarnt wurde. Diese Widersprüchlichkeit lässt sich bis zur Innenausstattung nachvollziehen: Wurde die Eingangshalle noch

¹²³ Zu diesem unter dem Einfluss der so genannten „Amsterdamer Schule“ stehenden und im seit 1917 als „Künstlerdorf“ konzipierten Park Meerwijk bei Bergen (Nord-Holland) errichteten Gebäude, vgl. de Fries (1924), S. VIII, 78/79. Durch diese vielgelesene Publikation de Fries‘ war eventuell auch Gellhorn bzw. der Auftraggeber und die Auftraggeberin auf Staal-Krophollers Wohnhaus aufmerksam geworden.

¹²⁴ Hinsichtlich der zukunftsmetaphorischen Bewertung des Stahlbetons in den 1920er Jahren sei an Kapitel B.I.4 der vorliegenden Abhandlung erinnert.

vielversprechend technoid inszeniert¹²⁵, befand sich die Innenausstattung der Halle, d.h. des zentralen Repräsentationsraums des Landhauses - in absoluter Kongruenz zu dem von Gellhorn kritisierten und trotz aller Reformversuche weiterhin luxusbetonten Mobiliar damaliger Ozeandampfer¹²⁶ und zu einem Großteil moderner Wohnbauten der 1920er Jahre¹²⁷ – in nicht allzu großer ideeller Entfernung zum ausgehenden 19. Jahrhundert. Obschon dezidiert eklektizistisches Dekor in der Halle fernblieb, stand sie in letzter Konsequenz nicht minder in der Tradition der „*raumpsychologischen Suggestion des Eigenen und Bergenden*“¹²⁸ vorangegangener Generationen. Trotz der partiell aluminiumdurchsetzten modernen Wandmalereien und Teppiche Max Dungerts – die Gellhorn sicherlich nicht zufällig als Widerpart zu historistischen Dampferinventaren verstanden wissen wollte¹²⁹ – wiederholte sich bei der Halle mit ihren schon zu Beginn der 1920er Jahre in Verruf geratenen Orientteppichen¹³⁰ und den seinerzeit nicht minder kritisierten großzügig arrangierten Polstermöbeln¹³¹ der Ozeandampfer-Antagonismus zwischen hochmoderner Hülle und erheblich gemäßigerem Innenleben. (**Abb. 27.9**) Das von Gellhorn proklamierte Miteinander von Architektur, Malerei und Mobiliar, das seiner Ansicht nach der „*Steigerung des Baugedankens*“¹³² zu dienen habe, ist beim „Landhaus E.“ mancherorts als Gegeneinander zu begreifen. Die offensichtlich an dem bereits im Kontext der Olex-Tankstelle genannten „Prounen-Raum“ (1923) El Lissitzkys (1890-1941) (**Abb. 101**) orientierten, Gellhorns und Knauthes Dresdener „Aluminiumraum“ (**Abb. 19, 19.1**)

¹²⁵ Vgl. deren Analyse in Kap. B.IV.3.2.2 der vorliegenden Abhandlung.

¹²⁶ Zu Gellhorns Kritik an zeitgenössischer Dampferausstattung vgl. Gellhorn, A.: Das Problem der bildenden Kunst im Raum als neue Anregung für die Glasindustrie. (1932), S. 73. Zur regressiv-historisierenden Dampfer-Ausstattung im frühen 20. Jahrhundert allg. siehe auch Günther, Sonja: Das deutsche Heim. Luxusinterieurs und Arbeitermöbel von der Gründerzeit bis zum „Dritten Reich“. Gießen 1984, S. 47-68 - Kähler (1981), S. 64/65.

¹²⁷ Zur Rückschrittlichkeit der Innenausstattung der meisten modernen Wohnbauten der Weimarer Republik vgl. Bürkle (1994), insbes. S. 78. Überdies stießen sogar die auftraggeberungebundenen Entwürfe zur Innenausstattung des heute wie damals bekanntesten „gebauten Manifestes“ des „Neuen Bauens“ der 1920er Jahre – der Stuttgarter Weißenhofsiedlung (1927) – wegen ihrer Kissen- und Plüschbesessenheit auf Widerstand bei konsequenten Moderne-Anhängern. Vgl. hierzu u.a. den Nachdruck der polemischen Worte des Zeitgenossen Paul Mellers in: Kirsch (1987), S. 95/96. Andres K. Vetter betont zwar in ähnlicher Weise, dass die Mehrheit damaliger Wohnungen sehr konventionell ausgestattet war (vgl. Vetter (2000), S. 315), doch misst der Autor den wenigen modern eingerichteten Bauten – in bester Giedion-Manier – einen derart umfassenden Raum bei, dass letztlich der Fehleindruck entsteht, jedermann und jedefrau habe in den 1920er Jahren zwischen Glastischen und Stahlrohrmöbeln gelebt.

¹²⁸ Zur Komponente des „Eigenen und Bergenden“ bei der Innenausstattung von Bauten des 19. Jahrhunderts vgl. Vetter (2000), S. 146-151, insbes. S. 147.

¹²⁹ Laut Gellhorn sollten Dungerts Malereien dabei die „*Gegebenheiten des Bauwerks bildmäßig*“ weiterkomponieren. Vgl. Gellhorn, A.: Das Problem der bildenden Kunst im Raum als neue Anregung für die Glasindustrie. (1932), S. 73.

¹³⁰ Als eine der damals bekanntesten „Abrechnungen“ mit Orientteppichen vgl. Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur. (Franz. Originalausgabe u.d.T.: Vers une architecture. 1922, dt. 1963), S. 101.

¹³¹ Kritisch-ironisch setzte sich u.a. Adolf Behne mit Polstermöbeln auseinander. Vgl. hierzu Behne, Adolf: Das Zimmer ohne Sorgen. S. 31. In: Uhu 3 (1926/27), H. 1, S. 22-35.

¹³² Gellhorn, A.: Zum Thema bildende Kunst im Raum. (1928), S. 67.

sowie einigen Wohnungseinrichtungen des Halleschen Architekturbüros aus dem Jahre 1925 (**Abb. 15, 15.1**) nahestehenden Wandmalereien Max Dungsers setzen zwar – wie es Gellhorn stets und allerorts vom „Landhaus E.“ behauptete¹³³ – wahrhaftig den „Geist“ der gestaffelten Landhaus-Architektur fort. Doch wird dieser hochgelobte Einklang beim Mobiliar der Halle nicht konsequent fortgesetzt. Gellhorns Gesamtkunstideal, das im Gegensatz zu Bruno Tauts und Walter Gropius‘ Auffassung¹³⁴ – zumindest in den Schriften – nicht nach einer Architekturdiktatur, sondern nach einem gleichberechtigten Miteinander aller beteiligten Künstler forderte¹³⁵, wurde von den Auftraggebern des „Landhauses E.“ offenbar nur zaghaft unterstützt. Modernität wollten sie vor allem nach außen signalisieren, um im Inneren an liebgewonnenen Gewohnheiten festhalten zu können. Zeitgenossen nahmen an dieser bimorphen Selbstinszenierung nicht nur keinerlei Anstoß, sondern feierten sie geradezu: H. C. Alexander bediente sich zahlreicher Fotografien der hochrepräsentativen „Landhaus E.“-Innenausstattung, um seinen bereits in der Titelwahl aufschlussreichen Aufsatz *„True society needs cultivated rooms“*¹³⁶ mit glaubwürdigem Bildmaterial untermauern zu können.

Eine weitere Übereinstimmung zwischen Ozeandampfer und „Landhaus E.“ besteht in der durch den Grundriss vorbereiteten Wahrung einer streng hierarchisch strukturierten Klassengesellschaft. Wie die Kabinenanordnung an Deck sorgte die Binnenstruktur des Zehlendorfer Landhauses für eine den so genannten „Sittlichkeitsgeboten“ des 19. Jahrhunderts entsprechende¹³⁷, „standesgemäße“ Separierung. An dieser Stelle wird einmal mehr ein deutlicher Widerspruch zu der eingangs zitierten, bis heute vereinzelt noch immer gebräuchlichen Interpretation des „Neuen Bauens“ als Glaubensbekenntnis zu einer egalitären Gesellschaft offenkundig. Auch wenn sich damals der konservative Architekt Herman Sörgel in einer für viele seiner Zeitgenossen und –genossinnen klassischen Manier ausgiebig wand, opulente Wohnbauten weiterhin als „Herrschaftsarchitektur“ bezeichnen zu wollen, da diese Umschreibung angeblich nicht mehr zum *„heutigen sozialen Zeitgeist“*¹³⁸ passe, hätte er diesen Terminus in seiner Wohnhausmonographie selbst für demonstrativ moderne Bauten wie das „Landhaus E.“

¹³³ U.a. Gellhorn, A.: Das Problem der bildenden Kunst im Raum. (1932), S. 73.

¹³⁴ Zu Gropius und Tauts Gesamtkunstideal vgl. u.a. das in der Forschungsliteratur vielzitierte Gründungsmanifest des „Arbeitsrates für Kunst“, in dem der *„Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst“* gefordert wurde. Vgl. Programm des „Arbeitsrates für Kunst“, Dezember 1919; zit. n. Whyte, Iain Boyd: Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914-1920. Stuttgart 1981, S. 84.

¹³⁵ U.a. Gellhorn, A.: Die Gemeinsamkeit von bildender Kunst und Architektur. (1954), S. 415.

¹³⁶ Alexander, H. C.: True society needs cultivated rooms. In: Die Pyramide 14 (1928), H. 11, S. 332-339. Weniger eindeutig ist der Titel der deutschen Übersetzung jener Schrift vgl. Alexander, H. C.: Ohne Raumkultur keine Geselligkeit. In: ebd., S. 327-331.

¹³⁷ Zu den so genannten „Sittlichkeitsgeboten“ des 19. Jahrhunderts, die eine Trennung der Räume nach Geschlecht sowie „Gesinde“ und „Herrschaft“ vorsahen vgl. Brönnner (1987), S. 26.

¹³⁸ Sörgel (1927), S. 160.

getrost weiterverwenden können. Noch immer wurde dem Ebsteinschen Hauspersonal ein eigener Eingang zugewiesen. Anderen modernen Wohnbauten der späten 1920er Jahre vergleichbar¹³⁹ wurde mit der als Doppelhaustür getarnten, identischen Ausbildung der Eingänge für Personal- und Hausbesitzer zwar offiziell diskriminierenden Gepflogenheiten der Vergangenheit gekontert, ja sogar ein ansatzweise vernehmbarer Emanzipationswille signalisiert. Doch wurde das unverändert nachweisbare Hierarchiedenken gegenüber dem in den 1920er Jahren immer noch als Statussymbol gehandelten Hauspersonal¹⁴⁰ lediglich subtil übertüncht. Dezent hinter den verschlossenen Türflügeln verborgen, war das wahrhaftige Zwei-Klassen-Denken von Besitzerin und Besitzer spätestens nach Betreten des Hauses anhand des Fußbodenbelages zu dechiffrieren: Der „hochherrschaftliche“ Flur wurde mit Parkettboden, der des Hauspersonales mit erheblich preiswerteren Steinplatten versehen.¹⁴¹ Nicht zuletzt wurden die Zimmer des Hauspersonals – dem höfischen Personal eines Schlossherren vergleichbar – unter dem Dach positioniert. Zwar wurde das „Landhaus E.“ mit dieser Geste von den zum Feindbild par excellence erklärten, die Personalräumlichkeiten zumeist in das Souterrain verbannenden Villen des ausgehenden 19. Jahrhunderts abgegrenzt.¹⁴² Doch auffällig scheint, dass beim „Landhaus E.“ in Analogie zu den zu diesem Zeitpunkt heftig kritisierten städtischen Mietshäusern des 19. Jahrhunderts¹⁴³ die Personalzimmer ausgerechnet oberhalb des erdgeschossigen Wirtschaftstraktes aufgestockt wurden. Da beim „Landhaus E.“ nur an dieser Stelle und für diesen Zweck ein Obergeschoss vorgesehen wurde, wird – wie bei der gleichfalls aufgestockten Hauswartwohnung des „Forsterhofes“ – der Eindruck eines schon beim mittelalterlichen Bürgerhaus geläufigen¹⁴⁴, vom eigentlichen Wohnkomplex bewusst ausgegrenzten Personalraum-Appendix‘ erzeugt. Zugleich wurde mit der Verlagerung der Personalräume nach Norden der unerwünschte Blick des Personals in die Privatsphäre des Ebsteinschen Gartens verhindert, womit erneut ein beliebtes Motiv des 19. Jahrhunderts aufgegriffen wurde.¹⁴⁵ Die gleichermaßen unter

¹³⁹ Vgl. u.a. das erst nach Projektierung des „Landhauses E.“ konzipierte Krefelder „Haus Lange“ (1927-30) Ludwig Mies van der Rohes, bei dem eine vergleichbare „Doppeltüre“ eingesetzt wurde. Zu Haus Lange vgl. Tegethoff (1981), S. 64/65, Abb. 8.1-8.9 - Riley / Bergdoll (2001), S. 220-227.

¹⁴⁰ Zu der in den 1920er Jahren fortbestehenden Einschätzung von Hauspersonal als Symbol eines gehobenen bürgerlichen Lebensstandards vgl. auch von Geldern, Adelheid: Gesellschaft und Lebensgestaltung. Sozialkulturelle Streiflichter. S. 116. In: Kähler (1996), S. 47-181.

¹⁴¹ Der im Original-Zustand parkettierte Fußboden des von der Familie Ebstein genutzten Flures lässt sich auf der Abbildung der Innenansicht in: Der Neubau 11 (1929), S. 10 erkennen. Die Angabe des ursprünglich mit preiswerten Steinplatten versehenen Hauspersonal-Eingangs fußt auf den Erinnerungen des heutigen Besitzers (mündliche Mitteilung an die Autorin am 02.07.1997).

¹⁴² Zur Aufteilung der Villa des ausgehenden 19. Jahrhunderts vgl. Posener, Julius: Muthesius (1979), S. 9.

¹⁴³ Die so genannten „Dienstbotenkammern“ zahlreicher Mietshäuser des ausgehenden 19. Jahrhunderts befanden sich in der Regel oberhalb der Vorratskammern auf einem in halber Höhe eingezogenen Hängeboden; vgl. hierzu Platz (1933), S. 90/91.

¹⁴⁴ Der Fortbestand dieser Separierungspraxis seit dem Mittelalter stieß bei einigen konservativen Zeitgenossen Alfred Gellhorns auf besonderes Lob. Vgl. u.a. Sörgel (1927), S. 21.

¹⁴⁵ Zu diesem, gleichermaßen beim „englischen Haus“ nachweisbaren Separationsbestreben siehe

dem Dach zu beherbergenden Gäste der Familie Ebstein durften – bzw. sollten – hingegen interessanterweise wieder einen Blick in den sorgfältig und repräsentativ gestalteten Garten werfen, denn ihr Fenster war nach Süden ausgerichtet. Neben der bezeichnenden Positionierung der Hauspersonalzimmer ist deren traditionelle, interne Hierarchien bekundende Größe aufschlussreich: Einmal mehr das per gleichwertig ausgebildeter Haustüren für Personal und „Herrschaft“ angekündigte Emanzipationsstreben als Farce entlarvend, entsprach das gleichzeitig als Wohn- und als Schlafräum genutzte Erzieherinnenzimmer gerade einmal den Maßen des ausschließlich als Schlafstätte der Kinder genutzten Raumes. Die beiden Dachgeschosszimmer des Hauspersonals waren fast nur halb so groß wie das dort befindliche Gästezimmer. Erstaunlich progressiv mutet indessen die Installation eines Badezimmers mit WC neben den Hauspersonalzimmern an.¹⁴⁶ Doch war dessen Existenz wohl eher durch das nahegelegene Gästezimmer zu erklären und blieb möglicherweise ausschließlich den Hausgästen vorbehalten.¹⁴⁷ Zusammenfassend übernahm Familie Ebstein mit der durch und durch die innere Rangordnung verdeutlichenden Grundrissbildung ungeniert ein Schema, das in den 1920er Jahren wegen seines hochherrschaftlichen Habitus‘ zwar bei den Villen des 19. Jahrhunderts aufs schärfste kritisiert¹⁴⁸, bei modernen zeitgenössischen Bauten hingegen galant ignoriert wurde. Dass auch die Mehrheit der bis heute als Moderne-Inkunabeln geltenden Bauten der Stuttgarter Weißenhofsiedlung (1927) wie selbstverständlich die Integration eines mitunter sogar noch kleiner bemessenen, so genannten „Mädchenzimmers“ vorsah¹⁴⁹, obschon die damals von linkspolitischer Seite als „Salon-Marxisten“¹⁵⁰ verlachten Weißenhof-Architekten im Gegensatz zu Alfred Gellhorn ohne Bindung an einen Auftraggeber agieren konnten, verdeutlicht einmal mehr, dass die hinter moderner Fassade verborgene soziale Regressivität des „Landhauses E.“ keine Ausnahmeerscheinung, sondern vielmehr gesellschaftliche Realität war – eine gesellschaftliche Realität, die nicht nur von den Bauherren und Bauherrinnen initiiert

Tegethoff (1998), S. 120.

¹⁴⁶ In den 1920er Jahren wurde dem Hauspersonal zur Körperreinigung noch immer überwiegend die Waschküche zugewiesen. Vgl. u.a. Kirsch (1987), S. 162.

¹⁴⁷ In Anlehnung an die vorangegangene Anmerkung ließe sich zumindest die in der Grundrisszeichnung des Kellers erkennbare Waschvorrichtung als eine nicht nur der Wäschereinigung, sondern auch der Körperreinigung des Personals zugeordnete interpretieren.

¹⁴⁸ Vgl. u.a. Platz (1933), S. 91.

¹⁴⁹ Besonders menschenunwürdig geplant waren die so genannten „Mädchenzimmer“, d.h. die Räume des weiblichen Hauspersonals bei Bruno Taut und Hans Poelzig. Siehe hierzu Kirsch (1987), S. 144-149, 150-155.

¹⁵⁰ Karin Kirsch hat bereits verdeutlicht, dass die Konzeption der Weißenhofsiedlung trotz der wiederholten Beteuerungen um die Integration der so genannten „sozialen Frage“ bzw. trotz Mies ursprünglichen Ansinnens, „*alle auf dem linken Flügel stehenden Architekten*“ (Mies van der Rohe an Gustaf Stotz am 11.09.1925; zit. n. Kirsch (1987), S. 53) zu beteiligen, von Anbeginn den wahrhaft linkspolitisch engagierten Zeitgenossen und – genossinnen zu elitär schien, die Kommunistische Partei Stuttgarts sogar gegen die Errichtung der Siedlung stimmte. Vgl. u.a. Kirsch (1987), S. 44, 51/52 - dies. (1994), S. 205.

wurde, sondern von einer hohen Anzahl der so genannten progressiven Architekten bereitwillig mitgetragen wurde.

Der von Gert Kähler für den Gebrauch der Ozeandampfer-Metapher in den 1920er Jahren allzu pauschal in den Vordergrund gestellte Gemeinschaftsaspekt¹⁵¹ wird beim dampferartig inszenierten „Landhaus E.“ nachgerade konterkariert. Wie eh und je wird das Hauspersonal als statusträchtige Notwendigkeit markiert und in vollständiger Kongruenz zu den vorangegangenen Generationen aus dem eigentlichen Bauegefüge verbannt. Die sich bis zur geringen Flurbreite niederschlagenden Dampferanleihen des „Landhaus E.“- Grundrisses¹⁵², denen im Aufriss die an eine Dampfer-Unterseite erinnernde Schwarzfärbung der Sockelzone, sowie die schiffsdeckanaloge Höhenabstufung und der Kontrast zwischen ausladender Gesamtbreite und geringer Höhe entsprechen, können bestenfalls als Hinweis auf die in den 1920er Jahren beliebte Gleichsetzung zwischen Ozeandampfer und Fortschritt bzw. Dynamik ausgelegt werden¹⁵³. Ebenso beabsichtigt war sicherlich die Demonstration finanziellen Wohlstandes, denn die als schwimmende Nobel-Hotelpaläste inszenierten Ozeandampfer wurden in den 1920er Jahren in der Werbung als Orte unvergleichlichen Luxus‘ zelebriert.¹⁵⁴ Gerade hinsichtlich der über Dampfschiffe hergestellten Luxus-Aura fällt die öffentlichkeitsfixierte Ausrichtung des „Landhaus E.-Bugs“ zur Straße ins Auge: Offenbar sollte selbst flüchtig vorbeieilenden, den Ebsteins gänzlich unbekanntem Passantinnen und Passanten Dampferassoziationen und somit der Glaube an die Progressivität und den finanziellen Wohlstand von Hausbesitzer und Hausbesitzerin vermittelt werden.

3.1.2 Zu Akzeptanz und Verwerfung eines villenkonformen Raumprogramms und der Etablierung neuer Statussymbole

Nicht erst die Wahrung der an die autokratische Binnenstruktur des „Landhauses E.“ gebundenen, hierarchisch geordneten Klassengesellschaft bezeugte, dass Familie Ebstein den Traditionen der verpönten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts erheblich näher stand als sie es an der Fassade zu dokumentieren bereit war. Bereits die Errichtung des Landhauses an der städtischen Peripherie zeugte von einer intensiven Bindung an das Gedankengut des vorangegangenen Jahrhunderts. Wenngleich die Ozeandampfer-Anspielungen das Augenmerk der Betrachtenden auf eine hohe Aufgeschlossenheit gegenüber der technisierten Zukunft lenken sollten, stellten die Ebsteins diese offenbar zu gleich großen Teilen in Frage, wie die Flucht aus der

¹⁵¹ Vgl. Kähler (1979), insbes. S. 79.

¹⁵² Schmale Flure wurden schon in den frühen 1920er Jahren als Symbol ökonomischen Umgangs mit der Grundfläche nach Vorbild der Schiffsingenieure gepriesen. Vgl. u.a. Mies van der Rohe, Ludwig: Bauen. In: G. 1 (1923), H. 2, S.1.

¹⁵³ Zur Deutung des Ozeandampfers als Progressivitätssymbol vgl. Kähler (1981), S. 62.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu Kähler (1981), S. 62, 112. Vetter (2000), S. 224-229

Metropole veranschaulicht. In letzter Instanz idealisierten sie die technisierte Welt auf diesem Wege - parallel zu vielen ihrer Zeitgenossen und –genossinnen - weniger als reelles Gefüge denn als Abstraktum.

Nicht minder der nur scheinbar überwundenen Vergangenheit verpflichtet ist das von der bekämpften so genannten „bürgerlichen Villa“¹⁵⁵ des ausgehenden 19. Jahrhunderts unverändert übernommene Raumprogramm des „Landhauses E.“: Zunächst weist die Anwesenheit eines sich an die Halle anschließenden Esszimmers unmissverständlich auf die intensive Verwandtschaft zu den Gepflogenheiten des wilhelminischen Bürgertums hin.¹⁵⁶ Der Verzicht auf den damals vielkritisierten Salon nivelliert diese Konstellation keineswegs, denn zum einen war diese Tendenz bereits bei Villen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu verzeichnen¹⁵⁷, und zum anderen lebte die repräsentationsfixierte Funktion des Salons – sowohl bei den Villen des vorangegangenen Jahrhunderts als auch beim „Landhaus E.“ – ungehindert in den aufwendig ausgestatteten Hallen fort.¹⁵⁸ Lediglich die südseitige Eingeschossigkeit des „Landhauses E.“, d.h. der Verzicht auf ein nach außen als Beletage markiertes Geschoss, könnte als erster Ansatz zu einer Egalisierungstendenz bei den Geschoss- und Raumfunktionen gelesen werden. Doch widerspricht die opulent inszenierte Halle, die nicht nur als größter und höchster, sondern wegen ihrer zahlreichen Wandmalereien auch als bestausgestatteter Raum zu betrachten ist, dieser Auslegung gänzlich. Ihre überreiche Möblierung und die prägnanten Wandmalereien waren weit entfernt von dem in damaligen Moderne-Zeitschriften propagierten Ideal des universal einsetzbaren „leeren Raums“¹⁵⁹. Selbst an der Fassade wird die privilegierte Situation der Halle nicht kaschiert, sondern mit Hilfe der zentral positionierten Fenstertüre sogar akzentuiert. Auch die südlich im Verband mit dem so genannten „Damenzimmer“ zu lesende Rundung des Grundrisses, die an den Corps de logis eines absolutistischen Schlosses bzw. dessen Rezeption bei den Landhaus-Hallen Herrmann Muthesius¹⁶⁰ (**Abb. 107**)

¹⁵⁵ Der Begriff der „bürgerlichen Villa“ sei in Anlehnung an das 19. Jahrhundert gebraucht, obschon bereits Wolfgang Brönner die Problematik des Begriffs erörtert hat: So wurden etwa zum einen ehemals bürgerliche Auftraggeber nicht selten nachträglich geadelt, zum anderen waren einige Bauten bewusst an Adelsschlössern orientiert oder trugen schlossartige Namen. Vgl. hierzu ausführlich Brönner, Wolfgang: Die bürgerliche Villa in Deutschland. 1830-1890. Stuttgart 1987 (1987), S. 22.

¹⁵⁶ Zum Raumprogramm der Villa des 19. Jahrhunderts und dessen Funktionen vgl. Brönner (1987). In der Weimarer Republik wurde die Notwendigkeit von Esszimmern intensiv angezweifelt. Vgl. u.a. Platz (1933), S. 113, 116-117.

¹⁵⁷ Nicht nur das Landhaus des ausgehenden 19. Jahrhunderts blieb „salonfrei“, sondern zunehmend auch zeitgleich errichtete Villen. Als kritische Auseinandersetzung mit dem Salon im 19. Jahrhundert vgl. Brönner (1987), S. 55, 82.

¹⁵⁸ Zur Funktionsprojektion des Salons auf die Halle im 19. Jahrhundert vgl. Brönner (1987), S. 57.

Zur Halle als wesentlichem Merkmal des „englischen Hauses“ vgl. Tegethoff (1998), S. 120.

¹⁵⁹ Zu diesem Moderne-Ideal, das offiziell die psychische und intellektuelle Verarbeitung des am Tage Erlebten fördern sollte, vgl. Vetter (2000), S. 146-151.

¹⁶⁰ In diesem Kontext sei vor allem an die auf einem ovalen Grundriss errichtete, ihrerzeit vielbesprochene Halle des „Hauses Freudenberg“ (1907/08) in Berlin-Nikolassee erinnert. Aufgrund der

erinnert, bestätigt eher die Tendenz zu gebäudeinternen Hierarchien als zu egalitärem Denken. Ebenso widerlegt die wiederum dem 19. Jahrhundert nahestehende Ausrichtung des aus Halle, Damen- und Esszimmer gebildeten Repräsentationstraktes nach der Straßenseite¹⁶¹ jeglichen Ansatz zu einem reformerisch intendierten Raumprogramm. Vom gewohnten Schema des 19. Jahrhunderts weicht lediglich das Fehlen eines Herrenzimmers bei gleichzeitiger Integration eines Damenzimmers ab. Da keinerlei persönliche Angaben zu Familie Ebstein vorliegen, muss der eigentliche Impuls zu diesem, aus damaliger bürgerlicher Sicht „normwidrigen“ Umstandes ungeklärt bleiben. Allerdings sei angemerkt, dass die so genannten „Damenzimmer“ in der Weimarer Gesellschaft oftmals nicht als „Damenzimmer“ im eigentlichen Sinne genutzt wurden, sondern nicht selten als reine Empfangsräume dienten, deren Existenz wegen ihrer offiziell verpönten Prestigefixierung zu tarnen war.¹⁶² Da das so genannte „Damenzimmer“ als einziger Raum des Repräsentationstraktes nicht in den Publikationen abgebildet wurde¹⁶³ und zudem von einem zeitgenössischen Betrachter versehentlich als „Bibliothek“ bezeichnet wurde¹⁶⁴, d.h. von seiner Erscheinung nicht auf Anhieb zuzuordnen war, ist eine derartige Tarnfunktion für diesen Raum in der Tat nicht vollends auszuschließen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die entstehungszeitlich allorts und jederzeit vernehmbare Forderung nach dem Verzicht auf ausschließlich der Repräsentation dienliche Räume¹⁶⁵ bei den Ebsteins kaum Gehör fand. Allerdings war das anachronistisch anmutende Innere des „Landhauses E.“ seinerzeit keine Ausnahmeerscheinung. Selbst später entstandene, bis heute vielen Forschern und Forscherinnen als Moderne-Inkunabel geltende Wohnbauten – wie etwa Ludwig Mies van der Rohes Haus Tugendhat im heutigen Brno (1928-30)¹⁶⁶ – waren von Anleihen

zahlreichen damaligen Rezensionen zu diesem Gebäude (angeregt auch durch Hermann Muthesius eigene Publikation u.a. in: ders.: Landhaus und Garten. (1910), S. 28-30) kannte Gellhorn „Haus Freudenberg“ sicherlich. Zu „Haus Freudenberg“ vgl. Posener (1978), S. 10, 71-74.

¹⁶¹ Zur identischen Ausrichtung des Repräsentationstraktes im 19. Jahrhundert vgl. Bröner (1987), S. 54.

¹⁶² Zu diesem in den 1920er Jahre verbreiteten Usus vgl. Platz (1933), S. 113.

¹⁶³ Dieser Umstand mag allerdings auch darauf zurückzuführen sein, dass das so genannte „Damenzimmer“ mit einem bereits zuvor existierenden Mobiliar ausgestattet wurde. Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 14.

¹⁶⁴ Vgl. Schmidt (1929), S. 140.

¹⁶⁵ Als frühes, damals sehr bekanntes Beispiel der 1920er Jahre vgl. Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur. (frz. Originalausgabe u.d.T.: Vers une architecture. 1922, dt. ²1963, S. 99) Diese – wie oben dargelegt – bereits bei den frühen Landhäusern des beginnenden 20. Jahrhunderts ebenso artikuliert wie gescheiterte Verzichtsforderung beschränkte sich in der Weimarer Republik nicht nur auf die Fachpresse, sondern fand sogar Niederschlag in der Tagespresse. So rief u.a. ein in den Hallischen Nachrichten veröffentlichter Artikel dazu auf, auf die ausnahmslos dem Gästeempfang dienlichen Räume zu verzichten, da „*wir ja aufgehört haben etwas anderes scheinen zu wollen als wir sind.*“ Vgl. Die Gestalt des modernen Wohnhauses. In: Hallische Nachrichten (1930), Nr. 132 v. 07.06.1930, Beilage „Mitteldeutschland baut.“, o. S.

¹⁶⁶ Zum „Haus Tugendhat“ vgl. u.a. Tegethoff (1981), S. 90-98, 11.0-11.31 - Hammer-Tugendhat, Daniela / Tegethoff, Wolf (eds.): Ludwig Mies van der Rohe. The Tugendhat House. Wien, New

bürgerlichen Wohnens des 19. Jahrhunderts durchsetzt.¹⁶⁷ In strikter Abgrenzung zu Wolf Tegethoffs Behauptung, nach der das großzügig bemessene Raumprogramm des Hauses Tugendhat angeblich ausschließlich dem „*Wohlbefinden seiner Bewohner*“¹⁶⁸ diene und keinerlei Repräsentationszwecke verfolgt habe, muss das „Landhaus E.“ – wie es im besonderen auch die Existenz eines Gästezimmers oder gar eines eigens für die Chauffeure der Gäste vorbehaltenen Aufenthaltsraumes¹⁶⁹ dokumentieren – als ein dezidiert an die Beeindruckung der Außenwelt adressiertes Wohnhaus verstanden werden. Dabei bezeugt speziell die Einrichtung des Chauffeur-Aufenthaltraumes die notwendige geistige Flexibilität des Architekten angesichts der finanziellen Abhängigkeit vom Auftraggeber: Hatte Gellhorn noch kurze Zeit vor Errichtung des „Landhauses E.“ gegen die Anstellung jeglichen Hauspersonals protestiert¹⁷⁰, schien ihm die Anstellung eines Chauffeurs in seiner Besprechung des „Landhauses E.“ plötzlich unumgänglich¹⁷¹.

Zwar wird mit der beinahe abweisend schlichten Formulierung des „Landhaus E.“-Eingangs und der Absage an die ehemalige Repräsentationslastigkeit von Gartenzaun und Gartentor, von Fenstern, Flur¹⁷² und Treppen¹⁷³ die Ablehnung vorheriger Konzentrationspunkte von Herrschaftssymbolik angedeutet. Auch könnte an dieser Stelle die von Kristiana Hartmann allzu pauschal formulierte Ablehnung von „Protzenfassaden“¹⁷⁴ seitens der Vertreter des „Neuen Bauens“ oberflächlich bestätigt werden. Doch werden diese alten Hohheits-Embleme lediglich durch aktualisierte Herrschafts-Chiffren ersetzt. Neben den allgegenwärtigen, als Luxusmetapher lesbaren Dampferanspielungen ist hierbei zunächst das seinerzeit immens prestigeträchtige, von oben belichtete Doppelbad¹⁷⁵ als wichtiges Luxusinsignium¹⁷⁶ der Weimarer

York 2000 - Riley / Bergdoll (2001), S. 242-247 - Tegethoff, Wolf: Im Brennpunkt der Moderne. Mies van der Rohe und das Haus Tugendhat in Brünn. München 1998.

¹⁶⁷ Zu den traditionsbehafteten Strukturen des Hauses Tugendhat vgl. Tegethoff (1998), insbes. S. 122-124.

¹⁶⁸ Tegethoff (1998), S. 47.

¹⁶⁹ In der Grundrisszeichnung wurde kein Raum dezidiert als Aufenthaltsraum ausgewiesen, dennoch erwähnt Gellhorn dessen Existenz in: Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 12.

¹⁷⁰ Vgl. Gellhorn, A.: Das Großstadtproblem. (1925), S. 8.

¹⁷¹ Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 12.

¹⁷² Ein schmaler Flur schuf nicht nur – wie oben angedeutet – eine Parallele zu Ozeandampfern, sondern war im Sinne effizienter Grundstücksnutzung auch eine wesentliche Forderung damaliger Wohnreformer. Vgl. u.a. Die Gestalt des modernen Wohnhauses. (1930)

¹⁷³ Gellhorn stellte die vernachlässigte Behandlung und die geringe Größe der „Landhaus E.“-Treppe nur allzu offensichtlich als besonders zeitgemäßes, gegen die Vergangenheit gerichtetes „Zeichen“ in seiner „Landhaus E.“- Besprechung in den Vordergrund. Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf (1929), S. 12.

¹⁷⁴ Hartmann, Kristina: Alltagskultur, Alltagsleben, Wohnkultur. Insbes. S. 244. In: Kähler (1996), S. 185-304.

¹⁷⁵ In damaligen reformerisch intendierten Kreisen waren Licht- und Wasserbad nicht voneinander zu trennen. Vgl. u.a. Wagner, Martin: Das wachsende Haus. (1932), S. 7.

¹⁷⁶ U.a. schrieb Gustav Adolf Platz, im „*Hause zeigt der Wert, dem man dem Baderaum beilegt, den Grad der Zivilisation des Besitzers an.*“ (Platz (1933), S. 126) und Gellhorns Zeitgenosse Adolf Behne merkte an, das WC sei inzwischen zum „*ästhetischen Schrittmacher der modernen*

Gesellschaft hervorzuheben. Relevant war dabei nicht alleine die Existenz eines in der Weimarer Republik nur erlesenen Kreisen vorbehaltenen Doppelbades¹⁷⁷, sondern insbesondere dessen Ausrichtung auf die Schlafzimmer¹⁷⁸. Des weiteren bezeugt die für deutsche Verhältnisse vergleichsweise frühzeitig nachweisbare, im Keller gelegene Garage¹⁷⁹, auf deren Sichtbarmachung man mit einer schwungvoll inszenierten, entfernt an Schiffsrampen und deren motivische Rezeption bei Le Corbusier¹⁸⁰ erinnernden Einfahrt spürbar großen Wert legte, die gesuchte architektonische Dokumentation vermeintlichen finanziellen Wohlstandes. Ostentativ wurde die Garage, deren Plazierung an Autostellplätze einer Fähre denken lässt, mit der südlich belassenen, die Einfahrt würdemotivisch hervorhebenden Fichtenreihe und der nördlich angrenzenden Rampenbrüstung zusätzlich in Szene gesetzt. Annähernd mutet die akzentuierte Gestaltung der Garageneinfahrt wie ein Fingerzeig auf den Besitz des damals wichtigsten bürgerlichen Statussymbols – des Automobils – an, auch wenn Gellhorn und die entstehungszeitlichen „Landhaus E.“-Rezipienten stets nach einer weniger statu strächtigen Garagen-Interpretation rangen.¹⁸¹ Obwohl die Errichtung einer Garage letztlich durch den Wunsch des Auftraggebers vorgegeben war, schien Alfred Gellhorn in Übereinstimmung mit Le Corbusier, der seinerseits in Anlehnung an Frank Lloyd Wright¹⁸² bereits zu Beginn der 1920er Jahre als Automobil-Anhänger hervorgetreten war¹⁸³, die Anwesenheit einer Garage beim modernen Einfamilienhaus zwingend erwähnenswert: Innerhalb seines „Landhaus E.“-Aufsatzes hob Gellhorn deren Existenz bereits im zweiten Satz hervor.¹⁸⁴ Gellhorn und seine Auftraggeber maßen Garage und Automobil eine derartige Bedeutung bei, dass sie ihnen bereitwillig beinahe die gesamte Westseite – d.h. den Fassadenabschnitt, den die Besucher und Besucherinnen zuerst sahen – unterwarfen: Die im Grundriss halbparabelförmig ausgebildete nördliche

Wohnung“ avanciert. Vgl. Behne, Adolf: Die Wohnung unserer Zeit. In: Zentralblatt der Bauverwaltung (1931), H. 48, S. 733; zit. n. Kähler (1996), S. 383.

¹⁷⁷ Zum Seltenheitswert eines Doppelbades in den 1920er Jahren vgl. Vetter (2000), S. 247.

¹⁷⁸ Andreas K. Vetter hat bereits darauf aufmerksam gemacht, dass zwar opulente Wannenräume bereits lange zuvor existierten, aber die Zuordnung zum Schlafzimmer als unbedingtes Novum der 1920er Jahre zu betrachten sei. Vgl. Vetter (2000), S. 247.

¹⁷⁹ Die Garage wurde in Berlin erst in den frühen 1930er Jahren unabdingbarer Bestandteil des Hauses finanziell Bessersituierter. Vgl. hierzu Berlin und seine Bauten (1975), S. IV C 25.

¹⁸⁰ Erstmalige Anwendung fanden die bei Le Corbusier allerdings charakteristischerweise im Inneren gelagerten Rampen bei dem Pariser Haus La Roche-Jeanneret (1923). Zu diesem Wohnhaus vgl. ausführlich Benton, Timothy J.: Le Corbusiers Pariser Villen aus den Jahren 1920 bis 1930. Stuttgart 1984, S. 45-76. Zum Motiv der Rampe bei Le Corbusier vgl. auch von Moos, Stanislaus: Le Corbusier. Elemente einer Synthese. Stuttgart 1968, S. 143-146.

¹⁸¹ Vgl. hierzu Kap. B. IV.3.3 der vorliegenden Arbeit.

¹⁸² Frank Lloyd Wrights 1910 in Deutschland bekanntgewordene Wohnhäuser waren – gemäß des ausgeprägteren Automobilisierungsgrades der USA zu diesem Zeitpunkt – bereits mit aufwendig gestalteten Garagen versehen. Vgl. Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. Berlin 1910, (Nachdruck: Tübingen, Berlin 1998), insbes. Taf. IX.

¹⁸³ Le Corbusiers Automobil- und Garagenleidenschaft ging so weit, selbst Mietern und Mieterinnen von Wohnungen zur Erbauung von Garagen zu animieren: „*Fordert eine Garage für Auto, Fahrrad, und Motorrad von eurem Hauseigentümer*“. Vgl. Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur. (frz. Originalausgabe u.d.T.: *Vers une architecture*. 1922, dt. ²1963), S. 101.

¹⁸⁴ Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 8.

Rampenbrüstung der Garageneinfahrt lässt sich nämlich nicht nur als Schiffsbug oder – wie es der Fischer-Schüler Gellhorn als Konzession an ein weniger modernebegeistertes Publikum erklärte – als Aufgreifen der durch die südliche Fichtenreihe gebildeten abgerundeten Linie¹⁸⁵ lesen. Der abgerundete Grundriss der Rampenbrüstung könnte gleichfalls exakt gegenteilig, d.h. nicht naturverherrlichend, sondern – den Rundungen von „Forsterhof“ und Olex-Tankstelle vergleichbar – als technikverherrlichende Hommage an die von der Dynamik des Automobils beherrschte Gegenwart bzw. Zukunft verstanden werden.¹⁸⁶ Für diese Überlegung spricht auch, dass auf dem „Landhaus E.“-Grundstück eine abgerundete Wegführung ausschließlich dem Automobil vorbehalten blieb, während alle Gehwege mit Ausnahme des südlich der Garageneinfahrt gelegenen in Anpassung an das Landhausgartenideal des frühen 20. Jahrhunderts in gerader Linie artikuliert¹⁸⁷ wurden. Unter den Vertretern des „Neuen Bauens“ war die Präferenz gerundeter Straßen- und Wegesysteme für das Automobil keineswegs ungewöhnlich: Von Mendelsohn bis Le Corbusier bedienten sich zahlreiche Wortführer der Moderne dieser formalen Zuordnung¹⁸⁸ – und zwar vermutlich auch, da die gerundete Wegführung einen assoziativen Brückenschlag zu den damals sehr gefeierten Automobil-Rennstrecken schuf.¹⁸⁹

Dass Gellhorn die Präsenz des Automobil-Attributes „Garage“ im Rahmen seines „Landhaus E.“-Aufsatzes an zentraler Stelle artikuliert, war sicherlich nicht bloß als Andeutung auf die dem „Neuen Bauen“ zentral erscheinende Erfüllung gegenwartsspezifischer Anforderungen zu verstehen. Blickt man auf die zeitgenössischen Strömungen, ist zu einem mindestens genauso hohen Anteil davon auszugehen, dass Gellhorn mit dieser Akzentuierung versuchte, die damalige Fortschritts- und Luxus-Aura des Automobils auf sein Landhaus zu übertragen. Außerdem war bereits Le Corbusier an einer beständigen Parallelisierung zwischen seinen Bauten und Automobilen gelegen, um neue wohlhabende Auftraggeber zu gewinnen.¹⁹⁰ Insbesondere vor dem Hintergrund der zum Zeitpunkt der Publikation wütenden Weltwirtschaftskrise ist diese Taktik auch für Alfred Gellhorn nicht

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu ausführlich Kap. B. IV.3.3 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁸⁷ Zum Landhausgartenideal des frühen 20. Jahrhunderts vgl. Kap. IV.4 der vorliegenden Abhandlung.

¹⁸⁸ So versuchte u.a. Le Corbusier die Rundungen der Villa Savoye in Poissy (1928) über den Wendekreis des in die Garage fahrenden Automobils zu legitimieren. Vgl. Curtis, William R.: Le Corbusier. Ideen und Formen. Stuttgart 1987, S. 112.

¹⁸⁹ Zu deren Einfluss u.a. auf Le Corbusier vgl. von Moos (1968), S. 144.

¹⁹⁰ Stanislaus von Moos betonte, dass Le Corbusier seine selbsterrichteten Villen stets mit Luxuslimousinen ablichten ließ, um die wohlhabende Klientel der Automobilliebhaber anzusprechen und somit letzten Endes neue finanzkräftige Auftraggeber zu finden. Mit der Gegenüberstellung von Luxuslimousine und eigenem Bau versuchte er zudem den Eindruck zu vermitteln, seine Architektur halte den selben Qualitätsmaßstäben stand wie eine Limousine. Vgl. hierzu ausführlich von Moos, Stanislaus: Standard und Elite. Le Corbusier, die Industrie und der „Esprit Nouveau“. In: Buddensieg, Tilmann / Rogge, Henning: Die nützlichen Künste. AK, Berlin 1981, S. 306-323.

auszuschließen. Zusätzlich bietet sich die Luxus-Aura-These beim „Landhaus E.“ an, da die Garage im Gegensatz zu den Vorkriegsjahren nicht mehr wie ein Pferdestall - bezeichnenderweise nannte man Garagen damals tatsächlich „*Automobilstall*“¹⁹¹ - gestalterisch vernachlässigt neben dem Wohntrakt plazierte wurde, sondern die westlich gelegene „Empfangsseite“ baukünstlerisch nachgerade dominierte. Nur allzu offensichtlich sollte die eindringliche Präsentation der Garage die Assoziation erwecken, das gesamte Haus funktioniere so gut, sei so klug durchdacht, seiner Zeit so weit voraus und vor allem so exklusiv wie ein Automobil.

Betrachtet man abschließend Raumangebot und Ausstattung des „Landhauses E.“ vor dem Hintergrund des von einigen Gellhornschen Zeitgenossen als einflussreichste „Wohnungsfibel“ der 1920er Jahre titulierten „Ratgebers zur Wohnungsfrage“¹⁹² Le Corbusiers, erscheint das Gebäude – ungeachtet aller gestalterischen Differenzen und abgesehen von der nicht erwiderten Warnung, das Hauspersonal keinesfalls unter dem Dach zu beherbergen – als exakte Umsetzung Le Corbusierscher Wohntheorie: Neben der Garagenintegration bestehen u.a. fühlbare Kongruenzen in der Konzeption zweier hell erleuchteter, optimal ausgestatteter Bäder, dem von den Schlafräumen abgetrennten Ankleidezimmer, den zahlreichen Einbauschränken und nicht zuletzt in dem großen Gemeinschaftsraum. Die dortigen Wandmalereien Max Dungerts waren nicht minder in Le Corbusiers Sinn, da seiner Ansicht nach Hausbesitzer mit Moderne-Originalen gemeinhin „*echten Respekt vor den wahren Kunstwerken*“ signalisierten.¹⁹³ Aller Parallelen ungeachtet war allerdings bereits in den 1920er Jahren bekannt, dass Le Corbusier zwar ein geschickter Rhetoriker war, seine Empfehlungen in Wahrheit aber auf der Wohnreform-Debatte der Jahrhundertwende fußen.¹⁹⁴ Die Interpretation von Grundriss und Ausstattungsprogramm des „Landhauses E.“ als bloße Umsetzung Le Corbusierscher Ideen wäre demgemäß deutlich zu kurzgefasst. Treffender ist es, das „Landhaus E.“ als einen Extrakt der wichtigsten, zuvor in Le Corbusiers Schriften nochmals eindringlich zusammengefassten Strömungen der Wohnungsdebatte seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu verstehen.

Ein wesentliches Indiz für die Orientierung des „Landhauses E.“ an der aktuellen Wohnreform-Diskussion ist nicht zuletzt die Positionierung der Schlaf- und Wohnräume nach dem Sonnenverlauf. Dieses eigentlich schon von Vitruv

¹⁹¹ Vgl. die Bezeichnung der als Appendix an das Wohnhaus angeschlossenen Garage im Abbildungsteil von Muthesius (1910), S. 5

¹⁹² In: Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur*. (frz. Originalausgabe. u.d.T.: *Vers une architecture*. 1922, dt. 1963), S. 99-102. Auch Gustav Adolf Platz bekannte in seinem frühen Rückblick auf das Wohnhaus der 1920er Jahre, dieses Werk habe den „*Hausbau entscheidend beeinflusst*“. Vgl. Platz (1933), S. 42.

¹⁹³ Vgl. Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur*. (frz. Originalausgabe u.d.T.: *Vers une architecture*. 1922, dt. 1963), S. 99-101.

¹⁹⁴ Vgl. u.a. Platz, G.A. (1933), S. 18, 53.

eingeforderte¹⁹⁵, aber dennoch stets als Innovation des durch die Reformbewegung der Jahrhundertwende Licht-Luft-Sonne-beeinflussten „Neuen Bauens“ gefeierte Kriterium¹⁹⁶ hatte die Ausrichtung aller erdgeschossigen Schlafräume des „Landhauses E.“ nach Osten und aller Wohnräume nach Westen bzw. – als für das Landhaus des frühen 20. Jahrhunderts typische Variante – nach Süden¹⁹⁷ zur Folge. Da auch die Fenster der Hauspersonalräume nach Westen orientiert waren, ist an dieser Stelle scheinbar kein Zwei-Klassen-Denken von Bauherr und -herrin erkennbar. Doch enttarnt ein zweiter Blick, dass die Westlage der Hauspersonalfenster zugleich einer Überwachung des Eingangsbereichs sehr entgegen kam. Ob die Ost-West-Raumabfolge den Auflagen von Auftraggeber und -geberin oder aber Gellhorns Idealen Folge leistete, ist heute nicht mehr rekonstruierbar. Eindeutig feststellbar ist lediglich, dass sich Gellhorn bei den anschließenden Bauten – sei es aus eigenen Überlegungen, sei es in Befolgung der Wünsche nachfolgender Auftraggeber – nicht sklavisch an dieses, wegen seines restriktiven Charakters in der späten Weimarer Republik vereinzelt sogar von Moderne-Anhängern kritisierte Diktum des „Neuen Bauens“ hielt¹⁹⁸.

3.2 Überlegungen zur Fassadengestaltung

3.2.1 Janusgesicht I: Zwischen Landhaus der Jahrhundertwende und Villa des 19. Jahrhunderts

Nicht nur das über den Grundriss definierte Raumprogramm rekurriert auf hochherrschaftliche Villen und Landhäuser der Vergangenheit, sondern auch die „Landhaus E.“-Fassade. Mit ihren gleichermaßen villenkonformen, landhaustypischen wie dem „Neuen Bauen“ verpflichteten Anteilen synthetisiert sie dabei Auffassungen, die zeitgenössisch eigentlich als strikte Antagonisten diskutiert wurden.

Während die Orientierung des „Landhaus E.“-Raumprogramms an der so genannten „bürgerlichen Villa“ des 19. Jahrhunderts noch mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Vorgaben von Auftraggeber und -geberin zurückzuführen ist¹⁹⁹, ist die Provenienz

¹⁹⁵ Vgl. Vitruv: Zehn Bücher über Architektur. Buch 6, Kap. 1-3; dieser Hinweis bereits in: Bürkle (1994), S. 10.

¹⁹⁶ Zur Licht-Luft-Sonne-Debatte innerhalb der Lebensreform-Bewegung der Jahrhundertwende vgl. Buchholz, Kai / Ulmer, Renate: Reform des Wohnens. In: Die Lebensreform. AK (2001), S. 547-550. Die vielzitierte Licht-Luft-Sonne-Begeisterung blieb in den 1920er Jahren keineswegs auf die Theoretiker des „Neuen Bauens“ begrenzt, sondern wurde an weite Bevölkerungskreise herangetragen, wie u.a. ein in den Halleschen Nachrichten publizierter Artikel belegt. Vgl. Die Gestalt des modernen Wohnhauses. In: Hallische Nachrichten 42 (1930), Nr. 132, 07.06.1930, Beilage „Mitteldeutschland baut.“, o. S.

¹⁹⁷ Zur Ausrichtung der Wohnräume bei Landhäusern jener Zeit siehe auch Baudenkmale in Berlin. (1995), S. 69/70.

¹⁹⁸ Schon bei der kurz nach dem „Landhaus E.“ errichteten Tanzschule Trümpy befreite man sich mit einem westlich gelagerten Schlafzimmer und einem östlich positionierten Esszimmer von diesem starren System. Als damalige Kritik eines Moderne-Befürworters am Dogma der Raumanordnung nach dem Sonnenverlauf vgl. u.a. Behne, Adolf: Dammerstock. In: Die Form 5 (1930), S. 163-166.

¹⁹⁹ Wie bereits oben beschrieben, wurde das Raumprogramm des Einfamilienhauses der 1920er Jahre

architekturhistorischer Rückgriffe an der Fassade weniger eindeutig zuzuordnen. Da die Einbindung von tradierten, die Gebäudefunktion erläuternden Topoi in ein modern intendiertes Gesamtkonzept schon bei „Forsterhof“, Silberhütte und „Olex“-Tankstelle gemäß des Gellhornschen Strebens nach einer bauaufgabenspezifischen Gestaltung evident war, muss jedoch von einem nicht unerheblichen Einfluss Gellhorns ausgegangen werden. Dass die architekturhistorischen Anleihen der „Landhaus E.“-Fassade nachfolgend monodimensional dem Umfeld der Villa des 19. Jahrhunderts bzw. deren abgewandeltem Fortbestand im Landhaus der Jahrhundertwende zugeordnet werden, kommt freilich einer zeitlich stark verengten Betrachtungsweise gleich. Schließlich verkörperten Villa und Landhaus des 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts ihrerseits Konglomerate vergangener Epochen. Doch betrachtet man den Eklektizismus des vorletzten Jahrhunderts als Ausdruck der verzweifelten Suche einer im Zuge der Industrialisierung zunehmend wohlhabenden und einflussreichen bürgerlichen Schicht nach einer vermeintlich eigenen, vom Adel abgegrenzten Tradition, in deren Folge einzelne Epochen als vorwiegend „bürgerlich“ umgedeutet wurden²⁰⁰, wird die enorme Relevanz dieser Zeitspanne deutlich. Die Architekten des frühen 20. Jahrhunderts konnten bereits auf diese „bürgerliche“ Phase zurückgreifen, denn jene Suche nach der eigenen Identität hatte im 19. Jahrhundert eine kaum zu überbietende Anzahl mannigfaltiger Experimente zu einer eigenständigen Definition bürgerlichen Wohnens nach sich gezogen.²⁰¹ Feststehende Topoi waren entstanden und konnten an das frühe 20. Jahrhundert weitergereicht werden. Da es Gellhorn bekanntlich um eine mehrheitlich verständliche, die jeweilige Bauaufgabe erläuternde Gestaltung seiner Bauten ging und er sich daher schon bei den zuvor besprochenen Bauten und Projekten auf etablierte Motive des 19. Jahrhunderts besonnen hatte, scheint es naheliegend, dass Gellhorn auch beim „Landhaus E.“ weniger das ursprüngliche historische Vorbild als vielmehr dessen, unter seinen Zeitgenossen und -genossinnen weitaus vertrautere Rezeption des 19. Jahrhunderts vor Augen hatte. Schließlich war auch das in begrünter, vorstädtischer Villenkolonie gelegene bürgerliche Einfamilienwohnhaus letztlich – wie Bürohaus und Industrieanlage – überwiegend ein Produkt der zunehmenden Industrialisierung des 19. Jahrhunderts.

Sucht man nach konkreten historischen Bezügen des Ebsteinschen Wohnhauses, fällt zunächst der einem absolutistischen Schloss vergleichbare Kontrast zwischen einer sich

in der Regel durch Bauherr und -herrin und nur in Ausnahmefällen durch den Architekten vorgegeben. Vgl. Hoffmann (1929), S. V.

²⁰⁰ Hierzu: Brönner (1987), S. 22.

²⁰¹ Als eine zeitgenössische Sicht auf die Gepflogenheit des Bürgertums des 19. Jahrhunderts, „*die ganzen Symbole der Macht – die Symbole der Kirche, des Königtums, des Feudalismus – (...) als Symbole der eigenen Macht*“ zu übernehmen und damit „*ihres ursprünglichen Sinnes*“ zu berauben vgl. die auf der Wiener Werkbundtagung 1930 vorgetragenen Kommentare des Leiters der Wiener Werkbundsiedlung: Frank, Josef: Was ist modern? S. 400. In: Die Form 5 (1930), H. 15, S. 399-406.

mittels kleiner Fensterformate und ausgeprägter Gebäudehöhe wehrhaft gebärenden, nördlichen Eingangsseite und einer sich zum Garten mittels hoher Fenstertüren öffnenden Südseite ins Auge. Bei vergleichbar modernen Bauten interpretierte die Forschung diesen Dualismus bislang vornehmlich als Resultat der vom „Neuen Bauen“ erstrebten Polyperspektivität.²⁰² Der Blick auf zeitgleich entstandene Wohnbauten konservativer Ausrichtung, die oftmals ähnlich widersprüchlich konzipiert waren, widerlegt diese These jedoch fundamental.²⁰³ In letzter Konsequenz muss das Spannungsverhältnis zwischen Nord- und Südseite weniger als Produkt einer an der Moderne orientierten, plastikkonformen Polyperspektivität gelten, als vielmehr als traditionsbemühter Rekurs auf ein zentrales Motiv vieler Landhäuser des frühen 20. Jahrhunderts.²⁰⁴ Beim „Landhaus E.“ kommt die straßenseitig sichtbare, zahlreichen Landhäusern der vorletzten Jahrhundertwende zueigene wehrhafte Geste funktionsgemäß bereits auf der hinter dem Eingangstor gelegenen Westseite zur Geltung: Die dortige Fliesenverkleidung erinnert mit ihren konvex gewölbten Horizontalfugen beinahe an eine bollwerkartig inszenierte Rustika. Und die nach Westen wie ein Wachturm²⁰⁵ präsentierte, zweigeschossig angelegte Nordseite animiert ungebetene Gäste auch nicht zwingend zum unbedachten Betreten des Grundstückes. Des weiteren resultieren die gezielt von den übrigen Gebäudefragmenten abweichend konzipierte Hallenhöhe²⁰⁶ und die in der Weimarer Republik als besonders zeit- und kraftsparend angepriesene, jedoch selten realisierte Eingeschossigkeit²⁰⁷ des Ebsteinschen Wohntraktes zweifellos aus der Diskussion um das „englische Landhaus“ der Jahrhundertwende²⁰⁸. Ähnliches gilt für die in gezielter Abgrenzung zur Villa des

²⁰² Vgl. z.B. Stephan, Regina: Derselbe Weg, dasselbe Ziel. Privathäuser in Berlin und die Auseinandersetzung mit dem Werk von Frank Lloyd Wright. S. 196. In: Erich Mendelsohn. (1999), S. 188-199.

²⁰³ U.a. Gellhorns Zeitgenosse Gustav Adolf Platz beschrieb eine wehrhafte Geste nach der Straße bei gleichzeitiger Öffnung nach dem Garten als wesentliches Merkmal zahlreicher zeitgenössischer Wohnhäuser jedweder gestalterischen Provenienz. Vgl. Platz (1933), S. 83.

²⁰⁴ Entstehungszeitlich wurde dieser Dualismus durchaus als zentrales Charakteristikum zeitgenössischer Landhäuser erkannt. Vgl. u.a. Platz (1933), S. 101.

²⁰⁵ Zu diesem Motiv vgl. ausführlich den nächsten Abschnitt des vorliegenden Kapitels.

²⁰⁶ G.A. Platz beschreibt eine zwei Geschossen entsprechende Hallenhöhe als wesentliches Merkmal des Landhauses in Deutschland seit der Jahrhundertwende. Vgl. Platz (1933), S. 101. An anderer Stelle bezeichnet er als Charakteristikum des „englischen Landhauses“ die im Kontrast zu den übrigen Räumen höher ausgebildete Halle (vgl. ebd. S. 19). In diesem Sinne wäre das „Landhaus E.“ „englischer“ als andere Landhäuser in Deutschland, wobei zugleich die Orientierung an den englischen „Durchschnittshöhen“ auffällig ist: Mit einer 4,60 m hohen Halle und einer von 2,50 bis 3,30m reichenden Höhe der übrigen Zimmer befand sich das Zehlendorfer Wohnhaus im exakten Normbereich der in England errichteten Landhaus-Bauten. Zu den Maßangaben vgl. Platz (1933), S. 19. Zu Herkunft, Funktion und Gestaltung der Landhaus-Halle allgemein siehe außerdem Platz (1933), S. 108-109.

²⁰⁷ Z.B. diskutiert bei Platz (1933), S. 102. Auch Gellhorn argumentierte – so es ihm um die Legitimation seines architektonischen Konzeptes ging – gerne unter dem Vorwand „*Wege und Kraft*“ einsparen zu wollen. Vgl. Gellhorn, A.: Wohngerät und Werkkultur. (1926), S. 274. U.a. betrachtete auch Ludwig Mies van der Rohe eingeschossige Bauten als idealen Bautyp der Zukunft, hatte jedoch selten Gelegenheit, diesen Typus zu realisieren. Vgl. Bergdoll, Barry: Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe. S. 99. In: Riley / Bergdoll (2001), S. 67-105.

²⁰⁸ Als eine für Gellhorn und seine Zeitgenossen typische Landhaus-Charakterisierung vgl. Platz

19. Jahrhunderts erdachte, weitgehend verhinderte Sicht auf das Gebäude von der Straße aus.²⁰⁹ Nicht zuletzt war der nach dem Vorbild eines Künstlerateliers der Jahrhundertwende von großzügigen Wandmalereien gerahmte Kamin²¹⁰ in der Halle ohne die Landhausdiskussion des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht denkbar: Offene Feuerstellen waren von der finanziellen Elite in Deutschland in größerem Maßstab erst zu diesem Zeitpunkt wiederentdeckt worden.²¹¹ Als Mischform von Landhaus und Villa ist schließlich das niedrige, aber dennoch keinen direkten Zugang zum Garten gewährende Sockelniveau des „Landhauses E.“ zu betrachten. Obschon wie bei einem Landhaus der Jahrhundertwende auf das villentypische Souterrain verzichtet wurde, war der Garten wie bei einer Villa des 19. Jahrhunderts²¹² lediglich über eine Terrassentreppe zu erreichen. Die Höhe der Terrassentreppe befand sich allerdings noch in einem damals für Landhäuser tolerierten Bereich²¹³.

Wollte man beim „Landhaus E.“ ausnahmslos den Spuren des „Neuen Bauens“ nachgehen, ließe sich die Stufung der Dachlandschaft als gekonnte Hommage an einen terrassierten Ozeandampfer interpretieren. Betrachtet man die Höhendifferenzen jedoch abschnittsweise, lässt sich die besonders deutlich in der Aufrisszeichnung der Westseite (**Abb. 27.3**) als Turmmotiv interpretierbare Geschossaufstockung der Nordseite ebenso als signifikanter Brückenschlag zur bürgerlichen Villa des 19. Jahrhunderts deuten. Ihrer ursprünglichen utilitätsbetonten Funktion entledigt²¹⁴, avancierten die gleichermaßen als Blickziel wie als Aussichtspunkt artikulierten Türme an Wohnhäusern des 19. Jahrhunderts zum Symbol von Herrschaft und der sich erst damals etablierenden Privatheit²¹⁵. Setzt man die Kenntnis dieses Motivs als etabliertes Insignium der vorangegangenen Generationen bei Gellhorn und seinen Auftraggebern voraus, könnte die Turmmotiv-Anspielung beim „Landhaus E.“ als hervorragende Entsprechung zu der gleichermaßen Privatheit signalisierenden, abweisenden Sprache von „Fliesen-Rustizierung“, den nur wenigen nach der Straßenseite gelagerten Fenstern,

(1933), S. 18.

²⁰⁹ Vgl. hierzu ausführlich Kap. B.IV.3.3 der vorliegenden Abhandlung.

²¹⁰ Zum Einfluss des Künstlerateliers der Jahrhundertwende auf ähnlich inszenierte Kamine moderner Wohnbauten der 1920er Jahre vgl. Vetter (2000), S. 108, 137-140, 183.

²¹¹ Vgl. hierzu Platz (1933), S. 103.

²¹² Zum Souterrain als Merkmal der Villa des ausgehenden 19. Jahrhunderts vgl.: Baudenkmale in Berlin – Bezirk Zehlendorf. (1995), S. 69/70.

²¹³ Um die Degradierung des Gartens zum ungenutzten, ausschließlichen Schaustück zu vermeiden, empfahl beispielsweise der in den Vorkriegsjahren vielbeschäftigte Gartenarchitekt Leberecht Migge eine Maximalerhöhung des Erdgeschosses gegenüber dem Garten von 80 cm. Vgl. Migge, Leberecht: Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts. Jena 1913, S. 61.

²¹⁴ So kam Türmen bei antiken Villen beispielsweise noch die Funktion eines Wach-, Verteidigungs-, Flucht-, Tauben und Trockenraums zu. Vgl. hierzu Röhrbein, Richard: Potsdamer italienische Turmvillen. Hintergründe des Entstehens und aktuelles Interesse. S. 42. In: ders. (Hg.): Italienische Turmvillen in Potsdam. Potsdam 1996, S. 42-60.

²¹⁵ Zu dem oftmals als Bibliothek, Labor oder Studierstube genutzten Turm, der als eines der wichtigsten „Privatheitszeichen“ der bürgerlichen Villa des 19. Jahrhunderts zu bewerten ist vgl. Brönnert (1987), S. 30-37 und Röhrbein (1996), S. 42.

sowie den hermetisch abtrennenden, vorgelagerten Büschen und Sträuchern der Westseite verstanden werden.

Eine weitere, weniger fassaden- als vielmehr an die Platzierung des gesamten Gebäudes gebundene Parallele zur Villa des ausgehenden 19. Jahrhunderts zeigt sich in der Positionierung innerhalb des Gartens: Die Errichtung des Landhauses an den nordwestlichen Grundstücksgrenzen scheint zwar zunächst lediglich der bereits in den Vorkriegsjahren viel diskutierte bestmöglichen Belichtungsverhältnisse innerhalb des Wohntraktes²¹⁶ Rechnung zu tragen, wobei jene Kalkulation mit der Belichtungsqualität entgegen der Überbewertung in der Literatur übrigens nicht bloß von modernen, sondern ebenso von konservativen Architekten peinlichst berücksichtigt wurde.²¹⁷ Auch schuf diese Situierung zweifelsfrei eine intensive Distanz zu Staub und Lärm von Straße und Gehweg und garantierte darüber hinaus die bereits in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hartnäckig wiederholte Forderung nach einer zusammenhängenden Präsentation des „Gartenlandes“, da nur auf diese Weise vom Gartenarchitekten ein „relativ vollkommener Garten“²¹⁸ zu entwickeln sei. Doch trotz der zweifelsfrei gravierenden praktischen Vorteile der Landhauspositionierung, sollte von einer Beschränkung auf rein nutzungsgebundene, jeglicher Repräsentationsabsicht enthobene Deutungsmodelle, wie sie die Forschung bei ähnlich positionierten, modernen Wohnbauten der 1920er Jahre überwiegend einsetzt²¹⁹, abgesehen werden. Mit der Errichtung in Nähe der Grundstücksgrenzen wurde nämlich zugleich – insbesondere, da das Gebäude auf einer Anhöhe erbaut wurde – abermals ein beliebter Topos des 19. Jahrhunderts bemüht²²⁰: Einem Belvedere vergleichbar wurde die Positionierung vieler Villen des 19. Jahrhunderts am Ideal eines ungehindert über den Garten in die weite Landschaft blickenden und dabei alle topographischen und sozialen Niederungen machtbewusst unterwerfenden Betrachters orientiert. Da bereits zu diesem Zeitpunkt die an der städtischen Peripherie zur Verfügung stehenden Gartenflächen vergleichsweise klein bemessen waren, wurden die Bauten in gänzlicher Übereinstimmung mit dem später erbauten „Landhaus E.“ oftmals kompensatorisch an den rückwärtigen Grundstücksrand gedrängt. Auf diese Weise erschien der Garten sowohl bei einem Blick aus dem Salonfenster als auch vor dem Grundstück stehend deutlich größer. Mit der Errichtung des „Landhauses E.“ auf einer zurückgesetzten Anhöhe wurde somit ein Topos übernommen, der bereits im 19. Jahrhundert seines ursprünglichen Kontextes

²¹⁶ Vgl. u.a. Migge, Leberecht: Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts. Jena 1913, S. 59.

²¹⁷ Als Beispiel eines konservativen Architekten, der die Grundrissgestaltung in Übereinstimmung mit dem Sonnenverlauf planen wollte siehe u.a. Sörgel (1927), S. 244.

²¹⁸ Diese Forderung bei Migge (1913), S. 59.

²¹⁹ Als ein Beispiel eines zu sehr auf die Hervorhebung utilitätsbetonter Aspekte konzentrierten Deutungsmodells siehe Bergdoll, Barry: Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe. S. 71. In: Riley / Bergdoll (Hg.). (2001), S. 67-105.

²²⁰ Zur Positionierung der Villa des 19. Jahrhunderts vgl. Bröner (1987), S. 70/71.

beraubt worden war. So endete in Analogie zu den meisten Vorstadt-Villen des 19. Jahrhunderts auch der Blick aus einem „Landhaus E.“-Fenster desillusionierend rasch vor den Fassaden der dicht benachbarten Häuser bzw. der grundstücksbegrenzenden Hecken und Sträucher. Gleichwohl war der Blick beim Landhaus der Familie Ebstein besonders eingeschränkt, da der Garten in Relation zur Grundfläche des Hauses ausgesprochen klein bemessen war.²²¹ Die von Wolfgang Bröner diskutierte und als Kompensationsmoment zum Landschaftsverlust auslegbare Tendenz zur so genannten „inneren Villa“²²² des 19. Jahrhunderts bleibt beim „Landhaus E.“ dennoch auf das Moment einer belvedereartigen Erhöhung begrenzt. Trotz aller genannten Reminiszenzen unterbleiben im Inneren Anspielungen auf die Landschaft.

3.2.2 Janusgesicht II: Zwischen Fabrik und Fabbrica

Der aus der dicht an die Nachbargrundstücke gedrängten Positionierung resultierende Verlust einer ungehinderten Allansichtigkeit hatte schon bei den Villen des 19. Jahrhunderts eine zunehmend vernachlässigte Gestaltung der an den Grundstücksgrenzen liegenden Seiten zur Folge.²²³ Diese scheint dezent auch beim „Landhaus E.“ fortzuleben: Die nach der Straßenseite ausgerichteten Gebäudeseiten sind mit ihren Vor- und Rücksprüngen, der Höhenstaffelung, der breiten Fenstertüre, sowie der partiellen Fliesenverkleidung merklich aufwendiger komponiert als die der Öffentlichkeit abgewandte Nord- und Ostseite. Nahezu drastisch scheint Gellhorn auf diese Weise beim „Landhaus E.“ gegen das bereits mehrfach zitierte – wenngleich in der Realität selten eingehaltene – Gebot des „Neuen Bauens“ nach einer gleichberechtigten Gestaltung aller Gebäudeseiten zu verstoßen. Doch soll nachfolgend hinterfragt werden, ob diese „Landhaus E.“-Dualismen trotz aller unumstößlichen Analogien zum 19. Jahrhundert wirklich ausschließlich als Ignoranz gegenüber dem vom „Neuen Bauen“ proklamierten Enthierarchisierungsprogramm der Gebäudeseiten zu verstehen sind. Mit ebenso großer Berechtigung kann das „Landhaus E.“ nämlich auch als ein von bewusst gewählten Gegensätzen lebendes Architektur-Gebilde mit unterschiedlichen motivischen und dennoch gleichberechtigt nebeneinander

²²¹ Als übliches Größenverhältnis zwischen Berliner Vorort-Haus und Garten schrieb die Baupolizei-Verordnung von 1907 bei Eckgrundstücken 4:10 vor. Vgl. Neue Berliner Baupolizeiverordnung für die Vororte von Berlin vom 29. Mai 1907. Neue Ausgabe Berlin 1909; teilweiser Nachdruck bei: Machule / Seiberlich (1970), S. 93. Schon Gellhorn betonte, dieses Verhältnis sei beim „Landhaus E.“ nur „knapp“ erreicht worden. Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf (1929), S. 12.

²²² Ihrer ursprünglichen Existenz als ländlich gelegener, autarker Wirtschaftsraum entzogen und auf ein winziges Grundstück an der städtischen Peripherie gedrängt, begnügte man sich bei der Villa im 19. Jahrhundert – um ihren eigentlichen Kontext nicht gänzlich zu verlieren – mehr und mehr mit Anspielungen auf die Landschaft. So dienten neben der Übernahme von durch die Positionierung garantierten Belvedere-Andeutungen v.a. Wintergärten und im Gebäudeinneren deponierte Landschaftsbilder der Konservierung des eigentlichen Zusammenhangs. Charakteristisch für diese „innere Villa“ war insbesondere auch die Gestaltung des Inneren nach dem Vorbild der Landschaftsgärten mit wechselnden Stimmungen, Stilen und Erlebnisabfolgen. Vgl. hierzu Bröner (1987), S. 75-81.

²²³ Vgl. hierzu ausführlich Bröner (1987), S. 70/71.

existierenden Schwerpunkten innerhalb der einzelnen Fassadenabschnitte begriffen werden.

Dass der „Landhaus E.“-Gestaltung die Installation vielschichtig-spannungsreicher Ambivalenzen zu Grunde liegt, ist bereits an der westlich gelegenen Empfangsseite vernehmbar: Turmmotiv und Fliesenverkleidung lassen die Vergangenheit hofierende, sentimentale Anteile, die pointierte Garageninszenierung hingegen ein konträr gelagertes, ausgeprägtes Ausmaß an Zukunftsgläubigkeit erkennen. Umschreitet man die Fassade zwecks Aufdeckung weiterer Ambivalenz-Konstellationen abschnittsweise und nähert sich von der Straße kommend zunächst dem fliesenverkleideten vorderen Teil der Nordseite, wird man erneut mit dem schon die Westseite beherrschenden Motiv von Wehrhaftigkeit und Kontrolle konfrontiert. Waren westlich schon Wachturm- und Bollwerkmotiv als wehranlagenartige Einschüchterungsgesten auslegbar, schürt an der Nordseite das an eine Schießscharte erinnernde, nach dem Vorbild zahlreicher englischer Landhäuser zur Gartenportenerüberwachung vorgesehene Fenster der Anrichte²²⁴ endgültig Assoziationen zu aufwendig bewachten Burgen.

Führt man die Besichtigung des Zehlendorfer Landhauses in Richtung des Haupteinganges fort, stößt man erneut auf die Thematisierung von Kontrolle und Abwehr. Gezielter Überwachung dienlich wurde das einzige, nordseitig erkennbare Obergeschossfenster direkt oberhalb des Eingangs positioniert, der fensterlos belassene Eingang dank des vorgelagerten Gitters scheinbar undurchdringlich artikuliert. Gerahmt wird diese Hochsicherheitstrakt-Gebärdensprache von dezenter würdemotivischen Anspielungen, die an Schlösser bzw. Villen des 19. Jahrhunderts denken lassen: Latent schimmert das etablierte Würdemotiv zweier einen Mittelrisalit symmetrisch flankierender Seitenflügel durch, das auch die mittige Positionierung des Eingangs und die achsensymmetrische Ausrichtung des darüber befindlichen Obergeschossfensters zu bedingen scheint. Doch wie schon beim fünf Jahre zuvor entstandenen „Forsterhof“ ist nicht eindeutig zu klären, ob tatsächlich diese würdemotivischen Anspielungen oder nicht vielmehr deren Infragestellung das eigentliche Thema der Nordseite verkörpern. Denn die voneinander abweichenden Fensterformate, die nur westlich vorgesehene Fliesenverkleidung und der gleichermaßen nur westlich des Eingangs nachweisbare Gebäudevorsprung sind als empfindliche Destruktionsmomente einer achsensymmetrischen Ordnung zu begreifen. Interessant ist dabei Gellhorns eigene Darstellung

²²⁴ Zu diesem, von der Küche ausgehenden Kontrollmoment allgemein vgl. Posener, Julius: Muthesius. (1979), S. 11. Alfred Gellhorn orientierte sich mit dieser Positionierung allerdings vermutlich weniger am direkten englischen Vorbild als vielmehr an dessen Rezeption in Deutschland nach der Jahrhundertwende. So konnte er beispielsweise in den damals vielgelesenen Landhaus-Publikationen Hermann Muthesius' zahlreiche Grundrisse betrachten, die exakt diesem „Überwachungsschema“ folgten. Vgl. die Abbildungen in: Muthesius, Hermann: Landhaus und Garten. München ²1910, S. 14, 34-37.

dieser inszenierten Asymmetrie in der Symmetrie: Um dem naheliegenden Vorwurf der Formspielerei zu enttrinnen, versuchte er den westlichen Gebäudevorsprung über die notwendige Integration eines Überwachungsfensters zu erklären.²²⁵ Doch war diese Argumentation nur allzu stark an der Rhetorik des „Neuen Bauens“ und deren utilitätsfixierten Legitimationsgepflogenheiten orientiert, denn in Wahrheit wurde dieses Fenster erst nach der Konzeption des Gebäudevorsprungs geplant.²²⁶ Ein wesentlicher Impuls zur Artikulation eines Fassadenvorsprungs ging vermutlich vielmehr - vor allem angesichts der Baukörperstaffelung in Höhe und Breite – in der an späterer Stelle noch näher zu erörternden, von Frank Lloyd Wright erstrebten und in Europa maßgeblich durch die Vertreter des De Stijl propagierten „Zerstörung der Kiste“²²⁷ aus.

Die mit Hilfe der Höhenunterschiede des Baukörpers, der Fassadenvor- und -rücksprünge sowie der partiellen Fliesenverkleidung nördlich besonders gut erkennbare Differenzierung des „Landhaus E.“-Baukörpers in Funktionseinheiten, d.h. konkret in einen höher ausgebildeten, unverkleideten Wirtschafts- und einen fliesenummantelten Wohntrakt, wurde bereits von den Förderern des „englischen Landhauses“ um die Jahrhundertwende begrüßt.²²⁸ Dennoch zelebrierten die Vertreter des „Neuen Bauens“ die Unterteilung eines Gebäudes nach Gebrauchswert wie ein Novum. Auch Alfred Gellhorn und seine zeitgenössischen Rezipienten waren von dieser Geschichtsklitterei nicht gänzlich frei. Beide Seiten feierten die nach außen erkennbare funktionsgebundene Unterteilung des „Landhauses E.“²²⁹, um das vermeintliche Innovationspotential des Ebsteinschen Wohnhauses einmal mehr betonen zu können. Sucht man gezielt nach weiteren Details der gepriesenen Funktionsfragmentierung des „Landhauses E.“ und setzt den Rundgang in Richtung der Ostseite fort, drängt sich hinsichtlich der dort fehlenden Fliesenverkleidung und der niedrigeren Höhenausprägung der Gedanke auf, der Ostteil und mit ihm der dort befindliche Schlaftrakt solle als untergeordneter Nebentrakt des Wirtschaftsbereiches gelesen werden. Vermutlich angesichts dieser Schlaftrakt-Zuordnung differenzierte Gellhorns Zeitgenosse Paul F. Schmidt in treffender Weise beim „Landhaus E.“ weniger zwischen einem Wohn-/Schlaf- und einem Wirtschaftstrakt als vielmehr zwischen „*Gebrauchs-*“ und „*Gesellschaftsräumen*“²³⁰. Diese Unterteilung geschah durchaus im Sinne des „Neuen Bauens“, wie die aufschlussreiche Umbenennung des Schlafzimmers in

²²⁵ Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf (1929), S. 11.

²²⁶ Vgl. hierzu die Zeichnungen von Grund- und Aufriss des „Landhauses E.“, bei denen das Fenster noch nicht vorgesehen war.

²²⁷ Zur Zerlegung des Kubus bei Frank Lloyd Wright vgl. Kief (1978), S. 77, 88. Zum De Stijl vgl. insbesondere van Doesburg, Theo: Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur. (1924), Nachdruck in: Conrads (1986), S. 73-75.

²²⁸ U.a. Leitmotiv bei Muthesius, Hermann: Das englische Haus. (1908-11)

²²⁹ Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf (1929), S. 12 u. Schmidt, Paul F. (1929), S. 139.

²³⁰ Vgl. Schmidt (1929), S. 140.

„Schlafnutzraum“²³¹ bei Hans Scharoun unterstreicht. Scharoun fasste auf diese Weise die damals von progressiven Architekten diskutierte Reform des ehemals stark repräsentativen Zwängen ausgesetzten Schlafzimmers in einen einzig dem Schläfe dienlichen und daher in reduzierter Größe und Ausstattung auszubildenden Raum besonders anschaulich zusammen. Ob allerdings die kostspielige Möblierung und die Wandmalereien des „Landhaus E.“-Damenschlafzimmers in Einklang mit dieser, an der Fassade deutlich thematisierten Zuordnung zum „Gebrauchstrakt“ in Einklang zu bringen war, scheint zweifelhaft. Trotz aller Widersprüche zwischen theoretischem Ziel und praktischer Umsetzung wird den Betrachtenden mit Hilfe der nur an diesem Fassadenabschnitt anzutreffenden Reihung gleichgroßer Fenster – dem modernistischen Ideal des „seriellen Prinzips“²³² gemäß – immerhin verdeutlicht, dass die Funktion aller Räume der Ostseite identisch ist. Allerdings wird dabei eine Gleichheit vorgetäuscht, die – zumindest hinsichtlich der Größenverhältnisse – nicht von „innerer Wahrhaftigkeit“ war: Nach außen nicht erkennbar, verfügte das Damenschlafzimmer über eine immerhin acht Quadratmeter größere Grundfläche. Erst die restlichen drei, identisch gehaltenen und vergleichsweise klein bemessenen Schlafzimmer drängten – nicht zuletzt wegen ihrer dichten Reihung - den Gedanken an Schlafwagenabteile oder Schiffskabinen auf. Auch diese, funktional naheliegende Parallelisierung war im Umfeld des „Neuen Bauens“ sehr beliebt: Spätestens seit Le Corbusiers bekannten Worten „*ein Haus (...), entworfen und durchkonstruiert wie ein Omnibus oder eine Schiffskabine*“²³³ trat die als Symbol höchster Ökonomie und Rationalität zelebrierte Schiffskabine häufiger als Vorbild des Schlafzimmers in Erscheinung, wie u.a. der Kommentar Hans Scharouns zu seinem annähernd zeitgleich mit dem „Landhaus E.“ konzipierten Wohnhaus für die Stuttgarter Weißenhofsiedlung dokumentiert.²³⁴ **(Abb. 108)**

Keht man nun wieder zur Nordseite zurück, fällt auf, dass der Wohntrakt wenige Meter westlich des Eingangs gleichsam hinter den Wirtschaftsbereich „zurücktritt“. Dieser Umstand ist für das gesamte Landhausgefüge wörtlich zu nehmen: Aus nördlicher Perspektive wird der Wohntrakt beinahe zum Appendix des zentral gelegenen Wirtschaftstraktes erklärt und auf diesem Wege die bei englischen Landhäusern und

²³¹ Vgl. Scharoun, Hans: Zur Situation. In: Bau und Wohnung. Stuttgart 1927, S. 111; zit. n. Kirsch (1987), S. 198.

²³² Zur Umsetzung des so genannten „seriellen Prinzips“, d.h. der gleichartigen Ausbildung gleichartiger Funktionsräume bei Wohnbauten des „Neuen Bauens“ vgl. auch Vetter (2000), S. 106-107.

²³³ Le Corbusier umschrieb mit diesem Satz seine „Maison Citrohan“ (1921). Vgl. Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur. (frz. Originalausgabe u.d.T.: *Vers une architecture*. 1922, dt. ²1963), S. 179.

²³⁴ So sprach Hans Scharoun in Beschreibung seines gleichermaßen dampferanalogen Entwurfs auch gezielt vom „*Kabinenhafte(n)*“ seines so genannten „Schlafnutzraumes“. Vgl. ders.: Zur Situation. In: Bau und Wohnung. Stuttgart 1927, S. 111; zit. n. Kirsch (1987), S. 198; zu Scharouns Entwurf für die Weißenhofsiedlung allg. vgl. Kirsch (1987), S. 194-200.

deren Nachfolgebauten in Deutschland um die Jahrhundertwende übliche Dominanz des Wohnbereichs²³⁵ negiert bzw. konterkariert. War der Wirtschaftstrakt bei Landhäusern der Vergangenheit noch eine möglichst unsichtbar zu haltende Notwendigkeit, wurde er beim „Landhaus E.“ genau gegenteilig an der Eingangsseite als Zentrum des gesamten Hausorganismus‘ präsentiert. Mit dieser Schwerpunktverlagerung bekannte sich Gellhorn überdeutlich zu einem seit Mitte der 1920er Jahre zunehmend im Umfeld des „Neuen Bauens“ propagierten Weg.²³⁶

Die aus dem Größenverhältnis ableitbare, unausgewogene Relation zwischen Wirtschafts- und Wohntrakt potenziert sich durch die differierende Fassadenbehandlung an der Nordseite. Im Grunde verhält sich der Wirtschafts- zum Wohntrakt an der Nordseite wie eine zentral gelegene, hochmoderne Fabrik zu einem an die Peripherie gedrängten, idyllisch fern jeglicher Zivilisation gelegenen, kleinen Landhaus. Diese Vereinigung der als Ur-Kontrahenten begriffenen Komponenten „Technik und Natur“ ist keinesfalls als Fortschritt gegenüber der seinerzeit diskreditierten Villa des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu betrachten, sondern abermals ein Bindeglied: Dem von Anbeginn zwiespältigen Verhältnis zur zunehmenden Industrialisierung entsprechend, wurde dieser Konflikt nicht minder im Villenbau des 19. Jahrhunderts thematisiert, wenngleich die formalen Ergebnisse gänzlich anders ausfielen.²³⁷ Sieht man von dem beide Teile zusammenfassenden, weit vorkragenden Walmdach des „Landhauses E.“ ab, zeigt der in Höhe und Masse auf der Nordseite dominante, weißverputzte und scharfkantig ausgebildete „Wirtschaftskubus“ eine merklich intensivere Bindung zum Entwurf der Silberhütte der Mansfeld AG als der fliesenverkleidete Wohnbereich. Auch findet sich ein eindeutig dem Industriebau entliehenes Konstruktionsmoment nur beim Wirtschaftstrakt: Das Prinzip des bereits bei „Forsterhof“ und Silberlaugerei eingesetzten „elastischen Grundrisses“ verwertend, haben sich Anrichte und Küche ein langgezogenes, liegendrechteckiges Fenster zu

²³⁵ Vgl. hierzu die Grundrissabbildungen englischer Landhäuser des 19. Jahrhunderts in: Muthesius, Hermann.: Das englische Haus. Bd. 1, Berlin ²1908, S. 154, 160, 166, 171, 174, 182, 192 sowie zu deren Einfluss auf Muthesius‘ Grundrisse Abb. 114 der vorliegenden Abhandlung und die Abb. in: Posener (1978), S. 62, 64, 108, 111. Gellhorn dürfte mit der beinahe formelhaften appendixartigen Artikulation des Wirtschaftstraktes zahlreicher Vorkriegsbauten vertraut gewesen sein, denn Muthesius publizierte auch nachfolgend unermüdlich Abbildungen von in dieser Form hierarchisierten Wohnbauten, zu denen beispielsweise auch Richard Riemerschmids „Haus Wieland“ (1905-13) in Herrlingen oder das „Landhaus Fritz Frank“ in Witzenhausen (1906) zu zählen sind. Zu letztgenannten Bauten vgl. die Abbildungen in: Muthesius, Hermann: Landhaus und Garten. München ²1910, S. 2-5.

²³⁶ So stellte u.a. Walter Gropius innerhalb seiner Publikationen zu den 1926 vollendeten Dessauer Meisterhäusern stets den Wirtschaftstrakt – insbesondere die Küche – in den Mittelpunkt, um die scheinbar hochgradige Funktionalität seiner Bauten zu belegen. Zu den Dessauer Meisterhäusern vgl. Lupfer, Gilbert / Sigel, Paul: „bauen bedeutet gestalten von lebensvorgängen“. Die Meisterhäuser in Dessau. S. 27. In: Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau. AK, Dessau 2000, S. 9-34 sowie Abb. 109 und 109.1 der vorliegenden Abhandlung.

²³⁷ Vgl. u.a. die Besprechung der Essener Villa Hügel in: Buddensieg (1984), S. 9.

teilen. Sie werden lediglich durch eine nichttragende Wand, die nach außen unsichtbar an den mittleren Fensterpfosten stößt, voneinander getrennt. Unter Rücksichtnahme auf den in der Anrichte angebrachten, nicht versetzbaren Kamin konnte die Größe beider Räume in zwingender Analogie zu dem nach Multifunktionalität strebenden damaligen Industriebau somit in Veränderung der Anforderungen kostensparend variiert werden.

Der Wirtschaftstrakt lässt im Kontrast zum West- und Südteil des Landhauses intensiver fabrik- und maschinenaffine Wohnbauten radikal-moderner Kollegen Alfred Gellhorns assoziieren. Die Ausführung dieser Bauten war zum Zeitpunkt der „Landhaus E.“-Projektierung in Deutschland zwar zumeist noch zum Scheitern verurteilt, doch hatte zumindest Le Corbusier in Frankreich seit Vollendung seines Pariser „Haus Ozenfant“ (1922) (**Abb. 67**) bereits mehrfach seiner vielzitierten Idee von einer „machine à habiter“²³⁸ ansatzweise Ausdruck verleihen können. In Deutschland waren die ersten Einfamilien-„machines à habiter“ indes nur kurze Zeit vor der „Landhaus E.“-Projektierung vollendet worden – wie das Beispiel der ihrerseits durch Le Corbusier beeinflussten Dessauer Meisterhäuser (1925-26) Walter Gropius²³⁹ (**Abb. 109, 109.1**) veranschaulicht. In Anbetracht der bereits bei der Silberhütte der Mansfeld AG herausgearbeiteten, evidenten Maschinen-Metaphorik eines scharfkantig geschnittenen, ornamentlos belassenen, weißgestrichenen Baukörpers drängt sich den Betrachtenden des „Landhaus E.“- „Wirtschaftskubus“ der Glaube auf, dieses Gebäude verfüge über eine nach tayloristischen Prinzipien optimierte Grundrissorganisation und berge eine mit aktuellen Fabrikanlagen konkurrierende, hochmoderne, maschinengesteuerte Ausstattung in sich. Die selbst unter Moderne-Befürwortern keineswegs unumstrittene fabrikartige Inszenierung von Wohnhäusern²⁴⁰ wurde beim „Landhaus E.“ zusätzlich durch eine Publikation forciert, die der hochtechnisierten Innenausstattung ungewöhnlich viel Beachtung beimaß. Sie hob die Existenz eines als besonders ausgeklügelt präsentierten Belüftungs- und Belichtungssystems hervor und billigte der detaillierten Aufzählung von Aufzugsvorrichtungen, angewandten Standardelementen sowie elektrischen Geräten beinahe mehr Raum zu als der Beschreibung der

²³⁸ An dieser Stelle sei nochmals betont, dass es Le Corbusier – zumindest offiziell – entgegen der oftmals vernehmbaren Fehlinterpretation nicht um eine Mechanisierung des Lebens im eigenen Heim, sondern um eine Mechanisierung des Hauses, d.h. um eine In-Dienst-Stellung der Architektur ging. Irreführend ist in diesem Kontext auch die im deutschen Sprachraum übliche, nicht wirklich zutreffende Übersetzung der im Jahre 1922 geäußerten Worten Le Corbusiers „*La maison est une machine à habiter*“ in „Wohnmaschine“. Zu diesem vieldiskutierten Le Corbusier-Zitat vgl. auch Riehl, Martin: *Vers une architecture. Das moderne Bauprogramm des Le Corbusier*. München 1992, insbes. S. 33-35.

²³⁹ Siehe hierzu: *Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau*. AK, Dessau 2000 - Engelmann, Christine / Schädlich, Christian: *Die Bauhausbauten in Dessau*. Berlin 1991, 31-48.

²⁴⁰ Schon 1928 bezeichnete Bruno Taut eine „nach Art eines Ingenieurs“ errichtete Wohnung, die „die Normalfamilie mit drei Kindern als den Betrieb ansieht, für den er die Maschinen und die Fabrik konstruiert“ als verwerflich. Vgl. Taut, Bruno: *Die Grundrissfrage*. In: *Wohnungswirtschaft* 21/22 (1928), S. 314.

eigentlichen Landhausarchitektur.²⁴¹ Augenscheinlich sollte dabei die damals gemeinhin als „*Brückenkopf der Moderne*“²⁴² gehandelte Einbauküche zum unbedingten Höhepunkt des „Hightech-Labors“ der Familie Ebstein stilisiert werden. An dieser Stelle wird die Diskrepanz zwischen sozialer und technischer Fortschrittlichkeit der 1920er Jahre erneut besonders plastisch greifbar: Weit über die Fachzeitschriften hinausgehend wurde eifrigst über die arbeitserleichternde Neuorganisation der gesamten Wohnung²⁴³, insbesondere aber der Küche²⁴⁴ diskutiert. Die nach tayloristischen Prinzipien durchdachte, mit zahlreichen elektrischen Hilfsmitteln versehene Küche wurde zum Eichmaß untrüglicher „Modernität“ erklärt.²⁴⁵ Dass man entgegen der Aussagen der Vertreter des „Neuen Bauens“ unter „Modernität“ jedoch zumeist lediglich eine höhere wirtschaftliche Effizienz und keineswegs die oftmals unterstellte Aufhebung sozialen Ungleichgewichts verstand, belegt der Blick in entstehungszeitliche Texte: Nicht selten wurde sogar exakt gegenteilig darüber nachgedacht, wie mit Hilfe der neuen technischen Errungenschaften die alten Machtverhältnisse zu konservieren seien.²⁴⁶ Wenn daher die der Idee der „*machine à habiter*“ folgende fabrikanaloge Gestaltung der „Landhaus E.“-Nordseite dazu veranlassen sollte, das Haus als Objekt zu verstehen, das seinen Bewohnerinnen und Bewohnern so exzellent wie eine Maschine diene, darf man zusammenfassend keineswegs eine weitere Parallele zur Fabrik außer Acht lassen: Sowohl die damaligen Fabrikfassaden als auch die Fassade des „Landhauses E.“ verschwiegen, dass zur Bedienung dieser „Maschinen“ noch immer bereitwillig als rangniedriger eingestufte Bedienstete eingesetzt wurden.

Nach Passieren des Haupteingangs wird der an der Fassade gewonnene fabrikanaloge Eindruck durch die Vorhallengestaltung besiegelt: Aufgrund der metallisch-mechanisch konstruiert anmutenden, mit Blattaluminium verkleideten Wände, der schwarzgestrichenen, mit industriell gefertigten Bauhaus-Metallklinken versehenen Türen und der im „Neuen Bauen“ beliebten, quadratisch verglasten

²⁴¹ Vgl. die Ausführungen in: Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), insbes. S. 12-14.

²⁴² Zur Popularität der Einbauküche als Insignium besonderer Progressivität aus damaliger Sicht vgl. u.a. Platz (1925), S. 128/129. Aus heutiger Perspektive vgl. Hartmann, Kristiana: Alltagskultur, Alltagsleben, Wohnkultur. insbes. S. 269-294. In: Kähler (1996), S. 185-304.

²⁴³ Als damals bekannteste diesbezügliche Publikation vgl. Taut, Bruno: Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. Leipzig 1924. Als zeittypische Würdigung dieses Werkes vgl. Platz (1933), S. 54-56.

²⁴⁴ Seit den 1910er Jahren mehrten sich – in Analogie zum Taylorismus der Industrie – auch die Schriften zur „rationellen“ Haushaltsführung. Siehe u.a. Frederick, Christine: Die rationelle Haushaltsführung. Engl. Originalausgabe 1915, deutsch: 1920. Zur nachhaltigen Wirkung dieses Buches s. Colomina (1999), S. 148.

²⁴⁵ Und wurde daher auch auf der Stuttgarter DWB-Ausstellung „Die Wohnung“ (1927) intensiv berücksichtigt. Zu der „Küchen-Abteilung“ der Werkbund-Ausstellung vgl. auch Kirsch (1987), S. 32ff.

²⁴⁶ Das Denken der damaligen gesellschaftlichen Mehrheit besonders exzellent widerspiegelnd: Platz, G.A. (1933), S. 126/127.

Belichtungsdurchbrüche des Daches²⁴⁷ herrschte dort geradezu die Atmosphäre eines Maschinenraums vor. Hinsichtlich der Kombination von geringer Breite und ausgeprägter Länge drängt sich zudem der gedankliche Brückenschlag zu einem der von den Vertretern des „Neuen Bauens“ vielerorts gepriesenen Eisenbahnwaggons²⁴⁸ auf. Ob die technoide Vorhallengestaltung primär auf den Wünschen von Auftraggeber und -geberin oder auf Gellhorns Intentionen fußte, lässt sich heute nicht mehr eruieren. Feststeht lediglich, dass sie unter progressiven Zeitgenossen auf große Anerkennung stieß. Begeisterung löste insbesondere der reichliche Einsatz der damals gewichtigen Industrialisierungs-Insignien Glas und Metall²⁴⁹ aus. Dabei beschränkte man sich nicht auf eine bloße Inkenntnisnahme dieser Materialien, sondern ließ sich zu weiterführenden Interpretationen animieren: So glaubte Paul F. Schmidt, im Wechsel der schwarzen und mattsilbernen Streifen der Wände eine Widerspiegelung der zwei Hauptfunktionen des Gebäudes – des Arbeitens und des Repräsentierens – wiederzuerkennen.²⁵⁰ Walter Müller-Wulckow indes begeisterte sich zunächst vor allem für die seiner Ansicht nach vorbildlich ökonomiegeleitete Konstruktion des Oberlichtes – ein bei Dunkelheit elektrisch zu beleuchtender, verglaster Deckendurchbruch (**Abb. 27.8**) – um anschließend der angeblich über die Materialien gewährleisteten Bezugnahme zur technisierten Außenwelt zu huldigen. Wegen ihrer „*glatten metallischen Wirkung*“ bezeichnete er die Vorhalle als „*gefühlsmäßig gute(n) Übergang von Straße (Auto) zu Wohnraum.*“²⁵¹ Berücksichtigt man, dass eine vergleichbar reduzierte Beleuchtungskörper-Gestaltung der damaligen Bevölkerungsmehrheit nur von Industriebauten bekannt war²⁵², wird einmal mehr deutlich, wie sehr Müller-Wulckow geneigt war, bereits über die Beschreibung der Eingangshallen-Beleuchtung Fabrik-Assoziationen herzustellen. Müller-Wulckows Interpretation der Vorhalle als Mittlerin ergänzend, vermittelte die Vorhalle nicht nur zwischen der angeblich hochtechnisierten, anonymen Außenwelt und der behaglich organisierten Wohn-Idylle,

²⁴⁷ Zum Motiv des vom Industriebau übernommenen, in der Dachhaut gelegenen, verglasten Oberlichtes bei Wohnhäusern des „Neuen Bauens“ vgl. Vetter (2000), S. 197.

²⁴⁸ So glaubte sich beispielsweise Walter Gropius bereits angesichts eines betonten Horizontalakzents an die seinerseits hochverehrten Eisenbahnwaggons erinnert zu fühlen. Er suggerierte den Betrachtenden seiner Ansicht nach, die Bewohner und Bewohnerinnen lebten komfortabel wie „*der Reisende im Mitropa-Wagen*“. Vgl. Gropius, Walter: Das Bauhaus in Dessau: Die Bauhausmustersiedlung. S. 8. In: Bauwelt 17 (1926), H. 48, S. 5-8.

²⁴⁹ Zu dieser, nicht erst in den 1920er Jahren, sondern bereits im 19. Jahrhundert etablierten Interpretation von Stahl und Glas vgl. Piper, Ernst: Metall und Glas als Insignien der Industrialisierung. In: Piper, Ernst / Schoeps, Julius (Hg.): Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert. Basel, Boston, Berlin 1998, S. 35-54.

²⁵⁰ Vgl. Schmidt (1929), S. 140.

²⁵¹ Müller-Wulckow, Walter: Die deutsche Wohnung der Gegenwart. Königstein / Taunus, Leipzig 1932, S. 118.

²⁵² So versah u.a. ein Besucher der im Rahmen der Stuttgarter DWB-Ausstellung „Die Wohnung“ (1927) konzipierten Hallenaustellungen am Stuttgarter Gewerbehallen-Platz die dort anzutreffenden, ähnlich abstrahierten, gläsernen Beleuchtungskörper mit dem Kommentar, vergleichbare Leuchten habe man bisher „*weniger in der Privatwohnung als in Zweckbauten*“ gesehen. Vgl. die Beilage 2 zum Stuttgarter Neuen Tageblatt vom 30.07. 1927; zit. n. Kirsch (1987), S. 40. Zur Stuttgarter Ausstellung „Die Wohnung“ vgl. auch Kap. B.IV.5.3.2 der vorliegenden Abhandlung.

sondern ebenso zwischen öffentlichem und privatem Raum. Sie fungierte als erste Schleusenstufe zum „Garten-Paradies“ und kann exemplarisch genannt werden für das Streben des „Neuen Bauens“ nach einer Entgrenzung zwischen Innen und Außen²⁵³. Beim „Landhaus E.“ erfolgt diese Entgrenzung jedoch weniger im Sinne einer realen Auflösung des Mauerwerks und dessen Ersatz durch Glas wie beispielsweise bei den späten Bauten Mies van der Rohes, sondern eher auf einem narrativ-bildhaften Wege: In Übereinstimmung mit anderen Objekten des „Neuen Bauens“²⁵⁴ bildet das „Landhaus E.“ die entstehungszeitlich der Straße zugewiesene metallisch-technoide Atmosphäre²⁵⁵ nach und leitet somit eine Verzahnung mit der Außenwelt in die Wege. Resümierend sollte die Vorhalle die Familie Ebstein beim Verlassen des Hauses schonend auf die vermeintliche, großstädtische Realität einstimmen. Einmal mehr zeigen sich an dieser Stelle jedoch die Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis des „Neuen Bauens“: Weder herrschte in Zehlendorf eine ausgesprochen großstädtische Atmosphäre, noch wurde die im Inneren thematisierte Entgrenzung zwischen Innen und Außen an der „Landhaus E.“-Fassade konsequent fortgesetzt. Wie u.a. die tief in die Fassade gesetzten Fenster veranschaulichen, wurde ihnen als dominantes Thema nicht die Ent-, sondern die Ab-Grenzung von der Umwelt eingeschrieben. Ferner war der über die Industriehallen- und Eisenbahnwaggon-Metaphorik transportierte Hinweis auf Ökonomie²⁵⁶, d.h. der scheinbare Verzicht auf kostspielige Repräsentationsmotive in der Vorhalle eine Farce, denn die Verkleidung mit Blattaluminium war durchaus kostspielig. Abermals wird deutlich, dass das „Neue Bauen“ weniger Realitäten als vielmehr erdachte Bilder potentieller Realitäten schuf.

Im Kontext des Lobgesanges auf das industrialisierte Automobil-Zeitalter an Nord- und Ostseite wirkt der nach Süden und Westen ausgerichtete, eher der Handwerksromantik früherer Landhäuser nahestehende, fliesenummantelte Wohntrakt wie ein Relikt aus längst vergangenen Zeiten. Konsequenter betrachtet, deutete allerdings bereits die Wahl des Baumaterials Ziegelstein und der damit einhergehende Verzicht auf eine kostengünstige, fabrikgemäße Grundrissumbildung wie sie bei der Anwendung einer Stahlbetonkonstruktion möglich gewesen wäre, darauf hin, dass der Auftraggeber und die Auftraggeberin nicht um jeden Preis in einem austauschbaren Fabrikanalogon bzw. in einem multifunktional nutzbaren Eigenheim leben wollten, sondern primär nach einer individuellen Note verlangten. Da die an die damalige Bewertung von

²⁵³ Dieses Streben des „Neuen Bauens“ wurde u.a. ausgiebigst untersucht bei: Vetter (2000).

²⁵⁴ Das Motiv der Straße in modernen Wohnungen der 1920er Jahre wurde u.a. auch von Ernst Bloch diskutiert: „*Die Wand im Zimmer sieht grau (...) aus wie die Straße*“. Vgl. Bloch, Ernst: Die Leere. In: ders.: Erbschaft dieser Zeit. (1935); zit. n. Vetter (2000), S. 147.

²⁵⁵ Diese Sicht, die zunächst die gesamte Außenwelt des Hauses auf die Straße reduziert, um diese wiederum auf technoid-metallische Aspekte zu begrenzen, findet sich besonders eindringlich bei: Müller-Wulckow (1932), S. 118.

²⁵⁶ Zur Interpretation des Eisenbahnwaggons als wesentlichem Sinnbild von Ökonomie in den 1920er Jahren siehe u.a. Vetter (2000), S. 224.

Fliesenverkleidung und Walmdach gebundene, vergangenheitsfixierte Geste lediglich auf die zur Straße ausgerichteten Gebäudeseiten begrenzt wird, liegt zwar die Deutung als beschwichtigende Konzession an die die Moderne verachtenden Zehlendorfer und Zehlendorferinnen nahe. Doch waren in der Realität die „regressiveren“ Seiten des „Landhauses E.“ aufgrund der blickdichten Grundstücksumwehrung von der Straße aus genauso wenig zu sehen wie die Nord- und die Ostseite. Die hinter den Fassadendetails verborgenen wahrscheinlicheren Impulse seien daher nachfolgend intensiver untersucht.

Aus westlicher Perspektive mutet das Gebäude weitaus „altertümlicher“ an, da mit der Turmassoziationen evozierenden, nördlichen Geschossaufstockung, der Staffelung formal divergierender, mit flachem Walmdach versehener Baukörper und der ockergelb gehaltenen, Horizontallinien ausbildenden Fliesenverkleidung ein Brückenschlag zur antiken Villa hergestellt wird. Konkretes Vorbild war dabei allerdings weniger das repräsentativ gestaltete Hauptgebäude der antiken Villa, sondern vielmehr die zugehörigen, vielschichtig gestaffelten Bauern- und Landarbeiterhäuser, die so genannte „Fabbrica“²⁵⁷. An dieser Stelle zeigt sich erneut eine nicht unwesentliche Bezugnahme Gellhorns auf Villen des 19. Jahrhunderts, denn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden u.a. im nahegelegenen Potsdam gleichermaßen italienisierende bürgerliche Wohnbauten, die sich insbesondere in Form so genannter „Turmvillen“²⁵⁸ größter Beliebtheit erfreuten. Versucht man der Ursache der Italien-Rezeption – bzw. präziser formuliert, der Rezeption italienisierender Villen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – beim „Landhaus E.“ nachzugehen, ist trotz aller persönlichen generellen Begeisterung Alfred Gellhorns für die „*primitive(n) Lösung(en)*“²⁵⁹ ländlicher italienischer Architektur²⁵⁹ vorrangig von einem topoibehafteten Impuls auszugehen. Im Zuge der bereits mehrfach thematisierten Suche Gellhorns nach einem „*sinnbildhaften Ausdruck*“²⁶⁰ seiner Bauten drängte sich ein Fabbrica-Rekurs geradezu auf, denn dieser war im 19. Jahrhundert zu einem Sinnbild gehobenen bürgerlichen Wohnens avanciert: In Adaption des sich von England aus rasch international verbreitenden, so genannten „italienischen Villenstils“²⁶¹ und des

²⁵⁷ Charakteristisch für die „fabbrica“ war u.a. ein Turm, der Verzicht auf repräsentatives Dekor, geschlossene Wände, relativ schmucklose Fensteröffnungen sowie eine asymmetrisch angeordnete, im Nachhinein durch Anbauten beliebig erweiterbare Gruppierung einzelner, unterschiedlich hoch ausgebildeter Gebäudeteile, die mit flach geneigten Dächern versehen wurden. Hierzu und zu deren Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Börsch-Supan, Eva: Der italienische Villenstil und Potsdam. Entwicklung und Ausprägung einer romantischen Bauform. In: Röhrbein (1996), S. 8-15 - Röhrbein, Richard: Potsdamer italienische Turmvillen. Hintergründe des Entstehens und aktuelles Interesse. S. 44. In: ders. (1996), S. 42-60.

²⁵⁸ Auch wenn der Typus der „Turmvilla“ als kunstgeschichtlicher Terminus nicht existiert, hat sich dieser Begriff für die oftmals mit Türmen versehenen Potsdamer Villen des 19. Jahrhunderts etabliert. Zur Begriffsproblematik vgl. auch Ferdinand, Helmut: Bürgerliche Villen mit Turm in Potsdam. S. 18. In: Röhrbein (1996), S. 18-29.

²⁵⁹ Vgl. Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 8.

²⁶⁰ Gellhorn, A.: Die Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst. (1954), S. 416.

²⁶¹ Hierzu ausführlich Börsch-Supan, Eva: Der „italienische Villenstil in Potsdam“. Entwicklung und

italienisierenden „Potsdamer Arkadiens“ König Friedrich Wilhelms IV.²⁶² bildete das nach adäquaten Ausdrucksmitteln seiner zunehmenden Bedeutung suchende Potsdamer Bürgertum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen am Hauptgebäude der antiken Villa orientierten, so genannten „städtisch-kompakten“ (**Abb. 110**) und einen der antiken Fabbrica nahestehenden, so genannten „ländlich-unregelmäßigen“ Wohnhaus-Typus heraus (**Abb. 110.1**).²⁶³ Da beide seither als Prototypen bürgerlichen Villenbaus in Deutschland galten, überrascht es keineswegs, dass auch Gellhorn auf den letztgenannten, die Glückseligkeit „Arkadiens“, die Idealverzahnung von Architektur und Landschaft verheißenden, vielgliedrig sich in die Landschaft einfügenden „Fabbrica“-orientierten Ur-Typus rekurrierte. Gleichwohl wurden nicht zuletzt mit den oben diskutierten Dampfer- und Fabrikkonnotationen ausreichend zeitgemäße, dem „Neuen Bauen“ nahestehende Variationsmomente beim „Landhauses E.“ geprägt.

Sind die drei dicht gereihten, schlitzförmigen Fenster der technophilen „Landhaus E.“-Nordseite als dezente Überleitung zur Rezeption italienisierender Villen an West- und Südseite auslegbar, wird ihrerseits bei der Westseite mit Hilfe der markanten Garageninszenierung ein gegenwartsverankernder Bezug hergestellt und somit ein adäquates Bindeglied zu der zukunftsfixierten Nordseite ausgebildet. Erst an der Südseite scheint man sich vollends der Vergangenheit zuwenden zu wollen. Zwar vermeidet Gellhorn auch hier eine plumpe Imitation historisch etablierter Bauformen wie sie beispielsweise in der damals noch immer beliebten Übernahme italienisierender Rundbogenfenster²⁶⁴ bestanden hätte. Doch bleiben die historischen Vorbilder – trotz des Abstraktions- und Entfremdungsansinnens und trotz der letztlich Negierung der ursprünglich angedachten Konzeption eines für italienische Villen charakteristischen Innenhofes²⁶⁵, als dessen rudimentäre Anspielung man das Glasdach oberhalb von Toilette und Bad verstehen mag – deutlich wahrnehmbar: Die breiten hölzernen Rahmen der Fenstertürflügel lassen sich durchaus noch als eine den Blick auf die

Ausprägung einer romantischen Bauform. In: Röhrbein (1996), S. 8-15.

²⁶² Vgl. hierzu u.a. Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert. AK, Potsdam 1993.

²⁶³ Zu diesen beiden, durch zwei Villen Ludwig Persius' repräsentierten Typen – zum einen die den „kompakten“ städtischen Typus vertretende „Villa Persius“ und zum anderen die den landschaftsbezogenen, „unregelmäßigen“ Typus mit Turm verkörpernde „Villa Jacobs“ vgl. ausführlich Börsch-Supan, Eva: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870. München 1977 und Röhrbein (1996), S. 116/117. Zu diesen Bauten allg. siehe auch Bohle-Heintzenberg, Sabine / Hamm, Manfred: Ludwig Persius. Architekt des Königs. Berlin 1993, S. 23ff. Fernab des antiken Vorbildes war dieses Schema nach Börsch-Supans Ansicht angelehnt an die Beziehung zwischen dem Potsdamer Schloss Charlottenhof und dem als dessen gezielten Kontrapunkt ausgebildeten „Gärtnerhaus“. Vgl. hierzu Börsch-Supan (1996), S. 11.

²⁶⁴ Zu den vor allem im Villenbau des 19. Jahrhunderts beliebten Rundbogenfenstern vgl. u.a. die Abbildungsbeispiele in: Villen und Landhäuser in Berlin. Mit Beiträgen von Julius Posener, Berlin. 1989

²⁶⁵ Zum Scheitern der geplanten Innenhofanlage vgl. Posener, Julius: *Quelque travaux...* (1932/33), S. 47.

vermeintliche „Garten-Landschaft“ rahmende Säulenreihe lesen, die an Veduten erinnernde Bilder²⁶⁶ zu erzeugen schien. Wird bei der Nordseite mit Hilfe der ausgeprägteren Höhe und des oben beschriebenen Zurückweichens des Repräsentationstraktes hinter die Fassadenflucht des Wirtschaftstraktes die den Gesamtorganismus des Hauses dominierende Rolle des Wirtschaftstraktes thematisiert, wird bei der Südseite diese Umkehrung tradierter Verhältnisse wieder zurückgenommen: Wie bei den meisten Potsdamer Villen seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überragt der Repräsentationsteil an der „Landhaus E.“-Südfassade die südlich erkennbaren Fragmente des „Nutzteils“ in Höhe und Breite; zudem sind die von den Fliesen gebildeten Horizontallinien als Nobilitierungsmoment des Wohntraktes lesbar, denn auch im vorletzten Jahrhundert blieb ähnliches Ornament bloß dem Wohntrakt vorbehalten.²⁶⁷ Generell mutet die Fliesenverkleidung südlich nicht mehr – wie noch an der Nordseite – als dezente, dem Gesamtkonzept untergeordnete Anspielung auf vergangene Epochen an, sondern als dominantes, gezielt eingesetztes, innere Gebäudehierarchien bekundendes, die Gartenseite beherrschendes Ornament.

4. Zum vermeintlichen Dialog zwischen Haus und Garten

Obschon bei der Bauaufgabe „Landhaus“ allorts die Relevanz der Beziehung zum Garten betont wird, findet der umgebende Garten bei der Analyse von Wohnbauten der 1920er Jahre leider nur selten Berücksichtigung. Zwar ist dieses Kapitel um eine Minderung dieser Diskrepanz bemüht, doch soll es auch hier weniger um eine detaillierte Besprechung des „Landhaus E.“-Gartens gehen. In Anknüpfung an die bereits oben konstatierte belvedereartige Positionierung des Gebäudes sei lediglich das Verhältnis zwischen Architektur und Garten thematisiert, da die Anlage nicht auf Gellhorns, sondern auf Plänen des Gartenarchitekten Gustav Allingers fußt. Mit Gustav Allinger (1891-1974)²⁶⁸ engagierten die Ebsteins einen seinerzeit vielbeachteten und -

²⁶⁶ Zu dem auch im „Neuen Bauen“ der 1920er Jahre noch immer etablierten Motiv des fenstergerahmten Blicks in die Natur vgl. Reichlin, Bruno: Für und Wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret-Le Corbusier. In: Daidalos 13 (1984), S. 65-78, speziell zur „Aura der Vedute“ beim Hochfenster ebd., S. 72.

²⁶⁷ Als ein Beispiel aus dem Umfeld Karl Friedrich Schinkels sei erneut die o.g. Persiussche „Villa Persius“ (1836/37) aufgeführt: Hier wurde gleichermaßen lediglich das „Hauptgebäude“ mit Horizontalstreifen überzogen und der Wirtschaftstrakt niedriger ausgebildet, um einer – nach Persius' Worten – „nicht zu billigende(n) Raum- und Kostenverschwendung für diese untergeordneten Bedürfnisse“ entgegenzuwirken. Vgl. Persius, Ludwig: Beschreibung eines bei Potsdam erbauten Wohnhauses. Sonderdruck Stadtmuseum Potsdam, Kat. I. 2566, o.O., o.J.; zit. n. Kania, Hans: Potsdam. Staats- und Bürgerbauten. (= Karl Friedrich Schinkel. Bd. 11). Berlin 1939, S. 102.

²⁶⁸ Zu Allinger siehe: Gröning, Gert: Der kommende Garten. In: Gartenkunst 7 (1995), H. 2, S. 268-281 - Hammermacher, Herta: Die Hausgärten. S. 330/331. In: Berlin und seine Bauten. Teil IV, Wohnungsbau, Band C. Berlin, München, Düsseldorf 1975, 293-394 - Mader, Günter: Gartenkunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1999, S. 74/75, 102, 147 - Reitsam, Charlotte: Gustav Allinger. In: Garten + Landschaft (1998). H. 2, S. 36-39.

beschäftigten Gartenarchitekten. In den 1920er Jahren hatte er sich durch die Leitung der Gartenbauausstellung in Dresden (1926) und zahlreiche engagierte Schriften zur Installation einer neuen Gartenkunst²⁶⁹, für die er den seinerzeit vielzitierten Begriff des „*kommenden Gartens*“²⁷⁰ prägte, einen Namen gemacht. Bis heute wird Allinger zu den Pionieren der Gartenkunst des 20. Jahrhundert gezählt. Insbesondere aus diesem Grunde sei keinesfalls verschwiegen, dass der weltanschaulich und künstlerisch offenkundig ungemein flexible Allinger bereits zu Beginn der 1930er Jahre der NSDAP beitrug und nachfolgend als ehemals progressiver Gartenarchitekt zu einem reaktionären „*Totengräber*“ demokratisch orientierter Gartenarchitektur²⁷¹ konvertieren sollte. Trotz seiner NS-Vergangenheit²⁷² und deren sichtbarem ideologischen Fortbestand in seiner Wortwahl nach 1945²⁷³, sollte es ihm als späterem Direktor des Institutes für Gartenkunst und Landschaftsgestaltung der Berliner Technischen Universität bezeichnenderweise auch nach Kriegsende nicht an Aufträgen mangeln.²⁷⁴ Speziell zum Verhältnis zwischen Gustav Allinger und Alfred Gellhorn wurden keinerlei Details überliefert.²⁷⁵ Festgehalten werden kann lediglich, dass beide vor allem der Glaube an

²⁶⁹ Als partiell das eigene Œuvre präsentierende Publikationen Allingers siehe u.a.: Allinger, Gustav: Aus englischen Gärten. In: *Gartenwelt* 30 (1926), S. 70-73 - Freilicht-Kultur im Garten und Park. In: *Die Schönheit* 22 (1926), S. 316-322 - Garten und Landschaft in England. In: *Baugilde* 8 (1926), S. 368 - Jubiläums-Gartenbauausstellung Dresden. Ein Rückblick. In: *Baugilde* 8 (1926), S. 114 - Blütenteppiche. In: *Gartenschönheit* 8 (1927), S. 85 - Form und Inhalt von Garten und Park. In: *Baugilde* 9 (1927), S. 714-718 - Der moderne Garten und Park. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 48 (1928), S. 593-597, 609-613 - Das grüne Oberschlesien. In: *Heim. Schlesische Monatshefte der Wohnungsfürsorgegesellschaft für Oberschlesien* 9 (1928), S. 180 - Internationale Gartenkunst und öffentliche Gärten deutscher Städte. In: *Die Volkswohnung* (1929), S. 185-196 - Bayreuth. Neue Parkanlage am Festspielhaus. In: *Daheim* 66 (1930), Nr. 47 - Haus und Garten als Einheit. Zwei gemeinsame Arbeiten von Hans Geber und Gustav Allinger. In: *Deutsche Bauzeitung* 65 (1931), S. 475-480 - Deutsche Gartenbauausstellung Berlin 1933. Künstlerischer Leiter: Gustav Allinger. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, S. 397-403 - Ausstellung „Sommerblumen am Funkturm“, Berlin. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 54 (1934), S. 465-70 - Der Hausgarten von heute. In: *Gartenschönheit* 17 (1936), S. 200-203 - Gärten in der Landschaft von Gustav Allinger. In: *Dekorative Kunst* 10 (1939), S. 341-44 - Vom Wesen der Form in der Landschaftsgestaltung. In: *Gartenkunst* 54 (1941), S. 37-53. Als Einzelveröffentlichungen Allingers erschienen zudem: Allinger, Gustav: *Die Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung Dresden. Berlin 1926 - Der deutsche Garten.* München 1950 - *Das Gartenheim.* o.O. 1953 - *Schöne Wohngärten in Stadt und Land.* o.O. 1955 - *Das Hohelied von Gartenkunst und Gartenbau.* Berlin, Hamburg 1963.

²⁷⁰ Zu diesem Begriff siehe Gröning (1995), S. 268-281.

²⁷¹ Gröning, Gert (1995), S. 269.

²⁷² Hierzu Gröning (1995), S. 269, Anm. 2 - Reitsam (1998). Angaben zu Allingers Tätigkeit im Nationalsozialismus finden sich zudem in dem in der vorliegenden Abhandlung nicht mehr berücksichtigten Werk: Zeller, Thomas: *Straße, Bahn, Panorama. Verkehrswege und Landschaftsveränderung in Deutschland von 1930 bis 1990.* Frankfurt / Main 2002.

²⁷³ Als ein Beispiel unter vielen sei Allingers bereits in der Titelwahl nicht unproblematische Schrift „*Der deutsche Garten*“ (München 1950) genannt, in der er sich nicht scheut, das „*Eigenheim mit Garten*“ als „*Traum deutscher Männer und Frauen*“ zu besprechen, die „*einmal Herr auf eigenem Grund und Boden werden wollen*“, wobei er meinte, betonen zu müssen, dass dies keine materielle Ursache habe, sondern vielmehr „*Teil des Blutserbes*“ (!) der „*Urväter und Urmütter*“ sei. Vg. ebd. S. 188.

²⁷⁴ Zu dieser Phase vgl. Reitsam (1998), S. 38/39.

²⁷⁵ In dem in der Plansammlung der Technischen Universität Berlin archivierten und z. Zeitpunkt der Entstehung der vorliegenden Abhandlung in Bearbeitung befindlichen Nachlass Gustav Allingers konnte nach telefonischer Auskunft des dortigen Mitarbeiters Herrn Radeke an die Verfasserin vom

das Gesamtkunstideal einte²⁷⁶ und die Zusammenarbeit beim „Landhaus E.“ offenbar so erfolgreich verlief, dass Gellhorn und Allinger nachfolgend auch beim Wohnhaus- und Gartenentwurf des Schriftstellerpaares Grete und Paul Oskar Höcker²⁷⁷ zusammenarbeiteten. (**Abb. 31-31.3**)

Der eigentlichen Darlegung des Verhältnisses zwischen „Landhaus E.“ und Garten vorangestellt sei, dass auch der Ebsteinsche Garten durch deutliche Reminszenzen an die Reformdebatte der Jahrhundertwende geprägt ist. Auch wenn die Beauftragung eines Gartenarchitekten dem Landhausgartenideal des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts grundsätzlich widersprach²⁷⁸, waren die gestalterischen Grundzüge des den „Ozeandampfer Ebstein“ nach Süden und Westen meerartig umgebenden Gartens erheblich der Gartenreform-Debatte des frühen 20. Jahrhunderts verpflichtet: Zunächst war die als Sichtschutz artikulierte, hohe Grundstücksumrandung mit Hecken, Bäumen und Rhododendren ein ausgesprochen charakteristisches Merkmal von Landhausgärten der Jahrhundertwende.²⁷⁹ Wenngleich es sich bei dieser ursprünglich gegen die Villa des ausgehenden 19. Jahrhunderts gerichteten Grundstücksumwehru²⁸⁰ um einen merklichen Rückgriff handelte, befand sich das „Landhaus E.“ mit dieser Traditionsgebundenheit unter den modernen Wohnbauten der 1920er Jahre in bester Gesellschaft. Denn obschon diese Traditionsanbindung in der Regel nicht thematisiert wird, weisen zahlreiche der so genannten Moderne-Inkunabeln eine ähnliche Einfriedungssituation auf.²⁸¹ Beim „Landhaus E.“-Garten waren zudem die vorrangig schnurgerade ausgebildeten, rechtwinkelig aufeinandertreffenden Steinplattenwege²⁸²

20.02.2003 keine schriftliche Korrespondenz zwischen Gellhorn und Allinger nachgewiesen werden.

²⁷⁶ Zu Allingers Gesamtkunstideal vgl. Reitsam (1998), S. 37.

²⁷⁷ Zum Garten Höcker vgl. Hammermacher S. 338/339.

²⁷⁸ So plädierte u.a. Hermann Muthesius für die Anlage des Gartens durch den Architekten, da die Beziehung zwischen Haus und Garten derart „*intimer Natur*“ sei, „*daß es eine blanke Unmöglichkeit*“ wäre, „*zwei einander fremde Personen (...) das Haus und seine Umgebung gestalten*“ zu lassen. Vgl. Muthesius (1910), S. XXV.

²⁷⁹ U.a. nach Ansicht Leberecht Migges konnten die Vorsorgemaßnahmen gegen einen Einblick von außen gar nicht „*sorgfältig genug geschehen*“. Vgl. Migge, Leberecht: Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts. Jena 1913, S. 62. Auch Hermann Muthesius glaubte, zu dem „*unerläßlich festen Gerippe des Gartens*“ gehöre die „*Umwehru^{ng} (...) am besten durch eine Mauer oder eine Taxushecke*“. Vgl. Muthesius, Hermann: Der geordnete Garten. In: Stadtbaukunst alter und neuer Zeit 20/21 (1920), S. 337f., zit. n. Mader (1999), S. 28.

²⁸⁰ Zur These einer gezielt gegen die nach bestmöglicher Sichtbarkeit inszenierten Villen des 19. Jahrhunderts gerichteten Abschirmung der Landhäuser der Jahrhundertwende siehe auch Posener (1978), S. 9.

²⁸¹ So bespricht u.a. Ita Heinze-Greenberg die das Berliner Wohnhaus Erich Mendelsohns „Am Rupenhorn“ umgebende Mauer als ein Mendelsohnsches Spezifikum ohne einen Hinweis auf deren historischen Ursprung zu liefern. Vgl. Heinze-Greenberg, Ita: „Oft fürchte ich den Neid der Götter.“ Erfolg, Haus und Heim. S. 208. In: Mendelsohn (1999), S. 200-213.

²⁸² Zu dem im frühen 20. Jahrhundert sehr verbreiteten, aus England übernommenen Steinplattenweg siehe Gröning, Gert / Schneider, Uwe: Der Plattenweg. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der Hausgartengestaltung des 20. Jahrhunderts. In: Gartenkunst 6 (1994), S. 344-355. Allinger ließ in seinen Gärten ausschließlich Natursteinplatten verlegen. Vgl. Reitsam (1998), S. 37.

und die in Anlehnung an den so genannten „architektonischen Garten“²⁸³ erfolgte Zerlegung in Funktionseinheiten im Kontext der Landhausgarten-Diskussion des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts zu deuten.²⁸⁴ Auch die Aufstellung einer am südwestlichen Grundstücksrand positionierten Plastik entsprach vollends dem vom Gesamtkunst-Leitbild geprägten Gartenideal der Jahrhundertwende. Dabei wurde die Belling-Plastik (**Abb. 27.19**) innerhalb des Ebsteinschen Gartens – an die Schinkel-Rezeption bei Ludwig Mies van der Rohe erinnernd – gleichermaßen raumbildend und –begrenzend positioniert²⁸⁵: Sie markiert einerseits die südwestlichen Grundstücksgrenzen und vermittelt andererseits doch zugleich zwischen Straße und Ebsteinschem Grundstück.

Abweichungen vom Landhausgartenideal des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts sind beim „Landhaus E.“-Garten lediglich auf zwei Ebenen festzustellen: Zum einen besteht eine – wenngleich in der Moderne der 1920er Jahre häufig anzutreffende – Variation in der dem „Neuen Bauen“ nahestehenden Präferenz geometrischer Grundformen bei der Wahl quadratischer anstelle der seinerzeit als „natürlicher“ geltenden polygonalen Platten.²⁸⁶ Zum anderen wich der gleichermaßen für die Moderne der 1920er Jahre bezeichnende Verzicht auf ein symmetrisches Ordnungsgefüge und eine hierarchisierende Achsenbildung²⁸⁷ vom Landhausgarten-Ideal des beginnenden 20. Jahrhunderts ab. Die stattdessen nachweisbaren, dezenten Landschaftsgarten-Anspielungen²⁸⁸ sind indes als ein wesentliches, keineswegs allerorts gefeiertes Charakteristikum Gustav Allingers zu begreifen.²⁸⁹

²⁸³ Entstehungszeitlich definierte man den so genannten „architektonischen Garten“ als eine nach geometrischen Prinzipien und streng nach Funktionen unterteilte Anlage vgl. u.a. Migge (1913), S. 66/67.

²⁸⁴ In dem Glauben, Architektur und Garten müssten von nun an wieder über dieselben geistigen Wurzeln verfügen, war der am englischen Landschaftsgarten orientierte, so genannte „malerische“ Villengarten des 19. Jahrhunderts als „künstlich“ in Verruf geraten. In Analogie zur Architektur, als deren Erweiterung man den Garten begriff, verkündete man, abstrakte und geometrische Formen stünden der Natur näher als solche, die die Natur imitierten. Als zeitgenössische Stimmen hierzu vgl. Migge, Leberecht: Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts. Jena 1913, insbes. S. 65 - Muthesius, Hermann: Landhaus und Garten. (1910), S. XXV/XXVI. Zum Landhausgarten des frühen 20. Jahrhunderts als Gegenbewegung zum Landschaftsgarten des 19. Jahrhunderts vgl. auch Hammerbacher, Herta: Die Hausgärten. In: Berlin und seine Bauten. (1975), S. 11, 293-362 - Baudenkmale in Berlin. (1995), S. 69.

²⁸⁵ Zur raumbildenden Funktion von Gartenplastiken bei Ludwig Mies van der Rohe vgl. Bergdoll, Barry: Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe. S. 80. In: Riley / Bergdoll (2001), S. 67-105.

²⁸⁶ Zu dieser im frühen 20. Jahrhundert beliebten und vor allem zu NS-Zeiten wiederbelebten Interpretation größerer „Natürlichkeit“ polygonaler Steinplatten vgl. Gröning / Schneider (1994).

²⁸⁷ Zur Tendenz der Meidung von Symmetrie und repräsentativen Achsenbildungen in der Moderne der 1920er Jahre vgl. Mader (1999), S. 86.

²⁸⁸ Als dezente Anspielung auf den Landschaftsgarten innerhalb des „Landhaus E.“-Gartens sei vor allem die leicht kurvige Anlage des in der nordwestlichen Hälfte befindlichen Weges verstanden.

²⁸⁹ Günter Mader bezeichnete den für die Dresdener Gartenbauausstellung (1926) konzipierten, sogenannten „Kommenden Garten“ Allingers, der gleichermaßen als Kombination zwischen „Landschafts-“ und „architektonischem“ Garten zu begreifen ist, als „unzeitgemäß präventiv“ und „stilistisch sehr unentschieden“ vgl. Mader (1999), S. 74.

Widmet man sich nun der eigentlichen Fragestellung nach dem Verhältnis zwischen Haus und Garten, ist zunächst zu betonen, dass sowohl die zeitgenössische als auch die aktuellere Rezeption beim „Landhaus E.“ immerzu einen einzigartigen Dialog mit dem Garten zu erkennen glaubt²⁹⁰ und sich somit unbesehen der Beschreibung Alfred Gellhorns anschließt²⁹¹. In Wahrheit ist der vielbeschworene Dialog zwischen „Landhaus E.“ und Garten allerdings treffender als Monolog zu bezeichnen, denn im Grunde unterwirft das Haus den Garten in offenkundiger Orientierung an den Forderungen der Landhausdiskussion der Jahrhundertwende²⁹²: Der Garten übernimmt mit dem wechselnden Höhenniveau von Sträuchern und Hecken, der prononcierten Setzung einzelner Pflanzen in den Achsen von Gebäudevor- und Rücksprüngen, der vom Grundriss des Hauses diktierten Anlage von Blumenbeeten, der an den Zimmerfunktionen orientierten Zuteilung von Gartenzonen²⁹³, sowie der Terrasseninstallation wichtige architektonische Prinzipien des Landhauses. Auf diese Weise werden im Garten – wie man es schon um die Jahrhundertwende gefordert hatte – die „*Gepflogenheiten des Hauslebens*“ wiederholt und somit der Garten als „*erweiterte Wohnung*“²⁹⁴, nicht jedoch als eigenständige Anlage definiert. Umgekehrt wird beim Wohnhaus eine Orientierung an den Gegebenheiten des Terrains verweigert. Gellhorns Behauptung widersprechend, kann nicht einmal die südwestliche Rundung des „Landhaus E.“-Grundrisses als Bezugnahme auf die Fichtenreihe interpretiert werden. Zum einen ist die abgerundete Grundrissbildung des Landhauses, wie schon im vorigen Kapitel angedeutet wurde, vorrangig als Dampferkonnotationsmoment oder als Hommage an die Dynamik des Automobils zu lesen. Zum anderen lässt ein genauer Blick auf die Fichten keineswegs eine gekurvte, sondern vielmehr eine eher diagonal in das Grundstück gesetzte Fichten-Reihung erkennen. Auch könnte die südwestliche Rundung des „Landhaus E.“-Grundrisses als Bezugnahme auf das gleichermaßen stark geschwungene Zehlendorfer Straßennetz²⁹⁵ verstanden werden. Dessen Struktur bezeugte originär allerdings weniger eine automobil- und dampferguthießende Hommage an eine technikgeleitete Zukunft als vielmehr eine zwingend gegenteilig zu verstehende, mittelalterverherrlichende Vergangenheitsfixierung: Die Linienführung des Straßennetzes entsprach nämlich der konservativen Städtebauideologie Camillo Sittes.²⁹⁶ Die dennoch hartnäckig seitens Gellhorn aufrechterhaltene Behauptung, die

²⁹⁰ Vgl. Schmidt (1929), S. 139 - P. (1931), S. 40 - Posener (1932/33), S. 47 - Berlin und seine Bauten. (1975), S. 21.

²⁹¹ Gellhorns Hervorhebung, bei diesem Gebäude besonderen Wert auf die gegenseitige Abstimmung von Haus und Garten gelegt zu haben, findet sich in: Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 8, 11.

²⁹² Als Zusammenfassung der Diskussion über das Idealverhältnis zwischen Haus und Garten um 1900 aus damaliger Sicht siehe Migge (1913), insbes. S. 62/63.

²⁹³ Beispielsweise wurde der Kinderspielplatz direkt gegenüber dem Kinderspielzimmer angelegt. Zu dieser, bereits in den Vorkriegsjahren etablierten Abstimmung der Gartenzonen auf die Raumabfolge des Hauses vgl. Migge (1913), insbes. S. 62.

²⁹⁴ Diese Aufforderung u.a. bei Migge (1913), S. 62/63.

²⁹⁵ Zu dem kurvenreichen Zehlendorfer Straßennetz vgl. Baudenkmale in Berlin. (1995), S. 36.

²⁹⁶ Vgl. hierzu das um die Jahrhundertwende vielgelesene Werk Sitte, Camillo: Der Städtebau nach

südliche Grundrissrundung aus der benachbarten Fichtenreihe abgeleitet zu haben, steht in ihrer Verschleierungsrhetorik nicht nur den funktions- und umgebungsbetonten Deutungsmodellen des „Neuen Bauens“ nahe, sondern befand sich auch in bester Muthesius-Tradition: Bereits Hermann Muthesius versuchte mit Vorliebe diverse Grundrissabsonderheiten seiner Landhäuser über den umgebenden Garten zu legitimieren, obschon diese Argumentation zumeist jeglicher Basis entbehrte.²⁹⁷ Gellhorn verfolgte mit seiner letztlich unzutreffenden Darstellung vermutlich nicht alleine das Ziel, als zeitgemäß zweckgebundener Planer aufzutumpfen. Um neue Auftraggeber zu gewinnen, erstrebte er möglicherweise zugleich, mit Hilfe der Überbetonung eines angeblich primär naturbezogenen Agierens auch konservativ voreingenommene Schichten innerhalb der Leserschaft anzusprechen. Augenscheinlich war er mit dieser Taktik erfolgreich, denn selbst die der radikalen Moderne gegenüber kritisch gesonnenen Rezensenten seines Landhauses übernahmen seine „Fichten-Argumentation“ anstandslos.²⁹⁸ Angesichts der oben beschriebenen Streitigkeiten um die Zehlendorfer Großsiedlung lag eine naturfixierte Beschwichtigungstaktik schon gegenüber den Baubeamten nahe. Schließlich hatten die Zehlendorfer Baubehörden bei den ersten Siedlungsplänen Tauts, Haerings und Salvisbergs vor allem die angeblich fehlende Rücksichtnahme auf das Gelände gerügt²⁹⁹ und erst nachgegeben, nachdem die verantwortlichen Architekten vorzugeben begannen, sorgsam um die Erhaltung eines möglichst hohen Anteils des ursprünglichen Baumbestandes vor Ort bemüht zu sein.³⁰⁰

Im Grunde verstößt die Dominanz des „Landhauses E.“ über den Garten gegen die Gellhornsche Forderung nach einem gleichberechtigten Miteinander aller beteiligten Künstler.³⁰¹ Ungeachtet der Überlegung, ob die Initialzündung zu dieser Hierarchisierung von Gellhorn oder Familie Ebstein ausging, wird zum wiederholten Male die Diskrepanz zwischen theoretisch artikuliertem Anspruch und künstlerischer Praxis deutlich. Gleichzeitig scheint die sorgfältige Installierung eines den Ordnungssystemen des Hauses verpflichteten Gartens rückwärtsorientiert, da sie vehement gegen die seitens der Forschung lange konstatierte, vermeintliche Beziehungslosigkeit zwischen moderner Architektur und umgebendem Grün³⁰² verstößt. Widmet man sich dieser „Beziehungslosigkeits“-These intensiver, ist die

seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien, Leipzig 1901.

²⁹⁷ Nach Aussage Julius Poseners versuchte Hermann Muthesius beispielsweise die Grundrissanordnung des Berliner „Hauses Freudenberg“ (1907/08) über die nahegelegene Rehwiese zu rechtfertigen. Posener konnte jedoch überzeugend belegen, dass die Grundrissrundung des „Hauses Freudenberg“ keineswegs umweltgebunden war, sondern ausschließlich auf vorgefassten Formideen Hermann Muthesius' fußte. Vgl. hierzu Posener (1978), S. 10.

²⁹⁸ Vgl. die Gellhorns Argumentation übernehmenden Artikel Schmidt (1929) u. P. (1931).

²⁹⁹ Zur Kritik der Baubehörden an der Zehlendorfer Waldsiedlung vgl. Jaeggi (1984), S. 138.

³⁰⁰ Zur Abstimmung der Zehlendorfer Waldsiedlung auf das Baugelände vgl. Jaeggi (1984), S. 157.

³⁰¹ U.a. Gellhorn, A.: Die Gemeinsamkeit von bildender Kunst und Architektur. (1954), S. 415.

³⁰² Die Behauptung weitestgehender Beziehungslosigkeit zwischen Architektur und Natur in der europäischen Moderne u.a. bei Vetter (2000), S. 120.

kunsthistorische Forschung in ihrer Begründung in zwei Lager gespalten: Eine Seite unterstellt den Vertretern des „Neuen Bauens“ der 1920er Jahre nachgerade Naturfeindlichkeit oder zumindest ein hochgradiges Desinteresse an der Natur.³⁰³ Die andere Seite argumentiert mit der emanzipatorisch fundierten Behauptung, die Natur sei von den Vertretern der Moderne gezielt „unberührt“ und „wild“ belassen worden, um gleichberechtigt neben der durch Menschenhand geprägten Architektur existieren zu können.³⁰⁴ Problematisch ist bei beiden Deutungsmodellen, dass sie sich erneut vornehmlich auf die theoretischen Äußerungen einiger weniger selbsternannter Architektur-Ikonen berufen und nachfolgend nicht überprüft wurde, ob die wohlklingenden Theorien auch wirklich in die Tat umgesetzt wurden.³⁰⁵

Auch wenn es nicht Ziel der vorliegenden Abhandlung sein kann, das Verhältnis von Haus und Garten in der Moderne der 1920er Jahre erschöpfend aufzuarbeiten, empfiehlt es sich zumindest, bei der stilistischen Standortbestimmung des „Landhaus E.“-Gartens eine differenziertere, stärker Theorie und Praxis trennende Betrachtung der Gärten der Moderne walten zu lassen, als sie die Forschung bisher bot.³⁰⁶ Würde man unbeirrt an den von der Architekturhistoriographie bisher bereitgestellten Schemata festhalten und somit ergebenst dem Moderne-Paradigma nach beständigem Innovationzwang vertrauen, wirkt das in strenger Rangordnung gehaltene Haus-Garten-Konzept des „Landhauses E.“ neben der scheinbar enthierarchisierten Haus-Garten-Konstellation der Dessauer Meisterhäuser Walter Gropius‘ freilich anachronistisch. Auch vor Le Corbusiers theoretischen Ausführungen zum Sieg des Dachgartens mutet das tradierte Gellhorn-Allingersche Arrangement deutlich weniger progressiv an. Doch bereits ein einziger Blick auf die wahrhaftig ausgeführten Bauten Le Corbusiers verwässert diese Kategorisierung, denn auch Le Corbusier unterwarf den Garten in der Praxis und ordnete ihn – wie Gellhorn und Allinger – nach den historisch überlieferten Prinzipien

³⁰³ Diese Tendenz u.a. bei Kief (1978), S. 16 - Pehnt, Wolfgang: Architektur. S. 342, 346. In: Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: 1880-1940. Berlin 1977 (= Propyläen-Kunstgeschichte Bd.12), S. 331-346.

³⁰⁴ U.a. bei Jacobs Joachim W.: Bauhaus und Außenraumplanung. S. 164. In: Gartenkunst 6 (1994), S. 157-168. Einen anderen Ansatz wählt Christoph Moor: Er betrachtet blühende Gärten in der Moderne als gesuchte Ergänzung zum scheinbar ornamentlosen Gesicht der Architektur. Vgl. Moor, Christoph: Siedlungsgrün der 20er Jahre am Beispiel des Frankfurter Massenwohnbaus. In: Gartenkunst 6 (1994), H. 1, S. 157-168.

³⁰⁵ Exemplarisch sei Tomáš Valena genannt: Wenn er glaubt, in den 1920er Jahren sei der „Garten als horizontale Erweiterung des Hauses (...) durch das Konzept des Dachgartens (siehe Le Corbusiers fünf Punkte) tatsächlich bedeutungslos“ geworden (vgl. Valena, Tomáš: Der Architekturgarten der zwanziger Jahre: Plečniks Gärten am Hradschin. S. 49. In: Gartenkunst 3 (1991), H. 1, S. 49-66) versucht der Autor nicht nur eine singuläre theoretische Äußerung auf eine ganze Architektengeneration zu übertragen, sondern übersieht zugleich, dass sich in der Praxis nicht einmal Le Corbusier an dieses Theorem hielt, wie an späterer Stelle darzulegen sein wird.

³⁰⁶ Ansätze hierzu finden sich durchaus schon - u.a. bei Riley / Bergdoll (2001), S. 67-105 - Ulpts, Jürgen: Bemerkungen zu Le Corbusiers Villengärten. In: Gartenkunst 4 (1992), H. 1, S. 115-122 – Jacobs (1994), S. 165.

des „architektonischen Gartens“.³⁰⁷ Resümierend befand sich die Beziehung zwischen „Landhaus E.“ und Garten in nicht allzu großer Distanz zu dem realisierten Werk einzelner „Moderne-Ikonen“. Dies gilt insbesondere, wenn man an den höchst subjektiven Definitionsrahmen von „Modernität“ erinnert: Zweifelsfrei befindet sich das „Landhaus E.“ zwar weit entfernt von dem durch die Architekturhistoriographie zum Innovationsgipfel erklärten Konzept grenzenloser Öffnung zur Gebäude-Umgebung, wie sie Mies van der Rohe bei seinem Barcelona-Pavillon anzuwenden versuchte. Doch muss man Mies' Bestrebungen auf diesem Sektor als Ausnahmeerscheinung betrachten und zudem berücksichtigen, dass sich Mies in Erarbeitung dieses Ideals nicht minder historischer Vorbilder bediente.³⁰⁸ Nicht zuletzt waren bei dem als Ausstellungsgebäude konzipierten Barcelona-Pavillon keine reglementierenden Auflagen einer mehrköpfigen Familie zu berücksichtigen. Die dem „Landhaus E.“ zueigene Ambivalenz von einerseits gesuchtem Naturbezug und andererseits deutlicher Abgrenzung muss in der Summe als ein mindestens genauso an historischen wie an zeitgenössischen Leitbildern orientiertes Phänomen bewertet werden, das unter den Wohnbauten der 1920er Jahre – wie die ähnlich dualistisch geprägten Wohnbauten Erich Mendelsohns markant verdeutlichen – keineswegs eine Ausnahmeerscheinung darstellte.

5. Inspirationen: Differenzen und Konsequenzen

5.1 Überlegungen zur mutmaßlichen Vorbildhaftigkeit Frank Lloyd Wrights

Angesichts der gängigen Praxis, bei in Vergessenheit geratenen Baukünstlern wie Alfred Gellhorn auf der Ebene einer bloßen Vorbild-Benennung zu stagnieren und somit die Option zu einem latenten Plagiatsvorwurf zu installieren, sei die vermeintliche Vorbildhaftigkeit Frank Lloyd Wrights nachfolgend ausführlich untersucht.

5.1.1 Zur europäischen Frank Lloyd Wright-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert und der Problematik einer vorschnellen Wright-Gellhorn-Parallelisierung

Schon in den 1950er Jahren machte der US-amerikanische Architekturhistoriker Dimtri Tselos darauf aufmerksam, dass Alfred Gellhorn neben Peter Behrens, Erich Mendelsohn und Ludwig Mies van der Rohe zu den Architekten zu zählen sei, die besonders deutlich durch das Werk des US-amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright (1867-1959)³⁰⁹ beeinflusst worden seien.³¹⁰ Diese ursprünglich wertfrei

³⁰⁷ Zu den Ordnungsprinzipien Le Corbusierscher Villengärten vgl. ausführlich Ulpts (1992).

³⁰⁸ Vgl. hierzu Kap. B.IV.5.1.2 der vorliegenden Abhandlung.

³⁰⁹ Wie ein Nationalheld gefeiert, erschienen insbesondere in den USA unzählige Monographien zu Frank Lloyd Wright. Als vergleichsweise aktuelle, ausführliche Bibliographie vgl.: Architekten. Frank Lloyd Wright. Stuttgart 1999.

³¹⁰ Tselos, Dimitri: Frank Lloyd Wright – Klassiker der modernen Weltarchitektur. S. 358. In: Universitas 14 (1959), H. 4, S. 355-362.

intendierte Äußerung veranlasste Heidemarie Kief zwanzig Jahre später, Gellhorn zu einer ganzen Reihe von Wright-Kopisten zu zählen³¹¹, wobei sie auf eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Gellhornschen Œuvre verzichtete.³¹² Kiefs Behauptung ist bereits im Ansatz diskussionsbedürftig, da sie aus einer für die 1970er Jahre klassischen Sicht auf die 1920er Jahre beinahe eine ganze Architektengeneration, die von von Otto Bartning bis Adolf Rading reichte, zu Wright-„Kopisten“³¹³ zu degradieren versuchte, während sie den Einfluss Wrights auf die von ihr verehrten Mies van der Rohe, Walter Gropius und Le Corbusier sorgfältigst als hocheigenständig fortentwickelte Rezeptionsmodelle darzulegen bemüht war. Sieht man von diesen zuweilen tendentiös anmutenden Anteilen der Kiefschen Untersuchung ab, hat das Hauptanliegen der Autorin, die präzise Veranschaulichung der Vorbildwirkung Frank Lloyd Wrights auf die europäische Moderne bis heute seine Berechtigung³¹⁴ – obwohl nicht alle Forscher diese Ansicht teilen³¹⁵: Geradezu schlagartig verdrängten die 1910/11 in Deutschland erschienenen Bände zu Frank Lloyd Wrights Wohnbauten³¹⁶ die bis dahin ungebrochene Vorreiterposition Hermann Muthesiusscher Schriften auf dem Sektor der Einfamilienhausarchitektur in Deutschland.³¹⁷ Nach Aussage des Zeitzeugen Heinrich des Fries war selbst der Einfluss auf die Anhänger der baukünstlerischen Moderne der 1920er Jahre noch immer erheblich.³¹⁸ Obschon sie gelegentlich den Vorwurf der Effekthascherei verlauten ließen³¹⁹, beschworen auch sie im großen und ganzen Wrights Weg gegen einen als bildungsverbrämt empfundenen „Akademismus“, den zum Erzfeind erklärten so genannten „Palladianismus“³²⁰ und eine blindlings übernommene Imitation des so genannten „englischen Hauses“.³²¹ Besondere Begeisterung galt

³¹¹ Vgl. Kief, Heidemarie: Der Einfluss Frank Lloyd Wrights auf die mitteleuropäische Einzelhausarchitektur. Ein Beitrag zum Verhältnis von Architektur und Natur im 20. Jahrhundert. Diss., Stuttgart 1978, S. 190.

³¹² Vermutlich kannte Kief Gellhorns Werk nicht, da sie die von Tselos eingeführte, falsche Schreibweise „Gellhorn“ übernahm. Vgl. ebd., S. 190.

³¹³ Vgl. Kief (1978), S. 188-191. Obschon Kief in Anm. 512 den Begriff der „Kopisten“ als „zu ‚hart‘“ bezeichnet, distanziert sie sich in den nachfolgenden Analysen hiervon nicht überzeugend.

³¹⁴ Als letzterschienene, diese Thematik untersuchende Abhandlung vgl. Alofsin, Antony (Hg): Frank Lloyd Wright. Europe and beyond. University of California Press 1999.

³¹⁵ Etwa Julius Posener wollte außer der Übernahme des Wright-typischen Horizontalismus keinen weiteren Einfluss des US-Amerikaners auf die europäische Architektur erkennen. Vgl. Posener, Julius: Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur. (1979), S. 44.

³¹⁶ Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. Berlin ¹1910, (Nachdruck: Tübingen, Berlin 1998) - Frank Lloyd Wright. Ausgeführte Bauten. Berlin 1911.

³¹⁷ Vgl. Banham, Reyner: Die Revolution der Architektur. Hamburg 1964, S. 50/51.

³¹⁸ De Fries bezeichnete Wright als „größten lebenden Architekten der Gegenwart“ (vgl. de Fries, Heinrich: Villen und Landhäuser. (1924), S. VII) und widmete ihm daher einen u.a. den nachhaltigen Einfluss auf die „konstruktivistischen Gesten unserer jüngeren, zum Teil sehr befähigten Architekten“ untersuchenden Aufsatz. Vgl. de Fries, Heinrich: Zu einigen Arbeiten des Architekten Frank Lloyd Wright. S. 15. In: Baugilde 7 (1925), S. 15-16.

³¹⁹ Vgl. Pehnt (1998), S. 56.

³²⁰ Alle im Sinne Andrea Palladios entstandenen, den Prinzipien der Achsensymmetrie unterworfenen Bauten bezeichnete Wright schlichtweg als „Korruptionen“. Vgl.: Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. (1910), Nachdruck: 1998, S. 15-17.

³²¹ In nicht unbedingt bescheidener Manier betrachtete sich Wright als Retter der Architekturwelt. So kündigte er seine 1910 erschienene Wasmuth-Publikation als erstes Werk an, das der Architektur

Wright, da er die „neue Architektur“ von Anbeginn mit einer Befürwortung der „Maschine“ und nicht mit falschverstandener, rückwärtsgewandter Mittelalter- und Handwerksverherrlichung in Einklang bringen wollte.³²²

Trotz des nicht zu unterschätzenden Stellenwertes Frank Lloyd Wrights für die europäische Moderne können über den Einfluss speziell auf Alfred Gellhorn lediglich Mutmaßungen angestrengt werden. Zu recht wurde schon im Jahre 1921 davor gewarnt, annähernd jeden Horizontalismus unreflektiert als Wright-Inspiration auszulegen.³²³ So ist an beinahe keiner Stelle stichhaltig zu klären, ob Gellhorn tatsächlich das direkte Vorbild des US-Amerikaners oder nur das rezipierte – beispielsweise durch Erich Mendelsohn³²⁴ variierte – vor Augen hatte. Die in den Vorkriegsjahren begonnene Adaption Wrightscher Architekturelemente³²⁵ war bis zum Zeitpunkt der „Landhaus E.“-Projektierung in Deutschland bereits so weit fortgeschritten, dass nicht mehr eindeutig zwischen einer wohlüberlegten, mit entsprechenden metaphorischen Wertvorstellungen versehenen Wright-Bezugnahme und einer ihrer eigentlichen Aussagekraft beraubten „Plagiats-Formel“ differenziert werden kann. Zweifelsfrei artikuliert Gellhorn offiziell seine uneingeschränkte Bewunderung gegenüber Frank Lloyd Wright. Höchstlobend zählte er ihn zu der Bewegung, die nicht mehr „Fassaden zeichnet, sondern die Baukörper allein aus ihren Funktionen entwickelt und nur daraus die Gestaltung“³²⁶ gewinne. Auch verfasste Gellhorn sogar eigens einen Aufsatz, der das „Landhaus E.“ – übrigens in interessanter Verdrehung der wahrhaftigen

des Historismus den Kampf ansage. Vgl. Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. (1910), S. 17. Dabei polemisierte er nicht nur gegen „palladianische“ und „akademistische“ Architektur, sondern auch gegen blinde Kopien des „englischen Hauses“. Vgl. ebd., insbes. S. 14-17. Die Faszination, die Wrights Antipalladianismus auf die Vertreter des „Neuen Bauens“ ausübte, ist u.a. durch Paul Westheim belegt. Er schrieb im Jahre 1926: „In allen Architekturbüros Europas, wo man Palladio nicht mehr sagen will, sagt man Wright...“. Vgl. Westheim, Paul: Frank Lloyd Wright. In: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 426-431.

³²² Zwar schien auch Frank Lloyd Wright die Wiederbelebung der so genannten „organischen Architektur“, die er im Mittelalter zu entdecken glaubte, als einziger Ausweg aus dem seiner Ansicht nach „korrupten“ Palladianismus und plädierte daher – an den bereits im Kontext der Silberhütte der Mansfeld AG genannten Karl Scheffler erinnernd – für die Übernahme des „Geistes“ der Gotik. Doch wandte er sich gegen eine wörtliche Imitation des Gotischen ebenso inständig wie gegen eine übertriebene Maschinenfeindlichkeit wie sie etwa aus Ruskins und Morris' Schriften mitunter hervorging. Vgl.: Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. (1910), Nachdruck: 1998, S. 15-17. Als noch deutlichere Absage an eine Verherrlichung des Handwerks zur Überwindung der Folgen zunehmender Industrialisierung im Sinne der Arts & Crafts-Bewegung vgl. auch ders.: Die Kunst und die Fertigkeit der Maschine. Ansprache vor der „Arts and Crafts Society“ am 06.03.1901 und vor der „Western Society of Engineers“ am 20.03.1901. Nachdruck in deutscher Übersetzung in: Frank Lloyd Wright. Schriften und Bauten. München, Wien 1963, S. 52-73.

³²³ Ein Nachdruck dieses Kommentars Hendrik Petrus Berlages befindet sich in: Berlage, Hendrik Petrus: Frank Lloyd Wright. In: The Work of Frank Lloyd Wright. The Great Wendingen Edition (1925), New York 1965, S. 79-84; zit. n. Kief (1978), S. 146.

³²⁴ Zu Mendelsohn und Wright vgl. Kief (1978), S. 178-184 - Stephan, Regina: „Derselbe Weg, dasselbe Ziel.“ Privathäuser in Berlin und die Auseinandersetzung mit dem Werk von Frank Lloyd Wright. In: Erich Mendelsohn. (1999), S. 187-199.

³²⁵ Zur Rezeption Frank Lloyd Wrights in Deutschland bis 1920 vgl. Kief (1978), insbes. S. 99-145.

³²⁶ Vgl. Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 44.

Chronologie – zusammen mit Bauten Frank Lloyd Wrights präsentierte.³²⁷ Gleichwohl dürfen diese schriftlich fixierten Sympathiebekundungen keinesfalls als unumstößliches Indiz einer gezielten Wright-Rezeption seitens Gellhorn missverstanden werden. Im Zuge des selbstbereiteten, erheblichen Innovationsdrucks war es im Umfeld des „Neuen Bauens“ der 1920er Jahre nämlich keineswegs ungewöhnlich, weiter zurückliegende Vorbilder wie Wright zu nennen, um von den eigentlichen, aktuelleren Inspirationsquellen abzulenken.³²⁸ Auf diese Weise konnte man sich getrost alle vom offiziell benannten Vorbild abweichenden formalen Details als eigenständige Aktualisierungsversuche auslegen lassen.

Will man das Ausmaß des Wright-Einflusses auf das „Landhaus E.“ ergründen, besteht eine zusätzliche Schwierigkeit im reziproken Verhältnis zwischen Wright und Europa: Nicht nur die europäische Architektur profitierte von Wright, sondern auch Wright von der europäischen Architektur – und zwar in einem keineswegs unerheblichem Ausmaß.³²⁹ Die aus dem architektonischen und publizistischen Werk Alfred Gellhorns hervorgehende Italien-Vorliebe³³⁰ beispielsweise ist zwar bereits wesentliches Merkmal der 15 Jahre zuvor publizierten, das eigene Werk anpreisenden Schriften Frank Lloyd Wrights³³¹. Doch wurde Gellhorns Italien-Begeisterung, die ihn bekanntlich 1925 zu einem mehrwöchigen Oberitalien-Aufenthalt veranlasste, vermutlich schon vor Bekanntwerden des Wrightschen Werks in Europa u.a. durch seinen Lehrer Theodor Fischer geweckt³³² und bestenfalls durch Frank Lloyd Wright nachträglich forciert. Auch verkörperten die Bauten der von Gellhorn besonders bewunderten so genannten italienischen „Protorenaissance“³³³ wegen ihres vermeintlichen Elementarismus ein

³²⁷ Vgl. Gellhorn, A.: Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 74.

³²⁸ U.a. Ludwig Mies van der Rohe ließ keine Gelegenheit aus, um auf den angeblich unvergleichlich hohen Einfluss Frank Lloyd Wrights innerhalb des eigenen Œuvre hinzuweisen. Die noch deutlicheren Auswirkungen des aktuelleren und seinerseits von Wright beeindruckten De Stijl indessen leugnete er inbrünstig. Vgl. Blake, P. in: *Makers for Great Architecture*. 1970, S. 100-101; zit. n. Kief (1978), S. 174.

³²⁹ Speziell zum Einfluss der europäischen Moderne auf Frank Lloyd vgl. Kief (1978), S. 15-16; des weiteren Alofsin, Antony (Hg): *Frank Lloyd Wright. Europe and beyond*. University of California Press 1999 - Doremus, Thomas: *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier*. o.O. 1985 - Etlin, Richard: *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier*. Manchester 1994.

³³⁰ Als schriftlich fixierter Hinweis auf Gellhorns Auseinandersetzung mit Italien vgl. u.a. Gellhorn, A.: *Die Friedhofsanlagen Schlesiens*. (1918), S. 17 - *Um Palladio*. (1925) - *Die Befreiung des Gestaltens*. (1932).

³³¹ Schon frühzeitig hat die Forschung auf den italienischen Einfluss bei Wrights Wohnbauten hingewiesen. So besprach u.a. Dimitri Tselos dieselben als Synthese japanischer und italienischer Einflüsse. Vgl. Tselos (1959), S. 360. Als letzterschienene, dieser Thematik gewidmete Schrift vgl. Lehmann, Federica / Rossari, Augusto: *Wright e l' Italia 1910-1960*. Mailand 1999. Wrights offensichtliche Italien-Affinität fällt bereits nach einem Blick auf das Vorwort zu seiner 1910 in Deutschland publizierten Monographie ins Auge: Hier betonte er, das Werk in Italien verfasst zu haben und widmet überdies bereits die ersten Zeilen der italienischen Renaissance. Vgl. die einleitenden Worte in: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. (1910), Reprint (1998), S. 13; zudem als Hinweis auf den Entstehungsort des Textes S. 22.

³³² Zu Fischers vielerorts sichtbaren Italophilie vgl. Kerkhoff (1987).

³³³ Gellhorn glaubte, zu diesem Zeitpunkt sei im Gegensatz zu den darauffolgenden Jahrhunderten

bereits vor Bekanntwerden Frank Lloyd Wrights in Deutschland begehrtes Sujet³³⁴, auf das Wright möglichenfalls überhaupt erst durch europäische Publikationen aufmerksam wurde. Nicht zuletzt besagt die bloße Feststellung einer beidseitigen Italien-Orientierung noch nichts über die jeweilige Motivation: Hinter ihr könnte sich ebenso eine lobhuldigende Hommage wie eine vernichtende Demontage verbergen.

Unterstellt man aller Vorbehalte zum Trotz beim „Landhaus E.“ eine systematisch geplante Wright-Bezugnahme, bleibt immer noch zu fragen, auf wessen Primärimpuls dieser Schritt zurückzuführen sein könnte. Gab Familie Ebstein den Ausschlag, kokettierten sie möglicherweise mit der Hoffnung, die angeblich unvergleichliche Weltoffenheit und der scheinbar unübertroffene Individualismus US-amerikanischer Frank Lloyd Wright-Auftraggeber und -geberinnen übertrage sich in Rezeption eines Wright-Hauses unweigerlich auf das eigene Heim bzw. dessen Besitzer: Galten die Wohnhäuser begüterter US-Amerikanerinnen und –Amerikaner in der Weimarer Republik ohnedies weiten Kreisen als wichtigste Wohnhausvorbilder³³⁵, hatte Wright in Deutschland zusätzlich für sein eigenes Werk unter der Betonung geworben, schon immer für eine besonders innovative Auftraggeberklientel gearbeitet zu haben.³³⁶ Sollte hingegen erstrangig Alfred Gellhorn zur Integration von Wright-Analogien animiert haben, wäre dieser Schritt einerseits als Referenz an eine unter progressiven Zeitgenossen besonders anerkannte Landhausarchitektur³³⁷, andererseits als Dokumentation eigener baukünstlerischer Aktualität zu verstehen. Für die Annahme einer primär von Gellhorn initiierten Wright-Rezeption scheint vordergründig zu sprechen, dass schon beim zweiten Entwurf zur Silberhütte der Mansfeld AG (1922/23) und beim Halleschen „Haus im Viertelkreis“ (1924) Wright-Anklänge zu vernehmen waren. Doch wurde bereits im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Silberhütte dargelegt, dass in Ausbildung der Belichtungsaufbauten des zweiten Entwurfs weniger Frank Lloyd Wright als vielmehr die Frank Lloyd Wright rezipierende Werkbundfabrik Gropius und Meyers gemeint war. Und auch das mit weit vorkragender Dachplatte versehene, aus gestaffelten Fragmenten gebildete „Haus im Viertelkreis“ ist eher als

noch eine deutliche Kongruenz zwischen Fassade und inneren Funktionen erkennbar gewesen: Ihn begeisterte, dass an der Fassade das „räumliche Gefüge dahinter, die Pfeiler und Felder durchzufühlen“ seien. Vgl. Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 2.

³³⁴ Als einer der bekanntesten Vertreter intensivster „Protorenaissance“-Rezeption sei hier lediglich Peter Behrens genannt. Vgl. hierzu ausführlich Asche, Kurt: Geometrie und Schinkel-Volute im Werk von Peter Behrens. In: Peter Behrens. „Wer aber will sagen, was Schönheit sei.“ AK, hg. von Pfeifer, Hans-Georg. Düsseldorf 1990, S. 70-81.

³³⁵ Als zeitgenössischer Beleg für den hohen Einfluss des „Wohnhaus(es) des begüterten Amerikaners“ auf Europa vgl. Frank, Josef: Vom neuen Stil. Ein Interview. S. 244. In: Die Baukunst (1927), H. 9, S. 234-250.

³³⁶ Vgl. Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. (1910), Nachdruck: 1998, S. 16.

³³⁷ Als Hommage an Wrights Landhäuser als Inbegriff neuer Wohnhausarchitektur vgl. u.a. de Fries (1925).

gellhornspezifische Variante der frühen Wright-Rezeption durch De Stijl-Architekten³³⁸ zu begreifen als als gezielt und ausschließlich zu verstehende Wright-Bezugnahme. Die Zuordnung scheinbar eindeutig von Frank Lloyd Wright übernommener Details ist zusammenfassend weitaus problematischer als die eingangs zitierte These Heidemarie Kiefs zu vermitteln versucht.

5.1.2 Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Wrights Wohnbauten und dem „Landhaus E.“

Aufgrund der dargelegten Problematik einer zu pauschal unterstellten Wright-Orientierung und der bis heute ausgebliebenen konkreten Benennung „Wright-verdächtiger“ Details beim „Landhaus E.“ seien nachfolgend die dezidiert „wrightianisch“ anmutenden Details des Ebsteinschen Hauses benannt, um im Anschluss das tatsächliche Ausmaß des Wright-Einflusses diskutieren zu können. Auf diesem Wege seien die offensichtlichen Differenzen stärker betont und Heidemarie Kiefs „Kopismus“-These relativiert.

Die auffälligste Kongruenz zwischen dem „Landhaus E.“ und einem Landhaus Wrightscher Provenienz besteht in dem jeweils weit vorkragenden, flach geneigten Walmdach (**Abb. 111-111.2.**) Vom japanischen Vorbild ablenkend³³⁹, gab Frank Lloyd Wright vor, seine weit überstehenden Dächer, die so genannten „shelters“, als schattenspendende, in Abhängigkeit zum Sonnenstand berechnete und somit rein zweckdienliche Momente konzipiert zu haben.³⁴⁰ Gellhorn hingegen kommentierte an keiner Stelle seine Motivation zur Ausbildung eines vorkragenden Walmdaches. Vermutlich durch den oben erwähnten so genannten „Zehlendorfer Dächerkrieg“ animiert, beschränkte er sich auf die nicht zwingend aufschlussreiche Äußerung, beim „Landhaus E.“ einen sehr flachen Dachneigungswinkel gewählt zu haben, da dieser im „vorliegenden Fall die allein mögliche (...) Form“³⁴¹ verkörpert habe. Obwohl die Vermutung naheliegt, dass Gellhorn bei der Wahl eines weit vorkragenden Walmdaches tatsächlich gezielt dem Vorbild Frank Lloyd Wrights folgte, muss gleichzeitig betont

³³⁸ Zur Wright-Rezeption des holländischen De Stijl vgl. Kief (1978), S. 145-158 - Fanelli (1985).

³³⁹ Trotz des bei vielen Wright-Bauten mehr als offenkundigen Einflusses japanischer Architektur hat Wright in Betonung seiner eigenen Innovationskraft stets geleugnet, durch Japan inspiriert worden zu sein. Vgl. Kief (1978), S. 13. Zu Wright und Japan siehe u.a. auch Meecht-Peekarik, Julia: Frank Lloyd Wright and the Art of Japan. New York 2001 - Nute, Kevin: Frank Lloyd Wright and Japan. London 1993 - Vann, Pamela Kay: The Influence of Japanese Architecture on the Architecture of Frank Lloyd Wright. California State University Dominguez Hills 1999. Als deutschsprachige, allerdings nur das Gebäudeinnere abhandelnde Untersuchung vgl. Kirsch, Karin: Die neue Wohnung und das alte Japan. Architekten planen für sich selbst. Stuttgart 1996, S. 102-121.

³⁴⁰ Zu den shelters, die nach Wrights Angaben stets danach bemessen waren, dass im Winter trotz tiefstehender Sonne noch genügend Licht ins Haus einfallen konnte, im Sommer aber die Wohnräume vor zu großer Hitze geschützt wurden vgl. Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. (1910), Nachdruck: 1998, S. 22.

³⁴¹ Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 12.

werden, dass dieses Motiv bereits zwei Jahre zuvor als „*Hauptausdrucksmittel der Kommenden*“³⁴², d.h. der modernen Architekten, eingestuft wurde. Gellhorn bediente sich somit vor allem auch eines arrivierten, nicht nur bei Wohnbauten etablierten „Moderne-Topos“, bei dem schon Mitte der 1920er Jahre – wie entstehungszeitlich beklagt wurde – „*wirklicher Sinn und Funktion (...) gänzlich vergessen, oft niemals begriffen*“³⁴³ worden war.

Das Konzept gestaffelt gereihter, in Breite und Höhe unterschiedlich dimensionierter Baukörper, die ebenerdige Positionierung aller von der Familie Ebstein genutzten Räume³⁴⁴, aber auch die Verwendung von Keramikfliesen lassen nicht minder eine Orientierung am Wrightschen Wohnhaus-Œuvre vermuten. Vor allem scheint die aufdringliche Horizontalbetonung, die aus der Traufinie des dominant vorkragenden Daches, der Aneinanderreihung vergleichsweise niedrig bemessener Baukörper sowie dem Horizontalstreifenmotiv der Fliesen resultiert, durch die Kenntnis Wrightscher Wohnbauten (**Abb. 111-111.2**) bedingt zu sein. Ein genauere Blick entlarvt jedoch Gellhorn als den reduzierter arbeitenden Architekten, da er auf die Wright-typischen Natursteinverkleidungen und Gesimse verzichtet. Zudem mögen der Horizontalismus, die Staffelung und das „Streifenmotiv“ des „Landhauses E.“ auch weniger auf direktem Wege durch Wright, sondern vielmehr durch die zu gleichen Teilen von Wright und den Niederlanden geprägten Wohnbauten Erich Mendelsohns³⁴⁵ (**Abb. 112, 112.1**) angeregt worden sein. Aufgrund der stetig wiederkehrenden Mendelsohn-Bezugnahmen innerhalb des Gellhornschen Œuvre liegt diese Vermutung besonders nahe, obschon sich Gellhorns Landhaus erheblich von Mendelsohns Wohnbauten unterscheidet, da bei ihm der Grundriss in geringerem Ausmaß der Fassade unterworfen³⁴⁶ und darüber

³⁴² Vgl. de Fries, Heinrich: Zu einigen Arbeiten des Architekten Frank Lloyd Wright. S. 15. In: *Baugilde* 7 (1925), H. 1, S. 15-16.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Andreas K. Vetter hat die ebenerdige Lagerung aller Nutzräume im „Neuen Bauen“ als Wright-typisch bezeichnet und dabei betont, nur auf diese Weise sei eine Wright-gemäße ‚biotektonische‘ Einfügung in das Gelände möglich, da sich das Haus somit weder Licht, Luft, Sonne, noch den Sichtbezügen in den Weg stelle und zudem eine intensive Synthese mit dem Garten hergestellt werde. Vgl. Vetter (2000), S. 46. Dieser Aussage ist zwar prinzipiell zuzustimmen, doch handelte es sich in Ausbildung eingeschossiger Bauten keineswegs um eine einzig Wright verpflichtete Geste. Wie schon oben festgehalten wurde, waren eingeschossige Bauten in Europa bereits vor Bekanntwerden des Wrightschen Werkes ein beliebtes Landhaus-Motiv.

³⁴⁵ Neben dem bereits in den vorangegangenen Kapiteln genannten „Haus Sternefeld“ (1923), das damals als erstes Stahlbetonwohnhaus Berlins galt (vgl. Stephan, Regina: Derselbe Weg, dasselbe Ziel. Privathäuser in Berlin und die Auseinandersetzung mit dem Werk von Frank Lloyd Wright. S. 191. In: Mendelsohn (1999), S. S. 196-197) und bei dem die Horizontalstreifen lediglich auf die Fensterumrandung beschränkt wurden, sei das kurz vor dem „Landhaus E.“ entstandene, vollends mit Streifen überzogene Berliner „Landhaus Dr. Bejach“ (1926/27) genannt. Zum „Landhaus Dr. Bejach“ vgl. Mendelsohn (1930), S. 146-149 und aus aktueller Sicht: Stephan (1999), S. 196-197. Eine Trennung zwischen dem jeweiligen Einfluss Frank Lloyd Wrights, den Niederlanden und Erich Mendelsohn zu ziehen, ist beinahe unmöglich, da seinerseits Wright einen erheblichen Einfluss auf die Niederlande hatte. Speziell zu den Auswirkungen Wrights auf die Niederlande vgl. Kief (1978), S. 145-162.

³⁴⁶ Der Vorwurf, den Grundriss allzu stark der Fassade zu unterwerfen, begleitete Mendelsohn seit

hinaus auf die Mendelsohnsche Adaption der Wright-typischen Behandlung der Gartenmauer als integrativen Bestandteil des Hauses³⁴⁷ verzichtet wird.

Betrachtet man Horizontalbetonung und flachgeneigtes Walmdach isoliert vom Gesamtduktus des „Landhauses E.“, könnten diese auf den Aspekt einer von Wrights Wirken gänzlich unabhängigen, bereits oben angesprochenen, gezielten Bezugnahme auf italienische Villen reduziert werden. Problematisch ist bei einer gesonderten Betrachtung dieser Details, dass sich bekanntermaßen auch Wright italienisierender Motive bediente und dass das Wright-typische ja gerade darin bestand, diese Elemente entgegen des eigentlichen italienischen Vorbildes in einen langgezogenen, horizontalistischen Baukörper zu integrieren – eine Kombination die bekanntlich auch das „Landhaus E.“ prägte. Mit anderen Worten wird Gellhorn bei der Einbettung italienisierender Details in einen langgestreckten Baukörper mit Sicherheit auch Wright vor Augen gehabt haben, obschon er mit diesem Procedere – speziell vor dem topographischen Hintergrund der Fülle der oben erwähnten italienisierenden Potsdamer Bürgervillen des 19. Jahrhunderts – zugleich weitere Assoziationsketten schürte.

Sucht man gezielt nach weiteren Vorbildern des durch die Fliesenverkleidung gebildeten Horizontalstreifenmotivs des „Landhauses E.“, spricht gegen eine ausschließliche Beeinflussung durch Wright, dass sich dieses Motiv – unabhängig von Material und Ausprägung – bereits bei europäischen Landhäusern der Jahrhundertwende äußerster Beliebtheit erfreute – und zwar abermals angeregt durch englische Landhäuser des 19. Jahrhunderts.³⁴⁸ Fachwerkelementen oder Blumengittern vergleichbar war das Horizontalstreifenmotiv geradezu zu einer Landhaus-Chiffre avanciert. Ein zusätzlicher, aktueller Impuls zur Verblendung des „Landhauses E.“ mit „Horizontalstäben“ mag auch von dem in den 1920er Jahren in Deutschland sehr bekannten James Eads How-House (Los Angeles, 1925)³⁴⁹ (**Abb. 113**) Rudolf Michael

seiner Villa Sternefeld (1923) durch die gesamten 1920er Jahre vgl. Stephan (1999), S. 197.

Beispielsweise beim „Landhaus Dr. Bejach“ ordnete Mendelsohn den Grundriss stärker als Gellhorn der Fassade unter, da er sich hierbei noch deutlicher der Schemata bürgerlicher Wohngepflogenheiten bediente: Seinerzeit als sehr unzeitgemäß und zeitraubend begriffen, verbannte er – wengleich möglicherweise bloß in Rücksichtnahme auf den Bauherren – die Schlafzimmer ins Obergeschoss. Als weniger „zeitgemäß“ galt außerdem die im Gegensatz zum Gellhornschen „Landhaus E.“ noch nicht vollzogene „Ostung“ der Schlafräume.

³⁴⁷ In Anlehnung an Wright fertigte Mendelsohn Grundstücksmauern und Haus oftmals im gleichen Material (vgl. Stephan (1999), S. 194). Das „Landhaus E.“ indes war bekanntlich lediglich von einem schlichten Metallzaun umgeben.

³⁴⁸ Vgl. die überwiegend aus Holz- oder Schieferverkleidung gebildeten Horizontallinien der Landhäuser in: Muthesius (1910), S. 32, 33, 117, 130, 149-151 und deren englische Vorbilder ebd., S. 169, 170, 175, 176.

³⁴⁹ Abbildungen des How-Houses befanden sich u.a. in: Taut, Bruno: Die neue Baukunst in Europa und Amerika. Stuttgart 1929; Nachdruck: Stuttgart 1979, S. 178-179. Tauts Publikation erschien zwar erst zwei Jahre nach Vollendung des „Landhauses E.“, doch war es Anliegen der Tautschen Veröffentlichung die repräsentativsten und meistdiskutierten Beispiele der Moderne der letzten Jahre darzubieten. Mit anderen Worten kannte Gellhorn bzw. sein Auftraggeber und seine Auftrag-

Schindlers (1887-1953)³⁵⁰ ausgegangen sein, da dieses in sehr ähnlicher Weise mit horizontal gelagerten, stabartigen Verblendungen versehen war. Auch wenn sich heute das eigentliche Vorbild des Gellhornschen Fliesen-Horizontalmotivs nicht mehr mit letzter Verbindlichkeit ermitteln lässt, ist zumindest ein wesentlicher Unterschied zu ähnlichen Arbeiten Wrights und Mendelsohns festzustellen: Gellhorn stand in der Verarbeitung seines Streifenmotivs dem nach Funktionsdifferenzierung strebenden „Neuen Bauen“ näher als Mendelsohn oder Wright. Zur Markierung abweichender Gebäudefunktionen beschränkte er sich bei der horizontalistischen Fliesenverkleidung lediglich auf den Wohntrakt, während Mendelsohn und Wright jeweils das gesamte Gebäude mit Horizontallinien überzogen. Andererseits scheinen die „Landhaus E.“-Horizontalstreifen angesichts des Monolith-Gebotes der Moderne³⁵¹ weitaus inkonsequenter, da es sich um „aufgeklebte“, die eigentliche Bausubstanz verdeckende Fliesen und keine aus dem Baumaterial abgeleitete Ornamentierung handelt, wie sie scheinbar bei Mendelsohn und Wright vorlag. Doch eint in Wahrheit gerade dieser Umstand Gellhorn und Wright: Entgegen des ersten Eindrucks waren nämlich auch Wrights Fassaden ausgeklügelte Mehrschichtensysteme, die – zumindest bei seinen frühen Landhäusern – in den seltensten Fällen die eigentliche Konstruktionsweise erkennen ließen.³⁵² Folglich muss Gellhorns geflieste Fassade beinahe als die „ehrlichere“ gelten, da sie ihre Verkleidung – im Gegensatz zu Wrights frühen Bauten – unverhohlen zu erkennen gibt.

Frank Lloyd Wright erklärte die Horizontalpräferenz seiner Bauten als Ausdruck der Verschmelzung von Gebäude und umgebender Natur.³⁵³ Auch Rudolf Michael Schindler, der seinerseits von Wright beeinflusste Erbauer des eventuell die Horizontalstreifen des „Landhauses E.“ bedingenden How-Houses, gab vor, dieses Motiv im Sinne einer ausgewogenen Korrespondenz zwischen Architektur und umgebender Landschaft auserkoren zu haben³⁵⁴. Mit hoher Wahrscheinlichkeit bediente sich Gellhorn in Rechtfertigung des „Landhaus E.“-Horizontalismus eines ähnlichen Theorems. Schließlich artikulierte Gellhorn wiederholt das Ziel, stets das Typische einer Bauaufgabe herausstellen zu wollen und da das Typische eines Landhauses nun einmal die thematische Konfrontation mit der umgebenden Natur darstellt und Gellhorn

geberin das How-House mit hoher Wahrscheinlichkeit.

³⁵⁰ Zu dem gebürtigen Wiener und Loos-Schüler Schindler, der seit 1914 in den USA lebte und sich dort insbesondere durch die Errichtung zahlreicher Wohnbauten der finanziellen Oberschicht einen Namen machte vgl. Steele, James: Rudolf Michael Schindler. Köln 1999; speziell zum How-House vgl. S. 28/29, 68-69.

³⁵¹ Als kritischer Überblick zu diesem damals häufig zitierten, jedoch selten in der Praxis angewandten Credo vgl. Ford, Edward R. (1994), S. 47-49.

³⁵² Vgl. die Betonung der Mehrschichtigkeit der Fassadenbildung bei Wright in: Ford (1994), S. 47-49.

³⁵³ Vgl. Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. (1910) - Ford (1994), S. 51 - Kief (1978), S. 19.

³⁵⁴ Vgl. Steele (1999), S. 69.

exakt diesen Aspekt bei Wrights horizontalistischen Bauten vorbildlich verwirklicht sah, die Wohnbauten des US-Amerikaners gar als „*Dichtung aus Boden und Luft*“ der „*Heimat*“³⁵⁵ beschrieb, verstand Gellhorn den Horizontalismus des „Landhauses E.“ – trotz aller eingangs genannten Bedenken – wahrscheinlich im Frank Lloyd Wrightschen Sinne. Tatsächlich huldigte man schon zeitgenössisch der Wright-konformen Einbindung des „Landhauses E.“ in die Landschaft besonders ausgiebig: So schwärmte beispielsweise Paul F. Schmidt, das „Landhaus E.“ füge sich in „*vorbildlicher Weise dem Landschaftscharakter des märkischen Villenortes*“³⁵⁶ ein. Angesichts der seit dem 19. Jahrhundert zunehmend grassierenden, von Entwurzelungsängsten gepeinigten, nationalistisch motivierten Heimatbewegung hinterlässt diese Betonung lokaler Facetten einen negativen Beigeschmack. Auch Gellhorn war mit einer dezidiert nationalistisch fundierten Auslegung einer architektonischen Anpassung an die Landschaft durch seinen Lehrer Theodor Fischer³⁵⁷ schon frühzeitig konfrontiert worden, verwehrt sich einer ähnlichen Sicht jedoch zeitlebens.³⁵⁸

Die widersprüchliche Interpretation horizontalistischer Architektur belegt einmal mehr die architekturtheoretische Flexibilität der Architekten der 1920er Jahre: War der Horizontalismus von „Forsterhof“ und „Olex“-Tankstelle noch erstrangig als – wenngleich ambivalenzbesetzte – Huldigung an die pulsierende Großstadt zu verstehen, wurde das gleiche Motiv beim „Landhaus E.“ genau gegenteilig ausgelegt, nämlich als Ausdruck der Sehnsucht nach einer Versöhnung zwischen Mensch und Natur. Doch bipolar ausgerichtet sind diese beiden Deutungsmodelle nur auf den ersten Blick. In Wahrheit entsprangen sie derselben Wurzel. Beide waren Produkt der Ablehnung vertikalistischer „Fassadenarchitektur“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts³⁵⁹ und der daran geknüpften Behauptung, die Überwindung dieser Architektur könne nur über einen intensivierten Dialog mit der unmittelbaren Umgebung gelingen – hier mit der Metropole, dort mit der Natur. Von mangelnder Authentizität waren allerdings beide Theoriegebäude: Weder befand sich die Mehrheit der Bauten mit Metropolen-Gestus in der Großstadt, noch die Mehrheit der Bauten mit Landhausidyllen-Aura auf dem Lande.

³⁵⁵ Gellhorn, A.: *Befreiung des Gestaltens*. (1932), S. 74.

³⁵⁶ Vgl. Schmidt (1929), S. 139.

³⁵⁷ Zu Fischers, u.a. aus seiner Dürerbund-Mitgliedschaft ableitbaren Nationalismus, der zwar eine Rückbesinnung auf traditionelle regionale Architekturformen beinhaltete, jedoch – im Gegensatz etwa zu Paul Schulze-Naumburg – zugleich deren Weiterentwicklung nicht ausschloss vgl. Nerding (1988), insbes. S. 68/69.

³⁵⁸ Vgl. Kap. C der vorliegenden Abhandlung.

³⁵⁹ Etwas zu einseitig interpretierte Berlage den Horizontalismus des frühen 20. Jahrhunderts sogar ausschließlich als Reaktion auf den Vertikalismus neogotischer Architektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Vgl. ders.: *Berlage, Hendrik Petrus: Frank Lloyd Wright*. In: *The Work of Frank Lloyd Wright. The Great Wendingen Edition* (1925), New York 1965, S. 79-84; zit. n. Kief (1978), S. 146. Zur Vorliebe der Moderne für die Konterkarierung traditionslastiger Details vgl. auch die auf Alan Colquhouns Überlegungen (*Essays in Architecture Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge, Mass. 1981) fußenden Ausführungen in: Ford (1994), insbes. S. 5, 235.

Da sich das dezent erhöhte Erdgeschoss-Niveau des „Landhauses E.“ auch bei Wrights Wohnbauten finden lässt, mag man auch hier eine gezielte Wright-Rezeption vermuten. Doch fehlt in Zehlendorf die massiv-hervorspringende Wright-typische Fundamentplatte³⁶⁰ und zudem wurde dieses Motiv bereits oben als variiertes Abkömmling der Villa des 19. Jahrhunderts diskutiert. Auch bei Wright ist diese Villen-Bezugnahme sehr wahrscheinlich. Dass er sie persönlich vehement bestritt und die leichte Anhebung seiner Erdgeschosse lediglich als notwendige Betonung der Selbständigkeit des Baukörpers verstanden wissen wollte³⁶¹, sollte nicht als Gegenindiz betrachtet werden. Nur allzu offensichtlich wollte er mit dieser Begründung von seinen eigentlichen Motiven ablenken, denn ein offizielles Eingeständnis einer Angleichung seiner Landhäuser an Villen der vorangegangenen Jahrzehnte hätte seine Glaubwürdigkeit im Kampf gegen den Historismus empfindlich in Frage gestellt. Außerdem sei daran erinnert, dass Frank Lloyd Wright im Rahmen seiner Selbstvermarktung als unvergleichlicher Baukünstler sogar die offensichtlichsten Vorbilder seiner Bauten und Projekte leugnete.³⁶²

Vergleicht man abschließend den „Landhaus E.“-Grundriss mit den Grundrissen Frank Lloyd Wrightscher Wohnbauten, sind mit Ausnahme des von Gellhorn als Keimzelle der Halle beschriebenen, zentral positionierten Kamins³⁶³, der sowohl durch den Typus des „englischen Landhauses“, als auch durch Frank Lloyd Wright inspiriert worden sein könnte und der Negierung einer symmetrisch in ein Rechteck eingeschriebenen Raumabfolge, die allerdings – wie oben dargelegt – bereits Hermann Muthesius propagierte, weniger Parallelen als Unterschiede festzustellen. Der signifikanteste Unterschied besteht im Verzicht auf den zumeist „windmühlenflügelartig“ angelegten, so genannten „offenen Grundriss“ Wrightscher Wohnbauten.³⁶⁴ Im Gegensatz zu Wright, dessen Idealvorstellung eines „offenen Grundrisses“ auf der Konzeption eines einzigen großen, aus mehreren Flügeln bestehenden Raumes mit unterschiedlichen „Funktionszonen“ basierte, strukturierte Gellhorn das „Landhaus E.“ als vergleichsweise kompakt gehaltene Reihung in sich abgeschlossener und speziellen Funktionen zugeordneter Raumeinheiten. Der hieraus resultierende Separierungscharakter wird nicht erst nach Betreten des Hauses deutlich, sondern bereits durch einen

³⁶⁰ Zur Wright-typischen Anhebung des Erdgeschosses und der ebenso charakteristischen Fundamentplatte vgl. Ford (1994), S. 49-51 - Kief (1978), insbes. S. 78.

³⁶¹ Vgl. Kief (1978), S. 19.

³⁶² Wie oben angedeutet, versuchte Wright selbst den überdeutlichen Einfluss Japans zu dementieren. Vgl. Kief (1978), S. 13.

³⁶³ Gellhorn behauptete, von „*diesem Motiv*“ gehe „*die gesamte Architektur des Raumes*“ aus. Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf (1929), S. 14.

³⁶⁴ Als Beispiele zu der von Wright als „windmühlenförmig“ bezeichneten Grundrissbildung vgl. die Abb. in: Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. (1910), insbes. Taf. XIII a und XXV. Zum „windmühlenförmigen“ Grundrissssystem Frank Lloyd Wrights allgemein s. Kief (1978), S. 71-76.

Blick auf die Fassade: Beim Zehlendorfer Landhaus kamen nicht die von Wright propagierten Fensterbänder, sondern liegendrechteckige Einzelfenster zum Einsatz. Sieht man von dem von Anrichte und Küche gemeinsam beanspruchten Fenster ab, signalisierten diese, dass es sich bei dem Gebäude nicht um eine Stahlbetonskelettkonstruktion handelte und der Grundriss daher – auch in Abgrenzung zu Le Corbusiers Bauten – nicht flexibel umnutzbar, sondern in seinen Funktionen verbindlich festgelegt worden war.³⁶⁵ Zwar lässt sich nicht mehr eindeutig klären, ob Gellhorn mit der in sich geschlossenen Raumabfolge Auflagen des Auftraggebers oder eigenen künstlerischen Prämissen Folge leistete, doch bleibt in grundsätzlicher Infragestellung oben genannter Kiefscher „Kopisten“-These³⁶⁶ zu betonen, dass zum Zeitpunkt der „Landhaus E.“ Konzeption in Deutschland die meisten ausgeführten Bauten – auch solche radikal-moderner Architekten – ebenso in sich geschlossene Grundrissysteme aufwiesen: So musste sich auch der den „offenen Grundriss“ Wrights fortentwickelnde, das Kontinuum fließend ineinander übergehender „offener Räume“ und die „*Freiheit der Benützungart*“³⁶⁷ besonders beharrlich propagierende Mies van der Rohe³⁶⁸ bei seinen zeitgleich ausgeführten Wohnbauten primär mit segmentierenden, in der Funktion des jeweiligen Raumes festgeschriebenen Grundrissen begnügen.³⁶⁹ Das etablierte, von Heidemarie Kief kritisierte Vorgehen, einerseits zwar Wrightsche Fassadendetails, andererseits jedoch nicht dessen Grundrissidee zu übernehmen, wurde schon in den 1920er Jahren von manchem Architekten mit Argwohn betrachtet.³⁷⁰ Doch übersieht diese durchaus berechtigte Kritik die einleitend angesprochene Macht der Auftraggeber. Lediglich Le Corbusier hatte das Glück, vergleichsweise frühzeitig Auftraggeber gefunden zu haben, die ihn beispielsweise beim Pariser „Haus Ozenfant“ (1922) erste, an Wright orientierte Ansätze zur Auflösung bisheriger Grundriss-

³⁶⁵ Wie bereits im Kapitel zur Silberhütte der Mansfeld AG dargelegt, erklärte Le Corbusier seine sogenannten „fenêtre en longeur“, d.h. seine über die gesamte Fassade reichenden Horizontal-Fensterbänder als Dokumentation des im Inneren verborgenen, ein beliebiges Umsetzen der Trennwände ermöglichenden Stahlbetonskeletts. In diesem Sinne deuten die klassisch durch Mauerwerk voneinander getrennten, unterschiedlich groß ausgebildeten Fenster des „Landhauses E.“ auf eine traditionelle Bauweise. Zu den wichtigsten Konstruktionsprinzipien Le Corbusiers, insbes. der Deutung des „fenêtre en longeur“ vgl. auch Ford (1994), S. 113-139.

³⁶⁶ Heidemarie Kief betrachtet es bereits als „Kopismus“, Fassadendetails, nicht jedoch den Grundriss Frank Lloyd Wrights zu übernehmen. Vgl. Kief (1978), S. 188.

³⁶⁷ Vgl. Kirsch (1987), S. 67.

³⁶⁸ Zum „fließendem Raum“ in Mies' Wohnbauten vgl. auch Vetter (2000), S. 50-54.

³⁶⁹ Mies van der Rohe legte mit seinem Projekt zum „Landhaus in Backstein“ zwar bereits um 1924 einen Entwurf mit „fließendem Grundriss“ vor, doch bei einem ausgeführten Objekt konsequent angewandt wurde diese Idee in weiterentwickelter Form – abgesehen von dem an keinen festen Auftraggeber gebundenen und zudem lediglich nutzungsflexiblen, d.h. keineswegs „fließend“ konzipierten Entwurf für die Stuttgarter Weißenhofsiedlung (1927) und dem unbewohnten „Barcelona-Pavillon“ – erst beim „Haus Tugendhat“ (1928-30) im heutigen Brno. Zu genanntem Projekt und den ausgeführten Bauten vgl. Tegethoff (1981) und Riley/ Bergdoll (2001), S. 194/195, 236-247. Zu dem Entwurf für die Stuttgarter Weißenhofsiedlung vgl. Kirsch (1987), S. 59-89. Bezüglich des Einflusses Frank Lloyd Wrights auf die Grundrisse Mies van der Rohes vgl. Kief (1978), S. 169-176.

³⁷⁰ Vgl. u.a. de Fries, Heinrich: Frank Lloyd Wright. Aus dem Lebenswerke eines Architekten. Berlin 1926, S. 30.

strukturen erproben ließen, wenngleich er dabei einen anderen Weg beschritt als Mies van der Rohe in seinen Idealentwürfen.³⁷¹

Abschließend soll ausdrücklich davon abgesehen werden, an die Existenz eines „statischen“, d.h. in unveränderliche Raumkompartimente unterteilten Grundrisses beim „Landhaus E.“ eine wertende Aussage zu knüpfen. Die mittels Stahlskelettkonstruktion nach dem Vorbild des Industriebaus nutzungsflexibel gehaltenen „elastischen Grundrisse“, die man in der Weimarer Republik irreführenderweise mitunter auch als „freie Grundrisse“³⁷² bezeichnete, werden nämlich zu Unrecht bis heute als Zeichen hochgradigen Innovationspotentials gelobt, „statische“ als ewiggestrig belächelt³⁷³. Doch stützt sich dieses Konstrukt zum einen wieder lediglich auf die – überwiegend noch nicht einmal ausgeführten – Entwürfe nur einzelner Architekten wie Ludwig Mies van der Rohe oder Le Corbusier. Zum anderen verfügt der „elastische Grundriss“ bei näherer Betrachtung über eine ausgesprochen intensive Bindung an die Tradition, was entstehungszeitlich sogar hervorgehoben³⁷⁴, nachfolgend jedoch zunehmend verschleiert wurde. Problematisch ist die Gleichsetzung zwischen „elastischem Grundriss“ und zwangsläufiger Modernität nicht zuletzt, da sich der „elastische Grundriss“ ebenso bei eher konservativen Architekten finden lässt – und zwar überraschend frühzeitig, wie ein Entwurf Kuhnerts und Pfeifers aus dem Jahre 1925 verdeutlicht (**Abb. 114**). Letzten Endes muss die Behauptung der geringeren Modernität eines mehr oder minder irreversibel geschlossene Räume ausbildenden Grundrissystems vor allem als Schöpfung der kunsthistorischen Forschung der Nachkriegsjahre begriffen werden. Zeitgenössisch zeigte man sich in der Bewertung beider Systeme weitaus weniger doktrinär.³⁷⁵

³⁷¹ Mies' „frei fließender“, lediglich punktuell durch Scheiben begrenzter Raum und Le Corbusiers „freier Grundriss“ sind dringend zu differenzieren, da Mies van der Rohe im Gegensatz zu Le Corbusier die Möblierung und somit die Raumfunktionen festlegte. Vgl. hierzu u.a. Bergdoll, Barry: Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe. S. 95. In: Riley / Bergdoll (2001), S. 67-105.

³⁷² U.a. Platz (1933), S. 50. In Differenzierung zu der bereits in Anm. 88 des vorliegenden Kapitels erwähnten Definition des „freien Grundrisses“ im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durch Hermann Muthesius, der unter einem „freien Grundriss“ noch keinen durch den Einsatz von Stahlbeton beliebig veränderbaren Grundriss, sondern vielmehr einen Grundriss verstand, dessen Räume nach Gebrauchswert asymmetrisch angeordnet wurden, sei nachfolgend der Begriff des „elastischen Grundrisses“ präferiert. Zur Definition des „elastischen Grundrisses“ s. Kap. B.I.2 der vorliegenden Abhandlung.

³⁷³ Diese wertende Gegenüberstellung findet sich u.a. bei Kähler (1996), S. 379/380: Da Kähler Mies mit „modern per se“ gleichsetzt und Mies wiederum einen über die Option zum „elastischen Grundriss“ gewonnenen „fließenden Grundriss“ propagierte, muss Kähler statische Grundrisse bevorzugende Architekten zwangsläufig als weniger modern betrachten.

³⁷⁴ So setzte sich Bruno Taut in seinem damals vielgelesenen Buch „Die neue Wohnung“ ausführlich mit der traditionellen japanischen, einen flexiblen Grundriss garantierenden Pfostenbauweise auseinander. Vgl. Taut, Bruno: Die neue Wohnung. (1924), S. 28. Gleichermaßen betonten der Leiter der Wiener Werkbundsiedlung Josef Frank (vgl. Frank, Josef: Was ist modern. In: Die Form 5 (1930), H. 15, S. 399-406) sowie Gustav Adolf Platz (Platz, 1933, S. 36, 50) nochmals die nach Japan führenden, traditionellen Bindungen flexibel umzuarbeitender Grundrissysteme.

³⁷⁵ Vgl. u.a. Platz (1933), S. 68: Weniger die Fragestellung nach den angewandten Baumaterialien als

5.2 Das „Landhaus E.“ und die Bauten der Weißenhofsiedlung

Da Walmdach und Fliesenverkleidung des „Landhauses E.“ nur mäßig mit dem von der Architekturhistoriographie präsentierten Bild der vom „Neuen Bauen“ inspirierten, scheinbar schwebenden Wohnkuben der 1920er Jahre übereinstimmen, sei zum Schluss hinterfragt, inwieweit das Zehlendorfer Landhaus mit *dem* Manifest des „Neuen Bauens“, der Stuttgarter Weißenhofsiedlung³⁷⁶ (1926/27) (**Abb. 115**), korrespondiert bzw. kollidiert. Gellhorn selbst regte an, das „Landhaus E.“ mit jenen beinahe zeitgleich entstandenen, im Rahmen der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ präsentierten Bauten, an deren Konzeption er – wie eingangs erwähnt – ursprünglich beteiligt werden sollte, zu vergleichen.³⁷⁷ Nur allzu offensichtlich wollte er damit die baukünstlerische Aktualität des eigenen Gebäudes bekunden. Schließlich wurden die Bauten der Weißenhofsiedlung in aufgeschlossenen Kreisen seinerzeit international als *das* Vorbild künftigen Wohnungs-³⁷⁸ bzw. Einfamilienhausbaus gepriesen.³⁷⁹ Doch trotz des Wissens um die eindeutigen werbestrategischen Absichten Gellhorns erscheint ein Vergleich zwischen Weißenhof und „Landhaus E.“ auch aus heutiger Sicht sinnvoll. Gerade weil die Bauten der Weißenhofsiedlung als unübertroffene Moderne-Inkunabeln des Einfamilienhausbaus galten und gelten, scheint eine Gegenüberstellung zur Präzisierung des Gellhornschen Standpunktes innerhalb der Moderne besonders gut geeignet. Da Fliesenverkleidung und Walmdach des „Landhauses E.“ weitaus größere künstlerische Diskrepanzen zur Weißenhofsiedlung erwarten lassen, als es sich Gellhorn einzugestehen bereit war³⁸⁰, gilt es nachfolgend, den Differenzgrad zu bestimmen. Wenn an dieser Stelle von *den* Architekten oder *den* Bauten der

vielmehr die Problematik „offener“ oder in sich abgeschlossener Räume betreffend, präsentiert Platz an dieser Stelle Mies' Haus Tugendhat (1930) und Mendelsohns Haus „Am Rupenhorn“ (1929/30) als annähernd zeitgleich entstandene Beispiele unterschiedlicher Grundrissauffassung mit dem Kommentar, dass ein allen Ansprüchen gerecht werdender Grundriss bislang noch nicht entwickelt worden sei.

³⁷⁶ Seit 1925 geplant und mehrmals sowohl hinsichtlich der Intentionen als auch des Zeitplanes korrigiert, war die Ausstellung schließlich von Juli bis Oktober 1927 zu sehen. Die unter der künstlerischen Leitung Ludwig Mies van der Rohe von insgesamt 17 Architekten erdachten 21 Bauten der Weißenhofsiedlung am Stuttgarter Killesberg waren nur ein Teil der DWB-Ausstellung „Die Wohnung“, deren ursprüngliches Ziel die Darstellung eines möglichst umfassenden Bildes der „Höchstleistungen auf technischem, hygienischem und künstlerischem Gebiet“ des Wohnungsbaus war. Vgl.: Vorläufiger Plan zur Durchführung der Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“, Stuttgart 1926. Abschrift der Württembergischen Arbeitsgemeinschaft an Ludwig Mies van der Rohe, 27.06.1925 (Mies-van-der-Rohe-Archiv, New York); zit. n. Kirsch (1987), S. 20.

³⁷⁷ Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 15.

³⁷⁸ Dabei widmete sich – obschon die Wohnungsnot der Einkommenschwachen das weitaus dringlichere Problem war – am Stuttgarter Weißenhof mit Ausnahme Ouds keiner der Architekten dem Arbeiterwohnungsbau, Zielgruppe war eher die gehobene Mittelschicht. Zu dieser Problematik vgl. auch Kirsch (1987), S. 44.

³⁷⁹ U.a. Platz (1933), S. 61. Zum internationalen Renommee der Weißenhofsiedlung vgl. Kirsch (1994), insbes. S. 218-219.

³⁸⁰ Während Gellhorn sich in Aufzählung der Gemeinsamkeiten geradezu überschlug, beschränkte er sich bei den Differenzen lediglich auf die das eigene Werk lobhuldigende und vielseitig auslegbare Behauptung, nur beim „Landhaus E.“ sei es erlaubt gewesen, „an die Kunst zu denken“. Vgl.: Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 15.

Weißenhofsiedlung gesprochen wird, legt dies eine Homogenität nahe, die weder angesichts der unterschiedlichen Generationszugehörigkeit der beteiligten Architekten³⁸¹ noch hinsichtlich der künstlerischen Ergebnisse zutrifft. Exakt diese, durch die Selbstvermarktung der Moderne in die Wege geleitete Diskrepanz wird an späterer Stelle zu thematisieren sein, bis dahin sei zumindest eine tendenzielle Übereinstimmung der beteiligten Künstler unterstellt.

Alfred Gellhorn mokierte sich offiziell über Kollegen, die unverhohlen behaupteten, ohne jegliche Anleihen aus der Architekturgeschichte zu arbeiten.³⁸² Da insbesondere die Bauten des damals als „Hauptperson der Weißenhofsiedlung“³⁸³ gefeierten Le Corbusier (**Abb. 115.3, 115.4**) zeitgenössisch genau aus diesem Grunde, d.h. wegen der angeblichen Befreiung von jedweden „*historischen Ballast*“³⁸⁴ hofiert wurden und Gellhorn exakt diese Bauten Le Corbusiers wiederum kritisierte³⁸⁵ – drängt sich bei der Suche nach Differenzen zwischen Weißenhof-Bauten und „Landhaus E.“ umgehend die Annahme auf, Gellhorn habe stärker als seine Stuttgarter Kollegen nach einem Dialog mit der Geschichte gesucht. Bei näherer Betrachtung zeigen sich jedoch gerade auf dem Sektor der theoretischen Auseinandersetzung mit der Architekturgeschichte mehr Parallelen als Unterschiede: Begreift man Walmdach, Turmmotiv und Horizontalstreifen des Zehlendorfer Landhauses – wie oben dargelegt – als einen über italienisierende Potsdamer Villen des 19. Jahrhunderts vermittelten Brückenschlag zur Antike bzw. zur Antikenrezeption in den darauffolgenden Jahrhunderten, agierte Gellhorn – wenngleich weniger formal als ideell – keinesfalls so weit entfernt von Le Corbusier und anderen Weißenhof-Architekten, wie der erste Eindruck glauben schenken mag: Die rigide Architekturhistoriographie der Nachkriegsjahre versuchte zwar beharrlich alle der Vergangenheit zugewandten Rekurse des „Neuen Bauens“ zu kaschieren, doch enttarnte Colin Rowe bereits vor mehr als 50 Jahren überdeutlich den Einfluss der Villen Andrea Palladios (1508-1580) auf Le Corbusiers Wohnbauten.³⁸⁶ Zwanzig Jahre später veranschaulichte Wolf Tegethoff die über Schinkel vermittelte, enge Bindung der Wohnbauten Ludwig Mies van der Rohes zur antiken Architektur³⁸⁷

³⁸¹ Beispielsweise waren Peter Behrens (1868-1940) und Hans Scharoun (1893-1972) durch ein Vierteljahrhundert Architekturgeschichte voneinander getrennt.

³⁸² „Es wirkt äußerst peinlich, wenn mit extremen Phrasen gewisse Propagandisten irgendeiner Richtung oder eines Architekten die neue Baukunst als etwas ganz anderes nachzuweisen suchen als frühere“ schrieb Gellhorn in: Von der Form (1925), S. 189.

³⁸³ Als künstlerischer Leiter der Ausstellung ließ Mies van der Rohe Le Corbusier eine hofierende Sonderbehandlung angedeihen, da dessen Beteiligung internationales Renommee zu garantieren schien. Vgl. Kirsch (1987), insbes. S. 112, 116.

³⁸⁴ Vgl. Wedepohl, Edgar: Die Weißenhofsiedlung der Werkbundaussstellung „Die Wohnung“ in Stuttgart 1927. S. 396/397. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 11 (1927), S. 391-402; zit. n. Vetter (2000), S. 301.

³⁸⁵ Vgl. Gellhorn, A.: Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 77.

³⁸⁶ Rowe, Colin: The Mathematics of the Ideal Villa. (1947). In: The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge, Mass. / London 1976, S. 1-27.

³⁸⁷ Vgl. Tegethoff (1981) S. 29.

und Hans-Joachim Kunst wies eindringlich auf die mannigfaltigen Bezüge zwischen „Neuem Bauen“ und Schinkel bzw. dessen Zeitgenossen hin.³⁸⁸ Inzwischen finden diese, zunächst nur an das Werk einzelner Architekten gebundenen, frühen Forschungsergebnisse erneute Bestätigung.³⁸⁹

Auch ein Blick in die architekturtheoretischen Abhandlungen beider Seiten lässt eher Parallelen als Unterschiede erkennen. Wie u.a. Le Corbusier³⁹⁰ setzte sich Alfred Gellhorn wiederholt in lobender Weise mit weit zurückliegenden Epochen der Architekturgeschichte auseinander. Schon vor dem „Landhaus E.“-Entwurf zeigte sich Gellhorn nachhaltig begeistert vom 16. Jahrhundert: 1925 widmete er der italienischen Architektur jener Jahre eigens einen wohlmeinenden Aufsatz³⁹¹ und interpretierte in den darauffolgenden Jahren wiederholt Bauten moderner Kollegen vor dem Hintergrund der klassischen Tradition³⁹². Seinen 1924 vollendeten Entwurf zum Halleschen „Haus im Viertelkreis“ (**Abb. 13, 13.1**), den er nunmehr sehr unzeitgemäß zur „Villa im Viertelkreis“³⁹³ adelte, wollte er gar in direkter Linie Andrea Palladios „Villa Rotonda“ (1566-80) in Vicenza (**Abb. 116**) genannt wissen³⁹⁴. Sucht man nun nach dem eigentlichen Bindeglied zwischen Gellhorn und den Architekten der Weißenhofsiedlung besteht dieses keineswegs in der banalen Rückbesinnung auf die Architekturgeschichte, sondern vielmehr in der gleichartigen Instrumentalisierung der Architekturgeschichte als Akzentuierungsmedium der eigenen Bedeutung *und* des eigenen Innovationspotentials: So begnügte sich Le Corbusier in seinem vielgelesenen, 1922 herausgegebenen Werk „Vers une architecture“ nicht bloß mit der Verherrlichung von Ozeandampfer, Flugzeug und Automobil, sondern konfrontierte die Abbildungen seiner eigenen Entwürfe zugleich mit lobend hervorgehobenen Bauten aus Antike und Früher Neuzeit. Auf diese Weise suggerierte er dem Leser und der Leserin unter beharrlicher Warnung vor einer bloßen Stil-Imitation, seine Bauten seien einerseits so hochaktuell und funktional wie ein Ozeandampfer und andererseits so bedeutungsvoll und einflussreich für die Gegenwart wie seinerzeit die Tempelbauten für die Antike.³⁹⁵

³⁸⁸ Vgl. Kunst, Hans-Joachim: Die Vollendung der romantischen Gotik im Expressionismus – Die Vollendung des Klassizismus im Funktionalismus. In: Kritische Berichte 7 (1979), H. 1, S. 20-36.

³⁸⁹ U.a. Bürkle (1994), S. 120 - Beyer, Andreas: Von Bramante zum Bauhaus. In: Bauen und Zeitgeist (1998), S. 129-135 - Vetter (2000), S. 32.

³⁹⁰ Vgl. u.a. Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur. (frz. Originalausgabe u.d.T.: Vers une architecture. 1922, dt. 1963), S. 117-132.

³⁹¹ Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925)

³⁹² So verglich Gellhorn u.a. Peter Behrens' „Haus der Frauen“ (Berliner Bauausstellung 1931) mit der „Villa Rotonda“ Andrea Palladios – zwar nicht ohne Betonung der Unterschiede, aber dennoch in gleichzeitiger Hervorhebung, beiden Bauten hätte „*dieselbe Idee*“ zugrunde gelegen. Vgl. Gellhorn, A.: Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 70.

³⁹³ Vgl. die Legende der Abbildung des „Hauses im Viertelkreis“ in: Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 8.

³⁹⁴ Vgl. die Gegenüberstellung der Abbildungen von „Villa Rotonda“ und „Haus im Viertelkreis“ in: Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 8.

³⁹⁵ Vgl. Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur. (frz. Originalausgabe u.d.T.: Vers une architec-

Wenn sich Alfred Gellhorn nun in ähnlicher Weise seitenlang höchst angetan von der Architektur des 16. Jahrhundert zeigt, Palladios „Villa Rotonda“ gar als „*absolute Lösung*“ einer „*absoluten Gesinnung*“³⁹⁶ hervorhebt, um seinen Lobgesang mit den Worten zu beenden, „*Form und Lehre*“ der Renaissance seien dennoch „*nicht für unsere Zeit*“³⁹⁷ geeignet, instrumentalisiert er die Geschichte auf einem Le Corbusier sehr nahestehenden Wege.³⁹⁸

Entfernt man sich von den architekturtheoretischen Ideengebäuden, um sich den Ergebnissen der Baupraxis zuwenden zu können, bleiben trotz konstaterter geistiger Parallelen mit Walmdach und Fliesenverkleidung scheinbar unumstößliche Differenzen bestehen. Obschon im besonderen Adolf Radings Weißenhof-Gebäude (**Abb. 115.1**) erhebliche ideelle Überschneidungen mit dem „Landhaus E.“ erkennen lässt³⁹⁹, erreicht das „Landhaus E.“ den Abstraktions- und Innovationsgrad der Weißenhofbauten schlichtweg nicht. Über diesen Umstand können auch Gellhorns gleichermaßen ungriffige wie suggestive Worte, nach denen zwischen „Landhaus E.“ und Weißenhofsiedlung „*vielfach übereinstimmende Tendenzen*“ in der Entwicklung einer

ture. 1922, dt. 1963), insbes. S. 117-132.

³⁹⁶ Vgl. Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 2/3.

³⁹⁷ Vgl. Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 8.

³⁹⁸ Dies gilt auch für eine sieben Jahre später erschienene Publikation, in der er das „Haus im Viertelkreis“ beinahe wörtlich zur „Villa Rotonda“ des 20. Jahrhunderts emporhebt: Nochmals notiert er, mit welcher großen Berechtigung der Palladio-Bau über Jahrhunderte als „*absolut und kühn*“ gegolten habe, dass jedoch einige, gleichermaßen auf geometrischen Grundformen basierende Bauten der Gegenwart – womit er selbstredend auch den abgebildeten, eigenen meinte – noch kühner seien. Vgl. u.a. Gellhorn, A.: Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 70.

³⁹⁹ Von allen Bauten der Weißenhofsiedlung weist das Gebäude des ehemaligen Breslauer Kollegen Adolf Rading (1888-1957) die meisten Parallelen zum „Landhaus E.“ auf: Auch Rading wählte einen alle relevanten Räume ebenerdig integrierenden Typus und beschränkte sich bei der Aufstockung eines weiteren Geschosses auf nur eine Gebäudehälfte. Auch Rading fasste die Schlafräume an einer Schmalseite zusammen, wählte – wie Gellhorn – für den Schlafrakt eine niedrigere Höhe und betonte dabei die wohltuende psychologische Wirkung, „*durch den ganzen vorliegenden Haustrakt geschützt zu sein*“ (Radings Kommentar zu seinem Weißenhof-Gebäude in: Die Form 2 (1927), H. 9, S. 287; auszugsweiser Nachdruck in: Adolf Rading. AK (1970), S. 44-48, S. 48). Wenngleich eine Übertragung dieser Argumentation auf das „Landhaus E.“ durchaus plausibel schiene, lag der tatsächliche Impuls für die Analogien in der Grundrissauffassung jedoch in tieferen Sphären verborgen: in der Ozeandampferrezeption. Zwar verarbeiteten mehr oder minder alle Bauten der Weißenhofsiedlung in differierender Quanti- und Qualität Ozeandampfer-Motive, doch standen sich Gellhorn und Rading in Bewältigung dieses Themas durch genannte Grundrissorganisation besonders nahe. Im Gegensatz zu Gellhorn lässt sich diese gesuchte Nähe bei Rading auch schriftlich nachweisen: In Hervorhebung der eigenen Aktualität wollte Rading seinen Gebäude-Grundriss unbedingt in der Nähe von Ozeandampfern interpretiert wissen, da die „*Längenentwicklung (...) ähnlich wie auf dem Promenadendeck eines Schiffes ein Gefühl von Weite*“ erzeuge. Vgl. Rading in: Die Form 2 (1927), H. 9, S. 287. Der Vollständigkeit halber sei jedoch zugleich auf die nicht unerheblichen Unterschiede zwischen Radings und Gellhorns Bau hingewiesen: So verzichtete Rading nicht nur auf fest umschriebene Räume, indem er – wo immer möglich – so genannte „Falttüren“ vorsah, sondern wandte sich auch bewusst gegen die traditionelle Separierung von Hauspersonal und Hausbesitzer. Er organisierte die Zuordnung von Raumfunktionen in gezielter Abgrenzung zu der traditionellen Gepflogenheit der Organisation des Hauses im Sinne eines „*Repräsentativ- oder Hotelhaushaltes*“ (vgl. Rading (1927), S. 289). Zu Radings Weißenhofgebäude allgemein siehe: Adolf Rading. Bauten, Entwürfe und Erläuterungen. AK, 1970, S. 44-49- Kirsch (1987), S. 168-171 - Szymanski (1992), S. 92-97.

Bauanlage „ganz aus der Grundrißbildung“, der „Erzielung eines zentralen Großraumes“, der „unterschiedliche(n) Behandlung der Raumabmessungen“ und der „Durchbildung der Küche“⁴⁰⁰ bestünden, nicht hinwegtäuschen. Zwar wurde die Weißenhofsiedlung in den späten 1920er Jahren tatsächlich als erste, die Vorteile eines zentralen Wohnraums demonstrierende Anlage gefeiert⁴⁰¹ und war der zeitgleich entstandene zentrale Wohnraum des „Landhauses E.“ in Abstimmung auf die kleiner gehaltenen Nutzräume an exakt derselben, damals hochaktuellen Devise „großer Wohn- und genau berechneter Nebenräume“⁴⁰² orientiert. Auch versuchte Gellhorn in mutmaßlicher Abstimmung mit Familie Ebstein beim „Landhaus E.“ – als zusätzliche Parallele zu den Stuttgarter Bauten – der Hervorhebung bisheriger zentraler Repräsentationsmomente bürgerlichen Wohnens des 19. Jahrhunderts zu entsagen. Hierfür sprechen u.a. die Negierung einer opulenten Gestaltung von Zaun, Tor, Eingangsbereich, Fenstern, Flur und Treppe sowie der Verzicht auf Salon und Herrenzimmer. Doch betrachtet man die Weißenhofsiedlung als erstes umfangreiches, gebautes Manifest des „Neuen Bauens“ und vertraut unreflektiert Sigfried Giedions Aussage, nach der das wesentliche Charakteristikum jener architektonischen Ausrichtung das „befreite Wohnen“⁴⁰³ sei, hatte dieses im „Landhaus E.“ auf den ersten Blick keinesfalls Einzug erhalten: Weder wurden bei dem aus Ziegelstein errichteten „Landhaus E.“ primär neue Baumethoden und -materialien⁴⁰⁴ eingesetzt, noch kann das Gebäude mit den im „Neuen Bauen“ vielgepriesenen Fensterbändern oder einem – allerdings erst mit der Weißenhofsiedlung in Deutschland eingeführten – Dachgarten⁴⁰⁵ aufwarten. Außerdem war der Grundriss weder flexibel umzugestalten, noch waren die Räume in fließender Linie miteinander verbunden. Auch dokumentierten die die Mauerstärke akzentuierenden, tief in die Fassade gesetzten Fenster nicht zwingend die für das „Neue Bauen“ angeblich so besonders zentrale, an Transparenz grenzende Öffnung des Baukörpers zur Außenwelt, die stets zugleich als Zeichen einer unbegrenzten mentalen Öffnung der Bewohner und Bewohnerinnen gelesen werden sollte.⁴⁰⁶ Es fehlen die für das „Neue Bauen“ essentiellen, als Einschnitte in den Baukörper lesbaren Übereckfenster. Auch der jüngst erneut von Andreas K. Vetter als wesentliches Charakteristikum der Moderne der 1920er Jahre herausgearbeitete, so genannte „Pseudoraum“⁴⁰⁷ wird in Artikulation der vergleichsweise niedrig gehaltenen

⁴⁰⁰ Vgl. Ein Landhaus in Zehlendorf (1929), S. 15.

⁴⁰¹ Vgl. u.a. Kritik der Dammerstocksiedlung. S. 759. In: Stein Holz Eisen. 43 (1929), H. 49, S. 757-761.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Vgl. Giedion, Sigfried: Befreites Wohnen. (1929), Nachdruck: Frankfurt / Main 1985.

⁴⁰⁴ Ein ansatzweiser Weg zu neuen Konstruktionsmethoden und -materialien ist in der bereits oben diskutierten Konstellation von Küche und Anrichte und der aus Stahlbeton gefertigten Garagenrampenbrüstung zu erkennen.

⁴⁰⁵ Zu diesem Motiv und dessen Einführung durch Le Corbusiers Doppelhaus des Stuttgarter Weißenhofs in Deutschland vgl. Vetter (2000), S. 208-211.

⁴⁰⁶ Vgl. hierzu Vetter (2000), S. 16.

⁴⁰⁷ Bei Vetter definiert als „ein über vorhandenen Grundlinien projiziertes virtuelles Volumen“, wie es

Terrassen-, aber auch der Garagenrampenbrüstung nur latent intoniert. Zwar wurde beim „Landhaus E.“ im Gegensatz zum „Haus im Viertelkreis“ auf die gleichermaßen von Gellhorn⁴⁰⁸ wie anderen Vertretern des „Neuen Bauens“ gerügten Fenstersprossen⁴⁰⁹ verzichtet. Ebenso könnte die Fenstertüre der Südseite als erster Ansatz zur Auflösung der Wand verstanden werden. Doch wurde sie letztlich aufgrund des breiten Mauerstückes zwischen Türsturz und Dach noch deutlich als Türe artikuliert und bewegte sich somit weit entfernt von dem seinerzeit als glasgewordene Wand interpretierten Le Corbusier-Bau im Stuttgarter Weißenhof.⁴¹⁰ Zusammenfassend überwog beim „Landhaus E.“ der Eindruck hermetisch abgeschlossener Privatheit. Sie stand in vehementem Widerspruch zu Sigfried Giedions Behauptung, in modernen Wohnbauten der 1920er Jahre fühle man sich nicht mehr eingesperrt.⁴¹¹ Trotzdem bestand gerade in dieser hermetischen Abgeschlossenheit eine wesentliche Gemeinsamkeit zu vielen anderen, außerhalb des Weißenhofes errichteten Wohnbauten des „Neuen Bauens“. Die von Sigfried Giedion für das „Neue Bauen“ proklamierte Entgrenzung in den 1920er Jahren wurde nämlich realiter nur in Ausnahmefällen umgesetzt.⁴¹² Berücksichtigt man zudem, dass der Begriff der „Entgrenzung“ entstehungszeitlich nicht nur auf Wohnbauten angewandt wurde, die nach einer Auflösung der Wand durch Glas strebten, sondern auch auf Objekte, die durch eine formale Korrespondenz zwischen Innen und Außen brillierten⁴¹³, lassen sich sehr wohl auch beim „Landhaus E.“ Entgrenzungstendenzen entdecken – etwa anhand der bereits oben diskutierten, gestalterischen Bezugnahme der Vorhalle auf die Straße und des südwestlichen Dialogs zwischen Grundriss und Garageneinfahrt.

Obschon die scheinbar größere Traditionsverbundenheit des „Landhauses E.“ – insbesondere im Kontext der zahlreichen, sehr kritischen Schriften Alfred Gellhorns zur „Neuen Sachlichkeit“⁴¹⁴ – die These einer generellen geringeren Innovationsbereitschaft Alfred Gellhorns aufdrängt, ist eine vorschnelle Stigmatisierung in diese Richtung problematisch: Zum einen wird im nachfolgenden Kapitel der vorliegenden Abhandlung zu klären sein, ob eine Kritik an den Hauptströmungen der „Neuen Sachlichkeit“ zwangsläufig mit einer geringeren Progressivität einhergehen muss. Zum anderen gilt es, noch immer zwischen dem auf die Schriften reduzierten,

sich beispielsweise bei von hohen Mauern umgebenen Dachgärten, aber auch bei brüstungsbestückten Terrassen findet. Zu diesem Motiv sowie dem Übereckfenster im „Neuen Bauen“ vgl. ausführlich Vetter (2000), insbes. S. 24-28.

⁴⁰⁸ Gellhorn warnte davor, „die Öffnungen durch Holzsprossen (...) schamhaft zu verhüllen.“ Vgl. Gellhorn, A.: Intensivierung der Baukunst. (1928), S. 20.

⁴⁰⁹ Zur Fenstersprossen-Gegnerschaft im „Neuen Bauen“ vgl. Vetter (2000), S. 18.

⁴¹⁰ Zur Auflösung der Wand bei Le Corbusiers Stuttgarter Doppelhaus und zum Motiv der sich auflösenden Wand bei Wohnbauten des „Neuen Bauens“ allgemein s. Vetter (2000), S. 16, 45.

⁴¹¹ Vgl. Giedion (1929), Nachdruck 1985, S. 6.

⁴¹² Vgl. hierzu auch die bei Vetter (2000), S. 18, 43-45 präsentierten Bauten.

⁴¹³ Vgl. Vetter (2000), S. 43.

⁴¹⁴ Vgl. hierzu ausführlich Kap. C. der vorliegenden Abhandlung.

architekturtheoretischen Anspruch und der tatsächlichen Baupraxis zu unterscheiden. Konzentriert man sich in diesem Sinne ausschließlich auf den tatsächlichen Ausführungszustand der Bauten, muss bei einem Vergleich zwischen Weißenhofsiedlung und „Landhaus E.“ im besonderen Maße hervorgehoben werden, dass sich Gellhorn in Konzeption des Zehlendorfer Gebäudes nach den spezifischen Vorstellungen der Auftraggeber zu richten hatte, während die Architekten der Weißenhofsiedlung in Unkenntnis der späteren Bewohner und Bewohnerinnen weitestgehend einschränkungsfrei agieren durften.⁴¹⁵ Nicht zuletzt bleibt zu fragen, ob die Stuttgarter Bauten durchweg so innovativ waren, wie es die damalige Presse behauptete: Als beispiellos neuartig und damit auch als „Haupt-Schreckensgebilde“ der Konservativen galten zeitgenössisch eigentlich nur Le Corbusiers Bauten.⁴¹⁶ Da diese jedoch bis heute die meistabgebildeten der Weißenhofsiedlung darstellen, wird den Betrachtenden mitunter eine gedankliche Gleichsetzung zwischen Le Corbusiers baukünstlerischen Ambitionen und dem gesamten Weißenhof aufgezwungen. Ein genauerer Blick in die zeitgenössische Rezeption lässt aber erkennen, dass beispielsweise Richard Döckers, Hans Poelzig oder auch Adolf Gustav Schnecks Gebäude⁴¹⁷ (Abb. 115.2, 115.5, 115.6) entstehungszeitlich als weniger progressiv empfunden wurden und deshalb nach Ansicht der Zeitgenossen dem *„geklärten Durchschnittsgeschmack des bürgerlichen Mittelstandes am weitesten“*⁴¹⁸ entgegenkämen. Mit anderen Worten übertrafen keineswegs alle Weißenhofbauten das Innovationspotential des „Landhauses E.“. Doch nicht nur der Tenor der zeitgenössischen Rezeption, sondern auch ein Vergleich zwischen den realisierten Bauten lässt eine – im Gegensatz zu den Giedionschen Idealvorstellungen – hochgradig gemäßigte Übersetzung der Moderne bei den Weißenhofbauten erkennen: Die Analyse der Weißenhofpläne verdeutlicht, dass – in Analogie zum „Landhaus E.“ – nicht alle Bauten mit Hilfe neuer Baumaterialien und -methoden errichtet wurden und dementsprechend keinesfalls alle Wohngebäude über den von Giedion und der Architekturhistoriographie der Nachkriegsjahre zum Inbegriff der Moderne gekürten, flexibel umnutzbaren „elastischen Grundriss“ verfügten.⁴¹⁹ Außerdem wurden die meisten Gebäude der Weißenhofsiedlung – in nochmaliger Übereinstimmung mit dem

⁴¹⁵ Oberste Priorität bei der Planung der Weißenhofsiedlung war es, keinesfalls *„Teile der Siedlung oder Einzelhäuser für im voraus bestimmte Käufer zu erstellen, vielmehr sind die Bauten als unpersönliche zu betrachten und als Musteranlagen für überall in gleicher Art mögliche Ausführungen.“* Vgl. das Schreiben Dr. Siglochs / Bauabteilung an Richard Döcker als Bauleiter, z. H. von Mies van der Rohe vom 03.12.1926 (Mies-van-der-Rohe-Archiv, New York); zit. n. Kirsch (1987), S. 106. Künstlerische Einschränkungen bestanden am Weißenhof laut Ludwig Hilberseimer weniger bei der Konzeption des Entwurfs als vielmehr bei der Errichtung der Gebäude. Vgl. Kirsch (1987), S. 142.

⁴¹⁶ Vgl. Kirsch (1994), S. 215/216.

⁴¹⁷ Zu diesen Bauten vgl. Kirsch (1987), S. 105ff., 150ff. und 156ff.

⁴¹⁸ Wedepohl, Edgar in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst (1927), S. 397; zit. n. Kirsch (1987), S. 108.

⁴¹⁹ U.a. Josef Franks Gebäude wurden in massiver Bauweise errichtet vgl. Kirsch (1987), S. 172ff.

Landhaus E.“ – hochindividuell und somit entgegen der ursprünglichen Maxime des „Neuen Bauens“, keineswegs reproduzierbar geplant.⁴²⁰ Vor diesem Hintergrund merkte Gellhorns Zeitgenosse Josef Frank nicht zu Unrecht bereits in den frühen 1930er Jahren lakonisch an, ein „*jeder normt – und jeder anders*“⁴²¹. Und selbst das jeweils gewählte Raumprogramm mutet bei genauerer Betrachtung nicht zwingend revolutionär an, wie bereits die anstandslose Integration so genannter „Mädchenzimmer“ verdeutlicht.

7. Stellenwert innerhalb Gellhorns Œuvre / Resümee

Inmitten der konservativen Architekturlandschaft Zehlendorfs mutet das 1927 vollendete „Landhaus E.“ nahezu hochmodern an. Dies gilt insbesondere aus nordwestlicher Perspektive, aber auch nach Besichtigung der Vorhalle und den vielerorts im Gebäude-Inneren nachweisbaren Wandmalereien, die dem Dresdener Aluminiumraum (1925) (**Abb. 19, 19.1**) und zwei weiteren, bereits 1925 ausgeführten Wohnungsausgestaltungen (**Abb. 15, 15.1**) verpflichtet waren. Diesen, deutlich der Moderne zugewandten Elementen steht ein Raumprogramm gegenüber, das eine, mutmaßlich dem Auftraggeber geschuldete, intensive Traditionsgebundenheit offenbart.

Überhaupt lässt sich nach einem Rundgang um das „Landhaus E.“ oder einer erschöpfenden Besichtigung des Gebäudeinneren keine für das gesamte Landhaus verbindliche Aussage hinsichtlich eines hohen oder geringen Progressivitätspotentials vornehmen. Zu sehr variieren die Themen – und zwar auch gebäudeseitenintern: Das Ebsteinsche Wohnhaus ist geprägt von bis in das Gebäudeinnere reichenden Ambivalenzen unterschiedlichster Genese, vor- und rückwärtsgewandt, „städtisch“ und „ländlich“, Landhaus und Fabrik, Ozeandampfer und Villa. Da sich die Großstadt, die Technik und die Zukunft huldigende Elemente in mindestens gleich großem Ausmaß finden lassen wie das Landleben, die Natur und die Vergangenheit lobpreisende, muss als eigentliches Ziel die Kombination beider Facetten gelten: Auf der einen Seite werden mit den Ozeandampfer-Anspielungen und dem in Abgrenzung zum englischen Landhaus des ausgehenden 19. Jahrhunderts bedeutungsschwer ins Gebäudezentrum gesetzten, hochtechnisierten Wirtschaftstrakt die Technik und die tayloristischen Prinzipien der Gegenwart gutgeheißen. Auf der anderen Seite sollen mit den das traditionelle Gesamtkunstideal unterstützenden und historische Rückgriffe präferierenden Gebäudefacetten, die u.a. in der Fliesenverkleidung, dem Walmdach und der

⁴²⁰ Wie u.a. das bereits oben genannte Haus Adolf Radings veranschaulicht, nahmen viele Bauten sehr wohl Rücksicht auf das jeweilige Grundstück und die benachbarten Häuser und waren somit keinesfalls beliebig versetzbar. Vgl. hierzu auch Kirsch (1987), S. 168-171.

⁴²¹ Vgl. Frank, Josef: *Architektur und Symbol*. Wien 1931; zit. n. Kirsch (1987), S. 132.

Fabbrica-Rezeption bestehen, der vermeintlich drohende Verlust von Sinnlichkeit und Muße in einer zusehends maschinisierten Welt abgewendet werden. Obschon die gestalterischen Anteile von Auftraggeber bzw. -geberin und Architekt heute leider nicht mehr konkret ermittelbar sind, befindet sich das „Landhaus E.“ aufgrund dieses Spagates einwandfrei in Einklang mit wiederholten schriftlichen Äußerungen Alfred Gellhorns. Gellhorn ist zu einer quantitativ von der Forschung oftmals unterschätzten Fraktion innerhalb der Moderne zu zählen, die daran glaubte, dass das „Neue Bauen“ zwar hervorragend der Befriedigung utilitärer Überlegungen, nicht jedoch darüberhinausgehender sinnlicher Qualitäten Folge leiste. Anderen, sich gegen die damals mehr und mehr aufkeimende Gleichsetzung zwischen Leben und Arbeiten aufbegehrenden Zeitgenossen aus dem Umfeld der Moderne ähnlich⁴²², wandte er sich gegen eine Verabsolutierung des Wohnens als pure Alltagsorganisation. Ungeachtet des strittigen Inhalts der Behauptung, das „Neue Bauen“ erziele ausschließlich die Erfüllung utilitärer Momente, glaubte Gellhorn sinnliche Bedürfnisse nur mit gleichzeitigen Exkursen in die Vergangenheit vollständig zufriedenstellen zu können. Mit anderen Worten betrachtete er den Müßiggang offenbar als Primärrelikt vergangener Zeiten, dem er bei Wohnbauten mit den alleinigen Mitteln der Gegenwart, d.h. in präziser Formulierung – mit der dem Industriebau entlehnten Architektursprache des „Neuen Bauens“ – keinen Ausdruck verleihen zu können glaubte. Bereits vor dem „Landhaus E.“ war diese Sicht zu erkennen: Schon der Vergleich zwischen dem „Haus im Viertelkreis“ und den kurz zuvor entstandenen Entwürfen zur Silberhütte der Mansfeld AG, zur Olex-Tankstelle oder zur Garage Schwabach verdeutlichte, dass Gellhorn gemäß seines bauaufgabenspezifischen Differenzierungsstrebens bei Einfamilienbauten für die finanzielle Oberschicht durchweg einen geringeren Abstraktionsgrad anvisierte als im Industriebau. Während beispielsweise das flachgedeckte Meisterhaus der Silberhütte der Mansfeld AG gleichermaßen aus Le Corbusiers Feder hätte stammen können, steht das „Haus im Viertelkreis“ u.a. den moderat-modernen Wohnhaus-Entwürfen Erwin Gutkinds nahe. **(Abb. 118)**

Angesichts dieses dezent anklingenden „Kulturpessimismus“, aber auch angesichts der schriftlich überlieferten eindeutigen Absage Gellhorns an die Ausschließlichkeit des

⁴²² Als hervorragendes Beispiel dieser Anschauung vgl. Riezler, Walter: Das Haus Tugendhat in Brünn. S. 321. In: Die Form 6 (1931), H. 9, S. 321-332: Er glaubte, die Idee der „Wohnmaschine“ stoße allen vor den Kopf, „die von der Wohnung nicht nur die möglichst reibungslose Befriedigung praktischer Bedürfnisse verlangen“, sondern für die Wohnen soviel wie Leben und zwar auch außerhalb der Arbeit bedeutet.“ Zit. n. Tegethoff (1998), S. 126. Vgl. zudem die Auflistung bekennender Moderne-Anhänger im Umfeld des Bauhauses, die sich gegen eine Verabsolutierung der Moderne-Ideale – wie sie beispielsweise Walter Gropius vertrat – wandte, in: Lupfer, Gilbert / Sigel, Paul: „bauen bedeutet gestalten von lebensvorgängen“. Die Meisterhäuser in Dessau. S. 29. In: Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau. AK, Dessau 2000, S. 9-34.

Flachdaches⁴²³ ist man geneigt, das Walmdach des „Landhauses E.“ nicht als Wunsch der Auftraggebenden, sondern als Vorgabe des Architekten zu bewerten. Diese These drängt sich zusätzlich auf, da auch das Haus Höcker und die Tanzschule Trümpy über ein ähnliche Dachkonstruktion verfügten. Dennoch müssen bei einer Gesamtbewertung der Gellhornschen Traditionsbindungs-Bereitschaft zugleich im stärkeren Umfang auftraggeberische und baubehördliche Auflagen miteinbezogen werden. Immerhin bezeugt das Gipsmodell, dass das „Landhaus E.“ ursprünglich mit einem Flachdach geplant worden war. Und auffällig scheint überdies, dass alle drei Wohnbauten entstehungszeitlich – vermutlichen Anweisungen Gellhorns folgend – stets aus einer das Walmdach kaschierenden, d.h. ein Flachdach vortäuschenden Perspektive fotografiert wurden. Zusammenfassend war Gellhorn zwar bereits aus eigener baukünstlerischer Auffassung bei Wohnbauten für die finanzielle Oberschicht zu einer weniger radikalen Abstraktion als im Industriebau bereit, wurde er aber zusätzlich noch durch Auftraggeber und Baubehörden in seinen Moderne-Bekanntnissen gedrosselt.

Mag man hinter der Konzeption eines flachgeneigten Walmdaches auch eine gezielte Hommage an Frank Lloyd Wright vermuten, bleibt zu betonen, dass Gellhorn deswegen beim „Landhaus E.“ noch lange nicht als ideenloser „Wright-Kopist“ in Erscheinung trat, wie einige Forscher unterstellten. Zum einen war das „Landhaus E.“-Dach mit geringerem Überstand und flacherer Neigung ausgebildet worden und daher im geringeren Maße als die Wrightschen „shelters“ als Dominante innerhalb des Baugefüges vorgesehen. Zum anderen bezog sich Gellhorn in Anwendung dieser Dachform möglicherweise auch weniger direkt auf Frank Lloyd Wright, als vielmehr auf einen schon vor Errichtung des „Landhauses E.“ bei vielen Auftraggebern und –geberinnen in Deutschland beliebten „Moderne-Topos“. Ohnehin muss Gellhorns „Landhaus E.“-Gestaltung an einigen Stellen deutlicher vom vermeintlichen Vorbild abgrenzt werden. Es findet sich keine Wright-typische Fundamentplatte, kein windmühlenförmiger Grundriss und überdies wurde – im Kontrast zu den Bauten des US-Amerikaners – keine, als integrativer Bestandteil des Hauses zu begreifende Gartenmauer vorgesehen.

Vergleicht man das „Landhaus E.“ mit dem ersten überlieferten Wohnhaus-Entwurf Gellhorns, dem drei Jahre zuvor zusammen mit Martin Knauthe projektierten „Haus im Viertelkreis“, folgt das mit flachgeneigtem Walmdach versehene, zum Teil fliesenverkleidete Zehlendorfer Landhaus auf den ersten Blick stärker tradierter Architektur. Erneut mag man geneigt sein, Gellhorn nach seiner Trennung von Knauthe im Jahre 1926 eine zunehmende Rückbesinnung auf die Tradition zu unterstellen. Doch

⁴²³ Schon im Jahre 1926 schrieb Gellhorn: *„Kubische Gestaltung ist nicht identisch mit dem flachen Dach. Denn nicht nur der Würfel, sondern auch Konus und Kugel sind nach Cezanne die Elemente der Form.“* Vgl. Gellhorn, A.: Das flache Dach. (1926), S. 168.

fertigte Knauthe nach der Trennung im selben Ausmaß nicht minder „traditionsbelastete“ Entwürfe an und war das Bruno Taut wahrscheinlich zu seinem ebenfalls viertelkreisförmigen Wohnhaus in Dahlewitz (1927) (**Abb. 117**) inspirierende Hallesche „Haus im Viertelkreis“⁴²⁴ bei genauerer Betrachtung auf zwei Ebenen durchaus „rückschrittlicher“: Es verfügte noch über die von Gellhorn und den Vertretern des „Neuen Bauens“ späterhin verabscheuten Fenstersprossen. Des weiteren wurde bei ihm lediglich eine Staffelung in die Tiefe, beim „Landhaus E.“ hingegen eine dem „Neuen Bauen“ näherstehende gleichzeitige Höhenstaffelung vorgesehen. Außerdem betonte bereits Gellhorn, dass es bei dem drei Jahre zuvor konzipierten „Haus im Viertelkreis“ um die Realisation einer frei erfundenen künstlerischen Idee, beim „Landhaus E.“ hingegen um eine rücksichtsvolle Einbettung in die umgebende Landschaft gegangen sei.⁴²⁵ Latent kam hinter dieser Argumentation die Orientierung an den beiden erstmals im 19. Jahrhundert in Potsdam definierten „Urtypen“ bürgerlichen Villenbaus, des so genannten „städtischen“ und des so genannten „ländlichen“, zum Vorschein. Auch bei der kurz nach dem „Landhaus E.“ konzipierten, in Analogie zu Villen des 19. Jahrhunderts mit einem Souterrain versehenen „Tanzschule Trümpy“ betrachtete Gellhorn dieses Schema offenbar als Maßstab. Gemäß der Tanzschulen-Lage in Nähe des Stadtzentrums bezog sich Gellhorn hier gleichermaßen wie beim „Haus im Viertelkreis“ nicht auf den ländlichen, für das „Landhaus E.“ relevanten „Fabbrica“-artigen Typus, sondern auf den kompakten „städtischen“. In nochmaligem Rückbezug auf die eingangs artikulierte Fragestellung nach einer möglicherweise nach 1926 zunehmenden Traditionsbindung Alfred Gellhorns mutet schon der Vergleich zwischen einem eventuell wegen seiner Modernität bereits vom Auftraggeber in seiner Ausführung verhinderten Projekt wie dem „Haus im Viertelkreis“⁴²⁶ und einem in hochgradig konservativem Umfeld realisierten Objekt wie dem Zehlendorfer „Landhaus E.“ unzulässig an. So fielen beispielsweise auch die ausgeführten, von auftraggeberischen Auflagen gemäßregelten Landhäuser Ludwig Mies van der Rohes in ihrer modernen Radikalität weit hinter die nicht zur Ausführung vorgesehenen Wohnhaus-Idealentwürfe zurück.

⁴²⁴ Wenngleich Gellhorns Entwurf im Gegensatz zu Tauts eher einen „Viertelring“ als einen Viertelkreis im Grundriss verarbeitet, ist ein erheblicher Einfluss des Gellhornschen Entwurfs auf die Grundrissbildung des Tautschen Wohnhauses sehr wahrscheinlich: Taut arbeitete erst seit 1925, d.h. ein Jahr nach Entstehung des Gellhornschen Entwurfs an Studien zu seinem Wohnhaus in Dahlewitz. Zu diesem Zeitpunkt war Alfred Gellhorns „Haus im Viertelkreis“ bekanntlich wiederholt in Fachzeitschriften präsentiert worden und wahrhaftig gab Bruno Tauts Sohn Heinrich als Quelle der – wie Bettina Zöller-Stock zu Recht betont – ungewöhnlichen Grundrissform des Dahlewitzer Wohnhauses Fachzeitschriften an. Vgl. Zöller-Stock, Bettina: Bruno Taut. Die Innenraumentwürfe des Berliner Architekten. Stuttgart 1993, S. 66. Zu Tauts Wohnhaus in Dahlewitz vgl. auch Taut, Bruno: Ein Wohnhaus. Stuttgart 1927.

⁴²⁵ Vgl. Gellhorn, A.: Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 73.

⁴²⁶ Da sich mit Ausnahme der durch Zeitschriften überlieferten Ansichten des Projektes keinerlei weitere Details erhalten haben, sind die Ursachen der Nichtausführung, die gleichermaßen auch im Umfeld der konservativen Halleschen Baubehörden zu suchen sein könnten, gänzlich ungeklärt.

Hinsichtlich der zwar geringer als erwartet ausgeprägten, aber dennoch nachweisbaren Differenzen zu den Bauten der Weißenhofsiedlung kann – die Auftraggeber-Diskussion abschließend – nicht häufig genug betont werden, dass das „Landhaus E.“ vor Eröffnung der Stuttgarter Weißenhofsiedlung geplant wurde, d.h. *bevor* das „Neue Bauen“ als Möglichkeit der Einfamilienhaus-Planung bei einer größeren Bevölkerungsgruppe bekannt gemacht wurde. In diesem Zusammenhang erklärt sich vermutlich auch die große Abweichung zwischen dem vor der Weißenhofsiedlung konzipierten „Landhaus E.“ und der erst *nach* Eröffnung der Weißenhofsiedlung errichteten Tanzschule Trümpy. Diese verfügte mit der Dachterrasse und dem für das „Neue Bauen“ charakteristischen, schiffsreelingartigen „Gestängekäfig“⁴²⁷ bereits über zentrale Moderne-Motive und wurde daher nicht zu Unrecht bereits entstehungszeitlich von Fritz Block mit dem Stuttgarter Weißenhofgebäude Hans Poelzigs (**Abb. 115.2**) verglichen.⁴²⁸ Während Familie Ebstein und die Zehlendorfer Baubehörden eine stärkere Berücksichtigung des „Neuen Bauens“ im Wohnhausbereich noch als ungewöhnlich erachteten, mag die Ausdruckstänzerin Berthe Trümpy in Übereinstimmung mit ihrer berühmten Kollegin Josephine Baker⁴²⁹ möglicherweise direkt nach einem „hochmodernen“ Wohnhaus, worunter nach 1927 nicht selten „weißenhofartig“ verstanden wurde, verlangt haben. Die Vorstellung, alleine Gellhorn sei für das zwischen dem „Landhaus E.“ und der Tanzschule Trümpy spürbare, signifikante künstlerische Umdenken verantwortlich zu zeichnen, minderbewertet den wiederholt aufgezeigten, hohen auftraggeberischen Einfluss.

Vor dem Hintergrund der damaligen Diskussion um eine „demokratische Architektur“ ist man geneigt, den scheinbar vernachlässigten Focus, den man der Gestaltung des Eingangs, des Gartenzauns, des Gartentors, der Fenster, des Flurs und der Treppen des „Landhauses E.“ angedeihen ließ, als bewusste Absage an Herrschaftssymbolik zu deuten. Schließlich konzentrierte sich die Dokumentation von Macht und Reichtum bei der bürgerlichen Villa des 19. Jahrhunderts genau auf diese Gebäude-Kompartimente. Doch wurde in den vorangegangenen Kapiteln anschaulich, dass Familie Ebstein in gänzlicher Übereinstimmung mit weiten Teilen der Weimarer Gesellschaft nicht nur in ihrem das Hauspersonal unterwerfenden Raumprogramm dem Bürgertum des 19. Jahrhunderts verpflichtet war. Keinesfalls weniger als die vorangegangenen Generationen rang sie nach einer machtbewussten Selbstinszenierung. Mit aufwendig

⁴²⁷ Zu dieser metallenen Vorhangvorrichtung, die den im „Neuen Bauen“ beliebten „Pseudo-Raum“ schuf und wahrscheinlich auf Le Corbusiers „Maison Citrohan“ zurückging vgl. ausführlich Vetter (2000), S. 30, 262.

⁴²⁸ Vgl. Block, Fritz: Haus und Wohnung des modernen Menschen. S. 102. In: ders. (Hg.): Probleme des Bauens. Potsdam 1928, S. 87-115

⁴²⁹ Hierzu Threuter, Christina: Ausgerechnet Bananen. Die Ornamentfrage bei Adolf Loos oder die Evolution der Kultur. In: Bischoff, Cordula / Threuter, Christina (Hg.): Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne. Marburg 1999, S. 106-117.

inszenierten Bädern und Garagen sowie Dampferanalogien bediente sie sich lediglich neuer Chiffren. Dabei verfügten unter Gellhorns Wohnhäusern nicht erst „Landhaus E.“ und Tanzschule Trümpy bzw. das die schiffsrampenartige Garageneinfahrt des „Landhaus E.“ rezipierende Wohnhaus Höcker über die höchsten wirtschaftlichen Wohlstand suggerierenden Dampfer-Anleihen: Bereits das „Haus im Viertelkreis“ war mit dem deckartig zurückgesetzten Obergeschoss, der reelingartigen Metallbrüstung und dem Flachdach merklich Ozeandampfern verpflichtet.

Da das „Landhaus E.“ in einen großzügigen, von Gustav Allinger angelegten Garten eingebettet war, bot sich erstmals die Suche nach einem möglichenfalls allgemeingültigen Gellhornschen Theorem zur Idealbeziehung zwischen Architektur und Natur an. Bereits das von Gellhorn im Jahre 1913 auserkorene Dissertationsthema über Friedhofsanlagen in Schlesien zeugte von einem – allerdings für die Vorkriegsjahre charakteristischen – hohen Interesse an neuen Wegen zu einer symbiotischen Annäherung zwischen Architektur und Natur. Wie die thematische Schwerpunktwahl einiger Folgeaufsätze belegt⁴³⁰, ließ dieses Engagement im Gegensatz zu zahlreichen Kollegen des Bauhauses⁴³¹ bei Gellhorn auch im Verlauf der 1920er Jahre scheinbar nicht nach. Dennoch geht in Übereinstimmung zu einem fehlenden, in sich geschlossenen, verbindlichen Architekturprogramm aus Gellhorns Schriften auch kein eindeutig ableitbares Theorem über seine Vorstellung idealer Architektur-Natur-Verknüpfung hervor. Die in enger Bindung an den „Reform-Garten“ um 1900 stehende Unterwerfung des Gartens durch das „Landhaus E.“ mag zwar als deutlicher Kontrast zu der u.a. bei Gropius' Dessauer Meisterhausgärten dargelegten Auffassung eines gleichberechtigten Nebeneinander von Architektur und Natur zu verstehen sein. Ein ausgesprochener Einzelgänger war Gellhorn mit diesem Procedere unter den Vertretern des „Neuen Bauens“ dennoch nicht. In Wahrheit wurde eine vergleichbare Unterwerfung von der Mehrheit moderner Architekten der 1920er Jahre präferiert.

Darüber hinaus ist eine bedingungslose Gleichsetzung zwischen der beim „Landhaus E.“ zu Tage tretenden Haus-Garten-Hierarchie und Gellhorns persönlichem Haus-Garten-Ideal problematisch. Zwar findet sich eine vergleichbar einseitige Dominanz des Hauses über den Garten auch bei den beiden anderen in den 1920er Jahren errichteten Wohnbauten. Doch außer genannten Entwürfen haben sich keine Idealpläne zu Einfamilienhäusern Alfred Gellhorns aus den 1920er Jahren erhalten. Aus diesen

⁴³⁰ Bereits 1913 plädierte Gellhorn für eine „*einheitliche räumliche Grundidee*“ von Architektur und Pflanzenwelt (Gellhorn, A.: Der Sadebecksche Friedhof. (1913), S. 64) und widmete sich auch in den 1920er Jahren vereinzelt dieser Thematik – u.a. in ders.: Um Palladio. (1925), S. 8.

⁴³¹ Zeigte sich das frühe Bauhaus noch sehr interessiert an der Planung von Gärten, verlor dieser Schwerpunkt bald nach der intensivierten Konzentration auf die Synthese von Technik und Kunst an Gewicht. Vgl. Jacobs, Joachim W.: Bauhaus und Außenraumplanung. S. 157. In: Gartenkunst 6 (1994), H. 1, S. 157-168.

wenigen, fast zeitgleich entstandenen Plänen eine allgemeingültige Aussage zu Gellhorns Vorstellung von einer idealen Architektur-Natur-Symbiose abzuleiten, erscheint quantitativ und temporal vermessen – und zwar insbesondere da die Konzeption dieser Gärten erheblich von den auftraggebenden Familien diktiert wurde.⁴³² Ähnliches gilt für einen späteren Entwurf – den nach der Emigration entstandenen Plänen zu einer Siedlung in Bogotá (1936) (**Abb. 38**). Auch er verwehrt einen konsequenten Anhaltspunkt über Gellhorns persönliches Ideal von Architektur-Natur-Verknüpfung, da die gartenstadtartige Einbindung der mit Satteldach (!) versehenen Bauten in die Landschaft vermutlich wiederum vorrangig seitens des Auftraggebers festgelegt worden war. Diese Vermutung liegt nahe, da sich Gellhorn zwar schon vor seiner Emigration mit dem Ideal gartenstädtischer Siedlungen durchaus auseinandergesetzt hatte, wie ein Siedlungs-Entwurf aus dem Jahre 1929 veranschaulicht (**Abb. 32**), die Gegenüberstellung mit einem beinahe zeitgleich entstandenen, weitaus abstrakteren Siedlungs-Idealentwurf (**Abb. 30**) jedoch bezeugt, dass Gellhorn zwar Zeilenbaugegener, niemals jedoch Anhänger einer pauschalen Verherrlichung des Gartenstadtideals des frühen 20. Jahrhunderts war, wie man angesichts des Entwurfs für Bogotá voreilig annehmen könnte. Einmal mehr zeigt sich an dieser Stelle, dass Gellhorns künstlerische Entwicklung nach 1933 dringend einer gesonderten, die entbehrungsreichen und daher konzessionsförderlichen Lebensbedingungen des Exils berücksichtigenden Aufarbeitung bedarf.

⁴³² Zumindest in seinen Schriften gab Gustav Allinger vor, genauestens auf die stilistischen Vorlieben der Auftraggeber einzugehen. Vgl. Gröning (1995), S. 270. Ob er diese Haltung tatsächlich in die Praxis umsetzte, wäre noch zu überprüfen.

C. Extrakt: Alfred Gellhorn und die „Neue Sachlichkeit“- Dissonanzen und Harmonien

Wiederholt hat die Forschung auf Gellhorns kritische Beziehung zur „Neuen Sachlichkeit“ aufmerksam gemacht.¹ Bislang fehlt jedoch eine Untersuchung, die dieses angespannte Verhältnis präzisiert. Nachfolgend seien daher bis heute übersehene Ambivalenzen benannt, eine striktere Trennung zwischen dem Architekturtheoretiker und dem Architekturpraktiker Gellhorn vollzogen, Überschneidungen und Unstimmigkeiten detailliert aufzeigt sowie eine intensivere Einbindung in das Kunstgeschehen der Weimarer Republik vorgenommen.

Die von überholungsbedürftigen architekturhistoriographischen Maßstäben geprägte, isolierte frühere Betrachtung der Beziehung Gellhorns zur „Neuen Sachlichkeit“ musste auf mehrfacher Ebene zu Trugschlüssen führen: Wenn etwa Julius Posener behauptete, viele der Architekten, die mit Gellhorn als „Expressionisten“ begonnen hätten, seien bald darauf der „Neuen Sachlichkeit“ verpflichtet gewesen, Gellhorn aber alleine geblieben² und er zudem zwei Jahre später ins Zentrum seines Gellhorn-Nachrufes die These stellte, Gellhorn sei „von Anfang an bewußt Künstler“ gewesen und habe sich wahrscheinlich aus diesem Grunde nicht mehr recht durchsetzen können, nachdem der „*Expressionismus der Neuen Sachlichkeit weichen mußte*“³, beinhaltete dies gleich drei korrekturbedürftige Thesen: Zum einen setzte Posener die „Neue Sachlichkeit“ fälschlicherweise mit dem „Neuen Bauen“ nach 1925 gleich. Weiterhin unterstellte er eine in dieser Form niemals existierende, homogene Kunstfeindlichkeit der modernen Architektenschaft und vermittelt darüber hinausgehend den unzutreffenden Eindruck, Gellhorn habe als einziger Vertreter des „Neuen Bauens“ die „Neue Sachlichkeit“ bekämpft. In Wahrheit ebten die von Adolf Behne bereits 1923 zusammengetragenen Dispute innerhalb des „Neuen Bauens“⁴ jedoch während der gesamten Weimarer Republik niemals ab.⁵ Schon 1923, als der Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ in der Architektur noch nicht etabliert war, stand Gellhorn mit seiner Warnung vor einer zu großen Nüchternheit in der Baukunst keineswegs alleine unter den Moderne-Anhängern, wie die kritischen Worte des heute als Moderne-Verfechters bekannten Walter Curt Behrendt aus dem Jahre 1924 belegen.⁶ Die Kritik der Moderne durch die

¹ U.a. Nungesser, 1983, S. 66 - Posener (1970), S. 856 - ders. (1972), S. 957 - Schulze (1992), S. 448.

² Posener (1970), S. 856.

³ Posener (1972), S. 957.

⁴ Behne, Adolf: Der Moderne Zweckbau. (1926) wurde bekanntlich bereits 1923 verfasst.

⁵ Als zeitgenössischen Rückblick auf diese Entwicklung vgl. Platz (1933), insbes. S. 57ff.

⁶ Auch Behrendt warnte in Anbetracht der damaligen Entwürfe Gropius, Hilberseimers und Hannes Meyers bereits 1924 vor einer zu großen Einseitigkeit der Architektur: „*Wo aber der Konstruktivismus doktrinär wird, erstarrt er in Abstraktionen zu eisiger Kälte und Nüchternheit.*“ Vgl. Behrendt, Walter Curt: Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924.S. 352. In: Kunst und Künstler. 22 (1924), H. 11, S. 347-352.

Moderne erhielt zwar zusätzliche Nahrung, nachdem beispielsweise mit der ihrerzeit als „wichtigstes baufachliche(s) Ereignis des Jahres 1929“⁷ gefeierten Karlsruher Dammerstocksiedlung⁸ oder auch den Versuchssiedlungen der Reichforschungsgesellschaft⁹ die ersten, rigide „neusachlichen“ Grundsätzen folgenden Großprojekte ausgeführt worden waren und somit die Schattenseiten der „Neuen Sachlichkeit“ am gebauten Objekt anschaulich geworden waren¹⁰. Eine aus lange zuvor bestehenden, sich nunmehr zuspitzenden Meinungsverschiedenheiten rekrutierende „Architekturkrise“¹¹ wurde allerdings bereits vor Vollendung dieser Siedlungen registriert. U.a. Bruno Taut – der bisher von der Forschung nicht zwingend als Architektur-Reaktionär gescholten wurde – sorgte sich als Fischer-Schüler in ähnlicher Weise wie Gellhorn bereits 1927 um eine zu große Einseitigkeit der „Neuen Sachlichkeit“, um eine „uniformhafte Beschränkung“, um eine „absolute Diktatur des Rechtecks und Quadrats im Grundriß, des Würfels im Aufbau, des Horizontalen in der Gliederung, des unbedingt Eckigen in jeder Lappalie“¹². Gleichwohl erstaunt Tauts Entrüstung über die „Neue Sachlichkeit“ nach genauerer Betrachtung weniger als Gellhorns. Denn entgegen der architekturhistoriographischen Gepflogenheit, Gellhorn als „Expressionisten“, Taut indes als „Neusachlichen“ zu bezeichnen¹³, erstrebte Taut zu keinem Zeitpunkt einen derart hohen Abstraktionsgrad wie Gellhorn beispielsweise bei seinem Drittentwurf zur Silberhütte der Mansfeld AG.

Dass eine einheitliche, von einer absoluten Mehrheit getragene Linie innerhalb des „Neuen Bauens“ auch vor der von Bruno Taut angezettelten Debatte um eine „Architekturkrise“ keinesfalls existierte, veranschaulicht nicht zuletzt die unter seiner Beteiligung entstandene, hochdifferenzen Gestaltungsnormen folgende „Weißenhofsiedlung“. Wohl aber existierte seit der Gründung des „Rings“, dessen Beitritt Gellhorn bekanntlich verweigerte, sowie seit der mit dem vollständigen Bekenntnis zur „Neuen Sachlichkeit“ verbundenen Umstrukturierung des Werkbundvorstandes in den Jahren

⁷ Voelckers: Kritik der Dammerstocksiedlung. S. 757. In: Stein Holz Eisen. 43 (1929), H. 49, S. 757-761.

⁸ Zur Dammerstocksiedlung vgl. ausführlich: Neues Bauen der 20er Jahre. Gropius, Haesler, Schwitters und die Dammerstocksiedlung in Karlsruhe 1929. AK, Karlsruhe 1997.

⁹ Hierzu zu zählen waren der dritte Bauabschnitt in Dessau-Törten (1928), der zweite Teil der Siedlung Ernst Mays in Frankfurt-Praunheim (1927-28), die Zeilenbauten am Hamburger Wiesendamm von Block, Schneider & Frank und die Siedlung des „Bayerischen Post- und Telegraphenverbandes an der Münchener Arnulfstraße von Robert Vorhoelzer und Walter Schmidt (1928-29). Vgl. Schumacher (1981), S. 82.

¹⁰ Als Kritik eines Moderne-Anhänger an der Dammerstocksiedlung vgl. Behne, Adolf: Dammerstock. In: Form (1930), H. 6, S. 163-166.

¹¹ Taut, Bruno: Architekturkrise? In: Bauwelt 9 (1928), S. 662.

¹² Taut, Bruno: Ein Wohnhaus. (1927), S. 33/34.

¹³ Tauts Einschätzung als Verfasser einer „technologisch und ökonomisch begründeten, ‚sachlichen‘ Architektur“ u.a. bei: Freigang, Christian: Julius Posener in Frankreich. Zwischen der Kritik am deutschen Bauhaus und der Aporie einer modernen Architektur. S. 396. In: Ewig, Isabell / Gaethgens, Thomas W. / Noell, Matthias (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich. 1919-1940. o.O. 2002 (= Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 4), S. 393-406.

1926/27¹⁴ um Gropius und Mies eine Gruppe, die sich besonders erfolgreich in Szene zu setzen wusste und sich eine ausgeprägte, von Gellhorn kritisch beobachtete Machtposition innerhalb des „Neues Bauens“ erarbeitet hatte¹⁵. Widerspruchslos wurde aber auch dies zu keiner Zeit von allen Vertretern des „Neuen Bauens“ hingenommen. Prägnanten Aufschluss über die tatsächliche Stimmungslage innerhalb der modernen Architektenschaft bieten die damals gleichermaßen das baukünstlerische Geschehen spiegelnden wie prägenden Streitigkeiten des Deutschen Werkbundes im Jahre 1930, die sich – Joan Campbell widersprechend – in keiner Weise auf einen Disput zwischen hochrationalen „Neusachlichen“ und irrationalen „Handwerks-Fanatikern“ reduzieren lassen.¹⁶ Schon die auf der Wiener Werkbundtagung im Juni 1930 vorgetragene und von Alfred Gellhorn hochgelobte, „Neue Sachlichkeits“-kritische Rede Josef Franks (1885-1967)¹⁷, des Leiters der Wiener Werkbundsiedlung (1930-1932)¹⁸, erhielt großen Beifall und löste eine folgenreiche Debatte aus. Wie Gellhorn richtete sich Frank als Vertreter der Moderne und an der Stuttgarter Weißenhofsiedlung beteiligter Architekt¹⁹ gegen eine „Gleichmacherei“ der Bauaufgaben durch die „Neue Sachlichkeit“ und monierte, nie eine pathetischere Zeit als die neue, offiziell Pathos bekämpfende, sich „sachlich“ nennende erlebt zu haben.²⁰ Obschon diese Debatte von den Führungspersönlichkeiten der „Neuen Sachlichkeit“ innerhalb des Werkbundvorstandes und dessen Presse mehr oder minder galant ignoriert wurde²¹, führte sie zu einer derart regen Beteiligung auf der nachfolgend einberufenen, außerordentlichen Werkbundtagung in Stuttgart im Oktober 1930, dass man daraus zeitgenössisch ein eindeutiges Signal für den hohen Unzufriedenheitsgrad moderner Architekten mit der

¹⁴ War es ursprünglich erklärtes Anliegen des 1907 gegründeten Deutschen Werkbundes, keine künstlerische Richtung, sondern lediglich eine so genannte „künstlerische Qualität“ unterstützen zu wollen, war seit 1926 eine zunehmende Solidarisierung mit den Vertretern des „Neuen Bauens“ zu vermerken. Bereits 1924 waren Mies van der Rohe und Hans Scharoun in den Vorstand berufen worden. Kurze Zeit später fand sich der kurzzeitig aus Protest ausgetretene Walter Gropius wieder im Vorstand ein. 1926 wurde Mies zwar nur zum zweiten Vorsitzenden gewählt, leitete de facto aber das Tagesgeschehen des Werkbundes, da sich der erste Vorsitzende, der Silberwarenfabrikant und Mitbegründer des DWB, Peter Bruckmann zunehmend zurückzog. Noch im selben Jahr folgten Hugo Haering und Adolf Rading in den Vorstand, 1927 schließlich Ludwig Hilberseimer. Vgl. Campbell (1989), S. 221-262. Speziell zu den 1920er Jahren des DWB vgl. auch: Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes. (1982).

¹⁵ Als Kritik an dieser Vormachtstellung vgl. Gellhorn, A.: Kampf um den Werkbund. (1930).

¹⁶ Vgl. Campbell (1989), S. 274. Vgl. hierzu auch Anm. 56 des vorliegenden Kapitels.

¹⁷ Zu Frank vgl. die Josef Frank gewidmete Ausgabe der Bauwelt 76 (1985), H. 26 - Bergquist, Mikael / Michélsen, Olof (Hg.): Josef Frank – Architektur. AK, Basel, Boston, Berlin 1995 – Welzig, Maria: Josef Frank 1885-1967. Das architektonische Werk. Wien u.a. 1998. Gellhorns Begeisterung für Josef Franks Rede geht hervor aus: Gellhorn, A.: Kampf um den Werkbund. (1930), S. 291.

¹⁸ Zur Wiener Werkbundsiedlung vgl. u.a. Krischanitz, Adolf / Kapfinger, Otto: Die Wiener Werkbundsiedlung. Dokumentation einer Erneuerung. Wien 1985.

¹⁹ Speziell zu Franks Stuttgarter Bauten vgl. auch Kirsch (1987), S. 172-175.

²⁰ Als Nachdruck dieser am 25.06.1930 gehaltenen Rede vgl. Frank, Josef: Was ist modern? In: Die Form 5 (1930), H. 15, S. 399-406.

²¹ U.a. Gellhorn kritisierte, dass die im Umfeld Josef Franks geführte Werkbund-Debatte von der der Werkbundleitung „nahestehenden Presse“ beinahe nicht beachtet worden sei, obwohl das Interesse „bei allen Künstlern und beteiligten Gewerben, die seit Jahren außer Kurs gesetzt waren“ besonders lebhaft gewesen sei. Gellhorn, A.: Kampf um den Werkbund. (1930), S. 291.

einseitigen Bevorzugung der „Neuen Sachlichkeit“ ableitete.²² Angesichts der Vehemenz der hier ausgetragenen Richtungsstreit-Debatte, der Walter Gropius und Mies van der Rohe – nicht nur zu Gellhorns Ärgernis – fernblieben²³, fühlten sich manche Zeitgenossen gar an den berühmten, bereits mehrfach zitierten Werkbundstreit zwischen Henry van de Velde und Hermann Muthesius im Jahre 1914 erinnert.²⁴ Zwar votierte inzwischen die Mehrheit der Anwesenden für eine weitere Kooperation mit der Industrie und den Fortbestand eines modernen Formenrepertoires, doch zugleich kritisierte ein nicht unerheblicher Teil einen zu ausgeprägten, wenngleich vom Vorstand bestrittenen „Neusachlichkeits“-Dogmatismus innerhalb des Deutschen Werkbundes.²⁵ Als besonders engagiert gegen den „Neusachlichkeits“-Dogmatismus gerichteter Beitrag fiel dabei neben einem erneuten Referat Josef Franks, vor allem Alfred Gellhorns Vortrag auf²⁶. Hatte Gellhorn, der seit März 1927 dem so genannten „Architektur-Ausschuss“ des Deutschen Werkbundes angehörte²⁷, noch 1924 beklagt, der Werkbund habe den Anschluss an die neue Zeit verpasst²⁸, warf er ihm nun, nach dem zunächst von seiner Seite begrüßten Orientierungswechsel im Jahre 1926 vor, Malerei und Plastik inzwischen vollends verbannt und die *„formenarme Bewegung in der Baukunst künstlich und ungesund“*²⁹ gepflegt zu haben. Gellhorn ermahnte den Werkbund, sich seiner Funktion als *„Kampfplatz der Richtungen, als maßgebliche Vertretung der Gesamtheit künstlerischer Wertarbeit“* zu besinnen und aus der *„Einseitigkeit der letzten vier Jahre“* herauszufinden.³⁰ Das in Analogie zu Josef Frank seit 1927 zusehends angespanntere Verhältnis zwischen Gellhorn und dem Werkbund deutete sich bereits anhand der schwindenden Kontinuität der Gellhorn-Publikationen in

²² Vgl. Außerordentliche Tagung des Deutschen Werkbundes. In: Stuttgarter Neues Tageblatt (1930), Nr. 501 vom 27.10.1930.

²³ Zum Fernbleiben Gropius‘ und Mies‘ schrieb Gellhorn: *„Es mußte aber doppelt auffallen, daß die eigentlichen Träger der Verdrängungstaktik (d.h. der Verdrängung von Malerei und Plastik aus der Architektur, d. Verf.) den Anlaß (d.h. die Stuttgarter Werkbundtagung 1930, d. Verf.) nicht für ausreichend hielten, um persönlich ihr System zu vertreten.“* Vgl. Gellhorn, A.: Kampf um den Werkbund. (1930), S. 290. Auch von anderer Seite wurde Mies und Gropius Überheblichkeit gegenüber weniger bedeutenden Architekten vorgeworfen. Hierzu Campbell (1989), S. 273.

²⁴ Vgl. Werkbund und neue Zeit. In: Rheinisch-Westfälische Zeitung Nr. 535, 30.10.1930.

²⁵ Vgl. Außerordentliche Tagung des Deutschen Werkbundes. In: Stuttgarter Neues Tageblatt (1930), Nr. 501 vom 27.10.1930.

²⁶ Vgl. Außerordentliche Tagung des Deutschen Werkbundes. In: Stuttgarter Neues Tageblatt (1930), Nr. 501 vom 27.10.1930, S. 1.

²⁷ Erklärtes Ziel dieses Ausschusses, der sich im Gegensatz zum Vorstand aus Vertretern unterschiedlichster künstlerischer Gesinnung zusammensetzte (neben Alfred Gellhorn: Adolf Abel, Peter Behrens, Fritz Block, Richard Döcker, Emil Fahrenkamp, Theodor Fischer, Walter Gropius, Hugo Haering, Wilhelm Kreis, Ernst May, Erich Mendelsohn, Paul Mebes, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno Paul, Hans Poelzig, Adolf Rading, Richard Riemerschmid, Hans Scharoun und Bruno Taut), war es, *„in Fragen der Baukunst und in Fragen der Facherziehung der Architekten die Stellung des Werkbundes“* festzulegen, *„wo es wünschenswert erscheint.“* Vgl. Mitteilungen des Deutschen Werkbundes März 1927 (auszugsweiser Nachdruck in: Schneider, Peter: Zum Konstruktionsprozess der sozialen Rolle des Architekten. Ambivalente Erwartungen und ihre Formulierung im Deutschen Werkbund. Diss., Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 1995, S. 67).

²⁸ Gellhorn, A.: Das Kunstschulproblem. (1924), S. 4.

²⁹ Werkbund und neue Zeit. In: Rheinisch-Westfälische Zeitung Nr. 535, 30.10.1930.

³⁰ Ebd.

der Werkbund-Zeitschrift „Die Form“ an. Wurden Gellhorns Aufsätze zunächst noch als Basis-Beiträge wichtiger Debatten gedruckt³¹, finden sich nach 1928 in keinem der Werkbund-Publikationsorgane Gellhornsche Schriften. Wenngleich nicht vollständig auszuschließen ist, dass dieser Umstand alleine auf einer Verweigerung Gellhorns fußt, scheint eine Verweigerung seitens der Schriftleitung der Werkbundzeitschrift ebenso möglich, denn Gellhorn beschwerte sich auffällig aufgebracht über die Werkbundpresse.³² Zusammenfassend konnte sich Gellhorn – entgegen Poseners Darstellung – aufgrund des regen Zuspruchs im Rahmen der Werkbund-Debatten nach 1930 keinesfalls als vereinsamer Einzelkämpfer fühlen. Vielmehr glaubte er an das Ende der Vorherrschaft der „Neuen Sachlichkeit“, wie aus seinem Bewertungswandel der aktuellen Lage der Baukunst in der späten Weimarer Republik hervorgeht: Hatte er um 1925 noch vehement vor einem Ausschluss der Künste gewarnt³³ und 1930 gar geglaubt, die Verbannung der Künste aus der Architektur sei endgültig vollzogen worden³⁴, behauptete er 1932 wieder frohen Mutes das „Dogma“ der „Ausschließlichkeit“ sei nun überwunden³⁵. Nachhaltigen Einfluss hatte die Werkbund-Debatte offenbar auch auf Gellhorns Aktivitäten für die bereits oben erwähnte Sonderabteilung „Kunst im Bauwerk“ auf der Deutschen Bauausstellung 1931, in deren Kontext er sich nochmals ausdrücklich auf die Werkbunddebatte im Oktober 1930 bezog.³⁶ Auch verhalf ihm sein Engagement innerhalb des Werkbundes sowie auf der Deutschen Bauausstellung 1931 vermutlich zum Erstvorsitz des RVbK im Januar 1931³⁷, denn sein vom Gesamtkunstideal gesteuerter Einsatz dürfte bei vielen, von der Weltwirtschaftskrise gepeinigten Künstlern und Künstlerinnen Hoffnung auf neue Aufträge erweckt haben.

Auch wenn deutlich geworden sein dürfte, dass Poseners Entwurf eines resignierten, ohne jegliche Zustimmung agierenden Einzelkämpfers Gellhorn erheblich zu relativieren ist, sind die eigentlichen Inhalte der den Gellhornschen Schriften entnehmbaren „Neusachlichkeits“-Kritik bislang nur peripher benannt worden. Da man ohne detailliertes Vorwissen bei Lektüre mancher Gellhornschen Publikationen versehentlich glauben könnte, auf einen leidenschaftlichen Parteigänger des u.a. von Paul Schultze-Naumburg propagierten „Traditionalismus“ in der Architektur gestoßen zu sein, ist eine

³¹ Gellhorn, A.: Reklame und Stadtbild. In: Die Form 1 (1926), H. 7, S. 133-135 - Wohngerät und Werkkultur. In: Die Form 1 (1926), H. 12, S. 273-274 - Bundestag des D.B.A. (sic!) in Halle. In: Form 2 (1927), H. 1, S. 27-28 - Formung der Großstadt. In: Die Form 2 (1927), H. 2, S. 54-57 - Zum Thema der Formung in der Produktion. In: Form 3 (1928), H. 10, S. 309-312.

³² Vgl. Gellhorn, A.: Kampf um den Werkbund. (1930), S. 291.

³³ U.a. Gellhorn, A.: Der Bau als Gesamtkunstwerk. (1925)

³⁴ U.a. Gellhorn, A.: Kampf um den Werkbund. (1930), S. 292.

³⁵ Gellhorn, A.: Das Problem der bildenden Kunst... (1932), S. 72.

³⁶ Vgl. Gellhorn, A.: Programm-Entwurf zur Sonderabteilung „Kunst im Bauwerk“ auf der deutschen Bauausstellung 1931. (1930), S. 4.

³⁷ Zu Gellhorns Wahl zum 1. Vorsitzenden des RVbK am 26.01.1931 vgl. die kurze Notiz in: Kunst und Wirtschaft 12 (1931), H. 59, S. 60.

zusätzlich differenzierende, gleichsam nach „links“ und „rechts“ abgrenzende Betrachtung der Inhalte der Gellhornschen „Neusachlichkeits“-Kritik jedoch dringend von Nöten: Wie seine konservativen Kollegen wandte sich Gellhorn zwar in seinen Schriften gegen eine Überbetonung von Maschine und Konstruktion innerhalb der „Neuen Sachlichkeit“, setzte die „Neue Sachlichkeit“ mit „*Unsinnlichkeit*“³⁸ und „*Nursachlichkeit*“³⁹ gleich, verweigerte sich lauthals ihrer angeblichen „*völligen Nivellierung der Erscheinungswelt*“⁴⁰ und ihrer „*zum Verwechseln ähnlich(en)*“⁴¹ Gestaltung der unterschiedlichsten Bauaufgaben. Immerzu betonte er, „Sachlichkeit“ sei lediglich der Ausgangspunkt der Architektur, nicht jedoch deren Endpunkt.⁴² Emphatisch schrieb er nach der Stuttgarter Werkbundtagung 1930 „*Wir sind nicht für das Ornament, aber für die Freiheit der Gestaltung*“⁴³ und selbst nach der Rückkehr aus seinem immerhin 21 Jahre währenden Exil widmete er sich zuallererst einer erneuten inbrünstigen Absage an die „Neue Sachlichkeit“ der 1920er Jahre.⁴⁴ Trotzdem müssen Gellhorns Schriften deutlich von den Äußerungen hartgesottener „Traditionalisten“ unterschieden werden. In eindeutiger Abgrenzung zu konservativen Architekten nannte Gellhorn als Leitbild niemals ausschließlich die Vergangenheit, sondern blickte unter Betonung, dass die „*Schönheit der Antike*“⁴⁵ überwunden sei, gleichermaßen in die Zukunft.⁴⁶ Die Vergangenheit als alleinigen Maßstab lehnte er ab⁴⁷, da er Baukunst als „*Manometer ihrer Zeit*“⁴⁸ verstand. Er sprach sich gegen die Verbreitung von Regionalstilen und Provinziellem, gegen eine Vorherrschaft des „*Kleinlich-Dekorativen*“⁴⁹ aus. Vor allem aber fehlt in Gellhorns Aufsätzen – im unbedingten Unterschied zu zahlreichen Kollegen aus dem konservativen Milieu – nicht nur jeglicher deutsch-national untermauerte Argumentationsstrang⁵⁰, sondern verbat sich

³⁸ Gellhorn: Von den Schlagworten. (1926), S. 224.

³⁹ Gellhorn, A.: Kampf um den Werkbund. (1930), S. 291.

⁴⁰ Gellhorn, A.: Phantastik im Bauen. (1929), S. 11/12.

⁴¹ Gellhorn, A.: Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst (1954), S. 415.

⁴² U.a. Gellhorn, A.: Das Problem der bildenden Kunst... (1932), S. 72.

⁴³ Gellhorn, A.: Außerordentliche Tagung des DWB Stuttgart. (1930), S. 2.

⁴⁴ 1954 schrieb er, die „Neue Sachlichkeit“ der 1920er Jahre habe zwar gewiss eine „*große Vollkommenheit erreicht: wunderbar edle Proportionen, meisterliches Spiel versetzter Flächen, oft erstaunliche Konstruktionsgedanken. Aber! Ob Verwaltungs-, Schul-, Kultur-, Industrie- und selbst Wohnbauten, sie sind mit ihren immer wiederkehrenden Kontrasten von Wand und Glas, von flachen und steilragenden Baukörpern einander zum Verwechseln ähnlich.*“ Gellhorn, A.: Die Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst. (1954), S. 415.

⁴⁵ Gellhorn, A.: Der Ingenieur auf der Werkbundtagung. (1926), o.S.

⁴⁶ 1927, d.h. in dem Jahr in dem das „Neue Bauen“ mit der Weißenhofsiedlung den ersten großen Triumph feierte, schrieb Gellhorn: „*wir haben diese Ausdrucksmittel*“ der neuen Zeit „*noch nicht.*“ Gellhorn, A.: Rationalisierung und Kunst. (1927), S. 1154.

⁴⁷ So galt beispielsweise seine Hauptkritik an der frühen Neuzeit dem Aspekt, dass ihr „*Maßstab*“ die „*Vergangenheit*“ gewesen sei. Vgl. Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 3.

⁴⁸ „*Seht Euch die Zeit an. Es ist doch Eure. Und wir leben doch nun einmal nicht mehr im Vormärz, im Mittelalter oder in Arkadien. (...) Denn das allein ist der Sinn der Kunst, daß sie das Manometer ihrer Zeit ist.*“ Gellhorn, A.: Wider das Pathos. (1925), S. 2.

⁴⁹ Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 44.

⁵⁰ Als Beispiel einer durch und durch nationalistisch fundierten Moderne-Kritik vgl. u.a. Schmitthenner, Paul: Baugestaltung: Erste Folge. Das deutsche Wohnhaus. Stuttgart 1932 (Nachdruck: Stuttgart 1984).

Gellhorn sogar explizit jede Verknüpfung zwischen Architekturform und Nationalität⁵¹. Im Gegenzug wird allerdings an keiner Stelle eine sozial oder gar sozialistisch motivierte Kritik an der „Neuen Sachlichkeit“, wie sie beispielsweise einzelne Kollegen der „Hallischen Künstlergruppe“ anstrebten⁵², deutlich. Gellhorns Kritik an der „Neuen Sachlichkeit“ war rein künstlerisch motiviert. Soziale, politische oder nutzer- und nutzerinnengerechte Überlegungen spielten – wie bei zahlreichen Vertretern des „Neuen Bauens“⁵³ – eine Nebenrolle⁵⁴. Reibungslos lässt er sich anhand seiner Schriften in die Gruppe der Intellektuellen einfügen, denen der Zeitgenosse Arthur Rosenberg eine „*rührende politische Ahnungslosigkeit*“⁵⁵ bescheinigte. Zumindest hinsichtlich des vergleichsweise geringen Interesses an den Bedürfnissen späterer Architekturnutzer und -nutzerinnen ist Gellhorn deutlich von Josef Frank zu unterscheiden. Dessen zentrale „Neusachlichkeits“-Kritik auf der Wiener Werkbundtagung 1930 beinhaltete nämlich nicht etwa die von Joan Campell unterstellten, rückwärtsgewandten Handwerksromantik-Parolen, sondern die Mahnung zu einer stärker die Wünsche der Nutzer und Nutzerinnen berücksichtigenden Architektur.⁵⁶ Gellhorn hingegen war wie Bruno Taut eher zu einer Architektenriege zu zählen, die mit Vorliebe darüber sinnierte, wie man die späteren Nutzer und Nutzerinnen zu einer den eigenen Entwürfen gemäßen Lebensweise umerziehen könnte: Echauffierte sich Bruno Taut lautstark über den Mieter-Typus, der „*in Filzpantoffeln und in Hemdsärmeln durch seine Wohnung latscht*“⁵⁷, fragte sich Alfred Gellhorn öffentlich, ob man den späteren Bewohnern und Bewohnerinnen das Speisen in der Küche, das er

⁵¹ So kommentierte er Behnes Ansatz zu einer Einteilung von Baustilen nach Völkern (u.a. bei Behne, Adolf: Blick über die Grenze. Baukunst des Auslandes. In: Bausteine (1925), H. 2/3) mit den Worten „*bei solchen Unterscheidungen ist mir nie ganz wohl*“. Vgl. Gellhorn, A.: Internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 44.

⁵² Vgl. u.a. die Kritik des Bildhauers Richard Horn: Bgk (= Horn, Richard): Bauhausausstellung in Weimar. 15.August - 30.September 1923. In: Das Wort. 1 (1923), Nr. 36, 16.09.1923.

⁵³ Zu dem aus linkspolitischen Lager entsandten Vorwurf, die im Werkbundvorstand versammelten Architekten des „Neuen Bauens“ seien nichts als ein „*nutzloser Klüngel von Ästheten*“ vgl. Campbell (1989), S. 283-287, Zitat S. 285.

⁵⁴ Die Forderung nach einer Berücksichtigung nutzer- und nutzerinnengebundener Abwägungen findet sich ansatzweise lediglich in: Gellhorn, A.: Aufgaben des Architekten innerhalb der Rationalisierung des Bauwesens. (1928), S. 562.

⁵⁵ Vgl. die Einleitung in: Rosenberg, Arthur (Hg.): Mahnrufe deutscher Intellektueller. 30 Antworten zur Frage des Kommunismus. Berlin 1924. Gellhorn und Knauthé zählten zwar zu den wenigen der zahlreich angeschriebenen Zeitgenossen, die auf diese von der KPD-Zentrale initiierte Umfrage antworteten (vgl. Gellhorn, A./ Knauthé, M.: Zur Frage des Kommunismus. In: Rosenberg (1924), S. 16 (Nachdruck in: Das Wort 2 (1924), Nr. 138, 01.12., S. 1), doch mit hoher Wahrscheinlichkeit ging dieses Antwortschreiben auf das Engagement des KPD-Mitglieds Knauthé zurück.

⁵⁶ Joan Campbells Sicht (vgl. Campbell, 1989, S. 274) widersprechend, lässt die Franksche Werkbund-Rede an keiner Stelle die Forderung nach einer Rückkehr zum Handwerk erkennen, sondern lediglich die Ermahnung zu einer stärkeren, durchaus in Kooperation mit der Industrie erstrebten Berücksichtigung der Bedürfnisse der späteren Nutzer und Nutzerinnen, wie er sie im Prinzip bereits 1927 formuliert hatte. Vgl. Frank, Josef: Was ist modern? In: Die Form 5 (1930), S. 399-406 bzw. Frank, Josef: Vom neuen Stil. Ein Interview. In: Die Baukunst (1927), H. 9, S. 234-250.

⁵⁷ Vgl. Taut, Bruno: Ein Wohnhaus. 1927, S. 115

als „*Unsitte*“ empfand, „*der Hebung der allgemeinen Lebenshaltung willen*“ nicht schon durch die Grundrissanordnung abgewöhnen könne.⁵⁸

Im Gegensatz zu einem Großteil der Architektenschaft der direkten Nachkriegszeit, aber auch zu einigen modernen Zeitgenossen der vorangeschrittenen 1920er Jahre, verweigerte sich Gellhorn einer Rückbesinnung auf das Handwerk trotz aller Missbilligung der „Neuen Sachlichkeit“ vollends.⁵⁹ Wie zahlreiche Schriften und einige Entwürfe veranschaulichen, suchte er die Kooperation mit der Industrie ausdrücklich.⁶⁰ Dennoch setzte er dieser Kooperationsbereitschaft wohlbedachte Grenzen, die am deutlichsten über sein Verhältnis zum Bauhaus zu definieren sind: Trotz beidseitig übereinstimmender – allerdings auch im konservativen Lager verbreiteter⁶¹ – Befürwortung einer Rationalisierung beinhalten Industrialisierung des Bauwesens, das heißt u.a. einer Typisierung und Normierung⁶², sprach sich Gellhorn primär für den Fortbestand der individuellen künstlerischen Handschrift aus: Insbesondere in den späten 1920er Jahren warnte er vor einer seiner Ansicht nach zusehends übersteigerten Rationalisierungsgeist⁶³, betonte, dass „*Typen (...) etwas anderes als Uniformierung*“⁶⁴ seien und neue Baumaterialien und -techniken in erster Linie als Weg in die künstlerische Befreiung und nicht in die Versklavung zu interpretieren seien.⁶⁵ Aktiv stellte er sich gegen die vom Bauhaus „*propagierte Grundidee des Technischen*“⁶⁶, da diese nicht zwingend zu gelungenen Lösungen führe und die neue Baukunst ihre abstrakte Formenwelt ohnedies nicht der „Technik“, sondern Malerei und Graphik verdanke.⁶⁷ In bewusster Distanzierung wählte Gellhorn daher in seinen Schriften auch

⁵⁸ Gellhorn, A.: Mindestabmessungen der Wohnräume. (1926), S. 431.

⁵⁹ Gellhorn, A.: Bauforschung. (1925) - Monza. (1925/26) - Betrachtungen über den Stand des Kunstgewerbes. (1926), S. 2. Unterdessen verweigerte sich unter den modernen Architekten der 1920er Jahre beispielsweise der leitende Architekt der Halleschen Kunstgewerbeschule „Burg Giebichenstein“, Paul Thiersch, einer intensiveren Zusammenarbeit mit der Industrie. Vgl. Brülls, Holger / Dietzsch, Thomas: Architekturführer Halle an der Saale. (2000), S. XXII.

⁶⁰ Dieser Thematik gewidmet sind u.a. Gellhorn, A.: Die Baumethoden. (1926) - Aufgaben des Architekten innerhalb der Rationalisierung des Bauwesens. (1928)

⁶¹ Als ein Beispiel begeisterter Anhängerschaft industrialisierten Bauwesens von konservativer Seite sei Paul Schmitthenner genannt. Vgl. hierzu Kiem, Karl: Die Gartenstadt Staaken als Prototyp der modernen deutschen Siedlung. In: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition. (1992), S. 133-149.

⁶² Gellhorn sprach sich ausdrücklich für eine Normierung der Bauelemente aus – „*sei es für Wand, Decke und Fenster, sei es für ganze Hauseinheiten. Diese werden jetzt zu Bausteinen, aus denen sich das eigentliche Kunstwerk bildet*“. Vgl. Gellhorn, A.: Intensivierung der Baukunst. (1928), S. 21.

⁶³ Zu diesem Zeitpunkt glaubte Gellhorn, dass der „*noch eben so anrühige Rationalisierungsgedanke heute hochhoffiziell geworden ist und daß man jetzt bereits eher vor einer Übersteigerung warnen als noch weiterhelfen muß*.“ Gellhorn, A.: Wie forschen? (1929), S. 325.

⁶⁴ Gellhorn, A.: Wie forschen ?. (1929), S. 325.

⁶⁵ Gellhorn lobte die Fortschritte im Bauwesen ausdrücklich als wesentliche Grundlage neuer Architektur, da sie u.a. ermöglichten, den „*heilige(n) Begriff der Achsenteilung*“ zu überwinden und man unabhängig werde von den Stützenweiten und dem „*ewigen Wechsel von Pfeiler und Feld*“. Vgl. Gellhorn, A.: Intensivierung der Baukunst. (1928), S. 18.

⁶⁶ Gellhorn, A.: Das Kunstschulproblem. (1924), S. 4.

⁶⁷ Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 44 - Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 69.

nur selten den Begriff des „Neuen Bauens“, sondern präferierte den Terminus „neuer Bau-Kunst“⁶⁸ und konterkarierte seine der Rationalisierung des Bauwesens gewidmeten Publikationen stets mit betont künstlerisch anmutenden Überlegungen.⁶⁹ Öffentlich kritisierte Gellhorn Gropius’ „zu starke Auslieferung an den Konstruktivismus“⁷⁰ und somit in letzter Konsequenz dessen im Einklang mit der De Stijl-Forderung von 1918 – bzw. der oben genannten „Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten“ – stehenden Forderung nach einer Entindividualisierung der Kunst.⁷¹ Gleichwohl widersprach sich Gellhorn in dieser Hinsicht gelegentlich selbst, da er in manchen Schriften sehr wohl propagierte, das Allgemeingültige anstelle des Individuellen zu stellen.⁷² Außerdem legte er mit seinen Entwürfen – etwa dem dritten Entwurf zur Silberhütte der Mansfeld AG, dem Erstentwurf zur Olex-Tankstelle oder der Halleschen Garage Schwabach – deutlich vom Entindividualisierungsstreben beeinflusste Objekte vor. Auch lässt sich fragen, ob Gropius und seine Mitstreiter die bildende Kunst tatsächlich derart verbannten, dass sich Gellhorn schon 1926 zu der Behauptung veranlasst sah, die Kunst sei „tot“⁷³. In Wahrheit hielten auch Walter Gropius⁷⁴ und Ludwig Mies van der Rohe⁷⁵ energisch am Bild des Künstlerarchitekten fest und behauptete nicht nur Gellhorn, dass vollkommene „Zweckerfüllung (...) eine Voraussetzung, nicht aber schon das Ziel der Baukunst“⁷⁶ sei. Selbst der eines blinden Romantizismus gänzlich unverdächtige Ludwig Hilberseimer notierte: „Die Arbeit des Ingenieurs ist mit der rationalen Leistung vollendet. Die des Architekten beginnt damit“⁷⁷, um noch Jahre später zu betonen: „Bei aller Bejahung und Schätzung dieser technischen Schöpfungen darf aber nicht vergessen werden, daß die Technik immer nur Mittel der Baukunst ist, niemals Selbstzweck werden darf.“⁷⁸ Unterschwellig wird an dieser Stelle erneut der gemeinsame, alle gestalterischen Grenzen durchbrechende, von

⁶⁸ Gellhorn, A.: Zum Thema bildende Kunst im neuen... (1928), S. 66.

⁶⁹ Gellhorns Selbstverständnis als Künstler-Architekt lässt sich besonders anschaulich anhand seiner Themenwahl anlässlich der Einberufung des „Studienausschusses für zeitgemäßes Bauen“ im BDA verdeutlichen: Die dort erfragten neuen Wege innerhalb der Industrialisierung des Bauwesens beantwortete Gellhorn nicht etwa mit neuen, tayloristisch geprägten Modellen, sondern mit dem frei gewählten Aufsatzthema „Intensivierung der Baukunst“. Zu diesen, kurze Zeit später als Kompendium publizierten Ergebnissen siehe Block, Fritz (Hg.): Probleme des Bauens. Potsdam 1928.

⁷⁰ Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 45.

⁷¹ Zu der an Gropius gerichteten Kritik eines Überindividualismus‘ siehe Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 45. Zu den Entindividualisierungs-Bestrebungen des De Stijl vgl. das „Manifest I“ des De Stijl (1918), Nachdruck in: Conrads (1986), S. 36-37.

⁷² Gellhorn, A.: Monza. (1926), S. 471.

⁷³ Gellhorn, A.: Neue Sachlichkeit und Architektur. (1926), S. 1093.

⁷⁴ Zu Gropius Selbstverständnis als Künstler vgl. Wilhelm (1982), S. 12.

⁷⁵ Mies pflegte zeitlebens den Habitus des „Künstlerarchitekten“ und ließ daher noch in den 1960er Jahren verlauten: „‘Baukunst‘, dieses herrliche Wort, besagt doch, daß der Bau sein Inhalt und die Kunst die Vollendung bedeutet.“ Vgl. Blaser, Werner: Hommage an Mies. In: Bauen und Wohnen 21 (1966), Nr. 5, S. 164; zit. n. Hüter (1987), S. 115.

⁷⁶ Gellhorn, A.: Zum Thema bildende Kunst im neuen Hause. (1928), S. 66.

⁷⁷ Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur. (1923), S. 140.

⁷⁸ Hilberseimer, Ludwig in: Vischer, Julius / Hilberseimer, Ludwig: Beton als Gestalter. Stuttgart 1928, S. 18.

Überlebensängsten durchdrungene und in den Schriften aufbereitete Kampf gegen die schärfsten Konkurrenten, die Ingenieure, sichtbar. Speziell Gellhorns künstlerisches Abgrenzungsstreben ging dabei so weit, erklären zu wollen, der Grundriss eines Architekten sei bereits in „*seiner graphischen Erscheinung (...) Kunst*“⁷⁹.

Im Gegensatz zu Gellhorns Behauptungen war eine dezidierte Forderung nach einem Abgesang auf die Baukunst tatsächlich nur sehr wenigen Schriften, etwa den für das Bauhaus eminent wichtigen „De Stijl“-Manifesten oder den Publikationen der niederländischen Gruppe „De 8“⁸⁰ zu entnehmen. Greift man allerdings einzelne ausgeführte Objekte aus dem de Stijl-Umfeld heraus und vergleicht sie mit Gellhorns ausgeführten Bauten finden sich nicht selten erstaunliche Überschneidungen. Obwohl die im De Stijl-Umfeld frühzeitig proklamierte Abschaffung des Tafelbildes⁸¹ den von Gellhorn kritisierten Tod von Malerei und Plastik vorzubereiten schien, lagen beispielsweise das von Theo van Doesburgs in Kooperation mit Hans Arp und Sophie Täuber-Arp ausgestaltete Straßburger Café l’Aubette (1928/29) (**Abb. 119**) vordergründig gar nicht so weit entfernt von Gellhorns Werk. Aus seinen Schriften keineswegs ableitbar, erlaubte nämlich auch Gellhorn in seinen Bauten keine Tafelbilder, sondern lediglich „gegenstandslose“ Wandmalereien⁸², wie sie sich auch im Café l’Aubette fanden. Und selbst die von Gellhorn kritisierten Bauten der Führungsriege des Deutschen Werkbundes waren keineswegs pauschal als malerei- und plastikfreie Zonen zu betrachten. Hier wurden die bildenden Künste lediglich auf anderem Wege synthetisiert: Sie modifizierten die Gesamtkunstidee der frühen Nachkriegsjahre, die nach einer Unterwerfung von Malerei und Plastik durch die Baukunst verlangt hatte und setzten – wie es Gellhorn prinzipiell bei seinem ersten Olex-Entwurf von 1923 nicht anders vorgesehen hatte – Malerei und Plastik entweder als integrativen, mit der Architektur verschmolzenen Bestandteil ein oder aber bedienten sich ihr als gesuchte Kontrastmomente⁸³, was Gellhorn in seinen Pamphleten aber verschwieg. Insofern ist auch Ingrid Schulzes, aus dem Vergleich zwischen Gellhorns und Knauthes Dresdner Aluminiumraum (1925) und den 1926/27 vollendeten Dessauer Stahlhaus-Experimenten Georg Muches (1895-1987) und Richard Paulicks

⁷⁹ Gellhorn, A.: Aufgaben des Architekten innerhalb der Rationalisierung des Bauwesens. (1928), S. 562.

⁸⁰ Zu der die Baukunst durch Bauwissenschaft ersetzen wollenden Architektenvereinigung „De 8“ vgl. Hilpert, Thilo: Der Funktionalismus-Streit. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 26 (1979), S. 379.

⁸¹ „Die neue Architektur hat die Malerei als separaten und imaginären Ausdruck von Harmonie (...) abgeschafft.“ Vgl. van Doesburg, Theo: Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur. (1924). Nachdruck in: Conrads (1986), S. 73-75; Zitat S. 75.

⁸² Einzige Ausnahme bilden die frühen Wandmalereien Karl Völkers im Forsterhof mit gegenständlichen Details.

⁸³ So kooperierte beispielsweise Mies van der Rohe sehr wohl mit Bildhauern, wählte dabei jedoch gezielt gegenständlich arbeitende Künstler wie Maillol oder Kolbe aus, um dezidierte Kontrastmomente zu prägen. Vgl. Pehnt, Wolfgang: Die Dienstbarkeit der Künste. In: ders.: Die Erfindung der Geschichte. (1989), S. 137-142.

(*1903)⁸⁴ abgeleitete These eines „mehr subjektiv anmutende(n) künstlerische(n) Empfinden(s)“⁸⁵ Gellhorns zu relativieren. Bei dieser Gegenüberstellung lässt Schulze die unterschiedliche Aufgabenstellung unberücksichtigt: Muche und Paulick hatten ein ganzes Gebäude, Gellhorn und Knauthe lediglich einen Innenraum zu gestalten. Bei Muche und Paulick ging es vorrangig um die Suche nach Wegen zu einer vollständigen Industrialisierung des Hausbaus.⁸⁶ Bei Gellhorn und Knauthe hingegen verlangte der Auftraggeber nach einer möglichst großen Klientel ansprechenden, werbewirksamen Demonstration der vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten von Aluminium im Wohnbereich.⁸⁷ Die Option zur industriellen Reproduzierbarkeit spielte dabei zunächst keine Rolle.

In der Summe lassen sich aus einer Gegenüberstellung von Gellhorn und „neusachlichen“ Künstlern deutlich mehr, gegenüber konservativen Kreisen stärker abgrenzende Übereinstimmungen ableiten, als man es nach Lektüre der Gellhornschen Aufsätze vermutet: So häufig Gellhorn im Verlauf der 1920er Jahre auch gegen das Bauhaus polemisierte, und so gerne er auch mit gezielt abfälligem Unterton vom „*Bauhaus-Stil dernier cri*“⁸⁸ sprach, obwohl er mit Sicherheit wusste, dass sich Gropius vehement gegen die Bezeichnung „Bauhaus-Stil“ wandte⁸⁹, so sehr betonte Gellhorn zugleich – im Kontrast zu seinen konservativen Kollegen – jederzeit und allerorts die Verdienste des Bauhauses für die Etablierung der Moderne.⁹⁰ Engagiert setzte er sich für eine Wiedereröffnung des Bauhauses in Berlin nach dessen Schließung in Dessau im Jahre 1932 ein. Dass er sich dabei jedoch bezeichnenderweise nicht für eine Bauhaus-Neueröffnung im Zentrum, sondern eher an der Peripherie Berlins aussprach⁹¹, kann auch im übertragenen Sinne gelten: Das Bauhaus sollte die Berechtigung erhalten, weiterhin als eine unter vielen Ausrichtungen innerhalb der Moderne zu existieren, nicht aber als deren Zentrale.

Eine weitere – wenngleich unbeabsichtigte - Parallele zwischen Gellhorn und Vertretern der „Neuen Sachlichkeit“ besteht in der Kooperation mit Malern und Bildhauern bei den ausgeführten Bauten: Schon in der Einleitung der vorliegenden Abhandlung wurde

⁸⁴ Zu Paulicks und Muches Stahlhausexperimenten vgl. Engelmann, Christine / Schädlich, Christian: Die Bauhausbauten in Dessau. Berlin 1991, S. 69-80.

⁸⁵ Schulze (1990), S. 34 .

⁸⁶ Engelmann / Schädlich (1991), S. 70.

⁸⁷ Der Dresdener Aluminiumraum. (1925), S. 48-49.

⁸⁸ Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 45.

⁸⁹ Zu Gropius Vorbehalten gegenüber der Bezeichnung „Bauhaus-Stil“ vgl. Benevolo (1988), Bd. 2, S. 107.

⁹⁰ Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 45.

⁹¹ Vgl. Redlob, Edwin: Um das Schicksal des Bauhauses. In: Berliner Tageblatt, Beiblatt „Die Brücke“ vom 21.08.1932 - Eine Chance für Berlin. In: Berliner Tageblatt vom 23.08.1932 (Nachdruck in: bauhaus berlin. Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich. Hg. von Peter Hahn unter Mitarbeit von Christian Wolsdorff. Weingarten 1985, S. 77, 80).

angedeutet, dass Gellhorn trotz seiner permanenten Forderung nach einem Zusammenschluss der Künste in letzter Konsequenz in den seltensten Fällen mit anderen bildenden Künstlern zusammenarbeitete. Ungeachtet der Tatsache, dass dieser Umstand zumeist an den Auftraggeber oder die Auftraggeberin gebunden war, befand er sich somit im Ergebnis in nicht allzu großer Entfernung zu den Künstlern, die der Bildhauer und ehemalige Kollege der „Hallischen Künstlergruppe“ Richard Horn (1898-1955)⁹² aufs schärfste kritisierte. Horn beklagte, „heute“ werde „immer wieder gesprochen von dem Zusammenwirken von Architekt, Bildhauer und Maler“, doch sei dies eine „Phrase, die beinahe lächerlich wirkt. Zieht der Architekt einmal den Bildhauer oder Maler zu einer Arbeit heran, so meistens, um die Architektur zu vervollständigen.“⁹³ Der „Vervollständigungs-Vorwurf“ scheint sowohl bei Gellhorns Aluminiumraum, als auch beim „Landhaus E.“ und der Tanzschule Trümpy unbedingt indiziert. Es drängt sich die Vermutung auf, dass Gellhorn bei der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern weitaus weniger kooperativ war, als er es in seinen Schriften darzustellen versuchte. Gleichwohl provozierte dies bei Gellhorns Mitarbeitern mit hoher Wahrscheinlichkeit keinen nennenswerten Unmut, denn Max Dungert, d.h. der Maler, mit dem Gellhorn während der 1920er Jahre am häufigsten zusammenarbeitete, wurde zeitgenössisch vor allem gelobt, da er in Zusammenarbeit mit Baukünstlern nicht „übertrieben laut und persönlich“⁹⁴ auftrat.

Eng gebunden an Gellhorns Gesamtkunstideal war eine weitere Analogie zu den Anhängern der „Neuen Sachlichkeit“. Gellhorn warf den „Neusachlichen“ eine an Diktatorentum grenzende „Engherzigkeit“ vor.⁹⁵ Da Gellhorn die Vision eines im Sinne des Gesamtkunstideals durchgebildeten Bauwerks keineswegs auf großbürgerliche Auftraggeber und -geberinnen wie Familie Ebstein beschränkte, die sich immerhin freiwillig dem „Kunstwerk“ unterwarfen, sondern auch bei Kleinwohnungen vorsah, bei denen die späteren Nutzer und Nutzerinnen keinerlei Mitspracherecht hatten⁹⁶, bleibt zu fragen, ob Gellhorns Architekturauffassung – wenn auch auf anderer Ebene – tatsächlich weniger diktatorisch war.

⁹² Zu Horn vgl. Schuttwolf, Allmuth: Das künstlerische Schaffen des hallischen Bildhauers Richard Horn. Dipl. Arbeit Martin-Luther-Universität Halle Wittenberg (Masch.Man.) Halle 1976 - Hallesche Plastik im 20. Jahrhundert. Phil. Diss. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Masch.Man.), Halle / Saale 1981.

⁹³ Bgk (= Horn, Richard): Bauhausausstellung in Weimar. 15. August - 30. September 1923. In: Das Wort. 1 (1923), Nr. 36, 16.09.1923.

⁹⁴ Vgl. Gedächtnisausstellung. In: Tagesspiegel (1947), Nr. 127 vom 04.06.1947.

⁹⁵ Vgl. Gellhorn, A.: Von den Schlagworten. (1926), S. 223/224.

⁹⁶ Auch Kleinwohnungen wollte er bis ins Innere die eigene „künstlerische Note“ verleihen. So sah er beispielsweise den Einbau selbstentwerfener Kastenmöbel nicht etwa aus praktischen Gründen vor, sondern damit „keine wechselnde Möblierung das schöne System über den Haufen wirft“. Vgl. Gellhorn, A.: Mindestabmessungen der Wohnräume bei eingebauten Kastenmöbeln. (1926), S. 431.

Die letzte und wahrscheinlich auffälligste Übereinstimmung zwischen Gellhorn und „neusachlichen“ Baukünstlern jedoch bestand im Scheitern des jeweiligen Ausschließlichkeitsanspruchs. So wie die Vertreter der „Neuen Sachlichkeit“ in der Praxis weitaus häufiger auf die Architekturgeschichte rekurrierten als sie es in ihren Publikationen zuzugeben bereit waren, bediente sich Gellhorn u.a. mit Flachdach und über Eck geführten Fenstern weitaus häufiger exakt desjenigen Formenvokabulars, das er bei seinen „neusachlichen“ Kollegen als Hinweis auf blindes Mitläufertum⁹⁷ auslegte.

⁹⁷ Gellhorn, A.: Von der Form. (1925), S. 188.

D. Resümee

„Je geringer die Potenz, desto ausführlicher der theoretische Nachweis. Kunst beginnt, wo Begründung nicht vonnöten ist“¹ notierte Alfred Gellhorn im Jahre 1929. In konsequenter Umsetzung dieser Anschauung verwehrte er zeitlebens ausführliche Deutungsansätze zu seinen eigenen Bauten und Projekten – trotz unzähliger Publikationen. Auch wenn er diese fehlenden Interpretationsangebote ursprünglich als Hervorhebung seiner besonderen künstlerischen Befähigung verstanden haben mag, sollte jene Schweigsamkeit zu erheblichen Miss- und Fehldeutungen seines Œuvre innerhalb der Architekturgeschichtsschreibung nach 1945 beitragen: Wegen seines ehemaligen jüdischen Glaubens 1933 aus Deutschland geflohen, war Gellhorns Werk bereits nahezu vollständig in Vergessenheit geraten, als er nach 21-jährigem Exil 1954 nach Deutschland zurückkehrte. Noch vor 1933 wurden sowohl die im Rahmen der 1921 bis 1926 bestehenden Halleschen Bürogemeinschaft mit Martin Knauthe angefertigten als auch die nach der Trennung entstandenen Bauten und Projekte zu den Pionierleistungen des „Neuen Bauens“ gezählt, nun strafte man sie mit nahezu vollständiger Nichtbeachtung. Der einstige hohe, weit über seine hauptsächlichen Wirkungsstätten in Berlin und Halle / Saale hinausgehende, durch seine wichtige Rolle innerhalb der „Novembergruppe“ und des RVbK forcierte Bekanntheitsgrad während der 1920er Jahre schien inzwischen bedeutungslos. Auch nach Gellhorns Tod im Jahre 1972 unterblieb eine umfangreiche Rehabilitierung in der Bundesrepublik.

Bisher widmete man sich nur in wenigen, kurzgehaltenen Schriften Gellhorns Werk und stützte sich dabei auf fünf, in dieser Form nicht haltbare Aspekte: Erstens wurden Gellhorns schriftliche Aussagen ungeprüft auf sein baukünstlerisches Œuvre übertragen. Zweitens wurden auftraggeberische Auflagen sowie bauaufgabenspezifische Vorgaben beinahe vollständig außer Acht gelassen, womit eine für die 1920er Jahre untypische baukünstlerische Freiheit unterstellt wurde. Drittens wurde die bei Vertretern des „Neuen Bauens“ gemeinhin übliche Überbetonung des „Neuen“ bei gleichzeitiger Ignoranz gegenüber dem Tradierten kultiviert. Viertens wurde Gellhorn aufgrund seiner geringeren Abstraktionsbereitschaft vor dem Hintergrund einer viele Jahre Mies, Gropius und Le Corbusier als Richtschnur betrachtenden Forschung zum „Expressionisten“ erklärt und somit in ein kunsthistorisch unpräzises, an keiner Stelle hinreichend definiertes Schema gepresst. Fünftens wurde er als linkspolitisch ambitionierter Architekt präsentiert, um ihn zumindest für die Forschung der DDR interessant erscheinen zu lassen. Hinsichtlich einer Jahrzehnte dogmatisch voreingenommenen bundesrepublikanischen Architekturhistoriographie, die sich nur ungerne mit vermeintlich linkspolitisch orientierten Architekten beschäftigte und

¹ Gellhorn, A.: Das Immaterielle. (1929), S. 11.

darüber hinaus von der Idee beherrscht wurde, alle wahrhaft ernstzunehmenden Vertreter des „Neuen Bauens“ hätten Mitte der 1920er Jahre ihren Nachkriegs-„Expressionismus“ gegen die so genannte „Neue Sachlichkeit“ eingetauscht, trugen die beiden letztgenannten Bewertungsschemata erheblich dazu bei, Gellhorn ins endgültige Abseits zu drängen.

Widmet man sich den fünf Hauptströmungen bisheriger Gellhorn-Rezeption im Detail, um sie mit den Ergebnissen der vorliegenden, das Werk der Jahre 1920 bis 1933 besprechenden Abhandlung konfrontieren zu können, hält – mit der „Expressionismus“-These beginnend – schon das erste, Gellhorn zum künstlerischen Durchbruch verhelfende Gebäude, der Hallesche „Forsterhof“, der Zuordnung zu dem begrifflich hochproblematischen kunsthistorischen Konstrukt „expressionistischer Baukunst“ keineswegs stand: Obwohl sich die hauptansichtige Dachschräge des Bürohauses, das heißt ausgerechnet das Element, das die Forschung bislang als besonders „zweckgebunden“ interpretierte, bei näherer Betrachtung als kristallomane Formspielerei entpuppte, wird der „Forsterhof“ zu stark durch tayloristische Motive determiniert, um – am Pehntschen „Expressionismus“-Begriff gemessen – als ein allorts der Form unterworfenen Gebilde begriffen werden zu können. War die Rezeption nach 1945 durch die unrechtmäßige Erhebung des individuellen Weges der Wortführer der „Neuen Sachlichkeit“ zum „Eichmaß“ der gesamten modernen Architektenschaft verblindet, bediente sich die entstehungszeitliche Rezeption nicht minder monodimensional fokussierter Klischees. Alle nicht durch die Historismen vergangener Generationen beherrschte Baukunst bezeichnete sie als „sachlich“ und somit auch – in gegenteiliger Auffassung zur Nachkriegsforschung – den „Forsterhof“, der zweifelsfrei als eines der ersten Bürohäuser in Deutschland deutliche Züge des „Neuen Bauens“ aufwies. Letztlich ist jedoch die entstehungszeitliche alleinige Hervorhebung so genannter „sachlicher“ Aspekte ebenso unzutreffend wie die einseitige Bescheinigung eines „Expressionismus“. In Wahrheit zeichnet den „Forsterhof“ die untrennbare Verknüpfung von sowohl den Abläufen eines Bürobetriebes als auch den Repräsentationswünschen des Auftraggebers gerechtfertigenden Faktoren aus: Zwar werden mit der durch tayloristische Prinzipien geregelten Grundrissbildung und der an Le Corbusiers „Dom-ino“ orientierten sichtbaren Zergliederung der „Forsterhof“-Fassade in tragende, nichttragende und raumbegrenzende Elemente frühzeitig wichtige „Sachlichkeits“-Gebote des „Neuen Bauens“ eingelöst. Misst man den „Sachlichkeits“-Gehalt allerdings an weiteren, selbstdefinierten „Sachlichkeits“-Kriterien der Vertreter des „Neuen Bauens“ der 1920er Jahre, nämlich an der Forderung nach einer Übereinstimmung zwischen innerem Raumangebot und äußerer Erscheinung und einer bereits fassadensichtigen Nachvollziehbarkeit der angewandten Baumaterialien ist der „Forsterhof“ angesichts

seines teilweise vorgeblendeten, diagonal verlaufenden Giebels und der Vortäuschung einer Stahlbetonfassade ausgesprochen „unsachlich“. Ähnliches gilt für die kurz darauf entstandene, von den Zeitgenossen im gleichen Umfang als „hochsachlich“ gefeierte Silberlaugerei, deren Fassade bei näherer Betrachtung nicht einmal Aufschluss über die Anzahl der Geschosse gewährte. Diese mangelnde „Sachlichkeit“ von „Forsterhof“ und Laugerei wurde in den 1920er Jahren interessanterweise jedoch ebenso geflissentlich ignoriert wie die seinerzeit zwar bei Bauten des 19. Jahrhunderts innig attackierten, bei allen Gellhornschen Bauten und Projekten indessen generös übersehenen hochherrschaftlichen Machtgesten von Bauherr und -herrin. Einmal mehr wird an dieser Stelle offenkundig, dass man sich zu Zeiten der Weimarer Republik in völliger Übereinstimmung mit dem offiziell wegen seiner „Fassadenlastigkeit“ vielgescholtenen 19. Jahrhundert weniger für inhaltliche als für rein formale Facetten begeisterte.

Selbst wenn die bisher übersehene latente Kristallmanie oder auch die nicht weniger ignorierten, u.a. über die Bezugnahme auf frühneuzeitliche Treppentürme gewährleisteten „Forsterhof“-Rekurse in die Architekturgeschichte theoretisch Anlass bieten mögen, eine noch größere „Expressionismus“-Konformität anzunehmen als sie von der Forschung ohnehin schon unterstellt wurde, muss – um Gellhorn vor einer endgültigen Festlegung auf ein Formenrepertoire „expressionistischer“ Provenienz zu retten – zu gleichen Teilen der rasche gestalterische Wandel innerhalb des nachfolgenden Werkes berücksichtigt werden. Spätestens seit dem dritten Silberhüttenentwurf, d.h. seit Beginn des Jahres 1923 und somit etwa zeitgleich zu seinen heute berühmteren Bauhaus-Kollegen, mied Gellhorn allzu offensichtliche Kristall- und Mittelalter-Anspielungen. Ohnedies hatte er sich deren niemals in dem Ausmaß bedient wie zeitgleich etwa die Gebrüder Luckhardt oder Taut. Allerdings lebten – wie insbesondere die Analyse des „russisch-konstruktivistisch“ inspirierten Olex-Tankstellen-Entwurfs verdeutlichte – in der für viele Gellhornsche Bauten und Projekte typischen Begeisterung für einen ungebrochen-farbigen Anstrich und in der wiederholten Konzeption von Leuchtreklame die im Kristall konzentrierten, bisher unter dem Begriff des „Expressionismus“ subsumierten kunsttheoretischen Ideale auch nach 1923 fort – wenn auch in neuem, den von der Architekturhistoriographie zusammengetragenen formalen Kriterien „expressionistischer“ Architektur widersprechendem Gewande. Erneut musste sich der von den Vertretern des „Neuen Bauens“ konstruierte und von der kunsthistorischen Forschung Jahrzehnte übernommene Mythos der gegenseitigen Ausschließung zwischen „Expressionismus“ und „Neuer Sachlichkeit“ als obsolet erweisen, denn Gellhorn verkörperte mit diesem, von modernem Duktus kaschierten „Kristallinismus“ in Reihen der Vertreter des „Neuen Bauens“ keineswegs eine Ausnahmeerscheinung, sondern eine für die Moderne der 1920er Jahre geradezu charakteristische Künstlerpersönlichkeit.

Berücksichtigt man, dass Gellhorn bis heute vor allem wegen seines „Forsterhofes“ bekannt ist, trug sicherlich nicht zuletzt die große gestalterische Nähe des Halleschen Bürohauses zu einer der bekanntesten Inkunabeln der „Expressionismus“-gläubigen Forschung – dem Potsdamer Einsteinturm Erich Mendelsohns – dazu bei, Gellhorn zum „Expressionisten“ zu erklären. Ein umfassender Vergleich zwischen „Forsterhof“ und Einsteinturm belegt jedoch ebenso wie eine Gegenüberstellung des Speichers des dritten Silberhütten-Entwurfs mit der Mendelsohnschen Skizze zu einer Speicheranlage in Stahl, dass Gellhorn zu Recht schon zeitgenössisch ein ungleich „abstrakterer“, weniger vom Jugendstil beeinflusster Duktus bescheinigt wurde als Erich Mendelsohn, den Gellhorn bei zahlreichen Bauten und Projekten sichtlich rezipierte und dennoch niemals offiziell als Leitbild benannte.² Erst gegen Ende der 1920er Jahre verkehrte sich dieses Verhältnis ins Gegenteil: Mendelsohn absorbierte zunehmend das Gedankengut der „Neuen Sachlichkeit“, während Gellhorn im steigenden Ausmaß gegen deren „Diktatur des rechten Winkels“ zu polemisieren begann. Die hinsichtlich dieses Aufbegehrens insbesondere von Julius Posener gepflegte Isolations-These Alfred Gellhorns ist dennoch unhaltbar. Nach 1926 stand Gellhorn mit seiner Kritik an der „Neuen Sachlichkeit“ in seinen Schriften und der Verweigerung einer alleinigen Vorherrschaft eines „neusachlichen“ Formenvokabulars bei seinen Bauten in Reihen der Vertreter des „Neuen Bauens“ keineswegs alleine auf weitem Felde, wie insbesondere eine nähere Betrachtung der Werkbund-Debatten um 1930 bezeugte. Abseits stand er lediglich von der um 1926 installierten Führungsriege des Deutschen Werkbundes.

Am ehesten wird man dem Phänomen Gellhorn durch eine weniger polarisierende, stärker sein vielseitiges Synthesestreben hervorhebende Bewertung gerecht. Gemessen an heute ungleich bekannteren Kollegen des „Neuen Bauens“ – etwa Otto Haesler oder Bruno Taut – beschritt er zwar früher das Terrain moderner Architektur und zwar, wie man zeitgenössisch gerne betonte, mit derartiger Kompromisslosigkeit, dass die Mehrheit seiner Entwürfe nicht ausgeführt werden durfte. Exemplarisch genannt sei hier lediglich die überregional geführte Debatte um den Boykott des Entwurfs zur Halleschen Olex-Tankstelle - ein Entwurf, der als einer der frühesten vom „Neuen Bauen“ inspirierten Tankkiosk-Projekte in Deutschland gelten kann. Trotzdem verweigerte Gellhorn von Anbeginn die Erhebung radikaler Abstraktion zum alleinigen Maßstab. Schon 1923, d.h. zwei Jahre bevor der Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ in die Architekturtheorie eingeführt wurde, verfasste er nach Besichtigung der von „konstruktivistischer“ Malerei dominierten Ausstellung der „Juryfreien“ einen auf sein

² Obwohl Gellhorn häufig über Kollegen schrieb, erwähnte er Mendelsohns Namen auffälligerweise nur selten: Zweimal lediglich als Buchautor (vgl. Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 45 - Phantastik im Bauen. (1929), S. 13) und ein weiteres Mal als Architekt, allerdings mit kritischem, Mendelsohns Werk einen „romantischen Schwung“ unterstellenden Unterton (vgl. Gellhorn, A.: Die internationale Lage der Baukunst. (1926), S. 45).

Architekturverständnis projizierbaren Kommentar: *„Der Vertreter des Konstruktivismus beweist durch sich und seine Schüler, daß das neu entdeckte Motiv der Konstruktionsformen als einzig zulässigen Begriffs der Malerei und Plastik ein totgeboren Kind ist.“*³ Bei Gellhorns Bauten und Projekten sollten zwar „konstruktivistisch“ inspirierte Momente in der Folge relevant bleiben, aber nur als ein Motiv unter vielen.

Die stärkere Einbindung traditioneller Elemente innerhalb eines modernen Gesamtduktus, jene Zwitterstellung zwischen den Anhängern einer radikalen, die Vergangenheit vermeintlich vollends verwerfenden Moderne und den Förderern einer Rückbesinnung auf die Architekturgeschichte, vor allem aber die deutlich gegen beide Richtungen gesandten Angriffe in vielen Publikationen mögen neben der wirtschaftlichen Lage des Landes mitverantwortlich für sinkende Auftragszahlen in den ausgehenden 1920er Jahren gewesen sein. Den zusehends in Reihen des „Neuen Bauens“ dominanter auftretenden Protagonisten der „Neuen Sachlichkeit“ schien Gellhorn plötzlich zu konform, den Moderne-Gegnern zu revolutionär. Ein frühes Beispiel der sich anbahnenden Kontroversen zwischen Gellhorn und den Befürwortern einer kompromisslosen „Neuen Sachlichkeit“ ist der Kommentar des ursprünglich Gellhorn gegenüber sehr wohlgestimmten, allerdings gemeinhin für seinen raschen Meinungswechsel bekannten Adolf Behne.⁴ Schon 1925 reduzierte er Gellhorns und Knauthes „Aluminium-Raum“ auf die Bemerkung, dass solange *„der moderne Architekt auf neuartige Aluminiumstühle noch altmodische Sitzkissen legen“* müsse, *„das Problem des Sitzens gewiß nicht gelöst“* worden sei.⁵ Aufschlussreicherweise äußerte sich auch Gellhorn zu dieser Ausstellung in einer seine Abneigung gegenüber Extrempositionen signifikant dokumentierenden Manier. Seine volle Verachtung galt zwar noch immer den „Traditionalisten“ – Paul Schultze-Naumburgs Ausstellungsobjekte bezeichnete er als *„Dutzendware“*, Heinrich Tessenow widmete er den Kommentar, *„seine außerordentliche Noblesse“* entspringe *„einer außerordentlichen Einseitigkeit“*⁶ – doch rügte er von nun an auch seine „neusachlichen“ Kollegen: Deren ausgestellte Objekte versah er kurz und prägnant mit dem keineswegs schmeichelhaft ambitionierten Siegel *„Bauhausgeschmack“*⁷. Nicht zuletzt anhand dieses aus den Schriften ableitbaren Weges zwischen radikaler Moderne und deutlichen Traditionsbezügen erweist sich die Jahrzehnte seitens der Architekturgeschichte schreibung gültige Einteilung in Konservative und Progressive, in Hand-

³ Gellhorn, A.: Gängige Ware. In: Das Wort 1 (1923), Nr. 53, 01.11.1923, o. S.

⁴ Zu Behnes „Wankelmüt“ siehe auch: Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik. Hg. von Magdalena Bushart. Berlin 2000.

⁵ Behne, Adolf: Das Zimmer ohne Sorgen. S. 31. In: Uhu 3 (1926/27), H. 1, S. 22-35.

⁶ Gellhorn, A.: 4. Jahresschau deutscher Arbeit Dresden, Wohnung und Siedlung. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 59 (1925/26), N. F. 35, Nr. 12, S. 223.

⁷ Gellhorn, A.: 4. Jahresschau deutscher Arbeit Dresden, Wohnung und Siedlung. (1925/26), S. 223.

werksanhänger und -gegner, in Industriepräferenten und -verweigerer, in „Irrationale“ und „Rationale“, in „Expressionisten“ und „Neusachliche“ einmal mehr als hinfälliges Korsett: Gellhorn erwünschte eine Zusammenarbeit mit der Industrie, forschte nach neuen Baumethoden und -materialien, ersehnte frühzeitig die damals vielbeschworene Befreiung vom Zwang akademisch gelehrter Architektur und bediente sich ihrer in der Praxis doch – manchmal eindeutig, manchmal verfremdet, wie vor allem die durch fabrikkonforme Anspielungen konterkarierten „Landhaus E.“-Rekurse auf italienisierende Potsdamer „Turmvillen“ des 19. Jahrhunderts eindrucksvoll veranschaulichten.

Trotzdem man angesichts des Mittelweges zwischen radikaler Moderne und so genanntem „Traditionalismus“ geneigt sein mag, Gellhorn in einem Atemzug mit einer in jüngster Zeit wiederentdeckten, oftmals lediglich regional relevanten und mitunter ein wenig plakativ als „gemäßigt“ oder „undogmatisch modern“ bezeichneten Architektenschaft zu nennen, sollten Gellhorns Spezifika im Auge behalten werden: Im Gegensatz etwa zu Thilo Schoder⁸ war Gellhorn nicht bloß regional bekannt. Anders als spätere „Mitläufer“ oder Opportunisten wie z.B. Emil Fahrenkamp war Gellhorn nicht erst seit 1927, d.h. seit der zunehmenden Popularität des „Neuen Bauens“ Moderne-Befürworter, sondern – wie u.a. die entstehungszeitliche Rezeption von „Forsterhof“, Silberhütte und Olex-Tankstelle unumstößlich veranschaulichten, ein seinerzeit vielbeachteter „Moderner“ der „ersten Stunde“. Auch in Bezug auf den jüngst rehabilitierten Fritz Landauer⁹, mit dem Gellhorn seine Fischer-Schülerschaft teilte, gilt es Gellhorns Standpunkt schärfer abzugrenzen: Während Landauer als ehemaliger Vertreter einer *„heimatverbundenen und bodenständigen Architektur“*¹⁰ Konservative wie German Bestelmeyer von der Moderne zu überzeugen versuchte¹¹, kämpfte Gellhorn als Moderner für die Moderne, boykottierte er in seinen Schriften lediglich die einseitige Dominanz der „Neuen Sachlichkeit“ innerhalb der vielfältigen Facetten des „Neuen Bauens“. Landauer und Gellhorn kämpften nicht nur auf unterschiedlichen „Schlachtfeldern“, sondern hatten beide eine völlig andere Ausgangssituation. Obwohl beide ehemalige Schüler Theodor Fischers waren, zog Gellhorn im Kampf gegen die „akademisch gelehrte Fassade“ aus seinen Lehrjahren eher die Einsicht um die Notwendigkeit der Suche nach neuen Wegen, während Landauer – zumindest in den ersten Jahren – stärker auf Fischers Mahnung zu einer Rückbesinnung auf regionale Traditionen rekurrierte. Nicht zuletzt muss Gellhorn auch von Josef Frank, dem heute bekanntesten Verbündeten im Kampf gegen die Vorherrschaft der „Neuen Sachlichkeit“ innerhalb des Werkbundes, unterschieden werden. Während sich Josef Frank für eine

⁸ Zu Schoder siehe Rüdiger (1997).

⁹ Zu Landauer siehe Klotz (2001).

¹⁰ Klotz (2001), S. 225.

¹¹ Vgl. Klotz (2001), S. 262, Anm. 771.

größtmögliche gestalterische Freiheit seiner Architekturnutzer und -nutzerinnen aussprach und seinen Auftraggeberinnen und -gebern daher sogar eine historistische Ausstaffierung des Inneren seiner Bauten verzieh¹², ließ Gellhorn nicht von seiner, für viele Vertreter des „Neuen Bauens“ bezeichnenden, kunstdiktatorischen Idealvorstellung ab, der Architekt habe bis zu den Schrankbeschlägen das gesamte Lebensumfeld der Bewohner und Bewohnerinnen zu bestimmen, obschon ihm hierzu in der Praxis selten die Möglichkeit gegeben werden sollte.

Auch die bisherige Bewertung der schriftlichen Äußerungen Alfred Gellhorns bedurfte einer dringenden Revision. Nur zu einem Teil konnte Julius Poseners These, nach der Gellhorn in seinen Publikationen argumentativ „ehrlicher“ in Erscheinung trat als viele Vertreter des „Neuen Bauens“ bestätigt werden: Zwar gestand Gellhorn unumstößlich ein, Bau-*Kunst* und nicht bloße Nutzbauten entwerfen zu wollen¹³, während seine ähnlichen formalen Richtlinien verpflichteten Kollegen Erich Mendelsohn, Hans Scharoun, Hans und Wassili Luckhardt sowie Hugo Haering darum bemüht waren, ihre Bauten nicht als Kunstwerke, sondern als besonders „konstruktive“ bzw. „funktionale“ Zweckbauten zu präsentieren.¹⁴ Auch polemisierte Gellhorn zweifellos in einer für einen Vertreter des „Neuen Bauens“ ungewöhnlichen Deutlichkeit gegen Kollegen, die vorgaben, ihre Bauten aus rein utilitären Abwägungen abgeleitet zu haben und dieses Anliegen als Novum der Architekturgeschichte zu verkaufen versuchten: „*Die große Neuigkeit*“ schrieb er im Jahre 1929, „*daß der Bau zunächst einen Zweck zu erfüllen hat, vertrat schon anno 1908... Josef August Lux. Über ein Menschenalter zuvor Gottfried Semper. Es fehlen sicherlich nur die Belege, um für alle Epochen der Vergangenheit, von den Römern bis Schinkel, auf die gleiche Beweisführung zu stoßen*“¹⁵. Unmissverständlich räumte er ein, dass es „*äußerst peinlich*“ wirke, „*wenn mit extremen Phrasen gewisse Propagandisten irgendeiner Richtung oder eines Architekten die neue Baukunst als etwas ganz anderes nachzuweisen suchen als frühere*.“¹⁶ Obgleich er sich allerorts als Anhänger des „Neuen Bauens“, bzw. – wie er es bezeichnenderweise nannte, der „Neuen Baukunst“ – offenbarte, gab Gellhorn seine eigenen Traditionsbezüge unumwunden zu¹⁷ und machte auf die nicht weniger offensichtliche architekturhistorische Verwurzelung seiner selbsterklärtermaßen

¹² Zu diesem Aspekt in Franks Werk siehe Welzig (1998), S. 136-145.

¹³ U.a. Gellhorn, A.: Rationalisierung und Kunst. (1927), S. 1153 - Zum Thema bildende Kunst im neuen Hause. (1928), S. 66.

¹⁴ Posener glaubte, genannte Architekten hätten „*eine weniger ehrliche, daher aber mehr überzeugende Doktrin*“ als Gellhorn besessen und auf diesem Wege letztlich mehr Aufträge erhalten. Vgl. den am 19.04.1970 verfassten Brief Julius Poseners an Alfred Gellhorn, Nachdruck in: Julius Posener. Ein Leben in Briefen. Ausgewählte Korrespondenz. Hg. von Matthias Schirren und Sylvia Claus. Basel, Boston, Berlin 1999, S. 196-198; Zitat S. 196.

¹⁵ Gellhorn, A.: Das Immaterielle. (1929), S. 10.

¹⁶ Vgl. Gellhorn, A.: Von der Form. (1925), S. 189.

¹⁷ Siehe u.a. Gellhorn, A.: Von der Form (1925), S. 189.

„neusachlichen“ Kollegen¹⁸ aufmerksam. Im Gegensatz zu vielen Vertretern der „Neuen Sachlichkeit“ bekannte er sich offiziell zu seinem vorrangig baukünstlerisch motivierten Interesse am Kleinwohnungsbau und betonte, seine primär sozial argumentierenden Kollegen bedienten sich dieser Formulierungen nur, da „*soziale, hygienische und wirtschaftliche Momente*“ der Öffentlichkeit „*einfacher zugänglich*“¹⁹ seien. Doch trotz genannter, Poseners Sicht bestätigender und für einen Vertreter des „Neuen Bauens“ tatsächlich überraschend „ehrlich“ anmutender Worte wurden bisher die anderen Ortes nachweisbaren, auffälligen Parallelen zu der unpräzisen Verschleierungsrhetorik heute bekannterer Moderne-Kollegen zu stark ausgeblendet: Sehr wohl verstrickte sich auch Alfred Gellhorn gelegentlich in weit auslegbaren Behauptungen. Einerseits schrieb er, die neuen Bauten könnten nur dann überzeugend wirken, so „*sie ihrer Funktion*“ entsprächen und „*in der äußeren Erscheinung der Ausdruck des Inneren*“²⁰ seien, andererseits hüllte er sich über die konkreten Wege zu dieser „neuen Architektur“ in tiefes Schweigen.²¹ Wie oben angedeutet, ist seinen Schriften ein eigenes, von präzisen Gestaltungsvorschlägen untermauertes Architekturprogramm nicht zu entnehmen. Und wo es sich anhand von Wiederholungen anzudeuten scheint – etwa auf der Ebene der allgegenwärtigen Forderung nach einer Zusammenarbeit des Architekten mit bildenden Künstlern und der Prägung so genannter „plastischer Architektur“ – gilt es zu überprüfen, ob er diese Forderungen bei seinen ausgeführten Bauten tatsächlich umsetzte. Die im Rahmen seiner Publikationen wiederholt vorgebrachte, von seinem Lehrer Theodor Fischer inspirierte Ermahnung, das Gesamtkunstideal nicht aus den Augen zu verlieren und „plastische“ Bauwerke zu prägen, erwies sich nämlich bei näherer Betrachtung entgegen bisheriger Forschungsmeinung für die Charakterisierung der Gellhornschen Bauten und Projekte als lediglich begrenzt geeignet. Gellhorns Einsatz für eine Kooperation mit bildenden Künstlern ist zwar als unumstößliche Prämisse seines kunstpolitischen Engagements – insbesondere als Erster Vorsitzender des RVbK – zu bewerten. Hervorstechendes Merkmal seiner ausgeführten Bauten war die Zusammenarbeit mit Malern und Bildhauern trotzdem nicht, denn die Auftraggebenden stellten hierzu nur in Ausnahmefällen die finanziellen Mittel zur Verfügung. Der in Gellhorns Schriften allgegenwärtige Einsatz für „*freies plastisches Arbeiten (...) und ein ganz elementares Fügen der Baukörper*“ nach dem Vorbild moderner Bildhauerei und Malerei²² ist vor allem auch als Abgrenzungsbedürfnis

¹⁸ Gellhorn sah einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Klassizismus und „Neuer Sachlichkeit“ vgl. Gellhorn, A.: *Das Problem der bildenden...* (1932), S. 72.

¹⁹ Gellhorn, A.: *Befreiung des Gestaltens.* (1932), S. 69.

²⁰ Gellhorn, A.: *Von der Form.* (1925), S. 189.

²¹ Mit dieser Schweigsamkeit befand er sich unter den Vertretern des „Neuen Bauens“ in bester Gesellschaft: Bereits Winfried Nerdinger hat als besonderes Charakteristikum der architekturtheoretischen Schriften der Moderne der frühen Nachkriegszeit die Dominanz der Forderung nach künstlerischer Freiheit bei gleichzeitiger mangelnder Präzision hinsichtlich des einzuschlagenden Weges zur neuen Form hervorgehoben. Vgl. Nerdinger (1998), S. 88/89.

²² Gellhorn, A.: *Die Befreiung des Gestaltens.* (1932), S.69.

gegenüber den zusehends als stärkere Konkurrenten empfundenen Ingenieuren zu verstehen. Nur allzu sichtbar spiegelt sich dieses Anliegen auch in der steten Betonung Gellhorns wider, die formale Reduziertheit seiner Bauten entstamme nicht etwa ökonomischen Abwägungen, sondern ausschließlich einer Anlehnung an die aktuellen Tendenzen abstrakter Malerei und Plastik. Eine wirkliche Ausnahmeerscheinung war Gellhorn aufgrund seiner ersehnten Mitarbeit von Malern und Bildhauern in Reihen der Vertreter des „Neuen Bauens“ dennoch nicht. Entgegen der Darstellung Gellhorns verzichteten immerhin auch radikale Moderne wie Mies van der Rohe keineswegs vollends auf die Beteiligung anderer bildender Künstler. Sie modifizierten das Nachkriegs-Gesamtkunstideal lediglich. Nicht zuletzt muss die bislang gültige Zuschreibung einer besonders ausgeprägten „Plastizität“ des Gellhornschen Œuvres vor dem Hintergrund einer für das eigene Werk gleichermaßen den Anspruch hoher „Plastizität“ erhebenden und dennoch absolut konträr arbeitenden Architektenschaft der 1920er Jahre als wenig hilfreich gelten.

Überhaupt musste angesichts der bisher seitens der Forschung allzu großzügig vorausgesetzten Kohärenz zwischen schriftlichen Aussagen und praktischem Handeln einmal eine von allen schriftlich ausgetragenen Reibereien zwischen Gellhorn und den Vertretern der „Neuen Sachlichkeit“ unbelastete Überprüfung des tatsächlichen Abgrenzungsausmaßes der Bauten und Projekte Gellhorns gegenüber der „Neuen Sachlichkeit“ angestrengt werden: Obwohl er in vielen Aufsätzen gegen die formalen Eigenheiten der „Neuen Sachlichkeit“ polemisierte – beispielsweise gegen das seiner Ansicht nach „Mitläufertum“ markierende Übereck-Fenster, das Flachdach oder die vorkragende Platte – brachte er genau diese Merkmale bedenkenlos und kontinuierlich bei seinen eigenen Bauten und Projekten zum Einsatz. Selbst das walmgedeckte, fliesenverkleidete „Landhaus E.“ befand sich keineswegs in so großer gestalterischer Diskrepanz zu Wohnbauten radikal-moderner Kollegen, wie man auf den ersten Blick annehmen könnte. Zwar belegt der südlich abgerundete Grundriss, dass sich Gellhorn nicht nur in seinen Aufsätzen, sondern auch in der Praxis gegen die für das Bauhaus wichtige und der De Stijl-Gruppe nahestehende Ausschließlichkeit des Orthogonalen wandte. Auch verzichtete er bei seinen ausgeführten Bauten scheinbar tatsächlich auf die insbesondere bei Mies van der Rohe zu beobachtende, wiederum De Stijl-konforme, einer Verschmelzung von Gebäude und Umgebung dienliche „*Sprengung der Geschlossenheit*“²³, auf eine Zerlegung des Baukörpers in „*antikubische*“ Flächen²⁴, weswegen das „Landhaus E.“ geradezu als Antithese zu Rietvelds „Haus Schröder“ in

²³ Vgl. das De Stijl-Manifest V aus dem Jahre 1923 (Nachdruck: Conrads, 1986, S. 62): „*Durch die Sprengung der Geschlossenheit haben wir die Dualität zwischen Innen und Außen aufgehoben.*“

²⁴ Theo van Doesburg formulierte 1924 „*Die neue Architektur ist antikubisch.*“ Vgl. van Doesburg, Theo: Auf dem Weg zu einer neuen plastischen Architektur. (1924), Nachdruck in: Conrads (1986), S. 73-75; Zitat S. 74.

Utrecht begriffen werden könnte. Dennoch war jene, für das „Neue Bauen“ essentielle Aufhebung der Grenzen zwischen Innen und Außen latent auch beim „Landhaus E.“ anzutreffen. Mit der nach damaligem Verständnis „straßenartigen“ „Landhaus E.“-Vorhallengestaltung reduzierte er die Entgrenzung zwischen Innen und Außen lediglich auf ein eher symbolhaft-narratives Moment. Diese Beschränkung darf jedoch keinesfalls als eine alleine aus Gellhorns persönlichen Vorbehalten gegen die „Neue Sachlichkeit“ gerichtete Geste missverstanden werden. Vielmehr war sie bei vielen Vertretern des „Neuen Bauens“ etabliert, wie neueste Forschungsergebnisse zeigten. Dass dabei der Wunsch nach einer Verflechtung von Innen und Außen in erheblichem Widerspruch zu dem im übrigen verließartigen Duktus des „Landhauses E.“ stand, fiel mit zahlreichen weiteren Gegensätzen zwischen auftraggeberseits zur Schau gestelltem Ideal und tatsächlichem Lebensalltag zusammen: Das „Landhaus E.“ sollte einerseits – durchaus auch im übertragenen gesellschaftlichen Sinne – Öffnung zur Außenwelt und Verschmelzung mit der Natur dokumentieren, um sich andererseits nicht anders als die seinerzeit vor allem „moralisch“ bekämpfte Villa des 19. Jahrhunderts machtbewusst von der Umwelt abzugrenzen. Wie bei einem hochmodernen Ozeandampfer mit rückständigen Passagieren wird beim „Landhaus E.“ zur Straße die vermeintliche Modernität der Bewohner und Bewohnerinnen thematisiert, um im Inneren mit der feinsäuberlichen Separierung des Hauspersonals sowie ausgewiesenen Repräsentationsräumen am elitären großbürgerlichen Habitus vergangener Generationen festhalten zu können. Dabei war das „Landhaus E.“ keineswegs das erste ambivalenzbesetzte Gebäude Alfred Gellhorns: Schon beim „Forsterhof“ wurde an dem von überbordender Herrschaftssymbolik befreiten Haupteingang Egalitätsstreben versprochen, um hofseitig und gebäudeintern in einer steingewordenen Herrschaftsgeste zu enden. Nicht minder sollte der mittels seiner Proportionen geradezu megaloman erscheinende „Silberhütten-Dampfer“ signalisieren, hier säßen alle in „einem Boot“, um in Wahrheit erstrangig den ausgefeilten Arbeiter-Unterwerfungsstrategien des autokratischen „Kapitäns“, der Leitung der Mansfeld AG, dienen zu können.

Betrachtet man Flachdach und „elastischen Grundriss“ ihrer tatsächlichen Traditionslastigkeit und aller Gellhornschen Kritik an der „Neuen Sachlichkeit“ ungeachtet als maßgebliche Bekenntnisse zum „Neuen Bauen“, bediente sich Gellhorn dieser Elemente zwar sehr frühzeitig, nämlich seit dem ersten, zusammen mit Martin Knauth ausgeführten Entwurf, dem „Forsterhof“. Beim Einfamilienhaus finanziell Wohlsituierter, der meistausgeführten, nicht jedoch meistbegehrten Bauaufgabe Gellhorns hingegen wollte er scheinbar auf dieses signalhafte Moderne-Bekenntnis verzichten. Statt dessen versah er mit Ausnahme des 1924 entstandenen, allerdings nicht über das Projektstadium hinaus gediehenen Entwurfs zum „Haus im Viertelkreis“ durchweg alle vollendeten Einfamilienhäuser mit „statischem Grundriss“ und einem an

Frank Lloyd Wrights Wohnbauten erinnernden, weit vorkragenden, flach geneigten Walmdach. Unweigerlich ist man geneigt, hinter dieser Geste einzig und alleine eine Widerspiegelung der zentralen Gellhornschen Kritik an einer die Spezifika unterschiedlicher Bauaufgaben nivellierenden, einseitig die Formenwelt der „Neuen Sachlichkeit“ präferierenden Architektenschaft zu vermuten. Schließlich hatte schon der Vergleich zwischen dem 1924 entstandenen „Haus im Viertelkreis“ und den zeitgleich entstandenen Industrieentwürfen erkennen lassen, dass Gellhorn nur im Industriebau zu einem Höchstmaß an Abstraktion bereit war. Doch obwohl zugleich auch andere Fischer-Schüler – unter ihnen Bruno Taut – speziell bei der Gestaltung von Einfamilienhäusern für eine stärkere Besinnung auf die Tradition plädierten, muss strenger zwischen dem von Gellhorn erdachten und dem vom Auftraggeber und der Auftraggeberin bzw. den Baubehörden verlangten Grad der Traditionsbindung differenziert werden. Angesichts des noch im Gipsmodell flachgedeckt vorgesehenen „Landhauses E.“ stößt man in Ausarbeitung einer ausschließlich Gellhorn alle traditionellen Momente zuweisenden These, die sich schlimmstenfalls gar als Vorstufe zur gleichermaßen die Moderne auf den Industriebau reduzierenden NS-Baupraxis auslegen ließe, nämlich rasch auf Grenzen. Denn nicht erst das NS-System verbannte die Ideen des „Neuen Bauens“ in die Welt der Tankstellen und Fabrikhallen, sondern bereits die Mehrheit der Stadtväter, Industrie Größen und privaten Auftraggeber und -geberinnen der Weimarer Republik. Das Gros der Bauherren und -herrinnen der 1920er Jahre – Halle an der Saale bildete dabei keine Ausnahme – lehnte das Formenvokabular des „Neuen Bauens“ strikt ab. Im Gegenzug zur bisherigen Forschung muss daher bei einer kunsthistorischen Würdigung Alfred Gellhorns der seinerzeit erhebliche Einfluss der Auftraggeber massiver berücksichtigt werden. Erst unter dieser Prämisse wird die mancherorts große Diskrepanz zwischen Gellhorns architekturtheoretischen Schriften und seinem ausgeführten Werk verständlich: Zumindest ansatzweise wird deutlich, wieso Gellhorn 1926 einerseits lautstark zum „*Ende aller individualistischen Einzelform*“²⁵ aufrief und andererseits wenige Monate später das – wie Gellhorn selbst eingestand – hochindividualistische „Landhaus E.“²⁶ entwerfen konnte. Gleichwohl sollte man im Falle Gellhorns stets auch den Publikationsrahmen im Auge behalten: Das „*Ende aller individualistischen Einzelform*“ forderte er in der den Wohnungsbau finanziell Minderprivilegierter berücksichtigenden Zeitschrift „Der Neubau“. In der deutlicher nach einem Bündnis mit der finanzkräftigen Industrie strebenden Werkbund-Zeitschrift „Die Form“ stimmte Gellhorn hingegen exakt gegenteilige Töne an.²⁷ Zusammenfassend dürfen die Walmdächer von „Landhaus E.“, Tanzschule Trümpy und

²⁵ Gellhorn, A.: Die Typisierung der Wohnung. (1926), S. 58.

²⁶ Gellhorn sprach von einer „*individuellen Sonderform*“ des „Landhauses E.“. Vgl.: Ein Landhaus in Zehlendorf (1929), S. 15.

²⁷ Vortrefflich mit der hochherrschaftlichen Anlage seines „Landhauses E.“ korrespondierend, behauptete er in „Der Form“, es sei unbedingt zulässig in „*reicheren Wohnhäusern*“ einige Wohnräume repräsentativ hervorzuheben. Vgl. Gellhorn, A.: Wohngerät und Werkkultur. (1926), S. 274.

Haus Höcker – solange keine von auftraggeberischem und kommunalem Einfluss befreite Ideal-Wohnhaus-Entwürfe Gellhorns mit „freiwillig“ eingezeichnetem Walmdach und „statischem Grundriss“ bekannt sind – nicht zu dem voreiligen Schluss verführen, alleine der Architekt sei für den höheren Traditionsbezug verantwortlich. Angesichts einer überwiegend traditionslastigen Auftraggeberschaft konnte immerhin selbst Ludwig Mies van der Rohe seine von „fließendem Grundriss“ und Flachdach beherrschten Wohnhausentwürfe erst sehr spät realisieren – und zwar erst nachdem er sich 1927 als Leiter der Weißenhofsiedlung einen Namen gemacht hatte und Auftraggeber finden konnte, die sich einen „echten Mies“ errichten lassen wollten. Allerdings wurde Mies' künstlerische Qualität von der Forschung bisher vorzugsweise an den nicht realisierten, Gellhorns indes an den stärker kompromissgebeutelten ausgeführten Objekten gemessen. Hinsichtlich der Überbewertung nicht realisierter Idealobjekte fühlt man sich zwangsläufig an das in den 1920er Jahren vielgelesene Werk Josef Pontens erinnert, das wahrhaftiges Innovationspotential nur in papiergebliebenen Architekturphantasien zu entdecken glaubte.²⁸ Gellhorn konnte dieser einseitigen Glorifizierung ungebauter Architektur schon in den 1920er Jahren wenig abgewinnen. Vermutlich nur allzu sehr durch die eigene finanzielle Situation belastet, betonte er, dass die von seiner Generation umworbene „*Baukunst (...) ohne Bauen*“ für die Baukünstler „*eine schwindsüchtige Angelegenheit*“²⁹ sei.

Die markantesten gestalterischen Wiederholungen finden sich bei Gellhorns Bauten und Projekten interessanterweise nicht etwa im architektonischen Detail, sondern bei den Wandmalereien Max Dungerts, die sich im besonderen beim Aluminiumraum, den beiden Wohnungseinrichtungen aus dem Jahre 1925 und dem „Landhaus E.“ auffällig gleichen. Das hieraus ableitbare Fehlen eines architektonischen „roten Fadens“, den man besonders drastisch beim Vergleich zwischen dem ersten, nach der Trennung von Martin Knauth entstandenen Gebäude, dem „Landhaus E.“ und der unbedeutend später konzipierten Tanzschule Trümpy vermissen mag, sollte allerdings abermals stärker als bisher im Kontext auftraggeberischer und spezifischer regionaler Auflagen beleuchtet werden. Poseners Versuch, Gellhorns häufig wechselnde gestalterische Vorlieben ausschließlich auf dessen persönliche Unzufriedenheit bei der Suche nach einem wahrhaft „Neuen Bauen“ zurückzuführen, übersieht die wirkliche Lebenssituation eines in den 1920er Jahren nicht zur selbsternannten Führungselite des „Neuen Bauens“ zählenden Architekten, der um überleben zu können, stärker auf die Wünsche seiner Auftraggeber einzugehen hatte – und zwar einmal mehr, da bekanntlich konservative Baubehörden wie die Berlin-Zehlendorfer die Planungen zusätzlich erschwerten. In diesem Sinne war der gestalterische Wandel zwischen „Landhaus E.“ und Tanzschule

²⁸ Vgl. Ponten, Josef: *Architektur die nicht gebaut wurde*. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1925; Nachdruck: Stuttgart 1987, insbes. S. 13.

²⁹ Gellhorn, A.: *Neue Sachlichkeit und Architektur*. (1926), S. 1093.

Trümpy vermutlich weniger einem gestalterischen Umdenken Gellhorns als einem veränderten Denken der Auftraggeberschichten geschuldet, die erst 1927, d.h. nach Vollendung des „Landhaus E.“-Entwurfes, jedoch vor Erstentwurf zur Tanzschule Trümpy durch die vielbesuchte DWB-Ausstellung am Stuttgarter Weißenhof im größeren Maßstab auf das „Neue Bauen“ aufmerksam gemacht worden waren. Aus einer auftraggeberische Auflagen eingehender berücksichtigenden Perspektive erweist sich selbst die bislang gültige Unterstellung einer seit 1924 zurückgehenden Abstraktionsbereitschaft Gellhorns, wie man sie vordringlich aus der gestalterischen Diskrepanz zwischen erstem und zweitem Olex-Entwurf voreilig ableiten könnte, als zweifelhaft. Zumindest beim Zweitentwurf der Olex-Tankstelle ließ sich das gestalterische Umdenken ausschließlich über auftraggeberische Vorgaben erklären. Angesichts einer bisher beinahe alle bauaufgabenspezifischen Aspekte ausklammernden, den ersten Olex-Entwurf nahezu als „Plastik“ Rudolf Bellings besprechenden Forschung musste dieser Aspekt allerdings übersehen werden.

Obschon die intensivere Einbindung auftraggeberischer Abwägungen vielerorts eine neue Sicht auf Gellhorns Werk freigab, wurde eine in letzter Zeit häufiger aufgeworfene Frage gezielt ausgeklammert: Angesichts des hohen gestalterischen Einflusses der Auftraggeber und -geberinnen drängt sich die Überlegung auf, inwieweit Gellhorns Bauherren und -herrinnen, die nicht selten jüdischen Glaubens waren, an die Präferenz des angeblich traditionslosen – und somit auch scheinbar von antisemitischer Tradition befreiten – „Neuen Bauens“ eine emanzipatorische Geste banden. Mangels Überlieferung persönlicher Details zu den überwiegend emigrierten ehemaligen Auftraggebern und -geberinnen wurde diese Frage jedoch bewusst offen gelassen. Auch im Falle Gellhorns wurde von der gleichermaßen in jüngster Zeit wiederholt formulierten Fragestellung, ob und in welchem Umfang das Bekenntnis eines jüdischen bzw. ehemals jüdischen Architekten zum „Neuen Bauen“ in Abhängigkeit zur ursprünglichen Konfession gesehen werden kann, dezidiert abgesehen. Verantwortlich für diese Vorgehensweise war erneut die desolante Quellenlage. Denn selbst wenn man trotz Gellhorns Konversion im Jahre 1916 und trotz des von seinem Sohn Peter bestätigten Desinteresses seines Vaters an Glaubensfragen von einem vergleichsweise hohen, quasi „unbewussten“, über die vorherige Sozialisation gewährleisteten Einfluss des Judentums bei der Orientierung am „Neuen Bauen“ ausgehen würde und somit das Judentum nicht als bloße Konfession, sondern als nachhaltig prägendes „*kulturelles System*“³⁰ begreifen würde - wie es zuletzt verstärkt postuliert wurde -, liefe man Gefahr, sich einer antisemitisch-pauschalisierenden Bewertung zu nähern. Stattdessen sollte man stets und vorrangig die individuelle Situation jedes einzelnen Architekten im

³⁰ Volkov, Shulamit: Die Erfindung einer Tradition. Zur Entstehung des modernen Judentums in Deutschland. In: dies.: Das jüdische Projekt der Moderne. München 2001, S. 118-137.

Auge behalten. Der sehr lückenhafte Bestand aussagekräftiger Quellen zur Person Alfred Gellhorns verkörpert hierbei jedoch eine erhebliche Bürde. Wenngleich sich Gellhorns Mittelweg zwischen Tradition und radikaler Moderne hervorragend in das von Shulamit Volkov gezeichnete Bild zahlreicher jüdischer Deutscher, die aus Furcht vor einer erneuten Außenseiterexistenz vor radikalen Positionen zurückschreckten, einzufügen scheint³¹, würde die Auseinandersetzung mit dieser These speziell bei Gellhorn nicht über das unbefriedigende und zudem mitunter gefährlich verallgemeinernde Niveau von Spekulationen und Psychologismen hinausgehen.

Aller Verschiedenheit von übertragener Bauaufgabe und gestalterischer Ausarbeitung der analysierten vier Bauten und Projekte zum Trotz besteht eine zwingende Gemeinsamkeit der Gellhornschen Auftraggeber und -geberinnen in der mehr oder minder forcierten USA-Rezeption, die deutliche Rückschlüsse auf den damals zunehmenden Einfluss der USA zulässt. Wurde bis ins frühe 20. Jahrhundert vor allem England als frühestindustrialisierter und daher als schärfster wirtschaftlicher Kontrahent bekämpfter europäischer Staat in der Gellhorn gleichermaßen beeinflussenden Villen- und Landhausrezeption oder der Adaption der Gartenstadtbewegung rezipiert, galt dem eigentlichen wirtschaftlichen Gewinner des Ersten Weltkrieges, den USA, nach 1918 ein zwar bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges nachweisbares, jedoch in Analogie zur sprunghaft gestiegenen wirtschaftlichen Bedeutung zusehends geschärftes, konkurrenzträchtiges Augenmerk: So erhoffte sich Familie Ebstein von ihrem, über die Frank Lloyd Wright-Rezeption vermittelten Querverweis auf die USA vermutlich vorrangig die Hervorhebung persönlicher Weltoffenheit, Paul Edgar Sernau, die Leitung der Mansfeld AG und der Olex Petroleum-Gesellschaft indes wahrscheinlich die Betonung der eigenen wirtschaftlichen und technischen Potenz. Konkret hergestellt wurde die USA-Nähe beim „Forsterhof“ nicht nur durch den tayloristischen Prinzipien unterworfenen „elastischen Grundriss“ oder die für US-amerikanische Bürohäuser typische Palazzo-Rezeption, sondern vor allem durch das eingangsseitig intonierte Hochhaus-Motiv. Bei der Silberhütte der Mansfeld AG hingegen war die USA-Rezeption durch die Bezugnahme auf US-amerikanische Silos und das offiziell vom Ozeandampfer übernommene, realiter jedoch bereits bei US-amerikanischen Industriebauten des 19. Jahrhunderts nachweisbare Fensterband gegeben. Bei der Olex-Tankstelle wurde sogar nicht nur die gesamte Bauaufgabe und deren, in Grün gebettete, über Ausstellungsarchitekturen der Jahrhundertwende vermittelte Gartenarchitektur-Rezeption, sondern auch das letztlich der Unternehmensbindung dienliche Vorhaben nach einer beliebig häufig reproduzierbaren Typenbildung von den USA übernommen. Gleichwohl unterschied sich der Tankstellen-Entwurf Bellings, Gellhorns und Knauthes

³¹ Volkov, Shulamit: Juden als wissenschaftliche „Mandarine“. Insbes. S. 162/163. In: dies.: Das jüdische Projekt der Moderne. (2001), S. 138-164.

wegen seiner „russisch-konstruktivistischen“ Momente erheblich von seinen, beinahe ausnahmslos „traditionalistisch“ verkleideten US-amerikanischen Vorbildern. Mit diesem Fingerzeig auf Russland verband allerdings zumindest Gellhorn entgegen bisheriger Darstellung in keiner Weise eine linkspolitische Aussage. Abgesehen von sehr wenigen, für damalige moderne Architekten bezeichnenden pseudo-linkspolitischen Parolen um 1918/19 wird in Gellhorns Schriften nach 1920 an keiner Stelle auch nur ansatzweise eine Verknüpfung zwischen potentiell linkspolitisch infiltriertem Denken und spezifischen Architekturformen deutlich. Vielmehr präsentierte sich Gellhorn als ein nicht nur gegen baukünstlerische, sondern auch gegen soziale egalitäre Tendenzen gewandter, an politischen Fragestellungen weitestgehend desinteressierter Architekt. Ohnedies sollten „Forsterhof“, Silberhütte und Olex-Tankstelle – der bisherigen Forschung widersprechend – bereits in Anbetracht der dargelegten Intentionen des Auftraggebers als gebaute Bekenntnisse zum florierenden USA-Kapitalismus gelesen werden.

Nicht nur eine Relativierung der linkspolitisch voreingenommenen Stränge innerhalb der Gellhorn-Forschung musste eingeleitet werden, sondern auch eine Korrektur der nicht geringer vertretenen entpolitizierenden: Wenn Alfred Gellhorn in einem Gespräch mit Julius Posener äußerte, er habe vor allem „architektonische Merkzeichen“ prägen wollen, bezeugt er mit dieser Aussage nicht nur seine enge gedankliche Bindung an seinen gleichfalls denkmalhafte Architektur als Kontrapost zu den angeblich „kulturell verarmten“ und „chaotischen“ Städten begreifenden Lehrer Theodor Fischer. Zugleich förderte Gellhorn mit dieser Darstellung maßgeblich die entstehungszeitlich wie aktuell parallel zur „Linksvereinnahmungs-Tendenz“ bestehende, entpolitisierte Interpretation seiner Bauten. Seine Bauwerke sind jedoch nicht bloß als menschenleere Monumentalskulpturen, als reine „Denkmale für die Kunst“ zu lesen, sondern müssen in mindestens gleich hohem Ausmaß als Denkmale einer nach immer neuen Machtgesten strebenden Industrie verstanden werden. Gellhorn entwarf nicht zum Selbstzweck, sondern für eine sich spätestens seit der Werkbundgründung im Jahre 1907 zusehends neuen Wegen der Selbstvermarktung verschreibenden Industrie, die sich oftmals nur dann bereitwillig mit den Vertretern des „Neuen Bauens“ verbrüdete, so sie – wie die Kooperation zwischen Mineralölindustrie und Moderne zeigte – das eigentliche Ideenrepertoire der modernen Architektenschaft auf den Aspekt eines exaltierten werbeträchtigen Blickfanges reduzieren konnte. Bei stärker repräsentationspflichtigen Bauaufgaben wie den Verwaltungsbauten hingegen verharrte sie mehrheitlich in konservativen Formen. Wie insbesondere die Analyse des „Forsterhofes“, aber auch des von der die gesamte Mansfelder Region beherrschenden Mansfeld AG in Auftrag gegebenen Silberhüttenentwurfs zeigte, verstanden die Auftraggeber der Industrie

zudem unter „Funktionalismus“ in erster Linie eine durch den Taylorismus garantierte, noch intensivere Reglementierung der Angestellten und Arbeiter.

Sucht man resümierend – ungeachtet aller immer wieder deutlich hervortretenden Konzessionen an die jeweiligen Auftraggeber und -geberinnen und der daraus resultierenden Nichtnachweisbarkeit einer gleichbleibenden *formalen* Konstante – nach einer unmissverständlichen *ideellen* Konstante innerhalb des Gellhornschen Œuvre der 1920er Jahre, ist neben der allen Bauten zu eigenen, vielfältig auslegbaren wehrhaften „Panzerartigkeit“, den mit wechselnden Inhalten versehenen, formal differenten Dampferanspielungen und der wiederum unterschiedlich artikulierten sowie deutbaren Horizontalismus-Hörigkeit als das wichtigste, allen Bauten und Projekten gemeinsame Bindeglied die Orientierung an architektonischen Topoi der Vergangenheit zu nennen. Gellhorns Antipathie gegenüber einer Nivellierung der Bauaufgaben geschuldet, waren diese Rückgriffe dazu bestimmt, die spezifische Bauaufgabe oder die jeweilige Funktion nur einzelner Bauglieder zu erläutern. Der Anpassungsgrad an die Formenwelt des „Neuen Bauens“ war dabei – sowohl zeitlich als auch bauaufgabenin- und -extern – sehr unterschiedlich. Zuweilen wurden die Rekurse lediglich dezent variiert, manchmal aber auch bewusst konterkariert. Konnte aufgrund des verschollenen Frühwerkes auch nicht geklärt werden, ob dieser Prozess bei Gellhorn erst in den 1920er Jahren einsetzte, begegnet man diesem Motiv direkt bei Gellhorns erstem ausgeführten Gebäude, dem Halleschen „Forsterhof“, in Form der Rezeption frühneuzeitlicher Treppentürme und Palazzi. Der dritte Entwurf zur Silberhütte rekurriert zwar nicht mehr derart deutlich auf die Architekturgeschichte wie der erste, mittelalterliche Speicher adaptierende Silberhüttenentwurf, doch lebt diese Grundidee in den, insbesondere auch für Peter Behrens‘ Industriebauten typischen, die Bauaufgabe nobilitierenden Klassizismus-Anleihen fort, auch wenn diese mit einer Vielzahl von Momenten konfrontiert wurden, die man seinerzeit eher als symptomatisch für das „Neue Bauen“ auslegte. Nur bei der Olex-Tankstelle fehlten etablierte bauaufgabengebundene Topoi, da die Tankstelle erst im frühen 20. Jahrhundert entwickelt wurde. Belling, Gellhorn und Knauthe prägten daher – an die so genannte „architecture parlante“ des ausgehenden 18. Jahrhunderts erinnernd – zur Funktionsverdeutlichung des Tankkiosks einen Funktions-Assoziationen schürenden bzw. „abbildenden“ Baukörper. Zugleich wurde aber auch bei diesem Projekt mit der Begrünung des direkten Umfeldes und der Wahl eines Zentralbaus keineswegs vollends auf traditionsbehaftete, abermals nobilitierungsträchtige Gesten verzichtet. Bei dem gleichermaßen als Landhaus und Villa sowie als Fabrik und Fabbrica lesbaren „Landhaus E.“ war das narrative Spiel mit Topoi der Vergangenheit besonders evident. Wie bei den anderen besprochenen Bauten und Projekten bot dabei überraschenderweise ausgerechnet das allerorts von den Vertretern des „Neuen Bauens“ bekämpfte, von stetig steigender Industrialisierung geprägte und

daher als Wiege beinahe aller analysierten Bauaufgaben zu betrachtende, mittlere bis ausgehende 19. Jahrhundert den größten Topos-Fundus. Dieser Umstand steht sowohl in deutlichem Widerspruch zu der aus Gellhorns Schriften hervorgehenden Feindschaft gegenüber jener Zeit als auch zu der bis heute mitunter zu wörtlich genommenen Übersetzung des Begriffs des „Neuen Bauens“. Wolf Tegethoffs Worten, nach denen der Erkenntnisgewinn des Vergleichs zwischen klassischer und moderner Architektur stets darin bestehen sollte, *„das besondere und eigentümliche der modernen gegenüber der klassischen Architektur um so deutlicher zum Vorschein treten zu lassen“*³², ist hinsichtlich der zugleich innerhalb der vorliegenden Abhandlung demonstrativ herausgearbeiteten, von der Idee des „Neuen Bauens“ beseelten Merkmale des Gellhornschen Œuvre zwar unbedingt zuzustimmen. Doch zwang die seitens der Architekturgeschichtsschreibung zuweilen bis heute gängige Überbetonung des „Neuen“ im „Neuen Bauen“ zu einer, ein ausgewogeneres Gesamtbild prägenden, ebenso deutlichen Markierung gleichzeitiger Traditionsbezüge.

Gellhorns zeitlebens gültiges, in der Praxis hochdifferente Gesichter tragendes architekturtheoretisches Bekenntnis zu einem gleichermaßen Alt wie Neu absorbierenden „Neuen Bauen“ lässt sich abschließend am besten anhand einer bereits 1923 niedergeschriebenen Notiz zur modernen Malerei zusammenfassen: In der festen Überzeugung befindlich, dass die Maler der Moderne *„nicht ihren Stil“* geändert, sondern ihre Bilder lediglich *„im Sinne einer bewußten Struktur“* bereichert hätten, glaubte Gellhorn, dass alleine dieses *„Zeichen eines Zurückfindens zur Tradition unter Steigerung, nicht Preisgabe der eigenen modernen Richtung (...) positiv und zukunftsverheißend“* sei.³³ In diesem Sinne nahm Julius Posener, als er 1970 schrieb, Gellhorn habe viel zu früh gelebt, da seine Ziele erst rund 30 Jahre später Bestandteil der Architekturdiskussion geworden seien³⁴, die in jüngster Zeit zunehmend häufiger anzutreffende Tendenz vorweg, in Vergessenheit geratene, weniger abstrakt als Mies van der Rohe und Gropius entwerfende Architekten der 1920er Jahre als die „besseren Modernen“ zu präsentieren. Doch in dem Bewusstsein, dass nicht Mies van der Rohe oder Gropius den die Moderne-Kritik der 1970er Jahre heraufbeschwörenden, menschenfeindlichen Städte- und Massensiedlungsbau kultivierenden „Bauwirtschaftsfunktionalismus“ der Jahre nach 1945 zu verantworten hatten, sondern ein das Ideenkonvolut der Moderne auf rein ökonomische Aspekte reduzierendes, wirtschaftliches System, war es Anliegen der vorliegenden Abhandlung, nicht eine

³² Tegethoff, Wolf: Vom „modernen Klassizismus“ zur „Klassischen Moderne“. S. 444. In: Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst. 1914-1935. AK, Basel, 1996, S. 442-451.

³³ Gellhorn, A.: Gängige Ware. (1923)

³⁴ Vgl. den am 19.04.1970 verfassten Brief Julius Poseners an Alfred Gellhorn; Nachdruck in: Julius Posener. Ein Leben in Briefen. Ausgewählte Korrespondenz. Hg. von Matthias Schirren und Sylvia Claus. Basel, Boston, Berlin 1999, S. 196-198; Zitat S. 198.

vermeintlich „bessere“, sondern schlichtweg eine „andere“, bislang noch immer zu stark verdrängte, keineswegs jedoch geringere Defizite und Widersprüche beinhaltende Facette des „Neuen Bauens“ zu beleuchten. Dass dabei lediglich vier Bauten und Projekte der 1920er Jahre intensiv analysiert wurden, um zur Vermeidung hagiographischer Tendenzen eingehend auch bauaufgaben- und auftraggeberspezifische Überlegungen berücksichtigen zu können, brachte einige unbefriedigende Lücken mit sich. Doch sollte vor allem die umfangreiche zusätzliche Vor-Ort-Recherchen erfordernde und daher in der vorliegenden Abhandlung vernachlässigte Frage nach Gellhorns baukünstlerischer Entwicklung im südamerikanischen Exil dringend zu weiteren Forschungsarbeiten zu dieser zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Künstlerpersönlichkeit animieren.

LEBENSSTATIONEN

- *26.05.1885 in Ohlau / Schlesien, † 07.05.1972 in London
- 1903-08 Studium der Architektur in Berlin-Charlottenburg, München (Friedrich von Thiersch und Carl Hocheder) und Stuttgart (Theodor Fischer und Paul Bonatz)
- 1908 Mitarbeit in priv. Architekturbüro in Hamburg (?)
- ab 1908 private Atelierarbeit in Berlin
- 1911-14 (als Regierungsbaumeister): Mitarbeiter am Städtischen Hochbauamt Breslau unter Max Berg
- 1912 Geburt des Sohnes Hans (genannt Peter)
- 1913/14 Promotion
- 1914 Ehe mit Else Agathe Fischer (1884-1950), ehem. Kaufhausleiterin (geschied. 1920), Geburt der Tochter Anneliese Else
- 1914-18 Leutnant d. R. während des Ersten Weltkriegs
- 1916 Konversion zum Protestantentum
- 1918 Umzug nach Berlin
- 1918-33 freier Architekt
- 1918 (zs. mit Hermann Scherchen): Gründung der „Neuen Musikgesellschaft“ (Auflösung: 1920); Organisation von Konzerten im Kunstsalon Gurlitt
- 1919 Mitglied der „Hallischen Künstlergruppe“
- um 1920 Atelier mit dem Schweizer Maler Fritz Grimm
- seit 1920 Aktives Mitglied der „Novembergruppe“
- 1921-26 Architekturbüro mit Martin Knauth in Halle / Saale,
- 1924 Ehe mit Else Adami (1896-1971), Tänzerin
- vor 1925 Palladio-Studienreise in Oberitalien (Stipendium der Reichsregierung)
- 1926 Initiator des „Studienausschusses für zeitgemäßes Bauen im BDA“
- um 1927 Mitglied der „Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen“ (RfG)
- 1927 Beitritt in die Künstler-Gemeinschaft „Porza“
- 1930 Ernennung zum Mitglied der „Union des Artistes Modernes“, Paris
- 1930/31 Vorschlag zur Errichtung einer Sonderabteilung „Kunst im Bauwerk“ auf der „Deutschen Bauausstellung Berlin 1931“
- 1931 Mitglied des Fachausschusses „Das neue Bauen“ auf der „Deutschen Bauausstellung Berlin 1931“
- 1931-33 Erster Vorsitzender des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands, Gau Berlin
- 1931 Mitbegründer des „Berliner Bundes“
- 1933 (Sommer): Emigration

-
- 1933-35 Aufenthalt in Palma de Mallorca u. Barcelona / Aufträge in London
- 1936-39 Städtebaulicher Berater der kolumbianischen Regierung
- 1938 Bewerbung um ein Stipendium bei der Jon Simon Guggenheim-Stiftung für eine bauhistorisch-kritische Abhandlung zur lateinamerikanischen Kolonialbaukunst
- 1939 Aufenthalte in Peru, Chile, Uruguay
- 1940-53 beraterische Tätigkeiten in Buenos Aires
- 1954-60 zeitweilige Rückkehr nach Berlin
- 1960-66 Aufenthalt in Barcelona
- 1966-71 Aufenthalt in Deutschland (ansässig in Wiesbaden)
- 1971 (Juli) Umzug nach London

AUSSTELLUNGSBETEILIGUNG¹

- 1920 „Kunstaussstellung Berlin 1920“
- 1922 „Hallische Kunstschau 1922“
- 1923 Ausstellung der „Kugel“ in Magdeburg
 „Große Berliner Kunstaussstellung 1923“, Abt. „Novembergruppe“
 „Hallische Kunstschau 1923“
- 1924 „Große Berliner Kunstaussstellung 1924“, Abt. „Novembergruppe“
 „Neue Deutsche Baukunst“, Jenaer Kunstverein²
 „I. Allgemeine Deutsche Kunstaussstellung“, Moskau, Saratow, Leningrad³
- 1925 Ausstellung der „Novembergruppe“ in den Räumen der Berliner Secession
 (Juni)⁴
 Ausstellung zur farbigen Architektur, Hamburg⁵
 „Jahrhundertausstellung“, Düsseldorf⁶
 „Geschäftshaus- und Fabrikbauten“, Gera⁷
 „Große Berliner Kunstaussstellung 1925“
 „Hallische Kunstschau 1925“
 „Internationale Kunstgewerbeausstellung“, Monza (?)⁸
 „Internationale Architekturausstellung“, New York⁹
 „Jahresschau deutscher Arbeit“, Dresden
- 1926 „Deutsche Architektur der Gegenwart“, Kestner-Gesellschaft Hannover
- 1927 „Werkstoffschau“, Gruppe Metalle, Berlin¹⁰
- 1930 Ausstellung der „Union des artistes modernes“, Pavillon Marsan, Louvre, Paris¹¹

¹ Sofern nicht anders vermerkt, fanden sich die Hinweise auf Gellhorns Beteiligung bei den nachfolgend aufgelisteten Ausstellungen in den zugehörigen, gleichnamigen Ausstellungskatalogen.

² Vgl. hierzu Walter Dexel. *Der Bauhausstil – Ein Mythos. Texte 1921-1965*. Hg. und kommentiert von Walter Vitt. Starnberg 1976, S. 7, 50.

³ Als Antwort auf die 1922 in Berlin gezeigte „Erste Russische Kunstaussstellung“ zu begreifen; unter der Leitung Otto Nagels und Eric Johanssons nach einer Initiative der „Künstlerhilfe der Internationalen Arbeiterhilfe“ organisiert; Ziel: Darlegung des breiten künstl. Spektrums in Deutschland nach 1914; ausgestellt wurden Malerei, Plastik und Architektur, repräsentiert durch diverse Künstlervereinigungen wie Dada, Sturm und „Novembergruppe“; Literaturangaben in: Hanna Höch. (1995), S. 173/174.

⁴ Ausstellungen Hallescher Künstler (1925).

⁵ Ausstellungen Hallescher Künstler. (1925).

⁶ Ausstellungen Hallescher Künstler. (1925).

⁷ *Geschäftshaus und Fabrikbauten*. (1925), Nachdruck: 1977.

⁸ Ankündigung der Teilnahme in: *Ausstellungen Hallescher Künstler*. (1925) Allerdings enthalten weder die Kataloge zur Ausstellung, noch Rezensionen zur Kunstgewerbeausstellung Hinweise auf eine Beteiligung Gellhorns. Ebenso sind Gellhorns Aufsätze zu Monza im Stile eines unbeteiligten Rezipienten gehalten. Vgl. Gellhorn: *Betrachtungen über den Stand des Kunstgewerbes*. (1926) - ders.: *Monza* (1925/26). Zu dieser Ausstellung allg. s. Riezler, Walter: *Deutschland und die internationale Gewerbeausstellung in Monza*. (1925).

⁹ *Ausstellungen Hallescher Künstler* (1925).

¹⁰ *Deutsche Werkstofftagung in Berlin*. (1927) - Hajos (1928), S.113.

¹¹ *Ausstellung der Union des artistes modernes im Pavillon Marsan, Louvre, Paris*. (1930) - *Deutsche Architekten in Paris*. (Ostdt. Bauzeitung, 1930), S. 236 - *Deutsche Architekten in Paris* (StHE, 1930) - *Deutsche Architekten in Paris* (NB, 1930) - Posener (1931/32), S. 47 - *Altstadt-Grupp* (1972) – Krug

-
- 1931 „Deutsche Bauausstellung“, Berlin¹²
1932 „Berliner Sommerschau“
? „Erlebte Gestaltung“, Berlin (Jury-Mitglied)¹³
1977 (posthum) „Tendenzen der zwanziger Jahre“, Berlin
„Künstler der Ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Moskau,
Saratow und Leningrad 1924/25.“ Otto-Nagel-Haus, (Ost-) Berlin¹⁴

(1986), S. 171.

¹² Neben der von Gellhorn unter Mitwirkung anderer bildenden Künstler gestalteten sogen. „Ehrenhalle“ war Gellhorn Initiator der Einrichtung „Das Bild an der Wand“. Vgl. Kunst und Wirtschaft 12 (1931), H. 10, S. 124 und 12 (1931), H. 13, S. 167/168.

¹³ Vgl. Dr. Alfred Gellhorn †. (1972)

¹⁴ Papenbrock, Martin / Saure, Gabriele (Hg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 2. Antifaschistische Künstler/innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Weimar 2000, S. 85/86.

WERKVERZEICHNIS

Soweit exakt datierbar, wurden die nachstehend aufgeführten Bauten und Projekte chronologisch aufgelistet. Bauten und Projekte, bei denen sich lediglich das Entstehungsjahr ermitteln ließ, wurden in alphabetischer Abfolge präsentiert und an das Ende eines Jahrganges gesetzt. Befindet sich hinter dem Objektnamen ein Fragezeichen, ließ sich das Objekt nicht mit vollständiger Sicherheit Alfred Gellhorn zuordnen.¹

Die zu den einzelnen Bauten und Projekten ermittelbaren Angaben wurden nach folgendem Schema untergliedert:

1. Objektbezeichnung
2. Standort
3. Ausführungs- und Erhaltungszustand
4. Mitarbeiter
5. Auftraggeber bzw. -geberin / Wettbewerbsauslober bzw. -ausloberin
6. Entstehungszeitpunkt
7. Kurzkomentar zur Bauaufgabe, so sich diese nicht aus der Objektbezeichnung ableiten lässt.

Die in den Anmerkungen aufgeführten Quellen- und Literaturangaben zu den einzelnen Bauten und Projekten benennen unter a) unveröffentlichte Quellen, unter b) das Objekt berücksichtigende entstehungszeitliche Publikationen und unter c) das Objekt erwähnende Literatur nach 1945.

1910/11

1. Wettbewerbsentwurf zur Erweiterung des Zoologischen Gartens und zur Ausgestaltung des Ausstellungsgeländes Breslau² (Abb. 2)

- unausgeführter Entwurf³

¹ Wie bereits in der Einleitung dargelegt, fußt das Werkverzeichnis zu großen Teilen auf einem im Jahre 1937 von Martin Knauth zusammengestellten, Gellhorns Beteiligung gänzlich unterschlagenden Werkverzeichnis. Nachfolgend wurden daher alle von Martin Knauthes Werkverzeichnis übernommenen Bauten und Projekte, bei denen Gellhorns Mitwirkung zwar sehr wahrscheinlich ist, sich aber nicht durch weitere Quellen nachweisen ließ, durch ein Fragezeichen markiert.

² b) Deutsche Bauzeitung 45 (1911), S. 316 - Effenberger, Theo: Die Wettbewerbsentwürfe für die Erweiterung des Ausstellungsgeländes in Scheitnig. In: Schlesische Zeitung 170 (1911), 14.04.1911 - Masner, Karl: Breslaus zukünftiger Festplatz. S. 445. In: Schlesien 4 (1910/11), H. 16, S. 443-446.
c) Hans Poelzig (2000), S. 392.

Allgemeine Notizen zum Wettbewerb befinden sich aus entstehungszeitlicher Sicht in: Zentralblatt der Bauverwaltung 30 (1910), S. 658, 671 - Schlesische Zeitung 170 (1911), 08.04., 28.04. und 27.05. 1911. Aus aktueller Sicht zu diesem Wettbewerb s. Nielsen, Christine: Theodor Effenberger 1882-1968. Architekt in Breslau und Berlin. Egelsbach, Frankfurt / M., München, New York 1999, insbes. S. 38/39.

³ Originalpläne verschollen; Abb. überliefert durch: Schlesien 6 (1910/11), S. 445.

- Mitarbeiter: Franz Seeck, Paul Freye
- Auslober: Breslauer Zoologischer Garten AG
- Entstehungszeitpunkt: zwischen Dezember 1910 und April 1911⁴
- 3. Preis

1 9 2 0

2. Musiksaal „Schreker“⁵, Berlin (Abb. 3)

- unausgeführter Entwurf
- Auftraggeberin: Frau (?) Schreker
- Entstehungszeitpunkt: vor Mai 1920⁶
- Aufgabe: Umgestaltung einer Etagenwohnung, geschätzte Raumhöhe: 4,5 m⁷

3. Sakralraum-Studien⁸

- unausgeführter Entwurf
- Entstehungszeitpunkt: vor Mai 1920⁹
- vier Kohlezeichnungen

4. Volkstheater¹⁰

- unausgeführter Entwurf
- Entstehungszeitpunkt: vor Mai 1920¹¹

5. Innengestaltung Tanzcasino „Scala“, Großer Tanzsaal, 2. OG¹², Berlin-

⁴ Die unter dem Vorsitz Max Bergs einberufene Wettbewerbs-Ausschreibung erfolgte am 10.12.1910, die Prämierung Anfang April 1911.

⁵ a) Originalentwurf verschollen. Eine über Adolf Behne vermittelte Fotografie der Entwurfsskizze befindet sich im Privatbesitz Ulrich Conrads, Berlin. Umseitige Notiz: „Musiksaal für Frau Schreker Berlin (Umgestaltung einer Etagenwohnung) Alfred Gellhorn 1920“ – namentliche Erwähnung des Entwurfs in: Gellhorn, A.: Rückblick (um 1971/72), S. 1.
b) Abb. in: Berlin. Dokumente europ. Bauens (1961), S. 1185.

⁶ Diese Datierung wurde vorgenommen, da es sich bei dem „Musikraum Schreker“ vermutlich um eine der insgesamt drei, inzwischen allesamt verschollenen und in der „Novembergruppen“-Abteilung auf der „Kunstaussstellung Berlin 1920“ (21. Mai bis Ende September 1920) präsentierten „Musikraum-Studien“-Kohlezeichnungen handelt. Vgl. den gleichnamigen Katalog Berlin 1920, Nr. 1168 sowie Leu, Peter: Führer durch die Abteilung der Novembergruppe. Kunstaussstellung Berlin 1920. Berlin o.J. (1920), S. 20/21.

⁷ Diese Angabe fußt auf einer Mitteilung Ulrich Conrads in einem Brief an die Verfasserin vom 20.07.1997.

⁸ Originalentwürfe verschollen; keine Abbildungen überliefert. Im Rahmen der „Novembergruppen“-Abteilung präsentiert auf der „Kunstaussstellung Berlin 1920“. Vgl. Kunstaussstellung Berlin 1920. AK, Berlin 1920, Nr. 1167 - Leu (1920), S. 20/21.

⁹ Die Datierung wurde abgeleitet aus o.g. Ausstellungs-Beteiligung auf der von Mai bis September 1920 stattfindenden „Kunstaussstellung Berlin 1920“.

¹⁰ Entwurf verschollen; keine Abbildung überliefert. Im Rahmen der „Novembergruppen“-Abteilung präsentiert auf der „Kunstaussstellung Berlin 1920“. Vgl. Kunstaussstellung Berlin 1920. AK, Berlin 1920, Nr. 1166 - Leu (1920), S. 20/21.

¹¹ Die Datierung wurde abgeleitet aus o.g. Ausstellungs-Beteiligung auf der von Mai bis September 1920 stattfindenden „Kunstaussstellung Berlin 1920“.

¹² a) Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Charlottenburg, Lutherstr. 22/24, Vol. 11 (Landesarchiv Berlin, B Rep.211, Nr. 1667, Martin-Luther-Straße 14-18).
b) Die folgenden Quellen besprechen ausnahmslos die von Würzbach und Belling gestalteten Räume und erwähnen Gellhorn lediglich namentlich: L' Architecture vivante (1927), 1. Hj., Taf. 12 –

Schöneberg, Lutherstr. 22-24 (heutige Martin-Luther-Str. 14-18) (**Abb. 4**)¹³

- ausgeführter Entwurf; bereits 1927: Zerstörung der Innengestaltung; Zerstörung des gesamten Gebäudes im 2. Weltkrieg
- Mitarbeiter: Hans Brass (farbige Gestaltung), Umgestaltung des 1.OG: Walter Würzbach / Rudolf Belling
- Auftraggeber: Scala-Palast GmbH
- Entstehungszeitpunkt: Entwurf 31.08.1920, Umbau noch im selben Jahr beendet¹⁴
- Aufgabe: teilweise Umgestaltung des Inneren des 2. Obergeschosses (Großer Tanzsaal, Vorraum, Garderobe, Toiletten) des ehemaligen „Eispalastes“ (erbaut 1907/1908) durch Einsatz von Rabitzwänden, -decken und -gewölben

1 9 2 1

6. Bebauungsplan der Stadt Breslau und ihrer Vororte¹⁵ ?¹⁶

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth
- Auslober: Magistrat der Stadt Breslau
- Entstehungszeitpunkt: zwischen März und Oktober 1921¹⁷

Behne: Berlin: Bauten. (1921), S. 165-66 - Walter Würzbach. (1922), S. 237- 240 - Westheim (1920), S. 364, 366-373 - ders. (1923), S. 187-193.

- c) Auch die aktuelle Literatur widmet sich ausschließlich einer Besprechung der von Belling und Würzbach ausgestatteten Räumlichkeiten und erwähnt Gellhorn bestenfalls namentlich: BusB, Teil VIII, Bd. 3 (1980), S. 77-78, 112 - Clarenbach (1969), S. 87-89 - Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 90 - Hüter (1987), S. 100, 102 - Kleihues / Becker-Schwing / Kahlfeldt (2000), S. 93 - Kliemann (1969), S. 33, 43 - Nerdinger (1981), S. 44-58 - ders. (1998), S. 89 – Pehnt (1973), S. 39 - ders. (1998), S. 291, 294 - Philipp (2002), S. 82-83 - Schivelbusch (1992), S. 37 - Schmoll, J.A., gen. Eisenwerth (1985), S. 341 - Schulze (1992), S. 445 - Tendenzen der zwanziger Jahre. (1977), S. 2/70, 2/163 - Whyte (1981), S. 176.

¹³ Eine Fotografie des Ausführungszustandes der von Gellhorn und Brass gestalteten Räume wurde nicht überliefert.

¹⁴ Der Westheim-Aufsatz zur Scala erschien Ende 1920.

¹⁵ Der Originalentwurf ist verschollen. Eine Abbildung oder schriftliche Details zu den Gestaltungsprinzipien des Planes haben sich nicht erhalten. Gellhorn erwähnt diesen Entwurf zwar an keiner Stelle, widmet sich dem Wettbewerb jedoch im Rahmen zweier Aufsätze vgl. Gellhorn, A.: Breslau und die Ausstellung..., (1926), S. 272 - Stadtbau-Institute (1921), S. 268.

a) Knauth (1937), Nr. 9 - Scharfe (1979), Nr. 60, S. 33.

c) Herrmann (1999), S. 122.

Als in chronologischer Reihenfolge aufgeführte allgemeine Literatur zu dem Wettbewerb, wengleich diese Gellhorns und Knauthes Entwurf unerwähnt lässt, siehe Behrendt, Fritz: Der Wettbewerb zur Erlangung eines Bebauungsplanes der Stadt Breslau und ihrer Vororte. In: Der Städtebau 19 (1922), H. 53-57, 60, 61 - Groß, Henry: Der Wettbewerb zur Erlangung eines Bebauungsplanes der Stadt Breslau und ihrer Vororte. In: Deutsche Bauzeitung 56 (1922), S. 242-244, 333-340, 357-362 - May, Ernst: Stadterweiterung mittels Trabanten. In: Der Städtebau 19 (1922), S. 51-55 - Thürmer, Paul: Ein Vorschlag zur Bebauung des Bürgerwerders in Breslau. In: Deutsche Bauzeitung 58 (1924), S. 196 - Szymanski (1992), insbes. S. 155/156 - Störkuhl, Beate: Konkurs rozbudowy miasta Wrocławia i gmin podmiejskich w roku 1921/22. In: Architektura Wrocławia Bd. 2, Urbanistyka. Wrocław 1995, S. 360-398 - Ilkosz / Störkuhl (1997), S. 139-142.

¹⁶ Gellhorns Mitarbeit konnte nicht nachgewiesen werden, ist aber aufgrund dessen Beziehungen zu Breslau wahrscheinlich.

¹⁷ Der Ausschreibungstermin ist auf den 01.03.1921, der Einsendeschluss auf den 01.10.1921, die Preisvergabe auf den 06.04.1922 zu datieren.

- Aufgabe: Unter Berücksichtigung der Wahrung Breslaus als wichtiges Wirtschafts- und Handelszentrum des Ostens sollten Anregungen zur Ausgestaltung und Erweiterung des vorhandenen Verkehrsnetzes, für die Planung unbebauter Teile der Stadt und ihrer Vororte zur Beseitigung der Wohnungsnot, sowie für allgemeine gestalterische Verbesserungen der Kerngebiete erarbeitet werden

7. Bürohausgruppe¹⁸, Halle, Forsterstr. 29-31

- teilweise ausgeführter Entwurf (siehe Objekt-Nr. 9)
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auftraggeber: Kaufmann Paul E. Sernau, Inhaber eines Halleschen Reklameartikel-Geschäftes; Export überwiegend nach Nordamerika
- Entstehungszeitpunkt: um 1921/22
- Aufgabe: Entwurf zu einer sich „*untereinander in Höhe und Masse staffeln(den)*“¹⁹ Gebäudegruppe

1922

8. Diverse Wohnungseinrichtungen²⁰, Berlin und Halle (Abb. 15, 15.1)

- lediglich zwei der Entwürfe durch entstehungszeitliche Fotografien als ausgeführt überliefert²¹, Erhaltungszustand unbekannt
- Mitarbeiter: verschiedentlich Martin Knauthe²², Max Dungert, Oswald Herzog
- Auftraggeber: unbekannt
- Entstehungszeitpunkt: 1922-1926

9. Bürohaus „Sernau“, sogen. „Forsterhof“²³, Halle, Forsterstr. 29 (Abb. 5-5.17)

¹⁸ Der Originalentwurf ist verschollen; Abbildungen sind nicht überliefert. Mit Ausnahme des „Forsterhofes“ erwähnt auch Martin Knauthe in seinem 1937 zusammengetragenen Werkverzeichnis keine weiteren Bürohaus-Entwürfe. Dennoch berichtete Redslob von diesem Vorhaben in: Redslob (1924), S. 43.

a) Scharfe (1979), Nr. 61, S. 34.

c) Herrmann (1999), S. 122.

¹⁹ Redslob (1925), S. 43.

²⁰ Keine Angaben über die Anzahl, den Zeitpunkt und den Ausführungsort eruierbar, aber erwähnt in:

a) Scharfe (1979), Nr. 63, S. 37.

b) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 20 (1927), S. 575 - Danne (1925) - Gellhorn, A.: Betrachtungen über den Stand des Kunstgewerbes. (1926), S. 5 - ders.: Das Problem der bild. Kunst... (1932), S. 73 - Gellhorn / Knauthe (1926).

²¹ Zumindest die Ausführung der zwei, inform von Fotografien auf der Pariser Ausstellung der „Union des Artistes Modernes“ (1930) präsentierten und 1925 entstandenen Entwürfe zu einer „Bufettwand in einem alten getäfelten Speisesaal“ und zu einem „Herrenzimmer in einer Stockwerkwohnung“ konnte durch entstehungszeitliche Abbildungen dokumentiert werden. Vgl. die Abbn. in: Gellhorn, A.: Betrachtungen über den Stand des Kunstgewerbes. (1926), S. 5 - Bauwelt (1930), H. 32, S. 1-2. Während diese Abbildungen in o.g. Publikationen nicht datiert wurden, notierte Gellhorn auf der Rückseite zweier an Julius Posener gesandter Abzüge als Entstehungsjahr 1925. Vgl. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv Pos-01-2076.

²² Zumindest bei den beiden, in der vorangegangenen Anmerkung zitierten Einrichtungen erwähnte Gellhorn zwar Dungerts und Herzogs, nicht jedoch Knauthe's Mitarbeit. Allerdings unterschlugen – wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde – Gellhorn und Knauthe nach ihrer Trennung im Jahre 1926 zumeist die Beteiligung des jeweils anderen.

²³ a) Bauakten verschollen; Knauthe (1937), Nr. 82 - Scharfe (1979), Nr. 62, S. 34-37.

- ausgeführter Entwurf; Fassade in vergleichsweise gutem Erhaltungszustand; Haupteingang und Grundriss verändert; Wandmalereien des Inneren überwiegend zerstört
- Mitarbeiter: Martin Knauthe, Karl Völker
- Auftraggeber: Kaufmann Paul E. Sernau (s. auch Werkverzeichnis Nr. 7, 17)
- Entstehungszeitpunkt: Baubeginn ca. Mai / Juni 1922²⁴, 28.12.1922 (?) fertiggestellt²⁵

10. Idealbebauungsplan für die Stadt Halle / Saale²⁶? (Abb. 7)

- unausgeführter Ideal-Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Entstehungszeitpunkt: um 1922/23; erstmalige Veröffentlichung: Februar 1923²⁷
- Entwurfsidee angeregt durch die im November 1922 bekanntgegebene, vorge-

b) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 20 (1927), S. 575 - br.: Der neue Baustil. (1927), o.S. - Brattskoven (1925), S. 39 - Ein Bureauhausneubau in Halle. (1922), S. 5 - Gellhorn, A.: Von der Form. (1925), S. 188 - ders.: Beitrag zu: Das flache Dach. (1926), S. 168 - ders.: Das Problem der bildenden Kunst im Raum als neue Anregung für die Glasindustrie. (1932), S. 73 - ders.: Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 70 - Gellhorn / Knauthe (1926) - Gropius (1925), S. 31 - Große Berliner Kunstausstellung 1923. (1923), Nr. 1181 - Halle. Hg. vom Halleschen Wirtschafts- und Verkehrsverband. (o.J., um 1925), S. 13 - Halle an der Saale. (1923), S. 45 (dass. ²1924, ³1929) - Hilberseimer (1923), S. 137 - Illustrierte Woche. 5 (?), Nr. 23 - Internationale Architekturausstellung New York 1925. (1925), S. 14 - ky (1922), o.S. - Der andere K.W. (1922), o.S. - Mallet-Stevens (o.J.), Taf. 31 - Mitteldeutschland baut. (1930), o.S. - Müller-Wulckow (³1929), S. 8, 95 - Platz (¹1927), S. 57 u. (²1930), S. 69 - Redslob (1923) - Redslob (1924), S. 43/44 - Zeitbilder. 1923 (1923), o.S.

c) Adam (1996), S. 56/57 - Altstadt-Grupp (1972), o.S. - Ansichtskarte / Knauthe-Haus (1991) - Architekturführer Deutschland. 20. Jahrhundert. (1996), S. 88/89 - Beyer (1983), S. 6 - Brülls / Dietzsch (2000), S. 97 - Conrads (1960), S. 608 - Denkmale in Sachsen-Anhalt. (1983), S. 214/215 - Herrel (1992), S. 98 - Herrmann (1999), S. 24-32, 98 - Heuser (1998), S. 1448-1450 - Mrusek (²1964), S. 141, (³1976), S. 156 - Münzberg / Richter / Findeisen (1977), S. 44 - Posener (1970), S. 857 - ders.: Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur. (1985), Nr. 48, S. 74/75 - Schulze, Ingrid: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. (1976), S. 535/536 - dies.: Baugebundene Kunst in Halle während der zwanziger Jahre (1981), S. 453-455 - dies.: Der Beitrag der proletarisch-revolutionären „Hallischen Künstlergruppe“ zur städtebaulichen Entwicklung Halles während der zwanziger Jahre. (1981), S. 312 - dies.: Hallesche Architektur- und Kunstentwicklung der zwanziger Jahre in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. (1981), S. 57 - dies.: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“. (1989), S. 29 - dies.: Hallesche Quellen zur Bauhausforschung I (1990), S. 91 - dies.: Zum architektonischen Schaffen Alfred Gellhorns in Halle. (1992), S.442/443 - Stadt Halle. Denkmalverzeichnis Sachsen-Anhalt. Bd. 4. (1996), S. 130.

²⁴ Der Bauerlaubnisschein wurde am 06.06.1922 ausgestellt. Vgl. Bautenkontrollblätter, Bd. 1, Bl. 349/350 (Stadtarchiv Halle). Am 14.06.1922 wurde das Bürohaus bereits als „zur Zeit“ im Bau befindlich beschrieben. Vgl.: Ein Bürohausneubau in Halle. (1922), S. 5.

²⁵ Vgl. Bautenkontrollblätter, Bd. 1, Bl. 349/350 (Stadtarchiv Halle).

²⁶ a) Scharfe (1979), Nr. 65, S. 37/38.

b) Knauthe (mit Gellhorn?): Keine Erdrosselung der Stadt Halle. (1923) m. 2 Abbn. - Knauthe: Industriebauten in alten Städten. (1923).

c) Halle-Neustadt. (1972), S. 22 - Herrmann (1999), S. 123 - Münzberg / Richter / Findeisen (1977), S. 10 - Piechocki IV (1973), o.S. - Schulze: Völker (1976), S. 21 - dies.: Bauernkrieg (1976), S. 123 - So lebt man bei uns. Tatsachen und Informationen über den Bezirk Halle. (1969), S. 43/44 - Wovon Kommunisten einst träumten. (1968), o.S.

²⁷ Knauthe, M.: Keine Erdrosselung der Stadt Halle. (1923)

sehene, städtebaulich hemmend wirkende Bahnhofserweiterung Halles

11. Verwaltungsgebäude einer Überlandzentrale bei Halle²⁸ ?

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auftraggeber: Landelektrizität G.m.b.H., Halle
- Entstehungszeitpunkt: um 1922

1 9 2 3

12. Silberhütte auf Gottesbelohnung im Südharz²⁹, Hettstedt / Südharz, Mansfeld- chaussee (Abb. 6-6.8)

- ausgeführt wurde lediglich die zu unbekanntem Zeitpunkt vollendete, inzwischen zerstörte Laugereifassade
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auftraggeber: Mansfeld AG für Bergbau und Hüttenbetrieb, Eisleben
- Entstehungszeitpunkt: um 1922/23³⁰

13. Garage und Arbeiteraufenthaltsraum³¹, Halle, Raffineriestr. 44 (Abb. 8-8.7)

- ausgeführter Entwurf; heute Gebäudecharakter durch Einbau hochrechteckiger Fenster vollständig verändert; sehr schlechter Erhaltungszustand

²⁸ Der Original-Entwurf ist verschollen, Abbildungen haben sich nicht erhalten.

a) Knauthe (1937) Nr. 84 - Scharfe (1979), Nr. 64, S. 37.

c) Herrmann (1979), S. 123.

²⁹ Die Originalpläne sind verschollen.

a) Knauthe (1937), Nr. 102, - wkl (= Klinz, Werner): Zu neuen Ufern...(1960), S. 3,4 - Scharfe (1979), S. 38-40.

b) Behne (1924), S. 67 - Behrendt (1924), S. 351 - Cahiers d' Art. (1926), S. 187 - Europa-Almanach. (1925), S. 47 - Gellhorn / Knauthe (1926) - Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927) – Geschäftshaus- und Fabrikbauten. AK (1925) - Große Berliner Kunstausstellung 1923. (1923) Nr. 1179 u. 1180 - Große Berliner Kunstausstellung 1924. (1924), Nr. 884 - Hilberseimer (1927), S. 49 – Lindner (1927), Taf. 186, Abb. 525 - Müller-Wulckow (³1929), S. 37 - Redslob (1923), o.S. – Redslob (1924), S. 7/8 – Roßberg (1923), o.S. - Soeder (1924), S. 155.

c) Conrads (1960), S. 608 - Herrmann (1999), S. 99, 124-125 - Posener (1972), S. 957 - Schulze (1990), S. 31/32 - Schulze (1992), S. 446 - Tendenzen der zwanziger Jahre. (1977), II / Nr. 717.

³⁰ Wie in Kap. B. II.1 der vorliegenden Abhandlung beschrieben, ist eine Datierung der drei Entwürfe nur ansatzweise möglich. Gellhorn datiert alle drei Silberhütten-Entwürfe auf 1923. Vgl. Gellhorn, A.: Hüttenbau. (1927), Abb. 1, S. 2. Martin Knauthe unterdessen nennt als Entstehungsjahr aller drei Entwürfe 1922. Vgl. Knauthe, Martin: Architekt Martin Knauthe. Projekte und Bauten 1910-1937. Bl. 45, Masch. Schr. (Stadtarchiv Halle). Als gesichert kann lediglich gelten, dass die beiden ersten Projektzeichnungen - auf eventuellen Vorarbeiten aus dem Jahre 1922 fußend - spätestens im Mai 1923 fertiggestellt worden sein müssen, da sie ab diesem Zeitpunkt auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1923, die von Ende Mai bis Ende August dauerte, zu sehen waren. Da der dritte Entwurf erst auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924 zu besichtigen war, ist anzunehmen, dass er - entgegen Martin Knauthes Angaben - erst nach Mai 1923 konzipiert wurde, aber aufgrund der bereits zu Beginn des Jahres 1924 erschienenen Besprechung Ludwig E. Redslobs spätestens Ende 1923 vollendet worden sein muss.

³¹a) Akten der Baupolizeiverwaltung, Raffineriestr. 44 (Bauakte mit unvollständigen, stark beschädigten, z. T. unleserlichen Plänen vorhanden in: Stadtarchiv Halle) - Knauthe (1937), Nr. 104 - Scharfe (1979), Nr. 67, S. 40.

b) Anzeige m. Skizze in: Halle an der Saale. Deutschlands Städtebau (1924), o.S.

c) Herrmann (1999), S. 100.

- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auftraggeber: Albert Schwabach, Inhaber der Rohproduktehandlung Philipp Schwabach
- Entstehungszeitpunkt: Antrag auf Baugenehmigung der Garage: 13.03.1923³², erweiterte Entwürfe mit Arbeiteraufenthaltsraum im 1.OG: 08.05.1923, 19.07.1923, wohl noch 1923 fertiggestellt, da Baugenehmigung am 18.06.1923 erteilt³³

14. Fassadenumbau Geschäftshaus Glücksmann³⁴, Halle, Marktplatz 6 (Abb. 9-9.2)

- ausgeführter Entwurf; 1929 zerstört
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auftraggeber: Josef Glücksmann, Kaufmann, Halle
- Entstehungszeitpunkt: Entwurf 18.05.1923, Baugenehmigung 07.08.1923, vermutlich noch im selben Jahr fertiggestellt
- Aufgabe: Fassadenumgestaltung des um 1430 erbauten, sogen. „Großen Christoph“

15. Erster Entwurf zur Olex-Tankstelle³⁵, Halle, Riebeck-Platz (Abb. 10-10.2)

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Rudolf Belling, Martin Knauthe

³² Vom Erstentwurf ist lediglich eine Baubeschreibung erhalten.

³³ Das bei Scharfe (1979, S. 40) ohne Quellenangaben angeführte Datum der Fertigstellung, 30.06.1923 erscheint aufgrund der erst am 18.06.1923 erteilten Baugenehmigung unwahrscheinlich.

³⁴ a) Bauakte mit Aufriss und Fotomontage im Stadtarchiv Halle (= Akten der Bauabteilung, Marktplatz 6) - Sitzungsprotokolle des künstlerischen Beirates der Baupolizeiverwaltung im Stadtarchiv Halle (Reklameakten, Kap. VIII, Nr. 80, Bd. II, Bl. 279-281 u. 285-286) - Scharfe (1979), Nr. 68, S. 40-41. Die zum Zeitpunkt der Recherchen Jürgen Scharfes noch im Besitz Wilhelm Möbus' befindlichen Fotos der Entwurfszeichnungen (Scharfe 1979, S. 41) konnten nicht mehr ermittelt werden.

b) Gellhorn/Knauthe (1926) - Das Haus zum grossen Christoph. (1923), o.S. - Neuß (1929), o.S. - ders. (1930), S. 86 - S.: Fassadenumbau am Marktplatz in Halle. (1924), S. 375/376 - Die Wände alter Plätze. (1923)

c) Herrmann (1999), S. 101 - Schulze: Der Beitrag der proletarisch-revolutionären „Hallischen Künstlergruppe“ zur städtebaulichen Entwicklung Halles während der zwanziger Jahre. (1981), S. 311. Zur kompromisslosen Vorgehensweise damaliger Baupolizei vgl. allg.: Ästhetische Baupolizei (1925/26), S. 155.

³⁵ Weder die Originalpläne noch der von Rudolf Belling angefertigte Gips haben sich erhalten.

a) Knauthe (1937), Nr. 105 - Scharfe (1979), Nr. 69, S. 42-43.

b) Architektur auf der Berliner Kunstausstellung. (1924), S. 517 - Behne (1926), Taf.12; Nachdruck: 1964, S. 79 - De Reclame. 3 (1924), Nr. 8, o.S. - Ein Bau, dem die Zustimmung verweigert wird. (1924), 187/188 - Gellhorn, A.: Das Denkmal der Kolonialwarenhändler am Walhall. (1925), o.S. - ders.: Von der Form. (1925), S. 189 - ders.: Phantastik im Bauen. (1929), S. 10 - ders.: Gestaltung von Tankstationen. (1931), S. 129-131 - Gellhorn / Knauthe (1926) - Große Berliner Kunstausstellung 1924. (1924), Nr. 885 - Le Mouvement moderniste à l' Etranger. (1925), o.S. - Redslob (1924), S. 45/46 - Rudolf Belling. Ausstellung Skulpturen und Architekturen. (1924), Nr. 26 - Rudolf Belling. Skulpturen. (1924), S. 24 - Soeder (1924), S. 155 - Westheim (1924), S. 157.

c) Clarenbach (1969), S. 119 - Conrads (1969), S. 608 - Herrmann (1999), S. 126 - Kleinmanns (1999), S. 317/18 - Kliemann (1969), Taf. 48 - Nerdinger (1981), S. 196-198, 238 - Philipp (2002), S. 97/98 - Posener (1972), S. 957 - Rudolf Belling. (1967), S. 9, 40 - Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth (1971), S. 11 - ders. (1985), S. 341, 344 - Schulze: Karl Völker und die „Hallische Künstlergruppe“. (1974), S. 602 - dies.: Karl Völker. (1976), S. 20 - dies.: Bauhaus (1976), S. 535/536 - dies. (1990), S. 30 - dies. (1992), S. 445.

- Auftraggeber: Olex Petroleum-Gesellschaft
- Entstehungszeitpunkt: um 1923

16. Spielwarenfabrik Edenhofer³⁶, Liebertwolkwitz bei Leipzig, Eisenbahnstr. 1
(heute: An der Eisenbahn 1) (**Abb. 11**)

- ausgeführter Entwurf; guter Erhaltungszustand, jedoch zu unbekanntem Zeitpunkt Veränderung des Gebäudecharakters durch Aufbau eines Zeltdaches anstelle des ursprünglichen Pultdaches; im Inneren neue Untergliederung durch Zwischenwände
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auftraggeber: Kaufmann Edenhofer
- Entstehungszeitpunkt: Planung seit 1923 (erster, wesentlich abweichender Entwurf nicht erhalten³⁷), Realisation um 1924³⁸
- Aufgabe: Neubau des Hauptgebäudes einer Fabrik zur Produktion von Blechspielzeug und Umbau bereits vorhandener Wirtschaftsgebäude

1 9 2 4

17. Modellbebauungsplan mit Reihenhaustypen für Halle-Kröllwitz³⁹ ?
(**Abb. 12, 12.1**)

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auslober: Magistrat der Stadt Halle
- Entstehungszeitpunkt: vor März 1924⁴⁰
- Aufgabe: als sogenannte „Künstlernetstandsarbeit“ unter dem Kennwort „Sonnenberg“ eingereichter Vorschlag zur Bebauung des Kröllwitzer Saaleufers und dem sich anschließenden Areal zwischen Tal-, Kröllwitzer- und heutiger Grellstraße

18. Wohnhaus Sernau, sog. „Haus im Viertelkreis“⁴¹, Halle, Forsterstr. 29

³⁶ a) Knauthe (1937), Nr. 103 - Scharfe (1979), Nr. 70, 71, S. 43-44. Laut telefonischer Auskunft Herrn Schöbers, Amt für Bauordnung und Denkmalpflege, Abteilung Verwaltung und Archiv, Leipzig, an die Verfasserin vom 19.02.2003 hat sich zu diesem Objekt keine, die Pläne aus den 1920er Jahren beinhaltende Bauakte erhalten.

b) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (1927), Bd. 20, S. 575 - Gellhorn / Knauthe (1926).
c) Herrmann (1999), S. 102.

³⁷ Auf einer Angabe Friedrich Dittrichs aus Liebertwolkwitz fußend, wurde dieser Entwurf von Scharfe (1979, S. 43) erwähnt, nicht jedoch von Knauthe (1937).

³⁸ Datierung nach Scharfe (1979), S. 44.

³⁹ a) Scharfe (1979), Nr. 72, S. 44/45, Abb. 131, 134, 137, 138. Nach Aussage Scharfes (1979, S. 45) befanden sich Fotografien der Pläne ursprünglich im Stadtarchiv Halle. Nach Mitteilung des Archivars Herrn Kuhne an die Verfasserin am 28.01.1997 sind diese inzwischen jedoch nicht mehr auffindbar. Eine Niederschrift des Preisgerichtes befindet sich in: Akten des Bauamtes der Stadt Halle Kap. IV, Abt. B, Nr. 32, Bd. I, Bl. 243-245 (Stadtarchiv Halle).

c) Herrmann (1979), S. 126-128.

⁴⁰ Das Preisgericht tagte am 12.03.1924.

⁴¹ Die Originalpläne des Objektes haben sich nicht erhalten. Durch entstehungszeitliche Zeitschriften wurde lediglich eine Ansicht der Eingangsseite und des Erdgeschossgrundrisses überliefert.

a) Knauthe (1937), Nr. 8 - Scharfe (1979), Nr. 73, S. 45/46.

(Abb. 13, 13.1)

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth
- Auftraggeber: Kaufmann Paul E.Sernau (vgl. Werkverzeichnis Obj.-Nr. 7 und 9)
- Entstehungszeitpunkt: vor Mai 1924⁴²

**19. Um- und Erweiterungsbau der Allgemeinen Ortskrankenkasse Halle⁴³,
Halle, Kleine Klausstr.16 (Abb. 14-14.7)**

- ausgeführter Entwurf; weitestgehend im Originalzustand erhalten
- Mitarbeiter: Martin Knauth
- Auftraggeber: AOK Halle
- Entstehungszeitpunkt: Pläne 29.09./08.10.1924, 18.03.1925, wohl Mitte 1925 fertiggestellt
- Aufgabe: Anbau eines Treppenhauses an der Hofseite und Ausbau des Dachgeschosses zu Büro- und Wohnräumen

20. Keglerheim für sechs Bahnen im „Volkspark“⁴⁴, Halle, Burgstr. 27 ?

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth
- Entstehungszeitpunkt: um 1924

**21. Neubauprojekt der Allgemeinen Ortskrankenkasse⁴⁵, Halle, Kleine
Klausstr.16 ?⁴⁶**

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth
- Auftraggeber: AOK Halle
- Entstehungszeitpunkt: um 1924

b) Architektur auf der Berliner Kunstausstellung 1924. (1924), S. 517 - Behrendt (1924), S. 351 - Gellhorn, A.: Um Palladio. (1925), S. 8 - ders.: Von der Form (1925), S. 189 - ders.: Zum Thema bildende Kunst im neuen Hause. (1928), S. 67 - ders.: Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 70/72 - Gellhorn / Knauth (1926) - Große Berliner Kunstausstellung 1924. AK (1924), Nr. 886, Taf. 60 - Soeder (1924), S. 155/56.

c) Als die SA in den Saal marschierte... (1983), S. 72 - Herrmann (1999), S. 128/129 - Kliemann (1969), Abb. 45- Schulze (1990), S. 29 - Schulze (1992), S. 444, 446.

⁴² Diese Datierung wurde aus der Erstpräsentation im Rahmen der Eröffnung der „Großen Berliner Kunstausstellung“ am 31.05.1924 abgeleitet.

⁴³ a) Knauth (1937), Nr. 108 - Akten der Bauabteilung der Baupolizeiverwaltung zu Halle. Kleine Klausstr. 16, Bd. 2 (Stadtarchiv Halle) - Scharfe (1979), Nr. 79, S. 48.

b) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 20 (1927), S. 575/576 - Gellhorn / Knauth 1926.

c) Herrmann (1999), S. 32-37, 103 - Schulze (1990), S. 29 - Schulze (1992), S. 444.

⁴⁴ a) Knauth (1937), Nr. 31 - Scharfe (1979), Nr. 76, S. 47.

c) Herrmann (1999), S. 129.

⁴⁵ Der Originalentwurf ist nicht erhalten; entstehungszeitliche Abbildungen wurden nicht überliefert.

a) Knauth (1937), Nr. 107 - Scharfe (1979), Nr. 75, S. 47.

c) Herrmann (1979), S. 129.

⁴⁶ Gellhorns Mitarbeit ist nicht gesichert, aufgrund der späteren Beteiligung an der Umgestaltung des AOK-Gebäudes in der Halleschen Kleinen Klausstr. 16 ist sie jedoch wahrscheinlich.

22. Siedlungsplan mit Haustypen⁴⁷, Gemeinde Diemitz bei Halle, wahrscheinlich innerhalb des Gebietes zwischen Berliner Straße und heutiger Franz-Hoffmann-Str.⁴⁸
?⁴⁹

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth
- Entstehungszeitpunkt: um 1924

23. Siedlungshaustyp⁵⁰

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth, Karl Völker
- Entstehungszeitpunkt: um 1924/25⁵¹
- wahrscheinlich im Rahmen des Siedlungsplanes mit Haustypen für die Gemeinde Diemitz (s. Objekt-Nr. 22) entstanden; entstehungszeitlich als „*mustergültige(r) Entwurf für einen den modernsten Anforderungen entsprechenden Wohnhaustypus*“⁵² beschrieben

24. Zweiter Entwurf OLEX-Tankstelle⁵³, Halle, Platz am Walhalla
(Abb. 16, 16.1)

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth
- Auftraggeber: Olex Petroleum-Gesellschaft
- Entstehungszeitpunkt: genaues Entwurfsdatum strittig, wahrscheinlich zwischen Juni 1924 und Juni 1925⁵⁴

⁴⁷ Die Originalpläne sind verschollen; entstehungszeitliche Abbildungen sind nicht überliefert worden.

a) Knauth (1937), Nr. 10 - Scharfe (1979), Nr. 77, S. 47.

c) Herrmann (1999), S. 130.

⁴⁸ Diese Mutmaßung bei Scharfe (1979), S. 47.

⁴⁹ Gellhorns Mitarbeit ist nicht gesichert, aber wahrscheinlich, da vermutlich für dieses Projekt der unter Nr. 23 des vorliegenden Werkverzeichnisses aufgeführte Wohnhaustypus entwickelt wurde. Als Nachweis der Gellhornschen Beteiligung an diesem Haustypenentwurf vgl. Ausstellung der Novembergruppe in den Räumen der Berliner Secession. AK, 1925, Nr. 101.

⁵⁰ Der Original-Entwurf ist verschollen, Abbildungen haben sich nicht erhalten.

a) Knauth (1937), Nr. 10 (= Siedlungsplan mit Haustypen für Diemitz) - Scharfe (1979), Nr. 78, S. 47.

b) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 20 (1927), S. 575/576 - Ausstellung der Novembergruppe... AK (1925), Nr. 101.

c) Herrmann (1999), S. 130.

⁵¹ Das Modell wurde erstmalig präsentiert auf der Jahresausstellung der „Novembergruppe“ im Juni 1925 in Berlin. Der auf Gellhorns und Knauths Angaben fußende Eintrag im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 20 (1927), S. 575/576 datiert 1924.

⁵² Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 20 (1927), S. 575/576.

⁵³ Der Original-Entwurf ist verschollen.

a) Knauth (1937), Nr. 106 - Scharfe (1979), Nr. 80, S. 48/49.

b) Ausstellung der Novembergruppe... AK (1925), Nr. 100 - Gellhorn: Gestaltung von Tankstationen (1931), S. 129, Abb. S. 130 - Greck (d.i. Alfred Gellhorn): Das Denkmal der Kolonialwarenhändler am Walhall. (1925), o.S.- Kamfenke (1925), S. 1112.

c) Herrmann (1999), S. 130.

⁵⁴ Knauth (1937, Nr. 106) datiert 1923; bezugnehmend auf die Entwurfs-Erstpräsentation auf der Juni-Ausstellung der „Novembergruppe“ 1925 (vgl. Ausstellung der Novembergruppe Juni 1925. AK (1925), Nr. 100) und der Präsentation des 1. Olex-Entwurfes auf der Großen Berliner Kunstaus-

1925**25. „Auskleidehalle“ mit Versammlungsraum und Vorstandszimmer des Arbeiterschwimmvereins Halle⁵⁵, Halle, Mansfelder Str. (Abb. 17-17.3)**

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auftraggeber: Freier Wassersportverein e.V. Halle, Abt. Schwimmer
- Entstehungszeitpunkt: Pläne 09.03.1925

26. Südfassadenumbau Kaufhaus Michel⁵⁶, Halle, Marktplatz 18 (Abb. 18)

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauthe, Kurt u. Karl Völker⁵⁷
- Auftraggeber: Alex Michel, Kaufmann
- Entstehungszeitpunkt: Pläne 10.03.1925
- Aufgabe: Neugestaltung des am Markt gelegenen Fassadenabschnittes

27. Aluminiumraum⁵⁸, Dresden, Jahresschau deutscher Arbeit 1925⁵⁹, Städtischer Ausstellungspalast, Lennéstr. 3 (Abb. 19-19.1)

- ausgeführter Entwurf; nach Ausstellungsende zerstört
- Mitarbeiter: Max Dungert, Martin Knauthe
- Auftraggeber: Vereinigte Aluminiumwerke A.G., Lautawerk Lausitz
- Entstehungszeitpunkt: um Mai 1925⁶⁰

stellung 1924 (vgl. Werkverzeichnis, Objekt-Nr. 15) im Juni 1924 mutet o.g. Datierung jedoch wahrscheinlicher an.

⁵⁵ Ein zweiter, stark veränderter Entwurf (1926) für den inzwischen in „Freier Wassersport-Verein Halle e.V. umbenannten Auftraggeber wurde nach den Vorzeichnungen Knauthes von H. Ufer ausgeführt (siehe Bildband Abb. 17.4) und unter Knauthes Namen veröffentlicht in: Die Form (1928), S. 427. Der ausgeführte Bau hat sich nicht erhalten.

a) Akten des Magistrats der Stadt Halle, Mansfelder Str., Abt. XI, Nr. 18 (Stadtarchiv Halle) – Scharfe (1979), Nr. 81, S. 49.

b) Zur zweiten, ohne Gellhorns Beteiligung vollendeten Fassung: Die Form 3 (1928), H. 15, S. 427 - Das Bad der hallischen Werk tätigen. o.O., o.J. (vorh. in Personalakte Knauthe, Stadtarchiv Halle).

c) Herrmann (1999), S. 105, 131, 132.

⁵⁶ a) Bauakte Marktplatz 18, Bd. III (Stadtarchiv Halle) - Beschwerdeverfahren in: Reklameakten, Kap. 12, Nr. 5, Bd. I, Bl. 310-323 (Stadtarch. Halle) - Knauthe (1937), Nr. 83 (dort: Fehldatierung auf das Jahr 1922) - Scharfe (1979), Nr. 82, S. 50.

b) Gellhorn: Reklame und Stadtbild. (1926), S. 133-135.

c) Dolgner, A. (2000), S. 108/109 - Herrmann (1999), S. 133.

⁵⁷ Diese Angabe fand sich – ohne Quellennachweis – in der Häuserkartei des Stadarchivs Halle / Saale.

⁵⁸ Die Originalpläne sind verschollen.

a) Knauthe (1937), Nr. 51 - Scharfe (1979), Nr. 83, S. 50.

b) Behne (1926/27), S. 31 - ders. (1948), S. 27 - Danne (1925), o.S. - Der Dresdener Aluminiumraum. (1925), S. 48-49 u. 52/53 - Gellhorn, A.: 4. Jahresschau deutscher Arbeit Dresden. Wohnung und Siedlung. (1925), S. 223 - Gellhorn / Knauthe (1926) - Grohmann (1928), S. 92 - Vierte Jahresschau deutscher Arbeit Dresden 1925. Wohnung und Siedlung. Amtlicher Führer (1925), S. 102.

c) Conrads (1960), S. 608 - Herrmann (1999), S. 104.

⁵⁹ Zu den Dresdner Jahresschauen Deutscher Arbeit vgl. u.a. Heinz, Ferdinand: Die Jahresschauen deutscher Arbeit – eine glanzvolle Epoche Dresdner Ausstellungstätigkeit. In: Dresdner Hefte 18 (2000), H. 63, S. 53-61.

⁶⁰ Das Ausstellungsprojekt wurde erst kurze Zeit nach Eröffnung der Dresdner „Jahresschau deutscher Arbeit“, die von Mai / Juni bis September 1925 dauerte, vollendet.

- Aufgabe: Konzeption eines (zweigeteilten) Raumes zur Demonstration der vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten von Aluminium im Wohnbereich⁶¹

28. Elektrolyse-Hüttenanlage mit Verwaltungsgebäude⁶², Hettstedt / Südharz, Mansfelder Chaussee (Abb. 20-20.8)

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auftraggeber: Mansfeld A.G. für Bergbau und Hüttenbetrieb, Eisleben
- Entstehungszeitpunkt: Sommer 1925⁶³

29. Einfamilien-Reihenhäuser⁶⁴, Halle, Zeppelinstr. 20/21 (heutige Albert-Schweitzer-Str. 54/56) ?⁶⁵ (Abb. 21)

- vermutlich stark verändert ausgeführter Entwurf, guter Erhaltungszustand
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Entstehungszeitpunkt: Oktober 1926 bis Juli 1927

1 9 2 6

30. Markthalle⁶⁶, Halle, Große Brauhausstr. 22-29 / Kleine Brauhausstr. 9-10/

⁶¹ Der Dresdener Aluminiumraum. (1925), S. 48-49.

⁶² Die Originalpläne haben sich nicht erhalten.

a) Knauthe (1937), Nr. 109 - Scharfe (1979), Nr. 84, S. 51/52. Die zum Zeitpunkt der Recherchen Jürgen Scharfes noch im Besitz von Wilhelm Möbus aus Döllnitz bei Halle befindlichen Photos konnten nicht mehr ermittelt werden.

b) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 20 (1927), S. 576 - Cahiers d'Art (1926), o.S. - Gellhorn / Knauthe (1926) - Gellhorn: Hüttenbau (1927) - Große Berliner Kunstausstellung 1926. AK (1926), Nr. 1537 - Hage (1926), S. 1270 - Hilberseimer, L.: Architektur-Ausstellung der Novembergruppe. (1926), S. 225 - ders.: Novembergruppe. (1926), S. 666 - Lindner (1927), Taf. 186, Abb. 526 - Das Mansfeldsche Kupfer- und Messingwerk Hettstedt als Jubilar. (1934), S. 16 (= Abb. der nicht mit Gellhorns und Knauthes Entwurf übereinstimmenden ausgeführten Anlage) - Olf (1925), o.S.

c) Herrmann (1979), S. 134.

⁶³ Die Datierung basiert auf einer Angabe Jürgen Scharfes (1979, S. 51), die wiederum auf einer heute verschollenen Fotografie des Modells beruht. Nach Angaben Scharfes befand sich auf der Fotografie-Rückseite die in Gellhorns Handschrift ausgeführte Notiz „Sommer 1925“.

⁶⁴ a) Bauakte Albert-Schweitzer-Str. 54/56 (ehem. Zeppelinstr. 21/20, Stadtarchiv Halle) - Knauthe (1937), Nr. 11 - Scharfe (1979), Nr. 85, S. 52.

c) Herrmann (1999), S. 108.

⁶⁵ Weder die Mitarbeit Gellhorns noch Knauthes ist gesichert. Martin Knauthe behauptete jedoch in seinem 1937 erstellten Werkverzeichnis, er habe „Vier Einfamilien-Reihenhäuser auf der Zeppelinstraße in Halle/Saale“ ausgeführt. In den im Stadtarchiv Halle befindlichen Bauakten werden allerdings weder Knauthe noch Gellhorn genannt. Aufgeführt wird hier lediglich das Hallesche Baugeschäft Grote. Bereits Jürgen Scharfe (1979, S. 52) ging daher davon aus, dass das von Grote ausgeführte und wesentlich überarbeitete Objekt vermutlich auf um 1925 von Gellhorn und Knauthe erstellten Plänen basierte. Zwar versuchte Tino Herrmann (1999, S. 108) diese Vermutung aufgrund eines stilistischen Vergleichs zu bestätigen. Doch scheint diese Vorgehensweise problematisch, da beispielsweise gerundete Ecken und tief in die Fassade gesetzte Fenster nicht nur zum Formenrepertoire Gellhorns und Knauthes zählten, sondern sich Mitte der 1920er Jahre allgemein größter Beliebtheit erfreuten, wie als Hallesches Beispiel die seit 1925 konzipierte Villa des Architekten Johannes Niemeyer belegt. Zur Niemeyer-Villa vgl. Dolgner (1998), S. 127-138.

⁶⁶ Originalpläne haben sich nicht erhalten. Entgegen der Annahme Tino Herrmanns (1999, S. 134) kann Gellhorns Beteiligung als gesichert gelten. Sie ist eindeutig belegt durch den entstehungszeitlichen Artikel: Wie steht es um die Errichtung einer Markthalle in Halle? Ein neues Projekt.

12-14 (Abb. 22-22.3)

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Gellhorn und Knauthe stellten die offenbar ohne vorherige Aufforderung konzipierten Entwurfszeichnungen dem „Interessentenverband zur Errichtung einer Markthalle in Halle e.V.“ zur Verfügung; der Magistrat der Stadt Halle erwarb diese käuflich
- Entstehungszeitpunkt: Januar / Februar 1926

31. Bootshaus des Freien Wassersportvereins Böllberg-Wörmlitz⁶⁷ Halle, Böllberger Weg ⁶⁸ (Abb. 23)

- ohne Gellhorns Beteiligung und nach deutlicher Veränderung der Pläne ausgeführter Entwurf, teilweise erhalten
- Mitarbeiter: Martin Knauthe
- Auftraggeber: Freier Wassersportverein Böllberg-Wörmlitz e.V.
- Entstehungszeitpunkt: Erstentwurf vor Mai 1926⁶⁹; Ausführung des ohne Gellhorns Mitwirkung erstellten Planes am 20.12.1926 abgeschlossen⁷⁰

32. Gestaltung des Äußeren der Giebichensteinbrücke⁷¹, Halle-Kröllwitz

(1926).

- a) Knauthe (1937), Nr. 110 - Protokoll zur „Eingabe betr. Errichtung einer Markthalle“ vom 07.03. 1927. In: Sitzungsberichte der Stadtverordneten, September 1926 - Juni 1927, Bd.VII (Stadtarchiv Halle) - Scharfe (1979), Nr. 86, S. 53. Die von Scharfe genannten, ursprünglich im Stadtmuseum Halle archivierten Fotos zweier Entwurfs-Zeichnungen sind dort nicht mehr auffindbar.
- b) Wie steht es um die Errichtung einer Markthalle in Halle? Ein neues Projekt. (1926) - Projekt zur Errichtung einer städtischen Markthalle in Halle/S. Überreicht vom Interessentenverband zur Errichtung einer Markthalle e.V. Manuskriptdruck Halle 1927 - Der Verkehrsausschuß zur Markthallenfrage. (1927) - Wann kommt die Markthalle? (1927).
- c) Herrmann (1999), S. 134/135 - Schulze (1990, II), S. 87 - Schulze (1992), S. 448.

⁶⁷ Originalpläne haben sich nicht erhalten.

- a) Knauthe (1937), Nr. 33 - Scharfe (1979), Nr. 89/90, S. 55.
- b) Das im Bau befindliche Bootshaus des freien Wassersportvereins Böllberg-Wörmlitz. (1926).
- c) Herrmann (1999), S. 107, 136 - Schulze (1990, II), S. 87 - Schulze (1992), S. 448/449.

⁶⁸ Scharfe (1979, S. 55) betrachtet dieses Projekt als gemeinsame Arbeit Gellhorns und Knauthes ohne eine Begründung anzuführen. Auch Schulze (1992, S. 448) behauptet, – wohl in Anlehnung an Scharfe – dieser Entwurf verkörpere zusammen mit der Markthalle eine der letzten gemeinsamen Arbeiten von Gellhorn und Knauthe. Tatsächlich lässt sich Gellhorns Mitarbeit jedoch nicht sicher belegen, in der einzig erhaltenen Publikation wird nur Knauthe als für Entwurf und Ausführung verantwortlicher Architekt genannt. Vgl.: Das im Bau befindliche Bootshaus... (1926). Allerdings wurde im selben Publikationsorgan, dem KPD-Blatt „Klassenkampf“, auch bei der nachweislich unter Gellhorns Beteiligung projektierten Markthalle lediglich der Name des engagierten „Klassenkampf“-Mitarbeiters Martin Knauthe genannt. Vgl. Wann kommt die Markthalle (1927). Vermutlich fußen diese Aufsätze auf Knauthes Angaben und bekanntlich unterschlug dieser nach 1926 kontinuierlich Gellhorns Beteiligung.

⁶⁹ Der Entwurf wurde am 08.05.1926 erstmalig veröffentlicht. Vgl.: Das im Bau befindliche Bootshaus des Freien Wassersportvereins. (1926).

⁷⁰ Scharfe (1979), S. 55.

- ⁷¹ a) Knauthe (1937), Nr. 111 nennt „Cröllwitzer Brücke, Eisenbeton“- Protokoll des künstlerischen Beirates der Baupolizei Bd. 2, Bl. 73, 80, 114-116 (Stadtarchiv Halle) - Scharfe (1979), Nr. 96, S. 58. Die laut Jürgen Scharfe (1979, S. 58) im Besitz von Wilhelm Möbus aus Döllnitz bei Halle befindlichen Fotografien der Entwürfe konnten nicht ermittelt werden.
- b) Die Brückenbauten der Stadt Halle in den Jahren 1926-28. Eine Erinnerungsschrift. Hg. vom

(Abb. 24)

- unausgeführter Wettbewerbs-Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth
- Auslober: Magistrat der Stadt Halle
- Entstehungszeitpunkt: Sept. / Oktober 1926
- Gellhorn und Knauthes Entwurf unter den ersten fünf Plätzen⁷²
- Aufgabe: Verkleidung einer vorher festgelegten Brückenkonstruktion⁷³

33. Bebauungsstudie „Avenue des Westens“⁷⁴, Berlin, Tauentzien-, Kleist-, Bülowstraße (Abb. 25-25.3)

- unausgeführter Idealentwurf
- Entstehungszeitpunkt: um 1926
- Entwurf architektonischer Großmonumente für großstädtische Plätze

34. Künstlerhaus mit Ausstellungshallen⁷⁵, Berlin, U-Bahnstation Wittenbergplatz (Abb. 26)

- unausgeführter Idealentwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth
- Entstehungszeitpunkt: um 1926
- Idealentwurf wurde vermutlich angeregt durch die gleichzeitige Planung des Sezessionsneubaus am Savignyplatz in Berlin (Entwurf: Leo Nachtlicht).

35. Villenprojekt⁷⁶ Halle, Am Kirchtor ?

- unausgeführter Entwurf
- Mitarbeiter: Martin Knauth

Magistrat der Stadt Halle, Halle 1929 - Hage, Johannes: Das Preisausschreiben für die Cröllwitzer Brücke. Die architektonische Ausgestaltung. (1926) - Halle an der Saale. Deutschlands Städtebau. (1929), Abb. S. 74 (= die ausgeführte Brücke).

c) Herrmann (1979), S. 138.

⁷² Anlässlich des Wettbewerbes wurden zehn Hallesche Mitglieder des BDA zur Teilnahme aufgefordert. Da kein Konsens über einen Gewinner zu erzielen war, wurde das Preisgeld unter den ersten fünf Plätzen verteilt, unter denen sich auch Gellhorn und Knauth befanden. Ausgeführt wurde letzten Endes der Entwurf des Büros Paul Thierschs. Vgl. Hage (1926).

⁷³ Hage (1926).

⁷⁴ Die Originalentwürfe haben sich nicht erhalten. Scharfe (1979, S. 57) spekulierte noch über eine Beteiligung Knauthes bei diesem Projekt, doch lassen die Entwürfe lediglich Gellhorns Unterschrift erkennen.

a) Scharfe (1979), Nr. 94, S. 57. Diese und ähnliche Skizzen wurden von Gellhorn in einer Scharfe noch zugänglichen, heute jedoch verschollenen Arbeit mit dem Titel „Zum schöneren Berlin“ zusammengefasst.

b) Block (1928), S. 23 - Gellhorn: Formung der Großstadt. (1927), S. 54-57 - Gescheit / Wittmann (1931), S. 24 - Hajos / Zahn (1928), S. 113.

c) Conrads (1960), S. 608 - Posener (1972), S. 957.

⁷⁵ Der Originalentwurf ist verschollen.

a) Knauth (1937), Nr. 34 - Scharfe (1979), Nr. 95, S. 57/58.

b) Gellhorn: Bauwesen. Berlin. (1925/26), S. 666 - Hage, Johannes: Die freien Architekten Mitteldeutschlands. (1926), S. 1270 - Zeitbilder 1926. Beilage der Vossischen Zeitung (1926), o.S.

⁷⁶ Originalpläne haben sich nicht erhalten.

a) Knauth (1937), Nr. 12 - Scharfe (1979), Nr. 97, S. 59.

c) Herrmann (1999), S. 139.

- Entstehungszeitpunkt: um 1926

1927

36. „Landhaus E.“⁷⁷, Berlin-Zehlendorf, Milinowskistr. 35 / Ecke Katharinenstr. 2,4 (Abb. 27-27.19)

- ausgeführter Entwurf; nach umfangreichen Umgestaltungsmaßnahmen in den 1950er Jahren: z. Zt. Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes
- Mitarbeiter: Gustav Allinger (Gartengestaltung), Rudolf Belling (Gartenplastik), Max Dungert (Wandmalereien, Teppiche, Schrankintarsienarbeiten), Oswald Herzog (Möbelbeschläge), Paula Marie Canthal⁷⁸
- Auftraggeber / -geberin: Franz Ebstein, Bankier und dessen Ehefrau unbekanntes Vornamens und Berufs
- Entstehungszeitpunkt: seit Winter 1926 projektiert⁷⁹; Ausführungs-Entwurf: 30.03.1927; Gebäude fertiggestellt am 28.11.1927

37. Tanzschule Trümpy⁸⁰, Berlin-Wilmersdorf, Blüthgenstr. 5 (Abb. 28-28.6)

- ausgeführter Entwurf; in den 1970er Jahren zerstört
- Mitarbeiter/innen: Max Dungert (Gestaltung des Treppenhausfensters); Paula Marie Canthal⁸¹

⁷⁷ a) Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Zehlendorf, Katharinenstr. 2-4, Bd.I-II (Bezirksamt Zehlendorf, Aktenkammer).

b) Alexander (1928), S. 327-331, 334-339 - Ausstellung der Union des Artistes Modernes im Pavillon Marsan, Louvre, Paris. (1930), S. 1101-1002 - Deutsche Architekten in Paris. (1930), S. 236ff. - Hajos / Zahn (1928), S. 42, 113 - Hoffmann (¹1929), (²1933), S. 109 - Gellhorn, A.: Die Befreiung des Gestaltens. (1932), S. 73 - ders.: Das Problem der bildenden Kunst.. (1932), S. 73 – Ein Landhaus in Zehlendorf. (1929), S. 8-15 - Landhäuser und Wochenendhäuser. (1932), S. 46 – Mein Heim. (1930), S. 96/97 - Müller-Wulckow (1932), 118, 125 - P. (1931), S. 40 - Posener: Quelques travaux d' Alfred Gellhorn. (1932/33), S. 46-49 - Schmidt (1929), S. 139-140.

c) Als die SA in den Saal marschierte.... (1983), S. 72 - Altstadt-Grupp (1972), o.S. - Baudenkmale in Berlin, Bezirk Zehlendorf. (1995), S. 235-237 - BusB. IV, C. (1975), S. 21, 235-236, 373-37 - Conrads (1960), S. 608 - Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin. (1994), S. 576 - Kleine Baugeschichte Zehlendorfs. (²1972), S. 55 - Kliemann (1969), Abb. 54 - Neumann, M.: Nachwort. In: Hajos / Zahn: Berliner Architektur 1919-1929. Neuaufl. Berlin 1996, S. 144 – Rave / Knöfel (1963) - dies.: Bauen seit 1900 in Berlin. (1968).

⁷⁸ Der Hinweis auf Canthals – offenbar maßgebliche - Beteiligung bei der Innenausstattung findet sich ausschließlich in dem erst nach Vollendung der vorliegenden Abhandlung veröffentlichten Ausstellungskatalog Maasberg, Ute/Prinz, Regina: Die Neuen kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre. 2. Aufl., Hamburg 2005, S. 55/56.

⁷⁹ Hajos (1928), S. 42; Posener datiert versehentlich 1923, vgl. BusB (1975), S. 21.

⁸⁰ a) Akten der Städtischen Baupolizei, Bezirk Wilmersdorf, Bd.123, Blüthgenstr. 5 (Landesarchiv Berlin, B Rep. 209, Nr. 2791, Bauakte Blüthgenstr. 5)

b) Block (1928), S. 102 - F.H. (1928), S. 342-343, 345 - Gellhorn, A.: Tanzschule Trümpy in Berlin. (1928/29), S. 68 - Hajos / Zahn (1928), S. 38, 127 (nennt fälschlicherweise „Fehrbelliner Platz“ als Standort) - Tanzschule Trümpy in Berlin. (1928), S. 221-223.

c) Kliemann (1969), Abb. 55.

⁸¹ Der Hinweis auf Canthals Mitwirkung bei der Entwurfsplanung des gesamten Hauses findet sich – wenngleich ohne detaillierte Quellenangabe - einzig in dem erst nach Abschluss der vorliegenden Abhandlung publizierten Ausstellungskatalog Maasberg/Prinz (2005), S. 56. Inwiefern Canthal sogar die eigentliche Urheberin des Entwurfs war, wie man aufgrund der Aussagen der Autorinnen

- Auftraggeberin: Bertha Emilie Trümper (genannt: Berthe Trümper), Tänzerin
- Entstehungszeitpunkt: Entwurf 25.04.1927, Rohbaufertigstellung: 01.08.1927; Erweiterungsentwurf: 01.10.1928; Rohbauvollendung des Erweiterungstraktes am 16.11.1928

**38. Innengestaltung der Ausstellung „Werkstoffschau Gruppe Metalle“⁸²,
Berlin, Kaiserdamm**

- ausgeführter Entwurf; nach Ausstellungsende zerstört
- Entstehungszeitpunkt: Oktober 1927⁸³
- Aufgabe: vermutlich Gestaltung einzelner Ausstellungsstände in der Neuen Ausstellungshalle am Kaiserdamm

39. Gartenstadt an der Oberspree⁸⁴

- unausgeführter Entwurf
- Entstehungszeitpunkt: vor 1928

40. Künstlerkolonie an der Havel⁸⁵

- unausgeführter Entwurf
- Entstehungszeitpunkt: vor 1928

41. Parkwohnblock mit Jungesellenwohnungen⁸⁶

- unausgeführter Entwurf
- Entstehungszeitpunkt: vor 1928

1928

**42. Innengestaltung „Haus G.“⁸⁷, (wahrscheinlich) Ostenallee 86⁸⁸,
Hamm / Westfalen (Abb. 29)**

mutmaßen könnte, ist derzeit gänzlich ungeklärt. In der Bauakte und allen entstehungszeitlichen Publikationen wird Canthals Name unterschlagen und alleine Gellhorn aufgeführt.

⁸² Originalpläne verschollen; entstehungszeitliche Abbildung nicht überliefert. Obwohl bei Hajos (1928, S. 113) unter den ausgeführten Projekten genannt, kritisierte Gellhorn diese Schau – ohne allerdings seine Beteiligung zu erwähnen – wegen der „in der Materie begründete(n) großen Einheitlichkeit“, die „fast zu weitgehend zu einer Anbetung des rein Technischen“ geführt habe. Vgl. Gellhorn, A.: Zum Thema der Formung in der Produktion. (1928), S. 309 - Allg. Lit.: Deutsche Werkstofftagung in Berlin. (1927), S. 1107 - Praetorius: Die Werkstofftagung und ihre Bedeutung für den Hochbau. (1927), S. 617-618.

⁸³ Die vom Verein Deutscher Ingenieure veranstaltete, die Werkstoffschau präsentierende „Deutsche Werkstofftagung Berlin“ dauerte vom 22.10.-13.11.1927. Vgl. Deutsche Werkstofftagung in Berlin. (1927), S. 1107.

⁸⁴ Der Originalentwurf ist verschollen, eine entstehungszeitliche Abbildung hat sich nicht erhalten.
b) Hajos (1928), S. 113 ohne Datierung.

⁸⁵ Der Originalentwurf ist verschollen, eine entstehungszeitliche Abbildung hat sich nicht erhalten.
b) Hajos (1928), S. 113 ohne Datierung.

⁸⁶ Der Originalentwurf ist verschollen, eine entstehungszeitliche Abbildung hat sich nicht erhalten.
b) Hajos (1928), S. 113 ohne Datierung.

⁸⁷ Originalpläne haben sich nicht erhalten. Lediglich vom Kinderzimmer wurde eine entstehungszeitliche Fotografie ohne konkrete Angaben zu Auftraggeber, Ausführungsort und -umfang überliefert durch: Müller-Wulckow, Walter: Die deutsche Wohnung der Gegenwart. (1932), S. 84.

⁸⁸ Den Hinweis über den vermutlichen ehemaligen Standort des Gebäudes erhielt die Verfasserin durch Bettina Heine-Hippler, Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster am 14.10.1998. Ihr sei an dieser Stelle für ihre engagierten Recherchen gedankt.

- ausgeführter Entwurf; nach dem 2. Weltkrieg gesamtes Gebäude zerstört
- Mitarbeiter: Max Dungert
- Auftraggeber: vermutlich Familie Gerson⁸⁹
- Entstehungszeitpunkt: 1928⁹⁰

43. Landhaus in Stahlrahmenbauweise⁹¹

- ausgeführter Entwurf; Erhaltungszustand ungeklärt
- Entstehungszeitpunkt: 1928⁹²

44. Siedlungsplan mit 229 Hauseinheiten ?⁹³ (Abb. 30)

- unausgeführter Entwurf
- Entstehungszeitpunkt: vor 1929⁹⁴

1 9 2 9

45. Haus Höcker⁹⁵, Berlin-Charlottenburg, Lindenallee 6 / Ecke Nussbaumallee 8 (Abb. 31-31.3)

- ausgeführter Entwurf; Veränderungszustand des Gebäudes unbekannt, da die heutige Besitzerin Dorothea Siebert, Berlin, eine Gebäudebegehung sowie eine Akteneinsichtnahme verweigerte⁹⁶; Gartenanlage stark verändert; heute als Seniorenheim genutzt
- Mitarbeiter: Gustav Allinger (Gartengestaltung)
- Auftraggeber / -geberin: Schriftsteller Paul Oskar Höcker und Grete Höcker
- Entstehungszeitpunkt: 1928/29⁹⁷

⁸⁹ Mündliche Mitteilung Bettina Heine-Hipplers an die Verfasserin am 14.10.1998. Zur Familienchronik der Familie Gerson vgl.: Brand, Mechthild (Hg.): Geachtet – geächtet. Aus dem Leben Hammer Juden in diesem Jahrhundert. Hamm 1991, S. 137-146 - Bürck, Werner: Die Gersons, eine deutsch-jüdische Familie in Hamm. In: Hammagazin 15 (1987), H. 10, S. 8-12.

⁹⁰ Müller-Wulckow (1932), S. 84.

⁹¹ Zu diesem Objekt fanden sich keine Hinweise auf Originalpläne oder entstehungszeitliche Abbildungen.

b) Hajos (1928), S. 113 ohne konkrete Angaben über Ausführungsort.

⁹² Laut Hajos (1928), S. 113 war das Gebäude zum Zeitpunkt der Veröffentlichung in Ausführung befindlich.

⁹³ Gellhorn, A.: Bauordnung und Städtebau. (1929), S. 679 bildet mit Abb. 6 einen Siedlungsplan als „Bsp. der Praxis“ ab, ohne nähere Angaben zu Architekt und Ausführungsort vorzunehmen. Da jedoch der Entwurfsprozess vergleichsweise konkret beschrieben wird, handelt es sich vermutlich um ein eigenes Projekt. Ob es sich bei diesem Plan allerdings um eine der o.g., gleichermaßen nicht näher konkretisierbaren Entwürfe, etwa das Projekt zu einer „Gartenstadt an der Oberspree“ (vor 1928), die „Künstlerkolonie an der Havel“ (vor 1928) oder um den noch gemeinsam mit Knauth erarbeiteten Entwurf für Diemitz (1924), handelt, ist ungewiss.

⁹⁴ Datiert nach Jg. der Veröffentlichung der Abb. in: Gellhorn: Bauordnung u. Städtebau (1929).

⁹⁵ a) Die Bauakte befindet sich in der Aktenkammer des Bezirksamtes Charlottenburg. Ein Blatt zur Planung des Gartens des Hauses Höcker befindet sich in dem in der Plansammlung der Technischen Universität Berlin archivierten Nachlass des Gartenarchitekten Gustav Allinger.

b) Gellhorn, A.: Ein Wohngarten. Hausgarten Höcker. (1932), S. 83-84 - Höcker, Grete: Mein Garten und ich. (1932), S. 84-85.

c) Berlin und seine Bauten. IV C, S. 338, 401.

⁹⁶ Telefonische Mitteilung des gegenwärtigen Gebäudeverwalters Werner Naumann, Berlin, an die Verfasserin im Mai 1998.

46. Gartenstadtsiedlung⁹⁸, Berlin, vermutlich an Spree oder Havel (**Abb. 32**)

- aufgrund einer Verweigerung der Gemeinde: unausgeführter Entwurf⁹⁹
- Entstehungszeitpunkt: um 1929
- auf Anhöhe inmitten von flussnahen Überschwemmungswiesen gelegene Siedlung mit „Landhäusern“ und Ladenzeilen in „gemischter Bauweise“¹⁰⁰, d.h. offene Bauweise für Landhäuser und geschlossener Reihenbau für Laden-Wohnkombinationen

1 9 3 0**47. Kleinwohnungsgruppe**¹⁰¹, Berlin-Tempelhof am Bahnhof Lichtenrade, Wünsdorfer Str.115-121 (ehemals: Kaiser-Friedrich-Str. 2-5) (**Abb. 34-34.11**)

- ausgeführter Entwurf; guter Erhaltungszustand
- Mitarbeiter: Günther Friedmann, Max Israel
- Auftraggeber: Gewog-Mariendorf
- Entstehungszeitpunkt: Lageplan und Grundrisse: 23.07.1930¹⁰²; Vorentwurf der Fassade: 17.10.1930¹⁰³; Ausführungsentwurf der Fassade: 20.02.1931¹⁰⁴; Rohbauabnahme: 06.08.1931
- zwei Hauszeilen mit insgesamt 60 Kleinwohnungen in zum Teil klinkerverblendet, massiver Bauweise mit flachem Doppelpappdach

1 9 3 1**48. Kleinst- und Kleinwohnungen**¹⁰⁵, Reichsforschungssiedlung Haselhorst, Berlin-

⁹⁷ Die in der Aktenkammer des Bezirksamtes Charlottenburg archivierte und von der heutigen Hausbesitzerin nicht zur Einsicht freigegebene Bauakte wurde nach telefonischer Mitteilung einer Mitarbeiterin an die Verfasserin im Jahre 1928/29 angelegt.

⁹⁸ Sowohl der konkrete Projektname, der Auftraggeber als auch der vorgesehene Ausführungsort sind unbekannt. Der einzige Hinweis auf diesen Entwurf in: Gellhorn: Siedlungsplanung. II. (1929), S. 412-414.

⁹⁹ Diese Aussage in: Gellhorn: Siedlungsplanung. II. (1929), S. 412-414.

¹⁰⁰ Gellhorn: Siedlungsplanung II. (1929), S. 412. Entwürfe für die Landhäuser wurden nicht angefertigt, da bereits der Bebauungsplan abgelehnt wurde.

¹⁰¹ a) Bauakten der Städtischen Baupolizei zu Berlin, Bezirk Tempelhof. Lichtenrade, Kaiser-Friedrich-Straße 2-5, 1930, Bd. II. (Rathaus Berlin-Tempelhof, Aktenkammer)

b) Gellhorn, A.: Zur Aufschließung tiefer Grundstücke. (1930), S. 1158 - ders.: Kleinwohnungsgruppe am Bahnhof in Lichtenrade. (1932), S. 1029-1031 (BW) bzw. S. 509-511 (WMfBk).

c) Rave / Knöfel (1963), Abb. 228 - Berlin und seine Bauten Teil IV. Wohnungsbau, Bd. A. Die Voraussetzungen. Die Entwicklung der Wohngebiete. Berlin, München, Düsseldorf 1970, S. 157, 352.

¹⁰² Vgl. Bauakte, Bl. 2.

¹⁰³ Vgl. Bauakte, Bl. 8.

¹⁰⁴ Vgl. Bauakte, Bl. 38.

¹⁰⁵ a) Bauakten haben sich nicht erhalten – die Archivalien der Aktenkammer in Spandau wurden während des 2. Weltkrieges bzw. durch einen Brand in den 1960er Jahren vollständig zerstört. - Reichsforschungssiedlung Haselhorst. Berlin-Spandau. Denkmalpflegeplan. Band I: Geschichte und Bestand. Erarbeitet vom Büro für Architektur & Stadtgeschichte Berlin im Auftrag der GEWO BAG Berlin. Berlin 1999

b) Die Reichsforschungssiedlung Haselhorst zählt zu den meistbeachteten Bauprojekten der

Spandau, Burscheider Weg 38, 48, 54, 58, 60 (Autorenschaft Gellhorns gesichert);
Lüdenscheider Weg 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28 (Autorenschaft Gellhorns nicht
gesichert); Daumstraße 18, 20, 22, 24 (Autorenschaft Gellhorns nicht gesichert)

(Abb. 33-33.10)

- ausgeführter Entwurf, weitestgehend im Originalzustand erhalten
- Auftraggeber: Gemeinnützige Heimstätten AG Groß-Berlin (Heimag), 1931 umbenannt in Gemeinnützige Wohnungsbau AG Groß-Berlin (Gewobag) im Auftrage der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen (RFG)
- Entstehungszeitpunkt: Bebauungsplan um 1930/31¹⁰⁶; Errichtung der Wohnungstypen des Burscheider Weges: 1932; Lüdenscheider Weg / Daumstraße: 1934
- Aufgabe: zunächst galt es, den 1929 von Walter Gropius und Stephan Fischer im Rahmen eines Wettbewerbes erstellten und mit dem 1. Preis ausgezeichneten, jedoch wegen seiner strengen Struktur in Kritik geratenen Entwurf zu einem Bebauungsplan für die Reichsforschungssiedlung Haselhorst¹⁰⁷ zu überarbeiten; an der Neukonzeption beteiligt waren neben Alfred Gellhorn Otto Bartning, Erich Bohne, Fred Forbat, Peter Jürgensen, Alexander Klein, Paul Mebes und Paul Emmerich
- Gellhorn wurden die Bereiche Block 2b (Burscheider Weg) und der westliche Teil von Block 3 (Lüdenscheider Weg / Daumstraße) zugewiesen
- den strengen konzeptionellen und gestalterischen Richtlinien der Wohnungsbau-gesellschaft folgend, entwarf Gellhorn 1931/32 für den Burscheider Weg insgesamt fünf viergeschossige, Ost-West-orientierte Zeilen in Ziegelbauweise mit insgesamt 160 so genannten „Kleinstwohnungen“ (Grundrissfläche jeweils 36 qm, mit Wohnküche, Kochnische, 1 Zimmer, Bad, Flur und Balkon); bei den in Form von Zweispännern ausgeführten Bauten war es Gellhorns offizielles Forschungsziel, die Beständigkeit unterschiedlicher Ziegelmaterialien in der Außenwandkonstruktion zu erproben
- bereits 1931/32 wurde festgelegt, dass Gellhorn weitere 152 Wohnungen mit einer

Weimarer Republik und wurde entsprechend häufig in der damaligen Literatur gewürdigt. Ein - trotz des Erscheinungszeitpunktes – detaillierter Überblick zu Schriften der 1920er und frühen 1930er Jahre findet sich in: Bauwelt 27 (1936), H. 28, S. 670; siehe außerdem: Bauwelt 23 (1931), H. 26, H. 30, H. 33, H. 35, H. 48; 24 (1932), H. 16, H. 17; 27 (1936), H. 28, H. 32, H. 33, H. 37, H. 38, H. 47, H. 49, H. 51 - Gellhorn: Siedlungsplanung. (1929), S. 412-414

- Gellhorn: Die jüngste Bau- und Wohnkultur. (1932), S. 323 -Gellhorn: Bebauungsplan Haselhorst. In: Der Architekt 7 (1958), H. 12, S. 362

- c) In der Nachkriegsliteratur zur Reichsforschungssiedlung Haselhorst fehlen i.d.R. Hinweise auf Gellhorns Beteiligung, eine Ausnahme bildet: Conrads (1960), S. 608; zur Siedlung allgemein s. u.a. Ungers, Liselotte: Die Suche nach einer neuen Wohnform. Siedlungen der Zwanziger Jahre damals und heute. Stuttgart 1983, S. 57-65.

¹⁰⁶ Gellhorn, A.: Bebauungsplan Haselhorst. In: Der Architekt 7 (1958), H. 12, S. 362

¹⁰⁷ Sofern nicht anders vermerkt, basieren alle nachfolgenden Angaben auf der Sichtung o.g. Bauwelt-Artikel.

Grundfläche von 39-48 qm für den Lüdenscheider Weg bzw. die Daumstraße entwerfen sollte; die Bauten wurde im Jahre 1934, d.h. erst nach Gellhorns Emigration, erstellt; ursprünglich fünfgeschossig geplant, findet man heute eine viergeschossige, angepasste Randbebauung in Ziegelbauweise vor; die Grundrissflächen der Wohnungen betragen entgegen des ursprünglichen Vorhabens 41,6 bis maximal 54,6 qm; ob die Bauten des Lüdenscheider Weges bzw. der Daumstraße auf Gellhorns Entwürfen fußen, ist den derzeit zugänglichen Schriften und Plänen nicht zu entnehmen; ausgesprochen atypisch für Gellhorn sind die Bauornamente oberhalb der Durchgänge sowie die Formulierung der Haupteingänge – insbesondere an der Daumstraße (**Abb. 33.10**)

49. Innengestaltung des Ehrensaales¹⁰⁸, Berlin, Siedlungsausstellung des Preußischen Landwirtschaftsministeriums auf der „Deutschen Bauausstellung“ Berlin 1931 (**Abb. 35, 35.1**)

- ausgeführter Entwurf; nach Ausstellungsende zerstört
- Auftraggeber: Preußisches Landwirtschaftsministerium
- Entstehungszeitpunkt: vollendet im Mai 1931¹⁰⁹
- Aufgabe: Gestaltung des sogenannten „Ehrensaales“ der von Otto Karutz konstruierten „Ehrenhalle“, die sich wiederum in einem von Bruno Ahrends erbauten Ausstellungsgebäude¹¹⁰ (**Abb. 35.2, 35.3**) befand

1 9 3 2

50. Innengestaltung einer Ausstellungshalle¹¹¹, Berlin (**Abb. 37-37.2**)

- ausgeführter Entwurf; nach Ausstellungsende zerstört
- Mitarbeiter: Max Dungert, Ernst Fritsch, Alfred Mahlau
- Auftraggeber: div. Verkehrsverbände
- um 1932¹¹²
- Aufgabe: Errichtung einer „Halle in der Halle (...), zwischen zwei überdeckten Sei-

¹⁰⁸ Originalpläne haben sich nicht erhalten.

b) Ahrends, Bruno: Die Sonderausstellung der ländliche Siedlungsbau... (1931), S. 77-83 - Deutsche Bauausstellung Berlin 1931. AK (1931), S. 213-217 - Deutsche Bauausstellung 1931. (1931), S. 167 - Gellhorn, A.: Das Problem der bild. Kunst im Raum... (1932), S. 73 - Lotz (1931), Nachdruck (1982), S. 101 - Sonderausstellung der ländliche Siedlungsbau. (1931), S. 717 - Posener (1931/32), S. 46/47.

c) BusB. IX, Industriebauten, Bürohäuser. (1971), S. 19, 37.

Zur „Deutschen Bauausstellung 1931“ allgemein vgl. auch Ahrends, Bruno: Die ländliche Siedlung. (1932), S. 24-38 - Cramer / Gutschow (1984), S. 163-167.

¹⁰⁹ Die „Deutsche Bauausstellung 1931“ war vom 16.05. bis 03.08.1931 für Besucher und Besucherinnen geöffnet.

¹¹⁰ Weder zu Karutz noch zu Ahrends ließen sich Daten ermitteln.

¹¹¹ Originalpläne haben sich nicht erhalten, der genaue Ausstellungsrahmen der von diversen Verkehrsverbänden initiierten Ausstellung ist unbekannt.

b) Gellhorn, A.: Räumlich-graphische Kollektivarbeit. (1932), S. 28-35.

¹¹² Datiert nach Erscheinungsjahr von Gellhorn, A.: Räumlich-graphische Kollektivarbeit. (1932)

*tenschiffen mit niederen Durchgangspartien ein offenes Mittelschiff, das von dem Aufbau der Reichsbahn (Architekt: Direktor Röttcher) beherrscht wird. Über den seitlichen Öffnungen läuft eine Wandmalerei, in der die Reichweite des Berliner Ausflugsverkehrs dargestellt wird.*¹¹³

51. „Wachsendes Haus“¹¹⁴, Berlin (2 Entwürfe) (Abb. 36-36.5)

- 2. Entwurf ausgeführt für Berliner Sommerschau 1932 „Sonne, Luft und Haus für Alle“¹¹⁵; nach Ausstellungsende zerstört
- im Rahmen der von Martin Wagner berufenen Arbeitsgruppe zum „wachsenden Haus“¹¹⁶ projektiert

1 9 3 3 - 3 5

52. Div. Wohnhochbauten¹¹⁷ London

- ausgeführt; Erhaltungszustand ungeklärt
- Entstehungszeitpunkt: 1933/35¹¹⁸

1 9 3 6 - 3 9

53. Urbanizacion montañosa¹¹⁹, Bogotá / Kolumbien (Abb. 38)

- Ausführungszustand unbekannt
- Auftraggeber: (vermutlich) kolumbianische Regierung
- Entstehungszeitpunkt: 1936¹²⁰
- Aufgabe: möglicherweise die Konzeption eines Regierungsviertels¹²¹

54. Tropische Schulen¹²², Bogotá / Kolumbien

¹¹³ Gellhorn, A.: Räumlich-graphische Kollektivarbeit (1932), S. 31.

¹¹⁴ Die Originalpläne sind verschollen.

b) E. (1932), S. 274 - Gellhorn, A.: Der Grundriss des „Wachsenden Hauses“ in Wettbewerb und Arbeitsgemeinschaft. (1932), S. 305-308 - ders.: Die jüngste Bau- und Wohnkultur (1932), S. 323 - Gellhorn: o.T. (= zu seinem „wachsenden Hauses“) in: Wagner, Martin: Das wachsende Haus. (1932), S. 61 - Heinicke (1932), S. 393-395 - Klein (1932), S. 283, 300, 312 - Migge (1932), S. 312 - Neufert (1932), S. 378/379 - Nowak-Rischowsky (1932), S. 336 - Posener: L'exposition „Soleil, air, maison pour tous“. (1932/33), S. 25-27 - Wagner (1932), S. 23ff.

c) Berlin. Dokumente europäischen Bauens. (1961), S. 1192 - Junghanns (1994), S. 226, 291, 301, 303.

¹¹⁵ Zu dieser Ausstellung vgl. Hüter (1987), S. 169 - Junghanns (1994), S. 290-306.

¹¹⁶ Zu der vom Berliner Stadtbaurat Martin Wagner initiierten Arbeitsgruppe s. Wagner, Martin: Das wachsende Haus. Berlin / Leipzig 1932.

¹¹⁷ Erhaltungszustand der Originalpläne unbekannt.

c) Conrads (1960), S. 608.

¹¹⁸ Vgl. Brief von A. Gellhorn an die ehem. Sekretärin des RVbK, Berlin – Ilse Legler – vom 02.02.1954 (ehemals Privatbesitz Legler, heute verschollen, jedoch teilw. Auszug in: „Als die SA in den Saal...“ (1983), S. 66): Nach eigenen Angaben erhielt hier Gellhorn zweimal „*interessante(...) und hochentlohnte (...) Arbeit*“; lt. Gellhorn (1971/72), S.1 erfolgten diese Aufträge 1933 u. 1935.

¹¹⁹ Erhaltungszustand der Originalpläne unbekannt. Eine Fotografie des Lageplanes befindet sich im Privatbesitz Peter Gellhorns (s. Bildband der vorliegenden Abhandlung, Abb. 38). Alfred Gellhorn notierte auf dieser Fotografie handschriftlich: „*Siedlung auf hügeligem Gelände*“.

¹²⁰ Datierung nach der handschriftlichen Notiz Alfred Gellhorns auf der Rückseite der Fotografie.

¹²¹ Alfred Gellhorn †. Expressionist der Baukunst. (1972) erwähnt einen Entwurf zu einem kolumbianischen Regierungsviertel, bei dem es sich um o.g. Siedlung handeln könnte.

- Ausführungszustand ungeklärt¹²³
- Auftraggeber: (vermutlich) kolumbianische Regierung
- Entstehungszeitpunkt: 1936-1939¹²⁴

55. Universitätsstadt¹²⁵ Bogotá / Kolumbien

- Ausführungszustand ungeklärt
- Auftraggeber: (vermutlich) kolumbianische Regierung
- Entstehungszeitpunkt: 1936-1939¹²⁶

1 9 4 0 - 5 3

56. Diverse Industriebauten¹²⁷ Buenos Aires / Argentinien

- ausgeführt; Erhaltungszustand ungeklärt
- unterschiedliche Auftraggeber
- Entstehungszeitpunkt: zwischen 1940 und 1953

57. Regionalplan für Bogotá / Kolumbien¹²⁸

- unausgeführter Entwurf
- Auftraggeber: (vermutlich) kolumbianische Regierung
- Entstehungszeitpunkt: 1944

58. Korrekturplan für Buenos Aires / Argentinien¹²⁹

- unausgeführter Entwurf
- Entstehungszeitpunkt: 1944

1 9 5 6

59. Wettbewerbsentwurf zur Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche¹³⁰, Berlin,
Kurfürstendamm

- unausgeführter Entwurf
- Entstehungszeitpunkt: um 1956¹³¹

¹²² Erhaltungszustand der Originalentwürfe ungeklärt.
c) Conrads (1960), S. 608.

¹²³ Altstadt-Grupp (1972) spricht lediglich von „Entwürfen“ für das Regierungsviertel. Bei Conrads (1960), S. 608 indes wird zwar keine Angabe zum Objektstatus vorgenommen, doch werden die tropischen Schulen unter anderen *a u s g e f ü h r t e n* Bauten aufgelistet.

¹²⁴ Gellhorn (1971/72), S. 2.

¹²⁵ Erhaltungszustand der Originalpläne ungeklärt.
a) Alfred Gellhorn. (Masch. Man., nach 1972).

¹²⁶ Gellhorn (1971/72), S. 2.

¹²⁷ Erhaltungszustand der Originalpläne ungeklärt.
c) Conrads (1960), S. 608.

¹²⁸ Erhaltungszustand der Originalpläne ungeklärt.
c) Conrads (1960), S. 608.

¹²⁹ Erhaltungszustand der Originalpläne ungeklärt.
c) Conrads (1960), S. 608.

¹³⁰ Originalentwurf verschollen.
c) Alfred Gellhorn 85 Jahre alt. (1970)

¹³¹ Nach der über einen längeren Zeitraum diskutierten Um- bzw. Neugestaltung der Gedächtnis-Kirche wurde im März 1956 ein auf neun Architekten beschränkter Wettbewerb beschlossen. Da Gellhorn

- zur Vermeidung der Störung des „Ruinenbild(es)... durch Neubauten“¹³²: Prägung einer unterirdischen Anlage

1957

60. Künstlerische Leitung der Ausstellungshalle 9 (Gemeinnützige Wohnungsunternehmen) auf der Interbau Berlin¹³³

- ausgeführt; Halle zerstört
- vollendet im Juli 1957

1958

61. Wohnanlage für die Britische Schutzmacht¹³⁴, Berlin-Charlottenburg, Kiplingweg 4/10, 28/34 (Abb. 39-39.1)

- ausgeführter Entwurf, guter Erhaltungszustand
- Mitarbeiter: Rudolf Ullrich, Leo Lottermoser
- Auftraggeber: Senator für Bau- und Wohnungswesen
- Aufgabe: Entwurf von Typenhäusern für Offiziere und Beamte der britischen Schutzmacht; errichtet wurden insgesamt vier, identisch ausgebildete Doppelhäuser

nicht zu diesen neun Architekten zählte, entstand sein Entwurf vermutlich ohne vorherige Aufforderung noch vor Beschluss dieser Beschränkung. Zu dem ursprünglich auf den 31.08.1956 befristeten, später jedoch verlängerten, beschränkten Wettbewerb vgl. Kuhne, Günther: Die Zukunft der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche. In: Bauwelt 48 (1957), H. 14, S. 313-317 - Moest, Walter: Kurzberichte über die Wettbewerbsentwürfe zur Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin. In: Kunst und Kirche 20 (1957), H. 2, S. 54-64 - Pohl, Günter: Ein weiter Weg von den ersten Bemühungen bis zum Wettbewerb. In: Kunst und Kirche 20 (1957), H. 2, S. 51-54. Als ein anonym abgedrucktes Protestschreiben gegen die seinerzeit vieldiskutierte Wettbewerbsbeschränkung vgl. Bauwelt 47 (1956), H. 48, S. 1142.

¹³² Alfred Gellhorn 85 Jahre. (1970)

¹³³ Erhaltungszustand der Originalpläne unbekannt.

b) Interbau Berlin. AK, S. 390.

Die oben genannte Ausstellungshalle war eine von insgesamt sechs als Provisorien errichteten, in denen „Sonderschauen“ zusätzlich zur Interbau präsentiert wurden. Conrads Kurzbiographie vermittelt den Eindruck, Gellhorn habe diese Halle errichtet; im AK werden die Erbauer der provisorischen Hallen jedoch nicht genannt; Gellhorn wird lediglich als künstlerischer Leiter der insgesamt 21 Ausstellungsobjekte umfassenden Sonderschau erwähnt. Präsentiert wurden Projekte, Bebauungspläne und Modelle unterschiedlichster bundesdeutscher Wohnungsbaugesellschaften. Gellhorn inspirierte diese Ausstellung zu einer Folge von Aufsätzen in der Zeitschrift „Gemeinnütziges Wohnungswesen“ und gab diese später als Kompendium heraus. Vgl. Gellhorn, A.: Städtebau durch gemeinnützige Wohnungsunternehmen und Heimstätten. (1959), S. 43.

¹³⁴ c) Berlin und seine Bauten. IV A. (1970), S. 204-205, 405.

SCHRIFTENVERZEICHNIS ALFRED GELLHORN

Abkürzungen

AK: Ausstellungskatalog

BG: Die Baugilde. Zeitschrift für die deutschen Architekten. Berlin

BusB: Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten.
Berlin, München, Düsseldorf 1970ff.

BW: Die Bauwelt. Zeitschrift für das gesamte Bauwesen. Berlin

DBZ: Deutsche Bauzeitung. Zeitschrift für nationale Baugestaltung. Berlin

NB: Der Neubau. Halbmonatsschrift für Baukunst, Wohnungsbau und Siedlungswesen. Berlin

SB: Soziale Bauwirtschaft. Hg. vom Verband sozialer Baubetriebe. Berlin

StHE: Stein Holz Eisen. Halbmonatsschrift für neue Bauwirtschaft und Baugestaltung.
Frankfurt / Main

WMfBk: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Berlin

ZdB: Zentralblatt der Bauverwaltung. Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden.
Hg. vom Preußischen Finanzministerium. Berlin

1. Einzelveröffentlichungen

- Die Friedhofsanlagen Schlesiens. Diss. Straßburg i. C. 1918
- Sehnen. Gedichte. Berlin 1922
- / Knauthe, Martin: Architektur. Faltblatt, o.O. o.J. (um 1926)
- Zum schöneren Berlin. o.O., o.J. (um 1926/27)
- Desarrollo sistemático de la edificación para lotes de diez varas de frente. Buenos Aires 1943 (Editorial „Arte y técnica“)
- Städtebau durch gemeinnützige Wohnungsunternehmen und Heimstätten. Hamburg 1959

2. Publikationen in Tagespresse / Zeitschriften

1912-1922

- Alte Grabmalkunst in Breslau. In: Schlesien. Illustrierte Monatsschrift zur Pflege heimatlicher Interessen. Kattowitz 6 (1912), S. 525
- Der Sadebecksche Friedhof zu Reichenbach in Schlesien. In: Städtebau 10 (1913), S. 64-65
- Expressionismus der Architektur. Ausstellungsbetrachtungen. In: Freiheit, Berlin 1

(1919), H. IV

- Künftiges Bauwesen. Ein Bauprogramm. In: *Dekorative Kunst* 22 (1920), S.183-188, und S. 198-200
- Stadtbau-Institute. In: *Volkswohnung* 3 (1921), H. 19, S. 268
- Die Völkerschen Kirchengemälde. In: *Hallische Nachrichten* 34 (1922), Nr. 82, 06.04.1922

1923

- Gängige Ware. Eindrücke von den Berliner Herbstausstellungen. In: *Das Wort* 1 (1923), Nr. 53, 01.11.1923
- Jugendmusik. In: *Das Wort* 1 (1923), Nr. 57, 04.12.1923, S. 4
- Kulturpflichten der Industrie. In: *Nachrichtenzeitung des Vereins Deutscher Ingenieure* 3 (1923), S.1ff.
- Städteauflösung. In: *Volkswohnung* 5 (1923), H. 7, S. 98-99
- Zwei Gegensätze. In: *Das Wort* 1 (1923), Nr. 31, 29.07.1923, S. 2

1924

- Arbeiterchöre. Berliner Kunstberichte. In: *Das Wort* 2 (1922), Nr. 122, 21.10.1924, S. 4
- Berliner Architektur. (Wettbewerb zur Bebauung des Berliner Nollendorfplatzes.) In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 5, 10.01.1924, S. 4
- Berliner Musikberichte. Palucca. In: *das Wort* 2 (1924), Nr. 123, 23.10.1924, S. 3
- Busoni-Ehrung. In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 125, 28.10.1924, S. 4
- Denkmalsrummel. In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 126, 31.10.1924, S. 4
- Die „Große Volksoper“ zu Berlin. In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 145, 17.12.1924, S. 3
- Großstadtdämmerung. In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 92, 09.08.1924, S. 1
- Jenaer Kunstbericht. In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 134, 21.11.1924, S. 4
- Das Kunstschulproblem. In: *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* (1924), Nr. 3 S. 4-6
- Wirtschaftsverband bildender Künstler. In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 144, 15.12.1924, S. 4
- Wohnbau tut Not. In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 131, 12.11.1924, S. 2
- Die Wohnform. Eine Buchbesprechung. In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 122, 21.10.1924, S. 2
- Zur Frage des Kommunismus. In: Rosenberg, Arthur (Hg.): *Mahnrufe deutscher Intellektueller. 30 Antworten zur Frage des Kommunismus.* Berlin 1924, S. 16; Nachdruck In: *Das Wort* 2 (1924), Nr. 138, 01.12., S. 1

1925

- Abstraktion. In: Das Wort 3 (1925), Nr. 7, 14./20.02.1924, S. 4
- Bauforschung. In: BG 7 (1925), H. 7, S. 383-384
- Der Bau als „Gesamtkunstwerk“. Eine Erwiderung. In: Kunstchronik und Kunstmarkt. 59 (1925), H. 8, S. 129-31
- Bauwesen. In: Kunstchronik und Kunstmarkt. 59 (1925/26), N.F. 35, Nr. 42/43, S. 666
- Das Denkmal der Kolonialwarenhändler am Walhall. In: Klassenkampf 5 (1925), Nr. 246, 05.11.1925
- Deutsche Abteilung auf der internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung Monza. In: Schlesische Monatshefte 2 (1925), S. 533-534
- Europa 1925. In: Das Wort 2 (1925), Nr. 7, 14./20.02.1925, S. 4
- Das Großstadtproblem. In: Mitteilungen des Deutschen Werkbundes 10 (1925), Nr. 4, S. 7-8
- Kunsterziehung. Das Kunstschulproblem. In: Die Baulaterne 1 (1925), H. 2, S. 4-6
- Kunstkritik und bürgerliche Presse. In: Das Wort 2 (1925), Nr. 4, 24./30.01.1925
- Monza. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 59 (1925/26), H. 29, S. 469-472
- Die Tanzgruppe Trümpy. In: Das Kunstblatt 9 (1925), H. 12, S. 379-380
- Über Privatarchitekten, Stadtbaumeister und Wettbewerb. Eine zeitgenössische Betrachtung. In: BW 16 (1925), H. 22, S. 509-510
- Um Palladio. In: BW 16 (1925), H. 52, Beil. S. 1-8
- 4. Jahresschau deutscher Arbeit Dresden. Wohnung und Siedlung. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 59 (1925/26), N.F. 35, Nr. 12, S. 223
- Von der Form. In: SB 5 (1925), Nr. 14, S. 188-189
- Wider das Pathos. In: Die Baulaterne 1 (1925), H. 1, S. 2
- Wigmann-Krise. In: Das Kunstblatt 9 (1925), H. 3, S. 90
- Zur Münsterplatzbebauung in Ulm. In: NB 7 (1925), H. 6, S. 76-77

1926

- Architektur. In: Das Kunstblatt 10 (1926), H. 2, S. 92-93
- Bau- und Bodenpolitik in den Gemeinden. In: BW 17 (1926), H. 39, S. 946
- Die Baumethoden. In: BG 8 (1926), H. 24, S. 1315-1318
- Beitrag zu: Das flache Dach. Internationale Umfrage über die technische Durchführbarkeit horizontal abgedeckter Dächer und Balkone. Veranstaltet von Walter Gropius. In: BW 17 (1926), H. 8, S. 168 (zugleich Bauwelt-Sonderdruck, Berlin 1926 und auszugsweiser Nachdruck in: Sovremennaja architektura 1 (1926))
- Betrachtungen über den Stand des Kunstgewerbes. In: Die Baulaterne 2 (1926), H. 1, S. 2-3
- Breslau und die Ausstellung „Siedlung und Stadtplanung in Schlesien“. In: NB 8

(1926), H. 21, S. 272-273

- Der Ingenieur auf der Werkbundtagung. In: Nachrichtenzeitung des Vereins Deutscher Ingenieure 6/7 (1926), Nr. 28
- Die internationale Lage der Baukunst. In: NB 8 (1926), H. 4, S. 44-45
- Der Internationale Städtebaukongreß. In: NB 8 (1926), H. 20, S. 239-240
- Mindest-Abmessungen der Wohnräume bei eingebauten Kastenmöbeln. In: BW 17 (1926), H. 19, S. 431
- Neue Sachlichkeit und Architektur. (1926) Nachdruck In: BW 68 (1977), H. 33, S. 1093
- Niederrheinisches Reisemosaik. In: Das Kunstblatt 10 (1926), H. 8, S. 314
- Reklame und Stadtbild. In: Die Form 1 (1926), H. 7, S. 133-135
- Die Typisierung der Wohnung. In: NB 8 (1926), H. 20, S. 58-59
- Von den Schlagworten. In: Das Kunstblatt. 10 (1926), S. 223-25
- Werkbundtagung. In: BW 17 (1926), H. 26, S. 618-619
- Wohngerät und Werkkultur. In: Die Form 1 (1926), H. 12, S. 273-274
- Zum Umbau der Staatsoper. In: Das Kunstblatt 10 (1926), H. 6, S. 234-35

1927

- Baumethoden. In: Baugewerkszeitung 57 (1927), Nr. 4, S. 42-46
- Bundestag des D.B.A. (sic!) in Halle. In: Form 2 (1927), H. 1, S. 27-28
- Formung der Großstadt. In: Die Form 2 (1927), H. 2, S. 54-57
- Das Gesicht Berlins. Salon Neumann-Nierendorf, AK, Berlin o.J. (um 1927)
- Hüttenbau. In: Der Industriebau. 18 (1927), H. 1, S. 1-9
- Rationalisierung und Kunst. (Rede anlässlich des Bundestags des BDA in Hamburg 1927), publiziert in: BG 9 (1927), H. 19, S. 1153-1154, gekürzte Fassung in: Grohmann (1928), S. 26-27 und BW 51 (1960), H. 21, S. 609

1928

- Aufgaben des Architekten innerhalb der Rationalisierung des Bauwesens. In: BG 10 (1928), S. 561-563
- Intensivierung der Baukunst. In: Block, Fritz (Hg.): Probleme des Bauens. Potsdam 1928, S. 17-24
- Tanzschule Trümpy in Berlin. In: Jahrbuch der Baukunst. 1 (1928/29), S. 68
- Zum Thema bildende Kunst im neuen Hause. In: Grohmann (1928), S. 66-67
- Zum Thema der Formung in der Produktion. In: Form 3 (1928), H. 10, S. 309-312

1929

- Bauordnung und Städtebau - Gruppenbau. In: ZdB 49 (1929), H. 42, S. 677-679
- Breslau und die Ausstellung Siedlung und Stadtplanung in Schlesien. In: NB 11

(1929), S. 272

- Das Immaterielle. In: Porza 1 (1929), H. 1, S. 10-11
- Moderne Bauverfahren. In: Hannoversches Tageblatt 79 (1929), 05.05.1929
- Phantastik im Bauen. In: Wissen und Fortschritt. Berlin 3 (1929), S. 10-13
- Reichsforschungstagung. In: NB 11 (1929), H. 9, S. 182-183
- Siedlungsplanung. Zu den Ergebnissen der neueren Anlagen und Wettbewerbe. In: SB 9 (1929), H. 7, S. 103-107
- Siedlungsplanung. II. Mischung der Bauzonen. In: SB 9 (1929), H. 23, S. 412-414
- Wie forschen ? In: StHE 43 (1929), H. 21, S. 325-326
- Wohnhochhäuser-Gartenstädte. Eine lebensnotwendige Utopie. In: Wissen und Fortschritt. Verlag Industriebericht. Berlin 3 (1929), S. 225-231, zugleich: Darmstädter Tagblatt, 191 (1929), Nr. 165, 16.06.1929

1930

- Kampf um den Werkbund. In: Deutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. 69 (1930), 29.10.1930 zugleich: Kunst und Wirtschaft 11 (1930), H. 19, S. 290-292
- / Siedler, E. J.: Klein- oder Kleinstwohnung ? In: BG 12 (1930), H. 22, S. 2035-2039
- Die Neuregelung der Reichsforschungsgesellschaft. In: BG 12 (1930), S. 536
- Völlige Umwelzung des Wohnungsbaus. In: Deutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. 69 (1930), 15.08.1930
- Was ist typisch? In: BG 12 (1930), H. 21, S. 1983
- Zur Aufschließung tiefer Grundstücke. In: BW 21 (1930), H. 36, S. 1158

1931

- Gestaltung von Tankstationen. In: Gescheit, Hermann / Wittmann, Karl Otto (Hg.): Neuzeitlicher Verkehrsbau. Potsdam 1931, S. 129-131
- Programm. (Zur geplanten Sonderabteilung „Kunst im Bauwerk“ auf der Deutschen Bauausstellung 1931). In: Kunst und Wirtschaft 12 (1931), H. 1, S. 3-4

1932/33

- Antwortschreiben zur Umfrage: Für das Bauhaus - gegen die Kulturreaktion. In: „Die Brücke“, Beiblatt des Berliner Tageblatt 61 (1932), 21.08.1932; Nachdruck in: bauhaus. berlin. Weingarten, 1985, S. 77
- Antwortschreiben zur Umfrage: Die Zukunft des Bauhauses! Eine Chance für Berlin! In: Berliner Tageblatt 61 (1932), 23.08.1932; Nachdruck in: bauhaus. berlin. Weingarten 1985, S. 80
- Die Befreiung des Gestaltens. In: Vedag-Buch 5 (1932), hg. von Curt Falian, Berlin 1932, S. 68-77
- Freie Meisterlehre. In: BG 14 (1932), H. 16, S. 762

- Der Grundriß des „Wachsenden Hauses“ in Wettbewerb und Arbeitsgemeinschaft.
In: BG 14 (1932), H. 6, S. 305-308
- Die jüngste Bau- und Wohnkultur. In: Reclams Universum 49 (1932), S. 323-325
- Kleinwohnungsgruppe am Bahnhof Lichtenrade. In: BW 23 (1932), H. 41, S. 1029-1031 (Beil. S.1-3) und in: WMfBk 16 (1932), S. 509-511
- Kostensenkung durch Bauforschungen. In: BG 15 (1933), H. 1, S. 25-26
- Das Problem der bildenden Kunst im Raum als neue Anregung für die Glasindustrie.
In: Glastechnische Berichte 10 (1932), H. 2, S. 71-75 ; gekürzte Fassung u.d.T.:
Bildende Kunst im Bau. In: Kunst und Wirtschaft 13 (1932), H. 12, S. 151-154
- Räumlich-graphische Kollektivarbeit. In: Gebrauchsgraphik 9 (1932), H. 7, S. 28-35
- Ein Wohngarten. Hausgarten Höcker. In: Gartenschönheit.13 (1932), S. 83-84
- o.T. (Beitrag zum „wachsenden Haus“) In: Wagner, Martin: Das wachsende Haus.
Potsdam 1932, S. 61

1952-1962

- Guillard. Argentinien. In: Gebrauchsgraphik 23 (1952), Nr. 7, S. 26-29
- Modeschaufenster in Buenos Aires. In: Gebrauchsgraphik 23 (1952), Nr. 2, S. 18-25
- Die Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst. In: Der Architekt 3 (1954),
H. 12, S. 414-416
- Kritik zur Veröffentlichung über Küche und Bad im sozialen Wohnungsbau. In: Ar-
chitekt 3 (1954), S. 364
- Südamerikas Beitrag zur neuen Architektur. In: BW 45 (1954), H. 33, S. 643-647
- Ein Schalen-Faltdach von Carl Laucher, Buenos Aires. In: Die Bautechnik, Berlin
32 (1955), H. 5, S. 165-166
- Bebauungsplan Haselhorst. In: Der Architekt 7 (1958), H. 12, S. 362
- Städtebau durch gemeinnützige Wohnungsunternehmen und Heimstätten. In: Ge-
meinnütziges Wohnungswesen 11 (1958), Nr. 2, S. 45-49; Nr. 6, S. 176; Nr. 7,
S. 217; Nr. 8, S. 245-247; Nr. 9, S. 275-276 und 12 (1959), Nr. 1, S. 25-27; Nr. 2,
S. 53
- Landwirtschaftliche Siedlungen. In: Gemeinnütziges Wohnungswesen, Hamburg 12
(1959), Nr. 3, S. 87-89
- Das neue Architektenhaus in Barcelona, Picasso und Salvador Dali. In: Der Architekt
11 (1962), S. 328-331

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

In den Anmerkungen vorgenommene Literaturangaben, die lediglich als weiterführende Schriften genannt wurden und keine fundierte Berücksichtigung in der vorliegenden Abhandlung fanden, wurden im Literaturverzeichnis nicht aufgeführt. Häufig zitierte Zeitschriften wurden nach dem im Schriftenverzeichnis Alfred Gellhorns genannten Schema abgekürzt.

Alle im Rahmen der vorliegenden Abhandlung noch als „im Privatbesitz Peter Gellhorn“ ausgewiesenen Dokumente zu Alfred Gellhorn sind inzwischen in den Besitz der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Abtlg. Baukunst, übergegangen.

1. Unveröffentlichte Schriften / Archivalien

Akten der Bauabteilung. Marktplatz 6 (Stadtarchiv Halle / Saale)

Akten der Bauabteilung der Baupolizeiverwaltung zu Halle. Kleine Klausstr. 16, Bd. 2 (Stadtarchiv Halle / Saale)

Akten der Baupolizeiverwaltung. Raffineriestr. 44 (Stadtarchiv Halle / Saale)

Akten der Städtischen Baupolizei. Bezirk Charlottenburg, Lutherstr. 22-24 (Landesarchiv Berlin, B Rep. 211, Nr. 1667, Martin-Luther-Straße 14-18)

Akten der Städtischen Baupolizei. Bezirk Wilmersdorf, Bd.123, Blüthgenstr. 5 (Landesarchiv Berlin, B Rep 209, Nr. 2791, Bauakte Blüthgenstr. 5)

Akten der Städtischen Baupolizei. Bezirk Zehlendorf, Katharinenstr.2-4, Bd.I-II (Bezirksamt Berlin-Zehlendorf, Aktenkammer)

Akten des Bauamtes der Stadt Halle. Kap. IV, Abt. B, Nr. 32, Bd. I, Bl. 243-245 (Stadtarchiv Halle / Saale)

Akten des Magistrats der Stadt Halle. Mansfelder Str., Abt. XI, Nr. 18 (Stadtarchiv Halle / Saale)

Alfred Gellhorn. Masch. Schr., 1 S., o.O., o.J., nach 1972 (Privatbesitz Peter Gellhorn, London)

American Guild for German Culture Freedom Inc., New York: Brief an Alfred Gellhorn.12.09.1938. (Deutsche Bibliothek Frankfurt / M., Deutsches Exil-Archiv; American Guild for German Culture Freedom EB 70/117)

Aussenwerbung für Tankstellen der „OLEX“. Masch. Man., o.O., o.J. (nach 1937), (BP- Archiv Hamburg)

Bauakte Albert-Schweitzer-Str. 54/56 (ehem. Zepellinstr. 21/20, Stadtarchiv Halle)

Bauakte Marktplatz 16, Bd. III (Stadtarchiv Halle / Saale)

Bauakte Olex-Tankstelle Hannover, Raschplatz. (Stadtarchiv Hannover, HR 14,

Nr. 1096)

- Bauakten der Städtischen Baupolizei zu Berlin.** Bezirk Tempelhof. Lichtenrade, Kaiser-Friedrichstraße 2-5, 1930, Bd. II. (Rathaus Berlin-Tempelhof, Aktenkammer)
- Bautechnische Planungsunterlagen.** Vorhaben: Umbau Bürohaus Forsterstraße 29. 4 Bde. 1992 (Privatbesitz Martin Röhle, Halle / Saale)
- Bautenkontrollblätter.** Bd. 1, Bl. 349/350 (Stadtarchiv Halle / Saale)
- Beschwerdevorgänge.** In: Reklameakten, Kap. 12, Nr. 5, Bd. I, Bl. 310-323 (Stadtarchiv Halle / Saale)
- BP-Olex-Kundendienst.** Berlin o.J. (um 1935) (BP-Archiv, Hamburg)
- Exil-PEN:** Brief an Alfred Gellhorn. 17.05.1935 (Deutsche Bibliothek Frankfurt / M., Deutsches Exil-Archiv, Exil-PEN 1935, EB 75/175/107-226)
- Expressionist der Baukunst.** (= 1972 in Tageszeitung veröffentlichter Nachruf; ursprüngliches Publikationsorgan nicht mehr ermittelbar, Privatbesitz Peter Gellhorn, London)
- Gellhorn, Alfred:** Brief an das Kunsthaus Tom Kyle in Kiel / Die expressionistische Arbeitsgemeinschaft Kiel. 17.05.1920 (Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Richard-Blunck-Nachlaß, Cb104: 56.06)
- u.a.: „An die Berliner Werkbundmitglieder.“ Entwurf zum Aufruf, März 1931 (Werkbund-Archiv e.V. Berlin, ADK 3-305/31)
 - Brief an The American Guild for German Culture Freedom Inc., New York. 16.08.1938 (Deutsche Bibliothek Frankfurt / M., Deutsches Exilarchiv, American Guild for German Culture Freedom, EB 70/117)
 - Briefe an Hans Scharoun. 19.03.1954 und 31.10.1955 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Hans-Scharoun-Archiv)
 - Brief an Erwin Piscator. 28.01.1955 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Darstellende Kunst und Film, Erwin-Piscator-Center)
 - Brief an Walter Gropius. 12.09.1955 (Original im Nachlass Walter Gropius, Busch Reisinger-Museum, Harvard University, Cambridge/Mass.; Kopie im Bauhaus-Archiv, Berlin, Sig. 1038/1)
 - Briefe an Julius Posener. 02.03.1962, 29.10.1966, 05.04.1970, 21.09.1970, sowie ein undatierter Brief (ca. November 1971) (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-1864)
 - Briefe an Gustel (d. i. Augusta Maria) Scherchen. 07.06.1967, 15.08.1967, 12.12.1968, 04.06.1969 (?) und 25.12.1969 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Musik, Sammlung Augusta Maria Scherchen, Nr. 745)
 - Rückblick. Handschriftl. Manuskript. Um 1971/72 (Privatbesitz Peter Gellhorn, London)
- Gellhorn, Peter:** Fragebogen zu Alfred Gellhorn vom 17.12.1977 anlässlich der Erstellung des Biographischen Handbuchs der deutschsprachigen Emigration nach 1933.

(Archiv des Instituts für Zeitgeschichte München; MA 1500, Rolle 19)

Klinz, Werner: Zu neuen Ufern... Erinnerungen an den halleschen Architekten Martin Knauthe. Masch. Schr. o.J. (um 1960) (Stadtarchiv Halle, Personalakte 6111: Martin Knauthe.)

Knauthe, Martin: Architekt Martin Knauthe. Projekte und Bauten 1910-1937.

Masch. Schr., 08.03.1937 (Stadtarchiv Halle: Personalakte 6111: Martin Knauthe. Bl. 41-46.)

- Architekt Martin Knauthe. Daten über Ausbildung und Praxis des Architekten.

Masch. Schr., 08.03.1937 (Stadtarchiv Halle: Personalakte 6111: Martin Knauthe. Bl. 39-40)

Neues Bauen in unserer Zeit. Manuskript zur Radiosendung „Kulturelles Wort“, RIAS Berlin, 03.06.1960 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-1864)

Posener, Julius: Brief an Alfred Gellhorn. 19.04.1970 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Abtlg. Baukunst, Posener-Archiv, Pos-01-1864)

Protokoll des künstlerischen Beirates der Baupolizei. Bd. 2, Bl. 73, 80, 114-116 (Stadtarchiv Halle / Saale)

Protokoll zur „Eingabe betr. Errichtung einer Markthalle.“ 07.03.1927. In:

Sitzungsberichte der Stadtverordneten, September 1926 - Juni 1927, Bd.VII (Stadtarchiv Halle / Saale)

Reichsforschungssiedlung Haselhorst. Berlin-Spandau. Denkmalpflegeplan. Band I: Geschichte und Bestand. Erarbeitet vom Büro für Architektur & Stadtgeschichte Berlin im Auftrag der GEWOBAG Berlin. Berlin 1999

Richwien, Gerhard: Objekt Forsterstraße 29. Untersuchungsbericht zur denkmalpflegerischen Zielstellung. Halle, 24.06.1991. In: Bautechnische Planungsunterlagen Vorhaben: Umbau Bürohaus Forsterstraße 29. 4 Bde. 1992, Bd. 4, Maßnahmen im Innenbereich. S. 005/1-10 (Privatbesitz Martin Röhle, Halle / Saale)

Scharfe, Jürgen: Der Architekt Martin Knauthe. Materialien zu Leben und Werk.

Diplom-Arbeit. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1979 (Masch. Schr.)

Sitzungsprotokolle des künstlerischen Beirates der Baupolizeiverwaltung (Reklameakten, Kap. VIII, Nr. 80, Bd. II, Bl. 279-281 u. 285-286, Stadtarchiv Halle / Saale)

2. Veröffentlichte Schriften

2.1 Alfred Gellhorn berücksichtigende Literatur

Adam, Hubertus: Expressionismus und Sachlichkeit. In: NZZ-Folio. Zeitschrift der Neuen Zürcher Zeitung. 6 (1996), H. 7, S. 56/57

- Ahrends, Bruno:** Die Sonderausstellung „Der ländliche Siedlungsbau“ auf der deutschen Bauausstellung Berlin 1931. In: DBZ 65 (1931), Beih. K, Nr. 11, S. 77-83
- Altstadt-Grupp, G.:** Dr. Alfred Gellhorn. In: Wiesbadener Tageblatt 120 (1972), 19.05.1972
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.** Von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hg. von Hans Vollmer. Bd. 20, Leipzig 1927
- „Als die SA in den Saal marschierte...“:** Das Ende des Reichsverbandes Bildender Künstler Deutschlands. AK, bearb. von Nungesser, Michael. Berlin 1983
- Ansichtskarte / Knauthe-Haus:** In der Forsterstraße lassen Gerüste hoffen. In: Mitteldeutsche Zeitung 2 (1991), Nr. 164, 17.07.1991
- Alexander, H.C.:** Ohne Raumkultur keine Geselligkeit. In: Die Pyramide. 14 (1928), H. 11, S. 327-331 (engl. Version u.d.T.: True society needs cultivated rooms. Ebd., S. 332-339)
- Alfred Gellhorn.** In: Baumeister 69 (1972), H. 7, S. 800
- Alfred Gellhorn 85 Jahre.** In: Der Tagesspiegel 26 (1970), 26.05.1970
- Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin** (Hg.): Berlin und seine Bauten. Teil IV A. Die Voraussetzungen, die Entwicklung der Wohngebiete. Berlin, München, Düsseldorf 1970
- Berlin und seine Bauten. Teil IV. Wohnungsbau, Bd. C. Die Wohngebäude. Einfamilienhäuser. Berlin, München, Düsseldorf 1975
 - Berlin und seine Bauten. Teil VIII. Bauten für Handel und Gewerbe. Bd. B. Gastgewerbe. Berlin, München, Düsseldorf 1980
 - Berlin und seine Bauten. Teil IX. Industriebauten, Bürohäuser. Berlin, München, Düsseldorf 1971
- Architektur auf der Berliner Kunstausstellung 1924.** In: BW 15 (1924), H. 23, S. 517-518
- Architekturführer Deutschland. 20. Jahrhundert.** Hg. von Nerdinger, Winfried / Tafel, Cornelius; Basel, Boston, Berlin 1996
- Arthur Segal. 1875-1944.** Hg. von Wulf Herzogenrath / Pavel Liska, AK, Berlin 1987
- Aus der Produktivgenossenschaft.** In: Klassenkampf 1 (1921), Nr. 27, 02.02.1921
- Außerordentliche Tagung des Deutschen Werkbundes.** In: Stuttgarter Neues Tageblatt Nr. 501, 27.10.1930
- Ausstellung der Novembergruppe in den Räumen der Berliner Secession.** Juni 1925. AK, Berlin 1925
- Ausstellung der Union des artistes modernes im Pavillon Marsan, Louvre, Paris.** In: BW 21 (1930), H. 32, S. 1001-1002
- Ausstellung Novembergruppe 1931.** Im Hause des Vereins Berliner Künstler, Berlin 1931

- Ausstellungen Hallescher Künstler.** In: Die Baulaterne 1 (1925), H. 1, S. 31
- Bastanier, Hanns:** Jedem das Seine! S. 64. In: Kunst und Wirtschaft 14 (1933), H. 4, S. 64-66
- Ein Bau, dem die Zustimmung verweigert wird.** In: BW 15 (1924), H. 10, S. 187-188
- Das im Bau befindliche Bootshaus** des „Freien Wassersportvereins Böllberg-Wörmnitz. In: Klassenkampf 6 (1926), Nr. 108, 08.05.1926
- Baudenkmale in Berlin - Bezirk Zehlendorf.** Hg. vom Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz. Berlin 1995
- bauhaus.** berlin. Weingarten 1985
- Begründung des „Berliner Bundes“.** In: Berliner Börsenzeitung 76 (1931), 25.06.1931
- Behne, Adolf:** Berlin: Bauten. In: Sozialistische Monatshefte 27 (1921), 14. Februar, S.165-166
- Große Berliner Kunst-Ausstellung 1924. In: Die Weltbühne 20 (1924), II; Nr. 28, S. 66-68
 - Der moderne Zweckbau. Berlin 1926; Nachdruck: Frankfurt / Main 1964 (= Bauwelt-Fundamente 10)
 - Das Zimmer ohne Sorgen. Wie unsere Kinder wohnen werden. In: Uhu 3 (1926/27), H. 1, S. 31
 - Max Dungert. In: bildende kunst 2 (1948), H. 3, S. 27
- Behrendt, Walter Curt:** Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924. In: Kunst und Künstler. 22 (1924), H. 11, S. 347-352
- Berlin.** Dokumente europäischen Bauens. S. 1185, 1192. In: BW 52 (1961), H. 41/42, S. 1161-1201
- Berlin.** Ort der Freiheit für die Kunst. AK, Recklinghausen, Wien, Berlin 1960
- Berliner Kunstausstellung 1920.** AK, Berlin 1920
- Berliner Sommerschau 1932.** AK, Berlin 1932
- Beyer, Heinz H.:** Der Architekt Martin Knauthe. In: Der neue Weg (Halle) 38 (1983), Nr. 175, 27.02.1983, S.6
- Block, Fritz** (Hg.): Probleme des Bauens. Der Wohnbau. Potsdam 1928
- Deutsche Baukünstler in Paris. In: BW 21 (1930), H. 32, S. 999-1000
- br.:** Der neue Baustil. Ministerialrat Dr. Behrendt spricht im Kunstverein. In: Hallische Nachrichten 39 (1927), Nr. 291, 13.12.1927
- Brattskoven, Otto:** Jüngste Ideengänge in der deutschen Architektur der Gegenwart. In: Deutsche Kunstschau 2 (1925), H. 2, S. 38-39
- Die Brückenbauten der Stadt Halle** in den Jahren 1926-28. Eine Erinnerungsschrift. Hg. vom Magistrat der Stadt Halle, Halle 1929
- Brülls, Holger / Dietzsch, Thomas:** Architekturführer Halle an der Saale. Berlin 2000

- Buddensieg, Tilmann:** Peter Behrens. In: Ribbe, Wolfgang / Schäche, Wolfgang (Hg.): Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Berlin 1987, S. 341-364
- Ein Bureauhausneubau in Halle.** In: Hallische Nachrichten 34 (1922), Nr. 136, 14.06.1922
- Bühring, C. J.:** Wettbewerb Volkshaus Halle. In: Stadtbaukunst alter und neuer Zeit. 2 (1921/22), H. 2, S. 31
- Volkshausideen. In: Stadtbaukunst alter und neuer Zeit. 2 (1921), H. 6, S. 81-86
- Bußmann, Annette:** Expression und Funktionalität – Aspekte zu Leben und Werk des Baukünstlers Alfred Gellhorn (1885-1972). In: Die Juden Halles zwischen Vertreibung und Integration. AK, hg. vom Stadtmuseum Halle. Halle / Saale 1998, S. 72-74
- Cahiers d' Art.** Paris 1926
- Clarenbach, Dietrich:** Grenzfälle zwischen Architektur und Plastik im 20. Jahrhundert. Ing. Diss. München 1969
- Conrads, Ulrich:** Im Medaillon. Bauten und Projekte von Alfred Gellhorn. In: BW 51 (1960), H. 21, S. 608-609
- Cramer, Johannes / Gutschow, Niels:** Bauausstellungen. Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1984
- Danne, Ernst:** Hallische Kunstschau 1925. Ausstellung in der Garnisonkirche. In: Hallische Nachrichten 37 (1925), Nr. 281, 01.12.1925
- Denkmale in Sachsen-Anhalt.** Ihre Erhaltung und Pflege. Erarbeitet im Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Halle. Weimar 1983
- Deutsche Architekten in Paris.** In: BW 21 (1930), H. 25, S. 800
- Deutsche Architekten in Paris.** In: Ostdeutsche Bauzeitung. 28 (1930), S. 236
- Deutsche Architekten in Paris.** In: StHE 44 (1930), H. 13, S. 284
- Deutsche Bauausstellung Berlin 1931.** AK, Berlin 1931
- Deutsche Bauausstellung 1931.** In: Kunst und Wirtschaft 12 (1931), H. 13, S. 167
- Deutsche Werkstofftagung in Berlin.** In: BG 9 (1927), H. 18, S. 1107
- Dolgner, Dieter (Hg.):** Historische Villen der Stadt Halle / Saale. Halle / Saale 1998
- Der Dresdener Aluminiumraum.** In: Die Baulaterne 1 (1925), H. 6/8, S. 48-49
- Dolgner, Angela:** Das Kaufhaus Michel. In: Historische Kaufhäuser der Stadt Halle / Saale. Hg. von Dieter Dolgner. Halle 2000, S. 103-110
- Dresslers Kunsthandbuch.** Bd. 2, Berlin 1930
- 300 Jahre Juden in Halle.** Leben, Leistung, Leiden, Lohn. Hg. von der Jüdischen Gemeinde zu Halle. Halle 1992
- E.:** Bauen und wohnen erleichtern und verbilligen. In: Die Bauzeitung. 42 (1932), H. 29, S. 271-275
- Eigenheim des freien Wassersportverein e.V., Halle.** In: Klassenkampf 7 (1927), Nr. 130, 04.06.1927
- Effenberger, Theo:** Die Wettbewerbsentwürfe für die Erweiterung des Ausstellungs-

- geländes in Scheitnig. In: Schlesische Zeitung 170 (1911), 14.04.1911
- Erich Mendelsohn.** Dynamik und Funktion. Realisierte Visionen eines kosmopolitischen Architekten. AK, Ostfildern-Ruit 1999
- Erste allgemeine deutsche Kunstausstellung.** Moskau / Leningrad 1924
- E. S.:** Alfred Gellhorn. Zum Tode des Architekten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 24 (1972), 02.06.1972
- Europa-Almanach.** Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode. Hg. von Einstein, Carl u. Westheim, Paul. Leipzig 1925; Reprint Leipzig 1993
- Europäische Moderne.** Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890-1933. AK, hg. von der Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1989
- F. H.:** Ein Treppenhaus im modernen Würfelhause. In: Das ideale Heim 2 (1928), H. 7, S. 342- 343, 345
- Freigang, Christian:** Julius Posener in Frankreich. Zwischen der Kritik am deutschen Bauhaus und der Aporie einer modernen Architektur. In: Ewig, Isabell / Gaethgens, Thomas W. / Noell, Matthias (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich. 1919-1940. o.O. 2002 (= Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 4), S. 393-406
- Führer durch die Abteilung der Novembergruppe.** Kunstausstellung Berlin. 1921-24
- Generalversammlung der Produktivgenossenschaft.** In: Klassenkampf 1 (1921), Nr. 228, 29.09.1921
- Geschäftshaus und Fabrikbauten.** Ausstellung des Geraer Kunstvereins. Januar / Februar 1925; Nachdruck in: BW 68 (1977), H. 33, S. 1090/1091
- Gescheit, Hermann / Wittmann, Karl Otto** (Hg.): Neuzeitlicher Verkehrsbau. Potsdam 1931
- Grohmann, Will** (Hg.): Zehn Jahre Novembergruppe. In: Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur. 3 (1928), H. 1-3 (= Sonderheft „Zehn Jahre Novembergruppe“)
- Gropius, Walter:** Internationale Architektur. (= Bauhaus-Bücher, Bd.1) München 1925; Nachdruck: Mainz 1981
- Das flache Dach. S. 162. In: Bauwelt 17 (1926), H. 8, S. 162-168
- Große Berliner Kunstausstellung 1923.** AK, Berlin 1923
- Große Berliner Kunstausstellung 1924.** AK, Berlin 1924
- Große Berliner Kunstausstellung Berlin 1926.** AK, Berlin 1926
- Hage, Johannes:** Die freien Architekten Mitteldeutschlands. Betrachtungen zum außerordentlichen Bundestag in Halle. In: BG 8 (1926), H. 23, S. 1270
- Das Preisausschreiben für die Cröllwitzer Brücke. Die architektonische Ausgestaltung. In: Saale-Zeitung 60 (1926), Nr. 254, 29.10.1926
- Hajos, Elisabeth M. / Zahn, Leopold:** Berliner Architektur der Nachkriegszeit. Berlin 1928; Nachdruck u. d. Titel: Berliner Architektur 1919-1929. 10 Jahre Architektur der Moderne. Mit einem Nachwort von Neumann, Michael. Berlin 1996
- Halle.** Hg. v. Halleschen Wirtschafts- und Verkehrsverband. o.O., o.J. (Halle, um 1925)

- Halle.** Geschichte der Stadt in Wort und Bild. Berlin 1979
- Halle an der Saale.** Deutschlands Städtebau. Berlin Halensee ²1924, ³1929
- Halle-Neustadt.** Plan und Bau der Chemie-Arbeiterstadt. Berlin 1972
- Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler.** Berlin. Bearbeitet von Sibylle Badstuebner-Groeger. München 1994.
- Hannah Höch.** Eine Lebenscollage. 2 Bde. Hg. vom Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie. Hatje 1995
- Hannes Meyer.** 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer. AK, Berlin 1989
- Das Haus zum großen Christoph.** In: Hallische Nachrichten 35 (1923), Nr. 171, 24.07.1923
- Heinicke, Erich:** Das „Wachsende Haus“ und Zum Thema des „Wachsenden Hauses“. In: Deutsche Bauzeitung. 66 (1932), S. 393-398 u. 503-510
- Heinze-Greenberg, Ita:** Erich Mendelsohn. In: Ribbe / Schäche (1987), S. 488-510
- Hennig-Schefold, Monika / Schäfer, Inge:** Frühe Moderne in Berlin. Winterthur 1967 (= Werkbuch 1)
- Herrel, Eckhard:** Vom Jugendstil zur Moderne. Auf Entdeckungsfahrt in Ostdeutschland, Sachsen-Anhalt. 2. Teil. In: DBZ 126 (1992), H. 1, S. 94-98
- Herrmann, Tino:** Martin Knauth. Ein halleischer Architekt der klassischen Moderne. 1889-1942. Hg. von Dieter Dolgner, Halle / Saale 1999
- Heuser, Mechthild:** Organisch-expressiv und nüchtern-sachlich. In: BW 89 (1998), H. 25, S. 1448-1451
- Hilberseimer, Ludwig:** Der Wille zur Architektur. In: Das Kunstblatt 7 (1923), H. 5, S. 133-140
- Architektur-Ausstellung der Novembergruppe. Große Berliner Kunstausstellung. In: Die Form 1 (1925/26), H. 10, S. 225
 - Novembergruppe. In: Sozialistische Monatshefte 32 (1926), Bd. 63, S. 666
 - Internationale neue Baukunst. Stuttgart 1928. Reprint: München 1980
- Höcker, Grete:** Mein Garten und ich. In: Gartenschönheit 13 (1932), S. 84-85
- Hoffmann, Herbert:** Neue Villen. Stuttgart ¹1929, ²1933 (= Haus und Raum, Bd.1)
- Hüter, Karl-Heinz:** Architektur in Berlin. 1900-1933. Dresden 1987
- Ilkosz, Jerzy / Störkuhl, Beate (Hg.):** Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916. AK, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Delmenhorst 2000
- Jerzy: Hans Poelzigs Projekte für die Jahrtausendausstellung in Breslau 1913. In: Ilkosz / Störkuhl (2000), S. 389-448
- Interbau Berlin 1957.** AK, Berlin 1957
- International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945.** Hg. von Herbert A. Strauss / Röder, Werner; München, New York, London, Paris 1983
- Jaeger, Roland:** „Zwischen kunstgewerblicher Haltung und baukünstlerischer Gestal-

tung.“ Thilo Schoder im Urteil der Architekturkritik. In: Rüdiger, Ulrike (Hg.): Thilo Schoder 1888-1979. Architektur und Design. AK, hg. von Ulrike Rüdiger; Kunstsammlung Gera 1997, S.101-107

Jahrhundertfeier der Freiheitskriege. Breslau Mai – Oktober 1913. Berlin 1913

Jahrhundertfeier der Freiheitskriege. Breslau 1913. Mai – Oktober. Amtlicher Führer. Hg. von der Ausstellungsleitung. Breslau / Berlin o.J. (1913)

Die Juden Halles zwischen Vertreibung und Integration. AK, hg. vom Stadtmuseum Halle. Halle / Saale 1998

Jüngste Ideengänge in der deutschen Architektur der Gegenwart. In: Deutsche Kunstschau 2 (1925), H. 2, S. 38-39

Julius Posener. Ein Leben in Briefen. Ausgewählte Korrespondenz 1929-1990. Hg. von Matthias Schirren und Sylvia Claus. Basel, Berlin, Boston. o.J. (1999)

Junghanns, Kurt: Das Haus für alle. Zur Geschichte der Vorfertigung in Deutschland. Berlin 1994

Kamfenke: Benzintankanlagen. In: BG 7 (1925), H. 16, S. 1112-1113

Kief, Heidemarie: Der Einfluß Frank Lloyd Wrights auf die mitteleuropäische Einzelhausarchitektur. Ein Beitrag zum Verhältnis von Architektur und Natur im 20. Jahrhundert. Diss. TH Darmstadt 1978

Kiessling, Martin: Der Wettbewerb „Das wachsende Haus“. In: DBZ 66 (1932), H. 3, S. 55-60

Kirsch, Karin: Die Weißenhofsiedlung. Stuttgart 1987

- (Hg.): Briefe zur Weißenhofsiedlung. Stuttgart 1997

Klein, Alexander: Um die Frage „Das wachsende Haus“. In: BG 14 (1932), H. 6 S. 281-304

Kleine Baugeschichte Zehlendorfs. Architektur und Gartenkunst im grünen Bezirk. Hg. vom Bezirksamt Zehlendorf. Berlin 1972

Kleinmanns, Joachim: Bauen im Umfeld des Autos: Ein Jahrhundert Tankstellen. In: Ländliches und Kleinstädtisches Bauen und Wohnen im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Hausforschung, Bd. 46. Marburg 1999, S. 315-340

Klemmer, Klemens: Jüdische Baumeister in Deutschland. Architektur vor der Shoah. Stuttgart 1998

Kliemann, Helga: Die Novembergruppe. Berlin 1969

Kroh, Fritz: Produktivgenossenschaft Halle. Halle 1922

- Unsere Produktivgenossenschaft. In: Klassenkampf 2 (1922), Nr. 61, 13.03.1922

- Karl Völker und die Produktivgenossenschaft Halle-Merseburg. In: Karl Völker Leben und Werk. Halle 1976, S.31-32

Krug, Hartmut (Hg.): Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945. AK, Berlin 1986

Künstler der ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Moskau, Saratow und Leningrad 1924/25. AK, (Ost-) Berlin 1977

- Kuhn, Alfred:** Was hat uns die Novembergruppe heute noch zu sagen? In: Kunstchronik und Kunstmarkt 34 (1922/23), H. 43/44, S. 737-740
- Kunstaussstellung Berlin.** AK, Berlin 1920
- Der andere K.W.:** Hallische Kunstschau 1922. In: Klassenkampf 2 (1922), Nr. 248, 23.10.1922
- ky (= A. Kinsky):** Die Hallische Kunstschau 1922. In: Saale-Zeitung 57 (1922), Nr. 294, 11.10.1922
- Ein Landhaus in Zehlendorf.** In: NB 11 (1929), S. 8-15
- Landhäuser und Wochendhäuser.** 123 Beispiele von Entwürfen und ausgeführten Häusern. Hg. vom Verlag „Die Baugilde“. Berlin 1932
- Leu, Peter:** Führer durch die Abteilung der Novembergruppe. Kunstaussstellung Berlin 1920. Berlin o.J. (1920)
- Lindner, Werner:** Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung. Berlin 1927
- Lotz, Wilhelm:** Kritik der Bauausstellung. In: Die Form. 6 (1931); Nachdruck in: Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes. (1982), S. 96-103
- Mallet-Stevens, Robert:** Grandes constructions II. Paris o.J. (= L'art international d'aujourd'hui, Vol. 2)
- Mansfeld Schotter.** Mansfeldscher Kupferschieferbergbau. Aktiengesellschaft Eisleben. Eisleben 1934
- Das Mansfeldsche Kupfer- und Messingwerk Hettstedt als Jubilar.** Zur 25. Wiederkehr seiner Betriebseröffnung. 1909, 1934. Festschrift o.O., o.J. (= 1934)
- Masner, Karl:** Breslau zukünftiger Festplatz. In: Schlesien. Illustrierte Zeitschrift für die Pflege heimatlicher Kultur. 4 (1910/11), H. 16, S. 443-446
- Mauersberger, Erhardt:** Das Wort. Halle 1923-1925. Bibliographie einer Zeitung. Halle 1979
- Mein Heim.** Eine Sammlung von 79 Eigenheimen. Hg. vom Verlag „Der Neubau“. Berlin 1930
- Migge, Leberecht:** Glasschutzräume am „Wachsenden Haus“. In: BG 14 (1932), H. 6, S. 311-313
- Mitteldeutschland baut.** In: Hallische Nachrichten 42 (1930), Nr. 132, 07.06.1930, Sonderausgabe „Das schaffende Mitteldeutschland“
- Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950.** Reform und Tradition. AK, hg. von Lampugnani, Vittorio Magnago und Schneider, Romana. Stuttgart 1992
- Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950.** Expressionismus und Neue Sachlichkeit. AK, hg. von Lampugnani, Vittorio Magnago und Schneider, Romana. Stuttgart 1994
- Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000.** Macht und Monument. AK, hg. von Schneider, Romana und Wang, Wilfried. Stuttgart 1998
- Le Mouvement moderniste à l'Etranger.** L'Architecture moderne Allemande. In:

7 Arts. 3 (1924/25), Nr. 24, 16.04.1925

Mrusek, Hans Joachim: Halle / Saale. Leipzig ¹1964, ²1976

Muche, Georg.: Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart. München 1961

Müller-Wulckow, Walter: Architektur der Zwanziger Jahre in Deutschland. Neuausgabe der vier Blauen Bücher (Bauten der Arbeit und des Verkehrs. 3. Aufl. 1929; Wohnbauten und Siedlungen. 3. Aufl. 1929; Bauten der Gemeinschaft. 3. Aufl. 1929; Die deutsche Wohnung. 4. Aufl. 1932) Königstein / Taunus 1975

Münzberg, Josef / Richter, Gerhard / Findeisen, Peter (Hg.): Architekturführer DDR. Bezirk Halle. Berlin 1977

Nerdinger, Winfried: Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918-1923. Berlin 1981

- Der Architekt Walter Gropius. Zeichnungen, Pläne, Fotos, Werkverzeichnis. AK, Berlin 1985
- Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer. Berlin, München 1988
- „Anstößiges Rot“. Hannes Meyer und der linke Baufunktionalismus – ein verdrängtes Kapitel Architekturgeschichte. In: Hannes Meyer. 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer. AK, Berlin 1989, S. 12-29
- „Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher“. Diskussionen um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik. In: Moderne Architektur in Deutschland. 1900 bis 2000. Macht und Monument. AK, Stuttgart 1998, S.87-99

Neufert, Ernst: Wohnbauten der Berliner Sommerschau 1932. I. Das Anbauhaus. In: ZdB 52 (1932), H. 32, S. 373-374, 378-379

Neuß, Erich: „Vom großen Christoph“ und den „drei rauhen Kindern“. In: Hallische Nachrichten 41 (1929), Nr.73, 27.03.1929

- Besitzergeschichte einiger alter Häuser am Markt. In: Heimatkalender für Halle und den Saalekreis. (1930), S. 86ff.
- Die Hallesche Stadtverwaltung 1906-1931. Halle 1931

Nielsen, Christine: Theodor Effenberger 1882-1968. Architekt in Breslau und Berlin. Egelsbach, Frankfurt / Main, München, New York 1999

Nowak-Rischowsky, Edith: Das „Anbauhaus“. Berlin 1932. In: Innendekoration 43 (1932), H. 9, S. 332, 335

Die Novembergruppe. Teil I. Die Maler. AK, Berlin 1977

Oechslin, Werner: Lichtarchitektur. In: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. AK, hg. von Lampugnani, Vittorio Magnago und Schneider, Romana. Stuttgart 1994, S. 117-131

Olf (= Rudolf, Johanna): Ausstellungsgemeinschaft bildender Künstler in Halle. Zu der Ausstellung am Domplatz. In: Klassenkampf 5 (1925), Nr. 268, 01.12.1925

P. : Ein Landhaus in Zehlendorf. In: BG 13 (1931), S. 40

- Papenbrock, Martin / Saure, Gabriele** (Hg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 2. Antifaschistische Künstler/innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Weimar 2000, S. 85/86.
- Pehnt, Wolfgang**: Die Architektur des Expressionismus. München ¹1973; Ostfildern-Ruit ³1998
- Das architektonische Opfer. Ein Motiv der klassischen Moderne. Vortrag auf der Internationalen Bauausstellung Berlin, 09.10.1984. Nachdruck in: ders.: Die Erfindung der Geschichte. München 1989, S.116-127
- Petzold, Erich**: Zum Problem des wachsenden Hauses. In: DBZ 66 (1932), H. 8, S. 141-43
- Pfankuch, Peter** (Hg.): Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte. Berlin 1993 (= Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd.10)
- Philipp, Klaus Jan**: Architektur-Skulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung. Stuttgart, München 2002
- Piechocki, Werner**: Vorträge über den jungen Sowjetstaat. In: Freiheit (1972), Nr. 40, 16.02.1972
- Martin Knauth. Kommunist und Künstler. In: Freiheit (Halle) 28 (1973), Nr. 253, 24.10.1973; Nr. 259, 31.10.1973; Nr. 265, 07.11.1973; Nr. 271, 14.11.1973; Nr. 277, 21.11.1973; Nr. 283, 28.11.1973; Nr. 289, 05.12.1973
- Platz, Gustav Adolf**: Die Baukunst der neuesten Zeit. Berlin ¹1927, ²1930
- Pommer, Richard / Otto, Christian F.**: Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture. Chicago 1991
- Posener, Julius**: L'Exposition „Soleil, aire, maison pour tous.“ In: L'architecture d'aujourd'hui. 3 (1932/33), H. 6, S. 27
- Quelques travaux d'Alfred Gellhorn. In: L'architecture d'aujourd'hui.(1932/33), H. 1, S. 46-49
 - Glückwünsche für Alfred Gellhorn zum Fünfundachtzigsten. In: BW 61 (1970), H. 22, S. 856
 - Alfred Gellhorn (1885-1972). In: BW 63 (1972), H. 23, S. 957
 - Erich Mendelsohn. In: Posener, Julius: Aufsätze und Vorträge 1931-1981. Braunschweig 1981 (Bauwelt-Fundamente Nr. 54/55)
 - Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur. In: Arch+ 1985, Nr. 48
 - Fast so alt wie das Jahrhundert. Basel, Berlin, Boston ²1993
- Programm der Deutschen Bauausstellung Berlin 1931**. AK, Berlin o.J. (= 1931)
- Rave, Rolf / Knöfel, Hans-Joachim**: Bauen seit 1900. Ein Führer durch Berlin. Frankfurt / Main, Berlin 1963
- Bauen seit 1900 in Berlin. Berlin 1968
- De Reclame**. Amsterdam 3 (1924), Nr. 8
- Redslob, Ludwig Erich**: Hallesche Kunstschau 1923. Grundsätzliches. In: Das Wort

- 1 (1923), Nr. 58, 06.12.1923
- Neue Industriebauten. Architekten: Alfred Gellhorn und Martin Knauthe. In: NB 6 (1924), H. 1, S. 7-8 und H. 5, S. 43-46
- Revolution und Realismus.** Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933. AK, (Ost-) Berlin 1979
- Ribbe, Wolfgang / Schäche, Wolfgang** (Hg.): Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Berlin 1987
- Riley, Terence / Bergdoll, Barry** (Hg.): Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938. München, London, New York 2001
- Rosenberg, Arthur** (Hg.): Mahnrufe deutscher Intellektueller. 30 Antworten zur Frage des Kommunismus. Berlin 1924
- Roßberg, Fritz:** Hallische Kunstschau 1923. In: Saale-Zeitung (Halle), 58 (1923), Nr. 255, 30.10.1923
- Rudolf Belling.** Ausstellung: Skulpturen und Architekturen. AK, Berlin 1924
- Rudolf Belling.** Skulpturen. Potsdam 1924
- Rudolf Belling.** Galerie Wolfgang Ketterer München. AK, München 1967
- S.:** Fassadenumbau am Marktplatz in Halle a. S. Architekten: Dr.-Ing. Alfred Gellhorn und Martin Knauthe. In: BW 15 (1924), H. 18, S. 375-376
- Schmidt, Diether:** Manifeste, Manifeste. Dresden 1964
- Schmidt, Paul F.:** Ein modernes Landhaus von Alfred Gellhorn. In: Die Kunst 32 (1929), H. 60, S. 138-141
- Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth:** Rudolf Belling. St. Gallen 1971
- Rudolf Belling 1886-1972. In: J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth. Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte. Hg. von Winfried Nerdinger und Dietrich Schubert; München 1985, S. 340-347
- Schrader, Bärbel / Schebera, Jürgen:** Die „goldenen“ zwanziger Jahre. Kunst und Kultur in der Weimarer Republik. Leipzig 1987
- Schulze, Ingrid:** Karl Völker. Berlin 1974
- Karl Völker und die „Hallische Künstlergruppe“. Zum Verhältnis von Mensch und Arbeit in der frühen proletarisch-revolutionären Kunst Halles. In: Bildende Kunst. 22 (1974), H.12, S. 598-603
 - Karl Völker und die „Hallische Künstlergruppe“. In: Karl Völker. Leben und Werk. Halle 1976, S.9-25
 - Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 22 (1976), H. 5/6, S. 529-539
 - Zur Rolle des Bauernkrieges und der Auseinandersetzung mit den Traditionen frühbürgerlicher Kunst in der proletarisch-revolutionären Malerei und Graphik der zwanziger Jahre. In: Hübner, Hans (Hg.): Bauern und Landarbeiter im Klassenkampf.

- Revolutionäre Traditionen der werktätigen Landbevölkerung im Bezirk Halle. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 25 (1976), S. 113-131
- Traditionen hallescher Plastik. In: Bildende Kunst 25 (1977), H. 9, S. 449-452
 - Zum Schaffen des halleschen Bildhauers Richard Horn. In: Bildende Kunst 25 (1977), H. 12, S. 603-605
 - Zur Auseinandersetzung zwischen „linkem“ Expressionismus und „neusachlichem“ Realismus in der proletarisch-revolutionären „Hallischen Künstlergruppe“. In: Entwicklungsprobleme der proletarisch-revolutionären Kunst von 1917 bis zu den 30er Jahren. Arbeitskonferenz des Bereiches Kunstwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin. 31.10.-02.11.1977, S. 190-202
 - Zu Aktivitäten der „Hallischen Künstlergruppe“ auf dem Gebiet baugebundener Kunst und im Zusammenwirken mit dem Arbeitertheater. In: Kunst im Klassenkampf. Arbeitstagung zur proletarisch-revolutionären Kunst. Berlin 1979, S. 161-175
 - Zur Grünewald-Rezeption in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Wissenschaftliche Zeitschrift Universität Halle, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 29 (1980), H. 4, S. 79-94, 121-128
 - Baugebundene Kunst in Halle während der zwanziger Jahre. In: Bildende Kunst 29 (1981), S. 452-456
 - Becher und die „Hallische Künstlergruppe“. In: Johannes R. Becher. Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle 10 (1981), F. 25, S. 12-15
 - Der Beitrag der proletarisch-revolutionären „Hallischen Künstlergruppe“ zur städtebaulichen Entwicklung Halles während der zwanziger Jahre. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller Universität Jena, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. 30 (1981), S. 307-318
 - Hallesche Architektur- und Kunstentwicklung der zwanziger Jahre in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. In: Dessauer Kalender 25 (1981), S. 55-64
 - Städte-, Landschafts- und Industriebilder in Halle während des 19. und 20. Jahrhunderts in Halle. Zur Problematik des Mensch-Umwelt-Verhältnisses. In: Zu Wirkungsaspekten bei der kulturellen Nutzung historischer Bauten und bei der Kunstrezeption in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft. Wiss. Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle 10 (1981), H. 2, S. 101-121
 - Burg und Bauhaus. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 29 (1983), S. 505-510
 - Zum 85. Geburtstag des Bildhauers Richard Horn. Galeriespiegel der staatlichen Galerie Moritzburg. Halle 8 (1983), H. 1
 - Zur Entwicklung des Expressionismus in Halle von 1915-1925. Ein Beitrag zum Schaffen von Paul Thiersch, Erwin Hahs und Karl Völker. In: Museum und Gegenwart. Bearb. Protokoll eines Kolloquiums am 25. September 1985 in Halle. Halle

- 1986, S. 62-71
- Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“. Martin Knauthe und Karl Völker zum 100.Geburtstag gewidmet. Hg. vom Museum für Geschichte der Stadt Halle. Halle o.J. (1989)
 - „Der Giebichen-Stein des Anstoßes“. Zur Auseinandersetzung mit Ideen Hannes Meyers in Halle. In: Schriften der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. 35 (1989), H. 86, S. 110-125
 - Hallesche Quellen zur Bauhausforschung I. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle. XXXIX (1990), G.H. 1, S. 91-98
 - Hallesche Quellen zur Bauhausforschung II. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle. XXXIX(1990), G.H. 5, S. 87-98
 - Zum architektonischen Schaffen Alfred Gellhorns in Halle. In: 300 Jahre Juden in Halle. Leben, Leistung, Leiden, Lohn. Hg. von der Jüdischen Gemeinde zu Halle. o.O. (Halle) 1992, S. 441-451
- Schwarz, Felix / Gloor, Frank** (Hg.): Die Form. Stimme des Deutschen Werkbundes 1925-1934. Gütersloh 1969 (= Bauwelt-Fundamente, Nr.24)
- Sechs Jahre Produktivgenossenschaft Halle-Merseburg.** Halle 1926
- Soeder, Hans:** Architektur auf der großen Berliner Kunstausstellung 1924. In: NB 6 (1924), H.13, S.153-158
- So lebt man bei uns.** Tatsachen und Informationen über den Bezirk Halle. Halle o.J (1969)
- Sonderausstellung „Der ländliche Siedlungsbau“.** In: ZdB 51 (1931), H. 48, S. 713-724
- Stadt Halle.** Denkmalverzeichnis Sachsen-Anhalt. Bd. 4. Erarb. v. Brülls, Holger / Honekamp, Dorothee; Halle 1996
- Tanzschule Trümpy in Berlin.** In: NB 10 (1928), H. 19, S. 221-223
- Tendenzen der zwanziger Jahre.** AK, Berlin 1977
- Tselos, Dimitri:** Frank Lloyd Wright – Klassiker der modernen Weltarchitektur. In: Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur. 14 (1959), H. 4, S. 355-362
- Frank Lloyd Wright and World Architecture. In: Journal of the Society of Architectural Historians. Philadelphia. 28 (1969), H. 1, S. 58-72
- Verkauf, Willy / Janco, Marcel / Bollinger, Hans:** Dada-Monographie einer Bewegung. Teufen 1957
- Der Verkehrsausschuß zur Markthallenfrage.** In: Saale-Zeitung 62 (1927), Nr. 47, 25.02.1927
- Vierte Jahresschau deutscher Arbeit Dresden 1925.** Wohnung und Siedlung. Amtlicher Führer, Dresden 1925
- Die Wände alter Plätze.** In: Das Wort 1 (1923), Nr. 28, 08.07.1923

- Wagner, Martin:** Das wachsende Haus. Berlin / Leipzig 1932
- Das „wachsende Haus“ der Arbeitsgemeinschaft. In: DBZ 66 (1932), H. 3, S. 41-44, 53-55
- Walter Dexel.** Der Bauhaus-Stil – Ein Mythos. Texte 1921-1965. Hg. und kommentiert von Walter Vitt. Starnberg 1976.
- Wann kommt die Markthalle?** In: Klassenkampf 7 (1927), Nr. 40, 17.02.1927
- Warhaftig, Myra:** Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933. – Das Lexikon. Berlin 2005
- Was muß man von der Produktivgenossenschaft Halle-Merseburg wissen?** In: Klassenkampf 1 (1921), Nr. 11, 14.01.1921
- Das Weimarer Bauhaus auf der Leipziger Messe.** In: Das Wort 2 (1924), Nr. 105, 09.09.1924
- Werkbund und neue Zeit.** In: Rheinisch-Westfälische Zeitung 48 (1930), Nr. 535, 30.10.1930
- Westheim, Paul:** Auftakt des Architekturwollens. In: Das Kunstblatt 4 (1920), S. 364-373, 666
- Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart. Potsdam 1923
 - Ausstellungen. In: Das Kunstblatt 8 (1924), S. 157-158
- Whyte, Iain Boyd:** Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus. 1914-1920. Stuttgart 1981
- Wie steht es um die Errichtung einer Markthalle in Halle?** Ein neues Projekt. In: Hallische Nachrichten 38 (1926), Nr. 135, 12.06.1926
- Wovon Kommunisten einst träumten.** In: Freiheit (Halle) 23 (1968), Nr. 309, 30.12.1968
- Zeitbilder 1923.** In: Auslandsvoß (1923), Nr. 16
- Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes.** Hg. vom Deutschen Werkbund und dem Werkbund-Archiv. Gießen / Lahn 1982 (= Werkbund-Archiv, Nr. 10)
- Zu neuen Ufern!** Die Entwicklung einer proletarischen Schutz- und Trutzburg. In: Klassenkampf 1 (1921), Nr. 256, 01.11.1921

2.2 Allgemeine Literatur

- 800 Jahre Kupferschiefer-Bergbau:** soziale und kulturelle Aspekte der Geschichte des Mansfelder Hüttenwesens. Wissenschaftliches Kolloquium am 29. April 2000 in Hettstedt und am 23. September 2000 in Wettelrode. Landesheimatbund Sachsen-Anhalt e.V.; Redaktion: Cornelia Kessler. Halle 2001
- 800 Jahre Mansfelder Kupferschieferbergbau und Hüttenwesen:** eine Schrift zum Fest. Hg. vom Landkreis Mansfelder Land. Konzeption und Redaktion: Ludwig Rom-

mel. Eisleben 1999

Adam, Hubertus: Verhaltene Modernität. Wilhelm Jost als Stadtbaurat in Halle. In: Bauwelt 89 (1998), H. 25, S. 1440-1443

Adler, Leo: Bürohaus. In: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 1, Berlin 1929, S. 684-689

Adolf Rading. Bauten, Entwürfe und Erläuterungen. AK, Berlin o.J. (1970)

Ästhetische Baupolizei. In: Die Form 1 (1925/26), H. 7, S. 155

Ahrends, Bruno: Die ländliche Siedlung. In: Vedag-Buch 5 (1932), hg. von Curt Falian, Berlin 1932, S. 24-38

Albrecht, Helmuth / Schönberg, Charlotte (Hg.): Technik und Gesellschaft. Düsseldorf 1993 (= Technik und Kultur. Bd. 10)

Allinger, Gustav: Der deutsche Garten. München 1950

Antonio Sant' Elia. Gezeichnete Architektur. AK, hg. von Vittorio Magnago Lampugnani. München 1992

Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918-21. AK, Berlin 1980

Der Architekt, das flache Dach und die Ästhetik der vorgesetzten Behörde. In: StHE 43 (1929), H. 50, S. 774-775

Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten. Teil IV, Band D, Reihenhäuser. Berlin 2002

Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau. Dessau 2000

Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: 1880-1940. Berlin 1977 (= Propyläen-Kunstgeschichte Bd.12)

Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter: Die ganze Welt ist eine Manifestation. Darmstadt 1997

At the End of the Century. Hundert Jahre gebaute Vision. Positionen in der Architektur des 20. Jahrhunderts. AK, Ostfildern Ruit 1999

Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. Berlin ¹1910; Nachdruck: Tübingen, Berlin ²1998)

Ausstellungsbauten in Glas - Licht - Metall. In: StHE 43 (1929), Beilage: Glas als Baustoff. S. 5-8

Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur. AK, hg. von der Kunsthalle Tübingen u.a., Stuttgart 1991

Banham, Reyner: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im ersten Maschinen-Zeitalter. Hamburg 1964

- Das gebaute Atlantis. Amerikanische Industriebauten und die Frühe Moderne in Europa. Basel, Berlin, Boston 1990

Barth, Otto: Die Herstellung des Mansfelder Silbers einst und jetzt. In: Mansfelder Heimatkalender 5 (1926), S. 68-73

Behrendt, Walter Curt: Der Sieg des neuen Baustils. Stuttgart 1927

- Behne, Adolf:** Expressionistische Architektur. In: Der Sturm 5 (1915), H. 19/20, S. 135
- Die Überwindung des tektonischen in der russischen Kunst. In: Sozialistische Monatshefte 24 (1918), S. 833-837
 - Unsere moralische Krisis. In: Sozialistische Monatshefte. 25 (1919), Bd. 52, S. 34
 - Wiederkehr der Kunst. Berlin 1919; Nachdruck: Neudeln 1973
 - Fabrikbau als Reklame. In: Das Plakat 11 (1920), H. 6, S. 274-276
 - Der Staatsanwalt schützt das Bild. In: Die Weltbühne. (1922), H. 47, S. 546
 - Der Wettbewerb der Turmhaus-Gesellschaft. In: WMfBk 7 (1922/23), S. 58-67
 - Neues Wohnen - Neues Bauen. Leipzig 1927
 - Eine Stunde Architektur. Stuttgart 1928
 - Dammerstock. In: Die Form 5 (1930), S. 163-166
- Behr, Adalbert:** Das Denkmal für die Märzgefallenen in Weimar. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 14 (1967), H. 5, S. 459-464
- Behrens, Peter:** Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau. In: Das Plakat 11 (1920), H. 6, S. 269-273
- Belling, Rudolf:** Brief an A. Flechtheim. In: Das Kunstblatt 4 (1920), S. 374-376
- Skulptur und Raum. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 56 (1922), H. 6, S. 105-110
 - Novembergruppe und Kunstpflege zur Zeit der Weimarer Republik. In: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe. Berlin 1955, S. 169-171
- Benevolo, Leonardo:** Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. 3 Bde., München 1988
- Bennet, Thomas P.:** Bauformen in Eisenbeton. Berlin 1927
- Benton, Charlotte:** A Different World. Emigre Architects in Britain 1928-1958. AK, London 1995
- Benton, Timothy J.:** Le Corbusiers Pariser Villen aus den Jahren 1920 bis 1930. Stuttgart 1984
- Berg, Max:** Hochhäuser im Stadtbild. In: WMfBk 5 (1921/22), S. 101-120
- Bergdoll, Barry:** Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe. In: Riley / Bergdoll (2001), S. 67-105
- Berlin 1900-1933.** Architektur und Design. Hg. v. Buddensieg, Tilmann u.a., Berlin 1987
- Berlin – Moskau 1900-1950.** AK, hg. von Irina Antonowa und Jörn Merkert. München, New York 1995
- Berthold, Werner / Eckert, Brita / Wende, Frank:** Deutsche Intellektuelle im Exil: Ihre Akademie und die „American Guild for Cultural Freedom“. AK, München, London, New York, Paris 1993 (= Sonderveröffentlichungen der Deutschen Bibliothek Frankfurt, Nr.18)
- Beuster, Fritz:** Groß-Berlin nach dem Kriege. Berlin 1918

- Bgk** (= Horn, Richard): Bauhausausstellung in Weimar. 15. August - 30. September 1923. In: Das Wort. 1 (1923), Nr. 36, 16.09.1923
- BP GmbH** (Hg.): Die Geschichte einer Ölgesellschaft 1904-1954. Hamburg o.J. (1954)
- Bournot, Otto**: Die kulturpolitische Lage im Mansfelder Gebiet. In: Mansfelder Heimat-Kalender 7 (1928), S. 58-59
- Brönnert, Wolfgang**: Die bürgerliche Villa in Deutschland. 1830-1890. Düsseldorf 1987
- Brüder Luckhardt und Alfons Anker**. Berliner Architekten der Moderne. Schriftenreihe der Akademie der Künste, Berlin 1990
- Brüning, Kurt**: Der Bergbau im Harze und im Mansfeldischen. Braunschweig, Hamburg 1926
- Bruno Taut 1880-1938**. Natur und Fantasie. AK, hg. von Manfred Speidel. Berlin 1995
- Bruns, H.**: Kritisches über Klinkerfassaden bei Wohn- und Siedlungsbauten. In: BW 18 (1927), H. 25, S. 617-618
- Buddensieg, Tilmann** (Hg.): Villa Hügel. Das Wohnhaus Krupp zu Essen. o.O. 1984
- / **Rogge, Henning**: Industriekultur. Peter Behrens und die AEG. 1907-1914. Berlin 1978
- (Hg.): Die nützlichen Künste. AK, Berlin 1981
- Bürkle, J. Christoph**: Wohnhäuser der klassischen Moderne. Stuttgart 1994
- Burg Giebichenstein**. 75 Jahre Burg Giebichenstein. 1915-1990. Beitrag zur Geschichte. AK, Halle 1990
- Burg Giebichenstein**. Die Hallesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart. AK, Halle / Saale 1993
- Busch, Wilhelm**: Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr. Architektur als Ausdrucksmittel. Köln 1993 (= Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland. Hg. von Udo Mainzer, Bd. 32)
- Campbell, Joan**: Der Deutsche Werkbund. 1907-1934. München 1989 (Orig.: The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts. Princeton / New Jersey 1978)
- Chan-Magomedow, Selim O.**: Pioniere der sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre. Wien, Berlin 1983
- Ciré, Annette / Ochs, Haila** (Hg.): Die Zeitschrift als Manifest. Basel, Berlin, Boston 1991
- Ciré, Annette**: Exponat und Monument. In: Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus. AK, Basel, Berlin, Boston 1993, S. 126-128
- Colomina, Beatriz**: Das Wohnhaus als Schaustück. In: At the End of the Century. 100 Jahre gebaute Visionen. Hg. von Russell Ferguson. AK, Ostfildern-Ruit 1999, S. 127-166
- Colquhoun, Alan**: Kritik und Selbstkritik in der deutschen Moderne. In: Moderne Ar-

chitektur in Deutschland 1900-1950. (1994), S. 251-271

Conrads, Ulrich (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Braunschweig / Wiesbaden 1981 (= Bauwelt-Fundamente Nr. 1)

- Neuer Begriff *Neues Bauen*. In: Daidalos (1994), H. 52, S. 86-97

Le Corbusier: Vers une Architecture. Paris 1923 (dt. Ausgabe u. d. T.: Kommende Baukunst. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926; Nachdruck u. d. T.: Ausblick auf eine Architektur. Berlin, Frankfurt / M., Wien 1963 (= Bauwelt-Fundamente, Nr. 2)

Curtis, William R.: Le Corbusier. Ideen und Formen. Stuttgart 1987

Das deutsche Kunstgewerbe im Jahr der großen Pariser Ausstellung. AK, Berlin 1925

Dietzsch, Thomas: Zum Wirken von Wilhelm Jost als Stadtbaurat und Architekt in Halle von 1912 bis 1939. In: Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt. 3 (1995), H. 2, S. 166-178

Dokumente und Materialien zur Geschichte der Arbeiterbewegung im Bezirk Halle. Heft 1: 1917-1923. Halle 1923

Drachenberg, Thomas: Die Baugeschichte der Stadt Luckenwalde von 1918-1933. Worms 1999, S. 81-95 (= Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg. Bd. 2)

Drepper, Uwe: Das Werktor: Zugang zur Welt der Arbeit. In: ders. (Hg.): Das Werktor. Architektur der Grenze. München 1991, S. 44-53

Eckstein, Hans: Die schöne Wohnung. Wohnräume der Gegenwart in 225 Abbildungen. München 1934

Eggers, Barbara: Der Einsteinturm – die Geschichte eines „Monuments der Wissenschaft“. In: Der Einsteinturm in Potsdam. Architektur und Astrophysik. Berlin 1995, S. 76-97

„Eine neue Zeit...!“ Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891. AK, Frankfurt 1991

Eisen- und Eisenbetonbau. Gemeinverständliche Einzel-Darstellungen aus Theorie und Praxis beider Bauwesen. Stuttgart o.J. (1912) (= Deutsche Arbeit Bd. III)

100 Jahre RWE-DEA. 1899-1999. Hg. von der RWE-DEA Aktiengesellschaft für Mineralöl und Chemie, Hamburg. Projektleitung und Redaktion: Bavendamm, Dirk und Brüning, Klaus. Hamburg 1999

Der Einsteinturm in Potsdam. Architektur und Astrophysik. Hg. vom Astrophysikalischen Institut Potsdam. Berlin 1995

Eisenächer, Wolfgang: Der „Schinkelbau“ in Hettstedt. In: Mansfeld-Echo 43 (1992), H. 3, S. 12

- Das Ende der Silbergewinnung im Mansfeldischen. In: Mansfeld-Echo 43 (1992), H. 4, S. 12

El Lissitzky: Rußland: Architektur für eine Weltrevolution. Deutsche Erstausgabe

Wien 1930, Nachdruck: Berlin, Frankfurt, Wien 1965 (= Bauwelt-Fundamente Nr. 14)

Engelmann, Christine / Schädlich, Christian: Die Bauhausbauten in Dessau. Berlin 1991

Erich Mendelsohn. 1887-1953. Ideen Bauten Projekte. Bearb. von Sigrid Achenbach; AK, Berlin 1987

Exil: Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945. AK, hg. von Stephanie Barron, München 1997

Fanelli, Giovanni: Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne. Stuttgart 1985

Finkeldey, Bernd: Im Zeichen des Quadrats. Konstruktivisten in Berlin. In: Berlin – Moskau 1900-1950. (1995), S. 157-161

Fischer, Alfred: Der Werkbund am Scheidewege. In: StHE 44 (1930), H. 12, S. 258-259

Fischer, Hans W.: Der neue Tanz in seiner symptomatischen Bedeutung. In: Die Form 1 (1925/26), H. 13, S. 281-292

Foedrowitz, Michael: Luftschutztürme und ihre Bauarten 1934 bis heute. Wölfersheim-Berstadt 1998

Förster, Fren: Die Geschichte der Deutschen BP 1904-1979. Hamburg 1979

Ford, Edward R.: Das Detail in der Architektur der Moderne. Zur Logik der Konstruktion bei Edwin Lutyens, Frank Lloyd Wright, Otto Wagner, Adolf Loos, Le Corbusier u.a. Basel Berlin Boston 1994.

Frampton, Kenneth: Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte. Stuttgart 1995

Frank, Josef: Vom neuen Stil. Ein Interview. In: Die Baukunst (1927), H. 9, S. 234-250

- Was ist modern? In: Die Form 5 (1930), H. 15, S. 399-406

Frank Lloyd Wright. Schiften und Bauten. München, Wien 1963

Franz, Wilhelm (Hg.): Das Bürohaus. Leipzig 1924-1929, H. 1-3

- Fabrikbauten. Leipzig 1923 (= Handbuch der Architektur, IV. Teil. 2. Halbband, 5. Heft)

Freygang, Erich: Wandlungen im Mansfeldschen Hüttenprozesse. In: Mansfelder Heimatkalender 11 (1932), S. 33-39

de Fries, Heinrich: Ansprache an eine imaginäre Versammlung der jungen Architekten. In: Das Kunstblatt 4 (1920), H. 3, S. 66-69

- Moderne Villen und Landhäuser. Berlin 1924

- Zu einigen Arbeiten des Architekten Frank Lloyd Wright. In: Baugilde 7 (1925), H. 1, S. 15-16

- Junge Baukunst in Deutschland. Berlin 1927

- Fritz, Hans-Joachim:** Menschen in Büroarbeitsräumen. München 1982.
- Das frühe Bauhaus und Johannes Itten.** AK, Stuttgart, o.J. (1994)
- Frühlicht.** Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens. Hg. von Taut, Bruno. Magdeburg / Berlin 1920-22; Reprint: Berlin, Frankfurt, Wien 1963 (= Bauwelt-Fundamente 8)
- Fuhrmeister, Christian:** Beton, Klinker, Granit. Eine Materialikonographie. Berlin 2001
- Garnert, Jan:** Über die Kulturgeschichte der Beleuchtung und des Dunkels. In: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag. 5 (1997), H. 1, S. 62-82
- Gaßner, Hubertus / Gillen, Eckhart:** Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934. Köln 1979
- Gaßner, Hubertus / Kopanski, Karlheinz / Stengel, Karin (Hg.):** Die Konstruktion der Utopie. Marburg 1992
- von Geldern, Adelheid:** Gesellschaft und Lebensgestaltung. Sozialkulturelle Streiflichter. In: Kähler (1996), S. 47-181
- Gemeinnützige Wohnungsbau-Aktien-Gesellschaft Groß-Berlin.** Abwicklung von Arbeiten der Reichsforschungsgesellschaft. In: Bauen, Siedeln, Wohnen. 12 (1932), H. 21, S. 311-312
- Die Gestalt des modernen Wohnhauses.** In: Hallische Nachrichten 42 (1930), Nr. 132, 07.06.1930, Beilage „Mitteldeutschland baut.“, o. S.
- Giedion, Sigfried:** Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton. Leipzig, Berlin 1928
- Raum, Zeit, Architektur. Ravensburg ¹1965; Zürich, München ²1975 (US-amerikanische Originalausgabe: Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition. Cambridge, Mass. 1941)
- Gofman, Ida:** Gesamtkunstwerk: ein Leitgedanke der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Berlin-Moskau 1900-1950. AK, München 1995, S. 31-35
- Grab, Walter / Schoeps, Julius H. (Hg.):** Juden in der Weimarer Republik. Stuttgart, Bonn 1986 (= Studien zur Geistesgeschichte, hg. von Julius H. Schoeps, Bd.6)
- Graefrath, Robert:** Der Einsteinturm in Potsdam. In: Die Denkmalpflege. 57 (1999), H. 2, S. 116-125
- Gröning, Gert / Schneider, Uwe:** Der Plattenweg. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der Hausgartengestaltung des 20. Jahrhunderts. In: Gartenkunst 6 (1994), H. 2, S. 344-355.
- Gröning, Gert:** Der kommende Garten. In: Gartenkunst 7 (1995), H. 2, S. 268-281
- Die große Utopie.** Die russische Avantgarde 1915-1932. AK, Frankfurt / M. 1992
- Großtankstelle** des deutschen Benzolverbandes Bochum in Magdeburg. In: StHE 44 (1930), H. 8, S. 183

- Günter, Roland:** Zu einer Geschichte der technischen Architektur im Rheinland. In: Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Düsseldorf 1970, Beiheft 16, S. 343-372
- Günther, Sonja:** Das deutsche Heim. Luxusinterieurs und Arbeitermöbel von der Gründerzeit bis zum „Dritten Reich“. Gießen 1984
- Gute Möbel.** Stuttgart 1929 (= Haus und Raum. Bd. 3)
- H. M. Pechstein und Rudolf Belling.** AK, Galerie Goyert, Köln 1921
- Hain, Simone:** Linker Funktionalismus – Zu einem vergessenen Kapitel. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 29 (1983), S. 387-390
- Halle als Kultur und Wirtschaftszentrum.** Hg. von den „Hallischen Nachrichten“. Halle / Saale o.J. (1927)
- Hallesche Kunstausstellung.** Mitte November bis Mitte Dezember 1919. AK, Halle 1919
- Der Hang zum Gesamtkunstwerk.** Europäische Utopien seit 1800. AK, Aarau, Frankfurt / Main 1983
- Hartmann, Kristiana:** Die deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform. München 1976
- trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933. Braunschweig 1994 (= Bauwelt-Fundamente Nr. 99)
 - Alltagskultur, Alltagsleben, Wohnkultur. In: Kähler (1996), S. 183-302
- Das Hauptlagerhaus und sein Architekt.** Peter Behrens. Rheinisches Industriemuseum 1998
- Heinz, Ferdinand:** Die Jahresschauen Deutscher Arbeit – eine glanzvolle Epoche Dresdner Ausstellungstätigkeit. In: Dresdner Hefte 18 (2000), H. 63, S. 53-61
- Heinze-Greenberg, Ita:** „Oft fürchte ich den Neid der Götter“. Erfolg, Haus und Heim. In: Erich Mendelsohn. (1999), S. 200-213.
- Hermann Muthesius.** 1861-1927. AK, Berlin 1978
- Hermand, Jost / Trommler, Frank:** Die Kultur der Weimarer Republik. München 1978
- Hermand, Jost:** Juden in der Kultur der Weimarer Republik. In: Grab, Walter / Schoeps, Julius H. (Hg.): Juden in der Weimarer Republik. Stuttgart, Bonn 1986, S. 9-37
- Herrel, Eckhard:** Farbe in der Architektur der Moderne. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 99-115
- Heusinger von Waldegg, Joachim:** Rudolf Belling. In: Barron, Stephanie: Skulptur des Expressionismus. AK, Köln 1984, S. 68-72
- Winfried Nerdinger. Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918-1923. In: Pantheon 42 (1984), H. 1, S. 97-98

- Heyken, R.:** Siedlungsbauten von Architekt Thilo Schoder, Gera. In: Neubau 12 (1930), H. 12, S. 221-238
- Hilberseimer, Ludwig:** Paul Scheerbart und die Architekten. In: Das Kunstblatt 3 (1919), S. 271-274
- Berliner Architektur der 20er Jahre. Mainz, Berlin 1969
- Hillinger, Franz:** Das wachsende Haus. In: Bauen, Siedeln, Wohnen. 12 (1932), H. 15, S. 211-214
- Hilpert, Thilo:** Der Funktionalismus-Streit. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 26 (1979), S. 379
- Hipp, Hermann / Seidl, Ernst** (Hg.): Architektur als politische Kultur. Berlin 1996
- Historischer Atlas Berlin-Zehlendorf.** Hg. v. Bezirksamt Zehlendorf. Berlin 1992
- Hitchcock, Henry-Russell:** Modern Architecture. Romanticism and Reintegration. New York 1929
- Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. (1958), München 1994
- / Johnson, Philip: Der Internationale Stil - 1932. Braunschweig 1985 (= Bauwelt-Fundamente Nr. 70); US-amerikanische Originalausgabe u. d. T.: The International Style. Architecture since 1922. New York 1932)
- Hoffmann, Walter:** Der Mansfelder Kupferschieferbergbau. Meisenheim / Glan 1957
- Hofmann, Wolfgang / Kuhn, Gerd** (Hg.): Wohnungspolitik und Städtebau 1900-1930. Berlin 1993
- Horn, Richard:** Architektur und freie Künste. In: Die Baulaterne 1 (1925), H. 4, S. 27-31
- Huse, Norbert:** „Neues Bauen“. 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik. Berlin 1985
- (Hg.): Mendelsohn. Der Einsteinturm. Die Geschichte einer Instandsetzung. Stuttgart 2000
- Ilkosz, Jerzy / Störkuhl, Beate** (Hg.): Hochhäuser für Breslau. Delmenhorst o.J. (1998)
- Jacobs, Joachim W.:** Bauhaus und Außenraumplanung. In: Gartenkunst 6 (1994), H. 1, S. 157-168
- Jaeger, Roland:** Neue Werkkunst. Architektenmonographien der zwanziger Jahre. Berlin 1998
- Jaeggi, Annemarie:** Waldsiedlung Zehlendorf „Onkel Toms Hütte“. In: Siedlungen der zwanziger Jahre – heute. Vier Berliner Großsiedlungen 1924-1984. AK, hg. von Norbert Huse. Berlin 1987, S. 137-158
- Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus. Hg. vom Bauhausarchiv Berlin, Berlin 1998
- Jahrbuch des Deutschen Werkbundes.** Die Kunst in Industrie und Handel. Jena 2 (1913)

- Janas-Fürnwein, Joanna:** Monumente für die Industrie. Hans Poelzigs Industrie- und Ingenieurbauten der Breslauer Zeit. In: Hans Poelzig (2000), S. 245-280
- Jaspert, F.:** Kritik der Sachlichkeit im Wohnbau. In: StHE 44 (1930), H. 7, S. 149-150
- Johannes, Heinz:** Neues Bauen in Berlin. Berlin 1931
- Jonas, Wolfgang:** Das Leben der Mansfeld-Arbeiter. 1924 bis 1945. (Ost-) Berlin 1957
- Junghanns, Kurt:** Bruno Taut 1880-1938. Architektur und sozialer Gedanke. Leipzig³1998 (Erstauflage: Berlin 1970)
- Kadatz, Hans-Joachim:** Peter Behrens. Architekt - Maler - Grafiker und Formgestalter. Leipzig 1977
- Kähler, Gert:** Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst. Braunschweig, Wiesbaden 1981 (= Bauwelt-Fundamente 59)
- (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 4, 1918-1945: Reform, Reaktion, Zerstörung. Stuttgart 1996
 - Nicht nur Neues Bauen! S. 314, 371. In: ders. (Hg.): Geschichte des Wohnens. (1996), S. 305-452
 - Nie wieder. Mendelsohns Einsteinturm ist rekonstruiert. In: Deutsche Bauzeitung 133 (1999), H. 9, S. 32
- Kaprey, R.:** Bürohaus-Innenwände. In: Franz (1924-29), H. 3, 1929, S. 48-53
- Karl Völker.** Leben und Werk. AK, Halle 1976
- Kastorff-Viehmann, Renate:** Wohnung, Wohnhaus und Siedlung für die Arbeiterbevölkerung im Ruhrgebiet von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 1. Weltkrieges. Diss. Aachen 1980
- Kerkhoff, Ulrich:** Eine Abkehr vom Historismus oder Ein Weg zur Moderne. Theodor Fischer. Stuttgart 1987
- Kioske.** In: Frühlicht, 1 (1921), H.1 (= Reprint: 1963, S. 77)
- Kleihues, Josef Paul / Becker-Schwering, Jan Gerd / Kahlfeldt, Paul (Hg.):** Bauen in Berlin 1900-2000. AK, Berlin 2000
- Kleineschulte, Stefan:** Fritz Schumacher – Das Gebäude der Finanzbehörde am Gänsemarkt. Hamburg 2001
- Klopfer, Paul:** Spitze Dächer. In: StHE 43 (1929), H. 50, S. 773-774
- Klotz, Heinrich:** Das Pathos des Funktionalismus. Berliner Architektur 1920-1930. Berlin 1974
- Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980. Braunschweig / Wiesbaden 1984
- Klotz, Sabine:** Fritz Landauer. Leben und Werk eines jüdischen Architekten. Berlin 2001
- Knauthe, Martin:** Bausünden in Halle. In: Volksblatt Halle 30 (1919), Nr. 48, 26.02.1919
- Ein holländischer Künstler in Halle. In: Klassenkampf 3 (1923), 24.04.1923

- Industriebauten in alten Städten. In: Das Wort 1 (1923), Nr. 21, 20.05.1923
 - Keine Erdrosselung der Stadt Halle. In: Das Wort 1 (1923), Nr. 7, 11.02.1923
 - Die Kunstwerkstätten der Stadt Halle. In: Das Wort. 1 (1923), Nr. 16, 15.04.1923
 - Kunststreit in Halle. In: Das Wort. 2 (1924), H. 87, 29.07.1924
 - Die neue bildende Kunst in Rußland. In: Das Wort 2 (1924), Nr. 144, 15.12.1924
 - Formen oder umformen. In: Die Baulaterne 1 (1925), H. 3, S. 20-21
 - Das Bauhaus in Dessau. In: Klassenkampf 6 (1926), Nr. 287, 06.12.1926
 - Die Bauhausbücher. Hg. von Gropius und Moholy-Nagy. In: Die Baulaterne. Halle 2 (1926), H. 1, S. 5-7
 - Zur Einweihung des Bauhauses in Dessau. In: Klassenkampf. 6 (1926), Nr. 285, 03.12.1926
 - Sollen wir im „Raffke-Stil“ bauen? In: Klassenkampf 7 (1927), Nr. 29, 04.02.1927
 - Verwaltungsgebäude des Verbandes der Krankenkassen in Halle a. S. In: Bauwelt 19 (1928), H. 42, Beil. S. 7-8
 - Der Giebichen - Stein des Anstoßes. In: Mitteldeutsches Echo 5 (1931), 21.02.1931/07.03.1931
 - Moskauer Rückschau. In: Mitteldeutsches Echo. Halle. 5 (1931), Nr. 24-27
 - Vom eigenen Herd zur Großküche. In: Der Weg der Frau 1 (1931), H. 5, S. 4-6
- Koch, Robert / Pook, Eberhard** (Hg.): Karl Schneider. Leben und Werk 1892-1945. AK, Hamburg 1992
- Kolb, Eberhard**: Die Weimarer Republik. 5. Aufl., München 2000
- Kopelcke, Wolfdietrich**: Halle a.d. Saale. Bonn 1985
- Korn, Arthur**: Glas im Bauen und als Gebrauchsgegenstand. Berlin 1929
- Krabbe, Wolfgang R.**: Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform. Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode. Göttingen 1974
- Kracauer, Siegfried**: Die Angestellten. (Erstveröffentlichung 1929), Frankfurt / Main ²1974
- Kreis, Wilhelm**: Ein Notenwechsel. In: StHE 43 (1929), H. 51/52, S. 791-792
- Kristallisationen, Splitterungen**. Bruno Tauts Glashaus. AK, hg. v. Angelika Thiekkötter u.a., Basel, Boston, Berlin 1994
- Künstler der Novembergruppe**. AK, Berlin 1985
- Kuhn, Alfred**: Die Bebauung des Nollendorf-Platzes. In: Das Kunstblatt 8 (1924), S. 28
- Kuhne, Günther**: Die Zukunft der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin. In: Bauwelt 48 (1957), H. 14, S. 313-317
- Kunst, Hans-Joachim**: Architektur und Macht. Überlegungen zur NS-Architektur. In: Philipps-Universität Marburg. Mitteilungen, Kommentare, Berichte 3 (1971), S. 51-

52. (Überarbeitete Fassung in: Stommer, Rainer (Hg.): Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches. Marburg 1982, S. 193-198)
- Die Vollendung der romantischen Gotik im Expressionismus – Die Vollendung des Klassizismus im Funktionalismus. In: Kritische Berichte 7 (1979), H. 1, S. 20-36
- Lärmer, Karl:** Vom Arbeitszwang zur Zwangsarbeit. Die Arbeitsordnungen im Mansfelder Kupferschieferbergbau von 1673 bis 1945. (Ost-) Berlin 1961
- Lampugnani, Vittorio Magnago:** Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1980
- Die Geschichte der Geschichte der „Modernen Bewegung“ in der Architektur 1925-1941: eine kritische Übersicht. In: Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 273-295
- Die Moderne und die Architektur der Großstadt. In: Riley / Bergdoll (2001), S. 35-65
- Lange, Annemarie:** Berlin in der Weimarer Republik. (Ost-) Berlin 1987
- Die Lebensreform.** Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. AK, Darmstadt 2001
- Lehnert, Detlef:** Die Weimarer Republik. Parteienstaat und Massengesellschaft. Stuttgart 1999
- Lindner, Max:** Die Bodenpolitik der Stadt Halle (Saale) von 1870 bis zum Frühjahr 1933. Halle 1937
- Lindner, Werner (Hg.):** Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung. Berlin 1923
- Lipsdorf, Jens:** Hermann Frede. Ein Hallescher Architekt zwischen Tradition und Moderne. 1883-1965. Halle / Saale 1998
- Longerich, Peter:** Die erste Republik. Dokumente zur Geschichte des Weimarer Staates. München 1992
- Lotz, Wilhelm:** Plastik und Architektur. In: Form 1 (1925), H. 1, S. 3
- Ludowici, Joackgrim:** Die finanziellen Vorteile des wachsenden Hauses. In: DBZ 66 (1932), H. 8, S. 584
- Machule, Dittmar / Seiberlich, Lutz:** Die Berliner Villenvororte. In: Berlin und seine Bauten. Teil IV. Wohnungsbau. Bd. A. Die Voraussetzungen. Die Entwicklung der Wohngebiete. Berlin, München, Düsseldorf 1970, S. 93-101
- Mader, Günter:** Gartenkunst des 20. Jahrhunderts. Garten- und Landschaftsarchitektur in Deutschland. Stuttgart 1999
- Maier-Leibnitz, Hermann:** Der Industriebau. Bd. 1. Die bauliche Gestaltung von Gesamtanlagen und Einzelgebäuden. Berlin 1932
- Manheim, Ron:** Expressionismus - Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), H. 1, S. 73-91
- Mansfeld.** Die Geschichte des Berg- und Hüttenwesens. Hg. v. Verein Mansfelder Berg- und Hüttenleute e.V. Lutherstadt Eisleben und Deutschen Bergbaumuseum Bochum. Lutherstadt Eisleben und Bochum 1999

- Masselink, Thomas:** „... daß Benzin dazugehört.“ Tankstellen auf öffentlichen Straßen und Plätzen in Hannover der Zwanziger Jahre. In: Sandern, Adelheid von / Auffahrt, Sid (Hg.): Wochenend und schöner Schein. Freizeit und modernes Leben in den Zwanziger Jahren. Das Beispiel Hannover. Berlin 1991, S. 122-130
- Matteuci, Marco / Frankenberg, Richard** u.a.: Geschichte des Automobils. o.O., 1995
- Medici-Mall, Katharina:** Historismus wie er leibt und lebt. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Muskauer Schriften Bd. 1, Dresden o.J. (1997), S. 213-232
- Mendelsohn, Erich:** Amerika. Bilderbuch eines Architekten. Berlin 1926
- Rußland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt. Berlin 1929
 - Das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten. Berlin 1930
- Mieras, J. P. / Yerbury, F. R.:** Holländische Architekturstudien des 20. Jahrhunderts. Berlin 1926
- Mies van der Rohe, Ludwig:** Bürohaus. In: G. Materialien zur elementaren Gestaltung. 1 (1923), H. 1, S. 3 (auszugsweiser Nachdruck in: Conrads (²1981), S. 70)
- Migge, Leberecht:** Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts. Jena 1913
- Miller-Lane, Barbara:** Architektur und Politik in Deutschland. 1918-1945. Braunschweig 1986 (US-amerikanische Originalausgabe: Architecture and Politics in Germany, 1918-1945. Harvard University Press, Cambridge / Massachusetts 1968)
- Die Moderne und die Politik in Deutschland zwischen 1919 und 1933. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 225-249
- Mittig, Hans-Ernst:** NS-Kunst in milderem Licht? Apologien heute. In: Kritische Berichte. 29 (2001), H. 1, S. 5-22
- Moderne Tankstellen.** In: Hallische Nachrichten (1930), Nr. 132, Sonderausgabe „Das schaffende Mitteldeutschland“, 07.06.1930
- Moest, Walter:** Kurzberichte über die Wettbewerbsentwürfe zur Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin. In: Kunst und Kirche 20 (1957), H. 2, S. 54-64
- Mohr, Christoph:** Siedlungsgrün der 20er Jahre am Beispiel des Frankfurter Massenvohnungsbaus. In: Gartenkunst 4 (1992), H. 1, S. 102-104
- / Müller, Michael: Funktionalität und Moderne. Das Neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933. Köln 1984
- von Moos, Stanislaus:** Le Corbusier. Elemente einer Synthese. Stuttgart 1968
- Standard und Elite. Le Corbusier, die Industrie und der „Esprit Nouveau“. In: Budensieg, Tilmann / Rogge, Henning: Die nützlichen Künste. AK, Berlin 1981, S. 306-323
- Morgenthaler, Hans R.:** „Wie sollten wir der Kunst gegenüber Laien sein?“ Jahre der Prägung und Orientierung. In: Erich Mendelsohn (1998), S. 10-27
- Mrusek, Hans-Joachim:** Von der ottonischen Stiftskirche zum Bauhaus. Halle 1967
- Halle an der Saale. Architektur und bildende Kunst. Halle 1968

- Muche, Georg:** Sturm, Dada, Bauhaus. München 1961
- Müller, Bruno:** Moderne Benzinabgabestellen auf öffentlichen Plätzen. In: Der Gesundheits-Ingenieur 47 (1924), H. 6, S. 43-44
- Benzinversorgung durch Straßenzapfstellen. In: Petroleum 21 (1926), S. 64, zugleich: Baugilde 8 (1926), S. 802
- Müller, Sebastian:** Kunst und Industrie. Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur. München 1974
- Muthesius, Hermann:** Das englische Haus. 3 Bde. Berlin ²1908-1911.
- Das Formproblem im Ingenieurbau. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Die Kunst in Industrie und Handel. Jena 2 (1913), S. 23-32
- Nerdinger, Winfried (Hg.):** Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. München 1993
- / Mai, Ekkehard (Hg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873-1955. München, Berlin 1994
 - / Philipp, K. J. / Schwarz, H.-P. (Hg.): Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. AK, München 1990
 - Politische Architektur. Betrachtungen zu einem problematischen Begriff. In: Flagge, Ingeborg / Stock, Jean Wolfgang (Hg.): Architektur und Demokratie. Stuttgart ²1996, S. 10-31
- Neumann, Dietrich:** Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Diss. TU München 1989
- „Die Wolkenkratzer kommen!“ Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten, Projekte - Bauten. Braunschweig / Wiesbaden 1995
- Neumeyer, Fritz (Hg.):** Ludwig Mies van der Rohe. Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße. Tübingen / Berlin 1993
- Neuß, Erich:** Die hallische Stadtverwaltung 1906-1931. Halle 1931
- Nicolai, Bernd:** Der weiße Kristall. Der berlinische Weg vom Expressionismus zum Neuen Bauen. In: Die Stadt der Architektur. Architektur der Stadt. AK, Berlin 2000, S. 121-131
- Nobis, Norbert / Grohn, Christian (Hg.):** Robert Michel. 1897-1983. AK, Hannover 1988
- Novembergruppe.** AK, Galerie Bodo Niemann, Berlin 1993
- Nowitzki, Dagmar:** Hans und Wassili Luckhardt: Das architektonische Werk. Diss., München 1992
- Oechslin, Werner:** Das „Neue“ und die moderne Architektur. In: Daidalos (1994), H. 52, S. 114-125.
- Kulturgeschichte der Modernen Architektur. In: ders.: Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte. Köln 1999, S. 11-43
- Olbrich, Harald (Hg.):** Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945. Leipzig 1990

- Ottomeyer, Hans:** Dynamischer Jugendstil. In: Wege in die Moderne. Jugendstil in München. 1896 bis 1914. AK, hg. von Hans Ottomeyer, Kassel 1996, S. 180-231
- Oud, Jacobus Johannes Pieter:** Erziehung zur Architektur. In: SB 5 (1925), H. 4, S. 25-28
- The influence of Frank Lloyd Wright on the architecture of Europe. In: Wendlingen VII (1925), S. 85-89
- Osborn, Max:** Baukünstler und Bauten. Von Hitzig bis Mendelsohn. In: Central-Verein-Zeitung 10 (1931), Nr. 27, 03.07.1931, S. 337-339
- P.:** Die Umgestaltung der RFG. In: BW 21 (1930), H. 11, S. 345-355
- Pehnt, Wolfgang:** Architekturzeichnungen des Expressionismus. Stuttgart 1985
- Automobilmachung. Das Kraftfahrzeug und die Architekten – Zur Geschichte einer Faszination. In: Zeller, Reimar (Hg.): Das Automobil in der Kunst. 1886-1986. AK, München 1986, S. 298-310
 - Die Dienstbarkeit der Künste. In: ders.: Die Erfindung der Geschichte. (1989), S. 137-142
 - Die Erfindung der Geschichte. München 1989
 - Turm und Höhle. In: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. AK, 1994, S. 51-67
- Petzold, Erich:** Zum Problem des wachsenden Hauses. In: DBZ 66 (1932), H. 8, S. 141-143
- Peukert, Detlev J. K.:** Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt / M. 1987
- Pevsner, Nikolaus:** Funktion und Form. Hamburg 1998 (US-amerikanische Originalausgabe: A History of Building Types. Princeton 1976)
- Pfeifer, Hans-Georg** (Hg.): Peter Behrens. „Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“ Düsseldorf 1990
- Piechocki, Werner:** Halle und seine Geschichte. ²1993
- Piper, Ernst / Schoeps, Julius** (Hg.): Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert. Basel, Boston, Berlin 1998
- Platz, Gustav Adolf:** Wohnräume der Gegenwart. Propyläen-Ergänzungsband, Berlin 1933
- Pohl, Günter:** Ein weiter Weg von den ersten Bemühungen bis zum Wettbewerb. In: Kunst und Kirche 20 (1957), H. 2, S. 51-54
- Polster, Bernd:** Tankstellen. Die Benzingeschichte. Berlin 1982
- Super oder Normal. Tankstellen – Geschichte eines modernen Mythos. Köln 1996
- Ponten, Josef:** Architektur die nicht gebaut wurde. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1925; Nachdruck: Stuttgart 1987
- Posener, Julius:** Hermann Muthesius. In: Hermann Muthesius. 1861-1927. AK, Berlin 1978, S. 7-16

- Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk. Braunschweig / Wiesbaden 1994
- Praetorius**: Die Werkstofftagung und ihre Bedeutung für den Hochbau. In: BW 18 (1927), H. 25, S. 617-618
- Prange, Regine**: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne. Hildesheim 1991
- Das kristallene Sinnbild. In: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. (1994), S. 69-97
- Protokollband** zum Kolloquium anlässlich der ersten urkundlichen Erwähnung Eislebens am 23. November 994. Halle 1995 (= Veröffentlichungen der Lutherstätten Eisleben; Bd. 1)
- Radandt, Hans**: Kriegsverbrecherkonzern Mansfeld. Die Rolle des Mansfeld-Konzerns bei der Vorbereitung und während des zweiten Weltkrieges. (Ost-) Berlin 1957
- Reichlin, Bruno**: Für und Wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret – Le Corbusier. In: Daidalos 13 (1984), S. 65-78
- Reichsbauforschung**. In: StHE 43 (1929), H. 11, S. 168-169
- Die Reichsgrundsätze** für den Kleinwohnungsbau vom 10. Januar 1931. In: StHE 45 (1931), H. 3, S. 41-42
- Reitsam, Charlotte**: Gustav Allinger. In: Garten + Landschaft 51 (1998). H. 2, S. 36-39
- Renfert**: Das städtebauliche Problem öffentlicher Tankanlagen. In: Verkehrstechnische Woche 22 (1928), H. 43, S. 593-594
- Riehl, Martin**: Vers une architecture. Das moderne Bauprogramm des Le Corbusier. München 1992
- Riezler, Walter**: Deutschland und die internationale Gewerbeausstellung in Monza. In: Die Form 1 (1925/26), H. 1, S. 11-13
- Robert Michel** 1897-1983. AK, Hannover 1988
- Röhrbein, Richard** (Hg.): Italienische Turmvillen in Potsdam. Potsdam 21996
- Rosenthal, Stephanie**: Großstadtnächte grell geschminkt. In: Die Nacht. AK, München 1998, S. 135-152
- Roters, Eberhard**: Berlin 1910-1933. Berlin 1983
- Rudolf Belling**. AK, Akademie der Künste, Berlin 1962
- Rüdiger, Ulrike** (Hg.): Thilo Schoder. Architektur und Design. 1888-1979. AK, o.O., o.J. (Gera 1997)
- Sachs, Wolfgang**: Die Liebe zum Automobil. Reinbek 1984
- Sauerlandt, Max**: Halle a.S. Leipzig 1928
- Scarpa, Ludovica**: Martin Wagner und Berlin. Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik. Braunschweig / Wiesbaden 1986
- Schäche, Wolfgang**: Nationalsozialistische Architektur und Antikenrezeption. In: Berlin und die Antike. Hg. von Willmuth Arenhövel und Christa Schreiber; Berlin 1979,

S. 557-570

Schädlich, Christian: Das deutsche Echo auf die russisch-sowjetische Avantgarde der Kunst und Architektur. In: Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur. AK, Stuttgart 1991, S. 128-143

Schätzke, Andreas: Die Remigration deutscher Architekten nach 1945. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. 20 (2000), H. 1, S. 5-27

Scheffler, Karl: Der Geist des Gotischen. Leipzig ²1922

Scheer, Thorsten / Kleihues, Josef Paul / Kahlfeldt, Paul (Hg.): Stadt der Architektur. Architektur der Stadt. Berlin 1900-2000. AK, Berlin 2000

Schirren, Matthias: Hugo Häring. Architekt des Neuen Bauens. 1882-1958. AK, Ostfildern-Ruit 2001

Schivelbusch, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. München, Wien 1983

- Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert. Berlin 1992

- Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Neuausgabe Frankfurt / Main 2000 (Erstausgabe: München, Wien, Frankfurt / Main 1977)

- Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865. Frankreich 1871. Deutschland 1918. Berlin 2001

Schleper, Thomas: Kunstwissenschaft und Fabrikbau. Über den Beitrag der „Visuellen Sozialgeschichte“ zur Industriekulturforschung. Diss., Universität Osnabrück, Osnabrück 1987

Schneegans, Alphons: Die Grundlagen des modernen Großhandelshauses. In: DBZ 54 (1920), H. 8, S. 53-54 und H. 10, S. 69-71

Schneider, Katja: Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter der Leitung Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915-1933. Weinheim 1992 (Diss. Bonn 1988)

Schneider, Oskar: Zeitgemäße Bürobeleuchtung. In: Franz (1924- 29), H. 2, S. 27-31

Schöne Räume. Hg. von der Zeitschrift „Moderne Bauformen“, Stuttgart 1929 (= Haus und Raum , Bd. 2)

Schoeps, Julius H. / Schlör, Joachim (Hg.): Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Frankfurt o.J. (1995)

Der Schrei nach dem Turmhaus. AK, Bauhaus-Archiv, Berlin 1988

Schubert, Dietrich: Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neueren Denkmals. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 21, 1976, S. 199-230

Schubert, Dirk: Großstadtfeindschaft und Stadtplanung. Neue Anmerkungen zu einer alten Diskussion. In: Die alte Stadt 13 (1986), S. 22-41

Schulz, Günter: Die Angestellten seit dem 19. Jahrhundert. München 2000

- Schumacher, Angela:** „Vor uns die endlosen Straßen, vor uns die lockende, erregende Ferne...“. Vom Tanken und Rasten auf Entdeckerfahrt durch deutsche Lande. In: Stommer (1982), S. 77-90
- Schwitters, Kurt:** Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen. In: Frühlicht 2 (1921), H. 3, S. 87
- Seeger, Hermann:** Die Entwicklung des Bürogebäudes in Deutschland. In: Franz, W. (1924-29), H. 1, 1924, S. 1-44
- Bürohäuser der privaten Wirtschaft. Leipzig ³1933
- Sembach, Klaus-Jürgen:** Henry van de Velde. Stuttgart 1989
- / Schulte, Birgit (Hg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. AK, Köln 1992
- Sigrist, Albert** (d.i. Schwab, Alexander): Das Buch vom Bauen. Berlin 1930
- Sörgel, Herman:** Wohnhäuser. Leipzig ²1927 (= Handbuch der Architektur. Vierter Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. 2. Halbband: Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und des Verkehrs, 1. Heft)
- Sofsky, Wolfgang:** Schreckbild Stadt. Stationen der modernen Stadtkritik. In: Die alte Stadt 13 (1986), S. 1-21.
- Spreckelsen, Tilman:** Ein Ausflugsziel für Poeten. In: Die Zeit 51 (1996), Nr. 46, 08.11.1996, S. 62
- Stationen der Moderne.** Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts. Berlin 1988
- Stephan, Regina** (Hg.): Erich Mendelsohn. Architekt 1887-1953. Gebaute Welten. Ostfildern-Ruit 1998
- „Derselbe Weg, dasselbe Ziel“. Privathäuser in Berlin und die Auseinandersetzung mit dem Werk von Frank Lloyd Wright. In: Erich Mendelsohn. Dynamik und Funktion. AK, Ostfildern-Ruit 1999, S. 188-199
- Stommer, Rainer** (Hg.): Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reichs. Marburg 1982
- / Mayer-Gürr, Dieter: Hochhaus. Der Beginn in Deutschland. Marburg 1990
- Sturm, Hermann:** Fabrikarchitektur. München 1977
- Svestka, Jiri / Vlcek, Tomáš** (Hg.): 1909-1925. Kubismus in Prag. AK, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Stuttgart 1991
- Szymanski, Beate:** Der Architekt Adolf Rading (1888-1957). Arbeiten in Deutschland bis 1933. München 1992 (Diss. München 1991)
- Tankanlagen.** In: BW 21 (1930), H. 12, S. 391
- Die Tankstelle im Wandel der Zeit.** In: Shell-Spiegel. Hamburg 1962, o.S.
- Tankstellen.** Typisierte Kleinbauten im Stadtbild. In: Deutsche Bauhütte 36 (1932), S. 177
- Tankstellen wie sie sein sollen.** In: Das Auto 17 (1929), H. 6, S. 177-180

- Tausch, Harald** (Hg.): Historismus und Moderne. Würzburg 1996
- Taut, Bruno**: Büro- und Geschäftshaus auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz in Magdeburg.
In: Frühlicht 2 (1921), H.1, S. 80-82
- Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. Leipzig 1924
 - Ein Wohnhaus. Stuttgart 1927
 - Architekturkrise? In: Bauwelt 9 (1928), S. 662
 - Die Grundrißfrage. In: Wohnungswirtschaft 21/22 (1928), S. 314
 - Die neue Baukunst. In Europa und Amerika. Stuttgart (1929), 21979
 - Die Richtlinien für die Arbeiten der Architekten an Wohnungsbauten der Stadt Berlin. In: StHE 43 (1929), H. 23, S. 369-370
- Taut, Max**: Das Bürohaus des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes Berlin.
In: Frühlicht 3 (1922), H. 2, S. 194-197
- Tegethoff, Wolf**: Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte. Essen 1981
- „Orianda – Berlin“. Das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 35 (1981), H. 1-4, S. 174-184
 - Vom „modernen“ Klassizismus zur klassischen Moderne. In: Canto d'Amore, Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935. AK, Kunstmuseum Basel, Basel 1996, S. 442-451
 - Im Brennpunkt der Moderne: Mies van der Rohe und das Haus Tugendhat in Brunn. München 1998
- Der Traum von einer neuen Welt**. Berlin 1910-1933. AK, Internationale Tage Ingelheim, Mainz 1989
- Ullrich, Volker**: Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt / Main 21999
- Ulpts, Jürgen**: Bemerkungen zu Le Corbusiers Villengärten. In: Gartenkunst 4 (1992), H. 1, S. 115-122
- Valena, Tomáš**: Der Architekturgarten der zwanziger Jahre: Plečniks Gärten am Hradschin. S. 49. In: Gartenkunst 3 (1991), H. 1, S.49-66
- von Vegesack, Alexander** (Hg.): Tschechischer Kubismus. Architektur und Design. 1910-1925. AK, Vitra Design Museum Weil / Rhein 1991
- Venturi, Robert / Scott Brown, Denise / Izenour, Steven**: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt. Braunschweig, Wiesbaden 1979 (= Bauwelt-Fundamente Nr. 53)
- Versuchssiedlung** der Reichsforschungsgesellschaft in Haselhorst bei Berlin-Spandau.
In: SB 9 (1929), H. 7, S. 115-116, H. 20, S. 344-345
- Vetter, Andreas K.**: Die Befreiung des Wohnens. Ein Architekturphänomen der 20er und 30er Jahre. Tübingen, Berlin 2000
- Villen und Landhäuser in Berlin**. Mit Beiträgen von Julius Posener. Berlin 1989
- Vischer, Julius / Hilberseimer, Ludwig**: Beton als Gestalter. Stuttgart 1928

- Voelckers:** Arbeiten der Reichsbauforschung. In: StHE 43 (1929), H. 19, S. 297-298
- Gedanken zum Thema „Elemente des neuen Bauens“. In: StHE 43 (1929), H. 15, S. 229-231
 - Was ist mit Haselhorst? In: StHE 43 (1929), H. 36, S. 558
 - Kritik der Dammerstocksiedlung. In: StHE 43 (1929), H. 49, S. 757-761
 - Wandlung des Bebauungsplans. In: StHE 43 (1929), H. 22, S. 343-353 und H. 25, S. 393
- Vogt, Adolf Max:** Russische und französische Revolutionsarchitektur. 1917, 1789. Braunschweig, Wiesbaden ²1990
- Volkov, Shulamit:** Das jüdische Projekt der Moderne. Zehn Essays. München 2001
- Volksblatt.** Halle 30 (1919), Nr. 97, 26.04.1919; Nr.159, 10.07.1919
- Wagner, Martin:** Zur kommenden Umbildung Berlins. In: BW 21 (1930), H. 29, S. 707-709
- Das wachsende Haus. In: Vedag-Buch 5 (1932), hg. von Curt Falian, Berlin 1932, S. 46-49
- Walter Würzbach.** In: WMfBk 6 (1922), S. 234-240
- Warhaftig, Myra:** Sie legten den Grundstein. Leben und Werk deutschsprachiger jüdischer Architekten in Palästina 1918-1948. Tübingen, Berlin 1996
- Wasmuths Lexikon der Baukunst.** Bd. 1-4. Berlin 1929-1932
- Weihsmann, Helmut:** Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs. Wien 1998
- Wellhausen, Georg:** Tankstellen. Berlin 1940
- Welsch, Wolfgang:** Wie modern war die moderne Architektur? In: Stadtbauwelt 113/ Bauwelt (1992), H. 12, S. 650ff.
- Wem gehört die Welt?** AK, hg. von der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1977
- Wendt:** Neuere Tankanlagen. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 44 (1924), S. 925
- Benzin-Tankanlagen auf der Deutschen Automobilausstellung. In: Feuer und Wasser 32 (1925), H. 3, S.71-74
- Werner, Hermann** (Hg.): Moderner Berliner Zweckbau. Verwaltungsgebäude. Berlin 1932 (Nachdruck: Berlin 1999)
- Westheim, Paul:** November-Gruppe. In: Das Kunstblatt 4 (1920), S. 223
- Whyte, Iain Boyd / Schneider, Romana** (Hg.): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin 1986
- Wiener, Alfred:** Das Warenhaus. Kauf-, Geschäfts-, Bürohaus. Berlin 1912
- Wiesenmayer, Ingrid:** Erich Buchholz 1891-1972. Architekturentwürfe, Innenraumgestaltung und Typographie eines Universalkünstlers der frühen zwanziger Jahre. AK, Tübingen, Berlin 1996
- Wilhelm, Karin:** Walter Gropius. Industriearchitekt. Braunschweig / Wiesbaden

1983

Willrich, Wolfgang: Die Säuberung des Kunsttempels. München, Berlin 1937

Windisch-Hojnacki, Claudia: Die Reichsautobahn. Konzeption und Bau der RAB, ihre ästhetischen Aspekte, sowie ihre Illustration in Malerei, Literatur, Fotografie und Plastik. Diss., Bonn 1988

Wirth, Hermann: Technik. Zeugnisse der Produktions- und Verkehrsgeschichte. Berlin, Leipzig 1990

de Witt, Wim: Expressionismus in Holland. Die Architektur der Amsterdamer Schule. Stuttgart 1986

Wohnung und Werkraum. Werkbund-Ausstellung in Breslau 1929, 15. Juni bis 15. September. Amtlicher Katalog. Breslau 1929

Zangheri, Luigi: Ville della Provincia di Firenze. La Città. Mailand 1989

Zeller, Reimar (Hg.): Das Automobil in der Kunst. 1886-1986. AK, München 1986

Zimmermann, Moshe: Die deutschen Juden 1914-1945. München 1997

Zöller-Stock, Bettina: Bruno Taut. Die Innenraumentwürfe des Berliner Architekten. Stuttgart 1993

Zukowsky, John (Hg.): Architektur in Deutschland 1919-1939. Die Vielfalt der Moderne. München, New York 1994

Zur Geschichte des Mansfelder Kupferschieferbergbaus. Bearb. von Günter Janowski; Clausthal-Zellerfeld 1995