

Die gebändigte Vertikale.
Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Neuere deutsche Literatur
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

Vorgelegt von

Sigrid Meyer zu Knolle
aus Bünde

Marburg 1998

Vom Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am 5. Mai 1999.

Abschluss des Prüfungsverfahrens : 14. Dezember 1999

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans-Joachim Kunst

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Schütte

Die gebändigte Vertikale.

Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt

Text und Anhang

Sigrid Meyer zu Knolle

Die gebändigte Vertikale.

Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	6
Teil A: Die Entstehung des Hochhausproblems und seine Bewältigung durch die Architektur nach 1900	8
1. Die Stadt, die City, das Bürohaus, der Großbetriebsmensch	8
Teil B: Negation, Position, Pathos. Unternehmensarchitektur und Neue Sachlichkeit	31
2. "... heute gotisch, morgen altchristlich, übermorgen romanisch." Die Kritik der wilhelminischen Architektur	31
3. Grundbausteine der Hochhausarchitektur im Paradigma der Neuen Sachlichkeit	45
4. Die Werbung der Architektur für die Idee der Gleichheit in einer konfligierenden Welt	70
Teil C: Bändigung, Bau und Entfesselung	91
5. "... kuragiert modern gedacht". Die Bändigung der Vertikalen	91
6. Frankfurter Hochhausbauten der 20er Jahre	112
7. "Wir können genau das Gleiche." oder: Die Verstaatlichung der Monumentalität im Nationalsozialismus	137
Teil D: Hochhausbauten der 50er Jahre I. Die Konvention der kompakten Werksteinfassaden. Ein Nachtrag zur Architektur der Neuen Sachlichkeit	167
8. Frankfurt nach 1945 oder: Die Wirklichkeit der Utopie	167
9. Die Bändigung der Höhe: Das Hochhausdreieck am Baseler Platz	191

10. Der heimliche Vergleich oder: Die städtebauliche Definition des Hochhauses	214
11. Gemeinsamkeiten von Hochhaus und Geschäftshaus nach 1945. Vom Neptun-Hochhaus zum Junior-Haus. Nur ein paar Schritte.	217
12. Am Eingang zum gründerzeitlichen Bahnhofsviertel: Das "hohe Haus" der Dresdner Bank	234
13. Harmonie in Korallenfels. Das Hochhaus der Deutschen Genossenschafts-Kasse	240
14. In Konfrontation zum gründerzeitlichen Palais: Das Hochhaus der Sparkasse von 1822	244
15. Ausklang des Paradigmas der Neuen Sachlichkeit?	248
Teil E: Hochhausbauten der 50er Jahre II. Von der Werksteinfassade zum Betonfachwerk	251
I. Singuläre Modernität	251
16. Die Platzwand an der Konstabler Wache. Das Hochhaus "Bienenkorb"	251
II. Die Konvention der Betonfachwerke	259
17. Die Antenne der Stadt. Das Fernmeldehochhaus	259
18. Der Brückenkopf an der Friedensbrücke. Das Hochhaus Süd der AEG	264
19. Auf verlorenem Terrain! Das Hochhaus der Bundesbahndirektion	271
20. Tankstelle mit Hochhaus. Friedrich-Ebert-Anlage Nr. 54	275
21. Sichtbare Konstruktion: Das Betonfachwerk	277
22. Die neuen Kathedralen der Arbeit? Vom Pathos zum Ethos. Rudolf Hillebrechts Deutung des Continental-Hochhauses in Hannover	288
Teil F: Schlussbetrachtung	297
23. Frankfurter Hochhausbau nach '45	297

Anhang

1. Dokumente und Exkurse	308
Anhang I	308
Dokument I	308
<i>Peter Behrens (1900): Feste Des Lebens Und Der Kunst. Eine Betrachtung Des Theaters Als Höchstem Kultursymbols. Der Künstlerkolonie In Darmstadt Gewidmet. Eugen Diederichs-Verlag, Leipzig 1900. Auszug</i>	308
Anhang II	309
Dokument II	309
<i>Peter Behrens (1912): Ansprache auf der Einweihungsfeier für das Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf am 10. Dezember 1912. (Festschrift Zur Erinnerung An Die Einweihung Des Verwaltungsgebäudes Der Mannesmannröhren-Werke In Düsseldorf, 10. Dezember 1912, Archiv der Mannesmann-Werke in Düsseldorf)</i>	309
Anhang III	317
Exkurs I	317
Die ethische Aufgabe von Kunst und Industrie ...	317
Anhang IV	326
Exkurs II	326
... im Dienste der egalisierenden und harmonisierenden Kultur	326
Anhang V	334
Exkurs III	334
Die Auseinandersetzung mit neuen Materialien und Konstruktionsweisen oder: Die optische Befestigung der Architektur	334
Anhang VI	347
Dokument III	347
<i>Peter Behrens (1917): Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme. Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, 5. Heft, Berlin 1917 Auszug</i>	347

Anhang VII	349
Dokument IV	349
<i>Peter Behrens (1912): Berlins dritte Dimension. Berliner Morgenpost vom 27. November 1912. Antwort auf eine Rundfrage der Berliner Morgenpost zur baulichen Entwicklung der Berliner City</i>	349
Anhang VIII	351
Dokument V	351
<i>Peter Behrens (1922): Zur Frage Des Hochhauses. Stadtbaukunst Alter Und Neuer Zeit, Heft 24, 15. März, "Der Zirkel", Architekturverlag, Berlin 1922</i>	351
Anhang IX	355
Dokument VI	355
<i>Hermann Muthesius (1922): Wolkenkratzer in Deutschland? Neue Zürcher Zeitung vom 22. März 1922</i>	355
Anhang X	359
Dokument VII	359
<i>Erich Mendelsohn (1926): Amerika. Bilderbuch Eines Architekten. Mit 77 Photographischen Aufnahmen Des Verfassers. Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1926. Einleitung des Buches</i>	359
Anhang XI	363
Dokument VIII	363
<i>Siegfried Kracauer (1922): Das Frankfurter Hochhaus</i>	363
Anhang XII	369
Dokument IX	369
<i>Werner Hebebrandt im "Bericht über die Magistratssitzung am Donnerstag, dem 29. Mai 1947". Einziger Punkt der Tagesordnung: Gegenwärtiger Stand der Stadtplanung.</i>	369
Anhang XIII	370
Dokument X	370
<i>Erwin Kleyer und Willy Hof (1949): Denkschrift für das Hochhausprojekt am Baseler Platz in Frankfurt. Sie wurde dem Antrag auf Erlangung eines Vorbescheides beigefügt und datiert vom 13.11.1949. Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz" im Archiv des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt.</i>	370

Anhang XIV	373
Exkurs IV	373
<i>Der Werkstein in der neueren Architektur</i>	373
Anhang XV	377
Dokument XI	377
<i>Herbert Boehm (1953): Hochhäuser an den Schwerpunkten. Die Neugeburt der Kernstadt. Auszug.</i>	377
Anhang XVI	380
Dokument XII	380
<i>Rudolf Hillebrecht (1953): Festreden zur Einweihung des Continental-Hochhauses in Hannover am 28. August 1953, S. 13-17. Auszug.</i>	380
Anhang XVII	385
Dokument XIII	385
<i>Ernst Zinsser (1953): Festreden zur Einweihung des Continental-Hochhauses in Hannover am 28. August 1953, S. 24. Auszug.</i>	385
Anhang XVIII	386
Dokument XIV	386
<i>Hans Maria Wingler (1953): Zweckbauten ohne Bildschmuck? Das Kunstlicht als neues Stilmittel</i>	386
2. Quellenverzeichnis	389
3. Abbildungsverzeichnis	393
4. Literaturverzeichnis	432

Vorbemerkung

Die bundesrepublikanische Öffentlichkeit ist lange Zeit vom Streit um das Bürohochhaus gekennzeichnet gewesen. Für die einen war es eine moderne Form des ästhetischen Vandalismus im vorgegebenen Kontext der Stadt, für die anderen verkörperte sich modernste Ästhetik und Bautechnologie in ihm (Abb. 1). Der Streit hat sich gelegt, das Hochhaus hält weiterhin Einzug in die Städte und mit ihm die Ambivalenz, die ihm als Bautypus zueigen ist. Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zu seiner Erforschung und konzentriert sich auf die Rekonstruktionsphase der Bundesrepublik in der Stadt, die am nachhaltigsten von ihm geprägt wird: Frankfurt am Main.

Das Bürohochhaus ist ein Resultat der Industrialisierungsprozesse des 19. Jahrhunderts, die die Städte entscheidend und nicht zu ihrem Vorteil veränderten (1. Kapitel). In den ästhetischen Überlegungen und Konzeptionen der Neuen Sachlichkeit ist es erstmals als Lösung für den Bereich der Unternehmensarchitektur enthalten und wird bei seiner Einführung in die deutschen Stadtlandschaften von ebensoviel Skepsis wie Euphorie begleitet (Kapitel 2, 3, 4 und 5). Ihre ästhetische Idee vom Hochhaus ist diejenige eines Kräfteverhältnisses zwischen horizontalen und vertikalen Baumassen, die die erste Phase des Hochhausbaus in Deutschland bestimmt. Das Hochhaus darf sich aus den horizontalen Baumassen der Stadt befreien, bleibt aber zugleich auf sie bezogen. Amerikanische Verhältnisse im Blick, leistet die Neue Sachlichkeit eine Disziplinierung der architektonischen Vertikalität, die in der "gebändigten Vertikale" auf den Begriff gebracht werden soll (5. Kapitel).

An den Bürohochhäusern der Stadt Frankfurt wird diese Leitidee bis in die 60er Jahre hinein augenscheinlich. Zugleich dokumentieren die beiden ersten aufgefundenen Hochhauskonventionen formale Gemeinsamkeiten mit anderen Bauaufgaben und Bautypen der Zeit. Dies lässt bei Bauherren, Architekten und Kommune auf eine Auffassung schließen, die Hochhäuser noch nicht als Solitäre, sondern als anpassungsfähige Kontrapunkte im Gesamtbauwerk der Stadt begreift (Teil D und E).

Die Bestimmung dieser Architektur als Nachwirkung des Paradigmas der Neuen Sachlichkeit fordert den Nachweis, dass die traditionellere Moderne, die sich in der Rebellion gegen den Historismus herausbildet, weder aufgegriffen noch an sie angeknüpft wird: an ihr wird festgehalten (Kapitel 15). Befreit von den politischen und ideellen Hegemonien des Nationalsozialismus wird eine Architektur fortgeführt, die als Konvention durchgesetzt ist und das Baugeschehen beherrscht.

Der dem Bürohochhaus beigegebene Sinn (Kapitel 1, 3, und 22) verweist ebenfalls auf seine Herausbildung in der Rebellion gegen den Historismus. Er löst das unlautere Motiv der Prunksucht und des Protzentrums ab, das den Architekten zu kleinlich und zu subjektiv ist, um in der Architektur materialisiert zu werden. Im Pathos der Arbeit entwerfen sie eine neue Botschaft, deren egalisierender und harmonisierender Inhalt sich an eine entsolidarisierte Gesellschaft wendet, um ihr wenigstens im Bereich der Architektur die Harmonie der Gleichheit aufzuzeigen (Kapitel 1, 3, 4 und 22). Die Unternehmensarchitektur wird zum bevorzugten Ausdrucksträger dieser versöhnenden Idee.

"Damit eine Axt käuflich sei, müssen Tausende in den Tiefen der Erde schürfen, damit ein Blatt Papier entstehe, müssen Waldungen im Rachen der Maschinen zerkaut werden, damit eine Postkarte bestellt werde, müssen die Schienenwege der Erde unter dem Donner der Lokomotiven erzittern. Betrug wider Willen und unbewußte Ausbeutung ist es, eine Mechanisierung mit Auswahl gelten zu lassen; mögen jene Arkadienschäfer den letzten gesponnenen Faden, das letzte gezüchtete Saatkorn und die letzte Münze von sich abtun: Sie werden auf der Erde kaum einen Fußbreit zum Schauplatz für erklügelte Robinsonaden finden.

Denn das Wesen der Mechanisierung schließt Universalität ein; sie ist die Zusammenfassung der Welt zu einer unbewußten Zwangsassoziation, zu einer lückenlosen Gemeinschaft der Produktion und Wirtschaft. Da sie aus sich selbst erwachsen, nicht durch bewußten Willen auferlegt ist, da keine Satzung Arbeit und Verteilung regelt, sondern ein allgemeiner Notwille, so erscheint die ungeheure Arbeitsgemeinschaft dem einzelnen nicht als Solidarität, sondern als Kampf."

Walter Rathenau (1917) in: Von kommenden Dingen.
Zitiert nach Hans Werner Richter (1964), S. 9 und folgende

Teil A: Die Entstehung des Hochhausproblems und seine Bewältigung durch die Architektur nach 1900

1. Die Stadt, die City, das Bürohaus, der Großbetriebsmensch

Das Bürohochhaus ist eine Konsequenz der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts. Diese gestaltete nicht nur die Städte um und ließ neue entstehen, sondern sie veränderte die Oberfläche ganzer Länder und Landschaften. Amerika war das erste Land, dessen ökonomische und kulturelle Potenz eine vertikale Stadtbebauung ermöglichte oder notwendig machte. In Deutschland wurde sie nach der Jahrhundertwende diskutiert und in den 20er Jahren in die Praxis umgesetzt. Aber ihr Maßstab war aufgrund der besonderen Bedingungen und Möglichkeiten ein ganz anderer als in Amerika. Er blieb es bis zum Beginn der 60er Jahre. Erst mit den Erfolgen des bundesrepublikanischen Wirtschaftswunders und der Internationalisierung der Architektur veränderten die Bürohochhäuser ihren Maßstab und begannen "zu wachsen".

In Deutschland setzte die Industrialisierung Agglomerierungsprozesse in Gang, die fast alle Lebensbereiche berührten und neu gestalteten. Die Stadt- und Stadtgeschichtsforschung fasst sie im Begriff der "Verstädterung" und manchmal auch der "Vergroßstädterung" zusammen. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hatten

sich diese Prozesse so verdichtet, dass die mit ihnen einhergehenden Veränderungen offensichtlich wurden.

Die Ersetzung der Hand- und Manufakturarbeit durch die Maschinenarbeit erweiterte die Sphäre der Produktion in bisher unbekanntem Ausmaße und zog ähnliche Entwicklungen in den anderen Sphären der Ökonomie nach sich. Der Handel erweiterte seine Einkaufs- und Verkaufstätigkeit. Denn das "ungeheure" Warenangebot musste an "den Mann gebracht" werden. Dafür war sein Transport notwendig, seine Präsentation auf Messen und in ähnlichen Einrichtungen. Die administrative Ebene löste sich mehr und mehr von ihrer Grundlage in der Produktion und im Handel. Während sie sich im Zentrum der Stadt in eigenen Räumlichkeiten verselbständigte, wurde die Produktion am Stadtrand angesiedelt oder blieb an dem von den Produktionsnotwendigkeiten vorgegebenen Standort.

Essentieller Bestandteil der Industrialisierung waren die großen Wanderungsbewegungen der arbeitenden Bevölkerung. Die Ausweitung der industriellen Produktion und der gleichzeitige Ruin von Hand- und Manufakturarbeit trieb die Menschen dorthin, wo sie sich Arbeit und Brot erhofften: zu den neuen Produktionsstandorten in den Städten. In diesen Städten der frühen Industrialisierung ballten sich deshalb Fabriken, Kontore, Mietskasernen, Menschen, Fuhrwerke, Droschken auf engstem Raum. Sie wurden von Armut und Not, Schmutz und Krankheit, Konkurrenz und Willkür, aber auch von Glanz und Gloria beherrscht. Die großstädtischen Ballungsräume waren entstanden.

All diese Probleme machten eine Betreuung von Seiten der Kommunen notwendig. Sie bestand zum einen in den gesetzgeberischen Maßnahmen, die die Industrialisierung in geordnete Bahnen lenken sollte, und zum anderen in der Übernahme und Einrichtung der städtischen Infrastruktur. Fast alle städtischen Kommunen beschäftigten sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Straßen-, Eisenbahn- und Kanalbau, der Wasserver- und Abwasserentsorgung sowie der Gasversorgung, die erst am Ende des Jahrhunderts von der Stromversorgung abgelöst wurde. Mit der Ausdehnung der großen Städte wuchsen auch die hygienischen Probleme. Krankheiten und Durchseuchungen der Großstadtbevölkerung waren an der Tagesordnung. Immer wieder kollabierten sie in Epidemien, denen große Teile der Bevölkerung zum Opfer fielen. Deshalb begannen um die Mitte des 19. Jahrhunderts einige Großstädte, allen voran die Hansestadt Hamburg, mit dem Bau unterirdischer Kanalisationsnetze. Im Zuge ihres Wiederaufbaus nach der großen Feuersbrunst von 1842 richtete Hamburg mit der zentralen Wasserversorgung auch eine Abwasserentsorgung ein. Damit wirkte die alte Hansestadt als Vorbild für die anderen großen Städte des Reiches. Zum Ende der 60er Jahre begann Frankfurt mit dem Ausbau der unterirdischen Kanalisation. Ihren bestän-

digen Wassermangel behob die Stadt durch immer neue Brunnen und Wasserleitungen und versorgte sich schließlich seit 1873 mit Quellwasserleitungen aus dem Vogelsberg und dem Spessart. Mit diesen städtischen unterirdischen Bauarbeiten entwickelte sich überhaupt erst ein regelmäßiger Tiefbau in Deutschland, der seinen wissenschaftlichen Überbau in den Ingenieurwissenschaften anzusammeln begann¹.

Hatte sich die Industrialisierung in ihrer frühen Phase der alten Stadtgebiete bemächtigt und mit den Menschen auch die Probleme in ihnen geballt, so versuchten die Kommunen in der folgenden Zeit das Wachstum ihrer Städte in den Griff zu bekommen, zu planen und zu lenken. Seit 1850 verdoppelten und vervierfachen sich die wichtigsten deutschen Großstädte. Dieses Wachstum stellte die Kommunen vor die Aufgabe, die Lebensbereiche von Arbeit und Wohnen, Bildung, Erholung und den Verkehr neu zu planen. Stadt- und Raumplanung entwickelten sich und wurden zu Instrumenten, die das frühindustrielle Chaos bändigen sollten.

Für Fritz Schumacher bestand die Bedeutung der städtischen Bodenpolitik darin, ein "Urkapitel" zu sein, dessen Niederschrift alle weiteren Kapitel der Stadtentwicklung maßgeblich beeinflusse. Die Vermassung der Stadt im 19. Jahrhundert verschiebt nach seiner Auffassung die Aufgaben von Baukunst und Städtebau endgültig vom repräsentativen Gebiet auf das Gebiet des Zweckgebundenen und Sozialen. Deshalb mache sie den Übergang vom ästhetischen Städtebau, wie ihn noch Camillo Sitte formuliert, zum sozialen Städtebau notwendig².

"Das Bemerkenswerte bei diesem Übergang vom ästhetischen zum sozialen Städtebau liegt darin, daß das Objekt seiner Wirksamkeit nicht mehr in erster Linie das architektonische Gebilde ist, sondern der Grund, auf dem es erstehen wird. Und erst damit ist der erste Schritt getan, um die Umwelt wieder zu einem organisch entwickelten Gebilde zu machen. Beim Grund und Boden muß man dabei beginnen, alles andere sind spätere Kapitel, die sich aus diesem Urkapitel des Städtebaus entwickeln: Städtebau ist Bodenpolitik."³

Sozialer Städtebau besteht für Schumacher demnach weniger in der Bearbeitung eines einzelnen Bauwerkes, sondern vielmehr in der sozialen Bearbeitung des

¹ Günter Huberti (1964), S. 96. - Die infrastrukturellen Baumaßnahmen der Kommune Frankfurt im 19. Jahrhundert bringt Volker Rödel (1983) umfassend zur Darstellung.

² Fritz Schumacher (1951), S. 9 und 11.

³ Fritz Schumacher (1951), S. 11.

Grund und Bodens, auf dem es steht. Wie sich zeigen wird, meint die soziale Bearbeitung des Grund und Bodens bei ihm zwar keine Umkehr der städtischen Entwicklungen, die seit 1870/71 verstärkt einsetzen, wohl aber eine Beseitigung ihrer größten Missstände.

Grundsätzlich lassen sich die Agglomerierungsprozesse der Städte in äußere und innere unterscheiden. Die äußeren Agglomerierungen beziehen sich auf die Vergrößerung des Stadtraumes durch die Landnahme der Kommune. Dieses Ausgreifen über die Stadtgrenzen fand hauptsächlich zum Ende des 19. Jahrhunderts als Eingemeindungen statt. Sie wurden von Seiten der Städte oder auch der umliegenden Gemeinden betrieben. Die inneren Agglomerierungsprozesse bestehen in der intensiveren Nutzung der Stadträume. Auch sie beginnen im 19. Jahrhundert und bestehen hauptsächlich in der Citybildung und dem Mietskasernenwesen. Beide Agglomerierungsprozesse hatten wiederum Voraussetzungen, die noch zu schaffen waren. Horst Matzerath beschreibt sie als Mobilisierungsprozesse, die sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts herausbilden und wirksam werden mussten. Dazu gehörten im einzelnen die Niederlegung der Stadtbefestigungen, die Aufhebung der Torsperren, die Mobilisierung des städtischen Bodens durch die Aufteilung der Allmenden, Änderungen des Baurechts, die Aufhebung der Baurechte und des Zunftzwanges sowie die Durchsetzung der Freiheit von Person und Gewerbe⁴. Letzteres wurde in Frankfurt erst sehr spät eingeführt. 1864 erhielten die Frankfurter ihre Gewerbefreiheit; die Freiheit oder die Freizügigkeit der Person sogar erst 1867 mit dem von Preußen gewaltsam herbeigeführten Anschluss an den Norddeutschen Bund und die von ihm verabschiedete Verfassung⁵.

Der Zugewinn an städtischem Boden löste zwar drängende Probleme, erzeugte aber gleichzeitig auch neue. Die Peripherie der Stadt wurde nun eine ihrer Grau- oder Schattenzonen.

"Die Befreiung der europäischen Stadt vom einengenden Gürtel spätmittelalterlicher Befestigungsanlagen entthob sie zwar der zu knapp gewordenen Begrenzung ihrer räumlichen Anlage. Gleichzeitig hat sie damit aber auch ein sicheres ordnendes Element verloren. Die Stadt wurde nicht nur vom Druck unhaltbarer

⁴ Horst Matzerath, in: Jürgen Reulecke (1978), S. 73.

⁵ Preußen hatte 1866 unter seinem Ministerpräsidenten Otto von Bismarck Hannover, Kurhessen, Nassau und Frankfurt am Main annektiert und mit dem Norddeutschen Bund vereinigt. Die Verfassung dieses Bundes wurde vier Jahre später Grundlage der Verfassung des Deutschen Reiches, das Wilhelm I in Versailles proklamierte.

Enge befreit, sondern gegen das offene Land hin auch unbegrenzt und entblößt."⁶

Der ökonomische Aufschwung im wilhelminischen Deutschland nach dem Krieg gegen Frankreich hatte eine Ausweitung der Produktion zur Grundlage, die den Einstieg in den Weltmarkt ermöglichte. Hatte die Erste Industrielle Revolution ihren "Anschub" durch den Einsatz neuer Antriebsenergien erhalten, so ging die Kapitalkonzentration und -zentralisation nun mit der Zerlegung oder Rationalisierung der Industriearbeit einher. Ausweitung und Art und Weise der industriellen Fertigung blieben für den administrativen Bereich nicht ohne Folgen. Die verwaltende Arbeit vermehrte sich und wurde nach demselben Prinzip der Zerlegung effektiver gemacht.

Mit der ökonomischen Entwicklung setzte auch eine beschleunigte Verstädterung ein, die sich erst nach dem Ersten Weltkrieg in der Zeit der Weimarer Republik wieder verlangsamte⁷. Sie ging mit der größten Bevölkerungszunahme für die Städte einher, die nun ihrerseits das fehlende Gelände für Fabrikanlagen und Wohnungsbau durch Eingemeindungen kompensierten⁸. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich Frankfurt als Handels- und Gewerbestadt im Reich behauptet und mit der Industrialisierung schwer getan (Abb. 2). Da in der Umgebung wenig Bodenschätze vorhanden waren, blieb die frühindustrielle Entwicklung einer Schwerindustrie aus. Aber das war ganz im Sinne von Bürgerschaft und Kommune, die sich lieber als internationale Handelsmetropole mit großbürgerlichem Zuschnitt sehen und die Schönheit ihrer Stadt erhalten wollten⁹. Von 1817 bis 1870 war die Frankfurter Bevölkerung ständig gewachsen und hatte sich verdoppelt; aber nach 1870 verdoppelte sie sich alle 20 Jahre; ein Wachstum, das auf dem Zuzug der Arbeitsbevölkerung, dem Rückgang der Sterblichkeit und auf den Eingemeindungen der Stadt beruhte. Denn Frankfurt holte seit dem Anschluss an den Norddeutschen Bund und später das Deutsche Reich in der Industrialisierung rasch auf und begann deshalb mit einer Reihe von Eingemeindungen, die das Stadtgebiet planmäßig erweiterten und der Industrieansiedlung dienten. Diese lassen sich als

⁶ Hans Aregger (1967), S. 17.

⁷ Horst Matzerath, in: Jürgen Reulecke (1978), S. 68.

⁸ Dieter Rebentisch, in: Jürgen Reulecke (1978), S. 113.

⁹ Dieter Rebentisch, in: Jürgen Reulecke (1978), S. 93. -

Vgl. dazu auch Günter Schivelbusch (1985), S. 30. Schivelbusch macht darauf aufmerksam, dass der Frankfurter Oberbürgermeister Daniel Heinrich Mumm der Industrialisierung seiner Stadt nicht sonderlich aufgeschlossen gegenüberstand. Sein Glaubenssatz war nach Schivelbusch, dass Frankfurt auf keinen Fall eine Industriestadt werden dürfe.

Eingemeindungswellen bezeichnen, die in ihrem Umfang zunahmen. 1877 wurde die Vorstadtgemeinde Bornheim eingemeindet, 1895 die Kleinstadt Bockenheim. 1900 folgten die Gemeinden Niederrad, Oberrad, Seckbach und 1910 schließlich der ganze Frankfurter Landkreis mit zehn Dorfgemeinden und der Stadt Rödelheim.

Die Niederlegung ihrer Stadtbefestigungen und die Landnahme hatten dafür gesorgt, dass den Städten vermehrt Grund und Boden zur Verfügung stand. Aber erst seine Unterordnung unter das Sachgesetz des Marktes machte ihn mobil. Damals wie heute bringt der Grundeigentümer es zur Anwendung, indem er sein Grundstück und das vielleicht darauf befindliche Gebäude daraufhin begutachtet, ob es ihm den Gewinn erwirtschaftet, den er sich vorstellt und der meistens dem marktüblichen entsprechen soll. So wird für den Grund und Boden ein Markt eingerichtet, auf dem Angebot und Nachfrage den Preis bestimmen und derjenige den Zuschlag erhält, dessen finanzielles Angebot am höchsten ist. Da das Stadtterritorium jedoch nicht beliebig zu vermehren ist, steigt nach dem Gesetz des Marktes mit zunehmender Nachfrage auch sein Preis. Gesteuert von den Konjunkturen der Ökonomie und der kommunalen Gesetzgebung bildet sich der ökonomische Trend heraus, dass der Preis des Bodens im Zentrum der Stadt am höchsten ist.

Denn das Zentrum der Stadt, die City, ist zugleich ihr zentraler Markt. Wer etwas verkaufen will, strebt zu diesem Ort, bietet seine Ware an, stellt sie dar, preist sie an und macht auf sie aufmerksam. Auch oder gerade dann, wenn ihre Waren miteinander konkurrieren, bemühen sich ihre Anbieter um diesen zentralen Ort. Zwar fürchten sie die Konkurrenz, aber zugleich wollen sie auch in ihr bestehen. So ist das Zentrum der Markt für konkurrierende Waren und Dienstleistungen. Gerade wegen der Konkurrenz erhofft sich jeder von diesem Ort sein Bestes und ist bestrebt, sich dort niederzulassen.

Der Begriff der City lokalisiert diesen beständigen ökonomischen Prozess, in dem die Anbieter ebenso wechseln können wie das Angebot und gibt ihm einen grob umrissenen Ort in der Stadt. Er verweist auf zwei Sachverhalte. Zum einen nimmt die City einen zentralen Bereich der Stadt ein, der jedoch nicht mit ihrer geographischen Mitte identisch sein muss. Zum anderen ist sie eine Ansammlung von Unternehmen, die im Handel mit Waren und Dienstleistungen aller Art konkurrieren und dadurch einen Arbeitsstandort in der Stadt schaffen. Durch ihre ökonomische Grundlage gekennzeichnet, unterscheidet sich die City von den anderen Zentren der Stadt, dem politischen oder kommunalen, dem kulturellen und dem musealen, zu denen sie Kongruenzen haben kann oder auch nicht.

Die Geschäftswelt drängte sich damals - ebenso wie heute - in den engeren

Stadtbereich, fragte Baugrund und Hauseigentum nach und trieb damit die Preise in die Höhe. Meistens entschieden die ökonomisch potenten Unternehmen diese Konkurrenz zu ihren Gunsten und erhielten ihre "feine Adresse" in der City. Bereits 1912 beschrieb Sigmund Schott das Phänomen dieser Citybildung und ihren Grund. Er sagt:

"Überall weicht die menschliche Heimstätte dem Wettbewerb der Geschäftsräume, die sich entweder als Läden, Kontore, Wirtschaften mit einzelnen Zimmern und Stockwerken begnügen oder als Bankpaläste, Warenhäuser, Hotels ganze Bauplätze und Baublöcke in Anspruch nehmen. An gewohnter Stätte will der Bürger sein Rathaus wieder erstehen sehen - da fällt das alte Rathaus mitsamt seinen Nachbarn, die mit ihm Freud und Leid der Stadt geteilt haben. Der Gasthofbesitzer preist sein Hotel an als 'zunächst den Hauptsehenswürdigkeiten und den königlichen Theatern zentral gelegen'. Im Herzen der Stadt muß sich festsetzen, wer über einen lokalen Kundenkreis hinaus an die Klienten aus allen Stadtgegenden sich wendet, wer von der shopping gehenden gnädigen Frau einen Auftrag erhaschen und wer die hereinströmende Landbevölkerung versorgen möchte. Die Wohnung verschwindet, der Laden drängt sich ein. Unrast und Bewegung tritt überall an die Stelle von Ruhe und Behaglichkeit. Mehr und mehr laufen die Beziehungen von Mensch zu Mensch durch die City und verdrängen die dort seßhaften Menschen."¹⁰

Die Entstehung des Hochhauses ist auf diesen ökonomischen Sachverhalt zurückzuführen: Das Hochhaus nimmt ihn auf und bietet sich auf seiner Grundlage als Lösung an (Abb. 5). Sein vertikaler Flächengewinn multipliziert den städtischen Boden, auf dem es steht, um ein Vielfaches und ermöglicht mit der Vervielfältigung des Raumes auch die Vervielfältigung der Rendite (ökonomische Bestimmung des Hochhauses). Als "städtischer Raumvervielfältiger" geht das Hochhaus mit einer Zentralisierung und Konzentrierung der Raumnutzung von Seiten der Unternehmen einher. Sie rationalisieren ihre administrativen Arbeitsabläufe mit dem Einsatz von Technik so, dass nicht nur ein optimales Arbeitsergebnis zustande kommt, sondern auch die Arbeitssphäre mit den vorhandenen Mitteln und Möglichkeiten verdichtet wird.

Schott datiert den hauptsächlichen Schub für die Citybildung in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts. Gerade in diesem Jahrzehnt setzte sich der Aufschwung der Ökonomie in einem intensiven Stadtumbau fort. Dieser Umbau, der das Innere

¹⁰ Sigmund Schott (1912), S. 63.

der Stadt für die ökonomischen Bedürfnisse herrichtete, ist nach seiner Auffassung die eigentliche Einrichtung der Geschäftscity in Deutschland gewesen.

"... Im Inneren aber stürzt das alte mit der sich ändernden Zeit, und die City tritt jetzt eigentlich in die Phase der Umgestaltung ein."¹¹

Dieser neuerliche Umgestaltungsprozeß der Städte stellte neben neuen Aggregationen auch neue Segregierungen her (Abb. 3). Hauptsächlich zwei für die Zukunft bedeutsame Segregierungsprozesse wurden damals in Gang gebracht. Erstens schied sich die Arbeitssphäre zunehmend in die Sphäre von Produktion und Administration und trennte sich auch räumlich im Stadtraum. Während die Administrationen in die City der Stadt wanderten, verließen die Produktionsstätten den Innenstadtbereich und siedelten sich am Stadtrand oder im Umland an. Zweitens bewirkte die Ansiedlung der Administrationen eine Scheidung von Wohnsphäre und Arbeitssphäre im Bereich der Innenstadt. Diese wurde nun von den Administrationen erobert, die die Wohnbevölkerung an die Peripherie der Stadt drängten; Konsequenzen, die Schott schon 1912 statistisch bilanzieren konnte und Werner Sombart zur gleichen Zeit in die These fasste, dass die großen deutschen Städte keine Industriestädte mehr seien, sondern Angestellten- und Beamtenstädte¹². Da die Innenstadt also für viele erfolgreich wirtschaftende Unternehmen auf die Dauer zu eng wurde, verlagerten sie ihre sich ausweitenden Produktionsanlagen an die Peripherie oder in das Umland. Lediglich ihre Verwaltungen blieben in der Stadt zurück. Diese positive Scheidung der städtischen Sphären wurde nicht allein durch den Markt herbeigeführt, sondern auch durch die Kommune, die die Sprengkraft von Produktionsanlagen auf ihrem innerstädtischen Territorium wohl bemerkte. Da sie die Betriebe zwar aus der Stadt entfernen, aber auch weiterhin an sie binden wollte, sah sie sich zur Industrieplanung veranlasst und begann, an der Peripherie der Stadt Industriegebiete auszuweisen.

Henning Rogge macht darauf aufmerksam, dass sich die Betriebe der Berliner Metall- und Maschinenindustrie "im ehemaligen Berliner Norden, in der Nachbarschaft der Königlichen Eisengiesserei hinter dem Invalidenpark am Oranienburger Tor" konzentrierten, der sich durch gute verkehrstechnische Voraussetzungen auszeichnete¹³. Die Wasserwege von Spree und Havel verbanden ihn mit

¹¹ Sigmund Schott (1912), S. 68.

¹² Siegfried Kracauer (1930), S. 15.

¹³ Henning Rogge (Mailand 1978), S. 9.

dem Stadtgebiet und Kanäle mit den großen Schifffahrtswegen Elbe und Oder, die ebenso wie das Eisenbahnsystem, dessen Kreuzungspunkt Berlin war, den Fernverkehr aufnahmen. Mit dem Aufschwung der Industrie ging eine massive Ansiedlung der Arbeiterbevölkerung einher, die teilweise in unmittelbarer Nähe der Fabriken erfolgte, "so dass man ebenso vom 'eisernen Norden' der Großindustrie wie vom 'steinernen Norden' wilhelminischer Mietskasernen sprach"¹⁴. Angesichts des knappen, nicht vermehrbaren Bodens kollidierten Fabrikenbau und Siedlungsbau und behinderten sich wechselseitig, so dass es in den 70er Jahren eine erste Industriewanderung an den Stadtrand gab, dessen Grundstücke sich durch einen geringeren Preis und die Freiheit von den baupolizeilichen Vorschriften der Innenstadt auszeichneten. Mit der Verlagerung der "Metall- und Maschinengroßindustrie" an den Stadtrand setzte eine Umstrukturierung des Berliner Nordens ein¹⁵. Arbeitsintensive weiterverarbeitende Industrien drängten auf das nun frei gewordene Terrain und erweiterten ihre Produktionsanlagen. Zu ihnen gehörte auch eine Firma, die sich frühzeitig um die Nutzungsrechte der von Edison entwickelten elektrischen Glühlampe bemühte und 1884 in der Schlegelstraße 26 mit der Fabrikation von 60.000 Lampen pro Jahr begann. Es war der Grundstein einer von Jahr zu Jahr wachsenden Industrie, die sich 1887 den Namen "Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft", AEG, gab und in ihm schon die Ausweitungen der Produktion aussprach, die in den folgenden Jahren ins Werk gesetzt wurden.

Der ökonomischen Entwicklung zur City entsprach also eine komplementäre an der Peripherie. Mit der Entwertung der Stadtbefestigungen und der fortschreitenden Industrialisierung wurde sie Siedlungsgebiet der Stadt. Markt und Kommune sorgten dafür, dass ihr Grund und Boden billig und deshalb für viele Interessenten kalkulierbar blieb. Denn anders als in der City kann sich der Außenraum der Stadt prinzipiell zum umgebenden Land hin erweitern und wachsen. Für seine Raum- und Architekturplanungen wurde in der Frühzeit der Industrialisierung nur wenig aufgewendet und dementsprechend sah er auch aus. Noch posthum führte Fritz Schumacher 1951 Klage darüber, dass die Peripherien der Städte so unansehnlich seien:

"Nirgends zeigt sich ja die Entartung des Großstadtbegriffs deutlicher als an ihren Rändern. Es ist einer der furchtbarsten Eindrücke, wenn man plötzlich aus freiem Feld blinde Brandmauern emporragen sieht, wenn plötzlich der unvollendete Stumpf einer

¹⁴ Henning Rogge (Mailand 1978), S. 9.

¹⁵ Henning Rogge (Mailand 1978), S. 10.

Großstadtstraße ins freie Feld mündet und man sich sagen muß:
Das sind die Vorboten irgendeiner vielberühmten Stadt."¹⁶

In seinen Stadtplanungen versuchte Schumacher deshalb, die Unwirtlichkeit der Peripherie durch die ihr innewohnenden Möglichkeiten zu beseitigen. Da diese durch den Landverzehr der Stadt aber beständig wieder hergestellt wurde, musste nach seiner Auffassung ein weiteres stadtplanerisches Moment hinzutreten und dem Prozess Einhalt gebieten: Er forderte eine konzentrierte Stadtbauung, für die endlich die dritte Dimension des Stadtraumes, die Höhe, kalkuliert und angewendet werden sollte; eine Forderung, die Alexander Mitscherlich Jahrzehnte später aus demselben Grund aufstellte und mit der er zum Unfrieden im Land anstiften wollte¹⁷.

Dass die in peripheren Stadtlagen angesiedelten Unternehmen der AEG und des Mannesmann-Röhrenwerks mit Peter Behrens einen guten Griff taten, steht außer Frage. Aber dieser Griff hatte auch seinen systematischen Grund. Er bestand darin, dass die Architekten der Neuen Sachlichkeit nicht nur für die City bauen wollten, sondern auch für die Peripherie, die sie als Stadtraum entdeckten und zu gestalten suchten.

Zur mehr oder weniger freiwilligen Abwanderung der Produktionsbetriebe aus der Stadt trat eine weitere Segregierung hinzu, die bis heute die vielfach beschworene und idealistisch konstruierte Vielfalt des städtischen Lebens entscheidend reduziert. Die Konzentrierung von Handel und Administration in der City drängte die Wohnbevölkerung an die Peripherie der Stadt. Schott konnte dieses

¹⁶ Fritz Schumacher (1951), S. 28. - Zur Hässlichkeit der Peripherie äußert er sich auch (1940), S. 68.

¹⁷ Mitscherlich schreibt:
"Wir hatten Anlaß, die Zerstörung unserer Städte zu beklagen - und dann die Formen ihres Wiederaufbaus; wir haben gegenwärtig Anlaß, die Zerstörung der an die Städte grenzenden Landschaften zu beklagen - und haben wenig Hoffnung, daß diese Schäden wieder gutzumachen sind. Nur weil die Gewohnheit abstumpft, wenn Bäume fallen und Baukräne aufwachsen, wenn Gärten asphaltiert werden, ertragen wir das alles so gleichmütig. Weil die Stadtwüste wächst, sind wir angesichts kommender Geschlechter gezwungen, unseren Verstand (nicht in der Form bodenspekulantischer Schlaueit) anzustrengen. Wir suchen nach Einsicht, die uns befähigt und vor allem die Kraft gibt, der großen Stadtverwüstung und Landzerstörung Einhalt zu gebieten. Die Unwirtlichkeit unserer wiedererbauten, unentwegt in die Breite verfließenden statt kühn in die Höhe konstruierten, monotonen statt melodisch komponierten Städte drückt sich in deren Zentrum ebenso aus wie an der Peripherie; dort, wo sich der Horizont der Städte immer weiter hinausschiebt und die Landschaft in der Ferne gar nicht mehr erkennen läßt, wo Sicht und Zukunft des Städters gleichermaßen verbaut scheinen." Alexander Mitscherlich (1965), S. 10 und 11.

Phänomen schon 1912 feststellen und als entscheidendes für die Citybildung in Anspruch nehmen. Er sagt:

"Man versteht unter Citybildung wohl ziemlich übereinstimmend die allmähliche Umwandlung der inneren Teile einer Großstadt aus Wohnvierteln in Geschäfts- und Verkehrsviertel. Sie beginnt in den zentral gelegenen Hauptstraßen und schreitet bei gleichzeitigem Übergreifen auf die Seitenstraßen des Stadtkerns längs den Hauptstraßen gegen die Peripherie fort. Eine Begleiterscheinung der Citybildung ist die Abnahme der Wohnbevölkerung (Schlafbevölkerung) und Zunahme der Arbeitsbevölkerung (Tagesbevölkerung) in den betroffenen Stadtteilen."¹⁸

Der sich verteuernde Boden der City hatte also zur Folge, dass ökonomisch weniger potente Interessen verdrängt wurden. Die arme, aber auch die reiche Wohnbevölkerung, kleine Handwerks- und Handelsbetriebe verließen den Citybereich, in dem sie sich bisher zentriert hatten, und verteilten sich auf die gesamte Stadt und ihre Peripherie. Dieter Rebentisch hat bei seinen Untersuchungen festgestellt, dass der absolute Höhepunkt der bevölkerungsmäßigen Agglomerierung in der Frankfurter Altstadt im Jahre 1890 erreicht war. Danach sank die Zahl der Einwohner wieder; ein Sachverhalt, der nach seiner Meinung darauf hinweist, dass die Altstadt vermehrt Wohnbevölkerung an die übrigen Wohngebiete und die Erweiterungsgebiete abgab und die Citybildung begonnen hatte. Der Magistrat der Stadt Frankfurt forcierte sie durch eine zwar gesetzlich geregelte, aber dennoch rabiate Form der Entsiedelung der Altstadt. Unter seinem damaligen Oberbürgermeister Franz Adickes (1846-1915, Oberbürgermeister in Frankfurt von 1891-1912) begann er um 1900 mit der Sanierung der Altstadt, die im wesentlichen in ihrer Niederlegung bestand. Adickes ließ in Ost-West-Richtung breite Straßen durch die Stadt legen und gab dadurch ihrem Verkehrs- und Baublocksystem eine neue räumliche Größe. Das Instrumentarium seines Stadtbauens waren Enteignungsbestimmungen und -maßnahmen, die in der "Lex Adickes" zusammengefasst sind¹⁹. Mit seiner Hilfe legte man damals Hunderte von Häusern nieder, unter anderem auch in unmittelbarer Nähe des Domes. Der alte Kaiserdom Frankfurts wurde als hoch aufragendes Monument freigestellt und dem alltäglichen Leben der Stadt entrückt: Er wurde als Wahrzeichen der Stadt

¹⁸ Sigmund Schott (1912), S. 59.

¹⁹ Die "Lex Adickes" wurde 1902 im preußischen Landtag verabschiedet. An ihren Bestimmungen orientierte sich die Kommune Frankfurt auch in ihrer zweiten Nachkriegszeit nach 1945.

zugleich isoliert und stilisiert. Seine Domfreiheit war hergestellt. Adickes Vorgänger im Oberbürgermeisteramt, Johannes Franz Miquel (1827-1901, Oberbürgermeister von 1880-1890) hatte hingegen schon 1884 mit einer neuen Bauordnung die Bauhöhe für einzelne Stadtgebiete auf fünf Geschosse festgesetzt und damit zu einer gesetzlichen Maßnahme gegriffen, die zu diesem Zeitpunkt keine Beschränkung des Höhenwachstums war, sondern eher seine Stimulanz.

In den hinzugewonnenen Neubaugebieten entstanden nicht nur Mietskasernen, Kolonien kleinerer Häuser mit Gärten, sondern auch Villengebiete, in denen sich das wohl situierte Bürgertum der Stadt ansiedelte. Das Frankfurter Westend ist dafür ein Beispiel²⁰. Vielleicht hatte der Unternehmer seinen Firmensitz in der Stadt auf Kosten des eigenen Wohnraums erweitert, einer rentableren Anlage geopfert oder der Unzufriedenheit mit den eigenen Wohnverhältnissen nachgegeben. In jedem Fall war sein Auszug ins Grüne Symptom einer allgemeinen Bewegung, die sich als Gartenstadtbewegung zusammenfassen lässt.

"... Es ist kein Zweifel mehr, daß in unseren modernen Großstädten die Häuser für gesundes und reizvolles Wohnen immer mehr in die Peripherie der Städte und in ihre gartenreichen Vorstädte verdrängt werden und daß, vom Zentrum ausgehend, die innere Stadt immer mehr zu einer Geschäftsstadt wird.

Bei dieser Sachlage erscheint nichts richtiger, als anstatt das Unabwendbare mit leichterem oder schwererem Herzen hinzunehmen, im Gegenteil, diesen Charakter einer stolzen Geschäftsstadt mit aller Absicht anzustreben und zu wünschen, daß alle Maßnahmen, die im Interesse der Stadt geschehen, dahin geleitet werden, daß dieser Charakter prägnant hervortritt."²¹

Mit der Ausweitung der Ökonomie im wilhelminischen Kaiserreich setzten also nicht nur verstärkt Aggregierungsprozesse, sondern auch Segregierungsprozesse in der Stadt ein, die von den ökonomischen Sachgesetzen des Marktes hergestellt wurden. Der Markt war es, der sich auch weiterhin als hauptsächlicher Städteplaner betätigte. Von der Kommune um die krassesten sozialen und ästhetischen Unverträglichkeiten bereinigt, leiteten seine Gesetze den Umbau der Stadt an.

Markt und Kommune sorgten so dafür, dass die Durchmischung der städtischen

²⁰ Den Auszug des Frankfurter Bürgertums aus der Altstadt in das neue Westend-Viertel beschreibt Wolfgang Schivelbusch (1985).

²¹ Peter Behrens in seiner Rede zur Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf am 10.12.1912. Diese Rede ist im Anhang als Dokument II vollständig abgedruckt. In Auszügen findet sie sich auch bei Buddensieg/Rogge (1978), S. D 286 veröffentlicht.

Funktionen aufgehoben wurde. Sie verteilten sich von nun an auf verschiedene Stadtbereiche. Was im Mittelalter und später auf nicht immer angenehme Weise hinter der Stadtmauer und unter einem Dach vereinigt war, das zerfiel nun endgültig in verschiedene Bereiche. Nicht nur das Wohnen und das Arbeiten trennten sich: Die in einem Unternehmen zusammengeschlossenen Menschen verteilten sich in der Stadt auf die Mietskasernengegenden und die Villenvororte; sie arbeiteten am Produktionsstandort des Unternehmens in der Vorstadt oder in seinen administrativen Bereichen in der City.

Dieser die Stadt als Gesamtbauwerk gestaltende Prozess der Aggregation und Segregation wiederholte sich im Kleinen: Das einzelne Unternehmen war sein Spiegelbild. Ebenso wie die Stadt aggregierte und separierte es Zwecke und Funktionen, Baumassen und Menschen. Die Übergänge in der Unternehmensarchitektur zeigen die Aufnahme und Verarbeitung dieses allgemeinen Wachstumsprozesses.

Die wachsenden Administrationen benötigten für ihre Funktionsabläufe mehr umbauten Raum. Eine erste Konsequenz dieses Bedürfnisses bestand darin, dass sich die historistischen Stadtpalazzi vergrößerten. Sie wuchsen in alle Richtungen; in die Breite, in die Länge, in die Höhe, über Straßen hinweg; sie beanspruchten ganze Straßenfluchten für sich oder sogar ganze Baublöcke. Die Architekten des Sachlichen und Neuen Bauens fassten diesen Vorgang im Begriff der Monumentalität. Im Vergleich mit den Bauten von Kirche und Staat, der klassischen Monumentalbaukunst, wollten sie das angewachsene Bauvolumen im Bereich der Ökonomie zum Ausdruck bringen. Weil er sich auf Größe im tatsächlichen Sinne des Wortes bezog, konnte Walter Gropius diesen Begriff auch auf das Innere der Unternehmen anwenden und von monumentalen Arbeitsabläufen sprechen. Dass die Architekten ganz andere Baumassen zu bewältigen hatten, besprach Fritz Schumacher als die Erweiterung des Zweckprogramms von Nutzbauten, in dem sich nun ganz andere und ganz neue Anforderungen akkumulierten.

"Das Wesen des Zweckprogramms, dem heutige Bauten gerecht werden sollen, hat sich im Laufe der Kulturentwicklung beträchtlich erweitert. Unsere Vorstellungen von Repräsentation und Festlichkeit beziehen sich auf früher nicht gekannte Massen, vor allem aber spielen in unseren Nutzbauten alle Arten soziologischer Anforderungen in neuer Weise herein: wirtschaftliche, soziale, kulturelle und technische."²²

²² Fritz Schumacher (1942), S. 217.

Die Größe der Geschäftshäuser wies also auf die Umstrukturierungsprozesse hin, die in ihrem Inneren im Gang waren. Sie brachten das alte Geschäftshaus mit der Addition vieler Zwecke unter einem Dach zum Einsturz und verlangten nach einer neuen Konzeption, die den veränderten praktischen Anforderungen Rechnung trug.

Die Akkumulation von umbautem Raum in der Unternehmensarchitektur ging einher mit der Monofunktionalisierung des Inneren. Die im Geschäftshaus alten Stils noch vereinigten Zwecke von Wohnen, Arbeiten, Lagern und vielleicht noch Ausstellen sowie das Führen der Geschäftsbücher trennten sich und wurden zu eigenständigen Bauaufgaben (Abb. 6 und 7). Neben der Produktionsstätte, der Fabrik, existierten nun der Speicher oder das Lager, der private oder öffentliche Ausstellungsraum, das Kaufhaus für den Detailhandel und das Verwaltungsgebäude. Im Verwaltungsgebäude zentralisierte und konzentrierte das Unternehmen seine administrativen Strukturen als optimale Benutzung von Raum, Zeit und Mensch. Denn auf der Grundlage der rationalisierten administrativen Arbeitsprozesse wurde auch die Geschäftshausarchitektur rationalisiert und umgekehrt. Unter Umständen war der Bau eines neuen Geschäftshauses die Rationalisierung seiner Arbeitsbereiche. Gerade weil der städtische Grund und Boden sich beständig verteuerte, wurde auch das Geschäftshaus dem Kriterium der Rentabilität unterworfen und mit dem Maßstab konfrontiert, funktionell sein zu müssen und dadurch rationell und rentabel.

Dieser Maßstab führte zur Unzufriedenheit mit der vorhandenen Unternehmensarchitektur und damit zu ihrer Erneuerung. Am Beispiel der von seinem Vater geführten Bank schildert Hans Fürstenberg die Vergesellschaftung des Kapitals, die um die Jahrhundertwende als Grund und Folge des industriellen Aufschwungs auch im Bankgewerbe stattfand. Das ehemals private Bankhaus, das noch mit dem persönlich eingebrachten Kapital seiner Eigentümer für die Geld- und Kreditgeschäfte haftete, schloss sich zu diesem Zeitpunkt zu einer größeren Bankengemeinschaft zusammen und bildete eine Großbank. Sie war in Räumlichkeiten untergebracht, die sein Vater, der immer an "gute und berühmte Baumeister" glaubte, von Alfred Messel in der Behrensstraße und der Französischen Straße für die Berliner Handelsgesellschaft hatte bauen lassen. Der für die Unternehmensarchitektur wesentliche Gedanke bei diesem Vorgang ist eine Anmerkung, die sein Vater zum Verhältnis von Bank und Architektur macht:

Am Beispiel der Baumwollbörse von Bremen schildert Schumacher das Problem der gewachsenen Häuservolumina. Vgl. dazu Fritz Schumacher (1942), S. 84 und 85.

"Die gewaltige Entfernung zwischen den Büros in der Behrensstraße, deren großer Kassenraum mir als eine vorbildliche Leistung klassischer Bauweise noch von der Lehrzeit her vor Augen steht, und in den Büros am Gendarmenmarkt wurde durch einen sehr langen und im Verhältnis zum Ganzen zu engen Gang überwunden, der mir als traurig und dunkel in Erinnerung geblieben ist, obgleich es an Beleuchtungskörpern nicht mangelte, die in manchen Fällen von Messel selbst entworfen waren. Als Geschäftsinhaber sollte ich später den Versuch machen, diese Öde durch viele Altberliner Kupferstiche zu erhellen, womit ich dann schließlich eine Art Mode begründete. Auch die besten Meister bauten seinerzeit keineswegs 'funktionell', sondern von der Fassade her, die bei einer Bank gediegene Säulenordnungen und Pilaster zeigen mußte. Die alte Berliner Handelsgesellschaft war zwar bildschön - und trotz mancher Kriegsschäden ist sie es auch im Ostsektor heute noch -, aber ein ideales Bürohaus sieht jetzt anders aus."²³

An einigen Grund- und Aufrissen von Verwaltungsgebäuden aus der Wilhelminischen Zeit ist zu bemerken, dass sie sich mehr mit der Wertschätzung des Unternehmens und seiner Administration beschäftigen als auf architektonisch zweckmäßige Weise die administrative Arbeit nach dem Prinzip sachlicher Notwendigkeiten zu organisieren (Abb. 8-11). Diese Ehrung in der und durch die Architektur trat mehr und mehr in Widerspruch zur Rationalität der administrativen Arbeit. Deshalb wurde sie von den Unternehmen als dysfunktionaler alter Zopf abgeschnitten. Oder es wurde ihnen von den Architekten nahegelegt, sich von ihm zu trennen.

In Hamburg war es Fritz Hoeger, der den Kaufleuten der Hansestadt die architektonische Rationalität ihrer Geschäftshäuser beredt nahe legen musste. In den alten Kontorhäusern der Hansestadt hatten die Kaufleute seit jeher ihre Handelsgeschäfte im Land und nach Übersee abgewickelt. Diese vereinigten noch alle Funktionen des Kaufmannsgeschäftes unter einem Dach. Auf liebenswürdig idealistische Weise beschreibt Fritz Hoeger 1927, in einer Zeit, die "das Hasten und Jagen und Hetzen" in der Wirtschaft und in den anderen Lebensbereichen schon kannte, dieses alte Kontorhaus. Er sagt:

"Damals war alles, was in der Gegenwart getrennt ist, einträchtig unter einem Dach in schönster Harmonie vereinigt. In demselben Hause wohnte der Kaufherr und wohnten auch seine verantwortlichen Mitarbeiter, so sein Speichermeister oder wie man ihn

²³ Hans Fürstenberg (1965), S. 34.

sonst genannt haben mag. Unter demselben Dach befand sich außer der Wohnung auch der kaufmännische Geschäftsbetrieb - der Speicher meist fleetseitig im Hinterhause, aber auch in den oberen Stockwerken des Vorderhauses, auf den Böden und im Verbindungsflügel, wo solcher vorhanden war. Im gleichen Hause befand sich auch - ganz klein zwar - das, was man heute Büro nennt. In der Diele war damals die Waage zum Wiegen der eingehenden und ausgehenden Waren sowie die Haspel (Aufzug zum Hochwinden und Herunterlassen der Ware zwischen Diele und Speicherboden). Hier auf der Diele stand in der Nähe der Waage das Büro in Form eines umherziehbaren leichten Holzglaskäfigs, genannt das 'Ziehbürken' (Buur = Bauer = Käfig), darin ein Schreibpult."²⁴

Aber mit der zunehmenden ökonomischen und politischen Einigung des Deutschen Reiches (Anschluss an den Zollverein) änderten sich auch für die Hamburger Kaufmannschaft die Zeiten und beendeten diese von Hoeger in die Vergangenheit verlegte harmonische Fassung des Kaufmannslebens. Binnen- und Außenhandel nahmen neue Dimensionen an und benötigten zu ihrer Bewältigung neue Räume und Raumorganisationen. An der für den Überseehandel nutzbaren Elbe baute man also neue Speicher für die Lagerung und den Umschlag der Waren. Sie lösten damit eine Funktion aus dem alten Kontorhaus heraus und monofunktionalisierten sie. Der selbständige architektonische Zweck des Lagers entstand. Ähnlich erging es der Funktion des Wohnens im alten Kaufmannshaus, die auf der einen Seite von der administrativen allmählich usurpiert wurde und auf der anderen Seite unter Umständen auch gerne für mehr Komfort aufgegeben wurde. Mit immer umfangreicheren Schreib- und Buchhaltungsarbeiten konfrontiert, mussten die Kaufleute feststellen, dass ihr altes "Notizpult im Ziehbürken" dafür längst nicht mehr ausreichte. Auch das Kontorhaus alten Stils, das oft schon mit der Wohnung des Kaufherrn und seinen Nachbarhäusern zu einem Arbeitsbereich zusammengewachsen war, war zu ihrer Bewältigung nicht mehr geeignet. In dieser Situation entschlossen sich um 1890 und später viele Kaufherren, neue Kontorhäuser bauen zu lassen. Diese sollten dem gewachsenen Geschäftsvolumen nicht nur durch die Größe des Bauvolumens Rechnung tragen, sondern auch durch die Rationalisierungen von Arbeit und Architektur. Fritz Hoeger war der von ihnen bevorzugte Architekt, der sich unter anderem auch damit zu beschäftigen hatte, den alten Kaufherren die Gemütlichkeit ihrer Kapuffs auszureden.

²⁴ Fritz Hoeger (1927), S. 61 und 62.

"Wie sehr aber die hier alt gewordenen Kaufleute sich an diese ihre alten Räume gewöhnt hatten, das möge man daraus ersehen, dass vor etwa 25 Jahren, als ich als junger Architekt alte Kaufmannsfirmen mit ihren Betrieben in neuen Bürohäusern unterzubringen hatte, man mich bat, doch auch in den neuen Räumen das alte gemütliche Treppauf-Treppab walten zu lassen und möglichst auch hier und da einen halbdunklen Raum einzubauen. Man sei dies nun einmal so gewohnt, und es wäre immer so nett gewesen."²⁵

Das von Hoeger konzipierte Hamburgische Kontorhaus vereinigte Größe, Helligkeit und einen rationellen Innenausbau (Abb. 12-15). Für den Innenausbau schlug Hoeger schon 1910 zusammen mit Paul Bröcker vor, die Stockwerke aus Betondecken zu bilden, die auf Außen- und Innenpfeilern ruhen und nur aus freien Flächen bestehen, die sich beliebig aufteilen lassen. Und ebenso wie Peter Behrens, der es im Fabriken- und Bürohausbau schon anwendete, schlug auch Hoeger eine Innenraumkonzeption vor, bei der "der bauliche Zustand des Hauses [...] nicht mehr im Wege [ist]" (Abb. 16-18).

"Von der großen Aufteilungsmöglichkeit der Fläche hängt eben noch mehr ab als die Möglichkeit, das Haus ergiebig zu vermieten, in Räumen jeder gewünschten Größe, soweit gleichmäßig-rationelle Ausnutzung, gerechte Verteilung der hellsten und minderhellen Stellen es zulassen. ... Die Organisation selber hat ihren Vorteil davon; erst heute, da der wändefreie Raum, die Zwischenpfeiler - die architektonisch als Verstärkung des Ausdrucks der Hauptpfeiler wirken, aber, wie man sieht, sehr praktischen Zwecken dienen - in den Fenstern eine Abteilung selbst schmale Streifen von weniger als drei Meter erlaubt, kann die Betriebstechnik sich ungehindert ausbilden; der bauliche Zustand des Hauses ist nicht mehr im Wege."²⁶

Auch wenn die Arbeit nun schneller und konzentrierter vonstatten gehen musste, stellten die neuen Bürohäuser für die Arbeitenden eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen dar. Die Arbeitsräume wurden größer und heller, sie waren zu beheizen und zu belüften (Abb. 19-24).

In ihrer Studie zur Frauenarbeit in den Kontoren Leipzigs machte Ida Kisker 1911 darauf aufmerksam, dass diese architektonischen Arbeitserleichterungen keineswegs selbstverständlich waren. Denn zunächst setzten sie sich im Bereich

²⁵ Fritz Hoeger (1927), S. 62.

²⁶ Paul Bröcker und Fritz Hoeger (1910), S. 32.

der großen Industrie durch. Diese war aufgrund ihres Produktionswachstums um 1900 zu einer Erneuerung ihrer Produktionsanlagen gezwungen, die sie häufig mit ihrem Wegzug aus dem inneren Stadtbereich verband oder verbinden musste. Während sich die Neuerungen der administrativen Ebene also noch am ehesten innerhalb der großen Industrie durchsetzten - die AEG in Berlin ist dafür das einschlägige Beispiel -, erhielten sich die schlechteren Arbeitsbedingungen noch lange Zeit in den kleineren Betrieben und Handelsgeschäften der Innenstadt. Deshalb war es keine Seltenheit, dass eine Kontoristin um 1911 in einem winzigen Hinterzimmer ohne Tageslicht, ohne Heizung, bei künstlicher Beleuchtung und schlechter Luft die Bücher führen musste.

Die angedeutete Entwicklung der Stadt hin zur City und zum monumentalen Geschäfts- und Bürohaus hatte erhebliche Auswirkungen auf die Menschen, die sie mit zu vollziehen hatten.

Die in den Bürohäusern tätigen Privatbeamten oder Angestellten machte Siegfried Kracauer 1930 in seiner Studie "Die Angestellten" zum Thema. Die Zahl der Angestellten hatte in den letzten Jahrzehnten in Deutschland gewaltig zugenommen - Berlin war für ihn die Stadt, die von ihren kulturellen Bedürfnissen geprägt war -, und dennoch waren sie der Öffentlichkeit und der Wissenschaft gänzlich unbekannt geblieben:

"Hunderttausende von Angestellten bevölkern täglich die Straßen Berlins, und dennoch ist ihr Leben unbekannter als das der primitiven Völkerstämme, deren Sitten die Angestellten in den Filmen bewundern."²⁷

Um dem abzuhelpen, beschreibt er ihre Arbeit, ihre Gedanken und Träume. Er macht darauf aufmerksam, dass die Mechanisierung der Büroarbeit ihre geistigen Betätigungen vereinseitigte und dadurch vernachlässigte. Dieser Vorgang wurde von den Angestellten selbst als zunehmende Monotonie der Arbeit empfunden. Darüber hinaus verschlechterte er ihre berufliche und soziale Lage, weil er ihre Austauschbarkeit am Arbeitsplatz erhöhte. Mit "unbestechlicher Gescheitheit" - wie Bloch es nannte -, verweist Kracauer darauf, dass gerade aus einer Arbeit, die alle gleich mache, das sozialpsychologische Bedürfnis entspringe, sich von seinen Mitarbeitenden zu unterscheiden.

"Dem nichtsahnenden Laien, der diese gewaltigen Bedeutungsunterschiede wahrnimmt, ist zumute, als eröffne sich ihm unter der Linse des Mikroskops ein neuer Kosmos voller Abgründe

²⁷ Siegfried Kracauer (1930), S. 11.

und Gipfel. Eine Schlucht von stattlicher Tiefe gähnt etwa auch zwischen den technischen und den kaufmännischen Angestellten in der Industrie. Diese traktieren jene, dem Bericht eines Leidtragenden zufolge, mit Hochmut und lassen sie gerne warten wie kleine Kunden; während jene wiederum das Vorurteil hegen, daß nur ihre Arbeit als produktiv gelten dürfe. Daß die Krone der Angestelltenschöpfung der Bankbeamte sei, ist zum mindesten bei den Bankbeamten ein weitverbreiteter Glaubenssatz. Er hat sich aus den Urzeiten der Branche fortgeerbt, ist ersichtlich an die intime Beschäftigung mit dem Geld geknüpft und erhält eine Art von äußerer Bestätigung durch die fürstlichen Bankpaläste im Renaissance-Stil. Kathedralen steigern so die Frömmigkeit, aus der sie erwachsen sind."²⁸

Um den Zusammenhang zwischen der Arbeit und den von ihr geformten Angestellteneseelen bemüht, leitet Kracauer aus der Monotonie der mechanisierten Büroarbeit den Hunger nach Glanz und Zerstreung in der Freizeit ab (Abb. 25). Er schließt aus den betrieblichen Anforderungen auf die abendlichen Vergnügungen des Angestelltenheeres in den Berliner Abendcafés und sagt:

"Je mehr die Monotonie den Werktag beherrscht, desto mehr muß der Feierabend aus seiner Nähe entfernen; vorausgesetzt, daß die Aufmerksamkeit von den Hintergründen des Produktionsprozesses abgelenkt werden soll. Der genaue Gegenschlag gegen die Büromaschine aber ist die farbenprächtige Welt. Nicht die Welt, wie sie ist, sondern wie sie in den Schlagern erscheint. Eine Welt, die bis in den letzten Winkel hinein wie mit einem Vakuumreiniger vom Staub des Alltags gesäubert ist. Die Geographie der Obdachlosenasyile [Kracauer versteht darunter Gaststätten - d. V.] ist aus dem Schlager geboren. Obwohl er nur über eine vage Ortskenntnis verfügt, sind die Panoramen doch meistens exakt ausgeführt; eine Pedanterie, die darum nicht überflüssig ist, weil im Zeitalter des Verkehrs auch der tarifmäßige Urlaub schon eine Kontrolle mancher Landschaften an Ort und Stelle ermöglicht. Bei den Soffitten handelt es sich freilich weniger um wirkliche Fernen als um die erträumten Märchengefilde, in denen die Illusionen leibhaftig Figur geworden sind. Der Aufenthalt zwischen diesen Wänden, die die Welt bedeuten, läßt sich als eine Gesellschaftsreise für Angestellte ins Paradies definieren. Dem entspricht haarscharf die Einrichtung des Moka-Efti-Lokales, dessen räumliche Ausschweifungen hinter denen des Hauses Vaterland kaum zurückstehen. Eine Rolltreppe, zu deren Funktionen vermutlich gehört, den leichten Aufstieg in die

²⁸

Siegfried Kracauer (1930), S. 84.

höheren Schichten zu versinnlichen, befördert immer neue Scharen von der Straße weg unmittelbar nach dem Orient, den Säulen und Haremstümpfen markieren. Der Phantasiepalast gleicht übrigens auch darin einem Wunschbild, daß er nicht sehr solid konstruiert ist; statt auf dem Untergrund festen Kapitals erhebt er sich auf kurzfristigem englischem Wechselkredit. Man sitzt hier oben nicht, man reist. 'Nicht hinauslehnen!' steht an den Zugfenstern geschrieben, durch die man auf lauter sonnige Ansichtspostkartenlandschaften blickt. In Wirklichkeit sind die Wandfüllungen, und der naturgetreu nachgebildete Korridor eines internationalen Schlafwagenzuges nichts weiter als ein langer schmaler Gang, der zwei mohammedanische Säle miteinander verbindet. Die in der Warenhaus-Propagandaschrift angerufenen Lichtfluten wirken überall im Ensemble mit. Sie werden im Resi papageienbunt durch den Raum geschickt und überspielen das dortige Heidelberger Schloß mit einer Farbenpracht, deren die untergehende Sonne nicht fähig wäre. So sehr gehören sie zu den Bestimmungsmerkmalen dieser Lokale, daß der Gedanke sich aufdrängt, die Lokale seien während des Tages überhaupt nicht vorhanden. Abend für Abend erstehen sie neu. Die eigentliche Macht des Lichts aber ist seine Gegenwart. Es entfremdet die Masse ihres gewohnten Fleisches, es wirft ihr ein Kostüm über, das sie verwandelt. Durch seine geheimen Kräfte wird der Glanz Gehalt, die Zerstreuung Rausch. Wenn der Kellner es ausknipst, scheint freilich der Achtstundentag gleich wieder herein."²⁹

Bereits 1904 hatte Friedrich Naumann die körperlichen und geistigen Disziplinierungen der mechanisierten Arbeit wahrgenommen und aus ihnen die Sehnsucht des Menschen nach dem ganz anderen abgeleitet. Bei dem Versuch, Stimmungskunst zu erklären, entwirft er das Soziogramm eines "Großbetriebmenschen", der Tag für Tag mit der Sachlichkeit seiner Hauptbücher konfrontiert ist. Und ebenso wie Kracauer sieht auch er aus der Sachlichkeit der Arbeit das Bedürfnis nach ganz unsachlichen Gegenständen des privaten Interesses entstehen (Abb. 26). Das wesentliche Konstituens dieses neuen Menschen scheint also eine in der und durch die Arbeit vollzogene Versachlichung seiner Person zu sein. Ohne in ihr aufzugehen, hat er sich ihr dennoch zu beugen. Naumann sagt:

"Der Großstadtmensch hat in sich eine tiefe Sehnsucht nach dem Naturleben seiner Ahnen, eine Art Heimweh nach Sonne und Buchenlaub, ein hoffnungsloses Heimweh, das er bei seinen Künstlern wiederfinden will. Und ein ähnliches Heimweh hat er nach

²⁹ Siegfried Kracauer (1930), S. 97 und 98.

einer Zeit, wo noch nicht das ganze Leben auf glatten Schienen rollte, wo es noch Gefahren, Romantik, Räuber, Mord und tolle Liebe gab. Das Geordnete und Regelmäßige, das Brave und Moralische, das man fordert und gar nicht mehr entbehren kann, die Entpersönlichung der Großbetriebmenschen, die endlose Sachlichkeit der Hauptbücher und Konferenzen, das tägliche Lavieren und Nivellieren, das Maschinenmäßige eines höchst kompliziert gewordenen Lebenszustandes läßt im dunklen Untergrund der Seelen einen Raum, der gar nicht elektrisch beleuchtet sein will, der sich gar nicht regeln lassen will, den Raum der verlorenen Leidenschaften und Urgefühle. Aus diesem Raum steigen Seufzer, Gelächter, Heulen und Gekicher, wortlose und gedankenlose Laute verworrendster Art auf, ein Chor der gewesenen Jahrtausende drunten in der Nacht der Einzelseele. Diesen Untergrund hat keine Aufklärungskanalisierung trockenlegen können, und gerade das Industriezeitalter hat ihm etwas dumpfe Energie gegeben, indem es ihn unterdrücken wollte. Die Töne dieses Untergrundes sind es, die wir in unserer Musik und Lyrik oft selbst nicht verstehen. Es verbindet sich die Akuratesse im Kleinen, von der wir erst sprachen, mit dem Gefühlsinhalt der unterdrückten Urseele und aus beiden zusammen entsteht: Stimmungskunst."³⁰

Der von Naumann verwendete Begriff der Entpersönlichung lässt sich als zentrale Kategorie der neuen von der Industrialisierung geschaffenen betrieblichen Realität verstehen. Sachlich gestiftete und organisierte Funktionszusammenhänge traten an die Stelle persönlicher Verhältnisse. Der Mensch wurde auswechselbarer Träger einer Funktion, die ihren Sinn nur in einem größeren Ganzen offenbarte. Dieser Funktionszusammenhang und -mechanismus beanspruchte jenseits aller individuellen Unterschiede und persönlichen Besonderheiten seine Geltung. Nicht nur der Arbeiter und Angestellte wurde, wie Karl Marx sagt, zum "Anhängsel" der Maschinerie³¹. Auch die anderen am Unternehmen Beteiligten wurden zu Erfüllungsgehilfen seiner sachlich begründeten Imperative. Der Buchhalter, der Büroangestellte, der Bote, der Zahlmeister, der reisende Verkäufer, sie alle mussten wie ineinander greifende Rädchen eines Getriebes funktionieren. Ihr Funktions- und Arbeitszusammenhang - Resultat einer Planung, von der sie aus-

³⁰ Friedrich Naumann (1904), *Die Kunst im Zeitalter der Maschine*, S. 326 und 327.

³¹ Schon 1864 hatte Karl Marx geschrieben: "In Manufaktur und Handwerk bedient sich der Arbeiter des Werkzeugs, in der Fabrik dient er der Maschine. Dort geht von ihm die Bewegung des Arbeitsmittels aus, dessen Bewegung er hier zu folgen hat. In der Manufaktur bilden die Arbeiter Glieder eines lebenden Mechanismus. In der Fabrik existiert ein toter Mechanismus unabhängig von ihnen, und sie werden ihm als lebendige Anhängsel einverleibt". Karl Marx (1864), S. 445.

geschlossen waren und der sie sich doch blind fügen mussten -, bildete das Unternehmen, dem nicht nur die Baulichkeiten, sondern auch die Menschen nicht mehr hinderlich "im Weg stehen" durften. Auch die sprichwörtliche Unternehmerpersönlichkeit verlor an Bedeutung. Die in der Aktiengesellschaft vollzogene Trennung des Eigentumstitels von der Organisation der Produktionssphäre machte diesen Wandel deutlich. Manager und leitende Angestellte konnten an seine Stelle treten und die Aufgaben erfüllen, die sich aus den Sachgesetzen seines Unternehmenszwecks ergaben. Er selbst verstand sich nur mehr als Manager dieses Zwecks und vervollständigte dadurch die Auftrennungen der Persönlichkeit, der auch seine Angestellten unterlagen; in den Berufsmenschen, der mit seiner Funktion und nur mit ihr identisch war, und in den Privatmenschen, der sich nur im Bereich seiner Freizeit eigene Zwecke setzen konnte. In ihr versuchte er, das zu kompensieren, was ihm die Berufswelt abverlangte. Und kam auf Stimmungskunst: im Moka-Efti-Lokal oder bei der Betrachtung der Bilder von Camille Corot. Insofern hatte die Industrialisierung allen am Unternehmen Beteiligten einen sachlich begründeten und arbeitsteilig organisierten Funktionszusammenhang aufgezwungen. So unterschiedlich die Funktionen im einzelnen auch sein mochten, alle waren notwendig oder unentbehrlich. Also auch ihre Träger. So glichen die Funktionen und ihr Zusammenhang die Menschen einander an und stifteten eine prinzipielle Gleichheit unter ihnen, die je nach Betrachtungsweise positiv oder negativ beurteilt werden konnte. Der industrialisierte Arbeitszusammenhang konnte betrachtet werden als einer, in dem die Menschen gleich viel Geltung besaßen oder aber auch gleich wenig.

Der Begriff der Entpersönlichung fasst nicht nur die soziale Realität des Betriebes und der Großstadt, sondern auch die Art und Weise, in der sich die Architekten der Bauaufgabe von Bürohaus und Bürohochhaus annahmen. Dies gilt zunächst in dem Sinne, das sie dem Betriebszweck des Unternehmens und dem sich daraus ergebenden sachnotwendigen Zusammenhang seiner Funktionsträger im wörtlichen Sinne "Raum verschafften". Schnörkellos apodiktisch hatte Mies van der Rohe 1922 das Bürohaus als ein "Haus der Arbeit, der Organisation, der Klarheit, der Ökonomie" bestimmt und in einem perspektivischen Entwurf die Programmatik seiner Formen festgelegt³². Schon im monumentalen Geschäfts-

³² Gemeint ist der Entwurf eines Bürogebäudes aus Stahl von 1922, den Mies van der Rohe später dem New Yorker Museum of Modern Arts schenkte, und der eine ungefähre Höhe von 1,50 m und eine Länge von 4 m hat. Trotz der im Gehäuse zur Deckung gebrachten Form von Architektur und Betrieb lugt aus ihm die klassische Interpretation der Konstruktion hervor. So ruhen die in der Tiefe der Geschosse gut sichtbaren Unterzüge nicht nur auf Betonpfeilern mit trapezförmigen

und Bürohaus hatten die althergebrachten, den Menschen lieb gewordenen Raumgefüge diesem neuen unpersönlichen Kriterium des optimalen Funktionszusammenhangs von Gebäude und Zweck weichen müssen. Aber Architekten und Bauherren des neuen industriellen Zeitalters bezogen ihre Aufgabe nicht allein auf die Erfüllung funktioneller Notwendigkeiten. In der Unternehmensarchitektur spiegelte sich nicht nur die Organisation des funktionellen Zwecks, sondern auch seine Deutung durch Architekten und Bauherren. Nicht nur wie das Unternehmen wirklich funktionierte, sondern wie dieses Funktionieren interpretiert wurde, sieht man ihren Entwürfen an. Überbau und Bau, Sinn und Form ihrer Bauten entwickelten die Architekten des beginnenden 20sten Jahrhunderts in Konfrontation zur Bautradition. In der Hinwendung zum Sachlichen als neuem formalem und ethischem Wert vollzogen sie die reale Entwicklung der betrieblichen Funktionszusammenhänge, für die sie bauten. Gleichzeitig bildeten sie in ihren paradigmatischen Entwürfen die Entpersönlichung des Großbetriebes nach und setzten dem Zusammenhang der arbeitsteilig Funktionierenden monumentale Denkmäler, die ihn ideologisch überhöhten. Der wirkliche Funktionszusammenhang des Großbetriebes war Ausgangspunkt und Maßstab ihrer positiven Interpretation der betrieblichen Realität als sinnvolles und sinnstiftendes Ineinandergreifen von einander gleichen, gleichwertigen und darin geadelten Teilen des Unternehmens. Dasjenige, was heute im Begriff der Corporate Identity gefasst wird, war damals im Entstehen: Der Betrieb als große Familie, in der jeder seinen Platz hat.

Kapiteln, sondern sie treten an der Außenfassade auch wie antike Tragebalken als Balkenköpfe unter die Mauerbänder. -

Das Verhältnis von klassizistischer und funktionaler Architektur thematisiert Hans-Joachim Kunst (1979), insbesondere S. 31. -

In der kleinen Passage "Preis des Incognitos" machen Siedler und seine Kollegen auf den scheinbar menschenfreundlichen Romantizismus aufmerksam, der die Verapparatisierung des Menschen durch Nennung seines Namens oder Aufstellung eines Namensschildes wieder aufheben soll.

Siehe dazu Wolf Jobst Siedler u. a. (1964), S. 186.

Teil B: Negation, Position, Pathos. Unternehmensarchitektur und Neue Sachlichkeit

2. "... heute gotisch, morgen altchristlich, übermorgen romanisch."¹

Die Kritik der wilhelminischen Architektur

In diese städtischen Agglomerierungs- und Segregierungsprozesse griffen die Architekten um 1900 mit einer neuen Ästhetik ein. Sie wollten dem Bürgertum, das sich ökonomisch und politisch etabliert hatte, ästhetisch aber die alten Formen bewahrte, eine neue Fassung geben. Mit dem Sieg über das französische Kaiserreich 1871 und mit der Konstituierung des geeinten Deutschen Reiches durch Otto von Bismarck begann ein ökonomischer Aufschwung, der sich in der Bautätigkeit fortsetzte. In den Namen "Gründerzeit" oder "Gründerjahre" bekam er seine historisch festgelegte Bedeutung. Beide wurden zur Kennzeichnung der Bautätigkeit übernommen.

In dieser Konstituierungsphase der großen deutschen Kapitale trat das Groß-Bürgertum als Funktionsträger auch im Bereich der Architektur vermehrt ins Rampenlicht, denn die ökonomische Entwicklung rückte bestimmte Bauaufgaben von der Peripherie des Baugeschehens ins Zentrum. Neben die Maßnahmen der Kommunen, die die Städte für diese ökonomische Entwicklung funktionalisieren sollten - dazu gehörten alle Maßnahmen im infrastrukturellen und im stadtplanerischen Bereich -, traten die von den Unternehmern initiierten einzelnen Baumaßnahmen. Zu ihnen gehörten Fabriken, Lager, Kontore; Palais' und Villen als Wohn- und Geschäftshäuser; Waren- und Mietshäuser. Ihr Zusammenspiel bewirkte den vollständigen Umbau der Stadtstruktur.

All diese verschiedenen ökonomischen Zwecke wurden von den Architekten in ihnen adäquate Stilgewänder gesteckt. Angeleitet von ihrer Phantasie und den Musterbüchern für fertige Ornamente lösten sie die Logik der Vitruvianischen Ordnungen auf, indem sie einen freien und spielerischen Umgang mit ihnen begannen. Denn "Stil" war gefragt in diesen Gründerjahren und wurde gebaut: griechisch, römisch, altchristlich; romanisch und gotisch; renaissanceistisch und barock. Alle Ordnungen wurden angewendet und umgearbeitet. Aus ihnen entwarfen die Architekten historische Ornate, die zu Weihe- und Würdeformen wurden, indem sie die Bauwerke mit den formalen Qualitäten der Vergangenheit ausstat-

¹ Adolf Behne (1913), S. 276.

teten. Gerade der freie und spielerische Umgang aber war die von innen durchgeführte Sprengung der Logik der alten Ordnungen. Sie ergänzte sich mit einem anderen gesellschaftlich bestimmten Phänomen, das ebenso sprengend wirkte. Die Ordnungen wurden gleichgültig gegen den inneren Zweck der Bauwerke angewendet oder, anders gesagt, sie wurden für jede Bauaufgabe angewendet. Die Hierarchie der Stile wurde ebenso wie die Hierarchie der Bauaufgaben gleichgültig und damit aufgehoben. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dieser Prozess die Umwandlung der klassischen Ordnungsentwürfe in mehr oder weniger phantasievolle Dekorationsentwürfe zum Resultat hatte. Als Überbau der umfangreichen Bautätigkeit im wilhelminischen Deutschland hinterließ er nicht nur einzelne Häuser, sondern ganze Straßenzüge und Viertel im historistischen Gewand.

Für die Architektengeneration um 1900 wurde dieser Prozess zur Herausforderung. Sie revoltierten gegen ihn, indem sie sowohl seine Formen als auch seine Inhalte kritisierten. Die aus den klassischen Ordnungen hervorgegangenen Dekorationsentwürfe entwerteten, wie bereits erwähnt, ihre Exklusivität durch die Anwendung für jede Bauaufgabe, so dass Fritz Hoeger 1927 im Rückblick feststellen konnte:

"Man baute im Palais- und Schloßstil - wenn ich mich hier so ausdrücken darf -, der zum Allerweltsstil geworden war."²

Zu diesem Sachverhalt trat hinzu, dass die Befreiung von der Logik der klassischen Ordnungen eine Dekorationsfreude freisetzte, die die Fassadenprogramme anschwellen ließ. Aber das entscheidende Argument der Rebellen neben dieser Entwertung war ein anderes. Der Aufschwung der Ökonomie hatte neue Bauaufgaben ins Zentrum der Architekturpraxis gerückt, deren Zweckbestimmungen von sachlicher Natur waren. Dass die "wirtschaftlichen Fragen" die bestimmende Rolle in diesem Architekturgeschehen übernommen hatten, darauf machte Hans Poelzig 1906 in seiner programmatischen Schrift "Gärung in der Architektur" aufmerksam.

"Die Hauptaufgaben der heutigen Architektur liegen nicht auf kirchlichem Gebiet, auch der repräsentative Monumentalbau profanen Charakters hat keinen maßgebenden Einfluss. Die wirtschaftlichen Fragen herrschen im Leben der neuen Zeit, und so häuft sich die Teilnahme von Volk und Künstlern auf die Archi-

² Fritz Hoeger (1927), S. 65. Vgl. zu diesem Sachverhalt auch Fritz Schumacher (1955), S. 70 und 71.

tekturprobleme dieser Gattung, von der Wohnung bis zum Städtebau."³

Dieser sachliche Kern der Architektur trat für die Architektenrebellen in Widerspruch zur Stilarchitektur und wurde zum auslösenden Moment für eine Kritik, die sie letztendlich destruierte (Abb. 27). Während der sachliche Kern in Formulierungen wie der "neuzeitlichen", "modernen", "zeitgemäßen" Bauaufgabe positiv beurteilt wurde, kehrte sich die Kritik gegen seine Hülle aus Elementen vergangener Stile. Eine Post, ein Kontor oder ein Geschäftshaus, ein Bürohaus, eine Bank, das waren keine Orte, an denen hohe Ideale gehandelt wurden, sondern Briefmarken, Kaffee und Kredite. Das Pathos der historischen Stile erschien ihnen im gleichen Atemzuge zu "hoch gegriffen" und zu "abgegriffen". Die Architektenrebellen stellten sich deshalb auf den Standpunkt einer sachgerechten Architektur, die den ökonomischen Belangen dienen sollte. Von diesem Standpunkt aus entwickelten sie eine Kritik, die sich in zwei Bereiche differenzieren lässt: in einen inhaltlichen und in einen formalen. Die inhaltliche Kritik der wilhelminischen Architektur wird in der Wissenschaft wenig berücksichtigt. Da sie aber für die Erklärung der Ablehnung dieser Architektur ebenso essentiell ist wie für die Erklärung der Position der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Bauens, möchte ich sie anhand einiger Gedanken von Hermann Muthesius und Peter Behrens vorstellen und analysieren. Meistens wird die vorgetragene Kritik auf den bis dahin praktizierten Formenkanon bezogen, so dass auf ihre Darstellung nur kurz einzugehen ist.

Im Rückblick auf vergangene Jahrhunderte stellte Adolf Behne 1913 eine ideale Baugesinnung auf, die er sich auch für seine Zeit wünschte.

"Man stellte [damals, in den guten alten Zeiten der Architektur - d. V.] nicht etwas anderes vor, als man war, man schuf naiv, ohne abschweifende Reflexion. Man baute, um einen bestimmten Bedarf sachlich zu befriedigen. Natürlich tat man es solide und, wenn es möglich war, mit Anstand, ja mit Aufwand. Und ebenso natürlich tat man es in der Formensprache, welche die allgemeine war, eine andere kam gar nicht in Betracht. Man baute im Stile seiner Zeit. Das Material aber wurde Zweck und Art entsprechend verwendet."⁴

Behnes Leitidee ist die sachgerechte Erfüllung der Bauaufgabe, wobei das Sachliche darin besteht, dem der Architektur innewohnenden Zweck durch die Archi-

³ Hans Poelzig (1906): *Gärung In Der Architektur*. Hier zitiert nach Ulrich Conrads (1964 und 1975), S. 10.

⁴ Adolf Behne (1913), S. 275 und 276.

tektur zu entsprechen. Indem dieses Entsprechungsverhältnis von innerer und äußerer Architektur wiederhergestellt wird, werden die Diskrepanzen beseitigt, die er am Historismus feststellt, und die dazu führen, dass ein Haus etwas ganz anderes vorstellt, als es von seiner inneren Bestimmung her ist. Diese von ihm erhoffte neuerliche Identität in der Architektur sieht er hauptsächlich durch ein Mittel wiederhergestellt: eine neue Formensprache, die den sachlichen Gehalt der Architektur und damit der neuen Zeit zum Ausdruck bringt. Sie überwindet all die ästhetischen Schemata, die der Historismus den neuen modernen Bauaufgaben überstülpt.

"Die Sachlichkeit [war - d. V.] einem ästhetischen Schema gewichen, und statt in einer eigenen Formensprache baute man heute gotisch, morgen altchristlich, übermorgen romanisch. Denn einen eigenen Stil besaß man nicht!"⁵

Im Begriff des ästhetischen Schemas wirft Behne der wilhelminischen Architektur nicht nur die Diskrepanz von Form und Inhalt, sondern auch die Lebensferne einer Form vor, die der Vergangenheit entnommen ist, um der Gegenwart zu dienen. Damit ist sein Verdikt ausgesprochen: Da sie die Gegenwart in keiner Weise ästhetisch verarbeitet, entwickelt sie auch keine eigene Formensprache. Statt dessen greift sie vergangene Stile auf, ahmt ihre Formen nach oder wiederholt sie bloß⁶. Behne fordert die Architekten deshalb auf, diese Praxis, die er in toto für einen Fehler hält und mit Verarmung gleichsetzt, zu beenden. Seine Kritik legt ihnen nahe, bei der Erfüllung ihrer Bauaufgaben keinem historischen Stil mehr zu folgen, Gliederungen und Ornamente wegzulassen, und sich statt dessen die Architekturformen aus dem Geist der eigenen Zeit heraus neu zu erfinden⁷.

Die Ausführungen zu Adolf Behne stehen stellvertretend für eine Vielzahl von Architekten, Kunstschriftstellern und Kritikern, die sich nach 1900 in der Kritik am Historismus zusammenfanden. Sie alle teilten bestimmte Grundpositionen, die sich in der öffentlichen Debatte auffächerten und in verschiedene Richtungen entwickelten.

Bei der Suche nach dem personalen Ursprung dieser Kritik kapriziert sich die Wissenschaft meistens auf Adolf Loos, der auf erfrischend ketzerische Weise das Ornament schlechthin attackierte und in die Nähe des Verbrechens rückte. Beeinflusst von den Gedanken Sullivans, die er bei einem Amerika-Aufenthalt kennen

⁵ Adolf Behne (1913), S. 276.

⁶ Adolf Behne (1913), S. 276.

⁷ Adolf Behne (1913), S. 277.

gelernt hatte, sieht er in der Dekorationsfreude den Niedergang der Architektur. Dieser Diagnose entsprechend kann ihre Erneuerung nur durch ein konsequentes Weglassen der Ornamentik erfolgen. Loos sieht seine Aufgabe deshalb in einem programmatischen Kampf gegen das Ornament, der die nackte, bloße Wand als Grundelement der Architektur wieder freilegen soll. Er träumt von weißen Städten, die ohne Schnörkel auskommen, und schreibt:

"Wir haben das Ornament überwunden, wir haben uns zur Ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die Zeit ist nahe, die Erfüllung wartet unser. Bald werden die Straßen der Städte wie weiße Mauern glänzen."⁸

Mit der Entfernung des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstand ist für ihn der Fortschritt in der Kultur überhaupt gegeben, in dem er auch den Anfang einer ganz neuen Architektur angelegt sieht.

Für diejenigen unter den Architekten, die dieser Kritik aufgeschlossen gegenüberstanden und sie mitvollzogen, stellte sich also das folgende Problem: Wie war ein Haus ohne die bisher gültige, gliedernde und ornamentierende Bausyntax zu gestalten? Denn mit der bloßen Negation des Bisherigen war zwar die nackte Wand zum Ausgangspunkt einer neuen Ästhetik geworden. Aber über ihre Gestaltung war damit noch nicht entschieden.

Der Bereich der inhaltlichen Kritik am Historismus ist bisher in der Wissenschaft immer zu kurz gekommen. Deshalb wird er im folgenden anhand einiger Argumentationen von Hermann Muthesius und Peter Behrens vorgestellt. Diese beziehen sich hauptsächlich auf die Repräsentationsformen, die der Historismus in der Unternehmensarchitektur anwandte.

Bereits 1904 hatte Hermann Muthesius auf den seltsamen Vorgang aufmerksam gemacht, dass sich das Bürgertum, das sämtliche Bereiche der Gesellschaft bestimmte, eine aristokratische Fassung des Lebens gab und dem Prunken und Protzen anheim fiel. Er stellt eine Zeitdiagnose auf, die von anderen geteilt und als Kritik vorgebracht wurde. Muthesius schreibt 1904:

"Die letzten Jahrzehnte haben nun Deutschland größere Veränderungen in seiner äußeren und inneren Lage gebracht, als irgendeine andere Zeit seiner Geschichte. Aus der unscheinbaren Kleinheit, die ihm noch um die Mitte des Jahrhunderts eigen war, trat es nach seiner Einigung als neue Erscheinung auf die Weltbühne.

⁸ Adolf Loos (1908): Ornament und Verbrechen. Hier zitiert nach Ulrich Conrads (1964 und 1975), S. 16.

Ein ungeahnter Aufschwung in wirtschaftlicher Beziehung folgte, der den Nationalwohlstand binnen kurzem vervielfachte. Handel und Industrie begannen zu blühen, ein neuer, reicher Stand mit frisch erworbenem Geld drängte sich an die Oberfläche. Selbstverständlich verlangte er bald nach seiner Kunst, denn diese sollte ihm die Fassung seines jetzt das Bequeme ermöglichenden Lebens sein. Diese Kunst mußte reich, anspruchsvoll, strotzend sein, denn es ist ein natürlicher Wunsch des Neulings, die vermeintlichen Vorteile der ungewohnten Verhältnisse mit Behagen auszukosten. Dieser traditionslose Reichtum rief zunächst die Reproduktionen der früheren aristokratischen Stile in der Innendekoration und im Mobiliar ins Leben. Er führte auch zu den prunkenden Großstadtfassaden, vor allem aber zu den überdekorierten Räumen in jeder Form und in jedem Stil, die für die letzten beiden Jahrzehnte bezeichnend geworden sind. Er wurde der Grund für den in Deutschland herrschenden Protzengeschmack."⁹

Bedauernd stellt er fest, dass die bürgerliche Klasse im Augenblick ihrer Durchsetzung als gesellschaftsbestimmende Kraft im Bereich der Architektur zu keinem eigenen Anliegen und zu keinem eigenen Ausdruck findet. Die Bürger, die es im neuen Deutschen Reich zu Reichtum und Ansehen gebracht haben, orientieren sich an den Mitteln und Möglichkeiten aristokratischer Architektur und Selbstdarstellung. Sie begreifen nicht, dass der aristokratischen Fassung des Lebens keine Lebenswirklichkeit mehr entspricht:

"Wir leben in einer Zeit bürgerlicher Ideale, selbst die Lebensgewohnheiten der heutigen Aristokratie sind auf diese bürgerliche Tonart heruntergestimmt, sie kann also nicht mehr den Ton angeben, für eine spielende und schmückende Kunst, wie diejenige war, innerhalb deren sich die mit bestickten Seidenröcken bekleideten Kavaliere und bereifrockten Damen der Aristokratie des 18. Jahrhunderts bewegten."¹⁰

Ähnlich äußerte sich Behrens acht Jahre später. Bei einem Vergleich der von ihm

⁹ Hermann Muthesius (1904), S. 464 und 465. -

Und ein paar Zeilen weiter schreibt er:

"Wir scheinen uns gerade dessen zu schämen, was unser Stolz sein sollte, unseres Bürgertums. Wir wollen Aristokraten sein in dem Augenblicke, wo das Bürgertum zur Basis für unsere wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse geworden ist, wo es sich zu einer Höhe erhoben hat, daß es die Kultur unserer Zeit bestimmt."

Hermann Muthesius (1904), S. 469.

¹⁰ Hermann Muthesius (1901), S. 363.

entwickelten Idee für eine Geschäftsstadt, mit der von ihm erlebten großstädtischen Wirklichkeit, kommt er 1912 in einem Artikel für die Berliner Morgenpost zu dem Schluss, dass Berlin dieser Idee in keinster Weise entspricht und alles andere als die gewünschte Geschäftsstadt ist¹¹. Seine Erklärung macht dafür eine romantisch orientierte Prunksucht verantwortlich und wertet diese sowohl nach der formalen als auch nach der inhaltlichen Seite hin als Indiz für eine überkommene und unsachgemäße Repräsentation.

Seine Kritik, mit der er das Bürgertum zur Emanzipation von den vorhandenen Repräsentationsformen bewegen will, ist in zwei Teile gegliedert. Ein erster Teil lässt sich so zusammenfassen, dass das Bürgertum in den rückwärtsgewandten und deshalb romantischen Repräsentationsformen zu keiner wesentlichen Aussage über sich selbst findet.

"Berlin hat solchen Charakter bis jetzt nicht, obgleich schon vor 15 Jahren ein Geschäftshaus, das einen Typ einleitete, Messels Wertheimbau, entstand. Es scheint, als ob die logische Konsequenz, die Energie und die zuverlässige Tüchtigkeit des Berliner Großkaufmannsstandes, dem die rapide Entwicklung unserer Reichshauptstadt zu danken ist, versagen, wenn es sich um den Formgedanken handelt. Es scheint, als ob der klar und logisch entwickelte Formgedanke nicht in den Bereich einer ernstesten kaufmännischen Erwägung gehöre, sondern einem dilettantischen Zug nach Romantik und Prunksucht zum Opfer fallen müsse."¹²

Weil Berlin zwei Jahre vor dem Ersten Weltkrieg diesen Charakter vermissen lässt, bedenkt Behrens die Bauherren mit einer wohlwollenden Schelte. Wohlwollend ist diese Baumeisterschelte deshalb, weil sie - ebenso wie diejenige von Fritz Hoeger -, den Subjekten des Baugeschehens vorwirft, den ihren Geschäftszwecken angemessenen formalen Ausdruck und damit ihr eigenes Interesse zu verfehlen. Deshalb bezichtigt er die Männer der "ernstesten kaufmännischen Erwägung" im Bereich der Baukunst des Dilettantismus¹³. Behrens kritisiert nicht den Zweck Repräsentation überhaupt, sondern ihre Formen und Inhalte. Der von ihm

¹¹ Ähnlich äußert er sich (1903) in: *Stilarchitektur und Baukunst*; nachzulesen bei Julius Posener (1964): *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, S. 165.

Peter Behrens (1912) in der Berliner Morgenpost, abgedruckt im Anhang als Dokument III.

¹² Peter Behrens (1912) in der Berliner Morgenpost, abgedruckt im Anhang als Dokument III.

¹³ Peter Behrens (1912) in der Berliner Morgenpost, abgedruckt im Anhang als Dokument III.

festgestellte Zug zur "Romantik" ist zweifellos eine Anspielung auf den eklektizistischen Ornat vieler Geschäftshäuser, deren Besitzer sich der formalen Selbstdarstellungsmöglichkeiten der verschiedensten Klassen und Schichten bedienen, noch dazu aus anderen Zeitläufen. Die Repräsentanten des modernen Wirtschaftslebens, das Stadt und Gesellschaft bestimmt, residieren hinter Schloss- und Tempelfassaden, in Burgen und auf Gutshöfen, und katapultieren sich damit nach seiner Auffassung hinter die eigene Bedeutung als gesellschaftsbestimmende Kraft in die Vergangenheit zurück (Abb. 28). Für ihn ist diese historistische Art und Weise der Selbstdarstellung ein Mangel an in der Baukunst artikuliertem Selbstbewusstsein. Behrens geht davon aus, dass sich das Bürgertum im Medium der Kunst, insbesondere der Baukunst, nicht der eigenen Bedeutung bewusst ist und ihr deshalb auch nicht gerecht werden kann.

Einerseits irrt er sich mit diesem Urteil, weil das Bürgertum in der Phase seines Aufstiegs die Ansprüche auf gesellschaftliche Partizipation durchaus ästhetisch angemeldet hatte, und zwar dadurch, dass es jeden Stil der bis dahin herrschenden erfolgreichen Klassen und Schichten übernahm. Andererseits enthält sein Urteil eine Wahrheit: Die Architekten nach 1900 formulierten und interpretierten die unternehmerischen Aufgaben im Bereich der Baukunst neu. Und wie jeder andere Künstler diente auch Behrens dem Bürgertum als Lehrmeister, der im Medium der Kunst nach diesem Selbstbewusstsein suchte, um es als ästhetische Botschaft für die Allgemeinheit zu entwickeln¹⁴.

Das folgende versucht, auf den zweiten Teil der Behrensschen Kritik einzugehen und die Intention und den Mangel am Vorwurf des Prunkens und Protzens aufzuzeigen. Dieser Vorwurf ist auch heute kein unbekanntes Argument, denn er hat in der Angeberei und Machtdemonstration eine neue begriffliche Gestalt angenommen.

Von der Idee eines von der Zeit gestifteten wahrhaften und ehrlichen Entsprechungsverhältnisses ausgehend, das er zwischen den Formen der Kunst und ihren Zwecken konstituiert, kommt Behrens zu einer Kritik, die keine Seite ungescho-

¹⁴ Den auf die allgemeine gesellschaftliche Ebene bezogenen Gedanken, dass der Künstler die ästhetische Fassung und Interpretation des bürgerlichen Lebens herstellt, übertrug Friedrich Naumann 1906 auf die psychologische Ebene. Er nimmt auf die Kunst von Behrens Bezug, indem er ihn als Seelenformer bezeichnet und sagt:

"Er gestaltet gleichsam die Seele eines Hamburger Senators, dessen würdiges Ideal es ist, einem römischen Senator gleichen zu können. Man liest in den Abteilungen der Quadrate, Rechtecke und Kreise, aus denen seine Kunst besteht, die Einladung heraus: Der Herr Senator und die Frau Senator geben sich die Ehre, den Herrn Konsul und die Frau Konsul zu einem einfachen Austernessen ergebnst einzuladen."

Friedrich Naumann (1906), S. 68.

ren lässt und ihr Verhältnis der Heuchelei bezichtigt. Sein Schluss ist der folgende: Gemessen am modernen Zweck der Geschäftshäuser sind ihre Formen nicht zweckentsprechend, also unmodern und nur eine Verkleidung. Der umgekehrte Schluss, von den Formen auf den innewohnenden Zweck, schließt aus den prunkenden und verschwenderischen Formen der wilhelminischen Architektur auf ein zweifelhaftes Motiv ihrer Anwender: Seine Kritik gilt der Prunksucht im allgemeinen und macht mit der Berliner Geschäftswelt ein Subjekt im besonderen für sie verantwortlich.

Was will Behrens im Begriff der Prunksucht kritisieren und mit welchem Mangel geht seine Kritik einher? Wenn er der Berliner Geschäftswelt Prunksucht vorwirft, dann will er zum Ausdruck bringen, dass sie sich einer überaus aufwendigen Formensprache bedient und Wert darauf legt, dass dieser Einsatz von Formen-Reichtum auch wahrgenommen und gewürdigt wird. Dieses demonstrative Verhältnis zum Reichtum, sein Zur-Schau-Stellen, ist nur in einer Welt möglich, die von Armut gekennzeichnet ist. Denn sie gestattet erst die Darstellung der Differenz von Arm und Reich. Behrens nimmt an dieser in der Ästhetik vorgenommenen Scheidung der Gesellschaft Anstoß, denn um ihre Aufhebung bemüht er sich in seiner Theorie ebenso wie in seiner Baupraxis. Er irrt sich allerdings bei der Erklärung der vorgefundenen Baupraxis aus der "Prunksucht", weil er die persönliche Motivation für die Betätigung eines Formenvokabulars mit seiner gesellschaftlich herausgebildeten und in Kraft gesetzten Bedeutung verwechselt. Behrens meint mit dem Hinweis auf das persönliche Motiv der Prunksucht, mit dem er das demonstrative Verhältnis zum Reichtum fasst, den Grund für die in der Tat üppigen Fassaden ausgesprochen zu haben. Diesen möchte er zudem noch kritisch verstanden wissen, weil er auf ein nach seinem Verständnis anrüchiges Motiv hinweist. Dass es dieses Motiv in der Gründerzeit, die eine ökonomische Aufbauphase ersten Ranges war, gehäuft gab, steht außer Frage. Der Mangel der Erklärung besteht jedoch darin, dass die Allgemeinheit eines ästhetischen Phänomens mit dem Hinweis auf eine psychologische Kategorie oder auf ein persönliches Motiv nicht erklärt ist; sie gibt lediglich Auskunft über die privaten Kalkulationen des einzelnen mit seinem Reichtum und teilt nichts darüber mit, warum andere sie teilen. Umgekehrt gesagt liegt der Mangel der Erklärung darin, den auf die Gesellschaft bezogenen Grund der Prunksucht ungenannt zu lassen. Dieser bestand im Anspruch des Bürgertums auf die Darstellung seiner gesellschaftlichen Teilhabe. Die Demonstration seines Reichtums in aller Öffentlichkeit - *coram publico* - unterstrich die ideellen Ansprüche im Bereich von Kunst und Architektur, die aus der faktischen Bedeutung dieser Klasse für die Ökonomie erwachsen.

Die in der Prunksucht von Muthesius und Behrens geäußerte Kritik lässt sich wie folgt zusammenfassen: Beide attestieren den üppigen Formen des Wilhelmismus, den eigentlichen Repräsentationszweck nicht zum Ausdruck bringen zu können, weil das Subjekt dieser Formenwelt, das Bürgertum, mit der Demonstration seines Reichtums ein unlauteres und kleinliches Motiv zum Herzstück seiner repräsentativen Anliegen gemacht hat. Ihre Kritik gilt also beiden Seiten des Historismus und macht darauf aufmerksam, dass sie sowohl die formale als auch die ideelle Ebene der Repräsentation für erneuerungsbedürftig halten.

Nicht nur im Urteil der Handelnden, sondern auch im Urteil der Wissenschaft konstituieren sich die Vorgänge um 1900 zu der Architekturrevolution schlechthin, die zur Herausbildung der modernen Architektur führte. So schrieb Walter Gropius, der die Urhebererschaft des Neuen Bauens auf Berlage, Behrens, Poelzig, Loos, Perret, Sullivan, St. Elia und Frank Lloyd Wright verteilt, im Rückblick auf diese Auseinandersetzungen:

"Die Bauzeit der Fagus fiel in den Beginn des entscheidenden Durchbruchs von einer eklektischen Periode der Architektur in die einer grundsätzlich neuen architektonischen Sprache. Ihre Elemente haben sich aus den neuen sozialen Ideen und den technischen Erfindungen unserer Zeit langsam entfaltet. Ich bin dankbar, daß der Beginn meiner eigenen Produktion in diese Zeit des Umschwungs fiel, so daß ich entscheidend daran teilnehmen konnte."¹⁵

Und anders als vielleicht erwartet, kulminierten für ihn die Resultate dieser Auseinandersetzungen nicht in einer bloß funktionalistischen Architektur, sondern in einer ganz neuen Raumvision, um die sich die Neue Sachlichkeit ebenso wie das Neue Bauen bemühten.

"Die Befreiung der Baukunst vom Wust des Dekorativen, die Besinnung auf die Funktion seiner Glieder, das Suchen nach einer knappen ökonomischen Lösung ist ja nur die materielle Seite des Gestaltungsprozesses, von dem der Gebrauchswert des neuen Bauwerks abhängt. Viel wesentlicher aber als diese funktionsbetonte Ökonomie ist die geistige Leistung einer neuen räumlichen Vision im baulichen Schaffensprozeß. Während also die Praxis des Bauens Probleme der Konstruktion und des Materials ist, beruht das Wesen der Architektur auf der Beherrschung der Raumproblematik."¹⁶

¹⁵ Walter Gropius, zitiert nach Helmut Weber (1961), S. 7 und 8.

¹⁶ Walter Gropius (1955), S. 72.

Die von Gropius angedeutete neue räumliche Dimension in der Architektur, verweist nicht nur auf seine Nähe zu Behrens, sondern auch auf ihren gemeinsamen Ausgangspunkt in der Rebellion gegen den Historismus. Barbara Miller-Lane stellt diesen gemeinsamen Ursprung von Neuer Sachlichkeit und Neuem Bauen heraus, wenn sie sagt:

"Tatsächlich gab es zwei 'Revolutionen' in der deutschen Architektur; die umfassendere um 1900 initiierte die moderne Bewegung an sich, während nach 1918 eine besondere Variante von Gropius und seinen Anhängern geprägt wurde."¹⁷

Während Miller-Lane für das von Gropius und anderen bestimmte Neue Bauen bis zur Errichtung des Nationalsozialismus keinen großen Erfolg feststellt, konnte sich die traditionellere Neue Sachlichkeit während dieser Zeit um so erfolgreicher durchsetzen. Aufgrund der gemeinsamen Kritik am Historismus konstituierte sich eine allgemeine Architektursprache, die sich aus den unterschiedlichsten Handschriften der Architekten zusammensetzte. In der Beschreibung großer Bürogebäude der Weimarer Zeit stellt Miller-Lane diese Architektursprache auf knappe Weise vor und weist damit auf den Bereich hin, in dem sich die Neue Sachlichkeit am erfolgreichsten durchsetzen konnte.

"Während zwischen 1924 und den frühen dreißiger Jahren diese neue Formensprache (the new vernacular) in zunehmendem Maße an vielen Gebäudetypen Verwendung fand, beherrschte das Neue Bauen an sich nicht einmal auf dem Höhepunkt seiner Popularität um 1930 die Bautätigkeit in großem Rahmen. Der größte Anteil wurde während der Weimarer Zeit in anderen modernen Stilrichtungen ausgeführt, die sich sehr deutlich an die fortschrittliche Vorkriegsarchitektur anschlossen, obwohl sie sie weit hinter sich ließen. Der verbreitetste dieser Stile verwendete in Anlehnung an Messel vertikale Mauerstreben, entwickelte sie jedoch zu einem völlig abstrakten und alles beherrschenden Element der Fassade weiter. Diese Anordnung fand sich häufig an hohen Bürogebäuden, bei denen ein vertikaler Ausdruck besonders passend schien, wie z. B. an den Gebäuden von Bonatz und Fritz Höger (...) oder auch vielen anderen Gebäudetypen (...). Aus der Vorliebe der Vorkriegszeit für einfache kubische Formen entstanden andererseits zahlreiche Mauerwerksbauten mit kompromißlosen glatten Fassaden und regelmäßigen Fensteranordnungen, wie Emil Fahrenskamps Berliner Bürogebäude (...). Gebäude dieser Art mach-

¹⁷ Barbara Miller-Lane (1968 und 1986), S. 23 und 24.

ten keine direkten Zugeständnisse an historische Stile. Ihre vertikal orientierten Fenster und symmetrisch angelegten Eingänge gaben ihnen, verglichen mit Beispielen des Neuen Bauens, trotzdem ein eher traditionelles Erscheinungsbild."¹⁸

Nach der Darlegung des Ausgangspunktes in der Rebellion gegen den Historismus versucht das folgende eine Skizzierung des Weges, den die Neue Sachlichkeit bis zu ihrer Etablierung als neue Kunstrichtung zurücklegte. Hermann Muthesius macht darauf aufmerksam, dass die Bewegung der Neuen Sachlichkeit im Kunstgewerbe begann und sich zunächst der Revolutionierung des einzelnen häuslichen Gegenstandes widmete. Von ihm griff sie - gleichsam in konzentrischen Kreisen - auf das Haus und seine Umgebung über und gestaltete schließlich bis hin zur Stadt alles im neuen, im modernen Sinne.

"Die Bewegung begann mit der Reform des Einzelgegenstandes, des Sofakissens, des Stuhles, des Schrankes; sie ging über auf das Zimmer, es in allen Teilen umbildend, sie reformierte das Haus, den Garten, sie griff auf die Bühnenkunst über und brachte uns dort nicht nur neue vereinfachte und veredelte Dekorationen, sondern auch ganz neue Ausgänge in der Personengruppierung und sogar eine neue Tanzkunst; sie veredelte den Grabstein, das Denkmal, das Schaufenster und den Laden; sie nahm sich der Industriebauten an und gestaltete die früher hässlichen Fabriken schön; sie widmete sich dem Geschäftshaus, dem Warenhaus, dem Bureauhaus, dem Hotel, sie drang in den Schiffsbau ein und versuchte, den Unfug nachgeahmter Stile vor allem aus der Ausstattung der Kabinen und Repräsentationsräume zu verscheuchen; sie endete in der architektonischen Gestaltung ganzer Straßen und Siedelungen, die in der neuen Gartenstadtbewegung eines ihrer nächsten Ziele verfolgte und in einer vertieften Auffassung des gesamten Städtebaus den wichtigsten Ausklang fand."¹⁹

Fritz Schumacher, einer derjenigen, der die Architekturentwicklung des 20. Jahrhunderts über lange Jahre hinweg erlebte und als Stadtbaumeister Hamburgs bestimmte, versucht diese "merkwürdige Verkennung des Wesentlichen", die in der Entwicklung vom Ornament zum Städtebau nach seiner Meinung vorlag, da-

¹⁸ Barbara Miller-Lane (1968 und 1986), S. 44 und folgende. - Eine ähnliche Auffassung vertritt Joan Campbell (1978/1981) in ihrem Buch über den Deutschen Werkbund, insbesondere S. 181. Sie attestiert den Mitgliedern des Werkbundes eine im Prinzip konservative Grundhaltung in der Architektur. Diese wird zwar gegen Ende der 20er Jahre durch den Avantgardismus aufgebrochen, bleibt aber ohne Wirkungen auf das praktische Baugeschehen.

¹⁹ Hermann Muthesius (1915), S. 18 und 19.

durch zu erklären, dass die Künstler ihre revolutionären Ideen zunächst auf einem Terrain ausprobierten, das noch am ehesten ohne privaten und öffentlichen Auftraggeber auskam und der Freiheit der Phantasie Platzrecht gewährte. Wie es scheint, behält er recht. Denn ein ungenannter Autor schrieb 1901 in der "Dekorativen Kunst", dass die neue Auffassung von Architektur und Kunstgewerbe auf der Münchner Glaspalastausstellung von 1897 ein erstes bescheidenes Debüt gab. Damals gelang es einer kleinen Gruppe von Künstlern, bescheidene Räume für ihre Ausstellungsstücke zu bekommen²⁰. Die Darmstädter Künstlerkolonie und die Kunstausstellung in Darmstadt 1901, die der Großherzog Ludwig I ins Leben rief, um dem Gewerbe mit neuen künstlerischen Impulsen auf die Sprünge zu helfen, war ein erster Erfolg für die neue Kunstbewegung, der sie erstmals auch ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rückte.

Jedenfalls kam man nach Schumacher auf diese Weise vom Kunstgewerbe zur Architektur. Man kam vom einzelnen Gerät zur Gestaltung des Innenraumes, der auf den Ausstellungen ein losgelöstes Dasein führte, und vom Innenraum zum Wohnhaus. Nach einer kurzen Atempause schritt man dann vom Wohnhaus zum Großstadtbau und zum öffentlichen Bauwerk weiter²¹. Wie zu bemerken ist, parallelisieren sowohl Muthesius als auch Schumacher die Entwicklung der Kunst mit der logischen Denkfigur eines Aufstiegs vom Einzelnen zum Allgemeinen oder vom Kleinen zum Großen und erzeugen dadurch das Bild einer organischen und harmonischen Weiterentwicklung.

Einen Bruch dieses harmonischen Bildes, das mehr von der logischen Denkfigur als der tatsächlichen historischen Entwicklung erzeugt wird, stellt für Schumacher die Architektur dar. Sie war nicht in der Lage, die vorhandenen "Fäden einer organischen Weiterentwicklung der Architektur" aufzuspüren und zu erkennen, denn sie suchte sie auf dem falschen Gebiet:

"Man suchte sie auf ästhetischem Gebiet, und sie lagen auf technischem Gebiet. Die große Aufgabe der Zeit war es, für eine neue Großmacht, die, eng verbunden mit neuen Formen des Verkehrs, im Leben der Menschheit auftrat, die baulichen Formen zu finden und für die Folgeerscheinungen, die sie mit sich brachte, die Lösung zu suchen. Diese Großmacht war die Industrie, in deren Gefolge neue Konstruktionsmethoden, neue Materialbehandlungen, vor allem aber neue Organisationsformen des Lebens auftraten, die allem baulichen Denken neue Aufgaben stellten.

²⁰ Ein ungenannter Autor (1901): Von der Darmstädter Künstler-Kolonie, S. 289-295.

²¹ Fritz Schumacher (1951), S. 8 und 9.

Diese Aufgaben verschoben sich auf völlig andere Gebiete als diejenigen, auf denen man bisher die ausschlaggebenden Leistungen suchte, es waren nicht Aufgaben der repräsentativen, sondern Aufgaben der zweckgebundenen und der sozialen Architektur."²²

Die ersten Vorstöße dieser Industriemacht in die alte Stadt hatten für den ungeheuren Aufschwung des Historismus gesorgt. Sie hinterließen bei vielen Verantwortlichen das bittere Bewusstsein, bei ihrer Bewältigung versagt zu haben. Nun müsse man sich endlich an die Heilung der Wunden begeben, die der Eklektizismus dem Stadtorganismus zugefügt habe. Und diese versprachen sie sich von den neuen sachlichen Formen, die die Machtentfaltung der Industrie in der Stadt bändigen sollten.

Als Befürworter der Neuen Sachlichkeit war sich Schumacher darüber im klaren, dass die angestrebte "Heilung" nicht mit der künstlerischen Gestaltung des einzelnen Bauwerks ins Werk zu setzen war; sie war eine stadt- und raumplanende Aufgabe aller ersten Ranges und musste sich mit der Stadt als Gesamtbauwerk auseinandersetzen²³.

²² Fritz Schumacher (1951), S. 9.

²³ Fritz Schumacher (1951), S. 9.

3. Grundbausteine der Hochhausarchitektur im Paradigma der Neuen Sachlichkeit

Das allgemeine künstlerische Bedürfnis, das sich in der Revolte gegen den Historismus artikuliert hatte, setzte sich in der Suche nach einem neuen Fundament für die Architektur fort. Es entstand die besondere Situation, dass die Angelegenheiten von Kunst und Architektur als öffentliche - als *res publica* - behandelt wurden und aus dem hermetischen Kreis von Künstler und Auftraggeber heraustraten.

Die rebellierenden Architekten waren sich darin einig, dass eine neue und moderne Architektur nur durch ein großes Reinigungswerk herzustellen sei. Die radikale Negation der gewohnten Baupraxis sollte, bildlich gesprochen, durch das Beiseiteschieben der Stile die Grundlagen und Voraussetzungen der neuen Architektur sichtbar werden lassen. Hermann Muthesius formulierte 1901, dass in der Architektur wie in der Nutzkunst "das Stilmachen die Quellen sachlichen Fortschritts verstopft habe"¹. Sein in Gang setzen versprach er sich weniger von neuen Kunstprinzipien, sondern vielmehr von der Beseitigung der alten (Abb. 27).

"Wollte man dieser Stil- und Architekturmacherei die Thüre weisen, so würde man Wunder an sachlichem Fortschritte erleben. Es gilt also hier vielmehr ein Reinigungswerk an sogenannten künstlerischen Gesichtspunkten vorzunehmen, als ein Hereintragen neuer."²

Diese Kritik beendete die Rezeption der historischen Stile und damit das Jahrhundert alte Verhältnis des Tragens und Lastens, das die Architektur praktisch organisiert und auf symbolische Weise konnotiert hatte. Zugleich entzog sie ihr die gesellschaftliche Verweiskraft: die Möglichkeit, sich auf der inhaltlichen Ebene in den sozialen Zusammenhang des Lebens "hineinzuerzählen". Das Ver-

¹ Hermann Muthesius (1901), S. 362.

² Hermann Muthesius (1901), S. 362. - Die Prägung und Anwendung des Begriffs "Sachlichkeit" für den neuen Stil der Architektenrebellen geht wohl auf Hermann Muthesius zurück. In seiner programmatischen Schrift von 1903 "Stilarchitektur und Baukunst" spricht er von der ästhetischen Erneuerung des Kunstgewerbes und der Architektur. Sie wird von einer strengen, fast wissenschaftlichen Sachlichkeit oder einer sinnvollen Sachlichkeit getragen. Hermann Muthesius (1903), zitiert nach Julius Posener (1964), S. 156, S. 159 und S. 164. -

Fritz Schmalenbachs (1940) Äußerungen sind deshalb kein Widerspruch zu dieser Annahme, weil sie sich hauptsächlich auf die Malerei beziehen. - Zur Verwendung des Begriffs "Neue Sachlichkeit" sind auch die Ausführungen von Joan Campbell (1978/1981), S. 225-227 heranzuziehen.

hältnis, das Peter Behrens zum Historismus einnahm, lässt sich auf anschauliche Weise an seinen Eingriffen in die Pläne für die "Alte Fabrik für Bahnmaterial" studieren, die er ungefähr zur selben Zeit vornahm, als er auch an den Plänen für die Montagehalle der Turbinenfabrik arbeitete. Mit ihr trat eine "wirklich neuartige Methodik der AEG-Architektur" in Erscheinung, die rasch zum Manifest der jungen Industriekunst wurde³.

Johann Kraaz hatte 1904 Pläne entworfen, nach denen der rechte Mittelflügel und das Quergebäude der "Alten Fabrik für Bahnmaterial" bis zum Ende des Jahres 1906 fertiggestellt wurden⁴. Nach längerer Pause fügte man 1908 den westlichen Hofflügel und den Wasserturm hinzu und zwar nach den Kraaz'schen Entwürfen, die Behrens inzwischen überarbeitet und in seinem Sinne korrigiert hatte. Dazu schreibt Henning Rogge:

"Hierbei lassen sich, wie in einem Schulbeispiel, die Eingriffe von Behrens in den ursprünglichen Entwurf genau bestimmen. Durch Verzicht auf die Verzierungen in den Backsteinfriesen, den Geschosstrennungen und an den Strebepfeilern reinigte er die Hoffront von allen historisierenden Elementen in Richtung auf ein stärker geometrisches Raster. Während er hier aber noch in Rücksicht auf den daneben stehenden Kraaz'schen Gebäudeflügel zurückhaltend bleiben musste, war er freier bei der Umgestaltung des beherrschenden Turms an der Ostseite des neuen Flügelbaus. Auch hier verwarf er alle historisierenden, dekorativen Elemente des ursprünglichen Entwurfs und liess die doppelte Funktion des Turms, als kleiner Treppenturm für den Flügelbau und als grosser Wasser- und Uhrenturm für die ganze Fabrik in geometrisch und stereometrisch strengen Formen nach aussen in Erscheinung treten. Während diese Veränderungen, noch in Abhängigkeit von der ursprünglichen Planung, auf stilistische Merkmale beschränkt bleiben mussten, entstanden im Frühjahr 1909, als die alte Fabrik für Bahnmaterial fertiggestellt wurde, die Entwürfe für den ersten grossen Fabrikbau am Humboldt-hain."⁵

³ Die Baudaten, der Bauprozess und die Abbildungen der "Alten Fabrik für Bahnmaterial" sind im Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914" von Buddensieg und Rogge (1978) erfasst. Vgl. A 43-48. -

Das Urteil von Buddensieg und Rogge über die Montagehalle der Turbinenfabrik wurde demselben Katalog entnommen und befindet sich auf S. 17.

⁴ Zum Vergleich der Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914" von Buddensieg und Rogge (1978), S. D 26.

⁵ Ein Foto vom 1. Juli 1909 führt die Unterschiedlichkeit beider Konzepte vor Augen. Es ist abgebildet im Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG

Mit dem Entfernen der vegetabilen Ornamentik, die die Fassade von Kraaz überzogen hatte, hob Behrens ein Moment ihrer Vereinheitlichung auf und betonte den Unterschied der in große Fensterflächen aufgelösten Wand zu den sie festigenden und strukturierenden Gliedern, den Strebepfeilern. Diese wirkten nun durch ihre vermehrt ins Auge fallenden Volumina kompakter, breiter und behäbiger. Bei seinen Änderungen fällt also auf, dass er die Abtreppung und Verdünnung der Strebepfeiler zugunsten ihrer Verdickung aufhob⁶.

Wie seine Mitstreiter für die Versachlichung der Architektur stört sich Behrens daran, dass der Architekt im Bereich der Industriearchitektur zu keinen zeitgemäßen Formen und Bedeutungen finde und glaube, das Schöne durch "herange-tragene Zierteile" darstellen zu müssen.

"... es [ist; d. V.] ebenso falsch, wenn ein Architekt bei einem Ingenieurbau durch sein Material alle klug berechneten Konstruktionen verdeckt und in Unkenntnis mit dem Zweck und dem inneren Organismus des Gebäudes etwas völlig Fremdes hinzu-trägt. Gerade der innere Organismus eines industriellen Zwecke dienenden Gebäudes muss klar erhalten bleiben, und gerade er soll die Ursache zu einer neuen, den Geist unserer Zeit bezeichnenden Schönheit werden."⁷

Diesen "alten Zopf" bei der Organisation von architektonischer Schönheit durch ein nach seiner Auffassung nur noch formelhaft interpretierendes und sinnent-

1907-1914" von Buddensieg und Rogge (1978), Abb. A 45.

Die Ausführungen von Henning Rogge (Mailand 1978) sind nachzulesen in seinem Aufsatz "Wenn der Bauherr nicht 50 % der Arbeit leistet, entsteht kein gutes Haus." Zur Expansion und Selbstdarstellung der AEG-Fabriken in Berlin. Abgedruckt im Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914", electa International-Verlag, Mailand 1978.

⁶ Ob Behrens die Verjüngung der Strebepfeiler aufhob, lässt sich den Photos nicht entnehmen. Vgl. Buddensieg und Rogge (1978), Abb. A 45 und A 51.

Bis 1911 hatte Peter Behrens die Fassade der "Alten Fabrik für Bahnmaterial" ge-glättet und seinen Bauten für die AEG angepasst.

"Berücksichtigt man, daß dieser Eingriff zugunsten eines einheitlichen architektonischen Formzusammenhangs an einer kaum vier Jahre bestehenden Fassade - und nur an ihr, nicht an der Bausubstanz - geschah, dann zeigt sich daran in eklatanter Weise, mit welcher Bedeutung der einheitliche Formwille für die architektonische Selbstdarstellung bestimmend war."

Henning Rogge (Mailand 1978) in seinem Aufsatz "Wenn der Bauherr nicht 50 % der Arbeit leistet, entsteht kein gutes Haus." Zur Expansion und Selbstdarstellung der AEG-Fabriken in Berlin.

⁷ Peter Behrens (1910) in seinem Aufsatz "Kunst und Technik", zitiert nach dem Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914" von Buddensieg und Rogge (1978), S. D 281 und D 283.

leertes Stützensystem schneidet Behrens radikal ab. In seinem Bild von der "Erhaltung des inneren Organismus" eines Gebäudes erklärt er die Entsprechung des inneren und äußeren Raumgefüges zum Organisationsprinzip der von ihm betreuten Bauaufgaben.

Mit dem von dieser Kritik eingeleiteten Ende der historischen Architektur war ein wesentliches Fundament der Neuen Sachlichkeit geschaffen. Die Fabrik oder das Bankpalais wurden ihres Dekorums "beraubt" und damit der Einordnung in den gesellschaftlich gültigen Würdekanon. Aber war das Purifizierte schon die neue Architektur? Bedurfte die nackte, undekorierte und ungegliederte Wand des Palais, die als Resultat der Kritik übriggeblieben war, nicht der ästhetischen Betreuung, um überhaupt wieder eine Form zu erhalten? Die Reinigung der Architektur von den Konstruktionsprinzipien der Stilearchitektur legte das Fundament für eine neue, deren Gestaltungsmöglichkeiten und -prinzipien aber überhaupt erst noch zu gewinnen waren. Wie das Haus über dem Fundament auszusehen hatte oder, begrifflich gesprochen, die Position der Neuen Sachlichkeit, hatte sich überhaupt erst noch zu konstituieren. Mit der Purifizierung der Wand war ihre Gestaltung als Problem offengelegt. Bei seiner Lösung mussten ihr Aufbau, ihre Maße, ihr Volumen und das Verhältnis von Wand und Fenster wichtig werden. Ein weiteres Problem trat hinzu: Diese Wand gehörte jetzt den agglomerierten Gebäudemassen an, die von den verwaltenden Instanzen des Staates und der Wirtschaft benötigt wurden; ein Phänomen, das die Architekten im Begriff der Monumentalität thematisierten.

Die Suche nach diesem neuen Fundament der Architektur war identisch mit der Herausbildung des Paradigmas der Neuen Sachlichkeit. Unter dem Begriff des Paradigmas wird die Ausbildung eines architektonischen Kanons zu den von den gesellschaftlichen Bedürfnissen vorgegebenen Bauaufgaben verstanden. Es hat sein theoretisches Komplement in der Deutung dieser Bauaufgaben. Auch wenn die Künstler und Architekten in beiden Abteilungen unter Umständen zu ganz eigenen Formulierungen kommen und das Paradigma in verschiedene Richtungen vorantreiben, so teilen doch alle einen Grund- oder Basiskonsens, der auf den verschiedenen Ebenen nicht offen liegen mag, aber dennoch nachzuweisen ist und im folgenden kurz vorgestellt wird⁸. Die Kaprizierung auf wenige Träger des Paradigmas mag sich dabei als Mangel erweisen, aber sie stellt den Versuch dar, aus der Beschränkung eine Stärke zu entwickeln, die theoretischen und äs-

⁸ Die Pluralität der Architektur nach dem II Weltkrieg scheint zu belegen, dass ihr kein Paradigma zugrunde liegt. Und dennoch hat sie einen Basiskonsens. Er besteht darin, dass sich in ihr der individuelle Stil und die individuelle Bedeutung Geltung verschaffen sollen.

thetischen Formulierungen durch Ausführlichkeit verdichten will. Als Exponenten kommen deshalb hauptsächlich Peter Behrens, Hermann Muthesius und Fritz Schumacher zu Wort.

Im methodischen Überblick lässt sich die Neue Sachlichkeit in vier verschiedene Phasen einteilen, die logisch und historisch begründet sind. Eine erste Phase besteht in der Negation des Historismus. An sie schließt sich die Herausbildung der Position der Neuen Sachlichkeit an, die in einer dritten Phase vom Nationalsozialismus usurpiert und am Ende der 50er Jahre vom Stilpluralismus aufgelöst wird. Dieser Stilpluralismus, dessen methodische Gemeinsamkeit das a priori des Pluralismus ist, löst die formale und inhaltliche Konsistenz, die in der Neuen Sachlichkeit noch vorliegt, auf. Von nun an gibt es keinen einheitlichen Stil mehr, sondern, so formulierte es Hermann Obrist bereits in den 20er Jahren, so viele Stile wie Persönlichkeiten.

Theorie und Praxis der Neuen Sachlichkeit wendeten sich verstärkt der Ökonomie zu, denn aus dieser Sphäre kamen um 1900 die wesentlichen monumentalen Bauaufgaben (erstes Merkmal). Die Architekten durchdachten die ihnen aufgetragenen Bauaufgaben neu. Sie sprengten die historistischen Hüllen der Gebäude und legten damit ihre sachlichen Zwecke frei (Abb. 27). Eine neue Raumorganisation führte Innen- und Außenarchitektur der Gebäude wieder zusammen und löste den theoretischen Widerspruch, der Grundthema der Rebellion gegen den Historismus war: den Widerspruch von alten historistischen Formen und modernen sachlichen Zwecken. Die Funktionsplanungen dieser Zwecke wurden zur hauptsächlichsten Bestimmungsgröße der Architektur und differenzierten sie in Fabrik, Kaufhaus und Bürohaus (zweites Merkmal)⁹. Bei der theoretischen und praktischen Bewältigung der sich neu herausbildenden Gebäudefunktionen trugen die Architekten neuen Materialien und Konstruktionen Rechnung, die im Laufe des 19. Jahrhunderts erprobt worden waren. Unter den historistischen Ornaten der Gebäude waren sie mehr und mehr zur Anwendung gekommen. Diese "Bemäntelung" von Eisen, Beton und Eisenbeton und den besonderen Konstruktionsweisen dieser Baustoffe fassten die Architekten als widersprüchliche Umgangsweise auf, die sie verändern wollten. Dabei arbeiteten sie unterschiedliche Lösungen aus, die als kohärentes Spektrum des Paradigmas begriffen werden können (drittes Merkmal). Aus der Konfrontation mit dem nackten stereometrischen Körper erwuchs auf der Ebene der formalen Überlegungen das Problem seiner Proportionen. Hinzu trat die Suche nach einer Ornamentik, die sich auf

⁹ Behrens nennt diese neuerliche Identität von Außen und Innen die Einkörperlichkeit des Gebäudes.

keine Gegenständlichkeit mehr zurückführen ließ und ihren Reiz in der Wiederholung entfaltete. Zugleich sollte sie jedoch den Charakter des Details bei der Gestaltung der Fassade behalten (viertes Merkmal). All diese Reflexionen lassen sich in einer zentralen Position zusammenfassen:

Das "Neue" an der Neuen Sachlichkeit oder ihr theoretischer Positionsgewinn bestand darin, die materiellen Erfordernisse der Unternehmensarchitektur nicht mehr als hinderliche oder gar lästige Bedingungen für die Kunst und die Architektur zu betrachten; im Gegenteil: sie wurden als positive Vorgaben betrachtet, deren Ästhetisierung die zweckmäßige Form und die schöne Form vereinigen sollte.

Dieser Konnex von Zweckmäßigkeit und Schönheit bestimmte auch die Betrachtungsweise der Industrie. Sie wurde als neues Subjekt und Objekt der Kunst entdeckt. Als Auftraggeber singulärer Kunst- und Bauwerke und als Produzent des Warenreichtums der Gesellschaft bot sie sich in den Augen der Künstler als neue Instanz zur Ausbreitung der Kunst an. Da dieser Warenreichtum durch eine immer umfangreichere Maschinerie hergestellt wurde, ließen sich die Produkte durch formales Einwirken auf die Maschinerie ohne weiteres sachlich gestalten, also zweckmäßig und schön zugleich. Die Billigkeit der Produkte im Vergleich zur Handwerksware tat ein übriges, um sie in die Hände vieler gelangen zu lassen. Die Theorie von der Verbreitung der Kunst durch die Industrie fand also vielerlei Anhaltspunkte.

Die ökonomische Sphäre der Gesellschaft und die Industrie als ihr wesentlichster Teil wurden aber auch selbst zum neuen Objekt von Kunst und Architektur. Die Architekten entwarfen die Welt der Fabriken, der Bürohäuser, der Handelskontore und Warenhäuser neu und verbanden die rationalisierten und funktionalisierten Raumorganisationen der Gebäude mit neuen sachlichen Architekturformen. Die Zeit der schönen Fabriken in Deutschland begann.

Mit der Ästhetisierung dieser Sphäre hatte sich die Neue Sachlichkeit nicht nur der Arbeits- und Alltagswelt der Menschen zugewandt, sondern auch den Versuch unternommen, ihre Rationalität und Funktionalität durch die sachliche Ästhetik zu läutern. Schließt man beide Betrachtungsweisen der Industrie, das eine Mal als Subjekt und das andere Mal als Objekt der Kunst zusammen, dann lässt sich zusammenfassen, dass sie sich darum bemühte, in die Arbeits- und Alltagswelt der Menschen durch die schöne und zweckmäßige Form einzugreifen. Sie widmete sich dem Alltag und den alltäglichen Geschäften der Menschen und rückte den Sonntag des Lebens mit seinen erbaulichen Beschäftigungen, die besonderer Architekturen wie Kirchen, Museen und Theater erheischten, aus dem Zentrum ihres Blickes heraus. Die Ausbreitung der Kunst in der Sphäre der Öko-

nomie sollte nichts Geringeres bewirken als die moralische Besserung der Menschen. Dadurch, dass sie von der Kunst und durch die Kunst angerührt wurden, sollten sie auch für andere, höhere Werte empfänglich gemacht werden¹⁰.

Warum wird für die Analyse des frühen Hochhausbaus in Frankfurt auf Peter Behrens soviel Wert gelegt? Peter Behrens war ein wesentlicher Pfeiler des Paradigmas der Neuen Sachlichkeit. Er war ein Kristallisationspunkt ihrer internen und externen Debatten. Seine veröffentlichten Gedanken und seine Bautätigkeit wurden begutachtet, debattiert, nicht immer begeistert, aber meistens wohlwollend akzeptiert und als eine Antwort der sich erneuernden Architektur begriffen¹¹. Es war Behrens, der die Geschäftswelt zur Emanzipation von der vorhandenen Repräsentationsform ermunterte und aus ihrer Negation eine neue schuf, die in allem das Gegenteil der alten war: Sie war unhistorisch und unpersönlich, oder positiv gesagt, sie war modern und sachlich. Ihr formaler und moralischer Genuss sollte sich nicht mehr auf die erfolgreichen und bewährten Formen der Vergangenheit stützen und sich in bloßer Prächtigkeit erschöpfen, sondern in neuen verständigen Formen eine ebensolche Botschaft augenscheinlich werden lassen (Abb. 28, 29).

Seine Bedeutung für den Hochhausbau lässt sich in vier Positionen zusammenfassen, die zu seinen Grundbausteinen werden. Behrens führt die konstruktiven Notwendigkeiten und Erfordernisse der Unternehmensarchitektur, die von ihren Zwecken diktiert werden, in einem neuen architektonischen Programm zusammen. Dadurch versucht er den Widerspruch von notwendiger Konstruktion und verdeckender Architektur aufzulösen. Zum ersten konzipiert er das Innere einer Fabrik ebenso wie das Innere eines Bürohauses als "leere Fläche", deren Nutzung nicht von der Architektur präjudiziert wird. Der hergestellten Einräumigkeit des Inneren versucht er zum zweiten durch die Einkörperlichkeit des Gebäudes oder die Identität von Innenwand und Außenwand zu entsprechen.

Neben die Überlegungen zur architektonischen Großform treten zum dritten Überlegungen zu einer neuen Ornamentik, die zunächst an keine Gattung gebunden sind. Ihre geometrischen Grundlagen weisen auf Debatten hin, die als Rück-

¹⁰ Eine ausführliche Darlegung dieser Zusammenhänge unter besonderer Berücksichtigung von Peter Behrens ist im Anhang III als Exkurs I aufzufinden.

¹¹ Tilmann Buddensiegs Urteil über ihn und seine paradigmatische Bedeutung lautet:
"Behrens gestaltete Gedanken, die Architekten wie van de Velde, Muthesius, Schumacher, Endell, Poelzig, Grenander mehr oder weniger teilten und die ihre Basis im 'Werkbund' fanden."
Tilmann Buddensieg (1978), S. 35.

kehr zu den Quellen von Kunst und Architektur begriffen werden können und die für eine neue Architekturlehre fruchtbar werden. Die Suche nach dieser neuen Architekturornamentik und -lehre konzentriert sich auf die Düsseldorfer Zeit, in der Behrens konsequent unanschaulich oder geometrisch entwirft. In dieser Zeit scheint er auch einen Kreis von Gleichgesinnten um sich versammelt zu haben, der mit den formalen Möglichkeiten von Modul und Raster experimentiert.

Viertens und letztens besteht die Bedeutung von Behrens nicht nur in der Findung einer neuen architektonischen Repräsentationsform, sondern auch und vor allem in ihrer neuen Deutung. Sie gibt im Medium der Architektur über den Bauherren und sein Verhältnis zur Welt Auskunft. Welche Aussage will Behrens auf dieser Ebene konstituieren? Statt des von ihm auf das heftigste kritisierten historistischen Scheins der Wirklichkeit, der in der Prunksucht der Geschäftswelt fröhliche Urständ feierte, will Behrens in der Form und ihrem konnotierten Sinn ein Stück des tatsächlichen tätigen Lebens der Menschen einfangen. Dieses besteht im wesentlichen aus ihrem Arbeitsalltag im Betrieb. Musste es sich bisher hinter den historistischen Fassaden verstecken, so holt Behrens es nun hervor, stellt es in das Licht der Öffentlichkeit und konstituiert aus ihm den hauptsächlichen Inhalt seines Sinnprogramms.

Der Bürohaus- und Hochhausbau ist bis auf den heutigen Tag dadurch gekennzeichnet, dass die Hausinnenflächen als leere Flächen geplant und erst nachträglich - sozusagen *ex post* - nach den Bedürfnissen der Benutzer durch Wände oder andere Materialien gestaltet werden; eine architektonische Gestaltung, die einhergeht mit einer sehr prinzipiellen Scheidung in Außen- und Innenarchitektur. Dieses Prinzip lässt sich bis zu Peter Behrens zurückverfolgen, der es erstmals in Deutschland an einem Bürohaus anwendete, dem 1912 fertiggestellten Mannesmann Verwaltungsgebäude in Düsseldorf (Abb. 33, 34). Indem er der Grundrissgestaltung des Inneren Flexibilität zugrunde legte, vollzog er den entscheidenden Schritt hin zu seiner Zweckmäßigkeit und passte es an differierende Bedürfnisse an. Das konstruktive Prinzip, das er an den AEG-Fabriken in Berlin anwandte, indem er ihre Hallen von allen inneren Wänden und Trägern leerte, übertrug er damit auf den Bürohausbau (Abb. 31, 32). Diese Bereinigung des Inneren, und damit seine gleichzeitige Vorbereitung auf verschiedene Zwecke, war mit den großen Hallenbauten des 19. Jahrhunderts vorgegeben und fand sich an Paxtons Kristallpalast (1851) im Hydepark ebenso wie an der großen Maschinenhalle (1889) von Dutert und Contamin für die Weltausstellung im Jahre 1889, in der später die Ausstellungen des Pariser Salons stattfanden. Fritz Hoeger war nicht nur Erbe dieses Prinzips, sondern auch sein kongenialer Befürworter und Durchsetzer. Er legte es seinen Hamburger Bauten zugrunde und vertrieb damit den

hanseatischen Kaufleuten endgültig die Gemütlichkeit ihrer Kapuffs¹².

Dieses innere Funktions- und Raumgefüge wurde im wesentlichen von den Ingenieuren und Konstrukteuren geschaffen. Sie waren es, die mit einem neuen statischen Stützensystem den frei verfügbaren Raum konzipierten, der von den Erfordernissen des Produktions- und Herstellungsablaufs eingenommen werden konnte und den inneren Organismus bildete.

Behrens sah sich bei den AEG-Bauten mit einer Architektur konfrontiert, deren Statik aus sich selbst tragenden Stützenskeletten bestand, die punktuell ansetzten und manchmal sogar eine Symbiose mit den technischen Einrichtungen der Kräne und Transportbänder eingingen. Sie ließen die Außenwände als bloße Hüllen zurück. Diese Hüllen wiederum hatten sich für das Innere durch große Fenster zu öffnen, um die "Helligkeit der Räume" als "Bedingung für gute [...] Arbeitsleistungen" herzustellen (Abb. 33, 35 und 19).

"Der Fabrikbau muß darum große Fenster erhalten, sein Charakter verlangt, daß diese gegenüber der Mauer dominieren und die Fläche des Hauskörpers beherrschen. Diese Flächenwirkung sollen sie nicht unterbrechen, sondern unterstützen helfen, darum dürfen sie nicht als große Löcher tief in der Mauer liegen, sondern indem sie bündig zur Außenmauer stehen, sollen sie durch ihre Reihenfolge der Gebäudewand ein blankes und freudiges Aussehen geben."¹³

Gegen die bildlich vermittelte Festigkeit der historisierenden Fassade, die keinen Aufschluss über die tatsächliche Festigkeit und Benutzung gab, besteht Behrens auf der "Einkörperlichkeit" des Gebäudes, ein Begriff, den er in der Beschreibung der von ihm entworfenen Turbinenhalle verwendet und der symptomatisch für seine baulichen Anliegen ist¹⁴. Die Fassade soll Aufschluss über die tatsächlichen Festigkeits- und Benutzungsverhältnisse geben (Abb. 19, 34 und 31). Deshalb verbindet er an der "Alten Fabrik für Bahnmateriale" die sich öffnende Wand mit ihren konstruktiven Gliedern, indem er die Strebepfeiler zu Mauerpfeilern versachlicht. Durch ihre Schichtung sieht er Innen- und Außenwand wieder in

¹² Vgl. dazu Paul Bröcker und Fritz Hoeger (1910); sowie Fritz Hoeger (1927).

¹³ Peter Behrens (1929) in seinem Aufsatz "Zur Ästhetik des Fabrikbaus", zitiert nach dem Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914" von Buddensieg und Rogge (1978), S. D 290.

¹⁴ Peter Behrens (1910) in seinem Aufsatz "Die Turbinenhalle der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft zu Berlin", zitiert nach dem Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914" von Buddensieg und Rogge (1978), S. D 278.

einem authentischen Wandaufbau zusammengeführt, der dem skelettierten hohlen Organismus einen in seinem Sinne festen Gebäudekörper gibt. Anders formuliert: Er beseitigt die bloß abbildende Funktion der Fassade, um ihre wirklichen Funktionen als tragende Wand, als Dienst für das Gebäudeinnere durch Fenster klar zutage treten zu lassen. Die Einräumigkeit des Gebäudeinneren, dessen Funktionalität von den technischen Erfordernissen und Bedingungen bestimmt wird, bewirkt deshalb auf eine seltsam naturwüchsig anmutende Art und Weise auch die neuerliche Identität von Innenwand und Außenwand der Gebäudehülle. Dieser faktischen Identität versucht Behrens mit ihrer Strukturierung zu entsprechen. Der Begriff der Gebäudehülle will dabei nicht das Dünne der Wände zum Ausdruck bringen, sondern ihre Entsprechung zum Gebäudekern. Mit der konsequenten Durchfensterung seiner Gebäude gibt Behrens Aufschluss über die in den inneren Arbeitssälen vonstatten gehenden produktiven und administrativen Arbeitsabläufe. Aber zu seinen Gebäuden tritt noch etwas anderes hinzu: ihre Befestigung als Gebäudekörper. In einem Moment der Architekturpraxis, die alle Elemente für die Auflösung der Wand durch neue Konstruktionen und Materialien bereithielt, beschwert er sie wieder - konstituiert sie als kompakte Fläche und gibt ihr mit großen Gliederungen Tiefe (Abb. 36, 37 und 34). In Zusammenhang mit einer Analyse des Frühwerks von Walter Gropius weist Heinrich Klotz darauf hin, dass "das Pathos einer massiven Wand mit ihren tiefen Gewänden" ein Relikt des Dekorums sei; das heißt, in einer Phase des ästhetischen Umbruchs, wie es der Paradigmenwechsel vom Historismus zur Neuen Sachlichkeit und zum Neuen Bauen darstellt, tritt die von ihren Ornamenten und Ordnungen befreite Wand besonders hervor und wird buchstäblich "beschwert"¹⁵.

¹⁵ Heinrich Klotz bestimmt die Formensprache der frühen Wohnhäuser von Walter Gropius als eine, die sich nach den Bauaufgaben und ihrer Bedeutung differenzierte und deshalb zu keiner Einheitlichkeit fand.

"Erst mit dem Bauhaus war eine Homogenität erreicht, die für die Zukunft bestimmend wurde. Dieser Auswahlprozeß hatte etwas damit zu tun, daß - zugespitzt formuliert - Frank L. Wright die Anerkennung verlor und die Fabrik siegte, daß - anders ausgedrückt - die Relikte des Dekorums, das Pathos einer massiven Wand mit ihren tiefen Gewänden, die Ornamentik und die Steinmaterialität der Repräsentation nicht mehr gewollt waren, daß statt dessen die Nüchternheit der profansten Architektur, des Fabrikbaus, des "modernen Zweckbaus", zur allgemeingültigen Sprache der Architektur, zum einzig "Angemessenen", zum zeitgemäßen "Aptum" dieser Gesellschaft wurde."

Heinrich Klotz (1971), S. 196.

Klotz führt also die fehlende Homogenität im Frühwerk von Walter Gropius, oder positiv ausgedrückt, seine Vielfalt, auf ein Relikt des Dekorums zurück, nämlich das Pathos der massiven Wand, das sich mit dem Repräsentativen zu verbinden wusste.

Die Wand bleibt nicht einfach übrig, sondern sie wird neu aufgefasst und formal aufgewertet. Als Relikt übriggeblieben, geben ihr die Architekten wieder eigene Qualitäten zurück. Der produktive Antagonismus lautet von nun an plakativ formuliert: Die Wand ist alles. Oder: Die Wand ist nichts¹⁶.

Die Suche nach den konstituierenden Prinzipien der neuen Architektur, die als negatives Movens die Beseitigung der bildhaften Organisation der Architektur zur Grundlage hatte, war zunächst eine Rückbesinnung auf die allgemeinen geometrischen Grundlagen der Architektur. Die Düsseldorfer Zeit war für Peter Behrens eine Zeit der Positionsfindung im Bereich der Architektur, die von einer intensiven Auseinandersetzung mit diesen geometrischen Grundlagen geprägt war. In der von den Architekten provozierten Krise des Paradigmas gab es auch bei ihm die Suche nach Orientierungshilfen für die Formulierung des eigenen, noch unbegriffenen Standpunktes. Sie führte zur Beschäftigung mit der Architekturtheorie und -geschichte, die ihr Kriterium an den negativen Setzungen des eigenen Standpunktes hatte, also an dem, was er nicht wollte. Behrens suchte nicht und fand den Schinkelschen Klassizismus oder die Bauten der italienischen Frührenaissance, sondern umgekehrt. Von dem, was er negativ schon für sich bestimmt hatte und nicht wollte, wurden bestimmte Richtungen und Perioden der Stilearchitektur wieder interessant. Unter dieses Interesse fiel um die Jahrhundertwende auch die neuerliche Auseinandersetzung mit einem der ältesten Architekturtheoretiker: mit Vitruvius.

Es scheint, dass sich Behrens und sein Kreis im Rückgang auf Vitruv eine Besinnung auf die geometrischen Grundlagen der Architektur vornahm. Indizien dieser Auseinandersetzung sind nicht nur die namentlichen Verweise auf ihn in den Schriften von Lehrern der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, sondern vor allen Dingen auch Gedanken, die auf ihn zurückgehen und mit seinen Termini *technici* vorgetragen werden. Sprachgehalt und -gebrauch geben Aufschluss darüber, dass Vitruvianische Begriffe wie *harmonia*, *eurythmia* und *modulus* zu essentiellen Begrifflichkeiten der Theorie der Neuen Sachlichkeit wurden¹⁷.

¹⁶ In der Auseinandersetzung mit neuen Materialien und Konstruktionsweisen gewinnt Peter Behrens die Überzeugung, dass die Architektur in der und für die Anschauung erneut zu befestigen ist, eine Überzeugung, der, im Augenblick des Entstehens schon die Kontraposition entgegentritt.

¹⁷ Vgl. dazu die angegebenen Schriften von J. L. Matheus Lauweriks (1909), Wilhelm Niemeyer (1907) und Fritz Hoerber (1913). - Wie nachhaltig diese Rückbesinnung auf die von den Klassikern der Architekturtheorie thematisierte Geometrie war, ist an einer geometrischen Grundfigur zu bemerken, mit der Lauweriks seine Konstruktionstheorie erklärt. An dieser Stelle sei soviel zu ihr bemerkt, dass er das alte mathematische und philosophische Pro-

Die Behrenssche Architekturlehre wollte eine Antwort auf die Frage sein, die mit der Revolte gegen den Historismus aufgeworfen worden war. Diese hatte ein theoretisches Bedürfnis danach freigesetzt, wie posthistoristische Architektur denn nun auszusehen habe, oder als Frage gefasst: Was sind die Grundbausteine einer neuen, modernen Architektur? Der grundlegenden Einigkeit in der Negation folgte die Einigkeit im Bedürfnis nach einer neuen Architekturlehre und -praxis. Die Antwort, die Behrens formulierte, bestand aus wenigen essentiellen Konstruktionsprinzipien einer präzise und ohne erholsame Abschweifungen formulierten Architekturlehre.

Zu ihnen gehört die Suche nach der Grundform des Baukörpers, die seinen Grund- und Aufriss bestimmt und dadurch seine Einheitlichkeit herstellt (erstes Prinzip). Aus dieser Grundform leitet Behrens zwei weitere Prinzipien ab. Die Proportion des Baukörpers ist für ihn das Alpha und Omega der Baukunst (zweites Prinzip). Auch über sie entscheidet die Grundform. Aus den Wiederholungen der Grundform sowie der übrigen architektonischen Formen setzt sich der Baukörper letztendlich zusammen (drittes Prinzip). Nicht nur konstruktive Architekturteile wiederholen sich, sondern auch dekorative. Sie haben ihre Grundlage in einer aus der Geometrie abgeleiteten Ornamentik (viertes Prinzip). Fünftens und letztens ist Baukunst für Behrens immer Raumkunst, das heißt, der Baukörper wird durch seine proportionierten Volumina und die für sie angewendeten Materialien bestimmt.

Exkurs: Modul, Raster und System

Es scheint, dass Peter Behrens an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule einen Kreis von Lehrern um sich versammelte, der mit ihm auf der Suche nach den Konstruktionsprinzipien einer neuen modernen Architektur war. Bei näherer Befassung dürften einige weitreichende theoretische Übereinstimmungen zwischen ihm, Wilhelm Niemeyer und J. L. M. Lauweriks aufzufinden sein. Mit wenigen Hinweisen sei dieser Zusammenhang kurz skizziert.

Behrens wurde zum Sommersemester 1903 Leiter der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, die im folgenden Semester auf Veranlassung der Direktion und mit Erlaubnis der vorgesetzten Behörde auch für Damen geöffnet wurde. Er gestal-

blem der Quadratur des Kreises aufgreift. Aus dem nicht lösbaeren mathematischen Problem, ein Viereck in einen Kreis zu überführen - auch wenn die Ecken polygonal werden und gegen das Unendliche streben -, entwickelt er eine ästhetische Produktivkraft, die aus dem formalen Gegensatz oder der Dialektik zweier Grundfiguren neue geometrische Formen der Architektur entstehen lässt.

tete den Lehrplan mit dem Ziel, das Kunstgewerbe an die Anforderungen der neuen Zeit und der Technik anzupassen. Mit der Einrichtung von Vorschulen sorgte er dafür, dass die Lernenden sich nicht sofort für ein kunstgewerbliches Metier entscheiden mussten, sondern bei der Ausbildung in den grundlegenden Techniken Zeit bekamen, ihre Neigungen herauszufinden und zur Grundlage für ihren späteren Beruf machen zu können.

Behrens übernahm die Architekturklasse für ungefähr ein Jahr selbst. H. Board beschreibt das Prinzip seiner Entwurfslehre als eine systematische Suche nach der Grundform, die für den Grundriss und den Aufriss angewendet werden könne¹⁸ (Abb. 39). Bei der Aufgabe, eine quadratische oder rechteckige Fläche harmonisch zu gliedern, sei demzufolge so vorzugehen, dass sie in kleinere Flächen aufgelöst werde, und zwar so, dass die neu entstehenden Teilflächen die zugrunde liegende Form beibehalten. Die ornamentale Wirkung wird so nur durch die Verhältnisse zwischen den Flächen und ihr Ineinandergreifen erzielt¹⁹. Die Leistung der gesuchten und gefundenen Grundform besteht demnach in der Einheitlichkeit, die einen harmonischen Aufbau der Ornamentik und des ganzen Baukörpers ermöglicht²⁰ (Abb. 40).

Wilhelm Niemeyer (1874 -1960) fasste 1907 in einer sorgfältigen und auf-

¹⁸ H. Board (1904), S. 409-426.

¹⁹ H. Board (1904), S. 421.

²⁰ Gerade für die frühen Phasen von Peter Behrens, die von der Anwendung des geometrischen Ornamentes bestimmt waren, sieht Hoerber eine Ähnlichkeit seines architektonischen Prinzips mit dem hauptsächlichen Theorem von August Thiersch. Thiersch geht davon aus, dass "das Harmonische (...) erst durch Wiederholung der Hauptfigur des Werkes in seinen Unterabteilungen (entsteht)."

Hoerber (1913), S. 23 und 37.

Die Wiederholung geometrisch ähnlicher Formen, die das Ganze mit seinen Details verknüpft, die Großform mit ihren Kleinformen, nennt er die Analogie in der Baukunst. Er versteht sie als ihr immer gültiges Gesetz, das er deshalb auch überall in ihrer Geschichte auffindet. -

Hoerber schreibt aber auch, dass Behrens dieses analogische Bauprinzip mit den Anregungen verband, die er durch Lauweriks von der holländischen Baukunstszene empfing. Er verschmolz beides zu einem Begriff von Harmonie, den er in der geometrischen Proportionierung der Fläche vorliegen sah.

Hoerber (1913), S. 23, 37 und 38.

Es ist anzumerken, dass die "Wiederholung" eines der wesentlichsten Architekturprinzipien von Peter Behrens ist und sich deshalb häufig und gerade auch an seinen späteren und größeren Bauwerken auffinden lässt. Während Behrens also gerade in der Wiederholung der Form Schönheit sieht, ist sie 50 Jahre später zum Inbegriff der Monotonie geworden und geht mit dem Unbehagen am Immergleichen einher.

schlussreichen Analyse die "Raumästhetik" von Peter Behrens als "Harmonie der Raummathematik" oder als "Harmonie der kubischen Verhältnisse"²¹. In einem Vergleich mit der Musik verdeutlicht er, dass diese Harmonie mittels eines anschaulichen Einheitsmaßes, das er den Raumtakt nennt und der dem kunsttheoretischen Begriff des modulus entspricht, vom Künstler hergestellt wird.

"Das elementare und primäre, damit eigentliche Gestaltungsmittel der Architektur, auf der alle Suggestion von Raumgefühlen ruht, ist die Durchbildung von Raumformen nach Ordnung und Maß, die Harmonie der Raummathematik. Wie musikalisch die ästhetische Zeit nach dem Elementargesetz der zweitaktigen oder viertaktigen Phrase, die als metronomisches Einheitsmaß alle Melodieform trägt, gestaltet und damit als Rhythmus zu Gefühl gebracht wird, so liegt ein anschaulich gemachtes Einheitsmaß aller künstlerischen Raumformung zugrunde. Aus Summationen und Multiplikationen, Differenzierungen und Synthesen dieser Raumtakte formen sich höhere Einheiten, immer wieder zu sichtbarem Ausdruck geführt. Dieser Gesetzmäßigkeit entsteigt die Harmonie der kubischen Verhältnisse."²²

Das von H. Board beschriebene Prinzip des Entwerfens durch die Einheit stiftende Grundform, das sich gegenüber den Kunstgattungen zunächst noch gleichgültig verhält, weil es dem Entwerfen schlechthin zukommt, findet sich bei Niemeyer als Konstruktionsprinzip der Behrensschen Architektur ausformuliert. Dabei wird die Bedeutung der Grundform durch eine Reihe von Synonymen bekräftigt, die vom Einheitsmaß, über den Raumtakt, zur gemeinsamen Formzelle reichen und ihr im Kubus eine stereometrische Anschauung geben. Um es anders zu formulieren und durch Wiederholung zu bekräftigen, ihr respondieren alle anderen Raumteile und Formen und erzeugen dadurch Harmonie.

"Nun ist zweifellos die eigentliche Grundform des Raumes, seine kristallinische Einheit gleichsam, seine Euklidische Formel und Platonische Idee, der reine Kubus. Diese intellektuelle Gesetzmäßigkeit überträgt der Künstler [i. e. Peter Behrens; d. V.] mit voller Energie der Logik in anschauliche Schönheit. Sein Einheitsmaß, sein Raumtakt, wird der Kubus und seine Ableitungen ins Oblonge. In der Responion auf diese Grundform haben alle Raumformen ihre lautere Durchsichtigkeit, ihre reine Schwebung. In allen Teilen lebt die gemeinsame Formzelle, die

²¹ Wilhelm Niemeyer (1907), S. 144 und 145. - Zu seiner Person vgl. Gisela Moeller (1991), S. 46, 108 und 109.

²² Wilhelm Niemeyer (1907), S. 144 und 145.

zugleich den großen peripheren Kontur bedeutet. So wird das Gesetz der Harmonie, die Wiederholung der Hauptform in den Teilen, elementar, aber aufs reinste erfüllt."²³

J. L. M. Lauweriks (1864-1932), entstammte dem Umkreis von Berlage und kam 1904 als Lehrer für den Architekturunterricht an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule²⁴. Er baute dieses Architekturprinzip zu einem Architekturentwurfssystem aus, das er im "Ring", der von ihm redigierten Zeitschrift der Düsseldorfer Kunstgewerbeschüler, am Entwurf einer Kirche erläuterte²⁵. Um die Affinitäten seines Systems zu den vorgestellten Gedanken zu verdeutlichen, sei es kurz dargestellt und mit dem Problem des Rasters als Hilfs- und Entwurfsmittel verknüpft²⁶.

Lauweriks geht bei dem Entwurf für eine Kirche von der symbolischen Grundform des Kreises aus, dessen Durchmesser er über ihn hinaus verlängert und in sechs gleiche Segmente teilt (Abb. 41). Diesen sechs Segmenten des verlängerten Durchmessers entsprechen sechs Segmente des Halbkreises über ihm, die durch die Teilung mit dem Radius des Kreises entstehen. Diesen geometrischen Teilungsvorgang, durch den gleich große Segmente entstehen, beschreibt er nun als

²³ Wilhelm Niemeyer (1907), S. 149 und 150.

²⁴ Zu J. L. M. Lauweriks vgl. Gisela Moeller (1991), S. 40 und S. 103-108.

²⁵ Erich Mendelsohn hält Berlage für einen der ersten Architekten in Holland, wenn nicht sogar in Europa, der mit dem Eklektizismus brach und dem allein deshalb eine hohe Bedeutung für die Erneuerung der Architektur zukomme.

Erich Mendelsohn in einem Brief von 1923, zitiert nach Erich Mendelsohn (1961), S. 56.

Sowohl die holländische Schule der funktionellen als auch diejenige der dynamischen Architektur nehmen Berlage als Wegbereiter für sich in Anspruch; zwei Architekturrichtungen, deren zugrunde liegende Dogmen - Funktion und Dynamik - Mendelsohn in der dynamischen Funktion versöhnen will.

Erich Mendelsohn (1961), S. 57.

²⁶ J. L. Matheus Lauweriks (1909): Ein Beitrag zum Entwerfen auf systematischer Grundlage in der Architektur. -

Fritz Hoeber (1913) weiß zu berichten, dass Behrens als Leiter der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule eigentlich sehr wenig unterrichtete und sich persönlich nur die Architekturklasse vorbehielt. Dabei wurde er von J. L. Matheus Lauweriks unterstützt, der dem Umkreis von Berlage entstammte. Man kann also davon ausgehen, dass er mit den Gedanken der holländischen Baukunst vertraut war. - Lauweriks versuchte, einen streng stereometrisch ausgerichteten Architekturstil in ein Proportionschema umzusetzen. Er publizierte dazu einige Überlegungen im "Ring", der Zeitschrift der Düsseldorfer Vereinigung Ring. Nach seiner Düsseldorfer Lehrtätigkeit wurde er Direktor der Kunstgewerbeschule in Hagen.

Vgl. zu diesen Hinweisen Fritz Hoeber (1913), S. 27, 28 und 37.

einen progressiven, der von der Geraden des Kreisdurchmessers seinen Ausgangspunkt nimmt und sich zuerst zu einem Viertel des Kreises, dann zur Hälfte und schließlich zum ganzen Kreis ins Verhältnis setzt, so dass sich letztlich die sechs Segmente des Durchmessers zu einem Zwölfeck in Beziehung setzen lassen. In einem zweiten Schritt gibt er diesem Teilungsvorgang eine andere zweidimensionale Anschauung, indem er den verlängerten Durchmesser der ersten Figur zu einem Quadrat ergänzt und aus seinen Segmenten kleinere Quadrate bildet (Abb. 41). Damit ist der Teilungsvorgang in der ersten Potenz abgeschlossen, und aus einem großen Quadrat entstehen durch Anwendung des Moduls A 36 kleinere Quadrate. Bei der Anwendung eines nächsten kleineren Moduls, B genannt, lässt sich jedes dieser 36 Quadrate in der zweiten Potenz wiederum in 36 Quadrate unterteilen, ein Vorgang, der beliebig fortgeführt werden kann, von Lauweriks aber nur bis zur dritten Potenz und der Anwendung des Moduls C durchgeführt wird. In der sich wiederholenden Einteilung mittels arithmetisch halbiertes Moduli sieht Lauweriks die Methode, um ein Gebäude als Organismus zu konstruieren. Er sagt:

"Diese Einheiten, oder Systemzellen, worauf das Gebäude wird aufgebaut, woraus sich der architektonische Organismus bildet, ist die allgemeine rhythmische Basis, die immer vorhanden sein muss, und ohne welche das Entwerfen eines Gebäudes unmöglich ist, ebenso wie in einem natürlichen Organismus die Zelle unentbehrlich ist für dessen Aufbau."²⁷

Seine an den beiden vorgestellten Grundfiguren entwickelte Methode macht also ein System des Entwerfens vorstellig, das aus arithmetischen und geometrischen Einteilungen besteht, die sich aufeinander beziehen oder auseinander entwickelt sind und sich so zusammenfügen, dass sie die "allgemeine rhythmische Basis" des Gebäudes schaffen. Hinzu tritt der Gedanke, dass das System keine starren Festlegungen programmiert, sondern die Veränderlichkeit der Elemente und der sie organisierenden Konstruktionsprinzipien als Möglichkeit in sich trägt. Erst dieser Gedanke macht Lauweriks' System vollständig. Seine Antwort auf die Suche nach der Grundform der Architektur schließt sich den erläuterten vorausgegangenen Antworten an: Ebenso wie diese will er weder bestimmte Maßverhältnisse noch bestimmte Formen festschreiben, sondern freigesetzte Elemente und Prinzipien nach arithmetischer und geometrischer Verträglichkeit miteinander verknüpfen und zur allgemein verbindlichen und formal einleuchtenden Harmo-

²⁷ J. L. Matheus Lauweriks (1909), S. 28.

nie zusammenführen. Mit der Arithmetik und Geometrie belebt Lauweriks zwei alte Garantiemächte der Architekturtheorie seit Vitruv, auf den er sich ausdrücklich beruft. In den Begriffsdenkmälern der Vitruvianischen Theorie (*harmonia*, *eurythmia*, *modulus*) hinterlässt auch Lauweriks die Spuren einer neuerlichen Rezeption dieses griechischen Theoretikers.

Lauweriks wendet sich entschieden dagegen, sein System als geometrisches Gitterwerk oder Raster misszuverstehen, das im vorhinein als gestaltendes Mittel eingesetzt werden könnte. Das System, um es noch einmal zusammenzufassen, will unter Zuhilfenahme von moduli Maßverhältnisse und Formen finden, die einen architektonischen Zweck angemessen gestalten. Zweifellos benutzten Behrens und sein Umkreis an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule ein geometrisches Gitterwerk oder Raster. Lauweriks' Gedanken widerlegen jedoch, dass sie die Grundlage eines Rasters sind, dessen helfende Funktion lediglich in der Aneinanderreihung derselben geometrischen Grundfigur besteht. Wie sich seiner abschließend zitierten Zusammenfassung zu seinem System entnehmen lässt, unterscheidet sich die geometrische Figur des Rasters von der geometrischen Figur seines Systems gerade darin, dass sich diese nicht nur multiplizieren, sondern sogar ganz transformieren lässt.

"Im allgemeinen denkt man, dass ein System nur dazu dient, die Verhältnisse und Proportionen eines Gebäudes zu bestimmen, oft sogar hält man die Methode für rein metrologisch, und deshalb meint man, dass es nicht sehr nötig ist, damit zu arbeiten. Dies ist nicht nur ein Irrtum, sondern auch ein völliges Missverstehen der Bedeutung eines Systems in einer architektonischen Komposition. Vitruv schon unterscheidet zwischen rein arithmetischen und geometrischen Bestimmungen, und sagt sogar, dass je nach der Aufgabe nach dem einen oder anderen Prinzip gearbeitet werden muss. Dieser Unterschied kommt im angenommenen System deutlich zum Ausdruck, wo der eine Teil der systematischen Aufteilung die Proportionierung bestimmt, also arithmetische Momente zuführt, und der andere Teil mehr die Formen und deren Charakter angibt, also das geometrische Prinzip hinzufügt. Ein einziger Blick auf den Grundriss Seite 2 wird auch einen Laien davon überzeugen, dass das System nicht bloss Verhältnisse bestimmt, sondern auch zugleich die Formen vorbildet, worauf man den Entwurf ausbilden kann. Die falsche Auffassung ist zum Teil dadurch entstanden, dass viele Architekten oft nur ein System von Linien angewandt haben, das unabhängig von den Formen auf das Gebäude angebracht wurde, ein Verfahren, das leider noch sehr viel befolgt wird, und der Sache des Systems nur geschadet hat, weil dadurch der inhärente Zusammenhang von Gebäude und System nicht zum Ausdruck kommt.

Das System darf kein geometrisches Gitterwerk sein, das man auf ein Gebäude anbringen kann und ebenso gut weglassen, es soll vielmehr die Urzelle des Gebäudes sein, worauf sich alles aufbaut."²⁸

Anhand von einigen frühen Zeichnungen aus der Düsseldorfer Zeit weist Asche nach, dass Behrens "lange vor seiner Tätigkeit für die AEG mit Modul, Raster und Proportionen experimentierte" und eine Praxis des Entwerfens anwandte, die eine strenge mathematisch-geometrische Grundlage hatte. Sie spielte an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule "eine bedeutsame Rolle"²⁹. Behrens fertigte die Zeichnungen, auf die sich Asche beruft, 1905 für die Ausstellungsbauten in Oldenburg an und legte ihnen wiederholt quadratische und rechteckige Raster zugrunde (Abb. 40). Eine von diesen Zeichnungen stellt den Ausstellungspavillon der Delmenhorster Linoleumfabrik für die III Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 dar, dessen Grund- und Aufriss über einem einheitlichen quadratischen Raster konzipiert ist, aus dem auch die Kleinformen abgeleitet sind (Abb. 39). Er wandte also eine Entwurfstechnik an, die die Maßverhältnisse von Raum, Fläche und Detail systematisierte und "auf Hendrik Petrus Berlage zurück [geht], dessen Grund- und Aufrisse für die Amsterdamer Börse von 1897 auf einer 'Quadratenteilung' und einem Raster-'System' beruhen"³⁰. Nach Asche belegt der Oldenburger Linoleumpavillon, dass sich "der Beginn von Raster und Modul in Deutschland auf Behrens zurückführen läßt".

Mit Sicherheit kann also davon ausgegangen werden, dass die Lehrer der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule eine Entwurfspraxis ausübten, zu deren essentiellen Bestandteilen Modul, Raster und System gehörten. Sie entfaltete ihre Bedeutung später an den AEG-Bauten in Berlin, denen Behrens ein ausgearbeitetes gerastertes Entwurfssystem zugrunde legte. Sowohl im praktischen Umgang als auch in der Anschauung konnten seine Schüler Le Corbusier, Mies van der Rohe und Walter Gropius also ein Entwurfssystem studieren, das kein bloßes Hilfsmittel für das Zeichnen gerader Linien und auch kein Liniensystem unabhängig von den Formen des Gebäudes war, sondern eines, das der Bauaufgabe zugrunde gelegt wurde, um sie in ihrer Großform und in ihren Kleinformen nach einem Modul konzipieren zu können³¹.

²⁸ J. L. Matheus Lauweriks (1909), S. 33 und 34.

²⁹ Asche (1982), S. 16.

³⁰ Asche (1982), S. 17. - Grund- und Aufriss sind bei Kadatz (1977), S. 58 abgebildet.

³¹ In seiner Monographie von 1913 charakterisierte Fritz Hoerber die Entwürfe von Behrens auf die folgende Weise:

Neben diese die allgemeine Form des Gebäudes bestimmenden Grundbausteine tritt ein weiterer, der seine Sinnkonstruktion konstituiert. Mit der Beseitigung der Vitruvianischen Ordnungen wurde auch die von ihnen konnotierte Bildsprache beseitigt. Mit dem Kanon der Formen entfiel zugleich der Kanon ihrer Inhalte oder Bedeutungen.

Die Zuwendung der Neuen Sachlichkeit zur Sphäre der Ökonomie und damit zur Sphäre der Arbeit war keineswegs eine nur äußerliche. Die Architekten entdeckten nicht nur die Fabrik, das Bürohaus, das Warenhaus oder das Hochhaus als gestalterische Probleme, sondern sie entdeckten die Arbeit. Diese wollten sie nicht mehr mit den Formspielereien des Historismus verdecken, sondern als Zwecke der Bauwerke klar und deutlich zutage treten lassen. Nicht das Untypische und Feiertägliche sollte in dieser Sphäre als Repräsentationsform herrschen, sondern dasjenige, was ihr eigentümlich war und ihre Identität zum Ausdruck brachte (Abb. 30).

Behrens bespricht den Menschen dieser Sphäre als den "ernsten Mann mit seiner großen Lust zur schweren Arbeit".

"Der ernste Mann mit seiner großen Lust zur schweren Arbeit [hat] keine Freude an jenen Spielen und romantischen Träumen."³²

Nichtiges erfreut ihn ebenso wenig wie ihm Albernes zuwider ist. In der Person des ernstesten Arbeitmannes verbildlicht Behrens den architektonischen Zweck, den er für den maßgeblichen seiner Zeit hält: die Arbeit im großen industriellen Maßstab. Er will ebenso wenig wie der von ihm erdachte Fürsprecher aus der Welt der Arbeit mit der Kunst der alten Zeiten spielen und sie der eigenen Zeit als Ausdrucksmöglichkeit anbieten. Im Gegenteil. Seine Kritik an der Praxis des Kostümierens trägt zwei Einwände vor, mit denen er zu ihrer Beendigung auffordert. Die Kostümierung der tatsächlichen Lebensverhältnisse durch die alte Kunst besteht für ihn darin, dass ihre Elemente unzeitgemäß und vor allem unverständlich geworden sind. Worin besteht für Behrens die Unverständlichkeit der Form? Sie besteht nicht darin, dass ein Zeitgenosse von Behrens um 1900 die

"Der gesunde Zwang zum "System" ließ Behrens über das Stilproblem klar werden, veranlasste ihn zur endgültigen Absage an den Naturalismus in der Baukunst, ... schuf ihn zum abstraktesten Raumkünstler, den es je in der Architekturgeschichte gegeben hat, der nichts kannte als die reinen geometrischen Proportionen."

Fritz Hoerber (1913), hier zitiert nach Asche (1982), S. 17.

³² Peter Behrens (1900), abgedruckt im Anhang als Dokument I.

Renaissancefassade einer Fabrik aus den Gründerjahren des Deutschen Reiches nicht mehr "zu lesen" versteht. Die Formen, ihre Details und übergreifenden Ordnungen sind schon zu bestimmen. Aber dem Behrensschen Gedanken zufolge bleiben sie für sich; sie bleiben in ihrem formalen Kontext befangen und schweigen sich über das Leben hinter ihren Fassaden aus. Die Form verstummt. Sie spricht nicht mehr. Ihre Unverständlichkeit besteht darin, nur Form und nicht mehr Auskunftsinstantz der Lebensverhältnisse zu sein, zu der sie gehört. Dadurch, dass der Historismus nach seiner Auffassung die Form bloß als Form handhabt und ihren Konnex zur Gesellschaft löst, wendet er einen Formenkanon an, der sprachlos bleibt. Er vermag über die Lebensverhältnisse, die er einhüllt, nichts mehr mitzuteilen. Er verstummt und wird unverständlich. Kunstverhältnisse und Lebensverhältnisse sind nicht mehr identisch. Diesem Missverständnis zum Verhältnis von Form und Inhalt in der wilhelminischen Architektur ist zu entnehmen, dass Behrens an ihrer Identität festhalten will. Er will sie wieder herstellen, weil er die Formen, die er anwendet, auch sprechen lassen will. Er will die "beredete" Form. Zur Verdeutlichung seines Zieles entwickelt Behrens aus der Dichotomie des Historismus eine harte Konfrontation. Auf der symbolischen Ebene kontrastiert er den "ernsten Mann mit seiner großen Lust zur schweren Arbeit", der sein Zeitgenosse ist, mit dem lächelnden Maskenträger aus den leichtlebigen tänzelnden, scheinbar zwecklosen wie unterhaltsamen alten Zeiten³³. Beide Personifikationen ihrer Zeit passen nicht zusammen. Sie geben kein Gespann ab, wie Melville sagen würde. Und das ist auch beabsichtigt. An der Wende zum 20. Jahrhundert soll die Architektur wie die Kunst überhaupt kein "Spiel" mehr sein und kein "romantischer Traum"; keiner "Lust zum Nichtigen" nachgeben oder sich gar in "niedrigen Albernheiten" üben. Kunst und Architektur sollen ernst werden. Sie sollen, so lautet das Behrenssche Diktum, dem Ernst der Arbeit und dem Ernst des Lebens Rechnung tragen. Dies ist um 1900 seine zentrale Position, die er so überraschend wie einleuchtend in einer "Betrachtung des Theaters als höchstem Kultursymbol" veröffentlicht und zur Debatte stellt. Er widmete diese kleine Schrift der Künstlerkolonie in Darmstadt und formulierte in ihrem Titel sein Programm: die Feste des Lebens wieder mit den Festen der Kunst in Übereinstimmung zu bringen.

Ähnlich wie die Maler im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entdeckten die Vertreter der Neuen Sachlichkeit ihr Thema also in der Arbeit.

³³ Peter Behrens (1900), abgedruckt im Anhang als Dokument I.

"... die Arbeit steht uns hoch im Wert."³⁴

formuliert Behrens. Worin besteht und woher kommt die Wertschätzung der Arbeit, die in diesem Satz ausgedrückt ist? Da die Menschen zur Reproduktion ihrer Leiblichkeit wie ihrer Gesellschaftlichkeit arbeiten müssen, Arbeit also eine Grundtatsache des menschlichen Lebens ist, ist sie auf verschiedene Weisen auch schon immer in der Kunst präsent gewesen. Selbst die Götter mussten in ihren mythologischen Darstellungen hin und wieder arbeiten. Die Neuerung, die um

³⁴

Peter Behrens (1900), abgedruckt im Anhang als Dokument I. -

William Richard Lethaby (1857-1931) formulierte 1917 eine Wertschätzung der Arbeit, die in ihrer bildhaften Rhetorik die sachlichen Ausführungen von Behrens weit übertreffen. Lethaby selbst war Architekt und einer der Wortführer der von William Morris gegründeten Arts and Crafts-Bewegung, die sich, wie viele andere englische Bewegungen, der Erneuerung des Handwerks und der Kunst verschrieben hatte. Welchen Stellenwert der Begriff der Arbeit in den englischen Bewegungen hatte und aus welcher Tradition er hervorging, ist eine interessante Frage, deren Beantwortung aber den Rahmen dieser Arbeit sprengt. Ebenso sprengend verhielte sich eine Herausarbeitung der Interdependenzen, denen der Begriff der Arbeit in den englischen Erneuerungsbewegungen und dem Deutschen Werkbund unterlag. Lethaby schreibt 1917:

"Dies ist, was ich glaube: Kunst ist gesunde und vollständige menschliche Arbeit. Ein Kunstwerk ist ein gutgemachter Stiefel, ein gutgemachter Stuhl, ein gutgemachtes Gemälde. ... Wir müssen eine Lebenslehre schaffen, welche anerkennt, daß Leben auf Arbeit gegründet ist. Wir müssen Arbeit und den Arbeiter verehren. Arbeit lohnt; Arbeit ist Dienst; sie hat Ehre und ihr eigenes Recht. Andere Worte mögen für andere Zeiten die großen Worte gewesen sein. Aber das große Wort für uns ist: 'Arbeit'. Während der letzten Generationen - es gibt Moden in diesen Dingen - hat man viel vom Opfer gesprochen. Das ist verwirrend, ganz besonders für junge Menschen; man hat aber viel zu wenig über Dienst gesprochen, den Dienst zum Beispiel, die Abflußrohre zu reinigen oder zu pflügen oder zu bauen. Warum ist das so? Warum wird das immerwährende Martyrium harter Arbeit so allgemein und ständig vergessen? Es gibt gute historische Gründe dafür, daß Philosophen und Lehrer aller Art vergessen haben, daß die Grundlage des Lebens Arbeit ist und daß das Denken hoch in der Luft beginnt. Einer der Gründe ist der, daß die Probleme der Art, wie sie die Philosophen seit langer Zeit um- und umgewendet haben, von den Griechen gestellt worden sind und ganz besonders von Plato. Aber der griechische Staat war auf Sklaverei gegründet, und sogar die kühnsten Denker konnten das einfach nicht in Frage stellen. Arbeit geschah einfach, so wie die Dinge lagen, und die großen Leute, welche miteinander sprachen, kümmerten sich darum nicht mehr, als wir uns um die Philosophie von Pferden und Kühen kümmern würden. Nachdem sie morgens ihre Sklaven zurechtgewiesen hatten, legten sie ihre Philosophengewänder an und trafen einander in den Säulengängen, um auf ausgesuchte Art über die Natur der Gerechtigkeit und das Wesen des ästhetischen Genusses zu disputieren."

William Richard Lethaby (1917): Das Fundament ist Arbeit. Highway, März 1917. Hier zitiert nach Julius Posener (1964): Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund, S. 48.

die Jahrhundertwende einsetzt, besteht in einer neuen Stellung zur Arbeit; sie wird als neuer Wert betrachtet.

"... die Arbeit steht uns hoch im Wert."

Die Betrachtung der Arbeit als Wert fasst sie als Betätigung auf, der die Wertschätzung der Gesellschaft zukommt oder zukommen soll. Sie richtet sich gegen die praktizierte und formulierte Verachtung früherer Zeiten und Stände, die nur den Dienst am Höheren als ehrenwerte Arbeitsaufgabe betrachteten. Nun gehören nicht mehr die Staatsdiener allein, im Gewande des Beamten, des Soldaten, des Philosophen oder Historikers einem ehrenwerten Berufsstand an, sondern alle Arbeitenden ohne Ansehen des Inhaltes ihres Berufes. Arbeit als Wert konstituiert einen ethischen Maßstab in und für die Gesellschaft, der die Wertschätzung ihrer Mitglieder reguliert. Diese Wertschätzung hat ihren Grund in der vernetzten Form, in der sich schon um die Jahrhundertwende ihr gesellschaftsbestimmender Charakter vollzog. Bei der Gestaltung seines Lebens war nicht nur jeder auf Arbeit angewiesen, sondern unterlag auch der Form, in der sie gesellschaftlich organisiert war. Zur Zeit von Behrens hatte dieser gesellschaftsbestimmende Charakter seinen augenscheinlichsten Ausdruck in den Arbeitsorganisationen der großen Industrie. Auf diesen Sachverhalt rekurriert Behrens, wenn er sagt, dass wir durch die Arbeit unser Leben und unsere Zeit verstehen lernen. Er sagt nicht, was wir durch sie lernen; er sagt nur, dass wir etwas lernen, und fasst dieses Etwas in der Haltung des Ernstes zusammen:

"Wir sind ernst geworden, wir nehmen unser Leben bedeutsam, die Arbeit steht uns hoch im Wert."³⁵

Arbeit ist eine Betätigung des Menschen, die ihn anstrengt und ernst werden lässt; ein Gedanke, der um die Härte weiß, die sie für die meisten bedeutet. Die für die Architekturtheorie und -geschichte wesentliche Behrenssche Gedankenfolge besteht darin, dass sich der gesellschaftliche Wert der Arbeit über den Charakter des Menschen in die Kunst-Form verwandelt und ihr auf diese Weise beigelegt wird. Die Arbeit sorgt dafür, dass der Mensch eine Haltung zur Welt einnimmt, die seinen Charakter formt und bestimmt: Er wird ernst. Alles Nichtiges und Albernere, alles Spielerische und Verträumte findet seine Ablehnung. Denn der Lohn, den er sich von seiner Arbeit verspricht, besteht in nützlichen Werten, mit denen er umzugehen weiß und die er zu genießen versteht.

³⁵ Peter Behrens (1900), abgedruckt im Anhang als Dokument I.

"Der ernste Mann mit seiner großen Lust zur schweren Arbeit, will das, was er sich geschaffen hat, in einer Form, die seine Bestimmung betont."³⁶

Aus dem Charaktermerkmal schließt Behrens, dass sich ein ernsthafter Mensch nicht mit Tand umgeben mag. Er zieht daraus den Schluss, die Ernsthaftigkeit des Arbeitsmannes auch auf die materielle Kultur seiner Lebenswelt auszudehnen. So wird das Charaktermerkmal durch das formale Prinzip zum Merkmal der Lebenswelt oder des Ambientes. Aber Behrens setzt die Metamorphose des Wertes der Arbeit noch einmal fort und fügt zu dem Prinzip, dass mittels des Industriedesigns die materielle Kultur revolutionieren soll, noch weitere hinzu, die nicht weniger revolutionär sind. Aus der "Ernstwerdung" der materiellen Kultur der Lebenswelt folgt für ihn die "Ernstwerdung" der Architektur und letztlich auch der Stadt.

Zur Architektur sagt Behrens 1912:

"Im Grunde ist es unbegreiflich, warum ein Haus, das der ernsten und entschlossenen Arbeit dient, nicht immer eine Haltung zeigt, die diesen Ernst widerspiegelt, warum solche Häuser noch so oft behaftet sind mit Erkern, Giebelchen und der bekannten Überfülle billiger Bauplastik. Warum werden nicht die Erfordernisse, die ein solches Haus stellt, als künstlerisches Motiv genommen, und der edelste Formausdruck im Inneren wie nach außen durch die abgewogene Proportion erstrebt?"³⁷

Die mit Ernsthaftigkeit und Entschlossenheit vonstatten gehende Arbeit im Inneren des Hauses, die kein barockes Hoffest ist, soll sich auch in seiner Außenarchitektur repräsentieren. Ebenso wie der Mensch, der durch die Arbeit seinen Charakter ausbildet, soll auch die Architektur durch sie Haltung gewinnen und ernst werden. Behrens will Erkerchen und Giebelchen als unernsthafte und deshalb unangemessene Formen aus dem neuen Fassadenprogramm verbannen. Denn mit ihm soll der Architekt ein repräsentatives Kleid schneiden, das der Arbeit vieler im Inneren angemessen ist³⁸.

Durch ihre Eingliederung in den gültigen klassischen Formenkanon ermöglichte die alte Architektur Traditionen inhaltlicher Art. Zu ihnen stellte sich die Neue Sachlichkeit ignorant. Die Traditionen von Person, Familie, Clan, Geschlecht,

³⁶ Peter Behrens (1900), abgedruckt im Anhang als Dokument I.

³⁷ Peter Behrens (1912), abgedruckt im Anhang als Dokument II.

³⁸ Dass dieses repräsentative Kleid für die Arbeit vieler kein differenzierendes, sondern ein vereinheitlichendes sein soll, erläutert der Exkurs II im Anhang IV.

mit einem Wort, die Wertschätzungen der von der Natur gestifteten Verhältnisse der Menschen untereinander wurden für bedeutungslos erklärt. An ihre Stelle trat ein neues, nicht weniger heroisches, aber sachliches Pathos, das Pathos der Arbeit. Nicht das von der Natur in den Geschlechtern und Generationen "gezeugte" war das einigende Band der Menschen, sondern das von der Arbeit "erzeugte". Diesem Pathos lag eine ganz neue und ganz andere Auffassung von der Sozialität des Menschen zugrunde. Nicht die Natur stellte den Menschen auf den Platz, den er in der Gesellschaft einnahm, sondern die Arbeit. Sie war der Prägestock für seinen Charakter und seine Sozialität. Denn die mit Ernsthaftigkeit und Entschlossenheit vorstattende Arbeit stiftete zwischen den Menschen einen sachlichen, ökonomischen Zusammenhang, der in den großen Industrieorganisationen augenfällig wurde. Der von Ökonomie und Technologie eingerichtete Arbeitsablauf des Industriebetriebes stellte sich als Kette von Funktionen dar, in der jede wichtig war. Die Bedeutung der Funktion übertrug sich auf den Menschen, der sie erfüllte und legte ihm den Gedanken nahe, genauso wichtig wie alle anderen im Betrieb zu sein. Diese Gleichheit aller in der Arbeit wurde um die Jahrhundertwende zur Grundlage einer ethischen Idee, die die Menschen versöhnen wollte und sie deshalb auf ihre durch die Arbeit hergestellte Gleichheit hinwies. Diese Idee, die aus den ökonomischen und politischen Kämpfen der Klassen und Schichten hervorging und umgekehrt auch immer wieder auf sie einwirkte, durchstreifte um 1900 fast alle Wissensgebiete, um sich auch in der Ästhetik, insbesondere im Bereich des Industriedesigns und der Architektur anzusiedeln. Die Produktivkraft dieser Botschaft wirkt bis heute im Begriff der Betriebsfamilie oder der Corporate Identity, der Sozialpartnerschaft, der Solidargemeinschaft nach, die als praktizierte Ideen auf die Befriedung der ökonomischen und politischen Kämpfe in der Gesellschaft einwirken wollen. In der Phase ihrer Genese um 1900 war die Idee der von der Arbeit geschaffenen Gleichheit an eine Gesellschaft gerichtet, die von diesen Kämpfen noch erschüttert wurde. Deshalb wies sie auf die praktisch erfahrbare Ungleichheit der Menschen hin, die ihren Grund in den unterschiedlichen ökonomischen Potenzen hatte, mit denen sie ausgestattet waren. Sie richtete sich gegen eine Gesellschaftslehre, die diese Ungleichheit der Menschen immer noch aus ihrer Natur ableiten wollte. Gerade weil sie täglich mit ihrer Ungleichheit konfrontiert waren, versuchte der Gedanke der Gleichheit im Reich der Ideen eine Aussöhnung der Menschen stattfinden zu lassen. Denn nur in diesem Reich war sie leicht erhältlich und eine Ergänzung der Wirklichkeit, die mit ihm ihr schöneres und edleres Gesicht hinzugewann. Der Idee der Gleichheit war anzumerken, dass sie die Menschen in ihrem und für ihren Alltag versöhnen wollte. Denn indem sie seine Verbesserung aufzeigte,

machte sie ihn hoffnungsvoller und zugleich aushaltbarer. Sie verkündete keinen heroischen Idealismus, für den die Menschen auf der Bühne und in der Wirklichkeit sterben mussten, sondern einen sachlichen oder sozialen Idealismus, mit dem sie ihren Alltag bestreiten konnten. Peter Gay hat in seinem Urteil zur Literatur der Neuen Sachlichkeit den Kern dieser Botschaft erfasst, wenn er sagt:

"Was immer der letzte Sinn der neuen Sachlichkeit sein mochte - und dieser Sinn war bei jedem Künstler ein anderer -, so war sie im Kern eine Suche nach der Wirklichkeit, nach einem Standort in der wirklichen Welt; sie war das Ringen um Objektivität, das die deutsche Kultur seit Goethe gekennzeichnet hat. Sie forderte eine realistische Darstellung, genaue Berichterstattung, die Rückkehr zu naturalistischer Redeweise und, wenn es denn schon Idealismus geben mußte, einen nüchternen Idealismus. Es war eine Bewegung zu Einfachheit und Klarheit, der sich viele Expressionisten nicht etwa nur deshalb anschließen konnten, weil sie der alten Methode müde waren oder sich korrupt neuen Moden anpaßten oder gar eine richtige Bekehrung erlebten; der Expressionismus hatte selber eine Neigung zu Objektivität in sich getragen, die jetzt die Oberhand gewann."³⁹

Auch wenn die Attribute, die diesem Idealismus zugesprochen werden, ihn in einen sozialen, sachlichen und nüchternen unterscheiden: Sie zielen in eine Richtung und kennzeichnen ihn als einen, der für den Alltag bestimmt ist und deshalb kein Festspielhaus, kein Schauspielhaus, keine Oper und kein Museum für seine Aufführung benötigt.

Zusammenfassend besteht die inhaltliche Botschaft der Neuen Sachlichkeit, exemplifiziert an einem ihrer wesentlichsten Vertreter darin, der Arbeit, dem Arbeitenden und der Sphäre seiner Betätigung eine neue Wertschätzung entgegenzubringen. Schon, oder vielleicht besser: gerade in der Phase seiner Genese wird das Pathos der Arbeit mit einer Botschaft verbunden, die die Harmonie der Menschen durch die Behauptung ihrer ideellen Gleichheit herstellt und aus der Arbeit ableitet.

³⁹ Peter Gay (1968/1970), S. 162.

4. Die Werbung der Architektur für die Idee der Gleichheit in einer konfligierenden Welt

Die Durchsetzung der Industrialisierung hatte nicht nur die produktiven Abteilungen der Unternehmen erweitert, sondern auch ihre administrativen. Der vermehrt anfallenden Verwaltungsarbeit begegneten Unternehmer und Architekten mit einer rationelleren Organisation der Büro- und Geschäftshäuser. Die Architekten konstituierten das Funktions- und Raumgefüge aus den administrativen Arbeitsabläufen neu und beseitigten all jene baulichen Hierarchisierungen, die dafür zum Hindernis geworden waren. Die Gleichheit vieler Arbeitsabläufe, die nun einzurichten waren, führte zur baulichen Gleichbehandlung im Inneren und trat im Fassadenentwurf nach außen.

Die Differenz zwischen der bis dahin üblichen hierarchisierenden Innenraumorganisation und der nun angestrebten egalisierenden lässt sich am Vergleich von zwei Düsseldorfer Verwaltungsbauten herausarbeiten, die zeitlich nur wenige Jahre auseinanderliegen.

Der Stahlhof war das gemeinsame Verwaltungsgebäude des Stahlwerksverbandes. Um ihn in der Stadt zu halten, bot der damalige Bürgermeister Wilhelm Marx ein wertvolles Baugrundstück in der Innenstadt an. Er wurde von 1904 bis 1906 nach den Entwürfen des Königlichen Baurates Johannes Radke und des Architekten Theo Westbrock auf dem alten Exerzierplatz errichtet.

Der Stahlhof ist ebenso einbündig konzipiert wie das Mannesmann-Haus; das heißt, die Flure liegen zum Innenhof und die Arbeitsräume des Erdgeschosses und des ersten und zweiten Obergeschosses zur Straße (Abb. 8 und 9). Das Raumprogramm des Inneren spiegelt sich jedoch in den Grundrissen als hierarchische Organisation der Administration wider. Alle größeren und kleineren Arbeitsräume sind symmetrisch um die Sitzungssäle der Mitte angeordnet. Diese erweisen sich als Zentren der inneren Anlage, denen alle anderen Räumlichkeiten untergeordnet sind. Fritz Hans Wenger gibt in seiner Dissertation die folgende analysierende Deskription des Inneren:

"Gliedert man die Bürozonon in sechs Abteilungen, verteilt auf drei Geschosse in den beiden westlichen und östlichen Gebäudetrakten, so stände jeder Abteilung ein Direktor vor. Man kann sie aber auch in vier Abteilungen gliedern (vier Direktoren), denen wiederum je zwei Direktoren vorgesetzt sind. Dieses Gliederungssystem stimmte mit dem Ordnungsprinzip der Grundrisse noch besser überein: das erste Obergeschoß enthielte die Räume für die vorgesetzten Direktoren; das zweite Obergeschoß und das Erdgeschoß die Zimmer der ihnen unterstellten Direktoren

(Abb. 10 und 11; d. V.). Die Räume für die ersten Direktoren liegen privilegiert neben den Sitzungssälen, die Zimmer der anderen Direktoren, entsprechend ihrer Funktion, vor den Arbeitsräumen des östlichen und westlichen Gebäudetraktes. In den zwischen den beiden Seitenflügeln südlich gelegenen Arbeitsräumen und im Oberlichtsaal (Sockelgeschoß) könnten Arbeitsgruppen untergebracht werden, die gemeinsame Aufgaben aller Abteilungen erledigen (Schreibzimmer, Registraturen usw.). Diese Räume sind für alle Abteilungen störungsfrei von den Fluren aus zu erreichen. In diesem Funktionsdiagramm würden die kleinen Sitzungssäle den Arbeitsgruppen im jeweiligen Gebäudetrakt Ost oder West dienen. Gemeinsame Sitzungen und die Verbandssitzungen fänden im großen Sitzungssaal statt. So wäre der große Sitzungssaal der Kern der Büroorganisation, der Bezugspunkt des Funktionsdiagramms. Der gewissermaßen "hierarchische" Charakter der Raumordnung wird unterstrichen durch die Anordnung der Eingänge: die Beamten erreichen das Haus über die Nebeneingänge an der Kasernenstraße und an der Breitestraße, im ersten Risalit gelegen. Jede Gruppe findet ihre Garderobenräume am Eingang im Sockelgeschoß. Sie erreicht die Arbeitsplätze über die Wendeltreppen. Die Direktoren als Mittler zwischen Büro- und Sitzungszone benutzen entweder den gleichen Eingang oder sie betreten das Haus über den Haupteingang an der Bastionsstraße. So zeigt der Grundriß ein klares, bewährtes (nicht revolutionäres) Funktionsschema (...). Er müßte auch für eine städtische Verwaltung dienlich sein."¹

Nach der Regulierung und dem Bau eines Kais baute die Stadt Düsseldorf entlang des Rheins eine Uferstraße und lenkte die baulichen Erweiterungen der Stadt auf dieses Gebiet. An ihr baute Peter Behrens das Verwaltungsgebäude für die Mannesmann-Röhrenwerke. Für den Verfasser eines kurzen Berichtes über die Düsseldorfer Kunstszene war es die hässlichste Flussansicht, die man überhaupt gestalten konnte. Sie war weder monumental noch eindrucksvoll. Zerklüftete hohe Mietskomplexe wechselten sich mit öffentlichen Gebäuden im Renaissance- oder Barockstil ab und ließen zwischen sich Plätze, "die wie Löcher ausschau(t)en"².

"In diese Straße der Unzulänglichkeiten hat nun Peter Behrens ein Haus gebaut. ... Das große, einen ganzen Block einnehmende Haus ist aus Werkstein gebaut (Abb. 33 und 34; d. V.). Es mußte

¹ Fritz Hans Wenger (1967), S. 26.

² P. M. in "Kunst und Künstler" (1912), S. 570.

darauf Rücksicht genommen werden, daß die Besitzerin in der Lage sein wollte, bei eventuell eintretender Veranlassung die Büroabteilungen in ihrer Ausdehnung und Zusammengehörigkeit zu verschieben. Um dazu freie Hand zu lassen, sah Behrens viele Fenster vor. Dadurch können leicht neue Räume geschaffen werden. Die Düsseldorfer sind nicht gewöhnt, daß ihre großen Bauten von innen nach außen gedacht werden, sondern an das Umgekehrte. Das erste ist da immer die prunkvolle Fassade. Die Verwunderung des Publikums im Falle des Behrens' Hauses hält sich ans Morphologische. Es nennt es 'das Haus mit den tausend Fenstern'.³

Nicht nur bei den Fabrikbauten, sondern auch bei den Verwaltungsbauten der großen Industrierwerke, "die in mittelbarer Beziehung zu dem technischen Geiste unserer Zeit stehen", fordert Behrens ein Herausfinden ihres Typus⁴. Für diese Ermittlung des Typischen ist auf die inneren Funktionsweisen der Bürohäuser einzugehen, so dass nach ihnen angemessene Gebäudekörper herausgefunden werden. In der Tat hat jener Unbekannte recht, wenn er an der Behrensschen Konzeption bemerkt, dass sie nicht von der prunkvollen Fassade ausgeht und nach ihr das Innere zurechtlegt, sondern umgekehrt. Die für das Innere vom Unternehmen erwünschten und ermittelten Raumbedürfnisse setzt Behrens absolut und begreift sie als Präjudiz für die Fassade. Mit diesem Grundsatz sprengt Behrens bei seiner Rezeption für das Mannesmann-Verwaltungshaus die von Schinkel in ihren Außen- und Binnenbezügen ausgewogene Fassade des Berliner Schauspielhauses. Die aus dem Schauspielhaus herausgelöste doppelte Pfeilerarkatur dehnt sich an seinem Bauwerk so, dass sie das Maß und die Harmonie des klassizistischen Entwurfs verliert - sie verliert ihr Maß - (Abb. 33, 34). Im vergrößerten Maßstab kommt sie als Element eines neuen architektonischen Gefüges zur Anwendung und hat sich, zumindest in der Schrägsicht, dem Prinzip einer scheinbar unendlichen Ausdehnung zu beugen. Denn der Maßstab des Baukörpers, seiner Proportionen und Elemente, ist die vom Geschäftskalkül bestimmte Größe.

"Mehr als bei jedem anderen Bau ist es bei Bürohäusern nötig, die Bedürfnisse zu ergründen, die für die Benutzung vorliegen. Es genügt nicht, die benötigte Anzahl Quadratmeter zu wissen, sondern es kommt darauf an, den organischen Aufbau des Verwaltungskörpers und die funktionelle Bedeutung seiner einzel-

³ P. M. in "Kunst und Künstler" (1912), S. 570.

⁴ Peter Behrens (1917), S. 15.

nen Glieder zueinander zu kennen."⁵

Behrens versucht verschiedenen Bedürfnissen gerecht zu werden. Er geht davon aus, dass der umbaute Raum ein Optimum an Arbeitsplätzen mit möglichst viel Licht erhalten soll. Gleichzeitig ist dieses innere Raumgefüge so zu gestalten, dass die Räume für die betrieblichen Erfordernisse veränderbar bleiben und einen flüssigen Kommunikationszusammenhang erhalten. Behrens misst deshalb die Raumannsprüche des kleinsten erforderlichen Büros und ermittelt seinen Bedarf an Schreib-, Sitz- und Laufflächen. Er kommt auf ein Büro mit einem Schreibtisch für sechs Personen, das er als kleinste Zelle oder Einheit des Gebäudes zugrunde legt (Abb. 32). Durch die dichte Aneinanderfügung von 40 cm breiten Wandpfeilern und 90 cm breiten Fenstern als äußere Wandstruktur wird das Tageslicht bis in die Tiefe des Raumes geführt. Dadurch, dass der äußeren Stützenfolge aus Stahlbeton eine innere korrespondiert, die in die Wand zwischen Korridor und Büro integriert ist, können die übrigen das Innere unterteilenden Wände freitragend und prinzipiell auswechselbar gestaltet werden. In jedem Stockwerk entsteht so eine freie, willkürlich einzuteilende Bürofläche (Abb. 31).

"So werden nicht durch aufgeführte Mauern Zimmer von bestimmten Größen abgegrenzt, sondern jedes Stockwerk stellt eine frei nach Willkür einzuteilende Fläche dar. Es ist mithin dem Organisationswillen und der Verfügungsfreiheit des Leiters im Hause kein Hindernis durch festgelegte Raumgrenzen gesetzt."⁶

⁵ Peter Behrens (1917), S. 15 u. f. Außerdem Peter Behrens (1912). - Bei der Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmann-Röhrenwerke hält Peter Behrens 1912 eine Rede, die programmatischen Charakter hat. Sie enthält seine Grundgedanken zum Büro- und Verwaltungsbau. Deshalb ist sie im Anhang als Dokument II vollständig wiedergegeben. Auszüge sind auch im Katalog von Tilmann Buddensieg und Henning Rogge (1978), S. D 286 nachzulesen.

1920 formuliert Behrens seine Gedanken zur Typusbildung wie folgt:

"Bei den Formfragen aller gewerblichen Anlagen handelt es sich stets darum, aus dem Wesen der zu gestaltenden Dinge selbst ihren Charakter zu schöpfen, den Typus zu ergründen - wie ja alle Kunst der vergangenen Zeiten auch heute im Rückblick noch die erhabene Größe dadurch offenbart, daß sie für die jeweilige Bestimmung typisch war. Das heißt nichts anderes, als auf alle Bedingungen, die eine Anlage mit künstlerischen und technischen Mitteln stellt, einzugehen, diese zu unterstützen, ja, sie zum Grundsatz zu erheben und diesen zum sichtbaren Ausdruck werden zu lassen."

Peter Behrens (1920), S. 270.

⁶ Peter Behrens (1917), S. 17 und (1912), abgedruckt im Anhang.

Bei der Besprechung des Columbus-Hauses, 1931/32 von Erich Mendelsohn in Berlin gebaut (Abb. 302, 304), bemerkt Hans-Joachim Stark die Identität zur ablesbaren inneren Raumgestaltung des Mannesmann-Verwaltungsbaus:

"Das Prinzip der größtmöglichen Flexibilität, das zum erstenmal von Peter Behrens im Verwaltungsgebäude für Mannesmann in Düsseldorf durchgeführt worden war (1911) - enggestellte Fensterpfeiler, an die jedesmal eine Trennwand angeschlossen werden kann - war beim Columbus-Haus durchaus am rechten Platz, da es sich um ein Büro-Mietgebäude handelte."⁷

Durch die enge Pfeilerstellung ermöglicht Behrens nicht nur den Anschluss innerer Wände an die Außenwand, sondern er bewältigt auch das Problem, das ihm die großen Glasflächen bereiten:

"Ein Geschäftshaus verlangt Licht und darum viele Glasflächen. Große Scheiben wirken aber wie Löcher und zerreißen die Gesamtform."⁸

Da der Werksteinmantel der Pfeiler jedoch gegenüber den Fenstern vorherrscht, wird dem Bau die Wirkung der kompakten Wand belassen und die Geschlossenheit des Baukörpers, die sein explizites Ziel ist, hergestellt.

Über einem doppelt mannshohen geböschten Rustikasockel (Abb. 35) beginnt Behrens eine Werksteinfassade, die er im geschossübergreifenden Entwurf des zweiten und dritten Geschosses zum auffälligsten Merkmal der Fassade entwickelt (Abb. 34). An diese Stelle, also ins Piano nobile, zitiert er Schinkels Pfeilerarkaden, die nach ihrer Herauslösung und Transformation ins Sachliche als tiefe überlange Fensterpfeiler zu lesen sind. Nach dem Prinzip der Reihung gleicher Teile sind sie dicht neben- und übereinander gestellt, so dass sie für das schmale hochrechteckige Fenster eine tiefe Nische bilden. Diese Parataxe tiefer Fensterjoche konstituiert den energischen vertikalen Zug der Fassade, der sich erst an den breiten architravähnlichen Wandstreifen, die die Geschosstrennungen vermitteln, bricht. Sie grenzen ihn auf das Fassadenfeld der mittleren beiden Geschosse ein.

Die aus großen Glasfenstern, Stahlträgern und Mauerstützen gebildete Wand der AEG-Fabriken komponiert Behrens am Mannesmann-Verwaltungsbau also zu einer kolossalen Fensterordnung (Abb. 33 und 34). Nach dem Prinzip der paratak-

⁷ Hans Joachim Stark (1971), S. 157.

⁸ Peter Behrens (1917), S. 17.

tischen Reihung durchsetzt er die Fensterfläche mit den Raumtiefe schaffenden Pfeilern und gewinnt so ihren monumentalen Akzent. Der in diese Struktur aus Fenstern und Pfeilern aufgelösten Wand begegnet er jedoch mit einer im wörtlichen Sinne gemeinten umfassenden äußeren Verdichtung (Abb. 35). Wuchtige geschossübergreifende Pylonen scheinen auf dünnen Kämpferplatten die breiten Architrave zu tragen. Wie an der Turbinenhalle der AEG in Berlin übernehmen sie eine bloß optische Funktion für die Anschauung und greifen auf das von Behrens so heiß bekämpfte, aber immer wieder als Notnagel herangezogene bildhafte Konstituieren der Fassade zurück: Sie stellen die Festigkeit des Gebäudekörpers dar. Diesem Prinzip der optischen Befestigung folgt auch das weit über das Mezzanin-Geschoss mit seinen gebündelten Fenstern vorkragende hohe Walmdach, das im Sockelgeschoss sein mit derselben Funktion betrautes Pendant hat. Die Behrensche Intention des geschlossenen Baukörpers, die Petsch durch die klassische Dreiteilung in eine Sockel-, Fassaden- und Dachzone und durch die symmetrischen Verhältnisse festgelegt und hervorgerufen sieht, wird durch die Werksteinfassade, die massiven Gebäudekanten "und das gewaltig lastende Mansarddach noch gesteigert" - Merkmale, die er auch immer wieder an Bauten aus der Nachkriegszeit bemerkt -. Durch ihr Zusammenwirken erhält das Verwaltungsgebäude der Mannesmann-Röhrenwerke eine Geschlossenheit des Baukörpers, die prototypischen Charakter für die Architektur der Weimarer Republik und der Bundesrepublik hat und sich auch an ihren ersten Hochhäusern entfaltet.

Hans-Joachim Petsch geht davon aus, dass sich an diesem Bau die Stahl-Betonkonstruktion nicht zeigt, sondern aus Gründen der Repräsentation zu einem Massenbau umgedeutet wurde. Gerade im großen doppelgeschossigen Fensterornament werden Konstruktion und Funktion des Gebäudes jedoch sichtbar. Seine Auflösung in eine Folge aus Fenstern und Stützen verweist auf eine Stützensystematik, die sich von Besonderheiten befreit. Auf einen massiven Unterbau aufgesetzt, bildet sie die tragende Außen- und Innenwand, die zwischen beiden den wand- und stützenfreien Raum ermöglicht. Auch den großen rechteckigen Werksteinplatten lässt sich entnehmen, dass sie nicht aufgemauert sind, sondern die Konstruktion ostentativ bekleiden (Abb. 36). Der stützenfreie Raum des Inneren, von der Konstruktion für die Funktion geschaffen, ist hingegen an der dichten Stellung der Stützen ablesbar. Das Repräsentative der Fassade entwickelt Behrens also gerade in der Anwendung und Offenlegung der Stahlbetonkonstruktion, die er nicht hinter einem massiven Wandaufbau, sondern in ihm verschwinden lässt.

Mit dem Blick auf diesen Funktionswandel der Unternehmensarchitektur fasst Buddensieg die Transformationen von Formen bei Peter Behrens als "Standardi-

sierung und Anonymisierung". Sein Begriff der Anonymität ist ein Synonym für die von Behrens angestrebte Allgemeinheit oder Typologie der Formen, die er mit ihrer Entpersönlichung und Entindividualisierung anstrebte⁹. Buddensieg kommt zu dem Schluss, dass Behrens mit dem Mannesmann-Verwaltungsbau die "endgültige[n] Überleitung aller Macht- und Würdeformeln auf das Unternehmen statt den Unternehmer" einleitet und schreibt im expliziten Vergleich zu Messel:

"In genauer Erkenntnis dieser Strukturveränderung entläßt Behrens die klassizistischen Formeln, die Messel noch in einer, das gesamte Gebäude ergreifenden architektonischen 'Ordnung' der Pilaster und der Rustika plus Konsequenzen darzustellen versucht, rigoros aus seiner Aufgabe der traditionellen Gesamtorganisation des Gebäudes und grenzt ihn auf das streng gerahmte kleine Eingangsfeld und auf das Treppenhaus ein. Ansonsten macht er die Parataxe der gleichen Grundzellen von gleichen Verwaltungseinheiten zur Aussage des Gebäudes, allerdings lange nach Chicago."¹⁰

Die praktischen Anforderungen der großen Industrie an die Größe und Multifunktionalität ihrer Verwaltungsbauten veranlassten also jenen grundlegenden Übergang, der das Thema ihrer repräsentativen Anliegen änderte und sie endgültig in eine öffentliche Sphäre der Unternehmungen und in eine private der Unternehmer schied.

Behrens versuchte die Entzauberung der Baukunst in ihren allgemeiner und typischer werdenden Formen keineswegs zu kompensieren. Er prolongierte sie. Er nutzte sie für den Fassadenentwurf aus. Wie Muthesius und Gropius verstand er sie als Werbung für die Sphäre des Kommerzes. Indem er sie zum Träger, besser gesagt, zum Mittel der Werbung machte, drückte er ihren instrumentellen Charakter für die öffentlichkeitswirksamen Anliegen der Firmen aus und vertraute darauf, dass damit der Baukunst ein Dienst erwiesen werde, der sie ausbreite.

Weil die Beschaffenheit des Inneren für keine Prüfung bereitliege, sei der äußere Eindruck eines Gegenstandes oder einer Architektur der maßgebende, der einen Menschen zu gewinnen vermöge, formuliert Behrens 1920 und unterstreicht die Bedeutung von Baukunst und Ingenieurästhetik als werbende Kräfte für diesen äußeren Eindruck.

"Es ist eine bekannte Tatsache, daß Gegenstände beim Erwerb im

⁹ Tilmann Buddensieg (1978) in: "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914", S. 27.

¹⁰ Tilmann Buddensieg (1978), S. 27.

Großen nicht auf ihre innere, oft schwer erkennbare Beschaffenheit geprüft werden, sondern daß der äußere Eindruck, mehr noch der Eindruck der Herstellungsstätte und des ganzen Unternehmens für den Entschluß maßgebend ist. Darum ist auch nicht zu bezweifeln, daß die Baukunst und die Ingenieurästhetik als werbende Kräfte für die Herstellung von hoher Bedeutung sind."¹¹

Er berechnet den äußeren Eindruck der Architektur auf einen betriebsfremden Menschen - den Stadtbewohner -, den er für das Unternehmen zu beeindrucken sucht. Bei den Bauten des Großhandels, den um 1920 "neuen Hamburger Bürohäusern und den großen über ganz Deutschland verstreuten Warenhäusern" - sein Artikel ist mit Fotos von Hans Poelzigs Geschäftshaus in Breslau und Josef Olbrichs Warenhaus Tietz in Düsseldorf ausgestattet - sieht Behrens "einen neuen, durch kühnen Aufbau geleiteten Wertausdruck" vorliegen, den er inhaltlich offen läßt, aber als ihre werbende Kraft beschreibt.

"Aber wie ein Aufschwung niemals einseitig sein kann, niemals nur den bloßen Zweck des Gedankens verwirklicht, sondern immer zugleich die Form sucht, die diesen Zweck läutert und verklärt, so sehen wir auch, daß diese Bauten von einem neuen künstlerischen Formwillen beeinflusst sind. Und gerade die Schönheitswerte, die hinzutreten, sind es ja, die die werbende Kraft ausmachen. Die Masse, die Menge allein macht keinen Eindruck, da der Maßstab schnell verlorengelht. Erst das unbestimmbare, eigenartige Wesen, das sich nicht als berechenbares Ergebnis erklärt, sondern von nachhaltigem Eindruck ist, hält die Anteilnahme dauernd gefangen."¹²

Ein Unternehmen wirbt durch "Schönheitswerte" für sich, die seinem Gebäude im Prozess der Formung beigegeben werden. Diesem muss sich auch die Größe beugen, wenn aus ihr ein nachhaltiger Eindruck entstehen soll. Durch das Hinzutreten der schönen Form sieht Behrens den Zweck des Gebäudes "geläutert und verklärt" und über seine bloß ökonomische Zweckbestimmung hinausgehoben. Es ist nicht mehr nur für die Abwicklung des Ein- und Verkaufs oder für die Produktion und Administration gebaut, sondern findet in der Repräsentation von Schönheit zu einer eigenen Botschaft.

Immer wieder wiesen Behrens und Muthesius auf die ethische Aufgabe der Unternehmen hin. Karl Schefflers Unternehmerschelte im Ohr, suchten sie nach ihrer Neubestimmung. Dieser hatte kurz nach der Jahrhundertwende die Unter-

¹¹ Peter Behrens (1920), S. 273.

¹² Peter Behrens (1920), S. 269.

nehmer dafür gescholten, dass sie bei ihrem Tun und Treiben keiner ethischen Idee folgten.

1904 wies Scheffler darauf hin, dass das Volk eine sehr schlechte Meinung vom Berufsstand der Unternehmer habe und ihn eigentlich nur verachte; denn "es gilt allgemein als unbestreitbar, dass der Kaufmann keinen anderen Zweck vor Augen hat als den, sich zu bereichern und immer nur seinen persönlichen Vorteil wahrzunehmen"¹³. Das "Geldverdienen" - zur alleinigen Maxime des Geschäftes erhoben - gehe einher mit einer Gleichgültigkeit gegen die Inhalte dieses ökonomischen Erfolges, die weder auf die Produkte noch auf ihre Produzenten acht gebe und dadurch weder im Betrieb noch außerhalb von ihm Gemeinnutzen entstehen lasse. Scheffler sagt:

"Es gilt ihnen prinzipiell gleich, ob sie Heringe oder Mehl verkaufen, Schuhe fabrizieren oder kunstgewerbliche Dinge herstellen. Das leitende Motiv ist immer das Geldverdienen. Daß die Bereicherung möglichst schnell erfolge, ist ihnen die Hauptsache; wie es geschieht: das spielt keine Rolle. Die Arbeit ist ihnen nicht als solche lieb und wert, ist ihnen nur Mittel zum kleinlichen Zweck und mehr Last als Freude. Diese Art der Tätigkeit, die, weil sie ohne ethische Idee betrieben wird, verrohend wirkt, erzeugt einen kalten Geist, Unlust und Verzweiflung in der ganzen Fabrik und es werden von ihr Kräfte, die alle einer großen Aufgabe dienstbar sein könnten, gelähmt."¹⁴

Zur Verbesserung ihres gesellschaftlichen Ansehens wie ihrer Produkte empfiehlt Scheffler den Unternehmern, ihre Tätigkeit unter das Postulat einer ethischen Idee zu stellen, die zwischen egoistischen und allgemeinen Interessen vermittele. Mit explizitem Bezug auf John Ruskin und seine Schrift "Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen", erinnert er die Unternehmerschaft daran, dass sie sich der "Geltung der Sittlichkeit für unser Leben" nicht entziehen kann, sondern dass sie aus der Befangenheit im niederen Erwerbsstreben heraustreten muss, um ihrer "idealen Pflicht der Allgemeinheit gegenüber" nachkommen zu können¹⁵. Ähnlich wie Ruskin, der Wirtschaften nicht als "Lebenszweck" anerkennt, sondern die Funktion des Unternehmers darin sieht, für die Lebensbedürfnisse aller oder für die Bedürfnisse der Nation zu sorgen

- "Es ist ebensowenig seine Lebensaufgabe, aus dieser Funktion

¹³ Karl Scheffler (1904), S. 400.

¹⁴ Karl Scheffler (1904), S. 403.

¹⁵ Karl Scheffler (1904), S. 400 und S. 401.

seinen eigenen Nutzen zu ziehen, als es die des Geistlichen ist, sein Gehalt zu beziehen" -

will auch Scheffler ihn in den Dienst einer übergeordneten Idee stellen, deren inhaltliche Qualität ihn dazu bestimmt, die Belange von Ökonomie, Technik, Kunst und Kultur auf der Ebene des Betriebes zusammenzuführen und damit zum Organisator und Regenten der "kleinen Welt" des Betriebes zu werden¹⁶.

"Vom rechten Fabrikanten muß man fordern, daß er die Verhältnisse seines Berufes nach jeder Richtung hin beherrscht, nicht nur die Bedingungen des Handels versteht, sondern auch in den Arbeitsräumen der beste Kenner der technischen und künstlerischen Produktionsweise ist, daß er geistig über allen Einzelleistungen steht und die vielen isoliert schaffenden Kräfte nicht nur äußerlich disziplinieren, sondern auch für eine große charaktervolle Idee organisieren kann, woran ein jeder Arbeiter, nach dem Maße seiner Geistigkeit, teilnimmt. Eine kühle, klare und zähe Klugheit ist in den Dienst eines altruistischen Wollens zu stellen, Zweck und Mittel sind einander anzupassen. Der Kunstindustrielle muß daneben ein gebildeter Kunstkenner, ein Stück Künstler sein und sich eine Tendenz gebildet haben, die aus der Anschauung der ringenden künstlerischen Zeitkräfte und einem eigenen festen Kulturwillen geworden ist und sein Leben geistig zu füllen vermag. Man sieht, es sind bedeutende Qualitäten, die gefordert werden, Eigenschaften des Staatsmannes, die eine kleine Welt bilden, erhalten und vervollkommen sollen. Wer dieser Eigenschaften ermangelt, hat nicht das ethische Recht, ein Fabrikant zu sein, wer es zu einem Ganzen hier nicht bringen kann, hat, mehr als an anderer Stelle, die Pflicht, sich als dienendes Glied einem Ganzen einzuordnen."¹⁷

Welche ethische Idee liegt dem Bild zugrunde, das Behrens - nun nicht mehr vom Unternehmer, sondern vom Unternehmen - entwirft und der Selbst-Interpretation anbietet?

Im Begriff der Repräsentation findet die Verdoppelung des Gegenstandes statt, der nun in der Wirklichkeit und in der Fiktion, in der Welt der Gedanken, existiert. Auch im Bereich der Architektur umfasst Repräsentation diese Abbild-entwerfende Ebene; der Architekt entwirft ein Bild, das zum praktischen Funktionszusammenhang des Gebäudes hinzutritt und von den Architekturelementen zur

¹⁶ Auch von Behrens wissen wir, dass er sich den Unternehmer als Mittler zwischen den verschiedenen Sphären vorstellt.

¹⁷ Karl Scheffler (1904), S. 402 und S. 403.

Darstellung gebracht wird.

Bei seiner Rede zur feierlichen Eröffnung des Mannesmann-Verwaltungsgebäudes sagt Behrens:

"Im Grunde ist es unbegreiflich, warum ein Haus, das der ernsten und entschlossenen Arbeit dient, nicht immer eine Haltung zeigt, die diesen Ernst widerspiegelt. Warum solche Häuser noch so oft behaftet sind mit Erkern, Giebelchen und der bekannten Überfülle von billiger Bauplastik. Warum werden nicht die Erfordernisse, die ein solches Haus stellt, als künstlerisches Motiv genommen und der edelste Formausdruck im Inneren wie nach außen durch die abgewogene Proportion erstrebt? Die Proportion, die das Alpha und Omega von allem Kunstschaffen ist."¹⁸

Behrens interpretiert die im Inneren des Verwaltungsbaus stattfindenden Tätigkeiten als "ernste und entschlossene Arbeit". Diese Sichtweise soll sich im Äußeren des Gebäudes widerspiegeln, statt mit den immer noch üblichen Erkerchen und Giebelchen konterkariert zu werden. Vielleicht ist es dieser sehr bestimmte, fast rigorose Ernst, der sich in die kühle Sachlichkeit der Steine verwandelt, auf den Freunde und Feinde gleichermaßen zielen, wenn sie von dem Eisernen oder dem Statischen seiner Architektur sprechen.

Aber was ist das Besondere an der Arbeit, dass Behrens sie unbedingt ästhetisieren muss? Das Besondere ist der von ihr gestiftete sachliche Zusammenhang, der ihn das Innere seiner Fabriken und Verwaltungsbauten als kohärenten Arbeitszusammenhang auffassen lässt. Es scheint sich darin der Gedanke zu verbergen, dass die Gleichheit der Arbeit oder das Hand-in-Hand-Arbeiten an den Maschinen in den Fabriken oder mit den Bleistiften in den Comptoirs die Menschen gleich mache. Sie schlägt sich in seiner Bausyntax nieder, verbindet den Gedanken der Schönheit mit dem der Gleichheit und konstituiert sie durch das Reihen oder Wiederholen desselben architektonischen Elementes. Mit der Umsetzung der ethischen Idee der Gleichheit hebt Behrens das Konfligierende seiner Gesellschaft partiell und ideell in der Form auf und setzt sie ästhetisch in Kraft. Die Gleichheit der Arbeitsgemeinschaft spiegelt sich in der Gleichheit der Architekturglieder, die Behrens am Mannesmann-Verwaltungsbau zu einem Ordnungsentwurf zusammenfügt, den er von einem klassizistischen Architekturrahmen fassen und festigen lässt.

¹⁸ Peter Behrens (1912), dokumentiert im Anhang. Auszüge sind auch im Katalog von Tilmann Buddensieg und Henning Rogge (1978), S. D 286 nachzulesen.

"Heute (...) erscheint es nicht als etwas Besonderes, für industrielle Erzeugnisse die zweckentsprechende ruhige und sachliche Form zu suchen, bei Drucksachen, Affichen und Katalogen einen eindrucksvollen und doch würdigen Eindruck zu geben, und bei allen Bauten durch die Zweckmäßigkeit, die der Betrieb verlangt, den Typus zu schaffen, in dem durch die hygienischen Rücksichten und sozialen Maßnahmen Aufenthaltsorte entstehen, die einer großen Arbeitsgemeinschaft dienen und schließlich dem Ganzen den Ausdruck geben, der der Größe und Würde des gesamten Unternehmens entspricht."¹⁹

Behrens sucht der vornehmen Gediegenheit, der Größe und Würde eines Bauwerks die moderne Idee der Gleichheit einzuverleiben. Als Künstler macht er hierfür ein optisches Angebot. Die Gleichheit der Architekturglieder steht symbolisch für die Gleichheit der im Inneren tätigen und durch die Arbeit verbundenen Menschen; sie sollen als Arbeitsgemeinschaft von Gleichen gedeutet werden, die von den sachlichen Notwendigkeiten der Produktion in den Fabriken und in der Administration zusammengefügt wird²⁰. Die Behrensche "Künstler-

¹⁹ Peter Behrens (1929), dokumentiert im Katalog von Tilmann Buddensieg und Henning Rogge (1978), S. D 290.

²⁰ Dass und in welcher Form der architektonische Gleichheitsgedanke um sich griff und zur Anwendung kam, lässt sich am Gebäude des Arbeitsamtes Kiel demonstrieren, das Ende der 20er Jahre, 1928 und 1929, von Stadtrat Ingenieur Hahn und Magistrats-Baurat Schroeder gebaut wurde. Sein langgestreckter dreigeschossiger Gebäudekörper wurde als Eisenbeton-Stützenbau aufgeführt, dessen gleichbleibendes Stützensystem aus der Normalbreite eines Arbeitsplatzes von 1,50 m entwickelt wurde. Dadurch konnte ein Grundriss entstehen, der in seiner Innen- und Außenstruktur flexibel war und sich der "wechselnde(n) Lage auf dem Arbeitsmarkt" anpasste; denn nun konnte die Größe der Räume für die verschiedenen Berufsgruppen "leicht und ohne Kosten" verändert werden.

Dem Bedürfnis nach Flexibilität und Kontinuität in der Folge der Arbeitsplätze trugen auch die beiden an den Gebäudeenden situierten Treppenhäuser Rechnung. Sie führten zu freitragenden, oder besser gesagt, zu auskragenden Außengängen, durch die sich Zwischentreppenhäuser im Inneren erübrigten und manifeste Wandstrukturen vermieden wurden.

"Der eingeschossige Bau wurde sozusagen dreimal aufeinander gesetzt und der Bürgersteig mit hochgenommen."

All diese architektonischen Maßnahmen, ordneten sich einem Ziel unter, das in die Behrensche Begrifflichkeit gefasst und in die Praxis umgesetzt wurde: Man wollte "das typische Arbeitsamtgebäude" finden. Und man fand es, auf das Innere bezogen, in endlos hintereinander aufgereihten Arbeitsboxen, die aus Bankgebäuden bekannt waren, und die durch einen ebenso endlosen Gang zu einer frei verfügbaren Zirkulationssphäre zusammengefasst waren. Dadurch entstand jedoch der auf ihrer Gleichheit beruhende Arbeitszusammenhang der Beamten untereinander, oder ihre "unbedingt nötige Verbindung miteinander". Der Gleichordnung der Beamtenschaft entsprach auf der anderen Seite der

idee" vom Unternehmen als Arbeitsgemeinschaft ist ein Angebot an die Selbst-Interpretation der Unternehmen, das nicht nur von den "leitenden Herren" der AEG wahrgenommen wurde. Es ist das Angebot einer schönen und guten Idee an die gesellschaftlichen Kräfte seiner Zeit: Denn die ästhetisch erklärte Gleichheit aller ist zugleich auch ihre Versöhnung und am Bauwerk in situ zur Anschauung gebracht. Dieser Idealismus hat seinen Ausgangspunkt in einem Aufbau der Gesellschaft, der als Ungleichheit wahrgenommen und aufgefasst wird. Er weiß darum, dass sich die gesellschaftliche Realität durch das Gegenteil der harmonischen Idee - durch Ungleichheiten, Gegensätze und Konflikte - auszeichnet. Eben deshalb betrachtet es Behrens als Aufgabe der Architektur, die kontrafaktische Idee in äußerlich wahrnehmbare Wirklichkeit zu transponieren.

In Julius Meier-Graefe hatte Peter Behrens einen Gleichgesinnten, der der Kunst dieselbe Aufgabe auferlegte wie er. Auch Meier-Graefe ist von der harmonisierenden Aufgabe der Kunst überzeugt und sieht sie dennoch daran scheitern. Er nimmt die Zerrissenheit der Welt wahr, nennt die Symptome, und will sie von der Kunst in ihrem eigenen Metier, dem Metier der Fiktionen, wieder zusammenfügen lassen.

Julius Meier-Graefe (1867-1935), der seine Scharfzüngigkeit an Nietzsches Kritik der Kunst und Moral schulte, sieht die prinzipielle Aufgabe der Kunst darin, zwischen der Lebenswelt der Menschen und ihren geistigen Bedürfnissen Harmonie zu schaffen. In Abgrenzung zum Begriff der Zivilisation, die nach seiner Auffassung die Lebenswelt einrichtet, bestimmt er in der 1904 und 1913 abgefassten Einleitung zu seiner "Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst" den

Wandmembran dieselbe architektonische Formierung des Publikums: In eine ebenso endlose Anzahl von kleinen privaten Boxen oder Kojen konnte der einzelne eintreten und Zwiesprache mit dem Beamten abhalten. Denn nach fast 10jährigen turbulenten republikanischen Erfahrungen wurde darauf Wert gelegt, mit der alten Schalterklappe, vor der man meistens buckeln musste, auch die alte feudale Beamtenherrlichkeit aus dem Verkehr zu ziehen. Mit Recht, so sagte man sich 1931, wünsche das Publikum dem Beamten "frei gegenüberzustehen".

"Deutsche Bauzeitung", 31. Jahrgang, Nr. 21/22, vom 11. März, Berlin 1931, S. 130-132.

Nun mag der eine oder andere das ausgewählte Beispiel des Kieler Arbeitsamtes für ein extremes Beispiel halten, aber es scheint durchaus kein Einzelfall gewesen zu sein; denn das Verhältnis von äußerer und innerer Gleichheit lässt sich durch weitere Beispiele verifizieren. Dazu gehört zum Beispiel Emil Fahrenkamps "Verwaltungsgebäude des Deutschen Versicherungskonzerns" in Berlin. Die Gleichheit in der Fassadenordnung seines Verwaltungsgebäudes wird im Inneren von einem Büroraum aufgenommen, in dem die Bürotische für mehrere Personen in einer langen Reihe hintereinander aufgereiht sind. "Bauwelt", Jahrgang, Heft 12, S. 2, 1932.

Begriff der Kultur als Drang zu einem organischen Weltbild:

"Die Zivilisation drängt uns zur Teilung von Arbeit und Interessen, zur Spezialisierung unserer Fähigkeiten. Die Kultur will zusammenfassen, überblicken, einen, drängt zu einer allen höheren Gebieten des Geistes gleichmäßig zugewandten Lebensführung, zu einem organischen Weltbild. Sie will, mehr als alles andere, selbst auf Kosten alles anderen, die Harmonie und hat deshalb die Kunst geschaffen."²¹

Während die ebenso ungeschichtlich wie unpersönlich gedachte Kraft der Zivilisation die Lebenswelt in disparate Interessens- und Arbeitssphären spaltet, hat die Kultur mit ihrem wesentlichsten Organ, der Kunst, ihre positive Gegenkraft in der Zusammenfügung der disparaten Sphären unter Beweis zu stellen.

"Als ein ordnendes, zusammenfassendes, reinigendes Organ der Menschheit ist die Kunst ein wesentlicher Maßstab für die Kultur, fast ihr Gestalt gewordener Ausdruck."²²

Sein Kulturideal, die Einheit von praktischen und geistigen Lebensbedürfnissen, sieht er, einem idealistischen Geschichtsentwurf ähnlich, nur in der griechischen Kultur gewahrt, die Religion und Kunst vereinte, um die Menschen im Kultus der schönen Götter über den Alltag zu erheben. Auch als die Kunst - und mit ihr die Schönheit - ihre Reinheit aufgab, sich unterordnete und zur Dienerin der Religion wurde, bewahrte sich im Kultus noch ihre Gemeinsamkeit und Einheitlichkeit. Im Schoße der Kirche behielt sie ihren allgemeinen, jedermann zugänglichen Charakter, denn sie gehörte niemandem und war deshalb für alle da. Schon mit Luthers Reformation und erst recht mit der Aufklärung wurde diese Allianz aufgelöst und mit ihr die Einheitlichkeit und Gemeinsamkeit des von ihr begründeten Weltbildes. Die Kunst war nun von Notwendigkeiten freigesetzt, Meier-Graefe nennt sie Unentbehrlichkeiten; aber sie verlor damit auch ihren allgemeinen und einheitlichen Charakter. Frei und allein begann sie umtriebiger zu werden,

²¹ Julius Meier-Graefe in seiner 1904 und 1913 geschriebenen Einleitung der "Entwicklungsgeschichte Der Modernen Kunst", S. 21. - Eine 1. Ausgabe von Julius Meier-Graefes "Entwicklungsgeschichte" erschien 1904 und wurde für eine weitere Ausgabe 1914 neu überarbeitet. Erst 1924 hatte Meier-Graefe den 3. Band fertiggestellt, so dass sich in dieser ebenso begeistert aufgenommenen wie umstrittenen Bibel der modernen Kunst nicht nur der Esprit und die Kontinuität seiner Gedanken entwickeln konnten, sondern auch manche Reuezüge.

²² Julius Meier-Graefe (1904 und 1913), S. 21.

verweltlichte zusehends, indem sie sich konkurrierenden ethischen Programmen anschloss und der Zersplitterung der Welt Rechnung trug. Spätestens an diesem Nervus rerum seiner Entwicklungstheorie wird ihr rückwärts gewandter Idealismus deutlich, der sich einer Zeitdiagnose verdankt, die, ebenso wie diejenige von Behrens, die Zerrissenheit der Welt festhält. Weil die Kunst im gesellschaftlichen Organismus eine nur mehr private Rolle spielt, ist dieser Organismus zerrissen.

"Heute ist sie [die Kunst; d.V.] gerade ein Ausdruck unserer furchtbaren Klassenunterschiede geworden, vielleicht der krasseste, sicher der tiefste. Sie ist nur einer Aristokratie zugänglich, deren Herrschaft darum so furchtbar erscheint, weil sie nicht lediglich auf Reichtum und Rang, also auf Dingen basiert, mit deren Teilung der kühne Sozialist das Gleichgewicht herzustellen hofft. Es gibt nichts so Unerreichbares wie sie, weil ihr Genuß eine Kaviarkultur voraussetzt. Die ästhetische Nutznießung ist fast ebenso selten wie die künstlerische Leistung geworden. Gleichzeitig mit der Spaltung von Massenkunst in Einzelkunst mußte sich der Massengenuß in Einzelgenuß spalten. Es wurde ein Luxusgenuß daraus, und der raffiniertesten einer. Man muß nicht nur sehr viel Geld heute haben, um sich Kunst zu kaufen, sondern Ausnahmemensch sein, mit ganz besonderen Sinnen begabt, um sie zu genießen. Sie ist nur für wenige da, und diese wenigen brauchen im übrigen durchaus nicht zu denen zu gehören, an deren Zuchtauswahl der Allgemeinheit gelegen ist; sie sind durchaus nicht die Bedeutenden des Volkes, die in irgendeiner Form für sein Wohl und Wehe berechnete Bedeutung haben; sie scheinen eher mit allen Merkmalen des Dekadenten gezeichnet. Es gehört keine Größe des Charakters oder der Intelligenz dazu, um Kunst zu verstehen. Die größten Leute unserer Zeit haben bekanntlich gar nichts davon verstanden. Die heutige künstlerische Kultur ist kaum noch ein Element der Gesamtbildung, das nicht entbehrt werden kann, aus dem einfachen Grunde, weil die Kunst aufgehört hat, in dem Gesamtorganismus eine Rolle zu spielen."²³

Ebenso wie bei Behrens, kränkelt die zeitgenössische Welt nicht an fehlender Kultur und Kunst, sondern daran, dass in der vorhandenen zeitgenössischen Kultur jede Verbindlichkeit und damit jede Allgemeinheit fehlt, die sie zu einer harmonischen Weltsicht vereinigt. Peter Behrens zieht an dieser Stelle den Schluss, die fehlende Harmonie in der Welt durch die Ausbreitung der Kunst in bisher wenig berührte, aber wesentliche Bereiche herzustellen. Meier-Graefe sieht sie

²³ Julius Meier-Graefe (1904 und 1913), S. 29.

verloren, zumindest fast verloren. Sein Problem besteht darin, die Kunst mit dem hohen Anspruch auf Harmoniestiftung zu konfrontieren, ein Anspruch, der sich aus einer Welt der unversöhnten Klassengegensätze ableitet. Aber gleichzeitig sieht er die Kunst auch daran scheitern. Was aber bleibt in einer Welt der zerbrochenen theoretischen Harmonie? Meier-Graefe setzt seinen Gedanken über das Scheitern von Kultur und Kunst an dem von ihm gesetzten hohen Anspruch hinaus fort, indem er zugleich realistisch und idealistisch bleibt. Eine Welt, in der Kultur und Kunst keinen allumfassenden Friedensschluss mehr herzustellen vermögen, bleibt fragmentarisch, bruchstückhaft und erhebt das Bruchstück zur Bedeutsamkeit. Deshalb sieht Meier-Graefe sich und seine Zeitgenossen als Flüchtlinge des harmonischen griechischen Paradieses auf "treibenden Eisschollen leben"²⁴. Notgedrungen begnügt er sich damit, das Bruchstück als Welt zu betrachten und die Künstler dafür zu loben, dass sie es in ihrer subjektiven Bildwelt als Harmonie konstituieren.

"Kunst kann das Bild einer höheren Gemeinschaft malen, z.B. wie Renoir, der nur in der Malerei ein wollüstiger Schwärmer war, oder wie Delacroix, der sich mit Gestalten seiner Phantasie umgab und keinen Sterblichen an sich heranließ, oder wie der Lyriker Corot oder wie Cézanne mit seiner Doktrin; alles Menschen, die sich aus ihrer Fiktion eine Heimat zurechtmachen."²⁵

So vermögen Kunst und Kultur ihre kompensatorische Funktion zu bewahren, indem sie die Harmonie, die die Welt versagt, in ihren Fiktionen partiell wiederherstellen. Deshalb gilt es zum anderen, das innere Band dieser Kunstfragmente und Bruchstücke in einer "Entwicklungsgeschichte" zu entdecken, um an die griechische Kultur erinnern zu können, deren Abglanz sie aufbewahrt und weitergibt. Sie ist der Ort, an dem Meier-Graefe sein Kulturideal angesiedelt hat und für seine Daseinsberechtigung mit einer längst vergangenen Wirklichkeit streitet. Anders gesagt: in der frühen Geschichte der Menschheit erfindet er ein Paradies, das sich durch vollkommene Harmonie auszeichnet und ihm deshalb Heimat ist, fiktive Heimat, denn vor langer, langer Zeit wurde auch er aus diesem Paradies auf die Eisschollen vertrieben und kann deshalb, ebenso wie die Künstler, nur noch als Fiktion davon berichten.

Will man das Spektrum des damaligen Denkens ein wenig in seiner Homogenität und Polarität erfassen, so muss man zum Künstler und Kunstkritiker eine der

²⁴ Julius Meier-Graefe (1904 und 1913), S. 630.

²⁵ Julius Meier-Graefe (1904 und 1913), S. 635.

schillerndsten Personen des frühen 20. Jahrhunderts hinzutreten lassen: Walter Rathenau (1867-1922)²⁶. Als Sohn des AEG-Gründers war er von Anfang an im Firmenkomplex der AEG tätig und mit den Arbeiten von Peter Behrens für dieses Unternehmen bestens vertraut. Obwohl seine Auffassung zur Kunst der Widerpart zu derjenigen von Behrens ist - durch die Mechanisierung der Kunst in der Zweiten Industriellen Revolution und ihren Übergang zum Industriedesign sieht er sie unwiederbringlich verloren -, bewegen sich seine Reflexionen dennoch in dem Problemkreis, den er mit dem Künstler und dem Kritiker teilt.

Rathenau sieht seine Gesellschaft in fast allen Bereichen gespalten, hauptsächlich aber im ökonomischen. In ihm stehen sich Klassen und Schichten unversöhnlich gegenüber und bekämpfen sich. Ob als Schriftsteller, Politiker oder Unternehmer, sein Bemühen kapriziert sich darauf, diese Spaltungen aufzuheben. Im Begriff der Entpersönlichung berührt sich das Denken von Walter Rathenau mit demjenigen von Behrens. Behrens will die Architektur und das Bild, das sie vom Unternehmen entwirft, entpersönlichen, die Geltung und Würdigung der besonderen Person oder des besonderen Personenkreises aus dem Arsenal der Repräsentation streichen, Rathenau will die ökonomischen und politischen Verhältnisse entpersönlichen. Was ist damit gemeint und wo liegt der Berührungspunkt von ästhetischer und ökonomischer Sphäre? In einem seiner Hauptwerke "Von

²⁶ Walter Rathenau (1867-1922) war der Sohn des AEG-Gründers und durch seine zeitweilige Arbeit für die Gesellschaft mit ihrer Berliner Fabrikenwelt bestens vertraut. Erst ab 1915, nach dem Tod seines Vaters, stand er ihr auch als Präsident vor. Durch Technik- und Philosophiestudium, Interesse und Neigung war er umfassend gebildet und neben seinen verschiedenen wirtschaftlichen Betätigungen schriftstellerisch tätig. In seinen Büchern nahm er Stellung zum Zeitgeschehen, das er dem übergreifenden Zeitalter der "Mechanisierung" zuordnete und von der Arbeitsteilung, dem Bevölkerungswachstum und der Technik bestimmt sah.

Vgl. Hans Werner Richter (1964), S. 9.

Auf Drängen des Reichskanzlers Wirth trat Rathenau 1921 in das Kabinett Wirth ein; er wurde zuerst Aufbauminister und anschließend Außenminister. Auf der Fahrt ins Auswärtige Amt wurde er 1922 von rechtsradikalen Jugendlichen getötet.

Sein Buch "Von kommenden Dingen" erschien 1917. Es wurde sein größter Bucherfolg und erregte mit den in ihm enthaltenen Kritiken und Vorschlägen Aufsehen und Empörung. Rathenau wollte mit einer grundlegenden Reformation die Klassen- und Ständespaltung des Kapitalismus überwinden. Er war dabei immer ein heftiger Gegner des organisierten Marxismus und der Gewerkschaft. Er verstand sich selbst im Sinne seiner Weltanschauung als Sozialisten und scheute sich nicht, "eine Wegstrecke neben der Bahn des Sozialismus (zu) wandern und dennoch seine Ziele ab(zu)lehnen".

Vgl. Ernst Schulin (1977), S. 481 und Hans Werner Richter (1964), S. 36.

kommenden Dingen", über mehrere Jahre hinweg geschrieben und 1917 erschienen, beschreibt er das Phänomen der Aktiengesellschaft, in dem sich die Eigentümer und die Betätigung des Eigentums trennen:

"Fast ausnahmslos tragen diese Unternehmungen die unpersönliche Form der Gesellschaft. Niemand ist ständiger Eigentümer; ununterbrochen wechselt die Zusammensetzung des tausendfältigen Komplexes, der als Herr des Unternehmens gilt. Die ursprüngliche Veranstaltung, daß mehrere wohlhabende Kaufleute sich zusammentaten, um gemeinsam ein Geschäft zu errichten, dessen Anforderungen die Kräfte eines einzelnen überstiegen, ist zur historischen Fiktion geworden. Fast im Vorübergehen erwirbt dieser und jener einen oder mehrere Anteile, die er bezeichnenderweise Papiere nennt; er erwartet einen Ertrag oder eine Wertvermehrung; in vielen Fällen denkt er an möglichst raschen Verkauf. Die Tatsache, daß er Mitglied einer geschlossenen Gesellschaft geworden ist, kommt kaum zu seinem Bewußtsein; häufig hat er nur gleichsam auf die Prosperität des einen oder anderen Geschäftszweiges gewettet, und das Symbol dieser Wette ist ein Papier."

Ein paar Zeilen weiter zieht Rathenau den Schluss:

"Dieses Verhältnis aber bedeutet die Entpersönlichung des Eigentums. Das ursprünglich persönlichste Verhältnis eines Menschen zu einer greifbaren Sache ist zu einem unpersönlichen Anspruch auf einen theoretischen Ertrag geworden."²⁷

Aus der Trennung von Person und Funktion, wie sie im Aktienkapital vorliegt, und von ihm als Entpersönlichung aufgefasst wird, zieht Rathenau den Schluss, dass dadurch die "Objektivität der Sache" hergestellt werde²⁸. Was meint er damit? Im Begriff der Objektivität der Sache will er die Verselbständigung der Firmenexistenz gegenüber der Person des Gründers, Eigentümers oder Managers zum Ausdruck bringen. Die Verselbständigung der Firmenexistenz findet in der Aktiengesellschaft zu einem objektivierten, eigenständigen Dasein.

"Die Besitzansprüche sind derart unterteilt und beweglich, daß das Unternehmen ein eigenes Leben gewinnt, gleich als gehöre es niemand, ein objektives Dasein, wie es vormals nur in Staat und Kirche, in städtischer, zünftischer oder Ordensverwaltung

²⁷ Walter Rathenau, zitiert nach Hans Werner Richter (1964), S. 86 u. f.

²⁸ Walter Rathenau, zitiert nach Hans Werner Richter (1964), S. 87.

verkörpert war."²⁹

Mit der Vorstellung, dass das Unternehmen ein Eigenleben gewinnt, dem sich der Eigner ebenso wie die Arbeitenden zu subsumieren haben, und das sich als sachliches Verhältnis der Arbeit durchsetzt, begibt sich Rathenau in die Nähe seines Widerpartes Karl Marx, dessen utopische Wirkungen er in seiner Schrift aufs Schärfste kritisiert³⁰. Auch dieser hatte in seinem Hauptwerk immer wieder auf den Gedanken Wert gelegt, dass den ökonomischen Verhältnissen der bürgerlichen Gesellschaft kein Personen-, sondern ein sachliches Gesetz zugrunde liegt. Rathenau ordnet die verselbständigten Firmenexistenzen, zu denen auch die Banken gehören, den "Kollektivorganismen" zu und drückt im bildlichen Vergleich aus, dass die verschiedenen Teile der Firmen auf eine natürliche Weise ineinander greifen und dadurch überhaupt erst ein funktionierendes Ganzes herstellen. Zum Bild des Organismus gehört auch der Gedanke, dass keines der mitwirkenden Teile entbehrlich ist, sondern das eine das andere braucht und umgekehrt; ein Gedanke, der bei Rathenau auf Harmonie angelegt ist, die er mit seinen in der Realität fußenden utopischen Vorschlägen durchsetzen will. In jedem Falle bekommt das Unternehmen bei Rathenau für sich betrachtet eine gedeutete Qualität, die auch bei Behrens thematisiert wird. Für ihn, den Architekten, bedeutet die Entpersönlichung des Unternehmens die Auslöschung der personalisierenden Unterschiede in der äußeren und inneren Struktur des Gebäudes: Die repräsentative Funktion des Bauwerks bezieht sich nicht mehr auf den Unternehmer, sondern auf das Unternehmen, nicht mehr auf die Person des Eigentümers, sondern auf das von der sachlichen Überlegung gestiftete Kollektiv des Unternehmens. Aus den Stein gewordenen Unternehmerporträts werden bei Behrens "kollektive Selbstportraits", die sich zugleich nach innen und außen wenden; ein Sachverhalt, der besonders am Verwaltungsbau von Hoechst zu studieren ist³¹. Für Rathenau stellt die tiefe gesellschaftliche Spaltung, die sich in verschiedenen

²⁹ Walter Rathenau, zitiert nach Hans Werner Richter (1964), S. 87.

³⁰ Walter Rathenau, zitiert nach Hans Werner Richter (1964), S. 14 u. f.

³¹ Der Begriff des "kollektiven Selbstportraits" geht auf Simon Schama zurück, der ihn für einen ganz anderen Zusammenhang geprägt und angewendet hat und mit ihm die Ebene der Wirklichkeit und die Ebene der Selbst-Deutung unterscheiden will. Das ist auch meine Intention. Vgl. dazu Simon Schama (1988), S. 70, S. 45 und S. 48. -

Das Repräsentative des Verwaltungsgebäudes für Hoechst wird besonders mit zwei Architekturteilen verbunden: erstens mit dem Turm und zweitens mit dem expressionistischen Lichthof hinter dem Turm. Beiden Teilen liegt das einfache Prinzip zugrunde, aus ihrer nützlichen Funktion für die Gesamtarchitektur ihre repräsentative Funktion zu entwickeln.

Bereichen niederschlägt, hauptsächlich aber im ökonomischen, die negative Basis seiner Utopie dar. Im Kampf um den materiellen Wohlstand entzweit sich die eigentlich solidarische Gesellschaft oder, um in seinem Bild zu bleiben, das Brudervolk, und Klassen und Schichten führen einen Krieg gegeneinander, der die Frage des Mein und Dein zu Lasten des proletarischen Standes entscheidet.

"Mit der Forderung der seelischen Freiheit und des seelischen Aufstiegs verträgt es sich nicht, daß die eine Hälfte der Menschheit die andere, von der Gottheit mit gleichem Antlitz und gleichen Gaben ausgestattete, zum ewigen Dienstgebrauch sich zähme. Man wende nicht ein, daß beide Hälften nicht sich, sondern der Gemeinschaft leben und schaffen; denn die obere Hälfte wirkt unter freier Selbstbestimmung und unmittelbar, die untere wirkt, indem sie ohne Blick auf ein sichtbares Ziel mittelbar und im Zwange der oberen dient."³²

Weil die Erbllichkeit von Reichtum und Bildung diese gesellschaftlichen Strukturen verfestigt, will er sie abschaffen und die gläsernen Mauern, die sie zwischen den Ständen errichtet, niederlegen. In der neuerlichen Vermischung sieht er die Gemeinschaftlichkeit wiederhergestellt. Diesem Gedankengang entstammt auch die analysierte "Entpersönlichung des Eigentums", die realiter eine Wirtschaftseinheit hervorbringt, die nicht vom Stamm der Familie betrieben wird, sondern von einer Gemeinschaft, einem "ideellen Zwischenvolk", die aus keinen Personen mehr besteht, sondern die Verkörperung von menschlichen Willenseinheiten ist³³. Auf der Grundlage der bestehenden Verhältnisse will er eine Reformation, die ein weitherzigeres Gemeinwohl und gerechtere Verbrauchs- und Besitzansprüche herstellen soll. Und sie wird von seiner Seite nicht nur mit einer harschen Kritik am von ihm für überflüssig erachteten Luxuskonsum und seiner Produktion in Angriff genommen. Durch diesen Ausgleich im ökonomischen Bereich - dem Bereich der materiellen Lebensgenüsse -, der auch in den Bereichen der Macht und der Verantwortung stattfinden soll, sieht er die Spaltung der Gesellschaft aufgehoben und allen Menschen die Möglichkeit zur Entfaltung ihrer Seele eröffnet:

"Nur die Verflüssigung und Entwertung des Reichtums, die Überbrückung erblicher Spaltungen, die Aufhebung der Teilung in ewig tragende und ewig lastende Glieder, nur die Verschmelzung der menschlichen Gesellschaft zu einem lebenden, unstar-

³² Walter Rathenau, zitiert nach Hans Werner Richter (1964), S. 33 u. f.

³³ Walter Rathenau, zitiert nach Hans Werner Richter (1964), S. 90.

ren, aus sich selbst sich erneuernden Organismus, nur diese stille und gewaltige Umformung aus der Tiefe des sittlichen Gewissens, wie unsre neue Lehre sie dargetan hat, kann und wird den Bruderkampf der Menschen und Völker stillen."³⁴

Wenn Rathenau sein gesellschaftliches Harmonieideal durch den Vergleich des sozialen mit einem körperlichen "Organismus" ausmalt, so erinnert er damit - bewusst oder unbewusst - an die Fabel des Menenius Agrippa, mit der dieser bereits die römischen Plebejer zur Wiedereingliederung in die auf Ungleichheit beruhende römische Gesellschaft bewegt haben soll. Und genauso wie bei Agrippa erhebt sich Rathenaus Ideal über Verhältnisse, die sich realiter durch Ungleichheit und Gegensätzlichkeit der Gesellschaftsmitglieder und ihrer Interessen auszeichnen. An dieser sozialen Grundstruktur ändert weder die Entpersönlichung des Unternehmens etwas - sie verwandelt bloß die Herrschaft des Patriarchen in eine Herrschaft der anonymen "Sachzwänge" und der diese verwaltenden Manager -, noch die harmonisierende Interpretation des Unternehmens als korporativen Arbeitszusammenhang. Wenn Architekten wie Peter Behrens diesem unternehmerischen Selbstbild in Form von Gebäuden und Fassaden gegenständliche Wahrheit verleihen, so bedeutet dies nicht, dass die Realität im Unternehmen und in der Gesellschaft diesem Ideal vom Ende aller Gegensätze entspricht.

³⁴

Walter Rathenau, zitiert nach Hans Werner Richter (1964), S. 130.

Teil C: Bändigung, Bau und Entfesselung

5. "... kuragiert modern gedacht"¹. Die Bändigung der Vertikalen

1912 führte die Berliner Morgenpost eine Umfrage durch, um die städtebaulichen Vorstellungen, die Berlins City in die Höhe entwickeln sollten, kennen zu lernen und im Rahmen einer öffentlichen Debatte vorzustellen. Sie gehörte zu einer Vielzahl von Debatten, die seit 1900 um das Hochhaus in der Stadt geführt wurden und deren Besonderheit ihr praktisches Resultat war: Sie stellten einen Kompromiss her, der als "gebändigte Vertikale" begrifflich gefasst werden soll. Er war das theoretische Fundament der Hochhauspraxis in Deutschland bis 1933. Auf ihm wurde auch nach dem Zweiten Weltkrieg aufgebaut.

Peter Behrens nutzte diese Debatte, um in einem kleinen Artikel eine "realistische Stadtvision" zu formulieren, die ihn als entschiedenen Anhänger des Hochhauses in der Stadt festlegt². Er hält die Idee, die Stadt in die Höhe zu bauen, für "kuragiert modern gedacht"³. Davon ausgehend, dass Berlin mehr und mehr Geschäftsstadt wird, empfiehlt er, statt mit halbem und schwerem Herzen, diesen Charakter bewusst in Angriff zu nehmen, im städtischen Interesse zu gestalten und ihn "prägnant hervor[treten]" zu lassen⁴. Der in seiner Stellungnahme durchgeführte Blick nach Amerika soll seinen Landsleuten die Unumkehrbarkeit einer längst in Gang gebrachten städtebaulichen Entwicklung zur Geschäftscity mit hohen Häusern vor Augen führen, die er auf einer Amerikareise in Augenschein genommen hatte. Bei dieser Gelegenheit lernte er auch die Wolkenkratzer

¹ Peter Behrens (1912) in: "Berlins dritte Dimension".

² Behrens trug die Gedanken, die er am 27.11.1912 in der Berliner Morgenpost veröffentlichen ließ, teilweise auf der Festveranstaltung zur Einweihung des Mannesmann-Verwaltungsgebäudes in Düsseldorf vor. Auch hier scheute er sich nicht, den gängigen Geschäftshausbau ob seiner Prunksucht zu kritisieren. Freilich konnte er einen Teil seines Publikums von dieser Schelte ausnehmen, denn das Mannesmann-Direktorium hatte ihn mit dem Neubau seines Verwaltungsgebäudes betraut, das er als ein gutes Beispiel für die neuen sachlichen und weniger luxuriösen Tendenzen im Geschäftshausbau verstand. -

Seine Gedanken zu "Berlins dritter Dimension" (1912) und seine Rede auf der Einweihungsfeier des Mannesmann-Verwaltungsgebäudes (1912) sind im Anhang als Dokumente IV und II vollständig abgedruckt.

³ Peter Behrens (1912) in: "Berlins dritte Dimension", abgedruckt im Anhang als Dokument IV.

⁴ Peter Behrens (1912) in: "Berlins dritte Dimension", abgedruckt im Anhang als Dokument IV.

New Yorks kennen, die ihn so sehr beeindruckten, dass er die aus dem Nebel auftauchenden Wolkenkratzer Manhattans mit einer Fatamorgana verglich.

"Die [des weiteren behandelte] Zweckmäßigkeit des Cityprinzips und der Wolkenkratzer wird wohl von niemandem bezweifelt werden, und jeder, der in New York einige Geschäfte erledigt hat, weiß den Vorteil der allgemeinen Nachbarschaft zu schätzen."⁵

Behrens unterwirft die Gestaltung der Stadt dem Urprinzip der Neuen Sachlichkeit: Sie soll eine ihrem Zweck gemäße Gestaltung annehmen. Dieser besteht darin, dass sie den von den ökonomischen Sachnotwendigkeiten entschiedenen und eingerichteten Arbeitsverhältnissen zu genügen hat. Damit greift er auf die eingerichteten ökonomischen Verhältnisse zurück und macht sie zur unausgesprochenen, aber wirksamen Grundlage der Cityentwicklung.

Während er in Deutschland gerade erst begann, hatte der Taylorismus um 1912 seinen Siegeszug durch die Administrationen Amerikas bereits erfolgreich angetreten. Die vermehrte verwaltende Arbeit wurde arbeitsteilig organisiert, das heißt zu ihrer Effektivierung auseinandergelegt, mechanisiert und zugleich neu verknüpft. Diese und ähnliche arbeitsökonomische Überlegungen lagen den damaligen Konzentrationsprozessen der Administrationen zugrunde⁶. Ihren augenscheinlichsten materiellen Ausdruck fanden sie in den Hochhäusern der Städte (Abb. 42-50). Behrens fasst diese Konzentration in einem Hochhaus oder in einem Bereich der Stadt im Gedanken der vorteilhaften Nachbarschaft zusammen. Er weiß, dass eine Affirmation dieser ökonomischen Sachnotwendigkeiten auch in Deutschland zu einem Nebeneinander von Geschäftshäusern und Hochhäusern in der City, dem Herzstück der Stadt, führen wird. Und so besteht das Realistische seiner Großstadtvision darin, dieser Entwicklung auch formal entsprechen zu wollen.

Was hat der Blick auf New Yorks Wolkenkratzer Behrens noch gelehrt? Sie sind für ihn die Bestätigung, dass von den sich selbst tragenden Eisen- und Eisenbetonkonstruktionen eine Erneuerung der Ästhetik ausgehen wird. In ihrer Konstruktion sieht er den Keim für eine neue Architekturauffassung, auch wenn dieser Keim noch durch den "süßlichen Klassizismus" der vorherrschenden ornamentalen Ästhetik bedeckt wird⁷.

⁵ Peter Behrens (1912) in: "Berlins dritte Dimension", abgedruckt im Anhang als Dokument IV und (1922), S. 369, Dokument V im Anhang.

⁶ Lewis Mumford (1961) weist darauf hin, dass die Schreibmaschine und die Stenographie in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in den Büros Einzug hielten.

⁷ Peter Behrens (1912), Dokument IV im Anhang.

"Was gegen den Wolkenkratzer eingewendet wird, ist natürlich das ästhetische Bedenken, und darin scheint mir nun das größte Unrecht zu liegen. Das, was mir in Amerika auf ästhetischem Gebiet und überhaupt den größten Eindruck hinterlassen hat, waren zweifellos gerade die überhohen Geschäftshäuser. Mag sonst das Land wenig individuelle künstlerische Entwicklung zeigen (...), die Geschäftshäuser tragen durch ihre kühne Konstruktion den Keim einer neuen Architektur in sich. Ich sage nicht, daß sie Vorbildliche Denkmäler moderner Baukunst seien, auch an ihnen fand das ungereifte amerikanische Schönheitsbedürfnis Gelegenheit, gotische oder antike Ornamentik anzubringen, anstatt die Proportion vor allem zu erstreben, wie sie z. B. restlos beim Campanile des Florentiner Domes gefunden war, aber die Ornamentik tritt ins Wirkungslose zurück hinter der Konstruktionslinie dieses Hauses, und sie gibt der Stadt Silhouette. Ich kann mich keines stärkeren Eindruckes entsinnen als dessen, den ich bei der Einfahrt in den Hafen von New York erlebte, als am Horizont aus leichtem Nebel wie eine übermächtige Fatamorgana die City von New York hervortrat."⁸

Im "zwar - aber" seines Urteiles über amerikanische Wolkenkratzer - die er von der Konstruktion her zwar für die neue Baukunst hält, aber im Gewande einer unzeitgemäßen Außengestaltung - reproduziert Behrens eine Zwiespältigkeit, die für Beschreibungen amerikanischer Wolkenkratzer aus deutscher Feder zu dieser Zeit symptomatisch war und die bis zum Beginn des Nationalsozialismus 1933 in Kraft blieb. Auch wenn sie seiner näheren Begutachtung nicht standhalten, weil weder ihre Ornamente noch ihre Proportionen seinen Vorstellungen von Architektur entsprechen, formieren sich Amerikas Hochhäuser zu Silhouetten, die Peter Behrens visuell faszinieren und seinen städtebaulichen Vorstellungen entsprechen. Sie gehorchen dem städtebaulichen Prinzip der modernen Geschäftsstadt. Behrens will die Stadt als ein nach außen und, wie wir später noch sehen werden, nach innen geschlossenes Architekturgebilde (Abb. 51, 52). Umgeben von Städten, deren Wachstum die Stadtgrenzen immer weiter in die Landschaft hinauschieben, sieht er in ihrer horizontalen Ausdehnung eine Unübersichtlichkeit entstehen, der durch die Anordnung von Plätzen nicht mehr abzuhelfen ist. Auch der Kirchturm ist nicht mehr in der Lage, das vertikale Gegengewicht zu ihr zu bilden und damit ein abgerundetes Gesamtbild der Stadt zu stiften.

"Eine Stadt soll doch im städtebaulichen Sinn als ein geschlosse-

⁸ Peter Behrens (1912), Dokument IV im Anhang. Peter Behrens (1922), S. 369, Dokument V im Anhang.

nes Architekturgebilde aufgefaßt werden. Einer Großstadt, die sich zur Unübersichtlichkeit ausdehnt, wird im raumästhetischen Sinne nicht mehr mit der gewiß aner kennenswerten Anlage von Plätzen geholfen, auch wird die Wirkung eines Kirchturms für das Gesamtbild in seiner übermäßig flach gestreckten Ausdehnung versagen, die nur ins Horizontale geführte Anlage verlangt nach Körperlichkeit, die nur in der Zufügung von kompakten vertikalen Massen gefunden werden kann."⁹

Die Behrenssche Lösung für das ästhetische Problem, das aus dem beständigen Vergrößerungsprozess der Städte erwuchs, sieht weder seine Umkehrung noch seine Bestärkung vor, sondern eine Balance von horizontalen und vertikalen Baumassen, die in sich zur Ruhe kommen und zum Signum der modernen Geschäftsstadt werden. Aus der Balance oder dem Ausgleich von vertikalen und horizontalen Kräften konstituiert sich die gewünschte äußere Geschlossenheit der Stadt, die in ihrer Silhouette zum Ausdruck kommt. Eine der wichtigsten Lehren, die er aus New York mit nach Hause genommen habe, sagt Behrens 1922, sei nicht der Verzicht auf die Dekorationsformen gewesen, der eine vergleichsweise geringfügige Rolle spiele, sondern diejenige, diese Balance nicht stören zu lassen¹⁰. Ein Baukörper aber, der isoliert und eigensinnig gebaut wird und keinen Bezug zur Stadt erhält, zerstört sie. Deshalb tritt Behrens der Auffassung vom Baukörper als Solitär entgegen und kritisiert sie:

"In stadtkünstlerischem Sinne aber hat das einzelne Haus gar kein Interesse, alles kommt auf die Beziehung der Stadtbaumassen zueinander an."¹¹

Gerade bei Hochhäusern befürchtet Behrens eine Entwicklung, die ihnen zuviel Selbständigkeit einräumt. Diese hält er für einen ähnlichen Vandalismus wie die Schaffung der Domfreiheit bei den großen Kathedralen¹². Beide Male wird den monumentalen Gebäuden der Vergleichsmaßstab genommen und damit der Bezug auf andere kleinere Häuser, die sie umgeben oder in die sie hineingesetzt sind. Wenn ein Hochhaus nicht roh und rücksichtslos die Einheit des Stadtviertels zerstören soll, dann hat es nach seiner Auffassung nur als "energische Vertikale" eine ästhetische Berechtigung und darf nur an besonderen Plätzen der Stadt

⁹ Peter Behrens (1912), Dokument IV im Anhang.

¹⁰ Peter Behrens (1922), S. 369, abgedruckt im Anhang als Dokument V.

¹¹ Peter Behrens (1922), S. 369, Dokument V im Anhang.

¹² Peter Behrens (1922), S. 370, Dokument V im Anhang.

in Erscheinung treten¹³ (Abb. 45, 48, 51, 56, 58). Seine formale Besonderheit aber hat in der Relativierung zu bestehen, also darin, zu den Häusern der Nachbarschaft, die einen anderen Größenmaßstab haben, ein Verhältnis einzugehen. Behrens will die monumentale Wirkung des Hochhauses zugunsten der Harmonie des Stadtganzen brechen. Zwar hat es eine hervorragende ästhetische Wirkung, aber nur als ein mitwirkendes Teil, das zugunsten des Ganzen ein- und untergeordnet wird. Denn die Stadt ist für ihn keine bloße Addition von architektonischen Einzelheiten, sondern ein Ganzes, in dem jeder Baukörper in Abhängigkeit zu allen anderen gesehen werden muss und zugleich in Abhängigkeit von diesem Ganzen selbst. Nachdem er mit diesen Argumenten die Bedeutung der dritten Dimension für das Bild der Stadt herausgestellt hat und betont, dass auch der Bau der ganzen Stadt Körpergestaltung sei, also eine tektonische Aufgabe, führt er seinen Begriff der Stadt aus. Er sagt:

"Wenn wir somit von der Ansicht ausgehen, daß eine Stadt nicht ein Konglomerat ist von vielen Einzelheiten, nicht ein Teig, der beliebig ausgewalgt werden kann, sondern ein einheitlich organisiertes Ganzes, in dem jede Fläche und jede Einzeldimension in gesetzlicher Abhängigkeit zur Proportion aller anderen Teile und des ganzen Stadtbildes stehen, so können wir eine Stadt ansehen als ein großes, auf einem Grundplan modelliertes Relief, das sich wie jedes Relief aus vielen Schichten und Schichthöhen aufbaut."¹⁴

Die äußere Geschlossenheit des Stadtreiefs, für die zum einen die Balance von vertikalen und horizontalen Baumassen ein Mittel ist, soll zum anderen durch die stilistische Einheit der Häuser selbst hergestellt werden. Gerade das Nebeneinander sich ähnelnder Geschäftshäuser ist für Behrens die Möglichkeit, diesem Stadtreief einen einheitlichen Charakter zu geben. Er möchte damit die Gestaltung der ganzen Stadt von seinem wesentlichen Architekturprinzip, der Typusbildung, regiert wissen.

"Das Charakterisieren, einen Typus zu schaffen, ist ja in jeder Kunst, und nicht zum wenigsten in der Architektur, das wichtigste Moment aller Gestaltung. Es ist nichts Überwältigenderes auszudenken als die Durchführung eines einheitlichen Charakters und Stilgedankens in einer ganzen Stadt."¹⁵

¹³ Peter Behrens (1922), S. 370, Dokument V im Anhang.

¹⁴ Peter Behrens (1922), S. 370, Dokument V im Anhang.

¹⁵ Peter Behrens (1912), Dokument IV im Anhang.

Das ökonomische Bedürfnis nach Konzentration im Zentrum der Stadt soll den ästhetischen Prozess hervorbringen, der die Stadt als Ganzes oder ihre Teile neu formiert. Mit der Bejahung der Geschäftscity ist eine Multiplizierung der Geschäftshäuser verbunden. Sie bilden die einzelnen Elemente der Stadt, die Behrens in der monumentalen Silhouette zur äußeren Geschlossenheit zusammenwachsen lassen will. Damit erhebt er einen architektonischen Sachverhalt zum positiven Ideal, der vom heutigen Standpunkt aus zum Mangel erklärt wird. Denn gerade im Nebeneinander sich ähnelnder Geschäftshäuser sieht er den Grund für ein städtisches Architekturbild, das durch seine äußere formale Geschlossenheit besticht und dadurch zu einer Einheit stiftenden Silhouette aus vertikalen und horizontalen Baumassen findet. So gelten die Prinzipien, nach denen er ein Haus, eine Fabrik oder einen Fabrikkomplex entwirft, auch für die Balancierung und Proportionierung der kompakten Häusermassen einer ganzen Stadt.

Das Auffällige an den Behrensschen Ausführungen zur Geschäftsstadt, das sich auch bei anderen Architekten und Interpreten seiner Zeit findet, ist der unterschiedslose Gebrauch der Begriffe Geschäftshaus, Bürohaus, Hochhaus, Wolkenkratzer und Fabrik. Ihren fließenden Übergängen ist zu entnehmen, dass sowohl die absolute Höhe eines Hauses gleichgültig ist als auch die Unterscheidung des ihnen innewohnenden geschäftlichen Zwecks in den produktiven oder den administrativen. Was ist die Grundlage dieser gleichen Gültigkeit? Die Antwort ist in einem Gedanken zu finden, den Behrens der Berliner Morgenpost in folgender Weise anvertraute und dem er schon zwölf Jahre früher in seinem Bändchen "Feste des Lebens" Manifest-Charakter gegeben hatte:

"Im Grunde ist es unbegreiflich, warum ein Haus, das der ernstesten und entschlossenen Arbeit dient, nicht eine Haltung zeigt, die diesen Ernst widerspiegelt."¹⁶

Indem er das Bürohaus als Haus der ernstesten und entschlossenen Arbeit bespricht, bestimmt er es neu und erklärt die in ihm stattfindende Arbeit zum Thema der sie einhüllenden Architektur. Die "ernsteste und entschlossene Arbeit" wird Gegenstand des Inhaltsträgers Architektur. Gleichzeitig wird sie so allgemein gefasst, dass von Besonderheiten der konkreten Arbeit abgesehen und damit der Unterschied von produzierender und administrativer oder von ausführender und organisierender Arbeit aufgehoben wird. Dieser Gedanke ist für die von der Neuen Sachlichkeit und dem Neuen Bauen getragene Architekturentwicklung wichtig, weil er erklärt, warum in ihr Fabrik- und Bürohaus nicht nur Schönheit erhalten,

¹⁶ Peter Behrens (1912), Dokument IV im Anhang.

sondern auch formale Einheitlichkeit. Gleichgültig gegen den Unterschied von Büro- und Fabrikhaus will Behrens ihrem gemeinsamen Zweck Rechnung tragen, ihn aus dem Inneren des Hauses hervorholen und in der Außenarchitektur vorzeigen. Er will die in ihm stattfindende Arbeit repräsentieren. Die Arbeitshäuser der Wirtschaft sollen nicht als historisierendes Fassadentheater inszeniert, hinter dem falschen und nur geliehenen Pomp vergangener Jahrhunderte versteckt und mit einer Würde bedacht werden, die sie der Floskelhaftigkeit der Stilearchitektur verdanken, sondern sie sollen das ihnen Eigene zum Ausdruck bringen.

Damit ist der neue Inhalt der betrieblichen Repräsentation greifbar. Das Hineinholen der Arbeit in die Repräsentation der Unternehmen führt auf der Ebene des Inhaltlichen zu demjenigen, was in Ergänzung zum Begriff der äußeren Geschlossenheit von Peter Behrens die innere Geschlossenheit der Ästhetik oder ihre Kohäsionskraft zu nennen ist. Sie besteht darin, dass der neue Repräsentationsinhalt seine expansive Kraft so entfaltet, dass er zum allgemeinen Phänomen wird und die formale Gleichheit oder Identität der Unternehmensarchitektur erzeugt. Damit sich die Häusermassen auf der äußeren formalen Ebene zu der großen städtischen Geschlossenheit auftürmen können, die sich Peter Behrens wünscht, braucht es diesen neuen Repräsentationsinhalt als formierendes Movens.

Auch die Argumentationen Fritz Schumachers weisen in die Richtung, die Behrens mit der Vereinheitlichung der Architektur durch ihre Typusbildung einschlägt. Bereits im Ruhestand, verfasste er 1940, in einer Zeit, die aus politischen Gründen gar nicht gut auf die Großstadt zu sprechen war, einen kleinen Band mit dem Titel "Probleme der Großstadt"¹⁷. Dieser ist als eine Darlegung seiner baukünstlerischen und städteplanerischen Überzeugungen zur Großstadt zu betrachten, die er im Laufe seines Baumeisterlebens in die Praxis umsetzen konnte.

Als Stadtbaumeister von Hamburg und Köln setzte sich Schumacher nicht nur für das Neue Bauen ein, sondern ließ auch Hochhäuser von gemäßigter Höhe im engeren Stadtkontext zu¹⁸.

¹⁷ Fritz Schumacher (1940): Probleme der Großstadt. - Die Position des Nationalsozialismus zur Großstadt fasst Gottfried Feder (1939) in der Einleitung zu seinem Buch "Die neue Stadt. Versuch der Begründung einer neuen Stadtplanungskunst aus der sozialen Struktur der Bevölkerung" zusammen.

¹⁸ Dass er sich damit einen Ruf erworben hatte, der über diese Städte längst hinausgedrungen war, belegt die folgende kleine Anekdote, die er in seinen Lebenserinnerungen erzählt. Als in Hamburg eine Straße nach dem Reichspräsidenten Hindenburg benannt wurde und dieser persönlich anwesend war, verbat er sich halb im Scherz und halb im Ernst, dass ihm Schumacher an seine Straße ein Hochhaus hinsetze. Soweit zum Ruf Schumachers als Hochhauserbauer. Fritz

Die Vielfalt der in der Großstadt versammelten Zwecke, die in den ebenso vielfältigen Bauwerken zu ihrer materiellen Gestalt gerinnen, hält Schumacher für eine ästhetisch ganz und gar "verhängnisvolle" Wirkung der Großstadt¹⁹. Da er aber das "bewegliche Getriebe des heutigen Daseins" als unveränderliche Konstante annimmt, möchte er wenigstens seine Materiatur in den Bauwerken einfacher und klarer gestalten. Seine Absicht besteht darin, das Bunte und Unruhige formal beruhigen und harmonisieren zu wollen.

Neue Sachlichkeit und Neues Bauen sahen sich mit einem Stadtbefund konfrontiert, der von den großstädtischen Agglomerierungsprozessen, dem Stilpluralismus der wilhelminischen Architektur, dem Beharren der Unternehmen auf einer eigenen, ganz persönlichen Form der Repräsentation und anderen prozessierenden Kräften hergestellt worden war. Ihn suchten beide Architekturrichtungen durch neue Determinanten der Stadtentwicklung zu glätten. Eine dieser Determinanten war die bereits behandelte Behrensche Typusbildung, die der Kritik von Schumacher implizit Recht gibt. Denn sie bezieht sich nicht nur auf die einzelne Bauaufgabe, sondern auch auf die Stadt im Ganzen. Ihre Intention ist keineswegs, den vorgefundenen Zwecken eine Ästhetik zu oktroyieren, sondern vielmehr eine ästhetische Produktivkraft zu entfesseln, die um ihr Thema weiß, und die sich deshalb vereinheitlichend und harmonisierend für die Stadt auswirkt. Eine weitere Determinante ist die "gebändigte Vertikale". Sie soll im folgenden entwickelt und dargestellt werden.

Architekten und Städteplaner, die sich seit 1900 am Streit um das Hochhaus und die Geschäftscity beteiligt haben, bewegen sich auf einem gemeinsamen Fundament: Damals wie heute besteht es in dem Gedanken, dass das Hochhaus und die Geschäftscity eine Rationalisierung von Raum und Zeit sind. Aus Kostengründen gehen beide Bauprozesse sparsam, ja sorgsam mit dem städtischen Boden und dem umbauten Raum um, indem sie das eine wie das andere in der Vertikalen vervielfältigen. Ähnlich ist der Umgang mit der Zeit. Hochhaus und Cityprinzip rationalisieren die Zeit, indem sie die Umständlichkeiten der Arbeit auf ein Minimum reduzieren, um ein Maximum an rationeller Arbeitszeit zu erhalten.

Auch Fritz Schumacher bewegt sich auf diesem Fundament. Er will es jedoch klein halten. Mit dem Hinweis auf die materiellen und immateriellen Kosten von Hochhaus und City verweist er auf die Schranke, die er der Entwicklung der Stadt in die Höhe prinzipiell setzen will. Er ist nicht bereit, eine Ausdehnung der Geschäftssphäre auf Kosten der Wohnsphäre in der Innenstadt zuzulassen.

Schumacher (1935): *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters.*

¹⁹ Fritz Schumacher (1940), S. 123.

Hauptsächlich an seinen Gedankengängen soll im folgenden die zweite Determinante des Städtebaus herausgearbeitet und dargestellt werden: die gebändigte Vertikale. Sie ist auch in der realistischen Großstadtvision von Behrens eine bestimmende Komponente, die neben die Suche nach dem Typus des Geschäfts- und Bürohauses tritt, der die Stadtgestaltung vereinheitlichen und harmonisieren soll. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erhielt sie ihre gedankliche und materielle Existenz. Bis in die 60er Jahre hinein blieb sie als Hochhausdoktrin in Kraft. Erst zu diesem späten Zeitpunkt wurde sie von einer neuen abgelöst, die die Entwicklung der Hochhaussolitäre einleitete.

Sowohl bei Behrens, Schumacher und Muthesius ist von einer unkomplizierten selbstverständlichen Bejahung des Hochhauses und der Geschäftscity auszugehen. Diese geht allerdings einher mit einem ebenso selbstverständlichen a priori: der Bändigung der vertikalen Bauentwicklung. Die Tendenz zur Höhe bleibt auf die vorhandene Stadtgestalt bezogen und hat sich ihr anzupassen (Abb. 53, 54). Der wesentliche Gedanke an dieser Stelle ist der folgende: Schon in der Phase ihrer Genese hat die gebändigte Vertikale ein ästhetisches Fundament. Neben den vielen Überlegungen aus dem ökonomischen, dem politischen und dem Bereich der Arbeitsorganisation, die sich für das Hochhaus aussprechen, wird von den Architekten und Städteplanern eine formale Überlegung angestellt, die die entscheidende ist: Diese stellt eine Ponderation horizontaler und vertikaler Gebäudkörper her, die Harmonie oder Spannung erzeugt oder beides zugleich; eine Harmonie von Körpern, die nicht in sich ruht, sondern spannungsvoll bleibt. So sehr Schumacher auch die Vielfältigkeit der Großstadt bedauert, auf einem Gebiet stört ihn die Praktizierung einer vollständigen Monotonie, auf dem Gebiet der Differenzierung der Bauhöhen. Zurecht sieht er den Grund der gleichförmig entwickelten Großstadt in ihren Baugesetzen, die jedes Höhenwachstum unterbinden. Dadurch sorgen sie für ein "gewisses wohltemperiertes Mittelmaß", das keine Überraschungen bereithält und damit

"zu etwas stumpf Lähmendem wird: Überall die gleichen Mauern, durch die man wandert, überall eine Rationierung von Luft und Licht, die fürs Leben gerade noch ausreicht, die aber unser Gefühl für den Segen von Luft und Licht nicht mehr satt werden läßt"²⁰.

Schumacher bedauert diese gleichförmige Entwicklung der Großstadt, die dazu geführt hat, dass sich eine Straße in der Vorstadt kaum von einer Straße des Zent-

²⁰ Fritz Schumacher (1940), S. 65 und 66.

rums, eine Wohnstraße kaum von einer Geschäftsstraße unterscheidet. Außer in den Vierteln der Reichen, die der Luxus segregiert, wird die Großstadt von "einer alles durchziehenden gleichförmigen Entwicklung" geprägt²¹. Ähnlich beurteilt Hermann Muthesius die vorhandene Stadtgestalt. In einem kleinen Artikel für die Neue Züricher Zeitung schreibt er 1922 zum selben Thema:

"Es fehlt der heutigen Stadt an Betonungspunkten, wie sie in der mittelalterlichen Stadt in den hoch herausragenden Domen gegeben waren. Das heutige Stadtbild ist flach und unplastisch. Wie wohlthuend wäre es, wenn ein Sammelpunkt für das Auge durch ein, die ganze übrige Stadt überragendes Turmgebilde geschaffen werden könnte. Als solches bietet sich der Wolkenkratzer dar."²²

Schumachers Klage über die Gleichförmigkeit der Stadt wird also ergänzt von der Klage Muthesius' über ihre Flachheit. Beide sind sich darin einig, dass die Stadt so, wie sie ist, ästhetische Anregungen vermissen lässt. Diese erhoffen sich beide von der Erschließung der vertikalen Dimension.

Schumacher will die Differenzierung des Höhenwachstums der Stadt. Er will das Mittelmaß ihrer Bauhöhe sprengen und aus ihren Gegensätzen den vermissten ästhetischen Genuss entwickeln (Abb. 55-64).

"Der bedrückende Eindruck, der daraus [aus dem Mittelmaß; d. V.] erwächst und der gegenwärtig dem Begriffe Großstadt die Färbung gibt, muß gesprengt werden durch eine Entwicklung in sinngemäßen Gegensätzen."²³

Schumacher will Baumasse auf Baumasse türmen und dadurch ihren Reiz als Masse entfalten, die sich in der Konfrontation mit dem Flachen noch steigern soll. Aber er will nicht nur diesen formalen Prozess auf den Weg bringen, sondern ihn auch mit einem sozialen verbinden. Die Bauten, die dem großstädtischen Wohnen dienen, möchte er in der Bauhöhe niedrig halten und in die Horizontale ausdehnen, während er die Bauten für die Arbeit in die Vertikale wachsen lassen will. Die praktische Umsetzung dieser ästhetischen Soziologie, oder umgekehrt, dieser sozialen Ästhetik, hätte schon damals bedeutet, darüber ist sich auch Schumacher im klaren gewesen, dass ein großer Teil der Großstadtbauten,

²¹ Fritz Schumacher (1940), S. 65.

²² Hermann Muthesius (1922) in: "Wolkenkratzer in Deutschland?" Dokument VI des Anhangs.

²³ Fritz Schumacher (1940), S. 66.

die dem Wohnen dienen, in der Bauhöhe herabgedrückt werden müssten²⁴. Im anvisierten Herabdrücken der Bauhöhe für Wohnbauten verbirgt sich seine Ablehnung der Mietskasernen, die er damals im engeren Bereich der Großstadt vorfand. Diese hält er für eine ganz verhängnisvolle Erscheinung der großstädtischen Bodennutzung, die er mit seinen programmatischen Überlegungen bekämpfen möchte. Mit der Entgegensetzung von Bauten, die sich horizontal, und solchen, die sich vertikal entfalten, favorisiert Schumacher die Segregierung von Peripherie und Zentrum. Beide Bereiche sollen ihren jeweiligen Zwecken dienen. Während die Peripherie der Großstadt dem Wohnen vorbehalten bleibt, findet in ihrem Zentrum die Arbeit statt.

Die Gefahren, die er von den prozessierenden Kräften der Ökonomie für die Großstadt ausgehen sieht, bestehen hauptsächlich in zwei von diesem Zentrum ausgehenden städtebaulichen "Explosionen". Sein städteplanerisches Modell soll sie begrenzen und umkehren. Zum einen will er mit der Erschließung der Vertikalen die Ausdehnung der Geschäftssphäre auf Kosten der Wohnsphäre in der Innenstadt verhindern. Und zum anderen will er diese Ausdehnung nicht einfach an die Peripherie verlagern. Im Wissen um die bereits angerichteten Zerstörungen dieser Großstadtsphäre plädiert er immer wieder dafür, sie als Wohngebiet zu erhalten²⁵.

Welche einschränkende Bedingung kennt Schumacher für die Entfaltung der Vertikalen, oder, worin besteht eigentlich ihre Bändigung? Sie besteht zum ersten darin, dass er die Entfaltung vertikaler Baumassen an "den richtigen Ort" binden möchte²⁶. Seine richtige Situierung im Stadtambiente, seine Einpassung, ist überhaupt die Voraussetzung dafür, dass ein Hochhaus gebaut werden darf. Aber noch grundsätzlicher als die vom Zufall gesteuerte Entscheidung für das Hochhaus ist die von Schumacher vorgenommene Verknüpfung von Vertikalen und Horizontalen, die sich ausbalancieren (Abb. 65). Diese Balance oder Ponderation von Baumassen ist das der gebändigten Vertikalen zugrunde liegende maßgebliche formale Verhältnis. Schumacher sagt:

"Auf einer Fläche kann man mit den einfachsten Mitteln Leben erzeugen. Man braucht dafür nur die Linie und muß sie dazu be-

²⁴ Fritz Schumacher (1940), S. 66.

²⁵ Fritz Schumacher (1940), S. 68.

²⁶ Fritz Schumacher (1940), S. 67. - Auch Paul Bröcker und Fritz Hoeger binden in ihrer Schrift von 1910 die höher werdenden Geschäftshäuser an besondere Plätze in der Stadt. Vgl. Paul Bröcker und Fritz Hoeger (1910), S. 44.

nutzen, um die Fläche aufzuteilen. Durch die Teilung ergeben sich bestimmte Proportionen zwischen den entstandenen Flächenteilen und Linienabschnitten. Wenn sie mit Vorbedacht gezogen sind, können sie im Betrachter Eindrücke erzeugen, in denen Keime von Stimmungen liegen: wir empfinden Ruhe, wenn sie die Tendenz des Horizontalen betonen, Spannung, wenn sie die Vertikale bevorzugen, - wir empfinden Harmonie, wenn ein feines Gefühl sie wohlgefällig gegeneinander abgestimmt hat, Spannung, wenn sie unerwartete Gegensätze hervorrufen."²⁷

Ebenso wie die Verhältnisse von Flächen, sind auch tektonische Verhältnisse harmonisch und disharmonisch oder spannungsvoll zu gestalten. Welcher formale Reiz dabei auch immer entsteht, er bleibt eingebunden zwischen die Pole von Harmonie und Disharmonie, die zwischen sich viel Spielraum für das immer wieder herauszufindende Verhältnis der spannungsvollen Harmonie lassen. Durch kein Maß festgelegt, muss dieses Verhältnis sozusagen von Architekt zu Architekt immer wieder neu herausgefunden werden. Damit ist ein in sich unbestimmtes Verhältnis von Harmonie und Spannung der Urgedanke der gebändigten Vertikalen, der dem von Schumacher so genannten Urkapitel der Stadt hinzuzufügen ist. Den meisten Vertretern der Neuen Sachlichkeit ist nicht nur der Gedanke geläufig, sondern sie setzen ihn auch in die Praxis um²⁸.

Diesen Überlegungen zu den formal ansprechenden Maßverhältnissen der Fläche lässt sich entnehmen, wie sehr sich die Architekten auf die Grundlagen der Architektur konzentrierten, um sie theoretisch und praktisch zu erneuern und neuen Aufgaben zuzuführen. Schumachers Flächenproportionen gehören in den Kontext der Neuen Sachlichkeit, auf den im Zusammenhang mit der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule schon hingewiesen wurde. In diesen Flächenproportionen versteckt sich ein Prinzip, das fast immer dem Neuen Bauen zugeschrieben wird, das es aber mit der Neuen Sachlichkeit zu teilen hat. Es ist die Entdeckung oder Wiederentdeckung der unharmonischen Proportion oder der Asymmetrie, die im

²⁷ Fritz Schumacher (1942), S. 221.

²⁸ Dass der Gedanke der Ponderierung von vertikalen und horizontalen Baumassen Erich Mendelsohn selbstverständlich ist, bemerkt man an seiner Anwendung in einer Beschreibung New Yorks aus der Ferne. In einem Brief von 1924 schreibt er:

"Gestern früh ... im Pullman nach Buffalo. In Morgensonne den Hudson entlang. Die Beklemmung durch die ungewohnten Proportionen des Raumwirrwarrs New York weitet sich zur Erkenntnis, daß dieses Land gewaltige Dimensionen hat und daß dieser Stromauslaß New York für seine vertikale Häufung hier seine Gründe findet."

Erich Mendelsohn (1961), S. 63.

geregelten Verstoß gegen Harmonie und Symmetrie ästhetisches Gefallen erzeugen will²⁹. Unterschiedlich große Teile der Fläche oder des Raumes werden ins Verhältnis gesetzt und zu einer schönen Wirkung zusammengefasst. Wendet man diesen Gedanken auf die Masse des Baukörpers an, wird deutlich, dass er dem Hochhausbau der Weimarer Zeit zugrunde lag. Die Massenteilung wurde nach den Prinzipien der Harmonie und der Gegenharmonie, der Symmetrie und der Asymmetrie vorgenommen.

Diese Auffassung des Hochhauses leitete seine Entwicklung während der Weimarer Republik und darüber hinaus in den Anfängen der Bundesrepublik Deutschland an. Sie verband sich in der Wilhelminischen Zeit und in der Zeit der Weimarer Republik mit einem Skeptizismus, der sich an den amerikanischen Wolkenkratzern und den von ihnen mitgeschaffenen städtischen Kontexten herausbildete³⁰.

Dieser Skeptizismus stand in krassem Gegensatz zu dem Optimismus, der sich in unzähligen Hochhausprojekten vergegenständlichte. Diese Projekte hatten zwar in der Realität noch ihren Ausgangspunkt - ihr waren schließlich die Wettbewerbsbedingungen zu entnehmen -, suchten aber jenseits von ihr, in der Welt der Phantasie nach baulichen Lösungen für sie. Die Weimarer Zeit war eine Zeit der Hochhausphantasien. Ein ganzer Stadtteil, ja eine ganze Stadt konnte plötzlich den Boden unter sich verlieren und wurde vom Architekten in der Vertikalen neu organisiert. Der an diesen Bautypus gebundene Optimismus wollte die Stadt radikal erneuern. Weil sich die sozialen Probleme der Stadt in ihren baulichen dokumentierten, glaubten viele Architekten, mit den baulichen Problemen auch alle anderen

²⁹ Ähnlich verhielt es sich mit den Materialkontrasten, die Alfred Gotthold Meyer in die Baukunst einführen wollte - Peter Behrens baute sie später -, und die ein Kontrapunkt in der damaligen Baupraxis waren. Vgl. dazu Exkurs III im Anhang.

³⁰ Innerhalb von 20 Jahren setzten sich diese Gedanken im Büro- und Hochhausbau durch. Zur umfassenden Theorie weiterentwickelt, bestimmten sie den Hochhausbau der Weimarer Republik, der im Buch von Hermann Seeger 1933 eine erste zeitgenössische Dokumentation erhielt. -

In seinen einleitenden Bemerkungen fasst Seeger zusammen, warum es bisher in Deutschland - anders als in Amerika - keine Wolkenkratzer gibt und auch nicht geben soll. Er sagt:

"Aber wir haben in Deutschland weder die Absicht, aus Rekordsucht, noch aus Gründen der Bodenspekulation, Gebäude zu errichten, die sich gegenseitig Licht und Luft verbauen und eine erträgliche Verkehrsregelung unmöglich machen. Die technische Leistung im Wolkenkratzerbau ist zweifellos überragend; für den Organismus einer Stadt sind sie durchaus unerwünscht, wenn auch die neuerdings nach europäischen Vorbildern eingeführte Staffelbauweise eine Behebung der größten Mißstände gebracht."

Hermann Seeger (1933), S. 9.

gelöst zu haben. Zur Vertikalisierung der materiellen Funktionen des Wohnens, Arbeitens und der Versorgung trat deshalb eine ideelle Funktion hinzu. Die Organisation von Gemeinschaftlichkeit im Hochhaus sollte der Möglichkeit nach die zwischen den Menschen herrschenden Konflikte aufheben.

In den großen Architekturwettbewerben der Zeit öffnete sich für die Architekten das Reich der Phantasie, in dem sie zwar für den vorgegebenen Zweck bauen, sich aber auch zugleich von ihm lösen konnten. In diesem Reich entfaltete sich die Produktivkraft des Denkens, indem sie die verschiedenen Wissensgebiete, die sich in der Hochhaustheorie verknüpfen, weiterentwickelte.

1921 und 1922 fand in Berlin der Wettbewerb für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße statt. Der fakten- und materialreiche Katalog, von Florian Zimmermann 1988 herausgegeben, dokumentiert eine Hochhauseuphorie der Architekten, deren Phantasie sich in verschiedene Richtungen entwickelt und keinem Stil verpflichtet.

Nur ein halbes Jahr später, 1922, schrieb die Chicago Tribune den Wettbewerb für ihr neues Hochhaus aus, der im Unterschied zum deutschen Wettbewerb internationaler war. Im Vergleich zu den Entwürfen ihrer amerikanischen Kollegen erweisen sich die Beiträge der deutschen Architekten als sachlicher und moderner. Stanley Tigerman (1980/81) dokumentiert sie in seinem Buch und ergänzt sie um die "späten Eingänge" des Jahres 1980. Denn in diesem Jahr wurde in Chicago die Idee geboren, den Wettbewerb noch einmal aufleben zu lassen und die Entwürfe der Architekten als "späte Eingänge" auszustellen.

Dietrich Naumann behandelt in seiner Dissertation von 1988/89 nicht nur die beiden genannten Wettbewerbe, sondern auch die noch unbekannteren, aber nicht weniger bedeutsamen der 20er Jahre in Deutschland. Sie sind in einen chronologischen Überblick der Hochhausentwicklung eingeordnet, den er zugunsten von vertiefenden begrifflichen Analysen einzelner Architekten und einzelner Sachverhalte immer wieder aufhält. So weist Naumann auf den Wettbewerb für das Messehaus am Hauptbahnhof in Hamburg hin, der zu einer Zeit stattfand, als in Deutschland die Hochhausbegeisterung kulminierte und die Hochhäuser in den Himmel wuchsen, denn parallel fanden auch Wettbewerbe in Dresden, Düsseldorf und Bochum statt. Auch die Umbauten der Stadt Köln nach der Auflassung der Befestigungsanlagen wurden in dieser Zeit als Hochhausplanungen für den inneren Stadtbereich und einen linksrheinischen Brückenkopf formuliert. Unter der politischen Ägide Konrad Adenauers versuchte der für drei Jahre von seinen Hamburger Pflichten entbundene Fritz Schumacher eine Stadtplanung zu initiieren, die die politischen Intentionen Adenauers mit seiner eigenen Auffassung vom Hochhaus verband. Sie kam allerdings 1926 zum Stillstand. Sowohl den

umfangreichen Dokumentationen von Dietrich Naumann (1988/89) als auch den zeitgenössischen von Hermann Seeger (1933) ist zu entnehmen, dass die gebändigte Vertikale der einzige Hochhaustypus war, der sich in den 20er Jahren die Wirklichkeit erobern konnte.

Während sich der Optimismus im Reich der Hochhausideen ansiedelte, fand der Skeptizismus in der Begutachtung der amerikanischen Wirklichkeit sein Material. Ihn gilt es im folgenden zu bilanzieren.

Nach dem Ersten Weltkrieg rückte Amerika als eine der führenden Weltmächte zunehmend in das öffentliche Bewusstsein des alten Europa und wurde auf dem Gebiet der Technik und ihrer ökonomischen Anwendung als "Schrittmacher der Welt" betrachtet³¹. Neben die ästhetische Begutachtung trat deshalb eine Reihe von Argumenten, die den Wolkenkratzer als Ausdruck dieser ökonomisch-technischen Entwicklung Amerikas begriff, die in Deutschland nicht vorhanden war. Dies wurde entweder bedauernd oder angesichts der Probleme, die der Wolkenkratzer in der Stadt bereitete, auch mit Erleichterung festgestellt.

In seinem Bericht für die "Dekorative Kunst" über "Amerika und die Weltausstellung in St. Louis 1904" äußerte sich Max Creutz (1904) ähnlich wie Peter Behrens. Er leitet ihn mit dem Hinweis auf die Silhouetten der New Yorker Wolkenkratzer ein, die den Eindruck "einer völlig anders gearteten Welt" vermitteln, "die für das moderne Leben und seine Errungenschaften eine Fülle neuer Ausdrucksformen gefunden" habe³². Aber auch er bemerkt, dass die "kühnen Eisenkonstruktionen" der Städte und Wohntürme den von Europa wohlbekannten "Gipsschwindel" vorzuweisen haben und bemängelt, dass den eisernen Konstruktionen der Wolkenkratzer eine antike Ornamentik vorgeklebt wird, deren unendlich gesteigerte Anhäufung von korinthischen und ionischen Säulenreihen er als "echt amerikanisch" empfindet³³.

Mit der Entwicklung des Sachlichen und Neuen Bauens wurde dieses Argument ein fester Bestandteil der skeptischen Position innerhalb der Hochhausdebatte. Am Beginn der Hochhauseuphorie äußerte Hermann Muthesius den leisen Verdacht, dass dieser aufwendige städtische Korpus für Deutschland vielleicht nicht geeignet sei. Er stellte 1922 fest, dass der Wolkenkratzer in den "Idealentwürfen" und "Phantasieentwürfen" der arbeitslosen Architekten zwar eine "erste Stelle" einnehme, aber begegnete diesen Projekten mit dem Einwand, dass sie irgendwie unabhängig von der Bedürfnislage geplant seien und warf die Frage auf, ob denn

³¹ Paul Wolf (1928), S. 886.

³² Max Creutz (1904), S. 449.

³³ Max Creutz (1904), S. 451 und 454.

amerikanische Verhältnisse für das heutige Deutschland überhaupt maßgeblich sein könnten³⁴.

In der Tat war es so, dass sich die Leistungsfähigkeit der amerikanischen Ökonomie in einer entsprechenden baulichen Materiatu niederschlug. Deutsche Architekten wurden von diesen baulichen Volumina amerikanischer Städte immer wieder in Erstaunen versetzt, das sich im ersten Augenblick durchaus mit dem Erschrecken über das soeben Wahrgenommene paarte.

Hatte sich Peter Behrens bei seiner Einfahrt in den Hafen von New York noch darauf kapriziert, Manhattan Island für eine Fatamorgana zu halten, für etwas, das nicht wirklich sein kann, obwohl es sich den Anschein gibt, so ließ Erich Mendelsohn im Stakkato seiner Wahrnehmungsfetzen nach einer letzten Kurve des Schiffes plötzlich "Babylon" auftauchen. Dabei hatte in seiner expressiven Schilderung alles so harmlos angefangen, als gegen Mittag Land in Sicht kam:

"Gegen Mittag Land in Sicht. Lange flache weiße Strandlinien. Blaues, unglaublich frisches Meer.

Im Dunst die ersten Umrisse der Umgebung. Dann auftauchend im Fernglas, schon angeregt, ungewisse reale Konturen ins Skizzenbuch rauschhaft zu steigern. ...

Plötzlich aus Abendnebeln für einen Augenblick - Woolworth Building. Schemenhaft, hoch oben im Himmel. Niemand dachte so hoch hinauf. Dann Dunst des Abends, Hafenstille, die Sonne versinkt vollkommen südlich, wir merken, wir sind in der Höhe Süd-Italiens. ...

Lichter knapp über der Meerbucht, ansteigend, aufgereckt in den Himmel - rotes Licht - Woolworthspitze. Das Schiff macht einen Bogen - Babylon. Geisterhaft im Mond Dunkel. Hochgerissen mit Lichtvertikalen. Schnelle Einfahrt, Wendungen, Kurven - Raumschlacht im Dunkel, im Licht der eingebetteten Straßen. Stoß ins Herz, verloren in solchem Ausmaß - Tragik des Wahnsinns, wahnsinnige Macht, Raummacht, unendlicher Siegesrausch."³⁵

New York ist für Mendelsohn auf seiner ersten Amerikareise 1924 ein Stoß ins Herz des europäischen Architekten. Er betrachtet diese Stadt nicht mehr als europäische Stadt, sondern als etwas qualitativ Neues. Denn der in ihr sich betätigende ungezügelter Businesswille hat alle Dimensionen der europäischen Stadt gesprengt. Technik und kaufmännische Organisation fügen sich nach Mendel-

³⁴ Hermann Muthesius (1922) in: "Wolkenkratzer in Deutschland?" Dokument VI des Anhangs.

³⁵ Erich Mendelsohn 1924 bei der Einfahrt in den Hafen von New York. Zitiert nach Erich Mendelsohn (1961), S. 60.

sohn zu diesem Willen und bilden die Statik des modernen Babylon. Auf seinen Wanderungen durch dieses Babylon kommt er durch "Hochhaustäler" und bemerkt, dass er mit ganz anderen Dimensionen des Raumes und des Verkehrs konfrontiert ist.

"Vier Tage in New York. Noch benommen von Seefahrt. Behindert durch Unkenntnis des Landes, insbesondere der Sprache. Veränderte Dimensionen der Lebensenergie, der Raumverhältnisse und des Verkehrs.

Das schlägt gegen den Schädel, betäubt ihn, ohne ihm Bewusstsein und Distanz zu rauben. Beide sind hier ganz besonders nötig. Ich gehe als Beobachter durch die Straßen, Avenuen, die Hochhaustäler, verstört durch die unvorhergesehenen Ausmaße dieser Kolonialstadt, dieses ungeordnete wilde Wachstum, in dem, völlig undemokratisch, die einzelnen Geldmächte ihre zwanzig bis fünfzig Stock hohen Individualitäten aufgerichtet haben. Hochgetrieben von selbst unvorhergesehener Geldhäufung, aufgepumpt in beispiellos kurzer Zeit vom Einwandererhafen zum Geschäftszentrum der Welt, vom Glücksrittertum mit Schlossromantik und gotisierenden Kirchen zum Weltherz mit wahnsinnig rotierendem Pulsschlag der Handels-Kathedralen.

Woolworth Building - sechsfünfzig Stock - heißt hier: Cathedral of Commerce. Das ist die Tragik, die ich gleich bei der nächtlichen Vorbeifahrt an Manhattan downtown, mich wirklich erschütternd, empfand und die hier nie weichen kann.

Ein Konglomerat von märchenhaftem Reichtum und Not-Armeen, Häuser von sechs Meter Front, zwei Stock hoch, neben zwanzig Meter hohen mit dreißig Stockwerken. Alle Stile der Geschichte dicht nebeneinander, Kirche, Geldhaus, Kirche, Offices, Kirche mit Friedhof, Börse und fünf Vanderbilt-Häuser der fünften Avenue. Babel und Rom hatten Gesichter neben dieser Grimasse. Das ist keine Stadt im europäischen Sinn, das ist die Welt, ganz, in einem Topf. Aber von ungeheurer Triebkraft. Technik und Organisation in zwingender Konsequenz. Sie sind die Statik in der ungezügelter Dynamik dieses triebhaften Businesswillens. Man muß schon tief hinein, um langsam dahinter zu kommen. Dieser Querschnitt ist so breit angelegt, daß man sich sehr konzentriert über ihn beugen muß, um ihn zu verstehen und um aus ihm zu lernen."³⁶

³⁶ Erich Mendelsohn im Oktober 1924 während seines Aufenthaltes in New York. Zitiert nach Erich Mendelsohn (1961), S. 60-62.

Erich Mendelsohn blieb wenig begeistert von amerikanischen Städten und ihren Wolkenkratzern, sah aber dennoch an ihren Rückfronten die Elemente einer neuen sachlichen Architektur in Erscheinung treten³⁷. Deshalb zielten seine Überlegungen 1928 auch darauf, sie zu verbessern. Von der Höhenstaffelung der Häuser erwartete er eine Verbesserung der Stadtstrukturen, die "in das Chaos der Wolkenkratzerstädte [...] Sinn und Ordnung" bringen sollte³⁸. Einen weiteren Fortschritt erhoffte er sich davon, dass zwischen die Häuser Blöcke mit weniger Geschossen eingefügt würden.

"..., dann wird die amerikanische Stadt ein etwas erfreulicherer Gebilde werden als es zum Beispiel die Manhattan Halbinsel New Yorks heute darstellt."³⁹

Auch einem anderen Angehörigen der Alten Welt erschienen Manhattans Turmhäuser nach der langen Fahrt über den Atlantik "wie ein Architektentraum, wie eine Vision einer neuen, einer gigantisch in den Himmel wachsenden Stadt"⁴⁰. Paul Wolf (1879-?) war lange Jahre in Hannover stadtplanerisch tätig und seit 1922 Stadtbaurat dieser Stadt. 1923 wechselte er in dieser Funktion nach Dresden, einer Stadt, die sich bereits mit Hochhausplänen befasst hatte. Er schrieb 1928 seine städtebaulichen Eindrücke von einer Reise durch Amerika für die deutsche Bauzeitung nieder und geriet ins Staunen über die Größe der Stadt, die ihn am Hudsonriver empfing.

"Alles erscheint im Maßstab völlig verändert, gewaltiger, gigantischer. Riesenhafte Häusergebilde türmen sich bis zu 50 Geschossen auf, die Bewohnerzahl ganzer Kleinstädte in sich beherbergend. In rasendem Tempo saust die subway-express (die schnellfahrende Untergrundbahn) durch zehn Stationen unter der Erde hindurch, ohne zu halten, während auf dem schmalen Verkehrsraum über der Erde die gewaltige Flut der 'motorcars', der Autos, zum Stocken kommt. Statt des gewohnten europäischen Hotels ein gigantisches, in den Himmel hineinwachsendes Ge-

³⁷ Vgl. dazu die Einleitung zu seinem Buch "Amerika. Bilderbuch eines Architekten" von 1926, die als Dokument VII im Anhang aufzufinden ist. Anhand eigener Photos dokumentiert Mendelsohn die amerikanische Hochhausarchitektur, teilt sie in verschiedene Stufen ein und zeigt auf, was ihm an neuen Architekturelementen und -körpern zukunftsweisend zu sein scheint, also seinem Standpunkt zur modernen und sachlichen Architektur entspricht.

³⁸ Otto Riedrich (1928), S. 279.

³⁹ Otto Riedrich (1928), S. 279.

⁴⁰ Paul Wolf (1928), S. 862.

bilde von Tausenden von Zimmern, mit allen erdenklichen Einrichtungen versehen, von einem Luxus, der uns märchenhaft erscheint. Schnellfahrende Aufzüge (elevator-express) bringen den Ankommenden in rasendem Tempo hinauf in das soundsovielte Geschoß, und noch betäubt von den ersten Eindrücken blickt er hinab auf das tief unten wogende Straßenleben und hinweg über die unübersehbare Riesenstadt mit ihren ungezählten Turmhäusern. Alles erscheint in gesteigerten Abmessungen. Aber verwundert bemerkt er, daß die Menschen dieselben sind wie bei uns, man würde es fast natürlicher finden, wenn auch sie ins Riesenhafte übersetzt wären."⁴¹

Wolf versucht seine Eindrücke von amerikanischen Größenverhältnissen mit den Adjektiven des Maßstablosen und Unfassbaren auszudrücken. Zugleich ist er sich der Tatsache bewusst, dass die großen städtischen Agglomerationen, die er vorfindet und in Handel treibende und produzierende unterteilt, auf eine Ökonomie hinweisen, deren technologischer Standard das Weltniveau anführt. Den positiven Seiten der von dieser Ökonomie ermöglichten Entwicklungen, die den europäischen weit vorausgreifen, stellt er die negativen zur Seite. So bemerkt er die Abwesenheit der Formen von Armut und Unzufriedenheit, die damals in europäischen Großstädten herrschten und ihre soziale Frage bildeten⁴². Die Vorteile der zunehmenden Agglomerierung amerikanischer Städte in ihren Cities und Wolkenkratzern sieht er in der Konzentration von Raum und Zeit⁴³. Aber auch den Preis dieses Konzentrationsprozesses kann Wolf schon mit zwei städtebaulichen Problemen benennen: Einerseits verteuerte sich der städtische Grund und Boden und andererseits nahm der Verkehr im innerstädtischen Bereich einen Umfang an, der den Verkehrsfluss ins Stocken brachte. Bei aller Faszination, die von der Entwicklung des amerikanischen Städtebaus, gerade im Kernbereich der City mit ihren Hochhäusern, ausgeht, und der Einsicht in ihre Gründe, ist er deshalb nicht bereit, sie für europäische Verhältnisse zu akzeptieren.

"Die Besichtigung zahlreicher Wolkenkratzer in amerikanischen Städten hat bei mir den Eindruck verstärkt, daß - angewandt auf unsere europäischen Verhältnisse - Wolkenkratzer zwar keineswegs grundsätzlich auch bei uns verboten werden sollten, daß aber diese Organismen in unseren Städten auf wenige, mäßig hohe, sorgfältig nach den Gesichtspunkten der künstlerischen Wirkung im Straßen- und Stadtbild unter Vermeidung einer Be-

⁴¹ Paul Wolf (1928), S. 862.

⁴² Paul Wolf (1928), S. 886.

⁴³ Paul Wolf (1928), S. 872.

einträchtigung der Nachbarschaft auszuwählende Stellen unbedingt beschränkt werden müssen."⁴⁴

In seinem grundsätzlichen Urteil kommt Paul Wolf zum selben Ergebnis wie Fritz Schumacher. Er empfiehlt, der vertikalen Erschließung der Stadt mit dem Kriterium der künstlerischen Wirkung im Straßen- und Stadtbild eine Schranke zu setzen. Indem die Baukunst nach ihren eigenen Gesetzen die geeigneten Orte der Hochhäuser in der Stadt bestimmen soll, korrigiert und mäßigt sie die auch von den anderen Interessen bestimmte Tendenz zur Bebauung der dritten Dimension und nimmt ihr dadurch die von ihm in Amerika studierten schädigenden Wirkungen. Die Beschränkung von Höhe und Anzahl, sowie der Gedanke an ein Verbot von Hochhäusern, weisen darauf hin, dass Wolf unter dem Eindruck des gerade Gesehenen seine Auffassung relativiert hat. 1919 hatte er in seinem Buch "Das Formproblem der Stadt In Vergangenheit Und Zukunft" noch vorgeschlagen, die Straßenecken mit "starken Dominanten" "in der Art der amerikanischen Wolkenkratzer" zu besetzen und dadurch den Großstadtkörper zu modellieren⁴⁵. Nun möchte er sie in den Stadtraum einpassen und ihre Organismen nach ihm formen. Ähnlich wie Muthesius will er sie auf ein europäisches Maß zurückführen und damit dem kleineren Maßstab der europäischen oder deutschen Stadt wieder Rechnung tragen. Von der "Jagd nach dem Dollar besessen", so resümiert Wolf weiter, verstehen es die Amerikaner nicht, ihren guten, dem praktischen Leben entsprungenen städtebaulichen Ideen die "folgerichtige künstlerische Ausdrucksform" zu geben; eine prinzipielle Kritik amerikanischer Kunst, die er als Parteigänger der neuen Sachlichkeit an den Wolkenkratzern exemplifiziert⁴⁶. Denn diesen technisch kühnen Gebilden wird mit dem "Scheingewand verflachter europäischer Stilformen" kein "formal gleichwertiger architektonischer Ausdruck" gegeben.

"Man hängte diesen kühnen technischen Gebilden eine romantische Form um, oder setzte eine solche auf sie auf. Mit Kathedralen als Aufsätzen auf den Wolkenkratzern erreichte diese Art der Formgestaltung ihren Tiefstand."⁴⁷

Wolfs Kritik wird von dem heimlichen Maßstab getragen, dass die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit, so wie sie sich in Europa entwickelt hatte, der Kühnheit der

⁴⁴ Paul Wolf (1928), S. 872.

⁴⁵ Paul Wolf (1919), S. 149 und 150.

⁴⁶ Paul Wolf (1928), S. 886.

⁴⁷ Paul Wolf (1928), S. 862.

neuen Bauaufgabe "Hochhaus" gerechter werde als der unzeitgemäße Historismus oder Eklektizismus der amerikanischen Architektur.

6. Frankfurter Hochhausbauten der 20er Jahre

Der Frankfurter Hochhausbau der 20er Jahre veranschaulicht die bisher geleisteten begrifflichen Ableitungen. Der funktionale und architektonische Differenzierungsprozess ist an ihm ebenso abzulesen wie die Anwendung des versachlichten Formenvokabulars und der ihm beigegebene Sinngehalt. In ihrem ersten übergeordneten Gesichtspunkt verdeutlichen die Anmerkungen zu den einzelnen Hochhäusern diesen Prozess. Der zweite Gesichtspunkt befasst sich mit ihrer topographischen Ordnung im Kontext von Fabrik und Stadt sowie mit der prinzipiellen Gestaltung ihrer Höhe.

Die historisch herausgebildeten Differenzierungen der Unternehmensarchitektur lassen sich für Frankfurt als Entwicklung fassen, die vom Fabrikurm zum Verwaltungshochhaus führte. Ihr Resultat ist die Systematik seiner ersten Standorte in Frankfurt und Umgebung.

Die Fabriktürme und Hochhäuser von Hoechst, Opel, Mouson und Vogel, auch noch die Großmarkthalle, sind als Teil der Fabrikarchitektur zu verstehen. Sie sind in den Raum und den Funktionsablauf der Fabrik einbezogen. Im Blick auf diese Vernetzungen ist zu bemerken, dass bis zur Mitte der 20er Jahre noch alle Fabriktürme und Hochhäuser auf dem Gelände der Fabrik errichtet wurden. Erst mit dem I.G.-Farben-Hochhaus und seinem Antipoden, dem Gewerkschaftshaus, war das Bürohochhaus als eigenständige Gattung in Frankfurt definiert und aus den Raum- und Funktionszusammenhängen der Fabrik herausgesetzt. Produktion und Administration waren von nun an baulich geschieden (Abb. 66).

Auf dem Fabrikgelände des Chemiekonzerns in Hoechst kennzeichnet ein schlanker Turm zwei parallel nebeneinanderliegende Verwaltungsgebäude (Abb. 67 und 76). Durch ihn und die neben ihm liegende Brücke stellte Peter Behrens in auffälliger und eindrucksvoller Weise ihre verkehrstechnische Verbindung her. Schon bei seiner Arbeit für die AEG in Berlin hatte Behrens die verstreut liegenden Verkehrswege der Fabrik und der Büros ebenso wie alle anderen haustechnischen Einrichtungen vom für die Arbeit zu nutzenden Raum geschieden und in der Mitte oder an den Seiten des Gebäudes in Türmen konzentriert. Als Funktionsbündel setzte sich dieser unsichtbare innere Turm mehr und mehr durch und gehört heute als Versorgungsturm zum selbstverständlichen Instrumentarium des Hochhausbaus.

Seit 1869 hatten sich die Farbenwerke Hoechst mit ihren Produktionsanlagen weit vor den Toren Frankfurts im Westen der kleinen Stadt Hoechst angesiedelt. 1893 ließen sie an der Straße nach Mainz und Wiesbaden ihren Haupt-Comptoir als neobarocken Verwaltungsbau errichten und 1907 aufstocken. Da sie schon

bald noch mehr Raum für ihre administrativen und repräsentativen Zwecke benötigten, auch ihre verstreut liegenden technischen Abteilungen zentralisieren wollten, folgte von 1920 bis 1924 ein zweites Verwaltungsgebäude, das in dem bereits genannten Turm aufgipfelt.

Auf der Grundlage bereits erstellter Funktionsplanungen betreute Peter Behrens das Bauvorhaben, dessen Turm wie kein anderer im Frankfurter Raum all die Traditionen assoziieren lässt, deren Merkmale er an sich trägt: Wehrturm mit Erker und befestigtem Brückentor, Kirchturm mit Glockenspiel hinter Parabelfenstern, die als Klangarkaden fungieren, und Uhr, dem akustischen und optischen Insignum der Zeitmessung, das seit alters her den Tag in die Stunden der Arbeit und die Stunden der freien Zeit zerlegt (Abb. 77 und 78). Wo immer sich der Fabrikurm herleiten mag - aus dem Bereich der Burg oder dem der Kirche -, immer steht das tatsächliche oder dem Scheine nach Festungshafte seiner Architektur für Disziplinierung.

Der Fabrikurm von Behrens liegt ungefähr in der Mitte der 168 Meter langen Hauptfassade des technischen Betriebsgebäudes, das an der damals noch öffentlichen Verkehrsstraße errichtet wurde (Abb. 77 und 78). Er markiert die Stelle, an der einer der Längstrakte leicht, aber entschieden aus der Fluchtlinie auf das Werksgelände abknickt und damit der Schrägsicht entzogen wird. Durch diesen Kniff, der den Grundstücksverlauf zur Vorgabe für den Verlauf der Hauptfassade macht, verteilt Behrens ihre Länge auf zwei Gebäudeflügel, die zusätzlich noch durch den gemeinsamen Vorsprung von Turm und Mittelrisalit getrennt werden. Diese Dreiteilung respektiert dem neobarocken Palais, auf dessen Mittelrisalit auch der des technischen Verwaltungsgebäudes bezogen ist. Eine Brücke mit parabelförmigem Torbogen, dem Burgtor nicht unähnlich, verbindet beide und stellt ihren Arbeitszusammenhang her (Abb. 79). Aber Behrens belässt es nicht bei der aus dem Schlossbau übernommenen horizontalen Gebäudestaffelung, sondern fügt ihr noch die vertikale hinzu. In der Mitte des Bürogebäudes bündelt er die verschiedenen Gebäudeteile und gipfelt sie im Turm auf. Dadurch schafft er eine Silhouette, die von fünf unterschiedlichen Gebäudehöhen bestimmt ist und mittelalterlich anmutet. Sie ist der Point de vue des Gebäudes, zieht alle Aufmerksamkeit auf sich und hat darüber hinaus die Funktion, die Fluchtlinien der Flügelbauten aufzuhalten und in die Vertikale umzuleiten.

Das Problem, das Peter Behrens auf dem damals noch "freien Felde" im Westen von Hoechst zu bewältigen hatte, war ein eminent städtisches und ebenso löste er es. Da das technische Betriebsgebäude dem alten Verwaltungsgebäude direkt gegenüberlag, entstand eine Straßenschlucht, die keinen zentralperspektivischen Blick auf die Hauptfassade gestattete, sondern nur Schrägsichten. Der Blick auf

die beiden Längsfassaden hätte sich auf den Fluchtlinien im Unendlichen verloren, wenn Behrens ihn nicht mit der vertikal gestaffelten Gebäudegruppe aufgehalten und wieder auf die Architektur gelenkt hätte¹.

Für die sich leicht schlängelnde Straße, an der sich zwei Verwaltungsbauten gegenüberliegen sollen, findet Behrens eine Lösung, die einer italienischen Stadtansicht nachempfunden ist. In Verona findet er jene vergleichbare topographische Situation, in der sich die städtebaulichen Elemente von Flusslauf, Brücke, hoch aufragendem Turm und sich lang hinziehender Stadtmauer zu einer einprägsamen Stadtsilhouette verbinden. Gemeint ist die im 14. Jahrhundert von Cangrande II della Scala begonnene Bebauung der Stadt (Abb. 71-75). Von 1354 bis 1356 ließ Cangrande II an der Stadtmauer ein Kastell errichten, das den Hofstaat gegen äußere und innere Feinde schützen sollte. Die zur gleichen Zeit begonnene Brücke über die Etsch erhielt 20 Jahre später über ihrem Torbogen jenen markanten hohen (Befestigungs)Turm, der im Zusammenspiel mit der Brücke diese beeindruckende Silhouette nach Norden schuf.

Das Verwaltungsgebäude von Hoechst hat sein Vorbild in Verona. Brückenbogen, Turm und Stadtmauer fügt Behrens zu einem in sich differenzierten Verwaltungskomplex zusammen. Damit führt er weder ein politisches Zitat im Sinne von Hans-Jochen Kunst aus, noch ein bloße Reiseerinnerung. Indem er sich auf die von den Scaligern geschaffene Stadtansicht einlässt, lässt er sich auf die Anmut ihrer großen Formen ein, die, aufs Abstrakte reduziert, eine dreidimensionale Ponderation von Vertikalen und Horizontalen sind. Behrens zitiert eine ihn ansprechende formale Lösung für das spannungsvolle Verhältnis von horizontalen und vertikalen Baukörpern und übersetzt damit die mittelalterliche Stadt in ein einzelnes Bauwerk.

Sowohl Paul Bonatz und Fritz Leonhardt (1951) als auch Paul Zucker (1921) gehen in ihren Büchern über Brücken auf die Veroneser Stadtsituation ein und ordnen sie dem prinzipielleren der Ponderation von Baukörpern zu (Abb. 69 und 70). Das Paul Bonatz einen ähnlichen Lösungsweg wie Behrens bevorzugte, ist seinem mit Unterbrechungen von 1911 bis 1928 gebauten Stuttgarter Bahnhof zu entnehmen, dessen übergroßer Loggia er einen Campanile hinzufügte.

Diesem Rezeptionsverhältnis verdankt sich auch die Umschreibung einiger mittelalterlicher Formen. Die im Grundriss dreieckigen Bollwerke der Brücke scheint Behrens in Hoechst zu den im Grundriss ebenfalls dreieckigen in der Mitte der Verbindungsbrücke angeordneten Erkern verkleinert zu haben

¹ Zu diesem Problem äußert sich Wolfgang Metternich (1990), S. 149 und 150. Sein Aufsatz ist abgedruckt in Bernhard Buderaths Katalog von 1990.

(Abb. 72, 79). Nunmehr sehen sie wie bloße Ausluger aus. Dem Veroneser Brückenbogen konnte er auch die Materialkontraste entnehmen, die im Höchsten Verwaltungsbau zur Anwendung kommen (Abb. 72, 79). An beiden Brückenbögen werden sie durch die Verwendung unterschiedlicher Steinformen, Quader und Ziegel, und den aus ihnen abzuleitenden unterschiedlichen Farben ablesbar. Besonders augenscheinlich aber wird das Vorbild Verona im Detail an der Übernahme der Auftreibungen des Brückeninneren (Abb. 73, 75, 78). Sie verwandelt Behrens in Höchst in die geometrisch konzipierte skulpturale Pfeilerhalle des Inneren. Die quadratischen Aussparungen der Traufe, die mit dem umgekehrten metallenen Gabelkreuz als Regenablenkung fungieren, könnten sich ebenso aus der eingekerbten Scaligerzinne ableiten, wie die Parabelfenster des Kniestocks aus den Rundbogenfenstern des Brückenturmes in Verona (Abb. 73, 75, 78).

Wie es scheint, belegen auch die Details die Rezeption des angeführten Veronesischen Stadtbildes. So fügt Behrens bei den Großformen nicht einfach stereometrische Körper aneinander, sondern die mittelalterliche Architektur lässt ihn den formalen Reiz der Stereometrie erkennen und in geklärten oder gereinigten Formen anwenden. Ebenso bei den Details. Auch ihre Sachlichkeit und Expressivität ist nicht einfach nur als Ableitung aus der mittelalterlichen Architektur zu verstehen, sondern als eine aktive Umformung, bei der sich Behrens darum bemüht, ihre geometrischen Grundformen zu erhalten und zu einem in sich stimmigen Formenkanon auszubilden.

Ähnlich wie beim Verwaltungsgebäude der Mannesmann-Röhrenwerke gibt Behrens auch der Backsteinfassade von Höchst einen dreiteiligen horizontalen Aufbau, der Sockel, Piano nobile und abschließendes Dachgeschoss oder Kniestock differenziert (Abb. 78, 79). Über dem geböschten Sockel mit tiefen Fensternischen beginnt ohne jede formale Trennung - die Sohlbänke der Fenster ergänzen sich jedoch in der Schrägsicht zu einem zahnschnittartigen Sockel- oder Sohlbankgesims und die geneigte Wand wird aufgerichtet -, der Nervus rerum der Höchst Fassade: der geschossübergreifende Ordnungsentwurf des Piano nobile. Hellbraune und dunkelbraune, fast anthrazitfarbene Klinkerbänder kreuzen sich in ihm mit den Schattenwürfen der Fensterjoche und erzeugen ein schachbrettartiges Farbbild. Behrens konzipiert ihn aus Fensterjochen und Mauerpfeilern. Durch ein schmales Brüstungsfeld getrennt füllen zwei schmale hohe Fenster dieses Joch aus. Seine große Tiefe wird von den Mauerpfeilern gebildet, die er mit ihrer kantigen Massigkeit übergangslos aus dem Sockel entwickelt und statisch wie formal zum tragenden Teil der Fassade macht. Durch die umgebende Wand, in die sie eingeschnitten zu sein scheinen, fasst Behrens die Parataxe der verschatteten Fensterjoche zusammen und gibt ihr durch einen mächtigen Mau-

erpfeiler an der Gebäudeecke, dessen Klinkerbänder aus der Entfernung wie Rustika wirken, Halt. Auf einem von Konsolen getragenen Kaffgesims sitzen große Parabelfenster mit geometrischen Klinkerrahmen auf, die jeweils zwei Fensterjoche umgreifen. Sie bilden das abschließende Dachgeschoss.

Ab 1924 konnten Archive, Zeichen- und Konstruktionsabteilungen, Abteilungen für den Einkauf, das Lager und das Personal im neuen Bürohaus einziehen; ebenso Schreibmaschinensäle, eine Telefonzentrale, und all die kleineren und größeren Büroräume, die das Unternehmen Hoechst auf seinem damaligen Produktionsniveau benötigte und von seinem Angestelltenheer in Benutzung nehmen ließ. In seiner Beschreibung für die Deutsche Bauzeitung formulierte Walter Schürmeyer auf dieses Innere bezogen:

"Ein solches Haus der Arbeit ist ein Zellengebilde, das auch in seiner Gestaltung den rhythmischen Gleichtakt vieler im Dienste eines großen Unternehmens tätiger Menschen haben muß."²

Schürmeyer formuliert die Arbeit, die sich in den Bürozellen vollzieht, als Konstituens des Bauwerks (Abb. 21, 22). Die für sie eingerichtete innere Folge von Räumen lässt sich an der Außenfassade als Folge von Formen ablesen und nachvollziehen. Die Analogie von Zweck und Form sieht er im Gleichtakt von Arbeit und Architektur verkörpert. Anders formuliert: Die Parataxe der Arbeitenden hinter der Fassade tritt an der Fassade als Parataxe gleicher Formen in Erscheinung.

Die innere Verkehrsführung des Verwaltungsgebäudes übernimmt der zwischen den beiden Flügeln angeordnete Mittelrisalit³. Behrens gestaltet ihn als repräsentative formen- und farbenreiche Kuppelhalle, die aus zwei Treppenläufen mit Umgängen besteht (Abb. 68). Erst durch dieses beeindruckende Entree, auf dass die Haupteingangstüren mit einem niedrigen verdunkelten Vorraum vorbereiten, sind die öffentlichsten Räume des Gebäudes zu erreichen: die doppelgeschossige Ausstellungshalle und der ebenfalls doppelgeschossige Vortragssaal des 2. und 3. Obergeschosses. Behrens führt die repräsentativen Bezüge, die ihren Ausgangspunkt am Hauptportal des neobarocken Palais haben, also sowohl in die Tiefe als auch in die Höhe seines Gebäudes und lässt allen Formenreichtum um diese innere Achse kumulieren. Sie hat ihre Entsprechung in der von der Außenarchi-

² Walter Schürmeyer (1926), Nr.34, S. 282.

³ Behrens lässt den Brückengang, der beide Bürohäuser verbindet, in das 1. Obergeschoss des Turmes einmünden und schließt ihn dort mit den beiden Treppenläufen des Mittelrisalits zusammen.

tektur gebildeten Silhouette (Abb. 76). In der Mitte des Verwaltungsgebäudes gruppieren sich Mittelrisalit und Flügel, Brücke und Turm zu der malerischen Gebäudegruppe, die bis heute das Unternehmen Hoechst versinnbildlicht.

Umgeben von Fabrikationsanlagen, Speichern und Werkswohnungen verkörpert der Brückenturm nicht nur die Mitte der Administration, sondern auch die Mitte der Fabrik. Deshalb fungiert er auch nicht als Werkstor, das den Bereich der Produktion und Administration vom Bereich der Öffentlichkeit scheidet, sondern als Verbindung oder Brückenbogen. Da er eine öffentliche Straße überspannt, bleibt der Fabrikbereich zugänglich. Der Torbogen bleibt ohne Tor. Die Mitte von Hoechst ist also zur Zeit ihrer Errichtung eine befahrbare städtische Mitte. In seinem formalen Übergriff auf den öffentlichen Bereich der Straße setzt der Brückenturm aber auch eine Wegmarke, die mit Selbstbewusstsein andeutet, dass hier das Zentrum von Hoechst passiert wird⁴.

Die Mitte des administrativen Bereichs von Hoechst versinnbildlichte sich also für die Öffentlichkeit im Brückenturm. Auf Nah- und Fernwirkung berechnet, verkörperte er die ökonomische Potenz eines Unternehmens, das den deutschen Markt mitzubestimmen versuchte. Nur wenig später schickte sich dasselbe Unternehmen im Zusammenschluss mit seinen Konkurrenten an, diesen Erfolg jenseits der nationalen Grenzen auf dem Weltmarkt zu wiederholen. Dem Zusammenschluss mehrerer chemischer Fabriken zur I.G. Farben verdankt Frankfurt den Bau seines ersten reinen Verwaltungshochhauses. Hans Poelzig errichtete es im Grüneburg-Park und gab ihm eine Gebäudeform, dessen Großzügigkeit und Repräsentativität vom Ambiente unterstrichen wurde.

Lediglich als Speicher diente ein anderes Hochhaus auf dem Werksgelände von Hoechst (Abb. 80). 1925 entstand unter der Leitung von Adolf Meyer, der seine Architekturstudien unter der Ägide von Peter Behrens an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf begonnen hatte, ein acht- oder neugeschossiger Kopfbau an der Hoechster Farbenstraße⁵. Er war Auftakt für einen ebenso hohen wie breiten, aber weitgehend verschlossenen Rechkantbau, der den eigentlichen Speicher bildete und mit dem zusammen er den Umriss einer Kirche annahm.

Das in Beton aufgeführte Hochhaus hat ein mit weiten Arkadenbögen geöffnetes Erdgeschoss, das ein kräftiges Gesims zum aufgehenden rechkantigen Körper abschließt. Der Schaft ist durch paarweise angeordnete hochrechteckige Doppelfenster gegliedert. Über dem aus verbundenen Dreiecken bestehenden Kranzge-

⁴ Heute gehört dieser Bereich von Hoechst längst zum Werksgelände und behält seine Botschaften allein den dort Arbeitenden vor.

⁵ Dazu Heike Risse (1984), S. 159.

sims ist die Attika bis zum kräftig vorspringenden Dachüberstand verschlossen und markiert sein trutziges Haupt. Trotzdem lugt noch ein Zwerchhaus mit gläserner Front als Dachaufbau über ihm hervor.

Der Diplom-Ingenieur und Fabrikant Fritz Mouson (?-1926) war es, der in der Stadt Frankfurt das erste Hochhaus errichten ließ⁶. Von 1923 bis 1925 ließ er auf dem Gelände der Seifen- und Parfümfabrik östlich der Innenstadt mit anderen Bauten auch ein Hochhaus in die seit 1879 aus verschiedenen Gebäuden zusammengewachsene Fabrik errichten und in ihre durchrationalisierten Funktionsabläufe einbeziehen (Abb. 81, 82).

1798 hatte sein Vorfahre, August Friedrich Mouson, in der Breite Gasse eine Seifen- und Kerzenmacherei übernommen, die er schon 10 Jahre später durch den Kauf und Ausbau eines weiteren Hauses in derselben Gasse erweitern konnte. Als die Bürger in eigener Regie die Befestigungsanlagen der Stadt niederlegen durften, erwarb er die Schwedenschanze, ließ sie abtragen und gewann Platz für seine Lager. Da im Laufe des 19. Jahrhunderts die Produktion von Seifen und Parfümerien beständig ausgeweitet werden konnte, dehnten sich auch die Baulichkeiten im Altstadtviertel aus. In ihnen vollzog sich allmählich der Übergang von der handwerklich oder manufakturrell organisierten Fabrikation hin zur maschinisierten Fabrikarbeit, die eine ganz andere Größenordnung der Warenproduktion ermöglichte. Dieser Übergang wurde 1879 augenscheinlich, als das Unternehmen das Gelände an der Mousonstraße (Bergstraße) kaufte und eine Fabrikation ohne bauliche Beschränkungen nach den Notwendigkeiten der Produktion einrichtete. Die Mouson-Fabrik war entstanden.

Fritz Mouson ließ das Hochhaus auf dem inneren Gelände der Fabrik errichten (Abb. 82, 85, 86). Zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Gebäuden umgeben, erhebt sich lediglich seine Hinterfassade als freie Fassade bis in die Höhe des neunten oder zehnten Geschosses. Zur Straße hin ist ihm ein 7-geschossiger Fabrikbau vorgelagert, so dass es keine Straßenfront hat (Abb. 83, 84). Lediglich eine Seitenfassade ist freigestellt und von der Straße aus sichtbar. Fritz Mouson erarbeitete den Entwurf des Hochhauses zusammen mit Robert Wollmann, Geitner und Hirsch⁷. Sie konzipierten ein Stahlbetonskelett auf schmalen rechteckigen Grundriss, dessen Ziegelsteinwände geometrisch ornamentiert sind (Abb. 91, 92, 93). An der Seitenfassade fallen kleine dreieckige Mauerschlitze ins Auge,

⁶ Die Ausführungen stützen sich auf Heike Risses Recherchen zur Mouson-Fabrik. Heike Risse (1984), S. 154-158.

⁷ Die Frankfurter Denkmaltopographie vermerkt als weitere Mitarbeiter noch Geitner und Hirsch.

die im versetzten Rhythmus über die Wand verteilt sind. Ob sie eine utilitäre Funktion haben, sei dahingestellt. Die zum inneren Fabrikbezirk ausgerichtete Fassade zeichnet sich durch eine Fensterordnung aus, die den Funktionsbestimmungen des Inneren zu folgen scheint und aus ihnen ihre Differenzierungen bezieht (Abb. 85-88). So werden die horizontalen schmalen Fensterjoche der oberen Geschosse in den unteren mehr als halbiert und geraten zudem in die Schräglage, um den Lauf der Treppe nach außen anzuzeigen; ein Motiv, das dem Burgenbau entlehnt ist.

Das Hochhaus erhält zwei Funktionen, die an seiner Außenarchitektur abzulesen sind. Zum einen ist in ihm ein Treppenhaus untergebracht und zum anderen hinter den verschlossenen Mauern des Hochhauskopfes der Löschwassertank. Seine übrigen Geschossflächen bilden eine funktionale Einheit mit dem vorgelagerten Gebäude und übernehmen den in der Vertikalen organisierten Fabrikationsablauf. Dazu gehört der im Erdgeschoss eingerichtete Versand und die Rohstofflagerung des 6. und 7. Geschosses.

"Der Fahrstuhl des Turmhauses führt uns aus dem ersten Stockwerk in das fünfte. Hier wird die Zahnpasta 'Eburit' hergestellt. In den Stockwerken darüber lagern die Rohstoffe. Auch sie werden über den Fahrstuhl in die Silos gefüllt. Von dort fallen sie über automatische Wiegeeinrichtungen in den für jeden Arbeitsgang festgesetzten Mengen zunächst in feinste Schüttelsiebe. Alle groben Bestandteile und Verunreinigungen werden ausgeschieden. Nur die staubfeinen Stoffe, die alle Siebe bis zum engsten glatt passiert haben, gelangen in die großen Mischmaschinen und werden in ihren Kollergängen solange aufs innigste miteinander vermengt, bis ein zähflüssiger Teig entstanden ist. Die reinigenden Stoffe und die aromatischen Bestandteile verbinden sich nach dem Willen des Chemikers zum kosmetischen Präparat von erprobter Wirkung. In einer anstoßenden Küche für Salben werden die nur mit Wärme löslichen Grundstoffe durch Wasserdampf erhitzt, gefiltert und in Zentrifugen gereinigt. Abgekühlt und sorglich vorbereitet wandern sie im richtigen Augenblick in die Mischer. Eifrig wird am Aufbau weiterer Anlagen für die wachsende Produktion gearbeitet."⁸

Wollmann gestaltet den Hochhauskopf, der sich mit dem Signet der Firma über die Fabrikgebäude erhebt, dadurch, dass er ihn über zwei Geschosse verschließt (Abb. 85, 87, 88, 94, 95). Den so hergestellten trutzigen Attikawänden gibt er

⁸ Franz Lerner (1948), S. 184.

außerdem noch einen Abschluss, der die Assoziation eines Burgturmes verstärkt. Denn umgekehrte Pechnasen kragen aus der geraden Dachlinie hervor und erzeugen ihre zackige Bewegtheit. Der Burgturm mit Zinnenkranz ist als Fabrikhochhaus neu formuliert.

Die drei beschriebenen Fabriktürme zeichnen sich durch einige Gemeinsamkeiten aus, unter die im Vorgriff auch das von Fritz Voggenberger errichtete Hochhaus für die Fabrik Vogel zu subsumieren ist. Ihre Architekten heben sie auf kleinen Grundflächen aus dem Ensemble mehrerer Gebäude heraus und lassen sie bis in die ungefähre Höhe des 10. Geschosses aufwachsen. Dadurch bleiben sie in das Geflecht differierender Bauhöhen einbezogen. Die meistens aus Ziegelstein errichteten Hochhauswände werden zum Kopf hin verschlossen und erhalten dadurch fortifikatorischen Charakter. Aber nicht allein diese verschlossene rustikale und von Behrens auch noch mit farbigen Bändern und Rahmen differenzierte Wand setzt die Assoziation romanischer Burgtürme frei, sondern auch Details, die die Architekten ihrer Ikonographie entnommen zu haben scheinen. Ihre geometrische Basisform ist seltsamerweise das Dreieck. Schon die Flügel des Behrensschen Verwaltungsgebäudes haben eine von Scharfen eingekerbte Dachlinie, unter denen dreieckige Metallstäbe angebracht sind, die anscheinend das Regenwasser auf das Kaffgesims leiten sollen. Bei den Hochhäusern von Mouson und Vogel wird diese Dachlinie von mehr oder weniger dreieckig geformten Zinnenkränzen bewegt, die über der verschlossenen Attika angebracht sind. Das Dreieck kehrt an beiden Gebäuden auch in der Form kleiner Scharfen wieder, die augenscheinlich weniger der Beleuchtung als der Schmückung der Fassade dienen. Aus ihm entwickelt Voggenberger zudem die Erdgeschossfenster, die er von gigantischen Quadern einfassen lässt, die einen in jeder Beziehung widerstandsfähigen Sockel versinnbildlichen.

Vielleicht gestatten die aufgefundenen Indizien und das Bild, zu dem sie sich zusammenfügen lassen, eine Hypothese. In diesen Türmen der Fabriken verbildlicht sich die Geschichte der Industriearchitektur, die, wie die Burg Wetter an der Ruhr zeigt, aus der Burgarchitektur hervorgegangen ist. Immer noch verkörpern sich in ihnen die Überbleibsel eines alten architektonischen Vergleichs, nämlich desjenigen von Fabrikwelt und Burgwelt. Ihr Tertium comparationis besteht in den differierenden Bauhöhen der Gebäude, die sich zu eigenen kleinen Welten zusammenfügen und ihre Funktionssysteme bilden. Ihre Ähnlichkeit in der Bündelung von Großformen, die bei den Fabriken der Frühindustrialisierung immer als ihr Chaos gedeutet wird, wird residual auch noch an den durchrationalisierten und modernen Fassungen der Fabrik herbeizitiert und bewahrt. Die Fabrikwelt der 20er Jahre als Burgwelt aber ist der Entwurf eines Ineinandergreifens oder

Zusammenwirkens von Funktionen, die in ihr zusammengebündelt sind. Jedoch nicht mit der Harmonie, die der Entwurf behauptet und mit einem Bild erzeugt, das der Vergangenheit entnommen und damit per se allen widrigen Lebensverhältnissen enthoben ist.

Am Ende der 20er Jahre trat eine weitere große Fabrik vor den Toren Frankfurts mit einem Hochhaus in die Öffentlichkeit. 1929 ließ das Unternehmen Opel in Rüsselsheim die Ecke seiner neuen Fabrikationsanlagen als Hochhaus gestalten (Abb. 98). Es markiert den Stand, den dieser Typus in Frankfurt und Umgebung erreichte, bevor der Nationalsozialismus die Vertikale für sich reklamierte.

Auch wenn es zunächst nicht den Anschein hat, so hat das Hochhaus der Opel-Werke mit dem Verwaltungsgebäude von Hoechst mehr Gemeinsames als Trennendes. Die in der Horizontalen dreiteiligen Fassaden sind in Ziegelstein ausgeführt und durch ihre Jochgliederung in der Vertikalen betont. Denn über den Sockeln - nur beim Opel-Hochhaus ist dieser durch ein gekehltes Gesims von der aufgehenden Fassade getrennt -, beginnen kräftig akzentuierte Fensterjoche. Sie werden von Mauerpfeilern gebildet, die auch die Gebäudeecken pylonenartig verstärken. Die Fenster über den untergeordneten Baugliedern, den Brüstungen und Sohlbänken, füllen diese Joche fast vollkommen aus. Geschlossene Wände bilden die Attikazonen, die ihren Dachabschluss durch schmale Gesimse erhalten.

Geändert hat sich die Behandlung der Wand und ihrer Struktur. Denn beim Hochhaus von Opel ist die Wand nicht nur dünner, sie ist auch glatter aufgemauert oder verfugt. Die Fensterjoche sind flacher formuliert und auch die Differenzierung der Kleinformen ist zurückgenommen, so dass sie nun einen vereinfachten aber immer noch stimmigen Formenkanon bilden.

Der zweite übergeordnete Gesichtspunkt der Anmerkungen folgt der topographischen Ordnung, die den Hochhäusern im Stadtgebiet Frankfurts zugewiesen wurde. Ihr wesentlichstes Merkmal besteht in der Feststellung, dass sie im unmittelbaren Bereich von Altstadt und City nicht aufzufinden sind. Sie erhielten ihre Standorte erst jenseits der nur mehr "ideell vorhandenen" Wallanlagen, die, längst in Straßen und Parks umgewandelt, anscheinend dennoch Front gegen das Hochhaus machten⁹. Max Taut und Bruno Hoffmanns Gewerkschaftshochhaus in

⁹ Eine Karikatur von 1926 sieht diesen Sachverhalt ganz anders. Wohl mit interpretierendem Bezug auf Ernst May und seine stadtplanerischen Absichten für das "Neue Frankfurt" sieht der Karikaturist die Innenstadt Frankfurts aus Blockhochhäusern neu entstehen, die zwischen sich nur noch Verkehrsflächen vorzuweisen haben, auf denen sich alle möglichen Verkehrsmittel mit den Fußgängern kreuzen, die zu allem Übel auch noch von einer gefährlich tief fliegenden Flugzeugflotte

der Wilhelm-Leuschner-Straße durfte nach kommunaler Maßgabe noch am dichtesten an das Zentrum heranrücken. Alle anderen Hochhäuser wurden in die sich nach außen zentrifugal erweiternden Stadtteile verwiesen, die durch den zweiten großen die Stadt umrundenden Straßenzug, die äußere Peripherie, erschlossen wurden.

Da alle mit der Vertikalen operierenden Projekte von Martin Elsaesser die Kommune als Auftraggeber hatten, kann den für sie vorgesehenen Bauplätzen eine kommunale Absicht entnommen werden. Die Kommune wollte sie in den Teilen der Stadt ansiedeln, die sich neben dem Bestehenden erweiterten. Das Bestehende zu verdichten war nicht ihre Absicht. Damit sind sie in die Struktur und Bebauung der Viertel einbezogen, die bereits im Wilhelmismus als Stadterweiterungen geplant und ausgeführt wurden. Auch Ernst May und sein Team entzogen sich nicht dieser stadtplanerischen Vorgabe, sondern arbeiteten an ihr weiter.

Ein Jahr nach der Übernahme des Oberbürgermeisteramtes berief Ludwig Landmann Ernst May zum Leiter des Siedlungsamtes. Ausgestattet mit umfangreichen Kompetenzen, stellte May eine Gruppe von Mitarbeitern zusammen, deren behördenübergreifende Zusammenarbeit die gestellte Aufgabe bewältigen sollte. Sie bestand in nichts Geringerem als der Planung und Umsetzung eines Wohnungs- und Siedlungsprogramms, mit dem die Stadt Frankfurt ihre Wohnungsprobleme lösen wollte, um sich in der Konkurrenz der Städte um Messen und Unternehmen erneut zu bewähren. Wolfgang Klötzer macht darauf aufmerksam, dass Frankfurts Entwicklung in den 20er Jahren entscheidend vom Versailler Friedenvertrag bestimmt wurde. Dadurch, dass die Stadt in der rechtsrheinischen 50 km tiefen entmilitarisierten Zone lag, Hoechst und seine Vororte sogar bis 1930 zum französischen Brückenkopf gehörten, geriet sie in eine Randlage, die ihre ökonomische Entwicklung erheblich erschwerte. Garnisonen, Staatsbehörden und andere Institutionen zogen ins Innere der Republik. Sie ließen eine Stadt zurück, die die Erfolglosigkeit ihrer Messe 1926 mit der Liquidation beendete und beschloss, die Festhalle anderweitig zu nutzen¹⁰.

Bis 1928 hatten Ernst May und sein Stadtplaner, Herbert Boehm, mit dem er schon in Breslau zusammengearbeitet hatte, einen Generalplan für die Stadt Frankfurt ausgearbeitet. Er trug jenem urbanen Umbau Rechnung, der bereits unter der Ägide Franz Adickes in Angriff genommen worden war und Frankfurt als Standort von Industrie, Handel und Banken attraktiv machen sollte. Im Ent-

aus der Luft angegriffen wird. Die Karikatur ist veröffentlicht bei Wolfgang Klötzer (1979), S. 20.

¹⁰ Wolfgang Klötzer (1979), S. 5 und (1985), S. 95.

wurf des neuen Stadtplans verarbeiteten May und Boehm seine Resultate und schrieben sie mit sozialen Korrekturen im Bereich des Siedlungsbaus fort.

Das Team May operiert mit der Grundannahme, dass Frankfurt als multifunktionelle Zentralstadt dem Wohnen und Arbeiten dient. Ihr beständiger Wachstumsprozess soll jedoch prinzipiell unterbunden und auf andere Weise vollzogen werden. Statt in konzentrischen Kreisen, wie sie den Vorstellungen von Fritz Schumacher entspricht, soll die Erweiterung in all ihren Funktionen von der Stadt abgetrennt und in eigenständigen Kernen vollzogen werden¹¹. Wie Trabanten im Gravitationsfeld der Landschaft umgeben die neuen Siedlungskerne die Zentralstadt: autonom und dennoch durch Verkehrseinrichtungen mit ihr verbunden. Obwohl der Trabant der Idee nach alle Funktionen der Stadt attrahieren soll und prinzipiell multifunktionell gedacht ist, ist er als Wohnstadt konzipiert und verwirklicht worden.

May trug seinem Wohncharakter dadurch Rechnung, dass er die Wohnungen grundsätzlich nur doppelgeschossig bauen ließ, so dass jeder Bewohner Zugang zu Licht, Luft und Sonne des umgebenden Naturraumes behielt. In der fast immer vorhandenen kleinen Infrastruktur der Siedlung konnte er sich zudem mit allem Lebensnotwendigen versorgen. Trotzdem lehnten die für das neue Frankfurt verantwortlichen Architekten und Planer das Hochhaus nicht kategorisch ab. Während sie es für den Siedlungsbau nicht akzeptierten, weil es den Prinzipien widersprach, die sie für die Wohnarchitektur der Menschen in ihrer von Arbeit freien Zeit praktiziert wissen wollten, tolerierten, entwarfen und bauten sie es für den Bereich, in dem auch sie eine Verdichtung für unumgänglich hielten: dem Bereich der Arbeit. Tatsächlich fiel dieser, trotz der zahlreichen von den Siedlungsarchitekten gewünschten Arbeitsstandorte im Frankfurter Umland immer noch mit der Kernstadt zusammen. Von der privaten Hand ebenso regiert wie von der öffentlichen, wurden für ihn Hochhäuser entworfen, die dem Handel, der Produktion und der Administration dienten. Während sie die zentralisierende Funktion der Kernstadt verstärkten, taten es die meisten Hochhäuser, mit denen die Architekten des "Neuen Frankfurt" die Konzentrationen der disparatsten kommunalen Versorgungseinrichtungen ausprobierten, nur auf dem Papier.

Gleichgültig gegen den Unterschied von verwirklichter und Papier gebliebener Architektur ist den Hochhäusern eine topographische Ordnung zu entnehmen, nach der sie bevorzugt im vom Wilhelmismus erschlossenen peripheren Stadtraum angesiedelt werden sollten. Auf seine Achsen bezogen und für damals noch relativ freie Straßen- und Baublockgrundrisse - sie waren damals noch vorhanden

¹¹ Ernst May (1926/27), S. 93-104.

und mussten nicht erst durch Abriss hergestellt werden - wählte die Kommune Grundstücks- und Raumsituationen aus, die sich für die Vertikalisierung der Architektur besonders eigneten.

Für das in wilhelminischer Zeit neu erschlossene Stadtgebiet im Nordwesten Frankfurts entwarf Fritz Voggenberger (1885 ?-1924) die Pläne der Kleiderfabrik Vogel, die zum Teil aus einem 17-geschossigen Hochhaus bestehen sollte.

Dort, wo sich die auf den aufgelassenen Gleisen der alten Westbahnhöfe angelegte äußere Peripheriestraße der Stadt in die Theodor-Heuss-Allee und Hamburger Allee teilt - damals hießen diese beiden Straßenzüge noch Bismarck-Allee und Moltke-Allee -, war durch die Straßenführung ein dreieckiges Grundstück entstanden (Abb. 100). Auf ihm sollten die Fabrikations- und Verwaltungsräume der Fabrik errichtet werden. Sie befand sich damit in der Nachbarschaft der großen Administrationen von Post und Bahn und wurde ein direkter Nachbar der 1907-1909 nach Plänen von Friedrich Thiersch errichteten Festhalle.

1923 konnte Fritz Voggenberger, der bereits ein Jahr später starb, Teile seines Bauplanes ausführen lassen. Aus verschiedenen Gründen blieb das Gebäude jedoch immer ein Torso seines ursprünglichen Planes - das Hochhaus kam nie zur Ausführung -, und wurde in den 60er Jahren wieder abgerissen.

Aber es festigte die Auffassung, dass Grundstück und Straßenzug ein geeigneter Hochhausstandort seien. Darüber hinaus setzte es wahrscheinlich mit seiner Schauseite eine formale Tradition für den Frankfurter Stadtraum in Kraft, die an zwei zu analysierenden Bauwerken - dem Hochhausprojekt am Baseler Platz und dem Junior-Haus -, wieder aufgegriffen wird.

Voggenbergers Pläne sehen eine Überbauung des dreieckigen Grundstücks vor. Deshalb zieht er an den Alleen Straßenrandbebauungen entlang, die zur Grundstücksspitze hin zusammenlaufen, mit ihren Innenfronten aneinander stoßen, so dass ihre Stirnseiten eine konkav gebrochene Außenfront bilden. Dieser Außenfront ist eine Vorhalle vorgelagert, deren 5/12-Schluß die konvexe Gegenbewegung übernimmt. Wie die Schenkel eines Dreiecks laufen die Längstrakte zum Ende des Grundstücks wieder auseinander. Quertrakte verbinden sie in der Mitte und schließen ihre Rückfront. Dadurch entstehen im Inneren der Anlage zwei umbaute Höfe.

Da der repräsentative Eingang der Fabrik von der Vorhalle und den offenen und nur durch Stützen gegliederten Innenräumen der Längstrakte gebildet wird, ist der erste Innenhof in diesen Bereich einbezogen. Er ist als Ausstellungshalle mit Umgang konzipiert und erhält sein Licht durch ein routenförmiges Glasornament im Dach. Der hintere Innenhof ist ein zu befahrender Betriebshof, um den sich bestimmte Produktionsnotwendigkeiten gruppieren.

Bei der genaueren Betrachtung der Innenraumorganisation fällt auf, dass der stumpfe Winkel der Schauseite immer wieder aufgenommen wird. Die Stützstellung der Ausstellungshalle ist ebenso eingeknickt wie die Wände des Quertraktes, der beide Innenhöfe voneinander trennt.

Die Funktionsplanungen des Inneren differenzieren sich in den administrativen und in den produzierenden Bereich. Der erste ist in der der Stadt zugewandten Spitze des Dreiecks untergebracht. Deshalb zieht sich der Empfangsbereich für Arbeitende und Besucher im Erdgeschoss von der Vorhalle bis tief in die Gebäudetrakte hinein und endet erst an der geknickten Wand der Ausstellungshalle. In seinem Zentrum liegen die Aufzüge und Treppenläufe, die die 16 Büroetagen über ihm erschließen. Die rückwärtigen Teile der Fabrik sind für die Produktion bestimmt. Fährt man durch die Einfahrt der Rückfront zwischen den beiden Betriebswohnungen hindurch auf den Betriebshof, so findet sich zur Rechten die Warenannahme der Fabrik und auf der gegenüberliegenden Seite ihr Warenversand. Nach den beiden analysierten Grundrissen ist die eigentliche Fertigung im 1. Obergeschoss eingerichtet (Abb. 101).

Den skizzierten Funktionsabläufen dient die Außenarchitektur mit einer regelmäßigen und weitgehenden Öffnung der Wand (Abb. 100 und 101). Voggenberger holt dadurch ein Optimum an Tageslicht in die Arbeitsräume hinein. Die prinzipielle Gleichbehandlung der Außenwände verweist auf eine Auffassung, die das Innere als universell zu nutzenden Arbeitsraum begreift. Voggenberger nimmt deshalb bei ihrer formalen Gestaltung auch keine Differenzierung in ihre administrativen und produktiven Bereiche vor. Ebenso im Inneren. Nur das statische Stützensystem gliedert die Räume, denen jeder beliebige, d. h., jeder notwendige Zweck einbeschrieben werden kann.

Voggenbergers Aufrissystem besteht an den ausgeführten Teilen wie auf den Plänen aus einem hohen rustizierten Sockel, der sich mit seiner dunklen Farbe vom Ziegelmauerwerk der übrigen Fassade absetzt (Abb. 99). Die zurückgesetzten Nischen sind in ihren oberen Teilen als dreieckige Bogenfenster formuliert, deren Bogensteine zwar auf die Laibungen der Bogen zulaufen, aber in der Horizontalen in die Steinschichtung eingebunden sind. Lediglich dünne Fugen oder Mauervorsprünge markieren die Trennungen der aufgehenden fünf Obergeschosse. Quergelagerte rechteckige Fenster gliedern die Ziegelfassaden. Bei der Umsetzung seiner Pläne nimmt Voggenberger zwei Planänderungen vor, die die Befensterung der Fassaden betreffen. Zum einen verkleinert er die weiße Binnengliederung des von ihm für alle Fassaden vorgesehenen Standardfensters (Abb. 104, 99). Und zum anderen ersetzt er das kleine liegende Rechteckfenster des mezzaninen oberen Geschosses durch ein dreieckiges. Mit ihm wiederholt er

nicht nur das Fenstermotiv des Rustikasockels im verkleinerten Maßstab, sondern er verstärkt auch die Burgmotive des Dachgeschosses, dessen fortifikatorischer Eindruck hauptsächlich durch die verschlossene Wand erzeugt wird. Lediglich die kleinen blinden Fensterdreiecke, die sich in ihr miniaturisiert wiederholen, gliedern sie. Aber im wesentlichen wird der trutzig expressive Gestus der Fabrik von einem sägeblattartigen Zinnenkranz erzeugt. Seine spitzen Dreiecke können ihre Herkunft aus dem Kristallinen nicht verleugnen. Dennoch neigen sie sich voller Abwehr nach außen über die Traufen.

Im stumpfen Winkel zueinandergestellt, bilden die beiden Seitenfassaden der Längstrakte die Schauseite der Vogel'schen Fabrik (Abb. 104). Voggenberger richtet sie auf die Grundstücksspitze und damit auf die Friedrich-Ebert-Anlage mit der Festhalle aus. Das Hochhaus nimmt die konkav gebrochene Fassadenlinie auf und führt sie siebzehn Geschosse in die Höhe (Abb. 102). Sechs quereckige Fenster gliedern in regelmäßigen Abständen die einzelnen Geschosswände. Lediglich die mittleren Fenster der unteren sieben Geschosse unterbrechen diesen regelmäßigen Zug der Fassade. Sie sind zu einem großen Fassadenvorsprung zusammengefasst, der von einer überlangen Figur bekrönt wird. Diese Figur ist ikonographisch nicht zu bestimmen. In der Konzeption des Hochhauskopfes ist der Dachabschluss der Seitentrakte fortgeführt, so dass auch hier der dreieckige Dachkranz über den mezzaninen Fenstern der verschlossenen Wand hervorzuwippen scheint. Mit zwei Setbacks lässt Voggenberger das Hochhaus zu den rückwärtigen Teilen der Fabrik abfallen und passt es so an die sechsgeschossigen Seitentrakte an.

Das große Motiv der Schauseite ist ihr konkaver Bruch. Spitz und nach innen gerichtet gibt Voggenberger ihr in der Vorhalle sein Pendant. Sie ist rund und wölbt sich nach außen. Durch Rustizierung hebt er ihre Wand noch zusätzlich von der glatten Ziegelwand des Hochhauses ab. Spitze Dreiecksbogen fungieren als Türen oder Tore und sind bis zum flachen Dachabschluss hochgezogen. Mit der Kombination der spitz einspringenden Hochhausfassade und der sich rund wölbenden Vorhalle schafft Voggenberger ein Formthema, in dem zwei gegenläufige Bewegungen zusammengefasst sind. Denn die dem Baukörper inkorporierte spitze Ecke hat ihren Widerpart in der gerundeten Vorhalle. Dem stumpfen Winkel steht der 5/12-Schluß der Rundung gegenüber, so dass sich zwei geometrische Grundfiguren gegenüber treten. Voggenberger greift damit ein Schema des Barock auf und interpretiert es neu: expressiv und sachlich zugleich. Gereinigt von allen spielerischen Ornamenten der Wand lässt er ihre geklärten geometrischen Formen hervortreten, kontrastiert sie und schafft so zwischen ihnen einen Spannungsbogen, der der Nervus rerum der Schauseite ist. Sein in dieser Weise

neu bearbeitetes Formthema wird wahrscheinlich für zwei zu analysierende Bauwerke nach 1945 wichtig: für das Hochhausprojekt am Baseler Platz und für das Junior-Haus. Für sie könnte diese Schauseite, die immerhin bis in die 60er Jahre an herausragender Stelle des Stadtraumes noch zu besichtigen war, Vorbildcharakter gehabt haben.

Zugleich lässt sich diese Schauseite über den lokalen Kontext und den individuellen des Baukünstlers hinaus in eine Kette von Architekturthemen und -motive einbinden, in denen die Architekten Sachlichkeit mit Bewegtheit verbanden.

Gerade in diesen Jahren versuchten die Architekten, die Baumassen dadurch zu gestalten, dass sie sie in Bewegung brachten. Der Baukörper wurde einem Prinzip unterworfen, dass ihn auf irgendeine Weise krümmte und in Schwingung brachte. In seinem Entwurf für die Friedrichstraße in Berlin von 1922 krümmt Hans Poelzig sein dreiseitiges Hochhaus zum Beispiel so nach innen, dass im Aufriss zu allen Seiten konkav einschwingende Hochhauswände entstehen (Abb. 157, 158). Emil Fahrenkamp gibt der Schauseite seines Verwaltungsgebäudes für den Deutschen Versicherungskonzern am Fehrbelliner Platz in Berlin ebenfalls diesen großen konkaven Schwung, den Erich Mendelsohn 1931/32 an seinem Columbus-Haus am Potsdamer Platz in Berlin konvex gestaltet (Abb. 106, 107).

Auch das Prinzip der gegenläufigen Bewegungen wurde in den Klein- und Großformen der Architektur wieder aufgenommen. In einer Stadtraumsituation, die derjenigen der Vogel'schen Fabrik ähnlich ist, wendet es Erich Mendelsohn 1928 an, und zwar als Detail am Haus des Metallarbeiterverbandes in der Jakobstraße (Abb. 150, 151). Die Schauseite dieses Hauses wird von zwei niedrigeren Flügeln begleitet und zur Straßenecke hin entwickelt. So entsteht ein kleiner Vorplatz, der sie in Szene setzt und den Straßenraum weitet. Die sanft konkav einschwingende Fassade, horizontal in Mauer- und Fensterbänder gegliedert, erhält im oberen Geschoss eine Art runden "Auslug", der die konkave Großform der Fassade durch die konvexe Kleinform ergänzt.

Dem Voggenbergerschen Entwurf der Hochhausschauseite kommt jedoch eine fast gleichzeitig gebaute Geschäftshausarchitektur in Dortmund am nächsten. Hugo Steinbach entwarf von 1921-1924 den Bau einer Sparkasse, dessen Eingangsseite ebenfalls als Schaufassade konzipiert und auf die Ecke des Grundstücks und die Straße bezogen ist¹² (Abb. 149). Die schwere wenn auch weitgehend durchfensterte Hausteinfassade ist an dieser Stelle konkav eingezogen, so

¹² Rainer Stommer stellt sie in seinem Buch "Hochhaus. Der Beginn in Deutschland" vor. Rainer Stommer (1990), S. 118-120.

dass der formale Effekt entsteht, dass ihre breiten Seitenteile fast wie Pylonen vor den Seitenfassaden stehen. Zu dieser Eckfassade bildet der Eingangsbereich den konvexen Kontrapunkt, denn indem er mit den drei Eingängen und dem ersten Obergeschoss ausschwingt, stellt er die komplementäre Ergänzung der beiden gegenläufigen Bewegungen her.

Bereits 1908 war das Geschäftshaus Thöl in Kiel nach einem Plan von Johann Theede (1876-1934) fertiggestellt worden (Abb. 105). Abtreppende Mauer- und Fensterpfeiler gliedern einen viergeschossigen massigen Wandaufbau, der von hohen Mansarddächern überfangen wird. Theede löst die Joche vollständig in Fenster auf. Während die Schaufenster des Erdgeschosses gerade oder rundbogig abschließen, fasst er die drei hochrechteckigen Fenster der mittleren Geschosse mit den Rundbogenfenstern der oberen wieder zusammen. Dieser Wandaufbau kulminiert in der Eckfassade; denn auch Theede operiert mit der Einziehung und Ausstülpung der Gebäudeecke und verstärkt ihre Entgegensetzung noch durch die Verwendung unterschiedlicher Materialien. Während die in ihren Fenstern rundbogig abschließende Ziegelwand konkav einschwingt, stülpt sich das ihr vorgelagerte und in Werkstein ausgeführte Turmsegment mit ornamentierten Brüstungsplatten, profilierten Pfeilern, die die Wasserspeier oder Konsolen des Balkons tragen, nach außen. Hans-Günther Andresen führt diese Großform auf das 1905 von Frejtag und Erich Elingius errichtete Kontorhaus Gertig am Großen Burstah in Hamburg zurück, in dem er eine unmittelbare Anregung sieht¹³. Ebenso wie Martin Hallers Dovenhof lässt sich dieses Kontorhaus in eine Motivkette einordnen, die bis jetzt nur einen losen formalen Zusammenhang ohne Zitatverhältnis angibt. Trotzdem soll sie den Übergang vom Erker zur Eckfassade als Schaufassade oder Point de vue darstellen. Bei Theede und Steinbach, die beide den Bereich der Geschäftshausarchitektur oder den Kontorhausbau repräsentieren, ist die auf die Mitte zentrierende Fassade zu Gunsten der Eckfassade aufgegeben. Ihr Augenmerk liegt nun nicht mehr in der geometrischen Mitte, sondern dort, wo der Straßenraum zum Verkehrsplatz ausgeweitet ist und einer komplizierteren neuen architektonischen Lösung Raum und Zeit gibt.

Martin Haller baute hingegen noch einen Erker (Abb. 108). Auch sein 1885 bis 1886 erbauter Dovenhof in Hamburg, eines der modernsten Kontorhäuser des wilhelminischen Aufschwungs überhaupt, erhielt an einer Gebäudeecke, die zwei Fassaden zusammenführte, einen eingestellten, aber eigenständig formulierten Turm mit kleiner Zeltkuppel. Er fungiert als Bindeglied und Puffer zwischen den beiden bis auf die Erdgeschosse nahezu identischen neobarocken Fassaden, die

¹³ Hans Günther Andresen (1989), S. 97.

als Straßenfassaden entwickelt sind. In ihm erhalten sie einen kleinen Augenmerk, aber keine eigenständige Eck- oder Schauffassade. Als Erker bleibt er den Fassaden subsumiert.

Die angegebenen Beispiele weisen auf eine Konzeptionsänderung hin, die sich im Zusammenspiel von Architektur und Stadtplanung während der wilhelminischen Zeit vollzogen haben muss. Die Gebäudeecke wird aufgewertet. Und zwar dadurch, dass das behandelte Formthema oder -motiv, das bisher immer eines des zentrierenden Fassadenentwurfs war, zu ihr "abwandert". Geometrische Mitte und Point de vue der Fassade fallen auseinander. Zum einen bewerten die Architekten die Gebäudeecke neu und zum anderen lassen sie ein Motiv des zentralperspektivischen Fassadenentwurfs zu dieser Ecke hin "abwandern". Das Motiv des konkav-konvexen Schwungs wird zur Gestaltung der neuen Eckfassade herangezogen und erhält an ihr einen neuen formalen Schauwert. In der Hochhausarchitektur kommt dieser besonders zur Geltung. Fritz Voggenberger greift ihn mit der zur Friedrich-Ebert-Anlage ausgerichteten Hochhausfassade seiner Kleiderfabrik auf. Karl und Karl Georg Jung übernehmen das Motiv für das Hochhausdreieck am Baseler Platz und Wilhelm Berentzen entwickelt aus ihm die einprägsamste Schauseite der frühen 50er Jahre: diejenige des Junior-Hauses.

Ein Grund für die angenommene Modifikation des Fassadenentwurfs könnte das System radialer Straßen sein, das in wilhelminischer Zeit auch in Frankfurt angelegt wurde. Es stellte vermehrt dreieckige Grundstückszuschnitte her, die den Architekten die Erfindung von Ecklösungen förmlich nahe legten und zudem für sie mehr Aufmerksamkeit versprachen als die bis dahin übliche Korridorstraße je gewährt hatte.

Wolfgang Klötzer macht darauf aufmerksam, dass dieses System von Ring- und Radialstraßen eine Folge der "Lex Adickes" ist, "die das ländliche Zusammenlegungsverfahren auf städtische Verhältnisse übertrug"¹⁴. Das Reichsgesetz vergrößerte nicht nur die Baugrundstücke, sondern änderte auch ihren Zuschnitt. Die erlaubte Vergrößerung der Grundstücke ermöglichte eine großzügigere Bebauung, die wiederum bei den aufwendigen Konzeptionen der dreieckigen Grundstücke besonders ins Auge fiel. So führt Klötzer weiter aus, dass der Durchbruch zu den Westbahnhöfen nach Pariser Muster "zu dem sternförmigen, städtebaulich sehr geglückten Kaiserplatz (1871/1872) (führte), wo der Frankfurter Hof (1876) die repräsentative Dominante übernahm"¹⁵. Auch das Junior-Haus liegt an diesem Platz.

¹⁴ Wolfgang Klötzer (1985), S. 22 und (1973), S. 173.

¹⁵ Wolfgang Klötzer (1985), S. 21 und (1973), S. 166.

Obwohl die Fabrik Fritz Vogel nie zum Hochhaus ausgebaut und in den 60er Jahren wieder abgerissen wurde, festigte sie die Auffassung, dass dieser Grund und Boden mit seinem dreieckigen Zuschnitt gegenüber von Messe und Festhalle als Hochhausstandort geeignet sei. An seiner Stelle steht heute das von den Architekten Nägele, Hoffmann und Tiedemann geplante Poseidon-Haus, dessen Spitze aus zwei auseinanderlaufenden Gebäudekurven besteht.

Die Kleiderfabrik Vogel lag nicht nur inmitten der großen wilhelminischen Administrationen und Institutionen, sondern auch am Ende einer Achse der Aufmerksamkeit, die der äußere Alleenring auch heute noch dem Grundstück verschafft. Im Schnittpunkt sternförmig aufeinander zulaufender Straßen gelegen, brachte ihr Architekt hinter der für Verwaltung und Produktion gleich formulierten architektonischen Front die Fabrik im Ensemble der maßgeblichen gesellschaftlichen Instanzen zur Darstellung und damit auch zur Geltung.

Wie im Norden so verhielt es sich auch im Süden. Dort, wo der Alleenring mit der Friedensbrücke über den Main auf das Sachsenhäuser Ufer geführt wurde, bildete er einen weiteren Punkt konzentrierter Aufmerksamkeit. Auch er wurde in den 20er Jahren für das Hochhaus entdeckt. Die Friedensbrücke war 1844-1848 als Eisenbahnbrücke errichtet worden und führte von Süden her zu den Westbahnhöfen. Erst mit dem Bau von Hauptbahnhof und äußerem Alleenring als Nord-Süderschließung im Westen der Stadt wurde sie in eine normale Straßenbrücke (1890-1891) umgewandelt und für den allgemeinen Verkehr zugänglich gemacht. Das wertete die anliegenden Grundstücke des Sachsenhäuser Ufers auf. Auf dem östlich der Brücke gelegenen Grundstück siedelte sich 1924 die Bau- und Zementfirma Wayss und Freytag an. Das Gebiet des westlich gelegenen Kohlehafen gab die Stadt nach seiner Auflassung zur Bebauung frei, so dass sich Ernst Balsler ab 1927 mit Entwürfen für die Ortskrankenkasse der Stadt befassen konnte und Martin Elsaesser mit den Entwürfen für ihre Kunstgewerbeschule (Abb. 110). Beide Gebäude fügten sich auf den Plänen in ihrer Stellung und in ihren Formen zu einer harmonischen Architekturfront zusammen, die in ihrer Silhouette gut zur Geltung gekommen wäre. Lediglich Ernst Balsers Entwurf für die Ortskrankenkasse kam 1929/1930 zur Ausführung.

Balsler lässt zwischen Theodor-Stern-Kai und Gartenstraße einen Komplex aus viergeschossigen Längs- und Quertrakten errichten, der sich als weiße Front über dunklem Sockel am Main entlangzieht. Die hochrechteckigen vertieft eingesetzten Fenster des Erdgeschosses werden in den darüber liegenden Geschossen von Reihen fast quadratischer Fenster abgelöst, die ohne jede Abweichung in ihren Achsenbezügen platziert sind. Ein kräftiges und dunkel gehaltenes Gesims bildet

den Abschluss für das flach gehaltene Dach. Aufgrund seines Planungszusammenhangs ließ sich das Gebäude der Ortskrankenkasse nach dem II Weltkrieg ohne größere Schwierigkeiten mit dem in seiner Nachbarschaft neu entstehenden Hochhaus für das Arbeitsamt der Stadt, das später von der AEG übernommen wurde, zu einem Gebäudezusammenhang zusammenfügen.

Martin Elsaesser war es, der die Lage an der Friedensbrücke als Hochhausstandort erkannte und nutzte. Damit stellte er Ende der 20er Jahre ein Präjudiz für diesen Stadtraum her, das sich noch nach den langen Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft Geltung verschaffte.

Der Komplex seiner Kunstgewerbeschule besteht aus einer Vierflügelanlage, die um einen rechteckigen Innenhof gruppiert ist (Abb. 111, 112). In seinen Vorentwürfen von 1926/27 richtet er eine Front zum Theodor-Stern-Kai aus und wendet sie damit über den Fluss und die Brücke der Stadt zu. Eine andere Front zieht sich an der Stresemann-Allee entlang und knickt in der Mitte ein, um sich ihrem Verlauf anzupassen. Elsaesser gruppiert die Gebäudetrakte um einen Lichthof, der vom zentralen Eingang am Theodor-Stern-Kai aus betreten werden kann (Abb. 113, 117). In der Skizze erweist er sich als eine Art Musenhof, in dem die Menschen als Schatten ihrer selbst vor den doppeltmannshohen Türfenstern des Erdgeschosses lustwandeln. Dasjenige, was im Grundriss bloß als Risalit erscheint, der Eingangsbereich an der Kaistraße und die westliche Seitenfassade, erweist sich im Aufriss als ein wesentliches Gestaltungsprinzip der Baukörper (Abb. 113, 114, 115). Elsaesser schiebt sie aus verschiedenen stereometrischen Körpern zusammen. Zwei große rechteckige Riegel greifen in die vier- und fünfgeschossigen Flügelbauten hinein und fügen der Horizontalen so die vertikale Ponderation hinzu.

Einer dieser wuchtigen Riegel bildet das Hochhaus, das die Silhouette des Komplexes entscheidend prägt (Abb. 109). Elsaesser stellt es parallel zur Stresemann-Allee in die Ecke der Vierflügelanlage, die zugleich auch Grundstücksecke ist. Dadurch erhält es einen Standort, der es freistellt und seine Wirkung über die Grundstücksgrenze hinaus entfaltet. An der Kreuzung von Stresemann-Allee und Theodor-Stern-Kai gelegen, zudem in direkter Nachbarschaft zur Friedensbrücke, erhält es durch seine topographische Einordnung in den Stadtraum die Funktion eines Brückenkopfes der Stadt, der zumindest ideell ihren Eingang und Ausgang bewacht.

Elsaesser entfaltet am Hochhaus ein Formenrepertoire, das auf Nah- und Fernsicht berechnet ist und seine freie Stellung im Stadtraum reflektiert. Er gibt dem Riegel glatte und verschlossene Wände. Aber zum Main und zum Innenhof hin reißt er die Fassadenmitte wieder durch vertikale Fensterbänder auf, die nicht

einmal an der Dachkante halt machen, sondern noch ein Stück der Dachplatte selbst durchfenstern (Abb. 113, 117). Dadurch gewinnen die kompakten Fassadenteile der Schmal- und Längsseiten des Riegels die Qualität von Pylonen (Abb. 115). Fensterbänder, die um die Gebäudeecken greifen, lockern diese Qualität jedoch wieder auf. Zum Main hin legt Elsaesser unter diesen pylonenartigen Wänden, die nun als Pfeiler für das Vordach zu verstehen sind, einen hohen gläsernen Eingangsbereich an. Obwohl der Hochhausriegel mit seinen nach der Elsaesserschen Zählung sechs Obergeschossen - das obere ist doppelt so hoch wie die anderen und soll als Atelier dienen -, die Flügelbauten um ein Beträchtliches überragt, bleibt er in sie integriert. Deshalb ist die Kunstgewerbeschule nicht nur ein Entwurf, in dem verschiedene stereometrische Körper ineinander verschachtelt sind, sondern in dem auch ihre Höhen nach diesem Prinzip durchgearbeitet sind. Aus diesen differierenden Höhen hebt Elsaesser den Riegel heraus. Er lässt ihn in seiner kubischen Verschlossenheit in die Höhe wachsen und bindet ihn doch zugleich in die Flügelbauten ein. In den verschiedenen Entwürfen, die er von den Gebäudefronten anfertigte, ist dieser Riegel immer ein fester Bestandteil.

Zu diesem Verschachtelungsprinzip tritt ein Fassadenaufbau, der mit der Verschließung und Öffnung der Wand operiert. Für das Verhältnis von Fenster und Wand greift Elsaesser überraschend viele verschiedene Lösungen des Neuen Bauens auf. Neben großen Glaswänden und -bändern operiert er auf spielerische Weise auch mit kleinen mezzaninen Fenstern aus dem Bereich der Siedlungsarchitektur, die, tief in die großen Wandflächen des ersten Obergeschosses eingelassen, den Reiz des Diminutiven entfalten (Abb. 117). In den 50er Jahren sind sie bei der Gestaltung einiger Hochhausköpfe wieder aufzufinden, an denen sie ebenfalls mit ihrer Kleinheit in Kontrast zur umgebenden Wand treten. Gerade bei der Fensterformulierung greift Elsaesser also zu einer Fülle differierender Formen, die die Kunstgewerbeschule, neben ihrem grundstücksübergreifenden vertikalen Akzent, auch in der nahen Sicht interessant machen.

Auch den Plänen, die denjenigen der Kunstgewerbeschule folgten, ist zu entnehmen, dass Martin Elsaesser für diesen städtischen Baugrund auf einem kräftigen vertikalen Akzent besteht. Von 1930 datiert sein Entwurf für ein Hallenschwimmbad am Mainufer. Die Ansicht, die er von diesem Stadtraum nach Norden zeichnet, wird von zwei Horizontalen bestimmt, dem Main und der Friedensbrücke, deren Bildfunktion ihrer wirklichen entspricht und darin besteht, die Notwendigkeit des vertikalen Kontrapunktes für diese Stadtsituation zu skizzieren und für die Wirklichkeit einzufordern (Abb. 118, 119).

So wie Elsaesser den Baukörper im Stadtraum ponderiert, so ponderiert er ihn auch in sich selbst. Zwei in ihren Baumaßen differierende flache Rechkantbau-

ten werden an einen vertikalen Block herangeschoben und von ihm ausbalanciert. Die Entgegensetzung von horizontalen und vertikalen Baumassen wird dadurch verstärkt, dass sich auch Wand- und Fensterflächen entgegentreten und formal in Oppositionen treten. So stoßen die schmalen Fenster- und Wandbänder des an der Friedensbrücke gelegenen östlichen Rechkants auf den fast vollständig verschlossenen turmartigen Block der Mitte. Kurze Fensterbänder öffnen seine Nordwand für die einzelnen Geschosse, die an der Westflanke noch ein schmales vertikales Fensterband erhalten. Diese Fensterbänder kontrastieren ebenso mit der kompakten Wand, in die sie eingelassen sind, wie mit der zum Main hin sich öffnenden doppelgeschossigen Glasfront des Schwimmbades, das im westlichen Rechteckbau untergebracht ist.

Dass Elsaesser die vorhandene besondere Straßensituation zugleich erfasst und ignoriert, ist der Lage des Baukörpers am Main zu entnehmen. Um seinen Erholwert zu erhöhen, rückt er das Schwimmbad mit seinen Außenanlagen an das befestigte Ufer heran und errichtet damit für den Straßenverlauf des Theodor-Stern-Kais ein Hindernis. Seine Architekturplanung geht also mit einer partiellen Neuplanung des Stadtraumes einher.

Durch die Eingangssituation stellt er eine direkte Verbindung von Brücke und Schwimmbad her. Man betritt es von der Brücke aus durch das zweite Obergeschoss und schreitet durch einen Baukörper, der noch andere Einrichtungen der Gesundheitsfürsorge enthält, zum Schwimmbad hinab.

Bereits ein Jahr zuvor, 1929, hatte Elsaesser den vertikalen Block des Hallenschwimmbades im Entwurf für eine zentrale Bibliothek in Frankfurt ausprobiert (Abb. 122, 123). Mit Bücherturm, Lesesälen und anderen Funktionsräumen ausgestattet, sollte der Bibliotheksbau zugleich der Stadt und der Universität dienen und zwischen der Ziegelstraße, der Mertonstraße und der Senckenberg-Anlage (Viktoriastraße) errichtet werden. Elsaesser plant ihn parallel zur Senckenberg-Anlage, die er noch als Flanierstraße auffasst. Ihre Mitte erhält auf seinen Zeichnungen eine Baumallee mit kegelförmigen oder runden Baumkronen und weist damit eine Regelmäßigkeit auf, die er an seinen Bauten längst überwunden hat.

In den 25 Geschossen des Hochhauses sollten die Bücher auf rationelle Weise untergebracht werden. Ähnlich wie im Entwurf des Hallenschwimmbades platziert er auch diesen kompakten vertikalen Block, dessen Wand wieder bis auf zwei vertikale Fensterbänder verschlossen zu sein scheint, in der Mitte von zwei langgestreckten flachen Gebäudeflügeln, die in ihrer formalen Gestaltung differieren (Abb. 123). Die Mertonstraße überbauend, rundet Elsaesser den westlichen Gebäudeflügel ab. Er zieht Erdgeschoss und Dachgeschoss ein, so dass die mittleren Geschosse mit einer einheitlich gestalteten gläsernen Fassadenwand

betont werden. Die Einziehung des Dachgeschosses ist als Balkon formuliert. Er erhält ein dünnes Metallgeländer, von dem ebenso dünne Metallstreben aufgehen und unter die abgerundete Dachplatte geführt werden. Zusammen mit der Fassadenwand bildet diese frei hängende Rundung den Gebäudeflügel, mit dem Elsaesser den alten Universitätsgebäuden von 1912 entgegentritt.

Während Elsaesser die Blockfront an der Senckenberg-Anlage durch die Überbauung der Mertonstraße schließt, ergänzen sich im rückwärtigen Bereich Bibliothek und alte Universität zum intimen Campus-Viertel (Abb. 120, 121). Denn dort sind Bibliothek und alte Universität in ihrer Vielräumigkeit zum eigenen kleinen Stadtbereich aneinandergerückt.

Die Bauaufgabe wurde 1935 noch einmal ausgeschrieben, um weitere Entwürfe zu erhalten. Aber auch von ihnen wurde keiner realisiert. In diesem Wettbewerb war es Ernst Balsler, der Architekt der Ortskrankenkasse am südlichen Mainufer, der den Gedanken des Hochhauses für den zentralen Bücherturm wieder aufgriff. Trotzdem wurde der Hochhausstandort nicht vergessen. Im Zuge des Ausbaus der Universität durch das Land Hessen, das seit 1962 für die ehemals von den Frankfurter Bürgern gestiftete Universität verantwortlich ist, wurde er wieder aktiviert. Auf ihm ist das neue Verwaltungsgebäude der Universität als langgestreckter Hochhausriegel errichtet worden.

Zu den nicht realisierten Architekturentwürfen von Elsaesser, die mit der Vertikalen operieren, gehört auch die Ideenskizze für ein Rathaus (Abb. 124). Stommer und Mohr gehen davon aus, dass sie für den Frankfurter Stadtraum entstand. Elsaesser entwirft ein vierflügeliges Hochhaus mit 25 Geschossen. Ungefähr nach einem Viertel der Geschosse halbiert er die Flügel mit einem kräftigen Rücksprung. Während die unteren Geschosse nun als breite Basis des Hochhauses fungieren, wachsen die oberen als schlanker Schaft weiter in die Höhe. Elsaesser formuliert die Fassade als strikten Wechsel von horizontalen Fenster- und Wandbändern, die er auch um die Gebäudeecken auf die Schmalseiten greifen lässt.

Für die Frankfurter Hochhausentwicklung nach 1945, insbesondere das Hochhausdreieck am Baseler Platz, könnten zwei Formen dieser Skizze von Bedeutung sein: die vierflügelige Anlage und ihre Verbindung in der Mitte. Elsaesser lässt die Hochhausflügel nicht einfach aneinander stoßen, sondern schiebt noch ein eigenständiges Kompartiment in den Kern: einen quadratischen Turm, der als spitze gläserne Ecke in den rechten Winkeln zwischen den Flügeln hervortritt. Die Architekten des Hochhausdreiecks am Baseler Platz scheinen diesen Turm der Mitte nicht als eckigen, sondern als runden zu wiederholen.

Mit wenigen Ausnahmen - und zu ihnen gehört der zuletzt vorgestellte Entwurf

für das Rathaus, dessen Bezug auf Frankfurt jedoch nicht eindeutig ist -, tun sich die Architekten des "Neuen Frankfurt" ebenso wie diejenigen des alten mit vorsichtigen Dispositionen zur Höhe hervor. Ausgesuchte topographische Situationen im peripheren Stadtraum, die die von ihren sakralen und profanen Vorgängern besetzte Mitte zu meiden scheinen, werden begutachtet und für die Inszenierung der "gebändigten Vertikalen" ausgewählt. Der engere bauliche Kontext der Hochhäuser liegt fast immer in der Gestalt von Flügelbauten vor, die mehr oder weniger als Blockränder angelegt sind. Die Integration der Hochhäuser in diesen Kontext lässt es angebracht erscheinen, sie als Blockhochhäuser zu bestimmen.

Martin Elsaesser fügt seinen Entwürfen fast immer kleine ausschnittshafte Stadtansichten bei, die seine baulichen Absichten, die über das Grundstück hinaus wirken wollen, verständlich machen sollen. Gerade weil Hochhäuser Dominanten für den umgebenden Stadtraum sind, wird auf das, was sie dominieren und in ihre Silhouette einbeziehen, Rücksicht genommen. Die umliegenden Häuser, Straßen und Plätze, das Ambiente, so wie es entwickelt ist oder sich entwickeln lässt, ist in dieser Zeit ein Konstituens für die Höhe und die Formen der Hochhäuser. Die Ponderation von horizontalen und vertikalen Baukörpern, von Turm und Block, zu städtebaulicher Wirkung in der Silhouette wiederholt dabei nur die am Baukörper selbst vorgenommene Ponderation. Fast jedes von einem Ensemble umgebende Hochhaus ist in seine stereometrischen Grundformen aufgelöst und wieder aus ihnen zusammengefügt. Aus diesem kubischen Geschiebe löst es sich und wächst in die Höhe. Dabei kann es verschiedene Grundformen annehmen. Neben dem klassischen mehr oder weniger quadratischen Treppenturm von mäßiger Höhe kommt der Rechkant zur Anwendung, horizontal gelagert als Scheibe oder vertikal aufgerichtet als Block. Während Elsaesser die mit Längstonnen gedeckte eigentliche Großmarkthalle von zwei großen Hochhaus-scheiben einfassen lässt (Abb. 125, 126, 127), operiert er an anderen Bauten mit dem aufgerichteten Rechkant oder Turm, den er mit seiner Verslossenheit immer wieder in Gegensatz zum umgebenden durchfensterten Block bringt.

Wie geläufig den Architekten des "Neuen Frankfurt" die Akzentuierung der Architektur durch die Vertikale war, ist ihren Siedlungsprojekten zu entnehmen. In der Römerstadt beziehen Ernst May und Martin Elsaesser ihre Gebäude so aufeinander, dass sie ein bollwerkartiges Tor zu den allmählich abfallenden Nidda-Auen bilden, hinter denen die Zentralstadt Frankfurt heute noch mehr als früher sichtbar wird (Abb. 128). Während May den Kopfbau seiner Siedlungszeile festungsartig als Bollwerk enden lässt, hebt Elsaesser die Ecke der gegenüberliegenden Römerstadt-Schule (Geschwister-Scholl-Schule) um ein halbes Geschoss an und akzentuiert damit den Turm (Abb. 129, 130). Im Kommen wie im Gehen

stellt diese formale Komplementarität die Schwelle von privatem und öffentlichem Raum dar und scheidet die Daseinsformen der Menschen, die in dieser immer noch homogenen Siedlungsenklave des heutigen Frankfurter Grüngürtels leben.

Da auf die verkürzten Anmerkungen zu zwei wichtigen Hochhäusern verzichtet werden soll - gemeint sind das I.G.-Farben-Hochhaus von Hans Poelzig und das Gewerkschaftshaus von Max Taut und Bruno Hoffmann -, soll wenigstens Adolf Behnes Blick auf die alte Kaiserstadt Frankfurt das eine in den Zusammenhang des Hochhausbaus der 20er Jahre hineinholen.

Zwischen Wilhelm-Leuschner-Straße und Main-Kai ist noch immer die Industriegewerkschaft Metall ansässig. Ihr 9-geschossiges Bürohochhaus steht quer zu den Straßenzügen und zum Main. Bruno Taut und Franz Hoffmann entwarfen eine offene Eisenbetonkonstruktion, die von 1930 bis 1931 gebaut wurde. Dieses Gewerkschaftshaus beschreibt Adolf Behne 1931 in einem Artikel für Wasmuths Monatshefte. Interessanterweise nimmt er in ihr einen Betrachterstandpunkt ein, der das einzelne Hochhaus in die äußere Silhouette Frankfurts einordnet und bewertet. Behne blickt auf die Stadt und sieht im Gewerkschaftshaus einen gelungenen "Auftakt für ihr Turmpanorama"¹⁶.

"Das Haus distanziert sich von dem billigen Barocklärm der neueren Türme und Kuppeln, die bedenkenlos den Dom beeinträchtigen. Es steht ruhig und selbstverständlich da und ist von allen deutschen Hochhäusern vielleicht dasjenige, das am wenigsten den "Wolkenkratzer" markiert."¹⁷

Ohne jeden "monumentalen" Krampf sieht er es in den damals noch stillen Wohnstraßen der Stadt stehen, solide für den Massengebrauch eines Gewerkschaftshauses gerüstet. Und gerade sein Betrachterstandpunkt am jenseitigen Mainufer legt ihm einen Beschreibungstopos nahe, der zu dieser Zeit in den Besprechungen moderner Architektur immer wiederkehrt. Er vergleicht die architektonische Großform des Gewerkschaftshauses mit einem Schiffsbug, dessen obere Geschosse klar und ruhig über die Wipfel der Bäume aufsteigen. 1949 erweiterten Taut und Hoffmann diesen Verwaltungskomplex mit einem 6-geschossigen Längsbau (Abb. 131-134), der die Außenarchitektur des alten Bürohauses wieder aufgriff.

¹⁶ Adolf Behne (1931), S. 482.

¹⁷ Adolf Behne (1931), S. 482.

7. "Wir können genau das Gleiche."¹ oder: Die Verstaatlichung der Monumentalität im Nationalsozialismus

Die Machtübernahme des Nationalsozialismus im Jahre 1933 beendete den Kunstdiskurs der Weimarer Republik. Dieser Diskurs war zu verschiedenen Themen geführt und von kontroversen Standpunkten und Interessen belebt worden. Gleichzeitig wurde eine Baupraxis beendet, in der Sachliches und Neues Bauen, wenn auch mit verschiedenem Gewicht, koexistiert hatten. Während das Neue Bauen als neue Architektur mit gesellschaftlichen Anspruch betrachtet und wie alles Avantgardistische zum Schweigen gebracht wurde, erhielt die nun schon 30 Jahre alte Neue Sachlichkeit ein Existenzrecht.

Die vom Nationalsozialismus diktierte Unterwerfung der Architektur unter seine politischen und ideologischen Ziele stellt einen so gravierenden Einschnitt in den Hochhausbau und den Diskurs seiner Prinzipien dar, dass er der Darstellung bedarf. Zudem soll anhand der Frankfurter Hochhausbauten der Beweis erbracht werden, dass die Wirkung des Formenvokabulars der Neuen Sachlichkeit erst mit den 60er Jahren beendet ist. Die Rezeption einzelner Stilelemente mit dem Beginn der Postmodernen Architektur gehört nicht in diesen Zusammenhang. Während der Zeit des Nationalsozialismus fand ihr Vokabular weiterhin an den Repräsentationsbauten der Ökonomie Anwendung. Als Bestandteil des nationalsozialistischen Klassizismus wurde es auch zur Voraussetzung der staatlichen Repräsentationsarchitektur.

Im folgenden geht es jedoch nicht um Form und Begriff dieses Klassizismus, sondern um sein Verhältnis zur Neuen Sachlichkeit. Insbesondere eine Gruppe von Phänomenen steht im Mittelpunkt, denn sie enthält im Kern das Problem des Hochhauses. Zu ihr gehört das Verhältnis von horizontalen und vertikalen Bau-massen am einzelnen Bauwerk und am Gesamtbauwerk Stadt, die Massenteilung des Bauwerks und die Herausbildung seiner Silhouette. Die Darstellung dieses architektonischen Zusammenhangs vermag ohne den Hinweis auf die kulturpolitischen Auseinandersetzungen des Nationalsozialismus mit den kunstwissenschaftlichen Entwürfen, die er vorfand nicht auszukommen. Deshalb werden sie im folgenden kurz thematisiert.

Als die nationalsozialistische Bewegung in Deutschland an die Macht kam, wurde ihr Ziel zur verbindlichen nationalen Aufgabe: Nach innen und nach au-

¹ Adolf Hitler in seiner Rede am 10. Februar 1939 in der Kroll-Oper in Berlin vor Truppenkommandeuren des Heeres. Veröffentlicht als Dokument bei Jost Dülffer, Jochen Thies, Josef Henke (1978), S. 289-313, hier zitiert S. 297 und 298.

ßen erklärte sie den Wiederaufstieg der deutschen Nation zur Staatsräson. Der Verlierer des Ersten Weltkrieges, der nach nationalsozialistischer Diktion von der Weimarer Republik noch tiefer in die Krise hineingeführt worden war, sollte zu der imperialen Macht des europäischen Kontinents werden.

Alle Bereiche der Gesellschaft, von der Ökonomie bis hin zur Kultur, spannte er nun für diesen Zweck ein. Zwar erhielt er die ökonomischen und sozialen Strukturen der bürgerlichen Gesellschaft, aber sie wurden im Sinne seines Gesellschaftsentwurfs modifiziert. Er löste den hauptsächlich gesellschaftlichen Antagonismus von Arbeiter- und Unternehmerschaft auf, indem er beide Seiten zum "Friedensschluss" zwang und in der Deutschen Arbeitsfront (DAF) zusammenschloss. Wie alle anderen gesellschaftlichen Gruppen strukturierte er auch diese nach dem Prinzip von Führung und Gefolgschaft neu und stellte sie in den Dienst der Nation. So kämpfte im Nationalsozialismus jeder an dem Platz, den er sich in der bürgerlichen Berufswelt erobert hatte; aber er kämpfte auch für die höhere Aufgabe, die ihm von "oben" auferlegt war und zur Ehre gereichen sollte. Denn jede Arbeit war zugleich ein Dienst an der Nation, die ihren Wiederaufstieg ermöglichen sollte. Ihn ableisten zu dürfen, war eine Ehre, die auch für die kleine menschliche Existenz in diesem großen Ganzen einen höheren Sinn bereithielt.

Max Taut und Bruno Hoffmanns Gewerkschaftshaus in Frankfurt verdeutlichte die Einordnung der Arbeiterklasse in den hierarchisch organisierten Gesellschaftsentwurf der Nationalsozialisten. Kaum an die Macht gekommen, beanspruchten sie es gewaltsam für sich und erklärten es zum Haus der Deutschen Arbeitsfront. Hatte das Hochhaus bis dahin der Gewerkschaftsarbeit gedient und ihre Traditionen verkörpert, führte es nun vor Augen, dass auch die Arbeiter im liberal und sozialdemokratisch gesonnenen Frankfurt als Reichsarbeitsfront dem neuen System einverleibt waren. Von nun an lag die Organisation ihrer Interessen nicht mehr in ihren eigenen, sondern in den mit neuer Machtvollkommenheit ausgestatteten Händen des Staates. Die Demonstration dieser Umwertung fand mit einem Hochhaus statt, das im Gegensatz zu nationalsozialistischer Architektur aus Betonfachwerken errichtet war und ohne jede Mauer- und Materialschwere auskam. Gerade deshalb dokumentierte seine Okkupation den neuen Zug der Zeit.

Die nationalsozialistische Herrschaft bekämpfte soziales Elend wie Arbeitslosigkeit und schlechte Wohnverhältnisse, um ihr Volk für das beschlossene Staatsprogramm in Anspruch nehmen zu können. Weniger wegen der Menschen, sondern vielmehr wegen der politischen Aufgaben sorgte sie zunächst für Lohn und Brot und Spiele. Diesen Aufgaben dienten auch die Appelle an die Arbeitsmoral, in denen immer wieder das Bild des "schaffensfrohen Volkes" bemüht wurde.

Die Stellung, die der Nationalsozialismus zur Arbeit einnahm, scheint auf den ersten Blick widersprüchlich zu sein. Er verherrlichte die schwere körperliche Arbeit als Kampf gegen Naturgewalten und verwandelte sie in ein Programm der Selbst- und Sinnerfüllung für den nun zum Titanen erklärten Arbeiter. Trotzdem waren die Tugenden der Arbeit bloß subalterne, die sich in den nationalsozialistischen Tugendkatalog, der den Untertanen abverlangt wurde, an oberster Stelle einordneten. Im Unterschied zu den sozialen Utopisten sah der Nationalsozialismus in der Arbeit kein sinnstiftendes Potential, das er für sich nutzen wollte. Im Gegenteil. Adolf Hitler ging davon aus, dass die "heutige Wirtschaft" so eingerichtet sei, dass, bis auf wenige, niemand mehr eine Befriedigung bei ihr empfinden könne.

"Meine Herren, wenn jemand in eine chemische Fabrik hineingestellt wird und jeden Tag 9 Stunden dadrinnen zu stehen hat in einem wahnsinnigen Gestank und nichts zu tun hat als aufzupassen, daß irgendein Manometer - sagen wir - nicht über einen bestimmten Punkt zeigt, dann muß er einen Hebel ziehen bis der Punkt wieder erreicht ist, dann muß er den Hebel wieder nachlassen, - und das nun Jahr für Jahr, tagaus, tagein, dann kann man nicht sagen, sie müssen Lust und Liebe zu ihrer Arbeit haben. Unser heutiges Leben, das muß den Leuten geradezu die Liebe zur Arbeit nehmen, das kann die Menschen nicht befriedigen. Es ist verständlich, daß der Mensch, der, man sage mir nicht, von Natur aus dazu geboren ist, kein Mensch wird wohl behaupten können, daß einer nun ausgerechnet dazu geboren ist, in so einem Stinktopf zu sitzen und da fortgesetzt an einem Hebel zu drehen, nein, der Mensch, der letzten Endes zu etwas anderem geboren ist, der wird seine Befriedigung nur in etwas anderem finden."²

Der scheinbare Widerspruch zwischen der Hochachtung der Arbeit einerseits und der Verachtung der in den kapitalisierten Industrien organisierten Arbeit andererseits lässt sich folgendermaßen auflösen. Die Arbeit, die nur dem Broterwerb der Arbeiter und dem Gewinn der Unternehmer dient, wird als unbefriedigend angesehen. Erst der Dienst am Höheren, an der Volksgemeinschaft, an der Nation stellt sie in ein Licht, das sie ganz neu würdigt und ihr titanenhafte Züge verleiht. Gerade deshalb blieb die Arbeit im Nationalsozialismus unverändert. Der Manometermann musste auch weiterhin den Manometer neun Stunden lang ablesen,

² Adolf Hitler (1939) in der bereits erwähnten Rede in der Kroll-Oper; zitiert nach Jost Dülffer u. a. (1978), hier zitiert S. 307.

mit wenigen Handgriffen auf ihn reagieren und als verständiges Anhängsel der Maschine und des Produktionsprozesses funktionieren. Aber der Nationalsozialismus bot ihm eine Idee an, einen Sinn, der seiner Existenz über die Arbeit hinaus Bedeutsamkeit verlieh. Der Manometermann wurde ein deutscher Volksgenosse. Er ergänzte das von ihm als "sinnentleert" bestimmte unbefriedigende Arbeitsleben durch eine Sinnstiftung, die sich nicht aus ihm ableitete, sondern zu ihm hinzutrat. Diese konstituierte er im Bereich der Politik. Ihr Inhalt bestand aus dem Grundgedanken des Rassismus.

Nach der Machtergreifung Hitlers bestimmte sich die deutsche Nation nach der Logik des Rassismus durch die Natur ihrer Mitglieder. Die natürliche Qualität des Blutes, die Rasse, schloss alle zu einer Gemeinschaft zusammen, die mit der Nation identisch war. Oder auch nicht. Denn mit der Fundamentierung der Nation auf der deutschen Rasse war allen anderen Rassen nach innen und nach außen der Krieg erklärt. Die rassische Berufung zu Höherem trat nicht nur zu den alltäglichen und weniger alltäglichen Dingen des Lebens hinzu, sondern strukturierte es nach der Logik des Rassenwahns auch neu.

Diese Volksgemeinschaft verkörperte sich in ihrem Haupt, der nationalsozialistischen Herrschaft. Sie war ihr Retter, ihr Erzeuger, ihr Ausdruck und Symbol. Um für sie einzunehmen, bemühte die Ideologie den Mythos vom drohenden Untergang der Nation und seine Abwendung durch den Nationalsozialismus. Kerngedanke dieses Mythos war, dass Staat und Rasse von anderen unterdrückt würden und deshalb nicht zu ihrer eigentlichen Bedeutung fänden. Diese eigentliche Bedeutung aber war der Wiederaufstieg der Nation. Seine Erfüllung war der nationalsozialistischen Berufungsgemeinschaft anvertraut, die aus den besten Köpfen des Volkes bestand. Sie waren als die berufenen und auserlesenen Führer der Volksgemeinschaft zu betrachten.

In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass nationalsozialistische Theoretiker die Funktion des Führers immer wieder mit der Funktion des Künstlers vergleichen. Adolf Hitler war nicht nur ein verhinderter Michelangelo, sondern als Reichskanzler der Baumeister des neuen Deutschen Reiches. Josef Goebbels vergleicht in seinem Brief an Wilhelm Furtwängler die Politik mit Kunst und die Politiker mit Künstlern, die ebenso wie diese dem rohen Material eine Form geben.

"Auch die Politik ist eine Kunst, vielleicht die höchste und umfassendste, die es gibt, und wir, die wir die moderne deutsche Politik gestalten, fühlen uns dabei als künstlerische Menschen, denen die verantwortungsvolle Aufgabe anvertraut ist, aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestalthafte Gebilde des Volkes zu formen. Es ist nicht nur die Aufgabe der Kunst und

des Künstlers zu verbinden, es ist weit darüber hinaus ihre Aufgabe zu formen, Gestalt zu geben, Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen. ... Die Kunst soll nicht nur gut sein, sie muß auch volksmäßig bedingt erscheinen, oder besser gesagt, lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten."³

Kaum einem anderen Beruf brachte der Nationalsozialismus mehr Wertschätzung entgegen als dem Künstler. Er wurde, wenn er "seine Kunst aus dem vollen Volkstum schöpfte", mit der Aura des berufenen schöpferischen Menschen umgeben, von der sich auch die Selbstdarstellungen und -deutungen nationalsozialistischer Führer nähren konnten⁴. Diese Wertschätzung verdankt sich der politi-

³ Josef Goebbels in seiner Antwort auf einen Brief von Wilhelm Furtwängler; veröffentlicht im Lokal-Anzeiger Nr. 171 vom 11.4.1933. Bei Hildegard Brenner (1963), S. 178-180 als Dokument aufzufinden und nach ihr zitiert, S. 178 und 179.

⁴ Aber die nationalsozialistische Volksgemeinschaft war nicht nur an der Oberfläche oszillierende Legitimation der Politik, sondern einer ihrer wesentlichen Inhalte. Dass sie dem Volke nicht im Blute lag, ist daran zu bemerken, dass sie vom Staat ab 1933 hergestellt werden musste. Er vertraute nicht darauf, dass der Natur eine Rasse und Volksgemeinschaft in seinem Sinne entspringen würde. Deshalb betrachtete er das Volk, das er vorfand, als "den rohen Stoff der Masse", aus dem "das feste und gestalthafte Gebilde des Volkes zu formen" sei. Goebbels nimmt in dieser kruden Bestimmung eine völlige Entindividualisierung der Menschen vor und bestimmt sie als einen Rohstoff, der zwar in großen Mengen vorhanden, aber noch unbearbeitet sei. Mit dem Ruf des Rohstoffes nach seiner Formgebung inszeniert er die Ideologie, dass erst die Bearbeitung durch den Nationalsozialismus aus dem Menschenmaterial ein Volk schmiede. Was da geformt wurde, das war ein Kollektivorganismus, der den einzelnen auf seine "dumme" Natur reduzierte und ihn aufnahm, wenn sie das Prädikat der deutschen Natur erfüllte. Adorno hat diese Reduktion des Menschen zurecht als Barbarei bestimmt und versucht, mit diesem Begriff darauf hinzuweisen, dass das Aufgehen des einzelnen im Kollektiv eine Negation seiner Individualität ist, die nicht ohne Brutalität auskommt.

Menschsein aber hieß im Nationalsozialismus in erster Linie Volksgemeinschaft sein und von seiner Individualität zugunsten des großen Ganzen abzusehen. Diese begründete er mit der von ihm erfundenen arischen Rasse, für deren Gediegenheit und Überlegenheit gegenüber anderen Rassen er die Geschichte sprechen ließ. Die arische Rasse war mit der deutschen identisch; beide zusammen sollten ihre ruhmreiche Vergangenheit in den bevorstehenden tausend Jahren einholen und übertreffen. Da eine Rasse bestenfalls zu weißer, schwarzer, brauner und gelber Hautfarbe führt, also nur natürliche Phänomene hervorbringt, besteht auch ihr Gemeinsames nur in dieser Natur, aus der kein Zweck, auch kein politischer, hervorgeht. Deshalb musste die in den rassistischen Theorien behauptete und abgeleitete Überlegenheit der arischen Rasse auch mit Gewalt von der Politik durchgesetzt werden. Während das eigene Menschenpotential sich vermehren sollte, vernichtete der Nationalsozialismus andere Völker, deren Unterlegenheit er sich ebenso

schen Funktion, die Kunst und Kultur im Nationalsozialismus zu erfüllen hatten. Indem er allen gesellschaftlichen Bereichen das Prinzip des Völkischen vorschrieb, verhalf der Nationalsozialismus der Volksgemeinschaft zur Existenz. Unter diesem Vorzeichen wurde der Bereich von Kunst und Kultur zu ihrem bevorzugten Ausdrucksträger.

Kunst und Kultur wurden die positive Heimat des Völkischen, das meistens nur negativ als Ausgrenzung, Verfolgung und Ausrottung derjenigen, die ihm nach der Definition des Staates nicht entsprachen, in Erscheinung trat. Im bereits zitierten Brief an Furtwängler verdeutlicht Goebbels, dass gute Kunst immer völkische Kunst sei.

"Die Kunst soll nicht nur gut sein, sie muß auch volksmäßig bedingt erscheinen, oder besser gesagt, lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten."⁵

Mit dieser Gleichung setzte der Nationalsozialismus eine politische Vorschrift in Kraft, die keinen Widerspruch duldete. An ihr hatten sich die Künstler auszurichten oder mit persönlichen Schwierigkeiten zu rechnen. Das Ergebnis war eine Kunst, die eine buchstabengetreue Illustration der geltenden Ideologie war. Die Vorschrift galt nicht nur für die produzierende Kunst, sondern auch für die Kunstwissenschaft. Sie hatte mit diesem Kriterium den Bereich der alten Kunst zu selektieren und neu zu interpretieren.

Dass sich der Nationalsozialismus mit dem eingeforderten Entsprechungsverhält-

wie die Überlegenheit des eigenen Volkes erfunden hatte.

Da Natur also nur Natur erzeugt, weder deutsch noch italienisch redet, legte der Staat fest, was deutsch war und was einen deutschen Volksgenossen kennzeichnete. Deutschsein war eine Frage der Definition. Er legte Natureigenschaften fest, Berufsstände, Charaktere, Tugenden; ein Vorgehen, das immerhin im Widerspruch zu der von ihm beschworenen Natur des Volkes stand. Was die Natur des deutschen Volksgenossen also nicht zu leisten vermochte, das hatte die Politik hervorzubringen. Indem sie allen gesellschaftlichen Bereichen das Prinzip des Völkischen vorschrieb, verhalf sie der Volksgemeinschaft zur Existenz. Der Bereich von Kunst und Kultur wurde unter diesem Vorzeichen zu ihrem bevorzugten Ausdrucksträger.

⁵ In diesem Sinne äußert sich auch Adolf Hitler in seiner Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages in Nürnberg 1935; veröffentlicht im "Völkischen Beobachter" Nr. 255 vom 12.9.1935. Die Rede ist als Dokument bei Berthold Hinz (1974) abgedruckt, S. 139-152. Die Textstelle auf die ich mich beziehe befindet sich auf S. 141.

Und ebenso bei der Eröffnung der 'Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung' 1937 in München; veröffentlicht im "Völkischen Beobachter" Nr. 200 vom 19.7.1937. Als Dokument abgedruckt bei Berthold Hinz (1974), S. 152-170. Hier zitiert S. 159.

nis von Kultur und Volkscharakter in Differenz zur vorausgegangenen Kultur begeben wollte, verdeutlicht Hitler mit seiner Kritik an ihrem Begründungstopos.

"Denn in der Zeit liegt keine Kunst begründet, sondern nur in den Völkern."⁶

Die Kunst und Kultur, die sich seit der Jahrhundertwende herausgebildet hatte, verstand sich im allgemeinen als Reaktion auf die gesellschaftlichen Tatbestände, die die Industrialisierung geschaffen hatte. Die Gesellschaft hatte sich grundlegend gewandelt und Kunst und Kultur suchten diesem Wandel Rechnung zu tragen. In ihren Abhandlungen begründeten die Architekten der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Bauens ihre architektonischen Vorhaben letztlich immer als Antwort auf diese Zeit. Im Topos der "Kunst, die ihrer Zeit antwortet", gerannen sozusagen alle möglichen gesellschaftlichen Fragen und künstlerischen Antworten zu einem einzigen Satz. Hitlers Kritik an der Begründung und dem Begründeten besteht in dem Urteil, dass beides nicht nationalsozialistisch und deshalb zu verurteilen sei.

"Es hat daher auch der Künstler nicht so sehr einer Zeit ein Denkmal zu setzen, sondern seinem Volke." ... "Wir Nationalsozialisten kennen aber nur eine Vergänglichkeit, das ist die Vergänglichkeit des Volkes selbst. Ihre Ursachen sind uns bekannt. Solange aber ein Volk besteht, ist es in der Flucht der Erscheinungen der ruhende Pol. Es ist das Seiende und Bleibende! Und damit ist auch die Kunst als dieses Seienden Wesensausdruck ein ewiges Denkmal, selbst seiend und bleibend und gibt daher auch keinen Maßstab von gestern und heute, von modern und unmodern, sondern es gibt nur einen Maßstab von 'wertlos' oder 'wertvoll' und damit von 'ewig' oder 'vergänglich'. Und diese Ewigkeit liegt gefasst im Leben der Völker, solange also diese selbst ewig sind, das heißt bestehen."⁷

Sich der Zeit zu verschreiben, heißt für Hitler, sich ihrer Vergänglichkeit zu verschreiben und ohne den überhöhenden Gedanken der Unvergänglichkeit, positiv der Ewigkeit, auskommen zu müssen. Aber auf diesen der Religion entnommenen argumentativen Glanz möchte er für sein politisches Programm nicht ver-

⁶ Adolf Hitler bei der Eröffnung der 'Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung' 1937 in München; veröffentlicht im "Völkischen Beobachter" Nr. 200 vom 19.7.1937. Bei Berthold Hinz (1974) dokumentiert auf den Seiten 152-170; hier zitiert S. 159.

⁷ Adolf Hitler (1937), S. 159.

zichten. Deshalb macht er ihn in der Idee der arischen Rasse auch fruchtbar. Indem er die erfundene arische Rasse, die im deutschen Volk west, über die schlechte Gegenwart in eine glanzvolle Vergangenheit und eine noch glänzendere Zukunft hinausblicken lässt, verleiht er ihr eine fiktive Existenz, die Jahrhunderte, ja, Jahrtausende umgreift und damit der Bestimmung des Ewigen nahe kommt. Dieser mit dem Attribut des Ewigen in das Volk hineingelegte Charakter des Sakralen erhebt nicht nur das Volk, sondern auch die nationalsozialistische Bewegung und ihr Programm. Die Überhöhung der tatsächlichen Verhältnisse sollte dabei nicht nur argumentativ "herbeigeredet", sondern auch in der Anschauung vorgeführt werden. Während ersteres Aufgabe der Ideologie war, wurde das Zweite Aufgabe von Kunst und Kultur.

Um die Überhöhung der nationalsozialistischen Gesellschaft zum Ausdruck bringen zu können, verlangte Hitler von Kunst und Kultur, sich aus ihrer Bindung an die Zeit zu lösen und ahistorisch zu werden. Erst dadurch näherte sie sich einem würdigen Kanon von Formen, mit denen sie den "Lebensverlauf unseres Volkes", oder wie er es an anderer Stelle sagt, "die Gemeinschaftsseele und -ideale" adäquat darstellen könne⁸. Diese Wertschätzung des Volkes augenscheinlich werden zu lassen, war Aufgabe der Kultur. Ihre Werke sollten seinen kulturellen Wiederaufstieg dokumentieren. Wie das erfundene Volk, so war auch sein manifester Ausdruck, die Kultur, ein Berufungstitel nationalsozialistischer Politik. Denn in den kulturellen Leistungen des Volkes dokumentierte sich für Hitler nicht nur das neue Selbstbewusstsein, sondern auch der Wiederaufstieg der Nation. Sie waren Dokumente für das höchste Lebensrecht seines Volkes.

"Ich war [...] gerade nach unserem Zusammenbruch der Überzeugung, daß Völker, die einmal gestrauchelt sind und nun von ihrer ganzen Umwelt getreten werden, erst recht die Verpflichtung besitzen, ihren Unterdrückern gegenüber den eigenen Wert noch bewußter zu betonen und zu bekunden."⁹

Dieses höchste Lebensrecht des Volkes war ein politisches Programm, das der nationalsozialistischen Herrschaft einen Weltkrieg wert war.

Der Nationalsozialismus verstand, organisierte und inszenierte sich als Volksge-

⁸ Adolf Hitler (1937), S. 165 und auf der Kulturtagung des Reichsparteitages in Nürnberg 1935, veröffentlicht im "Völkischen Beobachter" Nr. 255 vom 12.9.1935. Als Dokument bei Berthold Hinz (1974) S. 139-152 aufzufinden; hier zitiert S. 146.

⁹ Adolf Hitler bei der Eröffnung der 'Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung' in München 1937. Völkischer Beobachter Nr. 200 vom 19.7.1937. Als Dokument veröffentlicht bei Berthold Hinz (1974), S. 152-170; zitiert S. 161.

meinschaft. Auf den Nürnberger Parteitagen ließ er das Volk in Formationen vor dem Führer antreten; mit der KDF-Organisation schickte er es zum Gemeinschaftserlebnis in die Berge oder an die See. In München und Hamburg plante er Hochhäuser als Gemeinschaftsunterkünfte. In der Thing-Bewegung führte er ihm die eigene ruhmreiche Vergangenheit als Volk vor Augen. Aber der wesentlichste Bereich, der diese Staatsidee zu veranschaulichen hatte, war die Architektur. Sie wurde zum Spiegelbild der völkisch strukturierten Berufungsgemeinschaft. Ihre Auffächerungen verwandelte die nationalsozialistische Kunstauffassung in eine Hierarchie, deren Spitze die Bauten des Staates einnahmen. Westfälische Bauernhöfe bewahrten ebenso wie fränkische ihre Bautradition. Die Neue Sachlichkeit blieb neben allen Volkstümeleien der Stil der Wohnhausbauten und behielt auch ihre Stellung in der Unternehmensarchitektur der Städte. An unauffälliger Stelle konnte sich sogar das Neue Bauen betätigen. Auf der unteren Ebene der Hierarchie siedelte die nationalsozialistische Kunstauffassung den Fabrikenbau an, der hin und wieder Architekten des Neuen Bauens ein Betätigungsfeld bot¹⁰.

¹⁰ Christoph Hackelsberger (1985) ist der Meinung, dass die Nationalsozialisten "mitnichten über ein geschlossenes System von Weltanschauung bis hinein in die Kultur" verfügten. Christoph Hackelsberger (1985), S. 14. Er sieht die Architektur des Nationalsozialismus in 3 Bereiche zerfallen, die von absteigender Wichtigkeit gekennzeichnet sind. Christoph Hackelsberger (1985), S. 15. -
Auch Rainer Stommer weist in seinem Buch zur Thing-Bewegung des Dritten Reiches auf die Widersprüche der nationalsozialistischen Kulturpolitik hin, die das geschlossene Bild staatlicher Selbstdeutung und Selbstdarstellung aufsprengen: "Reaktionäre Kunsttheorien stehen im Nationalsozialismus neben dem eklektischen Gebrauch fast aller zeitgenössischen Konzepte, die zum Teil auch weiterführende und innovative Ergebnisse erbracht haben." Rainer Stommer (1985), S. 10.
Zweifellos machen Widersprüche, Sprünge und Brüche darauf aufmerksam, dass das Ideal des Staates, die Art und Weise wie er sich sieht und gesehen werden möchte, und seine praktische Umsetzung auseinanderfallen. Unter Umständen markiert die Beendigung der Thing-Bewegung, dass ihr Zweck erreicht, für überflüssig befunden oder durch eine andere Form abgelöst wurde. Sie ist jedoch kein Hinweis darauf, dass das Selbstbild des Staates nicht stimmt. Im Gegenteil: Diese Widersprüche der ideologischen Ebene hat er ausgehalten. -
Meine These zur Architektur im Dritten Reich möchte nicht in Abrede stellen, dass sich aus der Gleichzeitigkeit verschiedener Stile und Richtungen Widersprüche ergeben; aber die spannende Frage bleibt mit der Feststellung von Widersprüchen noch unbeantwortet: Was ist der Grund für sie? Ich meine, die Gleichzeitigkeit stilistisch verschiedener Kunstphänomene hat ihren Grund im hierarchischen Verständnis der Künste. Dazu ein Beispiel. Der Nationalsozialismus wertete den Fabrikenbau ab und ordnete ihn an einer unteren Stelle in seiner Kunsthierarchie ein. Diese Abwertung war identisch mit der Zerschlagung der avantgardistischen Architektur. Dadurch, dass er sie nach und nach ideologisch und praktisch ins Abseits stellte, demontierte und beseitigte er sie als die für ihn hinderliche Konkurrenz, die hohes Ansehen in der Gesellschaft

"Von dem erhabensten Bau des Glaubens bis zum einfachsten Bauernhof, von den gewaltigsten Werken der Technik bis zum schlichtesten Wohnhaus wächst die deutsche Heimat zu einer geordneten und gegliederten Einheit zusammen und wird zum wahren Ebenbild des weltanschaulich zusammengeschlossenen schaffensfrohen Volkes ..." ¹¹

Dem von der weltanschaulichen Idee geeinten Volk entspricht die Architekturwelt, in dem es lebt. Gerdy Troost, die Witwe des von Hitler hochgeschätzten Architekten Paul Ludwig Troost, bezeichnet diesen Zusammenhang als einen des Ebenbildes. In ihren Ausführungen stellt sie eine Entsprechung von Weltanschauung und Architektur her. Diese ist weniger das Ergebnis von Bauaktivitäten als vielmehr von Interpretationen der vorhandenen Architektur. Die von ihnen konstituierte Bautenwelt des Volkes hat ebenso wie das von der politischen Idee geformte Volk eine hierarchische Gliederung, die von den schlichten und einfachen Bauten zu den erhabenen Bauten aufsteigt. Über den Bauten, die der Arbeit und dem Wohnen dienen - den Bauernhöfen und Wohnhäusern -, ist die Technik mit ihren gewaltigen Autobahnen und Brücken angeordnet, während sich über beiden Bereichen die

genossen hatte, in der er 1933 die Macht übernommen hatte. Auf der Grundlage der ideellen und praktischen Zerstörung des avantgardistischen Bauens war es wiederum für ihn eine lässig zu erweisende Gnade, den in Deutschland verbliebenen Avantgarde-Architekten weitere Betätigungen in untergeordneten Bereichen zu gestatten. -

Während einige Architekten des Neuen Bauens zur offiziellen Architektur des Faschismus konvertierten, nutzten andere ein erlaubtes "Ventil" und tauchten im Industriebau unter. Rudolf Lodders machte 1947 darauf aufmerksam, dass sich einige Architekten des Neuen Bauens während des Faschismus mit dem Bau von Arbeitsstätten durchschlugen, und sich damit in einer Sphäre über Wasser hielten, die sich "abseits vom Lärm der "Kunst im Dritten Reich"" entfalten und den in seinem Sinne wahren Ausdruck der Zeit entfalten konnte.

Rudolf Lodders (1947), S. 39.

Seine Kritik an der faschistischen Kunst und Architektur läuft darauf hinaus, ihr den Kunstcharakter abzusprechen und sie als bloßen Schein zu begreifen. Sie habe ein lautes und lärmendes "Scheinleben" geführt, lediglich den "Rahmen" und "Hintergrund" der Person Hitler abgegeben und sei noch dazu von einem "Bühnenbildner" inszeniert worden.

Rudolf Lodders (1947), S. 39.

Leider kehrt Lodders in seiner Auseinandersetzung mit dem Faschismus das Argumentationsmuster der offiziellen Kulturpolitik nur um und kritisiert sie nicht. Er erklärt nun seinerseits ihre Resultate, die immerhin 12 Jahre lang Gültigkeit hatten, zur Unkunst, die nicht der wirkliche, sondern nur der scheinhafte und oberflächliche Ausdruck ihrer Zeit war.

¹¹ Hildegard Brenner (1963), S. 130. Sie zitiert: Das Bauen im Neuen Reich I, geschrieben von Gerdy Troost in Verbindung mit dem Gauverlag Bayreuth 1938, S. 157.

erhabensten Bauten erheben: die Bauten des Glaubens.

Auf diese Spitze der Hierarchie konzentrierte sich die Bautätigkeit der nationalsozialistischen Herrschaft¹². Sie revolutionierte und bestimmte sie in Form und Inhalt zur Verkörperung ihrer Staatsräson. In den Bauten des Glaubens, wie Gerdy Troost die Bauten des Staates auch nennt, fiel der völkisch strukturierte Organismus nicht nur mit seiner Führung zusammen, sondern vor allen Dingen mit der Idee, die allem zugrunde lag und übergeordnet war: dem Wiederaufstieg der Deutschen Nation.

"Seit den frühen deutschen Domen entstehen zum ersten Mal wieder Gemeinschaftsbauten, ... Selbstdarstellung[en] der ureigensten Kulturkräfte eines erwachten, rassebewußten Volkes, steingewordene Verkörperung eines Glaubens."¹³

Die Staatsbauten sollen dokumentieren, dass der Wiederaufstieg der Nation im Bereich der Architektur schon begonnen hat. Sie setzen die Idee, die ihn mittragen soll, in Stein um; den Gedanken, dass das deutsche Volk in der Welt zu Höherem berufen und deshalb auch berechtigt sei. Sie sollen Verkörperungen der in der Volksgemeinschaft zusammengefassten fiktiven Rasse sein, die sich in ihnen selbst begegnet. Weil sie diese rassische Gemeinschaft zum Ausdruck bringen sollen, versteht Gerdy Troost die Staatsbauten als Gemeinschaftsbauten, die den Domen ähnlich seien. Sie stellt diese Gemeinsamkeit her, indem sie beide ins Verhältnis gesetzten Architekturen auf Gemeinschaftlichkeit reduziert und keine Angaben zu den sehr verschiedenen Inhalten der Gemeinschaftlichkeit macht. Durch diese Unschärfe setzt sie eine Assoziation frei, die damit spielt, dass Rasse eine ebenso heilige Sache wie Gott sei, denn immerhin werden auch

¹² Die Identitäten in der Architektur der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus veranlassen Joan Campbell zu der These, dass der Nationalsozialismus eigentlich überhaupt keinen eigenen Stil entwickelt habe. Sie stützt ihre These auf biographische Tatbestände wie die Ausbildungen und Lebensläufe der Architekten, die die Kontinuitäten in der Architektur hergestellt haben sollen. Joan Campbell (1978/1981), S. 357. - Damit unterschätzt sie die genuinen Ansprüche und Aussagen der nationalsozialistischen Herrschaftsarchitektur. Diese stützte sich zwar auf die Architekturtradition, aber nicht aufgrund der Lebensläufe ihrer Architekten, sondern wegen einer Leistung der Neuen Sachlichkeit. Die von ihr vorgenommene Enthistorisierung der Fassade zur schweren Wand kam den Repräsentationsbedürfnissen des Nationalsozialismus entgegen, so dass er deshalb an sie anknüpfte.

¹³ Hildegard Brenner (1963), S. 130. Sie zitiert: Das Bauen im Neuen Reich I, geschrieben von Gerdy Troost in Verbindung mit dem Gauverlag Bayreuth 1938, S. 123.

ihr Dome errichtet. Zwar unterscheiden sich die Staatsbauten nach ihren Zwecken, aber der ihnen beigelegte Sinn zentriert sich fast immer darauf, sie als ästhetischen Ausdruck eines seiner Rasse bewusst werdenden Volkes zu begreifen. Auf dieselbe Weise wie sich der Nationalsozialismus in der Architektur sakralisierte und den Dienst an der Rasse dem Gottesdienst gleichsetzte, auf dieselbe Weise heroisierte er sich. Im Medium der Architektur entwarf er sich als Telos der Geschichte.

"Niemals wurden in der deutschen Geschichte größere und edlere Bauwerke geplant und ausgeführt als in unserer Zeit."¹⁴

Indem Hitler seine Zeit durch Bauwerke kennzeichnet, die im Vergleich zu denjenigen der deutschen Vergangenheit größer und edler sind, stellt er sie als Kulmination der bisherigen Architektur dar. Sie übertrumpfen alles Bisherige und adeln ihre Zeit dafür, sie ermöglicht zu haben. So werden vor allem in und durch die Architektur die politischen Verhältnisse und ihre Auftraggeber geadelt. Die komparative Steigerung, mit der Hitler die Bauwerke des Nationalsozialismus aus der Geschichte heraushebt, war nicht nur eine rhetorische Figur, sondern zugleich auch Programm für die Architekten. Alles Bisherige zu übertreffen und in den Schatten zu stellen, war ein Hauptinhalt des nationalsozialistischen Architekturprogramms. Und sein Mittel war die Größe (Abb. 135).

Sowohl die im Volk hergestellte Akzeptanz, aber noch mehr die Totalität der Staatsidee benutzte Hitler, um die Größe seiner Bewegung zu betonen. Sie bewies, dass der Nationalsozialismus im Unterschied zu den Religionsgemeinschaften, mit denen er ihn mitunter verglich, eine "wirkliche" Volksbewegung war¹⁵. Diese beschworene Größe erhielt in der gebauten und geplanten Architektur eine Materiatutur, die sie veranschaulichen sollte. Im handgreiflichen Sinne schwoll das Volumen der Bauwerke an. Da der Nationalsozialismus aktiv mobilisierte, benötigte er Bauwerke, in denen er das Volk selbst als Erlebnis inszenieren konnte. Dafür wurde nicht nur in Nürnberg ein riesiges Parteitagsgelände hergerichtet, sondern auch jede Stadt mit der Planung eines Gauplatzes beauftragt. Auch fünf Jahre nach der Machtergreifung wollte Hitler noch "das Volk im Auge behalten" und hielt deshalb große Hallen für notwendig, in denen 150.000

¹⁴ Berthold Hinz (1974), S. 120. Von ihm zitiert M. Domarus (1973), Band 1, 2. Halbband, S. 719. Hitler in seiner "Kulturrede" vom 7.9.1937.

¹⁵ Adolf Hitler bei der Eröffnung der '2. Deutschen Architektur- und Kunsthandwerker Ausstellung'. Völkischer Beobachter, Nr. 345 vom 11.12.1938, Berliner Ausgabe. Als Dokument veröffentlicht bei Berthold Hinz (1974), S. 177-183, zitiert S. 180.

oder 200.000 Menschen Platz haben würden¹⁶. Die große Kuppelhalle am Königsplatz in Berlin sollte sogar 250.000 Menschen fassen können¹⁷. Diese Hallen waren hauptsächlich als Agitationsforen vorgesehen.

Aber nicht nur die Monumentalität des einzelnen Bauwerks wurde gesteigert, sondern diejenige der Stadt als Gesamtbauwerk überhaupt. Häufig fügten nationalsozialistische Architekturplanungen mehrere Bauten zusammen und gipfelten sie in ihrer ästhetischen Wirkung auf. So in Berlin, der Stadt, die als Hauptstadt des Tausendjährigen Reiches in ganz neuen Dimensionen geplant wurde. Die Planung der Großen Straße, der Nord-Süd-Achse, war die Bekundung deutscher Größe, die alle anderen Hauptstädte Europas deklassieren sollte. Ihre Ministerien und Administrationen wurden nicht nur von der bürokratischen Arbeitsorganisation, sondern vor allem von der ihnen zugrunde liegenden Idee aufgebläht. Hitler verstand, Ministerien und Administrationen als Geisteszentralen des Staates, die mit Führungsaufgaben betraut waren¹⁸. Ihre Bürokratien waren die Exekutoren des Staatsprogramms, das als monumentale Repräsentation in der Architektur wiederkehren sollte.

Für diese Gebäudeorganisationen entdeckten die Architekten des Nationalsozialismus das Hochhaus und die Möglichkeiten, die sein Typus anbot. Seine Höhe und Ensemblewirkung wurden als der Inbegriff monumentaler Gestik verstanden, auf die die Architekten nicht verzichten mochten. Deshalb behielten sie sie den eigenen Bauten vor. Im übertragenen Sinne "verstaatlichte" der Nationalsozialismus das Hochhaus und reservierte es - per Dekret und mit der Kundgabe seiner ästhetischen Vorstellungen - für die eigenen repräsentativen Zwecke. Er stellte klar, dass die monumentalisierende Benutzung der Hochhauses durch andere als den Staat von diesem als Anmaßung empfunden und gewertet wurde. So setzte die Festlegung der durchschnittlichen Bebauung auf fünf Geschosse an der Großen Straße in Berlin die monumentalisierende Wirkung der Hochhäuser erst richtig frei. Dieselbe Festschreibung der Bauhöhe ist für Frankfurt nachzuweisen, eine Nivellierung, die verschiedene Gründe hat, zu denen die Herabstufung der Höhe der Geschäftshausarchitektur ebenso gehört wie der Schutz der deutschen Vergangenheit, die der Nationalsozialismus in der mittelalterlichen Altstadt Frankfurts vorliegen sah. Ein Jahr nach der Machtergreifung, am 19. Dezember 1934, erließ der Oberbürgermeister eine Verordnung, die eine Änderung des Bauzonenplanes (Bauordnung) der Stadt Frankfurt am Main vom 23. März 1931

¹⁶ Berthold Hinz (1974), S. 180.

¹⁷ L. O. Larsson (1978), S. 39.

¹⁸ Berthold Hinz (1974), S. 181.

vornahm. Diese Verfügung schrieb für die Stadt des deutschen Handwerks im Innenstadtbereich eine Bauhöhe von fünf Vollgeschossen vor. Sie lautet:

"Die Bauordnung der Stadt Frankfurt a. M. vom 23. März 1931 wird wie folgt geändert:

a) Paragraph 7 Ziffer 22 erhält folgende Fassung:

"In der Innenstadt sind mit Ausnahme des in Absatz 2 umgrenzten Gebietes für Vordergebäude höchstens 5 Vollgeschosse zulässig." ...

Der Oberbürgermeister als Ortspolizeibehörde.

Frankfurt am Main, 19. Dezember 1934."¹⁹

Die nationalsozialistischen Planungen für Berlin als Hauptstadt, für München als Kunststadt, für Hamburg als Stadt des Überseehandels und für viele andere Städte des Reiches erreichten gigantische Ausmaße. Häufig gehörten zu ihnen Modelle, die die Neugestaltungen des Stadtkontextes besser vor Augen führten. Diesen Modellen war anzumerken, dass die Architektur schon im Planungsstadium Agitation war. Betraut mit Jahrtausendwerken, die einer sorgfältigen und langfristigen Planung und Organisation bedurften, machten die Planer schon ihre Vorbereitungsphase zu einer Phase, die den Glanz der zukünftigen architektonischen Größe in die Gegenwart hineinholen sollte. Da sich der Nationalsozialismus erst in der Zukunft vollenden sollte, konnte er die Größe, die er sich zumaß, nur im Medium von Wort und Bild entwerfen. Es war Aufgabe der Architektur, diese Größe in der Wirklichkeit durch ihre Bauwerke und in der Fiktion durch ihre Modelle entstehen zu lassen. Vergangene und zukünftige Größe fielen in dieser Architektur zusammen, denn sie war Erbe und Erblasser zugleich. Sie hatte die Zukunft schon gebaut, noch ehe sie die Gegenwart vollendet hatte.

"Vergessen wir niemals: Wir bauen nicht für unsere Zeit, wir bauen für die Zukunft! Daher muß groß, solide und dauerhaft gebaut werden, und damit auch würdig und schön."²⁰

Seine Kunstdoktrin bestimmte das Verhältnis, das der Nationalsozialismus 1933 zu der Kunst und Kultur, die er vorfand, einnahm. Sie bestand in dem ungeschriebenen Gesetz, dass es wieder eine "deutsche Kunst" zu geben habe.

¹⁹ Magistratsakte 3320, Band 1, Anfang 1930 bis 30. September 1953.

²⁰ Aus der Rede Adolf Hitlers bei der Eröffnung der '2. Deutschen Architektur- und Kunsthandwerkausstellung'. Völkischer Beobachter Nr. 345 vom 11.12.1938, Berliner Ausgabe. Als Dokument veröffentlicht bei Berthold Hinz (1974), S. 177-183, zitiert S. 179.

"Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine sogenannte 'moderne' Kunst gegeben, d. h. also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, fast jedes Jahr eine andere. Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine 'deutsche Kunst', und diese soll und wird, wie alle schöpferischen Werte eines Volkes, eine ewige sein. Entbehrt sie aber eines solchen Ewigkeitwertes für unser Volk, dann ist sie auch heute ohne höheren Wert."²¹

Diese ungeschriebenen Gesetze der Kunstdoktrin trug Hitler in seinen großen Reden zur Kunst immer wieder vor. Seine Monologe waren Setzungen. Ihre wesentlichen Gehalte wurden zu Direktiven, die nicht nur in den Briefwechseln der Bürokratien zitiert wurden und praktische Geltung erlangten, sondern die auch das zustimmungswillige Volk im Munde führte. Der Nationalsozialismus brauchte so gesehen kein Gesetz, das den Malern schwefelgelbe Himmel verbot und den Architekten Hochhäuser aus Glas; er hatte seine Cheftheoretiker, die nicht nur verboten, sondern auch noch erläuterten. Dieser Sachverhalt ist dahingehend zusammenzufassen, dass 1933 der Kunstdiskurs der Weimarer Zeit durch den autoritären Diskurs ersetzt wurde. Er brachte die Kunstschaffenden und -genießenden argumentativ und gewalttätig auf Linie. Dass deutsche Kunst zu herrschen habe, war der Maßstab der Selektion, die die Nationalsozialisten 1933 an der Kunst, die sie vorfanden, durchführten. Alle missliebige Kunst erklärten sie für unvereinbar mit diesem Maßstab. Sie definierten sie negativ, als undeutsche - nicht diesem Maßstab genügend -, und setzten sie einem Umgang aus, den Hitler als "Reinigung" der deutschen Kunst verstand²². Er hatte sein grauenhaftes Analogon in der Reinigung des deutschen Volkskörpers.

"Nein, hier gibt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder diese sogenannten 'Künstler' sehen die Dinge wirklich so und glauben daher an das, was sie darstellen, dann wäre nur zu untersuchen, ob ihre Augenfehler entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustande gekommen sind. In einem Falle tief bedauerlich für diese Unglücklichen, im zweiten wichtig für das Reichsinnenministerium, das sich dann mit der Frage zu beschäftigen hätte, wenigstens eine weitere Vererbung derartig grauenhafter Störungen zu unterbinden. Oder aber sie glauben selbst nicht an die Wirklichkeit solcher Eindrücke, sondern sie

²¹ Adolf Hitler (1937). Rede bei der Eröffnung der 'Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung' 1937. Völkischer Beobachter Nr. 200 vom 19.7.1937. Als Dokument veröffentlicht bei Berthold Hinz (1974), S. 152-170, zitiert S. 158.

²² Berthold Hinz (1974), S. 168.

bemühen sich aus anderen Gründen, die Nation mit diesem Humbug zu belästigen, dann fällt so ein Vorgehen in das Gebiet der Strafrechtspflege."²³

In seiner Rede bei der Eröffnung der ersten großen deutschen Kunstausstellung 1937 in München führt Hitler die Aburteilung moderner Künstler vor. Die Maler, auf die er Bezug nimmt, haben blaue Wiesen gemalt, grüne Himmel und schwefelgelbe Wolken. Damit haben sie sich an dem Dogma vergangen, dass deutsche Landschaften mit der naturalisierenden und heroisierenden Wiedergabe der Natur identisch sind. Die zitierten Künstler haben sich nicht unter den von der Politik gesetzten ästhetischen Maßstab gebeugt, sondern auf ihrer eigenen Sichtweise der Natur bestanden. Ohne jede Verschleierung macht Hitler die Logik des Rassismus geltend. Wenn der gesetzte politische Maßstab der Kunst in die Natur der Menschen verlegt wird, um ihn unhinterfragbar und unbezweifelbar zu machen, dann sind die festgestellten Abweichungen für einen Rassefanatiker wie Hitler Widersprüche zur Natur. Also werden die Künstler, die mit ihrer Sicht der Natur unter Umständen noch nicht einmal den Maßstab der Kunst angreifen wollen, nach dieser Logik zu ungehorsamen Künstlern, die an ihrer Natur versagen. Mit dem unhinterfragbaren und unbezweifelbaren Argument der Natur werden sie verurteilt. Ihre Natur funktioniert nicht richtig, denn sie scheitert an der gewünschten naturalistischen Wiedergabe der Natur, die doch allen im Blut liegt. Die von Adolf Hitler als "bedauerliche Unglückliche" titulierten Künstler werden zu Versagern des gesunden Volkskörpers, die im Interesse seiner Wiederherstellung zu entfernen sind. Gegen die Kunst der Avantgarde, insbesondere das Neue Bauen, das Bauhaus, den Blauen Reiter usw. usw., brachte die nationalsozialistische Herrschaft dieses rassistische Kalkül in Anschlag. Missliebige Kunsterzeugnisse und Künstler wurden nach allen Regeln dieser Logik beschimpft und verurteilt. Der Staat vertrieb und verbot sie und schreckte auch vor ihrer Vernichtung nicht zurück. In einem Satz zusammengefasst: Er brachte die Avantgarde zum Schweigen. Mit der Auflösung und Vertreibung des Bauhauses zerstörte er eine Architekturschule, dessen gesellschaftlichen Impetus er als Alternative zu seinem eigenen empfand. Nicht zuletzt deshalb beseitigte er diese missliebige Konkurrenz und stellte damit die Einzigartigkeit seines sich volksfreundlich gebenden Architekturprogramms her.

²³ Adolf Hitler (1937). Aus seiner Rede bei der Eröffnung der 'Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung 1937, die der Völkische Beobachter am 19.7.1937 veröffentlichte. Als Dokument abgedruckt bei Berthold Hinz (1974), S. 152-170, zitiert S. 167.

Die übrige Kunst und Architektur, die sie vorfand, beurteilte die nationalsozialistische Herrschaft nach der Brauchbarkeit für ihr Kunstprogramm. Sie deutete sie vom völkischen Standpunkt aus neu und stellte auf diese Weise den Einklang mit ihrem Programm her. Ob sie wollte oder nicht, sie wurde subsumiert und den verschiedenen Ebenen der hierarchisch strukturierten Gesellschaft zugeordnet. Die Pluralität nationalsozialistischer Kunst und Architektur oder ihre Widersprüchlichkeit verdankt sich also häufig dem Umstand, dass es der Nationalsozialismus verstand, für ihn Brauchbares zu integrieren und sich dienstbar zu machen. Zwar blieb der Architekturbestand auch in seinen kritischen Bereichen unter diesem neuen Interpretationshimmel unangetastet; aber er erhielt in den Repräsentationsbauten des Staates einen neuen Kopf, der die Hierarchie der Architektur bestimmte.

Was schätzte der Nationalsozialismus an der Neuen Sachlichkeit, die bis 1933 der vorherrschende Baustil geworden war und es auch nach 1933 im Grunde blieb? Er schätzte sie zunächst einmal gering! In seiner Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages in Nürnberg 1935 erklärte Hitler seine Geringschätzung für das Sachliche Bauen, indem er es nicht als historischen Architekturstil besprach, sondern als selbstverständliche Aufgabe der Baumeister aller Zeiten²⁴. Seine Verachtung operiert damit, dass eine Selbstverständlichkeit keinen Architekturstil schafft. Im nächsten Schritt identifiziert er die sachlichen Aufgaben der Architektur mit den hygienischen und bindet die Sachlichkeit so an die "untergeordneten Lebenszwecke" des Bauwerks, denen das Entscheidende, nämlich der Gesamtzweck, übergeordnet ist²⁵. Ganz im Sinne der nationalsozialistischen Kunst doktrin ächtet Hitler die Neue Sachlichkeit als eigenständigen Architekturstil, um sie als Selbstverständlichkeit der nationalsozialistischen Architektur in Anspruch nehmen zu können. Er formuliert:

"Die Sachlichkeit bedeutet nichts anderes, als ein Bauwerk für den Zweck zu bauen, für den es bestimmt ist."²⁶

Der wirkliche Baumeister wird, so sagt Hitler, den Zweck, der ihm von den Politikern gestellten Aufgabe aufnehmen, intuitiv lösen und seinen kulturgeschichtlichen Bedingungen Rechnung tragen²⁷.

Der Nationalsozialismus schätzte die Neue Sachlichkeit, weil einige ihrer for-

²⁴ Berthold Hinz (1974), S. 148.

²⁵ Berthold Hinz (1974), S. 149.

²⁶ Berthold Hinz (1974), S. 150.

²⁷ Berthold Hinz (1974), S. 150.

malen Prinzipien die Vorbereitungen oder kulturgeschichtlichen Bedingungen seiner Repräsentationsarchitektur waren. Diese konnte auf die formalen Erneuerungen zurückgreifen, die Neue Sachlichkeit schon seit 1900 in der Architektur durchgesetzt hatte. Der von ihr betriebene Prozess der Enthistorisierung der Architektur hatte die historistischen Stile und ihre Ornamentik beseitigt. Die neue Ästhetik konstituierte ihre Baukörper mit sachlichen Formen, deren wesentlichste eine Wand war, die glatt und schwer und tief war. Sie wurde die Basisform für neue Proportionen und Silhouetten, wobei diesem letzten Bereich auch alle Überlegungen zur Teilung der Baumasse und zur Staffelung der Vertikalen zuzuordnen sind. Diese leere und massive Wand, die die Neue Sachlichkeit hergestellt hatte und zu gestalten suchte, war auch Grundlage der nationalsozialistischen Repräsentationsbauten. Die Enthistorisierung der Neuen Sachlichkeit hob den Widerspruch auf, den die nationalsozialistische Architekturtheorie in der Bindung an vorgegebene Architekturtraditionen einerseits und dem Ewigkeitscharakter ihrer Repräsentationsbauten andererseits sah.

Vielfach wird in dieser Enthistorisierung nicht nur die Vorbereitung der faschistischen Architektur gesehen. Sie selbst wird als präfaschistisch bezeichnet. Dieses Urteil übersieht, dass verschiedene Gründe zum selben Phänomen führen können. In der Revolte gegen den Historismus enthistorisierte die Neue Sachlichkeit die Architektur und versuchte, neuen sachlichen Architekturformen eine neue Strenge und Ernsthaftigkeit beizugeben. Die Gründe des Faschismus für die Etablierung seiner Architektur sind in der Idee zu suchen, die seinem Staatsprogramm und seiner Staatsrepräsentation zugrunde lagen. Der Faschismus enthistorisierte seine Architektur, um sie an keine historisch datierbare Zeit zu binden, sondern umgekehrt, von jeder Zeit zu emanzipieren. Er verallgemeinerte sie, um an ihr den Charakter von Ewigkeit herzustellen, der sie über alle anderen Bauwerke erhob und Zeugnis für die Gediegenheit und Überlegenheit des nationalsozialistischen Sinn- und Staatsprogramms ablegte. Er versuchte, die Architektur der Geschichte zu entheben, weil er sich selbst für ihren Kulminationspunkt hielt. Die Zerschlagung der aktuellen traditionellen Bindungen der Architektur ermöglichte ihm gleichzeitig eine Schrankenlosigkeit im Gebrauch von Tradition, die nur als grenzenloser Eklektizismus zu bestimmen ist. Die Enthistorisierung der Architektur in ihren sachlichen Formen blieb einer der wenigen Berührungspunkte zwischen Neuer Sachlichkeit und nationalsozialistischer Architektur. Bezogen auf die Gestaltung der Stadt insgesamt bemühte sich der Nationalsozialismus um eine vollständige Revision dessen, was die Neue Sachlichkeit gedacht und gebaut hatte. Hatte Poelzig 1906 erklärt, dass die ökonomische Sphäre zur vorherrschenden in der Gesellschaft geworden sei und als neues Subjekt der Architektur neue Bauaufgaben

stelle, hatten Muthesius, Behrens und Schumacher ihr die Stadtmitte eingeräumt, damit sie sie in aller Vertikalität regieren könne, so erklärte der Nationalsozialismus es zu seiner Aufgabe, "diese Tendenz zu verlassen".²⁸

Der Frankfurter Stadtrat Arntz formulierte seine Unzufriedenheit mit den vorgefundenen Großstädten des deutschen Reiches, jedoch ohne das sie gestaltende Prinzip auszusprechen. Denn nach wie vor sorgte das geltende ökonomische Kalkül für ihren Zentralisierungsprozess; aber nach seiner Wahrnehmung war es der untätige Arm des Staates, der ihn nicht verhinderte und für ein "ungegliedertes krankhaftes Übermaß an Menschen und Verkehr" in ihnen sorgte. So begriff er ihr "eng zusammengedrängtes Leben" und den "Aufwand an Verkehr" als Zerstörungen des Volkskörpers, die ein starker Staat beseitigen sollte.

"So wenig das ungegliederte Mischmasch von Arbeitsstätten und Wohnstätten ertragen werden kann, so wenig ist die zentrale Zusammenballung der Arbeitstätigen zu einem einzigen gewaltigen Zentrum, wie es die bisherige Grosstadt- und Weltstadtentwicklung kennzeichnet, als Ideal zu betrachten. Seine ungeheuerlichste Ausprägung verkörpert Neuyork, wo mit einem fast ruchlos zu nennenden Optimismus die technischen Wunderwerke der gewaltigen Turmhäuser immer weiter zusammengetürmt werden und zu immer gewaltigeren Abmessungen greifen. Sie sind das Sinnbild der den Erdkreis beherrschenden Zusammenballung wirtschaftlicher und damit politischer Macht, und nur durch jene weltbeherrschende Machtzusammenballung kann auch ihr ungeheuerlicher Verkehrsaufwand getragen werden. Eine kulturhaft gestaltende gesellschaftliche Kraft verkörpern sie heute nicht, so wunderbare Traumreiche die technische Phantasie auch aus ihnen zu gestalten sucht. Die Technik dient hier einer ungeheuerlichen Raumverdichtung. Aber der Mensch wird in dieser Raumverdichtung wie die Moleküle des Treibstoffes im Zylinder einer Kraftmaschine zusammengepresst und verbrannt."²⁹

Besserung versprach er sich also von einem Staat, der sich als "kulturhaft gestaltende gesellschaftliche Kraft" in den Städten betätigte.

Adolf Hitler kritisierte vor allem die Größe der Privatbauten und ihre Entfaltung im Zentrum der Stadt. In seiner Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1935 verdeutlichte er das Verhältnis, das er zwischen Staatsbauten und Bauten der Ökonomie hergestellt wissen wollte. Kurz gesagt besteht es darin, die Bauten

²⁸ Berthold Hinz (1974), S. 151.

²⁹ Aus der Stellungnahme des Frankfurter Stadtrates Arntz in der Sitzung des Ausschusses für die Beratung des Generalbebauungsplanes der Stadt Frankfurt am 20.8.1940. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.

der Ökonomie durch die Größe der Staatsbauten zu übertrumpfen und ins zweite Glied der Hierarchie zurückzustufen. Hitler beharrt auf der Größe der Staatsbauten, weil sich gerade in ihr die Distanz zum "sonstigen Leben" ausdrückt. Ihre Größe führt gleichsam die Größe der Staatsidee und des Staatsprogramms vor, während alle anderen Zwecke durch sie an ihre Kleinheit erinnert werden. Die Distanz der Staatsbauten zum "sonstigen Leben", so fährt er fort, hat in einer Hierarchie zu bestehen, in der sich die Staatsbauten, die Bauten der Allgemeinheit, über den Bauten erheben, die sich nur dem kapitalistischen und deshalb nur dem besonderen Interesse verdanken. Aber diese Hierarchie findet er 1935 im neuen Deutschen Reich nicht vor. Statt dessen sieht er sich mit Verhältnissen konfrontiert, die nach seiner Meinung diese Hierarchie auf den Kopf stellen. Während die Bauten der Ökonomie gewachsen seien, seien die Bauten des Staates um Jahrhunderte zurückgeblieben und klein geblieben. Im Rekurs auf die mittelalterliche Stadt formuliert Hitler, dass sich Größe und Kleinheit oder Licht und Schatten in der Architektur falsch verteilen und neu bestimmt werden müssen:

"Es ist zu dem Zweck nötig, daß die wirklich großen Aufgaben einer Zeit auch groß gestellt werden, d. h. die öffentlichen Aufträge müssen, wenn ihre Lösung Ewigkeitswert in sich tragen soll, in eine bestimmte Relation gebracht werden zu den Größenordnungen des sonstigen Lebens.

Es ist unmöglich, einem Volke einen starken inneren Halt zu geben, wenn nicht die großen Bauten der Allgemeinheit sich wesentlich über die Werke erheben, die doch mehr oder weniger den kapitalistischen Interessen einzelner ihre Entstehung und Erhaltung verdanken.

Es ist unmöglich, den Monumentalbau des Staates oder der Bewegung in eine Größe zu bringen, die zwei oder drei zurückliegenden Jahrhunderten entspricht, während umgekehrt der Ausdruck der bürgerlichen Schöpfungen auf dem Gebiete des privaten oder gar rein kapitalistischen Bauens sich um das Vielfache verstärkt und vergrößert hat. Was den Städten des Altertums und des Mittelalters die charakterlichen und damit bewundernswürdigen Züge verlieh, war nicht die Größe der bürgerlichen Privatgebäude, als vielmehr die sich weit darüber erhebenden Dokumente des Gemeinschaftslebens. Nicht diese waren mühsam aufzusuchen, sondern die Bauten des privaten Bürgertums lagen tief in deren Schatten. Solange die charakteristischen Züge unserer heutigen Großstädte als hervorragendste Blickpunkte, Warenhäuser, Basare, Hotels, Bürogebäude in Form von Wolkenkratzern usw. ausmachen, kann weder von Kunst, noch von einer wirklichen Kultur die Rede sein. Hier wäre es geboten, sich

bescheiden in Einfachheit zurückzuhalten. Leider wurde aber im bürgerlichen Zeitalter die bauliche Ausgestaltung des öffentlichen Lebens zurückgehalten zugunsten der Objekte des privatkapitalistischen Geschäftslebens. Die große Aufgabe des Nationalsozialismus besteht aber gerade darin, diese Tendenz zu verlassen."³⁰

Indem der Nationalsozialismus den Vorrang der staatlichen Repräsentation herausstellt, beschließt er, das ökonomische Interesse von dem Platz, den es in der Stadt einnimmt, zu verdrängen. Durch Kritik wird ihm bedeutet, die eigene Repräsentation der staatlichen unterzuordnen. Die Bauten des privaten kapitalistischen Interesses sollen sich in den "Schatten" oder in die Unauffälligkeit zurückziehen. Sie sollen sich bescheidener und einfacher im nun hierarchisch zu gestaltenden Kontext der Stadt gebärden. An der zwischen Staat und Gesellschaft eingerichteten architektonischen Distanz wird Achtung wie Verachtung deutlich. Während das allgemeine ideelle Interesse, das die Staatsrepräsentation konstituiert, von fragloser Gültigkeit und mit Hochachtung zu behandeln ist, wird dem partikularen Interesse bedeutet, dass es eben nur ein partikulares ist, dessen ökonomischer Inhalt zudem mit einem kleinkrämerischen Egoismus zusammenfällt. Es ist nicht so, dass der Nationalsozialismus eine grundsätzliche Kritik an der Seite des Kapitalismus hatte, die Handel trieb, also das Marktgeschehen im eigentlichen Sinne darstellte. Seine Kritik kaprizierte sich vielmehr darauf, dass dieses für ihn private gesellschaftliche Interesse das Zentrum der Städte dominierte. Bei einer Besprechung der Umgestaltung Berlins bezeichnete Hitler die Läden und Buden der Händler am Alexanderplatz einmal als "große Schweineerei", und zwar deshalb, weil sie nach seiner Meinung den Platz der Staatsrepräsentation in der Mitte der Stadt für sich beanspruchten und regelrecht entweihten³¹. Deshalb bedauerte er auch, dass der erste Eindruck, den man von einer deutschen Stadt erhalte, nicht durch die Bauten des Staates bestimmt werde, sondern durch die Bauten des Kommerzes³².

Nach dieser Kritik befand sich nicht nur die Monumentalität der Einzelbauten in den falschen Händen, sondern die der Stadtmitte überhaupt. In seinen Städteplanungen verdeutlichte der Nationalsozialismus deshalb, dass sie wieder für die Repräsentation des Staates herzurichten sei. Alle Gaustädte des Reiches planten deshalb

³⁰ Adolf Hitler 1935 in seiner Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages in Nürnberg. *Völkischer Beobachter* Nr. 255 vom 12.9.1935. Abgedruckt als Dokument bei Berthold Hinz (1974), S. 139-152, zitiert S. 151.

³¹ Jost Dülffer u. a. (1978), S. 114 und 115.

³² Jost Dülffer u. a. (1978), S. 110.

in ihrer Mitte ein Gauforum. Es bestand aus den Bauten der Partei, einer Gauhalle, einem Kundgebungsplatz mit Glockenturm und verschiedenen Verwaltungsbauten. Nach den Bedürfnissen der jeweiligen Stadt konnte zum Forum ein Theater hinzutreten oder ein Hotel. Auch die Anbindung neuer Geschäftsstraßen war vorgesehen. Das Gauforum war prinzipiell als neuer Mittelpunkt der Stadt zu verstehen und zu inszenieren. Auf Hitler scheint der Gedanke zurückzugehen, die Staatsbauten in einer "zusammenfassenden Wirkung" zu bündeln und dadurch in ihrer Monumentalität zu steigern³³. Diese Dramaturgie der Silhouette übernahm der Nationalsozialismus von der Neuen Sachlichkeit. Er revidierte jedoch ihren Inhalt und funktionalisierte sie für sein Sinn- und Staatsprogramm. Hatte die Neue Sachlichkeit die Vertikale pluralisiert und den verschiedenen Instanzen der Gesellschaft als Ausdrucksmöglichkeit überlassen, so zentralisierte sie der Nationalsozialismus wieder, um mit ihr das hierarchische Verhältnis von Staat und gesellschaftlichen Instanzen zum Ausdruck zu bringen. In den Plänen zur Herrichtung Berlins als neuer Hauptstadt des Reiches wurde sie wohl am umfangreichsten eingesetzt. Aber auch in Frankfurt wurde die Stadtplanung dem Anspruch des nationalsozialistischen Staates auf Repräsentation seiner Größe und Machtvollkommenheit unterworfen. Das Gauforum gehörte zu ihren vorrangigen Aufgaben, deren Verwirklichung für die Nachkriegszeit geplant war. Aus verschiedenen Gründen sollte es in Sachsenhausen errichtet werden. Durch die Nähe zu den Bahnhöfen erschien der inner- und außerstädtische Verkehrsanschluss gewährleistet. Breite Straßen zur Formierung der Menschenmassen waren vorhanden oder sollten hergestellt werden. Flughafen und Reichsautobahn waren in der Nähe, so dass der Frankfurter Oberbürgermeister Dr. Friedrich Krebs von dieser im Westen der Stadt verlaufenden Verkehrserschließung als der "großen Achse" sprach und damit auf die Planungen in der Reichshauptstadt Berlin anspielte.

"An der großen Achse - wenn man schon einmal diesen Namen gebrauchen will -, die sich von der Reichsautobahn im Süden über die Saar-Allee - Wilhelmsbrücke - Hauptbahnhof - Hohenzollern-Allee - und der Reichsautobahn erstreckt, wird auch in nordwestlicher Richtung eine starke Stadtentwicklung einsetzen."³⁴

Auf diese lange vor dem Nationalsozialismus hergestellte Verkehrsverbindung im Westen Frankfurts stützte sich Jahre später das Hochhausprojekt am Baseler

³³ Jost Dülffer u. a. (1978), S. 65 und 66.

³⁴ »Oberbürgermeister Dr. Friedrich Krebs in seiner Denkschrift zum Generalbauungsplan der Stadt Frankfurt vom 30.6.1940, S. 25. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.«

Platz. Ebenso auf die für diesen Bereich angedeutete Stadtentwicklung, in der Alfons Paquet schon 1940 die noch "unzusammenhängenden Elemente eines neuen Frankfurt" entstehen sah.

"Alles was da steht: Eisenbahnviertel, Messe- und Universitätsviertel, bildet zusammen die Bauklötzer für das neue Frankfurt, fern der Altstadt. Diese wird kaum davon berührt."³⁵

Bei einer Besprechung des Gesamtbebauungsplanes der Stadt Frankfurt am 9.2.1941 äußerten sich Gauleiter Jakob Sprenger und der von ihm mit den architektonischen Planungen betraute Professor Karl Lieser von der Technischen Hochschule Darmstadt auch zur topographischen Lage des Gauforums. Beide wollten es der Altstadt gegenüberliegend zwischen Adolf Hitler-Brücke und Alter Brücke situiert wissen und die Möglichkeit schaffen, nach Westen weitere Anlagen planen zu können³⁶.

Dieser Standort des Gauforums wäre mit der Altstadt Sachsenhausens zusammengefallen und hätte sie erheblich zerstört. Oberbürgermeister Krebs hatte sich deshalb schon ein Jahr zuvor darum bemüht, für einen Standort weiter westlich in Sachsenhausen einzunehmen, dessen stadtplanerische und architektonische "Kosten" nicht so hoch zu veranschlagen gewesen wären. Er sagte:

"Nach Rücksprache mit dem Herrn Gauleiter kommt nämlich diese Gegend für jene Gebäulichkeiten in Frage. Die Lage ist ideal zu nennen. Die Verbindung vom Bahnhof zu diesem Viertel ist kurz, ferner ist ein Anmarsch vom Südbahnhof, dessen Vorplatz ebenfalls der Umgestaltung bedarf, möglich. Zahlreiche An- und Abmarschstraßen, die zur Aufstellung von Marschkolonnen geeignet sind, stehen zur Verfügung. (Forsthausstraße, Saar-Allee, Gartenstraße usw.). Das Hippodrom kann, solange das Gauversammlungsgebäude nicht errichtet ist, nach seiner Erneuerung als Kongresshalle benutzt werden. Die Lage am Main ist auch in jeder Hinsicht "repräsentativ". Der Blick auf das Stadtbild ist besonders schön. Der Hinweis, daß die Südseite des Mains als gute Wohngegend erhalten bleiben müßte, schlägt nicht durch; denn der Strom gehört in erster Linie der Allgemeinheit, nicht ein paar Bürgern, die es sich leisten können, an dieser Stelle ihre Villa zu bewohnen. ... Weiter hinauf zu gehen,

³⁵ »Stellungnahme des Schriftleiters Dr. Alfons Paquet in der Sitzung des Ausschusses für die Beratung des Generalbebauungsplanes am 20.8.1940. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961«

³⁶ »Besprechung des Gesamtbebauungsplanes der Stadt Frankfurt am 9.2.1941 bei Gauleiter Jakob Sprenger. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.«

etwa in die Höhe der Adolf Hitler-Brücke, oder an das Deutsch-Ordenshaus, empfiehlt sich nicht, weil keine großen Verbindungs- und Anmarschstraßen zur Verfügung stehen und die Altstadt den Zugang zu den Gebäuden versperrt."³⁷

Diesen Ausführungen ist zu entnehmen, dass nationalsozialistische Ideologie nicht nur an der Oberfläche der Gesellschaft oszillierte, sondern tief in ihre Strukturen eingriff, um sie der herrschenden Staatsräson anzupassen. Das Sachsenhäuser Mainufer soll den individuellen Wohn- und Lebensbedürfnissen entzogen werden und dem formierten Kollektivorganismus oder der Masse Mensch als ästhetischer Genuss zur Verfügung gestellt werden. Gerade seiner Organisation ist also anzumerken, dass er für den Staat funktionalisiert werden soll, der ihn seinen engagierten Gefolgsleuten vorbehalten will. Krebs hält das Mainufer für repräsentativ genug, um den höchsten architektonischen Komplex, den der Nationalsozialismus an eine Stadt zu vergeben hat, aufzunehmen. Und er bemüht den nicht von den Nationalsozialisten erfundenen schönen Blick vom Sachsenhäuser Ufer über den Main auf die große alte Stadt Frankfurt mit den sakralen und profanen Silhouetten ihrer Monumentalbauten, um für diese topographische Situation einzunehmen.

Hatte Krebs den Blick auf die Stadt "schön" genannt, so beschrieb ihn der Frankfurter Stadtrat Arntz als reizvoll und er meinte damit im wesentlichen die Lage des Gauforums. So wie auch andere Stadtverordnete sprach er sich für einen Standort des Gauforums gegenüber der Altstadt aus. Arntz hielt ihn für den reizvollsten, den es in Frankfurt gab und bemühte den Vergleich mit der Stadt Köln:

"Hier die alte Stadt und gegenüber die neue Stadt des Dritten Reiches. Das gibt eine harmonische Spannung, die die stärkste Wirkung haben kann."³⁸

Die architektonische Subsumtion der vorhandenen Stadtarchitektur unter das Gauforum als dem Sitz der höchsten Gewalt in der Stadt wird in dieser Vorstellung so geleistet, dass die Differenz von alter und neuer Stadt herausgestellt und als ästhetischer Reiz inszeniert wird. Mit dieser Differenz ist zugleich festgehalten, dass die alte Stadt der Vergangenheit angehört, so groß diese auch gewesen

³⁷ »Oberbürgermeister Dr. Friedrich Krebs in seiner Denkschrift zum Generalbebauungsplan der Stadt Frankfurt vom 30.6.1940, S. 21. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.«

³⁸ »Stellungnahme des Stadtrates Arntz in der Sitzung des Ausschusses für die Beratung des Generalbebauungsplanes am Dienstag, dem 27.8.1940. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.«

sein mag, und die neue Stadt der Zukunft. In der Scheidung von alter und neuer oder vergangener und zukünftiger Stadt stellt die Chronologie der Jahre oder Jahrhunderte eine Unterordnung des Alten und Vergangenen unter das Neue und Zukünftige her, die mit dem Schein des Naturhaften operiert. Dass die Frankfurter Altstadt nicht nur als Materiatue der Vergangenheit Wertschätzung erfuhr, verdeutlichte der Oberbürgermeister, indem er sie als "Herz der Stadt" und "ihr Schatzkästlein" bezeichnete. Er sah in ihr nicht nur eine Attraktion für den Fremdenverkehr, sondern auch ein Wohnviertel, dass als "Lebensraum für deutsche Menschen" tauglich sein sollte. Einige radikale Abbrüche stellten ihn denn auch als solchen her³⁹.

Dass das Gauforum in Sachsenhausen die Konstituierung einer neuen politischen Stadtmitte für Frankfurt sein würde, war nicht nur dem Oberbürgermeister bewusst, sondern das erklärte Ziel einer Magistratspolitik, die sich mit den übergeordneten Instanzen des nationalsozialistischen Staates ins Benehmen zu setzen hatte. Friedrich Krebs schrieb am 21. Juli 1941:

"Zum Verständnis des jetzt zu prüfenden Verordnungsentwurfs ist natürlich auf das Neugestaltungsgesetz selbst zurückzugreifen."⁴⁰

Sein städtebaulicher Grundgedanke gipfelt in dem Bestreben, den von der Neugestaltung erfassten Städten eine neue "Stadtmitte" zu geben, deren Schwergewicht sich alle übrigen Neubauten von selbst unterordnen (vgl. die Einleitung von Professor Speer zu dem Erläuterungswerk von Fränk und Hempfling). Demgemäß sieht das Neugestaltungsgesetz davon ab, jeweils das gesamte Stadtgebiet allen Eingriffsmöglichkeiten zu unterwerfen, vielmehr beschränkt es die Neugestaltungsmaßnahmen in Paragraph 1 II auf bestimmte "Bereiche", die nur in einzelnen Beziehungen überschritten werden (vgl. Paragraph 6).

Auch das Gauforum in Mainz sollte in Opposition zur alten Stadt treten und zum Kristallisationspunkt eines neuen Stadtzentrum werden.

"Das neue Forum soll als Gegenpol zum Dom Ausdruck der neuen Zeit sein. Es könnte gebildet werden durch Rathaus, Polizeipräsidium, Parteihaus mit Turm usw., soll aber nicht in Kon-

³⁹ »Friedrich Krebs in seiner Denkschrift zum Generalbebauungsplan der Stadt Frankfurt vom 30.6.1940, S. 33 und 34. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.«

⁴⁰ Schreiben des Oberbürgermeisters Dr. Friedrich Krebs vom 21. Juli 1941. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.

kurrenz zum Dom treten."⁴¹

Als neues und zukünftiges Zentrum erhebt sich das Gauforum über die alte Stadt und erhält im Turm des Parteihauses das materielle Monument der vom Nationalsozialismus begonnenen neuen Zeit. Dass er nicht in Konkurrenz zum Dom gesehen werden soll, bedeutet nicht, dass Jakob Sprenger die im Dom zum Ausdruck kommende alte Macht der Kirche als architektonische Dominante der Stadt respektiert und anerkennt. Im Gegenteil. Das Turm-Monument des neuen Staates ist für ihn von so fragloser Gültigkeit, dass es durch die Unterordnung aller anderen Türme der alten und anderen gesellschaftlichen Mächte der Konkurrenz enthoben ist.

Durth und Gutschow weisen in ihrem Buch zudem daraufhin, dass Sprenger darauf Wert legte, die unter den Städten vorgenommene Aufgabenverteilung auch in ihrem Stadtbild zum Ausdruck kommen zu lassen⁴². Hatte sich Frankfurt als Stadt des deutschen Handwerks mit einem "Haus des deutschen Handwerks" dem oktroyierten Begriff gemäß zu machen, so Mainz als Stadt des Weins oder der organisierten deutschen Gemütlichkeit. Als Gegenbild zu Frankfurt und Wiesbaden sollte dafür seine topographische Situation am Fluss hervorgehoben werden. An einen Hafen mit Kaimauern und Krananlagen wurde gedacht, an neue Aussichtspunkte und an all die anderen Insignien eines zu inszenierenden Massentourismus.

Dass nationalsozialistische Architekturplanungen im buchstäblichen Sinne raumgreifend waren, ist für Frankfurt an den Plänen des bereits erwähnten "Hauses des Deutschen Handwerks" zu verdeutlichen⁴³. Clemens Klotz entwarf eine dreiteilige Anlage, die auf dem rechten Mainufer nicht weit vom Bahnhof entfernt errichtet werden sollte. Sie beanspruchte die gesamte Fläche zwischen der Baseler Straße (der Großen Straße) und der Neuen Mainzer Straße und wurde im Norden von der Gutleutstraße und im Süden vom Mainufer begrenzt. Während ihr erster Baublock im Westen an der Baseler Straße beginnt, endet ihr dritter an der Untermainbrücke und der in sie einmündenden Neuen Mainzer Straße⁴⁴. Der Straßenzug der Wilhelm-Leuschner-Straße ist aufgehoben. Das demonstrativ okkupierte Hochhaus der Gewerkschaft existiert nicht mehr. Es muss zumindest

⁴¹ Jakob Sprenger zitiert nach Werner Durth und Niels Gutschow (1988), S. 877.

⁴² Werner Durth und Niels Gutschow (1988), S. 877, 878 und S. 469, 470.

⁴³ Das "Haus des Deutschen Handwerks" ist abgebildet bei Werner Durth und Niels Gutschow (1988), S. 470.

⁴⁴ Der erste Baublock an der Baseler Straße liegt unterhalb des dreieckigen Grundstücks, das für die Hochhausplanung am Baseler Platz von 1949 wichtig wurde.

gedanklich diesen Planungen weichen. Clemens Klotz entwickelt die Repräsentationsfronten der Anlage nach Norden und Süden, also zur Gutleutstraße und zum Main hin. Der mittlere Baublock besteht aus einer dreiteiligen Front, deren Flügel jedoch nur wenig vorspringen. Sie gehören zu den rechteckig angelegten Gebäudehöfen, die die große Kuppelhalle der Mitte einfassen. Ein langer rechteckiger Portikus bildet an der nach Norden gewandten Seite ihren Eingang. Räumliche und städtebauliche Pracht entfaltet sich zum Main hin. Hier setzen sich die beiden Gebäudehöfe in zwei niedrigen Pavillons fort, zwischen denen ein Rechkantbau bis zur ungefähren Höhe der Kuppelhalle aufgeführt ist, der jedoch, vom Fluss aus betrachtet, den Blick auf sie weitgehend verdeckt. Aber dafür bildet er zusammen mit den niedrigen Pavillons einen Cour d'honneur, dem durch symmetrische Bezüge zu den am Main aufgestellten Obelisken Weite gegeben wird. Als End- und Fluchtpunkt der neuen Planung von Platz und Verkehr in diesem Stadtbereich ist am Main ein Torturm aufgestellt. Denn der Wiesenhüttenplatz wird nun zum Main hin verlängert und gleichsam geöffnet. Er schließt sich an die Baseler Straße und an den Bahnhof an und bietet sich als Aufmarschplatz und Kreuzstation für die große Nord-Süd-Achse in Frankfurt an. Noch auffälliger als in Frankfurt sorgten die mobilen Repräsentationsanliegen des Dritten Reiches in Berlin dafür, dass Verkehrs- und Architekturplanung zusammenfielen. Die Nord-Süd-Achse durch Berlin sollte die *Via triumphalis* des Nationalsozialismus werden. Die Planungen offenbaren eine Straße, die aus einer Aneinanderreihung von unterschiedlichen Plätzen besteht und die auf die große Kuppelhalle am Königsplatz zuläuft. Diese soll durch ihre Monumentalität die Silhouette der Straße und der Stadt beherrschen⁴⁵.

Die Große Straße erhält mehrere Funktionen. Sie ist Teil der Verkehrsplanung für den Großraum Berlin, die den innerstädtischen Bereich mit der Peripherie verbindet und dadurch den Verkehr der zukünftigen Hauptstadt verflüssigen soll. Als Verkehrsweg ist sie zugleich auch Aufmarschplatz des nationalsozialistischen Staates und seines Volkes, wobei der Begriff Aufmarschplatz nicht ganz zutreffend ist, denn die Straße organisiert die Repräsentation des Staates als "bewegendes Erlebnis". Man hätte nicht nur Hitler im vorüberfahrenden Automobil bewundern, sondern auch sich selbst auf diese über 38 Kilometer lange Straße begeben können und unendlich lange durch diese große Stadt auf die Kuppelhalle zufahren können, während links und rechts die Monumentalbauten des Staates wie Kulissen vorübergleiten. Die Gebäude zu beiden Seiten der Straße sind hauptsächlich Administrationen des Staates und der Ökonomie, deren Fassaden

⁴⁵ L. O. Larsson (1978), S. 42.

einem einheitlichen Neoklassizismus folgen. Auch ihre Höhe ist einheitlich geregelt und auf fünf Geschosse festgelegt. Einige Gebäudeensemble durchbrechen diese festgelegte Höhe jedoch, indem sie an zentralen Stellen Hochhaustürme aufwachsen lassen. Sie schließen sich in ihrer Fassadengestaltung an die übrigen Bauten an und bedienen sich eines in die Breite formulierenden Neoklassizismus, der den kompakten Werksteinwänden appliziert ist.

Larsson weist darauf hin, dass Berlin bis 1925 eine ringförmige konzentrische Straßen- und Bebauungsstruktur hatte, die in der Bauordnung festgeschrieben war. Sie ließ deshalb zur Peripherie hin keine hohe Bebauung zu. Schon seit 1910 hatte man deshalb die notwendige Erweiterung der Stadt durch eine radiale Struktur überlegt und geplant. Der Nationalsozialismus griff diese Planungen auf und legte sie seinem eigenen Konzept für Berlin zugrunde. An die Stelle des konzentrischen Stadtbauplanes sollte ein radiales Straßennetz mit vier Hauptverkehrswegen treten. Diese waren für eine höhere Bebauung vorgesehen, die sich bis an die Peripherie ziehen sollte.

"Die City", schreibt Larsson, "mit ihren Verwaltungs-, Geschäfts- und Bürogebäuden sollte sich an den vier Hauptstraßen entlang erweitern können. An diesen Straßen war hohe Bebauung bis an die Peripherie der Stadt zugelassen."⁴⁶

Die Ausführung dieses Planes wäre die Auflösung der Berliner City gewesen; denn ihre Erweiterung wird nicht durch eine Intensivierung der Bebauung im unmittelbaren Zentrum der Stadt bewerkstelligt, sondern in die radialen Straßen gelenkt und damit über die Stadt verteilt. Damit ist die Vertikalisierung der Stadtmitte als City aufgegeben. Ebenso wie die Planungen in den Gaustädten ist der Berlin-Plan Ausdruck des Grundgedankens, dass der Mittelpunkt der Stadt der höchsten Instanz der Gesellschaft gehört. Er bleibt der Repräsentation des nationalsozialistischen Staates vorbehalten, der seine architektonische Monumentalität durch keine Konkurrenz bezweifeln lassen will.

Weil seine Herrschaft nach innen durchgesetzt und akzeptiert war, eröffnete sich ihm die Möglichkeit, die Konkurrenz mit anderen Staaten aufzunehmen. Spiegel dieser politischen Konkurrenz, die mit einem Krieg entschieden wurde, war die ästhetische. Insbesondere das Verhältnis zur Weltmacht Amerika wurde von der Behauptung getragen, das der Nationalsozialismus genau das Gleiche könne. Gegenstand dieser Konkurrenz waren technische und architektonische Großprojekte, zu denen Hitler Brücken, Hochhäuser, die gewaltige Hauptstadt und die

⁴⁶ L. O. Larsson (1978), S. 35.

riesigen Autobahnen des Reiches zählte.

"Also das geschieht bei mir auch nicht aus Großmannsucht, sondern es geschieht aus der kältesten Überlegung, daß man nur durch solche gewaltigen Werke einem Volk das Selbstbewußtsein geben kann; unter anderem natürlich, denn das soll nicht der ausschließliche Versuch sein, dieses Selbstbewußtsein zu steigern, allein ein Mittel auch, um auf vielen Gebieten die Nation allmählich zu der Überzeugung zu bringen, daß sie nicht etwa einen zweitklassigen Wertfaktor darstellt, sondern daß sie ebenbürtig ist jedem anderen Volk der Welt, auch Amerika.

Ich lasse aus diesem Grunde z. B. in Hamburg diese große Brücke bauen. Man wird mir vielleicht sagen: Warum bauen sie nicht einen Tunnel? - Ich halte ihn nicht für so zweckmäßig. Aber selbst wenn ich ihn sachlich für so zweckmäßig halten würde, dann würde ich doch die größte Brücke der Welt nach Hamburg jetzt hinstellen, um dem Deutschen, der vom Ausland kommt oder in das Ausland geht oder der die Möglichkeit hat, das Ausland mit Deutschland zu vergleichen, das Bewußtsein zu geben: Was heißt Amerika mit seinen Brücken? Wir können genau das Gleiche. -

Deshalb lasse ich dort Wolkenkratzer hinstellen von der gleichen Gewalt der größten amerikanischen. Deshalb lasse ich Berlin zu einer gewaltigen Hauptstadt ausbauen. Deshalb in Nürnberg diese gigantischen Anlagen schaffen, deshalb in München dergleichen, deshalb diese riesigen Autostraßen im Deutschen Reich, nicht nur aus reinen Verkehrsgründen heraus, sondern auch noch zusätzlich aus der Überzeugung, daß es notwendig ist, dem deutschen Volk das zerbrochene, an sich früher schon nicht so große Selbstbewußtsein zu geben, das eine 80-Millionen-Nation beanspruchen kann und das es benötigt."⁴⁷

All den aufgeführten Großprojekten legt Hitler die Funktion bei, das Selbstbewusstsein des nationalsozialistischen Staates zum Ausdruck zu bringen und zu verkünden. Dieses Selbstbewusstsein ist identisch mit der Größe des Staates, die er nach innen und nach außen kundtun will. Gerade diese beigegebene Funktion trennte das Hochhaus im Nationalsozialismus von seinem praktischen Zweck. Der Inhalt der ihm zugrunde gelegten Idee bestand in der Verkörperung staatlicher Größe und ließ es zur Gigantomanie anschwellen. Dieser Inhalt signalisierte nach innen und nach außen die gewaltige Potenz, die der Nationalsozialismus

⁴⁷ Adolf Hitler 1939 in seiner Rede in der Kroll-Oper vor Truppenkommandeuren des Heeres. Als Dokument veröffentlicht bei Jost Dülffer, Jochen Thies, Josef Henke (1978), S. 289-313, zitiert S. 297 und 298.

wiedererlangen wollte und in seinen Bauwerken antizipierte.

Nach den Gigantomaniern, zu denen die Ideologie die Hochhäuser aufgeblasen hatte, nicht zuletzt im Vergleich zu den USA, der Weltmacht, mit der sich der deutsche Staat in den Händen der Nationalsozialisten immer verglich, fiel es nach der Beendigung des Krieges auf die urbane Größe zurück, die es bis 1933 praktisch, nicht planerisch, erreicht hatte. Im Nationalsozialismus war es Pathos-träger, das mit seiner Größe die Größe des Staates verkörperte. 1945 wurde das Hochhaus wieder freigegeben für eine vom staatlichen Pathos bereinigte Kalkulation seiner Größe oder seines Zwecks.

Teil D: Hochhausbauten der 50er Jahre I.
Die Konvention der kompakten Werksteinfassaden.
Ein Nachtrag zur Architektur der Neuen Sachlichkeit

8. Frankfurt nach 1945 oder: Die Wirklichkeit der Utopie

Die Niederlage Deutschlands beendete 1945 die Herrschaft des nationalsozialistischen Staates. Seine Erblast für die zweite deutsche Nachkriegszeit bestand zum einen in der zu bewältigenden Armut, die Resultat zerstörter Lebensgrundlagen war, und zum anderen in der zu bewältigenden "jüngsten Vergangenheit", der sich nur wenige entzogen hatten (Abb. 136).

Frankfurt gehörte zu den Städten, die durch die Bombardierungen der Alliierten in der Endphase des Krieges besonders zerstört worden waren. Sie hatten den kriegswichtigen Industrien und Verkehrsanlagen der Stadt gegolten, aber auch die Wohnbereiche der Altstadt fast zur Hälfte zerstört¹ (Abb. 137).

Die Kapitulation erklärte das formierende Diktum nationalsozialistischer Kunstpolitik über Nacht für ungültig, auch wenn es in den letzten Monaten des Krieges von vielen bloß noch als äußerlicher Rahmen empfunden worden war. Kunst und Architektur wurden aus der staatlichen Umklammerung in den demokratischen Freiraum entlassen, der mit der Verabschiedung des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland 1949 entstand². Sein Konstituens war die Gewährung

¹ Siehe dazu Ingrid Röschlau (1989), S. 7.

² In seinem Essay zur "Demokratie als Bauherr" von 1961, der für die Einschätzung des damals gerade vergangenen 1. Dezenniums bundesrepublikanischen Architekturgeschehens und dem folgenden zweiten seine Relevanz besitzt, fasst Adolf Arndt den Inhalt dieses universellen Freiheitsprinzips in seine personalisierte Form und sagt:

"Mit anderen Worten, nicht nur ist in einer Demokratie niemand da, der bestimmen kann, was Kunst ist, sondern von ihrem eigenen Wesen her darf keiner da sein, der sich dessen von Staats wegen mit Geltung für alle unterfangen dürfte."

Adolf Arndt (1961), S. 24.

Da weder Amt noch Würden in der Demokratie dazu berechtigen, über die Kunst zu Gericht zu sitzen, folgert Arndt, dass sich der Staat als spannungsvolles Komplement seiner Gesellschaft darin zu erschöpfen habe, der Kunst den Freiraum zu schaffen, den sie zu ihrer Entfaltung braucht.

"Durch dieses polare Wesen (das aus der politischen Gesellschaft und ihren Staatsorganen besteht, d.V.), aus dieser Spannung des komplementär Sichergänzens, gibt Demokratie dem schöpferischen Geiste freien Raum, daß er im eigenen Namen hervortritt und um Anerkennung ringt, die nicht auf staatlicher Verleihung beruht, sondern aus freier Überzeugung in der öffentlichen Meinung wächst."

prinzipieller Freiheit für die Kunst, die jedoch im allgemeinen Interesse mit Einschränkungen konfrontiert werden konnte.

Zwei Jahre später führte der Frankfurter Stadtrat Adolf Miersch aus, was sich seit 1945 in der Baupolitik seiner Kommune geändert hatte. Indem er die Aufgabenverteilung für den Stadtaufbau zwischen Kommune und Bürgern darlegt, bestimmt er zugleich auch die Anteile, die der öffentliche und der private Bauherr an ihm haben sollen. Damit führt er das neue kommunale Selbstverständnis vor Augen, das zur Neubestimmung der Gesellschaft nach 1945 gehört. Der Schlusssatz seines Aufsatzes lautet:

"Zum Schluß sind noch einige Worte über die Aufgabenverteilung beim Aufbau angebracht. Die Meinung, es müsse alles von den Behörden ausgehen, ist falsch. Wir leben nicht mehr in den Zeiten der Organisation Todt. Die Privatinitiative wird allein Ausgangspunkt für die gewaltige Aufbauarbeit sein. Nur sie bietet auch die Gewähr für die beste Durchführung. Es ist abwegig, von der Stadtverwaltung mehr zu erwarten als die Grundlagen für die neue Stadt. Hierfür ist in den abgelaufenen zwei Jahren in städtebaulicher und bodenrechtlicher Hinsicht eine große Vorarbeit geleistet worden."³

Im gewählten Begriffspaar von Behörde und Privatinitiative thematisiert Miersch die Neubestimmung des Verhältnisses von Staat und Gesellschaft, die für den bundesrepublikanischen Alltag der nächsten Jahrzehnte Gültigkeit erhält. Während der Nationalsozialismus die Wirtschaft ebenso wie alle anderen Bereiche der Gesellschaft für sich einspannte, versteht sich der demokratische Staat als die bloße Bereitstellung von Grundlagen für die Zwecksetzungen seiner Bürger. Der von der Organisation Todt durchgeführte Autobahnbau war die Setzung eines staatlichen Zwecks, mit dem nicht nur eine Rationalisierung der Verkehrsführung

Adolf Arndt (1961), S. 24 und 25.

Was meint der metaphorische Begriff des Freiraumes in den Ausführungen von Arndt? Er meint, dass die politische Setzung der Freiheit weder eine Bindung an Raum und Zeit, noch an Personen eingeht, sondern universelle Gültigkeit für sich beansprucht. Der Begriff des Freiraums ist so gesehen die negative Fassung eines Raumes, der ohne staatliche Direktiven und Dogmen auskommen soll. Sein bildlicher Gehalt verkörpert die Trennung der demokratischen Instanz von der Gesellschaft. Dadurch, dass sie sich mit ihren Prinzipien von der Gesellschaft trennt und sich als ihre Voraussetzung begreift, schafft sie überhaupt erst diesen Freiraum der Kunst und erklärt ihre Abwesenheit zum in ihm waltenden Prinzip. - Siehe dazu auch Herbert Boehm (1953).

³ Adolf Miersch (1947), S. 74.

durchgeführt, sondern auch ein Instrument der Kriegsführung geschaffen wurde. Planung, Organisation und Durchführung lagen in einer behördlich organisierten Hand, die alle benötigten Ressourcen der Ökonomie für diesen sakrosankten Zweck beanspruchen konnte. Von dieser Inanspruchnahme der Gesellschaft und ihrer Ökonomie zieht sich der neu konstituierte bundesrepublikanische Staat zurück und beschränkt sich in seinen Aufgaben auf die Bereitstellung von Bedingungen und Voraussetzungen für sie. Die Ökonomie wird nicht mehr länger umstandslos und unmittelbar für seine Zwecke in Anspruch genommen, sondern umgekehrt: Er selbst versteht seine Aufgaben als Dienstleistung für sie. In seinen Bedingungen legt er das Gewünschte und Gebotene fest und stellt eine Infrastruktur zur Verfügung, auf der sich seine Wirtschaftssubjekte nach ihrem privaten ökonomischen Kalkül betätigen sollen.

Auf den Aufbau Frankfurts bezogen, ist der von Miersch vorgeschlagene Weg auch das Ziel: Frankfurt soll durch das und für das private ökonomische Kalkül aufgebaut werden.

Dieser Grundsatzentscheidung verdanken sich auch die beiden Momente der Aufgabenzuweisung, die Miersch an die Kommune und an die Privatinitiative vornimmt. Während die Kommune den infrastrukturellen Bereich des Stadtaufbaus plant und ausführt, bleibt der eigentliche Aufbau den ökonomischen Subjekten selbst überlassen. So fungieren die Frankfurter Stadtväter als Quartiermacher einer Privatinitiative, die den Quartieren der Stadt Kredit gewähren und sie damit als lukrative Standorte des Geschäftes aufbauen soll. Die politisch-ökonomische Neuorientierung nach dem Zweiten Weltkrieg ist also die Rekonstruktion privatkapitalistischer Verhältnisse und steht bei den Überlegungen zum Aufbau Frankfurts Pate⁴.

Dadurch, dass die Grundlagen der neuen Stadt in ihre Zuständigkeit fielen, fungierte die Kommune als Bauherr derjenigen Aufgaben, die ihr im Laufe des 19. Jahrhunderts in neuem Umfang zugewachsen waren. Bei Adolf Miersch als "städtebauliche und bodenrechtliche Vorarbeit" des privat zu organisierenden Stadtaufbaus gefasst, bestanden sie bildlich gesprochen in nichts geringerem als der Bestimmung seines Grundrisses. Er sollte so angelegt werden, dass er den "großräumigen Bedürfnissen der Zukunft dienstbar" sei⁵.

Diese Überlegung setzte nicht nur die einzelnen Bauwerke, sondern auch die

⁴ Dazu kann der Bericht über die Magistratssitzung vom 19. Mai 1947 herangezogen werden. In dieser Sitzung versichern sich die Magistratsangehörigen, wie sehr es darauf ankomme, die Unternehmen zur Ansiedlung in Frankfurt zu bewegen, bevor sie sich nach besseren Standortbedingungen umsehen.

⁵ Kurt Blaum (1947), S. 55.

Stadt als Ganzes einer Vergrößerung ihres Maßstabes aus, die ihre alten Strukturen auflöste.

Kurt Blaum, 1947 für kurze Zeit Frankfurter Oberbürgermeister, sprach sich ebenfalls für eine Stadtplanung aus, die die Enge der alten inneren Städte, die auf der Kleinheit der Baugrundstücke beruhe, überwinden und ihre Weiträumigkeit herstellen sollte.

"Um eine richtige städtebauliche Gestalt zu erreichen, müssen die Baublöcke erheblich vertieft und verlängert, die vielen dicht nebeneinanderliegenden Wohnstraßen, Gassen und Gäßchen beiseitigt und klare Verhältnisse geschaffen werden."⁶

Das Instrumentarium dieser klaren Verhältnisse wurde ein Aufbaurecht, das in Frankfurt Kleingrundstücke, "die eine wirtschaftlich und sozial einwandfreie Bebauung" nicht zuließen⁷, durch Enteignung in die Hände der Kommune gab, die sie zur Erweiterung der Verkehrsflächen, insbesondere der Straßen, nutzte. Für die Grundstücke im Kernbereich der Stadt trat eine Bebauungspflicht hinzu, der nicht jeder Eigentümer gewachsen war, so dass sich durch den Verkauf an potentere Eigentümer die Grundstücke in ihren Händen anzusammeln begannen. Damit war im wesentlichen die Entscheidung gegen die Altstadt und für den Ausbau der Geschäftscity gefallen.

Als Bauherr sorgte die Kommune also nicht nur für eine neue Infrastruktur des Bodens, sondern auch für eine gesetzlich geregelte Neuverteilung des Eigentums an ihm, um ihn der effizienteren Nutzung zuzuführen. Mittels gesetzlicher Regelungen vergrößerte man Baugrundstücke und Baublöcke, versah sie mit Freiflächen und streckte und verbreiterte das sie verbindende Straßennetz.

"Kein Städtebau ohne den sozialen Mut, das Bauen auf zu kleinem Grund auszuscheiden."⁸

Die Konstruktion Frankfurts als Metropole des Geschäftes wurde damit wieder einmal in ganz neuen Dimensionen in Angriff genommen.

Was den Stadtumbauten in wilhelminischer und nationalsozialistischer Zeit nicht gelungen war, begann mit den Bombardierungen des Zweiten Weltkrieges: die Niederlegung der Frankfurter Altstadt. Sie hinterließen eine Ruinenlandschaft, die die alte Stadt mit ihrer Häuser- und Straßenstruktur nur noch in den Grundris-

⁶ Kurt Blaum (1947), S. 57.

⁷ Kurt Blaum (1947), S. 57.

⁸ Kurt Blaum (1947), S. 56.

sen der Fundamente bewahrte. Dennoch bedurfte auch dieser Ruinenbefund zu seiner Beseitigung einer Interpretation. Ihr wesentlicher Gehalt lässt sich auf den von Miersch und Blaum immer wieder geäußerten Gedanken verdichten, dass die fein- und kleinteilige Struktur der alten Stadt den Anforderungen des neuzeitlichen Lebens nicht gewachsen, also unzweckmäßig und dysfunktional sei⁹. Anders als es im Nachhinein oft gesehen wird¹⁰, war die Niederlegung der Altstadt keine Gedankenlosigkeit, sondern ein von der Theorie angeleitetes Anliegen, mit dem die Kommune die Stadt für das wirtschaftliche Interesse umbaute und nutzbar machte.

Von entscheidender Bedeutung für die Metropolfunktionen Frankfurts war die Ansiedlung der Bank Deutscher Länder. Das amerikanische Militärgesetz Nr. 60 und die britische Militärregierungsverordnung Nr. 129 richteten sie zum 1.3.1948 am Sitz der alliierten Militärregierung im Hochhaus der ehemaligen IG Farbenwerke ein. Zunächst nur auf das amerikanische und englische Besatzungsgebiet bezogen, wurde ihr Geltungsbereich noch im selben Jahr auf die französische Zone ausgedehnt und umfasste damit das Gebiet der späteren Bundesrepublik. Als Vorläuferorgan der Deutschen Bundesbank, deren Einrichtung der Paragraph 88 des Grundgesetzes vorschrieb und die ab 1957 tätig wurde, fungierte sie als zentrale Währungs- und Notenbank. Zu ihren Aufgaben gehörten die Aufsicht und Pflege des Geld- und Kreditsystems, die Ausgabe von Banknoten sowie die Kontrolle der ihr unterstellten Landeszentralbanken in den einzelnen Bundesländern. Ausgestattet mit umfassenden Befugnissen zur Einrichtung und Kontrolle des Währungssystems, führte sie im Auftrag der Militärregierungen, insbesondere der amerikanischen, als erste währungspolitische Maßnahme die Währungsreform in den Westzonen durch. Im Juni 1948 setzte sie mit der Deutschen Mark

⁹ Das Verhältnis von Form und Lebensverhältnissen wird in dieser Denkfigur als lineare Entsprechung aufgefasst. Die aufgefundenen Diskrepanzen werden der Form zur Last gelegt und propagieren ihre Abschaffung. Das Urteil über die Form ist also streng genommen gar keines zur Form, sondern zu den Zusammenhängen in denen sie steht.

¹⁰ In seiner Ansprache zur Einweihung des neuen Hochhauses der DG-Bank greift auch Karl Otto Pöhl den Gedanken des durch Unbedachtheit eingetretenen Verlustes auf und sagt:

"Friedrich Karl Fromme hat vor längerer Zeit geschrieben, daß Frankfurt wohl die Stadt in der Bundesrepublik war, die "die zweite Zerstörung" durch den unbedachten Wiederaufbau nach dem Kriege am nachhaltigsten erfahren hat. Ich fürchte, daß das eine zutreffende Feststellung gewesen ist. Aber Frankfurt beginnt sich allmählich von diesen Wunden, die in den sechziger und teilweise noch in den siebziger Jahren geschlagen wurden, zu erholen."

Karl Otto Pöhl (1985), S. 12.

eine neue Währung in Kraft, die sich als so stabil und solide erweisen sollte, dass sie den Motor der freien Marktwirtschaft, die Privatinitiative, in Gang brachte. Die Ansiedlung der Bundeszentralbank in Frankfurt als Nachfolgeorganisation der liquidierten Reichsbank gehörte zu den politischen Maßnahmen, mit denen die Alliierten Berlins Funktion als Hauptstadt außer Kraft setzten und damit seine Attraktivität als Metropole entscheidend schwächten.

Seit der Reichseinigung 1871 hatte sich Berlin zum Zentrum der politischen und ökonomischen Macht entwickelt. Von den Nationalsozialisten als Hauptstadt ausgebaut, sollte die Vernachlässigung der Stadt nach 1945 sowohl den Bruch mit dieser Vergangenheit als auch den Neubeginn eines Staatswesens dokumentieren, das sich mit seinem federalistischen Grundprinzip vom desavouierten Zentralismus abzugrenzen suchte. Die Staatsmacht verteilte sich von nun an auf verschiedene Instanzen, die sich wechselseitig kontrollieren sollten. Auch bei der Suche deutscher Politiker nach einer neuen, bis zur Wiedervereinigung provisorischen Hauptstadt kam dieses Prinzip zur Anwendung. Die Parlamentsgebäude und Administrationen des Bundes wurden geographisch auseinandergelegt und auf verschiedene Städte der Bundesländer verteilt. Da es sich bewährte, wird es im wiedervereinigten Deutschland mit seiner alten Hauptstadt Berlin beibehalten. Der politische Entscheid von 1992¹¹ belässt die Deutsche Bundesbank in Frankfurt und erhält die Funktion der Stadt als Finanzplatz von internationaler Bedeutung; eine Bedeutung, die sich durch die Ansiedlung der europäischen Wahrungszentrale noch erhöhen wird¹².

Die Dezentralisierung der Staatsmacht hatte ihre Parallele in der Ökonomie. Unter alliierter Aufsicht wurden große Unternehmen und Unternehmensgruppen entflochten. Auch dieser Vorgang enthält wieder zwei Momente, die als Rückgriff und als Vorgriff zu verstehen sind. Die Alliierten, die ihren Kampf gegen Hitlerdeutschland im Namen von Freiheit und Demokratie geführt hatten, sahen in den großen Unternehmenszusammenschlüssen zum einen Stützen des Regimes, die es moralisch und praktisch zu schwächen galt. Zum anderen widersprach ihre Größe dem Entwurf einer freien Marktwirtschaft mit konkurrierenden Wirtschaftssubjekten. Als politisch-ethische Korrektur der Ökonomie sollte diese Maßnahme die freie Konkurrenz der Kapitale als Ausgangsbasis der neuen Marktwirtschaft wiederherstellen. Die großen Unternehmen wurden entflochten

¹¹ Er ist kodifiziert im Gesetz über die Deutsche Bundesbank in der Neufassung vom 22. Oktober 1992.

¹² Diese wachsende Bedeutung Frankfurts wird reflektiert in den Artikeln der Frankfurter Rundschau vom 23., 29. und 30. Oktober 1993, sowie vom 1. November 1993 und 23. Februar 1994.

und erneut zur Konkurrenz gegeneinander gezwungen. Alliierte Bestimmungen verkleinerten die Berliner Großbanken, die zu einem Sitz in jedem Bundesland verpflichtet wurden; Bestimmungen, die sich jedoch zu Beginn der fünfziger Jahre wieder lockerten und eine neuerliche Kapitalkonzentration ermöglichten¹³. Frankfurt partizipierte sowohl von der politischen als auch von der ökonomischen Dezentralisierung. Die Verlegung des Rechtsnachfolgers der deutschen Reichsbank von Berlin nach Frankfurt siedelte diesen nicht nur in der Nähe der Militärregierung an, sondern auch an einem Ort traditionellen Waren- und Geldhandels, dessen Standortqualitäten dadurch entscheidend verbessert wurden.

Seit den Messen des Mittelalters hatte der Warenhandel der Frankfurter Kaufleute Kapital in wechselndem Umfang und wechselnden Händen angehäuft und freigesetzt. Zu seiner Vermehrung liehen es die Kaufleute, die zunächst nur nebenberuflich als Bankiers tätig waren, an die Herrscherhäuser Europas aus. Aus dieser Betätigung entwickelte sich der Berufsstand des Privatbankiers, der sein Vermögen durch die Kreditierung politischer und ökonomischer Anliegen zu vermehren suchte. Dieser Privatbankier war auch in der Frankfurter Finanzwelt des 19. Jahrhunderts noch eine typische Erscheinung. Aber für die in der industriellen Entwicklung Deutschlands virulent werdenden Finanzierungsbedürfnisse reichte sein Kapital ebenso wenig wie das des Unternehmers. Diese Schranke beseitigte der öffentlich zugängliche Finanzmarkt in Berlin und Frankfurt zum Ende des 19. Jahrhunderts mit einem neuen Finanzierungsinstrumentarium: der Aktienbank. Sie löste sich von den Schranken des persönlichen Eigentums und seiner Haftung, indem sie größere und kleinere Vermögen zu ihrer Kapitalgrundlage bündelte und auf dieser Grundlage Kredite an die Industrie vergab. Einer der wenigen Frankfurter Privatbankiers, der sich mit seinem traditionsreichen Bankhaus trotz dieser Entwicklung behaupten konnte, schrieb 1959:

"Die Zeiten sind gewiß vorbei, da Kaiser und Könige auf den Kredit der großen Bankherren angewiesen waren, da man von der Weltmacht der Rothschilds sprach und einen Bethmann als Kutscher Europas karikierte. Die technische Entwicklung hat uns im wirtschaftlichen Bereich die Millionen verschlingende Riesenanlage, und damit das Großunternehmen, beschert, dessen Kapitalbedürfnis nur von der großen anonymen Menge der Anteilseigner befriedigt werden kann und mit dessen Entstehen die Großbanken mit ihrem das Land überziehenden Netz von Filialen aufkamen."¹⁴

¹³ Erich Achterberg (1955), S. 125.

¹⁴ Johann Philipp von Bethmann in: Wilhelm Treue (1973), S. 72.

Johann Phillip von Bethmann weist nicht nur auf den von finanziellen Notwendigkeiten gestifteten Zusammenhang von Großbanken und Großunternehmen hin, sondern auch auf den in dieser Entwicklung enthaltenen Akt der Anonymisierung. Mit der Vergrößerung der Kapitale traten im Banken- wie im Unternehmensbereich das Eigentum und seine Sachwaltung auseinander. Das von Rathe- nau so genannte "Zwischenvolk" versah von nun an die in ihren Sachgesetzen objektivierten Bankgeschäfte. An diese Managerschicht hatte der mit seinem Vermögen noch persönlich haftende Privatbankier gegen Ende des 19. Jahrhunderts seinen "Kutscherposten" abgegeben. Die Streckenführung seiner Bankgeschäfte wurde jedoch, um im Bild zu bleiben, nach wie vor in Berlin beschlossen. Die Reichseinigung hatte für den Aufschwung der Hauptstadt Berlin als Finanzplatz gesorgt. 1873 wurde zudem die preußische (Staats-)Bank in die Reichsbank umgewandelt und entfaltete eine Anziehungskraft, die alle wesentlichen Bankinstitute in ihre Nähe brachte. Wilhelm Kalveram schreibt zu diesen Vorgängen:

"Die Angliederung Frankfurts an Preußen im Jahre 1866 und die Erhebung Berlins zur Reichshauptstadt im Jahre 1870 wirkten hemmend auf die weitere Entwicklung des Bank- und Börsengeschäftes Frankfurt ein. Berlin als politische und wirtschaftliche Zentrale häufte eine gewaltige Kapitalkraft an und überflügelte Frankfurt durch zahlreiche Großbankgründungen und durch die Kapitalkonzentration auf seinem Aktien- und Geldmarkte. ... Die Währungsreform des neuen Deutschland im Jahre 1875 förderte zum Nachteil Frankfurts die Zentralisierung des Geld- und Kapitalverkehrs in der Reichshauptstadt, da das Monopol Frankfurts im Effekten- und Wechselverkehr der Länder mit Guldenwährung durch die neue Markwährung gebrochen wurde. ... Trotz dieser ungünstigen Momente behauptete Frankfurt nach der Übergabe der Vorherrschaft an Berlin seine Eigenschaft als nationaler, überprovinzieller Finanzplatz und sicherte sich durch die außergewöhnliche Solidität seiner Bankhäuser eine rosige und stetige Aufwärtsentwicklung."¹⁵

Die Währungsreform von 1875 führte erstmals eine gemeinsame Währung im Deutschen Reich ein, die Reichsmark. Diese Vereinheitlichung setzte die Währungen der ehemaligen souveränen Teilstaaten außer Kraft und schuf für die nunmehr lokal beschränkten Kreditinstitute die Notwendigkeit einer Repräsentanz am Ort der Reichsbank und ihrer kreditpolitischen Maßnahmen: in Berlin. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg konnte Frankfurt diese Entwicklung wieder

¹⁵ Wilhelm Kalveram in: Otto Ruppertsberg (1927), S. 307.

umkehren und die attrahierende Kraft der Zentralen Notenbank zugunsten seiner Stadtentwicklung nutzen. Die Wahl Frankfurts zum Standort der Bundesbank stellte eine politische Basisentscheidung dar, die die Entwicklung der Stadt zum neuerlichen Bankenzentrum der Republik einleitete.

Ihr zur Seite trat eine Bank von besonderer Natur und besonderer Bedeutung für die Anfangsphase der Bundesrepublik. Ein Gesetz schuf im November 1948 die Kreditanstalt für Wiederaufbau. Ihre Aufgabe bestand in der Verwaltung der Marshallplangelder, die die Siegermächte für den Wiederaufbau zur Verfügung stellten. Sie wurden als Kredite an die Wirtschaft vergeben und finanzierten Wiederaufbaumaßnahmen, für die andere Banken nicht die erforderlichen Mittel aufbringen konnten oder wollten. Noch 1954, so schreibt Erich Achterberg, gehörte sie mit einer Bilanzsumme von ungefähr fünf Milliarden DM zu den größten Kreditinstituten der Bundesrepublik¹⁶.

Die Berliner Großbanken siedelten sich zunächst nur mit ihrem für Hessen zugelassenen Sitz in Frankfurt an: die Deutsche Bank als Hessische Bank, die Dresdner Bank als Rhein-Main-Bank und die Commerzbank als Mitteldeutsche Kreditbank. Mit der Lockerung der Entflechtungsbestimmungen und dem wachsenden Geschäftserfolg der nächsten Jahre verlegten sie jedoch auch ihren Hauptsitz nach Frankfurt. 1965 konnte Franz Lerner bilanzieren, dass der Bundesbank alle führenden Institute Deutschlands gefolgt waren und weit über 100 Bankunternehmen des Auslandes ihre Repräsentanzen in Frankfurt errichtet hatten¹⁷. Frankfurt hatte sich eine führende Stellung als Geld- und Kreditmarkt in Europa erworben. Zwanzig Jahre später setzte der damalige Bundesbankpräsident Frankfurt nicht nur zu den europäischen Bank- und Finanzplätzen ins Verhältnis, sondern zu den führenden der Welt. Bei der Einweihung des neuen Hochhauses der Deutschen Genossenschaftsbank äußerte sich Karl Otto Pöhl zum Finanzplatz Frankfurt wie folgt:

"Der Neubau der DG-Bank an diesem wichtigen Platz der Stadt und in dieser architektonisch gelungenen Form ist ein Indiz dafür, daß Frankfurt sich zunehmend auch international zu einem wichtigen Bankplatz entwickelt. In Frankfurt werden etwa 40.000 Menschen in den Banken beschäftigt. Die Kreditbranche ist damit wohl der größte Arbeitgeber in Frankfurt und ein besonders beschäftigungsdynamischer dazu. Heute sind 355 Banken in Frankfurt ansässig. Von den 50 größten Banken der Welt sind inzwischen 40 in Frankfurt vertreten, die anderen 10 werden

¹⁶ Erich Achterberg (1955), S. 124.

¹⁷ Franz Lerner (1965), S. 41 und 42.

sicherlich früher oder später auch kommen."¹⁸

Dass das Bankengeschäft aus den Finanzierungsbedürfnissen der großen Unternehmen hervorgegangen ist, ist seiner verselbständigten Existenzweise kaum mehr zu entnehmen. Auch seine Geschäftstätigkeit hat sich längst von der Schließung finanzieller Engpässe zur Finanzierung aller möglichen Geschäfte entwickelt, mit denen diese überhaupt erst auf den Weg gebracht werden. Diese gewachsene ökonomische Bedeutung des Kreditwesens in der Ökonomie überhaupt und in der Stadt, die seit 1945 zu seinem unbestrittenen Zentrum in der Bundesrepublik wurde, bringt Karl Otto Pöhl in der Addition von Banken und der von ihnen geschaffenen Arbeitsplätze zum Ausdruck. In der selbstbewussten Erkenntnis, Frankfurts größter Arbeitgeber zu sein, spricht der oberste Währungshüter die ökonomische Dominanz seines Gewerbes in der und für die Stadt aus.

Dass sich das Bankgewerbe darüber hinaus auch als Bauherr der Stadt versteht und sich anschickt, ihr Architekturbild zu bestimmen, verdeutlicht Helmut Guthardt, wenn er aus demselben Anlass bemerkt:

"... ich freue mich über das Ergebnis, (ein freundliches Bauwerk samt Außenanlagen), das, wie ich meine, auch einem städtebaulich wichtigen Punkt der Stadt, deren 'corporate citizen' wir sind, ein sehr ansehnliches Gesicht verleiht. Aus der Straßenkreuzung 'Platz der Republik' haben wir wieder einen Platz gemacht, und in den Außenanlagen um unser Haus herum wird spätestens im kommenden Frühjahr die Natur das ihre dazu beitragen, diesen Platz zu verschönern."¹⁹

Mit der Errichtung ihres Hochhauses am Platz der Republik und seiner Neugestaltung nimmt die Deutsche Genossenschaftsbank bauherrliche Kompetenz für einen Bereich der Stadt wahr, in dem sie über ihre Grundstücksgrenzen hinausgreift und auf ihn einwirkt; ein Gedanke, der pars pro toto dafür steht, dass die Banken Frankfurt ökonomisch und architektonisch zu der Metropole entwickelt haben, die sie heute ist. Indem sie eine Straßenkreuzung zum Platz umgestaltet, verhilft die Bank sich und der Stadt zu einem ansehnlichen Gesicht. Begreift sich die Kommune als Wegbereiter der Bauvorhaben ihrer Bürger, so betrachten sich diese nun als diejenigen, die die Stadt im eigenen Interesse zu Ende bauen und damit auch zur kommunalen Selbstdarstellung beitragen. In der aufgestellten

¹⁸ Karl Otto Pöhl (1985), S. 13.

¹⁹ Helmut Guthardt (1985), S. 10. Der Klammerzusatz ist zum besseren Verständnis aus dem laufenden Text ergänzt worden.

Gleichung, dass das "ansehnliche Gesicht" des Hochhauses nicht nur dem eigenen Unternehmen gut zu Gesicht steht, sondern auch der Kommune, fallen die repräsentativen Anliegen der Bank mit denjenigen der Stadt zusammen. Im Begriff des Corporate Citizen sucht Guthardt zudem nach dem widerspruchsfreien Einklang beider Anliegen und verweist gerade dadurch auf das Konfliktpotential, das aus verschiedenen Gründen von beiden Seiten immer wieder in den Stadtbauprozess eingebracht wird. Der Corporate Citizen ist in Personalunion der Arbeitende des Unternehmens und der Bürger der Stadt. Dennoch vereinigt er auch als diese begriffliche Einheit immer noch zwei zu unterscheidende Anliegen: dasjenige des Unternehmens und dasjenige der Stadt.

Die sich ihrer Bedeutung für die Stadt bewussten Corporate Citizen haben nicht nur aus einer bloßen Straßenkreuzung einen Platz gemacht, sondern eine Stadt zur Metropole entwickelt. Anfang der fünfziger Jahre begannen sie ökonomisch und architektonisch, das Bild dieser Stadt zu verändern. Auf diesem Weg zeichneten sich einige Banken und Unternehmen durch ein besonderes Motiv ihrer repräsentativen Anliegen aus. Anders als Mercedes Benz oder Suchard entziehen sie sich der unmittelbaren Überprüfung ihrer unternehmerischen Qualität am Produkt.

"Für bestimmte Dienstleistungsbereiche und vornehmlich das Kreditgewerbe, insbesondere aber für ein Zentralinstitut wie uns als Bank ohne Privatkundschaft und Laufkundschaft, kommt hinzu, daß unsere Existenz, anders als im produzierenden Gewerbe, kaum irgendwo unmittelbare physische Existenz annimmt (wie etwa in den Erzeugnissen der Industrie) - außer eben in den Gebäuden, in denen wir arbeiten."²⁰

Da die physische oder besser gesagt, die für jedermann greifbare und nachvollziehbare Existenz bestimmter Bankinstitute und Unternehmen ausschließlich auf die Gebäude reduziert ist, begründet sie die Notwendigkeit, den Qualitätsnachweis an ihnen zum Ausdruck zu bringen. Für Solvenz und Solidität, für schlechthin erfolgreiches Wirtschaften suchten und fanden Bauherren und Architekten nach 1945 sehr verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten. Nicht zuletzt der Übergang zum reinen Hochhausstil ermöglichte die einfache Gleichsetzung von ökonomischem Erfolg und architektonischer Größe und machte ihn durch einfaches Abzählen der vertikal organisierten Großraumbüros nachvollziehbar.

Im Rahmen der Dezentralisierungsmaßnahmen nach 1945 hegte der Magistrat

²⁰ Helmut Guthardt (1985), S. 10.

der Stadt Frankfurt für kurze Zeit die Hoffnung, zur Hauptstadt der zweiten deutschen Republik werden zu können. Denn zwischen Kriegsende und Gründung dieser Republik wurde Frankfurt zur Wirtschafts- und Regierungszentrale der westlichen Besatzungsmächte, ein Zusammenschluss, den der Volksmund humorvoll mit dem Begriff "Trizonesien" belegte. 1947 fiel die Entscheidung, alle bizonalen Ämter der amerikanischen und englischen Militärregierung nach Frankfurt zu verlegen, wobei davon ausgegangen wurde, dass auch die französische Zone diesem Zusammenschluss beitreten würde²¹. Damit kam auf Frankfurt das Problem zu, fünf zentrale Verwaltungsämter mit ihrem Personal in der immer noch zerstörten Stadt unterbringen zu müssen. Obwohl er befürchtete, dass das zu Lasten der eher schlecht als recht untergebrachten Stadtbevölkerung gehen könne, sah Oberbürgermeister Dr. Walter Kolb darin "eine große Chance" für Frankfurt, "die die Stadt wahrnehmen müsse"²². Worin diese Chance für Frankfurt bestand, offenbarte Kolb ungefähr einen Monat später, als feststand, dass Frankfurt auch zum Sitz des Zweizonen-Wirtschaftsrates geworden war.

"Frankfurt sei nunmehr auch zum Sitz des Zweizonen-Wirtschaftsrates, den man als Vorparlament eines kommenden Deutschen Reichstages ansehen könne, geworden. Was das für die Stadt bedeute, lasse sich heute noch nicht absehen. Ohne einem allzu großen Optimismus huldigen zu wollen, dürfe wohl gesagt werden, daß damit in einmaliger Hinsicht die Bedeutung Frankfurts für Deutschland unterstrichen werde. Wenn aus diesem Wirtschaftsrat für die beiden Zonen und künftig wohl für die drei Westzonen die parlamentarische Vertretung unseres Volkes entstehe, dann dürfte Frankfurt das bekommen, was ihm schon vor 100 Jahren zugedacht war und seit 1866 mit Gewalt vorenthalten worden sei."²³

Die Ansiedlung dieser Administrationen und Institutionen bestärkten den Magistrat in seinen Hoffnungen, deutsche Hauptstadt werden zu können. Hatte der Oberbürgermeister im Juni 1947 die Möglichkeit des Titelerwerbs und seines materiellen Nutzens gesehen, so bemühte sich die Stadt in den nächsten Monaten um seine Realisierung und führte in diesem Zusammenhang historische Traditionen an, die Frankfurt zur Hauptstadt prädestinierten.

²¹ Magistratsakten III 26-79. Berichte der Magistratssitzungen vom 10. April 1947 bis zum 22. März 1948. Die dargestellten Sachverhalte sind in der Magistratssitzung am 19. Mai 1947 Thema.

²² Bericht über die Magistratssitzung vom 19. Mai 1947.

²³ Bericht über die Magistratssitzung vom 16. Juni 1947.

Sie wies auf die zentralisierende politische Funktion hin, die Frankfurt schon als Wahlstadt des deutschen Kaisers für das alte Reich innegehabt hatte. Denn 1356 hatte Karl IV in der Goldenen Bulle festgelegt, dass die Wahl des Kaisers in Frankfurt stattzufinden habe. Diese zentralisierende Funktion setzte sich nach dem Wiener Kongress fort, als Frankfurt zum Sitz des Deutschen Bundes wurde. Seit 1816 versammelten sich die in ihm zusammengeschlossenen 37 Staaten und vier Freien Reichsstädte, zu denen auch Frankfurt gehörte, zum Bundestag oder zur Bundesversammlung in Frankfurt. Ihr Sitz war das Thurn-und-Taxis'sche Palais, das in dieser Zeit zum Bundespalais avancierte. Aber mit besonderem Nachdruck berief sich die Stadt auf die Nationalversammlung, die seit 1848 für kurze Zeit bestanden hatte. Sie versammelte sich in der Paulskirche und wurde von vielen mit der Hoffnung auf eine geeinte und demokratisch gesonnene Nation begleitet. Diese erhoffte Einigung des Reiches stellte der preußische Ministerpräsident Otto von Bismarck seit 1866 mit den von Preußen ausgelösten Kriegen gegen Österreich und Frankreich gewaltsam her. Sie setzten Preußens Vorherrschaft in Deutschland durch und führten damit letztendlich die Reichseini-gung herbei. 1866 hatte Preußen Frankfurt annektiert und seine souveräne politi-sche Stellung im Reich beendet. Bismarck bescherte der Stadt die letzte große politische Aktion, die mit ihrem Namen verbunden wird. 1871 bestätigten er und Jules Favre im "Frieden von Frankfurt" den in Versailles abgeschlossenen Vor-frieden.

Das Zentrum des geeinten Reiches aber wurde Berlin. Reichstag und Bundesrat tagten in seinen Mauern. Frankfurt war endgültig seiner überlokalen politischen Funktionen und Bedeutungen beraubt, die Preußen schon 1866 auf Wiesbaden und Kassel verteilt hatte. In der neuerlichen Konkurrenz um die Hauptstadtwürde bemühte sich der Magistrat also auch darum, die Niederlagen von ehemals wett-zumachen. Deshalb trug die Großstadt Frankfurt 1948 mit der kleinen Provinz-stadt Bonn einen bitteren Streit um den zukünftigen Sitz der Bundesregierung aus²⁴. Da dieser Streit mit den in der Paulskirche inkorporierten demokratischen Traditionen ausgetragen wurde, war ihre Rekonstruktion noch vor der Währungs-reform 1948 beendet. Gerhard Webers Bau für den Plenarsaal des Deutschen Bundestages in Frankfurt griff sie in seinen äußeren Formen auf und veranschau-lichte eine Kontinuität, die Rückbesinnung und Neubesinnung zugleich sein

²⁴ Ingrid Röschlau weist in ihrer Schrift darauf hin, dass der Hauptstadtstreit "nicht einfach ein prestigeträchtiger Städtestreit, sondern auch ein machtpolitisches Kräftemessen war." Ingrid Röschlau (1989), S. 5.

wollte²⁵. Denn die zweite deutsche Republik war gewillt, sich als demokratischer Staat zu bewähren und besann sich deshalb auf den Ursprung demokratischer Werte und Bestrebungen in Deutschland.

1949 wurde diese Städtekonkurrenz vom ersten Deutschen Bundestag als der verbindlichen Instanz zugunsten von Bonn entschieden und etablierte für die nächsten 40 Jahre ein Provisorium, das den Gedanken an Berlin als der eigentlichen Hauptstadt wach hielt. Gerade als Provisorium mit dem Status des Vorläufigen, veranschaulichte Bonn den Anspruch auf Wiedervereinigung, den die neue Demokratie auf deutschem Boden in der Verfassung verankerte.

Wilhelm Treue macht darauf aufmerksam, dass der Entscheidung dieses Machtkampfes durchaus ernsthaftere Überlegungen als die Vorlieben Konrad Adenauers zugrunde lagen. Sie bestanden nach seiner Auffassung darin, dass der erste Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland wenigstens im beschränkten lokalen Bereich der Hauptstadt dem Augenschein nach als Souverän regieren wollte.

"Wenn Frankfurt schließlich nicht Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland wurde, so lag das nicht, wie eine politisch gezielte Anekdote immer wieder behauptet, daran, daß Adenauer in der katholisch-bürgerlichen Nähe seines Rhöndorfer Hauses und nicht in einer Stadt mit zahlreichen Industriearbeitern und sozialdemokratischer Mehrheit regieren wollte, sondern weil er es für unmöglich hielt, daß die Regierung eines souveränen Staates am gleichen Orte amtierte, an dem die Militärbehörden der westlichen Siegermächte ihre administrativen und politischen Zentren hatten. Auch in Bonn nahm er die Regierungsgeschäfte erst auf, nachdem selbst das kleine Kontingent der englischen Besatzungstruppen den Ort verlassen hatte und damit optisch der Druck der Sieger beseitigt war."²⁶

Nach dem föderalistischen Prinzip erhielt Frankfurt jedoch in den folgenden Jahren einige Bundesbehörden, die zur Rekonstruktion der Stadtökonomie beitrugen. Zu ihnen gehörten der Bundesrechnungshof, das Bundesamt für Ernährung, die Anstalt für landwirtschaftliche Marktordnung, die Zentralstelle für Arbeitsvermittlung und die Administrationen von Bundespost und Bundesbahn. Dem Kampf um die Hauptstadt ist zu entnehmen, dass zu den materiellen Rekon-

²⁵ Gerhard Weber baute den Plenarsaal für das neue deutsche Parlament 1949/50 und näherte seine Grund- und Aufrisse im Oval an das Vorbild an. Nach der Entscheidung für Bonn als Hauptstadt wurde das Gebäude vom Hessischen Rundfunk übernommen.

²⁶ Wilhelm Treue in: Johann Philipp Freiherr von Bethmann (1973), S. 69.

struktionen der Stadt unverzüglich die immateriellen hinzutreten. Hauptstadt der neuen Republik werden zu können, versprach den Frankfurtern nicht nur einen Entwicklungsschub für den Stadtaufbau, er setzte sie auch dem Zwang aus, das Selbstverständnis ihrer Stadt frühzeitig definieren zu müssen. Vom Nationalsozialismus zur Stadt des Handwerks degradiert, von seinen Führungspersonlichkeiten gemieden, besann sich die Stadt im Hauptstadtstreit 1947 auf die Anliegen der Paulskirchenversammlung 100 Jahre zuvor.

Zu den ideellen Rekonstruktionen, mit denen Frankfurt sein Selbstverständnis neu definierte, gehörte deshalb vorrangig diejenige, sich seit der Nationalversammlung in der Paulskirche als Heimat demokratischer Bestrebungen zu verstehen.

Eine andere bestand in Johann Wolfgang Goethe. Als Sohn der Stadt geboren, repräsentierten seine Werke einen unbezweifelbaren und immer noch gültigen geistigen Wert, den der im Adorno'schen Sinne rückwärts gewandte Geist guten Gewissens ergreifen und feiern konnte. Sein Geburtshaus gehörte zu den ersten baulichen Rekonstruktionen im zerstörten Frankfurt und zu den wenigen, die sich die Stadt leistete. Denn Frankfurts Bewältigung der architektonischen Vergangenheit bestand in einem entschiedenen Sowohl als Auch. Wie schon häufiger in seiner Geschichte schob die Kommune als Bauherr der Stadt diese entschieden beiseite. Im Stadtgrundriss legte sie den Maßstab des nächsten Stadtumbaus fest. Das neue Frankfurt wurde größer, glatter und rationeller gebaut.

"Was den Aufbau der völlig zerstörten Altstadt anlange, so sei es heute verfrüht, auf Details einzugehen. Man werde sich auf fünf bis sechs Punkte beschränken müssen: Römer, Dom, Karmeliterkloster, Dominikanerkloster, Paulskirche und Mainansicht. Eine Wiederherstellung der Altstadt, wie sie gewesen sei, werde nicht mehr in Frage kommen."²⁷

Frankfurt räumte große Teile seiner alten Bebauung beiseite und baute neu. Aber nicht alles wurde entfernt. Begleitet von jahrelangen Streitgesprächen, die verfeindete Lager hinterließen, wurden die identitätsstiftenden Monumentalbauten der Stadt liebevoll restauriert. Manche Bauwerke blieben sogar jahrzehntelang als Trümmerlandschaft liegen. In ihnen hob die Stadt die Monumente auf, die den Wert ihrer Vergangenheit repräsentierten, um sie in einer ferneren prosperierenden Zukunft wiederaufbauen zu können. Die Alte Oper, der Portikus der Bibliothek, die Altstadt zwischen Dom und Römer: Jahrzehntelang blieben sie als

²⁷ Werner Hebebrandt zitiert nach dem Bericht der Magistratssitzung vom 29. Mai 1947.

Ruinen liegen, bis die Stadt sich finanziell in der Lage sah, ihre Rekonstruktionen in Angriff zu nehmen. Bis dahin fungierten sie mitten in der Stadt als Mahnmale gegen den Krieg.

Auch das Institut für Sozialforschung kehrte an die Stätte seines früheren Wirkens zurück. Bis zur Studentenbewegung 1968 als die gesellschaftskritische Instanz schlechthin akzeptiert, bestand sein Beitrag in der kritischen Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit und der sich neu etablierenden bundesrepublikanischen Alltagsverhältnisse.

1950 hatte sich der aus den Vereinigten Staaten nach Frankfurt zurückgekehrte Theodor W. Adorno noch gefragt, ob eine Auferstehung der Kultur in Deutschland überhaupt möglich sei. Die Erfahrungen mit seinen Studenten überraschten ihn jedoch. Unbeeindruckt von der Misere ihres praktischen Lebens widmen sie sich voller Ernsthaftigkeit und ohne Karrierekalkül "der Auslegung des Sinnes der Kantischen Erkenntnistheorie"²⁸, sodass er den Schluss zieht, dass sich "die geistige Energie durchweg merkwürdig auf Fragen der Deutung und Auslegung bestehender Gebilde, Dichtungen oder Philosophien verlagert"²⁹. Es gibt eine, so sagt er es an anderer Stelle, "auffällige Neigung dazu, vorgefundene Kulturgüter zu deuten"³⁰. Diese konservative Betätigung des Geistes im Kontinuum des Bekannten und Bewährten führt er auf ein Schutzbedürfnis der Menschen zurück, das sie in unsicheren Zeitläufen oder Lebensverhältnissen praktizieren.

"Der Nachkriegsgeist, in allem Rausch des Wiederentdeckens, sucht Schutz beim Herkömmlichen und Gewesenen. Aber es ist in der Tat gewesen. Den überlieferten ästhetischen Formen, der traditionellen Sprache, dem überlieferten Material der Musik, ja selbst der philosophischen Begriffswelt aus der Zeit zwischen den beiden Kriegen wohnt keine rechte Kraft mehr inne. Sie alle werden Lügen gestraft von der Katastrophe jener Gesellschaft, aus der sie hervorgingen. Darum will das Schutzsuchen so wenig geraten, wie andererseits das verängstigte Bewußtsein einen solchen Schutz nicht entbehren möchte."³¹

Dieser von Adorno festgestellte Stillstand des Geistes besteht darin, den vorgefundenen Verhältnissen verhaftet bleiben und nicht die ihm innewohnende Produktivkraft dazu nutzen zu wollen, "wenigstens" in seinen Denkresultaten die

²⁸ Theodor W. Adorno (1950), S. 469.

²⁹ Theodor W. Adorno (1950), S. 469.

³⁰ Theodor W. Adorno (1950), S. 471.

³¹ Theodor W. Adorno (1950), S. 473.

Utopie einer besseren Welt aufscheinen zu lassen. So fehlt dem Geist der deutschen Nachkriegszeit im Urteil des Heimkehrers denn auch die "Sprengkraft" oder "Abenteuerlust"³², um über den Umkreis des Bestehenden und Approbierten hinauszugehen; dorthin, wo Adorno seine Utopie angesiedelt weiß.

Aus dem Bemühen um die Einsicht in die Gesetze des nationalsozialistischen Schreckens sieht Adorno "den Begriff einer menschenwürdigen Einrichtung der Welt und seine theoretische Begründung hervorgehen"³³, "oder gar (...) die Analyse der heute aktuellen Möglichkeiten zur ganzen, inhaltlichen Verwirklichung der Freiheit."³⁴ Im Jahre 1950 träumt also ein nach Deutschland zurückgekehrter Adorno von der befreienden Kraft der Erkenntnis. Er träumt von einer versöhnten Menschheit, die die Grenzen Europas durch Erkenntnis überwunden hat. Insbesondere den Deutschen empfiehlt er, nicht "am Traum von Macht und Größe, an der Trauer über sein Mißlingen"³⁵ festzuhalten, sondern zu begreifen, dass die Welt weder das Eine noch das Andere braucht. Gerade sie haben in dieser Situation die Möglichkeit, durch Erkenntnis den ewigen Konnex von politischer und geistiger Größe aufzuheben. Durch die Überwindung des Nationalstaates könne der Stillstand ihrer Kultur, ihres Geisteslebens aufgehoben werden und zum Aufscheinen einer sich zum Besseren wendenden Gesellschaft werden. Adorno sagt:

"Die Lähmung der geistigen Produktivität wird davon bewirkt, daß man insgesamt kein politisches Subjekt mehr ist und deshalb auch in der geistigen Reflexion nichts Fesselloses mehr unternimmt. (...) Wenn irgend Besinnungen über diesen Zustand hinausführen können - (...) -, dann könnten es wohl nur solche sein, die den nationalstaatlich definierten Begriff des politischen Subjekts hinter sich lassen. Man müßte den Gedanken ans Drankommen und die Teilhabe an der Macht als veraltet durchschauen. Damit würde es auch zu Ende sein mit der Neigung, sich stur zu fügen oder nach dem Gewesenen zu greifen. Der böse Wunsch nach schrankenloser Herrschaft, der dahinter steht, erweise sich als schrankenlose Illusion. Denn die objektive Unwahrheit im gegenwärtigen Stand des Bewußtseins ist wohl nichts anderes, als daß am Traum von Macht und Größe, an der Trauer über sein Mißlingen festgehalten wird in einer Welt, die solcher Macht und Größe nicht mehr bedarf. Unwahr ist die Vorstellung, daß man Subjekt nur sei als Subjekt gesellschaftlicher Macht, nicht als

³² Theodor W. Adorno (1950), S. 473.

³³ Theodor W. Adorno (1950), S. 472.

³⁴ Theodor W. Adorno (1950), S. 472.

³⁵ Theodor W. Adorno (1950), S. 476.

Subjekt von Freiheit, als Subjekt einer versöhnten Menschheit. Ich muß kaum hervorheben, daß ich dabei nicht bloß an die Beseitigung der europäischen Landesgrenzen denke, so sehr diese auch an der Zeit ist. Vielmehr müßten die Menschen, und zumal jene, denen in dieser Ordnung Geist zum Beruf und Privileg geworden ist, am Privileg irre werden. Sie müßten einsehn, daß heute im vollen Maße ein Zustand der Welt möglich ist, welcher die Menschen nicht mehr als Objekte von Prozessen bestimmt, die über ihren Köpfen weg sich abspielen, daß heute ein Zustand möglich ist, in dem sie vereint ihr eigenes Schicksal bestimmen und damit erst wahrhaft zu Subjekten werden. Die Starre, die der Geist widerspiegelt, ist keine natur- und schicksalhafte Macht, der man ergeben sich zu beugen hätte. Sie ist von Menschen gemacht, der Endzustand eines geschichtlichen Prozesses, in dem Menschen Menschen zu Anhängseln der undurchsichtigen Maschinerie machten. Die Maschinerie durchschauen, wissen, daß der Schein des Unmenschlichen menschliche Verhältnisse verbirgt, und dieser Verhältnisse selbst mächtig werden, sind Stufen eines Gegenprozesses, der Heilung. Wenn wirklich der gesellschaftliche Grund der Starre als Schein enthüllt ist, dann mag auch die Starre selber vergehen. Der Geist wird lebendig sein in dem Augenblick, in dem er nicht länger sich bei sich selber verhärtet, sondern der Härte der Welt widersteht."³⁶

Zur Aussöhnung der Klassen und Schichten, der Privilegierten wie der Nicht-privilegierten fügt Adorno die Aussöhnung der Völker hinzu, die er durch die Aufhebung der trennenden Landesgrenzen herbeiführen will. Denn erst indem sie den Schritt vom Objekt zum Subjekt der Geschichte vollziehen, beginnen die Menschen, ihr Leben nicht mehr höheren und eigentlich fremden Mächten unterzuordnen, sondern als einen Zustand der eigenen Freiheit zu begreifen und zu organisieren. Adornos utopische Gedanken wurden zu Bausteinen der "Frankfurter Schule", jedoch nicht zu Bausteinen von Frankfurts Wirklichkeit. Sie verblieben im Reich der Ideen; eine Materialsammlung, aus der kritische Geister gerade im Hinblick auf die von und in Frankfurt repräsentierte Rekonstruktion des Kapitalismus schöpfen konnten. Deshalb stand Frankfurt bis zum Beginn der 80er Jahre für zweierlei: für die Metropole des bundesrepublikanischen Geldkapitals und für die Schule seiner Kritik.

Zu den ideellen Rekonstruktionen gehörte auch diejenige, Frankfurt als Großstadtheimat einrichten zu wollen; ein Unterfangen, das die formalen und sinnhaltigen Qualitäten eines ersten Ordnungsentwurfs mit Hochhäusern nach 1945 ein-

³⁶ Theodor W. Adorno (1950), S. 476 und 477.

schließt und in diesen Bezügen zu erfassen ist.

Als Herbert Boehm³⁷ 1945 aus Gotenhafen (Gdingen) nach Frankfurt flüchtete,

³⁷ Herbert Boehm wurde am 24. 8. 1894 in Dorpat (Livland) geboren. (Er starb am 6. 11. 1954 in Frankfurt.) Nach seiner Ausbildung zum Architekten arbeitete er von 1921-1925 bei der "Schlesischen Heimstätte", der Provinziellen Treuhandstelle für Wohnungsbau und Kleinsiedlungswesen. Dort bearbeitete er Typenentwürfe für Siedlungshäuser. Unter der Oberleitung des technischen Geschäftsführers (das dürfte Ernst May gewesen sein; d. V.) hatte er die Bauleitung über die Siedlungen Oltaschin bei Breslau und Rothenbach in Schlesien inne; außerdem über einen Ausstellungshallenbau in Dresden und ein Ausstellungsmusterhaus in Bohlenkonstruktion mit Einbaumöbeln in Breslau. Wie die Schlesische Heimstätte schreibt, bearbeitete er einen Teil der Bebauungsaufgaben. Zu ihnen gehörten Parzellierungspläne für Siedlungsanlagen, Ortserweiterungspläne für kleinere schlesische Städte und Flächenaufteilungspläne größeren Umfangs.

Nach dem Weggang Ernst Mays vertrat Boehm ihn in der Leitung der Bauabteilung. Aber schon nach wenigen Wochen folgte er ihm nach Frankfurt und arbeitete als Dienststellenleiter des Stadtbauamtes wieder mit ihm zusammen. Boehm blieb in dieser Position bis zum Jahre 1936. In dieser Funktion, so führt das Dienstzeugnis aus, das ihm die Stadt des Deutschen Handwerks 1936 ausstellte, war er zuständig für die Erarbeitung des Gesamtbebauungsplanes der Stadt; für Entwurf und Ausarbeitung sämtlicher Bebauungs-, Bauzonen- und Aufbaupläne; für die Bearbeitung und Handhabung der Fluchtlinienpläne; für die plantechnische Behandlung aller Verkehrsfragen. Zudem hatte er bei Baupolizei- und Grundbesitzangelegenheiten beratend mitzuwirken. Zu seinen umfassenden bauberatenden Kompetenzen trat nach 1933 noch die Mitarbeit an der "planmäßigen Vorbereitung der Altstadtsanierung" hinzu. Im Herbst 1936 ging Boehm als Leiter des Stadtplanungsamtes nach Breslau. In seiner fünfjährigen Tätigkeit befasste er sich mit dem Generalbebauungs- und Wirtschaftsplan für die Wohngebiete der Stadt und bearbeitete die Vorschläge für die Umgestaltung der Innenstadt, die nach dem "Gesetz über die Neugestaltung deutscher Städte für Breslau als Gauhauptstadt ins Auge gefasst wurden. In diesem Rahmen widmete er sich hauptsächlich der Gestaltung des Gauforums. Jedenfalls findet sich in seinem Dienstzeugnis über diese Zeit der Hinweis, dass er "architektonisch ... weitgehend durchgearbeitete Entwürfe für die Neugestaltung des Schlossplatzes mit den dazu gehörigen Monumentalbauten (Oper, Kunstgebäude, Hotel, Museum)" angefertigt und modellmäßig dargestellt habe. Zu den Neugestaltungsplanungen gehörte auch die Vorbereitung der Altstadtsanierung, die jedoch über Anfänge nicht hinausgekommen zu sein scheint.

Nach fünfjähriger Tätigkeit schied Boehm aus den Diensten der Stadt Breslau aus, um als Stadtbaurat in Gotenhafen tätig zu werden. Gotenhafen war von 1939 bis 1945 der Name der Stadt Gdingen. 1945 kam Boehm mit seiner Familie als Flüchtling nach Frankfurt zurück und arbeitete zunächst als Privatarchitekt an verschiedenen Projekten. Er bemühte sich um eine Wiedereinstellung bei der Stadtverwaltung Frankfurts, die ihn 1947 auch als Oberbaurat des Stadtplanungsamtes wieder einstellte. Zu seinem Aufgabengebiet gehörte unter anderem auch die "ständige Vertretung des Leiters des Stadtplanungsamtes, Herrn Baudirektor Hebebrandt". 1949 ernannte ihn die Kommune zum Städtischen Baudirektor, ein

kehrte er in die Stadt zurück, deren Stadtplanung er bereits für ein Jahrzehnt mitbestimmt hatte. Als Oberbaurat des Stadtplanungsamtes begann er 1947 erneut für die Kommune Frankfurt zu arbeiten. Sein neues Planungskonzept für den Aufbau der Innenstadt führte den Generalbebauungsplan von 1928, der sich im wesentlichen auf die Außenbereiche der Stadt und ihre Trabantsiedlungen konzentriert hatte, fort.

Die Intention, mit der er an seine stadtplanerische Arbeit herangeht, lässt sich als Mitte von Planungsidealismus und Planungsrealismus definieren:

"Nicht Kleingläubigkeit und grundsätzliche Sparsamkeit hat die Planung bestimmt, sondern der echte realistische Idealismus, der das Wesen jeden echten Städtebaues ausmacht."³⁸

Seine städtebauliche Idee soll der Stadt, die er vorfindet, zwar eine neue Struktur geben, jedoch ohne ihre alte zu beseitigen. Ihr "Sowohl als Auch" kommt in einem Stadtplan zum Ausdruck, der Zentrum und Peripherie der Frankfurter Innenstadt differenziert und in Funktion und Form unterschiedlich bestimmt. Boehm nimmt für das Zentrum funktionelle Trennungen vor, die Besonderheit der verschiedenen Viertel herstellen und bewahren sollen. Indem er die Funktionen von Altstadt und City festlegt, stellt er ihre Unterschiedlichkeit und Unverträglichkeit heraus und sagt:

"... diese Altstadt soll nun wieder das Herzstück der Stadt werden, ...: Herzstück in dem Sinne, daß um die verbliebenen historischen Zeugen einer glorreichen Vergangenheit ... sich wieder die Bauten des kulturellen Gemeinschaftslebens scharen sollen."³⁹

Und an anderer Stelle führt er aus:

"So werden also dieser die alte Tradition weitertragende Stadtkern und die benachbarte City durch grundverschiedene Wesenszüge geprägt sein. Hier die Verhaltenheit des Lebensrythmus, die die Lautheit und Rasanz des motorisierten Verkehrs scheut, dem Fußgänger als Individuum sein Lebensrecht beläßt und sich auch das Warenhaus, das Kino und den Behördenpalast vom Leibe hält. Dort das laute Fluten des Verkehrs, die ganze Lebendigkeit der Großstadt-City von heute und morgen und die Großmaßstäblichkeit der über menschliches Maß hinaus gewachsenen Bauten

Amt, das er bis zu seinem Tod am 6. 11. 1954 innehatte.

³⁸ Herbert Boehm (1954), S. 9.

³⁹ Herbert Boehm (1954) in: Max Kurz (1954), S. 11.

des kollektiven Handels, der anonymen Verwaltung und der massenhaften Verköstigung und Vergnügung mit ihren Attributen: dem ganzen Feuerwerk der von der Neonröhre bestimmten Leuchtreklame. Hier in der 'Altstadt' dagegen eine gewisse Kleingliedrigkeit des ganzen raumkörperlichen Gefüges, die noch von der Reihung von Häusern in Breite und Höhe begrenzten Umfangs lebt oder doch wenigstens von diesem Struktur-Erbe noch etwas ahnen läßt, Häuser, deren Detail noch vom Fußgänger abgelesen werden will und kann, und Straßen mäßiger Breite, deren aufeinanderbezogene Wände nicht durch einen reißenen Verkehrsfluß gleichsam auseinandergetrennt werden.

Diese beiden Welten haben in der Großstadt durchaus ihr Lebensrecht, sie gedeihen aber weit besser, wenn man sie nach Möglichkeit scheidet, um ihren ureigenen Stil jeweils um so sauberer entwickeln zu können. Aber die Scheidung muß schon im Bebauungsplan als Niederschlag des Willens einer Stadtbürgerschaft vorgezeichnet sein, um ein Übergreifen der lauten und in aller Regel wirtschaftlich stärkeren Welt in die stilleren Bezirke des schwächeren weil nur dem Geist verpflichteten Bruders wirksam hintanzuhalten."⁴⁰

Im Unterschied zu ihren Arbeitsbereichen City, Börse und Hirn erhält die Altstadt eine doppelte Funktion: Sie hat den kulturellen und Wohnbedürfnissen zu dienen. Boehm versucht damit, eine Entwicklung rückgängig zu machen, die die Zentralstadt - im Sinne des Neuen Frankfurt - mehr und mehr zum Arbeitsstandort entwickelte. Die Stadtplanung der 20er Jahre hatte das Wachstum der Stadt an ihre Peripherie verlagert und Trabanten als Nebenzentren geschaffen, die sich nicht nur, aber hauptsächlich als Wohnsiedlungen bewähren sollten. Die "Partitur dieses Städtewachstums"⁴¹ will Boehm nun fortschreiben, indem er die Wohnfunktion wieder der Zentralstadt inkorporieren will. Sein Bedauern über die Trennungen des urbanen Lebens scheint von dem Wissen getragen zu sein, dass Urbanität bisher fast immer ein Funktions- und Architekturgemisch gewesen ist und auch zu sein habe; ein Ideal, das von den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit längst außer Kraft gesetzt worden war und ihrem vorindustriellen Zustand abgewonnen ist.

"Wenn wir schon die Trennung von Arbeits- und Wohnstätte, die die letzten 150 Jahre uns aufgezwungen haben, nicht rückgängig

⁴⁰ Herbert Boehm in: Max Kurz (1954), S. 11 und 14.

⁴¹ Herbert Boehm (1954), S. 14.

machen können, so kann doch diese engere Bezogenheit, die für viele ein Wohnen in der alten Kernstadt oder am Innenrande der alten Wallanlagen bedeuten mag, einen neuen Wert darstellen und ein gewisses Gegengewicht gegen die unnatürliche Aufspaltung des menschlichen Lebens in je 8 Stunden Arbeitstag und Feierabend."⁴²

Dass mit der Industrialisierung die Negation des städtischen Funktionsgemisches begann und kontiniert, weiß auch Herbert Boehm. Trotzdem behält er diesen Maßstab als Ideal bei und versucht, ihm wieder Geltung zu verschaffen. Indem er als Stadtplaner den gesellschaftlichen ökonomischen Interessen der Stadt ihre Quartiere zuweist, versucht er, die Durchsetzung eines Interesses zu Lasten des anderen zu verhindern und so in einen urbanen Frieden zu verwandeln. Die alte Kernstadt Frankfurts und der Innenrand ihrer alten Wallanlagen sollen deshalb wieder zu Wohngebieten der Stadt ausgebaut werden.

Da die alte geschlossene Bebauung der Wallanlagen weitgehend zerstört ist, schlägt Boehm ein neues städtebauliches Konzept für diesen Stadtraum vor (Abb. 423, 424). Er möchte die öffentlichen Grünanlagen um die noch vorhandenen privaten Gärten erweitern, zungenartig in die Innenstadt hineingreifen lassen und mit einer aufgelockerten Bebauung, die zudem noch in ihrer Höhe variiert, durchsetzen. Damit stellt er eine Wallanlage vor, die ebenso wie der von ihr eingeschlossene Stadtinnenraum systematisch mit Hochhäusern entworfen ist. Während er die Parkanlagen des "Walls" mit sieben- bis zehngeschossigen Scheiben- und Punkthochhäusern durchsetzen will, schlägt er für den von ihnen eingeschlossenen Stadtinnenraum acht- bis vierzehngeschossige Hochhäuser vor. Als stadtplanerisches Element findet das Hochhaus also in seiner gemäßigten Höhe Anwendung und weist damit auf seine Herkunft aus dem Sachlichen Denk- und Bauprozess hin. Es ist sowohl in die geschlossene Bebauung der Taunusanlage integriert als auch in das lockere Gebäudeband, das sich am Innenrand der übrigen Wallanlagen nach Westen zieht. Quer zur Straße gestellt, halten auch diese Gebäude die Fluchtlinien ein und konturieren so den großen Bogen der Wallstraßen mit.

Trotz der Auflockerung der Bebauung werden die Hochhäuser der Taunusanlage zur Markierung der Ecken an den Straßenzügen und Kreuzungen herangezogen:

"Bis auf einige Bauten an den alten Stadttoren sollen all diese Hochhäuser dem Wohnen - dies auch in der Form des Appart-

⁴² Herbert Boehm (1954), S. 14.

menthauses oder Hotels - vorbehalten bleiben."⁴³

Ebenso wie der Parkfläche geben sie auch dem Straßenraum bauliche Akzente, die, auf Fernwirkung berechnet, als Brückenköpfe fungieren und die großen Straßenzüge zur Innenstadt konturieren. Sie sind es auch, die die Wohnfunktion wieder der Stadt einfügen und dem kurz- wie langfristigen Wohnen dienen sollen. Diesem Konzept liegt eine Sinnggebung zugrunde, die über das einzelne Hochhaus und seinen Bauplatz hinausgreift und die Silhouette der Stadt Frankfurt nach dem Bild ihrer Vergangenheit formt. Denn die topographische Matrix der von Boehm ausgesuchten Hochhausstandorte entspringt dem Bild der alten Stadt, das er mit neuen Mitteln im schemenhaften Gesamtentwurf der neuen Stadt entstehen lassen will (Abb. 425).

Die Silhouette der alten Stadt wurde von den sakralen und profanen Instanzen der Gesellschaft, Kirche, Adel und Bürgertum geschaffen und nach außen zum Land hin mit einer Mauer und Befestigungstürmen als befestigte Stadt konturiert. Diese befestigte Stadt wird von Boehm nun zum Vorbild für eine erneute Befestigung Frankfurts. Ihren Sinngehalten enthoben, verwendet er ihre Vertikalen als formalen Grundbaustein der neuen Stadtkonstruktion und unternimmt den Versuch, auch die neue Stadt des 20. Jahrhunderts zu befestigen, und zwar dort, wo sie seit dem Beginn der Industrialisierung und der Niederlegung der Befestigungsanlagen ihren Kontur verlor: an der Peripherie. Mit einem Kranz von Hochhäusern befestigt er die Wallanlagen, die die City Frankfurts umgeben; der Main erhält an seinen Brücken Hochhäuser, die als Brückenköpfe fungieren. Die Hochhäuser des Stadtinnenraumes sind ebenfalls nach diesem Bild angeordnet. Im sich horizontal ausdehnenden Häusermeer übernehmen sie die Funktion von Betonungspunkten, die in der alten Stadt Kirchen und Adelspaläste innehatten. Obwohl sich die mit ihren vertikalen Formen verbundenen Benutzungs- und Repräsentationsanlagen gänzlich verändert haben, hält Boehm vom Standpunkt der Stadt als Gesamtbauwerk an ihnen fest und betont ihre formale Notwendigkeit. Als Dominanten der Stadt gleichmäßig in ihr verteilt sollen sie das Horizontale präzisieren und mit den Vertikalen formal ordnende Bezüge und Sinnzusammenhänge schaffen. Dort, wo die Kirche keine identitätsstiftende Aufgabe mehr innehat, übernimmt die bloße Form als residuale Kategorie diese Funktion.

Hochhäuser sollen von nun an die Wallanlagen befestigen, die die City Frankfurts umgeben und an den Brücken als Brückenköpfe fungieren. Ist diese neuerliche Fortifikation Frankfurts nur formal zu betrachten oder auch sozial? Boehms

⁴³ Herbert Boehm in: Max Kurz (1954), S. 11.

vertikale Fügungen versuchen Frankfurt im Kontur der alten Stadt ein Stück festgefügte Großstadt-Heimat zurückzugeben. Mit den Hochhäusern, die die "unfromme aber unabweisbare Entwicklung fordert, möchte er die Silhouette der alten Stadt neu entstehen lassen und an den Schutz ihrer Türme erinnern. Wenigstens der Idee nach soll das Schutzsuchen der Menschen auch unter den neuen Großstadttürmen möglich sein.

Die von Boehm vorgenommene Fortifikation mittels des Hochhauses wurde von Ernst May und Martin Elsaesser schon im Nidda-Tor der Römerstadt-Siedlung formuliert und zur Differenzierung von schützendem Siedlungsraum und offenem Land eingesetzt. Die in der Architektur zur Anschauung gebrachte Beheimatung des Menschen ist in ihm als Motiv antizipiert und wird von Boehm in seinem Hochhausplan zum Stadtkonzept entwickelt. Die von der Architektur formulierte Stadtgrenze, die innen und außen unterscheidet, wandert also aus der Siedlungsarchitektur wieder zurück in die Großstadtarchitektur. Damit steht das Bild der alten Stadt mit ihren Türmen, den profanen, klerikalen und fortifikatorischen, für eine an der Vergangenheit sich orientierende architektonische Idee von Heimat; eine Idee, die nicht zuletzt Karl Grubers Buch "Die Gestalt der Deutschen Stadt" von 1937 wach hielt, denn mit ihm war das Schulungsmaterial für sie bereitgestellt. Was der Stadt Frankfurt also in den Bombennächten des II Weltkrieges verloren ging, das wollte Herbert Boehm ihr nach 1945 mit seiner Stadt- und Architekturplanung zurückgeben: die Stadt als festgefügte Heimat.

*"Ich kann Ihnen sagen, wie sich das bei uns abge-
spielt hat. Wir haben in unserem Büro gesessen und
geplant, bis der Geschützdonner der Alliierten immer
näher kam. Als die Amerikaner einmarschierten, ha-
ben wir unser Büro für 14 Tage geschlossen, dann
haben wir weitergearbeitet. Natürlich hatten auch wir
im Krieg Angst um unser Leben - aber dennoch haben
wir für die Zukunft arbeiten können. Vom Einmarsch
der Amerikaner am 17. April 1945 bis zum Wiederbe-
ginn am 1. Mai hatten wir gerade zwei Wochen Fe-
rien."*

Helmut Hentrich (1984) in: Bauwelt 48

9. Die Bändigung der Höhe: Das Hochhausdreieck am Baseler Platz

Die Einzelanalysen beginnen mit dem Plan für das Hochhaus am Baseler Platz von 1949. Es ist das einzige der behandelten Hochhäuser, das Planung blieb, eine methodische Abweichung, die begründet sein will. Zum einen liegt der Grund für die Behandlung dieses Hochhauses in seiner architektonischen Verwandtschaft mit den gebauten Hochhäusern der folgenden zehn Jahre, zum anderen im Grund seines Scheiterns. Denn aus ihm lassen sich Schlüsse über die Auffassung des Hochhauses am Beginn der Nachkriegszeit ziehen.

In der öffentlich geführten Debatte um dieses Hochhaus standen sich damals befürwortende und ablehnende Auffassungen gegenüber. Dabei stellt sich das interessante Phänomen heraus, dass sich die Kommune Frankfurt zu diesem Zeitpunkt gegen jede Form des baulichen Gigantismus, der ihr von Seiten der Öffentlichkeit als Fortschrittlichkeit nahegelegt wurde, wehrte. Sie verpflichtete sich in ihrer Stadtplanung auf den Aufbau ihrer traditionellen City, zu der die Leitidee eines Hochhauses gehörte, die sich im Begriff der "gebändigten Vertikale" zusammenfassen lässt. Ein kurzer Vergleich von Äußerungen Fritz Schumachers schließt sich an die Darstellung dieser Debatte an und macht darauf aufmerksam, dass er zu den Architekten und Städteplanern gehörte, die diese Leitidee über Jahrzehnte hinweg für den Städtebau formulierten und in ihn hineintrugen. Gerade in der Auseinandersetzung mit den stadtplanerischen Ideen Le Corbusiers gewann sie ihren Kontur. In der Analyse dieses Hochhausplanes soll ebenso wie bei allen anderen das ästhetische Programm erfasst und als Grundlage für die verallgemeinernden Schlüsse und aufgestellte Zusammenhänge verstanden werden. In ihr ist auch das begriffliche Instrumentarium, das die Verallgemeinerungen vorbereitet, für den prüfenden Nachvollzug offengelegt.

Die Stadt Frankfurt überraschte ein Jahr, nachdem die ökonomischen Impulse der

neuen Wirtschaftsordnung Zeichen gesetzt und wieder eine funktionierende Wirtschaft in Gang gebracht hatten, mit einer Hochhaus-Planung auf ihrem zerstörten Stadtterritorium, die zu diesem Zeitpunkt "gigantisch" anmutete: das "Hochhaus-Dreieck Frankfurt", geplant für ein Grundstück in Bahnhofsnähe, dessen Randbebauung teilweise erhalten geblieben war¹ (Abb. 138, 139). Karl und Karl Georg Jung aus Aschaffenburg entwarfen im Oktober 1949 die Vorentwürfe, die bei der Stadt Frankfurt zur "Erlangung eines Vorbescheides" 1950 eingereicht wurden. Ihre Auftraggeber waren der Grundstücksbesitzer, die Erbgemeinschaft Kleyer, sowie nicht näher bezeichnete "amerikanische Kreise", die nach der Erteilung der Baugenehmigung ein Konsortium zu seiner Finanzierung bilden wollten. In den Auseinandersetzungen mit der Stadt waren Willy Hof und Erwin Kleyer die hauptsächlichen Verhandlungsführer.

"Das Konsortium nimmt feste Formen mit materieller Grundlage an, sobald die Genehmigung des vorgenannten Antrages vorliegt."²

Mit den geheimnisvollen "Kreisen" waren amerikanische Verwaltungseinrichtungen gemeint, die in diesem Baublock untergebracht werden sollten und nach Ansicht der Bauaufsichtsbehörde die Planungen wesentlich beeinflussten.

"Nach Verhandlungen mit den Herren Kleyer und Hof planen amerikanische Kreise hier ein 25-geschossiges sternförmiges Hochhaus in der Mitte des Baublocks mit anschließenden 8-geschossigen Seitenflügeln nach den drei Straßenzügen."³

Das Hochhaus wurde für ein fast symmetrisches dreieckiges Grundstück geplant, das die Baseler Straße im Nordwesten, die Wiesenhüttenstraße und der Wiesenhüttenplatz im Osten und die Gutleutstraße im Süden einfassten (Abb. 142). Damit erhielt es einen Platz im Stadtkontext, an dem sich Industrie, Handel und wesentliche Verkehrseinrichtungen der Stadt konzentrierten.

Seit der Fertigstellung des Bahnhofes im Jahre 1888 im Westen der Stadt auf dem Galgenfeld, wuchs nicht nur das Bahnhofsviertel auf den Bahnhof zu, sondern auch die Industrie begann, sich in seiner Nähe anzusiedeln. Mit dem Bahnhof, dem Westhafen und der Baseler Straße als der westlichen Verkehrserschließung lagen

¹ Akte "Hochhausdreieck Frankfurt" im Frankfurter Stadtarchiv; Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz" im Archiv des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt.

² Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz".

³ Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz".

die von ihr benötigten verkehrstechnischen Einrichtungen vor, die die Stadt in den nächsten Jahren in eine umfassende Stadtviertelplanung einbeziehen sollte.

Frankfurt war eine der ersten deutschen Städte, die den Stadtbereich in Wohn-, Fabrik- und Mischviertel unterschied und für die Durchsetzung dieser Unterscheidung sorgte.⁴

Während das Bahnhofsviertel als Wohn- und Geschäftsviertel konzipiert war, in dem qualmende Schornsteine und laute Werkstätten verboten waren, sollte sich die Industrie nördlich und westlich des Bahnhofs ansiedeln⁵ (Abb. 140, 141). Im Bereich südlich des Bahnhofs durchmischten sich die Funktionen. Neben Gutleut-Kaserne und Gasanstalt siedelten sich hauptsächlich Handwerksbetriebe an, aber auch die Adlerwerke, die 1889 mit ihrer Fahrradproduktion begannen. Ein Jahr zuvor hatte Heinrich Kleyer die Stadt um die Genehmigung des Fabrikneubaus an dieser Stelle gebeten. Bereits zehn Jahre später hatten sie das 100000ste Fahrrad produziert und führten nun die in Amerika entwickelte Schreibmaschine mit durchschlagendem Erfolg in Deutschland ein. Da sie auch mit dem "Motorwagenbau" befasst waren, datiert Volker Rödel bereits 1902 einen Aufschwung in diesem Bereich⁶. Zum Main hin kamen Lager und Speicher hinzu, denn 1886 nahm der Westhafen hier seinen Betrieb auf.

Die Baseler Straße trennte diesen Industriebereich von den neuen großen Wohnvierteln, die nach 1888 zwischen den alten Wallanlagen der Stadt (Taunus- und Gallusanlage) und dem Hauptbahnhof entstanden. Diese Straße war die wesentliche verkehrstechnische Erschließung im Westen, die bei der Anlage des neuen Hauptbahnhofes mitgeschaffen wurde. Nach Süden verband sie über die Friedensbrücke die am jenseitigen Mainufer liegenden Stadtteile Niederrad und Sachsenhausen mit der Stadt. Dafür kaufte die Stadt unter ihrem damaligen Oberbürgermeister Franz Adickes (1890-1912) der Eisenbahnverwaltung die Main-Neckar-Brücke ab und ließ sie von 1890 bis 1891 zu einer Straßenbrücke ausbauen. Nach Norden führte die Baseler Straße am Bahnhofsviertel und dem Westend vorbei in Richtung Ginnheim und Bockenheim, Rödelheim und Hausen zu Stadtteilen, die bis 1900 zum Frankfurter Stadtgebiet hinzugekommen waren. Im Bereich von Bahnhof und Bahnhofsviertel wurde die Baseler Straße für eine großzügige Platzgestaltung herangezogen (Abb. 141). Mit einem großzügigen Schwung führt sie noch heute zum Bahnhof hin und wieder von ihm weg und fasst in einer langgezogenen konvexen Rundung seinen weiträumigen Vorplatz

⁴ Heinz Schomann (1988), S. 10.

⁵ Heinz Schomann (1988), S. 68.

⁶ Volker Rödel (1984), S. 117-124. Und: Franz Lerner (1982), S. 83.

und die der Stadt zugewandte neurenaissanceistische Fassade des Empfangsgebäudes von Hermann Eggert. Die Rundung des Bahnhofsvorplatzes wird also von der Baseler Straße als dem hindurchführenden Straßenzug aufgenommen und an die gegenüberliegenden Baublöcke des Viertels vermittelt. Ihre Fassaden nehmen die Rundung konkav auf und ergänzen sich zu einer zwar im Detail verschiedenen, aber im Prinzip einheitlichen großen Platzarchitektur.

An diese gründerzeitliche Stadtviertel- und Verkehrsplanung, die der Nationalsozialismus über den städtischen Kontext hinaus weiterentwickelt und für seine städtische Repräsentanz zu nutzen suchte, schlossen sich die Bauherren 1949 mit ihrem Hochhausplan an. Zusammen mit den Industrieanlagen des Westens und den Handelsgeschäften des Bahnhofsviertels bildete sie eine Infrastruktur, die das Hochhaus aufgreifen und fortentwickeln sollte. Seine Situierung im Kontext der Stadt hielt also alle Bedingungen und Möglichkeiten bereit, um die Idee der Bauherren Wirklichkeit werden zu lassen.

Was war die Idee der Bauherren? Ihre Idee war, getrennt von Altstadt und Wohnvierteln ein eigenständiges Wirtschaftszentrum im Westen der Stadt schaffen zu wollen. Die Größe und Multifunktionalität des Hochhauses sollte sich für die ökonomischen und kulturellen Bedürfnisse der umgebenden Viertel anbieten, neue hinzugewinnen und heimisch werden lassen. Die verkehrstechnischen Möglichkeiten von Bahn und Straße versprachen zudem eine Lösung des Verkehrsproblems, die den übrigen Stadtkontext nicht belasten sollte. Wie dem Brief Karl Jungs vom 28. November 1949 zu entnehmen ist, war sein Auftraggeber Willy Hof der Ansicht, dass für Frankfurt als dem "alten Wirtschaftszentrum des Mainbeckens ein neuer Anziehungspunkt" geschaffen werden müsse, der wirtschaftlichen Notwendigkeiten diene. Gerade weil Bonn zur vorläufigen Bundeshauptstadt geworden sei und "Frankfurt den Rang abgelaufen" habe, komme es darauf an, sich mit dem Bau von Hochhäusern als Stadt attraktiv zu machen und die Industrien damit zur Ansiedelung zu bewegen.

"Den noch in Deutschland umherirrenden Industrien würde es erleichtert, einen endgültigen Sitz zu wählen, wenn mit der in Deutschland erstmaligen Errichtung von derartigen Hochhäusern dokumentiert wird, daß Frankfurt nach wie vor das Wirtschaftszentrum war, ist und bleibt."⁷

Der Grundriss der Hochhausanlage weist in der Mitte des Grundstücks einen

⁷ Karl Jung in seinem Brief vom 28. November 1949 an Oberbürgermeister Dr. Walter Kolb. Magistratsakte 3320, Band 1, 1930 bis 1953.

Turm aus, von dem drei längsrechteckige Arme fast symmetrisch abgehen (Abb. 143). Zwischen den Hochhausarmen befinden sich die mit konvex ausschwingenden Treppen betonten Eingänge zum Turm. Diesem eigentlichen Hochhauskörper ist zu allen Seiten eine geschlossene Randbebauung vorgelagert, die in einer Flucht mit den bestehenden Häusern steht. An der Straßenecke des Grundstückes wölbt sie sich jedoch nach innen, nimmt die konkave Straßenführung in den Baukörper auf und öffnet sich in der Mitte für einen großen Eingang. Im ganzen erweist sich der Plan als Koordinierung und Symmetrisierung einfacher geometrischer Formen: Ein Kreis wird mit Rechtecken verbunden und von überlangen Rechtecken eingefasst. Lediglich an der bebauten Seite ist eine Hilfskonstruktion nötig, um den Hochhausarm an die Straßenbebauung anzuschließen. Die eingezogene Gebäudeecke stülpt sich im Innenhof nach außen und findet an den Treppenanlagen ihre umgekehrte Wiederholung im Detail.

Die Grundrissidee der Architekten besteht also darin, drei Gebäudearme von einem Turm radial ausstrahlen und von Umrandungsbauten, die sie durchdringen, einfassen zu lassen. Diese bilden in Gedanken ergänzt ein Dreieck mit konkav einschwingenden Ecken. Stereometrisch unterschiedliche Körper werden so in einer geometrischen Konfiguration zusammengefasst. Diese Idee weist Affinitäten zu derjenigen auf, die einem früheren wichtigen Hochhausbau Frankfurts zugrunde gelegt wurde: dem I. G. Farbenhochhaus von Hans Poelzig im Grüneburgpark (Abb. 155). Ihre Gemeinsamkeit ist die Idee des Speichenrades, die Poelzig für den Grundriss eines Berliner Bauwerks in Reinform entwickelte. Sie soll zunächst kurz zur Darstellung kommen.

Im Februar 1933 wurde für ein Grundstück in der Nähe des Schlossplatzes im Zentrum von Berlin der Wettbewerb für den Erweiterungsbau der Reichshauptbank ausgeschrieben, an dem auch Poelzig beteiligt war (Abb. 152-154). Zwar wurde sein Entwurf aus verschiedenen Gründen nicht prämiert, aber für unseren Zusammenhang ist er überaus interessant. Der Erdgeschossgrundriss besteht aus einem Turm von dem sechs Gebäudearme in symmetrischer Anordnung radial auf einen kreisrunden Umrandungsbau zuführen, der sich in der Ansicht als zehngeschossige vertikal gegliederte Rundfassade erweist⁸ (Abb. 153). Diesen idealtypischen Grundriss nahm Poelzig am I. G. Farbenhochhaus als Fragment vorweg. Poelzig gewann den im März 1928 veranstalteten beschränkten Architektenwettbewerb, weil er nach einer zeitgenössischen Besprechung Zweckbestimmung, Bodenverhältnisse, Zeitgeist und, wie Petra Skiba noch hinzufügt, das Repräsentationsbedürfnis des damaligen größten europäischen Konzerns am

⁸ Mathias Schirren (1989), S. 173-175.

Baukörper in Übereinstimmung zu bringen wusste⁹. Poelzig macht den Kreisbogen zum Rückgrat seines Grundrisses und reiht auf dieser Längsachse des Baukörpers von 250 m verschieden große Rechtecke radial auf. Er lässt die Baukörper diese gekrümmte Achse durchdringen und einfassen, denn in der Ansicht ist zu bemerken, dass ihre geschlossenen oberen Wandabschlüsse über sie hinweggeführt werden und ihre kubischen Silhouetten bewahren (Abb. 156). Poelzig ordnet die Büroräume in den Rechkantbauten an, aber auch auf der Längsachse, die der hauptsächlichste Verbindungsweg des gesamten Gebäudekomplexes ist.

Die Architekten des "Hochhausdreiecks am Baseler Platz" übernehmen nicht nur die Poelzigsche Idee des Speichenrades und legen sie einem Dreieck zugrunde, sondern auch sein Konstruktionsprinzip: Verschiedene Gebäudekörper werden in Grund- und Aufriss so angeordnet, dass sie sich durchdringen, aber auch bestehen bleiben.

Wie dem Lageplan zu entnehmen ist, befinden sich im Norden des Grundstückes noch Gebäude, die den Krieg überdauert haben (Abb. 142). Ihre Berücksichtigung stört die im Grundriss angegebene Symmetrie der Anlage und verhindert ihre Fortsetzung in die Randbebauung. Aber nach Süden bietet sich die Möglichkeit, sie in einer großen Schauseite des Hochhauses zu entfalten (Abb. 148). Die Architekten Jung entwickeln sie für die Ecke des Grundstückes zwischen der Baseler Straße und der Gutleutstraße. An dieser Ecke ist die achtgeschossige Randbebauung achsial auf den sich weitenden Straßenzug der Baseler Straße bezogen. Die Eckarchitektur wird konkav auf das Grundstück zurückgenommen, sodass sie die Straßenecke entlastet und den Straßenraum weitert. Ihre Rundung schafft Platzcharakter und zieht zugleich den Blick des Betrachters in die Anlage hinein. Hier befinden sich auch die Eingänge zum Inneren, denn die beiden mittleren Kompartimente der Betonstützenreihen sind als fast quadratische formlose Durchlässe geöffnet. Zu den abgehenden Straßenzügen setzt sich die Eckarchitektur in langen Straßenfassaden fort, deren auffälligstes Motiv die als Balkone formulierten Rücksprünge der oberen Geschosse sind. Die beiden sichtbaren Hochhausarme sind auf diese Straßenzüge bezogen und verdeutlichen sich als knapp vorspringende Eingangsrisalite in der Randbebauung. Bezogen auf die Repräsentationsecke bilden sie einen stumpfen Winkel, in den der gläserne Turm des Hochhauses eingestellt ist und vorschwingt. Die Eckarchitektur und die große Form der eigentlichen Hochhausarchitektur ergänzen sich also in einer gegenläufigen Bewegung: Während die Platzarchitektur einschwingt, kommt ihr der Turm mit seiner Schwingung von der Mitte des Grundstückes entgegen.

⁹ Petra Skiba in Mathias Schirren (1989), S. 139.

Diesen durch gegenläufige Bewegungen erzeugten barocken Gestus lassen die Architekten Jung in einer Schnörkellosigkeit hervortreten, die sich bereits in den 20er Jahren entwickelt hatte. Damals suchten die Architekten die Baumassen dadurch zu gestalten, dass sie sie in Bewegung brachten. Der Baukörper wurde einem Prinzip unterworfen, dass ihn auf irgendeine Weise krümmte und so in Schwingung brachte. In seinem Entwurf für die Friedrichstraße in Berlin von 1922 krümmt Hans Poelzig sein dreiseitiges Hochhaus zum Beispiel so nach innen, dass im Aufriss zu allen Seiten konkav einschwingende Hochhauswände entstehen (Abb. 157, 158). Emil Fahrenkamp gibt der Schauseite seines Verwaltungsgebäudes für den Deutschen Versicherungskonzern am Fehrbelliner Platz in Berlin ebenfalls diesen großen konkaven Schwung, den Erich Mendelsohn 1931/32 an seinem Columbus-Haus am Potsdamer Platz in Berlin als konvexen gestaltet (Abb. 106, 107).

Auch das Prinzip der gegenläufigen Bewegungen wurde in den 20er Jahren in den Klein- und Großformen der Architektur bereits entwickelt und angewendet. Wieder ist es Erich Mendelsohn, der es 1928 als Detail am Haus des Metallarbeiterverbandes in der Jakobstraße anwendet. Die Schauseite dieses Hauses wird von zwei niedrigeren Flügeln begleitet und zur Straßenecke hin entwickelt. So entsteht ein kleiner Vorplatz, der sie in Szene setzt und den Straßenraum weitet. Die sanft konkav einschwingende Fassade, horizontal in Mauer- und Fensterbänder gegliedert, erhält im oberen Geschoss eine Art runden "Auslug", der die konkave Großform der Fassade durch die konvexe Kleinform ergänzt.

Dem Jungschen Entwurf der Hochhauschauseite kommt jedoch eine andere gebaute Architektur aus den Jahren 1921/24 am nächsten. Rainer Stommer stellt sie in seinem Buch "Hochhaus. Der Beginn in Deutschland." vor¹⁰. Hugo Steinbach entwarf den Bau der Sparkasse in Dortmund, dessen Schau- und Eingangsseite auf die Straßenecke bezogen ist (Abb. 149). Die schwere wenn auch weitgehend durchfensterte Hausteinfassade ist an dieser Stelle konkav eingezogen, sodass der formale Effekt entsteht, dass ihre breiten Seitenteile fast wie Türme vor den Seitenfassaden stehen. Zu dieser Eckfassade stellt der Eingangsbereich den konvexen Kontrapunkt dar, denn indem er mit den drei Eingängen und dem 1. Obergeschoss ausschwingt, stellt er die komplementäre Ergänzung der beiden gegenläufigen Bewegungen her.

Vollziehen wir die Komplementarität der gegenläufigen Bewegungen noch einmal am Hochhausentwurf der Architekten Jung nach (Abb. 148). Die im stumpfen Winkel zueinander stehenden Hochhausarme bilden einander zugekehrte

¹⁰ Rainer Stommer (1990), S. 118-120.

große Wandflächen, aus denen sich der eingestellte Turm in die entgegengesetzte Richtung entwickelt. Dieses Bewegungsmotiv ist die Substanz der repräsentativen Großform des Hochhausensembles, die über der Randbebauung sichtbar wird und von dieser fortgesetzt und ergänzt wird; in der Gesamtansicht addiert sich der konkave Eingangsbereich der Randbebauung der über ihr sichtbaren komplexen Bewegung im Hochhausensemble hinzu.

Wie lässt sich diese Schauseite nun interpretieren? Bauherr und Architekt legen Wert auf eine Schauseite, die der Baseler Straße ihre Reverenz erweist. Sie ist die hauptsächliche Verkehrserschließung im Westen der Stadt, die seit der Jahrhundertwende den Bahnhof umschließt, nach Norden und Süden verläuft und auf die Bewältigung eines großen Verkehrsaufkommens ausgerichtet ist. Außerdem ist sie die Nahtstelle der bereits in der Gründerzeit funktionell geschiedenen Stadtviertel, die sich hier berühren. Damit sind wesentliche städtebauliche Bestandteile vorhanden, die in der Idee von der modernen Großstadt zum Tragen kommen sollen: getrennte Stadtbereiche für die Sphäre des Arbeitens und Wohnens, Massenverkehrseinrichtungen, die als Treibriemen zwischen ihnen fungieren und das Hochhaus als Bündelung verschiedener Funktionen, die sich den umgebenden Vierteln anbieten. Diese Idee wird mit dem "Hochhausdreieck Baseler Platz" auf die vorhandenen städtebaulichen und ökonomischen Verhältnisse übertragen. Das Hochhaus soll sie aufnehmen, weiterentwickeln und damit seinen Beitrag zum modernen und fortschrittlichen Wiederaufbau der Stadt in diesem Bereich leisten.

Trotz der Nähe zum gründerzeitlichen Hauptbahnhof und seinem Viertel stellen Randbebauung und Hochhauskörper jedoch keinerlei Bezüge her (Abb. 139). Auch die Frankfurter Altstadt bleibt unberücksichtigt. Aber ebenso wie für die benachbarten Viertel, stellt das Hochhausprojekt auch für alle anderen Viertel der Stadt eine Aufgipfelung von Baumassen dar, die zum neuen architektonischen Hintergrund für alle Bauten wird, die vor ihr gesehen werden. Sie stellt über ihre unmittelbare Umgebung hinaus, sozusagen über den Tellerrand des Grundstücks hinaus, einen neuen Bezugspunkt innerhalb des Stadtraumes her, auf den sich alle Architekturen neu beziehen müssen, und der die Silhouette der Stadt umwertet. Der Begriff der Silhouette wird in diesem Zusammenhang nicht nur als Panoramablick von außen auf die Stadt verstanden, sondern auch als Blick von innen auf das vertikale Relief der Stadt.

Trotz des unfertigen Charakters des Entwurfs lassen sich dem Aufriss einige formale Merkmale entnehmen (Abb. 148). Über dem niederen Sockel der Straßenfassaden ist das Erdgeschoss mit großen rechteckigen "Schaufenstern" aufgerissen. Die Risalit artig vorspringenden Hochhausarme und die konkave Schauseite

des Ensembles erhalten ein Gesims, das die Erinnerung an eine Eingangszone übernimmt. Über der Erdgeschosszone beginnt die serielle Durchfensterung des Gebäudekörpers. Diese im Seriellen ausgedrückte Gleichförmigkeit weist dabei sehr wohl einige Strukturprinzipien auf. So springen am gesamten Gebäudekörper die horizontalen Fensterserien von den Gebäudeecken zurück und lassen einen breiten Streifen Wand stehen. Während an den Fassaden der Randbebauung regelmäßige Fenster- und Wandbänder die Horizontalisierung der langgestreckten Körper verstärken, lässt sich dem Hochhausstern eine grobe Gliederung ablesen, die aus unterschiedlichen Fensterabständen, also aus dem variierenden Verhältnis von Fenster und Wand, entsteht. Die Längsseiten seiner Arme weisen eine Rhythmisierung auf, die vierzehn Fenster durch breite Wandstreifen in zwei Kompartimente mit vier und ein mittleres Kompartiment mit sechs Fenstern unterteilt. Die beiden Wandstreifen der Binnenstruktur schließen sich mit den Wandflächen der Gebäudekanten zu einer vertikalisierenden Fassadenstruktur zusammen.

Struktur und Tendenz des Turms sind ähnlich. Seine gerundete Wand wird jedoch von den Wandstreifen feingliedriger in drei Kompartimente mit je drei Fenstern geteilt. Der Eindruck des Feingliedrigen wird dadurch verstärkt, dass die Fenster größer sind und der Kern des Gebäudes weiter geöffnet ist. Über dem Zentralbau und dem sich anschließenden Fensterkompartiment der Arme ist die Wand mit dem Dachgesims noch ein Stück in die Höhe gezogen und schafft Raum für die hier vorgesehenen Dachaufbauten.

Zum Rohentwurf der Fassaden schreibt der Auftraggeber:

"Bezüglich der architektonischen Gestaltung des Bauwerkes sei gesagt, dass diese in schlichter, zweckmäßiger Weise und dem Straßenbild um den Hauptbahnhof angepasst und im Einvernehmen mit dem Stadtplanungsamt durchgeführt wird."¹¹

Der Bauherr erwartet von der Fassadengestaltung also drei Dinge: "Schlichtheit", "Zweckmäßigkeit" und "Anpassung" an das Straßenbild um den Hauptbahnhof. Mit dem Begriff der Anpassung wird eine Gestaltung des Baukörpers gefordert, die sich nicht von der vorhandenen Bausubstanz abhebt und zu ihr in Opposition setzt, sondern die im Kontinuum der geläufigen Architektur und der an sie gestellten ästhetischen Erwartungen bleibt. Damit wird die formale Besonderheit der Bahnhofs- und Bahnhofsviertelarchitektur ausgeblendet und auf ihr bloßes

¹¹ Der Auftraggeber in der Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz". Bei der Analyse des Aufrisses ist zu bedenken, dass es sich um einen Vorentwurf handelt und nicht um die ausgearbeitete und endgültige Fassung.

Vorhandensein reduziert. Das Zweckmäßige der Fassade besteht wiederum darin, ihrer Funktion, für die Belichtung des Baukörpers zu sorgen, ein Muster zu geben, das der Größe des Baukörpers Rechnung trägt und dabei keinerlei unzweckmäßigen Zierrat anwendet. Damit ist diese ästhetische Erwartung ein Reflex der grundsätzlichen Auffassung, die der Auftraggeber von seinem sternförmigen Hochhaus hat:

"Die Bauform des Hauptbaues in der dreiteiligen Anordnung bietet die zweckmäßige Ausnutzung in statischer Hinsicht und die größte Ersparnis an Konstruktionen."¹²

Es soll im ganzen als Skelettbau errichtet werden, dessen Alternative Stahl oder Stahlbeton nach der "Preisermittlung im einzelnen" entschieden wird¹³. Grundthema der für den Hochhauskörper geforderten Schlichtheit ist die Variation von Fenster und Wand, das ohne jede Schmuckform auskommen und nur den Fenstern tiefe Gewände und den Dachlinien Gesimse belassen soll. Seine beiden äußeren Strukturprinzipien lassen sich als Erzeugung und Entgegensetzung von Gleichmaß zusammenfassen. So sind die Fenster mit ihren tiefen Gewänden Grundelemente der seriellen Anwendung oder anders formuliert: Sie sind Grundelemente parataktischer Reihungen, die sich durch ihre Annäherung und Entfernung bilden, gliedern und rhythmisieren. Entsprechend dieser parataktischen Reihungen hinterlassen sie eine Wand als Gitterwerk oder Raster; das heißt, die Wand wird selbst zum gliedernden Element, indem sie als dünnes Band für Vertikalisation oder als breites für Horizontalisation sorgt und als Ecke den Zusammenhalt und die Rahmung des Baukörpers bewirkt (erstes Strukturprinzip). Dieses Grundverhältnis von Wand und Fenster, dessen wesentliche Bestimmung also das koordinierende Nebeneinander ist - es fehlt ihm die hierarchisierende oder subordinierende Binnenstruktur -, weist einige Merkmale auf, die das entstehende Gleichmaß mit Entgegensetzungen beleben (zweites Strukturprinzip). So steht der Horizontalität der Wand an den Straßenfassaden ihre Vertikalität am Hochhauskörper entgegen, der konkaven Schauseite das Konvexe des Kerns. Die Kantigkeit der Baulinien steht der Durchdringung der verschiedenen stereometrischen Körper im Zentrum und an der Peripherie entgegen. Denn bei ihrer Komposition durchdringen sich die einzelnen Körper nicht, um sich aufzugeben, son-

¹² Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz".

¹³ 13 400 000 DM waren dennoch, auf die damaligen Verhältnisse bezogen, eine stolze Summe, die nur von einer Finanzierungsgesellschaft aufgebracht werden konnte.

dern sie akzentuieren sich. Die rechteckigen Kuben der Hochhausarme treten deshalb als Risalite an der Randbebauung auch wieder hervor. Dieser Akzentuierung der Körper dient auch die Verschiedenheit der Fenster. Am runden Kern sind sie größer, durchfenstern ihn und sorgen für seine Unterscheidung zu den Hochhausarmen. Zusammengefasst lassen Wände und Fenster verschiedene Ordnungen des Gleichmaßes entstehen, die gegeneinander gesetzt werden und sich wechselseitig beleben.

Hinter der Größe des Hochhausdreieckes, das mit 40 000 qm im Vergleich mehr Nutzfläche enthält als zum Beispiel die beiden Doppeltürme der Dresdner Bank in Frankfurt, verbirgt sich ein multifunktionales Nutzungsangebot, das in den Äußerungen der Auftraggeber für ihr Projekt werbend eingesetzt wird¹⁴. Das Untergeschoss des dreieckigen Komplexes und der Bürgersteige soll neben den Räumen für Technik und Lagerung Unterstellplätze für die Fahrzeuge der Angestellten und Besucher aufnehmen, ebenso eine Tankstelle mit Wasch- und Wartungsplätzen (Abb. 144). Das Parkplatzproblem soll gelöst werden, indem die Innenhöfe der Anlage als Parkplätze hergerichtet werden und die Umrandungsbauten Hochgaragen erhalten. In den Erdgeschossen weisen schon die Schaufensterfronten auf die vorgesehenen Verkaufsläden hin. Die darüber liegenden Geschosse sollen verschiedenen Büros und Geschäften zur Verfügung gestellt werden und die beiden oberen, zurückspringenden Geschosse mit den vorgelagerten Balkonen als Wohnungen genutzt werden. Ein Hotel zieht sich von einem der Trakte der Randbebauung in die ersten Stockwerke eines Hochhausarmes hinein. Aber im wesentlichen beherbergt der Hochhauskörper im Inneren der Anlage nur die Büro- und Geschäftsräume, deren Konzentration die Erleichterung für den städtischen Kontext Frankfurts erbringen soll:

"Wir sind der Meinung, daß die Konzentration von Industrie und Handel in einem, wie von uns geplanten Hochhaus, den Verkehr in der Innenstadt erleichtert und aufsaugt."¹⁵

Dass die Angestellten das Hochhaus auch für ihr leibliches Wohl nicht mehr zu verlassen brauchen, gewährleistet eine Gaststätte, die für alle zugänglich ist und sich ihrer Bedürfnisse annimmt.

Das Interessanteste an der gesamten Anlage ist der gerundete Kern mit seinen

¹⁴ Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz". Zum Vergleich sei die Nutzungsfläche der Doppeltürme der Dresdener Bank herangezogen, die die Bank in ihrer Festschrift "Das Haus am Jürgen-Ponto-Platz" mit 33 435 000 qm angibt.

¹⁵ Die Bauherren in der Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz".

weitgehend durchfensterten Wänden (Abb. 148). Er übernimmt zwei Funktionen: Er sorgt erstens für den inneren Verkehrsfluss zwischen den Hochhausarmen und zweitens für Räumlichkeiten, die besonderen Zwecken dienen.

"Der runde Zentralbau hat einen Durchmesser von 25 Metern. Von diesem Zentralbau entwickelt sich in allen Geschossen der Hauptverkehr mit den Trakten des Hochhauses."¹⁶

In seinem Inneren werden jeweils zwei Stockwerke zu einer Zentralhalle zusammengefasst, deren lichtetes Maß 24 Meter im Durchmesser beträgt. Galerien mit Treppen ermöglichen die verkehrstechnische Anbindung der übersprungenen Stockwerke¹⁷. Diese zentralen Hallen öffnen sich dem städtischen Publikum mit unterhaltsamen und nützlichen Einrichtungen. Ein Varieté soll in ihnen eingerichtet werden, ebenso ein Kino und Ausstellungsräume der Industrie. Dieses buntgemischte städtische Leben setzt sich nach der Planung auch auf dem Dach

¹⁶ Die Bauherren in der Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz".

¹⁷ Hans Straub (1949) weist in seinen Ausführungen zu den Eisenbetonsäulen, die im Hochbau als tragendes Skelett Verwendung fanden, darauf hin, dass die Säule mit Pilzkapitell, die Karl Georg Jung im Glasturm vorgesehen hatte, auf Robert Maillart (1872-1940) zurückgeht und schreibt über sie:

"An neuen Tragwerkskonstruktionen, die aus dem Wesen des Verbundsystems heraus entwickelt sind und bei denen die konstruktiven Besonderheiten des Eisenbetons neuartige architektonische Gestaltungsmöglichkeiten in sich schließen, sind etwa zu nennen: ... Die Säulen mit Pilzkapitell in Verbindung mit unterzugslosen, kreuzbewehrten Platten, die gestatten, hochbelastete Geschossdecken auf ökonomisch und ästhetisch gleich befriedigende Weise zu stützen. Diese Tragwerksform geht auf Robert Maillart (1872-1940) zurück, der schon 1908 die ersten diesbezüglichen Versuche durchführte."

Straub (1949), S. 264. An dieser Stelle wird auch auf weiterführende Literatur hingewiesen. -

Lampugnani (1980) vermerkt zu den Pilzdecken aus Stahlbeton, dass bei ihnen Stützen, Balken oder Decken nicht mehr wie im Holz- oder Stahlbau als Einzel-elemente ausgebildet sind, sondern harmonisch ineinander übergehen. -

Siegfried Giedion hatte dies bereits 50 Jahre früher gesehen. Auch für ihn bestand Maillart's Leistung darin, in der unterzugslosen Pilzdecke "die sichtbaren Träger - diesen Restbestand der Holzkonstruktion - verschwinden" zu lassen.

Siegfried Giedion (1929), S. 106.

Er sieht ihre konstruktiven Möglichkeiten und zugleich, dass Architekten sie wenig ergreifen:

"Die Pilzdecke läßt ganz neue architektonische Möglichkeiten zu. Sie verlangt, um sie konstruktiv ganz auszunützen, nach zurückgestellten Pfeilern. Damit kommt man zur entlasteten glasdurchsetzten Außenwand, die als Gegengewicht wirkt. Gewöhnlich wird die Pilzdecke von den Architekten verständnislos mißbraucht. Sinnlos hängen sie ihre Fassaden darüber."

Siegfried Giedion (1929), S. 106.

des Hochhauses fort. Im 25. Stockwerk des Zentralbaus ist ein Kuppelbau für astronomische und wissenschaftliche Zwecke geplant, zu dem sich ein Dachgartenrestaurant gesellt, das eine Perspektive auf das städtische Leben von "oben herab" ermöglicht, die die Architekten der 50er Jahre zwar nicht erfunden, aber sehr geliebt haben.

In der Einleitung ist eine ökonomische Definition des Hochhauses gegeben worden, die seine internen und externen Gründe aus der ökonomischen Struktur der Gesellschaft ableitet. Gleichzeitig soll die Abbeviatur des ökonomischen Bereiches aber auch darauf aufmerksam machen, dass bei einer Erklärung des Phänomens Hochhaus die Gründe nicht ausschließlich in ihm zu suchen sind. Denn wie der im folgenden skizzierten Debatte um das Hochhaus am Baseler Platz zu entnehmen ist, tritt der stadtpolitische Kontext hinzu, der ökonomische, politische und ästhetische Überlegungen vereinigt. Er wird von den Grundsatzentscheidungen der Stadt bestimmt, die ästhetische Leitlinien setzt und die Bauherren auf sie verpflichtet.

Dem in der Öffentlichkeit und in den Denkschriften von Bauherren und Kommune ausgetragenen Streit um das projektierte Hochhausdreieck sind die Argumentationen für und wider diese frühe Frankfurter Gigantomanie zu entnehmen und damit auch der Grund ihres Scheiterns. Mit der Setzung der ästhetischen Leitlinie vom Hochhaus als der vertikalen Dominante in der Stadt, die zu den horizontalen Baumassen ins Verhältnis zu setzen ist, konnte und sollte das Hochhaus gerade in den 50er Jahren in den engeren Citybereich hineinwachsen.

Schon mit dem Beginn der 60er Jahre änderte sich mit den Grundsatzentscheidungen der Städte auch die ihnen zugehörige Idee vom Hochhaus. Die hoch aufschießenden Solitäre wurden nicht mehr auf den bebauten Stadtkontext bezogen, sondern auf den unbebauten, auf die freien Flächen. Jetzt ließ man sie nur noch widerwillig in den engeren Citybereich hinein, verbannte sie meistens aus ihm und siedelte sie an der Peripherie, an den Ausfallstraßen, in den Industrievororten und in den Bürostädten an.

Die Bauherren des Hochhausdreiecks tragen die Befürwortung ihres Projektes mit dem Hinweis vor, dass Frankfurt seit dem Ersten Weltkrieg zu einer zentral gelegenen und expandierenden Großstadt geworden sei, die ihrem ökonomischen und verkehrstechnischen Potential bei der Stadtgestaltung Rechnung zu tragen habe. Sie fassen diese gesellschaftliche Entwicklung als unaufhaltsame, fast naturhafte Entwicklung auf, der mit Hochhausprojekten ganz neuen Stils geantwortet werden müsse.

"Der Hochhausbau bedeutet für viele Städte, weil etwas grundlegend Neues, eine Revolution der bisher vertretenen Ansichten durch Jahrzehnte, sogar Jahrhunderte alter Gewohnheiten. Aber

diese Entwicklung ist ebenso wenig aufzuhalten, wie die Ausbreitung des Automobilverkehrs gegenüber der Eisenbahn. Beide sind und werden notwendig sein, solange nichts Besseres kommt."¹⁸

Der städtebauliche Vorschlag ihrer Denkschrift hat zum Inhalt, Wirtschaftszentren aus Hochhäusern zu bilden, diese von der Altstadt und den Wohnvierteln zu trennen und an die Massenverkehrsmittel anzuschließen:

"Es muß ein Übergang gefunden werden von den romantischen Altstadtteilen (soweit sie noch vorhanden sind) und neuen Wohnhausvierteln und der Anlage ausgewählter Wirtschaftszentren. In diesen letzteren dürfen nur Hochhäuser entstehen und müssen in der Nähe von Massenverkehrseinrichtungen, wie Bahnhöfen, U-Bahnstationen, Autobahnstationen und Flughäfen liegen."¹⁹

Auch die beratenden Beziehungen zu Kapazitäten des Hochhausbaus und die Kenntnis der "allerneuesten Erfahrungen im Hochhausbau" werden als werbendes Argument eingesetzt und mit dem Ziel vorgetragen, die sicherheitstechnischen Bedenken der Stadt gegen die im Hochhaus konzentrierte Menschenmenge, die verschiedenen Risiken ausgesetzt ist, zu zerstreuen.

"Wie wir aus Mitteilungen von auch in Deutschland wohlbekannten Hochhausarchitekten aus den USA - Professoren Mies van der Rohe, Dr. Wagner und Breuer - erfahren haben, kann die Entleerung von derartigen Hochhäusern, die etwa 8000 Angestellte beherbergen, in höchstens 15 Minuten erfolgen. Die Gebäude haben hierbei drei Ausgänge für den allgemeinen Verkehr nach drei verschiedenen Straßen."²⁰

Die zitierten Argumentationen der Bauherren wollen verschiedene Bereiche und Funktionen der Stadt in einem gigantischen Hochhausprojekt vereinigen. Gerade durch seine Multifunktionalität soll es zu einer kleinen Stadt in der Stadt werden, mit dem umbauten Raum auch die Menschen agglomerieren, die in ihm Arbeit und Brot finden, sich bilden und vergnügen können. Sie sehen es eingebettet in die Anlage eines neuen Wirtschaftszentrums an der von ihnen ausgewählten Lage im Stadtkontext. Diese soll durch weitere Hochhäuser mitgestaltet werden und sich als städtebauliches Konzept für die zu lösenden Probleme einer expandierenden Großstadt bewähren.

¹⁸ Die Bauherren in der Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz".

¹⁹ Die Bauherren in der Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz".

²⁰ Die Bauherren in der Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz".

Diese Idee der Bauherren wird von den Architekten Jung im Bild eines neuen Frankfurt zur Darstellung gebracht (Abb. 138). Die Friedensbrücke überquerend, unter der nicht nur der Main hindurchfließt, sondern auch der auf einer hochgestellten Straße dahinfließende Autoverkehr, führt uns ein Mann in Hut und Mantel in die Stadt hinein, genauer gesagt, auf die Baseler Straße zu. In dem Stadtbereich, der sich an Main und Autohochstraße anschließt, ist eine Gruppe von Hochhäusern angeordnet, von denen das hintere das Hochhausdreieck am Baseler Platz ist. Seine drei Hochhausarme sind die beherrschende Vertikale, die auch den zum Main hin vorgelagerten zweiten Hochhauskomplex weit unter sich lässt. In ihm war seit Kriegsende wieder die Industriegewerkschaft Metall ansässig. Interessanterweise nehmen die Architekten Jung in diesem Panoramabild ungefähr den Betrachterstandpunkt ein, den Adolf Behne 1931 bei der Beschreibung dieses Hochhauses und seiner Stellung in der Frankfurter Silhouette einnahm. 1949 erweiterten Taut und Hoffmann diesen Verwaltungskomplex mit einem 6-geschossigen Längsbau, der die Außenarchitektur des Bürohauses fortsetzt und parallel zum Main-Kai verläuft. Auf der Skizze der Bauherren des "Hochhausdreiecks Baseler Platz", die vom 9. Februar 1950 datiert, ist er bereits fertiggestellt und wird als anschauliches Argument ins Bild gesetzt. Ebenso wie die hohen Bäume haben die Gewerkschaftsbauten ihre Bildaufgabe darin, die Höhe des Hochhausdreiecks durch ihre Rahmungen zu mildern. Aber zugleich sollen sie auch die Idee der Bauherren bekräftigen. Denn dass sich der von ihnen aufgesuchte Stadtbereich durch bereits vorhandene Hochhäuser auszeichnet, soll ihn auch zum neuen Wirtschaftszentrum der Stadt prädestinieren.

Die Entfernung zwischen diesem neuen Wirtschaftszentrum und der Frankfurter Altstadt scheint überbetont und Einwände der Stadt schon im Bild widerlegen zu wollen. Am Horizont der rechten Bildhälfte steht der alte Turm des Frankfurter Kaiserdoms. Er ist der perspektivische Fluchtpunkt des entworfenen Stadtraums. Zwischen ihm und den neuen Hochhäusern zeichnet sich, von Bäumen verdeckt, die zerstörte Altstadt schemenhaft in den Silhouetten ihrer Monumentalbauten ab. Neben dem Dom ragen die Türme von Leonhardskirche, Nikolaikirche, Paulskirche und neurenaissanceeistischem Rathaus auf. Die perspektivische Leitlinie wird also auch als ideelle Leitlinie verstanden: Sie vereinigt Bauten der Religion, der Demokratie, der gewerkschaftlichen Organisation der Arbeit auf einer Achse, die im neuen Wirtschaftszentrum endet und vertikalisiert wird. In ihm bekundet sich der Wille zum Wiederaufbau ökonomischer und städtischer Strukturen, ein Wille, der einhergeht mit der Restauration all der Zwecke, die der Nationalsozialismus verachtete.

Diesem Gedanken ist eine Schwierigkeit anzufügen, die mit dem Stadtraum des

"Hochhausdreiecks Baseler Platz" verbunden ist: Gerade in ihm konzentrierten sich zwischen 1933 und 1945 die Einrichtungen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft²¹.

Die Öffentlichkeit in Gestalt der lokalen Presse war von dem Hochhausprojekt begeistert und nahm bereitwillig die Argumente der Bauherren auf. So schrieb Benecke denn auch in der "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" als Begründung für das Hochhaus, dass man es sich nicht mehr leisten könne, ausgedehnte städtische Flächen horizontal zu überbauen und damit der landwirtschaftlichen Nutzung zu entziehen. Und er zitierte den Wirtschaftsreferenten des Magistrats, der das Interesse der Stadt am wirtschaftlichen Wachstum in das Bild von Frankfurt als dem zukünftigen "kontinentalen Vorort und überseeischen Einfallstor" fasste, um ihn letztlich vor die Entscheidung zwischen expandierendem Wirtschaftszentrum und romantischer Stadtidylle zu stellen:

"Es gibt nur eines, Herr Stadtrat: Wirtschaftszentrum mit allen Attributen oder Kleinbürgerromantik."²²

Kurt Kaftan bezeichnete das Hochhaus in "Brücke und Straße" als gute Lösung eines regionalen und überregionalen Verkehrsverbundes, in dem sich das Hochhaus als Konzentrationspunkt des Verkehrs erweise. Besonders die Garagen-trakte, die den ruhenden Verkehr den Durchgangsstraßen entziehen sollten, fanden seine Anerkennung, so dass er das gesamte Projekt als den "bisher gewaltigste(n) Autohof Deutschlands und Europas" feierte²³.

Aber dem Vorwurf von Seiten der Öffentlichkeit, keine Amerikanisierung zulas-

²¹ Die entscheidenden Hinweise finden sich bei Dieter Rebentisch (1991), S. 492, 499, 502 und 503. Er weist in diesem Aufsatz auch darauf hin, dass es Willi Hof war, der Geschäftsführer des Vereins für den Bau der Autobahn Hamburg - Frankfurt - Basel, kurz HaFraBa-Verein genannt, dem es 1933 gelang, Adolf Hitler die Idee des Autobahnbaus nahe zu bringen. Bei einer die ganze Stadt Frankfurt erfassenden Propagandaaktion eröffnete Hitler mit einem symbolischen ersten Spatenstich die Bauarbeiten für die Reichsautobahn. "Soldaten der Arbeit" bauten ihr erstes Teilstück von Niederrad bei Frankfurt bis Darmstadt. Denkschrift des Oberbürgermeisters Dr. Krebs zum Generalbebauungsplan der Stadt Frankfurt am Main vom 30. 6. 1940 in der Magistratsakte 3611, Band 1 bis 2, 1940 bis 1961. Sowie Dieter Rebentisch (1991), S. 492 und 494. Wie es scheint, ist der genannte Willi Hof einer der Auftraggeber des "Hochhausdreiecks am Baseler Platz", denn sein Name wird in den Bauakten wiederholt genannt.

²² Helmut Benecke (1949). Im Originaltext von Benecke lautet die Alternative "Wirtschaftszentrum oder Kleinbürgerromanik". Da ich annehme, dass das Fehlen eines "t" den Sinn zwar nicht verändert, aber unklarer erscheinen lässt, habe ich im Zitat das Wort "Kleinbürgerromanik" in "Kleinbürgerromantik" verbessert.

²³ Kurt Kaftan (1949), S. 53.

sen zu wollen, ist zu entnehmen, dass sich der Frankfurter Magistrat in der Anfangsphase des Hochhausbaus nach dem Zweiten Weltkrieg darauf verpflichtete, die Hochhäuser nicht "in den Himmel wachsen zu lassen". In der Begründung für die Ablehnung des Hochhausdreiecks schrieb der Magistrat an die Bauherren, dass er grundsätzlich die Absicht begrüße, erhebliche Mittel in den Bürohausbau in Frankfurt zu investieren, dass er aber einer baulichen Konzentration in dieser Form nicht zustimmen könne. Denn zum einen widerspreche sie den baupolizeilichen Vorschriften und zum anderen nehme sie keine Rücksicht auf die Stadtsilhouette und die angestrebte planvolle und maßvolle Verteilung der Hochhäuser.

"Der Magistrat hat sich aber nach eingehender Prüfung und in sachlicher Abwägung der Vor- und Nachteile doch nicht entschließen können, einer derartigen Konzentration von Büros nebst Großvergnügungsstätten usw. und damit einer so weitgehenden Abweichung von den geltenden baupolizeilichen Vorschriften zuzustimmen. Hierbei war einmal Rücksicht auf die überkommene Stadtsilhouette und eine planvoll mäßige Verteilung der für die weitere Entwicklung der Innenstadt vorgesehenen baulichen Akzente maßgebend, zum anderen hat die begründete Besorgnis mitgesprochen, daß eine derartige Massierung der Büros an einer Stelle den zunächst vordringlichen Aufbau der traditionellen City ungünstig beeinflussen könnte, und zum dritten - und dies war der wesentlichste Gesichtspunkt - waren die Folgewirkungen einer solch ungewöhnlichen Menschenanhäufung (ständig Beschäftigte und Besucher) an einem Punkte zu bedenken."²⁴

Mit Sicherheit hat die Ablehnung des Hochhausprojektes am Baseler Platz auch ihre Gründe in den aufgeführten baupolizeilichen Vorschriften der Stadt. Aber der ausschlaggebende Grund ist ein anderer. Die Stadt betrachtet dieses Projekt als Konkurrenz zu ihrem eigenen Anliegen, dem Wiederaufbau der "traditionellen City". Gerade dadurch, dass die Bauherren mit ihrem Hochhaus ein neues Wirtschaftszentrum in der Stadt schaffen wollen, sieht sie es "ungünstig beeinflusst", behindert oder gar verhindert²⁵. Weil sie den Wiederaufbau von Stadt und City hauptsächlich den Unternehmen überantworten will, bemerkt sie die Gefahr der Abwanderung in dieses alternative Wirtschaftszentrum. Um ihr Anliegen

²⁴ Die Stadt Frankfurt in der Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz".

²⁵ Durch die übermäßige Steigerung des Bauvolumens an wenigen Stellen des Stadtraumes befürchtet die Stadt Frankfurt eine Verlängerung des Zeitraumes für den Innenstadtausbau, sowie dauernde Lücken von erheblichem Umfang. Dazu die Magistratsakte 3320, Band 1, 1930 bis 1053.

fortführen zu können, lehnt sie das Baugesuch ab. Dadurch bindet sie die ökonomischen Kräfte an die Stadtentwicklung im Zentrum und an den Wiederaufbau der Altstadt. Nach Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg will die Stadt ihr Herz wieder als Sphäre des Geschäftes einrichten und dadurch seinen Wiederaufbau in Gang bringen. Frankfurt stellt damit eine City wieder her, die sich um 1900 in Deutschland herausgebildet hatte und deren Entwicklung im wesentlichen von den ökonomischen Kräften des Landes getragen wurde: Scheinbar allmählich und fast naturwüchsig richteten sich die großen Unternehmen mit ihren Administrationen in ihr ein, teilten sich das Territorium mit dem Handel und dem Dienstleistungsbereich und drängten die Wohnbevölkerung an den Rand der Stadt. Mit der Restauration der Ökonomie und ihrer Inanspruchnahme für den Wiederaufbau der Stadt wird die Stadtmitte wieder dem gewöhnlichen alltäglichen Geschäftsleben überlassen, dem Leben, das der Nationalsozialismus zwar geduldet und benutzt, aber auch immer als kleinkrämerischen privaten Zweck verachtet hatte.

An diesen Gedanken anknüpfend, ist noch einmal daran zu erinnern, dass sich nach 1933 wesentliche Einrichtungen der nationalsozialistischen Partei und des von ihr bestimmten Staates in der Nähe des späteren "Hochhausdreiecks Baseler Platz" befanden und zunehmend auch konzentrieren sollten. In der Ablehnung dieses Projektes durch die Stadt könnte sich also nicht nur die Ablehnung eines mit der City konkurrierenden Wirtschaftszentrums verbergen, sondern auch der Bruch mit einem negativ besetzten Stadtraum. Für den von ihr angestrebten Wiederaufbau Frankfurts verweigert sich die Stadt einer von der Topographie des Stadtraumes vorgegebenen Tradition zum Nationalsozialismus. Die Stadt Frankfurt lehnt das in seiner Höhe maß- und bezugslose Hochhausensemble am Baseler Platz 1950 ab. Sie entscheidet sich gegen eine solitäre Hochhausarchitektur, die als neue Dominante die umgebenden Viertel und die Stadt beherrscht und in ihrer inneren und äußeren Silhouette umgewertet hätte. Statt dessen ist ihr erklärtes Ziel bezogen auf die dritte Dimension der Stadt, die Höhe, eine "planvolle und mäßige Verteilung" von baulichen Akzenten in der Stadt. Der Begriff Akzent meint eine aus der besonderen baulichen Situation heraus entwickelte Vertikalisierung der Architektur. Die Stadt will Hochhäuser in ihrem Stadtraum, aber sie will sie auch in ihrer Größe, in ihrer formalen Gestaltung und in ihren funktionellen Leistungen auf diesen verpflichten. Sie sollen anpassungsfähige Instrumente einer Stadtentwicklung sein, die den Wiederaufbau zur Geschäftsstadt und Geschäftscity anstrebt. Indem die Stadt, konfrontiert mit dem Hochhaus am Baseler Platz, ihre Bändigung oder Domestizierung durchführt, schafft sie für sich und die Unternehmen der Stadt einen Hochhaustypus, der sich in den Stadtraum einpasst und nicht durch unverhältnis-

mäßige Proportionen für seine Sprengung sorgt.

Auch die gesetzgeberische Handhabe für das Scheitern des Projektes, der Magistratsbeschluss Nr. 1420 b, brachte die ästhetische Richtlinie zum Ausdruck, der Geltung verschafft werden sollte:

"Anträgen auf Errichtung von Hochhäusern nach Art und Größe des vorgelegten Projektes Hof an der Baseler Straße kann nicht stattgegeben werden. Im übrigen vertritt der Magistrat die grundsätzliche Auffassung, daß an einigen wenigen, sorgfältig ausgewählten Punkten Hochhäuser mäßiger Höhe zugelassen werden können, wenn sie sich organisch in den Generalfluchtlinienplan einfügen."²⁶

Damit war die Stadt der Forderung ihres Baudirektors nach rechtlichen Handhaben zur Lenkung der Hochhausentwicklung nachgekommen. Bereits 1947 hatte Werner Hebebrandt in einer Magistratssitzung kurz und prägnant das Hochhauskonzept des Magistrats vorgestellt und seine rechtliche Absicherung gefordert.

"Zur Hochhausfrage sei zu sagen, dass an einigen Punkten des Geschäftszentrums Hochhäuser errichtet werden müssten. Es sei vorgesehen, dass an stark zerstörten Stellen der Zeil und Kaiserstrasse Hochhäuser erbaut würden. Man werde sie jedoch nicht so massieren wie in Amerika, sondern dafür sorgen, dass Licht und Luft nicht versperrt würden. Hier ergäben sich schwierige rechtliche Probleme. Um diese Entwicklung zu lenken, bedürfe es neuer städtebaulicher Gesetze."²⁷

Die für die Hochhausentwicklung der 50er Jahre in Frankfurt konstituierende Sachgesetzlichkeit wurde 1950 von Baudirektor Herbert Böhm mit einem Bebauungsplan geschaffen, der nur an wenigen ausgewählten Punkten der Innenstadt Hochhäuser vorsah. Diese sollten als bauliche Akzente für den umgebenden Raum der Straßen und Plätze in die Höhe wachsen und als dominante Vertikalen nicht für sich allein, sondern im Kontext der Stadt wirken. Damit war der Anschluss an eine städtebauliche Auffassung des Hochhauses geleistet, die bereits vor dem Nationalsozialismus in Deutschland geherrscht hatte.

²⁶ Die Stadt Frankfurt in der Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz". Schreiben des Oberverwaltungsleiters vom 30.11.1949 unter Bezugnahme auf den Magistratsbeschluss Nr. 1420 b.

²⁷ Werner Hebebrandt zitiert nach dem Bericht der Magistratssitzung vom 29. Mai 1947.

Wie Paul Wolf 20 Jahre zuvor, erinnert auch Herbert Boehm, an die Verkehrsprobleme New Yorks, um vor einer zu großen Verdichtung der Frankfurter City zu warnen. Aus ihr erwachse nur die Unwilligkeit der Unternehmen, in der City zu bleiben. Seine Warnung hatte ihre planerische Konsequenz in der vom Magistrat abgesicherten Leitidee zum Hochhaus.

Und in der Tat weiß Herbert Boehm, der Werner Hebebrandt 1949 im Amt folgte und es bis zu seinem Tod 1954 innehatte, die topographischen Situationen des Frankfurter Stadtraumes zu benennen, die nach seiner Auffassung einer vertikalen Akzentuierung bedürfen. So sollen die Brückenköpfe der Mainbrücken und die ehemaligen in Parks umgewandelten Wallanlagen der Stadt mit Hochhäusern gestaltet werden (Abb. 423, 424). Die topographische Matrix, die er für sie entwirft, entspringt seinem Bild der alten Stadt, das er mit neuen Mitteln im schemenhaften Gesamtentwurf der Stadt entstehen lassen will. Mit den Hochhäusern der "unfrommen", aber "unabweisbaren" Entwicklung möchte er an diese Stadt erinnern, die nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges faktisch noch mehr in die Vergangenheit gerückt ist, aber der Idee nach noch mehr Heimat zu versprechen scheint als die gegenwärtige. Wenigstens in der Anschauung führen deshalb die neuen Fortifikationen an den ehemaligen Wallanlagen und am Fluss die Stadt als festgefügte Heimat vor Augen. Auch der von ihnen eingeschlossene kreisförmige Innenraum der Stadt ist nach diesem Bild geformt. In ihm übernehmen die Hochhäuser die Funktion von vertikalen Betonungspunkten, die in der alten Stadt Kirchen, Adels- und Verwaltungspaläste innehatten. Obwohl sich die mit der vertikalen Form verbundenen Benutzungs- und Repräsentationsanliegen gänzlich geändert haben, hält Boehm von seinem die Stadt als Gesamtbauwerk betrachtenden Standpunkt aus an diesen Vertikalen fest und lässt zu ihrer utilitären Funktion die ästhetische hinzutreten. Gleichmäßig über die Stadt verteilt, sollen sie als Kontrapunkte des horizontalen Häusermeeres fungieren, es präzisieren und konturieren und eine neue profane säkularisierte Ordnung der Stadt schaffen.

Bei diesen neuen Fortifikationen treten Funktion und Sinngehalt der Form also auseinander und doch auf neue Weise auch wieder zusammen. Die Vertikale ist sowohl ihres alten praktischen Nutzens entkleidet als auch ihres ideellen. Weder beschützt sie noch versammelt sie zum Gebet. Obwohl ihre tatsächlichen oder historischen Funktionen erloschen sind, scheinen sie dennoch in ihrer ideellen Funktion aufgehoben zu sein. Dort, wo Kirche und Kirchturm in ihrer ordnenden und sinnstiftenden Kompetenz zurückgedrängt sind, bleibt die Vertikale bestehen, um wenigstens der Form nach identitätsstiftende Bezüge und Zuordnungen des Stadtbereichs für Benutzer und Betrachter zu schaffen. Die Fortifikation versinnbildlicht Schutz und Ordnung. Dies tut sie auch dann, wenn bloß die beige-

legte Idee ihr Bürge ist.

Der Grund der ästhetischen Forderung scheint also darin zu liegen, dass Böhm am Bild der alten Stadt mit seinen identitätsstiftenden Merkmalen festhalten möchte. Sie ist der Inbegriff des beschützten und geordneten Raumes. Deshalb sein Versuch, mit neuen Architekturelementen dieses Raumbild zu rekonstruieren. Er will nicht die alte Stadt nachbauen, sondern mit einer ihrer formalen Qualitäten weiterbauen und optisch vermittelte Heimatstiftung betreiben.

Böhm verteilt die Vertikalen nach dem Bild der alten Stadt. Ein Vergleich seiner schriftlichen Angaben mit den tatsächlichen Hochhausbauplätzen, die zum großen Teil in den Einzelanalysen vorgestellt werden, zeigt, dass in den von ihm benannten Stadträumen Hochhäuser entstanden sind und dass er diese Stadträume nach den Merkmalen der gebändigten Vertikale, des von ihm favorisierten Hochhaustypus analysiert und ausgewählt hat. Eine Ausnahme bildet die Situation am Goetheplatz und Roßmarkt. Hier ersetzt das Junior-Haus das vierzehngeschossige Hochhaus, durch das sich Frankfurt als Handelsstadt repräsentieren wollte.²⁸ Neben den Brückenköpfen und den Wallanlagen möchte Boehm am Platz des Schauspielhauses, an der Neuen Konstabler Wache, am Kreisel der Düsseldorfer Straße (Platz der Republik) und am Beginn des Messegeländes baulich beherrschende Vertikalen errichten lassen. Die Analysen werden zeigen, dass seine Aufzählung ein Präjudiz der Hochhausentwicklung in Frankfurt ist.

Die alte Stadt als Heimat hat man nicht zuletzt deshalb so lebhaft vor Augen, weil das Bild der neuen Stadt, das Le Corbusier 1924 im Plan Voison entwarf und entscheidend prägte so erschreckte.

Dies zeigt ein kurzer Vergleich von Veröffentlichungen Fritz Schumachers aus den 50er und 20er Jahren. Beide Male vertritt Schumacher die Ansicht, dass das Hochhaus als gebändigte Vertikale, sparsam und sorgsam im Stadtgefüge platziert, das langweilige und tote Gleichmaß der horizontalen Baumassen beleben könne und in dieser situativen Gebundenheit einen Zugewinn an städtebaulicher Ästhetik darstelle.

"Es kann also städtebaulich nur ein Ziel sein, auch Geschäftsgegenden wenigstens an gewissen Kernpunkten einer Stadt planmäßig festzulegen. Das ergibt dann auch baulich und ästhetisch eine Möglichkeit besonderer Art: man braucht sich nicht zu scheuen, in solchen eindeutig bestimmten Gegenden (Geschäftsgegenden; d. V.) dem Hochhaus - selbstverständlich unter baupolizeilich einwandfreien Vorbedingungen - ein gewisses Recht

²⁸

Siehe dazu Herbert Böhm (1953).

einzuräumen. Denn es ist kein triftiger Grund vorhanden, ein großes Zellengebilde von Kontoren abzulehnen. Die bauliche Dominante aber, die ein Hochhaus an richtiger Stelle in einem Stadtkörper zu geben vermag, kann durchaus erwünscht sein. Wo keine Dome mehr unsere neuen Stadtsilhouetten und Straßenperspektiven beherrschen, ist das langweilige Gleichmaß von Baumassen, die nach bestimmten Gesichtspunkten mechanisiert sind, eine nicht unwesentliche Gefahr, ja, es trägt viel bei zu dem lähmenden Eindruck heutiger Stadtviertel."²⁹

Schumacher wiederholt damit eine Position zum Hochhaus, die er bereits vor dem Zweiten Weltkrieg eingenommen hat. Auch damals, Ende der 20er Jahre, sieht er die ästhetische Wirkung des Hochhauses im Stadtorganismus darin, das Gleichmaß der normalen Bebauung positiv zu stören und dadurch attraktiv zu machen.

"Sind die verkehrstechnischen Fragen gelöst, so wird man nicht zögern, zu sagen, daß es in der Großstadt Punkte gibt, an denen man es begrüßt, die Massen aus dem toten Gleichmaß der normalen Bauordnung herausheben zu können und so jene Betonungen zu gewinnen, die uns heute im Gegensatz zu früheren Zeiten die öffentlichen Bauten nur noch selten geben."³⁰

In der Auseinandersetzung mit Le Corbusiers Stadtutopie, in der die Höhe gesteigert wird, um die Fläche zurückzugewinnen, entwickelt Schumacher Argumente, die sich gegen die Entfesselung des Hochhauses im Stadtraum richten und seine Zweckmäßigkeit ebenso angreifen wie seine Durchsetzbarkeit. Le Corbusier wollte die vorzufindende und sich horizontal ausdehnende Bebauung der Stadt niederlegen und in der Vertikalen neu schichten. Durch die Steigerung der Bauhöhe sah er die unbebaute freie Fläche für die Allgemeinheit zurückgewonnen. Schumacher greift nun die in vielen Hochhausdebatten vorgenommene Gleichsetzung von zunehmender Höhe mit zunehmender Wirtschaftlichkeit an und beruft sich dabei auf Untersuchungen, die belegen sollen, dass die Wirtschaftlichkeit des einzelnen Hochhauses mit dem elften Stockwerk abnimmt und die Kosten der Stadt für infrastrukturelle Maßnahmen mit zunehmender Höhe entschieden ansteigen. Sein zweiter Einwand operiert mit den beschränkten Machtbefugnissen des Städtebauers, der zwar einen Rahmenplan für die Stadt aufstellen, aber nicht dafür sorgen könne, wie er von den Wirtschaftssubjekten ausgefüllt werde. Anscheinend

²⁹ Fritz Schumacher (1951), S. 19.

³⁰ Fritz Schumacher (1927), S. 537.

kommt es Schumacher entgegen, auf die Schranken hinweisen zu können, die dem Städtebauer den Hochhausbau großen Stils versagen. Sein dritter Einwand argumentiert damit, dass es den Wirtschaftssubjekten bei der bisherigen Bauweise möglich sei, sich die Baumasse aus den Baublöcken des Stadtorganismus "herauszuschneiden", die sie für ihre geschäftlichen Bedürfnisse benötigen. Bei den vertikalen Kuben seien sie gezwungen, die ganze Baumasse "zu schlucken" und könnten sie deshalb nicht so recht an ihren Bedarf anpassen. Das alte Baublocksystem, so lautet sein Schluss, sei deshalb weitaus besser geeignet, die baulichen Ballungen mit den wirtschaftlichen zu korrelieren³¹. Sein Fehlschluss bei diesem letzten Einwand besteht darin, von der prinzipiellen Unteilbarkeit des Hochhauses auszugehen, ein Fehlschluss, der schon von der frühen Hochhausentwicklung widerlegt wird, denn schon die damals gebauten Hochhäuser wurden selten für den Bedarf nur eines einzelnen Auftraggebers konzipiert.

Schumachers Argumente versuchen, der entfesselten Vertikalen erstens Unwirtschaftlichkeit nachzuweisen, zweitens mangelnde Durchsetzbarkeit, da das einzelne Haus und also auch das Hochhaus nicht in den Kompetenzbereich des Stadtplaners, sondern des Bauherren gehört. Drittens und letztens werde mit dem Le Corbusierschen Hochhaus die Identität von Haus und Hausherr aufgelöst. Alle Einwände sprechen, kehrt man sie um, für das Hochhaus im Schumacherschen Sinne und konturieren so auf doppelte Weise seine Kontraposition zu Le Corbusier. Le Corbusier kritisiert das Gesamtbauwerk Stadt und will es in Teilen niederlegen, Schumacher will an ihm weiterarbeiten und es durch neue Formen und Organisationen verbessern.

³¹ Fritz Schumacher (1927), S. 538.

10. Der heimliche Vergleich oder: Die städtebauliche Definition des Hochhauses

Zur ökonomischen und politischen Bestimmung der Einleitung soll mit den folgenden Ausführungen die städtebauliche Bestimmung des Hochhauses hinzutreten und entwickelt werden. Ihre Erarbeitung ist unerlässliche Voraussetzung für die im 11. Kapitel folgenden Ausführungen zur architektonischen Verwandtschaft von Geschäftshaus und Hochhaus in der behandelten frühen Phase.

Betrachtet man das Hochhaus in seinem städtischen Kontext, fällt folgende Beobachtung auf: Frankfurter, die die frühe Nachkriegszeit ihrer Stadt erlebten, berichten immer wieder von dem nachhaltig negativen Eindruck, den zum Beispiel das Hochhaus der Dresdner Bank am Eingang zum Bahnhofsviertel durch seine Höhe hinterließ. Dieser vom Ungewohnten geprägte "erste Eindruck" einer in die Höhe wachsenden Architektur wurde von der Entwicklung der folgenden Jahre relativiert. Was damals ein hohes Haus war, fällt heute kaum noch als solches auf und wirkt im Vergleich zu den Hochhäusern der folgenden Zeit eher niedrig. Die Praxis großer Verwaltungen, sich in Hochhäusern zu zentrieren, hat die Überraschung des Stadtbewohners angesichts ihrer Höhe in die Vertrautheit mit ihr verwandelt und fordert ihn - wie kaum ein anderer Haustypus - auf der Ebene des Geschmacks zu Urteilen des Gefallens oder des Missfallens heraus. Die mit seiner Durchsetzung einhergehende Banalisierung des Hochhauses im Stadtkontext ist von diesen Geschmacksurteilen ebenso heftig begleitet worden wie von der kontrovers geführten Debatte um seine negativen Wirkungen, die über den Bereich des Ästhetischen hinausgreifen und das soziale Gefüge der Stadt berühren¹. Die Folge dieser praktischen Entwicklung und ihrer theoretischen Reflexion ist eine unterschiedliche Wahrnehmung dessen, was ein Hochhaus ist. Sie lässt sich nicht mit einem einmal gegebenen Maßstab für die Höhe statisch fixieren. Eine städtebauliche Definition des Hochhauses hat also der gesellschaftlich konstitu-

¹ Da ich auf diese Debatte nicht eingehen möchte, verweise ich auf ihre Darstellung und Aufarbeitung bei folgenden Autoren:
Alexander Mitscherlich (1976): *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*; Ernst Stracke (1980): *Stadtzerstörung und Stadtteilkampf in Frankfurt am Main*, Pahl-Rugenstein Verlag, Köln 1980; Jürgen Roth (1975): *Z. B. Frankfurt: Die Zerstörung einer Stadt*, C. Bertelsmann Verlag, München 1975; Manfred Sack (1982): *Lebensraum: Straße*; Manfred Sack (1979): *Architektur in der Zeit*, Verlag C. J. Bucher, Luzern und Frankfurt 1979; Gerhard Zwerenz (1976): *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976; Heinrich Appel (1974): *Heißer Boden. Stadtentwicklung und Wohnprobleme*. Frankfurt am Main 1974.

ierten Wahrnehmung, die im Erfahrungskontinuum vorliegt und sich wandeln kann, Rechnung zu tragen. Darüber hinaus gibt es neben der Historizität der Wahrnehmung und ihrer Bewusstwerdung in der Erfahrung ein weiteres erschwerendes Phänomen für diese Definition: das Wachstum der Häuservolumina überhaupt. Diese allgemeine Entwicklung, die nicht erst in der Nachkriegszeit begann, hat ihren Grund darin, dass sich mit der Ausdehnung der administrativen Tätigkeiten in der Gesellschaft auch die Häuser ausdehnen, die für sie vorgesehen sind. So kann man, parallel zur Entwicklung des Hochhauses, im Wiederaufbau der Stadt Frankfurt nach 1945 eine allgemeine Erhöhung der Geschosshöhen im Geschäftshausbau feststellen, die in den entsprechenden Bebauungsplänen als Vorschrift festgehalten wurde.

"Ein Beispiel hierfür ist auch die Bebauung an der Hauptwache. Der alte Baugebietsplan erlaubt dort nur eine Bebauung in der Höhe von fünf Geschossen. Da jedoch auf dem Dispenswege für die zuerst wiederaufgebauten Häuser sieben Geschosse freigegeben wurden, schießen auch alle übrigen Neubauten an diesem zentralen Punkte von Frankfurt in die gleiche Höhe."²

Berücksichtigt man für eine solche städtebauliche Bestimmung die Historizität der Wahrnehmung und das Wachstum der Geschäftshäuser schlechthin, ist die Unzulänglichkeit der in Lexika gegebenen statischen Definitionen des Hochhauses zu bemerken: Der "Große Brockhaus" von 1957 beschreibt es als ein Haus mit mehr als sechs Geschossen; das "Deutsche Wörterbuch" von Brockhaus und Wahrig, 1981 herausgegeben, versteht es als ein "Haus mit vielen (mehr als sechs) Stockwerken"; und Pevsners "Lexikon der Weltarchitektur" von 1971 legt keine Grenze für mindestens vorhandene Stockwerke mehr zugrunde, sondern bestimmt es als "ein vielstöckiges Bauwerk". Die Unzulänglichkeit all dieser Definitionen besteht darin, dass ihr einziges Kriterium zur Bestimmung des Hochhauses die Anzahl seiner Stockwerke ist, wobei es gleichgültig ist, ob von einer bestimmten Anzahl (sechs) oder einer unbestimmten (vielstöckig) die Rede ist. Wesentlich ist vielmehr, dass damit das Hochhaus nicht von der allgemein gewachsenen Bebauung zu unterscheiden ist³.

Diesem Mangel eines statischen Einordnungsverfahrens möchte ich mit einer

² Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.7.1953.

³ Bei Johann N. Schmidt (1991) findet sich eine Zusammenfassung zur Herausbildung und Geschichte der Begriffe Hochhaus und Wolkenkratzer. Bei der Definition des Hochhauses tangiert sie auch kurz das Problem mit der Höhe. Johann N. Schmidt (1991), S. 82 und folgende, sowie S. 114.

dynamischen Definition begegnen, die im folgenden entwickelt wird und in der wissenschaftlichen Anwendung ihre Brauchbarkeit erweisen soll. Dabei stütze ich mich auf den schon im Wort "Hochhaus" implizit enthaltenen Vergleich, der ein hohes Haus ins Verhältnis zu einem niedrigen setzt und durch ihren Vergleich die komparative Bestimmung als Besonderheit des Hochhauses festhält. Das Hochhaus ist immer höher als seine unmittelbare oder mittelbare architektonische Umgebung und begibt sich mit seiner Höhe in Differenz zu ihr. Diese kann zwar ästhetisch unterschiedlich ausgestaltet werden und ein bewusstes Anknüpfen an die Umgebung ebenso enthalten wie non-konformistisches monolithisches Bestehen auf der eigenen Höhendimension, bleibt der Hochhausarchitektur aber als ihr problematischer, ästhetisch zu bewältigender Grundzug erhalten. In einem Satz zusammengefasst lautet die dynamische Definition also wie folgt: Das Hochhaus wächst über den konventionellen Kontext der Architektur hinaus und ist immer höher als diese. Der Vorzug dieser Definition besteht darin, dass sie sich der Historizität der Architektur und ihrer Wahrnehmung bewusst ist und in ihre Bestimmung mit einbezieht.

11. Gemeinsamkeiten von Hochhaus und Geschäftshaus nach 1945. Vom Neptun-Hochhaus zum Junior-Haus. Nur ein paar Schritte.

Mit dem folgenden beginnen die Analysen der Hochhäuser, die in Frankfurt gebaut worden sind. Ihr wissenschaftlich-methodisches Grundprinzip bemüht sich um die konstruktive und formale Logik des jeweiligen Hochhauses und hält sie in seinen Bestimmungen fest. Diese sind Grundlage der beiden gebildeten Stilgruppen und der Schlüsse, die zu ihrem ästhetischen Kontinuum gezogen werden. Dieser ästhetische Eigenwert des Hochhauses - oder seine immanente Struktur - ist in seinem gesellschaftlichen Kontext zu betrachten, denn ihm sind die äußerlichen Gründe zu entnehmen, die zu seiner Entstehung, seinem Standort, seinen Zweck- und Funktionssetzungen und zu seiner Sinnkonstruktion führen. All diese Gründe sind jedoch nur in der Analyse als äußerliche zu begreifen, denn tatsächlich transformieren sie sich in die architektonische Form und schaffen an ihr mit. Deshalb ist sie umgekehrt auch immer die Fassung und Formung der sich scheinbar von ihr getrennt artikulierenden gesellschaftlichen Anliegen. Dieses konzeptionelle Grundprinzip der kontextbezogenen Forschung erfährt allerdings zwei notwendige Einschränkungen. Zum einen führt eine Betrachtungsweise, die den Gegenstand in seinen Kontexten erfassen will, zu endlos vielen Bezügen und Beziehungsmöglichkeiten. Jeder Sachverhalt wird prinzipiell interessant, weil er als Bedingung oder Voraussetzung, Wirkung oder Funktion zu seiner Bestimmung beitragen kann. All diese Bezüge erfassen zu wollen, ist aber nicht möglich. Diesem Problem der Kontextanalyse soll dadurch Rechnung getragen werden, dass einerseits nur dezidiert konstruktive und formale Bezüge und andererseits nur historische Bezüge untersucht werden sollen. Konkret stellt sich dies für die Einzelanalyse des Hochhauses so dar, dass neben der Bauanalyse und -geschichte, dem topographischen Standort, die Aufgabe des Unternehmens, seine Geschichte und der ausgesprochen umfassende und unscharfe Begriff seiner Unternehmensphilosophie zum Gegenstand der Betrachtung werden. In der Unternehmensphilosophie sind verschiedene Anliegen des Unternehmens, die appellatorische Wirkungen nach außen, aber auch nach innen entfalten und zur Bildung der Firmenidentität beitragen, zu einer einflussnehmenden Größe zusammengefasst. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit sind freilich viele dieser Anliegen, wie zum Beispiel die Emblembildung im Firmenzeichen oder die verbale Selbstdarstellung des Unternehmens, die heute in der Public Relations-Abteilung ein sachlich ausgerichtetes, beiläufiges Dasein führt, nur von peripherer Bedeutung. Im Zentrum des Interesses steht das Repräsentationsbedürfnis des Unternehmens, das in der Architektur seinen materiellen Ausdruck findet.

Zum anderen wird die Vielzahl von Kontextbezügen, die für die Analyse eines Hochhauses relevant sind, dadurch reduziert, dass die Materiallage den Anspruch einer auch nur annähernd zu verwirklichenden Vollständigkeit der zu erfassenden Beziehungen von vornherein zum Scheitern bringt. Allein die Quellenlage zur Architektur nach 1945 ist ein Problem, da bisher wenig Material wissenschaftlich aufgearbeitet und manchmal auch noch gar nicht schriftlich fixiert ist, sondern nur im Gedächtnis langjähriger Firmenangehöriger existiert. Auf der Basis dieser Einschränkungen soll im folgenden der Versuch gemacht werden, wenigstens annäherungsweise diejenigen Kontexte heranzuziehen, die für die Analyse des jeweiligen Hochhauses, seine Entstehung und seine ästhetische Gestaltung von Bedeutung sind.

Die folgenden Ausführungen kennzeichnen zunächst den topographischen Raum, an den die zu analysierenden Hochhäuser der ersten Stilgruppe innerhalb Frankfurts gebunden werden. Alle sind wie Befestigungstürme am äußeren Rand der City postiert und bewachen gleichsam ihre Zugänge. Schon durch diese topographische Bindung an den Stadtraum (und nicht nur durch ihre formale Bindung an die übrige Großstadtarchitektur) unterscheiden sie sich von der parallel gebauten zweiten Stilgruppe, die einem ganz anderen stadtplanerischen Konzept folgt. In der Analyse folgen dem Neptun-Hochhaus einige Geschäftshäuser der City, allen voran das Junior-Haus. Die aufgefundenen Bestimmungen sollen die Gemeinsamkeiten von Hochhaus- und Geschäftshausarchitektur sichtbar machen, ihre formale Nähe aufzeigen und zu dem Ergebnis hinführen, dass der Hochhausbau nach 1945 zunächst noch einer allgemeinen Architekturkonvention verpflichtet ist, aus der er sich erst im Laufe des Jahrzehnts und aufgrund veränderter Bedingungen und Sichtweisen zum eigenständigen Architekturphänomen innerhalb des Stadtraumes emanzipiert.

Wie bereits angedeutet besteht das Gemeinsame der Hochhausgruppe in der topographischen Bindung an den Stadtraum. Sie ist im Westen der Stadt zwischen City und Bahnhofsviertel auf den ehemaligen barocken Festungsanlagen positioniert. Zum großen Teil während des Dreißigjährigen Krieges angelegt, waren diese der spätgotischen Stadtmauer mit ihren 60 Türmen vorgelagert, aber gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits weitgehend zerstört. So wurden sie zu öffentlichen Promenaden oder für private Zwecke in Anspruch genommen. Ihre Niederlegung und damit die Entfestigung der Stadt Frankfurt begann 1804. Sie hob die dem Personen- und Warenverkehr hinderlichen Torsperren auf und beseitigte das für die zentrifugale räumliche Ausdehnung der Stadt wesentliche Hindernis. Ein Jahr später, 1805, erließ die Stadt ein Wallservitut, das die Umwandlung der Festungsanlagen in Grünanlagen festschrieb, eine Auflage, an die sie sich bei ihrer Stadt-

planung bis heute hält. Da die Niederlegung der Wälle und ihre beschlossene Umnutzung nur zögernd vorankamen, privatisierte die Stadt diese Vorhaben kurzerhand. Bürger, die sich auf dem neu zugewinnenden Stadtterritorium niederlassen wollten, hatten ihre Beseitigung und Umnutzung mit in Angriff zu nehmen. Diese seit 1804 vollzogene Umwandlung ist bis heute im Anlagenring Frankfurts sichtbar geblieben. Er umgreift den innerstädtischen Bereich der City fast vollständig und setzt damit innerhalb des Stadtraumes fassbare Grenzen.

Von Richard Luccaes Alter Oper am Opernplatz zieht sich der Anlagenring heute im Westen der Stadt als Park mit reichem Skulpturenprogramm zum Main hinunter, den er jedoch nicht erreicht, denn er endet in der Gartenanlage der Bank für Gemeinwirtschaft (Eurotower). Gerade dieses Kompartiment des Anlagenrings verdeutlicht, dass der Park eine optische Schwelle zwischen der City und ihren äußeren Vierteln darstellt (Abb. 159-165). Mit dem Begriff der Schwelle ist gemeint, dass die einzelnen Viertel durch einen Mittler auseinandergelegt und wieder zusammengefügt werden. An der Taunusanlage ist diese Situation optisch und haptisch erfahrbar und ablesbar. Der Begriff der Schwelle geht auf Hans-Joachim Kunst zurück, der ihn für die Portalsituation der gotischen Kathedrale entwickelt, um ihre Mittlerfunktion für die Bereiche von Innen- und Außenarchitektur zu verdeutlichen. Bei der Analyse des zu besprechenden Stadtraumes wird er aufgegriffen, um eine ähnliche Funktion, wenn auch im anderen Medium, zu bestimmen.

Dadurch, dass die Bauten zu beiden Seiten der Parkanlage vom Betrachter entfernt und verkleinert werden, sind sie nicht als Straßenfassaden, sondern als Platzfassaden zu lesen und abzuschreiten. Der konstruierte Wahrnehmungsmodus abstrahiert von den Kleinformen der Bauten und kapriziert sich auf ihre Großformen und Konturen (Abb. 163 und 164). Diese Wahrnehmungssituation erleichtert dem Auge des Betrachters den Sprung von einer Architekturkulisse zur anderen. Stadteinwärts liegen Bauten aus der Zeit des Wiederaufbaus. Sie sind mit den Hochhäusern der 1. Stilgruppe durchsetzt und erhalten von ihnen mäßige vertikale Akzente. Bis zum Beginn der 70er Jahre müssen sie sich wie Befestigungstürme ausgenommen haben, die, am Rand der City postiert, die Zugänge zu ihr bewachen. Das Hochhaus der Sparkasse von 1822 liegt hier, das Hochhaus der ehemaligen Deutschen Genossenschaftskasse, das jetzt zum Komplex der Commerzbank gehört, im Süden in der Nähe des Mains und mittlerweile im Schatten des Hochhauses der Bank für Gemeinwirtschaft (Eurotower), auch das Hochhaus der Deutschen Gold- und Silberscheideanstalt. Lediglich ein Hochhaus dieser ersten Nachkriegsgarde überspringt die Schwelle, um den Eingangsbereich des Bahnhofsviertels für sich in Anspruch zu nehmen, das Hochhaus der Dresdner Bank. Im nachvollzogenen Betrachtermodus spiegeln sich die

geschaffenen stadtplanerischen und architektonischen Tatsachen wider, oder, die Rezeption des Stadtraumes verweist auf seine Konstruktion. Der Park der Tausananlage übernimmt die Mittlerfunktion zwischen den verschiedenen Stadtvierteln. Als architekturloses grünes Medium trennt er die City auf der einen Seite vom Westend, dem Bahnhofsviertel und dem Gallusviertel auf der anderen Seite und fügt sie zugleich wieder aneinander.

Die Hochhausentwicklung in diesem Kompartiment beansprucht den Park darüber hinaus noch in einer anderen Funktion. Er ist der horizontale Kontrapunkt von Hochhäusern, die mehr und mehr in die Höhe gewachsen sind (Abb. 160, 162, 165). Während die horizontale Ponderation der gebändigten Vertikalen noch gelingt, lassen sich die seit den 70er Jahren aufschießenden Hochhäuser eher schlecht als recht in der Horizontalen ausbalancieren, sodass sie wenig in den Stadtraum eingebunden sind und in den Himmel schießen.

Der Schneidwall war der südliche Teil der Stadtbefestigungen zum Main hin. Mit seinem hohen runden Turm, dem Mainzer Turm, schützte er die Stadt nach Westen. Anfang des 16. Jahrhunderts kamen noch 2 halbrunde Bollwerke hinzu, die auf die Verteidigung der Mainzer Pforte bezogen waren. Sie bildeten im wesentlichen den Schneidwall, der seinen Namen nach einer in der Nähe arbeitenden Schneidemühle erhielt. 1809 trug man den Mainzer Turm ab und 9 Jahre später den Schneidwall. An ihn erinnert noch der Name einer Gasse, die auf das Areal des Unternehmens führt, das sich 1967 mit seinen zunächst noch kleinen Produktionsanlagen hier ansiedelte. Im Laufe der über 100jährigen Unternehmenstätigkeit der Deutschen Gold- und Silberscheideanstalt ist dieses Areal zu einem eigenen Baublock innerhalb der Stadt zusammengewachsen. Im Norden fasst ihn die Weißfrauenstraße ein, im Westen die Neue Mainzer Straße, im Süden der Untermainkai und im Osten die kleine Seckbacher Gasse. Das Unternehmen, seit den 30er Jahren kurz Degussa genannt, hat seinen Ausgangspunkt in der Münze, die der Münzwardein Friedrich Ernst Roessler 1843 in der Münzgasse, nicht weit vom heutigen Firmensitz, für die Stadt Frankfurt einrichtete. Zu ihr gehörte auch eine Scheidewerkstatt für Edelmetalle, die Münzen schied, ihre Edelmetallwerte aus der Prägeform zurückgewann, und ebenso Blicksilber, das in rheinischen Hütten gewonnene Rohsilber¹. Mit der Ausdehnung der privaten

¹ Einen Einblick in die Firmengeschichte der Degussa vermittelt Mechthild Wolf (1988): Von Frankfurt in die Welt. Aus der Geschichte der Degussa AG. - Ihr ist zu entnehmen, wie sich auf der Grundlage des Wissens zur Edelmetallscheiderei eine anwendungsorientierte betriebliche Forschung etablierte, die neue Grundstoffe der Produktion entwickelte, die, als konkurrenzfähige Geschäftsartikel hergestellt, die Basis des Unternehmens grundlegend wandelten. - Ebenfalls Mechthild Wolf

Scheidegeschäfte ging 1867 die räumliche Ausdehnung im Stadtbereich einher. Das chemisch-technische Labor der damaligen Münze wurde auf das Territorium verlegt, das die Degussa noch heute als eigenen kleinen Stadtbereich behauptet. Die nach der Beendigung des deutsch-französischen Krieges 1871 von Bismarck in Versailles proklamierte und durchgeführte Gründung des Deutschen Reiches initiierte einen gründerzeitlichen Aufschwung, der von der Ausdehnung der Geschäfte ebenso gekennzeichnet war wie von den vielen Firmenneugründungen, mit denen neue ökonomische Subjekte auf den Markt traten und ihre Konkurrenzfähigkeit zu beweisen suchten. Auch an der Degussa ging dieser Aufschwung nicht vorüber. Durch Fusion vergrößerte sie ihre Kapitalbasis und wandelte sich 1873 in eine Aktiengesellschaft um, die in den folgenden Jahren zusammen mit einer Hamburger Firma damit betraut wurde, die Reichsscheidungen, das heißt, das Einschmelzen der außer Kurs gesetzten Währungen der ehemaligen deutschen Kleinstaaten durchzuführen, denn mit der Reichsgründung war auch die Einführung einer einheitlichen Goldwährung in Mark erfolgt. Mit der Ausweitung von Produktion und Handel ging ein vermehrter Bedarf an Räumlichkeiten für das kaufmännische Personal einher, so dass 1887 ein erstes Geschäftshaus an der Weißfrauenstraße gebaut wurde, das mehr als 100 Beschäftigten Platz bot². Schon 1905 folgte diesem Geschäftshaus ein zweites im neo-barocken Stil (Abb. 168, 169). Beide Häuser wurden jedoch im Zweiten Weltkrieg zerstört. Obwohl die Degussa ihre Produktionsanlagen mittlerweile außerhalb Frankfurts an verschiedenen Standorten des In- und Auslandes errichtet hat, befindet sich ihre Hauptverwaltung nach wie vor am Mainufer. Als Heinrich Roessler die Scheideanstalt aus der Münze seines Vaters in die Schneidwallgasse verlegte, und damit das topographische Fundament des Unternehmens im Frankfurter Stadtraum schuf, verlegte er den Produktionsbetrieb aus beengten Verhältnissen an den entfestigten Stadtrand, der mehr Entfaltungsmöglichkeiten bot (Abb. 167). Die Expansion der Stadt veränderte die Lage jedoch. Lag er

(1993): Im Zeichen von Sonne und Mond: Von der Frankfurter Münzscheiderei zum Weltunternehmen Degussa AG. Degussa AG, Frankfurt am Main 1993.

² Eine Abbildung des Innenraumes findet sich bei Mechthild Wolf (1988): Von Frankfurt in die Welt. Aus der Geschichte der Degussa, S. 35. - Seinem Innenraum lag eine dekorative Eisenkonstruktion zugrunde, die zwei Etagen umfasste und von einem Glasdach belichtet wurde. Die im unteren Drittel kannelierten Säulen mit Basis und Kapitell standen teilweise frei im Raum und stützten eine umlaufende Galerie mit einem filigranen eisernen Geländer. Auf ihr setzten sie sich fort, um die durchgehenden Träger des Dachaufbaus zu unterfangen. - Schon 1905 folgte diesem Geschäftshaus an der Weißfrauenstraße ein zweites im neobarocken Stil. Beide Häuser wurden im II Weltkrieg jedoch zerstört.

ehemals "am Rande des befestigten Stadtgebietes, unmittelbar hinter den Befestigungsanlagen und durch sie vom Main getrennt", so rückte er mit der Ausbreitung der Stadt immer mehr in sie hinein, und aus der Randlage wurde wieder eine Stadtlage der Degussa³. In ihrer Umgebung befinden sich das Karmeliter-Kloster, die Leonhardskirche und der Römer sowie der gründerzeitliche Komplex des Hotels "Frankfurter Hof".

Bereits der nationalsozialistisch gesinnte Magistrat war 1940 zu dem Schluss gekommen, dass die Produktionsanlagen der Degussa auf diesem Stadtgebiet eigentlich unhaltbar seien, zumal sie sich noch weiter ausdehnen könnten. Er schlug deshalb eine Trennung des Unternehmens vor. Während die Verwaltung in der City bleiben sollte, sollten die Produktionsanlagen in die Nähe des Osthafens oder in die Gutleutstraße verlagert werden.

"Die einzig richtige Lösung ist, dass die Degussa ihren in dieser Gegend, insbesondere bei weiterer Ausdehnung, auf die Dauer doch unhaltbaren Industriebetrieb nach dem Osthafen oder nach der Gutleutstraße verlegt und an der jetzigen Stelle nur ihre Verwaltungsräume belässt. Alsdann werden die jetzt benutzten Flächen für diesen Zweck völlig ausreichen."⁴

Auch die Neubaupläne der Degussa an der Seckbacher Gasse in direkter Nachbarschaft zum Karmeliterkloster sagten der Kommune nicht zu. Sie hielt sie für unbefriedigend, ja, für unglücklich, und zwar deshalb, "weil ein neuzeitlicher Zweck- und Geschäftshausbau in unmittelbare Verbindung mit dem altehrwürdigen und in seiner Schönheit einmaligen Klosterbau gebracht" werde⁵. Beide in die architektonische Feinstruktur der Stadt eingreifenden Überlegungen gehörten zu einem stadtplanerischen Konzept, dass die Kommune auch in diesem Stadtbereich verfolgte. Sein Zweck bestand darin, den Eingang zur Altstadt auf würdige Weise gestalten zu wollen. Wie im Bereich der Bildkunst sollte auch hier eine "Bereinigung der Verhältnisse", und gemeint sind die architektonischen Verhältnisse, stattfinden und den freien und ungehinderten Blick auf die mittelalterliche Architektur her-

³ Informationsschrift der Degussa: Degussa. Neugestaltung der Hauptverwaltung (1979), S. 3.

⁴ Denkschrift des Oberbürgermeisters Dr. Friedrich Krebs zum Generalbebauungsplan der Stadt Frankfurt vom 30. 6. 1940, S. 35. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.

⁵ Denkschrift des Oberbürgermeisters Dr. Friedrich Krebs zum Generalbebauungsplan der Stadt Frankfurt vom 30. 6. 1940, S. 35. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.

stellen⁶. Zur Beseitigung stand damit die als minderwertig definierte Architektur an. Zum Zeitpunkt dieser Kritik, 1940, hatte der Ein- und Ausgang der Stadt über den Main von und nach Sachsenhausen, dem Standort des projektierten Gauforums, schon mehr und mehr Konturen im Sinne der nationalsozialistischen Idee angenommen. Die Untermainbrücke (1872-1874) war in Adolf Hitler-Brücke umbenannt worden. Und am neu errichteten Laborbau der Degussa wendete sich ein heroischer Schmelzer der Brücke zu. Carl Stock (1886-1945) hatte ihn 1936 für die Degussa angefertigt. Er stand auf einer Konsole, die über dem hohen Sockel des Gebäudes und schräg zu seiner Ecke angebracht war (Abb. 171). Sein Standplatz war auf Fernwirkung berechnet. Fußgängern und Autofahrern blieb beim Überqueren der Brücke nicht verborgen, dass hier ein Held der Arbeit, ein heroisierter Arbeiter, den Eingang zur Stadt Frankfurt bewachte.

Bis zur Errichtung der neuen Hauptverwaltung der Degussa stand also an der Ecke von Neuer Mainzer Straße und Mainufer ihr "Laborneubau" (Abb. 171). Nach Plänen von Eduard Ziegler war er bis 1938 fertiggestellt. Einem 5-geschossigen scheinbar quadratischen Turm ist zum Maimarkt ein niedrigerer Annex vorgelagert, der die Hauptfassade mit dem Eingangsbereich bildet. Weit über der Erdgeschosszone verläuft an Eckbau und Annex ein breites vorkragendes Gesims. Ziegler setzt mit ihm den doppelt mannshohen Sockel, der noch zusätzlich durch die dunkle Farbe der Werksteinverkleidung beschwert ist, von den aufgehenden hellen Fassaden ab. Diese finden ihren Abschluss in einer Dachlinie, die von breiten und weit vorkragenden Dachkanten gebildet wird. Während in den Sockel unprofilierte Fenster mit tiefen Gewänden geschnitten sind, erhalten die Fenster der oberen Geschosse steinerne Faschen, die ebenfalls tief in die Wand führen. Sie rahmen ein hohes schmales Fenster mit zwei Querstegen.

Dieser während des Nationalsozialismus errichtete Bau erhielt 1950 einen unmittelbaren Nachfolgebau, der von demselben Architekten geplant wurde. Gemeint ist die alte Hauptverwaltung der Degussa an der Weißfrauenstraße von 1950, die bis heute zu ihrem administrativen Komplex gehört. Ziegler lässt einen einfachen 5-geschossigen Rechkantbau errichten (Abb. 170). Wieder ist die Sockelzone übermannshoch. Die Gewände ihrer Schaufenster sind tief in die Wand hinein- und fast bis an das ausladende Sockelgesims hochgeführt. Die Einzel Fenster des "Laborneubaus" sind beibehalten, jedoch mit erheblich größerem Abstand voneinander in die Wand gesetzt. Dagegen ist die plastizierende Wirkung

⁶ Denkschrift des Oberbürgermeisters Dr. Friedrich Krebs zum Generalbebauungsplan der Stadt Frankfurt vom 30. 6. 1940, S. 35. Magistratsakte 3611, Band 1 und 2, 1940 bis 1961.

ihrer steinernen Faschen zurückgenommen. Denn Ziegler lässt die schmalen hochrechteckigen Fenster glatt und scharfkantig in die helle Wand der Obergeschosse einsetzen. Flache Fenstergewände und schmale Sohlbänke sorgen für ein leichtes Fassadenraster, das von den breiten Wandstreifen der Gebäudeecken konturiert wird. Ein doppeltes Gesims mit breitem Wandstreifen kennzeichnet das obere Geschoss als Mezzanin-Geschoss, eine Form, die Ziegler noch durch die Anordnung von Dachgauben zu verstärken sucht.

Bis zum Herbst 1953 hatte die Degussa das "Neptun-Hochhaus" an der Weißfrauenstraße auf den Außenmauern des alten Palais aufgebaut. Der hauseigene Architekt Eduard Ziegler, der seinen Namen immer wieder in die Fassaden einmeißeln ließ, hatte im Jahr zuvor die Pläne für das zwölfstöckige Hochhaus an der Straßenecke entworfen, das von einem niedrigeren, sechsstöckigen Annex begleitet wird, der parallel zur Weißfrauenstraße steht (Abb. 166). Das Hochhaus selbst steht schräg zu seinem Annex, ragt scheinbar in ihn hinein, so dass die Straßenecke, weniger von seiner Gebäudemasse belastet, freier wird und die Zick-Zack-Linie der aneinandergefügten Gebäudekompartimente zeigt (Abb. 172, 180). Diese Zick-Zack-Linie wird noch einmal von der Dachlinie des niedrigeren Gebäudes am rückwärtigen Teil aufgenommen und verweist auf die durch die Konstruktion ermöglichte Ungebundenheit bei der Zusammenführung von Wand und Dach (Abb. 174). Der Grundriss der großen Ausstellungshalle im Erdgeschoss weist auf die Stahlbetonträger-Konstruktion mit zwei in den umbauten Raum gestellten Stützenreihen hin, die sich bis zum oberen Geschoss erheblich verjüngen (Abb. 175). Da ein Teil des Erdgeschosses unter dem Hochhaus offengelegt und dem Fußgängerbereich zugeordnet ist, stehen zwei der äußeren Stützen frei (Abb. 172). Ihre wuchtigen, trapezförmig nach unten führenden, quadratischen Formen sind mit Werksteinen ummantelt und geben in diesem von Stützen getragenen freien Raum einen weiteren Hinweis darauf, dass das alte Verhältnis von tragenden Wänden und lastenden Decken obsolet geworden ist.

Der Grundriss zeigt zwei in der Längsrichtung schräg ineinandergeschobene Rechtecke, die sich zum Innenhof, dort, wo sie aufeinandertreffen müssten, noch einmal zu einem schmalen, rechteckigen Gebäudevorsprung ausschieben (Abb. 172). Diesem in seiner Gebäudeachse geknickten Rechkant sind zwei Treppenhäuser außen angelagert. Der zurückgesetzte Annex an der Schneidwallgasse, also am rückwärtigen Teil des Gebäudes, nimmt in seiner Form die Schräge der Gasse auf und spitzt sie zu einer scharfkantigen Hausecke zu; an der Neuen Mainzer Straße hingegen springt er über die Gebäudeflucht hinaus vor und zeigt sich als rechteckiger Turm. Seine gläserne, aber undurchsichtige grasgrüne Glashaut, die von Stockwerkstrennungen horizontal unterteilt wird und auf

jedem Treppenabsatz mit einem witzig anmutenden kleinen Fensterchen "zum Luftholen" versehen ist, ist ebenfalls eine Revision des ursprünglichen Aussehens (Abb. 178-180). Zur Zeit der Erbauung und noch eine Weile danach betonte eine durchsichtige Glashaut mit einer vertikalen Stabteilung den Foyer-Charakter des Treppenhauses und akzentuierte die Vorräume der Treppen und Aufzüge als Ort des Verweilens.

Sowohl beim Hochhaus als auch bei seinem Flügel beginnt die Fassade über dem offenen oder von großen Schaufenstern eingenommenen Erdgeschoss. Sie ist glatt und einheitlich in Grünsberger Werksteinen ausgeführt, deren braun-graue Farbe um Nuancen wechselt und dadurch für einen marmorierenden Effekt sorgt (Abb. 180, 181). Die breiten, hochrechteckigen Fenster mit tiefen Gewänden werden von Pfeilern getrennt, die bündig mit der Wand abschließen und keinen Versuch machen, eine geschossübergreifende Gliederung herzustellen. Sie bleiben, anders als beim Junior-Haus, den Fensterzonen vorbehalten, die sich um das Haus herumziehen und immer weiten Abstand von den Ansätzen der anderen Gebäudeteile halten, zum Beispiel dem gläsernen Treppenturm. An diesen Stellen verschließt sich die Wand wieder und unterstützt die Asymmetrie der Gebäudekomposition ebenso wie den Charakter der Fensterbänder. Dass die Fensterzone als Fensterband zu verstehen ist, wird an zwei Merkmalen deutlich: Sie zieht sich gleichmäßig um die vorderen Hausecken herum, die nicht stützenlos bleiben, sondern von Pfeilern aufgefangen und befestigt werden. Gleichzeitig wachsen die Sohlbänke der Fenster zu einem dünnen, diese Zone horizontal begleitenden Gesims zusammen. Dieses Fensterband, das wie in die Wand hineingeschnitten wirkt, so scharfkantig und präzise ist es angelegt, wechselt sich mit einem Mauerband ab, das als Geschosstrennung fungiert. Die Reihung von Mauerband und Fensterband stellt die hauptsächliche formale Gliederung der aufgehenden Fassade dar. Im obersten Geschoss ist jedoch eine Variation vorgenommen. Die Fenster sind verkleinert und vermehrt und bilden so als schmückendes Mezzanin-Geschoss den Abschluss des Hochhauskörpers, dem nur noch ein breites, aber flaches, schwarzes Gesimsband folgt. Diese Dachlinie findet sich am gesamten Ensemble, bindet es zusammen und springt lediglich über den Annexen ein wenig mit den flachen Dächern vor. Frühe Fotos dokumentieren, dass das Dach des Hochhauses ehemals weit über das Mezzanin-Geschoss vorkragte und ihm einen leichten, aber entschiedenen Abschluss gab (Abb. 166). Da der Stahlbeton des Daches korrodierte, wurde der Beton nach außen gedrückt und platzte ab. Deshalb wurde das Dach in den 60er oder 70er Jahren zurückgestutzt. Der Flügel schließt sich in seiner Fassadengestaltung dem Hochhaus an, unterscheidet sich aber in der Formulierung eines entscheidenden Mittels. Seine Fen-

ster werden durch breitere Pfeiler getrennt und stehen dadurch weiter auseinander. Sie artikulieren sich als aufgereichte singuläre Fenster mit Sohlbänken, die nur auf sie bezogen sind und nicht wie am Hochhaus in einem verbindenden schmalen Gesims zusammenwachsen. Sein Dachgeschoss nimmt die Mezzanin-Gestaltung des Hochhauses auf, entzieht sich aber der Aufmerksamkeit, indem es weit von der Gebäudekante zurückspringt und sich mit einer schon besprochenen expressiven Exaltiertheit hinter die Fluchtlinie des Hochhauses verabschiedet.

Ähnlich wie bei der alternativen Dachgestaltung für das Junior-Haus, lagen auch für die Degussa-Bauten 1952 Pläne vor, die das Balkonmotiv weit mehr betonten und zur Gestaltung der Dachgeschosse heranzogen (Abb. 175, 177). Auf diesen Plänen springt das durchfensterte Dachgeschoss des nur zehn Stockwerke umfassenden Hochhauses an allen vier Seiten unter das weit ausschwingende Dach zurück, das bündig mit der Gebäudekante abschließt. Dass auf diesen Plänen noch kein ausgelagerter Treppenturm vorhanden ist, scheint ein Indiz dafür zu sein, dass sich praktische Erfordernisse und Kalkulationen erst im Laufe der Planung herauskristallisierten und formal verarbeitet werden mussten. Auch die Gestaltung des Dachgeschosses über dem Flügel erfährt eine Abwandlung; denn es schiebt sich mit einigen Fensterachsen vor das Hochhaus und bleibt, anders als in der gebauten Version, wahrnehmbar (Abb. 176, 177). Gleichzeitig hält es an allen Seiten so viel Abstand zur Gebäudekante, dass ein Balkon mit einem dünnen Stabgeländer Platz findet. In ihm verbindet sich die soziale Komponente, die in der Vorstellung eines belebten Dachgeschosses besteht, mit der ästhetischen: Gerade im Rücksprung der Gebäudewände und im entgegengesetzten Vorsprung des Daches wird die Formulierung eines lebhaften Dachabschlusses gesucht.

Da dem Hochhaus im Vergleich zu dieser frühen Planung jedoch noch zwei Stockwerke hinzugefügt wurden, bewirkt die Zurücknahme des Dachgeschosses über dem Flügel die Betonung seiner aufgehenden Höhe. Sie wird manifest in der zur Straßenkreuzung gestellten Gebäudeecke, die ihren beiläufigen Charakter abstreift und zu einem verhaltenen expressiven Gestus findet (Abb. 180). Erst Jahrzehnte später wird sich dieser Gestus vermehrt und verstärkt am Hochhaus der Deutschen Bank in Frankfurt wiederfinden. Zweifellos nimmt diese zugespitzte Gebäudeecke Vorgegebenes auf; denn das Grundstück weist ebenfalls einen spitzen Winkel auf, der von der Neuen Mainzer Straße und der Weißfrauenstraße betont wird. Vielleicht formuliert Ziegler gerade deshalb nicht die Fassaden, sondern die Gebäudeecke als Point de vue des Hochhausensembles. In ihr lässt er das Motiv der ungebrochenen Vertikalität manifest werden, die einer nur geringen Stützung bedarf. Indem er die Gebäudeecke im Erdgeschoss öffnet, legt er die tragende Konstruktion des Gebäudes frei und zeigt, dass alles Baugewicht auf

punktuell tragenden Pfeilern ruht, die durch ihre trapezförmige Zuspitzung nach unten noch zusätzlich zurückgenommen sind. Ziegler richtet den spitzen Winkel des Hochhauses auf einen Verkehrsplatz, der fünf Straßen sternförmig verbindet. Und für alle Bewegungsrichtungen und -modi wird er zum signifikanten Merkmal des Degussa-Hochhauses am Theaterplatz.

1981 begann die Degussa mit der Neugestaltung ihrer Hauptverwaltung auf diesem Komplex, die von den Architekten Fritz Nowotny und Arthur Mähner durchgeführt wurde und 1986 im wesentlichen abgeschlossen war (Abb. 184, 185). Dabei hatte sie eine Anzahl von städtebaulichen Bedingungen zu beachten - unter anderem das Verbot von Hochhäusern an dieser Stelle des Stadtkontextes -, mit denen die Stadt zur Rücksichtnahme auf die von den Vorkriegs- und Nachkriegsbauten vorgegebenen Maßstäbe verpflichtet. Mit Ausnahme des während des Nationalsozialismus errichteten "Laborneubaus", den sie niederlegen ließ, nutzte sie die baulichen Vorgaben der ihr zugehörigen Straßengevierte, schloss sie an der Mainfront mit repräsentativen, in der Höhe angepassten Blockrandbebauungen und errichtete im Innenhof eine neue große Hauptverwaltung:

"Für die Bebauung des Grundstücks wurde ein Gesamtkonzept entwickelt, das sich in die städtebaulichen Vorgaben einordnet und die innerbetrieblichen Programmforderungen erfüllt, das heißt Alt und Neu zu einer baulich funktionalen Einheit verbindet."⁷

Dieses architektonische Gesamtkonzept, Altes und Neues betriebsbezogen funktional zu gestalten und formal nebeneinander bestehen zu lassen, ist zugleich auch der repräsentative Rahmen, den sich die Degussa am Frankfurter Mainufer zu geben weiß und zu dem auch das Hermann Schlosser-Haus am Untermainkai gehört, ein 1823 von Christian Friedrich Hess (1785-1845) erbautes klassizistisches Bürgerhaus. Sie erwarb es 1955 "zur Abrundung ihres Geländebesitzes", ließ es einschließlich des Gartens nach alten Plänen restaurieren, richtete es unter anderem mit einem Münzkabinett als Traditionshaus der Degussa ein und benannte es nach dem langjährigen Vorsitzenden ihrer Aktiengesellschaft, Hermann Schlosser⁸. Ihr Gestaltungskonzept sei mit dem folgenden noch einmal zusammenfassend zitiert:

⁷ Informationsschrift der Degussa: Degussa. Neugestaltung der Hauptverwaltung (1979), S. 11.

⁸ Das Hermann Schlosser-Haus. Traditionshaus der Degussa AG (ohne Datum), S. 4.

"Das Bebauungskonzept basiert auf dem Grundsatz, nur dort korrigierend einzugreifen, wo der Zustand der Gebäude dies erforderlich macht oder wo funktionslos gewordene Bauteile ersetzt werden sollen. Die gesamte Gebäudelage erhält damit den Charakter einer gewachsenen, baulichen Anlage, deren einzelne Komponenten verändert oder erneuert werden können. Eine solche auf Rücksichtnahme basierende und auf jede gewaltsame Architekturdemonstration verzichtende Vorgehensweise verlangt aber in bezug auf die Gestaltung der Baukörper und Fassaden eine auf Einfühlung und Behutsamkeit bedachte Architektursprache. Dies soll nicht heißen, dass auf eine Verdeutlichung der Tatsache, dass an dieser Stelle die Hauptverwaltung einer Firma ihren Sitz hat, verzichtet werden kann. Gerade aus diesem Spannungsbereich heraus wird die architektonische Gestaltung im einzelnen zu entwickeln sein."⁹

Dieser Auffassung von der architektonischen Gesamtanlage des Unternehmens als einer "gewachsenen", die städtebauliche Bedingungen mitbedenken muss, ist es geschuldet, dass sich ihr altes Hochhaus vom Beginn der 50er Jahre erhalten hat und 1990 mit einer grundlegenden Umgestaltung der Fassaden an die neue Hauptverwaltung von Nowotny und Mähner angepasst wird.

Nur wenige Schritte vom Hochhaus der Degussa entfernt liegt das Junior-Haus, das ebenso unauffällig die Schlichtheit der frühen Nachkriegsjahre zum Ausdruck bringt (Abb. 186).

Im Sinne der gegebenen städtebaulichen Definition des Hochhauses ist das Junior-Haus im Zentrum der Frankfurter City kein Hochhaus, sondern ein gewöhnliches Geschäfts- und Bürohaus, das sich mit seinen neun Geschossen der hohen Bebauung der beiden Straßenzüge, an deren Ende es steht, anpasst. Im direkten Vergleich mit dem Neptun-Hochhaus der Degussa verdeutlicht es die formale Nähe, die der Hochhausbau am Beginn der 50er Jahre noch zum Geschäftshausbau aufweist.

Im Jahre 1950 legte Wilhelm Berentzen die Baupläne vor. Da Einwände von Seiten der Baubehörde gegen die vertikalisierende Tendenz der Schauseite bestanden, erarbeitete er auch eine alternative Planung; es scheint jedoch, dass die ursprüngliche Intention der Fassadengestaltung nicht zur Disposition stand¹⁰. Das Bürogebäude setzt sich aus mehreren Grundformen zusammen und entfaltet den ganzen Reiz seiner Zusammensetzung in einer Schauseite, die auf den Kaiser-

⁹ Informationsschrift der Degussa: Degussa. Neugestaltung der Hauptverwaltung (1979), S. 13.

¹⁰ Bauakte zum "Junior-Haus".

platz ausgerichtet ist. In ihm vereinigen sich die beiden das Junior-Haus konturierenden Straßenzüge von Friedensstraße und Kaiserstraße. Zwei rechteckige Gebäudetrakte, ein kürzerer an der Friedensstraße und ein längerer an der Kaiserstraße (Friedrich-Ebert-Straße), sind im spitzen Winkel, so wie ihn der Verlauf der Straßen vorgibt, zueinander gestellt. Sie nehmen ein gläsernes Turmsegment in ihre Mitte, das sich auf dem Dach, dort, wo es die beiden seitlichen Trakte um ein Stockwerk überragt, zum runden Turm entfaltet. Im Inneren wachsen alle drei Körper zu den Geschossflächen zusammen, die, mit flexiblen Wänden ausgestattet, als Büroflächen vorgesehen sind (Abb. 187, 188). Das Stahlskelett mit den Stahlfachwerkwänden der Außenflächen zieht sich neun Stockwerke in die Höhe und ist außen mit drei Zentimeter starken Werksteinplatten aus "Kirchheimer Muschelkalk-Kernsteinplatten" verkleidet (Abb. 191, 192), während sich der Innenhof mit einem einfachen Kratzputz begnügen muss¹¹. Zur Schauseite hin ist dem dreiteiligen Baukörper ein viertes Segment vorgelagert, ein halbiertes Rundbau, der sich mit großen Schaufenstern, die sich kantig aneinander setzen, zum Fußgängerbereich öffnet, im ersten Obergeschoss über das Erdgeschoss hinaus vorspringt und ein Dach für seine Schaufensterzone ausbildet (Abb. 186, 189, 190). Dieser breit ausladende, behäbige Rundbau, der über die Fluchtlinien der Seitenfassaden hinausgreift, ist als Gegengewicht zu den vertikalisierenden Tendenzen des Hauptkörpers konzipiert und markiert dies auch im Detail: Im Gegensatz zu den verschatteten Fensterzonen der Seitenfassaden schließen seine Fensterreihen bündig mit der Außenwand ab und präsentieren dadurch ihre goldfarbenen eloxierten Metallrahmen, die eine Farbe aufweisen, die in den 50er Jahren großen Anklang fand. Seine Dachfläche ist als Dachterrasse ausgebildet, die einen Blick auf den Kaiserplatz (Friedrich-Ebert-Platz) gewährt, aber dem Augenschein nach ist sie wohl nie als solche genutzt worden:

"Die freie Dachfläche über dem ersten Obergeschoss mit Blickpunkt auf die Friedrich-Ebert-Straße zur Hauptwache hin kann als Café-Terrasse benutzt werden."¹²

Hinter diesem Dachgarten schieben sich die beiden glatten und fensterlosen Wände der Seitentrakte mit dem Treppenturm zusammen und setzen seinem filigranen, parallel verschobenen Glasgestäbe kompakte Werksteinwände entgegen (Abb. 186). Obwohl die Eingänge zu den Büro- und Geschäftsräumen in den Seitentrakten liegen und Aufzüge installiert sind, wird die von außen sichtbare

¹¹ Bauakte zum "Junior-Haus".

¹² Bauakte zum "Junior-Haus".

Treppe des gläsernen Turmes als Verkehrsweg für die einzelnen Geschosse optisch inszeniert. Erst ab dem zweiten Stockwerk schraubt sie sich in Spiralbewegungen den gläsernen Turm hinauf. Es ist dieser auf dem Glas und hinter dem Glas sichtbar werdende Bewegungsablauf, der der leblosen, steinernen Kompaktheit der Wand das belebende Moment hinzufügt. Ein goldfarbenes Metallband, scheinbar auf das Glas aufgelegt, unterstützt ebenso wie das engstäbige, weiße Treppengeländer die Spiralbewegung der Treppe, so dass es einen dreifachen Zug nach oben gibt. Bei näherer Betrachtung entpuppt sich das Metallband als integraler Bestandteil des Metallrahmens, der parallel verschoben ist und zusammen mit den dünnen, vertikalen Stäben die Glasflächen fasst und gliedert. Die vertikale Glasgliederung zieht sich bis zum mäßig vorspringenden Dachansatz des Turmes, dessen sichtbare, weiße Innenwand Versorgungsteile des Hauses verbirgt. Die Fassaden der eigentlichen Bürotrakte beginnen im wesentlichen über den ersten Stockwerken, die noch die Fenstergliederung des Rundbaus übernehmen. Ihre Fenster sind in tiefe, hochrechteckige Joche eingesetzt, die zur Gebäudekante hin ein Stück Wand frei lassen und sich in der Schrägsicht zu einem Stakkato von verschatteten vertikalen Öffnungen zusammenziehen, denn sie sind sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen sehr dicht zusammengestellt. Das tief in seiner Nische sitzende Fenster erhält eine Fassung, die seine Tiefe staffelt. Breite Gesimse nehmen in der Horizontalen den Platz ein, den die dicht aneinanderstoßenden Nischen übriglassen, und teilen sie in Stockwerkskompartimente ein. Sie sind, neben den mäßig vorspringenden Dachkanten, der einzige sich nach außen wendende plastische Schmuck der in die Tiefe der Wand akzentuierenden glatten Fassaden.

Zu dieser Gestaltung des Junior-Hauses gibt es eine alternative Planung, die vom Oktober des Jahres 1950 datiert. Sie weist dieselbe Komposition des Baukörpers auf, gestaltet aber das erste Stockwerk des vorgelagerten Rundbaus mit seinem Dachgarten und die Fassade völlig anders. Das vorkragende Stockwerk des Rundbaus und sein Dachgarten bleiben nicht auf den spitzen Winkel zwischen den schräg gestellten Gebäudetrakten beschränkt, sondern werden erweitert und an den seitlichen Fassaden bis zum Gebäudeende entlanggezogen (Abb. 189, 190). Mit dieser umrundenden Bewegung werden sie zur optischen Klammer der verschiedenen Körper und glätten einige Gebäudekanten, die das Junior-Haus in situ gerade im Fußgängerbereich aufweist. Die Werksteinfassade, deren Tiefengestaltung dem Plan nicht zu entnehmen ist, fehlt in der alternativen Gestaltung; ebenso das horizontalisierende Gesims und die vertikalisierende Tendenz der Fensternischen. Ihre Fenster, in der Anzahl verringert, sind breiter und kürzer, so dass mehr Wand übrigbleibt und zum strukturierenden Gitterwerk der Fassade

werden kann.

Dem Neptun-Hochhaus und dem Junior-Haus sind aus dem Bereich des Geschäftshausbaus das Basler-Haus am Opernplatz, für das 1954 die Baupläne eingereicht wurden (Abb. 195-203), das Bayer-Haus gegenüber vom Eschenheimer Turm (Abb. 204-220), 1951 und 1952 konzipiert, und die Frankfurter Volksbank an der Ecke von Börsenstraße und Kalbächer Straße hinzuzufügen¹³. Sie haben eine formale Gemeinsamkeit in ihren Gebäudeflügeln, die asymmetrisch oder einseitig an die Gebäudekörper ansetzen. Dieses Prinzip des Schiefen und Unausgewogenen gehört zu einer Architektur, die verschiedene ästhetische Mittel benutzt, um sich aus der schweren Wand herauszulösen, ohne sie jedoch in Frage zu stellen.

Wie bereits erwähnt, gehört in die Kategorie dieser frühen Flügelbauten auch Karl und Stefan Blattners Bank- und Bürohaus für die Frankfurter Volksbank an der Ecke von Börsenstraße und Kalbächer Straße¹⁴. Es wurde 1950 bis 1952 gebaut und setzt einen fünfgeschossigen Flügel, der einen eigenständigen Bauteil vortäuscht, schräg vor den fast quadratischen sechsgeschossigen Turm

¹³ Das Bayer-Haus wurde 1951 von Karl und Stefan Blattner in seinen wesentlichen Grundzügen entworfen und 1952 noch einmal überarbeitet, wobei das Dach, das bisher in den Plänen mit den aufgehenden Gebäudewänden abschloss, so verändert wurde, dass es weit vorkragen konnte. Gute Fotos der Innenräume finden sich bei H. N. Knoll (1953), der es damals beschrieb und zu seinen formalen Kontrasten das folgende anmerkte:

"Massiv und wuchtig im Ausdruck ergab sich die äußere Gestaltung aus den zwei Cuben des großen Haupt- und des kleineren Nebenflügels, bedingt durch eine einfache Grundrißlösung ohne Verspieltheit. Vorder- und Rückfronten sind in Einzelfenster aufgelöst, wodurch eine optimale Belichtung aller Büroräume erzielt wird. Die Profilierung der Fassade durch ein Rippensystem aus Muschelkalkrippen, hinter das die Fenster gesetzt sind, schenkt dem Bau die architektonische Plastik und erzielt bei steilstehender Sonne eine Beschattung der Fensterflächen. ... Das stark ausladende Pultdach des Haupttraktes mit dem zurückgesetzten, vollständig in Glas aufgelösten obersten Stockwerk mag den baulich unbefangenen Betrachter vielleicht etwas eigenartig anmuten, besonders da ihm die zarten Stahlstützen statisch kaum glaubhaft erscheinen. Sie stellen aber optisch eine verbindende Andeutung zwischen Dachfläche und Baukörper her. Die wabenartige Fassadengliederung des Hauptkörpers, der sich auf sechs Säulen stützt, das über der Fassade zurückgesetzte Glasband des obersten Geschosses und das Pultdach ergeben eine Kontrastwirkung, ohne die bauliche Geschlossenheit des Gesamtkörpers zu vermindern."

H. N. Knoll (1953), S. 15 und 16. -

Das Basler-Haus am Opernplatz wurde zwei Jahre später begonnen. Die Baupläne von P. & P. Vischer aus der Schweiz wurden 1954 der zuständigen Baubehörde zur Genehmigung vorgelegt.

¹⁴ Bauakte zur "Frankfurter Volksbank".

(Abb. 221, 223, 224). Über dem weit vorgezogenen Vordach des Erdgeschosses beginnt eine Fassade, die durch breite Wandflächen konstituiert wird und die an den äußeren Gebäudeecken fast wie scharfkantige Eckpfeiler wirken. Die hochrechteckigen langen Fenster sind dicht gestellt und werden in ihrer vertikalen Parataxe durch quadratische Brüstungsplatten getrennt. Ihre weit vorkragenden Pfeiler lassen die Fenster in tiefen Jochen verschwinden (Abb. 226, 227). Sie beginnen über dem Vordach und stoßen mit rigoroser Vertikalität unter das weit auskragende Dach vor. Beide Dachauskragungen dienen, ebenso wie die Wandflächen, der Befestigung der Fassade, die zwischen den Pfeilern weitgehend in Fenster aufgelöst ist. Insbesondere die Dächer übernehmen die optische Funktion, die steil auf- und niedersteigenden Fensterpfeiler mit ihrer horizontalen Flächigkeit aufzufangen und zu befestigen. Aber nicht nur das. Im weiten Vorkragen und den perspektivischen Verschneidungen, die sich daraus ergeben, tragen sie die nach außen gerichtete Bewegtheit des Baukörpers mit - sein Vorpreschen in den Dächern und Pfeilern, sein Zurückgehen auf die Wand - und fügen zum Vertikalen den horizontalen, expressiven Gestus hinzu. In der Schrägansicht verschließen sich die von den Pfeilern gebildeten Fensterjoches zum ausdrucksstarken Gebäudeornament einer "Ziehharmonikawand", die die Fenster, entsprechend der eingenommenen Perspektive, vollkommen zum Verschwinden bringen kann (Abb. 228). Wolfgang Pehnt hat für die Beschreibung des ähnlichen Phänomens am Chile-Haus Fritz Hoegers in Hamburg den Begriff der Schraffur angewendet, ein Begriff, der den Mangel an sich hat, die räumliche Dimension nicht zu erfassen, und der deshalb in der Bestimmung dieser Wand als graphische Schraffur auch zu kurz greift¹⁵. Zweifellos hören sich die Begriffe des "Joches" oder der "Ziehharmonikawand" eher mäßig und bestenfalls handwerksmäßig an; aber ihre bildlichen Qualitäten bestimmen das ästhetische Phänomen genauer, weil sie seine räumliche Dimension ausdrücken. Als heuristische Begriffe verstanden, lenken sie den Blick auf ein Derivat der Wissenschaft, die dieses Phänomen der Neuen Sachlichen Architektur noch nicht begrifflich aufgearbeitet und handhabbar gemacht hat.

Mit den beiden Blattners kann zudem noch der personale Zusammenhang zu einer Gruppe von Architekten hergestellt werden, die paradigmatische Bedeutung für die Ästhetik der frühen Geschäfts- und Hochhäuser der 50er Jahre haben. In der Periode der Neuen Sachlichkeit von 1900 bis 1933 gehörten sie zu denjenigen, die mit repräsentativen Bauaufgaben der Unternehmen betraut wurden. Einige von ihnen waren in den 20er Jahren auch mit Projekten, Entwürfen und

¹⁵ Wolfgang Pehnt (1973), S. 128.

Bauten für Frankfurter Firmen beschäftigt. So baute Peter Behrens seinen dritten Verwaltungsbau für die Großindustrie in Hoechst, das Verwaltungsgebäude der Hoechst AG, die sich ein Jahr später mit fünf anderen großen Chemiekonzernen zur IG Farben-Industrie AG zusammenschloss. Für ihre zentrale Verwaltung benötigten die IG Farben-Werke ein neues Verwaltungsgebäude, das im süd-östlichen Teil des Grüneburgparks errichtet werden sollte. 1928 wurde deshalb ein beschränkter Wettbewerb unter den Architekten Paul Bonatz (Stuttgart), Jakob Koerber (Köln), Fritz Hoeger (Hamburg) und Hans Poelzig (Berlin) ausgeschrieben, an dem auch der "Baumeister des neuen Frankfurt" und Leiter des Siedlungsamtes, Ernst May, gemeinsam mit seinem Baudirektor Martin Elsässer teilnahm. Er wurde von den IG Farben-Werken zugunsten von Poelzigs "disziplinierter Monumentalität" entschieden¹⁶. Karl Blattner war damals zusammen mit Eugen Jack und dem Ingenieur Camill Santo von den Farben-Werken Bauleiter bei der Ausführung des Verwaltungsbaus und eignete sich mit Sicherheit einige Elemente der Poelzigschen Bauästhetik an. Camill Santo wurde nach der Auflösung des IG Farben-Werkes Baudirektor der Badischen Anilin und Soda-Fabrik in Ludwigshafen, kurz BASF genannt. Dort war er maßgeblich an der Vorplanung und dem Ideenwettbewerb für das Hochhaus des Unternehmens beteiligt. Denn von 1954 bis 1957 ließen die Architekten Helmut Hentrich und Hubert Petchnigg auf dem Werksgelände ein über 20-geschossiges Hochhaus errichten, das immer noch eine der Hochhaus-Inkunabeln der 50er Jahre ist.

In ihrem architektonischen Habitus, die schwere Wand mit leichten Treppentürmen, überkragenden und abhebenden Dächern zu kontrastieren und ebenso die Gebäudemasse mit der freien Fläche, unterscheidet sich die analysierte Gruppe der Ensemblebauten von denjenigen, die im folgenden vorgestellt werden. Für sie werden Rechtwinkligkeit und Massivität zum Signum der baulichen Gestaltung.

¹⁶ Vittorio Magnano Lampugnani (1980), S. 56.

12. Am Eingang zum gründerzeitlichen Bahnhofsviertel: Das "hohe Haus" der Dresdner Bank

Auf dem gründerzeitlichen Terrain des Bahnhofsviertels, das immer noch zu den schönsten Vierteln Frankfurts gehört, hatte sich um die Jahrhundertwende die Dresdner Bank, die damals noch mit ihrem Stammhaus in der Hauptstadt Berlin ansässig war, mit einer Filiale niedergelassen (Abb. 231). Im Zuge ihrer Neuorientierung nach dem Zweiten Weltkrieg erkannte sie "das wirtschaftliche Leistungsvermögen der Stadt Frankfurt" und verlegte ihr Stammhaus 1957 an diesen historischen Bankplatz, "der sich (...) durch seine zentrale Lage auch im europäischen Rahmen auszeichnet"¹. An der Stelle ihrer ersten Filiale errichtete sie 1951 ein zwölfgeschossiges Hochhaus, für dessen Planung das Architekturbüro Broesicke und Drewermann verantwortlich war (Abb. 229).

Als Eckbau eines in der Höhe gestaffelten Gebäudeensembles fällt seine Kompaktheit besonders ins Auge, denn das Hochhaus ist kein im positiven Sinne schlichter Bau, sondern von unaufdringlicher Hässlichkeit. Bei späteren Überlegungen und Planungen wurde von Seiten der Bank, die ein distanziertes Verhältnis zu ihm einnimmt und eigentlich nur das Ehrenvolle festhalten mag, das auch andere Unternehmen für sich beanspruchen, nämlich mit ihm den ersten Wolkenkratzer Frankfurts errichtet zu haben, immer wieder erwogen, diese "alte Bausünde" mit einer neuen Fassade zu kaschieren.

Die von der Stadt Frankfurt und der Dresdner Bank gemeinsam getragenen Bemühungen um das Bahnhofsviertel setzen einen Erkenntnisprozess voraus, der mit der kritischen Bewertung der Bauentwicklung in den 60er und 70er Jahren begann und dazu führte, dasjenige wiederentdecken und bewahren zu wollen, was von den Vertretern des Neusachlichen und Modernen Bauens programmatisch und scharfzünftig als die verlogene Architektur des Historismus verurteilt worden war. Die Aufmerksamkeit, die man nun der lange Zeit unbeachteten, aber vielfältig genutzten gründerzeitlichen Bausubstanz widmet, gehört zu einer Renaissance des Viertels, die das Gefüge seines gesellschaftlichen Lebens verbessern will und mit der Bekämpfung der "bürgerlichen Unterwelt" seine Aufwertung als niveauvolles Wohn- und Geschäftsviertel durchsetzen möchte. Als solches war es seinerzeit, als die Frankfurter ihren ersten großen Bahnhof bauen ließen, auch konzipiert worden².

¹ Festschrift der Dresdner Bank: "Das Haus am Jürgen-Ponto-Platz"(ohne Erscheinungsdatum und Seitenangaben).

² Dazu die Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.2.1987. - Neben einem Bestandsschutz für die Bauten der Gründerzeit sollen auch die Wohnmöglichkeiten in diesem Viertel wieder vermehrt hergestellt werden.

Der Preußische Staat und sein späterer Nachfolger, das Deutsche Reich, nahmen sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts einer neuen Aufgabe an: Sie planten und schufen ein Eisenbahnnetz, das sich als notwendige Infrastrukturmaßnahme für den Verkehr erwies und die Verkehrswege "zu Wasser und zu Lande" ergänzte. Der rollende Verbund der Eisenbahnen, in seiner Schnelligkeit anderen Verkehrssystemen überlegen, übernahm in steigendem Maße den Güter- und Reiseverkehr und transportierte nicht zuletzt auch das Militär. Weil die Verkehrswege der Eisenbahn Grundlage der wirtschaftlichen Entwicklung werden sollten, nahm der Staat sie in seine Obhut und verstaatlichte sie. Nach der Annexion Frankfurts durch Preußen 1866 verlor die Stadt neben ihrem Status als reichsfreie Stadt auch ihre Eisenbahnlinien³. Frankfurt hatte zwischen 1839 und 1852 fünf Eisenbahnstrecken, deren Stationen im Westen der Stadt vor der alten Stadtmauer lagen (Westbahnhöfe). Schon zwanzig Jahre später reichten sie für das Verkehrsbedürfnis nicht mehr aus. So wurde der Bau eines Zentralbahnhofes erwogen, zu dem sich verschiedene Positionen herausbildeten, die sich darum stritten, ob man einen Kopf- oder einen Durchgangsbahnhof am Roßmarkt in der Innenstadt oder entfernt von der Stadt anlegen sollte. Von 1881 bis 1888 baute der preußische Staat nach den angenäherten Plänen von Eggert und Frenzen auf dem Galgenfeld, weit entfernt von der Stadt, den neuen Bahnhof als Kopfbahnhof. Die Westbahnhöfe, die zwischen den zugeschütteten Wallanlagen (Gallusanlage) der Stadt und ihrem neuen Bahnhof lagen, wurden nach seiner Fertigstellung abgerissen, das Gelände in Parzellen aufgeteilt und verkauft. Innerhalb der nächsten zehn Jahre entstand das Bahnhofsviertel. Die Verlegung des Bahnhofs nach Westen geschah auf ausdrücklichen Wunsch der Stadt, weil sie eine ungestörte Bauausführung und "werthvolle Baugrundstücke anstelle der alten, freiwerdenden Bahnhöfe" gewinnen wollte⁴.

Nicht ein einzelnes Haus, sondern eine ganze Gegend formiert sich hier zu städtebaulicher Symmetrie (Abb. 230). Das langgestreckte Bahnhofsgebäude wendet seine spiegelbildliche Fassade dem Bahnhofsvorplatz zu. Er rahmt sie mit einer Platzrandbebauung. Diese öffnet sich zu hauptsächlich drei Straßen hin, die parallel zueinander auf die Stadt zulaufen, heute aber an der Gallusanlage enden.

³ Ulrich Krings (1981), S. 218.

⁴ Ulrich Krings (1981), S. 218. Der preußische Staat, das sei auch bemerkt, engagierte sich unter anderem deshalb sehr gründlich bei der Neugestaltung des Frankfurter Bahnhofes, weil er mit den alten Westbahnhöfen während des Krieges von 1870/71 negative Erfahrungen gemacht hatte. - Eine umfassende Darstellung des Frankfurter Hauptbahnhofes und des Viertels, das ihn umgibt, findet sich bei Heinz Schomann (1983).

Taunus-, Münchner und Kaiserstraße gliedern mit weiteren Parallelstraßen und den Querstraßen (Mosel-, Elbe- und Weserstraße) das Viertel in Häusergevierte, die eine Straßenrandbebauung aufweisen. An den Straßenecken sind die Häuser abgeschrägt und ihre Dächer wachsen sich zu Tempeln, Pagoden und Türmen der phantasievollsten Art aus. Die Kaiserstraße ist auf den Haupteingang des Bahnhofs bezogen, breiter und mit einem aufwendigeren Dekorurn versehen als ihre Parallelstraßen. Sie war damals der Prachtboulevard, der Stadt und Bahnhof verband und zu den wichtigsten Straßenzügen gehörte, aber nicht nur das. Ebenso war sie ein von Bäumen gesäumter Flanierboulevard, dessen Häuser im Erdgeschoss Geschäfte, Cafés, mit anderen Worten, die Annehmlichkeiten des bürgerlichen Lebens beherbergten. Mit dem Bahnhof schuf sich die Stadt ein neues repräsentatives Stadttor - zur Zeit seiner Errichtung war es das größte weit und breit - und machte es zum Ausgangspunkt eines eleganten Stadtviertels mit großstädtischem Charme. Der Bahnhof war Mittelpunkt. Achsen und Symmetrien richteten sich nach ihm. Für seine Zufahrtswege wurden ganze Schneisen in die alte Stadt geschlagen. Als Symbol der Fortschrittlichkeit nahmen die Bürger ihn gerne in ihre Mitte und ebenso gerne zum Anlass, den residenzmäßigen Zuschnitt der eigenen Stadtgestaltung herzustellen; bei der Anordnung der Ein- und Ausgänge seines Bahnhofsentwurfs bestand Frenzen darauf, dass "ein Reisender von dieser sofort einen Eindruck erhält, der ihrer Bedeutung entspricht und zwar durch die demnächstige Fortsetzung der imponierenden Kaiserstraße"⁵.

In diesem jungen und dennoch alten Viertel wuchs in den frühen Nachkriegsjahren der "Zinser-Turm" als Teil des Ensembles der Dresdner Bank zu beachtlicher Höhe heran (Abb. 240). Die Teile ihres Baublocks zwischen Gallusanlage und Kaiserstraße wurden in verschiedenen Jahren errichtet und in ihrem äußeren Er-

⁵ Ulrich Krings (1981), S. 218. -

Jürgen Reulecke (1985) geht davon aus, dass der Eisenbahnbau in Deutschland nicht nur eine große Bedeutung für die Industrialisierung hatte, sondern auch für den Prozess der Urbanisierung, den er als die "innere Verstädterung" des Landes bezeichnet und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnen sieht.

Durch den Bau des Eisenbahnnetzes verbesserte sich der Gütertransport, ein verkehrstechnischer Impuls, der Handel und Industrie zugute kam. Außerdem siedelte sich in einigen Städten des Reiches die Eisenbahnproduktion mit den ihr vorgelagerten Industrien an und zog die Arbeitsbevölkerung an sich. Da dieser Vorgang während der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts von allgemeiner Natur war, führte er zu einem stürmischen Städtewachstum.

Zur inneren Verstädterung gehörte fast immer eine rasche Bebauung der Achse, die von der Altstadt zum Bahnhof führte. Meistens entstand um den Bahnhof ein neues Viertel oder er wurde sogar zum Mittelpunkt einer "Neustadt", die sich abseits von der Altstadt etablierte. Dazu Jürgen Reulecke (1985), S. 27 u. f., insbesondere die Seiten 30 und 31.

scheinungsbild aneinander angepasst. Ab 1950 baute die Bank mit der Bausubstanz, die den Krieg überdauert hatte, den flachen, fünfstöckigen Rechtskantbau (Abb. 232, 238, 242, 236), der parallel zur Gallusanlage steht und dessen rückwärtige Teile sich um einen kleinen Lichthof gruppieren (Teil 1). 1951 und 1952 folgte der Bau des eigentlichen Hochhauskörpers (Teil 2). Er hält sich an die vom Bahnhofsviertel vorgegebenen Fluchtlinien, steht damit schräg zum ersten Bauteil und springt an der Gallusanlage, wie alle anderen Bauten auch, zurück, so dass ein überaus breiter Gehweg entsteht (Abb. 232, 236, 238, 239). Die Bank benannte ihn nach ihrem damaligen ersten Mann, "Zinßer-Turm" und fügte ihm, nachdem sie an der Kaiserstraße ein weiteres Grundstück zu ihrem Besitz hinzu erworben hatte, einen in der Höhe und im Stil identischen Anbau hinzu (Abb. 238, 232), der nur durch einen kleinen Rücksprung von der Gebäudekante sichtbar wird (Teil 3). Der durch die Winkelstellung der Gebäudetrakte entstandene Hof wurde als Kassenhalle mit einem Glasdach ausgebaut, das, da das Glas sich nicht bewährte, später mit Pappe geschlossen wurde.

Bei der Organisation des Grundrisses nach dem wachsenden Bedarf an Räumlichkeiten wurden zunächst die beiden hauptsächlichen Rechtskantbauten aneinander und sogar ineinander geschoben (Abb. 234). Mit der Errichtung der rückwärtigen Teile wurde das Grundstück fast vollständig überbaut und zum kantigen Komplex mit einigen Vor- und Rücksprüngen an den Fassaden verschlossen. Dass die Kassenhalle und die Bauten um den kleinen Lichthof herum gleichzeitig mit dem Hochhaus oder später als es errichtet wurden, geht daraus hervor, dass diese Bauten die durch die Fluchtlinienordnung bewirkte Schiefstellung des Hochhauses aufnehmen und durch den gesamten Komplex weitergeben. Auf diese Schiefstellung geht auch der spitze Winkel des Hochhauses zurück, der als Gebäudekante glatt und haltlos in die Höhe führt und am vorkragenden Dach sein Ende findet (Abb. 234, 235, 240). Seine Vertikalisierung reduziert die Bedeutsamkeit, die die Gründerzeitarchitekten der Hausecke und damit der Straßenecke verliehen und mit den bereits erwähnten Türmchen inszenierten. Nichts davon ist in dieser dünnen aufgehenden Linie zu spüren. Statt dessen konturiert sie bloß das Hochhaus und seinen Baublock am hauptsächlichen Ein- und Ausgang des Bahnhofsviertels. Der spitze Winkel stößt auf den breiten Bürgersteig und den Verkehrsplatz vor und formuliert eine expressive Kantigkeit, die ein Jahr später auch das Degussa-Hochhaus am Theaterplatz erhalten sollte (Abb. 242, 243).

Den Fassaden liegt eine Wandkonstruktion zugrunde, die aus dicken Stahlbetonstützen besteht (Abb. 237). Ihre Kompaktheit variiert in den verschiedenen Bauteilen, nicht jedoch ihre Funktion, die Rahmung der Fenster vorzugeben. So

springen im vierten Obergeschoss die Kanten der Mauerpfeiler zurück und bilden ihre Rücksprünge zu den einzigen dekorativen Fassungen der Fenster aus; sie erhalten in die Tiefe der Wand eingelassene flache und gerade Rahmungen, für die ich den Begriff "Faschen" anwende⁶. Ihre Differenzierungen leisten die dekorative Ausgestaltung der Fassaden (Abb. 236).

Der Hochhauskörper und seine angelagerten länglichen Bauten machen sich als "in die Höhe und Breite gewachsene Häuser" vorstellig; sie erhalten abgeflachte Walmdächer, die mit einem gewissen Schwung weit vorkragen und die Funktion des Bedachens offensiv inszenieren (Abb. 240, 241, 238). Unter dieser verschattenden Dachkante ist das Mezzanin-Geschoss mit einem breiten, kantigen Gesims von seinem unteren Körper abgetrennt. Die Vermehrung der Fenster - zur Kaiserstraße hin sind es vier Fenster mehr als in den unteren Geschossen -, die zudem schmaler und höher sind, bewirkt die Durchfensterung dieses obersten Geschosses bis in die Gebäudeecken hinein und lässt die Wand als schmale, aber tiefe Fensterpfeiler bestehen. Sowohl das vorkragende Dach als auch die durchfensterte Mezzanin-Ebene sind Merkmale eines ästhetischen Programms, das den Gebäudeabschluss besonders hervorheben will und mit dem Gesims eine Scheidung zum eigentlichen Hochhauskörper vornimmt. Seine Außenarchitektur muss ohne jede plastisch artikulierte Trennung der Geschosse auskommen und hüllt sich in eine glatte Wand aus Muschelkalk-Werksteinen. Diese wirkt als abweisende, steinerne Hülle. Die parataktischen Fensterreihungen der Geschosse ziehen sich nicht bis in die Gebäudeecken, sondern lassen diese als kompakte Hausecken bestehen, die das Dach tragen. Gerade mit seinem Dach versucht das Hochhaus der Dresdner Bank sich optisch zu verkleinern und als "hohes Haus" vorstellig zu machen. Zwar hält es die Fluchtlinie der gründerzeitlichen Bebauung ein und passt sich an ihr Baublocksystem an, aber trotz aller Anpassungsversuche, zu denen auch das Unterfangen gehört, die Wuchtigkeit der Fassaden durch Schlichtheit zu mildern, bleibt das Hochhaus ein unbewältigtes Problem. Weder beziehen die Architekten es formal auf das umgebende Viertel und statten es mit Bindekräften zu ihm aus, noch entwickeln sie seine eigene formale Substanz, die es positiv vom Viertel abhebt. Am Eingang zum Bahnhofsviertel plat-

⁶ Der Begriff der "Fasche" meint laut Brockhaus eine in Putz hergestellte äußere Umrahmung des Fensters. Wasmuths Lexikon der Baukunst bestimmt den Ausdruck folgendermaßen:

"Fasche ist bei Tür- und Fensteröffnungen eine rahmenartige Einfassung in Putz, Holz oder Stein, die vor oder hinter die Wandfläche tritt und glatt oder gegliedert ist.

Im engeren Sinne wird namentlich die vor die Wandfläche vortretende Umrahmung aus Putz als Fasche bezeichnet."

ziert, bleibt es als negative Konfrontation bestehen.

Aufgrund des wachsenden Bedürfnisses nach umbautem Raum, das einhergeht mit seiner verbesserten Ausnutzung durch die Büroorganisation und ihre technischen Grundlagen, ist die Dresdner Bank am Ende der 80er Jahre über ihre zwei- und dreißiggeschossigen Hochhaustürme, die 1973 bis 1978 vom ABB Architekturbüro Beckert und Becker und Partner gebaut wurden, hinausgewachsen. Sie kommt diesem Bedürfnis nicht nur mit neuen Bauten, sondern auch mit der kritischen Sichtung ihrer Nachkriegsbauten an der Gallusanlage nach⁷.

Eine mit diesem Maßstab durchgeführte Bestandsaufnahme des alten Hochhausensembles erbringt für die Bank den Befund der mangelhaften internen und externen Gebäudeorganisation und führt zu dem Entschluss, es abreißen zu lassen. An seine Stelle soll eine Bebauung treten, die sich in der Höhe wieder an das Bahnhofsviertel anpasst und auch eines seiner beliebtesten Motive übernimmt: die abgeschrägte Hausecke, die sich zu einem mehr oder weniger phantasievollen Türmchen auswächst⁸.

⁷ Im Rahmen dieser kritischen Sichtung beginnt die Bank 1988 mit dem Umbau des sechsgeschossigen Rechteckbaus aus dem Jahre 1968, der sich zur Gallusanlage hin dem alten Hochhausensemble aus den 50er Jahren anfügt. Seine tragenden Konstruktionen werden beibehalten und mit einer neuen Fassade eingekleidet, das steinerne Pfeilerraster der unteren Geschosse mit den Glasverstrebenungen des obersten Geschosses kombiniert. Diese Glasverstrebenungen schieben sich in der Mitte des Baukörpers über dem alten Lichthof zu einem spitzen Winkel auf, der die im Inneren konzipierte Halle beleuchtet. Dadurch, dass die Fassaden nach außen vor die Stahlstützen gehängt werden, bewirken sie einen hausinternen Flächengewinn. Diese betriebsinterne Entkernung, die den optimalen funktionalen Zusammenhang von Büroorganisation und Architekturorganisation herstellt und am Maßstab der ökonomischen Rationalität misst, konzentriert die Wege von Büro zu Büro in einer kommunikativen Halle des Inneren, die zum großen Repräsentationsraum ausgestaltet wird; gerade in der Umsetzung des Zweckrationalen ist so der repräsentative Gestus mitbedacht.

"Die Baumaßnahmen, wie sie jetzt geplant sind, stellen eindeutig die wirtschaftlichste Lösung dar."

Frankfurt aktuell. Informationen für die Frankfurter Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Dresdner Bank im Heft Nr. 41 vom 8. Februar 1988.

⁸ Das Bahnhofsviertel ist in seinem gründerzeitlichen Baubestand 5-geschossig.

13. Harmonie in Korallenfels. Das Hochhaus der Deutschen Genossenschafts-Kasse

Zum baulichen Erscheinungsbild der Commerzbank gehört seit 1978 auch ein Gebäudekomplex aus den 50er Jahren, der ihr mit seinen repräsentativen Fassaden zum Taunustor "gut zu Gesicht steht" (Abb. 245). Sie erwarb ihn von der Deutschen Genossenschaftsbank (DG) und ließ kurze Zeit später durch Richard Heil und Partner eine Renovierung vornehmen sowie eine Brücke über die Neue Mainzer Straße schlagen, die das alte Hochhaus dieses Komplexes mit ihren eigenen Baulichkeiten verband (Abb. 258-262).

Wie die Dresdner Bank siedelte auch die Deutsche Genossenschaftskasse nach dem Zweiten Weltkrieg von Berlin nach Frankfurt über. Sie, die in ihren Aktivitäten der Deutschen Bundesbank eng verbunden war, folgte dieser, die damals noch "Bank Deutscher Länder" hieß und bereits in Frankfurt tätig war. 1949 wurde die Deutsche Genossenschaftskasse zusammen mit der Landwirtschaftlichen Rentenbank und der Kreditanstalt für Wiederaufbau in Frankfurt angesiedelt. 1950 reichte sie für ihr Grundstück an der Neuen Mainzer Straße und dem Taunustor den Bauantrag für ein neu zu errichtendes Bankgebäude ein, dessen Pläne, ebenso wie diejenigen der nachfolgenden Bauten, Alfred Schild anfertigte. Der Hinweis auf seine Baumeistertätigkeit ist in Stein gemeißelt und am Hochhaus angebracht worden (Abb. 272). Der Bauantrag wurde am 16. Mai 1950 gestellt, die Rohbauabnahme fand am 6. Dezember 1950 statt und schon im Jahr darauf wurde der Bau nach überraschend kurzer Bauzeit von der Bank bezogen¹. Das Gebäudeensemble der Bank besteht aus 2 Rechkantbauten, die sich parallel zum Taunustor erstrecken und nacheinander errichtet wurden (Abb. 265, 266, 247). Im Laufe der Zeit schlossen sie sich mit weiteren Gebäuden zu einem weitläufigen Gebäudeareal zusammen, dessen Schauseiten auf das Taunustor ausgerichtet sind². Dieser Straßenzug, nach dem ehemals hier gelegenen Stadttor benannt, führt aus dem Bahnhofsviertel über die Parkanlagen des Anlagenrings zum Roßmarkt (Goetheplatz/Rathenauplatz) in die City.

Der sich am Taunustor erstreckende flache Rechkantbau, der die Rheinische Hypothekenbank als derzeitigen Benutzer ausweist, hat durch die späteren Bau-

¹ Bauakte der "DG-Kasse".

Die kurze Bauzeit wird von Helmut Faust (1967) bestätigt.

² Diesen baulichen Zusammenhang verdeutlichen verschiedene Annexe des Grund- und Aufrisses; sie zeigen ebenfalls an, dass in der Detail- und Gesamtplanung des Areals im Laufe der Zeit einige Änderungen vorgenommen wurden, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter rekonstruiert werden sollen.

ten, insbesondere das Hochhaus, den Charakter eines Flügels angenommen (Abb. 248, 255, 266). Sein Äußeres hat einen überaus vornehmen und gediegenen Habitus erhalten. Er entsteht durch die "helle Korallenfels-Verkleidung" und die gute und gelungene Proportionierung der Fenster und ihre Anordnung in der flachen, rechteckigen Fassade, die am Taunustor zu der wesentlichen Schauseite des Gebäudekomplexes wird³.

Der ungefähr bis in die Höhe von einem Meter hochgezogene Sockel treppt zur Fassade hin zweimal ab (Abb. 255). Diese öffnet sich im Erdgeschoss mit großen, hochrechteckigen Fenstern, deren Binnengliederung heute in unauffälligen, dunklen, horizontalen Fensterbalken besteht (Abb. 266, 267). Sie sind dicht gestellt und reichen bis an die Gebäudeecken heran, die damit auf die Breite der Fensterpfeiler verschmälert werden. Die Rahmungen der Erdgeschossfenster sind als dunkle, geriffelte Steinbänder auf die Fassade gelegt, die zu den Fenstern hin wieder abtreppen und tiefe Gewände erzeugen (Abb. 269). Die im Erdgeschoss breiten Fensterpfeiler verschmälern sich zu den oberen Geschossen ungefähr auf die Hälfte ihrer Breite und verdichten dadurch die Reihung von Fenster und Pfeiler. Die weitgehende Öffnung der Fenster in den einzelnen Geschossen weist auf die tragende Konstruktion des Inneren hin, die aus zwölf Stahlbetonstützen besteht (Abb. 246).

Das Interessante an dieser Fassade ist jedoch ihre Gliederung durch unterschiedliche Fensterformen, die, über dem Erdgeschoss von schmalen Fensterpfeilern getrennt, axial angeordnet sind (Abb. 267). Im Erdgeschoss sind sie groß und springen mit ihren steinernen Rahmungen aus der Fassadenflucht hervor. Im zweiten Geschoss sind sie schmal und hoch, im dritten und vierten werden sie in ihrer Länge wieder kürzer und im mezzaninen Obergeschoss sind sie fast quadratisch. Alle Fenster werden von dunklen Bändern gerahmt. Sie sind der Auftakt der in die Tiefe der Fensternischen führenden, geriffelten, steinernen Rahmungen, die bis zur Ebene der Fensterrahmen zweimal abtreppen. Im Gegensatz zu den bis zu den Gebäudekanten durchgezogenen Fensterpfeilerbändern des untersten und obersten Geschosses lassen die drei mittleren breite Wandstreifen zu den Seiten hin stehen. Die äußeren Wandflächen schließen die Fassade zu einem großen Fassadenornament zusammen, in dem geometrisch geteilte Flächen in ihren Farbwerten kontrastieren; denn die hellen Flächen der Wandplatten sind den dunklen Flächen der Fenster entgegengesetzt. Gerade im mittleren Teil scheint es, als öffne die Wand ihre Fenster mit der Abnahme der Geschosshöhen. Dieses geschossübergreifende Strukturprinzip kann aber auch umgekehrt werden:

³ Bauakte der "DG-Kasse".

Mit zunehmender Geschosshöhe verschließt sich die Wand wieder zur glatten Fläche. So wirken die mittleren Fensterpfeilerbänder für sich als Ornament, für das die äußeren Wandflächen den festigenden Rahmen bilden.

Innerhalb dieser Zone gibt es eine Besonderheit, die kaum ins Auge fällt. Alfred Schild hat versucht, die Wandstreifen über dem zweiten und dritten Geschoss dezent als Geschosstrennungen zu formulieren (Abb. 267, 268). Zwischen die schmalen Fassadenplatten ordnet er große, rechteckige nebeneinander an, die durch ihren Verbund wie Bänder wirken. Auch im Mezzanin-Geschoss, das durch ein anthrazitfarbenes Band von den anderen Geschossen abgehoben wird und dessen Fenster in rahmenlosen und deshalb kantigen, tiefen Fensternischen sitzen und den Gebäudekopf mit der Vielzahl ihrer Fenster und Pfeiler profilieren, wird mit den Fassadenplatten ein ähnliches Spiel getrieben. Ihre Fugen werden deutlich gekennzeichnet und stellen dunkle Linien dar, die aus den einzelnen Platten ein geometrisches Muster konstituieren oder, genauer gesagt, ein flaches Rustika-Muster.

Diesem Mezzanin-Geschoss wurde erst 1956/57 seine heutige Form gegeben. Alfred Schild durchfensterte damals das Dachgeschoss, das zuvor nur mit schmalen Fensterschlitzfenstern versehen war. Aber auch die erste formale Gestaltung bestätigt die These des geschossübergreifenden Fassadenornaments, dessen Wand sich mit zunehmender Höhe verdichtet und umgekehrt zur Tiefe hin auflöst (Abb. 255, 256). Auch die Fenster sahen ursprünglich anders aus und hatten eine Binnengliederung. Alfred Schild fertigte für sie bei der Erbauung zwei unterschiedliche Entwürfe an, die hauptsächlich bei der Gestaltung der Erdgeschoss-Fenster differierten (Abb. 245, 250-254). Wiesen die Fenster des dritten und vierten Geschosses nur einen Mittelsteg auf, so bekamen diejenigen des zweiten Geschosses schon ein Fensterkreuz und die Erdgeschoss-Fenster gar ein Doppelkreuz⁴.

Infolge der schnellen Aufwärtsentwicklung der Genossenschaftskasse entsprach das Bankgebäude schon nach einigen Jahren nicht mehr den räumlichen Ansprüchen, so dass ein Erweiterungsbau erforderlich wurde⁵. Ab 1955 plante Schild die Erweiterung der Bank durch mehrere Gebäude, die sich um zwei Lichthöfe gruppieren sollten (Abb. 247). Zu ihnen gehörte als Stahlbeton-Skelettbau ein zehngeschossiges Hochhaus, das die äußere Gestaltung des alten Bankgebäudes über-

⁴ Bei der Übernahme durch die Commerzbank wurde auch dieses Gebäude einer internen Renovierung unterzogen, die das Büro Richard Heil und Partner durchführte. Bei dieser Gelegenheit wurden die Fenster verändert und weitgehend durch einscheibige ersetzt. Vgl. dazu die Bauakte der "DG-Kasse".

⁵ Dazu auch Helmut Faust (1967), S. 115.

nahm und in den Jahren 1956 und 1957 errichtet wurde (Abb. 248-254, 263, 264).

Über einem rechteckigen Grundriss errichtet, ist sein Äußeres mit denselben hellen Fassadenplatten bedeckt wie der nun zum Flügel definierte Altbau, der auch für die Form der Pfeiler, der Fenster und ihre Rahmen das Vorbild ist (Abb. 270, 271). Eine kleine Variante ist dadurch eingeführt, dass unter den einzelnen Fenstern Kehlen angebracht sind, die Rahmenstücke an diesen Stellen wie Fensterbänke wirken lassen. In den einzelnen Geschossen parataktisch gereiht, halten die Fensterpfeilerbänder an der Fassade zum Taunustor mäßigen Abstand zu den Gebäudeecken. Der Gebäudekopf über ihnen unter dem teilweise kupfergedeckten Kajütdach ist jedoch als kompakte hohe und vollständig geschlossene Wand ausgebildet. Das Erdgeschoss wiederholt die großen schaufensterähnlichen Fenster des Flügels und gruppiert die überlangen hochrechteckigen Fenster des ersten Obergeschosses zu einem Erker. Er durchbricht das Gleichmaß der Fassadengestaltung, indem er an der linken Seite des Hochhauses ungefähr einen halben Meter vorspringt und acht Fenster mit ihren steinernen Rahmungen hervorhebt. In seinem Inneren behält er jedoch die vertikale Gliederung der Fenster durch die Pfeiler bei.

14. In Konfrontation zum gründerzeitlichen Palais: Das Hochhaus der Sparkasse von 1822

Das Hochhaus der Sparkasse von 1822, die sich mittlerweile in Frankfurter Sparkasse umbenannt hat, liegt an den Parkanlagen des Alleenrings, denen es auch seine malerischen Wahrnehmungssituationen verdankt (Abb. 273, 278). Sein bescheiden formulierter Eingangsbereich öffnet sich jedoch zur Junghofstraße. Dieser Straßenzug bildet die verkehrsmäßige Anbindung der Taunusanlage an die City und durchschneidet dafür die Parkanlagen.

An der Ecke von Junghofstraße und Park der Taunusanlage gelegen und einschließlich des Erdgeschosses zwölf Stockwerke hoch, weist der Hochhauskubus einen Sockel aus grob behauenen Steinen auf, die sich mit breiten tiefen Fugen zu horizontalen Quaderstreifen zusammenfügen (Abb. 275-277, 278). Ein glattes, vorkragendes Steinband trennt diesen Sockel von der aufgehenden Fassade. Die Sandsteinplatten sind von unterschiedlicher Größe und fügen sich mit den offen belassenen Fugen, die als schmale, schwarze Streifen wirken, zu einem planen Raster zusammen. Plattenbänder unterteilen die Fassade in ihre zwölf Geschosse. Die großen, rechteckigen Platten dieser Bänder sind horizontal aneinandergefügt und von einer blaß-beigen Farbe, die keinerlei Nuancierung aufweist. Dadurch unterscheiden sie sich von den übrigen Platten der Fassade, die dunkler sind und von einer lebhaften Strukturierung; sie sind geädert oder geflammt und haben Farben, die von Grautönen bis zu kräftigen Ockertönen reichen, so dass ein lebhaftes Farbenspiel entsteht. Schon der erste Eindruck zeigt, dass die Sparkasse von 1822, ebenso wie die DG-Kasse, den Vorzug der hellen, warmen Fassadenverkleidung genießt, die den Eindruck von Gediegenheit vermittelt (Abb. 279). In den beiden unteren Etagen nähern sich die Platten fast ausnahmslos der Form eines Quadrates. Im Unterschied zu den oberen Geschossen sind sie horizontal gelagert und stehen lediglich unter und über den Fenstern aufrecht, so dass sie ein dekoratives, flächiges, auf das einzelne Fenster zentrierendes Muster entstehen lassen. Die Fenster der unteren vier Stockwerke des Hochhauses sind hochrechteckig; ihre steinernen Faschen treten ein wenig hinter den Plattenbelag zurück und erzeugen dadurch schmale, schwarze Kerben, deren Linien rahmend wirken. Sie gehören zur Bausubstanz von 1950, die später aufgestockt wurde. In der zweiten Etage springen die Faschen vor, sie werden breiter und mit grüner Farbe betont. Dadurch erhält die Fassade an dieser Stelle einen besonderen Akzent. In den oberen Geschossen wandelt sich das horizontale Anwendungsprinzip der Wandplatten in ein vertikales. Ihre kurze, dickliche Rechteckform wird beibehalten, lediglich unter und über den Fenstern treten sie eine Metamorphose an;

sie werden immer kürzer, verwandeln sich mit der Fassadenhöhe aus der senkrechten, rechteckigen Form in eine quadratische und erreichen im fünften Geschoss die Form eines waagerechten Rechtecks, das sie bis zum obersten Geschoss beibehalten.

1986 ist das Hochhaus einer gründlichen Renovierung unterzogen worden, die seinem Äußeren den Glanz dieses neuen Materials verliehen hat. Bucher Sandstein, in der beschriebenen Weise raffiniert verlegt, ersetzt die alte Werksteinfassade aus der Erbauungszeit, die zum Problem geworden war. Die Travertin-Platten waren besonders in den oberen Geschossen ausgewittert und die verzinkten Anker, die sie im blauen Ytong halten sollten, durchgerostet, so dass die Gefahr bestand, dass sich einzelne Platten aus dem Verbund herauslösten. Dies ist kein besonderes Problem des Hochhauses der Sparkasse von 1822, sondern ein allgemeines der nach dem Zweiten Weltkrieg installierten Werkstein-Fassaden. Es hat seinen Grund im Verschleiß des noch nicht unter Dauerbelastung geprüften Materials und seiner Anwendungsweise.

Das blasse Sandsteinband der Geschossteilungen läuft an den Gebäudekanten des Hochhauses hinauf zum Dach, an seiner Kante entlang und akzentuiert damit die Kompaktheit der Gebäudemasse (Abb. 279, 280). Das obere Geschoss wird als abschließendes Mezzanin-Geschoss betont, denn es wird allseits von diesem Sandsteinband eingefasst und damit vom übrigen Gebäudekörper abgesetzt. Lediglich eine schmale, vorspringende Kante zeichnet über ihm den Dachabschluss nach. Die vermehrten und vergrößerten Fenster rücken dichter aneinander und tiefer in ihre Nischen hinein. Da die steinernen Faschen weggelassen sind, rahmen die Fenstergewände sie mit dunklen Schatten. Diese Vertiefung und Verschattung der obersten Fensterzone stellt eine Besonderheit des Hochhauses dar, denn seine Fenster sind im allgemeinen weit nach vorne an die Fassadenwand gerückt und treppen von ihr nur durch die Faschen und die Fensterrahmen zweimal leicht ab. Um 1960 ist die räumliche Vertiefung der Fenster in die Fassade hinein oder auf die Fassade, also kein architektonisches Prinzip mehr, sondern die Artikulation einer architektonischen Besonderheit.

In der Junghofstraße ist der Rustika-Sockel aufwendiger gestaltet und besteht aus dunkelbraunem und grauem Marmor (Abb. 275, 282). Der hier befindliche Eingang ist in eine schmale, grüne Fasche gesetzt, die sich bis zur Oberkante des Erdgeschossfensters hochzieht.

Das Hochhaus hat einen U-förmigen Grundriss mit einem Lichthof in der Mitte, der durch die Konstruktion eines durchlässigen Gitterwerks an der Rückfront zur Neuen Mainzer Straße hin zum rechteckigen Kubus verschlossen wird (Abb. 274).

"Der Lichthof wird durch ein Ornament aus Stahlbeton-Teilen verkleidet, so dass der U-förmige Grundriss nicht erkenntlich ist."¹

Das die Grundlinie des Gebäudes schließende große Ornament besteht aus quadratischen Formen, die aneinandergesetzt und unterteilt werden (Abb. 280, 281). Ein großes Quadrat teilt sich in vier kleinere, deren Diagonalen wiederum kleine Dreiecke entstehen lassen.

In der Junghofstraße rückt das Gebäude mit seiner Gebäudekante unmittelbar an die alte Bebauung heran, zu der es in seinem Inneren einen funktionalen Zusammenhang aufweist (Abb. 275, 280, 282). Das im Stil der Neorenaissance entworfene Bankpalais wurde 1898 bis 1891 nach Entwürfen von Ludwig Neher gebaut und wartet an seiner abgephasten Ecke mit einer kolossalen Säulenordnung auf (Abb. 280, 283, 284-286). Der Anschluss an die alte gründerzeitliche Bebauung stellt zwar im Inneren Stockwerksbezüge her, aber augenfälliger und wesentlicher ist die optische Scheidung in den modernen und in den alten, nach damaliger Diktion "altmodischen" Stil, die mit den Fassaden zur Junghofstraße ins Werk gesetzt wird. 1960 fügte Wilhelm Berentzen zu den vier vorhandenen Stockwerken acht weitere aus Stahlbeton und Betonwerksteinen hinzu und gab dem Hochhaus damit seine beschriebene heutige Form. Dafür war es erforderlich, die alten Fassaden des Erdgeschosses bis zum zweiten Obergeschoss "zurückzuspitzen" und ihre großen Gesimse zu entfernen.

"Die neuen und die alten Fassadenwände erhalten eine Wandverkleidung aus hellem Naturstein."²

Der viergeschossige Vorgängerbau des Hochhauses wurde um 1950 von Werner Pavel und Franz Delcher errichtet und gehörte, wie lange Zeit das Hochhaus selbst, zum Verwaltungskomplex der Firma Wayss & Freytag. Von diesen beiden Architekten ließ die Firma zur selben Zeit auch das im Krieg zerstörte dritte Obergeschoss ihres Palais und das Treppenhaus an der Neuen Mainzer Straße in ausdrücklich gewünschter "moderner Bauweise" wiederherstellen³. Die Modernität bestand darin, das dritte Obergeschoss der gründerzeitlichen Bausubstanz mit einem Fensterpfeilerband und einem weiten Dachüberstand zu versehen (Abb. 283-288). Es hat sich, ebenso wie das Treppenhaus, bis heute erhalten. Das Treppenhaus ist als flacher Risalit vor die alte Fassade gesetzt worden, zu der es

¹ Bauakte der "Sparkasse von 1822" (vormals "Wayss und Freytag").

² Bauakte der "Sparkasse von 1822" (vormals "Wayss und Freytag").

³ Bauakte der "Sparkasse von 1822" (vormals "Wayss und Freytag").

den Kontrast schon in der Farbe sucht und öffnet sich mit großen Glasflächen zur Straße hin.

Gerade in der unaufgelösten Konfrontation des Hochhauses der Sparkasse von 1822 mit der gründerzeitlichen Bebauung setzt es sich von dieser ab und behauptet seine ästhetische Eigenständigkeit. Damit zeichnet sich an diesem Baukörper eine Entwicklung ab, die das Hochhaus in den 60er Jahren zunehmend kennzeichnet: Das Hochhaus verschließt sich in seiner einfachen stereometrischen Form des vertikalen Rechtecks, die der Grundriss vorgibt und der Aufriss beibehält, und von der geometrischen Ornamentik des Steinbandes betonen lässt. Es vereinsamt in seinem ästhetischen Habitus und in seinem Typus innerhalb des Stadtkontextes und wird zum Solitär.

Ein ähnlicher struktureller Wandel lässt sich der Wand ablesen. Mit ihrer Tiefenstruktur, deren Abflachung wir vom Junior-Haus bis zur DG-Kasse nachvollzogen haben, verliert auch die Wand der Sparkasse von 1822 ihre Plastizität und wird zur grafisch gestalteten Wand. Die Naturstein-Fassade des Hochhauses wird nach unterschiedlichen Prinzipien als Feinstruktur eines Rasters aus Platten angelegt. Seine schmalen schwarzen Linien entstehen durch die offenen Fugen und entfalten ihre graphische Wirkung auf einer Fläche, die von der natürlichen Belebung des Steines vorstrukturiert ist. Die gleichmäßig über die Fassade verteilten Fenster haben keine in die Tiefe formulierten Gewände mehr, sie schließen fast bis zur Fassadenecke auf, und auch der raumbildende und raumfestigende Dachüberstand ist, wie schon bei der DG-Kasse, entfallen. Plastizität vermitteln die Faschen nur dort, wo sie, wie im Mezzanin-Geschoss durch ihre Zurücknahme und wie an der Fassade zur Junghofstraße durch ihr Vorkragen, Besonderheiten akzentuieren.

15. Ausklang des Paradigmas der Neuen Sachlichkeit?

Die vorgestellten Hochhäuser aus den 50er Jahren weisen einige Gemeinsamkeiten auf, die sie als Gruppe zusammenfassen lassen. Im synchronen Vergleich, der am Anfang der Analyse das Junior-Haus, ein Geschäftshaus, mit dem Neptun-Hochhaus konfrontiert, ist zu bemerken, dass fast alle Merkmale auf ein städtebauliches und stilistisches Kontinuum verweisen, in das sich auch der Geschäftshaus- und Bürohausbau dieser Zeit einreicht. Zu seinen Merkmalen gehören die Einfügung des Hochhauses als markante Vertikale in den Kontext der Stadt (1. Merkmal) sowie sein Emporwachsen aus einem Ensemble von Gebäudeteilen (2. Merkmal). Hans-Joachim Kunst schlägt dafür den Begriff des Blockhochhauses vor. Der in ihm manifest gewordene Bedarf an kohärentem umbauten Raum bedient sich dafür einer anpassungsfähigen additiven Ästhetik (3. Merkmal), deren Oberfläche als Werksteinfassade gestaltet wird (4. Merkmal).

Die enge Verwandtschaft zum frühen Geschäftshaus- und Bürohausbau ist deshalb nicht weiter verwunderlich, weil die in den 50ern geltende Auffassung vom Hochhaus dafür sorgt, dass es städtebaulich und ästhetisch in den Stadtkontext eingebunden wird. Als dominierende Vertikale soll es an ausgewählten Plätzen die Horizontalität der Stadt durch die Gegenbewegung dynamisieren und in Spannung versetzen. Dies geschieht zumeist dadurch, dass das Hochhaus an der für die Stadtsilhouette markantesten Stelle des Baugrundstückes platziert wird. Diese ist immer die Ecke, sodass das Hochhaus auf einen sich erweiternden Straßenbereich, zumeist einen Verkehrsplatz bezogen ist und als Blickachse fungiert. Dort wächst es aus der Addition der verschiedenen stereometrischen Körper zu einem Bauwerk heraus, von dem es sich jedoch ebenso wenig wie von seiner Ästhetik distanzieren will. Der für diese erste Hochhausgruppe typische Charakter des Ensembles ist auch bei einer stattlichen Anzahl von Frankfurter Geschäftshäusern aufzufinden, so dass der Schluss gezogen werden kann, dass eine Teilung der Gebäudemasse allgemeines ästhetisches Anliegen ist. An den ständigen Kämpfen um Geschosshöhen wird augenscheinlich, dass die der Architektur innewohnenden Zwecke des Geschäftes und der Verwaltung die Hausvolumina ausdehnen und eine Ästhetik erforderlich machen, die diese Ausdehnung ermöglicht und sich stockwerksweise oder achsenweise ergänzen lässt. Sie darf keine Komposition aufweisen, die in sich abgeschlossen ist und zum Hindernis des architektonischen Wachstums werden kann, sondern muss prinzipiell fortsetzbar sein: Sie muss sich als Reihung gleicher Teile beliebig ausdehnen lassen (Prinzip der Addition und nicht der Synthese). Zu dieser additiven Ästhetik gehört eine Oberflächengestaltung, die die Konstruktion mit natürlich gewachsenen oder

künstlich erzeugten Werksteinen bekleidet und die einen Materialreiz entfaltet, der das absichtslos Schöne des Natürlichen an sich haben soll. Die Art und Weise dieser Fassadengestaltung wird bisher zu wenig von der Wissenschaft bedacht und weder auf ihre Wirkung hin untersucht, noch nach ihrer Herkunft befragt. Der Exkurs des Anhangs gibt deshalb einen kleinen Überblick über die Materialien und ihre Anwendung und stellt den Zusammenhang zum Architekturstil der Neuen Sachlichkeit her.

Es gilt nun, eine vorgefundene Hochhausarchitektur zu erklären, bei der Konstruktion und Fassade in ein besonderes Verhältnis zueinander treten. Das leichte Trageskelett des Baukörpers aus Stahlbeton wird mit schweren Fassaden ummantelt, die von den Ecken her ebenso befestigt werden wie vom Dach oder dem Sockel. Die Artikulation der Fenster führt in die Tiefe der naturhaft belebten Wände und gibt ihnen eine Mauerschwere, die zu kantigen Strukturen zugespitzt ist. Was ist die architekturhistorische Grundlage dieser Ästhetik? Der Geschäfts- und Hochhausbau der 50er Jahre, durch eine Vielzahl von Merkmalen einer ersten Stilgruppe oder Konvention zugeordnet, bildet den Ausklang des Architekturparadigmas der Neuen Sachlichkeit, das wesentlich von Peter Behrens geprägt, aber selbstverständlich nicht von ihm allein ausgebildet wurde. Dass in der Einleitung hauptsächlich seine Theorie aufgearbeitet ist, verdankt sich der Entscheidung, aus der Beschränkung eine vermehrte Stringenz theoretischer Argumentationen und Positionen beziehen zu wollen.

Das, was im Begriff des Ausklangs enthalten ist, kann auch anders ausgedrückt werden, nämlich als die Wirkung, die dieses Paradigma bis an die Schwelle der 60er Jahre entfaltet hat. Für die Analyse dieser Wirkung ist es notwendig, verschiedene Ebenen auseinander zuhalten. Ein wesentlicher Gehalt der Bausyntax der Neuen Sachlichkeit (1. Ebene), der sich im historischen Kontext als Reaktion auf die Resultate der voranschreitenden Bautechnologie erschließt, ist die gegen sie gewendete ästhetische Befestigung des Gebäudes, die sich von der statischen ablöst und neben sie tritt. Aus ihr folgt, dass die Wand, ihre Pfeiler und Stützen beschwert werden und in die Tiefe führen oder durch kompakte Ecklösungen zusammengehalten werden. Diese gefestigte Hülle bleibt auch das wesentliche Merkmal der zweiten Hochhausgruppe, der Betonfachwerke, die durchgängig einen festen Gebäuderahmen ohne jede Eckauflösung erhalten. Neben dem die Architektur befestigenden Prinzip entwickeln die Architekten der Neuen Sachlichkeit ein zweites, das ihre Schönheit aus der Addition gleicher Architekturelemente hervorgehen lässt, ein Prinzip, das nach dem Walten des Bauwirtschaftsfunktionalismus der 60er und 70er Jahre, der es bis zur Monotonie anwandte, Verwunderung hervorrufen mag. Die Architekten aber korrelieren es

mit der Ebene der Bedeutung ihrer Bausyntax (2. Ebene), auf der sie als Baukünstler zu einer ganz eigenen und dennoch allgemeinen Botschaft finden. In der Gleichheit der addierten Architekturelemente spiegelt sich die um das patriarchalische Prinzip bereinigte Arbeitsgemeinschaft des Inneren wider, um das versöhnende Angebot der Künstler an ihre Zeit und an ihre Gesellschaft "laut werden zu lassen". Das mit Ernsthaftigkeit sich vollziehende Arbeitsleben wird von ihnen zur Grundlage der werbenden Schönheit gemacht, die sie der Repräsentation der Unternehmen zugrunde legen. Sie duldet weder Scherze noch Zierereien. Darüber hinaus führen sie auf einer dritten Ebene, der allgemeinsten, Prinzipien des Fabriken- und Bürohausbaus in Deutschland ein, die auch für den Hochhausbau immer noch konstitutiv sind. Dazu gehört erstens die Auffassung, sich das Innere der Architektur als Raum zu denken, der gleichzeitig oder nacheinander verschiedenen Zwecken genügen kann und prinzipiell multifunktionell bleibt. Diese Auffassung wird zweitens von derjenigen ergänzt, die konstruktive Bedingungen und Erfordernisse als Möglichkeiten der Architekturgestaltung bedenken und nutzen will. Und nicht zuletzt gehört dazu auch eine Auffassung, die den repräsentativen Gestus aus den praktischen Erfordernissen des Unternehmens entwickelt.

Der Bautypus des Hochhauses ist dafür ein Paradebeispiel, denn er organisiert den sachlichen Raumbedarf in der Vertikalen und gibt den Unternehmen damit die Möglichkeit an die Hand, architektonische Außenwirkung auf die Nähe und Ferne des Stadtraumes und über ihn hinaus zu schaffen. Sie erhalten damit die Möglichkeit zur formalen Bestimmung der Stadtsilhouette, die in der Tat jahrhundertlang und nicht zum Schlechtesten der Stadt lediglich von den für den Kathedralbau zuständigen Kirchen genutzt werden konnte.

"Unsere Städte und unsere Wohnungen sind Produkte der Phantasia wie der Phantasielosigkeit, der Großzügigkeit wie des engen Eigensinns. Da sie aber aus harter Materie bestehen, wirken sie auch wie Prägestöcke; wir müssen uns ihnen anpassen. Und das ändert zum Teil unser Verhalten, unser Wesen. Es geht um einen im Wortsinn fatalen, einen schicksalsbildenden Zirkel: Menschen schaffen sich in den Städten einen Lebensraum, aber auch ein Ausdrucksfeld mit Tausenden von Vacetten, doch rückläufig schafft diese Stadtgestalt am sozialen Charakter der Bewohner mit."

Alexander Mitscherlich (1965): Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, S. 9

Teil E: Hochhausbauten der 50er Jahre II. Von der Werksteinfassade zum Betonfachwerk

I. Singuläre Modernität

16. Die Platzwand an der Konstabler Wache. Das Hochhaus "Bienenkorb"

Das Hochhaus "Bienenkorb" bildet an der stadteinwärts gelegenen schmalen Seite die architektonische Front des großen Platzes "Konstabler Wache" (Abb. 289). Johannes Krahn (1908-1974) entwarf es in den Jahren 1953 und 1954 im Auftrag der Sparkasse von 1822. Und schon kurze Zeit nach seiner Errichtung nannte es der Volksmund den "Bienenkorb". Da es zu diesem Zeitpunkt dasjenige Hochhaus war, das die Elemente des modernen Bauens am konsequentesten verkörperte, blieb es lange Zeit im Frankfurter Stadtraum eine Ausnahmeerscheinung.

Sein Ambiente, die Konstabler Wache, ist ein Ort, dessen Geschichtlichkeit materiell nicht mehr vorzufinden und im Namen der U-Bahn-Station zur bloßen Erinnerung geworden ist. Lange Zeit lag die Fläche dieses Platzes vor den Toren der Stadt und wurde als Allmende genutzt. 1333 durfte die Stadt Frankfurt ihr Stadtgebiet erweitern und bezog auch die Allmende mit ein. Noch im 15. Jahrhundert war sie auch Tanzplatz des "gemeinen Volkes" und wurde erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts bebaut. Schon sehr früh stand an diesem Platz eine Elendigen-Herberge für Fremde und Pilger, die auf ihrer Reise über Frankfurt kamen. Aber in der protestantisch gewordenen Reichsstadt blieben die Pilger bald aus, und so widmete der Rat das Gebäude um und machte es 1545 zum Zeughaus seiner Artilleristen, den Konstablern. Sie erhielten zusätzlich ein Wachlokal, in dem sie nicht nur zur Bewachung der Kanonen Wache schoben, sondern auch die Straßenzüge der Stadt unter Kontrolle hielten. 1751 wurde die-

ses Wachlokal, die alte Konstabler Wache, abgerissen. Zwei Jahre später, 1753, "führte der Stadtbaumeister Lorenz Friedrich Müller das neue Wachlokal in Sandstein auf und gestaltete es mit einfachsten Mitteln im Geschmack des Rokoko aus"¹. 1886, zu einer Zeit, als die Stadt Frankfurt ihr Stadtgebiet fast nach allen Seiten ausdehnte und breite Schneisen als Straßen durch die Innenstadt legte, wurde die Wache, in der mittlerweile die Polizei untergekommen war, für die die Räumlichkeiten jedoch viel zu klein waren, auf Abbruch verkauft und erbrachte 760.000 Mark für das Stadtsäckel.

Kleine Geschäfte und kleine Geschäftsleute behaupteten bis zum Ersten Weltkrieg das Areal um die Konstabler Wache, dessen reges, geschäftiges Zentrum das Café Goldschmidt am Ausgang der Allerheiligengasse war. Ihm gegenüber lag das Orpheum, der wohl bekannteste Amüsierbetrieb, der über Jahre hinweg Mittelpunkt des Frankfurter Nachtlebens war. In den 20er Jahren blühte dieser Geschäftszweig um die Konstabler Wache wieder auf; aber er wurde ebenso wie die vielen jüdischen Geschäftsleute dieser Gegend vom Nationalsozialismus vertrieben.

Wie bereits angedeutet, richtet Johannes Krahn die Schauseite des Hochhauses auf den Platz der Konstabler Wache aus, der in seiner kantigen Gestaltung, die von der Bepflanzung wiederholt wird, diejenige des Hochhauses mehr und mehr aufgenommen hat (Abb. 307). Zweifellos dominiert ihn das Hochhaus; denn es schiebt sich mit seiner Längsseite als großer, vereinheitlichender Riegel zwischen die beiden Straßenzüge, die auch ihn einfassen. Er präsentiert sich als ein großer, gelassener, rechteckiger Kubus. Die Annexe der ersten beiden Geschosse entwickeln sich zu den Straßenzügen, so dass der Kontur des Hochhauses am Platz gänzlich ungestört bleibt. Das Hochhaus agiert damit in derselben Funktion wie Erich Mendelsohns Columbus-Haus am Potsdamer Platz in Berlin, nämlich als Platzwand, und setzt städtebauliche Markierungen, die auf die Umgebung bezogen sind (Abb. 302-304). Allerdings übt der "Bienenkorb" diese Funktion unter umgekehrtem Vorzeichen aus. Während das Columbus-Haus zurücktritt und gleichsam Anlauf nimmt, um mit einer von verschiedenen Formen aufgenommenen Bewegung auf den Potsdamer Platz zuzuführen und ebenso auch wieder von ihm wegzuführen, bleibt der "Bienenkorb" statisch und ruht in seinen kantigen Konturen. Die Dynamik des Columbus-Hauses ist Resultat der dem Grundriss des mittleren Teiles einbeschriebenen konvexen Kurvigkeit, die von den Fenster-

¹ Einen ausführlichen Überblick über die Stadtentwicklung Frankfurts an der Konstabler Wache gibt Franz Lerner in seinem Büchlein "Konstabler Wache und Haus Bienenkorb von 1983". Ihm ist auch das Zitat entnommen. Franz Lerner (1983), S. 12.

und Mauerbändern aufgenommen und verstärkt wird und im freischwebenden Bogen des Flugdaches über der Dachterrasse des zehnten und letzten Geschosses kulminiert.

Mendelsohns Columbus-Haus und Krahns Hochhaus an der Konstabler Wache teilen neben der Funktion als Platzwand auch die Situation im Stadtkontext. Beide Hochhäuser stehen an wichtigen Einfallstoren zur Geschäftscity und gestalten sie mit. Darüber hinaus aber gibt es noch eine andere essentielle Gemeinsamkeit, auf die einzugehen sein wird: Krahns Hochhaus nimmt erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg, zumindest für den Frankfurter Raum, die von Mendelsohn entwickelten Fensterbänder auf.

Der Grundriss des Hochhauses besteht aus einem einfachen Rechteck, dessen Grundfläche sich mit den Raumkompartimenten der Annexe etwas mehr als verdoppelt und dadurch nach außen zum geschlossenen Quadrat wird (Abb. 290). Die verschiedenen Nutzungen dieses zu einer Seite entwickelten Hochhausfußes, der die Hochhausarchitektur in die Blockrandbebauungen der Straßen fortsetzt, sind im inneren Grundriss unterschiedlich organisiert und werden von zwei sich kreuzenden Passagen durchzogen; aber sie verbleiben innerhalb des kantigen und kompakten Grundrisses, aus dem sie weder hervor- noch zurücktreten. Während Krahn das Hochhaus frontal zur Konstabler Wache stellt (Abb. 292), organisiert er sein Ensemble in der Reineckstraße etwas anders (Abb. 293, 297). Dort nimmt der niedrige Gebäudekörper die Straßenflucht in sich auf, indem er sich ihr durch einen schrägen Gebäudevorsprung anpasst. In der Zeil wiederum bleibt das Ensemble durch die Fluchtlinie gebändigt, aber das Hochhaus schiebt sich auf die Straße hinaus (Abb. 291). Es springt mit seinen vertikalen Baumassen vor, lässt aber das Terrain des Straßenbenutzers, die Straße, dessen Höhe es ein Stück weit okkupiert, frei, indem es sein Erdgeschoss als überdachte Passage öffnet. Dadurch werden vier Stahlbetonstützen, die zur Konstruktion des Hochhauses gehören, freigestellt. Fast zeitgleich mit dem Hochhaus der Degussa entworfen und gebaut, nutzt es auf entschiedener Weise die Möglichkeiten seiner Konstruktion, um die Hochhausgrundfläche partiell zu öffnen.

Das Hochhaus ist als Stahlbetonskelett konstruiert (Abb. 290). Seine zweiundzwanzig Stahlbetonstützen sind paarweise in weitem Abstand voneinander angeordnet und tragen die auskragenden, massiven Stahlbetondecken der Geschosse. Damit entlasten sie die Außenwände von jeder tragenden Funktion für das Innere; sie brauchen nur noch sich selbst zu tragen. Die Windscheiben des Inneren werden durch die massiven Stahlbetonwände der Treppenhäuser und der Aufzugsschächte gebildet und sorgen für die Stabilisierung des gesamten Hochhaus-

körpers².

Nicht nur an der Zeil, sondern am gesamten Baukörper, die Passage eingeschlossen, ist das Erdgeschoss eingezogen (Abb. 291-294). Dadurch wird das allseitige Vorspringen des ersten Obergeschosses betont, denn es tritt nun optisch stärker hervor als es praktisch artikuliert ist. Mit dieser gegenläufigen Bewegung des Einziehens und des Auskragens verbindet Krahn zwei Wirkungen. Zum einen bildet das erste Obergeschoss ein schmales, schirmendes Vordach aus, unter dem große, ebenerdige Schaufenster an der Zeil und an der Konstabler Wache den Betrachter zum Nähertreten und Verweilen einladen. Zum anderen übernimmt es die Funktion eines präsentierenden Geschosses, über dem das Hochhaus aufwächst (Abb. 289, 297). Seine optische Funktion tritt auf den alten Bauzeichnungen von Krahn noch viel schärfer hervor. Dort ist zwischen dem ersten und zweiten Obergeschoss eine Lücke gelassen - ein architektonischer Leerraum sozusagen -, der als stark verschattete Zone wirkt (Abb. 291-294). Es ist dieser architektonische Leerraum, der das unter ihm liegende Geschoss zum den Hochhauskörper präsentierenden Geschoss macht und nach einem Moment des Innehaltens seine aufstrebende Bewegung akzentuiert.

Nach dem Brand des Jahres 1981, der von der Passage auf das Hochhaus übergriff und größere Instandsetzungsarbeiten und Neugestaltungen erforderlich machte, wurde das erste Obergeschoss vom Sohn des Architekten teilweise in eine silbermetallfarbene, an den Ecken gerundete Aluminiumverkleidung verpackt, die die architektonische Leerstelle weitgehend verdeckt und nur noch wenig sichtbar werden lässt (Abb. 289). Sie beeinträchtigt eine weitere Funktion dieses Geschosses, nämlich diejenige, als unterschiedlich gestaltetes Raumband das gesamte Ensemble zu umschließen. Gerade durch diese Funktion klärt es nämlich die Grundform des Gebäudes, die in den unteren Geschossen durch unterschiedlich platzierte Gebäudemassen und Befensterungen ein wenig aus dem Gleichgewicht gebracht werden.

Johannes Krahn, der Dominikus Böhm und Rudolf Schwarz zu seinen Lehrern hatte und mit letzterem an der Paulskirche in Frankfurt zusammenarbeitete, bringt ein weiteres modernes Architekturprinzip zur Anwendung, wenn er das Gleichmaß mit dem Ungleichmäßigen konfrontiert. An der Seite zur Konstabler Wache wird ein langes Schaufensterband mit einem offenen Passagenraum kombiniert, der über die Seitenlinie des Hochhauses hinausgreift (Abb. 292). Ähnlich wird auch an den anderen drei Seiten das Verhältnis von Öffnung und Verschließung der Wand neu bestimmt. Und sogar das dritte Geschoss der Passage ist in

² Bauakte zum Hochhaus "Bienenkorb".

der Ansicht aus jeder Achse herausgerückt und verwahrt sich so gegen eine das Gleichmaß systematisierende Beziehung zum Ganzen (Abb. 291). Ebenso gleichmäßig wie der Hochhauskörper formuliert ist, ebenso ungleichmäßig sind die Seiten seines Fußes formuliert (Abb. 291-294). Keine ist mit einer anderen identisch, jede weicht ab. Das Gleichmaß der Höhe wird ebenerdig mit dem Ungleichmäßigen konfrontiert, oder anders formuliert: Das Gleichmaß wird durch das Einführen von Unregelmäßigkeiten gebrochen. Sie erzeugen ein gewisses Maß an Irritationen, denn sie verstärken das Gefallen am Gleichartigen.

Über den veränderten ersten beiden Geschossen beginnt nach einer Einziehung - der besagten architektonischen Leerstelle - der eigentliche Hochhauskörper, der aus zehn weiteren Geschossen besteht, die bis auf das obere die gleiche architektonische Gliederung aufweisen (Abb. 291-294, 296, 297, 301). Jedes Stockwerk besteht aus einem Mauerband und einem breiteren Fensterband. Das Mauerband ist mit rechteckigen Natursteinplatten belegt, die aufrecht stehend an der Fassade befestigt sind und aus Grenzheimer Muschelkalk bestehen. Wie wir es von anderen Werksteinfassaden schon kennen, erwies sich auch ihr Plattenbelag als problematisch³. Bei der Errichtung wurden die einzelnen Steinplatten nur hintermörtelt und mit dünnen, verzinkten Drahtankern am Baukörper befestigt. Der Mörtel lockerte sich und die Anker korrodierten, so dass eine neuerliche Befestigung der Steinplatten erforderlich war. Man löste dieses Problem, indem man die Steinplatten nachträglich perforierte (Abb. 301). In sie wurden Löcher gestanzt, durch die neue Befestigungsanker angebracht werden konnten. Diesem Sachverhalt verdankt der "Bienenkorb" eine systematisch durchlöcherter Fassade⁴. Jeweils zwei der aufrecht stehenden Muschelkalkplatten entsprechen der Breite eines

³ Hinweise auf dieses Problem finden sich in den Ausführungen zum Hochhaus der Degussa und der Sparkasse von 1822. Es wurde hauptsächlich nach den mündlichen Auskünften der zuständigen Baufachleute der Firmen rekonstruiert und geschrieben. Den Schriften des Naturwerkstein-Vereins ist zu entnehmen, dass dem Problem mit Verbesserungen der Verankerungstechnik, des Außenwandaufbaus und seiner Materialien begegnet worden ist. Wenn die Postmoderne Architektur, die den spielerischen Umgang mit den Prinzipien des modernen und alten Bauens pflegt, auch die Natur-Werksteinfassade wiederentdeckt, so kann sie dabei also von verbesserten Voraussetzungen ausgehen.

⁴ Das ästhetische Phänomen, das sich am "Bienenkorb" aus dem technischen Mangel ergab, setzte Josef Paul Kleihues am Museum für Vor- und Frühgeschichte bewusst als Stilmittel ein (Abb. 305, 306). Seine Fassade besteht aus zwei verschiedenfarbigen Natursteinbändern, die die vorgefundene Farbe des Karmeliterklosters aufnehmen und einen Sienesischen Eindruck erzeugen. Die kleinste Grundform dieser Bänder, die einzelne Steinplatte, erhält in ihrem oberen Drittel zwei Befestigungsanker, die nach außen als runde blinkende Metallköpfe in Erscheinung treten.

Fensters. Auf den Bauzeichnungen ist dieser Zusammenhang zu einem feinen, die ganze Fassade umfassenden Raster ausgearbeitet (Abb. 292). Ihnen ist auch zu entnehmen, dass das Fensterband in seiner ursprünglichen Form feiner entwickelt war, als es heute in situ vorzufinden ist. Seine Gliederung bestand darin, ein Fenster an der Gebäudekante zu isolieren und die innenliegenden Fenster durch nur wenig breitere Fensterrahmen zu Dreiergruppen zu bündeln. Das Fensterband war ganz nach vorne in die Wand gerückt, schloss unmittelbar an das Mauerband an, so dass die Fassade als glatte, ebene Fläche wirkte, deren belebende, naturhafte Wirkung einzig das Steinmaterial übernahm (Abb. 292). All dies ist bis heute so geblieben, bis auf eine kleine, aber nicht unwesentliche Änderung, die ihren Grund in einer praktischen Erwägung für das Innere hat. Sie besteht darin, dass bei der Erneuerung der Fenster, die damals wie heute in ihrem unteren Drittel einen Quersteg haben - und manche von ihnen können sogar noch einen altmodischen Ventilatorschacht vorweisen -, die Rahmen, die die Dreiteilung der Fenster übernehmen, durch Aluminiumrahmen verbreitert wurden. Sie ermöglichen bei Veränderungen des Inneren einen besseren Anschluss der Zwischenwände an die Fensterfront (Abb. 301).

Im Unterschied zu dem Prinzip der parataktischen Reihungen, mit dem die unteren Geschosse zum Inneren geöffnet werden, kehrt sich das gestaltende Prinzip am Hochhauskopf um. Die Wand wird vollkommen geschlossen und nur wenige Fenster, die in der Mitte der Drillingsfenster angeordnet sind, treten wie Auslugen aus ihr hervor. Ihre breiten, steinernen Faschen werden mit einem petrolfarbenen Anstrich betont, der einzigen Farbe in der grau-beigen Muschelkalkfassade (Abb. 301).

Der "Bienenkorb" ist Wahrzeichen des Bauherren, der Sparkasse von 1822, die das Datum ihrer Gründung im Namen trägt. Der Inhalt des Symbols bezieht sich auf eine Funktion der Bank, das Aufbewahren von Spargroschen. Ihm liegt ein bildlicher Vergleich zugrunde, der besagt, dass eine Bank dem Bienenstock ähnlich sei. Ebenso wie die Bienen, die mit Fleiß und Unermüdlichkeit Nektar sammeln und in ihrem Bienenkorb aufschätzen, verhalten sich die Menschen; sie tragen die Resultate ihrer Arbeit auf die Bank und schätzen sie zu ihrem "Ersparnen" auf. Seit dem Altertum waren Biene und Bienenstock Symbole des Fleißes und der Nahrung. Mit der Symbolisierung der Sparsamkeit trat im 19. Jahrhundert eine weitere Deutung hinzu, die mit der Ausdehnung des Banken- und Sparkassenwesens einherging. Dem Symbol des Bienenkorbs liegt ein Vergleich zugrunde, der menschliches und tierisches Verhalten in ein Verhältnis setzt und ihnen gemeinsame soziale Tugenden attestiert. Umsicht und Fürsorge werden ins Tierreich verlegt, um sie als vorbildliche soziale Tugenden aus ihm für das Men-

schenreich wieder ableiten zu können. Der intellektuelle Wert dieses scheinbaren Umwegs über das Tierreich besteht darin, Sparsamkeit als neue soziale Tugend zu kreieren und ökonomisch für die Gesellschaft zu erschließen. Darüber hinaus soll ihr mit diesem Vergleich die fraglose Vernünftigkeit der instinktgeleiteten Natur zugesprochen werden. Im Zuge der Industrialisierung, die neue Kapitalgrößen erheischte, wurden die Spargroschen, die sich jeder auf seine "hohe Kante" legte, aus dem privaten Bereich in den öffentlichen Bereich der Banken oder Sparkassen "gelockt" und mit Zinsen belohnt. Als Quelle des Bankkapitals bildeten sie die Grundlage der Kreditschöpfung und -vergabe, die im Laufe des 19. Jahrhunderts zu der maßgeblichen Abteilung innerhalb der Bankgeschäfte wurden.

Ein realistischer Bienenkorb, der von Bienen umschwärmt in der Landschaft steht, wurde Anfang des 19. Jahrhunderts von der "Frankfurterischen Gesellschaft zur Beförderung nützlicher Künste und deren Hilfswissenschaft" - einer der Polytechnischen Gesellschaft vorausgehenden Organisation - auf Münzen geprägt und an die besten Absolventen der von ihr gegründeten Sonntagsschule vergeben. Die Sparkasse von 1822 ist eine Tochter der Polytechnischen Gesellschaft.

"Damals [das ist im Jahre 1822; d. V.] dachte man an die emsige Sammlertätigkeit der Biene und an ihren Ordnungssinn."⁵

Schon kurze Zeit nach seiner Errichtung hatte der Volksmund, wie man den gewöhnlichen Stadtbenutzer zu titulieren pflegt, auch für dieses Hochhaus einen Titel parat und nannte es nach dem Symbol der Sparkasse den "Bienenkorb". Der Vergleich des Hochhauses mit einem Bienenkorb kapriziert sich auf zwei Sachverhalte, die als ähnlich empfunden und im Bild ausgedrückt werden. Ein Bienenstock zeichnet sich durch das Gewusel und Gewimmel einer Vielzahl von Bienen aus, die ein- und ausfliegen und ihn bewohnen. Ähnlich verhalte es sich bei einem Hochhaus, so sagt der Vergleich, bei dem eine "Vielzahl von Menschen" ein- und ausgehe. Der Vergleich wird weitergeführt, indem auf den unermüdlichen Fleiß der Bienen beim Einsammeln des Nektars angespielt und eine Ähnlichkeit zu dem Fleiß gesehen wird, der von einer Vielzahl "bienenfleißiger" Menschen hinter den Fenstern der Fassade entfaltet wird. In diesem bildlichen Vergleich ist also ein Wissen von dem enthalten, was in Hochhäusern vonstatten geht und repräsentiert werden soll: der von Sachnotwendigkeiten diktierte Arbeitszusammenhang, der in ihrem Inneren organisiert ist. Der architektonischen

⁵ C. v. H. (1972), ohne Seitenangaben.

Gestaltung und Darstellung wird das Prinzip der Konzentrierung der Arbeit abgelesen und in das Bild des Bienenstocks gefasst.

Der "Bienenkorb", am Ende der mittlerweile umsatzhöchsten Einkaufsstraße Europas gelegen und mit einer der größten U-Bahn-Stationen Frankfurts vor der Haustür, ist immer recht unterschiedlich genutzt worden und vereinigt in seinem Komplex Geschäfte im Erdgeschoss, Büroräume in den mittleren Etagen und sogar Wohnungen im Hochhauskopf⁶. So schreibt Lerner über die Nutzungen zum Zeitpunkt seiner Eröffnung 1954:

"Bis auf das 13. Stockwerk [hier vertut er sich um ein Stockwerk; d. V.], in dem der Hausmeister und zwei andere Familien ihre Wohnungen hatten, war das Hochhaus an rund 50 Firmen vermietet, die hier Büroräume, Anwaltskanzleien und Arztpraxen unterhielten. Im Erdgeschoß mit der Passage gab es neben der Sparkassenfiliale drei Ladengeschäfte. In über 25 Jahren wechselten wohl einige Mieter, aber das Haus stand nie leer."⁷

Im Unterschied zum Hochhaus "Bienenkorb" erschreckt der Platz der Konstabler Wache den Stadtbenutzer immer wieder (Abb. 307). Trotz vieler Verschönerungen fehlt seiner immens großen leeren Fläche Harmonie und Intimität, denn sie hat noch nicht das rechte Maß zur umgebenden Architektur gefunden. Da der Platz zudem nach Osten nicht bebaut ist, sondern vom breiten Straßenzug der Konrad-Adenauer-Straße geöffnet wird, entbehrt er an dieser Stelle des architektonischen Halts und geht in die Verkehrsfläche über.

⁶ Speerplan (1983 und 1984), S. 19.

⁷ Franz Lerner (1983), S. 43.

II. Die Konvention der Betonfachwerke

17. Die Antenne der Stadt. Das Fernmeldehochhaus

Umgeben von einer hohen geschlossenen Blockrandbebauung wächst das Fernmeldehochhaus auf dem Terrain der Deutschen Bundespost mitten im geschäftigen Handelszentrum zu beachtlicher Höhe heran. Innerhalb der City aus vielen Blickwinkeln wahrzunehmen, gipfelt sein durch technische Vorrichtungen gekennzeichnete Kopf die Architekturen der mäßig hohen Geschäftshäuser auf und offenbart seine Hochhausqualitäten in der Höhe, denn durch die Zurücknahme von Fuß und Schaft hinter die Randbebauung treten diese im Fußgängerbereich der Straße nicht in Erscheinung (Abb. 326, 327). Das Hochhaus ist nicht in die Gebäude seines Blockrandes integriert, sondern in diejenigen der Blockmitte (Abb. 309, 311, 308). Deshalb entwickelt es keinerlei Sichtbeziehungen und -achsen zum unmittelbar umgebenden Architekturraum der Straße, in der sich der betrachtende Fußgänger bewegt. Als Turm konzipiert tritt es als solcher auch in Erscheinung. Aufgrund der mäßigen Höhe beschränkt sich seine Silhouettenwirkung dennoch auf den Stadtbereich, in dem es steht. Es hält Abstand zum politischen Zentrum der Stadt Frankfurt, das zugleich auch sein museales Zentrum ist und mit dem alten Rathaus, dem Römer, und dem Dom Bauwerke von hohem ästhetischen Eigenwert aufweist. Die Eigenwertigkeit dieser und anderer historischer Bauwerke lässt das Fernmeldehochhaus unberührt. Trotzdem nimmt es einen architekturhistorisch interessanten Teil des Frankfurter Stadtraumes ein; denn es befindet sich auf dem Terrain des Thurn-und-Taxis'schen Palais (Abb. 309).

Da die Eroberungskriege Ludwig XIV. und die Spanischen Erbfolgekriege die Lage in Europa teilweise destabilisierten, verlegte Fürst Eugen Alexander von Thurn und Taxis die in seiner Familie erbliche Postverwaltung 1702 von Brüssel nach Frankfurt und veranlasste seinen Sohn, den Fürsten Anselm Franz von Thurn und Taxis, von 1732 bis 1742 das Stadtpalais in Frankfurt errichten zu lassen¹. Der kurpfälzische Hofbaurat Hauberat entwarf die Pläne für das Palais nach Vorbildern aus dem französischen Schlossbau, die Robert de Cotte, der Hofarchitekt Ludwig XV. überarbeitete. Aber schon 1748 wurde die Thurn-und-Taxis'sche Residenz nach Regensburg verlegt. Dem Frankfurter Palais war von da an ein wechselndes Schicksal beschied. Von 1816 bis 1866, als die Deutsche

¹ Nach den Angaben von Wolfgang Klötzer (1979) verlegte Fürst Anselm Franz von Thurn und Taxis als Reichspostmeister die Postverwaltung erst 1724 nach Frankfurt und begann schon 1731 mit der Errichtung des nach ihm benannten Stadtpalais. 10 Jahre später war es fertiggestellt.

Bundesversammlung in Frankfurt tagte, wurde es zum sogenannten "Bundespalais", der Residenz der Parlamentarier. 1895 kaufte die an der Zeil ansässige Reichspost das Anwesen, um es für eigene Zwecke zu nutzen. Da die Räumlichkeiten für sie auf die Dauer jedoch nicht sonderlich geeignet waren, wurde es der Stadt überlassen, die ein Völkerkunde-Museum in ihnen einrichtete. Sie benannte das Palais nach dem Afrika-Forscher Leo Frobenius. Bei den Bombardements der Stadt Frankfurt im Zweiten Weltkrieg wurde es 1944 zum großen Teil zerstört.

Als im Sommer 1947 beschlossen wurde, das Post- und Fernmeldewesen im Zentrum der Stadt zwischen der Zeil und der Großen Eschenheimer Straße zu belassen, ein Beschluss, der sich hauptsächlich darauf gründete, dass die unterirdische Infrastruktur des Fernmeldewesens, die in der Erde liegenden Kabel, unversehrt geblieben waren, kaufte die Oberpostdirektion zu ihrem eigenen Besitzstand weitere Grundstücke hinzu und erwarb unter anderem auch das Terrain des Thurn-und-Taxis'schen Palais wieder, das nunmehr nur noch als Ruine vorhanden war². Sie einigte sich mit der Stadt auf eine Rekonstruktion der alten Portalanlage und der beiden Pavillons, die nun den Cour d'honneur für die hinter ihnen aufschießenden Fernmeldebauten bilden (Abb. 309, 311, 312, 320, 324). Die Pavillons wurden bis zum Jahre 1956 wieder aufgebaut. Um sie an die modernen sachlichen Formen anzupassen und den Kontrast zu ihnen zu mildern, wurden ihre barocken Mansarddächer in flache Dächer umgewandelt.

Da das Hochhaus ein essentieller Bestandteil der Fernmeldebauten ist, die in ei-

² Hans Heinrich Langer (1954, ohne Seitenangaben). - Im Rahmen seiner Überlegungen zur "Metropolregion Frankfurt" kommt der Frankfurter Stadtplaner Albert Speer 1990 zu dem Urteil, dass die Postverwaltung an der Zeil, ebenso wie die Flugsicherung am Opernplatz und die zentrale Arbeitsvermittlung im Westend im zentralen Stadtbereich Frankfurts "fehlsituiert" sind. Dem Urteil der Fehlsituierung" liegt der Gedanke zugrunde, dass einige Firmen und öffentliche Institutionen, kommunale ebenso wie staatliche, auf die besonderen Qualitäten des Standortes nicht angewiesen sind.

"Im Zentrum der Innenstadt und im Westend sind eine Reihe von Firmen, Gesellschaften, staatlichen und städtischen Institutionen untergebracht, die nicht unbedingt auf diese Standorte und nicht auf die Nachbarschaft von Banken und Börse angewiesen sind und gut an einem anderen, weniger zentralen Standort in oder um Frankfurt residieren könnten."

Albert Speer (1990), Frankfurter Rundschau, 29. Januar 1990, Nr. 24, S. 8.

Dadurch werden Flächen freigesetzt, die die Standortqualitäten der Stadt Frankfurt im Dienstleistungsbereich für die Konkurrenz im europäischen Rahmen verbessern. Der sich einbürgende saloppe Terminus *technicus* für diesen Vorgang ist "Flächenrecycling". Er setzt eine Betrachtungsweise der Architektur voraus, der sie dem in der Gesellschaft herrschenden Geschäftskalkül unterwirft und Kurzlebigkeit zu ihrer gesellschaftlichen Qualität macht.

ner ersten Bauphase von 1951 bis 1954 errichtet wurden, können die Postbauten, die sich ebenfalls auf diesem weitläufigen Gelände befinden und mit denen sie sich funktionell verklammern, ignoriert werden.

Die Fernmeldebauten selbst fügen sich, grob gesprochen, in der Form eines Z aneinander (Abb. 336). Dieses Z-förmige Bild entsteht dadurch, dass sich das 93 Meter lange und neun Geschosse hohe Betriebsgebäude als Rückgrat der Anlage erweist, dem sich die kleineren Bauten als Querriegel anfügen. Die Grundrisse der beiden Betriebsgebäude und des Verwaltungsgebäudes sind einfache, lange Rechtecke, denen sich die kleinen Quadrate der Treppentürme außen anlagern (Abb. 317-324). Lediglich das Hochhaus ist in seinem Grundriss zur kompakteren und dynamischeren Form eines kurzen Rechtecks verkürzt. Der Architekt, Oberpostbaurat H. Ebert, platzierte es an signifikanter Stelle der Anlage und des Stadtkontextes. Es nimmt die Ecke zwischen dem langen Betriebsgebäude auf dem inneren Areal und dem sich an der Großen Eschenheimer Straße entlangziehenden achtgeschossigen Verwaltungsgebäude ein (Abb. 309, 325). Beide Scheiben wirken auf diese Weise wie langgestreckte Arme, die sich dem Hochhaus subordinieren. Anders gesagt: Die auf die horizontalen Scheiben verteilten Gebäudemassen geben sich im Hochhaus einen vertikalen Schub, der sie wieder ins Gleichgewicht bringt. In der Massenaufteilung auf geometrische Grundformen drückt sich ein wesentliches Prinzip modernen Bauens aus, das schon für die I. Gruppe als konstituierendes herausgestellt worden ist. Als dieser "Eckturm" schießt das Hochhaus mit fünfzehn Geschossen hinter den Pavillons des alten Palais in die Höhe. Da er nach den damaligen Vorschriften nicht höher gebaut werden durfte, erreicht er "nur" eine Höhe von 70 Metern, die zum Zeitpunkt seiner Errichtung jedoch schon sensationell genug waren.

Dem Hochhaus liegt, ebenso wie den Betriebsgebäuden, ein Stahlskelett als Binnenkonstruktion zugrunde, das von einer besonderen steinernen Außenhaut überzogen wird (Abb. 310, 322, 323). Lediglich das Verwaltungsgebäude, das direkt an die alten Pavillons anschließt, ist ein Stahlbetonbau. Das Stahlskelett wurde deshalb als Konstruktionsweise gewählt, weil es die für die Fernmeldeeinrichtungen der Telephonie und Telegraphie notwendige freizügige und flexible Raumgestaltung und -nutzung des Inneren ermöglichte. Insbesondere in den Betriebsgebäuden benötigte die Post große stützenfreie Räume, in denen die technischen Anlagen untergebracht, gewartet und bedient werden konnten. Da sich die Höhe der Geschosse nach den technischen Anlagen richtete, machten sie im vierten und siebten Obergeschoss im Hochhaus und im langen Betriebsgebäude eine Höhe erforderlich, die über das normale lichte Maß von 3,40 Meter hinausging. Sie beherbergten zum Zeitpunkt der Errichtung mit dem Fernsaal und dem

Springschreibersaal Räume, die für die Arbeit vieler Menschen eingerichtet waren. Neue technische Entwicklungen, wie die Digitalisierung des Fernmeldewesens, haben natürlich auch die hier noch beschriebenen technischen Funktionsabläufe innerhalb der Architektur der frühen 50er Jahre längst außer Kraft gesetzt, aber sie scheinen sich bislang noch mit einer Architektur anfreunden zu können, die für sie zu einem altmodischen Gehäuse geworden ist. Da am gesamten Ensemble die Gestaltung der Außenhaut auf ähnliche Weise vorgenommen worden ist, hat eine analytische Deskription des Fernmeldehochhauses beispielhaften Charakter.

Während der Sockel und das Erdgeschoss des Hochhauses eine Natursteinverkleidung erhalten, wird das Stahlskelett vom ersten Obergeschoss an aufwärts mit Bimsbeton ummantelt, in dem die Verankerungen für die hellen Betonwerksteinplatten eingelassen sind (Abb. 313-316, 325). Die ummantelten Stahlträger bilden das hauptsächliche Strukturelement der Fassade, die Pfeiler. Breite Pfeiler verschließen die Ecken des Hochhauskörpers und geben seinen Seitenlinien einen harten Kontur. Die Pfeiler der Fassade, die vom Sockel bis zum abschließenden Dachgesims durchlaufen, sind schmaler als die Eckpfeiler, aber sie treten dadurch, dass die Fenster besonders tief liegen, stark hervor, ein Effekt, der sich besonders in der Schrägsicht bemerkbar macht. Die Pfeiler überschneiden die horizontal angeordneten Brüstungsplatten der Fenster, deren Sohlbänke um wenige Zentimeter vorspringen und damit einen weiteren kleinen horizontalen Akzent in der vertikal aufschießenden Fassade setzen. Die Sohlbänke sind schräg angeordnet, damit das Regenwasser außen abtropfen kann und eine Durchfeuchtung der Fassade verhindert wird. Zugleich decken sie die Fensterstürze der darunter liegenden Fenster ab und deuten das Geschossniveau des Inneren außen an. Über den Sohlbänken springen die langen Fenster mit kurzen Wandstücken zurück, so dass die Pfeiler tiefe Fenstergewände artikulieren. Die Fenster haben eine dreiteilige Binnengliederung aus feinen Stahlstäben, die ihre Länge betont und in der sich die Fugenlinien der Brüstungsplatten fortsetzen. Da die Fenster insgesamt keinerlei Wandbegleitung haben und nur durch die quadratisch vorspringenden Pfeiler getrennt werden, entsteht eine horizontale Fenster-Pfeiler-Folge, die durch die geschossübergreifenden Pfeiler zu einer die ganze Fassade umfassenden Rasterung der Außenhaut wird. Der obere Abschluss der Fassade wird von einem Träger gebildet, der die Breite der Eckpfeiler annimmt und über dem ein Dachgesims kräftig vorspringt. Die Betonwerksteine der Fassade sind aus weißem Zement mit Quarzit hergestellt worden, deren Oberfläche mit einem Sandstrahlgebläse abgeblasen worden ist, um sie aufzurauen (Abb. 328). Die großformatigen Platten, die wie Kassetten wirken, sind so ver-

legt, dass ihre Fugen in der Vertikalen besonders betont werden; ein Effekt, der die Verkleidung des Stahlskeletts kenntlich machen soll.

"Um den Charakter einer Verkleidung zu wahren, sind die Fugen in der Senkrechten durchlaufend angeordnet, nicht im Verband, wie es dem geschichteten Steinmauerwerk zukommen würde."³

Nur scheinbar gerät das Fernmeldehochhaus in Widerspruch zu der Gruppe, der es zugeordnet werden und die es durch ihre allgemeinen Formbestimmungen klassifizieren soll. Zwar weist es eine Werksteinfassade auf und scheint folglich nicht den unverkleideten Betonfachwerken zuzugehören. Aber der Nervus rerum seiner Fassadengestaltung besteht darin, das Stahlskelett zu umbauen. Anders als bei der ersten Hochhausgruppe trennt sich die Fassade nicht von der Konstruktion, um sie zu verkleiden, sondern zeichnet sie nach, bildet sie ab. Deshalb stellt die Fassade des Fernmeldehochhauses zwar einen formalen Übergang von der ersten zur zweiten behandelten Gruppe dar, gehört aber aufgrund ihres Prinzips zur Gruppe der Hochhäuser, die ihre Konstruktionen als Fassaden entwickeln.

Über dem kompakten Kubus des Hochhauses schwebt ein schirmartig aufgeklapptes Stahlskelett, das als Dach fungiert, zugleich aber auch fernmeldetechnischen Zwecken dient: über ihm ragt die hohe Antenne in den Himmel (Abb. 330, 326). Das stark verkleinerte und fast vollständig verglaste Dachgeschoss wird von einem Raum umgeben, der als Dachterrasse artikuliert ist und an der Außenkante von einem stabförmigen Balkongeländer eingefasst wird. Dieses Geschoss setzt sich durch das schwebende Dach hindurch in einem Balkon fort, der, so hat es den Anschein, der Arbeit am technischen Gerät dient. Die freistehenden Stützen der Dachterrasse tragen ein Dach, das dem Grundriss des Hochhauses folgt und durch die Einziehung des oberen Geschosses frei wird. So wird das geometrische Filigran seiner Stahlkonstruktion sichtbar und besonders dadurch in Szene gesetzt, dass die Außenkante mit Glas bedeckt ist und einen hellen Hintergrund für das dunkle Gestäbe abgibt.

³ Hans Heinrich Langer (1954, ohne Seitenangaben).

18. Der Brückenkopf an der Friedensbrücke. Das Hochhaus Süd der AEG

Wer Frankfurt über die Friedensbrücke in Richtung Oberrad verlässt und aus dem städtischen Kernbereich heraustritt, der erblickt rechter Hand den Verwaltungskomplex der AEG, der sich am Mainufer entlangzieht und nach dem Zweiten Weltkrieg zum Sitz einer ihrer beiden westlichen Zentralverwaltungen wurde (Abb. 337). Die Hauptverwaltung blieb jedoch nach wie vor in Berlin. Die Presse besprach das im rechten Winkel von Stresemann-Allee und Theodor-Stern-Kai liegende Hochhaus zum Zeitpunkt seiner Entstehung als "imposanten städtebaulichen Akzent", der sich "als eine Art Brückenkopf" für die Friedensbrücke erhebe und als "Wahrzeichen an der südwestlichen Mainflanke der Stadt" fungiere; denn:

"Für den Autofahrer, der die Stadt in südlicher Richtung verläßt und für jenen, der von Süden kommend sich über die breite, in kühnem Schwung über den Mainfluß geführte Brücke, in der 'grünen Welle' der automatischen Verkehrsampeln in die Metropole hineinragen lässt, bedeutet dieser zwölfgeschossige Bau ein in moderner Sachlichkeit fest in sich ruhendes Wahrzeichen an der südwestlichen Mainflanke der Stadt."¹

Dem zum sachlichen Wahrzeichen der Stadt an ihrer Mainflanke stilisierten Hochhaus liegt eine noch nicht vorgestellte topographische Qualität zugrunde, die mit neuen Formen verbunden ist. Bisher sind Hochhäuser behandelt worden, die Teil eines geschlossenen Baublocks sind und sich seinen Bebauungen auf verschiedene Weisen einfügen oder anfügen. Sie beziehen sich auf einen von Gebäuden geschlossenen kleinteiligen Architekturraum. Die Hochhäuser der Taunusanlage nehmen jeweils markante Ecken ihrer Baublöcke ein und erhalten dadurch ihren Stadttorcharakter für die City oder die Viertel, die sie öffnen. Systematisiert man die bisher behandelten topographischen Qualitäten der Hochhäuser, ist festzustellen, dass sie die Baublockecken einnehmen, aus der Baublockmitte emporwachsen wie das Fernmeldehochhaus oder eine Baublockfront bilden wie das Hochhaus "Bienenkorb" am Platz Konstabler Wache. Dieses Hochhaus bildet sowohl die Platzwand oder Baublockfront zum Platz der Konstabler Wache als auch den Abschluss der Blockrandbebauungen für die beiden Straßenzüge, an deren Ende es steht.

Mit dem Bau des Hochhauses Süd lässt sich nun der Übergang vom geschlosse-

¹ "Das Haus der 1000 Fenster". Frankfurter Wochenschau vom 24. August 1951, S. 3.

nen zum offenen Architekturraum feststellen (Abb. 339, 340). Die geschlossene Bebauung des Blockrandes, der zugleich auch Straßenrand ist, wird zugunsten einer variablen Gestaltung von Grundstück und Gebäude aufgegeben. Damit ist auch die Baublockmitte aufgelöst. Sie hatte bisher fast immer den Charakter eines nicht öffentlichen Hofes, der verschiedenen Zwecken diente, hauptsächlich aber demjenigen der Belichtung der umgebenden Gebäude. Da es ein unzugängliches Innere des Baublockes nicht mehr geben soll, wird dieses unbebaute Raumkompartiment den Gebäuden außen vorgelagert. Anders als bei den Blockrandbebauungen liegt das Verhältnis von freiem und umbautem Raum nicht mehr a priori fest, sondern wird von der Idee des Architekten und seines Bauherren neu bestimmt.

Wie ist die Disposition von Grundstück und Gebäude am Hochhaus Süd der AEG? Zwar folgt das Hochhaus in seiner Längsrichtung dem Straßenverlauf der Stresemann-Allee und bewahrt den Charakter eines geschlossenen Blockrandes, aber seine Stellung zu den übrigen niedrigeren Gebäudetrakten des Grundstücks wird geöffnet. Zusammen mit dem Längstrakt und den beiden kurzen Quertrakten bildet es sowohl zum Friedrich-Stern-Kai als auch zur Garten-Straße zwei große offene Höfe. Ihre leeren Flächen stellen die Gebäude frei und präsentieren sie als sich entgegengesetzte Baublöcke. Durch diese Disposition erhält das Hochhaus einen neuen Charakter. Dadurch, dass es aus der Blockrandbebauung herausgelöst und in keine Gebäudeflucht eingebunden ist, wird es isoliert und zum Solitär. In diese neue Bestimmung des Hochhauses geht also nicht allein seine Höhe ein, die es über alle anderen Bauwerke der Straße, des Viertels oder der Stadt erhebt, sondern auch die Isolation oder Distanz, die es zu den Bauwerken seiner unmittelbaren Umgebung einnimmt. Beim Hochhaus Süd treten weitere topographische Besonderheiten hinzu, die seinen Charakter als Solitär unterstützen. Mit seiner Höhe überragt es eine nur mäßig hoch gebaute Bebauung, die zudem keine konkurrierenden Vertikalen enthält. Von der City über die Friedensbrücke nach Sachsenhausen geblickt, ist festzustellen, dass der Main und die Kaistraßen am Sachsenhäuser Ufer dem Hochhaus in der Horizontalen Platz einräumen. Sie ponderieren das Verhältnis von gebauter Vertikalität und unbebauter Horizontalität und beruhigen es dadurch². Wenn der zitierte Kommentator also am Beginn der 50er Jahre vom Hochhaus Süd als dem "Wahrzeichen an der südwestlichen Mainflanke der Stadt" spricht, dann nimmt er die in ihm zur Synthese

² Zum Vergleich sei das Nationalhaus (1964) an der Alten Brücke von Max Meid und Helmut Romeick herangezogen. Höhe und topographische Lage dieses Hochhauses sind mit dem Hochhaus Süd vergleichbar. Und dennoch ist seine Wirkung eine völlig andere.

gebrachten baulichen Prinzipien von Höhe und Isolation wahr. Sie liegen dem Solitär zugrunde und verbinden ihn mit dem Monument.

Das Hochhaus Süd, so lässt sich zusammenfassen, wird nicht mehr in einen geschlossenen kleinteiligen Architekturraum hineingebaut, oder gar zu seiner Konstituierung herangezogen. Im Gegenteil. Als Solitär lockert es diesen Architekturraum und steht damit am Anfang einer Entwicklung, die ihn letztlich auflöst. Dieser für den Stadtraum wesentliche Übergang findet zunächst an der Peripherie Frankfurts und den zu ihr hinführenden oder von ihr wegführenden Straßen statt.

Die als peripher bestimmte topographische Situation des Hochhauses Süd soll nicht nur Entfernung zum Zentrum der Stadt ausdrücken, - immerhin liegt es am jenseitigen Ufer des Main in Sachsenhausen -, sondern vielmehr die Integration in eine Stadtplanung, die dieses Zentrum umgibt und sich vorzugsweise dem Außenrand der Stadt, ihrer Peripherie, die in früheren Zeiten ihre feste Fügung und Formung durch die Stadtmauer erhielt, widmet. Wie bereits ausgeführt, begann diese mit den Stadterweiterungen Frankfurts zum Ende des 19. Jahrhunderts. Analog zum Anlagenring, der den barocken Festungsanlagen Frankfurts folgt, wurde damals im Westen ein zweiter verkehrstechnischer Erschließungsring um die Stadt gelegt, der die hinzugekommenen neuen Stadtteile untereinander und mit der Kernstadt verband. Er führte von Sachsenhausen über die Friedensbrücke am Bahnhof, dem Bahnhofsviertel, dem Westend vorbei und gabelte sich im Norden in Richtung Rödelheim und Bockenheim. Im anfänglich zum großen Teil noch unbebauten Stadtgebiet nördlich des Bahnhofs an der heutigen Friedrich-Ebert-Anlage wurden die großen kommunalen Administrationen von Polizei, Bundesbahn und Post angesiedelt. Am Messegelände mit der Festhalle, die Friedrich Thiersch (1852-1921) entworfen hatte und die 1909 eingeweiht wurde - sie war damals mit 110 m Länge und 66 m Breite der größte Festsaal Deutschlands -, begann die Senckenberg-Anlage. Sie setzte die großen öffentlichen Gebäude mit den Institutionen des Senckenberg-Museums, der Universität und dem Palmengarten nach Osten fort.

Auch der Nationalsozialismus verstand diesen äußeren Anlagenring als regionale und überregionale verkehrstechnische Erschließung des Frankfurter Stadtraumes. Er verband ihn im Norden und Süden mit der Reichsautobahn und nutzte ihn für seine wichtigsten öffentlichen Großkundgebungen in der Festhalle und im Sachsenhäuser Hippodrom. Friedrich Krebs, Frankfurter Oberbürgermeister in diesen Jahren, sprach von ihm wiederholt in Anspielung an die Planungen für die Große Straße in Berlin, als der "Großen Achse", die nach seiner Auffassung hervorragend geeignet war, das geplante Gauforum in Sachsenhausen verkehrstechnisch

zu erschließen und zu inszenieren. Für die Verkehrs- und Viertellerschließung ist dieser westliche äußere Anlagenring bis heute große Achse geblieben.

Das Augenmerk wieder auf die Frankfurter Hochhausentwicklung gerichtet, ist zu bemerken, dass diese periphere Erschließungsachse im Laufe der letzten Jahrzehnte immer wieder zum bevorzugten Standort von Hochhäusern gemacht worden ist. Die Entscheidung der Stadt für diesen Hochhausstandort hatte dabei durchaus rationelle infrastrukturelle Überlegungen zur Grundlage. Überraschend bleibt jedoch, dass seine Entwicklung schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit begann und von der Kommune eingeleitet wurde. Zwar lehnte sie das erste Projekt an diesem Anlagenring, das Hochhausdreieck am Baseler Platz, ab. Aber ihre Gegnerschaft war nicht prinzipieller Natur, sondern einer anderen Hochhaus-Doktrin verpflichtet. Für den Wiederaufbau der Stadt hatte sich die Kommune für das nur mäßig hohe Hochhaus oder die gebändigte Vertikale entschieden. Mit dem Hochhaus Süd an der Friedensbrücke setzte sie den Maßstab ihres architektonischen Wollens und leitete die Hochhausentwicklung an dieser Peripheriestraße ein. Sie wurde von zwei Hochhäusern an der Friedrich-Ebert-Anlage fortgesetzt, von denen eines ebenfalls im Auftrag der Kommune entstand und den Besuchern der Frankfurter Messen als Hotel zur Verfügung stehen sollte: das Bundesbahnhochhaus.

Weil ihm seine infrastrukturellen Qualitäten geradezu zum Hochhausstandort prädestinierten, geriet der äußere Anlagenring in seinen verschiedenen Abschnitten und mit seiner wichtigen Verbindung zur City, der Mainzer Straße, nicht mehr in Vergessenheit, sondern wurde in den folgenden Jahrzehnten immer wieder für den Hochhausbau und seine Projekte herangezogen.

Wie viele andere Gebäude, sie mochten sakraler oder profaner Natur sein, wurde auch das Hochhaus Süd in der Öffentlichkeit als Signum des sich manifestierenden Aufbauwillens interpretiert.

"... indem es - bald nach der Währungsreform - errichtet wurde [...], hat uns der entstehende Hochhausturm mit dem Filigran der wippenden Riesenkrane dabei als ein Symbol der landauf, landab erwachten Arbeitslust, der Unternehmenslust und der neuen Chancen zu imponieren vermocht. Mächtig und sachlich stand das Symbol dann da, als die Gerüste von ihm abgetan worden waren."³

Da die einziehende Verwaltung zu einem der größten deutschen Elektrokonzerne

³ Simplex (1958), S. 25.

gehörte, der Wert darauf legte, das Innere nach dem neuesten Stand der Elektrotechnik auszustatten, wurde 1958 in dem "bläulichen Röhrenlicht", das aus der "Wabe" flutete, auch der "Inbegriff von Modernität und Wiederaufbau" gesehen. Er wurde einem Haus zugeordnet, das es vermochte, "konkret und auch ein wenig Distanz gebietend zu präsentieren - Residenz anonymer Macht von Verwaltung, Behörde, Organisation, Wirtschaft".⁴

Bereits 1949, unter der Verwaltung des Präsidenten des Landesarbeitsamtes Hessen und im Auftrag der hessischen Arbeitsverwaltung, also einer staatlichen Behörde, entwarf H. Assmann Pläne für die Erweiterung des Arbeitsamtes, das sich schon seit längerem auf diesem Grundstück befand (Abb. 341). Seine Baupläne umfassten als wesentlichen Bauakt die Errichtung des "Hochhauses Süd", das im rechten Winkel der Kreuzung von Theodor-Stern-Kai und Stresemann-Allee platziert wurde und mit einigen Anbauten an die bereits vorhandene Bebauung anschloss. Zur Nutzung des Inneren schrieb der Architekt folgendes:

"Die Gebäude enthalten in den nieder gehaltenen Bauteilen, welche den Anschluß an die Ortskrankenkasse bilden, die Räume des Arbeitsamtes. In dem elfgeschossigen Hochhaus sind in den unteren vier Geschossen ebenfalls Räume für das Arbeitsamt vorgesehen, während die oberen Geschosse vermietet werden sollen."⁵

Ob die Stockwerke jemals im angedeuteten Verhältnis aufgeteilt wurden, bleibt unklar; in jedem Falle wurde das Hochhaus 1950, als die Bauarbeiten in vollem Gange waren, an die AEG vermietet⁶. Der in rund 600 Arbeitstagen errichtete Baukörper wurde von 1949 bis 1951 gebaut und am 27.4.1951 eingeweiht. Bis zum Jahre 1957 hatte das Arbeitsamt den gesamten baulichen Bereich zugunsten eines Neubaus in der Kernstadt verlassen und überließ ihn voll und ganz der AEG. Diese ließ ihn durch Hans Bartolmes und Ernst Balsler durch Aufstockun-

⁴ Simplex (1958), S. 25. -

Der unter dem Pseudonym "Simplex" schreibende Autor hebt im selben Zusammenhang die städtebauliche Wirkung hervor, die das Turmhaus am Main entfaltet. Er sagt:

"Sie hat sich von vornherein in eines der stattlichsten und obendrein funkelneuen Häuser gesetzt: in ein Hochhaus, ein Turmhaus, in das Zwölf-Stockwerk-Gebäude, das sich in der Linie vom Hauptbahnhof zum alten Hippodrom als ein imposanter städtebaulicher Akzent unmittelbar am Mainübergang drüben erhebt, als eine Art Brückenkopf."

Simplex (1958), S. 25.

⁵ Bauakte des Hochhauses Süd.

⁶ Bauakte des Hochhauses Süd.

gen und andere Maßnahmen an ihre Bedürfnisse anpassen.

Über dem Sockelgeschoss des Hochhauses Süd gehen elf Stockwerke bis in eine Höhe von ungefähr 43 Metern (Abb. 342, 343). Der Sockel ist zur Stresemann-Allee ebenerdig, während er zum Mainkai hin teilweise unter dem leicht ansteigenden Erdniveau verschwindet und als Kellergeschoss von einem ausgeschobenen Gang umgeben ist. Er ist von anthrazitener Farbe und trennt sich mit einem dünnen, horizontalen Band von der aufgehenden Fassade. Über diesem Sockelband beginnt ein Fassadenraster, das aus schmalen, vertikalen Fensterbändern und breiten Stockwerksbändern besteht, die dem schlanken Baukörper insgesamt eine horizontale Gewichtung geben.

Der Grundriss besteht aus einem Rechteck, das ungefähr dreimal so lang wie breit ist (Abb. 338). Die beiden inneren Stützenreihen verweisen auf das Eisenbetonskelett, das von den Schmalseiten des Hochhauses zurückgenommen ist und von den Betonstützen der Außenwände ergänzt und zusätzlich ausgesteift wird, eine Funktion, die auch von den geschlossenen Wandflächen ausgeübt wird. Alle Decken und Trennwände sind massiv, wobei die Verwendung von Holz auf das Notwendigste beschränkt wurde, um die Feuergefährlichkeit herunterzusetzen⁷. Zum Inneren sind die beiden Stützenreihen als langer Büroflur ausgebildet; nach außen reihen sich die Einzelbüros aneinander, die fast durchgängig dieselbe Größe haben und lediglich an den Schmalseiten in der Raumaufteilung variieren oder anderen Funktionen, wie zum Beispiel den Treppenläufen, weichen. Das obere Geschoss, das außen besonders artikuliert ist, nimmt die Kantinenanlage auf.

Assmann lässt das Eisenbetonskelett an der Außenfassade als graues Betonfachwerk sichtbar werden (Abb. 337, 350). Der Bauakte zufolge wurde es mit einem Sandstrahlgebläse bearbeitet, um seiner Oberfläche Struktur zu geben⁸. Für die Ausfachungen des Skeletts wurde damals, ebenso wie für die Zwischenwände, Trümmerverwertungsmaterial angewendet. Das Fassadenraster der überaus schmalen Hochhausplatte, die als solche durch ihre Freistellung auch zur Wirkung kommt, besteht aus einem hochkant gestellten, schmalen Rechteck, das auf den Plänen neun, in Wirklichkeit zehn Geschosse überzieht. Jedes dieser hochrechteckigen Gefache wird ungefähr zu zwei Dritteln von einem Fenster eingenommen, das, nur von einem dünnen Steg unterteilt, über einer fast quadratischen, nur wenig vorspringenden Brüstungsplatte angeordnet ist. Die zur Stresemann-Allee und zur Stadt gerichtete Front des Hochhauses ist auf ihrer rechten

⁷ Bauakte des Hochhauses Süd.

⁸ Bauakte des Hochhauses Süd.

Seite durchgängig geschlossen und als Wandscheibe artikuliert (Abb. 343). Das Betonfachwerk verschwindet hinter den Werksteinplatten und läuft nur noch als geschossteilendes Band über die Wand hinweg. Dadurch entstehen fast quadratische Wandstücke oder Wandscheiben, die den einzelnen Stockwerken zugeteilt sind. Die Rückseite des Hochhauses ist auf dieselbe Weise gestaltet. Auch hier überzieht das Raster die gesamte Fassade bis auf einen Wandteil, der, mit der Schauseite korrespondierend, ebenfalls verschlossen ist (Abb. 347). Im Unterschied zu den beiden Längsseiten der Hochhauswand sind ihre Schmalseiten vollkommen symmetrisch konzipiert (Abb. 341, 346). Die geschlossene Wand der Südseite wird in ihrer Mitte von zwei Betongefachen unterbrochen, die in jedem Stockwerk als Fenster zum Büroflur geöffnet sind. Zusammen mit den Fensterrahmen sorgen die breiten Stockwerksbänder dafür, dass wiederum horizontal gelagerte Wandflächen entstehen, die die gesamte Fassade als Schichtung von Quadraten erscheinen lassen. Dieser Eindruck wird noch von den dunkel gehaltenen Seitenlinien des Hochhauses verstärkt. Sie fassen die kleineren geometrischen Formen der Fassaden in einem übergreifenden großen Rahmen zusammen und betonen den schmalen Kontur des Hochhauses.

Durch die Geschlossenheit der Wand fällt an der Südseite die Travertin-Verkleidung ins Auge, deren beige-grauer Grundton mit dem Anthrazit der Bänder zusammenklingt und dem Äußeren ein flächiges, naturhaftes Materialspiel appliziert. Schon der Grundriss weist darauf hin, dass Assmann die Aufmerksamkeit an der Nordseite für die Tür, oder besser gesagt, für die Portalanlage in Anspruch nehmen will. Sie erhält ihre Signifikanz durch eine Symmetrie, die bis in das Innere des Gebäudes fortgesetzt ist. Breite Treppen führen zu einem dreiteiligen gläsernen Portal hinauf, das mit dunklen Bändern eingefasst und betont wird. Die Fensteranlage über ihm erstreckt sich über zwei Stockwerke und gibt erst dann den Wandflächen, die die Südseite fast ganz schließen, wieder Raum. Das mit großen Fenstern geöffnete Dachgeschoss ist zurückgesetzt und gibt den Blick auf ein vorschwingendes flaches Dach frei. Zur Zeit seiner Erbauung war dort die Kantinenanlage vorgesehen. Während die Längsseite des Hochhauses parallel zur Stresemann-Allee verläuft, erhält die schmale Eingangsseite am Theodor-Stern-Kai einen weiten Hofplatz, der als Parkplatz dient und den Komplex der AEG mit seinen weitläufigen flachen Annexen als Wahrzeichen an der Friedensbrücke in Positur setzt.

19. Auf verlorenem Terrain! Das Hochhaus der Bundesbahndirektion

Seit langem für den Abriss bestimmt, hatten neuere Überlegungen dem alten Hochhaus der Deutschen Bundesbahn noch einmal eine Galgenfrist eingeräumt. Diese lief jedoch am 24. April 1994 ab. Beide Hochhäuser der Bundesbahn wurden als spektakuläre öffentliche Aktion gesprengt¹ (Abb. 372-374).

Mit seiner Höhe und seinem baulichen Erscheinungsbild war das Hochhaus einem nachbarschaftlichen Vergleich ausgesetzt, dem es nicht mehr standzuhalten vermochte; denn auf dem Messegelände neben ihm war der Messeturm von Murphy und Helmut Jahn zur stattlichen Höhe von 254 Metern herangewachsen und verkleinerte es zum Zwerg. Damit nicht genug. Der materielle und konstruktive Glanz dieses Turmes mit seiner schweren rot-braunen Sandsteinverkleidung ließ das Bundesbahn-Hochhaus als altbackenen und biedereren, wenn auch leichtfüßigen Dinosaurier der Hochhaus-Entwicklung erscheinen (Abb. 375, 366, 367, 372, 273). Im Zuge der Neugestaltung des Messegeländes, die Frankfurt auch das interessanteste Hochhaus verschafft hat, das "Massetorhaus" von Oswald Matthias Ungers, hatte das Bundesbahn-Hochhaus den ausgreifenden baulichen und gestalterischen Planungen zu weichen (Abb. 414-416). Lediglich im Vergleich zum Hochhaus der Bundesbahn aus den frühen 70er Jahren, das mit seinem strengen, einfalllosen Wechsel von Fenster- und Mauerbändern seinen hohen Schatten vom rückwärtigen Teil des Bundesbahngeländes auf den Dinosaurier warf, lediglich im Vergleich zu ihm konnte es seinen handwerklichen, altmodischen Charme noch bewahren (Abb. 370, 371).

Das Hochhaus steht mit seiner schmalen Seite zur Friedrich-Ebert-Anlage und zieht seinen hohen Baukörper von der Straße auf das bundesbahneigene Areal zurück (Abb. 360, 355). Es schließt quer an die parallel zur Anlage gestellte ungefähr 90 Meter lange Front des Direktionsgebäudes der Bundesbahn an (Abb. 368, 369, 362, 355, 356). Trotz dieser Stellung zur Straße und zur vorhandenen Bausubstanz liegen die beiden Hauptfassaden im Blickfeld der Fußgänger und Autofahrer. Der Vorgängerbau der Hochhausscheibe wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Auf seinen Fundamenten begann man 1951 mit dem Neubau,

¹ Frankfurter Rundschau (1994): Mit Dynamit geht Abriß schneller. Sprengung am Sonntag. Frankfurter Rundschau, Nr. 92, 21. April, S. 22, Frankfurt am Main 1994. -

Frankfurter Rundschau (1994): Der teuerste Knall erntete höchstes Lob. Sprengung der Bundesbahn-Hochhäuser "Maßarbeit"/3500 Schaulustige. Frankfurter Rundschau, Nr. 95, S. 13, Frankfurt am Main 1994. -

Frankfurter Rundschau (1994): Stadt ohne Menschen. Frankfurter Rundschau, Nr. 97, S. 7, Frankfurt am Main 1994.

der "schlicht, zweckmäßig und rationell" werden sollte².

Das Hochhaus wurde in den Jahren 1952 bis 1954 von der Frankfurter Wiederaufbau AG geplant und gebaut. Sie errichtete es im Interesse der Stadt, die es den Messebesuchern als Hotel zur Verfügung stellen wollte. Da die Stadt Frankfurt im Zuge ihrer wirtschaftlichen Entwicklung in den frühen 50er Jahren auf die Ansiedlung und den Verbleib großer Administrationen Wert legte, bot sie das Hochhaus der Bundesbahndirektion an, als diese im Begriff war, die Stadt zu verlassen. Innerhalb kürzester Zeit wandelten die Funktionsplanungen für das Innere ein Hotel in ein Bürohochhaus um.

Das lange Rechteck des Hochhaus-Grundrisses zeigt wie beim Hochhaus Süd der AEG ein zweihüftiges Stahlbeton-Skelett (Abb. 352). Über seine Aussteifung gibt die Bauakte einige Aufschlüsse. Neben den senkrechten Windscheiben des Inneren und Äußeren dienen auch die massiven Decken, die "Stahlbeton-Rippendecken", der Stabilisierung des Skeletts. Die Windlasten der Windscheiben werden ebenso wie die Lasten der Stahlbetonstützen auf die Umfassungsmauern des Kellers abgeleitet, verteilt und auf die Fundamente und den Baugrund übertragen³. Der Grundriss gibt noch über einen weiteren Sachverhalt Auskunft. Da sich in jedem Feld des Stahlbeton-Skeletts drei Fenster befinden, sind die beiden mittleren Fensterpfeiler nicht tragend und können als Hohlräume die senkrechten Heizungsrohre aufnehmen. Über diese technische Funktion hinaus offenbart die konsequent durchgeführte Auflösung der Fassaden in Fenster ein Denken, dass das Äußere unter dem Gesichtspunkt der Funktionalität für das Innere konzipiert und ihm Licht und weitgehende Flexibilität in der Raumgestaltung verschaffen möchte (Abb. 351, 360). Damit ist festzuhalten, dass Überlegungen, die für den Bürohausbau nach der Jahrhundertwende noch innovativ waren, in den 50er Jahren zum selbstverständlichen Alltagswissen der Architekten gehörten.

Der Fassadenaufriß zeigt einen dreizehngeschossigen Hochhauskörper, der ohne jede Sockelartikulation in die Höhe wächst (Abb. 360, 356, 365, 364). Das schlichte Betonband, das ihn vom Erdniveau trennt, läuft auch an den Seitenlinien und an der Dachlinie entlang und fasst das gleichmäßige, feinteilige Raster der Fassade in einem übergreifenden Rahmen zusammen. Die der Messe zugewandte Fassade des Hochhauses (Abb. 356) ist an den Seiten mit breiten Wandstreifen geschlossen, über die die Stockwerksbänder als gliederndes Element hinweglaufen und kleine Wandscheiben entstehen lassen. Gerade durch diese Wandstreifen erhält das Hochhaus an seinen Ecken nicht nur statische, sondern

² Frankfurter Rundschau vom 3. Oktober 1951.

³ Bauakte des Bundesbahnhochhauses.

auch optische Qualitäten, die es für das Auge des Betrachters befestigen. Zusammen mit den Fensterbändern formulieren die horizontalen Stockwerksbänder, die mit den Betonträgern der Geschosse identisch sind, schlanke, eng gestellte, vertikale Rechtecke, in die die Fenster ohne jede Wandbegleitung eingesetzt sind.

Wie erklärt es sich, dass die Fensterbänder breiter erscheinen als die Stockwerksbänder? (Abb. 358, 359) Während die Stockwerksbänder flach auf der Wand aufzuliegen scheinen, bilden die Fensterbänder eine Nische, in die das Fenster hineingesetzt ist. Dadurch treten die "echten und unechten" Fensterpfeiler stärker hervor und artikulieren sich als Gewände. Die Fensternische selbst erhält als oberen und unteren Abschluss Sohlplatten, die nicht nur den Eindruck von Tiefe für die Nische verstärken, sondern auch mit ihrer Verschattung den Stockwerksbändern etwas von ihrer Breite nehmen. Durch diesen architektonischen Effekt, der mit Belichtungen und Verschattungen spielt, wird das hinterfragte Phänomen erzielt und dem strikten geometrischen Fassadenmuster ein wenig Plastizität hinzugefügt. Die quadratischen Brüstungsplatten der Fenster sind ebenso wie die Wandscheiben der Seiten mit Klinkern belegt, die das vereinheitlichende Beige der Fassade aufnehmen. Anders als am Hochhaus Süd übernimmt die Farbgebung beim Bundesbahn-Hochhaus keine differenzierende Funktion, die Wand und Tragesystem optisch auseinanderhalten will.

Der aus der Mitte gerückte, gläserne Treppenturm springt um wenig aus der Fassadenflucht vor und läuft bis zum Ansatz des Daches hinauf, das er optisch zu stützen scheint (Abb. 363, 360, 354). Er nimmt das Raster der Fassade auf, rückt es aus der horizontalen Bindung, und öffnet seine Treppenabsätze ganz dem Licht. Ein schmales Balkongitter im Inneren ersetzt die Brüstungsplatten.

Alle vier Fassaden variieren die rahmende Fassung des Rasters (Abb. 354-357). Während sich die zum Platz der Republik gewendete Fassade eine Asymmetrie erlaubt und den vertikalen Wandstreifen der Seite verdoppelt, bleiben die Schmalseiten des Hochhauses symmetrisch. Die vom Stadtbewohner kaum wahrgenommene Fassade zum Bahngelände hin ist mit Wandscheiben im Betonfachwerk geschlossen und öffnet sich nur in der Mitte mit großen Fenstern zu den Bürofluren. Ganz anders ist dagegen die Schmalseite zur Friedrich-Ebert-Anlage hin konzipiert. Über dem hohen, rechteckigen Eingang ist die Fassade, an den Seiten von vertikalen Wandstreifen begleitet, wieder vollkommen durchfenstert. Die Rundumfassade wird also zu allen vier Seiten verschieden formuliert, ein Phänomen, das es für ein streng durchgearbeitetes Raster festzuhalten gilt.

Das mit großen Fenstern geöffnete Dachgeschoss ist zurückgesetzt, so dass ein Dachüberstand für den begehbaren, fast ganz umlaufenden Balkon entsteht, der

an den Gebäudekanten ein zierliches Geländer erhält (Abb. 360-363). Ebenso zierliche runde Pfosten heben das leicht abgewalmte Dach in die Höhe und verleihen dem in die Höhe der Stadt gewanderten Belvedere den Ausdruck von Leichtigkeit.

20. Tankstelle mit Hochhaus. Friedrich-Ebert-Anlage Nr. 54

Ebenfalls an der Friedrich-Ebert-Anlage und fast direkt gegenüber vom Bundesbahnhofhaus liegt das Hochhaus Nr. 54, das wegen seiner formalen Qualitäten zu den anspruchsvollsten seiner Gruppe gehört (Abb. 376). Genau genommen liegt es am Schnittpunkt von Friedrich-Ebert-Anlage und Schumannstraße und nutzt seine freie Lage für die Verbindung der beiden Funktionen Verkehr und Arbeit, die schon in frühen Hochhaustheorien und -plänen aufzufinden ist: Über der Tankstelle des Erdgeschosses erhebt sich der Hochhauskörper mit zehn Büroetagen (Abb. 378). Er wurde von März 1956 bis Juni 1957 von der Ernst Eimer KG, die auch für seine Planung verantwortlich war, gebaut.

Ebenso wie das Bundesbahn-Hochhaus steht auch das Hochhaus Nr. 54 mit seiner schmalen Seite zu dem Straßenzug, auf den es sich hauptsächlich bezieht, der Friedrich-Ebert-Anlage (Abb. 384). Da die Tankstellenzufahrt Raum für sich beansprucht, kann es seine Hauptfassade nach Süden zur Schumannstraße unverstellt zeigen und schiebt sich als hohe Wand in ihren Fußgängerbereich hinein.

Das im Grundriss rechteckige Hochhaus ist im Erdgeschoss zum großen Teil geöffnet, so dass die doppelte Stützenreihe seines zweihüftigen Stahlbeton-Skeletts sichtbar wird (Abb. 380). Zwischen den sechs freistehenden Stützen befinden sich die Anlagen und Einbauten der Tankstelle, die mit einem großen Vordach über den Hochhausgrundriss hinausgreift. Der schmale, hohe Körper zeigt zur Schumannstraße hin eine Fassade, die sich an der Rückseite asymmetrisch wiederholt und die ästhetischen Formulierungen dieser Gruppe par excellence vorführt.

Vertikale Wandstreifen verschließen die Hochhausseiten und bilden zusammen mit dem horizontal gelagerten Wandstück unterhalb des Dachgeschosses einen Wandrahmen, der Kontur und Stabilität erzeugt, denn er fasst die Fensterbänder in einem großen Fassadenfeld zusammen (Abb. 378, 381, 379). Die Differenz von äußerem Wandrahmen und innerem Fassadenfeld wird von der Farbgebung betont. Während die Wandflächen verputzt und hellgelb gestrichen sind, weisen die Bauglieder des Inneren dunklere Farbtöne auf. In diesem inneren Fassadenfeld werden Betonstützen und -träger sichtbar und zu einem hochrechteckigen, behäbigen Raster zusammengefügt. Seiner vertikalen Richtung werden in der Binnenstruktur zwei horizontal gelagerte Bauglieder entgegengesetzt; die Fenster sind ebenso wie die Brüstungen in die Breite formuliert und vertieft eingesetzt. Unter den dunkel gehaltenen Chicago-Fenstern variieren die Klinker der Brüstungen ihren beigen Farbton und suchen mit ihm den Kontrast zum anthrazitfarbenen Betonfachwerk, das sich mit einem einigenden Band vom hellen Wandrah-

men absetzt.

Die rückwärtige Fassade weist eine Asymmetrie auf, die in Korrespondenz zur Seitenfassade an der Friedrich-Ebert-Anlage entwickelt ist (Abb. 377, 384). Zur Friedrich-Ebert-Anlage hin wird das durchfensterte Fassadenfeld um einige Achsen verschlossen, so dass ein breiterer Wandstreifen entsteht. Die hier angeordneten Büros empfangen ihre Helligkeit durch die Fenster der Seitenfassade, die aus der Mittelachse nach links verschoben sind. Auch sie sind zu einem dreieckigen, dunklen Fassadenfeld zusammengefasst, das in der hellen Wand hervorsticht. Das Dachgeschoss besteht aus einem umlaufenden, schmalen, dunklen Fensterpfeilerband und ist zurückgesetzt (Abb. 384, 385, 377). Dadurch wird das ausgreifende Vorschwingen des flachen Daches verstärkt, das in der Untersicht eine helle Farbe hat und von einer breiten, dunklen Dachkante eingefasst wird, die den Kontur des Hochhauskopfes an den Himmel wirft.

21. Sichtbare Konstruktion: Das Betonfachwerk

Zu den in der ersten Gruppe zusammengefassten Hochhäusern sind nun diejenigen hinzugetreten, die in den 50er Jahren parallel gebaut wurden. Auch sie bilden eine eigenständige Gruppe, deren Konstituens das Betonfachwerk oder der Betonrahmen ist. Im Unterschied zu den werksteinverkleideten Hochhäusern wird bei ihnen neben der Funktion auch die Konstruktion an der Fassade sichtbar und zum optischen Signal entwickelt. Da im bewehrten Beton, dem Stahlbeton, zwischen tragenden und lastenden Gliedern materiell kein Unterschied besteht, zeichnet sich die Konstruktion, für die er verwendet wird, durch einen monolithischen Aufbau aus.

Dieser monolithische Aufbau, im Skelett auf seinen konstruktiven Begriff gebracht, wurde in den 50er Jahren von den Architekten zu vielfältigen Rahmenkonstruktionen ausgebildet, in denen sie die adäquate Anwendungsweise des Stahlbetons vorliegen sahen¹. Wie bereits die verkleideten Hochhäuser dokumentieren, war der Stahlbeton besonders für auskragende Konstruktionen geeignet, die die Stützen hinter die Fassaden zurücktreten ließen und dadurch eine unabhängige, freie Befensterung und Fassadengestaltung ermöglichten. Bei der Anwendung der Betonrahmen wurde aber im Unterschied zu den Werksteinfassaden das wesentliche und entscheidende Moment der Fassadengestaltung als Ableitung aus der Konstruktion vorstellig gemacht. Dadurch entstand ein Typus, der seine formale Gestaltung im wesentlichen aus den unterschiedlichen Rahmen und ihren Ausfüllungen empfing. Auf eine weitere Voraussetzung macht Walter Henn aufmerksam, wenn er schreibt:

"Während es früher üblich war, die tragende Stahlbeton-Konstruktion nach außen durch eine Verblendung unsichtbar zu machen, läßt man heute das Skelett äußerlich sichtbar. Voraussetzung hierfür ist ein guter Sichtbeton. Die Betontechnologie der letzten Jahre hat indessen derartige Fortschritte gemacht, dass keine Bedenken mehr bestehen, den Beton auch ohne steinmetzmäßige Bearbeitung oder Putzauftrag zu belassen."²

¹ Walter Henn (1955), S. 103.

² Walter Henn (1955), S. 103. -

Hugo Häring attestierte dem "Hitlerismus", wie er den Faschismus nannte, um der Eroberung der Macht willen das Neue Bauen im Bereich des Technischen und insbesondere im Bereich des industriellen Bauens vorangetrieben zu haben, auch wenn er ihm in der offiziellen Kulturpolitik keinerlei Anerkennung zukommen lassen wollte.

Insbesondere in Neuferts Wohnmaschinen sah er einen Entwicklungsschub des

Bereits gegen Ende der 20er Jahre war das verkleidete Betonfachwerk als Lösungsmöglichkeit im Hochhausbau entwickelt worden. Peter Behrens wandte es an seinen beiden Hochhausbauten für den Alexanderplatz in Berlin an, Max Taut und Franz Hoffmann für ihre Gewerkschaftsbauten in Berlin und Frankfurt.

So wie das Fernmeldehochhaus von Ebert den aktuellen und lokalen Übergang zwischen beiden Gruppen markiert, so dokumentieren die Hochhäuser von Behrens den historischen Übergang. Sie machen darauf aufmerksam, dass dem vom Sachlichen Bauen gepflegten Vertikalismus und dem vom Neuen Bauen gepflegten Horizontalismus noch ein dritte Lösungsmöglichkeit hinzuzufügen ist. In ihr werden die horizontalen und vertikalen Kräfte in ein auszukultierendes Verhältnis gebracht und zu einem Viereck oder Rechteck zusammengefasst. Die Hochhäuser am Alexanderplatz zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Füllungen zugunsten der großen Fensteröffnungen fortgelassen wurden. Dadurch wurde die Eisenbetonkonstruktion als Rahmen oder Fachwerk aus Stützen und Balken sichtbar und ablesbar. Der Rahmen selbst wurde mit Unstrut-Muschelkalkstein verkleidet, ein Steinmaterial, so erzählt der unbekannte Verfasser des Aufsatzes für Wasmuths Monatshefte 1931 nicht ohne Stolz, "aus dem auch der Naumburger Dom erbaut ist."³

Aber es scheint, dass für die allgemeine Ausbreitung des Betonrahmens in der Nachkriegszeit noch ein wesentliches historisches Moment hinzutreten musste. Der Beton hatte als Baustoff im Rahmen des Hochbaus und vor allem des Befestigungs- und Straßenbaus im Dritten Reich eine ausgesprochene "Kriegskarriere" gemacht und trat nach dem Zweiten Weltkrieg als salonfähiger Baustoff hervor, dem der Ruf, "modern" zu sein, vorauseilte. Zusammen mit der Konstruktion, für die er essentiell war, erklärten seine Anwender die Werksteinfassade allmählich für obsolet. Sie brachten damit das Pathos der massiven Wand um seine Existenz und verschafften den Bauten, an denen er "nackt und bloßliegend" zur Anwendung kam, den Eindruck von Alltäglichkeit, der immer mit einfacher Gebrauchsarchitektur verbunden ist.

Der Hochhaustypus aus Betonfachwerken, wie wir ihn in Frankfurt vorfinden, ist das Resultat einer im wesentlichen aus bewehrtem Beton hergestellten Konstruktion, die sich immer wieder aus denselben Elementen aufbaut und sichtbar bleibt. Dieses Konstruktionsprinzip teilt das Hochhaus mit vielen anderen Bauten der 50er Jahre, die hauptsächlich von der Öffentlichen Hand errichtet wurden. Das

industriellen Bauens verkörpert, den er für das Ergebnis "eines ganz und gar von Gott verlassenen Bauwillens" hielt. Vgl. Hugo Häring (1947), S. 31.

³ Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau (1931), S. 291.

Typische dieser Bauwerke besteht in eng- oder weitgestellten Betonstützen, die sich mit sichtbaren Deckenbalken zum schmalen oder weiten, hochkantigen Rechteck ergänzen oder sich bis zum Viereck ausweiten. In der frühen Nachkriegszeit noch mit Trümmernmaterial als Wandmaterial aufgefüllt, wie beim AEG-Hochhaus, werden die Gefache mit den unterschiedlichsten Materialien ausgekleidet. Neben Travertin und Kalkstein sind Ziegel, Verputzungen und Fliesen vorzufinden. Die Gefache, i. e. Kassetten- oder Brüstungsfelder, können bündig mit dem Tragesystem abschließen, vorkragen oder auch zurückgesetzt sein. Je nach der Zuordnung zu diesem Tragesystem entwickeln sie mit ihrem Schattenwurf eine reliefartige Wirkung (1. Merkmal).

Bei ihren Bauaufgaben im Rahmen des Wiederaufbaus kaprizierten sich die Sachwalter der Öffentlichen Hand auf dieses Konstruktionsschema, das sie in den verschiedensten Bereichen zur Anwendung brachten, so dass es bundesweit an Bauten für Behörden, Schulen, Universitäten, Rathäusern und Krankenhäusern aufzufinden ist.

Die Alternative zum Hochhaus bestand damals in Bauten, die sich in die Länge ausdehnten, mäßig in die Höhe wuchsen und in ihrer Baumasse mehr oder weniger durch Schachtelungen geteilt wurden. Für den Frankfurter Bereich sei stellvertretend auf die Gebäude des Bundesrechnungshofes und der Oberfinanzdirektion hingewiesen.

Werner Dierschke und Friedel Steinmeyer gewannen 1951 den Wettbewerb zur Errichtung des Bundesrechnungshofes in Frankfurt, in dessen Jury unter anderem Stadtbaurat Moritz Wolf (1948 -1954) und Otto Bartning saßen. Der Bau besteht aus einem Stahlbeton-Skelett, das mit einer Feldweite von 4,20 Meter außen sichtbar und zur optischen Formung der Fassade wird (Abb. 386-396). Die Ausfachung des Skeletts besteht aus gemauerten Brüstungen mit jeweils vier Fenstern oder aus Wandscheiben in dickem Ziegelmauerwerk. Im Bereich der Windaussteifungen bestehen die Wandscheiben sogar aus 25 Zentimeter dickem Stahlbeton. Die Außenwände, zu denen auch die Brüstungen gehören, sind mit Spaltklinkern belegt. Dazu schrieben die Architekten 1953 in einem Brief, der auf die Kritik von Seiten der Behörden an ihrem Projekt antwortete:

"Da für den Neubau des Bundesrechnungshofes nur begrenzte Mittel zur Verfügung stehen und infolgedessen irgendeine Plattenverkleidung an der Fassade nicht vorgenommen werden kann, ist Rhythmus und Gliederung lediglich durch Farbbehandlung des tektonischen Gefüges der Brüstungsfelder der Fenster und so

weiter zu erreichen."⁴

Der Bundesrechnungshof war eines der ersten Bürohäuser, das in Frankfurt als sichtbares Stahlbeton-Skelett errichtet wurde. Bei einer erforderlichen Renovierung achtete man darauf, seine Fassade zu erhalten und mit ihr die spartanisch-schlichte Haltung, die sie seit Anfang der 50er Jahre zum Ausdruck bringt.

Die Oberfinanzdirektion, von H. Köhler für die hessische Landesregierung in Frankfurt an der Adickes-Allee gebaut, war ebenso wie der Bundesrechnungshof die horizontale Alternative zum Hochhaus (Abb. 397-405). Sie besteht aus einem elfgeschossigen, überaus langen Baustrakt, dessen auffällig farblich gestaltete Rasterung den Hintergrund für einen vorgelagerten, schlichten, weißen Pavillon bildet. Bereits 1953, als die Pläne vorlagen, gab es Kritiken an der monotonen Gestaltung des Baukörpers, insbesondere an der vom Alleenring abgewandten Seite, und Versuche, sie zu verbessern. Das Aufschlussreiche an der Kritik ist das Bündel von Erwartungen, das damals an die Architektur herangetragen und zu ihrem beurteilenden Maßstab erhoben wurde. So genügt der Baukörper der Kritik deshalb nicht, weil er zu unbelebt sei, keine Spannung erzeuge und sein endloses Gestaltungsmuster weder an den Seiten noch an der Dachkante zum Abschluss bringe:

"Die Außenansichten, insbesondere angesichts der gewaltigen Ausdehnung der Baugruppe, sind zu wenig belebt. Sie wirken monoton, ohne jede Spannung, da ihnen ein Gestaltungsmuster ohne Ende unterlegt worden ist. Man vermißt einen natürlichen Abschluß nach allen Seiten, insbesondere nach oben. Es sollte überlegt werden, ob nicht - unter Beibehaltung des Konstruktionsprinzipes - eine Belebung der Architektur durch Einfügung der Lichtflure an der Nordseite erzielt werden kann. Ein natürlicher Abschluß nach oben kann durch das Aufsetzen eines geeigneten Hauptgesimses erzielt werden. Durch eine starke Auflockerung der Außenwände des Kantinengeschosses könnte eine weitere Belebung erzielt werden, die von den Besuchern der Kantine wegen des zweifellos zu erwartenden weiten Rundblickes dankbar begrüßt werden würde."⁵

Der Längsbau aus massivem Mauerwerk hat eine konsequent durchgeführte Rasterfassade, in der die Größe der Fenster und die Gliederung der Steinfassade nach demselben Quadrat bestimmt sind. Im Brüstungsverband unterhalb der Fen-

⁴ Bauakte des Bundesrechnungshofes.

⁵ Bauakte der Oberfinanzdirektion.

ster nehmen die Quadrate eine leicht rechteckige Form an, eine Feinheit, die im Vorübergehen nicht auffällt. All diese Quadrate und Rechtecke sind mit bunten Klinkerplatten belegt, deren Farbigkeit von hellem Gelb und Ocker über verschiedene Brauntöne bis zu Anthrazit und Schwarz reicht. Selbst innerhalb einzelner Quadrate sind die Klinker aus verschiedenen Farben zusammengestellt. An ihrem äußeren Rand werden die Quadrate von einem die Farbigkeit kontrastierenden schmalen weißen Band eingefasst und voneinander abgegrenzt. An der Südseite des Gebäudes zur Adickes-Allee hin schiebt sich am linken Gebäudeende ein dekorativer Treppenturm aus dem Gebäude heraus. Er stößt mit konkav gerundeten Ecken an den Längsbau, dessen Stockwerksgliederung er mit breiten, weißen Betonbändern in seine durchfensterten Seitenteile aufnimmt. Dieser Treppenturm, der an der Nordseite sein Pendant hat, wird von einer breiten, weißen Wand, die konkav ausschwingt, abgeschlossen. Zu den Seiten und zum Dach hin kragt sie über, so dass sie wie ein für sich stehendes und für sich schwingendes Teil wirkt und eine Wand der strengen, formalen Gleichheit mit einem Schuss Scharounscher Irritationen konfrontiert, die sich an der im folgenden beschriebenen Architektur fortsetzen.

Denn über dem unauffälligen Eingang am rechten Gebäudeende, zu dem ein paar Treppenstufen hinaufführen, beginnt ein auf Stützen ruhender Verbindungsgang, der zu dem Nervus rerum der ganzen Anlage führt: dem weißen und mit großen Glasflächen geöffneten Pavillon. Dieser Pavillon, Resultat einer zentrifugalen Gebäudegestaltung, die ihn schräg zum Hauptgebäude stellt, ruht auf der einen Seite auf einem kompakten und mit Klinkern verkleideten Sockel und auf der anderen Seite auf quadratischen Stützen, die nach oben hin aufklappen und einen Teil der Gebäudegrundfläche freigeben. Über der an der Adickes-Allee vollkommen mit Fenstern geöffneten Front des Pavillons, die in ihn hineinverlegt ist, so dass alle Wände vorkragen, steigt das auf dünnen Säulen ruhende Dach ganz leicht auf und setzt die schräge Dachlinie fort. Dem aus einem feinteiligen, regelmäßigen Raster bestehenden Bürotrakt antwortet ein aus Unregelmäßigkeiten und großen, klaren Flächen komponierter Pavillon. Während der eingeschossige Vorbau verschiedene Konferenzräume und die Präsidialabteilung enthält, befinden sich im Hauptbau in zehn Geschossen die Büros der einzelnen Abteilungen und im elften Geschoss die Kantine und die Bibliothek⁶.

Nur wenige dieser Architekturen entgehen dem von Christoph Hackelsberger verhängten vernichtenden Verdikt:

⁶ Bauakte der Oberfinanzdirektion.

"Dies ändert indes an der gedankenlosen und sowohl konstruktiv wie ästhetisch höchst oberflächlichen Bewältigung der Bauaufgabe Verwaltungs- und Geschäftshaus wenig."⁷

Da aus den bis zur Fassade durchgezogenen Deckenplatten und den vertikalen Rahmenteilern oder Stützen meistens lange, schmale Rechtecke nach einem einheitlichen Fassadenmodul ausgebildet wurden, die "eine kleinlich additive Struktur" ergaben, sieht er mit diesem Typus "die berüchtigte schmalbrüstige Rasteritis" dieser Jahre beginnen.

"Dies kaum variable Raster überzieht die Bauten bis zur Unerträglichkeit. Das einfalllose Relief, der Vertikalismus, dessen Anpralle an die nach Schweizer und schwedischem Vorbild irgendwo oben im sechsten oder zwölften Stock überkragenden, wie Karton wirkenden Dachplatten geradezu lachhaft wirkte, war kaum gestaltbar. Lediglich die Brüstungen oder die Stützenverkleidungen ließen sich kunstgewerblich oder durch Materialspiele beeinflussen. Gepflegtere Beispiele unterschieden wenigstens noch zwischen Primär- und Sekundärstützen, versuchten den Aufwärtsdrang der Stapelbauten in Richtung Quadratraster abzumildern. Dies nutzte indes wenig."⁸

Und so lautet Hackelsbergers Urteil denn auch:

"Die gesamte Rasterarchitektur gehört mit aufs Ganze gesehen seltenen Ausnahmen - was funktionale Ästhetik und Sinnmitteilung angeht - zu den elendsten Machwerken der Architektur aller Zeiten. Dazu kam ein Materialpomp von überzeugender Aussagekraft über die Parvenühaftigkeit der Jahre."⁹

Hackelsberger legt an die "Rasteritis" der 50er Jahre den Maßstab der funktionalen Ästhetik an und konstatiert an ihm gemessen ihr Versagen. Da es offen bleibt, was er unter funktionaler Ästhetik versteht, aber jeder, der den Begriff liest, an die von den Architekten des Neuen Bauens und des Bauhauses entwickelte Architekturästhetik denkt, ist der methodische Hinweis angebracht, dass die Wahrnehmung der von ihm festgestellten Differenz zwischen Neuem Bauen und 50er Jahre-Architektur eine nur negative Bestimmung des zu Erklärenden festhält. Diese hat jedoch noch keinen Erklärungswert, weil sie lediglich besagt, dass die Architektur der 50er Jahre keine des Neuen Bauens ist. Aber was ist sie dann?

⁷ Christoph Hackelsberger (1985), S. 68.

⁸ Christoph Hackelsberger (1985), S. 63.

⁹ Christoph Hackelsberger (1985), S. 64.

Die negative Bestimmung kann also nur der Auftakt zur Suche nach ihrer Erklärung sein und nicht schon ihr Ergebnis. Sie kann sich allerdings auch als Vorurteil betätigen, das die vom Ideal abweichenden Architekturen verurteilt, ohne ihre Erklärung jemals probiert zu haben¹⁰. Hackelsberger bezieht in jedem Falle die funktionale Ästhetik auf den modernen Skelettbau und schreibt zu seiner Anwendung in den 50er Jahren:

"Die enge Stellung der Stützen zeigt nichts mehr von den Möglichkeiten modernen Skelettbaus, die Rasterung ist also nicht konstruktiv bedingt, sondern folgt Gesichtspunkten der inneren Unterteilbarkeit."¹¹

Indem er dem Skelettbau der 50er Jahre seine anderen und moderneren Möglichkeiten vorhält, bekommt dieser einen hinter seinen Möglichkeiten zurückgebliebenen, defizitären Charakter attestiert, der in der Anwendung des Betonrahmens

¹⁰ Das Vorurteil macht es sich im wissenschaftlichen und praktischen Umgang mit den Architekturen sehr einfach; denn es propagiert ihre theoretische und praktische Ablehnung ohne sich die Mühe zu machen, diese auf begründete Weise vorzutragen. Damit die negative Bestimmung der Architektur nicht zur wissenschaftlichen Fußangel des Vorurteils wird, möchte ich noch einmal auf anschauliche und beispielhafte Weise auf ihr wissenschaftliches Verfahren eingehen und ihre Leistung für den Erkenntnisgewinn charakterisieren.

Die negative Bestimmung hält eine Differenz fest, die besagt, dass die Architekturen der 50er Jahre nicht dasselbe sind wie das Moderne Bauen und das Bauhaus. H. Assmann ist nicht Mies van der Rohe und er entwarf 1949 das AEG-Gebäude in Frankfurt und nicht 5 Jahre später (wie Mies zusammen mit Phillip Johnson) das Seagram Building in New York (1954-1958). Beide Architekturen verhalten sich bildlich gesprochen zueinander wie der Neandertaler zum fertigen Menschen, differieren also auf das Eigenartigste. Diese Differenz ist es, die der Erklärung bedarf, und dort, wo sie sich auftut, zum Ausgangspunkt der verschiedensten Fragestellungen werden kann. Warum sieht das AEG-Verwaltungsgebäude gemessen an der Ästhetik, die sich zum Gutteil in der Weimarer Republik theoretisch formulierte aber nicht etablierte, wie ein Neandertaler aus? Unterliegen wir einem gängigen Vorurteil, das durch die neuesten ästhetischen Erscheinungen die ältern Bauwerke fast automatisch entwertet und ihnen den Charakter des Vorsintflutlichen und Überholten verleiht? Den Antworten kommen wir näher, wenn wir uns auf das je konkrete Bauwerk einlassen und die Frage stellen, was mit der Ästhetik des AEG-Gebäudes anno 1949 etabliert wurde! Auch Wolfdietrich Schnurre ist kein Klassiker. Deshalb ist seine Erklärung nicht damit beendet zu sagen, er sei nicht Goethe, sondern damit fängt sie erst an.

¹¹ Christoph Hackelsberger (1985), S. 63. -

Der Architekt des Verwaltungshochhauses für das Arbeitsamt, in das später die AEG einzog, würde sich diesem Urteil wahrscheinlich widersetzen und darauf hinweisen, dass er sich damals in dem Glauben befand, eine überaus moderne Architektur zu etablieren.

oder des Betonfachwerks schon im vorhinein einen Akt der zurückgebliebenen Architekturentwicklung sieht.

Zurecht weist Hackelsberger hingegen darauf hin, dass die Nachkriegsära die Erprobungs- und Anwendungsphase der Normierungen im Hochbau wurde, die Ernst Neufert in seiner 1936 erschienenen "Bauentwurfslehre" umfassend dargestellt und abgeleitet hatte. Hackelsberger schreibt:

"Von der DIN A 4-Seite, dem Grundmodul der sprunghaft wachsenden privaten und öffentlichen Verwaltungsherrschaft über Aktentrog und Normbüroschreibtisch bis zur Normfensterachse führt ein gerader Weg. Die Unterteilung der Funktionsräume nach Achsen stand handsam vorgeprägt im 'Neufert', dem Standardwerk, erschienen im Jahre 1936, welches zu einer Schlüsselvorgabe der Epoche werden sollte. Alles war minimiert bemessen. Der 'Neufert' wurde zum Architekturkochbuch, dessen Rezepte das Falschmachen behinderten. Sicherlich war dies ursprünglich nicht so beabsichtigt. Eilige, und das waren die Teilnehmer am Wiederaufbau nahezu alle, lieben jedoch Kathechismen und Handlungsanweisungen, die Denkvorgänge ersparen."¹²

Er führt seinen Gedanken fort, indem er den Grund der Ästhetik in einem umfassenden gesellschaftlichen Normierungsprozess sieht, der gleichermaßen für die DIN A 4-Seite, die addierten Büros und die gerasterte Fassade gelte und verklammert in ihm die ästhetische Sphäre mit der gesellschaftlichen:

"Die Verwaltungsdoktrin in all ihrer additiven Stupidität und endlosen Wiederholung schlug doch auf die Architektur durch."¹³

Bezogen auf die Ästhetik des Rasters ist sein Gedanke dahingehend zu erweitern, dass sich dem Interesse an der Norm oder an der Ordnung durch gleiche architektonische Elemente schon noch dasjenige Interesse hinzugesellen musste, das

¹² Christoph Hackelsberger (1985), S. 62 und 63. -
Dennoch fällt meines Erachtens auch in dieser Phase der Architekturentwicklung die Normung oder, was ein ähnliches Problem ist, die Präfabrikation, nicht mit der Architektur zusammen, sondern geht ihr als Mittel und Bedingung, die der Architekt nach seinen Zwecken handhabt, voraus. D. h.: Mit der Erfindung und Inkraftsetzung eines Normensystems für die Architektur ist noch nicht über seine praktische Anwendung in der Architektur entschieden. Inwieweit es determinierend wirkt, lässt sich auch nicht mit dem Hinweis auf sein Vorhandensein herausfinden, sondern nur durch den Vergleich mit den von ihm beeinflussten Bauten, der an dieser Stelle jedoch nicht stattfinden kann, so einsichtig seine Relevanz auch ist.

¹³ Christoph Hackelsberger (1985), S. 63.

durch sie Schönheit zu gestalten suchte. Immer noch wurde dem Prinzip der architektonischen Gleichheit, wie es das Paradigma der Neuen Sachlichkeit postuliert hatte, Schönheit attestiert; und nicht nur das. Auch ein Teil der moralischen Qualitäten, die ihm beigegeben worden waren, erhielt sich bis in die Nachkriegszeit hinein.

Alle vorgestellten Hochhäuser wenden eine konsequente Rasterung der Fassade an; aber, alle versuchen auch, diese Konsequenz zu mildern und dadurch zu brechen (2. Merkmal). Bei der Betrachtung der Hochhäuser dieser Gruppe gilt es also, vorurteilslos zu bleiben und, bildlich gesprochen, der kleinwüchsigen Vätergeneration des Hochhauses in Frankfurt nicht die Unarten der Kinder anzulasten. Gemeint ist die Entwicklung zur Hochhausscheibe, die in ihrer Grundform an drei der analysierten Hochhäuser erscheint (3. Merkmal). Im Unterschied zu einigen Hochhäusern aus den 60er und 70er Jahren wurden sie von den für sie Verantwortlichen in ihrer Massigkeit diszipliniert und auf den städtischen Kontext verpflichtet. Ohne diese urbane Disziplin entfalten die Scheibenhochhäuser eine Massenwirkung, die sich im Stadtkontext einschneidend bemerkbar macht.

Exkurs: Formale Wirkungen der Hochhausscheibe

Um dieses Urteil bestehen lassen zu können, sei erklärt, wie und warum diese einschneidenden Wirkungen, die ja formaler Natur sind, entstehen. Das wesentliche Moment dieser negativen Ästhetik sind die in der Scheibe ungeteilten Bau-massen, die zum Beispiel am Verwaltungsgebäude der Frankfurter Universität an der Senckenberg-Anlage durch eine Konzeption in die Länge und in die Höhe ihre bedrückende Wirkung entfalten (Abb. 406). Diese Wirkung wird auch dann nicht zurückgenommen, wenn der Hochhausscheibe eine kleine Scheibe - wie bei der Commerzbank an der Neuen Mainzer Straße oder am Plaza-Hochhaus an der Messe - hinzugefügt ist (Abb. 28). Beide Scheiben - die kleine und die große - addieren sich nach wie vor zu einem großen Riegel, der sich in den Stadtkontext schiebt, im metaphorischen Sinne auf dem Stadtbewohner lastet und ihm den Himmel verdunkelt, so dass in manchen Stadtbereichen der Abend beginnt, noch ehe die Sonne ihren vom Smog illuminierten Untergang hinter den hessischen Bergen begonnen hat (Abb. 417, 418).

Auch die Auszackungen des Hochhausrechkants, wie sie das Frankfurter Bürocenter an der Neuen Mainzer Straße probiert, sind ein Umgang mit dem bemerkten Mangel, der jedoch nicht geeignet ist, ihn aufzuheben (Abb. 407-409). Die blockierende Wirkung des Riegels wird von einer Farbgebung bekräftigt, wie sie in den siebziger Jahren üblich war. Die Vorhangfassaden wurden aus dunkel elo-

xiertem Metall und ebenso dunkel gefärbtem Glas errichtet, kontrastieren mit jeder Farbe, die der Himmel annimmt, und schieben sich - nun von Masse und Farbe beschwert - als in ihrer Gewichtigkeit unübersehbare optische Wand vor das Auge des Betrachters.

An einem weiteren Frankfurter Universitätsbau, dem "AFE-Turm" an der Senckenberg-Anlage, wird eine dritte negative Wirkung sichtbar, nämlich die Vergrößerung des Kontrastes von Licht und Schatten, die einzig von den farbigen Spuren gemildert werden, die die verschiedenen Studentenbewegungen dem harten Beton als politische Gebrauchsspuren zu applizieren wussten (Abb. 410-412).

Vielfach wurden die Vorhangfassaden der Hochhauscheiben zu diesem Zeitpunkt als Raster konzipiert, die Langeweile und Interesselosigkeit erzeugen. Wie ist dieses Phänomen zu erklären? Gerade durch die Endlosigkeit und Maßlosigkeit, mit der sie sich auf der Hochhauscheibe entfalten, erzeugen die Raster Langeweile, denn diese Grundform des Hochhauses gebietet ihnen erst mit den äußeren Gebäudeliniien Einhalt. Die undifferenzierte Binnenstruktur legt keine Markierungen fest, die die Aufmerksamkeit des Auges binden. Eindrucklos gleitet es über die Fassade hinweg und wendet sich ab. So macht die Entwicklung der Hochhauscheibe, die erst durch ihre ästhetische Auflösung, wie sie zum Beispiel Alvar Aalto an seinem Bremer Wohnhochhaus in der Neuen Vahr vornahm (Abb. 413), indem er den Rechkant fächerförmig zur Sonne hin aufblätterte, darauf aufmerksam, dass ihre negativen Wirkungen auf eine Verarmung der Ästhetik deuten, die vielerlei Gründe hat. Einer dieser Gründe liegt in den wenigen Gedanken, die zu ihrer Gestaltung aufgewendet werden. Auf dieser Gedankenarmut, die dem sachlichen Prinzip der Gesellschaft entspringt und nicht der Unfähigkeit der Architekten, beruht die Umkehrung der Gestaltungsprinzipien von Gleichheit und Einheit ins Negative. In Frankfurt ist die Entwicklung dieser negativen Ästhetik den dargestellten Hochhäusern jedoch zeitlich weit nachgeordnet; denn die in ihren stereometrischen Körpern bewahrte Baumasse musste erst zur Maßstabslosigkeit aufgesprengt werden.

Drei der dargestellten Bauten weisen eine weitere Gemeinsamkeit auf: Sie wurden als Bauten für Behörden durch staatliche Initiative auf den Weg gebracht und leiteten den praktischen Bauprozess des Wiederaufbaus mit ein (4. Merkmal). Anscheinend dokumentierte sich in den damals noch außergewöhnlichen Höhen der Bauwerke der beginnende wirtschaftliche Aufstieg einer Stadt, die gerade in der Bewältigung des hinterlassenen Schadens zu neuem ökonomischem und gesellschaftlichem Erfolg strebte. Eine Parallele zu den Aktivitäten der Behörden in Frankfurt lässt sich im Behördenbau der Stadt Berlin auffinden. Nur wenige Jahre später, um die Mitte der 50er Jahre, begann sie, eine Reihe von Rathäusern als Hochhäuser zu errichten. Wilhelm Krener baute von 1953 bis 1958 das Rathaus Kreuzberg, dem von 1954 bis 1957 das Rathaus Reinickendorf von Wilhelm Schäfer und von 1962

bis 1964 das Rathaus Wedding von Fritz Bornemann folgten. Das Dienstgebäude des Senators für Bau- und Wohnungswesen hatte Werry Roth hingegen schon von 1954 bis 1956 gebaut¹⁴. So wurden neben den großen Unternehmen auch die Kommunen der neu entstehenden Bundesrepublik zu Bauherren der frühen Hochhäuser. Sie traten mit der Anwendung eines Konstruktionsschemas in Erscheinung, das die architektonische Großform vieler Hochhäuser bestimmte und allen Vorurteilen zum Trotz von den Architekten durchaus variationsreich angewendet werden konnte.

¹⁴ Berlin und seine Bauten. Teil III. Bauwerke für Regierung und Verwaltung (1966), S. 32-36.

22. Die neuen Kathedralen der Arbeit? Vom Pathos zum Ethos. Rudolf Hillebrechts Deutung des Continental-Hochhauses in Hannover

Seit Beginn der 50er Jahre sind die Administrationen der AEG in Frankfurt und des Continental-Werkes in Hannover in Hochhäusern untergebracht, die zu dieser zweiten Gruppe gehören. Dass sich beide Industrierwerke Fabrikhallen oder Bürohäuser von Peter Behrens entwerfen ließen, nahm Rudolf Hillebrecht 1953 zum Anlass, eine eigenwillig anmutende Traditionslinie zu skizzieren¹. In seiner Funktion als Stadtplaner von Hannover (seit 1948) hielt Hillebrecht bei der Eröffnung des Continental-Hochhauses eine Rede, die wesentliche Koordinaten des damaligen Denkens angibt und in die Deutung dieses Hochhauses einfließen lässt. Unabtrennbare gedankliche Voraussetzungen dieser Deutung sind zum einen die bereits angedeutete Traditionslinie, die Hillebrecht von Peter Behrens bis zur Nachkriegsarchitektur zieht, und zum anderen seine Aufarbeitung des Faschismus, dessen Baupraxis er lange Jahre mitgestaltet hatte. Dass die Hillebrechtsche Deutung für den bundesrepublikanischen Hochhausbau der frühen Nachkriegszeit verallgemeinert werden kann, soll die Analyse ihres Argumentationsganges belegen. Sie schließt sich an eine kurze Darstellung des Continental-Hochhauses an.

Das Continental-Hochhaus liegt an der im Süden der Stadt verlaufenden Schnellstraße in Richtung Nordwesten. Bevor sie jedoch Herrenhausen erreicht, bildet

¹ Zu denjenigen, die nach dem Zweiten Weltkrieg eine Brücke zum sechs Jahre zuvor verstorbenen Peter Behrens schlugen, gehörte auch Fritz Schumacher, der die anstehenden Probleme des Aufbaus Deutschlands mit einer entschieden voranzutreibenden Modernität lösen wollte und sich ebenso wie Martin Elsaesser gegen eine Rückkehr zu einfachen Baumethoden und zu einfachen Bauzwecken aussprach. In diese Nachkriegssituation trug er 1946 ethische und ästhetische Gedanken hinein, die für die Kunstdebatte der Neuen Sachlichkeit essentiell waren. Vorbildcharakter hatten für Schumacher Architekturen der Vorkriegszeit, denen raumbildende Konzeptionen zugrunde lagen und die 1946 mit seiner Forderung nach Modernität in widerspruchlosem Einklang standen. So schrieb er unter Bezugnahme auf die von ihm vielfach beschworene Verbindung von Wissenschaft und künstlerischer Gestaltung:

"Aus solchem Bund sind unsere stolzesten Bauwerke, wie etwa die einstigen Hängebrücken Kölns, die Jahrhunderthalle in Breslau, die Bauten der AEG, die Kuppelräume unserer großen Markthallen, die mächtigen Hochhäuser unserer Geschäftsgegenden entstanden. Und nur dann wurden sie zu harmonischen Schöpfungen, wenn nicht etwa Architekt und Ingenieur nacheinander das Werk beeinflussten, sondern wenn sie von vornherein die Arbeit miteinander begannen, so daß die Forderungen des einen und die Forderungen des anderen schon während des Entstehens hervortraten und ihren Ausgleich finden konnten." Fritz Schumacher (1946), S. 9.

sie mit weiteren sternförmig aufeinander zulaufenden Straßen den Königsworther Platz, einen großen Verkehrsplatz. Auf einem seiner Eckgrundstücke ist das Hochhaus platziert. Es nimmt damit eine topographische Lage ein, die mit den Hochhäusern an der Friedrich-Ebert-Anlage in Frankfurt zu vergleichen ist. Wie diese ist es im peripheren Stadtraum angeordnet. Und wie diese ist es auch ein Betonfachwerkbau, dessen kleinste Schmuckform aus einem Rähmchenklinker besteht, der in beige und braunen Farbtönen die Gefache ausfüllt (Abb. 419-422). Seine fünfzehn Geschosse erreichen eine Höhe von sechzig Metern. Wie es damals üblich war, wurde im oberen Geschoss eine Kantine eingerichtet, die den Büroangestellten zur Verfügung stand. Ein fünfgeschossiger Vorbau setzt schräg an das Hochhaus an und erhält an seiner Seitenfront einen aufwendigen asymmetrischen Eingangsbereich, der beide Bauteile in der ornamentalen Großform zusammenfügt.

Das Hochhaus wurde nach den vereinheitlichten Plänen von Werner Dierschke, dem Architekten des Frankfurter Bundesrechnungshofes, und Ernst Zinsser in vier Jahren gebaut. Ernst Zinsser beteiligte sich 1953 mit einem Hochhausentwurf am Wettbewerb für das BASF-Hochhaus in Ludwigshafen. In ihre gemeinsamen Pläne gingen auch die städtebaulichen Überlegungen von Konstanty Gutschow ein. Die planerische Phase für das Hochhaus begann 1949. Seine feierliche Einweihung und Übergabe war am 28. August 1953.

An diesem Tag hielt Rudolf Hillebrecht die im folgenden analysierte Rede, in der er das Continental-Hochhaus in seine sozialhistorischen Koordinaten rückte und deutete². Hillebrecht stellt Dierschkes und Zinssers Continental-Hochhaus in die Tradition der revolutionären Architektur nach 1900, die mit dem Historismus brach und versuchte, eine neue Baukunst zu konstituieren. Ihren erstmaligen öffentlichkeitswirksamen Ausdruck fand diese Phase für ihn in den Bauten von Behrens, van de Velde und Gropius auf der Werkbundaustellung 1914 in Köln. Indem er nun die Zeit von 1914 bis 1944 zu den "dreißigjährigen Wirren" der Architektur verkürzt, nimmt er eine Ausblendung vor, die eine interessegeleitete theoretische Ignoranz offenbart. Sein euphemistisches Interesse besteht darin, die Herausbildung und Transformationsprozesse des Neusachlichen und Neuen Bauens, die beide Richtungen der Architektur nicht nur in Konflikt mit dem Faschismus brachten, sondern auch in seine Dienste, auszublenden. Damit rückt er die Architektur nach 1945 in das Licht eines von der Architekturgeschichte positiv bewerteten Neubeginns der Architektur nach 1900 und läutert sie, indem er

² Hillebrechts Rede von 1953 ist in ihren wesentlichen Passagen im Anhang abgedruckt.

die revolutionären Wirkungen dieses Neubeginns erst nach dem Zweiten Weltkrieg eintreten lässt. Die legitimierende Absicht dieses Traditionsbezuges für die Architektur nach 1945 ist daran zu bemerken, dass er bloße Benennung bleibt und ohne formalen und inhaltlichen Beweisgang auskommt.

Aber Hillebrecht bleibt in dieser Absicht nicht befangen, sondern durchbricht sie. Er weiß die von ihm benannte Tradition mit der Gemeinsamkeit einer theoretischen Position zu belegen, die er selbst in die bundesrepublikanische Nachkriegszeit hineinträgt. Denn mit der Auffassung, dass die Architektur als Ausdruck ihrer Zeit zu verstehen sei, bringt er eine zentrale Position der Kunsttheorie nach 1900 in die bundesrepublikanische Nachkriegszeit ein. Er formuliert:

"Die Continental folgt mit diesem so neuzeitlichen Bauwerk, das in der städtebaulichen Anlage, in seinem Grundriß, in seiner betrieblichen und räumlichen Disposition, in all seinen technischen Einrichtungen bis zur Erscheinung seiner Architektur so vollkommen ein Werk unserer Zeit ist, einer Tradition! ... Die Continental bekannte sich 1911 zu ihrer Zeit und zu ihren Architekten, und jener Bau wurde 40 Jahre später zusammen mit dem Bahlsenhaus von Siebrecht und dem Faguswerk von Gropius unter Denkmalschutz gestellt. Daß die Continental mit diesem neuen Verwaltungsgebäude sich wiederum voll und ganz zu unserer Zeit bekennt und darin eine traditionelle Verpflichtung sieht, ist ein erfreulicher Beweis für das Verhältnis der deutschen Industrie zur Kunst überhaupt. Wie könnte es aber auch anders sein?"³

Hillebrecht attestiert dem Unternehmen, die eigene Zeit und sich selbst als Teil dieser Zeit 1911 und 1953 am Bauwerk zum Ausdruck bringen zu wollen. Dasjenige, was er als die künstlerische Intention des Unternehmens auffasst, ist jener Auftrag, den sich Peter Behrens fast 50 Jahre früher selbst erteilt, wenn er sagt, dass er sich mit der Kunst auf seine Zeit einlassen und ihr Rechnung tragen möchte. Der Begriff der Zeit ist dabei auch für Hillebrecht ein Synonym für die gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich in der Kunst spiegeln:

"Es scheint mir angebracht, in Erinnerung zu rufen, dass zu allen Zeiten die Baukunst ein wahrer Spiegel der soziologischen und wirtschaftlichen, der ethischen und moralischen Verhältnisse der Zeit gewesen ist."⁴

³ Rudolf Hillebrecht (1953), S. 14 und 15, aufgeführt im Anhang als Dokument VI.

⁴ Rudolf Hillebrecht (1953), S. 15, aufgeführt im Anhang als Dokument VI. Das Bemerkenswerte ist, dass der Gedanke, die Kunst zum Spiegel der Zeit zu machen, auch derjenige der "Widerspiegelungstheorie" ist. Sie bildete sich in der

Dieses Kunstverständnis wird zum Nervus rerum für zwei getrennte und dennoch zusammenhängende Themen, die Hillebrecht zu seinem Gegenstand macht. Seine Auseinandersetzung mit dem Faschismus wird von ihm ebenso gekennzeichnet wie sein Entwurf zur Deutung der zeitgenössischen Architektur. Es verkörpert den Maßstab für seine positive und negative Wertung oder für Lob und Tadel im Bereich der Architektur.

Obwohl Hillebrecht die Zeit vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges aus seiner Reflexion ausblendet, führt er eine implizite Auseinandersetzung mit dem Faschismus, die als theoretische Aufarbeitung zu betrachten ist. Hillebrechts Kritik wendet sich nicht gegen das Pathos schlechthin in der Architektur, sondern gegen das falsche Pathos, in dem sich eine falsche Gesellschaft widerspiegelt. In Konfrontation zu der von ihm als schlicht und echt bezeichneten Architektur der frühen Nachkriegszeit schreibt er:

"Hier werden Sie nirgends ein falsches Pathos entdecken, das Sie selbst ja auch als peinlich, als unangebracht und als im Widerspruch zu unserer Zeit empfinden würden, die den Zusammenbruch hohl gewordener Formen genugsam erlebt hat."⁵

Hillebrechts Beurteilungsmaßstab ist die Nachkriegszeit und ihre Architektur. An ihr misst er die vorausgegangene Zeit, einschließlich der zwölfjährigen faschistischen Herrschaft, und kommt zu einer Reihe von negativen Bestimmungen. Da sie nicht mehr im Einklang mit der neuen Zeit steht, nämlich der Nachkriegszeit, ist sie unzeitgemäß geworden und wird als Peinlichkeit empfunden. Dieses Peinliche oder Unangemessene besteht vor allen Dingen in der Aufdringlichkeit ihres falschen Pathos. Das falsche Pathos trägt sich mit einem hohl gewordenen Formenvokabular vor; aus ihm konstituiert sich ein architektonisches Blendwerk, das mit Erfindungen und Reminiszenzen aus der Vergangenheit operiert. Indem sich das falsche Pathos auf Entlehnungen aus der Geschichte stützt, offenbart es seine Unselbständigkeit der Gegenwart gegenüber und das Unechte seiner Botschaft. Hillebrecht versteht diese "Untreue" der eigenen Zeit gegenüber als mangelnde Souveränität und schreibt wieder in Abgrenzung zur Nachkriegszeit:

"Hier, ... [im Continentalhochhaus; d. V.] zeichnet sich eine innere Freiheit ab, die souverän ist und die nicht der falschen Göt-

neuerlichen Auseinandersetzung mit dem Marxismus und Revisionismus um 1960 und 1970 heraus. Ihr wesentlicher Fehler liegt in einem nur einseitig ausgerichteten Wirkungszusammenhang des "vertrackten" Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft.

⁵ Rudolf Hillebrecht (1953), S. 16; aufgeführt im Anhang als Dokument VI.

ter, der Säulen und Pfeiler bedarf, um nach außen hin zu bestehen; sie bedarf nicht der formalen Anleihen bei Tempeln und Domen, mit denen sie jene großen Zeugnisse unserer Kultur ja doch nur degradieren würde."⁶

Hillebrechts eindimensionale Gleichung, dass die Architektur Spiegel der Gesellschaft ist, lässt sich unter Hinzuziehung seiner Ausführungen zum falschen Pathos folgendermaßen interpretieren: Wenn die Architektur ein falsches Pathos zur Darstellung bringt, dann spiegelt sich in ihr die Falschheit der Gesellschaft wider. Lug und Trug der Architektur verweisen auf den Lug und Trug der Gesellschaft: verkehrte Kunstformen auf verkehrte Gesellschaftsformen. In der negativen Beurteilung der Kunstformen ist also zugleich die negative Beurteilung ihres gesellschaftlichen Umfeldes enthalten⁷. Die wesentliche Frage bleibt allerdings unbeantwortet, was denn nun eigentlich das Verkehrte an der Kunstform und der Gesellschaftsform des Faschismus gewesen ist. Diese Antwort kann von Hillebrechts linearem Erklärungsmodell, das mit der Bejahung oder Verneinung von Kunst als Erkenntnisziel zufrieden ist, auch nicht gegeben werden; denn es reduziert weniger die Wahrnehmung als vielmehr die Erklärung ästhetischer und gesellschaftlicher Phänomene auf eine Gleichung, die zu einfach ist, um das Körnchen Wahrheit an der Lüge zu entdecken. An der in den Ornat vergangener Architekturstile eingekleideten Größe faschistischer Architektur ist sehr wohl zu bemerken, dass sie dem Menschen gegenüber eine in Stein geronnene Haltung einnimmt, die ihn seine Kleinheit spüren lassen will. Diese sozialästhetische Haltung der Architektur verweist auf ein faschistisches Gesellschaftsprogramm, das dem Individuum wenig Beachtung entgegenbringt; denn erst dort, wo es sich in größere Zusammenhänge ein- und unterordnet und in der "Bewegung" aufgeht, findet es Akzeptanz.

Hillebrecht gibt selbst das Paradebeispiel einer solchen sozialästhetischen Haltung der Architektur wieder. In seinem Urteil über die Architektur der Nachkriegszeit findet er zu einer Bestimmung, die einen Rückschluss auf sein Urteil über die faschistische Architektur ermöglicht. Er attestiert dem Continental-Hochhaus, dass es Respekt vor den alten gewachsenen Strukturen der Stadt habe, seinen profanen wie klerikalen Bauten.

"Es [das Continental-Hochhaus; d. V.] ist alles andere als anma-

⁶ Rudolf Hillebrecht (1953), S. 16 und 17; aufgeführt im Anhang als Dokument VI.

⁷ Diese einfache Gleichung wird natürlich auch umgekehrt fruchtbar und zur prinzipiellen Belobigung der Kunst. Ihre gelungenen Kunstformen stehen für eine gelungene Gesellschaftsform.

ßend, denn es hält Maß zur alten Stadt und stört nicht wie in anderen Städten das Gleichgewicht der alten innerstädtischen Straßen und Platzräume. Es hält respektvollen Abstand von den übergeordneten Bauten der Gemeinschaft, wie Rathaus und Kirchen, und dies auch in der Höhenentwicklung!"⁸

Während sich das Continental-Hochhaus nach seiner Auffassung an den Maßstab der alten Stadt anpasst, sich einfügt und zu den Bauten des öffentlichen Lebens respektvollen Abstand bewahrt, verliert die Architektur des Faschismus jeden Maßstab und steigert sich ins Maßlose. Mit dem Urteil der maßvollen und respektvollen Nachkriegsarchitektur erlaubt Hillebrecht den Umkehrschluss, in der Architektur des Faschismus die anmaßende, die respektlose Architektur zu sehen. Wie ist diese Maßlosigkeit zu erklären? Der faschistische Staat versteht sich in seinen verschiedenen Instanzen als die höchste Kraft in der von ihm hierarchisch organisierten Gesellschaft. Dieses politische Programm findet seine Umsetzung in eine Architektur, die durch das Gigantische ihrer Vorhaben für sich einnehmen will. Die Größe der politischen Kraft soll mit der architektonischen Größe bezeugt werden und dafür Sorge tragen, dass alle anderen gesellschaftlichen Kräfte als untergeordnete auf ihren Platz in der Hierarchie der Gesellschaft verwiesen werden. Für diese Botschaft wird auch die Mitte der Stadt beansprucht und hergerichtet. Dies ist die immanente Grundlage, auf der Hillebrechts Urteil über die Nachkriegsarchitektur basiert.

Bei der Analyse von Hillebrechts Deutung des Continental-Hochhauses stellt sich die Aufgabe, noch einmal mit seiner Gleichung von der Architektur als dem Spiegel der Zeit zu beginnen. Wenn er bezogen auf dieses Bauwerk davon ausgeht, dass es Spiegel seiner Zeit ist und ihm eine Deutung "abliest", so ist diese freilich sein eigenes Gedankenwerk, das richtig oder falsch sein kann. Erst die Akzeptanz, die seine Deutung in der Gesellschaft findet, verschafft ihr eine Allgemeinheit, die sie über den bloß subjektiven Einfall hinaushebt. Die folgenden Ausführungen sollen belegen, dass die Hillebrechtsche Idee des gesellschaftlichen Miteinander ihren Ursprung und ihr Fundament in den inhaltlichen Positionen der Neuen Sachlichkeit hat, auf sie aufbaut und sie fortentwickelt.

Hillebrecht sieht im Continental-Hochhaus eine Architektur, die ein neues Ethos der Arbeit beherbergt. Dieses "Arbeitsethos" wird für ihn zur Wurzel der neuen Baukunst, zur Wurzel der Zukunft überhaupt, und hat sein Fundament im "Verhältnis des Menschen zu seiner Arbeit und zur Stätte seiner Arbeit"⁹. In diesem

⁸ Rudolf Hillebrecht (1953), S. 16; aufgeführt im Anhang als Dokument VI.

⁹ Rudolf Hillebrecht (1953), S. 15 und 16; aufgeführt im Anhang als Dokument VI.

Arbeitsethos möchte er dem sachlichen Verhältnis, das die Menschen in einem Unternehmen zusammenführt, eine gesellschaftliche Qualität geben, die von einem "Miteinander" bestimmt ist und durch zwei Willensinhalte charakterisiert wird: dem Willen zur menschlichen Zusammenarbeit und dem Willen zum gegenseitigen Verstehen. Er ist sich der Tatsache bewusst, dass dieses Miteinander keine selbstverständliche Praxis ist, sondern eine, die erst mit dem Continental-Hochhaus in den administrativen Bereich der Unternehmensarchitektur Einzug halten soll. Ihr liegt also eine Idee zugrunde, die sich in den Arbeitsabläufen des Betriebes erst noch zu verwirklichen hat. Meine These ist, dass eine solche Idee in gesellschaftlichen Verhältnissen akut ist, in denen das Gegeneinander, die Konkurrenz von Menschen im Betrieb und außerhalb von ihm spürbar und erfahrbar wird. Hillebrechts programmatische Schlussbemerkung, die auf die positiven Leistungen seiner Idee eingeht, bestätigt diese Annahme:

"Ein Jahrhundert lang hat die Welt sich in Klassenkampf und Krieg erschöpft. Wir können doch hoffen, dieses Verhängnis jetzt zu überwinden. Wenn das gelingt - und wir bemühen uns alle so oder so darum -, und wir gewinnen und erhalten uns den Frieden der Arbeit, so wird das eine letzte schöne Bestätigung dieses neuen Bauwerks sein."¹⁰

Hillebrechts Intention ist, zu versöhnen und die Konfrontationen im Bereich der Arbeitswelt in Kooperationen zu verwandeln. Er will den Frieden der Arbeit herstellen und erhofft sich gleichzeitig eine noch umfassendere Wirkung: die Versöhnung der gesamten Gesellschaft:

"Wenn diese unsere Zeit sich ehrlich bemüht - und sie tut es -, ein neues, und zwar besseres Verhältnis von Mensch zu Mensch, von Arbeitgeber zu Arbeitnehmer, vom individuellen zum allgemeinen Interesse zu schaffen, dann kann, nein dann muß sich das auch in den Bauten unserer Zeit auswirken."¹¹

Aus der neuen gesellschaftlichen Qualität der Arbeit soll das neue versöhnende Programm des Betriebes entstehen und sich über ihn hinaus in der gesamten Gesellschaft verbreiten. Nicht nur das Verhältnis von Arbeitnehmer und Arbeitgeber soll sich bessern, nicht nur das Verhältnis des Individuums zu seinem Staat, sondern auch das Verhältnis von Mensch zu Mensch. Woraus besteht die Technik dieses Versöhnungsprogrammes oder welcher Mittel soll es sich bei seiner

¹⁰ Rudolf Hillebrecht (1953), S. 17; aufgeführt im Anhang als Dokument VI.

¹¹ Rudolf Hillebrecht (1953), S. 15; aufgeführt im Anhang als Dokument VI.

Durchführung bedienen? Hillebrechts Miteinander - das gegenseitige Verstehen und die menschliche Zusammenarbeit - will das Gegeneinander der Interessen durch ihre Verschränkung aufheben und harmonisieren. Er entkleidet den Idealismus von allem Heroischen und versteht ihn als einen Idealismus, der sich im Arbeitsalltag bewähren soll und trotzdem mit der hohen Aufgabe betraut wird, nicht nur den Klassenkampf, sondern auch den Krieg zu beenden. In der Architektur des Continental-Hochhauses sieht er seine Idee verwirklicht. In der Einrichtung von hellen, gut belichteten und vom Verkehrslärm abgewandten Arbeitsräumen wird sie praktisch. Ebenso in Gemeinschaftsräumen, die den Arbeitenden zur Verfügung gestellt werden, und die in einer Kantinenanlage hoch über der Stadt ihren markantesten Ausdruck erhalten. Neben dieser praktischen Fürsorge für den Arbeitenden tritt das architektonische Miteinander für Hillebrecht auf einer höheren Ebene in Erscheinung. Die durch die Verschränkung der Interessen hergestellte Harmonie im Unternehmen und in der Gesellschaft spiegelt sich in der Architektur wider und wird von ihr ermöglicht (Abb. 421). Das architektonische Prinzip des Verwaltungsgebäudes der Continental-Werke besteht in der Verschränkung der Bauteile. Denn die einzelnen Baukörper sind so gruppiert, dass sie nicht für sich stehen, sondern ineinander greifen; ein Prinzip der Außenarchitektur, das er im Inneren in der Behandlung von offenen und geschlossenen Bauteilen wiederholt sieht; ebenso in der Behandlung von Natur und Umwelt. Es kommt sogar bei der Platzanlage des Hochhauses zur Anwendung. Hillebrecht schreibt, dass sich bei der Platzgestaltung private und öffentliche Sphäre übergangslos verschränken. Damit ist das Trennende der Besitzansprüche an Grund und Boden durch einen fließenden Übergang, der das städtebauliche Ambiente des Hochhauses ermöglicht, zumindest optisch aufgehoben. Hillebrechts Sinnbild für das Miteinander ist die Kathedrale. Am Ende seiner Rede überliefert er eine Äußerung von Paul Bonatz zum Continental-Hochhaus und legt sie aus.

"Mit Professor Bonatz, dem Erbauer unserer Stadthalle, stand ich vor kurzem auf dem Wall des Niedersachsenstadions und befragte ihn um seine Meinung über die Wirkung und Bedeutung dieses Gebäudes im Gesamtbild unserer Stadt. Der 67jährige Altmeister deutscher Baukunst antwortete: 'Es sind das die neuen Kathedralen, die Kathedralen der freien Arbeit. Lasst sie wachsen und hemmt sie nicht.'¹²

¹² Rudolf Hillebrecht (1953), S. 16 und 17; aufgeführt im Anhang als Dokument VI.

Hillebrechts Deutung formuliert den "Frieden der Arbeit" im Betrieb als die Überwindung eines Jahrhunderts, das sich in Klassenkampf und Krieg erschöpft hat. Im Continental-Hochhaus sieht er diese Idee verwirklicht und in der Architektur anschaulich werden. Nun ist der Vergleich mit der Kathedrale schon seit den ersten Hochhausprojekten in Deutschland ein Topos ihrer Besprechungen und Deutungen geworden, der je nach den Kontexten, in denen er zur Anwendung kommt, mit verschiedenen Inhalten gefüllt worden ist. Hillebrecht versteht sein Sinnbild folgendermaßen: Der profane ökonomische Zweck der Gesellschaft, verkörpert im Continental-Werk, erreicht im Stadtganzen eine äußerliche Größe und einen Stellenwert, der ihn einer Kathedrale vergleichbar macht. In dieser äußerlichen Größe kommt seine gesellschaftsbestimmende Kraft zum Ausdruck. Und diese gilt es einzusetzen, um auch den inneren Zweck oder die innere Größe der Kathedrale einzuholen. Wodurch zeichnet sich diese aus? Das Innenleben der Kathedrale zeichnet sich durch eine Gemeinschaftlichkeit aus, die durch die Idee der Religion hergestellt wird. Diese Gemeinschaftlichkeit will Hillebrecht durch die Idee des Miteinander im Betrieb und in der Gesellschaft erzeugen. Er vertraut sie dem profanen Bereich der Unternehmen als Zukunftsaufgabe an. Damit überträgt er die sinnstiftende Kompetenz dem ökonomischen Bereich der Gesellschaft, ein argumentativer Vorgang, der seinen Bruch mit dem Faschismus offen legt. Denn dieser hatte das Versöhnungsprogramm für seine Gesellschaft gewaltsam dekretiert, indem er alle Klassen, Schichten, Stände der faschistischen Hierarchie ein- und unterordnete. Indem sich alle gesellschaftlichen Gruppen dem faschistischen Staat unterordnen, wird er zu ihrer gewaltsamen Klammer, der sie in der Unterordnung zum Frieden bestimmt, um ihn nach außen brechen zu können. Ganz anders geht Hillebrechts neue Idee vor. Auf der Grundlage der Gleichheit aller wird jeder zum Erfüllungsgehilfen, ja, zum Hüter einer Idee, die im Betrieb und außerhalb von ihm in der Gesellschaft friedensstiftend wirken soll. Wenn Hillebrecht diese nun dem ökonomischen Bereich überantwortet, dann einem Bereich, dem sie schon einmal in der Architekturbewegung der Neuen Sachlichkeit überantwortet war. Sie hatte diese sinnstiftende Kompetenz für den ökonomischen Bereich überhaupt erst beansprucht und mit der Formulierung eines sachlichen Idealismus, der sich auf den vom Unternehmen ins Werk gesetzten Arbeitszusammenhang bezog, geschaffen.

Teil F: Schlussbetrachtung

23. Frankfurter Hochhausbau nach '45

Die wichtigsten Resultate, die die Analyse in den vorangegangenen Kapiteln geleistet hat, lassen sich in vier Punkten zusammenfassen:

Der Frankfurter Hochhausbau der Nachkriegszeit steht nicht in der Kontinuität nationalsozialistischer Architektur. Vielmehr muss er auf die Architektur der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Bauens, so wie sie in den 20er Jahren von Architekten wie Peter Behrens und Walter Gropius entwickelt wurde, zurückgeführt werden.

Im wesentlichen lassen sich zwei Grundtypen unterscheiden: Hochhäuser mit Werksteinfassaden und Hochhäuser aus Betonfachwerken. Die beiden innerhalb der Neuen Sachlichkeit in kurzem Abstand aufeinander folgenden Paradigmen der "schweren Wand" einerseits und ihrer Auflösung andererseits finden sich also an den Frankfurter Hochhausbauten als gleichzeitig und nebeneinander wirkende Konstruktionsprinzipien wieder.

Für beide Hochhaustypen gilt: Ihr sowohl von der ästhetischen Wirkung als auch von der städtebaulichen Absicht her konstitutives Moment ist die "Bändigung der Vertikale". Die im Vergleich zu anderen deutschen Städten relativ späte Durchsetzung der Solitärhochhäuser verdankt sich diesem Standpunkt der Frankfurter Städteplaner, die Höhe der Hochhäuser zu relativieren, d.h. auf den baulichen Kontext zu beziehen und damit zu begrenzen. Auch im Vergleich zu späteren Entwicklungen erweist sich die "gebändigte Vertikale" als die entscheidende Besonderheit des Hochhausbaus im Frankfurt der 50er und 60er Jahre.

Die Hochhausarchitektur, wie sie im Bereich der Unternehmensbauten propagiert und praktiziert wird, wird von ihren Protagonisten als Medium unternehmerischer Selbstdarstellungen verstanden: Während die formalen Prinzipien das Pathos sozialer Gleichheit oder das Ethos gemeinschaftlicher Arbeit symbolisieren, stellt die Errichtung eines Dachgartens mit gemeinsamer Kantine für alle im Hochhaus Tätigen die Materialisierung dieses ideologischen Anspruchs dar und lässt sich als Sozialisierung des "Gebrauchswerts Höhe" interpretieren.

1. In der Kontinuität der Neuen Sachlichkeit

Immer wieder wird die Architektur der Nachkriegszeit von Autoren wie Petsch oder Hackelsberger als Fortführung nationalsozialistischer Architektur interpretiert. Die hierfür als Argumente angeführten Besonderheiten lassen sich im wesentlichen auf die "schwere Wand", also die Werksteinfassade, zusammenziehen. Aus der Tatsache, dass diese auch im Nationalsozialismus breite Verwendung fand, wird der Beweis für die Behauptung von der Fortführung der NS-Architektur in die Nachkriegszeit hinein.

Abgesehen davon, dass nicht alle Frankfurter Hochhausbauten der Nachkriegszeit das Prinzip der "schweren Wand" aufweisen, es vielmehr eine zweite Gruppe gibt, die sich des Betonfachwerks bedient, wird bei der Identifizierung der Werksteinfassade als Element nationalsozialistischer Architektur zweierlei übersehen.

Zum einen stellt die Werksteinfassade ein konstitutives Moment der Architektur der Neuen Sachlichkeit dar, wie sie am Beginn des Jahrhunderts entwickelt wurde. Dass sich die Nationalsozialisten dieses Elements im Rahmen ihrer Bautätigkeit bedienten, macht es noch nicht zum NS-spezifischen Architekturprinzip. Vielmehr existiert das Paradigma der "schweren Wand" seit seiner Entwicklung durch die Neue Sachlichkeit, überlebt seine Verwendung durch den Nationalsozialismus und ist nach dessen Ende ein weiterhin virulentes Bauprinzip, auf das dann im Frankfurter Hochhausbau zurückgegriffen wird.

Zum anderen wird übersehen, dass diejenigen Bauten, die zwischen '33 und '45 errichtet und für die Elemente der Neuen Sachlichkeit in Reinform übernommen wurden, gerade nicht zu den Bereichen zählen, die eine spezifisch nationalsozialistische Architektur hervorgebracht haben. Vielmehr muss sich eine differenzierte Betrachtungsweise auf die Hierarchie der Baubereiche beziehen, die von den nationalsozialistischen Bauherren eingerichtet wurde. Bei den Bauwerken, die in ihrer Bedeutung als niedriger eingestuft wurden - zum Beispiel Fabrikbauten, Brücken, Hafenbauten etc. - herrschte eine relative Freiheit in der Verwendung der Formen. Die Herrschaftsbauten hingegen, die als Repräsentation völkisch-staatlicher Größe fungieren sollten und damit an der Spitze der Hierarchie standen, können am ehesten als der Bereich gelten, in dem sich eine spezifisch nationalsozialistische Architektur entwickelte (Kapitel 7). Hier findet sich aber nun gerade kein Element der Neuen Sachlichkeit in Reinkultur. Vielmehr wird die neu-sachliche Werksteinfassade überlagert von eklektizistisch verwendeten, die Repräsentation von Macht und Größe versprechenden Elementen imperialer Bauten, wie sie in den Prunkbauten des klassischen Rom existieren.

Beide Hinweise führen zu dem Resultat, dass die Verwendung der Werksteinfas-

sade an den Hochhausbauten der Nachkriegszeit nicht das Urteil rechtfertigt, es handele sich um die Fortschreibung von NS-Architektur. Vielmehr steht sie - wie im übrigen auch die im folgenden besprochene Auflösung der "schweren Wand" durch das Betonfachwerk -, in der Kontinuität des Paradigmas der Neuen Sachlichkeit. Sie verweist damit über die Zeit des Nationalsozialismus hinaus (Teil B, hier vor allem Kapitel 3).

2. Schwer und Leicht in Koexistenz: Werksteinfassade und Betonfachwerk

Die im Frankfurt der 50er und 60er Jahre erbauten Hochhäuser lassen sich in zwei Grundtypen einteilen:

Zum einen in diejenigen, die in der Tradition der Neuen Sachlichkeit die Konvention der kompakten Werksteinfassade fortführen. Hierbei handelt es sich um das Neptun-Hochhaus der Degussa (Kapitel 11), das "hohe" Haus der Dresdner Bank (Kapitel 12), das Hochhaus der Deutschen Genossenschafts-Kasse (Kapitel 13) sowie um das Hochhaus der Sparkasse von 1822 (Kapitel 14); zum anderen diejenigen, die mit der Verwendung des Betonfachwerks die Konstruktion des Hochhauses sichtbar werden lassen und damit den Eindruck größerer Leichtigkeit vermitteln. Die Hochhäuser dieser Gruppe werden vom Fernmeldehochhaus (Kapitel 17), vom Hochhaus Süd der AEG (Kapitel 18), vom Hochhaus der Bundesbahndirektion (Kapitel 19) sowie dem Hochhaus Friedrich-Ebert-Anlage Nr. 54 (Kapitel 20) gebildet.

Das Hochhaus "Bienenkorb" an der Konstabler Wache stellt einen Sonderfall und gewissermaßen das Bindeglied zwischen beiden Gruppen dar: Zwar weist es eine Werksteinfassade auf, bricht aber zugleich mit der üblichen Schwere der Wand, indem die Fenster nach außen gerückt sind und dadurch die Tiefe der Mauer nicht mehr angegeben wird. Neben der Öffnung des Grundrisses für den Fußgängerbereich qualifiziert dieser Eindruck einer "leichten Wand" den "Bienenkorb" als Beispiel moderner Architektur (Kapitel 16).

Wurde im Vorhergehenden behauptet, dass sich die Frankfurter Nachkriegs-Hochhäuser auf das Paradigma der Neuen Sachlichkeit zurückführen lassen, so lässt sich diese These nun präzisieren.

Während die eine Gruppe auf die Konzeption der schweren Wand zurückzuführen ist, wie sie vor allem von Peter Behrens in der Kritik am Historismus der Wilhelminischen Architektur entwickelt wurde (Kapitel 2), verweist die andere Gruppe mit ihrer Verwendung des Betonfachwerks als dem Prinzip der Sichtbarmachung von Baukonstruktionen und dem damit gegebenen "leichteren" Fas-

sadeneindruck auf eine zweite, mit dem Namen Walter Gropius verbundene Entwicklungslinie, die auf den Prinzipien von Peter Behrens aufbaute und diese - im besten dialektischen Sinne - zugleich aufhob.

Insofern lässt sich die im Frankfurter Hochhausbau der Nachkriegszeit aufzufindende Koexistenz von "schwerer" und "leichter" Fassadenkonzeption interpretieren als Wiedererscheinen der beiden Stränge der Neuen Sachlichkeit. Was in den 20er Jahren in zeitlichem Abstand aufeinander folgte - von der schweren Wand der Werksteinfassade hin zur leichten, dünnen Betonfachwerk-Fassade -, wurde im Frankfurt der 50er Jahre zeitlich parallel revitalisiert. So lassen sich die im Frankfurter Nachkriegs-Hochhausbau verwendeten Architekturprinzipien nicht nur auf das Paradigma der Neuen Sachlichkeit im allgemeinen zurückführen. Mit ihrer Unterteilung in zwei Gruppen und deren Zuordnung zu den beiden großen Strängen der Neuen Sachlichkeit erweisen sie sich nicht nur als Erben der Neuen Sachlichkeit, sondern sie dokumentieren in aktueller Gleichzeitigkeit die historische Ausdifferenzierung und Weiterentwicklung des von ihnen beerbten Paradigmas.

3. Die "gebändigte Vertikale"

Was die Frankfurter Hochhausbauten in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten auszeichnet und von ihren Nachfolgern unterscheidet, ist die "Bändigung der Vertikalen". Mit diesem Begriff soll eine Konzeption gekennzeichnet werden, die die vertikale Bauweise als Mittel zur Hervorhebung einzelner Bauwerke und zur Strukturierung des Stadtbildes einsetzt, zugleich aber die Höhe dadurch beschränkt, dass sie sie in Relation zur durchschnittlichen Hausbebauung setzt.

Der Bezug der Hochhäuser zu den umgebenden Gebäuden wird nicht aufgelöst, wie dies bei den Solitärhochhäusern der späteren Jahre geschieht, sondern auf verschiedene Weisen entwickelt. Zum einen wird das Hochhaus in den Baublock integriert. Meistens nimmt es seine Ecke ein, sodass es ihn an entscheidender Stelle betont. Als dieser Point de vue ist es nicht mehr symmetrisch ermittelt, sondern der Schnittpunkt asymmetrischer Linien. Zum anderen wird der Baublock von den Architekten in Gebäudeteile zerlegt, die das Hochhaus als Annexe begleiten. Dieser formale Bezug sorgt dafür, dass die Hochhäuser ein bestimmtes Höhenmaß nicht überschreiten. Gerade weil verschiedene Bauteile aneinandergesetzt werden, versuchen die Architekten, ihre Bezüge harmonisch aufeinander abzustimmen. Das ist die formale Grundlage der Bändigung der Vertikalen. Das Hochhaus ist in ein umfassenderes Architekturkonzept eingebunden, dessen Um-

gang mit der Höhe zwei Pole hat, die sich ausbalancieren sollen. Anders gesagt: Die Architekten arbeiten sich an der Dialektik von Turm und Reihenhaus oder Block ab. Alle vorgestellten Hochhäuser der 50er Jahre entspringen dieser Dialektik von Turm und Block oder Reihenhaus. Hans-Joachim Kunst hat deshalb für sie den Begriff des "Blockhochhauses" vorgeschlagen.

Für die ersten beiden Dezennien der zweiten deutschen Nachkriegszeit heißt Bändigung der vertikalen Baubewegung also, dass dem Hochhaus kein Solo-Part im städtischen Gefüge eingeräumt wird. Sowohl Werner Hebebrandt und Moritz Wolf als auch Herbert Boehm setzen als Baudirektoren eine Leitlinie durch, der dieser Inhalt zugrunde liegt. Gerade Herbert Boehm, der bereits in den 20er Jahren unter Ernst May für die Stadtplanung Frankfurts verantwortlich war, propagiert das Konzept einer gebändigten Vertikalen für die Nachkriegszeit. (Kapitel 8).

Boehms Konzept wird von dem Ziel bestimmt, Frankfurt nicht nur als Geschäftstadt, sondern auch als Wohnstadt wieder aufzubauen. Deshalb soll der Hochhausbau auch nur in solchen Dimensionen stattfinden, die es den Menschen noch ermöglicht, in dieser Stadt zu leben und sich wohl zu fühlen. Dazu muss die Höhe der Gebäude ebenso aushaltbar bleiben wie ihre Masse.

Eine weitere Überlegung gilt der Silhouette und der Wirkung, die Hochhausbauten auf sie haben. Boehm knüpft in seinen Planungen an das Bild der alten Stadt mit ihren Kirch-, Befestigungs- und Speichertürmen an: So wie diese das Erscheinungsbild der Stadt geprägt hatten, sollen auch die neu zu erbauenden Hochhäuser als das Stadtbild strukturierende Elemente fungieren (Abb. 425, 423, 424). Dies bedeutet, dass die zu errichtenden Vertikalen sich nicht - wie die späteren Solitäre - aus dem Stadtkontext herauslösen, sondern auf diesen bezogen bleiben. Die Relativierung der Höhe findet dadurch statt, dass ihr eine Funktion für das Gesamte der Stadt zugewiesen wird: Die Höhe der Gebäude wird in den Dienst des Stadtbildes gestellt und damit an dieses "angebunden", eben "gebändigt". Damit lassen sich den analysierten Hochhäusern zwei formale Mittel entnehmen, die sie entscheidend bestimmen. Zum einen binden die Architekten ihre Höhe immer an den Block und zum anderen an den Stadtkontext.

Aus dem Bild, das er sich von der Stadt macht, folgt bei Herbert Boehm zudem die topographische Matrix der Hochhäuser. Wie die Befestigungstürme der alten Stadtbebauung sollen Altstadt und City durch einen sie umgebenden Hochhausring Kontur erhalten - wobei die vorgestellte erste Gruppe von Hochhäusern (Kapitel 11-14) an der inneren Peripherie, den Wallanlagen, die zweite Gruppe (Kapitel 17-20) an der äußeren Peripherie, dem Alleenring, errichtet werden. An bestimmten, ausgesuchten Kreuzungen und Plätzen, an großen Einfallstraßen

stehen die Hochhäuser gleichsam wie Türme, die den Zugang zur Stadt bewachen und das massierte Stadtbild mit Vertikalen aufgipfeln und strukturieren. Durch diese topographische Ordnung steht das Hochhaus nicht nur im Dienst des Stadtbildes; vielmehr wird ihm durch seine Lage an markanten Punkten der Stadt auch die Aufmerksamkeit garantiert, die seine repräsentative Funktion erheischt. Durch die Differenz zur späteren Entwicklung, die von der Silhouette zur Skyline führt, wird die Besonderheit der gebändigten Vertikale deutlich: Die Hochhäuser, wie sie im Frankfurt der 50er und 60er Jahre geplant und gebaut werden, zerreißen ihren städtebaulichen Zusammenhang nicht, so wie dies die Solitäre der späteren Jahrzehnte tun, die sich im Sinne einer "entfesselten Vertikale" jeder Relativierung durch ihren baulichen Kontext entziehen. Vielmehr fügen sie sich in das Stadtbild ein, verhelfen ihm zu einer homogenen und dennoch strukturierten Gesamtwirkung und beziehen ihre eigene repräsentative Wirkung nicht auf Kosten der übrigen Bebauung, sondern aus einem ponderierenden Bezug zu ihr. Indem die frühen Hochhäuser die Relation zur durchschnittlichen Bebauung wahren, verkörpern sie die Konzeption einer Vertikalen, die durch ihre Bändigung sowohl für das städtische Gesamt als auch für die Repräsentativität ihrer Beispiele funktional bleibt.

Das topographische Ergebnis dieser zur Anwendung gelangten Hochhausmatrix ist eine Ansiedlung der Hochhäuser in mehr oder weniger eingehaltenen konzentrischen Kreisen um Altstadt und City. Bis auf das Fernmeldehochhaus rückt kein Hochhaus über den sakrosankten Alleenring in den unmittelbaren Innenstadtbereich vor. Daraus ergibt sich eine schüsselförmige Silhouette mit vertikalisiertem Rand und durchsetzt mit Vertikalen oder die eines Zirkuszeltens, das zur Mitte hin absinkt. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu Le Corbusier und Gropius, die mit ihren Hochhäusern, gleichgültig dagegen, ob sie nun cartesisches Höhenmaß oder amerikanisches Höhenmaß haben, die Silhouette einer Zitadelle oder einer Pyramide entwickeln.

Man hat sich immer darüber gewundert, warum Frankfurt, die Hochhausstadt Deutschlands, zunächst so zögerlich an den Hochhausbau herangegangen ist. Ende der 50er Jahre ist in Düsseldorf schon der "Bleistift" von Paul Schneider-Esleben neben dem Peter Behrens-Bau errichtet (Abb. 29, 38). Auch das Thyssen-Haus steht schon. Die aus Betonkonstruktionen und Werksteinen gefügte Frankfurter Hochhauswelt entfaltet sich jedoch scheinbar unbeeinflusst von den Experimenten zur Vorhangfassade, die am Beginn der 50er Jahre und gerade in Düsseldorf wieder einsetzen. Paul Schneider-Esleben ist es, der für die Errichtung des Mannesmann-Hochhauses in Düsseldorf den Blick auf die von Mies van der Rohe konzipierten Hochhäuser in Amerika und die ihnen zugrunde liegenden

Techniken richtet und das Gelernte in die deutschen Nachkriegsverhältnisse einbringt. Auf Wunsch der Mannesmann AG baut er von 1951 bis 1956 den neuen Repräsentationsbau des Unternehmens als Hochhaus. Sowohl für den Architekten als auch für das Unternehmen wird dieses bauliche Unterfangen zu einem, wie Heinrich Klotz schreibt, "Experimentierfeld"¹, auf dem Material, Konstruktion und Herstellungsverfahren der Vorhangfassade erkundet und neu durchdacht werden. Das Ergebnis ist eine Stahl-Glasfassade in den Mannesmann-Farben, die den Mies'schen Doppel-T-Träger durch eine Rundrohrstütze ersetzt und deren Sandwichelemente die Wärmedämmungseigenschaften einer 38 cm starken Ziegelwand auf 4,50 cm reduzieren.

Paul Schneider-Esleben löst das Hochhaus aus allen baulich wahrnehmbaren Zusammenhängen des Unternehmens heraus - ein unterirdischer Gang stellt die Verbindung von Hochhaus und Peter Behrens-Bau her -, hebt es auf Stelzen, um es auch vom Erdboden zu lösen, und lässt es als schlanken Solitär in die Höhe wachsen. Anders als beim Behrens-Bau, dessen Hauptfassade mit der horizontalen Ausdehnung des Baukörpers identisch ist, stellt Schneider-Esleben das Hochhaus mit der Seitenfassade zur Rheinflucht und betont damit seinen schmalen hohen Kontur. Aber Schneider-Esleben zieht nicht nur die Baumassen aus der repräsentativen Ansicht zurück, sondern rückt den rechteckigen Kubus insgesamt von der Fluchtlinie weg auf den hinteren Teil des Baugrundstücks. Dadurch entsteht Raum, dessen horizontal sich dehnende Leere auf die Höhe des Hochhauses vorbereitet, und der mit der Seitenfassade des Bürohauses von Peter Behrens den Versuch einer Platzbildung unternimmt. Mit der distanzzerheischenden Leere des Hochhaussockels und den mauerschweren aber exakt konturierenden Werksteinwänden des Behrens-Baus als Platzwand formuliert Schneider-Esleben einen Platz, der seinen Sinn durch die Skulptur der Mitte zu definieren versucht.

Im eigentlichen Sinne ist das Argument des zögerlichen oder allmählichen Einlassens auf das Hochhaus jedoch falsch. Denn es gibt keine naturwüchsige allmähliche Entwicklung hin zum Hochhaus oder gar zur Höhe. Es verhält sich anders. Weil Frankfurt eine Hochhausleitlinie hat, dessen essentieller Bestandteil die gebändigte Vertikale ist, gerade deshalb bleiben die Hochhäuser in den ersten Nachkriegsjahrzehnten niedrig. Erst mit dem Beginn der 70er Jahre wird sie gebrochen, sodass die Hochhäuser auch in dieser Stadt in den Himmel wachsen können. Die reale Geschichte des Hochhauses in Frankfurt scheint sich also zu-

¹ Die Analyse des Mannesmann-Hochhauses von Heinrich Klotz ist nachzulesen in der Einführung zum Buch "Paul Schneider-Esleben. Entwürfe und Bauten 1949-1987", erschienen 1987.

nächst als eine Geschichte des Antihochhauses zu entpuppen, oder besser gesagt, als eine Geschichte, die den Wolkenkratzer am Boden halten will, indem sie ihn an die Stadt anbindet.

Frankfurts Hochhausleitlinie ist den 20er Jahren verpflichtet, denn das Team May formuliert auch eine Konzeption für das Hochhaus in der Stadt und setzt sie praktisch um. Diese bleibt bis in die 60er Jahre hinein mehr oder weniger ausgesprochen in Kraft und muss erst argumentativ aufgebrochen werden, um den Solitär zu ermöglichen. Hinter dieser "altertümlichen" Hochhauskonzeption für das Gesamtbauwerk Stadt stehen Erfahrungen, die deutsche Architekten aus dem Umkreis der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Bauens mit den Hochhausbauten der Vereinigten Staaten gemacht haben. Im Sinne der dynamischen, städtebaulichen Definition des Hochhauses (Kapitel 10) kann gesagt werden, dass die dort vorgefundenen Hochhäuser als "zu hoch" für die Verhältnisse im Nachkriegsdeutschland angesehen wurden. Sowohl in ökonomischer Hinsicht - es gab in beiden deutschen Nachkriegszeiten weder den Geschäftsumfang noch die Unternehmenspotenzen, die solch große Geschäftsbauten benötigten - als auch aus ästhetischen Überlegungen heraus wird die Übernahme des Skyscrapers abgelehnt. Gegen Amerika und die eigenen Phantasien schreiben Stadtplaner und Architekten fest, dass es keinen Solo-Part für das Hochhaus geben soll. Der Nationalsozialismus verhielt sich zu diesem Bautypus und seinem Ursprungsland hingegen ganz anders. Er suchte seine monumentale Wirkung für seine Staatsrepräsentation zu vereinnahmen (Kapitel 7).

Im Reich der Phantasie sind die Hochhausentwürfe deutscher Architekten in den 50er Jahren ebenso schrankenlos wie in den 20er Jahren. Und dennoch: Im Reich der Praxis definieren sie für Frankfurt die gebändigte Vertikale. Und sie definieren sie explizit gegen die begutachteten Skyscrapers Amerikas und implizit gegen die eigenen Phantasien und diejenigen Le Corbusiers.

4. Monumente unternehmerischer Selbstdarstellung

Hochhausbauten sind niemals bloße Nutzbauten, deren Gebrauchswert darin aufgeht, dem jeweiligen Unternehmen den benötigten Raum zu verschaffen. Sie fungieren immer auch als Medium der unternehmerischen Selbstdarstellung und geben mit ihrer Höhe, Fassadenkonstruktion und -gestaltung, ihrer Raumaufteilung und Terraingestaltung und anderen formalen Bezügen zu erkennen, welches Bild das Unternehmen von sich hat und dem Betrachter vermitteln will. (Kapitel 4). Auch die Frankfurter Hochhäuser der 50er Jahre stellen solche Monumente

unternehmerischer Selbstinterpretation dar, wobei sich die jeweils zur Anschauung gebrachte Sichtweise entsprechend der analysierten Hochhaustypen differenzieren lässt.

Die kompakte Werksteinfassade der ersten Gruppe von Hochhäusern (Teil D) trägt das Pathos der "schweren Wand" vor. Diese "Beschwerung" der Fassade lässt sich als pathetische "Beschwörung" interpretieren. Ihr Inhalt ist eine Fassadengestaltung, die mit ihren additiven Reihungen gleicher Elemente das Bild eines Unternehmens entwirft, das sich durch die Gleichheit der in ihm Beschäftigten repräsentiert sehen will.

Nicht die patriarchalische Hierarchie soll die äußerlich sichtbare Struktur der sozialen Beziehungen im Unternehmen sein, sondern die prinzipielle Gleichwertigkeit aller im gemeinsamen Auftrag Tätigen. Dieses Gleichheitspathos des als Arbeitsgemeinschaft verstandenen Unternehmens stellt die "Botschaft" dar, die von der Architektur des Gebäudes zur Anschauung gebracht werden soll. In der kompakten Werksteinfassade mit ihrer Parataxe gleicher Formen gerinnt sie zum steinernen Monument.

Im Betonfachwerk der zweiten Gruppe von Hochhäusern (Teil E) tritt an die Stelle der schweren Wand die Sichtbarmachung der Baukonstruktion. Hillebrechts Deutung des Continental-Hochhauses in Hannover (Kapitel 22) lässt sich auf die Betonfachwerkbauten Frankfurts beziehen und ermöglicht es der unternehmerischen Selbstinterpretation, die hinter dieser Hochhausbauweise steht, auf die Spur zu kommen. So lassen sich die sichtbaren Asymmetrien und Verschränkungen der Baukörper und -elemente als Visualisierung des verschränkten Miteinanders der Arbeitsgemeinschaft interpretieren. Das Unternehmen wird als sozialer Organismus vorstellig gemacht, der vom Miteinander der arbeitsteilig Wirkenden bestimmt wird. Die Architektur dieses Hochhaustyps soll also eine Selbstdarstellung des Unternehmens zum Ausdruck bringen, bei der an die Stelle des Pathos der Gleichheit das Ethos gemeinschaftlich sich vollziehender Arbeit tritt.

Beiden Hochhaustypen gemeinsam ist eine Besonderheit, die als weitere Materialisierung des Selbstbildes verstanden werden kann. Das obere Geschoss der Hochhäuser wird vielfach als Belvedere errichtet. Es unterscheidet sich dadurch von den anderen Geschossen, dass seine Fensterformen und Balkone weiter geöffnet sind. Der Belvedere des Schlossbaus oder des Landschaftsgartens wandert also auf das Dach der Hochhäuser und wird mehr oder weniger als Dachgarten ausgestaltet und genutzt. Die häufig in diesem Geschoss untergebrachte Kantine bleibt nicht einem kleinen Kreis von leitenden Angestellten vorbehalten, sondern steht allen Mitgliedern des Unternehmens zur Benutzung zur Verfügung. In diese

bauliche Idee geht zum einen sowohl das Pathos der Gleichheit der Arbeitsgemeinschaft des Unternehmens ein als auch das Ethos ihres Miteinander.

Bei der Formulierung dieses Bauteils werden sozusagen zwei neue Momente gewohnheitsmäßig ausgebildet. Die äußere Gestaltung der Höhe des Geschäftshochhauses soll nicht nur dem von außen kommenden Betrachter das Miteinander der Arbeitenden als Verkehrsform und Selbstinterpretation des Unternehmens mitteilen. Die Höhe des Hochhauses wird gewissermaßen auch nach innen vergesellschaftet. Ihr tatsächlicher Gebrauchswert - Ausblick, Luftigkeit und Sonne - wird den Mitarbeitern zur Benutzung übergeben. Der Gebrauchswert der Vertikale wird sozialisiert.

Anfang des Jahrhunderts wurde die Höhe als Erlebnis- und Repräsentationsraum für den Fabrikenbau entdeckt. Peter Behrens integrierte sie in Form eines repräsentativen Dachgartens auf der Alten Fabrik für Bahnmaterial, der den Blick auf die Fabrikenwelt der AEG in Berlin erlaubte und damit die Fabrikenwelt selbst für repräsentationswürdig erachtete (Abb. 426). Die Repräsentationsanliegen des Unternehmens wurden in den Fabrikenbereich an die Produktionsstätte hineingeholt. Die Fabrik wurde zum Ambiente der repräsentativen Anliegen des Unternehmens. Bei Walter Gropius trat das Verwaltungsgebäude seiner Werkbundfabrik schon wieder in Opposition zur Produktionsanlage. Aber es erhielt im oberen Geschoss einen symmetrisch angelegten Dachgarten, der für Feierlichkeiten eingerichtet war (Abb. 427-430). Die Durchsetzung dieses formal und sozial definierten Bauteils fiel mit den 50er Jahren zusammen (Abb. 431), blieb in der Entwicklung zum Penthouse erhalten und geriet dennoch wie diese auch wieder aus der Mode.

Die gebändigte Vertikale.

Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt

Band 2

Anhang

Sigrid Meyer zu Knolle

1. Dokumente und Exkurse

Anhang I

Dokument I

Peter Behrens (1900): Feste Des Lebens Und Der Kunst. Eine Betrachtung Des Theaters Als Höchstem Kultursymbols. Der Künstlerkolonie In Darmstadt Gewidmet. Eugen Diederichs-Verlag, Leipzig 1900

Auszug

Wir sind ernst geworden, wir nehmen unser Leben bedeutsam, die Arbeit steht uns hoch im Wert. Wir haben viel gearbeitet und viel gewertet und sind des Spielens überdrüssig, des Spielens mit den alten Zeiten. Wir haben durch die Arbeit gelernt, unsre Zeit, unser eignes Leben verstehen; was soll uns da die Maskerade mit längst verflossenem, uns unverständlichem Leben! Wir erkennen den Nutzen unsrer Arbeit und schaffen uns nützliche Werte. Wir fühlen, dass wir für das praktische Leben etwas erreicht haben, was nie da war und was nicht verlierbar ist, und dieses Gefühl stimmt uns froh. Eine Berechtigung auf Freude, auf eine wohlangewandte Ruhe, auf einen verdienten Lohn für unsere Arbeit macht sich fühlbar. Da ist wohl klar, dass der ernste Mann mit seiner grossen Lust zur schweren Arbeit keine Freude hat an jenen Spielen und romantischen Träumen. Er will das, was er um sich sieht, was er sich nützlich geschaffen hat, in einer Form, die seine Bestimmung betont. Er will bei seiner Arbeit sein Werkzeug gut imstande haben, und nichts soll seine Arbeit stören. Er will für seine Ruhe die Behaglichkeit, für seine Freude jenen echten Glanz wie Lächeln eines tüchtigen Menschen. Seine Freude ist gediegener geworden, es ist nicht mehr die Lust zum Nichtigen, die Albernheit im Niedrigen, es ist die starke Freude an ernstesten Dingen. Es ist das Lachen aus voller Brust, die Sicherheit des festen Willens, das Vertrauen auf sich und seine Zeit. Wir haben uns und unsre Zeit erkannt, unsre neuen Kräfte, unsre neuen Bedürfnisse. Wir können unsre Kräfte bethätigen, unsre Bedürfnisse befriedigen. Wir können ein Übriges leisten mit unsren Kräften und werden dann grössere und höhere Bedürfnisse haben, und werden auch diese stark und schön befriedigen. Wir gehen einer - Unserer Kultur entgegen -.

Anhang II

Dokument II

Peter Behrens (1912): Ansprache auf der Einweihungsfeier für das Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf am 10. Dezember 1912. (Festschrift Zur Erinnerung An Die Einweihung Des Verwaltungsgebäudes Der Mannesmannröhren-Werke In Düsseldorf, 10. Dezember 1912, Archiv der Mannesmann-Werke in Düsseldorf)¹

Zur Erinnerung an die Einweihung des Verwaltungsgebäudes
der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf
10. Dezember 1912

Herr Professor Peter Behrens

Verehrte Anwesende!

Die Generaldirektion hatte die Liebenswürdigkeit, mich aufzufordern, mich heute selbst mit einigen Worten über den von mir errichteten Neubau ihres Verwaltungsgebäudes zu äussern. Ich tue das gern, da ich in Ihrem Kreise nicht nur Interesse, sondern auch volles Verständnis für die Absichten, die mich beim Entwurf leiteten, finden darf.

Bei jedem Bau, der errichtet werden soll, handelt es sich zunächst darum, die Bedürfnisse zu ergründen, die für die Benutzung vorliegen. Es war deshalb auch von der Direktion ein exakt ausgearbeitetes Programm vorbereitet. Aber schon bei der Anlage der ersten Grundrisskizzen zeigte sich wieder, dass es nicht genügt, die benötigte Anzahl Quadratmeter für die einzelnen Räume und Abteilung zu wissen, sondern, dass es auf noch weitere Dinge ankommt: Nämlich den organischen Aufbau eines so grossen Verwaltungskörpers, die funktionelle Bedeutung seiner einzelnen Glieder zueinander, das Nervensystem zu kennen und zu begreifen, und für dieses komplizierte Wesen den lebensverheissenden Leib zu schaffen.

Eine genaue Beobachtung dieses Organismus ergab diese hauptsächlichen Lebensbedingungen:

Die grossmögliche Helligkeit der Räume. Eine ungehinderte Kommunikation sämtlicher Räume untereinander. Eine fortdauernde Änderungsfähigkeit der einzelnen Räume in bezug auf ihre Grösse. Die möglichste Ausnützung des bebauten Raumes durch Arbeitsplätze.

Ich werde nun im folgenden zeigen, wie ich versucht habe, diesen Forde-

¹ Der vorliegende Text wurde mir freundlicherweise als Abschrift aus der angegebenen Festschrift zur Verfügung gestellt.

rungen gerecht zu werden. Die verschiedene Arbeitsweise in einzelnen Abteilungen machte eine Verschiedenheit in den Raumgrössen der einzelnen Bureaus notwendig; hier schien der grosse Arbeitssaal, hier das kleine Bureau wünschenswert.

1. Als kleinstes Raumformat stellte sich das Bureau heraus, das nur einen Schreibtisch enthält, an dem sechs Personen arbeiten. Es bildet gewissermassen die Einheit des Hauses, die Zelle des Gesamtkörpers. Genaue Abmessungen der Schreibflächen auf dem Tisch, der Tiefe des Schreibstuhles, des zum Passieren notwendigen Zwischenraumes zwischen Stuhl und Wand, wurden vorgenommen. Die Entfernung vom Fenster und den darunter befindlichen Heizkörpern, die Aufstellung kleiner Tische für die Schreibmaschinen und Tische zur Ablage von Akten wurden eingerechnet. Ein freier, unverstellter Durchgang von Tür zu Tür, endlich der nötige Raum für Aktenschränke wurden berücksichtigt. Das ergab den geringsten, aber ausreichenden Flächeninhalt eines Normalbureaus.

Die Grenzen dieses Raumes bestimmten gleichzeitig die Konstruktionspunkte. Es entstand eine Pfeilerstellung, so dass vier Pfeiler an den Schmalwänden des Raumes und in gleichen Abständen an der äusseren Korridorwand zu stehen kamen.

Die Zwischenräume an der Fensterseite nahmen die Heizkörper, die andere gegenüberliegende Seite die Aktenschränke und die Eingangstür auf.

Diese auf dem Bilde sichtbare Pfeilerstellung kommt also der Raumausnutzung des Normalzimmers sehr entgegen. Aber diese Anordnung von 40 cm breiten Pfeilern in verhältnismässig nahen Abständen hatte auch noch den Zweck, die Beleuchtung des Raumes zu begünstigen. Die zwischen den vier Pfeilern liegenden, bis an die Decke hinaufreichenden, 90,5 cm breiten Fenster geben eine Lichtfläche von rund 8 qm.

Es ist nun für die Beleuchtung nicht gleichgültig, ob diese Lichtfläche zusammenhängend aus der Mauer herausgeschnitten wird, wobei dann in den Ecken des Zimmers Mauerflächen stehen bleiben, die dunkle Ecken ergeben, ob, wie dieses die angeordnete Pfeilerstellung ergibt, die Ecken hell bleiben. Im ersten Fall wird das Licht zentralisiert und fällt grell mit harter Schattenbildung in das Zimmer ein.

Im anderen, vorliegenden Fall wirkt es durch den Reflex der Wände und der Decke diffus, ohne erhebliche Schattenbildung. Dadurch ist der Raum bei seiner relativ grossen Tiefe von 7 m bis an die gegenüberliegende Schrankwand hin gleichmässig erhellt. Es kommt also nicht immer allein auf die Lichtmenge, sondern ebenso auf die Verteilung des Lichtes an.

Der Vergleich einer Bogenlampe mit einer indirekten Beleuchtung, bei der das Licht von allen Teilen der Decke reflektiert wird und dadurch ein bedeutend besseres Arbeitslicht abgibt, mag diese Ansicht erklären helfen.

Ein dritter Vorteil schien in der Anordnung dieser Pfeilerstellung zu liegen.

So oft ich in Zusammenarbeit mit der Direktion versuchte, die einzelnen Abteilungen im Hause zu verteilen, die einzelnen Bureaus der Abteilungen an der passendsten Stelle festzulegen, so oft zeigte sich jedesmal, je nach der Auffassung, ob der augenblickliche Geschäftsstand oder eine Entwicklung berücksichtigt wurde, dass eine andere Verteilung noch grössere Vorteile bot. So schien es mir, als ob für ein endgültiges Ziel niemals die richtige Anordnung gefunden werden könne.

Aus dieser Erfahrung ergab sich klar die Forderung, dass dem Organisationswillen und Verfügungsfreiheit des Leiters eines so grossen Verwaltungsbetriebes im Hause durch ein für alle Mal festgelegte Raumbegrenzungen kein Hindernis gesetzt werden kann. Und so entstand das Prinzip: im Gegensatz zu fest aufgeführten Mauern, die Zimmer von bestimmten Grössen abgrenzen, jedes Stockwerk als eine frei nach Willkür einzuteilende Fläche anzusehen. Es muss also jederzeit in der Hand der Direktion liegen, je nach Bedarf, viele kleine Bureaus, oder einige grosse, übersehbare Säle herzustellen. Darum wurde also bei der Konstruktion auf tragende Mauern verzichtet und das ganze Haus auf einem offenen Pfeilersystem aufgebaut.

Die Wände, die nunmehr die einzelnen grossen oder kleinen Räume abtrennen, sind freitragende, schallsichere Scherwände, die mit leichter Mühe herausgenommen oder an anderer Stelle aufgestellt werden können.

2. Der Grundriss des zweiten Obergeschosses zeigt links an der Seite der Thomasstrasse grosse Räume, wie den Sitzungssaal, die Registratur, darunter ein Normalbureau, ferner auf den andern Seiten auch Zimmer mit vier Fensterachsen und Sprechzimmer mit nur zwei Fensterachsen.

Das offene Pfeilersystem bot nicht nur für die Räume Vorteile, sondern ebenso für die Korridore. Diese konnten eine verhältnismässig geringe Breite von 2,20 m erhalten, weil sie durch die langen Fensterreihen, die die Pfeilerstellung ergab, sehr hell sind und in dieser Ausbildung galerieartig um die Höfe herumführen, so dass sie in ihrer räumlichen Wirkung an der Weite und Geräumigkeit der Höfe partizipieren. Es konnte also hier Raum zugunsten der wichtigeren Arbeitsplätze gespart werden.

Der Grundriss zeigt, wie sämtliche Bureaus an den Aussenseiten des Hauses liegen und ausnahmslos durch die gleiche Fensterordnung erhellt sind. Dadurch dürfte dieses Haus wohl das hellste und best belichtete Bureaugebäude sein, das zurzeit benutzt wird.

Aus der Zeichnung ist ferner zu ersehen, dass die Toiletten für Damen und Herren als für immer festgelegte Punkte in der Mitte des Hauses angeordnet sind, so dass sie von allen Seiten leicht erreicht werden können.

Die Zeichnung gibt sodann Gelegenheit zu einem Grössenvergleich der den Verkehrszwecken dienenden Bodenfläche mit der Fläche, die für die eigentliche Arbeit bereit gehalten ist.

3. Der Grundriss des Erdgeschosses zeigt die Eingänge in das Haus: vorn am Bergerufer der Haupteingang mit einem Windfang und darauf folgendem Vestibül. Die Haupttreppe ist in den zentralen, unvariablen Verbindungsteil zurückgelegt.

Auf der Seite der Thomasstrasse führt eine Durchfahrt in den Haupthof, der die Stände für Fahrräder und auf der andern Seite die Einfahrten zur Garage öffnet. An dieser Seite befindet sich ausserdem der Beamteneingang, der unmittelbar auf eine Nebentreppe und auf das Paternosterwerk zuführt.

Auch auf der entgegengesetzten Seite sind Schächte für ein Paternosterwerk vorgesehen.

Rechts vom Beamteneingang liegt der Saal, in dem die ankommenden und abgehende Post sortiert wird. Ein besonderer Aufzug befördert Postsendungen von hier aus direkt in das Stockwerk ihrer Bestimmung.

Auf der andern Seite des Beamteneinganges liegt die Telephonzentrale.

Im andern Flügel des Erdgeschosses befindet sich die geräumige Küche mit Nebenräumen. Und an der Ecke am Bergerufer das Frühstückszimmer für Beamte und das Frühstückszimmer für Direktoren.

Der Hof an der Seite des Gebäudes ist in der Höhe der Decke des Erdgeschosses mit Glas eingedeckt, so dass sich daraus eine grosse Halle ergibt, die sowohl durch ihre Nähe mit dem Vestibül, als auch dadurch ihre Verbindung mit dem Frühstückszimmer und der Küche eine gute Verwendbarkeit verbürgt.

Das Glasdach, das diesen Hof überdeckt, ist eine Eisenbetonkonstruktion, die die Glassteine zusammenhält. Der Vorteil dieser Konstruktion liegt darin, dass es begehbar und dadurch leicht zu reinigen ist. Ausserdem gewährt es von den Korridoren der oberen Stockwerke eine bessere Aufsicht als ein Satteldach.

Von technischen Einrichtungen darf ich noch die Anlage einer Lüftung erwähnen. Die schematische Darstellung zeigt rechts, wie vom Hof die frische Luft durch einen Schacht in eine Staubkammer eintritt, wie die Luft dann durch einen Filter durchgeht und in die Beruhigungskammer gelangt. Von hier aus wird sie durch einen Vorwärmekanal, der über dem Heizkörper herübergeht, zu dem Motor und den Nachtwärmekörpern geführt. Darauf steigt sie dann in die Steigekanäle zu den verschiedenen Etagen und gelangt in den Hohlraum, der durch eine Doppeldecke des Korridors gebildet wird. Von hier aus nun wird sie durch Überdruck, mit 1 m Geschwindigkeit in der Sekunde in die Bureauräume gedrückt, die verbrauchte Luft entweicht in geringer Höhe über dem Fussboden durch die Schrankwand in die Korridore. In den Bureaus der Direktoren und Prokuristen geht die Abluft mit Rücksicht auf die Schallsicherheit durch Z-Kanäle.

In den Haupträumen des Hauses sowie an geeigneten Stellen der Flure be-

finden sich Uhren, die durch Elektrizität mit einer Hauptuhr verbunden sind.

Da ein Rundgang durch das Haus beabsichtigt ist, darf ich mich auf diese Andeutung für die innere Anordnung beschränken. Ich möchte nur die Bitte hinzufügen, bei der Besichtigung drauf zu achten, wie im einzelnen sämtliche Bauteile im Material und der Form ausgebildet sind. Es ist überall einfaches, aber echtes Material verwendet und jeder überflüssige Luxus vermieden worden. Dagegen ist aber nirgends Marktware verwendet, sondern bei allen Einzelheiten, wie Linoleum, Linkrusta, Beleuchtungskörper und andern Metallarbeiten, die gerade für den jeweiligen Zweck geeignete Form gefertigt worden.

Eine etwas bessere Ausstattung verlangte das Vestibül und das Treppenhäus. Auch hier ist absichtlich jeder Prunk von reicher Ornamentik oder Bauplastik vermieden, und die mehr gehobene Haltung nur durch das Material (Untersburger Marmor) erstrebt.

Beim ganzen Bau war es die Absicht, zu versuchen, mit einfachem Material und einfacher Formgebung eine starke künstlerische Wirkung zu erreichen.

Das Bureaugebäude ist jetzt belegt mit 9 Direktoren, 450 Beamten und 14 Portiers und Chauffeuren. Die volle Belegschaft, die erreicht werden kann, ist: 9 Direktoren, 830 Beamte einschliesslich Portiers und Chauffeure.

4. Bei der Anordnung des Grundrisses ist von vornherein daran gedacht worden, das Haus durch einen Anbau erweitern zu können. Wie die Zeichnung zeigt, wird dann ein dritter Hof von langen Korridoren und nach dem gleichen Prinzip angelegten Arbeitsräumen eingeschlossen. Dieses ist der Grund, warum an der Ecke der Thomasstrasse und Bergerallee zurzeit eine geschlossene Mauer sichtbar ist und die Rückseite des Hauses an der Bergerallee anstatt in Haustein in dem Facaden-Material der Höfe, nämlich Ziegel ausgebildet ist.

5. Das Prinzip der Einfachheit war auch bei der äusseren Gestaltung massgebend.

Der Bau ist aus Eisen konstruiert, das mit echtem Haustein ummantelt ist.

Das Haus ruht auf einer Rustika aus Grenzheimer Muschelkalk. Der obere Aufbau besteht aus Waibener Tuff.

Das fünf-geschossige Gebäude ist nur horizontal gegliedert, und zwar durch das als Rustika ausgebildete Erdgeschoss, das die untergeordneten Räume enthält, durch ein niedriges Zwischengeschoss mit einer etwas weiteren Pfeilerstellung, die darüber befindlichen beiden Hauptgeschosse mit der ringsherumgeführten engen Pfeilerstellung und schliesslich durch ein Attikageschoss.

Hinter einem vorspringenden Gesims steigt das schiefgedeckte Dach in einer Neigung von 60 Grad an. Wie ich vorhin zu zeigen versuchte, ist die

Konstruktion nach den Bedingungen des Grundrisses gewählt worden.

Hierdurch entstand das Schema, das die Grundlage für die Architektur bot, eine Architektur, die einen der Bedeutung der Gesellschaft würdigen, monumentalen Charakter haben sollte.

Nach meiner Ansicht liegt nun Monumentalität nicht in der reichen Aufgliederung eines Gebäudes, sondern vielmehr in der kubischen Geschlossenheit und Grosskörperlichkeit, die nicht durch eine Zergliederung, sondern durch ein Zusammenhalten und durch Vereinfachung erreicht werden kann. Darum erschien mir auch eine Auflösung des Daches in Giebel und Türme, sowie eine Aufgliederung der Fassade durch Eckbauten verwerflich, vielmehr das Durchführen bündiger Flächen und das Einhalten des einmal angeschlagenen Motivs der Reihung erforderlich.

Die Geschlossenheit einer Form muss nicht immer in undurchbrochenen geraden Mauerflächen gefunden werden. Sie beruht letzten Endes auf Einheitlichkeit, die auch durch das rhythmische Prinzip der gleichmässigen Reihung erreicht werden kann. Auch bei dieser Absicht kam die von mir angewandte Pfeilerstellung mir zugute.

Ein Geschäftshaus verlangt Licht und darum viele Glasflächen. Grosse zusammenhängende Scheiben aber wirken naturgemäss wie Löcher und zerreißen die Gesamtform. Die enger gestellten Pfeiler jedoch belassen dem Haus, wie es die linke Seite der Abbildung zeigt, die Wirkung einer geschlossenen Wandfläche.

Wenn man nicht den Standpunkt genau in der Achse des Hauses hat, sondern von irgend einer Seite hinzutritt, wirken die Fenster nicht als Öffnung, sondern das Mauerwerk der Pfeiler dominiert im Interesse einer einheitlichen Fassadenwirkung.

Als klassische Vorbilder für die Geschlossenheit und Grosskörperlichkeit können uns die italienischen Palastbauten in ihrer ungeteilten Einfachheit sein.

Der Palazzo Strozzi in Florenz ist wohl das am meisten charakteristische und unerreichte Beispiel kubischer Monumentalität. Keine für die Raumanordnung des Innern unnötige Vor- und Rücksprünge zergliedern die bündige Flächenwirkung der Fassaden. Auch der Palazzo Riccardi in Florenz darf hierfür als Vorbild dienen. Auch hier ist es die grosszügige Einfachheit seiner horizontalen Gliederung, die den Kunstwert des Gebäudes bestimmt.

Eine Abwechslung ist nur durch den vorteilhaften Kontrast des Rustika-Mauerwerks zur glatten Steinfläche der oberen Geschosse geschaffen.

Ein weiteres Beispiel ist das Museum zu Namur, das mir bei einer Durchreise durch diese Stadt wegen seiner vornehm ruhigen Wirkung und durch die gute Proportionierung des Aufbaues auffiel.

Bei dem Bau eines Bureaugebäudes für die Mannesmannröhren-Werke schien mir die Aufgabe darin zu liegen, den Zweck und die materielle Notwendigkeit des Hauses durch künstlerische Mittel zu vergeistern, d.h. also den Charakter eines Bureaugebäudes, und mit aller Absicht einen Typus anzustreben. Den Typus zu finden ist ja in aller Kunst, besonders aber in der Architektur das wichtigste Ziel.

Es kann nicht zweifelhaft sein, dass auch in früheren Kunstepochen die typische Architektur durch die Erkenntnis der jeweiligen Bedürfnisse und deren Übersetzen in die Bauform entstanden ist. Z. B. auch dafür, dass in früherer Zeit die sachliche Anordnung von Arbeitsstuben die Gliederung der Fassade beeinflusste, beweist das Rathaus von Paderborn. Die durchgehende Fensterreihe des 1. Stockwerkes charakterisiert dieses feine Renaissancegebäude geradezu als Sitz einer Verwaltung.

Das Rathaus in Gent zeigt eine vollkommen aus den Bedürfnissen heraus entstandene Fassade und wird ganz gewiss jedem, der für architektonische Verhältnisse Sinn hat, als ein wichtiges, künstlerisches Dokument seiner Zeit erscheinen.

Noch mehr aber tritt dieser Charakter an alten Gebäuden der Hansastädte hervor.

Ein alter Stich des Handelshauses der Hansa in Antwerpen gibt durch das Prinzip der ungeteilten Fensterreihen vollkommen den Typus des Geschäftshauses.

Am meisten überrascht aber durch die konsequente Durchführung dieses Prinzips die Abbildung eines 1660 erbauten, 1871 leider abgebrochenen Hauses in Hamburg, die ich vor einigen Tagen in einer Zeitschrift fand.

Es ist kein Zweifel mehr, dass in unseren modernen Grosstädten die Häuser für gesundes und reizvolles Wohnen immer mehr in die Peripherie der Städte und in ihre gartenreichen Vorstädte verdrängt werden und dass, vom Zentrum ausgehend, die innere Stadt immer mehr zu einer Geschäftsstadt wird.

Bei dieser Sachlage erscheint nichts richtiger, als anstatt das Unabwendbare mit leichterem oder schwererem Herzen hinzunehmen, im Gegenteil, diesen Charakter einer stolzen Geschäftsstadt mit aller Absicht anzustreben und zu wünschen, dass alle Massnahmen, die im Interesse der Stadt geschehen, dahin geleitet werden, dass dieser Charakter prägnant hervortritt.

Eine Stadt soll doch im städtebaulichen Sinn als ein geschlossenes, architektonisches Gebilde aufgefasst werden, und es wäre nichts Überwältigenderes auszudenken, als die Durchführung eines einheitlichen Charakters und Stilgedankens in einer ganzen Stadt.

Im Grunde ist es unbegreiflich, warum ein Haus, das der ernsten und entschlossenen Arbeit dient, nicht immer eine Haltung zeigt, die diesen Ernst widerspiegelt, warum solche Häuser noch so oft behaftet sind mit Erkern,

Giebelchen und der bekannten Überfülle von billiger Bauplastik.

Warum werden nicht die Erfordernisse, die ein solches Haus stellt, als künstlerisches Motiv genommen, und der edelste Formausdruck im Innern wie nach aussen durch die abgewogene Proportion erstrebt?

Die Proportion, die das Alpha und Omega von allem Kunstschaffenden ist?

Es scheint, als ob die logische Konsequenz, die Energie und die zuverlässige Tüchtigkeit der Industrie und des Grosskaufmannsstandes, denen die rapide wirtschaftliche Entwicklung unseres Reiches zu danken ist, nicht immer den klar und logisch entwickelten Formgedanken anerkennt, sondern dass dieser leicht einem dilettantischen Zug nach Romantik und Prunksucht zum Opfer fällt, wenn gewiss auch an manchen Orten des Reiches, wie auch in Düsseldorf Beispiele vorhanden sind, die als ernste, künstlerische Arbeiten, als Schöpfung eines neuen Typus angesehen werden können.

Es ist mir geradezu ein Herzensbedürfnis, an dieser Stelle auszusprechen, dass ich in meinen Anschauungen über die Architektur eines modernen Geschäftshauses von dem Generaldirektor der Mannesmannröhren-Werke, Herrn Eich, nicht nur verstanden, sondern weit darüber hinaus, sehr viele Anregungen auf dieser Linie empfang.

Es ist mir ein Bedürfnis, ihm und seinem Mitarbeiter, Herrn Bungeroth, heute für die eifrige Mitwirkung und für die Unterstützung aller meiner Vorschläge meinen aufrichtigen Dank auszusprechen.

Die moderne Entwicklung, die über das wohlgeordnete Kleinstadtidyll weit hinaus, die Weltstädte zu einer unorganisierten Wirrnis zu führen droht, stellt neue Aufgaben an die Baukunst, die nur im Geiste der Industrie und der Grosskaufmannschaft erfüllt werden können.

Die Entfaltung monumentaler Kunst ist stets der Ausdruck eines bestimmten Machtkreises seiner Zeit gewesen.

Wenn man in diesem Sinne im Mittelalter von der Kunst der Kirche, in der Barockzeit von der Kunst der Könige, bei den Formen um 1800 von bürgerlicher Kunst sprechen kann, so glaube ich nun, dass heute unsere reich erblühte Industrie wieder einen Machtkreis bildet, der nicht ohne Einfluss auf die Kultur bleiben kann.

Anhang III

Exkurs I

Die ethische Aufgabe von Kunst und Industrie ...

"Das was uns aber angehen darf, unsere Überlegungen herausfordern muß, ist unser allgemein menschliches und persönliches Verhältnis zu den gesamten Erscheinungen unseres Lebens, zur Struktur der Zeit. Es ist nicht denkbar, daß wir uns ganz abseits der Begebenheiten unserer Tage stellen und uns in romantischer Anwendung abschließen von allem um uns her. Also werden wir teilnehmen am Geschehen und, je nach unserem Temperament, den geistigen Kampf härter führen oder in Resignation. Solche Einstellung ist keine ästhetische, sie ist von ethischer Art."¹

Behrens begreift es als ethische Aufgabe des Künstlers, sich nicht in das Abseits der Lebenswelt zu stellen, sondern in ihr tätig zu werden und sich in seinen Überlegungen von der "Struktur der Zeit" herausfordern zu lassen. Der Künstler reagiere auf die Herausforderungen seiner Zeit und beantworte sie, indem er ihnen zu ihrem zeitgemäßen Ausdruck ver helfe. In der grammatikalischen Form des Pluralis Majestatis erhebt er die Identität von Kunst und Leben zur allgemeinen Verbindlichkeit und kennzeichnet sie als ethisches Diktum².

¹ Peter Behrens (1922), S. 5.

² Ebenso wie bei anderen Künstlern ist dieser Gedanke auch bei Behrens ein Begründungstopos für die eigene künstlerische Praxis und ihre begriffliche Darlegung in der Kunsttheorie. Der Topos selbst besteht darin, dass der Künstler auf "die Herausforderungen der Zeit reagiert" und ihnen mit seiner Kunst eine Antwort erteilt. Der Inhalt seines "Kunstwollens" wird ihm mehr oder weniger von der "Struktur der Zeit" aufgedrängt oder abgenötigt. Die Leistung dieser zu stark vereinfachten Vorstellung eines Reiz-Reaktions-Schemas für die Kunst besteht darin, der Kunst ein neues Subjekt zu geben: Hinter dem tatsächlichen Künstler west nun ein zweites erdachtes Subjekt der Kunst, das als das eigentliche und höhere begriffen wird; Nomina oder Universalien wie die Struktur der Zeit, das Leben, die Lebensverhältnisse oder die gesellschaftlichen Verhältnisse sind dort am Werke, die im Begriff des Künstlerlebens wieder zur Einheit werden. Dieses Subjekt gibt der Kunst nicht nur einen höheren Grund, sondern stattet sie auch mit einer im ethischen Sinne höheren Autorität aus, um sie damit über die "bloß" subjektive Ebene der Künstlerpersönlichkeit hinauszuhoben. Was ist die Grundlage für diesen Begründungszusammenhang, der der subjektiven Künstlernauffassung zu ihrer Objektivität verhelfen will, indem er sie einer allgemeineren und deshalb höheren Autorität unterstellt? Ich meine, dass die Grundlage dieser Anstrengung ein Fehler ist. Er besteht darin, die Aussage des Künstlers, die immer

Damit ergibt sich ein wesentlicher Unterschied zu den programmatischen Architekten der 20er Jahre, die versuchten, beide Seiten im Verhältnis von Kunst und Leben neu zu bestimmen und danach trachteten, die Lebensverhältnisse der Menschen durch neue Wohn- und Siedlungsformen zu ändern und zum Besseren zu

schon allgemein und deshalb auch objektiv ist, als subjektiv misszuverstehen. Wenn Behrens sein Anliegen im Medium der Kunst oder im Medium der Sprache vorträgt, dann will er Urteile über den Gegenstand seines künstlerischen Interesses bekannt geben und dem denkenden Nachvollzug überlassen. Indem sich sein Erkenntnisinteresse also auf ein Objekt richtet und es ideell reproduziert, stellt es seine Objektivität her. Ein nächster Schritt ist die Beurteilung des Künstler-Anliegens, die nicht den nun wirklich privaten Geschmackskriterien folgen darf, sondern seine Korrektheit oder Fehlerhaftigkeit herausstellen muss.

Das 2. Anliegen, für das dieser Begründungszusammenhang angestrengt wird, besteht darin, den ethischen Implikationen der künstlerischen Botschaft ein besseres Fundament verschaffen zu wollen. Weil der Künstler die Autorität der eigenen Person für zu gering hält, will er sie erhöhen. Deshalb begibt er sich ganz idealiter in den Dienst einer allgemeinen und hohen Autorität, die seinen künstlerischen Aussagen ihr Gütesiegel verleiht. Um 1900 treten mit der "Struktur der Zeit" oder dem "Leben" schlechthin Universalien in die Kunsttheorie ein, die die Universalie einer jenseitigen Welt, nämlich Gott, als idealen Auftraggeber der Kunst ablösen.

Die beiden aufgezeigten Argumentationsstränge vereinen sich in dem Anliegen, die Kunst nicht nur als Medium des ästhetischen Genusses, sondern als Medium der Reflexion in ihre Rechte einzusetzen. Indem der Künstler sie einer höhern Autorität unterstellt, intendiert er die Bekräftigung und Besiegelung ihrer Aussagen und versucht, sie dem Vorurteil der subjektiven Unernsthaftigkeit zu entziehen.

Die Behrensche Ernsthaftigkeit besteht darin, die Kunst nicht allein im ästhetischen Genuss aufgehen zu lassen, sondern ihr eine ethische Aufgabe für die Gesellschaft beizugeben. Diese Aufgabe der Kunst wurde damals von vielen Künstlern geteilt, wenn auch mit verschiedenen Inhalten versehen. Sie war sozusagen gattungübergreifend. So versuchte Heinrich Mann in seinen Romanen über die deutsche Kaiserzeit die Untertänigkeit der Bürger als konstituierende Grundlage der Gesellschaft aufzudecken. Er stellt das Tyrannische des Professors Raat dar, der in der Schule die Erfolge seiner Schüler rigide an der Botmäßigkeit seiner Person gegenüber misst; diese ist längst mit dem Amt des staatlich bestellten Professors zur Autorität verschmolzen und kann sich mühelos über die Schule hinaus in die Gesellschaft der Kleinstadt fortsetzen, weil sie bei den Bürgern auf eine Untertanenmoral stößt, die sich blind der Autorität beugt und sie gewähren lässt. Der dem Roman vom Gymnasialprofessor Raat zugrundeliegende explizite und implizite Begriff von der Aufgabe des Künstlers besteht darin, der Kleinstadtgesellschaft ihre autoritäre Struktur offen zu legen, das ihr innewohnende Verhängnis aufzuzeigen und damit eine Katharsis des Bewusstwerdens einzuleiten. Innerhalb des Romans werden diese Aufgaben von dem mit künstlerischen Ambitionen ausgestatteten Schüler Lehmann wahrgenommen, dessen Mutmaßungen ihn zum Antipoden des Professors machen. In die Kleinstadt zurückgekehrt, leitet Lehmann, um einige Lebenserfahrungen reicher geworden, die Katharsis der Kleinstadtgesellschaft ein.

wenden. Sie reagierten nicht auf die vorfindlichen Lebensformen und gaben ihnen ein neues Gewand, sondern versuchten im Brechtschen Sinne, Kunst als Medium der Besserung der Welt zu begreifen und einzusetzen. Behrens hingegen nimmt zum Vorgefundenen eine prinzipiell positive Stellung ein und affirmiert es mit jeder Antwort, die er auf es findet.

Als er 1907 zum künstlerischen Beirat der AEG berufen wurde - eine Funktion, die er bis 1914 ausübte - und die material- und produktionsgerechte künstlerische Gestaltung ihrer Erzeugnisse sowie die graphische Gestaltung ihres Schriftverkehrs und ihrer Werbung übernahm, gehörte er einer Firma an, die sich anschickte, Deutschland und die Welt zu elektrifizieren³. Emil Rathenau hatte 1881 auf der Exposition international d'Electricité in Paris das von Thomas Alva Edison entwickelte Beleuchtungssystem mit elektrischen Glühlampen kennengelernt und war nicht nur von der Technologie begeistert, sondern auch von der Tatsache, dass Edison es bis in alle Einzelheiten zu Produktionsreife entwickelt hatte. Da die Herstellung der neuen Technologie eine Kapitalgröße erheischte, die seine finanziellen Möglichkeiten weit überforderte, bedurfte es von seiner Seite einiger Überzeugungs- und Werbungsarbeit, um diese Kapitalgrundlage herzustellen. Zwar fand die neue Technologie in den neuen hellen Beleuchtungskörpern, für die Behrens verschiedene Typen schuf und die die alten Gaslampen mit ihrem diffusen Licht ablösten, ihren augenscheinlichsten Erfolg, aber ihre technologische Schlagkraft bestand in etwas anderem: Die elektrische Energie setzte nicht nur Lampen in Gang und trieb Haushaltsmaschinen im weitesten Sinne an - vom Zahnbohrer bis zum Ventilator -, sondern auch und vor allem die Arbeitsmaschinen in der industriellen Fertigung, deren effizienter, auf den einzelnen Arbeitsplatz bezogener Einsatz in den AEG-Fabriken selbst vielfach bewundert wurde⁴.

³ Einen ausführlichen Überblick über die Gründung und die Entwicklung der AEG sowie die künstlerischen Impulse, die von dieser Firma ausgingen, gibt Henning Rogge in seinem Aufsatz "Ein Motor muß aussehen wie ein Geburtstagsgeschenk". Er befindet sich im Katalog, den Tilmann Buddensieg und Henning Rogge 1978 zusammen im Gebrüder Mann Verlag herausgegeben haben und der das für Peter Behrens grundlegende Wissen zusammenträgt und analysiert.

⁴ Bereits 1909 beschrieb Wolf Dohrn das Innere einer von Peter Behrens entworfenen AEG-Fabrik, in der der elektrische Einzelantrieb als Arbeitsmittel eingeführt war. Dohrn sagt:

"Seine [gemeint ist Peter Behrens - d. V.] straffe, präzise Formgebung ist, wenn man so will, der sichtbar künstlerische Ausdruck der in der A.E.G. lebendigen Disziplin, jenes straffen Geistes, der den riesigen Organismus von Kapital und Arbeit als ein persönliches Lebewesen eigenster Art zusammenhält.

In der Tat, die A.E.G. ist wie ein Wesen von Fleisch und Blut, wie eins, dem man alles zutraut, weil ihm noch nichts mißlang. Wer das Glück hat, den Betrieb zu besichtigen, empfängt den stärksten Eindruck von dem höchst persönlichen Arbeitsgeist dieses vielgliedrigen Aktien-Ungetüms. Niemals vergesse ich den Anblick. Vom Fabrik-Kontor eine Tür öffnend, zeigt mir einer der technischen Direktoren die große Fabrikhalle von einer erhöhten Galerie aus. Er führte mich in die Riesenhalle, wie man jemand in seine gute Stube bittet. So wohl aufgeräumt, so sauber, festtätig sah es in dieser Arbeitshalle aus. Und übersichtlich. Da konnte man bis in den letzten Winkel schauen. Keine Ecken, keine Zwischenwände, keine Zellen. Wie die Bäume einer Allee, so reihen sich links und rechts von den peinlich sauber gehaltenen Gängen die Arbeitsstände mit den Werkzeugmaschinen und den im Bau begriffenen Dynamos, Turbinen und andern Maschinen aneinander. Den Transportverkehr durch die Halle vermitteln oben an der Decke in Schienen rollende Laufkräne. Sie führen die fertige Maschine zur Probierstation unterhalb der Galerie, auf der wir standen. Ist sie geprüft, dann ergreift sie der Riesenkran, hebt sie hoch und zieht mit ihr durch die Halle zum Ausgang. Durch den ganzen Raum behindert keine Transmission den Verkehr. Es gibt nur Einzelantriebe, das heißt jede Werkzeugmaschine hat ihren eigenen Motor. So kann sie jeweils an das zu bearbeitende Objekt herangebracht werden. Und die Arbeit gestaltet sich vielfach wieder nach dem alten handwerklichen Prinzip, wo man mit dem Werkzeug an das Objekt heranging und nicht umgekehrt das Objekt zur Werkzeugmaschine schleppte. Die Werkzeuge sind freilich über die Handwerksdimensionen hinausgewachsen, sind eben nicht Handwerk-, sondern Maschinenwerkzeug. Aber im Arbeitsvorgang wirkt wieder dasselbe Prinzip. Durch den Einzelantrieb, wie ihn der Kleinmotor ermöglicht, wird der Betrieb um vieles übersichtlicher und beweglicher. Beides aber bedeutet, auch wenn es sich vielleicht nicht genau ausrechnen läßt, eine Ersparnis."

Wolf Dohrn (1909), S. 367-369. -

Durch den Einzelantrieb wurde nicht nur Arbeit eingespart, sondern vor allen Dingen die Organisation der Arbeit auf einen neuen qualitativen Stand gehoben. Er verflüssigte den Produktionsablauf, indem er vorbereitende und nachbereitende Transportarbeiten überflüssig machte und ausschied. Dadurch, dass nun unnötige Transportwege entfielen und er sich voll und ganz auf die Betätigung seiner Werkzeugmaschine am Werkstück konzentrieren konnte und musste, intensivierte sich die Arbeit eines jeden Arbeiters. Sie wurde für ihn anstrengender, denn er stellte mehr her und vereinseitigte sich bei der Verausgabung seiner Arbeitskraft. Die Arbeit legte ihn auf wenige bestimmte Arbeitsabläufe fest. Sie bornierte ihn.

Dass es kein Glück, sondern ein Pech war, produktiver Arbeiter zu sein, wie es Marx einmal formulierte, wusste auch sein späterer Kontrahent Walter Rathenau. Als Sohn des Firmengründers und vertraut mit der Fabrikenwelt der AEG, äußerte er sich 1917 zur Härte der mechanischen Arbeit, die den Arbeitenden in diesen Fabriken abverlangt wurde. Er sagt:

"Wer mechanische Arbeit am eigenen Leibe kennengelernt hat, wer

Behrens sieht in der Industrie, zu der die AEG als einer ihrer fortschrittlichsten Teile gehört, die Instanz, die in der Produktion die Technik zum Einsatz bringt und entfaltet. Sie versorgt die Menschen mit den nützlichen Gegenständen des alltäglichen Bedarfs und erzeugt dadurch dasjenige, was er als die "materielle Kultur" seines Landes oder auch als seine "Zivilisation" begreift.

"Die Fortschritte der Technik haben eine Höhe des materiellen Lebens geschaffen, wie so hoch in der Geschichte bisher noch nicht erreicht war. Allerdings ist es bis jetzt nur das materielle Leben, das erhoben wurde, nicht das kulturelle, und eine Einheit von den materiellen und geistigen, d.h. seelischen Werten konnte noch kaum zum Formausdruck werden. Ein Leben ohne den materiellen Nutzen der modernen Technik und ohne ihren rastlosen Fortschritt kann aber nicht mehr gedacht werden."⁵

das Gefühl kennt, das sich ganz und gar in einen schleichenden Minutenanzeiger einbohrt, das Grauen, wenn eine verflossene Ewigkeit sich durch einen Blick auf die Uhr als eine Spanne von zehn Minuten erweist, wer Stunde um Stunde seine Lebenskraft tötet mit dem einzigen Wunsch, daß sie rascher sterbe, der versteht, daß Kürzung der Arbeitszeit, gleichviel, was an ihre Stelle tritt, für den mechanisch Arbeitenden ein Lebensziel bedeutet."

Walter Rathenau in seiner Schrift "Von kommenden Dingen" (1917), zitiert nach der Ausgabe von Richter (1964), S. 467. -

In den folgenden Jahren setzte sich der elektrische Einzelantrieb mehr und mehr als Produktionsmittel durch, das im Inneren der Fabriken helle, weite und unverbaute, also flexible Arbeitssäle erheischte und sich in der äußeren Ästhetik so bemerkbar machte, dass es Schornsteinanlagen überflüssig machte. Damit ermöglichte es als materielle Produktionsbedingung einen Schritt hin zu den schönen Fabriken der 20er Jahre. Auf den Zusammenhang von Maschinenantrieb und Außenarchitektur weist Hans Bahn in seinem Aufsatz über Fritz Högers "Zigarettenfabrik Haus Neuerburg, Hamburg-Wandsbek" hin. Vgl. Hans Bahn (1928), S. 278.

⁵ Peter Behrens (1917): Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme. Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, 5. Heft, Berlin 1917.

Ähnlich äußert sich Behrens (1917), S. 3.

Behrens bewahrt über Jahrzehnte hinweg Konstanz in seinen Argumentationen. Auch ihre Modifikationen berühren nie das Wesentliche seiner Auffassung. Deshalb sei zum Vergleich ein Zitat von 1910 herangezogen. Dort äußert er sich zum selben Thema wie folgt:

"Die Fortschritte der Technik haben eine Zivilisation geschaffen, wie sie so hoch in der Geschichte bisher noch nicht erreicht war, allerdings nur eine Zivilisation, aber nicht, wenigstens bis jetzt noch nicht, eine Kultur, wenn wir mit R. St. Chamberlain unter Zivilisation alle durch Vernunft und Aufklärung gewonnenen Fortschritte des materiellen Lebens, unter Kultur aber die durch Weltanschauung und Kunst

Die rastlosen Fortschritte der Technik schaffen nach seiner Auffassung nicht nur die materielle Kultur, sondern führen sie auch einer ständigen Verbesserung zu, die er 1910 ebenso wie 1917 auf einer bis dahin unerreichten Höhe sieht. Es mag seltsam anmuten, dass Behrens, inmitten der Materialschlachten des Ersten Weltkrieges, in denen die kriegführenden Staaten die damals fortschrittlichste Waffentechnik einsetzten, zu der auch Gift- und Gaseinsätze gehörten, ein ungebrochenes Verhältnis zur Technik bewahrt. Aber für ihn besteht zwischen den Fortschritten der Technik und den Fortschritten der materiellen Kultur ein Gleichheitszeichen, das heißt ein Verhältnis, das sich nicht von ihrer schädigenden Anwendung für diese Kultur irritieren lässt. Nutzen und Schaden setzt er in kein abwägendes Verhältnis, sondern seine Haltung zu ihr ist eine a priori positiv bestimmte. Gerade als dieser unbedingte Idealist kann er seine Technikbegeisterung und Fortschrittsgläubigkeit über Jahrzehnte bewahren und mit ihr den ungeheuren Aufschwung der technologischen Anwendungen in der industriellen Produktion im Wilhelminischen Deutschland und der Weimarer Republik begleiten. Auch den allmählichen Aufbau der ökonomischen Verhältnisse zu Beginn der 20er Jahre, die die Erblast des Ersten Weltkrieges zu tragen hatten, betrachtet er unter dem Gesichtspunkt, dass allein die industrielle Produktion in der Lage sei, "die wirtschaftliche Misere" zu überwinden und durch ihre Resultate eine einfache und praktische Lebenskultur zu erzeugen.

"Ernsthaft wird niemand auf die Ergebnisse der modernen Technik verzichten wollen. Wir benötigen sie heute mehr denn je und zwar in den besten und billigsten Formen. Gerade weil wir wirtschaftlich darniederliegen, müssen wir unser Leben einfacher, praktischer, übersichtlicher, umfassender gestalten. Alles dieses kann nur von der Industrie erhofft werden. Sie allein kann uns aus unserer wirtschaftlichen Misere retten."⁶

Da die Industrie derjenige Bereich ist, der die technische Entwicklung in der Produktion anwendet und ständig vorantreibt, sieht Behrens in ihr das Subjekt der Technik und das Subjekt der Kunstausbreitung.

"Es ist wohl kein Zweifel mehr, daß die Zukunft der Industrie auch auf künstlerischem Gebiete gehört, und daß unsere Zeit zu der Produktionsart, die ihr am gemäßigtesten ist, zur Industriekunst drängt, solange es sich um Werke der Ge-

geschaffenen geistigen und seelischen Werte verstehen wollen."

Peter Behrens (1910), zitiert nach Buddensieg und Rogge (1978), S. D 279.

⁶ Peter Behrens (1922), S. 6.

brauchskunst handelt.

Bei der Verwirklichung dieses Gedankens würden zwei Vorteile gewonnen werden, erstens ein Umsetzen künstlerisch geistiger Arbeit in materielle Werte, gerade wie auf dem technischen Gebiete und zweitens das Anbahnen einer allgemeinen Geschmackskultur, indem es möglich würde, nicht nur künstlerisch empfindenden Menschen zu dienen, sondern Kunst und Anstand in die weitesten Schichten der Bevölkerung zu tragen."⁷

Behrens konstatiert einen unabgeschlossenen gesellschaftlichen Prozess, in dem sich die industrielle Produktion ausdehnt und in ihren Erzeugnissen mehr und mehr zur materiellen Kultur des Volkes wird. Jedermann ist zunehmend darauf verwiesen, ihre Produkte zu kaufen und mit ihnen sein Leben zu gestalten. Behrens begreift diesen Prozess, dessen Subjekt die Industrie ist, als eine einmalige Chance für die Künstler, die Kunst aus ihrem elitären Zirkel herauszuführen und in der Gesellschaft heimisch werden zu lassen: Indem der Künstler seine Gestaltungsabsichten dem Produkt der Maschinenarbeit hinzufügt und auf die Bedingungen seiner Herstellung einwirkt - er nennt diesen Vorgang "Umsetzen künstlerisch-geistiger Arbeit in materielle Werte" - ästhetisiert er seine technische Grundform, die mit seiner Nützlichkeit zusammenfällt.

"Die Industrie hat es in der Hand, durch das Zusammenführen von Kunst und Technik **K u l t u r z u s c h a f f e n**. Durch die Massenherstellung von Gebrauchsgegenständen, die einer ästhetisch verfeinerten Anordnung entsprächen, würde nicht allein dem künstlerisch empfindenden Menschen eine Wohltat erwiesen, sondern Geschmack und Anstand in die weitesten Schichten der ganzen Bevölkerung getragen. Es wäre möglich, den hohen Wert geistiger Arbeit großen Kreisen zugänglich zu machen, wie es das Beispiel der Buchdruckerkunst lehrt. Sodann würden Werte von nationaler und volkswirtschaftlicher Bedeutung geschaffen. Die allgemeine Hebung des Geschmackes ist schließlich auch eine wirtschaftliche Frage."⁸

Als Subjekt der Geschmackskultur hat es die Industrie in der Hand, auf der einen Seite die gestaltende Arbeit des Künstlers zu verbreiten und allen Menschen, die sich als Käufer ihrer Waren betätigen, zugänglich zu machen. Behrens bemüht 1910 eine historische Analogie zu der Aufgabe, die er der Industrie zumisst: Er verweist auf die Buchdrucker, die der Kunst einen ähnlichen Dienst erwiesen, wie ihn die Industrie übernehmen soll, nämlich für die Ausbreitung der Kunst zu sorgen. Dadurch kann auf der anderen Seite, der Seite des Rezipienten von

⁷ Peter Behrens (1907), zitiert nach Buddensieg und Rogge (1978), S. D 274.

⁸ Peter Behrens (1910), zitiert nach Buddensieg und Rogge (1978), S. D 285.

Kunst, der Genuss an der schönen Form geweckt werden und als ästhetische Empfindung verallgemeinert werden. Behrens will den Menschen ästhetisieren - durch die Kunst und für sie empfindsam machen - und moralisieren; denn dadurch, dass die Kunst ihn für sich gewinnt, werde er auch für andere geistige Werte aufgeschlossen. Durch den Zusammenschluss von Ästhetik und Moral verbindet sich Behrens einem Kunstbegriff, den die deutsche Klassik geprägt hatte. In ihm schließen die schöne Form und die gute Idee ein Bündnis zur Besserung des Menschen und damit der Welt schlechthin. Behrens aber füllt die inhaltliche Seite seiner Forderung nach Anstand weniger beredt als ihre Vertreter aus und lässt offen, worin "die weitesten Schichten der Bevölkerung" sich zu bessern haben. Trotz dieses Mangels an Konkretion bleibt festzuhalten, dass er allen die Sphäre der höheren geistigen, sinnlichen und sittlichen Empfindungen eröffnen will.

Im Begriff der Verallgemeinerung der Kunst zur Geschmackskultur des Volkes ist das ethische Ziel enthalten, den Ausschluss vieler von der Kunst durch die künstlerische Gestaltung der Industriewaren aufzuheben und dadurch für ihre Ausbreitung in den weniger begüterten Schichten zu sorgen. Aus seiner falschen Diagnose heraus, dass Kunst und Moral fehlen - falsch ist diese Diagnose deshalb, weil es beide Bereiche auch in diesen Schichten gibt, nur eben in Formen, die ihm nicht behagen - erschließt er, dass ihnen damit auch die Mittel für die Welt der höheren Genüsse fehlen und damit letztlich die Mittel zur Erzeugung der schönen und guten Empfindungen. Behrens entdeckt in den "weitesten Schichten der Bevölkerung", die er auch im Begriff des Volkes zusammenfasst, den Adressaten seiner Kunst; ihm will er dienen und zum wahren Menschsein verhelfen.

Deshalb ist es naheliegend, dass er, der immer wieder für die Industrie gearbeitet hatte, in ein festes Verhältnis zu ihr trat und seine Kunstauffassung darin praktisch werden ließ, dass er die von der Technik konzipierten Industrieformen, die er als Bedingungen ihrer Kunstformen akzeptierte, material- und maschinengerecht künstlerisch durchgestaltete⁹. Er hatte dabei das Glück, in der AEG einen Auftraggeber für seine Kunstproduktion zu haben, der sich, unter anderem auch aus seiner Geschäftskalkulation heraus, mit ihm im selben Anliegen zusammenfand und eine Verbesserung der Industrieformen anstrebte. Mit dieser Intention gründete sich 1907, zur selben Zeit als Behrens nach Berlin ging, um seine Arbeit bei der AEG aufzunehmen,

⁹ Ob die Behrenssche Kunstauffassung aus der praktischen Arbeit für die Industrie als Industriedesigner folgte oder umgekehrt, aus der Kunstauffassung das praktische Engagement des Künstlers entsprang, ist für die inhaltliche Begutachtung beider Seiten, die sich zudem weitgehend entsprechen, von sekundärem Interesse und bleibt einer historischen Analyse vorbehalten.

der Werkbund, eine Vereinigung aus Künstlern und Vertretern der Industrie, dem beide - Behrens und die AEG - als Gründungsmitglieder angehörten.

Dass die unterschiedlichen Interessen von Kunst und Industrie nicht kollidieren, sondern sich zur Zusammenarbeit bereit finden, verdankt sich diesem Pakt, in dem jede Seite das eigene Anliegen durch die andere befördert sieht. Die Unternehmen sind sich sehr wohl darüber im klaren, dass ein gutes Design die Ausweitung der Geschäfte befördern kann. Und auch Behrens, der diese Ausweitung zur Grundlage und zum Movers der von ihm entwickelten Geschmackskultur macht, rechnet ihnen immer wieder, als habe er Zweifel an ihrer Einsicht in die vor ihnen liegende ethische Aufgabe, diesen praktischen Nutzen vor:

"Die allgemeine Hebung des Geschmacks ist schließlich auch eine wirtschaftliche Frage."¹⁰

Je mehr sich Produktion und Handel mit gut gestalteten Gütern ausdehnen, desto mehr breitet sich auch die von ihm erwünschte Geschmackskultur aus. Man muss sich darüber im klaren sein, dass Behrens den Käufer einer Ware, der heute als viel gelobter und viel gescholtener Konsument sein Unwesen treibt, zum Adressaten seiner Kunst macht, die er ihm in der Gestaltung der Gebrauchsgüter, in ihrem Design oder "Styling" zuführt. Er wird damit zum Begründer des industriellen Designs, für das er die Kunst vereinfacht, nicht aber die Leistungen, die er sich durch die Konsumtion in ästhetischer und ethischer Hinsicht erwartet. Das scheint mir ein unaufgelöstes Problem seiner Kunstauffassung zu sein.

¹⁰ Peter Behrens (1917), S. 21. Zum Vergleich sei auf eine ähnliche Äußerung von 1910 verwiesen, die bei Buddensieg und Rogge (1978) S. D 285 nachzulesen ist.

Anhang IV

Exkurs II

... im Dienste der egalisierenden und harmonisierenden Kultur

Behrens versteht die von ihm entwickelte "Kultivierung des Geschmacks" als "Gesetz des Lebens" und versucht, mit der Analogie zum Charakter des Gesetzes ihre Allgemeinheit und Verbindlichkeit zu erläutern:

"Wenn wir nun zugeben müssen, dass Kunst und Technik ihrem Wesen nach wohl etwas Verschiedenes sind, so ist die Ansicht nicht minder berechtigt, dass sie beide dennoch zusammengehören. Die Kunst soll nicht mehr als Privatsache aufgefaßt werden, der man sich nach Belieben bedient. Wir wollen keine Ästhetik, die sich in romantischer Träumerei ihre Regeln selbst sucht, sondern die in der vollen Gesetzlichkeit des rauschenden Lebens steht. Aber wir wollen auch keine Technik, die ihren Weg für sich geht, sondern die für das Kunstwollen der Zeit offenen Sinn hat. Deutsche Kunst und Technik werden so zu einem Ziele wirken, zur Macht des deutschen Landes, die sich dadurch zu erkennen gibt, daß ein reiches materielles Leben durch geistig verfeinerte Form geadelt ist."¹

Damit verwirft er auf entschiedene Weise das freie Verhältnis des Geschmacks zur Kunst. Dem subjektiven Geschmack von Künstler und Kunstgenießer, und um nichts anderes handelt es sich in diesem freien Verhältnis, wirft er Romantisiererei nach eigenen Regeln vor und deshalb Weltabgewandtheit, Beliebigkeit und Unverbindlichkeit im Umgang mit der Kunst. Er vermisst an diesem Verhältnis die Aufgabe, die er selbst für die Kunst vorgesehen hat: den Charakter eines Gesetzes für das Leben aller Menschen anzunehmen. Auch wenn sich Behrens mit seiner Analogie in verdächtige Nähe zum Geschmacksdiktat begibt, so macht doch eine weitere Ausführung die mit ihr verbundene Intention noch einmal deutlich. Behrens muss 1917 feststellen, dass sich eine Ausweitung der Kultur in seinem Sinne nur in Ansätzen zeigt und äußert sich in diesem Zusammenhang zur Architektur folgendermaßen:

"Die Architektur ist immer noch nicht eine Angelegenheit der Allgemeinheit, wie sie es im Mittelalter war, sondern eine Sache, die sich allein zwischen Bauherrn und Architekten abspielt. Die Allgemeinheit nimmt nicht daran teil. Der Allgemeinheit, dem Volke, ist das Bauwerk noch nicht wieder der Inbegriff des

¹ Peter Behrens (1910), zitiert nach Buddensieg und Rogge (1978), S. D 285.

Künstlerischen geworden, obgleich Baukunst die Kunst ist, die der Wirklichkeit, aller Verwirklichung, am nächsten steht. Es scheint, als ob nur aus historischer Bildung, aus abstraktem Denken heraus für sie ein Interesse gewonnen werden kann."²

Nicht nur für den Bereich der Gebrauchskunst, sondern auch für den Bereich der Architektur stellt er sich einen verallgemeinernden Prozess vor, der sich die Errichtung eines Gebäudes durch das mittelalterliche Bauhüttenwesen unter der Beteiligung vieler und als öffentliche Angelegenheit zum Beispiel nimmt: Indem alle Beteiligten die künstlerische Intention des Bauwerks erfassen, treten sie in ein irgendwie geartetes Verhältnis zu ihm und verallgemeinern dasjenige, was bisher eine Sache zwischen Bauherr und Architekt war. Wenn Behrens alle Schichten der Bevölkerung auf der Ebene der Geschmackskultur vereinigt, so behauptet er im und mit dem Medium der Kunst ihre Gleichheit. Er steht damit im Widerspruch zu den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit, die von unterschiedlichen Klassen und Schichten und ihren Auseinandersetzungen auf der ökonomischen, politischen und kulturellen Ebene gekennzeichnet waren. Denn in ihren praktischen Lebensverhältnissen waren die Menschen ebenso ungleich wie in ihrem Verhältnis zur Kunst. Gerade die Wahrnehmung dieses Sachverhaltes wird zum Anliegen der Behrensschen Auffassung. Trotz, oder besser noch, gerade wegen der bestehenden Ungleichheit strengt Behrens in seiner Theorie und in seiner Kunstpraxis ein Versöhnungsprogramm an, das ihre Gleichheit in der Geschmackskultur herstellen soll. Und nicht von ungefähr ergibt sich an dieser Stelle eine Parallele zum Idealismus der deutschen Klassik, der gekennzeichnet war vom Kampf zwischen Idee und Wirklichkeit. Auch Schiller wusste, dass in der Welt keine Freiheit herrschte. Aber er verhalf ihr im Medium der Kunst immer wieder zum Sieg, indem er sie im Theater siegen ließ.

"In einer Synthese des künstlerischen Könnens und der technischen Tüchtigkeit liegt die verlockende Aussicht, nämlich die Erfüllung unser aller Sehnsucht nach einer Kultur, die sich in der Einheitlichkeit aller Lebensäußerungen als ein Stil unserer Zeit zu erkennen gibt."³

Zur personalen Einheit in der Geschmackskultur tritt bei Behrens eine sachliche hinzu, die die verschiedenen Bauaufgaben, mit denen er sich konfrontiert sieht, unter einen einheitlichen Stil zu subsumieren sucht. Deshalb findet sich bei ihm kaum ein Gedanke, der sich darum bemüht, die Bauaufgaben in eine irgendwie geartete Hierarchie untereinander zu bringen; aus den verschiedenen Zwecken, denen sie zu dienen haben, leitet er weder eine Unterscheidung in verschiedene

² Peter Behrens (1917), S. 21.

³ Peter Behrens (1917), S. 22.

Sphären noch in verschiedene Ränge ab. Analog zu seiner Auffassung von der Geschmackskultur handhabt er seine Bauaufgaben untereinander als gleichwertige und von nicht höherer oder niederer Bedeutung als die Entwürfe für die industriell erzeugten Produkte der AEG, denn beide Bereiche erheischen die formale Gestaltung des Künstlers, um zum adäquaten Ausdruck ihrer Zeit zu finden.

"Noch immer wird alles Sakrale mit der Gotik identifiziert, obwohl die Gotik sowohl Kirchen wie Wohnhäuser, Schränke und Betten gotisch baute. Noch immer wird alles Festliche und Herrschaftliche mit dem Barock verwechselt, obwohl der Barockstil sowohl Paläste wie Ställe, Kirchen und Altäre wie Pudertische gleichmäßig in seinen Charakter einschloß. So kann man auch heute noch sehen, wie eine Fabrik aus öden verrotteten Schuppen besteht und das Wohnhaus des Fabrikdirektor sich in den graziösen Formen des Rokoko davorstellt. Eine gleichmäßige abgeklärte Einheitlichkeit ist noch nicht vorhanden. Die Industrie und das Verkehrswesen werden bei ihrer Bedeutung für unsere Zeit die ihrem Ansehen entsprechenden Formen in künstlerischer Vollendung aller ihrer Teile selbst annehmen müssen. Ihre eigenen Daseinsbedingungen werden sie dahin zwingend führen. Aber sie werden auch unser ganzes ästhetisches Empfinden beeinflussen und in dem von ihnen angeschlagenen Rhythmus die ganze Formensprache unserer Zeit in Mitleidenschaft ziehen."⁴

Behrens argumentiert mit der Allgemeinheit des gotischen Stils dagegen, ihn lediglich in den Kirchen manifestiert zu sehen und verweist darauf, dass auch die Gebrauchsgegenstände der Zeit im mehr profanen Bereich gotische Formen annehmen. Zweifellos ebnet er in diesen Gedanken die Differenzen und Ebenen der verschiedensten Aufgaben und Zwecke, die zudem noch historisch unterschiedlichen Kontexten angehören, ein; aber er tut es, weil - wie auch sein zweites Beispiel deutlich macht - die Allianz von Palästen und Pudertischen im Barock sein Ideal kennzeichnet: eine Zeit, die sich in ihrem Stil, in ihrer Kunst einig weiß. In diesem "rückwärtsgewandten" Ideal der Einheitlichkeit ist der Mangel aufgehoben, den Behrens immer wieder als Diagnose seiner Zeit festhält: ihre Entzweiung in der Kunst oder im Stil. Im angeführten Zitat ist das Bild für diese Entzweiung das unterschiedliche Aussehen von Fabrik und Fabrikantenvilla. Besteht die Fabrik aus einem "öden, verrotteten Schuppen", der eigentlich gar kein richtiges Haus ist und zudem noch schmutzig, so setzt sich die Fabrikantenvilla nicht nur von ihr ab, sondern zieht auch alle formale Gestaltung auf sich und verspielt sie in ihren Rokokoformen. Soweit das Bild von Peter Behrens. Die Aufhebung dieses Zwiespalts erfolgt durch eine "gleichmäßige abgeklärte Einheitlichkeit",

⁴ Peter Behrens (1917), S. 22.

wie Behrens sie nennt, und besteht in der sachlichen und nicht mehr nur personalen Ausweitung der Kunst auf Bereiche, die ihr bisher durch die Unwilligkeit der Industrie entzogen worden waren. Mit dieser Ausdehnung sieht Behrens durchaus eine Vereinfachung der Kunst einhergehen. Er begreift diese Vereinfachung jedoch nicht als Mangel, sondern als die komplementäre Seite in einem Verhältnis, das sich wechselseitig befördert. Es ist an dieser Stelle den heuristischen Gedanken wert, ob Behrens diesem Vorgang nicht auch die Bedeutung zumisst, das Sakrale der Gotik und das Festliche des Barock zu verweltlichen⁵. Will er ihre Pathosformen zu einem einheitlichen weltlichen Architekturstil amalgamieren und allen, insbesondere der Industrie und dem Verkehrswesen, zu dem ihrer Bedeutung für die Zeit gemäßen Ansehen in der Gesellschaft verhelfen? Im Gleichmaß der Würdigung aller Gruppen scheint Behrens ihre Entzweiung aufheben zu wollen. Er trägt das Festliche und Sakrale in die Arbeitswelt und die Arbeitswelt in die Botschaft⁶. Behrens richtet 1911 auf der Maschinenfabrik der AEG am Humboldtthain einen festlichen Dachgarten ein, mit dem er die Repräsentation der Firma in das Ambiente ihrer Fabrikwelt hineinverlegt. Für das Verwaltungsgebäude der Firma Hoechst entwirft er einen Turm und eine Halle, die den Gestus des Sakralen im Äußeren und im expressiv und farbig gestalteten Inneren augenscheinlich machen. Beide genannten Beispiele gehören zu dem Programm, das Behrens immer wieder theoretisch fundiert und vorträgt und an den Berliner AEG-Fabriken programmatisch entfalten kann. Er ästhetisiert die Fabrikenwelt und gibt ihrem Äußeren eine Gediegenheit, die im Buddensieg'schen Begriff des "Industrieklassizismus" angemessen erfasst ist. Die große Industrie wird somit in doppelter Weise zum Gegenstand der Kunst: Im Prozess der Industrialisierung der Produktionsformen und Lebensformen ver-

⁵ Wenn ein Gedanke mit dem Attribut "heuristisch" gekennzeichnet ist, dann steht er wie alle anderen auch zur Prüfung an. Aber gerade mit ihm wird ein Inhalt erschlossen, der noch nicht zuende gedacht ist und deshalb des Weiterdenkens oder des Nachdenkens anderer bedarf. Vgl. dazu Martin Warnke in der Einleitung zu seinem Buch "Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft" (1984).

⁶ Hans-Joachim Kadatz (1977) sieht in der Synthetisierung verschiedener Bereiche einen Zusammenhang zu der Stimmung, die auch der "heroische Glücksphilosoph Richard Dehmel" in seiner "Lebensmesse" verbreitet. Sie wurde 1901 bei den Darmstädter Spielen aufgeführt. Kadatz schreibt:

"Sie regte Behrens zu Visionen über das Bild des 'Theaters der Zukunft' an, und gipfelte vorübergehend in einer Idealkonzeption, die auf der Vorstellung beruhte, daß die normale tägliche Arbeit in ein Fest verwandelt werden könnte. Seine Vorstellungen von einem hoch über den Stätten der Arbeit liegenden Festhaus standen in enger Beziehung zu den ersten Anfängen des 'Volkshausgedankens in Deutschland'."

Hans-Joachim Kadatz (1977), S. 37.

breitet sie die Kunst in ihren sachlichen Formen und wird mit der künstlerischen Gestaltung ihrer technischen Anlagen nun selber eine Sphäre der Kunst, die der übrigen Gesellschaft die Ausbildung eines der Zeit angemessenen neuen sachlichen Stils in der Architektur vor Augen führt.

Als Behrens von 1911 bis 1913 zusammen mit Schüller die Deutsche Botschaft in Petersburg neu gestaltet, sieht sie aus wie die Kleinmotorenfabrik der AEG in Berlin. Die Architekten haben die Repräsentationsräume konsequent "entwürdigt", indem sie allen bildhaften Pomp aus ihnen entfernen und zudem die höfisch-feudale Repräsentationsachse der Innenräume durch Arbeitsräume empfindlich stören⁷. Die Sach-

⁷ Tilmann Buddensieg (1978), S. 37. -

Das Gebäude der Kaiserlich Deutschen Botschaft in St. Petersburg wurde vom Herbst 1911 bis zum Frühjahr 1913 gebaut. Auf dem Grundstück des alten Botschaftsgebäudes, das niedriger und zum Teil nur einstöckig gewesen war, wurde auch das neue errichtet. Es wurde mit einer besseren Ausnutzung und um ein Stockwerk höher geplant. K. Schaefer schrieb dazu 1914:

"Die bisherigen Botschaftsgebäude des Deutschen Reiches in Paris, in Rom und anderen Orten sind allesamt ehemals als Adelssitze erbaute alte Paläste, die man ihrer neuen Bestimmung irgendwie angepaßt hat. So mußte der mannigfaltige Zweck eines solchen Gebäudes zum ersten Male in neue Formen gefaßt werden."

K. Schaefer (1914), S. 310.

Die Massigkeit und die Mauerstärke der Fassaden führt Schaefer, auf die Petersburger Gewohnheit zurück, den Witterungsverhältnissen zu trotzen, eine klimatische Bedingung, die der Architekturauffassung von Peter Behrens entgegen kommt. -

Für Walter C. Behrendt hatte sich die moderne Baukunst mit der Ausführung dieses ersten großen staatlichen Auftrages den Repräsentationsaufgaben des Wilhelminischen Deutschland gewachsen gezeigt, aber auf eine Weise, die sich von der bisherigen Baukunst dadurch positiv abhob, dass sie "ohne absichtlich zur Schau getragenen Patriotismus" auskam und dennoch eine "programmatische Kundgebung" deutscher Kunst und Denkart im Ausland war.

Walter C. Behrendt (1913), S. 264 und 265.

Im Vergleich der Stile kommt Behrendt zu einem Urteil über die Petersburger Botschaft, das im Versagen des akademischen Eklektizismus die spröde Leistung des Autodidaktentums festhält:

"Niemals aber wäre ihm [dem Akademiker - d. V.] auch bei der Raumgestaltung im Einzelnen und bei der Durchbildung und Ausstattung der Wohn- und Prunkräume ein solches Maß von phrasenloser Aufrichtigkeit, verbunden mit dekorativer Pracht und monumentaler Würde, gelungen, wie es Behrens gezeigt hat."

Walter C. Behrendt (1913), S. 260 u. f., insbesondere S. 263. -

Nur 1 1/2 Jahre diente diese Botschaft ihrer Bestimmung. Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 wurde sie von der Petersburger Bevölkerung ausgeraubt und in Brand gesetzt. Dabei wurde der deutsche Hofrat Kattner ermordet. Aber ihre Mauern aus finnischem Granit hielten stand und überdauerten den I und II Weltkrieg.

lichkeit der Botschaft beraubt den Kaiser durch das Entfernen allen bildhaften Schmucks seiner persönlichen Vergangenheit und hebt die Besonderheit, die ihn von der übrigen Gesellschaft scheidet, auf. Nicht der Adel der Geburt soll seine Bedeutsamkeit herstellen, sondern die Funktion des Dienstes für die Nation. Und sie bezieht ihre Bedeutsamkeit nicht aus der Vergangenheit, sondern aus dem industriellen Aufstieg Deutschlands, der von Staat und Industrie getragen wurde.

Wie viele andere, so erspürt auch Adolf Behne diese Behrenssche Intention und fasst sie als das Pathos seiner Architektur. In einem Artikel von 1913 sieht er das gemeinsame Ziel der Industriearchitekten darin, dem "inneren Leben [der Industrie, d.V.] einen Körper zu schaffen, der organisch, ausdrucksstark und überzeugend ist"⁸. Zwar bestimmt er damit ihr Ziel sehr allgemein und mit dem, was von jeher Aufgabe des Architekten gewesen ist, nämlich Raum für einen Zweck zu schaffen, der sich in ihm betätigen kann; aber er fügt auch in den Attributen dieser Architektur ihre näheren Bestimmungen hinzu, die ihre Unverwechselbarkeit und ihren programmatischen Charakter belegen sollen. In ihrem Ausdruck habe sie stark und überzeugend zu sein, das Innenleben des Körpers und den Körper selbst als Einheit aufzufassen; denn nichts anderes meint die Rede von der Schaffung eines organischen Körpers, die, so sagt er es ein paar Zeilen weiter, "ungeschminkt und unverfälscht" zu sein habe⁹. Behne legt die Prämisse seiner Besprechung aktueller Bauten in der Sollensbestimmung offen, "das eine jede Architektur der wahre und überzeugende Ausdruck ihrer Bestimmung, ihres Zwecks, ihres Lebens sein muss" und begreift verschiedene Auffassungen der Architekten "von Wesen, Wert und [...] von der Seele der Industrie" als Entsprechung zu ihr. Peter Behrens, der Pathetiker, genügt ihr ebenso wie Richard Riemerschmidt, der Romantiker, und der Logiker Hans Poelzig¹⁰. Behne thematisiert jedoch selbst einen Einwand gegen das von ihm hergestellte Entsprechungsverhältnis zwischen seiner Sollensvorschrift an die Architektur und den Bauwerken von Peter Behrens. Er schreibt 1913 über ihn:

"Ganz anders Peter Behrens! Dieser Künstler ist gerade von dem Strengen, dem Eisen-Gewaltigen völlig erfüllt. Es ist überaus fesselnd, zu beobachten, wie er um den Ausdruck der Industrie-seele ringt! Keine Kante wird gemildert, keine Herbigkeit geglättet. Behrens vermeidet es unbedingt, irgendein Motiv von außen heranzubringen. Die Form kann ihm kaum einfach genug sein. Er will Größe, Wucht und Gewalt. Als das reinste Mittel, dies zu erreichen, erscheint ihm die Vereinfachung. ... Niemand kann sich den Wirkungen seiner Kunst entziehen - und doch regt

⁸ Adolf Behne (1913), S. 171.

⁹ Adolf Behne (1913), S. 171

¹⁰ Adolf Behne (1913), S. 171 und 172.

sich ein Einwand! Ist nicht die Auffassung Behrens' ein wenig einseitig? Liegt in seiner Architektur wirklich die Seele der modernen Industrie? Ich meine, daß Peter Behrens das Element des Schweren, Massigen und Gewaltigen etwas allzusehr betont. Seine Vereinfachungen grenzen hier und da an Plumpheit. Er will die Industrie als Zyklopen, als einen Riesen geben, dessen einzige Äußerungen Donnern und Brausen sind. Wo Riemerschmidt milderte und besänftigte, da übertreibt Peter Behrens. Auch er wird dem Charakter der Industrie nicht völlig gerecht. Er hat ihn nicht in allen seinen Zügen aufgenommen. In seinem Empfinden leben nur die Momente des Tosens und Stampfens. Er ist der Pathetiker des modernen Industriebaus!"¹¹

Ebenso wie Adolf Behne, kapriziert sich auch Peter Meyer darauf, das Pathos der Behrensschen Architekturauffassung zu kritisieren. Im Unterschied zu Behne, der seine Position zu Behrens bis 1920 dahingehend geklärt hat, dass er ihm angesichts des sachlichen Zwecks einer Fabrik das "Weihevoll" seines Pathos' als Unaufrichtigkeit vorwirft, kritisiert Meyer ihn dafür, dass er das Pathos gleichmäßig und deshalb unterschiedslos auf alle seine Bauwerke verteilt hat¹². Meyer will den Unterschied zwischen sakralen und profanen Bauten prinzipiell gewahrt sehen und mit ihm die Rangfolge beider Bereiche. Selbst wenn profane Bauten zum Monumentalen drängen, sei es Aufgabe des Architekten, diese Monumentalität zu brechen, um mit der Unterscheidung auch die Rangfolge der Bauwerke aufrechtzuerhalten.

"Nichts ist einfacher, als den ohnehin schon grossen Kubus einer Fabrik, eines Geschäftshauses, eines Bankgebäudes usw. gleich auch noch auf die sakrale Tonart des Monumentalen zu stimmen - ergibt sie sich doch aus dem grossen Volum fast schon von selbst - aber hier wäre es nun eben die moralische Pflicht des Architekten, mit den ästhetischen Mitteln seiner Kunst den sich aufdrängenden Monumentaleffekt bewusst zu brechen. Es gibt für den Architekten keine ernstere Gewissensentscheidung der verschiedenen Rangstufen der architektonischen Aufgabe: wer

¹¹ Adolf Behne (1913), S. 173. -

Richard Riemerschmid ist für Behne der andere Pol einer vom Gefühl her erfassenden Architektur, die ihn mit Peter Behrens in einer Kategorie vereinigt und beide von einer Architektur unterscheidet, die ihre architektonische Logik von keinem Gefühl durchkreuzen lässt und deshalb sachlich und der natürliche Ausdruck ihres Zwecks ist.

"Er sieht nicht das Gewaltige, Strenge, Eiserne, er hat den Ehrgeiz, ihm eine gewisse Poesie und Lyrik zu geben."

Adolf Behne (1913), S. 173.

¹² Adolf Behne (1920), S. 275 und 276.

die - letzten Endes stets sakralen - Monumentalformen zu profanen Zwecken missbraucht, der trägt auf dem Felde seiner beruflichen Verantwortlichkeit das Seinige bei zur Zerrüttung der Wertmassstäbe."¹³.

Mit der "Zerrüttung der Wertmaßstäbe" erntet Behrens bei seinem Tod einen der härtesten Vorwürfe, den die Kunstkritik zu vergeben hat. Er versagt an dem von Meyer aufgestellten ethischen Maßstab für die Baukunst, den er allerdings auch in keiner Weise teilen will, sondern den er längst durch seinen eigenen ersetzt hat, der die Vereinheitlichung von Architektur und Gesellschaft anstrebt. Meyer erspürt zwar diesen vollzogenen Wertewandel in der Kunst, zu dem auch ihr ethisches Diktum gehört, aber er legt ihn einseitig als die Negation des eigenen Wertmaßstabs aus. Deshalb sieht er Behrens auch in einer von ihm negativ bewerteten Allianz mit dem Historismus:

"Dass Behrens auf das historische Detail des ausgehenden XIX. Jahrhunderts verzichtete, war ein Verdienst, aber im Grossen und Entscheidenden konnte er sich doch nicht von den Ambitionen des Historismus befreien, das entscheidende Problem sah er nicht, nämlich die Notwendigkeit einer Entpathetisierung der Profanaufgaben. Das ausgehende XIX. Jahrhundert hatte sich daran gewöhnt, schlechthin jede, auch die gewöhnlichste Bauaufgabe im schmetternden Fortissimo des grossen Formapparates vorzutragen - und mit neuartiger Instrumentierung tat Peter Behrens genau das gleiche. Seine Ausstellungspavillons für Lino-leum, Zigaretten und elektrische Bedarfsartikel atmen die gleiche sakrale Feierlichkeit, wie seine Krematorien; seine Geschäftshäuser und Verwaltungsgebäude sind Kolossalpaläste - es fehlt das Unterscheidungsvermögen für den verschiedenen geistigen Rang der einzelnen Aufgaben."¹⁴

Was Behrens in der Tat mit dem Historismus verbindet, ist die gleiche Behandlung der Bauaufgaben. Auf der Grundlage seiner ethischen Überlegungen sucht er nach der Vereinheitlichung im Stil und bleibt, wie Meyer bemerkt, bei der gleichmäßigen Verteilung des Pathos, die sie in Kraft setzen soll.

¹³ Peter Meyer (1940), S. 163.

¹⁴ Peter Meyer (1940), S. 163.

Anhang V

Exkurs III

Die Auseinandersetzung mit neuen Materialien und Konstruktionsweisen oder: Die optische Befestigung der Architektur

Immer wieder führt Behrens in seinen Schriften eine imaginäre Auseinandersetzung mit dem akkumulierten Wissen der Ingenieure, das im 19. Jahrhundert mit der Einrichtung der Ingenieurwissenschaften institutionalisiert und verallgemeinert wurde. Bezogen auf die Architektur manifestierte sich dieses Wissen in neuen Materialien und Konstruktionen, die im infrastrukturellen Bereich des Tunnel- und Brückenbaus zur Anwendung kamen und die sich im Hochbau - unter anderem in den weitgespannten Hallen der Bahnhöfe und Ausstellungsbauten - bevorzugt mit den neuen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts verbanden¹.

¹ Gute Darstellungen der Entwicklung von Baumaterialien und Bautechnik finden sich bei Günter Huberti (1964), Franz Hart (1961), Fritz Schupp (1959), Hans Straub (1949), Emil Mörsch (1948), Erich Bornemann (1949), Franz Dischinger (1949), Matschoss (1925 und 1938), Foerster (1921); bei dem bereits erwähnten A. G. Meyer (1907) sowie bei Fritz von Emperger (1905). - Von Pier Luigi Nervi (1891-1979) zitiert Günter Huberti den Ausspruch, dass der bewehrte Beton

"der beste Baustoff, den der Mensch bisher erfunden hat, ist. Die Tatsache, daß man aus ihm praktisch jede Form herstellen kann, und daß er jeder Beanspruchung standhält, grenzt ans Wunderbare. Durch ihn sind der schöpferischen Phantasie auf dem Gebiete des Bauens alle Grenzen genommen."

Pier Luigi Nervi zitiert nach Günter Huberti (1964), S. 7. -

Was ist, kurz gefasst, das Besondere an diesen beiden Baustoffen, die im 19. Jahrhundert erforscht wurden und mit der Wende zum 20. Jahrhundert ihren Siegeszug in der Architektur begannen? Das Guss- und Schmiedeeisen, in seiner verbesserten und härteren Form später Stahl genannt, und der Beton sind in ihrer Erforschung, Entwicklung und Anwendung als Massenbaustoffe in das auf diesem Gebiet erfindungsreiche 19. Jahrhundert zurückzuverfolgen. - Obwohl beide Baustoffe heute fast unentbehrlich für einander sind, Eisen und Stahl den Beton zu ihrem Schutz benötigen und der Beton den Stahl zu seiner Festigung, fiel ihre Erforschung aus ganz verschiedenen Gründen ungefähr in dieselbe Zeit. Nach Günter Huberti (1964) waren alle Baustoffforscher des 19. Jahrhunderts auf der Suche nach einem Baustoff, der sich durch große Spann- und Tragfähigkeit auszeichnen sollte und der im Vergleich zu den herkömmlichen Baustoffen außerdem noch preiswert sein sollte. Da Stahl eine wesentlich höhere Festigkeit besaß, verdrängte er die Holzbalken als Tragwerk in bestimmten Bereichen sehr rasch und grundsätzlich; denn er vermochte dem baulichen Bedürfnis nach Überbrückung großer Spannweiten Rechnung zu tragen und wurde deshalb schon früh im Brücken- und Hallenbau eingesetzt. Ebenso im Bereich des Hafen- und des übrigen Wasserwegebbaus. Beton hingegen besitzt Materialeigenschaften, die dafür

sorgen, dass er jede Form, die man ihm geben will, annimmt. Bezogen auf seinen Materialwert ist dieser Baustoff außerdem sehr billig. -

Francois Coignet (1814-1888) ist einer derjenigen, den die Baustoffgeschichte zu den französischen Ahnvätern des Beton zählt. Mit dem Auftrag versehen, die Gebäude der väterlichen Fabrik auf preiswerte Weise zu erweitern, beschäftigte er sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit den Wirkungen des Wasserkalkes als Bindemittel eines monolithischen Baustoffes und studierte sie in systematisch angelegten Versuchsreihen. Er erkannte, dass es falsch war, dem Beton zuviel Wasser beizugeben und dass seine Dichte zunahm, wenn man ihn nicht einfach nur an seinen Verwendungsort schüttete, sondern dabei stampfte. So wurde er durch die Verbesserung der Zusammensetzung des Betons und seiner Anwendung zum Erfinder des "Béton aggloméré", der in Deutschland gemeinhin als "Stampfbeton" bezeichnet wird. Während der Begriff Stampfbeton das Verfahren kennzeichnet, hält Coignets Begriff das Ergebnis fest. Coignet wollte auf der Weltausstellung von 1855 in Paris ein Haus zeigen, das ganz aus Beton gebaut war. Aber die Ausstellungsleitung lehnte sein Anliegen ab, weil es ihr nicht fortschrittlich genug war; denn Coignet nannte seinen Beton damals "Béton Piné" nach der uralten Piné-Bauweise mit Lehm, die seit alters her in bestimmten französischen Landschaften noch angewendet wurde. Coignet aber setzte sich zur Wehr und warb mit den folgenden Worten für die Bedeutung seiner Erfindung:

"Die Herrschaft des Steines im Bauwesen scheint ihrem Ende zuzunehmen, Zement, Beton und Stahl sind dazu bestimmt, an ihre Stelle zu treten. Den Stein wird man hinfort nur noch zum Bau von Denkmälern gebrauchen."

Francois Coignet zitiert nach Günter Huberti (1964), S. 16. -

An anderer Stelle macht Günter Huberti darauf aufmerksam, dass der Versuch, "ganze Häuser in einem Zug zu gießen", nach Francois Coignet noch mehrere Male wiederholt wurde, ohne dass sich daraus eine allgemeine Technik entwickelte:

"Der Versuch, ganze Häuser in einem Zug zu gießen, ist nach F. Coignet noch mehrmals wiederholt worden, ohne daß sich hieraus eine ständige Technik entwickelt hätte. ... Viele Leser werden sich erinnern, dass anfangs der fünfziger Jahre das Gießen ganzer Häuser unter Verwendung des überall reichlich vorhandenen Trümmersplitts in hoher Blüte stand. Dieser ergab angesichts des vorherrschenden Anteils der Ziegelbrocken einen porösen Leichtbeton mit sehr guten Wohneigenschaften. Als der Trümmersplitt aufgebraucht war, ging diese Bauweise stark zurück; sie ist aber heute keineswegs verschwunden, und es bestehen bemerkenswerte Bemühungen, sie neu zu beleben, wobei man an Stelle des Trümmersplitts einen anderen leichten und porösen Zuschlagstoff wählt, der aus den verschiedensten Ausgangsprodukten erzeugt auf dem Markt ist."

Günter Huberti (1964), S. 18 und 19. -

Das Gebäude des Deutschen Reichstages, 1884-1894 nach Plänen von Paul Wallot gebaut, spielte bei der Durchsetzung des Eisenbetons im Deutschen Reich eine besondere Rolle, denn in ihm verband sich erstmals die repräsentative Bauaufgabe mit den neuen Baustoffen Beton und Eisen.

Vgl. dazu Günter Huberti (1964), S. 82. -

Ähnlich verhielt es sich mit dem Frankfurter Opernhaus, 1873-1878 nach Plänen

Alfred Gotthold Meyer schrieb 1907 eine Geschichte der Eisenbauten, in der er sich ausführlich mit ihrer Ästhetik beschäftigte. Dass es unmittelbar zum theoretischen Totum der Neuen Sachlichkeit gehört, belegen die in ihm niedergelegten Gedanken zur Bestimmung des Eisenbaus und die erläuterten Beispiele, die zu demjenigen gehören, was damals in Architekten- und Künstlerkreisen immer wieder problematisiert wurde. Meyer sieht im Hallenbau des 19. Jahrhunderts die Herausbildung einer neuen Bauaufgabe, die mehr und mehr zum Movens der Architektur werde:

"Aber jene anderen Bau-Aufgaben modernen Lebens, für die das Eisen schon in Folge ihrer Neuheit in noch höherem Grade bestimmend wurde, als für die Brücken, die Bahnhofshallen, Verkaufshallen, Ausstellungshallen, führen mitten in das rein architektonische Schaffen hinein. Sie sind sogar in jedem Sinne das Größte, was diese der Gegenwart bietet. Hier, nicht an Kirchen und Palästen, entscheidet sich das Schicksal unserer Steinarchitektur, unserer Baukunst überhaupt."²

Die im Zentrum menschlichen Tun und Treibens stehenden ökonomischen Belange sieht er auch ins Zentrum der ästhetischen Entwicklung vorrücken und eine Dominanz entfalten, die die alten "klassischen" Bauaufgaben zu peripheren Phänomenen werden lassen. Im profanen Bereich angesiedelt, hat diese Bauaufgabe zwei Bedürfnissen zu genügen, die ihre Ästhetik wesentlich bestimmen: Sie hat Räume zu konstituieren, die den inhärenten Zwecken Größe und Helligkeit bieten.

All dies findet er in Paxtons Kristallpalast (1851) und in der Maschinenhalle der Pariser Weltausstellung (1889) von Dutert und Contamin vor, die beide für die großzügige Präsentation von Waren gebaut worden waren. Neben diesen beiden, durch ihre Berühmtheit herausragenden Großkonstruktionen analysiert er auf begrifflich präzise Weise ähnliche Konstruktionen, fügt auch den Eiffelturm hinzu und schafft damit erstmals vom kunsthistorischen Standpunkt aus einen Fundus von Beispielen und Gedanken zum Eisenbau des 19. Jahrhunderts.

von Lucae gebaut, dessen Stuckarbeiten auf Eisenbeton angebracht waren.

Auch dazu Günter Huberti (1964), S. 79. Außerdem ist zu diesem Thema der Aufsatz von G. A. Wayss und Matthias Koenen lesenswert: "Das System Monier in seiner Anwendung auf das gesamte Bauwesen". -

Während auf der "Ersten Weltausstellung für das gesamte Bau- und Wohnungswesen" in Leipzig 1913, kurz IBA genannt, Wilhelm Kreis den Beton noch zu einer klassizistischen Kuppelhalle formen ließ, konzipierten Max Taut und Friedrich Seeßelberg die Ausstellungshalle des Werdandi-Bundes paradigmatisch aus neuen Formen und neuen Baustoffen.

Günter Huberti (1964), S. 109.

² Alfred Gotthold Meyer (1907), S. 144.

Für die Architekten unter seinen Zeitgenossen erfüllte er ein Bedürfnis nach diesem Wissen, das sich nicht nur in der wohlwollenden Aufnahme des Buches spiegelte, sondern auch in ihren Schriften. Bei vielen - und insbesondere bei Peter Behrens und Hermann Muthesius - finden sich immer wieder dieselben Baubeispiele und ästhetischen Positionen zum Eisenbau, die sich der Intention verdanken, "zeitgemäß" sein zu wollen, und die nicht ohne eine Spurensuche in die Vergangenheit auskommt, in der sich dieses "Zeitgemäße" schon lange vorbereitet hat.

Aus seiner Analyse der vorherrschenden Zwecke und der ihnen gemäßen Konstruktionen diagnostiziert Meyer, dass den Eisenbauten im Verbund mit anderen Materialien, wie Stein, Beton und Glas, die Zukunft gehöre:

"Die Bauten der Zukunft werden mit neuen Größen und mit neuer Helligkeit rechnen; über die Maße wird das Eisen entscheiden, über die Helligkeit das Glas; beide vereint können neue Raumwerte schaffen, auch ohne sie schafft das Eisen neue Linien. Das lehren die im ersten Abschnitt behandelten Großkonstruktionen. Sie sind so gut wie ganz durch die statische Notwendigkeit bestimmt und die beiden raumumschließenden Gebäude unter ihnen, der Kristallpalast und die Pariser Maschinenhalle, sie sind auch ihrem Zweck nach lediglich Nutzbauten. Ebenso die Brücken. Der Eiffelturm dient allerdings vorwiegend einem Gedanken, er ist das höchste Denkmal des Ehrgeizes, allein dieser ideelle Zweck verlangte eine so ungeheure Anspannung der rein verstandesmäßigen und technischen Kraft, daß der 'symbolische' Gehalt des Bauwerkes daneben ganz zurücktrat, und die künstlerische Freiheit von vornherein gebunden war."³

In seinem historischen Überblick differenziert Meyer den Baustoff Eisen nach seinen Verwendungsweisen als Hilfsmittel und als Konstruktionsmittel des Bauprozesses. Erst durch die praktische und theoretische Aneignung seiner Eigenschaften wird das Eisen zum selbständigen Konstruktionsmittel und dadurch in seiner Leistungsfähigkeit freigesetzt. Nun vermag es das tragende Gerüst eines Bauwerkes zu verdünnen und weite Räume zu überspannen oder aufschließen zu lassen, "unsichtbar funktionierend, wie das Knochengerüst im Körper"⁴. Der Ausbreitung des Eisens als Baustoff entspricht eine analoge Entwicklung in der Wissenschaft, die sie vorbereitet und trägt, die Statik. Sie ist damit konfrontiert, durch neue Berechnungsgrundlagen und Methoden die Stabilitätsverhältnisse der Eisenkonstruktionen zu gewährleisten. Das Interessante an Meyers Überlegungen ist nun der Sachverhalt, dass er ebenso wie Behrens den fundamentalen Unter-

³ Alfred Gotthold Meyer (1907), S. 111.

⁴ Alfred Gotthold Meyer (1907), S. 139.

schied zwischen den geistigen Betätigungen entwickelt, die der Konstruktion und der "Raum-Kunst" zugrunde liegen und bis in die Berufsfelder hinein verlängert⁵. Und ebenso wie jener, hat auch Meyer die Vorstellung, dass die Aufhebung der Trennung nur durch den "Geniestreich" möglich sei. Zwischen Berechnen und Bauen, Konstruktion und Kunst, zwischen Ingenieur und Architekt verläuft eine Trennungslinie, deren positive Aufhebung in der Kunst "nur von der persönlichen Kraft", oder von dem "Wollen und Können des Meisters" abhängt, mithin das Genie des frühen 20. Jahrhunderts fordert⁶.

Nicht nur Meyers Auffassung zur Künstlerpersönlichkeit deckt sich mit derjenigen von Peter Behrens; mit ihm teilt er auch eine zentrale Position der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit, die mit der Kurzformel "Harmonie des Gegensatzes" umschrieben sei. Meyer will eine Ästhetik begründen, die die konstruktiven und ästhetischen Qualitäten des Eisens entfaltet und mit anderen - neuen wie alten - Baumaterialien und -techniken zusammenfügt, und zwar auf eine Weise, die keiner Seite dieses Bündnisses ihre Besonderheit nimmt. In dieser eigenartigen Synthese - eigenartig deshalb, weil sie nichts verschmilzt, sondern alle Bestandteile in ihrer Besonderheit bestehen lässt - wird gerade der Kontrast, der sich bis zum Gegensatz steigern kann, zur Harmonie erhoben und damit zum Gesetz der Ästhetik. Meyers Bild für dieses Gesetz ist der Kampf der Materialien um ihr elementares Dasein, ein Kampf, der anders als in der Welt der Menschen keiner ist, der die Not zur Grundlage hat, sondern die freie Entfaltung eines reizvollen Genusses.

"In der Tat hielt und hält sich die Steinarchitektur, wo sie zur künstlerischen Begleiterin des Eisenbaues wird, besonders gern an die Gotik, und manches glückliche Werk ist so entstanden. Allein zukunftsvoller erscheint der entgegengesetzte Weg, der nicht eine Annäherung an die Eisengebilde sucht, sondern vielmehr gerade den stofflich und statisch begründeten Gegensatz zu ihnen auch rein formal stark herauszuarbeiten strebt: wo der Stein sein Wesen als Masse und Massigkeit möglichst unverhüllt zur Schau trägt. Selbst in der Rohform fesselt dies. Es ist, als spüre man da auch in der anorganischen Welt etwas von einem Kampf ums Dasein. Nur als Masse kann sich in ihm der Stein neben dem Eisen behaupten. Wo aber seine Form von diesem Bewußtsein gestaltet scheint, da wird der Gegensatz zum Bund, der Stein nimmt an der neuen Größe teil, die das Bauwerk dem Eisen dankt, und aus seiner ureigenen Natur selbst erwächst eine

⁵ Alfred Gotthold Meyer (1907), S. 48.

⁶ Alfred Gotthold Meyer (1907), S. 49.

stolz sich selbst genügende Formenschönheit."⁷

Behrens attestiert der Technik, in ihren Denkresultaten und in ihren praktischen Resultaten zu den höchsten Leistungen der Zeit zu gehören. Und trotz dieser fraglosen Anerkennung, die er ihr zollt, steht für ihre praktische Anwendung im Bereich der Kunst eine grundsätzliche Umwertung ihres Wissens an. Das für die Kunst zu übernehmende "abstrakte Wissen" der Technik sei durch "plastisches Schaffen umzuwerten", formuliert Behrens 1910⁸. Zwar sieht er in den Ingenieurbauten eine gewisse Schönheit vorliegen und denkt dabei an die großen eisernen Hallen, "die durch ihre weit gespannten Überdachungen gewiß den Eindruck der Großartigkeit" geben, aber sie sind nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten konzipiert; denn die an ihnen haftende Ästhetik ist von zufälliger Natur und wird von ihm dem Bereich der Pseudo-Ästhetik zugeordnet⁹. Im Begriff der Pseudo-Ästhetik fasst er die Gesetzmäßigkeit der mechanischen Konstruktion und die Gesetzmäßigkeit des organischen Werdens der Natur zusammen und führt die von ihnen hervorgebrachten schönen Werke auf Absichtslosigkeit und Willenlosigkeit zurück. Mit der analogisch gestifteten Gemeinsamkeit zum Naturschönen sucht er zu beweisen, dass den Eisenkonstruktionen kein Kunstcharakter zukomme, da in ihnen kein Kunstwollen, sondern ihr bloßes Aufgehen im Zweck und Material vorliege. Warum strengt Behrens einen Beweisgang an, der die technischen Konstruktionen mittels des Naturschönen ihrer ästhetischen Dimension beraubt und zu Unkunst erklärt?

Als befürchte er den Siegeszug einer Architektur aus Eisen und Glas, die sich bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts zum vielfach bewunderten Kristallpalast Paxtons herausgebildet hatte, befasst sich Behrens immer wieder mit dem Nachweis der unkörperlichen und deshalb unkünstlerischen Eigenschaften beider Materialien¹⁰.

⁷ Alfred Gotthold Meyer (1907), S. 141.

⁸ Peter Behrens (1910), zitiert nach dem Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914" von Buddensieg und Rogge (1978), S. D 281.

⁹ Peter Behrens (1917), S. 5.

¹⁰ F. R. Yerbury (1931) konnte 1931 feststellen, dass der 1851 von Paxton erbaute Kristallpalast

"der Liebling der kontinentalen Modernisten geworden" war, an dem sie entdeckten, "daß England schon einmal modern [gewesen - d. V.] war, wenn auch 80 Jahre vor ihrer Zeit."

F. R. Yerbury (1931), S. 200.

Obwohl die Bauausführung des Kristallpalastes gut durchdacht und wirtschaftlich war, bezeichnete ihn ein zeitgenössischer Kritiker als "ein großes Treibhaus, in dem die erlesensten und teuersten Waren ausgestellt werden sollen, die Europa produziert." Dieser Kritiker glaubte, damit einen Widerspruch zwischen den Ausstellungsstücken und ihrem -rahmen zu benennen. F. R. Yerbury (1931), S. 202.

"Der praktische Zweck großer Industriegebäude sowie unser heutiges allgemeines Bedürfnis nach Luft und Licht verlangen große Öffnungen, aber es ist kein Grund vorhanden, daß darum nun die ganze Architektur den Eindruck eines dünnen drahtartigen Stabgerüsts oder fadenscheinigen Rahmenwerkes macht. Das Eisen sowohl wie das Glas entbehren naturgemäß in der Erscheinung des Voluminösen der geschichteten Steine."¹¹

Der Hauptmangel beider Materialien besteht darin, nicht das Volumen der geschichteten Steine an sich zu haben. Obwohl Behrens ihre Bedeutung für das neue Bedürfnis nach großen Öffnungen in der Wand akzeptiert, sieht er in ihrer Anwendung auf das gesamte Gebäude die Auflösung des Gebäudekörpers voranschreiten, die ein nurmehr "fadenscheiniges Rahmenwerk" zurücklässt. Er ist sich über die Grundlage des Siegeszuges, den das Eisen als Baustoff in der Gebäudestatik zurückgelegt hatte und die darin bestand, mit einem geringen Aufwand an Material ein hohes Maß an Gebäudefestigkeit zu erreichen, nicht nur im klaren, sondern er bedauert sie und leitet aus ihr eine Gefahr für die Baukunst ab, die er im Eiffelturm zu Paris konkretisiert sieht:

"Das Eisen hat den heutigen Erfolg der Statik begünstigt, nämlich das Mindestmaß an Material für eine Konstruktion ermitteln zu können. Der Vorteil des Eisenmaterials liegt in der Festigkeit ohne Massenwirkung. Es hat gewissermaßen eine entmaterialisierende Eigenschaft. Aber hierin liegt gleichzeitig eine Gefahr für die Baukunst. Wir kennen die Eisenkonstruktion bei Hochbauten, die wie dünne Stabgerüste oder fadenscheinige Rahmenwerke wirken. Ein Beispiel für die Körperlosigkeit der Eisenkonstruktion ist der Eiffelturm. Heute ist es unmöglich, ihn im Vergleich mit erhabenen Bauwerken des Altertums als schönes Monument zu empfinden. Der Eindruck ist der eines nackten Gerüsts. Dabei enthält er aus Schönheitsgründen mehr Material, wie für seine reine Konstruktion notwendig gewesen wäre."¹²

¹¹ Peter Behrens (1910), zitiert nach dem Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914" von Buddensieg und Rogge (1978), S. D 283 und folgende.

¹² Peter Behrens (1917), S. 13. Ähnlich äußert er sich (1910), dokumentiert im Katalog von Buddensieg und Rogge (1978), S. D 283, sowie (1920), S. 272. -

In einem weiteren Vortrag formuliert Behrens 1932 implizit den Unterschied der Statik des Mauerwerkbaus und des Eisen- und Eisenbetonbaus, der für ihn zugleich der Unterschied von Kunst und Nicht-Kunst ist. Während sich aus den statischen Verhältnissen des Mauerwerkbaus ästhetisch reizvolle Formen entwickeln lassen, spricht Behrens der Statik mit der er sich konfrontiert sieht, diese Entwicklungsmöglichkeiten zur Kunst weitgehend ab. In der Zusammenfassung von Otto Riedrich (1932) lauten seine Gedanken wie folgt:

Wie kann sich der Architekt der neuen Materialien und Konstruktionen bedienen, ohne seine Bauwerke zu entleiben? Durch die Analogie zum Naturschönen und sein Verdikt, sie als unkörperliche Gestaltungsweise zu charakterisieren, hat Behrens die Technik aus dem Bereich der Kunst ausgegrenzt; aber er führt sie als eine für sie essentielle Bedingung wieder in diesen Bereich ein:

"Also die Technik ist beim Vorgang der künstlerischen Formung nicht die eigentlich schöpferische Kraft, sondern als ein Teil eines großen Kräftevereins nur eine mitbestimmende Größe, als solche freilich von hoher Wichtigkeit. Es soll anerkannt werden, daß sowohl die neue Konstruktionsart, wie das neue Material, das Eisen, auch in künstlerischer Beziehung wichtige Faktoren sind. Als diese sollen sie auch voll gewertet werden, aber aus ihnen allein kann nicht eine neue Schönheit entwickelt werden. Wie es physikalische Gesetze gibt, so gibt es auch eine Gesetzmäßigkeit in der Kunst, und diese, die sich seit Anfang aller menschlichen Kultur als fortlaufende Überlieferung gültig erhalten hat und zum Eigentum Lessings und Goethes wurde, kann auch ihr Recht für unsere Zeit nicht verlieren."¹³

"Ein wichtiger Gedanke im Vortrage war noch der Hinweis, dass die Statik, das Stehen, Lagern und sichere Reihen der Bauglieder nicht mehr den Anreiz zu neuer charaktvoller Formbildung gebe, sondern dass es die Dynamik sei, die Bewegtheit, das Pulsieren und Lebendige, an das unser ganzes Dasein gebunden ist. Dieses Pulsieren und Bewegtsein ist dadurch versinnbildlicht, dass Peter Behrens die Stellen eines Bauwerkes, in deren Räumen sich die Menschen zusammendrängen, durch entsprechende Gestaltung formt. Der Mosaikfußboden des Vestibüls zum Hause "Ring der Frauen" ist bezeichnend dafür." -

Baukunst ist Körpergestaltung, sagt Behrens, und führt sein Diktum fort, indem er die neuen Baumaterialien und -techniken überhaupt erst in Verbindung mit alten Baumaterialien und -techniken zur Kunst werden sieht. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, überrascht es nicht mehr, das ein Prinzip seiner Baukunst die beständige Lösung dieses Widerspruchs ist.

¹³

Peter Behrens (1917), S. 7. -

Ähnlich äußert er sich bereits (1910), dokumentiert im Katalog von Buddensieg und Rogge (1978), S. D 281. -

Hans Poelzigs Auffassung stimmt in wesentlichen Punkten mit derjenigen von Peter Behrens überein. In einem Vortrag auf der Tagung des BDA anlässlich der letzten Bauausstellung der Weimarer Republik 1931 in Berlin, an deren Tradition erst wieder die Constructa 1947 in Hannover anknüpfen sollte, fasste Hans Poelzig (1931) seine Auffassung von Architektur kurz zusammen. Er sieht die Neue Sachlichkeit, der er sich selbst zurechnet, aus den Reformen der Industriebaus hervorgehen; denn dieser anerkennt nicht nur das Rechnerische (Berechnende) und Konstruktive der Ingenieurbauten, sondern vermag auch das Künstlerische an ihnen zu entdecken. Er zerschlägt die formalistischen Bindungen der traditionellen Architektur und setzt mit neuen sachlichen Formen das Oberflächenspiel des Steinmaterials an die Stelle des Ornamentes. Was ihn aber an die Seite von Behrens bringt, das ist die gleiche Auffassung von Architektur als

Weil die Technik allein und aus sich heraus keine Schönheit zu erzeugen vermag, verbleibt sie im Vorfeld der Kunst. Die Kunst aber besteht für Behrens in der Entfaltung ihrer eigenen Gesetzmäßigkeiten, die so alt wie die Kultur der Menschen sind und zum Wissensbestand der deutschen Klassik gehören, in deren Tradition er sich sieht. Mit dem Verweis auf ihre Vergangenheit gibt er diesen Kunstgesetzen den Charakter von zeitloser Gültigkeit, entzieht sie der Bestimmung durch den historischen Augenblick und stellt auch darin ihren Primat über die Technik heraus. Aus den Bedingungen der Kunst in der Technik und ihren Gesetzen entwickelt er ein dialektisches Verhältnis, in dem sich beide Seiten befruchten und durch ihre Leistungen füreinander vorwärtstreiben: "... die modernen Materialien und Konstruktionen den architektonischen Gesetzen dienstbar zu machen" und mit ihnen "den Eindruck der Stabilität zu erwecken", fasst Behrens als die vornehme Aufgabe seiner Zeit auf¹⁴.

"Niemand wird die rechnerisch beweisbare Festigkeit in Eisen anzweifeln. Aber es handelt sich darum, ob dem an Sinnfälligkeit gebundenen Auge eine Stabilität fühlbar wird. Die ästheti-

"räumlicher Gestaltung" oder "Form an sich", die erst zusammen mit ihrer symbolischen Bedeutung überhaupt die Kunst ausmache und die sich bei ihm in den klar konturierten Formen seiner Architekturen niederschlägt. Erst durch die Kunst, so ist sein Gedanke, werden die Menschen dem Bereich der Natur, den er mit dem Bereich der Lebenspraxis gleichsetzt, und dem die Technik diene und deshalb auch zuzurechnen sei, enthoben und für die höheren seelischen Werte aufgeschlossen, die die Architektur mit der Religion und Philosophie teile. -

Die Architekten des Neuen Bauens, und unter ihnen insbesondere Walter Gropius, verkehren dieses Diktum in sein Gegenteil: Die Architektur soll ihren schweren behäbigen Körper abstreifen. Sie soll körperlos werden - schwerelos und durchscheinend -. Während seiner Mitarbeit im Babelsberger Atelier lernte Walter Gropius die Behrensche Architekturauffassung kennen. In der Auseinandersetzung mit ihr begann er, den eigenen Standpunkt herauszufinden und zu konturieren. Diese Zeit war für ihn eine Zeit der produktiven Auseinandersetzung, in der er den Übergang vom wohlwollenden Mittragen der Behrensschen Positionen zu ihrer kritischen Betrachtung und Umkehrung machte. Gropius schrieb 1958 über seine Arbeit im Atelier von Behrens:

"Mein architektonisches Vorbild der Behrensen Arbeit war namentlich sein Krematorium in Hagen. Ich beschäftigte mich auch mit der Systemlehre, die Behrens 1906 entwickelt hatte. Jahr und Tag war ich ständig bei Behrens abends im Hause und identifizierte mich mit allen seinen Arbeiten, auch mit den vielen Geräten für die AEG. Später nahm ich am Entwurf sowohl der Turbinenhalle teil wie dem der kleinen Motorenhalle in der Voltastraße (Der Bau in der Hussitenstraße war nach meiner Zeit). Um diese Zeit - wohl zu meiner eigenen Befreiung - fing ich an, kritisch mit Behrens zu debattieren."

Nachzulesen bei Helmut Weber (1961), S. 23.

¹⁴ Peter Behrens (1917), S. 15.

sche Stabilität ist etwas anderes als die konstruktive. Es ist erforderlich, daß dem Beschauer ein dynamischer Ausdruck sichtbar wird und somit eine ästhetische Forderung erfüllt wird, wie sie zum Beispiel beim Dorischen Tempel restlos erfüllt ist. Wir haben uns freilich schon an den Eindruck mancher modernen Konstruktion gewöhnt, aber ich glaube nicht daran, daß die auf mathematischem Wege berechnete Stabilität für das Auge je eine sinnfällige Wirkung bekommen wird. Das hieße sonst soviel als eine Kunst auf intellektueller Basis, was einen Widerspruch in sich bedeuten würde."¹⁵

Mit der Differenzierung von konstruktiver und ästhetischer Stabilität des Bauwerks führt Behrens das Verhältnis von Technik und Kunst auf der Ebene der Wirkung der Architektur auf den Betrachter weiter, um es derselben Lösung zuzuführen. Gemäß seiner Sehkonvention fordert das Auge des Beschauers die sinnlich gemachte Stabilität der Architektur ein. Behrens beschreibt diesen Vorgang als einen, der dem an Sinnfälligkeit gebundenen Auge des Beschauers die Stabilität fühlbar mache. Diese Sehkonvention ist natürlich gerade von den ästhetischen Gesetzmäßigkeiten ausgebildet worden, auf die sich Behrens beruft und deren Gültigkeit er von den Erwartungen des Beschauers an die Architektur bestätigt sieht.

Behrens löst damit die ästhetischen Qualitäten der Stabilität von ihrer tatsächlichen ab und betrachtet ihre Erzeugung als die wesentliche Aufgabe der Baukunst, die er in dem Diktum zusammenfasst, dass Baukunst immer Körpergestaltung sei:

"Die Aufgabe der Architektur ist und bleibt aber für alle Zeiten, nicht zu enthüllen, sondern Raum einzuschließen, zu umkleiden. Baukunst ist Körpergestaltung."¹⁶

Als Sachwalterin der Schönheit hat die Baukunst Gebäude mit den sinnlichen Qualitäten auszustatten, die sie in der Anschauung als Körper erfahrbar machen. Emanzipiert von den tatsächlichen, nicht mehr sonderlich vorzeigbaren Stabilitätsverhältnissen - verglichen mit einem dorischen Tempel - sind die Gebäude noch einmal neu zu befestigen und zwar mit den Mitteln der Kunst. Damit leistet das Behrenssche Diktum zweierlei: Es setzt die Verwirklichung von Kunst mit der Verwirklichung von Stabilität gleich, und es lässt offen, wie diese ästhetische Befestigungslehre ins Werk zu setzen sei; das heißt, die Freiheit des Diktums

¹⁵ Peter Behrens (1917), S. 15.

¹⁶ Peter Behrens (1917), S. 13. In diesem programmatischen Sinne äußert er sich auch (1910), nachzulesen bei Buddensieg und Rogge (1978), S. D 283 und (1920), S. 272.

wird nicht durch seine Ausformulierung eingeschränkt. Darüber hinaus ist dieses Diktum der Kontrapunkt zu seinem Widerpart, der körperlosen Glas- und Eisenarchitektur, den Behrens immer wieder setzt, um in der Auseinandersetzung die ästhetischen Fronten argumentativ sichtbar werden zu lassen:

"Wenn nun gesagt wird, die Schönheit der puren Eisenkonstruktion liegt in der Linie, so wiederhole ich, die Linie ist wesenslos, die Architektur liegt in der Körperlichkeit."¹⁷

Die maßgeblichen Bauaufgaben der AEG in Berlin erfolgten zwischen 1907 und 1914 ausschließlich unter der Federführung von Behrens. Zu ihnen gehörte auch die Erneuerung der alten Produktionsanlagen, mit denen die Produktionssteigerungen nicht mehr realisiert werden konnten. Sie wurden nach und nach abgerissen und durch Neubauten ersetzt, die für die damals modernsten Fertigungstechnologien ausgelegt waren. Auf exemplarische Weise vereinigten sich für diese Bauaufgaben der Architekt und Techniker zu einem Team:

"Wie schon beim Bau der Turbinenhalle exemplarisch praktiziert, wurden sie von Behrens als Architekt in Zusammenarbeit mit dem für die jeweilige Fabrik und deren betriebstechnischer Organisation zuständigen Direktor sowie einem für die bautechnischen Probleme verantwortlichen Ingenieur und Statiker geplant."¹⁸

Für sie entwickelt Behrens eine Reihe von Prinzipien, die seiner Auffassung vom Bauwerk als einem ästhetisch zu befestigenden Körper angehören und deren Nachvollzug sich an der Montagehalle der Turbinenfabrik immer noch am schwierigsten gestaltet, weil er gerade an ihr das Körperhafte mit neuen Materialien und Konstruktionen zu gestalten sucht. Immerhin besteht diese Halle "der Hauptsache nach aus nichts anderem als einem für schwere Kranlasten bestimmten Eisengerüst, dessen Aussteifung nebenbei Dach und Wand zur Abschließung der Arbeitsräume gegen Wind und Wetter trägt"¹⁹. Behrens löst die Aufgabe,

¹⁷ Peter Behrens (1910), zitiert nach dem Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914" von Buddensieg und Rogge (1978), S. 283. Ähnlich äußert sich Behrens (1917), S. 13.

¹⁸ Henning Rogge (Mailand 1978) in seinem Aufsatz "Wenn der Bauherr nicht 50 % der Arbeit leistet, entsteht kein gutes Haus", S. 17.

¹⁹ Tilmann Buddensieg und Henning Rogge (1978) im Katalog "Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914", S. 35. - Helmut Weber (1961) geht davon aus, dass die Behrensche Turbinenhalle der AEG sehr enge "verwandtschaftliche Beziehung(en)" zur Maschinenhalle der Pariser Weltausstellung im Jahre 1889 hat. Dort wurde überhaupt zum ersten Male der Dreigelenkbogen zur Konstruktion der Halle im Inneren angewendet. Behrens machte ihn später am Äußeren seiner Montagehalle sichtbar. -

einer mit großen Fenstern geöffneten Montagehalle innen und außen zu geschlossener Raumwirkung und dadurch zur Körperlichkeit zu verhelfen, indem er alles Eisen und Glas auf eine Ebene legt. Dadurch entstehen bündige Flächen, die gerade mit ihrer Flächenhaftigkeit zu den konstruktiven Baugliedern - den Bindern und dem Dachüberstand - in Kontrast treten und die Fläche für ihre Schattenspiele abgeben. Behrens neigt diese Flächen zudem noch und verstärkt dadurch den Kontrast von Fläche und Struktur; vor allem aber hebt er durch diesen Kunstgriff die tragenden Stützen heraus und lässt sie unter die horizontal schwerlastende Dachlinie treten. Dadurch treten die vollwandigen Binder in ihrer konstruktiven und plastizierenden Wirkung hervor und proportionieren den Baukörper durch ihre parataktische Reihung.

Im Prinzip sind damit schon einige wesentliche Elemente seiner Bausyntax beschrieben, die ich in der Betrachtung der Hochspannungsfabrik noch ein wenig erweitern möchte. Die Fabrik wurde von 1909 bis 1910 nach Entwürfen von Behrens gebaut. Er legt die großen, eisengefassten Glasflächen der Fenster in eine Ebene mit den zu Brüstungen geschrumpften Backsteinwänden und lässt sie hinter die konstruktiven Wandpfeiler der Fassade zurücktreten. In ihrem Vortreten entfalten sich die Wandfelder zur wesentlichen, das Gleichmaß bewahrenden Gliederung des Gebäudes und geben mit ihrem Schattenwurf auf die vertikalen, schachtartigen Fensterachsen räumliche Tiefe zu ihnen an. Die Wandpfeiler erwecken Anklänge an längst Vergangenes; denn über knapp vorspringenden Sockeln wachsen sie sich in der Höhe der obersten Fenster zu bündigen Kämpferplatten ähnlichen Abschlüssen aus, die sie an das horizontale Mauerband zu vermitteln scheinen. Über diesem, die Fassade befestigenden Mauerband krägt das Gesims des Mezzanin-Geschosses vor, das mit einer Folge von Fenstern und Pfeilern ein lastendes Band als oberen Abschluss auf die Pfeiler der Fassade legt. Die Fassade legt allerdings auch eine andere Lesart nahe, die ich jedoch für weniger einleuchtend halte. Da die Pfeiler mit der Wand zusammenwachsen, nimmt die vertikale Fensterachse, der vertikale Fensterschacht, den Charakter eines zurückgesetzten Feldes an, dessen Ecken mit Backsteinquadraten verziert sind.

Behrens befestigt seine Gebäude, indem er ihre Wände zurücktreten und ihre konstruktiven vertikalen Bauglieder hervortreten lässt²⁰. Dadurch sorgen diese

Sowohl Ludwig Grote als auch Helmut Weber sehen zurecht in der Ecke der Turbinenhalle die solide Ecke des Massivbaus, die aber nur noch als solche erscheint und es nicht mehr ist. Vgl. dazu Helmut Weber (1961), S. 24.

²⁰ Walter Gropius machte 1959 in einem Brief an Helmut Weber darauf aufmerksam, dass er den ein wenig überproportionierten aber trotzdem schlanken Backsteinpfeiler der Fagus-Werke in der konventionellen Manier hatte errichten lassen und zwar so, wie es zur selben Zeit auch Peter Behrens an seinen AEG-Bauten tat:

"Ich glaube mich zu besinnen, daß die Backsteinpfeiler aus ökonomischen Gründen gewählt wurden. Es wurde auf feuerfeste Stützen be-

Strukturelemente für den augenscheinlichen Eindruck einer auf Stabilität angelegten Körperlichkeit, die sie in ihrer Aufreihung entfalten. Gleichzeitig umfängt er diese Aufreihung der immer gleichen Elemente, indem er sie immer wieder durch Sockel, Mauerstreifen und schwerlastende Gesimse, Mezzanin-Geschosse und Dächer, zusammenfasst und in einen Gebäuderahmen mit stabilen Ecken stellt. An diesen schiebt er Eckbefestigungen heran oder Eckbauten, die in ihrer auf den Gebäudekörper oder die Gebäudeanlage bezogenen Komplementarität ebenso befestigend wie repräsentativ wirken. Damit verweist diese kurze erinnernde Zusammenfassung Behrensscher Gestaltungsprinzipien auf einen ihrer grundlegenden Gedanken; nämlich denjenigen, der in der gefestigten Körperlichkeit des Bauwerks auch seine repräsentative Darstellung sieht. Der Gebäudekörper in toto wird zum Träger des einheitlichen Pathos, des Pathos der Gleichheit.

sonders Wert gelegt, zumal ein lokaler Unternehmer noch nicht gewohnt war, in Eisenbeton oder Stahl zu bauen. Siehe auch Behrens' AEG-Bauten derselben Zeit. Da die Löhne niedrig waren, war der Backsteinpfeiler üblich."

Helmut Weber (1961), S. 57.

Anhang VI

Dokument III

Peter Behrens (1917): Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme. Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, 5. Heft, Berlin 1917

Auszug

Es ist eine vornehme Aufgabe unserer Zeit, die modernen Materialien und Konstruktionen den architektonischen Gesetzen dienstbar zu machen. Erst wenn uns dieses gelingt, werden wir auch mit den modernen Konstruktionsmitteln den Eindruck der Stabilität erwecken. Niemand wird die rechnerisch beweisbare Festigkeit im Eisen anzweifeln. Aber es handelt sich darum, ob dem an Sinnfälligkeit gebundenen Auge eine Stabilität fühlbar wird. Die ästhetische Stabilität ist etwas anderes als die konstruktive. Es ist erforderlich, dass dem Beschauer ein dynamischer Ausdruck sichtbar wird und somit eine ästhetische Forderung erfüllt wird, wie sie z.B. beim Dorischen Tempel restlos erfüllt ist. Wir haben uns freilich schon an den Eindruck mancher modernen Konstruktion gewöhnt, aber ich glaube nicht daran, daß die auf mathematischem Wege berechnete Stabilität für das Auge je eine sinnfällige Wirkung bekommen wird. Das hieße sonst soviel als eine Kunst auf intellektueller Basis, was einen Widerspruch in sich bedeuten würde. Den Typus zu erstreben und zu finden, ist in jeder Kunst das höchste Ziel.

Dieses Ziel sollte aber nicht nur bei rein industriellen Anlagen angestrebt werden, sondern auch bei Gebäuden, die in mittelbarer Beziehung zu dem technischen Geiste unserer Zeit stehen. Solche Gebäude sind Verwaltungsgebäude der großen Industriewerke, und gerade bei diesen handelt es sich vielleicht noch mehr darum, den Zweck und den inneren Organismus des Gebäudes zu erkennen.

Mehr als bei jedem anderen Bau ist es bei Bürohäusern nötig, die Bedürfnisse zu ergründen, die für die Benutzung vorliegen. Es genügt nicht, die benötigte Anzahl Quadratmeter zu wissen, sondern es kommt darauf an, den organischen Aufbau des Verwaltungskörpers und die funktionelle Bedeutung seiner einzelnen Glieder zueinander zu kennen. Bei dem von mir errichteten Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren=Werke in Düsseldorf ergab eine genaue Beobachtung nun folgende Bedingungen:

- mögliche Ausnutzung des bebauten Raumes durch Arbeitsplätze,
- größte Helligkeit der Räume,
- ungehinderte Kommunikation sämtlicher Räume untereinander,
- fortdauernde Änderungsfähigkeit der einzelnen Räume in bezug auf ihre

Größe.

Die verschiedene Arbeitsweise der einzelnen Abteilungen verlangte verschiedene Raumgrößen ihrer Geschäftsstellen. Als kleinstes Raumformat stellte sich ein Büro heraus mit nur einem Schreibtisch zu sechs Personen.

Dieses bildet gewissermaßen die Einheit des Hauses, die Zelle des Gesamtkörpers. Genaue Abmessungen der Schreibflächen auf dem Tisch, des Stuhles, des Raumes zwischen Stuhl und Wand wurden vorgenommen und ergaben die genaue Größe des Raumes, bei der nicht der geringste Platz ungenützt liegen bleibt. Aus diesem Normalzimmer ergaben sich die Konstruktionspunkte, nämlich vier Pfeiler an der Außenseite, vier Pfeiler an der Innenseite des Raumes, und die gleiche Anzahl Pfeiler korrespondierend an der Hofseite. Durch die Anordnung von 40 cm breiten Pfeilern in relativ nahen Abständen wurde die Beleuchtung des Raumes bedeutend begünstigt, denn die zwischen den Pfeilern liegenden Fensterflächen, die auch fast bis an die Trennungswand des Raumes heranführen und somit dunkle Ecken vermeiden, ermöglichen ein gleichmäßig diffuses Licht bis in die Tiefe des Raumes.

Das Pfeilersystem ermöglichte dann, die zweite Bedingung zu erfüllen, nämlich die Abteilungen unter sich auswechseln zu können. Zwischen den Pfeilern der Außen- und Innenseite sind nur freitragende, schallsichere und leicht auswechselbare Wände eingezogen, die eine Änderung in dem Größenformat der einzelnen Arbeitsräume gestatten. So werden nicht durch aufgeführte Mauern Zimmer von bestimmten Größen abgegrenzt, sondern jedes Stockwerk stellt eine frei nach Willkür einzuteilende Fläche dar. Es ist mithin dem Organisationswillen und der Verfügungsfreiheit des Leiters im Hause kein Hindernis durch festgelegte Raumgrenzen gesetzt.

Auch in bezug auf die Geschlossenheit des Baukörpers bot die enge Pfeilerstellung Vorteile. Ein Geschäftshaus verlangt Licht und darum viele Glasflächen. Große Scheiben wirken aber wie Löcher und zerreißen die Gesamtform. Die enger gestellten Pfeiler jedoch belassen dem Hause die Wirkung einer Wandfläche, da das Mauerwerk der Pfeiler gegenüber den Fensteröffnungen vorherrschend wirkt.

Anhang VII

Dokument IV

Peter Behrens (1912): Berlins dritte Dimension. Berliner Morgenpost vom 27. November 1912. Antwort auf eine Rundfrage der Berliner Morgenpost zur baulichen Entwicklung der Berliner City

Ich gebe Ihnen mein Urteil über "Berlins dritte Dimension" um so lieber, als von all den Anregungen und Vorschlägen, die in der letzten Zeit für die bauliche Entwicklung Berlins gemacht worden sind, mir keiner so kurgagiert modern gedacht erschien als gerade dieser . . .

Besonders vom künstlerischen Standpunkt interessiert mich der darin behandelte Gedanke.

Es ist kein Zweifel mehr, daß das eigentliche Berlin immer mehr zu einer neuen Geschäftsstadt wird. So gibt es nichts Richtigeres, als anstatt dieses Unabwendbare mit leichterem oder schwererem Herzen hinzunehmen, im Gegenteil diesen Charakter mit aller Absicht anzustreben und alle Maßnahmen, die im Interesse der Stadt geschehen sollen, dahin zu treffen, daß dieser Charakter prägnant hervortritt. Das Charakterisieren, einen Typus zu schaffen, ist ja in jeder Kunst, und nicht zum wenigsten in der Architektur, das wichtigste Moment aller Gestaltung. Es ist nichts Ueberwältigenderes auszudenken als die Durchführung eines einheitlichen Charakters und Stilgedankens in einer ganzen Stadt. Berlin hat solchen Charakter bis jetzt nicht, obgleich schon vor 15 Jahren ein Geschäftshaus, das einen Typ einleitete, Messels Wertheimbau, entstand. Es scheint, als ob die logische Konsequenz, die Energie und die zuverlässige Tüchtigkeit des Berliner Großkaufmannsstandes, dem die rapide Entwicklung unserer Reichshauptstadt zu danken ist, versagen, wenn es sich um den Formgedanken handelt. Es scheint, als ob der klar und logisch entwickelte Formgedanke nicht in den Bereich einer ernsten kaufmännischen Erwägung gehöre, sondern einem dilettantischen Zug nach Romantik und Prunksucht zum Opfer fallen müsse.

Im Grunde ist es unbegreiflich, warum ein Haus, das der ernsten und entschlossenen Arbeit dient, nicht eine Haltung zeigt, die diesen Ernst widerspiegelt. Warum nicht der Zweck eines solchen Hauses, der durch die Hauptbedingungen, größte Helligkeit der inneren Räume, die fortdauernde Aenderungsmöglichkeit ihrer Größe und ihres Formates, ungehinderte Kommunikation und volle Ausnutzung der bebauten Fläche durch Arbeitsplätze, bestimmt wird, als künstlerisches Motiv genommen wird, und seinen edelsten Formausdruck im Innern wie nach außen durch die abgewogene Proportion findet. Die Proportion, die das Alpha und Omega von allem Kunstschaffen ist. Nichts erscheint so wichtig und aus dem Geist unse-

rer Zeit heraus bedungen, als in dem Geschäftshaus die Aufgabe zur Entfaltung monumentaler Kunst zu sehen. Der Vorschlag, der in dem genannten Aufsatz gemacht wird, setzt diese Auffassung voraus, und das ist schon allein eine bedeutsame Anregung.

Die des weiteren behandelte Zweckmäßigkeit des Cityprinzips und der Wolkenkratzer wird wohl von niemandem bezweifelt werden, und jeder, der in New York einige Geschäfte erledigt hat, weiß den Vorteil der allgemeinen Nachbarschaft zu schätzen. Was gegen den Wolkenkratzer angewendet wird, ist natürlich das ästhetische Bedenken, und darin scheint mir nun das größte Unrecht zu liegen. Das, was mir in Amerika auf ästhetischem Gebiet und überhaupt den größten Eindruck hinterlassen hat, waren zweifellos gerade die überhohen Geschäftshäuser. Mag sonst das Land wenig individuelle künstlerische Entwicklung zeigen, mögen alle Gebäude, denen eine offizielle Haltung gegeben ist, in einem süßlichen Klassizismus erstarrt sein, mag auch das Landhaus mit wenigen Ausnahmen dem englischen Cottagestil oder amerikanischen Kolonialstil nachgebildet sein, die Geschäftshäuser tragen durch ihre kühne Konstruktion den Keim einer neuen Architektur in sich. Ich sage nicht, daß sie vorbildliche Denkmäler moderner Baukunst seien, auch an ihnen fand das ungeriffte amerikanische Schönheitsbedürfnis Gelegenheit, gotische oder antike Ornamentik anzubringen, anstatt die Proportion vor allem zu erstreben, wie sie z.B. restlos beim Campanile des Florentiner Domes gefunden ward, aber die Ornamentik tritt ins Wirkungslose zurück hinter der Konstruktionslinie dieses Hauses und sie gibt der Stadt Silhouette. Ich kann mich keines stärkeren Eindruckes entsinnen als dessen, den ich bei der Einfahrt in den Hafen von New York erlebte, als am Horizont aus leichtem Nebel wie eine übermächtige Fatamorgana die City von New York hervortrat.

Jedoch nicht nur der Eindruck, den man vorurteilslos auf sich wirken läßt, mag einen von der Richtigkeit dieses Bauprinzips überzeugen, auch eine ästhetische Ueberlegung wird sie unterstützen. Eine Stadt soll doch im städtebaulichen Sinn als ein geschlossenes Architekturgebilde aufgefaßt werden. Einer Großstadt, die sich zur Unübersichtlichkeit ausdehnt, wird im raumästhetischen Sinne nicht mehr mit der gewiß anerkennenswerten Anlage von Plätzen geholfen, auch wird die Wirkung eines Kirchturms für das Gesamtbild in seiner übermäßig flach gestreckten Ausdehnung versagen, die nur ins Horizontale geführte Anlage verlangt nach Körperlichkeit, die nur in der Zufügung von kompakten vertikalen Massen gefunden werden kann.

Anhang VIII

Dokument V

Peter Behrens (1922): Zur Frage Des Hochhauses. Stadtbaukunst Alter Und Neuer Zeit, Heft 24, 15. März, "Der Zirkel", Architekturverlag, Berlin 1922

Das Problem der Hochhäuser ist nicht nur ein wirtschaftliches und konstruktives. Diese Seite ist genug erörtert worden. Die Zweckmäßigkeit, die innere Stadt als Geschäftsstadt zu konzentrieren, sie dadurch geschäftserleichternd zu gestalten und damit gleichzeitig die Wohnquartiere näher heranzurücken, kann nicht mehr angestritten werden. Jeder, der einmal in New-York irgend welche Geschäfte zu besorgen hatte, erinnert sich, wie vereinfacht seine Gänge dadurch waren, daß alle seine Besuchsziele in der nächsten Nachbarschaft, wenn auch in verschiedenen, oft hohen Stockwerken lagen. Jedenfalls wurden nicht halbe Tage auf Verkehrswegen verbracht, wie es in Berlin notwendig ist. Konstruktive, hygienische und feuerpolizeiliche Bedenken sind zu überwinden. Aber der Bau von Hochhäusern ist nicht nur eine städtebauliche, sondern ebenso sehr eine stadtbaukünstlerische Angelegenheit.

Zum Konstruktiven hat man sich bei den Projekten, die bisher entstanden sind und bekannt wurden, wie es schien, die Lehre aus dem amerikanischen Vorsprung nicht entgehen lassen. Aber hat man von Amerika einen Nutzen in künstlerischer Beziehung gewonnen? Alles, mit wenigen Ausnahmen, was man bisher an Entwürfen sah - ausgeführt ist ja gottlob noch nichts - konnte das Gegenteil beweisen. Auch in künstlerischer Hinsicht ist in New-York eine Menge zu lernen, vor allem, wie es nicht gemacht werden darf, aber auch, wie man es machen sollte. Das was nicht wiederholt werden sollte, sind nicht allein die gotischen und klassizistischen Dekorationsformen. Diese spielen die geringste Rolle. Es sind ganz andere Dinge. Vor allem die eigenmächtige Gestaltung des einzelnen Baues als isolierter Körper ohne jeden Bezug zum Stadtbild. Es gibt Häuser in New-York - und es sind wohl die meisten -, die in solcher Selbstbeschränktheit aus dem Boden schießen, selbst ohne Rücksicht auf den unmittelbaren Nachbar. In stadtbaukünstlerischem Sinne aber hat das einzelne Haus gar kein Interesse, alles kommt auf die Beziehung der Stadtbaumassen zu einander an.

So sind die amerikanischen Städte in diesem Sinne ein Chaos und sollten gerade dadurch, weil eben diese Eigenschaft so markant hervortritt für jeden, auch den, der nur Photographien sah, von zugänglicher Belehrung sein. Aber neben dem Durcheinander und der Willkürlichkeit ergeben sich, mehr durch Zufall, Eindrücke des Gegenteils. So etwa wie die Natur, ohne nach künstlerischem Willen aufgebaut zu haben, Formen hervorbringt, die uns entzücken. Ein geschliffener Marmor zeigt oft ein so reizvolles Linien- und Farbenspiel, oder eine verwitterte Mauer Flecken und Risse, wie sie die kunstschaufende Hand in so überraschender Anordnung überhaupt nicht

herausbringen kann. So kann man auch in New-York durch Zufall entstandene Gruppierungen in der großen Anzahl von Hochhäusern treffen, die uns überhaupt erst ein höheres künstlerisches Prinzip der Stadtbaukunst ahnen lassen.

Wenn man daran denkt, daß sich unsere deutschen Großstädte einst wieder vergrößern und sich ihrem Bevölkerungszuwachs entsprechend nur in horizontaler Richtung ausdehnen würden, da bei dem Wert des Bodens die bisher höchstzulässige Höhe von 22 m eingehalten würde, so kann man sich vorstellen, daß dann endlose Städte von langweiligster Monotonie und Mangel an jeder Silhouette entstehen müßten. Ihnen würde nicht durch das Ausparen einiger Plätze und das Herausspringen weniger dünner Kirchtürme geholfen. Je größer diese brettartige Häusermasse sein wird, umso unübersichtlicher wird sie als Stadt sein, umsomehr geht irgend eine sichtbare Beziehung eines Stadtteils zum andern verloren. Um nun einem solchen sich immer weiter vergrößernden Stadtkörper mehr Charakter und Reichtum für seine große Erscheinung zu verschaffen, ist nichts notwendiger, als daß aus der Eintönigkeit der horizontalen Flächenausdehnung energisch Vertikalmassen sich erheben. Architektur ist Körpergestaltung. Infolgedessen ist auch der Stadtbau nicht Reißbrettangelegenheit des Geometers, also nicht eine geometrische, sondern stereometrische Aufgabe. Die Betonung der dritten Dimension ist also von wichtiger stadtbaukünstlerischer Bedeutung. Wenn wir somit von der Ansicht ausgehen, daß eine Stadt nicht ein Konglomerat ist von vielen Einzelheiten, nicht ein Teig, der beliebig ausgewalzt werden kann, sondern ein einheitlich organisiertes Ganzes, in dem jede Fläche und jede Einzeldimension in gesetzlicher Abhängigkeit zur Proportion aller anderen Teile und des ganzen Stadtbildes stehen, so können wir eine Stadt ansehen als ein großes auf einem Grundplan modelliertes Relief, das sich wie jedes Relief aus vielen Schichten und Schichthöhen aufbaut.

Und dieses ist es nun, was mir zum weit bedeutenderen Erlebnis in Amerika wurde als alles Studium praktisch-technischer Errungenschaften vermittelte, nämlich, daß ich Stadtviertel fand, in denen diese Schichtungen klar zum Ausdruck kamen. Häuserquartiere von gleicher mäßiger Höhe waren umstanden von höheren Gebäuden, so daß man den Eindruck hatte, als ob die Dächer der Gebäude eine gewaltige Terrasse bildeten, daß gewissermaßen ein Platz in einer höheren Region schwebte. Die Wände dieser Platzillusion setzten aber wieder eine zweite höhere Terrasse fort, wenn natürlich auch in unregelmäßiger Form, aber wieder eingeschlossen, oder wenigstens an den Ecken oder den Seiten gehalten, von noch höheren Gebäuden. So entstanden über dem Straßenniveau und den niedrigen Häusern Raumwirkungen, die nicht wie unsere Marktplätze an der Trottoirkante gebunden, sondern die bei ihrer enormen Ausdehnung verschiedene Stadtteile für das Auge zu einander in Beziehung brachten. Und gerade darin liegt die grandiose Gestaltungskraft des Hochhauses für die Stadtbaukunst, daß es möglich wird, über Straße und Markt hinaus die Stadt als ein großes zusammengehöriges Ganzes auch sinnlich wahrzunehmen. Will man einen Vergleich aus alter Kultur, so ließe sich hinweisen auf Städte, die an Bergabhängen liegen, wie z. B. Genua, die ohne moderne Hochbaukonstruktion der Beschaffenheit des

natürlichen Geländes ihren imposanten Eindruck verdanken. Und es kann auch nicht zweifelhaft sein, daß im Mittelalter ebenso die Höhe der Kathedralschiffe und Türme sowie ihre Platzanordnungen nach den Gesichtspunkten einer großen Stadtproportionalität bestimmt wurden.

Dann freilich ist es über alles malerische Empfinden hinaus erst recht Vandalismus, die gewaltigen Türme unserer Kathedralen durch Domfreiheit zu isolieren und ihnen das nötigste ihres imposanten Wesens, den Vergleichsmaßstab der davor gelagerten kleinen Häuschen zu nehmen.

Diesen Geist der Domfreiheit fürchte ich für die künftigen Hochhäuser Deutschlands. Schon der Name "Turmhäuser", der sich eingebürgert hat, bestärkt darin. Ganz gewiß muß ein Haus, das etwa 30 oder 40 Stockwerke hat, so in die Umgebung gestellt werden, daß es nicht nur für alle seine eigenen Räume genug Licht erhält, sondern, daß es auch den benachbarten Gebäuden einen ausreichenden Lichteinfall nicht verbaut. Darum wird es mit Vorliebe an freie Plätze, Flußufer, zurückspringende Ecken gestellt werden. Aber solche Bedingungen lassen sich sehr wohl im Sinne eines höheren stadtbaukünstlerischen Gedankens, als auch ohne Geist in plumper Berücksichtigung der erkannten Zweckmäßigkeit erfüllen. Ein Haus, und zwar ein solches dieser Größe, kann roh und rücksichtslos die Einheit eines ganzen Stadtviertels zerstören, wenn es nicht an jener Stelle steht, wo gerade das Herausschnellen einer energischen Vertikale für das Stadtbild künstlerisch notwendig ist, und wenn es auch in seiner Gliederung, durch Stockwerksteilung, durch niedrigere Vorbauten und ähnliches sich nicht der Nachbarschaft einfügt. Häuser solch materiellen Umfangs dürfen erst recht keine selbständige, etwa eurhythmische, Figur darstellen, sondern haben alle Ursache als dienender, ergänzender, mitwirkender Teil des ganzen Straßenbildes zu erscheinen, ein Grundsatz, der in der Stadtbaukunst für Türme längst seine Gültigkeit gewonnen hat.

Es gibt bei uns ein Fluchtliniengesetz und eine Staffelbauordnung, die in die Bebauungspläne einer Stadt eingetragen sind. Nichts ist notwendiger, als daß man ein Gesetz einbringt, das zwingt, gleichsam Fluchtlinienpläne, die Höhenkurve für die vertikale Silhouette der Städte zu entwerfen und festzulegen, ehe mit dem willkürlichen Bau von Hochhäusern begonnen werden dürfte. Diese Pläne freilich müßten das Ergebnis reifster künstlerischer und praktischer Überlegung sein, ein Erfolg wahrhaft plastischen Gestaltens.

Mit Mut und Konsequenz zur Zeit tiefster Not werden wir ein als berechtigt erkanntes System aufgreifen und durchführen. Aber was nützt solche Kühnheit und Unbeugsamkeit, wenn wir das Prinzip in seiner Grundlage falsch erfassen, wenn wir mit den ersten Fehlern Amerikas neu beginnen, während dieses Land in seinen Stadtbaukommissionen alte Torheiten längst erkannt und überwunden hat. Kann es nicht von Deutschland abgewendet werden, daß wir für hunderte von Jahren Beispiele eines mißverstandenen Kulturwillens geben? Es handelt sich doch wahrlich um Dinge für die fernste Zukunft. Vielleicht werden unsere jungen Zeitgenossen noch die Folgen unserer Kriegslasten überwunden sehen und ein neues Aufblühen des Landes erleben, die steinernen Denkmale, entstanden zur Zeit unserer wirtschaftlichen Not, bleiben länger bestehen und sollten darum umsomehr Zeichen

einstiger geistiger Höhe und weitschauenden Erkennens sein.

Anhang IX

Dokument VI

Hermann Muthesius (1922): Wolkenkratzer in Deutschland? Neue Zürcher Zeitung vom 22. März 1922

Die Beschäftigungslosigkeit der Architekten während des Krieges und in den Jahren nach ihm, hat deren Sinn vielfach von der Wirklichkeit abgelenkt und auf Idealprojekte gerichtet. Es kommt hinzu, daß die meisten beabsichtigten Bauaufträge, nachdem dem Bauherrn die Kosten bekannt werden, in nichts versinken, so daß fast eine Gewöhnung daran eingetreten ist, daß das Gezeichnete nicht ausgeführt wird. Ein Austoben in Phantasie-Entwürfen ist die Folge davon. Es geht jetzt auf dem Papier eine ganz besondere, bisher nie gekannte Architektur um, die es nicht gibt und nie geben wird, Gebäude unwirklicher Art, verstiegene Baugebilde, bei denen die Konstruktion wie die Wirtschaftlichkeit ausgeschaltet sind und dem Architekten kein Kopfzerbrechen mehr machen. Dazu werden allerhand Wunschprojekte für solche Dinge, die vielleicht in Zukunft jemals ausgeführt werden könnten, entwickelt, wie mächtige Volkshäuser, Kunstpaläste, ganze Städte. In diesen Zukunftsbildern nehmen in Deutschland jetzt die Wolkenkratzer nach amerikanischem Muster eine erste Stelle ein. Plötzlich taucht in allen Städten der Gedanke auf, turmartige Gebäude zu errichten, wie sie sich namentlich in New-York als Bureauhäuser ein gewisses Bürgerrecht erworben haben. Es wird dabei unterlassen zu fragen, wie weit denn amerikanische Verhältnisse für das heutige Deutschland maßgebend sein können; der Wunsch, Turmhäuser zu errichten, ist unabhängig von jeder Bedürfnisfrage gefaßt, tritt übrigens darum mit nicht geringerer Heftigkeit auf. Natürlich fehlt es nicht an angeblichen Berechtigungsgründen. So führt man den zweifellos vorherrschenden großen Bedarf an Bureauräumen auf, der infolge der wirtschaftlichen Umgestaltung eingetreten ist. Eine weitere Begründung wird damit versucht, daß durch den Bau von Turmhäusern die jetzt in Wohnungsbauten zerstreuten Bureauräume frei werden und wieder als Wohnungen benutzt werden können. Auch hat die in Berlin und anderen Großstädten zeitweilig freigegebene Aufstockung auf vorhandene Gebäude als Anregung gewirkt, überhaupt in die Höhe zu bauen.

Neben den praktischen werden ästhetische Begründungen vorgeführt. Und diese sind vielleicht einleuchtender als die praktischen. Es fehlt der heutigen Stadt an Betonungspunkten, wie sie in der mittelalterlichen Stadt in den hoch herausragenden Domen gegeben waren. Das heutige Stadtbild ist flach und unplastisch. Wie wohlthuend wäre es, wenn ein Sammelpunkt für das Auge durch ein, die ganze übrige Stadt überragendes Turmgebilde

geschaffen werden könnte. Als solches bietet sich der Wolkenkratzer dar. Beiläufig bemerkt ist an dieser Begründung interessant, daß im Mittelalter der Religionsgedanke solche mächtigen Merkzeichen geschaffen hat, während sie heute der Geschäftsgedanke schaffen soll.

Ein Bedürfnis von Bureauräumen ist, wie schon gesagt, zweifellos überall in hohem Maße vorhanden; doch braucht es, um ihm nachzukommen, keiner Wolkenkratzer, solange wir Raum genug unten auf der Erde haben. Man vergißt völlig, daß in dem auf eine enge felsige Halbinsel zusammengepreßten New-York die Menschen bei dem anschwellenden Geschäftsbetrieb genötigt waren, in die Höhe zu bauen, während das in Deutschland gar nicht der Fall ist. Es kam hinzu, daß zur Zeit, als New-York diese Entwicklung nahm, dort so gut wie gar keine Baupolizei-Gesetzgebung vorhanden war, die auf die Konsequenzen achtete. Die Wolkenkratzer entstanden allerdings vorläufig nur an zerstreuten Stellen, so daß eine Schädigung des Volkswohles sich nicht unmittelbar ergab. Man denke sich aber ganze Straßen mit Häusern von fünfzig bis sechzig Stockwerken umgrenzt, und man wird sofort erkennen, daß eine solche Bebauung für die Menschen, die unten leben sollen, verhängnisvoll werden muß.

Wenn die ästhetische Begründung, daß man der Stadt einen Betonungspunkt geben wolle, zutreffen soll, so ist es unbedingt nötig, daß eine sorgfältige Auswahl des Standortes solcher Bauten eintritt. Sie dürfen dann nur an den wenigen dafür geeigneten Punkten einer Stadt, etwa an einem Platz, der zugleich Zielpunkt für eine Straße ist, gebaut werden, was mit den geschäftlichen Rücksichten der Gesellschaften, die sich für den Bau solcher Häuser gebildet haben, nicht in allen Fällen in Einklang zu bringen sein wird. Denn solche ganz bestimmten, nur einmal vorhandenen Standorte sind meistens nicht oder nur mit großen Schwierigkeiten zu haben, auch meist schon mit Häusern besetzt, die abzureißen heute in der Zeit der Bau-not als unzulässig betrachtet werden würde. Aber an anderen als solchen hervorgehobenen Standorten Turmhäuser zu bauen, würde städtebaulich nicht nur nicht zu rechtfertigen, sondern unmittelbar als Frevel zu betrachten sein.

Alle diese Gegenstände werden aber von einem letzten, sehr zwingenden Grunde in den Schatten gestellt; es ist die im heutigen Deutschland geradezu ungeheure Kostspieligkeit solcher Konstruktionen. Es muß doch sehr überraschen, daß wir im selben Atem unsere Wohnungsbauten nur noch mit Lehm und billigen Ersatzbauweisen bestreiten zu können vorgeben und die kostspieligen Konstruktionen die es gibt für Wolkenkratzer aufwenden wollen. Gerade in diesem Punkte geben sich jene Kreise Täuschungen hin, die kaum zu begreifen sind. Wir wissen, daß eine Wohnung, die aus zwei Zimmern und Küche besteht, heute nicht unter 120.000 Mark herzustellen ist, und jedermann erschrickt über solche hohen Preise. Wir wissen, daß sich der Kubikmeter umbauten Raumes von Bureauhäusern

heute schon auf 750 bis 1000 Mark stellt, wenn es sich um niedrige Bauwerke handelt und wenn die einfachsten alltäglichsten Konstruktionen angewendet werden. Wir wußten auch bereits vor dem Kriege, daß schon das fünfte Stockwerk der Miethausbauten fast unrentabel ist, weil seine Herstellung infolge der Förderungshöhe der Baustoffe, der Notwendigkeit, die unteren Mauern entsprechend zu verstärken usw., ungemein teuer wird. Die Verteuerung aber, die bei einem turmartigen Gebäude eintritt, bei welchem Eisen- und Stahlkonstruktionen in größtem Umfange verwendet werden müssen; bei denen die Gründungsarbeiten unter Umständen sehr kostspielig sind, weil der bedeutende Druck einer schwerlastenden Gebäudesäule auf eine breite Unterlage übertragen werden muß; bei denen die Förderung der Baustoffe in die oberen Stockwerke ganz ungeheure Summen verschlingt; bei denen besondere Vorkehrungen für die Wasserzuführung, den Feuerschutz und andere sich bei niedrigen Bauten auf natürliche Weise abspielenden Dingen eingeführt werden müssen, und diese Verteuerung scheinen sich jene Kreise nicht klar zu machen. Es wird unbekümmert darauflos projiziert, es werden Wettbewerbe veranstaltet, es wird das Publikum durch Propaganda für den Gedanken aufgerührt, alles in der Voraussetzung, daß diese Gebäude zu errichten eine Kleinigkeit wäre. Der Zeitpunkt wird kommen, wo diese Illusion ein rasches Ende findet. Der durch wirkliche Preisangebote belegte Kostenanschlag wird, wenn er erst vorliegt, plötzlich den Beteiligten die Augen darüber öffnen, daß es sich um Bausummen von vielen Hunderten von Milliarden handelt, die aufzubringen, selbst für die jetzt noch reichlich verdienende Industrie unmöglich sein wird, ganz abgesehen davon, daß dann von einer Rentabilität nicht mehr die Rede sein kann. Dann werden auch diese Turmhausprojekte dahin wandern, wo so viele Architektenentwürfe in den letzten fünf Jahren geendet haben, in den Papierkorb.

Eine gute Seite ist aber dieser Wolkenkratzerbegeisterung dennoch zuzusprechen. Sie beschäftigt nicht nur die Architekten, sondern sie gibt ihnen ungewöhnliche Aufgaben, die zu lösen ungemein reizvoll ist. Und hier muß gleich gesagt werden, daß in den Wettbewerben die in deutschen Städten bisher für Turmhäuser ausgeschrieben waren, sehr eigenartige und schöne Lösungen zutage gekommen sind. Dies tritt besonders hervor, wenn man die bisherigen amerikanischen Turmhäuser dagegen hält, die sich mit einer ziemlich hilflosen Aufeinandertürmung gewöhnlicher Häuserstockwerke begnügen, und bei denen einfach die Einzelteile der üblichen Straßenarchitektur mit Steinklammern an ein hohes Stahlgerüst gehängt sind. Die deutschen Entwürfe bekunden fast durchweg das Bestreben, dem Sinn der Aufgabe auf andere Weise gerecht zu werden: sie suchen den Charakter der in die Höhe gereckten turmartigen Konstruktion durch geeignete künstlerische Ausdrucksmittel zu treffen. Die amerikanischen Turmhäuser gehen kerzengerade in die Höhe; die deutschen Versuche bauen mit einem

für das statische Gefühl abgewogenen allmählichen Zurückweichen die Masse nach oben auf, so daß ein festbegründeter, sich verjüngender Aufbau vor dem Auge des Beschauers steht. Auch in der Gliederung der Flächen sind reizvolle Neuerungen zu bemerken. Fast durchweg ist die senkrechte Entwicklung an Stelle der aufeinandergetürmten wagrechten Stockwerkstreifen getreten, die für den vorliegenden Zweck so sehr viel sprechender und eindrucksvoller ist. Sollte deshalb Deutschland nach einem erfolgten Neuaufbau einmal wieder über die Mittel verfügen, um derartige riesenhafte, ihrer Natur nach außerordentlich kostspielige Konstruktionen auf sich zu nehmen, so wird immerhin die jetzige Vorarbeit von Wert sein. Jedenfalls hat die Wolkenkratzerbewegung es der deutschen Architektenschaft ermöglicht, sich einmal gründlich auszutoben, ihren Formensinn zu schulen und ihr Streben nach charakteristischen Architekturlösungen zu betätigen. Sich, wie es jetzt vielfach geschieht, in der Hoffnung zu wiegen, daß hier fruchtreiche Bauaufgaben für die allernächste Zukunft gegeben wären, ist irrig. Diese Zukunft wird auf alle Fälle hart und schwer sein. Sie kann baulich kaum Raum für das Nächstliegende, Einfache und Dürftige gewähren, nicht aber Baugebilde der Verwirklichung nahe bringen, die schon in glücklichen Zeiten eine außergewöhnliche Anspannung der wirtschaftlichen Kräfte zur Voraussetzung gehabt haben würden.

Anhang X

Dokument VII

Erich Mendelsohn (1926):

Amerika. Bilderbuch Eines Architekten. Mit 77 Photographischen Aufnahmen Des Verfassers. Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1926.

Einleitung des Buches

Die Tatsache U.S.A. - Vereinigte Staaten von Nordamerika - wird von Europa gern mehr mit bewundernden Augen angesehen, als mit Gewissenhaftigkeit.

Diese romantische Voreingenommenheit ist der eine Grund für die Unruhe, mit welcher der Neuankommende sich dem breiten Querschnitt dieses Landes nähert.

Der andere liegt in der physischen Gewalt, mit der über die tagelange Horizontale der Meerfahrt plötzlich Manhattans Türme in den Himmel stoßen. Aber zunächst schlägt Amerika auch den objektiven Beobachter, der die bewegten Bilder auf ihre relative Größe zurückzuführen weiß, kräftig gegen den Schädel.

Veränderte, gesteigerte Dimensionen der Lebensenergie, der Raumverhältnisse und des Verkehrs.

Verstörter Beobachter der Straßen, Avenuen wie Hochhaustäler, verstört durch das ungeahnte Ausmaß des kolonialen Eindrucks, dieses ungeordneten wilden Wachstums, in dem die einzelnen Geldmachtwillen ihre 20-30 Stock hohen Individualitäten aufgerichtet haben.

Hochgetrieben von unvorhergesehener Geldhäufung, aufgepumpt in beispiellos kurzer Zeit vom Einwandererhafen zum Geschäftszentrum der Welt. Ein Konglomerat von märchenhaftem Reichtum und Notarmeen.

Aber bald legt sich die erste Erregung und der veränderte Maßstab wird zur Gewohnheit. Damit beginnt die Erkenntnis der Ursachen dieser außergewöhnlichen Aktivität.

Amerika, das 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 Ausdruck verliehen, dessen Kulturlosigkeit weder durch Farbanstrich noch durch gesteigerte Vertikalen verhüllt werden kann.

Eine Kolonie der despotischen weißen Zivilisation. Ruckweise, der großen Tiefenausdehnung des Landes entsprechend, hineingetrieben, um den Ursprungsländern Platz zu machen, Absatzgebiete zu schaffen und wie die freundliche Ökonomie solche Dinge eben benennt.

Seine Bevölkerung, eine aus allen Erdteilen zusammengewirbelte Masse, bildet den Unterwind dieses babylonischen Kessels. Vakuum, das ansaugt,

immer von Neuem, immer die Kühnsten, den Auswurf und die Abenteuer, das Glücksrittertum und die spekulativen Naturen, damit dem Ganzen aber jene Energie gibt, die zunächst betäubt und im Grunde ein Wahnsinn ist. Aber da die Geschichte der Völker sich nach Gesetzen zu regulieren pflegt, die dem bereitgehaltenen Maßstab sich entziehen, scheint dieser Wahnsinn geschichtlich logisch.

Denn während der alte Kontinent seine bisher geschlossene Kultur aufgibt, dazu gezwungen wird von dem zersetzenden Einfluß der Naturwissenschaften, kann selbst ein Jahrhundert der Menschenhäufung und der maschinellen Produktionssteigerung den Rückhalt eines kulturellen Jahrhunderts nicht vollständig brechen.

Und während der alte Kontinent den Schiffen der ersten Pioniere die Grundlagen seiner kulturellen Blüte freimütig als letztes Geschenk mitgibt, vermag der neuentdeckte Kontinent über die ersten Anfänge hinaus sie nicht zu schützen, sondern verpraßt das Gut schnell in der sich überstürzenden und somit völlig ungeordneten Glückssucht. Tauscht gern das mitgebrachte Gut, dessen Wert er nicht zu schätzen weiß, gegen das primitive Geschenk des Reichtums und der Macht.

Was vor kaum 100 Jahren ins Land einfällt, das Land erkämpft, sich eint, wächst ungeheuer und erringt im Weltkrieg die Herrschaft über die Welt. Zunächst im Kapital.

Dieser Weg erscheint ganz regulär und ohne jede Gewalt. Denn der unerwartet frühzeitige Anfall der im Goldhaufen ausgedrückten Weltherrschaft hat die Geschwindigkeit seines Motors vielfach und reißt den Einzelnen auf Gnade und Ungnade mit sich. Die Tollheit seines täglichen Lebens hat den Amerikaner um allen Maßstab gebracht. Denn was ist verboten, was erlaubt, wo die Dimension sich selbst jede Freiheit genehmigt und vor überkommener Begriffsweite keinen Respekt kennt.

Man sucht sie sich und uns angenehm zu machen, indem man selbst für ihre Ausgeburt menschenmaßstäbliche Schnörkel verwendet. Erkennt noch nicht, daß die eigene Dimension nur eine Seite der Gleichung ist, die für sich allein wertlos ist und keine Lösung.

Amerika steckt heute noch so tief in der Periode der Ausbeutung, der primitivsten Funktion des täglichen Bedürfnisses, daß es für Gedanken über sich selbst, über den Sinn seiner lebendigen Leblosigkeit keine Zeit hat. Wenn kleine Gemeinden versuchen, nicht viel anders als bei uns, hinter die Dinge zu kommen, so nur, um sie möglichst schnell auf möglichst faßbare Formeln zu bringen.

Kunst und geistige Ströme dienen heute noch zur Brillanz und zur Blendung. Ihre reichen Schätze, reich selbst an europäischem Sammlungsreichtum gemessen, sind Kaufware und allenfalls Tauschprodukte. Auch

technische Großleistungen werden nicht nach der Dimension taxiert, strukture aufbauende Macht nicht nach der Zahl der Goldmillionen.

Denn Geld und Technik sind beide zwangsmäßig dazu verdammt, ihre Kapazität, ihre Grenzen zu sprengen, plötzlich zur Prüfung herangezogen zu werden ihres urwüchsigen, selbst geschaffenen und über allem Rausch stehenden wahren Schöpferwillens.

Daß dieses Land alle Möglichkeiten in sich trägt, ist ohne Frage. Ob und wann es aber aus ihnen ein neues Faktum, eine neue Welt, einen neuen Glauben formen wird, ist zunächst vollkommen dunkel.

Auch im Schnellauf unserer Zeit braucht die Geschichte sich nicht zu hetzen und unser wissendes, ahnendes Bewußtsein weiß diese Wirbelwinde auf geschichtliche Parallelen zurückzuführen.

Unerwartet wenig hat Amerika zunächst für raumgeübte und voraussehende Augen an wirklichem Fortschritt, an wirklicher Veränderung der alten Gesetze aufzuweisen.

Unerhört viel an Energie und Dimension.

Das ist aber vorerst zu wenig für ein absolut positives Prognostikon. Denn verstehen wir erst die Gründe dieser Maschinerie, so werden wir ihre Geräusche, ihren Effekt auf den allgemein verständlichen Nenner bringen können.

Ist Menschenzahl und Güterhäufung ein zwangsläufiges Größenverhältnis oder benutzt die zerfallende Welt die Zahl noch einmal zum Ausbeutungsspiel. Denn was Amerika hier auftürmt, ist für das Geschick des Menschen so unnötig wie irgend ein Luxus für das Wachstum unserer Seele.

Also, warum die Dimension zur Unmeßbarkeit treiben, warum diese gigantische, diese groteske Fülle, wo endgültig der Wert nur entscheidet. Das Land rast, jeder Einzelne und noch der Beste frißt Strawinsky wie falsche Perlen. Die Scheu vor allzu großem Reichtum ist lange abgeworfen, da alles wohlfeil ist und imitiert werden kann. Die Scheu vor dem Blut ist durch Prohibition geregelt und der Sexus wird bleich vor Heuchelei. Aber - irgendwo lebt auch in ihnen noch Scheu vor dem unbekanntem Tatergebnis, das für die Sensation ist und neuen Anreiz gibt. Heute noch zum noch größeren Ausmaß, zum Rekord und zu noch goldenerem Dreß. Und entweder bricht dieser Taumel in sich zusammen aus Logik, aus Natur, aus Notdurft - oder er ist zu leiten, vom Dollarbefund zur Innerlichkeit, vom Glanz zum Leuchten, vom Effekt zum kühnen Gedanken.

Schon ist es interessant, wie jeder präzise Angriff den Amerikaner aus seiner Wohlgefälligkeit auftreibt und ihm den Geldwert plötzlich nur als die Oberfläche der Macht erklärt. Also - kann man dieses so junge Land nicht vom gegenwärtigen Augenblicke aus abtaxieren. Man muß ihm Zeit geben, sich zu konsolidieren, seinen unerwartet schnellen Geldanfall anzulegen und nicht nur alltägliche Güter zu schaffen.

Heute sind die Vorderfronten ihrer Geldburgen noch erborgte Machtzei-

chen, während ihre Rückfronten in der logischen Struktur oft schon überraschende Zeichen einer wahren Zukunft sind.

Denn was wir heute allgemein als „typisch amerikanisch“ bezeichnen, ist das Zerrbild der europäischen Mutterländer Amerikas. Auf den mitgebrachten Restgütern errichtet der Amerikaner die wilden Wahrzeichen der „gesteigerten Zivilisation“, erhebt sie als „Geldzentrum - als Weltzentrum“ ins „Gigantische“, übersteigert sie zum „Grotesken“, um endlich mit kühnem Wurf „das Neue - das Kommende“ zu gestalten.

Amerika heute zu sehen, ist deshalb ein perspektivischer Rausch. Erst hier erkennen wir die ganze Ungeheuerlichkeit der verneinenden Zivilisation, aber gleichzeitig in diesem Schwimmbrei schon die ersten Fixpunkte einer neuen Zeit. Solche Perspektiven erlaubt sich die Geschichte sehr selten. Aber diese Extravaganz ist ihr bisher immer gut bekommen. Wirbelwinde sind nur Vorboten.

Westliche Bereitschaft und die wissende Gelassenheit des alten Ostens können beide einmal Amerikas Aktivität in die Bahn lenken, die lebens- und also menschenwürdig ist.

Wer Amerika kennt, dem fällt es leichter, nun von der Spitze der Zeit zurückzurechnen, auf sich selbst zu schließen, anstatt ohne seine Kenntnis vom alten Nullpunkt aufzusteigen zum höchsten Stand.

Dieses Land verlangt nichts von unserer Liebe, sondern will scharf angefaßt werden auf gegenseitiger Basis.

Dieses Land gibt Alles: Schlechteste Ablagerungen Europas, Zivilisations-Ausgeburten, aber auch Hoffnungen einer neuen Welt.

Erich Mendelsohn

Anhang XI

Dokument VIII

Siegfried Kracauer (1922): Das Frankfurter Hochhaus

Obwohl sich der Hochhaus-Gedanke nach dem Krieg in Deutschland verhältnismäßig leicht durchgesetzt hat, ist er doch vorderhand nur als Gedanke anerkannt und diskutiert worden, ohne daß man bislang über den Zustand der Projektierung solcher Bauten hinausgekommen wäre. In Frankfurt soll jetzt, zum ersten Male, von der Planung zur Tat geschritten werden, und es besteht begründete Hoffnung, daß trotz mancherlei Widerstände, die sich dem Projekt noch entgegensetzen, diese doch Verwirklichung findet. Bauherrin ist die in Frankfurt ansässige Firma Fritz Vogel & Co. Sie hat das gegenüber dem Messegelände gelegene Grundstück zwischen Moltkeallee, Bismarckallee und Königstraße erworben und den Frankfurter Architekten Fritz Voggenberger mit dem Entwurf und der Bauleitung des von ihr beabsichtigten Bauvorhabens beauftragt.

Erst im Verlauf der Vorarbeiten sind Bauherrin und Architekt auf Grund von wirtschaftlichen Erwägungen zu dem Entschluß gedrängt worden, einen Teil des Gebäudes als Hochhaus hochzuführen. Maßgebend hierfür war vor allem die Notwendigkeit, eine den Baukosten angemessene Verzinsungsmöglichkeit zu erhalten, ferner das zwingende Bedürfnis, in unmittelbarer Nähe der Messe eine größere Anzahl vermietbarer Räume für Industrie und Handelsfirmen zu schaffen, die sich im Zusammenhang mit der Messe in Frankfurt niederzulassen gedenken, woran sie die hier herrschende Raumknappheit bisher stets gehindert hatte. Gerade als Bürogebäude bietet ja das Hochhaus große Vorteile. Die Zusammenlegung möglichst vieler Büroräume in ein einziges Gebäude verringert den zur Abwicklung des geschäftlichen Verkehrs erforderlichen Zeitaufwand in erheblichem Maße und trägt dadurch zu einer besseren wirtschaftlichen Verwertung kostbarer menschlicher Arbeitskraft bei. Begreiflicherweise hat in Frankfurt eine lebhafte Diskussion über das Für und Wider des Hochhauses eingesetzt. In den weitesten Kreisen ist man sich darüber einig geworden, daß seine Errichtung für die Stadt einen Gewinn bedeutet, denn abgesehen davon, daß die Baukosten rein aus privaten Mitteln bestritten werden, das Gebäude ermöglicht auch den Zuzug großer fremder Firmen und fördert so die wirtschaftliche Entwicklung Frankfurts. Hinzugefügt sei nur noch, daß die Künsterschaft ein Hochhaus auf dem vorgesehenen Gelände prinzipiell für wünschenswert und mit ästhetischen Rücksichten für durchaus vereinbar hält.

Die Anordnung des Hochhauses an dem freien Platz vor der Festhalle (...)

ergab sich aus praktischen und ästhetischen Gründen. Der hier gelegene teuerste Teil des Grundstücks befindet sich in nächster Nachbarschaft der Messe, ein in geschäftlicher Hinsicht nicht zu unterschätzender Vorzug, außerdem spricht für seine Wahl, daß die Entleerung des Hochhauses zu Beginn und Schluß der Bürozeiten sich direkt nach dem Platze zu vollziehen kann. Vom ästhetisch-städtebaulichen Standpunkte aus läßt sich die Hochführung des Gebäudes gerade an dieser Stelle dadurch rechtfertigen, daß der hier aufsteigende Turm als weithin sichtbarer Blickpunkt der Hohenzollernallee und als Kopf der Moltke- und Bismarckallee zu dienen vermag.

Raumverteilung und Grundrißlösung sind so übersichtlich wie nur möglich (...). Was zunächst das Hochhaus selber anlangt, so wird es rein als Bürogebäude in völliger Unabhängigkeit von den übrigen Gebäulichkeiten errichtet. Es wächst zu einer Höhe von knapp 60 Meter an, einer Höhe also, die sich weit unterhalb der Höhe amerikanischer "Wolkenkratzer" hält, und umfaßt 15 Obergeschosse, die bei gegebenen Achsen beliebig in Büroräume aufgeteilt werden mögen. In der großen Eingangshalle befinden sich außer den Portierlogen ein Raum für erste Hilfeleistung, ein Briefablage-Raum mit Signalvorrichtung zu den einzelnen Büros, weiterhin ein Boteninstitut, eine Telegraphenstation, öffentliche Fernsprechkabellen usw. Zwischen dem 15. Obergeschoß und der Plattform hat der Architekt noch ein niedriges Zwischengeschoß eingeschaltet, das zur Aufnahme der Aufzugsmaschinerie, der Zirkulationsleitungen usw. dienen soll. Die Anordnung von Toilettenanlagen, Garderobe- und Waschräumen in jedem Geschosß versteht sich von selber. Ueber die Verkehrsregelung und die technischen Einrichtungen wird noch zu sprechen sein.

Die beiden Längsflügel, der kurze Verbindungstrakt zwischen den Höfen und der Querbau an der Königstraße dienen als Betriebsgebäude der Herrenkleiderfabrik. Der Verbindungstrakt ist ebenso wie die Front des Hochhauses zur Erzielung rechtwinkliger Räume in der Mitte des Grundrisses schwach geknickt. Die Raumverteilung in dem die zulässige Höhe von 18 Meter erreichenden Betriebsgebäude richtet sich nach dem Fabrikationsvorgang, der von oben nach unten erfolgt. Im Dachgeschoß, das durch gleichseitig ausgebildete Shed-Dächer Oberlicht von Norden her empfängt, sind die Stofflager untergebracht, das vierte Obergeschoß birgt Säle für die Zuschneiderei und eine Zuschneideakademie, und die drei übrigen Obergeschosse enthalten die weiteren Arbeitsräume. Das Erdgeschoß umfaßt Räume für Sortierung, Verpackung, Versand usw. und, nach der Bismarckallee zu, eine große Zentralküchenanlage mit Speisesälen für Arbeiter, Angestellte und Direktoren. Im Untergeschoß schließlich befinden sich die Betriebseinrichtungen, umfangreiche Garderoben und feuersichere Räume

zur Aufnahme des Verpackungsmaterials. Die vier großen Treppenhäuser des ganzen Gebäudekomplexes liegen in den vier Ecken nach dem Betriebshof zu. Außerdem werden die Geschosse durch vier zweckmäßig angeordnete Lastaufzüge miteinander verbunden, die, gleich den Toilettenanlagen in jeder Etage, nahe bei den Treppenhaus-Vorplätzen vorgesehen sind. Zu dem Betriebshof gelangt man durch eine Durchfahrt in der Mitte des Querbaus, dessen Erdgeschoß in zwei Geschosse aufgeteilt ist, um noch vier Wohnungen für Aufsichtsbeamte aufnehmen zu können. Zwischen der Versandabteilung und dem Betriebshof vermittelt eine Laderampe, außerdem sind nach dem Hof zu Garagen im Verbindungstrakt und Fahrradhallen, die sich an den Querbau anlehnen, projektiert.

Die Schaffung des Lichthofes, in dem eine ständige Industrieausstellung unterzubringen beabsichtigt ist, wird durch das Entgegenkommen der Baupolizei ermöglicht, die eine Ueberdachung dieses Hofes gestattet hat. Der sich durch zwei Geschosse erstreckende Hof enthält im Erdgeschoß Arkadengänge und ist für Besucher von der Eingangshalle des Hochhauses aus zu betreten, während die Zufahrt durch den Betriebshof erfolgt.

Einige bautechnische Einzelheiten werden gewiß interessieren. Um Aufschluß über die Bodenbeschaffenheit und eine sichere Basis für die Berechnung der Fundamente zu gewinnen, sind unter Leitung von Geheimrat Prof. Dr. Behrnd, dem Vorstand des Materialprüfungsamtes der Technischen Hochschule Darmstadt, Bohrungen veranstaltet worden, die ein befriedigendes Ergebnis gezeitigt haben. Bei den Erwägungen über die Wahl des Baumaterials neigt man anfänglich zum Eisen, weil ja auch die amerikanischen "Wolkenkratzer" in Eisen konstruiert sind. Aus triftigen Gründen entschied man sich aber schließlich dazu, das Gebäude in Eisenbeton auszuführen. Da das Hochhaus nicht mehr als fünfzehn Geschosse umfaßt, stellt sich der feuererprobte Beton billiger als das Eisen, das eine feuersichere Ummantelung benötigt, die unter den heutigen Verhältnissen hohe Ausgaben erfordert. Hinzu kommt, daß nicht wie in Amerika allzu ängstlich auf Raumeinsparung geachtet zu werden braucht, daß man vielmehr ruhig Pfeiler und Stützen in einer das statische und ästhetische Gefühl zugleich befriedigenden Weise dimensionieren darf. Schließlich kann bei den Betonpfeilern vom Verputz abgesehen werden, was bei der Konstruktion in Eisen nicht angängig ist. Im Betriebsgebäude sollen auch die Eisenbetondecken sichtbar bleiben. Der gesamte Bau wird als Eisenbeton-Gerippe errichtet, so daß die in Backsteinen oder Hohlsteinen auszuführende Außenhaut einer Füllung dieses Gerippes gleichkommt, dessen Gefächer an verschiedenen Stellen je nach Bedarf und unabhängig voneinander ausgemauert werden mögen. Die ganze Bauweise veranlaßt dazu, von der bisher bei uns üblichen massiven Einrüstung des Bauwerks Abstand zu neh-

men und zu leicht beweglichen Hängegerüsten zu greifen. Das Erdgeschoß erhält, wie noch hinzugefügt sei, eine Hausteinverkleidung, die übrigen Geschosse werden verputzt.

Ein wichtiges Kapitel bildet die Regelung des Verkehrs im Hochhaus. Je größer das Hochhaus, desto kleiner die Treppen: von diesem Grundsatz ließ sich der Architekt bei der Lösung des Verkehrsproblems leiten. Der Verkehr findet denn auch nur durch Aufzüge statt; abgesehen von zwei Monumentaltreppen, die von der Eingangshalle bis zum ersten Obergeschoß führen, sind keine Verkehrstreppen, sondern lediglich Nottreppen vorgesehen. Die Aufzugsanlage ist zentral angeordnet und direkt belichtet. Abweichend vom amerikanischen Prinzip, hat man sich zur Verwendung einer neuartigen, sehr sinnreichen Kombination von Paternosteraufzügen und schnellfahrenden Zubringeraufzügen entschlossen. Jene, drei an Zahl, durchmessen 0,25 Meter pro Sekunde und fassen zwei Personen in jeder Kabine. Der erste dieser Paternoster geht vom Erdgeschoß bis zum 6. Obergeschoß, der zweite vom 6. Obergeschoß bis zum 11. Obergeschoß, der dritte vom 11. Obergeschoß bis zum 15. Obergeschoß. Die Geschwindigkeit der drei Zubringeraufzüge beträgt 1,6 Meter pro Sekunde, ihre Fassungskraft je zwölf Personen. Sie verkehren alle vom Erdgeschoß ab, und zwar führt der erste von ihnen, der in jedem Geschoß hält, bis zum 6. Obergeschoß, der zweite ohne Unterbrechung bis zum 8. Obergeschoß und der dritte, ebenfalls ohne Unterbrechung, bis zum 13. Obergeschoß. Man erkennt leicht, daß die Besucher durch die sich von selbst ergebende abwechselnde Benutzung der Paternosterwerke und der Zubringeraufzüge bequem in jedes einzelne Stockwerk gelangen können. Auch die Entleerung des Hochhauses, in dem etwa 780 Personen beschäftigt werden, vollzieht sich bei dem gewählten System ohne Schwierigkeit. Zwecks größtmöglicher Beschleunigung ist außerdem vorgesehen, Beginn und Schluß der Bürozeiten in den einzelnen Stockwerken um eine geringe Zeitspanne von einander abweichen zu lassen.

Besondere Sorgfalt hat man auf alle Sicherheitsvorrichtungen des riesigen Gebäudekomplexes verwendet. Schon bei der Verteilung der Baumassen und der Anlage der Höfe ist die Feuersicherheit gebührend in Rücksicht gezogen worden. Was die Aufzugsanlage im Hochhaus anbetrifft, so erhält sie, wie bereits erwähnt, direkte Belichtung und ist zudem gegen die Stockwerke abgeschlossen, um die kaminartige Wirkung der Aufzugschächte zu verhindern. Sämtliche Zwischenpodeste der Nottreppen des Bürogebäudes liegen - eine bauliche Neuerung - im Freien, wodurch eine Verqualmung der Treppen unterbunden und das ganze Gebäude gleichsam schottenartig horizontal abgeteilt wird. Die Verkehrstreppen des Betriebsgebäudes münden im Erdgeschoß auf den Betriebshof aus, so daß man, um

ins Untergeschoß zu gelangen, eigene Treppen benutzen muß. Auch werden die auf den Betriebshof blickenden Fensteröffnungen des Untergeschosses feuersicher verglast, damit es nicht zu einer ähnlichen Verqualmung des Hofes wie bei dem Brand der Sarotti-Fabrik kommen kann. Zur Herstellung der nötigen Angriffsflächen für die Feuerwehr erhält das Glasdach des Lichthofs umlaufende Gänge von 3 Meter Breite, die mit den anliegenden Treppenhäusern in Verbindung stehen, desgleichen dienen die Abtreppungen des Hochhauses als Rettungsplattformen. Unnötig beinahe, noch besonders anzumerken, daß sich in jeder Etage ein Hydrant befindet. Da der Wasserdruck auf eine Höhe von 60 Meter nicht ausreicht, muß eine eigene Druckanlage angeordnet werden. Die hierfür erforderlichen Tanks finden im Gegensatz zu amerikanischen Vorbildern nicht auf dem Dach, sondern im Untergeschoß Aufstellung und sollen eine Größe erhalten, die genügt, um bei Feuersausbruch einige Stunden, in Streikfällen einige Tage den notwendigen Wasserbedarf zu decken. Es ist beabsichtigt, die Pumpenaggregate so zu konstruieren und zu montieren, daß sie auf die feuertechnischen Einrichtungen der städtischen Feuerwehr umgeschaltet werden können. In den feuergefährlichen Räumen des Untergeschosses wird ferner eine sogenannte Sprinkler-Anlage angebracht, die bei übernormaler Hitze eine automatische Berieselung dieser Räume bewirkt. Weiterhin ist in jedem fünften Stockwerk eine Sicherheitsdecke angenommen und die Eisenarmierung der Eisenbetonstützen in einem Mindestabstand von 2,5 cm von der Außenfläche vorgesehen. Begreiflicherweise hat man auch Vorsorge für umfangreiche Alarmanlagen getroffen. Der Portier kann durch Signale die verschiedenen Stockwerke des Hochhauses getrennt alarmieren, und ebenso vollzieht sich in umgekehrter Richtung die Verständigung durch Feuermelder über den Portier zur Feuerwache. Sämtliche Rückzugswege (Aufzüge, Treppen, Lastaufzüge, Terrassen usw.) sind durch Signale markiert, und strenge soll darauf gehalten werden, daß die Aufzugsbedienung bei einer etwaigen Panik bis zum letzten Augenblick auf ihrem Posten ausharrt. Durch Aushändigung übersichtlicher Betriebsvorschriften an alle Angestellte des Hauses hofft man, die Gefahren einer solchen Panik vollends auf ein Minimum herabzudrücken.

Die Heizkesselanlagen einschließlich der vom Betriebshof aus zugänglichen Kohlenlager werden im Untergeschoß angeordnet, die Beheizung des gesamten Baukomplexes selber erfolgt nach zwei Systemen. Das Hochhaus erhält normalerweise eine Warmwasser-Pumpenheizung, das Betriebsgebäude eine Großraum-Luftheizung, die entgegen dem gewöhnlichen Verfahren so geplant ist, daß statt einer einzigen Zentral-Heißluftkammer für jeden Arbeitssaal eine eigene Heißluftkammer vorgesehen wird.

Schließlich noch einige Worte über die Architektur, die durchaus folge-

richtig aus dem Grundriß erwächst. (...) Da die ungeheuren Fronten als große Masse wirken sollen, ist von jeder Vertikalgliederung und von jeder leicht ins Kleinliche verfallenden Hervorziehung einzelner Architekturteile abgesehen worden. Es entspricht diesem architektonischen Prinzip, daß die Fenster ruhig in die Fläche gesetzt werden, damit sie als ornamentales Band, als Glieder einer langen Kette in Erscheinung treten. Reicher ausgebildet ist nur das Erdgeschoß, das als tragender Sockel dient, und das durchbrochene, in betontechnischen Formen gehaltene Hauptgesims, dessen spitzenartige freie Endigungen das Abklingen der Massen gegen die Luft symbolisieren. Die offene Vorhalle des Hochhauses antwortet dem Konkav der eingeknickten Schmalfront, die an architektonisch begründeter Stelle auch plastischen Schmuck erhalten soll. Besonders günstig nehmen sich die Abtreppungen des Hochhauses aus, da durch sie Bewegung in die Massen kommt. Die Rhythmik der Architektur wird noch durch geeignete Farbgebung Unterstützung finden.

Anhang XII

Dokument IX

Werner Hebebrandt im "Bericht über die Magistratssitzung am Donnerstag, dem 29. Mai 1947". Einziger Punkt der Tagesordnung: Gegenwärtiger Stand der Stadtplanung.

Baudirektor Hebebrand führt aus, dass von den vielen zerstörten Städten Deutschlands Frankfurt eine derjenigen sei, die nach ihrer Zerstörung eine grössere Rolle spielten als vorher. Die Entwicklung Frankfurts sei 1866 durch Preussen gehemmt worden, das die Regierungsstellen nach Wiesbaden und Kassel verlegt habe. Die Lage Frankfurts als Kreuzungspunkt der west-östlich verlaufenden Rhein-Main-Linie mit der von Norden bis zu den Alpen führenden Nord-Südstrasse gäbe uns die Berechtigung, zu glauben, dass Frankfurt auch künftig eine besondere Rolle spielen werde.

Baudirektor Hebebrand gibt dann an Hand von Plänen einen historischen Überblick über die Entwicklung Frankfurts seit der Gründerzeit, die durch ein ausserordentlich rasches Anwachsen der Stadt gekennzeichnet ist.

(...) Was den Aufbau der völlig zerstörten Altstadt anlange, so sei es heute verfrüht, auf Details einzugehen. Man werde sich auf 5 bis 6 Punkte beschränken müssen: Römer, Dom, Karmeliterkloster, Dominikanerkloster, Paulskirche und Mainansicht. Eine Wiederherstellung der Altstadt, wie sie gewesen sei, werde nicht mehr in Frage kommen.

(...) Baudirektor Hebebrand erwidert auf die Ausführungen der einzelnen Stadträte u. a. folgendes: Hinsichtlich der Eisenbahnverhältnisse sei es klar, dass der Hauptbahnhof an seiner Stelle bleibe. Es sei der Vorteil des Kopfbahnhofes, dass er den Verkehr nahe an das Stadtzentrum heranbringe.

Die Frage der Strassenbahnringlinie und der Ringstrasse sei im Benehmen mit der Strassenbahn noch zu prüfen. Die Verbindung mit der Planung der Strassenbahn und der Stadtwerke sei unbedingt notwendig.

Auf die gesetzgeberische Seite des Wiederaufbaues brauche er nicht mehr einzugehen. Hier habe Stadtrat Miersch das Nötige treffend ausgeführt. Er wolle nur noch bemerken: Stadtbaurat Reinicke habe einmal gesagt, man könne keinen Strich zeichnen, wenn die gesetzlichen Voraussetzungen nicht geklärt seien.

Bei der Uferstrasse Mainkai als Ost-West-Verbindung entstünden Schwierigkeiten dadurch, dass sich an den Brücken der Verkehr immer stark konzentriere. Er stimme hier der Auffassung von Stadtrat Miersch bei.

Zur Hochhausfrage sei zu sagen, dass an einigen Punkten des Geschäftszentrums Hochhäuser errichtet werden müssten. Es sei vorgesehen, dass an stark zerstörten Stellen der Zeil und Kaiserstrasse Hochhäuser erbaut würden. Man werde sie jedoch nicht so massieren wie in Amerika, sondern dafür sorgen, dass Licht und Luft nicht versperrt würden. Hier ergäben sich schwierige rechtliche Probleme. Um diese Entwicklung zu lenken, bedürfe es neuer städtebaulicher Gesetze.

Anhang XIII

Dokument X

Erwin Kleyer und Willy Hof (1949): Denkschrift für das Hochhausprojekt am Baseler Platz in Frankfurt.

Sie wurde dem Antrag auf Erlangung eines Vorbescheides beigelegt und datiert vom 13.11.1949. Bauakte "Hochhausprojekt Baseler Platz" im Archiv des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt.

Wirtschafts- und Verkehrszentrum

Hochhaus-Dreieck

Baseler - Gutleutstraße - Wiesenhüttenplatz

Frankfurt war unzweifelhaft nach dem Ersten Weltkrieg auf dem Wege einer werdenden Großstadt. Die einzelnen Etappen ihres Aufwärtstrebens beginnen vor Jahrhunderten. Klar lassen sich die weitschauenden Maßnahmen führender Männer der jeweiligen Epoche erkennen, den Bedürfnissen ihrer sich ausbreitenden Wirtschaft im umfassenden Sinne zu dienen.

Der Mainübergang war der Beginn der Verkehrsentwicklung der sich beiderseits des Flusses ausbreitenden Stadt. Alle Wege laufen auf diese Zentrale. Der wachsende Verkehr erzwang sich neue Übergänge und eine gewaltige Vergrößerung der Stadt. Eisenbahn, Motorfahrzeuge und Flugverkehr schrieben das Tempo. Für die Zukunft der Stadt sorgende Pläne und Projekte wurden in die Tat zum Wohle der Stadt umgesetzt, ihrem Expansionsdrang Rechnung tragend.

Mit rauher Hand zerstörte der Krieg die Stadt in einem Ausmaße, der das rührige Schaffen und Wirken zum restlosen Erliegen brachte. Wie so oft in der Geschichte Frankfurts sorgten kluge und tatkräftige Männer mit ungestümem Drang die geschlagenen Wunden zu heilen, trotz der unsäglichen Schwierigkeiten, die diesen Bemühungen entgegenstanden. Die Wiederholung der Stadt Frankfurt von den Zerrüttungen und Zerstörungen der beiden Weltkriege beginnt sich deutlich aufwärtstrebend abzuzeichnen von der jahrelangen Lähmung der Nachkriegszeit.

In Deutschland galt bei der Städteplanung vielfach der Grundsatz der Zentralisation. Behörden, Verwaltungen, Industrien und Handel wurden auseinandergelegt und umgruppiert, Wohnungsbau zumindest in weite Fernen verlagert. Diese Verhältnisse haben sich grundlegend verändert. Eine Erhöhung der Einwohnerzahlen durch natürlichen Zuwachs, desgleichen durch Aufnahme der vertriebenen Auslandsdeutschen und menschlicherweise durch Aufnahme von Vertriebenen und Flüchtlingen und endlich durch die Ansprüche der Besatzungsbehörden brachten aller Orten eine

außerordentliche Raumnot.

Hand in Hand damit ging und wird wieder eine Vergrößerung industrieller Produktion, Vermehrung der handwerklichen Betriebe gehen, ebenso ganz besonders des Handels, um allen Bedürfnissen gerecht zu werden.

Inanspruchnahme landwirtschaftlich genutzter Flächen für Bauzwecke kann nicht mehr verantwortet werden. Wir werden daher ganz zwangsläufig für neue Bauvorhaben, sowohl für Wirtschaft wie Wohnungen zu Hochbauten kommen.

Der Hochhausbau bedeutet für viele Städte, weil etwas grundlegend Neues, eine Revolution der bisher vertretenen Ansichten durch Jahrzehnte, sogar Jahrhunderte alter Gewohnheiten. Aber diese Entwicklung ist ebenso wenig aufzuhalten, wie die Ausbreitung des Automobilverkehrs gegenüber der Eisenbahn. Beide sind und werden notwendig sein, solange nichts Besseres kommt. Es muß nur eine Synthese gefunden werden, daß beide den ihnen zufallenden Verkehrsanteil den neuen Anforderungen entsprechend gerecht werden.

Das gleiche gilt für den Hochhausbau. Es muß ein Übergang gefunden werden von den romantischen Altstadtteilen (soweit sie noch vorhanden sind) und neuen Wohnhausvierteln und der Anlage ausgewählter Wirtschaftszentren. In diesen letzteren dürfen nur Hochhäuser entstehen und müssen in der Nähe von Massenverkehrseinrichtungen, wie Bahnhöfe, Untergrundbahnhöfe, Autobahnstationen und Flughäfen liegen. Es ist notwendig hervorzuheben, daß solche Hochhäuser mit der Ansammlung von Tausenden von Beschäftigten und Tausenden von Besuchern eine Verkehrsfrage bedeuten, sowohl für Fußgänger, wie Radfahrer und Wagenverkehr. Es soll aber hierbei auch gleich darauf aufmerksam gemacht werden, diese Verkehrsverdichtungen zu überschätzen. Für Frankfurt stellen solche Verkehrsverdichtungen nichts Neues dar und bei den Messen und großen Sportveranstaltungen wickelt sich der Zu- und Abgang leise gelenkt von der Verkehrspolizei reibungslos ab.

Mit dem Bau von Hochhäusern machen wir keine Experimente mehr, denn sie sind in den übrigen Ländern seit Jahrzehnten vorhanden. Es wäre vorzuschlagen, schnellstens eine Studienkommission in ausländische Städte zu entsenden, um dort an Ort und Stelle zu studieren, was für alle Bearbeiter ein Novum darstellt. Es sollten die Verhältnisse sowohl für Bürohäuser als auch für Wohnhochhäuser eingehend studiert werden.

Die zunehmende Motorisierung hat für Großstädte ein ganz neues Problem geschaffen, den überhandnehmenden Schwierigkeiten des Straßenverkehrs durch die Blockierung von motorisierten Fahrzeugen zu begegnen. Keine Stadt, ob alt oder neu, kann dieses Problem hinausschieben, soll nicht ihr Aufschwung gehindert werden. In Frankfurt ist die Parkplatzfrage nach den vorliegenden Plänen im sogenannten alten Viertel nach Ansicht der Unterzeichneten vorbildlich gelöst. Die Frage der Entstehung von Hochhäusern in der Bahnhofsgegend zwingt jedoch dazu, auch hier Parkmöglichkeiten

für Autos zu schaffen. Es wird im Nachfolgenden bei der Besprechung des Hochhauses ein bereits angeregter Vorschlag erörtert.

Anhang XIV

Exkurs IV

Der Werkstein in der neueren Architektur

Der Begriff Werkstein meint einen auf irgendeine Weise bearbeiteten Stein und unterscheidet erst durch attribuierende Zusätze, ob dieser natürlich gewachsen, ein Naturwerkstein oder ein künstlich hergestellter Betonwerkstein ist. Die Natursteine unter den Werksteinen sind Mineraliengemenge, die durch natürliche Verwachsungen oder durch ein Bindemittel zusammenhalten und sich nach ihrer geologischen Entstehung in magmatische Gesteine, Sedimentgesteine und metamorphe Gesteine unterscheiden. Magmatische Gesteine bilden sich aus dem heißen Gesteinsschmelzfluss, dem Magma, das aus dem Inneren der Erde in die Erdkruste vordringt und erstarrt. Da die Minerale bei der Erstarrung unterschiedlich kristallisieren, kommt es sehr darauf an, in welcher Höhe oder Tiefe der Erdkruste und wie schnell sie erstarren. In ihrer mineralischen und chemischen Zusammensetzung kaum zu unterscheiden, ordnen sie sich nach diesem Vorgang in Tiefengesteine und Oberflächen- oder Vulkangesteine.

"Ob ein Magma zum Beispiel als Granit oder als Quarzporphyr erstarrt, hängt davon ab, wo die Erstarrung stattfindet und wie schnell sie sich abspielt. Der Mineralbestand und die chemische Zusammensetzung sind kaum unterschiedlich."¹

Granit zum Beispiel, ein in der Baupraxis häufig verwendeter Naturwerkstein, ist, ebenso wie Basaltlava und Trachyt, in seiner dunklen Variante ein Tiefengestein. Ein hoher Anteil von Magnesiumglimmer bestimmt die dunkle Farbe, die ein Hinweis auf seine Schwere und Festigkeit ist. Eine zweite Gesteinskategorie bilden die metamorphen Gesteine, zu denen zum Beispiel der Schiefer gehört. Nach der Gesteinsbildung gerät dieses Gestein in Zonen mit höherer Temperatur und höherem Druck. Aufgrund dessen richten sich die Minerale auf eine ganz bestimmte Weise aus und bekommen ein schiefriges Gefüge. Die dritte Kategorie umfasst die Natursteine, die hauptsächlich als Fassadenverkleidungen verarbeitet werden, die Sedimentgesteine. Die magmatischen und metamorphen Gesteine werden, in hohem Maße durch Organismen gelockert oder zerstört, aus den Zerstörungsprodukten und den Ausscheidungen der Organismen neu zusammengesetzt und zum Gestein verfestigt. Zu diesen Sedimentgesteinen gehört der in den 50er Jahren häufig verwendete Muschelkalk. Schon sein Name weist darauf hin, dass er, ebenso wie Marmor und Travertin, der Gruppe

¹ Deutscher Naturwerkstein-Verband (ohne Datum): Register der Naturwerksteine oder Kleine Gesteinskunde. Bautechnische Information 3.9.1., S. 3.

der Kalksteine angehört. Ihre Schichtungen bestehen im wesentlichen aus Kalziumkarbonat und werden durch die entsprechenden Beimengungen in ihrer Unterschiedlichkeit erzeugt. Unter allen Schichtgesteinen enthalten die Kalksteine die meisten Versteinerungen, denn ihre Hauptmenge ist organischen Ursprungs. Winzige Pflanzen und Tiere besorgen die Ausscheidung des Kalkes aus dem Meerwasser und manchmal auch dem Süßwasser, indem sie ihn in ihrem Äußeren und Inneren, den Schalen, Gehäusen und Skeletten, aufspeichern. Durch Aufhäufung der Kalkteile und ihre Verkitzung durch Kalksubstanz entstehen so die Kalksteine. Muschelkalk ist ein dichtes, aber auch ein poröses Gestein. Seine muschelige Oberflächenstruktur wird, wenn er entsprechend seiner natürlichen Lagerung gesägt wird, wolkig oder fleckig. Seine Farbigkeit durchläuft die Skala der Grauwerte, die sich nach den jeweiligen Abbaugebieten mit blauen, braunen bis goldenen oder gar rötlichen Tönen verbinden². Die durch die Umkristallisation stark zerriebenen Schalenreste bilden den Muschelkalk-Kernstein. Da seine Hohlräume nicht vollständig durch Kalkmasse aufgefüllt sind, hat der Stein ein poröses Aussehen, das jedoch über die dichte und feste Schalenverzahnung hinwegtäuscht. Gemeinhin werden alle Kalksteine mit einer dichten und körnigen Struktur als Marmor bezeichnet. Während die an ihm geschätzten Äderungen auf die Gebirgsbildung zurückgehen, erzeugen Beimengungen von farbigen Erden und Metalloxyden eine Vielzahl von Farben und Farbnuancen. Travertin wiederum ist ein Gestein, das im alltäglichen Umgang meistens dem Marmor zugerechnet wird. Weil an ihm die poröse Struktur geschätzt wird, zersägt man ihn entgegen seiner natürlichen Lagerung. Durch fortwährende Kalziumkarbonat-Zufuhr und manchmal auch durch Umkristallisation ist er jedoch zu einem dichten Gestein geworden.

Hans Poelzig benannte 1931 das architektonische Phänomen, das den Zusammenhang zwischen der Anwendung dieser Materialien und dem Stil der Neuen Sachlichkeit konstituierte. In der Überwindung des Historismus durch diesen Stil etablierte sich eine neue Form der Fassadengestaltung. Sie versuchte, den Reiz der Ornamentik durch den Reiz des naturhaften Steinmaterials zu ersetzen. Poelzig drückte es so aus:

"So wurden die formalistischen Bindungen einer traditionellen Architektur zerschlagen, die Neue Sachlichkeit wurde anerkannt. An die Stelle des Ornaments treten wertvolle Materialien, die durch das Spiel ihrer Oberfläche das Spiel der ornamentalen Be-

² Auf der Grundlage dieser kleinen Gesteinskunde leuchtet es ein, dass die Degussa die Werksteinfassade ihres Hochhauses aus Grünsberger Muschelkalk, einem sehr weichen Fassadenmaterial, das den Umweltbelastungen nicht mehr standhielt, durch eine graue Granitfassade ersetzte. Im Zuge dieser Restaurierung wurde auch das grundlegende Problem der korrodierenden Befestigungsanker der alten Werksteinfassade gelöst.

wegung ersetzen sollen."³

In einem werbenden Artikel für Solnhofener Platten in der modernen Architektur wurde 1931 darauf hingewiesen, dass sie sowohl dem rationellen Umgang mit der "Schmuckbekleidung" als auch den "modernen Geschmacksforderungen" entsprechen:

"... durch die Natürlichkeit des Materials, die den Vorzug der Ursprünglichkeit und Ungezwungenheit zu tieferem und kraftvollerem Eindruck zwingt. Natürliches Schmuckmaterial hat vor diesem geschmacklichen Vorzug vor reinen Kunstprodukten auch den der zeitlich günstigeren Verwendungsmöglichkeiten und bildet somit für den zeitgemäß sachlichen Architekten Baumaterial reinster Rationalisierungsbestrebungen."⁴

Zum gleichen Zeitpunkt wurde auch der Marmor als adäquates Schmuckmaterial empfohlen, dessen Strukturen gerade von der Einfachheit der Formen und Flächen zur Geltung gebracht werde und damit dementiere, dass er der Inbegriff des Prunkhaften sei⁵. Mit der Beseitigung der Ornamentik und ihrer Ordnungsschemata trat die glatte, flache Wand in den Vordergrund, die zwar schon im 19. Jahrhundert mit Steinmaterial belegt worden war, aber erst jetzt zur ästhetischen Hauptsache wurde. Dass Werkstein das übliche Verblendmaterial des 19. Jahrhunderts war, erregte unter anderem auch den Zorn Fritz Hoegers. Immer wieder konnte er feststellen, dass sein Lieblingsbaustoff, der Ziegelstein, zwar als massive Wand aufgemauert wurde, aber dann hinter einer Werksteinfassade verschwand. Er verwendete ihn wieder als Fassadenmaterial und legte Wert darauf, dass er nicht konstruktiv in Erscheinung trat, sondern als Verblendung zu erkennen war. Das geschah bei den von ihm errichteten Hamburger Kontorhäusern durch das Fugennetz der Ziegelsteine⁶. Ähnlich sah es Fritz Schumacher, der, in das 19. Jahrhundert zurückblickend, sich fragte, ob nun "der Formenkarneval oder aber der Baustoffkarneval das Verhängnisvollere" gewesen sei⁶, und er mochte sich gerne an die guten alten Zeiten erinnern, als es den Bauenden niemals eingefallen sei - ich möchte hinzufügen, dass sie es sich auch nicht hätten einfallen lassen dürfen - in eine Backsteinwelt einen Putz- oder Hausteinbau zu setzen. Was in den guten alten Zeiten auf Bauvorschriften beruhte - ein im Baustoff harmonisierendes Stadtganzen -, das wollte Schumacher

³ Hans Poelzig (1931), S. 313.

⁴ Die Baugilde (1931), Heft 3, S. 226.

⁵ Die Baugilde (1931), Heft 4, S. 315.

⁶ Paul Bröcker und Fritz Hoeger (1910), S. 53.

⁶ Fritz Schumacher (1951), S. 44.

dem einzelnen Bauherren als Baugesinnung nahe legen und zurückgewinnen. Er setzte damit auf die Einsicht des Bauherren, dass die Einheitlichkeit und Harmonie der Stadt die eine oder andere Rücksicht wert sei.

Anhang XV

Dokument XI

Herbert Boehm (1953): Hochhäuser an den Schwerpunkten. Die Neugeburt der Kernstadt. Auszug.

Wir können nur die Stadt des zwanzigsten Jahrhunderts wollen, keine andere, da die Stadt, die in tausend Jahren ihre bauenden Generationen schufen, in Schutt und Asche liegt. Die architektonischen Formen, in denen der Neubau geschehen soll, lassen sich nicht voraus auf Jahre und Jahrzehnte bestimmen: wir wollen auch gar nicht den Straßenfronten "spanische Stiefel" anziehen in Gestalt befohlener Musterfassaden, wie der landesfürstliche Städtebau des 17. und 18. Jahrhunderts sie vielfach pflegte (Karlsruhe, Mannheim, Potsdam usw.). Aber über eines müssen wir uns schon am Beginn klar werden: über den Maßstab in der Fläche der Straßen- und Platzräume und der Höhe der Baukörper. Es ist das Entscheidende, durch das schon heute im Stadium der Planung das spätere Schicksal der Stadtgestalt besiegelt wird. Von diesem Maßstab soll auch hier im wesentlichen die Rede sein.

Nun ist das keineswegs nur eine "ästhetische" Disziplin; nein, die Ratio der verkehrstechnischen Überlegungen, d. h. also im wesentlichen der Erzielung eines tragbaren Gleichgewichtes zwischen dem baulichen Volumen, das wir der Kernstadt zumuten können, und dem Fassungsvermögen der Verkehrsflächen für den fließenden und ruhenden Verkehr, diese Überlegungen durchdringen sich untrennbar mit den gestalterischen Bemühungen, die sich dann zum Schluß in einem dreidimensionalen Wunschbild niederschlagen. Aber dass dieses Zielbild nicht ein frommer Wunsch bleibe und nicht von den oft hemmungslosen individuellen Bauwünschen (oft genug gleichzusetzen mit egozentrischem Gewinnstreben) überrollt werde, muss der Neugestaltungsplan verbindlich gemacht werden. Wir sind auf dem Wege dazu schon weit vorangekommen: nachdem die Fluchtlinienpläne für die Kernstadt in den wenigen Jahren seit Erscheinen des hessischen Aufbaugesetzes von 1948 schon für gut drei Viertel der Fläche Rechtskraft erlangt haben, werden die Bebauungspläne in kurzer Zeit folgen müssen, um auch die Höhe der Gebäude - wenn auch hinreichend elastisch - festzulegen.

Was wird nun anders sein als früher? Die Monotonie der gleichhohen Straßenwände als Grundprinzip wird nicht wiederkehren, und die Geschlossenheit der Straßen- und Platzräume im Sinne des aus dem lateinischen Barock und Klassizismus stammenden, städtebaulichen Stilerbes wird sich lockern zugunsten freierer, raum-körperlicher Beziehungen der Baukörper. Das ist

leicht hingesagt und niedergeschrieben, aber zur Verwirklichung solcher Ziele gehören einige nicht ganz geringfügige Voraussetzungen auch wirtschaftlicher Art und eine große Bereitschaft aller an dieser neuen Stadt Mitbauenden. Der Verzicht auf die bauliche Gleichmacherei durch eine antiquierte Bauordnung, die kein städtebauliches Zielbild hatte, bedeutet naturgemäß auch Ungleichheit der Bodenwerte nicht nur der Stadtviertel wie bisher schon, sondern sogar im engsten nachbarlichen Bereich. Wenn ein sechs- oder achtgeschossiges Haus oder gar ein solches, das wir in Deutschland noch "Hochhaus" zu nennen gewohnt sind, und ein zweigeschossiges nebeneinanderstehen (vgl. den hier wiedergegebenen Gesamtbebauungsplan der Innenstadt), können die Bodenwerte nicht gleich sein oder gleich bleiben. Zwei Wege, die ohne Ungerechtigkeiten zu diesem Ziele führen, zeichnen sich ab: entweder die Vergrößerung der Eigentums-einheiten durch Zusammenlegung und die Bildung von Gemeineigentum, oder aber die Durchschleusung der Bodenwerte durch ein Clearing, das die öffentliche Hand zu bewerkstelligen haben würde. Die Ablösungsgebühren für fehlende Parkmöglichkeiten bei unseren ersten Hochhäusern sind ein bescheidender Anfang auf diesem Wege. Beide Methoden werden nebeneinander Anwendung finden.

Hier nun ein Wort zu der Hochhausfrage: Frankfurt steht vielfach außerhalb seiner Mauern in dem fragwürdigen Rufe, voller Ehrgeiz zu stecken und ein kleines Manhattan werden zu wollen, eine Stadt der Hochhäuser. Nichts ist falscher als das. Schon die vorerwähnte Rücksichtnahme auf den Verkehr muß es eindeutig verbieten, solch ein Ziel überhaupt ins Auge zu fassen. Es hat sich auch bei uns langsam herumgesprochen, daß die City von New York in ihrem Verkehr zu ersticken droht, daß große Warenhäuser aus dieser City in die Vororte abwandern (nicht nur dort Filialen gründen), daß die Zahl der Kraftwagen im Verhältnis zur Einwohnerzahl in New York nur ein Viertel etwa der Washingtons beträgt, und die Grundrente in Manhattan in den letzten zehn Jahren enorm gesunken ist, weil der Verkehr längst nicht mehr bewältigt werden kann. Jedes Geschoß mehr in der City bringt nun einmal ein errechenbares Mehr von Verkehr in diesem Raum, und die Grenzen der Aufnahmefähigkeit sind schnell erreicht. Jeder Grundeigentümer der Innenstadt würde sich also sehr schnell ins eigene Fleisch schneiden, wenn er mit seinem Neubau oder einer Aufstockung hemmungslos in die Höhe strebt, und eine verantwortungsbewußte Verwaltung muß hier einen starken Riegel vorschieben.

Die "Hochhäuser" in ihrem bescheidenen Rahmen von acht bis vierzehn Geschossen - nur der Postturm darf eine Ausnahme machen - werden also sparsam und planmäßig in den neuen Stadtplan eingefügt, und zwar nur an den Stellen, die nach ihrer Lage an Gelenk- und Akzentpunkten des raum-

körperlichen Gefüges gleichsam dazu vorbestimmt erscheinen. Einst hatten die großen Kirchen oder Adelspaläste und später die Verwaltungsbauten die Aufgabe einer solchen Akzentuierung des Stadtgefüges. Heute haben - zumal in der City - die großen Geschäfts- und Bürohäuser diese Rolle übernommen. Es hätte keinen Sinn, diese unfromme Entwicklung zu beklagen: sie ist eine unabweisbare Tatsache. Eine zweite Voraussetzung für die Zulässigkeit eines höheren Gebäudes ist das Vorhandensein von Parkmöglichkeiten in der Nähe, um den zusätzlichen Parkbedarf zu befriedigen und nur ganz ausnahmsweise und wenn die städtebauliche Überlegung ganz zwingend ist, wird von dieser Regel abgewichen werden können.

So werden also einige Brückenköpfe der Mainbrücken durch Hochhäuser bestückt werden, wie es bei der Friedensbrücke schon durch das AEG-Haus geschah, werden an markanten Punkten, wie dem Platz am Schauspielhaus, vielleicht an der neuen Konstabler Wache, am Kreisel der Düsseldorfstraße und am Baseler Platz, am Beginn des Messegeländes solch baulich beherrschende Vertikalen stehen können. So soll der Angelpunkt des ganzen inneren Straßennetzes, die Ecke Goetheplatz - Roßmarkt durch das Frankfurt als Handelsstadt repräsentierende Hochhaus von 14 Geschossen ausgezeichnet werden. Ferner soll sich an den verbreiterten inneren Wallstraßen entlang in überlegter Höhenstaffelung Hochhaus neben Hochhaus reihen. Die genannten Punkte sind im beigegebenen Plan zum größten Teil leicht ablesbar. Aber damit soll es auch in etwa sein Bewenden haben, und niemand sollte sich an die Fiktion eines "gleichen Rechtes für alle" klammern wollen, wo es um das Schicksal einer ganzen Stadt geht.

Anhang XVI

Dokument XII

Rudolf Hillebrecht (1953): Festreden zur Einweihung des Continental-Hochhauses in Hannover am 28. August 1953, S. 13-17

Auszug.

Im Frühjahr fragte uns die Continental nach einem geeigneten Bauplatz für ein neues Verwaltungsgebäude. Ihr schwebte als Standort die Südstadt, der Maschsee, vor. Ich machte ihr den Gegenvorschlag: Königsworther Platz. Warum? Weil die Südstadt als bevorzugtes Wohngebiet sich nicht für ein Verwaltungsgebäude solcher Art eignet und weil der Maschsee als Stätte des Sports und der Erholung eher der Ergänzung durch Bauten der Kultur und der Kunst, des Vergnügens und der Erbauung bedarf als eines Verwaltungsgebäudes der Wirtschaft, das dort reichlich fremd und verloren hätte wirken müssen. Die Verwaltung des größten Wirtschaftsunternehmens unserer Stadt gehörte meiner Meinung nach mitten hinein ins pulsierende Leben, dorthin, wo es selbst eine lebendige Wechselwirkung zwischen dem Stadtzentrum und dem Wirtschaftsunternehmen Continental auszulösen vermochte. Wo anders konnte das besser geschehen als hier am Gegenpol zum Ägidientorplatz, am nordwestlichen Eingangstor der Innenstadt, hier, wo die drei Werke Vahrenwald, Stöcken und Limmer auf kürzestem Wege miteinander und mit ihrer Hauptverwaltung verbunden sind, hier, wo der Verkehr von Bremen und von der Ruhr in die Stadt eintritt. Der Königsworther Platz war der gegebene Standort für das Gebäude der Hauptverwaltung der Continental, und der Vorstand des Werkes erkannte die Situation und griff zu. Das Erkennen dieser Situation, meine Damen und Herren, ist ein Verdienst der leitenden Herren der Continental. Denn im Frühjahr 1949 - erinnern Sie sich bitte des damaligen Zustandes unserer Stadt - begriffen nur wenige etwas von der Vision der werdenden neuen Stadt, die dem Städtebauer vor Augen stand, damals, als in Hannover noch Schutt und Trümmer vorherrschten, als nur wenige sich eine Vorstellung von der neuen Hauptstraße, die vom Ägidientorplatz über den Friedrichswall und das Leibnizufer zum Königsworther Platz führen sollte, machen konnten. Langsam zeichnet sich nun das Bild des neuen Hannovers ab, und Sie werden schon heute zustimmen, daß unsere Vision von 1949, eine neue »Continental« über den Trümmern der Neustadt im Blickpunkt des Leibnizufers als ein Eckpfeiler unserer Innenstadt, sich glücklich bestätigt hat.

Ich möchte hier nicht unterlassen, der Continental zu danken, daß sie außer ihrem eigenen Vorteil auch sah, welchen Dienst sie dem Aufbau unserer Stadt erweisen würde, wenn sie diesen Bauplatz wählen und hier ihre neue Hauptverwaltung errichten würde. Hannover wäre im Aufbau nicht im entferntesten so weit - und dies meine ich quantitativ -, wenn nicht die hannoversche

Wirtschaft sich so positiv hinter den Aufbaugedanken unserer Stadt gestellt hätte. Es muß Ihnen, meine Damen und Herren, klar sein, daß ohne die aktive Anteilnahme und ohne das tätige Bekenntnis der Wirtschaft zu unseren Aufbauideen und beispielsweise ohne den Aufbau der Preußag und der Continental inmitten von Staub, Steinen und Asche das Leibnizufer noch heute nicht gebaut worden wäre. Dafür meinen Dank abzustatten, ist mir aufrichtiges Bedürfnis.

Wie es ein Grundsatz der Aufbaupolitik unserer Stadt ist, das Bauvolumen, das in so erfreulich großem Maße durch den Aufbau zur Verwirklichung drängt, im Sinne einer schönen und eindrucksvollen Gestaltung unserer Stadt sich nicht verzetteln zu lassen und etwa an beliebigen, statt an ausgewählten und wohlüberlegten Plätzen zum Bau zu bringen, so legten wir auch größten Wert darauf, daß auf diesem bevorzugten Bauplatz ein Bauwerk von wirklicher Qualität entstand. Auch hier begegneten sich unsere Wünsche mit denen der Continental. Ihr mußte daran liegen, mit dem Bauwerk gleichsam ein Signet, ein einprägsames wie nobles Zeichen der Qualität ihrer Arbeit und ihrer Erzeugnisse zu schaffen. Sie folgte unserer Empfehlung, einen Wettbewerb zur Gestaltung des neuen Gebäudes unter führenden Architekten Deutschlands auszuschreiben, und so lieferten fünf auswärtige und fünf hannoversche Architekten im Mai 1950 ihre Entwürfe ab, die eine Jury unter Vorsitz des Herrn Oberbürgermeisters a.D. Dr. Menge begutachtete. Ich empfehle Ihnen, meine Damen und Herren, sich die Ausstellung dieser zehn Entwürfe anzusehen, die ab heute für 14 Tage in der Kuppelhalle des Neuen Rathauses ausgestellt sind. Sie werden dort nicht nur einen Einblick in die Fülle an Arbeit und an Ideen erhalten, die die Architekten lieferten, sondern Sie werden dann auch eine Ahnung davon gewinnen, vor welcher schwieriger Entscheidung das Preisgericht stand. Die Architekten Gutschow-Hamburg, Dierschke-Frankfurt und Zinsser-Hannover lagen vorn im Rennen. Ihre Entwürfe empfahlen wir der Continental zur weiteren Entscheidung. Unter Beibehaltung der städtebaulichen Grundkonzeption des Entwurfs Gutschow beauftragte die Continental die Architekten Dierschke und Zinsser mit der Ausarbeitung des endgültigen Bauentwurfs.

Es wäre sicher interessant für Sie, Ihnen die Stadien dieser Entwurfsarbeit zu schildern, Ihnen die Fülle der Probleme, die dabei immer neu auftauchten, darzulegen, Ihnen von Sitzungen im größeren Kreis, im kleinsten Kreis zu erzählen. Es würde zuviel Zeit erfordern. Ich möchte jedoch unter keinen Umständen jene entscheidende Sitzung unerwähnt lassen, in der Sie, sehr geehrter Herr von Opel, mit den Herren des Vorstandes in meinem Amtszimmer vor den verschiedenen Modellen standen und wir in stundenlangender und ernster Beratung wohl alle spürten, um welche grundlegenden Entscheidungen es ging. Die Verpflichtung des Bauherrn, mit seinen Architekten gemeinsam bis zum äußersten um die Qualität, gerade auch die künstlerische Qualität, seines Bauwerks schöpferisch zu ringen, zeichnete

Sie, Herr von Opel, und die Herren Ihres Vorstandes aus und ebenso Sie, Herr Dr. Menge, der Sie in manchem persönlichen Gespräch, das Sie mit Herrn Dr. Deckert und auch mit mir führten, sich um entscheidende Fragen der künstlerischen Gestaltung bemühten. Zu einem späteren Zeitpunkt, noch 1952, zogen wir auch Herrn Professor Bonatz, den Nestor der deutschen Architektengesellschaft, zu Rate. Daß wir, die Bauverwaltung unserer Stadt, und hier insbesondere meine Mitarbeiter Dr. Stosberg und Cravato, an den letzten entscheidenden künstlerischen Fragen tätigen Anteil nehmen konnten, war für uns eine besondere Freude. Den Bauherren und den Architekten ist hier in bester Zusammenarbeit ein Werk gelungen, das, meine Damen und Herren, sich nicht allein durch seine Größe und seinen äußeren Umfang, sondern maßgebend durch seine künstlerische Reife und Gediegenheit, durch seine Gruppierung in den Baukörpern, durch seine souveräne Stellung im städtebaulichen Raum und durch seine Feinheit im künstlerischen Detail, in Form, Material und Farbe auszeichnet, auszeichnet unter den Neubauten unserer Stadt und auszeichnet vor ähnlich gearteten Bauaufgaben in den übrigen Städten des Bundesgebietes. Ihnen, meine Herren von der Bauherrschaft, und Ihnen, meine Herren Architekten, meinen aufrichtigen Glückwunsch!

Die Continental folgt mit diesem so neuzeitlichen Bauwerk, das in der städtebaulichen Anlage, in seinem Grundriß, in seiner betrieblichen und räumlichen Disposition, in all seinen technischen Einrichtungen bis zur Erscheinung seiner Architektur so vollkommen ein Werk unserer Zeit ist, einer Tradition! Als die Continental kurz vor dem ersten Weltkrieg ihr Verwaltungsgebäude an der Vahrenwalder Straße errichten ließ, gab sie es einem Mann in Auftrag, der zu einem Revolutionär der deutschen Baukunst wurde, Peter Behrens. Er, Henry van de Velde und Gropius legten mit der Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln den Grundstein zu einer neuen deutschen Baukunst, die die Welt eroberte. Es war jene fruchtbare, schöpferische Zeit vor 1914, die erst jetzt nach den 30jährigen Wirren von 1914 bis 1944 sich auswirkt und fortsetzt. Welche traurige Verkennung, jene deutsche künstlerische Leistung, die eine ganze Welt überzeugte, heute im eigenen Lande als »amerikanische« Architektur abtun zu wollen!

Peter Behrens, der gleichzeitig mit seinem Verwaltungsgebäude an der Vahrenwalder Straße die Deutsche Botschaft in Petersburg und die berühmte Turbinenhalle der AEG in Berlin baute, beendete endgültig den peinlichen Eklektizismus des 19. Jahrhunderts, jener kulturell so schwachen Jahrzehnte, die sich nicht um das Wesen der Vergangenheit bemühten, wohl aber um so bedenkenloser Anleihen bei allen Stilepochen europäischer Baukunst machten. Die Continental bekannte sich 1911 zu ihrer Zeit und zu ihren Architekten, und jener Bau wurde 40 Jahre später zusammen mit dem Bahlsenhaus von Siebrecht und dem Faguswerk von Gropius unter Denkmalschutz gestellt. Daß die Continental mit diesem neuen Verwaltungsgebäude sich wiederum voll und ganz zu unserer Zeit

bekannt und darin eine traditionelle Verpflichtung sieht, ist ein erfreulicher Beweis für das Verhältnis der deutschen Industrie zur Kunst überhaupt. Wie könnte es aber auch anders sein?

Es scheint mir angebracht, in Erinnerung zu rufen, daß zu allen Zeiten die Baukunst ein wahrer Spiegel der soziologischen und wirtschaftlichen, der ethischen und moralischen Verhältnisse der Zeit gewesen ist. Wenn diese unsere Zeit sich ehrlich bemüht - und sie tut es -, ein neues, und zwar besseres Verhältnis von Mensch zu Mensch, von Arbeitgeber zu Arbeitnehmer, vom individuellen zum allgemeinen Interesse zu schaffen, dann kann, nein dann muß sich das auch in den Bauten unserer Zeit auswirken. Ein Pathos in der Architektur, auch nur ein Anschein von Pathos und seinen Stilmerkmalen würde erkennen lassen, daß alle jene menschlichen Bemühungen umeinander Lug und Trug sind. Ein architektonisches Blendwerk von vergangenen Stilelementen, von erfundenen und nicht gewachsenen Formen, von aufgeklebten Reminiscenzen an eine tatsächlich versunkene und nie wiederkehrende Vergangenheit müßte doch geradezu als ein Hohn auf das ernste Anliegen unserer Zeit empfunden werden, das so sehr auf ein neues und tief gegründetes Arbeitsethos gerichtet ist. Ich möchte betonen, wie ernsthaft und verantwortungsbewußt bei der Projektierung dieses Bauwerks die Vorstandsmitglieder der Continental arbeitspolitische Erwägungen, die auf dem Streben nach einem zukunftsweisenden neuen Verhältnis des Menschen zu seiner Arbeit und zur Stätte seiner Arbeit beruhen, in den Vordergrund stellten. Meine Damen und Herren, hier - im Sittlichen - liegen die Wurzeln unserer Zukunft und so auch die Wurzeln unserer neuen Baukunst. Dieses Haus ist in seiner Offenheit zur Natur und zur Umwelt und in seiner schlichten, jeder falschen Repräsentation baren, dafür um so echteren Würde ein zukunftsverheißendes Symbol dieses Strebens unserer Zeit, und damit ist es im besten Sinne des Wortes gute Architektur. Hier werden Sie nirgends ein falsches Pathos entdecken, das Sie selbst ja auch als peinlich, als unangebracht und als im Widerspruch zu unserer Zeit empfinden würden, die den Zusammenbruch hohl gewordener Formen genugsam erlebt hat. Dafür werden Sie aber viele eindrucksvolle Kennzeichen unserer Zeitanschauung als wohltuend empfinden, ohne sich vielleicht darüber klar zu sein, daß es Stilelemente der Mitte unseres Jahrhunderts sind.

Da sind nicht nur die hellen, gut belichteten und vom Verkehrslärm abgewandten Arbeitsräume, da sind nicht nur die Gemeinschaftsräume mit dem weiten, unbeschränkten Blick über die Stadt, sondern da werden Sie jene souveräne, freie, in sich ruhende und neuen, nur erst zu ahnenden Gesetzen einer rhythmischen Gruppierung von Baukörpern folgende Haltung des Gesamtbauwerks empfinden. Hier, wo ein neuer Wille zur menschlichen Zusammenarbeit, zum gegenseitigen Verstehen zum Ausdruck drängt, zeichnet sich eine innere Freiheit ab, die souverän ist und die nicht der falschen Götter, der Säulen und Pfeiler bedarf, um nach außen hin zu beste-

hen; sie bedarf nicht der formalen Anleihen bei Tempeln und Domen, mit denen sie jene großen Zeugnisse unserer Kultur ja doch nur degradieren würde. Wo immer in der Welt gibt es für diese Architektur ein Vorbild? Seit mehr als 100 Jahren sind wir zum ersten Male wieder auf dem Wege zu neuer, schöpferischer Architektur, die ihre Kraft aus dem Sittlichen schöpft. Ich glaube, Sie werden, wenn Sie offenen Auges um und durch das Gebäude, besser, durch die Komposition von Bauwerken, wandern, eine Fülle von Raumeindrücken und von architektonischen Gestaltungselementen empfinden, die Ihnen sagen, daß hier etwas Neues von Zukunftswert entstanden ist. Da entdecken Sie jenes Verschränken von Grün und Bauwerk, ein Ineinanderübergreifen von geschlossenen und offenen Bauteilen, das bisher unbekannt war; da sehen Sie den weiten Abstand des Bauwerks vom öffentlichen Verkehrsraum und dort den unbegrenzten Übergang der einen in die andere Besitzsphäre ohne trennende Elemente.

Und mir scheint auch, daß eine Berechtigung darin liegt, wenn dieses Bauwerk in der Stadtsilhouette nun einen bemerkenswerten Platz einnimmt. Es ist alles andere als anmaßend, denn es hält Maß zur alten Stadt und stört nicht wie in anderen Städten das Gleichgewicht der alten innerstädtischen Straßen- und Platzräume. Es hält respektvollen Abstand von den übergeordneten Bauten der Gemeinschaft, wie Rathaus und Kirchen, und dies auch in der Höhenentwicklung! In der Stadtsilhouette dagegen spricht es mit, und ich glaube, daß ein Bau, der für 15 000 Menschen eine zentrale Stätte ihrer Arbeit ist, dann ein Anrecht darauf hat, wenn der Mensch eine ethische Bindung an dieses sein Werk besitzt. Das aber ist doch wohl unser aller Ziel, dem Menschen ein inneres positives Verhältnis zu seiner Arbeit zu schaffen, das sich wesentlich von dem negativen Verhältnis der ausschließlich materiellen Bindung unterscheidet. Mit Professor Bonatz, dem Erbauer unserer Stadthalle, stand ich vor kurzem auf dem Wall des Niedersachsen-Stadions und befragte ihn um seine Meinung über die Wirkung und Bedeutung dieses Gebäudes im Gesamtbild unserer Stadt. Der 76jährige Altmeister deutscher Baukunst antwortete: »Es sind die neuen Kathedralen, die Kathedralen der freien Arbeit. Laßt sie wachsen und hemmt sie nicht.« Nun, das war bildnishaft gesprochen. Das Bildnis meint: Ein Jahrhundert lang hat die Welt sich in Klassenkampf und Krieg erschöpft. Wir können doch hoffen, diese Verhängnis jetzt zu überwinden. Wenn das gelingt – und wir bemühen uns alle so oder so darum – und wir gewinnen und erhalten uns den Frieden der Arbeit, so wird das eine letzte schöne Bestätigung dieses neuen Bauwerks sein.

Das ist der Wunsch der Hauptstadt Hannover, den ich Ihnen, den Herren des Vorstandes, des Aufsichtsrates und allen Angehörigen der Continental heute zu überbringen habe.

Anhang XVII

Dokument XIII

Ernst Zinsser (1953): Festreden zur Einweihung des Continental-Hochhauses in Hannover am 28. August 1953, S. 24
Auszug.

Zwei Dinge halten wir noch für besonders bemerkenswert: wir haben Zeit und Muße gehabt bei der Planung. Das ist ein Geschenk, das einem heute nur ganz selten gemacht wird. Ferner durften wir den Bau bis in seine Details anhand von Modellen bearbeiten. Im Garten hier gegenüber stand lange Zeit ein Modell von natürlicher Größe. Wir konnten Fenster-Systeme in Holz und in Stahl an diesem Modell ausprobieren. Wir konnten die Materialien studieren in ihrer Wirkung bei Sonne und bei Regen. Wir hatten Gelegenheit, in einer großen Fabrikhalle drüben in Vahrenwald einmal sogar ganze Räume provisorisch aufzubauen, um uns über die Größe dieser Räume klar zu werden und über ihre Möblierung. Ein großes Modell der gesamten Anlage hat uns während der ganzen Bauzeit große Dienste geleistet. Es steht ganz außer Zweifel, daß sich diese großzügige Arbeitsmethode aufs Glücklichste bei der Qualität des Werkes auswirkt, und wir haben mit großer Dankbarkeit davon Gebrauch gemacht.

Anhang XVIII

Dokument XIV

Hans Maria Wingler (1953): Zweckbauten ohne Bildschmuck? Das Kunstlicht als neues Stilmittel

Die Architekturgattung "Geschäfts- und Verwaltungsbau" ist historisch nicht neu. Das alte Rom hat den Typus gekannt; in der christlichen Kultur führen die Ansätze zurück bis mindestens in die italienische Renaissance, ja sie lassen sich noch weiter verfolgen, sofern man nicht die Sonderfälle "Rathaus" und "Residenz" ausklammern will. Differenzierte soziale Strukturen, komplizierte gesellschaftliche Organismen machen architektonische Spezialtypen notwendig. Um so mehr, wenn der gesellschaftliche Zusammenschluß großer Menschenmassen in kommunalen Verbänden erfolgt, deren Dimensionen eigene, schwierige Verkehrsprobleme aufwerfen. Der gesamte kommunale Lebensraum wird nun rationell nach Zwecken aufgliedert, es entstehen die ausgesprochenen Wohnviertel, Industriegebiete, das Verwaltungszentrum, die Geschäftscity. Die Entwicklung vollendet sich in der modernen Großstadt. Sie ist in der Zeit der Industrialisierung, im ausgehenden 19. Jahrhundert, geboren worden. Ihre Geburtsstunde war zugleich die des hochspezialisierten Geschäfts- und Verwaltungsbaus.

Bis zu dieser Zeit dienten die Verwaltungs- und vor allem die Geschäftsbauten mehreren Aufgaben. Zum Beispiel waren die komfortableren Läden italienischer Hauptstädte des Barocks häufig in Adelspalästen untergebracht - erst in der Beletage begann der exklusive Bezirk der Aristokraten. Aufsichtsbehörden, Bauämter, Verwaltung und Schulen teilten sich in dasselbe Gebäude. Das änderte sich innerhalb weniger Jahrzehnte. Schinkel, um nur einen bekannten Namen zu nennen, baute bereits für Sonderzwecke. Insofern sind seine Kameralbauten den heutigen näher verwandt als denen der Generation vor ihm. Diese Spezialisierung ist seit Schinkel organisatorisch verfeinert worden, das Prinzip blieb.

Die Baubedingungen haben in den letzten fünfzig Jahren allerdings einige sehr wesentliche Änderungen erfahren: Durch die technische Installation stellten sich neue Aufgaben und Möglichkeiten. Sie erst hat das Hochhaus realisierbar werden lassen, die moderne Form des Warenhauses, das Geschäfts- und Bürohaus mit nach außen hermetisch verschlossenen, künstlich belüfteten und belichteten Räumen. Ganz entscheidend macht sich der Faktor "Technik" aber auch in der Baudekoration bemerkbar. Nachdem der "Funktionalismus" der zwanziger Jahre die bis dahin mit Figuren und Ornamenten geschmückten Gebäudefronten blankgefegt hatte, und man dazu

übergegangen war, die Fassaden mit rein architektonischen Mitteln zu strukturieren, zumal da das naturalistische Bildwerk zu der puritanisch nüchternen Baugesinnung wirklich nicht paßte, suchte die verdrängte Schmuckfreude Ersatz. Er bot sich in der Lichtreklame; die Neonröhre ist das technisch-abstrakte Ornament unserer Zeit.

Man kann gegen diese These nüchtern einwenden, die Lichtreklame sei durch das wirtschaftliche Bedürfnis gefordert. Das ist selbstverständlich richtig. Sie ist eine Notwendigkeit und wird entsprechend bezahlt. Aber die Lichtreklame ist auch ein Schmuckwert und als solcher ein Selbstzweck, anders ließe sich ihr Siegeszug weit über den Bereich der Werbung hinaus nicht erklären. Man empfindet naive Freude an den strahlenden Schrift- und Bilderwänden, in welche die Großstadthäuser sich abends verwandeln, ja, nicht einmal die immer wieder sich aufdrängende Überlegung kann dem Betrachter das Vergnügen rauben, daß diese Energievergeudung angesichts eines Trümmer-Vis-à-vis und notleidender Flüchtlinge vielleicht doch nicht so ganz vertretbar und auch nicht mit dem Prädikat "künstlerisch" zu entschuldigen sei. Ja, man schimpft über den Humbug und die Geschmacklosigkeit der Lichtreklamen, und empfindet doch eine heimliche Genugtuung, wenn man im Straßenbild wieder eine neue und besonders auffällige feststellen kann.

Die Lichtreklame, richtiger gesagt die Elektrizität, hat ein bildnerisches Novum gebracht. Alle Architekten bis etwa zum ersten Weltkrieg modellierten den Baukörper ausschließlich für die natürlichen Lichtverhältnisse: Das Relief der Fassade, die Profilführungen, die Ornamentik waren auf Wirkungen im Sonnenlicht oder im diffusen Tageslicht hin berechnet, also stets für Lichteinfallswinkel schräg von oben und seitlich. Nun mußten die Schaufrenten - zusätzlich - den Bedingungen des von schräg unten her anfallenden künstlichen Lichts angepaßt werden. Dieser von den Architekturtheoretikern merkwürdigerweise kaum beachtete Entwicklungsprozeß trat in ein entscheidendes Stadium, als das Licht - durch die Lichtreklame, die Neonröhre - unmittelbar zu einem Faktor des architektonischen Gestaltens ward. Profile und Ornamente konnten nachts jetzt durch die Leuchtröhren nachgezeichnet werden. Das Kunstlicht wurde zu einem Stilmittel und einem Bestandteil der Architektur.

Das Zusammenspiel von Lichtreklame und Architektur wird am besten dort sein, wo beide als eine Einheit aufgefaßt sind. Der ideale Fall - der Neubau mit vom Architekten entworfenem Leuchtröhrensystem - ist bis heute noch selten. Das ist sehr zu bedauern. In wie hohem Maße die ihrem Wesen nach "abstrakte" Lichtreklame und die "abstrakte" funktionsbetonte moderne Architektur zusammengehören, wird schlagend sichtbar, wenn man an einem und demselben modernen Bau figürlicher Ornamentik - sei es Plastik,

sei es Sgraffito - begegnet. Sofort erscheint die figürliche Ornamentik anachronistisch, und sei sie im einzelnen noch so gelungen. Abstraktes Sgraffito und nichtfigürliche Fassadenmalerei wurden in Deutschland bisher kaum versucht. Ohne Zweifel wären vorzügliche Wirkungen möglich. Beim Hochhaus wird schon aus perspektivischen Gründen die mit ihren Strahlen den Raum verkürzende Neonröhre das hauptsächlich ornamentale Gestaltungsmittel sein.

Der bildnerische Bauschmuck zieht sich mehr und mehr in die Innenarchitektur zurück. Auch für diesen Bereich gilt die Forderung nach dem "Teamwork", nach dem Wurf aus einem Gusse. Die Architekten sollten mit den Bildhauern und Malern gemeinschaftlich arbeiten, denn Plastik und Fresko müssen, wenn sie wirklich Glieder eines architektonischen Ganzen sein sollen, zusammen mit der Architektur konzipiert werden. Das übliche Verfahren, einige Wände für Bildschmuck freizuhalten und dann nachträglich den Baudekorateur zu beauftragen, ist künstlerisch unsinnig. Die an sich begrüßenswerte Bestrebung, bei Bauten der öffentlichen Hand einen gewissen Prozentsatz der Bausumme für bildnerische Gestaltung abzuweigen, wird deshalb ins Leere zielen, wenn sie nicht mit einer Reform des architektonischen, künstlerischen Planens übereingehen wird.

Die Möglichkeiten, Künstler mit der Ausgestaltung von Verkaufsräumen, Schaufenstern und Kantinen in Geschäftshäusern, von Treppenaufgängen, Fluren, Warteräumen und Sitzungssälen in Verwaltungsgebäuden zu beschäftigen wurden noch kaum untersucht. Man soll die Chancen im Kulturellen nicht unterschätzen, aber auch nicht die Gefahr, die einer Gesellschaft droht, wenn sie die sozialen und kulturellen Funktionen verkennt. Die Gesellschaft bedarf des Künstlers auch in einer Zeit materieller Armut, denn es ist das musische Element, das dem Lebensraum des gehetzten Städters die heitere Würde verleiht und das die Gewähr bietet, daß sich in der Anonymität der Großstadt etwas von Individualität und menschlichen Maßstäben bewahrt.

2. Quellenverzeichnis

Archivalien zum Hochhausdreieck Baseler Platz, zur Verfügung gestellt von Karl Hubert Jung, Aschaffenburg

Archivalien zum Ernst Zinßer-Turm, dem Alten Hochhaus der Dresdner Bank an der Gallusanlage 7 Ecke Kaiserstraße. Zur Verfügung gestellt von der Abteilung für Public Relations der Dresdner Bank

Archivalien zum Neptun-Hochhaus. Zur Verfügung gestellt vom Archiv der Degussa

Archivalien der Sparkasse von 1822. Zur Verfügung gestellt von der Bauabteilung der Sparkasse von 1822

Archivalien zum Fernmeldehochhaus, zur Verfügung gestellt von der Oberpostdirektion Frankfurt am Main

Archivalien zum Hochhaus der AEG am Theodor-Stern-Kai, zur Verfügung gestellt vom AEG-Firmenarchiv

Archivalien zum Hochhaus Friedrich-Ebert-Anlage 54, zur Verfügung gestellt von der Firma Eimer

Archivalien zum Hochhaus am Königsworther Platz in Hannover. Zur Verfügung gestellt vom Referat für Öffentlichkeitsarbeit der Continental Gummiwerke AG

Bauakte (nach dem behördlichen Sprachgebrauch Planakte) zum Gewerkschaftshaus von Bruno Taut und Max Hoffmann (IG Bau - Steine - Erden, Untermainkai 66/67). Neubau des Gewerkschaftshauses nach dem Krieg, Band III. Archiv des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt

Bauakte zum "Hochhausdreieck Baseler Platz" (Baseler Straße - Ecke Gutleutstraße). Band ohne Nummer

Bauakte zum Juniorhaus (J. C. Junior'sche Liegenschaftsverwaltung), Friedrich-Ebert-Straße 19/21 Ecke Friedensstraße 11, Band I

Bauakte zum Bayer-Haus (Haas, Beer und Bayer) Ecke Am Eschenheimer Turm - Bleichstraße 70/72. Band III

Bauakte zum Basler-Haus (Basler Lebensversicherung), Große Bockenheimer Straße 45, Goethestraße 34. Band III

- Bauakte zum Haus der Volksbank an der Ecke Kalbächer Straße - Börsenstraße (Börsenstraße 1). Band II
- Bauakten zur Deutschen Genossenschaftskasse in der Neuen Mainzer Straße 37-39. Band II, III, IV, X, XIII, Band 14 und 16
- Bauakten zur Sparkasse von 1822 (Wayss & Freitag), Neue Mainzer Straße 59. Band I, II, IV a
- Bauakten zum Hochhaus Bienenkorb. Bauakte (Frankfurter Sparkasse 1822, Zeil 65-69), Band II A. Bauakte (Frankfurter Sparkasse 1822, Zeil 65-69), Band II
- Bauakten zum Hochhaus der AEG am Theodor-Stern-Kai (Arbeitsamt Frankfurt in der Gartenstraße 138), Band I und II
- Bauakten zum Alten und Neuen Bundesbahnhochhaus an der Friedrich-Ebert-Anlage. Bauakte (Deutsche Bundesbahn, Friedrich-Ebert-Anlage 35), Band I. Bauakte (Deutsche Bundesbahn, Friedrich-Ebert-Anlage 35/41), Band III. Bauakte (Deutsche Bundesbahn, Friedrich-Ebert-Anlage 35/37), Band II a
- Bauakten zum Bundesrechnungshof (Berliner Straße 51). Band II und IV
- Bauakte zur Oberfinanzdirektion an der Adickes-Allee (ohne Nummer)
- Magistratsakte 3001/6, Band 1, 1946 bis 1954. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt (vormals Stadtarchiv Frankfurt)
- Magistratsakte 3006, Band 1, 1931 bis 1952. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Magistratsakte 3161/1, Band 1, 1933 bis August 1935. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Magistratsakte 3320, Band 1, Anfang August 1930 bis 30. September 1953. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Magistratsakte 3320, Band 2, 1953 bis 1954. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Magistratsakte 3321, Band 1, 1931 bis 1954. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Magistratsakte 3410/4 a, Band 1, 1934 bis 1954. Institut für Stadtgeschichte

Frankfurt

Magistratsakte 3611, Band 1 bis 2, Anfang 1940 bis Ende 1961. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 3620/2, Band 1, Teil 1, 1950 bis 1954. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 3681/13, Band 1, 1931 bis Juli 1938. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 3681/13, Band 2, 1938 bis 1947. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 3681/13, Band 3, 1947 bis 1949. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 3681/13, Band 4, 1950 bis 1954. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 3801, Band 1, 1945 bis 1948. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 4520/1, Band 1, 1930 bis 1938. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 4520/1, Band 2, 1938 bis 1952. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 4520/1, Band 3, 1953 bis 1954. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakte 6720/29, Band 1, 1931 bis 1957. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Magistratsakten III 26-79. Berichte der Magistratssitzungen vom 10. April 1947 bis zum 22. März 1948.

Darin: Bericht über die Magistratssitzung am Donnerstag, dem 29. Mai 1947: Gegenwärtiger Stand der Stadtplanung. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Moderne Akte (Personalakte) zu Herbert Boehm. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Zeitungsakte zum Vogelhaus (früher Bismarck-Allee 2-10, heute Theodor-Heuß-

- Allee 40/42) von Fritz Voggenberger. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte S 2/3291, Boehm, Herbert. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte "Hochhausdreieck Frankfurt". Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte zum Neptun-Hochhaus. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte zum Junior-Haus. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte zum Alten Hochhaus der Dresdner Bank. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte zur Deutschen Genossenschaftskasse. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte zum Hochhaus der Sparkasse von 1822. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte zum Hochhaus "Bienenkorb". Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte zum Fernmeldehochhaus. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte zum Hochhaus Süd der AEG. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
- Zeitungsakte zum Hochhaus der Bundesbahndirektion. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

3. **Abbildungsverzeichnis**

Vorbemerkung

Abb. 1: Die eingerüstete Elisabethkirche in Marburg. Nach Hans-Joachim Kunst stellen die Gerüste der Dome, reduziert auf das bloße Verhältnis von Tragen und Lasten überhaupt die ersten Hochhäuser dar.

Aufnahme: Meyer zu Knolle

Teil A: Die Entstehung des Hochhausproblems und seine Bewältigung durch die Architektur

1. Die Stadt, die City, das Bürohaus, der Großbetriebsmensch

Abb. 2: C. G. Schütz: Frankfurt im 18. Jahrhundert. Historisches Museum Frankfurt am Main. In: Johann Philipp Freiherr von Bethmann (Hrsg.), Vorsatzblatt des genannten Buches.

Abb. 3: E. Albrecht: Frankfurt im Jahre 1972. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt. In: Johann Philipp Freiherr von Bethmann (Hrsg.), Vorsatzblatt des genannten Buches.

Abb. 4: Blick auf die Frankfurter Skyline von Süden nach Norden. 1995. Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 5: Deutschland-Haus in Essen von Jakob Koerfer. 1928 bis 1929. Hauptansicht. Postkarte aus den 20er Jahren.

Abb. 6: Büro der Firma Cassella. 1895. Archiv der Hoechst AG. In: Franz Lerner (1982).

Abb. 7: Büro der Firma Cassella. 1895. Archiv der Hoechst AG. In: Franz Lerner (1982).

Abb. 8: Der Stahlhof in Düsseldorf von Johannes Radke und Theo Westbrock. 1904 bis 1906. Grundriss des Sockelgeschosses. In: Fritz Hans Wenger (1967), Abb. 19.

Abb. 9: Grundriss des Erdgeschosses. In: Fritz Hans Wenger (1967), Abb. 19.

Abb. 10: Grundriss des 1. Obergeschosses. In: Fritz Hans Wenger (1967), Abb. 20.

- Abb. 11: Grundriss des 2. Obergeschosses. In: Fritz Hans Wenger (1967), Abb. 20.
- Abb. 12: Hamburgs Wolkenkratzer. Postkarte aus den 20er Jahren mit Chile-Haus und Ballin-Haus.
- Abb. 13: Hamburgs Wolkenkratzer "Chile-Haus". Postkarte aus einem Leporello der 20er Jahre mit folgendem Text auf der Rückseite: "Der größte Geschäftshausbau Hamburgs, 500 Meter laufende Straßenfront am Meißberg, Klingberg, Depman, Niedernstraße, Burchardplatz, Burchardstraße, Pumpen und Fischerwiete. Blick auf die Straßenfront. Erbauer Architekt Fr. Höger, D.W.B. 59 A.C. Hbg."
- Abb. 14: Das Chile-Haus in Hamburg von Fritz Hoeger. 1921 bis 1924. Ansicht.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 15: Das Chile-Haus in Hamburg von Fritz Hoeger. 1921 bis 1924. Ansicht.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 16: Grundriss des 1. Obergeschosses des Verwaltungsgebäudes der Vereinigten Stahlwerke A.G. in Duisburg-Ruhrort von Blecken. Fertigstellung 1928. In: Blecken (1928), S. 578.
- Abb. 17: Grundriss des Erdgeschosses des Verwaltungsgebäudes der Vereinigten Stahlwerke A.G. in Duisburg-Ruhrort von Blecken. Fertigstellung 1928. In: Blecken (1928), S. 578.
- Abb. 18: Grundriss des Arbeitsamtes in Kiel von Willi Hahn und Rudolf Schröder. In: Rudolf Schröder (1931), Abb. 4.
- Abb. 19: Innenansicht eines großen Büroraumes des Mannesmann-Verwaltungsgebäudes in Düsseldorf von Peter Behrens. In: Paul Joseph Cremers (1928), S. 38.
- Abb. 20: Innenansicht eines Großraumbüros im ersten Geschäftshaus der Degussa von 1887/1888. In: Mechthild Wolf (1988), S. 35.
- Abb. 21: Innenansicht eines Großraumbüros im Verwaltungsgebäude der Hoechst Aktiengesellschaft in Hoechst von Peter Behrens. Aufnahme der Sozialabteilung um 1935. Photo des Hoechst-Archivs. In: Franz Lerner (1982).
- Abb. 22: Innenansicht eines Großraumbüros im Verwaltungsgebäude der Hoechst Aktiengesellschaft in Hoechst von Peter Behrens. Aufnahme

der Patentabteilung um 1935. Photo des Hoechst-Archivs. In: Franz Lerner (1982).

Abb. 23: Innenansicht eines Großraumbüros, bei Theodor Heuss "Arbeitsaal" in einem Querflügel des I. G. Farben Verwaltungshochhauses in Frankfurt. In: Theodor Heuss (1939).

Abb. 24: Innenansicht eines Großraumbüros im Hochhaus der BASF in Ludwigshafen von Helmut Hentrich und Hubert Petschnigg. Ideenwettbewerb und Vorplanungen begannen 1953. Die feierliche Einweihung war am 21. März 1957. Die Abbildung zeigt ein Aquarell von Klaus Meyer-Gasters. In: Badische Anilin- und Soda-Fabrik (1957).

Abb. 25: Vergnügungsort in Hamburg, St. Pauli. "Zillertal bleibt Zillertal". Postkarte aus den 20er Jahren.

Abb. 26: Lago di Garda. Jean- Baptiste Camille Corot (1796-1875). San Diego Museum of Art.

Teil B: Negation, Position, Pathos. Unternehmensarchitektur und Neue Sachlichkeit

2. *"... heute gotisch, morgen altchristlich, übermorgen romanisch". Die Kritik der wilhelminischen Architektur*

Abb. 27: "Rauchzeichnung aus dem "Nebelspalter", Rorschach". In: Stanislaus von Moos (1972). archithese, Heft 3, S. 3, Niederteufen 1972.

Abb. 28: Effectenbank Warburg, Kaiserstraße 30 in Frankfurt. Die Denkmaltopographie der Stadt Frankfurt schreibt zu diesem Gebäude: "Bankgebäude des Neobarock von 1905 nach Entwurf von H. Ritter, T. Martin und W. Schmitt. Giebelfront über rustiziertem Unterbau mit Kolossal-säulen und noblem Dekor, auf der Attika allegorische Statuen und Vasen.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

3. *Grundbausteine der Hochhausarchitektur im Paradigma der Neuen Sachlichkeit*

Abb. 29: Das Mannesmann-Ensemble am Rheinufer in Düsseldorf: Der Peter Behrens-Bau von Peter Behrens und das Hochhaus von Paul Schneider-Esleben.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

- Abb. 30: Bernt Rösel. Stich von 1955. Festgabe für verdiente Mannesmann-Mitarbeiter. Archiv der Mannesmann-Röhrenwerke in Düsseldorf.
- Abb. 31: Grundriss des 1. Obergeschosses des Verwaltungsgebäudes der Mannesmann-Werke. Zeichnerische Rekonstruktion der Zentral-Bauabteilung der Mannesmann-Werke vom 15. 5. 1953. Mannesmann-Archiv, Düsseldorf.
- Abb. 32: Grundriss eines Normalbüros im Mannesmann-Verwaltungsgebäude. In: Peter Behrens (1917).
- Abb. 33: Aufriss der Fassade des Mannesmann-Verwaltungsgebäudes zur Rheinpromenade hin. Mannesmann-Archiv, Düsseldorf.
- Abb. 34: Hauptfassade des Verwaltungsgebäudes von Peter Behrens in der Schrägsicht.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 35: Seitenfassade des Verwaltungsgebäudes von Peter Behrens.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 36: Detail der Seitenfassade.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 37: Detail der Seitenfassade.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 37a: Karl Friedrich von Schinkel. Aufriss der Hauptfassade des Neuen Schauspielhauses in Berlin. In: Karl Friedrich Schinkel. Collected Architectural Designs. Academy Editions, London, St. Martin's Press. New York, MCMLXXXII
- Abb. 37b: Paul Schneider-Esleben. Mannesmann-Hochhaus. Grundriss eines Geschosses und Situationsplan des Hochhauses auf dem Mannesmann-Areal
- Abb. 38: Hochhaus von Paul Schneider-Esleben. Hinteransicht.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 39: Entwurf für den Pavillon der Delmenhorster Linoleum-Fabrik auf der Oldenburger Ausstellung von 1905. Grund- und Aufriss. Zeichnerische Rekonstruktion von Kurt Asche. In: Kurt Asche (1982), S. 17.
- Abb. 40: Entwurf eines Kandelabers für die Kunsthalle der Oldenburger Ausstellung von 1905. Zeichnerische Rekonstruktion von Kurt Asche. In: Kurt Asche (1982), S. 17.

Abb. 41: Konstruktionen und Konstruktionsvorschriften von J. L. Mathieu Lauweriks (1909). Zeichnerische Rekonstruktion von Meyer zu Knolle.

4. *Die Werbung der Architektur für die Idee der Gleichheit in einer konfligierenden Welt*

Teil C: Bändigung, Bau und Entfesselung

5. *"... kuragiert modern gedacht". Die Bändigung der Vertikalen*

- Abb. 42: Wilhelm Marx-Haus in Düsseldorf von Wilhelm Kreis. 1922-1924. "Das Wilhelm Marx-Haus in Düsseldorf". Nach einer Steinzeichnung von Hans Herkendell. Ansicht zum Innenhof. In: Das Wilhelm Marx-Haus (1925).
- Abb. 43: "Das Wilhelm Marx-Haus in Düsseldorf". Nach einer Steinzeichnung von Hans Herkendell. Straßen- und Platzansicht. In: Das Wilhelm Marx-Haus. (1925).
- Abb. 44: Grundriss des Erdgeschosses. In: Das Wilhelm Marx-Haus (1925).
- Abb. 45: Lageplan von Hochhaus und Flügelbauten. In: Das Wilhelm Marx-Haus (1925).
- Abb. 46: Grundriss des 10. Obergeschosses des Hochhauses. In: Das Wilhelm Marx-Haus (1925).
- Abb. 47: Werbung der Steinwerke Kupferdreh mit einem Querschnitt des Wilhelm Marx-Hauses. In: Das Wilhelm Marx-Haus (1925).
- Abb. 48: Einordnung in die heutige Bebauung und Straßenführung. Ansicht. Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 49: Das Hochhaus und die begleitenden Flügelbauten zum Innenhof. Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 50: Detail der Fassade eines Flügelbaus zum Innenhof. Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 51: Hochhaus am Hansaring in Köln von Jakob Koerfer. 1924-1925. Ansicht. In: Gustav Lampmann (1926).
- Abb. 52: Hochhaus am Hansaring in Köln von Jakob Koerfer. 1924-1925. Ansicht. In: Gustav Lampmann (1926).
- Abb. 53: Lochner-Haus in Aachen von Emil Fahrenkamp. Ansicht. In: Konrad Werner Schulze (1928).
- Abb. 54: Lochner-Haus in Aachen von Emil Fahrenkamp. Ansicht. In: Konrad Werner Schulze (1928).
- Abb. 55: Hochhaus des Hannoverschen Anzeigers in Hannover von Fritz Hoeger. 1927 und 1928. Aufriss der Straßenfassade zur Goseriede. In: Deutsche Bauzeitung (1928), Nr. 63, 8. August, Abb. 2.

- Abb. 56: Lageplan des Hochhauses. In: Deutsche Bauzeitung (1928), Nr. 63, 8. August, Abb. 3.
- Abb. 57: Hinteransicht des Hochhauses.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 58: Straßenansicht des Hochhauses zur Goserie.
Aufnahme Meyer zu Knolle.
- Abb. 59: Hochhauskopf mit aufgehender Kupferkuppel.
Aufnahme Meyer zu Knolle.
- Abb. 60: Joche der Straßenfassade des Hochhauses in der Schrägsicht.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 61: Hochhausfuß. Eingangsbereich des Hochhauses an der Goserie in der frontalen Sicht.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 62: Hochhausfuß. Eingangsbereich des Hochhauses an der Goserie in der Schrägsicht.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 63: Backsteinbehandlung im Eingangsbereich. Detail.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 64: Struktur und Farbe der Backsteine. Detail.
Aufnahme: Meyer zu Knolle
- Abb. 65: Flächen- und Linienproportionen nach Fritz Schumacher (1942).
Zeichnerische Rekonstruktion: Meyer zu Knolle.

6. *Frankfurter Hochhausbauten der 20er Jahre*

- Abb. 66: Opernplatz und Westend in einer Karikatur von 1926. In: Wolfgang Klötzer (1979). Vorhanden im Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.
- Abb. 67: Verwaltungsgebäude der Hoechst Aktiengesellschaft in Hoechst von Peter Behrens. 1920-1924. Ansicht der Fassade. Kohlezeichnung von Peter Behrens. Firmenarchiv der Hoechst AG. In: Dokumente aus Hoehster Archiven. Beiträge zur Geschichte der Chemie, Heft 4, 1964.
- Abb. 68: Ansicht der Kuppelhalle des Verwaltungsgebäudes. Kohlezeichnung von Peter Behrens. Firmenarchiv der Hoechst AG. In: Dokumente aus Hoehster Archiven. Beiträge zur Geschichte der Chemie, Heft 4,

1964.

- Abb. 69: Die Scaliger-Brücke in Verona. Paul Bonatz (1951). Illustration zum Buch "Brücken" von Paul Bonatz und Fritz Leonhardt (1951).
- Abb. 70: Die Scaliger-Brücke in Verona. Paul Bonatz (1951). Illustration zum Buch "Brücken" von Paul Bonatz und Fritz Leonhardt (1951).
- Abb. 71: Die Scaliger-Brücke in Verona.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 72: Die Scaliger-Brücke in Verona.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 73: Im Inneren einer Brückenbefestigung.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 74: Auftreppungen im Inneren einer Brückenbefestigung.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 75: Zinne der Scaliger-Brücke.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 76: Ansicht des Verwaltungsgebäudes von Peter Behrens in Hoechst. Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 77: Ansicht des Verwaltungsgebäudes.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 78: Ansicht des Verwaltungsgebäudes.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 79: Die "Brücke" zwischen den beiden Verwaltungsbauten.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 80: Speicherhochhaus in Hoechst, Hoechster Farbenstraße. Adolf Meyer. In: Heike Risse (1984), S. 159.
- Abb. 81: Wohnhaus und Fabrik Mouson im Jahre 1898. Aus dem Gedenkbuch zum Hundertjährigen Bestehen der Fabrik. In: Franz Lerner (1948), S. 22.
- Abb. 82: Werksanlage der Mousonfabrik von der Mousonstraße aus gesehen. Nach einer Zeichnung von Richard Enders. Um 1930. In: Franz Lerner (1948), S. 76.
- Abb. 83: Ansicht von Mousonturm und -fabrik zur Waldschmidtstraße hin.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 84: Ansicht von Mousonturm und -fabrik zur Waldschmidtstraße hin.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 85: Schaft des Mousonturmes vom ehemaligen Werksgelände aus gesehen.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 86: Sockel von Fabrikurm und -gebäude vom ehemaligen Werksgelände aus gesehen.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 87: Hochhauskopf vom ehemaligen Werksgelände aus gesehen.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 88: Oberes Kompartiment des Hochhauses zum ehemaligen Werksgelände hin.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 89: Seitenfassade des Hochhauses.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 90: Seitenfassade des Hochhauses.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 91: Backsteinornamentik und dreieckige Fensterschlitz am aufgehenden Hochhausschaft.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 92: Backsteinornamentik der Sockelzone des Hochhauses.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 93: Die ornamentierte Backsteinwand des Hochhauses mit dreieckigem Fensterschlitz.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 94: Die "umgekehrten Pechnasen" des Hochhauskopfes an der Längsfassade.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 95: Die "umgekehrten Pechnasen" des Hochhauskopfes als Ecklösung.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 96: Setbacks des Fabrikgebäudes an der Waldschmidtstraße.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 97: Backsteinflechtwerk an der aufgehenden Wand des Fabrikgebäudes zur Waldschmidtstraße hin.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 98: Hochhaus der Opelwerke in Rüsselsheim. 1929. In: Rainer Stommer,

Dieter Mayer-Gürr (1990), S. 174.

Abb. 99: Fabrik Fritz Vogel. Fritz Voggenberger. Ansicht der ausgeführten Teile. In: Walter Schürmeyer (1925), S. 605.

Abb. 100: Fabrik Fritz Vogel. Grundriss des Erdgeschosses. In: Walter Schürmeyer (1925), S. 606.

Abb. 101: Fabrik Fritz Vogel. Grundriss des 1. Obergeschosses. In: Walter Schürmeyer (1925), S. 607.

Abb. 102: Fabrik Fritz Vogel. Aufriss der Vorderfassade. In: Walter Schürmeyer (1925), S. 606.

Abb. 103: Aufriss der Hinterfassade mit Querschnitt der Blockrandbebauungen. In: Walter Schürmeyer (1925), S. 606.

Abb. 104: Aufriss der Seitenfassade mit Querschnitten. In: Walter Schürmeyer (1925), S. 606.

Abb. 105: Geschäftshaus Thöl an der Holstenstraße in Kiel. Johann Theede. 1908. In: Hans-Günther Andresen (1989), S. 96.

Abb. 106: Verwaltungsgebäude des Deutschen Versicherungskonzerns am Fehrbelliner Platz in Berlin. Emil Fahrenkamp. In: Bauwelt (1932), Heft 12, S. 1.

Abb. 107: Die konkave Hauptfassade des Deutschen Versicherungskonzerns ausgerichtet auf den Fehrbelliner Platz in Berlin. In: Bauwelt (1932), Heft 12, S. 1.

Abb. 108: Der Dovenhof in Hamburg. Martin Haller. 1885-1886. In: Rainer Stommer und Dieter Mayer-Gürr (1990), S. 78.

Abb. 109: Kunstgewerbeschule in Frankfurt am Main. Martin Elsaesser. Entwurf von 1926/27. Ansicht von Norden nach Westen. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 199.

Abb. 110: Lageplan zu den Projekten von Kunstgewerbeschule und Allgemeiner Ortskrankenkasse am Theodor-Stern-Kai in Frankfurt am Main. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 199.

Abb. 111: Grundriss des Erdgeschosses der Kunstgewerbeschule. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 197.

- Abb. 112: Grundriss des ersten Obergeschosses der Kunstgewerbeschule. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 198.
- Abb. 113: Aufsicht auf die Kunstgewerbeschule. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 196.
- Abb. 114: Ansicht der Kunstgewerbeschule von Norden. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 200.
- Abb. 115: Ansicht der Kunstgewerbeschule von Nordwesten. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 202.
- Abb. 116: Längsschnitt durch die Kunstgewerbeschule von Osten aus gesehen. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 199.
- Abb. 117: Ansicht des Innenhofes von Süden aus gesehen. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 201.
- Abb. 118: Hallenschwimmbad in Frankfurt am Main an der Wilhelmsbrücke (heute Friedensbrücke). Martin Elsaesser. Sein Entwurf von 1930 ist für das Baugrundstück konzipiert, für das er wenige Jahre zuvor die Kunstgewerbeschule entwarf. Ansicht von Norden. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1930, S. 247.
- Abb. 119: Hallenschwimmbad an der Wilhelmsbrücke in Frankfurt am Main. Martin Elsaesser. Ansicht von Nordwesten. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 249.
- Abb. 120: Erdgeschossgrundriss des Studentenwohnheimes mit studentischen Einrichtungen. Geplant im Anschluss und im Zusammenhang mit den Bibliotheksbauten an der Viktoria-Allee (heute Senckenberg-Anlage). Martin Elsaesser. Vorentwurf von 1929. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 331.
- Abb. 121: Erdgeschossgrundriss der Bibliotheksbauten an der Viktoria-Allee

(heute Senckenberg-Anlage). Martin Elsaesser. Vorentwurf von 1929. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 328.

Abb. 122: Zentralbibliothek in Frankfurt am Main. Ansicht von der Viktoria-Allee aus. Martin Elsaesser. Vorentwurf von 1929. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933.

Abb. 123: Zentralbibliothek in Frankfurt am Main. Ansicht von der Viktoria-Allee. Martin Elsaesser. Vorentwurf von 1929. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933.

Abb. 124: Ideenskizze für ein Rathaus als Hochhaus. Martin Elsaesser. In: Martin Elsaesser (1933): Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924-1932, Bauwelt-Verlag, Berlin 1933, S. 333.

Abb. 125: Großmarkthalle in Frankfurt am Main. Martin Elsaesser. Scheibenhochhäuser als Kopfbauten der Halle. Ansicht der westlichen Hochhausscheibe.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 126: Großmarkthalle in Frankfurt am Main. Martin Elsaesser. Die westliche Hochhausscheibe in der Schrägsicht vor der eigentlichen Markthalle.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 127: Treppenturm an der Seitenfassade des östlichen Hochhauses der Großmarkthalle. Martin Elsaesser.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 128: Bollwerkartiges Tor der Siedlung Römerstadt zu den Nidda-Auen. Gebildet wird es von Ernst Mays Kopfbau seiner Siedlungszeile und der gegenüberliegenden Römerstadt-Schule (Geschwister-Scholl-Schule) von Martin Elsaesser.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 129: Ein rundes Bollwerk bildet den Kopfbau von Ernst Mays Siedlungszeile in der Römerstadt-Siedlung.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 130: Martin Elsaesser akzentuiert die Ecke seiner Römerstadt-Schule (Geschwister-Scholl-Schule) durch ein Turmgeschoss.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 131: Gewerkschaftshaus in Frankfurt am Main von Max Taut und Friedel Hoffmann. Aufrisse von Hochhaus und Dachaufbau von Süden und Osten. In der Bauakte datiert mit dem 4. 10. 1949.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 132: Gewerkschaftshaus in Frankfurt am Main von Max Taut und Friedel Hoffmann. Aufrisse von Hochhaus und Dachaufbau von Süden und Osten. In der Bauakte datiert mit dem 28.4.1949.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 133: Gewerkschaftshaus in Frankfurt am Main von Max Taut und Friedel Hoffmann. Dachaufbau im Grundriss. In der Bauakte datiert mit dem 4.10.1949.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 134: Gewerkschaftshaus in Frankfurt am Main von Max Taut und Friedel Hoffmann. Aufrisse von Hochhaus und Dachaufbau von Norden und Westen. In der Bauakte datiert mit dem 4.10.1949.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

7. *"Wir können genau das Gleiche." oder: Die Verstaatlichung der Monumentalität im Nationalsozialismus*

Abb. 135: Arno Breker. Günter Strupp. 1947. In: Jutta Held (1981).

Teil D: Hochhausbauten der 50er Jahre I
Die Konvention der kompakten Werksteinfassaden. Ein Nachtrag zur Architektur der Neuen Sachlichkeit

8. *Frankfurt nach 1945*

Abb. 136: Unser Wohn-, Schlaf-, Eß- und Arbeitszimmer. Oskar Nerlinger. 1945. In: Jutta Held (1981).

Abb. 137: Frankfurt am Main. Blick zum Römer 1947. Postkarte, 1993 im Handel.

9. *Die Bändigung der Höhe:
Das Hochhausdreieck am Baseler Platz*

- Abb. 138: Hochhausprojekt am Baseler Platz in Frankfurt. 1949/1950. Ansicht des Hochhauses am Baseler Platz im Stadtkontext. Vorentwurf datiert vom 9. Februar 1950. In: Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 139: "Der erste deutsche Wolkenkratzer". Artikel des Aschaffener Anzeigers. Weihnachten 1949. Jahrgang 1949. Der Artikel ist illustriert mit Ansichten des Hochhauses zum Main, einem überregionalen Verkehrsplan der Stadt Frankfurt mit dem Hochhaus und einem Lageplan des Hochhauses.
- Abb. 140: Plan der Stadtentwicklung in Frankfurt um 1900. In: Heinz Schomann (1983), S. 9.
- Abb. 141: Plan des Frankfurter Bahnhofsviertels um 1900 mit eingetragenen Hausnummern. In: Heinz Schomann (1983), S. 130/131.
- Abb. 142: Lageplan des Hochhauses, datiert vom 9. Februar 1950. In: Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 143: Grundriss des Hochhauses, datiert vom 9. Februar 1950. In: Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 144: Grundriss der Unterkellerung des Hochhauses und seiner Bürgersteige, datiert vom Februar 1950. In: Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 145: Querschnitt des Hochhauses, datiert vom 9. Februar 1950. In: Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 146: Pilzdecke in Oberschönwalde bei Berlin, datiert 1924. In: Dieter Blum (1980), S. 61.
- Abb. 147: Pilzdeckenkonstruktion in einem Schweizer Lagerhaus. In: Walter Henn (1955), S. 110.
- Abb. 148: Aufriss des Hochhauses am Baseler Platz, datiert vom 9. Februar 1950. In: Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.

- Abb. 149: Sparkasse Dortmund. Hugo Steinbach. 1921-1924. In: Rainer Stommer und Dieter Mayer-Gürr (1990): Hochhaus. Der Beginn in Deutschland.
- Abb. 150: Haus des Metallarbeiterverbandes in Berlin, Jakobstraße. Erich Mendelsohn. 1928. Grundriss. In: Bruno Zevi (1972), S. 76.
- Abb. 151: Haus des Metallarbeiterverbandes in Berlin, Jakobstraße. Erich Mendelsohn. 1928. Ansicht der Platzfassade. Photo von 1928. In: Bruno Zevi (1972), S. 77.
- Abb. 152: Bauplatzskizze für die Erweiterung der Reichshauptbank in Berlin. Hans Poelzig. Und: Lageplan für die Erweiterung der Reichshauptbank in Berlin. In: Matthias Schirren (Hrsg. 1989), S. 173.
- Abb. 153: Erweiterung der Reichshauptbank in Berlin. Grundriss des Erdgeschosses. In: Matthias Schirren (Hrsg. 1989), S. 174.
- Abb. 154: Erweiterung der Reichshauptbank in Berlin. Ansicht von der Ecke Jägerstraße-Kurstraße. In: Matthias Schirren (Hrsg. 1989), S. 175.
- Abb. 155: Verwaltungsgebäude der I.G. Farben-Werke in Frankfurt am Main. Hans Poelzig. Grundriss des Erdgeschosses. In: Hans Josef Zechlin (1931).
- Abb. 156: Verwaltungsgebäude der I.G. Farben-Werke in Frankfurt am Main. Hans Poelzig. Aufriss des Mittelteils, Querschnitt des linken Flügels, Aufriss des rechten Flügels. In: Hans Josef Zechlin (1931).
- Abb. 157: Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin. Wettbewerbsentwurf von Hans Poelzig. 1922. Grundriss eines Normalgeschosses. In: Julius Posener (1970).
- Abb. 158: Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin. Wettbewerbsentwurf von Hans Poelzig. 1922. Ansicht. In: Julius Posener (1970).
10. *Der heimliche Vergleich oder: Die städtebauliche Definition des Hochhauses*
11. *Gemeinsamkeiten von Hochhaus und Geschäftshaus nach 1945. Vom Neptun-Hochhaus zum Junior-Haus. Nur ein paar Schritte*
- Abb. 159: Die Parkanlagen der Taunusanlagen im Westen der Stadt Frankfurt am Main. Blick nach Norden auf den Beginn der Parkanlagen vom Theaterplatz aus gesehen.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

- Abb. 160: In den Parkanlagen der Taunusanlagen. Blick nach Süden auf die Bebauung zur Innenstadt hin.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 161: In den Parkanlagen der Taunusanlagen. Blick nach Süden auf die Bebauung zur Innenstadt hin.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 162: In den Parkanlagen der Taunusanlagen. Blick nach Norden auf das Goethe-Denkmal in Zentrum des Parks, die Hochhäuser der DG-Bank und der Deutschen Bank im Hintergrund.
- Abb. 163: In den Parkanlagen der Taunusanlagen. Blick nach Norden auf die Bebauung des Kaiserviertels.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 164: In den Parkanlagen der Taunusanlagen. Blick nach Norden auf die Bebauung zur Innenstadt hin.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 165: In den Parkanlagen der Taunusanlagen. Blick nach Süden auf die Bebauung zur Innenstadt hin. Das Hochhaus der Hessischen Landeszentralbank.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 166: Degussa-Verwaltungsgebäude. Luftaufnahme vom Herbst 1953. Vorhanden im Firmenarchiv der Degussa in Frankfurt am Main.
- Abb. 167: Frankfurter Stadtplan von Friedrich Wilhelm Delkeskamp. 1864. In: Degussa AG (1987), S. 8 und 9.
- Abb. 168: Neobarockes Verwaltungsgebäude der Degussa an der Frankfurter Weißfrauenstraße aus dem Jahre 1905. Zerstört im II Weltkrieg. Nach einer Zeichnung von Richard Enders. 1939. In: Mechthild Wolf (1988), S. 36.
- Abb. 169: Neobarockes Verwaltungsgebäude der Degussa an der Weißfrauenstraße in Frankfurt.
Aufnahme in: Degussa AG (1987), S. 64.
- Abb. 170: Hauptverwaltung der Degussa. 1950. In: Mechthild Wolf (1988), S. 134.
- Abb. 171: "Laborneubau" der Degussa auf dem Gelände der Degussa-Hauptverwaltung in Frankfurt am Main. 1938. Vorhanden im Firmenarchiv der Degussa, veröffentlicht bei Mechthild Wolf (1987).

- Abb. 172: Erdgeschossgrundriss des Hochhauses mit Flügelbauten. Um 1952.
Vorhanden im Firmenarchiv der Degussa.
- Abb. 173: Grundriss des 6. Obergeschosses des Hochhauses mit Möblierung.
Datiert vom 11. 2. 1953. Vorhanden im Firmenarchiv der Degussa.
- Abb. 174: Turmgeschossgrundriss des Hochhauses. Vorhanden im Firmenarchiv
der Degussa.
- Abb. 175: Querschnitt des Hochhauses. Datiert vom 6. 3. 1952. Vorhanden im
Firmenarchiv der Degussa.
- Abb. 176: Fassadenaufriß von Hochhaus und Flügel zur Schneidwallgasse. Vor-
handen im Firmenarchiv der Degussa.
- Abb. 177: Fassadenaufriß von Hochhaus, Flügel und angrenzendem Haus zur
Neuen Mainzer Straße. Datiert vom 6. 3. 1952. Vorhanden im Fir-
menarchiv der Degussa.
- Abb. 178: Hochhaus der Degussa vom Willi-Brandt-Platz aus gesehen.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 179: Detail des verglasten Treppenturmes am Hochhaus.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 180: Hochhaus der Degussa.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 181: Ansicht der Fassade des Hochhauses.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 182: Eckturm und Fassaden der neuen Verwaltungsgebäude der Degussa
von der Friedensbrücke aus gesehen.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 183: Detail der Fassaden zum Main-Nizza hin.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 184: Blick auf das Gebäudeensemble der Degussa über den Main hinweg.
Neue und alte Gebäudeteile rahmen das Hermann- Schlosser-Haus.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 185: Eckturm und Fassaden der neuen Verwaltungsgebäude der Degussa
über den Main hinweg gesehen.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 186: Junior-Haus in Frankfurt am Main. Wilhelm Berentzen. Ansicht zum
Friedrich-Ebert-Platz.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

- Abb. 187: Junior-Haus. Wilhelm Berentzen. Grundriss des ersten Obergeschosses. Datiert vom 5.10.1950. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 188: Junior-Haus. Wilhelm Berentzen. Grundriss des dritten Obergeschosses. Datiert vom 8.10.1950. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 189: Junior-Haus. Wilhelm Berentzen. Aufriss der Fassade zur Friedensstraße. Datiert vom 4.10.1950. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 190: Junior-Haus. Wilhelm Berentzen. Aufriss der Fassade zur Friedrich-Ebert-Straße. Datiert vom 4. 10. 1950. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 191: Junior-Haus. Wilhelm Berentzen. Detail der Fassade zur Friedensstraße. Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 192: Junior-Haus. Wilhelm Berentzen. Detail der Fassade zur Friedensstraße. Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 193: Verwaltungsgebäude der Chemag an der Senckenberganlage in Frankfurt am Main. Ernst Balsler. 1952. Treppenturm an der Fassade zur Senckenberganlage. Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 194: Verwaltungsgebäude der Chemag an der Senckenberganlage. Treppenturm mit einem Flügel des Verwaltungsgebäudes. Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 195: Basler-Haus in Frankfurt am Main. P. & P. Fischer, Basel. Ansicht des Basler-Hauses vom Opernplatz. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 196: Basler-Haus in Frankfurt am Main. Fotografie des Modells in der Frontansicht zum Opernplatz. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main. Aufnahme: Hjalmar Meckes.

- Abb. 197: Basler-Haus in Frankfurt am Main. Fotografie des Modells in der Schrägsicht zum Opernplatz und zur Goethestraße. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 198: Basler-Haus in Frankfurt am Main. Grundriss des Erdgeschosses. Datiert vom 29. 10. 1954. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 199: Basler-Haus in Frankfurt am Main. Grundriss des ersten Obergeschosses. Datiert vom 9. 3. 1955. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 200: Basler-Haus in Frankfurt am Main. Aufriss der Fassade zum Opernplatz. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 201: Basler-Haus in Frankfurt am Main. Aufriss der Fassade zum Opernplatz. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 202: Basler-Haus in Frankfurt am Main. Aufriss der Fassade zur Goethestraße. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 203: Basler-Haus in Frankfurt am Main. Aufriss der Fassade zur Großen Bockenheimer Straße. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 204: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Karl und Stefan Blattner. Grundriss des Erdgeschosses. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 205: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Grundriss des ersten Obergeschosses. Datiert vom März 1951. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme Hjalmar Meckes.
- Abb. 206: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Grundriss des Erdgeschosses. In: H. N. Knoll (1953).
- Abb. 207: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Querschnitt. In: H. N. Knoll

(1953).

Abb. 208: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Grundriss des ersten Obergeschosses.
In: H. N. Knoll (1953).

Abb. 209: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Querschnitt. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 210: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Querschnitt. Datiert vom März 1951. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 211: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Ansicht vom Eschenheimer Tor. Datiert vom März 1951. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 212: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Ansicht vom Eschenheimer Tor. Datiert vom März 1951. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 213: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Hinteransicht. Datiert vom März 1951. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 214: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Hinteransicht. Datiert vom März 1951. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 215: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Seitenansicht von der Anlage. Datiert vom März 1951. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 216: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Seitenansicht von der Anlage. Datiert vom März 1951. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 217: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Seitenansicht von der Bleichstraße. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 218: Bayer-Haus in Frankfurt am Main. Seitenansicht von der Bleichstraße. Datiert vom März 1951.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 219: Ansicht des Bayer-Hauses zum Eschenheimer Tor.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 220: Vorderfassade des Bayer-Hauses in der Untersicht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 221: Volksbank in Frankfurt am Main. Stefan Blattner. Aufriss der Hauptfassade zu Goethestraße und Börsenstraße. In: Je. (1953).

Abb. 222: Volksbank in Frankfurt am Main. Grundriss des ersten Obergeschosses. In: Je. (1953).

Abb. 223: Ansicht der Volksbank zu Goethestraße und Börsenstraße.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 224: Ansicht der Volksbank zu Goethestraße und Börsenstraße.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 225: Umbaumaßnahmen im Erdgeschoss der Volksbank.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 226: Detail der Hauptfassade der Volksbank.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 227: Detail der Hauptfassade der Volksbank.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 228: Fensterjoche der Seitenfassade der Volksbank in der Schrägsicht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

12. Am Eingang zum gründerzeitlichen Bahnhofsviertel: Das "hohe" Haus der Dresdner Bank

Abb. 229: Dresdner Bank in Frankfurt am Main. Luftaufnahme des Gebäudeensembles der Dresdner Bank. Archiv der Dresdner Bank. Veröffentlicht in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung am 21. Februar 1987.

Abb. 230: Stadtplan des Vermessungsamtes Frankfurt am Main am ersten Dezember 1954.

Abb. 231: Die Eckbebauung der Dresdner Bank am Eingang zum Bahnhofsviertel. Archiv der Dresdner Bank. Veröffentlicht in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 21. Februar 1987.

Abb. 232: Chronologische Folge der verschiedenen Bauabschnitte des alten Verwaltungskomplexes der Dresdner Bank. Zeichnung: Meyer zu Knolle.

- Abb. 233: Ecke des Alten Hochhauses der Dresdner Bank zwischen Kaiserstraße und Gallusanlage nach dem rekonstruierten Grundriss der Dresdner Bank vom 10. 10. 1984. Ausschnitt aus dem Grundriss des vierten Obergeschosses. Vorhanden im Archiv der Dresdner Bank.
- Abb. 234: Grundriss des vierten Obergeschosses der Dresdner Bank. Rekonstruktion vom 10. 10. 1984. Vorhanden im Archiv der Dresdner Bank.
- Abb. 235: Ecke des Alten Hochhauses der Dresdner Bank zwischen Kaiserstraße und Gallusanlage. Zeichnerische Rekonstruktion: Meyer zu Knolle.
- Abb. 236: Fassadenaufriß des Alten Hochhauses der Dresdner Bank mit Flügel zur Gallusanlage. Datiert 1956. Archiv der Dresdner Bank.
- Abb. 237: Querschnitt des Alten Hochhauses der Dresdner Bank mit seinem Flügel an der Gallusanlage. Rekonstruktion vom 7. 6. 1963. Vorhanden im Archiv der Dresdner Bank.
- Abb. 238: Das "hohe" Haus der Dresdner Bank und seine übrigen Bauteile von der Gallusanlage aus gesehen.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 239: Ansicht des Alten Hochhauses der Dresdner Bank zur Kaiserstraße hin.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 240: Ansicht des Alten Hochhauses der Dresdner Bank vom Willi-Brandt-Platz.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 241: Ansicht von Vorder- und Hinterfassade des Alten Hochhauses der Dresdner Bank. Gesehen von der Gallusanlage.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 242: Erdgeschoss und aufgehende Fassade des Alten Hochhauses der Dresdner Bank im Fußgängerbereich von Kaiserstraße und Gallusanlage.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 243: Erdgeschoss und Eingang des Alten Hochhauses der Dresdner Bank.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 244: Rhein-Main-Bank, die spätere Dresdner Bank, beleuchtet. Aufgenommen während der Erweiterung des Hochhauses. In: Frankfurter Neue Presse, Generalanzeiger, Nr. 26 vom 31. Januar 1953.

13. *Harmonie in Korallenfels. Das Hochhaus der Deutschen Genossenschafts-Kasse*

- Abb. 245: Hochhaus und Flügel der Deutschen Genossenschaftskasse. Alfred Schild. 1955. Ansicht der Hauptfassaden. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 246: Erdgeschossgrundriss des Längsbau der Deutschen Genossenschaftskasse. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 247: Erdgeschossgrundriss des Längsbau der Deutschen Genossenschaftskasse im baulichen Zusammenhang mit den übrigen Bauten der damaligen DG-Kasse. Bauakte des Hochbauamtes.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 248: Aufriss der Fassaden von Hochhaus und Flügel nach Norden. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 249: Aufriss der Fassaden von Hochhaus und Flügel nach Norden. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 250: Aufriss der Fassaden von Hochhaus und Flügel nach Norden. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 251: Aufriss der Fassaden von Hochhaus und Flügel nach Osten. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 252: Aufriss der Fassaden von Hochhaus und Flügel nach Osten. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 253: Aufriss der Fassaden von Hochhaus und Flügel nach Süden. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 254: Aufriss der Fassaden von Hochhaus und Flügel nach Westen. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 255: Aufriss der Nordfassade des Flügels mit dem Vorgängerbau des

Hochhauses. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 256: Aufriss der Südfassade des Flügels. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 257: Aufriss der Westfassade des Flügels. Alfred Schild. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 258: Aufriss der Fassaden von Hochhaus und Flügel nach Norden. Rekonstruktion und Änderungen von Richard Heil für die Commerzbank in Frankfurt. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 259: Aufriss der Fassaden von Hochhaus und Flügel nach Norden. Rekonstruktion und Änderungen von Richard Heil für die Commerzbank in Frankfurt. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 260: Fassadenaufriss von Hochhaus und Flügel nach Osten. Rekonstruktion und Änderungen von Richard Heil für die Commerzbank in Frankfurt. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 261: Fassadenaufriss von Hochhaus und Flügel nach Süden. Rekonstruktion und Änderungen von Richard Heil für die Commerzbank in Frankfurt. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 262: Fassadenaufriss von Hochhaus und Flügel nach Westen. Rekonstruktion und Änderungen von Richard Heil für die Commerzbank in Frankfurt. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 263: Ansicht des Hochhauses der DG-Kasse von der Gallusanlage.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 264: Ansicht des Hochhauses der DG-Kasse von der Taunusanlage.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 265: Hochhaus und Flügel der DG-Kasse in der Nordansicht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 266: Ansicht der Fassade des Längsbaus.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 267: Ausschnitt der Fassade des Längsbaus.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 268: Fassadenabschluss des Längsbaus zum Dach.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 269: Ausschnitt einer Fensterrahmung am Längsbau.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 270: Fassade des Hochhauses der DG-Kasse nach Norden.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 271: Fassadenraster des Hochhauses der DG-Kasse. Detail der Nordfassade.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 272: Inschrift des Baumeisters Alfred Schild am Hochhaus der DG-Kasse.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

14. In Konfrontation zum gründerzeitlichen Palais: Das Hochhaus der Sparkasse von 1822

Abb. 273: Sparkasse von 1822. Wilhelm Berentzen. Hochhauskopf von der Taunusanlage aus gesehen.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 274: Grundriss des vierten bis zehnten Obergeschosses des Hochhauses der Sparkasse von 1822. Datiert vom 1. 2. 1960. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 275: Aufriss der Hochhausfassade zur Junghofstraße. Angefertigt anlässlich der Aufstockung des oberen Geschosses des Hochhauses am 1. 2. 1960. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 276: Aufriss der Hochhausfassade zur Taunusanlage. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 277: Aufriss der Hochhausfassade nach Süden in den baulichen Zusammenhang der Taunusanlage. Bauakte des Hochbauamtes.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 278: Ausschnitt der Hochhausfassade zur Taunusanlage. Material und Mus-

ter der neuen Werksteinfassade.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 279: Hochhauskopf der Sparkasse von 1822 in der Untersicht gesehen.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 280: Hochhauskopf der Sparkasse von 1822 zur Neuen Mainzer Straße. Die Ornamentwand der Mitte schließt den Lichthof des Inneren nach außen ab.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 281: Detail der Ornamentfläche, die den Lichthof des Hochhauses der Sparkasse von 1822 zur Neuen Mainzer Straße verschließt. Zeichnerische Rekonstruktion: Meyer zu Knolle.

Abb. 282: Der bauliche Zusammenhang von Hochhaus und historistischem Palais an der Junghofstraße.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 283: Fassadenaufriss des historistischen Palais zur Junghofstraße. Rekonstruktion von Franz Delcher anlässlich der Aufstockung des Palais um ein Geschoss. 1950. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 284: Fassadenaufriss des historistischen Palais zur Neuen Mainzer Straße. Rekonstruktion von Franz Delcher anlässlich der Aufstockung des Palais um ein Geschoss. 1950. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 285: Ansicht der historistischen Fassade des Palais zur Junghofstraße.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 286: Detail der historistischen Fassade an der Junghofstraße. Pilasterbasis.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 287: Aufriss des Eingangsbereichs an der Neuen Mainzer Straße. Angefertigt von Franz Delcher und Werner Pavel anlässlich der Aufstockung des Palais um ein Geschoss. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 288: Ansicht des Eingangsbereichs an der Neuen Mainzer Straße. Franz Delcher und Werner Pavel. 1950.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

15. Ausklang des Paradigmas der Neuen Sachlichkeit?

Teil E: Hochhausbauten der 50er Jahre II
Von der Werksteinfassade zum Betonfachwerk

I. Singuläre Modernität

*16. Die Platzwand an der Konstabler Wache. Das Hochhaus
"Bienenkorb"*

Abb. 289: Hochhaus "Bienenkorb". Johannes Krahn. Ansicht zur Konstabler Wache.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 290: Hochhaus "Bienenkorb". Grundriss des zweiten Obergeschosses. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 291: Aufriss der Seitenfassade des "Bienenkorbs" nach Norden zur Zeil. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 292: Aufriss der Hauptfassade des "Bienenkorbs" nach Osten zur Konstabler Wache. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 293: Aufriss der Seitenfassade des "Bienenkorbs" nach Süden. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 294: Aufriss der Hinterfassade des "Bienenkorbs". Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 295: Alternativer Entwurf für die Gestaltung des "Bienenkorbs". Aufriss der Seitenfassade nach Norden zur Zeil. Bauakte des Hochbauamtes Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 296: Platzfassade des Bienenkorbs. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 297: Hochhausfuß des "Bienenkorbs". Ansicht des rückwärtigen Teils.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 298: Platzfassade des "Bienenkorbs". Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 299: Platzfassade des "Bienenkorbs". Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

- Abb. 300: Hochhauskopf des "Bienenkorbs". Ausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 301: Hochhauskopf des "Bienenkorbs". Ausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 302: Columbus-Haus am Potsdamer Platz in Berlin. Erich Mendelsohn.
Grundriss des ersten Obergeschosses und des Erdgeschosses. In: Bauwelt (1931).
- Abb. 303: Columbus-Haus am Potsdamer Platz in Berlin. Erich Mendelsohn.
Lageplan des Hochhauses. In: Bauwelt (1931).
- Abb. 304: Columbus-Haus am Potsdamer Platz in Berlin. Erich Mendelsohn.
Ansicht des Hochhauses zum Potsdamer Platz. In: Werner Hegemann (1931), S. 231.
- Abb. 305: Museum für Vor- und Frühgeschichte in Frankfurt am Main. Detail der Werksteinfassade.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 306: Museum für Vor- und Frühgeschichte in Frankfurt am Main in seiner Symbiose mit dem Karmeliterkloster.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 307: Der Platz der Konstabler Wache in Frankfurt am Main. Ansicht nach Osten.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

II. Die Konvention der Betonfachwerke

17. Die Antenne der Stadt. Das Fernmeldehochhaus

- Abb. 308: Das Fernmeldehochhaus. Archibald Bajorat. Zeichnung von 1961. In: "Hochhäuser. Die amerikanischste Stadt Deutschlands " geht eigene Wege. Frankfurt. Lebendige Stadt (1961).
- Abb. 309: Lageplan der Post- und Fernmeldebauten auf dem Areal zwischen der Großen Eschenheimer Straße und der Zeil. 1965. Ausschnitt. In: Edmund Fritsch im Auftrag der Oberpostdirektion Frankfurt am Main (1965).
- Abb. 310: Fernmeldehochhaus. Grundriss des IX Obergeschosses. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion Frankfurt am Main.
- Abb. 311: Modell des Postzentrums an der Zeil in Frankfurt. Fernmeldehochhaus

und Citypostamt. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion Frankfurt am Main. In: Edmund Fritsch (1965).

Abb. 312: Fassade des Thurn-und-Taxis'schen Palais und der Verbindungsbauten zum Hochhaus. Aufriss nach Norden. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 313: Fernmeldehochhaus. Aufriss der Fassade nach Norden. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 314: Fernmeldehochhaus. Aufriss der Fassade nach Osten. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 315: Fernmeldehochhaus. Aufriss der Fassade nach Süden. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 316: Fernmeldehochhaus. Aufriss der Fassade nach Westen. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 317: Betriebsgebäude der Post- und Fernmeldebauten auf dem Areal zwischen der Großen Eschenheimer Straße und der Zeil. Stahlskelett. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main. In: Edmund Fritsch (1965).

Abb. 318: Betriebsgebäude der Post- und Fernmeldebauten auf dem Areal zwischen der Großen Eschenheimer Straße und der Zeil. Stahlskelett. In: Oberpostdirektion Frankfurt am Main (Hrsg. 1952): Fernmeldebauten Der Deutschen Bundespost In Frankfurt Am Main. Zum Richtfest.

Abb. 319: Stahlskelett der Fernmeldebauten und des Fernmeldehochhauses. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 320: Stahlskelett der Fernmeldebauten und des Fernmeldehochhauses. Applizierung der Werksteinfassade. Ansicht von der Großen Eschenheimer Straße. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 321: Anbringen der Werksteinfassade auf die Stahlskelette der Fernmeldebauten. Luftaufnahme. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 322: Fernmeldebauten und Fernmeldehochhaus. Anbringen der Werksteinfassade am Fernmeldehochhaus. Ansicht von der Hauptwache. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 323: Anbringen der Werksteinfassade am Fernmeldehochhaus. Archiv der

Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 324: Die fertiggestellten Fernmeldebauten und das Fernmeldehochhaus. Ansicht von der Großen Eschenheimer Straße über das zerstörte Thurn-und-Taxis'sche Palais hinweg. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 325: Fernmeldehochhaus. Ansicht der Vorderfassade zur Großen Eschenheimer Straße.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 326: Kopf des Fernmeldehochhauses. Fernsicht von der Hauptwache.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 327: Kopf des Fernmeldehochhauses in der Untersicht von der Großen Eschenheimer Straße.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 328: Fassade des Fernmeldehochhauses. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 329: Kopf des Fernmeldehochhauses. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 330: Kopf des Fernmeldehochhauses. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 331: Kopf des Fernmeldehochhauses. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 332: Postgebäude an der Zeil. Hauptfassade. 1895. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 333: Lageplan der Postgebäude zwischen Zeil und Großer Eschenheimer Straße bis zu ihrer Zerstörung im II Weltkrieg. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 334: Postgebäude zwischen Zeil und Großer Eschenheimer Straße. Grundrisse der Erdgeschosse. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 335: Postgebäude zwischen Zeil und Großer Eschenheimer Straße. Grundrisse der ersten Obergeschosse. Archiv der Lichtbildstelle der Oberpostdirektion in Frankfurt am Main.

Abb. 336: Lageplan und Erdgeschossgrundrisse der Post- und Fernmeldebauten. 1952. In: Oberpostdirektion Frankfurt am Main (Hrsg. 1952).

18. *Der Brückenkopf an der Friedensbrücke.
Das Hochhaus Süd der AEG*

- Abb. 337: Gesamtansicht des Hochhauses Süd.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 338: Grundriss des 4. Obergeschosses des Hochhauses Süd der AEG. Firmenarchiv der AEG, Frankfurt am Main.
- Abb. 339: Hochhaus Süd. Grundriss des Erdgeschosses. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 340: Hochhaus Süd. Grundriss des 1. Obergeschosses. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 341: Hochhaus Süd mit dem sich anschließenden Längsbau des alten Arbeitsamtes. Aufriss nach Norden zum Main hin. Aufstockung des alten Arbeitsamtes für die AEG. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 342: Hochhaus Süd mit dem sich anschließenden Längsbau des alten Arbeitsamtes. Aufriss der Seitenfassade mit dem Eingangsbereich nach Norden zum Main hin. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 343: Hochhaus Süd. Aufriss der Vorderfassade nach Osten zur Stresemann-Allee. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 344: Quer- und Längsschnitte des Hochhauses. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 345: Hochhaus Süd. Zusammenfassung der Aufrisse auf einem Blatt. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 346: Hochhaus Süd und altes Arbeitsamt. Aufriss der Seitenfassade nach Süden. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 347: Hochhaus Süd. Aufriss der Fassade nach Westen. Bauakte des Hoch-

bauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 348: Gebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse. Ernst Balser. Aufriss mit dem Haupteingang nach Osten. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 349: Gebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse. Ernst Balser. Aufriss mit Firmenemblem der AEG. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 350: Hochhauskopf des Hochhauses Süd.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

19. Auf verlorenem Terrain! Das Hochhaus der Bundesbahndirektion

Abb. 351: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Friedrich-Ebert-Anlage 35/41. Fassade zum Messegelände. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 352: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Grundriss des 3. bis 10. Obergeschosses. Datiert September 1952. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 353: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Querschnitt. Datiert 8. September 1952. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 354: Bundesbahnhochhaus. Aufriss der Fassade zum Messegelände. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 355: Bundesbahnhochhaus. Aufriss der Seitenfassade zur Friedrich-Ebert-Anlage. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 356: Bundesbahnhochhaus. Aufriss der Fassade zum Platz der Republik. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 357: Bundesbahnhochhaus. Aufriss der Fassade zum Bundesbahngelände. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 358: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Fassade zum Messegelände. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 359: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Fassade zum Messegelände. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 360: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Ansicht von der Friedrich-Ebert-Anlage.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 361: Hochhauskopf zur Friedrich-Ebert-Anlage.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 362: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Fassade zum Platz der Republik. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 363: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Hochhauskopf zur Friedrich-Ebert-Anlage. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 364: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Fassade zum Messegelände. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 365: Hochhaus der Bundesbahndirektion. Fassade zum Messegelände. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 366: Der Messeturm von Helmut Jahn entsteht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 367: Die Hinterfassade des Bundesbahnhochhauses in Konfrontation zum entstehenden Messeturm von Helmut Jahn.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 368: Zeichnerische Rekonstruktion des Aufrisses des Verwaltungsgebäudes der Eisenbahndirektion an der Friedrich-Ebert-Anlage in Frankfurt am Main. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 369: Aufriss der Eisenbahndirektion an der Friedrich-Ebert-Anlage in

Frankfurt am Main. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 370: Hochhaus der Deutschen Bundesbahn. Friedrich-Ebert-Anlage. Aufriss der Fassaden nach Westen und Norden. Datiert 24. Juni 1971. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.

Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 371: Hochhaus der Deutschen Bundesbahn. Friedrich-Ebert-Anlage.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 372: Friedrich-Ebert-Anlage in Frankfurt am Main. Messeturm, Hochhaus der Deutschen Bundesbahn und "halbiertes" Hochhaus der Bundesbahndirektion.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 373: Die Sprengung des Hochhauses der Bundesbahndirektion. Im Hintergrund der aufgewachsene Messeturm.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 374: Außenansichten von Innenansichten. Die Niederlegung des Hochhauses der Bundesbahndirektion.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

20. Tankstelle mit Hochhaus. Friedrich-Ebert-Anlage Nr. 54

Abb. 375: Hochhaus der Commerzbank am Platz der Republik. Im Hintergrund das "halbierte" Bundesbahnhochhaus und der Messeturm.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 376: Hochhaus Friedrich-Ebert-Straße 54. Fernsicht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 377: Hochhaus Friedrich-Ebert-Straße 54. Ansicht des Hochhauskopfes.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 378: Hochhaus Friedrich-Ebert-Straße 54. Gesamtansicht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 379: Hochhaus Friedrich-Ebert-Straße 54. Fassadenraster. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 380: Hochhaus Friedrich-Ebert-Straße 54. Hochhausfuß mit Tankstelle.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 381: Hochhaus Friedrich-Ebert-Anlage 54. Fassadenraster. Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 382: Hochhaus Friedrich-Ebert-Anlage 54. Fassadenraster. Ausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 383: Hochhaus Friedrich-Ebert-Anlage 54. Fassadenraster. Ausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 384: Kopf des Hochhauses Friedrich-Ebert-Anlage 54. Ausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 385: Kopf des Hochhauses Friedrich-Ebert-Anlage 54. Ausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

21. *Das Betonfachwerk*

Abb. 386: Bundesrechnungshof. Werner Dierschke und Friedel Steinmeyer. Ansicht von der Berliner Straße.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 387: Bundesrechnungshof. Fassadenausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 388: Bundesrechnungshof. Lageplan. Nachzeichnung im Rahmen der "Baulichen Maßnahmen zur Verbesserung der Fassade" vom 7. 8. 1980. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 389: Bundesrechnungshof. Schnitt. Werner Dierschke und Friedel Steinmeyer. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 390: Bundesrechnungshof. Grundriss des Erdgeschosses. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 391: Bundesrechnungshof. Grundriss eines der Obergeschosse. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 392: Bundesrechnungshof. Aufriss der Westfassade. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 393: Bundesrechnungshof. Aufriss der Nordfassaden. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.

Abb. 394: Bundesrechnungshof. Aufriss der Fassade von Osten. Bauakte des

- Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 395: Bundesrechnungshof. Fassadenausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 396: Bundesrechnungshof. Ansicht der Seitenfassade von Norden.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 397: Oberfinanzdirektion. Ansicht.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 398: Oberfinanzdirektion. Grundriss des Erdgeschosses. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 399: Oberfinanzdirektion. Grundriss des ersten Obergeschosses. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 400: Oberfinanzdirektion. Ansicht der Seitenfassade, der Giebelfassade und Schnitt. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 401: Oberfinanzdirektion. Aufriss der Fassade nach Süden. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 402: Oberfinanzdirektion. Aufriss der Fassade nach Norden. Bauakte des Hochbauamtes der Stadt Frankfurt am Main.
Aufnahme: Hjalmar Meckes.
- Abb. 403: Oberfinanzdirektion. Südfassade. Ausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 404: Oberfinanzdirektion. Südfassade. Ausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 405: Oberfinanzdirektion. Südfassade. Ausschnitt.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 406: Verwaltungsgebäude der Universität Frankfurt am Main. Senckenberg-Anlage. Ausschnitt der Vorderfassade.
Aufnahme: Meyer zu Knolle.
- Abb. 407: "Frankfurter Bürocenter". Bürohochhaus an der Mainzer Landstraße. Ansicht vom Frankfurter Bahnhofsviertel.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 408: "Frankfurter Bürocenter". Ansicht von der Mainzer Landstraße.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 409: "Frankfurter Bürocenter". Ausschnitt der aufgehenden Fassade.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 410: AFE-Turm der Universität Frankfurt am Main. Ansicht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 411: AFE-Turm der Universität Frankfurt am Main. Fassadenausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 412: AFE-Turm der Universität Frankfurt am Main. Fassadenausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 413: Hochhaus in der Neuen Vahr. Bremen. Alvar Aalto. Vorderansicht.

Ausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 414: Messetorhaus. Oswald M. Ungers. Ansicht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 415: Messetorhaus. Schaft und Kopf des Hochhauses von der Friedrich-Ebert-Anlage gesehen.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 416: Messetorhaus. Schaft des Hochhauses in der Untersicht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 417: Sempe'(1972): Von den Höhen und Tiefen.

Abb. 418: "Meine Tante hat geschrieben, auf dem Land sei es jetzt Sommer."
Frankfurter Allgemeine Zeitung. 12.7.1984.

22. *Die neuen Kathedralen der Arbeit? Vom Pathos zum Ethos. Rudolf Hillebrechts Deutung des Continental-Hochhauses in Hannover*

Abb. 419: Hochhaus der Continental-Werke in Hannover. Werner Dierschke, Ernst Zinsser und Konstanty Gutschow. 1949-1953. Ansicht.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 420: Hochhaus der Continental-Werke in Hannover. Komposition der verschiedenen Gebäudeteile.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 421: Hochhaus der Continental-Werke. Komposition der verschiedenen Gebäudeteile.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Abb. 422: Hochhaus der Continental-Werke. Fassadenausschnitt.

Aufnahme: Meyer zu Knolle.

Teil F: Schlussbetrachtung

23. Frankfurter Hochhausbau nach '45

Abb. 423: Neugestaltungsplan der Frankfurter Kernstadt vom Januar 1953. Die vorhandenen oder geplanten Bauakzente, deren Höhe über die Norm hinaus entwickelt ist oder werden soll, sind durch schwarz oder dunkler getönte Bauflächen hervorgehoben. Auf der vorliegenden Kopie sind sie rot umrandet. Herbert Boehm (1953): Hochhäuser an den Schwerpunkten. Die Neugeburt der Kernstadt.

Abb. 424: Neugestaltungsplan der Frankfurter Kernstadt vom Januar 1953. Die vorhandenen oder geplanten Bauakzente, deren Höhe über die Norm hinaus entwickelt ist oder werden soll, sind durch schwarz oder dunkler getönte Bauflächen hervorgehoben. Die vorliegende Kopie ist eine Vergrößerung. Herbert Boehm (1953): Hochhäuser an den Schwerpunkten. Die Neugeburt der Kernstadt.

Abb. 425: Villingen am Ende des Mittelalters. In: Karl Gruber (1937), Abb. 13.

Abb. 426: Dachgarten auf dem Dach der Maschinenfabrik an der Brunnenstraße. Peter Behrens 1911. Foto vom 4. Oktober 1913. In: Tilmann Buddensieg (1978), Gebr. Mann Verlag, Abb. A 108.

Abb. 427: Werkbundfabrik in Köln. Walter Gropius. Querschnitt des Verwaltungsgebäudes. In: Karin Wilhelm (1985), Abb. 6.

Abb. 428: Werkbundfabrik in Köln. Walter Gropius. Grundriss des Dachgartengeschosses. In: Karin Wilhelm (1985) Abb. 5.

Abb. 429: Werkbundfabrik in Köln. Walter Gropius. Hinterfassade in der frontalen Ansicht. In: Karin Wilhelm (1985). Reproduktion der Aufnahme.

Abb. 430: Werkbundfabrik in Köln. Walter Gropius. Hinterfassade in der Schrägansicht. In: Karin Wilhelm (1985). Reproduktion der Aufnahme.

Abb. 431: BASF-Hochhaus in Ludwigshafen. Cafeteria. Aquarell von Klaus Meyer-Gasters. In: Badische Anilin- und Soda-Fabrik (1957): Das BASF-Hochhaus.

4. Literaturverzeichnis

- Erich **Achterberg** (1956 und 1971): Frankfurter Bankherren. Fritz Knapp Verlag, Frankfurt am Main 1971
- Erich **Achterberg** (1964): Die Deutsche Bundesbank. Geschichte und Gegenwart der Notenbank in Frankfurt am Main. Frankfurt. Lebendige Stadt, Heft 1, S. 17-22, Frankfurt am Main 1964
- Erich Achterberg (1955): Der Bankplatz Frankfurt Am Main. Eine Chronik. Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt 1955
- Theodor W. **Adorno** (1963): Eingriffe. Neun kritische Modelle. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963
Darin: Jene zwanziger Jahre, S. 59-69
Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit, S. 125-146
- Theodor W. **Adorno** (1950): Auferstehung der Kultur in Deutschland? Frankfurter Hefte, 5. Jahrgang, Heft 5, Mai 1950
- Stanford Owen **Anderson** (1968): Peter Behrens And The New Architecture Of Germany 1900-1917. Dissertation der Columbia-Universität 1968, Stanford Owen Anderson 1970
- Hans-Günther **Andresen** (1989): Bauen in Backstein. Schleswig-Holsteinische Heimatschutz-Architektur zwischen Tradition und Reform. Zur Ausstellung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek 2. Juli-27. August 1989, Westholsteinische Verlagsanstalt Boyenn & Co., Heide in Holstein 1989
- Architekten- und Ingenieur-Verein** zu Berlin (Hrsg. 1966): Berlin und seine Bauten. Teil III. Bauwerke für Regierung und Verwaltung. Verlag Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin und München 1966
- Hans **Aregger** und Otto Glaus (1967): Hochhaus und Stadtplanung. Verlag für Architektur (Artemis), Zürich 1967
- Adolf **Arndt** (1961): Demokratie als Bauherr. Anmerkungen zur Zeit, Heft 6, Akademie der Künste, Berlin 1961
- Karl **Arndt** (1970): Neoklassizismus als Problem. Kunstchronik, 23. Jahr, Oktober, Heft 10, S. 288 und 289, Hans Carl Verlag, Nürnberg 1970
- Aschaffenburg Anzeiger** (1949): Der erste deutsche Wolkenkratzer. Aschaffenburg Architekten entwarfen die Pläne. Jahrgang 1949, 24. Dezember, Aschaffenburg 1949
- Kurt **Asche** (1986): Die Einspringende Ecke und die Negative Fuge. Zwei konstruktive Details bei Peter Behrens und Mies van der Rohe. Bauwelt, 77.

Jahrgang, Heft 11, 14. März, S. 363-365

Kurt **Asche** (1982): Die Architekturzeichnung als historisches Kunstwerk. Mitteilungen der DFG 4, 1982

Kurt **Asche** (1972): Der Ursprung des Konstruktivismus in der deutschen Architektur. Bauwelt, 63. Jahrgang, Heft 19, 8. Mai, S. 756-758, Berlin 1972

Robert **Atkinson** (1928): Deutsche Baukunst der Gegenwart (Rezension der Ausstellung Deutscher Baukunst der letzten 25 Jahre in London), Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, XII Jahrgang, Nr./Heft 8, S. 339-344, Berlin 1928

Gerhard **Auer** (1989): Begehrlicher Blick und die List des Schleiers. Daidalos (Architektur, Kunst, Kultur), Inhalt/Contents 33, 15. September, Bertelsmann-Verlag, Berlin und Gütersloh 1989

Dieter **Bänsch** (Hrsg. 1985): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1985

Hans **Bahn** (1931): Hochhaus Des Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verbandes In Hamburg. Deutsche Bauzeitung, 65. Jahrgang, Nr. 75/76, 16. September, S. 447-452, Berlin 1931

Hans **Bahn** (1929): Der Sprinkenhof In Hamburg. Architekten: Fritz Hoeger in Gemeinschaft mit Hans und Oskar Gerson, Hamburg, Deutsche Bauzeitung, 63. Jahrgang, Nr. 56, 13. Juli, S. 481-486, Berlin 1929

Hans **Bahn** (1928): Zigarettenfabrik Haus Neuerburg, Hamburg-Wandsbek (von Fritz Hoeger). Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 31, 18. April, Berlin 1928

Reyner **Banham** (1955): Machine Aesthetic. Architectural Review, CXVII, April, S. 224-228, Westminster 1955

Ernst **Balser** (1953): Ein Schnellbahnring um Frankfurt. Zur Verkehrsentslastung der Innenstadt. Frankfurter Neue Presse, Generalanzeiger, Jahrgang 8, Nr. 26, 31. Januar, S. 18, Frankfurt am Main 1953

Dieter **Bartetzko** (1988): Chicago in Frankfurt. Über Fall und Aufstieg der Hochhausstadt Frankfurt. Deutsche Bauzeitung, Jahrgang 122, Heft 4, S. 50-54, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1988

Dieter **Bartetzko** (1989): Die Frankfurter Mauer. Der Neubau des Museums für Vor- und Frühgeschichte. Frankfurter Rundschau, 45. Jahrgang, 24. Juni, Frankfurt am Main 1989

Dieter **Bartetzko** (1985): Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten. Rowohlt Ta-

schenbuch Verlag, Hamburg 1985

Baukunst Und Werkform (1951): Das Basler Haus In Frankfurt Am Main (von Günther Gottwald und Gerhard Weber). Baukunst Und Werkform, Dezember 1951, S. 21-25, Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt am Main 1951

Baukunst Und Werkform (1947): Frankfurt am Main; Bauen und Planen nach dem Kriege. Baukunst Und Werkform, 3. Heft, Lambert Schneider, Heidelberg 1947

Darin: I Der Wettbewerb für ein Hotelgebäude der amerikanischen Übersee-Flugliniengesellschaft, S. 41-70

II Ein Hotelprojekt für das Frankfurter Messegelände, S. 71-74

V Der Ausbau des Frankfurter Messegeländes, S. 88-96

Baukunst Und Werkform (1947): Grundsätzliche Forderungen zum Aufbau. Ein Aufruf. Baukunst Und Werkform, 1. Heft, S. 29, Lambert Schneider, Heidelberg 1947

Bauen und Wohnen (1959): Seagram's New York von Ludwig Mies van der Rohe und Philip Johnson. Bauen und Wohnen, 14. Jahrgang, Heft 1, Januar, München 1959

Bauwelt (1932): Verwaltungsgebäude des Deutschen Versicherungskonzerns, Berlin-Wilmersdorf, Fehrbelliner Platz, von Emil Fahrenkamp. Bauwelt, XXIII Jahrgang, Heft 12, Berlin 1932

Bauwelt (1931): Columbus-Haus am Potsdamer Platz in Berlin von Erich Mendelsohn. Bauwelt, XXII Jahrgang, Heft 46, Berlin 1931

Bauwelt (1930): Persönliches. (Nachruf auf Professor Dr. Ing. e. h. Jakob Koerfer, Köln). Bauwelt, XXI Jahrgang, Heft 49, S. 1628, Berlin 1930

Adolf **Behne** (1920): Fabrikbau als Reklame. Das Plakat, Heft 6, Juni 1920, S. 274-276

Adolf **Behne** (1918/19): Die Wiederkehr Der Kunst. Kurt Wolf Verlag, Leipzig 1919

Adolf **Behne** (1913): Romantiker, Pathetiker und Logiker im modernen Industriebau. Preußische Jahrbücher, Band 154, Heft 1, Oktober 1913

Adolf **Behne** (1913): Die ästhetischen Theorien der modernen Baukunst. Preußische Jahrbücher, Heft II, Band 153, S. 274-283, August 1913

Adolf **Behne** (1921/22): Holländische Baukunst in der Gegenwart. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, VI Jahrgang, S. 1-38, Heft 1/2, Berlin 1921/22

Adolf **Behne** (1913): Die ästhetischen Theorien der modernen Baukunst. Preußische Jahrbücher, Band 153, Heft 2, August 1913

- Adolf **Behne** (1911/12): Peter Behrens Und Die Toskanische Architektur Des 12. Jahrhunderts. Kunstgewerbeblatt, Heft 3, Leipzig 1911/12
- Adolf **Behne** (1931): Max Taut's Gewerkschaftshaus In Frankfurt Am Main. Wasmuths Monatshefte Baukunst Und Städtebau 1931, Jahrgang XV und Jahrgang XXV, S. 481-484, Berlin, Wien und Zürich 1931
- Walter C. **Behrendt** (1913): Die Deutsche Botschaft in Petersburg. Die Zukunft, XXI Jahrgang, Nr. 34, 24. Mai, Verlag der Zukunft, Berlin 1913
- Peter **Behrens** (1932): Zeitloses Und Zeitbewegtes. Rede Am 22. März 1932 Gehalten In Der Öffentlichen Sitzung Der Preussischen Akademie Des Bauwesens. Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit Zeitschrift für Bauwesen, 52. Jahrgang, Nr. 31, 20. Juli, S. 361-365, Berlin 1932
- Peter **Behrens** (1922): Stil? Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit, 1. Jahr, Heft 1, 1922
- Peter **Behrens** (1922): Zur Frage Des Hochhauses. Stadtbaukunst Alter Und Neuer Zeit, Heft 24, 15. März, Der Zirkel, Architekturverlag, Berlin 1922
- Peter **Behrens** (1920): Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau. Das Plakat, Heft 6, Juni 1920, S. 269-273
- Peter **Behrens** (1917): Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme. Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, 5. Heft, Berlin 1917
- Peter **Behrens** (1912): Berlins dritte Dimension. Berliner Morgenpost, 27. November, Berlin 1912
- Peter **Behrens** (1909): Alfred Messel. Ein Nachruf. Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 53. Jahrgang, Nr. 96, 6. April, Frankfurt am Main 1909
- Peter **Behrens** (1909): Was Ist Monumentale Kunst? Aus Einem Vortrage. Kunstgewerbeblatt, NF, Heft 3, Leipzig 1909
- Peter **Behrens** (1907): Die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. Kunst und Künstler, V Jahrgang, Februar, S. 207, Berlin 1907
- Peter **Behrens** (1900): Feste Des Lebens Und Der Kunst. Eine Betrachtung Des Theaters Als Höchstem Kultursymbols. Der Künstlerkolonie In Darmstadt Gewidmet. Eugen Diederichs, Leipzig 1900
- Helmut **Benecke** (1949): Warum denn keine Hochhäuser, Herr Stadtrat? Neue Verhältnisse fordern neue Lösungen - Großes Projekt "kommt nicht in Frage". Die Neue Zeitung (Die Amerikanische Zeitung in Deutschland), 5. Jahrgang, Nr. 219, 13. Dezember 1949
- Mary Kathleen **Béné**t (1972): Die Sekretärinnen. Frauen im goldenen Käfig. Fi-

- scher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1975
- Leonardo **Benevolo** (1975): Die Geschichte der Stadt. Campus Verlag, Frankfurt am Main und New York 1983
- Leonardo **Benevolo** (1968): Die sozialen Ursprünge des modernen Städtebaus. Lehren von gestern - Forderungen für morgen. Bertelsmann Fachverlag, Gütersloh 1971
- Wolfgang **Benz** (1983 und 1989): Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1983 und 1989. Band 1: Politik; Band 2: Wirtschaft; Band 3: Gesellschaft; Band 4: Kultur
Darin: Vittorio Magnano **Lampugnani**: Architektur und Stadtplanung, S. 200-243
Doris **Schmidt**: Bildende Kunst, S. 243-290
Andreas **Schwarz**: Design, Grafik Design, Werbung, S. 290-370
- Heinrich **Bernhardt** (1953): Von einer Hausse weit entfernt. Noch kein normaler Grundstücksmarkt. Frankfurter Neue Presse, Generalanzeiger, Jahrgang 8, Nr. 26, 31. Januar, S. 24, Frankfurt am Main 1953
- Johann Philipp **Freiherr von Bethmann** (Hrsg. 1973): Bankiers Sind auch Menschen. 225 Jahre Bankhaus Gebrüder Bethmann. Societäts-Verlag, Frankfurt am Main 1973
Darin: Wilhelm **Treue**: Normale Zeiten gibt es nicht. 200 Jahre Bankengeschichte.
- Beton und Eisen** (1905): Der Hochschulunterricht im Eisenbetonbau. Beton und Eisen, Internationales Organ Für Betonbau, IV Jahrgang, Heft XI, November, S. 285 und Heft XII, Dezember, S. 310, Berlin 1905
- Beton und Eisen** (1905): Einheitliche Bestimmungen für Eisenbetonbauten in Deutschland. Beton und Eisen, Internationales Organ Für Betonbau, IV Jahrgang, Heft X, Oktober, S. 248 Berlin 1905
- Beton und Eisen** (1905): Die Villa Hennebique in Bourg-la-reine bei Paris. Beton und Eisen, Internationales Organ Für Betonbau, IV Jahrgang, Heft VII, Juli, S. 137, Berlin 1905
- Andreas **Beyer** (Hrsg. 1992): Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1992
Darin: Martin **Warnke**: Politische Ikonographie
- Kurt **Blaum** (1948): Aufbaugesetze. Die Neue Stadt, 2. Jahrgang, Juni, S. 234 und 235, Berlin und Darmstadt 1948
- Kurt **Blaum** (1947): Neues Aufbaurecht. Die Neue Stadt, 1. Jahrgang, 2. Heft, November, S. 55-58, Berlin und Darmstadt 1947

- Kurt **Blaum** (o. J.): Wiederaufbau zerstörter Städte. Grund- und Vorfragen dargestellt an den Problemen der Stadt Frankfurt am Main. 1. Vortrag vom 1. November 1945. Heft 1. H. Cobet Verlag, Frankfurt am Main o. J.
- Kurt **Blaum**, Paul Jordan (o. J.): Wiederaufbau zerstörter Städte. Trümmerbeseitigung, Trümmerverwertung in Frankfurt am Main. 2. Vortrag vom 2. Januar 1946. Heft 2. H. Cobet Verlag, Frankfurt am Main o. J.
- Kurt **Blaum** (o. J.): Wiederaufbau zerstörter Städte. Neugestaltung des Bau- und Bodenrechts. Heft 4. H. Cobet Verlag, Frankfurt am Main o. J.
- Camilla **Blechen** (1983): Farbwelten der Grauzone. Zeitbilder 1945-1955. Ausstellung in Berlin. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 57, 9. März, Frankfurt am Main 1983
- Blecken** (1928): Das Neue Verwaltungsgebäude Der Vereinigten Stahlwerke A.-G. In Duisburg-Ruhrort. Deutsche Bauzeitung, Jahrgang 1928, Nr. 68 und 69, S. 577-584, Berlin 1928
- Dieter **Blum** (1980): Festschrift "Hundert Jahre Bauen 1880-1980". Ein Buch zum Jubiläum der Bilfinger + Berger Bauaktiengesellschaft. Bilfinger + Berger, Mannheim 1980
- Darin: Herbert **Kupfer**: 100 Jahre konstruktiver Ingenieurbau
- R. **Blunck** (1928): Nochmals das Hochhausproblem. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 28 und 29, 7. April, Berlin 1928
- H. **Board** (1904): Die Kunstgewerbeschule Zu Düsseldorf. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), VII Jahrgang, Nr. 11, August, S. 409-426, München 1904
- Herbert **Boehm** (1956): Städtebauliche Grundlagen für ein neues Frankfurt. Frankfurt baut auf, Frankfurt 1956
- Herbert **Boehm** (1953): Hochhäuser an den Schwerpunkten. Die Neugeburt der Kernstadt. Frankfurter Neue Presse, Generalanzeiger, Jahrgang 8, Nr. 26, 31. Januar, S. 17, Frankfurt am Main 1953
- Herbert **Boehm** (1953): frankfurt. einst und jetzt - als Werk von Baumeistern. Der Deutsche Baumeister, 14. Jahrgang, Heft 6, Juni 1953, S. 166-172
- Herbert **Boehm** (1952): Der Neuaufbau Des Frankfurter Stadtkerns. Die Neue Stadt, 6. Jahrgang, Heft 6, S. 243-247, Berlin und Darmstadt 1952
- Herbert **Boehm** (1935): Altstadtsanierung auch in Frankfurt am Main? Frankfurter Rundschau, 24. November bis 30. November, Heft 48, Frankfurt am Main 1935
- Helmut **Böhme** (1968): Frankfurt Und Hamburg. Des Deutschen Reiches Silber-

und Goldloch Und Die Allerenglischste Stadt Des Kontinents. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1968

Helmut **Böhme** (1968): Prolegomena zu einer Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert. Suhrkamp Verlag 1969

Paul **Bonatz** und Fritz **Leonhardt** (1951): Brücken. Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein im Taunus 1951

Paul **Bonatz** (1928): Der Bahnhof In Stuttgart Und Andere Arbeiten Der Architekten Paul Bonatz Und F. E. Scholer. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, XII Jahrgang, Nr./Heft 4, S. 145-152, Berlin 1928

Rudolf **Bosselt** (1901): Aufgaben Und Ziele Der Künstler-Kolonie In Darmstadt. (Vortrag gehalten im Verein für Volksbildung zu Darmstadt im Anschluß an die Ausstellung von R. Bosselt). Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), IV Jahrgang, Nr. 11, August, S. 432-445, München 1901

Hildegard **Brenner** (1963): Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Rowohlt Verlag, Hamburg 1963

Robert **Breuer** (1908): Peter Behrens. Die Werkkunst, III Jahrgang, 10. Heft, 9. Februar, Berlin 1908

Paul **Bröcker** und Fritz Hoeger (1910): Die Architektur des hamburgischen Geschäftshauses. Ein zeitgemäßes Wort für die Ausbildung der Mönckebergstraße. Verlag von Boysen & Maasch, Hamburg 1910

Tilmann **Buddensieg** (1974): Messel und Taut. Zum "Gesicht" der Arbeiterwohnung. archithese, Heft 12, S. 23-29, Niederteufen 1974

Tilmann **Buddensieg**, Thomas Hughes, Jürgen Kocka u. a. (1990): Ein Mann vieler Eigenschaften. Walther Rathenau und die Kultur der Moderne. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1990

Tilmann **Buddensieg** in Zusammenarbeit mit Henning Rogge unter Mitarbeit von Gabriele Heidecker und Karin Wilhelm (1978): Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914. Gruppo Editoriale Electa, Mailand 1978

Darin: Henning **Rogge**: "Wenn der Bauherr nicht 50 % der Arbeit leitet, entsteht kein gutes Haus". Zur Expansion und Selbstdarstellung der AEG-Fabriken in Berlin

Karin Wilhelm: Die Turbinenhalle der AEG von Peter Behrens

Tilmann **Buddensieg** in Zusammenarbeit mit Henning Rogge unter Mitarbeit von Gabriele Heidecker und Karin Wilhelm (1978): Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914. Gebrüder Mann Verlag 1978

Darin: Tilmann **Buddensieg**: Industriekultur. Peter Behrens und die AEG

1907-1914

Henning **Rogge**: "Ein Motor muß aussehen wie ein Geburtstagsgeschenk"

Karin **Wilhelm**: Fabrikenkunst. Die Turbinenhalle, und was aus ihr wurde

Tilmann **Buddensieg**: Peter Behrens. Schriften zum Problemkreis "Kunst und Technik", 1901-1929

Tilmann **Buddensieg** (1970): Riegl, Behrens, Rathenau. Kunstchronik, 23. Jahr, Oktober, Heft 10, S. 282 und 283, Hans Carl Verlag, Nürnberg 1970

Bund Deutscher Architekten, Frankfurt am Main (1977): Bauen in Frankfurt am Main seit 1900. Dr. Waldemar Kramer, Frankfurt am Main 1977

Bundeszentrale für politische Bildung (1981): Informationen Zur Politischen Bildung. Die Entstehung Der Bundesrepublik Deutschland. Heft 157, Neudruck 1981

Bundeszentrale für politische Bildung (1980): Informationen Zur Politischen Bildung. Die Bundesrepublik Deutschland 1949-1955. Heft 168, Neudruck 1980

Jean **Cassou**, Emil Langin, Nikolaus Pevsner (1962): Durchbruch zum 20. Jahrhundert. Kunst und Kultur der Jahrhundertwende. Georg D. W. Callwey Verlag, München 1962

Ulrich **Conrads** (1964): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Friedrich Vieweg Verlag, Braunschweig 1975

Ulrich **Conrads** (1962): Neue deutsche Architektur 2. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1962

Paul Joseph **Cremers** (1928): Peter Behrens. Sein Werk Von 1909 Bis Zur Gegenwart. G. D. Baedeker Verlag, Essen 1928

Max **Creutz** (1908): Das Krematorium Von Peter Behrens In Hagen In Westfalen. Kunstgewerbeblatt, NF, Heft 3, Leipzig 1909

Max **Creutz** (1904): Amerika Und Die Weltausstellung In St. Louis 1904. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), VII Jahrgang, Nr. 12, September, S. 449-454, München 1904

Hans **Cürllis** (1928): Die Moderne Stadt Und Die Nacht. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, XII Jahrgang, Nr./Heft 6, S. 256-262, Berlin 1928

Das Wilhelm-Marx-Haus, Düsseldorf (1925): Architekt: Professor Wilhelm Kreis, Düsseldorf. Lindner-Verlag, Düsseldorf 1925

Darin: Herbert **Eulenberg** (1925): Der Gedanke des Hochhauses, S. 5-23

Rudolf **Albrecht** (1925): Das Bürohaus als Werbemittel, S. 22-27
Baurat **Rolffsen**, Hamburg (1925): Die Gestaltung des Kontorhauses, S. 36-39

Dekorative Kunst (1901): Von der Darmstädter Künstler-Kolonie. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), IV Jahrgang, Band VIII, Nr. 8, Mai, S. 289-295, München 1901

Der Spiegel (1989): Langer Abschied. Wie hielt es der deutsche Architekt Ludwig Mies van der Rohe mit den Nazis? Eine US-Kunsthistorikerin hat die Zeit vor seiner Emigration untersucht. Der Spiegel, 43. Jahrgang, Nr. 23, 5. Juni, Hamburg 1989

Deutsche Bauzeitung (1966): Das Finnland-Haus in Hamburg von Hentrich und Petschnigg. Deutsche Bauzeitung (Die Bauzeitung. Vereinigt mit "baukunst und werkform"), 100. Jahrgang, Nr./Heft 2, Februar, Stuttgart 1966

Deutsche Bauzeitung (1963): Das Finnland-Haus in Hamburg von Hentrich und Petschnigg. Deutsche Bauzeitung (Die Bauzeitung. Vereinigt mit "baukunst und werkform"), 68. Jahrgang, Nr./Heft 10, Oktober, Stuttgart 1963

Deutsche Bauzeitung (1930): Vom Konstruktiven Aufbau Des Verwaltungsgebäudes Der I. G. Farbenindustrie A. G., Frankfurt A. M.. Deutsche Bauzeitung, Konstruktion und Ausführung, 64. Jahrgang, 4. Januar, Nr. 1, S. 1-8, Berlin 1930

Deutsche Bauzeitung (1931): Arbeitsamt Kiel von Stadtrat Hahn und Magistrats-Baurat Schroeder, Kiel. Deutsche Bauzeitung, 65. Jahrgang, Nr. 21/22, 11. März, Berlin 1931

Deutsche Bauzeitung (1929): Das Tagblatt-Turmhaus In Stuttgart. Architekt: E. Osswald. Deutsche Bauzeitung, 63. Jahrgang, Nr. 1/2, S. 13-18, Berlin 1929

Deutsche Bauzeitung (1928): Ein Hochhausbau am Kleistpark in Berlin. Vermischtes. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 80, Berlin 1928

Deutsche Bauzeitung (1928): Die Hochhausfrage In Berlin Und Das Europahaus Im Besonderen. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 15, 22. Februar, Berlin 1928

Deutsche Bauzeitung (1928): Die Hochhausfrage In Berlin Und Das Europahaus Im Besonderen. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 13, 15. Februar, Berlin 1928

Deutsche Bauzeitung (1928): Der Hochhausbau am Kleistpark zu Berlin. 62. Jahrgang, Nr. 96, Berlin 1928

- Deutsche Bauzeitung** (1927): Nachruf auf Hermann Muthesius. Deutsche Bauzeitung, 61. Jahrgang, Nr. 88, Berlin 1927
- Deutsche Bauzeitung** (1930): Haus des Metallarbeiterverbandes in Berlin von Erich Mendelsohn. Deutsche Bauzeitung, 64. Jahrgang, Nr. 85/86, S. 595, Berlin 1930
- Deutsche Genossenschaftsbank** (1985): Ansprachen zur Einweihung des Neubaus der Deutschen Genossenschaftsbank am Platz der Republik, Frankfurt am Main, 12. November, Frankfurt am Main 1985
- Deutscher Beton-Verein** (Hrsg. 1949): Ansprachen und Vorträge zum 50jährigen Bestehen. Erinnerungsfeier am 7. Dezember 1948 in Wiesbaden und Jubiläums-Hauptversammlung am 6. und 7. April 1949 in Wiesbaden. J. M. Beck'sche Buch- und Kunstdruckerei, Herborn 1949
- Darin: Emil **Mörsch** (1948): Die Entwicklung des Eisenbetons seit dem Jahre 1900 (Vortrag während der Erinnerungsfeier am 7. Dezember 1948 in der Rheuma-Klinik, Wiesbaden), S. 54-156
- Erich **Bornemann** (1949): 50 Jahre Beton- und Stahlbeton in Deutschland (Vortrag während der Jubiläums-Hauptversammlung am 6. und 7. April 1949 im Palast-Theater, Wiesbaden), S. 177-249
- Franz **Dischinger** (1949): Weitgespannte massive Tragwerke (Vortrag während der Jubiläums-Hauptversammlung am 6. und 7. April 1949 im Palast-Theater, Wiesbaden), S. 390-430
- Deutscher Naturwerkstein-Verband** (undatiert): Wissenswertes über den Naturstein. Bautechnische Information 3.9.0, Würzburg, ohne Datum
- Deutscher Naturwerkstein-Verband** (undatiert): Register der Naturwerksteine (Kleine Gesteinskunde). Bautechnische Information 3.9.1, Würzburg, ohne Datum
- Deutscher Stahlverband** (1936): Berliner Stahl-Hochbauten, Berlin 1936
- Deutscher Werkbund Hessen** (undatiert): Walter Schwagenscheidt und Tassilo Sittmann. Die Raumstadt von ihren Anfängen bis heute. Dokumentation zur Ausstellung, Frankfurt am Main, ohne Datum
- Die Baugilde** (1931): Marmor für jedes Bauwerk. Die Baugilde, Jahrgang 13, Heft 4, Berlin 1931
- Die Baugilde** (1931): Die Verwendung der Solnhofers Boden- und Wandplatten in der modernen Architektur. Die Baugilde, Jahrgang 13, Heft 3, Berlin 1931
- Die Bauwelt** (1914): Die zerstörte deutsche Botschaft in Petersburg. Die Bauwelt, 5. Jahrgang, Nr. 33/34, 20. August 1914

- Reinald W. **Diederichs** (1971): Tausend Jahre Baukunst. Buch und Zeit Verlagsgesellschaft mbH, Köln 1971
- Die Neue Stadt** (1953): Verwaltungsgebäude Der Provinzial-Feuer- Und Lebens-Versicherungsanstalten Der Rheinprovinz In Düsseldorf (von Hans Schwippert, Wilhelm Riphon und Eugen Blanck). Die Neue Stadt, 7. Jahrgang, Heft 11/12, S. 504-509, Berlin und Darmstadt 1953
- Die Neue Stadt** (1947): Gropius Und Das Künftige Frankfurt. Bericht. Die Neue Stadt, 1. Jahrgang, 3. Heft, Dezember, S. 128 und 129, Berlin und Darmstadt 1947
- Wolf **Dohrn** (1909): Das Vorbild der A.E.G. März (Halbmonatsschrift für deutsche Kultur), III Jahrgang, 3. Band (Juli bis September), S. 361-372. Albert Langen, Verlag fuer Litteratur und Kunst, Muenchen 1909
- Wolf **Dohrn** (1910): Die Turbinhalle der AEG in Berlin. Der Industriebau, Jahrgang 1910, 6. Heft, 15. Juni, S. 132-140, Leipzig 1910
- Alfred **Döblin** (1929): Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf. Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1961
- Jost **Dülffer**, Jochen Thies, Josef Henke (1978): Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Böhlau Verlag, Köln und Wien 1978
- Werner **Durth**, Niels **Gutschow** (1988): Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-1950. Friedrich Vieweg Verlag, Braunschweig und Wiesbaden 1988
- Dyrssen** und **Averkamp** (1926): Gründe Gegen Das Kölner Hochhaus. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, Jahrgang X, S. 120-124, Berlin 1926
- Heinrich **Ebert** (1953): Im Schnittpunkt der großen "8". Die Frankfurter Fernmeldebauten. Frankfurter Neue Presse, Generalanzeiger, Jahrgang 8, Nr. 26, 31. Januar, S. 19, Frankfurt am Main 1953
- Egon **Eiermann** (1947): Einige Bemerkungen über Technik Und Bauform. Baukunst Und Werkform, 1. Heft, S. 45-48, Lambert Schneider, Heidelberg 1947
- Karl **Elkart** (1931): Neubauten Der Volksbücherei In Hannover. Von Senator Professor Elkart. Deutsche Bauzeitung, 65. Jahrgang, Nr. 45/46, 3. Juni, Berlin 1931
- Martin **Elsaesser** (1947): Der Mut zum Wiederaufbau Der Städte. Die Wandlung, II Jahrgang, 1. Heft, S. 46-54, Lambert Schneider, Heidelberg 1947
- Martin **Elsaesser** (1933): Bauten Und Entwürfe Aus Den Jahren 1924-1932. Bauwelt-Verlag, Berlin 1933

- F. v. E.** (Fritz **von Emperger** (1905): Zur Geschichte des Eisenbetons in Belgien. Beton und Eisen, Internationales Organ Für Betonbau, IV Jahrgang, Heft I, Januar, S. 1, Berlin 1905
- Karl Dietrich **Erdmann** (1976): Die Zeit Der Weltkriege. Deutschland Unter Der Herrschaft Des Nationalsozialismus 1933-1939. Der Zweite Weltkrieg. Das Ende Des Reiches Und Die Entstehung Der Republik Österreich, Der Bundesrepublik Deutschland und Der Deutschen Demokratischen Republik. Gebhardt. Handbuch Der Deutschen Geschichte, Band 4, 2. Teilband, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1976
- Klara **van Eyll**, Beate Brüninghaus, Sibylle Drube-Bannasch, Renate Köhne-Lindenlaub, Carl A. Reichling, Hans-Jürgen Reuß, Angela Toussaint, Horst A. Wesse (Hrsg. 1987 und 1988): Deutsche Wirtschaftsarchive. Nachweis historischer Quellen in Unternehmen, Kammern und Verbänden der Bundesrepublik Deutschland. Band 1, Franz Steiner Verlag Wiesbaden, Stuttgart 1987, und Band 2, Franz Steiner Verlag Wiesbaden, Stuttgart 1988
- Farbwerke Hoechst** Aktiengesellschaft (Hrsg. 1964): Peter Behrens schuf "Turm und Brücke". Dokumente aus Hoechster Archiven, Beiträge zur Geschichte der Chemie, Heft 4
- Gottfried **Feder** (1939): Die neue Stadt. Versuch der Begründung einer neuen Stadtplanungskunst aus der sozialen Struktur der Bevölkerung. Julius Springer-Verlag, Berlin 1939
- M. **Fengler**: Skelettbauten Mit Fassadenelementen. Verlagsanstalt Alexander Koch GMBH, Stuttgart
- Joachim **Fester** (1947): Verkehrsplanung In Der Frankfurter Innenstadt. Die Neue Stadt, Zeitschrift Für Die Gestaltung Von Stadt Und Land, 1. Jahrgang, 2. Heft, November, S. 66-68, Bauverlag GmbH, Wiesbaden Und Frankfurt am Main 1947
- Festreden zur Einweihung des Continental-Hochhauses** in Hannover am 28. August 1953. Archiv der Continental-Aktiengesellschaft in Hannover
- Festschrift** (undatiert): Das Haus am Jürgen Ponto-Platz. Dresdner Bank AG, Frankfurt am Main
- Festschrift** Zur Erinnerung An Die Einweihung Des Verwaltungsgebäudes Der Mannesmannröhren-Werke In Düsseldorf. 10. Dezember 1912. Archiv der Mannesmann-Werke in Düsseldorf
- Klaus **Finster** (1990): Umbautes Licht. Peter Behrens-Ausstellung im Verwaltungsgebäude der Hoechst AG. Blick auf Hoechst, Jahrgang 20, Nr. 3, Hoechst 1990

- Frankfurt aktuell** (1988): Informationen für die Frankfurter Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Dresdner Bank. Nr. 41, 8. Februar 1988
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (1990): Der Klau am Bau. Ein neues Bürohaus in Mannheim und sein heimliches Vorbild. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 47, 24. Februar, Frankfurt am Main 1990
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (1989): Haussmann zum Standort der europäischen Zentralbank. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Februar, S. 62, Frankfurt am Main 1989
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (1987): Stadt macht Ernst mit der Erneuerung des Bahnhofsviertels. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. Februar, Frankfurt am Main 1987
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (1984): "Meine Tante hat geschrieben, auf dem Land sei es jetzt Sommer." Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12. Juli, Frankfurt am Main 1984
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (1954): Sperre für Hochhäuser. An der Zeil darf nur noch "niedrig" gebaut werden. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. Juli, Frankfurt am Main 1954
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (1953): Keine neuen Hochhäuser im Bahnhofsviertel. Frankfurter Allgemeine Zeitung 11. Juli, Frankfurt am Main 1953
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (1952): Die Richtkrone hoch über der Innenstadt. Bundesminister Dr. Schubert bei dem Richtfest des Fernmeldebaues. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. September, Frankfurt am Main 1952
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (1949): Wird Frankfurt ein 25stöckiges Hochhaus bauen? Bauprojekte nach amerikanischem Stil. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. Dezember, Frankfurt am Main 1949
- Frankfurter Historische Kommission** (1991): Frankfurt am Main. Die Geschichte der Stadt in neun Beiträgen. Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1991
- Darin: Wolfgang **Klötzer**: Frankfurt am Main von der Französischen Revolution bis zur preußischen Okkupation
Wilfried **Forstmann**: Frankfurt am Main in Wilhelminischer Zeit 1866-1918
Dieter **Rebentisch**: Frankfurt am Main in der Weimarer Republik und im Dritten Reich 1918-1945
Frolinde **Balsler**: Frankfurt am Main in der Nachkriegszeit und bis 1989
- Frankfurter Neue Presse** (1954): "Abschied von Herbert Boehm". 13. Novem-

ber, Frankfurt am Main 1954

Frankfurter Neue Presse (1954): Herbert Boehm. Frankfurter Städtebauer. Er war kein Neutöner um jeden Preis. 11. November, Frankfurt am Main 1954

Frankfurter Neue Presse (1954): "Baudirektor Boehm Gestorben". 9. November, Frankfurt am Main 1954

Frankfurter Rundschau (1994): Eurobank startet im früheren BfG-Haus, 50. Jahrgang, Nr. 79, S. 1, Frankfurt am Main 1994

Frankfurter Rundschau (1994): Stadt ohne Menschen. Frankfurter Rundschau, 50. Jahrgang, Nr. 97, S. 7, Frankfurt am Main 1994

Frankfurter Rundschau (1994): Der teuerste Knall erntete höchstes Lob. Sprengung der Bundesbahn-Hochhäuser "Maßarbeit". 3500 Schaulustige. Frankfurter Rundschau, 50. Jahrgang, Nr. 95, 25. April, S. 13, Frankfurt am Main 1994

Frankfurter Rundschau (1994): Mit Dynamit geht Abriß schneller. Sprengung am Sonntag. Frankfurter Rundschau, 50. Jahrgang, Nr. 92, 21. April, S. 22, Frankfurt am Main 1994

Frankfurter Rundschau (1994): Mitterand sieht große Zukunft für Frankfurt. "Einer der bedeutendsten Wirtschaftskomplexe der Welt". Frankfurter Rundschau, 50. Jahrgang, Nr. 45, 23. Februar, S. 1, Frankfurt am Main 1994

Frankfurter Rundschau (1993): "Eurobank-Entscheidung sichert Wirtschaft und Arbeitsplätze". Schoeler: Ein Tag der Freude. Grüne und Junge Union: Gegengewicht zur Hauptstadt Berlin. IHK setzt auf "Sogwirkung". Frankfurter Rundschau, 49. Jahrgang, Nr. 254, 1. November, S. 13, Frankfurter Rundschau 1993

Frankfurter Rundschau (1993): Rathauspolitiker hoffen auf "Vernunft in Brüssel" - und bis zu 3000 neue Arbeitsplätze. Alle warten auf die Eurobank. Heute wird entschieden. Frankfurter Rundschau, 49. Jahrgang, Nr. 252, 29. Oktober, S. 21, Frankfurt am Main 1993

Frankfurter Rundschau (1993): Frankfurt bekommt Euro-Bank. EG-Gipfel in Brüssel entschied über Sitz neuer Institutionen. Frankfurter Rundschau, 49. Jahrgang, Nr. 253, 30. Oktober, S. 1, Frankfurt am Main 1993

Frankfurter Rundschau (1993): Wettlauf um Eurobank auf der Zielgeraden - Frankfurt hofft auf den Sieg. Entscheidung von EG-Sondergipfel in der nächsten Woche erwartet. Volkswirte warnen vor "verrückten" Kompromissen. Standort kann deutlich profitieren. Frankfurter Rundschau, 49. Jahrgang, Nr. 247, 23. Oktober, S. 11, Frankfurt am Main 1993

- Frankfurter Rundschau** (1991): 32 Herren dachten an die "Beförderung der nützlichen Künste". 175 Jahre Polytechnische Gesellschaft: Ein Bienenkorb als Wahrzeichen auch für die wichtigste Tochter, die Sparkasse. Frankfurter Rundschau, 47. Jahrgang, Nr. 272, 23. November, S. 14, Frankfurt am Main 1991
- Frankfurter Rundschau** (1990): Bankenhauptstadt. Etwas weniger könnte mehr sein. Frankfurter Rundschau, 46. Jahrgang, Nr. 151, 3. Juli, Frankfurt am Main 1990
- Frankfurter Rundschau** (1990): Pöhl will in Frankfurt bleiben. Frankfurter Rundschau, 46. Jahrgang, Nr. 39, 15. Februar, Frankfurt am Main 1990
- Frankfurter Rundschau** (1951): Direktionsgebäude der Bundesbahn ersteht wieder. Devise: schlicht, zweckmäßig und rationell. Frankfurter Rundschau. 7. Jahrgang, 3. Oktober 1951, Frankfurt am Main 1951
- Frankfurter Wochenschau** (1958): AEG 75 Jahre im Dienste des Fortschritts. Frankfurter Wochenschau, 1. Mai, S. 5, Frankfurt am Main 1958
- Frankfurter Wochenschau** (1951): Das Haus der 1000 Fenster. Westdeutsche Verwaltung der AEG am Frankfurter Mainsüdufer. Frankfurter Wochenschau, 24. August, S. 3, Frankfurt am Main 1951
- Frankfurt. Lebendige Stadt** (1961): Hochhäuser. Die "amerikanischste Stadt Deutschlands" geht eigene Wege. Frankfurt. Lebendige Stadt, Heft 4, Frankfurt am Main 1961
- W. Franz** (1917): Peter Behrens Als Ingenieur-Architekt. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), XX Jahrgang, Februar, S. 145-158, München 1917
- Arthur Fürst** (1911): Die Wunder um uns. Neue Einblicke in Natur und Technik. Vita, Deutsches Verlagshaus, Berlin-Charlottenburg 1911
Darin: Turbodynamo, S. 23-36
Lichtreklame, S. 48-57
Die Burg in Tegel, S. 178-185
Blech, Beton und Kunst, S. 186-198
- Hans Fürstenberg** (1965): Erinnerungen. Mein Weg als Bankier und Carl Fürstenbergs Altersjahre. Rheinische Verlags-Anstalt, Wiesbaden 1965
- Lothar Gall** (1987): Frankfurt als Hauptstadt? Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Heft 61, S. 17-32, Frankfurt am Main 1987
- Peter Gay** (1968): Die Republik Der Aussenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1970

- Gesellschaft für deutsche Postgeschichte** (1981): Hessische Postgeschichte. Heft 26, 1981, Frankfurt am Main 1981
- Hermann **Glaser**, Lutz von Pufendorf, Michael Schöneich (Hrsg. 1989): So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949. Siedler Verlag, Berlin 1989
- Hermann **Glaser** (1985): Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Carl Hanser Verlag, München und Wien 1985 und 1986, Band 1: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948; Band 2: Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949-1967
- Hermann **Glaser** (1984): Die Kultur Der Wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1984
- Hermann **Glaser** (1981): Maschinenwelt und Alltagsleben. Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier bis zur Weimarer Republik. Wolfgang Krüger Verlag, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1981
- Hermann **Glaser** (1964 und 1985/1986): Spießler-Ideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert und dem Aufstieg des Nationalsozialismus. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1985 und 1986
- Glasforum** (1953): Das Haus der Volksbank in Frankfurt am Main. Glasforum, Nr. 1, 1953. Der Artikel ist mit dem Buchstaben Je. gekennzeichnet.
- Wolfram **Gorr** (1982): Frankfurter Brücken. Schleusen, Fähren, Tunnels und Brücken des Mains. Societäts-Verlag, Darmstadt 1982
- Walter **Gropius** (1952): Das Bauhaus Und Die Zukünftige Rolle Von Architektur Und Raumgestaltung. Eröffnungsansprache von Walter Gropius auf dem von der "American Academy of Arts and Sciences" ihm zu Ehren in Boston veranstalteten Bankett. Die Neue Stadt, 6. Jahrgang, Heft 7, S. 275-278, Berlin und Darmstadt 1950
- Walter **Gropius** (1955): Wege zu einer optischen Kultur. Fischer Verlag, Frankfurt 1955
- Ludwig **Grote** (Hrsg. 1974): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. Prestel-Verlag, München 1974
- Karl **Gruber** (1937): Die Gestalt der Deutschen Stadt. Bibliographisches Institut, Leipzig 1937
- C. v. **H.** (1972): Der Bienenkorb. Wahrzeichen der Frankfurter Sparkasse von 1822. Frankfurt. Lebendige Stadt, 17. Jahrgang, Heft 2, Frankfurt am Main 1972

- Peter **Habel** und Helmut Kistler (1977): Kontrovers. Entscheidungen in Deutschland 1949-1955. Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1980
- Johannes **Habich** (1971): Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler Hamburg - Schleswig-Holstein. Deutscher Kunstverlag 1971
- Christoph **Hackelsberger** (1988): Beton: Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff. Bauwelt Fundamente 79, Friedrich Vieweg Verlag, Braunschweig 1988
- Christoph **Hackelsberger** (1985): Die aufgeschobene Moderne. Ein Versuch zur Einordnung der Architektur der Fünfziger Jahre. Deutscher Kunstverlag, München und Berlin 1985
- Hugo **Häring** (1947): Neues Bauen. Baukunst Und Werkform (Eine Folge von Beiträgen Zum Bauen), 1. Heft, S. 30-36, Lambert Schneider, Heidelberg 1947
- Hugo **Häring** (1931): Künstlerische Probleme Des Städtebaues. Deutsche Bauzeitung, 65. Jahrgang, Nr. 43/44, 27. Mai, S. 253-256, Berlin 1931
- Friedrich **Haferland** (1983): Betonschrumpfung. Chemisch-hygrische Schrumpfung in Betonbauteilen. Deutsche Bauzeitung, 117. Jahrgang, Nr. 9, September, Berlin 1983
- Von Halem** (1931): Vom Stahlskelettbau In U.S.A. Deutsche Bauzeitung, 65. Jahrgang, Nr. 2, 28. Januar, Konstruktion und Ausführung, Beilage Zur Deutschen Bauzeitung Nr. 9-10, S. 9-11, Berlin 1931
- Franz **Hart** (1961): Architektur und Ingenieurbau. Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums, Heft 3, 29. Jahrgang, Verlag von R. Oldenbourg, München 1961
- Georg **Hartmann** und Fried Lübbecke (undatiert): Alt-Frankfurt, ein Vermächtnis. Verlag "Der Goldene Brunnen", Frankfurt am Main
- Handelsblatt** (1953): Continental-Haus eingeweiht. Fortschreitende Motorisierung erwartet. Handelsblatt, 31. August, Düsseldorf 1953
- Werner **Hebebrand** (1947): Der Frankfurter Hauptstraßenwettbewerb Im Rahmen Der Städtebaulichen Gesamtplanung. Die Neue Stadt, 1. Jahrgang, 2. Heft, November, S. 61 -65, Bauverlag GmbH, Wiesbaden Und Frankfurt Am Main 1947
- W. H. (Werner **Hegemann**, 1931): Die Neue Dortmunder Handelskammer. Architekten: Pinno Und Grund, Dortmund. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, Jahrgang XV und Jahrgang XXVI, S. 151-154, Berlin-Wien-Zürich 1931

- Werner **Hegemann** (1931): Zu Schinkels 150. Geburtstag. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, Jahrgang XV und XXVI, S. 155-162, Berlin-Wien-Zürich 1931
- Werner **Hegemann** (1931): Nachtrag zu Hans Poelzigs I.G. Farbenbau. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 1931, Jahrgang XV und XXVI, S. 88, Berlin-Wien-Zürich 1931
- Werner **Hegemann** (1931): Die Ortskrankenkasse In Frankfurt am Main. Architekt: Ernst Balser, Frankfurt am Main. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, Jahrgang XV, S. 49-58, Berlin-Wien-Zürich 1931
- Werner **Hegemann** (1928): "Mendelsohn Und Hoetger Ist Nicht "Fast Ganz Dasselbe?" Eine Betrachtung Neudeutscher Baugesinnung. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, XII Jahrgang, S. 419-426, Berlin 1928
- Werner **Hegemann** (1928): Nachwort Über Die Arbeiten Von Bonatz Und Scholer Und: Renaissance Des Mittelalters? Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, XII Jahrgang, Nr./Heft 4, S. 153-165, Berlin 1928
- Werner **Hegemann** (1926): "Glückauf" - Bürohaus, Essen. Architekt: Ernst Bode. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst 1926, X Jahrgang, S. 139-142, Berlin 1926
- Jutta **Held** (1989): Der mainstream, die Linke und Panofsky. Topographische Betrachtungen zur Kunstgeschichte der achtziger Jahre. Frankfurter Rundschau. 45. Jahrgang, Nr. 187, 15. August 1989
- Walter **Henn** (1955): Bauten der Industrie. Planung - Entwurf - Konstruktion, Band I, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1955
- Heinrich **Henning** (1953): Das Hochhaus Der Continental Gummiwerke AG. Hannover (von Werner Dierschke und Ernst Zinsser). Die Neue Stadt, 7. Jahrgang, Heft 11/12, S. 482-497, Berlin und Darmstadt 1953
- Heinrich **Henning** (1953): Mainz - Das Schicksal Einer Stadt. Die Neue Stadt, 7. Jahrgang, Heft 2, S. 50-83, Berlin und Darmstadt 1953
- Heinrich **Henning** (1949): Die Frankfurter Innenstadt. Die Neue Stadt, 3. Jahrgang, Oktober, S. 302-308, Berlin und Darmstadt 1949
- Theodor Heuss (1939): Hans Poelzig. Bauten und Entwürfe. Das Lebensbild Eines Deutschen Baumeisters. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1939
- Berthold **Hinz** (1974): Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1977
- Fritz **Hoerber** (1913): Peter Behrens. Moderne Architekten I Band, Georg Müller und Eugen Rentsch Verlag, München 1913

- Fritz **Hoerber** (1909): Das Kunstwerk Als Organismus. Ring (Zeitschrift Fuer Kuenstlerische Kultur), 6. Heft, August, S. 29-38, Ring-Verlag Von Ernst Pieper, Duesseldorf 1909
- Hoechst AG** (1990): Synthese Aus Stil, Kunst Und Zweck. Farben-Post, Ausgabe Hoechst, Nr. 4, April, Frankfurt am Main 1990
- Hoechst AG** (Hrsg. 1990): Hoechst Heute (Mitteilungen für die Freunde der Hoechst Aktiengesellschaft), Nr. 97, März, Frankfurt am Main 1990
- Darin: Wolfgang **Metternich** (1990): Im Zeichen Von Turm Und Brücke. Tradition Erfolgreich Fortsetzen
- Susanne **Hahn** (1990). Das Hohe Lied Der Arbeit. Das Technische Verwaltungsgebäude der Hoechst AG
- Helmuth **Schutzer** (1990): Stein Auf Stein. Im Mosaikwerk des Sozialen
- J. Christoph **Bürkle** (1990): Die Unbefangenheit Der Malerarchitekten. Peter Behrens' Weg zu einem internationalen Stil
- Gabriela **Dautzenberg** (1990): Wohnmaschinen Und Wolkenkratzer. Von Peter Behrens haben die Großen der Avantgarde gelernt
- Hoechster Kreisblatt** (1980): Verwaltungsbau von 1893 unter Denkmalschutz. Interessante Vorträge über Hoechst-Bauten. Hoechster Kreisblatt vom 20. März 1980
- Fritz **Hoeger** (1931): Zur Gestaltung Neuzeitiger Backsteinbauten. Deutsche Bauzeitung, 65. Jahrgang, 19. August, Nr. 67/68, 19. August, Berlin 1931
- Fritz **Hoeger** (1927): Die Architektonische Entwicklung Hamburgs. Stadtbaukunst Alter Und Neuer Zeit, 8. Jahrgang, Nr. 4, 20. Juli, Berlin-Stuttgart-Leipzig 1927
- Walter **Hofer** (1957): Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945. Fischer Bücherei, Frankfurt am Main 1957
- Andreas **Hoffmann** und Jürgen Lossau (1988): Corporate Identity - Unternehmen suchen nach neuer Selbstdarstellung. Wie ein schillernder Begriff interpretiert und oft auch mißverstanden wird/Konzerne buhlen um besseres Image bei der Belegschaft und in der Öffentlichkeit. Frankfurter Rundschau, 44. Jahrgang, 20. August, Nr. 193, S. 6, Frankfurt am Main 1988
- Albert **Hofmann** (1906): Die Baukunst auf der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906. Deutsche Bauzeitung, XL Jahrgang, Nr. 72, 8. September, Berlin 1906 (Der Bericht wird in den folgenden Nummern fortgesetzt)
- Kurt **Hoppe** (1928): Baukunst Als Werbemittel. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahr-

gang, Nr. 36, 5. Mai, Berlin 1928

Stefan **Howald** (1991): Mann von Widersprüchen. Walther Rathenau und die Kultur der Moderne. Frankfurter Rundschau, 47. Jahrgang, 23. März 1991, S. ZB 4

Günter **Huberti** (Hrsg. 1964): Vom Caementum Zum Spannbeton. Beiträge zur Geschichte des Beton. Band I. Bauverlag GmbH, Wiesbaden und Berlin 1964

Darin: Gustav **Haegermann**: Vom Caementum Zum Zement

Günter **Huberti**: Die Erneuerte Bauweise

Hans **Möll**: Der Spannbeton

Hermann **Hummel** (1908): Die Armee der Privatbeamten. März, 2. Jahrgang, 2. Band, Heft 10, 2. Maiheft, S. 290-295, München 1908

Informationsschrift der Degussa (1979): Degussa. Neugestaltung der Hauptverwaltung. Februar 1979

Detlef **Janik** (Hrsg. 1995): Hochhäuser in Frankfurt. Wettlauf zu den Wolken. Societäts-Verlag, Frankfurt am Main 1995

Karl **Jaspers** (1947): Unsere Zukunft Und Goethe. Vortrag, gehalten anlässlich der Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt an den Verfasser am 28. August 1947 in Frankfurt am Main. Die Wandlung, 2. Jahrgang, 7. Heft, Oktober, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1949

Karl **Johaentges** (1983): Wo Beton schneller wächst als Bambus. Deutsche Bauzeitung, 117. Jahrgang, Nr. 10, Oktober, Berlin 1983

Nikolaus **Jungwirth**, Gerhard Kromschröder (1978, 1983): Die Pubertät der Republik. Die 50er Jahre der Deutschen. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1983

Karlwilhelm **Just** (1928): Number One Fifth Avenue, New York. Ein Achtundzwanzig Stockwerke Hohes Apartment-House. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 68 und 69, 25. August, Berlin 1928

Karlwilhelm **Just** (1928): Das Ohio-Telephon-Gebäude In Cleveland. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 10, 4. Februar, Berlin 1928

Hans-Joachim **Kadatz** (1977): Peter Behrens. Architekt - Maler - Grafiker und Formgestalter. 1868-1940, VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1977

Kurt **Kaftan** (1949): Hochhaus als Großverkehrsknotenpunkt. Projekt eines Frankfurter Hochhauses mit Großgaragen-Anbauten. Brücke und Straße (Deutsche Strassen- und Brückenbau-Zeitschrift) 1. Jahrgang, Heft 3, Dezember 1949

Peter W. **Kallen** (1987): Unter dem Banner der Sachlichkeit. Studien zum Ver-

- hältnis von Kunst und Industrie am Beginn des 20. Jahrhunderts. dme-Verlag Georg Mölich, Köln 1987
- Eugen **Kalkschmidt** (1911): Deutsches Kunstgewerbe Und Der Weltmarkt. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), XIV Jahrgang, 10. Juli, S. 465-480, München 1911
- Hans **Kampffmeyer**, Friedrich Spengelin, Wolf Jobst Siedler (1985): "Zu Beginn der 60er Jahre hatten wir das Gefühl: Jetzt müssen wir von Grund auf neu anfangen." Bauwelt 48 (Stadtbauwelt 88), 76. Jahrgang, Nr. 48, 27. Dezember 1985
- Hans **Kampffmeyer** und Erhard Weiss (1966): Wie hoch hinaus will Frankfurt? Hochhäuser in der Stadt. Ein Beitrag zu Theorie und Praxis der Frankfurter Stadtplanung. Frankfurt. Lebendige Stadt, 11. Jahrgang, Heft 3, Frankfurt am Main 1966, Sonderdruck
- Hans **Kampffmeyer** und Erhard Weiss (1964): Frankfurt liegt am Main. Konsequenzen. Frankfurt. Lebendige Stadt, Heft 2, Frankfurt am Main 1964
- Hans **Kampffmeyer** (1904): Gartenstädte. Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste, 17. Jahrgang, Heft 16, S. 152, München 1904
- Professor **Kanold** (1928): Das Neue Siemenshaus In Hannover. Deutsche Bauzeitung, 22. Jahrgang, Nr. 4, 14. Januar, S. 49-55, Berlin 1928
- Emil **Kaufmann** (1930/31 und 1931/32): Klassizismus als Tendenz und als Epoche. Kritische Berichte Zur Kunstgeschichtlichen Literatur, 3. und 4. Jahrgang, 1930/31 und 1931/32
- Heidi **Kief-Niederwöhrmeier** (1983): Frank Lloyd Wright und Europa. Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1983
- Hiltrud **Kier** (1994): Architektur der 50er Jahre. Bauten des Gerling-Konzerns in Köln. Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 1994
- Ida **Kisker** (1911): Die Frauenarbeit In Den Kontoren Einer Grossstadt. Eine Studie Über Die Leipziger Kontoristinnen Archiv Für Sozialwissenschaft Und Sozialpolitik. Ergänzungsheft III, Verlag von J. C. B. Mohr, Tübingen 1911
- Arno **Klönne**, Kurt Lenk, Wolf Rosenbaum, Gerhard Stuby (1972): Der bürgerliche Staat der Gegenwart. Formen bürgerlicher Herrschaft II. Rowohlt Verlag, Hamburg 1972
- Wolfgang **Klötzer** (Hrsg. 1986): Die Paulskirche. Symbol demokratischer Freiheit und nationaler Einheit. Stadtarchiv Frankfurt am Main 1986
- Wolfgang **Klötzer** (1985): "Wahrlich eine schöne und lebendige Stadt...". Kleine

- Schriften zur Frankfurter Kulturgeschichte, Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. 60, Verlag Waldemar Kramer, Frankfurt am Main 1985
- Wolfgang **Klötzer** (1983): Reichsstadt Und Merkantilismus. Über Die Angebliche Industriefeindlichkeit Von Frankfurt Am Main. Sonderdruck hrsg. von Volker Press, Böhlau Verlag, Köln und Wien 1983
- Wolfgang **Klötzer** (1979): Frankfurt ehemals, gestern und heute. Eine Stadt im Wandel der letzten 50 Jahre. J. F. Steinkopf Verlag, Stuttgart 1979
- Wolfgang **Klötzer** (1973): Das Wilhelminische Frankfurt. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Heft 53, S. 161-182, Verlag Dr. Waldemar Kramer, Frankfurt am Main 1973
- Heinrich **Klotz** (1978): Gestaltung einer neuen Umwelt. Verlag C. J. Bucher, Luzern und Frankfurt am Main 1978
- Heinrich **Klotz** (1974): Das Pathos des Funktionalismus. Berliner Architektur 1920-1930. Veranstaltung des Internationalen Design Zentrums, Berlin 1974
- Heinrich **Klotz** (1971): Materialien zu einer Gropius-Monographie. architectura, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Sonderdruck 1971
- Heinrich **Klotz** (Hrsg. 1990): Von Der Urhütte Zum Wolkenkratzer. 24 Modelle zur Geschichte der Architektur. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main 1990
- H. N. **Knoll** (1960): Vom Glashaus bis zum Hochhaus aus Glas. Glasforum, Nr. 6, S. 3-9, Hoffmann-Verlag, Stuttgart 1960
- H. N. **Knoll** (1953): Das Bayerhaus in Frankfurt. Glasforum Nr. 6, 1953
- Jürgen **Kocka** (Hrsg. 1987): Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. Sammlung Vandenhoeck, Göttingen 1987
- Darin: Jürgen **Kocka**: Bürgertum und Bürgerlichkeit als Problem der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert, S. 7-63
- Martin **Warnke**: Ein Motiv aus der politischen Ästhetik, S. 227-238
- Wolf Jobst **Siedler**: Kommentar: Fürstenmaler und Malerfürst, S. 239-242
- Hans-Ulrich **Wehler**: Wie "bürgerlich" war das Deutsche Kaiserreich? S. 243-280
- Jürgen **Kocka** (1981): Die Angestellten in der deutschen Geschichte 1850-1980. Sammlung Vandenhoeck, Göttingen 1981

- Jürgen **Kocka** (1977): Angestellte zwischen Faschismus und Demokratie. Zur politischen Sozialgeschichte der Angestellten: USA 1890-1940 im internationalen Vergleich. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 25, Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen 1977
Darin: Angestellte vor dem Faschismus: die deutsche Entwicklung im Grundriß
- Jürgen **Kocka** (1975): Unternehmer in der deutschen Industrialisierung. Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen 1975
- Otto **Kohtz** (1930): Mit einer Einleitung von Werner Hegemann. Neue Werkkunst. Friedrich Ernst Hübsch-Verlag, Berlin-Leipzig-Wien 1930
- Hermann **Konsbrück** (1908): Rheinbrücken. März, 2. Jahrgang, 2. Band, Heft 7, 1. Aprilheft, S. 38-46, München 1908
- Friedrich Wilhelm **Kraemer** (1959): Der Industriebau - heute. Bauen und Wohnen, 14. Jahrgang, Heft 6, Juni, München 1959
- Siegfried **Kracauer** (1930): Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1971.
Darin: Walter **Benjamin**: Politisierung der Intelligenz. Zu S. Krakauer "Die Angestellten"
- Siegfried **Kracauer** (1920-1931): Das Ornament der Masse. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977
- Siegfried **Kracauer** (1922): Das Frankfurter Hochhaus. Das Technische Blatt. Illustrierte Beilage der Frankfurter Zeitung. IV Jahrgang, Nr. 8, Frankfurt am Main 1922
- Siegfried **Kracauer** (1921): Ueber Turmhäuser. Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 65. Jahrgang, Nr. 160, 2. März, Frankfurt am Main 1921
- Otto **Krebs** (1905): Die Architektonische Anlage Der Nordwestdeutschen Kunstausstellung In Oldenburg Von Peter Behrens. Die Kunst (Monatshefte Für Freie Und Angewandte Kunst), 14. Band Der "Dekorativen Kunst", IX Jahrgang, 2. November, S. 77-88, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München 1906
- Ulrich **Krings** (1981): Deutsche Großstadtbahnhöfe des Historismus. Dissertation Köln 1981
- Kühn** (1928): Die Bauliche Entwicklung Von Forst-Lausitz. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 9, 20 und 21, Berlin 1928
- Reinhard **Kühnl** (1971): Formen bürgerlicher Herrschaft. Liberalismus - Faschismus. Rowohlt Verlag, Hamburg 1971

- Thomas S. **Kuhn** (1962): Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973
- Hans-Joachim **Kunst** (1971): Architektur und Macht. Überlegungen zur NS-Architektur. Philipps-Universität Marburg, Mitteilungen, Kommentare, Berichte, Jahrgang 3, Mai 1971
- Hans-Joachim **Kunst** (1979): Die Vollendung Der Romantischen Gotik Im Expressionismus - Die Vollendung Des Klassizismus Im Funktionalismus. Kritische Berichte, Jahrgang 7, Heft 1, S. 20-36, Anabas-Verlag 1979
- Hans-Joachim **Kunst** (1992): Peter Joseph Lenne' und die europäische Landschafts- und Gartenkunst im 19. Jahrhundert. 6. Greifswalder Romantikkonferenz, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Greifswald 1992
- Rolf **Ladwig** (Hrsg. 1981): Das Rhein-Main-Gebiet. Materialien Für Den Geographieunterricht. Frankfurter Beiträge zur Didaktik der Geographie, Band 4, Selbstverlag des Instituts für Didaktik der Geographie, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1981
- Darin: H. **Jäger** (1981): Die Großstädte des Rhein-Main-Gebietes - Genese, industrielle Bedeutung, gegenwärtiges Gefüge
- K. **Vorlaufer** (1981): Die Frankfurter City. Entwicklung - Funktion - Struktur
- K. **Wolf** (1981): Der tertiäre Wirtschaftsfaktor im Rhein-Main-Gebiet. Standorte und aktionsräumliches Potential
- Gustav **Lampmann** (1926): Jakob Koefers Neue Bürohäuser In Köln. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, X Jahrgang, S. 81-89, Berlin 1926
- Vittorio Magnago **Lampugnani** (1993): Das Naheliegende ist die größte Provokation. Mutmaßungen zur Architektur der Jahrtausendwende. Vonnöten ist eine neue Einfachheit. Frankfurter Rundschau, Nr. 253, 30. Oktober, Frankfurt am Main 1993
- Vittorio Magnago **Lampugnani** (1980): Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1980
- Karl **Lange** (1929): Wirtschaftsdemokratie oder organisierte Wirtschaftsfreiheit? Stahl und Eisen, 49. Jahrgang, Nr. 24, Düsseldorf 1929
- Hans-Heinrich **Langer** (1954): Betonwerkstein bei den Fernmeldebauten der Deutschen Bundespost Frankfurt/Main. Betonstein-Zeitung (Zeitschrift Für Die Fachgebiete Betonwaren, Betonwerkstein Und Verwandte Erzeugnisse), Heft 5, Bau-Verlag, Wiesbaden 1954, Sonderdruck
- L. O. **Larsson** (1978): Die Neugestaltung der Reichshauptstadt. Albert Speers Generalbebauungsplan für Berlin. Stuttgart 1978

- J. L. Mathieu **Lauweriks** (1909): Ein Beitrag zum Entwerfen auf systematischer Grundlage in der Architektur. Ring (Zeitschrift fuer Kuenstlerische Kultur), 4. Heft, April, S. 5-35, Ring-Verlag Von Ernst Pieper, Duesseldorf 1909
- Le Corbusier** (1929): Feststellungen zu Architektur und Städtebau. Bauwelt Fundamente 12. Verlag Ullstein, Berlin, Frankfurt am Main , Wien 1964
- Le Corbusier** (1948): Die Gartenhochstadt. Die Neue Stadt. 2. Jahrgang, Dezember, S. 68-72, Berlin und Darmstadt 1948
- Georg **Leowald** (1947): Sinn Und Grenzen Der Normung. Eine nachgeholte Auseinandersetzung mit Neuferts Bauordnungslehre. Baukunst Und Werkform, 1. Heft, S. 52-79, Lambert Schneider, Heidelberg 1947
- Franz **Lerner** (1983): Konstablerwache und Haus Bienenkorb. Frankfurter Sparkasse von 1822 (Polytechnische Gesellschaft), Frankfurt am Main 1983
- Franz **Lerner** (1982): Vom Gänsekiel Zum Büroterminal. Ein Überblick über die Geschichte des Büros in den letzten 200 Jahren am Beispiel der Firma Alfred Dorsch. 1782-1982. Frankfurt am Main 1982
- Franz **Lerner** (1950): Bilder Zur Frankfurter Geschichte. Waldemar Kramer Verlag, Frankfurt am Main 1950
- Franz **Lerner** (1965): Die Frankfurter. Eine soziographische Studie. Verlag August Osterrieth, Frankfurt am Main 1965
- Franz **Lerner** (1962): Von der Frankfurter Gewerbekasse zur Frankfurter Volksbank. Die hundertjährige Geschichte einer mittelständischen Bank. Frankfurter Volksbank, Frankfurt am Main 1962
- Franz **Lerner** (1948): Diener Der Schönheit. Gedenkblätter Zum 150Jährigen Bestehen Des Hauses J. G. Mouson & CO. Frankfurt Am Main 1798-1948. Frankfurt am Main 1948
- Helmut **Lethen** (1970): Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des "Weißen Sozialismus". J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 1970
- Peter **Lieser** (1989): "Eine Metropole entsteht nicht durch einen Plan". Die Städtelandschaft Rhein-Main an der Schwelle zu Europa. Ein Plädoyer für "unfertige Räume". Frankfurter Rundschau, 45. Jahrgang, 18. Dezember, Nr. 293, S. 10, Frankfurt am Main 1989
- Anton **Lindner** (1908): Peter Behrens in Hamburg. (Zusammenfassung eines Vortrages, den Peter Behrens am 8. April 1908 vor dem Kunstgewerbeverein hielt). Neue Hamburger Zeitung, 9. April 1908

- Werner **Lindner** (1928): Architekt und Ingenieur. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, XII Jahrgang, Nr./Heft 9, S. 412-417, Berlin 1928
- Rudolf **Lodders** (1947): Zuflucht im Industriebau. Baukunst Und Werkform, 1. Heft, S. 37-44, Lambert Schneider, Heidelberg 1947
- Rudolf **Lodders** (1946): Industriebau Und Architektur Und Ihre Gegenseitige Beeinflussung. Ein Vortrag. Heft 1 Der Schriftenreihe Des Bundes Deutscher Architekten Hamburg, Phönix-Verlag Christen & Co., Hamburg 1946 (Dieser Vortrag wurde am 17. Januar 1946 als 11. Veranstaltung einer von der Bauverwaltung der Hansestadt Hamburg veranlaßten Vortragsreihe gehalten)
- Joseph August **Lux** (1915): Deutschland als Welterzieher. Ein Buch über deutsche Charakterkultur. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1922
- Joseph August **Lux** (1910): Der moderne Fabrikbau. Der Industriebau, Jahrgang 1910, 4. Heft, 15. April, S. 77-83, Leipzig 1910
- Joseph August **Lux** (1908): Der Geschmack Im Alltag. Ein Buch Zur Pflege Des Schönen. Verlag Von Gerhard Kührtmann, Dresden 1908
- P. M. (1912): Kunstausstellungen - Düsseldorf. Kunst und Künstler, Jahrgang X, Heft XI, S. 570, Berlin 1912
- Rainer **Mackensen**, Johannes Chr. Papelkas, Elisabeth Pfeil, Wolfgang Schütte, Lucius Burckhardt (1959): Daseinsformen der Großstadt. Mohr, Tübingen 1959
- Christoph **Mäckler** (1987): Frankfurt-Projekt. 17. Januar bis 18. Februar 1987. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main. Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, Berlin, und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main 1987
- Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, untere Denkmalschutzbehörde** (Hrsg. 1986): Denkmaltopographie Stadt Frankfurt Am Main. Baudenkmale in Hessen. Materialien zum Denkmalschutz in Frankfurt am Main. Band I, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig, Wiesbaden 1986
- Paul **Maenz** (1978 und 1990): Die 50er Jahre. Formen eines Jahrzehnts. DuMont Buchverlag, Köln 1990
- Paul **Maenz** (1974 und 1990): Art Deco. Formen Zwischen Zwei Kriegen. DuMont Buchverlag, Köln 1990
- Heinrich **Mann** (1905): Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1989

- Franz **Mannheimer** (1911): Arbeiten von Professor Peter Behrens für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft. Der Industriebau (Monatsschrift Für Die Künstlerische Und Technische Förderung Aller Gebiete Industrieller Bauten/Einschliesslich Aller Ingenieurbauten/Sowie Der Gesamten Fortschritte Der Technik), II Jahrgang, 6. Heft, 15. Juni, S. 122-138, Leipzig 1911
- Franz **Mannheimer** (1910): Die deutschen Hallen der Brüsseler Weltausstellung. Der Industriebau, Jahrgang 1910, 9. und 10. Heft, 15. September und 15. Oktober, S. 193-237, Leipzig 1910
- Karl **Marx** (1864): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Karl Marx und Friedrich Engels-Werke, Band 23, Dietz Verlag, Berlin 1972
- Werner **Maser** (1980): Das Ende der Führerlegende. Econ Verlag, Düsseldorf und Wien 1980
- Werner **Maser** (1974): Mein Kampf. Der Fahrplan eines Welteroberers. Geschichte, Auszüge, Kommentare. Bechtle Verlag, Esslingen 1974
- Werner **Maser** (1973): Adolf Hitler. Legende, Mythos, Wirklichkeit. Bechtle Verlag, München und Esslingen 1973
- Werner **Maser** (1966): Hitlers Mein Kampf. Entstehung, Aufbau, Stil, Änderungen, Quellen, Quellenwert. Kommentierte Auszüge. Bechtle Verlag, München und Esslingen 1966
- Hans **Mauersberg** (1966): Deutsche Industrien im Zeitgeschehen eines Jahrhunderts. Eine historische Modelluntersuchung zum Entwicklungsprozeß deutscher Unternehmen von ihren Anfängen bis zum Stand von 1960. Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1966
- Hans **Mauersberg** (1960): Wirtschafts- und Sozialgeschichte zentraleuropäischer Städte in neuerer Zeit. Dargestellt an den Beispielen von Basel, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover und München. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1960
- Hans K. F. **Mayer** (Kulturkreis Im Bundesverband Der Deutschen Industrie, 1953): Industriebau. Entwicklung Und Gestalt. Katalog zur Ausstellung Wiesbaden 18. Mai Bis 10. Juni 1953. Heidlerdruck, Bergisch Gladbach 1953
- Julius **Meier-Graefe** (1904-1924): Entwicklungsgeschichte Der Modernen Kunst. Band I und II. Piper-Verlag, München und Zürich 1987
Darin: Hans **Belting** (1987): Nachwort des Herausgebers
- Erich **Mendelsohn** (1961): Briefe eines Architekten. Prestel-Verlag, München 1961

- Heinrich **Mendelsohn** (1928): Zur Hochhausfrage In Berlin. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 23, 21. März, Berlin 1928
- Erich **Mendelsohn** (1926): Amerika. Bilderbuch Eines Architekten. Mit 77 photographischen Aufnahmen Des Verfassers. Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1926
- Reinhard **Merker** (1983): Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion. DuMont Verlag, Köln 1983
- Alfred Gotthold **Meyer** (1907): Eisenbauten. Ihre Geschichte und Aesthetik. Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Esslingen 1907
- Peter **Meyer** (1940): Architektur als Ausdruck der Gewalt. Überlegungen zum Stil von Peter Behrens. Werk, 27, Heft 6, S. 160-164, St. Gallen 1940
- Eugen **Michel** (1931): Planetariumsbau Und Raumakustik. Deutsche Bauzeitung, 65. Jahrgang, 3. Juni, Nr. 9, Konstruktion Und Ausführung, Beilage Zur Deutschen Bauzeitung, Nr. 45/46, S. 69-72, Berlin 1931
- Claudia **Michels** (1986): Die lang verpönte Architektur der Nachkriegszeit hat inzwischen Denkmalschutzwert. Der Wiederaufbau wird zur steinernen Geschichte. Magistratsbeschluß: Erhaltung von 19 Objekten. Frankfurter Rundschau, Nr. 67, 20. März, S. 12, Frankfurt am Main 1986
- Adolf **Miersch** (1947): Frankfurt Bei Der Ausbesserung. Die Neue Stadt. 1. Jahrgang, 2. Heft, November, S. 71-74, Bauverlag GmbH, Wiesbaden Und Frankfurt Am Main 1947
- Adolf **Miersch** (o. J.): Wiederaufbau zerstörter Städte. Gebäudeschäden, Baubedarf, Baulenkung in Frankfurt am Main. Vortrag vom 2. März 1946. Heft 3. H. Cobet Verlag, Frankfurt am Main o. J.
- Barbara **Miller Lane** (1968): Architektur und Politik in Deutschland 1918-1945. Friedrich Vieweg Verlag, Braunschweig und Wiesbaden 1986
- Alexander **Mitscherlich** (1965): Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976
- Motor-Rundschau mit NKZ** (1953): Zur Einweihung des Continental-Hochhauses in Hannover (Titel von der Verfasserin). Motor-Rundschau, 25. September, Frankfurt am Main 1953
- Barbara **Müller** (1987): Die Bewältigung des Nationalsozialismus und die Formulierung eines neuen gesellschaftlichen Programms in den "Frankfurter Heften" 1946-1948. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Heft 61, S. 375-419, Frankfurt am Main 1987
- Michael **Müller** (1977): Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von

- Architektur und Lebenspraxis. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977
- W. **Müller-Wulckow** (1919): Bauten von Prof. Peter Behrens für die Hannoverische Waggonfabrik Atk.-Ges. Hannover-Linden. Die Wagenmontagehalle. Der Industriebau. X Jahrgang, 7. Heft, 15. Juli, S. 98-108, Leipzig 1919
- W. **Müller-Wulckow** (1919): Bauten von Prof. Peter Behrens für die Hannoverische Waggonfabrik Atk.-Ges. Hannover-Linden. Der Industriebau (Monatsschrift Für Die Künstlerische Und Technische Förderung Aller Gebiete Industrieller Bauten/Einschließlich Aller Ingenieurbauten/Sowie Der Gesamten Fortschritte Der Technik), X Jahrgang, 6. Heft, 15. Juni, S. 77-84, Leipzig 1919
- W. **Müller-Wulckow** (1917): Bauten im Frankfurter Osthafen. Die Gasfabrik im Industriegelände des Frankfurter Osthafens. Arch.: Peter Behrens und Arch.: Hans Dasen, städt. Baumeister, Frankfurt a. M. Der Industriebau (Monatsschrift Für Die Künstlerische Und Technische Förderung Aller Gebiete Industrieller Bauten/Einschließlich Aller Ingenieurbauten/Sowie Der Gesamten Fortschritte Der Technik), VIII Jahrgang, 3. Heft, 15. März, S. 33-48, Leipzig 1917
- Lewis **Mumford** (1961): Die Stadt. Geschichte und Ausblick. Kiepenheuer & Witsch, Köln und Berlin 1963
- Lewis **Mumford** (1951): Megalopolis. Gesicht Und Seele Der Gross-Stadt. Bauverlag, Wiesbaden 1951
- Museum Für Neue Kunst Freiburg im Breisgau** (1987): Alexander Kanoldt 1881-1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien. Katalog der Ausstellung vom 14. März bis zum 26. April 1987. Freiburg im Breisgau 1987
- Hermann **Muthesius** (1922): Wolkenkratzer in Deutschland? Neue Zürcher Zeitung, Technik, Nr. 5, Zweites Mittagsblatt, 22. März, Zürich 1922
- Hermann **Muthesius** (1920): Die Baukunst im Dienste der kaufmännischen Werbetätigkeit. Das Plakat, Heft 6, Juni 1920, S. 259-268
- Hermann **Muthesius** (1915): Die Zukunft der deutschen Form. Der Deutsche Krieg (Politische Flugschriften), 50. Heft, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin 1915
- Hermann **Muthesius** (1904): Unsere Kunstzustände Ausdruck unserer Kultur (Auszug aus seiner Schrift "Kultur und Kunst"). Kunstwart, Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste, 17. Jahrgang, Heft 23, 1. Septemberheft, S. 465-473, München 1904
- Hermann **Muthesius** (1903): Über die Bahnhofstraße (Auszug aus seiner Schrift "Stilarchitektur und Baukunst"). Kunstwart, Halbmonatsschau über Dich-

- tung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste, 17. Jahrgang, Heft 17, S. 222, München 1904
- Hermann **Muthesius** (1903): Stilarchitektur Und Baukunst. Wandlungen Der Architektur Und Der Gewerblichen Künste Im Neunzehnten Jahrhundert Und Ihr Heutiger Standpunkt. K. Schimmelpfeng Verlag, Mülheim An Der Ruhr 1903
- Hermann **Muthesius** (1902): Kunst Und Maschine. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), V Jahrgang, Nr. 4, Januar, S. 141-147, München 1902
- Hermann **Muthesius** (1901): Neues Ornament Und Neue Kunst. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), IV Jahrgang, Nr. 9, Juni, S. 349-366, München 1901
- Fritz **Nathan** (1931): Ein Fabrikbau [Zigarrenfabrik In Heidelberg; d. V.]. Wasmuths Monatshefte Baukunst und Städtebau, Jahrgang XV und Jahrgang XXVI, S. 109, Berlin-Wien-Zürich 1931
- Friedrich **Naumann** (1904): Die Kunst im Zeitalter der Maschine. Kunstwart, Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste, 17. Jahrgang, Heft 20, S. 317-327, München 1904
- Friedrich **Naumann** (1906): Kunst und Industrie. Kunstwart, XX, 2. Oktoberheft und 1. Novemberheft, S. 66-73 und 128-131, München 1906
- Dietrich **Neumann** (1989): Deutsche Hochhäuser Der Zwanziger Jahre. Dissertation der Technischen Universität München, München 1989
- Ludwig **Neundörfer** (1947): Inventur des Zusammenbruchs. Baukunst und Werkform (Eine Folge Von Beiträgen Zum Bauen), 1. Heft, S. 21-24, Lambert Schneider, Heidelberg 1947
- Wilhelm **Niemeyer** (1907): Peter Behrens Und Die Raumästhetik Seiner Kunst. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), X Jahrgang, Nr. 4, Januar, S. 137-165, München 1907
- Christian **Norberg-Schulz** (1965): Logik der Baukunst. Ullstein Verlag, Berlin-Frankfurt am Main-Wien 1965
- Der **Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt am Main** (1946): Entwurf eines Gesetzes über Massnahmen zum Wiederaufbau der Stadt Frankfurt am Main (Wiederaufbaugesetz für Frankfurt am Main). Akte "Wiederaufbau" des Stadtarchivs Frankfurt am Main
- Oberpostdirektion Frankfurt am Main** (Hrsg. 1965): Das Frankfurter Postzentrum an der Zeil. Fernmeldehochhaus und Citypostamt. Eine Reportage

in Bildern. Text und Gesamtbearbeitung von Edmund Fritsch, Frankfurt am Main 1965

Oberpostdirektion Frankfurt am Main (Hrsg. 1952): Fernmeldebauten Der Deutschen Bundespost In Frankfurt Am Main. Zum Richtfest. Brönners Druckerei, Frankfurt am Main 1952

Hermann **Obrist** (1901): Luxuskunst Oder Volkskunst? Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), V Jahrgang, Band IX, Nr. 3, Dezember, S. 81-99, München 1902

Hermann **Obrist** (1901): Die Zukunft Unserer Architektur. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), IV Jahrgang, Band VIII, Nr. 9, Juni, S. 329-349, München 1901

Werner **Oechslin** (1976): Skyscraper und Amerikanismus. Mythos zwischen Europa und Amerika. archithese, Heft 20, S. 4-11, Niederteufen 1976

Werner **Oechslin** (1976): Deperthes' "Maison Genre New York". archithese, Heft 20, S. 42-51, Niederteufen 1976

Max **Onsell** (1981): Ausdruck und Wirklichkeit. Versuch über den Historismus in der Baukunst. Bauweltfundamente 57, Friedrich Vieweg Verlag, Braunschweig 1981

Frei **Otto** (1977): "Mir wird speiübel". Professor Frei Otto über westdeutsche Nachkriegsarchitektur. Der Spiegel, 31. Jahrgang, Nr. 13, 21. März 1977

Otto **Pächt** (1930/31): Das Ende Der Abbildtheorie. Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, Jahrgang 1930/31, 3. und 4. Jahrgang, Heft 1, S. 1-9

Sherman **Paul** (1962): Louis H. Sullivan. Ein amerikanischer Architekt und Denker. Ullstein Verlag, Berlin- Frankfurt am Main-Wien 1963

V. **Papak** (1958): Aluminiumfassade für das Mannesmann-Hochhaus in Düsseldorf. Aluminium, 34. Jahrgang, Heft 6, S. 246-249, Aluminium-Verlag, Düsseldorf 1958

Wolfgang **Pehnt** (1986): Der Industriekaiser und die Botschaft der Teekessel. "Berlin 1900 bis 1933" - eine Ausstellung im Cooper-Hewit Museum/Aus der Historie der Moderne. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. November, Frankfurt am Main 1986

Wolfgang **Pehnt** (1973): Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart 1973

Wolfgang **Pehnt** (1971): Gropius the Romantic. The Art Bulletin, Volume LIII, No 3, September 1971

Joachim **Petsch** (1982): Die Kunst der 50er Jahre. - Literaturüberblick. Kritische

- Berichte, 10. Jahrgang, Heft 1, S. 54-60
- Joachim **Petsch** (1972): Restaurative Tendenzen in der Nachkriegsarchitektur der Bundesrepublik. *archithese*, Heft 2, S. 12-18, Niederteufen 1972
- Joachim **Petsch** (1971): Versuch Einer Abgrenzung Der Architektur Des 19. und 20. Jahrhunderts Bis 1933, Unter Besonderer Berücksichtigung Der Deutschen Architektur. Dissertation der Universität Bonn von 1971
- Gustav Adolf **Platz** (1931): Die Baukunst Der Neuesten Zeit. Wasmuths Monatshefte Baukunst und Städtebau, Jahrgang XV, S. 182, Berlin-Wien-Zürich 1931
- Helmuth **Plessner** (1962/1974): Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie. *suhrkamp taschenbuch 148*, Wiederabdruck des gleichnamigen Aufsatzes von 1962, erschienen im *Merkur*, Jahrgang XVI
- Hans **Poelzig** (1931): Der Architekt, seine Aufgaben und seine Erziehung. *Deutsche Bauzeitung*, 65. Jahrgang, Nr. 53/54, 1. Juli, Berlin 1931
- W. **Porstmann** (1917): Normenlehre. Grundlagen, Reform und Organisation der Maß- und Normensysteme. Schulwissenschaftlicher Verlag A. Haase, Leipzig 1917
- Julius **Posener** (1964): Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund. Ullstein Verlag, Frankfurt am Main und Wien 1964, *Bauwelt Fundament 11*
- Julius **Posener** (1931): Hermann Muthesius. Die Baugilde, Jahrgang 13, Heft 21, Berlin 1931
- Julius **Posener** (Hrsg. 1970): Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke. Gebrüder Mann Verlag, Berlin 1970
- Heinz **Potthoff** (1911): Die Deutsche Privatbeamenschaft nach der Berufs- und Betriebszählung 1907. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Band XXXII, Heft 1, S. 124-135, Verlag von J. C. B. Mohr, Tübingen 1911
- Walter **Prigge**, Hans-Peter **Schwarz** (1988): Das neue Frankfurt: Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozeß. *Vervuert*, Frankfurt am Main 1988
- Dieter **Rebentisch** (1980): Frankfurt am Main und das Reich in der NS-Zeit. *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, Heft 57, S. 243-267, Verlag Dr. Waldemar Kramer, Frankfurt am Main 1980
- Jürgen **Reulecke** (1985): Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. *Suhrkamp Verlag*, Frankfurt am Main 1985
- Jürgen **Reulecke** und Wolfgang Weber (1978): Fabrik, Familie, Feierabend. Beiträge zur Sozialgeschichte des Alltags im Industriezeitalter. Peter Ham-

- mer Verlag, Wuppertal 1978
- Erhard **Reusche** (1953): Was Wird Aus Der City? Holländische Untersuchungen über die Innenstädte von Rotterdam und Amsterdam. Die Neue Stadt, 7. Jahrgang, Heft 1, S. 28-31, Berlin und Darmstadt 1953
- Hans Werner **Richter** (1964): Walther Rathenau. Schriften und Reden. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1986
- Wolfgang **Richter** (Hrsg. 1981): Bauarbeit in der Bundesrepublik. Pahl-Rugenstein, Köln 1981
- Otto **Riedrich** (1932): Die Baukunst und das Leben. Zum Vortrag von Peter Behrens in der Akademie des Bauwesens zu Berlin am 22. März, Baugilde, Heft 16, 1932
- Otto **Riedrich** (1928): Neues Bauen. Vortragsreihe Der Staatlichen Kunstbibliothek. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 31, 18. April, Berlin 1928
- Heike **Risse** (1984): Frühe Moderne in Frankfurt am Main. 1920-1933. Societäts-Verlag, Frankfurt am Main 1984
- Volker **Rödel** (1986): Fabrikarchitektur in Frankfurt am Main 1774-1924. Frankfurt am Main 1986
- Volker **Rödel** (1983): Ingenieurbaukunst in Frankfurt am Main 1806-1914. Frankfurt am Main. Beiträge zur Stadtentwicklung. Societäts-Verlag, Frankfurt am Main 1983
- Ingrid **Röschlau** (1989): Bonn oder Frankfurt. Der Streit um die Bundeshauptstadt. Waldemar Kramer-Verlag, Frankfurt am Main 1989. Beiheft zur gleichnamigen Ausstellung im Karmeliterkloster Frankfurt am Main 1989. Kleine Schriften des Frankfurter Stadtarchivs 2
- C. **Rohleder** (1931): Entwicklungsgeschichtliche Betrachtungen Über Baulanderschließungen. Deutsche Bauzeitung, 65. Jahrgang, Nr. 17, 18. November, Stadt und Siedlung, Beilage Zur Deutschen Bauzeitung, Nr. 93/94, S. 145-150, Berlin 1931
- Arthur **Rosenberg** (1961): Entstehung der Weimarer Republik. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1972
- Colin **Rowe** und Robert **Slutzky** (1964): Transparency. Literal and Phenomenal. Perspecta, The Yale Architectural Journal, Nr. 8, S. 45-54, New Haven 1964
- Otto **Ruppersberg** (1927): Frankfurt. Das Buch Der Stadt. Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1927
- Friedrich H. **Sachs** (1988): Auf dem Repräsentierteller? Bauen als unternehmerische Selbstdarstellung. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 237,

11. Oktober, Frankfurt am Main 1988

Manfred **Sack** (1990): Eine Halle wie eine Orgel. Peter Behrens in Hoechst - auch zum fünfzigsten Todestag: Eine Ausstellung in dem Bauwerk, das sie in Zeichnungen und Plänen zeigt. Die Zeit, 45. Jahrgang, Nr. 12, 16. März, Hamburg 1990

Manfred **Sack** (1982): Lebensraum: Straße. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, 14, Bonn 1982

Manfred **Sack** (1979): Architektur in der Zeit. Verlag C. J. Bucher, Luzern und Frankfurt am Main 1979

K. **Schaefer** (1914): Das Gebäude der Kaiserlich Deutschen Botschaft in St. Petersburg. Der Profanbau (Zeitschrift Für Architektur Und Bauwesen), Jahrgang 1914, Teil I und II, Nr. 12, S. 309-348, Verlag von J. J. Arnd, Leipzig 1914

Paul **Schaeffer-Heyrothsberge** (1931): Magdeburgs Erstes Hochhaus. Deutsche Bauzeitung, 65. Jahrgang, Nr. 31/32, 16. April, S. 185 -189, Berlin 1931

Wolfgang **Schäche** (1980): NS-Architektur Und Kunstgeschichte. Anmerkungen zum Forschungsstand und zur Forschungsperspektive. Kritische Berichte, Jahrgang 8, Heft 1/2, S. 48-55, Anabas-Verlag 1980

Simon **Schama** (1987): Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter. Kindler Verlag, München 1988

Hans **Scharoun** (1947): Stimmen zum Neuaufbau. Baukunst Und Werkform, 1. Heft, S. 24-26, Lambert Schneider, Heidelberg 1947

Karl **Scheffler** (1906): Stein Und Eisen. Die Kunst (Monatshefte Für Freie Und Angewandte Kunst), 14. Band Der "Dekorativen Kunst", IX Jahrgang, 1. Oktober, S. 16-36. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München 1906

Karl **Scheffler** (1904): Der Fabrikant. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), VII Jahrgang, Nr. 10, Juli, S. 399-407, München 1904

Karl **Scheffler** (1901): Das Haus Peter Behrens. Dekorative Kunst (Zeitschrift Für Angewandte Kunst), V Jahrgang, Nr. 1, Oktober, S. 1-48, München 1901

Werner **Scheibe** (1914): Die deutsche Werkbundausstellung in Köln. Der Profanbau (Zeitschrift Für Architektur Und Bauwesen), Jahrgang 1914, Teil I und II, Nr. 19, S. 485-499, Verlag von J. J. Arnd, Leipzig 1914

Peter **Schirmbeck** (1984): Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit. Jonas Verlag, Marburg 1984

Wolfgang **Schivelbusch** (1985): Eine wilhelminische Oper. Wie das große Bürgertum in Frankfurt im 19. Jahrhundert auf die Suche nach Selbstdarstel-

lung ging, und wie die kleinen Bürger zuschauten: von den Villen des Westends und dem Palmengarten zum Opernhaus. Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1985

Wolfgang **Schivelbusch** (1983): Intellektuellendämmerung. Zur Lage der Frankfurter Intelligenz in den zwanziger Jahren: Die Universität. Das Freie Jüdische Lehrhaus. Die Frankfurter Zeitung. Radio Frankfurt. Der Goethe-Preis und Sigmund Freud. Das Institut für Sozialforschung. Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1983

Fritz **Schmalenbach** (1940): The Term Neue Sachlichkeit. The Art Bulletin, Volume XXII, No. 3, September 1940, College Art Association Of America

Fritz **Schmalenbach** (1937): Jugendstil und Neue Sachlichkeit. Vortrag, gehalten am 4. September 1936 in Bern auf dem XIV Internationalen Kunstgeschichtlichen Kongress, Das Werk, Nr. 24, Zürich 1937

Thomas E. **Schmidt** (1994): Die Ferienfestung. Ein riesiges Areal, monströse Zweckbauten: Der Bund privatisiert auf der Insel Rügen ein Stück deutscher Vergangenheit. Frankfurter Rundschau, Nr. 129, 7. Juni, S. 7, Frankfurt am Main 1994

Hermann **Schmitz** (1926): Das Blockwerk II in Siemensstadt. Architekt: Hans Hertlein. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, X Jahrgang, S. 120-132, Berlin 1926

Paul **Schneider-Esleben** (1987): Paul Schneider-Esleben. Entwürfe und Bauten 1949-1987. Mit einer Einführung von Heinrich Klotz. Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig und Wiesbaden 1987

Heinz **Schomann** (1983): Der Frankfurter Hauptbahnhof. 150 Jahre Eisenbahngeschichte und Stadtentwicklung. 1838-1988. Mit Aufnahmen von Hjalmar Meckes. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1983

Sigmund **Schott** (1912): Die großstädtischen Agglomerationen des Deutschen Reiches 1871-1910. Schriften des Verbandes deutscher Städtestatistiker, Heft 1, Wilhelm Gottlieb Korn Verlag, Breslau 1912

Mathias **Schreiber** (1989): Schwerthieb hinter der Klostermauer. Das neue Museum für Vor- und Frühgeschichte in Frankfurt: ansehnlich mißlungen. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 149, 1. Juli 1989

Mathias **Schreiber** (1985): Das hohe Lied der Arbeit. Eine grundlegende Studie über den Architekten und Designer Peter Behrens [von Alan Windsor; d. V.]. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 165, 20. Juli, Frankfurt am Main 1985

- Rudolf **Schröder** (1931): Das Arbeitsamt In Kiel. Architekten: Willy Hahn Und Rudolf Schröder, Kiel. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, Jahrgang XV, S. 25-30, Berlin-Wien-Zürich 1931
- Edmund **Schüler** (1940): Peter Behrens. Die Baukunst, IV, April, München 1940
- Norbert J. **Schürgers** (1989): Politische Philosophie In Der Weimarer Republik. Staatsverständnis zwischen Führerdemokratie und bürokratischem Sozialismus. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1989
- Walter **Schürmeyer** (1926): Das technische Betriebsgebäude der Farbenindustrie-A.-G., Höchst a. M. Deutsche Bauzeitung, 60. Jahrgang, Nr. 34, Berlin 1926
- Walter **Schürmeyer** (1926): Das technische Betriebsgebäude der Farbenindustrie-A.-G., Höchst a. M. Deutsche Bauzeitung, 60. Jahrgang, Nr. 33, Berlin 1926
- Walter **Schürmeyer** (1925): Aus der baukünstlerischen Tätigkeit des Architekten Fritz Voggenberger, Frankfurt am Main. Deutsche Bauzeitung, 59. Jahrgang, Nr. 77, September, S. 605-612, Berlin 1925
- Heinrich **Schütz** (1953): Neue Großbauten. Frankfurter Neue Presse, Generalanzeiger, Jahrgang 8, Nr. 26, 31. Januar, S. 21, Frankfurt am Main 1953
- Ernst **Schulin** (Hrsg. 1977): Walther Rathenau. Hauptwerke und Gespräche. Gotthold Müller Verlag und Verlag Lambert Schneider, München und Heidelberg 1977
- Eberhard **Schulz** (1977): Der Niedergang der Städte. Aus dem kurzen Leben der modernen Architektur. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 252, 29. Oktober 1977
- Eberhard **Schulz** (1959): Der Babylonische Turm Der Büros. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 193, 22. August 1959
- Eberhard **Schulz** (1958): Deutschland heute. Der Mensch der Nachkriegszeit. Ullstein Taschenbücher Verlag, Frankfurt am Main 1958
- Walter **Schulz** (1947): Frankfurts Stadtkern. Die Neue Stadt, 1. Jahrgang, 2. Heft, November, S. 69-70, Bauverlag GmbH, Wiesbaden Und Frankfurt Am Main 1947
- Konrad Werner **Schulze** (1928): Der Stahl-Skelettbau. Geschäfts- und Hochhäuser. Wissenschaftlicher Verlag Dr. Zugg & Co., Stuttgart 1928
- Walter **Schultz** (1947): Frankfurts Stadtkern. Die Neue Stadt, 1. Jahrgang, 2. Heft, November, S. 69-70, Berlin und Darmstadt 1947
- Fritz **Schumacher** (1955): Strömungen In Deutscher Baukunst Seit 1800. Verlag

- E. A. Seemann, Köln 1955
- Fritz **Schumacher** (1951): Vom Städtebau zur Landesplanung und Fragen städtebaulicher Gestaltung. Archiv für Städtebau und Landesplanung, 2, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1951
- Fritz **Schumacher** (1947): Zahlengesetz, Norm und Typus. Baukunst Und Werkform, 1. Heft, S. 49-51, Lambert Schneider, Heidelberg 1947
- Fritz **Schumacher** und Heinrich Heiser (1946): Architekt und Ingenieur im deutschen Aufbau. Schriftenreihe des Architekten- und Ingenieur-Vereins Hamburg, Heft 1, Verlag Br. Sachse, Hamburg 1946
- Fritz **Schumacher** (1942): Die Sprache Der Kunst. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin 1942
- Fritz **Schumacher** (1941): Lesebuch für Baumeister. Karl Heinz Hussel Verlag, Berlin 1941
- Fritz **Schumacher** (1940): Probleme Der Grossstadt. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1940
- Fritz **Schumacher** (1935): Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin 1935
- Fritz **Schumacher** (1927): Hochhaus und Citybildung. Deutsche Bauzeitung, 61. Jahrgang, Nr. 65, Berlin 1927
- Fritz **Schumacher** (1901): Die Ausstellung Der Darmstädter Künstlerkolonie. Dekorative Kunst (Illustrierte Zeitschrift Für Angewandte Kunst), IV Jahrgang, Nr. 11, August, S. 417-431, München 1901
- Fritz **Schupp** (1959): Ingenieurbau und Industriearchitektur. Bauen und Wohnen, 14. Jahrgang, Heft 6, Juni, München 1959
- Hans **Sedlmayer** (1930/31 und 1931/32): Zum Begriff Der "Strukturanalyse" (Noch einmal Coudenhove-Ehrtals Fontana-Monographie). Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, 3. und 4. Jahrgang, S. 146-160
- Hermann **Seeger** (1943): Öffentliche Verwaltungsgebäude. J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig 1943
- Hermann **Seeger** (1933): Bürohäuser Der Privaten Wirtschaft. J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig 1933
- Sempé** (1972): Von den Höhen und Tiefen. Diogenes Verlag, Zürich 1984
- Wolf Jobst **Siedler**, Elisabeth **Niggemeyer**, Gina **Angreß** (1964): Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum. Herbig, Berlin 1964
- Georg **Simmel** (1957): Brücke Und Tor. Essays Des Philosophen Zur Geschichte, Religion, Kunst Und Gesellschaft. Herausgegeben von Michael

Landmann. K. F. Koehler Verlag, Stuttgart 1957

Simplex (1958): Am Main, im größten Haus. 75 Jahre AEG. Frankfurt. Lebendige Stadt, Heft 4, Frankfurt am Main 1958

Robert **Slutzky** (1989): "Transparenz" - wiedergelesen. Daidalos, Nr. 33, 15. September, S. 106-109, Bertelsmann-Verlag, Berlin und Gütersloh 1989

Werner **Sombart** (1913): Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftslebens. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1988

Werner **Sombart** (1911): Technik und Kultur. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, XXXIII Band, 2. Heft, Verlag von J. C. B. Mohr, Tübingen 1911

Werner **Sombart** (1907): Der Begriff der Stadt und das Wesen der Städtebildung. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, Neue Folge, Band 25, Heft 1, Juli, S. 1-9, Tübingen 1909

Werner **Sombart** (1908): Kunstgewerbe Und Kultur. Marquardt & Co. Verlagsanstalt, Berlin 1908

Kurt **Sonthheimer** (1992): Als die Macht den Geist der Intellektuellen nicht brauchte. "In der Adenauer-Ära stand die literarische Intelligenz abseits und nahm übel". Frankfurter Rundschau, 48. Jahrgang, Nr. 8, 10. Januar, S. 16, Frankfurt am Main 1992, der Beitrag ist seinem Buch entnommen "Die Adenauer-Ära - Grundlegung der Bundesrepublik

Kurt **Sonthheimer** (1991): Die Adenauer-Ära. Grundlegung der Bundesrepublik. Darin: Geist und Kultur in der Adenauer-Zeit, S. 133-158, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1991

Albert **Speer** (1990): "Frankfurt ist immer noch eine kleine Stadt und keine Metropole". Der Stadtplaner Albert Speer mahnt ein neues Nachdenken über die Region und die künftige Entwicklung an. Frankfurter Rundschau, 45. Jahrgang, 29. Januar, Nr. 24, S. 8, Frankfurt am Main 1989

Albert **Speer** (1987): Der Traum von der intelligenten Stadt. Der Architekt Albert Speer und seine planerischen Visionen für Frankfurt. Frankfurter Rundschau, 43. Jahrgang, Nr. 40, 17. Februar 1987

Albert **Speer**, Dietrich Praeckel und Mitarbeiter (1983): Frankfurt am Main. Leitplan (Speerplan). Im Auftrag der Stadt Frankfurt am Main, Amt für Kommunale Gesamtentwicklung und Stadtplanung, Dezember 1983

Hans **Spiegel** (1931): Die Auflösung Der Ungegliederten Gebäudekonstruktion Durch Den Skelettbau. Deutsche Bauzeitung. 65. Jahrgang, Nr. 5, 25. März,

- Konstruktion und Ausführung, Beilage zur Deutschen Bauzeitung Nr. 25-26, S. 37-44, Berlin 1931
- Elisabeth **Spitzbart-Maier** (1989): Die Kirchenbauten Martin Elsaessers. Dissertation der Universität Stuttgart, Stuttgart 1989
Darin: Die Jahre in Frankfurt 1925-1932
- Leo **Spitzer** (1949): Zum Goethekult. Die Wandlung, 4. Jahrgang, 7. Heft, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1949
- Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main** (Hrsg. 1981 und 1994): Alfons Paquet. 1881-1944. Imbescheidt KG, Frankfurt am Main 1994
- Fritz **Stahl** (1914/15): Die Architektur der Werkbund-Ausstellung. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, I Jahrgang, S. 153-160, Berlin 1914/15
- Hans-Joachim **Stark** (1971): Bürohäuser der Privatwirtschaft. Berlin und seine Bauten. Bürohäuser, Teil IX, Berlin-München-Düsseldorf 1971
- Christian Curt **Stein** (1947): Neue Städte In Einem Neuen Deutschland. Heft 2 Der Schriftenreihe Des Bundes Deutscher Architekten Hamburg, Phönix-Verlag Christen & Co., Hamburg 1946
- Gerhard **Stöber** (1964): Das Standortgefüge der Großstadt. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1964
- Rainer **Stommer**, Dieter **Mayer-Gürr** (1990): Hochhaus. Der Beginn in Deutschland. Jonas-Verlag, Marburg 1990
- Rainer **Stommer** (1985): Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die Thing-Bewegung im Dritten Reich. Jonas Verlag, Marburg 1985
- Hans **Straub** (1949): Die Geschichte der Bauingenieurkunst. Birkhäuser Verlag, Basel und Stuttgart 1964
- Manfredo **Tafuri** (1976): "Neu-Babylon". Das New York der Zwanzigerjahre und die Suche nach dem Amerikanismus. archithese, Heft 20, S. 12-24, Niederteufen 1976
- Friedrich **Tamms** (1931): Schinkels Bedeutung für die Entwicklung der neuen Baukunst. Die Baugilde, Jahrgang 13, Heft 5, Berlin 1931
- Anna **Teut** (1967): Architektur im Dritten Reich. 1933-1945. Bauwelt Fundamente 19, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main 1967
- Edwin **Thacher** (1905): Beton und Eisenbeton in den Vereinigten Staaten Nordamerikas. Referat für den Internationalen Ingenieur-Kongreß in St. Louis. Beton und Eisen, Internationales Organ Für Betonbau, IV Jahrgang, Heft II,

Februar, S. 29; Berlin 1905 Heft III, März, S. 53; Heft IV, April, S. 77, Berlin 1905

Peter **Thelen** (1977): Das Geldgeschäft Geht Rund Um Die Uhr. Die Deutsche Bundesbank In Frankfurt. Hüter Unserer Währung. Frankfurt. Lebendige Stadt, 22. Jahrgang, Heft 2, S. 6-9, Verlag Hans-J. Rummel, Frankfurt am Main 1977

Harmen **Thies** (1989): Glasecken. Daidalos, Nr. 33, 15. September, S. 110-119, Bertelsmann-Verlag, Berlin und Gütersloh 1989

Christian **Thomas** (1994): Durch eine Art von Fernrohr. Über Hans Poelzigs berühmten Gebäude-Komplex aus der Weimarer Republik, das berühmte I. G. Farben-Hochhaus. Frankfurter Rundschau, Nr. 15, 18. Januar, Frankfurt am Main 1995

Stanley **Tigerman** and Stuart Cohen (1980): Chicago Tribune Tower Competition & Late Entries. Rizzoli International Publications, New York 1980

W. Noble **Twelvetrees** (1905): Concrete Steel Construction in England. Beton und Eisen, Internationales Organ Für Betonbau, Heft 2, Februar, S. 25, Berlin 1905

Henry **van de Velde** (1986): Geschichte Meines Lebens. Piper-Verlag, München und Zürich 1986

Veröffentlichungen der Deutschen Genossenschaftskasse, Band 1, 1967

Darin: Helmut **Faust** (1967): Die Zentralbank der deutschen Genossenschaften. 1967

Franz-Joachim **Verspohl** (1975): "Optische" und "taktile" Funktion von Kunst. Der Wandel des Kunstbegriffs im Zeitalter der massenhaften Rezeption. Kritische Berichte, Jahrgang 3, Heft 1, 1975

Otto **Völckers** (1954): Büro-Hochhäuser. Glasforum, Nr. 4, S. 2-16, Hoffmann-Verlag, Stuttgart 1954

Adolf Max **Vogt** (1974): Russische und Französische Revolutions-Architektur 1917-1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1974

Klaus **von Beyme** (Hrsg. 1992): Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit. Prestel-Verlag, München 1992

Ante Josip **von Kostelac** (1984): Frankfurt Und Seine Turmbauten. Jahrbuch Für Architektur 1984, Das Neue Frankfurt 2, Friedrich Vieweg Verlag, Braunschweig und Wiesbaden 1984

Stanislaus **von Moos** (1972): Schwierigkeiten mit dem Historismus. archithese,

- Heft 2, S. 2-4, Niederteufen 1972
- Stanislaus **von Moos** (1972): "keinerlei Proportion". archithese, Heft 3, S. 2 und 3, Niederteufen 1972
- Gero **von Randow** (1997): Mensch, Maschine, Kultur. Was wird aus der industriellen Arbeit. Eine Expedition durch Autowerke und Computerfabriken. Die Zeit, Nr. 14, 28. März 1997, S. 33 und 34. Hamburg 1997
- Martin **Wagner** (1950): Städtebau Im Kostenspiegel. Die Neue Stadt, Juni, S. 240-242, 4. Jahrgang, Berlin und Darmstadt 1950
- Martin **Wagner** (1950): Vernunft-Perspektiven Im Städtebau. Die Neue Stadt, April, S. 140-143, 4. Jahrgang, Berlin und Darmstadt 1950
- Martin **Warnke** (1988): Fluchtpunkt Gemütlichkeit. Die Kunstgeschichte nach dem Ende der Avantgarden. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 226, 28. September 1988
- Martin **Warnke** (Hrsg. 1984): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft. DuMont Buchverlag, Köln 1984
- Darin: Martin **Warnke** (1983): Einführung
- Günter **Bandmann** (1951): Ikonologie der Architektur
- Hans **Sedlmayer** (1959): Allegorie und Architektur
- Angela **Schönberger** (1979): Die Neue Reichskanzlei in Berlin von Albert Speer
- Tilmann **Buddensieg** (1979): Die Kaiserlich Deutsche Botschaft in Petersburg von Peter Behrens
- Heinrich **Klotz** (1978): Ikonologie einer Hauptstadt - Bonner Staatsarchitektur
- Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau** (1932): Das Haus Des Deutschen Versicherungskonzerns In Berlin von Emil Fahrenkamp. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, Heft 12, April, S. 159-164, Berlin 1932
- Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau** (1931): Über Den Bau Des Gewerkschaftshauses (in Frankfurt am Main von Max Taut und Franz Hoffmann D. V.). Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, Jahrgang XV und Jahrgang XXVI, S 485-496, Berlin, Wien und Zürich 1931
- Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau** (1931): Ein Neues Hochhaus In Berlin. Architekt: Peter Behrens, Berlin. Jahrgang XV und Jahrgang XXVI, S. 289-293, Berlin-Wien-Zürich 1931
- Wasmuths Monatshefte Für Baukunst** (Werner Hegemann): Der Wettbewerb

Des "Dresdner Anzeigers"- Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, Jahrgang X, S. 249-279, Berlin 1926

Wasmuths Monatshefte Für Baukunst (Werner Hegemann): Kölner Hochhaus-Carneval. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst, Jahrgang X, S. 90-120, Berlin 1926

Helmut **Weber** (1961): Walter Gropius und das Faguswerk. Callwey Verlag, München 1961

Karl **Weber-Flum** (1950): Warum keine Hochhäuser? Briefe an die Redaktion. Die Neue Zeitung (Die Amerikanische Zeitung in Deutschland), 6. Jahrgang, Nr. 21, 25. Januar 1950

Dieter **Weiß** (1988): Lady in blue. Das Mannesmann-Hochhaus in Düsseldorf. Deutsche Bauzeitung, Jahrgang 122, Heft 1, S. 95-100, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1988

Achim **Wendschuh** (1977): Von Der Futuristischen Zur Funktionellen Stadt (Ausstellung in der Akademie der Künste in Berlin). Weltkunst, Nr. 17, 1. September, München 1977

Fritz Hans **Wenger** (1967): Wandlungen Architektonischer Vorstellungen Dargestellt An Düsseldorfer Bauten Des Gewerbes Und Der Wirtschaft. Aus Dem Ersten Jahrzehnt Des 20. Jahrhunderts. Dissertation der Technischen Hochschule Hannover, vorgelegt 1967

Hans **Wilderotter** (1994): Walther Rathenau 1867-1922. Die Extreme berühren sich. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums in Zusammenarbeit mit dem Leo Baeck Institute New York. Argon, Berlin 1994

Karin **Wilhelm** (1983): Walter Gropius, Industriearchitekt. Friedrich Vieweg-Verlag, Braunschweig und Wiesbaden 1983, Dissertation der Philipps-Universität Marburg

Hans Maria **Wingler** (1953): Zweckbauten ohne Bildschmuck? Das Kunstlicht als neues Stilmittel. Frankfurter Neue Presse, Generalanzeiger, Jahrgang 8, Nr. 26, 31. Januar, S. 22, Frankfurt am Main 1953

Alan **Windsor** (1981): Peter Behrens. Architekt und Designer. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1985

Bernd **Wittkowski** (1990): Berlin fordert Frankfurt als Finanzhauptstadt in Deutschland heraus. An der Spree herrscht Aufbruchstimmung, und am Main wird die Geldbranche langsam nachdenklich/Sogwirkung Osteuropa/ Bundesbank gibt Rätsel auf. Frankfurter Rundschau, Nr. 47, 24. Februar, S. 7, Frankfurt 1990

- Richard **Woldt** (1913): Der industrielle Großbetrieb. Eine Einführung in die Organisation moderner Fabrikbetriebe. J. H. W. Dietz Verlag, Stuttgart 1913
- Mechthild **Wolf** (1993): Im Zeichen von Sonne und Mond: Von der Frankfurter Münzscheiderei zum Weltunternehmen Degussa AG. Frankfurt am Main, Degussa AG, Frankfurt am Main 1993
- Mechthild **Wolf** (1988): Von Frankfurt in die Welt. Aus der Geschichte der Degussa AG. Degussa AG, Frankfurt am Main 1988
- Mechthild **Wolf** (1987): Von Frankfurt in die Welt. Stationen in der Geschichte der Degussa AG. Degussa AG, Frankfurt am Main 1987
- Mechthild **Wolf** (undatiert): Das Hermann Schlosser-Haus. Traditionshaus der Degussa. Undatiert.
- Paul **Wolf** (1928): Städtebauliche Reiseindrücke In Den Vereinigten Staaten Von Amerika. Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 103 , 22. Dezember, Berlin 1928
- Paul **Wolf** (1928): Städtebauliche Reiseindrücke In Den Vereinigten Staaten Von Amerika. (Fortsetzung aus Nr. 102 und 103), Deutsche Bauzeitung, 62. Jahrgang, Nr. 104, 29. Dezember, Berlin 1928
- Paul **Wolf** (1919): Das Formproblem Der Stadt In Vergangenheit Und Zukunft. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1919
- F. R. **Yerbury** (1931): An Der Wiege Des Modernismus. Vom Werden Einer Ausstellung. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, Jahrgang XV und Jahrgang XXVI, S. 200, Berlin-Wien-Zürich 1931
- H. J. **Z.** (1931): Einige Neue Hochhäuser In Amerika. Wasmuths Monatshefte Baukunst und Städtebau 1931, Jahrgang XV und Jahrgang XXVI, S. 298, Berlin-Wien-Zürich 1931
- Thomas **Zaunschirn** (1982): Kritische Grenzen. Zum "Literatur-Überblick" über die 50er Jahre. Kritische Berichte, 10. Jahrgang, Heft 4, S. 69-75
- C. **Z. (Zetsche** 1910): Fabrikarchitektur. Architektonische Rundschau, Heft 8, Eßlingen 1910
- Hans Josef **Zechlin** (1931): Das Verwaltungsgebäude Der I.G. Farben In Frankfurt A. Main. Wasmuths Monatshefte Baukunst und Architektur, Jahrgang XV und Jahrgang XXVI, S. 1-16, Berlin, Wien, Zürich 1931
- Bruno **Zevi** (1972): Erich Mendelsohn. Attualità Del Suo Messagio. In arch, Rom 1972
- Dieter E. **Zimmer** (1980): Der Mythos der Gleichheit. R. Piper & Co. Verlag, München 1980

- Clemens **Zimmermann** (1996): Die Zeit der Metropolen. Urbanisierung und Großstadtentwicklung. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996
- Florian **Zimmermann** (Hrsg. 1988): Der Schrei Nach Dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße Berlin 1921/22, Argon Verlag, Berlin 1988
- Gerwin **Zohlen** (1985): Geheimer Schmuggelpfad ins Reich der Geschichte. Siegfried Krakauer - der gelernte Architekt als Architekturkritiker. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 261, 9. November, Frankfurt am Main 1985
- Paul **Zucker** (1921): Die Brücke. Typologie Und Geschichte Ihrer Künstlerischen Gestaltung. Ernst Wasmuth A. G., Berlin 1921
- Paul **Zucker** (1924): Der Begriff der Zeit in der Architektur. Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIV. Band, Neue Folge VIII. Band, Heft 4/6, S. 237-245, Berlin und Leipzig 1924