

MANFRED LEHMBRUCK
EIN ARCHITEKT DER MODERNE

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades

DOKTOR-INGENIEUR

an der Fakultät Architektur der

BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR

vorgelegt von

SEBASTIAN WAGNER

geboren am 15. November 1970 in Heidelberg

DAS VORLIEGENDE WERK GLIEDERT SICH IN

- **HAUPTTEIL**

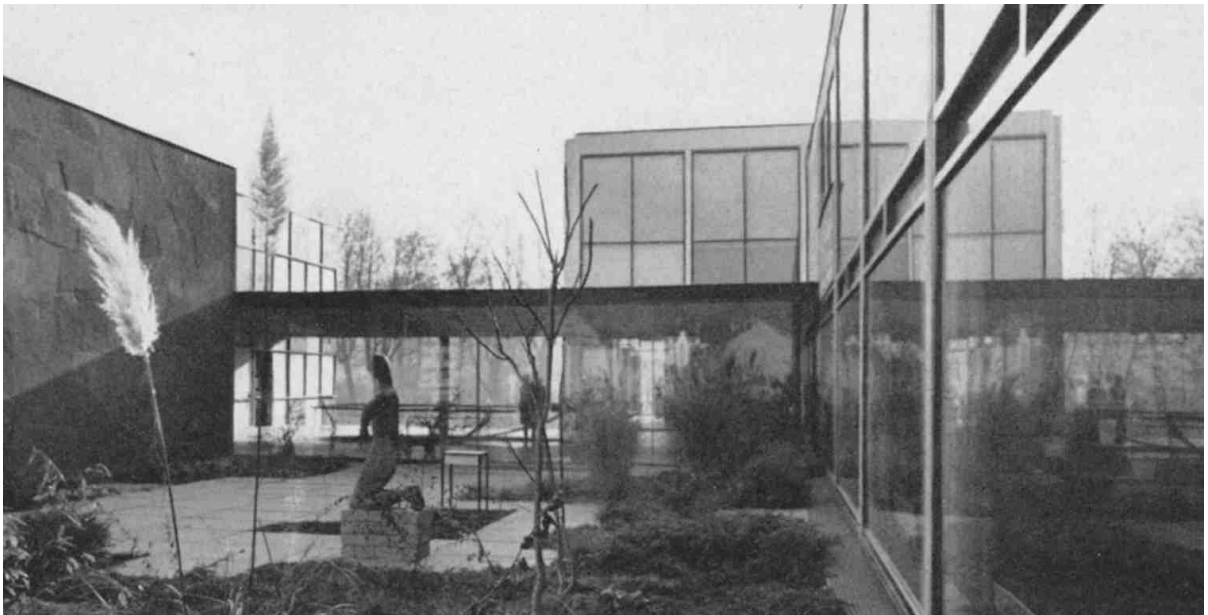
UND

- **ANHANG**

DER ANHANG BESTEHT AUS 3 TEILEN:

- WERKVERZEICHNIS
- SCHRIFTENVERZEICHNIS
- ÜBERSICHT ÜBER NICHT VERWIRKLICHTE WETTBEWERBSBEITRÄGE UND PROJEKTE SOWIE ÜBER DIE PREISRICHTERTÄTIGKEIT

HAUPTTEIL

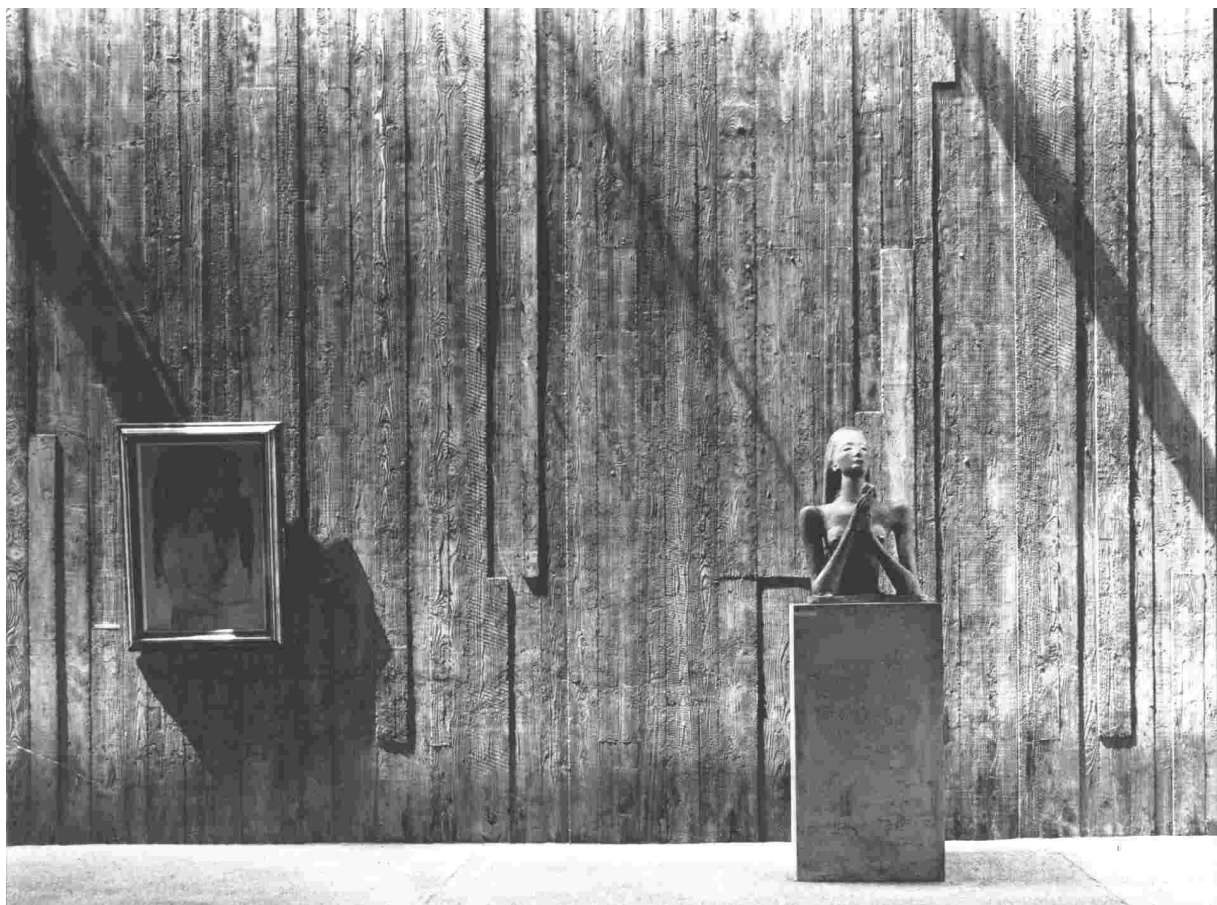


Eingangsbereich des Reuchlinhauses in Pforzheim (1961)

INHALTSVERZEICHNIS DES HAUPTTEILS

PROLOG	6
Gegenstand der Arbeit	6
Hintergrund der Arbeit	8
Stand der Forschung	9
Rezeptionsgeschichte	13
DIE ARCHITEKTUR MANFRED LEHMBRUCKS UND DER ZEITGENÖSSISCHE ARCHITEKTURDISKURS	16
Hinführung	16
Einordnung	19
Baufaufgabe Museum	23
Baufaufgabe Museum - Lehmbrucks Ansatz	28
Reuchlinhaus Pforzheim	31
Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg	45
Federsee-Museum Bad Buchau	55
IndustrieEnsemble Pausa Mössingen	61
Stadtbad und Kaufmännische Berufsschule in Stuttgart-Feuerbach	64
Friedrich-List-Realschule Mössingen	67
Museumsprojekte	72
<i>Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen 1961 - 1963</i>	72
<i>Museumsneubau Rottweil 1964 - 1970</i>	73
<i>Kunsthalle Tübingen 1968 - 1969</i>	76
<i>Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1972 - 1979</i>	77
<i>Nicosia Cultural Center 1973 - 1977</i>	77
<i>Museum für Kunst- und Kunstgeschichte Lübeck 1976 - 1977</i>	78
<i>Übersee-Museum Bremen 1977 - 1978</i>	80
<i>Museum im alten Wangerooger Leuchtturm 1978 - 1980</i>	80
<i>Nubia-Museum Aswan 1978 - 1979</i>	81
Weitere Entwicklung des Museumsbaus	83
Der architektonische Kontext	85
DIE ARCHITEKTURSPRACHE MANFRED LEHMBRUCKS	99
Vorbilder und Lehrer	100
<i>Mies van der Rohe</i>	101
<i>Heinrich Tessenow und Hans Poelzig</i>	103
<i>Werner March</i>	105
<i>Paul Bonatz</i>	108
<i>Auguste Perret</i>	113
<i>Gerhard Graubner</i>	116
<i>Le Corbusier</i>	121
Bau und Kunst – Der Künstlersohn Manfred Lehmbruck	123
Funktionalismus	130
DAS THEORETISCHE WERK	137
Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues	138
Formenpluralismus und Wertmassstäbe in der Architektur	145
ICOM – Museum und Architektur	152
Freiraum Museumsbau	174

LEBENSWEG MANFRED LEHMBRUCKS	184
Paris 1913 –1914.....	184
Der Tod des Vaters 1914 -1924	185
München 1924 - 1932.....	187
Sturm und Drang 1932 -1938.....	189
Das Erbe	193
Wege zur Architektur 1938 –1947	200
Schweiz 1947 -1950.....	202
Manfred Lehbruck	203
und das Dritte Reich	203
Stuttgart 1950 -1954.....	209
Stuttgart 1955 -1960.....	213
Stuttgart 1961 - 1964.....	218
Stuttgart 1965 - 1967.....	223
Stuttgart – Braunschweig 1968 – 1978	224
Stuttgart 1979 - 1992.....	229
EPILOG	232
TABELLARISCHER LEBENS LAUF	238
BIBLIOGRAPHIE	243



PROLOG

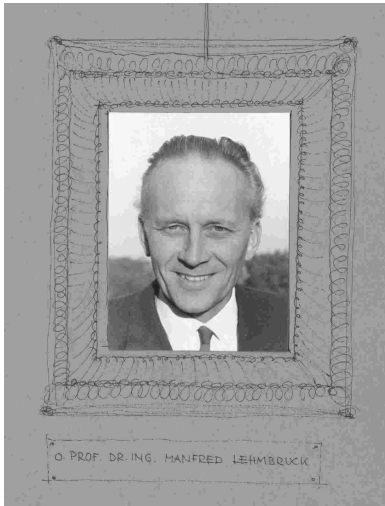


Abb. 1
Manfred Lehbruck
Ausschnitt aus einer Collage
seiner Studenten und Mitarbeiter



Abb. 2
Wilhelm Lehbruck in Berlin
1915

Abb. 3
Wilhelm Lehbruck, Weiblicher
Akt, ausgestellt im Wilhelm
Lehmbruck Museum

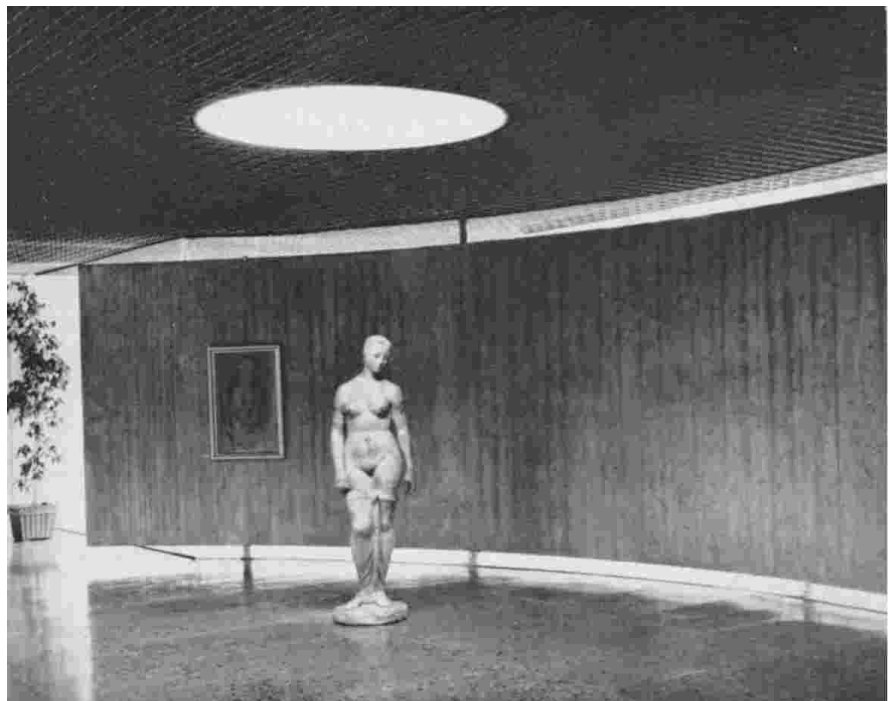
Abb. Titelseite /
Inhaltsverzeichnis
Wilhelm Lehbruck, Betende
vor Wand, Wilhelm Lehbruck
Museum Duisburg

ALLE KUNST IST MASS.

Wilhelm Lehbruck¹

GEGENSTAND DER ARBEIT

Manfred Lehbruck, geboren 1913 in Paris als Sohn des damals in Deutschland und Frankreich bereits bekannten, später weltberühmten Künstlers Wilhelm Lehbruck, konnte naturgegeben selbst kein Wegbereiter der Moderne mehr sein, wie man seinen Vater zu bezeichnen pflegte. Nichtsdestoweniger war er ein Architekt der Moderne, der dem Weg der Moderne - und hier besonders dem Museumsbau - durch seine Bauten und Schriften Impulse gegeben hat, die bis heute Ihre Gültigkeit behalten haben.



¹ Das Zitat, das handschriftlich von Lehbruck überliefert ist, findet sich bei: Paul Westheim, Wilhelm Lehbruck, (Kiepenheuer) Potsdam-Berlin 1919, S. 61 (Angabe von Dr. Katharina Lepper, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg) und ist in eine Betonschwelle vor dem Wilhelm Lehbruck Museum in Duisburg eingelassen

So wie die Kunst seines Vaters den Betrachter durch ihre „Abstraktion und Einfühlung“², durch ihre metaphysische Komponente in Ihren Bann zieht, so sprechen auch heute noch die von Manfred Lehbruck in den Sechziger Jahren fertiggestellten Bauten in ihrer undoktrinären, transzendenten Fortführung der Moderne die Sprache einer einfühlsamen, humanistischen Moderne, die sich direkt auf die Ansätze der Moderne aus den 20er Jahren bezieht.

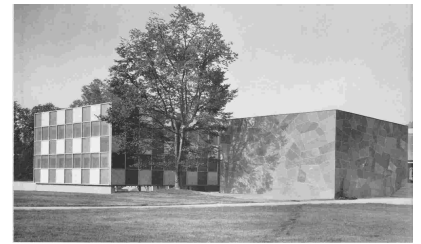


Abb. 4
Reuchlinhaus Pforzheim,
Blick vom Stadtpark



Abb. 5
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, Ansicht vom Park

Abb. 6
Pausa AG Mössingen

Besonders mit seinen sechs bedeutenden Gebäudeensembles Pausa AG Mössingen, Reuchlinhaus Pforzheim, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Federsee-Museum Bad Buchau, der Berufsschule und dem Stadtbad Stuttgart-Feuerbach und dem Solitär der Mittelschule in Mössingen setzte Lehbruck Maßstäbe für schöne, nutzerorientierte, flexible und somit gute Architektur.

Mit seinen theoretischen Arbeiten, beginnend mit seiner Dissertation aus den Vierziger Jahren, verfaßte Lehbruck in seiner Gesamtheit ein architekturtheoretisches Werk mit Fokus auf dem Museumsbau, das heute so aktuell wie bei seiner Entstehung ist und das wohl auch in Zukunft wenig an seiner Aktualität einbüßen wird, auch wenn sich die heutigen Museen durch die „Virtual Reality“ neuen Herausforderungen gegenüber sehen.



Abb. 7
Federseemuseum Bad Buchau,
Blick vom Parkplatz



Abb. 8
Berufsschule und Stadtbad
Stuttgart-Feuerbach, Blick auf
Halle, im Hintergrund die
Berufsschule

² Martina Rudloff, Dietrich Schubert (Hrsg.): Wilhelm Lehbruck – Katalog zu Ausstellung, S. 7



Abb. 9
Realschule Mössingen von
Westen

Beweis genug, daß seine Theorie auch in der Praxis anwendbar ist und funktioniert, sind zuallererst die drei von ihm ausgeführten Museen, die in ihrer Funktion nahezu unverändert, heute wie gestern ihrer Mission nachkommen, „den Menschen im weitesten Sinn zu formen und zu bilden“, wie es Manfred Lehbruck 1979 in seiner Schrift „Freiraum Museumsbau“ postulierte.

HINTERGRUND DER ARBEIT

Die vorliegende Arbeit entstand zunächst aus dem Interesse an der Zeit des Wiedererwachens der modernen Architektur in Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, wobei man hier anfügen muß, daß auch während des Dritten Reichs vor allem Industrieanlagen mit moderner Architektur und moderner Gestaltung gebaut wurden.

Die Tatsache, daß man sich überhaupt in der schwierigen Zeit des Wiederaufbaus mit - oberflächlich betrachtet - nicht lebenswichtigen Bauaufgaben wie dem Museumsbau beschäftigt hatte, verstärkte das Interesse.

Das ursprüngliche Interesse des Verfassers an Lehbruck wurde nicht über die Kunst von Wilhelm Lehbruck geweckt, sondern durch den Kontakt mit dem Pforzheimer Reuchlinhaus, welches in der Nähe des Gymnasiums liegt, das der Verfasser in Pforzheim 9 Jahre bis zum Abitur besuchte. Zahlreiche Besuche der im Reuchlinhaus befindlichen Stadtbücherei und der Ausstellungen im Reuchlinhaus formten das Interesse an dem Gebäude und an seinem Architekten, über den es damals so gut wie keine Veröffentlichungen gab.

Über den beruflichen Kontakt mit dem Landesamt für Denkmalschutz Baden-Württemberg kam der Verfasser in Kontakt mit dem Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau in Karlsruhe. Diesem wurde just in dieser Zeit ein Teil des Nachlasses von Manfred Lehbruck übergeben. Daraus ergab sich die einmalige Gelegenheit für den Verfasser, sich mit der Unterstützung des Lehrstuhls für Geschichte der Architektur der Universität Karlsruhe, Professor Dr. Schirmer, und des Lehrstuhls für

Entwerfen und Architekturtheorie der Universität Weimar, Professor Dr. Zimmermann, eingehend mit Leben und Werk Manfred Lehmrucks zu beschäftigen und dieses im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit der Öffentlichkeit zu erschließen.

Der bedeutendste Teil des Werks von Manfred Lehmruck ist im Kontext der Nachkriegsmoderne, also der Architektur der Fünfziger und Sechziger Jahre entstanden, in der auch oft als Spätmoderne bezeichneten Grauzone zwischen klassischer Moderne und Postmoderne. Allerdings kopiert Lehmruck nicht wie viele andere Architekten seiner Zeit einfach nur die Formensprache der klassischen Moderne, sondern er entwickelt seine Architektur wie die Architekten der klassischen Moderne aus dem Zweck des Gebäudes heraus, wobei er dabei nicht nur von rein funktionalen Anforderungen ausgeht, sondern ganz bewußt, wohlüberlegt und gezielt auch psychologische und semantische Ansätze einfließen läßt, die der Aura seiner Gebäude eine subtile metaphysische Komponente geben. Damit unterscheidet er sich ganz klar im positiven Sinne vom Gros der Architekten der Nachkriegszeit.

Die vorliegende Arbeit soll neben der Aufarbeitung von Leben und Werk Manfred Lehmrucks auch ein konstruktiver und mit konkreten praktischen Beispielen angereicherter Beitrag zur aktuellen Diskussion über den Museumsbau sein, ein Thema, welchem sich seit den Achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts verstärkt zahlreiche internationale Veröffentlichungen gewidmet haben.

STAND DER FORSCHUNG

Leben und Werk Manfred Lehmrucks sind in den letzten 50 Jahren immer wieder gewürdigt worden. So zuletzt in Form einer Ausstellung im Rahmen der Feierlichkeiten zum 40-jährigen Jubiläum des Reuchlinhauses im September 2001 in Pforzheim und durch eine kleine Retrospektive im Rahmen der IBA „Emscher Park“ zum Thema „Die neue Stadt - Stadtentwicklung als Stadtkultur“ im Wilhelm-Lehmruck-Museum in Duisburg 1999. Bei letzterer wurden Skizzen, Aquarelle und Zeichnungen nicht nur von den drei

realisierten Museen in Pforzheim, Duisburg und Bad Buchau gezeigt, sondern auch bildkünstlerische Werke aus seiner Jugend.

Ferner haben sich bereits zwei Magisterarbeiten mit der Architektur Manfred Lehmbrechts beschäftigt: zum einen die Arbeit von Frank Hovenbitzer „Museum und Architektur - Leben und Werk Manfred Lehmbrechts“³ und zum anderen die Arbeit von Silke Frigge „Manfred Lehbruck - Die Museumsbauten“⁴. Der Schwerpunkt lag bei diesen Arbeiten vor allem auf den Museen, allerdings ohne den direkten Zugang zum Nachlaß und ohne die Möglichkeit, tiefgehende Recherche und Archivarbeit zugrunde zu legen.

Der an verschiedene Orte verteilte Nachlaß befand sich durch mehrfache Umzüge und Umlagerungen in völlig ungeordnetem Zustand. Wenn die Unterlagen zu den Projekten sich zunächst wohl in einer recht guten Ordnung befanden, so sind sie später noch zu Lebzeiten Lehmbrechts wohl auf Grund ihrer Fülle nicht mehr streng strukturiert und archiviert worden. Nach dem Tode Lehmbrechts im Jahr 1992 wurde der gesamte Nachlaß in das Haus seiner ältesten Tochter gebracht. Von dort wurde dann ein Teil, größtenteils Bauakten und Werkzeichnungen, an das Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, einem der Universität Karlsruhe angeschlossenen Institut, übergeben. Dieses Institut hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Nachlaß bedeutender Architekten und Ingenieure aus Baden-Württemberg der Nachwelt zu erhalten und für wissenschaftliche Arbeit bereit zu halten.

Die erste Aufgabe des Verfassers bestand darin, den Bestand zu sichten, einer ersten Ordnung zuzuführen und soweit nötig und möglich zu archivieren. Dabei wurden vom Verfasser circa 3400 Pläne, Schriftstücke und Skizzen durchgesehen, geordnet und ein Werkverzeichnis erstellt, um einen ersten Überblick über das Werk des Architekten Manfred Lehbruck zu bekommen. Circa 50 Aktenordner mit Bauakten wurden durchgesehen, zum Teil kopiert und deren Inhalt, sofern er die Museen betrifft, in umfangreichen Dokumentationen der Baugeschichte zusammengefaßt. Aus

³ Magisterarbeit bei Prof. Dr. Heinrich Klotz 1994 an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

⁴ Magisterarbeit bei Prof. Tönnemann 1997 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

diesen konnte dann die umfassende Biographie des Architekten und Menschen Manfred Lehmbruck um interessante Details aus seiner täglichen Arbeit mit all ihren Höhen und Tiefen, mit vielen Erfolgen aber auch Mißerfolgen bereichert werden. Aber nicht nur rein rationale Details gingen aus den in den Bauakten gefundenen Schriftstücken hervor, denn oft war in diesen hinter dem Architekten auch der Mensch Manfred Lehmbruck mit all seinen Emotionen zu erkennen, gerade in Situationen, in denen es in der Öffentlichkeit zu Konfrontationen kam, wie beim Baustopp des Reuchlinhauses in Pforzheim, ihm durch Ämter Schwierigkeiten gemacht wurden, so geschehen zum Beispiel bei den feuerschutzpolizeilichen Einrichtungen im Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, oder auf Grund von fehlender Finanzierung wesentliche Eigenschaften eines Gebäudes in Frage gestellt wurden, wie es dem schlussendlich dann doch noch verwirklichten künstlichen See am Federseemuseum in Bad Buchau ergangen ist. Insofern konnten auch die eher trockenen Bauakten dem Verfasser helfen, das Bild des Architekten und des Menschen Manfred Lehmbruck weiter zu komplettieren.

Ganz entscheidend war aber der direkte Kontakt mit den Nachkommen Manfred Lehmbrucks, die dem Verfasser das sich ebenfalls in Karlsruhe befindende Familienarchiv zugänglich machten. Dieses ebenfalls noch nicht nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten strukturierte Archiv enthält eine umfangreiche Sammlung von Originalphotos, viele Aufzeichnungen Manfred Lehmbrucks für Vorlesungen und einige wissenschaftliche Abhandlungen und Gutachten Lehmbrucks. Darüber hinaus enthält es handcolorierte Skizzen und Perspektiven von mehreren Gebäuden, von Lehmbruck selbst geschnitzte Holzmodelle der Plastiken seines Vaters für Licht- und Architekturstudien für das Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, mehrere Kinder- und Jugendzeichnungen sowie einige bemerkenswerte Kunstwerke aus der Hand des Künstlersohns Manfred Lehmbruck.

Im Familienarchiv wurden vom Verfasser nach einer intensiven mehrwöchigen Recherche rund 900 Dokumente digitalisiert. Meistenteils waren dies Photos von Gebäuden, Modellen und

Wettbewerbsbeiträgen aber auch Zeichnungen, Skizzen und Gemälde.

Im besonderen Maße haben für die vorliegende Arbeit auch Aussagen und Schilderungen zahlreicher Zeitzeugen beigetragen, die hervorgegangen sind aus Besuchen, Telefongesprächen und Brief- und Email-Verkehr mit Freunden, Verwandten, Studenten, Doktoranden, Sekretärinnen, Auftraggebern, Partnern, Kollegen, Mitarbeitern und sonstigen Menschen, die Berührung mit Manfred Lehmbruck hatten.

Es versteht sich von selbst, daß der Verfasser im Zuge seiner Recherche Hunderte von Architektur- und Kunstmagazine, -bücher und -zeitschriften nach für Lehmbruck relevanten Artikeln durchforstete und letztere in dem ausführlichen Werkverzeichnis dokumentierte. Darunter waren Französische und Schweizer Architektur- und Kunstmagazine aus den 30er Jahren ebenso wie alle gängigen deutschen Magazine und Zeitschriften seit der Nachkriegszeit bis heute. Außerdem wurden vom Verfasser Architektur- und Museumsführer, Architekturjahrbücher, Architekturgeschichtsbücher und Enzyklopädien nach Manfred Lehmbruck und seiner Architektur durchsucht.

Das vollständige Werkverzeichnis Manfred Lehmbrucks, das im Rahmen dieser Arbeit entstand, und in welchem nicht nur die gebauten und die nicht gebauten Projekte aufgeführt und beschrieben sind, sondern auch alle Wettbewerbe, an denen Lehmbruck im Laufe seines Lebens teilgenommen hat, enthält im weiteren eine umfassende Übersicht über Manfred Lehmbrucks Tätigkeit als Preisrichter und Gutachter bei Architekturwettbewerben.

Der Verfasser mußte leider immer wieder feststellen, daß einige Unterlagen nicht mehr verfügbar sind. So sind wohl wegen der zahlreichen Umzüge und der Kriegswirren sämtliche Studienunterlagen Manfred Lehmbrucks verschollen, darin eingeschlossen seine an der Universität Stuttgart erstellte Diplomarbeit. Auch sind an den Universitäten Berlin und Stuttgart, wo Lehmbruck studierte, keinerlei Aufzeichnungen mehr

vorhanden. In Stuttgart hatte zum Beispiel ein Brand unwiederbringliche Zerstörungen im Universitätsarchiv zur Folge gehabt. Ebenfalls nicht mehr erhalten sind Unterlagen über seine eigenen Projekte zwischen dem Ende des 2. Weltkriegs und 1950. Von den zwei, in Hannover in der Bibliothek verzeichneten Exemplaren seiner Dissertation ist eines verschwunden, das zweite noch erhaltene wird von der Universität Hannover unter Verschluss gehalten und nicht zur Ansicht vorgelegt. Der Verfasser hat sich daher auf eine gebundene Dissertation aus dem Nachlaß Lehmrucks stützen müssen, von der allgemein angenommen wird, daß es sich um ein mit dem Original in allen Belangen identisches Exemplar handelt.

Mit der vorliegenden Arbeit liegt nun die erste umfassende und zusammenhängende Monographie Manfred Lehmrucks vor, die sich auf alle dem Verfasser derzeit zugänglichen Unterlagen von und über den Künstlersohn, Architekten, Museumsmann und Hochschullehrer stützt.

REZEPTIONSGESCHICHTE

Seinen Bauten ist zum Teil große Anerkennung und Aufmerksamkeit vor allem in der Entstehungszeit zugekommen. Der Theorie, die hinter diesen heute noch funktionierenden und mit einem hohen Anteil von Zeitlosigkeit behafteten Gebäuden steht, ist bislang aber die verdiente Aufmerksamkeit nicht in vollem Maße gezollt worden. Immerhin rücken die bisher eher nicht beachteten oder nicht in ihrer bisweilen hohen Qualität voll erkannten Bauten der Nachkriegszeit mehr und mehr in den Mittelpunkt der architekturgeschichtlichen Aufarbeitung. Viele in der Zwischenzeit oft auch durch unsensible Umbauten und Sanierungen mehr oder weniger entstellte Gebäude der Nachkriegszeit werden nun in die Listen der Denkmalämter als Kulturgut aufgenommen. So sind die Museen Lehmrucks sämtlich unter den Schutz der Denkmalämter gestellt. Durch persönliches Engagement des Verfassers konnte im Zuge dieser Dissertation das Stadtbad Feuerbach mit der angeschlossenen Berufsschule und seiner von HAP Grieshaber

bemalten Verglasung unter Denkmalschutz gestellt und somit die Entstellung des Gebäude verhindert werden. Zum großen Bedauern ist dem Verfasser dies bisher noch nicht mit dem Komplex der Firma Pausa AG und der Mittelschule, beide im schwäbischen Mössingen gelegen, gelungen, die beide ebenfalls eindeutig denkmalwürdig sind. So hat Lehmbucks Industrieensemble für die Pausa AG schon in den Fünfziger und Sechziger Jahren viel von dem vorweggenommen, was heute durch Schlagworte wie Arbeitsplatzergonomie und „Corporate Design“ in das allgemeine Repertoire von Industriearchitektur übergegangen ist. In der Mittelschule hat er das Konzept des Multifunktionsraumes so durchdacht und konsequent umgesetzt, daß es sich auch heute noch in dieser Form erfolgreich und zur Zufriedenheit der Lehrer, Schüler und Bürger Mössingens bewährt. Gehörten alle seine öffentlichen Gebäude in ihrer Entstehungszeit und auch noch einige Zeit danach zu den wichtigsten und durch vielfältige Veröffentlichungen nicht nur in architektur- oder fachspezifischen Fachveröffentlichungen, sondern auch in Tageszeitungen zu in hohem Maße auch in der allgemeinen Bevölkerung bekannten architektonischen Werken, so sind sie doch Ende der Siebziger Jahre aus den Nachschlagewerken der Architektur weitestgehend verschwunden, teils verdrängt von spät- und postmodernen Gebäuden, teils auch einfach vergessen ob ihrer unspektakulären Art, sich in ihre Umgebung zu integrieren und nicht auffallen zu müssen um jeden Preis. Erfreulich waren in diesem Zusammenhang der Artikel über das Federseemuseum in Bad Buchau in der DB im Frühjahr 1990 mit dem Titel: „In Ehren grau geworden“ und die Erwähnung 1993 in „Die deutschen Museen“:

„Der Bau gehört zu den bedeutendsten Beispielen moderner Museumsarchitektur.“⁵

Das Reuchlinhaus in Pforzheim gehört leider bis heute trotz vieler Besonderheiten - so ist es zum Beispiel der erste komplette Neubau eines Museums in Deutschland nach dem Krieg - immer noch zu den Stiefkindern der Architekturgeschichte und ist überregional nur

⁵ Peter Stepan (Hrsg.): Die Deutschen Museen. Braunschweig 1993.

als der Ort des berühmten Pforzheimer Schmuckmuseums bekannt, nicht aber als international bedeutendes Architekturdenkmal und einer der wegweisenden Kulturbauten der Nachkriegszeit.

Es ist zu hoffen, daß es durch die Veröffentlichungen und die Studien über den Wiederaufbau und die Nachkriegszeit von Autoren wie Werner Durth, Winfried Nerdinger und Wolfgang Pehnt zu einem tieferen Verständnis und einem breiteren Interesse an der Architektur der Nachkriegszeit kommen wird.

Diese Arbeit möchte ein weiterer Baustein zu dieser verdienten Aufmerksamkeit sein, der verdienten Aufmerksamkeit für die Architektur der Nachkriegszeit im Allgemeinen und der Manfred Lehmbrechts im Besonderen.

DIE ARCHITEKTUR MANFRED LEHMBRUCKS UND DER ZEITGENÖSSISCHE ARCHITEKTURDISKURS

„Der Mensch lebt nicht von Brot allein. Wir brauchen bei all unserem Schaffen ein Fenster in die geistige Welt, durch das wir das Ringen unserer Besten um die Fragen der Zeit, das prophetische Deuten der Zukunft, die Zeichen unserer Zeit und die Zeichen der Vergangenheit als Wegweiser für die Zukunft richtungsweisend in uns aufnehmen.“⁶

Mit diesen Worten eröffnete 1964 der Baudirektor der Stadt Duisburg Dr.-Ing. Winfried Zehme das Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, geplant von Manfred Lehmbruck für die Kunst seines Vaters und für die Kunst von dessen Zeitgenossen.

HINFÜHRUNG

Wenn man an deutsche Nachkriegsarchitektur denkt, denkt man an Schuttberge und Trümmerfrauen, an Wohnungsnot und Wirtschaftswunder, an Notkirchen und den genossenschaftlichen Wohnungsbau. Aber auch an die Bemühungen der Architekten, mit dem Aufbau an die Zeit vor 1933 anzuknüpfen, an das Wiederaufgreifen des Umgangs mit Form und Material, wie es zum Beispiel das Neue Bauen prägte.

Es galt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nicht nur, den äußeren Schutt der zerstörten Städte zu beseitigen, sondern auch die inneren Defizite, die sich nicht erst im Dritten Reich, sondern auch schon zuvor konstituierten, wie es der Architekt Hans Schwippert bereits Ende 1944 beschrieb:

⁶ Baudirektor der Stadt Duisburg Dr.-Ing. Winfried Zehme am 5. Juni 1964 zur Eröffnung des Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg

„Was an Zerstörung und Verwüstung, Unordnung und Verwirrung, Jammer, Elend und Sorge jetzt unser Schicksal ist, das alles ist nur eine greifbare, anschauliche und folgerichtige Verwirklichung jener Ruinen, jenes Zerfalls, jener Irrtümer, welche längst vorher schon den Raum der Seele beherrscht und das Reich des Geistes verwüstet haben.“⁷

Nie zuvor war ein europäisches Land in der Neuzeit so nachhaltig zerstört gewesen wie Deutschland 1945. Die dringlichsten Probleme, nämlich für die Unterkunft der ausgebombten Überlebenden des Krieges zu sorgen, konnten nach der Währungsunion 1948 recht schnell angegangen werden. Der Grund lag zum Teil darin, daß auf die schon während des Dritten Reichs begonnene Wiederaufbauplanung⁸ zurückgegriffen werden konnte. Gleichzeitig wurde aber der Wiederaufbau aktiv weiter vorangetrieben durch steuernde Maßnahmen wie das 1. Wohnungsbaugesetz vom März 1950 und der damit verbundenen Ausschüttung von finanziellen Mitteln. Werner Durth dokumentiert dies in seinem Buch „Neue Städte aus Ruinen“ folgendermaßen:

„Der quantitative Erfolg schuf den Mythos des 'Aufbauwunders'. 1950 hatte die Bundesregierung den Bau von 1,8 Millionen [Wohnungen] bis 1965 anvisiert. Mit 3,1 Millionen von 1951 bis 1965 gebauten Wohnungen wurde dieses Soll weit übertroffen.“⁹

Neben dem umstrittenen, weil historisierenden Wiederaufbau, man denke an die Rekonstruktion der „Alten Brücke“ in Heidelberg 1947 oder des Goethehauses 1947-51 in Frankfurt am Main, konzentrierten sich die Bestrebungen der Architekten der älteren Generation, die, wie Hans Scharoun und Ernst May, durch den Nationalsozialismus am Bauen gehindert worden waren, aber auch die Bestrebungen der Architekten einer neuen Generation auf den



Abb. 10
Alte Brücke Heidelberg,
wiederaufgebaut 1947

⁷ Hans Schwippert. Theorie und Praxis. Geschrieben Ende 1944. In: Baukunst und Werkform 1947/1, S.18 aus: Wolfgang Pehnt: Rudolf Schwarz – Architekt einer anderen Moderne, S.126

⁸ siehe Werner Durth: Deutsche Architekten

⁹ Werner Durth: Neue Städte aus Ruinen, S. 11



Abb. 11
Walter Gropius,
Bauhaus Dessau

Aufbau mit den Stilmitteln der jetzt wieder aktuellen „Altmeister“ Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe ¹⁰.

Der Rückgriff auf die von den Nazis abgelehnte, aber dennoch vor allem im Industriebau weiter praktizierte Moderne, wurde unterstützt von der Entnazifizierung Deutschlands durch die Siegermächte¹¹, welche eine radikale Abkehr der von den Nazis geprägten beziehungsweise unterstützten Traditionen verlangte.

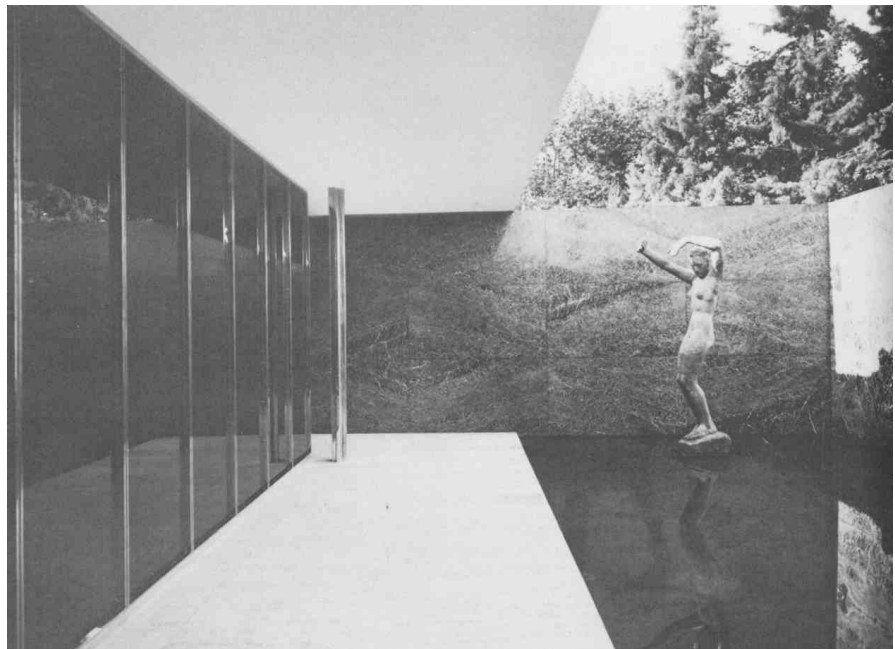


Abb. 12
Ludwig Mies van der Rohe,
Deutscher Pavillon Barcelona,
anstelle der Plastik von Kolbe
sollte hier eigentlich eine von
Wilhelm Lehmbruck geschaffene
Plastik stehen

Das Ergebnis war in vielen Fällen eine seelenlose, nichtssagende Architektur, die sich gedankenlos moderner Stilmittel bediente. In Anlehnung an Alexander Mitscherlichs gleichnamiges Buch über die „Unwirtlichkeit unserer Städte“ aus dem Jahr 1965 kritisierte auch die „Frankfurter Schule“ um Theodor Adorno den „Primat der Nützlichkeit“, die den Menschen vergißt.

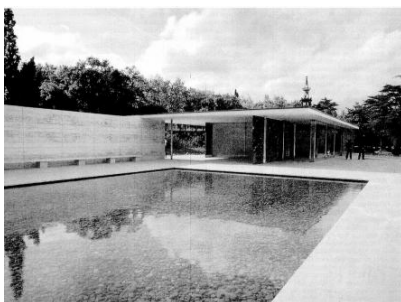


Abb. 13
Ludwig Mies van der Rohe,
Deutscher Pavillon Barcelona

Manfred Lehmbruck hingegen folgte einer anderen Moderne, die die Aussage seines Vaters Wilhelm Lehmbrucks verinnerlicht hat:

„Alle Kunst ist Maß.
Maß gegen Maß, das ist alles...“

¹⁰ vgl.: Udo Kultermann: Die Architektur im 20. Jahrhundert, S. 154

¹¹ Winfried Nerdinger: Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus – Zwischen Anbiederung und Verfolgung.

Daher muß eine gute Skulptur wie eine gute Komposition gehandhabt werden, wie ein Gebäude, wo Maß gegen Maß spricht.“¹²

Wilhelm Lehmbruck

EINORDNUNG

„Die architektonische Abstraktion hat das Eigentümliche und Großartige an sich, daß sie, im rohen Tatsächlichen wurzelnd, dieses vergeistigt.“¹³

Le Corbusier

Das künstlerische Umfeld der Zwanziger und Dreißiger Jahre, in dem Manfred Lehmbruck aufwuchs, prägt ihn zeitlebens: In seinen Konzepten, Entwürfen und Bauten setzt er die „klassische“ Moderne von vor dem 2. Weltkrieg auch nach diesem fort. Dabei gelingt ihm, was vielen spät- oder hochmodernen Architekten nicht mehr gelingt, die sich ebenfalls direkt auf die Ansätze der Moderne aus den 20er Jahren beziehen: Er führt zunächst wie diese den klaren, sachlichen modernen Stil weiter. Gleichzeitig macht er aber nicht den Fehler, Sinn und Zweck seiner Architektur auf die Schaffung von uniformem Raum zu reduzieren, der mit dem Verlust von räumlicher und subjektiver Identität und dem Verlust der inneren Ordnung von Gebäuden einhergeht, und der in seiner quantitativen Reihung und fehlender Identifikationsmöglichkeit Gleichgültigkeit und Abstumpfung gegenüber dem Problem der Gestalt überhaupt nach sich ziehen kann - Eigenschaften, die früher oder später zum Verlust einer jeden räumlichen Qualität führen. Auch gleitet er nicht in reinen Pluralismus oder Formalismus ab, der sich sehr leicht durch eine Überfülle und die folgende Belanglosigkeit der Einzelform, Langweile oder gar Tristesse selbst in Frage stellen kann. Vielmehr läßt Lehmbruck eine Dreiecksbeziehung von Architektur, Mensch und Zweck entstehen, aus der heraus es ihm gelingt, seine wichtigsten Bauten, die

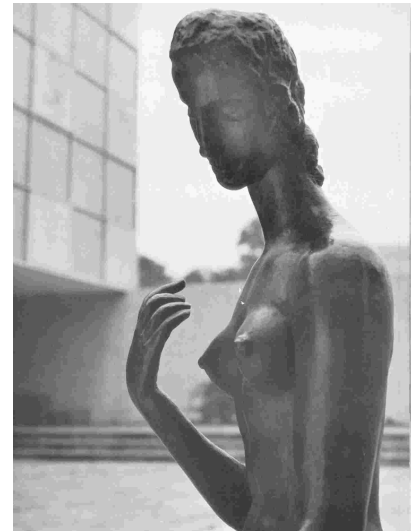


Abb. 14
Wilhelm Lehmbruck, „Die Sinnende“, ausgestellt im Innenhof des Reuchlinhauses Pforzheim während dessen Eröffnung

¹² Das Zitat, das handschriftlich von Lehmbruck überliefert ist, findet sich bei: Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, (Kiepenheuer) Potsdam-Berlin 1919, S. 61 (Angabe von Dr. Katharina Lepper, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg)

¹³ Le Corbusier in William J.R. Curtis: Architektur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1989, S. 124

ausnahmslos in den Sechziger Jahren fertiggestellt wurden, in ihrer undoktrinären, transzendenten Fortführung der Moderne die Sprache einer humanistischen Moderne sprechen zu lassen. Lehmbrucks Architektursprache zeichnet sich dabei durch den hohen Grad von Zeitlosigkeit und eine bis in unsere heutige Zeit nur selten erreichte Ästhetik aus, weswegen die meisten seiner Gebäude auch heute noch nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. Offenkundiges Zeichen dafür ist die Tatsache, daß Lehmbrucks Gebäude fast alle heute noch in ihrem Originalzustand weitestgehend erhalten sind und nach wie vor zur vollen Zufriedenheit, ja zur fast ausnahmslosen Begeisterung der Nutzer funktionieren. Selbstverständlich wandelten sich einzelne Nutzungsarten über die Jahre, was aber die Gebäude dank der ihnen von Lehmbruck in weiser Voraussicht gegebenen Flexibilität gestatteten, ohne in ihrer Grundstruktur und Anmutung geändert werden zu müssen.

Damit sind seine Gebäude mit Sicherheit nicht den oft so sturen, starren und monoton wirkenden und bisweilen ohne jede Kreativität konzipierten Bauten der Hoch- oder Spätmoderne zuzuordnen, deren Ende dann - in vielen Fällen zurecht - durch den Siegeszug der Postmoderne begann.

Lehmbrucks Gebäude sind vielmehr Ausdruck der Beständigkeit und des hohen Wertes der Gestaltungsprinzipien der Moderne und Beweis dafür, daß es auch heute noch legitim sein kann, in Anlehnung beziehungsweise Fortsetzung der klassischen Moderne der Zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zu bauen. Vor allem, wenn man nicht in einen reinen Formalismus abgleitet, zu der auch der heute oft praktizierte doktrinäre und sture Minimalismus gehört, oder sich durch eine zu starke Orientierung auf die Funktion, den Zweck oder den Kommerz den Blick auf das Menschliche und damit das Menschenwürdige - im wahrsten Sinne des Wortes: verbaut. Für Lehmbruck stand immer der Mensch, unabhängig ob als Nutzer oder als anderweitig Betroffener, im Mittelpunkt einer jeden Planung, sei sie auch noch so technisch orientiert. Seine Gebäude atmen, haben eine Persönlichkeit, sind zugleich aber frei von Arroganz, wollen nicht über die Nutzer, die Umgebung oder im Falle der Museen über die Objekte herrschen,

sondern sind selbstbewußte Diener, um in der benutzten Metaphorik zu bleiben, des Nutzers und des Objekts.

Es sind die Ideen der Wegbereiter der Moderne, die Lehbruck in seiner Kindheit und Jugendzeit, während seiner Ausbildung und während seiner Anstellungen in verschiedenen Architekturbüros in Deutschland, Frankreich und in der Schweiz aufzog, und die dann in seiner eigenen Arbeit immer wieder eine große Rolle spielten.

Lehmbruck, der vor und während des Krieges keine eigenen Entwürfe realisieren konnte, scheint das Erbe der Klassischen Moderne bis in die Fünfziger und Sechziger Jahre in sich bewahrt zu haben, nur um es in einer klaren und reinen und gleichzeitig humanen Form wieder Realität werden zu lassen. Und das impliziert nicht, daß er einen modernen Stil verfolgte oder kopierte. Sondern dieses Bewahren bewirkte, daß er sich die moderne Herangehensweise an das Problem der Form und des Raumes und deren beider Funktion bewahrte, die ja seinerzeit selbst viele unterschiedliche Richtungen der Moderne ausgeprägt hatte. Und damit unterscheidet sich Manfred Lehbruck von vielen anderen Architekten der Nachkriegszeit, die sich eher in die aus den Strömungen der Moderne der Zwanziger Jahre hervorgegangenen Spätmoderne einordnen lassen, und die unreflektiert die Formensprache der Moderne weiternutzten.

Daß Lehbrucks Architektur dann aber Ende der Sechziger Jahre doch noch spätmoderne Züge annimmt, ist sicher durch die vermehrte Beratertätigkeit und vor allem durch seine Berufung an die Universität Braunschweig und der damit verbundenen zunehmenden Beschäftigung mit der Theorie und Lehre der Architektur zu begründen, durch die er immer mehr von seiner Entwurfstätigkeit an Mitarbeiter und Assistenten delegierte, die dann eher geprägt von den aktuellen Strömungen der Zeit auch in deren Sprache entwarfen. Wenn man vom Leichtweiß-Institut der TU Braunschweig aus dem Jahr 1970 und vom Anbau an das Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1979 – 1984 absieht, dann kommt allerdings auch keine dieser Planungen zur Ausführung.

Gegen die als Reaktion auf die Spätmoderne entstandene Postmoderne wendet sich Lehbruck ganz offen, insbesondere

kritisiert er die in seiner unmittelbaren Umgebung erbaute und international Aufsehen erregende Stuttgarter Staatsgalerie wegen des dort seiner Meinung nach qualitativen Pluralismus, dessen Formeninflation zu einem „verantwortungslosen Spiel“ mit der Form führt und nicht mehr ist als „oberflächliche Kosmetik“ aus einer unverbindlichen Laune heraus¹⁴.

¹⁴ Manfred Lehbruck: Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur, siehe Anhang

BAUAUFGABE MUSEUM

„Die erste Aufgabe besteht darin, das Museum zu einer Stätte des wirklichen Kunstgenusses, nicht zu einem Kunstfriedhof zu machen. Bei dem vorliegenden Entwurf wurde die Schranke zwischen dem Kunstwerk und der lebendigen Gemeinschaft aufgehoben. Auch die Skulpturen innerhalb des Gebäudes sind gleichsam in einen Freiraum hineingestellt, da der offene Grundriß im Hintergrund die umgebenden Berge sehen läßt. Der architektonische Raum, der so geschaffen wird, ist mehr ein bestimmender als ein begrenzender Raum.“¹⁵

So erläuterte Ludwig Mies van der Rohe 1942, in einer Zeit, als in Deutschland nicht an den Neubau von Museen und ähnlichem zu denken war, seinen Entwurf für das "Museum einer kleinen Stadt".

Die Bauaufgabe Museum, das Thema, das Manfred Lehmbruck Zeit seines Lebens beschäftigte, war im Nachkriegsdeutschland nicht das vordergründigste der anzugehenden Probleme. Das Schaffen von Arbeits- und Wohnmöglichkeiten, von Lebensmöglichkeiten für alle, war die grundlegende Aufgabe. Nach und nach ging man aber auch daran, öffentliche, kulturelle und kirchliche Einrichtungen wiederaufzubauen. Kirchen, als Kristallisationspunkte des öffentlichen und geistigen Lebens und ob ihrer Größe und Wirkung identitätsstiftende Bauwerke, waren dabei die ersten, die wieder entstanden, teils nach dem Original, teils aber auch völlig anders, jedoch oft mit den Steinen der zerstörten Gotteshäuser, so daß „das Alte im Neuen wiederauferstehen konnte“¹⁶. Doch nach und nach richtete sich der Blick auch auf weitere gemeinschaftliche Bauaufgaben – der Neubau von Krankenhäusern, Verwaltungsbauten, Schulen und Hochschulen wurde dringend benötigt und war, da rein rational zu begründen, auch recht schnell eine weitere wichtige Bauaufgabe der Nachkriegszeit. Nicht so einfach hatten es da die Kulturbauten, da der unmittelbare Effekt auf das Wohlergehen der Bevölkerung



Abb. 15
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg innen

¹⁵ Zitat entnommen aus: Stephan Barthelmeß: Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur – Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne

¹⁶ Wolfgang Pehnt: Rudolf Schwarz, 1897-1961, Architekt einer anderen Moderne, S. 126

nicht so einfach zu belegen war. Aber vor allem in den Großstädten rückte der Wieder- oder Neuaufbau von Bibliotheken, Theatern, Opernhäusern und Konzertsälen dennoch immer mehr in das Bewußtsein der Bürger und der Verantwortlichen. All diese Bauaufgaben lassen sich in vier unterschiedliche Bauaufgaben gliedern: der Wiederherstellung von im Krieg zerstörten Bauten, der Umgestaltung von historischen Bauten für die entsprechenden Zwecke, der Erweiterung bestehender Gebäude und den Neubau. Beispielhaft sei an dieser Stelle der Neubau der Stuttgarter Liederhalle von Abel und Gutbrod genannt, deren Bau 1956 für Aufruhr sowohl wegen ihrer hervorragenden Akustik, als auch wegen ihrer ganz neuen, weder klassisch modern noch traditionalistisch zu nennenden Architektursprache sorgte. Aber auch das Museum als Ort des Mitteilens, Sammelns, Erhaltens und Erforschens, der Reposition, der Kontemplation und der Bildung rückte Anfang bis Mitte der Fünfziger Jahre wieder in das Interesse der Deutschen, die sich danach sehnten, den Kulturbetrieb wieder zu demokratisieren und an alte Traditionen ihrer Kultur und Kunst wieder anzuknüpfen, die in den Dreißiger und Vierziger Jahren verloren gingen oder wissentlich mißinterpretiert wurden.

So wurden bereits in den Fünfziger Jahren einige Museen wiederaufgebaut, eines der ersten großen Projekte war die mit viel Sinn für die „Monumentalität und Würde des Verfalls“¹⁷ konzipierte Wiederherstellung der zerstörten Teile der Alten Pinakothek in München mit den Trümmersteinen des ursprünglichen Gebäudes durch Hans Döllgast 1952-57. Ebenfalls 1957¹⁸ ist der Neubau eines

Abb. 16
Wiederherstellung der zerstörten
Teile der Alten Pinakothek in
München durch Hans Döllgast
1952 - 57



der bedeutendsten Museen Nachkriegsdeutschlands eröffnet worden: Das Wallraf-Richartz-Museum¹⁹ in Köln.

¹⁷ Christoph Hackelsberger: Die aufgeschobene Moderne – ein Versuch zur Einordnung der Architektur der Fünfziger Jahre. München 1985

¹⁸ Mathias Schreiber: Deutsche Architektur nach 1945, S. 35

¹⁹ seit 1986 „Kunstgewerbemuseum“



Abb. 17
Rudolf Schwarz - Wallraf-
Richartz-Museum
Straßenfassade

Mit den Voruntersuchungen für dieses Gebäude war der als „Kirchenbauer“ schon in den Dreißiger Jahren bekannt gewordene Architekt Rudolf Schwarz beauftragt worden. Schwarz (1897-1961) war, wie Lehbruck, Schüler von Hans Poelzig und außerdem bekannt mit August Hoff²⁰, dem Leiter des Museumsvereins und des Städtischen Museums in Duisburg und später einer der größten Förderer des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg. Der Bau des Wallraf-Richartz-Museums geht zurück auf einen Wettbewerb 1951²¹. Er wurde auf den alten Grundmauern neu errichtet und mit

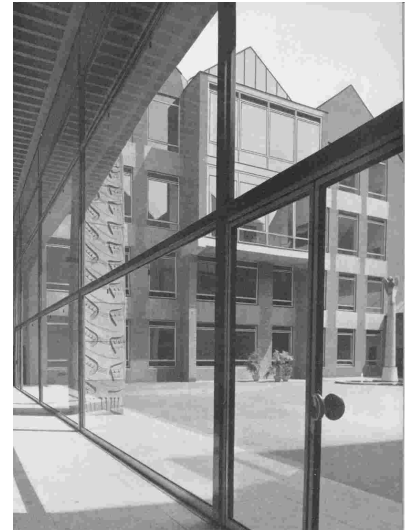


Abb. 18
Rudolf Schwarz - Wallraf-
Richartz-Museum
Blick in den Hof



Abb. 19
Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg
Den architektonischen Kern
bildet ein spätmittelalterliches
Kartäuserkloster. Das äußere
Erscheinungsbild prägen die
Bauten von Sep Ruf aus den
50er und 60er Jahren (links
unten) sowie 1993 entstandene
Gebäude.

Oberlichtern versehen.

²⁰ Wolfgang Pehnt: Rudolf Schwarz, 1897-1961, Architekt einer anderen Moderne, S. 49

²¹ Wolfgang Pehnt: Rudolf Schwarz, 1897-1961, Architekt einer anderen Moderne, S. 271



Abb. 20
Darmstädter Kunsthalle,
mit dem Neubau wurde 1954 der
Architekt Prof. Theo Pabst
beauftragt. Pabst löste die
Trennwand zwischen Kunst und
Publikum auf, schuf einen
leichten Pavillon, der an
Grundgedanken des Bauhaus
orientiert ist. Nun erscheint die
Kunst im Licht, ist einsehbar von
der belebten Straße aus.

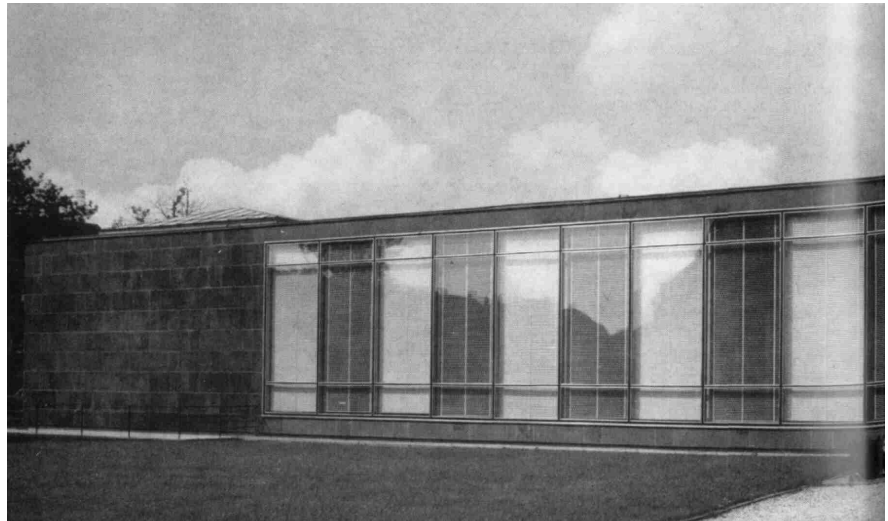


Abb. 21
Focke Museum Bremen

Abb. 22
Museum Folkwang in Essen

Ein im Vergleich dazu im Nachhinein eher mißglückter Wiederaufbau eines Museums der Nachkriegszeit ist der etwa zur gleichen Zeit von Sep Ruf und Harald Roth geplante Wiederaufbau des ersten Abschnitts des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Vor allem mangelnde Stellflächen, die Verwendung von Glas an den falschen Stellen und eine damit verbundene nicht kontrollierbare Aufheizung des Gebäudes, führten zu dieser einhelligen Einschätzung der Museumsfachleute.

Weitere nennenswerte Museen sind drei ebenfalls anstelle des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Vorgängerbaus entstandene Museen: die Darmstädter Kunsthalle 1956 von Theo Papst, das Museum Folkwang in Essen 1956 - 1960 von Horst Loy und Werner Kreuzberger und das Focke-Museum in Bremen 1959 - 1964 von Heinrich Bartmann.



Manfred Lehbruck, der sich seit seiner Mitarbeit bei Auguste Perret in Paris am „Musée des Travaux Publics“ im Jahr 1938 konkret mit Museumsbauten beschäftigte, was er bei Gerhard Graubner 1940 mit der Mitarbeit am Entwurf für die „Neue Kunsthalle“ in Düsseldorf fortsetzte und mit seiner Dissertation 1942 zu einem ersten Höhepunkt führte, konnte dann nach dem Krieg mit dem verdienten Gewinn des Wettbewerbs um das Reuchlinhaus Pforzheim seine Karriere als Museumsarchitekt und Museumsfachmann unter günstigen Voraussetzungen beginnen, da er zu dieser Zeit schon der wohl museumstheoretisch profilierteste Architekt der jungen Generation war.

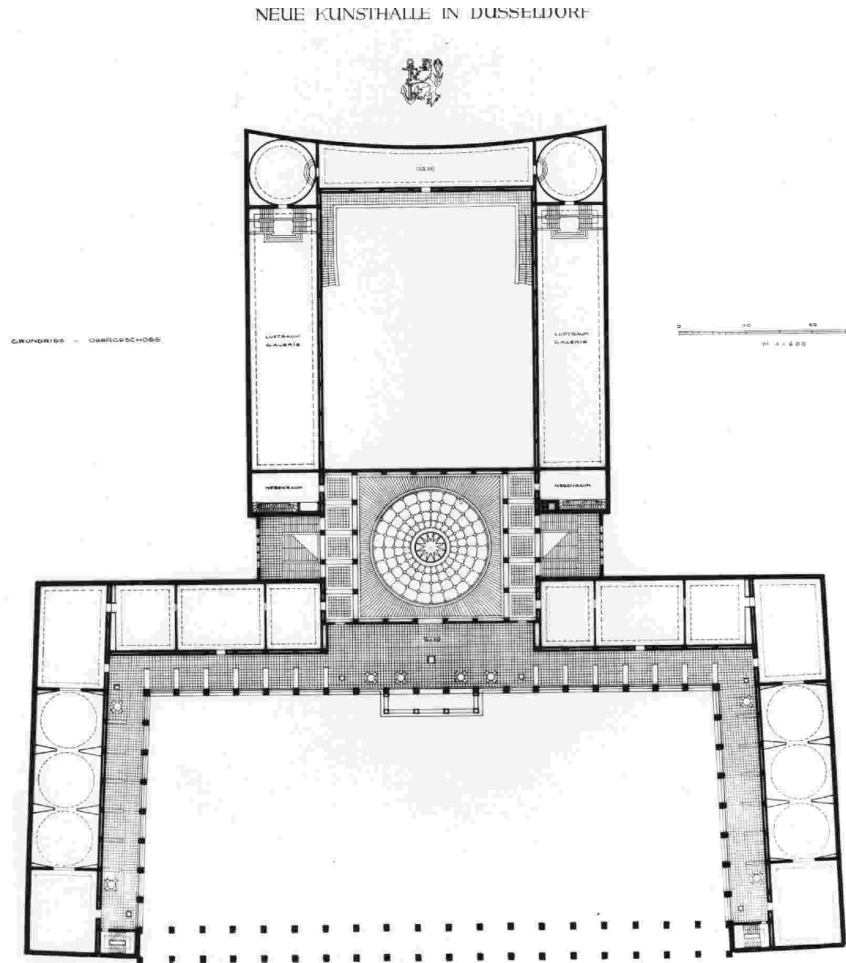


Abb. 23
Auguste Perret: Musée des
Travaux Public 1938, Mitarbeit
Manfred Lehbruck

Abb. 24
Gerhard Graubner: Entwurf für
die „Neue Kunsthalle“
Düsseldorf 1940, Mitarbeit
Manfred Lehbruck

Im Vergleich zum Aufschwung des Museums in Deutschland ab den späten Sechziger Jahren, als die Museen begannen, die Kirchen als die zentrale Institution unserer Kultur und Gesellschaft abzulösen, war die öffentliche Präsenz des Themas Museum zu dieser Zeit noch in den Kinderschuhen. Der Aufschwung des Museums hatte unter dem besonderen Einfluß der Postmoderne während der Achtziger Jahre einen, was das öffentliche Interesse anbetrifft, bisher einmaligen Höhepunkt und wurde durch Bauten wie die Stuttgarter Staatsgalerie von James Stirling und Michael Wilford und das Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt von Richard Meier geprägt.

In den Neunziger Jahren wurde das Thema Museum zu einem international beherrschenden Thema der Architektur. Die Architekturdiskussion wurde im besonderen Maße vom Neubau des Guggenheim Museums in Bilbao von Frank Gehry bestimmt, dessen spektakuläre äußere Anmutung den Inhalt zu Beiwerk macht und

damit die Forderungen Lehnbrucks nach der dienenden Museumsarchitektur bewußt negiert.

BAUAUFGABE MUSEUM - LEHMBRUCKS ANSATZ

Die Kunst ist der Wein - die Architektur das Glas.²²

Manfred Lehbruck

Mit dieser Metapher beschreibt Manfred Lehbruck prägnant und schön die Relation zwischen Architektur und Objekt im Museum. Der dritte Faktor, der Mensch als Konsument und Besucher ist Lehbruck aber noch wichtiger, denn von ihm und seinen Bedürfnissen aus beginnt für Lehbruck jedes Museums- und Ausstellungskonzept. Im Kapitel „Das Theoretische Werk“ wird dies ausführlich anhand von Manfred Lehnbrucks Schriften besprochen. An dieser Stelle sollen aber in Kürze die wesentlichen Eckpunkte skizziert werden, da diese für das weitere Verständnis von Wichtigkeit sind.

Bereits in den Fünfziger Jahren wurde in Skandinavien der „Freizeitwert“ der Museen entdeckt. Eines der ersten Beispiele dafür war der Neubau des Louisiana-Museum von Jorgen Bo und Wilhelm Wohlert 1958 in Dänemark, der beispielgebend war „für eine neue, psychologisch begründete Ausstellungspraxis in intimer Verbindung von Kunst und Natur“²³. Lehbruck hatte diese innige Beziehung bereits in seiner Dissertation von 1942 mehrfach gefordert und die Wichtigkeit dieser Beziehung von der museumpsychologischen Seite her begründet:

„Auf jeden Fall muß es das Bestreben sein, ein Museum in einen Garten oder Park zu betten, der nicht nur den Lärm der Straße abhält und den Staub filtriert, sondern auch die ideale innere Vorbereitung darstellt.“²⁴

²² Manfred Lehbruck, Duisburg am 27.09.1986

²³ Wilhelm Kücken in: Ingeborg Flagge: Museumsarchitektur 1985, S. 13

²⁴Weitere Auszüge aus: Manfred Lehbruck: Grundsätzliche Probleme des zeitgemäßen Museumsbaues:

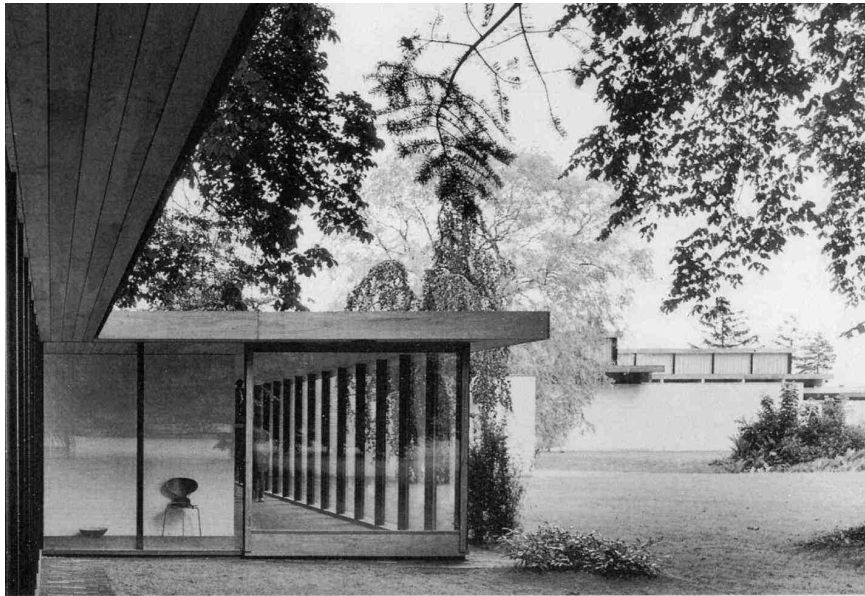


Abb. 25
Louisiana Museum, Dänemark,
Jorgen Bo und Wilhelm Wohlert,
1958

Ebenso verhielt es sich mit der Forderung, daß ein Museum tatsächlich mehr leisten kann und soll, als es die sich aus den fürstlichen Kuriositätenkabinetten oder den Kunstkammern entwickelte Museumstradition forderte, wie Lehbruck bereits schon in seiner Dissertation eindrücklich darlegen konnte:

„Die Auffassung des Museums als kultureller Mittelpunkt hat bisher hauptsächlich in dem neu entwickelten Typ des kleinen Museums, wie es z.B. die Heimatsammlungen darstellen, in allerdings begrenztem Ausmaße Verwirklichung erfahren, da infolge des geschlossenen Rahmens die Bildung eines örtlichen, geistig-künstlerischen Sammelbeckens erleichtert wird. Eine Übertragung auf größere Museen ist durchaus möglich und führt endlich zu der Planung von Kunst-

„Jedenfalls ist die "Entdeckung" des Außenraumes in diesem Umfang für Museumszwecke erst neu und relativ wenig ausgenutzt worden, obwohl sie bei lebender Kunst der Tendenz monumentalen Schaffens, wie sie in verschiedenen Ländern vorherrscht, weitgehend entgegenkommt. Wahre Monumentalkunst braucht Weiträumigkeit und freies Himmelslicht und kann sich dort am besten beweisen. Hinzu noch die günstige psychologische Wirkung auf die Aufnahmebereitschaft des Besuchers durch die Berührung mit der Natur.

[...]

Es ergibt sich also vom Gesichtspunkt einer klaren und kontinuierlichen Führung der großen Vorteile einer Horizontalausdehnung des Museums, verbunden mit freier Lage und einer gewissen Durchsichtigkeit der Architektur, die ein angenehmes Hinübergleiten von einem Raumabschnitt in den anderen vergönnt und engste Verbindung mit der Natur erlaubt.

[...]

Die Gefahr der Vereinsamung besteht in höherem Maß im Geschäftsverkehr der Großstadt, wo das Museum stets Fremdkörper bleiben wird und Kunst und Mensch von der gemeinsamen Lebensquelle der Natur entfernt sind.“

und Kulturzentren, wie sie in verschiedenen Ländern projiziert wurden [...].²⁵

Lehmbruck hat dies in all seinen Museen weitestmöglich verwirklicht. Aber auch sonst hat er die in seiner theoretischen Arbeit von 1942 gefundenen Thesen konsequent in die Realität umgesetzt.

Hervorheben möchte ich an dieser Stelle drei zentrale Postulate Manfred Lehmbrucks:

1. Das Museum ist ein Organismus, der unter Betrachtung von Zeitströmungen, gesellschaftlichen Aufgaben, den Einflüssen der zeitgenössischen Kunst, des Sammlungscharakters und nicht zuletzt der Art des ausgestellten Objekts von innen nach außen entwickelt werden sollte. Dabei sollte er aber immer so viel Flexibilität aufweisen, daß auch eine spätere etwaige Nutzungsänderung im Rahmen des Vorhandenen möglich ist.
2. Das Nichtaufkommen von Müdigkeit und Langweile im Museum wird unterstützt durch den Einsatz von natürlichem und künstlichem Licht aus verschiedenen Richtungen in einem gelockerten, erweiterbaren und gut durchschaubaren Grundriß, der eine enge Verbindung mit der Umgebung eingeht.
3. Die Dreiecksbeziehung Objekt – Nutzer – Architektur sollte ausgewogen sein, das Objekt sollte mittels der Architektur als Bindeglied dem Besucher vermittelt werden. Dabei ist es an der Architektur, mit den Mitteln der Raum- und Lichtsituation dem Objekt ein neues Leben im Museum zu ermöglichen.

²⁵ siehe Anhang: Dissertation Manfred Lehmbruck

REUCHLINHAUS PFORZHEIM

1953 war der Wettbewerb für den ersten kompletten Museumsneubau in Deutschland entschieden worden: Der „Bauwettbewerb zur Erlangung von baureifen Entwürfen für den Neubau eines Museums für die Restbestände des Reuchlin-Museums, die Bestände des Schmuckmuseums und für Räume des

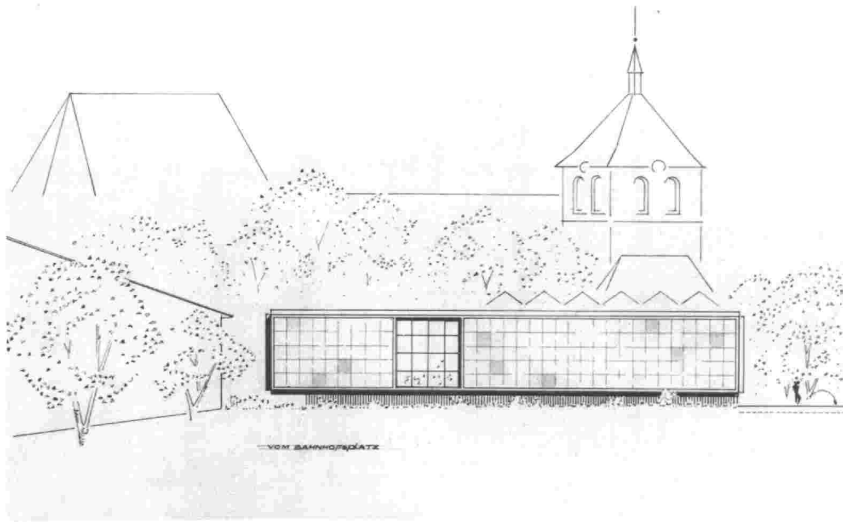


Abb. 26
Ehemalige Bebauung
Schloßberg Pforzheim

Abb. 27
Wettbewerbsentwurf auf Basis
des Vorgängerkonzepts für das
Reuchlinhaus Pforzheim mit
Schloßkirche im Hintergrund,
einem der wichtigsten
Baudenkmal Pforzheims

Kunst- und Kunstgewerbevereins“ in Pforzheim, einer der durch den 2. Weltkrieg am stärksten betroffenen Städte Deutschlands. Die Verwirklichung dieses prestigeträchtigen Baus scheiterte jedoch am Widerstand der Pforzheimer Bürgerschaft, denn im April 1954 wird das Museumsprojekt zu Fall gebracht, da sich die breite

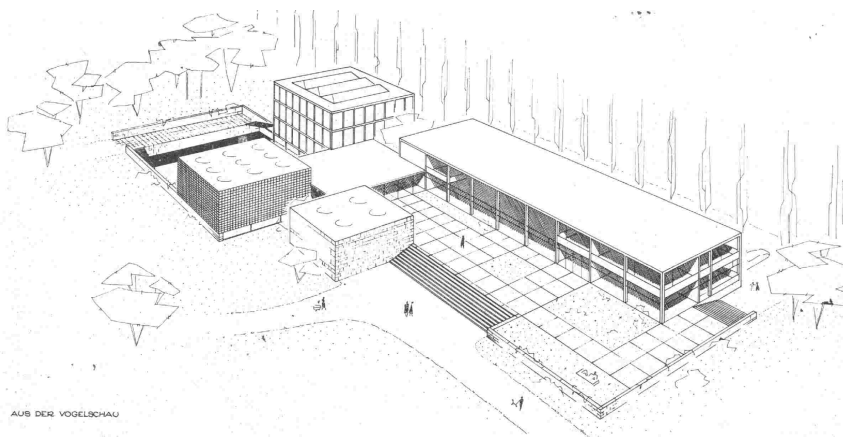


Abb. 28
Vogelperspektive aus der
Denkschrift zur Eröffnung des
Reuchlinhaus Pforzheim

Öffentlichkeit einen solchen Profanbau in der unmittelbaren Nähe des wohl bedeutendsten und noch einigermaßen erhaltenen Baudenkmal, der Pforzheimer Schloßkirche nicht vorstellen

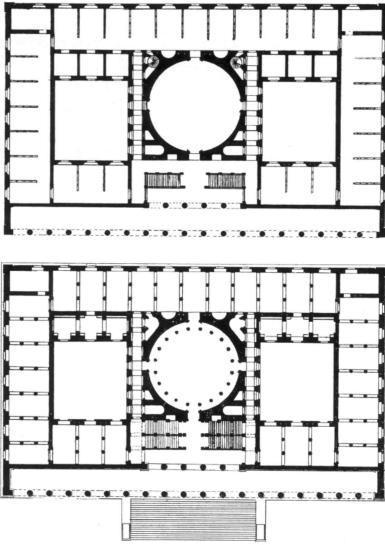


Abb. 29
Alte Museum Berlin von Karl
Friedrich Schinkel (1823 - 30)

Abb. 30
Reuchlinhaus EG

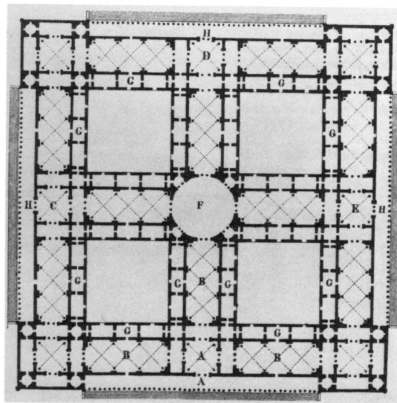
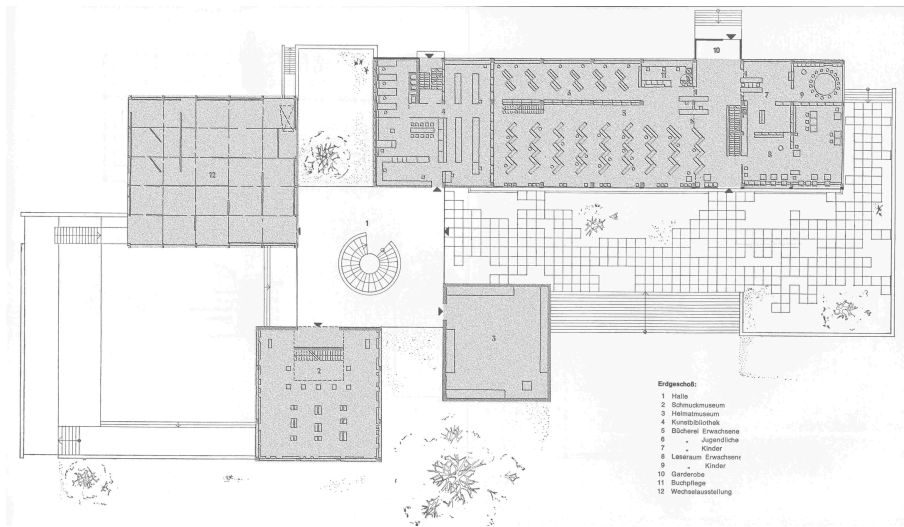


Abb. 31
Klassischer Museumstyp, nach
J.-N.-L. Durand (1805)

konnte²⁶. Lehbruck reagierte naturgemäß mit großem Bedauern auf diese Entscheidung²⁷.

Fertiggestellt wurde dieses Museum unter dem Namen „Reuchlinhaus“ dann erst 1961 an anderer Stelle und geplant von Manfred Lehbruck, der auf Grund des seinerzeit gewonnenen Wettbewerbs vom Bürgermeister der Stadt Pforzheim zur Planung auch der erweiterten Bauaufgabe beauftragt wurde, obwohl es bereits eigene Vorschläge von Seiten des Stadtplanungsamtes gab. Das Reuchlinhaus beherbergte dann neben den erwähnten Abteilungen unter anderem auch einen Vortragssaal, die Stadtbücherei und das Stadtarchiv. Damit gehört das Reuchlinhaus zu den ersten kompletten Museumsneubauten der Nachkriegszeit und wohl zu den ersten Kulturzentren Deutschlands. Die windmühlenartige Anlage des Reuchlinhauses um einen zentralen Verteiler zeigt am deutlichsten von allen Bauten

Lehbrucks den direkten Bezug zum klassischen Museumstyp. Der französische Architekturtheoretiker Durand hat diesen bereits 1802-05 auf der Grundlage der französischen Revolutionsarchitektur

²⁶ Schreiben des Oberbürgermeisters Dr. Brandenburg an Lehbruck vom 2.04.1954: „Die Breite Öffentlichkeit unserer Stadt hat sich in einem Maße mit dem Museumsprojekt beschäftigt, daß ich mich veranlaßt sah, für den kommenden Mittwoch, 7.4.54, 20 Uhr ein öffentliches Forum in der Jahnhalle zu veranstalten. [...] Nach dem bisherigen Verlauf der Dinge ist damit zu rechnen, daß wohl ausschließlich die Platzwahl der Stadtverwaltung und die der Schloßkirche durch das Museumsgebäude drohenden Gefahren die Diskussionsthemen bilden werden.“

²⁷ Schreiben vom 2.04.1954 an Oberbaurat Holz beim Hochbauamt Pforzheim: „Wie ich aus der Zeitung erfahre, ist ja nun doch das Projekt des Museums zu Fall gebracht worden. Ich bedaure es sehr, da mir die Situation einmalig und besonders reizvoll erschien. Es wäre ja schade, wenn der Wettbewerb und die vielen Mühen aller Beteiligten vollkommen vergeblich gewesen wären.“

entwickelt. Etwas später war diese Formulierung des idealen Museumstyps wiederum Grundlage für zwei der ersten völlig autonomen Museumsbauten in Deutschland²⁸: das Alte Museum in Berlin von Karl Friedrich Schinkel (1823 - 30) mit seinem zentralen Kuppelraum und der monumentalen Kolonnadenreihe und die Glyptothek in München von Leo von Klenze (1816 - 30), in welcher das Motiv des als Verteiler dienenden Kuppelraumes gleich mehrmals integriert ist.

Unter dem Eindruck der bei Paul Bonatz, Auguste Perret und Gerhard Graubner (s. o. Mitarbeit „Neue Kunsthalle Düsseldorf“) gewonnenen Erkenntnisse auf dem Gebiet der Museumsbaukunst und mittels der Formensprache des Neuen Bauens, wie sie vor

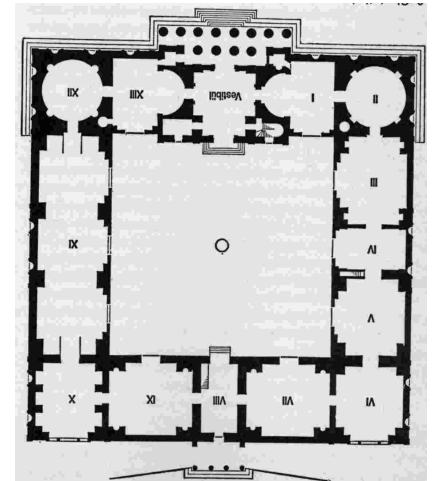


Abb. 32
Leo von Klenze, Glyptothek
München (1816 - 30)



Abb. 33
Blick aus der Eingangshalle des
Reichlinhauses in den
Stadtgarten, am rechten
Bildrand der kreisrunde
Ausschnitt für die Treppe in das
Untergeschoß

allem Mies van der Rohe prägte, entsteht mit dem Reichlinhaus ein Museumsbau der besonderen Art: Gerade weil er die

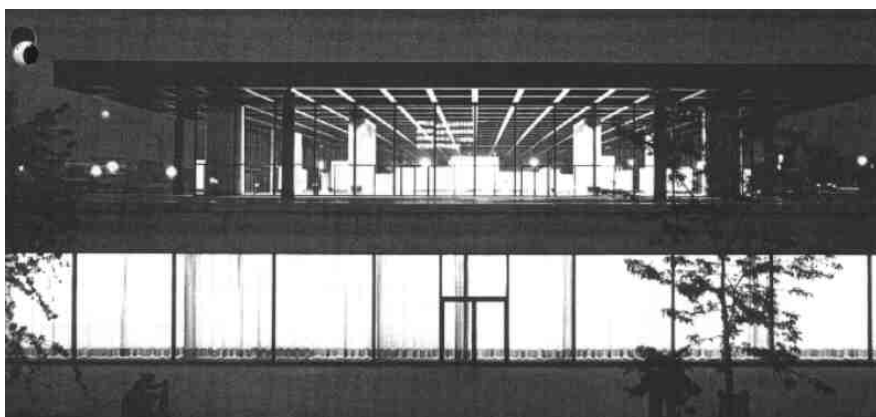


Abb. 34
Ludwig Mies van der Rohe,
Deutsche Nationalgalerie Berlin,
1962-1968

Geschichte und die Tradition des Museumsbaus nicht verleugnet und indem er die klassische Moderne nicht kopiert, sondern logisch

²⁸ Wilhelm Kücker in: Ingeborg Flagge: Museumsarchitektur 1985, S. 13

weiterführt, erreicht Lehbruck beim Reuchlinhaus eine Bodenständigkeit, Wärme und Naturverbundenheit, wie sie Mies van der Rohe, aus dessen Formenrepertoire sich Lehbruck nicht nur bei der Planung des Reuchlinhauses ganz offensichtlich bediente, in seiner 1968 eingeweihten Deutschen Nationalgalerie (1962-1968) nicht erreichen konnte, die derselbe aber in seinen Entwürfen für ein Landhaus aus Backstein (1923-24) schon lange vorher formulierte.

Abb. 35
Ludwig Mies van der Rohe,
Landhaus aus Backstein (1923 –
24)

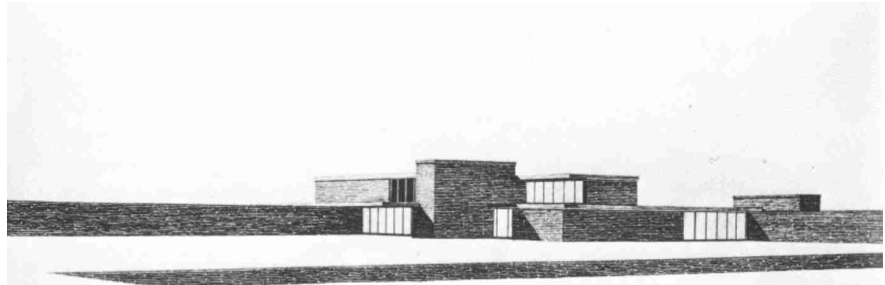


Abb. 36
Ansicht Reuchlinhaus vom
Stadtspark mit Treppe

Das pavillonartige, aus rechteckigen Kuben bestehende Ensemble des Reuchlinhauses, das sich in der Nordostecke des Pforzheimer Stadtparks in diesen durch die windmühlenartige Anordnung seiner Flügel in idealer Art und Weise einfügt, ist wohl eines der ersten Beispiele für die klare formale Unterscheidung funktionaler Gebäudeeinheiten im Museumsbau seit den Sechziger Jahren, bei welcher die Gebäudegliederung zum architektonischen Prinzip erhoben wird.

Das Reuchlinhaus ist zugleich Auftakt und Bereicherung für den Eingang des Stadtparks vom Stadtzentrum her. Durch eine großzügige, sehr breite Treppe, die sich dem Stadtpark zuwendet, lädt es den Besucher des Stadtparks ein, es zu besuchen. Die flachen und von einem angenehmen Schrittmaß bestimmten Stufen dieser Treppe führen auf das Hauptniveau des Reuchlinhauses. Quer zur Treppe bestimmt zunächst der Flügel der Stadtbücherei und des Stadtarchivs das Bild, der als eigenständiger Bauteil von der gegenüberliegenden Seite erschlossen wird. Das Material des Bodenbelags setzt sich bis in die Eingangshalle fort, führt den Besucher gewissermaßen durch den vollverglasten Haupteingang in das Gebäude hinein. Der Haupteingang selbst wird vom Büchereiflügel auf der einen Seite und vom Kubus des Heimatmuseums auf der anderen Seite definiert. An der entgegengesetzten Seite des Eingangsvorbereichs war von



Abb. 37
Eingangsbereich Reuchlinhaus,
rechts der Büchereiflügel

Lehmbruck eine eigens von Henry Moore geschaffene Plastik vorgesehen. Auf Einladung von Lehmbruck kommt Henry

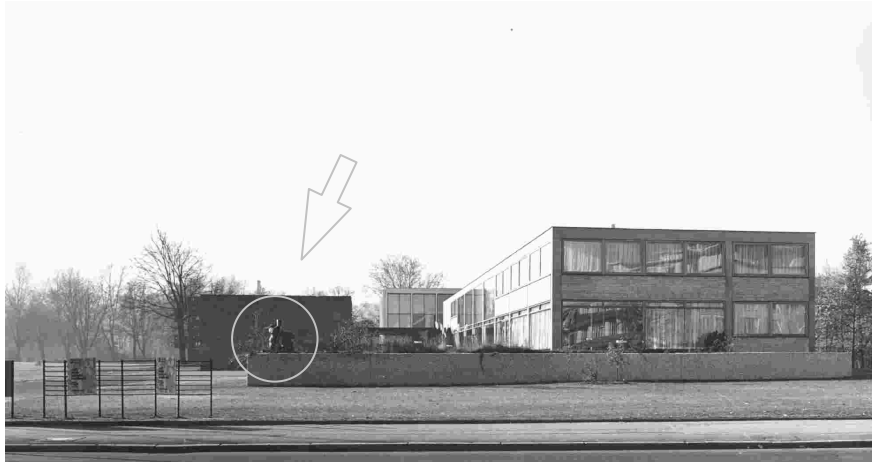


Abb. 38
Ansicht des Reuchlinhauses mit einer für die Eröffnung geliehenen Plastik von Henry Moore (Markierung)

Moore, der damals schon international als einer der größten Bildhauer seiner Zeit bekannt war, im Herbst 1959 nach Pforzheim. Vor Ort überzeugt sich Moore in Begleitung von Manfred Lehmbruck und dem damaligen Pforzheimer Oberbürgermeister Dr. Brandenburg, dem großen Förderer des Reuchlinhauses und seines Architekten, von der Beschaffenheit des für die Skulptur vorgesehenen Platzes. Im Anschluß besichtigt er auch den Steinbruch im Schwarzwald, von dem der Naturstein für die Skulptur kommen soll, wo er nach einer eigenhändigen Probe der Behaubarkeit des Steins von einem Mitarbeiter des Steinbruchs dann den Meißel und Hammer aus der Hand genommen bekommt, um deren „richtige“ Handhabung demonstriert zu bekommen. Leider wird jedoch Lehmbruck im weiteren Verlauf von Oberbürgermeister Dr. Brandenburg gebeten, die Verhandlungen mit Moore einzustellen. Der Grund dafür war die Erhöhung der Baukosten, ein Thema, das Lehmbruck während des gesamten Projekts begleitete und mehrfach zu Konfrontationen mit dem Gemeinderat, den Ämtern und schließlich auch mit dem sehr wohlmeinenden Oberbürgermeister führte.²⁹



Abb. 39
Manfred Lehmbruck überreicht an den Oberbürgermeister der Stadt Pforzheim Dr. Brandenburg den Schlüssel des Reuchlinhauses bei der offiziellen Eröffnung am 20.10.1961

²⁹ Schreiben des Oberbürgermeisters der Stadt Pforzheim an Lehmbruck vom 7. März 1960:

„Ich hoffe, daß nun in der heutigen Sitzung des Bau-Ausschusses und demnächst im Gemeinderat die sehr leidige Angelegenheit „Erhöhung der Baukosten“ erledigt werden kann.

Nach den Ereignissen der letzten Monate habe ich erhebliche Bedenken bekommen, ob die Beauftragung eines Bildhauers ohne vorherige Kenntnis des Gemeinderats richtig wäre. Ich bitte Sie deshalb, alle Verhandlungen in dieser Richtung solange einzustellen, bis mit dem Gemeinderat eine eindeutige Klärung über das Vorgehen erfolgt ist.

Für diesen Standpunkt erbitte ich Ihr Verständnis.“

Das innere Erschließungskonzept des Reuchlinhauses offenbart sich dem Besucher sofort bei Betreten der quadratischen

Abb. 40
Blick in die Eingangshalle



Eingangshalle, die nach allen vier Seiten Ausblicke in die Umgebung bietet. Die drei ebenfalls quadratischen Kuben mit Heimatmuseum, Schmuckmuseum und Ausstellungshalle schließen sich jeweils mit einer Seite an das Foyer an. Im Bereich des sich an der vierten Seite anschließenden Büchereiflügels sind Funktionsräume angeordnet.

Abb. 41
Die freitragende Wendeltreppe der zentralen Eingangshalle vom Untergeschoß aus gesehen

Ausschließlich durch diese angrenzenden Kuben und die horizontalen Elemente definiert sich der ansonsten mit zum Teil riesigen Glasscheiben vollverglaste Kubus der Eingangshalle. Das zentrale Element, das den Charakter der Eingangshalle als



Abb. 42
Blick aus dem Foyer im Untergeschoß in den Tiefhof des Reuchlinhauses



Abb. 43
Treppe im Büro Auguste Perret in der Rue Raynouard, wo Manfred Lehbruck ein Praktikum machte

Drehscheibe betont, ist die großzügige, freischwingende und leicht wirkende Stahlwendeltreppe mit Plexiglasgeländer, die an die Treppe im Atelier Auguste Perrets erinnert, in dem Manfred

Lehmbruck seinerzeit sein Praktikum machte. Mit ihr erschließt der Besucher das Untergeschoß, wo sich ihm im Vergleich zum Eingangsgeschoß ein leicht verändertes Bild bietet, da die Materialbeschaffenheit der Wände nun einheitlich ist, der Ausblick in das Freie auf nur einer Seite möglich und auf den Blick in den Tiefhof des Reuchlinhauses beschränkt ist. Durch die geschickte Anhebung des Untergeschosses und durch den Tiefhof ist dieses beinahe als vollwertiges Geschoß zu benutzen, ohne den Charakter eines reinen Untergeschosses zu haben. Gleichzeitig wird dem Besucher durch die Möglichkeit des Blicks nach draußen die Orientierung erleichtert.

Für jeden Bereich des Reuchlinhauses plante Lehmbruck eigene, einzeln dem täglichen Betrieb zuschaltbare Trakte, die analog zu dem völlig unterschiedlichen Charakter des darin Gezeigten in sich völlig unterschiedlich sind, was Material, Belichtung und Raumwirkung betrifft. Von außen wirkt das Reuchlinhaus als in die Landschaft geducktes, spannungsreiches, sorgfältig komponiertes Ensemble von verschiedenartigen Kuben, die in enger Verbindung mit der umgebenden Natur zu stehen scheinen. Auch im Inneren sind die Kuben durch die Wiederholung der Materialien und der Konstruktionsart eindeutig wiederzuerkennen. Eines haben aber alle Kuben gemeinsam: sie sind alle stützenfrei im Inneren, um größtmögliche Flexibilität zu gewährleisten und die Wandlungs- und Entwicklungsfähigkeit und damit die Lebendigkeit des Gebäudes zu erhalten.

Die verwendeten und in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit belassenen Materialien stehen dabei im engen Zusammenhang mit dem Inhalt der Kuben. In der Rede zur feierlichen Eröffnung des Reuchlinhauses beschreibt Lehmbruck dies so:

„Der aufgelöste Grundriß erlaubte es auch, die einzelnen Baukuben in verschiedenen Strukturen und Materialien auszuführen, die in innerem Zusammenhang mit der Zweckbestimmung beziehungsweise mit dem Ausstellungsgut stehen. Den inneren Gehalt in der äußeren Form und im Material sichtbar werden zu lassen



Abb. 44
Luftaufnahme Reuchlinhaus
Ende der Sechziger Jahre



Abb. 45
Die Fassadenverkleidung des
Heimatmuseums mit Sandstein
setzt sich im Inneren fort, kaum
unterbrochen durch die große
Glasscheibe der Verglasung der
Eingangshalle (beginnend am
rechten Bildrand)

ist als architektonische Grundidee konsequent durchgeführt.³⁰

Das Heimatmuseum ist mit einem heimischen Sandstein verkleidet, dessen Art des Fugenschnitts deutlich zeigt, daß es sich um eine Verkleidung handelt. Im Inneren sind die raumhohen, vollverglasten Vitrinen leicht geneigt, um Spiegelungen zu vermeiden. Das Tages- und Kunstlicht konzentriert sich dabei auf die Ausstellungsgegenstände, das Licht im übrigen Raum ist gedämpft.

Im Schmuckmuseum geht Lehmbrock noch einen Schritt weiter und etabliert das erste Dunkelmuseum in Deutschland. Die Vitrinen an der Innenwand des Museums werden aus einer Kombination aus Kunst- und Tageslicht beleuchtet. Beide Varianten waren zuvor



Abb. 46
Das Innere des Heimatmuseums
wird geprägt durch die großen
Vitrinen mit schräggestellter
Verglasung zur Vermeidung von
Spiegelungen

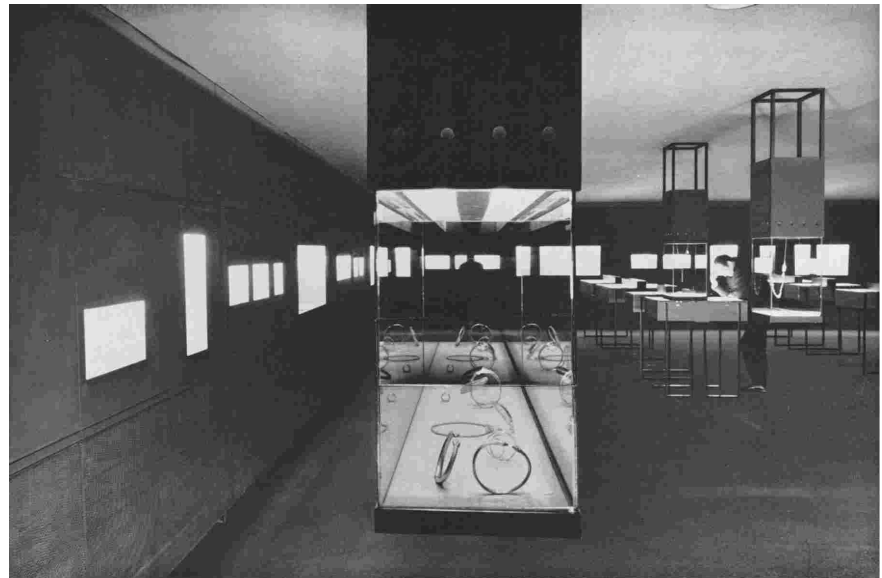


Abb. 47
Schmuckmuseum als
Dunkelmuseum

ausgiebig getestet worden, mehrere Vitrinenmodelle wurden gebaut, in denen Lehmbrock mit Hilfe einer komplizierten Spiegelkonstruktion das Tageslicht durch die sich in der Fassade befindlichen Rohglasplatten in die Vitrinen bringen konnte. Ergänzt wurde das Tageslicht, das sich nach Lehmbrocks Überzeugung wegen seines größeren Spektrums wesentlich besser zur Präsentation von altem Schmuck eignete, als reines Kunstlicht, jedoch auch durch ein Spotsystem, eine speziell entwickelte Sonderkonstruktion der Firma Philips. Der übrige Raum war nicht beleuchtet bis auf einige die Wandvitrinen ergänzenden Tisch- und

³⁰ Manuskript der Rede zur feierlichen Eröffnung des Reuchlinhaus Pforzheim am 20.

Hängevitrienen. Eine nachträglich steinmetzmäßig behauene und



dadurch weich wirkende Betonscheibe hinter dem Eingang in das Schmuckmuseum verhindert das direkte Eindringen von Licht aus der Eingangshalle und dient gleichzeitig der auf der Innenseite befindlichen, einseitig eingespannten Treppe in das Obergeschoß des zweigeschossigen Schmuckmuseums als Auflager.

Die dadurch im Museum erreichte relative Dunkelheit und die damit verbundene und durch die Teilung in zwei Geschosse entstandene Intimität erleichtert die Konzentration auf die kleinen, zum Teil viele Hunderte von Jahren alten Preziosen.

In der Außenfassade des Schmuckmuseums wechseln sich Rohglasplatten mit nach künstlerischem Entwurf in einer speziellen Aluminiumlegierung³¹ gegossenen Aluminiumplatten ab, die versuchen, das "Metall an sich" im Zustand des Erstarrens als rohes Element darzustellen.

Der Ausstellungsbau des Kunst- und Kunstgewerbevereins besteht aus einer Stahl-Glas-Konstruktion mit großflächigen Glasflächen, die mittels elektrischer Jalousien unterschiedlichen Lichteinfall zulassen. Die Decke ist als Lichtdecke mit darüber liegenden Oberlichtern ausgelegt, die um gerichtetes künstliches Licht aus darunter montierbaren Strahlern ergänzt werden kann.

Oktober 1961

³¹ Platten wurden von der Fa. Casper in Nöttingen gegossen; Herr Grimm von der Fa. Casper ergänzt, daß die Legierung etwa unserem heutigem AntiCorrodeal AlSi₅Mg entspricht

Abb. 48
Treppe im Schmuckmuseum,
eingespannt in steinmetzmäßige
behauene Betonwand



Abb. 49
Die aus Rohglasplatten und
Aluminiumplatten bestehende
Fassade des Schmuckmuseums

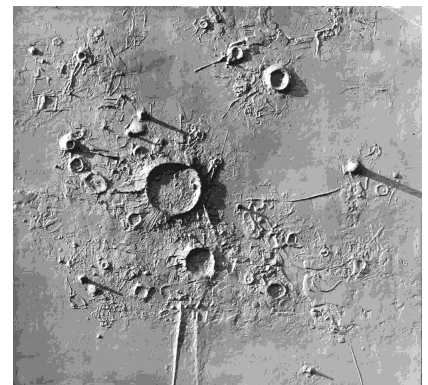
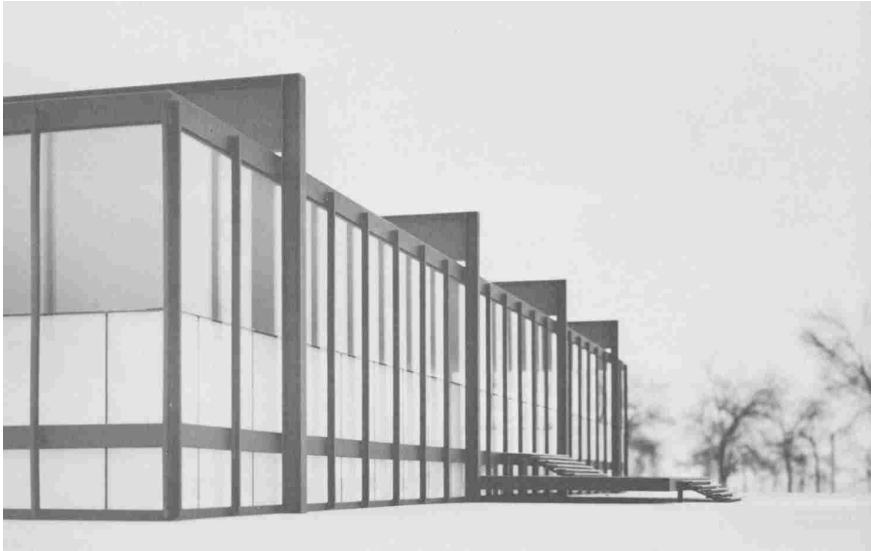


Abb. 50
Detail der verwendeten
Aluminiumplatten, die
versuchen, das "Metall an sich"
im Zustand des Erstarrens als
rohes Element darzustellen



Abb. 51
Ausstellungshalle des
Reuchlinhaus mit variablen
Stellwänden und Lichtdecke mit
zusätzlicher variabler Anordnung
von Strahlern

Dabei können die teils lichtdurchlässigen und teils lichtundurchlässigen Deckenelemente in unterschiedlichen Höhen befestigt werden. Die Halle selbst kann mittels eines mobilen, von Lehbruck entwickelten leichten Wandsystems jede erdenkliche Raumsituation auch unregelmäßiger Art ergeben, sogar eine zweite Ebene kann in die Ausstellungshalle eingeführt werden. Weitere technische, auf den ersten Blick nicht wahrnehmbare Feinheiten ergänzen die funktionale Halle: so können beide Ebenen vom Untergeschoß aus mit einem Unterfluraufzug angedient werden und eine Fußbodenheizung in Kombination mit einer Lüftungs- und Luftbefeuchtungsanlage vermeidet sichtbare und eventuell störende Anlagen im Raum.



Die gesamte innere und äußere Anmutung des Ausstellungsbaus erinnert sehr stark an Gebäude von Mies van der Rohe wie die Crown Hall (1950-56) des Illinois Institute of Technology (IIT) in Chicago oder die Ausstellungshalle Cullinan Hall (1954-58) in Houston. Einer der Unterschiede liegt darin, daß die Stützen der Fassade des Ausstellungsgebäudes auch das Dach tragen und nicht wie bei den beiden genannten Gebäuden von Mies van der Rohe eine zusätzliche, außenliegende Konstruktion herangezogen werden muß, was an den wesentlich geringeren Dimensionen des Kubus der Ausstellungshalle liegt.

Für die zweigeschossige, als Freihandausleihe gestaltete Stadtbücherei entwickelte Lehbruck ein Teakholzregalsystem, das es ihm ermöglichte, zugunsten größtmöglicher Flexibilität auf feste Wände zum großen Teil zu verzichten. Damit die Regalreihen nicht zu monoton wirken und um ein wenig Intimität zu schaffen, verdrehte er jedes Regal etwas um die Mittelachse und erzeugte somit eine sägezahnartige Regalwand, in der sich klare Regalseitenflächen mit jenen mit Büchern gefüllten Regalböden abwechselten. Auch in der Fassade setzt sich das Teakholz der Regale in den Fensterrahmen der großformatigen Fenster und in der Struktur der sichtbaren Stahlbetonkonstruktion fort.

Abb. 52
Ludwig Mies van der Rohe,
Crown Hall IIT Chicago



Abb. 53
Fassade der Ausstellungshalle



Abb. 54
Ludwig Mies van der Rohe,
Cullinan Hall Houston

Abb. 55
Sägezahnartige Regale in der
Stadtbücherei



Abb. 56
Großformatige, stahlverstärkte
Teakholzfenster der
Stadtbücherei lassen das
Tageslicht in die zum Lesen
einladenden Bereiche



Abb. 57
Stahl-Holz-Treppe der
Stadtbücherei



Vom zweigeschossigen Hauptraum der Bücherei gelangt man über leichte Stahl-Holz-Treppen in das obere Geschoß, wo sich unter anderem auch die Räume des Stadtarchivs befinden.

Der sich unter der Ausstellungshalle befindliche Vortragssaal wird vom Untergeschoß der Eingangshalle erschlossen und bietet mit seinen großen Fenstern zum Gartenhof des Reuchlinhauses einen schönen Rahmen für Veranstaltungen aller Art, die von der angeschlossenen Küche auch mit Erfrischungen und kleinen Gerichten versorgt werden können. Die Akustik im Saal kann durch verstellbare Wandlamellen mit schallschluckender und schallharter Oberfläche reguliert werden.



Abb. 58
Vortragssaal, links der Blick in
den Gartenhof

Im Gartenhof können bei gutem Wetter ebenfalls Veranstaltungen stattfinden, in ruhiger Abgeschlossenheit von den Geräuschen der Stadt und trotzdem mitten in der Stadt und im Freien. Ansonsten lädt der als Skulpturenhof verwendbare Tiefhof zum Verweilen ein, die Wasserbecken und der Brunnen vor den den Hof umgebenden Wänden aus weißem Carrara-Kiesel, die über diese Wände sichtbaren Baumkronen der Parkbäume und die in den Hof hineinragenden Kuben der Ausstellungs- und der



Abb. 59
Gartenhof mit Wasserbecken,
Plastiken und den Wänden aus
weißem Carrara-Kiesel

Eingangshalle und des Schmuckmuseums helfen dabei, den besonderen Stimmungswert dieses Hofes noch zu steigern. Eine vom Intendanten des Pforzheimer Stadttheaters angestoßene und von Manfred Lehbruck unterstützte Initiative zur Nutzung des

Gartenhofs für Freilichttheateraufführungen wurde jedoch aus Kostengründen nie verwirklicht.

Der Ansatz des Reuchlinhauses mit seinem zweckorientierten, harmonischen und zeichenhaften Pluralismus setzt bis in die heutige Zeit Maßstäbe in Bezug auf die hohe Qualität des Zusammenspiels der verschiedenartigen Elemente des Gesamtensembles. Zurecht fand das Reuchlinhaus daher während und nach seiner Entstehung in zahlreichen Veröffentlichungen internationale Beachtung, wurde dann aber recht schnell vergessen und spielt heute - völlig zu Unrecht - keine große Rolle mehr in der Architekturgeschichte der Nachkriegszeit.

WILHELM-LEHMBRUCK-MUSEUM DUISBURG

1964 folgt als wohl heutzutage bekanntestes Werk Manfred Lehnbrucks das Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg als einer der wohl spektakulärsten Museumsneubauten seiner Zeit in Europa,



Abb. 60
Virtuoser Umgang mit Licht,
Formen, Materialien und
Konstruktion

in dem Lehnbruck virtuos mit dem natürlichen Licht, das für ihn zu den Lebenselementen der Kunst gehört, und verschiedenen, wohlgeählten und Spannung erzeugenden Formen, Materialien und Konstruktionen umgeht.

Auch hier gehen die ersten konkreten Pläne in die Fünfziger Jahre zurück. Der Wunsch aber, dem berühmten Sohn Duisburgs ein bleibendes Gedenken in Form einer ständigen Präsentation seines Werks zu schaffen, ist schon wenige Jahre nach dem Tod Wilhelm Lehnbrucks geboren worden und wurde wesentlich von den eifrigen Bemühungen Prof. Dr. Hoff's getrieben, des Biographen Wilhelm Lehnbrucks und Leiters der Abteilung „Neue Kunst“ des Duisburger Museumsvereins³². In den Zwanziger Jahren übergab die Witwe Wilhelm Lehnbrucks dem Städtischen Kunstmuseum dann auch dessen Nachlaß, im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ wurde der gesamte Nachlaß jedoch beschlagnahmt, was den bereits verheißungsvollen Ansätzen für ein Wilhelm Lehnbruck gewidmetes Museum ein Ende setzte. Prof. Dr. Hoff sah sich

³² vgl.: Museen in Nordrhein-Westfalen, S. 84. ISBN 3-7647-0259-1

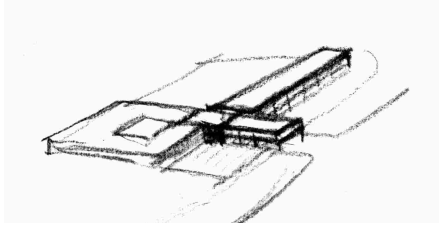


Abb. 61
Entwurfsskizze Wilhelm-
Lehmbruck-Museum Duisburg

genötigt, seine Tätigkeit einzustellen.³³ Nach erbittertem Kampf wurde der Nachlaß der Witwe aber noch während des Kriegs zurückgegeben.

Nach dem Krieg nahm der neue Leiter des Städtischen Kunstmuseums Dr. Ernst D'Ham erfolgreich die Bemühungen um den Wiederaufbau einer Städtischen Kunstsammlung auf. Seine Bemühungen waren vor allem auf die Wiedererrichtung einer Lehmbruck-Sammlung und einer Sammlung von Gemälden und graphischen Arbeiten deutscher Maler des 20. Jahrhunderts gerichtet. Herr Dr. D'Ham folgte nach seiner Pensionierung 1954 Dr. Gerhard Händler als Museumsleiter. Unter ihm wurde dann die

Abb. 62
Modell Wilhelm-Lehmbruck-
Museum Duisburg mit so nicht
ausgeführten 3 Bauabschnitt in
Form eines Kugelabschnitts am
linken Bildrand



Planung zu Errichtung eines würdigen Museumsneubaus eingeleitet und in den wesentlichen Zügen klar herausgearbeitet. Manfred Lehmbruck, als Sohn Wilhelm Lehmbrucks und Museumsfachmann, wurde 1956 von der Stadt Duisburg beauftragt, verschiedene

³³ August Hoff schreibt: „Dann kam ein Jahr später die Ausstellung der "Entarteten Kunst" in München und die Beschlagnahme-Aktion. Mit sehr scharfen Briefen kämpfte Frau Lehmbruck um ihr Eigentum. Schließlich teilte 1940 das Propaganda-Ministerium mit, daß auf Grund einer sogenannten Härteklauseel das beschlagnahmte Privateigentum zurückgegeben werden könnte. Zur Bedingung wurde gemacht, daß Frau Lehmbruck einen längeren Revers unterschriebe, der sie zur Geheimhaltung verpflichten, ihr untersagen sollte, die Kunstwerke je wieder der Öffentlichkeit zu zeigen oder gar mit ihnen Kunst-Politik zu treiben. Frau Lehmbruck sah in diesem Revers eine Anerkennung des Urteils, daß Lehmbruck entartet sei, und lehnte die Unterschrift ab. Bange Diskussionen mit ihren Söhnen waren vorausgegangen. Nach einigen Wochen stellte das Propaganda-Ministerium die Kunstwerke aus ihrem Besitz frei und kleidete den Inhalt des Revers in die Form eines einseitigen Führerbefehls. Paul Ortwin Rave schrieb in seinem Buch über die entartete Kunst über Frau Lehmbruck mit großem Recht: "Hut ab vor dieser

Bauplätze für ein neues Kunstmuseum zu begutachten. Daraus entwickelte sich dann im Frühjahr 1957 schließlich der konkrete Auftrag für die Planung. Zur Eröffnung 1964 wurde der Nachlaß Wilhelm Lehmbrucks wieder an das Museum übergeben, das sich im Zuge dessen Wilhelm-Lehmbruck-Museum nennen durfte.

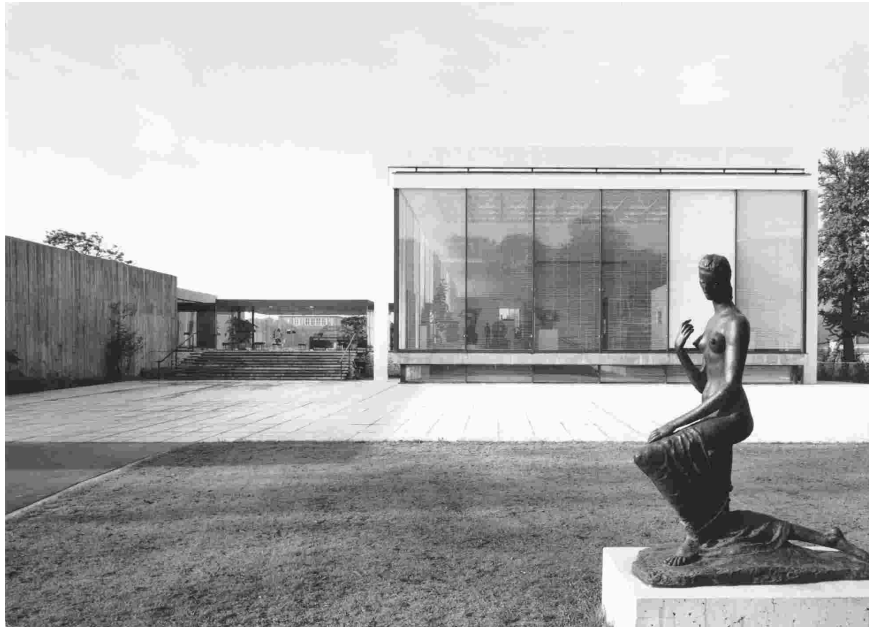


Abb. 63
Eingangshalle mit Treppe und der Knieenden, rechts der Trakt für die Wechsausstellungen, links der dem Werk Wilhelm Lehmbrucks gewidmete Baukörper

Das verhältnismäßig umfangreiche Programm des Wilhelm-Lehmbruck-Museums wurde in drei Baukörper aufgegliedert, von denen der letztere allerdings nicht in der ursprünglich geplanten Form und erst viel später zur Ausführung kam, dann allerdings auch nicht mehr unter voller Beteiligung von Manfred Lehmbruck, sondern geprägt von Klaus Hänsch, einem Doktoranden und späteren Partner von Manfred Lehmbruck.

Erschlossen wird das im Immanuel-Kant-Park und somit mitten im Zentrum und mitten im Leben Duisburgs stehende Wilhelm-Lehmbruck-Museum durch einen die beiden ersten Bauabschnitte verbindende, vollverglaste und über wenige Stufen vom Park her erreichbare Eingangshalle, die stark an das ebenfalls über eine ähnliche, jedoch nicht so breite Treppe erreichbare Farnsworth-Haus erinnert. Der Besucher von der Stadt kommt dabei an der "Knienden" von Wilhelm Lehmbruck als Visitenkarte des ausschließlich dem 20. Jahrhundert vorbehaltenen Museums



Abb. 64
Ludwig Mies van der Rohe,
Farnsworth-Haus
Eingangstreppe



Abb. 65
Eingangstreppe Wilhelm
Lehmbruck Museum

tapferen Frau!" (August Hoff: Frau Anita Lehmbruck zum Gedächtnis, in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, S. 60-61)

vorbei und schreitet über eine Betonschwelle, in der als Gruß und Motto der Ausspruch Wilhelm Lehmbrucks eingelassen ist „Alle Kunst ist Maß“.

Bei der Planung des 1. Bauabschnitts, der die städtische Kunstsammlung und die Wechselausstellungen aufnimmt, hatte

Abb. 66
1. Bauabschnitt mit der
städtischen Kunstsammlung und
dem Bereich für
Wechselausstellungen



größtmögliche Flexibilität oberste Priorität, weswegen die Konstruktion aus einer stützenfreien Halle mit außenliegender Stahlkonstruktion besteht, um im Inneren möglichst wenig Zäsuren durch kräftige Bauglieder zu haben, die die Freiheit der inneren Teilung hemmen. Das in drei Halbgeschosse unterteilte Innere ist nach Belieben unterteilbar und gestaltbar und läßt durch den Wechsel der Raumhöhen und -proportionen, der Belichtungsart und -richtung sowie der Materialien die adäquate Präsentation und Wirkung der verschiedensten Kunstwerke zu. Um nicht die Orientierung zu verlieren, sind immer wieder Blicke in die anderen Geschosse und nach draußen und von dem gemeinsamen Vorbereich sogar in alle drei Ebenen möglich.

Montagewände nach dem Vorbild der für die Ausstellungshalle des Reuchlinhauses entwickelten Wände ermöglichen es auch im Wilhelm-Lehmbruck-Museum, die unterschiedlichsten Räume zu gestalten. Ebenso verhält es sich mit der Lichtdecke und den Jalousien, die sich ebenfalls an der Ausstellungshalle des

Reuchlinhauses orientieren, mit dem einzigen großen Unterschied,



Abb. 67
Blick in das Innere des 1. Bauabschnitts mit den verschiedenen Ebenen, die Durchblicke und Einblicke und den Wechsel der Perspektive erlauben

daß die innenliegenden Jalousien im Wilhelm-Lehmbruck-Museum zum Teil von unten aus dem Brüstungsbereich der Bodenplatte nach oben fahren, um nicht den klaren Dachanschluß durch unschöne Jalousienpakete zu zerstören, und die es darüber hinaus ermöglichen, hohes Seitenlicht in die Halle zu lassen.



Abb. 68
Nächtlicher Blick vom Eingangsbereich in die Wechselausstellung, gut zu erkennen die filigrane Konstruktion der Lichtdecke

Besonders der 1. Bauabschnitt läßt mit seiner hängenden, großzügigen Verglasung, der außenliegenden Tragkonstruktion und

Abb. 69
Nächtlicher Blick von der
Längsseite in die
Wechselausstellung



Abb. 70
Ludwig Mies van der Rohe
Crown Hall IIT Chicago



den fließenden Innenräumen ganz klar den Bezug auf die

Architektur von Mies van der Rohe erkennen, wie das ja auch schon beim Reuchlinhaus nachgewiesen wurde. In Duisburg ist dabei aus dem Einheitsraum des Ausstellungsgebäudes des Reuchlinhauses der „fließende Raum“ geworden, eine Form der Architektur, die besonders von Mies van der Rohe geprägt wurde, und aus einer orthogonal-statischen ist somit eine orthogonal-dynamische Struktur geworden, wodurch der Raum aber im direkten Vergleich mit dem Reuchlinhaus auch an Eindeutigkeit und konzeptioneller Klarheit verliert. Letzteres tut aber dem fast sakral wirkenden Raum überhaupt keinen Abbruch. Im Gegenteil: Heinrich Klotz bescheinigt dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum 1985, daß es zwar im „Geiste Mies van der Rohes“ konzipiert sei, aber durch seine „ästhetische Verfeinerung“³⁴ all die anderen Bauten übertreffe, die sich ebenfalls an der Architektur Mies van der Rohes orientierten. Manfred Lehbruck kann dabei sogar die eher technizistische Sprache Mies van der Rohes mit einem menschlichen, emotionalen Moment anreichern, das dem ganzen Komplex einen sehr viel humaneren, spirituelleren Charakter gibt.

³⁴ Heinrich Klotz: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, S. 9: „Auch das im Geiste Mies van der Rohes konzipierte Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg von Manfred Lehbruck übertrifft in seiner ästhetischen Verfeinerung alle die vielen bundesdeutschen Theaterbauten, mit denen die Architekten die strenge Modernität Mies van der Rohes nachahmten.“

Besonders gut ist diese Charaktereigenschaft im 2. Bauabschnitt, dem den Plastiken aus dem Nachlaß Wilhelm Lehmbrucks vorbehaltenen Teil, nachzuvollziehen. In diesem ersten speziellen Skulpturen-Museum Deutschlands³⁵, mit seinen gekrümmten Sichtbetonscheiben und einer insgesamt plastischen Anmutung, seiner kathedralgleichen Fortsetzung der umgebenden Parklandschaft hinein in das Museum, ist spürbar, was die



Architekturkritik wie folgt beschreibt: „eine Gebäudeskulptur aus Sichtbeton und Glas, der die seltene Verbindung von Wucht und Eleganz, kraftvoller Raumbegrenzung und raffinierter Raumöffnung gelingt“³⁶. Dabei wurde die Höhenentwicklung bewußt moderat gehalten, indem zahlreiche Räume - ähnlich wie beim Reuchlinhaus - unter dem Geländeniveau liegen. Die von Manfred Lehmbruck an Architekturmodellen, die er mit selbstgeschnitzten Modellen der Plastiken seine Vaters ausstattete, akribisch studierte Art des Umgangs mit der Belichtung, mit Fensterflächen und Öffnungen im Dach und mit der plastischen Ausgestaltung der Sichtbetonwände lassen recht deutlich den Einfluß Le Corbusiers erkennen. Besonderes Augenmerk legte Lehmbruck auf die innige Verbindung von Plastik und Natur, die er bereits in seiner Dissertation vehement forderte. Da aber die Aufstellung der

³⁵ Vgl. Peter Stepan (Hrsg.): Die Deutschen Museen. Braunschweig 1993, S.155

³⁶ Mathias Schreiber: Deutsche Architektur nach 1945, S. 76



Abb. 71
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg Bauabschnitt II innen

Abb. 72
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg Bauabschnitt II, vom
Skulpturenhof aus gesehen

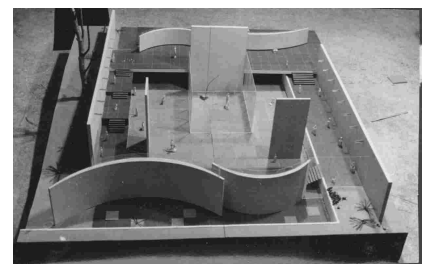


Abb. 73
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, Lichtmodell mit von
Manfred Lehmbruck
handgeschnitzten Modellen der
auszustellenden Plastiken
seines Vaters

Abb. 74
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, Bauabschnitt II,
gut zu erkennen die
Geländemodellierung, die frei
schwingenden Wandscheiben,
umgeben von wandhohen
Verglasungen

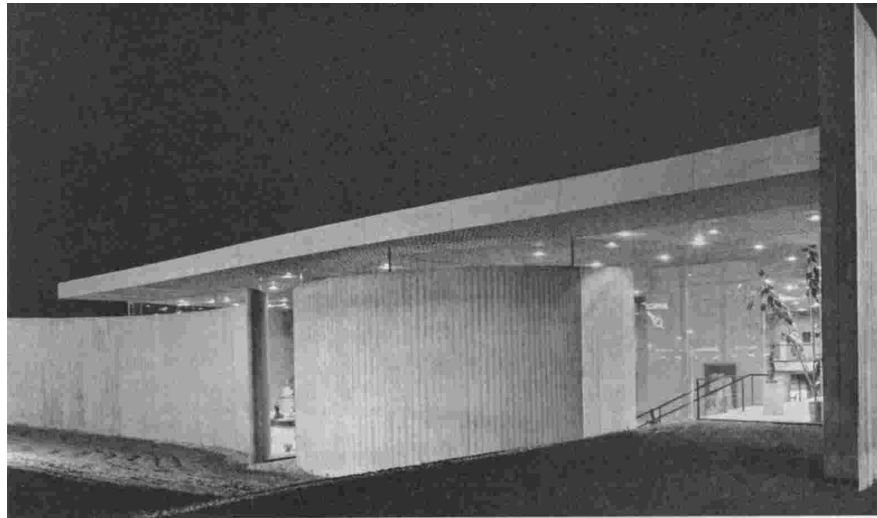


Abb. 75
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg



Abb. 76
Le Corbusier, Carpenter Center
Harvard University, Cambridge,
Massachusetts

meisten Plastiken seines Vaters im Freien nicht durchführbar ist, da

sowohl die aggressive Luft der Industriestadt als auch empfindliche Materialien wie Gips dies verbieten, ist dieser Teil des Museums als abgegrenzter Bereich der Natur aufgefaßt, deren Weite auch im Innenraum zu spüren ist. Lehmbruck erreicht das durch großflächige, wandhohe Verglasungen, die das Drinnen und das Draußen sich vereinen lassen, durch die Geländemodellierung des Außenbereichs und durch sich von innen nach außen fortsetzende Wandscheiben, die die Transzendenz dieses quadratischen, in sich ruhenden Raumes auch in das räumlich Faßbare übersetzen. Da die einzelnen Wände sich nicht berühren und immer wieder Ausblicke in den Park freigeben, entsteht aber kein Gefühl des Eingeschlossenseins. Auch die Decke ist von den Wänden gelöst, so daß sie den Charakter einer schwebenden, "horizontalen Stellwand" annimmt. Dabei mußte Manfred Lehmbruck im Gegensatz zum ersten Bauabschnitt nicht auf Flexibilität und auf die Möglichkeit eines hohen Maßes an

Variation und Improvisation achten, sondern er konnte für die fest umrissene und unveränderliche Werkgruppe seines Vaters einen individuellen Raum entwerfen, gestalten und bauen. So erhält jede Plastik einen eigenen Wirkraum, in dem sie sich voll entfalten kann. Manfred Lehmbruck ist es durch sein tiefes Verständnis für und durch sein innigliches Verhältnis zu den Plastiken seines Vaters, den er schon sehr früh verloren hat, möglich, zwischen den Plastiken und der Architektur einen intensiven, harmonischen und doch spannungsgeladenen Dialog zu schaffen, dessen Sogwirkung sich der geneigte Besucher nicht entziehen kann und der wohl in dieser

Form und Vollendung einmalig ist. Fast scheint es, als würden die Plastiken mit dem Sichtbeton, aus dem die Wände des Museums



bestehen, verschmelzen. Um diese Wirkung zu erreichen, hat Manfred Lehmbruck auch auf Stützen in diesem Raum verzichtet, die den Plastiken Konkurrenz machen könnten.

„Als Beispiel für das Zusammenspiel von Raum und Skulptur seien die gebogenen Betonscheiben angeführt, die sich wie bergende Hüllen um die sinnenden Frauenfiguren legen. Ähnliche Zusammenhänge machen die inneren hochragenden Betonscheiben deutlich, die im Sinn der hierzu in Beziehung gesetzten Figuren nach oben in unbegrenzte Räume vorstoßen.“³⁷

Das architektonische Element der unterschiedlichen, ineinander übergehenden Ebenen, das er im ersten Bauabschnitt eingeführt

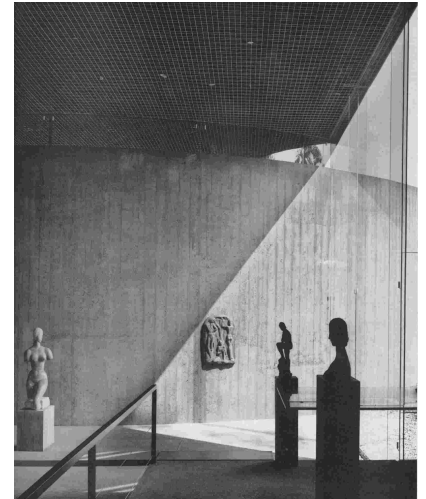


Abb. 77
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, weibliche Formen
korrespondieren mit gebogenen
Wandscheiben

Abb. 78
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, indirekte
Tageslichtbeleuchtung durch in
Deckenöffnungen gestellte
Wandscheiben



Abb. 79
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, unterschiedliche
Ebenen im Bauabschnitt II

³⁷ undatiertes Manuskript von Manfred Lehmbruck

hat, setzt Lehmbruck im zweiten Abschnitt mit noch mehr Variation fort, da er es für unerlässlich hält, auf Plastiken auch Auf- und Untersichten zu ermöglichen.

„Alle diese Anstrengungen dienen der ungestörten Begegnung von Mensch und Kunst. Die stumme Zwiesprache darf sich nicht in oberflächlicher Unterhaltung erschöpfen, sondern muß dazu beitragen, das Leben zu deuten und sinnvoll zu gestalten. Diese Auffassung hat auch die Architektur des Duisburger Museums geprägt.“³⁸

Schon während des Baus wurde das Wilhelm-Lehmbruck-Museum zu einer Pilgerstätte für Architekten und Architekturstudenten. Zahlreiche Veröffentlichungen und Publikationen sorgten dafür, daß das Museum zu den Ikonen der Architektur der Sechziger Jahre wurde und auch heute noch als eines der bedeutendsten Beispiele moderner Museumsarchitektur gilt. Wolfgang Pehnt³⁹ stellt 1997 das Duisburger Museum unter anderem in eine Reihe mit dem Wallraf-Richartz-Museum:

„Im Vergleich zu den zeitlich folgenden Museumsbauten in der Bundesrepublik behauptet das ehemalige Wallraf-Richartz-Museum einen souveränen Rang. Weder Sep Rufs Kistenbauten für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg noch Horst Loys und Werner Kreutzbergers bescheiden-wohnliches Museum Folkwang in Essen können mit ihm konkurrieren. Bis zu den Museen der sechziger Jahre von Werner Düttmann im Berliner Grunewald, Manfred Lehmbruck in Duisburg, Mies van der Rohe am Berliner Tiergarten und Dieter Oesterlen in Hannover blieb der Bau von Schwarz und Bernard ein einsames Beispiel charakterfesten Bauens.“⁴⁰

³⁸ zitiert aus: Architektur und Wohnform, 10/1964, S. 347 – 356

³⁹ Autor zahlreicher architekturtheoretischer Abhandlungen und Bücher

⁴⁰ Wolfgang Pehnt: Rudolf Schwarz, 1897-1961, Architekt einer anderen Moderne, S. 174

FEDERSEE-MUSEUM BAD BUCHAU

Wie auch bei den beiden anderen Museumsbauten geht auch beim letzten von Manfred Lehbruck gebauten Museum, dem 1968 eröffneten Federsee-Museum in Bad Buchau, die Planung zurück bis in die Fünfziger Jahre: bereits 1954 gab es von Lehbrucks Seite einen ersten Vorentwurf, damals noch mit einer darin integrierten Jugendherberge, doch erst 1960 wird der gewünschte Bauplatz am Rande des Federseemoors vom



zuständigen Landratsamt zur Bebauung freigegeben. Und dann sollte es noch einmal vier Jahre dauern, bis schließlich Mitte 1964 mit den Bauarbeiten begonnen werden konnte, nachdem man sich mit Gemeinderat, Land, Denkmalamt, Oberfinanzdirektion und der Universität Tübingen wegen einer zu integrierenden, aber dann letztendlich doch nicht verwirklichten Forschungsstelle geeinigt hatte.

Diskussionen gab es dann zum Ende der Bauzeit nochmals wegen des künstlichen Sees, der unter dem Museum, das auf Stelzen steht, angelegt werden sollte und für den das Geld fehlte und wegen der Frage, ob ein Museum, das als reines Sommermuseum konzipiert war, nun doch noch nachträglich eine Lüftungs- und Heizungsanlage bekommen sollte.

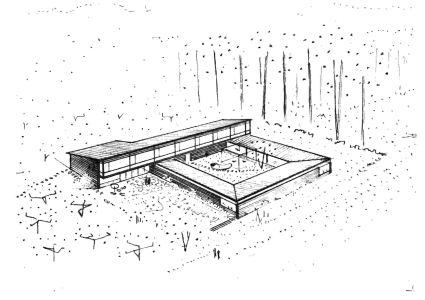


Abb. 80
Entwurf für ein
Federseemuseum mit
Jugendherberge und
biologischer Forschungsstätte

Abb. 81
Federseemuseum Bad Buchau,
gut zu erkennen die schlichte
Bauform und die aufgeständerte
Bauweise im künstlich
angelegten See

1967 jedoch wurde das Federsee-Museum nach einer mehr als 13-jährigen Sisyphosarbeit schließlich fertiggestellt und die Presse äußerte sich begeistert. Allerdings nur bis bekannt wurde, daß sich ein Teil der Holzkonstruktion des Daches gesenkt hatte, wodurch eine große Glasscheibe Spannung bekam. Außerdem wiesen die in das Dach integrierten Plexiglasoberlichter eine Undichtigkeit

Abb. 82
Federseemuseum Bad Buchau,
im Bild zu sehen das im Moor
gefundene Rad, dessen
verwitterter, grauer Holzfarbe
sich die Afzelia-Verschalung des
Federseemuseums inzwischen
angenähert hat



Abb. 83
Federseemuseum Bad Buchau,
am Rande des Federseemoors,
am oberen Bildrand ist der
Federsee zu erkennen

gegenüber Flugschnee auf, so daß es bisweilen in das Museum tropfte. Bis zur offiziellen Einweihung am 2. August 1968 waren jedoch alle Mängel behoben. In zahlreichen Tageszeitungen erschienen Berichte und Beiträge über das neue Museum; es wird allseits hochgelobt. Doch die Querelen, Reparaturen und schließlich die umfassende Sanierung der Dachkonstruktion, zum Teil auf Kosten der Versicherung Manfred Lehmsbrucks, zog sich weiter hin, und hielt Lehmsbruck, der seit 1968 schon Professor an der Universität Braunschweig war, noch bis 1973 in Atem.

Das Museum beherbergt vor allem prähistorische Funde von überregionaler Bedeutung, die in dem Moor des verlandeten Federsees hervorragend konserviert wurden und die auf eine

Besiedlung dieses Gebiets schon vor 16.000 Jahren schließen lassen. Gezeigt werden aber auch Teile der prähistorischen, ornithologischen und heimatkundlichen Sammlungen der Federsee-Forschungsstätte.



Abb. 84
Federseemuseum Bad Buchau,
Teil der ornithologische
Ausstellung, gut zu erkennen der
fließende Übergang zwischen
der Ausstellung und Natur,
ermöglicht durch raumhohe
Verglasung sowohl des
Museums selbst als auch der
Vitrinen

Die Architektur versucht, sich mit naturverbundenen Materialien und ruhiger Formgebung in den Charakter und die Weite der Landschaft einzufügen, wodurch in äußerst gelungener Art und Weise Landschaft und Gebäude im Federseemuseum verschmelzen. Die Geschichte und die Art der dort gezeigten Fundstücke und Exponate spiegelt sich wider in architektonischen Elementen und Ansätzen, wie der Aufständiger des Gesamtbaus und der Erreichbarkeit durch einen Steg, was beides auf die Ständerbauten, die in diesem Gebiet möglicherweise einmal existierten, anspielt; und sie spiegelt sich wider in der Verschalung des Gebäudes mit einer je nach Himmelsrichtung unterschiedlich alternden, aber beständigen Afzelia⁴¹-Holzverschalung, die an die aus dem Moor geborgenen, konservierten Holzgegenstände erinnert. Das schlichte Gebäude, das mit Gesamtkosten von rund



Abb. 85
Federseemuseum Bad Buchau,
von rechts unten erschließt der
Steg die Eingangshalle, die die
beiden Hauptgebäudeteile
verbindet: das Museum um den
Innenhof mit der als Hochmoor
angelegten Insel im künstlichen
See und der biologischen
Forschungsstelle. Links ist der
Zugang zum Federseesteg zu
sehen.



Abb. 86
Federseemuseum Bad Buchau,
Blick vom Innenhof durch das
Museum hindurch, gut zu
erkennen die naturbelassene
Afzelia Verschalung

einer Million DM wohl eher zu den günstigen Museumsbauten gerechnet werden kann, ist „kein ‚Totaltheater‘ gefühlsarmer Ratio“, andererseits huldigt es auch in keiner Weise einer „irrationalen Zitier- und Zierlust“⁴²:

„Es ist eine Architektur der ökologischen und historischen Rücksichtnahme, dabei durchaus selbstbewußt, markant, verliebt in die Grazie der Geometrie und in das Vorzeigen konstruktiven Wagemuts: Zumal an den Ecken fällt die kühne Auskragung des Baukörpers gegenüber den weit innen stehenden Rundpfeilern, die alles tragen, ins Auge.“⁴³



Abb. 87
Federseemuseum Bad Buchau
Aufständigung und Steg

Erschlossen wird das Federseemuseum durch einen Steg, der über den künstlichen See führt und ähnlich wie im Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg in einer vollverglasten Eingangshalle endet, zu der ebenfalls wie im Duisburger Museum wenige Stufen hinaufführen und die ebenfalls zwei Trakte des Gebäudes miteinander verbindet: zur rechten ein frei zugänglicher Erfrischungsraum, ein kleiner Ausstellungsraum der Forschungsstelle und die sanitären Anlagen, zur linken der eigentliche, in Windmühlenform um ein dem Besucher zugängliches Atrium angelegte Ausstellungstrakt, dessen logische Führung rund um das Atrium sich aufgrund der klaren Form sofort erschließt. Die

⁴¹ Afzelia ist ein witterungsbeständiges Tropenholz

⁴² Mathias Schreiber: Deutsche Architektur nach 1945, S. 78

Ausstellungsgegenstände befinden sich vorwiegend hinter Glasabschlüssen, die vom Boden bis zur Decke reichen und in Vor- und Rücksprünge gegliedert sind. Da das Wand-, Decken- und Bodenmaterial in den begehbaren Vitrinen weitergeführt wird, scheinen die Gegenstände vom Betrachter kaum getrennt „im Raum und in der Landschaft“ zu stehen. Die raumhohen Vitrinen



werden zum einen durch Oberlichter belichtet, können aber zur Unterstützung auch künstlich beleuchtet werden. Der Sonnenschutz wird durch feststehende, äußere Horizontallamellen und durch bewegliche Jalousetten gewährleistet.

„Das Federsee-Museum wird in der Literatur oft als ein „architekturgeschichtliches Mauerblümchen“ bezeichnet, das es verdient, „in einer Prunkvase gefeiert zu werden.“⁴⁴

Abb. 88
Federseemuseum Bad Buchau,
keine irrationale Zitier- und
Zierlust



Abb. 89
Federseemuseum Bad Buchau
Postkarte aus der Zeit der
Eröffnung



Abb. 90
Federseemuseum Bad Buchau,
in der Decke Oberlichtöffnungen
zu natürlichen Belichtung der
Exponate

⁴³ Mathias Schreiber: Deutsche Architektur nach 1945, S. 78

⁴⁴ Mathias Schreiber: Deutsche Architektur nach 1945, S. 78

Wohl ob seiner unprätentiösen Art und der relativen Abgeschlossenheit in der oberschwäbischen Provinz gelangte das

Abb. 91
Federseemuseum Bad Buchau,
Sonnenschutz durch
Holzlamellen und Jalousetten

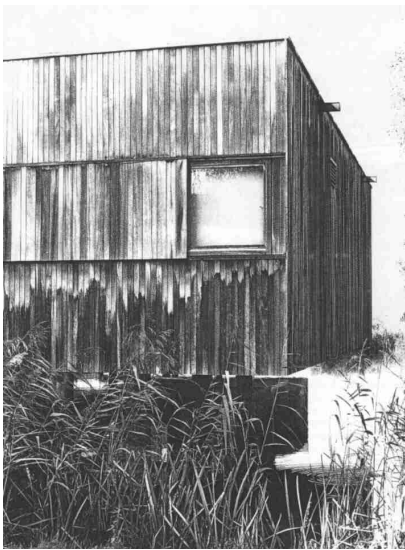
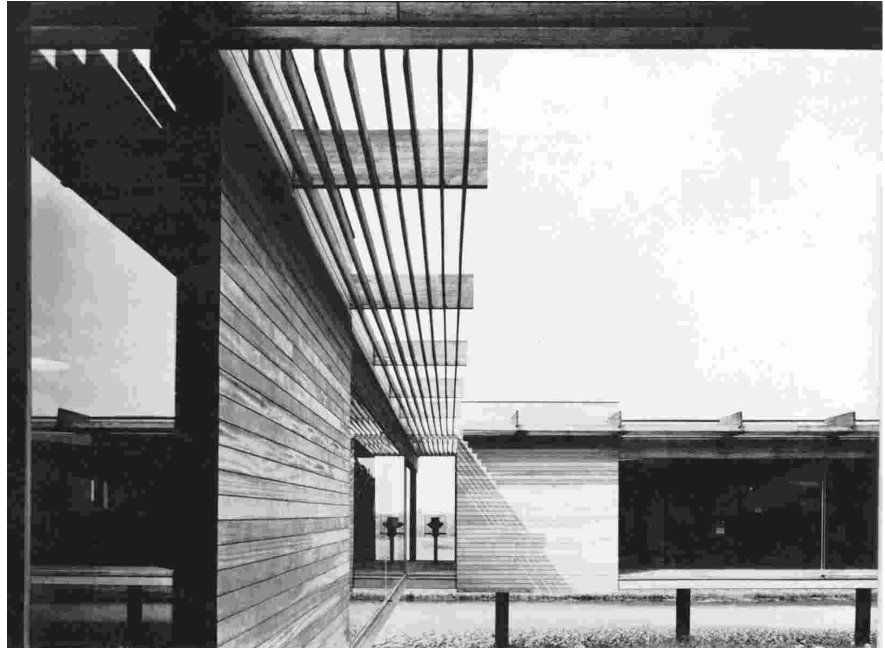


Abb. 92
Federseemuseum Bad Buchau,
Südostecke, in DB 1/1990: „In
Ehren grau geworden“

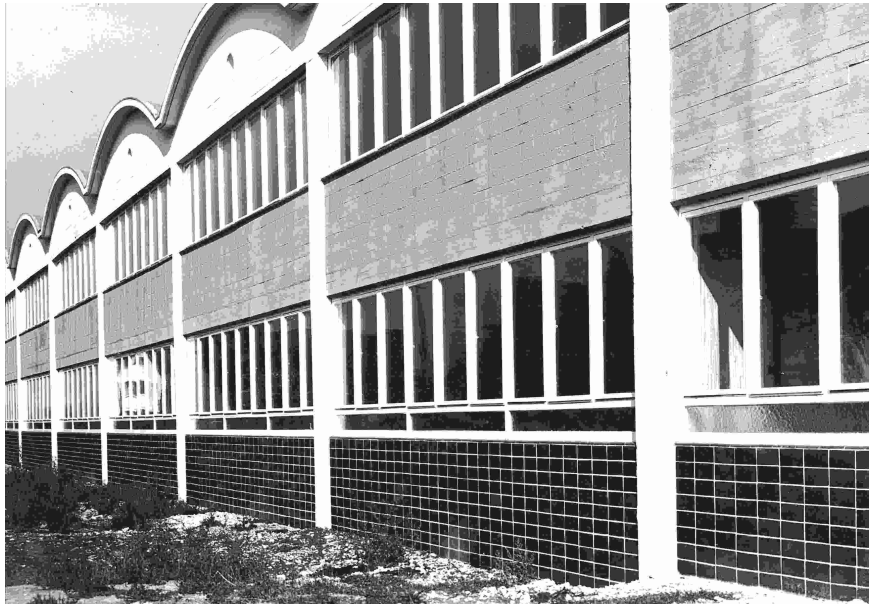


Federseemuseum im Gegensatz zu seiner naturwissenschaftlichen Stellung nie zu einer herausragenden Position in der Deutschen Architekturgeschichte. Immer wieder versuchten jedoch Redakteure, Architekturtheoretiker und Autoren das Federseemuseum, das in der Zeit seiner Entstehung in der Regionalpresse als architektonisches Kunstwerk und Bauwerk von hohem Rang bezeichnet wurde, weiter in das Bewußtsein der Architekturmhistoriker zu rücken, zuletzt Wilfried Dechau, der Chefredakteur der Deutschen Bauzeitung, im Januar 1990 mit seinem Artikel „In Ehren grau geworden“ .

INDUSTRIEENSEMBLE PAUSA MÖSSINGEN

Das erste eigenständige Projekt Manfred Lehnbrucks war das Wohnhaus einer Fabrikantenfamilie in Reutlingen. Durch diesen Kontakt bekam Lehnbruck den Auftrag für die Planung eines ganzen Industrieensembles für diese Familie: Der Ausbau der Mechanischen Weberei PAUSA AG in Mössingen.

Vorrangiges Ziel bei den Planungen war es, den Schwerpunkt der Textilfirma aus dem Ortszentrum auf ein neues Gelände außerhalb des Ortskerns zu verlagern. Dabei galt es, für die sukzessive Verlagerung die entsprechenden Flächen vorzuhalten.



Mit dem ersten Gebäude, der wegen ihrer Reihung von Tonnendächern „Tonnengebäude“ genannten zweigeschossigen Lager- und Produktionshalle, begann dieser vorbildliche und heute fast unverändert bestehende „Campus“ von Industrie-, Neben- und Verwaltungsgebäuden 1952 Gestalt anzunehmen. Die Art dieses ersten Gebäudes, das Lehnbruck für die PAUSA AG erstellt, ist vergleichbar mit der berühmt gewordenen Stahlbetonhalle der Fabrik Prowodnik, erbaut 1914 von dem Schweizer Ingenieur Robert Maillart in Riga. Wie das Gebäude von Maillart ist das Tonnengebäude der Pausa AG mit seiner Ober- und Seitenlichtbeleuchtung und seinen Blickbeziehungen nach draußen in Bezug auf die Arbeitsergonomie vorbildlich.

Abb. 93
Tonnengebäude der PAUSA AG, Manfred Lehnbruck war es wichtig, daß in allen Arbeitsräumen ein Bezug zur Umgebung gegeben ist



Abb. 94
Tonnengebäude PAUSA Oberlichthalle

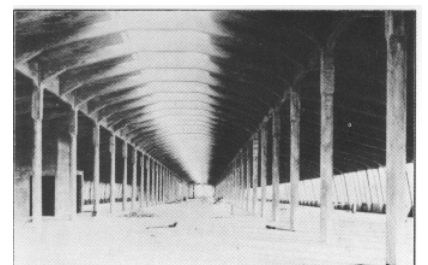


Abb. 95
Robert Maillart, Stahlbetonhalle der Fabrik Prowodnik Riga, 1914

Ganz rational im Herzen des Geländes werden die sukzessive hinzukommenden Einrichtungen wie Kesselhaus, Werkstätten und Kantine in zum Teil vollverglasten, klar definierten Kuben untergebracht.



Abb. 96
Kesselhaus, Werkstätten,
Kantine im Herzen der PAUSA
AG

Abb. 97
Das verglaste Treppenhaus des
Verwaltungsgebäudes



Abb. 98
Ernst A. Plischke, Treppenhaus
eines Arbeitsamts in Wien,
1930-31

Auch die weiteren Gebäude sind nicht minder interessant: das Verwaltungsgebäude ist so ausgelegt, daß es im Falle eines Falles dank der stützenfreien Grundrisse auch für die Fabrikation verwendet werden kann. Und das an den beiden Wangen voll verglaste Treppenhaus des Verwaltungsgebäudes, das stark an Ernst A. Plischkes Treppenhaus für das Arbeitsamt in Wien von 1930-31⁴⁵ erinnert, ist ein erster Hinweis auf so manche noch folgende ausgefeilte statische Lösung Manfred Lehmbucks.

⁴⁵ Tafuri: Weltgeschichte der Architektur – Gegenwart

Die „Ausrüstung“ genannte, stützenfreie Produktionshalle als letzte große Erweiterung der Gesamtanlage hatte für die Abführung der dort in starkem Maße entstehenden feuchten Luft ein speziell gebogenes, auf Pendelstützen ruhendes Dach, welches an der höchsten Stelle die hier besonders effizienten Entlüftungsanlagen integrierte. Aber auch die sonstige Gestaltung Lehnbrucks ging von den in den einzelnen Bereichen stattfindenden Arbeitsabläufen und Funktionen aus, und schloß daher die Planung der Aufstellung sämtlicher Maschinen mit ein. Besonderen Wert legte Lehnbruck auf die Verhinderung der Kondenswasserbildung und der Staubablagerung.



Vor allem diese beiden letztgenannten Bauten prägten mit ihrem extravaganten Aussehen das ganze Ensemble. So urteilte die DBZ 1958:

„Massengliederung und Detail dieser Industrieanlage sind von hohem baukünstlerischem Rang.“⁴⁶

Außer dieser Veröffentlichung war PAUSA noch in einigen wenigen anderen Magazinen und Veröffentlichungen besprochen, so zum Beispiel 1959 in „Das Beispiel - Bauen in Deutschland seit 1948“.⁴⁷

⁴⁶ DBZ 9, 1958, S. 972 – 973

Abb. 99
Ausrüstung der PAUSA AG mit sich anschließendem Verwaltungsgebäude, das sich aufgrund der flexiblen Grundrisse auch als Produktionsstätte nutzen läßt



Abb. 100
Hans Brechbühler, Gewerbeschule und Lehrwerkstätten, Bern, Rückfassaden mit den beiden Eingängen, 1935-1939, Manfred Lehnbruck arbeitete im Büro Brechbühler nach dem 2. Weltkrieg für einige Zeit

Abb. 101
Produktionshalle und Verwaltungsgebäude der PAUSA AG



Abb. 102
PAUSA AG, Zustand vor Aufstockung des Verwaltungsgebäudes, Links das Tonnengebäude



Abb. 103
Stadtbad Feuerbach
Eingangsbereich

Abb. 104
Modell des Stadtbads und der
Kaufmännischen Berufsschule
Stuttgart-Feuerbach



Abb. 105
Berufsschule Feuerbach
Spezialklassentrakt mit
verstellbaren Lärm- und
Lichtschutzlamellen

STADTBAD UND KAUFMÄNNISCHE BERUFSSCHULE IN STUTTGART-FEUERBACH

Der spannungsreiche Gebäudekomplex des Stadtbads und der Kaufmännischen Berufsschule auf einem engen innerstädtischen Grundstück in Stuttgart-Feuerbach besteht aus mehreren

Gebäudeteilen: Zum einen aus der großzügig an drei Seiten verglasten Schwimmhalle mit zur Straße hin vorgelagerter Eingangshalle und den damit verbundenen Umkleideräumen und zum anderen aus den Gebäudeteilen der Berufsschule. Letztere bestehen aus dem siebengeschossigen Bau für die Spezialklassen, einem Zwischenbau und dem viergeschossigen vertikal abgetreppten Normklassentrakt, in dem sich außer den Klassenräumen auch ein Aufenthaltsraum und die Pausenhalle befinden.

Von der Straße wird der in Sichtbeton ausgeführte Komplex bestimmt durch den horizontalen Riegel des Eingangs- und Umkleidebereichs des Stadtbads, der auf dem verglasten Erdgeschoß zu schweben scheint, durch das vollverglaste Treppenhaus, sowie durch das prominent in den Straßenraum ragenden „Hochhaus“ der Berufsschule, dessen Fensterbereiche zum Lärm- und Lichtschutz mit Eternit-Lamellen versehen sind, die, als Hohlkörper konzipiert und im Handbetrieb verstellbar, als technische Innovation gelten. Zum Grünbereich hin ist der Schulhof

⁴⁷ Das Beispiel - Bauen in Deutschland seit 1948, 07/1959, S. 128.

und die fast als spektakulär zu bezeichnende Schwimmhalle mit einer sphärisch geschwungenen, nur acht Zentimeter starken, vorgespannten Stahlbetonhängeschale als Dach und der



Abb. 106
Schwimmhalle Stadtbad
Feuerbach
im Hintergrund Gebäudeteile der
Berufsschule

schräggestellten seitlichen Verglasung angeordnet. Die Schwimmhalle bildet die spielerisch dynamische Synthese der vertikalen Komponenten des Komplexes, wie dem Treppenhaus und dem Spezialklassentrakt der Berufsschule, und den horizontalen Komponenten, wie dem Normalklassentrakt der Berufsschule und dem Eingangsbereich der Schwimmhalle.

„Sämtliche Gebäude sind städtebaulich, architektonisch, künstlerisch und technisch aufeinander abgestimmt, sie bilden als funktionale, konzeptionelle und gestalterische Einheit eine Sachgesamtheit.“⁴⁸

Im Inneren des Hallenbads mit Mehrzweck- und Lehrbecken fällt zunächst die von HAP Grieshaber gestaltete Bemalung der Verglasung mit dem Titel „O Du mein Neckar“ auf, aber auch andere Details, wie die Gestaltung der den Eingangsbereich von den Umkleiden trennenden Wand mit blauen Keramiksteinen, die dieser eine lebendige, künstlerische Wirkung geben, oder die Teakholzverkleidung des Kassenbereichs zeugen von hoher



Abb. 107
Schwimmhalle Feuerbach
Blick in die Halle vom Cafe aus
gesehen



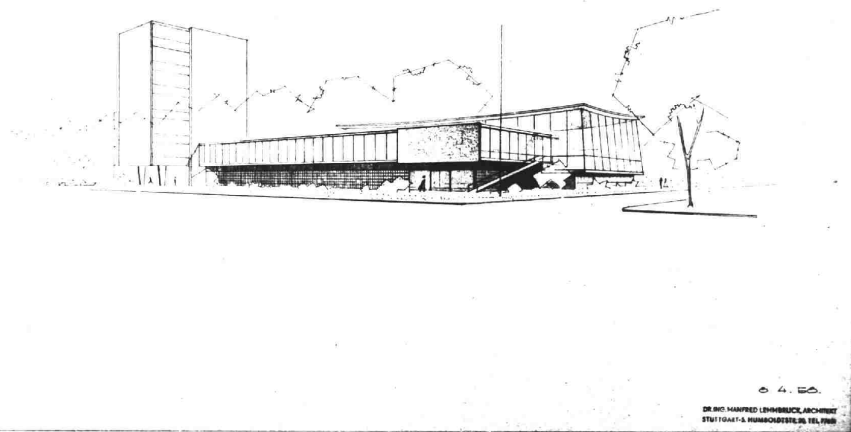
Abb. 108
Schwimmhalle Feuerbach
Eingangsbereich, Wand mit
Keramiksteinen

Abb. 109
Schwimmhalle Feuerbach
Eingangsbereich, sorgfältig
gestalteter Kassenbereich mit
Teakholzverkleidung



Ensemble entstehen lassen, das laut Lehbruck „keine Konfektion sondern Maßarbeit sein sollte“⁴⁹.

Abb. 110
Entwurfsskizze Stadtbad
Feuerbach 1956



In der Beurteilung des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg vom Januar 2000, anlässlich der Aufnahme in die Liste der Kulturdenkmale, heißt es daher folgerichtig:

„Die Sachgesamtheit Feuerbacher Hallenbad und Berufs- und Wirtschaftsschule ist aus wissenschaftlichen, vor

⁴⁸ vgl.: Beurteilung des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg vom Januar 2000 in: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Liste der Kulturdenkmale

⁴⁹ Rede zur Einweihung des Stadtbads am 28.02.1964

allem architekturgeschichtlichen und sozialgeschichtlichen, sowie aus künstlerischen Gründen ein Kulturdenkmal. An seiner Erhaltung besteht besonders wegen des exemplarischen und dokumentarischen Wertes des Hallenbades ein öffentliches Interesse.“⁵⁰

Dieser erste Neubau einer Kaufmännischen Berufs- und Handelsschule im Raum Stuttgart mit dem von der Bevölkerung so sehnsüchtig erwarteten Schwimmbad fand auch in der Presse und in nationalen wie internationalen Fachzeitschriften berechtigten Widerhall.

Durch Umbauten und Sanierungen wurden in den letzten Jahrzehnten einige Elemente dieses Gebäudeensembles jedoch stark verändert. So wurden zum Beispiel Teile der bemalten Verglasung der Schwimmhalle ausgewechselt und damit aus diesem Kunstwerk von HAP Grieshaber ein Fragment gemacht. Dem wird nun dank der Aufnahme des Ensembles in die Liste der Kulturdenkmale des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg Einhalt geboten sein.

FRIEDRICH-LIST-REALSCHULE MÖSSINGEN

Wohl den letzte Höhepunkt von Manfred Lehnbrucks Karriere als aktiver Architekt stellt die Realschule in Mössingen (1965 – 1967) dar, die dem Idealtypus eines multifunktionalen Zweckbaus entspricht und nebenbei die erste Realschule im gesamten Landkreis war. Lehnbruck, der hier aufgrund der gelungenen Volksschule Mössingen, deren Schlüssel er 1957 übergeben konnte, wieder als Architekt herangezogen wurde, hatte bereits mit der Planung der Volksschule Mitte der Fünfziger Jahre die städtebauliche Ordnung des sich entwickelnden Bildungszentrums konzipiert und dessen Grundstein gelegt. Mit der Realschule südlich der Volksschule, die der ehemals konzipierten städtebaulichen Ordnung folgt, wird auch die 1957 nicht gebaute



Abb. 111
Luftaufnahme des Bildungszentrum Mössingen, links die Grundschule, rechts die Realschule, inzwischen sind hier weitere Gebäude, u.a. ein Gymnasium, entstanden



Abb. 112
Hans Brechbühler, Primarschulhaus Statthaltergut, Bern-Bümpliz, 1948-1951, Manfred Lehnbruck arbeitete bis 1947, also möglicherweise während der Planung, in Brechbühlers Büro



Abb. 113
Grundschule Mössingen, ebenfalls von Manfred Lehnbruck als erster Teil des Bildungszentrums Mössingen entworfen und gebaut

⁵⁰ Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Liste der Kulturdenkmale, Januar 2000,



Abb. 114
Grundschule Mössingen,
Treppenhaus mit
mehrgeschossigen Kunstwerk
aus Keramikplatten von HAP
Grieshaber



Abb. 115
Realschule Mössingen,
Bühnenvorhang gestaltet von
HAP Grieshaber

Abb. 116
Realschule Mössingen, der
flache Baukörper duckt sich in
die Landschaft und verbaut nicht
den Blick von der Grundschule
auf die Schwäbische Alb

Gemeindefesthalle verwirklicht, die sich in das Realschulgebäude integriert. Im Mai 1965 wurde mit den Bauarbeiten begonnen und bereits Ende 1967 konnte die Realschule eingeweiht werden.

Lehmbrucks Auftrag war es, „die Mittelschule im architektonischen Geist der alten Schule fortzuführen“⁵¹. Lehmbruck wurde diesem Wunsch insoweit gerecht, daß er sich in Material und Maßstab an dem klar aus der Bauauffassung der Fünfziger Jahre heraus entstandenen Bau der Grund- und Hauptschule orientierte. Aber allein schon durch die geglückte Kombination „Schule und kleines Theater“, also die Integration der Gemeindefesthalle in die Schule, entstand ein Bau von großer Neuartigkeit, der eines der zentralen Themen Lehmbrucks, nämlich die Nutzbarmachung der Technik zum Wohl des Menschen, und die Entwicklung der Architektur Lehmbrucks in den vergangenen 10 Jahren eindrücklich zu vermitteln in der Lage ist.

Mit diesem Schulhausbau konnte Lehmbruck einen auch unter heutigen Gesichtspunkten äußerst funktionellen, variablen, interessanten, und von Schülern, Lehrern und Bürgern



gleichermaßen akzeptierten Schulhausbau realisieren, der auch heute noch seine Funktion als Gemeindefesthalle und Schule in nahezu unveränderter Form wahrnimmt. Die kompakte, zweigeschossige Bauweise läßt Raum für die weitere Entwicklung des Schulzentrums und hat den bisher freien Blick von der Volksschule auf die Schwäbische Alb kaum verbaut.

bearbeitet von Dr. Ast

⁵¹ Manuskript der Rede zum Richtfest der Realschule am 18.07.1966

Lehmbruck hat, dem Prinzip der „Schule im Grünen“ folgend, die konzentrierte Baumasse um ein Atrium angelegt, eine Art Marktplatz der Schule, der sämtliche Räume erschließt.



Abb. 117
Realschule Mössingen, Nutzung
als Festhalle mit dem
Treppnpodest als Podium

Dieses „Agora“ genannte und mit Hirnholzparkett „gepflasterte“ Atrium dient dem Schulbetrieb als Pausenhalle und für schulische Gemeinschaftsveranstaltungen. Zwischen den zwei die Agora begrenzenden Längsflügeln befinden sich die Klassenräume, Rektorat und Lehrerzimmer. In der völlig verdunkelbaren Halle, in welcher 600 Personen auf Stühlen Platz finden, lassen sich schulische und außerschulische Veranstaltungen jeder Art durchführen. Die Flure dienen dabei bei großen Veranstaltungen als Garderobe und der auf halber Höhe zwischen Erdgeschoß und Obergeschoß gelegene Musiksaal mit integriertem Schnurboden kann durch eine hydraulisch versenkbare Wand zum Atrium geöffnet werden, und so zum Beispiel für Theatervorstellungen oder Konzerte als Bühne benutzt werden; der Bühnenvorhang wurde von HAP Grieshaber gestaltet. Zum Raumkonzept sagt Lehmbruck in seiner Rede zu Einweihung im Dezember 1967:

„Nicht der Kubikmeterpreis ist maßgebend, sondern das, was mit dem geschaffenen Raum erreicht wird. Die Ausnutzung der Kapazität und des Volumens im Sinn mehrerer Funktionen ist zweifellos das wirtschaftlichste Bauen.“⁵²



Abb. 118
Realschule Mössingen, Nutzung
als Theater mit versenkter
Trennwand zum hinter dem
Podium liegenden Musiksaal



Abb. 119
Realschule Mössingen, die Flure
werden bei Veranstaltungen als
Garderobe genutzt

⁵² Rede Manfred Lehmbruck zur Einweihung der Friedrich-List-Schule Mössingen am 8.12.1967

Auch der Eingangsbereich läßt sich den anderen Gegebenheiten bei Großveranstaltungen durch eine Schiebewand mit einer zweiflügeligen Tür anpassen.

Abb. 120
Realschule Mössingen, Blick in den zum Atrium geöffneten Musiksaal, über dem sich für Theateraufführungen ein Schnürboden befindet



Die Verwendung von Holz, Glas und Sichtbeton und die unaufdringliche Gestaltung gibt der Schule Platz für eigene Aktivitäten, das stellenweise verwendete Ziegelmauerwerk schafft die Verbindung zur benachbarten Volksschule.

Zum Konzept der Klassenräume sagte Lehmbruck in der oben erwähnten Rede zur Einweihung der Schule:

„Das "Gegenüber" von Lehrer und Schüler muß von dem "Miteinander" abgelöst werden. [...] Diese Idee der Schulgemeinschaft läßt sich jedoch erst in die Tat umsetzen, wenn die räumlichen Voraussetzungen hierzu geschaffen sind. Der Quadratische Grundriß der Klassen mit den entsprechenden Belichtungs- und Belüftungslösungen bietet die Möglichkeit einer freien und beliebigen Gruppierung der Unterrichtsteilnehmer. Die latente Trennungslinie von Lehrer und Schüler wird aufgehoben. Raumform und Lichtführung machen die Klassenräume zu "Bühnen" moderner und variabler Lehrmethoden.“⁵³



Abb. 121
Realschule Mössingen von Osten, wie schon bei der Grundschule verwendet Manfred Lehmbruck auch hier Ziegelmauerwerk an der Fassade

⁵³ Rede Manfred Lehmbruck zur Einweihung der Friedrich-List-Schule Mössingen am 8.12.1967

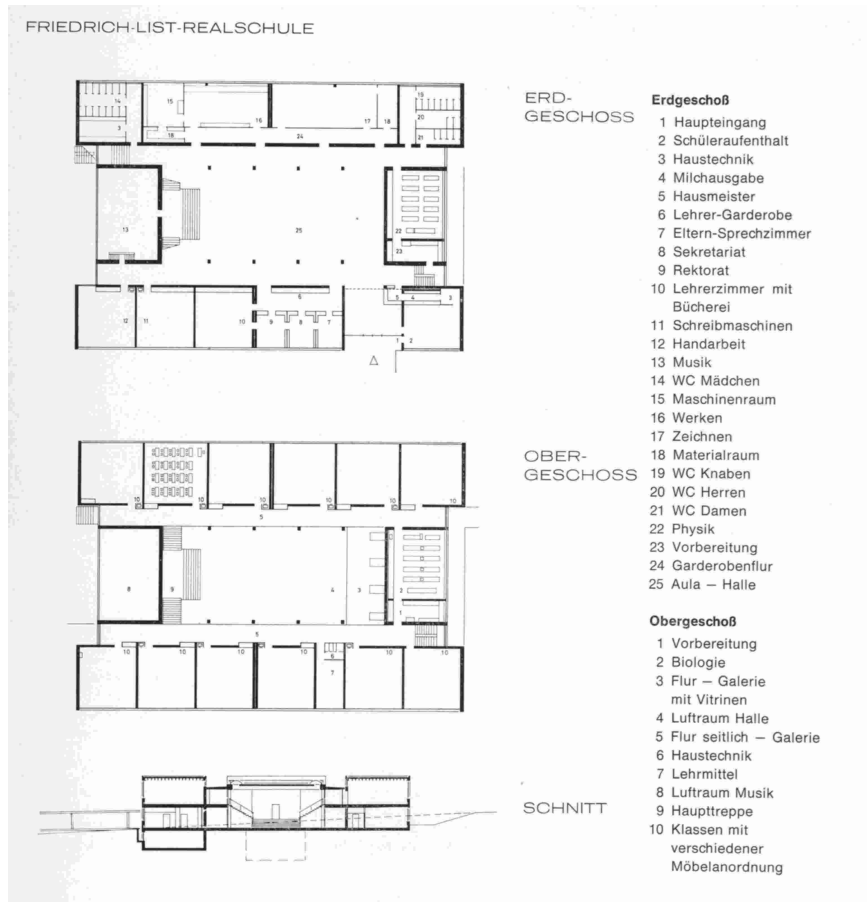


Abb. 122
Realschule Mössingen, im Grundriß ist die klare Gliederung in die beiden Klassentrakte und den dazwischen liegenden Bereich, der auch als Gemeindefesthalle und Theater nutzbar ist, deutlich erkennbar

Trotz dieser ausgesprochen modernen und noch heute als fortschrittlich zu bezeichnenden Konzepte, trotz der hohen architektonischen Qualität und trotz einiger Veröffentlichungen in Presse und Fachmagazinen war und ist die Rezeption dieser Schule noch nicht der architekturgeschichtlichen Bedeutung entsprechend. Auch wurden durch mehrere Eingriffe starke Veränderungen vor allem bei den Fenstern vorgenommen. Andererseits wurden aber auch viele interessante Details erhalten, so zum Beispiel die Oberlichtverglasung im Bereich der Verwaltung und der von HAP Grieshaber gestaltete Bühnenvorhang: man hatte deren Wert auch ohne die immer noch ausstehende Aufnahme in die Liste der Kulturdenkmale erkannt.

MUSEUMSPROJEKTE

Im folgenden werden verschiedene Museumsprojekte behandelt, um das Bild des Museumsmannes Manfred Lehbruck weiter abzurunden. Es handelt sich um Projekte, bei denen Manfred Lehbruck lediglich als Berater tätig war oder die nicht zur Ausführung kamen.

KARL-ERNST-OSTHAUS-MUSEUM HAGEN 1961 - 1963

1961 tritt Prof. Dr. August Hoff, der einstige Leiter des Museumsvereins und des Städtischen Museums Duisburg und jetzige Direktor der Kölner Werkkunstschule i.R. wohl in seiner Funktion als ehemaliger ehrenamtlicher Leiter des Städtischen Kunstmuseums in Hagen, im Hinblick auf die Erweiterung desselben an Lehbruck heran, nachdem eine Kommission aus Hagen bereits das Reuchlinhaus in Pforzheim besucht hat.

Lehbruck reagiert positiv auf den Wunsch, als beratender Architekt hinzugezogen zu werden, verweist aber gleich im ersten Brief darauf, daß die Aufgabe „mit Rücksicht auf den Bau Van de Velde heikel und schwierig sein dürfte“ und ein mit Verwaltungsaufgaben überlastetes Bauamt nicht „die Konzentration und Liebe aufbringt, die nun einmal bei diesem Problem unerlässlich sind.“⁵⁴

„Jedenfalls betrachte ich es grundsätzlich als eine Ehre, daß man im Zusammenhang mit dem Van-de-Velde-Bau an mich gedacht hat.“⁵⁵

Aber man denkt nicht nur an Lehbruck, sondern unter anderem auch an Ludwig Mies van der Rohe.⁵⁶ Lehbruck bezweifelt aber zu recht, daß „Mies van der Rohe an einem Erweiterungsbau und vor allem teilweisen Umbau so interessiert ist, daß er sich wirklich

⁵⁴ Schreiben vom 26.11.1961 von Lehbruck an Hoff

⁵⁵ Schreiben vom 26.11.1961 von Lehbruck an Hoff

⁵⁶ Schreiben vom 14.12.1961 von Hoff an Lehbruck

persönlich darum kümmern würde.“⁵⁷ Schließlich wird Lehbruck Ende Februar 1962 der Stadt Hagen als Architekt vorgeschlagen. Hoff regt an, Mies van der Rohe um eine Empfehlung für Lehbruck anzugehen.⁵⁸ Lehbruck nimmt diese Anregung dankbar auf, da er zum einen Mies persönlich durch seine Eltern kennt und auch auf einer seiner Baustellen ein Praktikum absolviert hat und daher davon ausgeht, „daß er mir wohl helfen würde, zumal ich ja auch etwas in seinem Geist schaffe.“⁵⁹ Leider kann sich Mies van der Rohe aber nur dunkel an Manfred Lehbruck erinnern, vertraue aber voll dem Urteil Hoff's, wie er schließlich im März 1963 an Hoff schreibt.⁶⁰

In einem weiteren Brief an Mies van der Rohe versucht Lehbruck der Erinnerung Mies van der Rohes auf die Sprünge zu helfen, allerdings ohne Antwort.⁶¹

Anfang der Siebziger Jahre entscheidet man sich in Hagen allerdings nach einem Wettbewerb, an dem Lehbruck nicht teilnahm, für eine Arbeitsgemeinschaft Hagener Architekten, die das kriegsbeschädigte Folkwang-Museum zum Teil abreißen lassen und durch einen Anbau auf die doppelte Fläche erweitern. Erst 1992, neunzig Jahre nach der Eröffnung des Museum Folkwang, wurde der Altbau restauriert und wesentliche Teile der alten, von Henry van de Velde konzipierten Inneneinrichtung konnten mit Mitteln, die von Hagener Bürgern und Unternehmen aufgebracht wurden, wiederhergestellt werden.⁶²

Zur Zeit ist man dabei, das Museum erneut - nach einem europaweiten Wettbewerb - zu erweitern.⁶³

MUSEUMSNEUBAU ROTTWEIL 1964 - 1970

Ende 1964 trägt man von Seiten der Stadt Rottweil die Bitte an Lehbruck heran, als Angehöriger eines Ausschusses von

⁵⁷ Schreiben vom 27.12.1961 von Lehbruck an Hoff

⁵⁸ Schreiben vom 24.02.1962 von Hoff an Lehbruck

⁵⁹ Schreiben vom 3.03.1962 von Lehbruck an Hoff

⁶⁰ Schreiben vom 25.03.1962 von Hoff an Lehbruck

⁶¹ Schreiben vom 30.03.1962 von Lehbruck an Mies van der Rohe

⁶² www.keom.de/keomuseum/basisinformation/adresse.html

⁶³ Email vom 13.09.2000 von Dr. Michael Fehr <keom@hagen.de>

Museumsleuten, Denkmalpflegern und Vertretern der Stadt die Vorplanung für den Bau eines neuen Museumsgebäudes, das die viel zu kleinen bisherigen Sammlungen im Städtischen Museum und in der Lorenzkapelle ersetzen soll, zu übernehmen.⁶⁴ Noch im Dezember findet nach der Zusage Lehnbrucks⁶⁵ eine erste Besprechung⁶⁶ im Staatlichen Amt für Denkmalpflege in Tübingen statt, in welcher aber Unklarheit herrscht, ob die bestehenden Räumlichkeiten zum Teil weiter genutzt werden sollen:

„Das Staatliche Amt für Denkmalpflege betrachtet die Planung des Museums als ein Problem sowohl der Baudenkmalpflege als auch der museumstechnischen Einrichtung. Es legt deshalb großen Wert darauf, von vornherein an der baulichen Planung und an den Fragen der musealen Einrichtung beteiligt zu werden. Das letzte gilt vor allen Dingen auch für die vor- und frühgeschichtliche Abteilung, über deren zukünftige Gestaltung von den Herren Hauptkonservator Dr. Junghans vom Württ. Landesmuseum Stuttgart und Konservator Dr. Schiek vom Denkmalamt Tübingen schon eine Reihe von Überlegungen angestellt worden sind.“⁶⁷

Die ersten Planungen Lehnbrucks, die er am 8. Juli 1965 vorlegt, sind den Mitgliedern des Kulturausschusses, des Denkmalpflegeausschusses und des Geschichts- und Altertumsvereins und dem Bürgermeister a.D. Gutknecht zu massiv, was Lehnbruck in einem weiteren Entwurf berücksichtigt.

Die Bekanntgabe und Beratung des Vorentwurfs für einen Museumsneubau ist am 12. Oktober 1966 Tagesordnungspunkt der Gemeinderatssitzung⁶⁸, am 23. November 1966 wird der Vorentwurf als abgeschlossen angesehen⁶⁹, am 29. August 1969 erkundigt sich L. nochmals schriftlich beim OB Regelmann, „wie sich die Angelegenheit inzwischen entwickelt hat.“ Lehnbruck wird daraufhin mitgeteilt, daß der drohende Verlust der Grünanlage „Alter Gottesacker“ und städtebauliche Anforderungen des

⁶⁴ Schreiben vom 9.11.1964 von Stadtverwaltung Rottweil an Lehnbruck

⁶⁵ Schreiben vom 13.11.1964 von Lehnbruck an Stadtverwaltung Rottweil

⁶⁶ Besprechung im Staatlichen Amt für Denkmalpflege am 4.12.1964

⁶⁷ Besprechung im Staatlichen Amt für Denkmalpflege am 4.12.1964

⁶⁸ Einladung vom 7.10.1966

⁶⁹ Schreiben der Stadtverwaltung and L. vom 23.11.1966

Denkmalschutzes in der Zwischenzeit zum Entschluß geführt hat, daß sein bis zum Modell entwickelter Entwurf nicht verwirklicht wird.⁷⁰

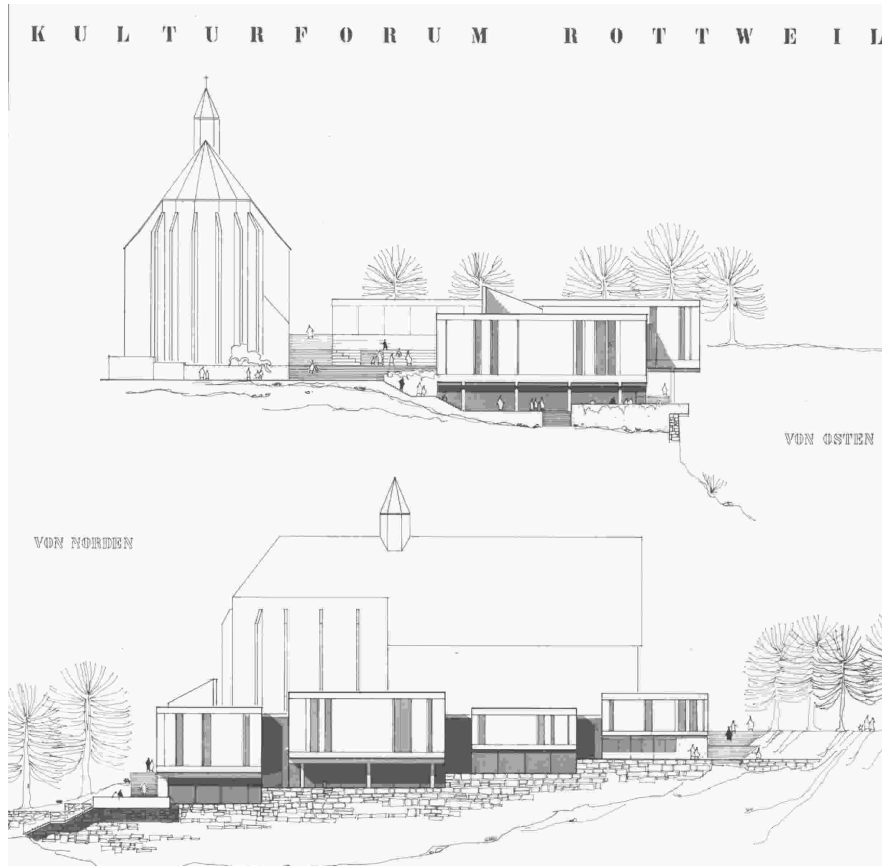


Abb. 123
Entwurf für Kulturforum Rottweil

Am 13. und 14. November 1970 findet in und um die Lorenzkapelle ein „Forum Kunst“ statt, bei dem es im wesentlichen um die Kunststadt Rottweil geht. Es spricht neben führenden Landespolitikern und Kunstschaffenden auch Manfred Lehbruck über „Das geplante Museum in Rottweil“.

1979 erfolgt schließlich die Auslobung eines Wettbewerbs für ein neues Museum mit einem geänderten Raumprogramm. Erst Anfang 1992 kann dieses „Dominikanermuseum“ genannte Museum eingeweiht werden, das vom Land in Zusammenarbeit mit der Stadt Rottweil getragen wird. Dorthin werden Teile der Bestände aus der Lorenzkapelle, die nunmehr als „Museum für Steinmetzkunst“ weiter besteht, umgezogen.⁷¹

⁷⁰ Schreiben der Stadt Rottweil / Dominikanermuseum vom 31.10.2000

⁷¹ www.cityinfony.de/museen/rotrw/00.html#Museum und www.villingen-schwenningen.de/termine/kultur/podium/museen_rotrweil.html

KUNSTHALLE TÜBINGEN 1968 – 1969

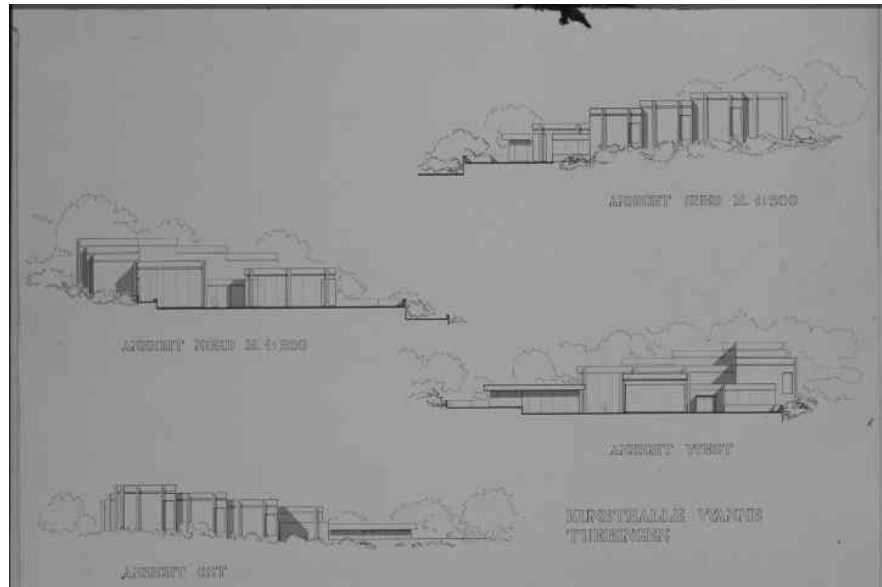
Paula Zundel, Witwe des Malers Friedrich Zundel, bittet Lehbruck im März 1968 als Preisrichter bei einem kleinen privaten Auftragswettbewerb um den Neubau einer Kunsthalle für die Stadt Tübingen mitzuwirken, den sie unter drei Architekten ausgeschrieben hat.⁷² Nach der Abgabe der Arbeiten spricht sich Lehbruck, wie auch Vertreter der Stadt Tübingen für den Entwurf des Architekten Abbe Schmid aus Tübingen aus, mit dem die Familie Zundel schon bei anderen Projekten zusammengearbeitet hat.⁷³

Lehbruck erklärt sich bereit, den Architekten Schmid weiter bei der Planung zu beraten. Im Lauf der Planungen werden unter dem Einfluß Lehbrucks neue Grundlagen erarbeitet und die Pläne Schmid's völlig umgearbeitet. Mitte 1968 werden die Pläne von der Stadt Tübingen genehmigt, Anfang 1969 stellt Lehbruck eine abschließende Honorarrechnung, in der er darauf hinweist, daß Teile des Entwurfes sein geistiges Eigentum sind.



Abb. 124
Abbe Schmid, Kunsthalle
Wanne Tübingen, Grundriß

Abb. 125
Kunsthalle Wanne Tübingen,
Ansichten, wie groß der Anteil
Manfred Lehbrucks am
eigentlichen Entwurf war, ist
nicht gesichert



Am 11. November 1971 wird die Kunsthalle Tübingen feierlich eröffnet.

⁷² Schreiben vom 25.03.1968 von Paula Zundel, Tübingen an Lehbruck

⁷³ Schreiben vom 4.04.1968 von Paula Zundel, Tübingen an Lehbruck

WILHELM-HACK-MUSEUM LUDWIGSHAFEN 1972 - 1979

Manfred Lehbruck, der 1972 Preisrichter beim Wettbewerb um den Bau des Wilhem-Hack-Museums in Ludwigshafen war, wird 1976 von Wilhelm Hack⁷⁴, der mit der Stadt Ludwigsburg 1973 endgültig vereinbarte, seine bedeutende Sammlung moderner Kunst der Stadt zu stiften, im Verlauf der Planungen persönlich gebeten, diesen zu beraten, da bisher einige Dinge nicht zu seiner Zufriedenheit gelaufen seien. Tatsächlich droht Hack mit der Zurücknahme seiner Stiftung.

Auf Vermittlung Lehbrucks, der in einem Schreiben im Mai 1976 dem Oberbürgermeister der Stadt Ludwigshafen die Probleme, die Wilhelm Hack mit dem bereits begonnenen Bau des Museums hat, beschreibt, kommt es schließlich nach einem eingehenden Schriftverkehr Ende 1976 in Ludwigshafen zu einer Besprechung über das im Rohbau bereits fertiggestellte Museum.⁷⁵ Das Ergebnis dieser Besprechung ist für beide Seiten zufriedenstellend und Lehbruck wird offiziell von der Stadt Ludwigshafen als Berater für den Innenausbau beauftragt.

Am 28. April 1979 findet die Feier zur Eröffnung des Museums im Beisein von Manfred Lehbruck statt.

NICOSIA CULTURAL CENTER 1973–1977

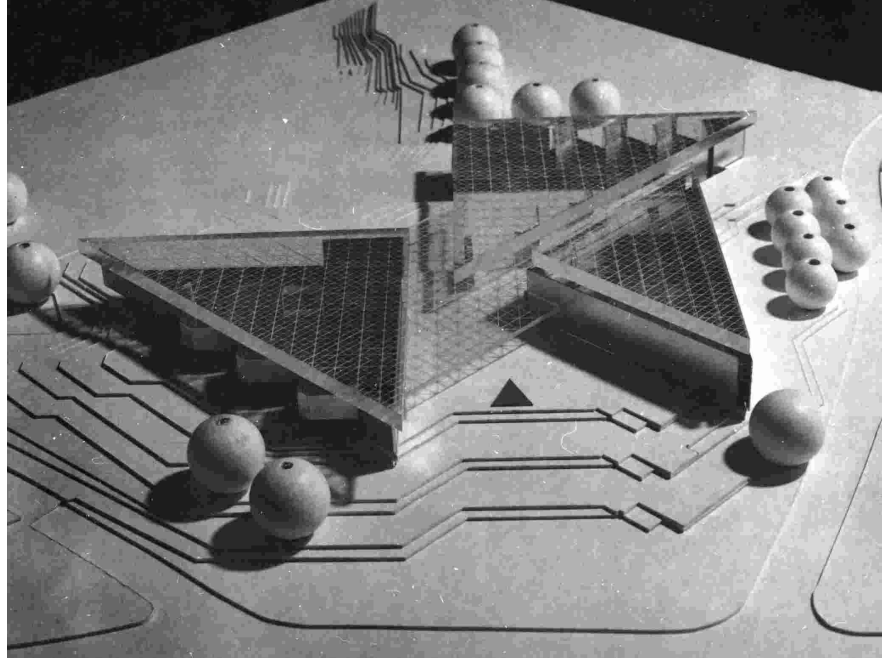
Das erste internationale Museumsprojekt ist gleichzeitig das letzte große Museumsprojekt, das Lehbruck bis zur Ausführungsreife bringt, wenn man vom dritten Bauabschnitt des Wilhelm-Lehbruck-Museums absieht. Der politische Umsturz auf Zypern verhindert letztlich die Ausführung.

Lehbruck setzt große Hoffnungen in dieses Projekt, das zu einem Großteil sein damaliger Doktorand und Mitarbeiter Klaus Hänsch betreut. Das Gesamtprojekt umfaßt unter anderem eine Bibliothek,

⁷⁴ Kölner Exportkaufmann Wilhelm Hack, Jahrgang 1899, Sammler von einigen hundert meist modernen Bildern, Plastiken und von archäologischen Objekten

ein Theater, eine große Ausstellungshalle, verschiedene Werkstätten und Archivräume. Diese Funktionen sind in drei als rechtwinklige Dreiecke ausgebildete massive Einzelkörper unterteilt, die eine gemeinsame, verglaste Eingangshalle verbindet.

Abb. 126
Nicosia Cultural Center, Modell,
das Projekt wurde im Zuge des
aufflammenden Zypernkonflikts
nicht verwirklicht



Die äußere Anmutung der Gebäude ist, verglichen mit den bisherigen Museumsbauten, weniger raffiniert und hat nichts mehr von deren klassisch moderner Eleganz.

MUSEUM FÜR KUNST- UND KUNSTGESCHICHTE LÜBECK 1976 - 1977

Von Seiten der Stadt Lübeck tritt man im Sommer 1976 mit dem Projekt eines Museums für Kunst- und Kunstgeschichte an Lehbruck heran. Dieses Museum soll unter Vermeidung größerer baulicher Veränderungen in einem historischen Bürgerhaus⁷⁶ entstehen und so auch „der Präsentation bürgerlicher Kultur des 19. Jahrhunderts („Buddenbrook-Zeit“) dienen.“⁷⁷

„Wir glauben, mit den erforderlichen Arbeiten gut fertig werden zu können, meinen gleichzeitig aber

⁷⁵ Besprechungsnotiz des Hochbauamtes der Stadt Ludwigshafen vom 16.12.1976

⁷⁶ Königstraße 9, neben dem Behnhaus (Fritz Behn, Bildhauer)

⁷⁷ Schreiben des Hochbauamtes vom 18.08.1976 vom Senat der Hansestadt Lübeck (unterz. Ltd. Direktor Reinhard Schäfer) an Lehbruck

auch, daß es hie und da trotzdem gut wäre, sich mit einem im Museumsbau erfahrenen Architekten zu beraten. Der hiesige Museumsdirektor, Herr Dr. W. Schadendorf, hat uns in diesem Zusammenhang auf Sie aufmerksam gemacht.“⁷⁸

Bei Lehbruck stößt diese Aufgabe auf Interesse⁷⁹ und es kommt im Spätsommer zu einer ersten Begegnung in Lübeck.⁸⁰ Lehbruck versucht daraufhin, einen Rahmen abzustecken, dessen zentrales Element die Schaffung von Tageslichträumen ist:

„Allerdings glaube ich, daß die Lösung der kritischen, baulichen Probleme mit dem Begriff einer allgemeinen baulichen „Beratung“ nicht hinreichend erfaßt werden können, sondern ein echter „Entwurf“ über die Alternativen erarbeitet werden muß. Die in diesem Fall erforderlich verbindliche Aussage liegt auch im Interesse des Bauherrn.“⁸¹

Doch dies stößt im Hochbauamt Lübecks nicht auf Zustimmung, man ist anderer Auffassung.⁸² Schließlich kommt man zum Schluß, daß wegen des „Museumscharakters“, den beide Häuser bereits besitzen, „keine grundlegenden baulichen Veränderungen vorzunehmen.“⁸³ Dennoch kommen beide Seiten überein, durchaus Interesse an einer weiteren Zusammenarbeit zu haben.⁸⁴ Was das Honorar betrifft, so schlägt Lehbruck nach einer Anfrage⁸⁵ vor, für eine zweitägige Beratung den Tagessatz eines Preisrichters als Grundlage zu nehmen⁸⁶.

Am selben Tag erreicht Lehbruck aber auch die Absage aus Lübeck:

„Je länger wir uns mit den Möglichkeiten der Herrichtung des Hauses Königstr. 9 für unser Museum

⁷⁸ Schreiben des Hochbauamtes vom 18.08.1976 vom Senat der Hansestadt Lübeck (unterz. Ltd. Direktor Reinhard Schäfer) an Lehbruck

⁷⁹ Schreiben vom 8.09.1976 von Lehbruck an Hochbauamt

⁸⁰ Besprechung in Lübeck am 27.09.1976

⁸¹ Schreiben vom 4.10.1976 von Lehbruck an Schaefer

⁸² Schreiben vom 15.10.1976 von Schaefer an L

⁸³ Schreiben vom 3.12.1976 von Schaefer an L

⁸⁴ Schreiben vom 30.12.1976 von L an Schaefer

⁸⁵ Schreiben vom 11.01.1977 von Schaefer an Lehbruck

⁸⁶ Schreiben vom 21.01.1977 von Lehbruck an Schaefer

auseinandersetzen, um so deutlicher wurde uns, daß wir ausschließlich an die Herrichtung der Räume denken sollten. Dies ging besonders aus der Haltung und Einstellung unserer Gesprächspartner aus Museum und Denkmalamt hervor.

So fürchten wir nun, daß Ihre Mitwirkung einer Verschätzung im Stellenwert gleichkäme.

Ich hoffe, sehr geehrter Herr Prof. Lehbruck, daß Sie es uns nachsehen, wenn wir nach anfänglich hoher Einschätzung unserer Aufgabe allmählich zu einer nüchternen Beurteilung gekommen sind, bei der die Unterstützung durch einen hochqualifizierten Experten als abwegig angesehen werden muß.⁸⁷

Heute ist in den beiden nebeneinanderliegenden, aufwendig sanierten palaisartigen Kaufmannshäusern des 18. Jahrhunderts Lübecks Kunstsammlung des 19. und 20. Jahrhunderts untergebracht. Das Behnhaus, mit der größten und repräsentativsten Diele Lübecks und den Flügelräumen in klassizistischem Stil, gilt als eines der schönsten Kaufmannshäuser Norddeutschlands. Das Drägerhaus besitzt die einzige in Lübeck erhaltene Festraumfolge des 18. Jahrhunderts.⁸⁸

Ein Neubau, wie er 1976 thematisiert wurde, erfolgte nicht.

ÜBERSEE-MUSEUM BREMEN 1977 - 1978

Hier existiert lediglich ein Schriftwechsel in der Zeit vom 9. Mai 1977 bis zum 25. August 1978 zwischen dem Übersee-Museum (Dr. Heintze, Dr. Plagmann (Senatsrat), Dr. Ganslmayer (Direktor Museum)) und Lehbruck im Hinblick auf die Umgestaltung des Übersee-Museums in Bremen. Schließlich wird aber entschieden, keinen Innenarchitekten zu beauftragen.

MUSEUM IM ALTEN WANGEROOGER LEUCHTTURM 1978 - 1980

⁸⁷ Schreiben vom 21.01.1977 von Schaefer an Lehbruck

⁸⁸ vgl.: www.kit-projekt.de/Deutsch/Museen/Behnhaus/index.htm

Für die Umgestaltung des alten Leuchtturms auf Wangerooge wird Lehbruck durch den mit ihm bekannten Oldenburger Museumsdirektor Dr. Keiserl empfohlen. Anfang 1978 tritt man in Kontakt mit Lehbruck, der sich gerne für diese „interessante und reizvolle Aufgabe“ zur Verfügung stellt.⁸⁹

Im April findet eine Sitzung in Wangerooge statt, zu der Lehbruck geladen wird, und in welcher er Anregungen gibt, „wie der Leuchtturm umgebaut werden sollte, auf welche Punkte man bei der Sanierung achten sollte, wie der Außenraum gestaltet werden sollte und in welcher Weise die Inneneinrichtung konzipiert sein sollte.“⁹⁰

Ende 1978 stellt Lehbruck eine Rechnung, da er nichts mehr von der Gemeinde gehört hat.⁹¹ Kurz darauf bekommt er die Nachricht, daß man seine Anregungen weitgehend berücksichtigt hat.⁹²

Zur Einweihung des Museums am 28. Mai 1980 erhält Lehbruck eine Einladung. Seit 1996 befindet sich ein kleines Standesamt im Alten Leuchtturm.⁹³

NUBIA-MUSEUM ASWAN 1978 - 1979

Die UNESCO, die sich schon seit 1959 aktiv für die Bewahrung der Altertümer der Arabischen Welt einsetzte, wird 1978 von der Regierung Ägyptens um Hilfe bei einer umfassenden Konzeption eines neuen Museums für die vor und während der „Nubian Campaign“ geborgenen Funde gebeten. Der Internationale Museumsrat (ICOM) wird als das innerhalb der UNESCO für Museen zuständige Gremium mit einer grundlegenden Analyse zur Vorbereitung dieser Aufgabe betraut. Lehbruck gehört zusammen mit Generalsekretär des ICOM Luis Monreal und dem

⁸⁹ Schreiben vom 16.01.1978 von Lehbruck an die Gemeinde Nordseebad Wangerooge

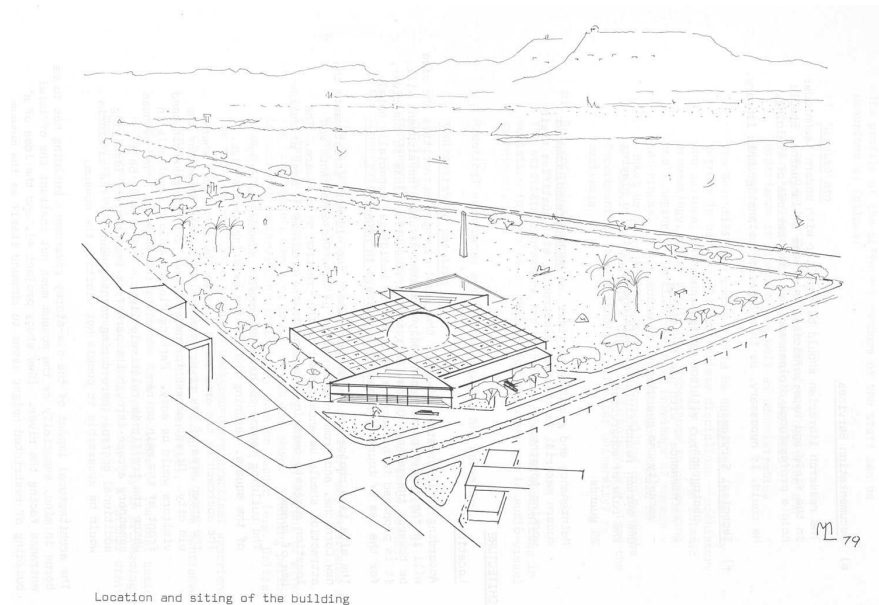
⁹⁰ Protokoll der Sitzung „Wissenschaftliche Beratung bei der Planung und Einrichtung eines Heimatmuseums im Alten Leuchtturm“ am 3.04.1978 vom 19.04.1978, in dem das Kuratorium „Heimatmuseum im Alten Leuchtturm“ zusammentrat

⁹¹ Schreiben vom 28.11.1978 von Lehbruck an die Gemeinde Nordseebad Wangerooge

⁹² Schreiben vom 1.12.1978 von Gemeinde Nordseebad Wangerooge an Lehbruck

Ägyptologen Prof. Torgny Säve-Soderbergh einer Kommission an, die im März 1979 für neun Tage vor Ort ist. Das Ergebnis ist ein 36-seitiges Konzept, in dem es nicht nur um museologische Konzepte, sondern auch um die nötige Anzahl von Angestellten und die Art der Technischen Ausrüstung geht.

Abb. 127
Nubia Museum Aswan



Lehmbruck macht sogar einen konkreten Vorschlag für die Architektur und Gestaltung des Museums, der durch die Verwendung von rechtwinkligen Dreiecken die Entwurfsansätze für das Museum in Nikosia von 1973 wieder aufnimmt.

Erst 1981 allerdings werden konkretere Schritte von Seiten der UNESCO eingeleitet, dieses erste international angelegte, aber lokale Museumsprojekt zum Abschluß zu bringen. 1986 wird der Grundstein zu dem neuen Museum gelegt, das aber in seiner eher landestypischen architektonischen Gestaltung und der Verwendung von Naturstein stark von Lehmrucks modernem Vorschlag abweicht. Nach elfjähriger Bauzeit wird das Museum 1997 eröffnet, in welchem sich einige der bedeutendsten Kunstwerke der Arabischen Welt befinden.⁹⁴

⁹³ vgl.: insel-wangeroooge.de/deutsch/kurverw/leuchtt/02leucht.htm

⁹⁴ vgl.: www.us.sis.gov.eg/egyptinf/culture/html/nubia000.htm

WEITERE ENTWICKLUNG DES MUSEUMBAUS

Seit 1967, nach einem Aufruf des Deutschen Museumsbunds, in dem auf die desolante Lage der Museen hingewiesen wurde, entdeckte man auch in Deutschland allmählich die wichtige Rolle der Museen für das Stadtimage. Grund hierfür ist nicht nur die Tatsache, daß Museen primär in der Lage sind, die Kulturlandschaft zu bereichern und Touristen anzulocken, sondern daß sie auch als Folge davon die Ansiedlung von Industriebetrieben fördern, die wiederum die wirtschaftlichen und arbeitsmarktpolitischen Vorteile der Region stärken⁹⁵. Der Wandel zu einer Freizeitgesellschaft tat ein übriges, um einen deutschen Museumsboom zu begründen, der seinesgleichen suchte und bis Ende der Achtziger Jahre zu einer Vielzahl von neuen Museen führte. Zum Teil jedoch wurden durch diese Museen eine der Forderungen Lehmsbrucks, einen kulturellen Mittelpunkt zu bilden, in einem Maße pervertiert, daß der eigentliche Sinn und Zwecks des Museums, nämlich für die Konservierung der Schätze, für die Bildung und nicht zuletzt für das künstlerische Erleben und die Erbauung durch das Gezeigte zu sorgen, zur Nebensache wurde.

Der Museumsbesuch ist inzwischen zu einer Freizeitbeschäftigung geworden, der Anspruch des Besuchers an das Museum ist gewachsen: das Erlebnis steht nunmehr im Vordergrund, nicht so sehr das intensive Auseinandersetzen mit dem Objekt. Der dadurch entstandene, vermeintlich schrankenlose „Freiraum Museumsbau“ wiederum, wie Lehmsbruck einen in Graz im Jahr 1979 gehaltenen Vortrag überschreibt, führte zu einem Formenpluralismus im Museumsbau, der die Frage aufwirft, was das Wichtigere ist: die Hülle oder das Objekt.

⁹⁵ vgl.: Wolfgang Pehnt: Die Erfindung der Geschichte – Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts. München 1989. S. 228

DER ARCHITEKTONISCHE KONTEXT

„Das Museum ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck.“⁹⁶

Manfred Lehbruck

In einer Zeit also, in der sich die deutsche Architektur des Neuen Bauens erinnerte, dieses kanonisierte⁹⁷, begann Lehbruck seine Ideen von einer humanistischen Moderne auf der Basis des Neuen Bauens zu verwirklichen, die die Ansprüche der Nutzer und den Zweck der Hülle zum Mittelpunkt hatte. In seinen Museumsbauten, aber auch im Stadtbad Feuerbach, seinem Industrieensemble in Mössingen und der Realschule in Mössingen erlebte diese bis heute noch spürbare und vielleicht seither nur selten erreichte undoktrinäre Moderne Lehbrucks ihren Höhepunkt.

Die durch sein theoretisches Werk mit einer soliden architekturtheoretischen Basis versehenen Gebäude, in denen er diese Theorien und Forderungen in eindrücklicher Weise verkörperlichen konnte, sind Zeugnis einer gefühlvollen, nutzbaren und wahrhaftigen Moderne mit Beispielcharakter bis in unsere Zeit. In seinen Museen hat er versucht, dem Ideal des Museums möglichst nahe zu kommen, hat aber auch erkannt, daß es das ideale Museum nicht geben kann, sondern es immer ein Kompromiß aus der Beziehung Architektur, Objekt und Besucher sein wird, in dem jede einzelne Komponente versucht, ihre eigenen Vorstellungen gegenüber den oft konträren Forderungen der anderen Komponenten durchzusetzen. Dieses Beziehungsgeflecht wird in den Museen Lehbrucks nicht für bequeme Siege umgangen, indem die Prioritäten einseitig gesetzt werden, sondern drückt sich folgerichtig durch Komplexität und Widersprüchlichkeit der Architektur aus, die zwar nicht von jedem Besucher bewußt, aber doch wohl von den meisten unbewußt registriert wird⁹⁸.

Sicherlich gibt es einige mit Lehbruck vergleichbare Architekten und Biographien im Deutschland der Nachkriegszeit. Allerdings ist

⁹⁶ Dissertationsschrift an der Technischen Hochschule Hannover – 14.11.1942; Siehe Anhang S. 3

⁹⁷ Das Bauhaus als Buhmann in: Wolfgang Pehnt: Der Anfang der Bescheidenheit – Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts. München 1983. S. 117

dieser historische Abschnitt noch zu jung, um eine vergleichende Zusammenfassung der diversen Biographien zu ermöglichen; denn zum einen beginnt naturgemäß erst in letzter Zeit das Interesse an der Architektur der Nachkriegszeit stärker zu wachsen, was die bisher eher zögerliche Aufnahme von Gebäuden aus den Fünfziger, Sechziger und Siebziger Jahre in die Denkmalslisten zeigt, zum anderen sind viele der diese Zeit prägenden Architekten noch am Leben, wodurch der Zugang zu den Archiven oftmals für wissenschaftliche Zwecke erschwert ist.

Was sich eher vergleichen läßt, ist die Herangehensweise an architektonische Aufgaben und deren Lösung. Hier sehe ich Parallelen zum Werk von Hans Scharoun und dessen Wegbereiter Hugo Häring, die beide in der Auseinandersetzung mit der später gemeinhin als „klassische“ Moderne bezeichneten, stark durch Mies van der Rohe geprägten Architektur des fließenden, offenen Raumes, ihren eigenen Architekturstil entwickelten. Der Dialog zwischen Häring und van der Rohe, die sich seit 1921 für mehrere Jahre ein Büro in Berlin teilten, war für beide Architekten sehr wichtig und es ist kein Zufall, daß diese beiden Architekten die entgegengesetzten Pole in der modernen Architektur verkörperten. Hans Scharoun (1893 – 1972), elf Jahre jünger als Häring (1882 – 1958) und sieben Jahre jünger als van der Rohe (1886 – 1969), war Teil der modernen Bewegung in Deutschland, war Mitglied im „Ring“, gegründet von Mies van der Rohe und Hugo Häring, und war 1926 wie andere „moderne“ Architekten eingeladen, an der Weißenhofsiedlung, diesem später als Wendepunkt der modernen Bewegung bezeichneten internationalen Projekt, teilzunehmen. Dort, wo vordergründig stilistisch wenig Unterschiede der Bauten in der Weißenhofsiedlung zu erkennen sind, gibt es bei der direkten Betrachtung enorme Unterschiede von Ansätzen und Überlegungen. Einige der Gebäude, wie die von Mies van der Rohe, Ludwig Hilbersheimer, Mart Stam und Walter Gropius, sind wiederholbar auch an anderem Ort, wie dies vor allem bei Mies van der Rohe bei vielen Gebäuden der Fall ist, andere sind für speziell für diesen Ort

⁹⁸ vgl.: Wilhelm Kücker: Kunst Museum Architektur, in Ingeborg Flagge (Hrsg.): Museumsarchitektur, 1985.

entwickelt, wie die von Hans Scharoun, Adolf Rading und Hans Poelzig⁹⁹. Wäre es Manfred Lehbruck, der 1926 gerade einmal 13 Jahre alt war, möglich gewesen, einen Beitrag zu dieser Ausstellung liefern zu dürfen, dann wäre er wohl zur letzten Gruppe zu zählen.



Abb. 129
Haus Häussler, Offener Kamin



Abb. 128
Hans Scharoun, Einfamilienhaus
Weißenhof Stuttgart

Denn wie für Scharoun war auch für Lehbruck der umgebungsräumliche Kontext und das planerische und gestalterische Eingehen auf Nutzer und Nutzung Ausgangspunkt aller Planungen. Gleichzeitig jedoch läßt Lehbruck mit seiner offeneren, flexibleren Bauweise mehr Spielraum für die spätere Nutzung, was eine größere architektonische Nähe zu van der Rohe erkennen läßt, als dies bei Scharoun der Fall war; denn bei Scharouns von innen heraus bis ins Detail ausgefeilten

⁹⁹ vgl.: Peter Blundell Jones: Hans Scharoun, S. 46ff

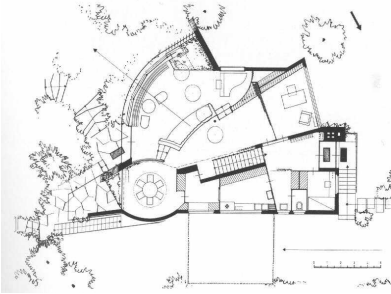


Abb. 130
Hans Scharoun, Haus Baensch
(1935), Grundriß, eine spätere
Umnutzung der Räume scheint
hier fast unmöglich

Kompositionen ist kaum Spielraum für Umnutzungen oder Umwidmungen seiner Räume möglich beziehungsweise oft überhaupt nicht vorstellbar, was in der Natur der organischen Architektur liegt. Das Ergebnis ist bei Scharoun ein organischer Expressionismus, der mitunter auch zu skulpturalen Exzessen führen kann, bei Lehbruck ist es eher der organische Funktionalismus, der das nachhaltigere Architektur- und Rauman-gebot ergibt, aber im direkten Vergleich zu Scharoun von weniger Plastizität und räumlicher Einmaligkeit geprägt ist.

Interessant, weil um die Komponente Museumsbau erweitert, ist auch der Vergleich mit Louis I. Kahn (1901–1974), einem der wesentlichen Architekten dieses Jahrhunderts, der nicht nur in den USA, wohin seine Eltern mit ihm 1906 aus dem heutigen Estland einwanderten¹⁰⁰, sondern auch in Europa die Architektur entscheidend mitgeprägt hat. Wie bei Scharoun ist auch Kahns Bedeutung und Einfluß weit größer als der von Manfred Lehbruck, trotzdem wage ich an dieser Stelle den Vergleich auch mit ihm - vor allem wegen der drei Museen, die Kahn gebaut hat. Beginnen möchte ich mit einem Vergleich der Biographien der beiden Architekten, denn bereits hier gibt es interessante Parallelen.

Wie Lehbrucks Vater war auch Kahns Vater künstlerisch tätig, allerdings nicht als freischaffender Künstler und nicht mit der Bedeutung eines Wilhelm Lehbruck, sondern als Glasmaler – neben seinem ursprünglichen Beruf als Schreiber. Louis Kahns Vater förderte das sich zeigende Zeichentalent seines Sohnes und dessen Interesse und Begabung für das Darstellen von Gegenständen bereits in jungen Jahren, was später in der Schule dann auch seine Lehrer taten. Dieses außerordentliche Zeichentalent bewog Louis Kahn schließlich, Künstler werden zu wollen, wie das auch bei Manfred Lehbruck der Fall war, bis in späteren Schuljahren sein Lehrer für Architekturgeschichte die Inspiration für den Architektenberuf gab. Manfred Lehbruck hatte zunächst auch den großen Wunsch, Künstler zu werden, in die Fußstapfen seines Vaters zu treten, ohne aber je von seinem Vater in diesem Sinne gefördert werden zu können, da dieser starb als Manfred

¹⁰⁰ vgl.: Klaus-Peter Gast: Louis I. Kahn – Das Gesamtwerk, S. 6ff

Lehmbruck 6 Jahre alt war. Dieser Wunsch wurde dann aber unter anderem, wie im Verlauf dieser Arbeit noch eingehender ausgeführt werden wird, durch den unmittelbaren Einfluß von Mies van der Rohe zum Teil auf das Erlernen des Architektenberufs transferiert. Parallel zu seinem Architekturstudium nahm Lehmbruck dann dennoch auch das Studium der Bildhauerei auf. Bei Kahn war der Wunsch, Architekt zu werden dagegen so groß, daß er ein Stipendium der Academy of Fine Arts zur Künstlerausbildung ablehnte. Während der zwölf Jahre ältere Kahn noch im Sinne der Ecole de Beaux Arts an der University of Pennsylvania in Philadelphia bei Paul Philippe Cret ausgebildet wurde, der von der Ecole de Beaux Arts in Paris kam, studierte Lehmbruck bereits bei „modernen“ Lehrern an den Universitäten in Berlin und Stuttgart. Doch auch Tessenow und Bonatz, um nur zwei seiner Lehrer dort zu nennen, setzten bestimmte Stilelemente ein, die auch in der Ecole de Beaux Arts wichtige Aspekte des Entwurfs waren wie Symmetrie, die Anlehnung an klassische Bauformen, massive, erdverbundene Volumen und die Verwendung des Lichts zur Dramatisierung der Körper durch Schattenwurf.

Vier Jahre bevor Lehmbruck am Bauhaus hospitierte, besichtigte Kahn 1928 während einer Europareise, bei der er auch einen ehemaligen Studienfreund besuchte, der zu dieser Zeit bei Le Corbusier arbeitete, Bruno Tauts berühmte „Siedlungen“ in Berlin. Auch Lehmbruck kam schon früh, während seines Praktikums 1937 bis 1939 bei Auguste Perret in Paris, mit dem direkten Umfeld von Le Corbusier in Kontakt, als er dessen Pariser Büro besuchte. Im Gegensatz zum ersten Kontakt Kahns mit Le Corbusier konnte Lehmbruck der Architektur Le Corbusiers etwas abgewinnen, arbeitete er später doch auch in der Schweiz bei verschiedenen ehemaligen Mitarbeitern von Le Corbusier. Die eher negative Einstellung zu Le Corbusier bei Kahn änderte sich jedoch nach der 1932 eröffneten Ausstellung „The International Style“ grundlegend, wohl auch dadurch, daß er durch Beiträge, die er für die Zeitschrift „T-Square Club Journal of Philadelphia“ schrieb, einen weiteren zeitweiligen Mitarbeiter Le Corbusiers kennenlernte, Oscar Stonorov. Stonorov hatte sich zu dieser Zeit bereits als Mitherausgeber des ersten Bandes von Le Corbusiers „Œuvre



Abb. 131
Paul Cret, The Detroit Institute of Art (1822-27), Ansicht

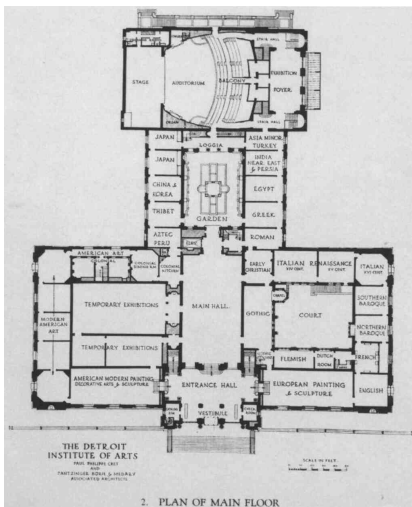


Abb. 132
Paul Cret, The Detroit Institute of Art (1822-27), Grundriß

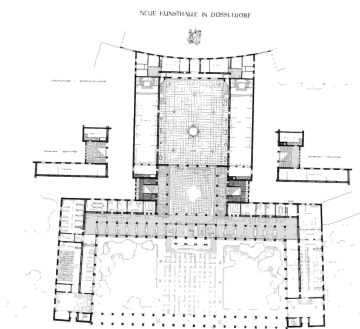


Abb. 133
Gerhard Graubner, Entwurf für die Neue Kunsthalle Düsseldorf

complète“ einen Namen gemacht. Später sollte Kahn mit Stonorov sogar eine Bürogemeinschaft bilden.¹⁰¹

Neben Le Corbusier bezeichnete Kahn später mehrfach Paul Cret, seinen ehemaligen, von ihm verehrten Professor, als einen seiner Lehrer. Nach seiner Europareise fand Kahn eine Anstellung bei Cret, der sich zu dieser Zeit mit dem Entwurf für das Detroit Institute of Arts auseinandersetzte. Von Paul Cret bekam Kahn einige von dessen Grundsätzen für den Bau von Museen vermittelt, die Kahn dann später auch selbst in seinen Museen verwirklichte: Für Cret war die Belichtung der wichtigste Gesichtspunkt bei der Planung eines Museums. Eine einheitliche Belichtung war für ihn grundsätzlich in Ordnung, dennoch schien ihm bei der Belichtung verschiedener Arten von Objekten oftmals etwas zu fehlen, weswegen er die Kombination mit anderen Belichtungsarten vorschlug. Auch forderte Cret Abwechslung im Museum, wobei er dabei eher an den Rückbezug auf historische Architekturformen als an andere Formen der Abwechslung innerhalb eines architektonischen Ensembles dachte¹⁰². Viele dieser Forderungen ähnelten denen Lehmbucks, die dieser ein paar Jahre später in seiner Dissertation 1941 bis 1942 formulierte.

Ebenso wie Kahn war auch Lehmbuck schon vor seiner eigenen Praxis mit dem Museumsbau in Berührung gekommen, so bei Perret in Paris 1937 mit dem Musée de Travaux Publics und bei Graubner, der in Düsseldorf 1939 an der Neuen Kunsthalle arbeitete. Beide Architekten wurden so bereits in frühen Jahren von Lehrern und Vorgesetzten, die sich intensiv mit dem Museumsbau auseinandersetzten, geprägt.

Und genau wie Lehmbuck setzte auch Kahn keine Ornamente um Ihrer selbst Willen ein, sondern er, der die Verbindung als den Beginn des Ornaments bezeichnete, verhalf durch die saubere Detaillierung der Konstruktion eben dieser zu einem Maß an Eleganz und Schönheit, die sich aus dem verwendeten Material und der Konstruktionsart heraus ergab. Viele der verwendeten Materialien beließen Kahn wie Lehmbuck in ihrer Ursprünglichkeit. Materialgerechter Umgang und konstruktive Ehrlichkeit waren für

¹⁰¹ vgl.: Klaus-Peter Gast: Louis I. Kahn – Das Gesamtwerk, S. 10

¹⁰² vgl.: Patricia Cummings Loud: The Art Museums of Louis I. Kahn, S. 27ff

beide von großer Bedeutung. Dazu gehörten zum Beispiel rohe Stahlbetondecken und -wände, der Witterung ausgesetzte Holzverschalungen und gezielt eingesetzter Naturstein. Interessant ist, daß Kahn das heute so in Mode gekommene exakte Planen der Lochstruktur von Schalwänden beim Stahlbetonbau bereits Anfang der Fünfziger Jahre pflegte und daß auch von Lehbruck exakte Schalpläne u.a. für die Wände des Wilhelm Lehbruck Museums erhalten sind, wobei es Lehbruck um die textil anmutende Holzstruktur der Oberfläche ging, Kahn dagegen um die entstehenden Lochraster. Beiden Ansätzen gemein ist die Materialehrlichkeit, deren Grundvoraussetzung die Exaktheit der Konstruktion und Ausführung ist, die man meist nur dann erreichen kann, wenn man eng mit den Bauausführenden und den Herstellern zusammenarbeitet. Sowohl Kahn als auch Lehbruck pflegten diese intensive und pragmatische Zusammenarbeit und bei beiden führte diese zu der Entwicklung von revolutionären Prototypen und Technologien. Exemplarisch können hier die heute nicht mehr in dieser Größe erhältlichen Glasscheiben in zum Teil stahlverstärkten Holzrahmen des Reuchlinhauses stehen, die beheizten Stahlstützen der Glasfassade der Wechselausstellung des Wilhelm Lehbruck Museums oder bei beiden Architekten die Beleuchtungseinrichtungen, die diese zusammen mit den führenden Leuchtenherstellern entwickelten¹⁰³.

Schon Cret sprach bei seinen Museumsentwürfen von der Mobilität, die sie unterstützen sollten. Das Museum for Modern Art in New York, 1939 von Philip L. Goodwin and Edward Durell Stone gebaut, untermauerte diese Forderungen mit seiner Unterstützung für sich schnell ändernde Museumsobjekte und für Wechselausstellungen durch flexible, offene Grundrisse und mobile Stellwände und wurde damit der neue Prototyp für Kunstmuseen in den USA¹⁰⁴. Kahn übernahm auch diesen Gedanken und wie Lehbruck versuchte er, innerhalb des Rahmens der von ihm geplanten Museen ein Höchstmaß an Mobilität und Flexibilität zu ermöglichen.

¹⁰³ Manfred Lehbruck entwickelt zusammen mit der Firma Philips die Beleuchtungseinrichtungen für Vitrinen und Ausstellungsräume des Reuchlinhauses, Kahn entwickelt mit Lichtspezialisten die Beleuchtung in der Yale Art Gallery.

¹⁰⁴ vgl.: Patricia Cummings Loud: The Art Museums of Louis I. Kahn, S. 45



Abb. 134
Louis I. Kahn, The Yale Art
Gallery (1951 – 1953),
Gartenseite

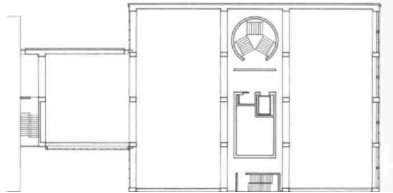


Abb. 135
Louis I. Kahn, The Yale Art
Gallery (1951 – 1953), Grundriß

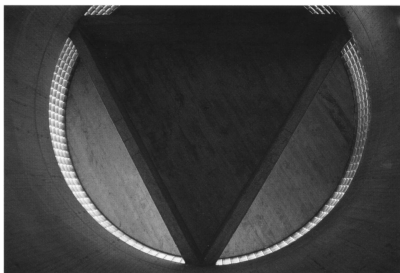


Abb. 136
Louis I. Kahn, The Yale Art
Gallery, Oberlicht über dem
Treppenhaus

Eine weitere Parallele mit Kahn, der immer wieder architekturtheoretische Beiträge für Zeitschriften u.a.m. schrieb, ist die Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen und architekturtheoretischen Themen. Von Manfred Lehmbucks Dissertation 1942 kann allerdings angenommen werden, daß sie zu einem Gutteil aus der Tatsache heraus entstanden ist, daß Manfred Lehmbuck 1941 zum Kriegsdienst einberufen wurde und die Einberufung durch die Dissertation zurückgestellt werden konnte.

Bei Kahn entwickelte sich im Verlauf seiner Praxis kontinuierlich der Bezug zur Lehre. Im Alter von 46 Jahren begann Kahn seine Lehrtätigkeit 1947 als Visiting Critic an der Yale University in New Haven. Lehmbuck war im Vergleich dazu bereits 54 Jahre alt, als er 1967 an die TH Braunschweig berufen wurde. Beide lehrten bis zur Emeritierung. Kahn, der seine Arbeit an der Universität äußerst leidenschaftlich ausführte, wechselte 1957 an seine Heimatuniversität in Philadelphia. Während seiner Zeit als Professor in Philadelphia entstand Kahns Hauptwerk, wohingegen Lehmbucks Hauptwerk vor seiner Zeit an der Universität entstanden war und während seiner Zeit als Hochschullehrer nur noch zwei weniger bedeutende Gebäude von ihm gebaut wurden. Hier enden die zentralen biographischen Parallelen dieser beiden Architekten, aber es sind dennoch genug, daß sich ihr Werk und ihr Ansatz an vielen Stellen ähneln. Am Beispiel von zwei der drei von Kahn gebauten Museen soll diese nun im folgenden verdeutlicht werden.

Kahns erstes Museum und der zentrale Bau in Kahns Frühwerk ist die Erweiterung der Yale University Art Gallery in New Haven (1951 – 1953). Dieser Bau zeigt in vielen Details, wie zum Beispiel die dunklen Stahl- und Glasfassaden oder die freischwebenden Treppenstufen zum Außenbereich des Museums hin, welchen Einfluß auch Mies van der Rohe auf Kahn gehabt hat.

Lehmbuck und Kahn suchten beide nach einer Architektur, die den Nutzer in ihren Bann zieht ohne theatralische Effekte. Über die Treppenanlage der Yale Art Gallery auf dreieckigem Grundriß, die sich in einem Zylinder aus Stahlbeton befindet, sagte Kahn:

“These Stairs, now. They are designed so people will want to use them.”¹⁰⁵

Auch bei Lehmbruck ist dieses intuitive Moment der Führung wichtig, in seinem museumstheoretischen Werk für die ICOM ¹⁰⁶fordert er:

„Der Einblick in das nächsthöhere Geschoß [muß] die Gewißheit geben, daß es sich »lohnt«.“¹⁰⁷

Ähnlich wie Lehmbruck in der Wechselausstellung des Wilhelm Lehmbruck Museums plante Kahn, die Decken aus einem Raumstabwerk aus Stahl auf der Basis eines Tetraeders zu erstellen, um weitestgehende Stützenfreiheit zu erreichen. Allerdings wurde der Yale University in dieser Zeit auf Grund des Koreakriegs nur Dreiviertel der benötigten Stahlmenge zur Verfügung gestellt, was die Planenden dazu bewog, andere Möglichkeiten auszuloten. Man entschied sich schließlich für eine Betonkonstruktion, die die Geometrie des Raumstabwerks nachempfand. Allerdings war dieser Nachbau in Stahlbeton bei weitem nicht so effizient wie ein Stahlraumwerk, da er in seiner Eigenschaft als Abart einer Platte-Träger-Konstruktion auch weit mehr an Material und damit an Gewicht als eine ganz normale Platte-Träger-Konstruktion nutzt. Kahn jedoch setzte diese Konstruktion durch und nutzte die gegebenen Möglichkeiten, um in den Hohlräumen und Öffnungen die Installation unterzubringen.

Ähnlich wie beim Federseemuseum oder beim Reuchlinhaus gab es bei der Yale Art Gallery zwischendurch immer wieder finanzielle Probleme und Verschiebungen von Fertigstellungsterminen, was bei den Museen beider Architekten auch immer damit zu tun hatte, daß mit neuen Formen, Materialien und Konstruktionen experimentiert wurde.



Abb. 137
Louis I. Kahn, The Yale Art Gallery (1951 – 1953), Ansicht nachts

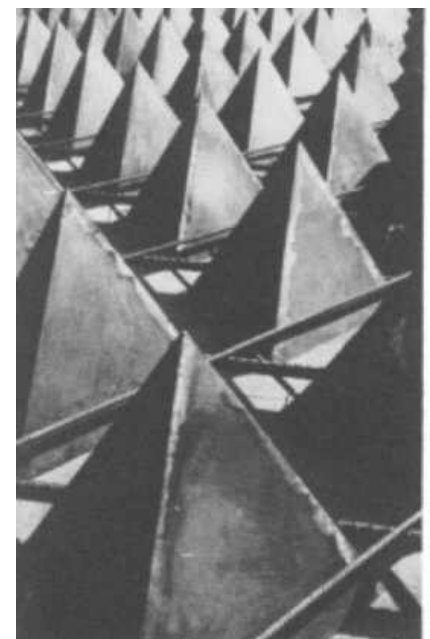


Abb. 138
Louis I. Kahn, The Yale Art Gallery (1951 – 1953), Deckenschalung

¹⁰⁵ vgl.: Patricia Cummings Loud: The Art Museums of Louis I. Kahn, S. 84

¹⁰⁶ International Council of Museums, eine Organisation der UNO

¹⁰⁷ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

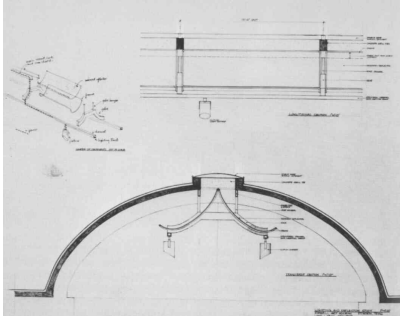


Abb. 139
Louis I. Kahn, The Kimbell Art
Museum (1966 – 1972), Schnitt
durch Tonnendach und
Reflektorkonstruktion

Auch bei Kahns zweitem Museumsprojekt, dem Kimbell Art Museum in Fort Worth Texas 15 Jahre später, gab es mehrfach während der Planung und der Bauzeit Probleme mit den Kosten. Kahn arbeitete bei diesem Projekt, ähnlich wie Lehbruck bei seinen Museen, mit Statikern und Beleuchtungsspezialisten zusammen, um nach den besten Lösungen für die gestellten Aufgaben zu suchen. Mehrfach gab es Änderungen des architektonischen Konzepts bei Beibehaltung einiger zentraler Ideen, wie zum Beispiel den Tonnendächern und den darin befindlichen Lichtbändern im Scheitel des Bogens zur natürlichen Belichtung über Reflektoren der Innenräume, die in allen dokumentierten Vorentwürfen als Konzept präsent sind. Diese Oberlichter stellen eine etwas andere Lösung dar, als die, die Lehbruck für seine Lichtdecken beim Wilhelm Lehbruck Museum und im Reuchlinhaus verwendet hat. Doch bei beiden Lösungen entspringen sie dem Wunsch, eine Grundbeleuchtung mit natürlichem Licht zu erreichen. Kahn sagte dazu:

“Here I felt that the light in the rooms structured in concrete will have the luminosity of silver. I know that rooms for the paintings and objects that fade should only most modestly be given natural light. The scheme of enclosure of the museum is a succession of cycloid vaults each of a single span 150 feet long and 20 feet wide, each forming the rooms with a narrow slit to the sky, with a mirrored glass shaped to spread natural light in the sides of the vault. This light will give a touch of silver to the room without touching the objects directly, yet give the comforting feeling of knowing the time of the day.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Louis I. Kahn: Talk at New England Conservatory of Music in Boston, November 1967

Dies sind Gedanken vergleichbar mit denen, die Lehbruck in seinen theoretischen Arbeiten formulierte¹⁰⁹ und wie er sie auch in der Ausstellungshalle des Reuchlinhauses und im 1. Bauabschnitt des Wilhelm Lehbruck Museum verwirklichte.

Der Besucher des Kimbell Art Museum wird auf den Museumsbesuch durch die Gestaltung des Außenbereichs und die Gebäudeform vorbereitet, die an das Kahn mit Sicherheit vertraute Philadelphia Museum of Art und an den Entwurf für die Neue Kunsthalle in Düsseldorf erinnert, an dem Lehbruck während seiner Zeit in Gerhard Graubners Büro beteiligt war. Die beiden nur aus dem Tonnendach bestehenden ersten Segmente des Kimbell Art Museum wirken wie eine Einladung, näher zu kommen, sie führen den Besucher regelrecht zum Eingang. Lehbruck hat eine vergleichbare Sogwirkung und eine vergleichbare Vorbereitungszone für den Besucher bei all seinen Museen verwirklicht, sei es



durch die Treppenanlage und den sich bis in die Eingangshalle fortsetzenden Fußbodenbelag des Außenbereichs beim Reuchlinhaus oder durch den Steg beim Federseemuseum. Auch die Präsentation von Plastiken im Außenbereich gehört bei beiden Architekten zum Gesamtkonzept. Und ähnlich wie beim Wilhelm Lehbruck Museum, in dessen zentralen Vorbereich schon Werke Wilhelm Lehbrucks stehen und von dem man Durchblicke in die

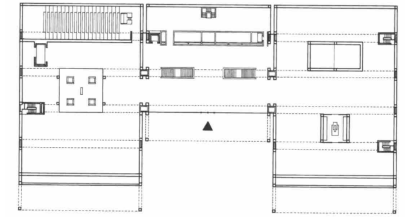


Abb. 140
Louis I. Kahn, The Kimbell Art
Museum (1966 – 1972),
Grundriß Erdgeschoß



Abb. 141
Philadelphia Museum of Art,
Ansicht

Abb. 142
Louis I. Kahn, The Kimbell Art
Museum (1966 – 1972), die
Kunst im Außenbereich erinnert
an die geplante Moore-Plastik
beim Reuchlinhaus und an die
Skulpturenhöfe von
Reuchlinhaus und Wilhelm
Lehbruck Museum

¹⁰⁹ siehe Kapitel: ICOM – Museum und Architektur, Abschnitt Physiologie

eigentlichen Museumsräume hat, wird das Kimbell Art Museum über einen zwischen den zwei Teilen des Museums gelegenen Zwischentrakt erschlossen, in welchem dem Besucher bereits Werke präsentiert werden. Bei beiden Museen ermöglicht dieser zwischengeschaltete Eingangstrakt außerdem die Abtrennung der Gebäudeteile voneinander.

Unterschiedlich ist die Gewichtung des bei beiden im Eingangsbereich angeordneten Museumsladens: im Kimbell Art Museum fällt dieser wesentlich großzügiger aus als im Wilhelm Lehmbruck Museum, wo er auf einen Tisch neben der Kasse beschränkt ist. Hintergrund dürfte die unterschiedliche Trägerschaft bei den beiden Museen sein: beim nordamerikanischen die private Trägerschaft, die neben dem Eintrittsgeld auch anderweitig Umsatz zu generieren versucht, beim anderen die staatliche, die für einen Museumsladen keinen Anlaß sah. Es ist anzunehmen, daß Lehmbruck einem dedizierten Museumsladen im Wilhelm Lehmbruck Museum sehr offen gegenüber gestanden wäre, da in seiner Idealvorstellung des Museums neben der reinen Ausstellungsfläche auch weitere Angebote gemacht werden müssen, um das Museum besser in den „Alltag des Nutzers“ zu integrieren.¹¹⁰

Was die Planung und die Bauleitung beim Kimbell Art Museum selbst anbetrifft, die Kahn in Zusammenarbeit mit einem örtlichen Architekturbüro machte, wird man stark an die Probleme erinnert, die Lehmbruck beim Bau des Reuchlinhauses hatte, bei dem das Stadtplanungsamt für die Werkplanung verantwortlich war. In beiden Fällen resultierten die häufigen Spannungen während der Bauphase meist daraus, daß sowohl Kahn als auch Lehmbruck während dieser Zeit Plan- und Detailänderungen vornahmen, die wiederholte Änderungen der Werkplanung der Partner vor Ort erforderlich machten, die aber, wenn nicht gerade zu Kostenreduzierungen, so doch immer zu Verbesserungen der Architektur führten. Ein Ansatz, der den meisten Bauausführenden und Betroffenen nicht zu großer Freude und Begeisterung gereichte, der aber für Baukünstler wie Kahn und Lehmbruck

¹¹⁰ siehe hierzu u.a. Abschnitt „ICOM - Museum und Architektur“

wesentlich zur Qualität des Entwurfs und zu ihrer Verantwortung als Architekten und geistige Väter des Gebäudes gehörten.

Diese beiden bisher besprochenen Museen von Kahn zeigen die meisten Parallelen zum Werk Lehmbrucks. Im letzten Museumsgebäude von Kahn, dem Yale Center for British Art, fällt vor allem die der Bibliothek des Reuchlinhauses vergleichbare Stahlbetonskelettstruktur der Fassade und der Tiefhof auf, der wie im Reuchlinhaus in Verbindung mit einem Auditorium steht. Ansonsten aber zeigt das Yale Center for British Art, das erst nach Kahns Tod fertiggestellt wurde, nicht so viele Parallelen und hat nicht die Aura, wie sie die anderen beiden Museen Kahns und die Museen Lehmbrucks haben.

Obwohl nicht bekannt ist, inwieweit die beiden Architekten die Arbeit des jeweils anderen kannten, ist unverkennbar, daß zwischen ihnen aber eine Art Seelenverwandtschaft zu bestehen schien, denn es ähneln sich nicht nur die experimentierfreudigen Entwurfsansätze, die Raumprogramme, der Umgang mit Licht und die Materialehrlichkeit, sondern es ähneln sich auch die mit diesen Mitteln entstandenen Räume und Raumstimmungen, die Behandlung der Exponate und nicht zuletzt der Umgang mit der Psyche und Physis des Besuchers.

DIE ARCHITEKTURSPRACHE MANFRED LEHMBRUCKS

„Für das architektonische Schaffen [sind] zwei Komponenten notwendig. Die erste, die des Intellektes, des Gehirns, der Organisationsmaschine, - wobei im Unterbewußtsein die räumlichen Ausdrucksmöglichkeiten oft schon blitzartig, visionshaft einströmen, - die zweite, auf der Basis der vorgenommenen Organisierung, die des schaffenden Impulses, des Bluts, des Temperaments, der Sinne, des organischen Gefühls. Erst die Vereinigung beider Komponenten führt zur Herrschaft über die Raumelemente: die sinnlich greifbare Masse und die übersinnliche des Lichts. Erst ihre Vereinigung führt zur Massensteigerung oder zum Ausgleich der Massen.“¹¹¹

So beschreibt Erich Mendelsohn in seinem Manuskript von 1923 „Dynamik und Funktion“ die zwei, seiner Einschätzung nach notwendigen Komponenten der Architektur, die schließlich zum „klaren architektonischen Organismus“ führen.¹¹²

Manfred Lehbruck hat vor allem mit seinen Museen diesen klaren architektonischen Organismus - mit seiner sinnlich greifbaren Masse und der übersinnlichen des Lichts - wiederholt geschaffen. Und das eben durch die im Prinzip funktional klare Strukturierung seiner Gebäude, gepaart mit der emotionalen Komponente, die man nicht nur am Reißbrett planen kann, sondern die man vor seinem inneren Auge schon beim Entwurf spüren und erahnen muß.

Im folgenden soll dargestellt werden, wie und wo Lehbruck diese beiden Seiten seiner Architektursprache kennen- und erlernte, wie er sie kombinierte und warum schließlich aus Lehbruck ein Architekt wurde, für den dieses Zitat von Mendelsohn ein Leitbild gewesen sein könnte.

¹¹¹ Erich Mendelsohn: Dynamik und Funktion. Manuskript 1923. Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 8. Jg. 1924, S. 4 in: Kristiana Hartmann (Hrsg.): trotzdem modern - Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933. Braunschweig 1994. S. 75

¹¹² Erich Mendelsohn: Dynamik und Funktion. Manuskript 1923. Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 8. Jg. 1924, S. 4 in: Kristiana Hartmann (Hrsg.): trotzdem

VORBILDER UND LEHRER

Die Architektursprache Manfred Lehmbucks ist zum einen natürlich eng mit der Zeit ihrer Entstehung und deren Strömungen verbunden. Zum anderen aber ist die Tatsache, daß Manfred Lehbruck Sohn eines bedeutenden Künstlers ist, ein wichtiger Faktor: Der frühe und intensive Kontakt zur Moderne durch seinen Vater Wilhelm Lehbruck, der als ein Wegbereiter dieser Moderne bezeichnet wird, prägte bereits den jungen Manfred Lehbruck - wobei er damals, beim Freitod seines Vaters 1919, mit sechs Jahren wohl noch zu jung war, um einen konkreten Bezug zur modernen Architektur zu bekommen. Immerhin dürften Manfred Lehbruck aus den einschlägigen Veröffentlichungen moderner Architektur in der Schweiz, wo er mit seiner Mutter und seinen Geschwistern nach dem Tod des Vaters lebte, die Namen und Arbeiten der damals bekannten Architekten geläufig gewesen sein. Bei einigen dieser Architekten konnte Lehbruck dann später studieren und arbeiten.

Auch während der Schulzeit in München und dann vor allem während des Studiums in Berlin und Stuttgart war Manfred Lehbruck in direktem Kontakt mit den Protagonisten der Moderne.

Nach 1945 führten erste Exkursionen der deutschen Architekten nach Schweden und in die Schweiz und öffneten diesen die Augen für eine neue, unserer Zeit entsprechende, humane Architektur.¹¹³ Auch Lehbruck war des öfteren in beiden Ländern und man kann davon ausgehen, daß er das Architekturgeschehen dort intensiv verfolgte. So bezieht er sich in seinen späteren Schriften oft auf Gebäude aus diesen Ländern.

Lehbruck hat bis in die Nachkriegszeit mit Beharrlichkeit die ihm gegebenen Möglichkeiten genutzt, sich auf die Aufgaben als Architekt vorzubereiten, was immer wieder mit Rückschlägen einherging, aber was ihn schließlich wohl zu einem der

modern - Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933.
Braunschweig 1994. S. 75

interessantesten Vertreter der Moderne machte. Begünstigt wurde diese Entwicklung dadurch, daß er das Glück hatte, im Schwäbischen in der Wirtschaftswunderzeit auf einen Fabrikanten zu treffen, dessen Aufträge es Lehbruck in der Folge erlaubten, teils bei diesen Aufträgen, aber vielmehr noch durch die Teilnahme an Wettbewerben das bis jetzt Studierte, Gelernte und Erfahrene zu verarbeiten und schließlich auch in gebaute Umwelt umzusetzen. Zudem hat er sich immer wieder in der zeitgenössischen Architekturdiskussion zu Wort gemeldet und in Konsequenz das Erlebte, seine Erfahrungen, sein Wissen und seine Theorien als Inhaber des Lehrstuhls für Gebäudelehre und Entwerfen an der Universität Braunschweig an eine weitere Generation von Architekten weitergegeben.

MIES VAN DER ROHE

Zwischen der Familie Mies van der Rohe und der Familie Lehbruck bestanden bereits vor 1919 freundschaftliche Kontakte; diese hielten auch nach dem Tod Wilhelm Lehbrucks an. So sollte zum Beispiel im Innenhof des Deutschen Pavillons für die Weltausstellung 1929 in Barcelona statt des weiblichen Akts von Kolbe dem Wunsch Mies van der Rohes entsprechend eine Plastik von Lehbruck stehen, was sich aber in der Kürze der Zeit nicht realisieren ließ und weshalb die Figur „Der Morgen“ von Kolbe dort ihren Platz fand.¹¹⁴ Im Haus Tugendhat in Brünn (1928 – 1930) hingegen fand ein Lehbruck-Torso seinen Platz vor der Onyxwand¹¹⁵.

Bereits in jungen Jahren kam Lehbruck somit mit Mies van der Rohe in Berührung, von welchem er dann im Laufe seines Lebens in

¹¹³ vgl.: Jürgen Joedicke: Die unterschiedlichen Wege der Architekturlehre in Stuttgart: Von der Real- und Gewerbeschule zur Universität. www.architektur.uni-stuttgart.de

¹¹⁴ The Kolbe [statue] did, indeed, look beautiful in this setting; but while Mies always intended to put a figure in this court, the idea that he collaborated with Kolbe in the design of this setting is, unfortunately, a myth. The truth is that Mies was very anxious to borrow a Lehbruck figure for this spot; and when this proved to be impossible to arrange, he grabbed a taxi on one of his last days in Berlin before leaving for Barcelona, drove out to Kolbe's studio, and borrowed the best substitute he could find. (Peter Blake: The Master Builders: Mies van der Rohe - The Mastery of Structure, S.212)

vielfältiger Weise geprägt wurde. An ihn wendete er sich auch, als er beschlossen hatte, Architekt zu werden:

„Da sich die Familien schon zu Lebzeiten meines Vaters kannten und wir bereits als Kinder und Spielgefährten der drei Töchter in das Mies'sche Landhaus nach Werder mitgenommen wurden, lag es nahe, daß ich ihn um Rat fragte, als ich mich 1932 entschloß, Architekt zu werden.“¹¹⁶

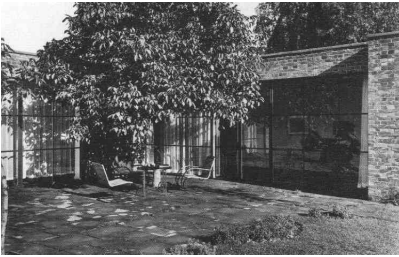
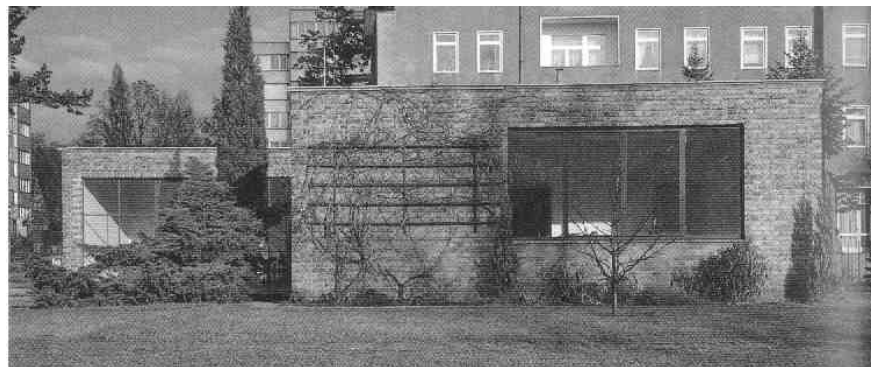


Abb. 143
Ludwig Mies van der Rohe,
Haus Lemcke Berlin, 1932,
Aufnahme 1991

Abb. 144
Ludwig Mies van der Rohe -
Haus Lemcke Berlin, 1932,
urspr. Bauzustand



bei welchem er erste Erfahrungen „als Architekt“¹¹⁷ auf der Baustelle des Haus Lemcke in Berlin sammeln konnte. Das Haus Lemcke war eines von lediglich zwei Projekten Mies van der Rohes im Jahr 1932 und das einzige, das verwirklicht wurde¹¹⁸. Als Praktikant kam Manfred Lehbruck somit dort in direkten, greifbaren Kontakt mit der Architektur und dem Raumkonzept Mies van der Rohes.

Zusätzlich hatte er die Möglichkeit, 1933 ebenfalls auf Einladung von Mies van der Rohe am Bauhaus zu hospitieren, wo er den

¹¹⁵ Wolfgang Pehnt: Die Erfindung der Geschichte – Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts. München 1989. ISBN 3-7913-0839-4

¹¹⁶ Manuskript Lehbrucks für Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Ludwig Mies van der Rohe“ von März bis April 1969 im Landesgewerbeamt Stuttgart am 13.05.1966

¹¹⁷ „Erlauben Sie mir aber auch in eigener Sache zu erzählen, daß meine erste Tätigkeit als Architekt die Maurerpraxis bei dem Haus Lemcke in Berlin-Weißensee war.“ (Redemanuskript zur Eröffnung der Wilhelm Lehbruck Ausstellung 1988 in Ost-Berlin)

¹¹⁸ Haus Lemcke (Redakteur des Vorwärts), Berlin-Weißensee, betreut von Herrn Bauingenieur Walter. Es ist das letzte Wohnhaus, das Mies in Deutschland baute, bevor er 1938 in die USA auswanderte. Verglichen mit anderen Bauten des Architekten, ist das in Backstein ausgeführte Haus eher schlicht und unaufwendig, jedoch bringt es auf seine Weise Mies' unverwechselbare Handschrift zum Ausdruck. Im Jahre 1977 wurde das Haus unter Denkmalschutz gestellt. Seit 1990 ist es als Architekturdenkmal (Mies van der Rohe Haus) öffentlich zugänglich. Im Haus werden Ausstellungen moderner Kunst gezeigt.

immer noch bestehenden, aber verhalteneren Aufbruchgeist des Bauhauses zu spüren bekam. Gleichzeitig erlebte er damit aber auch die letzten Tage des 1919 in Weimar gegründeten, ehemals staatlichen und nun als Privatschule in Berlin von Mies van der Rohe weitergeführten Bauhauses. Aus diesem Grund war es Manfred Lehbruck auch nicht möglich, das Studium am Bauhaus aufzunehmen, weswegen ihm Mies van der Rohe riet, das Studium an der TH Berlin aufzunehmen¹¹⁹, was Lehbruck dann auch noch im selben Jahr tat.

Während seines Studiums an der TH blieb Manfred Lehbruck aber in Kontakt mit Mies, arbeitete zeitweilig auch in dessen Büro:

„Er ließ es auch zu, daß ich an dem Reichsbankwettbewerb durch Schraffieren und ähnliche verantwortungsvolle Hilfeleistungen mitwirkte.“¹²⁰

HEINRICH TESSENOW UND HANS POELZIG

Die Berliner TH wurde damals zunächst noch von den beiden Werkbund-Mitgliedern Heinrich Tessenow¹²¹ und Hans Poelzig¹²²

¹¹⁹ Brief vom 3.03.1962 von Lehbruck an Professor A. Hoff über Mies van der Rohe: „Da er die Entwicklung damals voraussah (die Schließung des Bauhauses, Anm. d. Verf.) hatte er mir zur TH geraten.“ So geschehen am 11. April 1933.

¹²⁰ Rede Lehbrucks zur Eröffnung der Ausstellung „Mies van der Rohe – Bauten und Entwürfe“ im Landesgewerbemuseum in Stuttgart am 13.05.1966

¹²¹ Heinrich Tessenow, geboren in Rostock 1876, gestorben in Berlin 1950. Heinrich Tessenow studierte an der TH in München bei Friedrich von Thiersch und K. Hocheder. Sein bekanntestes Werk ist das 1910 entstandene Festspielhaus in Hellerau bei Dresden (Delacroze-Institut), das in einem auf jeden Schmuck verzichtenden Neoklassizismus erbaut ist. Dieser sehr einfache, manchmal puritanische Stil, der hauptsächlich aus dem sicheren Gefühl für Proportionen und Details lebt, zeichnet auch Tessenows übriges Werk in Hellerau aus, ebenso seine Gartenstadt Hopfengarten bei Magdeburg und selbst seinen Umbau von Schinkels Neuer Wache in Berlin zu einem Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs (1930-31). Tessenow war 1920-26 Leiter der Architekturschule der Kunstakademie in Dresden und nach 1926 Lehrer an der TH Berlin-Charlottenburg. Seine Schriften "Der Wohnhausbau" (1909) und "Handwerk und Kleinstadt" zeigen ebenso wie seine Arbeiterhäuser, daß er sich bereits früh mit dem Problem einer Reform des Wohnbaus und der Arbeitersiedlungen beschäftigte. Trotz seiner unpolitischen Einstellung erhielt Tessenow ab 1933 keine Aufträge mehr. Selbst sein bekanntester Schüler Albert Speer vermochte ihn nicht zu unterstützen. Nach dem Krieg war Tessenow am Wiederaufbau Rostocks beteiligt. (www.archinform.de)

¹²² Hans Poelzig, geboren in Berlin 1869, gestorben in Berlin 1936. Hans Poelzig studierte an der TH in Berlin, erhielt 1899 eine Stellung beim preußischen Staatsbauamt, wurde im Jahr darauf an der Kunstgewerbeschule in Breslau Professor für Architektur und 1903 Leiter dieser Schule. Poelzig blieb hier bis 1916, wurde dann als Stadtarchitekt nach Dresden gerufen (bis 1920), erhielt einen Ruf als Professor für Architektur an die TH und an die Akademie der Bildenden Künste in Berlin. 1936 nahm er einen Lehrstuhl in Ankara an, doch starb er noch vor der Emigration. Sein erstes bedeutendes Werk war der Wasserturm in Posen, den er

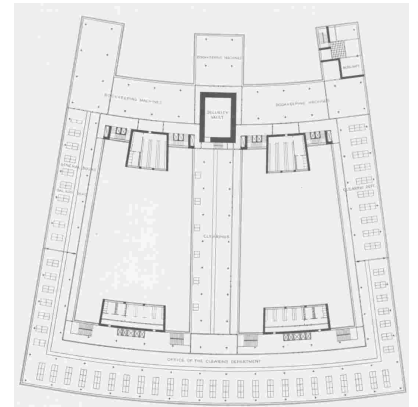


Abb. 145
Ludwig Mies van der Rohe,
Entwurf Reichsbank, Grundriß

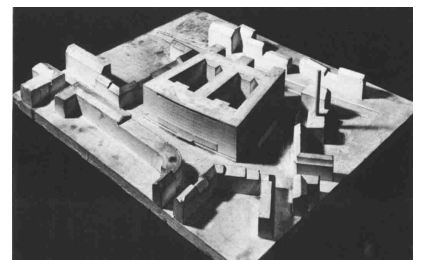


Abb. 146
Ludwig Mies van der Rohe,
Entwurf Reichsbank,
Modellansicht

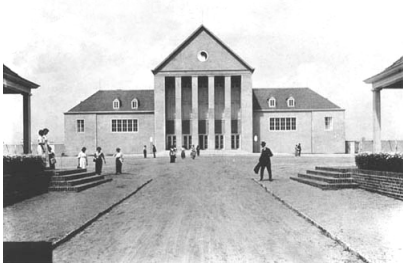


Abb. 147
Heinrich Tessenow, Hellerau

geprägt, zwei der bedeutendsten Architekturlehrer jener Zeit. Albert Speer¹²³, der spätere Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt und schließlich Rüstungsminister der Nationalsozialisten, war in dieser Zeit noch Assistent von Tessenow und wie dieser gegenüber der modernen Architektur durchaus aufgeschlossen. Der Rationalist Tessenow selbst, der zunächst eine Schreinerlehre machte, kombinierte in seiner Architektur, so zum Beispiel in Hellerau¹²⁴, handwerkliche Traditionen, wie sie auch der Arts and Crafts Bewegung in England zu eigen waren, mit neoklassischen, griechischen Merkmalen zu einem eigenen Stil. Das Ergebnis ist eine bescheidene, humanistische, neoklassische und in gewissem Sinne moderne Architektursprache¹²⁵, die versucht, dem Anspruch vor allem der sozialen Unterschicht auf eine menschliche und würdevolle Architektur gerecht zu werden¹²⁶, ein Anspruch den auch das Weimarer Bauhaus hatte („Kunst und Handwerk“).

1911 als Pavillon einer Bergbauausstellung errichtete. Zwischen Stahlrahmen sind Füllwände aus Backstein gesetzt; im Innern sind die Details aus nacktem Eisen. 1911-12 schuf er in Breslau einen Verwaltungsbau mit horizontalen Fensterbändern, die auch um die abgerundeten Ecken herumgeführt wurden - ein Motiv, das in den 20er und 30er Jahren sehr beliebt war - und in Luban einen Fabrikbau, der in seinem architektonischen Ernst und in der Anordnung kubischer Elemente genauso avantgardistisch war. Während des Ersten Weltkriegs und kurz danach gehörte Poelzig zu den genialsten Architekten des Expressionismus. Er bevorzugte stalaktitenartige und orgelpfeifenähnliche Gebilde, wie bei dem Haus der Freundschaft in Istanbul (1916), den Entwürfen für ein Rathaus in Dresden (1917) und für das Festspielhaus in Salzburg (1920). Zur Ausführung kam der Umbau des Zirkus Schumann in Max Reinhardts Großes Schauspielhaus in Berlin (1918-19) mit expressiven Stalaktitengewölben, Korridoren und Foyer. Poelzigs Spätwerke sind mehr einem konventionell-modernen Stil verpflichtet: das riesige Verwaltungsgebäude der IG Farben in Frankfurt am Main (1928-31) und das Haus des Rundfunks in Berlin (1929). (www.archiniform.de)

¹²³ Albert Speer, geboren am 19. März 1905 in Mannheim, ab 1924 Studium der Architektur in München, ab 1925 in Berlin an der TH Berlin. Seit 1928 dort Assistent von Heinrich Tessenow. 1932 ist Speer selbständiger Architekt in Mannheim, kehrt wegen des Mangels an Aufträgen jedoch wenige Monate später nach Berlin zurück. 1932 Renovierungsarbeiten im Berliner „Gauhaus“ im Auftrag der NSDAP, 1933 Umbau und Einrichtung des Ministeriums von Joseph Goebbels. Es folgen Aufträge zur Gestaltung des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg. Am 3. Januar 1937 wird Speer von Hitler zum Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt ernannt, am 8. Februar 1942 zum Rüstungsminister. In der Nachfolge von Fritz Todt übernimmt Speer viele weitere Ämter. [...] In den Nürnberger

Kriegsverbrecherprozessen wird er 1946 wegen des Einsatzes von Zwangsarbeitern zu Festungshaft verurteilt. 1966 freigelassen, publiziert Speer neben Beiträgen zur Geschichte des Dritten Reiches seine bemerkenswerten *Erinnerungen*. Speer lebte in Heidelberg und stirbt 1981. (Aus Werner Durth: Deutsche Architekten, S. 515-516)

¹²⁴ In Hellerau bei Dresden entstand 1910 das Festspielhaus (Delacroze-Institut)

¹²⁵ Zu diesen Vorreitern einer neuen Architektursprache gehörte auch Paul Schultze-Naumburg, der sich aber später den Nazis sklavisch andienend als Nachfolger Otto Bartnings Direktor der Weimarer Hochschule wurde und aus dieser Position heraus die Werke von Barlach, Kandinsky, Klee, Schlemmer und Schmidt-Rotluff aus dem Weimarer Schloß schaffen und die Fresken von Oscar Schlemmer im ehemaligen Gebäude des Weimarer Bauhauses abhacken ließ.

¹²⁶ vgl.: Dennis Sharp: The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture.

Allerdings wurde die Berliner TH schon früh eine Hochburg der Nazis, sowohl bezogen auf die Studentenschaft, als auch auf die Professorenschaft¹²⁷. So bekam Tessenow, der eine eher funktionale Auffassung von Architektur hatte und der als unpolitischer Mensch und als der ehemalige Lehrer von Albert Speer mehr oder weniger geduldet wurde, ab 1933 keine Aufträge mehr als Architekt, und Poelzig, der als expressionistischer Architekt der von den Nazis als entartet deklarierten expressionistischen Kunst wesentlich näher stand, wurde sogar 1933 per Gesetz des Amtes als Professor an der TH enthoben.

In Lehnbrucks Architektur kann man die Auffassungen beider Architekten erkennen: Auf der einen Seite das bodenständig, funktional und rational Handwerkliche der Tessenowschen Schule; auf der anderen Seite der expressionistische Griff seiner Bauten nach dem Raum, seine Experimentierfreude mit neuen Materialien und Techniken und seine statisch herausfordernden Konstruktionen, wie dies auch Poelzig nicht nur bei seinem Schauspielhaus in Berlin von 1919¹²⁸ mit Stalaktiten aus Stahlbeton im Innenraum und weitgespannten Stahlbetonträgern zu tun liebte, sondern was er auch bei seinen früheren Bauten exerzierte.

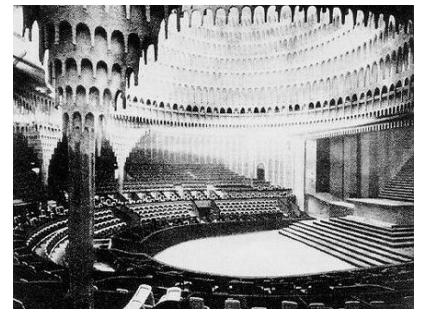


Abb. 148
Hans Poelzig, Großes
Schauspielhaus Berlin, 1936

WERNER MARCH

Nach vier erfolgreichen Semestern und dem auf das Vordiplom folgenden einjährigen Grundwehrdienst arbeitete Manfred Lehbruck im Rahmen eines Praktikums vom 18. November 1935 bis 30. April 1936¹²⁹ bei Prof. Werner March¹³⁰ in Berlin am Projekt Reichssportfeld.

New York: Quatro Publishing, 1991. ISBN 0-8230-2539-X. Seite 152. und Muriel Emmanuel: Contemporary Architects. New York: St. Martin's Press, 1980. ISBN 0-312-16635-4.

¹²⁷ Informationen zum Teil von der Homepage der TU Berlin und aus: Hochmann: Architects of Fortune – Mies van der Rohe and the Third Reich, New York 1990

¹²⁸ Das Große Schauspielhaus wurde zu DDR-Zeiten zum sogenannten "Friedrichstadt-Palast". 1984 wurde das Gebäude sang- und klanglos abgerissen. (www.archinform.de)

¹²⁹ Angaben entnommen aus Lehnbrucks Arbeitsbuch des Deutschen Reiches

¹³⁰ Werner March, geboren am 17. Januar 1894 in Berlin-Charlottenburg, gestorben am 11. Januar 1976 in Berlin. Regierungsbaumeister a.D., Architekt der Reichssportfeldes in Berlin, heute Olympiastadion.

Seine Vorfahren wanderten 1650 aus Südtirol nach Pommern ein. Sein Großvater Ernst March war ein bekannter Keramiker. Er eröffnete 1812 den ersten



Abb. 149
Werner March, Reichssportfeld
Luftaufnahme 1936

March hatte den Auftrag für die Umgestaltung des von seinem Vater Otto March¹³¹ (1845-1915) ursprünglich gebauten Deutschen Stadions bekommen, als Berlin 1931 zum Austragungsort der Olympischen Spiele 1936 bestimmt wurde¹³². Als die Nationalsozialisten jedoch erkannten, daß diese Spiele die Plattform für eine noch nie dagewesene Propaganda für das Dritte Reich werden können, wurden die Pläne geändert: March sollte nun ein „Reichssportfeld“ planen, für das er auf alte Planungen für die Olympiade von 1916 zurückgriff.

Auch heute noch kann man nachvollziehen, welchen Eindruck diese von March gebauten Anlagen auf die Welt gemacht haben müssen¹³³. Die der Moderne bzw. der römischen Klassik entlehnte

Gewerbebetrieb in Charlottenburg und war ein Schüler von Gottfried Schadow. M. selbst absolvierte das Kaiserin-Augusta-Gymnasium in Berlin-Charlottenburg. Er besuchte von 1912 bis 1914 und nach Teilnahme am Ersten Weltkrieg wieder von 1919 bis 1921 die Technische Hochschule in Berlin und Dresden. Er erhielt 1921 das Diplom und war 1922 Meisterschüler von German Bestelmeyer an der Akademie der Künste in Berlin. Im Jahre 1922 war M. Bauleiter der Gothaer Lebensversicherungsbank in Gotha, legte im Jahre 1923 das Regierungsbaumeister-Examen ab und war dann seit 1925 als selbständiger Architekt tätig. Im gleichen Jahr erhielt er den 1. Preis im Wettbewerb um das Deutsche Sportforum, das er später erbaute. Seit 1928 war er mit den Vorarbeiten für das Olympiastadion beschäftigt. Im Jahre 1933 erhielt er den Auftrag zum Bau des "Reichssportfeldes", des Olympischen Dorfes und der Waldbühne. 1936 wurde ihm der Titel Professor verliehen. Im Olympischen Kunstwettbewerb erhielt er die Goldene Medaille für Architektur und Städtebau. 1937 erhielt M. den Auftrag zum Bau des Antiken-Museums in Bagdad. Ihm wurden auch die Vorarbeiten für eine Sportanlage in Kairo und für ein Stadion in Ankara sowie 1939 der Bau des Olympia-Stadions in Belgrad übertragen. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges vereitelte diese Pläne. Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg baute M. die jugoslawische Gesandtschaft in Berlin und die Wasserstraßendirektion Potsdam (beide 1938). Nach dem Krieg, den M. ebenfalls mitmachte, lebte M. in Minden, wo er 1946 bis 1952 den Wiederaufbau des Mindener Doms leitete. Er arbeitete außerdem an der Wiederherstellung weiterer westfälischer Kirchen. Arbeiten Marchs nach dem Krieg waren auch das vor dem Krieg geplante Sportfeld in Kairo und die Evangelische Vaterunserkirche in Berlin (1961). 1957 schuf er den Flächennutzungsplan Wetzlar. M. war von 1953 bis zu seiner Emeritierung 1962 ordentlicher Professor für Städtebau an der Technischen Universität Berlin, deren Ehrensensator er seit 1962 war. M. wurde 1932 Mitglied der Akademie des Bauwesens und war seit 1955 auch Mitglied der Akademie für Städtebau und Landesplanung. Am 11. Jan. 1976 ist M. im Alter von knapp 82 Jahren an einem Herzversagen in Berlin gestorben. (nach: Internationales Biographisches Archiv 14/76 vom 22.03.1976)

¹³¹ March, Otto, geboren am 07. Oktober 1845 in Berlin-Charlottenburg, gestorben am 01. April 1913 in Berlin-Charlottenburg, Architekt, Geheimer Baurat und Dr.-Ing. e.h., u.a. Umgestaltung des Französischen und Deutschen Doms in Berlin, 1905, Erbauer des ersten Deutschen Stadions 1913 und auch als Architekt zahlreicher Kirchen und Rennbahnen in Deutschland berühmt. Dr. Otto March war auch Initiator der ersten Internationalen Städtebau-Ausstellung und des Wettbewerbs Groß-Berlin (1910). (nach: Internationales Biographisches Archiv 14/76 vom 22.03.1976)

¹³² 1909 ursprünglich als Pferderennbahn geplant wurden die Anlagen für die für 1916 geplanten Olympischen Spiele zwischen 1912 und 1913 nach Plänen von Otto March bebaut. Seit 1926 wurde auf dem nördlich angrenzenden Terrain der Bau des Deutschen Sportforums nach Entwürfen von Werner March weiter ausgeführt.

¹³³ Nach dem Krieg wurde das Areal teils öffentlich, teils von den britischen Besatzungstruppen genutzt. Den Wiederaufbau des Glockenturms leitete 1960-62 erneut Werner March. Das Gesamtkunstwerk Reichssportfeld funktionierte durch

Formensprache der baulichen Anlagen wurde ergänzt um die für die Selbstdarstellung der NSDAP wichtigen Attribute wie das Aufmarschgelände „Maifeld“ für 250.000 Menschen, die Langemarckhalle, dem 77 m hohen Glockenturm aus Stahlbeton und um monumentale Skulpturen.¹³⁴

„Herr Lehbruck bearbeitete vorwiegend die Projekt- und Detailzeichnungen für eine Garagenanlage am Nordhang des Sportforums. Weiterhin bearbeitete er die Ausbau- und Möblierungspläne für das Schwimmhallegebäude und das Haus des Deutschen Sports, verbunden mit örtlicher Bauüberwachung. Ebenso war er an der Anfertigung der Entwurfszeichnungen für die schmiedeeisernen Gitter an der Eingangshalle und an der Südfront des Haus des Deutschen Sports beauftragt.

Herr Lehbruck bewies ein gutes, künstlerisches Gefühl und widmete sich seinen Aufgaben mit Fleiß und Interesse. Ich war mit seinen Leistungen zufrieden. Er verläßt mein Atelier um sein Hochschulstudium fortzusetzen.“¹³⁵

Schon bei diesem ersten Praktikum lernt Lehbruck viele verschiedene Planungsaufgaben kennen und kann mit dem Entwurf für schmiedeeiserne Gitter auch im architektonisch-

die Verbindung von Bauwerk und Natur, von Kulisse und Inszenierung (siehe Leni Riefenstahls Olympiafilme), aber auch durch das Zusammenspiel von Architektur und Skulpturen, wie es integraler Bestandteil der NS-Kulturpolitik war und noch heute in einzigartiger Weise hier zu beobachten ist. (vgl. und Auszug aus: Cobbers, Harnt. Architekturführer. Die 100 wichtigsten Berliner Bauwerke. 2., akt. u. erw. Auflage, Berlin: Jaron Verlag 2000.)

¹³⁴ Das Maifeld, das 290 Meter lang und 375 Meter breit ist und westlich neben dem Olympiastadion liegt, entwarf Werner March auf besonderen Wunsch Hitlers, der diesen riesigen Aufmarschplatz für 250.000 Menschen konzipierte. Das Maifeld mit "Führerturm" würde ein Kundgebungsort für große Masseninszenierungen sein. Der 77 Meter hohe Glockenturm, dessen Querschnitt 6 x 10 Meter mißt und der auf 56 Preßbetonpfählen steht, erhebt sich über einem Stufenwall, in den die Langemarckhalle eingebaut wurde. Wie der Preußenturm und der Bayernurm am Osteingang des Olympiastadions ist der Glockenturm ein Stahlskelettbau, der mit Muschelkalkplatten verkleidet ist. Die Nationalsozialisten errichteten die Langemarckhalle als monumentale Feierhalle, in der sie die bei Langemarck kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs gefallenen jungen Soldaten ehrten.

Am 11. Mai 1936 wurde auf dem Glockenturm eine riesige Glocke installiert, die der Bildhauer Walter E. Lemcke geschaffen hatte und die in Bochum gegossen worden war. Heute steht die Glocke auf einem Sockel neben dem Olympiastadion. Die Glocke und entsprechend sein Turm versinnbildlichten die Macht und die Festigkeit des NS-Staats, da diese Glocke als Kirchenglocke diente und während des NS-Staats zu Taufen und Begräbnissen läuten würde.

(www.courses.psu.edu/nuc_e/nuc_e405_g9c/berlin/sonstiges/maifeld.html)

¹³⁵ Zeugnis für Lehbruck von Werner March vom 12. Mai 1936

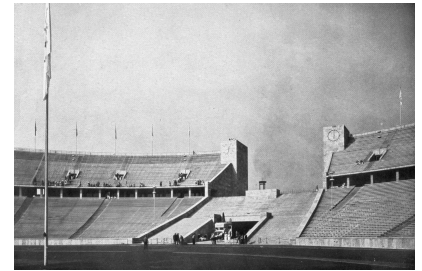


Abb. 150
Werner March, Olympiastadion
Berlin 1936, Eingangsbereich



Abb. 151
Werner March, Reichssportfeld,
Glockenturm

künstlerischen Bereich erste praktischen Erfahrungen sammeln. Beide Seiten behielten sich vor, „über eine halbtägige Beschäftigung“ Lehmbucks neben der Fortsetzung seines Studiums „neue Vereinbarungen zu treffen“. ¹³⁶

Noch heute beeindruckend die Bauten für die Olympiade 1936. Leni Riefenstahls Filme dieses Ereignisses haben inzwischen, trotz aller Vorbehalte, Eingang in die Geschichte des Dokumentarfilms gefunden. Die zentralen Gedanken hinter der Planung des Reichssportfeldes: die Verbindung von Bauwerk und Natur, von Kulisse und Inszenierung, aber auch das Zusammenspiel von Architektur und Skulptur, was bereits im Neuen Bauen in Vollendung¹³⁷ vorgeführt wurde, sind auch in den späteren Bauten Lehmbucks wiederzufinden, sie werden in einem menschlicheren Maßstab zu zentralen Themen seiner Architektur. Die Frage, ob nun gerade die March'sche bzw. nationalsozialistische Interpretation des Gesamtkunstwerks mit genau bestimmten Standorten von Kunst oder aber doch die wesentlich liberaleren und dialektischeren Ansätze des Neuen Bauens, den größeren Eindruck auf den jungen Architekten gemacht hat, läßt sich nicht beantworten.

PAUL BONATZ

Nach dem Praktikum bei Werner March 1936 nahm Lehbruck einen Ortswechsel vor und begann das Hauptstudium an der Universität Stuttgart; dort schließt er 1938 bei Prof. Bonatz¹³⁸ nach

¹³⁶ Zeugnis für Lehbruck von Werner March vom 12. Mai 1936

¹³⁷ Mies van der Rohe: Kolbe-Plastik im Barcelona Pavillon (1929); Le Corbusier: Liegender Akt von Henry Matisse in der Villa Les Terrasses in Garches (1926-1927)

¹³⁸ Paul Michael Nikolaus Bonatz, geboren am 6. Dezember 1877 in Solgne bei Metz (Lothringen), gestorben am 20. Dezember 1956 in Stuttgart. Vater Beamter aus Mecklenburg, Mutter aus Luxemburg. Bis 1896 Gymnasium in Hagenau/Elsaß. 1900 Diplom nach Architekturstudium an TH München. 1902-1906 Assistent bei Theodor Fischer an TH Stuttgart. Seit 1908 als Nachfolger Fischers ordentlicher Professor in Stuttgart. Bauten u.a.: Stadthalle Hannover 1911-1914, Hauptbahnhof Stuttgart 1914-1928, Stummhaus Düsseldorf 1922-1924, Bauwerke für die Neckarkanalisation 1926-1936, Zeppelinbau Stuttgart 1929-1931, Kunstmuseum Basel 1931-1936. Ab 1935 Berater bei Hochbauten und Brücken der Reichsautobahn, Zusammenarbeit mit Fritz Leonhardt, Alwin Seifert und Friedrich Tamms, 1936 Gutachten zur Neugestaltung Stuttgarts, 1939-1940 Planung Oberkommando der Kriegsmarine im Rahmen der Neugestaltung Berlins durch Albert Speer. 1943-1946 Berater des türkischen Kultusministeriums in Ankara, ab 1944 Aufenthalt in der Türkei, 1946-1956 Professor an TH Istanbul. 1952 Wiederaufbau Stadthalle Hannover, 1954-1956

einer kurzen Gesamtstudienzeit von acht Semestern mit einem Krankenhaus-Entwurf an der Stelle des jetzigen Robert-Bosch-Krankenhauses in Stuttgart¹³⁹ mit der Note „sehr gut“¹⁴⁰ sein Studium ab¹⁴¹.

Bonatz, hatte 1936, in dem Jahr, an dem Lehbruck an die Hochschule kam, gerade den Bau des Kunstmuseums in Basel zusammen mit Rudolf Christ erfolgreich abgeschlossen. Nach seinen Ingenieurbauwerken und dem Stuttgarter Bahnhof hatte er sich hiermit auch als Museumsbauer einen Namen gemacht. Vormals Assistent von Theodor Fischer, war er später Fischers Nachfolger an der Universität Stuttgart und einer der Mitbegründer der Stuttgarter Schule.

Bonatz hatte auf der einen Seite den Ruf eines weltmännischen, offenen Architekten, der nicht mit den Ansichten der NSDAP konform ging, worüber er sich auch beim Bau des Kunstmuseums in Basel offen aussprach und was schließlich zu einer glimpflich verlaufenen Vorladung beim Staatsanwalt führte.¹⁴² Andererseits machte er aber auch Entwürfe für die Hitler-Diktatur und war seit 1935 Berater beim Bau der Reichsautobahn. Mitte der Zwanziger Jahre trat er im Zusammenhang mit dem Streit um die Weißenhofsiedlung, für deren künstlerische Leitung Mies van der Rohe verantwortlich war, zusammen mit seinem Kollegen Paul Schmitthenner aus dem Deutschen Werkbund aus, dessen Wortführer zu dieser Zeit der ehemalige Bonatz-Assistent Richard Döcker war. 1928 war Bonatz dann Gründungsmitglied der Architektenvereinigung „Der Block“, der Gegenbewegung zu der zum größten Teil aus Architekten des „Neuen Bauens“

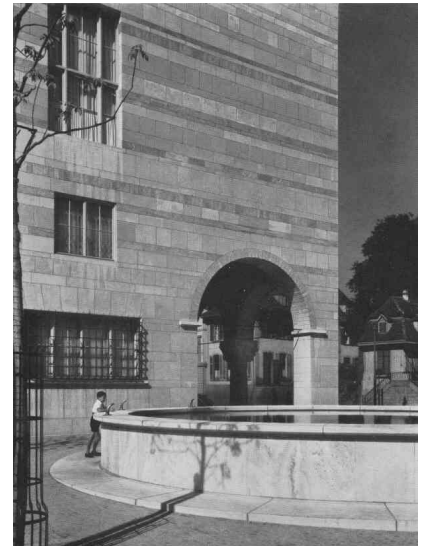


Abb. 152
Paul Bonatz, Rudolf Christ,
Kunstmuseum Basel,
Seitenansicht mit
Brunnenbecken

Planung und Bau Opernhaus Düsseldorf mit Julius Schulte-Frohlinde, 1954 Rückkehr nach Stuttgart.

¹³⁹ Lehbrucks „Aufstellung der von mir selbständig oder in Mitarbeit geplanten oder ausgeführten größeren Bauvorhaben“ vom 8.02.1952 entnommen.

¹⁴⁰ Fragebogen des „Military Government of Germany“

¹⁴¹ Information von Dr. Norbert Becker, Universitätsarchiv der Universität Stuttgart. Laut der Karteikarte zur Diplomhauptprüfung im Universitätsarchiv der Universität Stuttgart war die Diplomhauptprüfung Lehbrucks jedoch erst am 12. März 1941, obwohl die Exmatrikulation schon zum Ende SS 1938 erfolgt war.

¹⁴² Bonatz' weltmännisch offener Art lag der Nationalsozialismus wohl überhaupt nicht, weshalb er sich auch in Basel, wo er mit Rudolf Christ das Kunstmuseum baute (1932-36), offen darüber aussprach. Die Denunzierung seiner Äußerungen führte zu einer Vorladung beim Staatsanwalt, die aber glimpflich ausging. Von einer "inneren Emigration" aber, wie z. B. bei Hugo Häring oder Richard Döcker, konnte nicht die Rede sein. (Jürgen Joedicke: Die unterschiedlichen Wege der Architekturlehre in Stuttgart: Von der Real- und Gewerbeschule zur Universität. www.architektur.uni-stuttgart.de)

bestehenden Vereinigung „Der Ring“.¹⁴³ Jürgen Joedicke schrieb dazu:

„In ihrem Manifest forderten sie zwar auch einen eigenen Ausdruck für die Bauaufgaben der Zeit, der Akzent lag aber auf der Berücksichtigung der „Lebensanschauungen des eigenen Volkes“ und den „Gegebenheiten der Natur des Landes“. Die Anwendung neuer Werkstoffe wurde ausdrücklich bejaht, jedoch an die Forderung geknüpft, das Ererbte nicht zu vernachlässigen. [...]

In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant zu vermerken, daß zur Gruppe der jüngeren Architekten um Richard Döcker, die sich bei der Planung der Weißenhofsiedlung so stark für ein Neues Bauen engagierten, auch Hugo Keuerleber gehörte, der zu dieser Zeit als Lehrer an die Stuttgarter Schule berufen wurde.

Und es spricht sicher für Bonatz' geistige Souveränität, daß er sich auch in der Folgezeit für ihn engagierte.“¹⁴⁴

Wieso Lehbruck den Wechsel von Berlin nach Stuttgart vollzog, ist heute nicht mehr zu klären. Mögliche Beweggründe könnten folgende Überlegungen gewesen sein: Denkbar ist, daß der angehende Architekt Manfred Lehbruck, hin- und hergerissen zwischen dem inneren Ruf, Künstler zu werden, und dem jetzt verfolgten Berufsziels des Architekten, in der Museumsplanung die Möglichkeit sah, beides zu vereinen. Er könnte auch zu dieser Zeit von der klassischen, symmetrischen Anlage des neuen Kunstmuseums in Basel, das zunächst wegen des vorangegangenen Wettbewerbs und dann bei der Einweihung nicht nur positive Schlagzeilen machte, so angetan gewesen sein, daß er nach Stuttgart zu Bonatz, dem Architekten des Kunstmuseums, wechseln wollte. Vielleicht aber war er auch von

¹⁴³ 1934 wurde nahe bei der Weißenhofsiedlung in Stuttgart die Kochenhofsiedlung unter der Leitung von Paul Schmitthener fertiggestellt, die als kulturpolitisches Gegenbeispiel zur Weißenhofsiedlung geplant war. Es kennzeichnet die sich rasch verändernde Situation, daß sie keine offizielle Anerkennung durch den Nationalsozialismus fand. (Jürgen Joedicke: Die unterschiedlichen Wege der Architekturlehre in Stuttgart: Von der Real- und Gewerbeschule zur Universität. www.architektur.uni-stuttgart.de)

der unterschiedlichen architektonischen Behandlung der verschiedenen Räume und der Fassade begeistert, die in ihrer Vielschichtigkeit mit der Formensprache des Neoklassizismus und der Moderne spielten. Zusätzlich begeisterte ihn vielleicht auch der Gedanke des Gesamtkunstwerks, der bei diesem Museum zu spüren ist, denn neben der Gestaltung von Bleiverglasungen hatten Steinbildhauer wie zum Beispiel Jakob Probst¹⁴⁵ die Möglichkeit, die Kapitelle der monolithischen Granitsäulen der Vorhalle nach eigenen Vorstellungen auszugestalten, wie dies in früheren Zeiten zum Beispiel bei den Dombauhütten der Fall war. Vielleicht hatte sein Wechsel auch gar nichts mit dem Basler Kunstmuseum zu tun, sondern es war ihm mißfallen, wie mit Poelzig und anderen an der immer stärker von den Nazis bestimmten TH Berlin umgegangen wurde. Und vielleicht schien ihm hier die nach dem 1. Weltkrieg erfolgreich reformierte Stuttgarter Hochschule¹⁴⁶, an der ausgesprochene Anhänger des Neuen Bauens wie Hugo Keuerleber lehrten, die Hochschule zu sein, die seiner liberalen Einstellung eher entsprach. Schmitthenner, der mit seiner Baukonstruktionslehre das Fundament für die Stuttgarter Schule legte und zumindest zeitweise als fortschrittlicher Architekt galt, polemisierte allerdings später auch in unangenehmer Weise gegen das neue Bauen. Jürgen Joedicke dazu:



Abb. 153
Paul Bonatz, Rudolf Christ,
Kunstmuseum Basel,
individuelle Steinmetzarbeiten an
Kapitell der Kollonaden

¹⁴⁴ Jürgen Joedicke: Die unterschiedlichen Wege der Architekturlehre in Stuttgart: Von der Real- und Gewerbeschule zur Universität. www.architektur.uni-stuttgart.de

¹⁴⁵ Probst, Jakob, 1880-1968, Bildhauer, Liestal: Staatsarchiv des Kantons Basel-Landschaft (Adresse und Liste der Nachlässe - Adresse et liste des fonds - Indirizzo e lista degli fondi) Unterlagen zur Person, Briefe, Materialien zum Werk, Photographien, Lebenserinnerungen, Notizbücher, Rechnungen, Skizzenbücher, Zeitungsausschnitte, Vorarbeiten zum Werk. — 1.2 m. — Unpublizierte Findmittel. — Signatur: PA 041. —

Benutzungsbeschränkungen. (<http://rubis.snl.ch/reperto/persp/probs001.htm>)

¹⁴⁶ Wie auch auf anderen Gebieten waren die Jahre nach Beendigung des ersten Weltkrieges offen für Veränderungen. In Stuttgart fand die Hochschule ein verständnisvolles Kultusministerium, das die Reformbestrebungen förderte. Der bisherige Überhang an wissenschaftlichen Pflichtfächern, wie Mathematik, Mineralogie und Geologie, wurde abgeschafft; sie wurden zwar teilweise weiterhin angeboten, aber nicht mehr als Pflichtfächer. Als erste Architekturabteilung einer Technischen Hochschule führte Stuttgart die praktische Tätigkeit für die angehenden Architekten ein; Handwerkspraxis und Büropraxis wurden in den Studiengang integriert. Praktische Tätigkeit auf dem Bauplatz vor Beginn des Studiums sowie eine Zwischenpraxis im Büro oder als Bauführer waren obligatorisch. Neben der Betonung der praktischen Tätigkeit war eine entscheidende Veränderung, daß der Student in den ersten Semestern nicht mit architekturfremden Fächern vollgestopft wurde, sondern mit Studienbeginn zu konstruieren und zu entwerfen begann - also unmittelbar in sein Fach eingeführt wurde. (Jürgen Joedicke: Die unterschiedlichen Wege der Architekturlehre in Stuttgart: Von der Real- und Gewerbeschule zur Universität. www.architektur.uni-stuttgart.de)

„Was diese Schule kennzeichnete, war nicht nur ein auf die praktische und künstlerische Tätigkeit des Architekten bezogenes Lehrprogramm, sondern auch die Lehre durch eigenwillige Persönlichkeiten.“¹⁴⁷



Abb. 154
Paul Bonatz, Neubau Schloß
Schulenburg-Wolfsburg, 1938-
42, Neumühle bei Salzwedel

Was auch immer der Grund für Lehbruck gewesen sein mag, in jedem Fall hatte Lehbruck mit Bonatz einen der wohl profiliertesten Architekturlehrer dieser Zeit, der durch seine Offenheit und die Akzeptanz anderer Stile jeden seiner Schüler und deren Befähigungen zu fördern wußte, eine stilpluralistische Einstellung, die ihm selbst und seiner Architektur aber auch als Schwäche angekreidet wurde.

Trotz oder vielleicht wegen seiner moderat modernen Auffassung mußte Bonatz nicht von der Hochschule gehen. Außer Brücken, dem Willy-Sachs-Stadion in Schweinfurt 1936¹⁴⁸ und dem Neubau eines Grafenschlosses bei Salzwedel 1938¹⁴⁹ konnte er jedoch während des Dritten Reichs keine weiteren Bauwerke verwirklichen. 1943 verließ er Deutschland nach „einigen Differenzen mit Funktionären bezüglich der Rolle der Moderne bei öffentlichen Gebäuden“¹⁵⁰.

In Lehbrucks späteren Entwürfen ist der Einfluß von Bonatz, der 1950 über das Museum schrieb¹⁵¹, daß es „kein technischer Artikel“, sondern „geweihter Boden“ sei, nicht zu übersehen: Klarheit der Form, Einsatz moderner Techniken wie Stahlbetonskelettbau, Verwendung großflächiger Verglasungen und materialgerechte Verwendung von Naturstein sind bis zuletzt Merkmale der Bauten von Manfred Lehbruck. Vor allem einige der Merkmale des Kunstmuseums in Basel, obschon wegen einiger museumstechnischer Mängel vom Leiter des Museums Georg Schmidt immer wieder kritisiert, finden sich bei Lehbrucks Museen wieder: die intimen Hofsituationen im Reuchlinhaus mit dem

¹⁴⁷ Jürgen Joedicke: Die unterschiedlichen Wege der Architekturlehre in Stuttgart: Von der Real- und Gewerbeschule zur Universität. www.architektur.uni-stuttgart.de

¹⁴⁸ mit Kurt Dübbbers und Franz Dölker (John Zukowsky (Hrsg.): Architektur in Deutschland 1919 bis 1939, S.166)

¹⁴⁹ Schloß Graf von der Schulenburg, Neumühle bei Salzwedel, 1938–1942 (Norbert Bongartz, Peter Dübbbers, Frank Werner: Paul Bonatz – 1877-1956. Stuttgart 1977. S. 78)

¹⁵⁰ John Zukowsky (Hrsg.): Architektur in Deutschland 1919 bis 1939, S.166

¹⁵¹ Paul Bonatz: Leben und Bauen. Stuttgart 1950. S. 143

Gartenhof, beim Wilhelm-Lehmbruck-Museum mit dem Skulpturenhof und beim Federsee-Museum mit dem vom Museum umgebenen Inselbereich, und die gute Erreichbarkeit der einzelnen Abteilungen durch eine zentrale Erschließung. In allen drei Museen verwirklichte Lehbruck die Erweiterung der eigentlichen Museumsfunktion durch weitere Funktionen wie Bibliothek, Lese- und Vortragssaal, die unabhängig von der Museumsfunktion erschlossen werden können.

AUGUSTE PERRET

Nach dem Abschluß des Architekturstudiums 1938 emigriert Lehbruck 25-jährig unter dem Eindruck der Ereignisse in Deutschland, vor allem der Diffamierung der Kunst seines Vaters als „entartet“ und der in München am 19. Juli 1937 eröffneten Ausstellung „Entartete Kunst“, nach Frankreich.

„Ich hatte dann noch wenige Tage vor seinem Weggang mit ihm (Mies von der Rohe, Anm. d. Verf.) darüber gesprochen, auch nach Amerika nachzukommen, wenn ich mein Studium beendet habe. Als ich dann nach Paris ging, sollte dies nur eine Zwischenstufe auf dem Weg nach USA sein, da mit Mies schon alles besprochen war. Durch den Krieg ist alles anders gekommen.“¹⁵²

In seiner Geburtsstadt Paris bekommt der „halbe Pariser“, wie Manfred Lehbruck sich gegenüber seinen Mitarbeitern später selbst bezeichnete¹⁵³, durch den damals, nach seinem eigenen Schüler Le Corbusier, wohl berühmtesten Architekten Frankreichs Auguste Perret¹⁵⁴ die Gelegenheit, zum ersten Mal an einem richtigen Museumsbau zu arbeiten.

¹⁵² Schreiben vom 3.03.1962 von Lehbruck an Professor A. Hoff über Mies van der Rohe Emigration kurz nach der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ im Spätsommer 1937

¹⁵³ Klaus Hänsch, ehemalige Student, Assistent, Doktorand und Partner (BAIII Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1979 bis 1984)

¹⁵⁴ Auguste Perret, geboren 1874, gestorben 1954. Bedeutender französischer Architekt und Ingenieur, Lehrer Le Corbusiers. Perret war in den 30er Jahren wohl der bekannteste Architekt in Frankreich. Perret besuchte zunächst die Ecole des Beaux-Arts in Paris, bevor er 1905 mit seinen Brüdern Gustave und Claude das Bauunternehmen Perret Frères Entrepreneurs gründete. Sein erstes wichtiges Werk war das Wohnhaus in der Pariser Rue Franklin (1903), eine Skelettkonstruktion aus



Abb. 155
Paul Bonatz, Rudolf Christ,
Kunstmuseums in Basel
Eingangshof



Abb. 156
Reuchlinhaus Pforzheim
Gartenhof



Abb. 157
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg
Skulpturenhof



Abb. 158
Federseemuseum Bad Buchau,
Inselbereich im Inneren des
Museums

Möglicherweise kam Lehbruck zu Perret auf Vermittlung durch Bonatz. Denn Bonatz und Perret, ungefähr gleichaltrig und beide nicht direkt einem Stil zuzuordnen, lernten sich in Paris kennen, als beide Mitglieder in der Weltausstellungsjury waren.



Abb. 159
Auguste Perret, Apartmenthaus
Paris, 25 Rue Franklin

„Wenn man Bonatz` Lebenserinnerungen Glauben schenken darf, müssen sich die beiden etwa gleichaltrigen Architekten auf Anhieb verstanden haben. Perret war – wie Bonatz – ein Mann „zwischen den Generationen“, der einen eigenen, keinem „Ismus“ unterzuordnenden Weg zur Moderne gefunden hatte. Und der historische Stellenwert seines Spätwerks sollte trotz der weit höheren Einschätzungen seiner bahnbrechenden, konstruktiven Fähigkeiten später ebenso umstritten sein wie die Einschätzung des Bonatzschen Spätwerks.“¹⁵⁵

Auguste Perret schuf 1903 mit seinem Miethaus in Paris, 25 Rue Franklin, den ersten Bau mit sichtbarem Eisenbetonskelett; bei Perret bekam unter anderem auch Le Corbusier, der von 1909 bis 1910 in dessen Büro arbeitete¹⁵⁶, einen entscheidenden Impuls zu seinem eigenen Schaffen¹⁵⁷. In seiner Pariser „Lehrzeit“ bei Perret besuchte Manfred Lehbruck auch Le Corbusiers Pariser Büro:



Abb. 160
Auguste Perret, Musée des
Travaux Publics

„Nach Ronchamp und La Tourette scheint es mir heute nicht mehr zufällig, daß Corbusier ein altes Kloster in der Rue des Sèvres als Arbeitsstätte gewählt hatte. Die Unruhe seines Geistes brauchte die Konzentration der engen Zelle, die damals wie ein Künstleratelier von einer Unordnung höherer Ordnung erfüllt war.“¹⁵⁸

Eisenbeton mit einer dekorativen Kachelverkleidung mit Blumenmustern. Erwähnenswert ist ferner die Kirche Notre-Dame du Raincy in Paris (1922/23), deren Außenwände er aus vorfabrizierten Betonelementen mit filigranen Fenstergittern erstellte. Er beteiligte sich danach an den Wettbewerbsentwürfen zum Genfer Völkerbundpalast (1927) und baute das Musée des Travaux Publics (1937) mit einer geschwungenen, freitragenden Treppe. In den Nachkriegsjahren war er von 1945 bis 1954 vor allem mit dem Wiederaufbau von Le Havre beschäftigt. Perrets letzte Arbeit, die Kirche Saint-Joseph, ein Zentralbau, befindet sich ebenfalls dort. (vgl. www.archinform.de und Giedion, Raum, Zeit, Architektur. S.234)

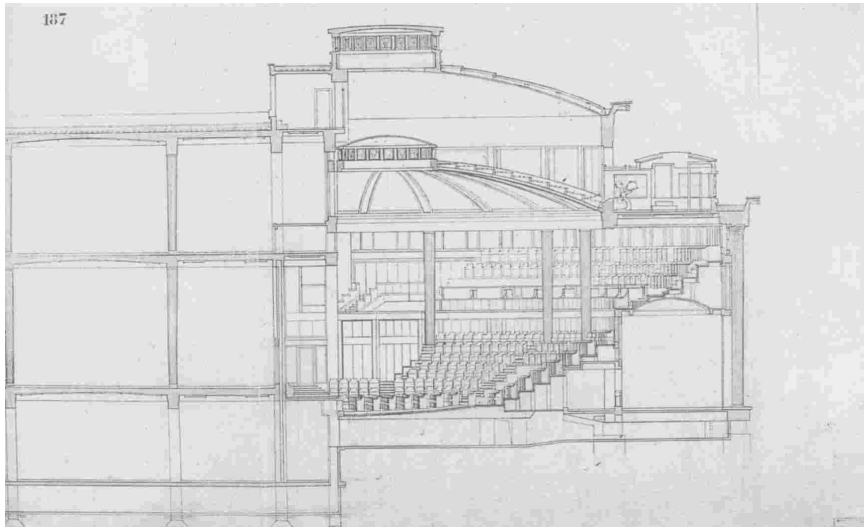
¹⁵⁵ Norbert Bongartz, Peter Dübbers, Frank Werner: Paul Bonatz – 1877-1956. Stuttgart 1977. S. 30

¹⁵⁶ Vgl. Giedion, Raum, Zeit, Architektur. S.234

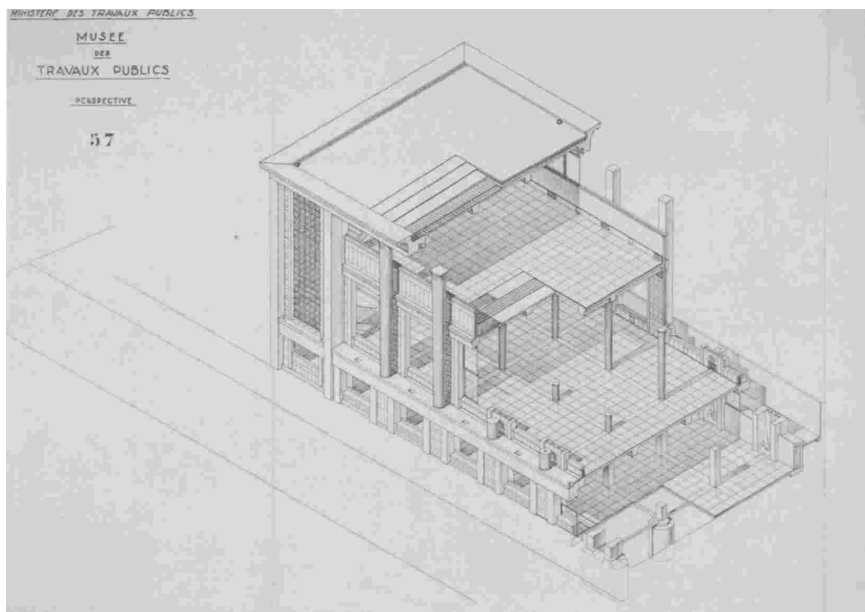
¹⁵⁷ Le Corbusier war dann später kurze Zeit bei Peter Behrens in dessen Büro in Berlin, dem Sammelpunkt junger Talente wie Walter Gropius und Mies van der Rohe in dieser Zeit.

¹⁵⁸ (Rede Lehbrucks zur Eröffnung der Ausstellung „Mies van der Rohe – Bauten und Entwürfe“ im Landesgewerbemuseum in Stuttgart am 13.05.1966)

Seit 1936 arbeitete Perret an der Vollendung des als Stahlbetonskelettkonstruktion ausgeführten, aber nach außen hin



mit einer klassizistischen Fassade versehene „Musée des Travaux Publics“, dem ein nach der Art des antiken Theaters gestalteter Vortragsraum angeschlossen war. Besonders bemerkenswert an diesem Museum ist zum einen die freitragende Stahlbetontreppe



des Haupttreppenhauses, die nach einem geraden Lauf auf dem Podest in zwei geschwungenen Läufen das erste Obergeschoß erschließt. Zum anderen sind es die flexiblen Grundrisse bei diesem Museum, die durch die verwendete Skelettbauweise des Gesamtbaus ermöglicht werden und sich um einen annähernd dreieckigen Innenhof schließen. Nicht umsonst wurde Perret als ein Meister des flexiblen Grundrisses titulierte.

Abb. 161
Der nach Art des antiken Theaters gestaltete Vortragsraum im Musée des Travaux Publics im Schnitt, dessen Zuschauerraum unterteilbar in kleinere Einheiten ist



Abb. 162
Freitragende gebogene Treppe im Musée des Travaux Publics

Abb. 163
Isometrie Musée Travaux Publics, durch die Skelettbauweise und doppelwandige Böden und Wände ist dieses Gebäude sehr flexibel nutzbar, schon seit 1955 dient es als „Conseil économique et social“ Frankreichs

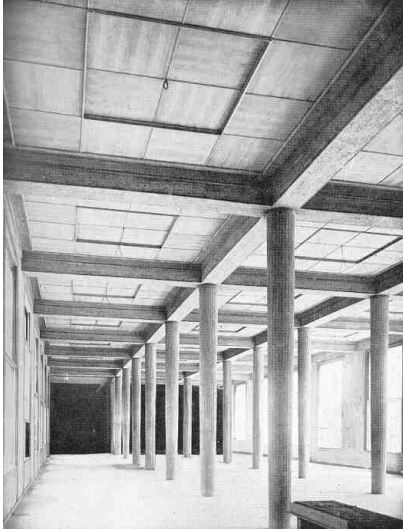


Abb. 164
Auguste Perret - Musée des
Travaux Publics Paris, Blick in
einen Flügel. Gut zu erkennen
die Kassettendecke, die dem
Schallschutz und als
Installationsebene dient

Von 1939 bis 1955 diente das durch die Kolossalordnung nach außen hin repräsentativ wirkende Gebäude auch wie vorgesehen als Museum für Verkehr, seit 1955 wird das Museum aber vom Französischen Staat für das „Conseil économique et social“ genutzt, eine Nutzungsänderung, die nicht zuletzt auf Grund des flexiblen Grundrisses sehr gut möglich war.

GERHARD GRAUBNER

Während des Studiums in Stuttgart arbeitete Manfred Lehbruck vom 1. Juni bis 31. Oktober 1936¹⁵⁹ in Stuttgart im Büro von Regierungsbaumeister Gerhard Graubner¹⁶⁰, einem ehemaligen Assistenten von Bonatz und Manfred Lehbrucks späterem Doktorvater. Graubner war 1934 einer der Teilnehmer an der von Schmitthenner initiierten Kochenhofsiedlung¹⁶¹, dem geplanten Gegenstück zur Weißenhofsiedlung, der aber die offizielle Anerkennung durch den Nationalsozialismus verwehrt blieb¹⁶².

¹⁵⁹ Herr cand.arch. Manfred Lehbruck war in der Zeit vom 1.6. – 31.10.1936 als Architekt auf meinem Büro tätig. Seine Arbeiten bestanden in der Anfertigung von Entwurfs-, Werk-, und Detailplänen und der Aufsicht auf der Baustelle. Er verläßt mein Büro um seine Studien fortzusetzen. (Zeugnis vom 9. Juli 1938)

¹⁶⁰ Gerhard Graubner, geboren am 29. Januar 1899 in Dorpat, gestorben am 24. Juli 1970. Studium der Architektur an der TH Stuttgart, 1923 Diplom. 1923-1925 wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Baugeschichte und Bauzeichnen der TH Stuttgart, bis April 1932 Assistent am Lehrstuhl für Entwerfen bei Paul Bonatz. 1927 Regierungsbaumeister, 1932-1939 Privatarchitekt. 1933 Mitwirkung an der Kochenhofsiedlung, 1938/39 an der Reichsgartenschau in Stuttgart. 1939-1942 technische Leitung der Stadtplanungsgesellschaft der Stadt Düsseldorf, am 14. August 1940 mit Wirkung vom 1. Juni Ordentlicher Professor für Entwerfen und Gebäudekunde an der TH Hannover, dort bis 1967 tätig, 1953 Gastprofessur an der Technischen Universität Istanbul. 1943 Vorschläge zur Verbunkerung der Stadt Hannover, Denkschrift Der Wehrgedanke als Grundlage der Stadtgestaltung und Stadtplanung. Nach dem Krieg Entwürfe zum Wiederaufbau der Theater in Wilhelmshaven, Bochum und München, 1952 Verwaltungsgebäude der Preußag am Leibnizufer in Hannover, weitere Verwaltungs- und Theaterbauten u. a. in Bochum, Krefeld, Trier und Wuppertal. (vgl. Durth: Deutsche Architekten, S. 198)

¹⁶¹ Nach 1933 war in Stuttgart unter Bonatz' und Schmitthenners Leitung als gebautes Gegenprogramm zur Weißenhof-Siedlung die Ausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung entstanden: die Kochenhof-Siedlung. Durch die „unbedingte Unterordnung unter einen Führerwillen unter Ausschaltung aller architektonischen Kunststücke und Effekthaschereien“ war dort ein geschlossenes Bild behaglicher Biederkeit entstanden, an dem neben Bonatz und Schmitthenner u.a. deren Kollegen Scholer, Graubner, Kicherer und Tiedje mitgewirkt haben.“ (aus Durth: Deutsche Architekten, S. 197)

¹⁶² 1934 wurde nahe bei der Weißenhofsiedlung in Stuttgart die Kochenhofsiedlung unter der Leitung von Paul Schmitthenner fertiggestellt, die als kulturpolitisches Gegenbeispiel zur Weißenhofsiedlung geplant war. Es kennzeichnet die sich rasch verändernde Situation, daß sie keine offizielle Anerkennung durch den Nationalsozialismus fand. (Jürgen Joedicke: Die unterschiedlichen Wege der

Bei Graubner war Manfred Lehbruck an der Entwurfs-, Werk-, und Detailplanung und dem Bau der Ehrenhalle des Reichsnährstandes, dem architektonischen Mittelpunkt der Stuttgarter Reichsgartenschau¹⁶³ von 1939 auf dem Stuttgarter Killesberg beteiligt, die Graubner zusammen mit Hermann Mattern¹⁶⁴ als einen Höhenpark auf ehemals ödem, als Schutthalde und Steinbruch gebrauchten Brachland plante¹⁶⁵.

Lehmbrucks Sinn für die Beziehung der gebauten und der natürlichen Umwelt konnte bestimmt durch die Zusammenarbeit mit dem „älteren Modernen der Stuttgarter Schule“¹⁶⁶ Gerhard Graubner und dem profilierten und bekannten Landschafts- und Gartengestalter Hermann Mattern weiter geschärft werden, von welchem überliefert wird:

„Mensch und Garten stehen in belebender Wechselbeziehung. Das Haus des Menschen und der Garten des Menschen können, um belebend und unmerkbar eindringlich zu funktionieren, nicht zueinander

Architekturlehre in Stuttgart: Von der Real- und Gewerbeschule zur Universität.
www.architektur.uni-stuttgart.de)

¹⁶³ „Seine Arbeiten bestanden in der Anfertigung von Entwurfs-, Werk- und Detailplänen und der Aufsicht der Baustelle.“ (Zeugnis für Lehbruck von Gerhard Graubner vom 9.07.1938)

¹⁶⁴ Hermann Mattern, geboren 1902 in Hofgeismar, gestorben 1971 in Kassel, Deutscher Landschaftsarchitekt. Der Gartenarchitekt Hermann Mattern kommt zur Wiedereinrichtung der Kunstakademie nach Kassel. Er plant mehrere Bundesgartenschauen, unter anderem die im Jahre 1955 in der Karlsaue: Die Ende des 18. Jh. in einen englischen Landschaftsgarten umgewandelte, barocke Anlage wird im Krieg schwer beschädigt und 1955 für die Bundesgartenschau wieder hergerichtet. Mattern, Gegner eines historisierenden Wiederaufbaus, legt über die zerstörten Flächen eine neue Gartenarchitektur der freien, geschwungenen Form. Er faßt die Ruine der Orangerie mit einer temporären Glasarchitektur ein, in der auch die erste documenta ihren Platz findet. "Diese Gartenlandschaft ist mit ihren Bodenwellen und Pflanzinseln, mit dem Einbeziehen alter Bäume und mit dem Terrassieren und Bepflanzen eines erheblichen Trümmerschuttabhanges zu einem selbstverständlichen Raumgefüge geworden." Lange Jahre dem Verfall preisgegeben, wird Matterns Gestaltung mit der Buga 1981 in eine barockisierende Anlage zurückverwandelt. Einzig in seiner Konzeption erhalten ist die Kleingartenkolonie. (vgl.: www.uni-kassel.de)

¹⁶⁵ Bis zum heutigen Tag hat der 50 Hektar große Killesberg mit dem Messegelände der Stadt seine Anziehungskraft nicht verloren. Wer ihn aber heute erlebt, ahnt nicht, daß die Gegend jahrzehntelang ödes Brachland mit Schutt- und Geröllhalden, Steinbrüchen und Dornenhecken war. Zeitweilig diente das Gelände sogar als Müllabladepplatz. In diesem heruntergekommenen und zerklüfteten Gelände setzte der Gartengestalter Professor Hermann Mattern 1937 zusammen mit dem Architekten Gerhard Graubner seine Idee eines der Landschaft angepaßten, weiträumigen Naturgartens um. Eine halbe Million Kubikmeter Erde wurden bewegt, 20 Kilometer Wasserrohre sowie 40 Kilometer elektrische Kabel für die Beleuchtung im Gelände verlegt und Wege in einer Gesamtlänge von 15 Kilometern geschaffen.[...] Seit 1939 dreht sie (eine Kleinbahn, Anm.d.Verf.) auf einer Spurbreite von 38 Zentimetern zuverlässig ihre 2,1 Kilometer langen Runden.

¹⁶⁶ John Zukowsky (Hrsg.): Architektur in Deutschland 1919 bis 1939, S.166

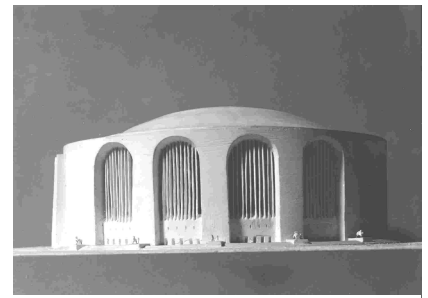


Abb. 165
Gerhard Graubner, Modell für die Ehrenhalle des Reichsnährstandes im Rahmen der Stuttgarter Reichsgartenschau 1939

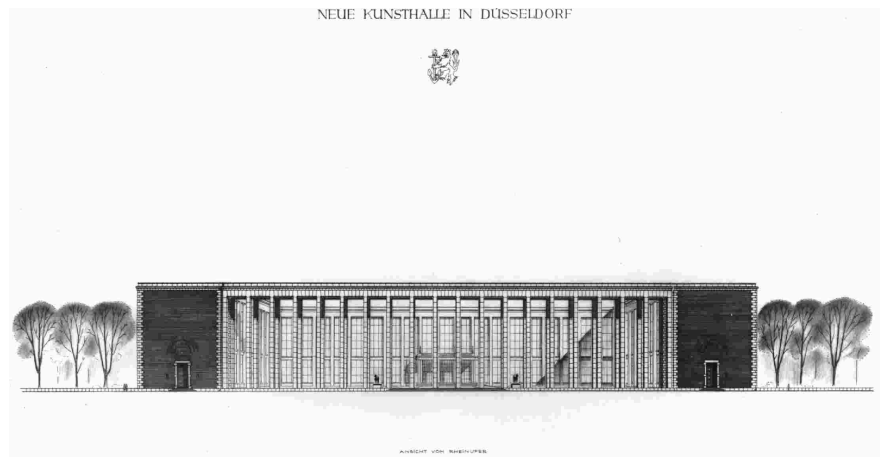


Abb. 166
Gerhard Graubner, Hermann Mattern - Stuttgarter Reichsgartenschau

addiert sein, sondern müssen sich gegenseitig vollkommen ergänzen.“¹⁶⁷

Mit Graubner verbanden Manfred Lehbruck seit dieser Zeit freundschaftliche Bande, die auch nach dem Krieg nicht abreißen¹⁶⁸. So meldete sich Manfred Lehbruck, nach seiner Internierung in Paris 1939 und der Rückkehr nach Berlin nach dem Einmarsch der Deutschen 1940, bei Gerhard Graubner schriftlich zurück, der inzwischen zum leitenden Architekten bei der Düsseldorfer Stadtplanungs-GmbH bestellt wurde und der ihn „bereits unter den Heldenkämpfern“¹⁶⁹ währte. Graubner fragte in seinem Antwortschreiben vom September 1940 bei Lehbruck an,

Abb. 167
Gerhard Graubner, Kunsthalle
Düsseldorf, Ansicht



ob er nicht Lust hätte, „mir bei nicht uninteressanten Aufgaben zu helfen, bis Sie etwas finden, was Ihnen mehr paßt.“¹⁷⁰ Somit arbeitete Manfred Lehbruck ab November 1940¹⁷¹ bei Prof. Graubner am Projekt der „Neuen Kunsthalle“ in Düsseldorf.

¹⁶⁷ vgl.: www.uni-kassel.de

¹⁶⁸ Schreiben vom 15.10.1964 von Graubner an Lehbruck

¹⁶⁹ Schreiben vom 6.09.1940 von Graubner an Lehbruck

¹⁷⁰ Ich bin hoch erfreut, von Ihnen Nachricht zu erhalten, da ich dachte, daß Sie sich bereits unter den Heldenkämpfern sich befinden. Was sie mir schreiben, scheint mir ja wesentlich romantisch um nicht zu sagen dramatisch zu sein. Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie in der Zeit bis zum 13.9. mich in Düsseldorf besuchen könnten oder am Montag, den 9. in Hannover. Ich komme am Sonntag, den 8. um 6 Uhr an, übermache im Hotel Kasten, bin den ganzen Tag in der Technischen Hochschule und fahre abends wieder nach Düsseldorf zurück. In der Nacht vom 12. zum 13. muß ich nach Mailand fahren und werde voraussichtlich erst am 16. – 17. wieder in Düsseldorf sein. Falls Sie beruflich frei sind, möchte ich mit gleichzeitig anzufragen erlauben, ob Sie nicht Lust hätten, mir bei nicht uninteressanten Aufgaben zu helfen, bis sie etwas finden, was Ihnen mehr paßt. Sie möchten daraus ersehen, wie schwierig es heute ist, Mitarbeiter überhaupt und tüchtige an und für sich zu finden, um die selbst bescheidene Aufgaben anständig und einwandfrei durchzuführen. Mit den besten Grüßen an Sie Ihr Gerhard Graubner (Schreiben vom 6.09.1940 von Graubner an Lehbruck)

¹⁷¹ Mit Ihrem Vorschlag, die Stunde mit RM 3,- zu honorieren, bin ich einverstanden. Bei dem forcierten Tempo und bei der intensiven Arbeit, die für die Fertigstellung

Der Einfluß von Bonatz, des ehemaligen Lehrers von Lehbruck und Graubner, auf den Entwurf für die Neue Kunsthalle ist unverkennbar. Die Anlage des Kunstmuseums in Basel und der Neuen Kunsthalle gleichen sich in vielen Merkmalen: Die Erschließung durch eine Säulenreihe und einen halböffentlichen Innenhof in ein großzügiges Foyer, von wo die vier Flügel der axialsymmetrischen Gesamtanlage erschlossen werden, ist von der Anlage her identisch; bei der Kunsthalle wird der Zugang zum Foyer noch durch eine Freitreppe ergänzt. In Verlängerung des Foyers kommt man in einen weiteren Hof, der in den Entwürfen zur Kunsthalle als Statuenhof deklariert wird. Auch die vielfältigen weiteren Funktionen des Bonatzschen Kunstmuseums, wie Bibliothek, Lese- und Vortragssaal, werden in der Kunsthalle aufgenommen und um ein Restaurant mit eigenem Zugang,

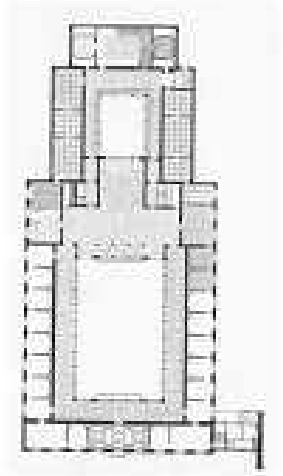


Abb. 168
Paul Bonatz, Rudolf Christ,
Kunstmuseum Basel, Grundriß
1.Obergeschoß

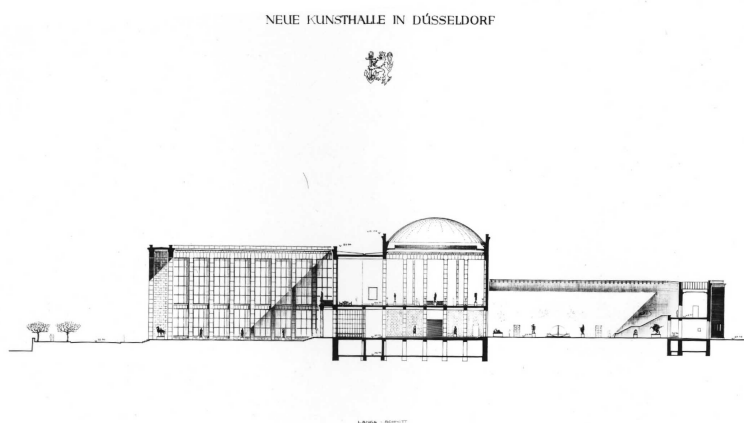


Abb. 169
Gerhard Graubner, Kunsthalle
Düsseldorf, Schnitt, im Zentrum
der überwölbte
Erschließungstrakt

Ateliers und Werkstätten ergänzt. In Lehbrucks erstem fertiggestellten Museumsbau, dem Reuchlinhaus in Pforzheim, finden sich dann, neben den bereits erwähnten Merkmalen des Baslers Kunstmuseums, in ähnlicher oder angelehnter Form einige zentrale Ansätze aus dem Entwurf der Düsseldorfer Kunsthalle wieder: die unterschiedliche Behandlung der Innenraumhöhen und damit der Kubatur der verschiedenen, um den Erschließungstrakt angelegten Flügel oder auch die Interpretation des von einer Kuppel überwölbten zentralen Erschließungstrakts bei der Kunsthalle als zentrale Erschließungshalle mit einer runden Treppe

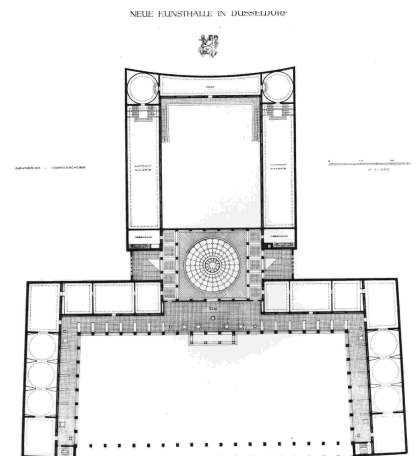
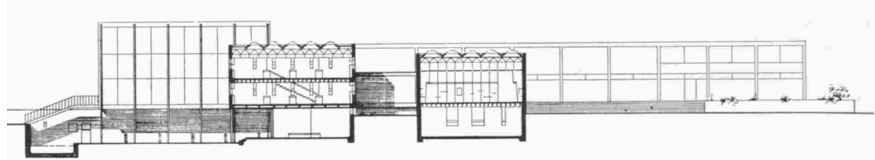


Abb. 170
Gerhard Graubner, Kunsthalle
Düsseldorf, Grundriß 1.
Obergeschoß

des Projektes für die Ausstellungshalle notwendig ist, wird es wohl nicht zu viel sein. Ich bitte Sie allerdings, umgehend zu kommen, da wir mit der Arbeit keinen Tag verlieren dürfen, wenn wir Ende des Jahres ein Resultat haben wollen und ein Modell angefertigt werden soll. Ich würde mich freuen, wenn ich noch Ende dieser

beim Reuchlinhaus. Dieses Stilmerkmal für Museen hat früher schon Friedrich Schinkel mit dem am Pantheon in Rom orientierten Kuppelsaal des „Museums am Lustgarten“ (Altes Museum) in Berlin geprägt, womit er die Idee des Kunsttempels modellhaft verwirklichte.

Abb. 171
Reuchlinhaus Pforzheim,
Schnitt, gut zu erkennen die
unterschiedliche
Höhenentwicklung der
Gebäudeteile



In seinen späteren Museumsbauten löst sich Lehbruck dann aber von dieser eher klassischen Anlage, die für das Reuchlinhaus mit seinen verschiedenen Ausstellungs- und Museumsbereichen sehr zweckmäßig und richtig gewesen ist, und nimmt die neuen Ansätze



Abb. 172
Hendrik Berlage, Museum Den
Haag

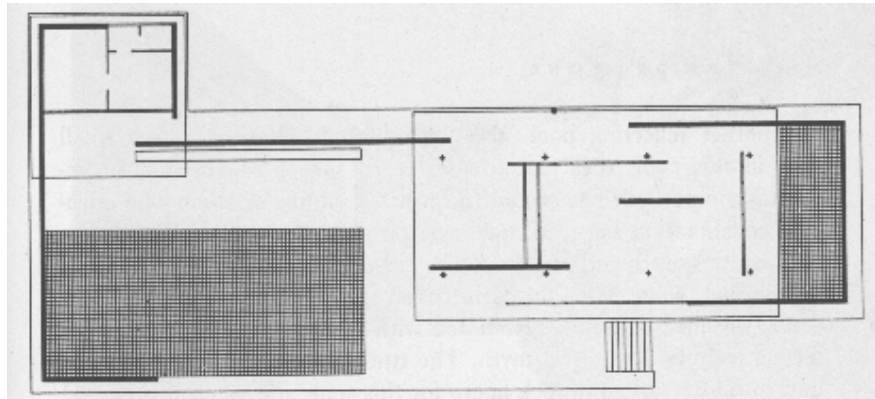


Abb. 173
Ludwig Mies van der Rohe,
Pavillon in Barcelona

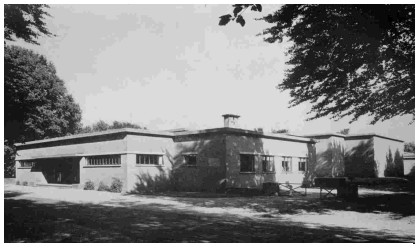


Abb. 174
Henry van de Velde, Museum
Otterloo

der Museumsarchitektur, wie zum Beispiel des fließenden Raumes und der versetzten Ebenen, auf, wie ihn auch schon Ende der Zwanziger, Anfang der Dreißiger Jahre Berlage in Den Haag, van de Velde in Otterloo und natürlich Mies van der Rohe in Barcelona gezeigt haben.

1941 wurde Lehbruck zur Wehrmacht einberufen, jedoch kurze Zeit später für seine Dissertation bei Prof. Graubner an der TH Hannover beurlaubt.¹⁷² Der Titel seiner nur vierzigseitigen, 1942 mit

Woche spätestens mit Ihrem Eintreffen rechnen kann. Mit den besten Grüßen Ihr Gerhard Graubner (Schreiben vom 5.11.1940 von Graubner an Lehbruck)
¹⁷² Vielen Dank für Ihren Brief aus dem Westen. Schade, daß Sie uns bei Ihrer Durchfahrt nicht besuchen und einen Einblick in unsere Arbeit nehmen konnten. Selbstverständlich stehen Ihnen die Fotos von der neuen Kunsthalle zur Verfügung. Ich werde sie Ihnen aufheben, oder soll ich sie Ihnen schicken? Größere Veränderungen werden wegen der Planung auf Grund der Besprechungen mit dem Kustos nicht eintreten. Es ist aber möglich, daß das ganze Projekt liegenbleibt und vielleicht gar nicht in Ausführung kommt, da durch den Kriegszustand eine weitere Bearbeitung nicht in Frage kommt. Ich hoffe, daß es Ihnen gut geht und wir uns bald einmal wieder sehen können. Mit den besten Grüßen Ihr Gerhard Graubner (Schreiben vom 9.09.1941 von Graubner an Lehbruck)

der Note „gut“¹⁷³ bewerteten Dissertationsschrift lautet „Grundsätzliche Probleme des zeitgemäßen Museumsbaues“¹⁷⁴, in der er bereits die Grundlagen für seine späteren Museumsbauten und die Grundzüge seines theoretischen Schaffens und seiner Lehre über den Museumsbau formuliert.

LE CORBUSIER

Nach den Wirren des Krieges beginnt nicht nur für Manfred Lehbruck eine Zeit der Suche nach Halt und Orientierung. Lehbruck hofft, sein Glück bei einem ehemaligen Kommilitonen aus Stuttgarter Zeiten, dem in Zürich praktizierenden Architekten Georg von Tobel zu finden, der ihm aber ohne Aufenthaltserlaubnis nur unter großen Schwierigkeiten Arbeit geben kann. Mit ihm plant Manfred Lehbruck Industrie- und Verwaltungsbauten. Monate später, nach der Rückkehr nach Deutschland, erhält Lehbruck dann doch noch eine Aufenthaltsgenehmigung für die Schweiz. So arbeitet er zwar mit Aufenthalts-, aber ohne Arbeitserlaubnis von 1947 bis 1949 in der Schweiz bei damals schon weithin bekannten Protagonisten moderner Architektur.

Lehbruck war mit 11 Jahren wahrscheinlich zu jung, um während der Zeit in Zürich von 1919 bis 1924 einen Bezug zur modernen Schweizer Architektur bekommen zu haben, aber aus den einschlägigen Veröffentlichungen moderner Architektur vor allem in Schweizer Architektur- und Kunstmagazinen der Dreißiger und Vierziger Jahre, die ihm zugänglich waren, mußten ihm die Namen und Arbeiten seiner späteren Arbeitgeber schon seit längerem bekannt sein: Zunächst arbeitet er in Bern bei Otto Brechbühl¹⁷⁵ im Architekturbüro Salvisberg¹⁷⁶ und Brechbühl¹⁷⁷, wo er vor allem an

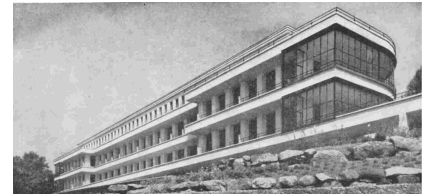


Abb. 175
Salvisberg und Brechbühl, Lory-Spital II in Bern, dem Entwurf dieses Krankenhaus unter Beteiligung von Manfred Lehbruck folgen später weitere Krankenhausbauten Lehbrucks



Abb. 176
Alfred Roth, Mehrfamilienhäuser Zürich

¹⁷³ Fragebogen des „Military Government of Germany“

¹⁷⁴ Tag der Promotion: 14.11.1942, Mitberichter: Prof. Dr. Ing. Friedrich Fischer

¹⁷⁵ Otto Brechbühl, geboren am 9.7.1889 in Saignelégier, gestorben am 12.3.1984 Bern. Später Partner des Büros Jakob Itten und Otto Brechbühl (heute: I+B Architekten).

¹⁷⁶ Otto Rudolf Salvisberg geboren am 19. Oktober 1882 in Köniz bei Bern. Architekt einer gemäßigten Moderne. Fühlt sich schon als Kind zum Zeichnen und Malen hingezogen. Zunächst Berufslehre in einem Architekturbüro. 1901 bis 1904 Bauschule des Technikums in Biel, Diplom mit Auszeichnung. Zu Fuß durch Deutschland. Lebt vom Verkauf von Zeichnungen und Aquarellen. In München Besuch von Kursen an der TH. Um 1905 Anstellung in Karlsruhe im Büro Curjel und Moser. Ab 1908 Anstellung in Architekturbüro Paul Zimmerreimer in Berlin, Bau von

Schul- und Krankenhausprojekten beteiligt ist: u.a. Planung und Bau des Lory-Spitals II in Bern, 1. Preise im Wettbewerb Bezirksspital Langenthal, im Wettbewerb Schwesternheim des Roten Kreuzes Bern und im Wettbewerb Primarschule in Bern. Später arbeitet er in Zürich bei Alfred Roth¹⁷⁸ hauptsächlich an Mehrfamilienhäusern und bei Hans Brechbühler¹⁷⁹, beides ehemalige Mitarbeiter von Le Corbusier.

Der Einfluß Le Corbusiers auf Manfred Lehbruck, der sich ja auch schon während Lehbrucks Zeit bei Auguste Perret manifestierte, wurde durch die Arbeit bei den beiden Le Corbusier-Schülern Alfred Roth und Hans Brechbühler weiter verstärkt. In dem den Werken seines Vaters gewidmeten Teil des Wilhelm-Lehbruck-

außerordentlich fortschrittlichen Wohn- und Geschäftshäusern. Im August 1912 Heirat mit der gebürtigen Berlinerin Emmy Roloff. Anfang 1914 Selbständigkeit: verschiedene Siedlungen mit über 2800 Häusern. 1927 Angehöriger des Berliner Dreierrats. 1928 Rückkehr nach Zürich und Übernahme des Lehrstuhls für Architektur an der ETH von Karl Moser. Ab 1934 Hausarchitekt der Hoffmann-LaRoche AG. Gründung eines gemeinsamen Architekturbüros in Zürich mit Otto Brechbühl.

Bauten u.a.: repräsentative Villen in Dahlem, Beitrag zur Gehag-Siedlung Onkel-Toms-Hütte (1926-28), sein Brückenhaus der „Weißen Stadt“ (1929-30) in Reinickendorf, Bürogebäude der Deutschen Krankenversicherungs-AG in Schöneberg (1929-30), Reihenhaussiedlungen in Köpenick und am Botanischen Garten, Wohnungsbauten in Wilmersdorf, Lory-Spital in Bern (1924/25), Haus Flechtheim Berlin, div. Bauten für die ETH Zürich, Fabrik und Verwaltungsgebäude in Zürich. (vgl. Biographie von Alexander Bieri)

¹⁷⁷ Heute Itten + Brechbühl Architekten Zürich (I+B Architekten)

¹⁷⁸ Alfred Roth, geboren am 21.5.1903 in Wangen, gestorben am 20.10.1998 in Zürich. Schweizer Architekt und Publizist. 1926 Diplom an der ETH Zürich bei Professor Karl Moser. 1927/28 Mitarbeit am Entwurf für den Wettbewerb um den Völkerbundpalast Genf im Pariser Atelier von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. 1928-30 eigenes Büro in Göteborg, seit 1931 in Zürich. Gastdozent an der George Washington Universität in St. Louis, 1953 an der Harvard Universität in Cambridge, MA und von 1951-71 Ordinarius an der ETH Zürich. Zahlreiche Publikationen und Veröffentlichungen in Fachzeitschriften (u.a.: Die Neue Architektur – dargestellt an 20 Beispielen, mit Max Bill, Zürich 1940). Ehrenmitglied verschiedener Architekten-Vereinigungen und staatlicher Akademien. Ehrendoktor der Technischen Universität, München und des Istituto Universitario di Architettura, Venedig.

¹⁷⁹ Hans (Fritz) Brechbühler. Ab 1926 Studium an ETH Zürich, u.a. 1928 bei Karl Moser; 1929 Diplom bei Otto Rudolf Salvisberg; 1928/29 TH Berlin bei Hans Poelzig und 1930/31 im Büro von Le Corbusier und Pierre Jeanneret in Paris. 1931-33 Mitarbeiter bei Albert Zeyer in Luzern. Ab 1933 in Bern Weiterführung des Büros seines Vaters Fritz B. Neben der Tätigkeit als freier Architekt 1956-70 Prof. der ETH Lausanne. 1985 Dr. h.c. der ETH Zürich. 1935 Lagerhaus-Anlage und Wohnhaus der Firma Samen Vatter in Köniz bei Bern erster Großauftrag. Letztes Projekt Le Corbusier-Gedenkstätte bei La Chaux-de-Fonds 1986 unausgeführt. Hauptwerk ist der Bau des Gewerbeschulkomplexes in Bern (1.Preis im Wettbewerb, 1935; ausgeführt 1937-39), der in deutlicher Nähe zu Le Corbusier steht und B. als Vertreter der 2. Generation des sogenannten Neuen Bauens ausweist. Seine Berner Gewerbeschulbauten werden noch heute als herausragendes Beispiel der modernen Architektur in der Schweiz diskutiert. Ohne den Bezug zu seinem Lehrer je ganz zu verlieren, verfolgt er einen eigenständigen Weg. Vom Funktionalismus des Bauhauses rückt er ab und versteht statt dessen Architektur als Komposition von Raum und als Ausdehnung der Natur. Landschaft und Natur sind bestimmend für die Suche nach der jeweils spezifischen architektonischen Lösung, die "in jedem Falle als die einfachste, klarste, logischste und richtigste" (H.B.) erscheinen muß. Als Theoretiker beschäftigt sich B. mit der Gesetzmäßigkeit von Proportionen und seit

Museums ist der Einfluß Le Corbusiers am besten nachzuvollziehen, er ist aber auch bei anderen Bauten, wie zum Beispiel der Schwimmhalle und der Berufsschule in Stuttgart Feuerbach abzulesen. Interessant ist in diesem Zusammenhang das von Rudolf Wolters überlieferte Zitat von Manfred Lehmbucks ehemaligen Lehrer Heinrich Tessenow, „der einzige Architekt, der ihm etwas gegeben habe, sei Le Corbusier gewesen“¹⁸⁰. Insofern hat Lehmbuck nicht nur bei Schülern und Bewunderern von Le Corbusier gearbeitet, sondern bei ihnen auch studiert.

BAU UND KUNST – DER KÜNSTLERSOHN MANFRED LEHMBRUCK

Manfred Lehmbuck war erst sechs Jahre alt, als sein Vater 1919 verstarb. Im selben Jahr wurde das „Große Schauspielhaus“ des expressionistischen Architekten Hans Poelzig (1869 – 1936) in Berlin fertiggestellt. 1919 entstand auch eine der wichtigsten Zeichnungen der modernen Architektur und die wohl wichtigste Zeichnung des damals 33jährigen Architekten Mies van der Rohe¹⁸¹: Der Entwurf eines Wolkenkratzers aus Glas. Am 6. Februar wurde das Regierungsprogramm der Weimarer Koalition verabschiedet, und schließlich gründete Walter Gropius 1919 das Staatliche Bauhaus in Weimar. Die Lehre des Bauhauses und die Persönlichkeit Mies van der Rohes waren es auch, die Manfred Lehmbuck und seinen Architekturstil wohl am meisten geprägt haben.

So ist es nicht verwunderlich, daß Manfred Lehmbuck an Mies van der Rohe sehr konkrete, an seinen Vater jedoch nur undeutliche Erinnerungen hatte¹⁸². Wohl aber war ihm und seinen Brüdern die

seinem Diplom mit der mathematisch-geometrischen Darstellung der Besonnung eines bestimmten Ortes. (vgl. Allgemeines Künstlerlexikon, K.G. Saur Verlag)

¹⁸⁰ Rudolf Wolters an Alphons Leitzl, August 1952. Zitiert nach: Anna Teut: Architektur im Dritten Reich 1933-45. Frankfurt, Berlin 1967. S.368 (aus: Wolfgang Pehnt. Der Anfang der Bescheidenheit – Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts. München 1983. S. 125)

¹⁸¹ Peter Blake: The Master Builders, S. 181

¹⁸² Sie werden vielleicht erwarten, daß ich aus meinen Kindheitserinnerungen etwas zu Berlin sage; doch dafür war ich damals zu jung. Nur ein unvergeßliches Bild – eines der ersten meines Lebens – mag die damalige Atmosphäre beschreiben: in der Straßenbahn saß mir gegenüber ein verwundeter Soldat,

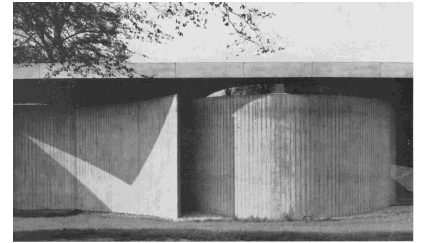


Abb. 177
Wilhelm Lehmbuck Museum,
die skulpturale Behandlung des
Sichtbetons erinnert durchaus
an die Bauten Le Corbusiers

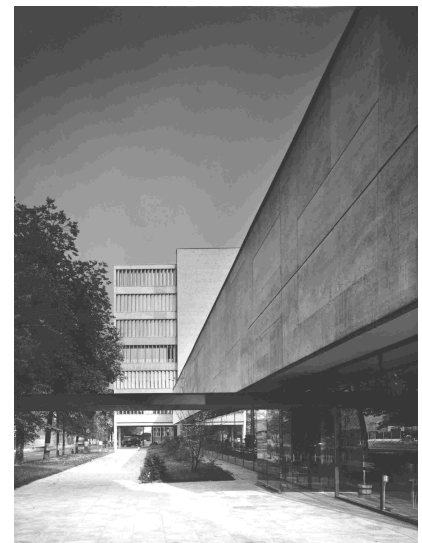


Abb. 178
Stadtbad und Berufsschule
Feuerbach, im Hintergrund der
„Turm“ der Berufsschule mit
Verschattungselementen und
rechts vorne das auskragende
erste Obergeschoß des
Schwimmbads

Schwere, die Tragik des plötzlichen Todes des Vaters bewußt. Erst später „lernte“ Lehbruck seinen Vater kennen:

„Meine eigenen Erlebnisse verbanden sich in späteren Jahren mit dem Bild, das sich aus den Worten der Menschen, die ihn liebten oder kannten, aus seinen Briefen und vor allem aus seinen Werken in mir formte, zu einem starken und geschlossenen Erleben.“¹⁸³

Das Künstlerleben Wilhelm Lehbrucks an verschiedenen Orten im In- und Ausland hinterließ natürlich bei seinen Kinder bleibende bewußte und unbewußte Eindrücke. So wurde Manfred in Paris geboren, erlebte das Vorschulalter in Berlin, kam in Zürich in die Schule und machte schließlich in München Abitur. Der Vater war allerdings schon während der Zeit in Zürich gestorben. Der sich anschließende Wegzug aus Zürich nach München erfolgte aus finanziellen Gründen.

„Alles, was mich in der Jugend umgab, sprach doch irgendwie das Wesen meines Vaters aus, vor allem das Werk, in dessen Anblick ich groß wurde. Die Erkenntnis, daß das Schaffen meines Vaters eng mit der Familie verbunden war, wurde mir das schönste Erbe, das er uns hinterlassen hat.“¹⁸⁴

Dieses Erbe, das Manfred Lehbruck förmlich in sich hineinsog, dominiert ganz deutlich die künstlerischen Arbeiten des außerordentlich begabten Heranwachsenden. Denn schon als Kind zeichnet und malt Lehbruck Frauenakte und erheitert seine Umwelt mit Witzbüchern, in denen seine Brüdern die Hauptakteure

dessen Kopfverband Blutspuren zeigte. (Redemanuskript für Ausstellungseröffnung im Alten Museum vom 23.01. - 27.03.1988 in Berlin mit Werken von Wilhelm Lehbruck)

¹⁸³ Sie werden vielleicht erwarten, daß ich aus meinen Kindheitserinnerungen etwas zu Berlin sage; doch dafür war ich damals zu jung. Nur ein unvergeßliches Bild – eines der ersten meines Lebens – mag die damalige Atmosphäre beschreiben: in der Straßenbahn saß mir gegenüber ein verwundeter Soldat, dessen Kopfverband Blutspuren zeigte. (Redemanuskript für Ausstellungseröffnung im Alten Museum vom 23.01. - 27.03.1988 in Berlin mit Werken von Wilhelm Lehbruck)

¹⁸⁴ Sie werden vielleicht erwarten, daß ich aus meinen Kindheitserinnerungen etwas zu Berlin sage; doch dafür war ich damals zu jung. Nur ein unvergeßliches Bild – eines der ersten meines Lebens – mag die damalige Atmosphäre beschreiben: in der Straßenbahn saß mir gegenüber ein verwundeter Soldat, dessen Kopfverband Blutspuren zeigte. (Redemanuskript für Ausstellungseröffnung

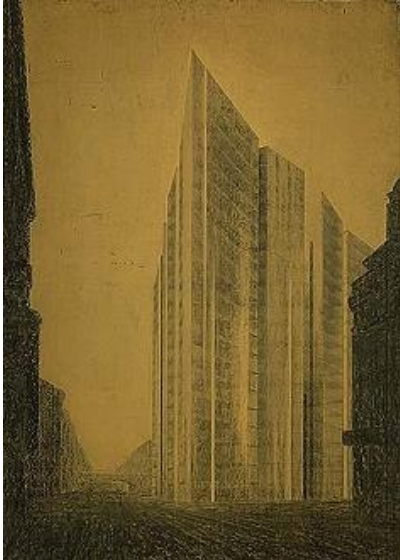


Abb. 179
Ludwig Mies van der Rohe,
Entwurf eines Wolkenkratzers
aus Glas, Berlin, 1919



Abb. 180
Ludwig Meidner, Porträt
Wilhelm Lehbruck, 1916

waren. Die Ferien verbringt er wiederholt in Frankreich, wo er sich, dem Vorbild seines Vaters folgend, mit plastischen Arbeiten beschäftigt¹⁸⁵.

Seine künstlerische Begabung war so herausragend, daß Paul Westheim 1925 zu einer im „Das Kunstblatt“ veröffentlichten Aktstudie Manfred Lehmbucks schreibt:

„Nebstehend geben wir eine Zeichnung wieder von Manfred Lehbruck, dem 12jährigen Sohn Wilhelm Lehmbucks. Ein Blatt, nach dem Modell gezeichnet, in dem man ein eigenartiges, vor allem ein psychologisch zu nehmendes Dokument zu sehen hat. Dieser Junge - er ist der zweite der drei Söhne Lehmbucks - hat unstreitig vom Vater die Begabung geerbt. Mit einer Begeisterung, einer kaum zu befriedigenden Leidenschaft war dieses Kind von je versessen auf alles, was ihm an künstlerischer Gestaltung vors Auge gekommen. Es gab und gibt für ihn nur eins: zeichnen und immer wieder zeichnen. Sieht man diese Blätter durch - Hunderte von Blättern, darunter grobe, geschlossene Kompositionen - so ist man verblüfft, auch über eine Fertigkeit, die unvereinbar fast scheinen will mit dem Alter des Jungen. Gewiß steckt's ihm vom Vater her im Blut. Gewiß wird er es umso schwerer haben. Solche Begabtheit bedeutet ja noch nichts, so lange sie nicht durch ernsteste Arbeit und unablässige Selbstzucht im eigensten Sinne erworben wurde. So erstaunlich und ungewöhnlich solche Zeichnung zweifellos ist, so wäre es doch auch falsch, darin schon etwas zu suchen wie Künstlerschaft.“¹⁸⁶

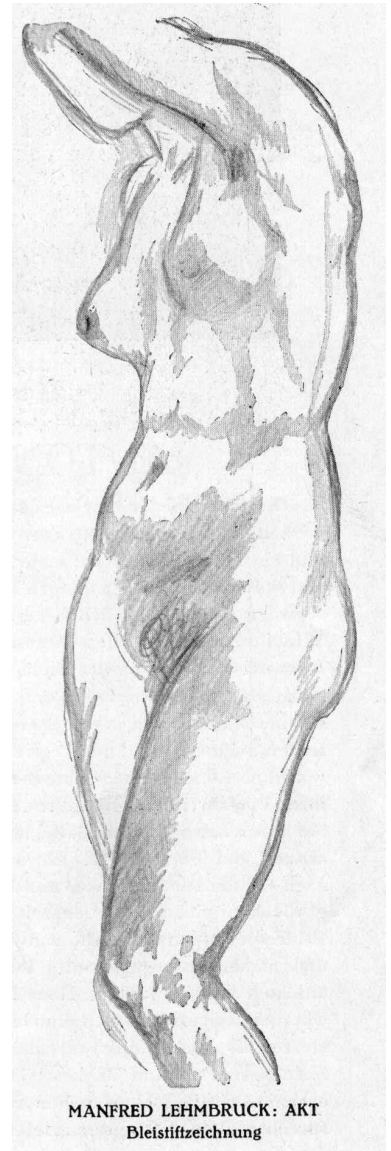


Abb. 181
Manfred Lehbruck, weiblicher
Akt, veröffentlicht im Kunstblatt
1925

im Alten Museum vom 23.01. - 27.03.1988 in Berlin mit Werken von Wilhelm Lehbruck)

¹⁸⁵ Bewerbungsschreiben vom 12.02.1933 an die Direktion der UFA, Berlin als Künstler

¹⁸⁶ Westheim, Paul (Hrsg.): 'Das Kunstblatt', Heft 9, 1925, S. 269

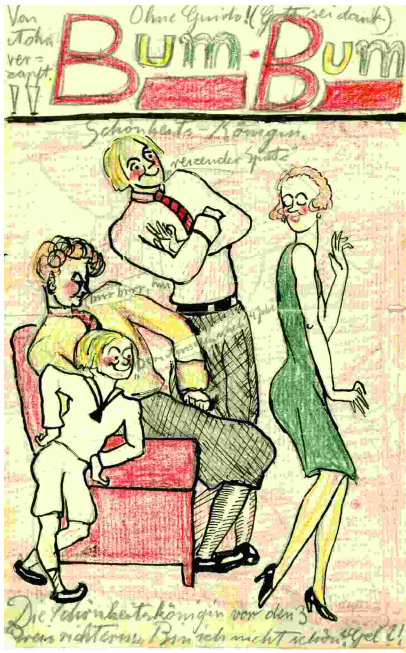


Abb. 182
Witzbuch von Manfred
Lehmbruck über seine Brüder
und sich



Abb. 183
Der junge Manfred Lehbruck
mit kleiner Plastik

Sein Wunsch ist es, wie sein Vater Künstler zu werden, in dessen Fußstapfen zu treten. Nach dem Abitur 1932 in München entscheidet sich Lehbruck aber schließlich Architekt zu werden und nicht das Erbe des Vaters anzutreten. Doch während seines Architekturstudiums besucht Manfred Lehbruck die Bildhauerklasse von Prof. Wilhelm Gerstel¹⁸⁷ an der Berliner Kunstakademie. 1933 bewirbt er sich sogar bei der UFA in Berlin als Künstler¹⁸⁸, wohl mit dem Bestreben, den direkten Kontakt zur bildenden Kunst nicht zu verlieren beziehungsweise immer noch im Zweifel, ob die Architektur ihm Ersatz für die bildende Kunst sein kann.

Lehmbruck findet schließlich drei Möglichkeiten, wie er sich diesem Dilemma entziehen und als Architekt beide Welten miteinander verbinden kann: zum einen gelingt es ihm, seine Beziehung zur Plastik und damit zur plastischen Form in seine Bauten, vorwiegend Solitärbauten, einfließen und diese damit zu einer Ausnahmeerscheinung in der deutschen Nachkriegsarchitektur werden zu lassen. Wobei hier aber keine Kunstwerke - einem Bild oder einer Skulptur vergleichbar - entstanden sind, sondern Gesamtkunstwerke aus Raum, Emotion und Architektur. Zum anderen beschäftigt er sich schon seit der Arbeit bei Gerhard Graubner in Stuttgart mit Ausstellungshallen und Kunstmuseen, schreibt seine

¹⁸⁷ Wilhelm Gerstel, geboren am 7. Januar 1879 in Bruchsal, gestorben am 23. Januar 1963 in Freiburg, Bildhauer, Plastiker, Objekt Künstler. Während seiner Lehrzeit als Steinmetz besuchte er die Kunstgewerbeschule Pforzheim und später die Kunstakademie in Karlsruhe. Schon vor dem ersten Weltkrieg trat er mit einer Reihe von Arbeiten, vor allem mit seinem Hebel-Denkmal in Lörrach hervor. Er hat 1910 auch die Monumentalplastik für die Freiburger Universität geschaffen. Seit 1921 war G. als Nachfolger Hugo Lederers Professor und Lehrer für Skulptur an der Staatliche Hochschule für die bildenden Künste Berlin (nach Zusammenlegung 1924 mit der Kunstgewerbeschule „Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst“). Bis zum Ende des 2. Weltkrieges hatte er seinen Berliner Lehrstuhl inne und war als Lehrer sehr anerkannt, zeitweilig war er der stellvertretende Direktor. Neben Architekturplastiken an der Freiburger Universität und den Bauten von Borsig, Ullstein, Wertheim und Reemtsma hat sich G. auch der Kunst des Radierens, des Holzschnitts und der Kleinplastik gewidmet. Nach dem Ende des Krieges kam G. über Bamberg nach Freiburg, wo er die Staatliche Akademie der bildenden Künste einrichtete und leitete. In den Fünfziger Jahren schuf er den Märchenbrunnen für die Stadt Basel als Dank des Landes Baden für die in der Nachkriegszeit geleistete Schweizer Hilfe. Erwähnt sei noch der Brunnen "Mutter und Kind" in Berlin. G. wurde 1922 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste. Er war Ehrenmitglied der Münchner Akademie und erhielt 1954 das Bundesverdienstkreuz. G. starb am 23. Jan. 1963 im Alter von 84 Jahren an seinem Wohnort Freiburg i. Br.

Manfred Lehbruck studierte bei ihm - ausweislich der Schülerlisten des Hochschularchivs der Hochschule der Künste Berlin - im Jahr 1933/34.

(nach: Internationales Biographisches Archiv 18/63 vom 22.04.1963 und Auskünften der Hochschule)

Dissertation über den Museumsbau und baut schließlich drei der schönsten und inspirierendsten Museumskomplexe der Nachkriegszeit in Deutschland. Und schließlich hat er in seinen Bauten, außer den Museumsbauten, immer wieder Kunst am Bau zum Thema gemacht: Zum ersten Mal in der Grundschule in Mössingen, in der HAP Grieshaber das Treppenhaus gestaltete, dann in der Schwimmhalle in Feuerbach, in der HAP Grieshaber die Verglasung der Schwimmhalle mit einer Glasmalerei versah, und schließlich wieder in Mössingen: in der der Grundschule gegenüber stehenden Realschule, in welcher der Bühnenvorhang ebenfalls von HAP Grieshaber gestaltet wurde. Nicht zu vergessen sind an dieser Stelle die Museen, wo Lehbruck Kunstwerke nicht nur den Innen- sondern auch den Außenraum bestimmen ließ, um den Besucher auf den Besuch vorzubereiten beziehungsweise den Passanten neugierig zu machen.

Abgesehen von dieser intensiven Beschäftigung mit der Kunst kann der Architekt Manfred Lehbruck aber auch als Künstler bezeichnet werden, da er es immer als Kunst verstanden hat, ein Gebäude so zu gestalten, daß es den Nutzern und, im Falle des Museums, den dort ausgestellten Objekten bestmöglichst und möglichst lange dienen kann. Dadurch konnte er in der Praxis konsequent das erfüllen, was er selbst immer wieder in seinen Schriften forderte: Daß die Architektur eines Gebäudes sich nicht wichtiger nehmen darf als der ihm zugedachte Zweck. Den Weg dorthin beschreibt Lehbruck als „Gerichtsprozeß“, dessen Ergebnis als das „Gerichtsurteil“. Oder anders ausgedrückt: für Lehbruck besteht der Weg zu einem guten Gebäude zu einem Gutteil aus dem sorgfältigen Abwägen der Ansprüche aller Beteiligten und Betroffenen, eine weitere Forderung, die Lehbruck in seinen Vorlesungen und theoretischen Schriften immer wieder stellt. Des weiteren bedarf dieser Prozeß der intellektuellen Auseinandersetzung, der Kreativität und des fundierten Wissens über die Materie und der einschlägigen Regeln. Das legt nahe, den Weg zum Gebäude als eine Kunst zu beschreiben, und nicht den reinen, materiellen Baukörper selbst als Kunst zu bezeichnen. Und damit ist diese Kunst des Planens und

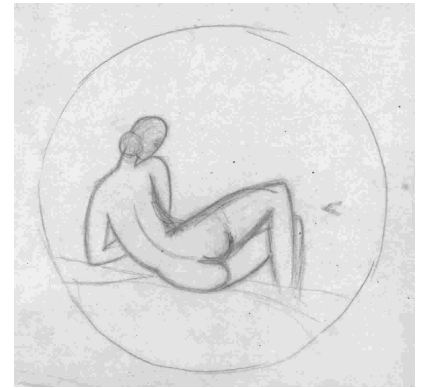


Abb. 184
Manfred Lehbruck, Rückenakt,
entstanden während der
Schulzeit



Abb. 185
Kunststudium in Berlin bei Prof.
Gerstel parallel zum Studium der
Architektur

¹⁸⁸ Bewerbungsschreiben vom 12.02.1933 an die Direktion der UFA, Berlin

Bauens die eigentliche Baukunst. Daraus ließe sich folgern, daß die Baukunst der Prozeß ist, in dem gute, weil dem Nutzer und dem Zweck möglichst umfassend und möglichst lange dienende, und gleichzeitig ästhetische Architektur entsteht. Ist damit derjenige, der die Baukunst beherrscht, ein Baukünstler? Manfred Lehbruck ein Baukünstler?

Wenn man dies bejahen möchte, kann man dann auch die in diesem Prozeß der Baukunst entstandene Architektur als ein architektonisches Kunstwerk bezeichnen? Was macht Architektur zu einem architektonischen Kunstwerk und was unterscheidet sie von der Kunst im landläufigen Sinne? Ein Kunstwerk muß im Prinzip nichts anderes als ein Objekt sein. Ein Gebäude dagegen kann die Ästhetik eines Kunstwerks haben, aber es bedarf, um ein architektonisches Kunstwerk zu sein, um als Ergebnis von Baukunst klassifiziert werden zu können, noch weiterer Qualitäten, die sich in statischen, zeitlichen, ethischen, sozialen und physischen Dimensionen, also dem Alltag bewegen.

Dadurch, daß Lehbruck den Dialog zwischen Kunst und Alltag in seinen Gebäuden sich entfalten läßt, also seine Gebäude um diesen Aspekt erweitert, mit seinen Gebäuden nachgerade einen Nährboden für diesen Dialog schafft und diesen unterstützt, kann er als das Ergebnis seiner Baukunst das architektonische Kunstwerk entstehen lassen, das Ziel aller architektonischer Bemühungen sein sollte. Ob es sich dabei um ein exponiertes Gebäude, wie zum Beispiel ein Museum, oder um ein eher den Hintergrund bildendes, sich eingliederndes Gebäude, wie zum Beispiel das Bettenhaus eines Krankenhauses oder eine Fabrikhalle, handelt, ist davon unabhängig. Die hohe Qualität seiner Gebäude ist das Ergebnis der Bemühung, mit diesen beiden Welten so umzugehen, daß diese nicht zu Lasten des jeweils anderen vernachlässigt werden. Das Endergebnis ist eine funktionierende, dem Nutzer und den Objekten und deren Anforderungen gerecht werdende und gleichzeitig die ästhetische Seite nicht außer Acht lassende Architektur.



Abb. 186
Tiefhof des Reuchlinhauses

Lehbruck kann also meines Erachtens mit Fug und Recht als ein Baukünstler bezeichnet werden und seine Architektur als das Ergebnis von wahrer Baukunst, als ein Baukunstwerk. Vielleicht kann

man an dieser Stelle sogar noch weitergehen und Lehmbrucks Architektur, vor allem die Museumsarchitektur, die ja oft durch gezielt eingesetzte Kunstwerke bereichert wurde, als die Basis für ein Gesamtkunstwerk bezeichnen. Der Tiefhof des Reuchlinhauses und der Außenraum des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg



Abb. 187
Wilhelm-Lehmbruck-Museums
in Duisburg, Skulpturenhof mit
Blick auf die
Wechselausstellungshalle

sind exemplarisch für diesen Ansatz: Die Plastiken ergänzen die rationale Architektur um emotionale Wärme und Form, gleichzeitig werden dem gesprochenen Wort, der Musik und der Bildung in Lehmbrucks Konzepten für seine Museen viel Raum zur Verfügung gestellt: zum Beispiel waren Theatervorstellungen unter freiem Himmel im Plastikhof des Reuchlinhauses geplant, im Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg werden Konzerte durchgeführt und im Federseemuseum war eine biologische Forschungs- und Weiterbildungsstätte geplant.

Die Architektur des Künstlersohns und Baukünstlers Lehmbruck also ein architektonisches Gesamtkunstwerk, das „im rohen Tatsächlichen wurzelnd, dieses vergeistigt“, wie es Le Corbusier einst formulierte?¹⁸⁹

¹⁸⁹ Le Corbusier in William J.R. Curtis: Architektur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1989, S. 124

FUNKTIONALISMUS

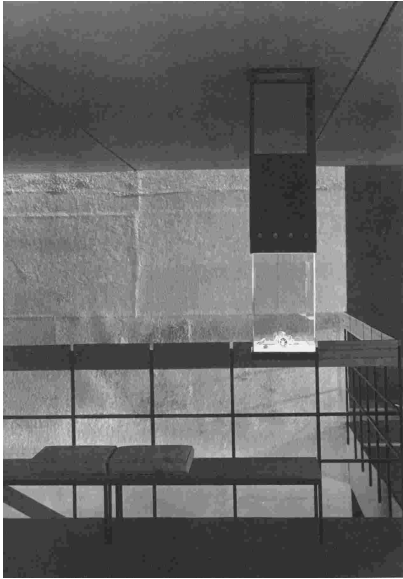


Abb. 188
Reuchlinhaus Pforzheim
Steinmetzmäßig behauene
Wand des Treppenhauses des
Schmuckmuseums

Nach dem Zweiten Weltkrieg, der international enorme soziale, politische und wirtschaftliche Veränderungen nach sich zog, was natürlich auch eine breite Auswirkung auf die Architektur hatte, die als die öffentlichste aller Künste als Sprachrohr einer gefestigten, demokratischen Gesellschaftsordnung dienen sollte, bezieht sich die Architektur eindeutig auf die Ideen der Zeit zwischen den Weltkriegen. Obwohl die Architekten der Nachkriegsmoderne die Ideen dieser heroischen, klassischen Zeit der Moderne und deren Väter bewunderten, deren Prinzipien akzeptierten, war ihre Architektur jedoch nur bei oberflächlicher Betrachtung mit der klassischen Moderne vergleichbar.

Viele der Nachkriegsströmungen bestanden aus ursprünglichen Ideen der Moderne, die aber immer wieder durch Imitation und unreflektierte Interpretation verwässert, verunglimpft, zu reinem Formalismus degradiert oder gar zur Kaschierung rein kommerzieller Absichten mißbraucht wurden, was schließlich zu einer Verflachung des »International Style«, zu einer Banalisierung des Bauens und damit zu einer langweiligen und stupiden Simplifizierung der modernen Ideen führte. Beispiel dafür sind die sterilen, zur Isolation der Bewohner führenden Wohnbauprojekte, die konformistischen Bürogebäude, die plumpen Wolkenkratzer und die bedeutungslosen Formenarrangements der Spätmoderne.

Das, was heute als Postmoderne bezeichnet wird, war eine Reaktion auf diese Spätmoderne genannte Form der Moderne. Die Postmoderne war ein willkommener Weg zurück zu mehr Qualität und Menschlichkeit in der Architektur, zur besseren Anpassung an den historischen Kontext, zur stärkeren Partizipation der Nutzer und zu besserer Möglichkeit der Identifikation der Nutzer mit der Architektur. Mit einem Wort: ein Weg weg von der degenerierten Moderne.

Einige dieser Ansätze kann man, wenn man Lehnbrucks Entwürfe und Bauten der Fünfziger und Sechziger Jahre betrachtet, in einer subtilen Art und Weise dort ebenfalls finden; denn seine Bauten und Entwürfe sind in sich oft vielschichtig und facettenreich, pluralistisch und heterogen, lassen aber dennoch Luft zum Fühlen

und zum (Er-)Leben. Im besonderen Maß ist das bei den drei Museen der Fall. Durch die intensive Auseinandersetzung mit der Umgebung, dem Sinn und dem Zweck seiner Gebäude erweitert Manfred Lehmbruck den an sich oftmals gerechtfertigten und korrekten Ansatz des rationalen Funktionalismus um die humanistische Dimension und kann so zum Beispiel Museumsbauten schaffen, die nach Sedlmayrs Streitschrift „Verlust der Mitte“¹⁹⁰ eher den „ästhetischen Kirchen“ als den „Ausstellungshäusern“ zuzurechnen sind. Darüber hinaus kann er damit das, was Hans Poelzig 1919 als eine Möglichkeit zu mehr Menschlichkeit in der Architektur beschrieb, bis zu einem gewissen Grad vermeiden:

„Seien wir lieber unpraktisch, wenn wir erreichen wollen, daß aus unserer Schöpfung ein Strahl in die menschliche Seele fällt.“¹⁹¹

Unpraktisch allerdings waren Lehmbrucks Bauten nicht, im Gegenteil: Die Tatsache, daß die meisten seiner Bauten innen wie außen in nahezu unveränderter Form nach Jahrzehnten immer noch funktionieren – abgesehen von einigen wenigen technischen Spielereien, die nicht mehr funktionieren (z.B. die Oberlichtjalousien in der Mittelschule Mössingen) oder sich nicht bewährt haben und entfernt wurden (z.B. die Tageslichtbeleuchtung für die Vitrinen im Reuchlinhaus Pforzheim) – spricht für sich.

Gleichzeitig aber warnt Lehmbruck, der immer wieder für einen kreativen und individuellen Umgang mit der Form plädiert, davor, die Form dem Zufall zu überlassen oder als technisches Abfallprodukt zu deklassieren. Denn die Postmoderne, die interessanterweise mit ihren „Techniken wie Fragmentierung, Flächigkeit und Collage“ ganz offensichtlich auf die Anfänge der Moderne zurückgriff¹⁹², glitt bald in einen mehr oder weniger reinen Formalismus und Historizismus ab, was in der wenn nicht offensichtlichen so doch unbewußt wahrgenommenen Applikation



Abb. 189
Wilhelm Lehmbruck Museum
Duisburg Aufständigung von
Wandscheiben im
Plastikmuseum lassen diese
schwebend erscheinen

¹⁹⁰ Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte – Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg 1949.

¹⁹¹ Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart 1973. ISBN 3-7757-0027-7, S. 13

¹⁹² vgl. William J.R. Curtis: Architektur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1989, S. 369

von rein kosmetischen Maßnahmen an Standardbauten kulminierte.

In seiner Antrittsvorlesung an der Universität Braunschweig 1968 warnt Manfred Lehbruck eindringlich vor einem übertriebenen Pluralismus:

„Die große Chance des Formenpluralismus ist daher der Formendialog, bei dem die Partner nicht auf ihren Positionen beharren, sondern in produktiver Auseinandersetzung das Dritte, Neue erarbeiten. Der Architekt muß versuchen, das moderne Babel der Formensprachverwirrung dadurch zu überwinden, daß er viele Sprachen kennt und versteht; nur dann kann er die zahlreichen Möglichkeiten ausdifferenzieren und einen echten Dialog aufrechterhalten. Jeder schöpferische Akt ist der Versuch, unvereinbar scheinende Pole zu einer neuen Einheit zu verschmelzen.“¹⁹³



Abb. 190
Wilhelm Lehbruck Museum
Duisburg, Innenhof im
Plastikmuseum mit
Emporsteigendem Jüngling

So ist für Lehbruck die klar erkennbare Form und die Ehrlichkeit der Konstruktion bei der Entwicklung seiner Architektur zwar von äußerster Wichtigkeit, aber im Vordergrund steht für ihn immer der Nutzer. Lehbruck verinnerlichte dabei die Entwurfsansätze der Moderne, die nicht nur darin bestanden, eindimensionale Anforderungen zu erfüllen, sondern vielschichtige, komplexe Aufgaben im Sinne des Nutzens und der Nutzer zu lösen, den Lebensraum des Menschen zu gestalten. Mies van der Rohe, der mit dem Haus Tugendhat diesen Ansatz in den Zwanziger Jahren wohl am vollendetsten verwirklicht hat¹⁹⁴, drückte dies so aus:

„Wir kennen keine Form-, sondern nur Bauprobleme. Die Form ist nicht das Ziel, sondern das Resultat unserer Arbeit. Es gibt keine Form an sich [...] Form als Ziel ist Formalismus; und das lehnen wir ab.“¹⁹⁵

¹⁹³ Manfred Lehbruck: Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur, Vorlesung am Lehrstuhl für Gebäudelehre und Entwerfen D, 13.11.1968 der Technischen Universität Braunschweig

¹⁹⁴ vgl.: Jürgen Joedicke: Für eine lebendige Baukunst – Notizen und Kommentare. Stuttgart 1960, S. 28

¹⁹⁵ Mies van der Rohe in William J.R. Curtis: Architektur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1989, S. 130

Ausgehend vom „Protest gegen die menschenunwürdige Behausung von Millionen“ erklärte die moderne Architektur vor dem Zweiten Weltkrieg, „daß die sozialen Erfordernisse, daß Material und Konstruktion, Zweck und Gebrauch den Ausgangspunkt jedes Entwurfs zu bilden hätten“¹⁹⁶. Damit ist es bei jedem Gebäude nicht nur wichtig, ob quantifizierbare Faktoren in ausreichender Form vorliegen, sondern welche Qualität die Wirkung des von der Architektur gebildeten Raums, welche Wirkung die Ganzheit aller Faktoren auf den Menschen, den Nutzer hat. Dieser Ansatz der Moderne ging nach dem Krieg weitestgehend verloren, Funktionalismus wurde als Formenkategorie mißverstanden. Jürgen Joedicke schreibt diesbezüglich 1960 in seinem Artikel „Für eine lebendige Baukunst“:

„Die Moderne Architektur von heute bedient sich aller Möglichkeiten und Mittel, sie ist nicht mehr festgelegt - wie zum Beispiel in den Zwanziger Jahren - auf das Primat bestimmter Leitbilder. Die Fülle der Möglichkeiten aber verwirrt; die notwendige und berechtigte Suche nach Erweiterung des Formen-vokabulariums führt zur Sucht nach Neuem um jeden Preis. Die oft gedankenlose Jagd nach Neuheiten aber läßt das natürliche Gefühl für Echtheit und Qualität außer acht.“¹⁹⁷

Auch bei Mies van der Rohe wird diese Hinwendung zum Formalismus deutlich: seine Architektur in der Nachkriegszeit ist nicht mehr so sehr an der Benutzbarkeit und den Anforderungen der Nutzer orientiert, sondern versucht einen vorhanden Formenkatalog konsequent und zugegebenermaßen vollendet in Gebautes umzusetzen. Wenn dabei funktionale Ordnungsbezüge reinen Formenkategorien untergeordnet werden, wenn zum Beispiel bei der Crown Hall des IIT in Chicago ein formal hervorragend gestalteter Einraum als Arbeitsraum für eine Vielzahl von Studenten konzipiert wird - mit schallharten Oberflächen an Decken, Wänden und Fußböden - und im Gegenzug Klassenräume

¹⁹⁶ Jürgen Joedicke: Für eine lebendige Baukunst – Notizen und Kommentare. Stuttgart 1960, S. 9



Abb. 191
Stadtbad Stuttgart-Feuerbach
Verbindung von Kunst und
Alltag, auf der Glasfassade
Glasmalerei von HAP
Grieshaber „O Du mein Neckar“



Abb. 192
Ludwig Mies van der Rohe,
Nationalgalerie Berlin



Abb. 193
Reichlinhaus Pforzheim aus der
Luft, Zustand, wie er auch heute
noch besteht

und Professorenzimmer in das Untergeschoß verlegt werden oder wenn - wie bei der Berliner Nationalgalerie - die eigentlichen Ausstellungsräume in das Untergeschoß verlegt werden, nur um im Erdgeschoßbereich einem für Ausstellungszwecke nur bedingt geeigneten vollverglasteten Pavillon den Vorzug zu geben, kann das nur als Abkehr von einer im besten Sinne funktionalistischen Architekturauffassung gewertet werden.

Im Gegensatz dazu konzipiert Manfred Lehbruck davon unbeeindruckt seine Architektur konsequent von innen her, ausgehend von den menschlichen, sozialen Bedürfnissen der Nutzer und vom Zweck und Gebrauch der Gebäude, bestimmt aus diesen Konzepten folgerichtig Material und Konstruktion, hinterfragt diesen Prozeß mehrfach durch wiederholtes Abwägen unter der Einbeziehung von Werten wie Bescheidenheit, Vernunft und Menschlichkeit und bestimmt damit schließlich Form und Gestalt seiner Bauten mit dem Ziel, größtmöglichen Reichtum im Räumlichen „bei äußerster Einfachheit der Einzelform“¹⁹⁸ zu erreichen. Und damit ist Manfred Lehbrucks Moderne nicht nur der neutrale Rahmen¹⁹⁹ für jeglichen Inhalt, wie er zum Beispiel bei der Crown Hall von Mies van der Rohe gezeigt wird, ist aber auch nicht die nur dienende Hülle, die ausschließlich dem Äußerlich-Formalen, der Flexibilität oder der Rationalität huldigt, wie es bei der Spätmoderne bei vielen Gebäuden der Fall war.

Lehbrucks Moderne ist vielmehr eine Rückbesinnung auf die Ansätze, auf die Methodik und die Ideale der Modernen Architektur. Daß das auch in der Hochzeit der Moderne nicht immer zu in allen Belangen befriedigenden Lösungen geführt hat, ist unbestritten und war zum Teil in den oft extremen, utopischen und autoritären Standpunkten und Theoriegebäuden der modernen Architekten begründet, wie es zum Beispiel der Modulor und die fünf Grundsätze Le Corbusiers darstellen. Manfred Lehbruck kennt diese Theorien und deren Exponenten, bewundert deren Architektur, ist aber zu sehr ein Architekt der

¹⁹⁷ Jürgen Joedicke: Für eine lebendige Baukunst – Notizen und Kommentare. Stuttgart 1960, S. 10-11

¹⁹⁸ Jürgen Joedicke: Für eine lebendige Baukunst – Notizen und Kommentare. Stuttgart 1960, S. 12

¹⁹⁹ vgl.: Jürgen Joedicke: Architektur im Umbruch – Geschichte, Entwicklung, Ausblick. Stuttgart 1979. ISBN 3-7828-0459-7

praktischen Vernunft, um sich allein solcher Raster zu bedienen. Denn Lehbruck reagiert flexibel und oft unorthodox auf die Anforderungen der ihm gestellten Bauaufgaben, kombiniert Bauabschnitte unterschiedlichsten Zuschnitts in harmonischer Art und Weise zueinander, beschäftigt sich solange mit

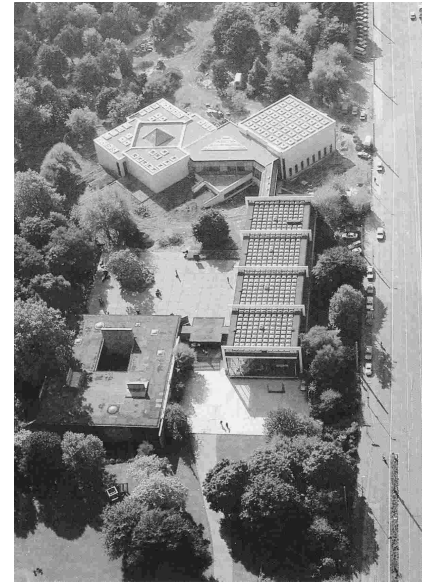


Abb. 194
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg aus der Luft, heutiger
Zustand mit dem Bauabschnitt III
am oberen Bildrand

Abb. 195
Federseemuseum Bad Buchau
aus der Luft, Zustand aus der
Erbauungszeit

einer Bauaufgabe, bis er die aus verschiedenen Faktoren herrührenden, in vielfältiger Form ausgeprägten Räume in so vollendeter Art und Weise zueinander in Beziehung setzen konnte, daß eine „untrennbare Einheit erreicht ist“²⁰⁰.

Dabei spielt oft der Ort und der Inhalt eine fast unmerkliche, aber letztendlich doch bestimmende Rolle bei seinen Gebäuden. So setzt er zum Beispiel beim Reuchlinhaus Pforzheim bei der Verkleidung des Heimatmuseums Sandsteinplatten aus einem Steinbruch in der Nähe ein, beim Schmuckmuseum spielt er auf den Inhalt durch Rohglas- und Aluminiumplatten an, im Plastikmuseum des Wilhelm-Lehmbruck-Museums verwendet er plastisch gestalteten Ortbeton und im Federseemuseum Bad

²⁰⁰ Jürgen Joedicke: Für eine lebendige Baukunst – Notizen und Kommentare.

Buchau setzt er sein mit einer silbrig witternden Holzverschalung versehenes Museum, das bisweilen auch Teile seiner Holzkonstruktion exponiert, auf Stelzen in einen künstlichen See, in Anspielung auf die möglicherweise sich einstmals im Federsee befindlichen Pfahlbauten aus Holz.

Durch den vielschichtigen Ansatz Lehnbrucks, seine Architektur zu entwickeln, ist auch kein starres funktionales Konzept bei seinen Gebäuden zu erkennen, wenn man von der funktionalen und baulichen Trennung einzelner Abschnitte und dem bei allen Museen verwendeten Flachdach absieht. Was sich aber in Lehnbrucks Ansatz eines humanistischen Funktionalismus wie ein roter Faden durch sein Werk zieht, ist die Einbeziehung des Tageslichts bereits in den frühen Stadien der Entwurfsarbeit in seine Architektur, das klare, ehrliche Zeigen der Konstruktion und die Beschränkung auf die Farben der verwendeten Materialien - mit Ausnahme von gezielt eingesetzter Kunst am Bau.

Manfred Lehnbruck kann daher als ein Funktionalist nicht nur im technischen, sondern auch im soziologischen und humanistischen Sinne und damit als Vertreter eines liberalen und emotionalen, eines organischen Funktionalismus bezeichnet werden.

DAS THEORETISCHE WERK

Es gibt Architekten, die machen viel Aufhebens um sich, ihre Architektur und ihre Theorien, bauen aber wenig und nicht in jedem Falle das, was sie in ihren Reden und Schriften fordern. Die Mehrzahl der Architekten machen jedoch nicht viel Aufhebens um ihre Architektur und ihre Theorien, bauen aber einiges.

Manfred Lehbruck gehörte zu keiner dieser Gruppen. Denn Lehbruck verwirklichte in der relativ kleinen Zahl seiner Bauten exemplarisch das, was er in seinen wenigen, dafür um so fundierteren Schriften forderte und was er schließlich auch später an seinem Lehrstuhl für Gebäudelehre und Entwerfen der Technischen Universität Braunschweig seinen Studenten weitergab. Vielleicht liegt der Grund dafür, daß er trotz seiner interessanten, weitblickenden und fundierten Schriften und der wunderbaren Materialisierungen seiner Theorie in seinen Bauten nur punktuell in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde und seine Gebäude zum Großteil bald nach ihrer Entstehung wieder in Vergessenheit gerieten, darin, daß der sensible, stille und einfühlsame Mensch und Architekt Manfred Lehbruck sich nicht einreihen wollte in die Phalanx der Schausteller-Architekten und Architektur-Agitatoren, zu denen sich viele Architekten entwickelt haben.

Mit seiner Dissertation „Grundsätzliche Probleme des zeitgemäßen Museumsbaues“ legte Manfred Lehbruck 1942 den Grundstein zum einen für sein praktisches Werk. Zum anderen war sie die erste einer Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten, die unter anderem aus einer umfassenden Abhandlung über „Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur“ 1968 und in einem in der Reihe 3 und 4 des „Museum“ genannten Verbandsorgans des Internationalen Museumsrats (ICOM) 1974 in Buchform erschienenen, umfassenden theoretischen Schrift über „Museum und Architektur“ besteht.

Abgerundet wird sein theoretisches Werk mit der Kritik „Freiraum Museumsbau“, die die sich bereits 1979 ankündigende Museumsschwemme mit all ihren Auswüchsen, die in den meisten

Fällen am wenigsten dem ausgestellten Objekt dienen, thematisiert.

Die Zusammenfassung seiner theoretischen Werke wird in der vorliegenden Arbeit in den Dialog mit seinem praktischen Werk gestellt, was auf eindrückliche Weise darzustellen vermag, wie konsequent und virtuos Manfred Lehbruck Theorie und Praxis miteinander verband.

GRUNDSÄTZLICHE PROBLEME DES ZEITGEMÄSSEN MUSEUMSBAUES

Bei seiner Dissertation (1941-1942) stützt sich Lehbruck hauptsächlich auf Veröffentlichungen in Kunst- und Bauzeitschriften aus dem Ausland, verwendet aber unter den damaligen, einer Dissertation nicht gerade zuträglichen Umständen und wohl auch aufgrund der Vervielfältigungsproblematik keinerlei Abbildungen oder erläuternde Skizzen.

Nach einer einführenden geschichtlichen Betrachtung beschreibt Manfred Lehbruck zunächst, wie die Institution Museum durch sukzessive Erweiterung der Aufgaben im 20. Jahrhundert zum Kulturträger ersten Ranges geworden ist. Er zeigt aber auch, daß die aufkeimende Museums müdigkeit nicht an den Objekten, sondern zu einem großen Teil an der Art ihrer Präsentation, ihrer Umgebung und an der Konditionierung des Besuchers liegt. Daraus folgert er schließlich, daß nur ein nach modernen Gesichtspunkten geplantes, demokratisch offenes und großzügiges Museum den vielfältigen Ansprüchen an ein Museum gerecht werden kann, was im Gegensatz zu der vor allem im 19. Jahrhundert geprägten Museumsarchitektur steht, einer Mischung aus Pathos-, Repräsentationsformen und wissenschaftlicher Praxis:

„Ähnliches gilt von älteren Museumsbauten, die, noch in der Vorstellung des Palais- oder Tempelstils

befangen, ohne Berücksichtigung der inneren Gesetzmäßigkeit erbaut wurden und ihrer Aufgabe in einer monumentalen äußeren Form und nicht in der inneren Raumgestaltung erfüllten.“²⁰¹

Mit seinen Forderungen widerspricht Lehbruck in vielerlei Beziehung den im Dritten Reich gültigen Regeln für die Gestaltung Öffentlicher Bauten, deren wichtigsten Komponenten Repräsentanz durch schiere Monumentalität und eine neue Art des Klassizismus waren, mit denen Achtung und Bewunderung vor den damit ausgestatteten Gebäuden, vor den dahinter stehenden Inhalten und schließlich vor dem dahinter stehenden Staat hervorgerufen werden sollten. Und somit widerspricht er den nationalsozialistischen Bildungsidealen, die zum einen die Moderne verdammt, zum anderen vermeintlich urdeutsche Traditionen und Künste als die einzig wahre Basis für das Gedeihen des Deutschen Volkes verherrlichten. Im Jahr 1937 ist dies ja dann auch durch die beiden gleichzeitig stattfindenden Ausstellungen in München, zum einen die Schandausstellung „Entartete Kunst“ im Hofgartengebäude, in der auch das Werk von Lehbrucks Vater Wilhelm Lehbruck ausgestellt wurde²⁰², und zum anderen die „Große Deutsche Kunstausstellung“ im damit eingeweihten „Haus der Deutschen Kunst“, dem Publikum eindrücklich vermittelt worden. Manfred Lehbruck kritisiert mit seiner Dissertation darüber hinaus subtil die einseitige Behandlung der Kunst durch die Nationalsozialisten, die versuchten, „den leidenschaftlichen Willen des Dritten Reiches [...] zu einer neuen, wahrhaft nationalen Kunst“²⁰³ um jeden Preis durch die politisch motivierte Auswahl des Gezeigten und Geförderten autoritär durchzusetzen.

Nach Lehbrucks Forderung sollten Museen generell in die Lage versetzt werden, dem Besucher „ein starkes geistiges und seelisches Erleben zu vermitteln“, indem sie als „Organismus Museum“ von innen nach außen entwickelt werden. Dabei wird es laut

²⁰¹ vgl.: Ekkehard Mai: Repräsentationsformeln und Pathosformeln von Museen, erschienen in „Der Architekt“ 12/1983

²⁰² vgl.: Abb. 27 in Peter-Klaus Schuster: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“ – Die Kunststadt München 1937

²⁰³ vgl.: Zitat aus „Tag der Deutschen Kunst“, erschienen 1937, in Peter-Klaus Schuster: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“ – Die Kunststadt München 1937, S. 44

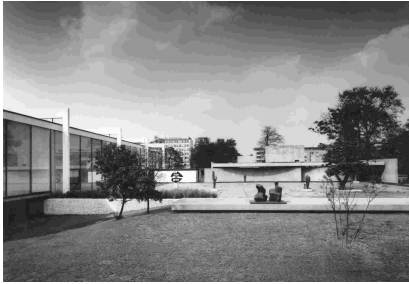


Abb. 196
Reichlinhaus Pforzheim aus der Luft, Zustand, wie er auch heute noch besteht

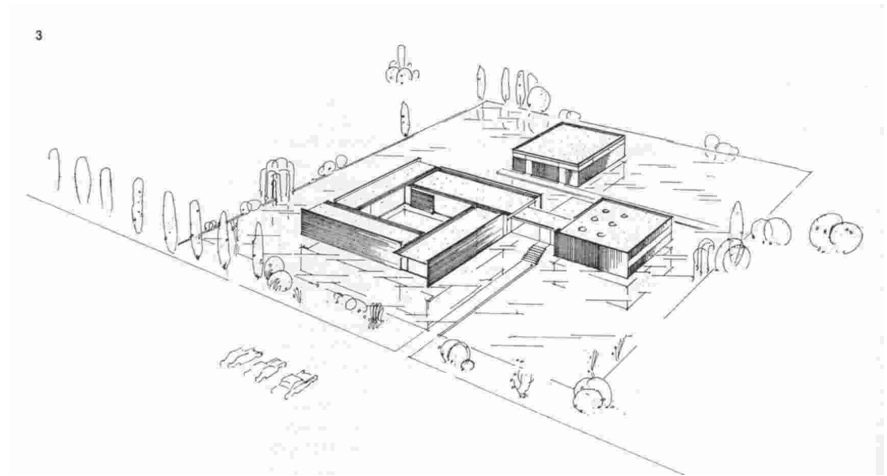
Abb. 197
Federseemuseum Bad Buchau Vogelperspektive mit dem nicht verwirklichten dritten Bauteil in Hintergrund, der biologischen Forschungsstätte



Abb. 198
Reichlinhaus Pforzheim Das Reichlinhaus liegt umgeben von Natur im Pforzheimer Stadtpark

Abb. 199
Reichlinhaus Pforzheim, colorierte perspektivische Ansicht von Osten, die horizontale Entwicklung des Museums ermöglicht ein Höchstmaß verschieden gearteten natürlichen Lichts

Lehmbruck zu immer anderen und neuen Lösungen und Ansätzen unter Einfluß z.B. von Zeitströmungen, gesellschaftlichen Aufgaben, den Einflüssen der lebendigen Kunst aus angegliederten „Meisterschulen und Akademien“, der Art des ausgestellten Objekts oder des Sammlungscharakters kommen. Insbesondere in Verbindung von Natur und Kunst, in der individuellen und flexiblen Verwendung von künstlichem und natürlichem Licht und in einem gelockerten, elastischen, erweiterbaren und gut durchschaubaren Grundriß sieht Lehmbruck eine für die Aufnahmebereitschaft und

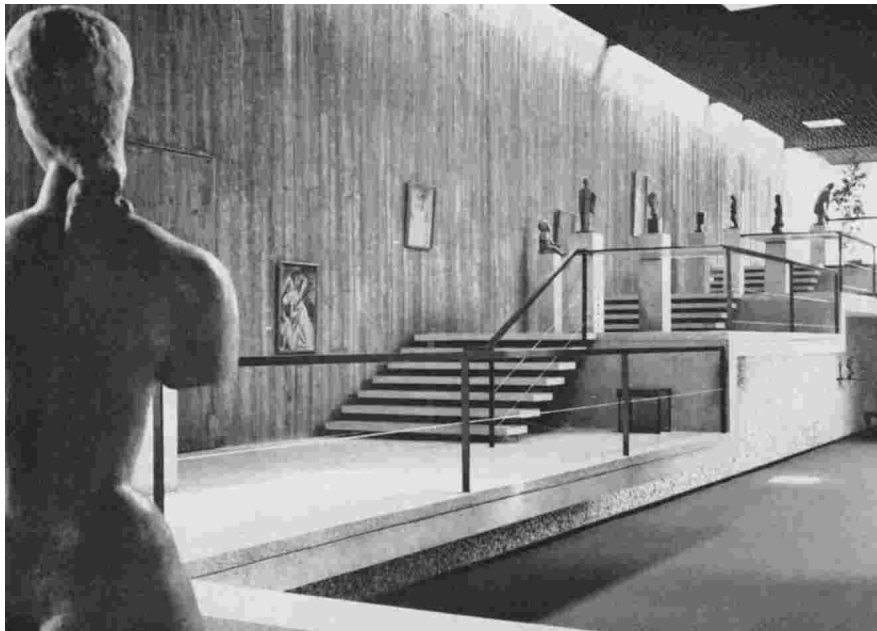


damit das Erleben des Besuchers „günstige psychologische Wirkung“ in Verbindung mit der Berücksichtigung der konservatorischen Aspekte der ausgestellten Objekte.

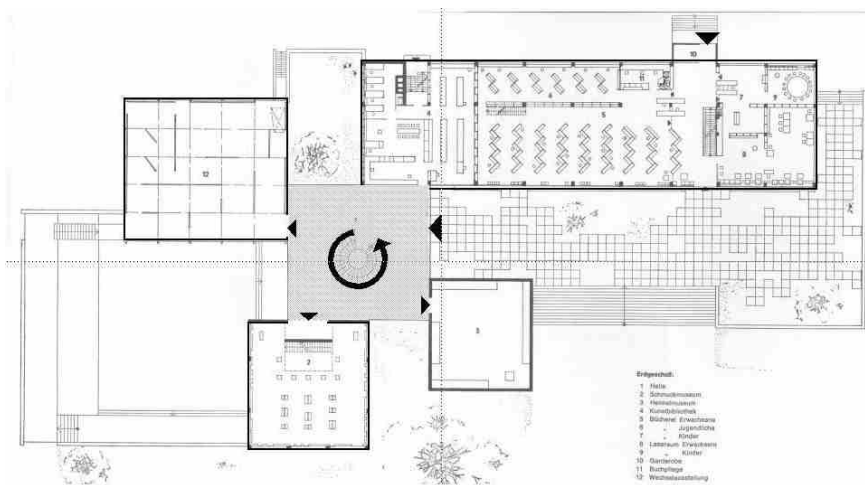


Daraus ergeben sich konkrete zentrale Forderungen Lehmrucks für ein Museum:

- freie Lage des Museums in Licht, Luft und Stadtbild
- engste Verknüpfung mit der Natur
- Horizontalentwicklung des Grundrisses
- ein aus dem Reichtum des Programms entwickelter Licht- und Raumrhythmus
- Verwendung des natürlichen Lichts zur Belebung der Objekte



- ein zentrales, eindeutiges und klares Erschließungssystem
- hohe Elastizität der Konstruktion und damit der Räume



Seine Schlüsse und Forderungen unterstreicht Lehmruck in seiner nur 40-seitigen Dissertation mit zahlreichen, vor allem aus dem



Abb. 200
Das Reuchlinhaus liegt umgeben von Natur im Pforzheimer Stadtpark

Abb. 201
Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, gerichtetes und ungerichtetes natürliches Licht belebt die Plastiken

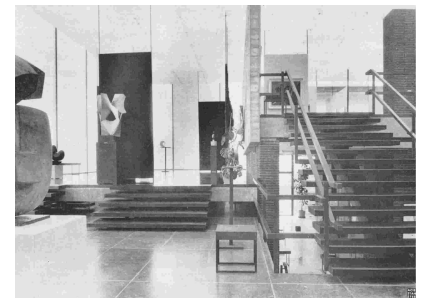


Abb. 202
Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, der aus der Vielfalt des Programms entwickelte Raumrhythmus

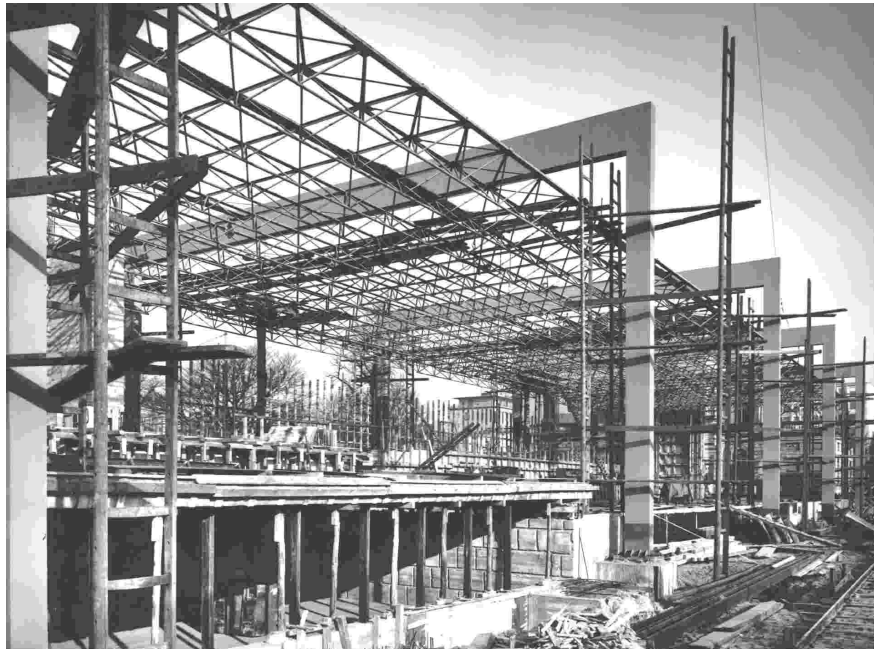
Abb. 203
Reuchlinhaus Pforzheim, Grundriß Erdgeschoß, alle Bereiche des Reuchlinhauses werden von einem zentralen Verteiler erschlossen, aus diesem ist die Orientierung immer möglich durch große Öffnungen in alle Himmelsrichtungen

europäischen Ausland stammenden, Positiv- und Negativ-Beispielen.

Das letzte Kapitel behandelt die „Baukünstlerische Gestaltung“ und gewissermaßen ist es die Essenz seiner Analyse und seiner Forderungen über den zeitgemäßen Museumsbau:

„Die architektonische Haltung des Museumsbaues ergibt sich folgerichtig aus einer klar durchdachten Raumabstimmung. Bei dem Reichtum künstlerischer Ausdrucksformen, wie sie jede größere Sammlung in sich trägt, ist es nur mit gewisser formaler Zurückhaltung möglich, die verschiedenen Welten harmonisch zu vereinen.

Abb. 204
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, die Bauweise des
ersten Bauabschnitts mit der
außenliegenden
Tragkonstruktion des Daches
ermöglicht größte Flexibilität im
Inneren, die als Raumtragwerk
ausgebildete Dachkonstruktion
behindert beim fertiggestellten
Gebäude das von oben durch
Oberlichter hereingelassene
Tageslicht nahezu überhaupt
nicht bis tief in das Innere des
Museums vorzudringen



Sowohl der übliche Tempel oder Palaststil hat sich dadurch überlebt, daß man die Vielfalt der künstlerischen Formenwelt nicht in eine zeitlich begrenzte Gestaltwerdung bannen kann und die Entwicklung muß in diesem Falle zwangsläufig Gegensätze und Widersprüche hervorrufen.

Ebenso hat sich auch der, in Reaktion hierzu entwickelte Stil der Industriehalle, wie es das Victoria-and-Albert-Museum in London darstellt, schnell überlebt. Die Kunst ist jedoch eine Architektur, die seelisch mitschwingt. Dies ist bei kleineren Bauten und geschlossenem, innerlich verwandtem Sammlungsgut verhältnismäßig leicht

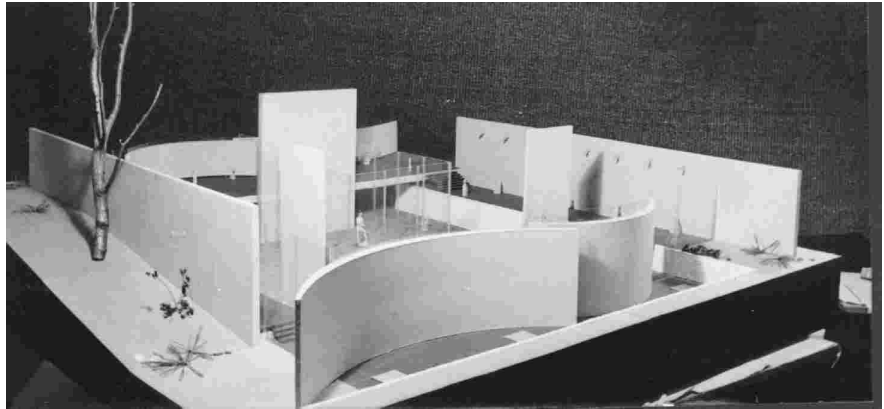


Abb. 205
Modell des sich frei im
Duisburger Immanuel-Kant-Park
befindlichen Wilhelm-
Lehmbruck-Museums, der am
unteren Bildrand befindliche
sphärische dritte Bauabschnitt
wurde nicht in dieser Form
verwirklicht

durchführbar, bei größeren Komplexen nur durch Auflockerung und Weiträumigkeit zu erreichen. Dies erlaubt dann monumentale oder intime Formen dort zu schaffen, wo sie der Sammlung entsprechen. Aber auch in einem umfassenderen Sinn hat der Museumsbau wesentlichen Einfluß auf das gegenwärtige Kunstgeschehen: Durch das intensive Studium bester Raum- und Lichtverhältnisse bei der Einordnung von Malerei und Plastik in den Rahmen einer eigens hierfür geschaffenen Architektur hat das Museum einen wertvollen praktischen Beitrag zu dem formalen Problem der Einheit von bildender Kunst und Baukunst geliefert.“

Die Zusammenfassung der Dissertation ist an dieser Stelle bewußt knapp gehalten, da die nur vierzigseitige Arbeit im Schriftenverzeichnis in voller Länge wiedergegeben ist und

Abb. 206
Modell des Wilhelm-Lehmbruck-
Museums Duisburg, an dem
Manfred Lehmbruck Versuche
hinsichtlich natürlicher und
künstlicher Beleuchtung
durchführte



Lehmbruck darüber hinaus in den Folgejahren nicht nur beweist, daß man nach seinen Forderungen auch bauen kann, sondern weil er in Vorträgen und Anhandlungen die in seiner Dissertation herausgearbeiteten Thesen um die Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen und um eigene Erfahrungen in der Museologie und im Museumsbau erweitert, was in den folgenden drei Kapiteln weiter dargelegt wird.

FORMENPLURALISMUS UND WERTMASSTÄBE IN DER ARCHITEKTUR

Mit seiner Antrittsvorlesung 1968 am Lehrstuhl für Gebäudelehre und Entwerfen „D“ der Technischen Universität Braunschweig nimmt Lehbruck einiges der Kritik der Achtziger Jahre an der Postmoderne sowie der Neunziger Jahre an der Globalisierung vorweg.

Varietät in Verbindung mit der Simultanität der Formangebote, entstanden durch neue Technologien und durch die Erschließung von vielen anderen, dank der Globalisierung und der weltweiten Kommunikation immer besser erschlossenen heterogenen Kulturkreisen, führte nach Lehbrucks Meinung zu einer immer größer werdenden Erschwernis der Vertiefung und Ausreifung einer Formensprache und schlußendlich zu Unruhe und Verwirrung.

Eine der Konsequenzen sei „Gleichgültigkeit und Abstumpfung gegenüber dem Problem der Gestalt überhaupt“, die Form werde dem Zufall oder technischen Forderungen unterworfen.

Dieser Nivellierungsvariante stehe auf der anderen Seite eine Neglegierungsvariante gegenüber, die den Eigenwert der Form mißachtet und sie als „unverbindliche Laune und oberflächliche Kosmetik“ betrachtet.

Doch nur der dritte Weg der echten Auseinandersetzung kann „in die Zukunft führen“.

„Alle vergangenen Kulturen trafen eine unbewußte, z.T. aber auch schon bewußte Auswahl aus den formalen Strukturen und bauten nach bestimmten Spielregeln vielschichtige Formenhierarchien auf. Da wir zahlreiche, verschiedenartige Systeme kennen und zuviel wissen, müssen wir dieselbe Aufgabe planmäßig und bewußt vollziehen, um den eigenen Weg zu finden.“²⁰⁴

Durch den Verlust der Werkstattgeheimnisse der alten Meister ging unser „spontanes Verhältnis zur Form verloren“, die wissenschaftliche Betrachtungsweise geprägt u.a. durch

„Technologie“, „Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie“ und „Semantik“ soll statt den verlorenen „Faustregeln“ „Beweise auf die Hand“ geben.

„Wir sind nicht nur gezwungen, die neuesten Materialien und Verfahren zu verwerten, sondern wir suchen selbst von ihnen die Anregung, um zu neuen Formen vorzustoßen.“²⁰⁵

Die heutige Situation sei geprägt durch die Herausführung aus der durch das „Versagen aller selbständig-schöpferischen Kräfte“ hervorgerufenen „Bildungskatastrophe und dem Stilwirrwarr des vorigen Jahrhunderts“ durch die Technik. Denn mit dem „Mißbrauch“ der Technik „aus Unkenntnis der inneren Zusammenhänge“ zu „unseriösen Formenexperimenten“ lassen sich auch willkürliche, sinnlose oder gar falsche Formintentionen verwirklichen, die „schließlich zu einer tiefen und weitverbreiteten Skepsis gegen die Form an sich“ führen, die sich „bis zur Verachtung steigern kann“.

Doch erst der umgekehrte Fall habe „wesentlich größeren und gefährlicheren Einfluß auf die architektonische Form“, wenn die Technik nämlich „als Herrscherin“ auftrete und einen „Alleinvertretungsanspruch“ geltend mache.

„Die Anbetung der Maschine war nicht nur poetischer Überschwang, sondern wurde z.B. von dem jungen Rußland der 20er Jahre durchaus ernst genommen. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß übermenschlich mit nicht-menschlich, wenn nicht gar unmenschlich verwechselt wurde.“

Lehmbruck belegt, daß die einheitlichen Ordnungsprinzipien der Technik mit zunehmendem architektonischen Volumen zu immer einheitlicherer Strukturierung und Geometrisierung führen und so unter Umständen sogar „starke Formerlebnisse besonderer Art vermitteln und als Werte im architektonischen Raum angesehen werden können“.

²⁰⁴ siehe Anhang: Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur

²⁰⁵ siehe Anhang: Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur

Dadurch, daß in Zukunft „Strukturen und Skelettbauweisen die großen Ordnungsaufgaben übernehmen und zugleich die Voraussetzungen schaffen für eine variable und persönliche Gestaltung der Einzelzelle“, wird es nach Lehmbrucks Ansicht möglich, den quantitativen Pluralismus zu mäßigen.

„In der bisherigen Entwicklung war die Technik so eng mit der Ökonomie verknüpft, daß man geneigt ist, sie dem Utilitarismus gleichzusetzen. Es wurden ganz bestimmte Formenkategorien bevorzugt, die sich durch knappste Formulierung und Nivellierung als - im doppelten Sinn - billig erweisen sollten.“²⁰⁶

Durch das „ökonomisch logische, aber nicht im höheren Sinn logische“ Denken kann der dadurch potentiell entstehende Schematismus für den darin lebenden Menschen zum Trauma werden.

Doch die Technik eröffne durch Serienfertigung auch die Möglichkeit, mit geringem Aufwand „äußerst differenzierte Gebilde herzustellen, die komplizierte und detaillierte Strukturen haben“. Durch weite Streuung und unterschiedliche Ausdruckswerte könne das Serienprodukt im „Einzelfall die Bedeutung einer freien Sonderform“, eines „Ornaments“ bekommen.

„Hier gibt uns also die Technik selbst einen Teil der formalen Freiheit wieder zurück, vorausgesetzt, daß wir uns der Grenzen bewußt bleiben.“²⁰⁷

Denn diese Grenzen, die man der „autoritären Tendenz“ der Technik setzen sollte, können verhindern, daß die „architektonische Form“, die zwischen „der objektiven Dingwelt und der subjektiven Erlebniswelt eingespannt“ ist, die Psyche des Menschen verletzt. In der Architektur ist diese subjektive Komponente nicht so evident, wie „die Außerachtlassung der Schwerkraft zum Beispiel, rächt sich jedoch im Laufe der Zeit vielleicht noch nachhaltiger im Menschen selbst“. Dieses psychologische Erleben der Architekturform mittels „Tast- und Bewegungsvorgängen“ und vor allem „optischer

²⁰⁶ siehe Anhang: Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur

²⁰⁷ siehe Anhang: Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur

Reaktionen“ beschreibt Lehbruck anhand wissenschaftlicher Ergebnisse aus der Gestalt-, Wahrnehmungs- und Verhaltenspsychologie und folgert daraus:

„Die Übereinstimmung von technischer Situation und psychologischer Reaktion ist [...] ein Wertmaßstab guter Architektur.“²⁰⁸

Das „elementare Formerlebnis“ sei durch „Degenerationserscheinungen“ nur noch rudimentär bei uns zu finden, die „Sensation des Raumes und der Masse, die Aussagekraft der Geraden und der Kurve, der Symbolwert des Horizontalen und Vertikalen“ seien neu zu entdecken.

Unbewußt jedoch seien die Wahrnehmungen immer wirksam, was dazu führt, daß „x-beliebigen Architekturformen im qualitätspluralistischen Sinn“ Grenzen gesetzt sind, bei deren Außerachtlassung oder Überschreitung „mit destruktiven Folgen auf den Organismus“ zu rechnen sei.

Lehbruck führt anhand von einigen Beispielen wesentliche Grundsätze auf, die es dem Menschen ermöglichen, Architekturformen in positiver Art und Weise wahrzunehmen, nämlich durch

- das Gleichgewicht von Linien, Formen und Farben,
- die gestalterische Spannung und das Spiel der Kontraste und
- die ganzheitliche Wirkung mittels visueller Logik und übergeordneter Gliederung und Strukturzusammenhänge,

und belegt so, daß „die selektive und synthetische Tätigkeit des Auges eine ausgesprochen antipluralistische Tendenz“ hat.

Neben den Regeln der Technik und den überzeitlichen Werten der Psychologie wendet sich Lehbruck in seiner Abhandlung nun der Semantik zu, die es seiner These nach ermöglicht, eine Brücke zu schlagen zwischen der konstruktiven Erfindung und der visuellen Eindringlichkeit, zwischen Objekt und Subjekt.

Lehmbruck sieht hier zwei große Gruppen in der Semantik:

- die funktionell - physische Seite, die den inneren Zusammenhang von Form und Funktion beschreibt, und
- die geistig - symbolische Seite, die die geschichtliche, gesellschaftliche und weltanschauliche Situation widerspiegelt.

Durch die Aufweichung des tradierten semantischen Bewußtseins werde „das Zurechtfinden in der Vielfalt der Inhalte und Formen [...] immer schwieriger, das Fassungsvermögen der Menschen überfordert“.

„Die Folge ist, daß die Form entweder eintönig wird, da man die Aufgabe nicht mehr erkennt und analysieren kann, oder haltlos und zufällig, da man die Zusammenhänge nicht mehr wahrhaben kann und will.“²⁰⁹

Oft würde so dem Inhalt eine nicht adäquate Form „aus Ratlosigkeit“ aufgezwungen. Daher müsse „sich die Architektur auf ihre Ordnungsaufgabe besinnen“ und eine „latente Einheit“ zu „erforschen oder zu erspüren“ suchen.

Jedes Bauprogramm ist eine komplizierte "Milieubeschreibung", die mit einer Vorgeschichte belastet und zugleich angereichert ist.

Lehmbruck fordert im weiteren, daß „je vielschichtiger die Aufgabe ist“, das zugrundeliegende System umso mehr „Möglichkeiten der Durchgestaltung“ bieten muß, da „umso mehr Ansprüche an Gliederung und Kapazität“ gestellt werden, und umso genauer „die geistige Substanz der ikonischen Form“ entsprechen muß. So müsse die „Struktur eines Kulturbaues“ zum Beispiel „zahlreichere und differenziertere Inhalte aufnehmen können als die eines Silos“.

Damit ist Lehmbruck beim Gesamtkunstwerk, das als die „semantische und psychologische Ganzheit einer differenzierten Bauaufgabe“ nur entstehen könne, wenn eine „enge

²⁰⁸ siehe Anhang: Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur

²⁰⁹ siehe Anhang: Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur

Zusammenarbeit“ und „Arbeitsteilung mit den anderen Künsten, Malerei und Plastik“ erfolge, wie es in „allen früheren Zeiten selbstverständlich“ gewesen sei.

Lehmbruck lehnt dabei die Vermischung der Kompetenzen ab, wie es geschieht, wenn der Künstler „über den Bildrahmen“ hinausstoßend sich des architektonischen Raumes bemächtigt oder wenn der Architekt Bauten errichtet, „die nur noch plastisch oder malerisch zu verstehen sind“.

Lehmbruck postuliert, daß sich daher ein echter Dialog zwischen den einzelnen Künsten entwickeln muß, der sich durch die ganze Gesellschaft und alle Lebensbereiche ziehen soll, der Zeichen setzen muß gegen die Zersplitterung und der Symbole finden muß für das kulturell und menschlich Gemeinsame. Dabei gelte es, die Gesetzmäßigkeiten zu beachten, die allen Dingen zugrunde liegen. Falls bestimmte Elemente sich jedoch nicht ohne weiteres integrieren lassen, so müssen Distanzen proportional zu dem Unverträglichkeitsgrad geschaffen werden. Wenn sich die Kongruenz der Strukturen einstellt, dann „offenbart sich die Qualität vor allem in der Reichhaltigkeit und Differenzierung der Kontraste, die uns ja erst die Einheit erleben lassen“.

Diese Ganzheit ist laut Lehmbruck Garant dafür, daß keine „kurzlebigen Moden“ entstehen, sondern die Gültigkeit solcher einheitlicher Strukturen von hoher Zeitlosigkeit ist. Das ist heute um so schwerer, da uns durch die Globalisierung ein ungeheurer Formenvorrat zur Verfügung steht.

„Wenn wir die Heterogenität nicht verschmelzen können, werden wir weiter in der „Formen-Koexistenz“, im Nebeneinander unvereinter Welten leben müssen. Eine spätere Zeit wird über uns genau so urteilen, wie wir über den Stilpluralismus des 19. Jahrhunderts.

Die große Chance des Formenpluralismus ist daher der Formendialog, bei dem die Partner nicht auf ihren Positionen beharren, sondern in produktiver Auseinandersetzung das Dritte, Neue erarbeiten.“²¹⁰

²¹⁰ siehe Anhang: Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur

Der Architekt beherrsche dies nur, wenn er viele Formensprachen kennt und versteht. Zu Hilfe könne ihm an dieser Stelle dann die Technik kommen, da sie die immanente Tendenz zu „Realität und Wahrhaftigkeit“ hat.

ICOM – MUSEUM UND ARCHITEKTUR

Aus seinem Engagement beim Internationalen Museumsrat (ICOM) der UNESCO ab dem Jahr 1962, welches ihn auf Vortrags- und Studienreisen durch die ganze Welt führt, entsteht die 1974 veröffentlichte Abhandlung zum Thema „Museum und Architektur“ in der allein dieser Abhandlung gewidmeten Ausgabe 3/4 1974 der ICOM - Zeitschrift „Museum“²¹¹. Lehbruck behandelt in diesem zentralen museums- und architekturtheoretischen Werk das Ergebnis seiner theoretischen und praktischen Arbeit in ausführlicher Form, unterstützt durch zahlreiche Abbildungen und erläuternde Skizzen. Neben der Beziehung Bauherr und Architekt geht Lehbruck auf die Themen Urbanismus und Soziologie, Physiologie und Psychologie, Konservierung und Technologie und nicht zuletzt auf Funktion, Technologie und Ästhetik der Museumsarchitektur ein. Die Thesen und Schlüsse dieser Abhandlung lesen sich heute noch so aktuell wie damals, sie haben nichts an Signifikanz und Wichtigkeit eingebüßt. Es würde den Rahmen dieser vorliegenden Arbeit sprengen, wollte man den Inhalt voll wiedergeben. Daher ist diese Abhandlung auch unter den Schriften nicht wiedergegeben, die Reihe „Museum“ ist aber in nahezu jeder kunsthistorisch orientierten Bibliothek in Deutschland zu finden.

Zwei Schwerpunkte sieht Lehbruck aus der Fülle der museumstypischen Themen als absolut wesentlich an: Zum einen den Pluralismus, der sich sowohl in Bezug auf den Besucher als auch in Bezug auf die Objekte im modernen Museum manifestiert und dem durch die Architektur als gemeinsames Bindeglied begegnet wird. Und zum anderen die Dynamik, mit der die Objekte im Museum ein neues Leben beginnen sollen, für was die Architektur die Voraussetzung und Raumqualitäten schaffen muß.

Lehbruck beginnt seine Abhandlung mit dem Verhältnis Bauherr und Architekt und fordert folgende Schritte bei der Konzeption, Planung und nach der Eröffnung eines Museums:

- frühe Integration aller am Prozeß Beteiligten
- der Architekt als Koordinator aller Belange
- die Existenz eines fruchtbaren Spannungsverhältnisses zwischen Bauherr und Architekt
- die Definition eines Programms mit allgemeinen Zielvorstellungen unter Berücksichtigung von Landesplanung, Bildungsstruktur, Stadtplanung, Bevölkerungsstruktur, Wirtschaftskraft etc.
- die Definition eines detaillierten Raumprogramms mit entsprechenden Fachleuten
- den Entwurf, Masterplan und Planfertigung auf einer breiten analytischen Basis
- nach Fertigstellung Überprüfung der gesetzten Parameter und wissenschaftliche Auswertung des Ergebnisses

Im zweiten Kapitel „Urbanismus – Standortuntersuchungen und –bestimmungen“ beleuchtet Lehbruck die Standortfrage von Museen im Hinblick auf den Besucher, die wesentlich von zwei Faktoren bestimmt werden: durch zusätzliche Einrichtungen und durch die Lage im Raum.

Dabei unterscheidet Lehbruck drei Alternativen:

Das Museum in städtischer Lage

- ein Großteil der Museen befindet sich in städtischer Lage
- allgemeine Zielsetzung ist das indirekte oder direkte Vordringen mit der Museumsarbeit in möglichst viele Bereiche des menschlichen Lebens, zum Beispiel durch öffentliche Diskussionen, Vorträge, Fortbildungen, Musik-Abende, „Happenings“, Museumsrestaurants oder –cafés, Kinderbetreuung und dabei ein „behutsames Heranführen an Museumseinrichtungen“

Das Museum in landschaftlicher Lage

- Gefahr der Isolation eines Museums
- Schaffung einer Atmosphäre der Ungezwungenheit für den erholungssuchenden Großstadtmenschen

²¹¹ Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

Das Museum in ortsgebundener Lage

- Nähe zu Fundstellen der Sammlungsstücke oder übergeordneter Bezug ist standortbestimmend
- die Hauptaufgabe besteht darin, das Museum für den Besucher attraktiv und einladend anzulegen

Im weiteren erläutert Lehbruck mathematisch fundierte Standortvergleichsverfahren für Museen, unterteilt in Verfahren für den Makrostandort und den Mikrostandort, die aber laut Lehbruck um nicht quantifizierbare Werte ergänzt werden müssen und für sich selbst genommen lediglich als Empfehlung betrachtet werden dürfen.

„Der optimale Standort eines Museums wird in der Praxis immer ein Kompromiß sein, auch wenn noch so viele Spezialisten mit einer Vielzahl von Daten, Faktoren, Bestimmungsgrößen operieren, es sind zu viele Einflüsse, zu viele Interdependenzen, so daß lediglich überschaubare Teilzusammenhänge in die Vorausschau eingehen können. Auch lassen die Methoden der Standortforschung, so lange man sich nicht von nackten Zahlen blenden läßt, einer sachkundigen Intuition noch genügend Spielraum.“²¹²

Im Kapitel „Soziologie“ geht Lehbruck intensiv auf soziologische Fragen ein, die das „Selbstverständnis des Museums und damit auch seine Strukturierung in der gebauten Form“ prägen und verändern. Zunächst fordert Lehbruck, daß bei der Konzeption die Bedürfnisse der realen und potentiellen Museumsbesucher zentraler Ausgangspunkt einer jeden soziologischen Analyse seien. Die nachfolgend aufgeführten Schlüsse und damit verbundene Forderungen müssen dann je nach Museum unterschiedlich bewertet und schließlich in gebauten Raum übersetzt werden:

- „Das frühere Museum basierte auf dem Glauben an die Werte, das heutige Museum leistet Hilfestellung nach der Suche nach Werten“, weswegen die Vermeidung „psychologischer Schwellen“ wichtig ist.

²¹² vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

- „Das frühere Museum informierte ausschließlich durch die stumme Sprache der Objekte den vorbereiteten Bildungsbürger“, heute wird mehr Information erwartet, weswegen zusätzliche Informationsangebote benötigt werden.
- „Der frühere Besucher interpretierte subjektiv das Objekt, der heutige eignet sich bereits vorhandene Interpretationen an“, weswegen zusätzliche Bildungsangebote von Lehbruck gefordert werden, die Manipulationen relativieren oder vermeiden können.
- Die Diskussion muß anhand von „technisch oder künstlerisch legitimierten Leitbildern“ angeregt werden, um eine „Entfremdung“ zu vermeiden.
- Jedermann zugängliche Experimentierräume und technische Werkstätten sollen die Identifikation mit den gezeigten Objekten erleichtern.
- „Der Besucher betrachtet das Museum als seine Angelegenheit mit einem gewissen Recht auf Offenlegung“, weswegen Lehbruck die Ermöglichung des „Blicks hinter die Kulissen“ fordert.

Die Architektur müsse versuchen, diesen Forderungen gerecht zu werden, indem sie sich der ihr eigenen Mittel bedient:

- Dimensionierung des Raumes abhängig vom Raumbedarf des Objekts und der Besucher
- Gliederung in eigenständige, aber vielfach verflochtene Eingangsbereiche, in differenzierte Präsentationsbeziehungweise Interpretationszonen und in Sonderbereiche, wie Stätten der Gastlichkeit, Kontakt- und

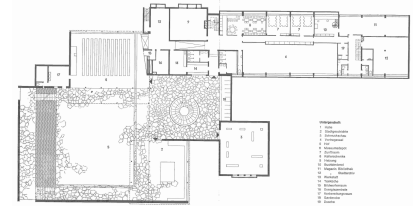


Abb. 208
Reuchlinhaus Pforzheim,
Grundriß Untergeschoß, jeder
Funktionsbereich ist in einem
klar abgesetzten Baukörper
untergebracht

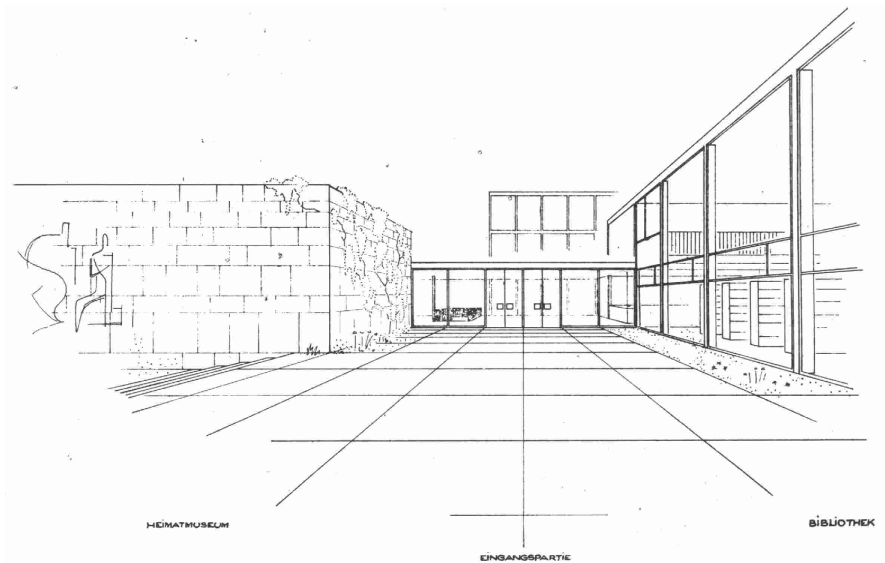
Abb. 209
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, im Eingangsbereich
„Die Knieende“ von Wilhelm
Lehmbruck



Lernzonen, die nach Lehmbrucks Überzeugung äußerst wichtig für ein lebendiges Museum sind

- Erleichterung des Wegs im „Neuland“ Museum durch die Integration von bereits Vertrautem im Vorfeld des Museums, durch Transparenz nach außen und durch psychologische Vorbereitung im „gestimmten Raum“
- Verflechtung mit anderen kulturellen Einrichtungen mit organisatorischen und Vorteilen in geistiger Beziehung, da durch Interpretation anderer Wahrnehmungsbereiche das Verständnis erschlossen und vertieft werden kann, auch mit der Gefahr, daß durch eine allzu enge Vermischung der Medien auch das Gegenteil der Fall sein kann

Abb. 210
Reuchlinhaus Pforzheim,
Perspektive des
Eingangsvorbereichs, rechts die
Stadtbibliothek mit den
angedeuteten Regalen der
Freihandausleihe, links das
Heimatsmuseum, im Hintergrund
die Ausstellungshalle



- Verflechtung mit der Umwelt durch das Unterwandern oder Überkrusten des Museumsbaukörpers mit Läden und

öffentlichen und privaten Einrichtungen aller Art, zum Beispiel durch das Hindurchleiten eines öffentlichen Bereichs bei oder ohne Wahrung der organisatorischen und klimatischen Abgeschlossenheit oder schließlich, als futuristische Vision, durch das vollständige Verschmelzen von öffentlichem und Museumsraum.

Mit dem Kapitel „Physiologie“ geht Lehbruck auf ein weiteres, ihm sehr wichtiges Thema ein. Das hohe Maß an „Konzentration und Sensibilität“, das vom Besucher eines Museums verlangt wird, ist nämlich laut Lehbruck nur dann erbringbar, wenn es gelingt, den Besucher seinen Körper vergessen zu lassen, indem ihm optimale physiologische Bedingungen geboten werden. Oft stünden diese aber den Forderungen entgegen, die eine optimale Konservierung der Objekte ermöglichen. Als mögliche Problempunkte nennt Lehbruck hier Temperatur- und Luftbedingungen, Beleuchtung und Belichtung mit Tageslicht oder zu große oder zu kleine Abstände zwischen den Objekten, die für die Objekte zwar optimal sein können, den Besucher aber ermüden.

„Sowohl Besucher als auch Konservator müssen sich darüber klar sein, daß es nur ein Kompromiß innerhalb der Toleranzgrenzen sein kann.“²¹³

Sowohl lange gerade, als auch rotierende Strecken seien zu vermeiden, stattdessen sollte die Architektur nicht nur „optische Abwechslung, sondern auch Bewegungsrhythmik, wie Langsam- und Schnellgehen, Sitzen und – wenn möglich – auch Liegen, suggerieren“.

Die vertikale Erschließung unterschiedlicher Ausstellungsbereiche solle in „Raten“ erfolgen und „der Einblick in das nächsthöhere Geschoß die Gewißheit geben, daß es sich »lohnt«“.

²¹³ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

Abb. 211
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, durch die ineinander
übergehenden Bereiche des
zweiten Bauabschnitts bekommt
der Besucher Einblicke in die
weiteren Abteilungen
beziehungsweise kann sich
schon vorab einen ersten
Eindruck verschaffen, ohne die
Abteilung betreten haben zu
müssen

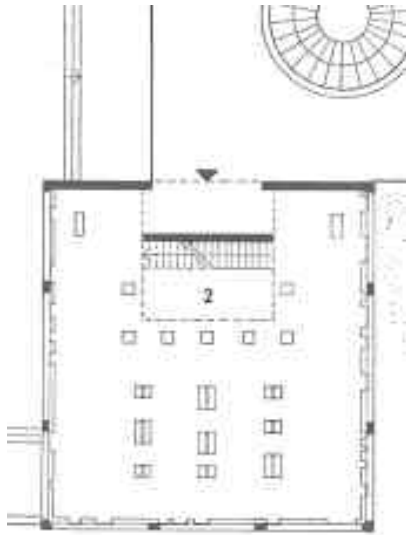


Abb. 212
Reuchlinhaus Pforzheim
Ausschnitt Grundriß
Schmuckmuseum: Die
Wandscheibe hinter dem
Eingang verhindert das
ungehinderte Eindringen von
Tageslicht über die
Eingangshalle

Das Sehorgan spielt Lehmbrucks Einschätzung nach die ausschlaggebende Rolle im Museum und ist in der Lage, das Vegetativum zu beeinflussen. So könnten die Lichtverhältnisse der Präsentation die Reaktionsbereitschaft sowie Aktivität und Ermüdung steuern. Daher sei eine Nivellierung der Lichtintensität ohne rhythmische Wechsel, aber auch starke Lichtkontraste ohne entsprechende Adaptionszonen zu vermeiden.

Natürlichem Sonnenlicht sei dort, wo keine konservatorischen Bedenken entgegenstehen, im Normalfall eine „Lichtbremse“ vorzuschalten, um fatale Blendwirkungen zu vermeiden. Lehmbruck schlägt vor, vertikales, diffuses Licht als „beleuchtungstechnische Grundlast“ und schräges bis horizontales Licht als „direkte Objektausleuchtung“ zu kombinieren, macht aber auch darauf aufmerksam, daß solche Entscheidungen starke Auswirkungen auf die Architektur haben können und daher der Sammlungsinhalt frühzeitig auf seine lichttechnischen Variationsmöglichkeiten hin zu untersuchen ist.

Kunstlicht lehnt Lehmbruck nicht ab, sondern sieht es als Ergänzung des Tageslichts bei besonderen Anforderungen oder wenn es darum geht, individuelle Lichtsituationen zu schaffen. Gleichzeitig warnt Lehmbruck aber vor der ausschließlich künstlichen Beleuchtung, da der „dauernde Aufenthalt in künstlich belüfteten und belichteten Räumen“ und Streß auslösen könne.

„1) Das Museum sollte der Ort der Authentizität sowohl der Objekte als auch der Umwelt sein.

2) Es sollte nicht nach den Gesetzen der Leistungswelt, sondern des natürlich Lebensraumes funktionieren.“²¹⁴

Bevor Lehbruck das Thema Physiologie abschließend kurz auf die besonderen Anforderungen an ein Museum im Hinblick auf die Heranführung von Kindern an die Sammlung und auf besondere Voraussetzungen für behinderte Menschen eingeht, beleuchtet er die Erholung in einem Museum noch eingehender: Durch das „einseitig beanspruchte, rezepive Verhalten und die Dämpfung der motorischen Funktionen“ kann, nach Lehbrucks Erkenntnissen, das „biologische Gleichgewicht“ gestört werden. Lehbruck fordert daher, durch „polare Angebote“ wie „wohlausgewogene Zäsuren“, zum Beispiel einen Erholungsbereich mit Bewirtung oder die Begegnung mit der Natur, dieses Gleichgewicht wieder herzustellen.



Der „Psychologie“ ist das nächste Kapitel gewidmet. Lehbruck fordert hierin, daß der Museumsraum klar erfaßbar sein muß, damit vom Besucher nicht der Raum, sondern das Objekt die meiste Aufmerksamkeit erfährt. Für ideal hält er die Situation, wenn Objekt und Raum eine Ganzheit bilden und dem Besucher ein klimaktisch gegliederter Rundgang durch den dreidimensionalen Raum suggeriert wird, ohne ihn die museumstechnisch oft nötigen Einschränkungen empfinden zu lassen.

„Das Besitzergreifen [des Objekts im Raum] muß in einem psychologischen Stufenplan der Neugierde, Eroberung und Assimilierung erfolgen, der im Einklang

²¹⁴ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974



Abb. 213
Federseemuseum Bad Buchau,
die vertikale Verschattung
schützt vor unangenehmer
Blendwirkung und Aufheizung
durch direkte
Sonneneinstrahlung

Abb. 214
Federseemuseum Bad Buchau,
Blick aus dem Museum in den
begrünten Innenhof mit einer
künstlichen Insel, im Hintergrund
die den Parkplatz
überschattenden Bäume

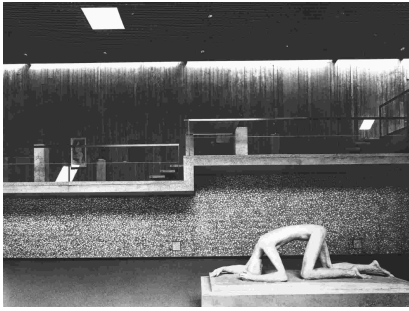
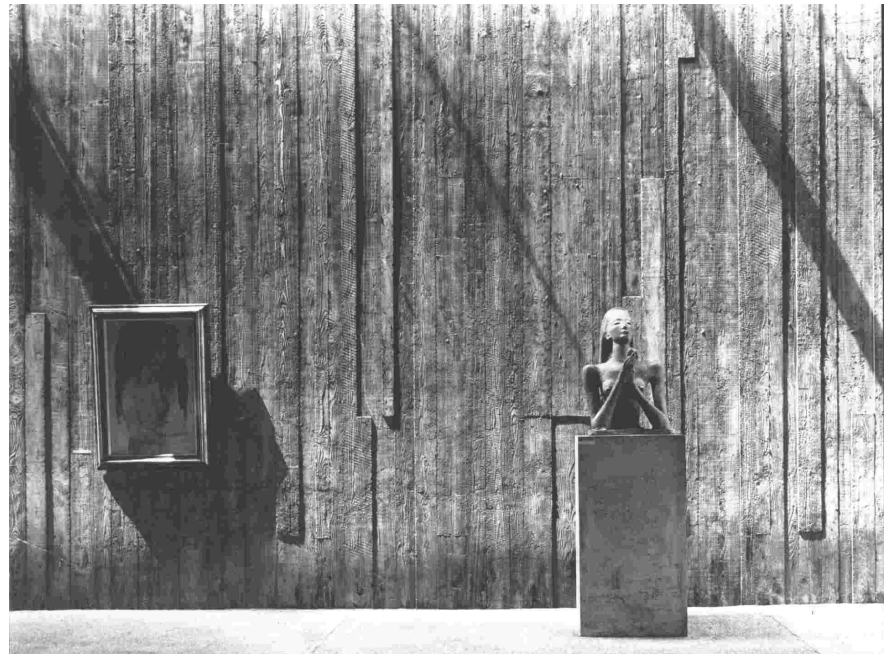


Abb. 215
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, die Architektur und
die Plastik „Der Gestürzte“ von
Wilhelm Lehmbruck
verschmelzen zu einer Einheit,
da Raum und Objekt sorgfältig
aufeinander abgestimmt sind

Abb. 216
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, die formale
Zurückhaltung der Architektur,
die aber trotzdem sorgfältig, in
diesem Fall mittels genauer
Schalpläne für die
Ortbetonwände gestaltet ist, lässt
die Objekte Ihre Wirkung voll
entfalten

mit einer entsprechenden »Raumstrategie« steht. Der engstmögliche Kontakt mit dem Objekt ist darzustellen.²¹⁵

Wegen der oftmals schwierigen Orientierung in Museen, die aufgrund des fehlenden Bezugs nach draußen, die Benutzung von Aufzügen oder einfach durch die Ablenkung durch die Exponate bewirkt werden könne, könnten beim Besucher wechselnd Agoraphobie und Euphorie, Klaustrophobie und Geborgenheit, Irritation und Überraschung und damit Lust- und Unlustgefühle ausgelöst werden, die sich automatisch auf das Objekt übertragen würden. Daher sei die Anwendung dieser Mittel dem Charakter der Ausstellung und den gewünschten Emotionen anzupassen.



Genauso können aber auch mit der Raumform verschiedene Effekte hervorgerufen werden, die es zu beachten gelte und mit Hilfe derer ein mit einem Theaterstück vergleichbarer Spannungsbogen des Museumsbesuchs aufgebaut werden kann. Generell hält Lehmbruck jedoch die Überschaubarkeit des Bewegungsraumes und die formale Zurückhaltung für fundamentale Forderungen an die Museumsarchitektur. Ähnlich verhalte es sich mit dem Licht, das ebenfalls eine psychologische Wirkung haben könne, indem es „Botschaften senden kann, die orientieren, informieren, trennen oder zusammenfassen, verstecken

²¹⁵ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

oder überraschen, vergrößern oder verkleinern, erfreuen oder betrüben können“. So sei ein Fenster im Museum nicht nur eine Lichtquelle, sondern es gebe die Möglichkeit, sich mit Hilfe des durch das Fenster ermöglichten Ausblicks physisch und psychisch zu entspannen, „ohne die Anstrengung der umweltlichen Anpassung“, und gleichzeitig den Museumsraum wieder in den kosmologischen Zusammenhang zu setzen. Dabei sei zu beachten, daß von zu kleinen Fenstern Blendwirkungen verursacht werden können, die zu Beeinträchtigungen führen können. Außerdem weist Manfred Lehbruck darauf hin, daß ein Gelb-Rot-Anteil im Licht eine warme wohnliche Atmosphäre schaffen kann, für die die Mehrzahl der Objekte, zum Beispiel Gemälde, ja auch bestimmt gewesen sei, wohingegen kalte Lichttöne, wie sie ja dem von vielen wegen seiner Gleichmäßigkeit geschätzten Nordlicht zueigen sind, eher für eine nüchterne und kritische Betrachtung geeignet seien.

Damit kommt Lehbruck zum siebten Kapitel, zur „Konservation“ und den damit verbundenen Problemen. Denn wenn es nach den Forderungen der Gesellschafts- und Humanwissenschaften gehen würde, dann sollten die Objekte und die Besucher in unmittelbarem Kontakt miteinander stehen. Damit stehen sie aber im diametralen Gegensatz zu den Forderungen der Physiochemie, da diese die Objekte den „Aggressionen und Schwankungen des Kreislaufs der Natur“ entziehen möchte, um sie in eine konstante, und damit mehr oder weniger künstliche Umwelt zu versetzen.

„Es besteht kein Zweifel, daß die Museumsarchitektur beide Forderungen bestmöglichst erfüllen muß, allerdings von Fall zu Fall mit unterschiedlicher Wichtung. Soziologie und Psychologie müssen an der Konservierung relativiert werden und umgekehrt, dieses dialektische Verhältnis bestimmt die Museumsarchitektur.“²¹⁶

Ein Museum mit dem Schwerpunkt Konservierung (Magazin) mache den Architekten zum „Erfüllungsgehilfen des Spezialingenieurs“, da

²¹⁶ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

durch Forderungen wie minimaler Zugänglichkeit und weitestgehender Ausschaltung des Tages- und Kunstlichts es keiner differenzierten räumlichen Interpretation bedarf. Allerdings sei die architektonische Wirkung einer derart geschlossenen Konservierungsmaschine nach außen hin problematisch, da sie nur sehr schwer zu beherrschen und semantisch unzulänglich sei.

Ein Museum mit dem Schwerpunkt Präsentation sollte das Studium der Objekte und das Festlegen ihrer physikalischen Grenzwerte zum Ausgangspunkt einer guten Lösung machen. Dabei sieht Lehmbrock drei Faktoren: das Makroklima, das Mikroklima der

Abb. 217
Federseemuseum Bad Buchau
Verschiedene, durch die Art der Objekte bedingte Präsentationsformen ermöglichen unterschiedliche Begegnungen mit den ausgestellten Objekten



Abb. 218
Reuchlinhaus Pforzheim, bei der Ausstellungshalle lassen flexible Verschattungseinrichtungen eine Vielzahl von Belichtungsmöglichkeiten zu, im Schmuckmuseum wird das durch die Rohglasplatten eindringende Seitenlicht ganz gezielt mittels Spiegelkonstruktionen in die Vitrinen gelenkt



Objekte und das Mikroklima des Menschen und deren unterschiedliche Kompatibilität, die wiederum zu verschiedenen architektonischen und präsentationstechnischen Maßnahmen der Trennung oder der Kombination der Einzelklimate führen können.

Bei jedem Museumsbau sei aber eine gründliche Analyse aller Möglichkeiten und ihrer Folgen unabdingbar, die auch eine Kombination der verschiedenen Herangehensweisen nicht ausschließen darf.

Die konservatorischen Probleme, die durch die Beleuchtung entstehen, sind, so Lehmbrock, zweigeteilt: zum einen kann das Licht selbst zerstörerische Wirkung haben und zum anderen können Schäden durch die klimatologischen Folgen der Beleuchtung, zum Beispiel durch Erhitzung, entstehen. Daher müsse den Aggressionen

und Schwankungen des sehr intensiven Tageslichts durch



Abb. 219
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, die Besonderheit in
dieser Abteilung der
Ausstellungshalle sind die von
unten nach oben fahrenden
Jalousien; dadurch lässt sich eine
glatte, das Licht gut
reflektierende Untersicht der
Decken erreichen

stationäre und mechanische Maßnahmen begegnet werden, die schon bei der Initialplanung zu berücksichtigen sind. Weitere Möglichkeiten, die Lehmbruck anreißt, bestehen in der Orientierung der Lichtöffnung und in der Filterung beziehungsweise Lenkung des Tageslichts durch Lichtverteiler und Verschattungseinrichtungen. Diese seien idealerweise beweglich, um sich der Variabilität des natürlichen Lichtes am besten anpassen zu können, was aber wiederum zu architektonischen Problemen führen könne, da der Stauraum handelsüblicher Anlagen optische Unruhe erzeuge und ein „zurückhaltender und feinmaßstäblicher Regulierungsmechanismus“ erst noch zu erfinden sei.

Das Nordlicht, das diese Probleme nicht generiere, könne aber monoton wirken und stelle eines der Hauptargumente für das Tageslicht, seine lebendige Variationsfähigkeit, in Frage. In der Praxis habe es sich daher bewährt, das „aus konservatorischen Gründen bevorzugte Nordlicht mit einem Anteil Südlicht, eventuell als Reflexlicht, anzureichern“, um die Aufreihung ähnlicher Räume und stereotype Präsentationsschemata zu vermeiden. Das Reflexlicht biete dabei die Möglichkeit, je nach Reflexionsgrad, Farbe und Struktur der Oberflächen, den Raum zu stimmen und gleichzeitig die schädlichen ultravioletten Strahlen herauszufiltern.

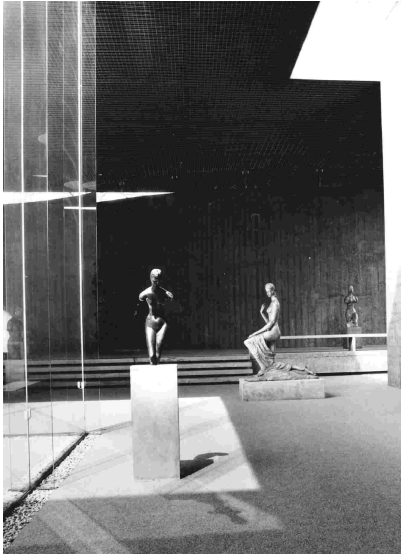


Abb. 220
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, gerichtetes Tageslicht
bringt Abwechslung im Vergleich
zu stereotypen
Präsentationsschemata, die sich
rein auf diffuses Tageslicht
stützen

Grundsätzlich gebe es zwei Möglichkeiten, wie die Belichtung in einem Museum geregelt werden kann: zum einen als Tageslicht-Museum „als Dialektik von Mensch, Raum, Licht, Objekt“, das „kompliziert und ohne Anspruch auf Perfektion in rationalem Sinn“ sei, da der Mensch und das Objekt in ihrer soziologischen, psychologischen und physiologischen Abhängigkeit im Vordergrund stehen. Oder zum anderen als flexibleres Kunstlicht-Museum, bei dem die Erhaltung des Objekts eher im Vordergrund stehe und man nicht auf Mehrgeschossigkeit verzichten müsse, die bei ersterem Typus ja erst das volle Spektrum der Nutzung des Tageslichts erlaubt.

In engem Zusammenhang mit dem Lichtproblem steht laut Manfred Lehmbruck auch die Hydrothermik in einem Museum. Auch hier solle im Sinne der Konservierung Konstanz das Ziel aller Bemühungen sein, da sie in den meisten Fällen bereits ein Kompromiß mit den physiologischen Idealkonditionen des Menschen sei. Dabei könnten allein durch bauliche Maßnahmen wie Raumkubatur, Öffnungsanordnung, Isolierung oder Baumaterialien mit klimapuffernder Wirkung zwar bereits klimatische Effekte erzielt werden, die aber zumeist noch durch weitere Maßnahmen wie eine mechanische Klimaanlage ergänzt werden müssten.

„Die architektonische Typologie der Museen wird entscheidend dadurch bestimmt, welche Baumaßnahmen zur Erhaltung der Sammlung unternommen werden müssen.“²¹⁷

Im Kapitel „Funktionen“ geht Manfred Lehmbruck auf die Raum- und Wegebeziehungen in einem Museum ein, die auf den Ergebnissen der in den vorangegangenen Kapiteln dargelegten Ansätze basieren. Für die Präsentationsbereiche böten verschiedene Ordnungsschemata an, wie zum Beispiel die Strukturierung anhand des Materials, der Chronologie, der Raumqualität oder der Konservierungsstufen oder aber durch die Strukturierung anhand von Zusammengehörigkeitsgruppen, mittels einer Präsentationsidee oder einer bühnenhaften Inszenierung.

²¹⁷ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974



Abb. 221
Museum of Modern Art, New York City, die Ausstellung zeigt unterschiedliche Museen in aller Welt, in der Mitte zu sehen das Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg mit dem den Plastiken Wilhelm Lehmbrucks vorbehaltenen Bereich.

Die Funktionsfähigkeit der gewählten Organisationsform werde durch die Erschließung in hohem Maße mitbestimmt, bei welcher man grundsätzlich zwischen der zentralen Erschließung als Band, Kamm, Kette, Fächer, Stern oder Block und der dezentralen unterscheiden müsse, wobei letztere Erschließungsart oft an Organisationsschwierigkeiten scheitert.

Sonderbereiche wie Verwaltung, Labor, Werkstätten, Versand etc. sollten nach Lehmbrucks Ansicht einen eigenen Funktionsbereich darstellen mit einem eigenen Eingang. Andere Bereiche, wie die der Aktion, der Gastlichkeit, oder das Magazin seien entweder in die Sammlung zu integrieren oder aber ebenfalls von den Präsentationsbereichen abzutrennen. Im Sinne der getrennten Benutzung sollten aber möglichst viele Sonderbereiche in direkten Kontakt mit der Eingangshalle stehen oder zumindest unabhängig von den anderen Bereichen von extern erschlossen werden können.

Die Museumsarchitektur sollte es nach Lehmbruck grundsätzlich ermöglichen, „stabile oder flexible Rauntrennungen“ durchzuführen, „Mehrzwecknutzungen zu ermöglichen“ und „Übergangszonen zu schaffen“, die abwechselnd dem einen oder dem anderen Bereich zugeschlagen werden können.

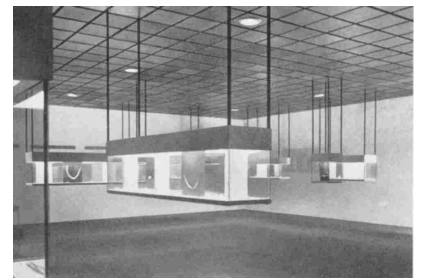


Abb. 222
Reuchlinhaus Pforzheim, das als Dunkelmuseum angelegte Schmuckmuseum fokussiert den Blick des Besuchers auf die ausgestellten, zum Teil sehr fein detaillierten Ausstellungsstücke, durch das Deckensystem kann die Aufstellung flexibel auf Umstellungen oder Neuzugänge reagieren, da die Versorgung mit Strom und die Befestigung der Vitrinen ausschließlich von oben durch die Kassettendecke erfolgt



Abb. 223
Reuchlinhaus Pforzheim, das variable Ausstellungssystem in der Ausstellungshalle ermöglicht nahezu jede Raumwirkung

Abb. 224
Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, der für Wechselausstellungen vorgesehene vordere Bereich der Ausstellungshalle ist durch die gute Einsehbarkeit vom öffentlichen Raum her eine Einladung an den Parkbesucher, auch das Museum zu besuchen

Mit diesen Betrachtungen in direktem Zusammenhang stünden die Wegfunktionen in einem Museum, wobei man hier zwischen denen des Besuchers, die auch als gewollter Umweg interpretiert werden können, und denen des Personals beziehungsweise den für Transporte vorgesehenen Wegen unterscheiden müsse, die nach ökonomischen Gesetzen zu gestalten seien. Lehmbruck weist aber auch darauf hin, daß, im Zuge der zunehmenden Öffnung des Museums in soziologischem Sinne, die Trennung zwischen diesen beiden Bereichen verwischt werden kann, was die Museumsarchitektur neben dem Sicherheitsproblem vor neue Aufgaben stellt.



Das Museum in die Stadtstruktur einzugliedern, eine gute Erreichbarkeit zu gewährleisten und das Vorfeld des Museums als Fußgängerbereich anzulegen, da nur so ein ausreichender Spielraum zur Verfügung steht, den Besucher auf den Museumsbesuch ausreichend einzustimmen und vorzubereiten, sind weitere generelle Forderungen Lehmbrucks.

„Der heute so viel verwandte Begriff der „Architekturlandschaft“ ist eine atavistische Assoziation des ursprünglichen Lebensraums des Menschen und zweifelsfrei für das Museum besonders angebracht.“²¹⁸

Lehmbruck plädiert im Präsentationsbereich eines Museums für die Vermeidung von monofunktionalen Verkehrsräumen durch die Vermeidung von Verengungen wie zum Beispiel bei Treppen und

²¹⁸ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

Rampen, von Unterbrechungen wie bei zu großen Höhensprüngen und von Durststrecken ohne Information und ohne Emotion.



Abb. 225
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, Halbgesschose und
kurze Treppen innerhalb des
Gesamtraumes verhindern
Zäsuren und Durstrecken
während des Rundgangs

Dabei sollten die vertikalen Sprünge aber auch nicht zu gering sein, da sie vom abgelenkten Besucher leicht übersehen werden könnten. Mechanische Transportmittel im Präsentationsbereich wie Rolltreppen oder Aufzüge hält Lehbruck für problematisch, wenn sie nicht, wie unter Umständen in einem technischen Museum, aufgrund ihrer Eigenschaften angebracht oder sogar erwünscht sind.

In diesem Zusammenhang geht Lehbruck zum Abschluß des Kapitels noch auf die Gegenüberstellung von horizontaler und vertikaler Entwicklung des Museumsbaus ein. Grundsätzlich sieht Lehbruck in einem eingeschossigen Bau die größeren Chancen, da der Spielraum der Flexibilität und der Erweiterung relativ groß sei. Gleichzeitig weist er aber darauf hin, daß der Sammlungsumfang begrenzt werden sollte, wenn man nicht durch die Weitläufigkeit des Museums einen hohen Platzbedarf und lange Wege in Kauf nehmen möchte. In einem mehrgeschossigen Museumsbau sei dies anders. Lehbruck führt in diesem Zusammenhang den sparsamen Bodenverbrauch, die höhere Wirtschaftlichkeit und die geringeren betriebstechnischen Anforderungen durch vertikale Konzentration des Verkehrs mit vielen Anschlüssen und kurzen Wegen als eindeutige Vorteile an. Er gibt aber auch zu bedenken, daß die Flexibilität und

Erweiterungsmöglichkeit vor allem in den Obergeschossen begrenzt ist und daß das Tageslicht nur im obersten Geschoß adäquat zur Verfügung steht und damit das Kunstlicht dominieren wird. Gemildert werden könne dies durch diagonale Geschoßbezüge mittels Halbgewölbabstufungen und vertikaler Großräume und durch die fassadenseitige Abstufung der Geschosse zur Einführung von Tagesoberlicht in die einzelnen Geschosse.

Im vorletzten Kapitel „Technologie des Bauens“ gibt Lehbruck Antworten darauf, wie man die geforderten Räume mittels der zur Verfügung stehenden Technologie überhaupt in die Realität umsetzen kann. Um dies in befriedigender Art und Weise zu erreichen, sei zu Beginn jeder Planung zu klären, „ob und welche Veränderungen notwendig werden und welche Grenzen abgesteckt werden können“. Diese können bedingt sein durch Vergrößerung oder Veränderung der Sammlung, durch ideelle Veränderungen aufgrund einer neuen „Bewußtseinslage und »Sehweise«“ oder durch neue Chancen der Konservierung oder der Interpretation. Lehbruck lehnt aber ein Museum „a croissance illimitée“, wie es Le Corbusier vorschlägt, beziehungsweise einen oberflächlichen „Supermarkt“ ab, da die „Aufnahmefähigkeit des Menschen“, die abschreckende Wirkung und der „unmenschliche Maßstab großer Komplexe“ und nicht zuletzt die Notwendigkeit, das „Objekt in räumlicher und zeitlicher Kontinuität zu verankern“, seiner Ansicht nach eine retardierende Wirkung auf „hemmungslose Progression“ habe.

„Das Umfunktionieren des vorhandenen Raumes und die Deckung eines neuen, organisch anzugliedernden Raumbedarfs wird durch die Eigenschaften der Flexibilität und Extensibilität der Konstruktion ermöglicht. [...]

Das Problem der Flexibilität beherrscht die gesamte moderne Architektur, stellt sich aber im Museumsbau in besonderer Schärfe, da

- die zukünftigen Nutzungsfälle sehr unterschiedlich und schwer vorhersehbar sind

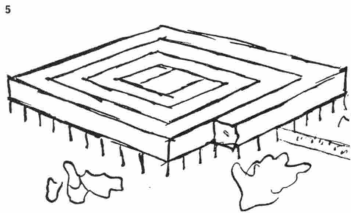


Abb. 226
Das „Museum a croissance illimitée“ von Le Corbusier läßt sich schneckenförmig beliebig erweitern

- die Anforderungen an Raum und Licht besonders hoch sind (Lebensraum des Menschen plus Lebensraum des Objekts).²¹⁹

Lehmbruck führt als mögliche Veränderungs- und Wachstumsmöglichkeiten die Addition an den Gesamtkomplex oder an einzelne Abteilungen und die Umschichtung innerhalb eines variablen Großraums an. Daneben zeigt er die Möglichkeiten auf, wie auch bei weiterem Wachstum der Sammlung oder bei geänderten Bedürfnissen hinsichtlich der Sonderbereiche, dies durch das Ausgründen von kleineren Dependancen durchaus im Rahmen des Möglichen ist. Allerdings sollten diese Dependancen dann aber auch in begrenzten Umfang Sonderbereiche aufnehmen, um ihrer Aufgabe ganz gerecht zu werden. Als eine weitere Möglichkeit sieht er die Entwicklung von Sonderbauformen in der Nähe des Ursprungsgebäudes an, die dann in der Lage sind, einzelne Teile oder ganze Komplexe aufzunehmen. Oft zeige es sich dabei, daß von „Anfang an ein »Meisterplan« entwickelt werden muß, der nicht zu eng gefaßt werden darf, aber doch eine spätere Entwicklung in großen Zügen festlegt“.

Bei den möglichen Konstruktionssystemen unterscheidet Lehmbruck zwischen der geschlossenen Struktur, einem „in sich schlüssigen, festgelegten System, das durch (subjektiv) optimale Anpassung an eine bestimmte Aufgabe zu einem besonderen Zeitpunkt geprägt ist“, und der offenen Struktur, die sich durch ein durchgehendes Konstruktionsprinzip auszeichnet, das „allen – auch den noch unbekanntem und zukünftigen – Funktionen übergeworfen wird“ und deren Raumangebot „innerhalb konstanter architektonisch-technischer Steuerungsmittel jederzeit revidiert und neu angeordnet werden“ könne.

Das letzte Kapitel „Ästhetik“ ist auch beim Museumsbau selbst, so Lehmbruck, oft eines der Themen, auf die man als letztes eingeht, da „während der Planungs- und Bauzeit vorwiegend von funktionellen, technischen und ökonomischen Fragen die Rede ist, während die formalen Probleme meist zweitrangig, weniger dringlich, wenn nicht gar suspekt betrachtet werden“.



Abb. 227
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, die geschlossene
Struktur bedingt ein festgelegtes,
zu einem Zeitpunkt subjektiv
optimales System

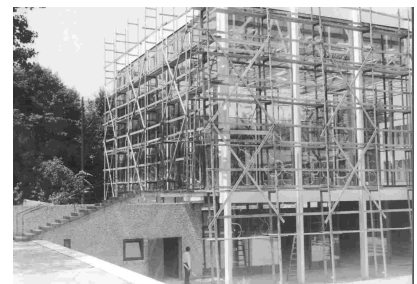


Abb. 228
Reuchlinhaus Pforzheim ,
Ausstellungshalle, die offene
Struktur ermöglicht größte
Flexibilität im gegebenen
Rahmen, Aufnahme aus der
Bauphase

²¹⁹ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

„Nach der Fertigstellung drehen sich die Verhältnisse schlagartig um; die früher bestehenden Zwänge werden vergessen, als Erklärung oder Entschuldigung nicht mehr akzeptiert und können im Bewußtsein nicht mehr rekonstruiert werden. Die Mehrzahl der Menschen sieht nur noch die fertige Gestalt, die primär und spontan erlebt wird und den Schlüssel zum Verständnis des Bauwerks und der Sammlung liefern soll.

Hieraus ist die große Bedeutung der formalen Lösung des Museumsgebäudes zu erkennen, die in unserer Zeit aus mehreren Gründen besonderes Gewicht erhält:

- die soziologische Entwicklung rückt das Museum immer mehr in den Mittelpunkt der Gesellschaft und erweitert seine Funktionen- es übernimmt zum Teil die Aufgaben anderer kultureller Institutionen, deren historische Rolle erfüllt oder abgeschlossen ist

- es ist dadurch zu einem Sammelbecken aktiver und zu einem Maßstab reflektierter, visueller Kultur geworden.“²²⁰



Abb. 229
Reuchlinhaus Pforzheim, das Heimatmuseums zeigt seine Heimatverbundenheit durch die Verkleidung mit heimischen Sandstein, wohingegen das Schmuckmuseum Metall, Schmelze und Brillanz mittels der Fassade aus Metall- und Rohglasplatten zum Thema macht

Da das Museum die Möglichkeit bietet, wie Lehnbruck weiter ausführt, in der „architektonischen Sprache über das technisch-funktionelle hinauszugehen“, erhalte das Museum seine „wichtigsten Impulse nicht aus der rationalen Bedarfsdeckung oder utilitaristischen Leistung, sondern aus einem irrationalen Bedürfnis“, den „Ort der kulturellen Auseinandersetzung zu interpretieren, den Schwerpunkt des Inhalts deutlich zu machen und seine Richtung und Vielschichtigkeit mitzuteilen, ferner das Gewicht des geistigen Geschehens aufzuwerten und die entsprechende Repräsentation zu finden“ .

„Hieraus erwächst aber auch eine große Verantwortung für den Planer, da ein hoher Maßstab gesetzt wird, der sowohl durch Außerachtlassung als auch durch Übertreibung verletzt werden kann. Das ausdruckslose, nur funktionelle »Lagerhaus« ist ebenso unangemessen wie exzentrischer und extravaganter Formalismus.“²²¹

²²⁰ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

²²¹ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

Lehmbruck unterstützt diese Thesen durch Erkenntnisse aus der Gestaltpsychologie, der Informations-Ästhetik und der Semantik, die den Prozeß der kreativen Umsetzung der aus den Bereichen Soziologie, Psychologie, Physiologie und Konservierung hergeleiteten Konzepte innerhalb der Vielzahl von Variationsmöglichkeiten seiner Meinung nach wesentlich mitbestimmen sollten. Probleme ergäben sich dabei, wenn immer mehr Inhalte und Funktionen flexibel zusammengefaßt werden müssen, da dies am Ende zur Selbstaufgabe der Museumsarchitektur und zum neutralen Großraum führen würde, und wenn der konservatorische Faktor dem „konsequent abgeriegelten Block“ Vorschub leisten würde, dessen ästhetische Bewältigung ein immer wiederkehrendes Problem sei.

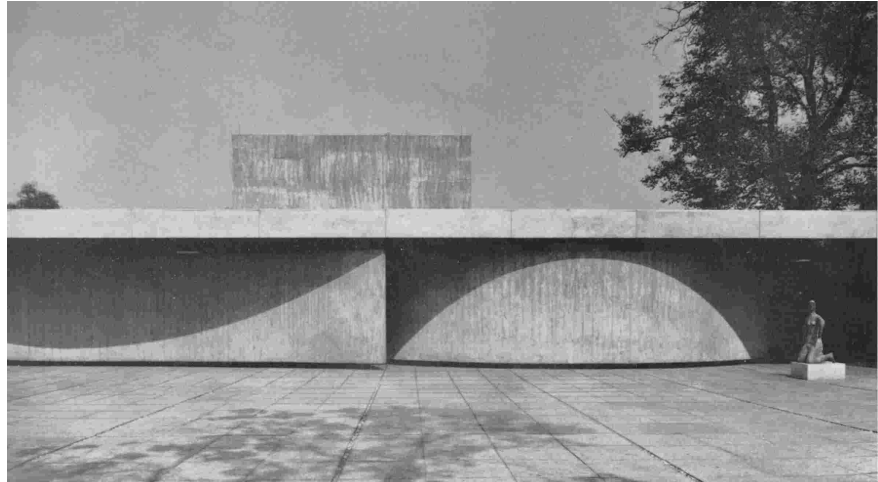
„Die wichtigsten Aufgaben des Museums liegen nicht im rational-funktionellen Bereich, der sich vor allem auf die innerorganisatorischen Zusammenhänge „hinter den Kulissen“ konzentriert. Es ist daher auch kein Anlaß, den funktionellen Aspekt gestalterisch in den Vordergrund zu rücken, eine »Maschine« vorzutauschen. Das Formenvokabular der reinen Funktionsarchitektur kann daher als nicht museumsspezifisch bezeichnet werden.“²²²

Die formale Lösung des Museumsbaues solle jedoch „Signifikanz“ besitzen und über „vordergründige, kausale Zusammenhänge“ hinaus zum Beispiel „dechiffrierte Mitteilungen über den Sammlungsinhalt“ geben, was jedes Museum zu einer originären Einzelschöpfung mache, was eine Verwechslung mit anderen Gebäudearten ausschließe, wenn die „museologischen Voraussetzungen erfüllt und gestalterisch deutlich gemacht“ worden seien. Auch sei es opportun, einem Museum ob seiner zentralen gesellschaftlichen Stellung einen „repräsentativen Charakter“ zu geben, was nicht Monumentalität, historischer Rückgriff auf überlieferte Formen oder gar Imponiergehabe bedeuten müsse, sondern vielmehr Differenzierung der baulichen Form, gerechtfertigt durch eine das innere Geschehen

²²² vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

widerspiegelnde „Überhöhung“. Dabei ist nach Lehnbrucks Überzeugung die Gestalt eines Museums niemals etwas „Zufälliges“, sondern Ergebnis eines „langen, an inneren Zweifeln und Alternativen reichen Prozesses“, der verhindert, daß

Abb. 230
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, die gegossenen
Betonwände, die feine Struktur
durch die nach genauen
Schalplänen erstellten
Holzschalung und der virtuose
Umgang mit der Form erzeugt
Assoziationen mit dem Inhalt



„willkürliche Exzentrik zum Selbstzweck“ wird oder zur „Kurzlebigkeit verdammt“ ist und letztlich dem Wesen des Museum widerspricht. Weder sollte eine „vorgefaßte Form übergestülpt“ werden, die nicht „Spiegelbild des Inhalts“ ist, noch sollte die „Architektur in der Weise überbetont“ werden, daß diese nicht mehr „dienend, sondern als Konkurrenz des Objekts“ auftritt.

„Aus allen vorhergehenden Überlegungen geht jedoch auch eindeutig hervor, daß Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit gefordert werden muß.

Der schwierige, entwerferische Verschmelzungsprozeß hat daher drei Gruppen von Einflußfaktoren zu bewältigen, die nach eigenen Gesetzen antreten:

- die materiell-funktionellen Kräfte, die ihre unabdingbaren Forderungen eingeben,
- die ästhetischen Wirkkräfte, die auf Ganzheit und Dauer drängen und
- die geistigen Strömungen, die die gesellschaftliche, geschichtliche und ideologische Situation der Gegenwart bewegen.

Die Architekturform muß eine strukturelle Ähnlichkeit mit diesen Kraftfeldern haben und diese überzeugend formulieren.“²²³

²²³ vgl. Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

In der „Schlußbetrachtung“ seines „Versuchs, die einzelnen Bausteine des vielschichtigen thematischen Gebäudes zusammenzutragen und anzudeuten, in welcher Weise sie zu einem organischen Gefüge verbunden werden können“, appelliert Manfred Lehbruck an alle Interessierte, den hiermit gewiesenen Weg weiterzugehen und „auf dem Gebiet der Museumsarchitektur die systematische Forschung in weltweitem Maßstab“ voranzutreiben.

FREIRAUM MUSEUMSBAU

Genauso eindringlich und verständlich wie Lehbruck mit seiner ersten großen wissenschaftlichen Arbeit 1942, seiner Dissertationsschrift, für eine offene Museumsarchitektur plädiert, frei von Typisierung und von innen nach außen entwickelt, genauso tritt er in seiner letzten großen, mehrfach veröffentlichten Abhandlung „Freiraum Museumsbau“ aus dem Jahr 1979²²⁴ dafür ein, diesen Freiraum, den der Museumsbau bietet, nicht zu Lasten der dort gezeigten Objekte zu mißbrauchen, indem die Architektur zu dominant in Erscheinung tritt - ein Gedanke, der ja auch schon im zuvor besprochenen Beitrag für das Heft „Architektur und Museum“ aus der „Museum“-Reihe mehrfach anklingt. Lehbruck nähert sich in dieser seiner letzten großen museumstheoretischen Abhandlung von einer weiteren Seite der zentralen Forderung aus seiner Dissertation: Die gute, angemessene Form eines Museumsgebäudes folgt der ausgewogenen, wissenschaftlich fundierten, nutzer- und objektorientierten Analyse der Funktion. Zentraler Angelpunkt ist dabei der Frei-Raum im Museumsbau sowohl im real-kubischen als auch im geistig-übertragenen Sinn - ein Frei-Raum, der laut Lehbruck seit Ende der Siebziger Jahre immer mehr für eine Selbstdarstellung der Architektur beziehungsweise der Architekten mißbraucht wurde.

Lehbruck beschreibt, wie zahlreiche Museumsneubauten in den letzten Jahren zu einer Museumsexplosion führten und wie der Museumsbau, befreit von den konservativen Vorstellungen und funktionellen Zwängen vergangener Jahrhunderte, zu einem „Versuchsfeld“ geworden ist, „zu einer Spielwiese verdrängter Architektenträume“, wo für eine „gewissenhafte Problemanalyse“ und „wirklich ausgewogene Lösungen“ kaum mehr Zeit ist. Die „vermeintliche Freiheit“ im „Niemandland“ locke „zum gefahrlosen Einmarsch für abenteuernde Freischärler in der Meinung, daß alles erlaubt sei“. Ausgangspunkt dieses Problems ist laut Lehbruck die Tatsache, daß im Gegensatz zu den meisten anderen Gebäudetypen im Hinblick auf den Museumsbau

²²⁴ Vortrag an der TU Graz am 20.11.1979, Veröffentlicht im Jahresbericht 1979 der TU Graz, db8/80

„vermeintlich“ wenige Richtlinien oder funktionelle und technische Bindungen zu existieren scheinen. Auch hätten viele der „Durchbrüche in museales Neuland“ mit neuen Konzeptionen nur den Schwerpunkt „auf Kosten anderer Qualitäten“ verschoben - der „Schlüssel des Museums-Selbstverständnisses“ läge eher im philosophischen Bereich:

„Die diesem Aufsatz zugrunde gelegte Konzeption geht davon aus, daß das »totale Museum« nicht nur ein Ort der Information und Unterhaltung, sondern vor allem auch der Wertung und des Erlebens ist. Die Erfüllung der letzteren Ansprüche ist der schwierigste Teil der Aufgabe; sie wird nur gelingen, wenn der Besucher in seiner menschlichen Verfaßtheit, das Objekt (Kunstwerk) in seiner Ausstrahlung und die Architektur in ihrer eigenständigen Rolle voll berücksichtigt werden.“²²⁵

So beginnt Lehbruck folgerichtig mit dem Menschen, dem Besucher, an dessen „physiologische und psychologische Verfassung [...] hohe Anforderungen gestellt“ würden, weil er zum einen „die einseitige Anstrengung“ zu bewältigen hat und zum anderen „die für die geistige Aufnahme erforderliche Konzentration und Sensibilität“ bereitstellen muß. Dafür ist laut Lehbruck die Aktivierung von „Vitalfunktionen“ durch die natürliche Umwelt und durch natürliches Licht unabdingbar:

„Das heute mit dem uneingeschränkten Glauben an die Technik propagierte künstlich belichtete, fensterlose Museum ist - wenn nicht andere Gründe dafür sprechen - eine Entscheidung gegen die Natur des Menschen [...].“²²⁶

Zunächst widmet sich Lehbruck dem Auge, „das im Museum am meisten strapazierte und zugleich wichtigste Organ“, dessen „Gesetze“ dem Planer bekannt sein sollten, „wenn er ihm nicht zuviel zumuten soll“: So ermüde ständig wechselnde Beleuchtung

²²⁵ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

²²⁶ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

den Augenmuskel, Lichtqualität und Lichteinfall können zu Blendungen, Spiegelungen, zu einem „Milchsuppeneffekt“, zu „ungünstigen Schattenbildungen“ und zu „Mangel an plastischen Ausdruck“ führen.

„Auch der Fortbewegungsapparat des Menschen ist eingehender Überlegung wert, da er im Museum meist ungewöhnlich strapaziert wird.“²²⁷

Der „seltsame Sog“, „alles gesehen bzw. abgehakt“ haben zu müssen, bewirke in einem größeren Museum, daß der Besucher „nur durch Oberflächlichkeit den Rundgang bzw. die »Runden« überstehen kann“. Kleinere Museen mit „klar akzentuierter Unterteilung“ und das „Einschalten von Erholungsbereichen“ hebt Manfred Lehbruck besonders hervor. Gleichzeitig sei insbesondere auf die „Qualität des Weges“ mit der Vermeidung von Stereotypen wie „die unmodifizierte Wiederholung gleicher Elemente oder die zwanghafte Gerade eines langen, schmalen Raumes oder die Rotationsform einer fortlaufenden Spirale“ zu achten, also „Situationen, die dem Organismus fremd sind“ und damit der „animalen Grundverfassung des Menschen“ widersprechen. Auch bei entsprechendem psychischen Engagement reagiere der Besucher auf die „erstarrte Abstraktion der Architektur“ besonders empfindlich, da „der Besucher im Museum vorwiegend rezeptiv und daher passiv und wehrlos ist“. Für Lehbruck ist daher die „Weckung und Steigerung der Sensibilität eine fundamentale Aufgabe des Museums“.

Lehbruck fordert, daß Erkenntnisse aus der Psychologie, die „eine neue Dimension im Museumsbau erschlossen“ hätten, als „Kriterien der Planung anerkannt werden“, um Argumente gegen die reine »Konservierungsmaschine« zu liefern.

„Wenn im Museum die Wahrnehmung des Raumes erschwert oder verunsichert wird, so ist die Aufmerksamkeit des Besuchers zu Lasten der Ausstellungsobjekte absorbiert. Es bleibt in ihm eine suchende Unruhe, die

²²⁷ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

- wenn auch nur im Unterbewußtsein - den Kontakt und die Aufnahmebereitschaft erschwert.

[...] Hieraus geht hervor, daß Klarheit und leicht durchschaubare Vertrautheit der baulichen Struktur die Konstanzleistungen erleichtern. Von diesem Prinzip sollte nur dort abgegangen werden, wo es ausdrücklich in der künstlerischen Absicht liegt. [...] Der Freiraum muß von jeder Überladung freigehalten werden.“²²⁸

Neben einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Objekt und Raum, das weder „Ergriffenheit“ aufzwingen soll, noch leer und wesenlos sein darf, hält Lehbruck gerade für die Jugend das „Spontanerlebnis“ im Museum für wichtig. Es stellt sich am ehesten dort ein, wo „Objekt und Raum ein Ganzes sind und sich gegenseitig steigern“, auch wenn der „illusorische Raum des Alles-Machen-Könnens“ dadurch stark eingeschränkt wird.

„Es scheint, daß die Architektur unserer mechanistischen Welt das »Atmen« im übertragenen Sinn vergessen hat, wie es in früheren Zeiten selbstverständlich war.“²²⁹

Lehbruck befürchtet, daß die durch die Betonung des soziologischen Aspekts generierte, an sich positive Offenheit des heutigen Museums mit dem Spektrum von „Jahrmarkt, Tempel, Info-Bank oder Lernort“, durch zu einseitige Gewichtsverlagerung in „seinem Funktionieren in Frage“ gestellt werden und sogar einen „kulturellen Verlust“ bringen könne, besonders dann, wenn „museumsfremden Aktivitäten Tür und Tor geöffnet werden“.

„Der Planer ist insofern mitverantwortlich, als bestimmte Raumangebote bzw. gezielte Raumqualitäten die entsprechenden Aktivitäten anziehen oder fördern. Selbstverständlich müssen alle Anregungen der soziologischen Entwicklung aufgenommen und dort, wo es sinnvoll ist, in architektonischen Raum umgesetzt werden. Einer Ausuferung parasitärer

²²⁸ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

Begleiterscheinungen muß aber dadurch begegnet werden, daß alle Sorgfalt der Einheit von Besucher, Objekt und Raum gewidmet wird. Der Öffnung um jeden Preis muß eine bewußte Abschirmung entgegengesetzt werden, die den inneren Freiraum wahrt.²³⁰

Nach dem Menschen widmet sich Lehbruck im folgenden dem Ausstellungsgegenstand, dem Objekt, das für ihn „teils ein Stück Materie, das den Gesetzen der Physik unterliegt, teils ein Medium ist, das für den, der es zu lesen versteht, viele Botschaften sendet“. Nach der Forderung der exakten Wissenschaften wird dem Museum die Konservierung der Ausstellungsgegenstände als Hauptaufgabe zugewiesen. Daher ist immer ein „großer Teil des Freiraums“ von der „Konservierungspriorität“ besetzt und der technische Fortschritt, egal ob es sich um ein „Musée de préservation“ oder um ein „Musée de consommation“ handelt, hat das Ziel, „die Naturkräfte zu eliminieren und eine konstante, künstliche Welt aufzubauen“.

Wesentlich intensiver widmet sich Lehbruck der ideellen Seite des Objekts, dem er den Status eines Lebewesens zubilligt, „das Recht auf einen angemessenen Lebensraum hat, d.h. es muß im Sinn der Freiheit des Individuums den Raum erhalten, der seinem Wesen entspricht“.

„Die Konstellation Mensch-Objekt-Raum kann nach verschiedenen gestalterischen Prinzipien erfolgen:

- als Übereinstimmung oder harmonische Verbindung, sie sind im pluralistischen Museum nur selten zu erreichen.
- als Kontrast oder bewußte Antithese. Nach den Erkenntnissen der Gestaltpsychologie ist eine befriedigende Lösung nur zu erreichen, wenn eine gemeinsame übergeordnete Struktur vorhanden ist.
- als Anpassung oder Assoziation. Die imaginative Objekt-Aura findet im Bauwerk eine mehr oder weniger adäquate Antwort.

²²⁹ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

²³⁰ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

In jedem Fall müssen Entscheidungen gefällt werden, die den architektonischen Spielraum in einer bestimmten Richtung einschränken.“²³¹

„Konkurrierende oder prädominante Elemente“ der Architektur stören laut Lehmbruck die Ausstrahlung des Objekts, moderne Beleuchtungstechnik verführe dazu, „das Objekt durch Kunstlicht zu »schönen« und es in einer monotonen Scheinwelt leben zu lassen“²³².

In einem weiteren Abschnitt von Lehmbrucks Abhandlung ist die „Regie der Zusammenführung von Besucher und Objekt“ thematisiert. Lehmbruck fordert, daß „Raumfolge und Rundgang [...] unter wahrnehmungs- und verhaltenspsychologischen Gesichtspunkten zu planen“ sind, daß es eine „gewisse Einheitlichkeit aller hineinwirkenden Kräfte“ geben muß, da „jedes visuelle Erleben eine Ganzheit darstellt, die nicht nur im momentanen Sehfeld, sondern auch im zeitlichen Ablauf als vielfach verflochtenes Netz in Bewußtsein und Unterbewußtsein wirksam ist“²³³.

Wenn Gegenstand und Raum in einer einfach zu verstehenden Weise aufeinander bezogen sind, wird die Wahrnehmungsleistung erleichtert und die Bereitschaft zum Erleben erhöht, d.h. das Interesse für den Raum überträgt sich bis zu einem gewissen Grad auf das Objekt und umgekehrt.

Wenn die Planung des Museums jedoch nicht von innen nach außen geschähe, würde der „Freiraum des Individuums Kunstwerk [...] in seiner Projektion auf den Menschen blockiert“, das Objekt benachteiligt und entstellt.

In unserer heutigen Zeit sei, so Lehmbruck, diese Gefahr einer „autokratischen“ Architektur besonders hoch, da zum einen das Repertoire der technischen Möglichkeiten des Bauens sich enorm vergrößert habe, und damit der „Spielraum dessen, was materiell realisiert werden kann“ nahezu unbegrenzt sei, zum anderen gebe

²³¹ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

²³² vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

es beim Museumsbau, was die organisatorisch-funktionellen Bindungen angeht, keine eindeutigen, rationalen Festlegungen. Gerade heute seien Innovationen in der Architektur durch den Wegfall vieler Zwänge und durch den Pluralismus besonders begünstigt, „auf der anderen Seite erhebt sich bei dem Mangel an Regulativen die Frage, wie weit sich die baukünstlerische Form von der konkreten Aufgabe Museum entfernen darf“.

„Die Loslösung der formalen von der pragmatischen Komponente ist immer ein heikles Zentralproblem des Museumsbaues gewesen, sei es der tempelähnliche Repräsentationsbau der letzten 150 Jahre oder die neutrale Hülle Mies van der Rohes oder die expressive Rhetorik in Ost und West oder der sogenannte Rationalismus unserer Tage, der offen das Primat der Architektur verkündet.“²³⁴

Dennoch ist sich Lehbruck sicher, daß es auch in der heutigen Zeit eine „museumstypische Architektur“ gibt, „auch wenn sie so vielgestaltig ist wie Mensch und Objekt“.

Angesichts des Langzeitfaktors der Nutzung eines Museums plädiert Lehbruck im weiteren Verlauf seiner Abhandlung für eine möglichst flexible Architektur, warnt gleichzeitig aber davor, daß die so „optimierte Halle zu einem bestimmten Zeitpunkt überall etwa gleich aussehen wird und letzten Endes auch dem Wandel des technischen Fortschritts unterliegt. Damit liegt sie als Architektur außerhalb des Museumsgeschehens.“ In einer „Teilflexibilität“, also in Umformungen, die nicht in die tragende Konstruktion eingreifen, sieht er eher eine Zwischenlösung, in einem variablen Raumangebot sieht er ein gültige Alternative, die beide „den Eindruck des Beiläufigen und Kulissenhaften – wie er jeder Stellwandlösung anhaftet – vermeiden“.

Als Gegenströmung zu diesen „Nivellierungstendenzen einer unverbindlichen Flexibilität“ hat Lehbruck eine „Stabilisierungstendenz“ ausgemacht, die im Rückgriff auf „historisierende Elemente“ und mit der „Loslösung“ des

²³³ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

²³⁴ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

Formenspiels von konkreten Inhalten zum „Manierismus“, zur „Rückkehr zu dem Tempelgedanken des 19. Jahrhunderts“ führen können, was schließlich den Frei-Raum der Museumsplanung verschenkt.

„Die Worte Nietzsches, »das Museum ist die Kirche der Ästheteten«, werden wieder lebendig. Dennoch muß im Sinn der anfänglichen Zieldefinition zugegeben werden, daß bei vielen Sammlungen von Inhalt und Anspruch her eine gewisse Überhöhung durchaus legitim ist. Die hiermit verbundene Monumentalität kann als Steigerungsform der menschlichen Natur - bezogen auf ein Höheres - aufgefaßt werden.“²³⁵

Einen großen Unterschied sieht Lehbruck allerdings darin, ob diese „Monumentalität in kreativer Bewältigung neuer Gestaltungs- und Konstruktionsmittel (wie z.B. bei Mies van der Rohe) oder durch Rückgriff in die historische »Kiste« vorgetragen wird“. Weder strenge Geometrie noch die freie Form sind für sich negativ, erst der Umgang mit diesen Stilmitteln im Sinne eines „Imponiergehabetes“ verhindert den „Kontakt mit dem Objekt und annektiert dessen Freiraum“.

„Im Zweifelsfall ist es gewiß richtiger, den Alltag in das Museum hereinzunehmen, als eine pseudosakrale Scheinwelt.“²³⁶

Auch wenn der Museumsbau besondere Chancen für den Architekten bietet, der „selten gewordene Traum vom Gesamtkunstwerk anklingt“, darf der Architekt dennoch nicht „die eigene Person auf Kosten der wehrlosen Objekte in den Vordergrund“ schieben, ein Freiraum für „gestalterische Willkür“ hat hier keinen Platz.

„Gewiß soll das Museum ein Ort der emotionalen Unterhaltung und der intellektuellen Information sein; Überraschung und Lernarbeit helfen gleichermaßen zu einem fruchtbaren Ergebnis mit. Dies sind jedoch nur

²³⁵ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

²³⁶ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

Teilaspekte der Aufgabe, gewissermaßen flankierende Begleiterscheinungen. Das Hauptanliegen gilt der Umsetzung der Museumserfahrung in ein ganzheitliches Erleben, das im Bewußtsein - wie im Unterbewußtsein - einen Prozeß der Umwandlung vom Rezeptiven zum Kreativen auslöst. Das eigentliche Ziel ist die Formung und Bildung des Menschen im weitesten Sinn. Hierbei spielt die heute so selten gewordene visuelle Kultur eine wichtige Rolle, die den Besucher bis ins Detail in Bau und Ausstellung umgeben sollte. Nur die sorgfältige Abstimmung von Mensch, Objekt und Raum kann zu einem effektiven Ergebnis führen. Damit ist die obere Grenze des Freiraums erreicht. Die Erfolgchancen und die Gefahren sind groß, aber das ist nun einmal Glanz und Elend des Museumsbaus.“²³⁷

²³⁷ vgl. Anhang: Freiraum Museumsbau

LEBENSWEG MANFRED LEHMBRUCKS

*Architektur ist:
Harmonie und Einklang aller Teile, die so erreicht wird,
daß nichts weggenommen, zugefügt oder verändert werden könnte,
ohne das Ganze zu zerstören.*
Leo Battista Alberti
(De re aedificatoria, 1485)

PARIS 1913 – 1914



Abb. 231
Familienphoto im August 1915
mit den Söhnen Gustav Wilhelm
und Manfred (rechts) während
des Sommerurlaubs am Brocken

Manfred Lehbruck wird am 13. Juni 1913 in Paris als zweiter Sohn des damals schon weltbekannten, in Duisburg-Meiderich geborenen Künstlers Wilhelm Lehbruck (1881-1919)²³⁸ und dessen Frau Anita (1879-1961)²³⁹, geboren. Von Wilhelm Lehbruck, der von 1901 bis 1908 mit einem Stipendium der Meidericher Stadtverordneten in Düsseldorf an der Akademie studierte, wurde bereits 1906 in der „Deutschen Kunstausstellung Köln“ ein von der Düsseldorfer Akademie gekauftes Werk, das „Badende Mädchen“, gezeigt.²⁴⁰ Von 1907 bis 1914 waren Werke Wilhelm Lehbrucks, eines „Wegbereiters der Moderne“²⁴¹, regelmäßig bei der Ausstellung der „Société Nationale des Beaux-Arts“ im Grand Palais in Paris zu sehen, 1913 war er auf der Armory-Schau in New York vertreten²⁴². Dennoch konnte die Familie Wilhelm Lehbrucks von seiner Kunst nicht leben, so daß seine Frau Anita in Paris, wohin die junge Familie 1910 zog, durch Sprachunterricht für den Lebensunterhalt sorgen mußte. Manfred und sein älterer, noch in Düsseldorf geborener Bruder Gustav Wilhelm (1909 – 1954)²⁴³, genannt Ollo²⁴⁴, wachsen so in einer einerseits von der Arbeit des Vaters, andererseits von großer materieller Not geprägten Umgebung auf.

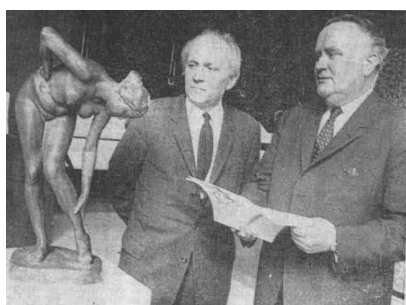


Abb. 232
Guido und Manfred Lehbruck
vor der „Badenden“ (1902), die
1905 vom Düsseldorfer
Kunstmuseum angekauft wurde
und zur Finanzierung einer
Italienreise Wilhelm Lehbrucks
diente

²³⁸ geb. am 4. Januar 1881 in Duisburg-Meiderich, gest. am 25. März 1919 in Berlin
²³⁹ als Anna Maria Katharina Kaufmann am 25. Februar 1879 in Düsseldorf geboren, Tochter eines Kaufmanns, gestorben am 10. Juli 1961 in München
²⁴⁰ Gerhard Händler: Wilhelm Lehbruck in den Ausstellungen und der Kritik seiner Zeit, in: Stadtarchiv Duisburg: Duisburger Forschungen: Wilhelm Lehbruck, S. 24ff
Mit dem Erlös finanzierte Lehbruck sich eine Italienreise. (vgl.: Die Frühen Werke Wilhelm Lehbrucks in: Duisburger Stadtpost vom 25. März 1969)
²⁴¹ Duisburger Journal 1.1981, 100 Jahre Wilhelm Lehbruck, S.4
²⁴² Duisburger Journal 1.81, 100 Jahre Wilhelm Lehbruck – Wegbereiter der modernen Plastik, S. 4
²⁴³ geboren am 11. März 1909 in Düsseldorf, gestorben 1954 in Ost-Berlin
²⁴⁴ wurde von seinen Geschwistern „Ollo“ genannt (der „Ullige“ ist im Duisburger Raum Bezeichnung für einen kleinen Jungen)

Paul Westheim²⁴⁵ schreibt über die Zeit Wilhelm Lehmbrucks in Paris:

„Er hatte sein Atelier in der Avenue du Maine. Es war hinten im Hof, eine Art Schuppen mit Oberlicht. Da hauste er mit seiner Frau und zwei Kindern: Werkstatt, Wohnung, Kinderstube, alles in einem. Über dem kleinen Öfchen trockneten die Windeln, und ringsumher standen die Plastiken, jene großen, ins Überirdische und Überweltliche ragenden Dichtungen.“²⁴⁶

Ähnlich äußert sich auch der bekannte Kunstkritiker Julius Meier-Graefe 1919:

„Ich ging manchmal in die Avenue du Maine. Man traf ihn immer. Er wohnte mit seiner Frau in der Ecke des Ateliers hinter dem Vorhang.

[...]

Er hatte in der Avenue du Maine, in der Wohnung hinter dem Vorhang mit seiner Frau gehungert. Damals hatten sie ihr krankes Kind in das Pariser Armenspital gebracht.“²⁴⁷

DER TOD DES VATERS 1914 -1924

Anfang 1914 jedoch, bald nach der Geburt von Manfred, muß die Familie Hals über Kopf mit dem herannahenden Krieg Paris

²⁴⁵ Paul Westheim, geboren am 7. August 1886 in Eschwege, gestorben am 20. Dezember 1963 in Berlin. Bedeutender Kunstschriftsteller, Vorkämpfer des Expressionismus. Gründete 1917 die Monatschrift „Das Kunstblatt“, das bis 1933 erschien; 1918-1933 die Mappen-Folge „Die Schaffenden“. Erster Biograph Lehmbrucks mit grundlegendem Werk 1919. Emigrierte 1933 nach Paris, 1941 nach Mexico. Von der Stadt Berlin und der Ford-Foundation mit seiner Frau nach Berlin eingeladen, starb er dort bald nach der Ankunft, wenige Tage nachdem er sich nach der Besichtigung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums begeistert über dieses zeigte und zusagte, dessen Eröffnung vorzunehmen.

²⁴⁶ Vgl. Paul Westheim: Erinnerungen an Wilhelm Lehmbruck, in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, S. 33

²⁴⁷ Vgl. Julius Meier-Graefe: Paris 1919/11, in: Reichsausgabe der „Frankfurter Zeitung“, Dienstag, 5. Januar 1932, Nr. 9-11, Seite 9

Julius Meier-Graefe, geboren am 10. Juni 1867 in Reschitza im Banat, gestorben am 5. Juni 1935 in Vevey (Schweiz). Bedeutender Kunstschriftsteller und Kritiker.

Mitgründer 1895 der Zeitschrift „Pan“. 1904 Veröffentlichung der „Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst“ in 3 Bänden. Grundlegende Werke

verlassen und zieht nach Berlin. 1915 wird Wilhelm Lehmbruck eingezogen und arbeitet in Berlin als Sanitäter in einem Lazarett²⁴⁸. Ab 1916 wohnt die Familie dann in Zürich, wo Manfred von 1919 bis 1923 in die Grundschule geht. Sein Vater behält jedoch nach wie vor sein Atelier in Berlin, was wohl mit der Beziehung zu der jungen Schauspielerin Elisabeth Bergner zu tun gehabt haben mag, deren Aufführungen Wilhelm Lehmbruck häufig besuchte und deren Zuneigung er gewinnen wollte, die ihn aber verschmähte. Trotzdem sitzt sie „dem Bildhauer für Portraitbüsten und zahlreiche Zeichnungen Modell“²⁴⁹.

Der dritte Sohn Guido (1917 – 1985)²⁵⁰ wird in Zürich am 2. Februar 1917 geboren.

Der unerwartete Freitod Wilhelm Lehmbrucks 1919 in Berlin, wohin er, nachdem ihn seine Frau nicht mehr in der gemeinsamen Wohnung duldet, zurückgekehrt war, traf die Familie schwer. Mit großer Energie ging die junge Witwe nach dem frühen Tod ihres Mannes daran, für die großen Ausstellungen in der Schweiz, in Berlin, München, Dresden, Hannover, Hamburg und anderswo die Arbeiten zu sammeln und das graphische Werk vor dem Verderben zu bewahren.²⁵¹ Daneben kümmerte sie sich wie bisher um die Erziehung ihrer drei Söhne Ollo, Manfred und Guido.

Manfred Lehmbruck schrieb dazu in einem Redemanuskript:

„Berlin hat im Leben und Schaffen meines Vaters eine schicksalhafte Rolle gespielt. Nach Paris, wo das Glück seines Lebens und seiner an das Leben glaubenden Kunst aufblühte, folgte 1914 das Berlin der Kriegszeit – erfüllt von inneren und äußeren Kämpfen, überschattet von drohender Leere, umgeben von vielfachem Tod.

Über Hans von Marées, Delacroix, Courbet, Renoir, Manet, Degas, Van Gogh. Erste Veröffentlichung über Wilhelm Lehmbruck 1912.

²⁴⁸ Gerhard Händler: Wilhelm Lehmbruck in den Ausstellungen und der Kritik seiner Zeit, in: Stadtarchiv Duisburg: Duisburger Forschungen: Wilhelm Lehmbruck, S. 61

²⁴⁹ vgl.: Martina Rudloff, Dietrich Schubert (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck – Katalog zu Ausstellung, S. 37

²⁵⁰ Guido Lehmbruck, geboren am 2.2.1917 in Zürich, gestorben im Herbst 1985 in Stuttgart, Rechtsanwalt in Stuttgart, Unternehmensvertretungen u. a. für Knoll International

²⁵¹ vgl. August Hoff: Frau Anita Lehmbruck zum Gedächtnis, in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, S. 60

[...]

Es war daher auch kein Zufall, daß mein Vater im Berlin des Jahres 1919 starb - an dem Ort, wo die Zerstörung seiner von so viel Leben erfüllten früheren Welt stattfand. Unvergeßlich ist mir, wie in Zürich das Telegramm mit der Todesnachricht eintraf und wir alle die Schwere des Ereignisses spürten. In den darauffolgenden Jahren hat uns unsere Mutter immer wieder verlassen, um nach Berlin zu fahren, das uns Kindern schonend als ein Vorort von Zürich erklärt wurde.

[...]

Sie werden vielleicht erwarten, daß ich aus meinen Kindheitserinnerungen etwas zu Berlin sage; doch dafür war ich damals zu jung. Nur ein unvergeßliches Bild - eines der ersten meines Lebens - mag die damalige Atmosphäre beschreiben: in der Straßenbahn saß mir gegenüber ein verwundeter Soldat, dessen Kopfverband Blutspuren zeigte.“²⁵²

MÜNCHEN 1924 - 1932

Die politische Situation und die herannahende Inflation machen die Lage in Zürich mit der Zeit in einer Weise unhaltbar, daß Anita Lehmbruck sich 1924 entscheidet, nach München umzuziehen. Manfred Lehmbruck besucht dort bis 1932 das humanistische Wilhelmsgymnasium, wo er die Sprachen Latein, Griechisch, Englisch und Italienisch lernt - die Französische und darüber hinaus die Russische Sprache beherrscht er damals schon durch Selbststudium flüssig in Wort und Schrift.

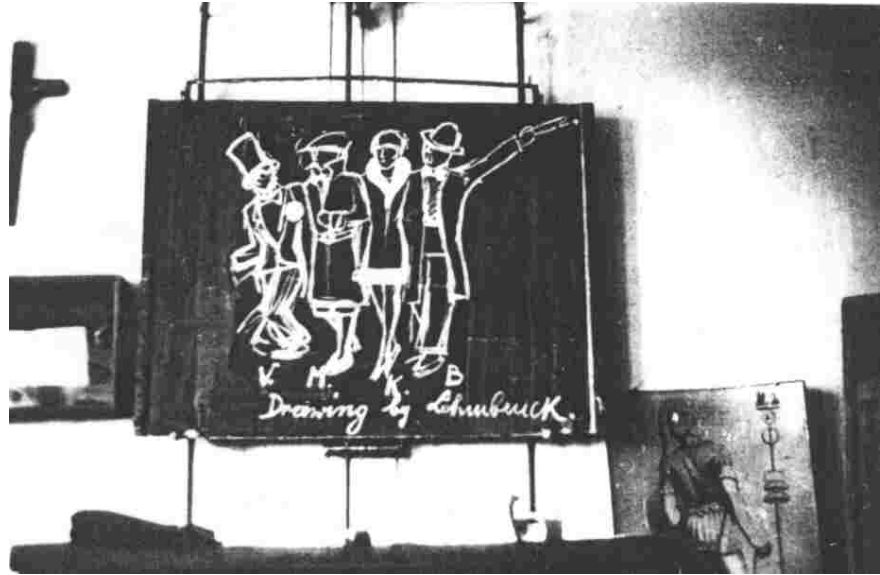
Der Verlust des Vaters mit sechs Jahren wiegt schwer für den Heranwachsenden. In Manfred Lehmbruck beginnt der Wunsch aufzukeimen, wie sein Vater Künstler zu werden.

Auch in der Schule ist seine künstlerische Begabung bekannt. Eine seiner flott an die Tafel geworfenen Zeichnungen des

²⁵² Redemanuskript für Ausstellungseröffnung in der Nationalgalerie in Berlin mit Werken von Wilhelm Lehmbruck

Faschingsumzugs 1929 im Englischunterricht wurde von einem seiner Mitschüler sogar photographiert²⁵³.

Abb. 233
„Drawing by Lehbruck“ auf
einer Schultafel 1929



In der Zeit bis 1933 hatte der damalige Leiter des Museumsvereins und des Städtischen Museums, Dr. August Hoff²⁵⁴, eine lebhafte Korrespondenz und häufige Besprechungen mit Anita Lehbruck. 1925 ist an August Hoff in seiner Funktion als hauptamtlicher Geschäftsführer des Duisburger Museumsvereins von Anita Lehbruck der Nachlaß Wilhelm Lehbrucks offiziell übergeben worden, was den Grundstock zu der heute im Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg präsentierten Sammlung bildete.²⁵⁵

„1933 wurde August Hoff als Leiter des Museumsvereins und des Städtischen Museums der Stadt Duisburg aus seinen Ämtern entlassen. In einem Text zu Ehren Anita Lehbrucks erinnert er sich:

Die fürsorgende Liebe der Mutter wurde von den Söhnen mit großer Anhänglichkeit erwidert. Nach dem Abitur von Manfred zog die Familie 1932 nach Berlin, wo der

²⁵³ Schreiben vom 15.12.1992 von Dr.-Ing. Karl Adolf Müller, München an das Wilhelm-Lehmbruck-Museum

²⁵⁴ August Hoff, geboren am 16. September 1892 in Forbach (Lothringen), Studium der Naturwissenschaften und Kunstgeschichte in Bonn. Nach dem Studium Ausstellungs- und Vortragstätigkeit. 1924 bis 1933 Leiter des Museumsvereins und des Städtischen Museums in Duisburg. 1929 bis 1932 Dozent an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Bis 1933 ehrenamtlicher Leiter des Städtischen Kunstmuseums in Hagen.

1933 bis 1945 freischaffend. 1945-1957 Direktor der Kölner Werkkunstschulen. Zahlreiche Veröffentlichungen über Wilhelm Lehbruck.

²⁵⁵ Auskunft: Dr. Katharina Lepper, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg

älteste Sohn schon studierte. Im Gartenhaus Suarezstraße 31 hatte sie eine recht schöne Wohnung mit dem Blick auf den Lietzensee. Zum ersten Mal verlebte hier Frau Lehbruck eine glückliche Zeit ohne finanzielle Sorgen. Mit Stolz verfolgte sie die Entwicklung ihrer Söhne. Aber kurz war dieses Glück, denn es kam 1933. Dankbar gedenke ich des energischen Eintretens für mich, als ich aus meinem Amt entlassen wurde.“²⁵⁶

STURM UND DRANG 1932 -1938

Manfred Lehbruck machte nach seinem Abitur 1932 von Mai bis Oktober²⁵⁷ ein Maurer-Praktikum auf der Baustelle des von Mies van der Rohe²⁵⁸ entworfenen Haus Lemcke in Berlin²⁵⁹ und übte kleinere Tätigkeiten²⁶⁰ im Büro Mies van der Rohes aus:

„Erlauben Sie mir aber auch in eigener Sache zu erzählen, daß meine erste Tätigkeit als Architekt die Maurerpraxis bei dem Haus Lemcke in Berlin-Weißensee war.“²⁶¹

²⁵⁶ August Hoff: Frau Anita Lehbruck zum Gedächtnis, in: Wilhelm-Lehbruck-Museum Duisburg: Wilhelm-Lehbruck-Museum Duisburg, S. 60-61

²⁵⁷ Angaben entnommen aus Lehbrucks Arbeitsbuch des Deutschen Reiches

²⁵⁸ „Da sich die Familien schon zu Lebzeiten meines Vaters kannten und wir bereits als Kinder und Spielgefährten der drei Töchter in das Mies'sche Landhaus nach Werder mitgenommen wurden, lag es nahe, daß ich ihn um Rat fragte, als ich mich 1932 entschloß, Architekt zu werden.“ (Manuskript Lehbrucks für Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Ludwig Mies van der Rohe“ von März bis April 1969 im Landesgewerbeamt Stuttgart am 13.05.1966)

²⁵⁹ Haus Lemcke (Redakteur des Vorwärts), Berlin-Weißensee, betreut von Herrn Bauingenieur Walter. Es ist das letzte Wohnhaus, das Mies in Deutschland baute, bevor er 1938 in die USA emigrierte. Der Bau des Hauses fällt in die Zeit der Schließung des Bauhauses in Dessau 1932 und in Berlin 1933. Verglichen mit anderen Bauten des Architekten, ist das in Backstein ausgeführte Haus eher schlicht und unaufwendig, jedoch bringt es auf seine Weise Mies' unverwechselbare Handschrift zum Ausdruck. Im Jahre 1977 wurde das Haus unter Denkmalschutz gestellt. Seit 1990 ist es als Architekturdenkmal (Mies van der Rohe Haus) öffentlich zugänglich. Im Haus werden Ausstellungen moderner Kunst gezeigt.

²⁶⁰ „Er ließ es auch zu, daß ich an dem Reichsbankwettbewerb durch Schraffieren und ähnliche verantwortungsvolle Hilfeleistungen mitwirkte.“ (Rede Lehbrucks zur Eröffnung der Ausstellung „Mies van der Rohe – Bauten und Entwürfe“ im Landesgewerbemuseum in Stuttgart am 13.05.1966)

Im Rahmen dieses Praktikums hospitierte Manfred Lehbruck auch am Bauhaus. Warum Manfred Lehbruck nach dem Abitur 1932 ein Maurerpraktikum auf einer Baustelle Mies van der Rohe begann, ist nicht ganz klar. Anzunehmen ist aber, daß seine Mutter es für auskömmlicher hielt, in wirtschaftlich schlechten Zeiten als Architekt denn als Künstler zu arbeiten. Auf Grund der drohenden Schließung des Bauhauses durch die Nationalsozialisten und auf Anraten Mies van der Rohes²⁶² begann Manfred Lehbruck dann nicht am Bauhaus, sondern im Oktober 1932 an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg²⁶³ bei Heinrich Tessenow²⁶⁴ das Architekturstudium. Daneben studierte er an der Berliner Kunstakademie in der Bildhauerklasse von Prof. Gerstel²⁶⁵. Nach

²⁶¹ Redemanuskript zur Eröffnung der Wilhelm Lehbruck Ausstellung 1988 in Ost-Berlin

²⁶² Brief vom 3.03.1962 von Lehbruck an Professor A. Hoff über Mies van der Rohe: „Da er die Entwicklung damals voraussah (die Schließung des Bauhauses, Anm. d. Verf.) hatte er mir zur TH geraten.“ So geschehen am 11. April 1933.

²⁶³ Früh wurde die Berliner Technische Hochschule, zumindest bezogen auf die Studentenschaft, zu einer Hochburg der Nationalsozialisten.

Auch unter der Professorenschaft waren viele, die den Nationalsozialisten durchaus freundlich gegenüberstanden. Die Ausschaltung jüdischer und kritischer Wissenschaftler/innen und die politische Gleichschaltung der Hochschule vollzogen sich ohne großen Widerstand. So wurden die Technische Hochschule zu "einer der Stützen der technischen Entwicklung jener ungeheuren Kriegsmaschinerie, mit deren Hilfe das Nazi-Deutschland andere Völker angriff und unterdrückte", wie der Vertreter der britischen Militärregierung bei der offiziellen Eröffnung der neuen "Technischen Universität" im April 1946 sagte. (Informationen von der Homepage der TU Berlin)

²⁶⁴ Heinrich Tessenow, geboren am 7. April 1876 in Rostock, gestorben am 1. November 1950 in Berlin, Studium u.a. an TH in München. Festspielhaus in Hellerau bei Dresden 1910. Umbau von Schinkels Neuer Wache in Berlin zu einem Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs 1930-31. 1920-26 Leiter der Architekturschule der Kunstakademie in Dresden, nach 1926 Lehrer an der TH Berlin-Charlottenburg. Veröffentlichungen: "Der Wohnhausbau" 1909 und "Handwerk und Kleinstadt". Ab 1933 keine Aufträge mehr. Nach dem Krieg Beteiligung am Wiederaufbau Rostocks.

²⁶⁵ Wilhelm Gerstel, geboren am 7. Januar 1879 in Bruchsal, gestorben am 23. Januar 1963 in Freiburg, Bildhauer, Plastiker, Objektkünstler. Während seiner Lehrzeit als Steinmetz besuchte er die Kunstgewerbeschule Pforzheim und später die Kunstakademie in Karlsruhe. Schon vor dem ersten Weltkrieg trat er mit einer Reihe von Arbeiten, vor allem mit seinem Hebel-Denkmal in Lörrach hervor. Er hat 1910 auch die Monumentalplastik für die Freiburger Universität geschaffen. Seit 1921 war G. als Nachfolger Hugo Lederers Professor und Lehrer für Skulptur an der Staatlichen Hochschule für die bildenden Künste Berlin (nach Zusammenlegung 1924 mit der Kunstgewerbeschule „Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst“. Bis zum Ende des 2. Weltkrieges hatte er seinen Berliner Lehrstuhl inne und war als Lehrer sehr anerkannt, zeitweilig war er der stellvertretende Direktor. Neben Architekturplastiken an der Freiburger Universität und den Bauten von Borsig, Ullstein, Wertheim und Reemtsma hat sich G. auch der Kunst des Radierens, des Holzschnitts und der Kleinplastik gewidmet. Nach dem Ende des Krieges kam G. über Bamberg nach Freiburg, wo er die Staatliche Akademie der bildenden Künste einrichtete und leitete. In den Fünfziger Jahren schuf er den Märchenbrunnen für die Stadt Basel als Dank des Landes Baden für die in der Nachkriegszeit geleistete Schweizer Hilfe. Erwähnt sei noch der Brunnen "Mutter und Kind" in Berlin. G. wurde 1922 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste. Er war Ehrenmitglied der Münchner Akademie und erhielt 1954 das

dem Vordiplom nach vier Semestern Studium in Berlin beginnt er im Oktober 1934 mit dem Grundwehrdienst im Artillerie Regiment Münster²⁶⁶.

Nach Beendigung des Grundwehrdienstes in Oktober 1935 arbeitet Manfred Lehbruck im Rahmen eines Praktikums vom 18. November 1935 bis 30. April 1936²⁶⁷ bei Prof. Werner March in Berlin am Projekt Reichssportfeld²⁶⁸. Beide Seiten behielten sich vor, „über eine halbtägige Beschäftigung“ Lehbrucks neben der Fortsetzung seines Studiums „neue Vereinbarungen zu treffen“.



Abb. 234
Zeitungsartikel über die
Planungen des Reichssportfelds
durch Werner March, ganz
rechts Manfred Lehbruck

Bundesverdienstkreuz. G. starb am 23. Jan. 1963 im Alter von 84 Jahren an seinem Wohnort Freiburg i. Br.

Manfred Lehbruck studierte bei ihm - ausweislich der Schülerlisten des Hochschularchivs der Hochschule der Künste Berlin - im Jahr 1933/34.

(nach: Internationales Biographisches Archiv 18/63 vom 22.04.1963 und Auskünften der Hochschule)

²⁶⁶ „A.R. Münster“, Information von Karteikarte zur Diplomhauptprüfung, Universitätsarchiv der Universität Stuttgart

²⁶⁷ Angaben entnommen aus Lehbrucks Arbeitsbuch des Deutschen Reiches

²⁶⁸ „Herr Lehbruck bearbeitete vorwiegend die Projekt- und Detailzeichnungen für eine Garagenanlage am Nordhang des Sportforums. Weiterhin bearbeitete er die Ausbau- und Möblierungspläne für das Schwimmhallegebäude und das Haus des Deutschen Sports, verbunden mit örtlicher Bauüberwachung. Ebenso war er an der Anfertigung der Entwurfszeichnungen für die schmiedeeisernen Gitter an der Eingangshalle und an der Südfront des Haus des Deutschen Sports beauftragt.

Herr Lehbruck bewies ein gutes, künstlerisches Gefühl und widmete sich seinen Aufgaben mit Fleiß und Interesse. Ich war mit seinen Leistungen zufrieden. Er verläßt mein Atelier um sein Hochschulstudium fortzusetzen.“ (Zeugnis für Lehbruck von Werner March vom 12. Mai 1936)

1936 nimmt Lehbruck jedoch das Hauptstudium an der Universität Stuttgart auf, wo er 1938 bei Prof. Bonatz mit einem Krankenhaus-Entwurf an der Stelle des jetzigen Robert-Bosch-Krankenhauses in Stuttgart²⁶⁹ nach einer kurzen Gesamtstudienzeit von acht Semestern mit der Note „sehr gut“²⁷⁰ diplomiert²⁷¹. Während des Studiums arbeitet er vom 1. Juni bis 31. Oktober 1936 in Stuttgart im Büro von Regierungsbaumeister Gerhard Graubner²⁷² an der Planung und dem Bau der Ehrenhalle des Reichsnährstandes, dem architektonischen Mittelpunkt der Stuttgarter Reichsgartenschau²⁷³, die dann 1939 stattfindet.

In diese Zeit fallen auch die ersten Beschlagnahmungen moderner Kunst in Deutschland. So schreibt August Hoff in seinen „Erinnerungen an Anita Lehbruck“:

„Dann kam ein Jahr später die Ausstellung der "entarteten Kunst" in München und die Beschlagnahme-Aktion. Mit sehr scharfen Briefen kämpfte Frau Lehbruck um ihr Eigentum. Schließlich teilte 1940 das Propaganda-Ministerium mit, daß auf Grund einer

²⁶⁹ Lehbrucks „Aufstellung der von mir selbständig oder in Mitarbeit geplanten oder ausgeführten größeren Bauvorhaben“ vom 8.02.1952 entnommen.

²⁷⁰ Fragebogen des „Military Government of Germany“

²⁷¹ Information von Dr. Norbert Becker, Universitätsarchiv der Universität Stuttgart. Laut der Karteikarte zur Diplomhauptprüfung im Universitätsarchiv der Universität Stuttgart war die Diplomhauptprüfung Lehbrucks jedoch erst am 12. März 1941, obwohl die Exmatrikulation schon zum Ende SS 1938 erfolgt war.

²⁷² Gerhard Graubner, geboren am 29. Januar 1899 in Dorpat, gestorben am 24. Juli 1970. Studium der Architektur an der TH Stuttgart, 1923 Diplom. 1923-1925 wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Baugeschichte und Bauzeichnen der TH Stuttgart, bis April 1932 Assistent am Lehrstuhl für Entwerfen bei Paul Bonatz. 1927 Regierungsbaumeister, 1932-1939 Privatarchitekt. 1933 Mitwirkung an der Kochenhofsiedlung, 1938/39 an der Reichsgartenschau in Stuttgart. 1939-1942 technische Leitung der Stadtplanungsgesellschaft der Stadt Düsseldorf, am 14. August 1940 mit Wirkung vom 1. Juni Ordentlicher Professor für Entwerfen und Gebäudekunde an der TH Hannover, dort bis 1967 tätig. 1953 Gastprofessur an der Technischen Universität Istanbul. 1943 Vorschläge zur Verbunkerung der Stadt Hannover, Denkschrift „Der Wehrgedanke als Grundlage der Stadtgestaltung und Stadtplanung“. Nach dem Krieg Entwürfe zum Wiederaufbau der Theater in Wilhelmshaven, Bochum und München, 1952 Verwaltungsgebäude der Preußag am Leibnizufer in Hannover, weitere Verwaltungs- und Theaterbauten u. a. in Bochum, Krefeld, Trier und Wuppertal. (vgl. Durth: Deutsche Architekten, S. 198) „Nach 1933 war in Stuttgart unter Bonatz' und Schmitthenners Leitung als gebautes Gegenprogramm zur Weißenhof-Siedlung die Ausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung entstanden: die Kochenhof-Siedlung. Durch die „unbedingte Unterordnung unter einen Führerwillen unter Ausschaltung aller architektonischen Kunststücke und Effekthaschereien“ war dort ein geschlossenes Bild behaglicher Biederkeit entstanden, an dem neben Bonatz und Schmitthenner u.a. deren Kollegen Scholer, Graubner, Kicherer und Tiedje mitgewirkt haben.“ (aus Durth: Deutsche Architekten, S. 197)

²⁷³ „Seine Arbeiten bestanden in der Anfertigung von Entwurfs-, Werk- und Detailplänen und der Aufsicht der Baustelle.“ (Zeugnis für Lehbruck von Gerhard Graubner vom 9.07.1938)

sogenannten Härteklausel das beschlagnahmte Privateigentum zurückgegeben werden könnte. Zur Bedingung wurde gemacht, daß Frau Lehbruck einen längeren Revers unterschrieben der sie zur Geheimhaltung verpflichten, ihr untersagen sollte, die Kunstwerke je wieder der Öffentlichkeit zu zeigen oder gar mit ihnen Kunst-Politik zu treiben. Frau Lehbruck sah in diesem Revers eine Anerkennung des Urteils, daß Lehbruck entartet sei, und lehnte die Unterschrift ab. Bange Diskussionen mit ihren Söhnen waren vorausgegangen. Nach einigen Wochen stellte das Propaganda-Ministerium die Kunstwerke aus ihrem Besitz frei und kleidete den Inhalt des Revers in die Form eines einseitigen Führerbefehls. Paul Ortwin Rave schrieb in seinem Buch über die entartete Kunst über Frau Lehbruck mit großem Recht: "Hut ab vor dieser tapferen Frau!" Eine große Tragik war es für Frau Lehbruck, daß sie ihre drei Söhne an der Front wußte in einem Krieg, den sie scharf verurteilte. Den Krieg überlebte sie in Berlin, wo in den letzten Kriegstagen noch die Wohnung in der Suarezstraße zugrunde ging."²⁷⁴

DAS ERBE

Selbständiger Architekt u. Bildhauer
Manfred Lehbruck über sich selbst
(Military Government of Germany -Fragebogen- (Entnazifizierung) 1945)

Das Studium der Bildhauerei in Berlin neben seinem Architekturstudium und auch eine Bewerbung bei der UFA in Berlin als Künstler²⁷⁵ 1933 zeugen von der inneren Zerrissenheit Manfred Lehbrucks. Er wollte zwar das Erbe seines Vaters fortführen, jedoch in anderer Weise schöpferisch arbeiten, als sein im Geiste immer präsenter Vater.

Lehbruck versucht den Verlust seines Vaters unter anderem auch in literarischer Weise zu verarbeiten, wie sein Rückblick aus dem

²⁷⁴ August Hoff: Frau Anita Lehbruck zum Gedächtnis, in: Wilhelm-Lehbruck-Museum Duisburg: Wilhelm-Lehbruck-Museum Duisburg, S. 60-61

²⁷⁵ Bewerbungsschreiben vom 12.02.1933 an die Direktion der UFA, Berlin

Jahr 1932 beweist, welcher 1933 in der „Kunst der Nation“²⁷⁶ vollständig und im Berliner Tageblatt in Auszügen gedruckt wird²⁷⁷:

„Erinnerungen an meinen Vater

Da ich beim Tod meines Vaters erst sechs Jahre alt war, steht seine Gestalt in meiner Erinnerung nicht in klaren, festen Umrissen, sondern sie löst sich aus dem Dunkel des inneren Sehens gleichsam traumhaft, mehr Empfindung als klare Form. [...]

Ein so ausgesprochenes Künstlerleben, wie es das meines Vaters war, mußte uns Kinder schon früh hineinziehen in die Rastlosigkeit und Seltsamkeit seines Lebensweges. [...]

Um uns Kinder sorgte er sich; jedoch nicht so sehr mit der dauernden Liebe und Aufopferung unserer Mutter, sondern spontan kam in ihm das väterliche Gefühl zum Durchbruch. Einmal kehrte er gegen Mitternacht von seiner Arbeit nach Hause zurück und schien plötzlich Sehnsucht nach uns Kindern zu haben. Als er hörte, daß wir "schon" schliefen, war er höchst überrascht, holte uns aber sofort aus den Betten, nahm uns auf den Schoß und traktierte ein Glas Wein nach dem anderen. Wir ließen es, milde wie wir waren, geduldig über uns ergehen und schliefen schließlich ein. [...]

Es gab aber auch Zeiten, in denen er von der ausgelassensten Fröhlichkeit in das andere Extrem fiel und äußerst reizbar war. Das war stets der Fall, wenn er mit seiner Kunst kämpfte. Wir mußten dann schleunigst aus dem Atelier verschwinden. [...]

Mein Vater starb. Ich vermißte ihn damals sehr, aber der Lebenswille und die Spiele der Jugend überfluteten bald diese Stimmungen. Als ich älter wurde, begann in mir von neuem das Bild meines Vaters zu leben und

²⁷⁶ Verweis im Artikel des Berliner Tageblatts

²⁷⁷ später wird der Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 4. Januar 1961, Seite 14, nochmals abgedruckt: „Der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck wäre am heutigen Tage 80 Jahre alt geworden. Sein torsohaft erscheinendes Werk hat doch eine so große Wirkung auf die Kunst der Plastik im 20. Jahrhundert gehabt, daß die Person längst hinter dem Geschaffenen unsichtbar geworden ist. Der Sohn des Bildhauers hat, als er 20 Jahre alt war - im Jahre 1932 -, in Berlin die Erinnerungen an seinen Vater aufgeschrieben.“

ständig zu wachsen. Alles, was mich in der Jugend umgab, sprach doch irgendwie das Wesen meines Vaters aus, vor allem das Werk, in dessen Anblick ich groß wurde.

Die Erkenntnis, daß das Schaffen meines Vaters eng mit der Familie verbunden war, wurde mir das schönste Erbe, das er uns hinterlassen hat.“²⁷⁸

In einem weiteren, viel früheren mehrseitigen Aufsatz, den er als Manuskript an die Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin schickt, der aber nicht veröffentlicht wird²⁷⁹, schreibt der 20-jährige Lehmbruck sehr eindrücklich über seine Wahrnehmung der Kunst seines Vaters und den sich daraus für ihn ergebenden Konsequenzen:

„Denn die Gestalten, die mein Vater geschaffen, lebten und sprachen von sich und ihrem Schöpfer.

[...]

Ich blickte wieder auf das Kunstwerk, das so still und selbstverständlich blieb, und ein heißes, starkes Erleben durchströmte mich, das all diese Gegensätze in sich schloß, ein Empfinden, dessen Begründung kein Begriff sein kann, solange er nicht im wahren Sinne des Wortes »begreift«, sondern das elementare Leben selbst.

[...]

Die Lähmung war gewichen, das Erleben wurde immer stärker, denn die Verbindung mit dem Kunstwerk ließ ihre Kraft in mich hineinströmen. So wurde mir das Werk meines Vaters kraftspendendes Symbol in der heutigen Welt der Zerrissenheit. Es trägt noch die Spuren des Kampfes, tief eingegraben in die Züge das mit ihm verbundene Leiden - und stellt stumme Forderungen.

Eine Phase menschlicher Entwicklung ist zu Ende gegangen, ein Zeitorganismus hat sich aufgelöst, da er

²⁷⁸ „Lehmbruck“ als Vater in: Berliner Tageblatt vom 18. Dezember 1933, Abendausgabe

²⁷⁹ Antwortschreiben vom 16.03.1934 von der Deutschen Allgemeinen Zeitung an Lehmbruck:

„Leider müssen wir Ihnen das Manuskript zurückgeben, da es sich nicht recht für die Zeitung eignet. Schicken Sie uns doch bitte gelegentlich einmal etwas Kürzeres. Kunsttheoretische Untersuchungen, die gar zu sehr in der Spekulation bleiben, sind heute, wo die Philosophie etwas zur Industrie geworden ist, eine schwierige Angelegenheit. Also, vielleicht schicken Sie uns einmal etwas Anderes.“

aus dem Grunde der unschöpferischen Lebenshaltung den Todeskeim in sich trug und in seiner Gesamtheit dem Ansturm neuer Probleme keine Überwindungskraft mehr entgegenstellen konnte.

Aber aus eben demselben Grund sind ungeheure Energien frei geworden und unverbraucht in unserer Zeit aufgespeichert. Wir werden diese scheinbar unvereinbaren Spannungen bis zum letzten Rest in uns aufsaugen müssen ohne Vorurteile und es wird sich herausstellen, daß wir selbst, d.h. jeder einzelne in sich und die Gesamtheit, Organismus genug sind, diese Spannungen schöpferisch zu überwinden.²⁸⁰

Es ist nicht verwunderlich, daß Manfred Lehbruck Zeit seines Lebens geprägt ist von dem Wunsch, pflichtgemäß, wie er zu verspüren vermeinte, die aufgespeicherten Energien seines Vaters „schöpferisch zu überwinden“. Er sieht sich aber gleichzeitig nicht als den Einzigen an, dies zu tun, sondern spricht von „wir“ und referiert damit wohl zu den schöpferisch Tätigen in aller Welt.

Manfred Lehbrucks frühe Zeichnungen und Skizzen gleichen stark der Kunst seines Vater. In seinen Gebäuden ist später die experimentelle Verwendung von sichtbar gegossenen Baumaterialien wie Beton und Rohglas festzustellen, eine Experimentierfreude, wie sie auch bereits schon Wilhelm Lehbruck zeigte, der die für die damalige Zeit „innovativen Materialien Terracotta, Steinguss und Stuccoguss“ für seine Werke einsetzte.²⁸¹ Wie sein Vater handhabt Manfred Lehbruck dabei die Materialwahl nicht dogmatisch, sondern entwickelt die Entscheidung, welches Material zu verwenden ist, aus der Beschäftigung mit der Aufgabe heraus.

Ähnlich verhält es sich mit dem Problem der Form und dem Problem der menschlichen Existenz: Bei Wilhelm Lehbruck führt die psychoanalytische Auseinandersetzung mit dem Menschen zu einer Existenzkunst, in der „das Problem der Form und das Problem der menschlichen Existenz zutiefst in eins fielen“²⁸². Im Vergleich

²⁸⁰ Undatiertes Manuskript, wahrscheinlich 1933

²⁸¹ vgl.: Martina Rudloff, Dietrich Schubert (Hrsg.): Wilhelm Lehbruck – Katalog zu Ausstellung, S. 97

²⁸² vgl.: Martina Rudloff, Dietrich Schubert (Hrsg.): Wilhelm Lehbruck – Katalog zu Ausstellung, S. 121

dazu führt beim Museumsbau Manfred Lehmbucks die wissenschaftlich, psychologische Auseinandersetzung zwischen Mensch und Objekt zu einem humanistischen Gestaltungswillen, der eine innige Synthese zwischen Objekt, Mensch und Architekturform zu erreichen sucht. Auch hier kann man ganz klar Parallelen in der Arbeitsweise von Sohn und Vater feststellen, von welchem auch die folgenden Worte überliefert sind:

„Wir Expressionisten - man verspottet uns mit diesem Namen auch -, was wir Expressionisten suchen, ist: präzise aus unserem Material den geistigen Gehalt herauszuziehen. Seinen äußersten Ausdruck.

Und das ist's gerade, warum man zerquetscht wird in einer Welt, die so tief im Materialismus steckt.“²⁸³

Den geistigen Gehalt zu verdeutlichen suchte auch Manfred Lehbruck, indem er durch die steinmetzmäßige Oberflächenbearbeitung von Beton, durch Lichtschlitze und Lichtreflexionen, durch das Abheben von der Basis seinen Baustoff zu entmaterialisieren beabsichtigt, ihn dadurch schwerelos sich in den Raum fortbewegend erscheinen zu lassen. Darüber hinaus ermöglicht Lehbruck in bestimmten Räumen seiner Werke gezielt die Kontemplation, die innere Einkehr, die Unterstützung der metaphysischen Reflexion des Gesehenen. Aber auch das romantische Ziel der „Einheit von Kunst und Leben“, das die Expressionisten ebenfalls für sich entdeckt hatten, wird von Manfred Lehbruck in seinen Museen und auch in anderen Bauten verwirklicht, indem er Räume schafft, die das Irdische erlebbar machen.

Die Befürwortung der Vitalität, das gewollte Verschmelzen seiner Architektur und des menschlichen Lebens und Alltags also sind Ziele Lehmbucks, die in starker Verwandtschaft zu den Zielen des Expressionismus stehen, Ziele, wie sie Anita Beloubek-Hammer in Ihrem Artikel „Wilhelm Lehbruck und der Expressionismus“ beschreibt:

„Ganz nach der geistigen Orientierung des Künstlers, nach seiner weltanschaulichen Überzeugung leitet sich in der expressionistischen Bildhauerkunst – wie schon erwähnt – eine mehr „metaphysisch“ orientierte, d.h. von der streng dualistischen Trennung zwischen Geist/Seele und Materie/Leib ausgehende und diesen Gegensatz überwindende, die Ganzheitlichkeit von Mensch und Kosmos betonende „vitalistische“ Richtung ab.“²⁸⁴

Vor allem aber die stetige Beschäftigung mit Kunst und Architektur im Einklang miteinander, sei es im Museumsbau, bei der Kunst am Bau oder bei seinen oft plastischen, gegossenen Architekturformen ist Zeichen dafür, daß Manfred Lehmbruck mehr oder weniger bewußt das Erbe seines Vaters weiterführt, nicht in direkter Nachfolge, aber in Interpretation und Weiterführung des Duktus' seines Vaters.

Es ist offensichtlich, daß Manfred Lehmbruck in seiner Architektursprache stark beeinflusst ist vom Werk seines Vaters. Schwieriger ist die Betrachtung des Verhältnisses des Sohns zur Person des Vaters, denn hier zeigt sich eine innere Zerrissenheit Manfred Lehmbrucks, das Erbe des Vaters anzuerkennen, ja zu nutzen, oder es zu übergehen beziehungsweise im Nebensatz abzuhandeln.

Es gibt einige wenige Beispiele dafür, daß Lehmbruck sich die Bedeutung und Bekanntheit seines Vaters zunutze gemacht hat. So hat er 1933 bei der UFA seine „Dienste für künstlerische Tätigkeit“ mit der Berufung unter anderem darauf, „der Sohn des Bildhauers Wilhelm Lehmbruck“ zu sein, angeboten.

„Da nun beim Film das künstlerische Gebiet ein außerordentlich umfassendes ist, würde mir sehr daran liegen, bei Ihnen arbeiten zu dürfen, um mich mit den künstlerischen Problemen, die Ihr Unternehmen stellt, beschäftigen zu dürfen. Geldliche Vorteile treten

²⁸³ Zitat von Wilhelm Lehmbruck zitiert nach dessen Dichterfreund Fritz von Unruh, vgl.: Martina Rudloff, Dietrich Schubert (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck – Katalog zu Ausstellung, S. 134

²⁸⁴ vgl. Anita Beloubek- Hammer „Wilhelm Lehmbruck und der Expressionismus“ in: Martina Rudloff, Dietrich Schubert (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck – Katalog zu Ausstellung, S. 121

durchaus in den Hintergrund. Ich habe nur den Wunsch, neue Eindrücke für meine künstlerische Entwicklung zu gewinnen.“²⁸⁵

Bei der UFA zeigte man Interesse, es kam aber nicht zu einer Anstellung, nicht zuletzt wohl deswegen, weil Lehbruck Antwort aus der Abteilung „Werbedienst“ bekam, was nun nicht in letzter Konsequenz Lehbrucks (unbewußtem?) Wunsch nach einer Vereinbarung von künstlerischer und architektonischer Arbeit entsprach.

Auch kommt es später bei der Bewerbung um den Auftrag für die Erweiterung des Karl-Ernst-Osthaus-Museums in Hagen oder bei der Kontaktaufnahme mit Henry Moore bezüglich einer Plastik für das Reuchlinhaus in Pforzheim, zur Berufung auf seinen Vater.

Nicht immer hat also der Hinweis auf seinen Vater zum Ziel geführt, allerdings war der ebenso bekannte wie seltene Nachname auch ohne direkten Hinweis mit großer Wahrscheinlichkeit in einigen weiteren Fällen ein Türöffner. Auch verweist Lehbruck in all seinen selbstgeschriebenen Lebensläufe bis 1979 darauf, „Sohn des Bildhauers Wilhelm Lehbruck“ zu sein. Wenn man nun aber meint, daß Manfred Lehbruck in Gegenwart von Studenten, Kollegen und Mitarbeitern viel über seinen Vater gesprochen hat, so täuscht man sich. Gespräche mit ehemaligen Mitarbeitern und anderen Menschen, die Kontakt mit Lehbruck hatten, belegen übereinstimmend, daß er wenig bis gar nicht über seinen Vater oder seine Familie sprach. Das mag vielleicht damit zusammenhängen, daß er sich seine Erfolge und seine berufliche Stellung zum größten Teil selbst erarbeitet hatte, ohne daß die Tatsache, daß er einen berühmtem Vater hatte, dabei eine Rolle gespielt hätte.

So war Lehbruck war zwar stark geprägt von Werk und Person seines Vaters, versuchte jedoch nicht, als „Sohn Wilhelm Lehbrucks“, sondern in erster Linie als Architekt, Museumsmann, in früheren Jahre als Künstler, später als Professor und erst dann als Sohn des berühmten Bildhauers zu gelten.

²⁸⁵ Schreiben von Lehbruck an die UFA Berlin vom 12.02.1933

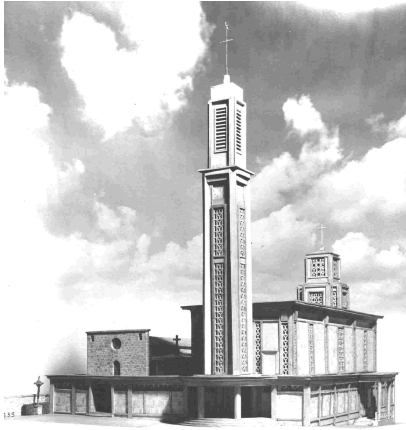


Abb. 235
Auguste Perret, Kirche von
Carmaux in Südfrankreich

WEGE ZUR ARCHITEKTUR 1938 – 1947

Nach dem Diplom emigriert Lehbruck 1938 25-jährig nach Frankreich, was insofern naheliegend war, da er sich Zeit seines Lebens als „halber Pariser“²⁸⁶ fühlte. Unter dem Eindruck der Ereignisse in Deutschland, vor allem der Diffamierung der Kunst seines Vaters als „entartet“ und der in München am 19. Juli 1937 eröffneten Ausstellung „Entartete Kunst“, fiel Manfred Lehbruck dies nicht schwer :

„Ich hatte dann noch wenige Tage vor seinem Weggang mit ihm [Mies van der Rohe, Anm. d. Verf.] darüber gesprochen, auch nach Amerika zu nachzukommen, wenn ich mein Studium beendet habe. Als ich dann nach Paris ging, sollte dies nur eine Zwischenstufe auf dem Weg nach USA sein, da mit Mies schon alles besprochen war. Durch den Krieg ist alles anders gekommen.“²⁸⁷

In Paris im Büro des damals schon weltberühmten Architekten Auguste Perret²⁸⁸ arbeitet er mit an der Vollendung des „Musée des Travaux Publics“ und an der „Kirche von Carmaux“, Südfrankreich²⁸⁹. Auguste Perret schuf 1903 mit seinem Mietshaus in Paris, 25 Rue Franklin den ersten Bau mit Sichtbeton, einer Bauart, der Manfred Lehbruck sein Leben lang verbunden war. Bei Perret

²⁸⁶ Klaus Hänsch, ehemaliger Student, Assistent, Doktorand und Partner (BAIII Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1979 bis 1984)

²⁸⁷ Schreiben vom 3.03.1962 von Lehbruck an Professor A. Hoff über Mies van der Rohes Emigration kurz nach der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ im Spätsommer 1937

²⁸⁸ Auguste Perret, geboren 1874, gestorben 1954. Bedeutender französischer Architekt und Ingenieur, Lehrer Le Corbusiers. Perret war in den 30er Jahren wohl der bekannteste Architekt in Frankreich. Perret besuchte zunächst die Ecole des Beaux-Arts in Paris, bevor er 1905 mit seinen Brüdern Gustave und Claude das Bauunternehmen Perret Frères Entrepreneurs gründete. Sein erstes wichtiges Werk war das Wohnhaus in der Pariser Rue Franklin (1903), eine Skelettkonstruktion aus Eisenbeton mit einer dekorativen Kachelverkleidung mit Blumenmustern. Erwähnenswert ist ferner die Kirche Notre-Dame du Raincy in Paris (1922/23), deren Außenwände er aus vorfabrizierten Betonelementen mit filigranen Fenstergittern erstellte. Er beteiligte sich danach an den Wettbewerbsentwürfen zum Genfer Völkerbundpalast (1927) und baute das Musée des Travaux Publics (1937) mit einer geschwungenen, freitragenden Treppe. In den Nachkriegsjahren war er von 1945 bis 1954 vor allem mit dem Wiederaufbau von Le Havre beschäftigt. Perrets letzte Arbeit, die Kirche Saint-Joseph, ein Zentralbau, befindet sich ebenfalls dort. (vgl. www.archinform.de und Giedion, Raum, Zeit, Architektur. S.234)

²⁸⁹ Lehbrucks „Aufstellung der von mir selbständig oder in Mitarbeit geplanten oder ausgeführten größeren Bauvorhaben“ vom 8.02.1952 entnommen.

bekam unter anderem auch Le Corbusier, der von 1909 bis 1910 in dessen Büro arbeitete,²⁹⁰ einen entscheidenden Impuls zu seinem eigenen Schaffen²⁹¹. In seiner Pariser „Lehrzeit“ besuchte Manfred Lehbruck auch Le Corbusiers Pariser Büro.

Nach der Internierung in Paris 1939 kehrte Lehbruck 1940 nach dem Einmarsch der Deutschen nach Berlin zurück. Sogleich meldet sich Lehbruck auch bei Gerhard Graubner zurück, der inzwischen zum leitenden Architekten bei der Düsseldorfer Stadtplanungs-GmbH bestellt wurde und der ihn „bereits unter den Heldenkämpfern“²⁹² wählte. Graubner fragt in seinem Antwortschreiben vom September 1940 bei Lehbruck an, ob er nicht Lust hätte, „mir bei nicht uninteressanten Aufgaben zu helfen, bis Sie etwas finden, was Ihnen mehr paßt.“²⁹³ So arbeitet Lehbruck dann ab November 1940²⁹⁴ bei Prof. Graubner am Projekt der „Neuen Kunsthalle“ in Düsseldorf. 1941 wird Lehbruck zur Wehrmacht einberufen, wird jedoch noch für ein Jahr für seine Dissertation bei Prof. Graubner an der TH Hannover beurlaubt. Mit Graubner blieb Manfred Lehbruck auch noch lange nach dem Krieg in freundschaftlichem Kontakt.²⁹⁵

Nach dem Abschluß der Dissertation 1942²⁹⁶ mit der Note „gut“²⁹⁷ ist Lehbruck von Herbst 1942 bis 1945 als Oberleutnant in einem Panzerregiment in Rußland an der Ostfront und später in Gefangenschaft. Aus der Gefangenschaft in Rußland flieht er zu Fuß nach München, wo er versucht, ein Auskommen als Architekt zu finden. So arbeitet er 1945 bis 1946²⁹⁸ in München zusammen mit dem Architekt Robert Seitz an der Planung eines Fabrikgebäudes für die Vereinigten Werkstätten, welches aber nur zum Teil ausgeführt²⁹⁹ wird.



Abb. 236
Le Corbusier , Wallfahrtskirche
von Ronchamp

²⁹⁰ Vgl. Giedion, Raum, Zeit, Architektur. S.234

²⁹¹ Le Corbusier war dann später kurze Zeit bei Peter Behrens in dessen Büro in Berlin, dem Sammelpunkt junger Talente wie Walter Gropius und Mies van der Rohe in dieser Zeit.

²⁹² Schreiben vom 6.09.1940 von Graubner an Lehbruck

²⁹³ Schreiben vom 6.09.1940 von Graubner an Lehbruck

²⁹⁴ Schreiben vom 5.11.1940 von Graubner an Lehbruck

²⁹⁵ Schreiben vom 15.10.1964 von Graubner an Lehbruck

²⁹⁶ Titel der nur 40-seitigen Dissertationsschrift: „Grundsätzliche Probleme des zeitgemäßen Museumsbaues“; Tag der Promotion: 14.11.1942; Mitberichter: Prof. Dr. Ing. Friedrich Fischer

²⁹⁷ Fragebogen des „Military Government of Germany“

²⁹⁸ Bewerbungsschreiben an die Handels- und Industrie-Organisation GmbH, Stuttgart vom 24.01.1955

²⁹⁹ Lehbrucks „Aufstellung der von mir selbständig oder in Mitarbeit geplanten oder ausgeführten größeren Bauvorhaben“ vom 8.02.1952 entnommen.

Zwischendurch begibt er sich illegal über die Grenze in die Schweiz zu einem Kommilitonen und Freund aus Stuttgarter Zeiten, dem in Zürich als Architekt niedergelassenen Gustav von Tobel. Von Tobel hält zusammen mit seiner Frau den illegal eingewanderten Manfred Lehbruck in seinem Haus versteckt, da sich Lehbruck unweigerlich durch seinen deutschen Akzent als Deutscher verraten würde. Zum Nichtstun verdammt entsteht so neben anderen künstlerischen Werken ein Porträt von Gustav von Tobels Frau, „weil er das Verlangen hatte, einen Frauenkopf zu zeichnen“.³⁰⁰

Nach drei bis vier Monaten kehrt Lehbruck mit Hilfe eines eingeweihten Schweizer Zollbeamten zurück nach Deutschland, ohne daß er von der deutschen Seite kontrolliert wird, was seine Verhaftung bedeutet hätte.³⁰¹ Ausgestattet mit Geld von Gustav von Tobel kann Manfred Lehbruck den Nachlaß seines Vaters von Berlin nach Stuttgart bringen. Der Nachlaß war im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ in Duisburg beschlagnahmt worden, wo er sich seit den Zwanziger Jahren befand³⁰², und wurde während des Kriegs der Witwe nach erbittertem Kampf nach Berlin zurückgegeben.

Mit Gustav von Tobel, der später zeitweise eine Dependance in Stuttgart unterhält, und seiner Frau bleiben die Lehbrucks ein Leben lang in Kontakt.

SCHWEIZ 1947 - 1950

Ein halbes Jahr später bekommt Manfred Lehbruck ein offizielles Visum für die Schweiz, aber keine Arbeitserlaubnis. So arbeitet er ohne Erlaubnis von 1947 bis 1950 in der Schweiz bei verschiedenen Architekten.

In dieser Zeit sehen sich Lehbruck und von Tobel nur noch selten, da beide viel unterwegs sind. Nebenher sucht Lehbruck Arbeit in Deutschland, ist daher öfters in Berlin, Stuttgart und München.

³⁰⁰ Auskünfte über die Zeit bei Gustav von Tobel durch dessen Frau am 30.08.2000

³⁰¹ s.O.

³⁰² Auskunft: Dr. Katharina Lepper, Stiftung Wilhelm-Lehbruck-Museum

Während des Aufenthalts in der Schweiz lernt Lehbruck auch seine spätere Frau Dora Suter kennen, eine Schweizer Architektin und Bildhauerin³⁰³.

Dora Suter absolvierte als eine der ersten Frauen³⁰⁴ erfolgreich das Studium der Architektur an der ETH Zürich bei Prof. Salvisberg³⁰⁵ am 21. Januar 1938. Das erste Zusammentreffen mit Manfred Lehbruck kommt wohl durch Otto Brechbühl oder zumindest in dessen Büro zustande, welches Brechbühl bis zum Tod von Prof. Salvisberg mit diesem führte und in welchem Manfred Lehbruck eine Zeit lang arbeitet. Nach der Heirat ist Dora Lehbruck nicht mehr aktiv als Architektin, aber nach wie vor künstlerisch tätig.

Gleich zu Beginn des Jahres 1950 wird noch in Zürich die erste Tochter Christine³⁰⁶ geboren, die zweite Tochter Bettina³⁰⁷ erblickt im Sommer 1951 dann schon bereits in Stuttgart das Licht der Welt.

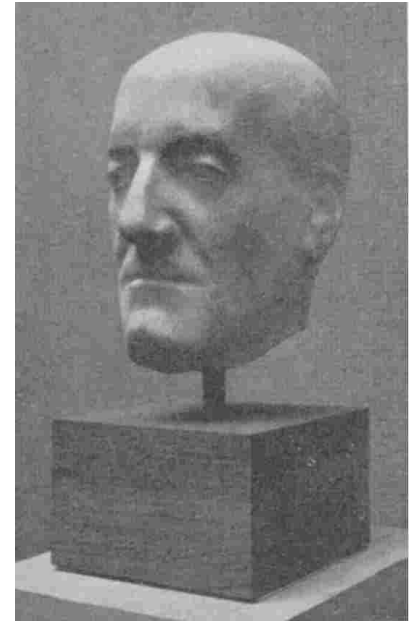


Abb. 237
Dora Suter, Kopf eines Mannes,
eine Studienarbeit Dora Suters

MANFRED LEHMBRUCK UND DAS DRITTE REICH

Später verliert Manfred Lehbruck über seine Zeit als Student und Architekt im Dritten Reich, über seine Praktika bei Graubner und March gegenüber anderen kaum ein Wort, erwähnt aber bis 1964

³⁰³ Schülerin von Germaine Richier und Prof. Salvisberg (nach Lebenslauf Manfred Lehbrucks vom Juli 1953)

³⁰⁴ In den Zeugnissen mußte jeweils die männliche Form in die weibliche verbessert werden

³⁰⁵ Otto Rudolf Salvisberg geboren am 19. Oktober 1882 in Köniz bei Bern. Architekt einer gemäßigten Moderne. Fühlt sich schon als Kind zum Zeichnen und Malen hingezogen. Zunächst Berufslehre in einem Architekturbüro. 1901 bis 1904 Bauschule des Technikums in Biel, Diplom mit Auszeichnung. Zu Fuß nach Deutschland. Lebt vom Verkauf von Zeichnungen und Aquarellen. In München Besuch von Kursen an der TH. Um 1905 Anstellung in Karlsruhe im Büro Curjel und Moser. Ab 1908 Anstellung in Architekturbüro Paul Zimmerreimer in Berlin, Bau von außerordentlich fortschrittlichen Wohn- und Geschäftshäusern. Im August 1912 Heirat mit der gebürtigen Berlinerin Emmy Roloff. Anfang 1914 Selbständigkeit: verschiedene Siedlungen mit über 2800 Häusern. 1927 Angehöriger des Berliner Dreierrats. 1928 Rückkehr nach Zürich und Übernahme des Lehrstuhls für Architektur an der ETH von Karl Moser. Ab 1934 Hausarchitekt der Hoffmann-LaRoche AG. Gründung eines gemeinsamen Architekturbüros in Zürich mit Otto Brechbühl. Bauten u.a.: repräsentative Villen in Dahlem, Beitrag zur Gehag-Siedlung Onkel-Toms-Hütte (1926-28), sein Brückenhaus der „Weißen Stadt“ (1929-30) in Reinickendorf, Bürogebäude der Deutschen Krankenversicherungs-AG in Schöneberg (1929-30), Reihenhaussiedlungen in Köpenick und am Botanischen Garten, Wohnungsbauten in Wilmersdorf, Lory-Spital in Bern (1924/25), Haus Flechtheim Berlin, div. Bauten für die ETH Zürich, Fabrik und Verwaltungsgebäude in Zürich. (vgl. Biographie von Alexander Bierl)

³⁰⁶ Christine Rotermund-Lehbruck, geboren am 27. Januar in Zürich, Architektin, verheiratet, fünf Kinder, wohnhaft bei Karlsruhe

seine Praktika bei March und Graubner in seinen Lebensläufen. Seine Vergangenheit bei zum Teil exponierten Vertretern der von den Nazis protegierten und geförderten Architekten war für ihn kein Tabuthema, aber auch nicht unbedingt eines, über das er so gerne sprach wie über seine Erfahrungen bei August Perret in Paris oder bei den Corbusier-Schülern in der Schweiz, Erfahrungen, die er gerne und oft in Form von Vorlesungen und Vorträgen, aber auch in anekdotischer Form an Studenten und Mitarbeiter weitergab.

Die Kunst und Person seines Vaters wurde zunächst auch nach der Machtergreifung der Nazis gleichermaßen geehrt und geschätzt, seine Werke wurden ausgestellt und angekauft. Die Stadt Duisburg ehrte Wilhelm Lehmbruck noch 1934 mit einer Gedenktafel an dessen Geburtshaus. Und von April bis September 1936 zeigte die Berliner Galerie Nierendorf³⁰⁸ eine Einzelausstellung zu Ehren Wilhelm Lehmbrucks, die in der Presse mit den Worten „ein ergreifendes und beglückendes Vermächtnis eines Deutschen“ hochgelobt wurde³⁰⁹. Auch gab es bis 1936 immer wieder Veröffentlichungen, zum Beispiel in Form von Katalogen und Büchern, die das Werk Lehmbrucks würdigten. Im Herbst 1936 verschärfte sich allerdings das kulturpolitische Klima durch den Einfluß Alfred Rosenbergs deutlich, dennoch konnte August Hoff noch seine umfangreiche Lehmbruck-Monographie veröffentlichen³¹⁰. Aber noch im selben Jahr wurden zwei späte Werke Lehmbrucks aus einer Berliner Ausstellung entfernt, frühe Werke konnten jedoch in der Ausstellung verbleiben – eine Zweiteilung des Werks Wilhelm Lehmbrucks, die sich auch in weiteren Ausstellungen und Veröffentlichungen weiter fortsetzt. Wilhelm Lehmbrucks Entwicklung von der klassisch-üppigen Form hin zu abstrakteren Interpretationen wurde in Gustav Herrmanns Veröffentlichung „Die Plastik im neuen Deutschland“ als

³⁰⁷ Bettina Lehmbruck, geboren am 1. Juni 1951 in Stuttgart

³⁰⁸ Josephine Gabler: Das Werk Lehmbrucks von den Zwanziger bis in die Vierziger Jahre in: Martina Rudloff, Dietrich Schubert (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck – Katalog zu Ausstellung, S. 185

³⁰⁹ vgl. Meldung zur Ausstellung in : Berliner Lokalanzeiger, 18.04.1936

³¹⁰ vgl. Josephine Gabler: Das Werk Lehmbrucks von den Zwanziger bis in die Vierziger Jahre in: Martina Rudloff, Dietrich Schubert (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck – Katalog zu Ausstellung, S. 191

„verhängnisvolle Entwicklung“ bezeichnet³¹¹. Wilhelm Lehmbrucks Werk, bis auf das sehr frühe, gilt dann seit 1937 offiziell als entartet. Manfred Lehmbruck war ein unpolitischer Mensch. Er war weder Mitglied der NSDAP noch in der Hitler-Jugend und war kein Mitglied in irgendeiner Art von Studentenvereinigung. Manfred Lehmbruck lebte sein Leben nach der Machtergreifung weiter, studiert nach wie vor in Berlin und beginnt 1934 mit dem Grundwehrdienst in Münster, der bis in das Jahr 1935 dauert. 1934 veröffentlichte die neu gegründete Zeitschrift „Kunst der Nation“ in ihrer zweiten Ausgabe Manfred Lehmbrucks „Erinnerungen an meinen Vater“³¹², was auf ein gezieltes Einsenden des Manuskripts durch Manfred Lehmbruck und auf keine Berührungängste mit Organen des nationalsozialistischen Deutschlands schließen läßt. Nach dem Ende seines Grundwehrdienstes beginnt Manfred Lehmbruck im November 1935 ein Praktikum bei Werner March, der zu dieser Zeit an der Vollendung des Reichssportfelds, der „Deutschen Kampfbahn“ arbeitete. Manfred Lehmbruck beschäftigt sich dabei neben konkreten architektonischen Aufgaben unter anderem mit „Entwurfszeichnungen für die schmiedeeisernen Gitter an der Eingangshalle und an der Südfront des Haus des Deutschen Sports“³¹³. Die Tatsache, daß Lehmbruck bei March am Reichssportfeld, dem Berliner Olympiastadion, arbeitete, kann man wiederum als einen Hinweis darauf sehen, daß Manfred Lehmbruck sein Leben im Dritten Reich weiterlebte und er keine Bedenken hatte, bei einem der exponiertesten Architekten im Dritten Reich zu arbeiten, einem Architekten, der das Entlassungszeugnis im Mai 1936 mit „Heil Hitler! Ihr Werner March“ unterschreibt. March scheint hier davon auszugehen, daß Lehmbruck weiterhin in Berlin studiert. Doch dem ist nicht so. Ob Manfred Lehmbruck den anschließenden Hochschulwechsel von Berlin nach Stuttgart wegen der Indoktrinierung der TH Berlin durch die Nazis machte, oder aus anderem Grund, ist nicht mehr nachzuvollziehen, könnte aber mit ein Beweggrund gewesen sein. Jedenfalls verändert sich

³¹¹ Gustav Herrmann: Die Plastik im neuen Deutschland in: Welt und Haus, 27.01.1938

³¹² Manfred Lehmbruck: Erinnerungen an meinen Vater in: Kunst der Nation, 15.11.1934, S. 5f, Manuskript von 1932, Wiederveröffentlichung am 4. Januar 1961 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung aus Anlaß des Achtzigsten Geburtstags von Wilhelm Lehmbruck.

in Deutschland seit 1936 wie oben dargelegt das offizielle Verhältnis zur Kunst Wilhelm Lehmbrucks.

Von Juni 1936 bis Oktober 1938 arbeitet Manfred Lehmbruck bei Gerhard Graubner, einem Bonatz-Schüler, und Hermann Mattern in Stuttgart an Entwürfen für die Reichsgartenschau, unter anderem an der Planung der Ehrenhalle des Reichsnährstandes, dem architektonischen Mittelpunkt der Stuttgarter Reichsgartenschau³¹⁴, die dann 1939 stattfindet.

Gerhard Graubner, bei dem er später auch promoviert, war zu dieser Zeit Regierungsbaumeister und wurde später zum Leitenden Architekten der Düsseldorfer Stadtplanungs-GmbH ernannt. Es ist anzunehmen, daß Manfred Lehmbruck durch seine ökonomischen Verhältnisse gezwungen war, Geld für sein Studium zu verdienen. Es erscheint naheliegend, daß Lehmbruck daher Arbeit bei einem Architekten sucht und findet, und Architekten, die bauen durften, waren zu dieser Zeit eben nur noch diejenigen, die parteikonform oder zumindest nicht offensichtlich gegen die NSDAP waren. Insofern ist die Arbeit für die Reichsgartenschau bei Gerhard Graubner bestimmt nicht ungewöhnlich.

Nach seinem Diplom emigriert Lehmbruck nach Frankreich. In einem wohl im Rahmen der Entnazifizierung Deutschlands geforderten Lebenslauf – eine Annahme, die das Datum des Lebenslaufs, das Nichterwähnen seiner Praktika bei March und Graubner, den Verweis bei Bonatz „jetzt Ankara“ und die im folgenden zitierte Bemerkung suggeriert – schreibt er dazu am 25. Oktober 1945:

„Die Kunst meines Vaters, die in der ganzen Welt bekannt ist (S. Museum in New York, Buffalo, Zürich u.a.m.) wurde vom Nationalsozialismus beschlagnahmt und teilweise zerstört. Neben dem materiellen Schaden für die Familie war es mir durch die öffentliche Anprangerung meines Vaters als „entarteter Künstler“ nicht möglich, in Deutschland als Architekt und Künstler frei zu arbeiten. Da ich aus politischen und kulturellen Gründen jede Mitarbeit an den

³¹³ Zeugnis von Werner March für Lehmbruck vom 12.05.1936

nationalsozialistischen Bauten ablehnte, verließ ich sofort nach Beendigung des Studiums Deutschland. Anschließend war ich in Paris bei Auguste Perret, arch. en chef und Vorsitzender des intern. Architektenverbandes, auf dem Büro tätig. Ich war kein Mitglied der Partei bzw. einer ihrer Gliederungen.“

Nach der Internierung in Frankreich kehrt Lehbruck 1940 nach Deutschland zurück und nimmt mit Gerhard Graubner wieder schriftlich Kontakt auf, der wie erwähnt, inzwischen Leitender Architekt der Düsseldorfer Stadtplanungs-GmbH ist. Graubner antwortet:

„Ich bin hoch erfreut, von Ihnen Nachricht zu erhalten, da ich dachte, dass Sie sich bereits unter den Heldenkämpfern befinden. [...] Falls Sie beruflich frei sind, möchte ich mir gleichzeitig anzufragen erlauben, ob Sie nicht Lust hätten, mir bei nicht uninteressanten Aufgaben zu helfen, bis Sie etwas finden, was Ihnen mehr passt. Sie möchten daraus ersehen, wie schwierig es heute ist, Mitarbeiter überhaupt und tüchtige an und für sich zu finden, um die selbst bescheidenen Aufgaben anständig und einwandfrei durchzuführen.“³¹⁵

Graubner, der in Düsseldorf direkt dem berüchtigten Gauleiter F.K. Florian unterstellt ist³¹⁶ und der in seinem Aufsatz „Der Wehrgedanke als Grundlage der Stadtgestaltung und Stadtplanung“ das Bild einer unterirdischen Stadt mit der Konzentration des städtischen Lebens in verbunkerten, unterirdisch miteinander verbundenen Türmen entwirft³¹⁷, setzte Lehbruck für die Planung der Neuen Kunsthalle in Düsseldorf ein (Abb. 157ff). Nach der Berufung Graubners zum Professor in Hannover begann Lehbruck mit seiner Dissertation bei Graubner, womit er die 1941 eingegangene Einberufung an die Ostfront um einige Zeit hinauszögern kann. Graubner, der auch nach dem Krieg Professor

³¹⁴ „Seine Arbeiten bestanden in der Anfertigung von Entwurfs-, Werk- und Detailplänen und der Aufsicht der Baustelle.“ (Zeugnis für Lehbruck von Gerhard Graubner vom 9.07.1938)

³¹⁵ Schreiben von Gerhard Graubner an Lehbruck vom 6.09.1940

³¹⁶ vgl. Werner Durth: Deutsche Architekten, S. 198

³¹⁷ vgl. Werner Durth: Deutsche Architekten, S. 256

in Hannover bleibt, und Lehbruck pflegen auch noch Jahre nach dem Krieg Kontakt miteinander.

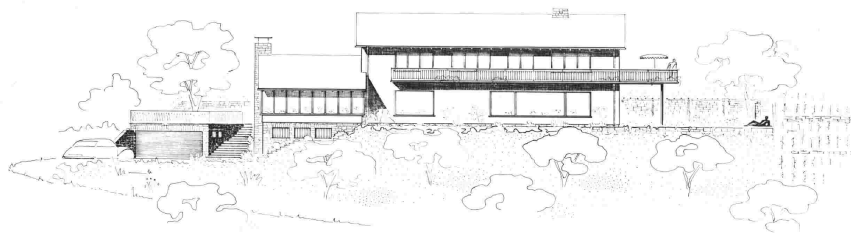
Es ist nicht leicht, eine klare Linie Manfred Lehbrucks im Umgang mit dem Dritten Reich und seinen Institutionen, seinen Exponenten und seinen Anhängern zu finden. Und gerade diese Unschärfe macht die Biographie Lehbrucks zu einer für diese Zeit nicht ungewöhnlichen Biographie. Auch andere Architekten versuchten, sich irgendwie durch diese Zeit zu lavieren, andere, wie Mies van der Rohe, einer, den Lehbruck immer gern als Lehrer nannte, biederten sich den Nazis teilweise geradezu an.

Was sich in der Gesamtbetrachtung als klare Linie erkennen läßt, war die Beschäftigung Lehbrucks auch in dieser Zeit mit Architektur in der Verbindung mit Kunst, sei es beim schmiedeeisernen Gitter für March, bei der Ehrenhalle für Graubner oder bei der Kunsthalle für die Düsseldorfer Stadplanungs-G.M.B.H., eine Beschäftigung, die schließlich in seine Dissertation und seine spätere Berufung als Architekt, Museumsman und Professor mündete.

STUTTGART 1950 -1954

Mit dem Umzug 1950 von Zürich nach Stuttgart beginnt Manfred Lehnbrucks Arbeit als selbständiger Architekt im eigenen Büro. Von großer Wichtigkeit ist dabei das Zusammentreffen mit Willy Häussler³¹⁸, dem Direktor der Mechanischen Weberei PAUSA AG³¹⁹. Wie dieses Treffen zustande kam, kann leider nicht mehr nachvollzogen werden. Ein Hinweis könnte die Tatsache sein, daß Häussler schon in jungen Jahren ein leidenschaftlicher Sammler moderner Kunst war und unter Umständen auf diesem Weg die Söhne Manfred und Guido des Künstlers Wilhelm Lehbruck kennenlernte, die den Nachlaß des Vaters verwalteten.

Familie Häussler plante Anfang der Fünfziger Jahre den Neubau einer Villa in bester Lage von Reutlingen und hatte schon Pläne eines Architekten vorliegen. Die Kritik Manfred Lehnbrucks an offensichtlichen Entwurfsmängel führte dazu, daß ihm die Planung und der Bau des Hauses übertragen wurde³²⁰. In dessen Gefolge wird Manfred Lehbruck auch der Auftrag für Planung und Bau des Neubaus eines Produktionsgebäudes für die im Besitz der Familie Häußler befindliche Textilfabrik Mechanische Weberei PAUSA AG in Mössingen erteilt, den er 1952 vollendet. Die Auftragserteilung durch Häussler war möglicherweise auch der Hintergrund für den Umzug nach Stuttgart. Auf jeden Fall ist dieser



Auftrag nicht nur der erste Auftrag als selbständiger Architekt, sondern auch einer der wichtigsten Aufträge Lehnbrucks überhaupt, denn die Bekanntschaft mit der sehr an moderner

³¹⁸ Willy Häussler, geboren als Sohn eines Raumausstatter, gestorben September 1986 in Mössingen, war ursprünglich bei den Vereinigten Werkstätten in München angestellt, wo er Prokurist war. Er hat in die Familie der Besitzer der Firma Pausa eingeheiratet und der PAUSA, nachdem er um 1938 deren Vorstand geworden war, zur Blüte verholfen..

³¹⁹ Schon in den Zwanziger Jahren druckte die Mechanische Weberei Pausa AG Bauhaus-Stoffe. (vgl. PAUSA: Zeit-Stoff, Stuttgart 1986)

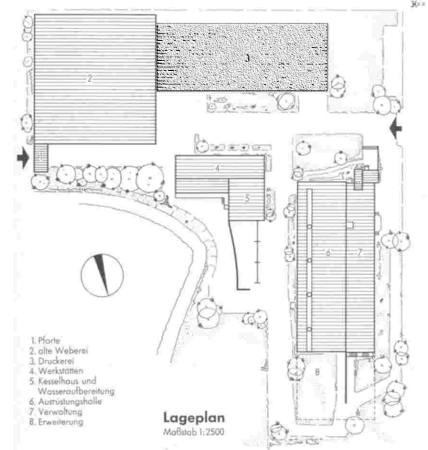
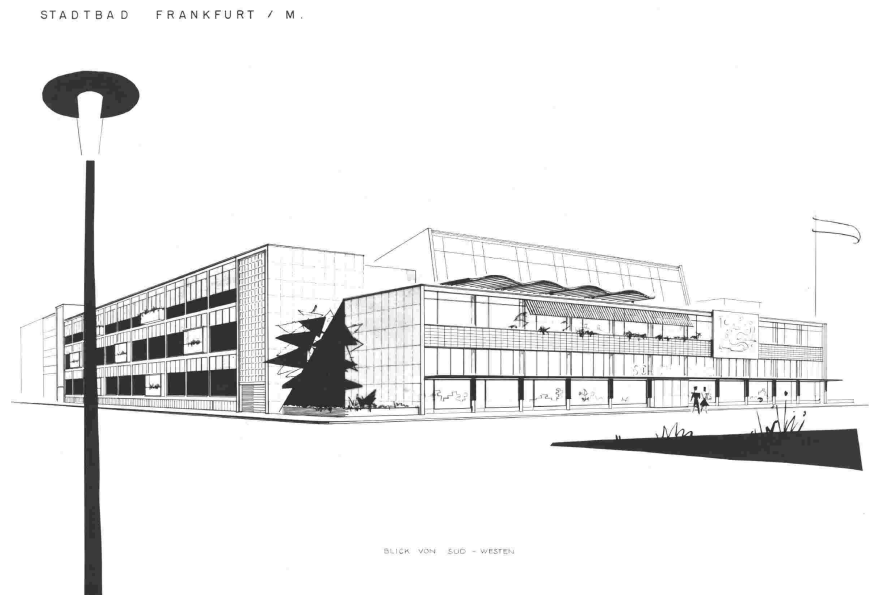


Abb. 238
PAUSA AG Mössingen, das
Tonnengebäude, hier im
Lageplan dunkel hinterlegt, war
das erste Gebäude für die
Pausa AG

Abb. 239
Haus Häussler Reutlingen,
Ansicht vom Tal

Kunst interessierten Familie Häußler und die dadurch zustande gekommenen Kontakte zu vielen bekannten Künstlern, die für die PAUSA AG arbeiten, wie HAP Grieshaber und Willi Baumeister, entpuppt sich als Glücksfall für die berufliche Laufbahn

Abb. 240
Wettbewerbsentwurf für das
Stadtbad Mitte in Frankfurt am
Main, in Zusammenarbeit mit
Max Bächer



Lehmbrucks. Denn Lehmbruck bekommt nicht nur Gelegenheit, für die Familie Häußler und die PAUSA AG zu bauen, sondern er plant und baut auch für die Prokuristen und andere Verantwortliche der PAUSA AG. Dank der dadurch entstandenen guten und über lange Jahre dauernden Auftragslage ist es Lehmbruck möglich, ohne finanzielle Belastungen befürchten zu müssen, sich insbesondere der Teilnahme an Wettbewerben für Schul-, Kultur-, und Krankenhausbauten zu widmen. Hinzufügen sollte man an dieser Stelle, daß die nicht unbedingt an wirtschaftlichen Erfolg gebundene Teilnahme an Wettbewerben auch unterstützt wurde durch die Tatsache, daß sich Manfred Lehmbruck und die übrigen Mitglieder der Familie Lehmbruck in dieser Zeit, im Vergleich zu der Zeit in Zürich und München, keine allzu großen Sorgen finanzieller Art mehr machen mußten, da Anita Lehmbruck es verstand, das von Wilhelm Lehmbruck hinterlassene Werk gewinnbringend zu vermarkten.

Bereits 1955 kann er in einem Bewerbungsschreiben einige ausgeführte Bauten und mehrere erfolgreiche Wettbewerbe

³²⁰ Frau Häußler lebt mit 93 Jahren heute noch in diesem Haus.

vorweisen.³²¹ Die wesentlichsten sind der 1952 unter Mitarbeit von Max Bächer entstandene und mit dem 1. Preis honorierte Ideenwettbewerb für den Wiederaufbau des Stadtbades Mitte in



Abb. 241
Wettbewerbsentwurf für das
Kreiskrankenhaus Ehingen

Frankfurt am Main, die beiden 1953 gewonnenen Wettbewerbe für die Volks- und Mittelschule in Mössingen und für das Reuchlin- und Schmuckmuseum in Pforzheim, das spätere sogenannte Reuchlinhaus, sowie der gewonnene Wettbewerb für die Erweiterung des Kreiskrankenhauses Ehingen.

Für das Stadtbad Mitte wurde Lehbruck zusammen mit dem Preisträger des 2. Preises, dem Architekten Gerhard Weber aus Frankfurt am Main, Anfang 1953 lediglich mit der Ausarbeitung eines Vorprojektes beauftragt.

Zur Ausführung dagegen kam von 1953 bis 1957 der Bau der Volks- und Mittelschule in Mössingen, die für damalige Verhältnisse als „avantgardistischer“³²² Schulhausbau angesehen wurde.

Die Pläne für den Bau des Pforzheimer Reuchlin- und Schmuckmuseums im Bereich der historischen Schloßkirche, der in

³²¹ Wettbewerb Stadtbad Mitte Frankfurt, 1. Preis, Planungsauftrag mit dem 2. Preisträger Architekt Gerhard Weber zusammen; Wettbewerb Volks- und Mittelschule und Gemeindefesthalle in Mössingen, 1. Preis, z. Zt. in Ausführung; Kreiskrankenhaus Ehingen, 1. Preis, z. Zt. in Ausführung; Wettbewerb Kunst- und Schmuckmuseum in Pforzheim, 1. Preis; Wettbewerb Kreiskrankenhaus Aalen, 2. Preis; Wettbewerb Gewerbeschule Aalen, engste Wahl; Wettbewerb Staatstheater Kassel, engste Wahl; z. Zt. Projekt eines Federsee-Museums mit Forschungsstelle und Jugendherberge (nach einer Aufstellung für ein Bewerbungsschreiben an die Handels- und Industrie-Organisation GmbH, Stuttgart vom 24.01.1955)

³²² Rede Lehbrucks zur Eröffnung der Friedrich-List-Realschule am 18.07.1966

der Pforzheimer Bürgerschaft auf starke Widerstände stieß, wurde schließlich vom Gemeinderat gestoppt: „Kein banales Schmuckmuseum in direkter Nähe zum Tempel des Herrn,“³²³ war damals der Tenor. Daß sich aus diesem Wettbewerbsgewinn dann am Ende doch noch der Auftrag zur Planung des Reuchlinhauses ergab, war damals ob der Gegnerschaft des Projektes kaum mehr zu erwarten.

Ähnlich verhielt es sich bei dem aus einem Gutachten über den Umbau des Heimatmuseums in Buchau hervorgehenden Auftrag für die Planung eines neuen Federseemuseums mit biologischer Forschungsstelle und einer Jugendherberge, den Manfred Lehbruck Ende 1953 erhält: Auch hier kam das Projekt zunächst nicht über das Stadium der Vorplanung hinaus, da die Vorstellungen der Beteiligten zu sehr auseinandergingen.

Beim Wettbewerb um das Stadtbad Mitte in Frankfurt war unter anderen Prof. Martin Elsässer im Preisgericht. Dieser schlägt Lehbruck 1953 als Ersatzpreisrichter zum Wettbewerb um das Mineralbad Leuze vor. Mit dieser ersten Erfahrung als Preisrichter und in der Folge des 1954 gewonnenen Wettbewerbs um den Bau der Erweiterung des Krankenhauses in Ehingen war Lehbruck nicht nur bei Krankenhauswettbewerben, sondern auch bei zahlreichen Schul- und Verwaltungsgebäuden vorwiegend im Stuttgarter und Tübinger Raum, ein gefragter Fachpreisrichter - einer Funktion, der er auch bis in die Sechziger Jahre hinein regelmäßig nachkam.

Mit der Ausnahme des 1957 gewonnenen Wettbewerbs des Ende 1964 eingeweihten Kriegerdenkmals in Dußlingen und einigen zweiten Preisen war Lehbruck nach 1954 jedoch nie mehr so erfolgreich als Wettbewerbsteilnehmer wie in den ersten vier Jahren seiner Arbeit als freier Architekt. Mehr und mehr konzentrierte er sich auf die zum Gutteil aus den gewonnenen Wettbewerben hervorgegangenen Großprojekte, die im Zeitraum von 1955 bis 1968 von ihm geplant und gebaut wurden, und delegierte die Teilnahme an weiteren Wettbewerben an seine



Abb. 242
Kriegerdenkmal in Dußlingen

³²³ Erinnerungen Hermann Wahl

Mitarbeiter. Nach der Teilnahme am Einladungswettbewerb um den Neubau des Städtischen Krankenhauses in Sindelfingen im März 1957 nimmt Lehbruck dann bis Mitte 1966 nur noch an fünf großen Einladungswettbewerben teil. Mehrfach lehnt er die Einladung zu weiteren Wettbewerben wegen Arbeitsüberlastung ab, was vielleicht auch damit zu tun hatte, daß sein Büro einfach nicht mehr Platz für weitere Mitarbeiter bot.

Lehmbrucks Büro befand sich im Erdgeschoß eines Hauses in der Humboldtstraße in Stuttgart, in welchem im ersten Obergeschoß auch die Mietwohnung der Familie Lehbruck gelegen war. Das Haus, umgeben von einem öffentlichen Park, wird von ehemaligen Mitarbeitern als das schönste Haus Stuttgarts beschrieben. Gerne erzählte Manfred Lehbruck die Anekdote im Kreise seiner Kollegen und Mitarbeiter, wie sie überraschend in den Besitz des Hauses gekommen sind: Manfred Lehbrucks Ehefrau Dora war nicht nur eine aktive und begabte Bildhauerin und Malerin, sondern konnte offensichtlich auch wunderbar Klavierspielen. Als die Lehbrucks ihre Vermieterin, die im 2. Obergeschoß wohnte, eines Tages fragten, ob sie das Haus von ihr kaufen könnten, vermachte diese den Lehbrucks das Haus als Schenkung – wegen des schönen Klavierspiels von Dora Lehbruck, wie sie sagte.

STUTTGART 1955 -1960

Mit einiger Überraschung muß Lehbruck im August 1955 auf die Telefonnotiz eines Mitarbeiters reagiert haben, daß er nun doch beauftragt werden soll, das Reuchlinhaus Pforzheim zu planen und zu bauen, allerdings an anderer Stelle und mit einem noch umfassenderen Programm, nachdem die Pforzheimer Bürgerschaft dieses Projekt im April 1954 zu Fall gebracht hatte.³²⁴

³²⁴ Diese Telefonnotiz befindet sich in Lehbrucks Nachlaß im SAAI Karlsruhe.

Abb. 243
Reuchlinhaus Pforzheim.
aquarellierte Perspektive des
Innenhofs mit Blick auf die
Ausstellungshalle und das
Schmuckmuseum rechts

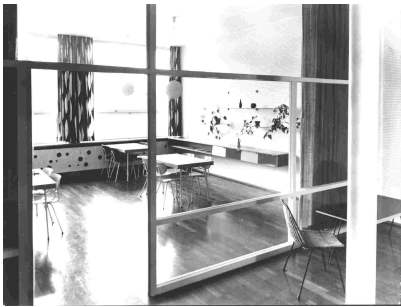


Abb. 244
Volksschule Mössingen, 1957,
von Offenheit und natürlichem
Licht geprägter Klassenraum



Abb. 245
Volksschule Mössingen 1957 mit
Wasserbecken



Das jetzt als Reuchlinhaus projektierte Kulturzentrum der Stadt Pforzheim sollte nun in Erweiterung des ursprünglichen Programms auch das Heimatmuseum, das Schmuckmuseum, die Ausstellungsräume für den Kunst- und Kunstgewerbeverein und die Stadtbücherei aufnehmen. Im Verlauf der Planungen wird es zusätzlich um einen Vortragsraum, eine Großküche, eine allgemeine Schmuckschau, Zunfräume für verschiedene Handwerkerinnungen, das Stadtarchiv, ein Café und um einen Gartenhof sowie einen Verwaltungsteil erweitert.

Dies mußte wohl die Erfüllung eines langgehegten Wunsches Lehnbrucks sein, nach all den Jahren der Wanderschaft und des Bauens vorwiegend rein funktionaler Architektur, nun endlich mit dem konkreten Auftrag über Planung und Bau eines Museums- und Ausstellungsbaues und einer Bibliothek die ersten Früchte der mit seiner Dissertation 1942 gelegten Saat ernten zu dürfen.

Bereits 1953 hatte Lehnbruck noch den Einladungswettbewerb um den Neubau der Grundschule in Mössingen gewonnen, zu dem er wohl im Zusammenhang mit seiner Arbeit als Architekt für die Familie Häussler, einer der einflußreichsten Mössinger Familien und mit der PAUSA AG der größte Arbeitgeber Mössingens, eingeladen war. Dieser Schulbau hebt sich zu dieser Zeit nicht nur wegen der

Kunst am Bau, die unter anderem aus einem von HAP Grieshaber³²⁵ gestalteten Treppenhaus besteht, sondern auch wegen der Grundrißergonomie und des Einsatzes modernster Technik von anderen vergleichbaren, nach dem Krieg entstandenen Schulbauten positiv ab. Mit der Schlüsselübergabe 1957 konnte Lehbruck somit seine avantgardistischen, aber doch humanistischen und nutzerorientierten Ansätze auch im Schulhausbau verwirklichen. Zunächst als Volksschule in Kombination mit einer hauswirtschaftlichen Berufsschule, einer Turnhalle und der Gemeindefesthalle geplant, sollte diese Schule den bisher fehlenden räumlichen Mittelpunkt der Gemeinde Mössingen bilden.³²⁶ Die Planung Lehbrucks sah alle Teile des Projektes vor, eingebettet in einen Landschaftspark. Als einziger Teil des Gesamtprojekts jedoch damals nicht gebaut worden ist die Gemeindefesthalle, die dann, auch von Lehbruck geplant und in den Neubau der Mittelschule integriert, erst im Jahre 1966 eingeweiht werden wird.

Auch bei der PAUSA AG wird nach Plänen von Lehbruck weitergebaut: nach der Fertigstellung des neuen Kesselhauses und der Werkstätten konnte bereits 1955 der Neubau für die Ausrüstung und der Neubau für die Verwaltung in Benutzung genommen werden.

Mit seinen Aufträgen in Mössingen, Ehingen und in weiteren Gemeinden in der Schwäbischen Alb sowie in Pforzheim war der Schwerpunkt Lehbrucks bisherigen praktischen Wirkens auf den Großraum Stuttgart und Württemberg beschränkt. Doch dies sollte sich im Zusammenhang mit dem Nachlaß seines Vaters ändern: In der Stadt Duisburg, die mit der Familie Lehbruck ja schon seit dem Ende des Krieges wieder in regem Kontakt stand, waren, wegen der zugesagten Übergabe des Nachlasses Wilhelm Lehbrucks als Dauerleihgabe von seiner Witwe, wegen äußerst beengter Raumverhältnisse und unzureichender Präsentationsmöglichkeiten – vergleichbar mit denen in Pforzheim – konkrete

³²⁵ HAP Grieshaber, geboren 1909 in Rot a. d. Rot, Oberrealschule und Schriftsetzerlehre in Reutlingen, 1928 – 1929 Kalligraph bei Schneider, 1931-1933 Orient und Griechenland, seit 1933 Holzschnitte,

³²⁶ Manuskript der Rede zur Eröffnung der Schule am 20.07.1957

Bestrebungen im Gange, dem Nachlaß des großen Sohns der Stadt³²⁷ ein würdiges Zuhause zu geben. Unterstützung finden der damalige Direktor des Museums Dr. Händler und der Vorsitzende des Museumsvereins Duisburg e.V. Lewenton dabei bei dem sehr kunstliebenden Oberbürgermeister der Stadt Duisburg Seeling.

1956 tritt man schließlich an Lehbruck heran, mit dem man wegen der ersten großen Wilhelm-Lehmbruck-Retrospektive Ende 1955 schon in ständigem Kontakt stand, und fragt ihn, ob er „an der Prüfung von Grundstücken für ein Kunstmuseum mitarbeiten“³²⁸ wolle. Aus dem Gutachten, das Lehbruck mit der Empfehlung, das Museum im Immanuel-Kant-Park zu bauen, abschließt, folgt dann im Februar 1957 der Auftrag für Lehbruck, das Museumsgebäude zu planen.

So hatte Lehbruck gleichzeitig zwei Aufträge für den Bau von Museen bzw. Kultureinrichtungen und das Jahr 1957 wird so zu einem sehr wichtigen und arbeitsintensiven Jahr für ihn, ein Jahr, in dem er am 18. Juni das Baugesuch für das Reuchlinhaus abgibt und in dem er mit konkreten Planungen für das Museum in Duisburg beginnt. Ebenfalls in diesem Jahr stellt er auch noch den als richtungsweisend bewerteten Erweiterungsbau des Kreiskrankenhauses in Ehingen fertig und übergibt die Mössinger Schule Ihren Nutzern.

Bereits Mitte März 1958 kann Lehbruck dem Hochbauamt in Duisburg Pläne und ein Modell für das Kunstmuseum vorlegen. In Pforzheim ist derweil der Rohbau soweit vorangeschritten, daß mit der konkreten Planung des Innenausbaus begonnen werden muß, um den Baufortschritt nicht zu gefährden. So kommt es, daß zwar die Baueingabe für das Kunstmuseum in Duisburg Mitte August 1958 erfolgt, aber erst ein knappes Jahr später – Ende Juni 1959 – die Grundsteinlegung. Weitere Verzögerungen ergeben sich durch die nicht erfolgte Auftragserteilung an verschiedene Ausbaugewerke, die so erst spät die für die Werkplanung essentiellen Angaben machen können.

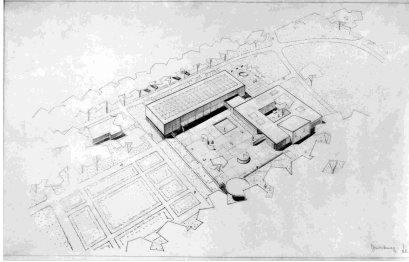


Abb. 246
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, Skizze



Abb. 247
Kreiskrankenhauses in Ehingen,
im Vordergrund der
Operationstrakt



Abb. 248
Haus Flitner Tübingen

³²⁷ August Hoff: Frau Anita Lehbruck zum Gedächtnis, in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, S. 60-61

³²⁸ Brief vom 22.11.1955 vom OB Seeling der Stadt Duisburg an Lehbruck

In Pforzheim feiert man indes schon im April 1959 das Richtfest. Nicht minder schwere Probleme gibt es aber auch in Pforzheim: zum einen werden von Oberbürgermeister Dr. Brandenburg deutliche Zweifel an den von Lehbruck festgelegten Fertigstellungsterminen geäußert, die sich im weiteren Verlauf auch als gerechtfertigt herausstellen sollten, zum anderen sieht sich Lehbruck dem Vorwurf ausgesetzt, die Kosten nicht unter Kontrolle zu haben. Den letztgenannten Punkt kann Lehbruck mit dem Hinweis auf die gestiegenen Material- und Lohnkosten, auf verschiedene Maßnahmen zur besseren Raumausnutzung und nicht zuletzt auf die Einzigartigkeit des Bauvorhabens nicht ganz befriedigend begründen. Nichtsdestoweniger wird die Stadtbücherei und das Stadtarchiv als die ersten fertiggestellten Teile des Reuchlinhauses mit nur zweieinhalb Monaten Verspätung

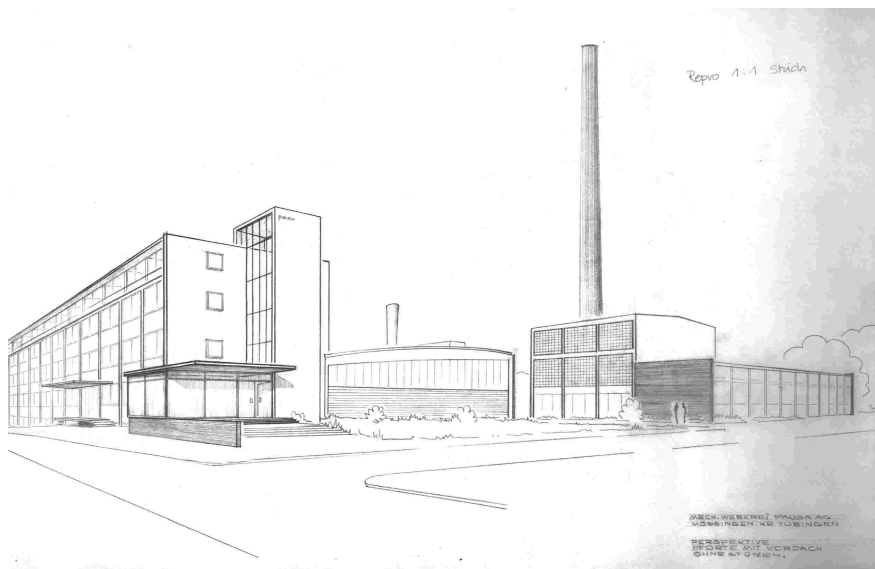


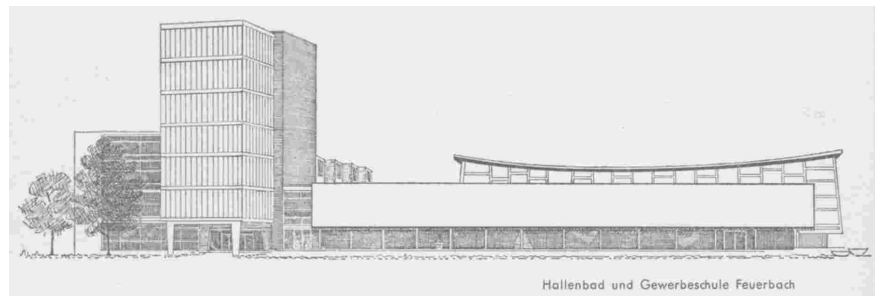
Abb. 249
PAUSA AG, Perspektive, am
rechten Bildrand die
Werkskantine, links das
Verwaltungsgebäude

Ende 1959 eingeweiht. Trotz dieser als kleinen Erfolg zu wertenden Einweihung verfügt der Gemeinderat schließlich Mitte März 1960, alle Zahlungen sofort einzustellen. Als Konsequenz daraus war es nunmehr völlig unmöglich, die Fertigstellungstermine zu halten. Darüber hinaus wird Lehbruck aufgefordert, seine aussichtsreichen persönlichen Kontakte mit dem damals schon weltberühmten Bildhauer Henry Moore hinsichtlich eines Auftragswerks für das Reuchlinhaus einzustellen, was OB Dr. Brandenburg sicherlich am meisten von allen Entscheidungsträgern schmerzte.

Parallel zu diesen großen Projekten plant und baut Lehbruck das Privathaus von Prof. Flitner in Tübingen, das 1959 von dem mit Lehbrucks befreundeten Ehepaar bezogen wird. Außerdem werden die Werkskantine, die Erweiterung der Ausrüstung und der Verwaltung und die Aufstockung des Verwaltungsgebäudes der PAUSA AG in Betrieb genommen.

Doch damit nicht genug: 1958 beginnt Lehbruck mit der Planung des Stadtbades und der Kaufmännischen Berufsschule in Stuttgart-Feuerbach, Baubeginn dort ist im Herbst 1959, Richtfest des Bads im Herbst 1961.

Abb. 250
Berufsschule und Stadtbad
Feuerbach, Zeichnung von
Einladungskarte zur Eröffnung



Und Ende 1960 wird auf höchster Landesebene grünes Licht für das im oberschwäbischen Bad Buchau gelegene Federseemuseum gegeben, nachdem man ja schon 1953 in diesem Zusammenhang an Lehbruck herangetreten war. Konkretere Planungen führt dann nach weiteren Abstimmungen über Art und Umfang des Gesamtprojektes zu einer Beschränkung auf einen reinen Museumsbau ohne eine Jugendherberge, aber mit der Option auf die spätere Ergänzung einer biologischen Forschungsstelle.

Angesichts dieser Vielzahl von teils sehr großen Projekten mag es nicht verwunderlich erscheinen, daß Lehbruck in dieser Zeit oftmals in Termenschwierigkeiten war.

STUTTGART 1961 - 1964

Zum Ende der Bauarbeiten des Reuchlinhauses liegen die Nerven aller Beteiligten blank. Auch der vielleicht größte und wichtigste Vorkämpfer für das Reuchlinhaus und dessen Architekten, Oberbürgermeister Dr. Brandenburg, scheint am Ende die Geduld zu verlieren. Wiederholt kommt es zu eindringlichen Appellen, zu leidenschaftlichen Stellungnahmen, ja sogar zu offenem Streit zwischen Lehbruck und dem eigentlich als feinsinnig und als

Kunstliebhaber beschriebenen Oberbaurat der Stadt Pforzheim Holz.

Noch am Vorabend der Eröffnung am 20. Oktober 1961 sieht sich Oberbaurat Holz auf Vermittlung des Baubürgermeisters Dr. König gezwungen, ein versöhnliches Entschuldigungsschreiben an Lehmbrock zu richten.

Viel Prominenz war zur Eröffnung des Reuchlinhauses nach Pforzheim gekommen, und noch mehr Pforzheimer Bürger kamen, um das neue Schmuckstück, um das es so erbitterte Diskussionen und offenen Streit gab, zu bestaunen. Es kamen so viele, daß der kurz vor der Eröffnung zum Hausherrn ernannte Hermann Wahl, der spätere Leiter des Kulturamts der Stadt Pforzheim, vom Oberbürgermeister die Anweisung bekam, die nicht geladenen schaulustigen und interessierten Bürger im Zaum zu halten.³²⁹

1961 sieht es dann fast so aus, als würde sich ein drittes Museumsprojekt direkt anschließen; denn Prof. Dr. August Hoff, der einstige Leiter des Museumsvereins und des Städtischen Museums Duisburg, der ehemalige ehrenamtliche Leiter des Städtischen Kunstmuseums in Hagen und der jetzige Direktor der Kölner Werkkunstschule i.R. empfiehlt dem Vorstand der Hagener Van-de-Velde-Gesellschaft hinsichtlich der geplanten Erweiterung des Hageners, von van de Velde erbauten Museums Lehmbrock als Architekten. Doch zu diesem Auftrag kommt es schlußendlich nicht.

Der 3. Preis beim Wettbewerb um den Neubau des Clemens-Selz-Museums Neuss 1963 führte ebensowenig zu einem weiteren Auftrag für einen Museumsbau wie die Teilnahme an den Einladungswettbewerben um das Rheinische Landesmuseum in Bonn und um den Wiederaufbau der Neuen Pinakothek in München, die letzteren beiden bereits 1960.³³⁰



Abb. 251
Eröffnung des Reuchlinhaus
Pforzheim, Oberbürgermeister
Dr. Brandenburger dankt
Manfred Lehmbrock für seine
Leistung

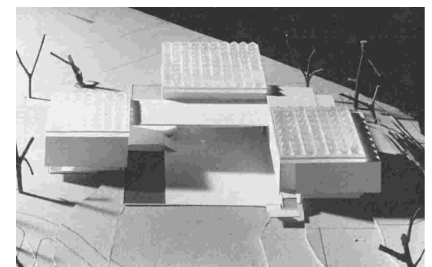


Abb. 252
Wettbewerbsentwurf für das
Clemens-Selz-Museum Neuss
1963

³²⁹ Daß darunter sich versehentlich auch die Mitherausgeberin der „ZEIT“ Gräfin von Dönhoff befand, die sich später über diesen „Subalternen“, der sie aufhielt, beim Oberbürgermeister Dr. Brandenburg beschwerte, konnte Wahl nicht wissen.

³³⁰ Auskunft durch das Bayrische Hauptstaatsarchiv München vom 17.10.2000



Abb. 253
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, rechts der
Bauabschnitt I mit der
Wechselausstellungshalle, links
der Bauabschnitt II mit dem den
Plastiken Wilhelm Lehmbrucks
vorbehaltenen Teil des
Museums, dazwischen der
Eingangsbereich

Mit der Eröffnung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Anfang Juni 1964 kann Manfred Lehmbruck dann den großen Erfolg und die große Resonanz, die er mit dem Bau des Reuchlinhauses in der Fachpresse erreichte, noch übertreffen. Doch bis dahin war es nach den anfänglichen Schwierigkeiten noch ein langer Weg gewesen, denn der Bau hatte zeitweise sogar ruhen müssen, da über Monate keine Gelder mehr bewilligt wurden. Auch hier hatte Lehmbruck das Budget von 2,75 Millionen DM, das noch auf das Jahr 1957 zurückgeht, in einem weiteren Kostenvoranschlag Ende 1962 um mehr als 30 Prozent überschritten³³¹. Was auf den ersten Blick sehr viel scheint, relativiert sich aber, wenn man beachtet, daß in dieser Zeit Lohn und Materialkosten bis zu 15 Prozent in einem Jahr gestiegen sind. Am Ende sind die Gesamterstellungskosten dann mit 5,5 Millionen DM auf das Doppelte der ursprünglich veranschlagten Summe gestiegen, allerdings einschließlich der Außenanlagen und der Betriebseinrichtung. Dennoch sind bei der Eröffnung am 5. Juni 1964 alle - Bürger, Nutzer, Auftraggeber und Architekt - hochzufrieden mit dem neuen Museum. Anita Lehmbruck allerdings, die Witwe Wilhelm Lehmbrucks, konnte zum Bedauern aller nicht mehr an der Krönung Ihrer Verdienste um das Erbe Ihres verstorbenen Mannes teilnehmen, da sie bereits im Juli 1961 verstorben war.

Sowohl das Reuchlinhaus, aber in noch viel höherem Maße das Wilhelm-Lehmbruck-Museum waren beide Bauten bald nach der Fertigstellung durch zahlreiche Veröffentlichungen in bedeutenden nationalen und internationalen Magazinen und Büchern und Berichte in der Tagespresse zu Pilgerstätten junger Architekten und Architekturstudenten geworden.

³³¹ 2,75 Millionen DM im Kostenvoranschlag von 1957, im Juli 1961 Kostenerhöhung von ca. 600.000 DM und im Dezember 1962 Kostenerhöhung von ca. 250.000 DM

Nicht ganz so viel internationales Interesse gab es hinsichtlich der Eröffnung des Stadtbades und der Kaufmännischen Berufsschule Feuerbach, deren offizielle Einweihungen Ende Februar beziehungsweise Mitte September 1964 stattfanden. Dennoch hat das scheinbar schwebende Dach und die schräggestellte, filigrane und von HAP Grieshaber bemalte Ganzglasfassade der Schwimmhalle viel Aufmerksamkeit erregt. Und dieses Ensemble, das Lehbruck auf einem sehr engen Grundstück komponierte, zeugt noch heute von der modernen und der mit viel Zeitlosem angereicherten Architekturauffassung Lehbrucks, die man heute nahezu als so aktuell wie damals bezeichnen kann.

Das 1963 fertiggestellte Wohnhaus für den Bruder Lehbrucks Guido Lehbruck, einem erfolgreichen Stuttgarter Rechtsanwalt, der sich, mit seinen Unternehmensvertretungen für Firmen wie Knoll International und seiner Mitgliedschaft in zahlreichen Ausschüssen wie dem Deutschen Künstlerbund, ständig am Puls der Architektur und des Designs befand, war ein weiteres Projekt, das Lehbruck in dieser Zeit bearbeitete.

Mit dem Beginn der Aushubarbeiten für das Federseemuseum in Bad Buchau im Sommer 1964 nimmt der dritte und letzte selbständig von Manfred Lehbruck verwirklichte Bau eines Museums seinen Anfang, der noch auf Planungen aus dem Jahr 1953 zurückgeht. Damals waren noch eine Jugendherberge und eine biologische Forschungsstelle geplant, schließlich zur Ausführung kam dann lediglich noch das Museum und ein durch den verglasten Eingangsbereich verbundener kleiner Bau für die Wissenschaft. Lange und ausdauernd gekämpft hat Lehbruck für den künstlichen See des im Randbereich des Federseemoors gelegenen Museums, ohne den sich das Museum viel weniger reizvoll präsentieren würde. Aber auch hier spielte das Geld eine große Rolle, denn auch bei diesem Projekt waren die Kosten auf ein Mehrfaches der ursprünglich veranschlagten Kosten gestiegen, nachdem das Museum als reines Sommermuseum geplant, dann schließlich auch für den Winterbetrieb ausgelegt werden mußte. Zu guter Letzt wurde aber die Finanzierung und damit der Abschluß der Bauarbeiten des Museums durch die Stadt Bad Buchau, die



Abb. 254
Stadtbad Feuerbach bei Nacht



Abb. 255
Offener Kamin im Wohnhaus
Guido Lehbruck

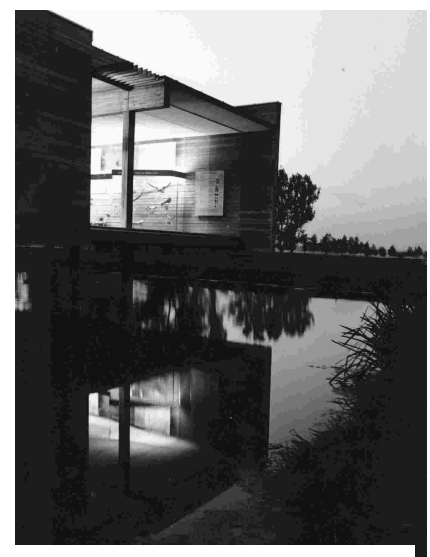


Abb. 256
Federseemuseum bei Nacht

sich damit für längere Zeit hoch verschuldete, und mit großer Unterstützung des Stuttgarter Kultusministeriums fertiggestellt. Auch ein schließlich trotz sehr viel Vorarbeit nicht von Lehbruck ausgeführtes und erst 1991 von anderer Seite vollendetes Projekt nimmt Ende 1964 seinen Lauf: Die Voruntersuchungen und Planungen für ein neues Museum in Rottweil.

Abb. 257
Entwurf für das Kulturforum
Rottweil, von der Bildmitte nach
rechts der von Manfred
Lehmbruck vorgeschlagene
Museumsneubau



Abb. 258
Manfred Lehmbruck bei
Eröffnung des Wilhelm
Lehmbruck Museum

So kann die Zeit Ende 1964 - mit der Eröffnung des Lehmbruck-Museums in Duisburg, der Schule und des Stadtbades in Stuttgart-Feuerbach und dem Baubeginn des Federseemuseums - als der Höhepunkt von Lehmbrucks praktischen Schaffen bezeichnet werden. Lehmbruck war zu diesem Zeitpunkt außerdem ein anerkannter Fachpreisrichter, hatte ein gut gefülltes Auftragsbuch und konnte als einer der wenigen Architekten, die vor Kriegsende keine Gelegenheit hatten, sich als selbständige Architekten zu profilieren, in der Nachkriegszeit einige Großprojekte zum Abschluß bringen, die nicht nur den Primärbedürfnissen wie Unterkunft und Arbeit dienten.

STUTT GART 1965 - 1967

10 Jahre nach der Übergabe der Volksschule an die Gemeinde Mössingen konnte Manfred Lehbruck eine weitere Schule ihrer Bestimmung übergeben. Die Realschule Mössingen war das letzte große ausgeführte Projekt Lehbrucks, dem er sich voll widmen kann; denn einen immer größeren Anteil seiner Zeit verwendet Lehbruck in den folgenden Jahren auf theoretische Arbeiten mit den Schwerpunkten Bibliotheks- und Museumsbau. Angefangen mit seiner Dissertation „Grundsätzliche Probleme des zeitgenössischen Museumsbaues“ von 1942, über seine Vorträge im Rahmen seiner aktiven Tätigkeit im Internationalen Museumsrat der UNESCO seit 1962, bis hin zu seinen Vorlesungen und wissenschaftlichen Studien als Inhaber des Lehrstuhls „D“ für Entwerfen von Hochbauten an der Fakultät für Architektur der Technischen Hochschule in Braunschweig seit 1967, bilden seine Arbeiten ein Theoretisches Werk, das in seiner Essenz 1974 in der von der ICOM herausgegebenen Reihe „Museum“ erscheint.³³²

Seit 1962 ist Manfred Lehbruck Mitglied in diesem Museumsrat, dem International Council of Museums (ICOM), einer hochangesehenen internationalen, nichtstaatlichen Organisation für Museen und Museumsleute.³³³ Bereits 1962 war Manfred Lehbruck auf der Museumstagung der UNESCO in Turin zu einem Vortrag über seine Museumsbauten eingeladen,³³⁴ 1965 war er auf der ICOM Tagung in den USA.³³⁵ Später hält er sich im Auftrag des ICOM immer wieder in den Vereinigten Staaten auf, bei welcher Gelegenheit er 1966 der Metropolitan Opera in New York einen Originalabguss einer der berühmtesten Plastiken seines Vaters, der



Abb. 259
Realschule Mössingen,
Bühnenvorhang gestaltet von
HAP Grieshaber



Abb. 260
Übergabe eines
Originalabgusses der „Großen
Knieenden“ von Wilhelm
Lehbruck an die Metropolitan
Opera in New York

³³² Museum, hersg. UNESCO/ICOM, 26. Jahrgang, Nr. 3/4, 1974

³³³ Dieser Rat wurde gegründet, um die Interessen des Museumswesens und die Tätigkeitsbereiche zu fördern, die sich mit der Verwaltung und dem Betrieb von Museen beschäftigen. Der ICOM besteht aus 116 Nationalen Komitees, 26 Internationalen Fachkomitees sowie mehreren Regionalen und angegliederten Organisationen und ist mit der UNESCO assoziiert. Das Generalsekretariat befindet sich in Paris.

Das Deutsche Nationalkomitee des Internationalen Museumsrates hat heute über 1.800 individuelle und ungefähr 70 institutionelle Mitglieder. Es ist damit das weltweit größte Nationalkomitee von ICOM. (Quelle: www.icom-deutschland.de)

³³⁴ Lebenslauf 25.10.1964

³³⁵ Brief vom 12.10.1965 von Lehbruck an Rieth wegen Federseemuseum

„Großen Knieenden“³³⁶ übergibt³³⁷. Aber auch nach Indien, Thailand, Indonesien, Japan, Korea, in die Volksrepublik China und in die U.d.S.S.R. führen ihn seine Reisen, wo er sich mit Fachleuten trifft, Vorträge über Museen und Bibliotheken hält und mehrere Gutachten über Neu- und Umbauten von Museen erstellt. Ende 1968 ist er Delegierter der Bundesrepublik bei der ICOM-Tagung in Mexico-City.³³⁸

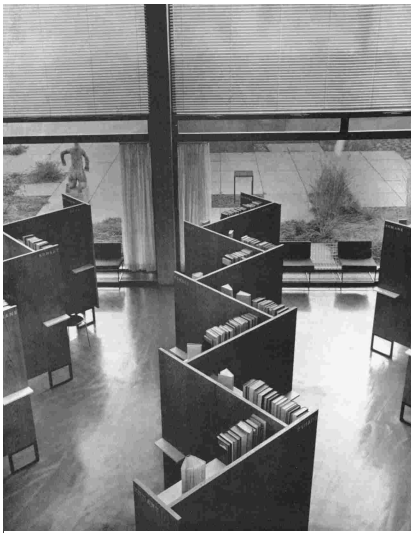


Abb. 261
Reuchlinhauses Pforzheim,
Regalsystem der
Freihandbücherei

STUTT GART – BRAUNSCHEWIG 1968 – 1978

Auch in unternehmerischer Hinsicht gibt es Erfolge zu verzeichnen: Mit seinem ehemaligen Mitarbeiter Günter Grabow, mit dem er eine Arbeitsgemeinschaft gegründet hatte, entwickelt er aus dem Regalsystem der Freihandbücherei des Reuchlinhauses in Pforzheim das Möbelsystem INPUT, das zwischen seiner Vorstellung 1968 und der Einstellung wegen Differenzen mit dem Hersteller 1975 nicht nur Preise der einschlägigen Fachgremien bekommt, sondern auch kommerziellen Erfolg hat. Es zeichnet sich durch seine Einfachheit, seine Flexibilität und seine beliebige Addierbarkeit aus und läßt sich nicht nur für Bibliotheken verwenden, sondern wird auch für Büro- und Wohnzwecke adaptiert. Lehmbrock zieht sich im weiteren Verlauf sukzessive aus der aktiven Arbeit an der Weiterentwicklung zurück. Federführend war, bis zur Einstellung des Möbelsystems, Günter Grabow. Große Kunden waren der ADAC mit verschiedenen Filialen, der Südwestfunk Baden-Baden und nicht zuletzt der Deutsche Fußballbund.

³³⁶ Wilhelm Lehmbrock, Große Knieende (Large Kneeling Woman), 1911, Bronze, H: 178 cm, Metropolitan Opera, Lincoln Center Plaza, New York, NY 10023

³³⁷ Archiv der Metropolitan Opera Association New York City

³³⁸ ICOM-Tagung in Mexico-City vom 5.12. bis 19.12.1968



Abb. 262
Das aus dem Regalsystem der
Freihandbücherei im
Reuchlinhaus Pforzheim
entwickelte Möbelsystem INPUT

Nach dem Abschluß des Federseemuseums als letztem großen Projekt unter eigener Regie strebt Lehbruck zu neuen Zielen: Mit 53 Jahren, also relativ spät, bewirbt sich Lehbruck Ende 1966 um den neu eingerichteten Lehrstuhl für Entwerfen von Hochbauten an der Technischen Hochschule in Braunschweig. Nachdem er sich im Berufungsverfahren gegen die anderen Bewerber durchgesetzt hatte, nimmt Manfred Lehbruck 1967 seine Arbeit an der Technischen Hochschule auf. Sein erster Mitarbeiter am Lehrstuhl wird Gerhard Rohdich, den Lehbruck einige Monate zuvor für sein Büro in Stuttgart anstellte und der ihm nach Braunschweig folgt.

Seine Studenten und Mitarbeiter spüren bald hinter dem feinfühligem, weitgereisten und belesenen, aber dennoch bescheidenen Lehrer das große Wissen und die Erfahrung um die Zusammenhänge internationaler moderner Architektur. Durch seine internationale Tätigkeit kann er dem lokalen Kolorit der Braunschweiger Architekturabteilung Glanzlichter aufsetzen.³³⁹

Als zweiter Assistent nimmt Christoph Birner, der bis dahin Assistent bei Professor Friedrich Wilhelm Krämer³⁴⁰ war, seine Arbeit am

³³⁹ vgl.: Prof. Dr. Justus Herrenberger, Professor für Baukonstruktion von 1969 bis 1985 an der TU Braunschweig, in: Manfred Lehbruck 65 Jahre, Architektur und Wohnwelt, Nr. 4, 1978

³⁴⁰ Friedrich Wilhelm Krämer, geboren am 10.05.1907 in Halberstadt, gestorben am 18.04.1990 in Köln, Architekt, Dr.-Ing., von 1945 bis 1946 Oberbaurat und Leiter des Hochbau- und Stadtplanungsamtes der Stadt Braunschweig, 1946 Ruf an die TH Braunschweig, u.a. Leiter und Dekan der Fakultät Architektur, 1974 emeritiert, Mitinhaber KSP Architekten (Kraemer, Sieverts und Partner) in Köln.

Abb. 263
Leichtweiß-Institut der
Universität Braunschweig



Grundbau der Technischen Universität Braunschweig, der 1970 fertiggestellt wird, und für verschiedene Wettbewerbsprojekte. Durch seine Durchsetzungsfähigkeit wird Christoph Birner schnell zu einem der wichtigsten Assistenten an Lehnbrucks Lehrstuhl, zu einer Art Büroleiter. Er ist es auch, über den Lehnbruck während seiner teils sehr langen Auslandsaufenthalte mit dem Lehrstuhl Kontakt hält. Diese langen Zeiten der Abwesenheit und die Tatsache, daß sich Manfred Lehnbruck, wie andere Professoren auch, nie fest in Braunschweig niedergelassen hat - er wohnte stets in fußläufiger Entfernung in einem möblierten Zimmer zur Untermiete und war meist nur von Montag bis Mittwoch in Braunschweig³⁴¹ - lassen es nicht selten vorkommen, daß seine Studenten lange warten müssen, bis sie einen persönlichen Termin bei ihm bekommen oder bis Klausuren bewertet sind.

Nach dem Weggang von Gerhard Rohdich als Dozent an die Ingenieur-Akademie für Bauwesen in Holzminden 1970 kommen weitere Assistenten dazu. So auch Klaus Hänsch, der erste der zwei einzigen Doktoranden Lehnbrucks, der mit seiner Recherche und vor allem seiner Dissertation über „Das Verhältnis Kunstwerk – Besucher – Schauraum“ nicht unwesentlich zur bereits erwähnten Publikation Lehnbrucks über die Museumsarchitektur im Heft der ICOM „Museum“ beiträgt.

Abb. 264
Museum für Nicosia / Zypern
von 1972 bis 1977, Manfred
Lehnbruck zusammen mit Klaus
Hänsch, der Grundriß basiert auf
einem Quadratraster und
besteht aus drei
Hauptelementen in
Dreiecksform, verbunden durch
ein Foyer

³⁴¹ Schreiben vom 21.04.1976 von Lehnbruck an Wilhelm Hack, Köln

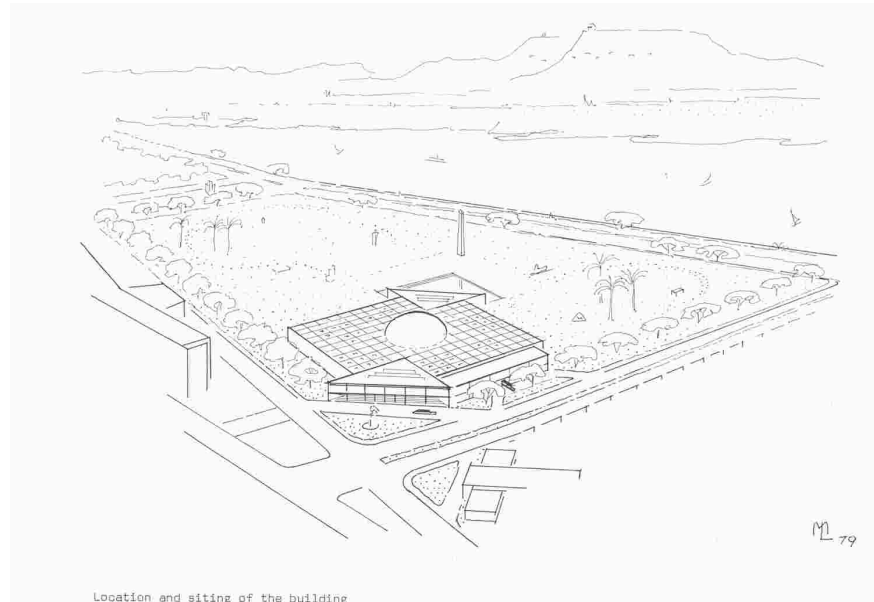
Die beiden letzten großen Projekte seiner aktiven Karriere als Architekt erarbeitet Manfred Lehbruck zusammen mit Klaus Hänsch, mit dem er auch persönlich befreundet ist: zum einen handelt es sich dabei um das wegen des Umsturzes nicht verwirklichte, aber durchgeplante Kulturzentrum für Nicosia / Zypern von 1972 bis 1977 und um den dritten Bauabschnitt des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg von 1979 bis 1984 .

Was die Forschung betrifft, gab es abgesehen von der Arbeit am „Museum“-Band keine Projekte am Lehrstuhl von Manfred Lehbruck: Auch sein zweiter und letzter Doktorand Bernd Rautenstrauch, der aus der freien Wirtschaft zurück an die Technische Hochschule kommend, im Laufe dieser Zeit als Assistent über das Thema „Standorte von Museen“ promoviert, arbeitet mit seiner Dissertation der Veröffentlichung im „Museum“-Band zu.

Lehmbruck wird von seinen Studenten und Mitarbeitern mehr als Mensch, denn als Professor und Vorgesetzter geschätzt. Er kann sich in seiner feinfühligem Art sehr gut in andere Menschen hineindenken und ist ein wohlwollender Professor, der auch noch im schlechtesten Entwurf das Gute finden will – was, wenn man sein Wort nicht zu deuten wußte, auch ein Nachteil sein konnte. Seinen Mitarbeitern und Assistenten läßt er sehr viel Freiheit, nicht nur bei deren Arbeit am Lehrstuhl, sondern auch bei den Entwürfen für Wettbewerbe und andere Projekte, die diese in Lehbrucks Namen erarbeiten. Seinen Mitarbeitern und seinen Studenten ist er ein geduldiger Lehrer, der aus einem reichen Erfahrungsschatz schöpfen kann, aber nicht unbedingt der zu Höchstleistungen ermunternde, dynamische, von der Arbeit an der Universität besessene Professor. Seine introvertierte Art und die Tendenz, Auseinandersetzungen eher aus dem Weg zu gehen, als sie auszufechten, tragen zusätzlich nicht unwesentlich dazu bei, daß er als Hochschullehrer nicht die Erfolge feiern kann und nicht ganz die Anerkennung hat, wie er sie als selbständiger, erfahrener und weitgereister Architekt, Museumsfachmann und Vorstandsmitglied des ICOM-Komitees für Architektur und Museumstechnik (ICAMT) seit vielen Jahren in aller Welt genießt.

Neben der beratenden Tätigkeit beim Bau der Kunsthalle Tübingen von 1968 bis 1969 und beim Bau des Wilhem-Hack-Museums in Ludwigshafen von 1972 bis 1979, den eher kurzen Stellungnahmen für die Umbauten des Museums für Kunst- und Kunstgeschichte Lübeck von 1976 bis 1977 und des Übersee-Museums in Bremen von

Abb. 265
Nubia-Museum Aswan,
Planung 1978 – 1979 im Auftrag
der UNESCO



1977 bis 1978 und den Ratschlägen für den Umbau des alten Wangeroooger Leuchtturms in ein Museum von 1978 bis 1980 erarbeitet er in dieser Zeit zusammen mit weiteren Fachleuten der ICOM eine umfassenden Konzeption für das neue Nubia-Museum Aswan im Auftrag der UNESCO von 1978 – 1979.

Während seiner Zeit an der TU Braunschweig zieht sich Lehbruck aber mehr und mehr aus der aktiven Arbeit an Projekten zurück, seine Wettbewerbsbeiträge werden am Ende nahezu vollständig von seinen Mitarbeitern erarbeitet und damit geht auch sein ganz eigener Stil verloren, den man als „sinnliche Moderne“³⁴² oder als „transzendente Moderne“ bezeichnen könnte. „Seine“ Entwürfe gehen nun mit dem Stil der Zeit, verlieren seine Handschrift, werden zur Dutzendware.

Seine Emeritierung 1978 mit 65 Jahren wird dennoch von seinem langjährigen Kollegen Justus Herrenberger³⁴³ als das Ausscheiden

³⁴² Vgl.: F. Hovenbitzer in: Die Museumsarchitektur Lehbrucks (1913 – 1992), in: Bauwelt, Heft 18/19, 1999

³⁴³ Justus Herrenberger, Professor für Baukonstruktion von 1969 bis 1985 an der TU in Braunschweig

des letzten großen Architekten der alten Schule nach Walter Henn 1972, Friedrich Wilhelm Kraemer 1973 und Dieter Oesterlen 1976 gewürdigt; denn nicht erst seit dem Erscheinen des komplett unter seiner Federführung erarbeiteten „Museum“-Bandes des ICOM über die Architektur von Museen genießen seine Bauten, Veröffentlichungen und Forschungen zum Thema Museumsbau weltweite Beachtung.³⁴⁴

STUTTGART 1979 - 1992

Schon 1977 hat Lehbruck an einem Konzept für die Unterkellerung des Plastikhofes des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg gearbeitet. Diese zweigeschossige Unterkellerung, die neben dem bereits 1957 für den dritten Bauabschnitt geplanten Mehrzwecksaal auch eine Cafeteria mit Oberlicht, Werkstätten, eine Bibliothek, verschiedene Gruppen-, Betreuer- und Lagerräume, einen großen Magazinraum sowie sanitäre Anlagen und eine Garderobe erhalten sollte, war mit einer Gesamttiefe von



Abb. 266
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Duisburg, die Unterkellerung des
„Plastikhofs“ wurde 1979
verworfen

über 10 m eine gewaltige Baumaßnahme. 1979 wird diese in einem weiteren Vorschlag auf etwas mehr als 7 m reduziert. Doch auch dieser Vorschlag wird verworfen.

³⁴⁴ vgl.: Prof. Dr. Justus Herrenberger, Professor für Baukonstruktion von 1969 bis 1985 an der TU Braunschweig, in: Manfred Lehbruck 65 Jahre, Architektur und Wohnwelt, Nr. 4, 1978

Anfang 1983 sieht es schließlich so aus, als könnte die Stadt Duisburg die Expressionisten-Sammlung des Autors und Sammlers Lothar-Günther Buchheim bekommen. Buchheim stellt weitreichende Forderungen, die der von der Stadt Duisburg designierte Architekt Manfred Lehbruck in Zusammenarbeit mit seinem ehemaligen Doktoranden Klaus Hänsch bereits nach zwei Monaten in einen Vorentwurf umsetzt. Dieser enthält neben den Ausstellungsräumen eine Cafeteria, diverse Nebenräume und auf speziellen Wunsch Buchheims ein Dokumentationszentrum des Expressionismus. Doch auch die mehrmaligen Überarbeitungen durch Lehbruck stoßen nicht auf Gefallen auf Buchheims Seite, der seinerseits das Münchener Büro Rollenhagen – Großmann und Partner mit einem Gegenvorschlag beauftragt. Schließlich kommt man überein, eine Arbeitsgemeinschaft zu bilden, in der es dann aber innerhalb kurzer Zeit bis ins Persönliche gehende Diskrepanzen gibt, so daß dann im September doch zwei verschiedene Entwürfe präsentiert werden. Diese werden schließlich von einem Berater-Gremium, in dem sich unter anderen Prof. Behnisch, Prof. Mutschler und Dr. Pehnt befinden, begutachtet. Das Gremium spricht sich in einer knappen Entscheidung für den Entwurf Lehbrucks aus. Auf Wunsch der Stadtverwaltung richtet Lehbruck in Duisburg ein Zweigbüro ein, indem er mit Dr. Ing. Klaus Hänsch eine Arbeitsgemeinschaft bildet. Am 25. April 1985 ist dann schließlich die Grundsteinlegung in Anwesenheit von Buchheim, am 8. März 1987 wird der neue Anbau an das Wilhelm-Lehmbruck-Museum eröffnet – allerdings nicht als Buchheim-Museum, sondern als dritter Bauabschnitt des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, da sich Buchheim inzwischen von der Stiftung seiner Sammlung an die Stadt Duisburg distanziert hat, weil diese einige nachgeschobene Bedingungen nicht akzeptiert hatte.³⁴⁵

Die dringend anstehende Sanierung des Lehmbruck Museums wird ab 1987 ebenfalls von der Arbeitsgemeinschaft Lehmbruck – Hänsch geplant und bis 1991 ausgeführt, wobei hier Klaus Hänsch nicht nur für die Bauleitung verantwortlich zeichnet, sondern auch Projektierung und Planung selbständig durchführt.

³⁴⁵ Dr. Christoph Brockhaus, Direktor des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg, in: Jahresring, Jahrbuch für Kunst und Literatur, 1988-1989, DVA Stuttgart

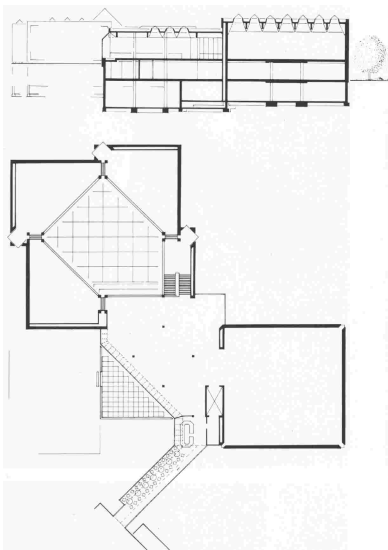


Abb. 267
Wilhelm Lehmbruck Museum
Duisburg, Manfred Lehbruck
zusammen mit Klaus Hänsch,
dritter Bauabschnitt 1979 bis
1984, Grundprinzip ist hier die
Verdrehung um 45 Grad im
Vergleich zu den Bauabschnitten
I und II, die über eine Brücke am
unteren Bildrand angeschlossen
werden, die drei quadratischen
Hauptelemente lösen sich in
unterschiedlicher Ausprägung in
Dreiecksformen auf

Manfred Lehbruck kümmert sich in dieser Zeit sehr um seine an der Parkinsonschen Krankheit leidende Frau, die 1990 nach langer, schwerer Krankheit verstirbt. Im Oktober 1985 war bereits Manfred Lehbrucks Bruder Guido, dem Manfred Lehbruck sehr nahe stand, überraschend gestorben. Diese beiden Todesfälle im engsten Familienkreis Lehbrucks nehmen ihn sehr mit, doch am Verlust seiner geliebten Frau trägt er besonders schwer.

Nach kurzer, schwerer Krankheit verstirbt Manfred Lehbruck neunundsiebzigjährig am 26.11.1992 in Stuttgart.



Abb. 268
Manfred Lehbruck bei der
Rede zur Eröffnung des dritten
Bauabschnitts des Wilhelm-
Lehbruck-Museums Duisburg

EPILOG

Das Werk eines Architekten kann aus einer Vielzahl von Blickwinkeln betrachtet werden. Einer der wichtigsten ist mit Sicherheit derjenige, der sich mit der Frage beschäftigt, ob die Architektur ihren Zweck aus der Sicht der Nutzer erfüllt. Ein weiterer wichtiger Aspekt wird mit der Frage nach Bedeutung und Rang des Architekten und seines Werks beleuchtet, den es national wie international hat, sowie mit der Frage, wie sich das Werk eines Architekten in die Architektur seiner Zeit einordnet. Mit diesem letzten Kapitel soll nun versucht werden, diesen Themen in kurzer und zusammenfassender Art gerecht zu werden, wobei der Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Werks des Architekten und auf seinen Einfluß auf Mitarbeiter und Studenten diese Schlußbetrachtung ergänzen.

Wie zufrieden Nutzer mit einem Gebäude sind, läßt sich anhand verschiedener Faktoren determinieren. Ein eindeutiger Hinweis darauf, daß Nutzer zufrieden mit dem Architekten sind, weil sie sich wohl in der Architektur fühlen und weil sie ihren Zweck erfüllt, ist die Tatsache, daß ein weiterer Auftrag an denselben Architekten vergeben wird. Im großen Rahmen ist dies bei der PAUSA AG in Mössingen geschehen, wo Lehbruck am Ende nicht nur Aufträge für den Bau der Industriegebäude bekam, sondern auch Aufträge der Inhaber und verschiedener Mitarbeiter für deren private Bauvorhaben. Auch die Gemeinde Mössingen erteilte Lehbruck nacheinander für zwei Schulgebäude den Auftrag. So war es auch Duisburg der Fall, wo Manfred Lehbruck nach der Sanierung der ersten beiden Bauabschnitte mit der Planung und dem Bau des 3. Bauabschnitts des Museums beauftragt wurde. Darüber hinaus war er immer wieder gefragter Ansprechpartner, wenn es um Umnutzungen und Erweiterungen ging, wie zum Beispiel beim Reuchlinhaus in Pforzheim, wo er auch lange nach der schwierigen und bisweilen sehr stark von überkochenden Emotionen geprägten Bauzeit ständigen Kontakt mit Vertretern des Reuchlinhauses und der Stadt Pforzheim hatte. Ein weiteres Beispiel, ist die lebenslange Freundschaft mit dem Ehepaar Professor Flitner in Tübingen, für das er ein Einfamilienhaus baute. Auch bei zunächst aus der Sicht der

Bauherren negativen Ergebnissen, wie zum Beispiel beim Federseemuseum in Bad Buchau, relativierte sich die Beziehung in der Folgezeit, in Bad Buchau vor allem wegen der allseitigen hohen Anerkennung der architektonischen Leistung, die dem Federseemuseum in den Jahren nach der Bauzeit gezollt wurde.

Ein weiterer Hinweis darauf, was für eine Qualität ein Gebäude hat, ist die Analyse, inwieweit später Veränderungen vorgenommen wurden: Alle bedeutenderen Werke Lehmbucks dienen immer noch Ihrer ursprünglichen Aufgabe. Kleinere Änderungen gab es unter anderem in der Realschule in Mössingen, auch beim



Abb. 269
PAUSA AG Mössingen,
Treppenhaus des
Verwaltungstrakts und
sogenannte Ausrüstung, dieser
initiale Großauftrag für den Bau
der PAUSA AG und damit
verbundene weitere Aufträge
waren der Grundstock der
beruflichen Karriere Manfred
Lehmbrucks als Architekt,
Museumsmann und
Lehrstuhlinhaber

Reuchlinhaus wurden Räume umgewidmet. Grundlegende Veränderungen jedoch blieben bei all diesen Gebäuden aus, selbst bei den Industriegebäuden, die Manfred Lehmbuck für die

PAUSA AG erstellte. Allerdings stellt inzwischen die Sanierung von Bauschäden, vor allem bei Sichtbetonfassaden, die Nutzer vor ein Problem, das nur mittels neuester Technologien in enger Zusammenarbeit mit Denkmalämtern und den Nachlaßverwaltern zufriedenstellend gelöst werden kann.

So wie Lehbruck als Architekt keinen ihm eigenen Formenkanon entwickelte, oder anders ausgedrückt seine Gebäude nicht auf Anhieb als eine von ihm entworfene Architektur erkennbar sind, so vertrat er auch gegenüber seinen Studenten keine konkret erkennbare Linie, sondern versuchte, jeden Studenten oder auch jeden Entwurfansatz in seiner Individualität zu fördern. Daher ist es ausgeschlossen, unter seinen Studenten „Schüler“ auszumachen, genauso wenig, wie das bei seinen Mitarbeitern der Fall ist. Natürlich haben einige seiner Studenten und Mitarbeiter später Gebäude gebaut, die den seinen formal ähnelten, bestimmt gab es Architekten und Museumsleute, die seine Theorie der Museumsarchitektur verinnerlichten. Aber eine direkte Lehrer-Schüler-Beziehung ist dabei nicht erkennbar.

Obwohl Manfred Lehbrucks bedeutendste Werke heutzutage nach wie vor ihrem ursprünglichem Zweck dienen, hat sich ihr Bekanntheitsgrad und damit ihre Bedeutung für die Architektur in Deutschland stark verändert. Waren seine zu ihrer Entstehungszeit und auch einige Zeit danach in der Presse und in Jahrbüchern veröffentlichten bedeutenden architektonischen Werke geradezu Pilgerstätten für junge Architekten, wie beim Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg der Fall, sind sie heutzutage in diesem Sinne nahezu in Vergessenheit geraten und vielen Architekten und Studenten als das Werk eines Manfred Lehbruck nicht mehr geläufig. Ein Grund dafür kann die Gesamtzahl der Gebäude von Lehbruck sein, die wesentlich unter der anderer herausragender Architekten seiner Generation liegt. Im Rückblick kann man sagen, daß Lehbruck eigentlich nur für begrenzte Zeit in der vordersten Reihe der deutschen Architekten gestanden hat: von Anfang der Sechziger Jahre bis Anfang der Siebziger Jahre, also in der Zeit, in der seine drei Museen der Öffentlichkeit übergeben wurden. In diesen Jahren war der Architekt Manfred Lehbruck nicht nur

recht bekannt, sondern auch immer wieder in Veröffentlichungen zu finden. Andere Architekten seiner Generation, zum Beispiel die wenige Jahre älteren Sep Ruf (1908 – 1982), Dieter Oesterlen (geboren 1911), Egon Eiermann (1904 – 1970) und Helmut Hentrich (1905 – 2001), die neben ihrer Tätigkeit als Hochschullehrer und Architekturtheoretiker sehr viel bis in unsere Zeit gebaut haben, oder die etwas jüngeren wie Gottfried Böhm (geboren 1920), Günther Behnisch (geboren 1922) oder O.M. Ungers (geboren 1926), bestimmen im Vergleich dazu auch später aktiv die Architektur in Deutschland mit und werden heute als die Protagonisten der Nachkriegsarchitektur in Deutschland gehandelt. Lehmbruck hat diesen Status nicht erreicht, hat auch nicht danach gestrebt. Das mag unter anderem daran liegen, daß Lehmbruck nur in den Fünfziger und Sechziger Jahren viel und vor allem Gebäude mit eigenständiger Architektursprache gebaut hat; später verlor sich der Ausdruck seines Werks, war zu sehr dem Zeitgeist nacheifernd und zu wenig persönlich geprägt. Genährt wird diese Einschätzung von der Tatsache, daß Lehmbruck später nicht mehr voll in den Entwurfsprozeß involviert sein konnte, da er zum weitaus größeren Teil mit seiner Professur in Braunschweig und verschiedenen weiteren Aufgaben, zum Beispiel der Tätigkeit für die UNESCO, beschäftigt war. In diesen anderen Bereichen gewann Lehmbruck während der Sechziger und Siebziger Jahre an Bedeutung, er war gefragter Berater bei zahlreichen Museumsprojekten und war als Jury-Mitglied an vielen Wettbewerbsentscheidungen in Deutschland beteiligt. Vor allem seine Tätigkeit für den Internationalen Museumsrat (ICOM) der UNESCO führt Lehmbruck in viele verschiedene Länder der Dritten Welt und des Ostblocks, wo er als Museumsfachmann Vorträge hielt und Kommissionen vorsaß, die unter anderem auch Regierungen bei Neubauprojekten für Museen beriet. Mit der Veränderung des Schwerpunkts seiner Tätigkeit ging auch eine Veränderung der Wahrnehmung seines Werks einher: In der Zeit, in der er Wettbewerbe gewann und vor allem Museen baute, war er ein wichtiger Vertreter der modernen Architektur in Deutschland und war in der öffentlichen Diskussion präsent; später war er ein gefragter Fachmann in Museumsfragen und Lehrstuhlinhaber in

Braunschweig, was seine Bekanntheit auf Hochschule und museumsspezifische Kreise beschränkte. Lehbruck, der allgemein als nicht einfacher, introvertierter Mensch beschrieben wird, hatte, wie bereits angedeutet, nie den Drang, seinen Rang als wichtiger Vertreter der Nachkriegsarchitektur über die Sechziger Jahre hinaus zu behalten, es lag ihm nichts daran, öffentlichkeitswirksam seine Werke zu vermarkten; die später erfolglose Teilnahme an Wettbewerben scheint ihn nicht besonders gestört zu haben. Eine Rückbesinnung auf seine entwerferischen Fähigkeiten, die er in seinen Bauten der Fünfziger und Sechziger Jahren zeigte, fand daher auch nicht statt. Es ist anzunehmen, daß ihn sein Lehrstuhl, verschiedene Gutachter- und Beratungstätigkeiten und auch die Verwaltung des Nachlasses von Wilhelm Lehbruck weitgehend ausfüllten. Zudem konzentrierte Manfred Lehbruck sich seit den Siebziger Jahren auf die Theorie des Museumsbaus und damit verwandten Themen, so daß das Bauen an sich in den Hintergrund rückte.

Hinzu kommt wohl noch der wichtigste Gesichtspunkt bei der Analyse des Lebenswerks Manfred Lehbrucks: Das große Ziel in seinem Leben, das Erbe, „die gespeicherten Energien“ seines Vaters, „schöpferisch zu überwinden“, wie er sich ausdrückte, hatte er erreicht. Größten Einfluß hatte dabei vor allem das dem Werk seines Vaters gewidmete Plastikmuseum im Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg, das in seiner Art und Vollendung als eine für den Nachlaß eines der bedeutendsten Bildhauer des 20. Jahrhunderts gebaute Architektur wohl einmalig ist. Aber auch die anspruchsvolle Aufgabe, die umfangreiche Sammlung moderner Kunst Willy Häußlers, eines seiner ersten Auftraggeber, in dessen Privathaus zu integrieren, oder die Zusammenarbeit mit HAP Grieshaber bei zwei Schulbauten und dem Stadtbad in Stuttgart-Feuerbach und sowie die Museumsbauten boten Manfred Lehbruck die Möglichkeit, das Erbe seines Vaters in einer anderen Dimension fortzuführen und dabei aber den Kontakt zur Kunst nicht zu verlieren.

Es bleibt zu hoffen, daß mit dieser Betrachtung von Leben und Werk Manfred Lehbrucks ein weiterer Baustein in der Aufarbeitung der Nachkriegsarchitektur Deutschlands geschaffen

werden konnte. Sein architektonisches Vermächtnis verdient, zu den ästhetisch wertvollen Werken und zu den herausragenden Beispielen der Architektur der Fünfziger und Sechziger Jahre gerechnet zu werden. Manfred Lehmbruck konnte sowohl mit seinen Wohn- und Industriebauten, als auch besonders mit seinen Öffentlichen Gebäuden über die Jahre der Nutzung und Existenz beweisen, daß sein menschbezogener Realismus, sein organischer Funktionalismus ein richtiger und guter Ansatz waren. Seine Bauten dienen nach wie vor in ihrer ursprünglichen Form ihrem ursprünglichen Zweck und sind damit nicht nur für den Nutzer und Eigentümer, sondern auch für den Betrachter in Ihrer Konzeption erfolgreiche und ästhetisch durchgestaltete Gebäude. Daneben hat sein museumstheoretisches und museumsritisches Werk durch seinen wissenschaftlichen Ansatz und seine Systematik bis heute nichts an Aktualität verloren.

Das Beeindruckende an Manfred Lehmbrucks Werk ist die Tatsache, dass aus seiner theoretischen Auseinandersetzung vor allem mit der Museumsarchitektur exemplarische, heute noch aktuelle Bauwerke entstanden sind, die auch weiterhin Vorbildcharakter haben. Somit war Lehmbruck nicht nur ein hervorragender Architekturtheoretiker, sondern er hat die gewonnenen Erkenntnissen auch konkret umgesetzt und einige architektonische Kunstwerke geschaffen, die von bleibender Gültigkeit sind.

TABELLARISCHER LEBENS LAUF

1913	Geburt in Paris
1914	Umzug nach Berlin
1919	Freitod des Vaters Wilhelm Lehbruck
1923	Umzug nach München, humanistisches Wilhelmsgymnasium, in den Ferien wiederholt in Paris, Beschäftigung mit plastischen Arbeiten
1932	Abitur, Maurer-Praktikum auf Mies van der Rohes Baustelle Haus Lemcke in Berlin und Hospitant am von Mies van der Rohe als Privatinstitut geführten Bauhaus in Berlin
1932	Beginn des Architekturstudiums an der Technischen Hochschule Berlin- Charlottenburg bei Heinrich Tessenow und Hans Poelzig und an der Berliner Kunstakademie in der Bildhauerklasse von Prof. Gerstel
1934	Vordiplom, Grundwehrdienst
1935	sechsmonatiges Praktikum bei Prof. Werner March in Berlin am Projekt „Reichssportfeld“
1936	Beginn des Hauptstudium an der Universität Stuttgart
1938	Diplom bei Prof. Bonatz, während des Studiums Arbeit im Büro von Regierungsbaumeister Gerhard Graubner
1938	Emigration nach Paris, Arbeit im Büro des Architekten Auguste Perret u.a. an der Vollendung des „Musée des Travaux Publics“.
1939	Internierung nach dem Einmarsch der Deutschen

- 1940 Rückkehr nach Berlin
- 1940 Arbeit bei Prof. Graubner am Projekt der „Neuen Kunsthalle“ in Düsseldorf
- 1941 Einberufung zum Kriegsdienst,
Zurückstellung wegen Dissertation bei Prof. Graubner an der TH Hannover
„Grundsätzliche Probleme des zeitgemäßen Museumsbaues“
- 1942 bis 1945 Oberleutnant in einem Panzerregiment an der Ostfront
- 1945 Flucht zu Fuß aus der Gefangenschaft nach München, illegaler Grenzübertritt nach Zürich
- 1945 mit Geld des in Zürich lebenden ehemaligen Kommilitonen Gustav von Tobel Überführung des Nachlasses seines Vaters von Berlin nach Stuttgart
- 1947 bis 1949 Arbeit in der Schweiz mit offiziellem Visum, aber ohne Arbeitserlaubnis im Architekturbüro Salvisberg und Brechbühl in Bern und in Zürich bei Alfred Roth und bei Hans Brechbühler, Bekanntschaft mit seiner spätere Frau Dora Suter, eine Schweizer Architektin und Bildhauerin
- 1950 Geburt der ersten Tochter Christine
- 1950 Umzug nach Stuttgart, Arbeit als selbständiger Architekt im eigenen Büro, Auftrag für Planung und Bau eines Einfamilienhauses in Reutlingen und für Neubau für die technische Weberei in Mössingen PAUSA AG
- 1951 bis 1952 Bau des Tonnengebäudes der PAUSA AG

- | | |
|------|---|
| 1951 | Geburt der zweiten Tochter Bettina in Stuttgart |
| 1952 | Gewinn des Wettbewerbs um das „Stadtbad Mitte“ in Frankfurt |
| 1953 | Gutachten über den Umbau des Heimatmuseums in Buchau |
| 1953 | Gewinn des Wettbewerbs um das „Reuchlinhaus Pforzheim“ |
| 1953 | Gewinn des Wettbewerbs um den Neubau der Grundschule in Mössingen |
| 1954 | Gewinn des Wettbewerbs um den Bau der Erweiterung des Krankenhauses in Ehingen |
| 1954 | Beginn der intensiven Tätigkeit als Preisrichter |
| 1955 | Bau Kesselhaus und Werkstätten der PAUSA AG |
| 1955 | Auftrag zur Planung und zum Bau des Reuchlinhauses Pforzheim |
| 1956 | Bau Ausrüstung und Verwaltung der PAUSA AG |
| 1956 | Auftrag für ein Gutachten zur Grundstückswahl für den Neubau eines Kunstmuseums in Duisburg |
| 1957 | Einweihung der Erweiterung des Krankenhauses in Ehingen |
| 1957 | Einweihung der Volks- und Mittelschule in Mössingen |
| 1957 | Auftrag für Planung und Bau des Kunstmuseums Duisburg |
| 1958 | Auftrag für Planung und Bau des Stadtbad und der Kaufmännischen Berufsschule in Stuttgart-Feuerbach |
| 1959 | Wohnhaus Prof. Andreas Flitner Tübingen |

- 1959 Richtfest des Reuchlinhauses
- 1960 Bau Werkskantine der PAUSA AG
- 1960 bis 1961 Bau Erweiterung Ausrüstung und Verwaltung und Aufstockung der Verwaltung
- 1960 Auftrag für Planung und Bau des Federseemuseums in Bad Buchau
- 1961 Richtfest des Stadtbads Feuerbach
- 1961 Eröffnung Reuchlinhaus Pforzheim
- 1962 Beginn der Mitgliedschaft und aktive Tätigkeit im Internationalen Museumsrat (ICOM) der UNESCO, im Auftrag des ICOM zahlreich Reisen in den Ostblock, nach Asien und Afrika und in die Vereinigten Staaten
- 1963 Fertigstellung des Hauses des Bruders Guido Lehmbruck
- 1964 Einweihungen des Stadtbades und der Kaufmännischen Berufsschule Feuerbach
- 1964 Eröffnung des „Wilhelm-Lehmbruck-Museums“ in Duisburg
- 1964 Beginn der Aushubarbeiten für das „Federseemuseum“ in Bad Buchau
- 1965 Beginn der Bauarbeiten für die Mittelschule in Mössingen
- 1967 Einweihung der Mittelschule in Mössingen
- 1967 Ruf an die Technischen Hochschule in Braunschweig an den neu eingerichteten Lehrstuhl D für Entwerfen von Hochbauten
- 1968 Eröffnung des Federseemuseums
- 1968 Vorstellung des Möbelsystems „INPUT“, 1975 eingestellt

1970	Einweihung des Instituts für Wasserbau und Grundbau „Leichtweiss-Institut“ der TU Braunschweig
1978	Emeritierung
1978 bis 1980	Planung des „Nicosia Cultural Center“
1983	Beginn der Planungen für WLM BA III („Lothar-Günther-Buchheim-Museum“)
1985	Grundsteinlegung WLM BA III
1987	Einweihung des Anbaus an das Wilhelm-Lehmbruck-Museum
1992	Tod Manfred Lehmbrucks in Stuttgart

BIBLIOGRAPHIE

- Ahrens 1992 Carsten Ahrens: Räume für Kunst. Hannover 1992
- Aloi 1962 Roberto Aloi: Musei – Architettura – Tecnica. Mailand 1962
- Barthelmeß 1988 Stephan Barthelmeß: Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur – Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne. München 1988. ISBN 3-88073-266-3
- Belinelli 1999 Luca Belinelli: Louis I. Kahn – The Construction of the Kimbell Art Museum. Mailand 1999
- Beyme 1992 Klaus von Beyme / Werner Durth / Niels Gutschow / Winfried Nerdinger / Thomas Topfstedt (Hrsg.): Neue Städte aus Ruinen – Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit. München 1992. ISBN 3-7913-1164-6
- Blaser 1999 Werner Blaser: Mies van der Rohe – Farnsworth House. Basel, 1999. ISBN 3-7643-6089-5
- Blake 1976 Peter Blake: The Master Builders: Le Corbusier – The Mastery of Form, Mies van der Rohe - The Mastery of Structure, Frank Lloyd Wright, The Mastery of Space. New York City, 1976. ISBN 0-393-00796-0
- Bode 1975 Peter Bode: Museen im Aufwind – Neubauten 1975/76.
- Bonatz 1950 Paul Bonatz: Leben und Bauen. Stuttgart 1950.
- Bongartz 1977 Norbert Bongartz, Peter Dübbers, Frank Werner: Paul Bonatz – 1877-1956. Stuttgart 1977. ISBN 3-7828-1313-8
- Borkenhagen 1984 Bernd Borkenhagen (Hrsg.): Bunte Kunst- und Kulturführer. Düsseldorf 1984. ISBN 3-430-170915
- Bott 1970 Gerhard Bott (Hrsg.): Das Museum der Zukunft. Köln 1970
- Brawne 1982 Michael Brawne: Das neue Museum und seine Einrichtung. Stuttgart 1982 ISBN 3-7757-0146-X
- Britton 2001 Karla Britton: Auguste Perret. New York 2001. ISBN 0-7148-40432
- Curtis 1987 William J.R. Curtis: Architektur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1989. ISBN 3-421-02951-2
- DFG 1974 Deutsche Forschungsgemeinschaft (Hrsg.): Denkschrift Museen – Zur Lage der Museen in

- der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West). Boppard 1974. ISBN 3-7646-1593-1
- Drexler 1982 Arthur Drexler and Thomas S. Hines: The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Modern. New York 1982
- Durth 1986 Werner Durth: Deutsche Architekten – Biographische Verflechtungen 1900-1970. München 1992. ISBN 3-423-04579-5
- Durth 1988 Werner Durth/Niels Gutschow: Träume in Trümmern. Braunschweig 1988
- Fanelli / Gargiani 1991 Giovanni Fanelli / Roberto Gargiani: Auguste Perret. Rom 1991. ISBN 88-420-3770-2
- Flagge Ingeborg Flagge: Eine Architektur für die Sinne. 1996. ISBN 3-433-02658-0
- Flagge 1985 Ingeborg Flagge (Hrsg.): Museumsarchitektur 1985. Hamburg 1985. ISBN 3-7672-0925-X
- Führ 1997 Eduard Führ (Hrsg.): Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag. Münster 1997. ISBN 3-89325-58-0
- Gast 2001 Klaus-Peter Gast: Louis I. Kahn – Das Gesamtwerk. Stuttgart 2001. ISBN 3-421-03294-7
- Gavinelli 1997 Corrado Gavinelli: Die Neue Moderne: Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1997
- Gebhard 1947 Julius Gebhard: Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg. Hamburg 1947
- Giedion 1941 Siegfried Giedion: Raum, Zeit, Architektur. Zürich 1992. ISBN 3-7608-8106-8
- Goldhagen 2001 Sarah Williams Goldhagen: Louis Kahn's Situated Modernism. Yale University 2001
- Graubner 1931 Gerhard Graubner (Hrsg.): Paul Bonatz und seine Schüler. Stuttgart 1931
- Grohn / Stubbe 1970 Hans Werner Grohn und Wolf Stubbe: Museum und Kunst – Beiträge für Alfred Hentzen. Hamburg 1970
- Gubbel / Hemel 1993 Truus Gubbel / Annemoon van Hemel: Art Museums and the Price of Success – An International Comparison. Amsterdam 1993. ISBN 90-6650-037-9
- Guth 1993 Räume für Kunst – Europäische Museumsarchitektur der Gegenwart. Graz 1993.
-

- Hackelsberger 1985 Christoph Hackelsberger: Die aufgeschobene Moderne – ein Versuch zur Einordnung der Architektur der Fünfziger Jahre. München 1985. ISBN 3-422-00769-5
- Hackelsberger 1988 Christoph Hackelsberger: Beton: Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff. Braunschweig 1988. ISBN 3-528-08779-X
- Hartmann 1987 Kristiana Hartmann und Franziska Bollerey (Hrsg.): 200 Jahre Architektur – Bilder und Dokumente zur neueren Architekturgeschichte. Delft 1987. ISBN 90-6275-301-9
- Hartmann 1994 Kristiana Hartmann (Hrsg.): trotzdem modern - Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933. Braunschweig 1994. ISBN 3-528-08799-4
- Heise 1961 Carl Georg Heise: Das Museum in Gegenwart und Zukunft. Festvortrag Jahrhundertfeier Wallraf-Richartz-Museums Köln 1961
- Henderson 1998 Justin Henderson: Museum Architecture. London 1998. ISBN 1-84000-095-3
- Heinrich-Hampf 1982 Vroni Heinrich-Hampf: Hermann Mattern – 1902-1971. Berlin 1982. ISBN 3-88331-923-6
- Hines 1982 Thomas S. Hines: Richard Neutra and the Search for Modern Architecture. New York 1982 ISBN 0-19-503029-X
- Hochmann 1989 Elaine S. Hochmann: Architects of Fortune – Mies van der Rohe and the Third Reich. New York 1990. ISBN 0-88064-121-5
- Hudson 1987 Kenneth Hudson: Museums of Influence. Cambridge 1987. ISBN 0-521-30534-9
- Hudson / Nichols 1991 Kenneth Hudson / Ann Nichols (Hrsg.): Museums of Europe. Cambridge 1991 ISBN 0-521-37175-9
- Jencks 1990 Charles Jencks: Was ist Post-Moderne? München 1990
- Joedicke 1960 Jürgen Joedicke: Für eine lebendige Baukunst – Notizen und Kommentare. Stuttgart 1960.
- Joedicke 1979 Jürgen Joedicke: Architektur im Umbruch – Geschichte, Entwicklung, Ausblick. Stuttgart 1979. ISBN 3-7828-0459-7
- Joedicke 1998 Jürgen Joedicke: Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1998. ISBN 3-7828-0459-7
- Johnson 1978 Philip c. Johnson: Mies van der Rohe. London 1978. ISBN 436 22511 5

- Karp Ivan Karp: Museums and Communities - the Politics of Public Culture. 1992. ISBN 156098189X
- Kayser 1977 Werner Kayser: Alfred Lichtwark. Hamburg 1977
- Jones 1995 Peter Blundell Jones: Hans Scharoun. London 1995. ISBN 0714828777
- Klotz 1985 Heinrich Klotz: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1985. ISBN 3-608-76206-X
- Klotz 1985 Heinrich Klotz: Moderne und Postmoderne (Architektur der Gegenwart) Braunschweig/Wiesbaden 1985. ISBN 352828711X
- Kriller / Kugler 1991 Beatrix Kriller / Georg Kugler: Das Kunsthistorische Museum – Die Architektur und die Ausstattung – Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerks. Wien 1991. ISBN 3-85447-410-5
- Küng 1992 Moritz Küng: Denkraum Museum. Baden 1992. ISBN 3-906700-48-8
- Kultermann 1977 Udo Kultermann: Die Architektur im 20. Jahrhundert. Köln 1977. ISBN 3-7701-0920-1
- Lampugnani / Sachs (Hrsg.) 1999 Vittorio M. Lampugnani / Angeli Sachs (Hrsg.): Museen für ein neues Jahrtausend – Ideen, Projekte, Bauten. München 1999. ISBN 3-7913-2183-8
- Liebelt 1981 Udo Liebelt: Museumspädagogik – Museumsarchitektur für den Besucher. Hannover 1980. ISBN 3-922382-12-6
- Loud 1989 Patricia Cummings Loud: The Art Museums of Louis I. Kahn. Duke University 1989 ISBN 0-8223-0989-0
- Mack 1999 Gerhard Mack: Kunstmuseen – Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Berlin 1999. ISBN 3-7643-5962-5
- Menges 1993 Axel Menges (Hrsg.): Jorgen Bo, Vilhelm Wohlert – Louisiana Museum, Humlebaek. Tübingen 1993
- Miller Lane 1968 Barbara Miller Lane: Architecture and Politics in Germany, 1918 – 1945. Cambridge MA, 1968
- Mörmann 1986 Klemens Mörmann: Der deutsche Museumsführer. Frankfurt am Main 1986, 3. Auflage. ISBN 3-8105-1211-X
- Molen 1999 Joh.R. ter Molen: 150 jaar Museum Boijmans
-

- Van Beuningen Rotterdam. Rotterdam 1999. ISBN 90-5662-113-0
- MoMA 1968 The Architecture of Museums, Ausstellungskatalog. 1968
- Nerdinger 1993 Winfried Nerdinger: Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus – Zwischen Anbiederung und Verfolgung. München 1993. ISBN 3-7913-1269-3
- Newhouse 1998 Victoria Newhouse: Wege zu einem Neuen Museum – Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert. Ostfildern-Ruit 1998. ISBN 3-7757-0749-2
- Ohly 1986 Dieter Ohly: Glyptothek München. München 1986. ISBN 3-406-31409-0
- Osten 1971 Gert von der Osten: Das Museum für eine Gesellschaft vom morgen. Köln 1971
- Pevsner 1943 Nikolaus Pevsner: Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 1994. ISBN 3-7913-1376-2
- Pearce 1995 Susan Pearce: Art in Museums. London 1995. ISBN 0-385-90005-X
- Pehnt 1973 Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart 1973. ISBN 3-7757-0027-7
- Pehnt 1983 Wolfgang Pehnt: Das Ende der Zuversicht – Architektur in diesem Jahrhundert; Ideen – Bauten – Dokumente. Berlin 1983. ISBN 3-88680-086-5
- Pehnt 1983 Wolfgang Pehnt: Der Anfang der Bescheidenheit – Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts. München 1983. ISBN 3-7913-0627-8
- Pehnt 1989 Wolfgang Pehnt: Die Erfindung der Geschichte – Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts. München 1989. ISBN 3-7913-0839-4
- Pehnt 1997 Wolfgang Pehnt: Rudolf Schwarz, 1897-1961, Architekt einer anderen Moderne, Hilde Strohl: Werkverzeichnis. Stuttgart 1997. ISBN 3-7757-0642-9
- Plessen 1996 Marie-Louise Plessen (Hrsg.): Die Nation und ihre Museen. Frankfurt am Main 1996. ISBN: 3-593-34765-2
- Pomian 1988 Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Berlin 1988. ISBN 3-8031-5109-0
- Preiß 1992 Das Museum und seine Architektur – Wilhelm
-

- Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1992. ISBN 3-9803234-3-9
- Roth 1973 Alfred Roth: Begegnung mit Pionieren – Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde. Basel 1973.
ISBN 3-7643-0669-6
- Rudloff / Schubert 2000 Martina Rudloff / Dietrich Schubert (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck – Katalog zu Ausstellung. Bremen 2000. ISBN 3-924412-33-2
- Sack 1992 Manfred Sack: Richard Neutra. Zürich 1992. ISBN 1-874056-20-X
- Schenck 1973 Axel Schenck: Künstlerlexikon. Hamburg 1973. ISBN 3-499-16165-6
- Schuhmacher 1935 Fritz Schuhmacher: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800. Leipzig 1935. Verlag E.U. Seemann
- Schreiber 1986 Mathias Schreiber: Deutsche Architektur nach 1945. Stuttgart 1986. ISBN 3-421-02868-0
- Schuster 1998 Peter-Klaus Schuster: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“ – Die Kunststadt München 1937. München 1998. ISBN 3-7913-1888-8
- Sedlmayr 1949 Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte – Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg 1949.
- Sembach 1992 Klaus-Jürgen Sembach: 1920 – Halbzeit der Moderne. Stuttgart 1992. ISBN 3-7757-0392-6
- Singelenberg 1975 Pieter Singelenberg: Niederlandse Architectuur – Berlage – 1956-1934. Amsterdam 1975. ISBN 90 6012 299 2
- Speer 1941 Albert Speer (Hrsg.): Neue Deutsche Baukunst. Berlin 1941.
- SMPK 1974 Kunstbibliothek Berlin / Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: Von Schinkel bis Mies van der Rohe – Zeichnerische Entwürfe europäischer Baumeister, Raum- und Formgestalter 1789 – 1969 – Katalog zur Ausstellung. Berlin 1974
- Stepan 1993 Peter Stepan (Hrsg.): Die Deutschen Museen. Braunschweig 1993. ISBN 3-14-50884-8
- Stephens 1986 Suzanne Stephens (Hrsg.): Building the New Museum. New York 1986. ISBN 0-910413-33-9
-

- Tafari / Dal Co 1988 Manfredo Tafuri / Francesco Dal Co: Weltgeschichte der Architektur – Gegenwart. Stuttgart 1988. ISBN 3-421-02866-4
- Tafari / Dal Co 1988 Manfredo Tafuri / Francesco Dal Co: Weltgeschichte der Architektur – Klassische Moderne. Stuttgart 1988. ISBN 3-421-02865-6
- Tamms 1937 Paul Bonatz: Arbeiten aus den Jahren 1907 bis 1937. Stuttgart 1937.
- Tange 1974 Peter Josef Tange: Museen in Nordrhein-Westfalen. Recklinghausen 1974. ISBN 3-7647-0259-1
- Teirlinck 1963 Herman Teirlinck: Henry Van De Velde. Brüssel 1963.
- Troost 1942 Gerdy Troost: Das Bauen im Neuen Reich. Bayreuth 1974.
- UNESCO 1973 UNESCO: Museologie – Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet vom Deutschen Nationalkomitee des Internationalen Museumsrates (ICOM) in Zusammenarbeit mit der Deutschen UNESCO-Kommission vom 8. bis 13. März 1971 in München. München 1973. ISBN 3-7940-5218-8
- Zbinden 1991 Ueli Zbinden: Dokumente zur modernen Schweizer Architektur. Zürich 1991. ISBN 3-85676-027-X
- Zils 2000 Michael Zils (Hrsg.): Museums of the World. München 2000, 7. Auflage. ISBN 3-528-20606-2

MANFRED LEHMBRUCK – EIN ARCHITEKT DER MODERNE
DISSERTATION AN DER FAKULTÄT ARCHITEKTUR, STADT- UND
REGIONAL-PLANUNG DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR, VORGELEGT
VON SEBASTIAN WAGNER HEIDELBERG.

WERKVERZEICHNIS

Haus Häussler Reutlingen 1950 – 1952.....	2
Tonnengebäude PAUSA AG 1951 –1952.....	3
Albdrogerie Muschler 1953	4
Gottlieb-Rühle-Schule Mössingen 1953 - 1957.....	5
Ausführung 1953 - 1957	6
Wohnhauserweiterung Dr. Steinhilber Mössingen 1954.....	7
Anbau an Haus Baur 1954.....	7
Erweiterungsbau des Kreiskrankenhauses Ehingen/Donau 1954 – 1957.....	8
Kesselhaus und Werkstätten PAUSA AG 1955	10
Ausrüstung und Verwaltung PAUSA AG 1955 - 1956.....	11
Reuchlinhaus Pforzheim 1953 - 1961.....	13
Ehrenmal Balingen 1956 - 1957.....	19
Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg I. und II. Bauabschnitt 1957 – 1964	20
Entwurf für Umgestaltung der Familiengruft auf Schloss Landsberg 1958 - 1959.....	23
Wohnhaus Flitner 1959	24
Stadtbad und Kaufmännische Berufsschule in Stuttgart-Feuerbach 1959 – 1964	25
Werkskantine PAUSA AG 1960.....	27
Erweiterung Ausrüstung und Verwaltung und Aufstockung 3. OG PAUSA AG 1960 - 61.....	28
Wettbewerbsentwurf Gefallenendenkmal Friedhof Dusslingen 1960 – 1965.....	28
Kriegerehrenmal Metzingen 1956.....	29
Federsee-Museum 1964 – 1968	30
Friedrich-List-Realschule Mössingen 1965 - 1967	33
Haus Häussler Schwimmbad 1969	34
Institut für Wasserbau und Grundbau - Leichtweiss-Institut - der TU Braunschweig 1970	35
Entwurf Wohnhaus Greiner 1974.....	36
Nicosia Cultural Center 1973 –1977.....	37
Nubia-Museum Aswan von 1978 – 1979	37
Kunstmuseum Duisburg (Wilhelm-Lehmbruck-Museum) III. Bauabschnitt 1979 – 1987	38

HAUS HÄUSSLER REUTLINGEN 1950 – 1952



Modell



Ansicht von Westen

Objekt: Freistehendes zweigeschossiges Wohnhaus am Hang mit seitlichem Anbau und Doppelgarage

Ort: Reutlingen, Burgstr. 69

Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: Bauantrag vom 26.02.1951 am 23.04.1951 genehmigt¹

Bauherr: Willy Häussler, Vorstand Firma Pausa Mössingen

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: Bauen und Wohnen, 12/1953, S. 600 – 601.

Bemerkungen: Willy Häussler² war Kunstliebhaber, der Kontakt zu Manfred Lehbruck kam u.U. über die Beschäftigung Häussler mit der Kunst Wilhelm Lehbrucks zustande.³ Lehbruck kritisierte bei dieser Gelegenheit die Pläne für ein Einfamilienhaus, das sich die Familie Häussler an einem ehemaligen Weinberghang in Reutlingen bauen lassen wollte. So kam Manfred Lehbruck zu einem seiner wichtigsten Aufträge.

Dieses Wohnhaus für die aus zwei Erwachsenen und zwei erwachsenen Kindern bestehenden Familie mußte aber nicht nur den Wohnbedürfnissen der Familie gerecht werden, sondern ebenso auch den gesellschaftlichen Verpflichtungen seines Bauherren. Dieser hatte im übrigen den Wunsch, auch an dem Berghang eine möglichst große ebene Gartenfläche, eng mit den

¹ Daten aus Baugenehmigungsakte bei Herrn Belser, Technischer Betriebsleiter PAUSA AG, entnommen.

² Willy Häussler war ursprünglich bei den Vereinigten Werkstätten in München Prokurist. Er hat die verwitwete Eigentümerin der Firma Pausa geheiratet und der Firma, nachdem er um 1938 deren Vorstand geworden war, nach dem Krieg zur Blüte verholfen. Häusslers Vater war Raumausstatter in München und hat dem Sohn wohl den Sinn für die Kunst vermittelt.

³ Auskunft Karl Baur, Prokurist der PAUSA AG.

Wohnräumen verbunden, zu haben. Ferner sollte eine Doppelgarage vom Haus aus möglichst unmittelbar zu erreichen sein. Das Haus wurde daher mit leichter Drehung nach Westen an den Südhang gestellt. Um von der unterhalb vorbeiführenden Zufahrtsstraße den Einblick in die Wohnräume unmöglich zu machen, wurde der Garten vor dem Hause und sein Südostteil als Wohngarten mit einem Schwimmbecken und einen gedeckten Sitzplatz vor dem Wohnraum angelegt. Alle Tageswohnräume liegen im Erdgeschoß. Neben dem Wohnraum mit versenkbaren Südfenstern über einer niederen, als Bank ausgebildeten Brüstung und einer breiten verglasten Türe zum gedeckten Sitzplatz an der Ostseite liegen in dem vorspringenden Bauteil das Eßzimmer mit einem Wintergarten, der als Frühstücksraum dient, eine Anrichte und die Küche. Neben dem Wohnraum liegt mit Fensteröffnung nach Osten die Bibliothek, in der der Hausherr auch seine Bildersammlung aufgehängt hat. Davor, nur von eine durch zwei Geschosse gehenden Halle zugänglich, ein kleiner Empfangsraum. Im Obergeschoß liegen nach Süden und Osten der Elternschlafraum, nach Süden die beiden Schlafräume für die erwachsenen Kinder, nach dem Eingangshof zwei Zimmer für die Hausangestellten, ferner nach Norden zwei Bäder und ein Schrankraum. Der durchlaufende Balkon gibt den Erdgeschoßräumen Schutz.⁴

TONNENGEBÄUDE PAUSA AG 1951 – 1952



Ansicht

Objekt: Zweigeschossige Produktionshalle mit vollverglasten Satteldach-Oberlichtern

Ort: Mössingen, PAUSA Werksgelände

Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: Planung 1951, Bau 1952

Bauherr: Mechanische Weberei PAUSA AG

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: Zentralblatt für Industriebau 11, Die Ausleuchtung von Werkhallen (1), 1957, S. 392 – 395.

⁴ Vgl.: Bauen und Wohnen, 12/1953, S. 600 – 601.

Ähnlichkeiten: Ausrüstungshallen der Baumwollindustrie Erlangen-Bamberg AG, 1951 in: Prospekt Gherzitex der Fa. Gherzi Textil Organisation; Robert Maillart - Stahlbetonhalle der Fabrik Prowodnik Riga, 1914 (Abb. 95)

Bemerkungen: Mit dieser Halle begann eine sich über 10 Jahre hinstreckende Planungs- und Bautätigkeit Lehnbrucks für die PAUSA AG.

Die PAUSA AG weiß nach dem Krieg mit seinen modernen „Dekorationsstoffen nach Künstlerentwürfen“ an die Erfolge kurz vor dem Krieg anzuknüpfen, produziert 1952 bereits zehnmal so viel wie 1946 - mit einer 330 Personen zählenden und damit fast doppelt so großen Mitarbeiterschaft wie vor dem Krieg. Als Architekt für die Vergrößerung der Produktionsstätten nimmt man Manfred Lehbruck, der schon das Privathaus des Vorstands der PAUSA AG, Willy Häussler, plante.

Schon bei diesem ersten Bauabschnitt, mit dem man begann, die Produktionsstätten der PAUSA AG aus dem Ortsinneren von Mössingen auf ein neues Gelände zu verlagern, mußte der Neubau die betriebliche Elastizität und die Erweiterungsmöglichkeit einzelner Abteilungen gewährleisten. Durch Oberlichter, die als Satteldachkonstruktion jeweils mittig auf den insgesamt neun Tonnendächern sitzen, die die obere Produktionshalle überspannen, ist überall in der Halle natürliches Licht für das Mischen und Drucken von Farben vorhanden. Zwei durchlaufende Fensterbänder an den Stirnseiten bringen zusätzliches Seitenlicht, gleichzeitig schaffen sie mit der Möglichkeit, sich nach draußen zu orientieren, die angenehme Arbeitsatmosphäre für die Mitarbeiter, die dem Vorstand der PAUSA AG ein Herzensanliegen ist. Im Erdgeschoß befinden sich neben Lager und Werkstätten auch die Büros des technischen Leiters.

Der in Ort betonweise ausgeführte Bau zeigt die mit rauher Schalung ausgeführten Sichtbetonbrüstungen an der Außenfassade. Der Sockel ist gefliest. Innen ist die lediglich gestrichene Ort betonbauweise ebenfalls ablesbar.

Zustand: Weitestgehend unverändert. Weitere Gebäude und Anbauten durch Lehbruck bis 1961 (1955 Bau Kesselhaus / Werkstätten, 1956 Bau Ausrüstung / Verwaltung, 1960 Bau Werkskantine, 1960/61 Bau Erweiterung Ausrüstung und Verwaltung und Aufstockung 3. OG Verwaltung).

ALBDROGERIE MUSCHLER 1953

Objekt: Innenausbau für Drogerie

Ort: Mössingen

Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: 1953

Bauherr: Muschler

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Zustand: Stark verändert. Räumlichkeiten werden heute als Massagepraxis genutzt.⁵

⁵ Auskunft Herr Belser, PAUSA AG Mössingen

GOTTLIEB-RÜHLE-SCHULE MÖSSINGEN 1953 - 1957



Ansicht

Wettbewerbsentwurf 1953

Objekt: Schulhausneubau für die Volksschule Mössingen in Kombination mit einer hauswirtschaftlichen Berufsschule, einer Turnhalle und der Gemeindefesthalle

Ort: Mössingen

Planung: Manfred Lehbruck

Auszeichnung: 1. Preis

Abgabe der Wettbewerbsarbeiten: 15.06.1953, geändert auf 1.07.1953

Sitzung des Preisgerichts: 20.07.1953

Auslober: Gemeinde Mössingen

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: FAZ, Nr.171, Wochenendausgabe, Bilder und Szenen aus einem schwäbischen Dorf von heute.

Bemerkungen: Einladung zum Wettbewerb wohl im Zusammenhang mit seiner Arbeit als Architekt für einen der einflußreichsten Mössinger Bürger Willy Häussler, dem Vorstand der PAUSA AG, dem größten Arbeitgebers Mössingens.

Zitat des Urteils des Preisgerichts: „Der Entwurf zeichnet sich durch die konzentrierte Anordnung knapper Baumassen, sowie durch die Großzügigkeit der räumlichen Einteilung aus. Der Verfasser setzt den Hauptbau der Anlage weit von der Breitestraße zurück, so daß vor der Schule eine parkähnliche Grünfläche entsteht. Dieser große Abstand gestattet eine Baumasse von 3 Geschossen, ohne daß dadurch der Fernblick auf die Berge der Alb verbaut würde. Die Schulbauten sind so angelegt, daß die Schüler von allen Klassen den Blick auf die Berge der Schwäbischen Alb freihaben.

Die Festhalle liegt an der Nordwestecke des Platzes. Der Erweiterungsbau der Schule ist bis an die Zollernstraße herangeschoben in der berechtigten Annahme, daß das Gelände jenseits dieser Straße unbebaut bleibt. Eine Aufhebung der Straße an dieser Stelle ist zu empfehlen.

Der Hauptbau zeigt einen klaren Grundriß mit einem zweibündigen und einem einbündigen Trakt, die durch eine gute Treppenhalle miteinander und mit der Pausenhalle verbunden sind. Einteilung und Anordnung der Räume sind sowohl grundrißlich wie schultechnisch vorzüglich.

Das Preisgericht ist jedoch der Meinung, daß die von dem Verfasser vorgeschlagene Erhöhung des Hallenkörpers um ein 4. Geschoß besser unterbleibt. Die angegebene Begründung scheint nicht stichhaltig. Die Durchführung in den einzelnen Bauabschnitten ist betrieblich wie den Baukörpern nach möglich. Die äußere Gestaltung ist ansprechend und erscheint im Bereich der Gemeinde Mössingen berechtigt.“

Ausführung 1953 - 1957

Objekt: Schulhausneubau für die Volksschule Mössingen in Kombination mit einer hauswirtschaftlichen Berufsschule und einer Turnhalle

Ort: Mössingen, In der Breite

Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: Beginn der Ausführung 1954, Einweihung 20.07.1957

Bauherr: Gemeinde Mössingen

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Literatur: Der Weg zum Bildungszentrum, Gemeinde Mössingen, anlässlich Einweihung Friedrich-List-Realschule, 1967.

Bemerkungen: Mit diesem Schulbau, der sich nicht nur wegen der Kunst am Bau, die unter anderem aus einem von HAP Grieshaber gestalteten Treppenhaus besteht (Abb.), sondern auch wegen der Grundrißergonomie und den Einsatz modernster Technik von anderen vergleichbaren, nach dem Krieg entstandenen Schulbauten positiv abhob, konnte Lehbruck seine avantgardistischen, aber doch menschlichen und nutzerorientierten Ansätze auch im Schulhausbau verwirklichen. Zunächst als Volksschule in Kombination mit einer hauswirtschaftlichen Berufsschule, einer Turnhalle und der Gemeindefesthalle geplant, sollte diese Schule den bisher fehlenden räumlichen Mittelpunkt der Gemeinde Mössingen bilden.⁶ Die Planungen Lehbrucks sahen alle Teile des Projektes vor, eingebettet in einen Landschaftspark. Als einziger Teil des Gesamtprojekts damals nicht gebaut worden ist die Gemeindefesthalle, die dann, auch von Lehbruck geplant und in den Neubau der Mittelschule integriert, erst im Jahre 1966 eingeweiht werden wird.

Zustand: Teilweise verändert. In den Sechziger und Neunziger Jahren zu Bildungszentrum ausgebaut.

⁶ Manuskript der Rede zur Eröffnung der Schule am 20.07.1957

WOHNHAUSERWEITERUNG DR. STEINHILBER MÖSSINGEN 1954

Objekt: Wohnhauserweiterung,

Ort: Mössingen, Zollernstraße 16

Planung: Manfred Lehbruck

Bauherr: Dr. Steinhilber, Prokurist der Firma PAUSA AG

Publizierte Quellen: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: Dr. Steinhilber war technischer Betriebsleiter⁷ der PAUSA AG und hatte die Bauleitung für die Gebäude der Pausa übernommen.

Zustand: Stark verändert. Obergeschosse umgebaut und mit Eternit verkleidet.

ANBAU AN HAUS BAUR 1954

Objekt: Wohnzimmererweiterung eines bestehenden zweigeschossigen Hauses mit steilem Satteldach durch den Anbau eines eingeschossigen Vorbaus mit Flachdach.

Ort: Mössingen - Belsen, Waldstraße

Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: 1954

Bauherr: Karl Baur, Prokurist der PAUSA AG⁸

Publizierte Quellen: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: Für diesen Anbau gab es verschiedene Vorschläge von Lehbruck im Maßstab 1:100, aber keine Werkplanung. Es ist anzunehmen, daß dieser Umbau nebenher erledigt wurde.

Zustand: Nahezu unverändert.

⁷ Sein Nachfolger ist Herr Belser, der diese Stellung als technischer Betriebsleiter heute noch innehat.

⁸ Karl Baur ist der Nachfolger von Wilhelm Rauscher als Prokurist der PAUSA AG.

ERWEITERUNGSBAU DES KREISKRANKENHAUSES EHINGEN/DONAU 1954 – 1957



Grundriß



Modell

Wettbewerbsentwurf 1954

Objekt: Stufenweise Erweiterung eines bestehenden Kreiskrankenhauses

Ort: Ehingen/Donau

Planung: Manfred Lehbruck

Mitarbeiter: Günter Sturm

Auszeichnung: 1. Preis

Abgabe der Wettbewerbsarbeiten: 15.05.1954, geändert auf 24.05.1954

Sitzung des Preisgerichts: 10.06.1954

Auslober: Kreisverband Ehingen/Donau

Zulassung: eingeladen

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: Zitat aus dem Urteil des Preisgerichts:

„Der Verfasser macht sich weitgehend frei von den alten Bauten und setzt die Neubauten auf die Anhöhe im südlichen Teil des Geländes. [...]

Die Neubauten sind sowohl organisatorisch als in der Gestaltung gut gelöst.

[...]

Die Lösung ist zweckmäßig und, obwohl der Altbau nur zum Teil verwendet wurde, noch wirtschaftlich.

Von besonderem Vorteil ist, daß der Neubau ohne Eingriffe in die heutige Krankenhausbewirtschaftung erstellt werden kann, daß er auf lange Sicht die im Betrieb wirtschaftlichste Lösung darstellt und daß er abschnittsweise errichtet werden kann.“

Ausführung 1955 - 1957

Objekt: 1. Bauabschnitt der Erweiterung eines bestehenden Kreiskrankenhauses

Ort: Ehingen/Donau

Planung: Manfred Lehbruck

Mitarbeiter: Günter Sturm

Bauherr: Kreisverband Ehingen/Donau

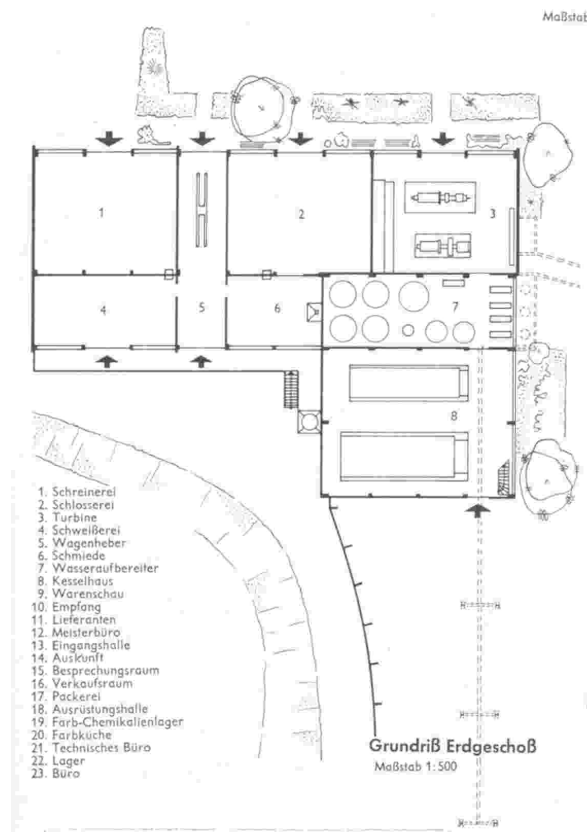
Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: Das Beispiel – Arbeiten des BDA-Kreises Stuttgart 2. Folge, 06.1958, S.116 – 117. DBZ 9, 1959, S. 1018 – 1019.

Bemerkungen: Erweiterung des nur durch einen langen, abgewinkelten Gang angebunden Altbaus durch Pflegeeinheiten, eine gynäkologische Abteilung, eine Röntgenabteilung, zwei Ambulanzen, Bäder, Verwaltung und Operationsräume.

Auf der Südseite des Gebäudes ist das statische System völlig unabhängig von der Einteilung der Räume, denn die niedrige Balkonbrüstung ist als Überzug ausgebildet. Die Einteilung der Betten-, Tages-, Ambulanz-, und sonstigen Räume kann durch leichte Zweischalenwände den jeweiligen Erfordernissen angepaßt werden.

KESSELHAUS UND WERKSTÄTTEN PAUSA AG 1955



Ansicht

Grundriß

Objekt: Neubau des Kesselhauses und der Werkstätten für die geplanten neuen Produktionsanlagen

Ort: Mössingen, PAUSA Werksgelände

Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: 1955

Bauherr: PAUSA AG

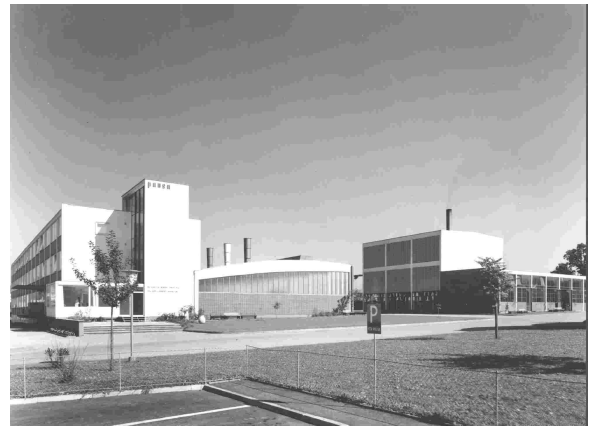
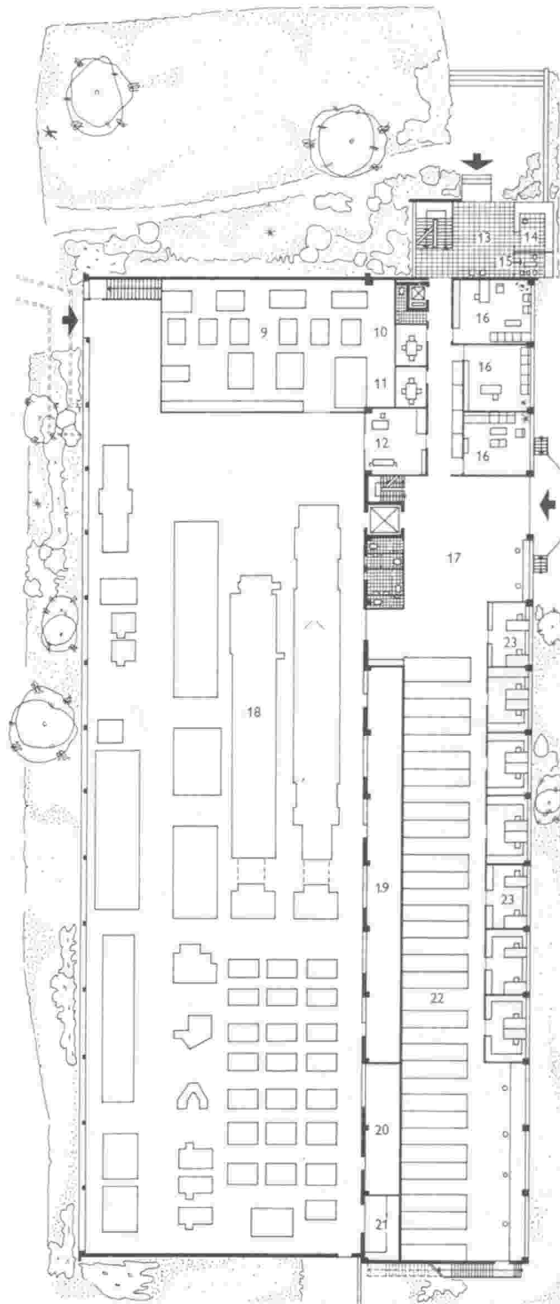
Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: Durch die projektierte Verlegung der Ausrüstung in einen weiteren Neubau ist der Bau eines neuen Kesselhauses notwendig, das in einer ersten Ausbaustufe nur einen Kessel erhält und dessen einwandfreier Betrieb Voraussetzung für die Nutzung der Neubauten ist.

Zustand: Nahezu unverändert.

AUSRÜSTUNG UND VERWALTUNG PAUSA AG 1955 - 1956

b 1:500



Ansicht

Grundriß

Objekt: Neubau einer Produktionshalle mit einer freispannenden Deckenkonstruktion und eines dreigeschossigen Verwaltungsgebäudes

Ort: Mössingen, PAUSA Werksgelände

Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: Richtfest am 20.12.1955, Fertigstellung 1956

Bauherr: PAUSA AG

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: DBZ 9, 1958, S. 972 – 973. Das Beispiel – Arbeiten des BDA-Kreises Stuttgart 2, 06/1958, S. 120 – 121. Stahl – Baustoff unserer Zeit, Deutscher Stahlbau-Verband Köln, 1961, S.95.

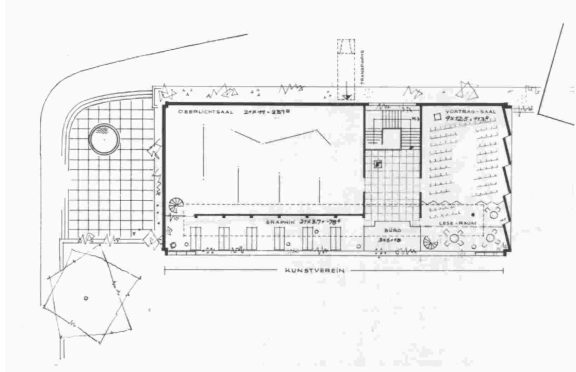
Literatur: Das Beispiel - Bauen in Deutschland seit 1948, 07/1959, S. 128.

Bemerkungen: Dem Architekten war die Aufgabe gestellt, bei der Verlagerung der Textilfabrik aus dem Ortszentrum auf neues Gelände eine Planung aufzustellen, die Erweiterungsmöglichkeiten der einzelnen Abteilungen vorsah und die betriebliche Elastizität gewährleistete. Die Vielfalt der umfangreichen technischen Einrichtungen ist durch ruhige geschlossene Baukörper gebündelt. Glatte, bündige Beton- und Glasbausteinflächen verhindern Staubablagerungen, große Klarglasscheiben verbinden die technischen Bereiche mit der Landschaft. Die Gestaltung der Ausrüstungshalle ist teils durch Arbeitsablauf und Maschinenaufstellung, teils durch die besonderen Lüftungstechnischen Anforderungen bestimmt. So ist die geschwungene Form der 22m langen, auf Pendelstützen ruhenden Spannbetonbalken der stützenfreien Halle lüftungstechnisch bedingt: Der Scheitelpunkt ist von den Fenstern weg in den Drittelpunkt des Hallenquerschnitts über den Arbeitsgang verlegt. Auch das Büro- und Lagerhaus wurde stützenfrei überspannt, um es gegebenenfalls für die Fabrikation verwendbar zu machen. Massengliederung und Detail dieser Industrieanlage sind von hohem baukünstlerischem Rang.⁹
Zustand: Nahezu unverändert.

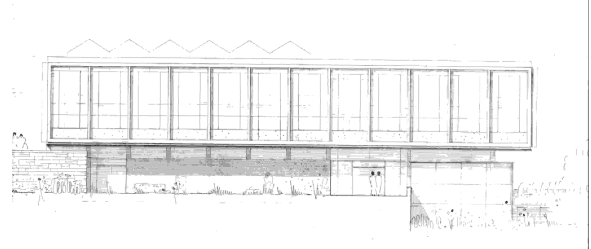
⁹ DBZ 9, 1958, S. 972 – 973.

REUCHLINHAUS PFORZHEIM 1953 - 1961

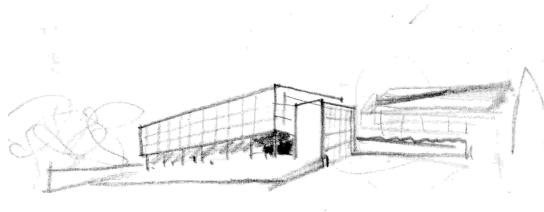
Wettbewerbsentwurf Schloßberg 1953



Grundriß



Ansicht



Perspektivische Entwurfsskizze

Objekt: Bauwettbewerb zur Erlangung von baureifen Entwürfen für den Neubau eines Museums für die Restbestände des Reuchlin-Museums, die Bestände des Schmuckmuseums und für Räume des Kunst- und Kunstgewerbevereins

Ort: Pforzheim, nördlicher Schloßkirchenbezirk

Planung: Manfred Lehbruck

Mitarbeiter: Dipl.-Ing. Günter Sturm

Auszeichnung: 1. Preis

Abgabe der Wettbewerbsarbeiten: 24.10.1953, geändert, Abgabe des Modells für den Wettbewerb am 21.11.1953 um 9.58 Uhr laut Einlieferungsbeleg

Sitzung des Preisgerichts:

Auslober: Stadtverwaltung Pforzheim

Zulassung: Architekten und Studierende, die a) in Pforzheim geboren sind, b) aus Pforzheim evakuiert worden sind und vor dem 23. Februar 1945 nachweislich mehr als zwei Jahre in Pforzheim gewohnt haben oder c) die jetzt mindestens 6 Monate in Pforzheim wohnen oder beschäftigt sind.

Außerdem sind eingeladen: Prof. Egon Eiermann, Karlsruhe; Dipl.-Ing. Werner Gabriel, Stuttgart; Architekten A. Giefer u. H. Mäckler, Frankfurt; Dr.-Ing. Manfred Lehbruck, Stuttgart; Dr.-Ing. Hans Rösiger, Karlsruhe; Prof. Wilhelm Tiedje, Stuttgart.

Preisrichter: 6 Laienpreisrichter: Dr. Brandenburg, Oberbürgermeister; Dr. König, Bürgermeister; Dr. Schumacher, Ev. Kirchengemeinde; Walter Huber, 1. Vorsitzender des Kunst- und Kunstgewerbevereins; Hermann Wahl, Leiter des

Johannes-Reuchlin-Museums; Josef Beckmann, Stadtrat. 7 Fachpreisrichter: Prof. Martin Elsässer, TH München; Prof. Otto Haupt, TH Karlsruhe; Oberbaurat R. Holz, Hochbauamt Pforzheim; Baudirektor Kaiser, Planungsamt Pforzheim; Baudirektor Kölmel, Regierungspräsidium Nordbaden; Dr. Lacroix, Badisches Landesdenkmalamt; Dr.-Ing. Schmechel, Architekt BDA Mannheim.¹⁰

Preise: 1. Preis: Dr. Manfred Lehbruck, Dipl.-Ing. Architekt, Stuttgart; 2. Preis: Dipl.-Ing. Werner Gabriel, Architekt BDA, Stuttgart; 2. Preis: Ulrich Herkommer, Architekt, Pforzheim; 4. Preis: Prof. W. Tiedje u. Dipl.-Ing. L. H. Kresse, Stuttgart; Ankauf: Hans Blöchle, Architekt, BDA, Pforzheim¹¹

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA, Nachlaß Manfred Lehbruck im Privatbesitz der Familie

Publizierte Quellen: Denkschrift über den geplanten Neubau eines Museums- und Ausstellungsgebäudes am Schloßberg, herausgegebenen von der Stadt Pforzheim, März 1954

Bemerkungen: Die Preisrichter loben an diesem Entwurf besonders die Konsequenz, mit der Lehbruck den Neubau bewußt nicht im Anschluß an die Schloßkirche anordnet, sondern im Gegenteil den Schloßkirchenbezirk als ein in sich ruhendes und geschlossenes Ganzes erhält, indem er den Neubau hart an die Nordseite des Grundstückes verlegt, die dort bestehende Geländestufung ausnützt und so eine Lücke im stark zergliederten Bahnhofsvorgelände schließt.

Nach der Südseite ergibt sich in diesem Entwurf ein intimer Museumsbezirk, der über das Grün der Anlage hinweg in eine geistige Beziehung zur Kirche gebracht ist und in der auch der Archivturm, in dem das Reuchlinmuseum ehemals beheimatet war, als ein selbständiges Element voll plastisch zur Wirkung kommt. Die Nordfront ist dabei als geschlossene Wand gestaltet, die den Verkehrslärm vom Schloßkirchenbezirk abschirmt.

Von der Gartenseite wird der gesamte, auf dieser Seite fast vollständig verglaste Museumsbau durch das zurückgesetzte Tiefgeschoß erschlossen, die innere Empore ist sowohl nach innen wie nach außen wirksam und ermöglicht die direkte Beziehung für fast alle Innenräume zum Außenbereich und zur Schloßkirche.

Von der Eingangshalle aus sind sämtliche Abteilungen direkt unter Kontrolle der in der Kasse befindlichen ständigen Aufsicht erreichbar; daher ist für die gesamte Anlage nur eine Garderobe und eine zentrale sanitäre Anlage erforderlich. Das neutrale Treppenhaus ermöglicht sowohl den beliebigen Besuch als auch die Abtrennung einzelner Abteilungen, wie z.B. die gesonderte Benutzung des Vortragssaales.

Der nur durch die Grünanlagen des Schloßkirchenbezirks erreichbare Eingangsbereich bildet in zwangloser Form einen gedeckten Freiraum zur Aufstellung von Plastiken und einen besinnlichen Bezirk, der den Besucher sowohl auf den Museumsbesuch vorbereitet, als auch den graduellen Ausklang der empfangenen Eindrücke ermöglicht.

Die Belichtung der Innenräume, sieht man vom unpersönlichen Nordlicht ab, wird zum Großteil durch natürliches Südlicht mittels selbsttragender

¹⁰ Angaben laut dem Ausschreibungstext vom 24.06.1953

¹¹ Angaben laut der von der Stadt Pforzheim herausgegebenen Denkschrift vom März 1954

Satteloberlichte mit Doppelverglasung, Leichtmetall-Lamellen, Reflektoren, Opal-Raster-Glas und einem waagrechtes, aber vertikal verstellbares Raster ermöglicht. Dieses System ermöglicht durch gut durchdachte Abschirmung und Reflexwirkungen je nach Bedarf mehr oder weniger lichtdurchlässig eingestellt zu werden. Teile des Reuchlin- als auch vor allem des Schmuckmuseums sind künstlich belichtet, jedoch so, daß stets ein natürliche Lichtquelle sichtbar bleibt.

Prinzipiell werden möglichst einfache, stützenfreie Räume vorgesehen, um den wechselnden Bedürfnissen eines modernen Museums gerecht zu werden. Es war im Entwurf Lehmbrucks vorgesehen, den alten "Archivturm" als Museumsgaststätte reizvoll auszubauen. Die freizulegenden alten Schloßmauern könnten als historisches Denkmal in die Gartengestaltung miteinbezogen werden.

An der Schloßbergstraße sind in Lehmbrucks Entwurf die Baulinien so weit zurückverlegt, daß vom Bahnhof aus ein Durchblick auf die Stadt freigegeben wird und die Straßenbreite überall gleichmäßig erweitert werden kann. Gestalterisch steht der Neubau in klarem Kontrast zu den historischen Bauten und steigert die vertikale Gotik durch seine ausgeprägte horizontale Tendenz. Lehmbruck fordert den „neutralen Raum“, der gerade bei einem modernen Museum, das man mit einer großen Vitrine vergleichen könnte, notwendig und sinnvoll ist.

Im April 1954 wird das Museumsprojekt zu Fall gebracht, da die breite Öffentlichkeit gegen ein Gebäude in der unmittelbaren Nähe zur Schloßkirche ist.¹² Lehmbruck reagiert naturgemäß mit großem Bedauern auf diese Tatsache.¹³

Besonders dem sehr engagierten Pforzheimer Oberbürgermeister Dr. Brandenburg ist es jedoch zu verdanken, daß einige Jahre später an anderer Stelle doch noch ein Reuchlinhaus in Pforzheim entsteht.¹⁴

¹² Schreiben des Oberbürgermeisters Dr. Brandenburg an Lehmbruck vom 2.04.1954: „Die Breite Öffentlichkeit unserer Stadt hat sich in einem Maße mit dem Museumsprojekt beschäftigt, daß ich mich veranlaßt sah, für den kommenden Mittwoch, 7.4.54, 20 Uhr ein öffentliches Forum in der Jahnhalle zu veranstalten. [...] Nach dem bisherigen Verlauf der Dinge ist damit zu rechnen, daß wohl ausschließlich die Platzwahl der Stadtverwaltung und die der Schloßkirche durch das Museumsgebäude drohenden Gefahren die Diskussionsthemen bilden werden.“

¹³ Schreiben vom 2.04.1954 an Oberbaurat Holz beim Hochbauamt Pforzheim: „Wie ich aus der Zeitung erfahre, ist ja nun doch das Projekt des Museums zu Fall gebracht worden. Ich bedaure es sehr, da mir die Situation einmalig und besonders reizvoll erschien. Es wäre ja schade, wenn der Wettbewerb und die vielen Mühen aller Beteiligten vollkommen vergeblich gewesen wären.“

¹⁴ vgl.: Konzept zur Entwurfsbeschreibung von Manfred Lehmbruck und Protokoll des Preisgerichts des „Wettbewerbs zur Erlangung von Entwürfen für den Neubau eines Museums in Pforzheim“ vom 11.12.1953, SAAI

3, 02/1966, S. 52 – 59. Welt am Oberrhein 1, 1967, S. 13 – 18. Museum 2, 1968, S. 144 – 168. Acier – Stahl – Steel, 10/1971, S. 404 – 405. Blickpunkt Pforzheim – Stadt und Region, Sommer 1986, S. 2 – 8.

Literatur: Hatje: Museum, S. 110 – 113. Bauen in Deutschland – 1945 – 1962, 1963, S. 41 – 42. Architektur in der Bundesrepublik Deutschland – Ausstellungskatalog für eine Ausstellung in Rußland über moderne deutsche Architektur, 1966, S. 25 – 27 u. S. 63 - 68. La Construcción en Alemania (Bauen in Deutschland) – Ausstellungskatalog.

Bemerkungen: Nachfolgend finden sich nur eine kurze, systematische Beschreibung; das Reuchlinhaus ist im Kapitel „Die Architektur Manfred Lehmbucks und der Zeitgenössische Architekturdiskurs“ ausführlich beschrieben.

Raumkonzept: Das Reuchlinhaus stellt ein geschlossenes Ensemble aus vier, durch eine zentrale Halle verbundene Einzelkuben dar (Stadtbücherei, Heimatmuseum, Schmuckmuseum, Ausstellungshalle). Jeder der fünf Bauteile sowie der tieferliegende Skulpturenhof sind durch eine eigenständige, zeichenhafte Material- und Konstruktionsprache gekennzeichnet. Außerdem finden sich im Untergeschoß des Reuchlinhauses noch ein Vortragssaal, Zunfträume und eine Weinstube.

Erschließungskonzept: Heimat-, Schmuckmuseum und Ausstellungshalle werden vom Hauptgeschoß der Eingangshalle erschlossen und sind einzeln zuschaltbar, genau wie die im Untergeschoß befindlichen Räumlichkeiten, die Haupteerschließung der Eingangshalle wiederum ist über eine große Freitreppe vom Stadtpark her möglich, Stadtarchiv und Stadtbücherei werden von der der Freitreppe gegenüberliegenden Seite erschlossen und sind somit völlig unabhängig von den Öffnungszeiten der übrigen Funktionen.

Lichtkonzept: Das Heimatmuseum wird über Oberlichter und durch in die Verglasung der Vitrinen eingelassene Beleuchtungskörper beleuchtet, im Schmuckmuseum ist es nach dem Muster des Dunkelmuseums eine komplizierte Kombination von Kunst- und von seitlich eingespiegelten Kunstlicht und in der Ausstellungshalle sind alle Beleuchtungsarten vom diffusen Tagesoberlicht, über das Seitenlicht bis hin zur vollständig künstlichen Beleuchtung möglich. In die Bibliothek wird das Tageslicht über großformatige Fenster geholt und unterstützt durch künstliche Beleuchtung.

Konstruktion und Material: Alle Kuben des Reuchlinhauses haben Flachdächer und rechteckige Grundrisse, sämtliche Materialien sind in ihrer natürlichen Beschaffenheit belassen. Die der langgezogene, zweigeschossige Kubus der Stadtbücherei besteht aus einer Sichtbetonskelettkonstruktion mit großflächiger Verglasung in metallarmierten Teakholzfensterrahmen. Der nach Außen hin völlig geschlossene und nur durch Oberlichter zum Teil belichtete Kubus ist mit heimischen Sandstein verkleidet, dessen Fugenschnitt deutlich den Charakter der Verkleidung erkennen läßt. Auch der Kubus des Schmuckmuseums macht einen eher geschlossenen Charakter, obwohl sich an seiner Fassade Rohglasplatten mit Aluminiumplatten abwechseln. Die Aluminiumplatten sind nach einem künstlerischem Entwurf in einer speziellen

Aluminiumlegierung¹⁵ gegossenen und versuchen, das "Metall an sich" im Zustand des Erstarrens als rohes Element darzustellen, was an eine kraterübersäte, mondartige Landschaft erinnert. Durch die Rohglasplatten wird Tageslicht in die in die Wand integrierten Vitrinen gebracht. In der aus einer Glas-Stahl-Konstruktion bestehenden Ausstellungshalle bestimmt das vertikale Raster der Stahlstützen und die großflächigen, vertikalen, in sechs Felder unterteilten Glasscheiben das Bild. Die Eingangshalle schließlich besteht im Prinzip nur aus den horizontalen Elementen, die vertikalen sind da, wo die Halle nicht an einen der Kuben anbindet, vollständig verglast. Im Tiefhof schließlich sind die Außenwände entweder in Sichtbeton ausgeführt oder bestehen aus weißem Carrara-Kiesel.

Historie: Der Auftrag für Planung und Bau des Reuchlinhauses im Stadtgarten geht aus dem von Lehbruck gewonnenen Wettbewerb für das Kulturzentrum an der Schloßkirche hervor (s.o.), dessen Verwirklichung am Widerstand der Pforzheimer Bürgerschaft scheiterte. Die jetzige Lage am Rande des Pforzheimer Stadtparks war bis zu der Zerstörung im 2. Weltkrieg der Ort des Pforzheimer Saalbaus, einer der Gründe, warum einige Bürger vehement gegen das Reuchlinhaus auch an dieser Stelle waren.

Zustand: Das Reuchlinhaus präsentiert sich heute äußerlich nahezu unverändert: Vordergründig erkennbar ist, daß der Plattenbelag und die Außenbeleuchtung vor dem Eingang in das Reuchlinhaus erneuert wurden. Innen wurde das Reuchlinhaus durch mehrere Umbauten verändert, die teilweise von Lehbruck durchgeführt oder autorisiert wurden: Umwidmung der Zunfräume und der Weinstube in Lagerräume, Auslagerung der Schmuckschau, der Kinderbücherei und des Stadtarchivs, Bau einer Rampe im Außenbereich. Im Erdgeschoß des Heimatmuseums wurden die originalen Vitrinen ersetzt durch neue, ebenfalls festeingebaute Vitrinen in eigenständiger Form, ein kreuzförmiges Vitrinenelement in Raummitte wurde ergänzt. Die Oberlichter wurden entfernt, der Raum, der für Wechselausstellungen des Schmuckmuseums genutzt wird, ist nunmehr vollständig künstlich beleuchtet.

Im Rahmen der Planungen für die Schmuckausstellung Ornamenta 1 im Jahr 1991 wurden umfangreiche An- und Umbauten für das Reuchlinhaus vorgeschlagen. Denkmalschutz und die Inhaber des Urheberrechts für die Architektur des Gebäude konnten jedoch erfolgreich intervenieren. Die statt dessen ausgeführten Sanierungen, die Mitte der Neunziger Jahre durchgeführt wurden, haben folgende Änderungen am Gebäude nach sich gezogen:

Schmuckmuseum: Aus versicherungstechnischen Gründen wurde das Reuchlinhaus alarmgesichert, was zum Teil mit einigen sichtbaren Kabelverlegungen einherging. Weiter wurde die Fassade erneuert. In diesem Zug wurde auf die von Lehbruck entwickelte Tageslichtbeleuchtung zugunsten einer kompletten Kunstlichtbeleuchtung verzichtet. Die neuen Vitrinen an der Außenwand wurden in Anlehnung an die Originalvitrinen gestaltet, während die Hänge- und Tischvitrinen in der Raummitte original erhalten blieben. In Ober- und Erdgeschoß wurde je ein Zweiter Rettungsweg

¹⁵ Platten wurden von der Fa. Casper in Nöttingen gegossen; Herr Grimm von der Fa. Casper ergänzt, daß die Legierung etwa unserem heutigem AntiCorrodal AlSi₅Mg entspricht

ins Freie ergänzt, der über eine allerdings den Ausblick aus der Eingangshalle in die Natur störende Treppe zwischen Heimat- und Schmuckmuseum in den Stadtpark führt.

Ausstellungshalle: Erneuerung der Fenster und Jalousien, die Jalousien befinden sich nunmehr nicht mehr innerhalb der Verglasung, sondern sind innen vor den Fenstern montiert. Ein neues, leichteres Stellwandsystem auf Basis des von Lehbruck entwickelten Systems benutzt wieder die Verankerungspunkte unter den herausnehmbaren Fugenbändern aus Aluminium. Eine fest installierte Treppe für die Erschließung der einfügbaren zweiten Ebene wurde nunmehr in eine rechteckige Wandscheibe im dem Eingang gegenüberliegenden Viertel des Ausstellungsraumes integriert, die einer Stellwand ähnlich sieht.

Untergeschoß: Im Untergeschoß sind die Glasfassaden zum Hof der Galerie und des Vortragssaal geändert worden, wobei offensichtlich wenig Wert auf den Erhalt der originalen Anmutung gelegt wurde. Auch wurden die Stahlstützen gestrichen, wobei dem Verfasser die sich auf einen historischen Befund berufende Farbwahl nicht adäquat erscheint.

Ansonsten sind Beschilderungen der Rettungswege hinzugekommen und die Beleuchtungseinrichtungen sind erneuert worden, im Untergeschoß zum Teil in enger Anlehnung an die Originalausstattung.

Vorbilder: Wendeltreppe im Gemeinschaftsraum der Brown, Boveri & Cie. Zürich, 1952/1953 (Die Bauzeitung, 05/1955, S. 217), Gerhard Graubner – Entwurf für Kunsthalle Düsseldorf; Auguste Perret – Treppe im Atelier; Paul Bonatz - Kunstmuseum Basel; Max Bill - Hochschule für Gestaltung Ulm, 1950-55; Mies van der Rohe – Crown Hall am IIT, Chicago, 1950-56; Mies van der Rohe – Cullinan Hall, Houston, 1954-58;

EHRENMAL BALINGEN 1956 - 1957

Wettbewerbsentwurf 1956

Objekt: Ehrenmal für Kriegsgefallene

Ort: Friedhof Balingen

Planung: Manfred Lehbruck

Auszeichnung: 1. Preis

Abgabe der Wettbewerbsarbeiten: 20.07.1956

Sitzung des Preisgerichts: 27.07.1956

Auslober: Kreisstadt Balingen

Zulassung: Beschränkter anonymer eingeladenener Wettbewerb, Lehbruck und zwei weitere Architekten werden auf Empfehlung des Staatl. Amtes für Denkmalschutz Tübingen eingeladen (Schreiben des Bürgermeisters vom 26.05.1956)

Preisrichter: U.a. Prof. Lörcher (Kunstakademie Stuttgart) ist Fachpreisrichter

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Ausführung 1956 – 1957

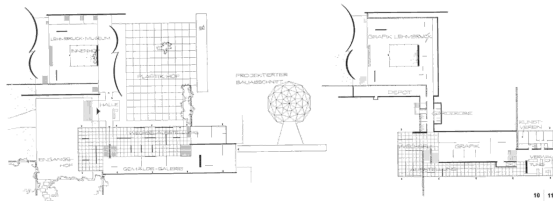
Datierung: Auftragserteilung 26.09.1956, Einweihung 17.11.1957

Bauherr: Kreisstadt Balingen

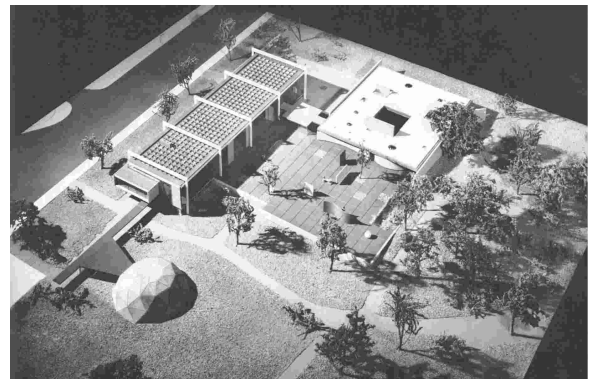
Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

WILHELM-LEHMBRUCK-MUSEUM DUISBURG I. UND II.

BAUABSCHNITT 1957 – 1964



Grundriß mit nicht in dieser Weise
verwirklichtem, sphärischen III.
Bauabschnitt



Ansicht mit nicht in dieser Weise
verwirklichtem, sphärischen III.
Bauabschnitt

Objekt: Gebäude für die ständige Ausstellung des Nachlasses des Künstlers Wilhelm Lehmbruck (Plastikmuseum) und Ausstellungshalle für wechselnde Ausstellungen.

Ort: Duisburg, Immanuel-Kant-Park

Planung: Manfred Lehbruck

Mitarbeiter: Bauing. Schmidt

Datierung: Grundsteinlegung 25. 06.1959, Richtfest II.BA 14.12.1963, Einweihung 5.06.1964

Bauherr: Stadt Duisburg

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA, Nachlaß Manfred Lehbruck Familienarchiv KA

Publizierte Quellen: Die Volksbühne, 03/1960, S. 15 – 17. BBA – Revue des Travaux de Bâtiment, 01/1962. Architektur und Wohnform – Innendekoration 4, 05/1962, S. 169. Westdeutsche Allgemeine – Duisburger Stadtanzeiger, 11.7.1963. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XXVI, 1964, S. 261 – 268. L'Architecture d'aujourd'hui 117, 01/1964. Glasforum, 05/1964, S. 2 - 14. Stadt und Hafen 11, 06/1964, S. 479 – 508. Architektur und Wohnform, 10/1964, S. 347 – 356. Möbel – Interior – Design, 11/1964, S. 557 – 564. DB, 11/1964, S. 881 – 896. Bauamt und Gemeindebau, 12/1964, S. 528 – 539. L'Architecture Française, S. 58 – 61. Museumskunde, 01/1965, S. 1 – 10. Werk, 06/1965, S. 214 – 219. Acier Stahl Steel, 07/08/1965, S. 321 – 328. Der Stahlbau, 08/1965, S. 3 - 6. Baumeister, 11/1965, S. 1262 – 1265. Review of the International Union of Architects 32, 1965, S. 12 –13. Internationale Licht Rundschau, 1965, S. 122 –

126. Tijdschrift voor Architectuur en beeldende Kunsten 3, 02/1966, S. 60 – 67. Ruhr Wirtschaft, 11/1966, S. 418 – 420. Stahlbau Tagung München 1966, 1967, S. 31. Interior Design, 01/1967, S. 602 – 605. Architectural Form, 03/1967, S. 32 – 36. Architektur und Wohnform, 06/1967, S. 379. Rythme 44, 1967, S. 7. Museum 2, 1968, S. 144 – 168. Kunst, 07/1968, S. 790 – 793. Architectural Review, 03/1969, S. 199 – 204. Schweizerische Technische Zeitschrift 35, 08/1970, S. 677 – 680. AIT, 06/1982, S. 523. Zahlreiche Anzeigen und Werbeprospekte der Fa. Glasbau Hahn, Boehringer Ingelheim (Informa 6, S. 16 – 23), Thonet (ohne Lizenz).

Literatur: Architektur in der Bundesrepublik Deutschland – Ausstellungskatalog für eine Ausstellung in Rußland über moderne deutsche Architektur, 1966, S. 25 – 27 u. S. 63 - 68. La Construcción en Alemania (Bauen in Deutschland) – Ausstellungskatalog. Räumliche Tragwerke aus Stahl, Hrsg.: Beratungsstelle für Stahlverwendung Düsseldorf, S. 158 u. S. 166 -167.

Bemerkungen: Nachfolgend finden sich nur eine kurze, systematische Beschreibung; das Wilhelm-Lehmbruck-Museum ist im Kapitel „Die Architektur Manfred Lehmbrucks und der Zeitgenössische Architekturdiskurs“ ausführlich beschrieben.

Raumkonzept: Das Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg bestand von Anfang an aus drei Bauabschnitte aufgegliedert in drei sehr unterschiedliche Baukörper, zwischen denen und durch die der Grünraum des umgebenden Parks hindurchfließt. Der dritte Bauabschnitt wurde allerdings erst wesentlich später und in veränderter Form gebaut. Die Höhenentwicklung wurde dadurch niedrig gehalten, daß zahlreiche Räume unter Geländeneiveau liegen.

Der erste Bauabschnitt, der die städtische Kunstsammlung und die Wechselausstellungen aufnimmt, besteht aus seiner stützenfreien Halle, die durch Niveausprünge in mehrere Abschnitte gegliedert ist und die dem ersten Bauabschnitt eine hohe Flexibilität gibt.

Der zweite Bauabschnitt dient ausschließlich dem nahezu gesamten Werk Wilhelm Lehmbrucks als endgültige Heimstätte, ist folgerichtig um dieses Werk herum konzipiert und daher statischer als der flexiblere erste Bauabschnitt. Das Grundrißbild ist - der Kunst entsprechend - noch innen gewandt. Es ist ein in sich ruhendes Quadrat und nicht ein richtungsbetontes Rechteck wie beim ersten Bauabschnitt. Die Wände des 2. Bauabschnitts sind alle in Sichtbeton ausgeführt, die Struktur der Holzschalung ist von Lehmbruck in ausführlichen Schalplänen festgelegt worden. Zwei Seiten sind von geraden Scheiben begrenzt, an den anderen beiden Seiten bilden auf kleinen Stahlfüßen „schwebende“ gebogene Wandscheiben den Hintergrund für die ausgestellten Plastiken. Keine der Scheiben stößt direkt an eine andere oder an die Decke. Die dadurch entstehenden horizontalen und vertikalen Zwischenräume sind großflächig verglast.

Der große, rechteckige, atriumartige, sich in der Mitte der Halle befindliche Dachausschnitt bringt das meiste Tageslicht in das Innere.

Der etwas erhöhte Skulpturenhof bindet die beiden Bauabschnitte zusammen und öffnet sich nach dem Park. Die Kunstwerke stehen hier im Grenzbezirk von Architektur und Natur.

Erschließungskonzept: Die zentrale Erschließung ist vom Hauptzugangsweg aus klar zu erkennen, der durch die gläserne Eingangshalle in die Tiefe des Parks weiterzuführen scheint. Die Lage der Eingangshalle erlaubt die getrennte Benutzung der beiden Museumsteile. Die darunter befindlichen Besucher-Garderoben können je nach Bedarf beiden oder nur einem Bauteil dienen. Die Verwaltung, Bibliothek, Hausmeisterwohnung, Depot und technische Räume haben einen besonderen Eingang im Untergeschoß des 2. Bauabschnitts und fügen sich unauffällig in die Gesamtarchitektur ein.

Lichtkonzept: Der vitrinenartige Glaskubus des 1. Bauabschnitts läßt alle Möglichkeiten des Lichteinfalls offen, in den Haupträumen steht sowohl regulierbares Oberlicht, durch die Verwendung von lichtstreuenden oder lichtundurchlässigen Deckenelementen, als auch regulierbares Seitenlicht zur Verfügung, das durch Jalousien verändert werden kann. Die künstliche Beleuchtung besteht nicht nur aus der diffusen Lichtdecke, sondern auch aus leicht montierbaren Strahlern unter der Decke, die gerichtetes Licht werfen. Die Graphik wird im Untergeschoß bei ausschließlich künstlicher Belichtung untergebracht, um die besonders empfindlichen Blätter vor der zerstörenden Wirkung des Tageslichts zu schützen.

Im Gegensatz zum diffusen Oberlicht eines Gemäldesaales bringt klares, gerichtetes Licht die plastischen Werte der Skulpturen im 2. Bauabschnitt voll zur Geltung. Sogar das Sonnenlicht ist hier erwünscht, da es keine zerstörende Wirkung ausübt wie bei Malerei und Graphik. Die künstliche Beleuchtung ist hier ebenfalls nach dem Prinzip des direkten gerichteten Lichtes, zum Teil unter Verwendung von Schablonenscheinwerfern, installiert worden.

Konstruktion und Material: Die Unterschiedlichkeit der Funktionen in den beiden ersten Bauabschnitten drückt sich auch ganz klar in Konstruktion und Material aus. Dabei beschränken sich die Baumaterialien auf die wenigen Stoffe, aus denen auch der Bildhauer seine Welt schafft: Beton, Stein, Sand, etwas Stahl und Holz. Diese werden in ihren Naturfarben belassen, die so zurückhaltend sind, daß nur Form und Struktur sprechen.

Der 1. Bauabschnitt ist eine Stahl-Glas-Konstruktion, wobei das Dachtragwerk von fünf massiven außenliegenden Rahmen abgehängt ist. Das denn Lichteinfall durch die Oberlichter kaum behindernde Raumstabwerk der Dachkonstruktion ist von außen einzusehen und kann auch von innen bei entsprechendem Ausstellungsgut gezeigt werden. Die großformatigen, ungeteilten hängenden Glasscheiben mit den getrennt von der übrigen Raumheizung temperierten vertikalen Aussteifungselementen wirken wie eingespannt zwischen den die Horizontale betonenden, schlichten Decken- und Dachscheiben.

Im 2. Bauabschnitt herrschen Stahlbetonwände vor, die sich mit kleineren verglasten Zonen abwechseln. Der Stahlträger-Rost der Dachkonstruktion liegt nur an wenigen Punkten auf, wodurch das Dach einen schwebenden Charakter hat, verstärkt durch von der Decke abgehängte, horizontalen Baustahlmatten, die sich wie ein Schleier über die freiverlegten Installationen spannen.

Die sorgfältig geplanten, umfangreichen Installationen und Lüftungskanäle in beiden Bauabschnitten sind so angeordnet, daß sie für den Kunstbetrachter nahezu unsichtbar sind.¹⁶

Historie: Manfred Lehbruck wurde 1956 von der Stadt Duisburg beauftragt, verschiedene Bauplätze für ein neues Kunstmuseum zu begutachten, da die alten Räumlichkeiten nicht mehr ausreichten; zu diesem Zeitpunkt war die Planung zu Errichtung eines würdigen Museumsneubaus längst eingeleitet und die Anforderungen in den wesentlichen Zügen klar herausgearbeitet. Lehbruck bekam schließlich im Frühjahr 1957 den Auftrag für die Planung des Museums an dem von ihm in seinem Gutachten empfohlenen Ort im Immanuel-Kant-Park in städtebaulich hervorragender Lage im Zentrum Duisburgs, in der Nähe des Bahnhofs und im Schnittpunkt wichtiger Verkehrsachsen.

Zustand: Der Zustand des 1. und 2. Bauabschnitts des Wilhelm-Lehbruck-Museums ist weitestgehend original.

ENTWURF FÜR UMGESTALTUNG DER FAMILIENGRUFT AUF SCHLOSS LANDSBERG 1958 - 1959

Objekt: Integration der Marmorgruppe „Christus und Magdalena“ von Auguste Rodin in eine Familiengruft

Ort: Schloß Landsberg, August-Thyssen-Straße, 40885 Ratingen-Breitscheid

Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: Entwurf am 2.12.1958, Absage am 27.08.1959

Bauherr: Stiftung Schloß Landsberg, Thyssensche Gas- und Wasserwerke Duisburg-Hamborn

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: 1903 erwarb August Thyssen das Schloß von Ignaz von Landsberg in ziemlich verwahrlostem Zustand, ließ es restaurieren und bewohnte es bis zu seinem Tod. Der noch gut erhaltene Rest der ersten Burganlage mit dem 33 Meter hohen Bergfried stammt aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Nach dem 30jährigen Krieg wurde die halbzerstörte Feste wieder aufgebaut. Heute wird das Schloß von der Firma Thyssen als Fortbildungszentrum genutzt.¹⁷

Lehbruck war beauftragt, ein Gutachten für die Integration der Rodin-Marmorgruppe „Christus und Magdalena“ in der Gruft der Familie Thyssen auf Schloß Landsberg zu erstellen. Hierfür unterbreitete er zwei Vorschläge: die kleine Lösung sah vor, die Gruppe in einer neu zu schaffenden Wandnische im Vorraum unterzubringen. In der großen Lösung schlug er die Erweiterung des Vorraums um eine Art „Seitenkappelle“ vor, in welcher die Marmorgruppe auch umschritten werden kann.

Nachdem sein Gutachten über ein halbes Jahr bei der Familie Thyssen in Lugano lag, bekam er im August 1959 ein freundliches Schreiben, in welchem

¹⁶ vgl.: Beschreibung von Manfred Lehbruck in *Architektur und Wohnform*, 10/1964, S. 347 – 356

¹⁷ <http://www.kreis-mettmann.de/1/2/2/1151.htm>

man ihm mitteilte, daß die Stiftung Schloß Landsberg sich entschlossen hat, die Marmorgruppe vorerst auf ihrem alten Platz zu belassen.

WOHNHAUS FLITNER 1959



Entwurfsskizze



Ansicht

Objekt: Einfamilienhaus mit Einliegerwohnung auf Hanggrundstück

Ort: Tübingen, Im Rotbad 43

Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: 1959

Bauherr: Prof. Andreas Flitner, Tübingen

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Zustand: Äußerer Zustand nahezu unverändert.

STADTBAD UND KAUFMÄNNISCHE BERUFSSCHULE IN STUTTGART-FEUERBACH 1959 – 1964



Modell

Grundriß

Objekt: Hallenschwimmbad und Berufsschulgebäude um gemeinsame Grünanlage und Hofbereich in mitten eines amorphen Industriegebiets

Ort: Stuttgart-Feuerbach, Wiener Straße 51 - 53

Planung: Manfred Lehbruck

Mitarbeiter: Bauing. Lorenz Jung, Bauleiter Architekt Dieter Karle

Datierung: Entwurf 1958, Baubeginn im Herbst 1959, Grundsteinlegung der Schule am 20. Juli 1960, Richtfest der Schule am 22.06.1961, Betrieb der Schule seit April 1964,

Offizielle Einweihung der Schule am 11.09.1964, Richtfest Bad im Herbst 1961,

Offizielle Einweihung des Bades am 28.02.1964,

Bauherr: Stadt Stuttgart

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: Piscine à Stuttgart: Revue Internationale de L'Eclairage, Jahrgang Nr. 16, 1965, Nr. 5, S. 182-185. Schwimmbad in Stuttgart:

Internationale Licht Rundschau, Jahrgang Nr. 16, 1965, Nr. 5, S. 182-185.

Hallenbad Stuttgart Nord in Verbindung mit der Kaufmännischen Berufsschule: Archiv des Badewesens, Jahrgang 11, 1958, Nr. 9, S. 260-262.

Stadtbad und Kaufmännische Berufsschule in Stuttgart-Feuerbach: Deutsche Bauzeitschrift, 1966, Nr. 6, S. 1047-1052. Stadtbad und Kaufmännische

Berufsschule Höhere Handelsschule und Handelsschule in Stuttgart-Feuerbach: Glasforum, 1965, Nr. 2, S. 7-17 und S. 48. Stuttgart-Feuerbach,

Kaufmännische Berufs- und Handelsschule: Internationale Asbestzement-
Revue Schweiz, Nr. 45, S. 33f. Kaufmännische Berufsschule Feuerbach: 25
Jahre Schulhausbau, Stuttgarter Beiträge 11, Karl Krämer Verlag Stuttgart-
Vaihingen 1974. Feuerbachs Hallenbad wächst zusehends in die Höhe:
Stuttgarter Nachrichten, 5.01.1961. Spanisches Magazin, S. 11f.

Bemerkungen: Nachfolgend finden sich nur eine kurze, systematische
Beschreibung; das Stadtbad und die Kaufmännische Berufsschule in Stuttgart-
Feuerbach ist außerdem im Kapitel „Die Architektur Manfred Lehmbrechts und
der Zeitgenössische Architekturdiskurs“ beschrieben.

Raumkonzept: Der Gebäudekomplex, errichtet auf einem von drei Straßen
eng begrenzten Areal, besteht zum einen aus dem als eigenständiger
Baukörper herausgearbeiteten Hallenbad und einem weiteren Trakt mit den
dazugehörigen Umkleiden, einer Abteilung für medizinische Bäder dem
Eingangsbereich und einer kleinen Gaststätte mit direktem Blick in die
Schwimmhalle, zum anderen aus der Kaufmännischen Berufsschule, mit dem
siebengeschossigen Bau für die Spezialklassen, dem sich entlang dem
Innenhof der viergeschossige Normalklassenflügel mit Aufenthaltsraum und
der Pausenhalle anschließt.

Erschließungskonzept: Die Berufsschule wird durch ein Haupttreppenhaus
erschlossen, das zur Straßenseite hin voll verglast ist.
Das Schwimmbad wird durch einen eigenen Eingang erschlossen, der in
einen zentralen Verteilerraum führt, von dem aus es in die Umkleiden, in die
medizinische Abteilung und in den Gaststättenbereich geht.

Lichtkonzept: Die Schwimmhalle ist durch die großzügige, dreiseitige
Verglasung von Tageslicht durchflossen, das durch Kunstlicht unterstützt
werden kann.

Konstruktion und Material: Die Fassaden des Stahlbetonbaus sind zum Teil
durch reliefierten Sichtbeton, durch Klinkerverblendung oder durch
Putzflächen hervorgehoben. Als technische Innovation gelten die zum Lärm-
und Lichtschutz am „Hochhaus“ entworfenen Eternit-Lamellen.
Das Hallenbad ist ein Stahlbetonbau, das Innere wird geprägt von den
großen Glasflächen und Materialien wie Kunststein, Klinker, Kleinmosaik und
Teakholz. Die Halle fällt durch das sphärisch geschwungene Dach, eine
vorgespannte Stahlbetonhängeschale mit Stahlbetonrandträger auf
Stahlstützen und die schräggestellten, an drei Seiten verglasten Wände auf,
die HAP Grieshaber 1962 mit der Bemalung mit dem Titel „O Du mein Neckar“
versah.¹⁸

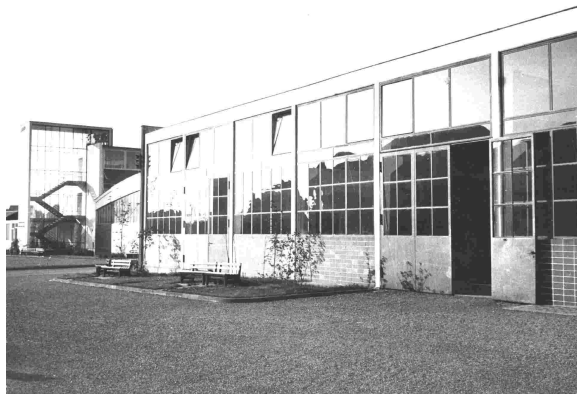
Zustand: Mehrfache Eingriffe in die innere Struktur der einzelnen Bauteile und
in die Fensterflächen haben den Wert der Gebäude als Denkmal stark
reduziert. So gingen beim Auswechseln fast sämtlicher Fensterrahmen der
Berufsschule zur Hofseite die ursprünglich starke Betonung der Horizontalen
und die Leichtigkeit und Eleganz verloren. Das Kunstwerk „O Du mein Neckar“
von HAP Grieshaber auf den Scheiben der Schwimmhalle ist zum Teil

¹⁸ vgl.: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Liste der Kulturdenkmale

erheblich zerstört durch den Ersatz von erblindeten Scheiben durch neue ohne Bemalung. Die Fassade des Umkleidetrakts wurde durch Betonsanierung und Dämmung stark verändert. Dennoch steht seit Januar 2000 der Gesamtkomplex unter Denkmalschutz.

Vorbilder: Mies van der Rohe, Promontory Apartment, 1949, SpaceTimeArchitecture, S. 367

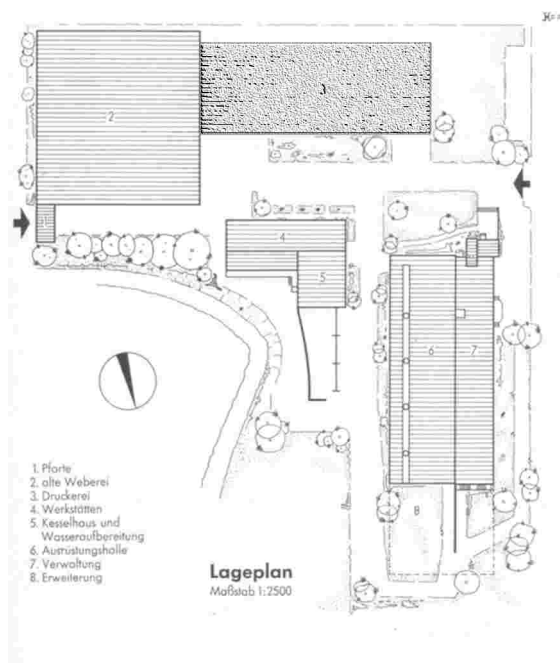
WERKSKANTINE PAUSA AG 1960



Ansicht



Luftaufnahme Gesamtanlage



Lageplan Gesamtanlage

Objekt: Bau der Werkskantine der PAUSA AG im Anschluß an das Kesselhaus

Ort: PAUSA AG Werksgelände

Planung: Manfred Lehmbruck

Datierung: 1960

Bauherr: PAUSA AG

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA
Zustand: kleine Bauschäden erkennbar, Erneuerung des Fußbodens

ERWEITERUNG AUSRÜSTUNG UND VERWALTUNG UND
AUFSTOCKUNG 3. OG PAUSA AG 1960 - 61

Objekt: Erweiterung der Ausrüstung und der Verwaltung und Aufstockung des
3. Obergeschosses im Stil der vorhandenen Gebäude

Ort: PAUSA AG Werksgelände

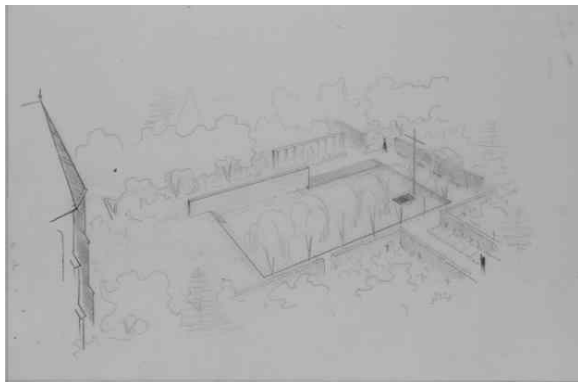
Planung: Manfred Lehbruck

Datierung: 1960 - 1961

Bauherr: PAUSA AG

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

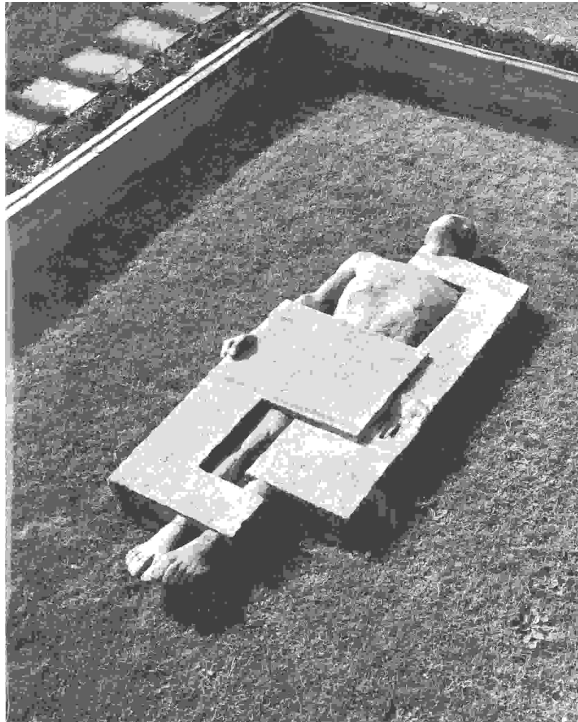
WETTBEWERBSENTWURF GEFALLENENDENKMAL FRIEDHOF
DUSSLINGEN 1960 - 1965



Vogelschau



Ansicht



Draufsicht



Detail

Objekt: Gefallenendenkmals

Ort: Friedhof Dusslingen

Planung: Manfred Lehbruck

Auszeichnung: 1. Preis

Auslober: Gemeinde Dusslingen

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: Lehbruck gewann den Wettbewerb, obwohl er als einziger nicht, wie gefordert, die Namen der Gefallenen in das Denkmal integrierte. Dafür wurde der Kompromiß gefunden, im Vorraum des Rathauses ein Buch auszulegen, in dem die Namen wiedergegeben sind, was jedoch nicht verwirklicht wurde.

Zustand: Veränderung des Mauerkopfes mit dem Einverständnis von Lehbruck, ansonsten originaler Zustand

KRIEGEREHRENMAL METZINGEN 1956

Objekt: Gestaltung eines Kriegerehrenmals

Ort: Metzingen, Friedhof

Planung: Manfred Lehbruck

Zulassung: eingeladen

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Wohnhaus Guido Lehmbruck Leinfelden 1963

Objekt: Einfamilienhaus

Ort: Leinfelden

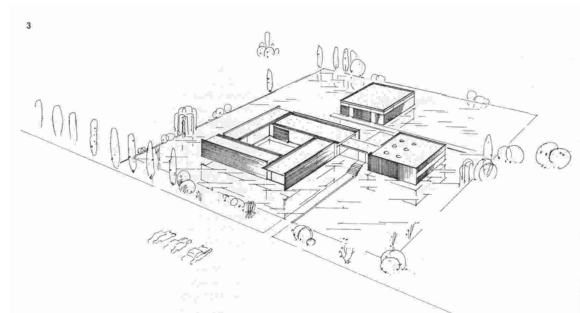
Planung: Manfred Lehmbruck

Datierung: 1963

Bauherr: Guido Lehmbruck

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehmbruck SAAI KA

FEDERSEE-MUSEUM 1964 – 1968



Vogelschau mit nicht in dieser Form
verwirklichtem Trakt am oberen
Bildrand



Luftaufnahme

Objekt: Museum für die Menschheits- und Kulturgeschichte Oberschwabens

Ort: Ortsrand Bad Buchau, August-Gröber-Platz, Zugang Federseesteg

Planung: Manfred Lehmbruck

Mitarbeiter: Christoph Meier

Datierung: Planungsbeginn 1953, Baubeginn am 10. Juli 1964, offizielle
Einweihung am 2. August 1968

Bauherr: Stadt Bad Buchau

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehmbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: Vom Moor konserviert – Der Neubau des
Federseemuseums in Bad Buchau wird Wirklichkeit: Stuttgarter Nachrichten,
14.05.1964. Das neue Federseemuseum wird eingeweiht: Adelindis-Glocke,
21.07.1968. Das Federseeland und sein neues Museum: Stuttgarter
Nachrichten, 26.07.1968. Ein neues Haus für alte Schätze: Stuttgarter Zeitung,
30.07.1968. Das neue Federseemuseum: Schwäbische Zeitung, 02.08.1968.
Abbildung in Zeit und Welt, Wochenendbeilage der Schwäbischen Zeitung,
03.08.1968. Eine Zierde Oberschwabens: Stuttgarter Zeitung, 05.08.1968. Eine
Demonstration von Erd- und Lebensgeschichte: Südwest Presse, 14.09.1968.
Federsee-Museum und Staatliche Forschungsstelle in Bad Buchau: Glasforum,
09/10/1968, S. 16-25. ...dem Menschen auf der Spur: Bodensee-Hefte, 11/1968,
S. 23-24. Federsee-Museum in Bad Buchau: Architektur und Wohnform,
15.05.1969, S. 211-214. Das neue Federseemuseum in Bad Buchau:
Museumskunde, 1970/1, S. 24-36. Pinwheel Museum: Forum, 03/1970, S. 61-63.

Das Federsee-Museum bei Bad Buchau/Bodensee: Bauwelt, 24.08.1968, S. 1301-1310. Der Architekt Manfred Lehmbruck schuf ein Museum als Wasserburg: Weser-Kurier, 05.09.1970. Abbildung in SZ, 07.09.1970. Das Federseemuseum in Bad Buchau: DBZ, 9/1977, S. 1119-1120. In Ehren grau geworden: DB, 1/1990, S. 98-101.

Literatur: Das neue Federsee-Museum in Bad Buchau: Denkschrift zur Eröffnung. Mathias Schreiber 1986: Deutsche Architektur nach 1945 – 40 Jahre Moderne in der Bundesrepublik. Stuttgart 1986. Aufsatz von Mathias Schreiber, S. 76-78.

Bemerkungen: Nachfolgend finden sich nur eine kurze, systematische Beschreibung; das Federseemuseum ist im Kapitel „Die Architektur Manfred Lehmbrucks und der zeitgenössische Architekturdiskurs“ ausführlich beschrieben.

Raumkonzept: Das Ensemble des Federseemuseums gliedert sich in einen großen Gebäudeteil, der das eigentliche Museum darstellt, und in einen kleineren Gebäudeteil, in dem sich eine prähistorische Forschungsstelle und ein Erfrischungsraum befinden. Die beiden Gebäudeteile des Federseemuseums, das sich auf Stelzen über einem künstlichen, von Grundwasser gespeisten See erhebt, sind mit einer brückenähnlichen verglasten Eingangshalle verbunden. Die vier Flügel des Ausstellungstrakts sind in Windmühlenform um ein als Hochmoorinsel angelegtes, dem Besucher zugängliches, Atrium gruppiert. Die Ausstellungsgegenstände befinden sich vorwiegend hinter raumhohen Glasabschlüssen, die entlang der Außenwände angeordnet sind.

Erschließungskonzept: Der Bau liegt am Zugang zum Federseesteg. Ein Steg führt über den künstlichen See in die vollverglaste Eingangshalle des Museums, von wo die beiden Teile des Federseemuseums erschließbar sind. Die Orientierung während des um das Atrium angelegten Rundgangs durch den Ausstellungstrakt ist dank der überschaubaren Größe und der Blickbezüge nach draußen und in das Atrium für den Besucher sehr einfach.

Lichtkonzept: Die Oberlichter innerhalb der Vitrinen erhöhen den Lichtpegel auf den Ausstellungsgegenständen und reduzieren die Spiegelung. Zur Unterstützung des Tageslichts und für die Abendstunden sind Lichtbänder mit künstlicher Beleuchtung angeordnet.

Konstruktion und Material: Das Federseemuseum hat eine Pfahlgründung, deren Verteilergurt, die aufgehenden Pfeiler und die Bodenplatte sind in zum Teil mit einem speziellen dem Moorwasser standhaltenden Stahlbeton ausgeführt. Alle Installationsleitungen liegen im Innern der Pfeiler. Der gesamte Oberbau ist eine reine Holzkonstruktion. Die Fachwerkwände sind aus normalem Bauholz erstellt und mit Bimssteinen ausgefacht. Alle sichtbaren Holzteile sind als verleimte Lamellenkonstruktion in Afzelia ausgeführt. Dieses besonders harte Material ist gegen Witterungsschäden und Insektenbefall weitgehend immun und sehr schwer entflammbar. Die großflächige Verglasungen sind in Nuten rahmenlos eingesetzt, die Türen fügen sich unauffällig als Ganzglaskonstruktionen ein.

Im ursprünglich als Sommermuseum ausgelegten Ausstellungstrakt gibt es keine Klimaanlage, die elektrisch betriebenen, unsichtbar installierten Heizungs- und Lüftungsaggregate haben die Aufgabe, Temperatur- und Feuchtigkeitsspitzen aufzufangen.

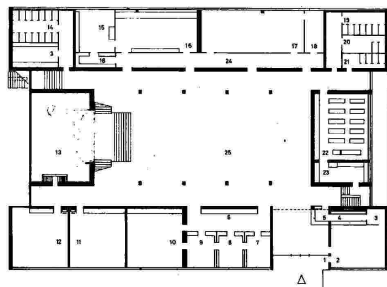
Historie: Seit 1948 befand sich die bedeutende Sammlung von kostbaren, prähistorischen Funden aus dem Federseemoor provisorisch in der Feierhalle des Schlosses in Bad Buchau. Stadtverwaltung und Altertumsverein faßten deshalb schon frühzeitig den Plan eines Neubaus ins Auge. Sie fanden mit ihren Plänen beim Landesamt für Denkmalpflege und seinem damaligen Leiter, Hauptkonservator Dr. Rieth, wohlwollende Unterstützung. Auf Empfehlung des Amtes wurde 1953 schon Prof. Dr. Lehmbruck, Stuttgart, mit der Planung eines Neubaus beauftragt. Es war zunächst an ein Museum mit Forschungsstation und Jugendherberge gedacht. Schwierigkeiten finanzieller Art ließen aber diesen Plan scheitern. 1959 legte Lehmbruck dann einen neuen Plan vor, aber die Schwierigkeiten, die sich seiner Verwirklichung bei der Finanzierung entgegenstellten, schienen beinahe unüberwindbar zu sein. Die Stadtverwaltung aber, unterstützt vom Altertumsverein und vom Landesamt für Denkmalpflege, ließ nicht locker und versuchte mit Erfolg bei den Behörden die verschiedensten Quellen zur Finanzierung des Unternehmens zu erschließen. Nach mehrjähriger, zuweilen stockender Bauzeit wurde das Federseemuseum 1968 fertiggestellt. Mit der wissenschaftlichen Konzeption und der Gestaltung der Ausstellung wurde Dr. Rieth, inzwischen in Rente, betraut.¹⁹

Zustand: Durch starke Vegetation und durch ein neues Freilichtmuseum auf der dem See zugewandten Seite nicht mehr klar erkennbar als ein in einem künstlichen See stehender Pfahlbau. Zugang zum neuen, vom Parkplatz aus gesehen hinter dem Museum gelegenes Freilichtmuseum durch den Eingangsbereich ist in Stil und Art der Architektur Lehmbrucks angepaßt. Moderne Heizungs-, Lüftungs- und Klimaanlage sind zum Teil sichtbar verlegt.

¹⁹ zitiert nach undatierter Baubeschreibung von Lehmbruck

FRIEDRICH-LIST-REALSCHULE MÖSSINGEN 1965 - 1967

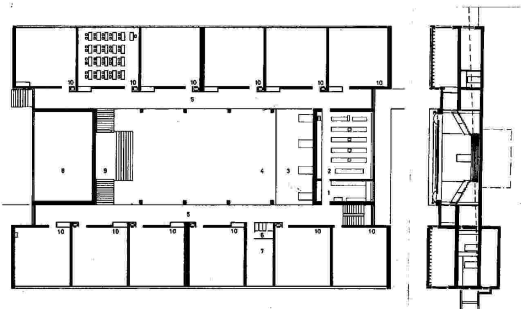
FRIEDRICH-LIST-REALSCHULE



ERD-
GESCHO



Ansicht



Grundrisse und Schnitt

Objekt: Schulhaus mit als Gemeindefesthalle nutzbarem Atrium

Ort: Mössingen Schulzentrum

Planung: Manfred Lehbruck

Mitarbeiter: Bauingenieur Meier

Datierung: Baubeginn Mai 1965, Richtfest am 18.07.1966, Einweihung am 8.12.1967

Bauherr: Gemeinde Mössingen

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: Stuttgarter Zeitung, 7.12.1967, Eine Real- und eine Volksschule. Architektur und Wohnform 8, 11/1968, S. 404 – 407. Mössingen – der Weg zum Bildungszentrum, 1967.

Bemerkungen: Nachfolgend finden sich nur eine kurze, systematische Beschreibung; die Friedrich-List-Realsschule ist im Kapitel „Die Architektur Manfred Lehbrucks und der Zeitgenössische Architekturdiskurs“ ausführlich beschrieben.

Raumkonzept: Die kompakte Baumasse der Schule ist um ein Atrium angelegt, das sämtliche Räume der Schule erschließt. Es dient dem Schulbetrieb als Pausen- und Gemeinschaftshalle, aber in einer Doppelfunktion dient es auch der Gemeinde Mössingen als Gemeindefesthalle, in welcher für 600 Personen Platz ist.

Erschließungskonzept: Der Haupteingang der Schule kann bei Großveranstaltungen durch eine Schiebewand den anderen Anforderungen gerecht werden. Vom Eingang her wird das Atrium erschlossen, von dem aus

alle Erdgeschoßräume und, über eine großzügige Haupttreppe und eine Nebentreppe, auch die Räume im 1. Obergeschoß erreicht werden können.

Lichtkonzept: Alle Klassenzimmer sind über große Fenster belichtet. In das Atrium kommt über zwei Oberlichtbänder Tageslicht, das durch vertikale Lamellen bei Veranstaltungen nicht zu Blendungen führt. Mittels elektrischer horizontal angelegten Rollos läßt sich die Halle so tagsüber völlig verdunkeln. Alle Räume sind darüber hinaus auch elektrisch beleuchtet.

Konstruktion und Material: Die bestimmenden, jeweils in ihrer Farbe und Struktur belassenen Materialien der Schule sind Sichtbeton, Holz, Glas und schließlich Ziegelmauerwerk, das die Verbindung zur bereits existierenden, gegenüberliegenden Gottlieb-Rühle-Schule schafft. Diese zurückhaltende Gestaltung und Materialanwendung gibt so der Schule Platz für eigene Aktivitäten.

Das Atrium ist mit Hirnholzparkett „gepflastert“.

Historie: Südlich der von Lehmbruck 1957 fertiggestellten Gottlieb-Rühle-Schule in Mössingen auf dem schon damals dafür vorgesehenen Gelände entsteht der nächste Schulhausbau, der die erste Realschule im Kreis aufnimmt und die 1957 nicht verwirklichte Gemeindefesthalle integriert.²⁰

Zustand: Das Schulgebäude befindet sich in leicht verändertem Zustand: andere Fenster veränderten auch nach außen das Bild, des weiteren wurde der Eingangsbereich geändert, Wandvertäfelungen teilweise gestrichen, und die Geländer erhöht. Die Verdunklungseinrichtungen der Oberlichter sind nicht mehr funktionsfähig.

HAUS HÄUSSLER SCHWIMMBAD 1969

Objekt: Einfamilienhaus am Steilhang mit Einliegerwohnung

Ort: Reutlingen, Burgstr. 69

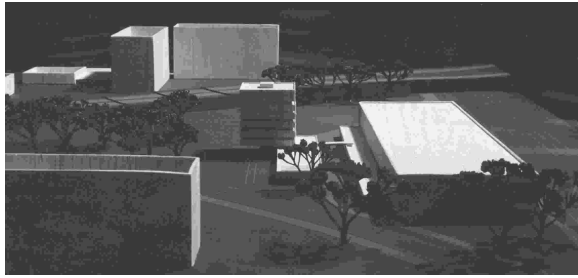
Planung: Manfred Lehmbruck

Bauherr: Willy Häussler

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehmbruck SAAI KA

²⁰ Rede Manfred Lehmbruck zur Einweihung der Friedrich-List-Schule Mössingen am 8.12.1967

INSTITUT FÜR WASSERBAU UND GRUNDBAU - LEICHTWEISS-
INSTITUT - DER TU BRAUNSCHWEIG 1970



Modell



Ansicht

Objekt: Neubau eines Institutsgebäude mit Versuchshalle, Institutsgebäude und Labortrakt

Ort: TU Braunschweig

Planung: Architekten-Arbeitsgemeinschaft Prof. Dr.-Ing. Lehbruck und Prof. Dipl.-Ing. Henschker,

Mitarbeiter: Christoph Birner

Datierung: 1970

Bauherr: Niedersächsische Hochschulbaugesellschaft mbH

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: Zentralblatt für Industriebau 5, 1975, S. 168 – 171.

Bemerkungen: Der Entwurf mußte auf einen schwierigen, einem Dreieck angenäherten Grundstückszuschnitt Rücksicht nehmen. Es gelang, durch die Zusammenfassung der verschiedenen Programmforderungen in wenige Baukörper eine gute Einpassung zu erzielen und ausreichende Freiflächen zu schaffen.

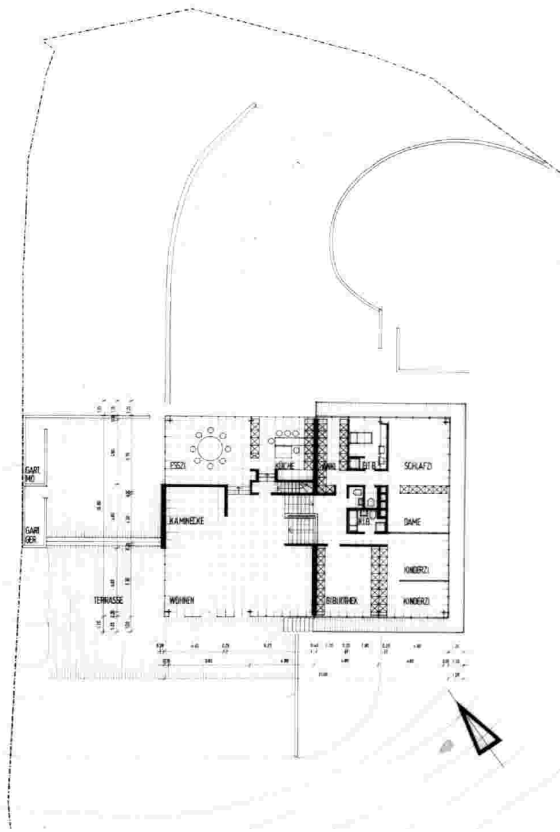
Die Institutsanlage gliedert sich in zwei Gebäudegruppen: Institutsgebäude mit Labortrakt auf der Westseite, Versuchshalle mit Werkstätten und Labors auf der Ostseite des Grundstücks. Beide Baugruppen sind miteinander durch einen Gang im Keller, der zusätzlich die Versorgungsleitungen aufnimmt, und eine Überdachung verbunden.

Institutsgebäude und Labortrakt sind eng aneinandergelagert. Der quadratische Baukörper des Institutsgebäude führt zu einer wirtschaftlichen Lösung, da der Anteil der Verkehrsflächen relativ gering ist. Mit seinem eingezogenen Erdgeschoß fügt sich das Institutsgebäude an den eingeschossigen Labortrakt an, ohne jedoch dessen Konstruktion zu beeinträchtigen.

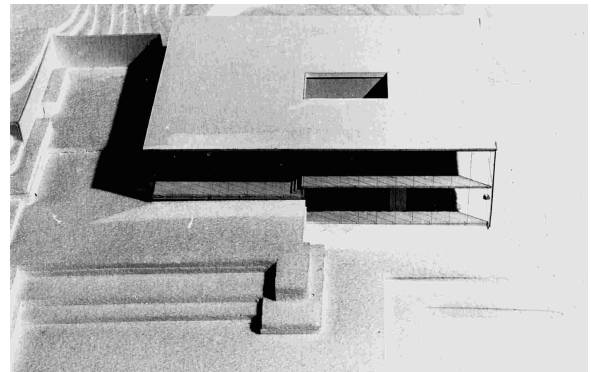
Die Versuchshalle erfaßt in einem Hallenraum die Versuchsflächen der Lehrstühle für Wasserwirtschaft und Wasserbau sowie für Hydromechanik und Küstenwasserbau. Diese Zusammenfassung ermöglicht eine besonders flexible Nutzung der Halle, da für die Versuchsmodelle viele Anordnungsmöglichkeiten gegeben sind. Einheitliche Spannweiten, Höhen und Abmessungen haben wirtschaftliche Konstruktionen zur Folge. Die Werkstätten liegen an der Längsseite unmittelbar an der Halle.²¹

²¹ vgl.: Zentralblatt für Industriebau 5, 1975, S. 168.

ENTWURF WOHNHAUS GREINER 1974



Grundriß



Ansicht

Objekt: Einfamilienhaus am Steilhang mit Einliegerwohnung

Ort: Reutlingen, Burgstr. 69

Planung: Manfred Lehbruck

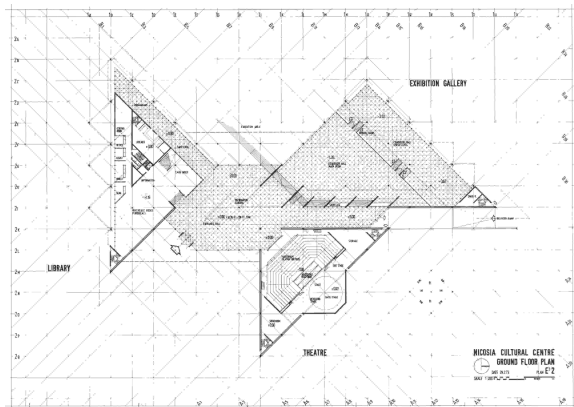
Datierung: 1974

Bauherr: Familie Greiner

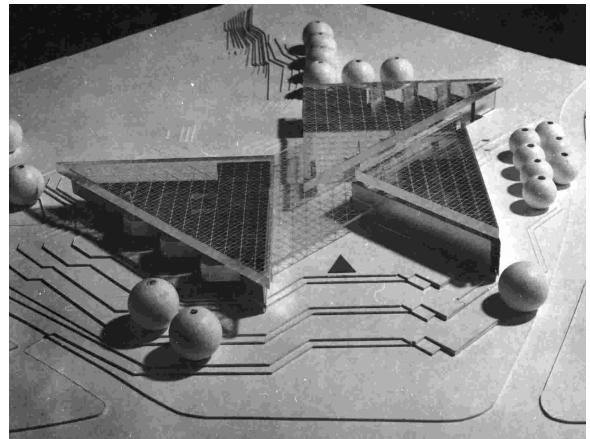
Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: Herr Greiner ist der Stiefsohn von Willy Häussler, dem Vorstand der Firma PAUSA AG, aus der ersten Ehe seiner Frau, einer verwitweten Frau Greiner. Das Haus hätte in das Grundstück des Hauses Häussler gebaut werden sollen, das Grundstück ist an dieser Stelle sehr steil und grenzt von unten an den „Schönen Weg“ an. Die Lage kann wohl als die beste Lage in Reutlingen bezeichnet werden.

NICOSIA CULTURAL CENTER 1973 – 1977



Grundriß



Modell

Objekt: Neubau eines Museumsgebäudes

Ort: Nicosia, Zypern

Planung: Manfred Lehbruck

Mitarbeiter: Klaus Hänsch

Datierung: 1973 - 77

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: Erstes internationales Museumsprojekt Lehbrucks. Der politische Umsturz auf Zypern verhindert letztlich die Ausführung. Eine ausführlichere Beschreibung findet sich im Kapitel „Die Architektur Manfred Lehbrucks und der Zeitgenössische Architekturdiskurs“.

NUBIA-MUSEUM ASWAN VON 1978 – 1979



Vogelschau

Objekt: Konzeption eines neuen Museumsgebäudes

Ort: Aswan, Ägypten

Planung: ICOM-Kommission, bestehend aus dem Generalsekretär des ICOM Luis Monreal, dem Ägyptologen Prof. Torgny Säve-Soderbergh und Manfred Lehbruck

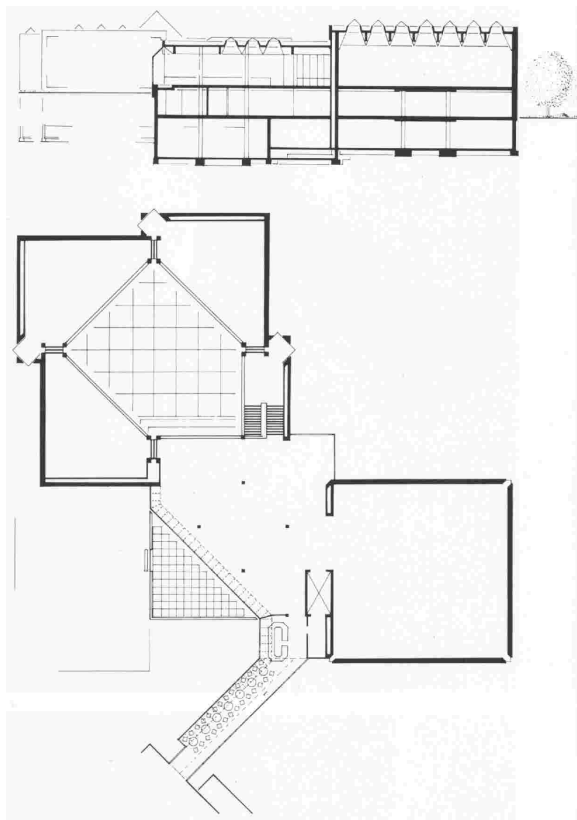
Datierung: 1978 - 79

Bauherr: Planung im Auftrag der UNESCO, die wiederum vom ägyptischen Staat um Hilfe gebeten wurde.

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: Eine ausführlichere Beschreibung findet sich im Kapitel „Die Architektur Manfred Lehbrucks und der zeitgenössische Architekturdiskurs“.

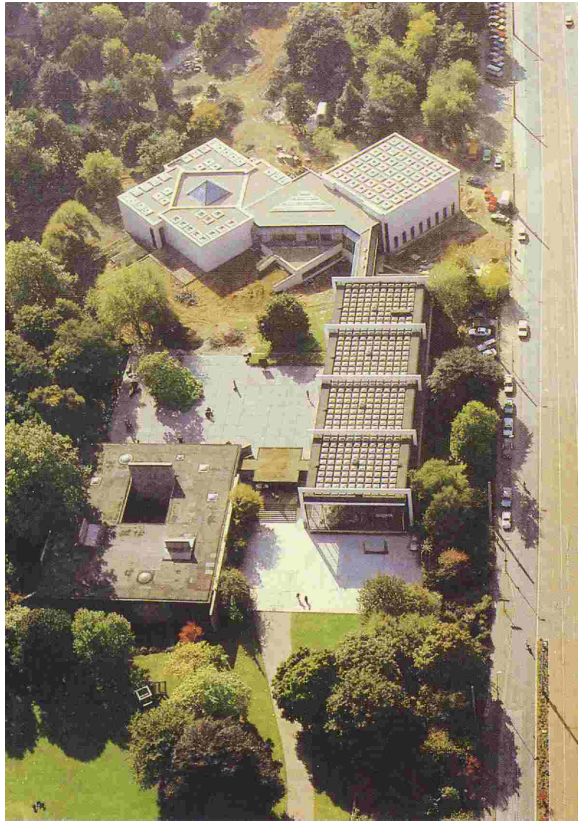
KUNSTMUSEUM DUISBURG (WILHELM-LEHMBRUCK-MUSEUM) III. BAUABSCHNITT 1979 – 1987



Grundriß



Innenaufnahme



Luftaufnahme mit den Bauabschnitten I und II

Objekt: Erweiterungsbau eines vorhandenen Kunstmuseums

Ort: Duisburg, Immanuel-Kant-Park

Planung: Manfred Lehbruck und Klaus Hänsch

Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Publizierte Quellen: Duisburger Journal, 12/1985, S. 12 – 15. Duisburger Journal, 04/1987, S. 4 – 23. International Lighting Review, 03/1988, S. 112 – 115. AIT, 9/1988, S. 100 – 101.

MANFRED LEHMBRUCK – EIN ARCHITEKT DER MODERNE
DISSERTATION AN DER FAKULTÄT ARCHITEKTUR, STADT- UND REGIONAL-
PLANUNG DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR, VORGELEGT VON SE-
BASTIAN WAGNER HEIDELBERG.

SCHRIFTEN

Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues.....	2
Formenpluralismus und Wertmassstäbe in der Architektur.....	30
Freiraum Museumsbau.....	46
Zur Frage der Zusammenarbeit zwischen Museumspädagogen und Architekten ...	57

GRUNDSÄTZLICHE PROBLEME DES ZEITGEMÄSSEN MUSEUMSBAUES¹

*Dissertationsschrift an der Technischen
Hochschule Hannover – 14.11.1942*

*Die Bedeutung der baulichen Lösung für
den Museumsgedanken im Allgemeinen.*

Das architektonische Problem des Museumsbaues ist verhältnismäßig jung. Wohl bestanden bereits im Altertum und Mittelalter Sammlungen von Kunstwerken, die jedoch in Räumlichkeiten untergebracht wurden, die ursprünglich hierfür nicht bestimmt waren. Erst seit Beginn des vorigen Jahrhunderts kann man von einem bewußten Museumsbau sprechen, d.h. von der Errichtung von Bauwerken, deren wesentliche Aufgabe von Anfang an die Behütung und Schau- stellung von Kunstwerken ist. So entstand eine Erscheinung des öffentlichen Lebens, die sich gegen alle Angriffe und alle Zweifel an ihrer Daseinsberechtigung behauptete und als Tatsache aus dem Leben eines modernen Kulturvolkes nicht mehr hinwegzu- denken ist; ja, aus seiner ursprünglichen passiven Rolle durch Erweiterung der Aufga- ben und Einbeziehung lebender Kunst zu

¹ Von der Fakultät für Bauwesen an der Techni- schen Hochschule Hannover zur Erlangung der Würde eines Doktor-Ingenieurs genehmigte Dis- sertation von Dipl.-Ing. Manfred Lehmbruck, Architekt. Bericht: Professor Dipl.-Ing. Graubner, Mitberichter: Professor Dr. Ing. Friedr. Fischer, Tag der Promotion: 14. November 1942

einem Kulturträger ersten Ranges geworden ist.

Die stets wieder auflebenden, zum Teil be- rechtigten Einwände gegen den Gedanken des Museums liegen vielfach in der baulichen Unzulänglichkeit älterer Museen begründet. Das hat häufig zu einer Museumsmüdigkeit geführt und mit dem Begriff dieses Wortes die Vorstellung einer überalterten, verstaubten und lebensfremden Welt verbunden.

Hierzu ist jedoch festzustellen, daß die archi- tektonische Bewältigung der Aufgabe eine ausschlaggebende Rolle in der Berechtigung des Museumsgedankens spielt und seine Le- bensfähigkeit in stärkster Masse beeinflußt. Da, vor allem bei vorwiegend alter Kunst, die meisten Museen ihrem Bestand nach unver- änderliches und in sich abgeschlossenes Ma- terial beherbergen, ist die architektonische Gestaltung Hauptteil schöpferischer Muse- umsarbeit.

Vielfach fanden historische Gebäude man- gels anderer Benutzungsmöglichkeiten Ver- wendung als Museen; das mag dort, wo Sammlung und Gebäude aus einer Epoche stammen und eine geschlossene künstlerische Einheit von ursprünglichem Wert darstellen, als besonders glückliche Lösung anzusehen sein. Meist jedoch werden die Gegebenheiten äl- ter Gebäude keineswegs den organisatori- schen, lichttechnischen und Anforderungen eines modernen Museums gerecht.

Da alle noch so geschickten Umbauten infol- ge einer ursprünglich anderen Zweckbestim- mung nur unbefriedigende Teilerfolge erzielen, ist es vorzuziehen, historische Gebäude, die

sich in ihrem künstlerischen Eigenwert erfüllen, unberührt zu lassen.

Ähnliches gilt von älteren Museumsbauten, die, noch in der Vorstellung des Palais- oder Tempelstils befangen, ohne Berücksichtigung der inneren Gesetzmäßigkeit erbaut wurden und ihrer Aufgabe in einer monumentalen äußeren Form und nicht in der inneren Raumgestaltung erfüllten.

Nur großzügige Neuplanungen können dem Museum einen Rahmen schaffen, der einer modernen Auffassung entspricht, und es hiermit zu einem lebendigen und aktiven Bestandteil des Kulturlebens eines Volkes werden lassen. Gerade mit Rücksicht auf die verhältnismäßige Neuheit des Problems, ist hier ein Anklammern an eine starre Tradition nicht am Platz. Das Museum ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck.

Die Hauptgesichtspunkte moderner Museumsplanung und Abgrenzung des Themas.

In der vorliegenden Abhandlung soll versucht werden, die Grundtendenzen des heutigen Museumsbaus aufzuzeigen und an Hand von Entwürfen und ausgeführten Bauten die Hauptlinien der architektonischen Entwicklung in der letzten Zeit nachzuweisen. Mit Rücksicht darauf, daß die Fortschritte in den verschiedenen Ländern trotz national und geographisch bedingter Eigenheiten eine einheitliche Richtung einschlagen, werden Beispiele aus den verschiedensten europäischen und außereuropäischen Ländern gewählt, soweit sie von grundsätzlichem Interesse sind. Es handelt sich um ein Problem, das seinem Wesen nach einen um-

fassenden Rahmen beansprucht und durch weitgespannten Austausch der Ideen eine Vervollkommnung erfahren muß. Andererseits muß innerhalb dieser prinzipiellen Grundgedanken jedes Museum seinen individuellen Charakter in stärkstem Maß zur Geltung bringen und die Verbundenheit mit Volk und Landschaft als wesentliche Aufgabe betrachten.

Mit Rücksicht auf die schnell fortschreitende Entwicklung wurden hauptsächlich Bauten und Entwürfe der letzten 10 Jahre gewählt. Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, wurde nur das herausgestellt, was einen wesentlichen Beitrag zur Klärung der vielfältigen Fragen darstellt und für die Zukunft richtungsweisende Bedeutung besitzt.

Technische Einzelheiten wurden nur insofern erwähnt, als sie Einfluß auf die architektonische Gesamtplanung haben. Dies ist vor allem dort der Fall, wo neue Materialien und Konstruktionen grundsätzlich neue Lösungen ermöglicht haben.

Bei der Vielzahl der einzelnen Museumsarten, je nach künstlerischem, technischem oder wissenschaftlichem Interessengebiet, wurde davon abgesehen, auf deren verschiedenartige Erfordernisse einzugehen und das Problem des Kunstmuseums in den Vordergrund gestellt. Die hier auftretenden Schwierigkeiten sind in technischer Beziehung infolge des einmaligen Wertes und der Empfindlichkeit der Gegenstände besonders groß, andererseits stellt das Kunstwerk in ästhetischer Hinsicht erhöhte Ansprüche. Es verlangt eingehende Berücksichtigung seiner Individualität und vom Betrachter stärkere geistige Sammlung und seelische Bereitschaft.

Das Kunstmuseum konzentriert gewissermaßen das Problem des Museums in sich und die hier-

für gefundenen Grundsätze lassen sich in gewissen Grenzen sinngemäß auf andere Museumsarten ableiten.

Ob es sich nun um ein großes und vielseitiges Museum handelt oder um eine intime Stätte, die dem Schaffen eines einzelnen Künstlers gewidmet ist, ob es sich um ein Freiluftmuseum in Arnhem oder um ein unterirdisch projektiertes Museum in Athen handelt, stets lassen sich ideenmäßig gewisse Grundzüge ablesen, die von Art und Größe der Sammlung nur mittelbar beeinflußt werden. Dennoch wurden vor allem die Forderungen eines größeren Museums berücksichtigt, da es die Probleme in umfassenderem Ausmaß zeigt und eine sinngemäße Vereinfachung durchaus möglich ist.

Der durchaus verschiedenartige Charakter der Museumsbauten erklärt sich aus der unendlichen Wandlungsfähigkeit des Programms und der Vielzahl der mitwirkenden Komponenten. Aus diesem Grunde ist es auch ein unfruchtbares Beginnen, einen bestimmten Museumstyp als allgemeingültiges Ideal herauszuarbeiten, wie man etwa bei einem Krankenhaus eine Standardlösung entwickeln kann. Hier handelt es sich nicht um eine klare eindeutige Funktion, sondern um eine geistige Konzeption, die dem Wandel der Zeitströmungen und den wechselnden Deutungsversuchen unterliegt, abgesehen von dem stets variierenden Sammlungscharakter.

Von grundsätzlicher Bedeutung ist die Frage, welchen Zwecken das Museum dient und worin heute die Hauptaufgabe seiner baulichen Gestaltung liegt. Die größtenteils aus dem Erbe fürstlicher oder privater Sammlungen, entstandenen Galerien beschränkten sich ursprünglich auf die Aufbewahrung und

Erhaltung dieser Schätze, die nur einen beschränkten Kreis interessierter Menschen fanden.

Auch heute bleibt die Erhaltung dieser Werte eine wichtige Aufgabe des Museums, die sich mit Hilfe der modernen Physik und Chemie zu einer eigenen Wissenschaft entwickelt hat. Die hierin erzielten Fortschritte lassen sich klar abgrenzen und müssen bei jeder Planung als Grundforderung strengste Beachtung finden. Die Gesetze der Konservierung sind jedoch Voraussetzungen und sollen in dieser Arbeit nur dort Erwähnung finden, wo sie bestimmenden Einfluß auf die architektonische Gesamtkonzeption haben, da sie eher als retardierendes Moment als als Ausgangspunkt raumschöpferischer Anregungen in Erscheinung treten.

Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts hat sich das Museum aus seiner passiven Haltung gelöst und begann sich seiner aktiven erzieherischen Aufgabe der Gemeinschaft gegenüber bewußt zu werden. Diese Entwicklung hat sich in demselben Maß fortgesetzt wie die Welt sich sozialen Ideen öffnete, so daß heute die Aufgabe des Museums auf einer außerordentlich breiten Basis ruht.

Hiermit treten neben das rein objektive Prinzip der Erhaltung eine Reihe subjektiver Anschauungen, die den oft widersprechenden Aufgaben gerecht zu werden suchen. An Stelle der Anhäufung früherer Galerien wurde die Notwendigkeit eines Ordnungsprinzips erkannt, das nun wieder von den verschiedensten Gesichtspunkten geleitet sein konnte, wobei sich vor allem die wissenschaftlich-systematischen und ästhetisch-künstlerischen Forderungen in einem gewissen Gegensatz befanden.

Zusammenfassend kann man sagen, daß als Schwerpunkt der Museumsaufgabe:

1. Die Konservierung der Schätze,
2. Das Studium,
3. Das künstlerische Erleben und die Erbauung

angesehen werden kann. Das erhebt die Frage, ob das Museum vornehmlich dem Wissenschaftler, dem Künstler und den Gebildeten oder der Allgemeinheit dienen soll. Hiernach richtet sich nun wieder die Gliederung, die in museumstechnisch einwandfreier Stapelung, in dokumentarisch-systematischer oder in formal-ästhetischer Darbietung erfolgen kann. Diese Grundelemente erlauben nun wieder eine Unzahl Abwandlungen, die dem Wechsel der Zeitströmung und der persönlichen Anschauung auch bei Fachleuten unterliegen. Unter einem entsprechenden Gesichtswinkel erscheint jede Gliederung, sei es nach formalen, inhaltlichen oder chronologischen Gesichtspunkten, je nach den Umständen berechtigt. Da bei jedem Museumsbau ein Ineinanderspielen dieser extremen Elemente stattfindet, kann es nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein, hierin endgültige Entscheidungen zu treffen, sondern die Vielfalt der Betrachtungsmöglichkeiten aufzudecken und die Auswirkungen auf den Grundriß des Museums an Hand von charakteristischen Beispielen zu untersuchen, in denen das eine oder andere Prinzip besonders klar hervortritt. Wenn es sich auch hierbei um Teillösungen handelt, so zeigen sie doch den Weg der Entwicklung und Vervollkommnung. Daher wurde versucht, die einheitliche Linie der architektonischen Folgerungen zu verdeutlichen.

Wenn auch die oben erwähnten Aufgaben, wie Museumstechnik und Spezialausbildung von Künstler und Wissenschaftler, beim Ent-

wurf stärkste Beachtung finden müssen, so tritt doch heute mit der wachsenden Verpflichtung gegenüber der Gemeinschaft das Problem der ästhetisch befriedigenden Darstellung der Kunstwerke in den Vordergrund. Das Kunstmuseum muß in erster Linie den Gesetzen der Schönheit folgen; je vollkommener dies durch die Harmonie von Bau und Ausstellung erreicht wird, um so stärker erfüllt es auch seine erzieherische und belehrende Aufgabe. Dies wirkt sich architektonisch in Raumgestaltung und Organisation dahin aus, daß der Schwerpunkt bei der baukünstlerischen Aufgabe liegt mit dem Ziel, unter Vermeidung aller störenden und ermüdenden Elemente ein starkes geistiges und seelisches Erleben zu vermitteln.

Daher muß auch im Mittelpunkt aller architektonischen Überlegungen das Kunstwerk stehen, auf dessen Eigenart Rücksicht zu nehmen ist. Aus diesem Grund wird im Folgenden versucht, vom Kunstwerk und den ästhetischen Forderungen günstigster Aufstellung ausgehend, die bauliche Lösung von innen nach außen zu entwickeln.

Erst nach Klärung der grundsätzlichen Einzelfragen, vor allem der Wechselwirkung von Kunstwerk, Raum und Licht, kann eine dem jeweiligen Programm entsprechende Gesamtplanung durchgeführt werden.

Und erst nach Erkenntnis der Lebensbedingungen der einzelnen Kunstwerke, kann aus diesen Zellen der Organismus des Museums entwickelt werden, der sich dann aus der Eigenart der Sammlung zwangsläufig ergibt und unter der Einwirkung der verschiedenen Gesichtspunkte der Führung und Organisation seine vielfältigen architektonischen Erscheinungsformen annimmt.

Das Kunstwerk in seiner Beziehung zu Raum und Licht.

Der Bestand der Sammlung ist gewissermaßen das Material, aus dem sich in der Hand des Baumeisters die Architektur des Hauses von selbst formt und prägt. Dieses Material kann nach Größe, Umfang und Charakter sehr verschieden sein und eine eindeutige Lösung ist nur auf eine eindeutige Fragestellung hin möglich. Dennoch haben sich gewisse Grundanschauungen, die der modernen Idee des Museums entsprechen, abgezeichnet.

Es muß das Bestreben sein, den Werken, die aus ihrem Zusammenhang gerissen sind, die ihnen eigene Atmosphäre zu schaffen und dieselbe den Gegebenheiten des ursprünglichen Standortes anzunähern; sowohl in der räumlichen Umgebung, als auch in der Wahl der Beleuchtung. Dieses Ideal kann natürlich nur in begrenztem Umfange erreicht werden und hat zu der extremen Forderung geführt, jedem Kunstwerk ein eigenes Museum zu schaffen. In vielen Fällen ist dies jedoch auch gedanklich undurchführbar wie das Beispiel der Kunstwerke der ägyptischen Königsgräber zeigen mag, die in ewigem Dunkel ruhten. Auch die häufig vertretene Theorie der Wiederherstellung der Schaffensbedingungen und Beleuchtungsverhältnisse im Zeitpunkt der Entstehung kann berücksichtigt, aber nicht konsequent durchgeführt werden, da der Künstler meist die Verhältnisse des späteren Bestimmungsortes der Form- und Farbgebung zugrunde legte. In diesem Zusammenhang muß auch die Rekonstruktion historischer Ensembles erwähnt werden, da sie – wie das Museum in

Boston zeigt – zu einem bestimmenden architektonischen Gestaltungsprinzip werden können.

Nur in den seltensten Fällen werden hierbei glückliche Lösungen erzielt, die man im allgemeinen mit dem Wert einer mehr oder weniger gelungenen Kopie gegenüber dem Original vergleichen kann. Eine Übertreibung dieser Ideen führt zu einer romantischen Spielerei und ist eine falsche Auslegung der modernen Tendenz, auf die Eigenart des einzelnen Kunstwerks in weitestem Masse einzugehen. Jedenfalls ist eine Beeinträchtigung der Gesamtkonstruktion des Bauwerkes unter allen Umständen zu vermeiden.

Es ergibt sich hieraus die Erkenntnis, daß das Museum eine eigene Gesetzmäßigkeit in der Ausstellung der Kunstwerke entwickeln muß, um ein Optimum an Anschaulichkeit und Sinnfälligkeit zu erzielen. Die gewünschte Atmosphäre darf nicht durch Äußerlichkeiten, Reminiszenzen, sondern durch die einfachen Mittel der Raum- und Lichtbestimmung erreicht werden. Dies bedeutet nicht unbedingt ein Kompromiß im nachteiligen Sinne, sondern eine ganz neue Aufgabe, die eine prinzipiell selbständige Lösung verlangt und dem Zeitempfinden entsprechen muß. Manches an seinem ursprünglichen Standort unbeachtete Kunstwerk wurde auf diese Weise entdeckt und seine Schönheiten und Qualitäten sichtbar gemacht. Im Gegensatz zu der wahllosen Anhäufung verschiedenartiger Kunstwerke in älteren Galerien muß das moderne Museum der „Persönlichkeit“ des Kunstwerks gerecht werden.

Diese Gedanken wirken sich in erster Linie auf die Raumgestaltung aus und bedeuten eine klare Scheidung des Ausstellungsmaterials

nach formalen Gesichtspunkten und Aufteilung in Einzelräume.

Ein grundsätzlicher Unterschied in der Behandlung von Plastik, Malerei und Graphik ergibt sich zwangsläufig, ebenso eine verschiedene Behandlung von Monumentalkunst und Kleinkunst.

Die Plastik hat infolge Ihrer dreidimensionalen Natur die Eigenart größerer Selbständigkeit gegenüber der flächengebundenen Malerei und Graphik, andererseits verlangt sie aus demselben Grunde mehr Raum und Abstand. Um ihre vollen Werte zu erfassen, muß man um sie herumgehen können und sie auch aus verschiedenen Höhen, von Galerien etc. betrachten können.

In geschlossenen Räumen hat bei Plastik der Lichteinfall von schräg oben erfahrungsgemäß die besten Ergebnisse gezeitigt, während senkrecht oder seitliches Licht die Gefahr entstellender Schatten hervorruft. Ungünstig hat sich die Aufstellung von Bildhauerarbeiten in dem diffusen Licht normaler Oberlichtsäle erwiesen, da die für die plastische Wirkung entscheidende Schattenbildung verwischt wird; ein Gesichtspunkt, der bei der Zusammenstellung malerischer und plastischer Werke Beachtung finden muß und aus ästhetischen Gründen eine Trennung wünschenswert erscheinen läßt, da hierbei im allgemeinen die Malerei der Plastik oder umgekehrt geopfert wird.

Bei vielen neuen Museen ist man zur Aufstellung von Plastiken im Freien übergegangen, soweit es sich einigermaßen mit ihrer Erhaltung vereinbaren läßt. Im freien Tageslicht und offenen Himmelsraum befindet sich die Großplastik in ihrem Element und offenbart ihre wahren Qualitäten. Dennoch ist stets eine architektonische Bindung und räumli-

che Beziehung notwendig, gemäß dem von Hildebrandt erkannten Grundsatz, daß letztlich jede Plastik auf eine Hauptansicht hin komponiert ist. Binnenhöfe intimen Charakters, Statuenhöfe, Gärten und Parkanlagen bieten hier verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten. Eines der frühesten Beispiele bewußter Freilichaufstellung im musealen Sinne ist der Hof des Belvedere im Vatikan, mit allerdings strenger architektonischer Bindung der Plastiken. In letzter Zeit ist der Versuch des Museums of Modern Art, New York interessant, auf einem verhältnismäßig begrenzten Raum durch Aufstellung von Trennwänden, Pflanzen von Bäumen und Hecken und anderen gartengestalterischen Mitteln eine relativ große Anzahl Plastiken zu vereinen, ähnlich wie in einem Innenraum. Hierdurch wird eine größere Abwechslung erreicht und eine Aufteilung in Abschnitte, die einen intimen oder weiträumigen, reichen oder schlichten architektonischen oder naturbetonten Charakter tragen können. Jedenfalls ist die "Entdeckung" des Außenraumes in diesem Umfang für Museumszwecke erst neu und relativ wenig ausgenutzt worden, obwohl sie bei lebender Kunst der Tendenz monumentalen Schaffens, wie sie in verschiedenen Ländern vorherrscht, weitgehend entgegenkommt. Wahre Monumentalkunst braucht Weiträumigkeit und freies Himmelslicht und kann sich dort am besten beweisen. Hinzu noch die günstige psychologische Wirkung auf die Aufnahmebereitschaft des Besuchers durch die Berührung mit der Natur.

Bei Plastik und Fresco ist eine Harmonie mit der Architektur verhältnismäßig leicht zu erreichen und eine gegenseitige Steigerung möglich. Die Forderungen der Erfüllung des Kunstwerkes und die Bequemlichkeit des Besuchers sind

leicht zu vereinen. Jedoch muß die Schaffung von Außenräumen und Hallen bewußt geschehen, ähnlich dem sorgfältig durchdachten Innenraum, und nicht - wie dies vielfach der Fall ist - architektonische Zwischenglieder und Repräsentationsleeren mit der mehr oder weniger zufälligen Aufstellung von Bildwerken "ausgefüllt" werden.

Bei Malerei und Graphik muß eine Raumabstimmung nach den Gesetzen des Innenraumes erfolgen, vornehmlich des menschlichen Wohnraumes, aus dem heraus der größte Teil der Werke geschaffen wurde, und für den er ursprünglich bestimmt war. Das Bild braucht die Wand als Grundlage seiner künstlerischen Existenz und schafft dadurch eine klare eindeutige Funktion der Wand als raumabschließendem Architekturteil, während diese bei der Plastik bis zu einem gewissen Grad Dekoration bleibt.

Dem Charakter und der Größe der Bilder Rechnung tragend, werden bei den meisten Museen sehr verschiedene Raumgrößen geschaffen werden müssen, um eine Trennung der Bilder, die sich formal „schlagen“, zu erreichen. Es ist an dieser Stelle an die vor allem in Deutschland entwickelten Seitenlichtkabinette erinnert, die allgemein als „german cabinet“ bekannt geworden sind.

Die Vorteile dieser kleinen Raumeinheiten sind vielfache:

1. Konzentrierung auf einen oder eine beschränkte Anzahl Gegenstände,
2. jeder Gegenstand kann leicht in proportionierten Raumverhältnissen und in passender Umgebung gezeigt werden,
3. das „Verlieren“ von Besuchern und Bild in großen Räumen wird vermieden und ein menschlicher Maßstab gewahrt.

Aus Vorstehendem soll die außerordentliche Variationsfähigkeit der Raumaufgabe nachgewiesen werden, deren Beispiele sich unbegrenzt fortsetzen lassen, da sie der persönlichen Initiative und dem individuellen Geschmack unterliegen.

Die architektonische Aufgabe der Raumgestaltung ist also außerordentlich weitgespannt und muß den Außenraum mit park- oder hofartigem Charakter, monumentalen oder lyrischen Stimmungswerten, das intime Kabinett für die kleinen Tafelbilder, den Wohnraum des Graphiksaales in sich vereinen, bis zur Nischen- oder Vitrinenbildung für Kleinkunst, wie sie das Gemeindemuseum im Haag in glücklicher Form gelöst hat.

Es ist selbstverständlich, daß eine zweckmäßige Verteilung dieser an Größe und Charakter so verschiedenen Raumeinheiten mit einer geometrischen, ornamentalen Grundrißzeichnung oder Fassadenarchitektur kaum in Einklang zu bringen ist. Diesen Anforderungen wird am besten ein gelockerter Grundriß mit relativ selbständigen Gebäudekomplexen gerecht, die innerhalb einer Sammlungsgruppe verschiedene formale Ansprüche und Raumgrößen erfüllen können, ohne künstlerische Zusammenhänge auseinanderzureißen.

Lichtführung

Die Lösung der Lichtführung ist am wichtigsten bei der Ausstellung flächengebundener farbiger Kunstwerke. Durch das Licht wird die Farbe zum Leben erweckt und verleiht ihr höchste Ausdruckskraft, während durch ungünstigen Lichteinfall das edelste Kunstwerk entstellt werden kann.

Die Beleuchtungsverhältnisse älterer Gemäldegalerien haben infolge ihrer Unzulänglichkeit viel dazu beigetragen, die allgemeine Museums müdigkeit zu erhöhen. Die kalte, unerfreuliche Atmosphäre endloser Oberlichtsäle und die Störungen durch Blendungsreflex und Schattenbildung legten sich lähmend auf die Erlebnissfähigkeit und Aufnahmebereitschaft. Um diesen Übelständen abzu helfen wurden vielfach Untersuchungen durchgeführt, durch Anpassung der Raumproportionen an lichttechnische Berechnungen, diese Störungen zu beseitigen (Magnus und ~~Diese~~ ~~Diese~~ Berechnungen ergaben jedoch die Notwendigkeit, bestimmte Raumabmessungen entsprechend der jeweiligen Lichtöffnung einzuhalten. Dies brachte eine ungenügende und teilweise Lösung und wirkte sich zudem in stark hemmender Weise auf den Grundriß aus.

Die Entwicklung brachte verschiedene Systeme: das einfache Glasdach, das Laternenlicht, das hohe Seitenwandlicht und das sogen. System Seager. Hierbei wirken konstruktive, wärme- und lichttechnische Überlegungen zusammen. Ohne auf die Komplexität der verschiedenen Fragen einzugehen, soll in folgendem an Hand von Beispielen versucht werden, darzulegen, daß jedes System am richtigen Platz berechtigt sein und eine befriedigende Lösung erzielt werden kann. Es soll jedoch nur das herausgegriffen werden was die Gesamtplanung beeinflußt.

Die Erfindung neuer Materialien und Glassorten hat eine Reihe von Problemen hinfällig gemacht, allerdings auch neue Fragen aufgeworfen. Die noch manchmal auftretenden technischen Mängel, wie Verfärbung

und Zersetzung des Lichts bei neuen Glassorten, ferner der starke Lichtverlust, werden in fortschreitendem Maße behoben.

Im ganzen habe die neuesten Fortschritte der Lichttechnik eine freiere Raumgestaltung ermöglicht, die den ästhetischen Gesichtspunkten bei der Grundrißgestaltung größeren Spielraum läßt.

Als Grundforderungen günstiger Lichtverhältnisse bei Gemäldegalerien kann man zusammenstellen:

1. Abhalten direkter Sonnenstrahlen, deren zerstörende Wirkung sich dem normalen Tageslicht gegenüber ver hundertfacht,
2. Regulierung der Lichtmenge und -intensität,
3. gleichmäßige Verteilung nach Quantität und Qualität,
4. Ausschaltung von Blendung und Reflektion.

Der Lichtbedarf der einzelnen Kunstwerke ist nach Charakter und Material außerordentlich verschieden, wie das Beispiel einer Versuchsreihe des Museums in Tokio zeigt. Die optimale Lichtstärke bei abendländischer Ölmalerei wurde im Durchschnitt auf etwa 70 Lux festgelegt, während sie bei orientalischer Stoff- und Pergamentmalerei bei etwa 120 Lux lag.

Daher ist man bei den jüngsten Museumsneubauten im Haag, in Rotterdam und Basel bei Oberlicht von dem Prinzip der größtmöglichen Lichtöffnung in der eigentlichen Konstruktion ausgegangen, um von dieser Basis aus eine beliebige nachträgliche Regulierung und Dosierung vornehmen zu können und den hierbei entstehenden Lichtverlust ausgleichen zu können. Den Vorteil, alle Möglichkeiten offenzuhalten und hierdurch größere Elastizität zu erreichen, überwog wirtschaftliche und wärmetechnische Überlegungen.

In die einmal festgelegte Dachkonstruktion mit Glasabdeckung können nun eine Reihe, bis zu einem gewissen Grade labiler Elemente eingeschaltet werden: so in Rotterdam zur Abhaltung direkter Sonnenstrahlen und zum Ausgleich der inneren Lichtverhältnisse Reflexschirme in Längs- und Querrichtung, ferner eine Glasdecke mit Mattgläsern verschiedener Eigenschaften und Absorptionskoeffizienten. Der innere Raumabschluß wird durch ein System von Lamellen gebildet, die zum Ausschalten der Blendung und zur gleichzeitigen Lichtverteilung und -regulierung dienen. Die Lamellenlösung vermeidet die häufig etwas kalte Wirkung großer Glasdecken und kann eine Vervollkommnung bei automatischem Betrieb durch elektrische Selenzellen erfahren.

Im Gemeindemuseum im Haag wurde ein doppeltes System von Opalin- und Mattgläsern in Verbindung mit einem Velum gewählt. Zur Abhaltung direkter Sonnenstrahlen und Regulierung dienen Jalousien, die gleichzeitig eine vollständige Verdunkelung nach dem Museumsschluß ermöglichen.

Im neuen Kunstmuseum in Basel² versuchte man fast sämtliche Forderungen durch die doppelte Verwendung von Thermoluxglas auszugleichen und hat hierbei befriedigende Ergebnisse erzielt, wenn auch nachträgliche Verbesserungen durch Farbüberzug ausgeführt wurden.

Bei dem Haus der Deutschen Kunst in München wurde die Zerstreuung und Regulierung des Lichts erreicht durch eine Abdeckung in Drahtglas mit körniger Untersicht und eine Staubdecke aus Mattglas mit Emaillüberzug.

Durch Verwendung dieser verschiedenen Mittel kann nicht nur ein in hohem Masse vollkommenes und gleichmäßiges Licht erzielt werden, sondern auch Tönungen und Charakterabstufungen geschaffen werden.

Der oft erwähnte Einwand der Verstaubungsgefahr kann bei rechtzeitiger Berücksichtigung in jedem Falle konstruktiv behoben werden (Reinigungsbrücken etc.) und ist auch bei Großstadtlage keinesfalls ausschlaggebend.

Ebenso lassen sich auch bei Seitenlicht, das den Lichtschwankungen, Reflex- und Blendungserscheinungen in stärkerem Masse ausgesetzt ist, technisch befriedigende Lösungen finden. Die unter den Bedingungen normalen Fensterglases durchgeführten Versuche in Boston (1902) über das Verhältnis von Lichtöffnungen und Raumabmessungen haben nur noch bedingte Geltung. Dennoch ist bei Seitenlicht infolge der großen Schwierigkeiten eine Anpassung an eine lichttechnisch günstige Raumform dringlicher als bei Oberlicht. Im allgemeinen wird sich ein Schrägstellen der Seitenwände bzw. eine Kurvenform, wie im Museum in Wien, oder zum mindesten ein Abschneiden der rückwärtigen Raumecken, empfehlen. Im Haag wurde durch geschickte Lösung der Durchgangsöffnungen eine seitliche Blendung durch die Türen vermieden, in Rotterdam wurde eine nach rückwärts abgescräßte Decke zur Vermeidung von Schattenecken eingezogen. In Basel wurden die hinteren Raumecken abgescräßt, um einen möglichst natürlichen und gewohnten Raumeindruck zu erhalten.

Bei der Verwendung von Spezial- und Prismengläsern, geschliffenen Gläsern bzw. Glasblocks, kann eine so gleichmäßige und beliebige Verteilung und Zerstreuung des Lichts erreicht werden, daß hierdurch eine

² U.a. Bonatz

größere Freiheit im Grundriß und in den Abmessungen von Seitenlichträumen, jedenfalls die Vermeidung reiner Südlage, ferner eine gewissen Raamtiefe bei Ost- und Westlage.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Verwendung moderner Mittel auch bei Seitenlicht eine verhältnismäßige Unabhängigkeit von lichttechnischen Bindungen ermöglicht hat und sich die Frage, Seitenlicht oder Oberlicht, in ihrem Schwerpunkt auf das psychologische und ästhetische Gebiet verschoben hat.

Auch die organisatorischen Konsequenzen, die hiermit zusammenhängende Frage, der ein- oder mehrgeschossigen Anlage, der Unterschied in der Behangfläche, sollen hier nur angedeutet werden. Ein wesentlicher Vorteil des Oberlichts allerdings ist eine freiere Grundrißgestaltung, da sie durch Fassadenrücksichten weniger gebunden ist und eine vorwiegend aus der inneren Gesetzmäßigkeit entwickelte Raumfolge ermöglicht. An dieser Stelle sollen jedoch die prinzipiellen ästhetischen Auswirkungen untersucht werden.

Grundsätzlich wird in der Wahl von Seiten- oder Oberlicht die qualitative Verschiedenheit bestimmend sein. Die Intensität des Lichts nimmt vom Zenit bis zum Horizont um etwa 90% ab. Das Seitenlicht ist gegenüber dem verhältnismäßig konstanten wesentlich stärkeren Schwankungen ausgesetzt. Der Ausgleich dieser natürlichen Schwankungen macht bei Oberlicht bedeutend weniger technische Schwierigkeiten. Ästhetisch gesehen ist jedoch gerade die Natürlichkeit des Lichteinfalls ein Hauptvorteil des Seitenlichts, so daß die Schwankungen zu einem Moment der Belebung beitragen können.

Dieser Gesichtspunkt hat bei den neuesten Bauten dazu geführt, die reine Nordorientierung von Kabinetten aufzugeben, da sie häufig im Winter zu ungenügender Lichtfülle führt und auf die Dauer einen monotonen Eindruck hervorruft. Aus den Berichten der Museen in Rotterdam und Basel z.B. geht hervor, daß bewußt eine West- oder Ostorientierung gewählt wurde und der Stimmungswert und die Eigenart der Kabinette durch die Lebendigkeit der Tageslichtschwankungen erhöht wurde.

Auch bei Oberlicht wurde bei Untersuchungen in Holland, Englands und Amerika (Museumographie, Madrid 1934, S. 85) die Bevorzugung reinen Nordlichts in den meisten Fällen sowohl bei der Malerei als auch bei Plastik abgelehnt und wärmeres Licht vorgezogen. Wenn auch die Mehrzahl aller Gemälde im Atelier-Nordlicht entstand, so waren sie doch meist für bewohnte und natürlich beleuchtete Räume mit warmem Licht vorgesehen. Der Maler schätzt das Nordlicht nicht wegen seines künstlerischen Wertes an sich, sondern wegen seiner relativen Gleichmäßigkeit. Dennoch werden Nordlichtsäle für farblich subtile Malerei vielfach unerlässlich sein und als Spezialsäle die Licht- und Farbmomente eines Museums bereichern. Infolge der erweiterten Mittel der Lichttechnik ist daher das Raumerlebnis bei der Wahl des Lichteinfalls entscheidend. Das Seitenlicht ist seit Jahrtausenden die natürliche Beleuchtungsart und versetzt den Besucher in eine ihm vertraute Atmosphäre, die bei der Betrachtung von Kunstwerken eine wichtige Rolle spielt. Ein durch Oberlicht erhellter Raum wird auch bei sorgfältigster lichttechnischer Durcharbeitung ein vom Seitenlichtraum grundsätzlich verschiedenes Raumerlebnis bleiben. Das Urprinzip menschlicher Raumschöpfung, das Dach als oberer Rau-

mabschluß, wird bei Oberlicht mehr oder weniger negiert und wirkt sich dementsprechend auf das menschliche Empfinden allgemein als Reaktion von Fremdheit und Unbehagen aus.

Selbst die gänzliche Entfernung einer oder mehrerer Seitenwände wirkt nicht so stark auf das Raumempfinden wie die Entfernung der Decke. Dies soll jedoch nicht zu einer grundsätzlichen Ablehnung des Oberlichts führen im Zusammenhang mit der Theorie der Rekonstruktion historischer Raum- und Lichtverhältnisse. Es soll nachgewiesen werden, daß die Wahl des Lichteinfalls weniger eine Frage der Technik als des Programms ist. Raum und Licht müssen mit den Kunstwerken in Einklang gebracht werden, ein Problem, für das es keine generelle Lösung gibt, sondern das stets von neuem gelöst werden muß. Um die Qualitäten des Oberlichts und Seitenlichts zu vereinen, ist eine Kombination denkbar und im Plastikensaal des Museums Boymans glücklich durchgeführt worden. Da innerhalb eines Raumes die Einheit der Lichtquelle unbedingt gewahrt werden muß, wurde die Lichtzuführung, ähnlich dem Atelierlicht, von einer Seite durchgeführt und regulierbar gestaltet. Verwandte Vorzüge besitzt das hohe Seitenlicht, dessen Schwierigkeiten, Streiflicht und Blendung, das Museum im Haag geschickt gelöst hat, in anderer Form das Museum in Schaffhausen.

Fast sämtliche modernen Lichtkonstruktionen bei Gemädegalerien stellen das Bild in den Mittelpunkt aller Untersuchungen und streben das Ideal an, auf ihm das höchste Licht zu konzentrieren. Eine Überbetonung dieser Bestrebungen führt jedoch häufig zu einer Beeinträchtigung der Gesamtraumwir-

kung. Es kann dies vor allem dort beobachtet werden, wo eine nachträglich eingezogene Staubdecke Reflex- und Blendungserscheinungen mildern soll. Hierdurch wird häufig ein Auseinanderfallen des Raumes durch die lastende Schwere der Decke bewirkt und hat entgegen der erwarteten Wirkung eine Ablenkung vom Kunstwerk zur Folge, da die Reaktion des menschlichen Empfindens auf den Raum primär ist. In dieser Beziehung sind die Beobachtungen der Nationalgalerie in London interessant, deren Räume mit einer mittleren Schattenzone eine bedeutend geringere Besucherzahl aufwiesen. Auch das viele beleuchtungstechnische Vorteile bietende System Seager ist der Gefahr ausgesetzt, einen theatralischen und unnatürlichen Raumeindruck hervorzurufen. Die konstruktive Unwahrscheinlichkeit und Gesuchtheit wird instinktiv sofort empfunden und läßt kein freies Raumgefühl aufkommen. Von einem höheren Standpunkt aus gesehen ist der Raumeindruck wesentlicher als eine wissenschaftlich-technisch gelöste Spezialbeleuchtung der Bilder. In glücklicher Weise haben Rotterdam und Haag einen fein abgestimmten, unmerklichen Ausgleich der Lichtunterschiede in den Oberlichträumen erreicht.

Jedenfalls ist größte Zurückhaltung und Einfachheit bei der Führung erforderlich, da die Schattenwirkung der Deckenprofile und Unterzüge besonders wirksam ist. Aus diesem Grunde ist auch die Verwendung von sichtbaren Glasbeton problematisch. Die beleuchtungstechnisch gut gelöste Rippenkonstruktion des Kunst- und Kongreßhauses in Luzern erhöht die Wichtigkeit der Decke und bringt die Gefahr der Ablenkung und Unruhe. Alleiniger Höhepunkt des Raumes muß das Bild sein,

dem gegenüber alle architektonischen Momente bescheiden zurücktreten müssen. Da die Individualität der Kunstwerke eine stets wechselnde Lichtführung erfordert, muß das Museum das Tageslicht förmlich „ansaugen“, d.h. jeden Raum mit einem Maximum an Tageslicht ausleuchten, um eine spätere Regulierung vornehmen zu können. Dies bedeutet im Stadtbild freie Lage, im Grundriß Horizontalentwicklung und frei in Licht und Luft gestellte Baukörper, im Innenraum eine aus dem Reichtum des Programms entwickelten Lichtrhythmus, der durch Abstufungen und Akzente stets von neuem fesselt.

Künstliches Licht

Die fortgeschrittene Entwicklung der Beleuchtungstechnik fordert im Museumsbau eine grundsätzliche Stellungnahme zur Frage des natürlichen oder künstlichen Lichts. Die Qualität des künstlich erzeugten Lichtes ist durch verschiedene neue Systeme, wie Wolframröhren, Quecksilberdampf-Entladungslampen und Kombinationen er verschiedenen technischen Mittel außerordentlich gesteigert worden. Die Erzeugung von weißem Licht, das etwa dem Tageslicht entspricht, bietet keine wesentlichen Schwierigkeiten mehr und auch die wirtschaftlichen Überlegungen, die früher durch den starken Lichtverlust durch Absorption bei Tageslichtfiltern verursacht wurden, treten bei dem additiven System der Farberzeugung immer mehr in den Hintergrund und dürfen bei einer Anwendung im Museum keineswegs ausschlaggebend sein.

Die Versuche einer genauen Imitation des Tageslichts haben ergeben, daß dasselbe abends eine andere Wirkung hervorruft und von den an das gelbe Licht gewöhnte Auge als kalt und unnatürlich empfunden wird. Daher wurde in den meisten Galerien Taglichtlampen mit normalen gelben Licht kombiniert. Erfahrungsgemäß wird die farbveränderte Wirkung elektrischer Beleuchtung durch eine automatische psychologische Reaktion stark gemildert.

Bei sorgfältiger Wahl der Lichtkomposition sind außerordentlich zufriedenstellende Ergebnisse mit künstlicher Beleuchtung erzielt worden, die auch einer gewissenhaften, künstlerischen Kritik standhalten. In einem Bericht des Museums in Rotterdam wird festgestellt, daß gewisse Werke sogar bei künstlicher Beleuchtung überraschend gewonnen haben. Selbstverständlich muß jeder theatralische Effekt, wie er auch bei der Verwendung von Scheinwerfern naheliegt, strengstens vermieden werden.

Die Vollkommenheit der beleuchtungstechnischen Mittel hat die Möglichkeit ergeben, die Rekonstruktion eines gewünschten Lichtes durchzuführen. Die Lichtschwingungen einer bestimmten Jahres- und Tageszeit, z.B. im Zeitpunkt der Entstehung eines Kunstwerkes, lassen sich künstlich genau wiederholen. Bei einer Anwendung dieser Gedanken auf die Malerei, vor allem bei impressionistischer Kunst, dürfte eine künstliche Beleuchtung im Museum möglich sein, die dem vom Maler ursprünglich erlebten Stimmungswert theoretische nahekommt. Hierdurch kann auch der oft erhobene Einwand der Monotonie der künstlichen Beleuchtung bis zu einem gewissen Grad entkräftet werden und bei einer Vervollkommnung des Systems ist zu erwarten, daß der Stimmungsreichtum eines künstlich

beleuchteten Museums wesentlich erhöht werden kann.

Bei den vielfach herrschenden Vorurteilen ist es interessant, die Tatsache zu erwähnen, daß bedeutende Künstler, wie Signac, fast ausschließlich bei künstlichem Licht gearbeitet haben. Die Notwendigkeit einer zusätzlichen künstlichen Beleuchtung wird heute allgemein anerkannt und kann als soziale Forderung angesehen werden, die im Einklang mit den erweiterten Aufgaben des Museums eine Möglichkeit für den abendlichen Besuch der werktätigen Schichten bietet. Es ist unbedingt erforderlich, daß bereits in der Konstruktion nicht nur eine Kombination, sondern eine Koordination natürlicher und künstlicher Beleuchtung berücksichtigt wird, am besten durch den Einbau in die Tagesbeleuchtung (Haag, Rotterdam, Musée d'Art Moderne – Paris usw.). In Philadelphia werden durch Kombination von natürlichem und künstlichem Licht die Schwankungen des ersteren ausgeglichen und am Abend durch progressives Einschalten der künstlichen Beleuchtung der Übergang fast unmerklich überbrückt.

Die hiermit bewiesenen vielseitigen Möglichkeiten des künstlichen Lichts haben den Gedanken gefördert, das Museum der Zukunft fast ausschließlich künstlich zu beleuchten.

Die Auswirkung auf die architektonische Konzeption ist grundsätzlich und umwälzend. Da das Tageslicht normalerweise die architektonische Überlegungen entscheidend beherrscht, ist eine Auseinandersetzung mit dieser Frage unerlässlich. Diese Ideen werden vor allen Dingen in Amerika stark propagiert und haben auch in gewissen Umfange bereits Anwendung gefunden:

in Philadelphia, im Metropolitan Museum New York, etc. Auch das Musée d'Art Moderne Paris hat von vornherein eine Anzahl Räume ausschließlich auf künstliche Beleuchtung eingestellt.

Wesentlich sind die Vorteile in der Erhaltung der Kunstwerke bei der Verwendung künstlichen Lichts. Es ist bis jetzt noch nicht gelungen, die zerstörende und farbzersetzende Wirkung des Tageslichts durch Spezialgläser auszuschalten, ohne dessen Komposition zu verändern. Die Tatsache, daß die Zersetzungerscheinungen im luftleeren Raum bedeutend herabgesetzt werden, hat dazu geführt, Spezialrahmen zu versuchen, nachdem bereits temperierte Spezialrahmen in Boston mit einem gewissen Erfolg angewandt wurden. Eine Weiterentwicklung ist jedoch infolge der Schwierigkeiten einer technisch und vor allem ästhetisch befriedigenden Konstruktion dieser Rahmen nicht eingetreten. Eine Verallgemeinerung dieses Systems würde eine wesentliche Vereinfachung museumstechnischer Probleme bringen.

Bei der Mehrzahl der Gegenstände kann mit wenigen Ausnahmen Dunkelheit als farberhaltend angesehen werden und wird in verschiedenen Museen sofort nach Besuchszeit durchgeführt. Wenn auch endgültige Untersuchungen über den Umfang der chemischen Zersetzung bei Tageslicht noch nicht abgeschlossen sind, so ist doch diese Frage bei künstlichem Licht wesentlich leichter zu lösen und ermöglicht eine erhöhte Schonung empfindlicher Werke.

Bei konsequenter Durchführung künstlicher Beleuchtung ist es möglich, das Museum gegenüber der Außenwelt, Witterungseinflüssen, Temperaturschwankungen, Feuchtigkeit, Ablagerung von Staub und schädlichen Bestand-

teilen der Luft, vor allem in der Großstadt, vollständig abzuschließen und Luftströmungen, wie sie bei Fenstern und Glasöffnungen auftreten, zu verhindern, ein wesentlicher Vorteil bei der Schonung unersetzlicher Kunstwerke.

Die verschiedenen Störelemente bei natürlichem Licht, wie Veränderlichkeit, Blendung und Reflex sind bei künstlichem Licht leicht zu bewältigen und eine einwandfreie Verteilung und Lichtführung kann gewährleistet werden.

Dies bedeutet eine von lichttechnischen Überlegungen unbelastete Raumgestaltung und größte grundrißliche Freiheit. Die Möglichkeit häufigen Wechsels und beliebiger Wahl der Lichtquelle und die geschmeidige Verwendbarkeit fördert in starkem Maße die Idee des modernen „dynamischen“ Museums.

Die technischen und organisatorischen Vorteile des künstlichen Lichts können nicht bestritten werden, aber bei der Betrachtung künstlerischer Probleme geben ästhetische Überlegungen und oft unwägbar empfindungen den Ausschlag. Die Schwankungen des Tageslichts, die sogar innerhalb weniger Sekunden um viele hundert Prozent wechselnde Intensität, verbunden mit starker Farbveränderung, ist wohl beleuchtungstechnisch gesehen ein Nachteil, künstlerisch gesehen jedoch ein Gewinn, der bei einem so sensiblen Wertmesser, wie es ein Gemälde darstellt, immer wieder neue Schönheit und unerwarteten Reichtum offenbart.

Anschließend kann man sagen, daß den Möglichkeiten künstlicher Beleuchtung Beachtung geschenkt werden und bereits in der Konzeption der Anlage eine Koordination mit dem Tageslicht berücksichtigt wer-

den muß. Bei Wechselausstellungen kann die hochentwickelte moderne Beleuchtungstechnik eine Belebung des Ausstellungsgedankens durch Dramatisierung und Variation der Schau wesentlich unterstützen.

Dennoch muß das Kunstwerk von eigenem Leben erfüllt, dem natürlichen Licht und damit dem Kosmos verbunden bleiben wie jedes Lebewesen. Gerade die „Fehler“ des Tageslichts, seine Capriolen und seine Unberechenbarkeit beschenken mit stets neuen Eindrücken, bannen die Gefahr einer Treibhaus- oder Laboratoriumsatmosphäre und stellen das Kunstwerk in den Kreislauf des Lebens.

Führung und Gliederung der Sammlung

Raum und Licht sind die architektonischen Grundelemente, deren Zusammenfassung zu einer baulichen Komposition von einer Reihe, nur dem Museum eigenen Überlegungen bestimmt wird. Das Problem des Rundgangs und der Führung spielen eine wichtige Rolle in der Raumfolge. Hierbei ist der eigentliche Besucherverkehr und der innere Museumsverkehr, wie Anlieferung und Transport der Ausstellungsgegenstände, zu unterscheiden. Da jedoch die entscheidenden raumschöpferischen Impulse in erster Linie von dem Problem der Führung des Besuchers ausgehen, wird ihm in der vorliegenden Betrachtung der Vorrang eingeräumt.

Die klare Übersichtlichkeit der Gesamtanlage erfordert ein zentrales System, das ein sofortiges Erfassen der Gliederung und eine leichte Orientierung ermöglicht. In abgewandelter Form kann man die beiden grundsätzlichen Möglichkeiten der Raumaufschließung festlegen.

1. Ein Zentralraum, um den sich die übrigen Abteilungen gruppieren bzw. von dem sie radial ausstrahlen oder

2. das Aufreihungs- oder Gangsystem. Die Schaffung eines Zentralraumes mit radialer Anfügung der einzelnen Abteilungen wurde in dem Museum in Tournai konsequent ausgeführt. Unter Benutzung einer beleuchtungstechnisch günstigen Grundrißform der einzelnen Säle strahlen von der Eingangshalle die einzelnen Räume aus. Durch eine Galerie wird die Raumerweiterung vervollständigt. Dieses System erleichtert gleichzeitig die Orientierung des Besuchers und die Aufsicht der Museumsverwaltung.

Eine einfache, aber prinzipiell entwicklungs-fähige Lösung zeigt der geplante Grundriß der Olympia-Kunstausstellung von Tessenow mit zentraler Ehrenhalle und umgebenden Kabinetten der Nationen. In der Längshalle sind die Hauptwerke aufgestellt, die die Grundidee der in den seitlich angegliederten Kabinetten ausgestellten Werke verkörpern.

Bei dem Entwurf des Museums in Talinn von Aalto liegt im Mittelpunkt der Anlage unter geschickter Geländeausnutzung eine abgetreppte Eingangshalle, in die gestaffelt die Zugänge der einzelnen Abteilungen münden, die ihrerseits durch Herausstellen eines charakteristischen Werkes gekennzeichnet sind. Der Besucher erfaßt mit dem ersten Blick den Aufbau der Sammlungen mit katalogartiger Sinnfälligkeit und ist gezwungen, stets wieder in die Zentralhalle zurückzukehren, wo ihn ein Blick in den Zierhof stets von neuem mit Natur, Licht und Luft verbindet. Eine gewisse Schwierigkeit liegt darin, daß diese Zentralhallen unter starkem

Durchgangsverkehr leiden und eine harmonisch abgestimmte und individuelle Aufstellung von Kunstwerken erschweren. Da diese Eingangshallen zudem im allgemeinen einen repräsentativen anspruchsvollen Raumcharakter haben, wird ihr Stimmungswert und damit ihre Verwendbarkeit beeinträchtigt. Da gerade hier ausgewählte Meisterwerke gezeigt werden sollen, deren besondere Schönheit zur Geltung gebracht werden muß, so ist dieses System in vielen Fällen ungünstig.

Man ist daher bei neueren Museen zu einer klaren Trennung von Verkehrs- und Ausstellungsraum übergegangen. In diesem Zusammenhang muß als frühes Beispiel das Loggia-system der alten Pinakothek in München erwähnt werden, das jedoch infolge der klimatischen Verhältnisse seinen Zweck nicht erfüllte und umgebaut werden mußte.

Neuerdings hat das Museum im Haag das Korridorsystem entwickelt und zwar in der Form eines Verkehrsganges, der reizvoll um eine Hof angelegt wurde. In einem Bericht des Museums sind die Vorteile folgendermaßen zusammengefaßt worden:

1. Keine Störungen durch Durchgangsverkehr;
2. individuelle Raumabstimmung;
3. jeder Raum ist getrennt sofort erreichbar, wodurch Ermüdung durch Verzettelung vermieden wird;
4. verwaltungstechnische Umstellung und Arbeiten können leicht durchgeführt werden.

Diese Vorteile des Rundgangs im Haag wurden mit geschickter Lichtführung kombiniert; der Verkehrsraum befindet sich in gedämpftem Licht, der das Auge von der Helle der Gemäldegalerien entspannt. Die hohe Seitenlichtquelle ist im Rücken des Betrachters so

gelegen, daß eine Blendung nahezu ausgeschlossen ist.

In weniger ausgeprägter Form wiederholt das Musée d'Art Moderne Paris das Aufreihungsprinzip durch die Anlage von Stichsälen an einer Längsgalerie. Der wesentliche Vorteil einer solchen Anordnung liegt darin, daß dem Besucher eine größere Bewegungsfreiheit gegeben wird, d.h. er kann soviel oder so wenig sehen wie er wünscht und wird nicht in einem vorgeschriebenen Umgang hineingepreßt, der ihn zu Durchteilen ermüdender Galerien beim Aufsuchen bestimmter Werke zwingt.

Die Führung muß sich durch die Klarheit und durch die Eindeutigkeit der Anlage von selbst ergeben. In den Gemädegalerien des vorigen Jahrhunderts ist vor allem bei dem üblichen System der Seitenkabinette zu beobachten, daß der Besucher zwischen Längs- und Querrichtung schwankt und stets zu neuen ermüdenden Entscheidungen in der Wahl des Weges gezwungen wird.

Da die Flüssigkeit des Rundgangs ein wichtiger Gesichtspunkt ist, wirkt sich die Anlage mehrgeschossiger Bauten in der Führung ungünstig aus. Durch die Trennung in verschiedene Stockwerke tritt gefühlsmäßig eine starke Unterbrechung des Rundgangs ein, die auch durch Aufzüge in keiner Weise behoben, sondern im Gegenteil verstärkt wird. Häufig zwingt bei älteren Anlagen die einzige Ehrentreppe zu einer Rückkehr auf denselben Punkt und zum zweimaligen Durchschreiten derselben Galerie. Bei größeren Museen ist daher die Anlage mehrerer Treppen zur Verbindung der Stockwerke erforderlich.

Obwohl bei einer sorgfältig abgestimmten Ausstellung der Kunstwerke Abwechslung

und Höhepunkte sich von selbst ergeben, ist dies dennoch im Sinne psychologischer Führung bewußt zu gestalten und eine rhythmische Folge großer und kleiner, hoher und niedriger, heller und gedämpfter Räume anzustreben. Nicht zuletzt muß dem vorwiegend auf kurze Entfernung eingestellten, überanstrengten Auge durch Blicke in die Weite der Landschaft Entspannung und Erholung gewährt werden.

Es ergibt sich also vom Gesichtspunkt einer klaren und kontinuierlichen Führung der großen Vorteile einer Horizontalausdehnung des Museums, verbunden mit freier Lage und einer gewissen Durchsichtigkeit der Architektur, die ein angenehmes Hinübergleiten von einem Raumabschnitt in den anderen vergönnt und engste Verbindung mit der Natur erlaubt.

Während der Gedanke des Rundgangs im Museumsbau gewisse klare Richtlinien abgrenzen läßt, ist die hiermit in engem Zusammenhang stehende Gliederung der Sammlung der unendlichen Vielfalt der möglichen Programmgestaltung unterworfen. Nicht nur Umfang und Eigenart des Bestandes werden hierbei stets neue und selbständige Lösungen ergeben, sondern auch die Vielfalt der Auffassungen wird nahezu unbegrenzte Kombinationsmöglichkeiten erlauben, doch muß die architektonische Komposition sich nach den großen entscheidenden Gesichtspunkten richten und die Gefahr einer Festlegung im Sinn enger persönlicher Auffassung vermeiden. Im allgemeinen wird ein Ausgleich der sich oft widersprechenden Forderungen des Programms stattfinden müssen. Eine Aufteilung der Gesamtanlage in bauliche Elemente verschiedener Durchbildung und Funktion erweist sich als unumgänglich.

Die Notwendigkeit einer Rangordnung und räumlichen Abstufung ergibt sich bei den meisten Museen zwangsläufig aus dem umfangreichen Material. Bei der stetig fortschreitenden Entwicklung der Aufgaben des Museums, der Gewinnung möglichst weiter Kreise des Volkes und gleichzeitiger Intensivierung der Bildung ist auch aus Führungsgründen eine Sichtung und Trennung der Kunstwerke erforderlich, der Wertmaßstab, Aktualität oder gesonderte Besucherinteressen berücksichtigen kann.

In klarer allgemeingültiger Form bringt diese Ideen ein Entwurf von Moreaux zum Ausdruck durch Abstufung in Hauptthema und Nebenthema. Im Eingang und Mittelpunkt der Anlage steht das Hauptthema, ein Kunstwerk, das herausgestellt wird und gewissermaßen Tendenz und Charakter der Ausstellung in sich konzentriert, hiervon strahlen die übrigen Säle radial aus, die nach den verschiedensten Gesichtspunkten weiter abgestuft werden können. Hierdurch erhält die Ausstellung Gesicht und klare Linie, ein wesentlicher Moment zur Vermittlung eines starken, beliebenden Eindrucks.

Eine Erweiterung dieser Gedanken in Verbindung mit einer Sonderfunktion und organisatorischen Festlegung der einzelnen Gebäudeteile stellt der schematische Museumsentwurf von Clarence Stein dar, der allerdings mehr programmatischen Charakter trägt: eine zentrale Anlage, in deren Mittelpunkt das für die große Öffentlichkeit bestimmte Museum eine wertvolle Auswahl zeigt, während der Peripherie der kreisförmigen Anlage die Mehrzahl der Werke für Studium und Forschung zusammenfaßt.

Die Aufstellung der Hauptwerke eines Museums in einem gesonderten, leicht zugänglichen und zentral gelegenen Gebäudeteil, ferner die Aufreihung der Nebenwerke in besonderen Galerien ist der Grundgedanke neuer Museumsentwürfe geworden, in besonders klarer Durcharbeitung bei Perret. Die organisatorischen und führungsmäßigen Vorteile einer solchen Gliederung verbinden sich glücklich mit den verschiedenen Anforderungen der Besucher, ihrer Vorbildung und ihren Interessen. Die Hauptsäle sind vor allem für die große Öffentlichkeit bestimmt und sind durch ein sorgfältiges Studium der Licht- und Raumverhältnisse so gestaltet, daß sie ein starkes Erleben vermitteln und eine entscheidende Offenbarung höchster Kunst geben sollen. Durch die begrenzte Anzahl und individuelle Aufstellung der Kunstwerke, die mit der Architektur des Museums engstens zusammenklingt, wird eine Ermüdung durch störende Überfülle vermieden.

Während der Aufbau der Meisterwerke vor allem nach ästhetischen Gesichtspunkten vorgenommen wird, die eine Harmonie der Farben und Massen anstreben, werden die Nebenwerke in Studiensäle zusammengefaßt, die nach historisch systematischen Gesichtspunkten gegliedert und vor allem auf Wissenschaftlichkeit und Vollzähligkeit hin zusammengestellt sind. Die Ausgestaltung dieser Studiengalerien ist dementsprechend grundlegend verschieden von der der Säle für Meisterwerke. Lage, Disposition, technisch einwandfreie Beleuchtung zum Vergleichen und Prüfen der Bilder sowie zum Kopieren sind erforderlich.

Gegenüber der weiträumigen Aufstellung in den Hauptsälen wird in den Studiensälen die Anordnung getrennt sein, dennoch leicht zu-

gänglich, um die Arbeit des Personals möglichst zu verringern. Ein konzentriertes und methodisches Studieren wird eher kleine Abteilungen wünschenswert erscheinen lassen. Klare museumstechnische Erwägungen bestimmen ausschließlich die architektonische Durcharbeitung dieser Räume, während die Durchbildung der Hauptsäle vorwiegend den Schönheitsgesetzen gehorcht. Bei dem Entwurf Perret ist der enge räumliche Zusammenhang des mittleren Haupttraktes, der die Meisterwerke beherbergt, mit den Studiengalerien durch sogen. Verbindungssäle gewährleistet, die sich um ein Patium gruppieren. Durch Herausstellen der wichtigsten Werke in den jeweiligen Galerien wird ein Überblick über das anschließende Studiengebiet gegeben und zur Besichtigung angeregt.

Die Frage der Dauer- und Wechsellausstellungen und deren bauliche Lösung

Die vom Gesichtspunkt der Führung aus unerläßliche Stufung im Aufbau einer Sammlung ist jedoch als endgültige Rangordnung sehr problematisch. Es entsteht die Gefahr einer einseitigen Beurteilung, wertvolle Werke werden nicht beachtet bzw. der Gefahr zweitrangiger Klassierung ausgesetzt. Ferner ist der Begriff eines Haupt- oder Nebenwerkes - wenn nicht überhaupt persönliche Anschauungssache - auch bei klassischer Kunst sehr variabel. Die Erfahrung hat gezeigt, daß nicht nur die organisatorischen Änderungen eine dauernde Umstellung der Gegenstände zur Folge hat, sondern daß auch die Schwankungen des Zeitgeistes einen unab-

lässigen Wandel in der Gruppierung der Werke bewirken.

Diese Tatsache ist jedoch in keiner Weise als nachteilige Begleiterscheinung aufzufassen, sondern eine Wesenseigentümlichkeit lebendiger Museumsarbeit und muß als Hauptgesichtspunkt einer modernen Planung berücksichtigt werden, der über Zweckmäßigkeit und Lebensfähigkeit der Anlage entscheidet.

Diese Ideen haben sich aus der allgemeinen geistigen Entwicklung zwangsläufig ergeben und den Begriff der Wechsellausstellung geprägt, die vor allem bei Ausstellungen entwickelt wurde. Im Laufe der Zeit hat sich ein gewisser Gegensatz von Ausstellungs- und Museumswesen herausgebildet: auf der einen Seite der außerhalb des Lebens stehende Tempel im Dienst der Vergangenheit, auf der anderen Seite der flüchtige Ausstellungsbau, der sich die Entdeckung der Zukunft zur Aufgabe macht. Der sich hierdurch ergebende ideelle Gegensatz wirkte sich in der lebenden Kunst durch Verlieren des Zusammenhangs und Abkehr von der Vergangenheit in stärkstem Maße aus.

Es ist daher notwendig, eine Annäherung dieser Gegensätze anzustreben und auch architektonisch zum Ausdruck zu bringen, vor allem auch im Museumsbau die Anregungen einer elastischen Auffassung aufzunehmen. Auch die scheinbar beste und glücklichste Aufstellung kann durch eine Änderung neuen, unerwarteten, künstlerischen Reichtum schenken. Jedes Kunstwerk hat als lebendige Schöpfung unendlich viele innere Möglichkeiten, die sich in neuer Umgebung unter anderen Raum- und Lichtbedingungen überraschend offenbaren. Wechselnde Umstellung erlaubt innerhalb eines Sammlungsbestandes neue Zusammenhänge aufzuzeigen, Reihen durch Zeit

und Raum zu schaffen und Einheiten der menschlichen Ausdrucksform aufzuzeigen, Möglichkeiten, die der Idee des modernen Museums und der Belebung des Allgemeininteresses in weitestem Maße entgegenkommen.

Diese Ideen verbunden mit dem Gedanken internationalen Austausches fanden in den neueren Museumsbauten durch die allgemein übliche Schaffung von Temporär-Ausstellungsräumen erste Realisierung. Die hiervon ausstrahlenden neuen Impulse und Initiativen haben einen wertvollen Beitrag zur Erweiterung und Intensivierung des Museumsgedanken geliefert.

In Fortführung dieser Anregungen wurde das elastische Museum gefordert und vor allem in Amerika, wo mangels historischer Bauten eine freiere Entwicklung der grundsätzlichen Fragen begünstigt wurde, der Begriff des „flexible Museum“ geprägt, das, geschmeidig dem Wechsel der Anschauungen folgend, Umstellungen leicht ermöglichen und größte Variationsfähigkeit von Raum und Licht besitzen. Das moderne Museum wird mit einer Bühne verglichen, die die unerschöpflichen Kombinationsmöglichkeiten einer Sammlung in stets neuem Licht und neuen Kontrasten zeigt.

Bei größeren Museen führt dieses System zu einer organisatorischen Gliederung in Depot und Wechselausstellung, wie sie von Cl. Stein in Verbindung mit dem System des Zweigmuseums vorgeschlagen wurde. Die Mehrzahl der Werke wird in Depots magaziniert, die, den neuesten Erfahrungen der Museumswissenschaft entsprechend, ausschließlich auf die Forderungen der Konservierung eingerichtet sind was Licht, Feuchtigkeitsgehalt und Temperatur der Luft angeht. Auf

die Erfordernisse einer Temporär-Ausstellung hin besonders konstruierte Räume bieten andererseits Gelegenheit, durch wechselnde Gruppierung das Interesse der Besucher stets von neuem zu erregen, einen umfangreichen Museumsbestand der Öffentlichkeit, zeitlich gestaffelt, in weitestem Maße zugänglich zu machen und eine Festlegung in der stets problematischen Bewertung der Kunstwerke vermeiden.

Der vielfachen Vorteile ungeachtet, ist dennoch eine praktische Durchführung dieses Systems in dieser extremen Form mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, die einmal in den konservatorischen Bedenken begründet liegen, zum anderen in der geistigen Konzeption und den vielseitigen Aufgaben des Museums. Die Empfindlichkeit der Gegenstände ist häufig so groß, daß jede Umstellung ein Risiko darstellt oder mit einem komplizierten technischen Apparat verbunden ist, wie z.B. die temperierte Vitrine der Nofretete in Berlin. Ein beachtlicher Teil wertvoller Kunst hat daher vom museumstechnischen Standpunkt aus ein ausgesprochenes Beharrungsvermögen. Der Begriff eines Museums fordert jedoch nicht nur in materieller, sondern auch in geistiger Hinsicht eine gewissen Stabilität, die mit einer Anzahl hervorragender Werke verbunden ist und deren dauernde Zugänglichkeit verlangt. Ferner muß sich die Museumsarchitektur mit den Kunstwerken zu einem festen Begriff und zu einer Einheit verbinden.

Trotz dieser retardierenden Momente ist eine Fortentwicklung im Sinn größtmöglicher Elastizität zwangsläufig vorhanden und bewußt anzustreben. Im allgemeinen wird eine Kombination der hier herausgestellten Grundelemente der organisatorischen Gliederung, wie Meistersaal und Nebensaal, Haupt- und Studien-

galerie, Dauer- und Wechselausstellung, Depot und Temporärsaal, stattfinden.

Ebenso wird je nach Umständen und Programm ein verschiedener Elastizitätsgrad wünschenswert und durchführbar sein. Dem Aufbau der Sammlung entsprechend wird auch innerhalb einer Museumsanlage eine Abstufung der „Biegsamkeit“ am besten den verschiedenen Anforderungen gerecht werden und sich in einer verschiedenartigen konstruktiven Behandlung der einzelnen Abteilungen auswirken.

Jedenfalls besteht die Notwendigkeit, in der Gesamtlösung einen möglichst weiten und dehnbaren Rahmen zu schaffen und größten Spielraum in der Verwendbarkeit zu lassen. Selbst dort, wo endgültige Aufstellung erwünscht ist, hat die Erfahrung gelehrt, daß Neuerwerbungen und Ausbau der Sammlung stets neue Gruppierung verlangten, die einen Umbau oder Anbau zur Folge hatten. Diesen Anforderungen wird am besten eine lockere und freie Bauweise mit relativer Unabhängigkeit der einzelnen Baukörper gerecht.

Notwendigkeit konstruktiver Elastizität

Die Notwendigkeit elastischer Raumgestaltung kann im Museumsbau nicht nur als eine Erfahrungstatsache angesehen werden, sondern muß zu einem entscheidenden Programmpunkt aktiver Museumsarbeit erhoben werden. Die Vervollkommnung der technischen Seite dieses Problems muß das Hauptziel der konstruktiven Durcharbeitung sein, die durch neue Materialien wesentliche Fortschritte erreicht hat. Da die Entwicklung erst am Anfang steht, ist die Zahl der Realisierungen relativ gering.

Die folgende Zusammenstellung soll daher vorwiegend die allgemeine Entwicklung zeigen und das Programm klarlegen.

Die üblichen Mittel zur Erreichung einer größeren Elastizität sind hauptsächlich im Ausstellungswesen entwickelt worden, vor allem die verschiedenen Systeme beweglicher Wände, der sogen. Stell- und Klappwände, und fanden häufig in älteren Museumsräumen Verwendung, um einer zwangsläufigen Entwicklung nachzukommen. Hierbei hat es sich jedoch erwiesen, daß infolge der konstruktiven Starrheit und Fassadengebundenheit dieser Gebäude nur halbe Lösungen erreicht wurden, und eine Berücksichtigung der Variationsfähigkeit von vornherein in der baulichen Gestaltung und Lichtkonstruktion stattfinden muß.

Die Unterteilung großer Räume durch Stellwände und die hierdurch erreichte Veränderlichkeit hat jedoch nur bei Ausstellungsräumen mit ausgesprochenem Temporärcharakter volle Geltung. Wenn auch hierdurch eine gewisse Abgrenzung erreicht wird und eine gefälligere individuelle Behandlung der Gegenstände „arrangiert“ werden kann, so wird doch das Raumgefühl nicht getäuscht und im Unterbewußtsein der Gesamttraum erlebt, dessen Größe und Hallencharakter häufig in keinem Verhältnis zu den inneren Werten des Bildes steht.

Abgesehen davon erfordert eine wertvolle Schaustellung ein intensives Studium der Raum- und Lichtbedingungen. Man denke an die komplizierten Versuche moderner Museen, die sich oft über Jahre erstreckten. Die mehr oder weniger summarische Behandlung dieser Voraussetzungen bei großen Räumen mit wechselnder Unterteilung entspricht nicht den

Anforderungen eines Museums. Das Folkwang-Museum in Essen hat versucht, durch frei in den Raum gestellte Wände und verschiedene Farb- und Materialverwendung innerhalb eines Raumes eine gewisse Elastizität und individuelle Verschiedenheit zu erreichen. Dies mag zur Belebung einer Wechselausstellung wertvoll sein, schafft jedoch im Sinne eines Museums keine Räume, sondern bestenfalls „Hintergründe“.

Als Ideal kann man die Schaffung in sich abgeschlossener räumlicher Einheiten sehen, die auch in der Höhenausdehnung proportioniert werden können und in der Lichtführung auf Raum und Kunstwerk abgestimmt werden, deren Elemente jedoch elastisch sind.

Die Versuche zur Erreichung dieses Zieles lassen sich nach zwei Möglichkeiten unterscheiden:

1. Normung der einzelnen Bauteile,
2. Hallenkonstruktion und Einbau elastischer Raumeinheiten.

Den ersten Weg beschreitet Le Corbusier in seinem Entwurf zu einem Musée à croissance illimitée, eine weitgespannte Stützenkonstruktion mit 7m Achsabstand, deren innere Raumabschlüsse beweglich sind und aus standardisierten Elementen besteht, die aus dem Achsenmaß entwickelt worden sind. Diese Elemente werden jeweils zwischen zwei Stützen eingefügt und können beliebig versetzt werden. Das System nimmt auf die Abstimmung der Höhenverhältnisse keine Rücksicht, könnte jedoch in diesem Sinne weiterentwickelt werden durch Standardisierung der Lichtkonstruktionen. Eine Anwendung dieses Montagesystems im Museumsbau ist nur bei sorgfältigster konstruktiver Ausarbeitung denkbar.

Während obiger Entwurf eine Übereinstimmung von Innen- und Außenraum gewährleistet, ist dies bei dem System des Museums in Toledo nicht der Fall, einem großen stützenfreien Hallenbau mit einer einheitlichen äußeren Glaseindeckung. Es erfolgt ein progressiver Einbau der inneren Raumaufteilung durch Trennwände, die an beliebiger Stelle errichtet werden können und in solidem Material ausgeführt werden. Dennoch ist im Bedarfsfalle eine Änderung möglich, ohne die tragende Konstruktion zu beeinträchtigen. Die Konstruktion der äußeren Glasdecke ist so gehalten, daß ein Maximum an Tageslicht hereingelassen wird, das durch eine dem jeweiligen Raum angepaßte Lichtregulierung einer inneren Glasdecke modifiziert werden kann. Ein ähnliches System wurde bei dem Neubau der Nationalgalerie in Washington angenommen. Während eine gewisse Elastizität im Grundriß verhältnismäßig leicht zu erreichen ist, bietet eine entsprechende Geschmeidigkeit im Aufriß, d.h. die unerläßliche Proportionierung von Bodenfläche und Höhe größere Schwierigkeiten. An dieser Stelle sei der Entwurf des Museums of Science erwähnt, der ähnlich dem Prinzip des Glaspalastes in München eine möglichst stützfremde äußere Begrenzung des Gebäudes vorsieht, in die der obere Innenraumabschluß eingehängt werden kann. Der Aufriß zeigt eine freie Linienführung und nahezu restlose Elastizität der Decke.

Die Problematik eines solchen Systems in seiner Anwendung auf Kunstmuseen liegt in der Wahrung eines ernsten und gediegenen Eindrucks und den Schwierigkeiten sorgfältiger Lichtführung. Hier haben die Fortschritte der Glasindustrie und Lichttechnik neue Möglichkeiten eröffnet. Durch geschliffene Spezialgläser, Prismengläser und Mattgläser verschie-

denster Abstufung etc. kann das Licht in eine gewünschte Richtung gelenkt werden und die Qualität durch Tönung und Färbung weitgehend verändert werden, ohne die bauliche Konstruktion zu verlagern.

In diesem Sinne ist der Temporärsaal des Museums Boymans in Rotterdam erwähnenswert, der im Beleuchtungssystem einen häufigen Wechsel des Ausstellungsmaterials gerecht zu werden versucht. Die Verteilung und Regulierung des Oberlichtes erfolgt durch zwei Glasdecken aus Mattglas bzw. Prismengläsern, deren eine in gleichmäßige Felder aufgeteilt ist, in deren Metallrahmen je nach Bedarf Glassorte verschiedener Qualität nach absorbierenden, lichtbrechenden oder zerstreuen Eigenschaften ausgewechselt werden können. Hierdurch besteht die Möglichkeit, das Licht vornehmlich auf die Wandflächen zu projizieren und an jeder Stelle des Raumes, je nach Platzierung des Ausstellungsgutes, Beleuchtungspunkte zu schaffen. Man ist in Rotterdam von der sonst angenommenen Lamellenverwendung in dem Falle abgekommen, da diese mit der Festlegung vom Besucherstandpunkt und Bild verbunden und daher im Sinn elastischer Verwendung ungeeignet ist.

Während Oberlicht ohne Beeinträchtigung der Konstruktion verhältnismäßig leicht reguliert und verändert werden kann, da Reflexschirme und Gläser in die Dachkonstruktion untergebracht werden können, ist dies bei Seitenlicht komplizierter. Obwohl Oberlicht einer elastischen Auffassung günstiger ist, müßten auch die wertvollen Eigenschaften des Seitenlichts in diesem Sinn Verwendung finden, abgesehen von der Eintönigkeit ei-

ner ausschließlichen Folge von Oberlichtsälen. Vom Standpunkt der Elastizität bietet vor allem das Fenster erhebliche Schwierigkeiten. Es erfordert im allgemeinen aus lichttechnischen Gründen die Festlegung bestimmter Raumdimensionen und der hieraus resultierenden Fensterabstände, die eine zwangsläufige Abhängigkeit von der Fassade zu Folge haben. Hiermit ist der einmal festgelegte Grundriß und die innere Raumaufteilung starr und unabänderlich.

Es wurden daher verschiedene Versuche einer elastischen Seitenlichtkonstruktion unternommen, die im allgemeinen auf einer der Oberlichtlösung verwandten Basis beruhen und auf das Prinzip einer äußeren konstanten und einer inneren variablen Raumbegrenzung durch Glas zurückgehen. Der Zwischenraum erfüllt gleichzeitig hervorragend die Aufgabe der Isolierung und Wärmehaltung und dient zur Unterbringung technischer Einrichtungen etc. Dieses System hat sich übrigens mit Abwandlungen auch bei den meisten Dauerausstellungen durchgesetzt. Eine Verwendung im elastischen Sinne stellt der Entwurf von Abel zu einem Kunstaustellungsgebäude in München dar.

Bei dem Projekt des Museums of Princeton von Cl. Stein besteht der innere Raumabschluß aus auswechselbaren Elementen, während die Einheit und die Gleichmäßigkeit des äußeren Bildes durch eine Glaswand unverändert bleibt.

Das Museum of Modern Art hat eine in gleichmäßige Felder geteilte durchgehende Glasöffnung, in deren inneren Metallrahmen beliebig durchsichtige oder undurchsichtige Elemente eingesetzt werden können. Die Regulierung des Lichteinfalls wird ausschließlich durch Thermolux-Glas erzielt, das, abgesehen

von der zerstreuen Wirkung, je nach Lagerung der Faser das Licht in eine bestimmte Richtung lenkt.

Der Vergleich dieser Beleuchtungsmethoden hält den sorgfältig studierten Systemen in Haag und Rotterdam z.B. nicht stand, aber eine Vervollkommnung der elastischen Lichtkonstruktion ist bei einer Kombination der verschiedenen Möglichkeiten durchaus zu erreichen.

Das Bestreben größter Elastizität und offener Verwendbarkeit hat sich bei wissenschaftlichen Museen bereits allgemein durchgesetzt, ist jedoch bei Kunstmuseen infolge der Subtilität der künstlerischen Materie nur begrenzt anwendbar. Ein Kunstwerk von Ewigkeitswert muß von einem Rahmen umgeben sein, der diesem Charakter annähernd entspricht, d.h. eine allzu flüchtigen und improvisierten Eindruck vermeidet. Dies erfordert eine enge Verbindung von Kunstwerk und Bau, die das Gefühl einer selbstverständlichen Zusammengehörigkeit erweckt.

Man kann feststellen, daß der unverbildete Besucher häufig das Raum- und Kunsterlebnis im Museum gleich stark empfindet und untrennbar miteinander verbindet. Dies bedeutet nicht notwendigerweise die Verwendung wertvoller Baustoffe oder gar architektonischen Schmuckes, sondern der Raum muß in sich fertig und durchgebildet sein und mit der Lichtführung harmonieren.

Daher wird das moderne Museum, das aus vielfachen Gründen in einzelne Elemente verschiedener Form und Funktion aufgeteilt werden muß, hierdurch von selbst die Starrheit und Fassadengebundenheit eines von außen nach innen entwickelten Monumentalstils vermeiden. Eine solche Gesamtkonstruktion erlaubt auch bei Raumabschnitten,

die dem wertvollen Sammlungsgut entsprechend einen soliden baulichen Rahmen verlangen, eine gewisse Elastizität, wenn auch nicht im extremen Sinne, sondern durch Ermöglichung eines von innen heraus notwendig gewordenen An- oder Umbaus in der einen oder anderen Abteilung, ohne eine mühsam ausgewogene Fassade zu gefährden.

Die verschiedenen Systeme und ihre Entwicklungsfähigkeit unter dem Gesichtspunkt der Erweiterungsmöglichkeiten

Die verschiedenen Gesichtspunkte der inneren Gesetzmäßigkeit eines Museums wirken sich schließlich in der Wahl des Systems bestimmend aus. Die historische Entwicklung beginnt mit dem absoluten Primat der Architektur. Die wenigen eigens zur Beherbergung fürstlicher Sammlungen errichteten Bauten erfüllten einen formalen Selbstzweck, dem sich die Kunstwerke mehr oder weniger anpassen mußten. Dieser Auffassung waren noch in starkem Maße die größeren Museumsbauten zu Beginn des 19. Jahrhunderts unterworfen.

Die Entwicklung der Grundrißform ging von dem einfachen Rechteck aus, wie es die Alte Pinakothek in München zeigt, mit oder ohne Erweiterung durch Flügelbauten, und führte im weiteren Verlauf zu Anlagen mit einem oder mehreren Binnenhöfen (Glyptothek München, Altes Museum Berlin etc.), deren geschlossene Außenplastik in Verbindung mit einer meist axialsymmetrischen Fassadengestaltung keinerlei räumliche Variationsmöglichkeiten zuließ. In dem Maße, wie sich die Ideen sinnvoller Gruppierung und individueller

Raumgestaltung durchsetzten, erwiesen sich diese, mit einer vorgefaßten Vorstellung äußerer Formgebung belasteten Bauten, als unzulänglich. Die von innen heraus vorwärts schreitende Entwicklung ergab dann unglückliche Bilder, wie der auf Eisenstützen herausgestellte Anbau des Museums in Berlin.

Es folgte dann das Angliederungssystem (Germanisches Museum Nürnberg), das ein Wachstum und größere grundrißliche Freiheit erlaubte. Es ist jedoch infolge der Gefahr der Unübersichtlichkeit und Führungsschwierigkeiten bei größeren Planungen nur selten konsequent zur Anwendung gekommen.

Immer klarer zeichnet sich die Forderung nach Elastizität an und stellt hiermit das Erweiterungsproblem bei der Systemwahl in den Vordergrund. Auch wenn eine Vergrößerung ursprünglich nicht erwartet wurde, so hat erfahrungsgemäß die Entwicklung in den meisten Fällen erwiesen, daß der vorgesehene Rahmen gesprengt wurde. Es handelt sich um eine dem Begriff des Museums wesenseigene Erscheinung. Der moderne Museumsbau muß diese Gegebenheit in positivem Sinne umwerten und ihren dynamischen Charakter zum Gestaltungsprinzip erheben, der den natürlichen Wachstumsercheinungen eines lebendigen Organismus gerecht wird.

Eine Lösung des Erweiterungsproblems kann durch Vertikalentwicklung versucht werden, wie es der Entwurf des Roehrich-Museums in New York (in Hochhausform) gezeigt hat. Solange die Vorzüge des natürlichen Lichts anerkannt werden, sind diese Versuche vor allem aus lichttechnischen Gründen zum scheitern verurteilt.

Selbst bei einer Entwicklung des Baukörpers in Terrassenform, wie es Le Corbusier in den Entwurf des Musée d'Art Moderne infolge der beschränkten Platzverhältnisse versuchte, ist nur ein relativer und problematischer Erfolg zu erzielen, da Schlagschatten und Reflexe der Bauteile nicht ausgeschaltet werden können. Das Museum hat die ausgesprochene Tendenz der Horizontalausbildung sowohl aus Licht- als auch aus führungstechnischen Gründen und zeigt die ausschlaggebende Bedeutung des Bauplatzes, dessen Auswirkungen auf die Gesamtkonstruktion der Neubau des Baseler Kunstmuseums eindringlich vergegenwärtigt.

Bei den meisten Museumsbauten wird aus der Erfahrung heraus bereits ein Erweiterungsplan ausgearbeitet, der allerdings häufig mehr den Charakter einer Art Notlösung trägt, wie einer von innen heraus organisch entwickelten Ausdehnung. In diesem Sinne kann auch das System des Museums in Toledo nicht als prinzipielle Lösung angesehen werden. Hier wurden die beiden Seitenflügel weit über den ursprünglichen Raumbedarf hinaus in Hallenform angelegt und mit einer einheitlichen Glasdachkonstruktion eingedeckt. Wenn auch die spätere Aufteilung einen gewissen Spielraum individueller Raumgestaltung läßt, so sind diese Möglichkeiten doch begrenzt. Es stellt keine Lösung im Sinne einer planvollen Erweiterung der Baulichkeiten dar, sondern der einmal klar umrissene architektonische Raum wird progressiv seiner Zweckbestimmung übergeben.

Dagegen hat Le Corbusier die Erkenntnis der Wachstumsbedingungen in seinem Projekt des Musée a croissance illimite zur architektonischen Leitidee erhoben. Die Anlage ist infolge des Platzbedarfs im Grüngürtel der Stadt

vorgesehen und von einer großen Ausfallstraße aus durch einen gedeckten Gang in Geländehöhe zu erreichen, der in die Zentral- und Eingangshalle mündet. Von hier aus führt eine Rampe auf die Höhe des eigentlichen Ausstellungsraumes, der sich in Abwicklung der harmonisch wachsenden geometrischen Form der Spirale um den Kernsaal legt. Da die einzelnen Konstruktionselemente genormt sind, kann der Bau je nach Bedarf abschnittsweise erweitert werden und innen durch Versetzen der beweglichen Raumabschlüsse elastisch verändert werden. Die Lichtführung folgt der spiralförmigen Entwicklung.

Eine weitere Möglichkeit zur Lösung dieser lebenswichtigen Museumsfrage besteht in der Anlage von Zweigmuseen bei zunehmendem Raummangel. Dies wirkt sich jedoch vor allem auf die Organisation aus und steht mit der allgemeinen Frage der Zentralisation oder Dezentralisation der Museen in engstem Zusammenhang. Die Vorzüge eines solchen Systems sind in den verschiedenen Ländern erörtert worden, vor allem in Amerika, wo sie den dort vorliegenden besonderen Voraussetzungen entsprechen und vor allem von Cl. Stein zu einem architektonischen Programm ausgearbeitet wurden, das im folgenden in seinen Grundzügen Erwähnung finden soll.

Ein Zentralmuseum erlaubt die stets erwünschte Zusammenfassung der Verwaltung und museumstechnischen Einrichtungen, deren Zahl im ständigen Wachsen begriffen ist, wie Lagerwerkstätten, Ateliers und Laboratorien etc., die der Wissenschaft und Konservierung dienen. Dementsprechend wird die Aufstellung der Kunstwerke in erster Linie auf die Erhaltung eingerichtet sein, fer-

ner auf die Ansprüche wissenschaftlicher Arbeit und künstlerischer Studien. Dies erfordert Depots, weiträumige Studiensäle bzw. Ateliers mit öffentlicher Zugänglichkeit, ohne Berücksichtigung ästhetischer Gesichtspunkte. Je nach Bedarf und Erweiterung der Sammlung werden Zweigmuseen errichtet, die, vom Verwaltungsapparat unbelastet, ausschließlich nach den Gesichtspunkten künstlerischer Gestaltung erbaut werden können. Infolge des begrenzten Rahmens ist es möglich, eine ausgewählte und harmonische Schau zusammenzustellen, die der Ermüdung und Übersättigung durch erdrückende Materialfülle vorbeugt, wie es bei der Konzentrierung von Kunstwerken in großen Museumskomplexen leichter eintritt. Ferner bietet sich die Gelegenheit, einzelne Sammlungsgruppen nach Wert und Eigenart einheitlich durchzubilden, d.h. eine künstlerische Atmosphäre eigenen Gepräges zu schaffen, die in sich und in Verbindung mit dem Bauwerk einen geschlossenen Charakter trägt.

Die räumliche Ausdehnung dieses Systems ist von Stein innerhalb einer Stadt bzw. sogar eines Landes, vorgeschlagen. Jedoch erfordert das museumstechnische als auch das Besucher-Interesse eine stärkere Konzentration der Kunstwerke. Zusammenfassung erhöht die Übersichtlichkeit und gibt die Möglichkeit intensiven Studiums und Vergleichens und erleichtert das Erfassen größerer Zusammenhänge. Um diese Schwierigkeiten auszugleichen, schlägt Cl. Stein das System der Wechsausstellung vor, das jedoch aus den bereits früher angedeuteten Gesichtspunkten der materiellen Grundlage des Museumsbaues, wie Transportfragen, und der geistigen Konzeption heraus nur begrenzt durchführbar ist,

jedenfalls nicht zum ausschlaggebenden Prinzip erhoben werden kann.

Mag die Konzentrierung einer großen Anzahl von Kunstwerken auch die Gefahr einer dem künstlerischen Gefühl widersprechenden nivellierenden Breite in sich bergen, so liegt es an der architektonischen Gestaltung, dies zu vermeiden und im positiven Sinne umzuwerten.

Die wesentlichen Gedanken des Zweigmuseum-Systems, die klare Trennung der einzelnen Funktionen, die Möglichkeit der Erweiterung der einzelnen selbständigen Abteilungen, lassen sich bei einem größeren Museum ähnlich durchführen bei gleichzeitiger Wahrung eines engeren räumlichen Zusammenhalts.

Architektonisches Gesamtprogramm und städtebaulichen Lage

Zu den umfassenden Aufgaben eines neuzeitlichen Museums ist eine Reihe von Nebenforderungen getreten, die aus der modernen Idee seiner Bildungs- und Erziehungsverpflichtung erfolgen. Hierzu gehören in erster Linie Vortragssäle und Bibliotheken, ferner die Verbindung mit der lebenden Kunst durch Meisterschulen und Akademien. Diese Einrichtungen, deren Bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, müssen von vornherein in die Gesamtanlage hineinkomponiert werden als integraler Bestandteil jedes lebendigen Museums. Hierzu sagte bereits Lichtwark: „Die Museen sind den Universitäten als Bildungsstätten höherer Ordnung hinzuzufügen.“

In neuester Zeit werden ihre Aufgabe als „combination of learning place, centre of

entertainment and workshop of the future“ zusammengefaßt. In diesem Sinne ist das Museum nicht mehr die stille Studierstube in der mittelalterlichen Bedeutung des Wortes, sondern nähert sich der alexandrinischen Auffassung, deren universale Konzeption Museum Bibliothek, Universität und Akademie zu einem Begriff verschmelzen ließ und die Bildungsstätte betonte, wenn auch im Rahmen einer engeren Gemeinschaft als heute.

Bei der grundrißlichen Komposition dieser verschiedenen Rahmenforderungen ist wohl eine enge Verbindung mit dem eigentlichen Sammlungsgut anzustreben, andererseits aber aus organisatorischen und verwaltungstechnischen Gründen, auch die Möglichkeit einer klaren Trennung vorzusehen. Infolgedessen ist im allgemeinen die öfters vorgeschlagene Doppelverwendung von Ausstellungs- und Vortragssaal problematisch, zumal ähnliche Räume häufig auch noch die Aufgabe eines Festsalles bzw. einer Ehrenhalle übernehmen sollen, es hat sich daher praktisch selten bewährt. Im Gegenteil hat sich bei den neuen Entwürfen ein klares Absetzen des Auditoriums, in dem auch Musikaufführungen in einem besonderen Baukörper stattfinden können, allgemein durchgesetzt (Haag, Projekt Musée d'Art Moderne, Smithsonian Gallery etc.). Dies ergibt den großen Vorteil, die Form des Saales frei auf die besonderen akustischen Forderungen hin abstimmen zu können, da die verschiedenen organisatorischen, raumbildnerischen und lichttechnischen Voraussetzungen mit den komplizierten Bedingungen eines Museumsraumes nicht in Einklang gebracht werden können.

Darüber hinaus zeichnen sich aber auch Bestrebungen ab, nicht nur das künstlerische Verständnis der breiten Öffentlichkeit auf die-

se Weise zu fördern, sondern auch eine Erziehungsaufgabe im engeren Sinne hiermit zu verbinden und das Schaffen der lebenden Künstler in Zusammenhang mit dem Werken der Vergangenheit zu setzen. Es wurden verschiedentlich Kunstschulen in das Museumsprogramm aufgenommen (Museum in Toledo) und in enge räumliche Beziehung mit der eigentlichen Sammlung gesetzt, ein Ideal, dessen Verwirklichung vor allem ein architektonisches Problem ist und dessen Hauptschwierigkeiten in den Ausgleich der ausgeprägten Sonderinteressen liegt. Wenn auch die Einfügung von Studiengalerien und Künstlerateliers ein Ineinanderleben von moderner und alter Kunst gewährleisten soll, so ist wohl selten ein so enges Nebeneinander von Museumsraum und Werkstatt, wie es die Norton Gallery and School of Art vorsieht, wünschenswert und praktisch ausführbar. Dennoch ist bei Neuplanungen diesen Gesichtspunkten in erhöhtem Maße Beachtung zu schenken und eine enge bauliche Beziehung oder Nachbarschaft anzustreben.

Um die Fühlungnahme der künstlerischen Gegenwart und Tradition zu wahren, ist jedoch die Einbeziehung von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in die Gesamtkonzeption eines lebendigen Museums wichtig und begünstigt die Stetigkeit der kulturellen Entwicklung. Auf der anderen Seite erhält die Vergangenheit hierdurch stets neuen Sinn und wird aus den Strömungen der Gegenwart neu entdeckt, auf der anderen Seite empfängt die Gegenwart Anregung aus der dauernden räumlichen Berührung mit den Meisterwerken. Schließlich erhält die Idee des Museums hierdurch Lebensnähe, Anteil und Mitarbeit an der Zukunft. Durch die

Schaffung besonderer Räumlichkeiten muß eine Art künstlerischen Forums geschaffen werden, auf dem sich die Kräfte der Gegenwart vereinen und am Maßstab der Vergangenheit messen.

Die Auffassung des Museums als kultureller Mittelpunkt hat bisher hauptsächlich in dem neu entwickelten Typ des kleinen Museums, wie es z.B. die Heimatsammlungen darstellen, in allerdings begrenztem Ausmaße Verwirklichung erfahren, da infolge des geschlossenen Rahmens die Bildung eines örtlichen, geistig-künstlerischen Sammelbeckens erleichtert wird.

Eine Übertragung auf größere Museen ist durchaus möglich und führt endlich zu der Planung von Kunst- und Kulturzentren, wie sie in verschiedenen Ländern projektiert wurden, z.B. Art Center Washington, Centro Culturale Mailand etc.

Aus dem Bestreben der Horizontalentwicklung und dem umfassenden Rahmen ergibt sich ein starker Raumbedarf. Das Museum muß aus der Enge großstädtischer Gedrängtheit gelöst werden, die ihm keine Entwicklungsmöglichkeiten bietet. Auf jeden Fall muß es das Bestreben sein, ein Museum in einen Garten oder Park zu betten, der nicht nur den Lärm der Straße abhält und den Staub filtriert, sondern auch die ideale innere Vorbereitung darstellt. Durch Licht, Luft und Wasserflächen wird Frische und innere Ruhe vermittelt. Hierdurch gewinnt das Museum einen gewissen Abstand von der Alltäglichkeit und kann doch gleichzeitig mit dem Geschehen der Welt eng verbunden werden, wie dies die italienischen Museen beweisen, in deren Gärten das Leben gedämpft hinein klingt und so Natur und Kunst innig ineinander spielen.

Diese Ideen haben den Gedanken gefördert, das Museum in den Grüngürtel der Stadt zu verlegen und in enger Anlehnung an eine Ausfallstraße leicht zugänglich zu machen. Hierbei ist nicht nur der Vorteil einer chemisch reineren Luftzusammensetzung zu beachten, sondern auch eine freiere geistige Atmosphäre ist dadurch zu erreichen.

In diesem großzügigen Sinne schlägt A. Perret die Schaffung einer *cité de l'art* im Bois de Bologne vor, deren Mittelpunkt die sich frei entfaltenden Museen klassischer Kunst bilden, um die sich selbständig, aber in enger räumlicher Verbindung die Satelliten-Museen der neueren Kunst bzw. die Salons gruppieren.

Die meisten Städte bieten in ihrem Kern keine Gelegenheit mehr, diesen Raumbedarf aufzunehmen; ein Hauptgrund der organisatorischen Unzulänglichkeiten und ideellen Trockenheit mancher Museen. Der Einwand, daß das Museum ähnlich Schulen und Theater im Stadtinnern zentral gelegen sein muß, wird im Falle einer großzügigen Planung im Rahmen eines Kunst- oder Kulturzentrums entkräftet. Die Gefahr der Vereinsamung besteht in höherem Maß im Geschäftsverkehr der Großstadt, wo das Museum stets Fremdkörper bleiben wird und Kunst und Mensch von der gemeinsamen Lebensquelle der Natur entfernt sind.

Baukünstlerische Gestaltung

Die architektonische Haltung des Museumsbaues ergibt sich folgerichtig aus einer klar durchdachten Raumabstimmung. Bei dem Reichtum künstlerischer Ausdrucksformen,

wie sie jede größere Sammlung in sich trägt, ist es nur mit gewisser formaler Zurückhaltung möglich, die verschiedenen Welten harmonisch zu vereinen.

Sowohl der übliche Tempel oder Palaststil hat sich dadurch überlebt, daß man die Vielfalt der künstlerischen Formenwelt nicht in eine zeitlich begrenzte Gestaltwerdung bannen kann und die Entwicklung muß in diesem Falle zwangsläufig Gegensätze und Widersprüche hervorrufen.

Ebenso hat sich auch der, in Reaktion hierzu entwickelte Stil der Industriehalle, wie es das Victoria-und-Albert-Museum in London darstellt, schnell überlebt. Die Kunst ist jedoch eine Architektur, die seelisch mitschwingt. Dies ist bei kleineren Bauten und geschlossenem, innerlich verwandtem Sammlungsgut verhältnismäßig leicht durchführbar, bei größeren Komplexen nur durch Auflockerung und Weiträumigkeit zu erreichen. Dies erlaubt dann monumentale oder intime Formen dort zu schaffen, wo sie der Sammlung entsprechen. Aber auch in einem umfassenderen Sinn hat der Museumsbau wesentlichen Einfluß auf das gegenwärtige Kunstgeschehen: Durch das intensive Studium bester Raum- und Lichtverhältnisse bei der Einordnung von Malerei und Plastik in den Rahmen einer eigens hierfür geschaffenen Architektur hat das Museum einen wertvollen praktischen Beitrag zu dem formalen Problem der Einheit von bildender Kunst und Baukunst geliefert.

FORMENPLURALISMUS UND WERTMASSSTÄBE IN DER ARCHITEKTUR

*Antrittsvorlesung am Lehrstuhl für Gebäude-
lehre und Entwerfen D der Technischen Uni-
versität Braunschweig am 13. 11.1968*

Noch nie hat es in der Menschheitsgeschichte eine vergleichbare Fülle von Formangeboten und einen ähnlichen Zusammenprall von heterogenen Kulturkreisen gegeben. Zu der Stapelung von zahllosen, geschichtlichen Formen, die bisher durch Raum und Zeit getrennt waren, tritt das ständig wachsende Repertoire neuer technischer Formen, das früher durch die bekannten Regeln des Handwerks begrenzt war. Der ungeheure Vorrat visuellen Materials wird noch gesteigert durch die weltweite Kommunikation. Wie schon das Wort sagt, sollen wir durch mehr oder weniger freiwillige Annahme fremder Formen selbst in eine „Form“ gebracht werden.

Während sich früher die Entwicklungsphasen kultureller Bewegung zeitlich staffelten und ablösten, wird heute der Abstand immer kürzer, die Ausreifung des Neuen kopiert und das Nacheinander zum Nebeneinander. Die Varietät in Verbindung mit der Simultanität erschwert die Vertiefung.

Das unschöne Modewort „Pluralismus“ bezeichnet den Tatbestand, daß wir nicht nur in einer pluralistischen Gesellschaft, sondern auch in einer pluralistischen Formenwelt leben, die ich als Addition von vielen unvereinbaren oder noch nicht vereinten Elementen definieren möchte. Der Pluralismus kann

positive und negative Aspekte haben; er hat die quantitative Seite zahlloser gleicher Elemente und die qualitative wahllos verschiedenartiger Elemente.

Dieses Phänomen soll in Verbindung mit der modernen Architektur untersucht werden, speziell bezogen auf die Form, in der sich ja alle relevanten Komponenten des Bauens treffen und manifestieren.

Wenn Bauen ein Prozeß ist, so ist die Form das Urteil. Es ist eine alte Erfahrung, daß Formprobleme während der Entstehungszeit eines Bauwerks als Sekundärererscheinungen gerne übergegangen werden und erst nach Fertigstellung primäre Bedeutung erlangen, da sie Wert oder Unwert des Gebäudes schlagartig beleuchten. Die ausschlaggebende Rolle der Gestalt schält sich mit dem zeitlichen Abstand von der Entstehung immer eindeutiger heraus. Die Form ist nicht wertfrei; sie sagt immer etwas aus, auch wenn sie scheinbar "nichtssagend" ist; daher die Metapher "Formensprache."

Der Formenpluralismus unserer Zeit kann zur Folge haben, daß wir nicht mehr in der Lage sind, die Mengen und Widersprüche zu bewältigen, und in jeder Beziehung "formlos" werden, wie man in der deutschen Sprache treffend sagt. Die Unruhe und Verwirrung kann mehrere Aspekte annehmen:

Wir kapitulieren und reagieren mit Gleichgültigkeit und Abstumpfung gegenüber dem Problem der Gestalt überhaupt. Die Lösung überlassen wir dem Diktat rationaler Bezüge, was die Form zum Zufalls oder technischen Abfallprodukt deklassiert. Diese negative Seite

des quantitativen Pluralismus, die Uniformität, können wir als Nivellierungsvariante bezeichnen.

Wir bewältigen die erdrückende Fülle verschiedenartiger Formen nicht und wenden sie daher falsch an. Der Mißbrauch führt zu leerem Formalismus oder zur Formeninflation. Wir billigen der Form keinen Eigenwert zu, sondern benutzen sie zu einem verantwortungslosen Spiel und betrachten sie als unverbindliche Laune und oberflächliche Kosmetik. Diese negative Seite des qualitativen Pluralismus möchte ich als die Neglegierungs-Variante bezeichnen.

Wir können aber noch einen dritten Weg gehen und die Formenvielfalt als Emanation des Lebens, als wunderbare geheimnisvolle Ganzheit komplexen Tatbestände betrachten, die wir erforschen müssen, um sie in den Griff zu bekommen.

Nur der letzte Weg mit dem Ziel der echten Auseinandersetzung kann in die Zukunft führen. Alle vergangenen Kulturen trafen eine unbewußte, z. T. aber auch schon bewußte Auswahl aus den formalen Strukturen und bauten nach bestimmten Spielregeln vielschichtige Formenhierarchien auf. Da wir zahlreiche, verschiedenartige Systeme kennen und zuviel wissen, müssen wir dieselbe Aufgabe planmäßig und bewußt vollziehen, um den eigenen Weg zu finden.

Unsere Umwelt beweist auf Schritt und Tritt, daß wir das spontane Verhältnis zur Form verloren haben. Die Werkstattgeheimnisse der alten Meister müssen durch wissenschaftliche Forschung abgelöst werden;

statt Faustregeln müssen Beweise auf die Hand gegeben werden. Allerdings ist dieses bisher vorab künstlerisch-emotional betrachtete Gebiet empirisches und spekulatives Neuland. Aus den wissenschaftlichen Betrachtungsweisen des Problems möchte ich im folgenden drei Kategorien herausgreifen, die in diesem Zusammenhang besonders eindeutige und überzeugende Argumente liefern:

die Technologie,
die Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie und
die Semantik.

Ich will versuchen, mit Hilfe dieser Wissenschaftszweige - die natürlich nur stellvertretend für die unendlich vielen Einzelfaktoren fungieren - Festpunkte zu sichern, die als Grundlage für nachprüfbar bewertungen dienen könnten beziehungsweise die Richtung andeuten, in der gültige Maßstäbe zu finden sind. Die Frage geht also dahin, ob in der pluralistischen Welt der Formen Alles und Jedes, immer und überall möglich ist? Welche objektiven Bemessungsgrundlagen es gibt? Und inwieweit diese als gültige Werte bezeichnet werden können?

Wie das Handwerk den alten Baumeistern die Regeln des Handelns aufgezwungen hatte, so diktiert heute in noch viel stärkerem Maße die Technik die Gesetze der architektonischen Gestalt. Im Gegensatz zum Material der Vergangenheit, Holz und Stein z. B., wandelt sich unser Arbeitsmaterial und Werkzeug in rapider Geschwindigkeit unter unseren Händen. Selbstverständlich ist es nicht möglich, eine einzige der technischen Errungenschaften auszuschließen oder gar rückgängig zu ma-

chen. Wir sind nicht nur gezwungen, die neuesten Materialien und Verfahren zu verwenden, sondern wir suchen selbst von ihnen die Anregung, um zu neuen Formen vorzustoßen.

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet hat uns die Technik aus der "Bildungskatastrophe" und dem Stilwirrwarr des vorigen Jahrhunderts herausgeführt. Schon damals hatte sich das Problem des Formenpluralismus in historischer Rückschau gestellt und zu einem Versagen aller selbständig-schöpferischen Kräfte geführt. In diesen kreativen Schwächezustand stieß die erstarkende Technik hinein und konnte ihre bis heute anhaltende, allesbeherrschende Position ausbauen. Für die Architekturform werden hierbei zwei grundsätzliche Gefahren heraufbeschworen:

Die Technik leiht als „willenlose Dienerin“ ihre hochentwickelten Fähigkeiten und Hilfsmittel auch einer Formintention, die willkürlich oder sinnlos ist. Sie führt nicht in Versuchung zu „spielen“, sondern auch „falsch“ zu spielen; sie bietet sich an, „Schauspiele am mehr oder weniger hohen Seil“ vorzuführen. Das an sich notwendige und wünschenswerte Erproben neuer Möglichkeiten, Materialien oder Konstruktionen wird aus Unkenntnis der inneren Zusammenhänge am falschen Platz exerziert. Der Mißbrauch der technischen Mittel zu unseriösen Formenexperimenten hat schließlich zu einer tiefen und weitverbreiteten Skepsis gegen die Form an sich geführt, die sich bis zur Verachtung steigern kann.

Die Gegenkräfte gegen diese Fehlleistungen - die man als Entwicklungsstörungen des jugendlichen Maschinen-Zeitalters betrachten kann - kommen aus dem Wesen der Technik selbst, aus ihrer immanenten Tendenz zur Realität und Wahrhaftigkeit.

Der technisch denkende Mensch wehrt sich gegen die Verfälschung der konstruktiven Logik, und es ist anzunehmen, daß kommende Generationen, die technologisch geschulter sind, auf diesem Gebiet noch empfindlicher reagieren werden. Das technische Denken hat ausgesprochen moralische Komponenten, die von der Dingwelt auf die geistige Welt übertragen und als Werte qualifiziert werden: Sachlichkeit, Disziplin und Ehrlichkeit.

Einen wesentlich größeren und gefährlicheren Einfluß auf die architektonische Form hat jedoch die Technik dann, wenn sie nicht als „Dienerin“, sondern als „Herrscherin“ auftritt und einen „Alleinvertretungsanspruch“ geltend macht.

Als um die Jahrhundertwende der Ausverkauf aller Stile stattfand und alle ästhetischen Kategorien versagten, bot die konstruktive Ratio die letzte und einzige Rettung: in ihr wurde das Heil der Menschheit gesucht und der Dynamo zur „Madonna“ der neuen Zeit erkoren. Die Anbetung der Maschine war nicht nur poetischer Überschwang, sondern wurde z.B. von dem jungen Rußland der 20er Jahre durchaus ernst genommen. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß übermenschlich mit nicht-menschlich, wenn nicht gar unmenschlich verwechselt wurde.

Das in sich schlüssige Prinzip der Technik strebt danach, alle unbekanntes und wo-möglich das reibungslose Funktionieren in Frage stellenden Faktoren auszuschalten. Seine Ausstrahlung und Faszination ist so stark, daß es auch die letzte Entscheidung über die Gestalt für sich beansprucht, wenn wir uns nicht auf unser Menschsein besinnen und als organische Wesen zu behaupten verstehen.

Welche Formimpulse gehen nun von der Technik aus?

1) Ausgangspunkt ist die Bindung an die physikalischen Grundgesetze: vor allem ist die Überwindung der Schwerkraft das große, überzeitliche Thema allen Bauens, das den entscheidenden Symbolwert der technischen Form darstellt und die Baukunst - aufgrund der hierbei in Aktion tretenden Massen und Dimensionen - von den anderen Künsten grundlegend unterscheidet. Wir leben in einem naturgegebenen rechtwinkligen Koordinatensystem, dessen statische Grundlage auch dort vorhanden ist, wo eine optische Dynamik suggeriert wird. Die vorhin erwähnte moralische Komponente der Technologie gibt uns den Auftrag, den Kampf der konstruktiven Kräfte mit den Naturgesetzen sichtbar und glaubwürdig darzustellen. Die Beurteilung, inwieweit dies gelungen ist, muß als ein Wertmaßstab der Architektur angesehen werden und setzt einer qualitativ-pluralistischen Anwendung von Formen natürliche Grenzen.

2) Die Technik ist jedoch nicht nur in bezug auf die Naturkräfte, sondern auch in bezug auf ihre Eigengesetzlichkeit bestimmten

Zwängen ausgeliefert. Da sie vor allem der Bewältigung von Mengen und Massen dient, ist die Zuordnung gleicher oder ähnlicher Elemente ein typisches Kennzeichen der technischen Form. Ein weiteres Phänomen ist ihre grundsätzlich unbegrenzte Wiederholbarkeit. Wenn diese nicht gewährleistet ist, sprechen wir von Kunst oder Handwerk im manuellen Sinn.

Um ihre Aufgaben zu bewältigen, baut die Technik einheitliche Ordnungsprinzipien auf, die zur Aufstellung von Generalnennern und Formenhierarchien tendieren. Ob es sich um Makrostrukturen städtebaulicher Visionen oder um Vorfertigung im Hochbau oder um Flexibilität im Ausbau, in kleinerem Maßstab, handelt, die Probleme bleiben immer dieselben. Wo auch immer Elemente topologisch, modular oder additiv verbunden werden, kann die technische Lösung nur in einer durchgehenden, zusammenfassenden Struktur gefunden werden. Da nichts der Technokratie so sehr widerspricht, wie die einmalige Sonderanfertigung, muß auch die Differenzierung der Aufgabe in aufeinander bezogenen Unterstrukturen erfolgen.

Es liegt in der Eigenart architektonischer Ordnungen, daß gleiche Elemente nur in einem geometrischen System restfrei addiert und einander angepaßt werden können. Es kommt hinzu, daß zur Zeit die bautechnische Produktion vorwiegend auf Bändern abläuft, die geometrische, zumeist rektanguläre Teilungen nahelegen. Daher muß das Bauen bei dem derzeitigen Stand der Entwicklung im euklidischen Raum realisiert werden, wenn es seine Aufgabe der Addition und Reproduktion erfüllen soll.

Wir dürfen annehmen, daß die Ordnung der Geometrie früher ein beglückendes Erlebnis im Chaos der Naturformen gewesen ist und die „Magie der Endgültigkeit“ ausgestrahlt hat. Inzwischen ist diese Freude nicht mehr ganz so eindeutig, da heute die Natur vielfach durch geometrisierende Kunstformen überwuchert wurde. Wir können also festhalten, daß Ordnung und Abstraktion immanente Bestandteile der Technologie sind, die starke Formerlebnisse besonderer Art vermitteln und als Werte im architektonischen Raum angesehen werden können.

Je größer das architektonische Volumen ist, umso stärkeres Gewicht erhält die technische Seite der Form, umso zwingender wird die einheitliche Strukturierung und Geometrisierung. Dem entspricht auch die Tatsache, daß in historischer Frühzeit mit dem Anwachsen der Dimensionen topologische Formen, wie Höhlen, Lehmbauten oder Steinaufschichtungen, sehr bald von geometrischen Ordnungen abgelöst wurden. Obwohl z.B. die frei formbare Massivbauweise in Stein oder Ziegel keinen technisch zwingenden Grund zur Reihung bietet, haben sich doch strenge auf Wiederholung aufgebaute Stilordnungen durchgesetzt, die nur aus einem Ordnungsbedürfnis bei großen Volumina zu verstehen sind. Der Maßstab hat also eine ausschlaggebende Bedeutung für den Wert der Form, die sich mit der Größe strafft und mit der Reduzierung entspannt. Die gleichen Formen sind im Ausbau, im Hochbau und im Städtebau verschieden zu beurteilen.

In Zukunft werden Strukturen und Skelettbauweisen die großen Ordnungsaufgaben

übernehmen und zugleich die Voraussetzungen schaffen für eine variable und persönliche Gestaltung der Einzelzelle. Damit wird sich auch der oben beschriebene, typisch technische Formcharakter auf die Großformen verlagern und der Kleinform mehr Freiheit lassen. Der Quantitative Pluralismus wird sich in den zusammenfassenden Strukturen nicht vermeiden lassen, kann aber qualitativ in den Teigliedern gemäßigt werden.

In der bisherigen Entwicklung war die Technik so eng mit der Ökonomie verknüpft, daß man geneigt ist, sie dem Utilitarismus gleichzusetzen. Es wurden ganz bestimmte Formenkategorien bevorzugt, die sich durch knappste Formulierung und Nivellierung als - im doppelten Sinn - billig erweisen sollten.

Die fehlende Differenzierung wurde durch eine aufdringliche Perfektionierung überdeckt, die hierzu vor allem die geometrische Formenwelt mißbrauchte. Es soll nicht geleugnet werden, daß von der technischen Fertigung starke ökonomische Impulse ausgehen, aber es muß auch klar erkannt werden, daß die historischen und soziologischen Verhältnisse im Frühstadium des Maschinenzeitalters ihren Teil zu dieser Entwicklung beigetragen haben. Auf keinen Fall darf die ökonomische Komponente der technischen gleichgesetzt werden, wie das heute vielfach als selbstverständlich angesehen wird.

Die utilitaristisch orientierte Technik entwickelt folgerichtig einen Schematismus, der in der Potenzierung für den darin lebenden Menschen zum Trauma werden kann. Die Diskrepanz zwischen unserer ersten und dritten Haut - wie die Architektur gerne genannt wird -

kann Ausmaße annehmen, die nicht mehr zu ertragen sind und zu den verschiedenen Abwehrscheinungen führen, die verzweifelt versuchen, den Konflikt zwischen der anorganisch - materiell - künstlichen Umwelt und dem organisch-geistigen Wesen Mensch durch Formaufweichungen, vegetabile oder organoide Metamorphosen zu kompensieren. Es beweist, daß wir wohl ökonomisch logisch, aber nicht im höheren Sinn logisch gedacht haben.

An diesem Punkt bietet nun gerade die Technik eine unerwartete Hilfe. Das Prinzip der Reproduktion erlaubt es mit einem verhältnismäßig geringen Aufwand in großen Serien äußerst differenzierte Gebilde herzustellen, die komplizierte und detaillierte Strukturen haben. Diese Formen können z. B. präzise und mathematisch konzipiert sein oder aber auch emotional bis zur Absurdität, wenn - aus welchen Gründen auch immer - hierzu ein psychologisches Bedürfnis vorliegt. (Denken wir nur an die gewiß nicht immer sachlichen Autoformen.) Die Industrie könnte zahlreiche Elemente von unterschiedlichem Ausdruckswert anbieten, die noch dadurch aufgewertet werden, daß sie weit gestreut sind. So erhält das Serienprodukt im Einzelfall die Bedeutung einer freien Sonderform. Diese Elemente können etwa die Aufgabe erfüllen, die in allen früheren Epochen den Ornamenten als Ergänzung und Kontrast zur konstruktiven Großform zukam. Innerhalb solcher reproduzierbarer Elemente können wir zwischen freier und gebundener Form beliebig entscheiden und beim Einbau frei variieren und kombinieren. Je extravaganter die Formen dieser Elemente sind, umso bescheidener muß der absolute Maß-

stab sein, da sie sonst mit der baulichen Struktur in Konkurrenz treten und unglaubwürdig werden.

Hier gibt uns also die Technik selbst einen Teil der formalen Freiheit wieder zurück, vorausgesetzt, daß wir uns der Grenzen bewußt bleiben.

Wie wir sehen, können wir die konstruktive Dimension nicht auf ein bestimmtes Formen-Prinzip festlegen. Grundsätzlich ist alles möglich. Die vorhin angedeuteten Formtendenzen entsprechen dem derzeitigen Stand der Technik, sind also nur jetzt „gültige“ Bewertungsgrundlagen. Wir müssen ein neues Verhältnis zur Technik gewinnen, das die Priorität der geistigen Inhalte anerkennt und die Souveränität der Formentscheidung zurückgibt, d. h. die Vorherrschaft der billigen Ökonomie bricht. Wenn uns dies gelingt, so bleibt die Technik zwar ihrem Wesen nach pluralistisch im quantitativen Sinn, jedoch nur noch bedingt im qualitativen Sinn.

Wir müssen uns aber darüber klar sein, daß die Technik sich mit der Rolle der „willenlosen Dienerin“ nicht zufrieden gibt und in jedem Fall „mitbestimmen“ will! Ihre autoritäre Tendenz muß durch andere Pole der Formgestaltung eingeeignet und kontrolliert werden.

Die architektonische Form ist zwischen der objektiven Dingwelt und der subjektiven Erlebniswelt eingespannt. Nachdem wir die Zwangsläufigkeit der technischen Sphäre kennengelernt haben, wenden wir uns dem Gegenspieler, der menschlichen Psyche zu und hoffen, dort die uneingeschränkte Freiheit zu finden, die wir bislang vergeblich gesucht

haben. Wir fragen uns, ob es in der irrealen Welt der Empfindungen und Nuancen überhaupt meßbare Werte geben kann? Wird dies geleugnet, so ist jede formale Konkretion dem Spiel unkontrollierbarer Kräfte ausgeliefert und alle Anstrengungen, gültige Wertmaßstäbe zu finden, sind von vornherein zum Scheitern verurteilt.

Bei näherer Untersuchung stoßen wir jedoch auch hier auf unumstößliche Gesetze, die in der menschlichen Natur begründet sind. Ihre Verletzung wirkt sich nicht so unmittelbar und evident aus wie die Außerachtlassung der Schwerkraft z. B., rächt sich jedoch im Laufe der Zeit vielleicht noch nachhaltiger im Menschen selbst. Das, was früher als Gefühl oder Empfindung der verstandesmäßigen Erfassung und Formulierung entzogen war, ist von der Wahrnehmungs- und Verhaltenspsychologie experimentell erforscht und in hohem Grad nachgewiesen worden. Die scheinbar höchst subjektiven Reaktionen der Menschen lassen sich als objektive Erkenntnisse erfassen und in wissenschaftlichen Kategorien definieren. Es muß jedoch betont werden, daß es bei diesem Vorhaben nicht darum geht, die Emotion durch die Ratio zu ersetzen, sondern das psychische Erlebnis, seine Ursachen und Wirkungen, prüfbar zu machen. Da wir den sicheren Instinkt der naturverbundenen Menschen verloren haben, hegen wir berechtigtes Mißtrauen gegen jedes unkontrollierte Gefühl.

Das psychologische Erleben der Architekturform bezieht sich sowohl auf Tast- und Bewegungsvorgänge als auch auf optische Reaktionen. Die Gestaltpsychologie hat ü-

ber das Raumempfinden und das hiermit eng verbundene Zeitgefühl eine Reihe gesicherter Erkenntnisse gesammelt. Wenn auch das „Erschreiten“ einer Raumfolge oder das „Ertasten“ von Niveauunterschieden im Boden z. B. eine große Rolle spielt, so ist doch die optische Wahrnehmung die entscheidende Sensation. Um die Aufgabenstellung noch schärfer zu umreißen, möchte ich klarstellen, daß unter dem Gesichtswinkel der Gestaltpsychologie die technische Kenntnis der Statik z. B. irrelevant ist, da die spontane Reaktion des Auges hiervon unabhängig die Form beurteilt. Die Übereinstimmung von technischer Situation und psychologischer Reaktion ist jedoch ein Wertmaßstab guter Architektur.

Ausgehend von den Nerven der Netzhaut treten physiologische Effekte im Gehirn auf, die automatische Wirkkräfte auf den Plan rufen. Nach der Ganzheitstheorie wird die Wahrnehmung blitzartig mit Anschauung und Denken gekoppelt. Allgemein bekannt ist das kleine Teilgebiet der verschiedenen Farbreaktionen, wie Komplementärfarben, Nachbilder, stroboskopische Effekte u.a.m. Die automatischen Reaktionen auf Formen und Farben wurden in ihrer Gesetzmäßigkeit bei vielen Untersuchungen festgehalten. Trotz gewisser Varianten ergibt sich eine Norm bei allen Menschen, die noch wirklich sehen können.

Zweifellos zeigen sich bei uns auf dem Gebiet der unmittelbaren optischen Wahrnehmung gewisse Degenerationserscheinungen, da wir die Anschauungserziehung, die schnell und leicht Erfahrung vermittelt, gegen die sehr viel mühsamere Verbalerziehung eingetauscht haben. Da wir optisch reaktionsärmer geworden sind und die „libido“ der Formen und Far-

ben verloren haben, müssen wir über die intellektuelle Brücke der Gestaltpsychologie versuchen, zu den elementaren Formerlebnissen zurückzufinden. Die Sensation des Raumes und der Masse, die Aussagekraft der Geraden und der Kurve, den Symbolwert des Horizontalen und Vertikalen - um nur einige wenige Beispiele zu nennen - müssen wir neu entdecken. Diese Einfühlung ist ein metaphorischer Vorgang, der nur dann gelingt, wenn die Konfiguration der Bauglieder so gestaltet ist, daß wir uns an deren Stelle versetzen können. - Es ist ein Geheimnis guter Architektur, daß diese „Verzauberung“ nur mit strukturellen Mitteln erreicht werden kann, ohne jede Zuhilfenahme literarischer Surrogate.

Da die Psychologie des Gesichtssinnes auf bio-physiologische Tatsachen zurückgeht, die ebenso automatisch wirken, wie z. B. Wärme- oder Feuchtigkeitseinflüsse, sind die Folgen - auch wenn wir uns dessen nicht bewußt werden - immer wirksam. Sie können nur mit einem psychischen Aufwand unterdrückt werden, der entweder zu Abstumpfung oder zu Verdrängungskomplexen führt. Einer willkürlichen Verwendung von x-beliebigen Architekturformen im qualitätspluralistischen Sinn sind hiermit Grenzen gesetzt. Wenn diese außerachtgelassen oder bewußt überschritten werden, müssen wir mit destruktiven Folgen auf den Organismus rechnen.

Die Einwirkung von Formen auf die menschliche Psyche vollzieht sich also nach Gesetzen, die objektiv festgestellt werden können, und von denen ich einige wenige heraus-

greifen und in ganz kurzen Zügen andeuten möchte:

1) Grundtendenz der optischen Wahrnehmung ist die Wahrung des biologischen Gleichgewichts, d. h. das Auge sieht Gleichgewicht, wenn die physiologischen Kräfte im Gehirn so verteilt sind, daß sie sich kompensieren. Jede Linie, jede Form, jede Farbe hat ein bestimmtes Gewicht und eine bestimmte Tendenz in der latenten Sehstruktur des Auges, die sofort nach einem mengen- und lagemäßigen Ausgleich strebt. Architekturen, die in diesem Sinn im Gleichgewicht sind, erwecken den Eindruck der Notwendigkeit, da optisch keine Änderung mehr nötig ist. Dagegen wirken unentschiedene, nicht ausgewogene Kompositionen, transitorisch, zufällig und damit nicht „gültig“.

2) Das Auge will das Gleichgewicht durch eigene schöpferische Leistung herstellen und sucht daher den Kontrast im Sehbild. So paradox es klingt: das Gleichgewicht kann formal nur durch Ungleichheit ausgedrückt werden. Hierauf beruht das Prinzip der gestalterischen Spannung und des künstlerischen Ausdrucks, die man auch als Bewegung ehrte Ortsveränderung definieren kann. Die Bewegung findet tatsächlich innerhalb der physiologischen Kraftfelder des Gehirns statt. Ich brauche wohl nicht besonders zu betonen, daß man die bio-physiologische Symmetrie nicht mit der baulichen Symmetrie und Axialität verwechseln darf. Auch dürfen wir den Begriff des optischen Gleichgewichts in einem Baukomplex nicht zu eng fassen: Wenn er nicht innerhalb der Glieder des Bauwerks selbst hergestellt werden kann, muß er in der Umwelt gesucht werden. Als Beispiel möchte ich nur die kristal-

line Pyramide in der amorphen Wüste anführen. Dennoch ist es interessant festzustellen, daß das Gleichgewicht der Kräfte in der Psychologie eine ähnliche Rolle spielt wie in der Statik!

3) Ferner ist es eine wichtige, gestaltpsychologische Erkenntnis, daß dieses auf Spannung aufgebaute Gleichgewicht nur innerhalb einer vergleichbaren Struktur erlebt werden kann. Schon der Maler Braque forderte dazu auf, „aus Ungleichem das Gemeinsame zu suchen“! Aber man kann diesen Satz auch dem Sinn nach umdrehen und sagen: eine Trennung kann nur durch eine Einheit ausgedrückt werden, oder Einzelformen können nur durch übergeordnete Strukturzusammenhänge zueinander in Beziehung gesetzt werden. Da die visuelle Logik - ähnlich der technischen Logik vorhin - die verbindende „Ganzheit“ sucht, ist einem schrankenlosen Formenpluralismus mangels gemeinsamer Bezugspunkte von vornherein eine gestalterische Wirkung versagt.

4) Es ist festgestellt worden, daß die Seh- wahrnehmung danach strebt, die einfachste Figuration zu bilden, die unter den gegebenen Umständen möglich ist. Wir müssen uns darüber klar sein, daß das Auge stündlich Tausenden von Sehreaktionen ausgie- fert ist. Wo nur immer möglich sucht es die unendliche Erscheinungswelt zu ordnen, die Formen auf einen geometrischen Grundge- halt zu reduzieren und Ähnlichkeiten, Wie- derholungen, Parallelen aufzusparen. Durch zahlreiche Versuche konnte nachgewiesen werden, daß einfache und regelmäßige Formen z. B. im Sinn des optischen Gewich- tes „schwerer“ sind als unregelmäßige. Das

Auge arbeitet grundsätzlich nach dem soge- nannten Ökonomiegesetz - was uns zeigt, daß es derselbe Mensch ist, der uns in Technik und Psychologie begegnet.

5) Das Auge will die „Einfachheit“ durch ei- gene schöpferische Leistung nachvollziehen, d. h. die Einheit kann nur auf dem Umweg ü- ber die Differenzierung wirklich erlebt werden. Je differenzierter die Gliederung ist, umso wei- ter kann das Erleben der Ganzheit und Ein- fachheit ausholen, je einfacher die Teile sind, umso klarer sind sie als unabhängige Einheiten zu erkennen. Aus diesem Grund hat die „ein- fachste Form“ im gestaltpsychologischen Sinn auch nichts mit Einfallslosigkeit und Ideenar- mut zu tun. Allerdings muß dem Auge durch eine klare Konfiguration und die eindeutige Prädominanz eines Formenprinzips auf den Weg geholfen werden.

Es gibt noch viele andere Regeln der Gestalt- psychologie, die wir als Architekten intensiver erforschen sollten. Es stellt sich heraus, daß Begriffe wie Gleichgewicht, Kontrast, Gliede- rung, Einheit nicht nur Vorurteile und Konven- tionen sind, sondern gültige, im gewissen Sinn „biologische“ Maßstäbe. Auch die übertrage- nen Terminologien Spannung, Bewegung und Ausdruck sind keine poetischen Umschreibun- gen für etwas Vages, womöglich nicht Existen- tes, sondern prüfbare Vorgänge und Offenba- rungen von Naturgesetzen, die den ganzen Kosmos durchziehen.

Da nachgewiesen worden ist, daß sich die biologisch-genetische Substanz der Menschen im Laufe von Jahrhunderten kaum ändert, stellt die Gestaltpsychologie eine Konstante der Flut der Erscheinungen dar, die unwan- delbare Gesetze in der Kreation und Rezepti-

on von Architekturformen liefert. So erklärt es sich auch, daß es der Menschheit möglich ist, die Formen längst vergangener Kulturen unvermindert stark zu erleben. Zusammenfassend kann man sagen, daß die selektive und synthetische Tätigkeit des Auges eine ausgesprochen antipluralistische Tendenz hat.

Nachdem wir die zeitgebundenen Regeln der Technik und die überzeitlichen Werte der Psychologie kennengelernt haben, stellen wir fest, daß sich Architektur weder mit der einen noch mit der anderen Kategorie allein erklären läßt. Das Erlebnis der baulichen Form hält bei aller Würdigung der konstruktiven Erfindung und visuellen Eindringlichkeit nur stand, wenn es von einer Reihe anderer Relationen überprüft wird. Die Brücke schlägt die Semantik, die Lehre von den „Zeichen“.

Alle Form steht als „Zeichen“ für Inhalt und Bedeutung; sie funktioniert zugleich als verbindender und trennender Gegenstand zwischen Objekt und Subjekt, entsteht und wirkt aus einem Entwicklungsprozeß heraus und drückt daher sowohl eine Seins- als auch Bewußtseinslage aus. Die Wissenschaft von den „Zeichen“ erforscht die unzähligen Relationen, die jede Form, wie in einer Brennlinsen, sammelt und zugleich ausstrahlt, und verankert damit die Architekturform in der Aufgabe, in der Zeit und in der Umwelt.

Um die Komplexität dieser zahllosen Einflüsse anzudeuten, wird in der Semantik von verschiedenen Milieus gesprochen, die man in zwei große Gruppen unterteilen kann:

- 1) das funktionell - physische Milieu und
- 2) das geistig - symbolische Milieu.

Das physische Milieu stellt den kausalen Zusammenhang mit der Umwelt, z. B. Landschaft, und den Funktionen, z. B. Betriebsablauf, her. Es ist verhältnismäßig leicht nachzuweisen, daß die Form eine strukturelle Ähnlichkeit mit der räumlichen Organisation und Handlung haben muß. Diese Feststellung erfaßt jedoch noch nicht die „Ganzheit“ der Zeichenwelt, sondern muß ergänzt werden durch das Symbolmilieu, das in einen geistigen Prozeß verstrickt ist und eigenen Gesetzen gehorcht. In jede Architekturform ist die geschichtliche, gesellschaftliche und weltanschauliche Situation - um nur wenige Stichworte zu nennen - miteingearbeitet. Ähnlich wie beim physischen Milieu muß eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen der Form und den geistigen Kraftfeldern der Zeit bestehen.

Lassen Sie mich die Verflechtung des geistigen und physischen Milieus an einem Beispiel zeigen: Eine Versammlung von Menschen kann sich als topologische Addition ohne betonten Zusammenhalt oder als geordnete Marschkolonne oder als eine zentralgerichtete Gruppe darstellen. Diese semantischen Zeichen stehen in Übereinstimmung mit den Bauformen einer Gebetshalle oder einer Basilika oder einer Zentralkirche. Jedes dieser verschiedenen Grundriß-„Zeichen“ ist nicht nur ein funktionelles Schema, sondern bringt auch eine Weltanschauung, eine psychologische Situation, ein soziales Gefüge, eine Zeitepoche, einen ganzen Komplex von Primär- und Sekundärschichten zum Ausdruck. Aus diesem Grund können wir allein aus der Formstruktur

heute noch detaillierte Rückschlüsse auf längst vergangene Epochen ziehen.

Ein anderes Beispiel soll die ausschlaggebende Rolle der Semantik in der Bewertung von Architekturformen beleuchten: Der Renaissance-Architekt Alberti hatte gefordert, daß die Vollkommenheit geometrischer Baukörper einem ebenso vollkommenen Inhalt, nämlich dem Sakralbau, vorbehalten bleiben soll. Dieser an sich richtige - wenn auch zu summarisch formulierte - semantische Ansatz könnte dadurch ad absurdum geführt werden, daß wir umgekehrt die langweilige Geometrie moderner Zweckbauten „sakral“ interpretieren.

Wir haben vorhin erfahren, daß die geometrische Form Ordnung und Zusammenfassung repräsentiert, daß sie gestaltpsychologisch Gewicht und Stabilität zum Ausdruck bringt, daß sie Macht ausstrahlt und sich durch ihre Abstraktion von der Natur entfernt. Wir stellen aber auch fest, daß diese Komponenten bei den Bauaufgaben bis zu einem gewissen Grad gemeinsam sind. Erst eine Untersuchung der verschiedenen Milieus klärt den scheinbaren Widerspruch auf und zeigt deutlich, daß die semantische Struktur in dem einen Fall geistig vielschichtig und im anderen materialistisch eindimensional ist. Aus Ordnung wird Organisation, aus Macht Manipulation und aus Abstraktion Schematismus. Die verschiedenen Architekturen bringen durch Differenzierung der Substrukturen semantisch zum Ausdruck, daß hier Welten dazwischen liegen.

Alle früheren Kulturen hatten einheitliche „Zeichen“-Systeme, da ihre Inhalte und

Symbole mehr oder weniger konform und verbindlich waren. Wenn wir z.B. ein mittelalterliches Stadtbild betrachten, so stimmt das physische und symbolische Milieu in allen Teilen überein. Erst seit dem vorigen Jahrhundert tritt mit dem Zusammenstoß vieler Kulturen eine Aufweichung des semantischen Bewußtseins auf, das Zurechtfinden in der Vielfalt der Inhalte und Formen wird immer schwieriger, das Fassungsvermögen der Menschen überfordert. Die Folge ist, daß die Form entweder eintönig wird, da man die Aufgabe nicht mehr erkennt und analysieren kann, oder haltlos und zufällig, da man die Zusammenhänge nicht mehr wahrhaben kann und will.

Man entschuldigt sich damit, daß dem Pluralismus der Inhalte unserer Zeit auch ein wahlloser Pluralismus der Formen entsprechen muß. In Wahrheit findet jedoch keine echte Entspannung statt, sondern dem Inhalt wird aus Ratlosigkeit oft eine nicht adäquate Form aufgezwungen. Nicht das Überangebot der Formen, sondern die Unkenntnis ihrer Bedeutung und Aussage stiftet die Verwirrung, da uns die Fähigkeit verlorengegangen ist, ein „Zeichen“, d.h. ein „Orientierungssignal“ zu geben. Dennoch hat die Formeninflation bewirkt, daß die semantischen Bindungen der Architektur ins Bewußtsein gerückt wurden und wir uns über die Gegenwart Rechenschaft geben müssen.

Die Inhalte unserer Zeit sind zahlreicher und unterschiedlicher als in allen früheren Epochen. Wenn wir sie in Formen einfangen wollen, so müssen wir erst einmal ein weitmaschiges „Netz“ von großem Fassungsvermögen auswerfen. Die Ordnungskraft der Gesamtstruktur muß so stark sein, daß die divergieren-

den Einzelformen zusammengehalten werden können und andererseits so neutral, daß die Einzelteile eine gewisse Eigenständigkeit bewahren können. Die Inhalte unserer Zeit sind aber differenzierter denn je, da sie aus vielen sich überlagernden Schichten bestehen, die wir freilegen müssen, um sie in eine "portraitähnlich" gebaute Wirklichkeit umsetzen zu können. Jedes Bauprogramm ist eine komplizierte "Milieubeschreibung", die mit einer Vorgeschichte belastet und zugleich angereichert ist. Je vielschichtiger die Aufgabe ist, umso mehr Möglichkeiten der Durchgestaltung muß das formale System bieten, umso mehr Ansprüche an Gliederung und Kapazität werden gestellt und umso genauer muß die geistige Substanz der ikonischen Form entsprechen. Die Struktur eines Kulturbaues muß z.B. zahlreichere und differenziertere Inhalte aufnehmen können als die eines Silos.

Auch in unserer pluralistischen Zeit stehen die Inhalte unter dem Einfluß gewisser allgemeingültiger Ideen und Geistesströmungen. Obwohl das Verbindende aus dem bunt zusammengewürfelten Kaleidoskop heute nur noch schwer herauszulesen ist, muß sich die Architektur auf ihre Ordnungsaufgabe besinnen und diese latente Einheit zu erforschen oder zu „erspüren“ versuchen; um sie zur Darstellung zu bringen, muß sie sich verwandter Formstrukturen bedienen. Nur ein sinnfälliges „Zeichen“ (Sema) kann die größere „Ganzheit“ repräsentieren, deren stein- oder betongewordene „Eigenschaft“ der Bau ist. In der Leitstruktur, der sich die anderen Schichten des baulichen „Milieus“ anpassen, stoßen wir auch hier wieder auf das Prinzip der Prädominanz.

Hierbei ist zu beachten, daß jedes Einzelelement mit semantischen Werten „aufgeladen“ ist - wenn man so sagen darf - und sich nur in ganz bestimmten Konstellationen und Kreuzungen mit anderen Elementen verbindet. Es müßte möglich sein, eine Art Mendelscher Gesetze von Formverbindungen aufzustellen, die mehr oder weniger glückliche Resultate zeitigen. (Die Farbtheorie z.B. ist hier am weitesten fortgeschritten.)

Wenn es gelingt, den Rahmen in sich geschlossener Strukturen sehr weit zu spannen und viele „Bedeutungen“ hineinzulegen, so sprechen wir von einem Stil. Obwohl wir noch weit von einem solchen entfernt sind, so wird er doch nur unter Beachtung der semantischen Relationen zustandekommen.

Aus diesen Beziehungen ergeben sich auch bestimmte Folgerungen für das Verhältnis der Architektur zu den anderen bildenden Künsten. Der Qualitätspluralismus hat die Grenzen der Kunstgattungen verwischt und zum Teil die Rollen geradezu vertauscht: Seit Jahren kann man beobachten, daß der bildende Künstler den Architekten ablöst, wenn der Bauherr ausgeprägte Symbolansprüche geltend macht, daß er über den Bildrahmen hinausstößt und sich des architektonischen Raumes bemächtigt, wie die Environments und Giganomanien zeigen. Die Rache an den Architekten, die die Künste vergessen haben, folgt die Rache der Architekten, die Bauten errichten, die nur noch plastisch oder malerisch zu verstehen sind.

Zweifellos ist es die ursprüngliche Aufgabe der Architektur, ein Gerüst zu schaffen, das die

Beziehungen der Inhalte und der korrespondierenden Formen gesetzmäßig regelt. Das wird auch dadurch bewiesen, daß der Begriff „Architektur“ sinnbildlich auch auf andere Gebiete übertragen wird. Es ist aber auch erwiesen, daß sich die semantische und psychologische „Ganzheit“ einer differenzierten Bauaufgabe nicht ausschließlich mit den Mitteln der Konstruktion entfalten läßt. Um die unerläßliche Ergänzung zu erreichen, muß eine Arbeitsteilung mit den anderen Künsten, Malerei und Plastik erfolgen, wie es in allen früheren Zeiten selbstverständlich war. Das heute so oft zitierte und so selten realisierte Gesamtkunstwerk ist eine - ich möchte fast sagen - wissenschaftliche Notwendigkeit.

Das Gebäude der „Ganzheit“ kann nur in enger Zusammenarbeit errichtet werden, die jedoch in Frage gestellt wird, wenn die Grenzen der einzelnen Künste überschritten werden. Corbusiers Wallfahrtskirche in Ronchamps z. B. steht zwischen Bildhauerei und Architektur; sie mißt dem plastischen Ausdruck eine solche Bedeutung bei, daß auf die Darstellung des statischen Wahrheitsgehaltes verzichtet wird.

In der Integration der Künste müssen die früher erwähnten Gesetze des Gleichgewichts der Struktur, der „Zeichen“, Inhalte und Bedeutungen u.a. beobachtet werden. Da jede Form mit der Größenordnung ihre wahrnehmungspsychologische Relevanz und ihre semantische Bedeutung wandelt, kommt dem Maßstab eine Schlüsselfunktion zu.

Es muß sich wieder ein echter Dialog mit verteilten Rollen entwickeln, in der jede Kunst nur ihr Eigenes zu sagen hat.

In Zukunft werden wir nicht mehr in gewachsenen, sondern in geplanten Städten leben, die kaum mehr nachträgliche Korrekturen zulassen. Es ist daher äußerst wichtig, daß wir die Inhalte der Planungen weit vorausschauend analysieren, daß wir „Zeichen“ setzen gegen die Zersplitterung der Gesellschaft, und daß wir angemessene Symbole finden für das kulturell und menschlich Gemeinsame.

Wir sind in den dargelegten technologischen, psychologischen und semantischen Untersuchungen immer wieder auf verwandte Gesetzmäßigkeiten gestoßen wie Strukturen, Schichtungen, Kontraste, Einheit u.a.m., die darauf schließen lassen, daß sich die Dinge an irgendeinem Punkt berühren und durch allen Pluralismus verbindende, tief verankerte Werte gehen.

Auf dieser Basis möchte ich nun ein Beurteilungsverfahren von Werken der Baukunst skizzieren, dessen Voraussetzung allerdings eine gründliche Information und Analyse ist, die sich nicht allein auf die materiellen, sondern auch auf die ideellen Bedürfnisse der Menschen erstrecken muß. Es ist inzwischen nachgewiesen, daß die Mißachtung der letzteren sowohl psychopathische Ausfallerscheinungen beim Einzelwesen als auch verheerende sozialpolitische Auswirkungen für das Gemeinwesen verursacht. Wir müssen wieder zur wahren Ratio zurückkehren, die uns etwas anderes lehrt als platten Zweckrationalismus.

Wenn wir den konkreten Fall in Bezug auf Inhalt und Form exakt analysieren, fallen schon viele pluralistische Möglichkeiten a priori heraus.

Zuerst ist zu überprüfen, ob in den verschiedenen vorhin bezeichneten Kategorien die Strukturen in Übereinstimmung gebracht worden sind. Ein einfaches Beispiel soll kurz erläutern, wie dies zu verstehen ist:

Ein Sozialbau in einer demokratisch offenen Gesellschaft kann semantisch nur durch eine offene Struktur repräsentiert werden. Das entsprechende technische bauliche System wird mit Elementen arbeiten müssen, die in einem additiven Verhältnis zueinander stehen, um durch Flexibilität den zu erwartenden Umstellungen und systembedingten Änderungen folgen zu können. Aus diesem Grund wird auch das konstruktive Prinzip zur Skelettbauweise tendieren und der jeweilige Raumabschluß austauschbar sein. Dies läßt wieder Rückschlüsse auf das Material, Stahl- oder Stahlbeton bzw. Leichtbauelemente zu. Die psychologische Situation ist kommunikativ und labil. Die Gestaltung wird jede autoritäre oder zentralisierende Ausrichtung ablehnen und allgemein zurückhaltend sein, um den persönlichen Spielraum nicht einzunengen; da aber für diesen nur ein kleiner Rahmen zur Verfügung steht, wird sich die Repetition nicht vermeiden lassen. Städtebaulich wird die Architektur relativ sein, d. h. sich mit der Umwelt zu integrieren suchen.

Dagegen wird eine hierarchisch gegliederte Gesellschaft - wie sie in den vergangenen Jahrtausenden vorwiegend bestand - eine semantisch geschlossene Struktur bevorzu-

gen. Das entsprechende technische System wird monolithisch festgelegt, und statisch zur Masse tendieren. Das bevorzugte Material wird Stein oder blockhafter Beton sein. Das psychologische Milieu wird repressiv, aber stabil sein. Die Form sucht den Ausdruck des Beharrens z. B. in der Axialität und wird absolut und denkmalhaft, ohne Fortsetzung in der Umwelt, sich selbst genügen. (Wir kennen Beispiele aus jüngster Zeit.)

Diese Modelle sollen nur die Art des Vorgehens andeuten, das sich bis in die einzelnen Strukturschichten und Details fortsetzen läßt.

Falls eine Kongruenz nicht zustandekommt, muß das völlig Unvereinbare, anderen Strukturgesetzen Gehorchende ausgeschaltet werden, da Formen ohne gemeinsame Faktoren nicht in ein Spannungsverhältnis gesetzt werden können. Bezogen auf den architektonischen Raum, bedeutet es, daß Distanzen geschaffen werden müssen, die proportional zu dem Unverträglichkeitsgrad sind. Aus diesem Grund finden wir auch im Städtebau eine Rückkehr zu topologischen Ordnungen, da die Widersprüche einer Stadt in einer durchgehenden Struktur nicht erfaßt werden können.

Wenn wir jedoch die Kongruenz der Strukturen festgestellt haben, offenbart sich die Qualität vor allem in der Reichhaltigkeit und Differenzierung der Kontraste, die uns ja erst die Einheit erleben lassen. Es ist heute wichtiger denn je, der pluralistischen Nivellierung mit gestalterischen Kontrasten zu begegnen, unter der Voraussetzung, daß sie nicht das übergeordnete System sprengen, sondern neue Möglichkeiten innerhalb desselben suchen.

Die Kettenreaktionen der sich rasch ablösenden Modewellen sind der Beweis dafür, daß die Ganzheit nicht gewahrt wurde, und der unerledigte Rest der vorigen Saison in der nächsten nach Ausgleich drängt. Die kurzlebige Mode kann man ebenso wie den Kitsch als das „Allzuleicht-Zugängliche“ definieren, da die Eindimensionalität nicht „gültig“ sein kann. Es muß daher sehr genau zwischen oberflächlicher Novität und vielschichtiger Innovation unterschieden werden. Der Aufbau einer geistigen und formalen Struktur von großer Kapazität ist eine so schwierige Entwicklung, daß sie über ein Menschenleben hinausgeht und Generationen andauert.

Wenn von „allgemeingültigen“ Werten die Rede ist, werden heute viele Menschen allergisch und bezweifeln, daß diese möglich, ja überhaupt nötig sind. Dieser Einwand ist berechtigt, wenn man Gesetze mit Rezepten verwechselt. Aus allen vorhergehenden Überlegungen ist ersichtlich, daß die Gültigkeit aus Zeit und Situation immer wieder neu errungen werden muß und nicht auf ein anderes Objekt übertragen werden kann.

Der Wert eines Bauwerks liegt in der Erfüllung dieser in Natur und Mensch begründeten Gesetze im Rahmen einer völlig neuen Konstellation, die wie mit einem Zauberschlüssel die vielen Schichten der ewig wechselnden Inhalte und Formen zu einer neuen Ganzheit aufschließt. Das äußere Kriterium des Wertes ist die Dauer der Gültigkeit.

Wir haben die Entscheidungsfreiheit, diese Gesetze zu mißachten und damit negative

Kräfte freizusetzen. Der große Einsatz von Menschen und Material im Bauwesen fordert dann jedoch unser Verantwortungsbewußtsein heraus. In diesem Sinn verstehe ich die Worte Mies van der Rohe: „Bauen ist eine toderne Angelegenheit“.

Der ungeheure Formenvorrat der Gegenwart ist weder durch autoritäre Maßnahmen noch durch Scheuklappen aus der Welt zu schaffen: er hat nicht nur negative sondern auch positive Seiten, da Anregungen und Polaritäten in reichem Maße angeboten werden. Um diese Spannungen zu ertragen, brauchen wir aber auch mehr Kraft als die Menschen früherer Zeiten, die in gewachsenen Formstrukturen geborgen waren. Wenn wir die Heterogenität nicht verschmelzen können, werden wir weiter in der „Formen-Koexistenz“, im Nebeneinander unvereinter Welten, leben müssen. Eine spätere Zeit wird über uns genau so urteilen, wie wir über den Stilpluralismus des 19. Jahrhunderts.

Die große Chance des Formenpluralismus ist daher der Formendialog, bei dem die Partner nicht auf ihren Positionen beharren, sondern in produktiver Auseinandersetzung das Dritte, Neue erarbeiten. Der Architekt muß versuchen, das moderne Babel der Formensprachverwirrung dadurch zu überwinden, daß er viele Sprachen kennt und versteht; nur dann kann er die zahlreichen Möglichkeiten ausdifferenzieren und einen echten Dialog aufrechterhalten. Jeder schöpferische Akt ist der Versuch, unvereinbar scheinende Pole zu einer neuen Einheit zu verschmelzen.

Damit könnte ich die Rede mit einer Apologie auf die pluralistische Freiheit beenden, wenn

mir nicht die Schwierigkeiten echter Lösungen bekannt wären. Aber ich bin überzeugt, daß die junge Generation an diesen höheren Aufgaben arbeiten und „gültige“ Lösungen finden wird.

Vortrag an der TU Graz am 20.11.1979, Veröffentlicht im Jahresbericht 1979 der TU Graz, db8/80

Dem Museum wird heute in der Öffentlichkeit ein Interesse entgegengebracht, das es in die Nähe der großen historischen Gemeinschaftszentren rückt; es ist zum Lieblingskind der sogenannten Kulturszene geworden. Allorts werden ihm neue Dimensionen erschlossen - auch im eigentlichen Sinn des Wortes - durch zahlreiche Neubauten. Man kann in unserem Zeitalter des Journalismus von einer Museumsexplosion sprechen.

Es spielt sich etwas Ähnliches ab wie in den siebziger Jahren auf dem Gebiet des Theaterbaus, dessen Ergebnisse allerdings in Anbetracht der regen geistigen Auseinandersetzung und vorhandenen Möglichkeiten eher bescheiden sind. Während sich das Theater aus konservativen Vorstellungen und funktionellen Zwängen kaum befreien konnte, ist der Museumsbau zu einem Versuchsfeld, ja geradezu zu einer Spielwiese verdrängter Architektenträume geworden. Es floriert eine Art »Gründerzeit«, die in ihrer Hektik kaum Zeit für eine gewissenhafte Problemanalyse, geschweige denn für wirklich ausgewogene Lösungen läßt.

Das Thema dieses Vortrags enthält das euphorische und unscharfe Wort »frei«, das durch die Verbindung mit dem Allerweltswort »Raum« scheinbar präziser, in Wirklichkeit aber noch vager wird. Der Freiraum soll auch hier in seiner unterschweligen Vieldeutigkeit sowohl im real-kubischen wie auch im geistig-übertragenen Sinn verstanden wer-

den. Das vielstrapazierte Wort »Museum« ist leider nicht gesetzlich geschützt, wird aber hier für eine Sammlung anspruchsvoller Objekte im pluralistischen Sinn verwandt. Es sei noch darauf hingewiesen, daß auf zweckrationale und technische Fragen sowie auf Probleme »hinter den Kulissen« nur dort eingegangen wird, wo sie zum Verständnis der jeweils angesprochenen Komplexe nötig sind. Da das Museum immer unökonomisch im trivialen Sinn ist, wird auch die wirtschaftliche Seite außer acht gelassen.

Ausgangspunkt der sich überschlagenden Welle ist die vermeintliche Freiheit von den im Bauen üblichen funktionellen und technischen Bindungen. Während bei den meisten Gebäudetypen sehr genaue Richtlinien beachtet werden müssen, ist der Museumsbau in seiner Problematik wenig bekannt und kaum definiert. Da keine allgemeingültigen Regeln zu bestehen scheinen, lockt das »Niemandland« zum gefahrlosen Einmarsch für abenteuernde Freischärler in der Meinung, daß alles erlaubt sei. Ich glaube, es ist der Zeitpunkt gekommen, die verschiedenen Versuche einer kritischen Betrachtung zu unterziehen.

Gewiß sind in den vergangenen Jahren echte Durchbrüche in museales Neuland gelungen und neue Konzeptionen gewagt worden, aber häufig ist nur eine Verschiebung des Schwerpunktes auf Kosten anderer Qualitäten erfolgt. Die Einrichtung Museum steht heute im Widerspruch vieler Vorgaben und grundsätzlicher Meinungen, die hier nur in ihren architektonischen Auswirkungen und nur zu einem kleinen Teil betrachtet werden können. Bei allen fachlichen Untersuchungen und wissenschaftlichen Beweisführungen muß letzten Endes zugestanden werden, daß der Schlüssel des Museums-Selbstverständnisses im philoso-

phischen Bereich liegt und jedem Kriterium erst Zielvorstellungen vorangegangen sein müssen. Die diesem Aufsatz zugrunde gelegte Konzeption geht davon aus, daß das »totale Museum« nicht nur ein Ort der Information und Unterhaltung, sondern vor allem auch der Wertung und des Erlebens ist. Die Erfüllung der letzteren Ansprüche ist der schwierigste Teil der Aufgabe; sie wird nur gelingen, wenn der Besucher in seiner menschlichen Verfaßtheit, das Objekt (Kunstwerk) in seiner Ausstrahlung und die Architektur in ihrer eigenständigen Rolle voll berücksichtigt werden.

Ich stelle den Einzelmenschen an den Anfang der Betrachtungen, da er in vieler Beziehung ein unbekanntes Wesen zu sein scheint. Gerade im Museumsbau werden an die physiologische und psychologische Verfassung des Besuchers hohe Anforderungen gestellt. Die Außerachtlassung der hier gültigen Gesetze führt zwangsläufig zu Ermüdung und Desinteresse, was schließlich die Pauschalablehnung der strapaziösen Einrichtung Museum zur Folge haben kann. Da der physiologische Spielraum der menschlichen Natur verhältnismäßig gering ist - die vasomotorische (d. h. die Gefäßnerven betreffende) Regelung des Organismus zum Beispiel darf 2 bis 3° nicht übersteigen -, muß die Konditionierung des Besuchers überdurchschnittlich gut sein, wenn er die einseitige Anstrengung leicht bewältigen und die für die geistige Aufnahme erforderliche Konzentration und Sensibilität entwickeln soll.

Die heutige Wissenschaft, wie z. B. Wohn- und Arbeitspsychologie, hat hierzu viele Erkenntnisse geliefert, und die Technologie hat die Äquilibration physiologischer Bedürfnisse erleichtert. Hier ist ein Instrumenta-

rium geschaffen worden, das theoretisch und praktisch der Freizügigkeit der Museumsplanung zugute kommen könnte. Daß dies in Wirklichkeit nicht in dem Maß der Fall ist, wie man erwarten sollte, liegt daran, daß weithin Unkenntnis darüber besteht, was von einer sorgfältigen Planung erwartet werden sollte und welchen intensiven Studiums es bedarf, um die Physis des Menschen mit der des Ausstellungsobjekts in Einklang zu bringen.

Als Ausgleich zu den unvermeidlichen physiologischen Anspannungen und Repressionen eines Museumsbesuchs sind die Vitalfunktionen zu aktivieren. Zu den wichtigsten Möglichkeiten gehören die natürliche Umwelt und das natürliche Licht, die - im Rahmen der jeweils klimatischen Gegebenheiten - durch die moderne Bauweise und -technik in höherem Maß als je zuvor potentiell in das Museum hereingeholt werden können, selbstverständlich in sorgfältig abgestimmter Dosierung. Bereits in dieser Frage steht die Planung vor einer unwiderruflichen Wegekreuzung, die sich bis in die kleinsten Details auswirkt. Das heute mit dem uneingeschränkten Glauben an die Technik propagierte künstlich belichtete, fensterlose Museum ist - wenn nicht andere Gründe dafür sprechen - eine Entscheidung gegen die Natur des Menschen, wie durch Forschungen auf verschiedenen Gebieten des Lebens nachgewiesen werden konnte. Die Freiheit in der Entwurfsplanung ist auf die Alternative technische Manipulierbarkeit und Perfektion auf der einen Seite, gegen lebendige Umwelt und Komplikation auf der anderen Seite, eingeeengt.

Das Auge ist das im Museum am meisten strapazierte und zugleich wichtigste Organ, es steuert den Menschen über die vegetative

Sehbahn, funktioniert als Stimulans und gibt jede Störung unmittelbar an das Zentralnervensystem weiter. Die Gesetze dieses wunderbaren Instruments müssen dem Planer bekannt sein, wenn er ihm nicht zuviel zumuten soll. In manchem »modernsten« Museum wird gegen eigentlich längst bekannte Grundregeln verstoßen, von denen nur einige erwähnt werden sollen:

3 Schemaskizze: Grundriß Seitenlicht. Vermeidung von Reflexion bei Objekten wie Glas, Ölmalerei etc. Die Wände bzw. Objekte sind so anzuordnen, daß sich bei senkrechter Betrachtung nur unbeachtete bzw. lichtabsorbierende Flächen im Reflexionsfeld befinden.

Bei Neubauten mit flexibler Fensteröffnung kann dies durch die richtige Wahl des Abstandes, Abschottung der Lichtquellen, Schrägstellung der Wände etc. erreicht werden. Bei vorhandenen Fensterreihen ist ein besonderes Studium durch Spezialisten zu empfehlen

- o Der Lichtkontrast ist einerseits zur Erfassung der Umwelt erforderlich, andererseits darf er nicht so stark sein wie in der Effektbeleuchtung. Bei starker punktwiser und wechselnder Beanspruchung tritt eine ständige Pupillenerweiterung und -verengung ein, die eine Ermüdung des Auges und damit des ganzen Nervensystems zur Folge hat. Die Natur schützt sich durch Abwehr und Verweigerung.

- o Die Lichtqualität (Intensität, Spektrum usw.) und der Lichteinfall spielen eine ausschlaggebende Rolle für die Vermittlung von Werten in einer Ausstellung. Die Vor-

und Nachteile des Oberlichts oder des Seitenlichts sind schon längst bekannt und werden dennoch immer wieder falsch eingesetzt, wie z. B.

- o eine zu niedrige Oberlichtdecke, die im Sehfeld einen Blendungseffekt hervorruft, oder
- o eine zu stark absorbierende und streuende Lichtdecke mit dem bekannten »Milchsuppeneffekt«,

- o ein Seitenlicht, das entweder zu senkrecht (ungünstige Schattenbildung) oder zu horizontal (Mangel an plastischem Ausdruck) einfällt,

- o eine Konkurrenz zwischen den Kunstfarben der Malerei und den ganz anders physikalisch aufgebauten Farben der Natur (Bild neben Fenster) oder zwischen Kunst- und Tageslicht,

- o die Blendung in tausendfältiger Form als eine Funktion des unerwünschten Kontrasts (Seitenlicht im Blickfeld, Überstrahlung des Hintergrundes usw.),

- o die Spiegelung in Glasabschlüssen, Decken oder Böden. Der falsch geplante Objektschutz kann zu einer massiven Störung werden, d. h. dem Objekt auf einer anderen Ebene schaden,

- o Schlagschatten auf Objekten, die zwar fotogen, aber für die Rezeption und die Materie schädlich sind, und vieles andere mehr, das bei einer im Ansatz falschen Planung später nicht mehr repariert werden kann.

Auch der Fortbewegungsapparat des Menschen ist eingehender Überlegung wert, da er im Museum meist ungewöhnlich strapaziert wird. Tests haben ergeben, daß der Normalbesucher - ohne Rücksicht auf die Größe des Baues - alles gesehen bzw. »abgehakt« haben muß. Ein seltsamer Sog treibt ihn durch die Räume und bewirkt in einem größeren Muse-

um, daß er nur durch Oberflächlichkeit den Rundgang bzw. die »Runden« überstehen kann. Allein das architektonische Konzept kann hier Abhilfe schaffen durch Beschränkung auf kleinere Museen, durch klar akzentuierte Unterteilung oder durch Einschalten von Erholungsbereichen.

Noch wichtiger ist jedoch die Qualität des Weges. Die rhythmisch verfaßte Natur des Besuchers wehrt sich - bewußt oder unbewußt - gegen jede Stereotype, sei es die unmodifizierte Wiederholung gleicher Elemente oder die zwanghafte Gerade eines langen, schmalen Raumes oder die Rotationsform einer fortlaufenden Spirale, Situationen, die dem Organismus fremd sind und eher aus der Maschinenwelt stammen. Es lassen sich noch viele ähnliche Kollisionen zwischen der animalen Grundverfassung des Menschen und der erstarrten Abstraktion der Architektur aufzeigen. Da der Besucher im Museum vorwiegend rezeptiv und daher passiv und wehrlos ist, reagiert er besonders empfindlich.

Es kann eingewandt werden, daß die physiologischen Störungen durch das psychische Engagement reduziert oder überwunden werden. Dies gilt in beschränktem Umfang für den bewußten, aber nicht für den unbewußten Bereich. Dennoch ergibt sich die überragende Bedeutung der Psyche schon daraus, daß die Weckung und Steigerung der Sensibilität eine fundamentale Aufgabe des Museums ist.

Der Auslegungsspielraum der Psychologie ist größer als der der Physiologie, aber durch Statistik, Befragung, Netzhautreaktionen usw. sind viele Erkenntnisse gesichert. Um das weite Feld der psychischen Beeinflus-

sung im Museum zu erfassen und zu nutzen, sind fundierte Forschungen nötig, die als Gegengewicht zu den Forderungen der exakten Wissenschaften dienen; sie müssen als Kriterien der Planung anerkannt werden und Argumente gegen die reine »Konservierungsmaschine« liefern. Die Psychologie hat eine neue Dimension im Museumsbau erschlossen, den Horizont des Planers vergrößert und die Kontrollmöglichkeiten erweitert.

Die Konstanzleistungen des Gehirns zum Beispiel hat sich der Mensch mühsam Schritt für Schritt seit dem Säuglingsalter zur Bewältigung des Lebens erarbeitet; die Richtungs-, Größen-, Vertikal-, Form-, Farbkonstanz usw. stellen seine Reaktionen zur Umwelt sicher. Wenn im Museum die Wahrnehmung des Raumes erschwert oder verunsichert wird, so ist die Aufmerksamkeit des Besuchers zu Lasten der Ausstellungsobjekte absorbiert. Es bleibt in ihm eine suchende Unruhe, die - wenn auch nur im Unterbewußtsein - den Kontakt und die Aufnahmebereitschaft erschwert.

Als einer aus vielen vergleichbaren Fällen sei der runde Ausstellungsraum erwähnt, der kein ablesbares Koordinatensystem, sondern ständig wechselnde Orientierungsachsen hat. Wenn sich der Besucher auf die Exponate konzentriert, ist die Raumwahrnehmung im Bewußtsein und Unterbewußtsein schwer zu stabilisieren. Hieraus geht hervor, daß Klarheit und leicht durchschaubare Vertrautheit der baulichen Struktur die Konstanzleistungen erleichtern. Von diesem Prinzip sollte nur dort abgegangen werden, wo es ausdrücklich in der künstlerischen Absicht liegt.

Das Standortbewußtsein und die Bewegungskontinuität sind Elementarinstinkte aller Lebewesen. Gerade im Museumsbau müssen die psychologischen Kräfte der Orientierung und

Identifikation beachtet werden; sie müssen im Grundriß und in der Raumgestalt wirksam werden, ja sie müssen automatisch funktionieren, da andere Impulse oder Motivationen vom Funktionsablauf her zumeist nicht vorhanden sind, d. h. die Freiheit des Bewegungsraums unterliegt ganz bestimmten Gesetzmäßigkeiten.

Wie die Informationsästhetik nachgewiesen hat, ist die Leistungsfähigkeit des Menschen in der Wahrnehmung und deren Verarbeitung zwar erstaunlich groß, aber dennoch im Langzeitfaktor wieder begrenzt. Es muß also in Bezug auf die Informationen durch das Bauwerk sparsam damit umgegangen werden, um die geistige Kapazität für den Inhalt, d. h. das Objekt, bereitzustellen. Der Freiraum muß von jeder Überladung freigehalten werden.

Vielfach wird unter Architekturpsychologie die Beeinflussung durch räumliche Stimmungswerte verstanden, die mit baulichen Mitteln und einem bestimmten Licht-, Farb- und Formvokabular provoziert werden. Der auf diesem Gebiet zur Verfügung stehende gestalterische Freiraum ist in früheren Jahrhunderten meisterhaft beherrscht worden, während er im modernen Museumsbau eher ungenutzt geblieben ist. Es kann daran liegen, daß das Emotionale und Charaktervoll-Endgültige in einer durchorganisierten Welt verdrängt wird und der Pluralismus eine verbindende Gestimmtheit nahezu ausschließt. Zumindest stellt sich Mißtrauen ein, wenn Ergriffenheit festgelegt oder aufgezwungen werden soll; stark expressive Formen werden daher nur in der reversiblen Innendekoration toleriert. Der Vergleich zur Bühne liegt nahe: Regie und Technik sind perfektioniert, aber der Raum ist leer und

wesenlos. Dabei ist das Spontanerlebnis - gerade für die Jugend - ein Schlüssel, der die ganze Museumswelt aufschließen kann. Es stellt sich am ehesten dort ein, wo Objekt und Raum ein Ganzes sind und sich gegenseitig steigern. Leider ist der Freiraum der Erlebniswelt an vielen Fronten geräumt und durch fremde Mächte besetzt worden.

Zusammenfassend kann man sagen, daß aus der physiologischen und psychologischen Eigenart des Menschen Gesetze abgeleitet werden können, die bei sorgfältiger Beachtung neue Räume eröffnen, aber auch den illusorischen Raum des Alles-machen-Könnens stark einschränken. Es sei nur auf die Regeln des biologischen Gleichgewichts hingewiesen, die in der rhythmischen Grundverfassung aller Lebewesen verankert sind. Es scheint, daß die Architektur unserer mechanistischen Welt das »Atmen« im übertragenen Sinn vergessen hat, wie es in früheren Zeiten selbstverständlich war.

Das neue gesellschaftliche Selbstverständnis betrachtet den Menschen nicht nur als Einzelwesen, sondern auch als Gruppe oder Masse. Die Betonung des soziologischen Aspekts hat eine Ausweitung der Aufgaben des Museums gebracht und veranlaßte auch in der baulichen Formulierung einen Vorstoß in Neuland. Zu den konkreten Auswirkungen kann man feststellen:

- o Der Raumbedarf - auch im Schauraum - ist größer geworden, da die Zahl der Besucher und die Größe der Gruppen zugenommen hat.
- o Zahlreiche Auffangräume, multifunktionale Empfangshallen, Foren, Informationsräume sowie ganze »Märkte« sind vorgeschaltet worden.

o Umfangreiche Vortrags-, Lern-, Arbeits- und Freizeiträume sind angegliedert worden.

So erfreulich diese Entwicklung zu sein scheint, so ist doch die Integrierung des dazugewonnenen Territoriums oft fragwürdig:

o Die vor- und zwischengeschalteten weitläufigen Kontakträume, Sitzmulden, Treffs und Verkehrszonen sind häufig nicht ausgelastet und stehen dann leer. An die Stelle der sogenannten Schwellenangst tritt dann der »horror vacui«.

o Die Ausstellungsräume werden oft durch aufdringliche Informationen, Lehrmanipulationen und Berieselungen jeder Art überbelastet. Die persönliche Zwiesprache mit dem Objekt, die lt. statistischer Erhebungen von den meisten Besuchern gesucht wird, kann durch optische und akustische Nebengeräusche gestört werden. Es besteht die Gefahr, daß die Begegnung unter Fremdeinwirkung und damit an der Oberfläche bleibt.

o Die Sonderbereiche (Vortragssäle, Schulräume u. ä.) können ein solches Ausmaß annehmen, daß der Zugang zu den Objekten in den Hintergrund gedrängt wird. Diese vom Standpunkt des klassischen Objektmuseums parasitären Einrichtungen lenken dann von der intensiven, kreativen Konfrontation ab und höhlen den ursprünglichen Museumsgedanken aus.

Ob das Museum als Jahrmarkt, Tempel, Info-Bank oder Lernort interpretiert wird, bedeutet nur eine Schwerpunktverlagerung innerhalb eines geschlossenen Systems, das - wenn eine zu große Gewichtsverschiebung

vorgenommen wird - in seinem Funktionieren in Frage gestellt wird. Die an sich positive »Offenheit« kann sich negativ auswirken, wenn museumsfremden Aktivitäten Tür und Tor geöffnet werden. Das stille Objekt ist ohnehin in unserer lauten Zeit benachteiligt. Da die »Tiefenwirkung« eines Museumsbesuchs nicht meßbar ist, wird der Freiraum des Managements oft erheblich überzogen. Es könnte sich herausstellen, daß manche Betriebsamkeit im Endresultat nicht nur keinen Gewinn, sondern sogar kulturellen Verlust bringt.

Der Planer ist insofern mitverantwortlich, als bestimmte Raumangebote bzw. gezielte Raumqualitäten die entsprechenden Aktivitäten anziehen oder fördern. Selbstverständlich müssen alle Anregungen der soziologischen Entwicklung aufgenommen und dort, wo es sinnvoll ist, in architektonischen Raum umgesetzt werden. Einer Ausuferung parasitärer Begleiterscheinungen muß aber dadurch begegnet werden, daß alle Sorgfalt der Einheit von Besucher, Objekt und Raum gewidmet wird. Der Öffnung um jeden Preis muß eine bewußte Abschirmung entgegengesetzt werden, die den inneren Freiraum wahrt.

Der Ausstellungsgegenstand - hier Objekt genannt - ist teils ein Stück Materie, das den Gesetzen der Physik unterliegt, teils ein Medium, das für den, der es zu lesen versteht, viele Botschaften sendet.

Die materielle Seite ist durch die Konservierungstechnik eindeutig geklärt. Die Forderungen der exakten Wissenschaften weisen dem Museum die Konservierung als Hauptaufgabe zu, die in letzter Konsequenz darauf hinausläuft, die Naturkräfte zu eliminieren und eine konstante, künstliche Welt aufzubauen. Im Hinblick auf das Energieproblem werden heute bereits völlig geschlossene, möglichst ener-

gieunabhängige Gebäude geplant, die unter Umständen sogar in die Erde versenkt werden. Wie immer neutral, bietet sich der technische Fortschritt sowohl für die Öffnungs- wie auch die Schließungstendenz an. Es muß daher von Anfang an die Entscheidung getroffen werden, ob dem »Musée de préservation« oder dem »Musée de consommation« der Vorzug gegeben wird. Ein großer Teil des Freiraums ist von der Konservierungspriorität besetzt.

Die ideelle Seite des Objekts geht von seinem authentischen Wert und seiner Strahlkraft auf den Besucher aus. Wenn es sich um Kunstwerke handelt, kann man ihm einen Status zubilligen, der vielleicht nicht im Sinn der exakten Wissenschaften liegt, aber einen komplexen Sachverhalt verdeutlichen soll: Das Kunstwerk ist eine Art Lebewesen, das Recht auf einen angemessenen Lebensraum hat, d. h., es muß im Sinn der Freiheit des Individuums den Raum erhalten, der seinem Wesen entspricht. Es ist eine der wichtigsten Bindungen und Ambitionen des Museumsbaues.

Alle Tendenzen der Humanwissenschaften weisen in Richtung Öffnung, Wechsel, natürliche Umgebung, Belastbarkeit; der Konflikt kann nur von Fall zu Fall auf dem Weg des Kompromisses gelöst werden.

Die Konstellation Mensch-Objekt-Raum kann nach verschiedenen gestalterischen Prinzipien erfolgen:

- o als Übereinstimmung oder harmonische Verbindung, sie sind im pluralistischen Museum nur selten zu erreichen,

- o als Kontrast oder bewußte Antithese. Nach den Erkenntnissen der Gestaltpsychologie ist eine befriedigende Lösung nur zu

erreichen, wenn eine gemeinsame übergeordnete Struktur vorhanden ist,

- o als Anpassung oder Assoziation. Die imaginative Objekt-Aura findet im Bauwerk eine mehr oder weniger adäquate Antwort.

In jedem Fall müssen Entscheidungen gefällt werden, die den architektonischen Spielraum in einer bestimmten Richtung einschränken.

Nur zu oft wird die Ausstrahlung des Objekts durch die Wirkkräfte des umgebenden Raumes gestört: durch konkurrierende oder dominante Elemente (z.B. auffallende Materialien, Details oder Farben), durch unverhältnismäßige Proportionen oder unangemessene Formgebung. Die moderne Beleuchtungstechnik verführt dazu, das Objekt durch Kunstlicht zu »schönen« und es in einer monotonen Scheinwelt leben zu lassen. Da ein Tageslichtbau in allen Teilen und insgesamt anders sein wird als ein Kunstlichtbau, muß eine weniger technische als philosophische Stellungnahme bezogen werden, die die Wahl bestimmter Gestaltungsmittel von vorneherein ausschließt.

Da auch die Regie der Zusammenführung von Besucher und Objekt eine bedeutende Rolle spielt, sind Raumfolge und Rundgang unter Berücksichtigung wahrnehmungs- und verhaltenspsychologischer Gesichtspunkte zu planen. Dort, wo das organisatorische Führungsschema zum alles beherrschenden Faktor wird, ist die sorgfältige räumliche Abstimmung Besucher-Objekt in Gefahr. Es gibt Museen, die durch ihre Raumkonzeption beeindruckend sind, und wieder andere, die durch ihre Führungskonzeption bestechen, jeweils unter Aufopferung der entgegenstehenden Gesichtspunkte.

Für die Vorbereitung der Begegnung mit dem Objekt muß die vor allem im Unterbewußtsein wirksame Wege-Psychologie beachtet werden: Schwellenangst, Treppenkomplex, Fahr-

stuhlbekleidung, Kontinuität, Abschnitte, Verzögerungen, Impulse, Überraschungen, Lichthöhepunkte usw. Die vermeintliche Freiheit in der Wahl des Wegeschemas kann auf einen Irrweg führen, der dem Planer die Worte ins Gedächtnis ruft: Es ist gar nicht so einfach, den Menschen zu zwingen, etwas freiwillig zu tun!

Die bisherigen Ausführungen können nur andeuten, wievielen latenten Regeln ein nutzbringendes Zwiegespräch zwischen Besucher und Ausstellungsgegenstand unterliegt; aber in seiner Bedeutung für die Architektur ist wohl die Herstellung einer gewissen Einheitlichkeit aller hineinwirkenden Kräfte am wichtigsten. Die Gestaltpsychologie hat nachgewiesen, daß jedes visuelle Erleben eine Ganzheit darstellt, die nicht nur im momentanen Sehfeld, sondern auch im zeitlichen Ablauf als vielfach verflochtenes Netz in Bewußtsein und Unterbewußtsein wirksam ist. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, sei festgestellt, daß das Gehirn im Fall einer Diskrepanz von Objekt und Environment mit der Suche nach einer gültigen Einheit beschäftigt bleibt, die - falls sie ergebnislos ist - Unruhe und Unlustgefühle hervorruft. Wenn Gegenstand und Raum in einer einfach zu verstehenden Weise aufeinander bezogen sind, wird die Wahrnehmungsleistung erleichtert und die Bereitschaft zum Erleben erhöht, d. h., das Interesse für den Raum überträgt sich bis zu einem gewissen Grad auf das Objekt und umgekehrt. Dieses Abhängigkeitsverhältnis verlangt genau studierte und im Kontext ausgewogene Raumqualitäten und -eigenarten.

Aus der Vielzahl der Verflechtungen ist ersichtlich, daß der Freiraum des Museumsbaus nicht in vorgefaßten Schablonen oder

mehr oder weniger interessanten Gags verbraucht werden darf. Leider wird gerade heute wieder mehr von außen als von innen geplant. Wenn aus äußerlich-formalen oder rein städtebaulichen Gründen ein Modell gewählt wurde, das nicht dem Wesen von Inhalt und Aufgabe entspricht, so sind die Weichen für alle späteren Möglichkeiten gestellt. Es wird äußerst schwierig, wenn nicht unmöglich sein, nachträglich die Schwächen des Gesamtentwurfs im Ausbau zu überwinden. Das Objekt wird benachteiligt, entstellt und bleibt unter Umständen völlig stumm. Der Freiraum des Individuums Kunstwerk wird in seiner Projektion auf den Menschen blockiert.

Hieraus ist ersichtlich, daß die Architektur in dem Museumsgeschehen Mensch-Objekt-Raum eine ausschlaggebende und selbständige Rolle spielt. Das abgegriffene, blasse Wort »Freiraum« muß sich in einer Welt konkretisieren, in der sich bekanntlich die »Dinge hart im Raum stoßen«.

Was die technischen Möglichkeiten des Bauens angeht, so hat keine Zeit ein vergleichbares, umfangreiches Repertoire zu ihrer Verfügung gehabt wie die Gegenwart. Der Spielraum dessen, was materiell realisiert werden kann, ist nahezu unbegrenzt. Jede Form ist, wenn auch nicht immer sinnvoll, so doch herstellbar. Es bleibt nur die Frage des Aufwandes.

Was die organisatorisch-funktionellen Bindungen angeht, so liegt es in der Eigenart des Gebäudetyps Museum, daß sie - vor allem in dem entscheidenden Bereich vor den »Kulissen« - nicht eindeutig rational festgelegt werden können, d. h., es muß Funktionsvarianten ein weiter Spielraum gewährt werden.

Diese beiden Fakten lassen dem Spiel der Phantasie große Chancen, beschwören aber

auch die Gefahr der Übertreibung und Ausuferung herauf.

Was den geistig-künstlerischen Anspruch angeht, so hat er im Museum eindeutig Übergewicht und soll daher in diesem Zusammenhang ausschließlich zur Sprache kommen. Unleugbar ist die Architektur in ihren guten Beispielen eine eigenständige Kunst, die eine nur für sie spezifische historische Entwicklung durchgemacht hat und eine eigene Formenwelt mit besonderen Gesetzen hat, die innerhalb gewisser Grenzen unabhängig von einer zweckrationalen Bestimmung ist; sie stellt heute formale Vorbilder zur Verfügung, wie sie nie in der Vergangenheit in vergleichbarer Fülle existierten. Der geistige Spielraum ist besonders groß, da eine Anzahl konventioneller Zwänge entfällt und der Pluralismus der Objekte viele Interpretationen zuläßt. Alle Vorbedingungen zur Freisetzung von Innovationskräften scheinen gegeben.

Auf der anderen Seite erhebt sich bei dem Mangel an Regulativen die Frage, wie weit sich die baukünstlerische Form von der konkreten Aufgabe Museum entfernen darf. Besteht nicht die Gefahr, daß die Architektur nicht mehr dienend, sondern konkurrierend - wenn nicht gar autokratisch - auftritt? Das neuralgische Problem der Verträglichkeit alter Bauten mit neuen Inhalten und umgekehrt könnte dann gewissermaßen künstlich provoziert werden. Die Loslösung der formalen von der pragmatischen Komponente ist immer ein heikles Zentralproblem des Museumsbaues gewesen, sei es der tempelähnliche Repräsentationsbau der letzten 150 Jahre oder die neutrale Hülle Mies van der Rohe oder die expressive Rhetorik in Ost und West oder der sogenannte Rationalis-

mus unserer Tage, der offen das Primat der Architektur verkündet.

Obwohl beim Museumsbau die Versuchung der totalen Ausschöpfung der Gestaltungsfreiheit besonders groß ist, so zeigt sich die vermeintliche Ungebundenheit doch als Illusion: Die Nichtbeachtung der Gesetze der menschlichen Natur vereitelt eine typologisch gültige Lösung; die geringe oder fehlende Bezugnahme auf den Inhalt verarmt das gestalterische Vokabular; die Chance des singulären und semantischen Ausdrucks wird vertan. Es gibt eine museumstypische Architektur - auch wenn sie so vielgestaltig ist wie Mensch und Objekt.

Der zu Beginn in der Zielvorstellung erhobene Wertanspruch bedeutet auch eine gewisse Wertbeständigkeit der Museumsarchitektur. Da die Gültigkeit der baukünstlerischen Interpretation nur im Langzeitfaktor erprobt werden kann, erhebt sich die Frage, ob wir das Recht haben, unsere Auffassung kommenden Generationen mehr oder weniger aufzuzwingen. Es liegt im Wesen jeder Bautätigkeit, daß zahlreiche und unterschiedliche Vorgänge zusammengefaßt, auf einen Nenner gebracht und schließlich in irgendeiner Weise endgültig festgelegt werden müssen. Die unvermeidliche Vereinfachung und Einseitigkeit kann im ungünstigen Fall bis zur Repression eines Teilaspekts oder bis zur Vergewaltigung von Wachstums- oder Lebensäußerungen führen. Der Erstarrung versucht man dadurch zu begegnen, daß der Bau in seiner Technik oder Nutzung möglichst flexibel bleibt. Weitgespannte Tragwerke erlauben es heute, einen stützenfreien Großraum zu konstruieren, der nachträglich beliebig eingeteilt werden kann, ein »freier Raum« im wahren Sinn des Wortes,

wie er nie zuvor möglich war. Dennoch ist die Freiheit erkaufte mit

- o der Beschränkung auf innenarchitektonische Mittel (kulissenähnliche Elemente),
- o dem Inkaufnehmen von geometrischen Einheitsmaß-Systemen zwecks leichter Manipulation,
- o einem neutralen architektonischen Ausdruck der eigentlichen Konstruktion, die bis zur Bühne oder Industriehalle reduziert werden kann. Es ist zu bedenken, daß die optimierte Halle zu einem bestimmten Zeitpunkt überall etwa gleich aussehen wird und letzten Endes auch dem Wandel des technischen Fortschritts unterliegt. Damit liegt sie als Architektur außerhalb des Museumsgeschehens.

Als Zwischenlösung in Bezug auf die Modulierbarkeit des Bauwerks bietet sich die Teilflexibilität an, die Umformungen - auch im Rohbau - zuläßt, ohne in die tragende Konstruktion einzugreifen.

Als Alternative kann auch das variable Raumangebot gewertet werden, das gezielt eine Auswahl unterschiedlicher Bereiche bezüglich der Raumproportionen oder Lichtquellen oder ähnliches als Instrumentarium dem Aussteller zur Verfügung stellt. Die diversen Raumsituationen könnten die wahrnehmungspsychologische Einheit von Objekt und Umwelt herstellen, die Eigenarten ursprünglicher Standorte annähernd rekonstruieren und doch den Eindruck des Beiläufigen und Kulissenhaften - wie er jeder Stellwandlösung anhaftet - vermeiden. Der verbleibende Spielraum für Veränderung und Austausch dürfte im allgemeinen ausreichen, wenn der Rotation und Systematik kein zu hoher Stellenwert beigemessen wird.

Als Gegenströmung zu den Nivellierungstendenzen einer unverbindlichen Flexibilität hat sich in neuester Zeit eine Stabilisierungstendenz bemerkbar gemacht, die im Prinzip darauf verzichtet, ein objektnahes, räumliches »Kleinklima« zu schaffen und dafür die autarken Elementarformen der Architektur ins Spiel bringt. Da die Erfindung neuer l'art-pour-l'art-Formen ohne Funktionsbezug schwierig ist, werden Anleihen in der Vergangenheit aufgenommen. Es läßt sich dann auch kaum vermeiden, daß diese historisierenden Elemente im Sinn vergangener Epochen zu ornamentalen Mustern zusammengesetzt werden, die oft in sich selbst, aber auch besonders in ihrer Beziehung zum Objekt, heterogen sind. Das vom konkreten Inhalt gelöste Formspiel kann zum Manierismus werden, der den Freiraum der Museumsplanung verschenkt.

Mit der Übernahme geschichtlicher Formen ist gelegentlich die Rückkehr zu dem Tempelgedanken des 19. Jahrhunderts verbunden, auch wenn durch Ironisierung im Detail versucht wird, den immanenten Sakralcharakter zu verwischen. Die Worte Nietzsches, »das Museum ist die Kirche der Ästheteten«, werden wieder lebendig. Dennoch muß im Sinn der anfänglichen Zieldefinition zugegeben werden, daß bei vielen Sammlungen von Inhalt und Anspruch her eine gewisse Überhöhung durchaus legitim ist. Die hiermit verbundene Monumentalität kann als Steigerungsform der menschlichen Natur - bezogen auf ein Höheres - aufgefaßt werden. In der Architektur wird sie - außer durch Größe oder Masse - vor allem durch strenge Geometrie und Symmetrie zum Ausdruck gebracht. Es ist jedoch für das authentische Erleben und den Baufortschritt ein großer Unterschied, ob die Monumentalität in kreativer Bewältigung neuer Gestal-

tungs- und Konstruktionsmittel (wie z. B. bei Mies van der Rohe) oder durch Rückgriff in die historische »Kiste« vorgetragen wird.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, muß gesagt werden, daß äußerlich ähnliche Formkategorien je nach Kontext einen sehr verschiedenen Sinngehalt haben können: Die Geometrie zum Beispiel kann Ordnung mit positivem und negativem Vorzeichen bedeuten, sowohl Schematismus und Herrschaft wie auch Vergeistigung; ebenso kann die freie Form sowohl Anarchismus und Exaltation wie auch Gelöstheit zum Ausdruck bringen.

Häufig jedoch dient die Überhöhung der Werbung, der Repräsentation und der Hochstilisierung. Dieses »Imponiergehabe« - wie der Psychologe sagt - ist auch bei neuen Bauten in den verschiedensten Varianten in der ganzen Welt vertreten, erkennbar an wuchtigen Baumassen, schwungvollen Linien oder repressiver Feierlichkeit. Als aufdringlicher Selbstzweck verhindert es den Kontakt mit dem Objekt und annektiert dessen Freiraum. Im Zweifelsfall ist es gewiß richtiger, den Alltag in das Museum hereinzunehmen, als eine pseudosakrale Scheinwelt. Da das Feld der Möglichkeiten sehr weit und der Maßstab der Bewertung noch offen ist, bietet der Museumsbau besondere Chancen für die Selbstdarstellung des Architekten. Die Aufgabe ist auch deshalb besonders reizvoll, weil der selten gewordene Traum vom Gesamtkunstwerk anklingt; wenn er auch im pluralistischen Museum eine Illusion ist, so bleibt doch der Anreiz, wertvolles Material in einer persönlichen Weise in gebauten Raum umzusetzen. Es kommt noch hinzu, daß die Werke der großen Baukunst oft allerdings aus der Sicht der Nachfahren

über funktionelle und sogar humane Belange hinweggegangen sind und von starken Einzelpersonlichkeiten geprägt wurden. Wie weit dies berechtigt war, ist eine Frage des Zeitgeistes, des Maßstabs und der Qualität. Jedenfalls ist der Museumsbau weniger als andere Aufgaben geeignet, die eigene Person auf Kosten der wehrlosen Objekte in den Vordergrund zu schieben. Hier darf kein Freiraum für gestalterische Willkür sein.

Gewiß soll das Museum ein Ort der emotionalen Unterhaltung und der intellektuellen Information sein; Überraschung und Lernarbeit helfen gleichermaßen zu einem fruchtbaren Ergebnis mit. Dies sind jedoch nur Teilaspekte der Aufgabe, gewissermaßen flankierende Begleiterscheinungen. Das Hauptanliegen gilt der Umsetzung der Museumserfahrung in ein ganzheitliches Erleben, das im Bewußtsein - wie im Unterbewußtsein - einen Prozeß der Umwandlung vom Rezeptiven zum Kreativen auslöst. Das eigentliche Ziel ist die Formung und Bildung des Menschen im weitesten Sinn. Hierbei spielt die heute so selten gewordene visuelle Kultur eine wichtige Rolle, die den Besucher bis ins Detail in Bau und Ausstellung umgeben sollte. Nur die sorgfältige Abstimmung von Mensch, Objekt und Raum kann zu einem effektiven Ergebnis führen. Damit ist die obere Grenze des Freiraums erreicht. Die Erfolgchancen und die Gefahren sind groß, aber das ist nun einmal Glanz und Elend des Museumsbaus.

ZUR FRAGE DER ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN MUSEUMSPÄDAGOGEN UND ARCHITEKTEN³

Museumswissenschaftler und Museumspädagogen sprechen oft eine andere Sprache als die Architekten. Der Transfer von der mehr inhaltlich geprägten Formulierung zur räumlichen Vorstellung macht große Schwierigkeiten. Vor allem werden die verbalen Absichtserklärungen in ihren architektonischen Auswirkungen - dort "wo sich die Dinge hart im Raum stoßen" - nicht ausreichend bedacht. Meiner Meinung nach sollte sich die Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogen auf die Bereiche des Museums erstrecken, die folgendermaßen klassifiziert werden könnten:

1. Spezialräume, die mehr oder weniger der museumspädagogischen Nutzung vorbehalten sind. Das sind Unterrichtsräume, Werkräume oder Vortragssäle. Diese Räume sind vom Standpunkt des Objekt-Museums aus gesehen "parasitäre" Einrichtungen - wie der Architekt sagt. Sie unterliegen eigenen Gesetzmäßigkeiten und können, wie die Diskussion zeigte, sowohl innerhalb als auch außerhalb des eigentlichen Museums geplant werden. Ihre Raumqualität wird fast ausschließlich von pädagogischen Gesichtspunkten bestimmt.

2. Studiensammlungen, die mit unterschiedlicher Zugänglichkeit und Durchlässigkeit zwischen Ausstellung und Magazin ange-

ordnet sind. Die Heraushebung bestimmter Bereiche, die Dichte der Anordnung und die jeweiligen Raumqualitäten werden ebenso weitgehend von museumspädagogischen Überlegungen bestimmt.

3. Die für die Öffentlichkeit bestimmten Präsentationsbereiche sind nicht nur nach kunsthistorischen und ästhetischen Gesichtspunkten, sondern auch nach den Gesetzen der Kommunikation zu gestalten. Gerade hier ist der Museumspädagoge aufgrund seiner besonderen Ausbildung aufgerufen, die Wirkung der gebauten Umwelt mit ins Spiel zu bringen und die größtmögliche Übereinstimmung von Raum und Exponat herzustellen. Dies bedeutet z. B. - daß ausreichender Raum für das Objekt und die Versammlung größerer Gruppen zur Verfügung steht, - daß die Raumbegrenzungen und die Lichtführung nach wahrnehmungspsychologischen Gesichtspunkten gestaltet sind, - daß die Raumqualität und die technische Einrichtung für die sogenannte "Inszenierung" sorgen.

Es sollte das Ziel sein, die Verweildauer der Besucher vor den Exponaten zu verlängern.

³ Aus: Liebelt, Museumspädagogik – Museumsarchitektur für den Besucher. Hannover 1980. ISBN 3-922382-12-6, S. 88

MANFRED LEHMBRUCK – EIN ARCHITEKT DER MODERNE
DISSERTATION AN DER FAKULTÄT ARCHITEKTUR, STADT- UND REGIONAL-
PLANUNG DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR, VORGELEGT VON SEBAS-
TIAN WAGNER HEIDELBERG.

**NICHT VERWIRKLICHTE
WETTBEWERBE & PROJEKTE**

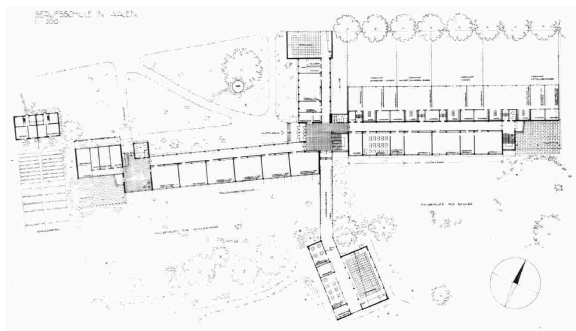
PREISRICHTERTÄTIGKEIT

NICHT VERWIRKLICHTE WETTBEWERBE	2
Wettbewerbe 1950-1961	2
Wettbewerbe 1962-1967	15
Wettbewerbe 1968-1978	20
WETTBEWERBE OHNE JAHRESANGABE	24
NICHTVERWIRKLICHTE PROJEKTE	30
PREISRICHTERTÄTIGKEIT BEI WETTBEWERBEN	33

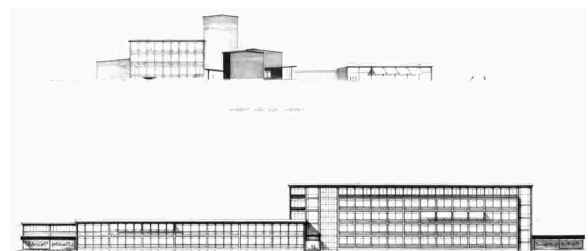
NICHT VERWIRKLICHTE WETTBEWERBE

WETTBEWERBE 1950-1961

Titel	Neubau Berufsschule Aalen
Abgabe	15.09.1950
Sitzung des Preisgerichts	4. - 5.10.1950
Auslober	Stadt Aalen
Weiteres	Engste Wahl.



Grundriß

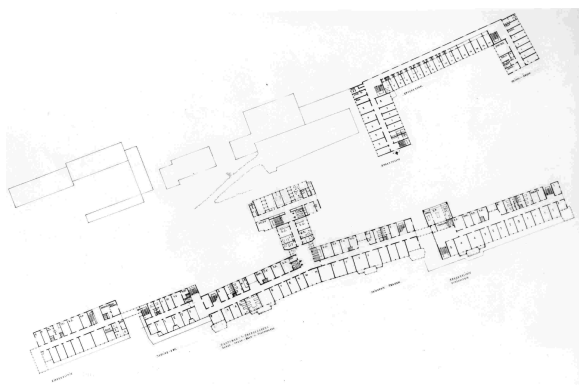


Ansicht

Titel	Neubau der Oberschule, Gewerblichen und Kaufmännischen Berufsschule und Hauswirtschaftliche Berufs- und Frauenarbeitsschule in Bietigheim
Abgabe	2.04.1951
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Stadt Bietigheim
Weiteres	

Titel	Neubau Kreiskrankenhaus Aalen
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	18. - 19.06.1951, am 24.09.1951 4 Kommissionen => abschließende Gutachten über 3 preisgekrönte Arbeiten
Auslober	Kreisverband Aalen

<p>Weiteres</p>	<p>2. Preis. Schreiben an Landrat Huber, Aalen, vom 9.12.1950 „ SGEGLandrat, wie ich erfahre hat das Landratsamt Aalen einen beschränkten Wettbewerb für den Neubau eines Krankenhauses ausgeschrieben. DA mich die Aufgabe außerordentlich interessiert und mir eine Bewerbung empfohlen wurde, erlaube ich mir, mich in dieser Angelegenheit an Sie zu wenden. Da ich mich erst seit einiger Zeit in Stuttgart als Architekt niedergelassen habe, darf ich einige Worte zu meiner Person sagen. Mein Vater ist der Bildhauer Wilhelm Lehbruck. Ich hatte vor dem Krieg bei Prof. Bonatz diplomiert, dann etwa zwei Jahre bei dem bekannten französischen Architekt Auguste Perret gearbeitet und war nach dem Krieg mehrere Jahre in der Schweiz tätig. Hier hatte ich Gelegenheit bei einem auf diesem Gebiet führenden Schweizer Architekten an mehreren Krankenhausbauten sowohl im Entwurf als auch in der Ausführung mitzuarbeiten. Da für einen größeren Krankenhaus-Wettbewerb eine möglichst vielseitige Auffassung des Problems unbedingt erforderlich erscheint, glaube ich gerade mit Auslandserfahrungen einen wertvollen Beitrag leisten zu können. Ich möchte noch erwähnen, daß ich bereits an dem Wettbewerb einer Gewerbeschule in Aalen teilgenommen und mein Entwurf in der engsten Wahl gut besprochen wurde. Da mir die Voraussetzungen für einen interessanten Wettbewerb gegeben erscheinen, würden Sie mir eine große Freude bereiten, wenn ich mich daran beteiligen dürfte. Mit vorzüglicher Hochachtung Ihr sehr ergebener Manfred Lehbruck“</p>
-----------------	---



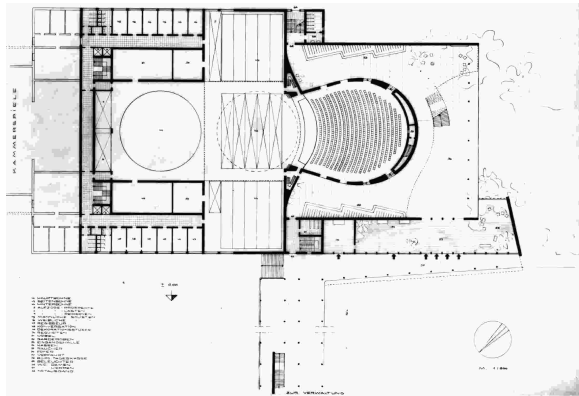
Grundriß



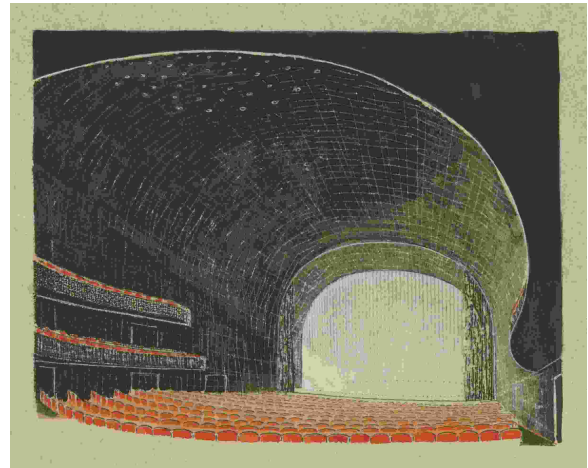
Ansicht

Titel	Ideenwettbewerb Neubau Staatstheater Kassel
Abgabe	31.01.1952, geändert auf 30.04.1952
Sitzung des Preisgerichts	17. - 19.9.1952

Auslober	Stadt Kassel
Weiteres	letzte Runde



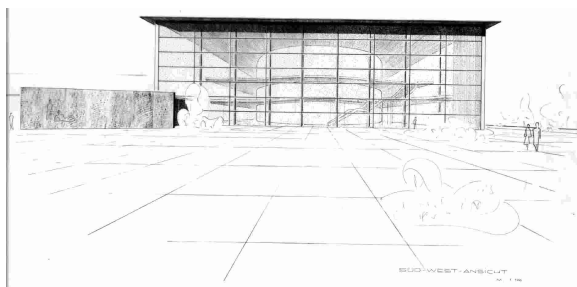
Grundriß



Innenansicht



Perspektivische Ansicht



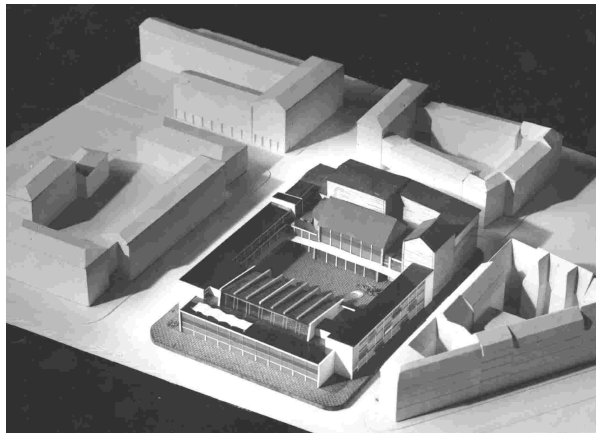
Ansicht

Titel	Neubau Mittelschule Schwäbisch-Hall
Abgabe	5.09.1952
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Kreisverband Schwäbisch Hall
Weiteres	kein Preis

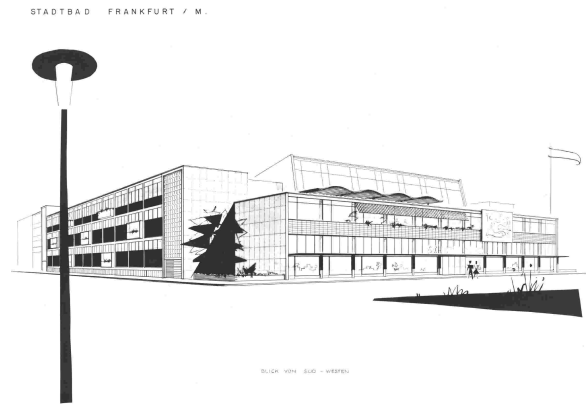
Titel	Wettbewerbsentwurf für den Ideenwettbewerb für den Wiederaufbau des Stadtbades Mitte Frankfurt a.M.
Abgabe	1.12.1952, geändert auf 2.01.1953
Sitzung des Preisgerichts	15. - 17.01.1953

Auslober	Stadt Frankfurt a. M.
Weiteres	1. Preis; Zusammenarbeit mit Max Bächer, Marienstraße 52, Stuttgart;
	<p>Ort: Frankfurt a. M., Nord-Süd-Straße, Battonstraße, Straße Am Schwimmbad, Dominikanerplatz</p> <p>Zulassung: Bundesweite Ausschreibung einschließlich West-Berlin</p> <p>Preisrichter: U.a. Professor Elsässer, Stadtrat Miersch</p> <p>Preise: 1. Preis: Manfred Lehbruck; 2. Preis: Gerhard Weber, Frankfurt a.M.; 3. Preis: Ernst Balsler, Frankfurt a.M.; acht Ankäufe</p> <p>Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA</p> <p>Publizierte Quellen: Bauwelt 16, 1953, S. 310 – 313. Bauspiegel 6, 1953, S. 63 – 66. Stuttgarter Zeitung, 19.01.1953.</p> <p>Zusammen mit dem 2. Preisträger Gerhard Weber aus Frankfurt wurde Lehbruck dann am 28.1.1953 beauftragt, mit der Planung eines Vorprojektes als Ausführungsgrundlage zu beginnen. Weber gewinnt im Frühjahr 1954 den 1. Preis beim Wettbewerb Nationaltheater Mannheim.</p> <p>Zitat aus der Stuttgarter Zeitung vom 19.01.1953: „Zwei Stuttgarter Architekten erfolgreich. Bei einem Wettbewerb der Stadt Frankfurt für den Wiederaufbau des Frankfurter Stadtbades erhielten die Stuttgarter Architekten Dr.-Ing. Manfred Lehbruck und sein Mitarbeiter Dipl.-Ing. Max Bächer unter 138 Wettbewerbsteilnehmern den ersten Preis. Der zweite und dritte Preis wurde an zwei Frankfurter Architekten vergeben.“</p> <p>Im Preisgericht: Prof. Martin Elsässer (siehe Mineralbad Leuze) und Prof. Graubner.</p> <p>Zitat des Urteils des Preisgerichts: „Die städtebaulichen Fragen sind vom Verfasser dieses Entwurfs gut gelöst. Die nördliche Platzwand des Dominikanerplatzes ist überzeugend geschlossen. Der Maßstab zu den geplanten Nachbargebäuden ist gut gewahrt. - Die Eingangshalle besitzt eine richtige Lage, auch die Zuschauergänge sind gut geführt und vom Badebetrieb klar getrennt. Die Gaststätte ist sehr gut angeordnet über den Zuschauertribünen mit Blick in das Schwimmbad. Das Schwimmbad ist nach Norden hin in Glas zu stark aufgelöst. Die Wannen- und Brausebäder sind im Keller sehr gut untergebracht. Auch die allgemeine Aufschließung des Badebetriebs ist mit dem Innenhof nach Süden gut verbunden.. Der Innenhof selbst zeichnet sich durch seine Weiträumigkeit aus. Auch das Lehrschwimmbaden ist gut angeordnet und untergebracht, jedoch im 1. Obergeschoß konstruktiv nicht vertretbar.</p> <p>Die architektonische Gesamthaltung entspricht der Aufgabenstellung. Die Einzelheiten sind z.T.</p>

	ungünstig, jedoch leicht abzuändern. Das Erdgeschoß ist etwas über Terrain gehoben und ermöglicht dadurch eine günstige Gesamtlösung. Der Gymnastiksaal ist im Innenhof schön gelegen.“
--	---



Modell

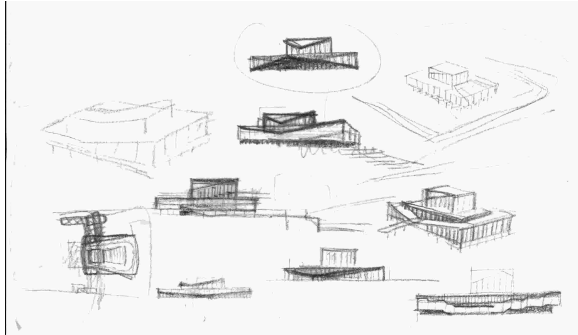


Perspektive

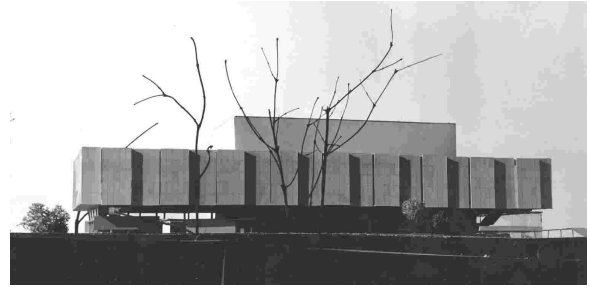
Titel	Städtische Oper, Berlin-Charlottenburg
Abgabe	
Auslober	
Weiteres	Einziges Schriftstück : Auf Ihr Schreiben teile ich Ihnen mit, daß eine Verlängerung des Abgabetermins vorläufig nicht in Aussicht genommen und wahrscheinlich auch nicht zu erwarten ist. 30.05.1953

Titel	Ideenwettbewerb Kongreß- und Sporthalle, Freiburg im Breisgau
Abgabe	15.06.1953, geändert auf 15.07.1953
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Stadt Freiburg im Breisgau
Weiteres	

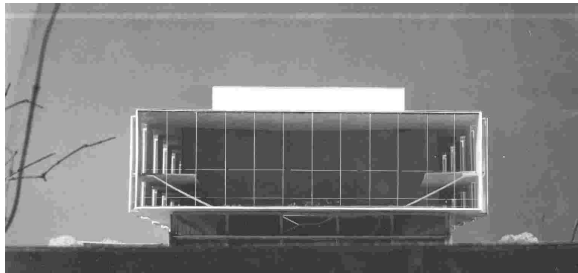
Titel	Wettbewerb Nationaltheater Mannheim
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	Frühjahr 1954
Auslober	Stadt Mannheim
Weiteres	Gerhard Weber 1. Preis



Skizzen



Modell von der Seite



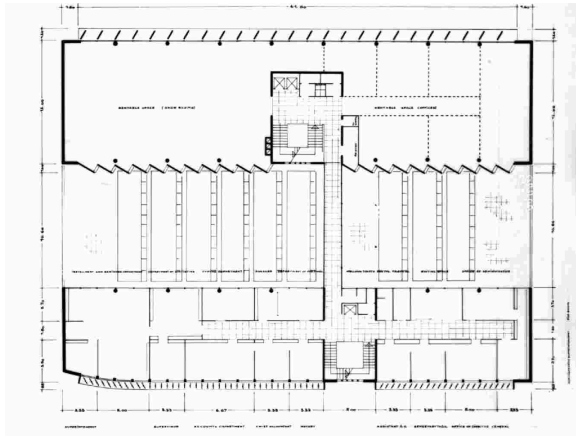
Modell von vorne

Titel	Neubau Beethovenhalle Bonn
Abgabe	22.06.1954
Sitzung des Preisgerichts	3. - 5.08.1954
Auslober	Stadt Bonn
Weiteres	Zusammenarbeit mir Günter Sturm

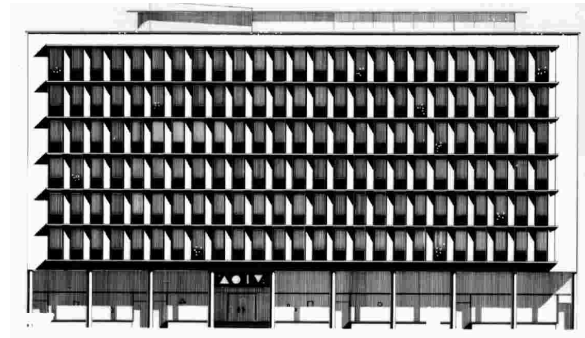
Titel	Neubau einer Volksschule mit Hauswirtschaftsschule und Turnhalle in Wannweil
Abgabe	1.10.1954
Sitzung des Preisgerichts	19.11.1954
Auslober	Gemeinde Wannweil
Weiteres	eingeladen; Zusammenarbeit mit Günter Sturm

Titel	Neubau Mortgage Bank (Al-Rahoun Bank)
Abgabe	14.1.1955
Sitzung des Preisgerichts	unbekannt
Auslober	Al-Rahoun Bank
Weiteres	Teilnahme zusammen mit Dipl.-Ing. Günter Sturm, Stuttgart, Hauptmannsreute; Ergebnis

	unbekannt
--	-----------



Grundriß



Ansicht

Titel	Erweiterung Krankenhaus Ellwangen
Abgabe	16.05.1955, geändert auf 31.05.1955
Sitzung des Preisgerichts	30.06.1955
Auslober	Landkreis Aalen
Weiteres	eingeladen; Zusammenarbeit mit Günter Sturm; 2.Preis; Zitat aus dem Urteil des Preisgerichts „Der Verfasser ändert äußerlich am Altbau nichts und schließt seinen Neubau in der Formgebung völlig unabhängig an. Der an sich gut gestaltete Neubau läßt allerdings jeden Versuch vermissen, zu einer harmonischen Gesamtwirkung zu kommen.“ Dieser Absatz wurde wahrscheinlich von Lehmbruck mit einem roten Ausrufungszeichen bedacht.

Titel	Krankenhauswettbewerb Riedlingen
Abgabe	1. Stufe: 15.12.1954, 2.Stufe: 15.06.1955
Sitzung des Preisgerichts	29.01.1955 erste Stufe, 23.07.1955 zweite Stufe
Auslober	Kreisverband Saulgau
Weiteres	1. Stufe: 3. Preis; eingeladen zur zweiten Stufe 2. Preis; Mitarbeiter: Günter Sturm

Titel	Krankenhaus in Tailfingen
Abgabe	26.09.1955
Sitzung des Preisgerichts	17.10.1955

Auslober	Stadt Tailfingen
Weiteres	eingeladen; 2.Preis

Titel	Neubau einer Stadthalle in Duisburg
Abgabe	17.01.1956, geändert auf 15.02.1956
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Stadt Duisburg
Weiteres	eingeladen; auch Prof. G. Graubner eingeladen; Mitarbeiter: Dipl.-Ing. Hans Lünz, Stuttgarter Str. 3, S.-Vaihingen und Dipl.-Ing. Günter Sturm, Hauptmannsreute, Stuttgart



Modell

Titel	Ehrenmal Friedhof Balingen
Abgabe	20.07.1956
Sitzung des Preisgerichts	27.07.1956
Auslober	Kreisstadt Balingen
Weiteres	- Beschränkter anonymer eingeladener Wettbewerb, Lehbruck und zwei weitere Architekten werden auf Empfehlung des Staatl. Amtes für Denkmalschutz Tübingen eingeladen (Schreiben des Bürgermeisters vom 26.05.1956) - Aufforderung zur Ausführung vom 26.09.1956 vom Bürgermeister an Lehbruck - Schriftstück vom 29.09.1956 „Vielen Dank für Ihren Brief vom 26. September 1956. „Ich habe mich sowohl über die Entscheidung des Preisgerichts als auch über die Zustimmung des

	Gemeinderats der Stadt Balingen sehr gefreut. Ich bin gerne bereit den Auftrag auszuführen und erwarte Ihre Nachricht wegen des vorgeschlagenen Besprechungstermins.“ - Einweihung: 17.11.1957 (Einladung des Bürgermeisters von Balingen an Lehbruck) - Prof. Lörcher (Kunstakademie Stuttgart) ist Fachpreisrichter
--	---

Titel	Kriegerehrenmal Metzingen
Abgabe	1.10.1956
Sitzung des Preisgerichts	2.11.1956
Auslober	Stadt Metzingen
Weiteres	eingeladen; 2.Preis

Titel	Neubau Städtisches Krankenhaus Sindelfingen
Abgabe	30.03.1957
Sitzung des Preisgerichts	Mai 1957 ?
Auslober	Stadt Sindelfingen
Weiteres	einer von drei eingeladenen Architekten, Mitarbeiter Dipl.-Ing. H. Breitschädel

Titel	Neubau eines Kreiskrankenhauses mit Personalwohnheim in Tettang
Abgabe	30.12.1958
Sitzung des Preisgerichts	Anfang Februar 1959?
Auslober	Landkreis Tettang
Weiteres	eingeladen; Mitarbeiter: Walter Münz; Schreiben vom 13.05.1959 des Landratsamtes Tettang an Lehbruck „Nach Nr.9 der Wettbewerbsbedingungen vom 26.08.1958 gehen preisgekrönte und entschädigte Arbeiten in das Eigentum des Landkreises über. Von der Rückgabe Ihres Entwurfes wurde daher Abstand genommen.“

Titel	Volksschulneubau der Stadt Gammertingen
Abgabe	-
Sitzung des Preisgerichts	

Auslober	Stadt Gammertingen
Weiteres	Lehmbruck lehnt Einladung ab (13.02.1959)

Titel	Neubau einer Volksschule mit Turnhalle
Abgabe	-
Sitzung des Preisgerichts	-
Auslober	Bürgermeisteramt Bisingen (Hohenz.)
Weiteres	Lehmbruck lehnt Einladung ab (26.01.1959)

Titel	Gutachten Umbau und Erweiterung des Krankenhauses Sulz/N.
Abgabe	-
Sitzung des Preisgerichts	Schreiben mit Absage vom 7.7.1959
Auslober	Kreisbauamt Horb
Weiteres	Im Krankenhausbau erfahrene Architekten, darunter auch Lehmbruck, wurden dazu eingeladen.

Titel	Erweiterung Kreiskrankenhaus Ehingen
Abgabe	1959?
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Landkreis Balingen
Weiteres	

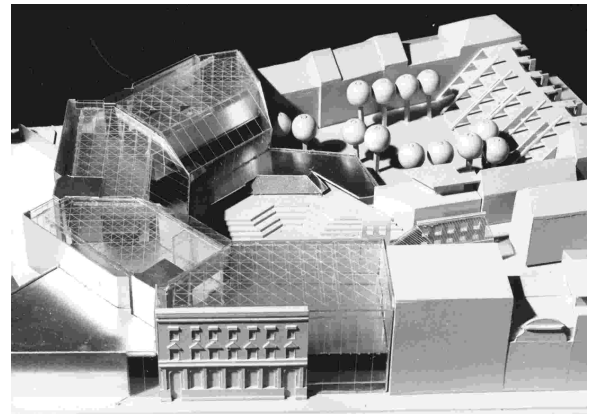
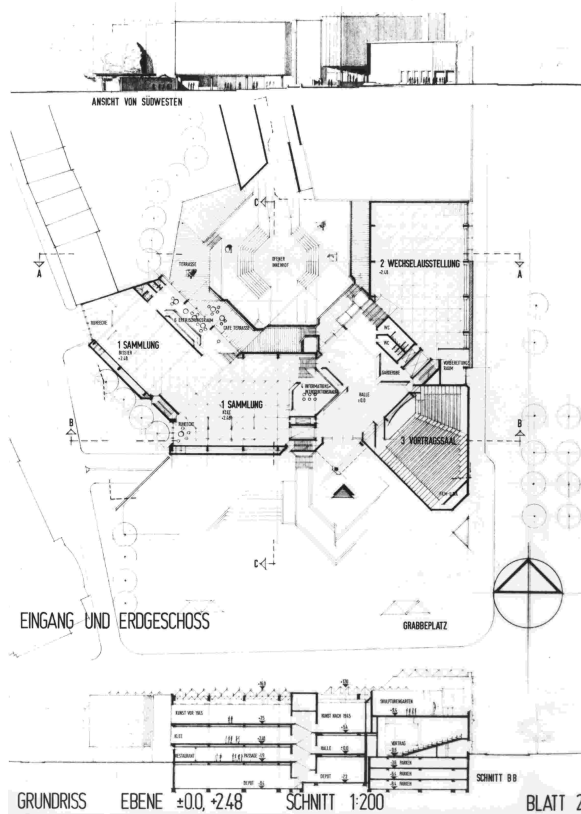
Titel	Ideenwettbewerb für den Rathausneubau und die Gestaltung seiner Umgebung in Pforzheim
Abgabe	30.09.1959
Sitzung des Preisgerichts	-
Auslober	Stadt Pforzheim
Weiteres	

Titel	Neubau des Rathauses in Reichenbach an der Fils
Abgabe	1.06.1960

Sitzung des Preisgerichts	-
Auslober	Gemeinde Reichenbach an der Fils
Weiteres	eingeladen, aber keine Abgabe (Ausfälle im Büro und Arbeitsüberlastung)

Titel	Kunsthalle Düsseldorf
Abgabe	22.09.1960
Sitzung des Preisgerichts	15.11.1960
Auslober	Stadt Düsseldorf
Weiteres	

WBW NEUBAU KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN 3745



Modell

Ansicht, Grundriß, Schnitt

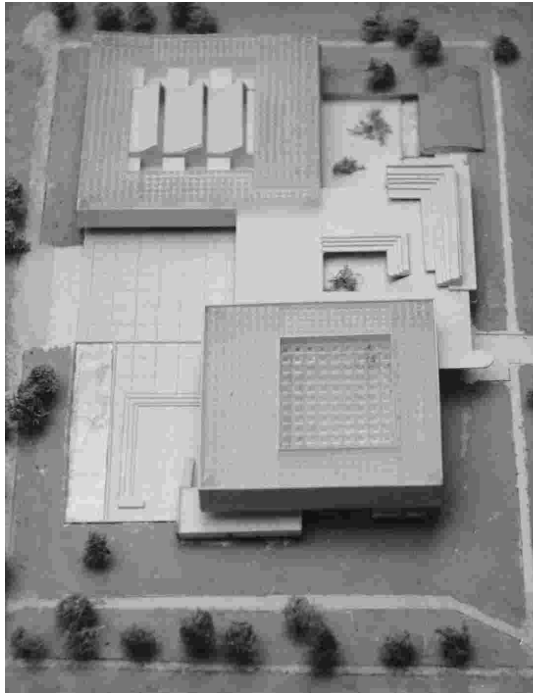
Titel	Neubau des Rheinischen Landesmuseums Bonn
Abgabe	geändert auf 30.09.1960
Sitzung des Preisgerichts	2.12.1960

Auslober	
Weiteres	<p>eingeladen; Beurteilung des Preisgerichts: „Der viel zu große Baukörper des neuen Museums hat weder eine organische Verbindung zum Altbau, noch fügt er sich in die Gesamtbebauung überzeugend ein. Der Vorplatz ist für Fußgänger und Fahrzeuge zu knapp bemessen. Die innere Erschließung über eine an und für sich geräumige Eingangshalle an der Colmandtstraße läßt für den Besucher die notwendige und wünschenswerte Einheit von Altbau und Neubau vermissen. Zwar ist es möglich, die Nebenräume, wie Erfrischungsraum und Hörsäle für sich zugänglich zu machen, aber dem Besucher wird erst auf Umwegen klar, daß es noch einen Altbau gibt. Dieser Nachteil ist auch durch die Gesamtorganisation bedingt, da nach Art der Verteilung und Zuordnung der verschiedenen Gruppen eine Ordnung und Übersichtlichkeit fehlt. Die Unterbringung der Verwaltung im Osttrakt des Neubaus liegt an sich in diesem Teil günstig. Jedoch werden die notwendigen inneren Verbindungen zu Werkstätten, anderen Verwaltungsteilen, den Büros der Angestellten pp. vermißt. Auch die übergroße Entfernung von Bibliothek und wissenschaftlichen Arbeitsräumen ist zu beanstanden. Diese Unübersichtlichkeit ist auch im Kellergeschoß zu spüren; die engen Verbindungswege sind z.T. für den Transport von Sperrgut, Lasten usw. ungeeignet. Der Vorschlag hat wesentliche museumstechnische Nachteile und zeigt daher auch in seiner äußeren Haltung kein Bemühen um das Wesen dieses Bauwerkes. Nach Kubikmetern umbauten Raumes liegt der Entwurf im oberen Bereich der eingereichten Arbeiten und dürfte auch wegen seiner inneren Organisation unwirtschaftlich sein.“</p>

Titel	Schwimmhalle mit Sauna der Gemeinde Leinfelden
Abgabe	4.10.1960
Sitzung des Preisgerichts	13.10.1960
Auslober	Gemeinde Leinfelden
Weiteres	

Titel	Ideenwettbewerb Neubau eines staatlichen Galeriegebäudes auf dem Gelände der ehemaligen Neuen Pinakothek in München
Abgabe	

Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Oberste Baubehörde im Bayrischen Staatsministerium des Innern
Weiteres	eingeladen; Mitarbeiter: Dipl.-Ing. Gerhard Rohdich, Stuttgart



Grundriß
Modell

Titel	Neubau eines Polizeipräsidioms in Stuttgart an der Heilbronner Str.
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	1960?
Auslober	
Weiteres	

Titel	Architektenwettbewerb Kurverband Mosberg
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	
Weiteres	Bitte um Übersendung der Unterlagen vom 2.04.??

WETTBEWERBE 1962-1967

Titel	Stadthalle Böblingen
Abgabe	16.04.1962, geändert auf 4.05.1962
Sitzung des Preisgerichts	Mai 1962
Auslober	Stadt Böblingen
Weiteres	

Titel	Städtebaulicher Ideenwettbewerb Umgebung Theater in Gelsenkirchen
Abgabe	8.09.1962, geändert auf 23.10.1962
Sitzung des Preisgerichts	16.11.1962
Auslober	Stadt Gelsenkirchen
Weiteres	einer von 6 Eingeladenen, darunter Jörn Utzorn, Dänemark; Mitarbeiter: Dipl.-Ing. Hinterleitner, Hasenbergstraße 55, Stuttgart (Verkehrstechnische Beratung); Bauing. Hansjürgen Schmidt, Stuttgart; Dr. Kaufmann, Stuttgart, Städt. Gartenbauamt (Gartengestalter) Schreiben an denselben vom 21.12.1962 „Leider ist unser Projekt wegen Verstößen gegen die Ausschreibung (Abbruch eines Häuserblocks westlich der nördl. Overwegstraße) von der Prämierung ausgeschlossen worden, aber beurteilt worden. Ein Ankauf außer der Reihe wurde vom Preisgericht nicht



Ansicht

Titel	Kriegsopfer-Mahnmal Biberach an der Riß
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	1966?
Auslober	
Weiteres	eingeladen

Titel	Funkhaus-Neubau des Süddeutschen Rundfunks
Abgabe	15.01.1966
Sitzung des Preisgerichts	5.04.1966
Auslober	Süddeutscher Rundfunk
Weiteres	eingeladen



Ansicht

Titel	Neubau Kreiskrankenhaus Sigmaringen
Abgabe	15.12.1964

Sitzung des Preisgerichts	23.01.1965
Auslober	Landkreis Sigmaringen
Weiteres	eingeladen; keine Erwähnung

Titel	Kunstmuseum (Clemens-Sels-Museum) Neuß
Abgabe	27.09.1963
Sitzung des Preisgerichts	11.12.1963
Auslober	Stadt Neuß
Weiteres	Prof. Graubner im Preisgericht, Prof. Henrich Vorsitzender eingeladen; 3. Preis (2.500,-) Erläuterungsbericht Lehmbruck: Eine differenzierte und aufgegliederte bauliche Anlage entspricht sowohl den vielgestaltigen Sammlungsbeständen des Museums als auch der städtebaulichen Situation. Die pavillonartige Auflockerung bildet ein Gegengewicht zu den Massen der Stadthalle und des zukünftigen Theaters.

Titel	Hallenschwimmbad und die städtebauliche Gestaltung des Gebiets an der Grabenallee Offenburg
Abgabe	4.05.1965
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Stadt Offenburg
Weiteres	angestellte Mitarbeiter: Dipl.-Ing. Gerhard Bühler, Stuttgart; Dipl.-Ing. Georg Brunnert, Stuttgart

Titel	Garten- und Hallenschwimmbad Friedrichshafen
Abgabe	August 1964
Sitzung des Preisgerichts	18.+ 19.09.1964
Auslober	Stadt Friedrichshafen

Weiteres	eingeladen; DM 2.000,- Sondervergütung bei Abgabe eines wettbewerbsfähigen Entwurfs eines Eingeladenen, im Falle einer Preiszuerkennung vermindert sich die Höhe des zuerkannten Preises entsprechend; 1. Ankauf (DM 3.500,-); angestellter Mitarbeiter: Frank Rogers, Stuttgart
----------	--

Titel	Bauwettbewerb Staatliche Ingenieurschule für Bauwesen in Biberach /Riss
Abgabe	17.02.1964
Sitzung des Preisgerichts	15.+ 16.04.1964
Auslober	Oberfinanzdirektion Stuttgart; Staatliches Hochbauamt Biberach /Riß
Weiteres	eingeladen; mit eingeladen: Atelier 5, Bern (2.Preis), Kammerer und Belz, Stuttgart(1.Preis); Dipl.-Ing. Behnisch Fachpreisrichter; Lehmbruck im 2. Rundgang ausgeschieden

Titel	Neubau Gymnasium im Raiswasen in Murrhardt
Abgabe	1967
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	
Weiteres	Durchschlag hinsichtlich Rückfragen vom 21.2.1967



Ansicht



Modell

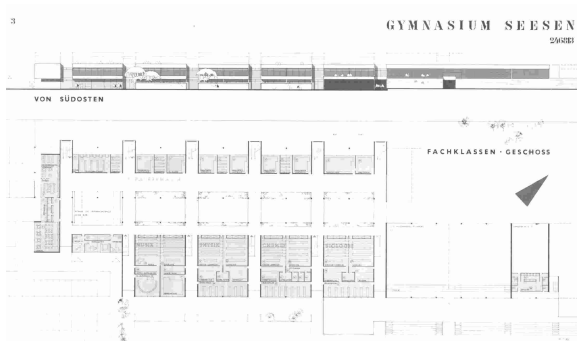
Titel	Erweiterung und Sanierung Kreiskrankenhaus Bad Waldsee
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	27.11.1965
Auslober	Landratsamt Ravensburg
Weiteres	2. Ankauf, eingeladen

WETTBEWERBE 1968-1978

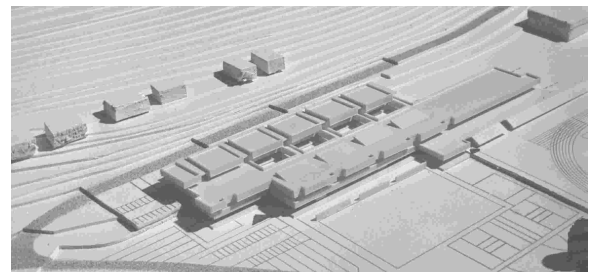
Titel	City Hall Amsterdam
Abgabe	1967/68
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	
Weiteres	Bitte um Übersendung der Unterlagen vom 22.06.1967

Titel	Wettbewerb Neubau Gymnasium Seesen
Abgabe	geändert auf 15.10.1968
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Landkreis Gandersheim
Weiteres	<p>„Eine Übersendung der Wettbewerbsunterlagen für den Neubau eines Gymnasiums in Seesen ist uns leider nicht mehr möglich. Schluß der Ausgabe der Wettbewerbsunterlagen war der 30. April 1968“ Schreiben des Landkreises an L. vom 25. Juni 1968</p> <p>Kleine Notiz von L. am Rande: „30. April Ausgabeschluß, danach erst kleine Mitteilung über den Termin in den Fachzeitschriften“</p> <p>Graubner ist Fachpreisrichter: „Lieber Herr Graubner, vielen herzlichen Dank für die Übersendung der Unterlagen Wettbewerb Seesen und die Verlängerungs-Benachrichtigung. Es tut mir leid, daß ich sie nun wieder mit einer Bitte</p>

belästige
 Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir die Beantwortung der Rückfragen zusenden könnten; allerdings nur, wenn etwas Wesentliches hierbei zur Sprache gekommen ist. andernfalls brauchen Sie den Brief gar nicht zu beantworten. Ich hoffe sehr, daß ich Sie trotz des Hin- und Herhetzens zwischen Braunschweig und Stuttgart einmal wieder besuchen kann.“
 Brief vom 26.9.1968 an Professor Gerhard Graubner, 3 Hannover-Kirchrode, Große Hillen 45
 Antwort von Graubner aus der Gr. Packhofstraße 27, 3 Hannover mit den gewünschten Unterlagen am 9.07.1968

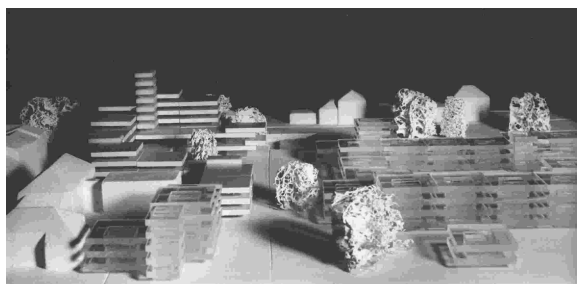


Grundriß



Modell

Titel	Wettbewerb Rathausneubau Lörrach
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	
Weiteres	Schreiben vom 16.01.1969 Unterlagen müssen persönlich in Lörrach abgeholt werden.

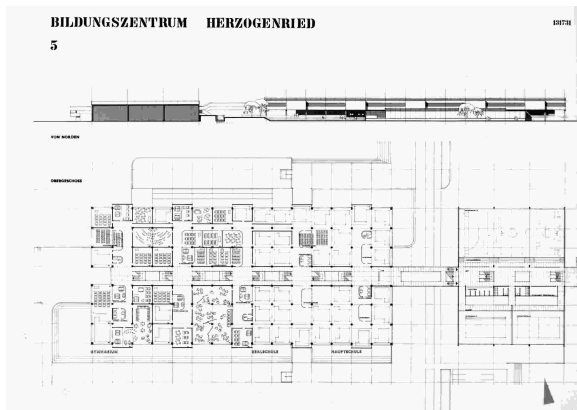


Modell

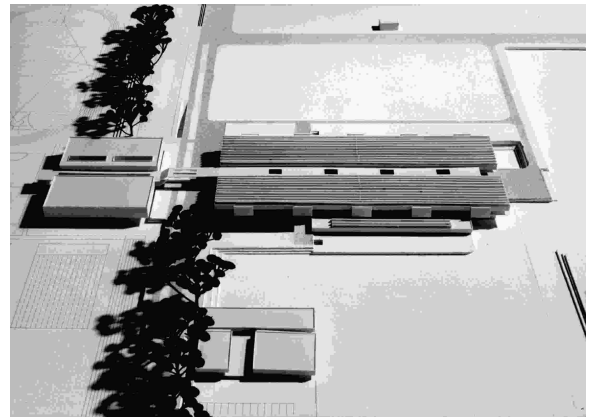
Titel	Bauwettbewerb Schul- und Sportzentrum Loßburg
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	28.+ 29.05.1968
Auslober	Gemeinde Loßburg
Weiteres	3. Runde ausgeschieden

Titel	Bauwettbewerb Funkhaus der Deutschen Welle
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	
Weiteres	wollen, daß er sich am Wettbewerb beteiligt (Schreiben vom 19.08.1969)

Titel	Bauwettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für den Neubau eines Bildungszentrums im Gebiet Herzogenried Mannheim
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	5.12.1969
Auslober	
Weiteres	5. Preis (DM 6.000,-) Unterrichtsräume im OG auf quadratischem Grundraster mit gleichmäßiger Shed-Belichtung ermöglichen größte Variabilität innerhalb der Schulbereiche und der Unterrichtsformen, im Extremfall großräumige Klassenräume an den Randzonen mit zusätzlichem Seitenlicht für die Unterstufe. Durch zentrale „Erschließungsstraße“ Verflechtung der Schulbereiche Gymnasium – Realschule – Hauptschule im Hinblick auf die Entwicklung zur integrierten Gesamtschule. Mitarbeiter Dipl.-Ing. von Söhnen



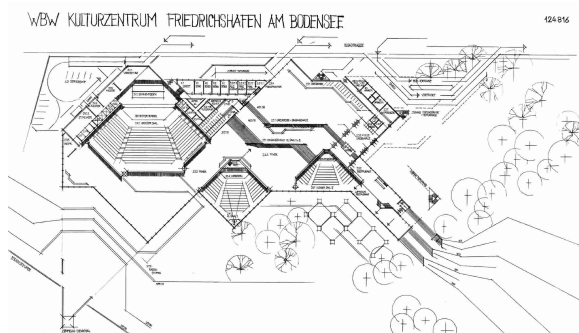
Ansicht, Grundriß



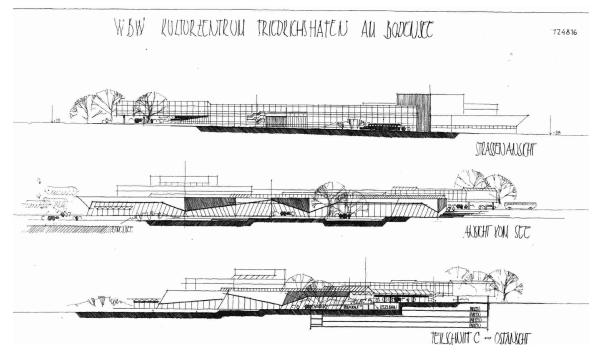
Modell

Titel	Wettbewerb Berufsschulzentrum Osnabrück
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	
Weiteres	aufgrund der außergewöhnlich großen Nachfrage Unterlagen ausgegangen, erhält Schutzgebühr zurück (Schreiben vom 19.01.1970)

Titel	Bauwettbewerb Kulturzentrum Friedrichshafen
Abgabe	8.03.1978
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Stadt Friedrichshafen
Weiteres	



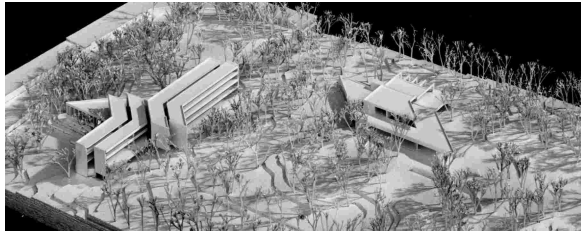
Grundriß



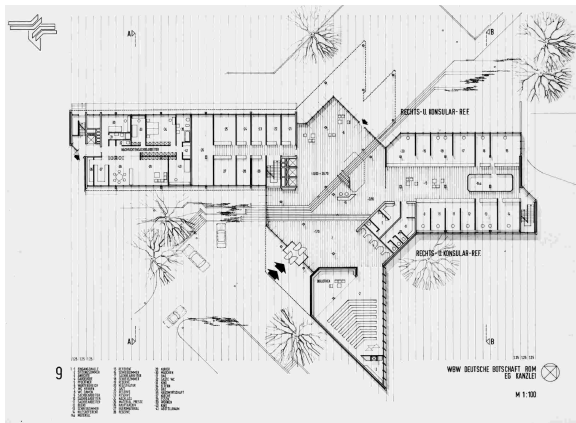
Ansichten

WETTBEWERBE OHNE JAHRESANGABE

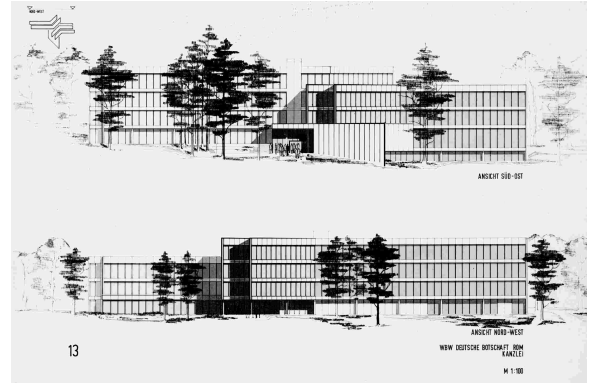
Deutsche Botschaft, Rom



Modell

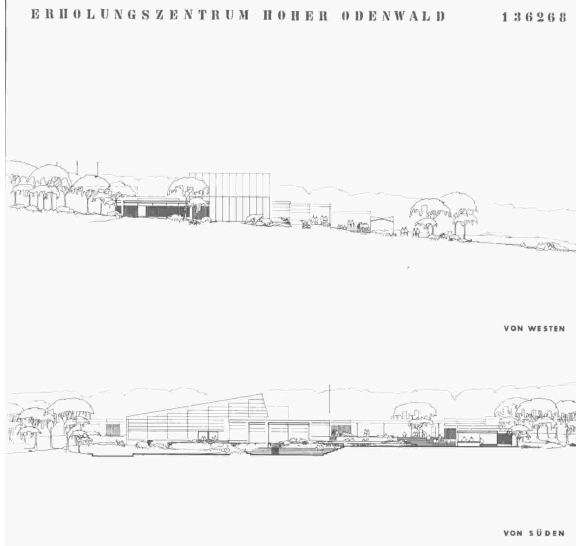


Grundriß Kanzlei



Ansichten Kanzlei

Erholungszentrum Hoher Odenwald



Ansichten

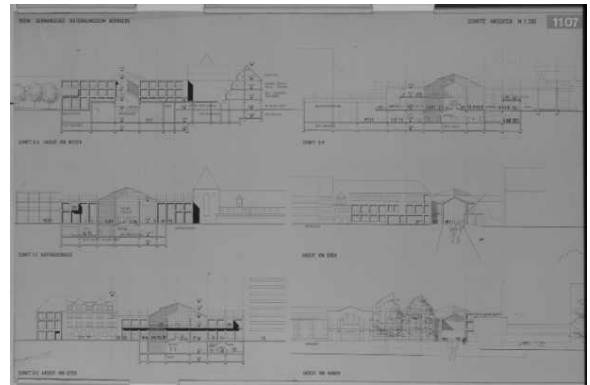


Modell

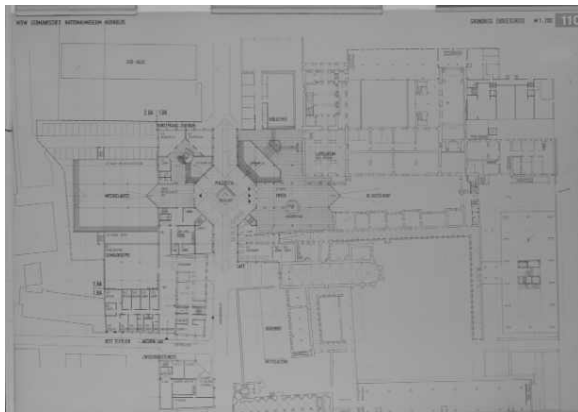
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Lageplan

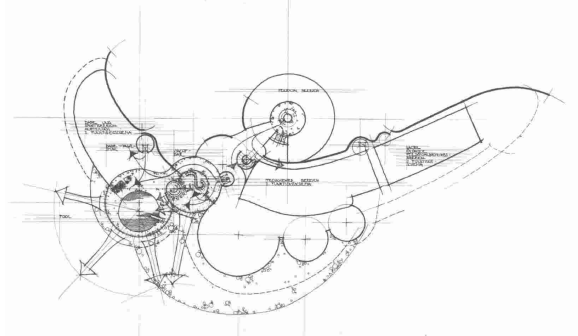


Ansichten und Schnitte



Grundriß

Gästehaus der Bundesrepublik, Petersberg bei Bonn



WBW 1



WBW 2 Modell



WBW 1 Modell

Hotel Palavi, Teheran (mit Christine und Herman Rotermund, Collaborator Dipl.-Ing. J.A. Heitmann)



Perspektive

Neues Krankenhaus, Sindelfingen

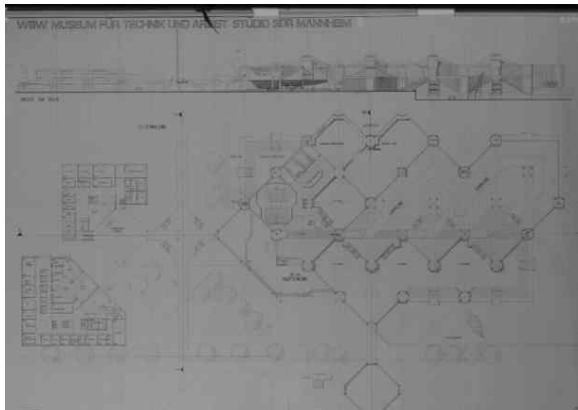
Krankenhaus Aalen

Krankenhaus Riedlingen

Krankenhaus Tettnang

Krankenhaus Thailfingen

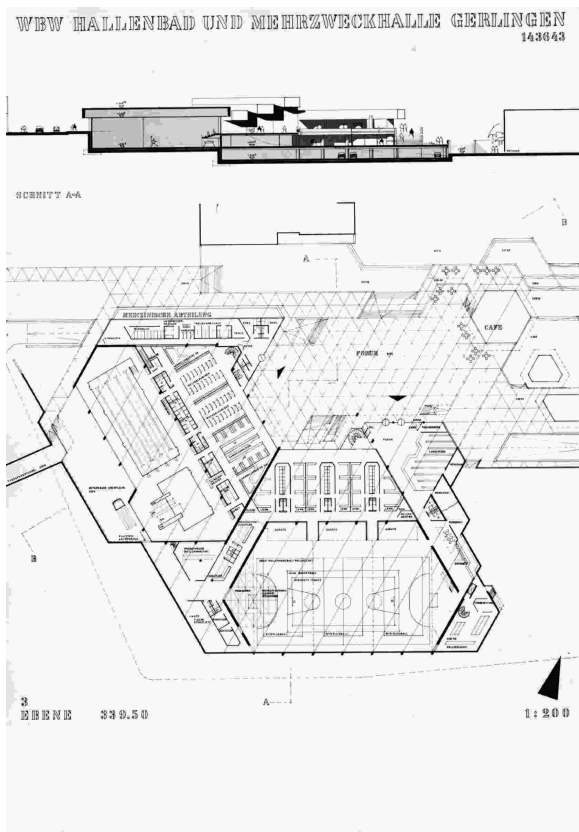
Landesmuseum für Technik und Arbeit, Mannheim



Grundriß und Ansicht

Landtag BW und Staatsgalerie, Erweiterung, Stuttgart

Hallenbad und Mehrzweckhalle Gerlingen



Grundriß und Schnitt

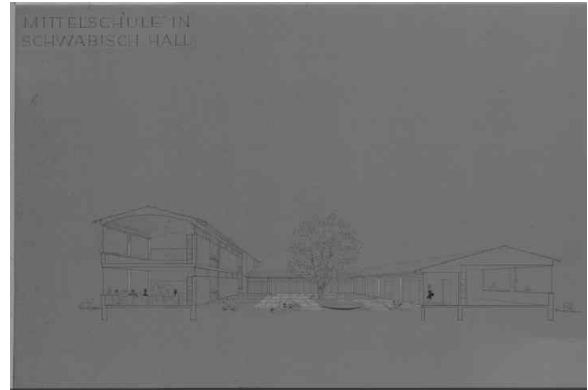


Modell

Mittelschule Schwäbisch Hall



Lageplan

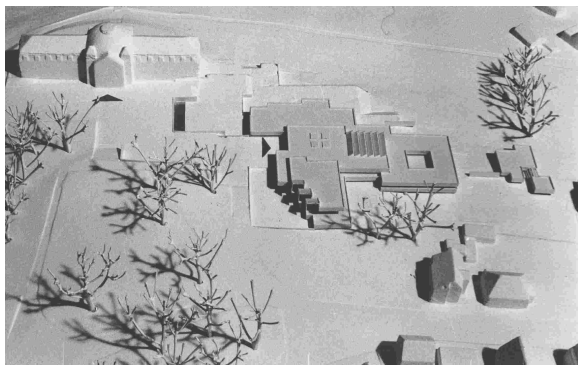


Schnittperspektive

Museum, Hannover

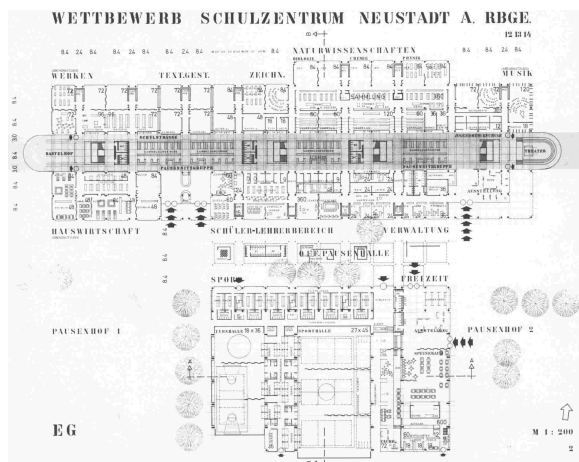
Neues Rathaus, Göttingen

Neubau des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar



Modell

Schulzentrum, Neustadt am Riedberg



Grundriß

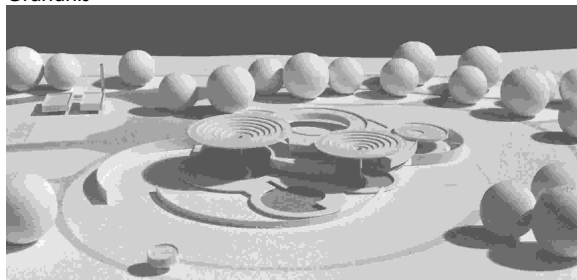
Staatliches Galeriegebäude (Neue Pinakothek), München

Stadthalle, Duisburg

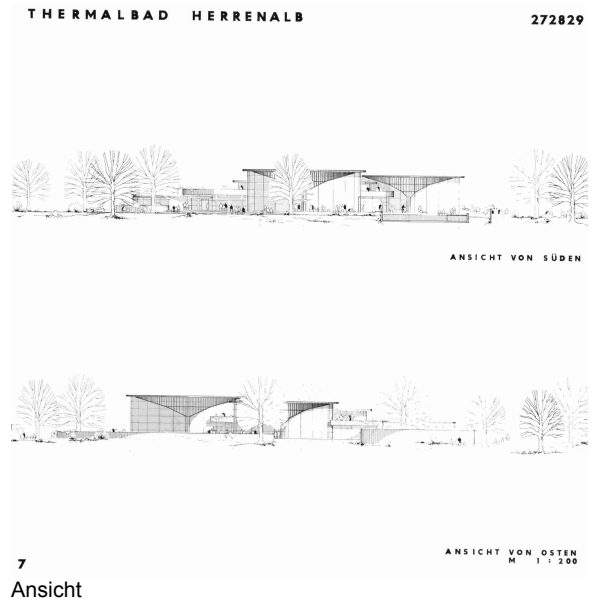
Thermalbad, Bad Herrenalb



Grundriß



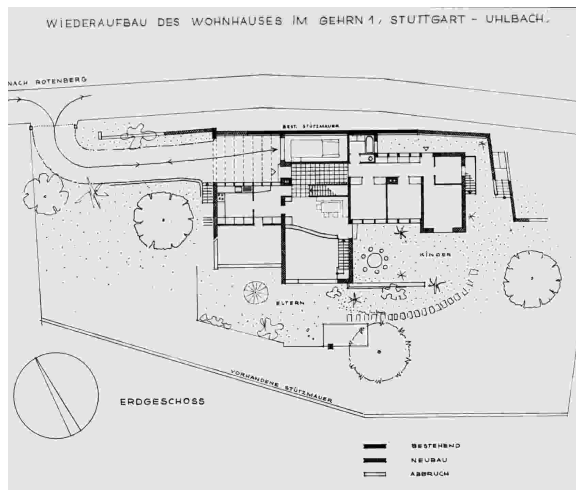
Modell



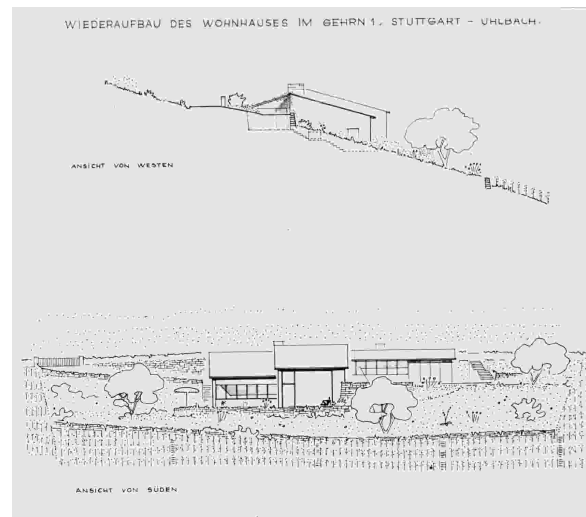
NICHTVERWIRKLICHTE PROJEKTE

Gut Thailing bei München, Entwurf für den Umbau des Nebengebäudes, 1946

Entwurf Wiederaufbau des Wohnhauses Dr. Sieger, Stuttgart-Uhlbach Im Gehrn,
1952



Grundriß

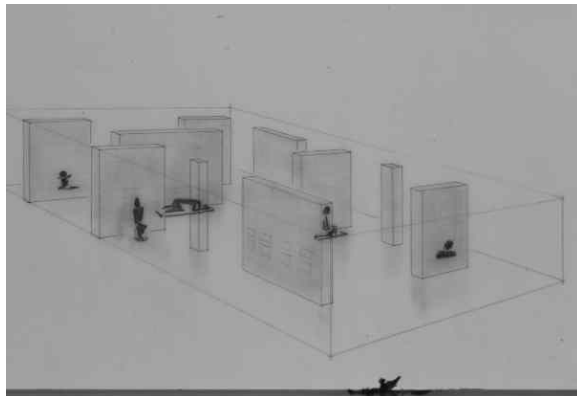


Ansicht

Entwurf für einen Anbau einer Produktionshalle an die Strickwarenfabrik Fa. Krimmel und Cie. Reutlingen, Tübinger Straße / Steinstraße, 1956

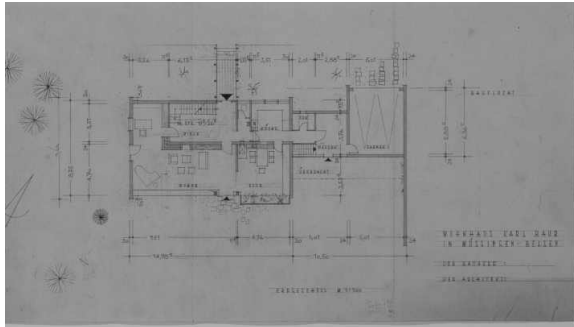
Vorgarten-Einfriedung Wohnhaus W. Rauscher (Prokurist der PAUSA AG), Mössingen, Edelmannsweg 33, 1956

Haus der Kunst, Konzeption Ausstellung von Plastiken Wilhelm Lehmbrucks, München



Isometrie

Entwurf Wohnhaus Karl Baur Belsen 1962



Grundriß

Objekt: Entwurf eines Einfamilienhauses am Hang

Ort: Mössingen-Belsen, Waldstraße 9

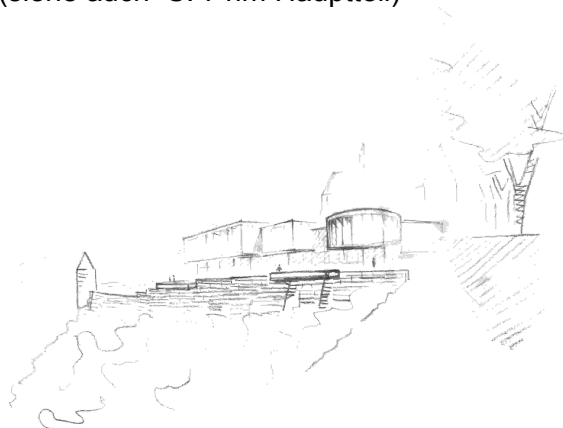
Planung: Manfred Lehbruck

Bauherr: Karl Baur

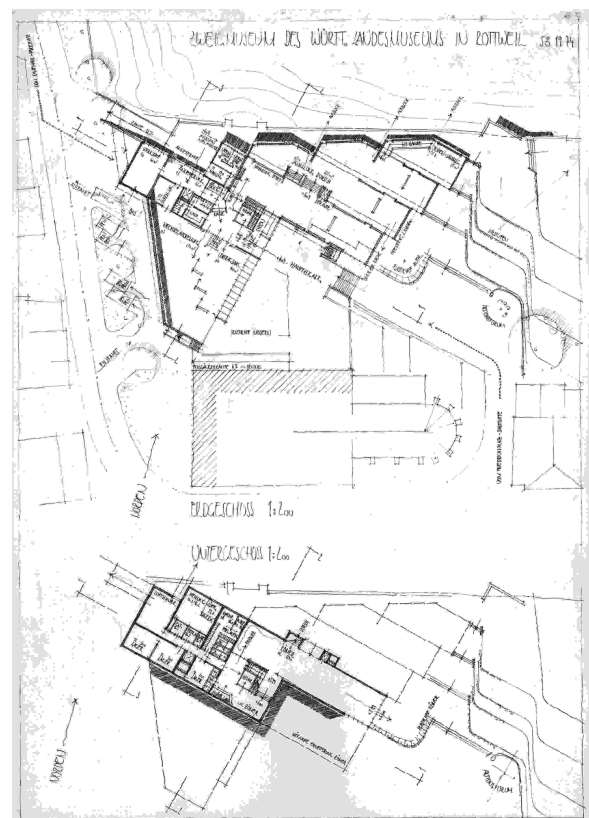
Archivalien: Nachlaß Manfred Lehbruck SAAI KA

Bemerkungen: Entwurf kam nicht zur Ausführung, da Herr Baur sich nicht für einen so modernen Bau mit so viel Glas entschließen konnte, Herr Baur bedauert diese Entscheidung heute noch. Herr Baur war Prokurist und zeitweise stellvertretender Geschäftsführer der PAUSA AG.

Karmeliterkirche, Frankfurt

Kulturforum, Rottweil 1964 – 1979
(siehe auch S. 71im Hauptteil)

Skizze



Grundriß



Modell

Kunstseidenweberei Brenner-Milano, Zürich, mit Gustav von Tobel, 1950

Mietshaus Butzenbadstraße 47, Mössingen-Belsen

PREISRICHTERTÄTIGKEIT BEI WETTBEWERBEN

Titel	Mineralbad Leuze
Abgabe	15.07.1953
Sitzung des Preisgerichts	unbekannt
Auslober	Stadt Stuttgart
Weiteres	Ersatzpreisrichter auf Vorschlag von Professor Martin Elsässer

Titel	Erweiterung des Kreiskrankenhauses Gaildorf
Abgabe	20.09.1954
Sitzung des Preisgerichts	15.10.1954
Auslober	Kreis Backnang
Weiteres	Manfred Lehbruck Fachpreisrichter

Titel	Neubau eines Kreishauses
Abgabe	1.03.1955
Sitzung des Preisgerichts	8. und 9.03.1955
Auslober	Kreisverband Ludwigsburg
Weiteres	ML Vertreter als Fachpreisrichter in Vertretung für Prof. Hans Volkart, Architekt BDA, TU Stuttgart

Titel	Sport- und Versammlungsstätte Leinfelden
Abgabe	1.03.1955
Sitzung des Preisgerichts	15.03.1955
Auslober	Gemeinde Leinfelden
Weiteres	ML Fachpreisrichter, vorgeschlagen vom BDA

Titel	Lungenheilstätte Löwenstein
--------------	------------------------------------

Abgabe	31.07.1955, geändert auf 16.08.1955
Sitzung des Preisgerichts	11.02.1955
Auslober	Württembergischer Landesfürsorgeverband Stuttgart
Weiteres	Manfred Lehbruck einer von drei Vorprüfern; vermittelt durch Dipl.-Ing. Lewicki, Mitarbeiter am Institut für Krankenhausbau Prof. Peter Poelzig an der TU Berlin

Titel	Mahnmal auf dem Bergfriedhof Tübingen
Abgabe	18.01.1958
Sitzung des Preisgerichts	4.02.1958
Auslober	Stadt Tübingen
Weiteres	Lehmbruck Preisrichter, ebenfalls Dr. Rieth

Titel	Neubau eines Finanzamtsgebäude und einer Finanzschule in Ludwigsburg
Abgabe	23.09.1958
Sitzung des Preisgerichts	7.11.1958
Auslober	Land Baden-Württemberg, vertreten durch das Finanzministerium
Weiteres	Fachpreisrichter

Titel	Landwirtschaftsschule Blaubeuren
Abgabe	24.10.1958
Sitzung des Preisgerichts	11.11.1958
Auslober	Landkreis Ulm
Weiteres	Lehmbruck Preisrichter; Marohn als Bearbeiter eingeladen

Titel	Schulhauserweiterung Dußlingen
--------------	---------------------------------------

Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	
Weiteres	Lehmbruck Fachpreisrichter, Bestätigung durch Schreiben von Lehmbruck an das Bürgermeisteramt vom 17.11.1958

Titel	Neubau Kreissparkasse mit Diensträumen für die Landkreisverwaltung in Ehingen/Donau
Abgabe	15.01.1959
Sitzung des Preisgerichts	13.02.1959
Auslober	Kreissparkasse Ehingen/Donau
Weiteres	Lehmbruck Fachpreisrichter, Marohn als Bearbeiter eingeladen

Titel	Kindererholungsheim für den Landkreis Göppingen
Abgabe	29.01.1959
Sitzung des Preisgerichts	18.02.1959
Auslober	Kindererholungsheim für den Landkreis Göppingen, Stiftung der Kreissparkasse Göppingen
Weiteres	Lehmbruck Fachpreisrichter

Titel	Endausbau Goetheschule Asperg
Abgabe	30.01.1959
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Stadt Asperg
Weiteres	stellv. Fachpreisrichter

Titel	Schulhauserweiterung mit Turnhalle in Dußlingen
Abgabe	7.03.1959

Sitzung des Preisgerichts	Wettbewerb am 10.03.1959 abgesagt
Auslober	Gemeinde Dußlingen
Weiteres	ML Fachpreisrichter; vorgeschlagen durch Architekt Marohn

Titel	Neubau der Landwirtschaftsschule und des Landwirtschaftsamts Ludwigsburg
Abgabe	1.04.1959
Sitzung des Preisgerichts	21.04.1959
Auslober	Landkreis Ludwigsburg
Weiteres	Lehmbruck Preisrichter, Marohn ebenfalls

Titel	Mahnmal Wangen im Allgäu
Abgabe	15.07.1959
Sitzung des Preisgerichts	23.07.1959
Auslober	Stadt Wangen im Allgäu
Weiteres	Lehmbruck Fachpreisrichter, von Landeskonservator Dr. Rieth, Tübingen, vorgeschlagen; eingeladener Wettbewerb, 6 Künstler

Titel	Hallenbad der Stadt Aalen
Abgabe	31.03.1960
Sitzung des Preisgerichts	6.05.1960
Auslober	Stadt Aalen
Weiteres	Fachpreisrichter

Titel	Neubau von Sportstätten in Besigheim
Abgabe	31.05.1960, geändert auf 23.06.1960
Sitzung des Preisgerichts	11.07.1960
Auslober	Stadt Besigheim
Weiteres	Fachpreisrichter

Titel	Schulhauswettbewerb Munderkingen
Abgabe	10.01.1961
Sitzung des Preisgerichts	17.02.1961
Auslober	Stadt Munderkingen
Weiteres	Fachpreisrichter

Titel	Gewerbliche und Kaufmännische Berufsschule einschließlich Handelsschule in Crailsheim
Abgabe	31.01.1961, geändert auf 21.02.1961
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Berufsschulverband Crailsheim
Weiteres	stellvertretender Preisrichter

Titel	Bau einer Stadthalle mit Gaststätte am Postplatz in Waiblingen
Abgabe	22.09.1961, geändert auf 15.11.1961
Sitzung des Preisgerichts	18.01.1962
Auslober	Stadt Waiblingen
Weiteres	Fachpreisrichter, vorgeschlagen vom Wettbewerbsausschuß des BDA-BW

Titel	Neubau eines Kreiskrankenhauses in Leonberg
Abgabe	29.06.1962
Sitzung des Preisgerichts	25.09.1962
Auslober	Landkreis Leonberg
Weiteres	Preisrichter, zunächst stellvertretend

Titel	Neubau des Landratsamtes Göppingen
Abgabe	20.09.1962
Sitzung des Preisgerichts	9.10.1962

Auslober	Landkreis Göppingen
Weiteres	Fachpreisrichter

Titel	Neubau Kreiskrankenhaus in Hechingen
Abgabe	1.12.1962
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	Landkreis Hechingen
Weiteres	Schreiben des Landrats Dr. Speidel Hechingen an Lehbruck vom 9.9.1962: "Wie ich von Herrn Marohn erfahren habe, haben Sie sich liebenswürdigerweise bereit erklärt, als stellvertretender Preisrichter bei dem Preisgericht für unser zu planendes Kreiskrankenhaus mitzuwirken." Marohn war unter anderen Kollegen zu diesem Wettbewerb besonders eingeladen.

Titel	Neubau Gewerbe- und Handelsschule in Künzelsau
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	
Auslober	
Weiteres	stellvertretender Preisrichter, auf Empfehlung von Marohn

Titel	Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	1972
Auslober	Stadt Ludwigshafen
Weiteres	

Titel	IHK Pforzheim
Abgabe	
Sitzung des Preisgerichts	

Auslober	Stadt Pforzheim
Weiteres	

DANK

Zunächst gilt mein Dank der Bauhaus-Universität Weimar und hier insbesondere meinem Mentor Prof. Dr. Gerd Zimmermann. Als ich mein Studium an der Hochschule für Architektur in Weimar begonnen habe, war nicht abzusehen, zu was für einer interessanten und inspirierenden Bildungsstätte sich diese entwickeln würde. Die Entscheidung, das Studium der Architektur an der Bauhaus-Universität Weimar nach dem Vordiplom fortzusetzen, wäre ohne die von Prof. Zimmermann als Rektor vorangetriebene Weiterentwicklung zu einer international ausgerichteten Hochschule mit einem deutlich erweiterten Studienangebot nicht zustande gekommen. Gleichzeitig wurde aber die Möglichkeit erhalten, das Studium der Architektur ohne weiteres in der Regelstudienzeit zu beenden, wenn man sich an ein paar Grundregeln hielt. So hatte ich nach dem Diplom das Gefühl, daß das Studium eigentlich zu schnell zu Ende war. Dies wiederum weckte den Wunsch, mich noch weiter mit der theoretischen Seite der Architektur zu beschäftigen, was schließlich in der vorliegenden Arbeit resultierte.

Familie Rotermund-Lehmbruck und Dr. Gerhard Kabierske vom Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau (SAAI) danke ich für die kontinuierliche Unterstützung meiner Arbeit über die vergangenen Jahre. Nur durch den uneingeschränkten Zugang zum architektonischen Nachlaß von Manfred Lehmbruck in Form von Zeichnungen, Photos und Akten war es mir überhaupt möglich, diese Monographie über Manfred Lehmbruck zu erarbeiten.

Prof. Dr. Karin Wilhelm und Prof. Dr. Marco De Michelis haben sich im Rahmen ihrer Gutachten intensiv mit meiner Arbeit auseinandergesetzt und haben mir mit ihrer konstruktiven Kritik wertvolle Hinweise gegeben. Meine Disputation habe ich daher in sehr guter Erinnerung, vielen Dank. In diesem Zusammenhang möchte ich auch Prof. Dr. Donath als Vorsitzendem der Prüfungskommission danken, der an diesem Vormittag eine sehr angenehme Atmosphäre schaffen konnte.

Bedanken möchte ich mich des Weiteren bei den vielen Menschen, mit denen ich über Manfred Lehmbruck und seine Architektur sprechen konnte oder die mir die Besichtigung seiner Gebäude ermöglicht haben. An erster Stelle möchte ich hier die ehemaligen Mitarbeiter von Manfred Lehmbruck nennen: Ulla Beinhoff, Prof. Dr. Bernd Rautenstrauch, Prof. Gerhard Rohdich, Günter Grabow und Dr. Klaus Hänsch.

Karl Baur (ehem. Pausa AG), Herr Belser (ehem. Pausa AG), Dr. Christoph Timm (Untere Denkmalschutzbehörde Pforzheim), Dr. Alfred Hübner (Kulturamt Pforzheim), Herrmann Wahl (Reuchlinhaus Pforzheim), Dr. Katharina Lepper (Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg), Dr. Christoph Brockhaus (Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg), Frank Hovenbitzer, Edith Pollicke (Realschule Mössingen), Frau von Tobel, Elke Eckert (Bauhaus Archiv Berlin), Dr. Holger Pump-Uhlmann (Universität Braunschweig), Prof. Dr. Kristiana Hartmann (Universität Braunschweig), Christa Bullmann (Universität Braunschweig), Prof. Roland Ostertag und Prof. Dr. Andreas Flitner waren mir geduldige Gesprächspartner und öffneten mir - im wahrsten Sinne des Wortes - viele Türen.

Dr. Hermann Diruf (Landesdenkmalamt Baden-Württemberg) danke ich für die Vermittlung zum SAAI, Ursula Steinert und Cornelia Kutter danke ich für das intensive Korrekturlesen meiner Arbeit.

Cornelia Unglaub, Birgit Röckert, Juliane Behrendt, Nancy Leser und Anke Rexhausen danke ich für die Hilfe bei meinen fast wöchentlichen Anfragen an der Bauhaus-Universität und für die technische Unterstützung beim Kolloquium und bei der Disputation.

Der Denkmalpflege danke ich, daß - nach einem furiosen Start und einem zögerlichen Zwischenspiel - inzwischen alle wesentlichen Gebäudeensembles von Manfred Lehmbruck unter Schutz gestellt sind.

Und ich danke den vielen weiteren ungenannten Menschen, sei es in Gemeindeverwaltungen, Archiven, Museen, Hochschulen, Architekturbüros oder in vielen weiteren Institutionen, die mich unterstützt haben.

Und schließlich gilt mein Dank meiner Familie; denn meine Dissertation wäre überhaupt nicht zustande gekommen, wenn ich durch meine Eltern und meine Frau nicht nur tatkräftig unterstützt, sondern auch immer wieder ermuntert worden wäre, die Arbeit neben dem Beruf, neben der Familiengründung zu vollenden. Darunter hatte vor allem meine Familie zu leiden, weswegen ich diese Arbeit meiner Familie widme.

Sebastian Wagner
Reilingen, Februar 2006