

Aufbruch!

Architektur der fünfziger Jahre in Deutschland



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT

WERKSTATT
IM THEATER
KATZ THEATER
SCHILLERTHEATER
DIE HANDELUNG
DIE HANDELUNG
DIE HANDELUNG
DIE HANDELUNG

SCHILL

Fotografien **Hans Engels**
Essay **Dieter Bartetzko** Projekttexte **Axel Tilch**

Aufbruch!

Architektur der fünfziger Jahre in Deutschland

Inhalt

6 Essay von Dieter Bartetzko

Projektteil

- | | | | | | | | |
|----|---|----|--|-----|--|-----|--|
| 12 | Sep Ruf
Akademie der bildenden Künste | 52 | Manfred Lehbruck
Hallenbad Feuerbach | 84 | Paul Weber
Hamburg-Mannheimer-Gebäude | 120 | Sep Ruf
Wohnhochhaus Theresienstraße |
| 16 | Josef Kaiser und Heinz Aust
Kino International | 54 | Rolf Gutbrod und Adolf Abel
Kultur- und Kongresszentrum Liederhalle | 86 | Gottfried Böhm
St. Albert | 122 | Paul Baumgarten
Eternithaus ‚Interbau 57‘, Wohnhaus A1 |
| 18 | Manfred Lehbruck
Reuchlinhaus | 58 | Egon Eiermann
Matthäuskirche | 90 | Hermann Fehling, Daniel Gogel, Peter Pfankuch
Haus Krüger | 124 | Hans Scharoun
Philharmonie |
| 22 | Josef Kaiser und Karl Bauer
Café Moskau | 60 | Gerhard Günther Dittrich
Parkwohnanlage Zollhaus | 92 | Le Corbusier
Unité d’habitation ‚Typ Berlin‘ | 128 | Wilhelm Koep und Rudolf Koep
Parfümeriefabrik ‚4711‘ mit Rundbau |
| 24 | Max Bill
Hochschule für Gestaltung Ulm | 64 | Jean-Francois Guédy und Eugène Freyssinet
Sendehalle des Senders ‚Europe 1‘ | 96 | Rolf Gutbrod und Rolf Gutbier
‚Loba-Haus‘ | 130 | Rudolf Grosse und Heinz Völker
Schillertheater |
| 29 | Egon Eiermann
Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche | 66 | Gustav Gsaenger
Matthäuskirche | 98 | Ferdinand Streb
Verlagshaus Axel Springer | 134 | VEB Projektierungsbüro Süd Dresden
Speisehaus des ‚VEB Entwicklungsbau Pirna‘ |
| 30 | Sep Ruf und Theo Pabst
Justizgebäude Neue Maxburg | 70 | Werner Düttmann und Werner Klenke mit Bruno Grimmeck
Verkehrskanzel am Kurfürstendamm | 102 | Paul Schneider-Esleben
Haniel-Garage | 136 | Heinz Rall und Hans Röper
Stephanuskirche |
| 34 | Klaus Kirsten
Rotaprint-Fabrik | 72 | Erich Fritz
Hoffnungskirche | 104 | Erwin Heinle, Horst Linde, Kurt Viertel
Landtag von Baden-Württemberg | 140 | Wilhelm Berentzen
Junior-Haus |
| 40 | Hans Simon
Schuhhaus Stiller | 74 | Bernhard Hermkes
Großmarkthallen | 108 | Oscar Niemeyer
Wohnhochhaus ‚Interbau 57‘ | 142 | Hugh Stubbins
Kongresshalle |
| 42 | Willy Kreuer
Kirche St. Ansgar | 78 | Herrmann Gehring
Amerikahaus Ruhr | 110 | Hans Siegfried Persch
Schwanentorbrücke | 146 | Wilhelm Mastiaux und Ulrich Rummel
Großtankstelle am Brandshof |
| 46 | Staatliches Hochbauamt Baden-Württemberg
Amtsgericht Pforzheim | 80 | Helmut Hentrich und Hubert Petschnigg
Thyssen-Hochhaus, Dreischeibenhaus | 114 | Rudolf Schwarz
Heilig-Kreuz-Kirche | 148 | Karl Hüll
Feierabendhaus Knapsack |
| 48 | Helmut Conradi
Hauptbahnhof Pforzheim | | | | | | |

152 Biografien der Architekten

**So viel Aufbruch
war nie mehr –
Die Architektur der
fünfziger Jahre in
Deutschland** Ein Essay von Dieter Bartetzko

„Inmitten der Ruinen schreiben die Deutschen einander Ansichtskarten von den Kirchen und Marktplätzen, den öffentlichen Gebäuden und Brücken, die es gar nicht mehr gibt.“

So schrieb Hannah Arendt, die emigrierte deutsch-jüdische Philosophin, als sie 1950 für die ‚New York Times‘ Deutschland bereiste. In ihrer ehemaligen Heimat beobachtete sie „Apathie“, „Gefühlsmangel“, „Herzlosigkeit“, die bisweilen mit „billiger Rührseligkeit kaschiert“ würden. Ihre Schlussfolgerung: Die deutsche Gesellschaft verharrte in „einer tief verwurzelten, hartnäckigen und gelegentlich brutalen Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen und sich damit abzufinden.“¹

Was Hannah Arendt mit der verständlichen Kälte einer Vertriebenen diagnostizierte, waren die Symptome eines kollektiven Traumas, das mehr als ein Jahrzehnt später Margarete und Alexander Mitscherlich in ihrer längst klassischen massenpsychologischen Abhandlung als ‚Die Unfähigkeit zu trauern‘ zusammenfassten. Die Nachkriegsarchitektur in Deutschland spiegelt dieses Unvermögen; schon die ersten Bauten, die nach 1945 entstanden, bezeugen in ihrer Erscheinungsform die auf schier übermächtigen Schuldgefühlen basierenden Verdrängungsmechanismen eines ganzen Volkes. Sie waren so wirksam, dass nach abgeschlossenem Wiederaufbau zu Beginn der sechziger Jahre zumindest die Bundesrepublik sich architektonisch als ein Land der Moderne darbot, in dem nur vereinzelte Traditionsinseln aus geretteten oder rekonstruierten historischen Bauwerken bewiesen, dass es dort ein Gestein gegeben hatte – der deutsche Sprung in die Moderne war auch einer aus der Vergangenheit. So wurde mittels der geschichtslosen neuen Bauwelt aus der Illusion einer ‚Stunde Null‘ eine scheinbare Gewissheit; Deutschland baute sich die ‚Gnade des Vergessens‘, katapultierte sich gleichsam durch die bedingungslose Übernahme des modernen, mit Demokratie und Freiheit assoziierten Bauens symbolisch zurück in den Stand der Unschuld.

Das von Hannah Arendt beschriebene Ignorieren der allgegenwärtigen Ruinen trat nicht sofort ein. Im ersten Nachkriegsjahr verharrte die deutsche Gesellschaft in einer Schockstarre angesichts der Bombardements der letzten Kriegsmomente, die alpträumerische Züge angenommen hatten: Nürnberg, die ‚Stadt der Reichsparteitage‘ war noch im Januar 1945 dem Erdboden gleichgemacht worden; Dresden, die ‚schönste Barockstadt Europas‘, wurde im Februar 1945 vernichtet, noch im März 1945 verbrannten Würzburg und Freiberg in Sachsen. Und die Hauptstadt Berlin wurde bis in die letzten Kriegstage nahezu pausenlos bombardiert.

Als die Starre sich zu lösen begann, waren die ersten Wiederaufbauideen geprägt von Fassungslosigkeit, Reue und Selbstanklagen: In Köln und Dresden, Darmstadt und Würzburg beispielsweise schlug man vor, die zerstörten Städte zu verlassen und kilometerweit entfernt vollkommen neue, nach den neuesten Erkenntnissen moderner Stadtplanung gestaltete Ersatzstädte zu bauen. So zeichneten beispielsweise in Frankfurt am Main Architekten, die dem einstigen Stadtbaurat Ernst May und dessen radikal modernem ‚Neuen Frankfurt‘ der zwanziger Jahre treu geblieben waren, Skizzen des ausgebrannten historischen Rathauses, auf denen die berühmten gotischen Treppengiebel der Schaufrent des Römers nach dem Vorbild des eingestürzten mittleren sämtlich gekappt und durch einen Flachdachvorbau ersetzt waren.

Diesem ‚Flachdach-Römer‘ als Zeichen eines bedingungslos modernen Wiederaufbaus stellten die Planer auf dem Römerberg, dem Rathausplatz, einen Sarkophag gegenüber. Aus Trümmern der zerstörten historischen Bauwerke gemeißelt, sollte er das erste Bombenopfer aufnehmen, das bei der Entrümmerung geborgen würde. An diesem ‚Grab des unbekanntes Bombenopfers‘ würde fortan, so das Ideal, sich alljährlich die Jugend der Stadt versammeln, um jedem künftigen Krieg abzuschwören.

Diesen idealistisch überbordenden Visionen aber stand das gegenüber, was Hannah Arendt einige Jahre später als „brutale Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen“ kennzeichnete: Noch schwelten die Trümmer, da zogen schon Architekten des vormaligen ‚Wiederaufbaustabs‘ von Albert Speer ihre alten Pläne aus der Schublade und präsentierten sie den neu formierten demokratischen Stadtverwaltungen. Ihnen, aber auch vielen ihrer weniger bekannten Kollegen erschienen die Trümmerwüsten als verheißungsvolle Tabula rasa, auf der in Kürze neue, moderne Städte wachsen würden – eine Chance sondergleichen. Den Zynismus dieser Sichtweise hatte Konstanty Gutschow, einer der leitenden Mitarbeiter des Wiederaufbaustabs und Generalbaumeister für Hamburg, schon im Frühjahr 1944 formuliert: „Das Bild der Trümmer rührt uns nicht in der Seele an, vielmehr lässt es nur umso deutlicher und lebendiger das Bild des zukünftigen Hamburg, des neuen Hamburg vor unseren Augen entstehen.“²

Was Gutschow für Hamburg prognostizierte, galt – auch wenn man weniger gewissenlos redete und handelte – für alle deutschen Städte: Kaum hatten die Trümmerfrauen ihre Arbeit getan und der Marshallplan 1948 erste Wirkung gezeigt, drehten sich auch die ersten Kräne über den Schuttbergen – Westdeutschland schickte sich an, die, wie Hannah Arendt es nannte, „verstiegene Hoffnung, das Land werde ‚das modernste Europas‘“³ in die Tat umzusetzen.

Freilich trug diese Moderne zunächst oft noch überdeutliche Züge des zugrunde gegangenen ‚Dritten Reichs‘. Als 1949 in Köln (das nun doch an Ort und Stelle wiedererstehen sollte) der neue Mittelbau der Gerling-Konzernzentrale eingeweiht wurde, den der einstige NS-Architekt Kurt Groote, Ex-Mitglied des berüchtigten ‚Schwarzen Korps‘, entworfen hatte, sprachen die Bürger unverblümt von der ‚neuen Reichskanzlei‘. Weniger auffallend als bei Groote, der ungerührt den Neoklassizismus der braunen Diktatur weiterführte, geriet im selben Jahr in Frankfurt am Main der erste Neubau des DEGUSSA-Konzerns, der mit Travertinverkleidungen und ‚amerikanischen Bürofenstern‘ eher an den versteinernen Funktionalismus der ausgehenden Weimarer Republik erinnerte. Doch das war, wie ein Jahr später bei dem travertinverkleideten Turmdoppel der Dresdner Bank, ebenfalls in Frankfurt, kein Verdienst des für beide Neubauten verantwortlichen Architekten Erich Ziegler. Die vergleichsweise klassisch-moderne Erscheinung des Bankenturms wie des Konzernbaus beruhte darauf, dass beider Pläne schon 1936 gezeichnet worden waren, zu einer Zeit, in der das Regime noch öffentliche Bauten bevorzugte, die eine gemäßigte Moderne à la Heinrich Tessenow mit dem Neoklassizismus eines Paul Ludwig Troost oder Albert Speer mischten, um der aberwitzigen Losung von der ‚konservativen Revolution‘ des Nationalsozialismus suggestive Gestalt zu verleihen.

Überall in Deutschland entstanden solche Nachzügler des ‚Tausendjährigen Reichs‘. Nur gelegentlich, wie in Düsseldorf, wo die ehemaligen NS-Architekten Friedrich Tamms und Cäsar Pinnau allzu ungeniert die braune Formensprache anwandten, kam es zu Protesten einzelner Bürger, Stadträte und der allmählich auflebenden Architekturkritik. So schrieb der Architekt und Architekturkritiker Alfons Leitl 1953 über die neue Düsseldorfer Europahalle des notorisch konservativen Architekten Julius Schulte-Frohlind: „Das ist wunderschön und ganz modern. Aber irgendetwas ist uns doch nicht ganz behaglich. Sind es die wuchtigen seitlichen Flächen? Ist es das plattenartige Quadermuster? Oder der ein wenig zu groß angelegte Gestus? Wir müssen das irgendwo schon einmal gesehen haben. Wir wissen auch wo. Aber wir behalten es für uns.“⁴

Die – bei Leitl sarkastisch getönte – Diskretion in Bezug auf derlei Kontinuitäten zum Bauen im ‚Dritten Reich‘ wurde bald die Regel. Nur wenn es um die zweite wichtige Baurichtung der Diktatur, den sogenannten Heimatschutzstil ging, war das Gros der Architekten und Stadtplaner sofort mit lauthals empörter Kritik bei der Hand. Wo immer Pläne auftauchten, zerstörte Alt- oder Innenstädte in den einstigen Konturen und Grundformen wiederaufzubauen, wurden die Entwerfer des Konservatismus und braunen Gedankenguts bezichtigt. Als geradezu reaktionären Heimatschutzstil verurteilte man die Entwürfe zum Wiederaufbau Freudenstadts oder des Prinzipalmarkts in Münster, weil beide Leitpläne giebelständige Häuser und Satteldächer vorsahen. Heute gelten die beiden Städte gemeinhin als Glanzleistungen eines besonnenen, identitätsstiftenden Wiederaufbaus.

Tonangebend im Wiederaufbau wurden, und zwar zunächst in West- wie in Ostdeutschland, die Anhänger der Moderne der Weimarer Republik, insbesondere des Bauhaus-Stils und des ‚International Style‘, den man mittlerweile mit den Vereinigten Staaten und deren Demokratie gleichsetzte. Das wichtigste Zeichen hierbei setzte der Architekt Hans Scharoun, den die sowjetische Militärregierung schon im Mai 1945 zum Stadtbaurat Berlins ernannt hatte. Er stellte Mitte 1949 im Erdgeschoss des Stadtschlösses – ein untrüglicher Beweis übrigens, dass das Bauwerk bei Weitem nicht so zerstört war, wie es kurz darauf die abrisswütige SED behauptete – seine Vorschläge für den Wiederaufbau der Hauptstadt vor. Sein ‚Kollektivplan‘ orientierte sich an der ‚Bibel des Funktionalismus‘, der 1933 unter der Federführung von Le Corbusier verfassten ‚Charta von Athen‘ und sah den nahezu vollständigen Abriss der vorhandenen Reste sowie einen Neuaufbau in einer Gitterstruktur von Hauptverkehrsstraßen vor. Die Zwischenräume sollten als ‚Stadtlandschaft‘ ein Gegenbild zur Mietskasernenstadt des 19. Jahrhunderts darstellen. Als Grundeinheiten waren ‚Wohnzellen‘ vorgesehen, die Platz für 5000 Einwohner samt den notwendigen öffentlichen Einrichtungen vorsahen.

Noch war dergleichen Utopie. Doch in Frankfurt, das als potenzielle provisorische Hauptstadt und als Verhandlungsort der Währungsreform eine architektonische Vorreiterrolle zu spielen begann, wurden erste Weichen in Richtung dieser Moderne gestellt: Inmitten der verbrannten Altstadt begann Rudolf Schwarz 1947 am Rande einer mitten durch das Trümmergewirr gepflügten Verkehrsachse, die ausgebrannte Paulskirche als ‚Wiege der Deutschen Demokratie‘ wiederaufzubauen. Am Außenbau stellte er das klassizistische Oval des Bauwerks wieder her, das Innere, in dem 1848 die erste deutsche Nationalversammlung getagt hatte, gestaltete er als einen „mönchisch strengen“, modern schmucklosen Vortragsaal, in dem „künftig kein unwahres Wort mehr möglich sein“⁵ sollte; die oben erwähnte kollektive Reue und Selbstbestrafung mischte sich in dieser Architektur mit der puristisch feierlichen Ästhetik des Bauhauses.

Zur selben Zeit errichtete am Rand der Frankfurter Innenstadt Martin Weber den Plenarsaal des künftigen deutschen Parlaments. Analog zur Paulskirche wählte er als Großform ein Oval, an das, wie bei dem klassizistischen Vorbild, drei mit Rotsandstein verkleidete Vierkanter als Treppentürme anschlossen. Doch die Wände des Parlamentsbaus bestanden – eine Hommage an das Bauhaus und seine Ideale ‚demokratischen Bauens‘ – aus gleichsam schwerlosem Glas.

Die Hauptstadthoffnungen Frankfurts zerschlugen sich. Doch Bonn, das stattdessen den Rang zugesprochen erhielt, übernahm die von Schwarz und Weber vorgegebene architektonische Richtung: Hans Schwipperts Bundeshaus huldigte 1949 mit dem Kubismus seiner locker arrangierten weißen Würfelbauten demonstrativ dem Bauhaus-Stil, und die äußere Längswand des Plenarsaals war gleichfalls durchgehend verglast.

So war denn um 1950 der Weg gebahnt und die ersten Großbauten der Wiederaufbaumoderne standen verheißungsvoll vor aller Augen. Der Baualltag jedoch war noch überwiegend trist: Deutschlands Städte bestanden größtenteils aus notdürftig geflickten Altbauten, Barackensiedlungen und inselartig verteilten, von allen beneideten Vierteln, die unzerstört geblieben waren. Hannah Arendt schilderte die Situation folgendermaßen: „Die Realität der Zerstörung, die jeden Deutschen umgibt, löst sich in einem grüblerischen, aber kaum tief verwurzelten Selbstmitleid auf, das jedoch rasch verfliegt, wenn auf einigen breiten Straßen hässliche kleine Flachbauten, die von irgendeiner Hauptstraße in Amerika stammen könnten, errichtet werden, um ansatzweise die trostlose Landschaft zu verdecken und eine Fülle provinzieller Eleganz in supermodernen Schaufenstern feilzubieten.“⁶

Diese ‚supermodernen Schaufenster‘ übten eine geradezu hypnotische Wirkung auf die Bevölkerung, aber auch auf Architekten aus. Das Zurschaustellen von Modernität wurde zu einer unbewussten fixen Idee, die sich bei vielen Neubauten dieser Frühzeit in schaufensterartig auftrumpfenden Fassaden äußerte, die mit für damalige Verhältnisse geradezu sträflicher Materialverschwendung in Glasflächen und steinverkleideten Tragestrukturen schwelgten. Einige der markantesten Beispiele entstanden in Frankfurt am Main, der ‚Stadt der Währungsreform‘, und in Westberlin, das als Antwort auf die Ernennung Ostberlins zur ‚Hauptstadt der DDR‘ zum ‚Schaufenster des Westens‘ erklärt wurde: In Frankfurt errichtete Wilhelm Berentzen 1951 das ‚Juniorhaus‘, eine Mercedes-Niederlassung (!), deren Front ein halbrund auskragender, gläserner Treppenhauszylinder zwischen messinggerahmten Schaufenstern und Travertinflächen bildete. In Westberlin schuf man am Kurfürstendamm, den Transparente mit der Aufschrift ‚Abriss für den Wiederaufbau‘ säumten, das Bayerhaus, einen mit Muschelkalk verkleideten Vierkanter, den Fensterbänder mit extrem tiefen Laibungen gliederten.

‚So viel Anfang war nie‘, der Titel, den 40 Jahre später Hermann Glaser seinem Rückblick auf die deutschen Wiederaufbaujahre gab, charakterisiert auch die geistige Haltung der Organisatoren und Protagonisten dieser Aufbauphase: Bernhard Reichow, ehemaliger Assistent Konstanty Gutschows, publizierte erfolgreich seine Bände ‚Von der Großstadt zur Stadtlandschaft‘ (1948) und ‚Organische Baukunst‘ (1949), die schon bald in die Realität übertraten: Hannover, Kassel, Köln, Hamburg, Frankfurt, Berlin und München brachen Verkehrs-schneisen durch ihre enttrümmerten Zentren, in den damit gewonnenen ‚Stadtlandschaften‘ verteilte man locker gruppierte Flachdachbauten stattlicher Größe, durchweg kubisch geformt und als Dominanten gerne auf Großkreuzungen oder umrundet von Verkehrskreisen platziert. Die Randbezirke füllte man mit Siedlungszeilen, deren flach geneigte Satteldächer und Dreiecksgiebel einen letzten Rest ‚Volkstümlichkeit‘ und Geborgenheit signalisierten, wie sie das traditionelle Bauen der Vorkriegszeit dem Massenwohnungsbau abgefordert hatte. Wortgetreue Übertragungen der damals gängigen Lösung vom ‚Heimstättenbau‘, reduzierten die Regionalstile der Vergangenheit auf einige allverwendbare Grundmotive.

Parallel zur fiebrigen Neubautätigkeit entwickelte sich eine kollektive Ruinenphobie. Im ersten Jahrzehnt nach Kriegsende fielen mehr historische Bauten den Abrissbirnen zum Opfer, als zuvor den Bomben; Deutschland flüchtete vor der handgreiflichen Erinnerung an die selbstverschuldete Vernichtung und legte so den Keim für jene ‚Unwirtlichkeit unserer Städte‘, die Alexander Mitscherlich dann 1964 geißeln sollte.

Als 1954 das ‚Wunder von Bern‘ die Deutschen endgültig aus der Starre ihrer Scham und Schuldgefühle erlöste, war das ‚Wirtschaftswunder‘ in vollem Gange. Fortan genoss die Bundesrepublik um etliches unbefangener den wirtschaftlichen Aufstieg und das Leben in den Städten, über denen sich unentwegt Baukräne drehten. Neben der Architektur ist die Unterhaltungskunst jener Jahre der zuverlässigste Indikator dieses Wandels: 1947 hatte Hans Albers‘ selbstmitleidiges ‚Und über uns der Himmel‘ aus allen Rundfunkgeräten geklagt: „Es weht der Wind von Norden. Er weht uns hin und her. Was ist aus uns geworden? Ein Häufchen Sand am Meer. Der Sturm jagt das Sandkorn weiter, dem unser Leben gleicht. Er fegt uns von der Leiter. Wir sind wie Staub so leicht. Der Wind weht von allen Seiten. So laß den Wind doch wehn. Denn über uns der Himmel läßt uns nicht untergehn.“

Nur sieben Jahre später zeigte ein Blick auf die neu erstehenden Städte, dass ‚der Himmel‘ das Versprechen des Hans Albers wahrgemacht hatte. Folgerichtig klang nun mit Caterina Valentis ‚Es geht besser‘ die inoffizielle Hymne der Bundesrepublik aus allen Musikboxen: „Es geht besser, besser, besser, immer besser, besser, besser, denn wir haben viel geschafft in kurzer Zeit.“ Mit neuem Selbstvertrauen ausgestattet, war man sogar zu Selbstironie fähig und gestattete der Künstlerin, deren mediterranes Aussehen und Gebaren man genauso anbetete wie ihren ‚urdeutschen Fleiß‘, in der zweiten Strophe ein süffisantes „Es geht weiter, weiter, weiter, immer weiter, weiter, weiter, wenn’s so weiter geht, dann geht es fast zu weit.“ Die wichtigste Botschaft des Valentelieds aber lautete: „Wir schaffen wahre Wunder, und die kann jeder sehn. Es geht besser, besser, besser, immer besser, besser, besser. Und das Leben ist als Leben wieder schön.“

Wie schön das Leben wieder war, zeigte auch und vor allem die Mode. Die aus Kriegszeiten überkommene, sparsam knappe und militärische Bekleidung selbst der Frauen war 1947 von Christian Diors ‚New Look‘ abgelöst worden. In Paris erfunden, in Amerika propagiert, breitete der New Look sich bald darauf in ganz Europa und Deutschland aus. Nun schwangen auch hier in verschwenderischer Stofffülle die Röcke und Petticoats, beulten sich plissierte Blusenärmel über Wespentailen, wehten Schals und stöckelten zerbrechliche hohe Bleistiftabsätze auf den frisch gepflasterten Bürgersteigen. Mit den Damen schwangen die Bauten, blähten sich Segeldächer, federten rasant schräg geknickte Stützen unter gebogenen Obergeschossen, tänzelten ein- und ausbuchtende kannelierte Rundstützen, segelten Baldachine über Portalen und kreiselten Balkons mit gelochten Brüstungen vor schräg ein- und auswärts geneigten Fassaden.

Köln wurde ein El Dorado dieses New Look der Architektur. Schwebelicht und elegant wie das Image des damals die Welt erobernden Kölner Parfüms ‚4711‘, wuchs 1952 am Dom das gläserne, mit Messing-Agraffen und türkisen Bordüren geschmückte ‚Blau-Gold-Haus‘ des Architekten Wilhelm Koep, 20 Schritte entfernt enthüllte man die wie ein ‚Blumenfenster‘ der Nierentischzeit auswärts geschrägte Glasfassade des wiederaufgebauten Kölner Hauptbahnhofs. Beider Beispiel folgten mit Kurven, die sich zu einer Art Neorokoko auswuchsen, die Konsulate Belgiens und Frankreichs.

Frankfurt zog 1954 nach mit dem Verlagshaus der Frankfurter Rundschau, dessen gläserne ‚runde Ecke‘ Erich Mendelsohns berühmtes Berliner Mossehaus von 1919 zitierte, dem aber sein Architekt Wilhelm Berentzen zusätzlich Dior-Anmut verlieh. In Stuttgart verblüffte das ‚Loba-Haus‘ (schon 1951 als Pionier des New Look von Rolf Gutbrod entworfen) mit einer konkaven Einbuchtung anstelle einer Ecke. Den gleichen Überraschungseffekt in dreifacher Version bot in Berlin die Schlangelfassade von ‚Haus Hardenberg‘, das Pauls Schwebes 1956 als eine Art monumentaler übermütiger Schichttorte aus Glas-, Emaille- und Betonbändern gestaltet hatte.

Für die massenhafte Verbreitung dieser architektonischen Swing-Versionen sorgte gleich darauf die Kauffhof-AG. Sie gestaltete ihre Niederlassungen in allen deutschen (Groß-) Städten als gekurvte statt eckige, rasant verglaste Riesen. Das wiederum färbte ab auf den Wohnungs-, insbesondere den Eigenheimbau: Kaum ein Bausparer verzichtete auf kess auswärts geschrägte Blumenfenster; Mutige leisteten sich ein- oder auswärts geknickte Stützen, die an Hausecken – den rechten Winkel wagte kaum ein Durchschnittsarchitekt und Hausbauer zu verabschieden – einen nierenförmig geschwungenen Baldachin über der Haustür stützten. Was der Glockenrock der Mode, wurde die Treppe dem Bauen: Ob im Reihnhaus oder dem von Rudolf Schwarz wiederaufgebauten und modern erweiterten Kölner Gürzenich, ob in neuen Schulbauten, in Rat- und Opernhäusern – überall rotierten Treppenspindeln, wanden sich Stufenkaskaden in gläsernen Zylindern, schwangen sich Treppenkaskaden in Säle, deren Glaswände so elegante Kurven tanzten wie Ginger Rogers und Fred Astaire. Selbst mittlere und kleine Städte wurden vom New Look mitgerissen: In Karlsruhe baute Erich Schelling 1953 die Schwarzwaldhalle, deren Dach sich elastisch wie ein Trampolin einwärtsbog. Im konservativen Münster leistete man sich 1954 ein neues Stadttheater, das vom Architektenteam Deilmann/Rave/von Hausen/Ruhnau als quasi plissiertes Geschachtele aus Glas-Beton-Blöcken gestaltet wurde.

Von der Tütenlampe bis zum Segeldach – Deutschlands Bauwelt swingte. Angesichts dieser überbordenden Dynamik drohte der starre Kubismus des wiederbelebten Bauhaus-Stils respektive Funktionalismus ins Hintertreffen zu geraten. Zu schwerfällig, trotz Glas und schlanken Tragegerüsten, wirkten plötzlich die würfelförmigen Großbauten dieser Richtung. Als dann auch die seriöse Architekturkritik das sture Festhalten an Le Corbusiers ‚Diktatur des rechten Winkels‘ monierte, begann man einzuschwenken. „Alles rastert die Straßen aller Städte auf und ab“,⁷ hatte Alfons Leitl schon 1953 in der Fachzeitschrift ‚Baukunst und Werkform‘ gegifftet. Nun, da alle Welt diese ‚Rasteritis‘ verhöhnte und sich stattdessen den Nierenschwüngen zuwandte, bewiesen einige der berühmtesten ‚Bauhaus-Modernen‘ der Bundesrepublik, dass sie es mit der Unbefangenheit des New Look spielend aufnehmen konnten: Für die Weltausstellung in Brüssel entwarfen Sep Ruf und Egon Eiermann 1958 den Deutschen Pavillon als ein luftiges Ensemble graziler, auf Stützen schwebender Glaswürfel, die mit gleichsam tänzelnden Stegen verbunden waren – ein Weltenerfolg, der die Bundesrepublik international als Hort einer unbeschwerten, sozusagen swingenden Moderne etablierte. Ein Jahr zuvor war in Düsseldorf die neue Thyssen-Zentrale eingeweiht worden, das weltweit gefeierte ‚Dreischeibenhochhaus‘ von Helmut Hentrich und Hubert Petschnigg, dessen kühn aufragende Kombination dreier hauchdünn anmutender verglaster Vierkanter ebenso viel Dynamik ausstrahlte wie die exzentrischen Kurven der New-Look-Architektur.

„Denn wir haben viel geschafft in kurzer Zeit“: Stieg der Bundesrepublik der nationale und internationale Erfolg ihrer modernen Architektur zu Kopf? Sicher ist, dass man die erwähnte Ruinen-Phobie ablegte: Als Egon Eiermann 1957 seinen preisgekrönten Entwurf für die Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche verwirklichen und dafür die Kriegsrue des Altbaus niederlegen wollte, hagelte es Proteste aus der Bevölkerung. Der verblüffte Architekt erklärte sich schließlich bereit, den Turmstumpf stehen zu lassen und rings um ihn seinen Campanile, das oktagonale Baptisterium und den gleichfalls oktagonalen Wabenbau der eigentlichen neuen Kirche anzuordnen. Derselben Verblüffung war in Frankfurt der Magistrat ausgesetzt, als er 1955 ankündigte, das ausgebrannte Opernhaus von 1881 abtragen zu wollen. Die Bürger bestanden darauf, ‚Deutschlands schönste Kriegsrue‘, wie es hieß, zu sichern und für einen eventuellen Wiederaufbau bereitzuhalten. Dass es sich dabei nicht um verstockten Konservatismus oder reine Nostalgie handelte, bewies die Begeisterung, mit der dieselben Bürger das neue Zürich-Hochhaus direkt neben der Opernrue begrüßten, dessen blau-silberner Curtainwall das erste Beispiel einer neuen amerikanischen Hochhausgeneration auf europäischem und deutschem Boden darstellte. Und in Hannover, bereits berühmt als vorbildlich ‚verkehrsgerechte moderne Stadt‘, begann 1957 Dieter Oesterlen, das ausgebrannte klassizistische Leineschloss als künftigen Sitz des niedersächsischen Landtags mit einem modernen Flügel zu ergänzen.

Ein Bauwerk in Berlin bildete den Höhepunkt dieses beispiellosen deutschen Aufstiegs in die Bauwelt einer vielfältigen, sozusagen entspannten Moderne – und zwei kurz darauf errichtete Bauten markieren den Wendepunkt in die Misere der gesichtslosen, anonymen Bauwelt des Beton-Brutalismus der sechziger und siebziger Jahre. Die Rede ist von der Kongresshalle, der Neuen Nationalgalerie und der Philharmonie. Erstere wurde 1957 als ‚Leuchtturm der Freiheit‘ errichtet, der vom Tiergarten aus hinüber in den Osten strahlen sollte. Dort entstand nach modernen Anfängen unter der Ägide Hans Scharouns mit dem blumigen, von der Sowjetunion diktierten Neoklassizismus der Stalinallee seit 1953 ein in den Augen des Westens hoffnungslos veraltetes städtebauliches Monster – mit seinen Säulen und Pilastern, Kuppeln und Konsolsteinen so plüschig und zickig wie Großmutter Vertiko, das in den Kellern nagelneuer westdeutscher Reihenhäuser vermoderte.

Die Kongresshalle war mit ihrem wagehalsig einwärts schwingenden, freitragenden Betondach über einer mehrfach gekrümmten, gläsernen ‚Halskrause‘ eine international beachtete Sensation neuester Bautechnologie, entworfen von dem jungen Amerikaner Hugh Stubbins. Mit ihr schienen Westberlin und die Bundesrepublik endgültig das Ziel, das modernste Land Europas zu werden, erreicht zu haben.

Mehr noch als die dynamische Kongresshalle erweckt die (allerdings erst) 1963 eingeweihte Philharmonie des damaligen Altmeisters der Moderne, Hans Scharoun, den Eindruck, in einer ewigen Dior-Pirouette um sich selbst zu wirbeln; nicht gefrorene, sondern Gestalt gewordene Musik. Ist sie (wogegen sich vermutlich Scharoun, der dem organischen Bauen anhing, energisch verwahrt hätte) der späte Inbegriff der Nierentisch-Ära, so bildet Ludwig Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie ihr Gegengewicht als letzter Triumph des Bauhaus-Stils. Kubisch, mit ihren Stahlstützen und der flachen Rasterdecke bis ins kleinste Detail den Prinzipien des Funktionalismus verpflichtet, bezeugt sie mit ihren majestätischen und doch schwerelosen Proportionen, ihrer Rechtwinkligkeit und festlichen Anmutung, dass auch die Erfinder der ‚Wohnmaschine‘ zu großartiger Ästhetik fähig waren.

Doch so, wie die Philharmonie nach den Plänen Scharouns das Zentrum einer frei fließenden – heute sehen wir: einer haltlosen und desorientierenden Stadtlandschaft – darstellte, so ermutigte Mies van der Rohes Nationalgalerie, der bekanntlich die Pläne für eine Rummfabrik auf Kuba zugrunde liegen, die Vertreter einer Fließbandarchitektur. Glanz und Elend der Nachkriegsarchitektur, ihr fulminanter Aufstieg und ihr schleichernder Niedergang, liegen hier direkt beisammen.

Mit anderen Worten: Einige Jahre später verkam die Moderne der Bundesrepublik zu jenem ‚Betonwirtschaftsfunktionalismus‘, der Mitscherlich zu seiner Streitschrift über die unwirtlich gewordenen, anonymen und austauschbaren deutschen Städte trieb. So befreiend diese Analyse und die von ihr beflügelten, nicht nur gegen Autoritäten, sondern auch gegen die Bauwelt des Beton-Brutalismus gerichteten Jugendrevolten in den deutschen Städten auch waren – sie stigmatisierten unwillentlich auch die vorangegangene Architektur der fünfziger Jahre. Ihr Verruf zumindest bei Stadtplanern und Investoren dauert bis heute an: Derzeit werden fortwährend Bauwerke dieser Ära als wertlos und unbrauchbar abgerissen. Es ist hoch an der Zeit, dass wir sie, oder zumindest einen Gutteil von ihnen, als Meisterwerke erkennen, die einerseits von Verdrängung und Selbsthass, andererseits aber vom Willen der damaligen deutschen Gesellschaft sprechen, zurück auf den Weg der Menschenwürde, der Freiheit und Demokratie zu finden.

1 Hannah Arendt. „Zur Zeit. Politische Essays“, hrsg. v. Marie Luise Knott, Berlin 1986, S. 46 ff.

2 Zit. nach Sylvia Necker, „Konstanty Gutschow. Modernes Denken und volksgemeinschaftliche Utopie eines Architekten“, München 2012, S. 176.

3 Arendt (wie Anm. 1).

4 Alfons Leitl, „Anmerkungen zur Zeit“, in: „Baukunst und Werkform“, 6/1953, H. 1; S. 5 ff.

5 Rudolf Schwarz; zit. nach Ingeborg Flagge, Wolfgang Jean Stock, „Architektur und Demokratie“, Stuttgart 1992, S. 108 ff.

6 Arendt (wie Anm. 1).

7 Leitl (wie Anm. 4).



Aufbruch!

Architektur der fünfziger Jahre in Deutschland

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 160 Seiten, 24,0x30

80 farbige Abbildungen, 15 s/w Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-4698-4

Prestel

Erscheinungstermin: Oktober 2012

Faszination Fünfziger!

Die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg waren geprägt vom Wiederaufbau der zerstörten Städte. Leitbild dieser Zeit war die Schaffung demokratischer Strukturen in Politik, Wirtschaft und Kultur, die sich auch in der Architektur widerspiegeln. Der renommierte Architekturfotograf Hans Engel hat sich auf Spurensuche begeben und zeigt mit seinen Aufnahmen einen aktuellen Querschnitt der noch vorhandenen deutschen Nachkriegsmoderne. Seine Bilder vermitteln den ästhetischen Reiz dieser Gebäude, die Leichtigkeit und Eleganz ihrer oft kühnen, skulptural anmutenden Konstruktionen, die einen bis heute lebendigen Eindruck von der Aufbruchsstimmung ihrer Entstehungszeit wiedergeben.