

## »Mythos Kunststadt« – Architektur der zwanziger Jahre in München

Steffen Krämer

### Die wissenschaftlichen Lehrmeinungen in der Fachliteratur

Betrachtet man die in den Fachpublikationen dargelegten Beurteilungen über die Kunst der zwanziger Jahre in München, so fällt das erstaunlich breite Spektrum der unterschiedlichen Positionen und Lehrmeinungen auf. Begriffe wie »kulturelle Polyphonie« oder »künstlerisches Beharrungsvermögen« stehen solchen Schlagwörtern wie »Niedergang« oder »geistiger Verarmung« kontrastierend gegenüber.<sup>1</sup> Ein vergleichbar heterogenes Feld ergibt sich bei der Untersuchung der zeitgenössischen Quellen, so dass die Disparität der Bewertungs- und Erklärungsmuster ein wesentliches Kriterium für die Interpretation der Münchner Kunst in den zwanziger Jahren darstellt.<sup>2</sup> Dies mag die Ursache dafür sein, dass man sich seitens der Münchner Kunstgeschichte im Gegensatz zu anderen Stadtepochen erst sehr spät mit diesem lokalen Phänomen wissenschaftlich beschäftigt hat.<sup>3</sup>

In Bezug auf die Münchner Architektur der Weimarer Republik und deren baukünstlerische Bewertung durch die damalige und die gegenwärtige Architekturkritik lassen sich ähnlich kontroverse Resultate feststellen.<sup>4</sup> Der Zwiespalt liegt hierbei allerdings nicht in der Konfrontation von positiven und negativen Sichtweisen, sondern vielmehr in der grundsätzlichen Frage, welchen Stellenwert man der modernen Architektur in München einräumen möchte und wie diese Münchner Moderne im Verhältnis zur deutschen oder europäischen Architekturentwicklung in den zwanziger Jahren einzuordnen ist.<sup>5</sup> Begriffe wie die »andere Tradition« als Kennzeichnung eines Münchner Sonderweges in der Architektur reflektieren die Meinungen eines nicht geringen Teils der Kritiker und Historiker, die eine fast autochthone Entfaltung der Baukunst in München bis zur Mitte der zwanziger Jahre zu erkennen glauben.<sup>6</sup> Zugleich bestehen unterschiedliche Vorstellungen darüber, weshalb man sich nach dem Ersten Weltkrieg in München von den verschiedenen modernen Architekturströmungen distanzierte und deren Gestaltungsprinzipien oder Detail-elemente wenn überhaupt dann nur sehr verhalten in die Neubauten einfließen ließ. Ob es sich um gesellschaftliche, politische oder wirtschaftliche, um kulturelle,

künstlerische oder architekturgeschichtliche Ursachen handelte, darüber besteht in der Forschung keine generelle Übereinkunft. Ein vager Konsens zeigt sich lediglich in der Annahme, dass nicht nur eine einzige Ursache dafür verantwortlich sein könne und somit eine monokausale Erklärung für dieses komplexe Phänomen keinesfalls ausreiche. Auch wenn durch eine Anzahl von Publikationen der allgemeine Verlauf der Münchner Architektur in der Weimarer Republik mit all seinen unterschiedlichen Stationen aufgezeichnet wurde und durch einzelne Monographien die Funktionen, Bedeutungen und wechselseitigen Bezugnahmen seiner Protagonisten geklärt worden sind, bleiben dennoch elementare Fragen offen.<sup>7</sup> So merkwürdig isoliert und rückständig die Münchner Architektur im Verhältnis zur gesamtdeutschen Entwicklung in den zwanziger Jahren erscheint, so überaus interessant sind die Ursachen und Hintergründe, die zu dieser urbanen Sonderstellung führten.

### Die Münchner Architektur in der Prinzregentenzeit

Trotz einer bereits zu Anfang des Jahrhunderts in München einsetzenden Abwanderungswelle progressiver Künstler – darunter Architekten des Jugendstils und der Reformbewegung wie Peter Behrens, Bruno Paul oder Martin Dülfer – entstanden in der Prinzregentenzeit vereinzelt Neubauten, die sich mit dem Maßstab europäischer Avantgardeleistungen durchaus messen lassen können.<sup>8</sup> Die oft schon zitierte städtische Anatomie von Max Littmann von 1904–1907 besteht im Mittelbau aus einem Eisenbetonskelett, das unverkleidet die gesamte Außenseite bestimmt.<sup>9</sup> In dieser kompromisslosen Akzentuierung der Konstruktion übertraf Littmann selbst das berühmte, von Auguste Perret 1903 errichtete Pariser Wohnhaus in der Rue Franklin, dessen Eisenbetonfachwerk am Außenbau noch mit Fliesen verkleidet ist.<sup>10</sup> Diese wenigen Einzelbauten, die sich entweder durch die Anwendung und Hervorhebung moderner Konstruktionsweisen oder durch eine funktionale Umsetzung der Raumdispositionen auszeichnen, blieben jedoch vor dem Ersten Weltkrieg in München die große Ausnahme und gerieten, zumindest was den historisch bedeutsamen Werdegang der modernen Architektur betrifft, völlig in Vergessenheit.<sup>11</sup> Kennzeichnend für das Gros der in der Prinzregentenzeit errichteten Neubauten blieb demgegenüber ein bodenständiger Historismus, der alle Reformversuche zu Randerscheinungen degradierte. Auch die Konsolidierung des Münchner Jugendstils um die Jahrhundertwende wurde erfolgreich verhindert, indem die neuen Jugendstilelemente meist als bloße Dekorationsformen in eine eher traditionelle Fassadenstruktur integriert wurden.<sup>12</sup> Moderne Architektur

in München war somit vor dem Ersten Weltkrieg eine reine Ausnahmerecheinung, weder quantitativ relevant noch in den einzelnen Baugattungen wirksam erprobt, um als potentielle Grundlage für das städtische Baugeschehen in der Weimarer Republik dienen zu können.

### Die Münchner Architektur in der Weimarer Republik

Dieses für München zu Beginn des Jahrhunderts charakteristische Gesamtbild eines Traditionalismus in der Architektur wurde mit einer fast programmatisch wirkenden Ausschließlichkeit bis zur Mitte der zwanziger Jahre beibehalten. Konnte man in der Prinzregentenzeit noch auf wenige innovative Prägebauten verweisen, so erhielt das Neue Bauen nach dem Ersten Weltkrieg kaum eine Möglichkeit, sich in irgendeiner Form in der bayerischen Landeshauptstadt zu etablieren. »Das Gesicht der Münchner staatlichen, städtischen, privaten Neubauten«, wie es Hans Eckstein bereits Ende der zwanziger Jahre formulierte, »bestimmen die Pseudoseidels, Epigonen der Epigonen und allenfalls noch kunstgewerbliche Nutznießer der neuen Bauformen«.<sup>13</sup>

Eine der ganz wenigen Ausnahmen für eine zumindest in den Ansätzen moderne Baugesinnung ist die Arbeitersiedlung Alte Heide, die 1919–1929 nach den Plänen von Theodor Fischer errichtet wurde.<sup>14</sup> Zukunftsweisend ist bei der Organisationsform der Siedlung die strenge Zeilenbebauung, die sich in parataktischer Reihung orthogonal zu den Erschließungsstraßen orientiert (Abb. 1). Damit nahm Fischer ein städtebauliches Planungskonzept vorweg, das in solch konsequenter Systematik erst wieder bei den Siedlungen von Ernst May oder Walter Gropius Ende der zwanziger Jahre angewendet werden sollte.<sup>15</sup> Mit Giebeldächern, Traufgesimsen, Segmentbogenfenstern und spitzbogigen Portaleingängen folgt die Gestaltung der einzelnen Wohnzeilen allerdings



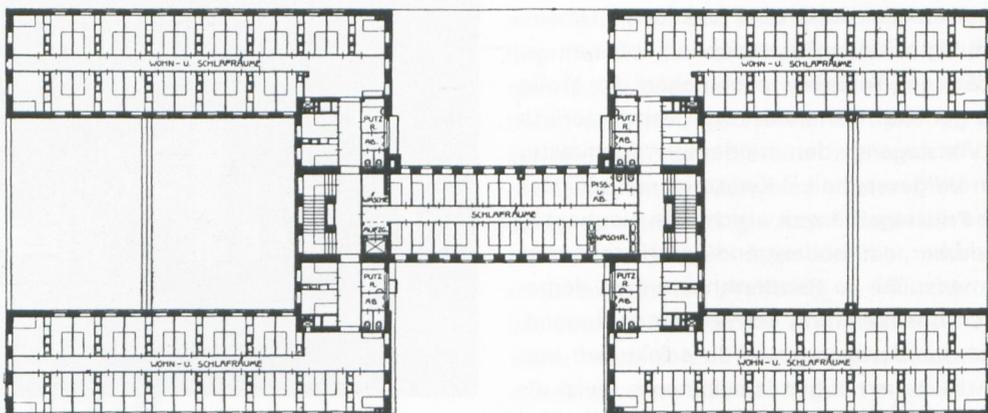
1 Theodor Fischer, Arbeitersiedlung Alte Heide, München, 1919–1929

historistischen Formprinzipien. Innovative Anlagedisposition und traditioneller Außenbau stehen damit in einem konträren Verhältnis zueinander.

Erst in der zweiten Hälfte der Dekade finden sich im Münchner Baugeschehen einige Neubauten, die eine Auseinandersetzung mit modernen Baugedanken dokumentieren.<sup>16</sup> Neben der eigenständigen Gruppe der Münchner Postbauten von Robert Vorhoelzer, die jedoch eine autonome Sonderstellung aufgrund der überregionalen Entscheidungsfreiheit der damaligen Postabteilung einnehmen, sind in diesem Zusammenhang vor allem folgende Bauten zu erwähnen: das Ledigenheim für Männer von Theodor Fischer, 1925–1927, das Landesamt für Maß und Gewicht von Karl Badberger, 1926–1928, das Technische Rathaus von Hermann Leitendorfer, 1928–1929, und das Funkhaus von Richard Riemerschmid, 1928–1929.<sup>17</sup> Außer diesen wichtigen Einzelbauten können noch weitere Beispiele genannt werden, die aber als kurzzeitig errichtete Ausstellungsgebäude nur ephemeren Charakter besaßen oder deren moderne Gestaltungsweisen durch historistische Leitprinzipien überlagert wurden.<sup>18</sup> Daneben spielen die fünf Großsiedlungen des Münchner Wohnungsbauprogramms von 1928 eine nicht unbedeutende Rolle, obwohl die ursprünglich geplante Gesamtkonzeption aufgrund der Wirtschaftskrise Ende der zwanziger Jahre nur teilweise zur Ausführung gelangte.<sup>19</sup>

Architektonisches Initial der neuen Richtung ist zweifellos Fischers Ledigenheim in der Bergmannstraße.<sup>20</sup> Für diese in der damaligen Zeit unkonventionelle Bauaufgabe wählte Fischer ein differenziertes Grundrisschema, das aus zwei sich gegenüberliegenden Dreiflügelanlagen mit einem mittleren Verbindungstrakt besteht (Abb. 2). Damit konnten die für den täglichen Betriebsablauf notwendigen Primär- und Sekundäreinrichtungen sowie die große Zahl der Schlafräume aufgenommen

werden. Im Aufriss dominieren vier monolithische Blöcke, die um den zentralen, deutlich erhöhten Mittelkubus gruppiert sind (Abb. 3). Die beinahe grob wirkende Oberfläche des unverputzten Hartbrandziegels verleiht der Außengestalt nicht nur einen haptischen Reiz, sondern demonstriert gleichermaßen Fischers Intention, das Material und seine Verarbeitungstechnik ostentativ hervorzuheben: ein »Mut der Nacktheit«, wie er es selbst in der Eröffnungsrede zum Neubau umschrieb.<sup>21</sup> Was dieses Gebäude als einen Vertreter des Neuen Bauens auszeichnet, ist eine konsequente Umsetzung moderner Gestaltungsmaximen. Hierzu gehören die funktionale Ausarbeitung des Raumprogramms, die materialgerechte Gestaltung des Außenbaus und die Primärkörperästhetik der monumental wirkenden Quader. Was diesen Bau wiederum von den fortschrittlichen Architektur Tendenzen unterscheidet, ist Fischers traditionelle Vorgehensweise in der Lösung spezifischer Organisations- oder Gestaltungsprobleme. Um das vierteilige Raumprogramm in einem einheitlichen Baukomplex unterzubringen, wählte er einen barock anmutenden Grundrissstyp, der auf der strengen Symmetrie der Einzeltrakte basiert. Die Bekrönung der Seitenflügel übernehmen herkömmliche Walmdächer, die zwar deutlich zurückgesetzt sind aber dennoch die kubische Geschlossenheit der Blöcke nach oben hin optisch auflösen. Und selbst die geschossübergreifenden Lisenen, die mit den Fensterachsen alternieren und eine vertikale Richtungstendenz in die Wandgliederung bringen, sind doch eher ein Anachronismus, vergleicht man sie mit jenen einflussreichen deutschen Prägebauten Mitte der zwanziger Jahre, die fast ausschließlich auf einem Horizontalismus beruhen.<sup>22</sup> Tradition und Invention liegen somit bei Fischers Ledigenheim in einem ungefähren Gleichgewicht. Dieses reife Werk eines bereits 65-jährigen Architekten als den »modernsten Bau Münchens« zu bezeichnen, wie es Winfried Ner-



2 Theodor Fischer, Ledigenheim in der Bergmannstraße, München, 1925–1927



3 Theodor Fischer, *Ledigenheim in der Bergmannstraße, München, 1925–1927*

dingen zu Recht getan hat, zeigt unmissverständlich den Stellenwert, den man dem Neuen Bauen ab der Mitte der zwanziger Jahre in der Landeshauptstadt einräumte.<sup>23</sup>

Stilistisch beruht das ein Jahr später begonnene Landesamt für Maß und Gewicht von Karl Badberger auf den baukünstlerischen Gestaltungsprinzipien, die Fischer sei-

ner Konzeption des Ledigenheims zugrunde gelegt hat.<sup>24</sup> Vergleichbar sind vor allem die den verschiedenen Zweckbestimmungen angepasste Raumabfolge und die nüchterne Außenerscheinung, die durch den unverputzten Klinker hervorgerufen wird (Abb. 4). Neu ist hingegen die funktionale Anordnung einzelner Bauvolumina auf



4 Karl Badberger, *Landesamt für Maß und Gewicht, München, 1926–1928*

5 (links) Hermann Leitensdorfer, *Technisches Rathaus, München, 1928–1929*

einem L-förmigen Grundriss, deren kubische Massen im Gesamtkomplex harmonisch ausponderiert sind. Anstelle einer strengen Achssymmetrie wählte Badberger somit die freie Verteilung der Einzelkörper, die durch das homogene Oberflächenmaterial in der Außengestalt zu einem architektonischen Ganzen verbunden werden.

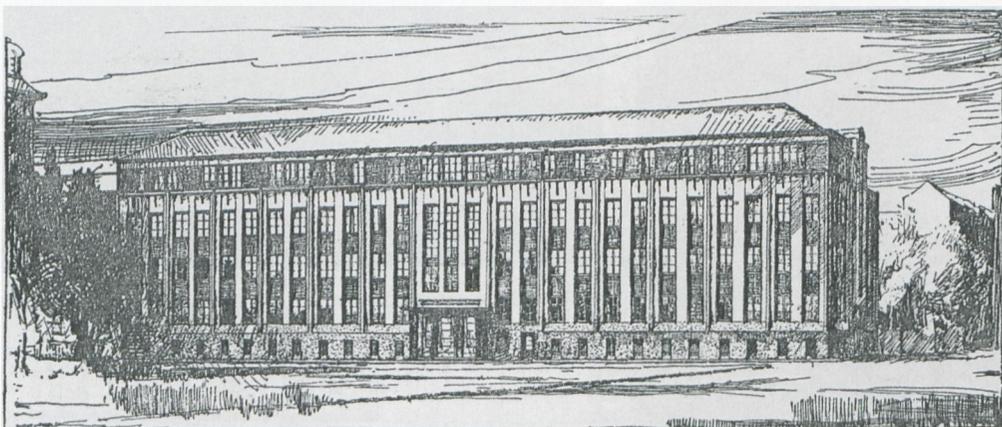
Mit dem Technischen Rathaus von Hermann Leitentorfer wurde ab 1928 erstmals ein Hochhaus in der Münchner Innenstadt realisiert (Abb. 5). Bereits 1921 hatte eine intensive Diskussion um einen Hochhausbau mit zentralem Standort in München eingesetzt, die in den folgenden Jahren immer wieder aufkeimte.<sup>25</sup> Die Planung geht auf einen früheren Entwurf für ein städtisches Verwaltungsgebäude von 1919 zurück, den der Architekt um vier auf insgesamt zwölf Geschosse erhöhte. Um den Hochbau in das Stadtbild harmonisch einzubinden, wurde der gesamte, mit Ziegelstein verblendete Baublock sukzessive in Teileinheiten unterteilt, indem die Kanten oberhalb der Traufzone der benachbarten Bebauung abgeschrägt oder mit polygonalen Ecktürmchen versehen wurden und flache Streben die obersten drei Geschosse zusammenfassen (Abb. 6). Ein gedrungener Sockel aus Nagelfluh, dessen Oberfläche durch eine flache Nutung den Eindruck von schweren Werk- oder Keilsteinen hervorruft, und ein bekrönendes Attikageschoss mit weit vorkragenden Konsolsteinen, die den oberen Abschluss der flachen Streben bilden, dienen als eine optische Einfassung für diesen Hochhaussolitär im Münchner Stadtzentrum. Mit solchen historisierenden Gestaltungselementen, wie der Ziegelsteinverblendung, der Abfasung der Kanten und der Achsengliederung durch Strebepfeiler, suchte Leitentorfer einen visuellen Dialog mit der im Sichtkontakt zum Hochhaus stehenden Frauenkirche. Der schwere Sockel mit seinen festungsartigen Durchgängen und die Eckturmbekrönung sollten auf das so genannte »alte Angertor« verweisen, ein mit-



6 Hermann Leitentorfer, Technisches Rathaus, München, 1928–1929

telalterliches Stadttor, das sich ehemals an dieser Stelle befunden hatte.<sup>26</sup> Trotz der Wahl eines modernen Bautyps korrespondiert das Technische Rathaus in seiner Formensprache mit diesen bedeutsamen, in der Münchner Stadtgeschichte verankerten Baudenkmalern.<sup>27</sup>

Das Funkhaus von Richard Riemerschmid ist ein langgezogener Rechteckbau, der sich ursprünglich mit vier Geschossen über einem hohen Betonsockel erhob (Abb. 7).<sup>28</sup> Das oberste, im Zweiten Weltkrieg zerstörte Wohngeschoss wurde 1977–1979 durch zwei Büroggeschosse ersetzt, die sich in ihrer Achsengliederung den unteren drei Hauptgeschossen angleichen. Analog zu Fischers Ledigenheim bestimmt ein Vertikalismus die Wandgestaltung der Straßenfront. Anstelle einfacher Lisenen wird die Wand durch eine differenzierte Schichtung in eine alternierende Abfolge von Fenster- und Wandachsen aufgelöst, die durch geschossübergreifende Rechteckvorlagen vor jeder zweiten Wandachse eine



7 Richard Riemerschmid, Funkhaus, München, 1928–1929

weitere Rhythmisierung erfährt (Abb. 8). Die Oberfläche der vielachsigen Straßenfront besitzt somit ein stark bewegtes Wandrelief, dessen Vertikalelemente in der ursprünglichen Fassung von einem Konsolengesims oberhalb des dritten Hauptgeschosses abgeschlossen wurden. Das ehemalige Wohngeschoss diente dabei als eine Art Attika, die mit ihrem schweren Traufgesims den mächtigen Rechteckbau bekrönte. Die drei mittleren Achsen werden durch einen flachen Tafelrisalit und einen Portalvorbau hervorgehoben, so dass die gesamte Hauptfassade streng axialsymmetrisch aufgebaut ist. In seiner charakteristischen Wandgliederung mit Sockel, Hauptgeschossen und einer bekrönenden Attika erinnert das Funkhaus von Riemerschmid an die kanonische Dreiteilung neuzeitlicher Paläste. Auch die Betonung der Mitte durch Risalit und Portalvorbau sowie spezifische Detailelemente wie die Gurt- oder Traufgesimse versinnbildlichen die Hinwendung des Architekten zu einer traditionellen Formgebung. Trotz der kubischen Strenge des Baublocks und der Nüchternheit in der Außenerscheinung offenbart sich hierin ein Gestaltungswille,



8 Richard Riemerschmid, Funkhaus, München, 1928–1929

der durch eine klassisch anmutende Architektursprache einen modernen Repräsentationsbau zu nobilitieren sucht.

Die vier behandelten Beispiele, die stellvertretend für die moderne Strömung der Münchner Architektur in den zwanziger Jahren stehen, zeigen eine Auseinandersetzung mit den innovativen Zielsetzungen des Neuen Bauens. Zugleich legen sie aber ein beredtes Zeugnis dafür ab, dass die Bereitschaft der Architekten, durch historisierende Gestaltungsweisen eine Verbindung oder einen Kompromiss mit dem architekturgeschichtlichen Erbe einzugehen, offensichtlich eine notwendige Voraussetzung für die Entwurfsfindung darzustellen schien. Einzig in Karl Badbergers Landesamt für Maß und Gewicht werden die Historismen soweit eliminiert, dass der Bau einem stilistischen Vergleich mit verwandten technischen Bauwerken aus der damaligen Zeit durchaus standhält. Dieser Rückbezug auf die architektonische Tradition ist ein wesentliches Kennzeichen für das Münchner Baugeschehen in den zwanziger Jahren und findet sich als wichtiges Gestaltungskriterium sogar bei den wenigen modernen Einzelbeispielen. Als eine Minderheit sind sie dem städtischen Gesamtvolumen jener in der Weimarer Republik errichteten Neubauten, die den unterschiedlichen historisierenden Tendenzen angehören, zahlenmäßig weit unterlegen und setzen zudem zeitlich erst im späteren Verlauf der zwanziger Jahre ein. Die Möglichkeit zur Konsolidierung einer zumindest gemäßigt modernen Architektur war in München vor der nationalsozialistischen Machtergreifung von vornherein ausgeschlossen. Hans Eckstein hat diesen eigentümlichen Zustand bereits Anfang der dreißiger Jahre mit folgendem Satz treffend charakterisiert: »Ein neues München in dem Sinne, wie von einem neuen Frankfurt, einem neuen Berlin, einem neuen Stuttgart gesprochen werden darf, gibt es nicht.«<sup>29</sup> München war somit nach dem Ersten Weltkrieg ein Zentrum für die unterschiedlichen architektonischen Strömungen des Historismus und blieb trotz vereinzelter Reformversuche weitestgehend resistent gegenüber den innovativen Zielsetzungen des Neuen Bauens. Selbst die wenigen Architekten, die durch ihre individuelle Formensprache eine Hinwendung zu modernen Gestaltungsprinzipien explizit bekundeten, unterwarfen sich dieser städtischen Doktrin, indem sie in ihren Neubauten historische Organisationsmuster oder Detailelemente baukünstlerisch verarbeiteten.

Positiv betrachtet kann der retrospektive Charakter der Münchner Architektur als eine »unbekanntere konservative Seite der Kunst der Weimarer Republik« gedeutet werden, die »eine Beharrungskraft der Tradition« versinnbildlicht.<sup>30</sup> Negativ gesehen scheint sich hinter dieser architektonischen Grundhaltung eher eine bewusst intendierte Rückständigkeit zu verbergen, eine Aversion

gegen all das Neue und Fortschrittliche, das den gewohnten Gang des alltäglichen Baugeschehens möglicherweise stören könnte. Begriffe wie »Provinzialität« oder »bodenständiges Münchnertum« sind berühmte Schlagwörter, die bereits in den zwanziger Jahren in Bezug auf diese auch später immer wieder kritisierte Denkweise geäußert wurden.<sup>31</sup>

### **Die Ursachen für den »Münchner Sonderweg« in der Architektur**

Sind die Meinungen und Urteile der Historiker hinsichtlich der architekturgeschichtlichen Bedeutung dieses Phänomens schon sehr zwiespältig, so besteht noch weniger ein wissenschaftlicher Konsens über die möglichen Ursachen, die zu dieser urbanen Sonderentwicklung geführt haben.<sup>32</sup> Das Spektrum reicht von baukünstlerischen Aspekten, die scheinbar implizit in der charakteristischen Eigenart der Münchner Architektur enthalten sind, bis zu verschiedenen externen Faktoren, die durch die politischen, gesellschaftlichen oder wirtschaftlichen Konstellationen der damaligen Zeit angeblich hervorgerufen worden sind. Die Summe dieser verschiedenen Deutungsversuche ergibt aber noch keine wissenschaftlich überzeugende Begründung des Phänomens. Erst eine kritische Durchsicht der in der Literatur angeführten Vorschläge offenbart deren Wert für ein umfassendes Verständnis und ergibt zugleich eine sinnvolle Basis für eine fundierte Ursachentheorie.

### **Das politische Klima in München in den zwanziger Jahren**

Ein oft genannter Ausgangspunkt für eine historische Interpretation ist das politische Klima, das nach der blutigen Niederwerfung der Münchner Räterepublik Anfang Mai 1919 entstand und sich bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung etablierte.<sup>33</sup> Wurde Bayern als konservative »Ordnungszelle des Reiches« bezeichnet, von der aus die antirepublikanischen und rechtsradikalen Kreise die Wiedergeburt Deutschlands erwarteten, so war die Landeshauptstadt jener berüchtigte »Hort der Reaktion«, wie es Thomas Mann in seinem berühmten Vortrag in der Münchner Tonhalle von 1926 treffend charakterisierte.<sup>34</sup> Dass München nach dem Ersten Weltkrieg zu einem Sammelbecken der reaktionären Kräfte verfiel und auch in den folgenden Jahren, insbesondere nach dem Scheitern des Berliner Kapp-Putsches im März 1920, nichts von seiner rechtsextremen Anziehungskraft verlor, beruhte vor allem auf einer erstaunlich großzügigen Toleranz der städtischen Institutionen und Behörden.<sup>35</sup> Mit dem damaligen Ministerpräsidenten Gustav von Kahr und dem Münchner Polizeipräsidenten Ernst Pöh-

ner standen eindeutig reaktionäre Männer an der Spitze der politischen Organe, die den Konterrevolutionären aus dem gesamten Reich, wie etwa General Erich Ludendorff, ein angenehmes Exil in München ermöglichten.<sup>36</sup> Lion Feuchtwangers Schlüsselroman »Erfolg« und Thomas Manns prägnante Schilderungen der damaligen Münchner Salons im »Doktor Faustus« dokumentieren diese geistige Grundhaltung und verdeutlichen auf eine mehr als nur literarische Art und Weise, wie das München der frühen zwanziger Jahre zusehends in jenen folgenschweren Sog, bestehend aus Reaktion, Kulturpessimismus und Provinzialität, geriet.<sup>37</sup>

Dass dieses »Mekka der Gegenrevolution« kaum den geeigneten urbanen Rahmen für die Entwicklung und Konsolidierung einer modernen Architekturtradition bot, steht außer Zweifel. Dass aber einzig dieses politische Milieu die Aversion gegen die unterschiedlichen Strömungen des Neuen Bauens hinreichend erklären kann, muss hingegen in Frage gestellt werden. Alleine aus der Tatsache, dass München in den zwanziger Jahren die »Stadt der Thule-Gesellschaft, Ludendorffs und Adolf Hitlers« gewesen ist, kann der architektonische Anachronismus nicht begründet werden.<sup>38</sup> Der Einfluss der Stadtgeschichte auf die spezifische Entfaltung der lokalen Architektur darf nicht auf den simplen Verweis, dass im damaligen München eine reaktionäre Atmosphäre vorherrschte, reduziert werden. Überdies hatten die genannten rechtsradikalen Kräfte am städtischen Baugeschehen bis zur Machtergreifung 1933 nur mehr marginalen Anteil und besaßen bei den öffentlichen Entscheidungen keinerlei Mitspracherecht.<sup>39</sup>

Als im Juni 1924 nach mehreren Kabinettswechseln Heinrich Held das Amt des bayerischen Ministerpräsidenten übernahm, begann eine Periode der politischen Stabilisierung, die sich alleine in Helds fast neunjähriger Amtszeit widerspiegelt.<sup>40</sup> Sein Pendant auf kommunalpolitischer Ebene wurde Karl Scharnagl, der ein halbes Jahr später, im Dezember 1924, zum Oberbürgermeister gewählt wurde und dieses Amt bis zu seiner gewaltsamen Enthebung durch die Nationalsozialisten im März 1933 innehatte.<sup>41</sup> Auch wenn beide Männer als Parteimitglieder der Bayerischen Volkspartei ohne Zweifel eine entschieden konservative Politik verfolgten, so standen sie doch auch für Kontinuität und waren weit entfernt von den reaktionären und fast außerparlamentarischen Handlungsweisen eines Gustav von Kahr oder Ernst Pöhner.

Traditionalismus auf landes- bzw. kommunalpolitischer Ebene führte in der Weimarer Republik nicht zwangsläufig zu einer grundsätzlichen Ablehnung der modernen Architektur. Berühmte Beispiele wie etwa die Städtebaupolitik des damaligen Kölner Oberbürgermeisters Konrad Adenauer mögen dies bestätigen.<sup>42</sup> Dass Karl Scharnagl allerdings eine mehr als nur konservative

Ansicht zu Fragen der Kultur oder Kunst besaß, belegen seine kulturpolitischen Stellungnahmen bis Anfang der dreißiger Jahre: In mehreren Reden und Vorträgen kritisierte er vor allem die »neumodischen, undeutschen und demoralisierenden Gewohnheiten und Lebensäußerungen«, wie er in seiner Antrittsrede die unterschiedlichen kulturellen Aktivitäten im modernen Deutschland bezeichnete, die durch eine »Pfleger bodenständiger, wahrhaft volkstümlicher Überlieferung« verdrängt werden sollten.<sup>43</sup> Mit diesem und anderen vergleichbaren Kommentaren bekundete Scharnagl eine erschreckende Affinität zu jenen kulturpolitischen Vorstellungen, wie sie die Nationalsozialisten in den folgenden Jahren in ihren eigenen Organen, wie etwa dem »Kampfbund für Deutsche Kultur«, vertreten sollten.<sup>44</sup> Auf der anderen Seite war Scharnagl in seinen städtebaulichen Aktivitäten umsichtig genug, um die auch in München vorherrschende, eklatante Wohnungsnot als »die Hauptnot unseres Volkes« effektiv zu bekämpfen.<sup>45</sup> Mit dem äußerst ungewöhnlichen Vorgehen, während einer Amerikareise 1926 in New York einen Kredit über 8,9 Millionen US-Dollar aufzunehmen, konnte er ein Jahr später das Münchner Wohnungsbauprogramm für fünf Großsiedlungen, das ursprünglich 12000 neue Wohnungen schaffen sollte, finanzieren.<sup>46</sup> Dass Scharnagl hierbei mit dirigistischen Maßnahmen die Umsetzung moderner Organisations- oder Gestaltungsweisen zu verhindern suchte, ist eher unwahrscheinlich, zeigen doch gerade diese fünf Großsiedlungen eine zumindest gemäßigt moderne Formensprache.<sup>47</sup> Auch favorisierten die Siedlungsarchitekten das damals zeitgemäße Anlageschema des Zeilenbaus, der in unterschiedlichen Variationen häufig mit einer Blockrandbebauung verbunden wurde. Seine Aversion gegen das Neue Bauen hat der Münchner Oberbürgermeister bei vielen Anlässen explizit hervorgehoben; ein persönliches Eingreifen in die städtebaulichen Entscheidungsprozesse scheint sich daraus allerdings nicht entwickelt zu haben.<sup>48</sup>

Ähnliche kulturelle Auffassungen vertrat auch der damalige bayerische Kultusminister Franz Xaver Goldenberger, der die Moderne als einen »Bolschewismus des Geistes« diffamierte.<sup>49</sup> Mit dieser polemischen Wortwahl geriet damit auch Goldenberger, wie bereits Karl Scharnagl, in den Dunstkreis der nationalsozialistischen Kunst agitation: Schon 1925 hatte Adolf Hitler in »Mein Kampf« die modernen Kunstströmungen, wie Kubismus und Dadaismus, als »Bolschewismus der Kunst« bezeichnet.<sup>50</sup> Der Begriff »Kunst- oder Kulturbolschewismus« wurde dann Ende der zwanziger Jahre von den Nationalsozialisten auf all jene Tendenzen der zeitgenössischen Kultur angewendet, die ihrem eigenen reaktionären Verständnis einer »völkischen Kunst« offensichtlich widersprachen.<sup>51</sup>

## Die Münchner Personalpolitik in den zwanziger Jahren: das Beispiel German Bestelmeyer

Dass sich diese persönlichen Vorstellungen Goldenbergers auch auf die Personalpolitik des bayerischen Kultusministeriums auswirkten, ist nicht weiter erstaunlich. Gerade die ministerielle Berufungsstrategie in den zwanziger Jahren ist ein Zeugnis dafür, wie wichtige administrative Stellen in der Münchner Akademie, den Universitäten und den Kulturbehörden mit solchen Personen besetzt wurden, deren konservative Gesinnung einen innovativen und modernen Kurs von vornherein ausschloss.<sup>52</sup> Nicht umsonst prangerte bereits Ende der zwanziger Jahre der Kritiker Hans Eckstein die offizielle Münchner Kulturpolitik an, die »in allgemein seelsorgeischer Absicht die vermeintlichen »Extravaganzen« fortschrittlicher Kunststädte von München fernhalten zu müssen glaubt«.<sup>53</sup>

Musterbeispiel für den konservativen Kurs des Kultusministeriums ist die Berufung German Bestelmeyers, der den vakanten Lehrstuhl Friedrich von Thierschs an der Technischen Hochschule in München 1922 übernahm und zwei Jahre später zum Präsidenten der Akademie gewählt wurde.<sup>54</sup> Bestelmeyer, der sich selbst als »unkorrupter Streiter wider das Feldgeschrei der Moderne« verstand, entwickelte in den zwanziger Jahren eine neoklassizistische Formensprache, die mit ihrer rigiden, steinernen Pathetik bereits auf jene strengen Reduktionsformeln verwies, wie sie nach der Machtergreifung 1933 nationalsozialistische Architekten wie Paul Ludwig Troost oder Oswald Eduard Bieber in München anwenden sollten.<sup>55</sup> Mustergültig für seinen architektonischen Gestaltungswillen ist der Erweiterungsbau der Technischen Hochschule, 1923–1928, dessen Eckgebäude an die kanonische Geschossabfolge und die traditionelle Instrumentierung italienischer Paläste erinnern (Abb. 9).<sup>56</sup>



9 German Bestelmeyer, Erweiterungsbau der Technischen Hochschule, München, 1923–1928

Zugleich nahm Bestelmeyer aktiv an den architekturtheoretischen Diskussionen in der Weimarer Republik teil: Berühmt ist seine Mitgliedschaft in der Organisation »Der Block«, einer Vereinigung traditionsorientierter Architekten, die 1928 in Berlin von Paul Schultze-Naumburg in Konkurrenz zu der progressiven Architektengruppe »Ring« gegründet wurde.<sup>57</sup> Weniger bekannt aber weitaus folgenschwerer war hingegen Bestelmeyers Mitgliedschaft im sogenannten »Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure«.<sup>58</sup> Als eine Tochterorganisation des nationalsozialistischen »Kampfbundes für Deutsche Kultur« wurde dieser Verband für die Fachgruppe Architektur und Technik im November 1931 gegründet, um den prominenten Gegnern des Neuen Bauens, wie Konrad Nonn, Paul Schmitthenner und German Bestelmeyer, ein geeignetes Forum innerhalb der NSDAP zu bieten.<sup>59</sup> Erklärtes Ziel war der »Kampf gegen den Bau bolschewismus«, der durch die »nationale Erziehung« der deutschen Architekten gestärkt werden sollte.<sup>60</sup>

Vor diesem Hintergrund klingen die architekturtheoretischen Äußerungen, die Bestelmeyer noch Anfang der dreißiger Jahre öffentlich ausführte, wie blanker Hohn: In dem Vortrag »Über neuere deutsche Baukunst«, den er auf dem 12. Internationalen Architektenkongress in Budapest hielt, nahm er eine scheinbar tolerante und vorurteilslose Haltung gegenüber den Errungenschaften des Neuen Bauens ein.<sup>61</sup> Dahinter scheint die bewusst kalkulierte Strategie zu stehen, sich trotz seiner erklärten Aversion gegen die moderne Architektur dennoch die Option für mögliche zukünftige Bauaufträge in diesem Metier zu bewahren. Bestelmeyers weiterer Werdegang sollte in großen öffentlichen Bauprojekten nach der Machtergreifung 1933 kulminieren. Neben den NS-Bauten in München, wie dem Luftgaukommando von 1937/38, sind vor allem seine Berliner Planungen seit Mitte der dreißiger Jahre von Bedeutung.<sup>62</sup> Für seinen monumentalen Entwurf für das Neue Berliner Rathaus von 1939/40 erhielt er Hitlers offizielle Zustimmung.

### **Die Aktivitäten des Münchner Stadtrates in den zwanziger Jahren**

Bestelmeyer ist, wie bereits erwähnt, nur ein Beispiel für die konservative Berufungspolitik des bayerischen Kultusministeriums. Auf kommunalpolitischer Ebene können solche Entscheidungsprozesse mit jenen Maßnahmen verglichen werden, die der Münchner Stadtrat seit Mitte der zwanziger Jahre konsequent durchführte. Mit seiner Neuwahl im Dezember 1924 ging die mehr als fünfjährige Herrschaft der Sozialdemokraten an eine so genannte »Nationale Wahlgemeinschaft« über, die sich unter der Führung der Bayerischen Volkspartei aus den Parteien der bürgerlichen Rechten zusammensetzte.<sup>63</sup>

War das Spektrum der Handlungsmöglichkeiten in der Stadtpolitik Anfang der zwanziger Jahre durch Finanzkrise und Währungsverfall noch eng begrenzt, so dass die Initiativen zur grundlegenden Neuerung kaum einen Spielraum besaßen, so waren die Intentionen des Stadtrates in den relativ stabilen Mitteljahren der Republik eher auf ein demonstratives Abwehren fremder Einflüsse ausgerichtet. Mit solchen Anordnungen, wie der Untersagung von Lichtreklame auf den Dächern oder dem Ausführungsverbot von Sergej Eisensteins bedeutendem Film »Panzerkreuzer Potemkin« aufgrund »politischer Fragwürdigkeiten«, wollte man all jenes, was unter dem Begriff »Moderne« subsumiert werden konnte, von der bayerischen Landeshauptstadt fernhalten.<sup>64</sup> Stadtrat und Oberbürgermeister waren sich somit über ihre kulturpolitische Aufgabe einig, die »Extravaganzen neu in Mode gekommener Kunststädte«, um nochmals eine charakteristische Redewendung von Karl Scharnagl zu zitieren, in München nicht zu tolerieren und die Stadt vor unbekanntem, kulturellen Strömungen zu bewahren.<sup>65</sup>

### **München contra Berlin**

Die offizielle Seite der Münchner Kulturpolitik in der Weimarer Republik dokumentiert eine erschreckend reaktionäre Grundhaltung, die einer auch noch so schwach keimenden Entwicklung der modernen Kunst vorsätzlich im Wege stand. Internationale Großstadtkultur, wie man sie vergleichsweise in dem urbanen Kontrahenten Berlin beobachten konnte, sollte und durfte sich in München nicht etablieren. Die bayerische Landeshauptstadt musste, zumindest was die administrativen Vorstellungen betraf, stets einen Gegenpol zur Reichshauptstadt darstellen.<sup>66</sup> Dem avantgardistischen Kunstbegriff der internationalen Metropole wurde das eigene Verständnis einer bodenständig-heimatlichen Kunstpflege entgegengesetzt. Dieser Antagonismus – München contra Berlin –, der bereits seit der Jahrhundertwende die Gemüter immer wieder beschäftigte, war das eigentliche Sinnbild für die lokalen Ressentiments gegen jene künstlerischen Experimente, die dem nachkriegszeitlichen Berlin sehr bald den Ruf einbrachten, das europäische Kunstzentrum der zwanziger Jahre zu sein, und die man hingegen in München offiziell zu dulden keinesfalls bereit war.<sup>67</sup> »Berlin«, so der Münchner Kunstkritiker Hermann Eßwein bereits 1921, »ist das rote Tuch, und was aus dem übrigen Norddeutschland kommt, zum mindestens schwer verdächtig«.<sup>68</sup>

Dass gerade das gesellschaftlich arrivierte Bürgertum in München, trotz seiner oft nachgesagten, konservativen Grundhaltung, dennoch zu einer gewissen Toleranz gegenüber den Berliner Aktivitäten tendierte und deren künstlerische Innovationen zwar distanziert aber durch-

aus aufmerksam und nicht immer ohne Neid betrachtete, belegt Feuchtwangers Roman »Erfolg«: In der Figur des Kommerzienrates Paul Heßreiter, Inhaber einer süddeutschen Keramikfabrik, personifiziert sich jener Gesellschaftstypus des traditionsverhafteten Münchner Bourgeois, der, obgleich mit seiner oberbayerischen Heimat aufs Engste verbunden, doch soviel weltmännisches Selbstverständnis besitzt, dass er von der dynamischen Lebensweise in der Millionenstadt Berlin tief beeindruckt ist.<sup>69</sup> Von »diesem kräftig in der Gegenwart strömenden Berlin« geht selbst für den Großbürger Heßreiter eine romantisch verklärte Faszination aus, die er »seinem München« mit all dem »Gerede von der Kulturstadt« fast vorwurfsvoll gegenüberstellt.<sup>70</sup> Überhaupt entdeckt man in Heßreiters Person Tugenden, die so gar nicht in das eben geschilderte Bild der offiziellen Münchner Kulturpolitik passen wollen. Aufgrund der von ihm als barbarisch empfundenen Ausstattung der Feldherrnhalle mit nationalen und militärischen Dekorationselementen plant er im Gegenzug die serielle Produktion einiger Kunstobjekte in seiner Keramikfabrik, die ein unbekannter junger Bildhauer entworfen hat.<sup>71</sup> Auch wenn diese Erzeugnisse auf dem Markt sicherlich keinen Gewinn abwerfen, so hat Heßreiter mit seiner Entscheidung zumindest eine eigene Position formuliert, die nicht nur seinem individuellen Kunstverständnis entspricht, sondern sich von der offiziellen Kulturpolitik auch noch deutlich unterscheidet.

Mit dieser Romanfigur hat Feuchtwanger den Charakter eines modernen Münchner Industriellen geschildert, der zwar sicher nicht jenes geistige und kulturelle Format solcher berühmten Mäzene wie Emil oder Walther Rathenau erreicht aber nichtsdestoweniger für Toleranz und ein gewisses Maß an kosmopolitischer Offenheit steht. Mit jenem »Hort der Reaktion« hat der Münchner Heßreiter jedenfalls nichts zu tun.<sup>72</sup> Gleichwohl bleibt er in der bodenständigen Tradition verhaftet und ist trotz seiner eskapadenhaften Ambitionen letztlich doch sehr heimatverbunden. Auch wenn Feuchtwanger seine fiktiven Romanfiguren in ihren Eigenschaften und Handlungsweisen übersteigert skizziert hat, so lassen sie dennoch Rückschlüsse auf die damalige Münchner Gesellschaft zu. Nicht umsonst verbergen sich hinter den meisten Protagonisten des Romans reale historische Personen, die im Münchner Stadtgeschehen der zwanziger Jahre eine einflussreiche Rolle gespielt haben.<sup>73</sup>

### **Gesellschaft und Neues Bauen in der Weimarer Republik**

Die Frage der gesellschaftlichen Zusammensetzung ist für das historische Baugeschehen insofern von grundlegender Bedeutung, weil neben den staatlichen Behör-

den und Institutionen vor allem der private Bauherr als Auftraggeber fungierte, der im Idealfall den Architekten gemäß seiner persönlichen Vorstellung und Zielsetzung auswählte. Auch kann für die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts die zunächst überzeugend klingende These eines kausalen Zusammenhangs zwischen der gesellschaftlichen Struktur auf der einen Seite und dem architektonischen Entwicklungsprozess auf der anderen Seite aufgestellt werden.<sup>74</sup> Dieses hypothetische Wechselverhältnis zwischen moderner Gesellschaft und Neuem Bauen ist aber niemals allgemeingültig festgelegt, sondern muss für jeden Einzelfall präzise untersucht werden. Welche Parameter hierfür zur Verfügung stehen, ist ebenso zu klären wie die grundsätzliche Frage, welchen Stellenwert man einem urbanen Gesellschaftsmodell hinsichtlich der architektonischen Entwicklung einräumen möchte. Eine einfache lineare Wirkungsweise zwischen beiden Bezugsgrößen gibt es nicht, obwohl die Fachliteratur dies bisweilen zu suggerieren versuchte.<sup>75</sup> Ebenso ist die deduktive Vorgehensweise problematisch, die von einer Verallgemeinerung, basierend auf den Klassifikationskriterien einer gesamten Epoche, auf den spezifischen Einzelfall schließen will. Gerade in der Weimarer Republik muss die Wechselbeziehung zwischen Architektur und Gesellschaft bei jedem konkreten historischen Einzelphänomen individuell untersucht werden.<sup>76</sup> Da die sozialen Gruppierungen, die in den zwanziger Jahren das Neue Bauen hauptsächlich befürwortet haben, nicht einer einzigen Schicht angehörten, sondern erstaunlicherweise die entgegengesetzten Pole innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtspektrums repräsentierten, sind die Zielsetzungen, welche die jeweilige Gruppe mit ihrer Affirmation verbunden hat, naturgemäß völlig unterschiedlich. »Das neue Bauen«, wie es Alexander Schwab bereits 1930 formulierte, »hat ein Doppelgesicht: es ist in der Tat beides, großbürgerlich und proletarisch, hochkapitalistisch und sozialistisch.«<sup>77</sup> Auch wenn die Theoretiker der modernen Architektur das Neue Bauen meist mit der Vision einer neuen Gesellschaftsform gleichgesetzt haben, so ist dies eher ihrem utopischen Wunschdenken zuzuordnen.<sup>78</sup> Der Wille zur Reform oder zu einem radikalen Neubeginn in der Architektur bedeutete nicht zwangsläufig den Auftakt zu einer erneuerten gesellschaftlichen Lebensform.

### **Die Münchner Gesellschaftsstruktur in den zwanziger Jahren**

Will man also aus dem soziologischen Aufbau der damaligen Münchner Gesellschaft irgendwelche Rückschlüsse auf die spezifische Ausprägung der städtischen Architektur ziehen, so muss man sich stets deren begrenzten und nicht immer unproblematischen Aussagewert vergegen-

wärtigen. Bereits die Figur des Kommerzienrates Heßreiter in Feuchtwangers Roman »Erfolg« hat deutlich gezeigt, dass selbst eine bodenständig-konservative Gesinnung nicht automatisch eine grundsätzliche Aversion gegen die moderne Kunst miteinschließt.

Kritische Zeitgenossen waren sich jedoch in ihrem Urteil, was die Toleranz der städtischen Bevölkerung gegenüber der modernen Kunst betrifft, völlig einig: Das so genannte »Münchnertum« offenbare einen nicht selten bis zur Feindlichkeit gesteigerten Widerstand gegen jegliche Formen der zeitgenössischen Kunst und verharre in einer starrköpfig anmutenden Rückschau auf all jene kulturellen Werte der Vergangenheit, die das künstlerische Ansehen der Stadt begründet haben.<sup>79</sup> Erhaltung der Tradition werde dabei als die oberste Pflicht des Bürgers angesehen, um jene »Atmosphäre und Eigenart« der Landeshauptstadt auch in der neuen Zeit zu bewahren.<sup>80</sup> Hinter dieser offenkundigen Ablehnung der Moderne verbarg sich häufig ein viel tiefer sitzender Widerwille gegen die Weimarer Demokratie, der ein nicht geringer Teil der Münchner Bürgerschaft äußerst distanziert und argwöhnisch gegenüberstand.<sup>81</sup> Diese oberflächliche Gleichsetzung von politischer Realität und künstlerischer Avantgarde als stereotypes Argumentationsmuster der Münchner Gesellschaft wurde von Hermann Eßwein bereits 1921 auf ironische Weise zur Sprache gebracht: »Nun grollen und stöhnen also die armen Münchner unter dem Joche republikanischer Freiheit, mit der sie so gar nichts anzufangen wissen, und werden den Argwohn nicht los, dass zwischen der Kunst und der verfluchten Freiheit irgendein teuflischer Zusammenhang besteht.«<sup>82</sup>

Dass innerhalb dieser eigentümlichen Konformität in der politischen oder kulturellen Meinungsbildung eine individuelle, für die Moderne offen eintretende Gegenposition nur schwer möglich war, liegt an dem gesellschaftlichen Selbstverständnis der Münchner Bevölkerung in den zwanziger Jahren. In der Folge jener historischen Ereignisse unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, die mit Revolution und Gegenrevolution die Stadt in eine schwere Krise stürzten, entwickelte sich ein bürgerliches Trauma. Dieses reagierte auf jegliche Ausprägung der Moderne mit radikaler Skepsis und propagierte im Gegenzug einen durch nostalgische Sehnsucht verkörpert, volkstümlichen Konservatismus.<sup>83</sup> Das typisch »Münchnerische« wurde zu einem Modell gesellschaftlicher Harmonie und Eintracht stilisiert, mit dessen Hilfe man die sozialen wie politischen Gegensätze einebnen konnte.<sup>84</sup> Da offene Konfrontationen in dieser scheinbar harmonischen Atmosphäre nicht erwünscht waren, konnte ein auf kontroversen Meinungen oder Standpunkten basierender Gesellschaftsdiskurs wie etwa in Berlin nicht erfolgen. Die Stadt versank nun zusehends in jenes geistig beschränkte Idyll von biederemännlicher Ruhe

und ländlicher Selbstgenügsamkeit.<sup>85</sup> Ein Außenstehender, der wie Joachim Ringelnatz Anfang der zwanziger Jahre in dieses vordergründig so behaglich und selbstzufrieden wirkende Stadtmilieu eintauchte, »wird münchenerisch, verfällt in den fast provinziellen, fast familiären Ton.«<sup>86</sup> Das Bedürfnis nach gesellschaftlicher Harmonie war somit unvermeidbar mit einem Prozess der urbanen Provinzialisierung verbunden, so dass der bayerischen Landeshauptstadt in der Weimarer Republik das unrühmliche Prädikat zugewiesen wurde, die »dümmste Stadt in Deutschland« zu sein.<sup>87</sup>

Diese urbane Gesellschaftsnorm sollte allerdings nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass die Stadt noch immer über intellektuelle Profile verfügte, die der von engstirnigem Argwohn durchsetzten Allgemeingesinnung ihre eigene, weltoffene und tolerante Geisteshaltung selbstbewusst entgegensetzten.<sup>88</sup> Ob es sich um die Gebrüder Mann, um berühmte Akademiker wie etwa den Romanisten Karl Vossler oder um Repräsentanten aus dem städtischen Kulturbetrieb wie den Kunstkritiker Hermann Eßwein oder den Direktor der Graphischen Gewerbeschule Paul Renner handelte; alle diese Personen waren Garanten für ein geistiges München, das sich der anhaltenden Provinzialisierung ostentativ zu widersetzen versuchte. Erst durch ihre Tätigkeiten und öffentlichen Aktivitäten erhielt die in den zwanziger Jahren neu aufkeimende Debatte um »die Provinzstadt München« oder um »den Niedergang Münchens als Kunststadt« ein intellektuelles Gewicht.<sup>89</sup>

## Die Münchner Kunststadtdebatte

Für den ersten großen Höhepunkt dieser bis zur Machtergreifung 1933 immer wieder auflodernden Kontroverse war der Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen verantwortlich, der bereits 1901 in einem berühmten Artikel mit dem Titel »Münchens Niedergang als Kunststadt« den künstlerischen Führungsanspruch der bayerischen Residenzstadt öffentlich in Frage stellte.<sup>90</sup> Für Rosenhagen war dieser seit Ludwig I. propagierte und bis zur Mitte der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts andauernde Status nur mehr eine historische Fiktion, derer sich die bayerische Regierung, die städtische Künstlerschaft und die lokale Presse bedenkenlos hingaben, ohne auch nur ansatzweise die gegenwärtige Brisanz der realen Verhältnisse offiziell anzuerkennen. Im Gegenteil: Die Münchner Kunst sei von einem retrospektiven Geist infiziert, so die Argumentation von Rosenhagen, der von solchen einflussreichen Künstlerpersönlichkeiten, wie von Lenbach, von Seidl und Seitz, gepflegt werde. Das Verständnis, dass die Ziele der Kunst niemals in der Vergangenheit, sondern immer nur in der Gegenwart und Zukunft liegen können, scheine man in München somit verloren zu haben.

Die im Anschluss an Rosenhagens Artikel unmittelbar einsetzende Kunststadtdebatte zeigte eine erstaunlich große Resonanz und wurde von den unterschiedlichen Münchner Organen in den folgenden Jahren immer wieder aufgegriffen.<sup>91</sup> Auch wenn man diesem Verdikt eines Berliner Kunstkritikers eher skeptisch gegenüberstand, so war man sich der internen Missstände und Gefahren durchaus bewusst. Dies zumindest belegen die Inhalte der vielzähligen Reaktionen, welche die Münchner Kunstkritik sofort nach dem Erscheinen des Feuilletons auf Rosenhagens Argumente erwiderte.<sup>92</sup> Von einer generellen Infragestellung der Münchner Vorrangstellung waren aber die Kritiker, zumindest in der Prinzregentenzeit, noch weit entfernt und blieben eher in einer gutgläubigen Beurteilung der realen Verhältnisse verhaftet.<sup>93</sup> Etwas kritischer sahen es dagegen einige Künstler und Kunstautoren, die zu einer Rundfrage Stellung bezogen hatten, die der Münchner Journalist Eduard Engels zu diesem Thema ein Jahr nach dem Erscheinen des Rosenhagen-Artikels veranstaltete und anschließend publizier-  
te.<sup>94</sup> Auch wenn der Grundtenor eines Großteils der insgesamt 33 veröffentlichten Antworten allgemein positiv war und man den künstlerischen Primatanspruch der alten Residenzstadt meist bestätigte, so gab es dennoch Stimmen wie etwa jene von Hermann Obrist, die auf das konservative und engstirnige Klima Münchens hinwiesen. »In einem solchen lieben Bier- und Theaterdorfe«, wie es Obrist treffend umschrieb, »wird eine lebhaftere Vorwärtsbewegung nicht gewünscht«.<sup>95</sup>

Rosenhagens Schlagwort von »Münchens Niedergang als Kunststadt« blieb auch nach dem Ersten Weltkrieg ein aktuelles Thema der lokalen Diskussionen, da sich die kulturellen Verhältnisse, wie die vorangegangenen Erörterungen aufgezeigt haben, keineswegs verbesserten, sondern in vielen Bereichen eher verschlechterten. Unter den Münchner Literaten, die diese Besorgnis erregende Situation immer wieder zur Sprache brachten, ist Thomas Mann zweifelsohne der konsequenteste.<sup>96</sup> In seinen 1918 erstmals erschienenen »Betrachtungen eines Unpolitischen« wird der Kunstcharakter der Stadt mit dem kommerziellen Interesse an einem florierenden Fremdenverkehr verbunden.<sup>97</sup> Anstelle einer geistigen Qualität schein in der Münchner Kunst der sinnliche, mehr dekorative Reiz zu überwiegen, so dass die Stadt einem »großstädtischen Badeort mit blühendem Hotelbetrieb und einer Art von Verschönerungsverein an der Spitze« gleiche.<sup>98</sup> In weiteren öffentlichen oder literarischen Stellungnahmen zur Münchner Problematik verstärkte sich sein kritisches Urteil.<sup>99</sup>

Rundfragen und öffentliche Diskussionen waren auch in den zwanziger Jahren ein geeignetes Instrument, um die latent stets schwelende Kunststadtdebatte erneut zu entflammen, die 1926 nochmals einen Höhepunkt er-

reichte: Mit einer Artikelserie in den Münchner Neuesten Nachrichten, einer von der Zeitschrift Zwiebelbisch angelegten »Rundfrage über München«, der Gründung einer »Münchner Gesellschaft 1926« durch den Buchhändler Georg Steinicke und mit einem Vortragsabend mit dem Thema »Kampf um München als Kulturzentrum« konzentrierten sich gleich mehrere Kampagnen, die den kulturellen Niedergang der Stadt nicht nur thematisierten, sondern durch eine produktive Auseinandersetzung auch verhindern wollten.<sup>100</sup>

### **»Kampf um München als Kulturzentrum«**

Gerade der letztgenannte Vortragsabend am 30. November 1926 in der Münchner Tonhalle, zu dem die Demokratische Partei aufgerufen hatte, stellte das wohl wichtigste kulturpolitische Ereignis des Jahres dar.<sup>101</sup> Thomas Mann, der eigentliche Initiator dieser Kundgebung, und noch fünf weitere Redner, darunter Heinrich Mann und Paul Renner, äußerten sich in persönlichen Stellungnahmen zu dem übergeordneten Thema mit dem provokanten Titel »Kampf um München als Kulturzentrum«. Schon aufgrund der riesigen Zuhörerschaft – rund tausend Hörer nahmen an der Zusammenkunft teil und hunderten musste der Zutritt aus feuerpolizeilichen Gründen verwehrt werden – bewerteten die Veranstalter den Abend als einen enormen Erfolg.

In seiner Eröffnungsrede benannte Thomas Mann den Nationalismus und Patriotismus als den eigentlichen Gegner, gegen den sich der bereits im Gang befindliche, kulturpolitische Kampf in München zu richten habe.<sup>102</sup> Der radikale Niedergang der Stadt, die in der Prinzregentenzeit noch jene »Atmosphäre von heiterer Sinnlichkeit« besaß und nun zu einem »Hort der Reaktion« degeneriert sei, werde zwangsläufig – so die These von Thomas Mann – zu einer wirtschaftlichen Katastrophe führen. Als ebenso bedenklich charakterisierte er jene klischeebeladene Vorstellung von der süddeutschen Gemüthsamkeit als dem Antipoden zum norddeutschen Verstandeswert. Dieses süddeutsche Gemüt könne, wenn eine rationale Kontrolle fehlt, zu einer großen Gefahr werden, wie der Mord an Walther Rathenau deutlich gezeigt habe. Erst indem sich München auf das »wahre« – mithin kulturoffene – »Deutschtum« besinne, könne es eine »Stadt von Welt, von Weite und Freiheit« werden.

In dem letzten Vortrag befasste sich Paul Renner vor allem mit dem retrospektiven Charakter der zeitgenössischen Münchner Architektur.<sup>103</sup> Abgesehen von den baubehördlichen Schikanen gegen den reinen Zweckbau und das flache Dach vertrete die Münchner Architektenschaft selbst die konservative Auffassung, »gegen den Ansturm der Neuen Zeit« eine alte Tradition verteidigen zu müssen. Damit man die städtebaulichen Vorgaben

anderer deutscher Städte, wie Frankfurt, Köln oder Stuttgart, wieder aufhole, müsse man diese falsche Vorstellung von Kunst schleunigst revidieren. Um das »neue München« aufzubauen, schlug Renner die Berufung eines modernen Architekten vor, beispielsweise des Rotterdamer Stadtbaumeisters J. J. P. Oud, dem man ähnliche Vollmachten wie dem Frankfurter Stadtbaurat Ernst May einräumen solle. Eine Berufung Ouds nach München wäre eine Maßnahme, die man mit der einstigen Berufung van de Veldes nach Weimar vergleichen könne. Dass die bayerische Hauptstadt ihre eigentliche Bestimmung als Mittelpunkt des deutschen Südens nicht einnehme, liege auch an dem »geistigen München«, das zugunsten einer romantischen Sehnsucht nach dem verlorenen goldenen Zeitalter dem Fortschritt ein negatives Vorzeichen gegeben habe.

### **Die kulturelle Kontroverse in München in den zwanziger Jahren**

Auch wenn die Kunststadtdebatte in München nach dieser Kundgebung lebhaft angeregt wurde und noch weitere Diskussionen in den nächsten Jahren folgten, blieb die damit verbundene Zielsetzung, dass man mit solchen öffentlichen Auseinandersetzungen das städtische Bewusstsein aktivieren könne, doch eher eine illusorische Hoffnung. Zu stark waren die bereits genannte, allgemein vorherrschende Intoleranz gegenüber der modernen Kunst und das damit fast zwangsläufig einhergehende, hartnäckige Beharren auf der als glanzvoll erachteten, urbanen Tradition. Zudem entwickelte sich die Debatte sehr schnell zu einem kontroversen Forum persönlicher Meinungen und individueller Standpunkte, die sich völlig uneinig über die grundsätzliche Frage waren, welche künstlerische Strömung nun die »wahre Kunst« für München sei. Vor diesem Hintergrund erst werden die aggressiven Attacken von Seiten der Münchner Architektenschaft gegen die moderne Architektur verständlich, die sich mit einer leidenschaftlichen Vehemenz gegen den »verödenden Internationalismus« oder die »Wohnmaschine, Typ Esperanto« öffentlich aussprachen.<sup>104</sup> Die Diskussionen boten somit die Möglichkeit, einen Kulturkampf auszutragen, der von den Vertretern der unterschiedlichen Lager zur Durchsetzung ihrer eigenen Ideale erbittert geführt wurde. Darüber hinaus war die Kunststadtdebatte vor allem auch eine politische Auseinandersetzung, die von den Parteifunktionären für ihre eigenen Ziele skrupellos ausgenutzt wurde.<sup>105</sup> Die bereits genannten, öffentlichen Polemiken gegen die zeitgenössische moderne Kunst von Oberbürgermeister Scharnagl oder Kultusminister Goldenberger offenbaren erst in diesem Kontext ihren eigentlichen Bedeutungsgehalt.<sup>106</sup>

Ein abruptes Ende fand die Kunststadtdebatte, als Adolf Hitler in seiner Ansprache zur Grundsteinlegung für das Haus der Kunst am 15. Oktober 1933 München zur »Hauptstadt der deutschen Kunst« proklamierte.<sup>107</sup> Damit rückte die bayerische Landeshauptstadt in das Zentrum der nationalsozialistischen Kunstpolitik und war zumindest der lokale Ausgangspunkt für die radikale Verfemung der modernen Kunst. Deren erschreckendes Sinnbild wurde die am 19. Juli 1937 in München eröffnete Ausstellung »Entartete Kunst«.<sup>108</sup> Mit der zweiten, am 2. August 1935 offiziell verliehenen Bezeichnung »Hauptstadt der Bewegung« erreichte München einen programmatischen Doppelstatus, der die missionsartige Bestimmung, die Hitler der Landeshauptstadt bereits 1925 in »Mein Kampf« zugebracht hatte, adäquat widerspiegelte.<sup>109</sup> In einer Stadt, die vom »Führer« mit solch hohen nationalsozialistischen »Ehrentiteln« ausgezeichnet worden war, wurden jegliche Diskussionen über Kunst nunmehr hinfällig.

Betrachtet man den Gesamtverlauf der Kunststadtdebatte, die ab der Jahrhundertwende in fast regelmäßigen Intervallen die Münchner Öffentlichkeit beschäftigte, so ist man über die emotionale und oftmals irrational anmutende Heftigkeit, mit der diese Diskussionen geführt wurden, doch eher überrascht. Nicht nur, dass die Bereitschaft innerhalb der städtischen Bevölkerung, sich mit diesem kulturellen Thema kontinuierlich auseinanderzusetzen, erstaunlich groß war; auch der Fanatismus, mit dem die Verfechter der unterschiedlichen Richtungen ihre persönlichen Vorstellungen von der »wahren Kunst« vermittelten, passt so gar nicht in das Bild einer von provinzieller Behaglichkeit und ländlicher Idylle geprägten Landeshauptstadt. Das Schlagwort vom »Niedergang Münchens als Kunststadt« war offensichtlich mit einer konfliktgeladenen Wirkmacht besetzt und veranschaulichte auf unmissverständliche Weise einen neuralgischen Punkt im gesellschaftlichen Selbstbewusstsein der Stadt. Eine kulturelle Degeneration der Landeshauptstadt, womöglich noch verbunden mit dem künstlerischen Aufstreben des urbanen Kontrahenten Berlin, wollte und konnte man keinesfalls dulden, zu traditionsverhaftet und letztlich auch zu stark im städtischen Selbstverständnis verankert war die kollektive Vorstellung von der Kunststadt.<sup>110</sup> So verbarg sich hinter jeder Kunstdiskussion, losgelöst von der Frage, ob sie eine grundsätzliche Ablehnung oder Begründung der modernen Kunst zum Ziel hatte, stets der leidenschaftliche Wille, das Künstlerische als ein städtisches Ideal mit offensiven Mitteln zu verteidigen: ein »Kulturkampf« im wörtlichen Sinne, dessen Polemik auf plastische Weise die brisante Bedeutung des Themas in der damaligen Zeit reflektiert. Gerade in den politisch stabilen Mitteljahren der Weimarer Republik wurde die Kunststadtdebatte für die Münchner Öffentlichkeit zu einem elementar

wichtigen Gesellschaftsdiskurs, der hinter dem urbanen Harmoniemodell, mit dem man die sozialen wie politischen Gegensätze in der Stadt zu nivellieren suchte, die eigentlichen Unterschiede, Widersprüche und Problematiken aufdeckte.

## **Die wirtschaftliche Situation Münchens in den zwanziger Jahren**

Neben historischen, politischen und gesellschaftlichen Gesichtspunkten werden von der Forschung auch wirtschaftliche Gründe angeführt, die den Münchner Konservatismus in der Architektur zumindest teilweise mitausgelöst haben sollen.<sup>111</sup> Der Schwerpunkt der Argumentation liegt hierbei eindeutig auf der Frage der urbanen Industrialisierung, die mit dem dynamischen Wachstum einer modernen Stadt theoretisch meist gleichgesetzt wird.<sup>112</sup>

Bereits Ende der zwanziger Jahre charakterisierte Lion Feuchtwanger die bayerische Landeshauptstadt als »eine dörfliche Stadt mit wenig Industrie«, deren Bewohner in ihrer zwanglosen und ungenierten Lebensweise nach dem kraftvollen Wahlspruch handelten: »Bauen, brauen, sauen«.<sup>113</sup> Tatsächlich war das Land Bayern ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die frühen Nachkriegsjahre nach dem Zweiten Weltkrieg ein industrialisierter Agrarstaat mit einer überwiegend in der Landwirtschaft tätigen Bevölkerung.<sup>114</sup> Obgleich München um die Jahrhundertwende zum größten bayerischen Handels-, Verkehrs- und Industriezentrum aufgestiegen war, unterschied es sich in seinem Erscheinungsbild von den typischen Industriestädten im Deutschen Reich.<sup>115</sup> Das Image des geistig-künstlerischen Münchens, das man um des Fremdenverkehrs willen pflegte, widersprach eindeutig den damaligen Bestrebungen, die urbane Industrialisierung zu fördern. Auch handelte es sich bei den innerstädtischen Unternehmen bis auf wenige Ausnahmen vorwiegend um mittelgroße bis kleinere Betriebe, die auf die Struktur der Stadt kaum Einfluss nahmen. Das München der Prinzregentenzeit war trotz seiner wirtschaftlichen Bedeutung keine Industriestadt im herkömmlichen Sinne, sondern beharrte auf seinem alten Status einer künstlerisch ambitionierten Residenzstadt.

In der Weimarer Republik hatten sich die Möglichkeiten für eine industrielle Weiterentwicklung innerhalb der Stadt nicht wesentlich verbessert, so dass der damalige Zweite Bürgermeister, Hans Kufner, bei einer Pressebesprechung 1924 die berechtigte Frage stellte, ob sich denn München zu einer Industriestadt großen Stils überhaupt eigne.<sup>116</sup> Nur zehn Unternehmen hatten in der damaligen Zeit mehr als tausend Beschäftigte, und der Anteil der Arbeiter an der Gesamtbevölkerung war proportional geringer als in anderen deutschen Großstäd-

ten. Die urbane Infrastruktur war somit von einer großflächigen Ansiedlung oder punktuellen Konzentration industrieller Verwaltungs- und Produktionsstätten, wie etwa in Berlin, weitestgehend verschont.<sup>117</sup> »Münchens Industrie«, wie es in einem Bericht von 1928 hieß, »prahlt nicht mit hohen Schloten und anderen großen Anlagen«.<sup>118</sup> Was den optischen Eindruck der bayerischen Landeshauptstadt auch in den zwanziger Jahren beherrschte, war eine ländliche Ausstrahlung, mit der jene viel zitierte, urbane Sonderstellung, metaphorisch zusammengefasst in dem Begriff des »Münchnertums«, anschaulich zum Ausdruck kam.<sup>119</sup>

## **Das Münchner Geschichtsbild und die Architektur in den zwanziger Jahren**

Nach diesen umfassenden Erörterungen der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zustände, die in München während der zwanziger Jahre vorherrschten, hat sich ein Geschichtsbild herauskristallisiert, das die oftmals emotional übertriebene Aversion der Münchner Bevölkerung gegen die unterschiedlichen Strömungen der modernen Kunst scheinbar hinreichend erklärt. Zudem wird jenes hartnäckige Beharren auf der alten künstlerischen Tradition verständlich, das gerade in den zwanziger Jahren in der Münchner Kunststadtdebatte kulminierte und nach der nationalsozialistischen Macht ergreifung in der Proklamation zur »Hauptstadt der deutschen Kunst« seine pervertierte Umsetzung fand.

Für den eigentümlichen Anachronismus der Münchner Architektur in der Weimarer Republik lässt sich ein solch kohärentes Erklärungsmodell indessen nicht entwickeln. Vergegenwärtigt man sich nochmals die einzelnen, von der Forschung angeführten Ursachen, so kann deren Bedeutung für eine wissenschaftliche Argumentation sicherlich nicht geleugnet werden. Auffallend ist aber, dass bei genauerer Betrachtung keines der genannten Kriterien jenes historische Phänomen restlos begründet, weshalb sich in München die moderne Architektur nicht etablieren konnte. Ebenso bleibt die Frage unbeantwortet, warum die wenigen Beispiele für das Neue Bauen eine baukünstlerische Synthese von modernen und historisierenden Gestaltungsprinzipien aufweisen und damit eine deutliche Kompromissbereitschaft der damaligen Architekten bekunden. Mögen die von der Fachliteratur genannten Gründe den Münchner Konservatismus in der Architektur veranschaulichen, in letzter Konsequenz erklären können sie ihn hingegen nicht.

Zweifellos dokumentieren die damaligen kulturpolitischen Aktivitäten des Münchner Stadtrates und die Berufungspolitik des Kultusministeriums eine bewusst kalkulierte Abwehrstrategie, die moderne Einflüsse unterschiedlichster Art von München fernzuhalten suchte.

Dirigistische Maßnahmen, insbesondere was die baukünstlerische Umsetzung der verschiedenen öffentlichen Bauaufgaben betraf, lassen sich zumindest in der Ära Scharnagl allerdings nicht nachweisen. Gerade der verhaltene Modernismus der großen Münchner Siedlungsprojekte in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre verdeutlicht dies auf anschauliche Weise. Die kulturpolitischen Standpunkte reflektieren wiederum die öffentliche Meinung in der damaligen Zeit, die auf die Fragen der zeitgenössischen Kunst meist mit einer bis zum offenen Protest reichenden Ablehnung reagierte. Die Ressentiments gegen die Moderne waren dabei meist verknüpft mit einer nostalgisch verklärten Rückschau auf die künstlerischen Werte der Vergangenheit. Dass innerhalb dieser gesellschaftlichen Grundhaltung, die gewöhnlich nicht über das niedrige Niveau provokanter Phrasen hinausreichte, dennoch eine klar formulierte Gegenposition möglich war, beweisen all jene Gesellschafts- und Kulturkritiker in München, die in den zwanziger Jahren persönlich für die moderne Kunst eintraten. Trotz der seit der Jahrhundertwende einsetzenden Abwanderungswelle fortschrittlicher Künstler verfügte die bayerische Landeshauptstadt noch über genügend intellektuelle Profile, die in die gesellschaftlich angesehenen Kreise integriert waren und deren Meinungen und Ansichten man nicht so einfach öffentlich überhören konnte. So stand der reaktionären Majoritätsvorstellung ein »geistiges München« gegenüber, das aus verschiedenen Motiven der kulturellen Provinzialisierung der Stadt demonstrativ entgegentrat. Sinnbild dieser Auseinandersetzungen war die immer wieder aufflammende Kunststadtdebatte, die gerade in den zwanziger Jahren in der Münchner Öffentlichkeit erbittert geführt wurde. Eine Bereitschaft, sich für die Belange der modernen Kunst einzusetzen, war somit auch in der bayerischen Landeshauptstadt vorhanden.

Die in der Fachliteratur allgemein bevorzugte Sichtweise, dass die politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Faktoren in ihrem Aussagewert eindeutig genug seien, um die entschieden konservative Ausprägung der Münchner Architektur in der Weimarer Republik ursächlich zu erklären, muss insofern relativiert werden, als diese Kriterien eine progressivere, mithin gemäßigt modernere Entwicklungslinie ebenfalls legitimieren könnten. Sie alleine reichen daher nicht aus, um das eigentümliche Verdikt gegen die moderne Architektur in München zu begründen. Ein kurzer Querverweis auf zwei deutsche Zentren der modernen Architektur in den zwanziger Jahren mag dies illustrieren.

### »Der Streit um das Bauhaus«

Die Gründung des Staatlichen Bauhauses 1919 in Weimar entfachte aufgrund der künstlerischen Zielsetzungen

der neuen Schule eine erstaunlich weitreichende Debatte, die in den politischen Organen der Stadt und des Landes Thüringen, in der städtischen Bevölkerung sowie in der lokalen und nationalen Presse über mehrere Jahre kontrovers geführt wurde. Der so genannte »Streit um das Bauhaus«, der in zwei großen Kampagnen der öffentlichen Ablehnung 1919/20 und 1922/23 gipfelte, wurde erst 1925 beendet, als es einer konservativen Landesregierung gelang, das Bauhaus endgültig aus Thüringen zu vertreiben.<sup>120</sup> Für die Bewertung der Münchner Verhältnisse ist nun jener Sachverhalt bemerkenswert, dass die Angriffe gegen das Bauhaus und damit zusammenhängend gegen die moderne Architektur viel aggressiver und apodiktischer geführt wurden, als es in den zwanziger Jahren in München der Fall gewesen war. Die Inhalte der Attacken reichten von politischen Beschuldigungen bis zu rassenideologischen Polemiken, die dem Bauhaus einen »zersetzenden kulturellen Einfluss« vorwarfen.<sup>121</sup> Trotz dieser offensiven Angriffe, die in der lokalen Presse häufig auf das Niveau infamer Verleumdungen herabsanken, gelang es dem Bauhaus, über mehr als eine halbe Dekade eine Bildungs- und Kulturarbeit in den unterschiedlichen Kunstgattungen zu leisten, die es zu einem experimentellen Schmelztiegel der europäischen Moderne in der Weimarer Republik werden ließ. Die mächtige Omnipräsenz einer auf verschiedenen Ebenen agierenden Opposition reichte somit nicht aus, um den Reformwillen einer staatlichen Institution, die für die Entwicklung und Konsolidierung der modernen Architektur elementar wichtig war, auch nur ansatzweise zu unterdrücken.

### Die Stuttgarter Weißenhofsiedlung

Eine ähnlich umfassende Debatte wurde ab 1925 in Stuttgart durch die Entscheidung des Deutschen Werkbundes ausgelöst, für den Sommer 1927 eine Ausstellung mit dem Titel »Die Wohnung« in der württembergischen Landeshauptstadt zu organisieren.<sup>122</sup> Unter der Ägide von Ludwig Mies van der Rohe, dem damals stellvertretenden Vorsitzenden des Deutschen Werkbundes, wurde ein modernes Siedlungsprojekt konzipiert, das der Gemeinderat im Juli 1926 genehmigte. Nach langen und kontroversen Diskussionen über die an der Ausstellung mitwirkenden Architekten stand Ende des Jahres eine von der städtischen Verwaltung akzeptierte Liste fest, die trotz des deutschen Übergewichts eine Beteiligung europäischer Architekten sicherte. Die am 23. Juli 1927 offiziell eröffnete Weißenhofsiedlung gilt heute als ein berühmtes Manifest des Neuen Bauens, das trotz der individuellen Zielsetzungen der Teilnehmer eine internationale Übereinkunft in der architektonischen Formgebung dokumentiert.

Vor diesem Hintergrund ist es umso erstaunlicher, dass bereits im Vorfeld der Planungen zur Weißenhofsiedlung eine heftige Diskussion entfachte, die das Zustandekommen der Ausstellung zumindest in der Anfangszeit mehrfach in Frage stellte. Die breite Gegnerschaft setzte sich aus den politischen Vertretern der deutschnationalen wie auch der sozialistischen und kommunistischen Parteien, dem Bund für Heimatschutz, mehreren Werkbundmitgliedern und den maßgebenden Architekten der damaligen Stuttgarter Schule zusammen.<sup>123</sup> Gerade die Wortführer der Stuttgarter Schule, Paul Bonatz und Paul Schmitthenner, versuchten mit ihren überwiegend polemisch vorgetragenen Kritiken, sowohl gegen die Gesamtkonzeption von Mies van der Rohe als auch gegen sein innovatives Vorhaben zu intervenieren, eine Siedlung aus flachgedeckten, weißen Einzelkuben zu errichten. Dass bei diesen Protesten auch rassenideologische Vorurteile eine wichtige Rolle spielten, beweist der im Mai 1926 veröffentlichte Artikel von Paul Bonatz, in dem er das Organisationsmuster der Weißenhofsiedlung mit einer »Vorstadt Jerusalems« gleichsetzte.<sup>124</sup> Trotz der scharfen Kritik seitens der einflussreichen Stuttgarter Schule und der oftmals wüsten Anfeindungen durch die Vertreter der rechts- und links-extremen Parteien konnte die Weißenhofsiedlung in einer erstaunlich kurzen Zeit realisiert werden. Wie gravierend der Widerstand und die Vorurteile gegen das Ausstellungsprojekt damals gewesen sind, zeigt vor allem die Reaktion von Bonatz und Schmitthenner, die aufgrund der Stuttgarter Auseinandersetzungen aus dem Werkbund austraten und 1928 zusammen mit anderen traditionsverbundenen Architekten die Organisation »Der Block« gründeten.<sup>125</sup> Auch verschärfte sich mit der zunehmenden politischen Polarisierung Ende der zwanziger Jahre die Angriffe gegen die Stuttgarter Siedlung, die bald in der Maxime kulminierten: »Weißenhof – lieben oder hassen«.<sup>126</sup>

### **Die Opposition gegen das Neue Bauen in der Weimarer Republik**

Die beiden populären Beispiele illustrieren den historisch bedeutsamen Sachverhalt, dass die moderne Architektur in der Weimarer Republik nicht zwangsläufig eine uneingeschränkte Akzeptanz durch die politisch wie gesellschaftlich relevanten Institutionen und Gruppierungen erfuhr, sondern schon häufig während des Planungsprozesses mit Vorurteilen und regelrechten Feindseligkeiten konfrontiert wurde. Die Gründe hierfür waren keineswegs nur durch architektonische oder ästhetische Fragestellungen motiviert. In vielen Fällen wurde das Neue Bauen zu einem bloßen Kampfplatz ideologischer Auseinandersetzungen degradiert, die umso erbitterter geführt wurden,

je stärker der politische Antagonismus der beteiligten Gruppen war. Vergegenwärtigt man sich nochmals die enormen Schwierigkeiten, die bei den genannten Beispielen gerade durch die politischen Debatten hervorgerufen wurden, so ist man über das tatsächliche Zustandekommen der Stuttgarter Weißenhofsiedlung oder über die kontinuierliche Effizienz des Weimarer Bauhauses doch eher erstaunt. Die berühmten Zeugnisse des Neuen Bauens in der Weimarer Republik, die man heute gerne als architektonische Inkunabeln einer heldenhaften Pionierzeit glorifiziert, wurden zur Zeit ihrer Entstehung von den unterschiedlichsten Gruppen attackiert und waren von der Planung über die Realisierung bis zu ihrem weiteren Fortbestehen oft genug gefährdet.<sup>127</sup>

Im Rückblick auf die damaligen Münchner Verhältnisse erhärtet sich nun die bereits geäußerte Annahme, dass die bei oberflächlicher Betrachtung scheinbar unproblematische Herleitung anhand der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedingungen alleine nicht ausreicht, um den eigentümlichen Charakter der Münchner Architektur in den zwanziger Jahren hinreichend zu erklären. Selbst in ihrer Gesamtheit sind diese Kriterien nicht aussagefähig genug. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt nochmals die zeitgenössischen Quellen, so stößt man immer wieder auf einen Aspekt, der zwar selten offen ausgesprochen, aber zumindest latent bei einer erstaunlich großen Zahl der Beiträge eine wichtige Rolle spielte.

### **Der Begriff der »Kunststadt«**

Einen ersten direkten Hinweis liefert der bereits erwähnte Vortrag von Paul Renner im Rahmen jener berühmten Kundgebung, die 1926 in der Münchner Tonhalle veranstaltet worden war.<sup>128</sup> Den für die Münchner Architektur bezeichnenden Rekurs auf die alte Tradition leitete Renner von einem falschen Kunstbegriff ab, der mit einem unausrottbaren Historismus zwangsläufig verbunden sei und der sich bereits im Terminus der Kunststadt selbst äußere. »Kunst«, so die Argumentation von Renner, »ist in dieser Wortverbindung etwas Besonderes, eine Art Bindestrich-Kunst, die sich zur Gestaltung verhält wie eine zur Orthodoxie erstarrte Kirche zu lebendiger Religiosität«.<sup>129</sup> Der Aufbau eines »neuen Münchens« könne nur dann erfolgreich umgesetzt werden, wenn diese rückwärts gewandte Vorstellung von Kunst oder Kunststadt grundlegend korrigiert werde. In der kompromisslosen Anerkennung der modernen Großstadt sah Renner die Schicksalsfrage für München, gerade weil die retrospektive Auffassung des Kunstbegriffs so tief in der Bürger- und Künstlerschaft verwurzelt sei.

Auch Wilhelm Hausenstein sah Ende der zwanziger Jahre in dem Begriff der Kunststadt das eigentliche Kern-

problem für die urbane Entwicklung der bayerischen Landeshauptstadt, da das »Kunststädtische« nur mehr ein Phantom, eine Art psychologischen Wahn, darstelle, der mit einem romantisch-sentimentalen Rückblick die alte Münchner Zeit der Schwinds und Spitzwegs als einzigen Maßstab für die Gegenwart akzeptiert.<sup>130</sup> Dieses vermeintlich ästhetische Dasein führe dazu, dass sich die Stadt selbst ins Museale projiziere: eine dekorative Scheinwelt, die ohne sachlichen Gehalt nicht mehr als eine Attrappe oder eine Fiktion repräsentiert.

Bereits Anfang der zwanziger Jahre hatte Hermann Eßwein in zwei Artikeln diesen fast irrealen Zug im städtischen Selbstverständnis kritisiert, indem er die Landeshauptstadt als eine »unbedachte Kunststadt« charakterisierte, die im Vergleich zu den fortschrittlicheren Kontrahenten Berlin und Wien nur verloren vor sich hin träume und allenfalls ein »hübsches, altertümliches Stadtbild mit Türmen, Brücken und Straßenprospekten« aufweisen könne.<sup>131</sup>

Doch nicht nur eine kritische Sichtweise war mit diesem Begriff der Kunststadt verbunden. Schon 1907 argumentierte Ernst Wilhelm Bredt, dass München als Stadt das erste Kunstwerk darstelle, und diesen künstlerischen Vorrang, gerade gegenüber Berlin, verdanke es ohne Zweifel seinen Königen.<sup>132</sup> Als ein urbanes Kunstwerk stehe es stellvertretend für eine Form der Harmonie, in der die Vergangenheit und Gegenwart gleichermaßen wie die Zukunft fest begründet liegen. Auch könne München nur deshalb als »Kunststadt« bezeichnet werden, »weil hier ein stiller künstlerischer Geist beständig am Werke war und ist, das Leben der Gegenwart künstlerisch zusammenzufassen und zu gestalten«.

Viel unmittelbarer erfasste Wilhelm Kreis dieses besondere Wechselverhältnis zwischen Tradition und Stadtästhetik, indem er 1927 argumentierte, dass München froh sein dürfe, dass es keine dreieckigen Wolkenkratzer bekommen habe, sondern dass es schön geblieben sei, wie es war, »gewachsen aus der Vergangenheit, ohne Abbrechen der Tradition«.<sup>133</sup>

Dieses breite Spektrum der damaligen Äußerungen zu dem Phänomen der Münchner Kunststadt, das positive wie negative Standpunkte umfasst, verweist dezidiert auf einen Sachverhalt, den sämtliche Autoren als notwendige Grundbedingung ihrer Argumentation anführen: Der Begriff der Kunststadt ist unabdingbar mit einem bodenständigen Traditionalismus verbunden. Die persönlichen Sichtweisen, die sich mit diesem Begriff auseinander setzen, sind eindeutig als Rückblicke gekennzeichnet, da sie ausnahmslos die städtische Historie und die in ihr eingebetteten, lokalen Erinnerungswerte als den verbindlichen Maßstab verwenden. Hinter dem Begriff der Kunststadt verbirgt sich ein geschichtlicher Mythos, der sich an den »Goldenen Zeiten« des ludovizianischen Königums im

19. Jahrhundert, und hierbei vor allem an dem Vermächtnis Ludwigs I., oder an der Prinzregentenzeit bis zum Ersten Weltkrieg orientiert. Der Terminus der Kunststadt versinnbildlicht demnach einen Stadtmythos, der in meist nostalgischer Verklärung auf jene urbanen Epochen ausgerichtet war, in denen die Landeshauptstadt als alte wittelsbachische Residenzstadt noch zu Recht den Anspruch erheben konnte, die »wahre« Kunststadt im Deutschen Reich zu sein. In den zwanziger Jahren war der Kunststadtbegriff somit ein retrospektiver Begriff, der unweigerlich, ob positiv oder negativ, auf einen konservativen Grundgehalt verwies.

So trafen Paul Renner und Wilhelm Hausenstein als einfühlsame Kritiker ihrer Zeit mit ihren vergleichbaren Argumentationen genau ins Zentrum der Problematik, indem sie den historischen Kunststadtbegriff für die Misere der Münchner Kunst in den zwanziger Jahren verantwortlich machten. Als eine in den verschiedenen Diskussionen immer wiederkehrende Maxime war die öffentlich formulierte Forderung nach der Kunststadt ein folgenschweres Postulat, beinhaltete es doch auf fatale Weise einen konservativen Traditionsbezug, von dem ein Großteil jener Stimmen, die sich mit Engagement für den kulturellen »Kampf um die Kunststadt« einsetzten, eigentlich wegkommen wollte. Die oftmals erbittert geführte Auseinandersetzung um eine zeitgemäße und damit moderne Formensprache in der Münchner Kunst der zwanziger Jahre war schon aus dem Grunde zum Scheitern verurteilt, weil der hierbei immer wieder angeführte Begriff der Kunststadt einen Rückbezug auf die urbane Überlieferung implizit beinhaltete. Unter diesem Aspekt war die Kunststadtdebatte der zwanziger Jahre bloß ein weiteres Kapitel in der kontinuierlich fortlaufenden »Suche nach der verlorenen Zeit«; tragisch aber insofern, weil man mit ihr in der Münchner Kunst der Weimarer Republik die »neue Zeit« heraufbeschwören wollte.

Der programmatische Anspruch von Ludwig I., München zur »Kunststadt« zu erheben, sollte auf radikale Weise erst wieder durch die nationalsozialistische Kunstideologie realisiert werden, indem Adolf Hitler bereits 1933 die bayerische Landeshauptstadt zur »Hauptstadt der deutschen Kunst« proklamierte.<sup>134</sup> Bezeichnenderweise erlag auch Hitler jener Versuchung, sich mit seiner pervertierten Kunststadtdoktrin unmittelbar auf die wittelsbachische Tradition zu beziehen.<sup>135</sup>

### **Der Mythos Kunststadt und der städtische Fremdenverkehr**

Der Mythos Kunststadt, der seit der Jahrhundertwende bis zur Machtergreifung 1933 von den unterschiedlichsten Gruppierungen für ihre jeweiligen Absichten ausge-

nutzt wurde, war grundsätzlich retrospektiv ausgerichtet und beinhaltete, losgelöst von den spezifischen Zielsetzungen, einen urbanen Traditionsbezug. Die Intention, den Begriff der Kunststadt mit der lokalen Überlieferung zu verknüpfen und diese zusammengefügte Einheit als eine städtische Idealvorstellung im Sinne eines Gesamtkunstwerks zu inszenieren, beruhte dabei nicht selten auf einem rein wirtschaftlichen Interesse. Der für die Stadt notwendige Tourismus wurde dabei zur alleinigen Grundlage der künstlerischen Bewertung erhoben. Der üblichen Vorstellung, die ein Besucher von der berühmten Kunststadt München normalerweise besaß, wollte man mit einer historisch bedeutsamen und zugleich künstlerisch reizvollen Stadtszenerie adäquat entsprechen. Der Fremdenverkehr wurde nicht nur von offizieller Seite als ein überaus wichtiger Impuls für die stadtplanerische Gestaltung aufgefasst, dessen Effizienz man vor allem durch den Verweis auf die alte Tradition der wittelsbachischen Kunststadt zu optimieren suchte. Wenn Thomas Mann, wie bereits erwähnt, die bayerische Landeshauptstadt kurz nach dem Ersten Weltkrieg als einen »größtstädtischen Badeort mit blühendem Hotelbetrieb und einer Art von Verschönerungsverein an der Spitze« bezeichnete, so umschrieb er auf ironische Weise dieses charakteristische Wechselverhältnis zwischen Stadtästhetik und Fremdenverkehr.<sup>136</sup> Auch für Lion Feuchtwanger war der Kunststadtbegriff unzweifelhaft mit dem Tourismus verbunden: In seinem Roman »Erfolg« ließ er den Revueveranstalter Alois Pfandler die Meinung vertreten, dass München eine Zukunft nur »als Fremdenstadt, als Kunststadt« besitze.<sup>137</sup> In dem persönlichen Versprechen des einheimischen Unternehmers, »München wieder zu der internationalen Kunststadt zu machen, die es früher war«, zeigt sich die konventionelle Auffassung eines Großteils der städtischen Bevölkerung, dass der Status einer Kunststadt nur dann wieder erreicht werden könne, wenn man sich an dem historischen Maßstab, jenem »alten Zauber« der Stadt, unmittelbar orientiere.<sup>138</sup> So interpretierte man in dieser Hinsicht den Kunststadtbegriff als eine Art urbanen Magneten, dessen Anziehungskraft sich insbesondere auf den Fremdenverkehr positiv auswirken sollte. Um seine Wirkung nicht zu beeinträchtigen, durften gestalterische Experimente gleich welcher Form und Ausprägung nicht toleriert werden, so dass die öffentliche Akzeptanz gegenüber einer künstlerischen Moderne denkbar gering war. Theodor Fischer kritisierte diese im Verständnis der Münchner Bürgerschaft fest verankerte Maxime, indem er die Tendenz zur Harmonisierung im Stadtbild mit dem Begriff des »Galerietons« persiflierte.<sup>139</sup> »Vom Standpunkt des Fremdenverkehrs«, so die weitere Argumentation von Fischer, »ist alles wohl begreiflich, seit langem in München ein halb offener, halb schämig verdeckter Stand-

punkt«.<sup>140</sup> Im Grunde reduzierte man mit dieser wirtschaftlich ausgerichteten Sichtweise die städtische Szenerie auf eine dekorative Kulisse für den Besucher, die umso höher eingeschätzt wurde, je mehr sich die bedeutungsvolle Geschichte mit der ästhetisch reizvollen Gegenwart zu einer künstlerischen Einheit verband. »Die Stadt«, wie es Thomas Mann bereits 1918 treffend formuliert hatte, »in der Modernisierung ihrem eigenen Gesetze folgend, wahrte ihren historischen Charakter als künstlerisches Kulturzentrum, indem sie ihn mit Eifer ins Fremdenindustrielle entwickelte«.<sup>141</sup>

## Der Mythos Kunststadt als architektonisches Gesamtkunstwerk

Der Mythos Kunststadt verfestigte sich nach der Jahrhundertwende zu einer kulturellen Doktrin, an der man hartnäckig festhielt, um die Attraktivität für die Touristen, die gerade in den zwanziger Jahren scharenweise in die bayerische Landeshauptstadt strömten, nicht zu verlieren.<sup>142</sup> Das urbane Kunstwerk, dessen einzigartige Gestalt man als eine günstige Folge der historischen Entwicklung interpretierte, musste erhalten bleiben, wobei die Tradition als Garant für den gegenwärtigen Status und für das zukünftige Fortbestehen der Kunststadt München angesehen wurde. Eigentliches Kennzeichen der Kunststadt, und dies hatte Ernst Wilhelm Bredt bereits 1907 deutlich erkannt, waren die städtischen Bauwerke.<sup>143</sup> Wenn also München seinen alten Rang als erste deutsche Kunststadt in der Weimarer Republik bewahren oder zumindest wiedererlangen wollte, so musste es ein architektonisches Gesamtkunstwerk repräsentieren, dessen maßgeblicher Bezug nur die lokale Bautradition darstellen konnte. Der Münchner Architekt Max Littmann machte sich diese Sichtweise zu eigen, indem er argumentierte, dass es vor allem darauf ankomme, »diese Tradition nicht gewaltsam zu zerreißen und das Stadtbild nicht zu amerikanisieren«.<sup>144</sup> Auch Theo Lechner verwies im Rahmen der Münchner Baukunstausstellung 1926 auf die Absicht der Veranstalter, »zeitgemäß die Bautradition fortzusetzen, da anzuknüpfen, wo vor ungefähr 50 Jahren die Baukultur abgerissen war«.<sup>145</sup> Gleichzeitig kritisierte er jene Künstler, die nur ihre eigenen Ideen realisierten, statt dem Zweck und der Umgebung zu dienen. »Wir haben«, so die weitere Argumentation von Lechner, »einen Gemeinsinn, der verlangt, dass ein Neues wie der ältere – modernere – Bruder neben dem Alten stehe, dass dieses Neue aber immerhin Bruder bleibe und kein Wechselbalg«.<sup>146</sup>

Die Anpassung an das urbane Umfeld, ausgelöst durch eine bewusste Bezugnahme auf den traditionellen Kontext, war eine Forderung, die auch andere Autoren vertraten, wenn sie sich mit der städtebaulichen Gesamt-

form der Kunststadt München auseinander setzten. Für den städtischen Oberbaudirektor Fritz Beblo war ein sensibler Zusammenhang zwischen dem alten und dem neuen Baubestand die wesentliche Grundlage für einen zeitgemäßen Gestaltungswillen in der Münchner Architektur.<sup>147</sup> In ihrem Streben nach einer lokalen Eigenart, die sie von Modeströmungen deutlich absetzt, zeige sich der Vorzug dieser städtischen Baukunst, die ihren soliden und dauerhaften Wert dadurch erreiche, indem sie fest mit dem urbanen Boden verwurzelt ist. »Auf den Takt«, wie es Beblo formulierte, »kommt es an, auf die Fähigkeit und das Verständnis sich in den Rahmen des Bestehenden einzufühlen.«<sup>148</sup> In Anlehnung an die Argumentation des Oberbaudirektors verlangte Gustav Steinlein, dass ein konservativer Zug in der neuen Münchner Bauweise nicht aufgegeben werden dürfe, da die Eigenart der Stadt auch eine individuelle Behandlung ihres Bauwesens erfordere.<sup>149</sup> Aus diesem Grunde müsse der Leiter des Münchner Bauamtes bestrebt sein, »alle extremen Richtungen, die die Mode eben hervorbringt und die vielleicht für andere Städte ganz gut sein können, zu vermeiden.«<sup>150</sup>

### **Das historische Stadtbild als Konstante der Stadtplanung**

Die von den Autoren mehr oder minder deutlich geforderte Anpassung an den städtebaulichen Kontext basierte auf der Intention, das historische Stadtbild in seiner eindrucksvollen künstlerischen Gestalt zu bewahren. Traditionserhalt war demnach eine Konstante, die jedem architektonischen Entwurf zugrunde gelegt werden sollte. Die urbane Überlieferung und damit der historische Baubestand waren für das stadtplanerische Konzept von außerordentlicher Bedeutung, reflektierten sie doch den einzigartigen Stellenwert der bayerischen Landeshauptstadt.

Die stilistische Ausprägung der Münchner Architektur in den zwanziger Jahren war somit von einem Geschichtsbezug determiniert, da sie als ein urbaner Bedeutungsträger den Kunststadtmythos versinnbildlichte. Erst dieser folgenschwere, nostalgische Rückblick auf einen alten urbanen Status, der damals schon längst vergangen war, erklärt den retrospektiven Charakter der Münchner Architektur in der Weimarer Republik. Der Mythos Kunststadt war so dominant, dass man einzig in einem rückgewandten Historismus eine baukünstlerisch überzeugende Lösung suchte. Der eigentümliche Anachronismus in der Münchner Architektur nach dem Ersten Weltkrieg kann zwar durch externe Kriterien, wie gesellschaftliche oder politische Aspekte, durchaus veranschaulicht werden, die eigentliche Ursache liegt indes in dem Mythos der Kunststadt selbst begründet. Als ein imma-

nenter Faktor wurde er häufig nicht offen ausgesprochen, sondern lag den Argumentationen oder Diskussionen meist latent zugrunde.

Radikale architektonische Manifestationen der unterschiedlichen modernen Strömungen wollte man nicht dulden, da sie scheinbar nur einen Fremdkörper in der Stadt darstellten. Auch besaß das Neue Bauen oder der ab Mitte der zwanziger Jahre einsetzende Internationale Stil kaum geeignete baukünstlerische Qualitäten, um auf den städtischen Kontext sensibel zu reagieren. Die eigene ästhetische Stilisierung zur Kunststadt erlaubte keine innovativen Experimente und stand einer architektonischen Avantgarde, die sich geschichtsunabhängig nur aus sich selbst heraus begründen wollte, mehr als distanziert gegenüber.<sup>151</sup> Der internationalen Übereinstimmung in dem Gestaltungswillen und der Formgebung des Neuen Bauens misstraute man in München vor allem aus dem Grunde, weil man annahm, dass das einzigartige traditionelle Stadtbild der Kunststadt dadurch unwiderruflich zerstört werde.<sup>152</sup> So überrascht es keineswegs, dass die wenigen architektonischen Beispiele für Neues Bauen in München eine stilistische Synthese von modernen und historisierenden Gestaltungsprinzipien aufweisen. Ob es sich um Fischers Ledigenheim oder um Leitenstorfers Technisches Rathaus handelt, alle diese Bauten stehen mustergültig für den Versuch, sich dem alten Stadtbild durch einen baukünstlerischen Kompromiss anzugleichen. Die gemäßigte Moderne in der Münchner Architektur der zwanziger Jahre ist somit eine Art Kontextualismus, der sich durch eine Bezugnahme auf das städtische Umfeld auszeichnet. Verursacht worden ist er letztlich durch eine retrospektive Denkweise, die den Mythos der Kunststadt zum alleinigen Maßstab der städtebaulichen Konzeption erklärte. »Wir haben eingesehen«, so die Argumentation von Theodor Fischer 1931, »dass das schöne Einzelne seine runde volle Schönheit erst gewinnt in seiner Einpassung in das schöne Ganze, und dass das mit seiner Umgebung in Widerspruch gestellte schöne Einzelne widerwärtig wirkt, wie in vielen Fällen das Museumstück.«<sup>153</sup>

### **Die Münchner Postbauten der zwanziger Jahre**

Eine Bestätigung für die eben dargelegte Argumentation findet sich in einem Bereich des damaligen lokalen Baugeschehens, der bis jetzt bewusst ausgeklammert worden ist. Innerhalb der architektonischen Aktivitäten der Münchner Oberpostdirektion in der Weimarer Republik stellen die städtischen Postbauten von Robert Vorhoelzer die radikalsten Vertreter des Neuen Bauens dar. Diese Gruppe von Einzelgebäuden oder Gebäudeensembles, welche die modernen Gestaltungsprinzipien geradezu



10 Franz Holzhammer, Walther Schmidt, Post am Goetheplatz, München, 1931–1933

mustergültig vertreten, nimmt eine historisch bedeutsame Sonderstellung in dem Gesamtspektrum der damaligen Münchner Architektur ein.<sup>154</sup>

Aufgrund des Poststaatsvertrags von 1920 wurde die Bayerische Staatspost in die Deutsche Reichspost integriert und verlor damit ihre verfassungsrechtliche Eigenständigkeit. Als Zugeständnis für diesen Verlust erhielt das Land Bayern eine eigene unabhängige Abteilung des Reichspostministeriums mit Sitz in München. Innerhalb dieser Abteilung VI wurde erstmalig eine eigene Postbauabteilung eingerichtet, die über die gesamten Bauaufgaben frei entscheiden und alle Baumaßnahmen selbstständig durchführen konnte. Als eine Reichsbehörde war die Münchner Postabteilung an keinerlei Vorgaben des Landes Bayern oder der Stadt München gebunden, so dass die allgemeine, für alle Bauverfahren geltende Genehmigungspflicht in diesem Falle wegfiel.<sup>155</sup> Die Oberpostdirektion besaß eine so genannte »Bauhoheit«, mit der sie sich über alle städtischen Verordnungen und Bestimmungen völlig frei hinwegsetzen konnte. Leiter des Postbauwesens für Bayern innerhalb der Abteilung VI war Robert Poverlein, der seinem damaligen Hochbaureferenten der Oberpostdirektion, Robert Vorhoelzer, eine erstaunlich umfassende Entscheidungsfreiheit gewährte. Alle von Vorhoelzer persönlich oder unter seiner Führung respektive direkten Nachfolge in der Münchner Postbauabteilung zwischen 1920 und 1934

errichteten Gebäude sind somit völlig eigenständig – gewissermaßen exterritorial – entworfen worden, ohne dass irgendein politischer oder administrativer Zwang seitens der Münchner Behörden diese Gestaltungsfreiheit hätte beeinträchtigen können. So frei und autonom, wie diese Münchner Postbauten geplant werden konnten, wurde wohl kaum ein anderes öffentliches Bauvorhaben in der Weimarer Republik konzipiert. Vorhoelzers eigene und die in seinem direkten Umkreis entstandenen Projekte stellen eine Gebäudegruppe dar, deren Erscheinungsform weitestgehend von dem individuellen Gestaltungswillen des Architekten abhängig gewesen ist.

Betrachtet man die drei wichtigsten Münchner Postbauten der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre, die Postämter an der Tegernseer Landstraße 1929–1930, am Harras 1930–1933 und am Goetheplatz 1931–1933, so zeichnen sie sich durch eine programmatische Hinwendung zu modernen Gestaltungsprinzipien aus (Abb. 10, 11):<sup>156</sup> Kubische Primärkörper, weiß verputzte Außenmembrane, einfache Lochfassaden und ein klarer Verzicht auf historisierendes Dekor verweisen ebenso auf die Formensprache des Neuen Bauens wie die innovativen Konstruktionsweisen und die ostentative Verwendung typischer moderner Materialien wie Glas und Stahl. Diese Kennzeichen alleine genügen, um die Gebäude sowohl aus dem allgemeinen Rahmen des Münchner Historismus als auch aus dem besonderen Bereich der



11 Robert Vorhoelzer, Post am Harras, München, 1930 – 1933

gemäßigten Moderne herauszulösen und sie auf eine Stufe mit den berühmten Initial- und Prägebauten der architektonischen Avantgarde in den zwanziger Jahren zu stellen.

Was diese Bauten von dem Großteil der modernen Architektur in der Weimarer Republik wiederum deutlich unterscheidet – und dies macht sie für die Argumentation so überaus interessant –, ist ihre sensible Bezugnahme auf den städtebaulichen Kontext. Damit stehen sie im klaren Widerspruch zu der konventionellen modernen Vorstellung, dass ein neues Gebäude zwangsläufig von innen heraus konzipiert werden müsse und somit keinesfalls auf seinen urbanen Standort als einen historisch definierten Stadtraum reagieren könne.<sup>157</sup> Bei allen drei genannten Münchner Postbauten versuchten die Architekten, mit einem modernen Formenvokabular auf die städtebauliche Situation zu reagieren und aus dem ursprünglich disparaten Umfeld eine architektonisch befriedigende Platzkonzeption zu schaffen.<sup>158</sup> Der kontextuelle Zusammenhang wurde hierbei allerdings nicht durch eine Übernahme historisierender Aufbauprinzipien oder Detailelemente erreicht, sondern primär durch eine stadtplanerische Klärung des vormals nur mehr lose strukturierten und meist planlos gewachsenen Altbestandes.

Auch hinter den Münchner Postbauten verbirgt sich somit ein architektonischer Gestaltungswille, der die Anpassung an den besonderen urbanen Ort und damit an das historische Stadtbild zur wichtigsten Grundlage der Entwurfsfindung erhebt.<sup>159</sup> Nicht umsonst wurde Vorhoelzers Werk mit solchen Attributen wie »gemäßigt« oder »angepasst« belegt und oft genug in den breiten Strom des bodenständigen Traditionalismus eingeordnet.<sup>160</sup> Dabei wurde allerdings nicht beachtet, dass sich seine Vorgehensweise von den apodiktischen Stand-

punkten jener radikalen Vertreter der modernen Architektur methodisch vor allem darin unterscheidet, dass er den Kompromiss als ein städtebauliches Instrument akzeptierte, um einen architektonischen Ausgleich zwischen Alt und Neu zu erlangen. Ihn als »münchenerisch« im positiven Sinne des Wortes zu bezeichnen, ist somit mehr als nur berechtigt.<sup>161</sup>

Selbst bei solch einem konsequenten Repräsentanten des Neuen Bauens wie Robert Vorhoelzer ist die städtische Textur, die sich durch die geschichtliche Entwicklung zu einer einzigartigen urbanen Gesamtform zusammengefügt hat, die wesentliche Grundlage seiner architektonischen Entwurfsbildung. Dass dieses Gestaltungsprinzip einer kontextuellen Anpassung nicht auf einem äußeren Zwang beruhte, der ihm von den politischen Organen oder den lokalen Behörden gleichsam aufoktroiert wurde, belegt der historische Sachverhalt, dass er als Hochbaureferent der damals unabhängigen Oberpostdirektion eine vollständige Entscheidungsfreiheit besaß. Es muss demnach mit dem architektonischen Phänomen des Münchner Stadtbildes zusammenhängen, das in den zwanziger Jahren eine derartige Präsenz aufwies, dass sich selbst die radikaleren Exponenten der modernen Architektur diesem unmittelbar unterordneten. Die alte künstlerische Stadtgestalt galt es zu bewahren, auch wenn sich die Mittel hierfür im Falle der Münchner Postbaus Schule deutlich von den ungleich gemäßigtteren Methoden jener Architekten wie Theodor Fischer unterscheiden.

### Mythos Kunststadt und baukünstlerischer Kontextualismus

Nach der gesamten Argumentation kann nunmehr kaum ein Zweifel bestehen, dass der Mythos Kunststadt als eine Doktrin der zwanziger Jahre das städtische Baugeschehen wenn nicht ausschließlich so doch zumindest maßgeblich mitbestimmt hat. Als ein immanenter, der historischen Stadtentwicklung innewohnender Primärfaktor, der aus einem Traditionsbezug resultierte und sich stufenweise ab der Jahrhundertwende mit dem städtischen Selbstverständnis verklammerte, beeinflusste er in jeweils unterschiedlicher Art und Intensität die vielfältigen Bauaktivitäten in München, um nach der Machtergreifung 1933 seine pervertierte Umsetzung zu finden.

In der heutigen Zeit, in der die Moderne und ihre Revision durch die Postmoderne bereits der Vergangenheit angehören, mutet die Münchner Architektur der Weimarer Republik in ihrer retrospektiven Ausrichtung auf einen alten urbanen Mythos wie ein architektonisches Relikt aus grauer Vorzeit an. Dass sich hinter einer nicht geringen Zahl dieser scheinbar »bodenständigen und provinziellen« Denkmäler allerdings ein Konservatismus

in der positiven Bedeutung des Wortes verbirgt, zeigt die Art und Weise, wie jene Münchner Architekten, wie Theodor Fischer oder Robert Vorhoelzer, auf das alte Stadtbild Bezug nahmen. Ein städtebaulicher Kontextualismus, der sich baukünstlerisch jeweils unterschiedlich artikulierte, war das allen individuellen Bestrebungen zugrunde liegende Instrument, mit dem man adäquat auf die besondere urbane Situation reagieren konnte. Solch eine sensible Rücksichtnahme war und ist bis heute ein notwendiger Bestandteil jeder verantwortungsvollen Städteplanung. Sollte man dies vergessen haben, so genügt ein Blick auf die genannten Beispiele der Münchner Architektur in den zwanziger Jahren.

## Anmerkungen

- 1 Die Begriffe der »kulturellen Polyphonie« und der »geistigen Verarmung« stammen von Friedrich Prinz, 1990, S. 131f., der Begriff des »künstlerischen Beharrungsvermögens« von Christoph Stölzl, 1979, S. XVII. Das Schlagwort vom »Nieder-gang« ist dem Artikel von Winfried Nerdinger, 1980, S. 44, entnommen.
- 2 Mustergültig für eine eher negativ gefärbte Sichtweise dieser Münchner Kunstperiode sind die zeitgenössischen Beurteilungen von Wilhelm Hausenstein, 1929, S. 128–179, oder Hans Eckstein, 1929/30, S. 119. Zu den positiven Beurteilungen in den zeitgenössischen Quellen siehe Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 114–205.
- 3 Einen ersten umfassenden Überblick über die Münchner Kunst und ihre unterschiedlichen Gattungen in den zwanziger Jahren gibt der Katalog »Die Zwanziger Jahre in München«, Ausst. Kat., 1979.
- 4 Eine Einführung in diesen Themenkomplex bieten die beiden Artikel von Winfried Nerdinger, 1979, S. 93–119; ders., 1980, S. 41–64.
- 5 Betonte Friedrich Prinz, 1990, S. 131, die Variationsbreite der modernen Münchner Architektur und ihr differenziertes Gesamtspektrum, so hob Winfried Nerdinger, 1980, S. 56, die konservative Architekturgesinnung in München hervor, die bis Mitte der zwanziger Jahre auf kein nennenswertes Beispiel für modernes Bauen verweisen konnte.
- 6 Zu dem Begriff der »anderen Tradition« siehe »Die andere Tradition«, Ausst. Kat., 1981, S. 19. Den alternativen Begriff der »traditionalistischen« oder »retrospektiven Münchner Schule« hat Hans Eckstein, 1931, S. 346f., in die Diskussion eingebracht; siehe dazu auch Walter Riezler, 1910/11, S. 106f. Die Begriffe wie »Münchner Weg«, »Münchner Funktionalismus«, »Münchner Stil« oder »Münchner Moderne« sind von Winfried Nerdinger, 1979, S. 336, 385, 394, 445, 452, eingeführt worden.
- 7 Siehe Anm. 4. Weiterhin sind zwei Monographien über die beiden zweifellos wichtigsten Architekten der zwanziger Jahre in München, Theodor Fischer und Robert Vorhoelzer, zu nennen: Winfried Nerdinger, 1988; »Die klassische Moderne der Post«, Ausst. Kat., 1990.
- 8 Zu dieser Abwanderungswelle Münchner Künstler siehe Winfried Nerdinger, 1980, S. 43f., oder Gerd Fischer, 1990, S. 7f.
- 9 Für die Daten und Fakten der Anatomie siehe »Architektur-führer München«, 1994, S. 104.
- 10 Für das Pariser Wohnhaus in der Rue Franklin von Auguste Perret siehe Henry-Russell Hitchcock, 1994, S. 415f.
- 11 Neben der Anatomie von Littmann ist weiterhin die Großmarkthalle von Richard Schachner von 1910–1911 zu nennen: ein dekorationsloser Eisenbetonbau, dessen innerer Raumeindruck durch die Binderkonstruktion bestimmt wird. Siehe dazu Gabriele Schickel, 1988, S. 199f.
- 12 Zur Einführung in die Münchner Stadtplanung und Architektur der Prinzregentenzeit siehe »Die Prinzregentenzeit«, Ausst. Kat., 1988, S. 139–230. Eine stilistische Aufteilung der Münchner Architektur in der Prinzregentenzeit hat Winfried Nerdinger, 1980, S. 41–55, vorgenommen. In diesem Zusammenhang hat er auf das fehlende Durchsetzungsvermögen des Münchner Jugendstils in der Architektur verwiesen. Vgl. dazu auch Winfried Nerdinger, 1979, S. 97.
- 13 Hans Eckstein, 1929/30, S. 119. Diese traditionelle Auffassung in der Münchner Architektur der zwanziger Jahre ist von Eckstein wiederholt kritisiert worden; vgl. dazu Hans Eckstein, 1931, S. 345–350.
- 14 Für die Daten und Fakten zur Siedlung Alte Heide siehe »München und seine Bauten nach 1912«, 1984, S. 269. Zu den Vorläufern für den Zeilenbau in München siehe »Das Wohnungswesen der Stadt München«, 1928, S. 147, Abb. 162f., S. 150; Leo Krause, 1991, S. 78f., 262. Vgl. dazu auch den Artikel des Verfassers »Das Münchner Wohnungsbauprogramm von 1928–1930«, S. 66–79.
- 15 Ernst May hat erst bei der Frankfurter Siedlung Westhausen, 1929–1931, den strengen Zeilenbau eingeführt. Walter Gropius verwendete diesen Bebauungstyp bei der Karlsruher Siedlung Dammerstock von 1928–1929. Für beide Siedlungen siehe Dietmar Reinborn, 1996, S. 107f., 131–133.
- 16 Die folgende Aufzählung kann durch einige weniger bedeutende Neubauten und Projekte aus den zwanziger Jahren noch erweitert werden; siehe dazu Winfried Nerdinger, 1979, S. 385–477.
- 17 Zu dieser Sonderstellung der Münchner Postbauten von Robert Vorhoelzer siehe Anm. 154. Für die Daten der folgenden Bauten siehe »Architekturführer München«, 1994, S. 32, 112f., 145.
- 18 Diese temporären Ausstellungsgebäude sind von Winfried Nerdinger, 1980, S. 56–58, S. 480–483, und Michael Gaenssler, 1984, S. 46f., eingehend erörtert worden. Als Beispiele für eine vom Historismus überlagerte, moderne Bauweise können das Kinderkrankenhaus Schwabing oder die Dermatologische Klinik an der Thalkirchner Straße genannt werden, die beide 1926–1928 von Richard Schachner errichtet wurden. Siehe dazu »München und seine Bauten nach 1912«, 1984, S. 620f., 623.
- 19 Für das Münchner Wohnungsbauprogramm ab 1928 siehe den Artikel des Verfassers »Das Münchner Wohnungsbauprogramm von 1928–1930«, S. 66–79.
- 20 Siehe dazu »München und seine Bauten nach 1912«, 1984, S. 340f.; Winfried Nerdinger, 1988, S. 309–311.
- 21 Theodor Fischer, Ledigenheim München, 1927, S. 226.
- 22 Für den Horizontalismus in der Architektur der zwanziger Jahre siehe Wolfgang Pehnt, 1979, S. 42f.; Julius Posener, 1994, S. 68–73.
- 23 Winfried Nerdinger, 1980, S. 57.
- 24 Siehe dazu Rudolf Pfister, Fortschrittliche Münchener Zweckbauten, 1928, S. 246, 250–252; Winfried Nerdinger, 1979, S. 451; ders., 1980, S. 58; »München und seine Bauten nach 1912«, 1984, S. 441.
- 25 Zu der Hochhausdiskussion Anfang der zwanziger Jahre in München und zu dem Technischen Rathaus siehe Hans

- Eckstein, 1931, S. 347f.; Winfried Nerdinger, 1979, S. 394f.; ders., 1980, S. 58f.; Dietrich Neumann, 1995, S. 182f.
- 26 Vgl. dazu Winfried Nerdinger, 1979, S. 394; Norbert Lieb, 1988, S. 21.
- 27 Zeitgenössische Kritiker haben die Hochhaustypologie in Frage gestellt und das Technische Rathaus als ein »großes Bürohaus mit einem markant abschließenden Turm« bezeichnet. Siehe dazu »Das Neue Technische Rathaus«, 1929, S. 418.
- 28 Siehe dazu Winfried Nerdinger, 1979, S. 395f.; »München und seine Bauten nach 1912«, 1984, S. 254–258.
- 29 Hans Eckstein, 1931, S. 346.
- 30 Christoph Stölzl, 1979, S. XVI.
- 31 Zum Begriff der »Provinzialität« siehe Wilhelm Hausenstein, 1929, S. 164; zum Begriff des »bodenständigen Münchnertums« siehe Walter Riezler, 1926, S. 115. Eine neuere Analyse dieser Münchner Rückschrittlichkeit in den zwanziger Jahren bietet Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 115–125.
- 32 Op. cit. Anm. 1, 4–6.
- 33 Für die blutige Niederwerfung der Münchner Räterepublik und das daraus resultierende politische Klima siehe Albert Schwarz, *Der Sturz der Monarchie*, 1974, S. 431–435; Wilfried Rudloff, *Zwischen Revolution und Gegenrevolution*, 1993, S. 31–36; David Clay Large, 1998, S. 156–161. Einen anschaulichen Eindruck der damaligen Geschehnisse in München vermitteln die Autobiographien von Ernst Toller, 1978, S. 82–144; Oskar Maria Graf, *Wir sind Gefangene*, 1994, S. 491–517; ders., *Gelächter von außen*, 1994, S. 84–88.
- 34 Zu dem Begriff »Ordnungszelle des Reiches« und die mit ihm verbundenen, historischen Bedeutungsgehalte siehe Albert Schwarz, *Der vom Bürgertum geführte Freistaat*, 1974, S. 458f.; Reinhard Bauer u.a. (Hg.), 1989, S. 183–186; Heinrich August Winkler, 1998, S. 131; David Clay Large, 1998, S. 181–185. Thomas Mann, 1927, S. 9.
- 35 Vgl. dazu Albert Schwarz, *Der vom Bürgertum geführte Freistaat*, 1974, S. 458f.; Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 277–286; David Clay Large, 1998, S. 176–185. Ein Musterbeispiel für den damaligen Konservatismus und die Demokratiefeindlichkeit innerhalb der städtischen Behörden bildet die Justiz; siehe dazu Albert Schwarz, *Der vom Bürgertum geführte Freistaat*, 1974, S. 433f.; Reinhard Bauer u.a. (Hg.), 1989, S. 183–186; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 175f.; David Clay Large, 1998, S. 173. An dieser Stelle darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass die politische Befangenheit der jurisdiktionellen Gewalt ein verfassungsrechtliches Kernproblem in der Weimarer Republik darstellte, vgl. dazu Horst Möller, 1997, S. 173f.
- 36 Siehe dazu Albert Schwarz, *Der vom Bürgertum geführte Freistaat*, 1974, S. 455–459; Klaus Schumann, 1979, S. 7; Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 278–286; Wilfried Rudloff, *Zwischen Revolution und Gegenrevolution*, 1993, S. 35f.; ders., *Auf dem Weg zum Hitler-Putsch*, 1993, S. 97f., 101; Heinrich August Winkler, 1998, S. 131; David Clay Large, 1998, S. 181–183. Eine kurze aber treffende Charakterisierung der beiden genannten Münchner Personen gibt Oskar Maria Graf, *Gelächter von außen*, 1994, S. 107, 226.
- 37 Lion Feuchtwanger, 1985, S. 32, 489. Ein Beispiel für solch einen Münchner Salon im Roman »Doktor Faustus« ist der sog. »Kridwiß'sche Kreis«; vgl. dazu Thomas Mann, 1997, S. 481–494.
- 38 Dieser urbane »Titel« und die Bezeichnung »Mekka der Gegenrevolution« stammen von Winfried Nerdinger, 1994, S. IX, der mit dieser Charakterisierung die These verknüpfte, dass im damaligen München die moderne Architektur keine Chance gehabt habe.
- 39 Die Münchner Bautätigkeit der Nationalsozialisten beispielsweise begann erst 1930 mit dem Umbau des Palais Barlow in der Briener Straße zu dem sog. »Braunen Haus«. Vgl. dazu Ulrike Grammbitter, 1995, S. 61f.
- 40 Siehe dazu Albert Schwarz, *Der vom Bürgertum geführte Freistaat*, 1974, S. 485–487; Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 287; David Clay Large, 1998, S. 257f.
- 41 Siehe dazu Wilfried Rudloff, 1992, S. 354f., 363; Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 287–292; David Clay Large, 1998, S. 257–259, 303.
- 42 Zur Kölner Stadtbaupolitik unter Konrad Adenauer, der von 1917–1933 Kölner Oberbürgermeister gewesen war, siehe beispielsweise Fritz Schumacher, 1923, S. 79; Arnold Stelzmann, 1962, S. 308–314; Bruno Taut, 1979, S. 44; Werner Heinen, Anne-Marie Pfeffer, 1988, S. 80–90; »Architektur in Deutschland 1919–1939«, 1994, S. 74f.
- 43 Neben Scharnagls Rede zu seinem Amtsantritt, vgl. dazu David Clay Large, 1998, S. 266, ist weiterhin der »Kunstpolitische Vortrag« erwähnenswert, den er im April 1930 im Rahmen einer Vortragsreihe gehalten hat. Zu diesen Reden und Vorträgen siehe Winfried Nerdinger, 1979, S. 106; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 146f.; David Clay Large, 1998, S. 265f.
- 44 Zu dem von Alfred Rosenberg 1929 gegründeten »Kampfbund für Deutsche Kultur« siehe Hildegard Brenner, 1963, S. 7–18; Barbara Miller Lane, 1986, S. 143–146; Clemens Vollnhals, 1993, S. 163; David Clay Large, 1998, S. 280.
- 45 Karl Scharnagl, zitiert nach David Clay Large, 1998, S. 259. Eine kurze allgemeine Einführung in die kommunale Münchner Wohnungspolitik nach dem Ersten Weltkrieg bis zur Machtergreifung 1933 bietet Wilfried Rudloff, 1992, S. 357–360.
- 46 Op. cit. Anm. 19. Klaus Schumann, 1979, S. 11; Uli Walter, 1993, S. 66; Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 289; David Clay Large, 1998, S. 258. Eine zweite, diesmal englische Auslandsanleihe nahm Scharnagl zwei Jahre später auf.
- 47 Eine zumindest indirekte Bestätigung dafür, dass sich Scharnagl in die Entscheidungsprozesse städtischer oder staatlicher Kulturinstitutionen nicht vorsätzlich einmischte, ist der Hinweis in seinem »Kunstpolitischen Vortrag«, 1930, dass die bayerische Gemeindeordnung und die demokratische Staatsform den Bürgermeister als Vorsitzenden eines Stadtrates zu keiner eigenen Kunstpolitik legitimiere; vgl. dazu Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 146. Auch sprach Scharnagl nach dem Zweiten Weltkrieg von einem »abwartenden, ja vielleicht zögernden Verhalten der maßgebenden amtlichen Stellen in München« in Bezug auf die Gestaltung des damaligen modernen Wohnungsbaus; siehe dazu Karl Scharnagl, 1947, S. 169.
- 48 Ein Beispiel für Scharnagls Ablehnung der modernen Architektur ist seine negative Beurteilung von Fischers Ledigenheim; siehe dazu Winfried Nerdinger, 1979, S. 106. Selbst nach dem Krieg hat Scharnagl seine kritische Position gegenüber der modernen Architektur nicht revidiert; vgl. dazu Karl Scharnagl, 1947, S. 169.
- 49 Dieses Schlagwort entstammt dem »Kunstpolitischen Vortrag«, den Goldenberger im April 1930 gehalten hat; siehe dazu Winfried Nerdinger, 1979, S. 101, 106; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 147f.
- 50 Adolf Hitler, 1938, Bd. 1, Kap. 10 »Ursachen des Zusammenbruchs«, S. 283.
- 51 Zum Begriff des »Kunst- oder Kulturbolschewismus« siehe Hildegard Brenner, 1963, S. 11–13; Barbara Miller Lane, 1986, S. 146. Bereits vor den Nationalsozialisten ist dieses Schlagwort von mehreren reaktionären Schriftstellern, wie etwa dem Schweizer Architekten Alexander von Senger,

- auf das Neue Bauen projiziert worden; vgl. dazu Norbert Huse, 1975, S. 125; Barbara Miller Lane, 1986, S. 137–139.
- 52 Zur Berufungspolitik des bayerischen Kultusministeriums siehe Winfried Nerdinger, 1979, S. 99f.; ders., 1980, S. 56.
- 53 Hans Eckstein, 1929/30, S. 119. Zur Münchner Kunstpolitik ab 1918 siehe auch Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 116, 145–149.
- 54 Die Berufung Bestelmeyers fiel noch in die Amtszeit des bayerischen Kultusministers Franz Matt (1920–1926). Weitere konservative Architekten, die vom Kultusministerium auf kommunale Positionen berufen wurden, waren beispielsweise der Stadtbaurat Hans Grässel und der Leiter des Stadterweiterungsbüros August Blössner; siehe dazu Winfried Nerdinger, 1980, S. 56.
- 55 Zu Bestelmeyers persönlicher Selbsteinschätzung siehe Wolfgang Pehnt, 1979, S. 82.
- 56 Zum Erweiterungsbau der Technischen Hochschule von German Bestelmeyer siehe Winfried Nerdinger, 1979, S. 341; »München und seine Bauten nach 1912«, 1984, S. 204.
- 57 Zur Architektengruppe »Der Block« siehe Norbert Huse, 1975, S. 12; Wolfgang Pehnt, 1979, S. 84–87; Barbara Miller Lane, 1986, S. 136; Werner Durth, 1992, S. 71; Vittorio Magnago Lampugnani, 1992, S. 267. Das Manifest des »Block« ist abgedruckt in Anna Teut, 1967, S. 29.
- 58 Zu Bestelmeyers Mitgliedschaft in dem bereits im November 1931 gegründeten »Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure« siehe Wolfgang Pehnt, 1979, S. 82; Barbara Miller Lane, 1986, S. 152. Zu Bestelmeyers früher Unterstützung des nationalsozialistischen Standpunkts siehe Barbara Miller Lane, 1994, S. 240.
- 59 Zum »Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure« siehe Hildegard Brenner, 1963, S. 20; Anna Teut, 1967, S. 83–86; Joachim Petsch, 1976, S. 70f.; Barbara Miller Lane, 1986, S. 152. Vgl. auch Anm. 44.
- 60 Barbara Miller Lane, 1986, S. 152.
- 61 German Bestelmeyer, 1930, S. 268–274.
- 62 Zu dem Luftgaukommando in München siehe »Bauen im Nationalsozialismus«, Ausst. Kat., 1993, S. 498. Zu Bestelmeyers NS-Planungen für München und Berlin ab 1933 siehe Heinz Thiersch, 1962, S. 62–64, und Hans J. Reichardt, Wolfgang Schäche, 1998, S. 108f.
- 63 Zur Wahl des Stadtrates im Dezember 1924 und zur sog. »Nationalen Wahlgemeinschaft« siehe Wilfried Rudloff, 1992, S. 354; Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 287.
- 64 Zur sozialdemokratischen Stadtpolitik von 1919–1924 siehe Wilfried Rudloff, 1992, S. 349–351. Zu den genannten späteren Anordnungen des Stadtrates siehe Wilfried Rudloff, 1992, S. 355; David Clay Large, 1998, S. 266.
- 65 Karl Scharnagl »Kunstpolitischer Vortrag«, 1930; siehe dazu Winfried Nerdinger, 1979, S. 106.
- 66 Zu dem urbanen Gegensatzpaar München – Berlin in den zwanziger Jahren vgl. Wilhelm Hausenstein, 1929, S. 146f., 174; Peter-Klaus Schuster, 1987, S. 17; Friedrich Prinz, 1990, S. 136; »München contra Berlin, Bayern contra Reich«, 1993, S. 105–111; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 80.
- 67 Der Streit um den kulturellen Stellenwert der beiden Städte kulminierte erstmals 1901 mit Hans Rosenhagens Artikel »Müchens Niedergang als Kunststadt« in der Berliner Illustrierten »Der Tag« vom 13./14. April; siehe dazu Anm. 90.
- 68 Hermann Eßwein, 1921, S. 113.
- 69 Zur Romanfigur des Kommerzienrates Paul Heßreiter siehe Lion Feuchtwanger, 1985, S. 29, 431–433, 546f.
- 70 Lion Feuchtwanger, 1985, S. 432.
- 71 Lion Feuchtwanger, 1985, S. 162.
- 72 Op. cit. Anm. 34.
- 73 Die historische Identifizierung der Romanfiguren wurde von Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 162–178, sorgfältig durchgeführt.
- 74 Zur These einer Wechselwirkung zwischen Architektur und gesellschaftlicher Struktur in Deutschland ab etwa 1910 siehe Joachim Petsch, 1973, S. 10f., 200–202.
- 75 Siehe dazu nochmals die Ausführungen von Joachim Petsch, op. cit. Anm. 74. Norbert Huse, 1975, S. 120 und Anm. 16, hat dieses wenig differenzierte Argumentationsmuster von Petsch grundlegend kritisiert.
- 76 Dass ein Erklärungsmuster, das ausschließlich auf der allgemeinen These von der modernen Architektur als einer unmittelbaren Folge der Industriegesellschaft basiert, für die spezifische Interpretation der verschiedenen architektonischen Ausprägungen oder gar einzelner Bauten untauglich ist, hat Norbert Huse, 1975, S. 120, aufgezeigt.
- 77 Alexander Schwab, 1973, S. 67. Zu Alexander Schwabs soziologischen Ausführungen in Bezug auf das Neue Bauen siehe auch Norbert Huse, 1975, S. 125; Werner Durth, 1992, S. 98–100.
- 78 Zu der zumindest theoretisch formulierten Gleichsetzung des Neuen Bauens mit einer neuen Gesellschaft siehe Barbara Miller Lane, 1986, S. 17, 51–7; dies., 1994, S. 227–235; Jürgen Habermas, 1988, S. 116.
- 79 Zum Begriff des »Müchnertums« siehe Walter Riezler, 1926, S. 115; Hans Eckstein, 1931, S. 346. Weitere kritische Urteile über die gesellschaftliche Aversion gegen die moderne Kunst in München sind zu finden bei Hermann Eßwein, 1921, S. 113; Hans Eckstein, 1929/30, S. 119.
- 80 Zum Wechselverhältnis zwischen Traditionserhalt und Bewahrung der charakteristischen städtischen Atmosphäre siehe Hans Eckstein, 1931, S. 346.
- 81 Zum Wechselverhältnis zwischen Demokratiefeindlichkeit und Ablehnung der modernen Kunst siehe Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 124. Zur offenkundigen Ablehnung der Weimarer Republik durch die Münchner Bürgerschaft siehe Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 280f., 286.
- 82 Hermann Eßwein, 1921, S. 113.
- 83 Zu diesem bürgerlichen Trauma, das in München nach den überstürzten Ereignissen der Revolution und Gegenrevolution einsetzte, siehe Peter-Klaus Schuster, 1987, S. 29; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 114f. Der gesellschaftliche Konservatismus ist auf mustergültige Weise von Thomas Mann im Doktor Faustus mehrfach geschildert worden, vgl. beispielsweise Thomas Mann, 1997, S. 372f.
- 84 Zum gesellschaftlichen Harmoniemodell in der bayerischen Landeshauptstadt in den zwanziger Jahren siehe Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 115f., 146, 174.
- 85 Vgl. dazu den ironischen Begriff des »idyllischen Krähwinkels« von Hermann Eßwein, 1921, S. 112.
- 86 Joachim Ringelnatz, 1921, S. 201.
- 87 Der Münchner Provinzialismus ist von den damaligen Zeitgenossen häufig kritisiert worden; vgl. dazu beispielsweise Thomas Mann, 1927, S. 7–12; ders., 1984, S. 236f., Wilhelm Hausenstein, 1929, S. 151, 164; Lion Feuchtwanger, 1985, S. 498f.; Oskar Maria Graf, Gelächter von außen, 1994, S. 100f. Zum Schlagwort der »dümmsten Stadt Deutschlands« siehe Thomas Mann, 1927, S. 9; Winfried Nerdinger, 1979, S. 102; ders., 1980, S. 56; David Clay Large, 1998, S. 250, 268, 271f.
- 88 Zu der Thematik der intellektuellen Kreise im München der zwanziger Jahre siehe Friedrich Prinz, 1979, S. 19–25; ders., 1990, S. 132–136.
- 89 Diese seit dem späten 19. Jahrhundert in München permanent geführte Kunststadtdiskussion ist von Winfried

- Leypoldt, 1987, und Kirsten Gabriele Schrick, 1994, eingehend erörtert worden.
- 90 Hans Rosenhagen »Münchens Niedergang als Kunststadt«, in: *Der Tag*, Teil I, 13.4.1901, Teil II, 14.4.1901; siehe dazu Winfried Nerdinger, 1979, S. 94–96; Winfried Leypoldt, 1987, S. 25–36; Peter-Klaus Schuster, 1987, S. 15; »Die Münchner Moderne«, 1990, S. 429; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 76; David Clay Large, 1998, S. 70. Vgl. ebenso Anm. 67.
- 91 Die nach dem Erscheinen von Rosenhagens Artikel unmittelbar einsetzenden Reaktionen seitens der Münchner Kunstkritik hat Winfried Leypoldt, 1987, S. 37–51, eingehend erörtert.
- 92 Dass der Rosenhagen-Artikel keineswegs nur einen »Sturm der Entrüstung« in München entfachte, wie Winfried Nerdinger, 1979, S. 94, behauptete, sondern eher eine gewisse Akzeptanz durch die lokale Kunstkritik erfuhr, hat Winfried Leypoldt, 1987, S. 37–63, unter Berufung auf zeitgenössische Quellen eindeutig nachgewiesen.
- 93 Siehe dazu Winfried Leypoldt, 1987, S. 39–41, 50.
- 94 Zu der von Eduard Engels 1902 veranstalteten Rundfrage siehe Winfried Nerdinger, 1979, S. 96; Winfried Leypoldt, 1987, S. 51–63; »Die Münchner Moderne«, 1990, S. 429–435; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 76f.
- 95 Hermann Obrist, 1902, zitiert nach Winfried Leypoldt, 1987, S. 58.
- 96 Mit der Münchner Kunststadt-Problematik haben sich beispielsweise auch Lion Feuchtwanger, 1985, S. 162, 432, 466f., und Oskar Maria Graf, *Gelächter von außen*, 1994, S. 408f., literarisch auseinandergesetzt.
- 97 Thomas Mann, 1983, S. 139–141. Mit dieser Thematik hatte er sich bereits in seiner frühen Erzählung »Gladius Dei« von 1902 kritisch auseinander gesetzt; vgl. Thomas Mann, 1975, S. 149–162.
- 98 Thomas Mann, 1983, S. 140. Dieses Zitat wurde von Mann in einer etwas verkürzten Version bereits in seinem Aufsatz »Musik in München« von 1917 verwendet; siehe dazu Thomas Mann, 1968, S. 40.
- 99 Man vergleiche beispielsweise seinen Aufsatz »Musik in München« von 1917, in: Thomas Mann, 1968, S. 37–44, oder seinen sog. »Dritten Brief aus Deutschland« von 1923; siehe dazu Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 135f. Ebenso zu erwähnen ist seine Rede zur Eröffnung der »Münchner Gesellschaft 1926«; siehe dazu Thomas Mann, 1984, S. 236–240.
- 100 Zu der Artikelserie der »Münchner Neuesten Nachrichten« siehe Winfried Nerdinger, 1979, S. 101f.; Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 303. Zur »Rundfrage über München« im Zwiebelbisch siehe Winfried Nerdinger, 1979, S. 103; Winfried Leypoldt, 1987, S. 306; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 117, 124. Zur Gründung der »Münchner Gesellschaft 1926« siehe Winfried Nerdinger, 1979, S. 103; Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 303. Vgl. dazu auch die Rede zur Eröffnung der Münchner Gesellschaft von Thomas Mann, 1984, S. 236–240.
- 101 Zu der Kundgebung in der Münchner Tonhalle am 30. November 1926 siehe: »Kampf um München als Kulturzentrum«, 1927; Winfried Nerdinger, 1979, S. 103; ders., 1980, S. 56; Friedrich Prinz, 1990, S. 130; Reinhard Bauer, Ernst Piper, 1993, S. 303f.; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 129–132; David Clay Large, 1998, S. 271f.
- 102 Thomas Mann, 1927, S. 7–12.
- 103 Paul Renner, 1927, S. 49–56.
- 104 Das erste Schlagwort stammt von Gustav Steinlein, 1927, S. 29, das zweite von Theo Lechner, 1927, S. 65. Vgl. dazu auch »Werkbund-Ausstellung Stuttgart«, 1927, S. 422f.
- 105 Zur politischen Dimension der Münchner Kunststadtdebatte siehe auch Friedrich Prinz, 1990, S. 130.
- 106 Vgl. dazu Anm. 43 und 49.
- 107 Zu der Proklamation »Hauptstadt der deutschen Kunst« siehe Peter-Klaus Schuster, 1987, S. 15; Karl Arndt, 1987, S. 62; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 206–220; David Clay Large, 1998, S. 336f.
- 108 Zur Ausstellung »Entartete Kunst«, die am 19. Juli 1937 im Münchner Hofgartengebäude eröffnet wurde, siehe Mario-Andreas von Lüttichau, 1987, S. 83–118.
- 109 Zu dem Titel »Hauptstadt der Bewegung« siehe Brigitte Schütz, Florian Dering, 1993, S. 11–14; Hans Günter Hockerts, 1993, S. 355; David Clay Large, 1998, S. 294f. Zu der Rolle und Bestimmung, die Hitler der bayerischen Landeshauptstadt in »Mein Kampf« zuwies, siehe Adolf Hitler, 1938, S. 138f., 382. Bereits 1925 betitelte Hitler auf einer NS-Führertagung die bayerische Landeshauptstadt als das »Moskau unserer Bewegung«, vgl. dazu Brigitte Schütz, Florian Dering, 1993, S. 12. In einer Rede, die Hitler am 29. November 1929 im Münchner Löwenbräukeller hielt, bezeichnete er München dagegen als die zukünftige »Stadt der deutschen Kunst« und »Stadt des deutschen Willens«, vgl. dazu Wilfried Rudloff, 1992, S. 362.
- 110 Dass die Münchner Kunststadtdebatte meist mit einem Konkurrenzverhältnis zu Berlin verbunden war, zeigt bereits die Argumentation von Hans Rosenhagen Anfang des Jahrhunderts, vgl. dazu Anm. 90–95; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 77–82.
- 111 Vgl. etwa Winfried Nerdinger, 1979, S. 104; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 116.
- 112 Diese methodische Gleichsetzung von Industrialisierung und Urbanisierung liegt beispielsweise der Argumentation von Winfried Nerdinger, 1979, S. 104, zugrunde.
- 113 Lion Feuchtwanger, 1985, S. 498f.
- 114 Siehe dazu Pankraz Fried, 1975, S. 751–755; Wolfgang Zorn, 1975, S. 826f.
- 115 Zu der Industrialisierung Münchens um die Jahrhundertwende siehe Winfried Leypoldt, 1987, S. 260f., 264–266, 313; Karl-Maria Haertle, 1988, S. 73f.
- 116 Hans Kufner, 1924, zitiert nach Wilfried Rudloff, 1992, S. 356. Zu der Industrialisierung Münchens in der Weimarer Republik siehe Klaus Schumann, 1979, S. 1; Winfried Nerdinger, 1979, S. 104; Reinhard Bauer u.a. (Hg.), 1989, S. 186–188; Wilfried Rudloff, 1992, S. 355f., 363f.; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 114, 116.
- 117 Zur Beeinflussung der Berliner Infrastruktur durch die innerstädtische Industrie ab der Jahrhundertwende siehe »750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin«, *Ausst. Kat.*, 1987, Kap. V und VI, S. 125–182.
- 118 Wilfried Rudloff, 1992, S. 356.
- 119 Zum Begriff des »Münchnertums« siehe Anm. 79.
- 120 Der sog. »Streit um das Bauhaus« ist von Barbara Miller Lane, 1986, S. 77–93; dies., 1994, S. 240, eingehend erörtert worden. Die folgenden Informationen sind diesen beiden Texten entnommen worden.
- 121 Zitiert nach Barbara Miller Lane, 1986, S. 82.
- 122 Zu dem komplexen Thema der Stuttgarter Weißenhofsiedlung, ihrer Vorgeschichte, ihres Planungskonzeptes und ihrer folgenschweren Nachgeschichte insbesondere in der NS-Zeit, siehe Frank Werner, 1979, S. 194–197; Jürgen Joedicke, 1990, S. 7–88; Werner Durth, 1992, S. 67–72; Susanne Haist, 1994, S. 39–55; Karin Kirsch, 1994, S. 205–223; Dietrich Worbs, 1997, S. 35–45.
- 123 Zu den unterschiedlichen Positionen gegen die Stuttgarter Weißenhofsiedlung siehe Frank Werner, 1979, S. 196f., 199; Werner Durth, 1992, S. 67f.; Karin Kirsch, 1994, S. 205,

- 212; Dietrich Worbs, 1997, S. 39f. Zu der sog. »Stuttgarter Schule« siehe Werner Durth, 1992, S. 63–67; Dietrich Worbs, 1997, S. 35f., 44f.
- 124 Paul Bonatz, in: »Schwäbischer Kurier« vom 26. Mai 1926, zitiert nach Werner Durth, 1992, S. 67.
- 125 Zu Bonatz' und Schmitthenners Austritt aus dem Werkbund siehe Frank Werner, 1979, S. 195; Jürgen Joedicke, 1990, S. 14; zur Architektengruppe »Der Block« siehe Anm. 57.
- 126 Diese damalige Maxime ist bei Susanne Haist, 1994, S. 39, abgedruckt.
- 127 Die ideologischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um das Neue Bauen in der Weimarer Republik sind von mehreren Autoren umfassend erörtert worden. Vgl. dazu beispielsweise Walter Riezler, *Front* 1932, 1932, S. 75–81; ders., *Der Kampf um die deutsche Kultur*, 1932, S. 88–94; Alexander Schwab, 1973, S. 76; Norbert Huse, 1975, S. 124–126; Wolfgang Pehnt, 1979, S. 84–89; Barbara Miller Lane, 1986, S. 14–22, 123–141; dies., 1994, S. 240; Werner Durth, 1992, S. 71–73, 100–103; Kristiana Hartmann, 1994, S. 29–34.
- 128 Siehe Anm. 101 und 103.
- 129 Paul Renner, 1927, S. 50.
- 130 Wilhelm Hausenstein, 1929, S. 137–139, 165.
- 131 Hermann Eßwein, 1920/21, S. 111f.; ders., 1921, S. 112–114. Zu weiteren kritischen Äußerungen gegenüber dem Kunststadtbegriff in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren siehe etwa Hans Brandenburg, *München als Kunst- und Kulturstadt*, 1924, zitiert nach Winfried Leyboldt, 1987, S. 312; Hans Eckstein, 1931, S. 346.
- 132 Ernst Wilhelm Bredt, 1907, S. 12–20. Kritisch gegenüber dem Kunststadtbegriff in der Prinzregentenzeit äußerte sich beispielsweise Hans Rosenhagen, vgl. Anm. 90, und Hans Rosenhagen, 1908, zitiert nach Winfried Leyboldt, 1987, S. 312.
- 133 Wilhelm Kreis, 1927, zitiert nach Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 127. Siehe dazu auch die positive Stellungnahme von Th. Dombart, 1931, S. 24.
- 134 Zu Hitlers Proklamation siehe Anm. 107. Zu dem Mäzenatentum Ludwigs I. und dessen programmatischen Kunststadterhebung siehe Winfried Nerdinger, 1987, S. 9–16; Hans Lehmbuch, 1987, S. 17–34; Norbert Lieb, 1988, S. 485–497; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 8–12.
- 135 Zu Hitlers Bezugnahme auf die wittelsbachische Tradition siehe Adolf Hitler, 1938, S. 646, und seine Rede zur Grundsteinlegung des Hauses der Deutschen Kunst am 15. Oktober 1933; vgl. dazu Winfried Nerdinger, 1979, S. 108; Peter-Klaus Schuster, 1987, S. 15; Karl Arndt, 1987, S. 62; Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 210–220; David Clay Large, 1998, S. 294.
- 136 Siehe Anm. 98. Zu dem Touristenboom in den zwanziger Jahren siehe Anm. 142.
- 137 Lion Feuchtwanger, 1985, S. 512f.
- 138 Zu dem »alten Zauber« der Stadt in Bezug auf den Tourismus der zwanziger Jahre siehe David Clay Large, 1998, S. 208.
- 139 Theodor Fischer, *Münchens Zukunft im Bauen*, 1927, S. 403. Zu der Bedeutung des Fremdenverkehrs für die städtebauliche Entwicklung siehe auch Theodor Fischer, *Die Stadt*, 1928, S. 51.
- 140 Theodor Fischer, *Münchens Zukunft im Bauen*, 1927, S. 403.
- 141 Thomas Mann, 1983, S. 140.
- 142 Zu dem Münchner Touristenboom in den zwanziger Jahren siehe Karl Sebastian Preis, 1927, S. 85; Klaus Schumann, 1979, S. 8, 11, 13; David Clay Large, 1998, S. 208. Vgl. dazu auch Reinhard Bauer u.a. (Hg.), 1989, S. 189.
- 143 Ernst Wilhelm Bredt, 1907, S. 18–20.
- 144 Max Littmann, zitiert nach Kirsten Gabriele Schrick, 1994, S. 117.
- 145 Theo Lechner, 1927, S. 65. Weitere Informationen zu der Münchner Baukunstausstellung 1926 siehe Winfried Nerdinger, 1980, S. 56.
- 146 Theo Lechner, 1927, S. 65.
- 147 Fritz Beblo, *Neue Stadtbaukunst München*, 1928, S. VIII–XIII. Siehe dazu auch den Artikel von Gustav Steinlein, 1929, S. 11–14.
- 148 Fritz Beblo, *Neue Stadtbaukunst München*, 1928, S. XIII.
- 149 Gustav Steinlein, 1929, S. 12.
- 150 Gustav Steinlein, 1929, S. 12.
- 151 Zur Selbstbegründungstheorie der modernen Architektur siehe Heinrich Klotz, 1989, S. 11.
- 152 Zur internationalen Übereinkunft der modernen Architektur in den zwanziger Jahren siehe beispielsweise Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, 1985, S. 26.
- 153 Theodor Fischer, 1931, S. 334.
- 154 Zu dieser im Folgenden geschilderten, historischen Sonderstellung der Münchner Postbauten in den zwanziger Jahren siehe Justus Bier, 1930, S. 469; Karl Arndt, 1981, S. 488; Uwe Drepper, 1990, S. 110; Friedrich Bauer, Alfred Wiedenmann, 1990, S. 152–157. Alle weiteren Informationen sind diesen Artikeln entnommen.
- 155 Die Pläne und Bauunterlagen der Münchner Oberpostdirektion mussten lediglich zur Kenntnisnahme bei den zuständigen Stellen der städtischen Verwaltung eingereicht werden, die zwar durchaus Bedenken äußern konnten aber keinerlei Befugnisse zur Revision oder Ablehnung eines Plans besaßen.
- 156 Die Postämter an der Tegernseer Landstraße und am Harras wurden von Robert Vorhoelzer selbst entworfen, die sog. »Goethepost« ist nach den Plänen seiner Mitarbeiter Franz Holzhammer und Walther Schmidt errichtet worden. Siehe dazu Winfried Nerdinger, 1979, S. 445–462; »München und seine Bauten nach 1912«, 1984, S. 470–480; »Die klassische Moderne der Post«, *Ausst. Kat.*, 1990, S. 282.
- 157 Für einen allgemeinen Einstieg in die komplexe Thematik über die klassische moderne Architektur und ihr Wechselverhältnis zum historischen Stadtraum siehe Steffen Krämer, 1998, S. 270–292.
- 158 Zur städtebaulichen Platzkonzeption der Münchner Postbauten unter Robert Vorhoelzer siehe Justus Bier, 1930, S. 474; Hans Eckstein, 1931, S. 350; Fred Angerer, 1990, S. 82–84; Friedrich Kurrent, 1990, S. 142f.
- 159 Zur Anpassung an den besonderen urbanen Ort in den Projekten von Robert Vorhoelzer siehe Fred Angerer, 1990, S. 82–84; Uwe Drepper, 1990, S. 110; Friedrich Kurrent, 1990, S. 143.
- 160 Zu der attributiven und stilistischen Einordnung siehe Hans Eckstein, 1931, S. 349; Wolfgang Till, Thomas Werner, Florian Aicher und Uwe Drepper, 1990, o. S.; Uwe Drepper, 1990, S. 110.
- 161 Zum Begriff des »Münchnerischen« in Bezug auf die Gebäude von Robert Vorhoelzer vergleiche beispielsweise Winfried Nerdinger, 1980, S. 61; Friedrich Kurrent, 1990, S. 143.