

Andrea Mesecke

Zum städtebaulichen Ensemble von Bernhard Sehring in Berlin-Charlottenburg, 1889–1927

Bekanntheit und kunstgeschichtlicher Rang Bernhard Sehrings (1855–1941) beruhen weitgehend auf der technischen Pionierleistung, noch vor der Jahrhundertwende erstmalig in Deutschland eine Vorhangsfassade verwirklicht zu haben. Daß der Architekt sich auch um den Wohnungsbau im städtischen Kontext verdient gemacht hat, wird zumeist übersehen, da er sich als Konservativer mit den Wegbereitern des Funktionalismus nicht in eine Reihe stellen läßt. Sehring war Schüler von Johann Heinrich Strack und Richard Lucae an der Berliner Bauakademie, 1882 Träger des Schinkelpreises und 1883 des Staatspreises, der ihn für einige Zeit nach Rom führte¹. Von dort brachte er das 1886 veröffentlichte Ideal-Projekt »Deutsches Künstlerheim und -werkstatt in Rom« mit². Unter dem Soziätssiegel Peters & Sehring realisierte er 1887 sein erstes Bauwerk für den Bildhauer Max Unger in der Alexandrinstraße 50 in Berlin-Kreuzberg, ein in die Landschaft eingefügtes »zweckmäßiges wie anmuthiges« Ateliergebäude, das damalige Betrachter an italienische Häuser auf Capri erinnerte. Im Alleingang baute Sehring wenig später ein weiteres Atelier und Wohnhaus für den Bildhauer Professor Heinz Hoffmeister im Grunewald, in der Hagenstraße 37. Das bekannte, bis heute gut erhaltene Künstlerhaus St. Lucas in der Charlottenburger Fasanenstraße folgte 1889, danach mehrere Miethäuser u. a. in der Leibnizstraße 104 (1891), in der Carmerstraße 10–11 (1893) und in der Matthäikirchstraße 8 (1894/95)³. Allein das Gebäude in der Carmerstraße blieb von der Zerstörung durch Krieg oder späteren Abbruch verschont.

Dieses um zwei Höfe angelegte Doppelmiethaus umfaßt über dem gewerblichen Erdgeschoß vier Obergeschosse mit Erkern und Balkonen unter steilen, von Gauben durchbrochenen Dächern; eine Gesamtkomposition, deren freie Auffassung die damals übliche Fassadengliederung in monotoner Renaissance-Manier negierte (Abb. 1). Hinzu kam die ursprüngliche vegetabilische Fassadenmalerei auf glattem weißen Putz,

mit der der Architekt die Dynamik seiner Komposition unterstrich. Die Gartenfronten in sichtbarem Ziegelverband trugen hier und da in den Obergeschossen auf Putz gemaltes Fachwerk (Abb. 2), und um ein zusammenhängendes Gesamtbild zu erhalten, überzeugte Sehring die Besitzer der Nachbarhäuser davon, ihre Gartenfassaden ähnlich verzieren zu lassen⁴.

Zu den monumentalen Aufgaben in Sehrings Werk zählen neben der berühmten Fassade des Warenhauses Tietz (1899–1900) verschiedene Theaterbauten, darunter das Theater des Westens (1895–96), das Bielefelder Theater (1901), das Düsseldorfer Schauspielhaus (1904–05) und das Stadttheater in Cottbus (1907–08)⁵. Sie alle stehen sowohl unter stilistischen als auch unter ästhetischen Gesichtspunkten in vollkommenem Gegensatz zu Sehrings Wohnhausbauten. So manifestiert sich an dem heute zerstörten Düsseldorfer Schauspielhaus mit seiner von Jugendstilmotiven und Anleihen der Wiener Sezession durchsetzten Gestalt im Renaissance-Stil die etwas konfuse, ja konservative Haltung des Architekten jener Jahre⁶. Demgegenüber ist das nur

¹ Vgl. die Kurzbiographie bei Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.*, München 1979, S. 631; auch Christine Becker/Brigitte Jacob, *Bernhard Sehring*, Berlin (unveröffentlichtes Manuskript), S. 117. Nicht berücksichtigt werden konnte für diesen Beitrag die bisher unveröffentlichte Dissertation von Ralph Berndt, *Bernhard Sehring. Ein Privatarchitekt und Theaterbaumeister des Wilhelminischen Zeitalters. Leben und Werk*, TU Cottbus 1998.

² Vgl. Inge Eichler, *Künstlervereinshäuser. Soziale Voraussetzungen, Baugeschichte und Architektur*, hrsg. von der Gesellschaft zur Förderung arbeitsorientierter Forschung und Bildung e.V., Frankfurt am Main 1986, S. 67.

³ Alle vorgenannten Projektdateien aus: *Berlin und seine Bauten*, bearb. und hrsg. vom Architekten-Verein zu Berlin und der Vereinigung Berliner Architekten, 3 Bände, Berlin 1896, Bd. III, S. 194, 226, 254–256, 262.

⁴ Ebd., S. 226.

⁵ Vgl. Becker/Jacob [Anm. 2], S. 118–119.

⁶ Historische Abb. des zerstörten Schauspielhauses in: Alfons Houben, *Düsseldorf. Wie es damals war – wie es heute ist*, Düsseldorf 1983, S. 22.



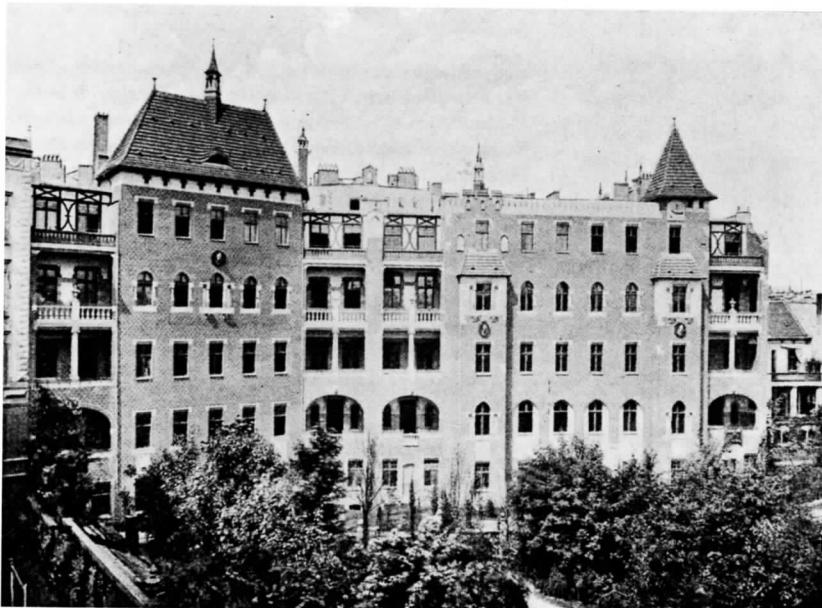
1. Sehring, Wohnhaus Carmerstraße 11, Berlin, 1893,
Vorderansicht (Berlin und seine Bauten, 1896)

wenig später entworfene Stadttheater für Cottbus ein reiner Jugendstilbau, der, inzwischen vielfach erweitert, in seiner Klarheit und Reife jedwedem Historismus abschwört und einen Höhepunkt im Schaffen Bernhard Sehrings darstellt⁷.

Schon die kriegszerstörte Fassade des Warenhauses Tietz in der Leipziger Straße zu Berlin wurde in der »Berliner Architekturwelt« 1901 als technische Sensation, nicht aber als Werk der Baukunst bezeichnet⁸. Sehring hatte die erste Vorhangsfassade in Deutschland geschaffen, indem er die Stützen hinter die unregelmäßigten Glasflächen zurücksetzte und auf diese Weise ein maßstabsloses Schaufenster ohne Vorbild schuf (Abb. 3). Gegenüber Alfred Messels bedeutendem Warenhaus Wertheim (1896–1904), ebenfalls in der Leipziger Straße, vermochte die aufsehenerregende Fassade in den Augen der zeitgenössischen Kritik jedoch nicht zu bestehen. Sehrings *curtain wall* wurde von einem repräsentativen, skulpturalen Mittel- sowie

⁷ Harry Linge, Die architekturhistorische Bedeutung des Jugendstiltheaters Cottbus, *Kulturbauten. Beiträge aus Theorie und Praxis*, II, 1987, S. 2–4.

⁸ *Berliner Architekturwelt*, III, 1901, S. 318–325; vgl. auch *Handbuch der Architektur*, Josef Durm/Hermann Ende/Eduard Schmitt/Heinrich Wagner (Hrsg.), IV/2, Heft 2, 1902, S. 117–119; Posener [Anm. 2], S. 384–385, passim.



2. Bernhard Sehring,
Wohnhaus Carmerstraße
11, Ansicht der Garten-
fronten (Berlin und seine
Bauten, 1896)

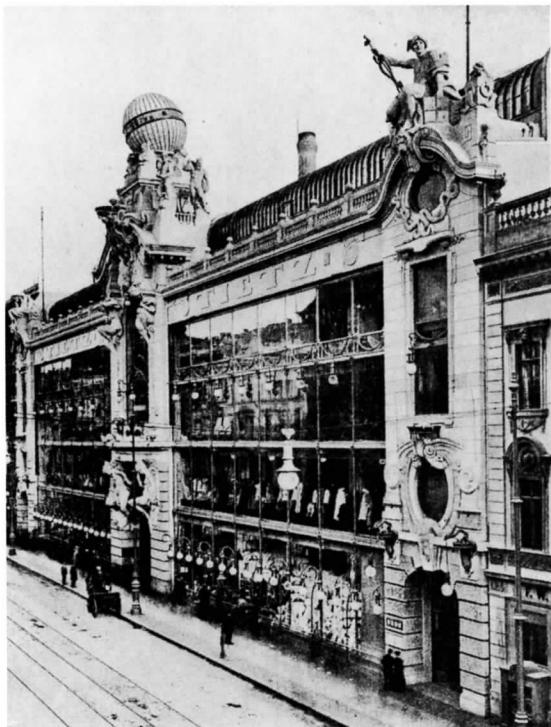
zwei schweren Seitenrisaliten gerahmt, wodurch sich ein Konflikt zwischen den Materialien offenbarte, der in dem »ästhetisch-konstruktiven Mangel« des scheinbar lastenden Architravs gipfelte; zugleich ein künstlerisch unbewältigter Konflikt zwischen kanonischer Tradition und abstrahierender Moderne.

Bernhard Sehring gehört einer Generation an, in der sich die Großväter der Moderne herausbildeten. Otto Wagner in Wien (1841–1918), Henrik Petrus Berlage in Amsterdam (1856–1934), Louis Sullivan in Chicago (1856–1924) und Alfred Messel in Berlin (1853–1909) sind die herausragenden Persönlichkeiten dieser Generation. Den Nächstjüngeren wie Peter Behrens (1868–1940) und seinem Altersgenossen Frank Lloyd Wright (1867–1959) gelang es bereits, die Fesseln der Akademie vollends zu sprengen und ihren Schülern den Weg in die Moderne vorzuzeichnen.

Diese zeitliche Abfolge in Erinnerung zu rufen, ist deshalb notwendig, weil das Verständnis für die Architektur von Bernhard Sehring von einem Blick auf die damalige Entwicklung in ihrer Gesamtheit unmittelbar abhängt. Noch heute wird Sehring als konservativer, realitätsferner Romantiker mißverstanden, als nostalgischer Hüter mittelalterlicher Werte einerseits und, paradoxerweise, als Erbauer eklektizistischer Monumentalbauten im Geschmack der Zeit andererseits. Das Gegenteil ist der Fall; viele seiner Bauten haben Aufsehen erregt ob ihrer Verstöße gegen den Zeitgeschmack. Dies allein ist kein Indiz für Innovation. Gleichwohl war den zeitgenössischen Kritikern bewußt, daß Sehring etwas Neues schuf, daß er Regeln verwarf, um zeitgemäße Lösungen anzubieten, die trotz ökonomischer Verfahrensweisen das städtische Erscheinungsbild, die ästhetische Qualität der Architektur und die Qualität der Wohnung verbesserten. Sehring war darin gewiß kein Einzelgänger, trotzdem kann man nur von vereinzelten Erscheinungen im damaligen Architekturalltag sprechen, die sich im Laufe der 1890er Jahre allmählich durchzusetzen vermögen.

Das Künstlerhaus

Zu einem frühen Zeitpunkt, 1889/90, und sozusagen noch auf der grünen Wiese entstand das Künstlerhaus St. Lucas in der Fasanenstraße 11 (heute 13) in Char-



3. Bernhard Sehring, Warenhaus Tietz, Berlin, 1899–1900, Ansicht Leipziger Straße (Handbuch für Architektur IV/2 Heft 2, 1902)

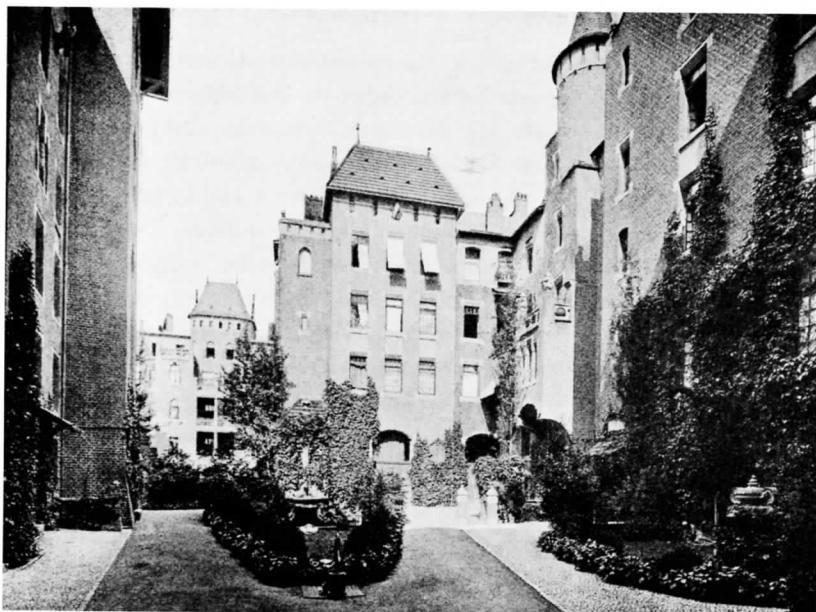
lottenburg. Das romantisierende, mittelalterlich anmutende Gebäude neben der Stadtbahntrasse hat hundert Jahre fast unversehrt überstanden und präsentiert sich dem Betrachter, wie damals schon, als eigentümlicher Außenseiter (Abb. 4). Der Architekt und zeitweilige Besitzer Bernhard Sehring war aus der Einfallslosigkeit eklektizistischer Prunkfassaden ausgebrochen und hatte ein Wohn- und Atelierhaus entworfen, das sich von der Vergangenheit löst, wenngleich sein Vokabular weiterhin der Vergangenheit angehört.

Schon in der Deutschen Bauzeitung wurde das Künstlerhaus 1891 wegen seiner Abweichung vom »üblichen Schema« gelobt⁹. Statt dessen sei es den »Gesichtspunkten guter Nutzbarkeit und Ertragsfähigkeit« gefolgt, nämlich den Anforderungen der eingemieteten

⁹ Deutsche Bauzeitung, XXV, 8.8.1891, S. 377–379.



4. Bernhard Sehring, Künstlerhaus St. Lucas, Berlin, 1889, Ansicht Fasanenstraße 1994 (Kontrast Studios Bochum)

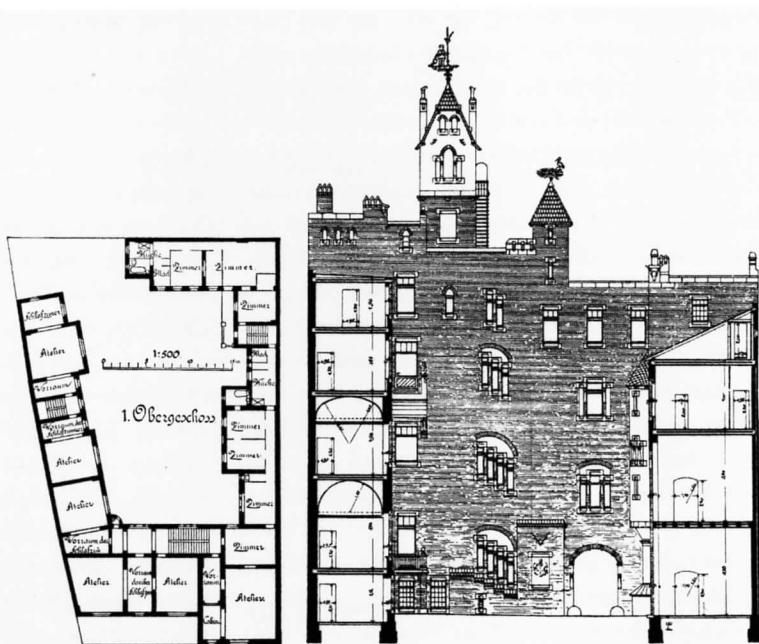


5. Bernhard Sehring, Künstlerhaus St. Lucas, Blick in den Hof (Berlin und seine Bauten, 1896)

Künstler an das Wohnen und Arbeiten. »Während die Insassen eines Berliner Miethauses sich sonst kaum kennen«, lebten die Bewohner des Künstlerhauses St. Lucas »in Eintracht und fröhlicher Geselligkeit«, geradezu »wie eine einzige große Familie«. In der Tat fand Sehrings Schöpfung unter Künstlern derart großen Zuspruch, daß viele interessierte Maler und Bildhauer nicht in die Hausgemeinschaft aufgenommen werden konnten.

Sehring hatte eine für städtische Miethäuser neuartige, großzügige und offene innere Disposition geschaffen. An das schmale fünfgeschossige Vorderhaus schließen sich zwei seitliche Flügel an – der südliche dreigeschossig –, die einen unregelmäßigen, stimmungsvollen Gartenhof mit den äußersten Maßen von 20×30 m bilden, vitales Zentrum der gesamten Anlage (Abb. 5). Eine Lücke im Südwesten des Grundstücks gewährte in den ersten Jahren aus den oberen Geschossen einen Ausblick in »der Richtung der Stadtbahn bis zum Bahnhof Charlottenburg und dem Grunewald«. Sehring selbst unterhielt sein Atelier und eine Wohnung im letzten Geschoß des linken Seitenflügels entlang der Bahntrasse. Insgesamt beherbergte das Gebäude 19

6. Bernhard Sehring,
Künstlerhaus St. Lucas,
Grundriß 1. Obergeschoß,
Schnitt durch den Hof und
Aufriß der rückwärtigen
Fassade des Vorderhauses
(*Berlin und seine Bauten*,
1896)



Ateliers, im Vorderhaus und Nordflügel mit Wohnungen (vier und fünf Zimmer), im Südflügel mit Empfangsräumen. Waschküche und Trockenboden befanden sich im Dachgeschoß des Nordflügels, darüber der charakteristische Aussichtsturm sowie ein Flachdach, das den Freilichtmalern als Studienterrasse diente. Im Sockelgeschoß des Vorderhauses befand sich eine schlicht gestaltete Künstler-Kneipe¹⁰.

Drei Eingänge erschließen das Haus, dessen innere Niveauverschiebung im Vorderhaus, wo die verschiedenen Ebenen über den jeweiligen Absatz der zweiläufigen Treppe zusammen treffen, deutlich gezeigt wird (Abb. 6). Eine Folge hieraus ist der für den damaligen Zeitgeschmack überaus provozierende Charakter der Fassadengliederung ohne stringente Achsenbezüge. Tatsächlich aber ist die Fassade des Künstlerhauses keineswegs ein willkürliches Produkt. Vielmehr war Sehring geradezu revolutionär vorgegangen, indem er das Gebäude von innen nach außen baute, da es ihm darauf ankam, gut belichtete Ateliers und Wohnungen zu erhalten. Auch sind die Fenster in Form und Größe völlig uneinheitlich, sitzen Balkone und Erker dort, wo sie für den Innenraum, und nicht für die Fassadenkomposition, einen Sinn machen.

Sehring bewies mit diesem Verfahren, das er bezeichnenderweise als sein eigener Bauherr anwandte, zu einem überaus frühen Zeitpunkt enormen Weitblick. Erst mit dem beginnenden Art nouveau oder Jugendstil um die Mitte der 1890er Jahre setzte eine zögerliche Tendenz zur Asymmetrie für bürgerliche Miethäuser ein, ohne daß dies allerdings etwas mit dem Entwurfssystem zu tun hatte. Die Methode, Häuser gemäß ihrem Funktionieren von innen nach außen zu entwickeln, begannen im Berliner Mietwohnungsbau vor allem Architekten wie Alfred Messel seit Beginn der 1890er Jahre, beispielsweise mit der berühmten Weisbachgruppe für den »Verein zur Verbesserung der kleinen Wohnungen« (ausgeführt 1898), und Albert Geßner (1868–1952) mit seinen großartigen Miethausgruppen in Charlottenburg nach 1900 durchzusetzen¹¹.

¹⁰ Vgl. Paul Ortwin Rave/Irmgard Wirth, *Stadt und Bezirk Charlottenburg* (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Bd. II, Teil II), Berlin 1961, S. 418.

¹¹ Vgl. *Berlin und seine Bauten*, Teil IV Wohnungsbau, Bd. A Die Voraussetzungen. Die Entwicklung der Wohngebiete, Berlin/München/Düsseldorf 1970, S. 69–71, 117–118, 247–248, passim.

Ausgangspunkt für Sehring war eine aus den Nutzungsanforderungen hervorgehende »ungesucht malerische Anlage«, wie er sie, so sagte man ihm nach, in den ländlichen Bauten Italiens kennengelernt hatte¹². Auch wenn der Architekt sich an einheimische Formen und Motive hielt und landesübliche Baumaterialien verwendete, mag er seine Anregungen tatsächlich aus der Wirkung jener italienischen Bauten geschöpft haben. Gleichwohl setzt sich das Künstlerhaus St. Lucas auch durch die Wahl der Baustoffe von den Miethäusern seiner Zeit ab. Es ist, völlig gesimslos, aus weißgeputzten roten Rathenower Backsteinen errichtet, teilweise auch verputzt, und weist als gewagte Neuerung vorgefertigte Bauteile aus Schönweider Kunstein auf für Sohlbänke, Fensterstürze und -pfosten, Balkonaufsätze, das Portal und die figürliche Ornamentik¹³. Im Kontrast zur betonten Flächigkeit der Ziegelwand bilden diese bündig eingesetzten Elemente einen sparsamen Schmuck, der zumeist, im Fall der Fensterstürze, seine konstruktive Herkunft unterstreicht. Sehring verstieß auch hiermit entschieden gegen den herrschenden, auf Licht- und Schattenwirkung kräftiger Profilierungen gerichteten Geschmack. Die Dächer des Künstlerhauses sind nur dort, wo sie für den Betrachter sichtbar werden, als steile Ziegeldächer ausgebildet, sonst flach und aus Holzzement.

Der mit F. unterzeichnende Kritiker der Deutschen Bauzeitung, vermutlich der Redakteur K. E. O. Fritsch, erkannte in der ökonomischen Vorgehensweise Sehrings sogleich die »verhältnismäßig geringe Bedeutung, welche der Architekt der Gestaltung der Einzelheiten gegenüber dem Gesamtbilde« einräumte¹⁴. Die in Kunstein hergestellten Architekturelemente wurden nicht einmal nach besonderen Zeichnungen eigens für den Bau hergestellt, sondern aus den vorrätigen Modellen der Fabrik ausgesucht. Selbst das Hauptportal hatte offenbar bereits an einem anderen Gebäude Verwendung gefunden, ebenso die kleinen romanischen Säulen, die hundertfach und zu den verschiedensten Zwecken verbaut wurden. Diese scheinbaren Nebensächlichkeiten sind wesentliche Indizien dafür, daß Sehring kein verschlafener Verfechter mittelalterlicher Handwerksarbeit war. Im Gegenteil verkündete er im Januar 1891 selbstbewußt in der Zugewerks-Zeitung, das Gebäude habe trotz zweimonatiger Arbeitsnieder-

legung in dem kurzen Zeitraum vom 17. März 1889 bis zum 1. April 1890 fertiggestellt werden können¹⁵.

Gleichwohl mangelt es dem Künstlerhaus nicht an gewissen »überflüssigen« Details. Dazu gehören der Heilige Florian als Wetterfahne und ein künstliches Storchennest ebenso wie die wachenden Löwen am Eingang und die Figur des Heiligen Lukas, Schutzpatron aller Künstler, in einer Nische im Pfosten des Eisenbahnviadukts. Sie bilden Anziehungspunkte für das Auge, ohne aber die Homogenität des Bauwerks noch den Gesamteindruck zu stören. Wie bei der an der nördlichen Gartenhoffassade angebrachten Grabplatte, auf der Sehring als mittelalterlicher Stifter in Ritterrüstung, das Modell des Künstlerhauses in Händen haltend, dargestellt ist, scheint es sich bei diesen Details eher um eine Spielerei oder Ironie des Architekten zu handeln, der zudem gerne provozierte und sich in Szene setzte. Die lateinische Inschrift der Tafel lautet: »Domum teneo rem altissime lucanum conira«.

Nicht zuletzt betrachtete Sehring, der sich mit dem Künstlerhaus seinen eigenen Worten zufolge einen langgehegten künstlerischen Wunsch erfüllte, das Objekt zugleich als Miet- bzw. Zinshaus für sich. Die Finanzierung war ungleich schwierig gewesen, da weder Geldinstitute noch Sehrings Kollegen an eine Rentabilität glaubten¹⁶. Das Gegenteil trat ein; und vermutlich allein aus diesem Grund veräußerte Sehring Haus und Grund schon bald, um sich neuen Renditeobjekten zuzuwenden.

Sehrings mittelalterliche Attitüde, die genaugenommen nicht einen Stil, sondern, wenn überhaupt, eine Epoche in Erinnerung ruft, war seinerzeit Anlaß zu tiefgreifenden Reflexionen in der Deutschen Bauzeitung. In Anbetracht des grotesken Maurermeisterprunks, der im jüngsten Massenwohnungsbau übermäßig zutage trat, mußte Sehrings freie Behandlung des Künstlerhauses als großartige Geste empfunden werden:

»Hr. Sehring, der mit dieser Schöpfung gewissermaßen sein öffentliches Glaubensbekenntniß abge-

¹² Deutsche Bauzeitung [Anm. 9], S. 378.

¹³ Vgl. hierzu Zugewerks-Zeitung, 1891 (Jan.–Febr.), S. 89.

¹⁴ Deutsche Bauzeitung [Anm. 9], S. 378.

¹⁵ Zugewerks-Zeitung [Anm. 13], S. 89.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 89.

legt hat, verfolgt bekanntlich eine Richtung, die sich in schroffen Gegensatz zu allen akademischen Regeln und Anschauungen setzt und auf dem Gebiete der Architektur etwa dem entspricht, was man auf dem Gebiete der Malerei als ›Naturalismus‹ bezeichnet. Eine Richtung, die insbesondere unter den Architekten Nordamerikas sich entwickelt und dort schon sehr beachtenswerthe Leistungen gezeigt hat, die aber je nach dem Ausgangspunkte, auf welchem der Künstler gestanden hat, sehr verschieden in die Erscheinung treten wird. Während der akademische Architekt an einen geschichtlich abgeschlossenen Stil sich hält und nicht nur in allen Einzelheiten die Einheit desselben zu wahren bestrebt ist, sondern in vielen Fällen seine Schöpfung sogar den Forderungen dieses Stils unterordnet, streben jene ›Modernsten‹ unter den Architekten in naiver Verwendung verschiedener, dem jeweiligen Zwecke entsprechender Stilformen und Motive lediglich danach, ein eigenartiges, durch seine malerische Wirkung anziehendes, der Bestimmung des Gebäudes angemessenes Gesamtbild zu erzielen.¹⁷

Es ist interessant und erstaunlich festzustellen, daß hier, 1891, zum erstenmal eine Bewegung in der verkrusteten Baukultur nicht nur wahrgenommen, sondern auch positiv bewertet wurde. Zwar sei man hinsichtlich der Berechtigung eines auf derartige Grundlagen gestellten baukünstlerischen Schaffens geteilter Meinung, heißt es weiter. Die an ihrem Schuldogma festhaltenden Vertreter akademischer Strenge bestritten schlechthin, ohne Anlehnung an eine bestimmte Stilweise »Ersprößliches« leisten zu können. Doch ihm, dem Redakteur, genüge die Tatsache, daß jene, auch in Frankreich weiteren Boden gewinnende Richtung überhaupt bestehe, um ihr Beachtung zu schenken. »Alles, was besteht, trägt bekanntlich die Berechtigung seines Daseins in sich selbst«. Im übrigen erblickte man in der neuen Bewegung kaum eine Bedrohung für die unverbesserlichen Akademiker, da »es unter allen Umständen nur außergewöhnlich begabten künstlerischen Kräften gelingen« würde, auf diesem Wege etwas zu leisten.

Mit dieser überaus aufgeschlossenen, positiven Bewertung ging die Mahnung einher, die beschriebenen Bestrebungen nicht mit denen der Eklektizisten zu verwechseln, jenen »naiven ›Erfindern‹ eines neuen

Baustils«, die nichts besseres zu tun hätten, als den historisch gewachsenen Stil durch einen neuen, in sich geschlossenen und allgemein anwendbaren Formenkanon zu ersetzen. Die »Naturalisten« gestalteten jeden Bau als selbständige Schöpfung, was nicht ausschlösse, daß sich bei den Bauten eines einzelnen Künstlers gewisse Formen und Motive wiederholten und gewissermaßen die Handschrift des Architekten verrieten. Die Individualität eines Bauwerks ergebe sich aus der stets neuen, der Situation und Zweckbestimmung angepaßten Aufgabenlösung; sein bestimmtes, immer wiederkehrendes Gepräge erhalte es durch den Gestus seines Schöpfers.

Fritsch hatte scharfsinnig einen der entscheidenden Wendepunkte in der neueren Architekturentwicklung beobachtet. Es fand eine Loslösung vom Stil statt, eine Umwertung der Begriffe, die Umstellung von Syntax und Grammatik des architektonischen Repertoires. Die neue Qualität des »naturalistisch« ausgeführten Künstlerhauses im Entwurf und in der Ausführung war überzeugend und führte zu seiner uneingeschränkt positiven Beurteilung. Er war sich allerdings der größtenteils feindlichen Haltung gegenüber der neuen Richtung bewußt, selbst wenn jeder Besucher der zuerst fremdartig wirkenden Anlage sich bald »willig ihrem Reize hingeben« und in ihr »sich heimisch fühlen« würde.

Naturalismus

Das Dilemma in der Baukunst während des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts beruht darauf, daß Wissenschaft und Geschichtskenntnis eine Architektur haben entstehen lassen, die dem Publikum entfremdet gegenübersteht. Im Dienste von Kommerz und Spekulation verfehlt sie gänzlich die Bedürfnisse der einfachen Bevölkerung ohne klassische Bildung; den »Wissenden«, dem die akademische Ausbildung Kreativität und Phantasie verwehrt, legt sie in Ketten. Es beginnt ein Streben nach Ursprünglichkeit, in der Baukunst das Bemühen, die Fesseln der klassischen Ordnungen abzustreifen, Originelles zu schaffen, das Nie-Dagewesene. Der Streit ist nicht mehr abzuwenden. Die unverbesserlichen Ver-

¹⁷ Deutsche Bauzeitung [Anm. 9], S. 378.

teidiger der Traditionen verteidigen zugleich ein traditionelles Gesellschaftssystem: Kunst und Architektur sind Sache privilegierter Schichten.

Die Neuerer wollen auf die veränderten Verhältnisse reagieren, eine demokratische Architektur schaffen, dem industriellen Bürgertum, ja sogar der industriellen Arbeiterschaft zu einem eigenen und ehrlichen architektonischen Ausdruck verhelfen. Fast die gesamte internationale Reformbewegung entstand aus diesem antiakademischen Protest gegen die Verlogenheit aufstrebender Gesellschaftsschichten, die sich zur Selbstdarstellung feudaler Stilmittel bedienten. Die Instanzen für die neue Architektur sollten nicht Stilbegriffe, keine normative Ästhetik sein, sondern der Einklang zwischen Zweckbestimmung, den Materialien und der Konstruktion. Die charakteristische, ursprüngliche Gestalt, die sich hieraus ergab: das war die Architektur des Naturalismus¹⁸.

Im Grunde ein Begriff der Literatur und der bildenden Kunst, war der architektonische Naturalismus letztlich dem Impressionismus in der Malerei verwandt, besaß aber eine eigenständige theoretische Basis. Da es sich hierbei nicht um eine neue normative Lehre handelt, sind die Quellen vielfältig und zum Teil widersprüchlich, ebenso wie die mannigfachen architektonischen Umsetzungsversuche in der gesamten industrialisierten Welt.

Einen wesentlichen Beitrag leistete der aus Frankreich kommende konstruktive Rationalismus. Die Lehre Viollet-le-Ducs (1814–1879) wurde in Deutschland zwar zeitweilig stark von den Theorien Gottfried Sempers (1803–1879) überschattet, ihr Einfluß auch in nichtromanischen Ländern vor allem um und nach der Jahrhundertwende ist jedoch längst nachgewiesen¹⁹. Bei dieser späten Rezeption handelte es sich bereits um ein verändertes Verständnis und um die gänzliche Neuinterpretation des französischen Rationalismus. Zuvor war Viollet-le-Duc meist einseitig als Neugotiker begriffen worden, der, entsprechend den akademischen Eklektikern, ein Formenrepertoire und ein Kompositionsschema anbot. Die Romantik und die Forderung nach einem Nationalstil hatten zu diesem Mißverständnis nicht unwesentlich beigetragen.

Indessen ging es dem Franzosen nicht um Stil, sondern um Gestaltungsprinzipien in der Architektur, die

er an der Gotik am besten veranschaulichen zu können glaubte²⁰. Erst unter dieser Prämisse werden Viollet-le-Ducs Kriterien zur Beurteilung der Schönheit architektonischer Formen verständlich, wenn nämlich nicht mehr die Stilformen, die er in seinen Lehrbüchern abbildet, das Kriterium sind. Erst der von einem normativen historischen Repertoire unabhängige Entwurf eröffnete gemäß seiner Überzeugung die Möglichkeit der architektonischen Problemlösung, nämlich adäquate Formen aus der konkreten Bauaufgabe heraus zu entwickeln. Die Überwindung des Stils, die Ursprünglichkeit des formalen Ausdrucks, in gewissem Sinne volkstümlich und jedermann verständlich: das war die Botschaft, welche die Naturalisten gegen Ende des 19. Jahrhunderts von Viollet-le-Duc empfingen und die Bernhard Sehring als einer der ersten unter ihnen in seinem Künstlerhaus St. Lucas erfolgreich umsetzte.

Problematischer aus heutiger Sicht ist die Unterscheidung zwischen überflüssigen Formen, die weggelassen werden mußten, um den ursprünglichen Eindruck des Bauwerks nicht zu verfälschen, und dekorativen Formen, die der ästhetischen Aufwertung dienten und womöglich durch ihre Symbolkraft etwas von der Gebäudenutzung nach außen vermittelten. Hier spielt der von Richard Wagner geprägte Begriff »Gesamtkunstwerk« ebenso eine Rolle wie die von Friedrich Nietzsche geforderte Ursprünglichkeit, die auch etwas über die Art der Herstellung und die Art der Nutzung eines Gebäudes aussagen. Wenn das naturalistische Bauwerk aus den Nutzungsbedürfnissen heraus entwickelt wird, ist es ein praktischer Bau. Ein Nutzbau allein kann indes nicht die Aufgabe eines Architekten sein, der sich leicht auf den rein funktionalen Ausdruck beschränken

¹⁸ Vgl. u. a. das englische *domestic revival* oder den belgischen Art nouveau; zum Naturalismus in Spanien vgl. die Untersuchung der Verfasserin: Josep Puig i Cadafalch (1867–1956). *Katalanisches Selbstverständnis und Internationalismus in der Architektur*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1995.

¹⁹ Vgl. u. a. Manfred Bock, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, 'S-Gravenhage/Wiesbaden 1983.

²⁰ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 Bde, Paris 1854–68; ders., *Entretiens sur l'architecture*, 2 Bde, Atlas, Paris 1863/72.

könnte. Es geht vielmehr darum, das Nutzungsbedürfnis künstlerisch sichtbar oder fühlbar zu machen und dem neuen Wohnungsbau eine andere Qualität zu verleihen, als man sie bis dahin gewohnt war.

Vielerorts in Europa war diese Frage der dekorativen Ästhetik zum Streitpunkt hinsichtlich der Ausbildung von Architekten und Werkmeistern geworden. Anlaß war die immer deutlicher zutage tretende Aufgabenverlagerung vom monumentalen Bauwerk, der Kathedrale und dem Palast, zur einfachen Behausung, dem bürgerlichen Miethaus. Die Kathedrale existierte in der modernen Zeit zwar als Justizpalast, Verwaltungsgebäude und Warenhaus fort, der Massenwohnungsbau aber stellte gänzlich neue Anforderungen an Entwurf und Herstellung. Drei Jahre nach Fertigstellung des Künstlerhauses in der Fasanenstraße, 1893, setzte man sich daher auch in der Deutschen Bauzeitung mit dem Unterrichtsproblem an deutschen Baugewerksschulen auseinander²¹.

Man erkannte, daß die monumentale Aufgabe nicht mehr die Regel war und somit in Zukunft weder stilbildend noch richtungsweisend sein konnte. Für sie sollte weiterhin das gebundene System mit seinen komplizierten formalen und kompositorischen Gesetzen gelten, um eine allseitig geschlossene künstlerische Einheit zu erzielen. Ganz anders der Wohnungsbau: Hier sprach man dem Formenkanon jede Berechtigung ab, schon allein, weil sie eine historische Ausbildung der Baugewerksmeister verlangte. Das ungebundene, malerische System folgte den Kriterien der Zweckmäßigkeit und war frei von ästhetischen Gesetzen, und zwar auch, was die Anbringung architektonischer Details betraf, die man mit verbalen Ausschmückungen funktionaler Satzgefüge verglich. Um der Glaubwürdigkeit der Architektur willen hielt man es für notwendig, sich wieder auf architektonische Grundbegriffe, wie Fläche und Maueröffnung, zu besinnen und die Ästhetik des Einfachen neu zu entdecken.

Schon im selben Jahr der Diskussion, 1893, errichtete Alfred Messel für den Berliner Spar- und Wohnverein ein fünfgeschossiges Doppelmiethaus in der Sickingenstraße 7–8, dessen bahnbrechende Bedeutung für den neuzeitlichen Wohnungsbau von Tilman Buddensieg nachgewiesen wurde²². Messel erfüllte alle Anforderungen der naturalistischen Entwurfsmethode, die er

dadurch noch übertraf, daß er die soziale Struktur der proletarischen Bewohner radikal in die architektonische Form übersetzte und damit der Arbeiterschaft das eingeklagte Identifikationsmoment lieferte. Mehr noch als Sehring überwand Messel den Widerspruch, der mit der Miethausstadt in herrschaftlichem Kleid mit untauglichen Grundrisse für das würdige Leben kleiner Leute entstanden war, als die bürgerliche Wohnung in weniger privilegierten Stadtvierteln nur noch auf ihren kommerziellen Warenwert bezogen wurde. Auch Messel verwarf sämtliche Gesetze konventioneller Schönheit und verschob zum erstenmal in der Berliner Architektur Portal und Sockelgeschoß aus dem axialen Zusammenhang mit dem darüberliegenden Baukörper. Ohne traditionelle Geschoßeinteilung und ohne klassische Gliederungselemente wie Pilaster und Giebel schuf er ein volkstümliches, allgemeinverständliches Wohnhaus mit einigen wenigen »kleinbürgerlichen Konzessionen«²³. Im Unterschied zu Sehring, der sich auf vertrautem bürgerlichen Terrain bewegte, befaßte Messel sich jedoch mit einer völlig neuen Aufgabe. Beide demaskierten als kompromißlose Wegbereiter erfolgreich die antiquierte Rhetorik der bürgerlichen Neorenaissance-Fassaden, die auch dem Anspruch des progressiven Bildungsbürgertums nicht mehr gerecht werden konnte.

Wie der Redakteur Fritsch von der Deutschen Bauzeitung richtig beobachtet hatte, lag ein Keim des Naturalismus in Nordamerika. Dort begann sich gesellschaftlich, politisch und wirtschaftlich zu verwirklichen, was man sich im Europa des alten Regimes erträumte. Für Amerika war dies der Beginn einer eigenen, gänzlich neuen Architektur von einfacher Größe und Expressivität, wie sie in Europa nicht ihresgleichen fand. Aber auch hier war der Naturalismus eine fortschrittliche Reaktion auf die Veränderungen in der Gesellschaft, gestützt von einer demokratischen Gesinnung oder, zumindest, von einer wohlwollenden Haltung gegenüber den proletarischen Massen.

²¹ Vgl. *Deutsche Bauzeitung*, XXVII, 1893, passim.

²² Tilmann Buddensieg, Von der Akademie zur Avantgarde, in: ders. (Hrsg.), *Berlin 1900–1933. Architecture and design/Architektur und Design*, New York/Berlin 1987, S. 125–167.

²³ Ebd., S. 138.

Bernhard Sehring hatte diese Haltung niemals unter Beweis stellen müssen. Er war bei den meisten Bauvorhaben Architekt und Bauherr in einer Person und folgte in erster Linie seinen eigenen Bedürfnissen. Diese wirtschaftlichen Interessen des risikofreudigen Geschäftsmannes standen im ausgewogenen Verhältnis zu den künstlerischen Ambitionen des Architekten. Wie sehr ihm tatsächlich am architektonischen und auch am städtebaulichen Ensemble lag, ist nicht zuletzt an seiner Grundstückspolitik abzulesen. Ziel war das malerische Gesamtbild, die transzendorende Zugehörigkeit der Teile zum Ganzen.

Wenn man sich darauf besinnt, daß Camillo Sittes durchschlagendes Werk »Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen« erstmals 1889 erschien, wird die fortschrittliche Position Sehrings zu einem ungewöhnlich frühen Zeitpunkt um so deutlicher. Sitte, der mit dem Credo von der gekrümmten Straße behaftet ist, beabsichtigte in erster Linie, optisch geschlossene, das heißt ganzheitlich wahrnehmbare, malerische Straßenräume zu schaffen. Im modernen Städtebau, so fand er, waren Plätze und Straßen nur noch der Raum, der zwischen den geschlossenen Parzellen übrigblieb. Die Funktion der Architektur war für Sitte daher vor allem eine städtebauliche; inszenierte Architektur im Stadtraum interessierte ihn gegenüber der räumlichen Wirkung wenig. Insofern ist das Künstlerhaus St. Lucas, nicht zuletzt aufgrund zeitlicher Koinzidenz, nur indirekt mit Sittes Theorie in Verbindung zu bringen. Denn für Sehring galt auch architekturnbezogen, was für Sitte städtebauliche Bedeutung hatte: nicht dem Einzelteil sollte die Aufmerksamkeit gelten, sondern dem Gesamtbild. Für die Komposition des Theaters des Westens in der Kantstraße und des Jahrzehnte später entstandenen Delphi-Palastes auf dem Nachbargrundstück, beide in unmittelbarer Nähe zum Künstlerhaus in der Fasanenstraße, ist der Einfluß Sittes jedoch nicht mehr von der Hand zu weisen²⁴.

Das Theater des Westen

Berlin hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts derart ausgedehnt, daß die Nachbarstadt Charlottenburg bereits unmittelbar betroffen war; städtebaulich wurde das Zusammenwachsen seit 1862 durch

den »Bebauungsplan der Umgebungen Berlins« von James Hobrecht reguliert²⁵. Gleichwohl zeugen die bizarre anmutenden äußereren Bedingungen für das Theater des Westens davon, daß es großer Phantasie und Mutes bedurfte, ein derart monumentales Vorhaben in die Wege zu leiten. Das eminente Grundstück Kantstraße 8–12 diente damals mit seiner Grundfläche von 12400 qm der Meierei Bolle als Kohlenplatz. Gegenüber, im Zwinkel zwischen Kantstraße und Bahndamm, stand ein einzelnes mehrgeschossiges Wohnhaus; folgte man der Schienentrassse einige Meter nach Südwesten, stieß man auf das Künstlerhaus in der Fasanenstraße; die nächste zusammenhängende Bebauung fand sich einige Blockgrundstücke weiter westlich jenseits des Savignyplatzes.

Am 13. Juli 1895 kaufte Bernhard Sehring den Kohlenplatz ohne Eigenkapitel und finanzielle Sicherheiten für 1425000 Reichsmark. Er ließ einen Bauzaun errichten, auf dem in drei Meter hohen Lettern zu lesen stand: »Theater des Westens«²⁶. Gemeinsam mit dem Bühnenautor Paul Blumenreich gründete er die »Theater des Westens GmbH« und begann mit dem Bauvorhaben ohne offizielle Genehmigung am 1. Oktober desselben Jahres. Bereits ein Jahr später war das Theatergebäude, das gemäß Bauakte »in Anbetracht der Gegend und der Nähe der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche nicht nur im Innern, sondern hauptsächlich im Äußeren ein Monumentalbau werden« sollte, fertiggestellt²⁷. Auf dem Gebälk ließ der Architekt die Inschrift anbringen: »Hanc domum artis colenda causa

²⁴ Vgl. Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Reprint der 4. Auflage von 1909, Braunschweig/Wiesbaden 1983, besonders Anhang: Grossstadtgrün.

²⁵ Vgl. u. a. Ernst Heinrich/Hannelore Juckel, *Der Hobrechtplan* (Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte, Bd. XIII), Berlin 1962, S. 41–58.

²⁶ Zur Baugeschichte vgl. *Berlin und seine Bauten* [Anm. 3], Bd. II, S. 507–509; *Deutsche Bauzeitung*, XXX, 1896, S. 65–66; Rave [Anm. 10], S. 302–306; Helmut Engel/Stefi Jersch-Wenzel/Wilhelm Treue (Hrsg.), *Charlottenburg*, (Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse. Bd. 1, Teil 2. Der neue Westen), Berlin 1985, S. 357–377; 100 Jahre Theater des Westens 1896–1996, Theater des Westens Gemeinnützige Betriebsgesellschaft mbH (Hrsg.), Berlin 1996.

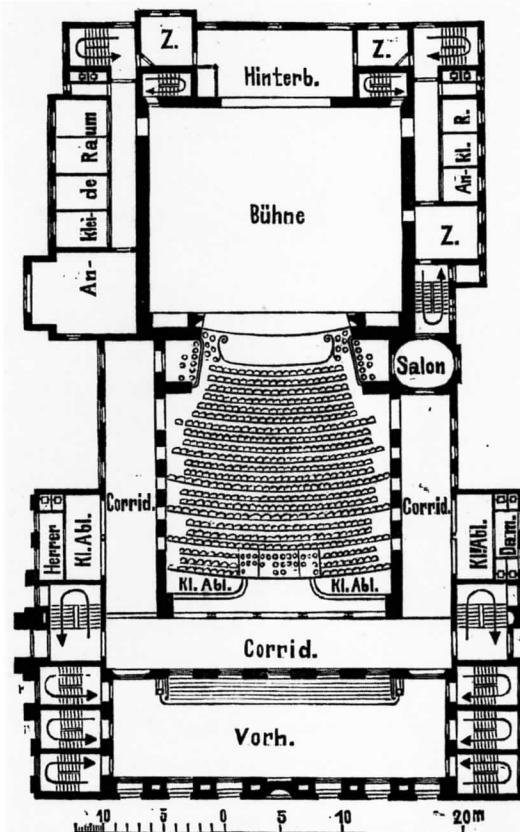
²⁷ Bauakten vom 9. März 1896, Bauaufsichtsamt Charlottenburg.

condidit anno MDCCCLXXXVI Bernhard Sehring«. Die Gesamtkosten von 3,5 Millionen Reichsmark konnten nur unter großer Anstrengung durch Kredite und Anleihen auf die von Sehring geplanten angrenzenden Wohnhäuser gedeckt werden, da niemand so recht an den Erfolg des Vorhabens glauben wollte.

Sehrings Traum war es gewesen, eine ideale Oper mit 3000 Plätzen zu entwerfen. Seinem Partner Paul Blumenreich, von dem Sehring sich noch vor der Premiere trennte, schwebte ein bürgerliches Sprechtheater vor. Folgenreicher Kompromiß war ein immer noch beträchtliches Haus mit 1700 Plätzen, das sich infolge des architektonischen Entwurfs, der am Opernbetrieb orientiert war, nur schlecht für ein Sprechtheater eignete (Abb. 7). Dieser konzeptionelle Mangel, der ständige Direktorenwechsel und chronische Finanznöte bescherten dem Theater des Westens eine eher glücklose Zukunft. Schon die Premiere am 1. Oktober 1896 mit »Tausendundeine Nacht« von Holger Drachmann war ein Fiasko. Es folgten bessere Zeiten als avantgardistisches Operhaus, dann als Operettentheater, in dem es nach dem Krieg auch Vorstellungen von Starkomikern gab. Bei einem Brand 1912 wurden Bühnenhaus und Kulissenmagazin zerstört; die kleine hintere Bühne ging dabei für immer verloren.

Ab 1920 bot das Theater des Westens als Große Volksoper ein gemischtes, teilweise anspruchsvolles Programm von klassischer Oper, Revue und Schauspiel. In dieser Zeit bot die »Wilde Bühne« in den Kellerräumen des Theaters ein zeitkritisches Kabarett vor elegantem bürgerlichen Publikum. Ein Feuer setzte dem Kellerbetrieb 1923 ein vorzeitiges Ende, und auch die Große Volksoper mußte infolge der Inflation 1924 vorübergehend geschlossen werden. Im Dritten Reich stand das Theater des Westens als »Volksoper« bis zur Schließung im Herbst 1944 unter nationalsozialistischer Leitung.

Den Zweiten Weltkrieg überstand das Theater des Westens vergleichsweise unbeschadet; als Städtische Oper (Abb. 8), die ihre Spielstätte verloren hatte, erlebte es ab Sommer 1945 einige glanzvolle Jahre. Unterdessen erwarb die Stadt 1950 Haus und Boden von den Erben Sehrings. Nach Fertigstellung des Neubaus für die Oper in der Bismarckstraße 1961 wurde das Theater des Westens wieder unter seinem alten Namen



7. Bernhard Sehring, *Theater des Westens, Berlin, 1895–96, Grundriß in Höhe des Parketts* (*Berlin und seine Bauten, 1896*)

als Operetten- und Musicaltheater weitergeführt. Es folgte eine einfache Modernisierung im »Geschmack der Zeit«, bei der zahlreiche Originalbauteile zerstört wurden. Seit 1978/79 ist auch der Theaterbetrieb in der öffentlichen Hand; die Modernisierung und originalgetreue Teilrenovierung des Zuschauerraumes waren Ende 1984 abgeschlossen.

Mit seinem 40,58 m breiten und 63,63 m tiefen Baukörper steht das Theater des Westens etwa in der Mitte der 140 m langen Grundstücksfront an der Kantstraße (Nr. 12); auf dem mit alten Bäumen bepflanzten Gelände zur linken Hand an der Fasanenstraße legte Sehring 1897 einen Theatergarten mit Musikpavillon und einem Marmorbrunnen von Max Klein an (Nr. 12 a); zur Rechten, begrenzt vom ehemaligen Reit-



8. Bernhard Sehring, Theater des Westens 1959 zur Zeit der Nutzung als Städtische Oper (Landesbildstelle Berlin)

Institut Beermann, errichtete er eine in die Tiefe ge staffelte Gebäudegruppe (Nrn. 8–11) mit geräumigen Wohnungen in den oberen Geschossen sowie Künstlercafé und dem von Richard Riemerschmid (1868–1957) eingerichteten Weinrestaurant Trarbach an der Straße; das Ende des rückwärtig um das Theater herumführenden Ensembles wurde vom Kessel- und Maschinenhaus mit dem darüber befindlichen Kulissenmagazin eingenommen²⁸. Die gesamte Gebäudegruppe erfuhr starke Kriegszerstörungen und wurde nach Abriß in den 50er Jahren durch eine Parkplatzfläche ersetzt.

Sehring, der gleich vom Künstlerhaus St. Lucas in die Kantstraße 8 umsiedelte, hatte eine nach innen orientierte, zusammenhängende Anlage mit Gartenhöfen geschaffen (Abb. 9), in der der Theaterbau frei stand, aber über eine Brücke vom Kulissenmagazin zur Hinterbühne verbunden war. Eine zweite Verbindungsbrücke zwischen Zuschauerhaus und Wohngebäude wurde nicht verwirklicht. Im großen städtebaulichen Maßstab wiederholte Sehring hier das Dispositionsprinzip des Künstlerhauses in der Fasanenstraße. Auch formalästhetisch entsprach er dieser Lösung, die großes Aufsehen erregte und heftige Diskussionen auslöste²⁹.

Anhand der Fassadengestaltung von Haus Nr. 8 an der Kantstraße scheint sich darüber hinaus Sehrings hierarchischer Umgang mit Architektur im urbanen Kontext zu bestätigen.

Die Straßenfront, die sich immerhin gegen das Theater des Westens zu behaupten hatte, zeigt sich im großstädtischen »Sonntagskleide«³⁰. Doch obwohl das repräsentative Gebäude gewissen Regeln der konventionellen Baukunst folgt, indem es beispielsweise die Fensterachsen respektiert, weist es neben spielerischen Indizien des Naturalismus, wie Fachwerk und Fassadenbemalung, auch die charakteristische Flächigkeit der Wand auf und schafft durch eine ausgeglichene Ponderation der Massen abermals ein ganzheitliches Bild (Abb. 10). Einzelne Elemente aus dem klassizistischen Repertoire stehen durchaus in antiakademischem Zusammenhang. Das rustizierte Sockelgeschoß kennzeichnet die öffentliche Funktion der Restaurationsbetriebe gegenüber den Wohnetagen und stellt im übrigen einen optischen Zusammenhalt mit dem

²⁸ Vgl. Anm. 26.

²⁹ Vgl. Rave [Anm. 10], S. 302 mit weiteren Literaturangaben.

³⁰ Sitte [Anm. 24], S. 102.

Theater des Westens her, das ein Sockelgeschoß in gleicher Höhe vorweisen kann.

Der Charakter des Theater des Westens wird wesentlich dadurch bestimmt, daß Sehring Zuschauerhaus und Bühnenhaus architektonisch bewußt differenzierte, um Funktion und Inhalt nach außen sichtbar zu machen. Das Vorderhaus an der Kantstraße ist ein prächtiger, repräsentativer Bau mit drei Schaufassaden, der in Komposition und Stil akademischen Regeln gehorcht und mit Schmuckelementen aus Renaissance, Barock, Empire und Jugendstil ausgestattet ist; das rückseitig anschließende Bühnenhaus hingegen folgt scheinbar keinen Gesetzen, denn es ist in der »zufälligen« malerischen Art spätmittelalterlicher Häuser und Burgen gehalten (Abb. 11).

Sehring legte Wert darauf, die von Gottfried Semper formulierte Forderung der erkennbaren Funktionsentrennung im Theaterbau auf vollendete Weise zu erfüllen³¹. Neben Begeisterung für seine »Erfahrung« empfand die gespaltene Kritik jedoch auch Abneigung gegen die gekünstelte und unglaublich stilistische Unterscheidung. Gleichwohl kann man dem Architek-



9. Bernhard Sehring, Wohnhaus Kantstraße 8–11, Berlin, 1897, Hofansicht (Berliner Architekturwelt 18, 1916)

³¹ Vgl. *Berlin und seine Bauten*, Teil V Bauwerke für Kunst, Erziehung und Wissenschaft, Bd. A Bauten für die Kunst, Berlin/München 1983, S. 66–67, hier S. 66.



10. Bernhard Sehring, Wohnhaus Kantstraße 8 und Theater des Westens, Ansichtskarte um 1900 (Heimatmuseum Charlottenburg)

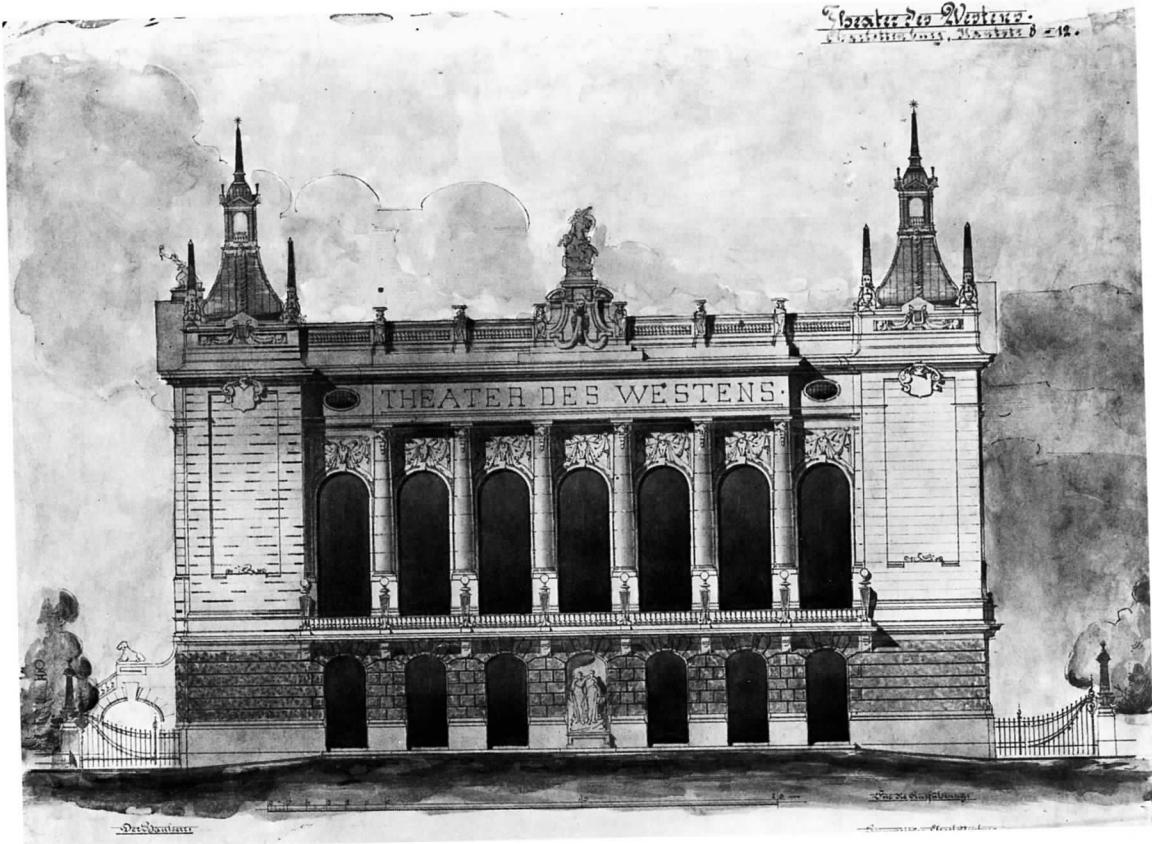


11. Bernhard Sehring, *Theater des Westens, Ansicht von Südwest* (Berliner Architekturwelt 18, 1916)

ten nicht den Vorwurf machen, eine Trutzburg mit drohenden Zinnen errichtet zu haben. Das gotisierende Bühnenhaus, dessen Aufbauten die inneren Funktionen genau widerspiegeln, wirkt als Backsteinbau mit Fachwerk und vorgefertigten Kunststeinelementen, Erkern, steilen Ziegeldächern und getreppten Giebeln eher spielerisch, denn als abweisende Festung. Ihr romantisch-naturalistisches Erscheinungsbild wurde durch das Kulissenhaus und die östlich um das Theater herumführenden Wohngebäude vervollständigt. Das acht Jahre später entstandene Schauspielhaus in Düsseldorf konnte diesen gesamtheitlichen Anspruch offenbar nicht erfüllen: dort ragte das mittelalterliche Bühnenhaus als bizarrer Fremdkörper aus einem eng bebauten Stadtgefüge³². Nach welchen Kriterien aber entstand das repräsentative Haupthaus des Theaters des Westens?

Zunächst nach Kriterien der Funktion. Die Sandsteinfassade an der Straße besteht aus einem rustizierten Sockelgeschoß mit sieben flachbogigen Öffnungen – die mittlere als Nische mit Skulpturengruppe ausgebildet – und einem Obergeschoß von doppelter Höhe, gegliedert durch sieben immense Rundbogenfenster und abgeschlossen von einer Attika, einem stark auskragenden Kranzgesims und einer Brüstung (Abb. 12). Mit den großzügig verglasten Fenstern, deren sphärischer Illusionismus mittels gekrümmter Fenstersprossen bei der jüngsten Restaurierung wiederhergestellt wurde, wird das Foyer gekennzeichnet. Leicht vorgezogene massive Gebäudecken, hinter denen sich die Treppenaufgänge verbergen, fassen das Gebäude seitlich ein; sie sind von geschwungenen Dachaufsätzen

³² Vgl. Houben [Anm. 7].



12. Bernhard Sehring, *Theater des Westens, Aufriss* (Plansammlung der Universitätsbibliothek, Technische Universität Berlin)

mit Baldachinen und flankierenden Obeliken bekrönt. Einen ornamentalen Höhepunkt bildet der zentrale Skulpturenaufzatz mit der Bronzegruppe »Perseus befreit Andromeda« von Johannes Pfuhl. Der antike Mythos wurde in der Kunstgeschichte häufig als politische Allegorie aufgegriffen; in Anbe tracht des herrschenden Postulats »Freiheit der Kunst« während des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts wäre in diesem Fall eine entsprechende Sinndeutung möglich.

Indessen ist das Besondere der Straßenfassade die fünfjochige Tempelfront, die Sehring mit Hilfe von sechs aufgesockelten Dreiviertelsäulen mit mächtigem Gebälk oberhalb einer schmalen Balkonbrüstung über die Wand des Obergeschosses gelegt hat; ohne die charakteristischen Überschneidungen Palladios, auch ohne das verbreiterte zentrale Interkolumnium und ohne

Giebelaufsatz. Auf dem Fries ist die bereits genannte Inschrift angebracht.

Ganz offensichtlich handelt es sich hier nicht um ein Stilzitat; es könnte aber eine Anspielung auf das Brandenburger Tor gemeint sein. Ein solcher Sachverhalt wäre im Zusammenhang mit der damaligen Kommunalpolitik und Sehrings persönlicher Vision von den vereinigten Städten Berlin und Charlottenburg, welche auch in der Skulpturengruppe der Schwesternstädte Berlin und Charlottenburg von Ludwig Manzel in der zentralen Eingangsnische zum Ausdruck kommt, sogleich verständlich, wenn man die starke Symbolkraft des Brandenburger Tors (1788–1791) von Carl Gotthard Langhans (1732–1808) infolge seiner städtebaulichen Situation und als Tor vor Augen hat. In bezug auf die dem Brandenburger Tor immanente historische Aussage käme schließlich noch das schwerwiegenderere

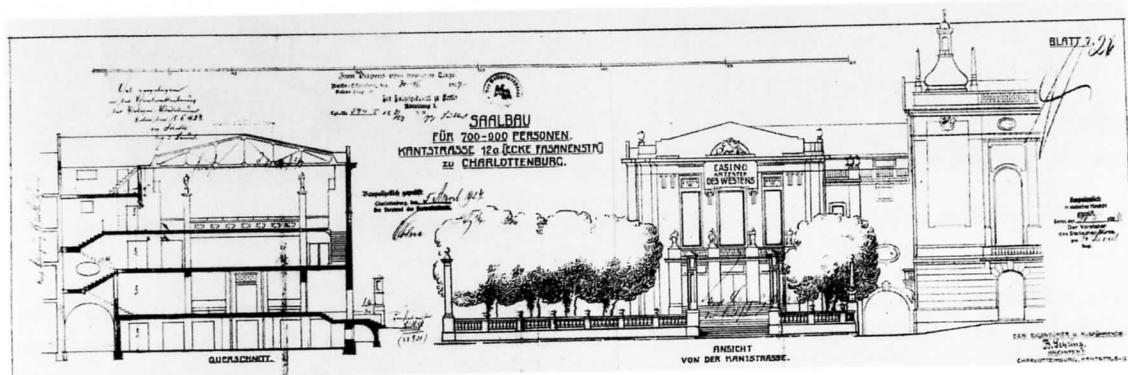
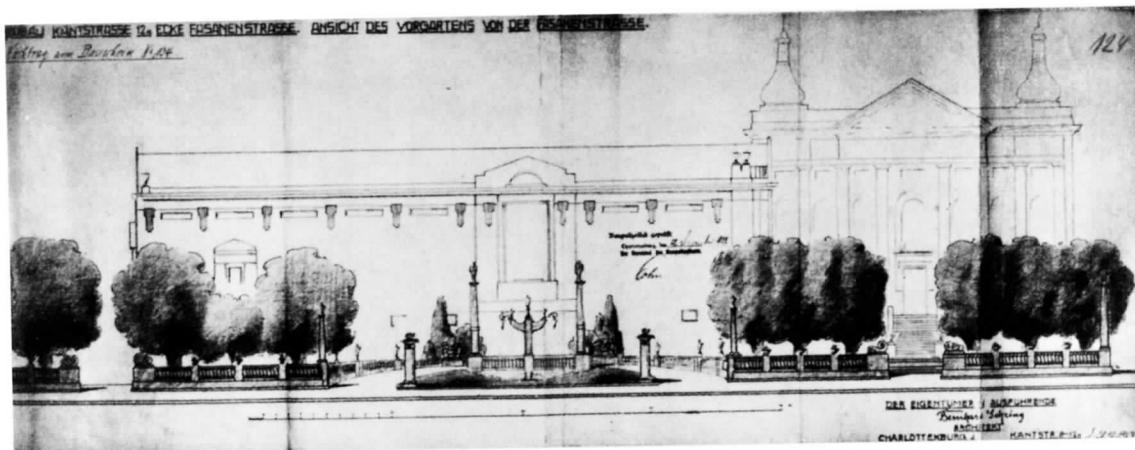
theoretische Bekenntnis Sehrings zu einer architektonischen, der preußischen, Tradition hinzu, die von Langhans über Friedrich Gilly (1772–1800) zu Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) und Alfred Messel führt. Einer solchen Spekulation kann an dieser Stelle allerdings angesichts des desolaten Forschungsstandes um Bernhard Sehring nicht nachgegangen werden. Gleichwohl ist festzuhalten, daß es sich bei der Wandvorlage weder um einen Portikus noch um einen Mittelrisalit im klassischen Sinne handelt, die eine Hierarchisierung der Fassade zum Zweck gehabt hätten. Die Assoziation eines Tores beruht auf einer kaum wahrnehmbaren Hervorhebung des fünfarmigen Mittelteils durch Architrav und Gesimsverkröpfung im Zusammenspiel mit vorgezogenen Gebäudeecken.

Sehrings eklektizistische Fassade bringt moderaten bürgerlichen Pomp zum Ausdruck und veranschaulicht unmißverständlich die inneren Abmessungen und Funktionen des Zuschauerhauses. Sie ist damit zwar ein zu recht kritisierbares Produkt der Kaiserzeit, aber nur bedingt mit dem falschen Prunk gründerzeitlicher Architektur in Verbindung zu bringen. Nicht nur, daß dem Theater des Westens der machtvolle Gestus früherer Häuser wie beispielsweise der Pariser Oper (1861–75) aus dem Zweiten Kaiserreich fehlt, auch gegenüber dem bürgerlichen Schauspielhaus (1818–21) von Schinkel auf dem Platz der Akademie in Berlin oder Gottfried Sempers Opernhaus in Dresden (1838–41) bringt es eine gänzlich anders geartete künstlerische Konzeption zur Anschauung. Das Theater des Westens besitzt keinen Vorplatz, sondern steht unmittelbar an der Straße. Eine längere kontemplative Wahrnehmung der Eingangsfront ist somit nicht vorgesehen; trotz des wohldurchdachten und präzisen Detailentwurfs. Man erfährt die Hauptfassade im schnellen Vorbeifahren mit der Pferdekutsche oder dem Automobil. Die gleichmäßige Behandlung durch ein Säulenkontinuum ohne zentrale Hervorhebung entspricht dieser Wahrnehmungsmöglichkeit ebenso wie die unhierarchische Anordnung der Eingänge, da trotz der Geschwindigkeit ein Gesamtbild eingefangen werden kann. Dies mag der Grund gewesen sein, warum Sehring auf die Giebelbekrönung des Tormotivs verzichtete – der zentrale Skulpturenabschluß ist ein ungleich geringeres Gliederungselement.

Nun hätte der Architekt aber zur Bekräftigung der beschriebenen visuellen Erfahrung die mächtigen Eckpylonen in das Säulenkontinuum mit einbeziehen können; man denke an das Alte Museum (1824–30) von Schinkel, das allerdings auf eine frontale Wahrnehmung angelegt ist. Ganz anders das Theater des Westens. Die Tatsache nämlich, daß es ein zwar in die Straßenfluchtlinie gesetzter, nicht aber in die geschlossene Blockrandbebauung eingefügter Bau ist, ermöglicht bei der Annäherung an das Gebäude über die Achse der Kantstraße ein längeres Betrachten der Nebenfassaden. Dies gilt für die Ostfassade nur mit Einschränkung, da Sehring sie durch die Wohnbebauung im Abstand von 12 m verstellte. Die Westfassade steht jedoch 40 m hinter der Straßenfluchtlinie der Fasanenstraße zurück und bildet einen Blickpunkt mit entsprechender architektonischer Gliederung. Gegenüber der Zwillingsfassade an der Ostseite ist sie üppiger, das heißt in erster Linie skulpturaler ausgebildet.

In perspektivischer Ansicht zeigt sich, daß die rahmenden Gebäudeecken der Straßenfront eine trennende Funktion haben. Die seitlichen Schaufassaden mit Frontispiz sind ungleich konventioneller gestaltet und kompositorisch kaum mit der Eingangsseite in Einklang zu bringen. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, daß das Hauptgesims bzw. der Architrav des Torelements an der Kantstraße zu beiden Seiten unterbrochen ist und nicht, wie das Dachgesims, um das Gebäude herumführt. Dennoch ist die Westfassade strukturell ganz ähnlich behandelt wie die Straßenfassade; das zentrale, fünfjochige Tempelmotiv mit Kolossalsäulen über dem Sockelgeschoß wird risalitartig herausgeschält und optisch durch die vortretenden Gebäudeecken in Balance gehalten. Im verbreiterten mittleren Interkolumnium befindet sich anstelle von drei Geschoßfenstern ein Portal mit darüberliegender Skulpturenniche. Vom Portal führte die heute zerstörte kaiserliche Freitreppe geradeaus in den Theatergarten. Damit ist schon gesagt, welche symbolische Bedeutung der repräsentativen Westfront einmal zukam: sie entsprach den Anforderungen des preußischen Monarchen.

Wenngleich Sehring die Nähe der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche als Anlaß zur Errichtung eines Theaterbaus im würdigen Monumentalstil anführte – er



13. Bernhard Sehring, Delphi-Palast, Berlin, 1927, Aufriß Fasanenstraße, Querschnitt, Aufriß Kantstraße
(Bauaufsicht Bezirksamt Charlottenburg)

selbst hatte im übrigen am kirchlichen Wettbewerb 1890 teilgenommen³³ –, kann dies allein nicht den unvermittelten Rückgriff auf die klassischen Stilformen der Akademie rechtfertigen. Architekten des Naturalismus wie der radikale Niederländer Berlage forderten bereits die Ökonomie der Kunstmittel in der ganzen Stadt und für alle Bauwerke, und zwar sowohl aus wirtschaftlichen als auch aus gesellschaftspolitischen sowie architekturtheoretischen Gründen³⁴. Auch Otto Wagner vertrat in seinem Buch »Moderne Architektur« von 1895 die These, alle modernen Formen müssen mit den neuen Forderungen der Zeit übereinstimmen, mit großer Wirkung. Doch während sich alle Reformer darüber einig waren, daß es monumentale Ausnahmen wie Theater, Verwaltungs- und Universitätsgebäude zwar geben dürfe, bemühten sich nur wenige, solche

öffentlichen Großprojekte tatsächlich im naturalistischen Sinne zu verwirklichen und so der Moderne einen entscheidenden Impuls zu geben³⁵.

Bernhard Sehring, der sich zahlreiche Grundsätze Camillo Sittes zu eigen gemacht hatte, erwartete ange-sichts der dicht überbauten Mietkasernenstadt Berlin offenbar, daß die kommende Architektur sich aus praktischen und sozialen Gründen wie infolge des zunehmenden Verkehrs wieder zum Innenhof hin orientieren würde. Er durchbrach die vorgegebene strenge Blockstruktur durch Auflockerung: den Theatergarten mit Brunnenanlage, Musikpavillon und Freitreppe –

³³ Rave [Anm. 10], S. 75.

³⁴ Vgl. Bock [Anm. 19], S. 113–120.

³⁵ Berlage gab einen solchen Impuls mit der Amsterdamer Börse (1897–1903).



14. Bernhard Sehring, *Delphi-Palast*, Ansicht Kantstraße (Privatsammlung Hedwig und Josef König, Berlin)

Stadt mobiliar, wie man heute sagen würde. Aber er respektierte auch die konservative gesellschaftliche Forderung nach dem bildungsorientierten klassischen Monumentalbau, zeitgemäß modernisiert in bezug auf seine funktionalen Anforderungen und die symbolische Aussage.

Der Delphi-Palast

Ein kurzes Intermezzo für das städtebauliche Ensemble um den Theaterbau an der Kantstraße bildete die Existenz des ersten Berliner Secessiongebäudes. Die Maler der Berliner Secession waren die freien Künstler der »Vereinigung XI« und der »Freien Künstlervereinigung«, die sich 1898 zusammenschlossen und im folgenden Jahr für das Grundstück Kantstraße 12a, Ecke Fasanenstraße, von den Architekten Hans Grisebach und August Dinklage ihr erstes Ausstellungshaus entwerfen ließen (Ausführung August Krauss)³⁶. Die Nähe zur Hochschule für bildende Künste, das einladende Ambiente des Terrassengartens neben dem Theater des Westens und die günstigen Pachtbedingungen hatten zu dieser Ortswahl bewogen. Nach

Ablauf weniger Jahre, um 1905, mußte das kleine Jugendstilgebäude jedoch aufgegeben und wieder abgebrochen werden. Der Besitzer des Grundstücks, Bernhard Sehring, verlängerte den Pachtvertrag nicht, obwohl für die Zeit bis 1925 kein anderes Bauvorhaben für diese Stelle bekannt ist.

Von 1925 datiert Sehrings eigener Entwurf eines Konzertsaals mit Lichtspieltheater, der ebensowenig wie das von den Architekten Max Bremer und Ernst Lessing 1926 geschaffene Projekt eines »Tanzetablissements« zur Ausführung bestimmt wurde. Statt dessen realisierte Sehring 1927–28 sein Bauvorhaben eines aufwendigen Gaststättenbetriebs mit Tanzsaal, Café, Bar und Restaurant: den Delphi-Palast, anfangs noch »Casino am Theater des Westens«³⁷ (Abb. 13). Bis zum Verkauf 1938 wurde das Tanzlokal, glücklos wie das Theater des Westens, an ständig wechselnde Betreiber verpachtet. Nach Beschädigungen im Zweiten Weltkrieg erfolgte eine »Glättung« der Fassadenstruktur und der Umbau des Tanzsaals in eines der größten

³⁶ Vgl. Rave [Anm. 10], S. 269–270.

³⁷ Bauakten, Bauaufsichtsamt Charlottenburg.

Kinos von Berlin; im Keller richteten sich die »Vaganten-Bühne« und das Jazzlokal »Quasimodo« ein³⁸.

Sehring verband den Delphi-Palast mit dem Theater des Westens durch eine Brücke und setzte die in der Kantstraße 8 beginnende Hofanlage um den gesamten rückwärtigen Theaterbau herum fort. Seine Erläuterungen hierzu sind den Bauakten zu entnehmen:

»Das nunmehr fertiggestellte Saalgebäude springt von der Baufluchlinie der Kantstraße um etwa 22 m zurück, steht also zu dem Theater und insbesondere zu dem Zuschauerhaus desselben im rechten Winkel. Schon die oberflächliche Betrachtung beider von mir geschaffener Gebäude ergibt, daß hier bewußt etwas Gemeinsames in Stil und Ausführung geschaffen werden sollte. Es ist eine betont einheitliche Baugruppe auch in bezug auf die Höhe und die anderen Abmessungen.«³⁹

Die vormalige Theaterterrasse wurde in den Sommermonaten vom Café Empire im Erdgeschoß des »Delphi« als Restaurationsgarten weiterbetrieben, zu den Straßen hin durch Steinbrüstungen und Bepflanzung abgeschirmt und zeitweise von einem Zeltdach überspannt (Abb. 14). Den Tanzpalast im Obergeschoß

erreichte man über zwei quergelagerte Freitreppe, wenngleich der eigentliche Haupteingang sich auf der langen Gebäudeseite in der Fasanenstraße befand. Diese Eingangsfront mit Vorfahrt war noch schlichter gestaltet als die schmale Giebelfassade in der Kantstraße, deren reduzierte Bauplastik der Stilmischung aus verhaltenem Klassizismus des Empire und Art Deco mit dezenten Anspielungen auf die griechische Antike entsprach.

Viel stärker kam der griechische Klassizismus im Innern des Gebäudes zum Ausdruck, was dem prunkvollen Tanzpalast neben Expressionismus und moderner Sachlichkeit einen unzeitgemäßen, ja geradezu anachronistischen Charakter verliehen haben muß. Bernhard Sehring, der 1927 zweundsiebzig Jahre alt wurde, hatte den Entwicklungssprung in der Baukunst nach dem Ersten Weltkrieg nicht mitzumachen vermocht; trotz seiner Verdienste um die Erneuerung der Architektur blieb er ein Mann des 19. Jahrhunderts.

³⁸ Rave [Anm. 19], S. 335–336; Knud Wolffram, *Tanzdielen und Vergnügungspaläste*, Berlin 1992, S. 127–150.

³⁹ Vgl. Anm. 37.