



Winckelmann Akademie  
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für  
Kunstgeschichte München***

***Textbeitrag Nr. 10, Dezember 2013***

**[www.winckelmann-akademie.de](http://www.winckelmann-akademie.de)**

# **„Mythos Kunststadt“ - Architektur der 1920er Jahre in München**

**Prof. Dr. Steffen Krämer**

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte

## **Die wissenschaftlichen Lehrmeinungen in der Fachliteratur**

Betrachtet man die in den Fachpublikationen dargelegten Beurteilungen über die Kunst der 1920er 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 1920er 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 wie 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

---

<sup>1</sup> 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 „Niedergang“ ist dem Artikel von Winfried Nerdinger 1980, S. 44, entnommen.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Einen ersten umfassenden Überblick über die Münchner Kunst und ihre unterschiedlichen Gattungen in den 1920er Jahren gibt der Katalog: Die Zwanziger Jahre in München 1979.

<sup>4</sup> Eine Einführung in diesen Themenkomplex bieten die beiden Artikel von Winfried Nerdinger 1979, S. 93-119, ders. 1980, S. 41-64.

diese Münchner Moderne im Verhältnis zur deutschen oder europäischen Architekturentwicklung in den 1920er Jahren einzuordnen ist.<sup>5</sup> Solche 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 1920er 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 Detailelemente 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 1920er Jahren erscheint, so überaus interessant sind die Ursachen und Hintergründe, die zu dieser urbanen Sonderstellung führten.

---

<sup>5</sup> 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 1920er Jahre auf kein nennenswertes Beispiel für modernes Bauen verweisen konnte.

<sup>6</sup> Zum Begriff der „anderen Tradition“ siehe Die andere Tradition 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.

<sup>7</sup> Siehe Anm. 4. Weiterhin sind zwei Monographien über die beiden zweifellos wichtigsten Architekten der 1920er Jahre in München, Theodor Fischer und Robert Vorhoelzer, zu nennen: Winfried Nerdinger 1988, Die klassische Moderne der Post, 1990.

## 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 1904-07 besteht im Mittelbau aus einem Eisenbetonskelett, das unverkleidet die gesamte Außenerscheinung bestimmt (Abb. 1, 2).<sup>9</sup>



Abb. 1 und 2 München, städtische Anatomie, Max Littmann, 1904-07

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, zumin-

---

<sup>8</sup> Zu dieser Abwanderungswelle Münchner Künstler siehe Winfried Nerdinger 1980, S. 43f., oder Gerd Fischer 1990, S. 7f.

<sup>9</sup> Für die Daten und Fakten der Anatomie siehe Architekturführer München 1994, S. 104.

<sup>10</sup> Für das Pariser Wohnhaus in der Rue Franklin von Auguste Perret siehe Henry-Russell Hitchcock 1994, S. 415f.

dest 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 Ausnahmeerscheinung, 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 1920er 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 1920er Jahre formulierte, „bestimmen die Pseudoseidels, Epigonen der Epigonen und allenfalls noch kunstgewerbliche Nutznießer der neuen Bauformen“.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Neben der Anatomie von Littmann ist weiterhin die Großmarkthalle von Richard Schachner von 1910-11 zu nennen: ein dekorationsloser Eisenbetonbau, dessen innerer Raumeindruck durch die Binderkonstruktion bestimmt wird. Siehe dazu Gabriele Schickel 1988, S. 199f.

<sup>12</sup> Zur Einführung in die Münchner Stadtplanung und Architektur der Prinzregentenzeit siehe Die Prinzregentenzeit 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.

<sup>13</sup> Hans Eckstein 1929/30, S. 119. Diese traditionelle Auffassung in der Münchner Architektur der 1920er Jahre ist von Eckstein wiederholt kritisiert worden; vgl. dazu Hans Eckstein 1931, S. 345-350.

Eine der wenigen Ausnahmen für eine zumindest in den Ansätzen moderne Baugesinnung ist die Arbeitersiedlung Alte Heide, die 1919-29 nach den Plänen von Theodor Fischer errichtet wurde (Abb. 3, 4).<sup>14</sup>



**Abb. 3 und 4 München, Arbeitersiedlung Alte Heide, Theodor Fischer, 1919-29**

Zukunftsweisend ist bei der Organisationsform der Siedlung die strenge Zeilenbebauung, die sich in einfacher Reihung orthogonal zu den Erschließungsstraßen orientiert. Damit nahm Fischer ein städtebauliches Planungskonzept vorweg, das in derart konsequenter Systematik erst wieder bei den Siedlungen von Ernst May oder Walter Gropius Ende der 1920er Jahre angewendet werden sollte.<sup>15</sup> Mit Giebeldächern, Traufgesimsen, Segmentbogenfenstern und spitzbogigen Portaleingängen folgt die Gestaltung der einzelnen Wohnzeilen allerdings historistischen Formprinzipien. Innovative Anlagendisposition 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

---

<sup>14</sup> 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 von Steffen Krämer: Das Münchner Wohnungsbauprogramm von 1928 – 1930, in: Münchner Moderne 2002, S. 66-79.

<sup>15</sup> Ernst May hat erst bei der Frankfurter Siedlung Westhausen, 1929-31, den strengen Zeilenbau eingeführt. Walter Gropius verwendete diesen Bebauungstyp bei der Karlsruher Siedlung Dammerstock von 1928-29. Für beide Siedlungen siehe Dietmar Reinborn 1996, S. 107f., 131-133.

dokumentieren.<sup>16</sup> Neben der eigenständigen Gruppe der Münchner Postbauten von Robert Vorhoelzer, die aber eine autonome Sonderstellung aufgrund der überregionalen Entscheidungsfreiheit der damaligen Postbauabteilung einnehmen, sind in diesem Zusammenhang vor allem folgende Bauten zu erwähnen: das Ledigenheim für Männer von Theodor Fischer, 1925-27, das Landesamt für Maß und Gewicht von Karl Badberger, 1926-28, das Technische Rathaus von Hermann Leitenstorfer, 1928-29, und das Funkhaus von Richard Riemerschmid, 1928-29.<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 Wohnungsbauprogrammes von 1928 eine nicht unbedeutende Rolle, obwohl die ursprünglich geplante Gesamtkonzeption aufgrund der Wirtschaftskrise Ende der 1920er Jahre nur teilweise zur Ausführung gelangte.<sup>19</sup>

Architektonisches Initial der neuen Richtung ist zweifellos Fischers Ledigenheim in der Bergmannstraße (Abb. 5, 6).<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. 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

---

<sup>16</sup> Die folgende Aufzählung kann durch einige weniger bedeutende Neubauten und Projekte aus den 1920er Jahren noch erweitert werden; siehe dazu Winfried Nerdinger 1979, S. 385-477.

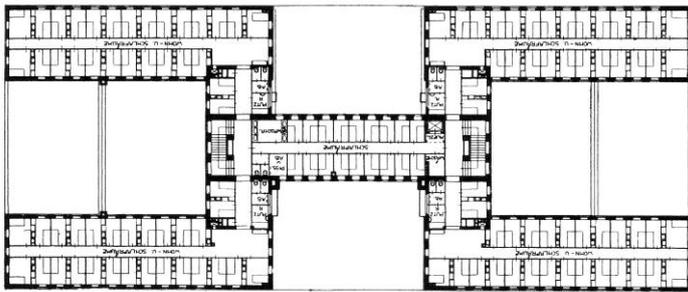
<sup>17</sup> Zu dieser Sonderstellung der Münchner Postbauten von Robert Vorhoelzer siehe Anm. 154. Für die Daten der folgenden Bauten siehe Architekturführer München 1994, S. 32, 112f., 145.

<sup>18</sup> 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 Thalkirchnerstraße genannt werden, die beide 1926-28 von Richard Schachner errichtet wurden. Siehe dazu München und seine Bauten nach 1912 1984, S. 620f., 623.

<sup>19</sup> Für das Münchner Wohnungsbauprogramm ab 1928 siehe den Artikel von Steffen Krämer: Das Münchner Wohnungsbauprogramm von 1928 – 1930, in: Münchner Moderne 2002, S. 66-79.

<sup>20</sup> Siehe dazu München und seine Bauten nach 1912 1984, S. 340f., Winfried Nerdinger 1988, S. 309-311.

sind. 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>



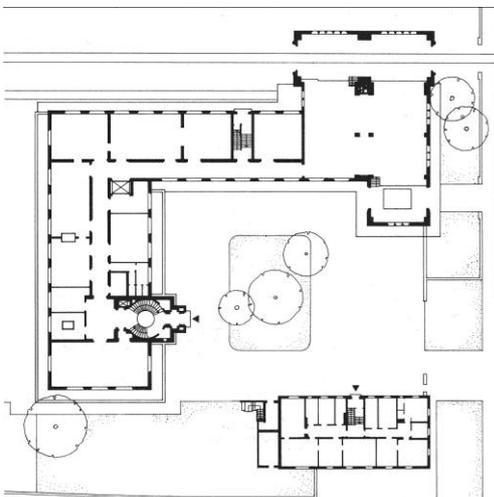
**Abb. 5 und 6 München, Ledigenheim in der Bergmannstraße, Theodor Fischer, 1925-27**

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 Architekturtendenzen 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 Grundrisstyp, der auf der strengen Symmetrie der Einzeltrakte basiert. Die Bekrönung der Seitenflügel übernehmen herkömmliche

<sup>21</sup> Theodor Fischer, Ledigenheim München, 1927, S. 226.

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 1920er 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 65jährigen Architekten als den „modernsten Bau Münchens“ zu bezeichnen, wie es Winfried Nerdinger zu Recht getan hat, zeigt unmissverständlich den Stellenwert, den man dem Neuen Bauen ab der Mitte der 1920er 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 seiner Konzeption des Ledigenheims zugrunde gelegt hat (Abb. 7, 8).<sup>24</sup>



**Abb. 7 und 8 München, Landesamt für Maß und Gewicht, Karl Badberger, 1926-28**

<sup>22</sup> Für den Horizontalismus in der Architektur der 1920er Jahre siehe Wolfgang Pehnt 1979, S. 42f., Julius Posener 1994, S. 68-73.

<sup>23</sup> Winfried Nerdinger 1980, S. 57.

<sup>24</sup> 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.

Vergleichbar sind vor allem die den verschiedenen Zweckbestimmungen angepasste Raumabfolge und die nüchterne Außenerscheinung, die durch den unverputzten Klinker hervorgerufen wird. Neu ist hingegen die funktionale Anordnung einzelner Bauvolumina auf 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 Leitensdorfer wurde ab 1928 erstmals ein Hochhaus in der Münchner Innenstadt realisiert (Abb. 9, 10).



**Abb. 9 und 10 München, Technisches Rathaus, Hermann Leitensdorfer, 1928-29**

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

---

<sup>25</sup> Zur Hochhausdiskussion Anfang der 1920er 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.

Ecktürmchen versehen wurden und flache Streben die obersten drei Geschosse zusammenfassen. 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 Leitenstorfer einen visuellen Dialog mit der im Sichtkontakt zum Hochhaus stehenden Frauenkirche. Der schwere Sockel mit seinen festungsartigen Durchgängen und die Eckturmbekrönung sollten auf das sogenannte „alte Angertor“ verweisen, ein mittelalterliches 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. 11, 12).<sup>28</sup> Das oberste, im Zweiten Weltkrieg zerstörte Wohngeschoss wurde 1977-79 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 weitere Rhythmisierung erfährt.

---

<sup>26</sup> Vgl. dazu Winfried Nerdinger 1979, S. 394, Norbert Lieb 1988, S. 21.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> Siehe dazu Winfried Nerdinger 1979, S. 395f., München und seine Bauten nach 1912 1984, S. 254-258.



**Abb. 11 und 12 München, Funkhaus**, Richard Riemerschmid, 1928-29

Die Oberfläche der vielachsigen Straßenfront besitzt somit ein stark bewegtes Wandrelief, dessen Vertikalelemente von einem Konsolengesims oberhalb des dritten Hauptgeschosses abgeschlossen werden. Das ehemalige Wohngeschoss diente dabei als eine Art Attika, die mit ihrem schweren Traufgesims den mächtigen Rechteckbau bekrönt. 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, 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 1920er 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, offenbar eine notwendige Voraussetzung für die Entwurfsfindung darstellte. 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 1920er 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 1920er Jahre ein. Die Möglichkeit zur Konsolidierung einer zumindest gemäßigt modernen Architektur war in München vor der nationalsozialistischen Machtübernahme von vornherein ausgeschlossen. Hans Eckstein hat diesen eigentümlichen Zustand bereits Anfang der 1930er 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 einzelner 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

---

<sup>29</sup> Hans Eckstein 1931, S. 346.

<sup>30</sup> Christoph Stölzl 1979, S. XVI.

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 1920er Jahren in Bezug auf diese auch später immer wieder kritisierte Denkweise geäußert wurden.<sup>31</sup>

### **Die Ursachen für den „Münchener 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 wurden. 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 1920er 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 Machtübernahme etablierte.<sup>33</sup> Wurde Bayern als konservative „Ordnungszelle

---

<sup>31</sup> 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 1920er Jahren bietet Kirsten Gabriele Schrick 1994, S. 115-125.

<sup>32</sup> op. cit. Anm. 1, 4-6.

<sup>33</sup> 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.

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, vor allem 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 Pöhner 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 Weise, wie das München der frühen 1920er

---

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.

<sup>34</sup> Zum Begriff „Ordnungszelle des Reiches“ und die mit ihm verbundenen historischen Bedeutungsgehalte siehe Albert Schwarz, *Der vom Bürgertum geführte Freistaat*, 1974, S. 458f., *Im Dunst aus Bier, Rauch und Volk* 1989, S. 183-186, Heinrich August Winkler 1998, S. 131, David Clay Large 1998, S. 181-185. Thomas Mann 1927, S. 9.

<sup>35</sup> 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., *Im Dunst aus Bier, Rauch und Volk*, 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.

<sup>36</sup> 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.

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 1920er Jahren die „Stadt der Thule-Gesellschaft, Ludendorffs und Adolf Hitlers“ war, 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 Machtübernahme 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 annahm, 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

---

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> Dieser urbane „Titel“ stammt von Winfried Nerding 1994, S. IX, der mit dieser Kennzeichnung die These verknüpfte, dass im damaligen München die moderne Architektur keine Chance gehabt habe.

<sup>39</sup> Die Münchner Bautätigkeit der Nationalsozialisten begann beispielsweise erst 1930 mit dem Umbau des Palais Barlow in der Briener Straße zu dem sog. „Braunen Haus“. Vgl. dazu Ulrike Grammbitter 1995, S. 61f.

<sup>40</sup> 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.

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 Stadtbaupolitik 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 1930er 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 „Pflege 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

---

<sup>41</sup> Siehe dazu Wilfried Rudloff 1992, S. 354f., 363, Reinhard Bauer/Ernst Piper 1993, S. 287-292, David Clay Large 1998, S. 257-259, 303.

<sup>42</sup> Zur Kölner Stadtbaupolitik unter Konrad Adenauer, der von 1917-33 Kölner Oberbürgermeister 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.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> 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 Machtübernahme 1933 bietet Wilfried Rudloff 1992, S. 357-360.

York einen Kredit über 8,9 Millionen US-Dollar aufzunehmen, konnte er ein Jahr später das Münchner Wohnungsbauprogramm für fünf Großsiedlungen, das ursprünglich 12.000 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 Scharnagl, in den Dunstkreis der nationalsozialistischen Kunstagitatorien. 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 1920er Jahre von den Nationalsozia-

---

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> 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.

listen 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 1920er 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 1920er 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 1920er Jahre der Kritiker Hans Eckstein die offizielle Münchner Kulturpolitik an, die „in allgemein seelsorgerischer 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 „unkorumpierbaren Streiter wider das Feldgeschrei der Moderne“ verstand, entwickelte in den 1920er Jahren eine neoklassizistische Formensprache, die mit ihrer rigiden, steinernen Pathetik bereits auf

---

<sup>50</sup> Adolf Hitler 1938, Bd. 1, Kap. 10, Ursachen des Zusammenbruchs, S. 283.

<sup>51</sup> Zum Begriff des „Kunst- oder Kulturbolschewismus“ siehe Hildegard Brenner, 1963 S. 11-13, Barbara Miller Lane 1986, S. 146. Bereits vor den Nationalsozialisten wurde dieses Schlagwort von mehreren reaktionären Schriftstellern, wie etwa dem Schweizer Architekten Alexander von Senger, auf das Neue Bauen projiziert; vgl. dazu Norbert Huse 1975, S. 125, Barbara Miller Lane 1986, S. 137-139.

<sup>52</sup> Zur Berufungspolitik des bayerischen Kultusministeriums siehe Winfried Nerdinger 1979, S. 99f., ders. 1980, S. 56.

<sup>53</sup> Hans Eckstein 1929/30, S. 119. Zur Münchner Kunstpolitik ab 1918 siehe auch Kirsten Gabriele Schrick 1994, S. 116, 145-149.

<sup>54</sup> Die Berufung Bestelmeyers fiel noch in die Amtszeit des bayerischen Kultusministers Franz Matt (1920-26). 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.

jene strengen Reduktionsformeln verwies, wie sie nach der Machtübernahme 1933 nationalsozialistische Architekten, wie Paul Ludwig Troost oder Oswald Eduard Bieber, in München anwenden sollten.<sup>55</sup> Exemplarisch für seinen architektonischen Gestaltungswillen ist der Erweiterungsbau der Technischen Hochschule, 1923-28, dessen Eckgebäude an die kanonische Geschossabfolge und die traditionelle Instrumentierung italienischer Paläste erinnern (Abb. 13).<sup>56</sup>



**Abb. 13** München, Erweiterungsbau der Technischen Hochschule, German Bestelmeyer, 1923-28

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

---

<sup>55</sup> Zu Bestelmeyers persönlicher Selbsteinschätzung siehe Wolfgang Pehnt 1979, S. 82.

<sup>56</sup> Zum Erweiterungsbau der Technischen Hochschule von German Bestelmeyer siehe Winfried Nerdinger 1979, S. 341, München und seine Bauten nach 1912 1984, S. 204.

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> 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.

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 Baubolschewismus“, 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 1930er 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 Machtübernahme 1933 kulminieren. Neben den NS-Bauten in München, wie dem Luftgaukommando von 1937/38, sind vor allem seine Berliner Planungen seit Mitte der 1930er 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 1920er 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 1920er Jahre konsequent durchführte. Mit seiner Neuwahl im Dezember 1924 ging die mehr als fünfjährige Herrschaft der Sozialdemokraten an eine sogenannte „Nationale

---

<sup>59</sup> 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.

<sup>60</sup> Barbara Miller Lane 1986, S. 152.

<sup>61</sup> German Bestelmeyer 1930, S. 268-274.

<sup>62</sup> Zu dem Luftgaukommando in München siehe Bauen im Nationalsozialismus 1993, S. 498. Zu Bestelmeyers NS-Planungen für München und Berlin ab 1933 siehe Heinz Thiersch 1962, S. 62-64, und Hans J. Reichhardt/Wolfgang Schäche 1998, S. 108f.

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 1920er 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 Aufführungsverbot 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 internationa-

---

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> Zur sozialdemokratischen Stadtpolitik von 1919-24 siehe Wilfried Rudloff 1992, S. 349-351. Zu den genannten Anordnungen des Stadtrates siehe Wilfried Rudloff 1992, S. 355, David Clay Large 1998, S. 266.

<sup>65</sup> Karl Scharnagl „Kunstpolitischer Vortrag“, 1930; siehe dazu Winfried Nerdinger 1979, S. 106.

<sup>66</sup> Zu dem urbanen Gegensatzpaar München - Berlin in den 1920er Jahren vgl. Wilhelm Hausenstein 1929, S. 146f., 174, Peter-Klaus Schuster 1987, S. 17, Friedrich Prinz 1990, S. 136,

len 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 1920er 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 durchaus 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

---

München contra Berlin, Bayern contra Reich 1993, S. 105-111, Kirsten Gabriele Schrick 1994, S. 80.

<sup>67</sup> Der Streit um den kulturellen Stellenwert der beiden Städte kulminierte erstmals 1901 mit Hans Rosenhagens Artikel „Münchens Niedergang als Kunststadt“ in der Berliner Illustrierten „Der Tag“ vom 13./14. April; siehe dazu Anm. 90.

<sup>68</sup> Hermann Eßwein 1921, S. 113.

<sup>69</sup> Zur Romanfigur des Kommerzienrates Paul Heßreiter siehe Lion Feuchtwanger 1985, S. 29, 431-433, 546f.

<sup>70</sup> Lion Feuchtwanger 1985, S. 432.

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 Kulturdoktrin 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 berühmter 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 1920er 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, als neben den staatlichen Behörden 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

---

<sup>71</sup> Lion Feuchtwanger 1985, S. 162.

<sup>72</sup> op. cit. Anm. 34.

<sup>73</sup> Die historische Identifizierung der Romanfiguren wurde von Kirsten Gabriele Schrick 1994, S. 162-178, sorgfältig durchgeführt.

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 versucht.<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 1920er 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

---

<sup>74</sup> Zur These einer Wechselwirkung zwischen Architektur und gesellschaftlicher Struktur in Deutschland ab etwa 1910 siehe Joachim Petsch 1973, S. 10f., 200-202.

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> Dass ein Erklärungsmuster, das ausschließlich auf der 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.

<sup>77</sup> Alexander Schwab 1973, S. 67. Zu Schwabs soziologischen Ausführungen in Bezug auf das Neue Bauen siehe auch Norbert Huse 1975, S. 125, Werner Durth 1992, S. 98-100.

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 1920er 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 mitunter problematischen Aussagewert vergegenwärtigen. 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 sogenannte „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 Avant-

---

<sup>78</sup> Zu der zumindest theoretisch formulierten Gleichsetzung des Neuen Bauens mit einer neuen Gesellschaft siehe Barbara Miller Lane 1986, S. 17, 51-76, dies. 1994, S. 227-235, Jürgen Habermas 1988, S. 116.

<sup>79</sup> Zum Begriff des „Münchnertums“ 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.

<sup>80</sup> Zum Wechselverhältnis zwischen Traditionserhalt und Bewahrung der charakteristischen städtischen Atmosphäre siehe Hans Eckstein 1931, S. 346.

<sup>81</sup> Zum Wechselverhältnis zwischen Demokratiefeindlichkeit und Ablehnung der modernen Kunst siehe Kirsten Gabriele Schrick 1994, S. 124. Zur offenkundigen Ablehnung der Weimarer

garde 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 1920er 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 verklärten, 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 biedermännischer Ruhe und ländlicher Selbstgenügsamkeit.<sup>85</sup> Ein Außenstehender, der wie Joachim Ringelnatz Anfang der 1920er Jahre in dieses vordergründig so behaglich und selbstzufrieden wirkende Stadtmilieu eintauch-

---

Republik durch die Münchner Bürgerschaft siehe Reinhard Bauer/Ernst Piper 1993, S. 280f., 286.

<sup>82</sup> Hermann Eßwein 1921, S. 113.

<sup>83</sup> 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 wurde auf mustergültige Weise von Thomas Mann im Doktor Faustus mehrfach geschildert, vgl. beispielsweise Thomas Mann 1997, S. 372f.

<sup>84</sup> Zum gesellschaftlichen Harmoniemodell in der bayerischen Landeshauptstadt in den 1920er Jahren siehe Kirsten Gabriele Schrick 1994, S. 115f., 146, 174.

te, „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 Allgemeinesinnung 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 1920er 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 Machtübernahme 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

---

<sup>85</sup> Vgl. dazu den ironischen Begriff des „idyllischen Krähwinkels“ von Hermann Eßwein 1921, S. 112.

<sup>86</sup> Joachim Ringelnatz 1921, S. 201.

<sup>87</sup> Der Münchner Provinzialismus wurde von den damaligen Zeitgenossen häufig kritisiert; 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.

<sup>88</sup> Zur Thematik der intellektuellen Kreise im München der 1920er Jahre siehe Friedrich Prinz 1979, S. 19-25, ders. 1990, S. 132-136.

<sup>89</sup> Diese seit dem späten 19. Jahrhundert in München permanent geführte Kunststadtdiskussion ist von Winfried Leypoldt 1987, und Kirsten Gabriele Schrick 1994, eingehend erörtert worden.

der bayerischen Residenzstadt öffentlich in Frage stellte.<sup>90</sup> Für Rosenhagen war dieser seit Ludwig I. propagierte und bis zur Mitte der 1890er Jahre 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, scheinete 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 Erscheinen des Feuilletons auf Rosenhagens Argumente erwiderte.<sup>92</sup> Von einer generellen Infragestellung des Münchner Vorrangs 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 Erscheinen des Rosenhagen-Artikels veranstaltete und anschlie-

---

<sup>90</sup> 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.

<sup>91</sup> Die nach dem Erscheinen von Rosenhagens Artikel unmittelbar einsetzenden Reaktionen seitens der Münchner Kunstkritik hat Winfried Leypoldt 1987, S. 37-51, eingehend erörtert.

<sup>92</sup> 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.

<sup>93</sup> Siehe dazu Winfried Leypoldt 1987, S. 39-41, 50.

ßend publizierte.<sup>94</sup> Auch wenn der Grundtenor eines Großteils der insgesamt 33 veröffentlichten Antworten ein allgemein positiver 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 gezeigt haben, keineswegs verbesserten, sondern in vielen Bereichen eher verschlechterten. Unter den Münchner Literaten, die diese besorgniserregende Situation immer wieder zur Sprache brachten, ist Thomas Mann zweifellos 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 scheine 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>

---

<sup>94</sup> 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.

<sup>95</sup> Hermann Obrist, 1902, zitiert nach Winfried Leypoldt 1987, S. 58.

<sup>96</sup> 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.

<sup>97</sup> Thomas Mann 1983, S. 139-141. Mit dieser Thematik hatte er sich bereits in seiner frühen Erzählung „Gladius Dei“ von 1902 kritisch auseinandergesetzt; vgl. Thomas Mann 1986, S. 215-235.

<sup>98</sup> 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.

<sup>99</sup> 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.

Rundfragen und öffentliche Diskussionen waren auch in den 1920er Jahren ein geeignetes Instrument, um die latent stets schwelende Kunststadtdebatte erneut zu entflammen, die 1926 nochmals einen Höhepunkt erreichte: Mit einer Artikelserie in den Münchner Neuesten Nachrichten, einer von der Zeitschrift Zwiebfisch angeregten „Rundfrage über München“, der Gründung einer „Münchner Gesellschaft 1926“ durch den Buchhändler Georg Steinicke und mit einem Vortragsabend unter der Überschrift „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

---

<sup>100</sup> Zur Artikelserie der Münchner Neuesten Nachrichten siehe Winfried Nerdinger 1979, S. 101f., Reinhard Bauer/Ernst Piper 1993, S. 303. Zur „Rundfrage über München“ im Zwiebfisch siehe Winfried Nerdinger 1979, S. 103, Winfried Leyboldt 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.

<sup>101</sup> Zur 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.

<sup>102</sup> Thomas Mann 1927, S. 7-12.

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 Gemütshaftigkeit 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.

Im 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 1920er Jahren**

Auch wenn die Kunststadtdebatte in München nach dieser Kundgebung lebhaft angeregt wurde und noch weitere Diskussionen in den nächsten Jahren folgten,

---

<sup>103</sup> Paul Renner 1927, S. 49-56.

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 werden erst 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 Kunststadtdiskussion, 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

---

<sup>104</sup> 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.

<sup>105</sup> Zur politischen Dimension der Münchner Kunststadtdebatte siehe auch Friedrich Prinz 1990, S. 130.

<sup>106</sup> Vgl. dazu Anm. 43 und 49.

<sup>107</sup> 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.

19. Juli 1937 in München eröffnete Ausstellung „Entartete Kunst“ (Abb. 14, 15).<sup>108</sup>



**Abb. 14 und 15** München, Ausstellung „Entartete Kunst“, 19. Juli bis 30. November 1937

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“ zugedacht hatte, adäquat widerspiegelte.<sup>109</sup> In einer Stadt, die vom „Führer“ mit derart 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

---

<sup>108</sup> Zur Ausstellung „Entartete Kunst“, die am 19. Juli 1937 im Münchner Hofgartengebäude eröffnet wurde, siehe Mario-Andreas von Lüttichau 1987, S. 83-118.

<sup>109</sup> 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. Zur 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.

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 Wirkung 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 außerordentlich 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 1920 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

---

<sup>110</sup> 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.

<sup>111</sup> Vgl. etwa Winfried Nerdinger 1979, S. 104, Kirsten Gabriele Schrick 1994, S. 116.

Frage der urbanen Industrialisierung, die mit dem dynamischen Wachstum einer modernen Stadt theoretisch meist gleichgesetzt wird.<sup>112</sup>

Bereits Ende der 1920er 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

---

<sup>112</sup> Diese methodische Gleichsetzung von Industrialisierung und Urbanisierung liegt beispielsweise der Argumentation von Winfried Nerdinger 1979, S. 104, zugrunde.

<sup>113</sup> Lion Feuchtwanger 1985, S. 498f.

<sup>114</sup> Siehe dazu Pankraz Fried 1975, S. 751-755, Wolfgang Zorn 1975, S. 826f.

<sup>115</sup> Zur Industrialisierung Münchens um die Jahrhundertwende siehe Winfried Leypoldt 1987, S. 260f., 264-266, 313, Karl-Maria Haertle 1988, S. 73f.

<sup>116</sup> Hans Kufner, 1924, zitiert nach: Wilfried Rudloff 1992, S. 356. Zur Industrialisierung Münchens in der Weimarer Republik siehe Klaus Schumann 1979, S. 1, Winfried Nerdinger 1979, S.

der Gesamtbevölkerung war proportional geringer als in anderen deutschen Großstädten. 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 1920er Jahren beherrschte, war eine ländliche Ausstrahlung, mit der jene vielzitierte urbane Sonderstellung, symbolisch zusammengefasst unter dem Begriff des „Münchnertums“, anschaulich zum Ausdruck kam.<sup>119</sup>

### **Das Münchner Geschichtsbild und die Architektur in den 1920er Jahren**

Nach diesen umfassenden Erörterungen der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zustände, die in München während der 1920er 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 1920er Jahren in der Münchner Kunststadtdebatte kulminierte und nach der nationalsozialistischen Machtübernahme 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 derart 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

---

104, Im Dunst aus Bier, Rauch und Volk 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, 1987, Kap. V und VI, S. 125-182.

118 Wilfried Rudloff 1992, S. 356.

119 Zum Begriff des „Münchnertums“ siehe Anm. 79.

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 in 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 versuchte. Dirigistische Maßnahmen, vor allem 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 1920er 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 1920er 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 den gesellschaftlich angesehenen Kreisen 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 1920er 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 1920er 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 Diskussion, 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 sogenannte „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 1920er Jahren in München der Fall 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 (Abb. 16, 17).



**Abb. 16 und 17** Stuttgart, Weißenhofsiedlung, Plakat und Gesamtansicht, 1927

---

<sup>120</sup> 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.

<sup>121</sup> Zitiert nach Barbara Miller Lane 1986, S. 82.

<sup>122</sup> Zum 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.

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 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 als 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 Schmitt-henner – 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 rassen-ideologische 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 linksextremen Parteien konnte die Weißenhofsiedlung in einer erstaunlich kurzen Zeit realisiert werden. Wie gravierend der Widerstand und die Vorurteile gegen das Ausstellungsprojekt damals waren, zeigt vor allem die Reaktion von Bonatz und

---

67-72, Susanne Haist 1994, S. 39-55, Karin Kirsch 1994, S. 205-223, Dietrich Worbs 1997, S. 35-45.

<sup>123</sup> 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. Zur sog. „Stuttgarter Schule“ siehe Werner Durth 1992, S. 63-67, Dietrich Worbs 1997, S. 35f., 44f.

<sup>124</sup> Paul Bonatz, in: Schwäbischer Kurier vom 26. Mai 1926, zitiert nach Werner Durth 1992, S. 67.

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 verschärften sich mit der zunehmenden politischen Polarisierung Ende der 1920er Jahre die Angriffe gegen die Stuttgarter Siedlung, die bald in der Maxime kulminierten: „Weißenhof - lieben oder hassen“ (Abb. 18).<sup>126</sup>



Abb. 14. Araberdorf (Weißenhofsiedlung Stuttgart - Schwäb. Kunstverlag, H. Beutcher, Stuttg. (Vgl. Schw. H.-B. 1934, Abb. 132)

**Abb. 18 Stuttgart, Weißenhofsiedlung**  
„Araberdorf“, Photocollage, 1934

### **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 Weißenhofsied-

<sup>125</sup> 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.

<sup>126</sup> Diese damalige Maxime ist bei Susanne Haist 1994, S. 39, abgedruckt.

lung oder über die kontinuierliche Effizienz des Weimarer Bauhauses doch eher überrascht. 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 1920er 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

---

<sup>127</sup> 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.

<sup>128</sup> Siehe Anm. 101 und 103.

<sup>129</sup> Paul Renner 1927, S. 50.

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 1920er Jahre in dem Begriff der Kunststadt das eigentliche Kernproblem für die urbane Entwicklung der bayerischen Landeshauptstadt, da das „Kunststädtische“ nur mehr ein Phantom, eine Art psychologischer Wahn, darstelle, der mit einem romantisch-sentimentalen Rückblick die alte Münchner Zeit der Schwinds und Spitzwegs als einzigen Maßstab für die Gegenwart akzeptiere.<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 1920er 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 begrün-

---

<sup>130</sup> Wilhelm Hausenstein 1929, S. 137-139, 165.

<sup>131</sup> Hermann Eßwein 1920/21, S. 111f., ders. 1921, S. 112-114. Zu weiteren kritischen Äußerungen gegenüber dem Kunststadtbegriff in den 1920er und frühen 30er Jahren siehe etwa Hans Brandenburg „München als Kunst- und Kulturstadt“, 1924, zitiert nach Winfried Leypoldt 1987, S. 312, Hans Eckstein 1931, S. 346.

<sup>132</sup> Ernst Wilhelm Bredt 1907, S. 12-20. Kritisch gegenüber dem Kunststadt-Begriff in der Prinzregentenzeit äußerte sich beispielsweise Hans Rosenhagen, vgl. Anm. 90, und ders. 1908, zitiert nach Winfried Leypoldt 1987, S. 312.

det 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 das 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 auseinandersetzen, 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 Königtums 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 1920er Jahren war der Kunststadt-Begriff 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 Proble-

---

<sup>133</sup> Wilhelm Kreis, 1927, zitiert nach Kirsten Gabriele Schrick 1994, S. 127. Siehe dazu auch die positive Stellungnahme von Th. Dombart 1931, S. 24.

matik, indem sie den historischen Kunststadtbezug für die Misere der Münchner Kunst in den 1920er 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 1920er 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 1920er Jahre bloß ein weiteres Kapitel in der kontinuierlich fortlaufenden „Suche nach der verlorenen Zeit“; tragisch aber insofern, als 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 Machtübernahme 1933 von den unterschiedlichsten Gruppierungen für ihre jeweiligen Absichten ausgenutzt wurde, war grundsätzlich retrospektiv ausgerichtet und beinhaltete, losgelöst von den spezifischen Zielsetzungen, einen urbanen

---

<sup>134</sup> Zu Hitlers Proklamation siehe Anm. 107. Zum 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.

<sup>135</sup> 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;

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 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 die bayerische Landeshauptstadt kurz nach dem Ersten Weltkrieg als einen „großstädtischen 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 Kunststadtbezug 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 Kunststadtbezug als eine Art urbanen Magneten, dessen Anziehungskraft sich insbesondere auf den Fremdenverkehr positiv auswirken sollte. Um seine

---

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.

<sup>136</sup> Siehe Anm. 98. Zum Touristenboom in den 1920er Jahren siehe Anm. 142.

<sup>137</sup> Lion Feuchtwanger 1985, S. 512f.

<sup>138</sup> Zu dem „alten Zauber“ der Stadt in Bezug auf den Tourismus der 1920er Jahre siehe David Clay Large 1998, S. 208.

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 Standpunkt“.<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 formulierte, „in der Modernisierung ihrem eigenen Gesetze folgend, wahrte ihren historischen Charakter als künstlerisches Kulturzentrum, indem sie ihn mit Eifer ins Fremden-industrielle 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 1920er 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 das zukünftige Fortbestehen der Kunststadt München angesehen wurde. Eigentliches Kennzeichen der Kunst-

---

<sup>139</sup> Theodor Fischer, Münchens Zukunft im Bauen, 1927, S. 403. Zur Bedeutung des Fremdenverkehrs für die städtebauliche Entwicklung siehe auch Theodor Fischer, Die Stadt, 1928, S. 51.

<sup>140</sup> Theodor Fischer, Münchens Zukunft im Bauen, 1927, S. 403.

<sup>141</sup> Thomas Mann 1983, S. 140.

<sup>142</sup> Zum Münchner Touristenboom in den 1920er Jahren siehe Karl Sebastian Preis 1927, S. 85, Klaus Schumann 1979, S. 8, 11, 13, David Clay Large 1998, S. 208. Vgl. dazu auch Im Dunst aus Bier, Rauch und Volk 1989, S. 189.

stadt – 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 historischen Kontext, war eine Forderung, die auch andere Autoren vertraten, wenn sie sich mit der städtebaulichen Gesamtform der Kunststadt München auseinandersetzten. 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

---

<sup>143</sup> Ernst Wilhelm Bredt 1907, S. 18-20.

<sup>144</sup> Max Littmann, zitiert nach Kirsten Gabriele Schrick 1994, S. 117.

<sup>145</sup> Theo Lechner 1927, S. 65. Weitere Informationen zur Münchner Baukunstausstellung 1926 siehe Winfried Nerdinger 1980, S. 56.

<sup>146</sup> Theo Lechner 1927, S. 65.

<sup>147</sup> Fritz Beblo, Neue Stadtbaukunst München, 1928, S. VIII-XIII. Siehe dazu auch den Artikel von Gustav Steinlein 1929, S. 11-14.

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 weniger 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 1920er 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 immanenter Faktor wurde er häufig nicht

---

<sup>148</sup> Fritz Beblo, *Neue Stadtbaukunst München*, 1928, S. XIII.

<sup>149</sup> Gustav Steinlein 1929, S. 12.

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 1920er 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 im 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 1920er Jahre ist somit eine Art Kontextualismus, der sich durch eine Bezugnahme auf das städtische Umfeld auszeichnet. Verursacht wurde 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

---

<sup>150</sup> Gustav Steinlein 1929, S. 12.

<sup>151</sup> Zur Selbstbegründungstheorie der modernen Architektur siehe Heinrich Klotz 1989, S. 11.

<sup>152</sup> Zur internationalen Übereinkunft der modernen Architektur in den 1920er Jahren siehe beispielsweise Henry-Russell Hitchcock/Philip Johnson 1985, S. 26.

Widerspruch gestellte schöne Einzelne widerwärtig wirkt, wie in vielen Fällen das Museumsstück“.<sup>153</sup>

### **Die Münchner Postbauten der späten 1920er und frühen 30er Jahre**

Eine Bestätigung für die eben dargelegte Argumentation findet sich in einem Bereich des damaligen lokalen Baugeschehens, der bis jetzt bewusst ausgeklammert wurde. 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 mustergültig vertreten, nimmt eine historisch bedeutsame Sonderstellung im 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 sogenannte „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

---

<sup>153</sup> Theodor Fischer 1931, S. 334.

<sup>154</sup> Zu dieser im Folgenden geschilderten historischen Sonderstellung der Münchner Postbauten in den 1920er 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.

<sup>155</sup> 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.

Robert Poeverlein, der seinem damaligen Hochbaureferenten der Oberpostdirektion, Robert Vorhoelzer, eine erstaunlich umfassende Entscheidungsfreiheit gewährte. Alle von Vorhoelzer persönlich oder unter seiner Führung bzw. direkten Nachfolge in der Münchner Postbauabteilung zwischen 1920 und 1934 errichteten Gebäude wurden somit völlig eigenständig – gewissermaßen exterritorial – entworfen, 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 war.

Betrachtet man die drei wichtigsten Münchner Postbauten der späten 1920er und frühen 30er Jahre – die Postämter an der Tegernseer Landstraße 1929-30, am Harras 1930-33 und am Goetheplatz 1931-33 –, so zeichnen sie sich durch eine programmatische Hinwendung zu modernen Gestaltungsprinzipien aus (Abb. 19, 20).<sup>156</sup>



**Abb. 19 und 20 München, Postämter am Harras (links) und Goetheplatz (rechts)**  
Robert Vorhoelzer und Umkreis, 1930-33, 1931-33

---

<sup>156</sup> Die Postämter an der Tegernseer Landstraße und am Harras wurden von Robert Vorhoelzer selbst entworfen, die sog. „Goethepost“ wurde nach Plänen seiner Mitarbeiter Franz Holzhammer und Walther Schmidt errichtet. Siehe dazu Winfried Nerdinger 1979, S. 445-462, München und seine Bauten nach 1912 1984, S. 470-480, Die klassische Moderne der Post, 1990, S. 282.

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 demonstrative Verwendung typisch 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 gemäßigten Moderne herauszulösen und sie auf eine Stufe mit den berühmten Initial- und Prägebauten der architektonischen Avantgarde in den 1920er 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 Altbaubestandes.

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 Entwurfs-

---

<sup>157</sup> 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.

<sup>158</sup> 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.

findung 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 Standpunkten 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 einem derart 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 aufoktroziert 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 1920er 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 Postbauschule deutlich von den ungleich gemäßigeren Methoden jener Architekten wie Theodor Fischer unterscheiden.

---

<sup>159</sup> 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.

<sup>160</sup> Zur attributiven und stilistischen Einordnung siehe Hans Eckstein 1931, S. 349, Wolfgang Till/Thomas Werner/Florian Aicher/Uwe Drepper, 1990, ohne Seitenangabe, Uwe Drepper 1990, S. 110.

<sup>161</sup> Zum Begriff des „Münchenerischen“ in Bezug auf die Gebäude von Robert Vorhoelzer vgl. beispielsweise Winfried Nerdinger 1980, S. 61, Friedrich Kurrent 1990, S. 143.

## **Mythos Kunststadt und baukünstlerischer Kontextualismus**

Nach der gesamten Argumentation kann kaum ein Zweifel bestehen, dass der Mythos Kunststadt als eine Doktrin der 1920er 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. Nach der Machtübernahme 1933 wurde der Mythos Kunststadt in nunmehr pervertierter Form wieder aufgegriffen.

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. Eine derart 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 1920er Jahren.

### **Bildnachweis**

Abb. 1-4, 6,  
8-15, 19, 20 Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, Bildarchiv

Abb. 5 München Moderne 2002, S. 12, Abb. 2

Abb. 7 München und seine Bauten nach 1912 1984, S. 441

Abb. 16 Moderne Architektur in Deutschland 1994, S. 207

Abb. 17 Jürgen Joedicke 1990, S. 16, Abb. oben

Abb. 18 Steffen Krämer 2010, S. 354, Abb. 15

## Literaturliste

*Angerer, Fred*: Stadtbau, in: Die klassische Moderne der Post. Robert Vorhoezler - ein Architektenleben, Ausst. Kat., hg. von Florian Aicher und Uwe Drepper, München 1990, S. 82-84

*Architektur in Deutschland 1919-1939*. Die Vielfalt der Moderne, hg. von John Zukowsky, München u.a. 1994

*Architekturführer München*, hg. von Winfried Nerdinger, Berlin 1994

*Arndt, Karl*: Die Münchner Architekturszene 1933/34 als ästhetisch-politisches Konfliktfeld, in: Bayern in der NS-Zeit. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt, hg. von Martin Broszat, Elke Fröhlich und Anton Grossmann, Bd. III, Teil B, München u.a. 1981, S. 443-512

*Arndt, Karl*: Das 'Haus der Deutschen Kunst' - ein Symbol der neuen Machtverhältnisse, in: Die 'Kunststadt' München 1937. Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst', Ausst. Kat., Staatsgalerie moderner Kunst in München, hg. von Peter-Klaus Schuster, München 1987, S. 61-82

*Aufbauzeit*. Planen und Bauen. München 1945-1950, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Winfried Nerdinger, München 1984

*Ausstellung München 1908*, in: Die Architektur des Münchner Ausstellungsparks, in: Vom Ausstellungspark zum Internationalen Messeplatz. München 1904 bis 1984, hg. von der Münchner Messe- und Ausstellungsgesellschaft und dem Münchner Stadtmuseum, München 1984, S. 126-135

*Bauen im Nationalsozialismus*. Bayern 1933-1945, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Winfried Nerdinger, München 1993

*Bauer, Friedrich und Wiedenmann, Alfred*: Die bayerische Postbauschule (1920-1934), in: Die klassische Moderne der Post. Robert Vorhoezler - ein Architektenleben, Ausst. Kat., hg. von Florian Aicher und Uwe Drepper, München 1990, S. 152-157

*Bauer, Reinhard und Piper, Ernst*: München. Die Geschichte einer Stadt, München 1993

*Beblo, Fritz*: Neue Stadtbaukunst München, Berlin u.a. 1928

*Beblo, Fritz*: Stadtentwicklung und Stadtplanung, in: Das Wohnungswesen der Stadt München, hg. von Albert Gut, München 1928, S. 3-25

*Bericht über die Tätigkeit des Münchener Wohnungsamtes*, in: Zeitschrift für Wohnungswesen in Bayern, XVII. Jg., Nr. 7/8, 1919, S. 1-37 (Sonderbeilage)

*Bestelmeyer, German*: Über neuere deutsche Baukunst, 1930, abgedruckt in: trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933, ausgewählt und kommentiert von Kristiana Hartmann, Braunschweig u.a. 1994, S. 268-274 (Bauwelt Fundamente 99)

*Bier, Justus*: Neue Münchner Postbauten, in: Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit, Heft 18, 5. Jg., September, 1930, S. 469-486

*Blössner, August*: Verhandlungen und Planungen zur Städtebaulichen Entwicklung der Stadt München von 1871 bis 1933, München 1949

*Bredt, Ernst Wilhelm*: München als Kunststadt, in: Die Kunst, hg. von Richard Muther, Bd. 61/62, Berlin 1907, S. 1-150

*Brenner, Hildegard*: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963

*Busching, Paul und von Gruber, Max*: Denkschrift zur Wohnungs- und Siedlungsfrage, in: Zeitschrift für Wohnungswesen in Bayern, XV. Jg., Nr. 1/2, 1917, S. 1-16

*CIAM - Internationale Kongresse für Neues Bauen*. Dokumente 1928-39, hg. von Martin Steinmann, Basel u.a. 1979 (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Bd. 11)

*Das Neue 'Technische Rathaus' in München*, in: Der Baumeister, 27. Jg., 1929, S. 418f.

*Das Wohnungswesen der Stadt München*, hg. von Albert Gut, München 1928

*Der Wohnungsbau*, in: Zeitschrift für Wohnungswesen in Bayern, XVII. Jg., Nr. 3/6, 1919, S. 72f.

*Der Wohnungsbau in Deutschland nach dem Weltkriege*. Seine Entwicklung unter der unmittelbaren und mittelbaren Förderung durch die deutschen Gemeindeverwaltungen, hg. von Albert Gut, München 1928

*Die andere Tradition*. Architektur in München von 1800 bis heute, Ausst. Kat., Ausstellungsreihe der Bayerischen Rückversicherung, Erkundungen, hg. von Hermann Wetcke, München 1981

*Die Architektur des Münchner Ausstellungsparks*, in: Vom Ausstellungspark zum Internationalen Messeplatz. München 1904 bis 1984, hg. von der Münchner Messe- und Ausstellungsgesellschaft und dem Münchner Stadtmuseum, München 1984

*Die Erste Republik*. Dokumente zur Geschichte des Weimarer Staates, hg. von Peter Longerich, München 1992

*Die klassische Moderne der Post*. Robert Vorhoelzer - ein Architektenleben, Ausst. Kat., hg. von Florian Aicher und Uwe Drepper, München 1990

*Die Münchner Moderne*. Die literarische Szene in der Kunststadt um die Jahrhundertwende, hg. von Walter Schmitz, Stuttgart 1990

*Die Prinzregentenzeit*, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Norbert Götz und Clementine Schack-Simitzis, München 1988

*Die Siedlungen der Gemeinnützigen Wohnungsfürsorge A.G. München*, München 1993 (Nachdruck der Erstausgabe, München 1928)

*Die Zwanziger Jahre in München*, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Christoph Stölzl, München 1979 (Schriften des Münchner Stadtmuseums, Nr. 8)

*Dombart, Th.*: Das Münchener Stadtbild, in: Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Landeskunde e.V., Heft 6, 1931, S. 1-24

*Drepper, Uwe*: Leben für die Architektur, in: Die klassische Moderne der Post. Robert Vorhoelzer - ein Architektenleben, Ausst. Kat., hg. von Florian Aicher und Uwe Drepper, München 1990, S. 110-125

*Dreyse, DW*: May-Siedlungen. Architekturführer durch acht Siedlungen des Neuen Frankfurt 1926 - 1930, Friedrichsdorf 1994

*Durth, Werner*: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970, München 1992

*Eckstein, Hans*: Programm der 'Juryfreien', 1929/30, abgedruckt in: Winfried Nerdinger: Die 'Kunststadt' München, in: Die Zwanziger Jahre in München, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Christoph Stölzl, München 1979, S. 119 (Schriften des Münchner Stadtmuseums, Nr. 8)

*Eckstein, Hans*: Die Kunststadt München und das Neue Bauen, in: Kunst und Künstler, 29. Jg., 1931, S. 345-350

*Eißwein, Hermann*: Die Majoritätenwirtschaft im Kunstleben, 1920/21, abgedruckt in: Winfried Nerdinger: Die 'Kunststadt' München, in: Die Zwanziger Jahre in München, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Christoph Stölzl, München 1979, S. 111f.

*Eißwein, Hermann*: Münchens Ende als Kunststadt, 1921, abgedruckt in Winfried Nerdinger: Die 'Kunststadt' München, in: Die Zwanziger Jahre in München, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Christoph Stölzl, München 1979, S. 112-114

*Feuchtwanger, Lion*: Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz, Frankfurt/M. 1985 (Erstausgabe 1930)

*Fischer, Gerd*: Architektur in München seit 1900. Ein Wegweiser, Braunschweig 1990

*Fischer, Theodor*: Ledigenheim München, in: Die Bauzeitung, 24. Jg., 1927, S. 225-228

*Fischer, Theodor*: Münchens Zukunft im Bauen. Kritik und Ausblick, in: Die Bauzeitung, 24. Jg., 1927, S. 403f.

*Fischer, Theodor*: Der Wohnungsbau in Deutschland, in: Die Bauzeitung, XXV. Jg., August, 1928, S. 323-325

*Fischer, Theodor*: Die Stadt, in: Baukunst, 4. Jg., 1928, S. 33-58

*Fischer, Theodor*: Altstadt und neue Zeit, 1931, abgedruckt in: Winfried Nerdinger: Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938, Berlin 1988, S. 334-337

*Fried, Pankraz*: Die Sozialentwicklung im Bauerntum und Landvolk, in: Handbuch der Bayerischen Geschichte, hg. von Max Spindler, IV. Bd., Das Neue Bayern 1800-1970, 2. Teilband, München 1975, S. 751-780

*Gaenssler, Michael*: Die Architektur des Münchner Ausstellungsparks, in: Vom Ausstellungspark zum Internationalen Messeplatz. München 1904 bis 1984, hg. von der Münchner Messe- und Ausstellungsgesellschaft und dem Münchner Stadtmuseum, München 1984, S. 42-48

*Gasteiger, Michael*: Die Not in München. Einige Tatsachen, München 1923

*Gebhard, Helmut*: Wohnungsbau zwischen Heimatschutz und neuer Sachlichkeit, in: Bauen in München 1890-1950, eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, hg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München 1980, S. 65-89 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege)

*Graf, Oskar Maria*: Wir sind Gefangene. Ein Bekenntnis, München 1994 (Erstausgabe 1927)

*Graf, Oskar Maria*: Gelächter von außen. Aus meinem Leben 1918-1933, München u.a. 1994 (Erstausgabe München 1966)

*Grammbitter, Ulrike*: Vom 'Parteiheim' in der Briener Straße zu den Monumentalbauten am 'Königlichen Platz'. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München, in: Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP

am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption, hg. von Iris Lauterbach, Julian Rosefeldt und Piero Steinle, München u.a. 1995, S. 61-87 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 10)

*Gut, Albert*: Bericht über den Stand der Wohnungsfrage in München, in: Zeitschrift für Wohnungswesen in Bayern, XVII. Jg., Nr. 1/2, 1919, S. 10-17

*Gut, Albert*: Vorwort, in: Der Wohnungsbau in Deutschland nach dem Weltkriege. Seine Entwicklung unter der unmittelbaren und mittelbaren Förderung durch die deutschen Gemeindeverwaltungen, hg. von Albert Gut, München 1928, S. 13-18

*Gut, Albert*: Die Entwicklung des Wohnungswesens in Deutschland nach dem Weltkriege, in: Der Wohnungsbau in Deutschland nach dem Weltkriege. Seine Entwicklung unter der unmittelbaren und mittelbaren Förderung durch die deutschen Gemeindeverwaltungen, hg. von Albert Gut, München 1928, S. 19-50

*Gut, Albert*: Die Wohnungsnot und ihre Bekämpfung, in: Das Wohnungswesen der Stadt München, hg. von Albert Gut, München 1928, S. 97-118

*Habermas, Jürgen*: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt/M. 1985

*Habermas, Jürgen*: Moderne und postmoderne Architektur, in: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, hg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 110-120

*Haertle, Karl-Maria*: Die wirtschaftlichen Grundlagen - Industrie, in: Die Prinzregentenzeit, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Norbert Götz und Clementine Schack-Simitzis, München 1988, S. 73f.

*Haist, Susanne*: Weißenhofsiedlung und Kochenhofsiedlung - Kräfteressen zwischen internationaler Avantgarde und Stuttgarter Traditionalisten, in: Stuttgart. Von der Residenz zur modernen Großstadt. Architektur und Städtebau im Wandel der Zeiten, hg. von Andreas Brunold und Bernhard Sterra, Tübingen u.a. 1994, S. 39-55

*Hartmann, Kristiana*: Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform, München 1976

*Hartmann, Kristiana*: Neugier auf die Moderne, in: trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933, ausgewählt und kommentiert von Kristiana Hartmann, Braunschweig u.a. 1994, S. 7-49

*Hausenstein, Wilhelm*: Sinn und Verhängnis einer Stadt, 1929, abgedruckt in: ders.: Liebe zu München, München 1964, S. 128-179

*Heinen, Werner und Pfeffer, Anne-Marie*: Köln: Siedlungen 1888-1938; Köln 1988 (Stadtspuren - Denkmäler in Köln, Bd. 10, I)

*Helmreich, Karl*: Die Finanzierung des Wohnungsneubaues in München 1918-1927, in: Das Wohnungswesen der Stadt München, hg. von Albert Gut, München 1928, S. 119-130

*Hitchcock, Henry-Russell*: Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1994

*Hitchcock, Henry-Russell und Johnson, Philip*: Der Internationale Stil 1932, Braunschweig 1985 (Amerikanische Originalausgabe, New York 1932, Bauwelt Fundamente 70)

*Hitler, Adolf*: Mein Kampf, München 1938

*Hockerts, Hans Günter:* Hauptstadt der Bewegung, in: München - 'Hauptstadt der Bewegung', Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Brigitte Schütz und Florian Dering, München 1993, S. 355

*Howard, Ebenezer:* Gartenstädte von morgen. Das Buch und seine Geschichte, hg. von Julius Posener, Frankfurt/M. u.a. 1968 (Englische Erstausgabe, 1898 bzw. 1902, Bauwelt Fundamente 21)

*Hüter, Karl-Heinz:* Architektur in Berlin 1900 - 1933, Dresden 1987

*Huse, Norbert:* 'Neues Bauen' 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik, München 1975

*Im Dunst aus Bier, Rauch und Volk.* Arbeit und Leben in München von 1840 bis 1945, hg. von Reinhard Bauer, Günther Gerstenberg und Wolfgang Peschel, München 1989

*Joedicke, Jürgen:* Weißenhofsiedlung Stuttgart, Stuttgart 1990

*Kampf um München als Kulturzentrum,* sechs Vorträge von Thomas Mann, Heinrich Mann, Paul Renner u.a., München 1927

*Kirsch, Karin:* Die Weißenhofsiedlung. Ein internationales Manifest, in: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Ausst. Kat., Deutsches Architektur-Museum Frankfurt/M., hg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, Stuttgart 1994, S. 205-223

*Klotz, Heinrich:* Architektur des 20. Jahrhunderts. Zeichnungen-Möbel-Modelle, Stuttgart 1989

*Krämer, Steffen:* Die postmoderne Architekturlandschaft. Museumsprojekte von James Stirling und Hans Hollein, phil. Diss., Hildesheim u.a. 1998

*Krämer, Steffen:* Le Corbusier und sein „Voyage d'Orient“ 1911. Einflüsse islamischer Baukunst auf das Werk des Architekten in der Zeit der Klassischen Moderne, in: Andrea Lerner und Avinoam Shalem (Hg.): After one Hundred Years. The 1910 Exhibition „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ Reconsidered, Leiden/Boston 2010, S. 333-356

*Krause, Leo:* Münchner Geschossiedlungen der 50er Jahre. Ein Forschungsbeitrag zum Wohnungsbau in der Bundesrepublik Deutschland, München 1991 (Miscellanea Bavarica Monacensia, Dissertationen zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte, hg. von Karl Bosl und Richard Bauer, Bd. 112)

*Kurrent, Friedrich:* Die Architektur der Münchner Postbauten im internationalen Vergleich, in: Die klassische Moderne der Post. Robert Vorhoelzer - ein Architektenleben, Ausst. Kat., hg. von Florian Aicher und Uwe Drepper, München 1990, S. 137-143

*Lampugnani, Vittorio Magnago:* Vom 'Block' zur Kochenhofsiedlung, in: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition, Ausst. Kat., Deutsches Architektur-Museum Frankfurt/M., hg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, Stuttgart 1992, S. 267-281

*Large, David Clay:* Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung, München 1998

*Le Corbusier:* Ausblick auf eine Architektur, Braunschweig 1982 (Französische Originalausgabe, Paris 1923, Bauwelt Fundamente 2)

*Lechner, Theo:* Die Baukunstausstellung München 1926, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 11. Jg., 1927, S. 65-67

*Ledigenheim München,* in: Die Bauzeitung, 24. Jg., 1927, S. 225-228

*Lehmbruch, Hans*: Seit Nero keiner mehr - Die Ludwigstraße und die Stadtplanung Ludwigs I. für München, in: Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Winfried Nerdinger und Antonia Gruhn-Zimmermann, München 1987, S. 17-34

*Lehr, Armin*: Gartenstadt Harlaching, in: Der Baumeister, XXV. Jg., Heft 9, September, 1927, S. 239-247

*Leypoldt, Winfried*: Münchens Niedergang als Kunststadt. Kunsthistorische, kunstpolitische und kunstsoziologische Aspekte der Debatte um 1900, phil. Diss., München 1987

*Lieb, Norbert*: München. Die Geschichte seiner Kunst, München 1988

*Lüttichau, Mario-Andreas von*: 'Deutsche Kunst' und 'Entartete Kunst': Die Münchner Ausstellungen 1937, in: Die 'Kunststadt' München 1937. Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst', Ausst. Kat., Staatsgalerie moderner Kunst in München, hg. von Peter-Klaus Schuster, München 1987, S. 83-118

*Mann, Heinrich*: Kampf um München, in: Kampf um München als Kulturzentrum, sechs Vorträge von Thomas Mann, Heinrich Mann, Paul Renner u.a., München 1927, S. 13-19

*Mann, Thomas*: Kampf um München, in: Kampf um München als Kulturzentrum, sechs Vorträge von Thomas Mann, Heinrich Mann, Paul Renner u.a., München 1927, S. 7-12

*Mann, Thomas*: Autobiographisches, in: ders.: Werke. Das essayistische Werk, Bd. 7, Frankfurt/M. 1968

*Mann, Thomas*: Betrachtungen eines Unpolitischen, Frankfurt/M. 1983 (Erstausgabe Berlin 1918)

*Mann, Thomas*: Rede zur Eröffnung der 'Münchener Gesellschaft' 1926, 1926, in: ders.: Von Deutscher Republik, Frankfurt/M. 1984, S. 236-240

*Mann, Thomas*: Gladius Dei, 1902, in: ders.: Die Erzählungen, Frankfurt/M. 1986, S. 215-235.

*Mann, Thomas*: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, Frankfurt/M. 1997 (Originalausgabe 1947)

*Miller Lane, Barbara*: Architektur und Politik in Deutschland 1918-1945, Braunschweig 1986 (Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie)

*Miller Lane, Barbara*: Die Moderne und die Politik in Deutschland zwischen 1919 und 1945, in: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Ausst. Kat., Deutsches Architektur-Museum Frankfurt/M., hg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, Stuttgart 1994, S. 225-249

*Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Ausst. Kat., Deutsches Architektur-Museum Frankfurt/M., hg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, Stuttgart 1994

*Möller, Horst*: Weimar. Die unvollendete Demokratie, München 1997

*München contra Berlin, Bayern contra Reich*, in: München - 'Hauptstadt der Bewegung', Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Brigitte Schütz und Florian Dering, München 1993, S. 105

*München - 'Hauptstadt der Bewegung'*, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Brigitte Schütz und Florian Dering, München 1993

*München und seine Bauten nach 1912*, hg. vom Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verband e.V., München 1984

*Münchner Moderne. Kunst und Architektur der Zwanziger Jahre*, hg. von Felix Billeter, Antje Günther und Steffen Krämer, München/Berlin 2002

*Mulert, O.:* Zum Geleit, in: *Der Wohnungsbau in Deutschland nach dem Weltkriege. Seine Entwicklung unter der unmittelbaren und mittelbaren Förderung durch die deutschen Gemeindeverwaltungen*, hg. von Albert Gut, München 1928, S. 9-12

*Nerdinger, Winfried:* Die 'Kunststadt' München, in: *Die Zwanziger Jahre in München*, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Christoph Stölzl, München 1979, S. 93-119, 336-353, 385-416, 445-462, 467-485 (Schriften des Münchner Stadtmuseums, Nr. 8)

*Nerdinger, Winfried:* Neue Strömungen und Reformen zwischen Jugendstil und Neuem Bauen, in: *Bauen in München 1890-1959*, eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, hg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München 1980, S. 41-64 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege)

*Nerdinger, Winfried:* Weder Hadrian noch Augustus - Zur Kunstpolitik Ludwigs I., in: *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848*, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Winfried Nerdinger und Antonia Gruhn-Zimmermann, München 1987, S. 9-16

*Nerdinger, Winfried:* Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938, Berlin 1988

*Nerdinger, Winfried:* Der Architekt Walter Gropius, Berlin 1996

*Neumann, Dietrich:* Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten - Projekte - Bauten, Braunschweig u.a. 1995

*Pehnt, Wolfgang:* Architektur, in: *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, hg. von Erich Steingraber, München 1979, S. 13-114

*Petsch, Joachim:* Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1973

*Petsch, Joachim:* Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich. Herleitung/Bestandsaufnahme/Entwicklung/Nachfolge, München u.a. 1976

*Pfister, Rudolf:* Das Grosse Münchener Wohnungsbau-Programm, in: *Baukunst*, September, 1928, S. 241-244

*Pfister, Rudolf:* Fortschrittliche Münchener Zweckbauten, in: *Baukunst*, September, 1928, S. 246-253

*Pfister, Rudolf:* Vorwort, in: *Baukunst*, Juni/Juli, 1930, S. 164-167

*Posener, Julius:* Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk, Braunschweig u.a. 1994

*Preis, Karl Sebastian:* Die Beseitigung der Wohnungsnot in München, München 1927 (Denkschrift über die Wohnungsnot in München)

*Preis, Karl Sebastian:* Die Beseitigung der Wohnungsnot in München, in: *Das Wohnungswesen der Stadt München*, hg. von Albert Gut, München 1928, S. 151-168

*Prinz, Friedrich:* Münchens geistiges Leben in den Zwanziger Jahren, in: *Die Zwanziger Jahre in München*, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von

Christoph Stölzl, München 1979, S. 19-27 (Schriften des Münchner Stadtmuseums, Nr. 8)

*Prinz, Friedrich*: Münchens kulturelles Spektrum in den zwanziger Jahren, in: Die klassische Moderne der Post. Robert Vorhoelzer - ein Architektenleben, Ausst. Kat., hg. von Florian Aicher und Uwe Drepper, München 1990, S. 126-137

*Reichhardt, Hans J. und Schäche, Wolfgang*: Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörung der 'Reichshauptstadt' durch Albert Speers Neugestaltungsplannungen, Berlin 1998

*Reinborn, Dietmar*: Städtebau im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart u.a. 1996

*Renner, Paul*: Kampf um München, in: Kampf um München als Kulturzentrum, sechs Vorträge von Thomas Mann, Heinrich Mann, Paul Renner u.a., München 1927, S. 49-56

*Riezler, Walter*: München und die moderne Bewegung, in: Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst, 14. Jg., 1910/11, S. 104-121

*Riezler, Walter*: Die Zukunft Münchens, 1926, abgedruckt in Winfried Nerdinger: Die 'Kunststadt' München, in: Die Zwanziger Jahre in München, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Christoph Stölzl, München 1979, S. 114-116

*Riezler, Walter*: Front 1932, in: Die Form, Heft 1/1932, in: 'Die Form'. Stimme des Deutschen Werkbundes 1925-1934, hg. von Felix Schwarz und Frank Gloor, Gütersloh 1969, S. 75-81

*Riezler, Walter*: Der Kampf um die deutsche Kultur, in: Die Form, Heft 10/1932, in: 'Die Form'. Stimme des Deutschen Werkbundes 1925-1934, hg. von Felix Schwarz und Frank Gloor, Gütersloh 1969, S. 88-94

*Ringelnatz, Joachim*: Grobe Güte auf der Straße, 1921, abgedruckt in: Im Dunst aus Bier, Rauch und Volk. Arbeit und Leben in München von 1840 bis 1945, hg. von Reinhard Bauer, Günther Gerstenberg und Wolfgang Peschel, München 1989, S. 199-202

*Rudloff, Wilfried*: Notjahr – Stadtpolitik in Krieg, Inflation und Weltwirtschaftskrise 1914 bis 1933, in: Geschichte der Stadt München, hg. von Richard Bauer, München 1992, S. 336-368

*Rudloff, Wilfried*: Zwischen Revolution und Gegenrevolution: München 1918 bis 1920, in: München – 'Hauptstadt der Bewegung', Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Brigitte Schütz und Florian Dering, München 1993, S. 31-36

*Rudloff, Wilfried*: Auf dem Weg zum 'Hitler-Putsch': Gegenrevolutionäres Milieu und früher Nationalsozialismus in München, in: München - 'Hauptstadt der Bewegung', Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Brigitte Schütz und Florian Dering, München 1993, S. 97-104

*Scharnagl, Karl*: Kampf um München, 1947, abgedruckt in: Aufbauzeit. Planen und Bauen. München 1945-1950, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Winfried Nerdinger, München 1984, S. 168f.

*Schickel, Gabriele*: Großmarkthalle 1910/11, in: Die Prinzregentenzeit, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Norbert Götz und Clementine Schack-Simitzis, München 1988, S. 199f.

*Schoen, Max*: Das Grosse Bauprogramm 1928-1930 der Gemeinnützigen Wohnungsfürsorge A.-G. München, in: Der Baumeister, 27. Jg., 1929, S. 54-57

- Schoen, Max*: Bericht über die Siedlungen, in: *Baukunst*, Juni/Juli, 1930, S. 168-196
- Schrack, Kirsten Gabriele*: Die Münchner Kunststadt-Diskussion 1781-1945, Wien 1994 (Literaturhistorische Studien, Literatur aus Österreich und Bayern, hg. von Dietz-Rüdiger Moser und Herbert Zeman, Bd. VI)
- Schütz, Brigitte und Dering, Florian*: Einführung zum Thema München - 'Hauptstadt der Bewegung', in: München - 'Hauptstadt der Bewegung', Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Brigitte Schütz und Florian Dering, München 1993, S. 11-14
- Schultze-Naumburg, Paul*: Flaches oder geneigtes Dach, Berlin 1927
- Schumacher, Fritz*: Köln - Entwicklungsfragen einer Groszstadt, Köln 1923
- Schumann, Klaus*: Kommunalpolitik in München zwischen 1918 und 1933, in: Die Zwanziger Jahre in München, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Christoph Stölzl, München 1979, S. 1-17 (Schriften des Münchner Stadtmuseums, Nr. 8)
- Schuster, Peter-Klaus*: München - das Verhängnis einer Kunststadt, in: Die 'Kunststadt' München 1937. Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst', Ausst. Kat., Staatsgalerie moderner Kunst in München, hg. von Peter-Klaus Schuster, München 1987, S. 12-36
- Schwab, Alexander*: Das Buch vom Bauen. Wohnungsnot - Neue Technik - Neue Baukunst - Städtebau aus sozialistischer Sicht, Düsseldorf 1973 (Originalausgabe unter dem Pseudonym Albert Sigrist, Berlin 1930; *Bauwelt Fundamente* 42)
- Schwarz, Albert*: Die Zeit von 1918 bis 1933: Der Sturz der Monarchie. Revolution und Rätezeit. Die Einrichtung des Freistaates (1918-1920), in: *Handbuch der Bayerischen Geschichte*, hg. von Max Spindler, IV. Bd., Das Neue Bayern 1800-1970, 1. Teilband, München 1974, S. 387-453
- Schwarz, Albert*: Die Zeit von 1918 bis 1933: Der vom Bürgertum geführte Freistaat in der Weimarer Republik (1920-1933), in: *Handbuch der Bayerischen Geschichte*, hg. von Max Spindler, IV. Bd., Das Neue Bayern 1800-1970, 1. Teilband, München 1974, S. 454-517
- 750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin*. Die Internationale Bauausstellung im Kontext der Baugeschichte Berlins, Ausst. Kat., Neue Nationalgalerie Berlin, hg. von Josef Paul Kleihues, Stuttgart 1987
- Steinlein, Gustav*: Münchner Baukunst, in: *Die Bauzeitung*, 24. Jg., 1927, S. 28-30
- Steinlein, Gustav*: Neue Stadtbaukunst München, in: *Die Bauzeitung*, 26. Jg., 1929, S. 11-14
- Steinlein, Gustav*: Schaffung billiger, gesunder Wohnungen für die Münchener Bevölkerung, in: *Die Bauzeitung*, Jg. XLI, Heft 10, 1931, S. 105-110, 117
- Stelzmann, Arnold*: Illustrierte Geschichte der Stadt Köln, Köln 1962
- Stölzl, Christoph*: Unordnung und gedämpftes Leuchten. Ein Vorwort, in: Die Zwanziger Jahre in München, Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Christoph Stölzl, München 1979, S. X-XXIII (Schriften des Münchner Stadtmuseums Nr. 8)
- Taut, Bruno*: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1979 (Originalausgabe Stuttgart 1929)

*Teut, Anna*: Architektur im Dritten Reich. 1933-1945, Frankfurt/M. u.a. 1967 (Bauwelt Fundamente 19)

*Thiersch, Heinz*: German Bestelmeyer. Sein Leben und Wirken für die Baukunst, München 1962

*Till, Wolfgang, Werner, Thomas, Aicher, Florian und Drepper, Uwe*: Vorwort, in: Die klassische Moderne der Post. Robert Vorhoelzer - ein Architektenleben, Ausst. Kat., hg. von Florian Aicher und Uwe Drepper, München 1990, ohne Seitenangabe

*Toller, Ernst*: Eine Jugend in Deutschland, Reinbek bei Hamburg 1978 (Originalausgabe, Amsterdam 1933)

*Verordnung zur Behebung der dringendsten Wohnungsnot*, in: Zeitschrift für Wohnungswesen in Bayern, XVII. Jg., Nr.1/2, 1919, S. 1-5

*Vollnhals, Clemens*: Der Aufstieg der NSDAP in München 1925 bis 1933: Förderer und Gegner, in: München - 'Hauptstadt der Bewegung', Ausst. Kat., Stadtmuseum München, hg. von Brigitte Schütz und Florian Dering, München 1993, S. 157-165

*Walter, Uli*: Sozialer Wohnungsbau in München. Die Geschichte der GWG (1918 - 1993), München 1993

*Werkbund-Ausstellung Stuttgart*. Münchner Betrachtungen, in: Die Bauzeitung, 24. Jg., 1927, S. 422f.

*Werkbundpropaganda*, in: Die Bauzeitung, 24. Jg., 1927, S. 6-16

*Werner, Frank*: Stuttgarter Architektur bis 1945, in: Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei-Plastik-Architektur, hg. von Helmut Heißenbüttel, Stuttgart 1979, S. 172-205

*Winkler, Heinrich August*: Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie, München 1998

*Worbs, Dietrich*: Stuttgarter Schule und Neues Bauen im Stuttgart der zwanziger Jahre, in: Stuttgart. Stadt im Wandel. Vom 19. ins 21. Jahrhundert, hg. von Andreas Brunold, Tübingen 1997, S. 35-45

*Zorn, Wolfgang*: Bayerns Gewerbe, Handel und Verkehr (1806-1970), in: Handbuch der Bayerischen Geschichte, hg. von Max Spindler, IV. Bd., Das Neue Bayern 1800-1970, 2. Teilband, München 1975, S. 781-845

**[www.winckelmann-akademie.de](http://www.winckelmann-akademie.de)**