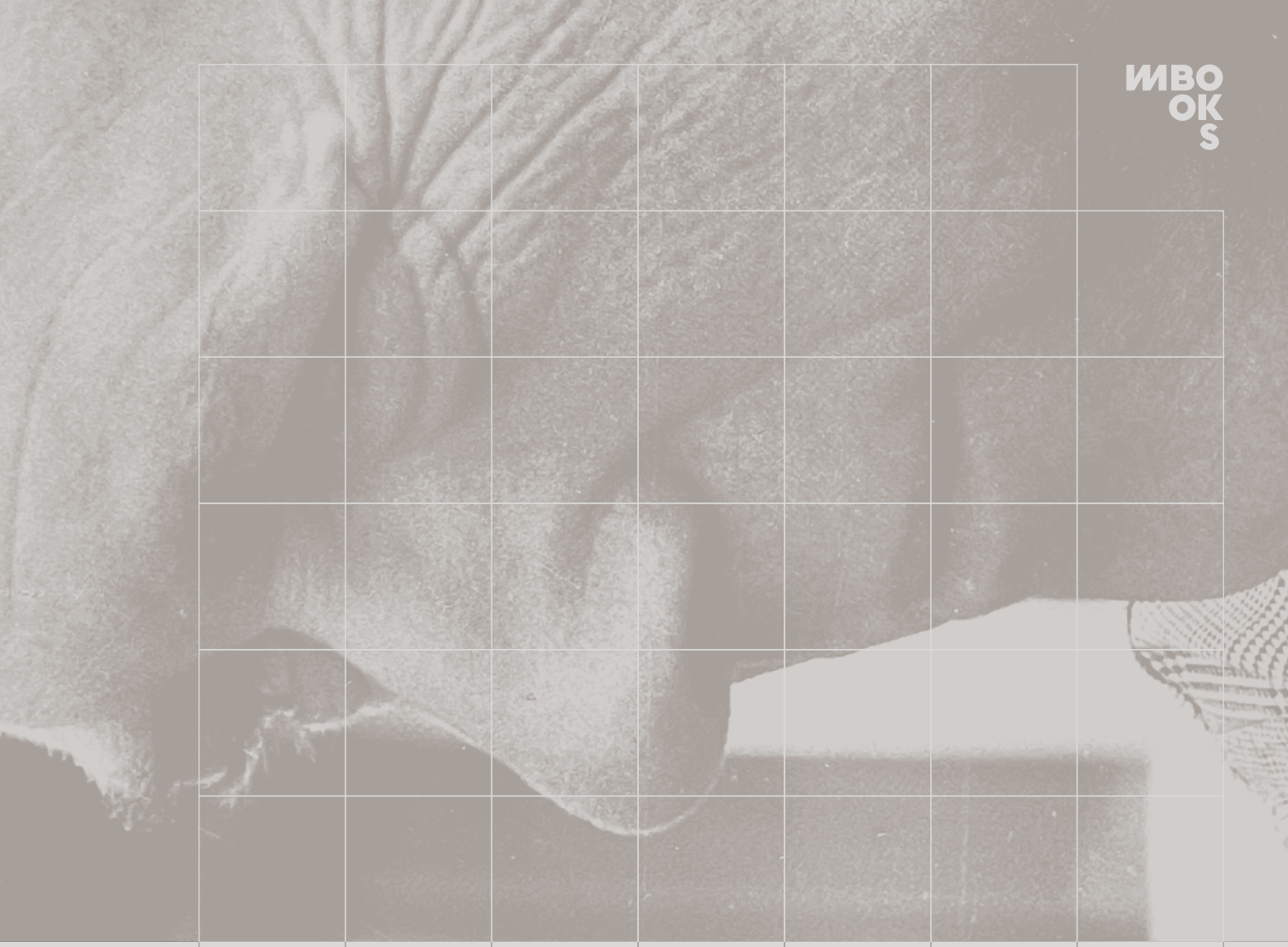


MEHR ALS EIN HAUS!

Marcel Breuer in Wiesbaden

CCSA TOPICS

WÜSTENROT STIFTUNG

hessische kultur stiftung

Mehr als ein Haus!

Marcel Breuer in Wiesbaden



Abb. 01 Haus II, Paul Harnischmacher im großzügigen Garten.

The Art of Space

S. 17

Marcel Breuers Architektur des Buches

Carsten Ruhl

Vom Möbel zum Raum

S. 41

Marcel Breuers Entwurfsprinzipien und Ideen eines Neuen Wohnens

Chris Dähne

Marcel Breuer zurück in Wiesbaden

S. 65

Das Haus Harnischmacher II

Matthias Brunner

Vorwort oder: Wie es zur Entstehung dieser Publikation kam

Ein Marcel-Breuer-Haus hätten sie in Wiesbaden von einer ortsansässigen Bank erworben und ob Interesse an einer Publikation bestehe – mit dieser überraschenden Anfrage nahm das Ehepaar Monika-Maria und Stefan Eller Anfang des Jahres 2011 Kontakt mit Carsten Ruhl und Chris Dähne an der Professur für Geschichte und Theorie der modernen Architektur sowie mit Hans-Rudolf Meier und Eva von Engelberg-Dočkal an der Professur Denkmalpflege und Baugeschichte der Bauhaus-Universität Weimar auf. Wir hatten damals nur eine vage Vorstellung vom Gebäude. Bekannt war es vor allem durch die beeindruckende Aufnahme, die das Haus kurz nach seiner Fertigstellung mit dem Bauherrn Paul Harnischmacher und seinem Hund 1954 auf dem weitläufigen Hanggrundstück oberhalb der Kuranlagen Wiesbadens zeigt [Abb. 01]. Dass es sich bei diesem Haus um den einzigen in Deutschland noch existierenden Wohnbau von Marcel Breuer handelt, ist nur wenigen bekannt.

Im Zuge der Sanierung des Hauses durch die neuen Eigentümer war es uns möglich, einen genaueren Blick auf den ansonsten von der Straße *Schöne Aussicht* kaum einsehbaren, heute eng umbauten Flachbau zu werfen. Einige seiner architektonischen Qualitäten wurden durch diese Arbeiten erst wieder nachvollziehbar, andere zerstört.

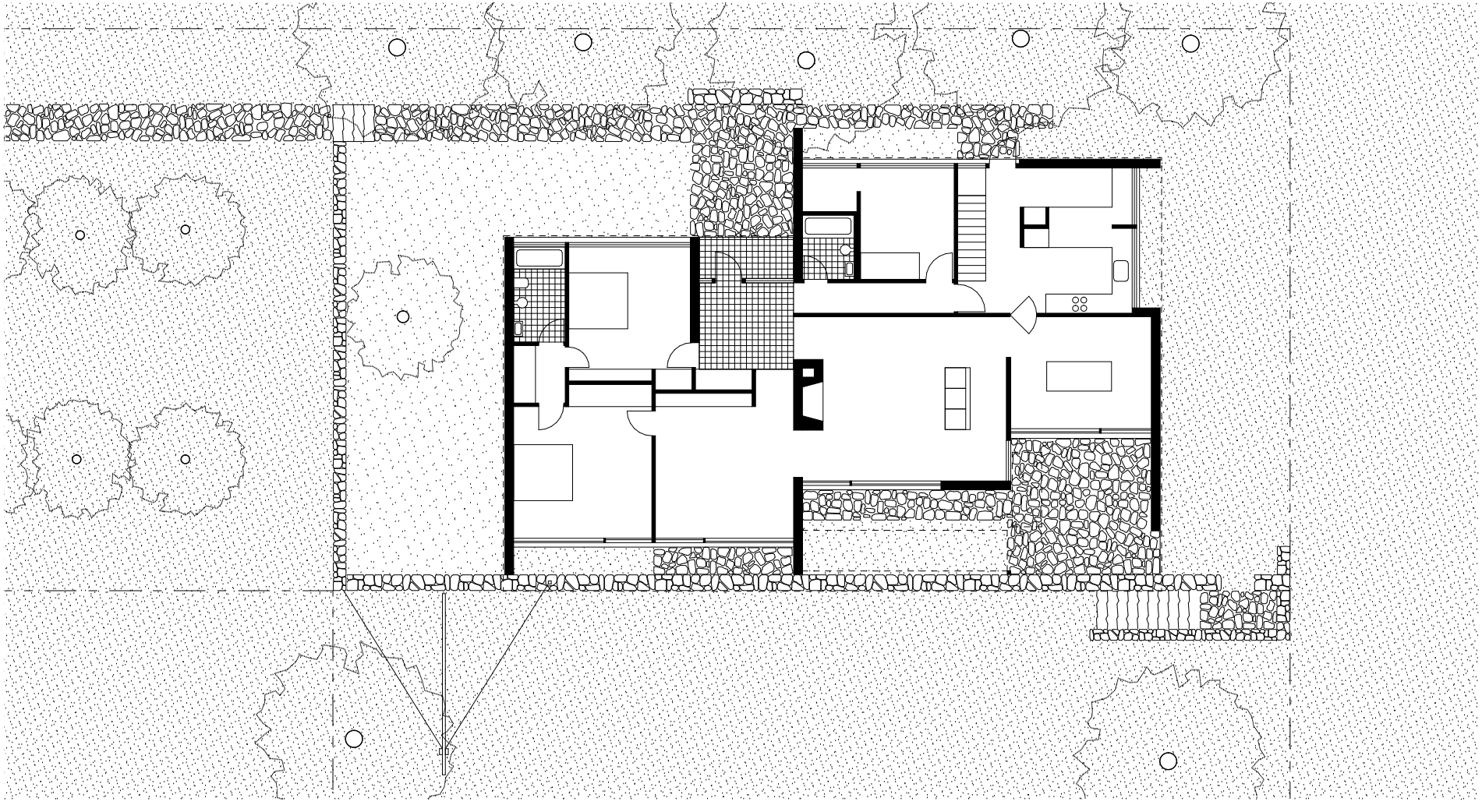
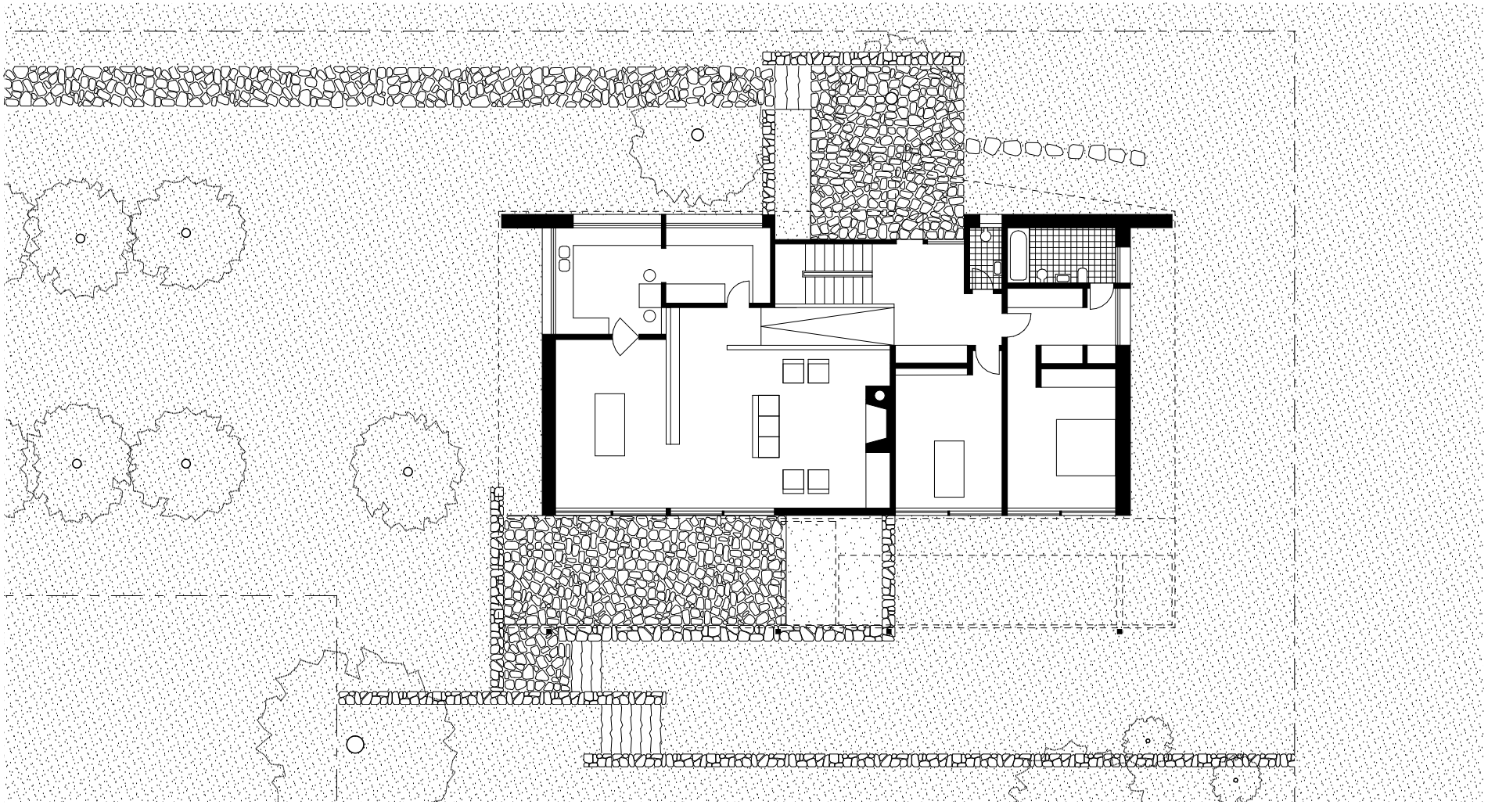


Abb. I Haus II, erstes Vorprojekt, M 1:200, Mai 1953.
Abb. II Haus II, zweites Vorprojekt, M 1:200, Juni 1953.



Marcel Breuer errichtete das Gebäude von 1953 bis 1954 für die mit ihm befreundeten Eheleute Paul und Marianne Harnischmacher. In dem Haus, das bis 1982 im Familienbesitz war, spiegelt sich eine ungewöhnliche Geschichte. Im Jahr 1932 hatte der junge Marcel Breuer hier schon einmal ein Wohnhaus für die Familie realisieren können, das zugleich sein architektonisches Debüt war. Das dreigeschossige, im Sinne des Neuen Bauens errichtete Gebäude wurde 1945 gegen Ende des Zweiten Weltkrieges stark zerstört, danach von neuen Eigentümern in Teilen wieder aufgebaut und dabei in einem Maße überformt, dass es heute großer Phantasie bedarf, um es wiederzuerkennen.

Während Breuer den Bau des ersten Hauses vor Ort begleitete, plante er das zweite zu einem großen Teil aus der Ferne. Denn er verließ Deutschland 1933, ein Jahr nach Fertigstellung des ersten Harnischmacher-Hauses, und emigrierte 1937 in die USA. Nach einigen Jahren der Zusammenarbeit mit Walter Gropius im gemeinsamen Architekturbüro und an der Harvard University ließ er sich 1946 als selbständiger Architekt in New York nieder und plante vorerst vor allem private Wohnhäuser.

Die Rezeption der beiden Wohnhäuser in Wiesbaden hätte unterschiedlicher kaum sein können. Mit dem ersten Bau erlangte der damals in erster Linie als Designer von Möbeln und Inneneinrichtungen bekannte

Marcel Breuer internationale Anerkennung als Architekt. Der zweite, in den Nachkriegsjahren realisierte Bau des mittlerweile erfolgreichen und renommierten Architekten blieb nahezu unbeachtet. Er fand nur am Rande Aufnahme in zeitgenössische Publikationen und spätere Darstellungen.

Wir haben uns auf eine intensive Spurensuche nach dem zweiten Harnischmacher-Haus in Wiesbaden begeben, damit auch seine Geschichte erzählt werden kann. Der Titel *Mehr als ein Haus* macht bereits deutlich, worin das Ziel dieser Publikation liegt. Während das frühere Gebäude schon deshalb herausragt, weil Breuer damit erstmals als Architekt reüssierte, bezieht das zweite seine besondere Bedeutung vor allem daraus, dass es Breuers Entwicklung in den USA und seine beginnende Distanzierung von der Klassischen Moderne erfahrbar werden lässt. Im Verhältnis beider Häuser zueinander – auf demselben Grundstück, für dieselben Auftraggeber und mit derselben Bauaufgabe – entspannt sich in situ eine Geschichte von der Weimarer Republik über den Nationalsozialismus bis zur Nachkriegszeit, die bisher nicht vollständig erzählt wurde. Die drei Beiträge dieses Bandes setzen sich zum Ziel, die Geschichten beider Häuser zueinander in Beziehung zu setzen und ihre Entstehung aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten.

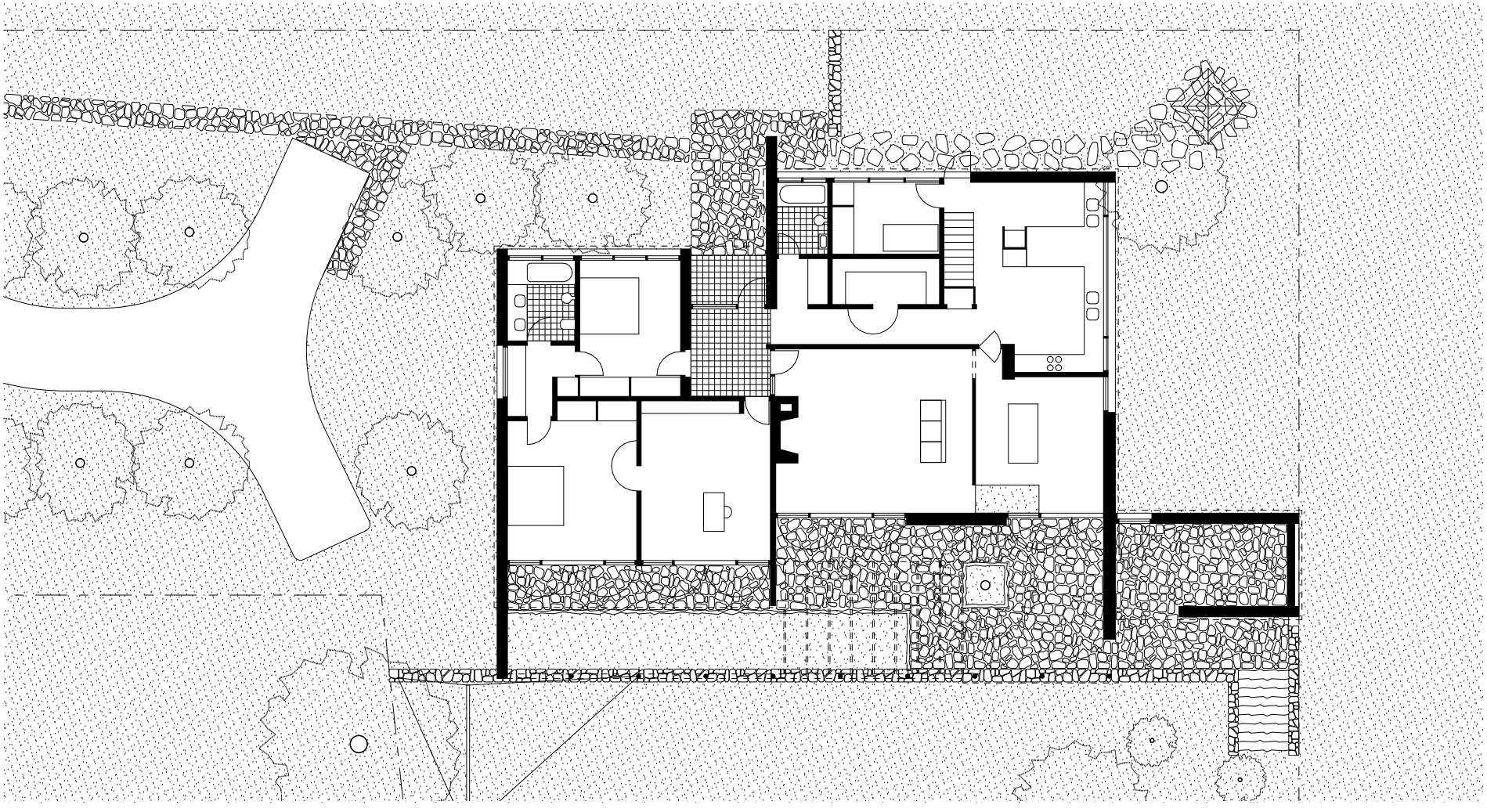
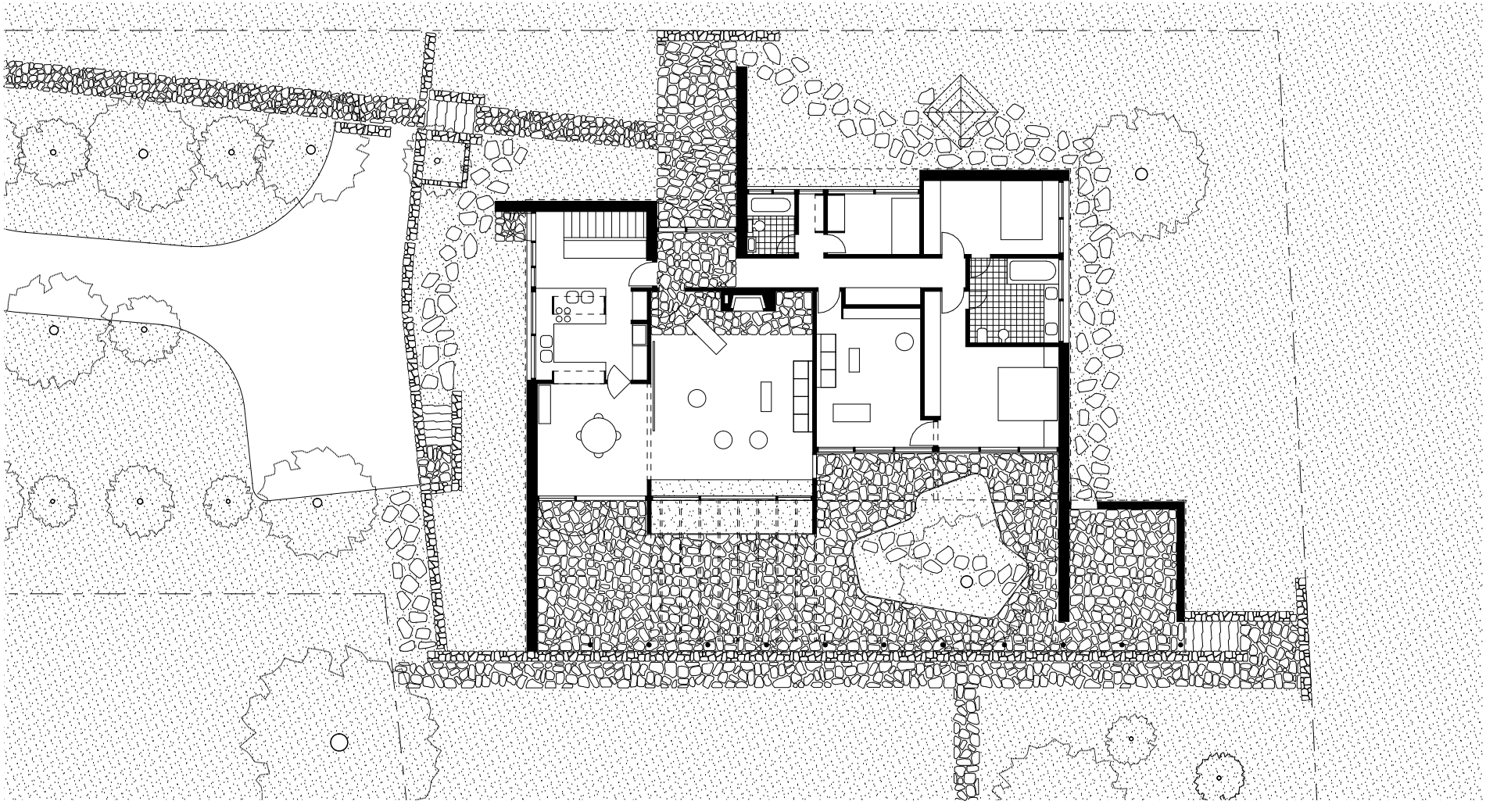


Abb. III Haus II, drittes Vorprojekt, M 1:200, August 1953.
Abb. IV Haus II, viertes Vorprojekt, M 1:200, Dezember 1953.



So richtet Carsten Ruhl in seinem Beitrag den Blick auf Breuers Entwurfshaltung, die der Architekt 1955 in seinem fast vergessenen Buch *Sun & Shadow* zusammenfasste. Der gebauten Architektur Breuers nähert sich der folgende Beitrag von Chris Dähne. Sie konzentriert sich mit dem Zusammenspiel von Möbeldesign und Architekturentwurf auf ein Thema im Werk Breuers, das insbesondere für das Verständnis seiner Wohnhausbauten von zentraler Bedeutung ist. Während hier die Entwurfs- und Gestaltungsprinzipien des ersten Harnischmacher-Hauses im Zentrum stehen, zeigt Matthias Brunner, wie Breuer mit dem zweiten Haus auf die Bedingungen des Ortes und die Bedürfnisse der Auftraggeber eingeht. Er macht deutlich, dass der Architekt dabei eine Architektursprache verwandte, die in der Regel von seinen US-amerikanischen Bauten abgeleitet ist, aber in einigen wichtigen Punkten auf sein Vorkriegswerk zurückgreift.

Die Publikation würdigt damit erstmals ausführlich das neben der Limburger Mundipharma-Firmenzentrale einzige in Deutschland erhaltene Gebäude Marcel Breuers und ordnet es in den größeren architekturgeschichtlichen Kontext ein. Wie notwendig dies ist, zeigt die Berichterstattung über das Haus in den vergangenen Jahren. In Werbeprospekten, Online-Publikationen und der Tagespresse wurde das Haus weitgehend enthistorisiert, um es einer diffusen Idee einer sogenannten Bauhaus-Ästhetik einverleiben zu können. Seitdem ist von einer »Bauhaus-Villa«, einer Villa im

»Bauhausstil« und von Marcel Breuer als »Bauhaus-Architekt« die Rede. Wie irreführend derartige Etikettierungen sind, zeigen die Beiträge dieses Bandes. Sie bieten jenseits der genannten Klischees die Möglichkeit zu einem differenzierten Blick auf ein kleines Bauwerk, dessen besondere Qualität unter anderem darin liegt, dass es Breuers eigenständige und durchaus kritische Haltung gegenüber der frühen Moderne dokumentiert.

Dass dies in der vorliegenden Form gelingen konnte, verdanken wir der großzügigen finanziellen Förderung der Wüstenrot Stiftung, die mit ihrer kontinuierlichen Unterstützung die Fortsetzung der Reihe mit dem vorliegenden Band ermöglichte. Für zusätzliche Förderung dieses Bandes danken wir der Hessischen Kulturstiftung. Ohne die mehrfachen Besichtigungen hätten wir nicht über das Haus schreiben können – dem Ehepaar Monika-Maria und Stefan Eller möchten wir hierfür herzlich danken.
In den letzten Jahren konnten wir neue Materialien, Fotografien, Planungsunterlagen und Textdokumente finden, mit denen die Herausgabe dieses Sammelbandes erst möglich wurde. So stellten uns die in Australien lebenden Enkel der Bauherren beider Häuser, Peter und Paul Harnischmacher, ihre privaten Fotografien und Pläne zur Verfügung. Einen Großteil der Informationen und Abbildungen bezogen wir vom Special Collections Research Center der Syracuse University Libraries (Nicole Westerdahl), das den Breuer-Nachlass idealerweise zu unserem Recherchebeginn digital publiziert hatte.

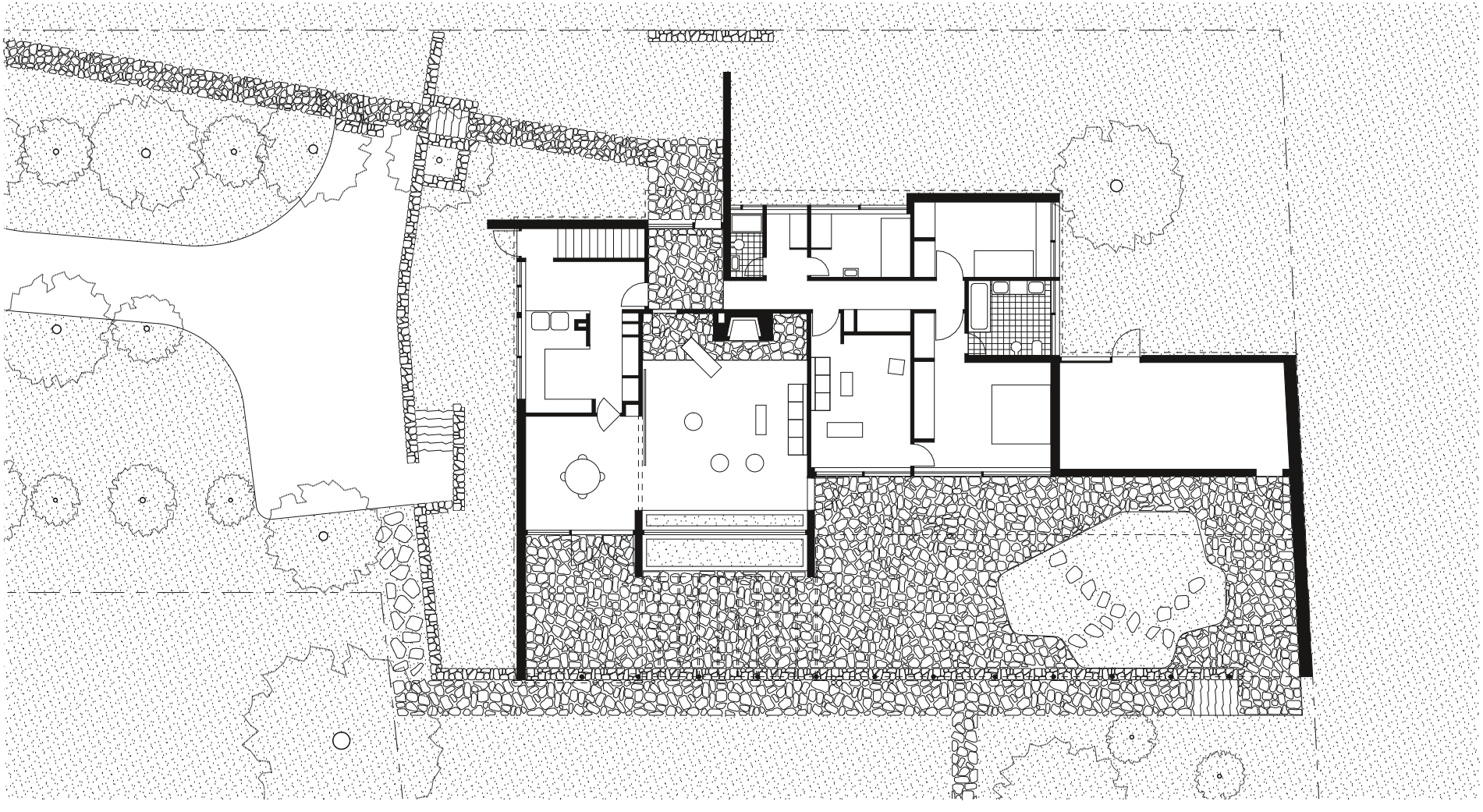


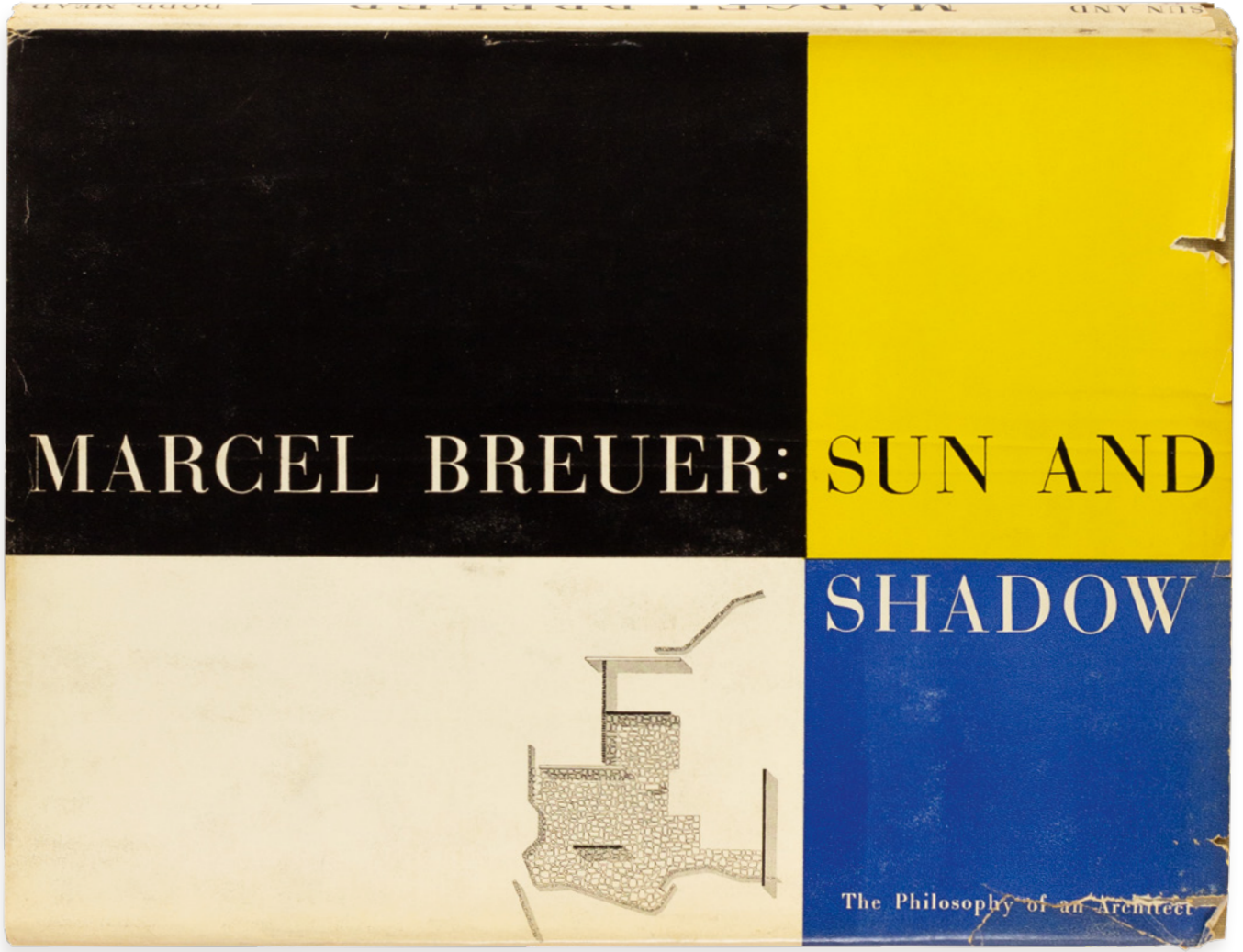
Abb. V Haus II, Baugesuch, M 1:200, März 1954.

Ebenfalls herzlich danken wir den Archives of American Art, Smithsonian Institution (Marisa Bourgoin), dem Stadtarchiv Wiesbaden (Gerhard Klaiber, Georg Habs), dem gta Archiv der ETH Zürich (Muriel Pérez, Almut Grunewald), der Stiftung Bauhaus Dessau (Steffen Schröter) und dem Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlin (Erika Babatz), der Denkmalschutzbehörde Wiesbaden (Martin Horsten, Linda Reitz) und dem Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Markus Harzenetter, Annika Tillmann, Wenzel Bratner). Ebenfalls zu danken haben wir Philippe Couton (Réunion des Musées Nationaux, Paris) für seine definitive Identifikation der Skulptur auf der Fototapete der Bibliothek und Frank-Manuel Peter (Deutsches Tanzarchiv, Köln) für seine Hilfe bei der Zuschreibung der Fotografien des ersten Hauses. Unser Dank geht außerdem an Jennifer Dyck und Amrei Möllmann für ihre Unterstützung bei der Recherche und der redaktionellen Arbeit, an Stefanie Mück, die 2011 an der Bauhaus-Universität eine Bachelorarbeit über Marcel Breuers Haus Harnischmacher II geschrieben hat, sowie an Eva von Engelberg-Dočkal und Hans-Rudolf Meier, die das Publikationsprojekt in seiner Startphase inhaltlich begleitet haben.

Sun and Shadow

Im Jahr 1955 veröffentlichte Marcel Breuer gemeinsam mit dem Architekten, Kurator und Kritiker Peter Blake das in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Buch *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect* **[Abb. 02]**.[1] Die bisher kaum beachtete Publikation erschien zu einem Zeitpunkt, an dem die Karriere des Architekten eine entscheidende Wende nahm. Während Breuer zuvor primär als Designer berühmter Stahlrohrmöbel und allenfalls in den USA als Entwerfer kleinerer Wohnhäuser bekannt war, verhalf ihm 1952 der Auftrag für die umstrittene UNESCO-Zentrale in Paris zu internationalem Durchbruch.[2] In der Folge entstanden zahlreiche prestigeträchtige Großprojekte in Europa und in den USA, darunter Universitätsbauten, Kirchen, Kaufhäuser, Memorials, Museen, Hotels, Industrie- und Verwaltungsbauten. Dieser Wendepunkt schlug sich auch in der inhaltlichen und gestalterischen Gliederung von *Sun and Shadow* nieder. Das erste Buchkapitel dokumentiert das Werk Breuers zwischen 1920 und 1937 und deckt damit exakt die Phase zwischen seiner Zeit am Bauhaus und der Emigration in die USA ab. In Kapitel zwei und drei sind die Projekte nicht mehr chronologisch, sondern kaleidoskopartig verschiedenen Gestaltungsprinzipien bzw. ästhetischen Qualitäten zugeordnet. Die darin gezeigten Projekte entstammen weitgehend dem privaten Wohnungsbau. Erst das relativ schmale vierte Kapitel dokumentiert Breuers gerade erst begonnenen Aufstieg zum Entwerfer großer, prestigeträchtiger Bauten. Besondere Bedeutung kommt in *Sun and Shadow* den Spuren zu, die Breuer in Wiesbaden hinterlassen hat. Dies nicht ohne Grund. Hier begann seine Karriere als Architekt 1932 mit dem Bau des ersten Wohnhauses für die Industriellenfamilie Harnischmacher. Zwanzig Jahre später errichtete er am selben Ort für dieselben Auftraggeber eine zweite Villa, die seine architektonische Entwicklung dokumentiert. Breuer nutzte *Sun and Shadow* zur Präsentation dieser und anderer Projekte, zur persönlichen Einordnung seines bisher zurückgelegten Weges sowie zur Darstellung allgemeiner Gestaltungsprinzipien durch zahlreiche fotografische Details seiner eigenen Bauten.


MARCEL BREUER: SUN AND
SHADOW
Blue
Yellow?
White
The Philosophy of an Architect


MARCEL BREUER: SUN AND
SHADOW
The Philosophy of an Architect

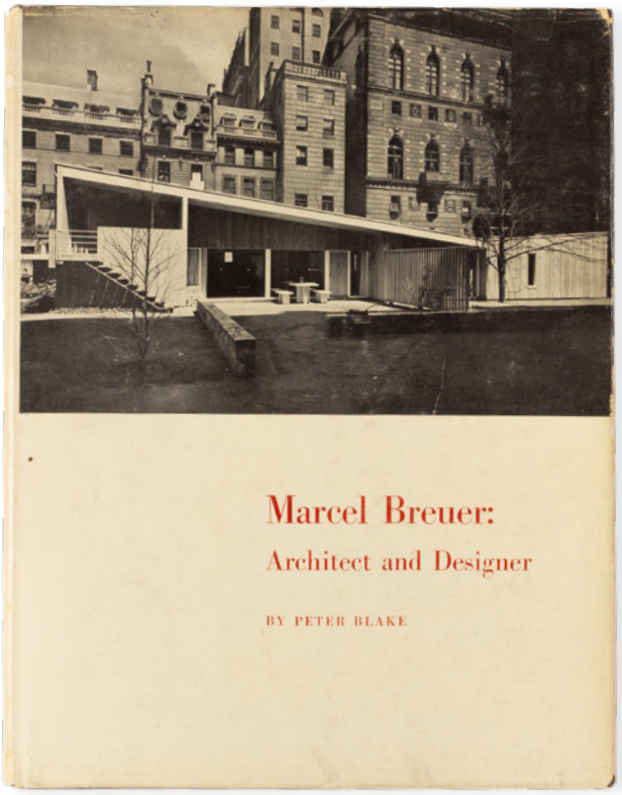




Abb. 02 Schutzumschlag von *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, 1955.
Abb. 03 Entwurf Schutzumschlag für *Sun and Shadow* mit Korrekturen.
Abb. 04 Schutzumschlag von *Marcel Breuer. Architect and Designer*, 1949.
Abb. 05 Schutzumschlag von *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura*, 1957.

The House in the Museum Garden

Erste Überlegungen zu dieser bemerkenswerten Kombination aus *catalogue raisonné* und Manifest gehen auf die späten 1940er Jahre zurück.[3] Zu diesem Zeitpunkt begann eine enge Zusammenarbeit zwischen Breuer und dem Architekten und Architekturkritiker Peter Blake. Sie hatte für Breuers Wahrnehmung als Architekt entscheidende Bedeutung. Blake, der wie Breuer in die USA immigriert war, war seit 1948 Kurator für Architektur und Design am MoMA. Er organisierte Ausstellungen und Publikationen zu den prominenten Vertretern der internationalen Moderne wie Frank Lloyd Wright, Le Corbusier und Mies van der Rohe. Ende der 1940er Jahre beschloss das MoMA die jährliche Ausstellung eines Musterhauses im Skulpturengarten des Museums. Breuers *House in the Museum Garden* sollte den Auftakt zu dieser Serie bilden **[Abb. 07]**. Die Aufgabe bestand darin, für das östliche Ende des Skulpturengartens ein Einfamilienhaus zu entwerfen, das sowohl hinsichtlich seiner Kosten als auch seiner Flexibilität Vorbildcharakter haben sollte. Als imaginären Käufer dieser »custom-built, architect-designed solution« stellte man sich einen typisch amerikanischen Angestellten der Mittelschicht vor, der zwischen einer großen Stadt und einer so genannten »dormitory-town« an der Peripherie pendelte.[4] Besonderer Wert wurde darauf gelegt, dass das Haus je nach den Bedürfnissen seiner Bewohner mitwachsen konnte. Entsprechend entwarf Breuer einen Grundriss, der sich in einer zweiten Phase mühelos um weitere Zimmer ergänzen ließ. Besonders prägnant für die voll ausgebaute Variante, die am MoMA präsentiert wurde, war das Schmetterlingsdach. Trotz des bescheidenen Grundrisses ermöglichte es ein großzügiges Raumerlebnis. Wie in vielen anderen Breuer-Häusern wurde das Innere von einem großen Kamin aus Naturstein geprägt, hinter dem sich die Treppe zum Schlafzimmer verbarg. Moderne Möbel und Kunstobjekte von Jean Arp und Alexander Calder vermittelten trotz der imaginierten Lage des Hauses an der Peripherie ein urbanes Lebensgefühl.[5]

Dass die Wahl auf Breuer fiel, ist wohl einem Kompromiss zu verdanken. Offenbar konnte sich die eigens dafür eingesetzte Kommission nicht zu einem der berühmteren Protagonisten der Architekturmoderne durchringen.[6] War die Situation gegenüber den frühen 1930er Jahren doch weitaus komplizierter geworden. Der emphatischen Proklamation eines *International Style* durch das MoMA folgte in den 1940er Jahren allmählich Ernüchterung, die schließlich in offene Kritik am Mainstream mündete. Da schien das Werk Breuers einigermaßen unvorbelastet zu sein: Als die wegweisenden Manifeste und Bauten der modernen Architektur entstanden, war Breuer noch ganz mit dem Entwerfen seiner berühmten Möbel beschäftigt.[7] Zudem galt er lange Zeit als eine Randfigur im Schatten von Walter Gropius. In *Mechanization Takes Command* (1948) betrachtet Sigfried Giedion die Möbel Breuers zwar als Symbole der heroischen Phase der modernen Architektur.[8] In *Space, Time and Architecture* allerdings war Giedion das Werk des Architekten und

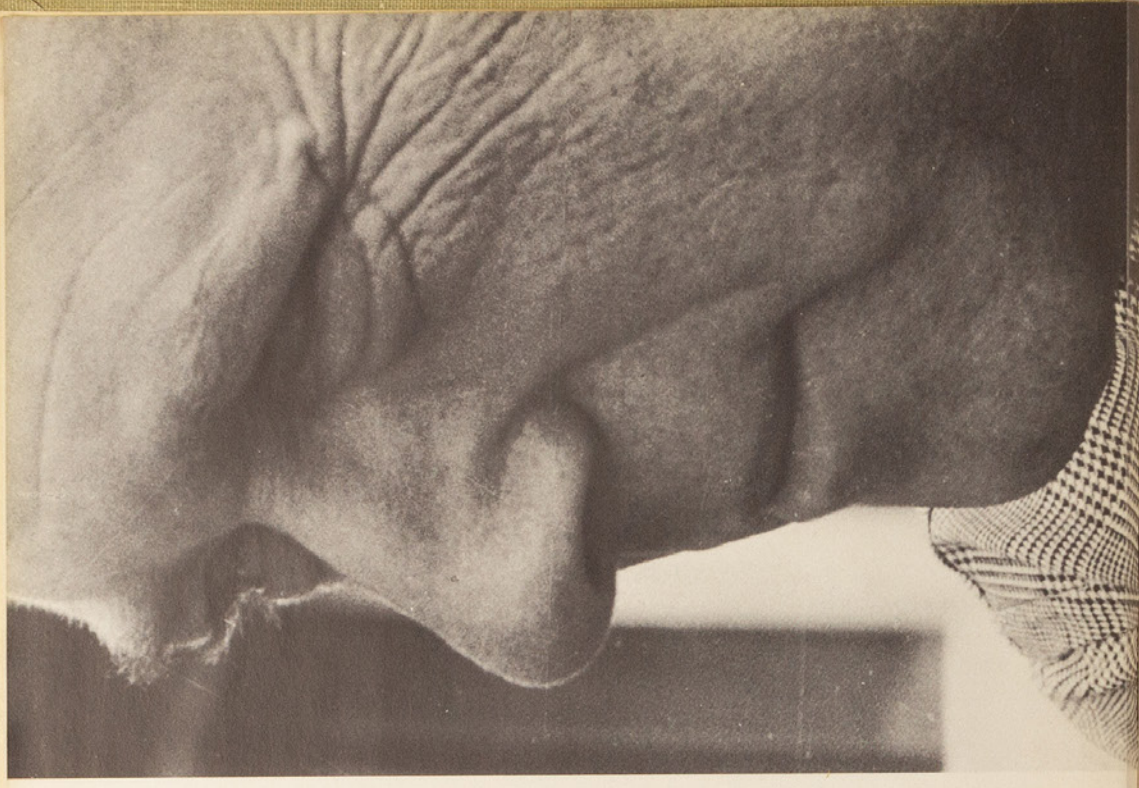
1 Peter Blake (Hg.): *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, London / New York / Toronto, Dodd, Mead & Company, 1955. **2** Zur komplizierten Geschichte des Projektes, seinen politischen Implikationen und der semantischen Bedeutung seiner Architektur siehe Iris Schröder: »Der Beton, die Stadt, die Kunst und die Welt. Der Streit um die Pariser UNESCO-Gebäude«, in *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 7 / 1 (2010), S. 7–29; siehe auch zuletzt das Kapitel von Lucia Allais und Guy Nordenson zur UNESCO-Zentrale in Barry Bergdoll / Jonathan Massey (Hg.): *Marcel Breuer. Building Global Institutions*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2018, S. 64–139. **3** Breuer selbst erwähnt in der Einleitung von *Sun and Shadow* die lang zurückliegenden Vorüberlegungen zum Buchprojekt, siehe ders.: »Introduction«, in Blake: *Sun and Shadow* (wie Anm. 1), S. 10–11, hier S. 10. **4** Vgl. hierzu: Peter Blake: »The House in the Museum Garden. Marcel Breuer Architect«, in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Bd. 16 (1949), Nr. 1, S. 3–12. **5** Dies ist sicherlich einer der Gründe, warum der Prototyp für eine typisch amerikanische Durchschnittsfamilie niemals in die Serienproduktion ging. Breuers Haus wirkte eher wie das Wochenendhaus eines reichen Sammlers, der ansonsten in der Stadt lebt. Zur Entstehung dieses Projektes und zu seinen Widersprüchen siehe auch Barry Bergdoll: »At Home in the Museum?«, in *Log*, Winter (2009), Nr. 15, S. 35–48. **6** Isabelle Hyman: *Marcel Breuer, Architect: The Career and the Buildings*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 2001, S. 126.

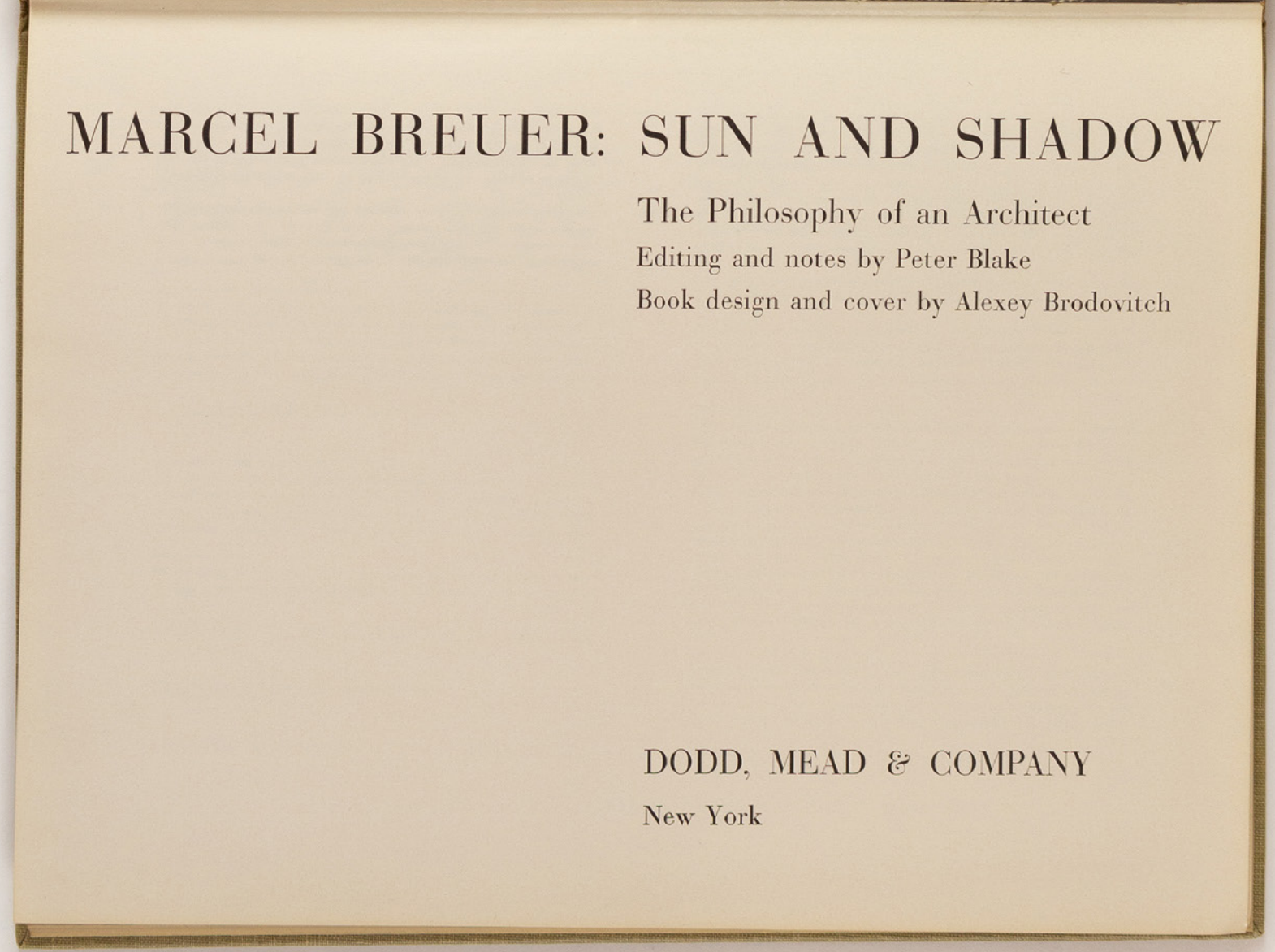
Designers nicht mehr als eine Randnotiz wert. Dies änderte sich auch nicht mit der dritten, nur zwei Jahre vor *Sun and Shadow* erschienenen, erweiterten Auflage seines Buches.[9]

Die Ausstellung *The House in the Museum Garden* sowie die flankierenden Veröffentlichungen Peter Blakes dienten dazu, dieses Bild zurechtzurücken.[10] Im *Bulletin of the Museum of Modern Art* wird Blake nicht müde zu betonen, Breuer sei bereits vor seiner Immigration in die USA ein international angesehener Architekt gewesen.[11] Blake war sich durchaus der Tatsache bewusst, dass sich diese Interpretation kaum mit der Realität in Übereinstimmung bringen ließ. Nach seinem Weggang vom Bauhaus gründete Breuer zwar bereits 1928 in Berlin sein erstes Büro. Die Ende der 1920er Jahre entworfenen Projekte für den Potsdamer Platz, für die Siedlung Spandau-Haselhorst sowie für ein Krankenhaus in Elberfeld konnten jedoch nicht realisiert werden. Breuers architektonisches Werk vor seiner Übersiedelung in die USA beschränkte sich daher auf eine bescheidene Zahl privater Aufträge in Deutschland, in der Schweiz und in England.

Die offensichtliche Schieflage zwischen Realität und Bedeutungszuschreibung relativiert Blake durch eine bemerkenswerte Dehnung des Architekturbegriffs. Es sei schwierig, so Blake in seinem Artikel, zwischen den Möbeln Breuers und seiner »Bauhaus architecture« eine klare Linie zu ziehen. Während seine Möbel als »extremely architectural« und »almost monumental« zu bezeichnen seien, ähnelten präfabrizierte Häuser wie das Kleinmetallhaus von 1925 großen Möbeln.[12] Aus dieser Perspektive betrachtet, konnte Breuer tatsächlich auf ein respektables Werk als Architekt zurückschauen. In dessen Beschreibung überrascht Blake seine Leser allerdings ein weiteres Mal. Im Jahr 1949 veröffentlichte er anlässlich der MoMA-Ausstellung die überhaupt erste Monografie zum Werk Breuers **[Abb. 04]**.[13] Darin wird Breuer jetzt anders als in den Darstellungen Giedions nicht mehr aus der Perspektive von Gropius betrachtet. Blake betont an jeder geeigneten Stelle seines Buches die große Eigenständigkeit des Architekten. Gleich im ersten Kapitel wird der Einfluss der vernakulären Architektur Ungarns auf Breuer besonders hervorgehoben. Auch das Bauhaus erfährt eine ausführliche Würdigung. Allerdings weniger als prägende Erfahrung denn als ein offener Raum, in dem sich Breuer zu positionieren wusste. Während sich andere Mitglieder des Bauhauses in ideologischen Grabenkämpfen zwischen Mystizismus und Rationalismus aufrieben, verkörperte Breuer nach Blake die ideale Balance. Seine Größe als Architekt begründete sich daher nicht in der Befolgung von Dogmen oder Programmen, wie etwa der ausschließlichen Betrachtung von Architektur als »social or political science«,[14] sondern in der besonderen Fähigkeit, die jeweils richtige Wahl zu treffen.[15] Breuers Erstlingswerk, Haus Harnischmacher I, wird gar als reifes Ergebnis eines architektonischen Klärungsprozesses interpretiert. Trotz aller äußeren Ähnlichkeiten des Hauses mit Le Corbusiers Haus Villa Savoye in Poissy sei es Breuer damit gelungen, sich zu emanzipieren.[16]

7 Was in dieser Situation eindeutig als biografischer Vorteil für die Karriere Breuers zu werten ist, wurde andernorts mit Blick auf den Nachruhm Breuers als Nachteil beschrieben: Matthias Remmele: »Marcel Breuer: Design und Architektur«, in *Marcel Breuer. Designer und Architekt*, hg. v. Stiftung Bauhaus Dessau, Leipzig, Spector Books, 2012, S. 5–33, hier S. 8. **8** »The tubular steel chair is as truly a part of the heroic period of the new architecture as are the transparent shells of glass that replace bearing-walls.« »Its new creations were nurtured in the renewed spatial feeling. And so the interior decorator began to give way to the architect.« Sigfried Giedion: *Mechanization takes Command, a contribution to anonymous history*, New York, Oxford University Press, 1948, 2. Aufl., New York 1955, S. 488. **9** Giedion nennt Breuer im Zusammenhang mit seiner Ernennung zum Jungmeister des Bauhauses als Büropartner von Gropius und als Lehrer in Harvard. Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard, Harvard University Press, 1954, S. 484, 500. **10** Gemeint sind folgende Publikationen: Peter Blake: *The House in the Museum Garden. Marcel Breuer, Architect* (wie Anm. 4), S. 3–12; ders.: *Marcel Breuer: Architect and Designer*, New York, Architectural Record, 1949. **11** Dabei übertreibt Blake ganz bewusst, wenn er ausführt, dass Breuer bereits 1937 einen festen Platz in der neuen Architektur gehabt habe. Blake: *The House in the Museum Garden. Marcel Breuer, Architect* (wie Anm. 4), S. 6. **12** Blake: *Marcel Breuer: Architect and Designer* (wie Anm. 10), S. 25–26. **13** Ebd. **14** Ebd., S. 26. **15** »A part of Breuer's greatness as an architect is due to the fact that he was perhaps the best selector the Bauhaus has produced.« Ebd., S. 14. **16** Ebd., S. 40.





MARCEL BREUER: SUN AND SHADOW

The Philosophy of an Architect

Editing and notes by Peter Blake

Book design and cover by Alexey Brodovitch

DODD, MEAD & COMPANY

New York

Abb. 06 Portrait Marcel Breuers in *Sun and Shadow*, S. 4–5.

Blake war sich durchaus der Tatsache bewusst, dass seine Interpretation keinesfalls uneingeschränkte Zustimmung erfahren würde. In seinem Buch bedankt er sich einerseits für die Unterstützung von Walter Gropius, Alfred H. Barr, Philip Johnson, Henry-Russell Hitchcock, Josef Albers und anderen. Zugleich aber weist er darauf hin, dass diese Personen trotz ihrer Hilfe weder für den Inhalt seines Buches noch für seine Interpretation bestimmter kontroverser Fragen verantwortlich seien.[17] Offensichtlich bewegte sich Blake mit seiner Laudatio auf einem schmalen Grat zwischen dem notwendigen Respekt vor der offiziellen Erzählung der Moderne und dem Portrait Breuers als eines eigenständigen Architekten, der sowohl Misstrauen gegenüber einer Intellektualisierung der Architektur hege als auch die sklavische Befolgung von Doktrinen für unsinnig halte.[18] Breuers Verbundenheit mit dem Bauhaus und vor allem mit Gropius ließ sich natürlich nicht ignorieren. Abgesehen von diesen biografischen Kontexten sieht Blake in ihm vor allem aber einen unabhängigen Entwerfer, der stets seinem eigenen Gespür, seiner Erfahrung sowie seiner besonderen Beobachtungsgabe vertraue.[19]

Mit der Veröffentlichung von *Sun and Shadow* im Jahr 1955 tritt dann endgültig die individuelle Entwurfshaltung Breuers an die Stelle intersubjektiver Gewissheiten. Programmatisch stellt sich die Karriere Breuers darin als individueller Weg zu einer persönlichen Entwurfsphilosophie dar, die nach einer Phase des Experimentierens am Bauhaus und der Übersiedlung von Hitler-Deutschland in den ›freien Westen‹ zur Reife gelangt sei. Umfassende Erläuterungen durfte man sich von Breuer dennoch nicht erwarten. Die im Untertitel des Buches bereits angezeigte Analogie von Architektur und Philosophie wird in Peter Blakes Vorwort nur kurz thematisiert.[20] Architektur und Philosophie seien miteinander verwandt, so heißt es hier recht allgemein, da sich beide der Kunst zu leben widmeten. Was genau damit gemeint sein könnte, soll sich anstelle vieler Worte durch die Architektur selbst erschließen. Genauer gesagt, durch die Architektur des Buches, denn *Sun and Shadow* ist alles andere als eine nüchterne Dokumentation von Breuers Werk oder gar eine Anthologie, wie Hyman meint.[21] Jede der Seiten ist so sorgfältig gestaltet, dass sie einen eigenen architektonischen Raum zwischen zwei Buchdeckeln zu markieren scheinen.

Alexey Brodovitch, der durch Peter Blakes Vermittlung für die Gestaltung des Buches gewonnen werden konnte, entwarf hierzu ein kongeniales Design **[Abb. 06]**.[22] Gleich auf der ersten Doppelseite des Buches findet sich eine bildfüllende Nahansicht von Breuers Gesicht, die im Zusammenspiel mit dem Titel *Marcel Breuer: Sun and Shadow* unterhalb des Portraits die Unabhängigkeit Breuers sowie seine persönliche Sicht auf die Architektur unterstreichen soll. Dabei spielt Brodovitch ganz bewusst mit der Möglichkeit, dass sich der Buchtitel sowohl auf die Architektur Breuers als auch auf die Physiognomie seines Gesichtes beziehen könnte, in dem die Jahre eine unverwechselbare Landschaft aus Licht und Schatten geschaffen haben. Die individuelle Oberflächenstruktur des portraitierten Gesichtes wird bewusst in Analogie zur

Oberflächenstruktur der Architektur gesetzt. Beide, Architekt und Architektur, sind gewissermaßen Ausdruck einer über die Jahre gereiften Landschaft aus Licht und Schatten. Breuers Forderung, Architektur dürfe nicht als Selbstportrait missverstanden werden, ist daher wohl eher als Überbleibsel einer modernistischen Rhetorik des Kollektiven zu bewerten.[23] Denn *Sun and Shadow* ist genau dies, ein ästhetisch anspruchsvolles Denkmal für einen der wichtigsten Architekten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Entsprechend kurz fällt die historische Rückschau auf Breuers Jahre bis zu seiner Emigration in die USA aus. Breuers Stationen in Weimar, Dessau und Berlin werden kursorisch abgehandelt. Das Buch präsentiert ihn nicht als einen zum Meister gereiften Schüler des Bauhauses, sondern als Architekt, der sich seine Eigenständigkeit bewahrt hat. Blake zufolge zeigte sich diese bereits im Haus Harnischmacher I. Breuer sei niemals blind der funktionalistischen Ästhetik des Neuen Bauens erlegen, sondern habe sich stets darum bemüht, einen »place for living« zu schaffen.[24] Die abermalige Beauftragung des Architekten durch die Familie Harnischmacher nach dem Krieg belege das hohe Ansehen, das Breuer deshalb bei seinen Bauherren genossen habe.[25] Auf der Linie dieser Beweisführung wird unterschlagen, dass Breuer zu diesem Zeitpunkt bereits ein internationaler Star mit einer besonderen Expertise im Entwurf exklusiver Wohnhäuser war.

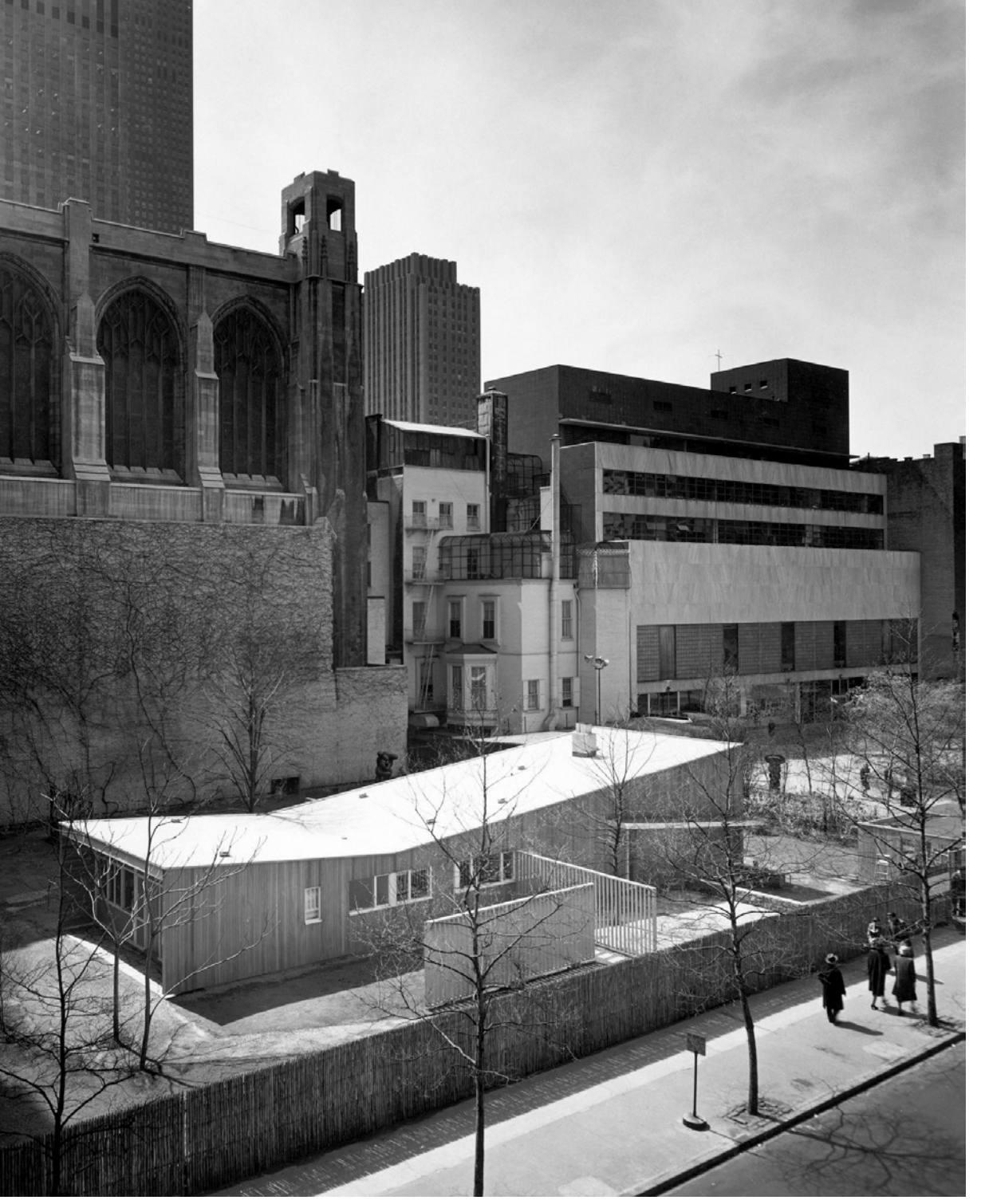


Abb. 07 The House in the Museum Garden, 1948–1949.
Abb. 08 Ausstellungspavillon für den englischen Möbelproduzenten Crofton Gane, 1936.
Abb. 09 Marcel Breuers Haus in Lincoln, Mass., 1939.





Breuer und der Funktionalismus

Tatsächlich nahm Breuer sehr früh eine eigenständige bis kritische Haltung gegenüber dem rigorosen Funktionalismus ein. Denn obwohl er seit 1920 zunächst als Student in Weimar und später dann als Jungmeister in Dessau die Entwicklung des Bauhauses und damit der Moderne insgesamt wesentlich mitbestimmte, verließ er die Schule acht Jahre später desillusioniert, um in Berlin Erfahrungen als praktizierender Architekt zu sammeln. In *Sun and Shadow* werden als Grund für Breuers enttäuschte Abwendung vom Bauhaus die begrenzten Möglichkeiten angeführt, dort als Architekt arbeiten zu können.[26] Angesichts der Tatsache, dass erst kurz zuvor die lang ersehnte Architekturklasse am Bauhaus eingerichtet worden war, klingt dies allerdings wenig plausibel. Wahrscheinlicher ist indessen, dass Breuer den damit einhergehenden radikalen Orientierungswechsel der Schule nicht mehr mittragen wollte. Denn mit dem Weggang von Gropius aus Dessau und der gleichzeitigen Ernennung von Hannes Meyer zuerst zum Leiter der Architekturklasse und anschließend zum neuen Bauhaus-Direktor veränderte sich das Profil der Schule grundlegend. In ihrer engen Ausrichtung an den radikalen Funktionalismus Meyers bot sie nur noch wenig gestalterischen Spielraum.[27] Das sensible Gleichgewicht zwischen ästhetischem Rationalismus und Funktionalismus, zwischen Spiel und Zweck, wie es der Kritiker Adolf Behne der modernen Architektur zwei Jahre zuvor ins Gewissen geschrieben hatte, schien sich endgültig zugunsten von Letzterem verlagert zu haben.[28]

In einem Vortrag, den Breuer 1934 vor dem Schweizer Werkbund hielt, ergriff er also ein Jahr nach der Schließung des Berliner Bauhauses und der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten die Gelegenheit zur Bilanzierung und Positionsbestimmung der modernen Architektur. Dass Breuer in diesem Zusammenhang von der »Ideologie dieser Neuen Architektur« spricht,[29] deutet bereits darauf hin, dass er die Überzeugungen ihrer Vertreter nicht mehr als unhinterfragbares Wahrheitsversprechen begreift. Im Gegenteil, Breuer wendet sich in seinem Vortrag gegen das verbreitete Verständnis der modernen Architektur als Produkt des technischen Fortschritts und radikal revolutionäre Überwindung der Tradition. In ihrem Streben nach Typenbildung sieht er vielmehr Parallelen zu traditionellen Bauweisen. Wenn sich die moderne Architektur überhaupt von überkommenen Praktiken unterschied, dann allein in Fragen der Methodik. An die Stelle unreflektierter Gewohnheiten früherer Zeiten traten mit der Moderne »wissenschaftliche Untersuchung und logische Analyse«.[30] Vor diesem Hintergrund fordert Breuer schließlich den »Verzicht auf jede vorgefasste Meinung«[31] sowie die Ablehnung jedes »starren Formalismus«.[32] Breuers Ausstellungspavillon für den englischen Möbelproduzenten Crofton Gane (1936) kann in diesem Sinne als Plädoyer für die unreglementierte Interpretation der neuen Ästhetik aufgefasst werden **[Abb. 08]**. Denn bei aller Modernität ersetzt Breuer die weiß verputzte Wand programmatisch durch Natursteinmauerwerk,

17 Ebd., S. 1. Tatsächlich orientiert sich Blake sehr an der Darstellung von Breuer bei Russell-Hitchcock; siehe Henry-Russell Hitchcock: »Marcel Breuer and the American Tradition«, in *Architecture. Typoskript Einleitung für den Katalog der Breuer-Ausstellung 1938*, Harvard, Breuer Papers, Box 15, Folder 3, 18 Seiten. **18** »Breuer mistrusts an intellectualized approach to architecture.« Blake: *Marcel Breuer: Architect and Designer* (wie Anm. 10), S. 44. **19** Letzteres zeigt sich für Blake etwa im Mythos von der Entstehung der Stahlrohrmöbel. Demnach sei Breuer durch den Gebrauch eines Adler-Fahrrades auf die Idee gekommen, Stahlrohre für den Möbelbau zu verwenden. Ebd., S. 17. **20** Peter Blake: »Preface«, in ders.: *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect* (wie Anm. 1), S. 9. **21** Hyman: *Marcel Breuer. Architect: The Career and the Buildings* (wie Anm. 6), S. 139. **22** Vgl. hierzu: Kerry William Purcell: *Alexey Brodovitch*, New York, Phaidon Press, 2002. Es ist aufschlussreich für die Bedeutung der Buchgestaltung, dass Brodovitch gleichberechtigt neben Peter Blake unterhalb des Breuer-Portraits als Verantwortlicher für »Book design and cover« genannt wird. **23** Im Neuen Frankfurt betrachtet Breuer den Verzicht auf die individuelle Gestaltung des modernen Raumes für grundlegend und verbindet dies mit der Forderung, Architektur dürfe kein Selbstportrait des Architekten sein. *Das Neue Frankfurt. Monatsschrift für die Probleme Moderner Gestaltung*, 2. Jg. (1928), S. 11–13. **24** Blake: *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect* (wie Anm. 1), S. 15.

das einen denkbar großen Kontrast zur ansonsten filigranen und transparenten Fassade des Bauwerks bildete. Dass er damit auch eine Kritik an der naiven Identifikation architektonischer Formen mit den Errungenschaften der Technik verband, zeigen die Erläuterungen zu diesem Entwurf. Darin stellt er die zu diesem Zeitpunkt noch provozierende These auf, dass »die moderne Architektur selbst ohne Stahlbeton, Sperrholz und Linoleum existieren« würde.[33]

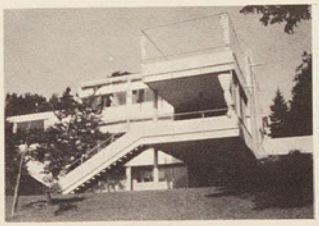
In den USA

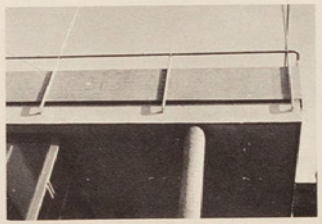
Breuers Übersiedlung in die USA im Jahr 1937 änderte kaum etwas an seiner kritischen Haltung gegenüber einem falsch verstandenen Modernismus. Im Gegenteil, nahtlos knüpfte er an seine zuvor formulierten Überzeugungen an. In einem kurzen Essay, den Breuer im Frühjahr 1940 veröffentlichte, bezeichnet er den »Pfad des Funktionalismus« als »zu eng für kreative Köpfe«.[34] Im Jahr 1948 kritisierte Breuer während eines am MoMA veranstalteten Symposiums mit dem Titel *What is happening to Modern Architecture?* ausdrücklich die Begriffe Funktionalismus und International Style.[35] Derartige Schematisierungen betrachtete Breuer offensichtlich als Spekulationen, die kaum etwas mit der architektonischen Entwurfspraxis zu tun hatten. Von dieser Grundhaltung schien auch Breuers Dozentur an der *Graduate School of Design* in Harvard geprägt gewesen zu sein, zu der ihm sein stets zuverlässiger Mentor Gropius verholfen hatte. Anstelle akademischer Stilübungen im Gewand des International Style lehrte Breuer seine Schüler die unvoreingenommene Auseinandersetzung mit architektonischen Aufgaben, was wesentlich zu seinem großen Ansehen als Pädagoge beitrug. Als bauender Architekt musste sich Breuer indessen noch beweisen. Denn im Gegensatz zu Gropius galt Breuer in den USA zunächst einmal als der Designer legendärer Möbel, der nur gelegentlich Bauprojekte realisieren konnte. Eine in Harvard präsentierte Ausstellung zu Breuers Werk nur ein Jahr nach seiner Ankunft in den USA unternahm den Versuch, Breuer einem breiteren Publikum als Architekt bekannt zu machen.[36] Henry-Russell Hitchcock schrieb für den begleitenden Katalog den bemerkenswerten Artikel *Marcel Breuer and the American Tradition in Architecture*.[37] Er war ein erster Versuch zur historischen Einordnung von Breuer als Architekt. Wie der Titel bereits anzeigt, distanziert sich Hitchcock darin von seinen erst wenige Jahre zuvor formulierten Auffassungen. In *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* 1929 sprach er sich noch für eine antitraditionalistische und antiregionalistische Architektur aus, die sich an der europäischen Avantgarde zu orientieren hatte.[38] In seinem Beitrag zum Breuer-Katalog aus dem Jahr 1935 sieht Hitchcock die besondere Qualität der europäischen Avantgarde nunmehr in enger Beziehung zu einer lebendigen regionalen Tradition. Dabei betrachtet es Hitchcock als das besondere Verdienst der europäischen Einwanderer, jenseits historistischer Stiladaptionen und oberflächlicher Fassaden den

25 In *Sun and Shadow* wird nicht nur auf zufriedene Klienten wie die Familie Harnischmacher verwiesen. Andere Klienten wie Rufus Stillman, mit denen Breuer ebenfalls eine jahrzehntelange Freundschaft verband, kommen darin ebenso zu Wort. Ebd., S. 147–149. **26** Ebd., S. 15. **27** Hyman: *Marcel Breuer. Architect: The Career and the Buildings* (wie Anm. 6), S. 57. **28** Adolf Behne: *Der moderne Zweckbau*, München, Gebr. Mann Verlag, 1926, Berlin, Reprint 1998, S. 63. **29** Marcel Breuer: »Wo stehen wir heute?«, 1934; zitiert nach Remmele: *Marcel Breuer: Designer und Architekt* (wie Anm. 7), S. 113–131, hier S. 113. **30** Ebd., S. 118. **31** Ebd., S. 114. **32** Ebd. **33** Joachim Driller: *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973*, Stuttgart, DVA, 1998, S. 73. **34** Marcel Breuer: »Tell Me, What is Modern Architecture?«, in *House and Garden*, April 1940, 47, zitiert nach der Übersetzung »Was ist eigentlich Moderne Architektur?«, in Remmele: *Marcel Breuer. Designer und Architekt* (wie Anm. 7), S. 133–137, hier S. 133. **35** »If International Style is considered identical with mechanical and impersonal rigorism, down with International Style! Anyway, the word is an unhappy one, just as unhappy as ›functionalism‹«. Marcel Breuer: »Speech at the Symposium ›What is happening to Modern Architecture‹«, The Museum of Modern Art, Febr. 1948, zitiert nach Blake: *Marcel Breuer: Architecture and Design* (wie Anm. 10), S. 122. **36** Hyman: *Marcel Breuer. Architect: The Career and the Buildings* (wie Anm. 6), S. 99. **37** Hitchcock: *Marcel Breuer and the American Tradition in Architecture* (wie Anm. 17). **38** Vgl. hierzu: »Henry Matthews: The Promotion of Modern Architecture by the Museum of Modern Art in the 1930s«, in: *Journal of Design History*, Bd. 7 (1994), Nr. 1, S. 43–59.

1932

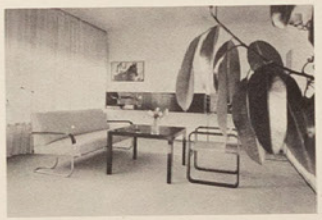






1932





54, 55, 56, 57, 58. Harnischmacher House, Wiesbaden. Steel frame with concrete and stucco finish. Frameless asbestos-cement parapets. Modular unit furniture originally made for owner's previous home was easily fitted into new structure, which was also modular.



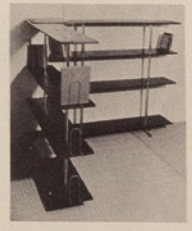
59. Wohnbedarf Furniture Store, Zurich.



60. Balcony of Harnischmacher House, Wiesbaden. Frosted glass "blinderwall" braced by tension cables. See also pl. 118.

1933



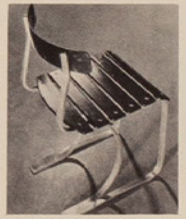


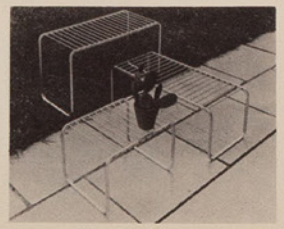
61. Adjustable bookshelves.



1933







62, 63, 64, 65, 66. Aluminum furniture. These designs won two first prizes in an international competition organized by aluminum industries. To give the material an elastic strength comparable with that of steel tubing, flat bars of aluminum were used either in one piece or split down the center and bent apart over the critical distance, and then joined again.

Abb. 10 *Sun and Shadow*, S. 26–27.

Blick für die besonderen Qualitäten der amerikanischen Architektur geschärft zu haben. Insbesondere Breuers Werk zeige, dass traditionelle Materialien und Konstruktionsweisen im modernen Sinne weiter fortgeführt werden sollten, damit die Möglichkeiten der modernen Architektur vollständig ausgeschöpft werden können. Pathetisch stellt Hitchcock Breuer in die Tradition Michelangelos und verleiht seiner Hoffnung Ausdruck, Breuer werde seine erfolgreiche Karriere zum Wohle der US-amerikanischen Architektur weiter fortführen.[39]

Es mangelte also kaum an Unterstützung für Breuers ehrgeizige Ambitionen in der Architektur. Sie beschränkte sich allerdings nicht allein auf wohlwollende Interpretationen seines bis dahin schmalen architektonischen Werks, sondern schlug sich im wahrsten Sinne des Wortes auch in materieller Hinsicht nieder. Im Jahr 1939 finanzierte Helen O. Storrow, »a Boston aristocrat«,[40] Breuer den Bau eines eigenen Hauses in Lincoln, Mass., das der Architekt dazu nutzte, seine Vorstellung einer anderen Moderne zu verwirklichen **[Abb. 09]**. Anstelle von Beton und ausschließlich weiß getünchten Wänden schuf Breuer eine kontrastreiche Kombination aus Natursteinwänden, leichten Holzkonstruktionen und großen Glaswänden. Damit bildete das Haus einen deutlich ablesbaren Kontrast zu dem bereits 1938 unter ähnlichen Bedingungen in direkter Nachbarschaft entstandenen Wohnhaus Gropius, dessen Optik an die Ästhetik der Dessauer Meisterhäuser anknüpfte. Vor allem aber repräsentierten die beiden Häuser ein jeweils vollkommen unterschiedliches Selbstverständnis. Gropius arbeitete schon seit Mitte der 1930er Jahre daran, seine herausragende historische Bedeutung für das Bauhaus und die moderne Architektur publizistisch herauszustellen. Im Jahr 1935 erschien seine Darstellung *The New Architecture and the Bauhaus*,[41] in der er sich mit der Aura desjenigen umgab, der fast im Alleingang die neue Ästhetik durchgesetzt hatte. Mit seinem US-amerikanischen Haus wenige Jahre später 1938 in Lincoln, Mass., entstand zugleich eine Art Museum, das äußerst erfolgreich Architektur und Möbeldesign des Dessauer Bauhauses mit der Person Gropius identifizierte.

Für Breuer hingegen begann die Karriere als Architekt erst so richtig, als die ernüchternde Bilanz über die erste optimistische Phase der neuen Architektur schon längst gezogen war. Vor diesem Hintergrund erscheint es nur als logische Konsequenz, dass sich Breuer schon bald von seinem Förderer emanzipierte. Anfang der 1940er Jahre drängte Breuer auf eine Auflösung seiner Bürogemeinschaft mit Gropius, um endlich selbst als eigenständiger Architekt wahrgenommen werden zu können. In den folgenden Jahren entstand eine Reihe privater Wohnhäuser für die US-amerikanische Mittelschicht. Dabei handelt es sich zumeist um horizontal gelagerte Baukörper, die Breuers besonderen Sinn für die Kontrastierung unterschiedlicher Oberflächentexturen sowie für das Spiel mit additiv gefügten Kuben verraten. Parallel hierzu arbeitete Breuer schon seit den frühen 1940er Jahren an der Entwicklung präfabrizierter Standardhäuser. Als Breuer 1948 damit beauftragt wurde, den Prototyp eines Standardhauses für den Skulpturengarten

des MoMA zu verwirklichen, schien er also bestens qualifiziert für diese Aufgabe zu sein. Vor allem aber eignete sich das Werk Breuers bestens dazu, die moderne Architektur als selbstverständlichen Ausdruck eines amerikanischen Lebensgefühls zu präsentieren.[42] In seiner Verwendung regionaler Materialien und Konstruktionsweisen ließ es sich als moderne Aktualisierung der US-amerikanischen Architektur interpretieren und schien damit jeder oberflächlichen Adaption eines europäischen Stils enthoben. Das Leben in den eigenen vier Wänden außerhalb der Stadt wurde darin als Ideal einer modernen Gesellschaft vorgestellt. Entsprechend wirkte Breuers Exponat, das seinerseits den Kunstwerken des Museums als Ausstellungsraum diente, zwischen all den monumentalen Bauten New Yorks wie eine Mobilie, der nicht nur im maßstäblichen Sinne jeder Bezug abhanden gekommen war. Die mit dem Haus vorgestellte Lebenswelt musste auch im Verhältnis zu den Möglichkeiten, die der urbane Raum seinen Bewohnern bot, als disproportional empfunden werden. Vor allem aber deutete sich damit bereits an, auf welchem Niveau sich Breuer in den kommenden Jahren mit dem Problem des Wohnens auseinandersetzte. Denn mithilfe des keineswegs bescheidenen und kostengünstigen Hauses und den darin ausgestellten Kunstobjekten empfahl sich Breuer erstmals betuchten Klienten, die für sich und ihre Kunstsammlungen einen geeigneten architektonischen Rahmen auf dem Land suchten, als Architekt. Mit den folgenden Projekten entstanden beeindruckende »Denkmäler der Moderne mit musealem Charakter«,[43] die Breuer in die erste Riege international gefragter Architekten katapultierten.

An der Schwelle zu dieser Phase realisierte Breuer das weitgehend unbekannte Haus Harnischmacher II, das gemeinsam mit dem Vorgängerbau, dem 1945 schwer beschädigten und anschließend stark veränderten Haus Harnischmacher I, der einzige private Bauauftrag Breuers in Deutschland bleiben sollte. Breuer erhielt hier die einmalige Gelegenheit, genau an der Stelle, wo seine Karriere als Architekt ihren Anfang nahm, ein Projekt zu realisieren, das die seitdem zurückgelegte Entwicklung von der klassischen Moderne in Europa zu deren Entdogmatisierung und Entmystifizierung in den USA dokumentierte. Entsprechend stellen sich die beiden Bauten im Vergleich dar. Wo sich Breuer mit seinem ersten Haus ganz in der Nähe ähnlicher Projekte von Le Corbusier, Mies van der Rohe und Gropius bewegte, spiegelt sich im zweiten Haus ein Verständnis architektonischer Modernität wider, das sich nicht nur vom kristallinen Purismus der europäischen Moderne distanziert, sondern auch den Einfluss der amerikanischen Phase deutlich zeigt.

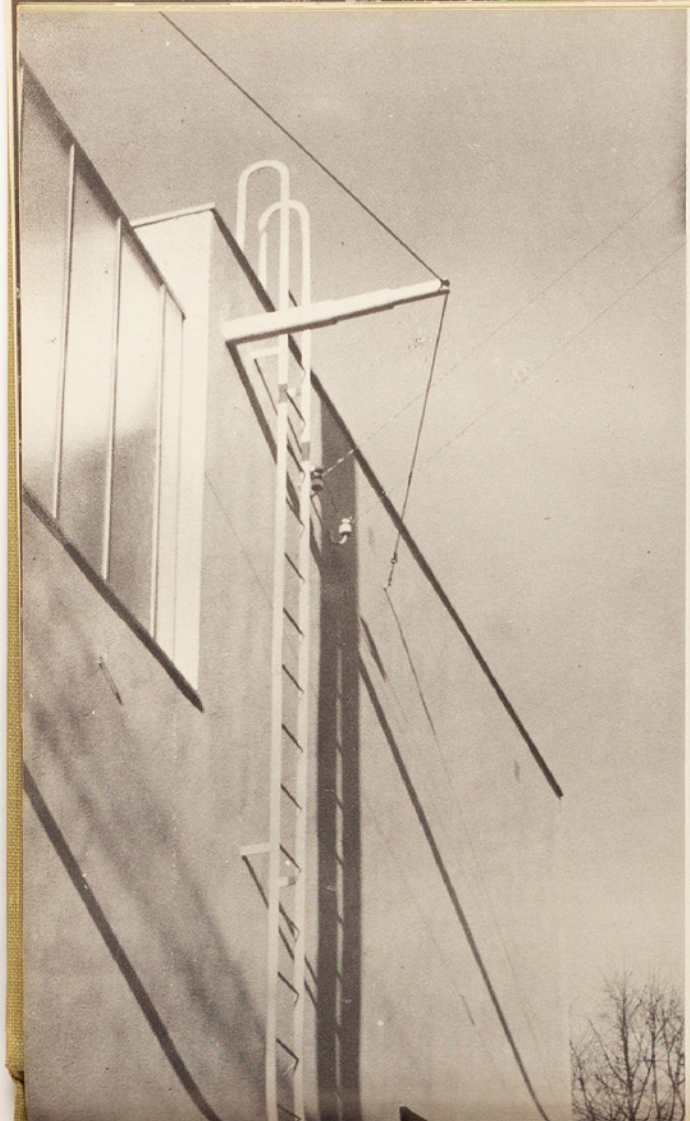


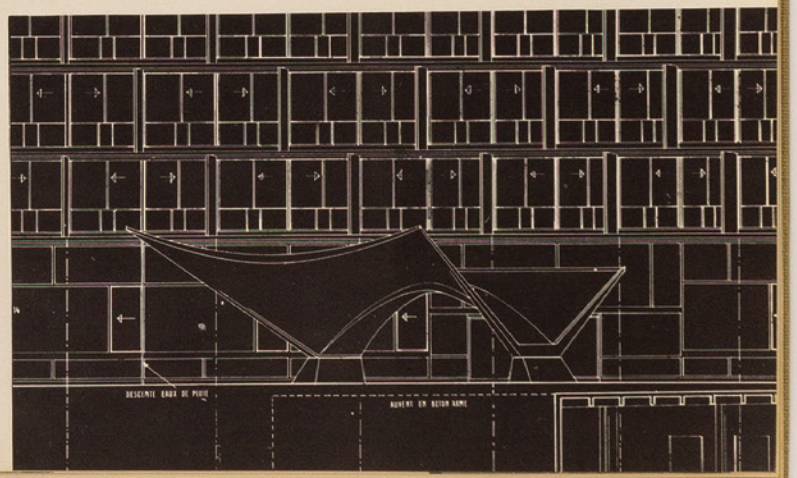
Abb. 11 *Sun and Shadow*, S. 66–67.



STRUCTURES IN SPACE

118. First Harnischmacher House, Wiesbaden, 1932. Mast and tension wires stabilize free-standing glass screen along roof terrace.

119. Pedestrian entrance and facade detail, UNESCO headquarters, Place de Fontenoy, Paris, 1953. (B.N.Z.)



Structures in Space

In *Sun and Shadow* wird die große Bedeutung Wiesbadens für die Karriere Breuers als Architekt auch auf visueller Ebene herausgestellt. Dies gilt zumindest für das erste Haus, das Breuer 1932 errichtete. Ein *strip* aus vier Fotografien, der über den Falz des Buches hinaus reicht, präsentiert Detailansichten, die in ihrer Ausschnitthaftigkeit kaum einen Gesamteindruck des Gebäudes vermitteln **[Abb. 10]**.[44] Dies gilt umso mehr für die einzige großformatige Fotografie des Hauses in *Sun and Shadow*. Gemeinsam mit einer detaillierten Fassadenabwicklung der UNESCO-Zentrale leitet sie das Kapitel *Structures in Space* ein.[45] Sie stammt von Wolf und Lotte Schede, die 1932 den Auftrag hatten, das Haus Harnischmacher zu fotografieren **[Abb. 11]**. Sie zeigt, wiederum quer zum Buchformat, ein Breuer offenbar wichtiges Konstruktionsdetail. Zu sehen ist die Drahtseilkonstruktion, mit der die freistehende Glaswand auf der Dachterrasse vor dem Schlafzimmer stabilisiert wurde. Auf den nachfolgenden Bildern des Kapitels finden sich ähnliche Details mit abgehängten Vordächern, auskragenden Terrassen und Balkonen sowie aufgeständerten Bauten und plastisch geschwungenen Betonformen wie dem Dach für das Konferenzgebäude der UNESCO-Zentrale. Sie illustrieren Breuers freie Assoziationen zum Thema der Schwerkraft, des Raumkontinuums, des Verhältnisses zwischen Form und Konstruktion sowie zwischen Skelett und Haut in diesem Kapitel.[46] Als wären die Bauten Breuers allein zu dem Zweck realisiert worden, universale Ideen zu visualisieren, die sich im Buch zu einem einzigen großen Gedankengebäude ihres Schöpfers fügen.

Auch seinem zweiten Haus in Wiesbaden maß Breuer in *Sun and Shadow* eine übergeordnete Bedeutung bei **[Abb. 12]**. Das zentrale Kapitel des Buches *The Art of Space* wird durch eine Fotografie illustriert, die den Eingang von Haus Harnischmacher II zeigt. Nach den Vorworten Blakes und Breuers, einer Synopse von Breuers europäischem Werk bis 1937, Ausführungen zur Bedeutung von Licht und Schatten in der Architektur, dem Verhältnis von Architektur und Landschaft sowie einigen Gedanken zur Stadt beschäftigt sich Breuer darin mit der für die Architektur in vielerlei Hinsicht zentralen Frage des Raumes. Genauer gesagt geht es darin nicht um den Raum als Gegenstand der Architektur, sondern um das Verständnis der Architektur als Kunst des Raumes. Dieser Unterschied ist insofern relevant, als sich Breuer damit gegen andere künstlerische und nichtkünstlerische Aneignungsweisen des Raumes abgrenzt und der Architektur zugleich eine universale Bedeutung beimisst, die letztlich nur noch mit dem Status der Philosophie vergleichbar ist. Dabei gilt es zunächst einmal festzuhalten, dass Breuer den Raum zugleich als Leere zwischen den Dingen und als Material der Architektur versteht. Für Breuer erklärt sich dieses Paradox durch die Beobachtung, dass der unendliche Raum erst durch die materielle Begrenzung eine Modulation erfährt, die ihn sichtbar werden lässt. Aus der Perspektive dieser Raumdefinition spielt es zunächst überhaupt keine

39 Hitchcock: *Marcel Breuer and the American Tradition in Architecture* (wie Anm. 17), S. 16–18. **40** Hyman: *Marcel Breuer. Architect: The Career and the Buildings* (wie Anm. 6), S. 105. **41** Walter Gropius: *The New Architecture and the Bauhaus*, London, Faber & Faber, 1935. **42** Kathleen James-Chakraborty: »From Isolationism to Internationalism. American Acceptance of the Bauhaus«, in dies. (Hg.): *Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2006, S. 153–170, hier S. 163. **43** Driller: *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973* (wie Anm. 33), S. 17. **44** Blake: *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect* (wie Anm. 1), S. 26–27. **45** Ebd., S. 66–67. **46** Ebd., S. 68–71. **47** »The simpler space, with its few and bold accents of texture and color, is a much more effective mirror of the life we lead.« Ebd., S. 63. **48** Unter den *Marcel Breuer Papers*, Department of Special Collections, Syracuse University Library, Syracuse, New York (SUL), finden sich zahlreiche Briefe Breuers an Fotografen, in denen er um die Erlaubnis zur Reproduktion von Bildmaterial bittet. Wie ein Brief an seinen Verleger dokumentiert, hoffte Breuer nicht nur auf eine italienische, sondern auch auf eine deutsche Übersetzung von *Sun and Shadow* im Julius Hoffmann Verlag. Marcel Breuer: *Brief an Julius Hoffmann*, 30.11.1955, SUL, AAA_breumarc_5712_965_001. **49** List of Recipients for the Breuer Book Sun and Shadow, 1955, 02.12.1955, SUL, AAA_breumarc_5719_056_001. **50** Giulio Carlo Argan: *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura*, Mailand, Görlich, 1957, S. 5.

Rolle, in welchen Dimensionen sich dieser Prozess der Materialisierung zeigt. Das Prinzip einer schwellenlosen Ein- und Entfaltung des Raumes über alle Maßstäbe hinweg visualisiert letztlich das räumliche Kontinuum selbst. Und tatsächlich lässt sich der Übergang vom Möbel zur Architektur in den Wohnbauten Breuers zuweilen kaum mehr nachvollziehen. Alles scheint hier dem Prinzip zu folgen, Raum allein durch die Überlagerung ineinander verschachtelter Kuben und Wandscheiben sowie durch Texturen, Oberflächenstrukturen und Farben unterschiedlicher Materialien zu modulieren. Dabei ist es nicht ganz unwichtig zu betonen, dass Breuer den weitgehenden Verzicht auf Details nicht mehr mit Hilfe einer funktionalistischen Rhetorik oder einer rationalistischen Formenlehre begründet. Die gestalterische Zurückhaltung der modernen Architektur bezog ihre Sinnhaftigkeit aus ästhetischen und performativen Zusammenhängen. Als äußerliche Form würde sie der neuen Beschleunigung von Wahrnehmungsprozessen entsprechen, die das Erkennen von Details nicht mehr erlaubten. Die Neutralität der einfachen Wandscheiben der modernen Architektur im Innenraum kann den besonderen Vorzug besitzen, nicht von der Individualität des Bewohners und seiner Dinge abzulenken.[47] Die Architektur wird damit als eine Bühne begriffen, auf der sich die performative Kunst des Wohnens, *art of living*, entfalten können soll. Dem Ausstellungsraum ähnlich haben die vermeintlich neutralen Wandscheiben Breuers die Macht, alltägliche Dinge in Kunstwerke zu verwandeln.

Die Publikation von *Sun and Shadow* diente zweifellos dem Zweck, den großen Erfindungsreichtum Breuers in dieser Kunst zu demonstrieren. Welche Bedeutung Breuer dem Projekt beimaß, wird anhand der Sorgfalt deutlich, mit der er es vorbereitete. Er korrigierte zuweilen Details des Layouts, kümmerte sich um die Bildrechte und sorgte vor allem dafür, dass dieses Buch in der Architekturwelt gebührend wahrgenommen wurde **[Abb. 03]**.[48] Exemplare gingen unter anderen an Pier Luigi Nervi, die Familie Harnischmacher, Herbert Bayer, Josef Albers, Gyorgy Kepes, Ernesto Nathan Rogers, Edgar Kaufmann und Carola Giedion-Welcker.[49] Als Preisträger des zur Mailänder Triennale erstmals vergebenen und von *la rinascente* gesponserten *compasso d'oro* korrespondierte Breuer mit Giulio Carlo Argan über die Möglichkeiten einer Übersetzung des Buches ins Italienische oder einer eigenständigen Publikation auf dessen Basis. Argan hatte zu diesem Zeitpunkt schon einen gewissen Ruf als Kenner der modernen Architektur erworben. Im Jahr 1951 war seine eigenwillige und vielfach übersetzte Auseinandersetzung mit Walter Gropius und dem Bauhaus erschienen sowie 1955 eine Monografie zum Werk Luigi Nervis. Die anlässlich der Preisverleihung von *la rinascente* finanzierte zweisprachige Breuer-Monografie erschien zwei Jahre später, 1957, unter dem Titel *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura* **[Abb. 05]**. Gestaltet wurde sie ebenso wie das Nervi-Buch vom Schweizer Grafikdesigner Max Huber. Anders als Blake, Breuer und Brodovitch entschied man sich in Italien für ein quadratisches Format. Auch inhaltlich hatte das Buch kaum Gemeinsamkeiten mit *Sun and Shadow*.

THE ART OF SPACE

"Though clay may be moulded into a vase, the essence of the vase is in the emptiness within it.
"Though doors and windows may be cut to make a house, the essence of the house is in the emptiness within it.
"Therefore, taking advantage of what is, we recognize the essence of what is not."

(Translated from the *Tao Te Ching.*)

Space is not plastic, static, positive, projecting. It is hollow, negative, retiring. It is never complete and finite. It is in motion, connected to the next space and to the next—and to the infinite space. It is materially defined by slabs of masonry or wood or what have you, by structural frames, by a dome or by a sheet of glass. But defined only, not isolated.

It may be given certain qualities by these defining elements—depending upon whether they are of wood or glass, or metal or brick, of this color or that texture. And the quality of these defining elments is, in turn, dictated by practical needs.

What is the principal difference between what we call "modern space" and the attitudes of past architecture? I think it is one all-important change in our lives: we have learned to move faster—faster than anyone ever moved before. We no longer see little details, disconnected or detached from the overall picture. We see continuities. We no longer see individual columns as finished, independent, aesthetic compositions standing there all by themselves. We see whole structural frames and the rhythm they possess when you move past them. At one time the wall that separated one space from the next had its own detailed, exquisite decoration—a modulation independent from the space it helped to define. A window was really not a part of the outside—the greater space beyond — but a cut-out in the wall. Furniture had its own, dynamic (and eye-arresting) contours. The floors were ornamented as if they were pictures, to be studied at great leisure and in great detail. The lighting fixture was in itself a complex composition of metal, glass or fabric.

Our attitude towards all this has changed completely. We have a new experience of space: space in motion, space in flow. And because we have this new experience we are no longer concerned so much with the tiny detail, but rather with the



113. Second Harnischmacher House, Wiesbaden, Germany, 1954. Entrance area defined by plain slabs.

greater unity of this new and wonderful medium: the flowing space we try to mold.

We subordinate everything to the greater unity of this new space. We subordinate the house to the greater unity of the street. We subordinate the streets to the greater unity of the square. We subordinate the squares to the greater unity of the city-space.

At the rate at which we move our impressions are quicker, our impressions come in greater units than they ever did before: the scale has changed, we see in larger scale. And this is not true of architecture alone: it is true of our interpretation of history, it is true of our interpretation of the whole universe. A building that has fewer independent details will fit more easily into this kind of space-continuity than a building of infinite individuality.

This sense of continuity produced by motion does not mean that our architecture has a nervous, staccato rhythm. Not at all. While our experiences are more dynamic, while the space has fewer distracting elements, and is more dependent upon the whole—its isolated "compartments" are calmer, less busy, much more relaxing. The detail is still there, but without independent aggressiveness, without its own, detailed, aesthetic demands. It is there, inconspicuous: a technical detail, studied with great care to serve our needs to perfection, a responsible tool for better living.

We have mentioned these detailed elements that help to modulate the space according to our needs. The emphasis on "our needs" is most important, for each of these elements—these simple, clearly defined slabs or domes or sheets—is highly specialized in its function. For example, an exterior wall in a building will necessarily have another kind of wall surface than an interior partition. They are two different kinds of slabs. The ceiling surface inside a building is still another kind of slab: it might be treated to absorb sound, for example, while the wall might be merely a division between one space and the next—and, perhaps, a very thin division.

Each of these slabs is a tool for living: the outside wall is a tool to keep out heat or cold. Parts of it may be tools to let in the sun and the air, to permit a view of the outdoors. A partition is a tool for partitioning something off from something else. And so on. The colors and textures of these surfaces perform definite functions. A blue wall will reflect light quite differently from a blue ceiling or floor.

This is a very different attitude from the attitude in the past, when every surface (except the floor) might be covered with plaster, all in the same way. Because we recognize the differences in function in these architectural tools that we can use, we express each of them differently. We do not use a kind of sauce—a color-sauce or a mate-

Abb. 12 *Sun and Shadow*, S. 60–61.

Weder Blakes noch Breuers Texte sind darin enthalten. Dafür aber ausführliche Darstellungen Argans, die eine umfassende Einordnung von Breuers Werk als Architekt und Designer versuchen. Während Breuer in *Sun and Shadow* vor allem als eigenständiger Architekt und Designer vorgestellt wird, betont Argan die enge Zusammenarbeit mit Gropius. Breuer wird gar als Verkörperung der Bauhauslehre interpretiert, als »L'uomo del metodo«.[50] Gropius und Breuer als kongeniales Paar, das von unterschiedlichen methodischen Perspektiven geleitet war: Breuer induktiv, Gropius deduktiv.

Doch zurück zu *Sun and Shadow*. Die zahlreichen fotografischen Aufnahmen von Breuers realisierten Bauten hatten darin keineswegs nur eine dokumentarische Funktion. Wie die verschiedenen ganzseitigen und zum Teil über den Falz des Buches hinausragenden Großaufnahmen von Breuers Wohnhäusern zeigen, werden sie jetzt ihrerseits zum Material eines ›gebauten Buches‹, in dem das architektonische Werk, der begleitende Text sowie das Layout als eine Einheit begriffen werden, die den hohen Anspruch einer Entwurfsphilosophie sowohl gedanklich als auch visuell vermitteln soll. Dabei verzichtet Breuer auf alle historischen oder zeitgenössischen Referenzen, die zum Verständnis seiner Haltung Hinweise geben könnten. Vielmehr ist es so, dass sich die sprachliche und bildliche Reflexion großer Themen allein anhand und durch das Werk Breuers vollzieht. Im Raum des Buches konfigurieren sich die Projekte damit in einer Weise, als seien sie niemals zu einem anderen Zweck als zur Darstellung von Breuers Entwurfsphilosophie verwirklicht worden. Dabei dienen die großformatigen Reproduktionen nicht allein der Illustration von Breuers Gedanken. In ihrer freien, aber stets orthogonalen Platzierung auf den Buchseiten pointieren sie zweifellos das Prinzip, dem sich die Architektur, die sie darstellen, verdankt. Mit dem Unterschied, dass an die Stelle immobiler *slabs* nun mobile Bildflächen treten, die in ihrer Kombination mit den Bildunterschriften ihrerseits wie monumentale Ausstellungstafeln wirken. Das Bild dient hier nicht mehr nur der Vermittlung des Entwurfs. Es wird selbst zum Material des Raumes, die Architektur zu einer hybriden Technik.

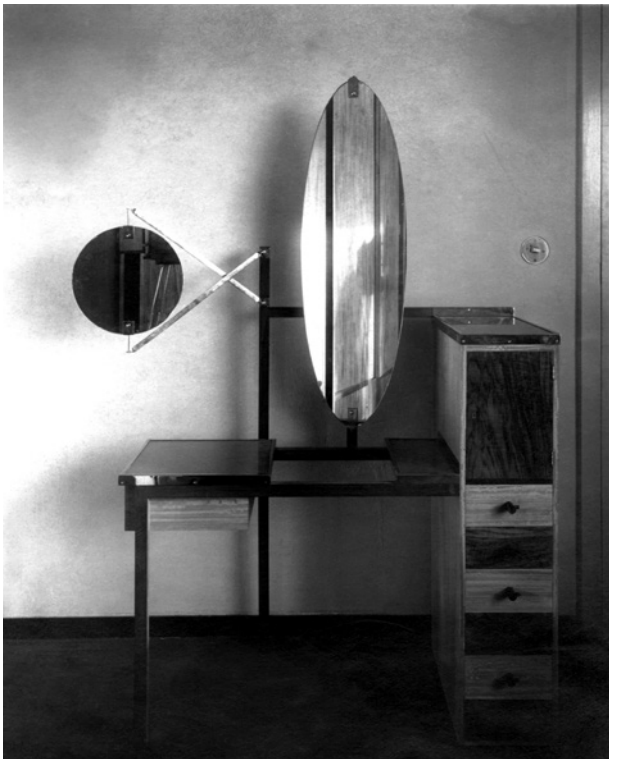
Vom Möbel zum Raum

Marcel Breuers Entwurfsprinzipien und Ideen eines Neuen Wohnens

Über ›ein Haus‹ berichten nahezu alle großen Zeitschriften für Architektur in den 1930er Jahren.[1] Die Rede ist von Marcel Breuers Erstlingswerk, dem Wohnhaus für den Industriellen Paul Harnischmacher und dessen Frau Marianne in Wiesbaden. Den weißgrauen Baukörper, der sich von einzelnen Stützen getragen über dem weitläufigen Hanggrundstück erhebt, errichtet der ehemalige Jungmeister und Leiter der Möbelwerkstatt am Bauhaus mit Ideen des Neuen Bauens. Dafür wendet er seine eigenen Entwurfs- und Gestaltungsprinzipien aus dem Möbeldesign an. Mit einem Gespür für die richtige Verwendung von Materialien,[2] großem Interesse für industrielle Techniken und experimentelle Lösungen gelangt er zu einer eigenständigen Interpretation von dem, was modernes und zeitgemäßes Wohnen sein könnte. Wie Marcel Breuer dabei seine visionären Ideen von schwebenden Möbeln und beweglichen Räumen mit den konstruktiven und funktionellen Anforderungen zu vereinen vermag, beabsichtigt dieser Aufsatz aufzuzeigen.

In einem Bericht über *Die Möbelabteilung des Staatlichen Bauhauses zu Weimar* 1925 äußert Breuer seine Unzufriedenheit über die formal wie auch funktional »unvollkommen[en] und zurückgeblieben[en]« Bauten und Gegenstände der Gegenwart.[3] Die aus vergangenen Jahrhunderten stammende Einrichtung sei erdrückend und raube – beispielsweise durch das Abstauben von barocken Profilen oder das Aufkehren hinter niedrigen Kugelfüßen von Betten oder Schränken – der sowieso schon überlasteten Hausfrau viel Zeit.[4] Mit dieser Kritik fordert er zu einer neuen, sich an den »Möglichkeiten und Notwendigkeiten der modernen Zeit« orientierenden sowie »heutigen Bedürfnissen entsprechenden« Gestaltung auf.[5]

Wie diese aussehen soll, führt das Versuchshaus Am Horn einem breiten Publikum vor Augen. Der experimentelle, von Georg Muche entworfene und vom Baubüro Gropius im Rahmen der großen Bauhausausstellung 1923 in Weimar realisierte Wohnungsbau propagiert die neuen Ideen des Wohnens und Bauens. Sie sollten sowohl den Anforderungen des Massenbedarfs gerecht werden als auch denen der Form, Technik und Wirtschaftlichkeit. Unter dieser ideologischen Maßgabe fertigen





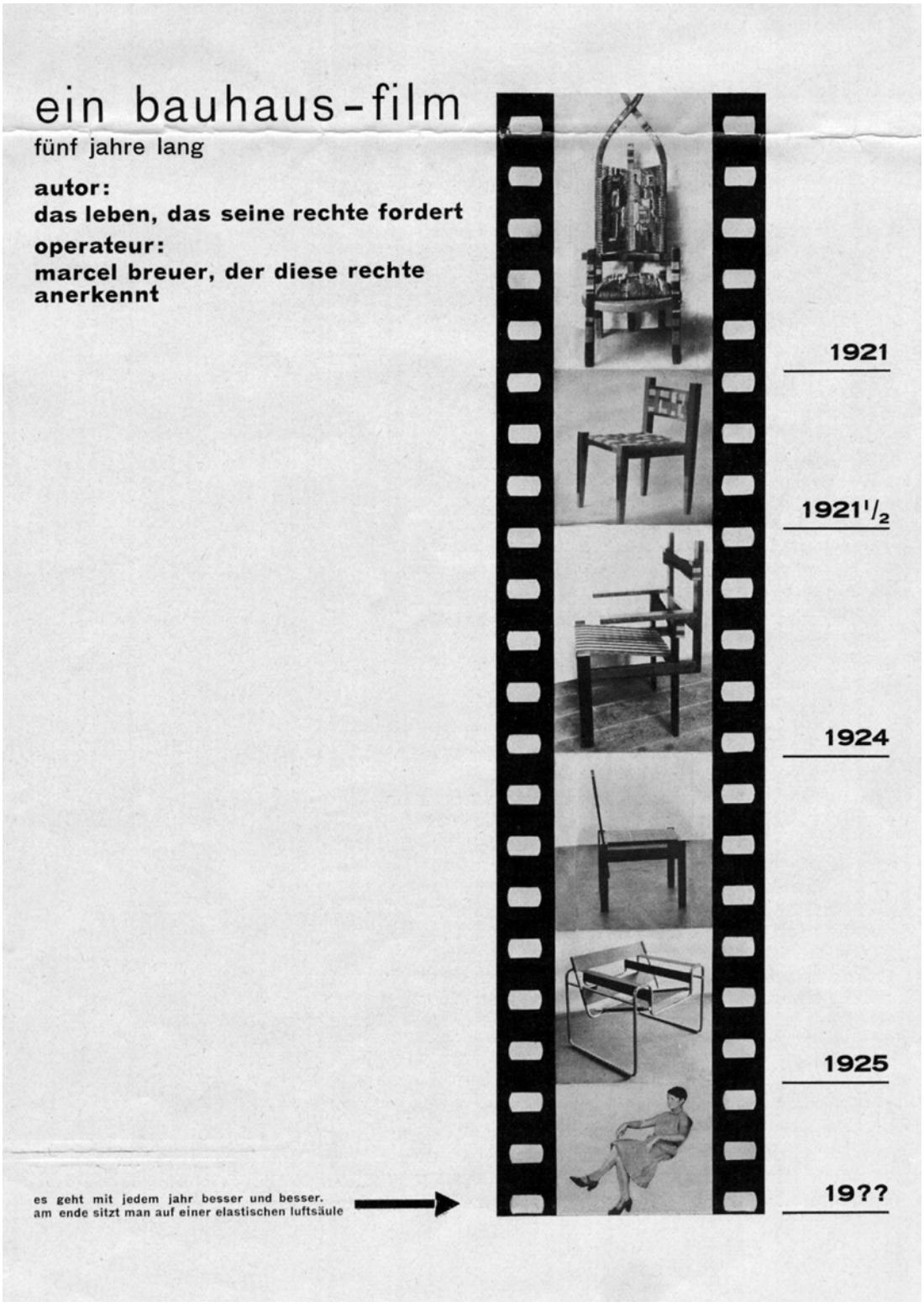


Abb. 13 Marcel Breuer, Toilettentisch im Zimmer der Dame, Haus am Horn, 1923.
Abb. 14 Marcel Breuer, Schrank im Wohnzimmer, Haus am Horn, 1923.
Abb. 15 Marcel Breuer, Ein Bauhaus-Film. Fünf Jahre lang, 1926.

die Studierenden in den Bauhaus-Werkstätten, darunter auch Marcel Breuer, verschiedene Einrichtungsobjekte für die großzügig belichteten Räume des kubischen Wohnhauses an. In ihm sind gleich zwei der auffälligsten Möbelstücke von Marcel Breuer zu sehen: Sein Gesellenstück von 1922, der Toilettentisch einer Dame, der einige Besucher des Hauses an einen Operationstisch oder eine Zahnarztpraxis erinnert und daher irritiert,[6] und der von ihm gefertigte Schrank für das Wohnzimmer 1923 **[Abb. 13, 14]**.

Dieser Schrank besteht aus verschiedenen Elementen. Ihre nicht gerade preiswerten Materialien sind farbig angelegt in Ahorn (grau, matt), Padouk (rot, matt), ungarischer Esche (matt) und Birnbaum (schwarz, poliert) mit polierten Nickelbeschlägen[7] und setzen sich nahezu konstruktivistisch zu einem skulpturalen Eckmöbel zusammen. Dünne Holzleisten bilden ein selbstständiges Traggerüst, das den Wohnzimmerschrank einerseits rahmt und grafisch konturiert und andererseits die farbigen und sich funktionell unterscheidenden Einzelelemente, wie die gläserne Vitrine sowie das offene und geschlossene Holzregal, zu einem kompakten Möbel vereint. Mit seiner Form möchte Breuer die Funktion zum Ausdruck bringen. Erst wenn die Teile des Möbels richtig funktionieren und in ihrer Funktion einander nicht stören, dann ist es »fertig« und kann »die relativ beste Erfüllung [seiner] speziellen Aufgabe« übernehmen.[8] Im Vordergrund seiner Entwürfe steht die Funktion, nach der er die Formen, Materialien und Konstruktionen – gleich ob Stuhl, Tisch oder Schrank – individuell wählt und gestaltet. Dafür wendet Breuer ganz eigene Maximen an, die er deutlich formuliert und sich damit positioniert. Reformierenden und produktiven Tendenzen des Bauhauses schenkt er zwar große Aufmerksamkeit, von den formal-einheitlichen und dogmatischen Gestaltungsprinzipien grenzt er sich allerdings ab. Für ihn liegt die Produktion von vor allem zweckorientierten Möbeln und Bauten sowohl in den Händen »eines *interessierten* Künstlers, der die fehlenden Notwendigkeiten eindeutig formuliert« [sic] als auch »in den Händen des *Technikers.* Unter *eindeutig* formulieren verstehe ich, bei einem Gegenstand die notwendigen funktionalen Teile bis zur äußersten Konsequenz, ihrem Inhalt entsprechend zu gestalten.« [sic][9] Beide Kompetenzen, die technische und künstlerische, zeichnen Marcel Breuer aus, der bei seinen Entwürfen keine Trennung – wie sie in den Bauhauswerkstätten praktiziert wurde –, sondern eher eine Verbindung zwischen Formgebung und technischer Ausführung verfolgt.

Nach dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau übernimmt er die Leitung der Möbelwerkstatt und entdeckt den industriellen Stahl als neues Material, der ihn zu experimentellen Entwürfen im Möbel- und Wohnungsbau anregt.

1 Vgl. u. a. *Das Werk* (Juli 1934), *Architectural Review* (1935), *De 8 en Opbouw* (1934). Eine ausführlichere Übersicht über die Publikationsgeschichte findet sich im Beitrag von Matthias Brunner. **2** In diesem Punkt stimme ich Ise Gropius zu, die Breuers Karriere als Freundin unterstützt hat, und benutze ihre Worte aus dem Zitat: »Yet in point of fact the construction of metal chairs merely represented the initial stage in his development as an architect. But this stage plainly announced his salient characteristics: complete lack of prejudice, an instinct for the right use of material and a vivid imagination.« Ise Gropius: »A House at Wiesbaden. Marcel Breuer, Architect«, in *Architectural Review*, 78. Jg. (1935), Heft 7, S. 13–14, 13. **3** Marcel Breuer: »Die Möbelabteilung des Staatlichen Bauhauses zu Weimar«, in *Fachblatt für Holzarbeiter 20*, Februar 1925, Heft 2, S. 17–20, 17. **4** Ebd. **5** Ebd. **6** Lutz Schöbe: »Befreites Kämmen« am Frisiertisch der Moderne. Marcel Breuers Toilettentisch der Dame«, in Bauhaus-Archiv Berlin (Hg.): *Modell Bauhaus*, Ostfildern, 2009, S. 162–164, hier S. 162, Ausst.-Kat. **7** Walter Gropius, László Moholy-Nagy: *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar. Bauhausbücher 3*, 5., unveränderter Nachdruck der 1. Aufl., Weimar, 2009, S. 68. Breuers Schrank und Frisiertisch bestehen nicht nur aus teuren Materialien und Details, sondern waren auch aufwendig zu produzieren, weshalb sie – wie andere Möbel des Hauses – nicht den Anforderungen des Massenbedarfs gerecht wurden. Vgl. Robin Schuldenfrei: *Luxury and Modernism: Architecture and the Object in Germany 1900–1933*, Princeton, Princeton University Press, 2018, S. 117, 128. **8** Ebd. **9** Ebd. **10** Lars Müller (Hg.): *bauhauszeitschrift 1926–1931*, Heft 1 (Faksimile) in Zusammenarbeit mit dem Bauhaus Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin 2019, o. S.

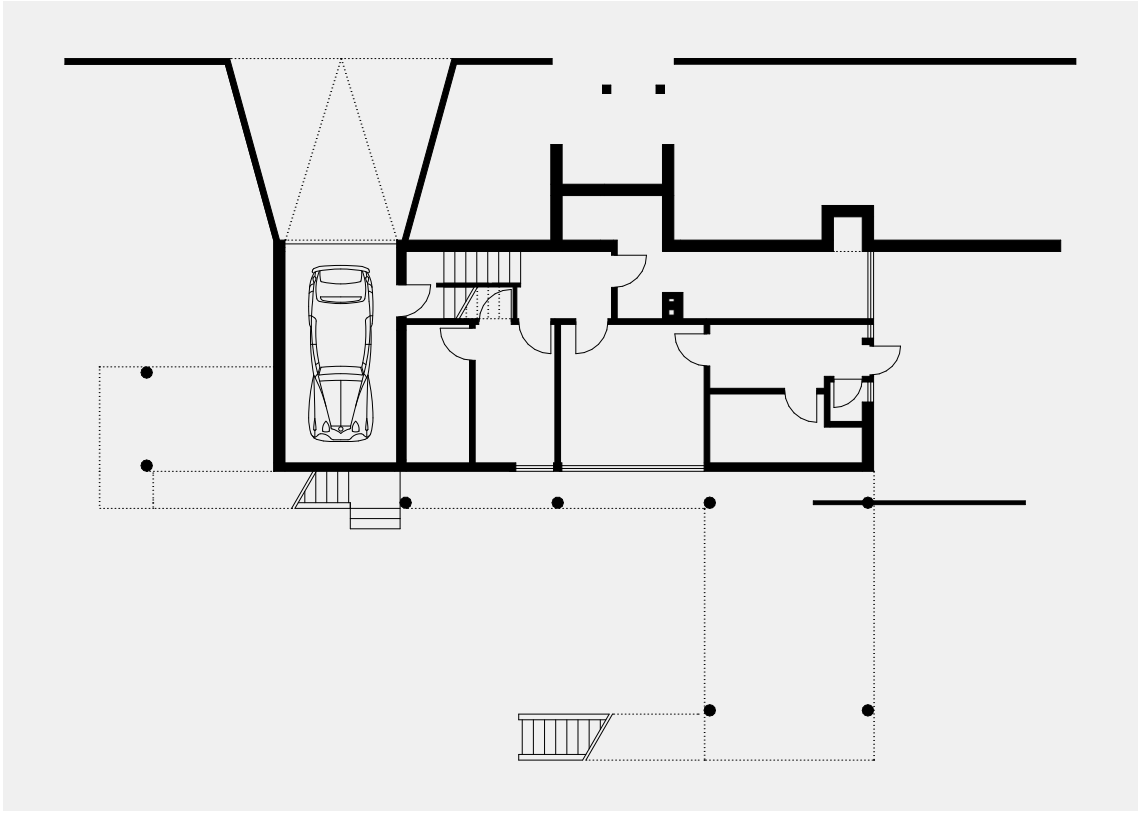
Visionäre Ideen und experimentelle Versuche

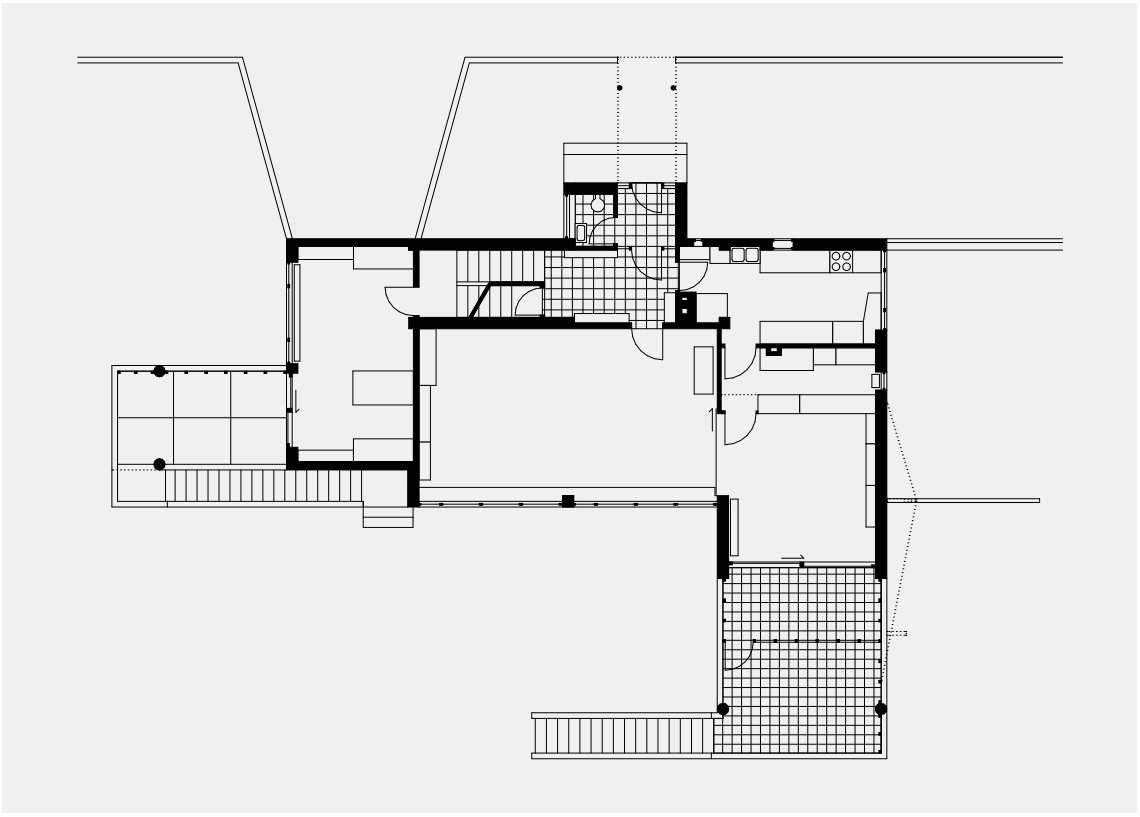
Der Neubau der Bauhausgebäude und Meisterhäuser in den Jahren 1925 bis 1926 und der damit verbundene Neustart in Dessau veranlassen Walter Gropius dazu, eine Chronik für die erste Ausgabe der *bauhaus-zeitschrift* 1926 zu verfassen.[10] Neben Beiträgen von László Moholy-Nagy, Georg Muche, Oskar Schlemmer und Wassily Kandinsky ist eine Collage von Marcel Breuer publiziert **[Abb. 15]**. In Form eines Filmstreifens[11] stellt sie sechs von ihm als Schüler und Jungmeister in der Möbelwerkstatt entworfene Stühle vor, vom aufwendig handgeschnitzten Unikat zum maschinell gefertigten Massenprodukt. In chronologischer Reihenfolge verkörpern sie die Paradigmen am Bauhaus, Kunst und Handwerk und später Kunst und Technik zu vereinen und zeigen zugleich Breuers Entwicklung im Möbeldesign auf. Dem thronartigen, schweren und massigen romantischen Lehnstuhl aus Holz von 1921 folgt der rechtwinklig geometrische Armlehnstuhl von 1924, der sich weiter zum filigranen und leichten Clubsessel aus Stahlrohren von 1925 reduziert. Den letzten Stuhl deutet die auf ihm sitzende oder besser schwebende Frau nur an, da er aus dem Bild heraus montiert wurde.[12] Vor lauter Transparenz und Immaterialität ist das Möbel nicht mehr zu sehen und mehr noch, es ist in seiner geschwungenen Gestalt nicht mehr existent. Das neue objektlose Sitzen »auf einer« – laut der Legende am Rand der Collage – »elastischen luftsäule« [sic][13] findet in einer utopischen Zukunft statt. Denn die Erfindung eines Möbels, das aus einer sogenannten Luftsäule oder Luftschicht besteht, datiert Breuer zwar mit Fragezeichen, bezieht sich jedoch visionär denkend auf das 20. Jahrhundert. Dieses letzte Bild der Collage deutet nicht nur eine Veränderung im Sitzen an,[14] sondern auch eine gedankliche Weiterentwicklung der Metallstühle, deren elastisches Rohrgestell mit dazwischen gespannten, verhältnismäßig wenigen Eisengarnstoffstreifen kaum sichtbar und nahezu transparent ist. Damit kommt die Stuhlkonstruktion der materiellen Auflösung sehr nahe. Denn, so äußert der Kritiker Wilhelm Lotz zur Collage, wissen wir nicht, »aus welchen Materialien die Sitzgelegenheiten in späteren Zeiten bestehen werden und welcher Art die Verbindung der eigentlichen Sitze mit Decke, Boden oder Wänden sein werden. Denn ein Sitz braucht ja nicht auf dem Erdboden zu stehen [...].«[15] Zum Entwurf freischwebender Konstruktionen erhielten vermutlich verschiedene Designer von der Erfindung des Klappnotsitzes des Automobils Anregungen.[16] Auch Marcel Breuer führte die Entwicklung seiner Stahlrohrmodelle mit einer klappbaren Version des Clubsessels und einem Klappstuhl für die Aula des Bauhauses fort. Den ersten Stahlrohrstuhl ohne Hinterbeine, den sogenannten Freischwinger, entwirft Mart Stam 1926, ein Jahr später folgt ihm Mies van der Rohes Modell.[17]

Das eigentlich Neue, das Breuers fotografische Collage überspitzt verkündet, liegt in seinem Stahlrohrstuhl – den er als »Clubsessel« bezeichnet – verborgen. Denn der traditionell gefertigte Clubsessel ist per Definition ein bequemer und gepolsterter Sessel, der aus flächigen Sitz-, Rücken- und Armlehnen und linienförmigen, konstruktiven Elementen

11 Laut Bergdoll hatte Breuer die Collage für einen Bauhausfilm vorbereitet. Vgl. Barry Bergdoll: »Encountering America. Marcel Breuer and the Discourses of the Vernacular from Budapest to Boston«, in Alexander von Vegesack (Hg.): *Marcel Breuer. Design und Architektur*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2003, S. 258–307, 267, Ausst. Kat. **12** Die vollständige Fotografie der auf dem Klubsessel sitzenden Frau ist abgedruckt in: Werner Graeff (Hg.): *Innenräume. Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung »Die Wohnung«*, Stuttgart, Akademie Verlag Wedekind, 1928, S. 25. **13** »es geht mit jedem jahr besser und besser. am ende sitzt man auf einer elastischen luftsäule. 19??« [sic], Legende der Collage, in Walter Gropius / László Moholy-Nagy: *bauhaus, 1*, Dessau, 4.12.1926, S. 3, https://monoskop.org/images/d/d4/Bauhaus_11_1926.pdf (aufgerufen am 24.11.2020). Die Idee der Luftsäule als Sitzfläche greifen Heinz und Bodo Rasch bei der Gestaltung der Titelseite des Buches *Der Stuhl* 1928 wieder auf. **14** Das »neue Sitzen«, ausgelöst durch die gleichzeitige Entwicklung der Autokarosserie und die damit verbundene »lässig gespannte Haltung des Autofahrers, in tiefem Sitz zurückgelehnt und die Beine weit vorgestreckt« überträgt Breuer auf den Klubsessel, den die Frau mit ihrer Körperhaltung visualisiert. Vgl. Marcel Mauss: »Die Technik des Körpers«, in ders. (Hg.): *Soziologie und Anthropologie*, Frankfurt a. M., Ullstein, 1989, S. 199–220, vgl. auch: Theres Sophie Rohde: *Die Bau-Ausstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder »Die Schwierigkeit zu wohnen«*, Diss., 2015, S. 371–380, https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/2442/file/Theres+Rohde_Dissertation_Opus+BUW_pdfa.pdf (veröffentlicht am 06.02.2015, aufgerufen am 24.11.2020).







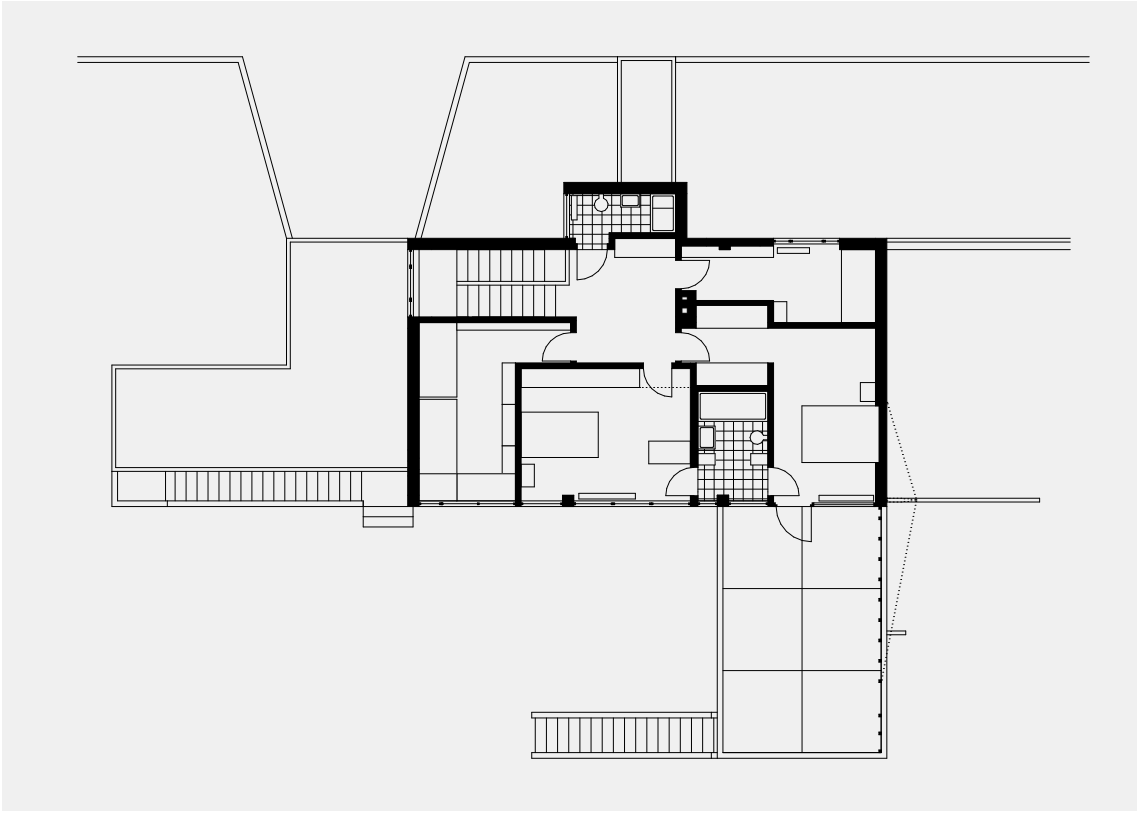


Abb. 16 Haus I, Gartenfassade, Ansicht von Süden, 1932.
Abb. 17 Haus I, Grundriss UG, M 1:200.
Abb. 18 Haus I, Grundriss EG, M 1:200.
Abb. 19 Haus I, Grundriss OG, M 1:200.

besteht. Letztere Elemente, die Verbindungs- und Stützrohre, sind von einem Polstermaterial überzogen. Breuers »Clubsessel« jedoch verzichtet auf die Bekleidung der Konstruktion durch großflächige Lehnen und stellt diese nun sichtbar dar. Die lichtdurchlässigen Eisengarnstreifen und die glänzende Oberfläche des Stahlrohres fördern den transparenten Eindruck des außergewöhnlich erscheinenden Sessels. Mit der bewussten Wahl von Materialien und Oberflächen, dem Verzicht auf Ornamente und Verweise auf historische Stile gelingt Breuer die Neuinterpretation eines althergebrachten Möbels, die Sigfried Giedion als eine sehr bedeutende beschreibt und mit der heroischen Periode der neuen Architektur vergleicht. Hier ersetzen transparente Glashüllen die tragenden Mauern und bedienen sich – wie auch der Stahlrohrstuhl – der Möglichkeiten, die die neue Zeit hervorgebracht hat.[18]

Es sind einige wichtige Impulse der neuen Zeit, die Marcel Breuer für den Entwurf und die experimentelle Entwicklung seiner Stahlrohrmöbel 1925 erhält. Eine für die Avantgarde typische Inspirationsquelle ist die Ästhetik der Maschine und die von ihr ausgehende industrielle Fertigung. Eigenen Aussagen zufolge erhält er während des Fahrradfahrens die Idee, das Material des Lenkrades zur Konstruktion von Stahlrohrmöbeln zu verwenden.[19] Den Clubsessel entwickelt er in Zusammenarbeit mit einem Schlossermeister in der Ausbildungswerkstatt des Dessauer Flugzeugbauers Junkers[20] und erhält das Stahlrohr dafür von der Firma Mannesmann, die den Fahrradfabrikanten Adler beliefert.

Die Vorteile des Stahlrohrstuhles liegen nicht nur in den konstruktiven Möglichkeiten des biegsamen Materials und der industriell-maschinellen Herstellung begründet, die sich mustergültig mit den Bestrebungen der modernen Bewegung (Standardisierung, Normierung, Typisierung) vereinen ließen. Primär unterstreicht der Stuhl die funktionalistische Ästhetik und die Einfachheit des Möbels, deren Hauptargumente Breuer auf das geringe Gewicht, die belastbare Konstruktion oder einfache Zerlegbarkeit richtet. Große Kritik und wenig Akzeptanz erwartet der Designer für sein neuartiges, für das Wohnen gedachte Möbel zu erhalten, da es für ihn das »am wenigsten künstlerisch, am meisten logisch, am wenigsten ›wohnlich‹, am meisten maschinenmäßig«[21] gestaltete Sitzelement ist. Zu Gunsten der Materialökonomie und konstruktiven Einfachheit verlor das Sitzmöbel den Charakter der Wohnlichkeit. Dennoch, »das gegenteil des erwarteten trat ein« [sic], verkündet der Designer stolz in seinem Plädoyer über das *metallmöbel* 1927. In größerer Stückzahl werden die Stahlrohrmöbel für das Dessauer Bauhaus (Lehrgebäude, Aula und Kantine, studentische Ateliers) und die Meisterhäuser gefertigt, außerdem für die großen Hallen der Bau- und Wohnungsausstellungen in Stuttgart, Berlin und Paris.[22] Die aus Krankenhäusern, Kasernen, Gärten und Caféterrassen bekannten Stahlrohrmöbel[23] entwickeln sich trotz aller Vorteile nicht sogleich zum kommerziell erfolgreichen Massenartikel.

Nichtsdestotrotz erklärt Breuer den lichtdurchlässigen Möbeltyp schlicht zum notwendigen Apparat des heutigen Lebens.[24] Sein reduziertes Design entspricht dem Wunsch nach Transparenz, die laut Giedions Beschreibung eine neue optische Einstellung herbeiführt.[25] Die vom Möbel verkörperten Effekte der Beweglichkeit und Leichtigkeit, der Schwerelosigkeit und Transparenz erzeugen ein neues Raumgefühl, das bislang nur aus der Malerei und Plastik des Suprematismus und Konstruktivismus sowie aus der Fotografie und dem Film bekannt ist.[26] In Analogie zur Kunst experimentiert Breuer mit geometrischen Formen, technischen Materialien und Oberflächen, die im Zusammenspiel mit Licht und Kinetik ein bewegliches statt statisches, teils immaterielles Empfinden von Raum auslösen. Licht und Bewegung sind hierbei Elemente der Gestaltung und modellieren den Raum. Denn dieser sollte in möglichst allen Teilen luftig statt massiv, veränderlich und beweglich statt scheinbar festgewachsen sein.[27] Beflügelt von den Erfindungen neuer Bewegungssysteme, prophezeit El Lissitzky 1923 in seinem Aufsatz *Rad – Propeller und das Folgende*, wird eine bewegliche und im Raum schwebende Architektur entstehen.[28] Und es gelingt.

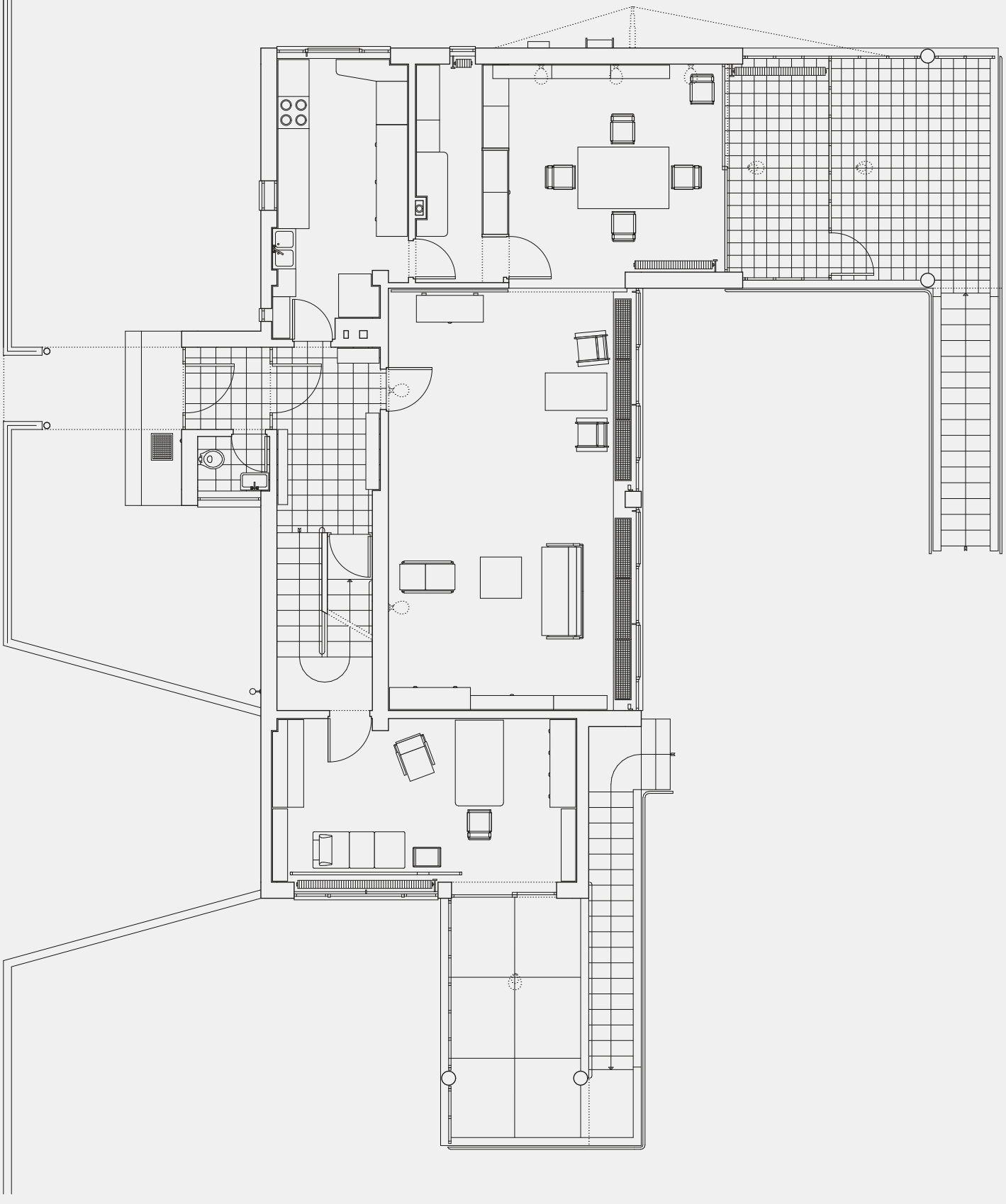
Die aufeinander folgenden Erfindungen in der Luftfahrt und später der Raumfahrt führen die klassische Moderne zu der Idee, die neue Architektur habe leicht und frei schwebend zu sein. Ihre neuen Gestalten und Formen veranlassen Kritiker, sie sozusagen extraterrestrisch zu interpretieren.[29] Das Wohnhaus Am Horn beispielsweise sei nicht für den Menschen der Gegenwart, sondern für »Marsbewohner oder Mars bewohnende Weltflüchtige« erbaut. Mit dieser Architektur zeige sich »die Sehnsucht nach einer neuen Leichtigkeit und einem ›Leben ohne Wirrwarr‹«.[30] Vermutlich hat das Fremdartige und Ungewöhnliche des Bauwerks diese Vorstellung ausgelöst, das im Gegensatz zu Breuers Sitzmöbel aus einer utopischen Zukunft keineswegs zu schweben scheint. Marcel Breuers Stuhl greift mit der »elastischen luftsäule« El Lissitzkys Traum des ›Frei-Schwebens‹ insofern auf, als dass er »die Möbel und den Raum an sich weitgehend von jeglicher Schwere, Massivität und Unbeweglichkeit zu befreien« versucht.[31]

Gleichzeitig entwickelt Breuer ein Kleinmetallhaus,[32] bei dem er seine Erfahrungen aus dem Möbeldesign auf den experimentellen Hausbau überträgt. Hier unterscheidet er – ebenso wie beim Möbel – die einzelnen Elemente, die von einer tragenden Struktur gefasst sind, und fügt sie zu einer additiven, sachlich-funktionalen Einheit zusammen. Auf diese Weise befruchten sich Breuers Möbel- und Architekturentwürfe gegenseitig. Sie gründen sich auf zuvor definierte Gestaltungsprinzipien und bewähren sich in unterschiedlichen Maßstäben und Entwurfsaufgaben.





Abb. 20 Haus I, Blick vom Wohnzimmer ins Speisezimmer.
Abb. 21 Haus I, Blick vom Speisezimmer in den Wintergarten.
Abb. 22 Haus I, Rekonstruktion des Erdgeschosses mit Möblierung, M 1:100.



Erst mit dem Auftrag des Ehepaars Harnischmacher kann Breuer einen architektonischen Entwurf in Gestalt eines großzügigen Wohnhauses in Wiesbaden realisieren. Äußerst froh darüber schreibt er in einem Brief an Ise Gropius, dass er befürchtet hatte, es käme nie mehr dazu.[33] Marcel Breuer war damals dreißig Jahre alt und seit sieben Jahren selbstständiger Designer von Möbeln und Inneneinrichtungen. Wie Breuer der Maßstabssprung vom Möbel zum architektonischen Raum gelingt und welche Qualitäten er dem Raum verleiht, soll die folgende Analyse des Wohngebäudes skizzieren.

Grundriss, Interieur und das heutige Wohnen

Ein Jahr, bevor Breuer den Auftrag der Familie Harnischmacher erhält, veröffentlicht er seine Vorstellungen darüber, wie *Das Innere des Hauses* 1931[34] auszusehen hat. Sie lesen sich wie Richtlinien für den ganzheitlichen Entwurf und die Gestaltung von Innenräumen und Möbeln des heutigen Wohnens.[35] Bevor er diese detailliert beschreibt, geht er auf die »Wortmarke« Neue Sachlichkeit ein. Von dem mit ihr in Verbindung gebrachten, »nebensächlichen« und rein formalen Aspekt des schmuck- und profillosen, eckigen und geordneten neuzeitlichen Raums distanziert er sich. In erster Linie möchte er mit seiner Arbeit »das Wohnen einfacher, leichter, angenehmer im biologischen Sinne und unabhängig von Äußerlichkeiten (falsche Repräsentation) [machen]«.[36]

Dabei geht er vom Möbelstück aus und unterscheidet zwei »Typen«. Typ I ist »entsprechend dem praktischen Bedarf und den Dimensionen des Raumes« normiert und wird zu »Einheitsteilen« zusammengefügt. Er ist örtlich gebunden und unterscheidet sich dadurch vom Typ II, dem beweglichen und leichten Stuhl, Bett oder Tisch, der ein »eindeutig durchgebildete[r] und in sich abgeschlossene[r] Typ« ist.[37] Mit beiden Typen beabsichtigt Breuer, idealerweise große und verhältnismäßig leere Räume zu gestalten, da gerade sie gewisse »praktische und ästhetische Vorzüge« bieten.[38] Ein weiteres Element stellen die Schrankräume oder begehbaren Schrankwände dar, die als Ersatz für Innenwände fungieren. Sie sind fest eingebaute Möbel, mit denen Räume getrennt oder auch funktional verbunden werden können. Die Inneneinrichtung und Gestaltung der Räume macht er von zuvor analysierten Bedürfnissen der Bewohner sowie von Berechnungen zu deren Nutzung abhängig. So sieht er beispielsweise für die nur wenige Stunden am Tag effizient genutzten Räume wie Schlafzimmer und Speisezimmer Schiebewände vor, da sie eine Verbindung zu größeren Räumen ermöglichen.[39] Für ihn muss sich ein Raum an die schnell sich verändernden Lebensformen anpassen können.[40] Wie Breuer seine Ideen auf Innenräume überträgt, zeigt das Haus Harnischmacher I nun auf.

15 Wilhelm Lotz: »Ewige Formen – Neue Formen«, in *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Heft 5 (1931), S. 161–166, 161, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1931/0173 (aufgerufen am 24.11.2020). **16** Vgl. Gustav Adolf Platz: *Wohnräume der Gegenwart*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1933, S. 155. **17** Otakar Máčel: »Marcel Breuer – ›Erfinder der Stahlrohrmöbel‹«, in Alexander von Vegesack (Hg.): *Marcel Breuer. Design und Architektur*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2003, S. 52–115, hier S. 65, 73; siehe auch Otakar Máčel: *Der Freischwinger. Vom Avantgardeentwurf zur Ware*, Delft, Technische Universität Delft, 1992. **18** Vgl. Sigfried Giedion: *Mechanization takes Command, a contribution to anonymous history*, New York, Oxford Univ. Press, 1948, 2. Aufl., New York 1955, S. 488. **19** Lilli Rendy: »A csőbútor magyar feltalálója Budapesten beszél világsikereiről«, in *Magyarország*, 23. Februar 1937, S. 5 SUL (Im Interview mit Lilli Rendy »Der Entdecker der Stahlrohrmöbel spricht über seinen Welterfolg in Budapest« berichtet Marcel Breuer: »Meine plötzliche Idee, die mich während des Fahrradfahrens, vom Material des Fahrradlenkrads zur Konstruktion des Stahlrohrmöbels geleitet hat, welches sich über den Erwartungen so schnell von einer Minute auf die andere in der ganzen Welt verbreitet hat, konnte überhaupt nicht das bedeuten, dass ich als Architektingenieur mein ganzes Leben mit der Planung von Innenräumen verbringen werde.« (übersetzt von Adél Gyimóthy). **20** Máčel: *Marcel Breuer – »Erfinder der Stahlrohrmöbel«* (wie Anm. 17), S. 56, 67. **21** Marcel Breuer: »metallmöbel (dessau, november 1927)«, in Graeff: *Innenräume. Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung »Die Wohnung«* (wie Anm. 12), S. 133–134, 133.

Auf einem Hanggrundstück befindet sich das dreigeschossige, weißgrau verputzte Haus, das sich mit den Fenstern und Terrassen nach Süden und Westen, auf »den Garten, die Sonne und die Aussicht auf das Rheintal und auf die Stadt Wiesbaden« orientiert **[Abb. 16]**.[41] In einer nur fünfmonatigen Bauzeit vom 20. Juli bis zum 20. Dezember 1932[42] entsteht eine Stahlskelettkonstruktion, die sich im Untergeschoss mit der Garage und den Wirtschaftsräumen südseitig in sichtbare Stützen auflöst **[Abb. 17]**, wodurch das Erd- und Obergeschoss mit den Wohn-, Arbeits- und Schlafräumen über dem Boden zu schweben scheinen **[Abb. 18, 19]**. Der Stahlrahmen ist so ausgebildet, dass eine weitgehend wand- und stützenfreie Grundrisskonstellation mit freier Raum- und Fenstereinteilung möglich wäre. Die tragende Struktur bekleiden beidseits verputzte Heraklithplatten,[43] sodass Innen- und Außenwände homogene Oberflächen besitzen.

Im Zentrum des Erdgeschosses ist das Wohnzimmer angeordnet, dessen eine Längsseite fast vollständig nach Süden mit dem sich über die gesamte Zimmerbreite erstreckenden Langfenster geöffnet ist **[Abb. 22]**. Rings um diesen zentralen Hauptraum sind das um eine halbe Geschosshöhe versetzte, von einem Treppenpodest zugängliche Arbeitszimmer mit Zugang zur Westterrasse, das Treppenhaus mit Flur, die Anrichte und das Speisezimmer mit sich anschließender Südterrasse gruppiert. Die Nutzung der Räume ist durch deutliche Absätze, Vor- und Rücksprünge sowie unterschiedliche Fenstereinteilungen im Fassadenbild ablesbar. Eine Schiebetür zwischen Wohn- und Esszimmer erlaubt, die beiden Zimmer je nach Bedarf räumlich und optisch zu verbinden **[Abb. 20]**. Ebenso ermöglichen die teilweise verschiebbaren Glaswände eine Verbindung des Speise- und Arbeitszimmers mit der Süd- bzw. Westterrasse. Die demontierbaren Rohglaswände stellen eine weitere flexible Raumnutzung her **[Abb. 21]**. Mit ihnen können die überdeckten Terrassenbereiche zu einem Wintergarten für den ganzjährigen Aufenthalt geschlossen werden **[Abb. 23]**. Zwar öffnet und verbindet Breuer mit verschiedenen beweglichen Elementen die Räume zu größeren und zusammenhängenden Raumeinheiten, aber er nutzt die Freiheit, die ihm die Konstruktion, der zweijochige Stahlrahmen, geboten hätte, nur ansatzweise. Schiebetüren und flexibel einzusetzende Glaswände gestalten die in Teilen veränderlichen und beweglichen Räume und greifen das Konzept des fließenden Raums zaghaft auf. Diese eher optisch empfundene Idee des fließenden Raums scheint Breuer in diesem Haus noch nicht zu verfolgen. Erst gute zwanzig Jahre später beschreibt er sie in seinem Buch *Sun and Shadow* 1955 mit den Worten, »we have a new experience of space: space in motion, space in flow«.[44] Im Haus deuten kleine Wandöffnungen im Wohn- und Speisezimmer die Verwendung teils transparenter Materialien (gläserne Zwischenwände) und die wiederkehrenden Möbeltypen das räumliche und optische Ineinanderfließen der Innen- und Außenräume vorsichtig an. Das Raumkonzept, das Breuer hier anwendet, ist daher eher mit Frank Lloyd Wrights Begriff des schachtelförmigen oder auch Joachim Drillers Begriff des kastenförmigen Raums zu beschreiben.[45]

22 Werkbundausstellung in Stuttgart 1927 und in Paris 1930, Bauausstellung in Berlin 1931. **23** Gabriele Diana Grawe: »Unité et Diversité. Ein imaginärer Dialog zwischen Eileen Gray und Marcel Breuer über Innenräume«, in Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, Matthias Noell (Hg.): *Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France. 1919–1940*, Berlin, Akademie Verlag, 2002, S. 117–143, 128. **24** Marcel Breuer: »metallmöbel und moderne räumlichkeit«, in *Das neue Frankfurt*, Nr. 1 (1928), S. 11, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1928/0017 (aufgerufen am 24.11.2020). **25** Giedion: *Mechanization takes Command, a contribution to anonymous history* (wie Anm. 18), S. 536. **26** Zu denken ist hier an die Fotogramme Man Rays und László Moholy-Nagys sowie an den Experimentalfilm, beispielsweise an das »Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau« (1930) von László Moholy-Nagy. **27** Breuer: *metallmöbel und moderne räumlichkeit* (wie Anm. 24). **28** El Lissitzky: »Rad – Propeller und das Folgende. Unsere Gestaltung – unsere Bewegungssysteme [1923]«, in *ABC. Beiträge zum Bauen*, Serie 2, Nr. 1 (1926), Basel, S. 3–4, 4. **29** Heike Delitz: »A House of Outer Space«, in Joachim Fischer, Dierk Spreen: *Soziologie der Weltraumfahrt*, Bielefeld, Transcript, 2014, S. 129–161, 136. **30** Fritz Wichert: »Ein Haus, das Sehnsucht weckt«?, in *Frankfurter Zeitung*, 10.10.1923, zitiert nach Delitz: *A House of Outer Space*, (wie Anm. 29), S. 136. **31** Vgl. Grawe: *Unité et Diversité. Ein imaginärer Dialog zwischen Eileen Gray und Marcel Breuer über Innenräume* (wie Anm. 23), S. 129. **32** Breuers *Kleinmetallhaus Typ 1926* oder auch die Kleinhausstudien Typ *Bambos* 1927 sind als »Jungmeister«-Häuser in Stahlskelettkonstruktion mit trockenmontierten Füllplatten aus Beton in Dessau gedacht. **33** Marcel Breuer an Ise Gropius, *Brief*, 12.06.1932, SUL.









Abb. 23 Haus I, Blick in den Wintergarten.
Abb. 24 Haus I, Wohnzimmer.
Abb. 25 Meisterhaus László Moholy-Nagy, Esszimmer, 1927.
Abb. 26 Haus I, Arbeitszimmer.

In den Wohnräumen des Hauses kommen zum einen leichte, aus dünnen Stahlrohren geformte, einzeln oder zu Gruppen angeordnete Möbel (Typ II), zum Beispiel ein Tisch mit Stühlen im Speisezimmer, zu stehen **[Abb. 20]**. An den Wänden befinden sich zum anderen die aus standardisierten Einzelteilen gefertigten Vitrinen und Kästen (Typ I). Offene und geschlossene Kästen für Likör, Radio, Schallplatten und Grammophon[46] sind zu lang gezogenen, schmalen und rechteckigen Wandschränken aneinandergefügt. Dadurch bilden die additiven Einzelelemente ein grafisch prägnantes horizontales Streifenmotiv, das im Esszimmer in Form der gläsernen Vitrinen wiederkehrt und die beiden Räume dadurch optisch verbindet **[Abb. 20, 24]**. Das Motiv der Linie taucht in den von Breuer entworfenen Innenräumen vielfältig auf. Im früheren Entwurf, dem Speisezimmer des Meisterhauses Moholy-Nagys in Dessau, ist beispielsweise eine breitere Linie an der oberen Kante der Wandfläche zu sehen. Die fotografische Innenaufnahme des Zimmers zeigt eine dunkel angelegte Wandfläche, die den Rahmen des Einbauschrankes formt, der sich an der Oberkante der anschließenden hellen Wand fortsetzt **[Abb. 25]**. Auch im Arbeitszimmer taucht dieses grafische Motiv an der Wandfläche auf. Hier stößt die dunkle Linie an die obere Kante des gleichfarbigen Schrank- und Regalelementes **[Abb. 26]**. Dadurch entsteht optisch der Eindruck, dass die grafische Gestaltung der Wandfläche in das Möbel übergeht und so eine plastische, farblich wie formal aufeinander abgestimmte Raumkomposition entsteht, mit der Breuer genau den im Text *Das Innere des Hauses* beschriebenen Effekt vermeidet, dass das »Möbelstück [...] wie eine isolierte, gerahmte Komposition gegen die Wand steht«.[47]

Damit setzt er eine neue Raumgestaltung um, die an El Lissitzkys Schauraum für Bildende Kunst, das »Abstrakte Kabinett« (1926), in der Internationalen Kunstausstellung in Dresden erinnert.[48] El Lissitzkys Raum gestalten geometrische Formen, die sich teils als flächige und plastische Elemente an den Wänden (Reliefs) befinden und teils frei im Raum als Möbel stehen. Hier und beim Haus Harnischmacher tritt die grafische und farbliche Gestaltung der Wände in Form von körperlichen Objekten aus der Fläche hervor, sodass Wand und Möbel, Fläche und Raum eine dreidimensionale Beziehung modellieren. Die dunkle Linie unterstreicht als grafisches Element den Raum und geht optisch sogleich in ein funktionales Möbel, Regal oder Schrank, über. Außerdem erzeugt Breuer damit den Eindruck eines Raumkontinuums, das er mit Hilfe von Wandabwicklungen entwickelt haben könnte. Diese Art der technischen Zeichnung zeigt den Raum mit seinen nahtlos aneinandergefügten vier Wandflächen. Die Gestaltung des Innenraums kann damit nicht nur maßstäblich überprüft, sondern auch entworfen werden. Diesen Eindruck erweckt die untere zeichnerische Wandabwicklung **[Abb. 30]**. Sie zeigt die Wand zwischen Speise- und Anrichtezimmer, die Breuer zwar als sogenannte Schrankwand, Möbeltyp III, für die Wohnung der Harnischmachers 1929 angefertigt, aber auf deren erstes Haus einfach übertragen hat. Der Vergleich beider Grundrisse **[Abb. 22, 29]** und Fotografien **[Abb. 27, 28]** lässt die Vermutung nachvollziehen. In beiden

Räumen wurde die Wand zwischen Speise- und Anrichtezimmer bis auf ihre Unterzüge und eine Stütze von 25 Zentimetern Breite entfernt beziehungsweise im Haus gar nicht erst gebaut und durch Schrankelemente ersetzt. Denn identisch sind die in der Wandabwicklung gezeichneten und mit den Nummern 108 und 117 im Grundrissausschnitt versehenen Elemente, die Breuer nun seitenverkehrt im Speisezimmer des Harnischmacher-Hauses wieder einbaut. Das Fehlen der mittleren Elemente der Schrankwand zeigt die räumliche Verbindung durch kleine Schiebetüren zwischen Speise- und Anrichtezimmer an. Diese mittlere Öffnung entsteht dadurch – so scheint es –, dass die als offenes Regal gefertigten Elemente aus der Schrankwand herausgedreht und an der sich anschließenden Wand befestigt wurden. Das kompakte Möbel erfährt eine teilweise Auflösung und stellt dadurch eine optische und formalästhetische Verbindung beider Wandflächen des Speisezimmers her. Zudem übernimmt es die Funktionen einer raumtrennenden Wand und eines von beiden Räumen zu nutzenden Möbels, das den Ort der Reinigung des Geschirrs mit dem der Benutzung verbindet: Praktisch und ökonomisch legt »man [...] das abgewaschene Geschirr von drüben in den Schrank und nimmt es beim Tischdecken von dieser Seite heraus«.[49] Mit dieser Aussage bekräftigt Marcel Breuer seine Forderung nach rationalisierten Haushaltsabläufen, die er in seinem eingangs erwähnten Aufsatz zum Möbelbau am Bauhaus stellte.

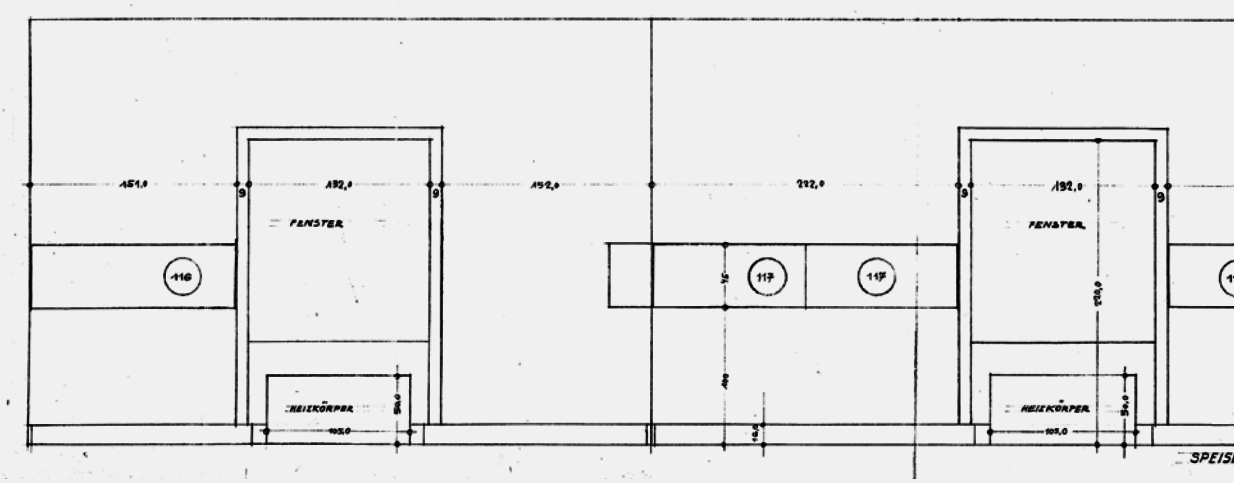
Alle drei Typen von Möbeln – vom frei beweglichen bis zum multifunktionalen statischen – integriert er im Wohnhaus der Harnischmachers und richtet mit ihnen eher große Räume statt spezialisierter Einzelräume ein. Was Breuer dort allerdings nicht umsetzen kann, ist die Vorstellung, dass eine Wohnung vorwiegend aus von Schränken oder Schiebetüren gefertigten Zwischenwänden bestehen kann.[50] Für den zentralen und größten Raum, das Wohnzimmer (und ebenso für die Schlafzimmer), entwirft er besondere Fenster, die ein markantes horizontales Band bilden. Ihre Besonderheit besteht darin, das die »Fensterflügel abwechselnd fest oder drehbar, mit exzentrisch angeordneten Drehzapfen [sind], so dass die geöffneten Flügel nicht zu weit ins Zimmer vorstehen« **[Abb. 32]**.[51]

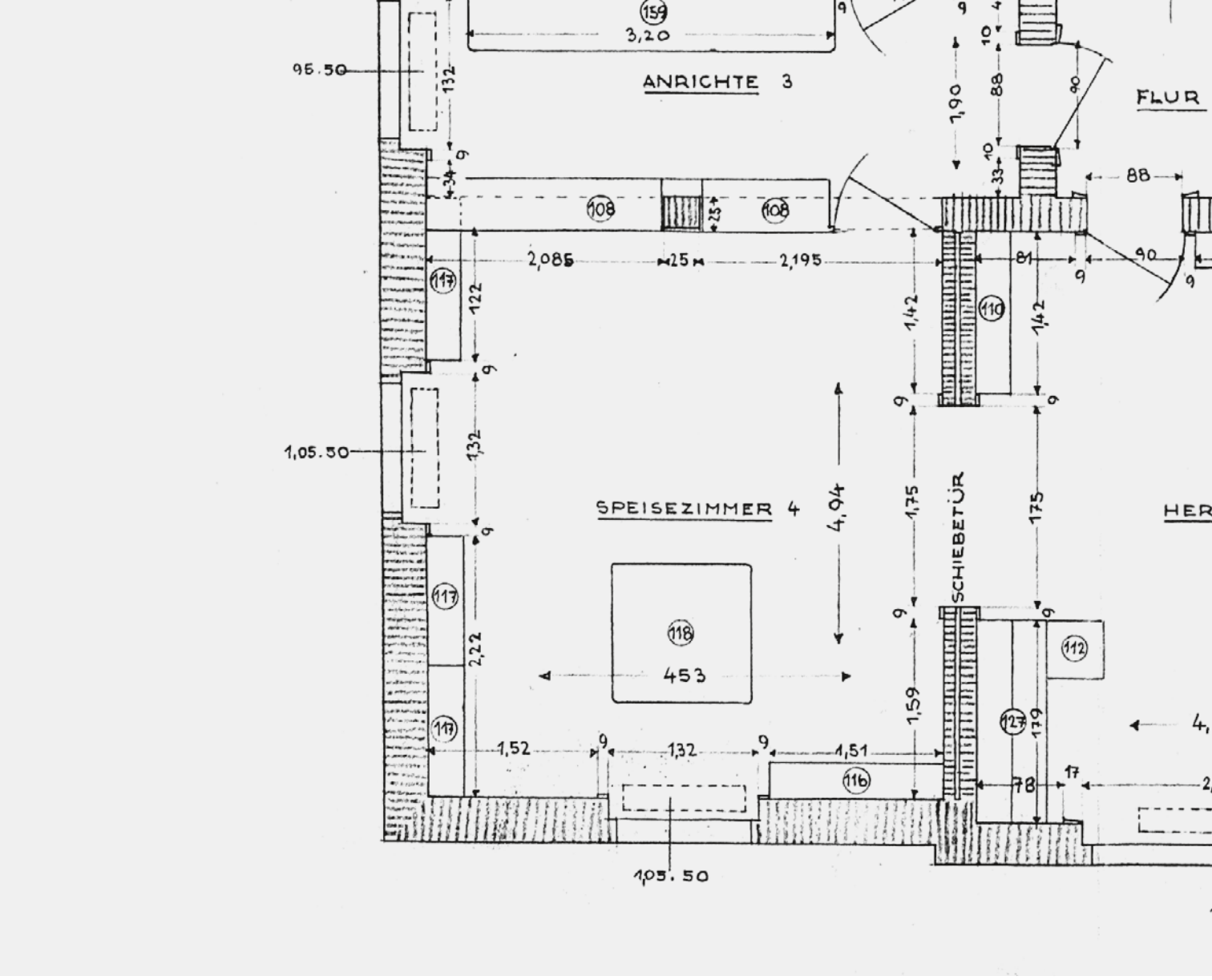
Die beweglichen Fensterelemente aus Stahl und die verschiedenen Möbeltypen I bis III können als Experimente Marcel Breuers betrachtet werden, an denen er die Wirkung von Material und Form auf ihre gestalterischen und funktionalen, visuellen und haptischen Qualitäten überprüft. Ein kontrastreiches Zusammenspiel stellen die Möbel vor den meist weißen Wänden und Decken, den hellen naturfarbenen Vorhängen und hellgrauen Fußböden farblich und materiell her.[52] Die meist dunkel angelegten, geometrisch geformten und zweckmäßig gestalteten Einzelelemente wirken vor dem weißen Hintergrund sehr leicht und elegant. Sie geben den Blick durch den Raum und in die Umgebung frei und spiegeln mit ihren schwarz polierten, glänzenden Oberflächen das einfallende Licht **[Abb. 32]**. Stoffmarkisen vor dem nach Süden ausgerichteten langen Fensterband können im Sommer bei Bedarf eine Verschattung herbeiführen. Für alle Räume sieht Breuer neben einer ausreichenden

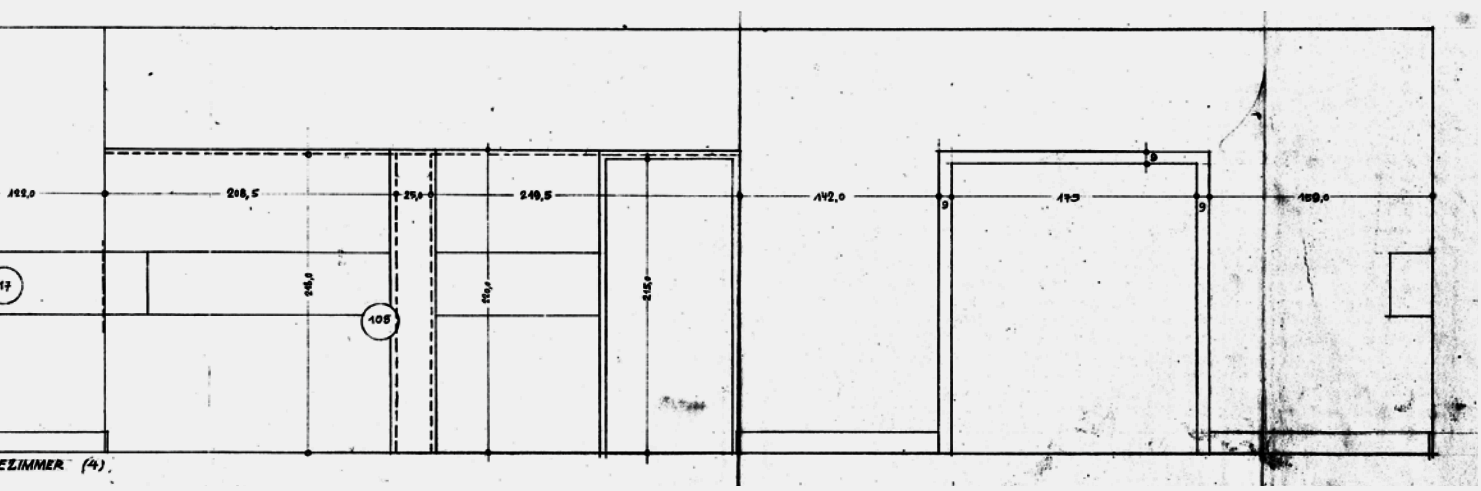




Abb. 27 Haus I, Speisezimmerecke.
Abb. 28 Wohnung der Harnischmachers, Speisezimmer, 1929.
Abb. 29 Wohnung der Harnischmachers, Grundrissausschnitt Speisezimmer.
Abb. 30 Wohnung der Harnischmachers, Wandabwicklungen, Speisezimmer.




ANRICHTE 3
FLUR
SPEISEZIMMER 4
SCHIEBETÜR
95.50
1,05.50
1,05.50
3,20
2,085
25
2,195
4,94
453
1,52
1,32
1,51
2,22
1,42
1,75
1,59
1,90
88
90
81
78
17
108
117
118
110
112
116
127
159


208,5
249,5
142,0
105
EZIMMER (4)

natürlichen Belichtung eine indirekte Belichtung mit Schrägstrahlern vor. Sie sorgen für die Grundbeleuchtung der Räume, sind an den Wänden, im Wohn-, Ess- und Arbeitszimmer sowie in den Schlafzimmern und auch an den Decken, im Wintergarten, an der Süd- und Westterrasse, montiert und können durch einzelne, bewegliche Wand- und Tischleuchten ergänzt werden **[Abb. 20, 22, 33]**. Die meist als angenehm empfundene indirekte Beleuchtung und die warmen Materialien der Vorhänge aus Stoff und Fußböden aus Linoleum oder Velourbelag wählt Breuer ganz bewusst, um der eher kühlen Atmosphäre der sachlich gestalteten Räume entgegenzuwirken. An der Ästhetik der neuen Objekte, gerade den Stahlrohrmöbeln, wird immer wieder die von ihnen erzeugte kalte und ungemütliche Atmosphäre bemängelt.[53] In der Kombination von kühlen und warmen Materialien stellt Breuer eine nüchterne Grundatmosphäre her, in der sich die Bewohner mit ihren individuellen und farbigen Dingen wie Büchern, Stoffen, Pflanzen einzurichten haben.[54]

In sehr enger Abstimmung und Verbindung von Licht, Oberflächen, Materialien und Farben setzt er seine Ideen des Neuen Wohnens im Haus Harnischmacher I auf vielfältige Weise um. An seinen Möbeln fällt auf, dass er den Materialien, aus denen sie bestehen, andere Eigenschaften zuschreibt. So sind alle aus Holz gefertigten Elemente, ob Tisch oder Schrank, von einer Lackschicht überzogen. Die natürlichen Eigenschaften des Materials überdeckt eine künstliche und glänzende Oberfläche. Eigentlich überrascht diese Art der Oberflächenbehandlung nicht, da sie aus dem Haus Am Horn schon bekannt ist. Bereits hier weist der Schrank für das Wohnzimmer neben verschiedenen Hölzern farblich matte und glänzende Oberflächen auf. Eher unterstreicht diese Kontinuität im Design, wie Breuer die Inspiration ausgehend von der Maschine, ihren Materialien und ihrer Ästhetik, experimentell auf Möbel überträgt. Der Clubsessel in Form einer gebogenen Stahlrohrkonstruktion mit gewebter Eisengarnbespannung oder auch der Toilettentisch der Dame mit dem dazugehörigen, aus einer Drehspindel gefertigten Stuhl sind Beispiele seiner frühen Experimente mit Materialien und Elementen, die für das Wohnen eher untypisch sind.

Hier drängt sich die Frage nach den Benutzern dieser Objekte auf, die entweder besonderer Natur sein müssen, oder die, wie jene für das Sitzen auf einer »elastischen Luftsäule«, noch gar nicht existieren. Und wenn doch, dann handelt es sich für Hilde Heynen um Mischwesen, Cyborgs,[55] oder Roboter, denen – wie Peter Blake formuliert – Breuer wagemutig versucht, Tischmanieren beizubringen.[56] Nötig scheint dies wohl eher nicht zu sein, entstammen diese Wesen einem »ebenso betuchten wie gebildeten Kreise von Finanzleuten, Intellektuellen, Kunstsammlern und Künstlern«,[57] für den der junge Marcel Breuer nach Verlassen des Bauhauses zwischen 1928 und 1933 Möbelentwürfe sowie Umbauten und Neueinrichtungen von Altbauwohnungen in seinem Arbeitsumfeld Berlin selbstständig verwirklichen kann. Als Rezipient sollte diese obere Mittelschicht die Vorstellungen des Neuen Wohnens in die Realität umsetzen.[58] Geradezu enthusiastisch führt die junge

34 Das Vortragstyposkript *Das Innere des Hauses* entstand anlässlich der Wohnausstellung »Neubühl« und wurde in der »Neue[n] Zürcher Zeitung«, 25.09.1931, abgedruckt; siehe Ueli Marbach, Arthur Rüegg: *Werkbundsiedlung Neubühl*, Zürich, gta Verlag, 1990, S. 237–239, und in leicht veränderter Form in *Die Bauwelt*, Heft 19 (1931), S. 615–616. **35** Bauwelt: *Das Innere des Hauses* (wie Anm. 34), S. 615. **36** Ebd. **37** Ebd. **38** Ebd. **39** Ebd. **40** Breuer: *metallmöbel und moderne räumlichkeit* (wie Anm. 24). **41** »Haus Harnischmacher, Wiesbaden, Marcel Breuer Architekt«, in *Das Werk*, Jg. 21 (1934), Heft 7, S. 197–201, 197, https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=wbw-002:1934:21::1422 (aufgerufen am 24.11.2020). **42** Ebd. **43** Ebd. **44** Peter Blake (Hg.): *Marcel Breuer. Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, New York, Dood, Mead & Co., 1955, S. 60. **45** Frank Lloyd Wright fordert in seinem Vortrag über »*The Cardboard House*«, »the room as a box« aufzulösen, in ders. (Hg.): *Modern Architecture. Beeing the Kahn Lectures for 1930*, Reprint d. Ausg. University Press, 1931, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press 1987, S. 65–80, hier S. 74. Joachim Driller vergleicht das Haus I mit einer »in sich geschlossenen, kastenmöbelähnlichen Box auf Stützen«, in ders.: *Die Wohnhäuser 1923–1973*, Stuttgart, DVA, 1998, S. 24. **46** Das Werk: *Haus Harnischmacher, Wiesbaden, Marcel Breuer Architekt* (wie Anm. 41), S. 198. **47** Bauwelt: *Das Innere des Hauses* (wie Anm. 34), S. 615. **48** Peter Blake: *Marcel Breuer. Architect and Designer*, New York, Museum of Modern Art, 1949, S. 30. Laut Blake war Breuer El Lissitzkys Kabinett nicht bekannt. **49** Bildunterschrift der Fotografie, Das Werk: *Haus Harnischmacher, Wiesbaden, Marcel Breuer Architekt* (wie Anm. 41), S. 198.

Marianne Harnischmacher Breuers ambitionierten Modellbau vor. Jedenfalls vermitteln die Fotografien von ihr überzeugend, übrigens ebenso wie die in Pose gesetzte Frau auf dem letzten Bild des »bauhaus-films«, Breuers Ideen eines leichten und von Traditionen befreiten Wohnens **[Abb. 15, 31, 34]**.

Diese Ideen, so berichtet er im Interview am 23. Februar 1937 in seiner Budapester Heimatstadt, gründen sich auf die Erfindung seiner Stahlrohrmöbel: »Ich schmeichele mir damit, dass ich am Charakter der heutigen beweglichen, unbeschwerten, der sogenannten modernen Generation beigetragen habe« und damit »die Menschen in zwölf Jahren auf die Stahlrohrmöbel, auf die Leichtigkeit umerzogen [habe]. [...] Die Generation, die mit Stahlrohrmöbeln aufgewachsen ist, die sich daran gewöhnt hat, dass sie die Stahlrohrmöbel von der einen Ecke des Zimmers in die andere Ecke mit zwei Fingern bewegen kann, wird ganz anderes denken als der Mann, für den die Entscheidung Stunden kostet, dass er seinen schweren Sessel zehn Zentimeter nach vorne zieht.« [59]

Gerade die Erfahrungen mit dem Stahlrohr und seine Verwendung im Möbelbau führen ihn über einzelne Elemente, wie Fenster, Fußböden und Beleuchtungen, zu strukturellen und formalen, funktionalen und ästhetischen Entwurfs- und Gestaltungsprinzipien zeitgemäßer Gebäude. Auf diese Weise beherrscht und überwindet er die Maßstäbe, vom Detail über das Möbel bis hin zum Raum. Den Wunsch beispielsweise, große Raumeinheiten mit einer freieren Gestaltung des Grundrisses zu schaffen, konnte oder wollte er hier noch nicht verwirklichen. Überzeugend stellt er dafür mit sämtlichen, von ihm entworfenen Möbeltypen bewegliche und flexibel zu nutzende Wohnräume mit der sorgfältigen Verwendung von Licht, Farben und Materialien her. Damit beginnt er, die Abschottung einzelner, privater Räume aufzuheben, und richtet diese an den allgemeinen Bedürfnissen des täglichen Lebens aus. Als besonderes Charakteristikum kennzeichnet seine Wohnräume und Einrichtungsobjekte ein Design, das auf ganz besondere Weise das sachliche und industrielle Neue Bauen mit den individuellen Bedürfnissen der Benutzer und Bewohner vereint. Insofern unterscheiden sich Breuers Möbeldesign und Architektur nicht allein in quantitativer und maßstäblicher Hinsicht, wie Driller behauptet.[60] Aufgrund der additiven Form und Konstruktion erinnert das Harnischmacher-Haus vielleicht an ein von Breuer zusammengesetztes Kastenmöbel,[61] bei dem zwischen Inneneinrichtung und Architektur ein organischer Zusammenhang besteht. Mit dem Grundriss fangen für Breuer der Entwurf und die Gestaltung der Einrichtung an, die mit den Räumen, ihrer Konstruktion und Funktion, eng in Verbindung steht.

50 Bauwelt: *Das Innere des Hauses* (wie Anm. 34), S. 616. **51** Das Werk: *Haus Harnischmacher, Wiesbaden, Marcel Breuer Architekt* (wie Anm. 41), S. 102. **52** Ebd. S. 198. **53** Vgl. Helmut Lethen: »Von der Kälte des Materials in den Zwanziger Jahren«, in *Daidalos, Magie der Werkstoffe*, Nr. 56, Juni 1995, S. 50–55, 53. **54** Bauwelt: *Das Innere des Hauses* (wie Anm. 34), S. 616. **55** Heynen erkennt in der Collage Marcel Breuers eine Beziehung zur seinerzeit oft thematisierten Grenzüberschreitung zwischen Mensch und Maschine, z. B. in Fritz Langs Film *Metropolis*, 1927, bei der Objekt und Subjekt zu einem technisch modifizierten Organismus, einem cyborgähnlichen Wesen, verschmolzen sind, siehe Hilde Heynen: »Die Vorwegnahme der Zukunft. Drei Entwicklungslinien«, in Marion von Osten, Grant Watson (Hg.): Bauhaus imaginista. Die globale Rezeption bis heute, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2019, S. 174–179. **56** »Breuer was using soft textures with about as much daring as befits a man trying to teach table manners to a robot.« In Blake: *Marcel Breuer: Architect and Designer* (wie Anm. 48), S. 31. **57** Andrea Gleininger: »Marcel Breuer«, in Jeannine Fiedler (Hg.): *Bauhaus*, Köln, Könemann, 1999, S. 320–327, hier S. 327. Zu seinen bekanntesten Arbeiten jener Jahre gehören u. a. die Wohnungen von Grete und Giulio de Francesco, Paul Boroschek und Erwin Piscator in Berlin sowie die Wohnung der Harnischmachers in Wiesbaden. **58** Schuldenfrei: *Luxury and Modernism: Architecture and the Object in Germany 1900–1933* (wie Anm. 7), S. 9. **59** Lilli Rendy: *A csőbútor magyar feltalálója Budapesten beszél világsikereiről* (wie Anm. 19), S. 5. **60** Vgl. Driller: *Die Wohnhäuser 1923–1973* (wie Anm. 45), S. 18–28. **61** Ebd.









Abb. 31 Haus I, Marianne Harnischmacher im Wohnzimmer.
Abb. 32 Haus I, Detail mit Vase.
Abb. 33 Haus I, Wohnzimmer.
Abb. 34 Haus I, Marianne Harnischmacher lehnt sich aus dem Fenster.

Widerhall und Stille
Publikationen über die beiden Häuser Harnischmacher

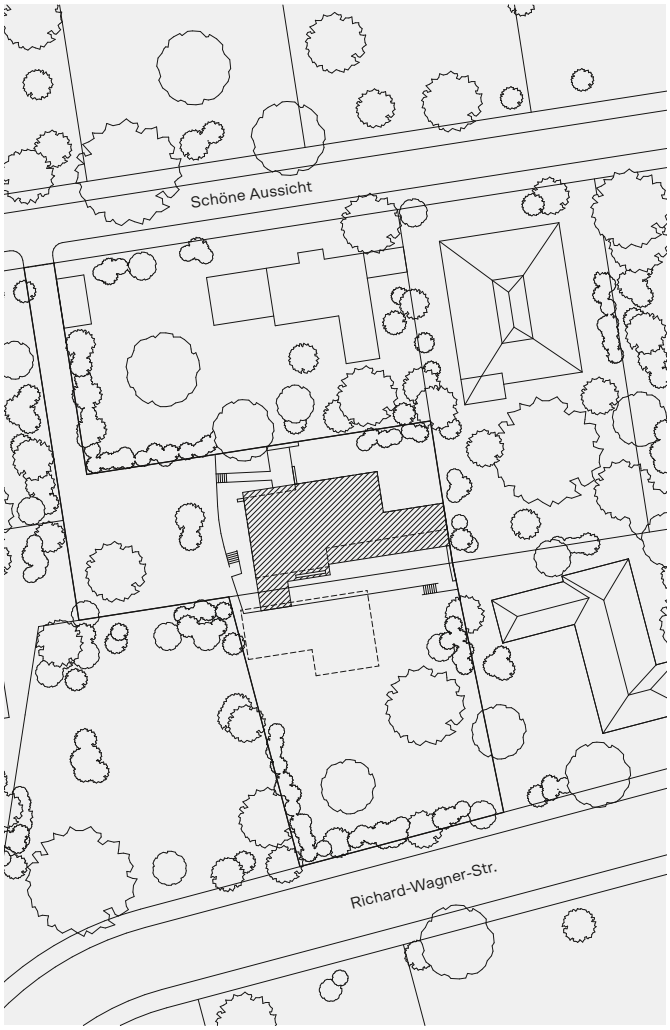
Während das erste Haus, das Marcel Breuer 1932 für Marianne und Paul Harnischmacher in Wiesbaden baute, zu den meistpublizierten Häusern der Moderne gehört, blieb eine Rezeption des zweiten Hauses, das Breuer für dieselben Auftraggeber auf demselben Grundstück von 1953 bis 1954 errichtete, weitgehend aus. Das ist erstaunlich, denn diese Konstellation hätte Architekturkritiker und -historiker eigentlich besonders ansprechen müssen, da zu vermuten ist, dass sich Breuers Vorkriegswerk nirgendwo so gut mit seinen Wohnhäusern der 1950er Jahre vergleichen lässt wie hier und weil Breuer neben diesen beiden Häusern und dem von 1973 bis 1975 in Limburg an der Lahn erbauten *Mundipharma*-Komplex keine weiteren Gebäude in Deutschland realisieren konnte **[Abb. 35]**.

Schon kurz nach Bauvollendung wurde das Haus Harnischmacher I in vielen der international wichtigsten Architekturzeitschriften in monografischen Artikeln vorgestellt, zum Beispiel in *Quadrante* (Italien), *De 8 en Opbouw* (Niederlande), *A.C.* (Spanien), *The Architectural Record* (USA), *Das Werk* (Schweiz), *Kokusai-Kentiku* (Japan), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Frankreich) und *The Architectural Review* (Großbritannien) **[Abb. 36]**.[1] Gleichzeitig wurde es in eine beachtliche Zahl von Büchern über gerade fertiggestellte Einfamilienhäuser und über die Architektur der Moderne im Allgemeinen aufgenommen. Seither kommt keine Breuer-Monografie, die das Vorkriegswerk behandelt, darum herum, das Haus Harnischmacher I zu besprechen. Nur eine zeitgenössische deutsche Publikation blieb aus, denn 1934, als die ersten Artikel über das Haus erschienen, war es hier bereits nicht mehr möglich, ein modernes Haus eines Bauhausschülers jüdisch-ungarischer Herkunft zu veröffentlichen.

Das zweite Haus Harnischmacher wurde hingegen nur schwach rezipiert. Sieht man von Blakes und Breuers Buch *Sun and Shadow* ab, in dem das Haus am Rand erwähnt und eine Abbildung der Eingangspartie gezeigt wird, gibt es wahrscheinlich keinen einzigen zeitgenössischen Text, der es auch nur flüchtig nennt. Spätere Veröffentlichungen schenkten ihm ebenfalls eher wenig Aufmerksamkeit. Lediglich Joachim Driller diskutierte es ausführlich. Robert F. Gatje und Isabelle Hyman behandelten es wenigstens beiläufig. Den anderen Autoren, die sich mit Breuers Wohnhäusern der 1950er Jahre befassten, war es entweder bloß eine Randnotiz, eine Fußnote oder einen Eintrag ins Werkverzeichnis wert oder sie ließen es gleich ganz außer Acht.




14
3,25 ptas.
A.C.
PUBLICACIÓN DEL G.A.T.E.P.A.C.
AÑO IV
DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA



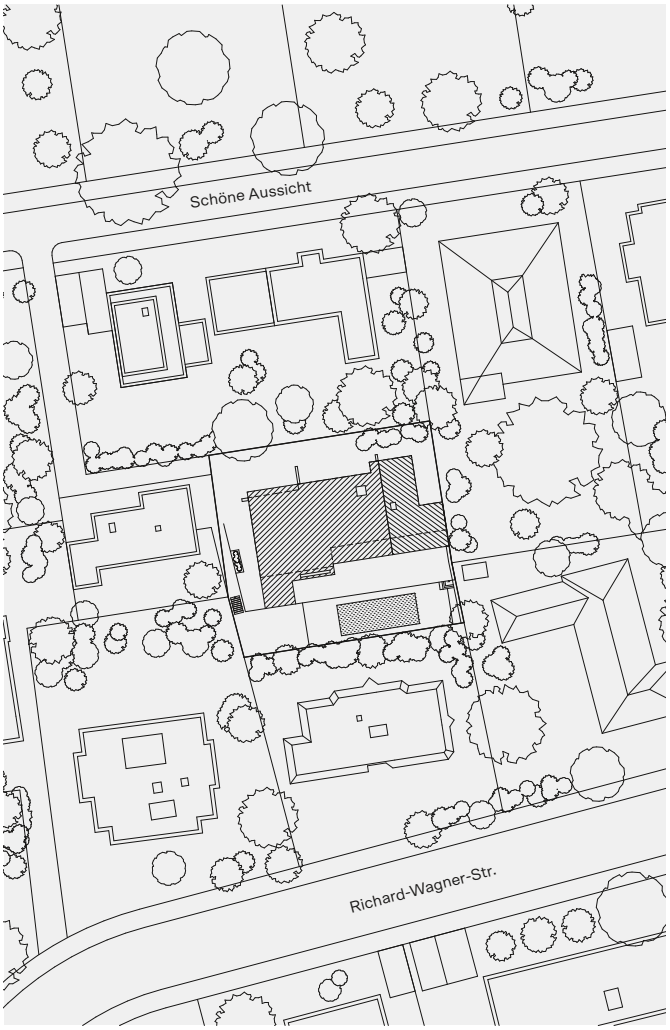


Abb. 35 Marcel Breuer und Robert F. Gatje, Mundipharma-Werk und -Hauptsitz, Limburg an der Lahn, 1973–1975.
Abb. 36 Haus I auf dem Cover der Zeitschrift A.C., 1934.
Abb. 37 Haus II, Situationsplan, M 1:1000, 1954. Das vor dem Bau des zweiten Hauses abgebrochene Behelfsheim ist gestrichelt dargestellt.
Abb. 38 Haus II, Situationsplan, M 1:1000, 2020.

Auf lokaler Ebene sieht es etwas anders aus. Gleich nach Fertigstellung zeichnete die Stadt Wiesbaden das Haus als eines der zehn besten Bauwerke, die in den vorangegangenen zehn Jahren errichtet worden waren, aus. Bereits weniger als zwanzig Jahre nach Bauvollendung stellte es die Denkmalpflege am 24. Februar 1972 unter Schutz.[2] Architekturführer und Publikationen der Denkmalpflege berücksichtigen es regelmäßig.

Weshalb stießen die beiden Häuser auf so unterschiedliche Resonanz? Am fehlenden Willen der Klienten oder des Architekten, auch das zweite Haus zu publizieren, lag es nicht. Zuerst kümmerten sich beide Parteien um eine gute fotografische Dokumentation. Die Familie Harnischmacher empfing mehrere professionelle Fotografen, die sie vermutlich teilweise selber bezahlte.[3] Nachdem Breuer die ersten Fotografien gesehen hatte, bot er an, bei seinem nächsten Besuch den Fotografen persönlich zu instruieren, damit das Haus in der Publikation im besten Licht erscheint.[4] Die Fotografien, die schließlich entstanden, waren nicht ganz so herausragend wie jene des ersten Hauses von Wolf und Lotte Schede,[5] aber sie waren doch so gut, dass sie sich in jeder Architekturzeitschrift hätten sehen lassen können. Doch dann setzte sich Breuer nicht mit gleichem Nachdruck für die Publikation ein. Er ließ keine Präsentationspläne zeichnen und kontaktierte – soweit bekannt – keine Zeitschriften. Zudem fehlte die Unterstützung von dritter Seite. Während Bauherr und Architekt bei der Publikation des ersten Hauses von so zentralen Figuren wie Sigfried Giedion, Alfred Roth und Ise Gropius unterstützt wurden,[6] waren sie jetzt auf sich selbst gestellt.

Die Artikel über das erste Haus sind beim Publikum bestimmt auf großes Interesse gestoßen, da Breuer zu diesem Zeitpunkt zwar schon sehr bekannt für seine Stahlrohrmöbel war, man aber noch keinen Bau von ihm gesehen hatte. Der Vortrag »Wo stehen wir«, den er am 27. April 1934 in Zürich gehalten hatte und mit dem er ebenfalls einen großen publizistischen Erfolg verbuchen konnte,[7] wird die Aufmerksamkeit für das Haus und die Berichte darüber weiter gesteigert haben. Eine Veröffentlichung des zweiten Hauses wäre auf weniger fruchtbaren Boden gefallen, weil selbst das europäische Publikum viele seiner US-amerikanischen Häuser bereits kannte, da diese seit dem Ende des Krieges auch in Europa regelmäßig publiziert wurden.[8]

In der Folge schenkte auch die Forschung dem ersten Haus besonders viel Aufmerksamkeit. Für sie war zudem wichtig, dass das zweite realisierte architektonische Werk, das Breuer eindeutig allein entworfen hatte, erst nach seiner Emigration in die USA (1937) entstanden war. Eine weitere Rolle dürfte gespielt haben, dass Henry-Russell Hitchcock in seinem Katalog zur Breuer-Ausstellung der Harvard University, mit dem er 1938 eine neue Phase der Breuer-Interpretation einleitete, dem Haus viel Platz einräumte und es in den höchsten Tönen lobte.[9] Weshalb die Forschung das zweite Haus so stiefmütterlich behandelte, ist hingegen nicht so einfach zu sagen. Vermutlich beachtete sie es nur deshalb so wenig, weil sie es kaum kannte. Damit versäumte sie es, sich vertieft mit einem Objekt auseinanderzusetzen, das zwar nicht zu Breuers Hauptwerken gehört, an dem sich aber einige charakteristische Züge seiner Architektur besonders gut nachvollziehen lassen.

1 Eine Übersicht über die wichtigsten Publikationen zu den beiden Häusern Harnischmacher befindet sich im Anhang. **2** Möller (Bauaufsichtsamt) an M. Harnischmacher, 22.9.1981, Bauaufsichtsamt Wiesbaden, Bauaktenarchiv (ab hier: WBA; wo nicht anders vermerkt, wird aus der Akte Nr. 63202, Schöne Aussicht 53, zitiert). **3** M. und P. Harnischmacher an Breuer, 14.11.1954, Marcel Breuer Papers, Department of Special Collections, Syracuse University Library, Syracuse, New York (ab hier: SUL); M. Harnischmacher an Breuer, 17.10.1955, SUL; M. und P. Harnischmacher an Breuer, 27.4.1956, SUL. **4** Breuer an P. und M. Harnischmacher, 17.11.1954, SUL. **5** »Wolf und Lotte Schede« nannte sich das Ehepaar Wolfgang Martin und Charlotte Schede auf dem Copyright-Stempel, mit dem sie die Rückseiten ihrer Fotos kennzeichneten. Auf ihre vollen Namen lässt sich mit Hilfe von zwei Adressbuch-Einträgen schließen. Im *Adressbuch der Stadt Wiesbaden und Umgegend* von 1932–1933, Teil I, S. 194, ist unter derselben Adresse wie auf dem Stempel ein »Schede, Wolfgang, Photograph« verzeichnet. Im *Stuttgarter Adressbuch* von 1934, Teil II, S. 495, findet man den Eintrag »Schede Wolfgang u. Frau Charlotte Schede Reklamephotogr.«. In der Spielzeit 1925/1926 war der vielseitig begabte Wolfgang Martin Schede Ballettmeister am Friedrich-Theater in Dessau. Seine bildnerischen Arbeiten dieser Zeit zeugen davon, dass er sich intensiv mit dem Bauhaus beschäftigte. Siehe Frank-Manuel Peter, »Als Tänzer das, was Mary Wigman als Tänzerin bedeutet«. Wolfgang Martin Schede zum 100. Geburtstag«, in *Tanzdrama*, 1998, Heft 43 (Dez.), S. 25–27. Es ist nicht auszuschließen, dass Breuer Schede bereits aus Dessau kannte und dass er es war, der ihn bat, das Haus Harnischmacher I zu fotografieren. Wahrscheinlicher scheint aber, dass Paul und Marianne Harnischmacher den Kontakt zu Schede aufnahmen, da sie wie dieser zum kleinen Kreis jener gehörten, die sich in Wiesbaden für moderne Malerei interessierten. Siehe Wolfgang Martin Schede, »Der Weg nach Rosea. Ein Lebensbericht«, unveröffentlichtes Typoskript, Deutsches Tanzarchiv Köln, Bestand 85, S. 240. **6** Sigfried Giedion, »Ein Wohnhaus von Marcel Breuer«, unveröffentlichter Aufsatz für die *Cahiers d'Art*, 1933, Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur, Eidgenössische Technische Hochschule, Zürich (ab hier: gta) 43-T-15-1933; Sigfried Giedion an Breuer, 13.6.1933, gta CIAM K 1933 Giedion (42);

Ein gut eingespieltes Team
Gemeinsame Projekte vor dem Bau von Haus II

Paul Edmund Harnischmacher (1882–1957) war Generaldirektor und Aktionär der Mainzer Firma *Werner & Mertz*, zu der unter anderem die *Erdal-Werke* (Schuhcreme etc.) und die *Blendax-Werke* (Zahnpasta etc.) gehörten, saß der *Gesellschaft zur Erforschung des Markenwesens* und seiner Nachfolgevereinigung vor, war ein aktiver Rotarier und präsidierte ab 1946 die *Industrie- und Handelskammer für Rheinhessen*. Im Jahr 1949 zog er sich aus gesundheitlichen Gründen von den meisten seiner Posten zurück.[10] Er und seine Frau Marianne Harnischmacher (1894–1982), geb. Berndt,[11] waren bedeutende Kunstsammler; in ihrem Besitz befanden sich unter anderem Werke von Lovis Corinth, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Alexej von Jawlensky, mit dem sie persönlich befreundet waren.[12] Beim Bau des zweiten Hauses spielte Marianne Harnischmacher die wichtigere Rolle. Sie war seit dem Verkauf des ersten Hauses von 1949 offizielle Besitzerin des Grundstücks, übernahm den Großteil der Korrespondenz mit Breuer und wird auf allen Plänen als Auftraggeberin genannt.

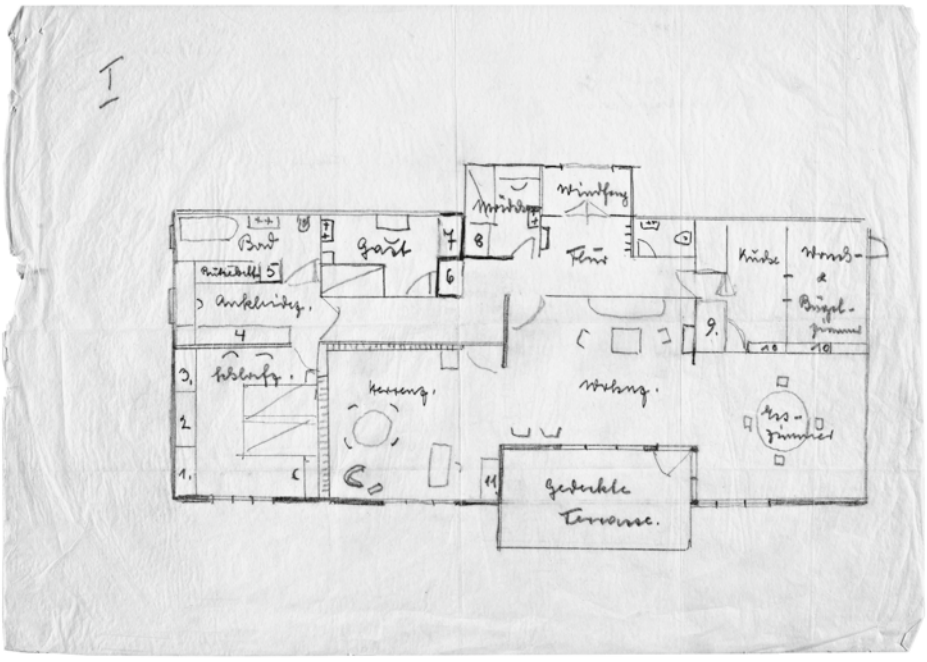
Paul und Marianne Harnischmacher planten eine ganze Reihe von Projekten mit Breuer. Zum ersten Mal sahen sie ihn am 25. Januar 1928, als sie nach Dessau fuhren, um mit Walter Gropius ihr Projekt für ein großes Wohnhaus in Wiesbaden ein weiteres Mal zu besprechen. Da es gut zu laufen schien, machte Gropius sie mit Breuer bekannt und schlug vor, dass dieser den Entwurf der Innenausstattung übernehme.[13] Nachdem dieses Projekt aus unbekannten Gründen gescheitert war, erteilten sie Breuer 1929 den Auftrag, ihre Wiesbadener Wohnung an der Sonnenbergerstraße 44 und Paul Harnischmachers Mainzer Büro einzurichten.[14]

Die Auftraggeber waren offensichtlich zufrieden, denn als sie schließlich doch ein Haus bauten, beauftragten sie wieder Breuer, der so endlich zu seinem ersten Auftrag für ein Gebäude kam. Die Bauzeit war kurz. Am 20. Juli 1932 wurde mit dem Bau begonnen, ein halbes Jahr später, am 20. Dezember 1932, hatten sie das Haus bereits bezogen **[Abb. 16]**.[15] Die meisten Möbel übernahmen sie aus der Wohnung an der Sonnenbergerstraße, darunter auch bemerkenswerte Unikate.

Bereits 1938 bauten sie das Untergeschoss ihres neuen Hauses um und verwandelten den Freiraum unter der Esszimmerterrasse in ein Bügelzimmer, ohne den inzwischen in die Vereinigten Staaten emigrierten Breuer vorher zu informieren.[16] Wie leicht nachzuvollziehen ist, war dieser nicht begeistert, als er davon erfuhr.[17]

In den Jahren 1934 und 1935 zog die Familie zwei weitere Bauvorhaben in Betracht, die sie später wieder aufgab. Das eine war ein Mehrfamilienhaus mit vier Wohnungen an der Richard-Wagner-Straße, vermutlich auf dem Grundstück, das später zum Garten des zweiten Hauses wurde und das sie wahrscheinlich erst zu diesem Zeitpunkt, 1934, erwarben. Das andere war eine Bäckerei für die Schwester von Marianne Harnischmacher in Wiegersdorf im Südharz. Beim ersten Projekt wäre Breuer der führende Architekt gewesen, beim zweiten Gustav Hassenpflug – Breuers ehemaliger Mitarbeiter, der gerade aus der UdSSR zurückgekehrt war.[18]

Alfred Roth an Alberto Sartoris, 24.4.1934, gta 131 Alfred Roth, Korrespondenz 20; Ise Gropius an Breuer, 10.4.1935, Marcel Breuer Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. (ab hier: AAA); Ise Gropius an Breuer, *Telegramm*, 29.5.1935, SUL; Ise Gropius an Breuer, 29.5.1935, AAA. **7** Marcel Breuer: »Wo stehen wir?«, in *Casabella*, 8. Jg. (1935), Heft 87 (März), S. 2–7; Marcel Breuer: »Where do we Stand?«, in *The Architectural Review*, 77. Jg. (1935), April, S. 133–136; Marcel Breuer: »Wo stehen wir?«, in *Kokusai-Kentiku*, 1935, Heft 9, S. 329–339; Marcel Breuer: »Moderne Architektur und volkstümliche Kunst«, in *Das Werk*, 22. Jg. (1935), Heft 12 (Dez.), S. 426–428 (nur Ausschnitt). Wahrscheinlich wurde der Vortrag zudem in *Tér és forma*, 8. Jg. (1935), Heft 1, publiziert. **8** Die besten Literaturangaben findet man in den Werkverzeichnissen von Driller und Hyman: Joachim Driller: *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973*, Stuttgart, DVA, 1998; Isabelle Hyman: *Marcel Breuer, Architect. The Career and the Buildings*, New York, Abrams, 2001. **9** Henry-Russell Hitchcock: »Marcel Breuer and the American Tradition in Architecture«, Exhibition of Work of Marcel Breuer, Catalogue and Foreword, Cambridge, Harvard University, 1938, SUL, S. 11. Hitchcock behauptet hier außerdem, dass das Haus Harnischmacher I kein von Gropius beeinflusstes Werk sei, sondern ein gänzlich unabhängiges, das in gewisser Hinsicht Gemeinsamkeiten mit französischen und holländischen Beispielen aufweise, z. B. von Le Corbusier, in anderer aber auch mit Häusern von Ludwig Mies van der Rohe. Während die besondere Stellung des Hauses Harnischmacher I im Werk Breuers relativ offensichtlich ist, ist Hitchcocks Positionierung dieses Hauses im Kontext der modernen Architektur problematisch. Gleichwohl wurde auch diese häufig mehr oder weniger ungeprüft übernommen. Siehe dazu den Beitrag von Carsten Ruhl in diesem Band, S. 29. **10** Wolfgang Litzenburger, »Mainzer Rad und Rädchen bewegen sich. Rotarischer Neuanfang im Mainzer Kreis vor 70 Jahren«, Jubiläums-Vortrag, 2016, S. 15–16; Peter Harnischmacher an Autor, *E-Mail*, 27.5.2020. **11** Geburtsdatum gem. Kaufvertrag für das Haus Harnischmacher II, 11.10.1982, WBA; Todesdatum gem. Gabi Marthaler (Einwohnerkontrolle Bremgarten) an Autor, *E-Mail*, 23.5.2020.



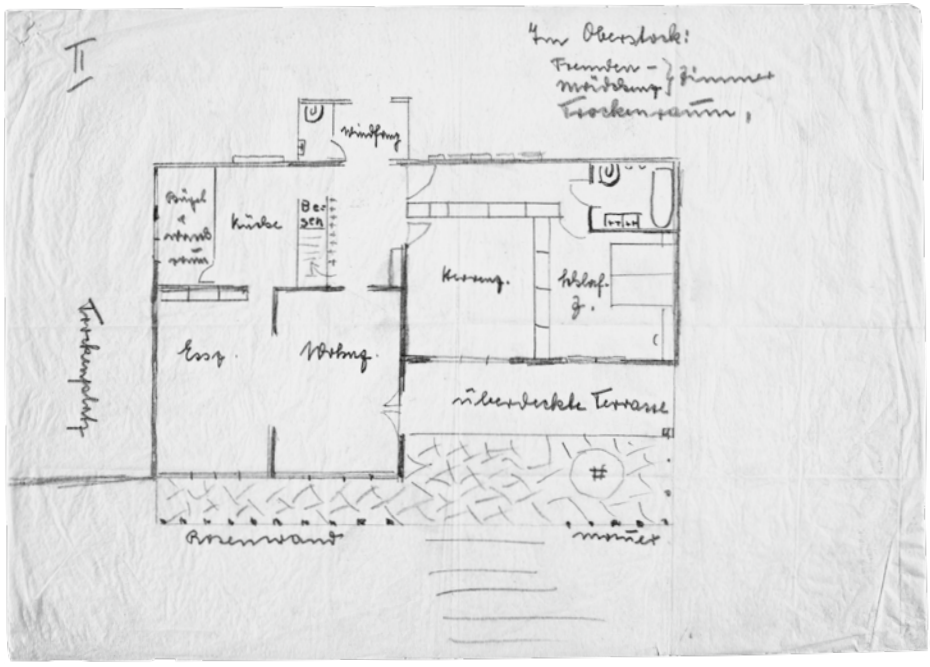
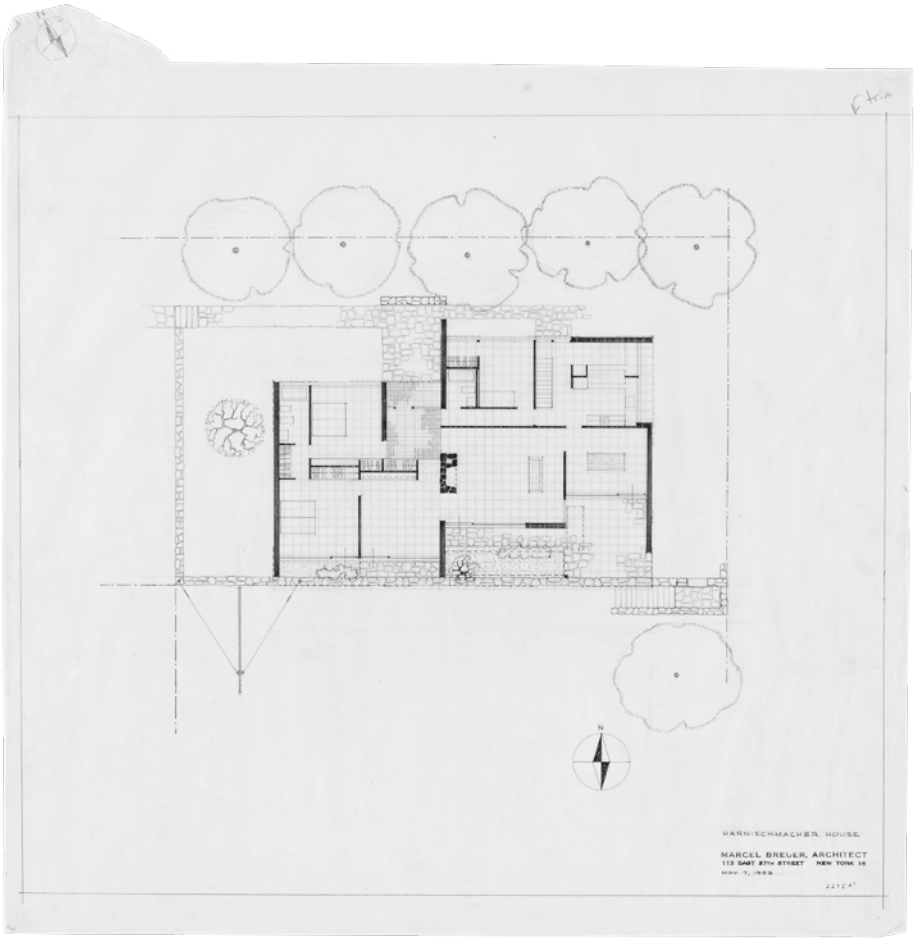
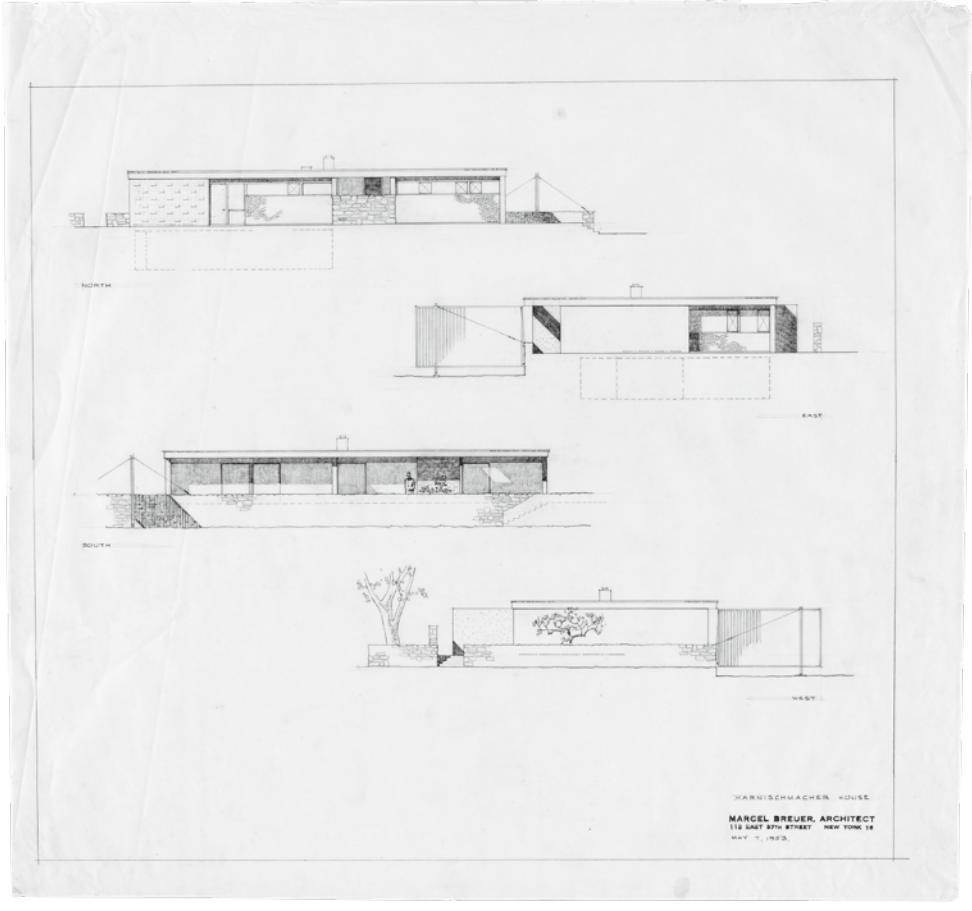


Abb. 39 Marianne Harnischmacher, Haus II, Skizze für eingeschossiges Haus, Januar 1953.
Abb. 40 Marianne Harnischmacher, Haus II, Skizze für zweigeschossiges Haus, Januar 1953.
Abb. 41 Haus II, erstes Vorprojekt, Grundriss, 7. Mai 1953.
Abb. 42 Haus II, erstes Vorprojekt, Ansichten, 7. Mai 1953.


HARNISCHMACHER HOUSE
MARCEL BREUER, ARCHITECT
115 EAST 87th STREET NEW YORK 16
MAY 7, 1953
2212 ft²


NORTH
EAST
SOUTH
WEST
HARNISCHMACHER HOUSE
MARCEL BREUER, ARCHITECT
115 EAST 87th STREET NEW YORK 16
MAY 7, 1953

Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, während des großen Luftangriffs auf Wiesbaden vom 2. Februar 1945, ging ein Flugzeug »mit voller Bombenlast im Garten nieder [...] und explodierte mit unheimlichem Getöse, alles zertrümmernd. Die eingebauten Möbel sind atomisiert, das Eisengerüst im Keller gerissen, die Herrenzimmer-Außentreppe durchgebogen und die Terrasse [...] hochgehoben [...].«[19] Danach fanden die Harnischmachers vorerst im Bunker unter der Herrenzimmer-Terrasse, der noch rechtzeitig vor dem Angriff erstellt worden war und ihnen das Leben gerettet hatte, Unterschlupf. Sogleich begannen sie mit dem Bau eines Behelfsheims im Garten. Schon zu diesem Zeitpunkt hofften sie, sich dereinst von Breuer ein zweites Haus bauen lassen zu können.[20]

Anders als man häufig lesen kann, war das Haus nur teilweise zerstört. Trotzdem scheint das Ehepaar nie in Betracht gezogen zu haben, es selber wiederaufzubauen. Stattdessen verkaufte es das Haus 1949 an Willy Gerich,[21] behielt aber einen Teil der oberen und die ganze untere Parzelle **[Abb. 37]**. Das deutet darauf hin, dass es bereits damals beabsichtigte, vor Ort zu bleiben und ein zweites Haus zu errichten.

Der neue Eigentümer baute das alte Haus 1951 wieder auf.[22] Dabei ließ er das Stahlskelett zwar im Wesentlichen erhalten, veränderte das Haus aber doch so stark, dass es kaum wiederzuerkennen ist. Er unterteilte es in zwei Wohnungen, umbaute die meisten Terrassen und veränderte Anordnung und Dimensionen der Fenster.[23]

Kontrolle aus der Distanz
Planung und Bau von Haus II

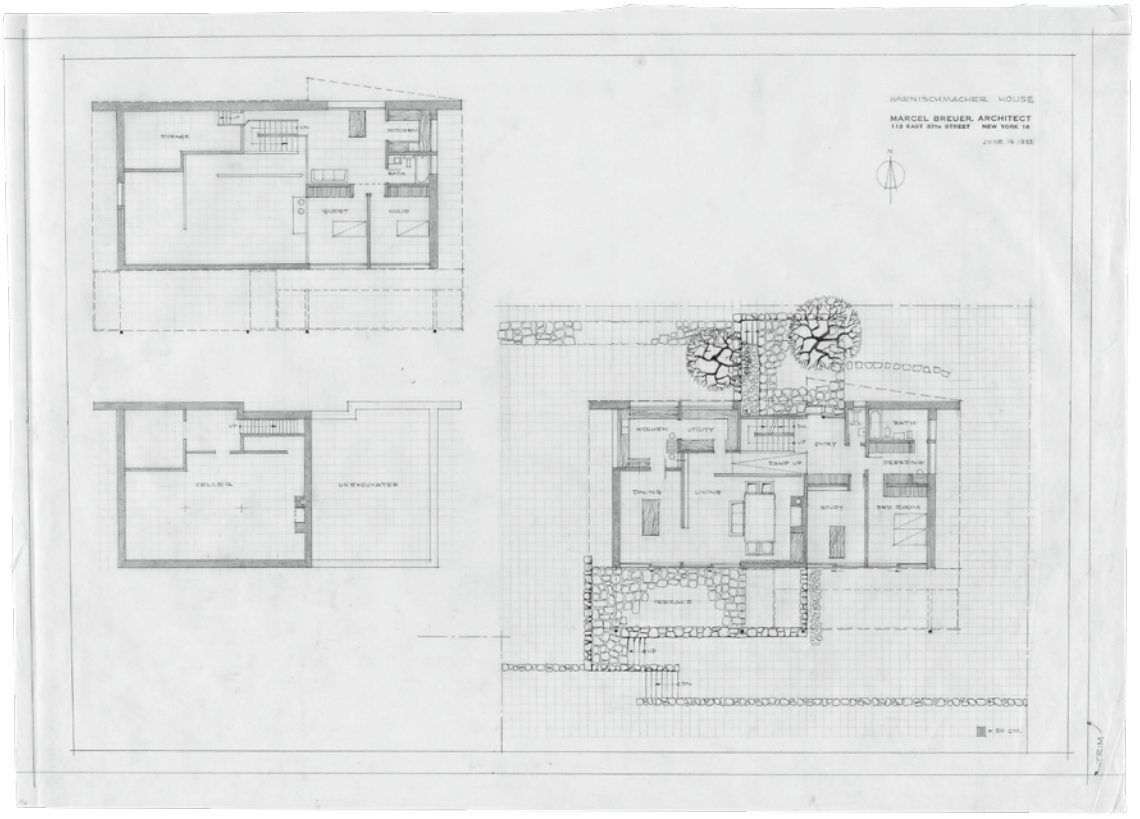
Zu Beginn des Jahres 1953 entschieden die Harnischmachers, sich von Breuer ein neues Haus bauen zu lassen. Es sollte so klein und praktisch werden, dass man es auch ohne fremde Hilfe bewirtschaften könne. Sie legten Breuer nahe, die Haupträume ins Parterre zu legen und mit einem direkten Gartenausgang zu versehen, damit sich diese enger mit dem Garten verbänden als beim ersten Haus. Schon beim Verkauf des alten Hauses hatte das Paar offenbar geplant, das neue mit einer Stichstraße von oben zu erschließen, denn es hatte einen Landstreifen, der nur zu diesem Zweck zu gebrauchen ist, behalten. Noch bevor Breuer mit der Planung begann, hatte es ebenfalls bereits beschlossen, das Haus in die Nordostecke des verbliebenen Landes zu platzieren, damit es auf seiner ganzen Breite auf einen möglichst großen, südseitigen Garten orientiert werden kann. In Bezug auf den Grundriss hatte es sich hingegen noch nicht festgelegt. Es sandte Breuer zwei Planskizzen mit einer ein- und einer zweigeschossigen Variante, zwischen denen es sich nicht entscheiden konnte **[Abb. 39, 40]**.[24]

In der Folge arbeitete Breuer vier Vorprojekte aus. Das erste, das auf der eingeschossigen Variante basiert, überzeugte die Auftraggeber offensichtlich noch nicht gänzlich **[Abb. 41, 42]**. Jedenfalls entwarf Breuer ein zweites Vorprojekt, das von der anderen Skizze ausgeht und ein zweigeschossiges Haus mit einem doppelgeschossigen Wohn- und Essbereich vorschlägt. Diese Lösung bot sich an, weil die meisten Räume im Erdgeschoss liegen sollten **[Abb. 43, 44]**.[25]

Nachdem die Entscheidung gefallen sein muss, doch ein eingeschossiges Haus zu bauen, zeichnete Breuer ein drittes Vorprojekt. Auf Wunsch der Auftraggeber vergrößerte er die Natursteinflächen,[26] führte eine Pergola ein und verbreiterte die vorgelagerte Terrasse.[27] Letzteres hatte zur Folge, dass eine bereits vorhandene Gartenstützmauer nicht wie ursprünglich vorgesehen als Terrassenstützmauer wiederverwendet werden konnte **[Abb. 45]**.

Da eine erste Kostenschätzung ergeben hatte, dass gespart werden musste,[28] entwarf Breuer ein viertes Vorprojekt für ein etwas kleineres Haus mit deutlich reduzierten Natursteinflächen.[29] Er tauschte die Position von Wohnräumen und Küche mit jener von Schlafräumen und Bibliothek. Dabei formte er das Wohnzimmer so um, dass es nur noch mit seiner Schmalseite an die Fassade grenzte, sein verbreitertes Blumenfenster einen direkten Terrassenzugang verhinderte und sein Kamin an die Rück- statt Seitenwand zu liegen kam **[Abb. 46]**.

Auf dieser Grundlage arbeitete Breuer provisorische Werkpläne aus.[30] Die beiden bedeutendsten Modifikationen, die er gegenüber dem vierten Vorprojekt vornahm, erfolgten beide auf Wunsch der Harnischmachers: Er erweiterte die Terrasse bis zur Ostgrenze und schützte den Eingang durch ein Vordach statt durch eine Nische.[31]



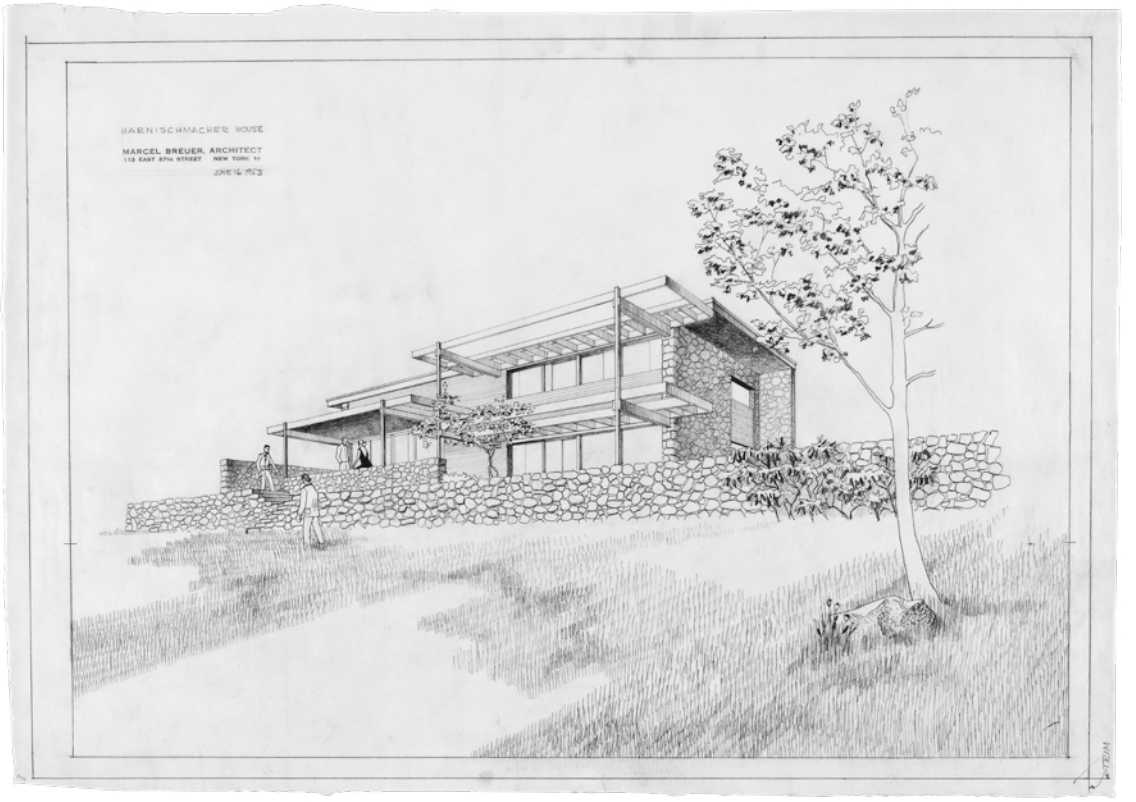
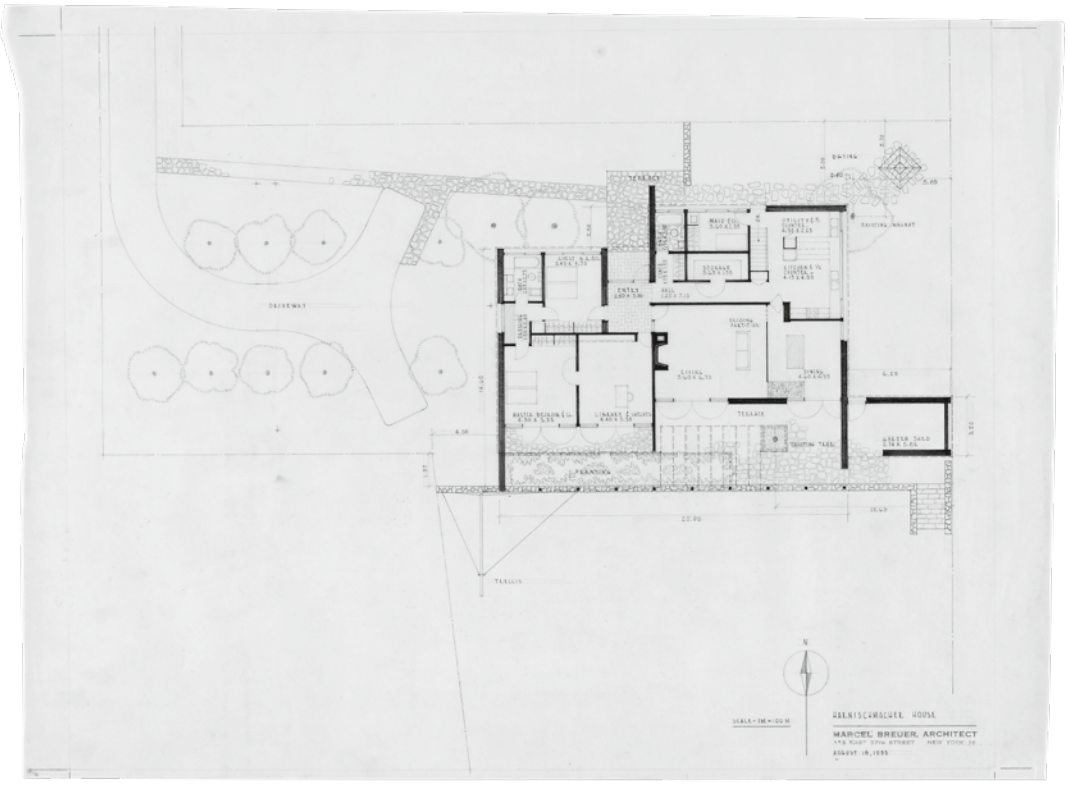
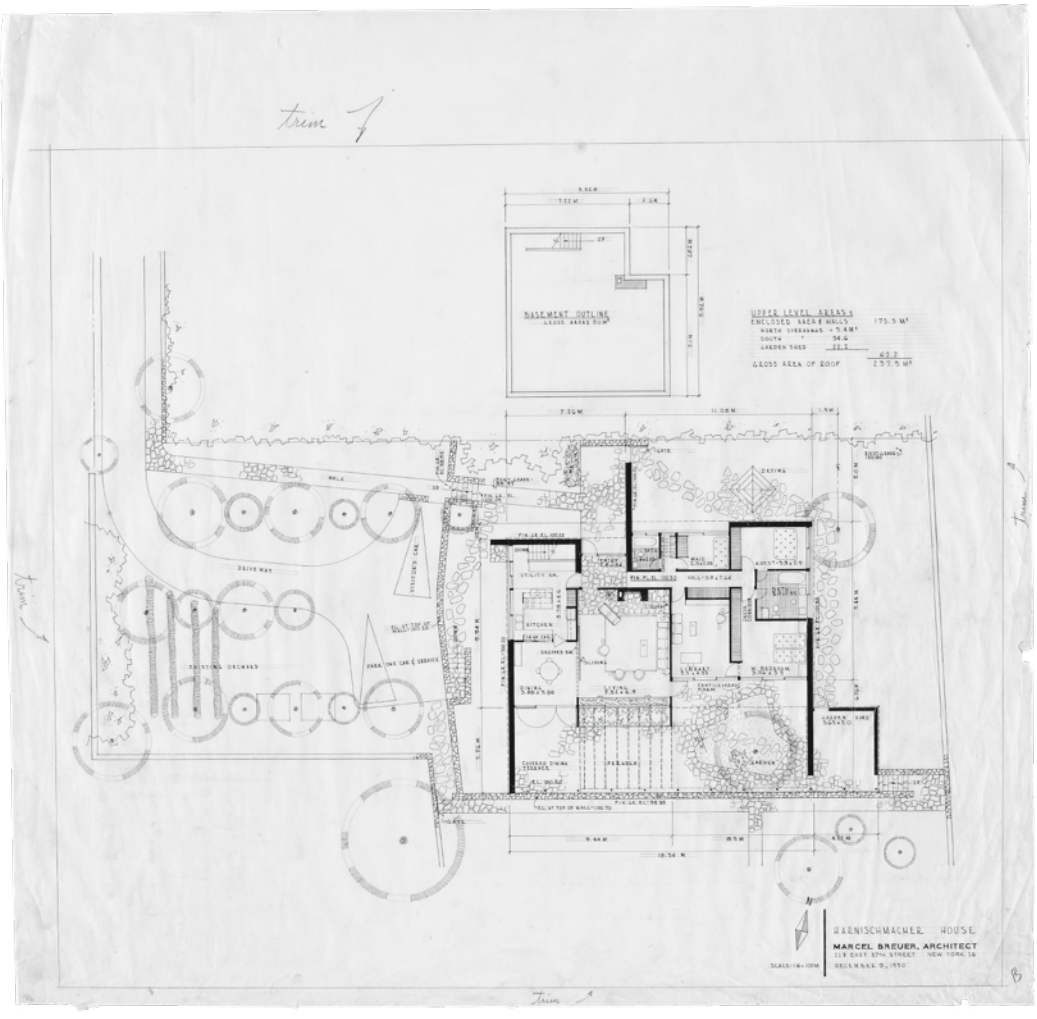


Abb. 43 Haus II, zweites Vorprojekt, Grundriss, 16. Juni 1953.
Abb. 44 Haus II, zweites Vorprojekt, Perspektive, 16. Juni 1953.
Abb. 45 Haus II, drittes Vorprojekt, Grundriss, 18. August 1953.
Abb. 46 Haus II, viertes Vorprojekt, Grundriss, 9. Dezember 1953.


DRIVEWAY
TERRACE
DINING
ENTRY
LIVING
TERRACE
TRELLIS
WARNISCHMACHER HOUSE
MARCEL BREUER, ARCHITECT
AUGUST 18, 1939


trim 1
BASEMENT OUTLINE
GROSS AREA 800 M²
UPPER LEVEL AREAS
ENCLOSED AREA & WALLS 175.9 M²
NORTH OVERHANG + 5.4 M²
SOUTH " 34.6
GARDEN SHED " 12.5
52.5
GROSS AREA OF ROOF 228.4 M²
DRIVE WAY
EXISTING ORCHARD
PARKING CAR & SERVICE
DINING
KITCHEN
LIVING
TERRACE
GARDEN
WARNISCHMACHER HOUSE
MARCEL BREUER, ARCHITECT
119 EAST 57TH STREET NEW YORK, 16
DECEMBER 15, 1950
trim 1
trim 1
trim 1

Für das Einreichen des Bauantrags und das Zeichnen der definitiven Ausführungspläne war Wilhelm Neuser, ein Wiesbadener Architekt, zuständig **[Abb. 47, 48]**.[32] Auch die Gartengestaltung wurde durch eine Fachkraft aus Wiesbaden übernommen, Wilhelm Hirsch (1887–1957).[33] Den Auftrag zur Ausführung erhielt das weltweit tätige Bauunternehmen Philipp Holzmann aus Frankfurt. Mit Hirsch und Holzmann wurden zwei Parteien involviert, die bereits am Bau des ersten Hauses beteiligt waren. Holzmann sandte sogar wieder denselben Polier.[34]

Ende März 1954 ging es endlich los. Die Harnischmachers zogen in eine provisorische Wohnung, das Behelfsheim wurde abgerissen, der Bau in Angriff genommen.[35] Schon Mitte September 1954, nur etwa zwei Wochen später als geplant, konnten sie ihr neues Heim beziehen.[36] Sie waren begeistert: »[Wir sind] täglich von neuem beglückt über das ideale Heim, das Sie uns geschaffen haben.«[37]

Im Vergleich zum ersten Haus war Breuer viel seltener vor Ort. Entsprechend regelte er offene Fragen häufiger auf dem Korrespondenzweg und beteiligte sich nur gelegentlich an der Ausführungsplanung und Bauleitung. Trotzdem fielen die wichtigsten Entscheidungen bei persönlichen Treffen in Wiesbaden, Zürich und Paris. Breuer verstand diese so zu legen, dass sie sich gut mit seinen anderen Terminen verbinden ließen und zu den richtigen Zeitpunkten im Projektablauf stattfanden.[38] Obwohl dieses Vorgehen ganz gut funktionierte, sehnten sich die Harnischmachers nach mehr persönlichem Kontakt: »Wir brauchen ja nicht zu betonen, dass Sie uns sehr sehr [sic] fehlen. Bei dem ersten Hausbau waren Sie stets in Reichweite und viele gute Gespräche würzten unser Dasein! Wir gedenken dieser Zeit mit einer gewissen Wehmut, die zu beheben wir leider nicht in der Lage sind.«[39]

12 Peter Harnischmacher an Autor, *E-Mail*, 27.5.2020; Litzenburger: »Mainzer Rad und Rädchen bewegen sich« (wie Anm. 10), S. 15. **13** In der Literatur heißt es übereinstimmend, dass dieses Haus in Mainz gebaut werden sollte (Reginald R. Isaacs: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin, Mann, 1983, S. 388–390; Winfried Nerdinger: *Walter Gropius*, Berlin, Mann, 1985, S. 245; Driller: *Die Wohnhäuser* (wie Anm. 8), S. 48; Hyman: *The Career and the Buildings* (wie Anm. 8), S. 58. Die Fotos der Pläne, die sich im Bauhausarchiv Berlin befinden (Inv.-Nr. 6189, 6190), sind auf der Rückseite jedoch konsequent mit »Haus Harnischmacher-Wiesbaden« beschriftet. Deshalb ist davon auszugehen, dass die Familie nie beabsichtigt hatte, nach Mainz zu ziehen. **14** Zwar fehlt auf allen Plänen Breuers die Adresse der Wohnung. Aber der Grundriss, der zeigt, wo die Möbel platziert werden, stimmt mit jenem der Sonnenbergerstraße 44 überein (Zeichnung Nr. 139), und laut *Adressbuch der Stadt Wiesbaden und Umgegend*, Ausgaben 1930, 1931 und 1932–1933, wohnten die Harnischmachers unter dieser Adresse. Zur Gestaltung der Wohnung siehe Beitrag von Chris Dähne in diesem Band. **15** »Haus Harnischmacher, Wiesbaden«, in *Das Werk*, 21. Jg. (1934), Heft 7 (Juli), S. 197–201, hier S. 197. Diese Angabe wird bestätigt durch Breuer an Carola Giedion-Welcker, 14.6.1932, gta 43B-K-1932; Breuer an Carola Giedion-Welcker, 20.1.1933, gta 43B-K-1933. **16** M. und P. Harnischmacher an Breuer, 26.8.1938, AAA. **17** P. und M. Harnischmacher an Breuer, 15.2.1947, SUL. **18** Siehe z.B. M. und P. Harnischmacher an Breuer, 30.4.1934, AAA; M. Harnischmacher an Breuer, 25.9.1934, AAA; Breuer an M. Harnischmacher, 21.10.1934, AAA; Gustav Hassenpflug an Breuer, 3.7.1935, AAA. **19** M. und P. Harnischmacher an Breuer, 1.6.1945, AAA. **20** Ebd. **21** Willy Gerich an Bauaufsichtsbehörde Wiesbaden, 29.11.1949, WBA. **22** Genehmigung zum Wiederaufbau mit Auflagen, 3.2.1951, WBA. **23** Die Wiederaufbau-Pläne befinden sich im WBA. **24** M. und P. Harnischmacher an Breuer, 27.2.1953, SUL; M. Harnischmacher an Breuer, 29.3.1953, SUL. **25** Das erste Vorprojekt ist auf den 7.5.1953 datiert, das zweite auf den 16.6.1953. Vermutlich traf Breuer das Paar dazwischen, an Pfingsten 1953, in Paris. **26** Breuer an P. Harnischmacher, 19.8.1953, SUL.

Nachverdichtung und Sanierung
Was nach dem Bau von Haus II geschah

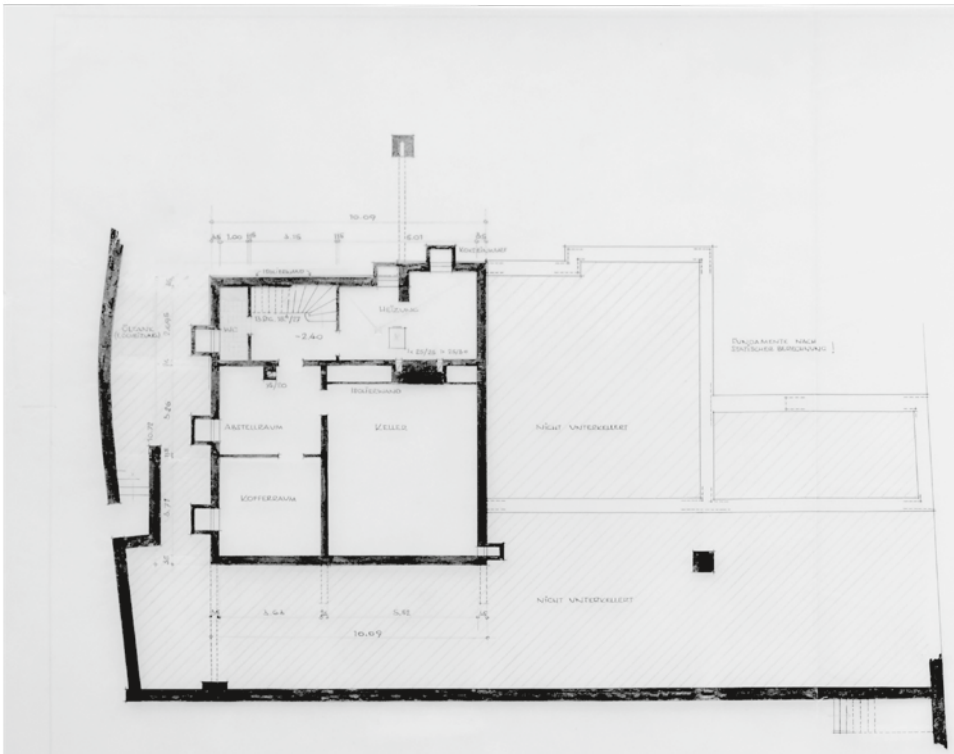
Paul Harnischmacher verschied schon weniger als drei Jahre nach Bauvollendung am 19. August 1957.[40] Marianne Harnischmacher blieb bis 1981 im Haus – so lange es ging. Dann zog sie in die Schweiz nach Bremgarten bei Bern, wo sie schließlich am 28. November 1982 verstarb.[41] Nach dem Auszug von Marianne Harnischmacher versuchten von ihr autorisierte Architekten und Rechtsanwälte Boden und Haus möglichst profitabel zu verwerten.[42] Zu diesem Zweck verlangten sie von den städtischen Baubehörden in einer ersten Voranfrage Auskunft darüber, wie viel zusätzliche Geschossfläche sich auf dem Grundstück realisieren ließe,[43] und beantragten in einer zweiten den Abbruch des Hauses.[44]

Bald waren die städtischen Behörden und das Landesamt für Denkmalpflege zum Zugeständnis bereit, eine dichte Überbauung des Vorplatzes und einen Anbau an das Breuer-Haus zuzulassen. Im Gegenzug hofften sie, den Abbruch des Hauses verhindern und die Überbauung des Gartens auf ein Maß beschränken zu können, das den freien Blick in die Landschaft wenigstens teilweise bewahrte **[Abb. 49]**.[45] Die Anwälte und Architekten gaben sich damit nicht zufrieden, ein Prozess zeichnete sich ab. Weil die Behörden befürchteten, das Gericht könnte entscheiden, dass das Breuer-Haus abgebrochen oder aufgestockt werden dürfe, stimmten sie schließlich noch vor Prozessbeginn einer fast auflagenfreien Überbauung des Gartens zu.[46]

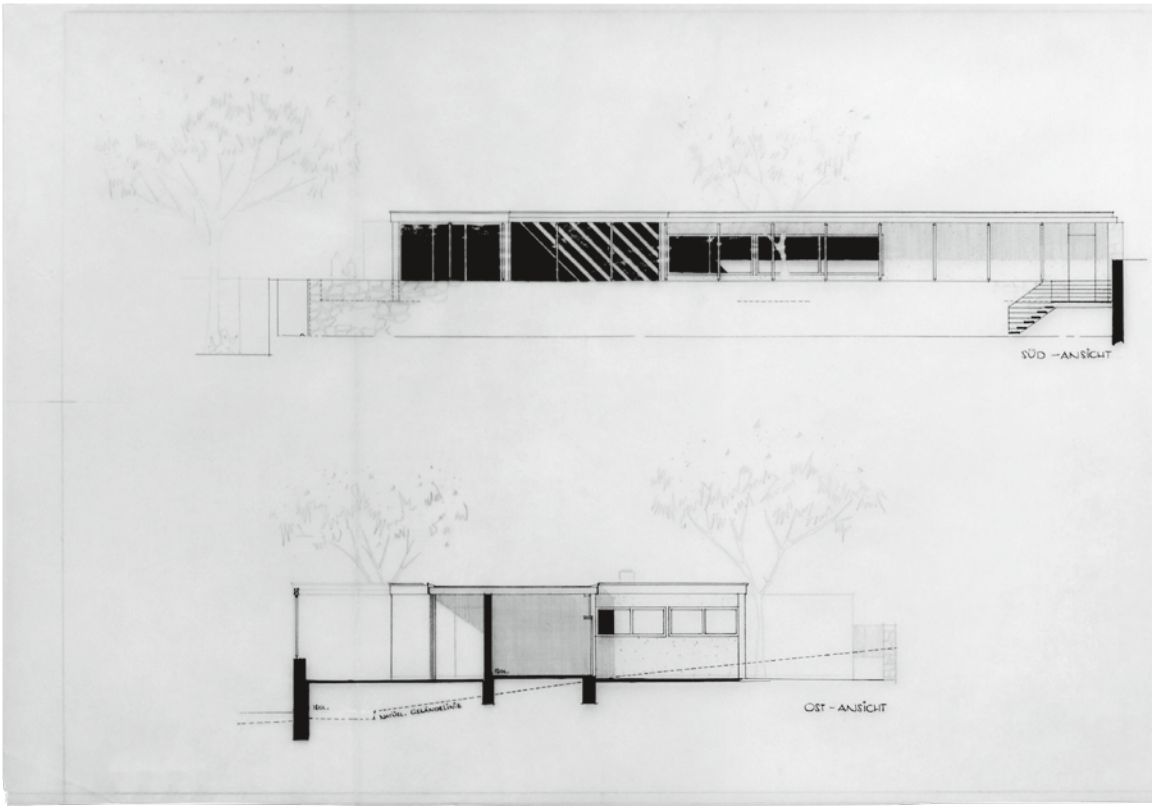
In der Folge wurde der Grundbesitz von Marianne Harnischmacher in drei Teile geteilt und einzeln verkauft.[47] Im ehemaligen Garten entstand eine wuchtige dreigeschossige Eigentumswohnanlage, auf dem Vorplatz ein zweigeschossiges Einfamilienhaus mit Einliegerwohnung und im Osten des Breuer-Hauses ein Anbau mit Büroräumen **[Abb. 38, 49]**. Um einfacher zur Baustelle des Anbaus zu gelangen, wurde die Wandscheibe beim Hauseingang trotz fehlender Bewilligung abgebrochen und nach einer Intervention der Denkmalpflege verkürzt rekonstruiert.[48] Etwas später wurde zudem ein Pool gebaut, das Blumenfenster entfernt und die Verglasung von Wohn- und Esszimmer nach außen verschoben.

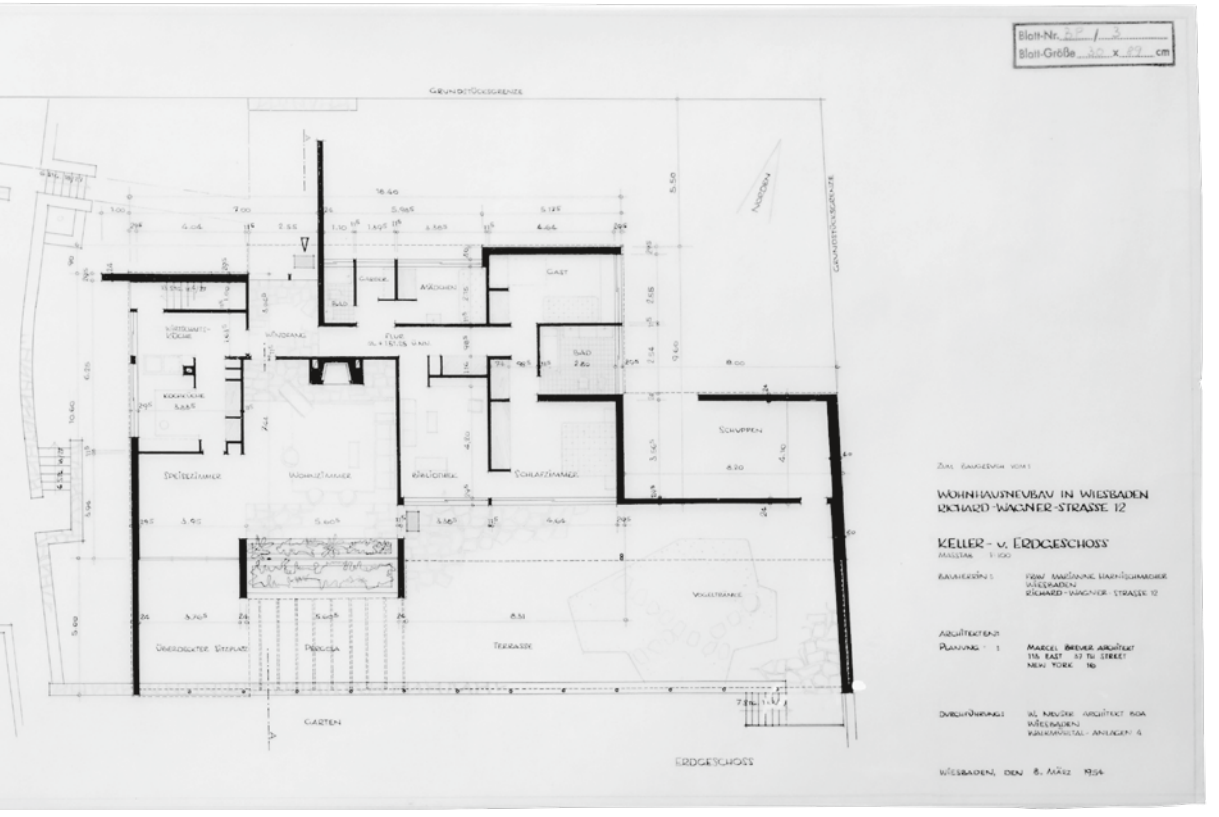
Nachdem das Haus Anfang 2011 die Hand gewechselt hatte, kam es zu einer ersten umfassenden Sanierung durch die Architekten Schreiber + Partner, Wiesbaden. Leider verzichteten diese im Vorfeld darauf, das Haus adäquat untersuchen zu lassen. Zum Beispiel wurden weder Materialien und Farbfassungen restauratorisch untersucht noch die Archive nach historischen Fotos und Plänen durchgesehen. Die durchgeführten Arbeiten waren umfangreich. Das Dach wurde bis auf die Tragstruktur komplett erneuert. Die originalen Schiebefenster ließen die Architekten umarbeiten und die Einfachverglasungen gegen Isolierverglasungen auswechseln. Die vermutlich noch weitgehend erhaltene Eingangstür wurde gegen eine neue, anders gestaltete ausgetauscht. Den originalen Außenputz schlug man ab und ersetzte ihn durch ein Verbundsystem mit acht Zentimetern Wärmedämmung.

27 Das dritte Vorprojekt ist auf den 18.8.1953 datiert. **28** P. und M. Harnischmacher an Breuer, 23.8.1953, SUL. **29** Breuer an P. und M. Harnischmacher, 7.12.1953, SUL. Das vierte Vorprojekt ist auf den 9.12.1950 [sic] datiert. **30** Die provisorischen Werkpläne sind auf den 12.2.1954 datiert. **31** M. und P. Harnischmacher an Breuer, vermutlich Dez. 1953, SUL. **32** Zu Neuser siehe »Wilhelm Neuser. Wiesbadener Architekten im Spiegel einer WK-Serie (5)«, in *Wiesbadener Kurier*, 16.2.1968. **33** Hirschs Werk ist noch kaum untersucht worden, obwohl er keine unbedeutende Rolle in der Entwicklung der deutschen Landschaftsarchitektur gespielt hatte. Siehe Gert Gröning, Joachim Wolschke-Bulmahn: *Grüne Biographien. Biographisches Handbuch zur Landschaftsarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Patzer, 1997, S. 150–151. **34** Jedenfalls soll Breuer Hirsch schon von früher gekannt haben, siehe M. und P. Harnischmacher an Breuer, 15.1.1954, SUL. Zum Auftrag an Holzmann siehe M. und P. Harnischmacher an Breuer, 19.4.1954, SUL; Robert F. Gatje: *Marcel Breuer. A Memoir*, New York, Monacelli, 2000, S. 19. **35** P. und M. Harnischmacher an Breuer, 21.3.1954, SUL. **36** Wilhelm Neuser an Breuer, 1.4.1954, SUL; M. und P. Harnischmacher an Breuer, 24.8.1954, SUL. **37** M. und P. Harnischmacher an Breuer, vermutlich Sept. 1954, SUL. Siehe auch M. und P. Harnischmacher an Breuer, 14.11.1954, SUL; P. und M. Harnischmacher an Breuer, 23.5.1955, SUL; M. Harnischmacher an Breuer, 17.10.1955, SUL; M. und P. Harnischmacher an Breuer, 30.12.1955, AAA. **38** Die Daten der Treffen können anhand von Breuers Korrespondenz mit den Harnischmachers, der »Travel Information Marcel Breuer 1947, 1948, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957« vom 11.6.1957, SUL, und dem »Trip Schedule« vom 16.7.1953, SUL, rekonstruiert werden. Die ersten Besprechungen fanden jeweils statt, wenn Breuer einen Plansatz fertiggestellt hatte: am 23., 24. oder 25.5.1953 in Paris (Besprechung 1. Vorprojekt, dieses Treffen ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen); am 21.7.1953 in Wiesbaden (Besprechung 2. Vorprojekt); am 30.9. und 1.10.1953 in Wiesbaden (Besprechung 3. Vorprojekt); am 2.1.1954 in Zürich (Besprechung 4. Vorprojekt) und am 22.2.1954 in Wiesbaden (Besprechung von Breuers Ausführungsplänen). Weitere Treffen gab es am 15.5.1954 in Zürich (Rohbau); am 23.7.1954 in Wiesbaden (Innenausbau) und am 29.1.1955 in Wiesbaden (Besichtigung fertiges Haus).



KELLERGESCHOSS





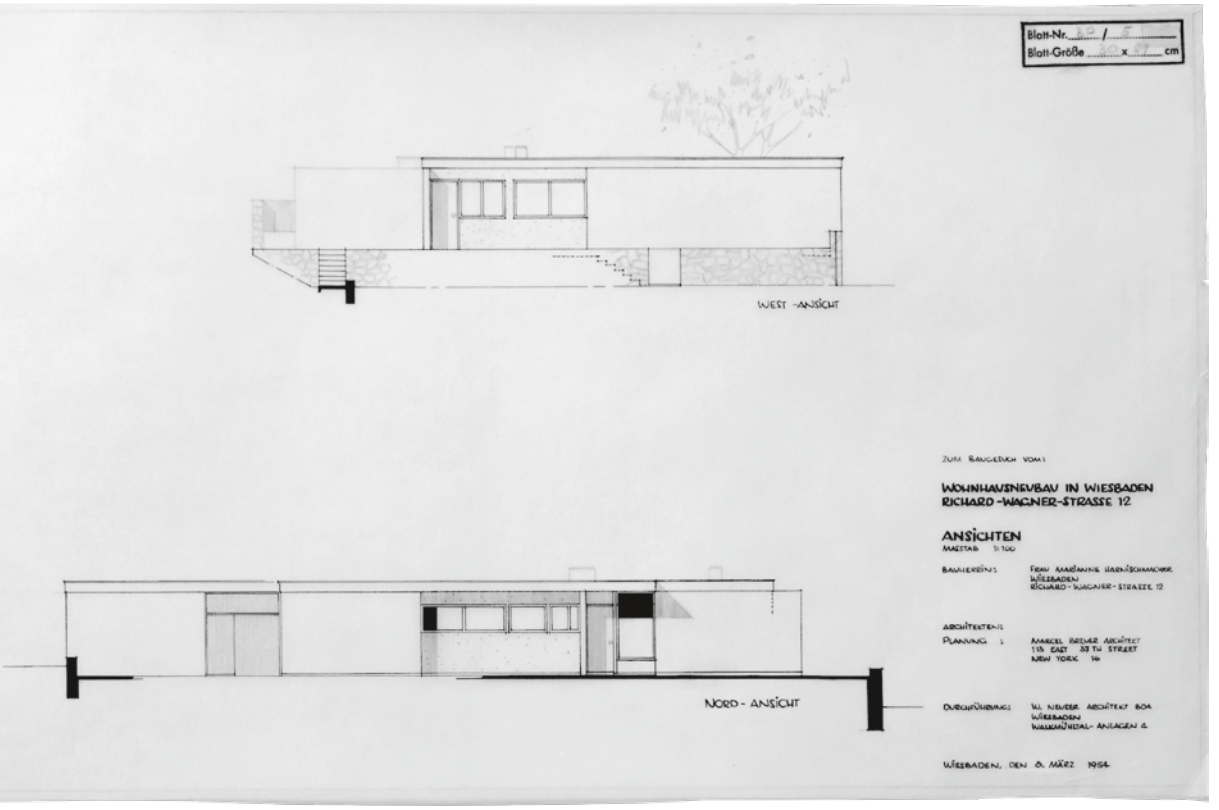


Abb. 47 Haus II, Baugesuch, Keller- und Erdgeschoss, 8. März 1954.
Abb. 48 Haus II, Baugesuch, Ansichten, 8. März 1954.

Das hatte zur Folge, dass sich die Proportionen veränderten, zum Beispiel wurden die Fensterleibungen sichtbar tiefer, und dass man die originalen Fensterbänke, Dachrandblenden und Sturzblenden nicht erhalten konnte. Die Fensterbänke wurden durch solche größerer Tiefe ersetzt, die Dachrand- und Sturzblenden aus Eternit weggelassen – hier gibt es heute Verputz. Zudem wich man vom ursprünglichen Farbkonzept ab. Weil die Brüstungen und Stürze weiß statt grau gefasst wurden, verbinden sie sich jetzt optisch mit den übrigen Wandflächen statt mit den Fenstern. Dadurch wirken die Öffnungen nun fast wie Lochfenster **[Abb. 48, 50]**.

Im Grundriss erfolgten ›nur‹ kleinere Veränderungen, zum Beispiel wurden mehrere Türen versetzt und die Küche zum Esszimmer geöffnet. Originale Oberflächen sucht man hingegen auch im Innenraum fast vergeblich – außer den Bodenbelägen aus Naturstein und der Natursteinverkleidung des Kamins sind fast alle Materialien erneuert **[Abb. 51]**.[49] Die Wände wurden neu verspachtelt und gestrichen, die Bodenbeläge ausgetauscht, die Innentüren ausgewechselt und die Einbaumöbel ersetzt oder entfernt. Zudem wurden die Heizungs-, Sanitär- und Elektroinstallationen ausgetauscht sowie Küche und Bäder komplett erneuert.

Die Harnischmachers
Freunde und Förderer Breuers

Marianne und Paul Harnischmacher schätzten Breuer als Architekt und als Freund sehr. Sie bemühten sich auch dann darum, ihn zu treffen, wenn es nichts zu bauen gab. Obwohl die Sympathie gegenseitig war, kam es wegen Breuers dichtgedrängtem Arbeitsprogramm und den großen geografischen Distanzen nur zu sporadischen Wiedersehen.[50] Das Paar und Breuer waren so eng befreundet, dass sie einander auch bei persönlichen Angelegenheiten beistanden. In den ersten Nachkriegsjahren half es Breuer bei der Suche nach der Familie seiner ersten Frau Martha Erps,[51] Breuer unterstützte es mit mehreren CARE-Paketen.[52] Schließlich bestimmte Paul Harnischmacher testamentarisch, dass Breuer ein Bild von Paul Klee bekommen sollte.[53]

Breuer konnte Marianne und Paul Harnischmacher jederzeit als Referenz angeben, da er sicher sein konnte, dass seine potentiellen Auftraggeber freundlich empfangen wurden, nur Positives zu hören bekamen und ein gut unterhaltenes Haus vorfanden. Dies war umso wichtiger, als Breuer lange Zeit kein Haus besaß, in dem er selber Gäste empfangen konnte. So ermunterte er Albin Wolf, Paul Harnischmacher zu kontaktieren,[54] und so besichtigte Herr von Opel das Haus.[55] Trotzdem kam es in keinem der beiden Fälle zu einem Auftrag. Hingegen trug ein Besuch bei den Harnischmachers wohl entscheidend dazu bei, dass sich Willy und Marina Staehelin für Marcel Breuer und gegen Richard Neutra entschieden. Im Februar 1956 trafen sie die beiden Architekten einzeln und ließen sie danach gleichzeitig an ersten Skizzen arbeiten.[56] Kurz vor dem 27. April besichtigte Marina Staehelin das Haus Harnischmacher,[57] bald darauf fiel der Entscheid für Breuer.[58] Auch Crofton Gane sowie Preston und Helen Robinson scheinen beabsichtigt zu haben, die Harnischmachers zu besuchen,[59] allerdings erst nachdem sie Breuer schon beauftragt hatten.

Auch Breuers Freunde und Kollegen waren jederzeit willkommen in Wiesbaden. Walter Gropius zum Beispiel, der das Paar bereits vom gemeinsamen Bauprojekt kannte, sah sich das erste Haus schon an, bevor es ganz fertig war.[60] Als Gropius im Sommer 1947 als Berater für die Planung zum Wiederaufbau der vom Krieg verwüsteten deutschen Städte kurz nach Wiesbaden zurückkam, nutzte er die Gelegenheit für ein Wiedersehen.[61] Ebenso stets gern gesehene Gäste waren Sigfried und Carola Giedion-Welcker mitsamt ihrer Familie und ihren Freunden. Ende 1933 besichtigte Carola Giedion-Welcker das Haus;[62] Anfang 1935 äußerte ihr Mann den Wunsch, dasselbe zu tun.[63]

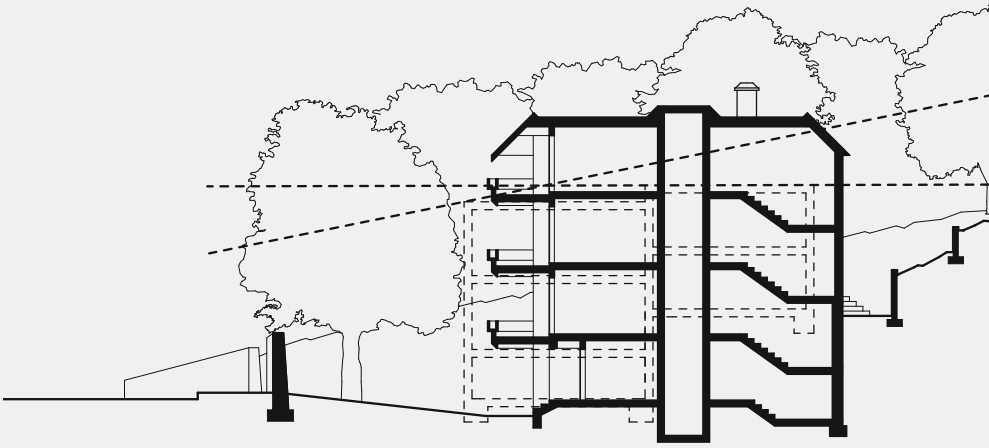
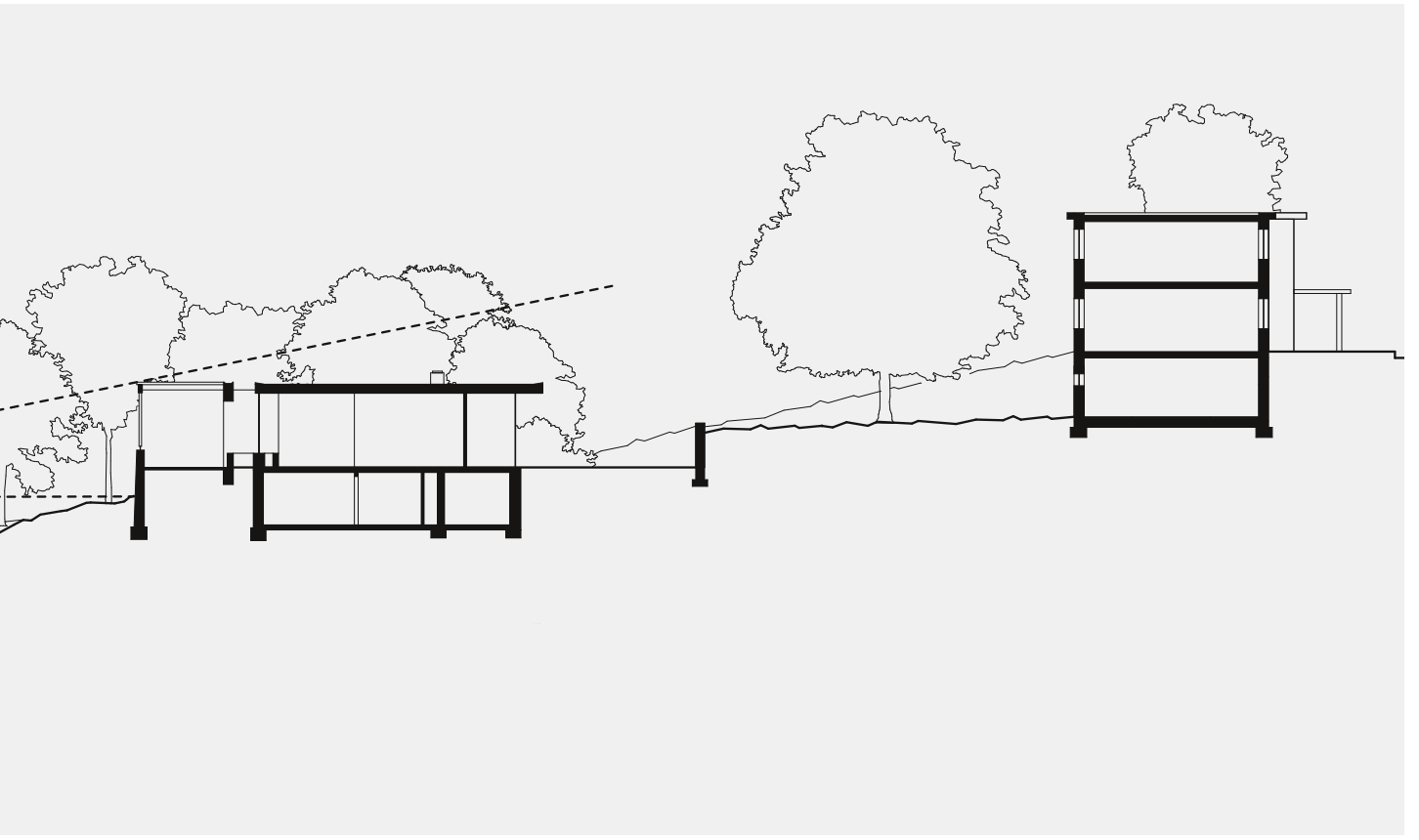


Abb. 49 Geländeschnitt. Links der 1983–1984 überbaute Garten, in der Mitte Haus II, rechts das wiederaufgebaute Haus I. Eingestrichelt ist die Bebauung, die Stadtplanungsamt und Landesamt für Denkmalpflege im Januar 1982 maximal zulassen wollten, um das bereits unter Denkmalschutz stehende Breuer-Haus vor übermäßiger Beeinträchtigung zu schützen. Der neue Baukörper sollte nicht höher als der Fußpunkt der Terrassenstützmauer werden und sich dem Geländeverlauf anpassen. M 1:200.

Abb. 50 Haus II, Treppe vom Parkplatz zur Küche.

Abb. 51 Haus II, Kamin im Wohnzimmer.







Ein moderates Haus auf privilegiertem Grundstück
Vom Quartier zum Grundriss

Das Haus Harnischmacher II liegt in einem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegten Villenviertel am Südhang nördlich des Wiesbadener Kurparks **[Abb. 52]**. Es standen anderthalb gründerzeitliche Parzellen von insgesamt 2163 Quadratmetern Fläche zur Verfügung,[64] die von der Nordseite über eine relativ schmale Stichstraße erschlossen wurden. Die beiden Parzellen waren so miteinander verbunden, dass sich ein L-förmiger Bauplatz ergab. Indem die Auftraggeber und der Architekt das Haus beim Knickpunkt platzierten, entstanden zwei größere Außenbereiche: ein Garten und ein Vorplatz **[Abb. 37]**. Diese Situationslösung diente dem gleichen Ziel wie jene des ersten Hauses: die Haupträume von der Straße und den Nachbarn abzuschirmen und sie zu einem möglichst großen und privaten Garten, zur Südsonne und zur Aussicht zu öffnen.[65]

Die Harnischmachers wollten ein Einfamilienhaus mit separatem Esszimmer, Bibliothek, Mädchenzimmer und Gästezimmer, aber ohne Kinderzimmer – ihr einziger Sohn war bereits erwachsen und nach Australien ausgewandert.[66] Mit 155,5 Quadratmetern Wohnfläche, Terrasse und Schuppen nicht eingerechnet, wurde es ein wenig kleiner als das erste Haus.[67] Die einzelnen Räume blieben etwa gleich groß, aber ein Schlafzimmer, ein Badezimmer, die Treppe und die Garage fielen weg **[Abb. 18, 19, 47]**.

Der Grundriss wird durch einen innenliegenden Korridor strukturiert, der zwischen zwei Raumgruppen gespannt ist – einen nach Westen orientierten Hauswirtschaftsbereich und eine nach Osten orientierte Gruppe aus Bad und Gästezimmer. Auf der Nordseite erschließt der Korridor eine Reihe kleiner Nebenräume, auf der Südseite die Haupträume. Er ist ziemlich dunkel, da er nur über die Eingangshalle belichtet wird.

Diesen Korridor nahm Breuer in Kauf, um mit einem kompakten Gebäude das Potential des Grundstücks optimal ausschöpfen zu können. Dass der dunkle Korridor der Situationslösung geschuldet ist, geht auch daraus hervor, dass Breuer in keinem anderen seiner Projekte eine vergleichbare Grundrisskonstellation vorsah. Zwar gibt es auch anderswo Korridore, zum Beispiel in den Hauptgeschosswohnungen der Doldertalhäuser (1932–1936),[68] im Stillman Cottage (1953–1954) und im Haus Geller II (1967–1969), aber dort liegen die Korridore meistens an einer Fassade, damit sie reichlich mit Tageslicht versorgt werden können.

39 M. und P. Harnischmacher an Breuer, 19.6.1954, SUL. **40** Litzenburger: »Mainzer Rad und Rädchen bewegen sich« (wie Anm. 10), S. 16. **41** Peter Harnischmacher an Autor, *E-Mail*, 27.5.2020; Gerhard Klaiber (Stadtarchiv Wiesbaden) an Autor, *E-Mail*, 18.9.2020; Gabi Marthaler (Einwohnerkontrolle Bremgarten) an Autor, *E-Mail*, 23.5.2020. **42** Claus + Mechthild Hehner Architekten BDA, Idstein, und Hintze Hopkins Dr. Baur, Wiesbaden. **43** Bauvoranfrage Mehrfamilienwohnhaus, 20.5.1981, VA 1930/81, WBA. **44** Voranfrage für Abbruch, 9.7.1981, VA 2614/81, WBA. **45** Bescheid Voranfrage VA 2614/81, Abbruch des bestehenden Gebäudes auf dem Grundstück Schöne Aussicht 53 in Wiesbaden, 22.9.1981, WBA; Bescheid Voranfrage VA 1930/81, Errichtung eines Mehrfamilienwohnhauses (3 Vollgeschosse) auf dem Grundstück Schöne Aussicht 53/R. Wagner-Str. 12 in Wiesbaden, 4.3.1982, WBA. **46** Vermerk: Besprechungsergebnis vom 28.4.1982, 4.5.1982, WBA. **47** Am 18.3.1982 verkaufte M. Harnischmacher den ehemaligen Vorplatz und am 11.10.1982 das Breuer-Haus, siehe Nachtrag zu den Urkunden URNr. 104/1982 des Notars Horst Hintze in Wiesbaden und URNr. 707/1982 des Notars Fritz Baßler in Rockenhausen, WBA. Der Verkaufstermin für den ehemaligen Garten konnte nicht eruiert werden. **48** Jochen von Sichart (Landesamt für Denkmalpflege) an Magistrat der Stadt Wiesbaden, Bauaufsichtsamt, 9.3.1983, WBA. **49** Allerdings ist zu vermuten, dass schon vor den jüngsten Arbeiten nicht mehr alle originalen Oberflächen erhalten waren. **50** Als die Harnischmachers im Januar 1938 die Vereinigten Staaten besuchten, wollten sie die Gelegenheit nutzen, Breuer zu treffen. Weil Paul Harnischmacher krank wurde, musste das Paar im Hotel bleiben und darauf hoffen, dass Breuer Zeit finden würde, sie dort zu besuchen. Ob das Treffen stattfand, ist unbekannt. Siehe M. und P. Harnischmacher an Breuer, 24.11.1937, AAA; M. Harnischmacher an Breuer, 7.1.1938, AAA. **51** Breuer an P. und M. Harnischmacher, 18.8.1945, AAA; P. Harnischmacher an Breuer, 1.4.1946, AAA. **52** P. und M. Harnischmacher an Breuer, 28.10.1946, SUL; P. und M. Harnischmacher an Breuer, 15.2.1947, SUL; P. und M. Harnischmacher an Breuer, 12.12.1947, AAA. Neben den Harnischmachers erhielten vermutlich nur vier weitere Personen solche Pakete von Breuer: Gustav Hassenpflug, Mathilde Erps, Gertrud Bohn und Jeannette Baldes. **53** M. Harnischmacher an M. und C. Breuer, Sept. 1957, AAA. **54** Breuer an Albin Wolf, 2.8.1933, AAA.

Zaghaft geöffnete Boxen
Kompositionsprinzipien und Raumstruktur

Beim Haus Harnischmacher II mischte Breuer verschiedene Kompositionsprinzipien. Teils konzipierte er es als große Box, von der Teilbereiche subtrahiert werden, teils als Addition kleiner Boxen und teils als Konglomerat aus Scheiben und Platten.[69] Betrachtet man den Terrassenbereich, liegt eine Interpretation des Hauses als große Box, von der die Außenräume der Terrasse subtrahiert wurden, nahe. In diesem Fall sind der Pergola-Balken, die Stützmauer und die beiden flankierenden Wandscheiben als Kanten und Flächen dieser Box aufzufassen **[Abb. 54, 56]**. Mit ähnlicher Berechtigung kann man das Haus als lockeres Arrangement von zimmergroßen Boxen lesen, deren eine Seite über die ganze Breite geöffnet ist. Eine solche Lesart wird den Versätzen an der Nord- und Südfassade gerecht, erklärt die ausgeprägte Trennung der Räume und bietet eine Interpretation für die raumbreiten Fenster. Wieder andere Elemente lassen sich am besten erklären, wenn man das Haus als Komposition aus Scheiben und Platten sieht. Dazu zählen vor allem die beiden in die Umgebung ausgreifenden Wandscheiben beim Eingang, die rundum auskragende Dachplatte und die raumhohen Innentüren **[Abb. 55]**.

Seit 1940 bildete Breuer den Eingangs-, Wohn- und Essbereich seiner Häuser fast immer als fließendes Raumkontinuum aus, dem er manchmal auch das Büro und die Küche zuschlug. Beim 1953 in Croton-on-Hudson, New York, für Vera und George Neumann errichteten Haus zum Beispiel integrierte er das Büro in den offenen Bereich, die Küche aber nicht **[Abb. 57]**. Beim Haus Harnischmacher hingegen trennte er das Wohnzimmer mit einer einflügeligen Tür vom Windfang und mit einer Schiebewand vom Esszimmer. Da er in seinen ersten beiden Entwürfen wesentlich offenere Grundrisse vorgeschlagen hatte, ist anzunehmen, dass er damit einem Wunsch der Auftraggeber entsprach **[Abb. 41, 43]**.[70]

Das Verhältnis von Wohn- und Esszimmer ist jenem des ersten Hauses sehr ähnlich, eine bewusste Reminiszenz scheint wahrscheinlich. Bei beiden Häusern lässt sich dank einem Schiebeelement eine Seitenwand des Wohnzimmers zur Hälfte zum Esszimmer öffnen, fällt das Licht nur von einer Seite ein und ist das Esszimmer bodentief verglast. Aber anders als beim ersten Haus entsteht keine Wohn- und Esszimmer umfassende, prägnante Grundrissfigur. Das hat zur Folge, dass Wohn- und Esszimmer des zweiten Hauses trotz Schiebewand fast wie zwei nebeneinanderliegende Boxen wirken **[Abb. 20, 58]**.

Die starke Separierung der Räume, die an die Projekte der Vorkriegszeit erinnert, wird durch ein Element relativiert, das Breuer erst jetzt regelmäßig einsetzte: raumhohe Innentüren mit fix montierten Paneelen über den Türblättern. Diese Türen unterbrechen die kontinuierliche Wandabwicklung der Boxen. Oft verstärkte Breuer ihre Wirkung, indem er sie schwarz strich und in den Raumecken platzierte.[71]

55 M. und P. Harnischmacher an Breuer, 14.11.1954, SUL. **56** Am 19.2.1956 traf Neutra die Bauherrschaft, siehe Hubertus Adam: »›A country which I dearly love‹. Richard Neutra und die Schweiz«, in Klaus Leuschel (Hg.): *Richard Neutra in Europa. Bauten und Projekte 1960–1970*, Köln, DuMont, 2010, S. 134–147, hier S. 138. Nur wenige Tage vor Neutra, am 15. oder 16.2.1956, muss auch Breuer die Staehelins gesprochen haben. Gemäß der »Travel Information Marcel Breuer 1947, 1948, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957« vom 11.6.1957, SUL, befand sich Breuer vom 15. bis zum 16.2.1956 in der Schweiz; sein »Trip Memorandum« vom 31.1.1956, SUL, auf dem die auf der nächsten Reise zu besuchenden Kontakte aufgeführt sind, enthält auch die Adresse der Staehelins. **57** M. und P. Harnischmacher an Breuer, 27.4.1956, SUL. **58** Willy Staehelin schlug Richard Neutra am 6.6.1956 vor, das Honorar etappenweise zu bezahlen, Neutra lehnte am 20.6.1956 ab. Für die Auftragsvergabe an Breuer spielte vermutlich zudem eine Rolle, dass Staehelin Neutra nicht besonders mochte. Siehe Adam: »›A country which I dearly love‹« (wie Anm. 56), S. 145, Fn. 18. **59** M. und P. Harnischmacher an Breuer, 23.7.1936, AAA; Breuer an Preston Robinson, 17.2.1947, SUL. **60** Walter Gropius an Sigfried Giedion, 18.9.1932, gta CIAM K 1932 G. **61** P. und H. Harnischmacher an Breuer, 12.12.1947, AAA. **62** Breuer an Carola Giedion-Welcker, um Weihnachten 1933, gta 43B-K-1934; Breuer an Carola Giedion-Welcker, 6.2.1934, gta 43B-K-1934. **63** Sigfried Giedion an Breuer, 28.1.1935, gta, zitiert in Arthur Rüegg: *Die Doldertalhäuser 1932–1936. Ein Hauptwerk des Neuen Bauens in Zürich. Zwei Mehrfamilienhäuser für den gehobenen Mittelstand von Alfred & Emil Roth und Marcel Breuer*, Zürich, gta, 1996, S. 20. Die Besuche der Giedions in Wiesbaden können nicht zu den Aufträgen für den Wohnbedarf und die Doldertalhäuser geführt haben. Den Auftrag für den Wohnbedarf erhielt Breuer noch vor Fertigstellung des Hauses Harnischmacher, an den Doldertalhäusern arbeitete er schon seit August 1933, also noch bevor Carola Giedion-Welcker Wiesbaden besuchte, siehe Rüegg: *Die Doldertalhäuser 1932–1936* (wie Anm. 63), S. 18, 33; Breuer an Sigfried Giedion, 22.8.1933, SUL. Hingegen scheint es durchaus möglich, dass Breuer mit einer Ansichtskarte des Hauses Harnischmacher die Familie Giedion davon überzeugte, ihn zu beauftragen, siehe Breuer an Familie Giedion, 30.12.1932, Postkarte, gta 43B-K-1932.



Abb. 52 Luftaufnahme von Südwesten kurz vor dem Bau von Haus I, August 1929. In der Bildmitte Richard-Wagner-Straße.
Abb. 53 Haus II, Vorplatz.
Abb. 54 Haus II, Terrasse.
Abb. 55 Haus II, Eingangsbereich mit ausgreifender Wandscheibe.







Raumbreite Fenster mit Brüstung und Sturz
Beschränkte Offenheit

Breuer wollte seine Häuser zwar stärker zur Umgebung öffnen als die meisten Architekten früherer Generationen, aber nicht so vollständig wie ein Teil seiner gleichaltrigen Kollegen. An Räumen mit großen Verglasungen schätzte er das Gefühl der *Spaciousness*, das Erlebnis der Natur und die Aussicht. Gleichzeitig war ihm wichtig, dass sich das Innere vom Äußeren unterscheidet, damit man sich geschützt und geborgen fühlt: »Usually, I have kept the large glass areas to one side of the room [...]. Then I made the other walls rather solid. [...] Mainly, because people need a certain background behind them. Personally, I don't like to sit in a room completely exposed to the landscape. I like to be able to step outside and sit down in the landscape. But inside the house [...] I need some kind of hiding, some kind of protection.«[72] Um ein Gefühl von Geborgenheit zu erzeugen, hielt es Breuer meistens nicht nur für nötig, die großen Glasflächen auf eine Seite des Raumes zu beschränken, sondern auch, diese so zu gestalten, dass die Grenze zwischen Innen- und Außenraum klar erkennbar ist. Dazu verwendete er geätzte Zeichen und horizontale Sprossen.[73]

Seit 1940 verglaste Breuer seine Wohn- und Essbereiche meistens bodentief, wenn er ihnen eine Terrasse oder einen Garten vorlagerte, und um 1954 verzichtete er bei der Mehrzahl seiner Fenster auf einen Sturz. Das Haus Harnischmacher II weicht auch in dieser Beziehung von der Norm ab. Hier markierte Breuer die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum noch deutlicher als sonst, zum Beispiel durch Brüstungen, den raumbreiten, fünfzig Zentimeter hohen Pflanzentrog und Stürze über allen Fenstern außer jenen im Wohn- und Essbereich **[Abb. 59]**.

Für die zahlreichen Stürze und Brüstungen sind hauptsächlich die Auftraggeber verantwortlich. Die Stürze wurden eingeführt, damit die Rollläden untergebracht werden konnten, die sie sich wünschten, um sich vor Einbrechern und zu viel Licht schützen zu können.[74] Vermutlich gehen auch die Brüstungen und das brüstungsartige Blumenfenster auf sie zurück. Jedenfalls öffneten sich in den ersten drei Vorentwürfen Schlafzimmer, Bibliothek und Wohnzimmer noch mit Schiebe- oder Fenstertüren zur Terrasse **[Abb. 42, 43, 45]**.

Das zweite Haus Harnischmacher wirkt auch deshalb geschlossener als die meisten anderen Breuer-Häuser, weil sich sein Wohn-Essbereich nur auf eine Seite öffnet. Vor die Wahl zwischen mehrseitiger Orientierung und gutem Blickschutz gestellt, zog Breuer hier letzteres vor. Bei seinen US-amerikanischen Projekten musste er sich kaum je zwischen diesen Alternativen entscheiden, weil seine Klienten dort meist wesentlich größere Grundstücke besaßen, die es zuließen, beides gleichzeitig zu realisieren.

Dass das Haus trotzdem keinen besonders geschlossenen Eindruck macht, ist zwei Elementen zu verdanken, die es mit zahlreichen anderen Bauten Breuers teilt, raumbreiten Fenstern und Seitenwänden, die ununterbrochen von drinnen nach draußen laufen **[Abb. 60]**.

Weißer Verputz und Tessiner Granit
Konstruktion, Material und Farbe

Das Haus Harnischmacher II ist ein verputzter Backsteinbau mit einer Holzbalkendecke, Fundamente und Untergeschoss sind aus Stahlbeton. Diese Konstruktion mischt deutsche und US-amerikanische Bauweisen: In Deutschland wäre es damals üblich gewesen, auch die Decke zu betonieren, in den Vereinigten Staaten, auch die Wände aus Holz zu erstellen.[75]

Weißer Verputz und Naturstein dominierten die Außenansichten des Hauses, graue Elemente traten ergänzend hinzu. Abgesehen von den meisten Putzflächen waren auch Fenster und Türen ganz in Weiß gehalten, grau davon abgesetzt war der Verputz der Brüstungen, das Eternit der Sturz- und Dachrandblenden, die Fensterbänke und der minimale, leicht zurückgesetzte Sockel **[Abb. 55]**.[76]

Drei verschiedene Natursteine kamen zum Einsatz. Aus ortsüblichem Taunusquarzit bestanden die Terrassenstützmauer, die Sichtschutzwand zum östlichen Nachbarn sowie Umgebungsmauern, Außentreppen, Gartenwege und der Bodenbelag vor der Hauseingangstür. Aus Juramarmor waren die Natursteinarbeiten im Innenraum und die Bodenbeläge der gedeckten Terrassenbereiche vor Esszimmer, Bibliothek und Schlafzimmer.[77] Die Pergolapfeiler schließlich bestanden aus Tessiner Granit. Dies ist auf einen Beschluss von Marianne Harnischmacher zurückzuführen, den sie während eines der häufigen Tessin-Urlaube des Paares spontan fasste: »Frau Marianne hat ihrer Liebe zum Tessin hier freien Lauf gelassen. Sie hat für die Pergola an der Südseite des Hauses 12 Granitstützen gekauft [...]. [I]ch hoffe, dass Sie die etwas eigenwillige Handlung meiner Frau sanktionieren.«[78] Breuer erklärte sich postwendend einverstanden mit den Granitstützen.[79]

Auch im Innern des Hauses spielte die Farbe Weiß eine zentrale Rolle, auch hier mit Grau und Naturstein kombiniert, aber zusätzlich in Verbindung mit Schwarz. Die meisten Wände und Decken ließ Breuer weiß verputzen, bei der Korridorrückwand entschied er sich für Blau. Die Fronten der Einbaumöbel hielt er weiß, damit sie sich optisch in die weißen Wände integrierten. Die Zimmertüren setzte er hingegen durch eine schwarze Fassung von den Wänden ab. Die Fußböden ließ er mehrheitlich mit grauen Spannteppichen belegen. Für den Windfang und den Bereich unmittelbar vor dem Kamin und dem Pflanzenbecken wählte er den gleichen Juramarmor wie im Außenraum. Auch Kamin und Pflanzentrog verkleidete er mit diesem Stein **[Abb. 51, 61]**.

So viel weißen Verputz wie beim Haus Harnischmacher II verwendete Breuer sonst schon lange nicht mehr. Sämtliche Fassaden hatte er zuletzt bei den Doldertalhäusern (1932–1936) verputzt; für mehrheitlich weiß verputzte Innenwände und -decken hatte er sich letztmals zu Beginn seiner Zeit in Amerika entschieden, als er noch mit Gropius zusammengearbeitet hatte, zum Beispiel bei den Häusern Gropius (1937–1938) und Frank (1938–1940).



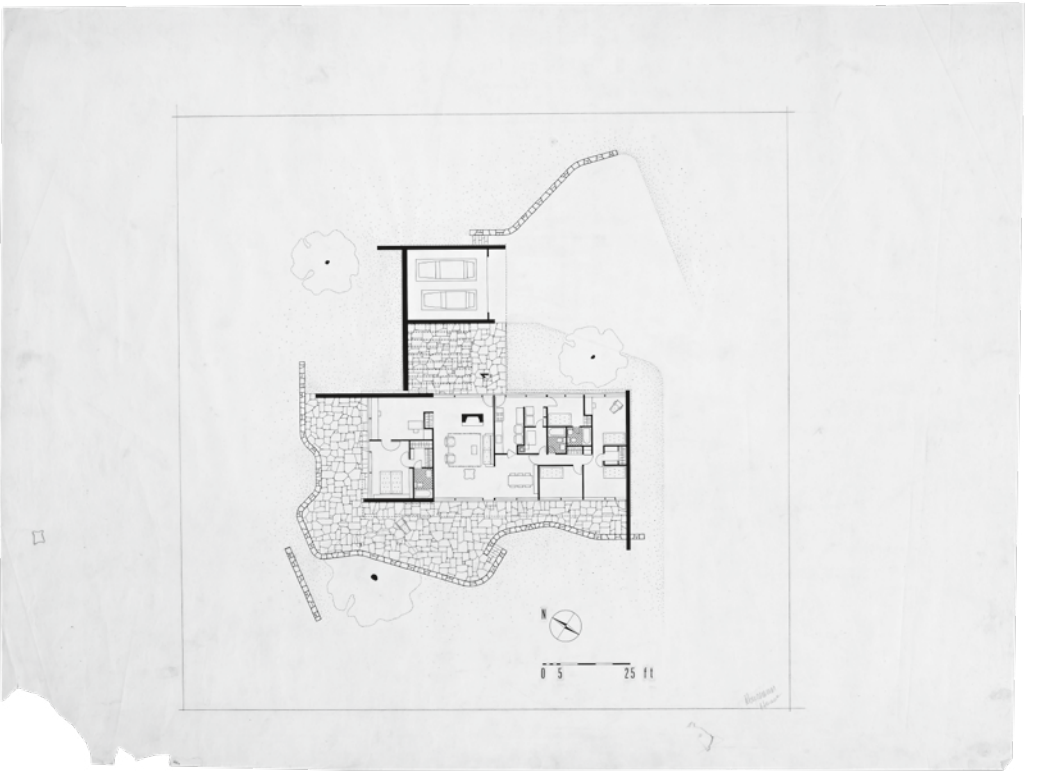

N
0 5 25 ft





Abb. 56 Haus II, Terrasse. Stützmauer aus Taunusquarzit und Pergolapfosten aus Tessiner Granit. Der gedeckte Terrassenbereich lässt sich mit Vorhängen verdunkeln.
Abb. 57 Marcel Breuer, Haus Neumann, Croton-on-Hudson, New York, Grundriss, 1953–1954.
Abb. 58 Haus II, Wohn- und Esszimmer mit Pflanzenbecken.
Abb. 59 Haus II, Pflanzenbecken von außen.

Wie sehr sich die Materialisierung und das Farbkonzept des Hauses Harnischmacher von denen anderer gleichzeitiger Projekte unterscheiden, zeigt ein Blick auf die bunte Materialfülle des Hauses Starkey (1954–1955). Hier kombinierte Breuer in einem einzigen Raum Binsenmatten, einen marokkanischen Teppich aus ungebleichter weißer Wolle, naturfarbige Brettschichtholz-Stützen, eine mit blauer Rohseide bespannte Wand, einen Kamin aus bossiertem Beton, einen weiß verputzten Schornstein und eine Decke aus Birkensperrholz **[Abb. 63]**.

In den Schriften, an denen er gleichzeitig mit dem Haus Harnischmacher II arbeitete, sprach sich Breuer gegen zu viel Verputz aus. Während in der Vergangenheit alle Oberflächen außer dem Boden verputzt worden seien, meinte er, werde nun zwischen Wänden verschiedener Funktion unterschieden und dies durch verschiedene Farben und Texturen zum Ausdruck gebracht.[80] In Bezug auf die Doldertalhäuser fasst er rund zwanzig Jahre später seine nahezu unveränderte Haltung kurz zusammen: »stucco outside, plaster inside (oh, horror).«[81]

Anders als das erste Haus Harnischmacher spielt das zweite keine zentrale Rolle in Breuers Werk, aber dennoch ist es ein bemerkenswertes, eigenständiges Werk. Breuer griff hier verschiedentlich auf Details und räumliche Konstellationen zurück, die er schon seit längerer Zeit nicht mehr verwandt hatte, kombinierte sie mit aktuellen Elementen und passte sie an die besonderen Bedingungen an. Er fand spezifische und angemessene Antworten auf die Herausforderungen des Bauplatzes, der trotz seiner für Wiesbaden beachtlichen Größe viel kleiner war als die Grundstücke seiner wohlhabenden amerikanischen Kunden, auf die deutsche Bauwirtschaft, der die amerikanischen Holzbaukonstruktionen und Haustechniksysteme fremd waren, und auf die Auftraggeber, die besonders lichtempfindlich waren und mit einem beschränkten Budget auskommen mussten. So entstand ein Haus, das seinen Besitzern eine hohe Wohnqualität bot und sie begeisterte. Entsprechend hätte das Haus die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Architekturzeitschriften, eine ausführlichere Diskussion in der Breuer-Forschung und eine sorgfältigere Sanierung verdient gehabt.

64 Bauantrag, 8.3.1954, WBA, Akte Nr. 29048, Richard-Wagner-Straße 12. **65** Siehe Artikel in *Das Werk* über das Haus Harnischmacher I (wie Anm. 15), S. 197. **66** M. und P. Harnischmacher an Breuer, 2. Advent 1950 (10.12.1950), AAA. **67** Wilhelm Neuser, Berechnungen zum Bauantrag vom 8.3.1954, WBA, Akte Nr. 29048, Richard-Wagner-Straße 12. **68** Die Grundrisse der Doldertalhäuser gehen nur teilweise auf Breuer zurück. Siehe Rüegg: *Die Doldertalhäuser 1932–1936* (wie Anm. 63); Driller: *Die Wohnhäuser* (wie Anm. 8), S. 54–69. **69** Im Gegensatz zum ersten Haus Harnischmacher und vielen anderen Bauten Breuers dominiert hier nicht das additive Prinzip. Vgl. ebd., S. 24–28. **70** Vgl. ebd., S. 31. **71** Erstmals findet man solche Türen vermutlich beim Haus Frank (1938–1940, noch in Partnerschaft mit Gropius), aber regelmäßig setzte Breuer sie erst seit den 1950er Jahren ein, z. B. in den Häusern Neumann (1953), Gagarin I (1953–1956), Grieco (1954–1955), Laaf (1955–1957), Hooper II (1956–1959), Staehelin (1956–1959), Koerfer (1963–1967) und Soriano (1968–1972). Anders als beim Haus Harnischmacher II ist meistens nur ein Teil der Türen auf diese Weise ausgebildet. **72** »An Architect Speaks his Mind«, Interview mit Marcel Breuer, in *House & Garden*, 137. Jg. (1970), Heft 2 (Feb.), S. 12–17, hier S. 17. **73** Für weitere Stellungnahmen zur Transparenz siehe Marcel Breuer: »History of Modern Architecture«, während des Zweiten Weltkriegs verfasstes, *undatiertes Typoskript*, AAA; Peter Blake (Hg.): *Marcel Breuer. Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, New York, Dodd, Mead & Company, 1955, S. 34, 40; Marcel Breuer, »Individualism Versus Order. The Issue in Architecture Today«, Redemanuskript für Symposium der *Architectural League of New York* und des *Architectural Forum* vom 20.4.1961 in New York, AAA; Marcel Breuer: »Some Reflections About the Façade«, *Typoskript*, 7.2.1966, AAA, publiziert als Marcel Breuer: »The Faceted, Molded Façade. Depth, Sun and Shadow«,

in *The Architectural Record*, 139. Jg. (1966), Heft 4 (April), S. 171–172; vgl. Driller: *Die Wohnhäuser* (wie Anm. 8), S. 203, Fn. 31. **74** Paul Harnischmacher vertrug wegen eines Augenleidens nur wenig Helligkeit. M. und P. Harnischmacher an Breuer, 27.2.1953, SUL; P. und M. Harnischmacher an Breuer, 23.8.1953, SUL; Breuer an P. und M. Harnischmacher, 10.2.1954, SUL. Breuer verwandte sonst kaum Rollläden. **75** Vgl. Breuer an P. und M. Harnischmacher, 10.2.1954, SUL. **76** Seit die Außendämmung aufgebracht wurde, gibt es keinen sichtbaren Sockel mehr. Auf den historischen Aufnahmen ist der Sockel klar erkennbar, aber nicht das Material, aus dem er hergestellt wurde. Auf Neusers Ausführungsplänen vom März 1954 ist an einer Stelle zu lesen, dass der Sockel mit Bruchstein verkleidet werden soll, an einer anderen ist Beton gezeichnet. **77** Die letzten Pläne sind einheitlich mit »Juramarmor« resp. »marble veneer« beschriftet, siehe Wilhelm Neuser, Ausführungsplan Erdgeschoss 1:50, März 1954, Privatarchiv Peter und Paul Harnischmacher, Melbourne (ab hier: PPH); Marcel Breuer, Fireplace Details, 15.6.1954, SUL. Juramarmor ist im petrografischen Sinn kein Marmor, sondern ein Kalkstein aus der fränkischen Alb. In früheren Planungsphasen war auch von Solnhofener Platten und weiteren Steinen die Rede. **78** P. und M. Harnischmacher an Breuer, 4.6.1954, SUL. Marianne Harnischmacher brachte ihre Begeisterung für das Tessin manchmal auch dadurch zum Ausdruck, dass sie ihr Haus »Casa ticinese« oder »Casa Harnischmacher« nannte. Siehe M. und P. Harnischmacher an Breuer, 14.11.1954, SUL; M. Harnischmacher an Breuer, 17.10.1955, SUL. **79** Breuer an P. und M. Harnischmacher, 16.6.1954, SUL. **80** Blake (Hg.): *Marcel Breuer* (wie Anm. 73), S. 61. **81** Breuer an Carola Giedion-Welcker, 5.4.1976, gta 43B-K-1976.

Bibliografie zu den Häusern Harnischmacher I und II

Publikationen zu Haus Harnischmacher I, die kurz nach Bauvollendung erschienen sind (Auswahl, chronologisch)

»Una villa di Breuer«, in *Quadrante,* 1934, Heft 10 (Feb.), S. 17–33.

»Huis ›Harnischmacher‹ te Wiesbaden, 1932«, in *De 8 en Opbouw,* 5. Jg. (1934), Heft 7 (30. März), S. 56–60.

»Una casa del arquitecto húngaro Marcel Breuer«, in *A.C.,* 4. Jg. (1934), Heft 14, S. 25–29.

»House in Wiesbaden«, in *The Architectural Record,* 75. Jg. (1934), Heft 5 (Mai), S. 372, 426–429.

»Haus Harnischmacher, Wiesbaden«, in *Das Werk,* 21. Jg. (1934), Heft 7 (Juli), S. 197–201.

»House in Wiesbaden, Germany«, in *Kokusai-Kentiku,* 1934, Sept., S. 280–284.

Raymond McGrath: *Twentieth-Century Houses*, London, Faber & Faber, 1934, example 106.

Bruno Moretti: *Ville. Esempi di ville, piccole case private di abitazione scelti fra le opere più recenti degli artisti di tutto il mondo*, Mailand, Hoepli, 1934, S. 19.

Julius Posener: »Villa Harnischmacher à Wiesbaden«, in *L'Architecture d'Aujourd'hui,* 6. Jg. (1935), Heft 1 (Jan.), S. 55–57.

Ise Gropius: »A House at Wiesbaden«, in *The Architectural Review,* 78. Jg. (1935), Juli, S. 13–14.

Alberto Sartoris: *Gli Elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna,* 2. Aufl., Mailand, Hoepli, 1935, S. 41, 530.

F. R. S. Yorke: *The Modern House,* 3. Aufl., London, Architectural Press, 1937, S. 67–69.

Spätere Publikationen zu Haus Harnischmacher I (Auswahl, chronologisch)

Henry-Russell Hitchcock: »Marcel Breuer and the American Tradition in Architecture«, Exhibition of Work of Marcel Breuer, Catalogue and Foreword, Cambridge, Harvard University, 1938, SUL, S. 11.

»Trabajos de Marcel Breuer II«, in *Nuestra Arquitectura,* 1947, Heft 11 (Nov.), Abb. 132–139.

Peter Blake: *Marcel Breuer: Architect and Designer*, New York, The Architectural Record, 1949, S. 40–47.

Peter Blake (Hg.): *Marcel Breuer. Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, New York, Dodd, Mead & Company, 1955, S. 15.

Giulio Carlo Argan: *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura*, Mailand, Görlich, 1957, S. 42, 60, 68–69, 77.

Udo Kultermann: »Der Architekt Marcel Breuer«, in *Das Kunstwerk,* 12. Jg. (1959), Heft 9, S. 23–24, 30–33, hier S. 24.

Cranston Jones: *Architecture Today and Tomorrow*, New York, McGraw-Hill, 1961, S. 94.

Cranston Jones: *Marcel Breuer. 1921–1962*, Stuttgart, Hatje, 1962, S. 14, 242.

William H. Jordy: »The Aftermath of the Bauhaus in America. Gropius, Mies, and Breuer«, in Donald Fleming, Bernard Bailyn (Hg.): *The Intellectual Migration. Europe and America, 1930–1960*, Cambridge, Harvard University Press, 1969, S. 485–543, hier S. 517, 535.

Alberto Izzo, Camillo Gubitosi: *Marcel Breuer. Architettura 1921–1980*, Centro Di, Bd. 144, Florenz, Centro Di, 1981, S. 42, 173.

Christopher Wilk: *Marcel Breuer. Furniture and Interiors*, New York, Museum of Modern Art, 1981, S. 109–112.

Joachim Driller: »Marcel Breuer. Das architektonische Frühwerk bis 1950«, Diss., Freiburg i. Br., Albert-Ludwigs-Universität, 1990, S. 28–48, 187–191.

Magdalena Droste, Manfred Ludewig: *Marcel Breuer. Design*, Köln, Taschen, 1992, S. 24.

Arthur Rüegg: *Die Doldertalhäuser 1932–1936. Ein Hauptwerk des Neuen Bauens in Zürich. Zwei Mehrfamilienhäuser für den gehobenen Mittelstand von Alfred & Emil Roth und Marcel Breuer*, Zürich, gta, 1996, S. 18–23.

Joachim Driller: *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973*, Stuttgart, DVA, 1998, S. 18–24, 48–53.

Robert F. Gatje: *Marcel Breuer. A Memoir*, New York, Monacelli, 2000, S. 17–19.

Isabelle Hyman: *Marcel Breuer, Architect. The Career and the Buildings*, New York, Abrams, 2001, S. 71–74, 320–321.

Joachim Driller: »Von Häusern und Palästen. Bemerkungen zu den Wohnhäusern Marcel Breuers«, in Alexander von Vegesack, Mathias Remmele (Hg.): *Marcel Breuer. Design und Architektur*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2003, S. 188–257, hier S. 196–201.

Arnt Cobbers: *Marcel Breuer 1902–1981. Formgeber des 20. Jahrhunderts*, Köln, Taschen, 2007, S. 27–29.

Robert McCarter: *Breuer*, London, Phaidon, 2016, S. 53–55.

Publikationen zu Haus Harnischmacher II (Auswahl, chronologisch)

»Hut ab vor Wiesbadens Architekten! Die zehn besten Bauten der letzten zehn Jahre wurden gestern prämiert«, in *Wiesbadener Tagblatt,* 1.9.1955.

»Stadt dankt ihren Bauherren und Architekten«, in *Wiesbadener Kurier*, 1.9.1955.

Peter Blake (Hg.): *Marcel Breuer. Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, New York, Dodd, Mead & Company, 1955, S. 15–16, 61.

Sigrid Russ (Hg.): *Kulturdenkmäler in Hessen. Wiesbaden II – Die Villengebiete*, Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, Braunschweig, Vieweg, 1988, S. 320.

Thomas Dilger (Hg.): *Architektur und Städtebau in Wiesbaden nach 1945. Ein Architekturführer*, Heidelberg, Braus, 1995, S. 45.

Joachim Driller: *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973*, Stuttgart, DVA, 1998, S. 154–159.
Robert F. Gatje: *Marcel Breuer. A Memoir*, New York, Monacelli, 2000, S. 19–20.

Isabelle Hyman: *Marcel Breuer, Architect. The Career and the Buildings*, New York, Abrams, 2001, S. 136, 368–369.

Kai Buchholz: »Marcel Breuer. Haus Harnischmacher I, Wiesbaden, 1932. Haus Harnischmacher II, Wiesbaden, 1954«, in Kai Buchholz, Philipp Oswalt (Hg.): *100 Jahre Moderne in Hessen. Von der Reichsgründung bis zur Ölkrise. Ein Architekturführer*, Berlin, Jovis, 2019, S. 31–35.

Anna Scheuermann, Andrea Schwappach, Paul-Martin Lied: *Architekturführer Metropolregion Frankfurt Rhein-Main. Frankfurt am Main – Offenbach am Main – Mainz – Wiesbaden – Darmstadt*, Berlin, DOM, 2020, S. 424–425.

Publikationen, die das Haus Harnischmacher II nur in einer Randnotiz, einer Fußnote oder im Werkverzeichnis erwähnen (Auswahl, chronologisch)

Giulio Carlo Argan: *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura*, Mailand, Görlich, 1957, S. 117.

Cranston Jones: *Architecture Today and Tomorrow*, New York, McGraw-Hill, 1961, S. 100.

Joachim Driller: »Von Häusern und Palästen. Bemerkungen zu den Wohnhäusern Marcel Breuers«, in Alexander von Vegesack, Mathias Remmele (Hg.): *Marcel Breuer. Design und Architektur*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2003, S. 188–257, hier S. 196, Fn. 4.

Isabelle Hyman: »Marcel Breuer als Vertreter der Spätmoderne«, in Alexander von Vegesack, Mathias Remmele (Hg.): *Marcel Breuer. Design und Architektur*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2003, S. 360–401, hier S. 401.

Robert McCarter: *Breuer*, London, Phaidon, 2016, S. 436.

Publikationen, die sich zwar mit Breuers Wohnhäusern der 1950er Jahre befassen, aber das Haus Harnischmacher II nicht erwähnen (Auswahl, chronologisch)

Cranston Jones: *Marcel Breuer. 1921–1962*, Stuttgart, Hatje, 1962.

Alberto Izzo, Camillo Gubitosi: *Marcel Breuer. Architettura 1921–1980*, Centro Di, Bd. 144, Florenz, Centro Di, 1981.

David Masello: *Architecture Without Rules. The Houses of Marcel Breuer and Herbert Beckhard*, New York, Norton, 1993.

Arnt Cobbers: *Marcel Breuer 1902–1981. Formgeber des 20. Jahrhunderts*, Köln, Taschen, 2007.

Philipp Oswalt, Andreas Kühnlein, Lutz Schöbe (Red.): *Marcel Breuer. Designer und Architekt*, Bauhaus Taschenbuch, Bd. 4, Leipzig, Spector Books, 2012.









Abb. 60 Haus II, Esszimmer.
Abb. 61 Haus II, Wohnzimmer mit Pflanzenbecken und Tür zur Terrasse.
Abb. 62 Haus II, Bibliothek mit Fototapete. Breuer bot den Harnischmachers an, bei der Suche nach einem Betrieb, der so große Abzüge herstellen konnte, zu helfen. Die Reproduktion zeigt eine altägyptische Opferdienerin aus Siut aus dem Mittleren Reich. Das Original befindet sich im Louvre.
Abb. 63 Marcel Breuer, Haus Starkey (Alworth), Duluth, Minn., Wohnraum, 1954–1955.

Abbildungsnachweise

Titelbild
Marcel Breuer Papers,
Special Collections Research Center,
Syracuse University Libraries.
Fotografie: Rufus Stillman

Abb. 01
Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

Abb. I–V
Janis Gamisch, David Gripp

Abb. 02–03
estate of Peter Blake, Casey N. Blake

Abb. 04
The Museum of Modern Art Archives, New York; estate of Peter Blake, Casey N. Blake; Fotografie: Ezra Stoller / Esto

Abb. 06
estate of Peter Blake, Casey N. Blake

Abb. 07
The Museum of Modern Art Archives, New York. IN405.13. Fotografie: Ezra Stoller / Esto

Abb. 08
Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

Abb. 09
Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum, Gift of Ise Gropius

Abb. 10
estate of Peter Blake, Casey N. Blake

Abb. 11
estate of Peter Blake, Casey N. Blake. Fotografie: Wolf und Lotte Schede (Deutsches Tanzarchiv Köln)

Abb. 12
estate of Peter Blake, Casey N. Blake

Abb. 13
Bauhaus-Archiv Berlin, Fotografie: Atelier Hüttich-Oemler

Abb. 14
Bauhaus-Archiv Berlin, Fotografie: Staatliche Bildstelle Berlin

Abb. 15
Bauhaus-Archiv Berlin

Abb. 16
Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

Abb. 17–19
Janis Gamisch, David Gripp

Abb. 20
Marcel Breuer Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Fotografie: Wolf und Lotte Schede (Deutsches Tanzarchiv Köln)

Abb. 21
Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Fotografie: Wolf und Lotte Schede (Deutsches Tanzarchiv Köln)

Abb. 22
R. Edelmann, P. Guignand in Bruno Krucker, Arthur Rüegg: *Konstruktive Konzepte der Moderne*, Sulgen, niggli, 2001, Zeichnung: Janis Gamisch, David Gripp

Abb. 23
Stiftung Bauhaus Dessau (I 7700 F)

Abb. 24
Stiftung Bauhaus Dessau (I 7696 F)

Abb. 25
Bauhaus-Archiv Berlin. VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abb. 26-27
Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Fotografie: Wolf und Lotte Schede (Deutsches Tanzarchiv Köln)

Abb. 28
Archives of American Art, Smithsonian Institution

Abb. 29–30
Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

Abb. 31
Marcel Breuer Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Abb. 32–34
Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Fotografie: Wolf und Lotte Schede (Deutsches Tanzarchiv Köln)

Abb. 35
Marcel Breuer Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Abb. 37–38
Janis Gamisch, David Gripp

Abb. 39–46
Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

Abb. 47–48
Peter und Paul Harnischmacher

Abb. 49
Janis Gamisch, David Gripp

Abb. 50
Stiftung Bauhaus Dessau (I 7706 F)

Abb. 51
Peter und Paul Harnischmacher

Abb. 52
Stadtarchiv Wiesbaden

Abb. 53–56
Peter und Paul Harnischmacher

Abb. 57
Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

Abb. 58
Stiftung Bauhaus Dessau (I 7705 F)

Abb. 59
Stiftung Bauhaus Dessau (I 7707 F)

Abb. 60–61
Peter und Paul Harnischmacher

Abb. 62
Peter und Paul Harnischmacher. Skulptur auf Fototapete: Réunion des Musées Nationaux, Paris

Abb. 63
Fotografie: Warren Reynolds (Tish und Ken Reynolds)

Abb. 64–65
Peter und Paul Harnischmacher

Trotz intensiver Recherchen war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber*innen einzelner Abbildungen zu ermitteln. Inhaber*innen der Rechte solcher Abbildungen bitten wir, mit dem Verlag Kontakt aufzunehmen, um berechtigte Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgelten zu können.

Über die Autoren dieser Publikation

Matthias Brunner ist Postdoc am Forschungslabor Baukultur und Siedlungsbau der Nachkriegsmoderne und Dozent im Fach Architekturtheorie an der Frankfurt University of Applied Sciences. Er studierte Architektur an der ETH Zürich, arbeitete in verschiedenen Architekturbüros, schrieb an der Accademia di architettura von Mendrisio eine Dissertation über Richard Neutras Verhältnis zum Licht, arbeitete dort als Postdoc und Dozent und war für die Denkmalpflege des Kantons Luzern tätig. Aktuell forscht er über Besonnungsstrategien und Organisationsstrukturen im Siedlungsbau der Nachkriegsmoderne.

Chris Dähne studierte Architektur an der Delft University of Technology und Innenarchitektur an der Hochschule Darmstadt. In Delft wurde sie mit einer Arbeit über die Stadtsinfonien der 1920er Jahre promoviert. Sie war Gastwissenschaftlerin an der Waseda Universität Tokyo, Gastdozentin an der TU Delft und lehrte an verschiedenen Universitäten. Ihre Forschung ist interdisziplinär und überschreitet die Grenzen von Architekturgeschichte, Medien- und Technikgeschichte. Aktuell forscht sie über Figurationen des Digitalen in der Architektur im LOEWE Schwerpunkt »Architekturen des Ordnens« an der Goethe-Universität Frankfurt a. M..

Carsten Ruhl ist Sprecher des LOEWE Schwerpunkts »Architekturen des Ordnens« (AO), des Center for Critical Studies in Architecture (CCSA) sowie Professor für Architekturgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Er studierte Architektur, Kunstgeschichte, Philosophie sowie Geschichtswissenschaft und beschäftigt sich mit der Geschichte und Theorie der Architektur seit dem 18. Jahrhundert. Seine aktuellen Forschungen widmen sich der Architektur als kulturelle Ordnungspraxis, historiografischen Fragen sowie den organisationellen Bedingungen der Architekturproduktion.





Abb. 64 Haus II, Marianne und Gert Harnischmacher im Garten.
Abb. 65 Haus II, Paul Harnischmacher auf der überdeckten Terrasse.

Impressum

Matthias Brunner, Chris Dähne, Carsten Ruhl

Mehr als ein Haus!
Marcel Breuer in Wiesbaden

Herausgegeben vom
Center for Critical Studies in Architecture (CCSA)

ISBN: 978-3-944425-18-4

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

Lektorat: Heidi Stecker, Leipzig
Korrektorat: Heidi Stecker, Leipzig
Gestaltung und Lithografie: hla.studio, Tobias Dahl, Leipzig
Druck und Bindung: VD Vereinte Druckwerke, Frankfurt am Main
Papier: Fedrigoni Splendorlux L/W (Innenteil),
Fedrigoni Constellation Snow E/R 55 (Umschlag)
Schriften: Scto Grotesk A (Schick Toikka),
Styrene B (Commercial Type)

Alle Rechte vorbehalten
© 2022 für die Texte bei den Autor*innen
© 2022 für die Abbildungen: die Urheber,
soweit nicht anders angegeben
© 2022 M BOOKS, Weimar

Die Verwertung der Texte und Bilder in diesem Buch ist
ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar.
Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

www.m-books.eu
www.criticalarchitecture.org

Bisher in der Reihe CCSA Topics erschienen:

CCSA Topics 1
Max Bächer. 50 Meter Archiv
herausgegeben von Frederike Lausch,
Oliver Elser, Carsten Ruhl, Christiane Salge
M BOOKS, 2019
ISBN 978-3-944425-14-6
urn:nbn:de:101:1-2019080502

CCSA Topics 2
Faschismus und Architektur.
Max Bächers Auseinandersetzung mit Albert Speer
von Frederike Lausch
herausgegeben von Wüstenrot Stiftung und CCSA
M BOOKS, 2021
ISBN 978-3-944425-15-3
urn:nbn:de:101:1-2020090703

CCSA
Center for Critical Studies
in Architecture

Im Jahr 1932 errichtet der junge Marcel Breuer sein architektonisches Erstlingswerk: ein Wohnhaus für die Familie Harnischmacher in Wiesbaden. Nach dem Krieg baut der mittlerweile in den USA lebende Architekt nur wenige Meter vom ursprünglichen Bau entfernt für dieselbe Familie ein neues Domizil: Haus Harnischmacher II. Anders als sein Vorgängerbau bleibt dieses Projekt, das einzige bis heute erhaltene Wohnhaus Marcel Breuers in Deutschland, weitgehend unbeachtet. Die Autor*innen machen in *Mehr als ein Haus!* anhand bislang unbekannter Archivmaterialien die Hintergründe dieses Projekts erstmals in Tiefe zugänglich. Dabei entspannt sich in situ eine bisher nicht vollständig erzählte Geschichte von der Weimarer Republik über den Nationalsozialismus bis zur Nachkriegszeit und der BRD, in der das Haus als Zeuge für Breuers Entwurfshaltung, für die Bedeutung des Möbelentwurfs in seiner Architektur und schließlich für seine beginnende Abkehr von der klassischen Moderne auftritt.

ISBN 978-3-944425-18-4
9 783944 425184