

Rhea Rebecca Barg

Das Lehmbruck Museum in Duisburg

Baugeschichte - Architektur - Sammlung



Kunstgeschichte

Das Lehmbruck Museum in Duisburg
Baugeschichte - Architektur - Sammlung

Inaugural Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster in Westfalen

vorgelegt von
Rhea Rebecca Barg
aus Herne

2014

Erstgutachter: Professor. Dr. Jörg Martin Merz
Zweitgutachter: Professorin Dr. Candida Syndikus
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Januar 2015

Inhaltsverzeichnis

Teil I: Text

Einleitung	2
1. Manfred Lehmbruck – Biographie	11
2. Die Planungs- und Baugeschichte.....	50
2.1 Von der Kommission zur Erhaltung und Sammlung der Duisburger Altertümer zum Duisburger Museumsverein, 1896-1933.....	50
2.2. Das städtische Kunstmuseum in der Königstraße 21, 1934-1955.....	68
2.3 „Devise: Lehmbruck, Lehmbruck, Lehmbruck“, 1955-1959.....	82
2.4 Die Realisierung des 1. und 2. Bauabschnitts, 1959-1964.....	104
2.5 Nicht realisierte Bauvorhaben	119
2.6 Die Planung und die Realisierung des 3. Bauabschnitts, 1983-1987....	124
3. Beschreibung der Museumsarchitektur	136
3.1 Die Glashalle	141
3.2 Der Lehmbruck-Trakt.....	150
3.3 Die Präsentation im Lehmbruck-Trakt.....	168
3.4 Die Innenausstattung	190
3.5 Skulpturenhof, Eingangshof und Skulpturenpark	196
3.6 Der Erweiterungsbau	202
4. Entwicklungstendenzen der Nachkriegsarchitektur und Positionen zum Museumsbau im 20. Jahrhundert	209
5. Manfred Lehmbrucks architekturtheoretische Auseinandersetzung mit dem Bautypus Museum	221
5.1 <i>Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues</i> , 1942	225
5.2 <i>Museum-architecture</i> , 1974.....	238
5.3 Weitere Schriften.....	248
6. Manfred Lehmbrucks praktische Auseinandersetzung mit dem Bautypus Museum	257
6.1 Das Reuchlinhaus in Pforzheim, 1953-1961	259

6.2	Das Federsee-Museum in Bad Buchau, 1965-1968	264
6.3	Entwürfe und Wettbewerbsbeiträge für Museumsbauten	268
7.	Das Lehbruck Museum heute - Rezeption und Ausblick	275
	Schluss	285
	Dokumentenanhang	293
	Chronologie	374
	Quellen- und Literaturverzeichnis.....	383

Teil II: Abbildungen

1. Abbildungen

2. Lebenslauf

3. Dank

Teil I: Text

„...was Duisburg zu Ehren Lehbruck's tut, tut die Stadt
sich selbst zur Ehre.“¹

¹ Westheim 1925, S. 269.

Einleitung

Am 5. Juni 1964 wurde nach fünfjähriger Bauzeit das Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg eröffnet (Abb. 1). Damit verwirklichten die Stadt Duisburg und die Lehmbruck-Erben den langgehegten Wunsch, das nahezu vollständige Werk des in Duisburg geborenen Bildhauers dauerhaft in dessen Heimatstadt auszustellen. Erbaut wurde das Museum nach Plänen von Manfred Lehmbruck (1913-1992), einem Sohn Wilhelm Lehmbrucks (Abb. 2).

Der Aufbau der Lehmbruck Sammlung in Duisburg begann 1912 mit dem Ankauf einer Marmorfassung der *Großen Stehenden*. Vor allem in den 1920er Jahren konnte die Sammlung durch den Museumsleiter August Hoff weiter ausgebaut werden. Zu dieser Zeit fanden mit dem *Sitzenden Trauernden* und der *Knienden* zwei bedeutende Werke des Künstlers im Duisburger Stadtgebiet Aufstellung. Lehmbruck galt zu dieser Zeit als der bedeutendste deutsche Bildhauer neben Ernst Barlach. In seiner Heimatstadt gab es erste Bestrebungen für einen Museumsbau, der die Werke Wilhelm Lehmbrucks dauerhaft präsentieren sollte. Dieses Vorhaben wurde auch von der Künstlerwitwe, Anita Lehmbruck, und von dem Kunsthistoriker Paul Westheim unterstützt.

Das Duisburger Museum entstand unter kommunaler Trägerschaft als einer der ersten Museumsbauten der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik Deutschland². Im Laufe der Museumsgeschichte kam es zu zahlreichen Umbenennungen, Namenszusätzen und offiziellen Schreibweisen. Zur Vereinfachung wird im Folgenden einheitlich vom Lehmbruck Museum gesprochen, wie es im Volksmund heute noch üblich ist und auch schon vor der offiziellen Umbenennung üblich war. Der Grundstock der Sammlung ist das nahezu vollständige Werk des Bildhauers Wilhelm Lehmbruck (1881-1919). Zudem widmet sich das Haus der internationalen Skulptur des 20. Jahrhunderts und nimmt dadurch eine gesonderte Stellung innerhalb der deutschen Museumslandschaft ein. Es ist das früheste Beispiel eines neuen Museumskonzeptes, das für große Teile der Ausstellungsfläche flexible

² Das Essener Folkwang-Museum (ab 1956) und das Kölner Wallraf-Richartz Museum (1957) sind früher entstanden, jedoch handelt es sich hierbei um Wiederaufbauten. Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (ab 1953) datiert ebenfalls früher, es handelte sich aber um einen Erweiterungsbau.

Stellwände vorsieht und in dieser Hinsicht wegweisend wurde. Dass das Gebäude vom Sohn desjenigen Künstlers gebaut wurde, dessen Werke vorrangig gezeigt werden, ist eine einzigartige Konstellation. Manfred Lehbruck hatte sich bereits in seiner Dissertation mit dem Bautypus beschäftigt und zwei Wettbewerbe für Museumsbauten gewonnen. 1956 wurde er von der Stadt Duisburg mit einem Gutachten zur Standortfrage beauftragt. Wenig später folgte der Direktauftrag für zwei Museumstrakte. Er entwarf eine flexible Ausstellungshalle für die Skulpturensammlung und für Wechsausstellungen sowie einen Trakt, der allein der Präsentation der Werke Wilhelm Lehbrucks gewidmet ist. In den 1980er Jahren wurde das Museum um einen dritten Trakt erweitert, der ebenfalls von Manfred Lehbruck in Zusammenarbeit mit seinem ehemaligen Doktoranden Klaus Hänsch entworfen wurde. Das Wilhelm Lehbruck Museum in Duisburg ist das Hauptwerk Manfred Lehbrucks. Neben seinem generellen Interesse für den Museumsbau, der durch seinen familiären Hintergrund aber auch durch seine eigene Betätigung als Bildhauer zu erklären ist, ist es vor allem der einmalige Umstand, für das Werk seines Vaters eine dauerhafte Ausstellungsarchitektur zu schaffen, der diesen Bau in seinem Œuvre heraushebt.

Ziel der Arbeit ist die Untersuchung der Duisburger Museumsarchitektur. Dies umfasst die Entstehungsgeschichte des Museums und des Neubaus als auch den theoretischen Anspruch an eine Museumsarchitektur in den 1960er Jahren. Der Arbeit vorangestellt wird die neu erarbeitete Biographie des Architekten, da Manfred Lehbruck bislang nur in Fachkreisen bekannt ist.

Die Planungs- und Baugeschichte wird erstmals umfassend dargestellt. Sie reicht von den ersten Überlegungen zu einem Museumsbau in Duisburg Anfang des 20. Jahrhunderts über die Wahl des Architekten Manfred Lehbrucks bis zur Realisierung des ersten und zweiten Bauabschnitts in den 1960er Jahren. Hierzu werden die Dokumente im Museumsarchiv sowie im Stadtarchiv Duisburg ausgewertet und die unterschiedlichen Bestrebungen für einen Museumsbau dargestellt. Die Rekonstruktion der Baugeschichte umfasst auch Aspekte der Sammlungsgeschichte, da diese eng mit dem Museumsbau verknüpft sind. Ebenso wird die allmähliche Entwicklung hin zu einem Skulpturenmuseum aufgezeigt. Im Zentrum der Ausführungen steht die Auftragsvergabe an Manfred Lehbruck. Untersucht werden sollen die Umstände, die zum dem Sonderfall führten, dass ein kommunaler Bauauftrag

ohne Ausschreibung direkt an den Sohn des Hauptleihgebers vergeben wurde. Die Planung und Realisierung des dritten Bauabschnitts in den 1980er Jahren sowie die nicht realisierten Bauvorhaben schließen diesen Abschnitt der Arbeit ab. Der Fokus wird auf den ersten beiden Bauabschnitten aus den 1960er Jahren liegen, da diese als erste Museumsbauten der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik Deutschland von besonderer Bedeutung sind. Die Planungs- und Baugeschichte des dritten Bauabschnitts wird auch deshalb nicht genauso ausführlich behandelt, weil viele Akten in den Archiven noch der allgemeinen Sperrfrist unterliegen.

Es folgt eine Baubeschreibung der drei Museumstrakte, die auch die Inneneinrichtung, die Gestaltung der Außenbereiche sowie das Zusammenspiel zwischen der Architektur und den Werken Wilhelm Lehmbrucks umfasst. Die Museumsarchitektur steht in engem Zusammenhang mit der Sammlung des Hauses. Der Architekt war in besonderer Weise mit dem Werk des Vaters vertraut und konnte einen Teil des Museums dezidiert um das bildhauerische Werk des Vaters bauen. So ist ein Gebäudetrakt ausschließlich den Werken Wilhelm Lehmbrucks gewidmet und zeigt die Exponate in einer festgelegten Aufstellung. Mit Hilfe eines Architekturmodells und maßstabsgetreuen Miniaturen der Werke seines Vaters simulierte Manfred Lehmbruck die unterschiedliche Wirkung des Lichts. Dies ist gerade deshalb wichtig, da insbesondere die Gips- sowie die Steingussarbeiten Wilhelm Lehmbrucks, die zwar eine monochrome aber keinesfalls eine farblose Oberfläche haben, je nach Lichteinfall farblichen Veränderungen unterworfen sind, die den Ausdruck des Werks mitunter stark beeinflussen. Bei der bisherigen Auseinandersetzung mit der Duisburger Museumsarchitektur ist der Bezug zur Sammlung bislang nur unzureichend untersucht worden. Manfred Lehmbrucks Architektur zeichnet sich vor allem durch Funktionalität aus, die sowohl der jeweiligen Sammlung als auch den Besuchern und Mitarbeitern des Hauses dienen soll. In formaler Hinsicht lassen sich Bauten großer Architekten als Vorbild erkennen, so gibt es Parallelen zum Werk Ludwig Mies van der Rohe sowie zu Le Corbusier. Diese Vorbilder wurden in der Literatur oft benannt, bislang jedoch nur unzureichend präzisiert. Le Corbusier und Mies van der Rohe haben im 20. Jahrhundert ganze Generationen von Architekten geprägt. Untersucht werden muss, inwieweit ihre Architektur darüber hinaus Lehmbruck im Speziellen beeinflusst hat. Auch die Fragen nach Bauten mit

Vorbildcharakter und nach möglichen Rezeptionswegen sind bislang nur unzureichend beantwortet.

Um das Lehmbruck Museum in den Kontext der Zeit einordnen zu können, widmet sich ein weiteres Kapitel den Entwicklungstendenzen der Nachkriegsarchitektur in Westdeutschland. Ausführlich soll die Typologie des Museums im 20. Jahrhundert und der Museumsdiskurs bis in die 1960er Jahre behandelt werden. Der Bautyp Museum wurde insbesondere in den Nachkriegsjahren diskutiert, als viele Sammlungen, die kriegsbedingt an verschiedenen Orten untergebracht waren, wieder zusammengefügt werden konnten und einem neuen Präsentationsort bedurften. Von diesen Bestrebungen war vor allem das im Krieg stark zerstörte Rhein- und Ruhrgebiet betroffen, wo in der Nachkriegszeit zahlreiche Wiederaufbauten entstanden, so zum Beispiel in Dortmund mit dem Museum Ostwall (ab 1949), dem Essener Folkwang-Museum (ab 1956) oder dem Kölner Wallraf-Richartz Museum (1957).

Im nächsten Kapitel werden diejenigen Schriften von Manfred Lehmbruck vorgestellt, die sich mit der Bauaufgabe Museum auseinandersetzen. Die wichtigste theoretische Grundlage stellt die 1942 von der Technischen Hochschule Hannover angenommene Promotionsschrift Manfred Lehmbrucks dar. Die Kernthesen dieser Arbeit wurden auch in Lehmbrucks zweiter Veröffentlichung zu diesem Thema im Jahr 1974 wieder aufgegriffen, jedoch weitaus ausführlicher dargestellt und um neue Erkenntnisse der empirischen Besucherforschung und der Gestaltpsychologie erweitert. Da es sich bei Manfred Lehmbruck um einen bislang wenig beachteten Architekten handelt, dessen Schriften nicht weit verbreitet sind, ist es mir ein Anliegen, ihn häufig wörtlich zu zitieren. Ein Dokumentenanhang listet bislang unveröffentlichte oder wenig verbreitete Texte des Architekten auf.

Die baupraktische Umsetzung seiner theoretischen Anforderungen an den Bautypus Museum soll ebenfalls behandelt werden. Mit dem Reuchlinhaus in Pforzheim und dem Federsee-Museum in Bad Buchau entstanden in den 1960er Jahren zwei weitere Kulturbauten mit ähnlicher Konzeption wie das Lehmbruck Museum. Das Reuchlinhaus eignet sich als Kulturzentrum mit Ausstellungsbetrieb für einen Vergleich in besonderem Maße, während das Federsee-Museum mit seiner naturkundlichen Sammlung andere Anforderungen an die Architektur stellt.

Manfred Lehbruck ist ein Vertreter der deutschen Architektur der Nachkriegszeit, der lange Zeit wenig beachtet wurde. Zwar gab es vor allem zur Entstehungszeit seiner Museumsbauten zahlreiche Besprechungen im örtlichen Zeitungswesen und in der Fachpresse, eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Œuvre setzte jedoch erst seit den 1990er Jahren ein; zunächst nur in Form von unpublizierten Magisterarbeiten, die sich den Museumsbauten widmeten³. Neben zwei kunsthistorischen Untersuchungen hat vor allem der Architekt Frank Hovenbitzer mit seiner Arbeit *Museum und Architektur. Leben und Werk Manfred Lehbrucks* den Grundstock zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Manfred Lehbruck erarbeitet⁴. Leider ist aus dieser Arbeit, die erstmals das architekturtheoretische Werk Lehbrucks einbezieht, keine Publikation hervorgegangen. 2005 widmete die Architekturgalerie am Weißenhof in Stuttgart Manfred Lehbruck eine Ausstellung, zu der ein Katalog erschienen ist⁵. In dieser ersten monographischen Publikation werden zahlreiche Bauten Lehbrucks anhand von Photographien und Plänen der Öffentlichkeit vorgestellt. Ergänzt wird die Dokumentation durch den Wiederabdruck zweier Schriften Lehbrucks sowie durch zwei Aufsätze. Die erste umfassende Publikation über Manfred Lehbruck legte der Architekt Sebastian Wagner mit seiner Dissertation von 2006 vor, in der er ein Werkverzeichnis erarbeitete⁶. Neben den ausgeführten Bauten sind hier auch zahlreiche Wettbewerbsentwürfe Manfred Lehbrucks aufgeführt. Zudem sind im Anhang Schriften des Architekten wiederabgedruckt, die erstmals einen Überblick über das architekturtheoretische Werk ermöglichen. Die eher technisch orientierte Abhandlung ist durch kunsthistorische Fragestellungen zu ergänzen. Der Autor hat sich mit zahlreichen Bauten und Projekten Manfred Lehbrucks beschäftigt, das Duisburger Museum wird nur am Rande thematisiert. Da viele der ausgewerteten Quellen nur unzulänglich angegeben sind und etliche Daten sich als ungenau erwiesen haben, wurden die Informationen anhand der Originaldokumente noch einmal überprüft und zum Teil korrigiert. Diese Arbeit versteht sich daher in Ergänzung zum Werkverzeichnis von Sebastian Wagner als Einführung in das Werk Manfred

³ Breusch 1991, Frigge 1997, Kühn und Modrack 1981. Trotz Bemühungen war es nicht möglich, die Arbeiten einzusehen, da sie an den Universitäten nicht archiviert werden und die Kontaktdaten der Autoren nicht zu ermitteln waren.

⁴ Hovenbitzer 1994.

⁵ Vetter und Krisch 2005.

⁶ Wagner 2006.

Lehmbrucks, die besonders seinen Duisburger Museumsbau ins Zentrum rückt. In ihrer kürzlich vorgelegten Dissertation zur Architektur des Lehmbruck Museums hat die Architektin Benedetta Stoppioni anhand von Originalplänen die Planungsstadien des Duisburger Museumsbaus in Zeichnungen rekonstruiert⁷. In einem bereits erschienenen Aufsatz unterteilt sie sechs Planungsphasen, lässt dabei jedoch offen, auf welche Pläne sich die Rekonstruktionszeichnungen stützen⁸. Da nicht kenntlich gemacht ist, welche Bereiche der Rekonstruktion durch Originalpläne gesichert und welche spekulativ sind, ist eine Beurteilung der Arbeit nicht möglich.

Generell ist festzustellen, dass die Architektur der 1960er und 1970er Jahre von der kunsthistorischen Forschung lange vernachlässigt worden ist. Ein Grund dafür mag die allgemeine Geringschätzung dieser Epoche sein, die vor allem mit den negativ konnotierten Begriffen Sichtbeton, Uniformität und anonymen Großsiedlungen verbunden wird und schon in den 1960er Jahren einsetzte⁹. Umso wichtiger ist es, sich intensiv mit dieser Epoche auseinanderzusetzen und zwischen Massenbau und qualitätvoller Einzelleistung zu differenzieren. Letztendlich soll dadurch auch das Verständnis und die Wertschätzung für die Architektur dieses Jahrzehnts gesteigert werden, da über den Erhalt vieler Architekturbeispiele in den nächsten Jahren entschieden werden muss. Diese Problematik wird in Fachkreisen zunehmend erkannt und diskutiert¹⁰. In den letzten Jahren wurde versucht, durch Ausstellungen, Tagungen und Publikationen eine breite Öffentlichkeit zu erreichen und dadurch eine neue Beurteilung der Architekturästhetik der 1960er und 1970er Jahre zu erzielen. Dies ist insbesondere deshalb so schwer, da der Bauboom der 1960er Jahre vor allem Industrie- und Wohnbauten hervorbrachte, die allgemein als minderwertige Bauaufgabe angesehen werden. Die weit verbreitete Geringschätzung der

⁷ Stoppioni 2013.

⁸ Stoppioni 2014.

⁹ Siedler und Niggemeyer 1964, Mitscherlich 1965.

¹⁰ Zum Beispiel: Ausstellung des M:AI Museum für Architektur und Ingenieurkunst „Architektur im Aufbruch. Planen und Bauen in den 1960ern“, Liebfrauenkirche Duisburg 24.8.2009 - 18.10.2009 und Audimax Ruhr Universität Bochum 25.10.2009 - 29.11.2009; Symposium im Haus der Architektur Köln „Bauten und Anlagen der 1960er und 1970er – ein ungeliebtes Erbe?“, Köln 23.10. - 24.10.2009; Tagung der Technischen Universität Dortmund – Lehrstuhl Geschichte und Theorie der Architektur „Architektur - Kultur - Ruhr 1945 - 75. Bausteine für ein modernes Ruhrgebiet“, Dortmund 25.2. - 27.2.2010; Kroos 2008; Symposium der Technischen Universität Braunschweig „Nachkriegsmoderne kontrovers“, Braunschweig 15.7. - 16.7.2010. Eine wichtige Grundlage für die Bewertung der Architektur der 1960er Jahre hat Roman Hillman mit seiner Analyse der deutschen Nachkriegsarchitektur des vorangehenden Jahrzehnts vorgelegt (Hillmann 2011).

Nachkriegsarchitektur geht einher mit einer starken Ablehnung des typischen Baustoffs des 20. Jahrhundert, Beton. Gerade Sichtbeton wird bis heute oft pauschal als 'unschön' abgetan, was oft auf den schlechten Erhaltungszustand zurückzuführen ist.

Seit den 1980er Jahren ist ein verstärktes Forschungsinteresse an der Museumsarchitektur des 20. Jahrhunderts zu verzeichnen. Dies ist zum einen durch die zahlreichen Museumsgründungen und Prestigebauten der Nachkriegszeit in Europa und den USA zu erklären. Zum anderen haben sich die Anforderungen an einen Museumsbau entscheidend verändert. Zahlreiche Überblickswerke sind erschienen, die sich mit der Entwicklung des Bautypus und der Frage nach einem modernen Museum beschäftigen¹¹. Besonders hervorzuheben ist die Dokumentation des Museumsbaues von 1945 bis 1980 im deutschsprachigen Raum von Hannelore Schubert von 1986¹². Weitere Publikationen zeigen Entwicklungstendenzen anhand ausgewählter Einzelbesprechungen von Museumsbauten auf¹³. Zudem sind einige theoretische Abhandlungen zum Museumsdiskurs der Nachkriegszeit erschienen, unter denen die Arbeit von Stephan Barthelmess hervorzuheben ist¹⁴.

Die wichtigsten Quellen für diese Arbeit sind die Schriften von Manfred Lehbruck. Die 1942 an der TU Hannover eingereichte Dissertation mit dem Titel *Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues* liegt lediglich in zwei Exemplaren in der Technischen Informations- und Universitätsbibliothek Hannover vor¹⁵. Ein weiteres Exemplar befindet sich im Karlsruher Archiv der Familie. Eine Abgleichung der Schriften bestätigte die Annahme Sebastian Wagners, dass es sich um identische Fassungen handelt¹⁶. In späteren Jahren äußerte sich Manfred Lehbruck immer wieder theoretisch zu diesem Bautyp. Im Rahmen der Baumaßnahmen oder Eröffnungen seiner drei ausgeführten Museumsbauten kommentierte er seine Entwürfe in lokalen Publikationsorganen oder Architekturfachzeitschriften¹⁷. Sein verstärktes

¹¹ Zum Beispiel: Neue Museumsarchitektur 1986, Montaner und Oliveras 1987, Barthelmess 1988, Newhouse 1998 und Pehnt 2006.

¹² Schubert 1986.

¹³ Zum Beispiel: Flagge 1985, Newhouse 1998 und Magnago Lampugnani und Sachs 1999.

¹⁴ Barthelmess 1988, aber auch Baumstark 2003.

¹⁵ Technische Informationsbibliothek und Universitätsbibliothek Hannover, Signatur: Diss. 4049 a. Das zweite Exemplar der Arbeit in Hannover wird vermisst.

¹⁶ Vgl. Wagner 2006, Hauptteil, S. 13.

¹⁷ Lehbruck 1961/ 1, Lehbruck 1961/ 2, Lehbruck 1964/ 1, Lehbruck 1964/ 2, Lehbruck 1970, Lehbruck 1987 und Lehbruck und Hänsch 1987.

Interesse an Museumsarchitektur und der Institution Museum belegt auch die Tatsache, dass er seit 1968 Mitglied des International Council of Museums (ICOM) war. In den 1970er Jahren äußerte sich Lehmbruck mehrfach zu verschiedenen Aspekten der Museumsarchitektur und nahm an etlichen Fachtagungen teil¹⁸. Hervorzuheben ist die ausführliche Abhandlung *Museum architecture* in einem Sonderheft der von der UNESCO herausgegebenen Zeitschrift *museum*¹⁹. Daneben sind Reden von Manfred Lehmbruck schriftlich überliefert, die wichtige Informationen zu seiner Architekturauffassung beinhalten.

Für die Erarbeitung der Planungs- und Baugeschichte des Lehmbruck Museums wurden vor allem die Bestände des Stadtarchivs in Duisburg (StADu) ausgewertet. Einige Unterlagen befinden sich zudem im Archiv des Lehmbruck Museums in Duisburg (Archiv WLM), wo sie jedoch nicht wissenschaftlich aufbereitet und zum Teil unvollständig sind. Einige Lücken ließen sich durch Gespräche mit und private Notizen von ehemaligen Mitarbeitern oder deren Angehörigen schließen. Die meisten Akten zum Museumsbau werden im Stadtarchiv Duisburg aufbewahrt. Die umfangreichen Archivalien sind gut erschlossen und bieten einen nahezu lückenlosen Einblick in die Planungs- und Baugeschichte des Museums. Der Nachlass Manfred Lehmbrucks wird heute von seiner Tochter in Karlsruhe bewahrt (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe). Es befinden sich dort neben Photographien, Zeugnissen, Manuskripten und Schriftverkehr auch Handzeichnungen zu einzelnen Projekten sowie sein künstlerischer Nachlass. Alle Archivalien zu seinen architektonischen Projekten, wurden 1995 von der Familie an das Südwestdeutsche Archiv für Architektur und Ingenieurbau in Karlsruhe (SAAI) gegeben und sind dort zu Forschungszwecken einzusehen. Es handelt sich um ca. 8000 Pläne sowie etwa 10 laufende Meter Bauakten zu diversen Projekten und ausgeführten Bauten Lehmbrucks. Darüber hinaus wurden während der Recherche zahlreiche weitere Nachlässe und Archive aufgesucht um bestimmten Fragenstellungen nachzugehen.

Die wichtigste Quelle für Bildmaterial für diese Arbeit sind die Architektur-Photographien von Bernd Kirtz. Der 1929 in Kassel geborene Photograph führte seit 1955 ein eigenes Atelier in Duisburg. Neben eigenen künstlerischen Projekten begleitete er sowohl den Bau des Lehmbruck

¹⁸ Lehmbruck 1978, Lehmbruck 1979 und Lehmbruck 1981.

¹⁹ Lehmbruck 1974.

Museums als auch die Sammlung und die Ausstellungen als Hausphotograph jahrzehntelang. Ein Teil dieser Photodokumentation entstand im Auftrag der Museumsleitung, ein anderer Teil sind eigenständige künstlerische Werke. Im Jahr 2008 überließ er dem Wilhelm Lehmbruck Museum seinen gesamten Bestand, der die Architektur und die Sammlung des Hauses betrifft²⁰. Zahlreiche seiner Photos befinden sich zudem in einer Privatsammlung. Die Aufnahmen dienen als historische Dokumente, die neben der Originalarchitektur auch die Erstausstattung und die vom Architekten Manfred Lehmbruck kuratierte Erstpräsentation der Lehmbruck-Sammlung festhalten. Die Photographien sind auch deshalb von besonderem Wert, da sie die Architektur offensichtlich ganz im Sinne des Architekten abbilden. Dies lässt sich durch zahlreiche Publikationen Manfred Lehmbrucks belegen, die als Abbildungsmaterial die Arbeiten von Bernd Kirtz heranziehen²¹.

Ich hoffe, mit dieser Arbeit zum 100jährigen Geburtstag des Architekten und zum 50jährigen Jubiläum der Architektur des Lehmbruck Museums zur Würdigung beider beitragen zu können.

²⁰ Anlässlich der Schenkung zeigte das Museum einen Teil der Photographien im Rahmen der Ausstellung „Bernd Kirtz – Das Lehmbruck Museum 1964 – 1987. Foto-Zyklus“ (Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg – Zentrum Internationaler Skulptur vom 21.5. - 20.7.2008 (verlängert bis zum 2.11.2008)). Zur Ausstellung erschien der gleichnamige Katalog (Bernd Kirtz, Foto-Zyklus 2008).

²¹ Lehmbruck 1964/ 2, Lehmbruck 1964/ 3, Lehmbruck 1964/ 4. Die These, dass Lehmbruck Einfluss auf die Architekturphotographien hatte, wie es Rüdiger Krisch vermutet, kann zumindest für die Photographien von Bernd Kirtz widerlegt werden (Krisch 2005/ 1, S. 30, Gespräch mit Bernd Kirtz am 11.1.2010).

1. Manfred Lehbruck – Biographie

Manfred Lehbruck ist der Sohn des neben Ernst Barlach berühmtesten deutschen Bildhauers der Moderne, Wilhelm Lehbruck. Das Leben und das Œuvre Wilhelm Lehbrucks ist in zahlreichen Monographien abgehandelt worden, so dass hier nur in Ansätzen darauf eingegangen wird²². Die Vita Manfred Lehbrucks ist im Rahmen der Dissertation von Sebastian Wagner anhand der Archivalien des Archivs der Familie in Karlsruhe bereits erarbeitet worden²³. Wagner schildert chronologisch Stationen in Lehbrucks Leben und hinterfragt in kurzen Exkursen einzelne Themen, so etwa die Beziehung Manfreds zu seinem Vater oder seine Stellung im Dritten Reich. Wenngleich er auf diesem Wege zahlreiche Daten zur Biographie Manfred Lehbrucks zusammengetragen hat, wurde oftmals darauf verzichtet, kausale Zusammenhänge darzulegen. Zudem sind verwendete Quellen nur unzulänglich aufgeführt, so dass die Daten im Einzelfall noch zu überprüfen und gegebenenfalls zu korrigieren sind.

Aufgrund der Vorarbeit von Sebastian Wagner wird im Folgenden der Lebensweg Manfred Lehbrucks nicht vollständig neu erarbeitet, aber neu dargestellt²⁴. Es ist dabei unerlässlich, einzelne Stationen im Leben Manfred Lehbrucks näher zu beleuchten, vor allem seine Ausbildungsjahre kritisch zu hinterfragen und sie in den Kontext der Zeit einzuordnen. Zudem konnten weitere Archivmaterialien ausgewertet und neue Erkenntnisse gewonnen werden, so dass ein differenzierteres Bild vom Architekten und Menschen Manfred Lehbruck entsteht.

Manfred Lehbruck wurde am 13. Juni 1913 als zweiter Sohn des berühmten deutschen Bildhauers Wilhelm Lehbruck (1881-1919) und dessen Ehefrau Anna Maria Katharina (genannt Anita), geb. Kaufmann (1879-1961) in Paris geboren. Sein vier Jahre älterer Bruder Gustav Wilhelm, genannt Ollo (1909-

²² Zum Beispiel: Hoff 1961, Schubert 1981, Schubert 1990, Lahusen 1997, Schubert 2001. Trotz der zahlreichen Publikationen zu Wilhelm Lehbruck ist bislang noch keine umfassende Biographie erarbeitet worden. Holländer nennt ihn sogar einen berühmten Unbekannten der Kunstgeschichte (Holländer 1995, S. 7). Einen kurzen Überblick bieten die Aufsätze von Frauke Mankartz und Katharina B. Lepper (Mankartz 2000, Lepper 2005) sowie die von Siegfried Salzmann erarbeitete Biographie (Salzmann 1981/ 2, S. 15-24).

²³ Wagner 2006, Hauptteil, S. 184-231.

²⁴ Weitere Grundlagen dieser Biographie sind die Arbeiten von Hovenbitzer 1994, S. 7-8, S. 56, Mankartz 2000 und Lepper 2005. Sie werden durch weitere Informationen ergänzt. Eine Kurzfassung der Biographie ist bereits in einem Aufsatz erschienen (Barg 2014).

?²⁵), war noch in Düsseldorf zur Welt gekommen. Die Familie lebte seit 1910 in einfachen Verhältnissen im Künstlerviertel Montparnasse. Zunächst in der Rue de Vaugirard 105, ab Oktober 1910 in einem Hinterhofatelier in der Avenue du Maine 127. Mit dem Ausbruch des ersten Weltkriegs musste die Familie Paris verlassen. Sie kamen zunächst beim Vater Anita Lehmbrucks in Köln unter. Schon am 8. August 1914 war Wilhelm Lehmbruck in der Neuen Maastrichter Straße 26 polizeilich gemeldet. Kurz darauf erfolgte der Umzug nach Berlin Friedenau, zunächst in die Rubensstraße 26, kurz darauf in die Wilhelmshöher Straße 5 und schließlich in eine Wohnung nahe Lehmbrucks Atelier in der Fehler Straße 1²⁶. Den Kontakt zur deutschen Kunstszene hatte Wilhelm Lehmbruck nie abreißen lassen. Er nahm an Ausstellungen des Kölner Sonderbunds teil und konnte durch seine Kontakte zu Karl Ernst Osthaus mehrfach Werke im Hagener Folkwang-Museum ausstellen. Im April 1914 stellte er bei der ersten Ausstellung der Freien Secession in Berlin aus²⁷. Diese Kontakte mögen ausschlaggebend für den Umzug in die deutsche Hauptstadt gewesen sein. Zudem war Lehmbruck seit 1907 regelmäßig an der großen Berliner Kunstausstellung sowie an Ausstellungen der Berliner Secession beteiligt. Auch die Tatsache, dass sein Kunstagent Paul Cassirer in Berlin lebte, mag bestimmend für die Wahl des Ortes gewesen sein.

1916 gelangte Wilhelm Lehmbruck als Kriegsmaler nach Straßburg und reiste später in die Schweiz, wo im Februar 1917 seine Arbeiten im Zürcher Kunsthaus ausgestellt wurden²⁸. Seine Familie folgte ihm kurze Zeit später. Sie lebten zunächst in der Dufourstraße 48, direkt am Zürichsee gelegen. Später erfolgten Umzüge in die Wytikonenerstraße 37 und in den Höhenweg 8, innerhalb des Zürcher Vorortes Hirslanden²⁹. Über die Zürcher Zeit ist wenig bekannt. Laut der Aussage des Schriftstellers Fritz von Unruh soll die Familie

²⁵ Das Todesdatum von Gustav Wilhelm war nicht zu ermitteln. Das von Sebastian Wagner angegebene Todesjahr 1954, welches auch in Veröffentlichungen vom Reuchlinhaus übernommen wurde, kann nicht stimmen, da Gustav Wilhelm 1964 zur Eröffnung des Duisburger Museums noch eingeladen wurde (Vgl. Wagner 2006, Hauptteil, S.184). In den 1950er und 1960er Jahren war Gustav Wilhelm Lehmbruck als Drehbuchautor und Produzent bei der Deutschen Film AG (DEFA) in Potsdam-Babelsberg beschäftigt. Er lebte wohl bis in die 1980er Jahre in Kleinmachnow im Kreis Potsdam. Weitere Daten liegen nicht vor (schriftliche Auskunft von Tim Storch, Bundesarchiv (BArch) vom 15.5.2012 und schriftliche Auskunft von W. Tzschach, Stadtarchiv Teltow, vom 6.12.2013).

²⁶ Salzmann 1981/ 2, S. 19 und 23.

²⁷ 1. Ausstellung der Freien Secession Berlin, 12. April bis September 1914. Eine Liste der Lehmbruck-Ausstellungen von 1906-1920 findet sich in: Schubert 1990, S. 317ff.

²⁸ Schubert 1990, S. 210. Die Ausstellung fand vom 4.2. bis zum 4.3.1917 im Kunsthaus Zürich statt.

²⁹ Salzmann 1981/ 2, S. 23.

Lehmbruck dort in bescheidenen Verhältnissen gewohnt haben³⁰. Wilhelm Lehmbruck fand in der Schweiz schnell Zugang zu anderen deutschen Künstlern und Intellektuellen wie Fritz von Unruh oder der Schauspielerin Elisabeth Bergner. 1917 wurde in Zürich der dritte Sohn, Guido (1917-1985), geboren. Die älteren Söhne besuchten zu dieser Zeit bereits die Schule. Wie aus Unterlagen seiner nächsten Schule, dem Wilhelmsgymnasium in München, hervorgeht, scheint Manfred im Schuljahr 1919/ 20 eingeschult worden zu sein (Abb. 3)³¹.

Wilhelm Lehmbruck pendelte während des Krieges zwischen Berlin und Zürich. In der deutschen Hauptstadt wurde er kurz als Sanitäter eingesetzt. Er behielt sein dortiges Atelier bei und reiste zu Ausstellungen³². Mit der Zeit entfremdete er sich von seiner Familie. Er schwärmte für die Theaterschauspielerin Elisabeth Bergner, die ihm Modell stand, seine Gefühle jedoch nicht erwiderte³³. Diese Kränkung und die zunehmend schwieriger werdende Familiensituation schürten Lehmbrucks Depressionen, die zu seinem Freitod am 25. März 1919 in Berlin führten. Die Familie erfuhr in Zürich davon. Anita Lehmbruck war zu diesem Zeitpunkt 40 Jahre alt und musste nun für sich und die drei kleinen Kinder im Alter von zehn, fünf und zwei Jahren selbst sorgen³⁴. Kurze Zeit später zog die Familie von Zürich nach München. August Hoff nennt als Grund die „politische Situation und die herannahende Inflation“³⁵. Warum die Wahl auf München fiel, ist nicht bekannt. Familiäre Beziehungen nach Bayern gab es nicht. Der Umzug muss spätestens am 4. November 1920 erfolgt sein, als der älteste Sohn der Familie, Gustav Wilhelm, in die zweite Klasse des Wilhelmsgymnasiums eintrat³⁶. Die Familie wohnte in München weiterhin in einfachen Verhältnissen in der Leopoldstraße 31³⁷.

³⁰ „Fritz von Unruh, der mit Lehmbruck sehr befreundet war und noch am letzten Tage seines Lebens mit ihm zusammen war, sagte mir, daß Lehmbrucks Verhältnisse in Zürich außerordentlich bescheiden gewesen wären.“ (Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an Erika Billeter vom 5.12.1969, StADu, 401/ 574, fol. 4).

³¹ Schulzeugnisse von Gustav-Wilhelm, Manfred und Guido Lehmbruck im Archiv des Wilhelmsgymnasiums in München.

³² Mankartz 2000, S. 35ff.

³³ Bergner 1987, bes. S. 22-34.

³⁴ Wagner schreibt irrtümlich, dass Manfred Lehmbruck beim Tod des Vaters sechs Jahre alt war (Wagner 2006, Hauptteil, S. 187). Wilhelm Lehmbruck beging am 25. März 1919 Selbstmord, Manfred Lehmbruck wurde am 13. Juni desselben Jahres sechs Jahre alt.

³⁵ Hoff 1964, S. 60.

³⁶ Jahreszeugnis des Wilhelmsgymnasiums für Gustav Wilhelm Lehmbruck für das Schuljahr 1920/ 21, Archiv des Wilhelmsgymnasiums München. Sebastian Wagner datiert den Umzug wahlweise in das Jahr 1923 oder 1924 (Wagner 2006, Hauptteil, S. 187 bzw. S. 238).

³⁷ Hoff 1964, S. 60. Die Wohnung wurde durchgehend von der Familie Lehmbruck bewohnt. Sie wurde von Gustav Wilhelm Lehmbruck auch noch 1928 bei seiner Einschreibung an der Münchener Universität angegeben (Personenstand der LMU München, Sommer-Halbjahr

Manfred besuchte zunächst die Luisenschule und kam am 13. April 1923 in die erste Klasse des renommierten Wilhelmsgymnasiums in der Münchener Altstadt. Daneben war er Mitglied im Bergischen Pfadfinderbund³⁸. An der humanistisch ausgerichteten Schule erhielt er eine umfassende sprachliche Ausbildung und erlernte in der dort üblichen Reihenfolge ab der 1. Klasse Latein, ab der 4. Klasse Griechisch und ab der 6. Klasse Englisch. Auf dem Reifezeugnis ist zusätzlich vermerkt, dass er auch am Schulunterricht in der französischen Sprache mit Erfolg teilnahm³⁹. Neben den im Schularchiv erhaltenen Zeugnissen zeichnet die Schülerakte Manfred Lehmbrucks im ersten Schuljahr ein ausdrucksvolles Bild des jungen Schülers (Dok. 1). Sein Klassenlehrer Dr. Kaiser beschreibt ihn als gesunden, kräftigen Jungen, der „wegen seiner guten Formen, seiner frischen, aber ruhig-vornehmen Art, wegen seines noch durchaus unverdorbenen kindlichen u. offenen Wesens ein sehr sympathischer Junge von reiner, durchaus guter Gesinnung“⁴⁰ sei. Der dem Schüler anfänglich attestierte Fleiß und die Gewissenhaftigkeit ließen mit den Jahren nach. Dafür fielen den Lehrern schon früh die künstlerischen Fähigkeiten auf. Im Zeugnis der zweiten Klasse ist handschriftlich vermerkt: „Lobenswertes Betragen und entsprechender Fleiß verbanden sich mit ausreichenden Leistungen. Im Zeichnen verdienten sie besondere Anerkennung“⁴¹. Auch im Folgejahr ist in der Schülerakte vermerkt: „Hervorzuheben ist die außergewöhnliche Begabung für figürl. Zeichnen (Vater!)“⁴². Im Unterrichtsfach Zeichnen erzielte Manfred Lehmbruck während seiner Schulzeit durchweg die Note *sehr gut* oder *gut*. Auch in den weiteren Schuljahren notierten die Lehrer die künstlerische Begabung und die

1928, Studentenverzeichnis nach dem Stande vom 31.5.1928, LMU München 1928 (<http://epub.ub.uni-muenchen.de/view/subjects/pverz.html>, Abruf: 16.5.2012).

³⁸ Die Mitgliedschaft bei den Pfadfindern ist auf der Studentenkarteikarte im Universitätsarchiv Stuttgart eingetragen (Universitätsarchiv Stuttgart 10/55 (Lehmbruck, Wilhelm)). Manfred Lehmbruck ist für die genannten Jahre am Wilhelmsgymnasium in München als Schüler registriert. Alle Zeugnisse von Manfred Lehmbruck haben sich im Archiv des Wilhelmsgymnasiums erhalten.

³⁹ Zeugnisse von Manfred Lehmbruck im Archiv des Wilhelmsgymnasiums München; Jahresbericht über das Wilhelms-Gymnasium in München für das Schuljahr 1931/ 32, S. 5f. Italienisch, wie von Wagner aufgeführt, wurde hingegen an der Schule nicht gelehrt. Die nicht belegte Angabe Wagners, Lehmbruck hätte sich Russisch selbst angeeignet, konnte von der Tochter Manfred Lehmbrucks bestätigt werden (Vgl. Wagner 2006, Hauptteil, S. 187 und Gespräch mit Frau Rotermond-Lehmbruck im Oktober 2012).

⁴⁰ Besondere Schulzensur für Manfred Lehmbruck, Archiv des Wilhelmsgymnasiums München (Dok. 1).

⁴¹ Zeugnis für Manfred Lehmbruck im Schuljahr 1924/ 25, Archiv des Wilhelmsgymnasiums München.

⁴² Besondere Schulzensur für Manfred Lehmbruck, Archiv des Wilhelmsgymnasiums München (Dok. 1).

ausgeprägte Phantasie auf den Zeichnungen. Schülerzeichnungen haben sich im Schularchiv nicht erhalten. Ein Mitschüler Lehmbrucks fotografierte aber eine Kreidezeichnung auf einer Tafel, die eine Vorstellung von Lehmbrucks Begabung gibt (Abb. 4). Sie stellt mit wenigen Strichen vier verkleidete Personen dar und entstand am Aschermittwoch 1929 im Englischunterricht⁴³.

Im Archiv der Familie befinden sich zahlreiche Skizzen nach Gemälden und Zeichnungen des Vaters, die Manfred im Alter von zwölf oder dreizehn Jahren angefertigt (Abb. 5-8)⁴⁴. Erhalten sind 35 Bleistiftzeichnungen auf vier Blättern. Skizziert sind Gemälde und großformatige Zeichnungen Wilhelm Lehmbrucks. Offenbar dienten die Blätter der Familie als Dokumentation, denn alle Werke wurden 1925 von den Erben der Städtischen Kunstsammlung Duisburg als Leihgaben für die erste Lehmbruck-Retrospektive überlassen und sollten auch nach Ausstellungsende dem Duisburger Museum zur Verfügung stehen⁴⁵. Auf den Rückseiten befinden sich zahlreiche Vermerke, die Margarita Lahusen untersucht und entschlüsselt hat. Sie kommt zu dem Schluss, dass die Skizzen in den folgenden Jahren von der Familie dazu genutzt wurden, den Verbleib der Werke wachzuhalten⁴⁶. Drei weitere Werke, die als Leihgabe nach Duisburg gingen, sind nicht skizziert, sondern nur mit dem Titel wiedergegeben. Für die Lehmbruck-Forschung sind Manfreds Skizzen von großem Wert, da sie die einzige bildliche Überlieferung von vier verlorenen Arbeiten Wilhelm Lehmbrucks sind⁴⁷. Darüber hinaus zeugen die Skizzen vor allem von Manfred Lehmbrucks künstlerischem Talent, welches sich bereits in diesem jungen Alter zeigte. Die Gegenüberstellung mit den Originalen zeigt,

⁴³ Schreiben von Dr.-Ing. Karl Adolf Müller, München an Katharina B. Lepper vom Wilhelm Lehmbruck Museum vom 15.12.1992, Archiv WLM: „Vor einigen Wochen habe ich die Nachricht vom Tode von Herrn Prof. Dr. Manfred Lehmbruck gelesen. Das gibt mir Anlaß ein Bildchen zu schicken und die Geschichte dazu: Manfred Lehmbruck war jahrelang mein Mitschüler im Wilhelms-Gymnasium in München. Wir haben uns zuletzt 1982 anlässlich der 50. Wiederkehr unseres Abiturs getroffen. Nun zu der Geschichte: Wir haben 1928/ 29 einen sehr progressiven Englischlehrer gehabt. Die Englischstunde am Aschermittwoch 1929 behandelte den Faschingsdienstag, an dem man maskiert – auch als Schüler – in der Münchener Altstadt flanierte. Und so wurde auch von Einzelnen Mitschülern erzählt, wie man „auftrat“. Lehmbruck wurde aufgefordert eine solche Szene auf der Tafel mit Kreide festzuhalten. „drawing by Lehmbruck“ steht drunter. Ich habe eine [sic!] Foto davon und das schicke ich Ihnen. Die Zeichnung ist unglaublich flott und lebendig. 1929. Lehmbruck – mein Jahrgang – war danach 16. Ich denke schon, daß Sie das vom Sohn des großen Bildhauers interessiert. [...]“.

⁴⁴ Lahusen 1997, S. 375ff. Die Angaben stammen von Guido Lehmbruck.

⁴⁵ Drei Werke waren wohl nur für die Dauer der Ausstellung in Duisburg. Es handelt sich um die Katalognummern 19, 62 und 70 bei Lahusen 1997 (Lahusen 1997, S. 375).

⁴⁶ Lahusen 1997, S. 375. Die Blätter befinden sich wohl im Besitz der Familie, waren aber nicht auffindbar, so dass eine eigene Untersuchung der Rückseiten nicht möglich war.

⁴⁷ Lahusen 1997, S. 375. Es handelt sich um die Katalognummern 60, 61, 62 und 78 in genanntem Werk.

wie Manfred mit wenigen Strichen die Motive übertrug (Abb. 9). Die bei den Vorlagen verwendete Technik hatte auf seine Skizzen keinen Einfluss und wurde nur oberhalb der Zeichnung schriftlich notiert.

Die Kreativität des jungen Manfred zeigt sich auch anhand der Familienzeitung, die er zusammen mit seinen Brüdern produzierte und selbst mit zahlreichen kleinen Zeichnungen versah (Abb. 10).

Anita Lehmbruck bemühte sich sehr, auf die Talente ihrer Söhne aufmerksam zu machen. Im Fall von Manfred gelang es ihr, den Autor der ersten Monographie ihres verstorbenen Mannes, Paul Westheim, dazu zu bewegen, in seiner Zeitschrift *Das Kunstblatt* eine Zeichnung des zwölfjährigen Jungen zu veröffentlichen (Abb. 11). Das Blatt zeigt einen weiblichen Akt in gedrehter Pose, der Kopf ist vom Betrachter abgewendet. Sowohl das Sujet der Darstellung als auch der gewählte Bildausschnitt, der nur einen Torso zeigt, lassen eine Nähe zum Werk Wilhelm Lehmbrucks erkennen. Hinzu kommt der ähnliche Zeichenduktus mit einem ausgeprägten Kontur, der jedoch bei Manfred mit längeren Linien gebildet ist als bei seinem Vater, und die sparsame Schraffur. Ob Manfred Lehmbruck die Zeichnung nach einer Vorlage seines Vaters angefertigt hat, kann, obwohl kein direktes Vorbild zuzuordnen ist, nicht ausgeschlossen werden. Das gedrehte Standmotiv im Kontrapost und die weichen, realistischen Proportionen lassen ein Frühwerk Lehmbrucks vermuten. Von einer Vorlage muss ausgegangen werden, da es unwahrscheinlich ist, dass ein zwölfjähriger Junge bereits Akte nach der Natur zeichnete, wenngleich der Begleittext besagt, das Blatt sei „nach dem Modell gezeichnet“⁴⁸. Die Skizze zeigt ganz deutlich die künstlerische Begabung des Jungen. Westheim schreibt dazu: „Mit einer Begeisterung, einer kaum zu befriedigenden Leidenschaft war dieses Kind von je versessen auf alles, was ihm an künstlerischer Gestaltung vors Auge gekommen. Es gab und gibt für ihn nur eins: zeichnen und immer wieder zeichnen. Sieht man diese Blätter durch – Hunderte von Blättern, darunter große, geschlossene Kompositionen – so ist man verblüfft, auch über eine Fertigkeit, die unvereinbar fast scheinen will mit dem Alter des Jungen“⁴⁹. Westheim schließt seinen Text mit den Worten: „So erstaunlich und ungewöhnlich solche Zeichnung zweifellos ist, so wäre es doch auch falsch, darin schon etwas zu suchen wie Künstlerschaft“⁵⁰.

⁴⁸ Westheim 1925, S. 269.

⁴⁹ Westheim 1925, S. 269.

⁵⁰ Westheim 1925, S. 269.

Die Veröffentlichung dieses Frühwerks von Manfred Lehmbruck in der Fachzeitschrift muss demnach als Freundschaftsdienst gewertet werden. Im folgenden Jahr versuchte Anita über ihre Verbindungen zu Westheim weitere Werke ihres Sohnes zu veröffentlichen. In einem Brief schreibt sie 1926:

„Manfred hat jetzt eine Folge Dante-Inferno in Lithographie gezeichnet. Es sind 10 Blätter, die er in einer Mappe herausgeben möchte. Ist es wohl eine Sache für Ihren Verlag? Selbstverständlich würde Manfred die Blätter Ihnen zur Begutachtung erst zuschicken. Für eine freundliche Antwort wäre ich Ihnen recht dankbar.“⁵¹

Der Ehrgeiz der Mutter fiel auch in der Schule auf. So heißt es 1925/ 26 in der Schulakte: „Die Mutter sieht in ihrem Buben einen geborenen Künstler u. verwöhnt ihn“⁵². Für das Schuljahr 1928/ 29 findet sich der Eintrag: „Sehr anständig, aber nicht ohne Eitelkeit, die von zu Hause genährt wird“⁵³. Ähnlich lautet es auch bei dem älteren Bruder Gustav Wilhelm, dessen berühmter Vater auch den Münchner Lehrern bekannt war: „Seine Mutter hob in der Sprechstunde wiederholt seine künstlerischen Fähigkeiten hervor, die tatsächlich seine Stärke zu sein scheinen; er ist der Sohn eines sehr bekannten Künstlers“⁵⁴. Bei Guido Lehmbruck fehlen hingegen vergleichbare Hinweise im Zeugnis.

1929 wurde eine Zeichnung Manfred Lehmbrucks in der Sonderausgabe *Junge Menschen* der Zeitschrift *Jugend* veröffentlicht. Neben Zeichnungen und Gedichten, unter anderem von Felix Hartlaub, Hans Kafka und Erich Kästner, erschien ein Selbstporträt Manfred Lehmbrucks (Abb. 12). Das Schulterstück im Dreiviertelprofil nach rechts ist folgendermaßen unterschrieben: „Selbstbildnis des fünfzehnjährigen Manfred Lehmbruck dem zweiten Sohn des großen verstorbenen Bildhauers Wilhelm Lehmbruck“⁵⁵.

⁵¹ Anita Lehmbruck an Paul Westheim am 18.7.1926, Westheim-Nachlaß, Mexiko-City, zitiert nach Schubert 1990, S. 306. Die Lithographien sind nicht erhalten.

⁵² Besondere Schulzensur für Manfred Lehmbruck, Archiv des Wilhelmsgymnasiums München (Dok. 1).

⁵³ Besondere Schulzensur für Manfred Lehmbruck, Archiv des Wilhelmsgymnasiums München (Dok. 1).

⁵⁴ Besondere Schulzensur für Gustav Wilhelm Lehmbruck, Archiv des Wilhelmsgymnasiums München.

⁵⁵ Lehmbruck 1929, S. 365.

Im März 1932 legte Manfred Lehmbruck das Abitur am Wilhelmsgymnasium ab. Kurz danach zog die Familie nach Berlin, wo der ältere Sohn Gustav Wilhelm bereits studierte. Er hatte 1928 sein Abitur in München erlangt und dort zunächst zwei Semester an der Ludwig-Maximilians-Universität Philosophie studiert⁵⁶. Durch die geschickte Vermarktung der Werke Wilhelm Lehmbrucks konnte die Familie in Berlin ein relativ sorgenfreies Leben führen und eine Wohnung in der Suarezstraße 31 in Charlottenburg beziehen⁵⁷. Anita Lehmbruck hatte nach dem Freitod ihres Mannes versucht, dessen Œuvre zusammenzuhalten und einzelne Werke, darunter auch postume Güsse, in großen Sammlungen unterzubringen. Besonders seit den 1920er Jahren konnte die Witwe, die in jungen Jahren in der Bismeyerschen Hofkunsthandlung in Düsseldorf gearbeitet hatte, viele Werke in deutsche Museen vermitteln und die Hauptwerke Lehmbrucks in Bronze gießen lassen⁵⁸. Die Anzahl der Werke Wilhelm Lehmbrucks in öffentlichen Sammlungen hatten sich in den Jahren von 1919 bis 1922 verdoppelt. 1919 befanden sich 19 plastische Werke Wilhelm Lehmbrucks in öffentlichen Sammlungen, unter anderem im Museum der Kunstakademie Düsseldorf, dem Städtischen Museum Duisburg, der Kunsthalle Mannheim, dem Folkwangmuseum Hagen, im Albertinum in Dresden, der Städtischen Galerie Frankfurt und dem Museum Halle. Durch diese Tätigkeit ermöglichte sie ihren drei Söhnen das Studium und konnte ihnen sogar lange Auslandsaufenthalte finanzieren (Dok. 3). Wann Manfred Lehmbruck welche Reisen unternommen hat, kann nicht genau rekonstruiert werden. In einem Lebenslauf vom 25. Oktober 1945 nennt er „Studienreisen nach England, Italien und Schweiz wiederholte Reisen nach Frankreich“⁵⁹. In einem anderen Dokument gibt er für eine Studienreise nach England das Jahr 1929 und für eine Studienreise nach Italien das Jahr 1930 an⁶⁰. Eine undatierte Photographie zeigt Anita Lehmbruck

⁵⁶ Auflistung der Absolventen des Wilhelmsgymnasiums München 1562-1940, erarbeitet von Peter Kefes (<http://www.peterkefes.de/AbsLe.htm>, Abruf: 15.5.2012). Gustav Wilhelm Lehmbruck war im SS 1928 sowie im WS 1928/ 29 an der LMU-München eingeschrieben (Personenstand der LMU-München, Sommer-Halbjahr 1928, Studentenverzeichnis nach dem Stande vom 31. Mai 1928, München 1928 und Personenstand der LMU-München, Winter-Halbjahr 1928/ 29, Studentenverzeichnis nach dem Stande vom 30.11.1928, München 1928 (<http://epub.ub.uni-muenchen.de/view/subjects/pverz.html>, Abruf: 16.5.2012).

⁵⁷ Hoff 1964, S. 60.

⁵⁸ Berger 2009, S. 95. Berger bezieht sich auf die Werklisten in den beiden Ausgaben von Paul Westheims Lehmbruck-Monographie von 1919 und 1922 (Westheim 1919 und Westheim 1922).

⁵⁹ Lebenslauf Manfred Lehmbrucks vom 25.10.1945, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

⁶⁰ Military Government of Germany Fragebogen, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

mit ihren drei Söhnen auf dem Piazzale Michelangelo mit Blick auf die Stadt Florenz (Abb. 13).

Nach dem Abitur scheint Manfred Lehmbruck noch keine Klarheit über seine Berufswahl gehabt zu haben. Nach eigenen Angaben absolvierte er zunächst ein Maurer-Praktikum auf der Baustelle von Haus Lemke in Berlin. Es hat sich zwar kein Zeugnis erhalten, aber es existiert ein Eintrag in Lehmbrucks Arbeitsbuch des Deutschen Reichs, der ein nicht näher beschriebenes Praktikum vom April bis Oktober 1932 aufführt⁶¹. In einem anderen Schriftstück versichert Lehmbruck, ein vorgeschriebenes Praktikum „auf einer Baustelle des Architekten Mies van der Rohe bei der Firma Kohl in Berlin abgeleistet“ zu haben⁶². Später schrieb er über diese frühe Erfahrung:

„1932 war es in Berlin nahezu unmöglich eine Baustelle selbst für einen kostenlos arbeitenden Praktikanten zu finden; eine Tatsache, die uns heute schwer vorstellbar ist, aber zum Bild der Zeit gehört. Es war daher eine besondere Chance, als Mies das Haus des Vorwärtsredakteurs Lemcke [sic!] in Berlin-Weißensee baute und ich dort meine Praxis absolvieren konnte. [...]. Die Baustellenbesuche Mies van der Rohes fanden mit der ihm eigenen Gründlichkeit statt, wobei er mir gegenüber Leutseligkeit zeigte, da ich anscheinend hinreichend senkrechte Ecken mauerte.“⁶³

Der Kontakt war wohl direkt über den Architekten Mies van der Rohe zustande gekommen, mit dem die Familie Lehmbruck etwa seit 1915 bekannt war. Mies und Wilhelm Lehmbruck verkehrten zu dieser Zeit in denselben Berliner Kreisen. Möglicherweise hat sich sogar bereits 1912 ein erster Kontakt ergeben, als Mies in Wassenaar mit Planungen für das Haus der Kröller-Müllers beschäftigt war, die Lehmbruck zu diesem Zeitpunkt sammelten. Beide verkehrten in denselben Berliner Künstlerkreisen, denen sich Wilhelm Lehmbruck nach seiner Rückkehr aus Paris wieder zugewandt hatte. Laut der

⁶¹ Manfred Lehmbrucks Arbeitsbuch des Deutschen Reichs, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe. Wagner verbindet das genannte Datum ebenfalls mit dem Praktikum auf der Baustelle von Haus Lemke, schreibt jedoch Mai bis Oktober (Wagner 2006, Hauptteil, S. 189).

⁶² Dienstliche Erklärung von Manfred Lehmbruck vom 31.5.1967, Universitätsarchiv Braunschweig, B 7: 356.

⁶³ Manfred Lehmbruck, Rede bei einem Empfang der Firma Knoll International am 13.5.1966, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 2 (Dok. 26).

Erinnerungen von Manfred kam es zu dieser Zeit häufig zu gegenseitigen Besuchen der Familien. Dabei sollen Mies und Wilhelm Lehmbruck „bis spät in die Nacht diskutiert haben, natürlich auch über philosophische Fragen“⁶⁴. Diese Informationen können kaum direkte Erinnerungen Manfred Lehmbrucks sein, der zu dieser Zeit ein Kleinkind war. Vielmehr ist davon auszugehen, dass er selbst dies nur aus Erzählungen seiner Mutter wusste. Zweifellos kannten sich die Familien. Wie eng die Beziehung war, oder ob man sogar von einer Freundschaft sprechen kann, ist nicht mehr eindeutig zu klären. Für eine Freundschaft, die über ein gegenseitiges Interesse an der Arbeit des anderen hinausging, spricht die Tatsache, dass auch die Familien einander bekannt waren. Der Biograph Mies van der Rohe, Franz Schulze, geht von einer sehr engen Freundschaft aus, für die er jedoch keine Belege anführt⁶⁵. Die Ausprägung der Bekanntschaft zwischen Mies und Wilhelm Lehmbruck lässt sich nicht mehr genau fassen. Ebenso bleibt die oft vertretene Meinung, Lehmbruck wäre neben Georg Kolbe der Lieblingsbildhauer von Mies gewesen, bis auf Weiteres Spekulation⁶⁶. Manfred suchte den Kontakt zu Mies als er sich ernsthaft für ein Architekturstudium zu interessieren begann.

„Da sich die Familien schon zu Lebzeiten meines Vaters kannten und wir bereits als Kinder und Spielgefährten der drei Töchter in das Mies'sche Landhaus nach Werder mitgenommen wurden, lag es nahe, daß ich ihn um Rat fragte, als ich mich 1932 entschloß, Architekt zu werden.“⁶⁷

Haus Lemke gehört zu den letzten Bauvorhaben, die Mies vor seiner Emigration in die USA verwirklichen konnte. In Berlin Hohenschönhausen baute er für den Druckereibesitzer und Kunstliebhaber Karl Lemke und dessen Ehefrau ein Wohnhaus. Der eingeschossige Klinkerbau mit Flachdach öffnet sich an zwei Seiten zu einem Terrassenhof. Das von Mies oft als Aufgabenstellung für seine Studenten verwendete Hofhaus wurde hier erstmals

⁶⁴ Persönlicher Bericht von Manfred Lehmbruck am 12.1.1983, zitiert nach: Schulze 1986, S. 87, Anm. 76.

⁶⁵ „Allen Berichten nach zu urteilen, war diese eine der engsten Freundschaften, die Mies in dieser Phase seines Lebens einging, vielleicht sogar seines ganzen Lebens“ (Schulze 1986, S. 87). Auch Wagner spricht von freundschaftlichen Kontakten zwischen den beiden Familien, jedoch auch ohne dies näher auszuführen: Wagner 2006, Hauptteil, S. 101.

⁶⁶ Schulze 1986, S. 87 und Maruhn 2001, S. 322.

⁶⁷ Manfred Lehmbruck, Rede bei einem Empfang der Firma Knoll International am 13.5.1966, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 1 (Dok. 26).

verwirklicht⁶⁸. Sebastian Wagner führt neben dieser Tätigkeit auch eine Hospitanz Manfred Lehbruck am Bauhaus auf, welches seit 1930 von Mies van der Rohe als letztem Direktor geleitet wurde. Ab 1932 befand sich die Kunstschule, nun als Privatinstitut weitergeführt, in Berlin. Die praktische Ausrichtung der Ausbildung wird dem künstlerisch begabten und interessierten Manfred zugesagt haben. Ebenso das Zusammenspiel von Architektur, Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Design. Der junge Mann hätte hier die Gelegenheit gehabt, die damalige Avantgarde unter den Künstlern näher kennenzulernen. Unter den Lehrern, die Mies nach Berlin gefolgt sind, waren neben Ludwig Hilberseimer, Alfred Arndt, Lilly Reich und Walter Peterhans auch Wassily Kandinsky und Josef Albers⁶⁹. Darüber hinaus ist zu vermuten, dass die Familie in Berlin alte Kontakte zu Künstlerkreisen pflegte. Für die Hospitanz oder ein Studium am Bauhaus, wie Lehbruck selbst es auch in seinen Lebensläufen aufführt, gibt es außer den eigenen Aussagen keinen Beleg⁷⁰. Im Einschreibebuch des Bauhauses ist Manfred Lehbruck im Sommersemester 1932 nicht als Hospitant vermerkt. Auch im Folgesemester ist sein Name nicht verzeichnet, allerdings werden hier Hospitanten nicht mehr aufgeführt⁷¹. Es besteht auch die Möglichkeit, dass Lehbruck im privaten Architekturbüro von Mies van der Rohe beschäftigt war und auf diese Weise Zugang zum Bauhaus hatte, ohne dort offiziell gemeldet gewesen zu sein. Seiner eigenen Aussage zufolge spielte Manfred Lehbruck auch mit dem Gedanken bei Mies am Berliner Bauhaus zu studieren. Da dies im Herbst 1932 mit der Schließung rechnen musste, riet Mies ihm jedoch davon ab und empfahl die akademischere Ausbildung an der Technischen Hochschule⁷². Manfred Lehbruck berichtete August Hoff in einem Schreiben von 1962 von dieser Angelegenheit wie folgt:

⁶⁸ Riley 2001, bes. S. 335.

⁶⁹ Hinz 1988, S. 415.

⁷⁰ Lebensläufe von Manfred Lehbruck vom 25.19.1945, um 1948, um 1950, Juli 1953, und vom 20.4.1967, alle im Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe.

⁷¹ Stadtarchiv Dessau, SB/ 16. In diesem Einschreibebuch sind alle Schülernamen und Hospitanten verzeichnet, die am Bauhaus in Dessau und Berlin eingeschrieben waren. Diesen Hinweis verdanke ich Yvonne Blumenthal.

⁷² Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an August Hoff vom 3.3.1962, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 22). Das privat geführte Bauhaus in Berlin wurde am 12.4.1933 nur kurz nach Inkrafttreten des Ermächtigungsgesetzes provisorisch geschlossen. Am 10.8.1933 wurde der Betrieb gänzlich eingestellt. Dazu ausführlicher: Miller Lane 1986, S. 163ff.

„Wie sie wohl wissen ist Mies van der Rohe ein alter Freund der Familie, Als wir 1932 nach Berlin zogen, habe ich ein halbes Jahr auf dem Bau des Hauses Lemcke [sic!] in Weißensee (Mies) praktiziert. Anschließend war ich bis zur Auflösung 1933 als Hospitant auf dem Bauhaus. Da er die Entwicklung damals voraussah, hatte er mir zur TH. geraten.“⁷³

Zuvor durfte Lehbruck noch das Arbeitsleben eines Architekten im Büro von Mies kennenlernen, in dem er kleinere Arbeiten übernahm. Dieses Praktikum ist nicht belegt, erscheint jedoch aufgrund der anschaulichen Beschreibung plausibel:

„Er ließ es auch zu, daß ich an dem Reichsbankwettbewerb [sic!] durch Schraffieren und ähnliche verantwortungsvolle Hilfeleistungen mitwirkte. Die Perspektiven bereite damals Rügenberg vor, der allerdings inzwischen einen anderen Weg eingeschlagen hat. Mich beeindruckten damals die endlosen, nächtlichen Diskussionen und die überwältigende Einfachheit seiner Ideen.“⁷⁴

Es ist möglich, dass die Entscheidung für ein Studium an der Technischen Hochschule zu diesem Zeitpunkt bereits feststand, da laut Vorlesungsverzeichnis eine praktische Tätigkeit vor Beginn des Studiums vorausgesetzt wurde⁷⁵. Auch wenn Belege für seine Tätigkeit am Bauhaus fehlen, war Manfred Lehbruck zweifelsohne von der Arbeit Ludwig Mies van der Rohes angetan. Seine Beschreibungen der Atmosphäre am Bauhaus lassen einen Besuch der Schule zudem glaubwürdig erscheinen.

⁷³ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an August Hoff vom 3.3.1962, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 22).

⁷⁴ Manfred Lehbruck, Rede bei einem Empfang der Firma Knoll International am 13.5.1966, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehbruck, S. 2 (Dok. 26). Der Architekt Sergius Ruegenberg (1903-1996) war von 1925 bis 1934 im Berliner Büro von Mies van der Rohe angestellt. Zu dieser Zeit fand der von Lehbruck erwähnte Reichsbankwettbewerb statt.

⁷⁵ Vorlesungsverzeichnis der Technischen Hochschule Berlin 1932-1933, S. 143. Die Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Universität Berlin können unter folgendem Link online eingesehen werden: <http://www.ub.tu-berlin.de/index.php?id=2271> (Abruf: 20.9.2011).

„Seine Ausführungen als Lehrer oder seine Ansprachen als Schulleiter beschränkten sich auf das Wesentliche und waren von lapidarer Einfachheit, langsam und garnicht routiniert vorgetragen. Unvergeßlich ist mir die Stimmung des von der Politik überschatteten Bauhaus-Faschingfestes 1933. Die leeren Fabrikhallen waren mit utopischen, abstrakten, aber streng architektonischen Elementen seltsam gegliedert, die mit Material und Lichteffekten verfremdet waren, vielleicht verwandt dem triadischen Ballett, – eine Surrealistik der Technik, wenn man so sagen darf. Auch in diesem ernsten Spiel war der Mies'sche Geist unverkennbar.“⁷⁶

Das von Manfred Lehbruck oftmals zitierte und von der Literatur immer wieder betonte Studium am Bauhaus bei Mies van der Rohe sollte aufgrund der Kürze und der offenbar nur losen Kontakte nicht überbewertet werden⁷⁷. Lehbruck scheint sich zwischen dem Ingenieursstudiengang und einer künstlerischen Laufbahn entschieden haben zu müssen. Er nahm schließlich ein Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Berlin auf. Da das Hochschularchiv durch mehrere Bombenangriffe im Jahr 1943 nahezu vollständig zerstört wurde, haben sich dort nur wenige Dokumente erhalten. Das Matrikelbuch von 1929-1934, das Aufschluss über die Einschreibung von Manfred Lehbruck geben könnte, ist nicht überliefert. Er lässt sich erst für das Wintersemester 1935/1936 an der Berliner Hochschule nachweisen. Die Fachschaft ist mit Architektur angegeben und als Datum der Exmatrikulation wird der 13. November 1936 genannt⁷⁸. Geht man von den vier vorgesehenen Studiensemestern im Grundstudium aus und addiert den einjährigen Wehrdienst, der vor der Exmatrikulation erfolgte, ist der Beginn des Studiums

⁷⁶ Manfred Lehbruck, Rede bei einem Empfang der Firma Knoll International am 13.5.1966, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehbruck, S. 3 (Dok. 26). Ein Bauhausfest ist für das Jahr 1933 belegt (Chronologie für das Jahr 1933: <https://www.bauhaus-dessau.de/1933-1.html>, Abruf: 6.11.2013).

⁷⁷ Noch in kürzlich erschienenen Publikationen über das Pforzheimer Reuchlinhaus und die Tonnenhalle der Pausa in Mössingen wird von einem Architekturstudium bei Mies van der Rohe beziehungsweise von einem Studium am Bauhaus berichtet (Timm 2011/ 2, S. 29 und Pausa Mössingen 2012). Auch Söke Dinkla übernimmt diese bislang unbelegte Behauptung (Dinkla 2014/ 2, S. 29).

⁷⁸ Matrikelband X, Seite 49, 1935-1945, Universitätsarchiv der Technischen Universität Berlin.

1932 anzusetzen⁷⁹. Dieses Datum entspricht den Angaben in seinem Lebenslauf im Universitätsarchiv Hannover⁸⁰.

Im Januar 1933 kam es zur Machtergreifung der Nationalsozialisten. Kurz darauf wurde das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda errichtet, wodurch die deutsche Kunstpolitik unter staatlicher Kontrolle stand. Manfred Lehbruck war dem politischen Wechsel zunächst zugetan. Wie aus der Studentenakte Lehbrucks im Archiv der Universität Stuttgart hervorgeht, war er ab dem 10. Juni 1933 Mitglied der SS (Abb. 14). Die SS wurde in diesen Jahren unter Heinrich Himmler ausgebaut und hatte 1933 bereits um 200 000 Mitglieder. Zwar weist die Karte im Stuttgarter Archiv als Dienstgrad nur den niedrigen Rang des Sturmmannes auf, jedoch zeugt das frühe Eintrittsalter Lehbrucks kurz nach der Machtübernahme der NSDAP von einer bewussten Entscheidung und steht der Einschätzung Wagners gegenüber, Lehbruck sei ein „unpolitischer Mensch“⁸¹ gewesen.

Die Kunstpolitik der Nationalsozialisten war im Jahr der Machtergreifung noch nicht genau abzuschätzen. Vor allem die spätere Ablehnung expressionistischer Künstler war nicht abzusehen. So ist auch eine Veröffentlichung Manfred Lehbrucks aus dem Jahr 1933 in der *Kunst der Nation* zu verstehen, in der er sich an seinen Vater erinnert. Die Zeitschrift wurde von „1933 bis 1935 zum Sprachrohr liberaler Tendenzen“⁸² und setzte sich unter anderem für den deutschen Expressionismus ein. Sie wurde von Manfred Lehbruck, der mit einer mystifizierenden Darstellung seines Vaters Stellung für diesen bezog, zur Verteidigung dessen Œuvres genutzt.

„Da ich beim Tod meines Vaters erst sechs Jahre alt war,
steht seine Gestalt in meiner Erinnerung nicht in klaren,
festen Umrissen, sondern sie löst sich aus dem Dunkel des
inneren Sehens gleichsam traumhaft, mehr Empfindung als

⁷⁹ Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Berlin mit detaillierten Lehrplanvorschlägen, online abrufbar unter: <http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2009/2455/> (Abruf: 20.9.2011).

⁸⁰ Lebenslauf Manfred Lehbrucks in seiner Promotionsschrift, Universitätsarchiv Hannover.

⁸¹ Karteikarte Manfred Lehbrucks (Universitätsarchiv Stuttgart 10/55 (Lehbruck, Wilhelm). Vgl. Wagner 2006, Hauptteil, S. 203-208, Zitat auf S. 205. Für eine Mitgliedschaft bei der NSDAP gibt es keine Hinweise.

⁸² Dossier zur NS-Kunstpolitik und ihren Auswirkungen auf private Sammlungen moderner Kunst von Andreas Hüneke und Christoph Zuschlag: http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/forschung/entartete_kunst/dossier/index.html, Abruf: 24.10.2013. Zur Kunst der Nation siehe auch: Tümpel 1992/ 2, bes. S. 20f.

klare Form. Meine eigenen Erlebnisse verbanden sich in späteren Jahren mit dem Bilde, das sich aus den Worten der Menschen, die ihn liebten oder kannten, aus seinen Briefen und vor allem aus seinen Werken in mir formte, zu einem starken und geschlossenen Erleben. [...].

Als ich älter wurde, begann in mir von neuem das Bild meines Vaters zu leben und ständig zu wachsen. Alles, was mich in der Jugend umgab, sprach doch irgendwie das Wesen meines Vaters aus, die Familie, unsere ganzen Lebenszusammenhänge und vor allem das Werk, in dessen Anblick ich groß wurde. Ich lernte allmählich die Seele dieser Geschöpfe kennen, ihre stille Sprache verstehen, und ich fühlte meine Verbundenheit mit ihnen, da sie doch aus verwandtem Geist und Blute gezeugt. Die Erkenntnis, daß das Schaffen meines Vaters untrennbar mit der Familie verbunden war und hierin seine Kraft wurzelte, wurde mir das schönste Erbe, das er uns hinterlassen hat. Die weiblichen Figuren, die von einem so starken Erlebnis beseelt sind, eine Plastik wie ‚Mutter und Kind‘, oder die Statuetten und Zeichnungen von uns Kindern, die soviel Liebe und Naturnähe offenbaren, sind ein Bekenntnis zu den Grundformen seines Daseins. Wenn ich diese Werke betrachte, so spüre ich, daß mein Vater das in unwandelbarer Form ausgesprochen hatte, was er uns selbst nicht mehr sagen durfte und vielleicht auch nicht anders und inniger hätte sagen können.“⁸³

Manfred Lehbruck verlor seinen Vater mit fünf Jahren. Zu früh, um zu ihm eine intellektuelle Bindung aufbauen zu können. Eine andauernde Präsenz hingegen hatte das Werk des Vaters, welches stetiger Begleiter der Familie war. Die bereits erwähnten Zeichnungen der Werke Wilhelm Lehbrucks belegen, dass sich der junge Manfred intensiv mit dem Werk seines Vaters auseinandersetzte und so ein ausgeprägtes Bewusstsein von dessen Bedeutung entwickelte. Ein unveröffentlichtes Manuskript mit dem Titel *Das Erbe* aus der

⁸³ Lehbruck 1933, S. 5-6. Der Text wurde in gekürzter und leicht abgeänderter Form anlässlich des 80. Geburtstages von Wilhelm Lehbruck erneut veröffentlicht (Lehbruck 1961/ 4).

Mitte der 1930er Jahre zeugt von Manfred Lehbruck's Selbstverständnis als Künstlersohn und seiner starken Identifikation mit dem Vater.

„All dies wurde schließlich letzte greifbare Gestalt in mir, als ich vor den Werken meines Vaters stand. Hier fühlte ich engste Bindung und klarste Aufgabe, hier fand ich das entscheidende Erlebnis in der Auseinandersetzung mit all den anderen, bewußt oder unbewußt, jedenfalls tatsächlich wirkenden Erbkraften. Denn die Gestalten, die mein Vater geschaffen, lebten und sprachen von sich und ihrem Schöpfer. [...]. So wurde mir das Werk meines Vaters kraftspendendes Symbol in der heutigen Welt der Zerrissenheit.“⁸⁴

Vom 1. August 1933 an leistete Manfred Lehbruck einen zehnwöchigen Studentenarbeitsdienst in Arbeitslager Libiathfließ am Lunkensee im heutigen Polen. Die Arbeit wurde zum Teil als Praktikantentätigkeit für die Diplomvorprüfung an der Technischen Hochschule Berlin anerkannt. Laut Manfred Lehbruck's Pflichtenheft des Studenten-Arbeitsdienstes bestand seine Tätigkeit in „Forst- Kultur- und Wegbau- Arbeiten“⁸⁵ (Abb. 15). Im Führungszeugnis wird er wie folgt beurteilt:

„Der Adw. Manfred Lehbruck geb. den 13.6.13 ist vom 1.8.-15.10.1933 im Arbeitslager Lunkensee tätig gewesen. Seine Arbeiten hat er mit großer Sorgfalt zu meiner vollsten Zufriedenheit ausgeführt. Seinen Kameraden gegenüber hat er sich großer Beliebtheit erfreut; in treuester Pflichterfüllung und Kameradschaft ist er ihnen ein gutes Vorbild gewesen.“⁸⁶

Neben dem Studium an der Hochschule war Lehbruck ab dem Studienjahr 1933/34 für zwei Semester in der Bildhauerklasse von Professor Wilhelm

⁸⁴ Lehbruck, Manfred, Das Erbe, unveröffentlichtes Manuskript, um 1934, Archiv Rotermund-Lehbruck, S. 1 und 2.

⁸⁵ Pflichtenheft Studenten-Arbeitsdienst 1933/ 34 von Manfred Lehbruck, Archiv Rotermund-Lehbruck (Farbabb. 3).

⁸⁶ Pflichtenheft Studenten-Arbeitsdienst 1933/ 34 von Manfred Lehbruck, Archiv Rotermund-Lehbruck (Farbabb. 3).

Gerstel an den benachbarten Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst eingeschrieben⁸⁷. Gerstel (1897-1963) war ab 1924 Professor für Plastik und beschäftigte sich in seinen Arbeiten vor allem mit der menschlichen Gestalt. Er hatte zu diesem Zeitpunkt zahlreiche öffentliche Aufträge in Berlin und genoss großes Ansehen. Studienarbeiten von Manfred Lehmbruck haben sich im Archiv der Universität der Künste Berlin nicht erhalten, jedoch zeigen Photos im Karlsruher Archiv der Familie den jungen Manfred Lehmbruck neben einem seiner plastischen Werke, das der Akademiezeit zuzuordnen ist (Abb. 16)⁸⁸. Das Photo zeigt einen kleinformatigen, muskulösen Männerakt. Die Pose mit angewinkeltem Bein und darauf abgestütztem Ellbogen erinnert an Wilhelm Lehmbrucks *Mädchen mit aufgestütztem Bein* von 1910, während die Ausführung, insbesondere die Ausbildung der Muskeln, an Arbeiten Arno Brekers erinnert. Auch andere Arbeiten zeigen Manfreds Interesse am menschlichen Körper, der mit den Jahren expressiver modelliert wird und wie bei seinem Vater nackt und meist ohne Attribute gezeigt wird. In der Malerei übte er sich in der Kopie alter Meister und orientierte sich an den Werken seines Vaters (Abb. 17). Lehmbruck schloss sein Bildhauerstudium nicht ab, betätigte sich aber weiterhin auch als bildender Künstler. Eine Aufnahme aus den 1940er Jahren zeigt ihn in seinem Zürcher Atelier mit etlichen seiner Werke (Abb. 18).

Ein anderer Beleg für Manfred Lehmbrucks Wunsch, auch künstlerisch tätig zu sein, ist ein Bewerbungsschreiben, welches er im Februar 1933 an die UFA in Berlin sendete und in dem er seine Dienste anbietet (Dok. 2). In dem handschriftlichen Schreiben verweist er sowohl auf seinen Vater als auch auf die gerade beendete Arbeit bei Mies van der Rohe. Trotz dieser Referenzen hatte seine Bewerbung keinen Erfolg. Daran konnte auch der Satz „Geldliche Vorteile treten durchaus in den Hintergrund“⁸⁹ nichts ändern. Zwar wurde Lehmbruck die Möglichkeit eingeräumt, Arbeitsproben einzureichen, eine Anstellung erfolgte aber nicht.

⁸⁷ Anhand der Unterlagen im Archiv der Universität der Künste in Berlin war Lehmbruck im Wintersemester 1933/ 34 und im anschließenden Sommersemester an der Akademie eingeschrieben (Schriftliche Auskunft von Antje Kalcher, Dipl.-Archivarin im Archiv der Universität der Künste Berlin vom 15.6.2012).

⁸⁸ Schriftliche Auskunft von Antje Kalcher, Dipl.-Archivarin im Archiv der Universität der Künste Berlin, vom 15.6.2012.

⁸⁹ Handschriftliche Bewerbung Manfred Lehmbrucks an die Direktion der UFA in Berlin vom 12.2.1933, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 2). Das Schreiben wurde Lehmbruck anscheinend zusammen mit einer Absage zurückgesendet.

In der Wahl der Ausbildung zeigt Lehbruck ähnliche Tendenzen wie zahlreiche andere Architekten seines Jahrgangs. Werner Durth hat in seiner Publikation von 1986 die biographischen Verflechtungen deutscher Architekten von 1900-1970 nachgezeichnet und in einen umfassenden historischen Zusammenhang gebracht⁹⁰. So zogen vor allem Studenten aus den oberen Schichten eine eher traditionelle, erfolgversprechende Ausbildung bei großen Architekten den progressiven neuen Bauschulen vor. Auch wenn die handwerklich ausgerichtete Lehre des Bauhauses Lehbrucks Naturell entsprochen hätte, sah er in der von der Schließung bedrohten Schule keine Perspektive und entschied sich für die angesehenere Ausbildung an der Universität, die zudem eine bessere soziale Stellung verhielt⁹¹. Das Studium in Berlin bot Lehbruck eine solide Ausbildung bei einigen der anerkanntesten Architekten seiner Zeit. Heinrich Tessenow (1876-1950) war seit 1926 Professor an der Technischen Universität in Berlin und in der Lehre für das Entwerfen von Hochbauten zuständig⁹². Der Architekt ist den Traditionalisten zuzurechnen, er hatte aber auch immer wieder Kontakte zu den Avantgardisten. So war er zusammen mit Mies van der Rohe, Mendelsohn, Poelzig, Taut und vielen anderen Architekten Mitglied im *Ring*. Diese Architektenvereinigung hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die moderne, das heißt die sich vom Historismus abgrenzende Architektur zu fördern. Heinrich Tessenow war seit 1926 Gründungsmitglied, verließ die Vereinigung jedoch zwei Jahre später wieder. Die Aufnahme des Studiums in Berlin scheint für Lehbruck keine bewusste Entscheidung für eine bestimmte Architekturschule gewesen zu sein. Vielmehr war es die einfachste Lösung. Die örtliche Nähe zum Wohnort in Berlin Charlottenburg mag ausschlaggebend gewesen sein. Auch die Tatsache, dass Manfred Lehbruck zwischen Bildhauerei und Architektur schwankte, spricht für diese Motivation, eine Art Ausprobieren.

Neben Tessenow lehrte auch Hans Poelzig (1869-1936) zu dieser Zeit in Berlin, Albert Speer war als Assistent von Tessenow am Institut beschäftigt⁹³. Beide Professoren stehen für eine der Moderne aufgeschlossene, wenngleich

⁹⁰ Durth 1986. Lehbruck reiht sich in eine Generation von Architekten ein „[...] *zu jung*, um in den Ersten Weltkrieg zu ziehen, *jung genug*, um nach dem Zweiten einen neuen Anfang zu finden und neue Karrieremuster zu entwickeln. Sie erlebten die Kindheit im Kaiserreich, ihre Ausbildung in der Weimarer Republik, ihre beruflichen Erfolge im Dritten Reich und ihre ‚Bewährung‘ in der Nachkriegszeit.“ Durth 1986, S. 18. Zur deutschen Architektur zwischen den beiden Weltkriegen siehe auch: Miller Lane 1986.

⁹¹ Düwel 2012, S. 154.

⁹² Ausführlich zu Tessenow: Wangerin und Weiss 1976.

⁹³ Ausführlicher zu Poelzig: Pehnt 2007/ 2.

nicht avantgardistische Architektur⁹⁴. Es handelt sich um eine neue Architektursprache, die sich vom Historismus zu lösen versucht und eine stärkere Verbindung zum Kunsthandwerk sucht. Insgesamt fällt Tessenow weniger durch große Prestigebauten auf. Er verschrieb sich vielmehr, wie viele Architekten dieser Zeit, dem Wohnungsbau und strebte damit eine Annäherung zwischen Kunst und Alltagsleben an. Sein Ziel war es, auch den unteren Schichten der Bevölkerung gute Architektur zu ermöglichen. Die Lösung vom Historismus zeigt sich an Tessenows Bauten vor allem durch glatt verputzte Wände, die auf Ornamente verzichten, und durch einfache Grundrissdispositionen. Entgegen der eher sachlich, schlichten Architektur Tessenows vertrat Poelzig eine expressivere Architektursprache, die oftmals fast skulpturalen Charakter hat und die technischen Möglichkeiten ausreizt. Zu dem Zeitpunkt als Lehbruck sein Studium in Berlin begann, war die dortige Lehre schon dem Untergang geweiht. Besonders die expressive Architektur Poelzigs entsprach nicht mehr dem nationalsozialistischen Kunstgeschmack. Heinrich Tessenow und Hans Poelzig waren zu dieser Zeit die bekanntesten Professoren an der Technischen Hochschule in Berlin und haben die Fakultät geprägt. Es muss aber relativierend darauf hingewiesen werden, dass Lehbruck im Grundstudium nicht die Gelegenheit hatte, Kurse bei ihnen zu besuchen. Diese waren den höheren Semestern vorbehalten⁹⁵.

Im Oktober 1934 wurde Manfred Lehbruck zum Wehrdienst ins Artillerie-Regiment in Münster eingezogen⁹⁶. Diese Zäsur in der Ausbildung nutzte er für eine neue Orientierung in der deutschen Architektenlandschaft. Nach dem Grundwehrdienst ging er nur noch kurz nach Berlin zurück um vom 18. November 1935 bis zum 30. April 1936 ein Praktikum bei Werner March zu absolvieren, der damals mit den Bauten für die bevorstehende Olympiade beschäftigt war (Dok. 4, Abb. 19-21). Diese Arbeit ermöglichte dem jungen Studenten einen Einblick in den Bauprozess eines der größten Bauvorhaben der

⁹⁴ Dazu Durth 1986, S. 42f.: „In eindrucksvoller Verbindung eines behutsamen Traditionalismus und tastender Modernität wurden Lehrer wie Fritz Schumacher, Heinrich Tessenow und Paul Bonatz zu Vorbildern, deren charismatische Wirkung von ihren Schülern glühend beschrieben und noch über deren Tod hinaus als maßgebend empfunden wurde“.

⁹⁵ Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Berlin 1932-1934.

⁹⁶ Der Wehrdienst erfolgte vom 1.10.1934 bis zum 12.10.1935 im A. R. Münster (Karteikarte Manfred Lehbrucks (Universitätsarchiv Stuttgart 10/55 (Lehbruck, Wilhelm)). Nach seinem Grundwehrdienst im Artillerieregiment in Münster blieb er einige Monate Reserve Offiziers Anwärter bei den Artillerie Regimenten 6 (Minden) und 16 (Münster). Eine Übersicht der Arbeits-, Wehr- und Kriegsdienstzeiten Manfred Lehbrucks geht aus der Verhandlungsniederschrift anlässlich seiner Ernennung zum Professor hervor, Archiv Rotermond-Lehbruck Karlsruhe.

Zeit, zudem einem von nationaler Bedeutung. Wie aus dem Arbeitszeugnis hervorgeht, war er eingebunden in den Atelierbetrieb und durfte einzelne Teilprojekte selbstständig ausführen:

„Herr Lehbruck bearbeitete vorwiegend die Projekt- und Detailzeichnungen für eine Garagenanlage am Nordhang des Sportforums. Weiterhin bearbeitete er die Ausbau- und Möblierungspläne für das Schwimmhallegebäude und das Haus des Deutschen Sports, verbunden mit örtlicher Bauüberwachung, mit. Ebenso war er an der Anfertigung der Entwurfszeichnungen für die schmiedeeisernen Gitter an der Eingangshalle und an der Südfront des Haus des Deutschen Sports beauftragt.“⁹⁷

Erst nach dieser praktischen Tätigkeit, am 13. November des Jahres, exmatrikulierte sich Manfred Lehbruck an der Technischen Hochschule Berlin⁹⁸. Die Vorprüfung hatte er zuvor mit dem Gesamturteil *gut* bestanden⁹⁹. Nach dem Praktikum setzte Lehbruck sein Studium nicht in Berlin fort, sondern wechselte an die Technische Hochschule Stuttgart. Eine Karteikarte im Universitätsarchiv Stuttgart nennt den 2. November 1936 als Datum der Einschreibung (Abb. 14). Wagner führt als mögliche Motivation für den Studienortwechsel das von Paul Bonatz und Rudolf Christ geplante und zu dieser Zeit gerade fertig gestellte Kunstmuseum in Basel an, das Lehbrucks Interesse an der Stuttgarter Schule geweckt haben soll¹⁰⁰. Lehbruck wird vermutlich über den Museumsbau durch Veröffentlichungen in Architekturzeitschriften informiert gewesen sein, jedoch erscheint es unwahrscheinlich, dass ein einzelnes Bauvorhaben des Hochschullehrers der ausschlaggebende Grund für seinen Hochschulwechsel war. Auch lässt sich zu dieser Zeit noch kein dezidiertes Interesse Lehbrucks am Museumsbau belegen. Der andere von Wagner genannte Grund, nämlich die sich an der Berliner Hochschule zuspitzende Lage und die Entlassung Poelzigs sind lediglich Gründe für seinen Weggang aus Berlin, jedoch nicht für seinen

⁹⁷ Maschinenschriftliches Zeugnis für Manfred Lehbruck von Werner March vom 12.5.1936, Archiv Rotermund-Lehbruck (Dok. 5).

⁹⁸ Matrikelband X, Seite 49, 1935-1945, Universitätsarchiv der Technischen Universität Berlin.

⁹⁹ Diplomurkunde von Manfred Lehbruck, Universitätsarchiv Braunschweig, B 7: 356.

¹⁰⁰ Wagner 2006, Hauptteil, S. 110f.

Umzug nach Stuttgart¹⁰¹. Hier lehrten zu dieser Zeit Paul Bonatz und Paul Schmitthenner, zwei Protagonisten der sogenannten Stuttgarter Schule¹⁰². Eine Architekturlehre, die sich entschieden vom Historismus abwenden will, ohne jedoch die architektonische Tradition gänzlich abreißen zu lassen. Die Architektur wird hier als Bauen im Einklang mit der Natur verstanden und propagiert die Verwendung von natürlichen Materialien¹⁰³. In gewisser Weise sind bei Lehmbrucks Wahl der Stuttgarter Hochschule dieselben Leitgedanken zu spüren, die auch den Ausschlag für Berlin gegeben hatten. Erneut entschied er sich für einen der einflussreichsten Architekten des Landes und für eine traditionelle Ausbildung. Bonatz lehrte seit 1908 in Stuttgart und gehörte mit 59 Jahren zu den älteren Professoren. Schmitthenner öffnete sich nicht dem internationalen Stil und ging sogar heftig gegen ihn vor. Zusammen mit Paul Bonatz trat er aufgrund der Streitigkeiten um die Stuttgarter Weißenhofsiedlung aus dem Deutschen Werkbund aus und erbaute zusammen mit Bonatz und Gerhard Graubner 1935 als Gegenentwurf die Kochenhofsiedlung. Zudem waren sowohl Bonatz als auch Schmitthenner 1928 Gründungsmitglieder des *Blocks*, der sich als Gegenbewegung zum *Ring* verstand. Bonatz ist allerdings 1931 wieder aus der Verbindung ausgetreten. Er muss überdies als der moderatere Vertreter der Stuttgarter Schule angesehen werden, der die Bestrebungen des Neuen Bauens zwar persönlich ablehnte, den neuen Entwicklungen aber in der Lehre tolerant gegenüber stand. Jürgen Joedicke berichtet in seiner Chronik der Architekturfakultät, dass es noch Mitte der dreißiger Jahre möglich war, in Stuttgart moderne Entwürfe einzureichen¹⁰⁴. Lehmbruck erwartete in Stuttgart demnach eine traditionelle Ausrichtung des Studiums, die der modernen Architektursprache gegenüber aber aufgeschlossen war. Nicht vergessen darf man, dass 1936 die meisten Protagonisten des Neuen Bauens bereits emigriert waren oder dies vorbereiteten. Viele Kunstschulen mit moderner Ausrichtung waren geschlossen¹⁰⁵. Mit Bonatz hatte Lehmbruck einen Lehrer in gefunden, der die neuen Architekturströmungen nicht kategorisch ablehnte. „Dabei zeigte sich Bonatz durchaus aufgeschlossen auch für die in Berlin radikalisierte Moderne:

¹⁰¹ Vgl. dazu Wagner 2006, Hauptteil, S. 111.

¹⁰² Zur Architekturschule in Stuttgart siehe ausführlich: Schmidt 2010, May 2011 und Philipp 2012.

¹⁰³ Schmidt 2010, S. 190f. und Werner 2012, S. 21f.

¹⁰⁴ Joedicke 1994, S. 32.

¹⁰⁵ Die Schließung des Bauhauses in Berlin war 1933 erfolgt. Im selben Jahr emigrierte Erich Mendelsohn nach England. Ein Jahr später folgte Walter Gropius. Auch Mies van der Rohe stand kurz vor der Emigration in die USA (1938), ebenso Konrad Wachsmann (1941).

Anders als Schmitthenner ermutigte er Studenten zu Entwürfen im neuen Stil der Zeit – nackte Wände und flache Dächer waren in seiner Lehre keineswegs ein Tabu [...]“¹⁰⁶. Zudem scheint die Ausrichtung der Hochschule ausschlaggebend für den Wechsel nach Stuttgart gewesen zu sein, weil die dortige Architekturabteilung als erste in Deutschland praktische Tätigkeiten in die theoretische Ausbildung integrierte¹⁰⁷. Manfred Lehmbruck bekam auf diese Weise eine traditionelle Ausbildung, die der Moderne gegenüber zumindest tolerant war und ihn auf die Berufspraxis vorbereitete. Die Stuttgarter Schule galt Anfang der 1930er Jahre als eine der attraktivsten und fortschrittlichsten Architekturschulen Deutschlands, zog Studenten aus dem Ausland an und hatte mit Paul Bonatz einen renommierten Lehrer¹⁰⁸. Rückblickend wird Bonatz zu dieser Zeit sogar eine „Annäherung [...] an das Neue Bauen“¹⁰⁹ attestiert. Tatsächlich scheint der Grund für den Studienwechsel nach Stuttgart in der Person von Paul Bonatz begründet zu sein. Im Sommer 1936 bewarb sich Lehmbruck mit folgendem Schreiben bei dem Architekten:

„Sehr geehrter Herr Professor!

Es ist mein besonderer Wunsch, einige Zeit in Stuttgart und vor allem bei Ihnen arbeiten zu dürfen. [...]. Es wäre mir eine ganz besondere Freude jetzt einige Monate bei Ihnen arbeiten zu dürfen und ich würde bei Interesse Ihre Vorschläge gerne hören.“¹¹⁰

Am 8. August erhielt Lehmbruck sein Schreiben mit dem handschriftlichen Vermerk Bonatz' zurück: „Sehr geehrter Herr Lehmbruck! In diesem Jahr kann ich niemanden mehr in mein Büro einstellen. Vielleicht fragen Sie im nächsten

¹⁰⁶ Durth 1986, S. 48.

¹⁰⁷ Joedicke 1994, S. 26: „Als erste Architekturabteilung einer Technischen Hochschule führte Stuttgart die praktische Tätigkeit für die angehenden Architekten ein; Handwerkspraxis und Büropraxis wurden in den Studiengang integriert. Praktische Tätigkeit auf dem Bauplatz vor Beginn des Studiums sowie eine Zwischenpraxis im Büro oder als Bauführer waren obligatorisch. [...]. Was diese Schule kennzeichnete, war nicht nur ein auf die praktische und künstlerische Tätigkeit des Architekten bezogenes Lehrprogramm, sondern auch die Lehre durch eigenwillige Persönlichkeiten“.

¹⁰⁸ Dazu ausführlicher: Schmidt 2010 und May 2011.

¹⁰⁹ May 2011, S. 72.

¹¹⁰ Handschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbrucks an Paul Bonatz vom 29.6.1936 mit der handschriftlichen Antwort von Bonatz auf der Rückseite und einem handschriftlichen Vermerk von Manfred Lehmbruck, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 6).

Frühjahr nochmals an Ihr P. Bonatz¹¹¹. Die Absage von Paul Bonatz erfolgte vielleicht auch deshalb, weil Lehbruck zu diesem Zeitpunkt bereits im Büro von Gerhard Graubner, einem ehemaligen Mitarbeiter und Assistenten von Bonatz, beschäftigt war, was er in seiner Bewerbung allerdings verschwieg. Graubner hatte selbst in Stuttgart studiert und war von 1925 bis 1932 Assistent von Paul Bonatz¹¹². Zusammen mit Bonatz und Schmitthenner war er 1933 an der Stuttgarter Kochenhofsiedlung beteiligt und muss als ein weiterer Vertreter der Stuttgarter Schule angesehen werden. Lehbruck kannte Graubner eventuell schon aus Berlin, wo beide einige Monate zuvor für Werner March am Projekt des Reichssportfeldes arbeiteten. Dies muss aber Spekulation bleiben. Laut Arbeitszeugnis war Lehbruck vom 1. Juni bis zum 31. Oktober 1936 im Stuttgarter Büro Graubners beschäftigt. „Seine Arbeiten bestanden in der Anfertigung von Entwurfs-, Werk- und Detailplänen und der Aufsicht der Baustelle“¹¹³(Dok. 8). Es handelte sich um ein größeres Bauvorhaben Graubners, der als Architekt für die Gebäude der Reichsgartenschau in Stuttgart zuständig war, die 1939 eröffnet wurde. Manfred Lehbruck scheint trotz der Absage von Bonatz den Entschluss an die Stuttgarter Hochschule zu gehen bereits gefasst zu haben. Als Nachricht für seine Mutter oder seine Brüder vermerkte er trotzig auf dem Brief: „Soeben kommt dieser Brief. Gehe auf jeden Fall z. B. [zu Bonatz, Anm. d. Verf.]“¹¹⁴(Dok. 6). In der Zwischenzeit machte sich Lehbruck mit dem neuen Umfeld vertraut und absolvierte ein dreiwöchiges Praktikum bei Max Haaf¹¹⁵.

1937 unternahm er eine Studienreise in die Schweiz. Er besuchte unter anderem den Basler Maler Alfred Heinrich Pellegrini sowie das Büro des Zürcher Architekten Max Ernst Haefeli¹¹⁶.

¹¹¹ Handschriftlicher Vermerk von Paul Bonatz vom 8.7.1936 auf dem Schreiben von Manfred Lehbruck an Paul Bonatz vom 29.6.1936, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 6).

¹¹² Graubner war von 1925 bis April 1932 Assistent von Bonatz am Lehrstuhl für Entwerfen an der Technischen Hochschule Stuttgart. Schon in dieser Zeit hat er über seinen Lehrer und späteren Kollegen und dessen Schule ein Buch herausgegeben: Graubner 1931.

¹¹³ Maschinenschriftliches Zeugnis für Manfred Lehbruck von Gerhard Graubner vom 9.7.1938, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 8).

¹¹⁴ Handschriftliche Notiz von Manfred Lehbruck auf seinem zurückerhaltenen Schreiben an Paul Bonatz vom 29.6.1936, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 6).

¹¹⁵ Das Praktikum erfolgte vom 16.7.1936 bis zum 5.8.1936 und ist in Manfred Lehbrucks Arbeitsbuch des Deutschen Reichs vermerkt, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe. Über den Stuttgarter Architekten Max Haaf konnten keine weiteren Daten ermittelt werden.

¹¹⁶ Handschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an einen Berliner Professor vom 4.5.1937, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 7). Handschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an Alfred Heinrich Pellegrini vom 4.5.1937, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe.

Sein Studium an der Technischen Hochschule Stuttgart schloss Manfred Lehbruck mit der Gesamtnote *sehr gut* ab¹¹⁷. Laut Studienordnung umfasste die Diplomprüfung fünf Entwürfe, die nicht erhalten sind¹¹⁸. Wie aus einem Schreiben hervorgeht, gelang es Lehbruck aufgrund der Kriegsgeschehnisse offensichtlich nicht mehr an seine Arbeiten für die Diplomprüfung zu gelangen (Dok. 11). Sie wurden vermutlich bei einem Brand 1944 zerstört, der einen großen Teil des Universitätsarchivs vernichtete. Laut der Karteikarte im Universitätsarchiv Stuttgart wurde er am 30. Juni 1938 exmatrikuliert, die Diplomhauptprüfung erfolgte jedoch erst am 12. März 1941 (Abb. 14)¹¹⁹. Für das Jahr 1938 weist die Karte eine Beurlaubung Lehbrucks auf. Vor der Ablegung der Diplomprüfung musste er noch ein zwölfmonatiges Praktikum nachweisen¹²⁰.

Manfred Lehbruck ging noch 1938 nach Frankreich. Schon während der Münchner Zeit war er oft zu Besuch im Nachbarland, dessen Sprache er fließend beherrschte¹²¹. Zuvor hatte er nach eigenen Angaben Kontakt zu Mies van der Rohe gesucht und wollte ihm in die USA folgen. Zu einer geplanten Auswanderung macht Manfred Lehbruck in zwei Briefen aus dem Jahr 1962 unterschiedliche Angaben. In einem Brief an August Hoff vom 3.3.1962 heißt es: "Ich hatte dann noch wenige Tage vor seinem [Mies', Anm. d. Verf.] Weggang mit ihm darüber gesprochen, auch nach Amerika nachzukommen, wenn ich mein Studium beendet habe. Als ich dann nach Paris ging, sollte dies nur eine Zwischenstufe auf dem Weg nach USA sein, da mit Mies schon Alles besprochen war" (Dok. 22). Am 30.3.1962 hingegen schreibt er an Mies van der Rohe und erwähnt eine „vorgesehene Auswanderung nach den USA, die Nierendorf vorbereitete“ (Dok. 23). Dieses Vorhaben wird nur durch die eigenen Aussage Lehbrucks gestützt. Eine Hilfe durch die Galerie Nierendorf ist möglich, da zwischen dem Berliner Galeristen Josef Nierendorf und der Familie Lehbruck, insbesondere zu Manfred Lehbruck, gute Kontakte

¹¹⁷ Diplomurkunde von Manfred Lehbruck, Universitätsarchiv Braunschweig, B 7: 356.

¹¹⁸ Personal- und Vorlesungsverzeichnis der Technischen Hochschule Stuttgart 1938/ 39, S. 119.

¹¹⁹ Karteikarte Manfred Lehbrucks (Universitätsarchiv Stuttgart 10/55 (Lehbruck, Wilhelm). Als Grund für die Exmatrikulation wird „Hochschulwechsel“ angegeben. Dies lässt darauf schließen, dass Lehbruck vorhatte, sein Studium an einer anderen Universität abzuschließen und diesen Plan aufgrund des Kriegsausbruches ändern musste.

¹²⁰ Die Karteikarte im Universitätsarchiv Stuttgart führt unter dem Punkt „Praktische Tätigkeit oder Berufstätigkeit vor bzw. während des Studiums“ unter dem Unterpunkt „a) Vorgeschriebene Praktikantenzeit“ auf: „6 Mon. Bau Berlin; 12 Mon. Büro“. Das 12monatige Praktikum musste laut § 29 der Studienordnung vor Beginn des Hauptstudiums absolviert werden, konnte aber in Ausnahmen auch später erfolgen (§ 30), Personal- und Vorlesungsverzeichnis der Technischen Hochschule Stuttgart 1935/ 36, S. 109.

¹²¹ Auskunft von Frau Rotermund-Lehbruck an 10.10.2012.

bestanden. Über eine geplante Auswanderung mit Hilfe des bereits in New York ansässigen Karl Nierendorf ist aber nichts bekannt¹²². Bei der Bewertung von Lehmbrucks Aussage, er habe Ende der 1930er Jahre die Absicht gehabt Mies in die USA zu folgen, muss beachtet werden, dass Mies zu dieser Zeit nicht mehr zu den führenden Architekten des Landes gehörte. Er hatte in Deutschland kaum noch Bauten verwirklichen können. Lehmbrucks Aussage hingegen stammt aus dem Jahr 1962, also einer Zeit, in der Mies als großer Architekt gefeiert wurde. Da es keine weiteren Belege für Lehmbrucks geplante Ausreise in die USA gibt, muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Geschichte nachträglich geschönt wurde. Obwohl sich Manfred Lehmbruck zeit seines Lebens auf Mies van der Rohe als architektonisches Vorbild berief, die familiären Kontakte betonte und gerne auf seine kurze Zeit am Bauhaus hinwies, lassen sich kaum Kontakte zwischen den beiden Architekten belegen. Erst 1962 versuchte Manfred Lehmbruck, Mies per Brief in Chicago zu erreichen, da er sich eine Empfehlung für den geplanten Erweiterungsbau des Hagener Museums erhoffte. Zuvor hatte er August Hoff von der Verbindung zu dem gefeierten Architekten berichtet:

„Mit Frau Reich hatte ich während des Krieges und nachher bis kurz vor ihrem Tod guten Kontakt, aber mit Mies selbst habe ich seitdem keine Verbindung mehr. Er ist ja auch kein Freund der Schreiberei! [...]. Jedenfalls glaube ich, daß er mir wohl helfen würde zumal ich ja auch etwas in seinem Geist schaffe.“¹²³

August Hoff erhielt kurze Zeit später von Mies die Nachricht, dass dieser sich nur dunkel an Manfred Lehmbruck erinnern könne¹²⁴. Am 30. März 1962 verfasste Lehmbruck ein Schreiben an Mies van der Rohe. Dieser Brief vermittelt einen guten Eindruck über die persönliche Beziehung zwischen Lehmbruck und Mies, auch deshalb, weil er offenbar unbeantwortet blieb und die erhoffte Empfehlung durch den berühmten Architekten ausblieb (Dok. 23).

¹²² Walter-Ris 2003, S. 253. Schriftliche Auskunft von Anja Walter-Ris vom 7.10.2013 und schriftliche Auskunft von Florian Karsch, Galerie Nierendorf, vom 14.10.2013.

¹²³ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an August Hoff vom 3.3.1962, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 22). Ein Kontakt zwischen Lily Reich und Manfred Lehmbruck lässt sich nicht belegen.

¹²⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von August Hoff an Manfred Lehmbruck vom 25.3.1962, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe: „Inzwischen schrieb mir Mies van der Rohe, dass der sich nur dunkel an Sie erinnern könne, aber meinem Urteil völlig vertraue“.

Schon die ersten Zeilen, in denen Lehmbruck sich vorstellt, sind ein Beleg dafür, dass der Kontakt nicht sehr eng gewesen sein kann. In dem Schreiben kommt die Hoffnung Lehmbrucks zum Ausdruck, den gefeierten Architekten bei einem Deutschlandbesuch einmal treffen zu können. Er schließt sein Schreiben mit dem Worten: „Es ist mir ein Bedürfnis Ihnen zu sagen, daß Ihre Arbeiten stets einen starken Eindruck auf mich machten“¹²⁵. Auch in zwei Reden beschäftigte sich Manfred Lehmbruck mit Mies van der Rohe. Während die eine von einer intensiven fachlichen Auseinandersetzung mit der Architektur Mies van der Rohes zeugt, ist die andere eine systematische Verklärung des Architekten¹²⁶. Da die Redemanuskripte bislang nicht veröffentlicht wurden, wird dies im Anhang dieser Arbeit nachgeholt (Dok. 26 und Dok. 27).

In Lebensläufen aus der Nachkriegszeit nennt Lehmbruck mehrfach seine schwierige Position als Sohn eines als entartet geltenden Künstlers, die ihn zum Leben im Ausland verleitet habe.

„Die Kunst meines Vaters, die in der ganzen Welt bekannt ist (S. Museum in New-York, Buffalo, Zürich u.a.m.) wurde vom Nationalsozialismus beschlagnahmt und teilweise zerstört. Neben dem materiellen Schaden für die Familie war es mir durch die öffentliche Anprangerung meines Vaters als ‚entarteter Künstler‘ nicht möglich in Deutschland als Architekt und Künstler frei zu arbeiten. Da ich aus politischen und kulturellen Gründen jede Mitarbeit an den nationalsozialistischen Bauten ablehnte, verliess ich sofort nach Beendigung des Studiums Deutschland.“¹²⁷

Manfred Lehmbruck war Anfang der 1930er Jahre für die Kunst seines Vaters in Zeitungsbeiträgen öffentlich eingestanden¹²⁸. Erst mit der Diffamierung

¹²⁵ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an Mies van der Rohe vom 30.3.1962 (Durchschlag), Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 23).

¹²⁶ Rede Manfred Lehmbrucks beim Empfang der Firma Knoll International am 13.5.1966, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 26), Rede Manfred Lehmbrucks anlässlich der Ausstellungseröffnung „Bauten und Entwürfe Mies van der Rohes“ im Landesgewerbeamt Stuttgart am 6.3.1969, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 27).

¹²⁷ Lebenslauf Manfred Lehmbrucks vom 25.10.1945, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

¹²⁸ Lehmbruck 1933; Lehmbruck, Manfred, Das Erbe, unveröffentlichtes Manuskript, um 1934, Archiv Rotermund-Lehmbruck.

etlicher Künstler bei den sogenannten Schreckenskammern ab 1933 musste er zunehmend erkennen, dass auch die Kunst seines Vaters von den Nationalsozialisten als undeutsch abgelehnt wurde. Die Beurteilung der Kunst Wilhelm Lehmbrucks durch das Propagandaministerium folgte jedoch keiner einheitlichen Linie. So blieben Werke Lehmbrucks bei ersten Beschlagnahmungsaktionen oftmals verschont. Es gab in der NS-Zeit bis zum Ende der 1930er Jahre durchaus eine kunstpolitische Opposition, die sich für Lehmbruck als Vertreter der nordischen, der deutschen Kunst einsetzte¹²⁹. August Hoff gelang es noch 1936 eine Monographie über Wilhelm Lehmbruck zu veröffentlichen¹³⁰. Trotz der einsetzenden Ablehnung des Werkes seines Vaters, stellte sich Manfred in Bewerbungsschreiben weiterhin mit Stolz als Sohn des Bildhauers vor¹³¹. Seine Begründung, auf Grund des als entartet geltenden Künstlervaters in Deutschland keine Anstellung gefunden zu haben und deshalb ins Ausland gegangen zu sein, wird durch die Quellen nicht gestützt und muss als nachträgliche Selbstdarstellung gewertet werden.

In Paris erhielt Lehmbruck die Gelegenheit im Büro von Auguste Perret (1874-1954) zu arbeiten. Der französische Architekt und Bauunternehmer ist vor allem aufgrund seiner Pionierarbeit im Bereich des Eisenbetonbaues bekannt. Zusammen mit seinen Brüdern führte er seit 1905 ein erfolgreiches Bauunternehmen und Architekturbüro in Paris, in dem er sich auch ohne abgeschlossenes Studium als Architekt betätigte. 1938 verließ Manfred Lehmbruck Stuttgart und ging nach Paris. Die Gebrüder Perret waren zu dieser Zeit mit dem Bau des 1937 begonnenen Musée des Travaux Publics in Paris beschäftigt. Wie aus einer von Manfred Lehmbruck selbst angelegten *Aufstellung der von mir selbst oder in Mitarbeit geplanten oder ausgeführten größeren Bauvorhaben* vom 8. Februar 1952 hervorgeht, war er sowohl an diesem Projekt als auch an der Planung für eine Kirche in Carmaux und an Wohn- und Verwaltungsbauten in Algier beteiligt (Abb. 22-24)¹³². Das

¹²⁹ Tümpel 1992/ 2; Schubert 2001, S. 127.

¹³⁰ Hoff 1936.

¹³¹ Handschriftliches Bewerbungsschreiben von Manfred Lehmbruck an die UFA Berlin vom 12.2.1933, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 2) und handschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an Paul Bonatz vom 29.6.1936, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 6).

¹³² Manfred Lehmbruck, *Aufstellung der von mir selbständig oder in Mitarbeit geplanten oder ausgeführten größeren Bauvorhaben*, vom 8.2.1952, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe; *Photomappe 1938-39 Bauten von A. Perret, Paris, bei denen ich mitgearbeitet habe*, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe; *Bewerbung Manfred Lehmbrucks bei der Handels- und Industrie-Organisation GmbH Stuttgart vom 24.1.1955*, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

Verkehrsmuseum in Paris wurde von Perret auf einem dreieckigen Grundstück geplant (Abb. 25). Die Hauptfassade liegt an einer Ecke; Von dort erstrecken sich entlang der Seiten zwei Flügel, die auf der rückwärtigen Seite durch einen Trakt verbunden sind. Der Bau ist zweigeschossig und gleicht das leicht abfallende Gelände durch ein sichtbares Sockelgeschoss auf der Südseite aus. Trotz der modernen Stahlbetonskelettbauweise zeugt die klassizistische Architektursprache von der traditionellen Museumsauffassung als Musentempel. Die Fassade wird von kolossalen, kannelierten Säulen gegliedert, die jedoch modern interpretiert werden. Sie verzichten sowohl auf Basis und Kapitell als auch auf eine konventionelle Verjüngung und Entasis. Stattdessen verjüngen sich die Säulen nach unten und weisen dadurch den Betrachter darauf hin, dass es sich nicht um tragende Elemente der Architektur handelt. Ebenso ist die Fassade zwar aus Sichtbeton gestaltet, das Material aber so verwendet worden, dass es die traditionellen Steinfassaden imitiert (Abb. 26). Eine Besonderheit des Baues liegt darin, dass ein Großteil der Räume durch standardisierte Elemente variabel unterteilbar war, ein Ausstellungsprinzip, das Lehmbruck bei seinen späteren Museumsentwürfen wieder aufgriff¹³³. Die Arbeit im Büro von Auguste Perret musste von Deutschland aus vorbereitet werden. In einem Entwurfsschreiben bittet Lehmbruck um eine Aufenthaltsgenehmigung für sechs Monate (Abb. 27).

„Monsieur le Ministre

J'ai l'honneur de solliciter de votre haute administration un permis de séjour pour une durée de six mois (1.12.38-31.5.39)

Né à Paris le 13.6.1913 de parents Allemands résidant (Etranger) à Paris avant la guerre.

J'ai fait mes études à l'Ecole Polytechnique de Stuttgart. Le permis du séjour que je sollicite a pour but de me perfectionner [dans la langue française etc] en Architecture dans l'Atelier de Mr. Perret architecte en Chef des Batiments civils & du Palais national aux 55em Raynouard Paris XVI.

¹³³ Preiss 1992, S. 326-328.

Veuillez agréer Mr. le Ministre l'expression de mes sentiments respectueux.¹³⁴

Die Angabe Christoph Timms, die Arbeit bei Perret wäre auf Vermittlung von Mies zustande gekommen, lässt sich nicht belegen¹³⁵. Auguste Perret betrieb in Paris ein großes Büro mit vielen Mitarbeitern. Im Schnitt waren zwölf Personen bei ihm beschäftigt¹³⁶. Eine Vermittlung durch Mies erscheint nicht zwingend nötig. Wenn man von einer Vermittlung ausgeht, käme vielmehr Paul Bonatz in Betracht, der 1937 Jurymitglied bei der Weltausstellung in Paris war und Perret von dieser Tätigkeit persönlich kannte¹³⁷. Mit Perret hatte Lehbruck einen weiteren Grandseigneur der Architektur des 20. Jahrhunderts als Lehrmeister gefunden. Auguste Perret hatte um die Jahrhundertwende die ersten Stahlskelettbauten errichtet und widmete sich später mit Vorliebe dem wiederentdeckten Baustoff Beton. Aus einem Lebenslauf Lehbrucks geht hervor, dass er außerdem aushilfsweise im Büro des französischen Architekten Raymond Lopez beschäftigt war¹³⁸. Zudem berichtete Lehbruck 1966 auch von einem Besuch im Pariser Atelier von Le Corbusier, der einst selbst bei Auguste Perret tätig gewesen war. Eine persönliche Begegnung mit dem bekannten Architekten ist nicht belegt. Lehbruck beschrieb den Eindruck in Abgrenzung zu seiner Erfahrung mit Mies van der Rohe wie folgt:

„Jahre später lernte ich vor dem Krieg das Atelier
Le Corbusiers in Paris kennen, und ich kann der
Versuchung nicht widerstehen, diese beiden diametral

¹³⁴ Handschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck mit der Bitte um eine Aufenthaltserlaubnis (Entwurf), undatiert, Archiv Rotermond-Lehbruck Karlsruhe. Vor dem in Klammern gesetzten *Etranger* steht ein nicht zu entzifferndes, durchgestrichenes Wort. Übersetzung aus dem Französischen, Rhea Barg und Ilka Dönhoff: Sehr geehrter Herr Minister, ich habe die Ehre bei ihrem hohen Amt eine Aufenthaltserlaubnis für die Dauer von sechs Monaten zu erbitten (1.12.38 - 31.5.1939) Ich wurde am 13.6.1913 in Paris als Sohn Deutscher Eltern geboren, die vor dem Krieg als Ausländer dort lebten. Ich habe an der Technischen Hochschule in Stuttgart studiert. Die Aufenthaltserlaubnis, um die ich ersuche, hat zum Ziel, meine Sprachkenntnisse und meine Fähigkeiten als Architekt im Atelier von M. Perret, Chefarchitekt in der Rue Raynouard 55, Bezirk 16, zu vervollkommen. Hochachtungsvoll.

¹³⁵ Timm 2001, S. 121. Christoph Timm kann keine Quelle für diese These nennen und gibt an, die biographischen Daten aus der Literatur übernommen zu haben. Es scheint sich daher um eine unpräzise und irreführende Aussage zu handeln (Schriftliche Auskunft per Email von Christoph Timm, städtischer Denkmalpfleger in Pforzheim, vom 18.1.2012).

¹³⁶ Pisani 2012, S. 177.

¹³⁷ Frank 2011, S. 132.

¹³⁸ Manfred Lehbruck, Lebenslauf vom Juli 1953, Archiv Rotermond-Lehbruck Karlsruhe. Raymond Jules Lopez (1904-1966), Architekt und Stadtplaner.

entgegengesetzten Eindrücke zu vergleichen. Nach Ronchamp und La Tourette scheint es mir heute nicht mehr zufällig, daß Corbusier ein altes Kloster in der Rue des Sèvres als Arbeitsstätte gewählt hatte. Die Unruhe seines Geistes brauchte die Konzentration der engen Zeile, die damals wie ein Künstleratelier von einer Unordnung höherer Ordnung erfüllt war.“¹³⁹

Aus einer handschriftlichen Aufstellung Lehmbrucks geht hervor, dass er von September 1939 bis Juli 1940 in Frankreich interniert war¹⁴⁰. Aus dem Internierungslager informierte Lehmbruck Auguste Perret über seine Situation. Am 5. Oktober 1939 erhielt er folgende Antwort (Abb. 28):

„J'ai bien reçu votre lettre m'informant de votre situation. - Je souhaite que vous puissiez profiter de vos dispositions & de ce que vous avez pu acquérir dans mon Atelier pour servir au Centre de Rassemblements qui vous héberge.
Aug. Perret“¹⁴¹

Mitte des Jahres 1940 erreichte der Zweite Weltkrieg die französische Hauptstadt. Wann genau Lehmbruck Paris verlassen hat, ist unbekannt. Die Abreise ist wohl unmittelbar nach der Besetzung von Paris durch die Deutschen am 14. Juni 1940 erfolgt, spätestens jedoch Ende August. Lehmbruck verließ Paris offenbar überstürzt, da keine Zeit blieb, ein Arbeitszeugnis von Perret zu erhalten¹⁴². Dies wurde erst nachträglich 1953 ausgestellt:

¹³⁹ Manfred Lehmbruck, Rede bei einem Empfang der Firma Knoll International am 13.5.1966, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 1 (Dok. 26).

¹⁴⁰ Verhandlungsniederschrift anlässlich Manfred Lehmbrucks Ernennung zum Professor, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

¹⁴¹ Handschriftliches Schreiben Auguste Perrets an Manfred Lehmbruck vom 5.10.1939, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe. Übersetzung aus dem Französischen, Rhea Barg und Ilka Dönhoff: Ich habe ihren Brief erhalten, der mich über Ihre Situation informiert hat. Ich hoffe, Sie konnten Ihre Vorbereitungen und das, was Sie in meinem Atelier gelernt haben, gut nutzen, um dem Centre de Rassemblement, in dem Sie untergebracht sind, zu dienen. Aug. Perret.

¹⁴² Das Arbeitszeugnis von Werner March hatte Lehmbruck direkt im Anschluss an seine Tätigkeit erhalten, dasjenige von Graubner erst zwei Jahre nach seinem Praktikum zum Abschluss seines Studiums in Stuttgart, da er es offenbar zuvor nicht benötigte.

„Il a participé aux dessins pour la construction du Musée des Travaux Publics, ainsi qu’au projet et maquette de l’Eglise de CARMAUX.

Je n’ai eu qu’à me louer de ses capacités et de sa collaboration, en foi de quoi je lui délivre de présent certificat.

Paris, le 27 Juillet 1953.

Aug Perret.¹⁴³

Lehmbruck kehrte nach Berlin zu seiner Mutter zurück. Auf der Suche nach Arbeit, meldete er sich bei Gerhard Graubner, der ihm am 6. September antwortete:

„Ich bin hocheifrig, von Ihnen Nachricht zu erhalten, da ich dachte, dass Sie sich bereits unter den Heldenkämpfern sich [sic!] befinden. Was Sie mir schreiben, scheint mir ja wesentlich romantisch um nicht zu sagen dramatisch zu sein. [...]. Falls Sie beruflich frei sind, möchte ich mir gleichzeitig anzufragen erlauben, ob Sie nicht Lust hätten, mir bei nicht uninteressanten Aufgaben zu helfen, bis sie etwas finden, was Ihnen mehr passt. Sie möchten daraus ersehen, wie schwierig es heute ist, Mitarbeiter überhaupt und tüchtige an und für sich zu finden, um die selbst bescheidenen Aufgaben anständig und einwandfrei durchzuführen.“¹⁴⁴

Gerhard Graubner war zu dieser Zeit als Leiter der Stadtplanungs-GmbH in Düsseldorf tätig und gerade mit dem Entwurf für die Neue Kunsthalle beschäftigt. Manfred Lehmbruck sollte noch im November 1940 seine Arbeit in Düsseldorf aufnehmen (Dok. 10, Abb. 29)¹⁴⁵. Graubners Entwurf für die

¹⁴³ Zertifikat von Auguste Perret vom 27.7.1953, Universitätsarchiv Braunschweig, B 7: 356. Übersetzung aus dem Französischen, Rhea Barg und Ilka Dönhoff: Er war mit Zeichnungen für die Konstruktion des Musée des Travaux Publics sowie mit dem Projekt und dem Modell der Kirche von Carmaux betraut. Ich kann ihn nur für seine Fähigkeiten und für seine Mitarbeit loben, zur Bestätigung dessen schreibe ich ihm dieses Zertifikat. Paris, den 27. Juli 1953. Aug Perret.

¹⁴⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Graubner an Manfred Lehmbruck vom 6.9.1940, Archiv Rotermund-Lehmbruck (Dok. 9).

¹⁴⁵ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Graubner an Manfred Lehmbruck vom 5.11.1940, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 10).

Düsseldorfer Kunsthalle wurde nicht realisiert. Die Entwürfe zeigen, dass Graubner eine große, überwölbte Eingangshalle plante, die als Verteiler zu einem dahinter liegenden Dreiflügelbau sowie zu zwei vorgezogenen Seitenflügeln dient (Abb. 30). Letztere rahmen einen Ehrenhof mit einer umlaufenden Pfeilerkolonnade, die in doppelter Stellung den Hof nach vorne begrenzt. Die monumentale Architektur weist Parallelen zum Kunstmuseum Basel auf, welches ein paar Jahre zuvor von Paul Bonatz gebaut wurde (Abb. 31). Insbesondere die Eingangssituation, die den Besucher zunächst als Vorbereitung auf den Kunstgenuss einen Ehrenhof durchschreiten lässt, ist vergleichbar. Auf diese Weise entsteht eine Trennung zwischen der profanen Alltagswelt und der sich davon abhebenden Welt der Künste.

Wegen des voranschreitenden Kriegsgeschehens wurde Lehbruck Anfang des Jahres 1941 zur Wehrmacht eingezogen¹⁴⁶. Kurz darauf wendete er sich an Gerhard Graubner, um sich nach einer in Aussicht gestellten Assistentenstelle zu erkundigen. In einem undatierten Entwurfsschreiben an Graubner heißt es:

„Nach Abschluß des hiesigen Lehrgangs habe ich soeben von der Möglichkeit erfahren, zu Ausbildungszwecken während der Wintermonate Urlaub einzureichen. Um mit meinem Beruf Fühlung zu behalten und mich vor allem auch theoretisch-allgemein weiterzubilden, trage ich mich ernstlich mit dem Gedanken diese Zeit auszunützen. [...]. Nun sprachen Sie seiner Zeit von einer Assistentenstelle an der Hochschule in Hannover. Falls solche oder ähnliche Möglichkeit noch offen steht, würde es mich sehr interessieren und ich bin fest überzeugt, daß meinem Urlaubsgesuch in diesem Falle das natürlich umgehend abgegeben werden müßte, stattgegeben würde. Jedenfalls wäre ich Ihnen sehr dankbar, sehr geehrter Herr Professor, wenn es mir auf diese Weise vergönnt wäre, einige Monate mit sinnvoller Arbeit auszufüllen und dadurch in meinem Berufe weiterzukommen.“¹⁴⁷ [Hervorhebung im Original]

¹⁴⁶ Verhandlungsniederschrift anlässlich Manfred Lehbrucks Ernennung zum Professor, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe. Der Beginn der Kriegsdienstzeit ist in diesem Dokument mit „ca. Februar 1941“ angegeben.

¹⁴⁷ Handschriftliches Entwurfsschreiben von Manfred Lehbruck an Gerhard Graubner, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

Kurz darauf begann Lehbruck mit seiner Promotion. Sein früherer Arbeitgeber, Gerhard Graubner, war seit 1940 Professor für Entwerfen und Gebäudelehre an der Technischen Hochschule in Hannover und betreute die Arbeit. Durch diesen Umstand wurde Lehbruck zunächst vom Kriegsdienst befreit. Wie aus dem oben zitierten Schreiben hervorgeht, ist davon auszugehen, dass dies der ausschlaggebende Grund für sein Promotionsvorhaben war. So hat es Lehbruck selbst auch später erzählt¹⁴⁸. Lehbruck wählte für seine Arbeit ein Thema, das ihn während seiner Ausbildung immer wieder begleitet hatte. Bei Perret in Paris hatte er am Bau des Musée des Travaux Publics mitgearbeitet. Letztlich dürfte aber Gerhard Graubners Planung für die Düsseldorfer Neue Kunsthalle den Anstoß zum Dissertationsthema *Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues* gegeben haben¹⁴⁹. Es ist auch vorstellbar, dass Gerhard Graubner seinen Mitarbeiter Lehbruck auf dieses Thema aufmerksam gemacht hatte, weil er aufgrund seines aktuellen Projektes der Düsseldorfer Kunsthalle selbst gerade am Museumsbau interessiert war und sich eine fundierte Übersicht über den Museumsbau im 20. Jahrhundert erhoffte. Laut Promotionsordnung von 1937 beurteilten zwei Berichterstatter die Arbeit und beantragten die Annahme. Das vorgeschlagene Prädikat ist nicht bekannt¹⁵⁰. Bei der mündlichen Prüfung hatte Uvo Hölscher den Vorsitz, Gerhard Graubner war Referent, Friedrich Fischer war Koreferent. Am 14. November 1942 wurde Manfred Lehbruck mit dem Prädikat *bestanden* promoviert¹⁵¹.

Unmittelbar nach seiner Promotion trat Lehbruck den Kriegsdienst an und diente als Leutnant und Oberleutnant an der Ostfront in den Artillerie Regimenten 3 und 168, sowie im Panzer Regiment 5 und der Panzer-B.

¹⁴⁸ Gespräch mit der Tochter Manfred Lehbrucks im Oktober 2012 in Karlsruhe.

¹⁴⁹ Im Universitätsarchiv Hannover haben sich weder eine Studenten- noch eine Promotionsakte zu Manfred Lehbruck erhalten, schriftliche Auskunft von Lars Nebelung, Leiter des Universitätsarchivs Hannover, vom 18.6.2012.

¹⁵⁰ Das Promotionsverfahren ist durch die Promotionsordnung der Technischen Hochschule Hannover geregelt. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die Promotionsordnung von 1937 für Lehbruck noch Gültigkeit besaß, da es Bestandslücken im Archiv gibt. Eine neue Fassung lässt sich in Hannover erst 1945 belegen, so dass davon auszugehen ist. Als Noten für die schriftliche Arbeit gelten: Genügend, gut, sehr gut oder ausgezeichnet (Universitätsarchiv Hannover, Promotionsordnung für die Erteilung der Würde eines Doktor-Ingenieurs durch die Technische Hochschule Hannover, 16.2.1937).

¹⁵¹ Nachweisung über Promotionen 1935-1945, Universitätsarchiv Hannover, Acc. 2011/ 18, Nr. 1. Laut Promotionsordnung konnten als Gesamtnote die Prädikate „bestanden“, „gut bestanden“, „sehr gut bestanden“ und „mit Auszeichnung bestanden“ vergeben werden (Universitätsarchiv Hannover, Promotionsordnung für die Erteilung der Würde eines Doktor-Ingenieurs durch die Technische Hochschule Hannover, 16.2.1937). Eine Kopie der Urkunde ist im Universitätsarchiv Braunschweig erhalten (Akte B 7: 356). Die Urkunde wurde am 2.4.1943 ausgestellt.

Kompanie 3. Nach eigener Aussage geriet er in amerikanische Gefangenschaft¹⁵². Offenbar hatte Lehbruck Glück, denn er wurde von den Amerikanern nicht an die Russen ausgeliefert. So blieb ihm eine lange Gefangenschaft erspart und er konnte kurz nach Kriegsende nach Deutschland zurückkehren. In einem undatierten Lebenslauf gibt Manfred Lehbruck das Ende der Gefangenschaft sowie die Aufnahme einer Tätigkeit als Architekt in München für das Jahr 1945 an¹⁵³. Er wohnte zunächst in der Biedersteiner Straße 31 in München Schwabing¹⁵⁴. Ab dem 26. Juni 1945 war er bei dem Münchener Architekten Robert Seitz beschäftigt und nebenbei auch selbstständig tätig¹⁵⁵.

Neben der Tätigkeit als Architekt war Manfred Lehbruck mit seiner Familie bemüht, das im Krieg als entartet beschlagnahmte Werk seines Vaters, wieder in die Obhut der Familie zu bringen. Die genauen Vorgänge lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Wagner schreibt in seiner Dissertation, dass Manfred 1946 illegal in die Schweiz reiste, dort von seinem früheren Kommilitonen Gustav von Tobel Geld erhielt und damit den Nachlass von Berlin nach Stuttgart überführen konnte¹⁵⁶. August Hoffs berichtet dagegen, Guido Lehbruck habe mit seiner Mutter „den inzwischen sichergestellten Nachlass mit Hilfe der französischen Militär-Regierung und von Prof. Carlo Schmid, damals Regierungschef des Landes Württemberg-Hohenzollern“¹⁵⁷, nach Berlin gebracht.

Zurück in Deutschland musste Manfred Lehbruck wie jeder deutsche Erwachsene, der im amerikanischen Sektor lebte, den Fragebogen des Military Government of Germany ausfüllen. Der Bogen hat sich im Archiv der Familie

¹⁵² Verhandlungsniederschrift anlässlich Manfred Lehbrucks Ernennung zum Professor, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe. Dort sind die Militärzeiten wie folgt angegeben: Okt. 1934-Okt. 1935 Kanonier Art.-Reg.-Münster; zus. 3 Monate zw. 36 u. 38 Res. Offz. Anw. Art-Reg. 6.; Sept. 1939-Juli 1940 Interniert Frankreich; Febr. 1941-21.Juni 1945 Leutn. und Oberltn. Ar.3, Pz. Regt. 5, PZ-Bergekomp. 3. Diese Angaben lassen sich nicht überprüfen, da die Abteilung Militärarchiv des Bundesarchivs (BArch) nur die Personalakten der Wehrmacht-Offiziere verwahrt und die Deutsche Dienststelle (WASt) nur nächsten Angehörigen personenbezogene Daten übermittelt (Schriftliche Auskunft von Kurt Erdmann, Bundesarchiv, Abt. Militärarchiv, vom 15.7.2012 und schriftliche Auskunft von Fr. Kurzawa, Deutsche Dienststelle, vom 6.7.2012).

¹⁵³ Manfred Lehbruck, Lebenslauf, um 1948, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe.

¹⁵⁴ So angegeben von Manfred Lehbruck im Personalienbogen im Archiv der Universität Braunschweig, B 7: 356.

¹⁵⁵ Arbeitsbescheinigung für Manfred Lehbruck von Robert Seitz vom 17.7.1945, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe und Manfred Lehbruck, Lebenslauf vom Juli 1953, Archiv Rotermund-Lehbruck. Sebastian Wagner gibt in seiner Dissertation für die Zusammenarbeit mit Seitz irrtümlich zwei falsche Dokumente an (Vgl. Wagner 2006, Hauptteil, S. 201).

¹⁵⁶ Wagner 2006, Hauptteil, S. 202.

¹⁵⁷ Hoff 1964, S. 61. Lahusen und Schubert äußern sich zu diesem Vorgang nicht (Lahusen 1997, Schubert 2001).

erhalten. Wie zu erwarten, betonte Lehbruck darin seine Ausbildung am Bauhaus bei Mies van der Rohe, der mittlerweile in den USA lebte, und sein Studium bei Paul Bonatz, der noch 1943 Deutschland verlassen hatte und nicht aus der Türkei zurückgekehrt war. Seine Zusammenarbeit mit Gerhard Graubner hingegen wird nicht erwähnt (Abb. 32). Zudem gab er an, wegen der Ächtung des Werkes seines Vaters selbst in seiner gewerblichen oder beruflichen Freiheit eingeschränkt gewesen zu sein¹⁵⁸. Ungeachtet seiner Mitarbeit bei Werner Marchs Reichsportfeld in Berlin und Gerhard Graubners Reichnährstand für die Stuttgarter Reichsgartenschau schreibt er unter dem Punkt Bemerkungen: „Ich lehnte jede Mitarbeit an den Bauten des Nazi-Soz. ab und verließ nach Beendigung des Studiums Deutschland“¹⁵⁹. Wie die Angaben Manfred Lehbrucks von der Besatzungsmacht bewertet wurden, ist nicht bekannt. Ein Entnazifizierungsschein ist nicht erhalten.

Der weiterhin nach einer beruflichen Perspektive suchende Lehbruck ging, wie Wagner in seiner Dissertation schreibt, nach dem Kriegsende erneut in die Schweiz. Diesmal war zwar die Einreise legal, arbeiten durfte er jedoch nicht. Vom Herbst 1947 bis zum Frühjahr 1949 hielt er sich als freier Mitarbeiter mit kleinen Tätigkeiten in verschiedenen Schweizer Büros über Wasser. Laut Manfred Lehbrucks Lebensläufen war er zeitweise im Zürcher Büro von Alfred Roth (1903-1998) beschäftigt. Eine Zeit lang hat er auch bei Hans Brechbühler (1907-1989) gearbeitet, der wie Roth ein früherer Mitarbeiter Le Corbusiers war. Auf diese Weise wurde es Lehbruck ermöglicht, nach einem eher konservativ ausgerichteten Studium an die Tradition des Neuen Bauens anzuknüpfen. Beide Architekten hatten zeitweise selbst bei Le Corbusier gearbeitet und waren von seiner Architektur beeinflusst. Roth war beispielsweise in den 1920er Jahren mit der Bauaufsicht bei der Stuttgarter Weissenhofsiedlung betraut und blieb bis zu Le Corbusiers Tod 1965 in regelmäßigem Briefkontakt mit seinem ehemaligen Arbeitsgeber¹⁶⁰. Als weitere Stationen in der Schweiz nennt Lehbruck in seinen Lebensläufen für den Zeitraum von Herbst 1947 bis zum Frühjahr 1949

¹⁵⁸ Fragebogen des Military Government of Germany, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe. Darin heißt es: „Durch die Anprangerung als entartete Kunst und Zerstörung der Kunst meines Vaters durch das Prop.-Ministerium war es mir unmöglich in Nazi-Deutschland als Architekt und Künstler frei zu schaffen“.

¹⁵⁹ Fragebogen des Military Government of Germany, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe.

¹⁶⁰ Siehe ausführlich zu Le Corbusier und Alfred Roth: Roth 1973, S. 15-122 und Lentzsch 2006.

das Berner Büro von Otto Brechbühl, sowie eine freie Mitarbeit bei den Architekten von Planta und Georg von Tobel in Zürich¹⁶¹.

Neben der beruflichen Erfahrung änderte zu dieser Zeit auch Manfred Lehnbrucks Privatleben. Er lernte eine junge Schweizer Architektin und Bildhauerin kennen. Gertrud Dorothea Suter (1911-1990), genannt Dora, hatte bei Professor Salvisberg an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich studiert¹⁶². Am 24. September 1949 heirateten Manfred Lehbruck und Dora Suter in Küsnacht im Kanton Zürich¹⁶³. Die Heirat mit einer Schweizerin hatte für Manfred Lehbruck keinerlei Vorteile, da nach gültigem Recht die Frau mit der Heirat ihre Staatsbürgerschaft verlor und die des Mannes annahm¹⁶⁴. Im Januar 1950 wurde die erste Tochter Christine in Zürich geboren. Die junge Familie siedelte 1950 nach Stuttgart über. Hier wurde im Sommer 1951 die zweite Tochter Bettina geboren. Aus seiner Studienzeit hatte Manfred in Stuttgart noch etliche Kontakte. Ausschlaggebend für den Umzug mag aber, wie Sebastian Wagner darlegte, der Kontakt zu Willy Häussler gewesen sein¹⁶⁵. Häussler war zu dieser Zeit künstlerischer Leiter der Weberei Pausa im nicht weit entfernten Mössingen¹⁶⁶. Zudem war er Kunstsammler und kannte die Familie Lehbruck eventuell aus dieser Tätigkeit. Es wird zudem vermutet, dass der Kontakt durch Max Bill zustande kam¹⁶⁷. Durch seine vorherige Tätigkeit als Direktor der Münchner Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk hatte Häussler zu vielen Künstlern Kontakt. Die Weberei Pausa blickt auf eine lange Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern zurück,

¹⁶¹ Lebensläufe von Manfred Lehbruck, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe. Genaue Zeiten der Beschäftigung sind nicht bekannt. Die Stationen in der Schweiz sind auch angegeben in einer dienstlichen Erklärung Manfred Lehnbrucks vom 31.5.1967, Universitätsarchiv Braunschweig, B 7: 356.

¹⁶² Dorothee Suter diplomierte an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich am 21.1.1938, Zeugnisse im Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe.

¹⁶³ Eheschein, Auszug aus dem Eheregister, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe.

¹⁶⁴ Erst 1953 wurde die Bürgerrechtsgesetzgebung in der Schweiz geändert und ermöglichte Frauen, bei der Heirat mit einem Ausländer ihre Staatsbürgerschaft zu behalten. Siehe dazu ausführlicher: Redolfi 2012.

¹⁶⁵ Wagner 2006, Hauptteil, S. 209f.

¹⁶⁶ Die Weberei wurde im 19. Jahrhundert gegründet und seit 1919 von den Brüdern Arthur und Felix Löwenstein geführt. 1936 mussten die jüdischen Besitzer den Betrieb an die Familie Burkhardt-Greiner verkaufen, konnten zuvor aber noch Willy Häussler, den Direktor der Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk als künstlerischen Berater gewinnen. Zur Geschichte der Pausa siehe ausführlich: Berner 2006 und Scherer 2006.

¹⁶⁷ Vogt 2004, S. 199 und Schrickel 2006, S. 93, Anm. 10. In keinem der beiden Aufsätzen wird diese Vermutung durch Belege gestützt. Angela Thomas Schmid (Haus Bill, Zumikon) kann keinen Kontakt zwischen Max Bill und Manfred Lehbruck bestätigen (schriftliche Auskunft vom 27.9.2010). Die Annahme von Krisch, der die Beauftragung Lehnbrucks auf dessen Studienaufenthalt am Bauhaus zurückführt, mit dem die Pausa Anfang der 1930er Jahre Kontakt hatte, ist nicht überzeugend (Krisch 2005, S. 32).

deren Entwürfe sie zum Teil druckte.¹⁶⁸ Als ersten großen Auftrag übernahm Lehmbruck den Bau des Wohnhauses der Familie Häussler, in der auch die Kunstsammlung untergebracht wurde (Abb. 33)¹⁶⁹. Nach dieser Bewährung erhielt er den großen Auftrag, für die Pausa eine neue Produktionshalle zu bauen¹⁷⁰. In den nächsten Jahren folgten weitere Bauten für die Weberei und auch für deren leitende Angestellte. Lehmbruck war nun in Stuttgart als selbstständiger Architekt tätig und konnte ein kleines Büro aufbauen, das durch die Aufträge der Pausa gut ausgelastet war. Das Büro befand sich im Erdgeschoss des Hauses Humboldtstraße 4 südlich der Stuttgarter Innenstadt. Photos von den Büroräumen sind nicht erhalten. Die Familie bewohnte die Wohnung im ersten Obergeschoss. Manfred Lehmbruck beschäftigte einige wenige Mitarbeiter, in den 1960er Jahren arbeitete er zeitweise zusammen mit Günter Grabow in einer Architektengemeinschaft. Neben den Aufträgen für die Weberei Pausa suchte Lehmbruck fleißig nach neuen Betätigungen. Er nahm an zahlreichen Wettbewerben für Schulen, Krankenhäuser und Theater teil und bewarb sich als Consulting Ingenieur bei der Handels- und Industrie-Organisation in Stuttgart¹⁷¹. Neben anderen ersten Preisen, gewann er 1953 den Wettbewerb um das Pforzheimer Reuchlinhaus und konnte somit erstmals seine in der Dissertation aufgeführten Maximen für den Museumsbau in die Baupraxis umsetzen¹⁷². Die Wahl des Baugrundes rief jedoch Widerstände der Pforzheimer Bürgerschaft hervor, so dass das Projekt zunächst auf Eis gelegt wurde. Erst 1955 konnte auf einem anderen Baugrundstück mit dem Bau des Reuchlinhauses begonnen werden. Ende des Jahres 1953 hatte Lehmbruck zudem den Auftrag erhalten, einen Entwurf für das geplante Federseemuseum mit naturkundlicher Sammlung in Bad Buchau zu liefern. Seine in der Dissertation angelegte Spezialisierung trat nun auch in der Baupraxis immer deutlicher hervor. 1955 kam es dann zu ersten Kontakten mit der Stadt Duisburg, aus denen ein Jahr später der Auftrag für ein Gutachten über die

¹⁶⁸ Wagner 2006, Hauptteil, S. 209. Diese Tradition wurde auch von Häussler weiter verfolgt. Unter anderem arbeiteten HAP Grieshaber und Willi Baumeister als freie Mitarbeiter für die Pausa AG (Aheimer 2006).

¹⁶⁹ Die Kunstwerke waren in den Wohnräumen ausgestellt. Es gab keine ausgewiesenen Ausstellungsräume im Haus.

¹⁷⁰ Ausführlich zum Bau der Pausa AG: Schrickel 2006, Vogt 2004 und Hovenbitzer 2004.

¹⁷¹ Bewerbung Manfred Lehmbrucks an die Handels- und Industrie-Organisation GmbH. Stuttgart vom 24.1.1955, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe. Zu den Wettbewerbsbeiträgen ausführlicher: Wagner 2006, Hauptteil, S. 210.

¹⁷² Andere Projekte dieser Jahre und Wettbewerbsteilnahmen Manfred Lehmbrucks werden hier nicht aufgeführt, da sie im Werkverzeichnis von Sebastian Wagner verzeichnet sind. Wagner 2006.

Standortfrage und 1957 schließlich der Auftrag für das Lehmbruck Museum hervorgingen. Zu dieser Zeit war Manfred Lehmbruck mit seinem Büro noch mit anderen größeren Bauvorhaben beschäftigt. So entstanden in Stuttgart das Stadtbad und die kaufmännische Berufsschule (1959-64), in Mössingen die Werkskantine und eine Aufstockung der Pausa AG (1960-61) sowie das Wohnhaus Flitner (1959-60) in Tübingen. Hinzu kommen zahlreiche nicht ausgeführte Entwürfe¹⁷³. Neben vielen öffentlichen Bauten und Industriearchitekturen blieben Kulturbauten ein bevorzugtes Gebiet von Manfred Lehmbruck. Er nahm in den 1960er Jahren an etlichen Wettbewerben teil, blieb aber unberücksichtigt. Darunter zu nennen sind eine Erweiterung des Hagener Karl-Ernst-Osthaus-Museums, der Neubau des Clemens-Sels-Museums in Neuss, das Rheinische Landesmuseum in Bonn sowie Planungen für ein Museum in Rottweil. Neben seinen Bemühungen um weitere Bauaufträge für Museen war Manfred Lehmbruck seit 1968 auch Mitglied des International Council of Museums (ICOM). Die Mitgliedschaft von selbstständigen Architekten im Internationalen Museumsrat war und ist eine Ausnahme. Eine Vorstandstätigkeit, wie Wagner sie anführt, konnte nicht belegt werden. Im Jahr 1984 war Lehmbruck aber nachweislich Ansprechpartner für die Working Group „Architecture“ des International Committee for Architecture and Museum Techniques (ICAM)¹⁷⁴.

Trotz des gut laufenden Büros bewarb sich Lehmbruck 1966 um eine neu eingerichtete Professur an der Technischen Hochschule Braunschweig. Ab 1967 hatte er dort den Lehrstuhl für Entwerfen von Hochbauten inne (Abb. 34). In seinen Vorlesungen beschäftigte er sich mehrfach mit dem Bautyp Museum¹⁷⁵. Seinen Wohnsitz in Stuttgart behielt er während seiner Lehrtätigkeit dennoch stets bei. 1970 kam Klaus Hänsch als Assistent an den Lehrstuhl und promovierte bei Lehmbruck mit dem Thema *Untersuchungen über das Verhältnis Kunstwerk – Besucher – Schauraum im Kunstmuseum*. Das Thema der Dissertation prädestinierte ihn geradezu für eine Zusammenarbeit. Ab 1972 planten sie zusammen ein Kulturzentrum für die zypriotische

¹⁷³ Hierzu ausführlich: Wagner 2006, bes. Anhang Teil 3 S. 1-39.

¹⁷⁴ Schriftliche Auskunft von Johanna Westphal, Geschäftsführerin von ICOM Deutschland, vom 17.9.2013. In einem Lebenslauf Manfred Lehmbrucks in der Rubrik Autoren und Architekten in: Deutsche Bauzeitung, Band 114, 1980, Heft 8, S. 94 wird das Jahr 1962 als Beginn der Mitgliedschaft angegeben, das von Wagner übernommen wurde (Wagner 2006, Hauptteil, S. 152, S. 223 und S. 241. Zur Vorstandstätigkeit Lehmbrucks vgl. Wagner 2006, Hauptteil, S. 227).

¹⁷⁵ Titel der Vorlesungen waren unter anderem „Entwicklung des Museumsbau in den letzten Jahren“ und „Neue Museen + Projekte“. Einige Vorlesungsmanuskripte befinden sich im Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

Hauptstadt Nikosia, das jedoch nicht ausgeführt werden konnte. Aus den am Lehrstuhl gewonnenen Erfahrungen entstand 1974 ein Heft zur Museumsarchitektur in der Zeitschrift *museum*¹⁷⁶. In Vorbereitung auf diese Veröffentlichung hatte Lehmbruck eine Weltreise gemacht, zum Teil finanziert durch die John D. Rockefeller III Foundation, um neue Museumsbauten vor Ort zu studieren und sich mit den Architekten und Bauherren auszutauschen. Auch in den kommenden Jahren war Lehmbruck bei zahlreichen Museumsbauten beratend tätig und plante Ende der 1970er Jahre mit dem Nubia-Museum in Assuan noch ein weiteres Museum¹⁷⁷. Durch die von Lothar-Günther Buchheim in Aussicht gestellte Expressionismus-Sammlung wurde in den 1980er Jahren eine Erweiterung des Duisburger Museums notwendig. Wieder bekam Manfred Lehmbruck den Auftrag, der zusammen mit seinem ehemaligen Doktoranden Klaus Hänsch erste Entwürfe lieferte. Der dritte Bauabschnitt des Lehmbruck Museums wurde 1987 eröffnet und krönte Manfred Lehmbrucks Lebenswerk. Im Anschluss an die Bauarbeiten wurden die nun 30 Jahre alten ersten beiden Bauabschnitte von Lehmbruck und Hänsch saniert. Für seine Verdienste um das Lehmbruck Museum wurde dem Architekten am 10. Juni 1988 im Rahmen einer kleinen Feier die Mercator Plakette der Stadt Duisburg verliehen. Lehmbruck erhielt diese höchste Auszeichnung der Stadt für seine besonderen Verdienste im Bereich der Kultur und Wissenschaft. Die Feierlichkeiten, die sonst immer im Duisburger Rathaus stattfinden, wurden aus gegebenem Anlass in den Neubau des Lehmbruck Museums verlegt (Abb. 35)¹⁷⁸.

Manfred Lehmbruck starb am 26. November 1992 in Stuttgart.

¹⁷⁶ Maßgeblichen Anteil hatten wohl die beiden Doktoranden Lehmbrucks, die beide über Museumsarchitektur gearbeitet haben: Rautenstrauch 1975 und Hänsch 1977.

¹⁷⁷ Wagner listet folgende Projekte auf: beratende Tätigkeit bei der Kunsthalle Tübingen (1968-1969) und beim Wilhelm Hack Museum in Ludwigshafen (1972-1979), kurze Stellungnahmen für die Umbauten des Museums für Kunst und Kunstgeschichte in Lübeck (1976-1977) und des Übersee-Museum in Bremen (1977-1978). Beratend tätig für Umbau des Wangerooger Leuchtturms in Museum (1978-1980). Wagner 2006, Hauptteil, S. 228. Siehe dazu auch Kapitel 6 dieser Arbeit.

¹⁷⁸ O. N., Oberbürgermeister Krings überreichte die Auszeichnung. Lehmbruck-Sohn erhielt die Mercatorplakette, in: Neue Ruhr Zeitung vom 11.6.1988, Nr. 135, ohne Seitenzählung.

2. Die Planungs- und Baugeschichte

Die Museums- und Sammlungsgeschichte des Duisburger Museums reicht bis ins ausgehende 19. Jahrhundert zurück¹⁷⁹. Im Folgenden werden die historischen Umstände erläutert, die zu einem Museumsbau geführt haben, sowie die unterschiedlichen Projekte vorgestellt. Da der Aufbau der Lehmbruck-Sammlung in engem Zusammenhang mit dem Museumsbau steht, wird auch dieser kurz umrissen. Die Ausrichtung des Hauses und die Sammlungsschwerpunkte haben sich im Laufe der Jahre mehrfach geändert. Dadurch ergaben sich auch Änderungen bezüglich der Anforderungen an die Museumsarchitektur, die ebenfalls thematisiert werden. Im Zentrum der Ausführungen stehen im Anschluss die Auftragsvergabe an Manfred Lehmbruck und die Baugeschichte des Duisburger Museums.

2.1 Von der Kommission zur Erhaltung und Sammlung der Duisburger Altertümer zum Duisburger Museumsverein, 1896-1933

Wie andere museale Sammlungen im Ruhrgebiet ist auch diejenige des Lehmbruck Museums dem Engagement einzelner Bürger zu verdanken. Besonders in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gab es in der Region in verschiedenen Städten Bestrebungen für Gründungen von Museumsvereinen, die mitunter ihren krönenden Abschluss in einem eigenen Museumsbau fanden. Die Initiatoren waren meist Vertreter des Bildungsbürgertums, einige waren Mäzene. 1892 gründete sich der Elberfelder Museumsverein, ein Jahr später wurde die Gründung des Dortmunder Kunst- und Gewerbemuseums durch den Lehrer Eduard Roeser initiiert. 1902 eröffnete das Hagener Folkwang-Museum, finanziert von Karl Ernst Osthaus und 1909 wurde in Mülheim das Kunstmuseum durch den Heimatforscher Robert

¹⁷⁹ Einen kurzen Überblick bieten die Aufsätze von Susanne Höper, in denen die konsultierten Quellen aber nur unzulänglich angegeben sind: Höper 1994/ 1, Höper 1994/ 2, Höper 1994/ 3, Höper 1994/ 4, Höper 1995/ 1 und Höper 1995/ 2. Weiter kurze Darstellungen finden sich bei: Salzmann 1964 und Salzmann 1981/ 1. Peter Dunas' Beitrag über die Entwicklung des Kultur- und Stadthistorischen Museums Duisburg bietet einen fundierten Bericht über die Anfänge des Kunstmuseums, das aus einer gemeinsamen Gründung hervorgegangen ist: Dunas 2002. Siehe auch Holländer 1995, S. 14-20. Die wichtigste Quelle für die Anfangsjahre des Museumsvereins sind die Tätigkeitsberichte des Museumsvereins, StADu, Z 738.

Rheinen gegründet. Die ersten kulturpolitischen Bestrebungen in Duisburg entwickelten sich wohl als Reaktion auf die Museumspläne in der Nachbarstadt Krefeld. Dort wurde 1888 vom Archivar Hermann Keussen die Gründung des Kaiser-Wilhelm-Museums angeregt und von 1894 bis 1897 ein großer Museumsneubau fertiggestellt.

Den Ursprung des Duisburger Museums bildeten die heimatkundliche Sammlung von Heinrich Averdunk und die Urnensammlung aus der älteren Eisenzeit der Familie Bonnet¹⁸⁰. Der Duisburger Lehrer und Stadthistoriker Heinrich Averdunk (1840-1927) hatte sich eine archäologisch-historisch ausgerichtete Sammlung aufgebaut, die er zu Lehrzwecken der Öffentlichkeit präsentieren wollte¹⁸¹. Aus diesem Wunsch ergaben sich erste Pläne für eine Museumgründung. Ob es sich dabei um ein Bauvorhaben oder nur um die Nutzung von Räumen handelte, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Als der Unternehmer Albrecht Bonnet, darüber nachdachte, seine umfangreiche Sammlung an prähistorischen Urnen dem Bonner Provinzialmuseum zu hinterlassen, drängte Heinrich Averdunk 1896 den Duisburger Oberbürgermeister Karl Lehr zur Gründung eines Museums.

„Es wäre daher wünschenswert, wenn mit dem Erwerb dieser Sammlung auch die Einrichtung eines Museums für Duisb. Altertümer bedacht genommen würde.“¹⁸²

Noch im selben Jahr bildete sich die Kommission zur Erhaltung und Sammlung der Duisburger Altertümer. Wie aus einem Schreiben des Kommissionsvorsitzenden Paul Lehwald hervorgeht, handelte es sich bei dem geplanten Museum nicht um ein Kunstmuseum, wohl aber sollten neben historischen Beständen und Altertümern auch Kunstgegenstände gezeigt werden¹⁸³. Um die Sammlung zu erweitern, wurden Duisburger Bürger in der örtlichen Rhein-Ruhr-Zeitung aufgefordert, Altertümer für ein zu gründendes Museum zur Verfügung zu stellen (Abb. 36)¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Hoff 1928/ 2, S. 89.

¹⁸¹ Ausführlich zu Averdunk: Kraume 2002. Ein Verzeichnis der am Bau des Museum beteiligten Personen befindet sich im Abbildungsteil dieser Arbeit.

¹⁸² Handschriftliches Schreiben von Heinrich Averdunk an den Duisburger Oberbürgermeister Karl Lehr vom 6.1.1896, StADu, 401/ 827, fol. 250-251, Zitat auf fol. 251.

¹⁸³ Handschriftliches Schreiben von Paul Lehwald an alle Bauunternehmer vom 31.10.1896, StADu, 401/ 827, fol. 309-310.

¹⁸⁴ Dazu ausführlich: Kraume 2002, S. 71f.

„Aufruf!

Alle Besitzer von Alterthümern werden hierdurch ergebenst ersucht, sich wegen entgeltlicher oder unentgeltlicher Ueberlassung derselben für ein zu gründendes Städtisches Museum mit Herrn Professor Averdunk oder dem Unterzeichneten in Verbindung zu setzen. Gegenstände der Kunst und des Kunstgewerbes werden ebenfalls mit großem Danke entgegengenommen.

Duisburg, den 8. April 1897

Die Commission zur Erhaltung und Sammlung von
Duisburger Alterthümern.

Lehwald. Beigeordneter¹⁸⁵

Aus der Kommission zur Erhaltung und Sammlung der Duisburger Altertümer ging am 14. Juli 1902 der Duisburger Museumsverein hervor¹⁸⁶. Paragraph 1 der Satzung nennt den Vereinszweck wie folgt:

„Der Zweck des Museumsvereins ist, die Gründung eines städtischen Museums für die Erhaltung und Erweiterung der bereits vorhandenen Sammlung an Alterthümern und Gegenständen des Kunstgewerbes vorzubereiten.“¹⁸⁷

In einem weiteren Aufruf wurden die Ziele des Vereins dargelegt, um neue Mitglieder zwecks Finanzierung der Ausstellung zu gewinnen.

„Ein kleiner Kreis hat sich zusammengefunden, um jetzt das Interesse ihrer Mitbürger anzurufen für die Veranstaltung **dauernder Ausstellungen von Gemälden, Skulpturen und insbesondere von kunstgewerblichen Gegenständen**, und damit das Werk weiterzuführen, das der Museumsverein auf dem Gebiete der älteren Kunst und

¹⁸⁵ Aufruf in der Rhein- und Ruhrzeitung, Nr. 84, 9.4.1897, ohne Seitenzählung, StADu, 401/ 827, fol. 333.

¹⁸⁶ StADu, 401/ 820, fol. 1-2, besonders fol. 1 verso. Siehe ausführlich zur Gründung des Museumsvereins: Kraume 2002, S. 74-77.

¹⁸⁷ StADu, 401/ 825, fol. 12.

der städtischen Vergangenheit begonnen hat.“¹⁸⁸

[Hervorhebung im Original]

In den weiteren Ausführungen wird die erzieherische Aufgabe des Vereins stark betont. Es sollten vor allem kunstgewerbliche Ausstellungen gezeigt werden, „um Anregung zu künstlerischer Ausstattung des eigenen Heims zu geben, um den Fortschritten des Kunstgewerbes folgen zu können, das Urteil zu bilden und zu entwickeln“¹⁸⁹. Dieses Anliegen ist kennzeichnend für Museumsgründungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Der pädagogische Anspruch, der eng mit dem Folkwang-Gedanken Karl Ernst Osthaus' verwandt ist, sollte auch durch eine Kooperationen mit dem 1902 eröffneten Folkwang Museum in Hagen betont werden¹⁹⁰.

Die Sammlung des Duisburger Museumsvereins war zu dieser Zeit noch vorrangig archäologisch, historisch und kunstgewerblich ausgerichtet und konnte zunächst in Räumen im Dachgeschoss des Duisburger Rathauses ausgestellt werden (Abb. 37). Das Rathaus war 1902 am Burgplatz im Stil des Historismus neu erbaut worden und zeugt von einem ausgeprägten städtisch-wilhelminischem Selbstbewusstsein der aufstrebenden Industriestadt. Ebenso ist die heimatlich ausgerichtete Sammlung des Museumsvereins, die sich zunächst den auf dem Stadtgebiet gefundenen Altertümern widmete, Ausdruck einer Suche nach der eigenen Identität¹⁹¹. Mit dem Wachstum der Stadt Duisburg, deren Einwohnerzahl sich durch die Eingemeindung der Städte Meiderich und Ruhrort am 1. Oktober 1905 fast verdoppelt hatte, wuchs auch der Museumsverein¹⁹².

Am 9. Juli 1907 erfolgte die Umbenennung in *Museum für Duisburger Altertümer*¹⁹³. Ein Jahr später wird im Jahresbericht eine Neuausrichtung der Sammlung deutlich:

¹⁸⁸ Aufruf vom Architekt Baumbach, Oberlehrer Boß, Rechtsanwalt Dr. Julius Curtius (u.a.) vom Dezember 1905, Kopie im Archiv WLM.

¹⁸⁹ Aufruf vom Architekt Baumbach, Oberlehrer Boß, Rechtsanwalt Dr. Julius Curtius (u.a.) vom Dezember 1905, Kopie im Archiv WLM.

¹⁹⁰ Siehe ausführlich zur Museumsreformbewegung: Joachimides 2001, bes. S. 21ff. „Trotzdem läßt sich feststellen, daß alle Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts – [...] – grundsätzlich der Forderung nach einer historischen und wissenschaftlichen Aufklärung verpflichtet waren und ihre zentrale Funktion in den Bildungsangeboten sahen, die sie ihrem Publikum machen wollten.“

¹⁹¹ Griepentrog 1998. Zum Rathaus siehe auch: Milz 1996.

¹⁹² Die Einwohnerzahl betrug vor der Eingemeindung 1905 110.317. Nach der Eingemeindung von Meiderich und Ruhrort: stieg sie auf 192.346 an (Stadt Duisburg, Amt für Statistik, Stadtforschung und Europaangelegenheiten).

¹⁹³ Verwaltungsbericht der Stadt Duisburg 1906/ 07, S. 255. Siehe auch: StADu, 401/ 829, fol. 139.

„Auch wird es immer dringender, auszuführen, was wir von Anfang an ins Auge gefaßt haben, nämlich mit dem Museum eine permanente Gemälde-Ausstellung zu verbinden.“¹⁹⁴

Die gewünschte neue Ausrichtung des Museums schlug sich in der Sammlung zunächst erst langsam nieder. Für die später erfolgte Spezialisierung des Museum auf das Werk von Wilhelm Lehmbruck und die moderne Skulptur muss als wichtigster Ankauf Wilhelm Lehmbrucks *Große Stehende* von 1910 gelten, deren Entwurf der Künstler am 13. Januar 1912 persönlich in Duisburg präsentierte¹⁹⁵. Bezeichnenderweise wurde der daraufhin erteilte Auftrag für eine Marmorfassung vor allem deshalb erteilt, da der Künstler aus Duisburg stammte¹⁹⁶. Die Stehende war als wichtiges Exponat der Sammlung im Hauptraum aufgestellt (Abb. 38).

„Das Hauptwerk, das wir in der Berichtsperiode erworben haben, ist die in weißem Marmor ausgeführte Statue von W. Lehmbruck ‚das junge Weib‘. Rühmend gedenken wir dabei der Frau Geheimrat Theodor Böniger, durch deren Freigiebigkeit die Anschaffung dieses Werkes ermöglicht wurde. Mitbestimmend für den Erwerb war der Umstand, dass der Künstler aus Duisburg stammt, wo er am 4. Januar 1881 geboren wurde.“¹⁹⁷

Mit diesem Ankauf war zwar der Grundstein für ein Kunstmuseum gelegt, der Ankauf einer zeitgenössischen Skulptur blieb jedoch eine Ausnahme. Hans Georg Kraume liefert in seinem Aufsatz über Heinrich Averdunk für diesen Umstand eine einfache Erklärung; Der Auftrag ging nicht vom Museumsverein aus, sondern von der Geldgeberin Adeline Böniger. Die Tochter der Industriedynastie Haniel war die Cousine Helene Kröller-Müllers, der Gründerin des Kunstmuseums in Otterlo, die ebenfalls ab 1912 Werke

¹⁹⁴ Bericht über den Duisburger Museumsvereins im Jahre 1908/ 09, StADu, Z 738, S. 9.

¹⁹⁵ Wilhelm Lehmbruck, *Große Stehende (junges Weib)*, Marmor, 1910, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 51, C a).

¹⁹⁶ Das Werk wird als „die überlebensgroße Marmorfigur ‚das junge Weib‘“ von W. Lehmbruck“ beschrieben (Handschriftlicher Bericht von Heinrich Averdunk vom 4.3.1913, StADu, 401/ 829, fol. 355).

¹⁹⁷ Aus den Jahresberichten des Museumsvereins. I. von April 1911 bis Ende März 1913, StADu, Z 738, S. 6.

Wilhelm Lehmbrucks sammelte¹⁹⁸. Der Ankauf war also keineswegs einer geänderten Ankaufspolitik des Museumsvereines geschuldet, sondern vielmehr den avantgardistischen Vorlieben einer Duisburger Bürgerin zu verdanken. Ob Adeline Böninger den Kauf 1912 als programmatisch für die Museumssammlung auffasste, lässt sich nicht belegen, jedoch beschreibt ihn der Verwaltungsbericht der Stadt Duisburg von 1912-24 rückblickend als „Ausgangspunkt für die Sammlung der Werke Wilhelm Lehmbrucks“¹⁹⁹. Es sollte der einzige Duisburger Ankauf eines Werkes Wilhelm Lehmbrucks zu Lebzeiten des Künstlers bleiben.

Etwa zur gleichen Zeit gab es ernsthafte Pläne für einen Museumsbau in Duisburg, für den die Finanzierung bereits angelaufen war. Schon 1910 hatte der Oberbürgermeister Karl Lehr von der Möglichkeit gesprochen, die Museumsbestände in geeigneteren Räumen unterzubringen.

„Ausschlaggebend war, daß Herr Geh. Reg.-Rat Lehr bei einer Besprechung dieser Sache glaubte in Aussicht stellen zu können, daß in 3-4 Jahren ein Gebäude errichtet werden würde, das auch für die Zwecke des Museums geeignete Räume bieten werde.“²⁰⁰

Die Stadt stiftete am 16. Juni 1913, vermutlich anlässlich des 25. Regierungsjubiläums Kaiser Wilhelm II., „100 000 M als Stiftung zur Errichtung eines eigenen Museums in der Stadt Duisburg. Es soll diese Summe den Grundstock bilden für das Kapital, das zur Erreichung des allerseits sehr gewünschten Zweckes führen wird“²⁰¹. Dieses Kapital konnte durch private Spenden noch erhöht werden, die auf ein Sparkassenkonto mit dem Namen *Museums-Baufonds* eingezahlt wurden²⁰². Im Januar 1914 konkretisierten sich die Pläne und es wurde eine *Museumsbau-Kommission* eingesetzt²⁰³. Es haben

¹⁹⁸ Kraume 2002, S. 82ff; Salzmann 1969 und Dunas 2002, bes. S. 186.

¹⁹⁹ Verwaltungsberichte der Stadt Duisburg 1912-1925, StADu, S. 646.

²⁰⁰ Aus dem Jahresbericht des Duisburger-Museumsvereines von Prof. Averdunk, das Jahr 1909/10, StADu, Z 738, S. 1.

²⁰¹ Protokoll über die Sitzung der Stadtverordneten-Versammlung zu Duisburg am 16.6.1913, 6. Sitzung, StADu, 401/ 871, fol. 2.

²⁰² Zu den einzelnen Einzahlungen siehe: StADu, 401/ 371.

²⁰³ „Für den Neubau eines Museums wurde die Einsetzung einer besonderen Museumsbau-Kommission beschlossen und in dieselbe als Mitglieder gewählt die Herren: Professor Averdunk, Wilhelm Keetman, Stadtbaurat Pregizer, Baumeister Baumbach, Ernst Röchling, Kom.-Rat. Passmann und Justizrat Dr. Engels.“: Protokoll über die Sitzung der Stadtverordneten-Versammlung zu Duisburg am 13.1.1914, 1. Sitzung, StADu, 401/ 871, fol. 16-19, Zitat auf fol. 16 verso.

sich keine weiteren Dokumente über diesen geplanten Neubau erhalten, so dass Lage und Umfang des Bauvorhabens nicht rekonstruiert werden können. Die Bemühungen müssen jedoch so weit fortgeschritten gewesen sein, dass in der Presse von einem geplanten Neubau berichtet wurde und daraufhin einzelne Firmen um Beteiligung an dem Projekt gebeten haben²⁰⁴. Durch die gewählte Anlageform des Museumsfonds und den Ausgang des Ersten Weltkrieges wurden die Pläne für einen Neubau in Duisburg zunächst gestoppt.

„Der Neubau eines Museums, der vor dem Kriege geplant und für den bereits ein Teil der Baukosten zur Verfügung stand, konnte infolge des Krieges nicht zur Ausführung kommen, und der Baufonds, der in Kriegs- und Stadtanleihen angelegt war, ist durch die Inflation verschwunden.“²⁰⁵

Der zunächst in Räumen des Rathauses ausstellende Museumsverein musste nach dem Kriegsende nach neuen Ausstellungsräumen suchen. Anfang der 1920er Jahre wurde zunächst der Plan gefasst, in der Böninger Mühle ein Heimatmuseum einzurichten und die Kunstabteilung in anderen Räumen in der Stadt unterzubringen. Die Böninger Mühle lag im Böninger Park nahe der Duisburger Innenstadt. Die mittelalterliche Wassermühle war der ehemalige Sommersitz der Familie Böninger, der in den 1920er Jahren zeitweise Düsseldorfer Malern zur Verfügung gestellt wurde. Im 2. Weltkrieg wurde das Gebäude zerstört²⁰⁶. Die hohen Kosten für ein solches Vorhaben konnten jedoch nicht bewältigt werden, zudem fehlte es in Duisburg an geeigneten Räumen für das Kunstmuseum²⁰⁷. Die Pläne für einen Museumsbau waren zu dieser Zeit zwar nicht vergessen, stellten aber keine realistische Alternative mehr dar, wie aus einem Protokoll hervorgeht: „Zur Zeit könne aus finanziellen Gründen an einen Museumsneubau nicht gedacht werden, doch sollen in den Neubauten der Gemeinnützigen Baugesellschaft an der Tonhallenstraße geeignete Ausstellungsräume zur Verfügung gestellt

²⁰⁴ StADu, 401/ 828, z. B. fol. 129.

²⁰⁵ Entwurf für ein Schreiben von Baurat Karl Pregitzer an den Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin vom 16.7.1924, Kopie im Archiv WLM.

²⁰⁶ Haase 1976, Nr. 56 und Nr. 57.

²⁰⁷ Protokoll über die Generalversammlung des Museumsvereins vom 23.11.1922, StADu, 401/ 822, fol. 6-7.

werden²⁰⁸. 1921 gab es erstmals die Überlegung, ein städtisches Grundstück in der Duisburger Innenstadt zu nutzen. In einem Schreiben schlug Stadtbaurat Lüdecke Stadtbaurat Pregitzer ein Grundstück an der Tonhallenstraße „als Bauplatz für ein vorläufiges Ausstellungsgebäude“ vor²⁰⁹.

Währenddessen wurde eine weitere Plastik Wilhelm Lehmbrucks für Duisburg angekauft. Die postume Bronze des *Sitzenden Trauernden* fand im Oktober 1922 als Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges auf dem Ehrenfriedhof auf dem Duisburger Kaiserberg ihre Aufstellung (Abb. 39). Um die im Laufe der Jahre angewachsene Sammlung wissenschaftlich zu betreuen, wurde im Dezember 1923 in der Vorstandssitzung des Museumsvereins der Vorschlag gemacht, einen Leiter für das Museum anzustellen²¹⁰. Im Mai 1924 erfolgte der Beschluss des Vorstandes einen „fachkundigen Geschäftsführer“²¹¹ anzustellen. Unter den eingegangenen Bewerbungen wählte ein Ausschuss unter dem Vorsitz von Baurat Pregitzer daraufhin August Hoff (1892-1971) aus (Abb. 40)²¹². Dieser hatte in einer Sitzung des Museumsvorstandes am 10. Oktober die Gelegenheit sich den Ausschussmitgliedern vorzustellen.

„Nachdem Herr Dr. Hoff abgetreten war, erfolgte eine gemeinsame Aussprache in der man allgemein der Ansicht war, Herrn Dr. Hoff die Stelle zu übertragen. Wie bereits in früheren Beschlüssen zum Ausdruck gebracht worden ist, besteht die Tätigkeit in der Hauptsache in der Einrichtung u. Leitung der Kunstaussstellungen und soweit es dann noch möglich ist, soll Herr Dr. Hoff sich auch für das Museum interessieren, und seine Erfahrungen u. Kenntnisse auch diesem nützlich machen. Hierauf erfolgte durch

²⁰⁸ Protokoll zur Vorstandssitzung des Museumsvereins zu Duisburg, 21.1.1924, StADu, 401/818, fol. 36-37, Zitat auf fol. 36.

²⁰⁹ Handschriftliches Schreiben von Stadtbaurat Lüdecke an den Stadtbaurat Pregitzer vom 25.7.1921, StADu, 401/816, fol. 12.

²¹⁰ Protokoll über die Vorstandssitzung des Museumsvereins zu Duisburg vom 21.12.1923, StADu, 401/822, fol. 8-10.

²¹¹ Protokoll über die Sitzung des Vorstandes des Museumsvereins am 15.5.1924, StADu, 401/822, fol. 12-13, Zitat auf fol. 12. Aufruf des Duisburger Museumsvereins vom April 1924, StADu, 401/816, fol. 6 recto.

²¹² Protokoll über die Sitzung des Vorstandes des Museumsvereins am 15.5.1924, StADu, 401/822, fol. 12-13.

Stimmzettel einstimmig die Wahl des Herrn Dr. Hoff zum
Geschäftsleiter des Museumsvereins.²¹³

Der im lothringischen Forbach geborene Hoff wuchs in der Heimatstadt seiner Eltern Krefeld auf. Sein Studium in Bonn schloss er mit einer Promotion in den Fächern Zoologie, Botanik und Mineralogie ab, die zu dieser Zeit der philosophischen Fakultät angehörten. Er leitete den Duisburger Museumsverein bis zu seiner Entlassung durch die Nationalsozialisten am 30. September 1933. Von 1929 bis 1932 hatte er zusätzlich einen Lehrauftrag an der Düsseldorfer Kunstakademie²¹⁴. Unter seiner Führung konnten Ende des Jahres 1924 Ausstellungsräume in der Tonhallenstraße 11a eröffnet werden (Abb. 41)²¹⁵. Die in der Innenstadt gelegene Straße war mit Wohn- und Geschäftshäusern bebaut. Die Räume befanden sich im Erdgeschoss und präsentierten die Werke des Museumsvereins auf 225m². Trotz der räumlichen Verbesserung war die neue Unterbringung laut Hoff nur von „provisorischem Charakter“²¹⁶.

Im Oktober 1926 erhielt der Museumsverein eine eigene Satzung und konnte infolgedessen am 19. Mai 1927 in das Vereinsregister der Stadt Duisburg eingetragen werden²¹⁷. In diesem Zusammenhang spaltete sich das Heimatmuseum ab und erhielt mit Dr. Eduard Wildschrey einen eigenen Leiter und den Namen des im Januar verstorbenen Gründers Averdunk²¹⁸. Es herrschte eine rege Ausstellungstätigkeit, und Hoff gelang es die Sammlung durch zahlreiche Neuerwerbungen zu vergrößern. Während seiner Amtszeit konnte er 62 Werke Wilhelm Lehmbrucks ankaufen, darunter den Bronzeguss der *Knienden* sowie zahlreiche Kleinplastiken, einige Gemälde und Graphiken.

²¹³ Handschriftliches Protokoll der Sitzung des Museumsvorstandes vom 10.10.1924, StADu, 401/822, fol. 17 und 18. Nach Heinrich Averdunk leitete kurzzeitig ein Museumsausschuss unter Federführung des Oberbürgermeisters Karl Jarres und seines Stellvertreters Baurat Karl Pregitzer das Museum (Dunas 2002, S. 187).

²¹⁴ Nach seiner Entlassung in Duisburg und seinem Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste 1942 wurde Hoff nach dem Krieg Direktor der Kölner Werkkunstschulen (1945-1957). Ausführlicher zu Hoff: Dunas 2002, bes. S. 187ff. und Biographische Sammlung im StADu.

²¹⁵ Hoff 1927, S. 462.

²¹⁶ Hoff 1928/ 1, S. 309.

²¹⁷ Satzungen des Duisburger Museumsvereins vom 21.10.1926, StADu, 401/822, fol. 70-71. Die Satzung wurde am 7.10.1926 in der Mitglieder-Versammlung genehmigt. Maschinenschriftliches Schreiben des Preußischen Amtsgerichts an den Duisburger Museumsverein vom 19.5.1927, StADu, 401/822, fol. 72: „In das Vereinsregister Nr. 193 ist am 19.5.1927 der Duisburger Museumsverein in Duisburg eingetragen worden“.

²¹⁸ Verwaltungsbericht für 1927 des Duisburger Museumsvereins e. V. vom 2.2.1928, StADu, 600/264, ohne Seitenzählung; Dunas 2002, S. 187.

Eine Auflistung des Besitzes der Stadt Duisburg-Hamborn vom 13.10.1932 nennt „das gesamte Frühwerk von LEHMBRUCK“²¹⁹ sowie 18 Plastiken aus dem reifen Werk. Des Weiteren wurde die Sammlung ergänzt um Werke von Aristide Maillol, Ernst Barlach, Georg Kolbe, George Minne, Moissej Kogan und Ernesto de Fiori, sowie um Gemälde von Lovis Corinth, Max Liebermann, Otto Mueller, Max Pechstein, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmitt-Rottluff²²⁰. Die Ankäufe unter Hoff spiegeln seine Ausstellungspolitik wider. Anlässlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande wurde 1925 das Werk Wilhelm Lehmbrucks erstmals in einer großen Einzelausstellung gezeigt. Im Jahr 1929 folgten Ausstellungen der Künstler Ernst Barlach, George Minne und Auguste Rodin, sowie von 1931-33 Werke von Edvard Munch und Ewald Mataré²²¹.

Der Beginn des systematischen Aufbaues einer Lehmbruck Sammlung in der Geburtsstadt des Künstlers ist somit vor allem August Hoff zu verdanken. Er hatte sehr früh die große Chance erkannt, das ohnehin der Regionalkunst verpflichtete Museum durch das Werk eines der größten deutschen Bildhauer zu profilieren, der noch dazu aus der unmittelbaren Umgebung stammte²²². Dass Wilhelm Lehmbruck, wie Georg Holländer betonte, zu Lebzeiten nur wenig Kontakte zu Duisburg unterhielt, war für August Hoff nebensächlich²²³. Von den zu dieser Zeit in Duisburg ausgestellten Werken Wilhelm Lehmbrucks war nur ein kleiner Teil Eigenbesitz, die meisten Werke waren Leihgaben der Erben, von denen nach und nach Werke erworben wurden. Mit Lehmbrucks Witwe Anita hatte August Hoff 1925 die Vereinbarung getroffen, dass eine große Anzahl von Werken Wilhelm Lehmbrucks als Dauerleihgabe

²¹⁹ Auflistung des Besitzes der Stadt Duisburg-Hamborn vom 13.10.1932, Archiv WLM. In dem Dokument sind folgende Werke aufgelistet: „1. Stehende weibliche Figur, Marmor. 1910; 2. Büste Frau Nolden, Gips. 1910; 3. Büste Frau L. Steinguß. 1910; 4. Mädchen mit aufgestütztem Bein, Statuette. Bronze. 1910; 5. Plakette zu einer goldenen Hochzeit, Bronze und Silber 1911; 6. Versuchung, Relief. Bronze. 1911; 7. Kleine Sinnende, Statuette. Bronze 1911; 8. Kniende im Tonhallengarten. Bronze. 1911; 9. Sitzender Knabe. Bronze. 1911; 10. Kriechendes Kind. Bronze. 1911; 11. Sitzendes Mädchen, Statuette. Bronze. 1913/14; 12. Badende. Steinguss. 1914; 13. Rückblickende. Bronze. 1914/15; 14. Porträtbüste Frau F. Marmor 1915/16; 15. Stürmender, Statuette. Bronze. 1915/16; 16. Sitzender Jüngling auf dem Ehrenfriedhof. Bronze. 1917/18; 17. Mutter und Kind. Bronze. 1917/18; 18. Kopf eines Denkers. Bronze. 1917/18“.

²²⁰ Ausführlicher zur Ankaufspolitik August Hoff's: Höper 1994/ 1.

²²¹ Ausführlicher zum Ausstellungsprogramm dieser Zeit: Höper 1994/ 1.

²²² Den Aufbau einer Lehmbruck-Sammlung besprach Hoff offenbar schon vor seinem Amtsantritt mit dem Duisburger Oberbürgermeister Karl Jarres (Hoff 1964, S. 59).

²²³ Holländer 1995, S. 9.

in Duisburg verbleiben kann²²⁴. Die Werke sollten nach der Ausstellungsende der Werkschau Wilhelm Lehmbrucks gleich in Duisburg verbleiben.

„Der Vorsitzende teilt weiter mit, dass das Gesamtwerk des aus D.-Meiderich gebürtigen Bildhauers Lehmbruck, das hier ausgestellt war, nach einer mit der Witwe Lehmbruck getroffenen Vereinbarung dem hiesigen Museum als Leihgabe auf Widerruf erhalten bleibt. Irgendwelche Verpflichtungen ausser der sachgemässen Aufbewahrung habe die Stadt nicht zu übernehmen brauchen.“²²⁵

Zwar wurden keine schriftlich fixierten Verpflichtungen der Stadt gegenüber den Erben getroffen, dennoch bestand eine gewisse Abhängigkeit. Eine handschriftliche Notiz im Museumsarchiv verdeutlicht dieses Tauschgeschäft: „In den letzten Jahren wurden regelmäßig weitere Stücke von der Stadt erworben, nach Verständigung mit den Erben Lehmbrucks von Fall zu Fall. Die Erben Lehmbrucks sind auf Verkauf angewiesen; da Barvermögen nicht vorhanden“²²⁶. August Hoff setzte sich bei der Stadt für den Ankauf einzelner Werke ein und erinnerte bei dieser Gelegenheit an ihre Verpflichtung der Familie gegenüber. So schrieb er am 13.10.1933 an die Stadt:

„Frau Lehmbruck gegenüber haben wir starke moralische Verpflichtungen. Sie hat seit 1925 der Stadt das gesamte Werk als Leihgabe überlassen und so Duisburg-Hamborn in seinem Museum einen künstlerischen Mittelpunkt schaffen helfen, der auch im Ausland sehr beachtet wird. Der Familie des größten Duisburger Künstlers und eines der größten deutschen Plastiker gegenüber hat die Heimatstadt natürlich Verpflichtungen.“²²⁷

August Hoff forderte sehr früh eine „fruchtbare und ständige Auseinandersetzung mit den kulturellen und künstlerischen Fragen der

²²⁴ Hoff 1964, S. 59.

²²⁵ Auszug aus dem Protokoll der Stadtverordneten-Versammlung - Öffentliche Sitzung vom 31.7.1925, StADu, 401/ 818, fol. 140.

²²⁶ Handschriftliche Notizen von unbekannt [August Hoff?] von ca. 1932, Archiv WLM.

²²⁷ Maschinenschriftliches Schreiben von August Hoff an die Stadt Duisburg vom 13.10.1932, Archiv WLM.

Gegenwart, das lebendige Museum²²⁸, welches später auch bei Manfred Lehmbruck eine zentrale Rolle einnimmt. Er betonte in seinen Ausführungen auch den erzieherischen Auftrag, den ein Kunstmuseum seiner Meinung nach habe, denn „Von einem lebendigen Museum sollen ja die Anregungen für die Gestaltung der Stadt, des Hauses, des Wohnraumes, kurz für die gesamte künstlerische Betätigung ausgehen“²²⁹. Diese Äußerungen greifen deutlich den Folkwang-Gedanken Karl Ernst Osthaus’ auf. Hoff war schon als Schüler fasziniert von Osthaus und begegnete ihm wohl erstmals 1908 im Atelier oder Haus seines väterlichen Freundes Thorn Prikker in Krefeld. 1911 besuchte er als Unterprimaner zusammen mit Prikker erstmals das Folkwang Museum in Hagen²³⁰. Von diesem Museumsbau geprägt forderte Hoff 1928 mit Nachdruck den Bau eines Kunstmuseums für Duisburg:

„Duisburgs nächste kulturelle Aufgabe muß der Bau eines würdigen Heimes für die bildende Kunst und die Sammlung sein.“²³¹

Ziel dieses Vorhabens war es, die Lehmbruck-Sammlung in „das gesamte plastische Schaffen unserer Zeit [...]“²³² einzubetten. Damit war die künftige Ausrichtung des Hauses, das sich bis heute der internationalen Skulptur verschreibt, vorformuliert. Die Ausstellungsräume in der Tonhallenstraße erwiesen sich wie erwartet für den Museumsverein als zu klein, und man begann nach alternativen Ausstellungsräumen zu suchen. Es gab einige Vorschläge, die aber „größtenteils wegen der hohen Unkosten abgelehnt wurden“²³³. Unterstützung in seinen Bestrebungen erfuhr Hoff von dem Kunsthistoriker Paul Westheim, der 1919 die erste Monographie zu Wilhelm

²²⁸ Hoff 1928/ 2, S. 91.

²²⁹ Hoff 1928/ 2, S. 91.

²³⁰ Hoff 1971, S. 10.

²³¹ Hoff 1928/ 2, S. 91. Diese Forderung findet sich auch schon im Verwaltungsbericht für das Jahr 1927: „Als dringendste Forderung zur Erweiterung der Sammlung wurde der Bau eines der Stadt Duisburg würdigen Museums bezeichnet“. Verwaltungsbericht des Duisburger Museumsvereins e.V. für das Jahr 1927 vom 25.1.1928, StADu, 401/ 822, fol. 135-136, Zitat auf fol. 135.

²³² Hoff 1929, S. 25.

²³³ Protokoll der Vorstandssitzung des Duisburger Museumsvereins vom 1.5.1929, StADu, 401/ 822, fol. 96-97, Zitat auf fol. 96 verso. Kurzzeitig war auch eine museale Nutzung des Tausendfensterhauses in Ruhrort im Gespräch (Salzmann 1964, S. 66). 1931 wurde über eine Unterbringung in stillgelegten Industriehallen nachgedacht, die sich aufgrund der hohen Decken gut für Museumszwecke eigneten (Schriftstück der Stadtverwaltung (betrifft: räumliche Umgruppierung von Leihhaus, Stadtbücherei, Museum) vom 25.3.1931, StADu, 401/ 846, fol. 10-12, bes. fol. 11).

Lehmbruck veröffentlicht hatte und seit 1925 ein eigenes Lehmbruck Museum forderte:

„Was früher einmal von einem Kunstfreund geplant gewesen: das Lehmbruck-Museum, das an einer Stelle das Werk dieses wahrhaft geistigen Künstlermenschen vereint, sollte in der Vaterstadt Lehmbrucks entstehen. Ein so frischer und begeisterungsfähiger Museumsleiter wie August Hoff wäre gewiß der rechte Mann, diesen Gedanken zu verwirklichen. Umsomehr, da damit seinem Museum, sofern es nicht unzulänglicher Abklatsch von den Sammlungen in Düsseldorf, Köln oder Essen werden oder bleiben will, eine Idee und ein Ziel erwachsen könnte. [...]. Überdies, was Duisburg zu Ehren Lehmbrucks tut, tut die Stadt sich selbst zur Ehre.“²³⁴

Die 1926 eingeleitete Trennung zwischen Heimat- und Kunstmuseum wurde 1930 noch einmal von der Stadt bekräftigt, als man bei der Zusammenlegung der Städte Duisburg und Hamborn das Kulturwesen neu organisierte²³⁵. Im Verwaltungsbericht der städtischen Museen für die Jahre 1930-32 heißt es:

„Nach der Zusammenlegung der Städte Duisburg und Hamborn zu einer neuen Stadtgemeinde Duisburg-Hamborn erfolgte eine Neuorganisation des städtischen Museumswesens. Es wurde eine neue Scheidung in Heimat- und Kunstmuseum mit selbstständigen Leitungen vorgenommen. Die Leitung der städtischen Heimatmuseen übernahm Dr. Stampfuß, die Leitung des Kunstmuseums behielt der Geschäftsführer des Duisburger Museumsvereins Dr. Hoff.“²³⁶

²³⁴ Westheim 1925, S. 268f.

²³⁵ Am 1. August 1929 wurden die Städte Duisburg und Hamborn zusammengeschlossen und führen bis 1935 den Namen Duisburg-Hamborn. Die Einwohnerzahlen stiegen in diesem Jahr von 277.671 auf 441.389. Quelle: Stadt Duisburg, Amt für Statistik, Stadtforschung und Europaangelegenheiten.

²³⁶ Verwaltungsbericht der städtischen Museen für die Jahre 1930, 1931 und 1932, StADu, 401/ 374-375, fol. 110-111, Zitat auf fol. 110.

August Hoff blieb damit der Leiter des Kunstmuseums, das ab dem 1. April 1931 offiziell in städtischer Hand war²³⁷. Das Vorhaben, in Duisburg ein Museum für das Werk des großen Sohnes der Stadt zu errichten, wurde auch von Anita Lehmbruck unterstützt. In einem Brief an Paul Westheim klagte sie 1926 über die schwierigen Verhandlungen mit der Stadt, ließ aber auch keinen Zweifel daran, dass Duisburg die richtige Stadt für ein Lehmbruck Museum sei.

„Sie schreiben, dass Sie im nächsten Heft wieder eine Anregung für das Lehmbruck-Museum geben wollen. Das veranlasst mich, Ihnen zu sagen, dass Duisburg sich durchaus nicht fair benimmt. [...]. Es ist für die Stadt Duisburg doch gewiss vom kulturellen Standpunkt aus eine wichtige Sache. Ich glaube nicht, daß Dr. Hoff persönlich in der Angelegenheit gearbeitet. Ich habe das Gefühl, dass die hier in betracht kommende Behörde versucht, in wohl nicht misszuverstehender Weise Vorteile herauszuziehen. Diese Herren sollen sich zu einer so wichtigen Kunstangelegenheit einmal anders einzustellen versuchen. Andererseits ist ja in Duisburg der Gedanke an ein Museum vorhanden und ist ja auch die aufblühende Vaterstadt meines Mannes der Ort dazu.“²³⁸

Obwohl Wilhelm Lehmbruck zu Lebzeiten keine engen Kontakte zu Duisburg unterhielt, muss Anita Lehmbruck bewusst gewesen sein, dass ihr Wunsch nach einem eigenen Museum in dieser Stadt am ehesten durchsetzbar sein würde. Das ohnehin der Regionalkunst verpflichtete Kunstmuseum, dessen Sammlung sich immer mehr auf Wilhelm Lehmbruck und andere Bildhauer des 20. Jahrhunderts spezialisierte, bot die besten Voraussetzungen. Mit dem neuen Geschäftsführer August Hoff hatte sie zudem einen Ansprechpartner, der sich sehr für die Verortung des Lehmbruck-Nachlasses in Duisburg engagierte und einen herzlichen Kontakt mit ihrer Familie pflegte. Ein monographisch ausgerichtetes Bildhauermuseum zu realisieren war dennoch in dieser Zeit ein schwieriges Vorhaben, insbesondere da es in Duisburg kein Atelier

²³⁷ Schriftliche Auskunft von Hans Georg Kraume vom StADu vom 9.12.2002, Archiv WLM.

²³⁸ Auszug aus einem Brief von Anita Lehmbruck an Paul Westheim vom 18.7.1926, Westheim-Nachlass, Mexiko-City, zitiert nach: Schubert 1990, S. 306.

Lehmbrucks gab und der Künstler zu Lebzeiten kaum Kontakt zu seiner Heimatstadt unterhielt. Das Geburtsthaus in Meiderich gab nicht viel her.

Die Tradition der monographischen Bildhauermuseen nahm ihren Anfang mit der 1836 erbauten Gipsoteca in Possagno, die am Geburtsort von Antonio Canova auf Initiative von Verwandten und Freunden das Werk des Künstlers zeigt. Diesem Beispiel folgten unter anderem dessen Schüler Berthel Thorvaldsen, der seiner Geburtsstadt Kopenhagen sein Werk mit der Auflage hinterließ, ein Museum zu errichten, das zugleich seine Grablege werden sollte. Ein Vorbild für die Familie Lehmbruck war sicherlich auch das 1919 in Paris eröffnete Musée Rodin. In Deutschland gab es in den 1920er Jahren noch kein Beispiel für ein solches Vorhaben. Erst 1930 wurde in Hagen das Städtische Museum zu Ehren des in der Stadt lebenden Künstlers in Christian-Rohlf-Museum umbenannt, ohne jedoch einen Neubau zu errichten. In der Nachkriegszeit gab es dann vermehrt Bestrebungen für monographische Museen, oftmals auf Initiative der Künstler. So verfügte Georg Kolbe in den 1950er Jahren, noch zu Lebzeiten, dass sein Werk im Berliner Atelier der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden solle. Ebenso wurden Ausstellungsräume für Ernst Barlach in seinem Atelier und Geburtshaus eröffnet. 1962 wurde in Soest das Wilhelm-Morgner-Haus eröffnet, das Werke des westfälischen Expressionisten zeigt. In den 1970er Jahren entstanden mit der Fundació Joan Miró in Barcelona und dem Gerhard-Marcks-Haus in Bremen weitere monographische Museen, die von den Künstlern selbst initiiert wurden. In den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kam es zu zahlreichen neuen monographischen Museen, die meist an den Geburts- oder Wirkungsorten entstanden und zur Profilierung der kommunalen Kulturszene beitragen sollten²³⁹.

1927 wurde Lehmbrucks zwei Jahre zuvor für Duisburg gegossene *Kniende* im Tonhallengarten in der Duisburger Innenstadt öffentlich aufgestellt (Abb. 42)²⁴⁰. Dieses Ereignis wurde vor allem von der örtlichen Presse heftig kritisiert, sah man darin doch eine „Verschandelung des Tonhallengartens“²⁴¹. Die Diskussion erhitzte sich und fand ihren vorläufigen Höhepunkt in einem

²³⁹ Unter anderem seien erwähnt: Kirchner Museum in Davos, eröffnet 1982, Museum Tinguely in Basel, eröffnet 1996, Atelier Brancusi in Paris, eröffnet 1997 und Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück, eröffnet 1998.

²⁴⁰ Wilhelm Lehmbruck, *Kniende*, Bronze (postum), 1911, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 59, C 2).

²⁴¹ O. N., Der „Kunstverstand“ hat gesiegt, in: Rheinischer Kurier vom 14.6.1927, Nr. 272, ohne Seitenangabe, zitiert nach: Salzmann 1979, S. 10, Anm. 1.

gewaltsamen Umsturz der Bronze durch vier junge Duisburger in der Nacht von 27. auf den 28. Juli 1927²⁴². Trotz der heftigen Reaktionen einzelner Bürger hielt Hoff an seiner Ankaufspolitik fest. Anfang der 1930er Jahre gab es einen regen Schriftverkehr zwischen Anita Lehmbruck und August Hoff. Trotz der geringen finanziellen Mittel der Stadt sollten weitere Werke Lehmbrucks aus dem Besitz der Witwe für Duisburg erworben werden. Hoff schlug der Stadt 1932 einen Fünfjahresplan zum Ankauf von vier Bronzen vor.

„Die große Lehmbruck-Sammlung muß allmählich in den Besitz der Stadt übergeführt werden. Wir haben auch Verpflichtungen der Familie des größten heimischen Künstlers gegenüber. Ich möchte darum vorschlagen, folgende 4 Bronzen [...] für die nächsten 5 Jahre zum Ankauf vorschlagen [sic!].“²⁴³

Diese Verpflichtung gegenüber der Familie scheint nicht nur den Ankauf der Werke Lehmbrucks einzuschließen, sondern auch die Präsentation in einem eigenen Museumsgebäude. Auch wenn es Anita Lehmbruck zeitweise primär um den Verkauf von Werken ging, damit sie für sich und ihre drei Söhne sorgen konnte, hat sie das Werk ihres Mannes sehr umsichtig vermarktet und nur kleine Auflagen von postumen Güssen erlaubt. Im Schriftverkehr aus den 1930er Jahren sind keine Bedingungen für die Dauerleihgaben überliefert, die ein Lehmbruck Museum fordern. Anita Lehmbruck brachte dies vermutlich in Briefen und Gesprächen zum Ausdruck, denn der Brief an Westheim zeigt deutlich ihren Wunsch nach einem Lehmbruck-Museum in Duisburg. Im Zuge weiterer Ankaufverhandlungen unterstützte auch der Kulturdezernent der Stadt, Klaus Wagner-Römmich, den Museumsbau und schloss ein Schreiben an Anita Lehmbruck mit dem Satz:

„Wir hoffen, daß wir in den nächsten Jahren trotz der gerade hier so fühlbaren Not der Zeit dazu kommen

²⁴² „trotz besonderer polizeilicher Aufsicht gelang es jungen Burschen, das kostbare Bronzewerk zu demolieren. Die Attentäter wurden gerichtlich bestarft [sic!], die Figur in der Giesserei der Düsseldorfer Neuen Akademie repariert und an ihrem Platz wieder aufgestellt.“ (Verwaltungsbericht für 1927 des Duisburger Museumsvereins e. V. vom 2.2.1928, StADu, 600/ 264, ohne Seitenzählung). Zu diesem Vorfall ausführlicher: Salzmann 1968.

²⁴³ Die Werke sind wie folgt betitelt: „Weiblicher Torso, Geneigter Frauentorso auf Marmor, Relief 3 Frauen und Independanttorso“ (Maschinenschriftliches Schreiben von August Hoff an den Beigeordneten Wagner-Roemmich vom 11.3.1932, Archiv WLM).

werden, das Lehmbruck-Museum, das so viele Besucher hier her zieht und das auch in unserer Bevölkerung immer mehr gewürdigt wird, würdig ausbauen können.“²⁴⁴

In dieser Zeit wandelte sich die Sammlung und entwickelte sich immer mehr zu einem Kunstmuseum mit dem Sammlungsschwerpunkt Plastik. Im Jahr 1930 wurden als „Hauptsammelgebiete [...] für das Kunstmuseum (Dr. Hoff) neuzeitliche Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Plastik“²⁴⁵ genannt. Anders als bei Canova oder Thorvaldsen konnte Anita Lehmbruck in Duisburg deshalb kaum auf eine Museumsneugründung für das Werk ihres Mannes spekulieren, sondern musste auf eine Spezialisierung der bestehenden Sammlung auf die Arbeiten Wilhelm Lehmbrucks hinarbeiten.

Durch die Zusammenlegung der Städte Duisburg und Hamborn und der damit einhergehenden Neuordnung der Museen war es auch in Personalfragen zu Streitigkeiten gekommen. Der Leiter des Hamborner Heimatmuseums Rudolf Stampfuß, der die Kunstsammlung und vor allem die Werke Wilhelm Lehmbrucks in seine heimatkundliche Sammlung eingliedern wollte, kritisierte öffentlich August Hoff und arbeitete auf dessen Absetzung hin. Die damalige Entwicklung der politischen Kontrolle des öffentlichen Kunstguts tat ein Übriges und führte letztendlich zur Entlassung August Hoffs²⁴⁶. Die Industriestadt Duisburg wurde schwer von der Weltwirtschaftskrise getroffen und wies zeitweise die höchste Arbeitslosenrate im Deutschen Reich auf. Politisch wirkte sich dies in einem stetigen Stimmenzuwachs für die NSDAP aus, die bei der Landtagswahl am 24. April 1932 mit 29,7 % der Stimmen erstmals stärkste Partei in Duisburg wurde. Mit dem Inkrafttreten des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums am 7. April 1933 wurde die Neubesetzung kommunaler Stellen ermöglicht. Unliebsame städtische Angestellte wurden entlassen und durch parteikonforme Kandidaten ersetzt²⁴⁷. Auch für die Duisburger Künstler wurde die Situation zunehmend angespannter²⁴⁸. Am 30. September 1933 musste August Hoff aus dem Vorstand des Museumsvereins ausscheiden, zum Ende des Jahres auch von

²⁴⁴ Entwurf für ein Schreiben vom Kulturdezernenten Wagner-Roemmich an Anita Lehmbruck vom 27.11.1930, Archiv WLM.

²⁴⁵ Genehmigung des Sammlungsplans von Dr. Wagner-Roemmich vom 13.11.1930, StADu, 401/ 846, fol. 5-6, Zitat auf fol. 5.

²⁴⁶ Dazu ausführlicher: Dunas 2001, S. 190 und Lepper und Barbian 1992.

²⁴⁷ Siehe ausführlich dazu: Buchloh 1980, bes. S. 25ff. und S. 103ff.

²⁴⁸ Dazu ausführlicher: Heinskill und Tietz 1989.

seinem Amt als Leiter des Museumsvereins Duisburg e. V. zurücktreten. Zugleich wurde dem Museumsverein die Trägerschaft für das Museum entzogen und auf die Stadt übertragen. Neuer Leiter wurde der promovierte Kunsthistoriker Herbert Griebitzsch (1904-1980) (Abb. 43)²⁴⁹.

²⁴⁹ Franz Eduard Herbert Griebitzsch (geb. 1904/ gest. 1980), Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft in Leipzig, Wien und Freiburg. Promotion bei Professor Leo Bruhns über *Spätgotische Hallenkirchen*. Von 1934 bis 1945 Direktor der Städtischen Sammlung Duisburg, ab 1947 freier Mitarbeiter der Städtischen Galerie Oberhausen, von 1958 bis 1969 Leiter der Städtischen Galerie Oberhausen (Stadtarchiv Oberhausen, Biographische Sammlung).

2.2. Das städtische Kunstmuseum in der Königstraße 21, 1934-1955

Die Stadt überlegte, die Kunstsammlung im Haus Königstraße 21 in der Duisburger Innenstadt zu präsentieren. Da sich auch das Jugendamt für die Räumlichkeiten interessierte, diskutierte man bei einer Ortsbegehung mit beiden Parteien über mögliche Umbaumaßnahmen und erteilte schließlich dem Museum den Zuschlag²⁵⁰. Das Gebäude sollte zunächst durch einfache Umbaumaßnahmen für das Kunstmuseum hergerichtet werden. Später bestünde die Möglichkeit, das Grundstück zudem für einen Neubau zu nutzen, der als Zentralmuseum alle städtischen Museen unter einem Dach vereinen könnte²⁵¹. Die Umbaumaßnahmen sollten zum Teil durch die Carl Arnold Böninger-Stiftung finanziert werden, die städtische Museumszwecke unterstützte²⁵². Sie war bereits am 21. Mai 1916 von Herrn und Frau Dr. Kommerzienrat Walther Böninger zum Andenken an ihren im Krieg getöteten Sohn gegründet worden und bestand sowohl aus der Hausbesitzung Düsseldorfer Str. 103 als auch aus Barvermögen. Frau Käthy Böninger willigte im August 1933 in die vorgeschlagene Finanzierung ein²⁵³. Zur Bedingung wurde gemacht, dass das Gesamtkapital der Stiftung wieder dem Stiftungszweck zuzuführen sei, sollte das Haus Königstraße 21 später für andere städtische Zwecke genutzt werden²⁵⁴. Es kam der Familie Böninger weniger auf die Unterbringung des Museums in der Königstraße 21 an, sondern vielmehr darauf, dass die Stadt „grundsätzlich verpflichtet sein soll, für das Museum dauernd ein geeignetes, dem Ansehen der Stadt entsprechendes repräsentatives Museumsgebäude zur Verfügung zu stellen“²⁵⁵. Das Haus Düsseldorfer Straße 103 ging somit in städtischen Besitz über. Die Stadt stellte im Gegenzug das Haus Königstraße 21 für Museumszwecke zur Verfügung

²⁵⁰ Anordnung des kommissarischen Oberbürgermeisters vom 9.6.1933, Archiv WLM.

²⁵¹ Maschinenschriftliches Schreiben vom Stadtrat Rouenhoff an Frau Kommerzienrat Dr. Walther Böninger vom 20.7.1933, Archiv WLM.

²⁵² Genehmigungsurkunde: StADu, 401/ 828, fol. 191-192.

²⁵³ Maschinenschriftliches Schreiben vom Stadtrat Rouenhoff an Frau Kommerzienrat Dr. Walther Böninger vom 20.7.1933, Archiv WLM; Handschriftliches Schreiben von Frau Käthy Böninger an den Oberbürgermeister der Stadt Duisburg-Hamborn vom 24.7.1933, Archiv WLM; Maschinenschriftliches Schreiben von Stadtrat Rouenhoff an Käthy Böninger vom 24.8.1933, Archiv WLM; Maschinenschriftliches Schreiben des Anwalts Hans-Bernhard von Sluyterman-Böninger an den Stadtrat Rouenhoff vom 21.9.1933, Archiv WLM.

²⁵⁴ Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des beschließenden Ausschusses vom 21. 10.1933, Archiv WLM.

²⁵⁵ Maschinenschriftliches Schreiben von Hans-Bernhard von Sluyterman-Böninger an den Oberbürgermeister der Stadt Duisburg vom 13.3.1934, Archiv WLM.

und finanzierte mit dem Stiftungskapital die Umbaumaßnahmen. Nachdem die Pläne von der Stadt genehmigt worden waren, wurde der Duisburger Architekt Alfred Imbery mit einem Kostenvoranschlag für den Umbau beauftragt²⁵⁶. Am 25. November 1933 sendete Imbery fünf Pläne und einen Erläuterungsbericht an den Beigeordneten Rouenhoff²⁵⁷. Die Pläne haben sich nicht erhalten, jedoch gibt der Bericht Aufschluss über die geplanten Umbauten. Zudem befinden sich im Archiv des Lehmbruck Museums drei Pläne, die zwar nicht Imbery zugeordnet werden können, aber Aufschluss über die Grundrissdisposition des Hauses geben. Es sollte neben Instandsetzungs- und Modernisierungsmaßnahmen vor allem die Raumgliederung verändert werden²⁵⁸. Dies war notwendig, um das ehemalige Wohnhaus, das zu diesem Zeitpunkt etwa 20 Jahre unbewohnt war, für Ausstellungszwecke herzurichten. Dazu sollte die traditionelle Raumaufteilung aufgehoben werden, um große Ausstellungsräume zu schaffen²⁵⁹. Im Februar 1934 erhielt Imbery von der Stadt den Auftrag für den Umbau²⁶⁰.

Am Sonntag, dem 6. Mai 1934, wurde um 10 Uhr im Rahmen einer musikalischen Feier das neue Museumsgebäude der Öffentlichkeit übergeben. Am Vorabend hatte es aus diesem Anlass ein Festkonzert in der benachbarten Tonhalle gegeben, zu dem zahlreiche Gäste geladen waren, darunter auch Anita Lehmbruck mit ihren Söhnen Manfred und Guido²⁶¹. Mit der Nutzung neuer Ausstellungsräume präsentierte sich das Museum fortan unter neuem Namen: Städtisches Kunstmuseum. Die Bestände des Museums waren insgesamt von Mai 1934 bis 1958 in der gründerzeitlichen Villa an der Königstraße untergebracht (Abb. 44)²⁶². Das Gebäude war von 1881 bis 1919

²⁵⁶ Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des beschliessenden Ausschusses (§ 22 GFV) vom 21.10.1933, Archiv WLM. Über den Architekten Alfred Imbery konnten keine weiteren Informationen gefunden werden. Auch in den Datenbanken der Unteren Denkmalbehörde Duisburg und denen des Landschaftsverbands Rheinland ist er nicht bekannt (schriftliche Auskunft von Dr. Claudia Euskirchen, Untere Denkmalbehörde Duisburg vom 8.2.2011 und schriftliche Auskunft von Dr. Marco Kieser, LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland vom 4.3.2011).

²⁵⁷ Handschriftliches Schreiben mit fünfseitigem maschinenschriftlichen Erläuterungsbericht von Alfred Imbery an den Beigeordneten Rouenhoff vom 25.11.1933, Archiv WLM.

²⁵⁸ Ein Kostenvoranschlag über die geplanten Umbaumaßnahmen befindet sich im Archiv WLM. Maschinenschriftliches Schreiben des Oberbürgermeisters von Duisburg an den Regierungspräsidenten in Düsseldorf vom 17.4.1934, Archiv WLM.

²⁵⁹ Drei Pläne zum Umbau des Hauses Königstraße 21 aus dem Jahr 1924, Archiv WLM.

²⁶⁰ Notiz des Hochbauamtes mit einer Abschrift der Beauftragung Alfred Imberys vom 7.2.1934, Archiv WLM.

²⁶¹ Entwurf für Einladungsschreiben zur Eröffnung des Museums an der Königstraße 21 vom 26.4.1934, Archiv WLM; O. N., Heimstatt der Kunst. Weihe des Museums an der Königstraße, in: Duisburg-Hamborner General-Anzeiger vom 7.5.1934, Nr. 124, ohne Seitenzählung.

²⁶² Maschinenschriftliches Schreiben von Griebitzsch vom 27.3.1939, StADu, 401/ 846, fol. 27. Die Hausakte befindet sich im StADu, 610/ 4056.

vom Duisburger Oberbürgermeister bewohnt worden und war daher in der Stadt auch als Karl-Lehr-Haus bekannt²⁶³. Das Patrizierhaus lag an der vornehmen Königstraße in der Duisburger Innenstadt, die zu dieser Zeit vorrangig mit Wohnhäusern bebaut war, in unmittelbarer Nähe zum Stadttheater und der Duisburger Tonhalle. Als Ausstellungsfläche standen dem Museum zwei Vollgeschosse sowie ein ausgebautes Dachgeschoss zur Verfügung. Im Keller befand sich das Depot. Nach Abschluss der Umbaumaßnahmen waren im Erdgeschoss eintretend links die Verwaltungsräume einschließlich der Museumskasse untergebracht. Die übrigen Räume dienten der Präsentation der Lehmbruck-Sammlung, die chronologisch präsentiert ihren Höhepunkt in der Aufstellung einiger Werke im Museumsgarten fand. Im ersten Obergeschoss befanden sich Räume für Wechsellausstellungen. Ein im Garten befindliches Häuschen nutzte der Pförtner als Wohnung²⁶⁴. Mit dem Umzug in die neuen Ausstellungsräume in der Königstraße konnte das Werk Lehmbrucks erstmals dauerhaft präsentiert werden (Abb. 45-46)²⁶⁵. Obwohl nun ein Großteil der Ausstellungsfläche der Präsentation der Werke Wilhelm Lehmbrucks vorbehalten war, wurde offiziell der neutrale Name *Städtisches Kunstmuseum* verwendet. Intern war schon zu Zeiten des Museumsvereins Anfang der 1930er Jahre die Bezeichnung Lehmbruck-Museum etabliert, die auch in Schreiben an Anita Lehmbruck verwendet wurde²⁶⁶. Wenn der Name Lehmbruck auch noch nicht im Museumsnamen auftauchte, so wurde der große Sohn der Stadt anlässlich der Eröffnung der neuen Ausstellungsräume doch besonders geehrt. Einen Tag vor den Feierlichkeiten wurde am Geburtshaus des Künstlers in Duisburg-Meiderich eine Gedenktafel angebracht und von Chören begleitet eingeweiht (Abb. 47). Die Anwohner der Straße hatten ihre Häuser aus diesem Anlass „geschmückt und beflaggt“²⁶⁷. Wilhelm Lehmbruck war am 4. Januar 1881 in

²⁶³ Nachfolgend wurde das Haus von der Eisengrosshandlung Georg von Cölln genutzt (StADu, 610/ 4056).

²⁶⁴ Handschriftliches Schreiben mit fünfseitigem maschinenschriftlichen Erläuterungsbericht von Alfred Imbery an den Beigeordneten Rouenhoff vom 25.11.1933, Archiv WLM.

²⁶⁵ Maschinenschriftlicher Text „Kunst und Wissenschaft in Duisburg“ vom Städtischen Kunstmuseum vom 16.11.1935, Archiv WLM.

²⁶⁶ Ausführungen von Dr. Hoff auf der Generalversammlung des Duisburger Museumsvereins am 22.5.1930 („unser Lehmbruck-Museum“); Entwurf für ein Schreiben vom Kulturdezernenten Wagner-Roemmich an Anita Lehmbruck vom 27.11.1930, Archiv WLM („das Lehmbruck-Museum“).

²⁶⁷ O. N., Heimstatt der Kunst. Weihe des Museums an der Königstraße, in: Duisburg-Hamborner General-Anzeiger vom 7.5.1934, Nr. 124, ohne Seitenzählung.

der Oberhausener Straße 76 zur Welt gekommen. Zu seinen Ehren war die Straße am 27.10.1927 bereits in Lehmbruckstraße umbenannt worden²⁶⁸.

Das Ausstellungsprogramm änderte sich unter dem neuen Museumsleiter Herbert Griebitzsch radikal und war vom aufkommenden nationalsozialistischen Kunstgeschmack geprägt²⁶⁹. Mit den Ausstellungen *Maler sehen Deutschland* (14.7. - 15.9.1935), *Deutsche Realisten* (5.7. - 6.9.1936) oder *Heimische Kunst* (29.11.1936 - 29.3.1937) herrschten deutsch-nationale Themen vor. Dies war nicht nur den persönlichen Vorlieben Griebitzchs geschuldet, sondern ist auch durch die Tatsache zu erklären, dass ab der Mitte des Jahres 1935 alle Ausstellungen bei der Reichskammer der bildenden Künste, Gau Essen genehmigt werden mussten und somit einer staatlichen Kontrolle unterlagen²⁷⁰. Griebitzsch wollte zwar weiterhin am Werk Lehmbrucks als Kern der Duisburger Sammlung festhalten, konnte aber nicht verhindern, dass seit 1933 Lehmbruck zunehmend kritischer gesehen wurde und spätestens seit der Ausstellung *Entartete Kunst* in München, bei der die *Kniende* gezeigt wurde, zumindest sein Spätwerk als entartet galt²⁷¹. Noch kurz nach der Eröffnung des neuen Ausstellungshauses im Sommer 1934 hatte Griebitzsch in einem Zeitungsartikel die Präsentation der Werke Wilhelm Lehmbrucks als Hauptaufgabe des Museums verteidigt und den großen Sohn der Stadt gelobt²⁷². Auch bei der Stadtverwaltung hatte der Künstler Wilhelm Lehmbruck in den 1930er Jahren Fürsprecher. Der kurzzeitig als kommissarischer Oberbürgermeister in Duisburg eingesetzte Ernst Kelter (1934-35) verfügte über gute Kontakte und setzte sich für ihn ein. Kelters Bruder Will war von 1931 bis zum Kriegsende Leiter der NSDAP-Gaukulturabteilung in Essen und hatte Herbert Griebitzsch zu seinem Posten

²⁶⁸ Das Geburtshaus hat heute die Hausnummer 16. StADu, 401/ 908, fol. 1.

²⁶⁹ „Die Arbeit der Kunstsammlung gilt betont der jungen Kunst im Sinne Reichsminister Dr. Goebbels. [...] Natürlich wird die heimische Kunst bevorzugt behandelt.“ aus: Maschinenschriftliches Schreiben von Herbert Griebitzsch an die Stadt Duisburg vom 9.3.1935, Archiv WLM.

²⁷⁰ Die Ausstellungsgenehmigungen sind einzusehen im StADu, 401/ 909. Ausführlicher zur Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte dieser Zeit: Höper 1994/ 2, S. 58f.

²⁷¹ Die *Kniende* von Wilhelm Lehmbruck wurde nur auf der ersten Station der Wanderausstellung gezeigt, danach war Lehmbruck nicht mehr in der Schau vertreten (Schubert 2001, S. 129); Lepper und Barbian 1992, S. 7.

²⁷² „Mögen auch wir heutigen weniger einseitig zum Ausdruckmäßigen neigen, suchen wir neben der Beseelung lebensunmittelbarer Form, die seelische Gewalt dieser Figuren wird immer zu uns sprechen. Dieses Erleben wach zu halten, diese Kunst in einer repräsentativen Schau darzubieten, daß ist die eine Aufgabe des neuen Duisburger Museums“ (Griebitzsch, Herbert, Aus dem Stadtkreise Duisburg-Hamborn. Zur Lehmbruck-Gedächtnisschau, in: Rhein- und Ruhrzeitung vom 17.6.1934, Nr. 164, S. 9). Siehe auch: Lepper und Barbian 1992, besonders S. 7ff.

als Museumsdirektor verholpen²⁷³. Trotz dieser Fürsprache mussten im Rahmen der zweiten Säuberungsaktion auch Werke Wilhelm Lehmbrucks aus der Ausstellung entfernt werden²⁷⁴. Im Jahresbericht der Städtischen Kunstsammlung von 1937 heißt es dazu:

„Die Sammlung unserer Lehmbruckwerke mußte verkürzt werden, da dieser Künstler gegenwärtig nicht mehr mit all seinen Werken – nach Verordnung des Kultusministeriums – gezeigt werden darf.“²⁷⁵

Ende August 1937 wurden in Duisburg vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda 20 Werke Wilhelm Lehmbrucks beschlagnahmt, andere wurden mit einem Ausstellungsverbot belegt und mussten ins Depot. Acht von den beschlagnahmten Werken gehörten zur Städtischen Sammlung, die zu dieser Zeit mindestens 65 Werke des Künstlers umfasste. Die anderen zwölf gehörten zu den 186 Leihgaben der Künstlerwitwe²⁷⁶. Diese Beschlagnahmung von Privatbesitz wurde durch das Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst vom 31. Mai 1938 nachträglich erlaubt²⁷⁷. Die meisten Lehmbruck-Werke des Duisburger Museums jedoch, vornehmlich das Frühwerk Wilhelm Lehmbrucks, verblieben vor Ort und konnten bis zum Kriegsbeginn ausgestellt werden²⁷⁸. Der *Sitzende Trauernde* verblieb während des Krieges auf dem Duisburger Kaiserberg,

²⁷³ Dazu ausführlicher: Holländer 1995, S. 88ff. und Holländer 1997, S. 368f.

²⁷⁴ Die Werke wurden Anita Lehmbruck am 2. November 1940 ausgehändigt, die sich beharrlich um die Rückgabe bemüht hatte (Maschinenschriftlicher Bericht über den Monat November im Jahr 1940 von Herbert Griebitzsch, Archiv WLM).

²⁷⁵ Jahresbericht 1937 der Städt. Kunstsammlung, StADu, 401/ 374-375, fol. 51-53, Zitat auf fol. 51.

²⁷⁶ Holländer 1995, S. 95f. Die Anzahl der beschlagnahmten Werke ist widersprüchlich, denn im September 1937 meldete Anita Lehmbruck 14 Werke aus Duisburg als beschlagnahmt (Schubert 2001, S. 131).

²⁷⁷ Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst, Reichsgesetzblatt, Teil 1, 1938, 1. Halbjahr, S. 621 (StADu, 401/ 571, fol. 3: „§ 1: Die Erzeugnisse entarteter Kunst, die vor dem Inkrafttreten dieses Gesetzes in Museen oder der Öffentlichkeit zugänglichen Sammlungen sichergestellt und von einer vom Führer und Reichskanzler bestimmten Stelle als Erzeugnisse entarteter Kunst festgestellt sind, können ohne Entschädigung zu Gunsten des Reichs eingezogen werden, soweit sie bei der Sicherstellung im Eigentum von Reichsangehörigen oder inländischen juristischen Personen standen.“. Eine Liste der beschlagnahmten Werke ist bei Roh 1962, S. 158f. abgedruckt. Neben zahlreicher Werke Wilhelm Lehmbrucks wurden vor allem Werke der Künstler Ernst Barlach, Heinrich Hertges und Heinrich Nauen beschlagnahmt. Siehe auch die Auflistung der enteigneten Werke des städtischen Kunstmuseums von 1950 zwecks Wiedergutmachungszahlungen vom 27.6.1950 (StADu, 401/ 571, fol. 4).

²⁷⁸ Lepper und Barbian 1992, S. 9. Lahusen 1997, S. 375, 380, 387ff.

Lehmbrucks *Kniende* im Museumsgarten²⁷⁹. Es ist der Hartnäckigkeit Anita Lehmbrucks zu verdanken, dass das Œuvre Wilhelm Lehmbrucks in großen Teilen den Zweiten Weltkrieg überstanden hat. August Hoff berichtet 1960, dass Anita Lehmbruck mit „sehr scharfen Briefen“ um ihr Eigentum kämpfte und sie eine Rückgabe des beschlagnahmten Privateigentums ablehnte, sofern diese damit verbunden sei, „die Kunstwerke je wieder der Öffentlichkeit zu zeigen oder gar mit ihnen Kunst-Politik zu treiben“²⁸⁰. Einmal soll Anita auch persönlich mit ihren Söhnen im Ministerium erschienen sein und „verlangte unter Hinweis auf deren wohlgeratenes Aussehen (blond, gesund, kräftig) die Rückgabe der von Staats wegen eingezogenen Lehmbruck-Werke“²⁸¹. Das Propagandaministerium gab schließlich nach und die Witwe erwirkte 1940 auf Grund einer Härteklausel die Rückgabe ihres Besitzes²⁸². Die Leihgaben aus Duisburg erhielt sie im Frühjahr 1941 zurück, nachdem die Rückgabe von der Stadt 1940 beschlossen worden war²⁸³.

In der Nacht vom 11. auf den 12. Juni 1941 wurde das Museumsgebäude bei einem Fliegerangriff beschädigt (Abb. 48). Die ausgestellten Kunstwerke blieben zwar unversehrt, jedoch musste der Ausstellungsbetrieb bis zum 17. August eingestellt werden²⁸⁴. Aus Sicherheitsgründen wurden etliche Kunstwerke in Depots eingelagert und überstanden dort die Bombenangriffe auf die Stadt Duisburg²⁸⁵. Am 2. Januar 1942 wurde Herbert Griebitzsch zur Wehrmacht einberufen und übergab die Leitung des Museums kommissarisch seiner Frau Hanny Griebitzsch-Leyendecker²⁸⁶. Frau Griebitzsch konnte den Museumsbetrieb nicht lange aufrechterhalten. In der Nacht vom 12. auf den 13. Mai 1942 wurde das Museumsgebäude erneut beschädigt, so dass der Ausstellungsbetrieb erst am 5. Dezember desselben Jahres wieder aufgenommen werden konnte. Am 10. März 1943 kehrte Herbert Griebitzsch

²⁷⁹ Schubert 2001, S. 126.

²⁸⁰ Hoff 1964, S. 60f.

²⁸¹ R. M. M. 1981, S. 33.

²⁸² Dazu auch: Salzmann 1979, S. 8-21, Lepper und Barbian 1992, vor allem S. 6-11, Lahusen 1997, S. 389 und S. 402, Anmerkung 47. Bei Schmidt 1964, S. 120-150 ist der Briefwechsel von Anita Lehmbruck mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Abt. Entartete Kunst nach der Originalakte im Deutschen Zentralarchiv in Potsdam veröffentlicht. Weitere Unterlagen haben sich im Bundesarchiv unter der Signatur BArch R 55/ 21014 erhalten.

²⁸³ Holländer 1995, S. 98, Anm. 169.

²⁸⁴ Verwaltungsbericht der Stadt Duisburg für 1939-1944, Abschnitt über die Bildenden Künste (Kunstsammlung), StADu.

²⁸⁵ Lepper und Barbian 1992, S. 9.

²⁸⁶ Verwaltungsbericht der Stadt Duisburg für 1939-1944, Abschnitt über die Bildenden Künste (Kunstsammlung), StADu und maschinenschriftliches Schreiben von Hanny Griebitzsch an Frau Klapheck vom 19.3.1942, Archiv WLM.

vom Wehrdienst zurück²⁸⁷. Ein halbes Jahr vor Kriegsende wurde am 14. Oktober das Kunstmuseum in der Königstraße von Brandbomben getroffen und stark beschädigt, das Wohnhaus im Museumsgarten sogar vollständig zerstört²⁸⁸.

Nach dem Kriegsende wurde 1945 der promovierte Jurist Ernst D'ham (1887-1977) erster Kultur- und Rechtsdezernent der Stadt Duisburg (Abb. 49)²⁸⁹. In dieser Funktion übernahm er auch die Leitung des Kunstmuseums, welches er bis 1954 führte. Das im Krieg beschädigte Haus Königstraße 21 war noch nicht wieder vollkommen hergestellt. Die Situation wurde zudem dadurch erschwert, dass das Kunstmuseum aufgrund des akuten Raumbedarfs der ausgebombten Stadt einige Räume dem Arbeitsamt überlassen musste. Ausstellungen waren so nicht möglich. Zwar konnte ein Raum im Stadttheater zu diesem Zweck genutzt werden, jedoch wies Ernst D'ham in einem Schreiben den Direktor des Arbeitsamtes darauf hin, dass in besagtem Raum gleichzeitig die Orchesterproben stattfänden. Er bat daher darum, ab dem 1. September 1946 dem Museum zumindest die erste Etage des Hauses Königstraße 21 wieder zur Verfügung zu stellen²⁹⁰. Trotz der guten Absicht des Arbeitsamtes, schnell neue Räume zu beziehen, verzögerte sich dieses Vorhaben aufgrund von fehlendem Baumaterial und eine „durch die Ernährungslage bedingte Minderung der Arbeitsleistung“²⁹¹. Auch Anfang 1947 hatte sich die Lage noch nicht verbessert, da immer noch Baustoffe bzw. dessen Bezugsscheine, insbesondere für Bauholz, fehlten. Zudem benötigten die im neuen Arbeitsamt untergebrachten „Fremdmieter“²⁹² eine andere

²⁸⁷ Im Verwaltungsbericht ist irrtümlich der 10.3.1942 angegeben. Aus einem Brief von Frau Griebitzsch geht jedoch hervor, dass es sich um den 10.3.1943 handeln muss, da ihr Mann im März 1942 aufgrund seines Einsatzes als Soldat nicht in Duisburg war. Maschinenschriftliches Schreiben von Hanny Griebitzsch an Frau Klapheck vom 19.3.1942, Archiv WLM.

²⁸⁸ Verwaltungsbericht der Stadt Duisburg für 1939-1944, Abschnitt über die Bildenden Künste (Kunstsammlung), StADu.

²⁸⁹ Ernst D'ham wuchs als Sohn eines angesehenen Arztes in Dortmund auf. Nach seinem Studium der Rechtswissenschaft war er zunächst Richter, dann Rechtsanwalt in seiner Heimatstadt. 1920 übernahm er eine leitende Funktion bei der neu gegründeten Niederrheinischen Verwaltungsschule in Duisburg, die er ab 1938 als Stadtsyndikus auch leitete. Nach dem Krieg war D'ham bis zu seiner Pensionierung 1952 erster Kultur- und Rechtsdezernent der Stadt Duisburg. Für seine Verdienste um die Stadt Duisburg wurde D'ham 1962 mit der Mercator-Plakette ausgezeichnet (StADu Biographische Sammlung Ernst D'ham).

²⁹⁰ Maschinenschriftliches Schreiben von Ernst D'ham an Oskar Triebel (Direktor des Arbeitsamtes) vom 7.8.1946, Archiv WLM.

²⁹¹ Maschinenschriftliches Schreiben von Oskar Triebel an den Oberstadtdirektor in Duisburg, vom 12.8.1946, Archiv WLM.

²⁹² Maschinenschriftliches Schreiben von Oskar Triebel an Ernst D'ham vom 18.1.1947, Archiv WLM und maschinenschriftliches Schreiben von Oskar Triebel an die Stadtverwaltung Duisburg vom 17.2.1947, Archiv WLM.

Unterkunft. In dieser Notsituation wurden auch die alten Pläne für einen Museumsneubau oder für einen Erweiterungsbau erneut diskutiert. Über die Ausmaße, die Finanzierung und den Standort haben sich keine Informationen erhalten. Jedoch muss das Bauvorhaben ernsthaft in Erwägung gezogen worden sein, da bei einer Beigeordneten-Konferenz der Vorschlag gemacht wurde, bei der Planung eines Museumsgebäudes auch Wohn- und Arbeitsräume für Künstler mit einzubeziehen²⁹³.

Im Frühling 1948 stellte sich die Situation wie folgt dar: Die vorgeschichtliche und die heimatgeschichtliche Sammlung des Heimatmuseums, inzwischen offiziell Niederrheinisches Museum genannt, war in die Hamborner Berufsschule ausgelagert, die kunstgeschichtliche Sammlung wurde im Kunstmuseum Königstraße aufbewahrt, konnte der Öffentlichkeit aber kaum zugänglich gemacht werden²⁹⁴. In einem Schreiben an die Stadt Duisburg forderte Ernst D'ham im März daher die Bereitstellung eines Gebäudes in der Stadtmitte, in dem beide Sammlungen aufbewahrt und gezeigt werden könnten. Er wies zudem auf die „moralische Verpflichtung“ der Stadt hin, „für die Schaffung eines Lehmbruck-Museums zu sorgen“²⁹⁵ und riet mit Nachdruck, sich um die Werke Lehmbrucks im Besitz der Witwe zu bemühen, bevor es eine andere Stadt tue. Das Verhältnis zwischen der Stadt Duisburg und den Lehmbruck-Erben war zu dieser Zeit aufgrund der erzwungenen Rückgabe des Spätwerks Wilhelm Lehmbrucks während der Nazi-Diktatur erkaltet. Anita Lehmbruck soll zudem so um die Erhaltung der schlecht gelagerten Werke in Duisburg besorgt gewesen sein und kritisierte deren Zerstörung, dass sie nicht mehr Duisburger Boden betreten wollte, wie man sagt²⁹⁶. Die Lösung der Raumfrage ließ sich nicht länger aufschieben. Im Juli bekam D'ham die Mitteilung, dass im Rahmen des Bebauungsplanentwurfes für die Innenstadt der Tonhallenblock für Kulturinstitute vorgesehen sei und

²⁹³ Auszug aus der Niederschrift über die Beigeordneten-Konferenz am Montag, dem 2.2.1948, Archiv WLM.

²⁹⁴ Die heimatgeschichtliche Sammlung befand sich seit 1907 in städtischem Besitz. In einer Generalversammlung des Duisburger Museumsvereins e.V. am 30. Mai 1927 wurde beschlossen, das Heimatmuseum nach dem kurz zuvor verstorbenen Begründer „Averdunk-Museum“ zu benennen (Verwaltungsbericht des Duisburger Museumsvereins e.V. für das Jahr 1927 vom 25.1.1928, StADu, 401/ 822, fol. 135-136, hier fol. 136). 1930 wurde das Averdunk-Museum mit dem Städtischen Museum Hamborn als Städtisches Heimatmuseum zusammengefasst. Späterer Bezeichnungen waren Niederrheinisches Heimatmuseum (ab 1935) und Niederrheinisches Museum (ab 1939). 1991 bezog die Sammlung als Kultur- und Stadthistorisches Museum ein neues Quartier am Duisburger Innenhafen.

²⁹⁵ Beide Zitate: Maschinenschriftliches Schreiben von Ernst D'ham an das Stadtamt 11 vom 1.3.1948, Archiv WLM.

²⁹⁶ Höper 1994/ 4, S. 31. Ein Beleg für diese Aussage fehlt.

man den nötigen Raumbedarf für das Kunstmuseum ermitteln solle²⁹⁷. Auf diesem Baugrund am König-Heinrich-Platz stand von 1887 bis zu ihrer Zerstörung im 2. Weltkrieg 1942 die Duisburger Tonhalle. Hier sollte nun in unmittelbarer Nähe zum Stadttheater ein großes Gebäude entstehen, in dem unter anderem das Kunstmuseum und das Niederrheinische Museum untergebracht werden sollten. 1949 lagen erste Bebauungspläne vor. Demnach plante man einen Mehrzweckbau in zwei Bauabschnitten. Ein Gebäudetrakt sollte den Musik- und Kongresssaal und das Haus der Volksbildung aufnehmen. Der andere das Museum, die Bibliothek sowie einen Konzertsaal, ein Kino, eine Gaststätte und mehrere Ladenlokale²⁹⁸. Die Halle wurde vom ursprünglichen Bauplatz zurückversetzt und bildete den östlichen Rand des König-Heinrich-Platzes. Der andere Gebäudeabschnitt sollte dazu im rechten Winkel errichtet werden und den Platz nach Süden abschließen. Dadurch konnte die axiale Sicht von der Königstraße auf die Fassade des Stadttheaters erhalten bleiben. Die ersten Pläne wurden vom Duisburger Architekten Reinhard Luther und Baurat Metzler ausgearbeitet²⁹⁹. Pläne von Metzler zeigen einen rechtwinkligen ersten Bauabschnitt. Der zweite Bauabschnitt, der wesentlich größer ist, sieht einen Vierflügelbau mit Verbindungstrakt um zwei Innenhöfe vor. Im Aufriss wird deutlich, dass es sich um einen viergeschossigen Bau mit Flachdach handelt, dessen unterstes Geschoss doppelt so hoch ist wie die übrigen und fast vollständig in Glas aufgelöst ist. Die drei Obergeschosse weisen eine glatte Wand mit einfachen und regelmäßigen Fensterauschnitten auf. Hervorgehoben sind in der Fassade die zwei großen Portale (Abb. 50)³⁰⁰. 1953 wurde beschlossen, einen geladenen Wettbewerb zu veranstalten. Neben Ministerialrat a. D. Dr. Konrad Rühl aus Düsseldorf wurde auch Paul Bonatz als Gutachter gewonnen, der zu dieser Zeit an der Technischen Universität in Istanbul lehrte³⁰¹. Der Wettbewerb richtete sich an Duisburger Architekten, zusätzlich sollten vier auswärtige Architekten eingeladen werden. Zwar dauerte die Diskussion um dieses Bauvorhaben noch

²⁹⁷ Maschinenschriftliches Schreiben von Fritz Tischler an Ernst D'ham vom 22.7.1948, Archiv WLM.

²⁹⁸ Erläuterungsbericht zur Rahmenplanung Tonhalle vom 21.3.1950, StADu, 601/ 390, ohne Seitenzählung.

²⁹⁹ Über die Architekten Metzler und Luther konnten keine weiteren Informationen gefunden werden. Auch in den Datenbanken der Unteren Denkmalbehörde Duisburg und denen des Landschaftsverbands Rheinland sind sie nicht bekannt (schriftliche Auskunft von Dr. Claudia Euskirchen, Untere Denkmalbehörde Duisburg vom 8.2.2011 und schriftliche Auskunft von Dr. Marco Kieser, LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland vom 4.3.2011).

³⁰⁰ StADu, 601/ 390. Grundriss vom 20.12.1949 und Aufriss vom 15.2.1950.

³⁰¹ StADu, 601/ 390.

bis in die Mitte der 1950er Jahre, jedoch zerschlugen sich die Pläne einer Einbeziehung des Museums in den Bau 1953 vorerst³⁰².

Um das Raumproblem des Kunstmuseums möglichst schnell lösen zu können, suchte Ernst D'ham nach weiteren Optionen. Auf einer Besprechung mit Dr. Vogler vom Kultusministerium in Düsseldorf im Januar 1949 stellte dieser in Aussicht, der Stadt Duisburg für die Errichtung von Museumsräumen einen Betrag von 40 – 50 000 DM zu überlassen, sofern sich auch die Stadt mit einem ähnlichen Betrag an den Kosten beteilige. Das Kunstmuseum und das Niederrheinische Museum sollten zusammen in einem Gebäude untergebracht werden und die Lehmbruck-Sammlung endlich wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Dazu wäre ein provisorischer Anbau an das Haus Königstraße 21 nötig, den man auf dem Gartengrundstück hinter dem Museum plante (Abb. 51). Eine Erweiterung zur Straßenseite war durch die angrenzenden Bauten der Sparkasse und der Commerzbank nicht möglich. Geplant waren fünf einstöckige Ausstellungsräume mit den Maßen 8 x 12 Metern, jeweils mit Oberlichtbeleuchtung. Bei den genannten Räumen handelte es sich lediglich um den ersten geplanten Bauabschnitt. Dieser Plan scheint an die Stelle des eigentlich beabsichtigten größeren Bauvorhabens am Tonhallengelände getreten zu sein, dessen Verwirklichung zu diesem Zeitpunkt schon fraglich war³⁰³. Nachdem die Stadt zunächst Bereitschaft signalisierte, die geforderten 50 000 DM aufzubringen, wurde der Architekt Friedrich Leykauf mit einem ersten Kostenvoranschlag beauftragt. Er kalkulierte für den ersten Bauabschnitt, der drei eingeschossige Räume mit den Maßen 7 x 11 x 4 Meter vorsah, eine Summe von 120 000 DM³⁰⁴. Eine Auflistung der Baukosten für alle drei geplanten Bauabschnitte belief sich auf 1 673 000 DM³⁰⁵. Unerwartet lehnte der Kulturausschuss der Stadt Duisburg den Kostenzuschuss in Höhe von 50 000 DM mit der Begründung ab, dass es wichtiger sei, der akuten Wohnungsnot Abhilfe zu schaffen. Zudem sei dem Ausschuss nicht klar gewesen, dass der Anbau sowohl dem Kunst- als auch dem Heimatmuseum zugutekommen solle³⁰⁶. D'ham wollte weiterhin an dem

³⁰² StADu, 601/ 390 und maschinenschriftliches Schreiben vom Städtischen Kunstmuseum an Baudirektor von Tiling vom 2.3.1953, Archiv WLM.

³⁰³ Niederschrift über die Besprechung am 11.1.1949 betreffend: städt. Kunstmuseum und Niederrheinisches Museum, Archiv WLM.

³⁰⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Friedrich Leykauf an die Stadt Duisburg vom 17.1.1949, Archiv WLM.

³⁰⁵ Kostenüberschlag des Architekten Friedrich Leykauf für die Erweiterung des Museums in der Königstraße vom 18.1.1949, Archiv WLM.

³⁰⁶ Auszug aus der Niederschrift über die Beigeordneten-Konferenz am Montag, dem 14.2.1949, Archiv WLM; Maschinenschriftliches Schreiben von Ernst D'ham an den Oberstadtdirektor

Projekt festhalten und hoffte auf die Zustimmung des Hauptausschusses. Er schlug vor, das Bauamt mit der Ausarbeitung eines vorläufigen Projektes zu beauftragen. Entstehen sollte nun ein hufeisenförmiger eingeschossiger Bau mit Oberlichtbeleuchtung, von dem zunächst nur ein Flügel als erster Bauabschnitt realisiert werden sollte³⁰⁷. Auch diese Pläne kamen im März 1949 zum Erliegen, als Dr. Vogler vom Kultusministerium mitteilte, dass „alle Bauzuschüsse des Kultusministeriums für Museumszwecke vom Finanzministerium abgelehnt worden seien“³⁰⁸, das heißt auch die für Duisburg in Aussicht gestellten 50 000 DM. Trotz dieses Rückschlags setzte sich Ernst D’ham weiter für den Ausbau des Gebäudes an der Königstraße 21 ein und sprach erneut von einem geplanten „Wilhelm Lehmbruckmuseum“³⁰⁹. D’ham nutzte damit den Künstlernamen gezielt als Marketinginstrument, um den Museumsbau voranzutreiben.

Derweil änderte sich die Situation in Duisburg. Das Arbeitsamt räumte zwar die Zimmer in der Königstraße 21 im September 1949, für das Museum entspannte sich die Lage dadurch jedoch nicht. Die Räume konnten auch weiterhin nicht genutzt werden, da die Stadt sie der Schauspielerin Frau Bertram für Aufführungen zur Verfügung gestellt hatte. Ob diese Übergangslösung beibehalten werden sollte oder ob der Aufstellung der Lehmbruck-Sammlung Vorrang gewährt werde, sollte zu einem späteren Zeitpunkt entschieden werden³¹⁰. Die Unterbringung des Zimmertheaters in Räumen des Kunstmuseums wurde als „untragbarer Zustand“³¹¹ aufgefasst und führte zu großen konservatorischen Problemen. Aufgrund des akuten Platzmangels musste ein Großteil der Sammlung, darunter auch die Werke Wilhelm Lehmbrucks, im Keller des Hauses untergebracht werden, wo sie „dem Verderb ausgesetzt“³¹² waren, wie ein Museumsmitarbeiter beklagte. Am 2. März 1950 wurden die Räume im Kunstmuseum vom dort untergebrachten

Klimpel vom 22.2.1949, Archiv WLM; Maschinenschriftliches Schreiben Ernst D’ham an den Beigeordneten Holke vom 7.3.1949, Archiv WLM.

³⁰⁷ Maschinenschriftliches Schreiben Ernst D’ham an den Beigeordneten Holke vom 7.3.1949, Archiv WLM.

³⁰⁸ Maschinenschriftliches Schreiben von Ernst D’ham an den Oberbürgermeister Seeling vom 24.3.1949, Archiv WLM.

³⁰⁹ Maschinenschriftliches Schreiben von Ernst D’ham an Oberstadtdirektor Klimpel vom 11.10.1949, Archiv WLM.

³¹⁰ Auszug aus der Niederschrift über die Beigeordneten-Konferenz vom 19.9.1949, Archiv WLM.

³¹¹ Maschinenschriftliches Schreiben von Heinrich Spaeth an Ernst D’ham vom 5.11.1949, Archiv WLM.

³¹² Maschinenschriftliches Schreiben von Heinrich Spaeth an Ernst D’ham vom 5.11.1949, Archiv WLM.

Zimmertheater wieder frei gegeben³¹³. Trotz dieser räumlichen Verbesserung wies Ernst D'ham weiterhin auf die katastrophalen Zustände hin und betonte, dass ein geregelter Museumsbetrieb nicht möglich sei. Derzeit müsse er den „Eigenbesitz im Keller des Museums vertrauern lassen“ und könne es nicht verstehen, „daß merkwürdigerweise ausgerechnet unser Heimatmuseum heimatlos ist“³¹⁴. Um endlich eine Lösung herbeizuführen, stellte D'ham im März 1953 einen Antrag auf bauliche Erweiterung des Kunstmuseums in der Königstraße. Er erhielt umgehend eine aufschlussreiche Antwort vom Beigeordneten Holke:

„Ich rate dringend ab, das Gebäude auf Kosten des Gartens zu erweitern. Es wird die Zeit kommen, wo alle städtischen Sammlungen in einem Gebäude (Museum) untergebracht werden. Dazu reicht aber m.E. das Gebäude a.d. Königstraße auch mit Anbauten nicht aus.“³¹⁵
[Hervorhebung im Original]

Inwieweit der Plan für einen Museumsbau bei der Stadt im Jahr 1953 vorangeschritten war, lässt sich nicht ermitteln. Sicher scheint jedoch, dass zu diesem Zeitpunkt noch mehrere Lösungsansätze diskutiert wurden, die Stadt Duisburg dabei aber noch allgemein an ein Museum dachte und noch kein Lehmbruck-Museum im Sinn hatte. In einem Schreiben vom Mai 1953 riet der Museumsdirektor Ernst D'ham von einem Neubau am Burgplatz ab, da Duisburg „keine ausgesprochene Stadt der bildenden Künste“³¹⁶ sei und daher eine verkehrsgünstige Lage zu bevorzugen sei. Er nahm des Weiteren in diesem Schreiben Bezug auf das Vorhaben, einen Anbau an das Haus Mühlenbergstraße 24 zu planen, was jedoch nur eine Übergangslösung darstellen würde und daher von ihm ebenfalls abgelehnt wurde. Das lang diskutierte Vorhaben, einen provisorischen Erweiterungsbau im Museumsgarten an der Königstraße zu errichten, musste endgültig aufgegeben werden, als in der Sitzung des Grünflächen- und Friedhofausschusses am 18.

³¹³ Maschinenschriftliches Schreiben von Ernst D'ham an den Beigeordneten Holke vom 6.3.1950, Archiv WLM.

³¹⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Ernst D'ham an den Beigeordneten Holke vom 13.3.1953, Archiv WLM.

³¹⁵ Erwiderung von Georg Holke vom 24.3.1953 auf ein Schreiben von Baudirektor von Tiling an den Kulturdezernenten Dittrich vom 23.3.1953, Archiv WLM.

³¹⁶ Maschinenschriftliches Schreiben von Ernst D'ham an den Beigeordneten Holke vom 15.5.1953, Archiv WLM. Zum Projekt am Burgplatz siehe auch: StADu, 601/ 390.

Juni 1953 der Vorschlag mit der Begründung abgelehnt wurde, dass der Museumsgarten mit seinem alten Baumbestand erhaltenswert sei. Der Beigeordnete Holke verwies in diesem Zusammenhang jedoch auf „eine Möglichkeit, die sich in absehbarer Zeit bieten würde, um das Museum in einem größeren Gebäude an der Düsseldorfer Straße unterzubringen“³¹⁷. Der erhaltenswerte Baumbestand als Einwand gegen einen Museumsbau erscheint hinsichtlich des prestigeträchtigen Projektes wenig überzeugend. Es ist aber möglich, dass die Stadt hiermit einen rechtskräftigen Einwand gegen die Bebauung des Grundstücks Königstraße 21 erhob, da intern bereits ein anderes Bauvorhaben favorisiert wurde.

Ernst D’ham konnte keine Entscheidung mehr für einen Museumsbau herbeiführen. Nach neunjähriger Amtszeit trat er Ende September 1954 den Ruhestand an und übergab die Leitung des Museums dem promovierten Kunsthistoriker Gerhard Händler (1906-1983) (Abb. 52)³¹⁸. Dieser leitete das Städtische Kunstmuseum, das während seiner Amtszeit als Wilhelm Lehmbrock Museum den Neubau beziehen sollte, bis 1970. Händler hatte zuvor als Direktor des Moritzburgmuseums in Halle die von den Nationalsozialisten auseinandergerissene Sammlung wieder aufbauen müssen und war auch deshalb eine gute Wahl für das Duisburger Museum.

Im Jahr 1954 wurde abermals der Plan gefasst, die Kunstmuseen in einer großen Stadthalle auf dem Tonhallengelände unterzubringen. Der neue Museumsdirektor Gerhard Händler betonte, dass für das Museum nur Räume im Erdgeschoss sowie Räumlichkeiten im Obergeschoss mit Oberlicht nutzbar wären. Es sollte ein Wettbewerb ausgeschrieben werden, der folgende

³¹⁷ Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des Grünflächen- und Friedhofsausschusses vom 18.6.1953, Archiv WLM.

³¹⁸ In dem von Siegfried Salzmann verfassten Nachruf auf Gerhard Händler ist der Sterbeort fälschlicherweise mit Duisburg angegeben: Salzmann 1982, S. 8. Den Angaben der Tochter Händlers zufolge ist er jedoch am 10.4.1982 in Mülheim verstorben. Gerhard Händler wuchs im schlesischen Schweidnitz auf, wo er das humanistische Gymnasium besuchte. Zunächst studierte er Philologie in Halle, wechselte dann aber zu den Fächern Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, in denen er 1932 seinen Abschluss bei Paul Frankl machte. Er promovierte über „Fürstliche Mäzene und Sammler in Deutschland von 1500-1620“. Seine erste Anstellung fand er 1933 als Mitarbeiter in der Anhaltischen Galerie in Dessau, die er ab 1939 leitete. Nachdem die Galerie 1945 zerstört worden war, war er ab 1947 Direktor des Städtischen Museums auf der Moritzburg in Halle. Aufgrund des zunehmenden Drucks der zonalen Kulturreglementierung entschloss sich Händler 1949 diese Position aufzugeben und mit seiner Familie in den Westen überzusiedeln (siehe dazu ausführlicher: Steinkamp 2008, bes. S. 209ff.). Obwohl er hier keinerlei Kontakte hatte, fand er schon 1952 eine Anstellung als Kustos bei der Kestnergesellschaft in Hannover. 1954 wurde er als Direktor an das Städtische Kunstmuseum in Duisburg berufen. 1970 trat Händler auf eigenen Wunsch mit 63 Jahren den vorzeitigen Ruhestand an. Für seine Verdienste um das Duisburger wurde er 1969 mit der Mercator-Plakette der Stadt Duisburg geehrt.

Vorgaben bezüglich des Kunstmuseums enthielt: Die Gesamtfläche sollte 2.500m² betragen, davon seien zwei Räume à 125m² im Erdgeschoss für die Lehmbruck-Sammlung vorgesehen. Die übrigen 2.250m² verteilten sich auf Räume im Obergeschoss, die an das Heimatmuseum grenzen und mit Oberlicht auszustatten seien. Des Weiteren seien Verwaltung- und Werkstatträume, eine Wohnung für den Kustos und ein Vortragssaal einzuplanen. Die Raumhöhe solle mindestens 3,75 m betragen³¹⁹. Pläne für die Duisburger Stadthalle aus dem Jahr 1955 weisen tatsächlich im Erd- und Obergeschoss an der nördlichen Gebäudeseite einzelne Räume auf, die aber nur mit dem Wort „Ausstellung“ gekennzeichnet sind. Ob es sich dabei um die geplanten Räumlichkeiten für das Kunstmuseum handelt, bleibt fraglich, da es keine weiteren Anhaltspunkte gibt. Vielmehr suggeriert die Andeutung von Tieren auf dem Plan eine andere Nutzung³²⁰. Das eingezeichnete Mammutskelett und ein Schmetterling, deuten eher auf eine naturwissenschaftliche Sammlung hin (Abb. 53).

Um sich über aktuelle Entwicklungen im Museumsbau zu erkundigen, schlug Händler vor, sich bei einer Besichtigungsfahrt die Baustellen der Museumsneubauten in Essen und Köln vor Ort anzuschauen³²¹. Das Essener Folkwang-Museum war im Krieg vollständig zerstört worden. Ab 1956 wurde mit dem Neubau nach einem Entwurf von den Architekten Erich Hösterey, Werner Kreuzberger und Horst Loy begonnen. Bei einer Ortbesichtigung in Essen konnten demnach zu dieser Zeit nur die Lage des Museums sowie bereits vorliegende Pläne des 1954 beschlossenen Neubaus besichtigt werden. Eine stattgefundene Fahrt lässt sich zwar nicht belegen, kann aber aufgrund der Nähe zu Duisburg durchaus angenommen werden. Der Neubau des im Krieg zerstörten Wallraf-Richartz-Museums in Köln war zu dieser Zeit schon weiter vorangeschritten, so dass am 21. Januar 1955 eine Besichtigung der Baustelle stattfand. Gerhard Händler und Baudirektor Steinhauer trafen sich mit den Architekten Rudolf Schwarz und Joseph Bernard an der Kölner Baustelle um technische Fragen zu erörtern. Schwarz nutzte diese Gelegenheit und bat, „beim Wettbewerb der Tonhalle mit aufgefordert zu werden“³²².

³¹⁹ Protokoll zur Besprechung zum Wettbewerb Tonhalle am 7.12.1954 im Sitzungssaal Stadthaus, Archiv WLM.

³²⁰ StADu, 72/ 306, Pläne 3, 34, 35 und 38.

³²¹ Protokoll zur Besprechung mit Museumsdirektor Dr. Händler am 16.12.1954 bezüglich des Kunstmuseums beim Wettbewerb Tonhalle, Archiv WLM.

³²² Protokoll über die Besichtigungsfahrt nach Köln am 21.1.1955 mit Museumsdirektor Dr. Händler, Baudirektor Steinhauer und dem Unterzeichneten (Adolphi), Archiv WLM.

2.3 „Devise: Lehmbruck, Lehmbruck, Lehmbruck“, 1955-1959³²³

Die Diskussion um einen Museumsbau wurde 1955 vorangetrieben, als man in Duisburg erfuhr, dass die Lehmbruck-Erben auch mit anderen Städten in Verhandlungen getreten waren. Museumsdirektor Gerhard Händler schrieb im Januar 1955 an den Beigeordneten Dittrich:

„Ich habe in Erfahrung gebracht, daß die Erben Lehmbruck im Begriff sind, den Plan eines Lehmbruck-Museums in Recklinghausen zu erörtern. Die Stadt Recklinghausen soll den Gedanken der Herrichtung eines solchen Baues intensiv erwägen. Meines Erachtens ist es höchste Zeit zu versuchen, zwischen der Stadt Duisburg und den Erben Lehmbrucks das ehemals bestandene enge Vertrauensverhältnis wiederherzustellen. Es dürfte an der Zeit sein, möglichst durch einen persönlichen Besuch eine solche Annäherung und die freie, offene Erörterung aller Fragen um ein Lehmbruck-Museum herbeizuführen. Ich wäre sehr dankbar, wenn Sie die Angelegenheit an den Herrn Oberbürgermeister herantragen würden mit dem Bestreben, mich baldmöglichst mit der Aufgabe und Verhandlung zu beauftragen.“³²⁴

Möglicherweise war es ein taktischer Schachzug Händlers, um den Museumsbau voranzutreiben, auch wenn ein Taktieren zur Persönlichkeit des Direktors eher nicht passt. Von Zeitgenossen wird er als bescheidener Mensch beschrieben, der keine Selbstdarstellung brauchte³²⁵. Die Antwort der Stadt erfolgte postwendend. Händler erhielt sein Schreiben einen Tag später mit einem handschriftlichen Vermerk zurück:

³²³ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 27.2.1957, Archiv WLM.

³²⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 11.1.1955 mit handschriftlicher Erwiderung vom 12.1.1955, Archiv WLM.

³²⁵ Gespräch mit der Tochter Gerhard Händlers am 16.6.2010. „Gerhard Händler war eine stille, in sich gekehrte und ganz der Sache ergebene Persönlichkeit.“ (Gerhard Händler †, in: Duisburger Journal, Band 6, 1982, Heft 7, S. 5).

„Nehmen Sie bitte sofort die Verbindung mit den Erben Lehbruck auf. Ein Lehbruck-Museum gehört in die Vaterstadt des Künstlers und nicht nach Oberhausen. Wir müssen den ganzen Lehbruck-Besitz übernehmen, wenn die Erben ihn abgeben wollen a) durch Verkauf b) durch Rentenvertrag c) durch a + b oder nach Vorschlägen der Familie, die Sie kennen lernen sollen. Die Sache eilt und muß sofort in Angriff genommen werden.“³²⁶
[Hervorhebung im Original]

Offenbar handelt es sich bei der Antwort Dittrichs um eine Verwechslung der Städte Oberhausen und Recklinghausen. Die Verortung des Lehbruck-Nachlasses in Oberhausen erscheint zwar vor dem Hintergrund schlüssig, dass der Geburtsort von Wilhelm Lehbruck, Meiderich, der 1905 in Duisburg eingemeindet wurde, an der heutigen Stadtgrenze zu Oberhausen liegt. Dort gab es allerdings keine Museumstradition, während Recklinghausen zu dieser Zeit bereits die Kunsthalle Recklinghausen vorzuweisen hatte. Zudem ist es unwahrscheinlich, dass der Museumsdirektor Händler in seinem Schreiben gleich zweimal fälschlicherweise Recklinghausen erwähnt. Auch in privaten Notizen berichtete Händler nur von Bestrebungen der Stadt Recklinghausen um den Lehbruck-Nachlass³²⁷. Mitte April 1955 kam es zu einem zweitägigen Besuch Gerhard Händlers bei den Lehbruck-Erben in Stuttgart. Wie aus einem Protokoll hervorgeht, war dieses Treffen der Vermittlung August Hoff's zu verdanken, der in den Vorkriegsjahren herzlichen Kontakt zu Anita Lehbruck pflegte. Bei dem Gespräch mit der Künstlerwitwe und den Söhnen Guido und Manfred wurde rasch deutlich, dass auch diese den Standort Duisburg favorisierten, wenngleich es auch Verhandlungen mit der Städtischen Kunstsammlung in Düsseldorf gab. Die Verhandlungen wurden im Wesentlichen von Guido Lehbruck geführt, der sich als Anwalt um die familiären Belange kümmerte. Der Wunsch der Familie sei es, „das Schaffen Lehbrucks in seinem ganzen Umfange durch ständige Ausstellung zu würdigen“³²⁸. Die Neubauabsichten wurden „mit lebhaftem Interesse

³²⁶ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 11.1.1955 mit handschriftlicher Erwiderung vom 12.1.1955, Archiv WLM.

³²⁷ Handschriftliche Vermerke von Gerhard Händler, Archiv Gerhard Händler, Mülheim a. d. Ruhr.

³²⁸ Bericht über die am 15. bis 16.4.(1955) in Stuttgart mit den Erben Lehbruck geführten Besprechungen, Archiv WLM.

aufgenommen³²⁹ und für den Fall der Umsetzung stellten die Erben in Aussicht das gesamte Œuvre Wilhelm Lehmbrucks als Dauerleihgabe nach Duisburg zu geben. Der Stadt Duisburg solle zudem im Fall eines Verkaufs das Vorkaufsrecht eingeräumt werden. Um diese Absicht zu untermauern, bot Guido Lehmbruck an, den *Gestürzten* aus der Städtischen Kunstsammlung Düsseldorf vorab nach Duisburg zu überführen.

Der Besuch Gerhard Händlers in Stuttgart war der entscheidende Wendepunkt in der Frage nach einem Museumsbau in Duisburg. Bei diesem Treffen ist offenbar auch Manfred Lehmbruck als Architekt das erste Mal in das Blickfeld von Gerhard Händler getreten. Am 25. Mai 1955 erkundigte er sich in einem Brief an Guido Lehmbruck nach Besprechungen der Museumsentwürfe des Bruders in Fachzeitschriften, die er gerne bei der nächsten Kulturausschusssitzung präsentieren würde³³⁰. Diese Anfrage beantwortete Manfred Lehmbruck eine Woche später und nutzte die Gelegenheit seine Tätigkeit bei Auguste Perret in Paris hervorzuheben und einige Wettbewerbe anzuführen, bei denen er prämiert worden war (Dok. 14). Er präsentierte sich als Fachmann für Museumsbauten, indem er auf seine Dissertation über den zeitgemäßen Museumsbau und den ersten Preis beim Wettbewerb für das Museum in Pforzheim verwies. Zudem legte er Unterlagen zu dem Projekt des Federsee-Museums in Bad Buchau bei. Sein Schreiben schloss er mit den Worten, dass es ihn sehr freuen würde, „wenn der schon lange von der Familie gehegte Wunsch eines kleinen, aber durchgestalteten Museums einmal Wirklichkeit würde“³³¹. Mit dem Besuch Händlers bei den Lehmbrucks entstand nach über 20 Jahren erstmals wieder ein Kontakt zwischen der Stadt Duisburg und den Erben, der dazu beitrug, „das gespannte Verhältnis, das leider bisher zwischen der Familie Lehmbruck und der Stadt Duisburg bestanden habe, zu entspannen“³³².

Zur gleichen Zeit, im Frühjahr 1955, wurde von der Stadt Duisburg ein Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Stadthalle ausgeschrieben. Aufgefordert wurden Architekten des BDA Rechter Niederrhein sowie in Duisburg geborene Architekten. Gesondert eingeladen wurde die Architekten

³²⁹ Bericht über die am 15. bis 16.4.(1955) in Stuttgart mit den Erben Lehmbruck geführten Besprechungen, Archiv WLM.

³³⁰ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an Guido Lehmbruck vom 25.5.1955, Archiv WLM.

³³¹ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an Gerhard Händler vom 2.6.1955 (Durchschlag), Archiv WLM (Dok. 14).

³³² Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des Kulturausschusses vom 3.6.1955, Aussage von Oberbürgermeister Seeling, Archiv WLM.

Gerhard Graubner (Hannover), Werner Kallmorgen (Hamburg), Siegfried Wolske (Berlin/ Hamburg) und Rudolf Schwarz (Köln). Am 20. Juli 1955, drei Monate nach dem Besuch Händlers bei den Lehmbrucks in Stuttgart, wurde die Liste der gesondert aufgeforderten Architekten um den Namen Manfred Lehmbruck ergänzt. Am 20.7.1955 wurde der Architekt von Baudirektor Georg Holke zur Teilnahme am Wettbewerb aufgefordert. Fünf Tage später sagte er seine Teilnahme schriftlich zu. Abgabetermin der Beiträge war der 17.1.1956³³³. Die Einladung Lehmbrucks, der als junger Architekt zu dieser Zeit erst auf wenige realisierte Bauten verweisen konnte, stand offenbar in engem Zusammenhang mit den gerade wieder geknüpften Kontakten zwischen der Stadt Duisburg und den Lehmbruck-Erben. Vom Preisgericht unter dem Vorsitz von Egon Eiermann wurden aus 51 eingegangenen Entwürfen fünf prämiert und als gleichrangig angesehen. Darunter befand sich der Entwurf von Lehmbruck, der als „bemerkenswerter Vorschlag“ gerühmt wurde, derjenige von Graubner sowie der Entwurf der jungen Duisburger Architekten Heido Stumpf und Peter Voigtländer. Weitere elf Entwürfe bekamen kleinere Auszeichnungen³³⁴. Eine Photographie des Architekturmodells von Manfred Lehmbruck, sowie eine Entwurfszeichnung zeigen eine zweigeschossige Halle auf L-förmigem Grundriss, die die durch den Abriss der Tonhalle entstandene Baulücke schließt und den König-Heinrich-Platz nach Osten abschließt (Abb. 54). Die Schauseite nach Westen präsentiert sich als strenge, nur durch die Glasscheiben rhythmisierte Fassade, deren oberes Geschoss leicht vorspringt und auf diese Weise ein überdachter Gehweg entsteht. Der Konzertsaal ragt als eigenständiger Baukörper aus dem flachen Bau heraus. Lehmbrucks Entwurf ist eine Variation seines Wettbewerbsbeitrages für das Mannheimer Nationaltheater aus dem Jahre 1953. Er steht sogleich in der Nachfolge des viel beachteten Wettbewerbsbeitrages von Mies van der Rohe desselben Wettbewerbs (Abb. 55).

Da aus dem Wettbewerb kein eindeutiger Sieger hervorging, wurde beschlossen, einen zweiten Wettbewerb unter den 16 prämierten Architekten

³³³ Der Schriftverkehr zu diesem Wettbewerb befindet sich im SAAI (unvollständig) sowie im StADu, 401/ 489, bes. f. 20-34, StADu, 600/ 924, ohne Seitenzählung. Der Ausschreibungstext befindet sich im StADu, 600/ 920. Die Ausschreibung wurde auch in der Deutschen Bauzeitschrift veröffentlicht (Wettbewerbsausschreibungen, in: Deutsche Bauzeitschrift, Band 3, 1955, Heft 10, S. 854).

³³⁴ Niederschrift über die Sitzung des Preisgerichts vom 3. und 4.5.1956, StADu. 600/ 920, ohne Seitenzählung.

zu veranstalten. Aus diesem ging Lehmbrucks Doktorvater Gerhard Graubner als Sieger hervor, der in Zusammenarbeit mit den Duisburger Architekten Heido Stumpf und Peter Voigtländer von 1959-1962 die Mercatorhalle erbaute³³⁵.

Nachdem der Kontakt zu den Lehmbruck-Erben wieder hergestellt war und die Werke Wilhelm Lehmbrucks als Dauerleihgabe in Aussicht standen, gewann die Entscheidung in der Museumsfrage an Dringlichkeit. In einer Kulturausschusssitzung im Juni 1955 wurde als denkbarer Standort des Museums der Park hinter dem Haus Mülheimer Straße 39 diskutiert. Dieses Grundstück wurde ein paar Tage später von Museumsdirektor Händler und Baudirektor Steinhauer besichtigt. Im Anschluss erfolgte eine Besprechung beim Stadtplanungsamt. Demnach eignete sich das Haus für die Unterbringung eines Teiles der Sammlung. Auf dem Gartengrundstück müssten jedoch noch weitere Räume entstehen. Ein projektiertes, erdgeschossiges Neubau, „der sich pavillonartig in eine Grünanlage einbettet und Freiräume in die Ausstellung einbezieht“ wurde jedoch durch die Tatsache erschwert, dass der vorherige Besitzer nur unter der Bedingung verkaufen wollte, dass die Grünflächen unbebaut blieben. Gerhard Händler schlug daher einen niedrigen Bau vor, der die Grünflächen nicht zerstöre und nannte als gelungenes Beispiel Sonsbeek bei Arnheim. In dem weitläufigen Stadtpark fanden seit 1949 in regelmäßigen Abständen Skulpturenausstellungen statt³³⁶. Zum Abschluss des Treffens empfahl Händler eine Beratung mit Manfred Lehmbruck, auch um die Beziehung zu den Erben zu festigen³³⁷. Anfang Juli 1955 fand ein weiteres Treffen zwischen Anita und Guido Lehmbruck mit Gerhard Händler, August Hoff und Oberbürgermeister August Seeling in Duisburg statt. Händler berichtete von „einige[n] sehr anregende[n] Stunden“³³⁸. Interessant ist jedoch die Tatsache, dass die Lehmbrucks auf der Durchreise in Duisburg verweilten. Ihr eigentliches Ziel war der erwähnte Park von Sonsbeek bei Arnheim. Erstaunlicherweise begleitete Manfred Lehmbruck, der sich zu dieser Zeit

³³⁵ Die Mercatorhalle wurde 2005 abgerissen und 2007 durch den Neubau des City Palais ersetzt.

³³⁶ Park Sonsbeek bei Arnheim ist der erste monumentale Stadtpark in den Niederlanden. Er wurde 1821 von Guillaume Baron van Heeckeren im englischen Landschaftsstil angelegt und ist seit 1899 in städtischem Besitz. www.parksonsbeek.nl/sonsbeek.html, Abruf: 7.2.2010.

³³⁷ Bericht über Besichtigung des Hauses Mülheimer Straße 39 mit Museumsdir. Dr. Händler, Baudir. Steinhauer und t. St. I. Grothe und anschließend Besprechung beim Stadtplanungsamt mit Oberbaurat Dr. Babenzien und Arch. Luther am 7.6.1955, Archiv WLM.

³³⁸ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an Oberstadtdirektor Klimpel vom 19.7.1955, Archiv WLM.

Hoffnungen auf die Erteilung eines Bauauftrags für das Duisburger Museum machen durfte, diese Reise nicht.

Gegen Ende des Jahres 1955 konkretisierten sich die Pläne für einen Sparkassenneubau, der den Abriss des Hauses Königstraße 21 vorsah, um an dieser Stelle ein modernes Hochhaus zu errichten³³⁹. Die Lösung der Museumsfrage gewann damit an Dringlichkeit. Händler versuchte zu dieser Zeit mit aller Macht eine schnelle Entscheidung herbeizuführen, insbesondere um die von den Erben in Aussicht gestellte Lehmbruck-Sammlung endlich wieder nach Duisburg zurückzubringen. Er fasste seine Gedanken in einem sechsseitigen Exposé *Zur Duisburger Museumsfrage* zusammen, welches er dem Beigeordneten Dittrich zukommen ließ. In diesen Ausführungen, die vor allem die kulturellen und speziell die musealen Bemühungen und Erfolge der Nachbarstädte betonen, verwies er explizit auf den Bildungsauftrag eines Museums gerade in einer von der Industrie geprägten Stadt wie Duisburg:

„[...] gerade in den ‚Städten der Arbeit‘ [ist] die Wiederbelebung der Kunstpflege eine besondere Pflicht [...].“³⁴⁰

Zudem erinnerte er die Stadt an die Verpflichtung Duisburgs, dem Erbe ihres großen Sohnes gerecht zu werden. Dies sei insbesondere wichtig, da sich neben Recklinghausen nun auch Düsseldorf intensiv um den Nachlass bemühte:

„Duisburg hat als Lehmbruckstadt die hervorragendste Verpflichtung, alles zu tun, um das ‚Lehmbruck-Museum‘ Wirklichkeit werden zu lassen. Die Erben Lehmbrucks ersehnen ein solches Museum. Düsseldorf ist mit seinen Versuchen, das Lehmbruck-Museum zu gewinnen, noch ein gefährlicher Rivale. Es wird noch eingehender Verhandlungen mit den Erben Lehmbrucks bedürfen. Welche deutsche Stadt auch immer solche Verhandlungen erfolgreich zu Ende führt und das Lehmbruck-Museum

³³⁹ Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des Kulturausschusses vom 10.11.1955, Archiv WLM.

³⁴⁰ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 12.11.1955 mit Anlage *Zur Duisburger Museumsfrage*, Archiv WLM.

verwirklicht: sie wird mit einem Schlage in Westdeutschland in den Rang einer bedeutenden Kunststadt emporsteigen. Die Besonderheit einer solchen Sammlung wird ihre Wirkung weit über den Bezirk der engeren Heimat hinaus erzielen.“³⁴¹

Mit der Betonung der Wichtigkeit kultureller Einrichtungen für die Außenwirkung und Werbung der Stadt sprach Händler ein Thema an, das zu dieser Zeit sehr aktuell war. Kulturbauten waren auch deshalb eine immer wichtigere kommunale Bauaufgabe, da sie den Freizeitwert der Städte heben. Wie viele andere von der Industrie geprägte Städte im Ruhrgebiet war Duisburg darum bemüht, sich weniger als Industriestadt als vielmehr als Erholungsstadt zu präsentieren. Wie sich aus Postkarten und Stadtbroschüren entnehmen lässt, wurden in der Nachkriegszeit vor allem Einkaufsmöglichkeiten, Kultur- und Freizeitangebote vom Stadtmarketing beworben³⁴². Bei der nächsten Sitzung des Kulturausschusses im Januar 1956 führte der Duisburger Kulturdezernent Paul Dittrich aus, „daß geplant sei, nachdem nunmehr die Verbindungen zur Familie Lehmbruck wieder hergestellt seien, den Kunstbesitz der Familie Lehmbruck als ständige Leihgabe an die Stadt Duisburg zu geben“³⁴³. Wohl auch um diese Absicht voranzutreiben, wurde in Duisburg anlässlich des 75. Geburtstages von Wilhelm Lehmbruck eine Gedächtnisausstellung gezeigt, bei der erstmals nach dem Krieg auch wieder Leihgaben der Erben in Duisburg zu sehen waren³⁴⁴.

Auch wenn zu diesem Zeitpunkt noch kein Baugrund ausgemacht werden konnte, konkretisierten sich die Vorgaben für einen Museumsbau. Für die Lehmbruck-Sammlung wurden 1.200m² veranschlagt, die der wachsenden Kunstsammlung baulich eng verbunden sein sollten. Im November 1955 drängte Händler auf eine schnelle Entscheidung:

³⁴¹ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 12.11.1955 mit Anlage *Zur Duisburger Museumsfrage*, Archiv WLM.

³⁴² Dazu ausführlicher: Fleiß 2010.

³⁴³ Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des Kulturausschusses vom 12.1.1956, StADu, 401/ 483, fol. 20.

³⁴⁴ Die Ausstellung wurde in Duisburg vom 11.12.1955 bis zum 5.2.1956 gezeigt. Weitere Stationen waren die Kunsthalle Bremen und das Städtische Kunsthaus Bielefeld (Wilhelm Lehmbruck 1955). Marion Bornscheuer sieht in dieser Ausstellung den „entscheidenden Anstoß zum Bau“ des Museums (Bornscheuer 2014, S. 58). Tatsächlich ist die Ausstellung aber bereits eine Reaktion auf die im Frühjahr begonnenen Bemühungen der Stadt Duisburg um den Lehmbruck-Nachlass und die Verhandlungen um den Museumsbau.

„Es bleibt nichts übrig, als die Museumspläne von Grund auf neu und endgültig durchzudenken und unverzüglich an ihre Durchführung heranzugehen.“³⁴⁵

Zur Diskussion standen zu diesem Zeitpunkt vor allem drei Baugründe: Erstens das Gelände am Hause Mülheimer Straße 29. Der Baugrund befand sich in zentraler, verkehrsgünstiger Lage unmittelbar hinter dem Duisburger Hauptbahnhof an einer großen Ausfallstraße Richtung Mülheim. Die Stadtplanung und das Grünflächenamt hatten die Bebauungspläne jedoch kritisiert, und auch eine spätere Erweiterung des Museums war an diesem Standort fraglich. Als zweiter Baugrund wurde der Kant-Park genannt. Das Gelände lag ebenfalls zentral in der Innenstadt und ermöglichte die von der Familie Lehbruck gewünschte Verbindung von Museum und Natur. Doch auch hier hatten Stadtplanung und Grünflächenamt bislang eine Bebauung missbilligt. Als dritter Baugrund bot sich „das Gebiet hinter der Autobahn, links der nach Mülheim führenden Straße“³⁴⁶ an. Dieses Grundstück befand sich ebenfalls an der Ausfallstraße nach Mülheim, diesmal jedoch am Stadtrand gelegen. Wegen des benachbarten Zoos war dieser Bereich jedoch durch öffentliche Verkehrsmittel gut an die Innenstadt angebunden. Zudem eignete sich die Lage am Stadtrand für den prognostizierten zunehmenden Individualverkehr, da ausreichend Parkmöglichkeiten geschaffen werden könnten. Die Vorzüge des Grundstücks lagen in der freien Gestaltung und der engen Verbundenheit von Museum und Natur durch den angrenzenden Stadtwald. Als Vorbilder nannte Händler den Park in Sonsbeek und das Kröller-Müller-Museum in Otterlo.

„Städtebaulich gesehen, könnte eine in die Natur eingebundene schlichte, moderne Architektur mit parkartigem Übergang zum Walde einen neuen reizvollen Anziehungspunkt ergeben, um den Duisburg von mancher Stadt beneidet würde: Natur und Kunst in einem!“³⁴⁷

³⁴⁵ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 12.11.1955 mit Anlage *Zur Duisburger Museumsfrage*, Archiv WLM.

³⁴⁶ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 12.11.1955 mit Anlage *Zur Duisburger Museumsfrage*, Archiv WLM.

³⁴⁷ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 12.11.1955 mit Anlage *Zur Duisburger Museumsfrage*, Archiv WLM.

Händler schloss seine Ausführungen mit dem Vorschlag, bei weiteren Beratungen Manfred Lehmbruck als Fachmann für Museumsbauten hinzuzuziehen. Zwei Monate später wiederholte er diesen Vorschlag und hatte so maßgeblichen Anteil an Lehmbrucks späterer Beauftragung:

„Für die endgültige Planung möchte ich vorschlagen, keine Ausschreibung zu veranstalten, vielmehr das Lehmbruck-Museum durch den Sohn des Künstlers, den Architekten Dr. Manfred Lehmbruck, Stuttgart, planen und errichten zu lassen, der das Material der Sammlung bestens kennt und den Bedarf so abschätzen kann wie kein zweiter. Herr Dr. Manfred Lehmbruck ist zudem Spezialist für Museumsbau. Er hat sich mit den Fragen des Neubaues von Museen wie kein zweiter befaßt und ist auch mit der Errichtung [sic!] des deutschen Schmuckmuseums in Pforzheim beauftragt worden.“³⁴⁸

Nach eingehenden stadtinternen Beratungen schied Ende 1955 das Grundstück Mülheimer Straße 39 aus. Stattdessen wurden folgende Grundstücke zur Bebauung vorgeschlagen: Ein Teilstück des Kant-Parks, Ecke Kölner- und Tonhallenstraße, der Baublock Friedrich-Wilhelm-/ Hohe-/ Gallenkamp-/ und Tonhallenstraße, ein Teilstück des Bönigerparks zur Johanniterstraße hin (ehem. Städtisches Konservatorium) und weiterhin das am Stadtrand gelegene Gebiet an der Mülheimer Straße³⁴⁹. Ungeachtet der noch offenen Frage des Baugrundes, nahmen die Planungen für das Museum mehr und mehr Gestalt an. Die Erben Lehmbrucks legten Wert darauf, „daß das Lehmbruckmuseum möglichst im Grünen liegt und nicht ‚monumental‘, sondern intim wirkt. Entsprechend der Aufstellung könnte man an eine dreitaktige Gruppierung denken“³⁵⁰.

Auch für die anderen Sammlungen der Stadt Duisburg musste eine dauernde Lösung gefunden werden. Bei einer Besprechung im Februar 1956 wurde zunächst über die Nutzung der Böniger Villa, auch *Haus Rhein*

³⁴⁸ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händlers an den Beigeordneten Dittrich vom 20.1.1956, StADu, 401/ 483, fol. 23.

³⁴⁹ Maschinenschriftliches Schreiben von Oberrat Babenzien an den Beigeordneten Holke vom 24.12.1955, Archiv WLM.

³⁵⁰ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Stadtplaner Babenzien vom 28.1.1956, Archiv WLM.

genannt, beratschlagt (Abb. 56)³⁵¹. Das 1850 erbaute Haus befand sich an der Düsseldorfer Straße 49 und wurde bereits 1939 von der Stadt für Museumszwecke angekauft. Die Stadt nutzte es zu dieser Zeit behelfsmäßig als Schulgebäude, später sollte es als neues Heimatmuseum dienen. Da die Bausubstanz stark von Schwamm befallen war, befürwortete Baudirektor Sievers einen Neubau an dieser Stelle. Der Vorgang wurde durch die Auflage des Landeskonservators behindert, die beim Abriss des Hauses Königstr. 21 zumindest den Erhalt der gründerzeitlichen Villa an der Düsseldorfer Straße vorschrieb³⁵².

Bezüglich des Kunstmuseums kristallisierte sich immer mehr die Befürwortung eines kompletten Neubaus an geeigneter Stelle heraus, der durch einen bindenden Finanzierungsplan gesichert werden sollte. Zur Diskussion standen im März 1956 drei Grundstücke im Kant-Park: Erstens entlang der am südlichen Ende verlaufenden Wittekindstraße, zweitens an der Ecke Wittekind-/ Tonhallenstraße oder aber drittens an der zur Innenstadt gelegenen Seite Ecke Düsseldorfer-/ Friedrich-Wilhelm-Straße (Abb. 57)³⁵³. Eine Alternative stellte immer noch das Grundstück Mülheimer Straße am Stadtrand dar. Da die Frage nicht abschließend geklärt werden konnte, wurde auf Vorschlag von Gerhard Händler beschlossen, „dem Rat der Stadt die Beauftragung des Architekten Manfred Lehmbruck vorzuschlagen, der zunächst ohne Ausarbeitung von Einzelplänen eine grundsätzliche Untersuchung über den besten Standort des Museums in Zusammenarbeit mit Hochbau- und Grünflächenamt anstellen soll“³⁵⁴.

Die Finanzierung des Projektes lief in der Zwischenzeit an. Dem Neubau eines Kunstmuseums sollte der Erlös aus dem Verkauf des Hauses Königstraße 21 an die Sparkasse zugutekommen. Es wurde vereinbart, dass bis zur Fertigstellung des neuen Kunstmuseums das Haus Mülheimer Straße 39 als Übergangslösung benutzt werden sollte³⁵⁵.

³⁵¹ Aktenvermerk vom 29.2.1956, StADu, 610/ 2857, ohne Seitenzählung.

³⁵² Niederschrift über die Verwaltungsbesprechung am 17.3.1956 im Sitzungssaal des Stadthauses, Zimmer 20, zwischen den Herren Beigeordneten Dr. Sievers und Dittrich sowie den Amtsleitern verschiedener Ämter des Kultur- und Bauderzernates, Archiv WLM.

³⁵³ Hierzu müssten ggf. noch Grundstücke erworben werden. Niederschrift über die Verwaltungsbesprechung am 17.3.1956 im Sitzungssaal des Stadthauses, Zimmer 20, zwischen den Herren Beigeordneten Dr. Sievers und Dittrich sowie den Amtsleitern verschiedener Ämter des Kultur- und Bauderzernates, Archiv WLM.

³⁵⁴ Protokoll zur Besprechung über Museumsbauten am 25.2.1956, Archiv WLM.

³⁵⁵ Auszug aus der Niederschrift über die Stiftung des Kulturausschusses vom 23.4.1956, Archiv WLM.

Im Laufe der zahlreichen Besprechungen in Frühjahr 1956 zeigte sich, dass an der bis zu diesem Zeitpunkt immer wieder diskutierten Zusammenführung von Heimat- und Kunstmuseum in eine bauliche Einheit nicht länger festgehalten werden sollte und es sich um zwei verschiedene Projekte handelte. Die räumlichen Anforderungen an einen Bau des Kunstmuseums veränderten sich dementsprechend und wurden von Händler mit 3.000m² inklusive Verwaltungszimmer, Lesesaal, Vortragsraum, Werkstatt, Magazin und Abstellräumen angegeben. Hinzukommen sollten zwei Wohnungen für den Direktor und den Hausmeister³⁵⁶. Am 7. September 1956 erfolgte eine Ortsbegehung der diskutierten Grundstücke in Duisburg, an der Manfred Lehbruck, Gerhard Händler, Gartenbaudirektor Hollweg und der Architekt Luther teilnahmen. Inzwischen war noch ein weiterer Baugrund nördlich des Botanischen Gartens in die Überlegungen einbezogen worden³⁵⁷. Eine Woche später erhielt Lehbruck von der Stadt Duisburg weitere Informationen zu den Anforderungen an einen Neubau³⁵⁸. Obwohl aus den Akten noch kein eindeutiger Auftrag an Manfred Lehbruck für den Bau des Kunstmuseums hervorgeht, zeichnete sich dieser bereits ab. Am 24. September 1956 übersandte Lehbruck dem Museumsdirektor seine Beurteilung der am Monatsanfang gesichteten Grundstücke. Neben grundsätzlichen Ausführungen über den Flächenbedarf wurden die drei untersuchten Standorte begutachtet. Bewertungskriterien waren neben der Lage und Größe des Grundstücks auch die Möglichkeit einer späteren Erweiterung und die Erreichbarkeit für Besucher sowohl mit dem Auto als auch mit dem öffentlichen Nahverkehr. Das Gutachten liegt im Stadtarchiv Duisburg vor, scheint aber unvollständig zu sein, da das abschließende Urteil und die Unterschrift fehlen³⁵⁹. Die Kernpunkte des Gutachtens sind in einem Bericht über die Sitzung des Hauptausschusses vom 29. Januar 1957 zusammengefasst, einige Passagen sogar wörtlich wiedergegeben. Durch Abgleichung der beiden Texte lässt sich der fehlende Text rekonstruieren. Demnach schied das Grundstück nördlich des Botanischen Gartens aufgrund der beengten Situation aus. Da sich das auf dem Grundstück befindliche Altersheim nicht für Museumszwecke eignete, wurden

³⁵⁶ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 11.5.1956, Archiv WLM.

³⁵⁷ Niederschrift über die Besprechung im Zimmer 414 des Stadthauses am 7.9.1956, Archiv WLM.

³⁵⁸ Protokoll über eine Besprechung zwischen Manfred Lehbruck und beteiligten Ämtern am 7.9.1956, Archiv WLM.

³⁵⁹ Lehbruck, Manfred, Bauplätze für den Neubau eines Kunstmuseums der Stadt Duisburg, Typoskript vom 24.9.1956, StADu, 401/ 483, fol. 37-45 (Dok. 15).

zudem Bedenken gegen den Abbruch des gut erhaltenen Gebäudes geäußert³⁶⁰. Zu dem Grundstück an der Mülheimer Straße in der Nähe des Zoos äußerte sich Lehbruck überwiegend positiv. Lediglich die Lage am Stadtrand wurde als Nachteil angesehen. Lehbruck unterstrich hingegen die verkehrsgünstige Lage und das weite Baugrundstück, das dem Architekten größtmögliche Freiheiten ließe: „Es ist daher möglich, eine Lösung von allgemein gültiger Bedeutung herauszuarbeiten. Auch die Fragen der abschnittswisen Erstellung und einer eventuell späteren Erweiterung bieten keine Schwierigkeiten“³⁶¹. Im Protokoll folgen die Ausführungen zum Gelände im Kant-Park, die am ausführlichsten wiedergegeben sind, da sich der Rat letztendlich auch einstimmig für diesen Baugrund entschied. Positiv bewertet wurden die zentrale Lage und das weitläufige Gelände, das auch den „Gedanken der ‚Museumsinsel‘“³⁶² erlaube. Die Ausstellungsräume könnten sich zusammen mit der Stadtbibliothek und Haus Rhein als bauliche Akzente locker in die Parklandschaft einfügen. Das Museum wäre an diesem Standort einerseits im Zentrum der Stadt, andererseits „jedoch auch wieder so weit von den lärmenden Hauptstraßen entfernt, daß keine [sic!] kulturelle Bedeutung als stille Insel der Besinnung zum Ausdruck kommt“³⁶³. Gegen diesen Baugrund sprach laut Lehbruck lediglich die Tatsache, dass ein Neubau an dieser Stelle den Abriss einiger Häuser zur Folge hätte, der aber im Zuge einer geplanten Parkregulierung lange geplant gewesen sei.

Der Ausschuss entschied sich am 29. Januar 1957 einstimmig für den südlichen Kant-Park als Gelände für den Museumsbau. Aus den Ausführungen geht hervor, dass vor allem die künftige Ausrichtung des Museums, welches „in erster Linie ein Museum [sein soll], das von der ortsansässigen Bevölkerung und von den Schulen rege besucht wird“³⁶⁴, den Ausschlag für den zentral gelegenen Park gegeben hatte. Auf einem Plan des Kant-Parks von 1957 stellt sich die Situation wie folgt dar. Der Park wurde durch die Kölner Straße etwa bis zur heutigen Parkmitte diagonal durchschnitten. Auf der westlichen Straßenseite standen Häuser. Auch die südwestliche Ecke des Parks

³⁶⁰ Bericht über die Sitzung des Hauptausschusses vom 29.1.1957, Archiv WLM.

³⁶¹ Wörtliches Zitat aus Manfred Lehbrucks Gutachten über die Baugrundstücke, in: Bericht über die Sitzung des Hauptausschusses vom 29.1.1957, Archiv WLM.

³⁶² Wörtliches Zitat aus Manfred Lehbrucks Gutachten über die Baugrundstücke, in: Bericht über die Sitzung des Hauptausschusses vom 29.1.1957, Archiv WLM.

³⁶³ Wörtliches Zitat aus Manfred Lehbrucks Gutachten über die Baugrundstücke, in: Bericht über die Sitzung des Hauptausschusses vom 29.1.1957, Archiv WLM.

³⁶⁴ Bericht über die Sitzung des Hauptausschusses vom 29.1.1957, Archiv WLM.

war an der Düsseldorfer Straße bebaut. Zudem lag isoliert an der nordwestlichen Seite *Haus Rhein*.

Auf einen offen ausgeschriebenen Wettbewerb, wie er bei öffentlichen Bauten üblich gewesen wäre, wurde in Duisburg verzichtet³⁶⁵. Der Hauptausschuss fasste in seiner Sitzung am 29. Januar 1957 den Entschluss, Manfred Lehbruck direkt mit dem Vorentwurf des Museums zu beauftragen und setzte sich damit über den Ratsbeschluss hinweg, der einen Wettbewerb vorsah.

„Für öffentliche Bauten in dieser Art soll nach einem Beschluß des Rates ein Wettbewerb veranstaltet werden. In diesem besonderen Falle empfiehlt es sich aber, von einem Wettbewerb abzusehen und den Architekten Dr. Ing. Manfred Lehbruck, den Sohn des Bildhauers Wilhelm Lehbruck, mit der Entwurfsbearbeitung zu beauftragen.“³⁶⁶

Zudem sollte der Architekt für den ersten Bauabschnitt einen baureifen Entwurf liefern. Die direkte Beauftragung Lehbrucks steht in engem Zusammenhang mit den Verhandlungen der Stadt Duisburg um die Dauerleihgabe des Lehbruck-Nachlasses und kann auch als Ausgleich dafür verstanden werden, dass Lehbrucks Entwurf für die Duisburger Stadthalle im Jahr 1956 unberücksichtigt blieb. Die direkte Auftragsvergabe wurde durch einen Ratsbeschluss vom 25. Februar 1957 genehmigt und Manfred Lehbruck erhielt den Auftrag für einen Vorentwurf für den Museumsbau, den baureifen Entwurf des ersten Bauabschnitts sowie für die unbewegliche Innenausstattung. Auf Wunsch des Architekten wurde der Vertrag um die Auswahl der beweglichen Inneneinrichtung ergänzt, bei der er zunächst nur beratend tätig sein sollte (Dok. 16)³⁶⁷.

Am 5. April 1957 besuchte Manfred Lehbruck erneut Duisburg³⁶⁸. Näheres ist über diesen Aufenthalt nicht überliefert. Falls es sich um einen längeren Besuch handelte, wäre es möglich, dass Lehbruck Händler am 26.

³⁶⁵ Zu architektonischen Wettbewerben im 20. Jahrhundert, siehe ausführlich: Rosenberg 2012, bes. S. 527ff.

³⁶⁶ Bericht über die Sitzung des Hauptausschusses vom 29.1.1957, Archiv WLM.

³⁶⁷ Maschinenschriftliches Schreiben von der Stadt Duisburg an Manfred Lehbruck vom 22.8.1957, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe.

³⁶⁸ Maschinenschriftliches Schreiben Gerhard Händlers an Dipl.-Ing. Adolphi vom 2.4.1957, Archiv WLM.

April zu einer Diskussion zum Thema Museumsbau nach Düsseldorf begleitet hat, für die der Museumsdirektor zwei Karten erhalten hatte³⁶⁹.

Nachdem als Baugrundstück für das neue Kunstmuseum der südliche Bereich des Kant-Parks ausgewählt worden war, ergaben sich im Mai 1957 bezüglich des Raumprogramms noch ein paar Änderungen. Die Stadt Duisburg begann als Auftraggeber bereits mit ersten Einsparungen. Die ursprünglich mit 250m² veranschlagte Eingangshalle sollte nun deutlich kleiner ausfallen, ein Vortragssaal sollte zumindest im ersten Bauabschnitt noch nicht gebaut werden. Darüber hinaus wurde gewünscht, dass der erste und zweite Bauabschnitt flächenmäßig vergleichbar seien³⁷⁰. Einen Monat später wurde der Architektenvertrag für Manfred Lehbruck vorbereitet, der zunächst dem Juristen Guido Lehbruck zur Prüfung geschickt wurde³⁷¹. Unterschrieben wurde der Architektenvertrag am 21. Oktober 1957³⁷².

Nun waren endlich alle Voraussetzungen für einen Museumsbau in Duisburg geschaffen. Auch die Finanzierung lief gut an. Die Grundfläche des Museums war nun mit 2.600m² veranschlagt, was zu angenommenen Kosten von rund 3,5 Millionen DM führte. Eine Million DM konnte durch den Erlös des Hauses Königstraße 21 zur Verfügung gestellt werden, der Rest sollte durch eine Spende und ein Darlehen der Sparkasse sowie Spenden aus der Wirtschaft zusammengetragen werden.

Während der Planungsphase gab es zahlreiche Treffen zwischen Manfred Lehbruck, seinem Mitarbeiter Bauingenieur Schmidt und Gerhard Händler. Damit wurde § 3, b) des Architektenvertrages Folge geleistet, der besagte: „Der Architekt hat die ihm übertragenden Leistungen mit dem Auftraggeber abzustimmen“³⁷³. Der Assistent Händlers und spätere Museumsdirektor Siegfried Salzmann bestätigt, dass der Bau „in direkter Zusammenarbeit mit dem Architekten“³⁷⁴ entstand. Die Tochter Gerhard Händlers erinnert sich an zahlreiche arbeitsintensive, aber auch gesellige Treffen zwischen ihrem Vater

³⁶⁹ Einladung für Gerhard Händler von der Arbeitsgemeinschaft kultureller Organisationen zu einer Diskussion über „Museumsbau“ am 26.4.1957, 20.00 Uhr im J. S. Bach-Saal der Johanneskirche in Düsseldorf, Archiv WLM.

³⁷⁰ Protokoll über eine Besprechung bei Stadtdirektor Dr. Steinbrenner am 15.5.1957, Archiv WLM.

³⁷¹ Maschinenschriftliches Schreiben von dem Beigeordneten Dittrich an Guido Lehbruck vom 27.6.1957, Archiv WLM.

³⁷² Architektenvertrag zwischen der Stadt Duisburg und Manfred Lehbruck (Kopie), unterschrieben am 21.10.1957, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 16).

³⁷³ Architektenvertrag zwischen der Stadt Duisburg und Manfred Lehbruck (Kopie), unterschrieben am 21.10.1957, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 16).

³⁷⁴ Salzmann 1982, S. 8. Siegfried Salzmann (Hannover 1928 - Bremen 1994) war seit 1961 Assistent von Gerhard Händler und wurde 1971 dessen Nachfolger.

und Manfred Lehmbruck³⁷⁵. Der Vorsitzende des Museumsvereins, Georg Lewenton, war ebenfalls eng in die Planungen eingebunden. Mit seinem Duisburger Ingenieurbüro hatte er in den fünfziger Jahren an einigen prestigeträchtigen Projekten mitgearbeitet und war nun beim Duisburger Museumsbau für die Statik verantwortlich³⁷⁶. Manfred Lehmbruck sagte zu der Zusammenarbeit mit Lewenton:

„Ich war überrascht, neben dem Statiker einen künstlerisch stark empfindenden Menschen zu entdecken, der in der beruflichen Zusammenarbeit von Architekt und Ingenieur in allen gestalterischen Fragen ungewöhnliches Einfühlungsvermögen zeigt und unermüdlich bestrebt ist, das Gestalterisch-Emotionale mit dem Technisch-Rationalen in Einklang zu bringen. Bei der Suche nach der gültigen Form nimmt Lewenton an allen künstlerischen Äußerungen der Bildung – Kunst, Theater und der Musik – lebhaften Anteil, wobei er besonders der lebenden, bildenden Kunst von heute sein Interesse widmet.“³⁷⁷

Im Herbst lässt sich wieder ein Besuch in Duisburg nachweisen. Bei einer Sitzung des Kulturausschusses am 8. November 1957 berichtete Manfred Lehmbruck über seine „bisherigen Untersuchungen und Vorarbeiten“³⁷⁸. Lehmbrucks Ausführungen lassen sich aus einem darauf folgenden Beschluss erschließen³⁷⁹. Demnach erschien dem Architekten der südliche Teil des Kant-Parks zu beengt. Er schlug daher den westlichen Teil als Baugrund vor. *Haus Rhein*, das eigentlich das Heimatmuseum aufnehmen sollte, müsste in diesem Falle abgerissen werden. Nach eingehender Beratung lautete der einstimmige Beschluss des Kultur- und Bauausschusses folgendermaßen:

³⁷⁵ Gespräch mit der Tochter von Gerhard Händler am 16.6.2010 in Mülheim an der Ruhr.

³⁷⁶ Lewenton hat Projekte auf der ganzen Welt realisiert, aber vor allem in Deutschland gearbeitet. Beteiligt war er unter anderem beim Mannesmannhochhaus in Düsseldorf 1954/ 56 (Egon Eiermann und Fritz Leonhardt), beim Deutschen Pavillon der Weltausstellung in Brüssel 1957/ 58 (Egon Eiermann und Sep Ruf), bei der Mercator-Halle in Duisburg 1960/ 61 (Gerhard Graubner, Heido Stumpf, Peter Voigtländer) und beim Kanzlerbungalow in Bonn 1963/ 64 (Sep Ruf).

³⁷⁷ Zitat von Manfred Lehmbruck, zitiert nach: Georg Lewenton 1972, S. 42f.

³⁷⁸ Einladung zur nichtöffentlichen Sitzung des Kulturausschusses am Freitag, dem 8.11.1957, 15.00 Uhr in der Stadtbücherei Duisburg, Immanuel-Kant-Park, Archiv WLM.

³⁷⁹ Niederschrift über die nichtöffentliche gemeinsame Sitzung des Bauausschusses und des Kulturausschusses am Dienstag, dem 19.11.1957, Archiv WLM.

- Das Kunstmuseum wird im westlichen Teil des Kant-Parks errichtet.
- Das vom Schwamm befallene Haus Rhein wird abgerissen.
- Das Heimatmuseum bezieht das Haus Mülheimer Straße 39.
- Die Ausstellungsfläche des neuen Kunstmuseums wird um 350m² erweitert um evtl. Bestände des Heimatmuseums mit aufzunehmen.

Aus dem protokollierten Beratungsergebnis geht hervor, dass Manfred Lehbruck auch bei einer Ortsbegehung anwesend war und eine schnelle Entscheidung vorantrieb:

„Architekt Dr. Lehbruck entwickelte daraufhin seine Pläne und bemerkte im Verlauf seiner Ausführungen, daß die Familie Lehbruck die Großzügigkeit der Stadt Duisburg als Verpflichtung empfinde, selbst großzügig zu sein, wenn es an der Zeit sei.“³⁸⁰

Offenbar blieb Lehbruck einige Tage in Duisburg, da er eine Woche später noch an einer weiteren Sitzung teilnahm³⁸¹. Die Stadt Duisburg machte sich zu diesem Zeitpunkt bereits seit fast zwei Jahren ernsthafte Hoffnungen auf die Überlassung der Werke Lehbrucks aus Familienbesitz. In der Presse hieß es einen Tag später:

„Wie Manfred Lehbruck betonte, sei ihm gerade die Gestaltung des zweiten Bauabschnittes besonders wichtig, da sich die Familie verpflichtet fühle, das Gesamtwerk des Vaters in einer würdigen Umgebung auszustellen.“³⁸²

Es lassen sich keine Belege dafür finden, dass die Familie die Auftragsvergabe an Manfred Lehbruck zur Bedingung für die Überlassung der Dauerleihgaben gemacht hätte. Wenn dies der Fall gewesen sein sollte, muss es subtil in Gesprächen zum Ausdruck gekommen sein. Es ist hingegen zu

³⁸⁰ Beschluss des Kultur- und Bauausschusses über den Neubau eines Kunstmuseums vom 11.11.1957, Archiv WLM.

³⁸¹ Niederschrift über die nicht öffentliche gemeinsame Sitzung des Bauausschusses und des Kulturausschusses am Dienstag, dem 19.11.1957, Archiv WLM.

³⁸² O. N., Haus Rhein muß doch weichen. Neues Kunstmuseum an der Düsseldorfer Straße – Baubeginn Anfang Juni, in: Rheinische Post vom 20.11.1957, Nr. 270, ohne Seitenzählung.

betonen, dass der Museumsdirektor Gerhard Händler die Chance erkannte, die Erben mit der Beauftragung Manfred Lehmbruck wohl zu stimmen und so die Werke Wilhelm Lehmbrucks als Dauerleihgaben für Duisburg zu sichern. Er arbeitete daher systematisch auf die Beauftragung Lehmbrucks hin, auch weil er sich der fachlichen Kompetenz des Architekten sicher war. Seine Position der Stadt gegenüber wurde zu dieser Zeit durch die 1958 vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie ins Leben gerufenen *Wilhelm-Lehmbruck-Stiftung* für die Stadt Duisburg gestärkt. Mit dem Ankauf von elf Werken zeitgenössischer Bildhauer wurde der Stiftungszweck erfüllt, „den künstlerischen Rang und die wegweisende Bedeutung Lehmbrucks durch eine Sammlung von ebenbürtigen Werken europäischer Bildhauer zu dokumentieren“ und „das Fundament für ein Museum der modernen Bildhauerkunst“ zu legen³⁸³.

Kurz vor Weihnachten sandte Lehmbruck erste Zeichnungen nach Duisburg³⁸⁴. Er hatte bei seinem Besuch in Duisburg im November 1957 ein Modell des Museumsbaues vorgestellt. Im folgenden Februar bemühte sich Gerhard Händler, Photos dieses Modells zu bekommen, die der Architekt Harald Adolphi hatte anfertigen lassen wollen (Abb. 58)³⁸⁵. Ein weiterer Besuch Lehmbrucks in Duisburg ist bis Februar 1958 nicht belegt. Die Grundrissdisposition der beiden ersten Bauabschnitte muss zu diesem Zeitpunkt bereits festgestanden haben, da in einem Schreiben die Lage der beiden Baukörper im Kant-Park eindeutig angegeben wird:

„Das Museum kommt bekanntlich im 1. Bauabschnitt parallel zur Düsseldorfer Straße südlich vom Haus Rhein, zwischen Hans [sic!] Rhein und dem Gärtnerhaus zu liegen. Der 2. Bauabschnitt wird sich vom Haus Rhein aus in Richtung Osten bis zum Hügel des Kant-Parks erstrecken.“³⁸⁶

³⁸³ Stiftungszweck der Wilhelm-Lehmbruck-Stiftung für die Stadt Duisburg, zitiert nach: Faltblatt 10 Jahre Fördererkreis, StADu, 46-60/ 5, ohne Seitenzählung. Angekauft wurden u.a. Werke von Alberto Giacometti, Henri Laurens, Ewald Mataré, Henry Moore und Toni Stadler.

³⁸⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an Manfred Lehmbruck vom 23.12.1957, Archiv WLM. Die Zeichnungen sind wohl nicht erhalten.

³⁸⁵ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Dipl.-Ing. Adolphi vom 24.2.1958, Archiv WLM.

³⁸⁶ Anfrage Gerhard Händlers an die Lichtbildstelle der Stadt Duisburg vom 25.2.1958, Archiv WLM.

Für den 12. März war ein Besuch von Museumsdirektor Händler und Oberstadtdirektor Seydaack bei Guido und Anita Lehmbruck in Stuttgart geplant³⁸⁷. Über die dort geführten Besprechungen fehlen jegliche Notizen. Auf einer gemeinsamen Sitzung des Kultur-, Bau- und Grünflächenausschusses am 25. März 1958 im großen Sitzungssaal des Rathauses stellte Manfred Lehmbruck seinen Museumsentwurf vor und erhielt allgemeine Zustimmung. Bedenken wurden lediglich gegenüber dem Vortragssaal geäußert, dessen Notwendigkeit und Lage diskutiert wurden³⁸⁸. Einen Tag später wurden die Pläne erstmals in den regionalen Zeitungen publiziert³⁸⁹. Das Echo war mehrheitlich positiv, einzig der geplante dritte Bauabschnitt, der einen Vortragsraum aufnehmen sollte, sorgte für Diskussion. Der von Manfred Lehmbruck als geodätische Kuppel geplante Bau wurde wahlweise als „Schildkröte“ als auch als architektonischer „Kontrapunkt“³⁹⁰ beschrieben und war unter der Zuhörerschaft höchst umstritten. Die in der Presse veröffentlichten Photos vom Modell zeigen die Glashalle bereits in ihrer späteren Gestalt. Der Lehmbruck-Trakt ist noch ein quadratischer, geschlossener Bauteil mit einem großen, quadratischen Atrium in der Mitte. Die charakteristischen gebogenen Betonwände, die Dachöffnungen und die durch das Dach ragenden Betonpfeiler sind zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorgesehen. Laut der Zeitungsberichte, plante Lehmbruck zu diesem Zeitpunkt noch, den Lehmbruck-Trakt mit Naturstein zu verkleiden³⁹¹.

Währenddessen liefen die Vorbereitungen für die Neubauten in Duisburg weiter. Es wurde vereinbart, dass das Kunstmuseum die Räume in der Königstraße 21 bis zum 1. April 1958 räumen und mit der Verwaltung und dem Magazin in das Haus an der Mülheimer Straße 39 umziehen sollte

³⁸⁷ Maschinenschriftliches Schreiben von Guido Lehmbruck an Paul Dittrich vom 20.2.1958, Archiv WLM.

³⁸⁸ Niederschrift über die gemeinsame Sitzung des Kulturausschusses, Bauausschusses und des Grünflächen- und Friedhofsausschusses vom 25.3.1958, Archiv WLM.

³⁸⁹ O. N., Kunstmuseum nimmt Gestalt an. Dr. Lehmbruck legte interessanten Entwurf vor – Nur „Schildkröte“ ist umstritten“, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 26.3.1958, Nr. 72, ohne Seitenzählung, O. N., Freie Bahn für den Museumsbau. Erster Abschnitt kostet 1,15 Millionen, in: Neue Ruhr Zeitung vom 26.3.1958, Nr. 73, ohne Seitenzählung und O. N., Kunstmuseum in Modell vorgestellt. Baubeginn in diesem Jahr – „Schildkröte“ oder „Kontrapunkt“?, in: Rheinische Post vom 26.3.1958, Nr. 72, ohne Seitenzählung.

³⁹⁰ Beide Zitate: O. N., Kunstmuseum in Modell vorgestellt. Baubeginn in diesem Jahr – „Schildkröte“ oder „Kontrapunkt“?, in: Rheinische Post vom 26.3.1958, Nr. 72, ohne Seitenzählung. Eine ähnliche Bauliche Lösung taucht in anderen Entwürfen und ausgeführten Bauten Manfred Lehmbrucks nicht auf. Einzig die geplante Dachkonstruktion des Kulturzentrums in Nikosia Cultural Center weist eine ähnliche, aber flache Dachkonstruktion auf.

³⁹¹ O. N., Freie Bahn für den Museumsbau. Erster Abschnitt kostet 1,15 Millionen, in: Neue Ruhr Zeitung vom 26.3.1958, Nr. 73, ohne Seitenzählung.

(Abb. 59). Das Haus Königstraße 21 könne danach für den Neubau der Sparkasse abgerissen werden³⁹². Gerhard Händler musste indessen mit den kommunalen Entscheidungsträgern um diverse Entscheidungen ringen. So wollte er die Stadt davon überzeugen, dass die geplanten Raumhöhen von fünf Metern für ein modernes Museum notwendig seien und schlug allen beteiligten Personen eine Ortsbegehung der neuen Museen in Essen und Köln vor³⁹³.

Im März 1958 erhielt Händler ein Schreiben Lehbruck mit detaillierten Ausführungen zum geplanten Museumsbau (Dok. 17). Demnach sollte der Bau niedrig gehalten werden, um sich in den Park einzubetten. Die Verbindung von Architektur und Natur sollte durch transparente Elemente, die „Durchblicke in die Tiefe des Grünraumes“³⁹⁴ gestatten, unterstrichen werden. Zudem sollte sich dem Betrachter die Aufteilung des Museums in zwei Baukörper mit zentralem Eingang sofort erschließen. Lehbruck verwies des Weiteren auf die Modernität und Ökonomie seines Entwurfs:

„Die Anlage entspricht im Rahmen der Wirtschaftlichkeit und Platzverhältnisse der Tendenz zur Horizontalentwicklung im modernen Museumsbau.“³⁹⁵

Aufgrund der verschiedenen Funktionen der Baukörper ergaben sich unterschiedliche Aufgaben für die Architektur. Im ersten Bauabschnitt sollte die Sammlung des Kunstmuseums untergebracht werden. Da diese unterschiedliche Gattungen umfasste und eine ständige Erweiterung erwarten ließ, benötigt die Architektur eine „gewisse Neutralität und Flexibilität als Grundprinzip, das auch in der äußeren Gestalt zum Ausdruck kommt“³⁹⁶. Geplant war ein zweigeschossiger, lang gestreckter, parallel zur Düsseldorfer

³⁹² Niederschrift über die Besprechung im Zimmer 230 des Stadthauses am Dienstag, dem 21.1.1958, 9.15 Uhr, Archiv WLM; Maschinenschriftliches Schreiben der Städtischen Sparkasse zu Duisburg an den Beigeordneten Dittrich vom 10.2.1958, Archiv WLM. Später wurde dieser Termin noch einmal um einen Monat verschoben, da sich der Baubeginn des Sparkassenneubaus verzögerte (Maschinenschriftliches Schreiben der Städtischen Sparkasse zu Duisburg an den Beigeordneten Dittrich vom 6.3.1958, Archiv WLM).

³⁹³ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Beigeordneten Dittrich vom 6.2.1958, Archiv WLM.

³⁹⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an Gerhard Händler vom 4.3.1958 mit dreiseitigem Exposé, Archiv WLM (Dok. 17).

³⁹⁵ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an Gerhard Händler vom 4.3.1958 mit dreiseitigem Exposé, Archiv WLM (Dok. 17).

³⁹⁶ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an Gerhard Händler vom 4.3.1958 mit dreiseitigem Exposé, Archiv WLM (Dok. 17).

Straße laufender Baukörper³⁹⁷. Die geforderte Flexibilität sollte durch einen stützenfreien Raum ermöglicht werden, der Umbauten nach Bedarf im Innenraum zuließe. Dies könne am Außenbau abgelesen werden, da die Konstruktion sichtbarer Bestandteil der Fassade sei. Ein weiterer wichtiger Aspekt, der von Lehmbruck betont wurde, ist das „Ineinanderfließen der Räume“³⁹⁸ sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Richtung durch die Einbeziehung von Halbgeschossen. Durch diese Variation der Raumhöhen und -proportionen solle jedem Kunstwerk der optimale Aufstellungsort ermöglicht werden. Hieraus ergäben sich unterschiedliche Belichtungsarten. Die stützenlosen Räume sollten nach Bedarf mit standardisierten Stellwänden und Wandelementen beliebig gegliedert werden können. Dieser dynamischen Architektur sollte im zweiten Bauabschnitt ein nach innen gewandter Baukörper für die Lehmbruck-Sammlung gegenüber gestellt werden. Sehr bescheiden sprach Lehmbruck den ersten Bauabschnitt in diesem Zusammenhang als „Hauptbaukörper“ an, obwohl die ausgeführten Bauabschnitte später als gleichwertig angesehen werden müssen, da keine Hierarchie zum Ausdruck kommt. Die beiden Bauabschnitte haben ungefähr die gleiche Grundfläche und sind beide direkt vom Haupteingang aus erschlossen. Lediglich die Ausstellungsfläche variiert und ist im ersten Bauabschnitt aufgrund der unterschiedlichen Ausstellungsebenen größer. Die Museumsarchitektur solle keinesfalls im Vordergrund stehen. Schon in diesem frühen Stadium betonte Lehmbruck die dienende Funktion der Museumsarchitektur, die als Folie für die gezeigten Skulpturen genutzt wird, und keinesfalls mit dem Ausstellungsgut in Konkurrenz treten solle.

„Den feingliedrigen Plastiken ist eine eigene räumlich-abstrakte Welt angemessen, in der nicht nur Enge sondern auch maßstabslose Weite vermieden werden muß; sowohl starke Konstruktionsteile als auch beherrschende Naturformen müssen zurücktreten.“³⁹⁹

³⁹⁷ Während der Bauzeit soll Haus Rhein weiterhin benutzbar bleiben. Dies geht zwar nicht aus dem Exposé Lehmbrucks hervor, ist der Stadt jedoch einige Wochen später bekannt. Beschlussentwurf vom 17.3.1958, Betrifft: Neubau eines Kunstmuseums, Archiv WLM.

³⁹⁸ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an Gerhard Händler vom 4.3.1958 mit dreiseitigem Exposé, Archiv WLM (Dok. 17).

³⁹⁹ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an Gerhard Händler vom 4.3.1958 mit dreiseitigem Exposé, Archiv WLM (Dok. 17).

Die Belichtung solle ganz auf die gezeigten Werke abgestimmt werden. Während im ersten Bauabschnitt sowohl Ober- als auch Seitenlicht in unterschiedlicher Intensität genutzt werden könne, müsse im Lehmbruck-Trakt „das Tageslicht scharf – ähnlich dem hohen Atelierlicht – sein“⁴⁰⁰. Dies solle durch Lichtöffnungen im Dach erreicht werden.

Wenngleich der zunächst geplante Vortragssaal von Seiten der Stadt aus Kostengründen zurückgestellt wurde, plante Manfred Lehmbruck ihn zunächst noch mit ein. Er ist seiner Meinung nach „für ein modernes Museum mit einem lebendigen, aktiven Aufgabenkreis unerlässlich[e]“⁴⁰¹ und diene der Verbindung mit der Öffentlichkeit. Über die geplante Lage des Vortragssaals sagte Lehmbruck in diesem Exposé noch nichts. Er solle jedoch aus organisatorischen Gründen baulich separiert liegen um ihn unabhängig vom Museumsbetrieb nutzen zu können. Lehmbruck schlug eine Kuppelform vor, die ein besonderes Raumerlebnis verspreche. Zum Schluss geht er noch kurz auf den geplanten Skulpturenhof und den Eingangshof ein. Aus diesen Ausführungen kann man ablesen, dass Lehmbrucks Planungen über den zunächst begrenzten Auftrag hinausgriffen.

Auf einer gemeinsamen Sitzung des Kultur-, Bau-, Grünflächen- und des Friedhofsausschusses am Dienstag, dem 25. März 1958, führte Lehmbruck erneut seine Pläne anhand eines Modells und von Lichtbildern aus. Aus der Niederschrift geht hervor, dass der Vortragssaal nun „südlich der Hauptgebäude als freistehender Baukörper geplant ist“. Der Beschluss stimmte dem Entwurf grundsätzlich zu, über den Vortragssaal sollte jedoch noch ein besonderer Beschluss gefasst werden. Zudem war man sich einig, die „wertvollen Baumbestände [...] weitgehend zu erhalten“⁴⁰². Manfred Lehmbruck sollte sich in dieser Angelegenheit mit dem Grünflächenamt abstimmen.

Auch Gerhard Händler beschäftigte sich in dieser Zeit mit der Frage eines Vortragssaals. Bezüglich dieses Vorhabens und der einzuplanenden Notausgänge, versuchte er auf empirische Weise einen Überblick über die Besucherzahlen bei Veranstaltungen zu erlangen. Er schrieb hierzu etliche

⁴⁰⁰ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an Gerhard Händler vom 4.3.1958 mit dreiseitigem Exposé, Archiv WLM (Dok. 17).

⁴⁰¹ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an Gerhard Händler vom 4.3.1958 mit dreiseitigem Exposé, Archiv WLM (Dok. 17).

⁴⁰² Niederschrift über die gemeinsame Sitzung des Kulturausschusses, Bauausschusses und des Grünflächen- und Friedhofsausschusses am Dienstag, dem 25.3.1958, Archiv WLM.

Museen an und bat um die Übermittlung ihrer Erfahrungen⁴⁰³. Aus den Antworten der angeschriebenen Museen, die sich nicht alle mit dem Duisburger Museum vergleichen lassen, und aufgrund der eigenen Besucherzahlen in Duisburg, kalkulierte Händler bei besonderen Ausstellungen für den Besucherzuspruch „eine obere Grenze von allerhöchstens 300 Personen“⁴⁰⁴ ein. Auch bezüglich anderer Ausstattung musste der kommunale Bauherr zur Finanzierung überzeugt werden. So wies Händler die Stadt bei der Diskussion, ob ein Lastenaufzug eingebaut werden soll, mit Nachdruck darauf hin, dass ein modernes Museum auf dem neusten technischen Stand sein müsse und ein Aufzug gerade für ein Skulpturenmuseum unerlässlich sei⁴⁰⁵.

Vom 7. bis zum 9. Mai 1959 unternahmen Manfred Lehmbruck und Gerhard Händler zusammen mit dem Beigeordneten Sittel und dem Bauingenieur Amonat eine Dienstreise nach Holland⁴⁰⁶. Wie aus dem weiteren Schriftverkehr hervorgeht, waren ein Besuch des Stedelijk Museums in Amsterdam sowie ein Besuch des Museums Boymans van Beuningen in Rotterdam geplant⁴⁰⁷.

⁴⁰³ Maschinenschriftliches Schreiben Gerhard Händlers an das Wallraf-Richartz-Museum vom 17.3.1959 (gleichfalls an: Hamburger Kunstverein, Museum Folkwang, Niedersächsische Landesgalerie, Kestner-Museum, Museum Dortmund, Hagen, Wuppertal und Krefeld), Archiv WLM.

⁴⁰⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an Herrn Amonat) vom 20.3.1959, Archiv WLM.

⁴⁰⁵ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an Bauingenieur Amonat vom 15.4.1959, Archiv WLM.

⁴⁰⁶ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händlers an den Beigeordneten Dittrich vom 29.4.1959, Archiv WLM.

⁴⁰⁷ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an Dr. Sandberg (Stedelijk Museum, Amsterdam) vom 29.4.1959, Archiv WLM; Maschinenschriftliches Schreiben von J. C. Ebbinge Wubben (Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam) an Gerhard Händler vom 4.5.1959, Archiv WLM. Auch im Rahmen der Planungen für den Bau des Reuchlinhauses unternahm Lehmbruck zusammen mit dem designierten Kulturamtsleiter der Stadt Pforzheim Hermann Wahl eine Studienfahrt nach Rotterdam, Amsterdam, Arnheim, Köln, Bonn und Düren (Timm 2011/ 1, S. 138). Es ist gut möglich, dass sich um dieselbe Exkursion handelte, bei der Vertreter beider Städte anwesend waren.

2.4 Die Realisierung des 1. und 2. Bauabschnitts, 1959-1964

„Ich widme diesen Bau der Kunst, der
Wahrheit und der Freude“⁴⁰⁸

Am 11. Juni 1959 erfolgte der erste Spatenstich zum Kunstmuseum. Die Grundsteinlegung wurde am 25. Juni gegen 11 Uhr auf dem Baugelände im Kant-Park in kleiner Runde gefeiert. In Gegenwart des Architekten, seines Bruders Guido Lehmbruck, des ersten Museumsleiters August Hoff, Oberbürgermeisters Seeling, Museumsdirektors Händler und anderer Gäste wurde die Baustelle übergeben. Die Grundsteinlegung wurde durch den Oberbürgermeister vollzogen, der an der Stelle der späteren Eingangshalle eine Urkunde, Photos vom alten Museum und des Architekturmodells, sowie eine geschichtliche Darstellung über das Kunstmuseum für die Nachwelt hinterlegte (Dok. 18 und Abb. 61)⁴⁰⁹. In der Urkunde heißt es unter anderem:

„Gefördert durch das Interesse von Frau Anita Lehmbruck, der Gattin des Künstler, und die ‚Lehmbruck-Stiftung‘ des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, setzt sich die Stadt Duisburg das besondere Ziel, das bedeutsame Schaffen Wilhelm Lehmbrucks zu dokumentieren und durch vornehmliche Pflege der Plastik des 20. Jahrhunderts die Auswirkung seines Werkes zu würdigen. Gott lasse das Werk gelingen und nehme es unter seinen Schutz.“⁴¹⁰

Der Bau wurde auch durch großzügige Spenden aus der Wirtschaft finanziert. Unter anderem spendete die Rudolph Karstadt AG 280.000 DM⁴¹¹. Mit den traditionellen Hammerschlägen durch den Bürgermeister Seeling und Manfred Lehmbruck wurden die Bauarbeiten begonnen (Abb. 62). Die Feier wurde

⁴⁰⁸ Manfred Lehmbruck, zitiert nach: O. N., Museum wird in der Welt seinesgleichen suchen. Traditionelle Hammerschläge auf den Grundstein für den Neubau, in: Neue Ruhr Zeitung vom 26.6.1959, Nr. 145, ohne Seitenzählung.

⁴⁰⁹ Die geschichtliche Entwicklung des Städtischen Kunstmuseums, Typoskript, 1959, StADu, 401/ 483, fol. 142 (Dok. 18) und Entwurf für die Rede des Baudezernenten anlässlich der Grundsteinlegung am 25.6.1959, Archiv WLM.

⁴¹⁰ Entwurf für die Urkunde vom 25.6.1959, StADu, 401/ 483, fol. 147.

⁴¹¹ StADu, 401/ 483, fol. 130.

abgerundet durch Ausführungen des Architekten zum Bauvorhaben und eine Präsentation von Plänen und Modellen im benachbarten Haus Rhein (Abb. 63)⁴¹². Manfred Lehbruck empfand es als „eine besondere Fügung des Schicksals [...], in der Geburtsstadt meines Vaters ein Museum bauen zu dürfen“⁴¹³. In seiner Rede sprach er erneut die Wechselausstellungshalle als Hauptgebäude des Museums an und betitelte den Lehbruck-Trakt bescheiden als zweiten Bauabschnitt.

Am 1. April 1960 um 16 Uhr wurde das Richtfest für den ersten Bauabschnitt auf der Baustelle im Kant-Park gefeiert (Abb. 64). Da die Bauarbeiten gut angelaufen waren, ging man davon aus, dass der erste Bauabschnitt bis zum Ende des Jahres 1960 fertig gestellt werden könnte. Aus einem Baustandbericht über den ersten Bauabschnitt des Museums geht hervor, dass sich die Arbeiten verzögerten. Im November 1960 waren erst die Rohbauarbeiten fertiggestellt. Einige Arbeiten im Bereich der Verwaltungsräume sollten noch im Dezember fertig gestellt werden. Auch die Ausbauarbeiten im Innern waren zum Teil schon ausgeführt oder zur Ausführung ausgeschrieben. Man ging nun davon aus, dass der erste Bauabschnitt im September 1961 bezugsfertig sein würde⁴¹⁴.

Zu dieser Zeit waren auch die Planungen für den zweiten Bauabschnitt angelaufen. Die Pläne lagen im April 1960 vor. Geplant waren 1.228m² Ausstellungsfläche und 578m² für Nebenräume. Die Kosten wurden mit etwa 1.610.000 DM veranschlagt. Am 22. April 1960 wurde der Entwurf für den zweiten Bauabschnitt vom Kultur- und Bauausschuss der Stadt Duisburg genehmigt und es wurde verfügt, sofort mit den Bauarbeiten zu beginnen⁴¹⁵. Am 9. Januar des darauffolgenden Jahres erläuterte Manfred Lehbruck seine Pläne im Rahmen eines Vortrags vor dem Museumsverein in Duisburg (Dok. 20). Er präsentierte seinen Entwurf als logische Konsequenz seiner theoretischen Überlegungen über den modernen Museumsbau. Die unterschiedlichen Museumskonzepte der beiden Bauabschnitte ergeben sich demnach aus den unterschiedlichen Funktionen und Sammlungsbeständen. Zudem unterstrich er erneut seine Auffassung von einer der Sammlung und dem Betrachter dienenden Museumsarchitektur, die seiner Meinung nach auch von den Besuchern erwünscht sei.

⁴¹² Organisationsverfügung zur Grundsteinlegung zum Neubau des Kunstmuseums, Archiv WLM.

⁴¹³ Manfred Lehbruck, Rede anlässlich der Grundsteinlegung in Duisburg am 25.6.1959, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 19).

⁴¹⁴ Baustandbericht über den 1. Bauabschnitt des Kunstmuseums vom 25.11.1960, Archiv WLM.

⁴¹⁵ Beschluss des Kultur- und Bauausschusses vom 22.4.1960, Archiv WLM.

„Der Besucher will jedoch nicht mit dem Museum sondern mit dem Kunstwerk konfrontiert werden. Er erwartet nur einen architektonischen Rahmen, dessen Eigenwert zurücktritt, und der selbstlos dem Kunstwerk dienen soll.“⁴¹⁶

Lehmbruck vertrat damit eine Auffassung, die kennzeichnend für die Nachkriegsarchitektur ist und sich von den Repräsentationsbauten der NS-Zeit abzuheben sucht.

Seine Pläne für den zweiten Bauabschnitt hatte Lehmbruck in der Zwischenzeit noch einmal überarbeitet.

„Danach hat der Architekt bei der Durcharbeitung der Arbeitszeichnung seine Überlegungen durch eingehende Modelluntersuchungen in größerem Maßstab unter Verwendung der der Stadt in Aussicht gestellten Stiftungsstücke seines Vaters (Lehmbruck-Sammlung) geringfügige Änderungen von Wandformen und Stützelementen vorgenommen [...]“

Neben kleinen technischen Änderungen hatte sich vor allem die Wandgestaltung der Nord- und Südseite des Lehmbruck-Traktes geändert. „Statt kleinteiliger Scheiben und Krümmungen werden großteilige geschwungene Wände ausgeführt“⁴¹⁷ (Abb. 65-66). Die Gestaltung der Nord- und Südseite wurde vom Architekten noch mehrfach überarbeitet bis er im Februar 1962 die endgültige Form gefunden hatte. Die dadurch entstandenen Mehrkosten wurden von der Stadt auch „im Hinblick auf die Erhaltung eines guten Einvernehmens mit der Familie Lehmbruck“⁴¹⁸ übernommen.

Nicht nur der Museumsbau nahm Anfang der 1960er Jahre Gestalt an, auch die Attraktivität der Institution Museum sollte gestärkt werden. Der 80. Geburtstag von Wilhelm Lehmbruck wurde in Duisburg zum Anlass genommen, den Künstler mit einer Feier zu würdigen. Am 4. Januar 1961 fand

⁴¹⁶ Manfred Lehmbruck, Vortrag vor dem Museumsverein in Duisburg am 9.1.1961, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 5 (Dok. 20).

⁴¹⁷ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an das Hochbauamt Duisburg vom 25.1.1961, SAAI.

⁴¹⁸ Maschinenschriftliches Schreiben von Paul Dittrich an den Stadtkämmerer Dr. Giere vom 20.2.1962, StADu, 401/1291, ohne Seitenzählung.

nachmittags im großen Sitzungssaal des Rathauses eine Feierstunde mit geladenen Gästen statt. Neben August Hoff waren auch Manfred und Guido Lehbruck anwesend, ihre Mutter Anita hatte aus gesundheitlichen Gründen auf die Reise nach Duisburg verzichtet. Herbert von Einem hielt den Festvortrag für den großen Sohn der Stadt, dessen Bronzefassung der *Knienden* zu diesem Anlass vor dem Sitzungssaal aufgestellt worden war⁴¹⁹. Manfred Lehbruck nutzte das Jubiläum um seine bereits 1933 publizierten Erinnerungen an seinen Vater erneut zu veröffentlichen, diesmal in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung⁴²⁰. Im selben Jahr erschien zudem eine veränderte und erweiterte Neuauflage von August Hoff's Monographie über Wilhelm Lehbruck⁴²¹. Bei einer Besprechung diskutierte Museumsdirektor Händler mit dem Kulturdezernenten Dittrich die Möglichkeit, einen Lehbruck-Preis ins Leben zu rufen. Alle zwei Jahre sollte damit ein zeitgenössischer Bildhauer geehrt werden. Zudem sollte nach dem Vorbild anderer Städte ein Fördererkreis gegründet werden, der die Arbeit des Museums finanziell unterstütze und die Popularität des Hauses steigere⁴²². Außerdem wurde der Wunsch geäußert, in Duisburg ein Grab für Wilhelm Lehbruck zu errichten⁴²³. Über letzteren Punkt konnte die Stadt sich mit der Familie einigen. Die Entscheidung lag wohl bei Anita Lehbruck, die noch vor ihrem Tod der Überführung der sterblichen Überreste ihres Mannes von Berlin nach Duisburg zustimmte und auch für sich selbst dessen Heimatstadt als letzte Ruhestätte bestimmte. Im Juni 1962 wurden Wilhelm und Anita Lehbruck auf dem Duisburger Waldfriedhof in einem Ehrengrab der Stadt Duisburg beigesetzt (Abb. 76)⁴²⁴. Die Grabstätte wurde von Manfred Lehbruck im Frühjahr 1964 gestaltet. Für seine Eltern, die er als Ehepaar kaum in Erinnerung hatte, schuf er keinen gemeinsamen Grabstein, sondern zwei schlichte Marmorplatten mit Blei-Inschriften (Abb. 68). Das Grab Wilhelm Lehbrucks ist durch den etwas größeren Grabstein und durch die

⁴¹⁹ O. N., Feier für Wilhelm Lehbruck. Prof. Herbert von Einem hielt den Festvortrag, in: Duisburger General Anzeiger vom 5.1.1961, Nr. 4, ohne Seitenzählung.

⁴²⁰ Lehbruck 1961/ 4.

⁴²¹ Hoff 1961.

⁴²² Maschinenschriftliche Ausführungen von Gerhard Händler mit dem Titel „Gedanken über die Gründung eines Förderer-Vereins für das Städtische Kunstmuseum Duisburg, StADu, 46-60/ 5, ohne Seitenzählung. Als Vorbilder wurden Stiftungen in Hamburg, Hannover und Köln genannt.

⁴²³ Protokoll über eine Besprechung zwischen Gerhard Händler und Paul Dittrich am 10.4.1961, Archiv WLM.

⁴²⁴ Anita Lehbruck war ein Jahr zuvor in Stuttgart verstorben. Irrtümlich wird in der Literatur oftmals München als Sterbeort angegeben, z. B. Wagner 2006, Hauptteil, S. 184, Anm. 239.

Lage auf der Grabstelle hervorgehoben. Eine bronzene Version des *Kopf eines Denkers* von 1918 auf einem separaten Sockel ist auf seinen Grabstein ausgerichtet. Der Grabstein für Anita Lehmbruck befindet sich zurückversetzt auf der linken Seite. Trotz der zwei Grabsteine entsteht durch die Schrift, die auf dem linken Stein (Anita) rechtsbündig und bei dem rechten Stein (Wilhelm) linksbündig ist, eine Verbindung⁴²⁵. Durch die Einrichtung eines Ehrengrabes nahm der Lehmbruck-Kult in Duisburg zu und die Verortung eines Lehmbruck Museums in Duisburg wurde weiter untermauert. Auch die anderen beiden Vorhaben wurden in der Folgezeit verwirklicht; Der Lehmbruck-Preis konnte erstmals 1966 an Eduardo Chillida vergeben werden und wird seit dem alle fünf Jahre verliehen⁴²⁶. 1968 wurde der Fördererkreis des Wilhelm Lehmbruck Museums e.V. gegründet, der im Jahre 2000 im Freundeskreis aufging und das Haus bei Ausstellungen und Ankäufen unterstützt. Im Rahmen dieser Neupositionierung des Museums wurde auch über eine Namensänderung nachgedacht. In einem Manuskript Gerhard Händlers von 1961 schlägt er die Umbenennung des Museums vor:

„Die neue Kunststätte soll in Zukunft den Namen Wilhelm Lehmbruck tragen.“⁴²⁷

Erst zweieinhalb Jahre später, Anita Lehmbruck war inzwischen verstorben, wurde in einer Sitzung des Kulturausschusses der Stadt Duisburg im Dezember 1963 vorgeschlagen, dem bislang als „Städtisches Kunstmuseum und Lehmbrucksammlung“ geführten Museum anlässlich des Neubaus im Immanuel-Kant-Park den Namen *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* zu geben. Das Einverständnis der Familie Lehmbruck lag zu diesem Zeitpunkt vor. Am 3. Februar 1964 trat der Beschluss in Kraft⁴²⁸. Die Umbenennung des Hauses mit der neuen Akzentuierung auf das Œuvre Wilhelm Lehmbrucks und damit auf das Herzstück der Sammlung kann als Ausdruck der Dankbarkeit den Erben gegenüber verstanden werden. Ein weiterer Aspekt, nämlich der der Vermarktung wird ebenfalls eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt

⁴²⁵ Die Platten haben die Maße 122 x 88 x 15 cm (Wilhelm) und 86 x 63 x 15 cm (Anita). Zur Einrichtung der Grabstelle siehe auch: Maschinenschriftliches Schreiben von Guido Lehmbruck an Wilhelm Wehner vom 24.1.1964, StADu, 401/ 572, fol. 35.

⁴²⁶ Die Verleihung des mit 20.000 DM dotierten Lehmbruck-Preises wurde am 15.7.1963 vom Hauptausschuss der Stadt Duisburg beschlossen. StADu, 101/ 1597.

⁴²⁷ Gerhard Händler, Typoskript vom 1.3.1961, Archiv WLM.

⁴²⁸ Antrag des Kulturausschusses vom 28.11.1963, StADu, 401/ 908, fol. 6; Beschluss des Rates der Stadt Duisburg vom 19.2.1964, StADu, 401/ 908, fol. 9.

haben. Bei seinen Bemühungen um einen Museumsbau hatte Gerhard Händler schon 1955 auf die große Bedeutung Wilhelm Lehmbrucks hingewiesen:

„Lehmbruck, ein Sohn Duisburgs, der bedeutendste deutsche Bildhauer seiner Epoche neben Barlach, ist der gegebene Ausgangs- und Mittelpunkt. Jede Stadt in Deutschland, der es gelänge, das komplette Oeuvre Lehmbrucks zu übernehmen und ein Lehmbruck-Museum zu errichten, gewänne im kulturellen Bereich einen unvergleichlichen Erfolg.“⁴²⁹

Auch im Vorfeld des Museumsbaues spielte die Absicht einer Namensänderung zwecks einer Profilschärfung eine Rolle, um die Finanzierung sicherzustellen. So hatte Gerhard Händler schon 1955 in einem Manuskript notiert:

„Sollte nicht auch, wenn der Neubau in erster Linie auf den Namen Lehmbruck abgestellt wird, das Kultusministerium zu einer Förderung des Lehmbruck-Museums bereit sein?“⁴³⁰

In Museumskreisen und wohl auch bei der Duisburger Bevölkerung hatte sich der Name Lehmbruck Museum zu dieser Zeit ohnehin durchgesetzt⁴³¹. In einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1957 über den geplanten Neubau der Sparkasse wurde das Kunstmuseum in der Königstraße 21 als „Lehmbruck-Museum[s]“⁴³² bezeichnet. Unter den Mitgliedern des Museumsvereins war die Bezeichnung schon seit 1930 belegt⁴³³.

⁴²⁹ Gerhard Händler, Das Städt. Kunstmuseum und die Lehmbruck-Sammlung Duisburg, undatiertes Manuskript (1955), Archiv WLM.

⁴³⁰ Gerhard Händler, Das Städt. Kunstmuseum und die Lehmbruck-Sammlung Duisburg, undatiertes Manuskript (1955), Archiv WLM.

⁴³¹ Ausführungen von Dr. Hoff auf der Generalversammlung des Duisburger Museumsvereins am 22.5.1930 („unser Lehmbruck-Museum“); Entwurf für ein Schreiben vom Kulturdezernenten Wagner-Roemmich an Anita Lehmbruck vom 27.11.1930, Archiv WLM („das Lehmbruck-Museum“).

⁴³² O. N., Im Herbst Sparkassen-Neubau – Ursprünglicher Plan von Prof. Dustmann angenommen, in: Rheinische Post vom 2.4.1957, Nr. 78, ohne Seitenzählung.

⁴³³ „Heimatmuseum in edelstem Sinne ist das Wallraf-Richartz-Museum mit den Werken der Kölner Schule und Leibl ebenso gut wie unser Lehmbruck-Museum, denn hier werden die tiefsten geistigen Werte bewahrt, die unser Heimatboden hervorbrachte.“ Ausführungen von Dr. Hoff auf der Generalversammlung des Duisburger Museumsvereins am 22.5.1930, StADu, 401/ 882, fol. 152-155, Zitat auf fol. 152f.

Auch die spätere Ausrichtung des Museum, das sich ganz der Gattung Skulptur verschreiben sollte, wurde schon in diesen Jahren deutlich, wobei die Skulptur zunächst gleichrangig neben der Malerei stand.

„Die nach dem Kriege eingeschlagene Richtung, in die auch die Malerei einbezogen ist, bestimmt die weitere Aufgabenstellung: ‚Von Lehmbruck zur Gegenwart‘. Besondere Beachtung wird – neben der Malerei – bei Erreichung des Zieles einer umfangreichen Lehmbruck-Sammlung der Plastik des 20. Jahrhunderts gewidmet werden müssen.“⁴³⁴

Die Bauarbeiten im Kant-Park wurden von der örtlichen Presse verfolgt. Als die Arbeiten des ersten Bauabschnitts schon weit vorangeschritten war, erklärte Museumsdirektor Händler in der Rhein-Ruhr-Zeitung, dass der Neubau erst eröffnet werde, wenn beide Gebäudeteile fertig gestellt seien, da sie eine Einheit bilden.

„Es geht um die Wirkung des Ganzen, mit dem wir bestimmt einen großen Trumpf ausspielen werden. Fangen wir mit einer Halbheit an, schaden wir dem Renomme.“⁴³⁵

Der projektierte Zeitplan des Museumsbaues verzögerte sich indessen. 1961 sollte Haus Rhein endgültig abgerissen werden. Dieses Vorhaben brachte jedoch logistische Probleme mit sich. Zunächst mussten die Bestände des Kunstmuseums von der Mülheimer Straße in den fertig gestellten ersten Bauabschnitt im Kant-Park gebracht werden, damit das im Haus Rhein untergebrachte Heimatmuseum in die Räume an der Mülheimer Straße umziehen konnte⁴³⁶. Die eigentlich für September geplante Fertigstellung des ersten Bauabschnitts konnte nicht eingehalten werden und wurde auf April 1962 verschoben. Ein halbes Jahr später wurde mit dem Bezug des zweiten

⁴³⁴ Händler 1957, S. 164.

⁴³⁵ O. N., Direktor Händler will nur echten Trumpf ausspielen. Kunstmuseum nur mit Lehmbruck-Teil eröffnen - Zwischenlösung?, in: Neue Ruhr Zeitung vom 17.6.1961, Nr. 139, ohne Seitenzählung.

⁴³⁶ Maschinenschriftliches Schreiben vom Beigeordneten Holthoff an Gerhard Händler vom 14.9.1961, Archiv WLM.

Bauabschnitts gerechnet⁴³⁷. Später zeigte sich, dass Haus Rhein erst im Oktober 1962 abgerissen werden konnte, wodurch sich der Fertigstellungstermin für das Museum um weitere sechs Monate verschob⁴³⁸.

Am 10. und 11. Oktober 1961 erfolgte eine weitere Baubesprechung mit anschließender Ortsbegehung, an der neben Gerhard Händler auch Manfred Lehbruck teilnahm. Es wurden vor allem technische Fragen erörtert und vor Ort Beleuchtungsproben nach Sonnenuntergang vorgenommen⁴³⁹. Die Bauarbeiten des zweiten Bauabschnitts hatten unterdessen begonnen. Das Fundament muss zu diesem Zeitpunkt fertig gestellt gewesen sein, da Lehbruck bereits die Pläne für die Sichtbetoneinbauten vorlegen sollte. Ebenso lieferte Lehbruck die Pläne für die Geländer im ersten und zweiten Bauabschnitt, die nach seinem Entwurf von der Firma Raulfs angefertigt wurden⁴⁴⁰.

Währenddessen wurde in Pforzheim mit dem Reuchlinhaus der erste Museumsbau Manfred Lehbrucks fertig gestellt und am 20. Oktober 1961 feierlich eröffnet⁴⁴¹. Beim Duisburger Museumsprojekt entschied Lehbruck als Perfektionist auch Detailfragen. So benötigte die im November 1961 fertiggestellte Hausmeisterwohnung des Museums noch Gardinen. Da diese „in der gestalterischen Außenfassade mitwirken“⁴⁴², mussten sie selbstverständlich vom Architekten ausgesucht werden. Lehbruck fasste die Hausmeisterwohnung demnach vorrangig als Dienstwohnung auf, der die persönlichen Vorlieben des Bewohners unterzuordnen seien. Auf die Problematik, die in einer Gestaltung eines Wohnraumes durch den Architekten liegt, hat bereits Adolf Loos zu Beginn des 20. Jahrhunderts in unterhaltsamer Weise hingewiesen⁴⁴³.

⁴³⁷ Protokoll über die Bausitzung am 21.11.1961, Archiv WLM.

⁴³⁸ Protokoll über die Baubesprechung am 4.12.1961 in Duisburg, Archiv WLM.

⁴³⁹ Die Ergebnisse dieser Lichtprobe sind nicht dokumentiert.

⁴⁴⁰ Niederschrift über die Baubesprechung am 10.10.1961 im Baubüro Düsseldorf Straße, die Baubesprechung an der Baustelle am 11.10.1961 und die Besprechung am 11.10.1961 bei der Firma Raulf, Archiv WLM.

⁴⁴¹ Einladungskarte zur Feier der Eröffnung des Reuchlinhauses am Freitag, 20.10.1961, 10.30 Uhr, Archiv WLM.

⁴⁴² Protokoll über die Bausitzung am 21.11.1961, Archiv WLM. Protokoll über die Baubesprechung am 4.12.1961 in Duisburg, Archiv WLM. Diese Detailversessenheit ist typisch für Manfred Lehbruck. Von einer Mitarbeiterin des Museums, die den Architekten während der Bauphase kennenlernte, wird er als Perfektionist beschrieben (Gespräch mit Dr. Emmi Pannenbecker am 26.5.2010).

⁴⁴³ Loos 1900.

Im August 1962 hielten Manfred und Guido Lehmbruck Kurzvorträge vor Vertretern der Stadt Duisburg⁴⁴⁴. Obwohl der Bau bereits weit voran geschritten war, gab es zu diesem Zeitpunkt noch keinen Vertrag über die Überlassung der Werke Wilhelm Lehmbrucks aus Familienbesitz als Dauerleihgaben für das neue Museum. Wie Guido Lehmbruck in seinem Vortrag ausführte, behielt sich die Familie – insbesondere aufgrund ihrer Erfahrungen während des Dritten Reichs – vor, die Leihgaben jeder Zeit zurück ziehen zu können. Er betonte jedoch zugleich die gute Zusammenarbeit zwischen der Familie Lehmbruck und der Stadt Duisburg, und erklärte, dass es sich dabei um reine Vorsichtsmaßnahmen handele.

„Es ist für uns ein sehr beglückender Gedanke, daß bald der künstlerische Nachlaß Lehmbrucks in einem besonderen Bauwerk ein bleibendes Heim finden wird, einem Bauwerk, das mein Bruder Manfred nach Ihrem Beschluß planen und bauen durfte. Ihre und unsere Wünsche und Hoffnungen um den künstlerischen Nachlaß laufen also nicht nur parallel, sondern verbindend. Verständlich wäre nun an sich der Wunsch aus Ihren Reihen, diese Verbindung auch in rechtlicher Form zu besiegeln. Abgesehen davon, daß es noch zu früh für solche Entschlüsse sein dürfte, glaube ich, daß rechtlicher Zwang die gegenseitige Bereitschaft gefährden könnte. Gewichtiger sind jedoch die Erfahrungen, die die Familie – die wir also – aus der Aktion ‚Entartete Kunst‘ in den dreißiger Jahren gewonnen haben. Haben Sie bitte Verständnis, daß ich im Interesse des Werkes für solche Fälle freie Hand behalten muß. Haben Sie bitte auch dafür Verständnis, daß solche Fälle nicht schon heute definierbar sind. Muß ich nicht immerhin die Möglichkeit erwägen, dass irgendwann einmal die Stadt, die Verwaltung der Stadt oder selbst dieses Haus, dem Werke Lehmbrucks nicht mehr diese Zuneigung entgegenbringen könnte und vielleicht die Widmung des neuen Museums, die heute gewidmet ist, eingeschränkt

⁴⁴⁴ Kurzvortrag von Dr. Manfred Lehmbruck über das Wilhelm Lehmbruck Museum und Ausführungen von Herrn Guido Lehmbruck, August 1962, StADu, 401/ 485, fol. 91.

oder aufgehoben werden könnte. Ich weiß, daß ich hier von Erwägungen spreche, die in Ihren Gedanken heute nicht als Möglichkeit existieren. Erkennen Sie aber bitte unsere freiwillige Bereitschaft zu engster Zusammenarbeit, damit dem Werk meines Vaters eine bleibende Heimstatt für und in die Zeit gegeben wird. Diese von Überzeugung getragene Bereitschaft, so meine ich, ist verbindender als rechtliche Konstruktionen. Immer werden wir, die Familie, daran denken, daß Duisburg die Heimstatt unseres Vaters ist. Mein Vater und meine Mutter werden nun hier zur letzten Ruhe gebettet. Es ist das Vermächtnis meiner Mutter, daß der von ihr gesammelte und bewahrte künstlerische Nachlaß geschlossen bleiben soll. Das Lehmbruck-Museum in Duisburg erfüllt dieses Vermächtnis.⁴⁴⁵

Durch dieses Dokument lässt sich gut das Abhängigkeitsverhältnis ablesen, das zwischen der Stadt Duisburg und den Lehmbruck-Erben bestand. Der Museumsbau war bereits weit vorangeschritten, ohne dass die Stadt eine vertragliche Zusicherung über die in Aussicht gestellten Dauerleihgaben hatte. Guido Lehmbruck, der als Anwalt für die geschäftlichen Belange der Familie zuständig war, nutzte die Gelegenheit um die Stadt an diese Abhängigkeit zu erinnern. Die Einrichtung eines Ehrengrabes auf dem Duisburger Waldfriedhof und die Umbenennung des Museums in Wilhelm Lehmbruck Museums müssen in diesem Zusammenhang gesehen werden.

Wenngleich über das Ausstellungsgut noch keine Einigkeit hergestellt werden konnte, so wurde Ende des Jahres 1962, am 14. Dezember, zumindest das Richtfest des zweiten Bauabschnitts gefeiert (Abb. 69 und Dok. 24). Der im Modell vorgesehene dritte Baukörper, der den Vortragssaal beherbergen sollte, wurde nicht mehr ausgeführt. Er war von Lehmbruck als Kuppelsegment südlich der Glashalle geplant. Die separate Lage sollte eine Nutzung auch außerhalb der Museumsöffnungszeiten ermöglichen. Händler wies immer wieder auf die Wichtigkeit des Vortragssaals hin und argumentierte mit der starken Nutzung des Saals im Essener Folkwangmuseum, konnte die Stadt aber nicht zur Finanzierung bewegen. Sie verwies vielmehr auf die Aula des

⁴⁴⁵ Kurzvortrag von Dr. Manfred Lehmbruck über das Wilhelm Lehmbruck Museum und Ausführungen von Herrn Guido Lehmbruck, August 1962, StADu, 401/ 485, fol. 91.

benachbarten Steinbart-Gymnasiums, die auch für Museumszwecke genutzt werden könne⁴⁴⁶.

Anfang 1963 mussten noch die Außenanlagen des Museums gestaltet werden. Insbesondere die Eingangssituation und die Abschirmung zur Straße waren Anliegen, die von Lehmbruck betont wurden. Er veranschlagte für diese Arbeiten und für zusätzliche Kosten aufgrund neuerer Erfahrungen weitere 126 000 DM. Lehmbruck legte großen Wert darauf, dass seine Bauten technisch auf dem neusten Stand waren. Dies betraf beim Lehmbruck Museum neben den heizungs- und lufttechnischen Anlagen auch die Diebstahlsicherung⁴⁴⁷. Die durch die Änderungen erfolgten Mehrkosten musste er mehrfach vor den Verantwortlichen der Stadt Duisburg rechtfertigen:

„Die Wichtigkeit nicht nur der technischen, sondern auch der gestalterischen Fragen sollte gerade bei einem Museum im Vordergrund stehen, das ja aus diesen Problemen seine Sinnggebung erhält. Ich bin der Meinung, daß unter Umständen ein wesentlicher ästhetischer Gewinn bei einem Kulturbau wie dem Kunstmuseum eine ausreichende Begründung für eventuelle Mehrkosten sein kann.“⁴⁴⁸

Ein halbes Jahr vor der Eröffnung kam es zu einem weiteren Treffen zwischen Gerhard Händler, dem Kulturdezernenten der Stadt Wilhelm Wehner und Guido und Manfred Lehmbruck in Stuttgart. Es wurden Details für die Eröffnungsfeierlichkeiten abgesprochen. Zudem wurde über die genaue Aufstellung der Lehmbruck Werke gesprochen, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht festgelegt war. Nicht einmal die genaue Auswahl der Werke stand fest.

„Bei den Verhandlungen wegen der Übergabe der noch in ihrem Besitz befindlichen Werke des Vaters an die Stadt Duisburg waren die Gebrüder Lehmbruck großzügig und praktisch bereit, das herauszugeben, was gewünscht wurde, gleichgültig, ob sich die Werke in ihrem Gewahrsam oder als Leihgaben in anderen Museen befinden.“

⁴⁴⁶ Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händler an den Kulturdezernenten vom 18.12.1961, Archiv WLM.

⁴⁴⁷ Ausführlicher zu den technischen Anlagen: Klinkhammer 1964/ 1 und 1964/ 2.

⁴⁴⁸ Zitat von Manfred Lehmbruck, zitiert nach: Öffentliche Sitzung des Rats der Stadt, Betrifft: Neubau Kunstmuseum, 4.2.1963, StADu, 100 A/ 1/ 83, fol. 256-262, Zitat auf fol. 256 verso.

Schwierigkeiten entstanden nur insoweit, als noch keine Einigkeit darüber erzielt werden konnte, was alles im neuen Museum ausgestellt werden soll. Dr. Manfred Lehbruck will hier zusammen mit seinem Bruder anhand seines großen Museum-Modells einen Plan entwickeln und dann mit Dr. Händler die endgültig aufzustellenden Werke festlegen. Keinesfalls wünschen die Gebrüder Lehbruck, daß Werke ihres Vaters im Magazin des Museums aufbewahrt und so der Öffentlichkeit entzogen werden.⁴⁴⁹

Interessant an diesen Ausführungen ist, dass die Familie Bereitschaft zeigte, auch Leihgaben aus anderen Museen abzugeben, um sie für das Duisburger Museum zu nutzen. Dies kam einerseits der Stadt zu Gute, andererseits zeigte es die Fragilität eines solchen Leihverhältnisses. Trotz der hohen Investitionen der Stadt für den Museumsbau, der einen Trakt ausschließlich für die Werke Wilhelm Lehbrucks vorsah, konnten die Dauerleihgaben der Familie jederzeit zurückgezogen werden. Allerdings zeigen Pläne aus dem Jahr 1961 bereits die auf unbestimmte Exponate ausgerichteten Dachöffnungen im Lehbruck-Trakt und zeigen Skulpturen vor den drei das Dach durchstoßenden Pfeilern (Abb. 70). Es muss daher davon ausgegangen werden, dass die Familie Lehbruck frühzeitig zumindest eine Vorauswahl getroffen und Manfred Lehbruck einzelne Aufstellungsorte für die Hauptwerke mit in seine Planungen eingeschlossen hatte. Modellphotos aus dem Jahr 1960 oder 1961 zeigen eine vorläufige Anordnung der Werke, die jedoch noch nicht der endgültigen Aufstellung entspricht (Abb. 71). Richtig ist jedoch, dass bis wenige Monate vor der Eröffnung keine verbindliche Auflistung der Dauerleihgaben existierte und die Zusammenarbeit zwischen der Stadt Duisburg und den Erben großes Vertrauen voraussetzte, aber auch von

⁴⁴⁹ Maschinenschriftlicher Bericht des Beigeordneten Wehner über einen Besuch am 13.11.1963 bei der Familie Lehbruck in Stuttgart, StADu, 401/ 486, fol. 5-8. hier fol. 6.

unterschwelligem Misstrauen geprägt war⁴⁵⁰. Im März 1964 traf schließlich nach und nach der Nachlass in Duisburg ein⁴⁵¹.

Am 5. Juni 1964 wurde das Wilhelm Lehmbruck Museum mit einem Festakt um 11 Uhr vormittags der Stadt übergeben. Die Feierlichkeiten fanden in der Aula des benachbarten Steinbart-Gymnasiums statt. Am frühen Morgen waren in kleinem Kreis Blumen auf dem Duisburger Waldfriedhof an den Gräbern von Wilhelm und Anita Lehmbruck niedergelegt worden. Zudem wurde Guido Lehmbruck stellvertretend für die Familie zusammen mit August Hoff und drei weiteren nicht am Bau beteiligten Personen im Rathaus die Mercator-Plakette für seine Verdienste um das Haus verliehen (Abb. 72)⁴⁵². Die Auszeichnung von August Hoff erfolgte auf besonderen Wunsch von Manfred und Guido Lehmbruck, da er sich ihrer Ansicht nach besonders um das Werk ihres Vaters verdient gemacht habe⁴⁵³.

Beim Festakt in der Aula waren 600 Ehrengäste anwesend, darunter viele Vertreter der Stadt Duisburg und der benachbarten Städte, Repräsentanten des Landes Nordrhein-Westfalen, zahlreiche Museumsdirektoren aus Deutschland und den benachbarten Niederlanden und Vertreter der Presse. Auch die Künstler André Bloc, Berto Lardera, Harald Cousins, Fritz Wotruba, Rudolf Hoflehner, Arnold D’Altri, Karl Hartung, Ewald Mataré und Heinz Trökes waren bei der Feierstunde zugegen. Von der Familie Lehmbruck waren die drei Söhne und deren Familien vertreten⁴⁵⁴. Die lange Folge von Grußworten und die Festanprache wurden durch musikalische Darbietungen aufgelockert. Das erste Wort hatte der Architekt Manfred Lehmbruck, der bei der Schlüsselübergabe den Lehmbruck-Kult in Duisburg beschwor:

„Das Werk Wilhelm Lehmbrucks hat – glaube ich – seinen Ort hier in dieser harten Arbeitswelt der modernen Industrielandschaft. Hier hat es in geheimnisvoller Weise seinen Ursprung und hier hat es gegen die übermächtigen

⁴⁵⁰ Maschinenschriftliche Schreiben von Guido Lehmbruck an Gerhard Händler vom 3.2.1963 und 21.1.1964, StADu, 401/ 572, fol. 7 bzw. fol. 34. Am 23.3.1964 fand der Transport der Leihgaben von Stuttgart nach Duisburg statt (Maschinenschriftliches Schreiben von Guido Lehmbruck an Wilhelm Wehner vom 25.3.1964, StADu, 401/ 572, fol. 43).

⁴⁵¹ O. N., Die „Kniende“ hat jetzt eine Schwester. Lehmbruck-Nachlaß traf in Duisburg ein – Neugierde aus aller Welt – Stiftungen 1,5 Millionen, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 28.3.1964, Nr.74, ohne Seitenzählung.

⁴⁵² Seeling 1964, S. 489.

⁴⁵³ Maschinenschriftlicher Bericht des Beigeordneten Wehner über einen Besuch am 13.11.1963 bei der Familie Lehmbruck in Stuttgart, StADu, 401/ 486, fol. 5-8. hier fol. 5.

⁴⁵⁴ Seeling 1964, S. 481.

Einflüsse der Materie eine echte und notwendige Aufgabe zu erfüllen.

Es ist eine seltene – wenn nicht einmalige – Fügung, daß es möglich ist, das Gesamtwerk eines Künstlers in dieser Vollständigkeit zu zeigen. Meine Mutter, die in schweren und wechselvollen Jahren das Erbe bewahrt hatte, durfte diesen so sehr ersehnten Tag nicht mehr erleben.“⁴⁵⁵

Im Anschluss an seine Rede erfolgte die symbolische Schlüsselübergabe an den Duisburger Oberbürgermeister August Seeling, der die Festgemeinde begrüßte (Abb. 73). Seeling betonte nach etlichen Grußworten die Qualität der Museumsarchitektur:

„Nicht jede Generation hat das Glück [...] ein solches Haus von einer solchen Art und von einer solchen Ausstrahlung zu bauen.“⁴⁵⁶

Nach der Begrüßung des Oberbürgermeisters folgte eine Festansprache von Leopold Reidemeister, dem Generaldirektor der Staatlichen Museen Berlin, der für den kurz zuvor verstorbenen Paul Westheim eingesprungen war. Westheim hatte noch vor seinem Tod die Ansprache konzipiert. Sie wurde in der Festschrift zur Einweihung des Wilhelm Lehmbruck Museums abgedruckt⁴⁵⁷. Zusammen mit der Einladung zur Eröffnungsfeier hatte er im Januar 1963 Photos vom Neubau erhalten und den Bau wie folgt bewertet: „Die Anlage im [sic!] ihrer klaren Struktur, die durch die Einfachheit monumental wirkt, erscheint als architektonisch Lösung von hoher Qualität. In dem Werk des Sohnes spricht erneut die künstlerische Sensibilität des Vaters“⁴⁵⁸. Obwohl Westheim das Museum vermutlich nur von den Abbildungen kannte, bewertete er es als „eines der besten Museumsbauten, die ich je gesehen habe“⁴⁵⁹. In seiner Rede betonte er die internationale Bedeutung von Wilhelm Lehmbruck, die er auch in den USA und Mexiko feststellen könne, und wies auf die

⁴⁵⁵ Manfred Lehmbruck, Rede zur Eröffnung des Wilhelm Lehmbruck-Museums in Duisburg am 5.6.1964, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 1 (Dok. 25).

⁴⁵⁶ Oberbürgermeister August Seeling in seiner Ansprache zur Eröffnung des Lehmbruck Museums am 5.6.1964 (Seeling 1964, S. 488).

⁴⁵⁷ Westheim 1964.

⁴⁵⁸ Maschinenschriftliches Schreiben von Paul Westheim an den Oberstadtdirektor von Duisburg vom 25.1.1963, StADu, 101/ 1597.

⁴⁵⁹ Westheim 1964, S. 31.

schweren Zeiten des Künstlers in Paris und Berlin hin. Seine Erinnerungen an Wilhelm Lehmbruck sind gespickt von persönlichen Erlebnissen mit dem Künstler und dessen Witwe. Es sei ihm ein „ergreifendes Erlebnis“ an der Eröffnung teilzunehmen „mit dem die Stadt ihren großen Sohn ehrt“⁴⁶⁰ und er konstatierte: „Mit diesem neuen Kulturzentrum [...] hat Duisburg, Stadt der produktiven Arbeit, sich selbst geehrt“⁴⁶¹. Es folgten zahlreiche Grußworte, bevor sich die Festgemeinde von der Aula des Steinbart Gymnasiums zum neuen Museumsbau begab⁴⁶².

Mit dem Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg wurde eines der ersten Museen eröffnet, das sich dezidiert der Skulptur des 20. Jahrhunderts widmete. Dies fand insbesondere unter den Bildhauern enormen Zuspruch, was sich auch an den zahlreichen Künstlern zeigte, die zur Eröffnung in Duisburg anwesend waren. Der englische Künstler Henry Moore war derart begeistert von der Idee, ein Museum vorrangig der Gattung Skulptur zu widmen, dass er dem Museum zur Eröffnung eines seiner Werke schenkte. Er bedachte das Haus darüber hinaus von 1964 an bis zu seinem Tod mit einem Exemplar jeder seiner Druckgraphiken, welche er mit dem Zusatz *for Duisburg* kennzeichnete. Mit dem Bau des Wilhelm Lehmbruck Museums in Duisburg ist für Manfred Lehmbruck nicht nur als Künstlersohn, sondern auch als Architekt ein Traum in Erfüllung gegangen, wie er in seiner Rede zur Eröffnung des Hauses betonte:

„Als die Aufgabe an mich herangetragen wurde, wollte es ein Zufall meiner beruflichen Entwicklung, daß ich an dem Problem des Museumsbaues schon verschiedentlich in Theorie und Praxis gearbeitet hatte. Es war selbstverständlich, daß mich dieser Auftrag aufgrund der persönlichen Zusammenhänge besonders beschäftigte und aufgrund seiner Einmaligkeit eine große Verpflichtung bedeutete.“⁴⁶³

⁴⁶⁰ Beide Zitate: Westheim 1964, S. 31.

⁴⁶¹ Westheim 1964, S. 34.

⁴⁶² Programm zur Eröffnung des Lehmbruck-Museums am 5.6.1964, Archiv WLM.

⁴⁶³ Manfred Lehmbruck, Rede zur Eröffnung der Wilhelm Lehmbruck-Museums am 5.6.1964, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 2 (Dok. 25).

2.5 Nicht realisierte Bauvorhaben

Im Laufe der Jahre gab es Planungen für Erweiterungen der Museumsarchitektur, die jedoch nicht zur Ausführung kamen. Bereits in den 1960er Jahren sollte ein Vortragssaal als dritter Bauabschnitt die Duisburger Museumsarchitektur vervollständigen. Aus Kostengründen wurde auf die Realisierung verzichtet. Die fehlenden Räumlichkeiten für Veranstaltungen und museumspädagogische Angebote führten schließlich in den 1970er Jahren zu erneuten Planungen für eine Erweiterung. Die Entwürfe stammten in beiden Fällen von Manfred Lehmbruck und werden im Folgenden kurz vorgestellt.

Der geplante Vortragssaal, 1958-1961

Manfred Lehmbrucks Verständnis von einem modernen Museum beruhte auf der demokratischen Auffassung, dass eine Kultureinrichtung allen Menschen offenstehen solle. Von Beginn seiner Planungen für das Duisburger Museum war aus diesem Grund ein Veranstaltungssaal für Vorträge und andere Aktivitäten vorgesehen. Manfred Lehmbruck teilte diesen Wunsch mit dem Museumsdirektor Gerhard Händler. In einem Schreiben erläuterte er ihm 1958 seine Planungen für den Saal:

„Der für ein modernes Museum mit einem lebendigen, aktiven Aufgabenkreis unerläßliche Vortragssaal dient in hervorragender Weise der Verbindung mit der Öffentlichkeit, sei es in Form von Lichtbildervorträgen, Diskussionen, Musikdarbietungen oder auch kleinen Studiobühnen (Fassungsvermögen etwa 250 bis 300 Personen).

Eine bauliche Trennung erweist sich sowohl vom organisatorischen Gesichtspunkt, wie Aufsicht, getrennte Besuchszeiten, als auch vom technischen Apparat her, wie Verdunkelung, optische und akustische Anlagen, als zweckmäßig.

Die Gestaltung des Vortragssaales wird bestimmt durch diese technischen Erfordernisse, die auch eine

Abschirmung gegen akustische und optische Störungen von außen inmitten der Stadt in sich schließen, und den architektonischen Wunsch eine dem gemeinsamen Erleben entsprechende Form in Erscheinung treten zu lassen.

Nicht zuletzt bietet die Kuppelform ein besonderes Raumerlebnis, das bei Ausstellungen mit Kunstlicht wirksam werden kann.⁴⁶⁴

Bei der Vorstellung des Museumsmodells im Rahmen der gemeinsamen Sitzung des Kultur-, Bau- und Grünflächenausschusses in Duisburg am 25. März 1958 präsentierte der Architekt erstmals seine Planungen für den Veranstaltungsraum. Laut der Niederschrift der Sitzung „wurden Bedenken gegen den Vortragssaal, der südlich der Hauptgebäude als freistehender Baukörper eingeplant ist, angemeldet“⁴⁶⁵. Über die Notwendigkeit und die Lage des Vortragssaals sollte daher später entschieden werden. Einen Tag später wurden die Pläne in der örtlichen Presse den Duisburger Bürgern präsentiert. Während das Urteil für die ersten beiden Bauabschnitte mehrheitlich positiv ausfiel, wurde die futuristische Form des Vortragssaales vor allem mit Verwunderung aufgenommen.

Auskunft über Lage und Gestaltung der geplanten Vortragshalle geben Photographien von zwei nicht erhaltenen Architekturmodellen sowie Entwurfspläne (Abb. 75-77)⁴⁶⁶. Demnach sollte der Saal als freistehender Bau südlich der Glashalle errichtet werden. Ein überdachter Gang verbindet den Eingangsbereich des Saales mit dem Museum und bietet den Besuchern auch bei schlechtem Wetter größtmöglichen Komfort. Während in der frühen Entwurfsphase noch ein rechteckiger Bau vorgesehen war, zeigen spätere Entwürfe einen runden Grundriss. Der Bau sollte zu einem Drittel unter der Erde liegen und neben dem Veranstaltungssaal auch eine Garderobe, eine Bar sowie Waschräume aufnehmen. Ein früherer Entwurf, der eine Überkuppelung des Saals vorsah, wurde zugunsten einer geodätischen Glaskuppel auf polygonalem Grundriss aufgegeben⁴⁶⁷. Die aus sphärischen Segmenten

⁴⁶⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an Gerhard Händler vom 4.3.1958 mit dreiseitigem Exposé, Archiv WLM, Zitat auf S. 3.

⁴⁶⁵ Niederschrift über die gemeinsame Sitzung des Kulturausschusses, Bauausschusses und des Grünflächen- und Friedhofausschusses, 25.3.1958, Archiv WLM.

⁴⁶⁶ Photos der Modelle befinden sich im Archiv WLM.

⁴⁶⁷ Die relative Datierung der Modelle erfolgte anhand der Annahme, dass das Modell, welches dem realisierten Museum mehr ähnelt, das jüngere ist. O. N., Freie Bahn für den Museumsbau.

bestehende Kuppel spiegelt den Zeitgeist des 1960er Jahre wider – einem Jahrzehnt, das vom Wettstreit um die erste Mondlandung und großem Technikglauben geprägt war, von der sich auch die Architektur inspirieren ließ. Architekten wie Paolo Soleri, Bernard Judge und vor allem Richard Buckminster Fuller hatten seit Jahren mit ihren geodätischen Kuppelgebilden für Furore gesorgt. 1955 hatte Buckminster Fuller auf der Triennale in Mailand eine seiner Kuppeln ausgestellt und für ein großes Presseecho gesorgt⁴⁶⁸. Die Kuppel von Lehmbrucks Vortragssaal war ganz ähnlich diesem Vorbild aus dreieckigen Elementen zusammengesetzt. Der Zweckmäßigkeit des Baues geschuldet, waren die Elemente jedoch nicht wie sonst üblich durchsichtig, sondern opak. Auch wenn Manfred Lehmbruck die Kuppelform verteidigte und in ihr den reinsten Ausdruck eines Gemeinschaftserlebnisses sah, konnten die Anwesenden die Form nicht richtig einordnen und sahen in ihr irgendetwas zwischen Panzerkuppel und Planetarium. Ein Zuhörer befürchtete sogar, die Besucher könnten einen „Schildkrötenkomplex“⁴⁶⁹ davontragen. Trotz dieser Kritik wurde der Plan von Seiten des Architekten und des Museums weiter verfolgt. Noch 1959 muss das Museum mit einer Umsetzung der Pläne gerechnet haben. Gerhard Händler schrieb in diesem Jahr mehrere Museen in Deutschland an, um sich nach Erfahrungen mit Sonderveranstaltungen und den zu erwarteten Besucherzahlen zu erkundigen⁴⁷⁰. Zwei Jahre später, 1961, mussten die Pläne für den Vortragssaal aus Kostengründen endgültig aufgegeben werden. Für Veranstaltungen wurde seitdem der Lehmbruck-Trakt genutzt, obwohl dieser vom Architekten nicht für diesen Zweck vorgesehen war. Eine Ausweichmöglichkeit bot die Aula des benachbarten Steinbart-Gymnasiums, die auch für die Eröffnungsfeierlichkeiten 1964 genutzt wurde, bevor die geladenen Gäste in das neue Museum geführt wurden.

Erster Abschnitt kostet 1,15 Millionen, in: Neue Ruhr Zeitung vom 26.3.1958, Nr. 73, ohne Seitenzählung

⁴⁶⁸ Curjel 1955, S. 52.

⁴⁶⁹ O. N., Freie Bahn für den Museumsbau. Erster Abschnitt kostet 1,15 Millionen, in: Neue Ruhr Zeitung vom 26.3.1958, Nr. 73, ohne Seitenzählung. O. N., Kunstmuseum in Modell vorgestellt. Baubeginn in diesem Jahr – „Schildkröte“ oder „Kontrapunkt“?, in: Rheinische Post vom 26.3.1958, Nr. 72, ohne Seitenzählung.

⁴⁷⁰ Neben dem Kölner Wallraf-Richartz-Museum in Köln, wurden auch der Hamburger Kunstverein, das Essener Museum Folkwang, die Niedersächsische Landesgalerie, das Kestner-Museum Hannover, sowie die Museen in Dortmund, Hagen, Wuppertal und Krefeld befragt (Schriftverkehr dazu im Archiv WLM).

Die geplante Unterkellerung des Skulpturenhofes, 1975-1977

Die unbefriedigende Situation, museale Veranstaltungen in andere städtische Einrichtungen auszulagern oder provisorisch den Lehmbruck-Trakt dafür zu nutzen, war der Auslöser für die in den 1970er Jahren erneut aufkommende Planung einer Museumserweiterung. Zudem wurden zusätzliche Räumlichkeiten für die Verwaltung, die Öffentlichkeitsarbeit sowie das Depot benötigt. Die Museumsleitung drang die Stadt zur Eile, da sie für den 100jährigen Geburtstag Wilhelm Lehmbrucks 1981 ein Festprogramm plante und der Erweiterungsbau bis zu diesem Anlass fertiggestellt sein sollte⁴⁷¹. Im August 1974 wurde Manfred Lehmbruck von der Stadt Duisburg mit einem Vorentwurf für die Unterkellerung des Plastikhofes beauftragt. Im November stellte er die Pläne erstmals in Duisburg vor⁴⁷². Da sich das Raumprogramm noch einmal geändert hatte, mussten die Pläne von Lehmbruck überarbeitet werden, zudem war die Finanzierung des Baues noch nicht gesichert. Trotz der intensiven Bemühungen von Oberbürgermeister Josef Krings und Oberstadtdirektor Herbert Krämer wurde der Baubeschluss vom Rat der Stadt erst am 27. August 1979 gefasst⁴⁷³. Wie gewünscht wurde Manfred Lehmbruck mit einem Entwurf beauftragt. Neben einem Veranstaltungssaal für 200 Personen, sollten auch Räumlichkeiten für die Öffentlichkeitsarbeit, eine Cafeteria sowie Werkstatt- und Depotflächen geschaffen werden. Den Entwurfszeichnungen Lehmbrucks und dem Erläuterungsbericht zufolge plante der Architekt eine zweigeschossige Unterkellerung, die den äußeren Charakter des Museums kaum beeinflusst hätte (Abb. 78-81, Dok. 29). Während die Nordseite zusätzliche Präsentationsfläche für die lichtempfindliche Graphik bieten sollte, war die lichtdurchflutete Südseite für die Öffentlichkeitsarbeit und die Cafeteria vorgesehen. Einzelne Bereiche sollten zudem durch Lichtkuppeln auf dem Plastikhof mit Tageslicht beleuchtet werden. In der Mitte wurde ein Mehrzwecksaal für 200 Personen eingeplant, der wie die Cafeteria auch unabhängig von den Präsentationsräumen genutzt werden konnte. Die Planungen zogen sich hin und wurden letztlich von der in Aussicht

⁴⁷¹ Maschinenschriftliches Schreiben von Salzmann an die Stadt Duisburg vom 26.10.1977, StADu, 46-60/ 5, ohne Seitenzählung.

⁴⁷² Zeitplan Unterkellerung des dritten BA vom 18.4.1977, StADu, 600/ 3675, ohne Seitenzählung. Die Beauftragung erfolgte am 9.8.1974, die Vorstellung der Entwürfe am 4.11.1974.

⁴⁷³ Der Schriftverkehr von Krings und Krämer zum Erweiterungsbau befindet sich im StADu, 101/ 1597. Salzmann 1981/ 1, S. 22.

gestellten Sammlung Lothar Günther Buchheims zerschlagen. Der benötigte Raum musste neu berechnet werden. Auf die lange geplante Unterkellerung des Plastikhofes wurde auf Drängen des Sammlers hin zugunsten eines preiswerteren Hochbaues verzichtet⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ O. N., Mäzene stiften eine Drittel der Baukosten. Die Chancen für ein Buchheim-Museum nicht verpassen, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 21.1.1983, Nr. 17, ohne Seitenzählung.

2.6 Die Planung und die Realisierung des 3. Bauabschnitts, 1983-1987

Der bereits in den 1960er Jahren geplante dritte Bauabschnitt wurde erneut Ende der 1970er Jahre diskutiert, als es erste Überlegungen des Sammlers Lothar-Günther Buchheim (1918-2007) gab, seine umfangreiche Sammlung zum deutschen Expressionismus dauerhaft nach Duisburg zu geben. Buchheim selbst war nach eigenen Angaben der Auffassung, „daß Kunstwerke von einem gewissen Rang nicht von einem einzelnen gehütet werden dürfen, sondern in den Besitz der Öffentlichkeit, also in ein Museum gehören“⁴⁷⁵. Verhandlungen mit der Bayrischen Staatsgemäldesammlung in München, wo die Sammlung zeitweise aufbewahrt wurde, hatten sich zuvor zerschlagen und für ein enormes Presseecho gesorgt. Neben Buchheims Geburtsstadt Weimar und Chemnitz, wo er aufwuchs, und seinem Wohnort Feldafing am Starnberger See bemühte sich auch die Stadt Duisburg um die dauerhafte Präsentation der Sammlung. Ausschlaggebend für diese Bemühungen der Stadt waren die mit den Jahren zu klein werdenden Räumlichkeiten, die die stetig anwachsende Museumssammlung nicht mehr aufnehmen konnten, sowie die Aussicht, die kleine, aber durchaus hochkarätige Expressionismus-Sammlung des Hauses durch die Sammlung Buchheim sinnvoll ergänzen zu können. Erste Kontakte zu Buchheim wurden Ende der 1970er Jahre von Museumsdirektor Siegfried Salzmann geknüpft, der maßgeblich an der späteren Ausstellung der Sammlung Buchheim in Moskau und Sankt Petersburg beteiligt war⁴⁷⁶. Nachdem die Zusammenarbeit mit dem Münchener Museum gescheitert war, intensivierte sich der Kontakt zu Duisburg. Nach Verhandlungen zwischen Museumsdirektor Siegfried Salzmann, der Stadt Duisburg, vertreten durch Oberbürgermeister Josef Krings, Oberstadtdirektor Herbert Krämer und dem Kulturdezernenten Konrad Schilling und Lothar-Günther Buchheim, fiel die Wahl des Sammlers schließlich 1983 auf die Stadt am Rhein. Für den Standort Duisburg sprach die Annahme, „daß die Sammlung dort, wo es besonders Dunkel ist – in einer Industrielandschaft wie dem Ruhrgebiet eben – auch besonders strahlen würde“⁴⁷⁷. Zudem ließ das Ruhrgebiet als Ballungsraum

⁴⁷⁵ Buchheim 1986, S. 10. Nach den Streitigkeiten mit Duisburg hat Lothar-Günther Buchheim seine Erfahrung in einem Buch verarbeitet, in dem er in einem fiktiven Interview seine Sicht der Geschehnisse mitteilt.

⁴⁷⁶ Buchheim 1986, S. 67. Einzelne Stationen der Tournee der Sammlung Buchheim waren die Eremitage, Leningrad (19.11.1981-2.1.1982) und das Puschkín-Museum der Bildenden Künste in Moskau (22.1.1982-7.3.1982).

⁴⁷⁷ Buchheim 1986, S. 21.

eine breite Öffentlichkeit erwarten. Buchheim träumte von einem „lebendigen Museum“, in dem neben seiner Sammlung auch das geistige Umfeld des deutschen Expressionismus thematisiert werde⁴⁷⁸. Der Neubau sollte sowohl die Sammlung Buchheim aufnehmen, als auch für weitere Ankäufe des Museums genügend Platz bieten. Nach eigenen Angaben entschied sich Buchheim für den Standort Duisburg vor allem aufgrund folgender Kriterien: hier bestand die Möglichkeit eines Museumsbaues mit eingegliedertem Forschungszentrum zum deutschen Expressionismus und Spezialbibliothek sowie eine wissenschaftliche Zusammenarbeit mit der Universität der Stadt⁴⁷⁹. Im Gegenzug sollte die Stadt Duisburg die Sammlung Buchheim zunächst als Dauerleihgabe erhalten, später dann durch einen Stiftungsvertrag bedacht werden. Die Übernahme der Sammlung wurde von der Presse als Glücksfall für das Duisburger Museum gefeiert, das damit selbst „einem so berühmten Haus wie dem Düsseldorfer Kunstmuseum den Rang abgelaufen“ habe⁴⁸⁰. Eine Absichtserklärung zwischen Buchheim und der Stadt Duisburg fixierte die gemeinsam festgelegten Ziele, verzichtete jedoch auf juristisch verbindliche Zusagen und hoffte auf gegenseitige vertrauensvolle Zusammenarbeit:

„In der geplanten Galerie soll nicht allein der in dem Katalog der Sammlung Buchheim bezeichnete Bestand expressionistischer Werke der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, sondern darüber hinaus das geistige Umfeld des deutschen Expressionismus. Die Konzeption zielt auf ein lebendiges Museum, das sich deutlich von den üblichen Bildergalerien unterscheiden soll... Die Partner verpflichten sich, die genannten Ziele in beiderseitiger Absprache und vertrauensvoller Zusammenarbeit zu verwirklichen, um für die Zukunft die Ergebnisse langjähriger Sammelns und Forschens von Herrn Lothar-Günther Buchheim der Mit- und Nachwelt zu erhalten.“⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Buchheim 1986, S. 55, 62.

⁴⁷⁹ Buchheim 1986, S. 88. Die Universität-Gesamthochschule Duisburg hatte bis zur Fusion mit der Universität-Gesamthochschule Essen im Jahr 2003 eine Fakultät für Geisteswissenschaften. Nach 2003 ist die Fakultät nunmehr am Standort Essen vertreten.

⁴⁸⁰ Hardering, Hans, Ende der Wanderschaft. Buchheim: Die Bilder gehören nicht ins Disneyland-Klima, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 7.2.1983, Nr. 31, S. 4.

⁴⁸¹ Vertrag zwischen Lothar-Günther Buchheim und der Stadt Duisburg, zitiert nach: Stachelhaus 1983, S. 83. Buchheim selbst zitiert aus einem von der Stadt bereits unterschriebenen Vertrag vom Dezember 1982, der einen eigenständigen Museumsbau für seine Sammlung vorsieht, der innerhalb von sechs Jahren errichtet werden soll (Buchheim 1986, S. 62).

Buchheims Traum war es, seiner „Expressionisten-Sammlung Strahlkraft zu geben – anstatt sie in einem Museums-Mausoleum einsargen zu lassen“⁴⁸². Das Museum, das er sich erträumte, durfte ruhig „Werkstatt-Stil“⁴⁸³ haben. „Ein Museum sollte es schon sein, nur kein Tempel. Ich sag’s noch deutlicher und auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen: ein Museum, kein Mausoleum“⁴⁸⁴.

Auf Konditionen wollte der Sammler verzichten und sich stattdessen von Konzeptionen überzeugen lassen. In ersten Gesprächen mit der Stadt betonte er, „daß die Architektur kein kunstwerkhafter Selbstzweck sein soll, sondern allein dem Zweck der Vergegenwärtigung des deutschen Expressionismus dienen soll. Die Architektur soll im besten Sinne ‚Behältnis‘ sein“⁴⁸⁵. Zunächst lief die Zusammenarbeit gut an. Buchheim besuchte mit dem Direktor des Museums und Vertretern der Stadt zahlreiche Museen in Europa. Bei diesen Reisen war auch Manfred Lehbruck dabei, der von der Stadt mit dem Bau beauftragt werden sollte⁴⁸⁶. Spätestens seit Oktober 1980 führte die Stadt Duisburg mit Manfred Lehbruck Verhandlungen über den Bau des 3. Bauabschnittes⁴⁸⁷. Buchheim war insbesondere von der Architektur des Kröller-Müller Museums in Otterlo angetan, welches seiner Meinung nach mit seiner humanen Architektur viel Platz zum Atmen ließe und keine Schwellenängste hervorrufe, was er bei vielen anderen Museen bemängelte⁴⁸⁸. Unklar bleibt, ob Buchheim den alten Museumstrakt von van de Velde oder den Erweiterungsbau von Quist meint. Ablehnend stand er vor allem Holleins Museum in Mönchengladbach gegenüber, das er „Imponierhalle“⁴⁸⁹ nannte.

Die Planungen gingen voran und Duisburg bemühte sich sehr um den Sammler Buchheim. Anlässlich seines 65. Geburtstages wurde ihm zu Ehren mit einer Feierstunde am 6. Februar 1983 die Ausstellung *Lothar-Günther Buchheim, der Maler* eröffnet. Als besondere Auszeichnung wurde ihm an diesem Abend vom Ministerpräsidenten von Nordrhein-Westfalen, Johannes Rau, die Ehrenprofessur des Landes verliehen (Abb. 82). Schon in seiner Rede machte er jedoch seinen Anspruch auf das zu erbauende Buchheim Museum

⁴⁸² Buchheim 1986, S. 21.

⁴⁸³ Buchheim 1986, S. 160.

⁴⁸⁴ Buchheim 1986, S. 24.

⁴⁸⁵ Protokoll der Bausitzung vom 7.2.1983, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 1.

⁴⁸⁶ Buchheim 1986, S. 55.

⁴⁸⁷ Aktenvermerk über ein Telefonat mit Manfred Lehbruck vom 21.10.1980, StADu, 101/1598, ohne Seitenzählung.

⁴⁸⁸ Buchheim 1986, S. 56.

⁴⁸⁹ Buchheim 1986, S. 58.

deutlich: Es sei ganz sicher, dass Duisburg nicht nur seine Expressionisten-Sammlung bekomme: „die kriegen mich mit!“⁴⁹⁰.

Die Planungen für den dritten Bauabschnitt schritten derweil voran und erfolgten in enger Zusammenarbeit zwischen Lothar-Günther Buchheim mit seiner Frau Diethild und den Vertretern der Stadt. Die Beauftragung des Architekten Manfred Lehbruck verlief nicht ohne Streit. Buchheim stand seit 1982 in Kontakt mit Lehbruck, hatte aber starke Vorbehalte gegenüber dem Architekten, dessen alten Museumsbau in Duisburg er despektierlich als „Schneewittchens Glassarg“ und „Weihehalle“⁴⁹¹ bezeichnete und ihm jegliche Funktionalität aberkannte. Ein weiterer Vorwurf war, dass Lehbruck sich nicht ausreichend mit der Beleuchtung von Kunst auseinandergesetzt habe⁴⁹². Dieser Vorwurf ist jedoch nicht haltbar, da Lehbruck sich bereits in seiner Dissertation ausgiebig der Beleuchtungsproblematik von Kunstmuseen gewidmet hatte und bei seinen drei Museumsbauten sehr umsichtig und vielseitig mit der Beleuchtung umgegangen war. Buchheim war mit seiner Kritik am Duisburger Museum nicht allein. Zwar wurde die Entwurfsarbeit und Museumskonzeption von Manfred Lehbruck nicht kritisiert, aber es zeigten sich an den mittlerweile 20 Jahre alten Trakten Verschleißerscheinungen und vor allem Platzprobleme. Der in den 1960er Jahren geplante dritte Bauabschnitt hatte nie realisiert werden können, so dass es an zahlreichen Einrichtungen im Museum fehlte, die für ein modernes Ausstellungshaus benötigt wurden. Die Schwierigkeiten zwischen dem Sammler Buchheim und dem Architekten Lehbruck zeigten sich bald und lassen sich vor allem auf eine grundsätzlich andere Auffassung der Institution Museum zurückführen. Eine von Buchheim geschilderte Szene verdeutlicht dies gut:

„Ich laufe nach einem Konzert in der Duisburger Mercatorhalle neben Manfred Lehbruck her ins Steigenberger-Hotel zurück. Der Saal war bis auf den letzten Platz voll gewesen. Da konnte ich es nicht lassen, so zu zynen: «So ein voller Saal, das ist doch etwas anderes als ein total menschenleeres Museum!» Kurz vor der Drehtür des Hotels gab mir Manfred Lehbruck Bescheid:

⁴⁹⁰ Horst Pomsel, Interview mit Lothar-Günther Buchheim, Deutsche Welle, 11.2.1983, Abschrift im StADu, Biographische Sammlung Buchheim.

⁴⁹¹ Beide Zitate: Buchheim 1986, S. 72.

⁴⁹² Buchheim 1986, S. 111.

«Einer, in dem eine Flamme brennt, ist mir wichtiger als
tausend andere.»⁴⁹³

Während Buchheim die Breite der Gesellschaft ansprechen wollte und dafür bereit war, den Kunstbegriff auszudehnen, war Lehbruck nicht gewillt, Kompromisse einzugehen.

Vor allem der Stadt Duisburg war sehr an einer erneuten Beauftragung Lehbrucks gelegen. Dabei spielte es sicherlich eine Rolle, dass viele der Werke Wilhelm Lehbrucks als Dauerleihgaben der Familie in Duisburg verweilten und jederzeit zurückgerufen werden konnten. In einem fortgeschrittenen Stadium der Streitigkeiten sprach Manfred Lehbruck in einem Zeitungsinterview über die Möglichkeit eines Rückrufs⁴⁹⁴. Dies war jedoch nie konkret angedacht und steht der jahrzehntelangen vertrauensvollen Zusammenarbeit zwischen den Erben und der Stadt Duisburg gegenüber. Um seine Vorbehalte zu untermauern, beauftragte Buchheim den Münchener Architekten Eike Rollenhagen mit einem Gegenentwurf. Rollenhagen war zu dieser Zeit zusammen mit den Architekten Karl F. Raue und Günther Kaufmann mit Planungen für das Münchner Kulturzentrum am Gasteig beschäftigt. Im Sommer des Jahres 1983 arbeiteten somit zwei Architekten an Entwürfen für den 3. Bauabschnitt und waren zeitweise sogar als Arbeitsgemeinschaft Lehbruck, Rollenhagen, Großmann und Partner tätig. Ein eigener Entwurf Rollenhagens wurde am 20. Juli 1983 von Frau Buchheim in Duisburg präsentiert (Abb. 83). Zu Lehbrucks Entwurf hat sich ein Erläuterungsbericht erhalten (Dok. 31). Demnach sah Rollenhagens Entwurf einen kompakten Baukörper auf annähernd dreieckigem Grundriss vor, während Lehbruck den Erweiterungsbau als drei ineinander verzahnte Kuben plante. In der Folgezeit kam es zu mehreren Treffen zwischen den beiden Architekten, es zeigte sich aber bald, dass die Entwürfe nicht miteinander vereinbar waren und eine Fortsetzung der Zusammenarbeit nicht möglich war⁴⁹⁵. Für die Architekten war vor allem die ungewisse Auftragslage problematisch. Während sich Manfred Lehbruck auf eine mündliche

⁴⁹³ Buchheim 1986, S. 31.

⁴⁹⁴ Krüger, Werner, Gespräch mit Bildhauer-Sohn Lehbruck. Eine Alternative wäre denkbar. Gegen Buchheim-Gleichstellung in Duisburg, in: Kölner Stadt-Anzeiger vom 4.3.1986, Nr. 53, S. 9. Auch die Stadt Duisburg beteuerte mehrfach öffentlich, dass es keinerlei Druck durch die Familie Lehbruck gegeben habe (dazu z. B.: Kopatschek, Frank, Verbitterung in Duisburg: Buchheim hat uns tief verletzt, in: Neue Ruhr Zeitung vom 27.2.1986, Nr. 49, S. 4).

⁴⁹⁵ Der Schriftverkehr zwischen Lehbruck, Rollenhagen und der Stadt Duisburg befindet sich im Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe.

Beauftragung von der Stadt Duisburg berief, war Rollenhagen privat durch den Sammler Buchheim beauftragt worden. Man einigte sich schließlich darauf, dass beide Entwürfe von Experten begutachtet würden und deren Entscheidung von allen Parteien anerkannt würde. Am 19. September 1983 bekamen Lehbruck und Rollenhagen in Duisburg die Gelegenheit ihre Entwürfe einem Gremium vorzustellen. Die Jury bestand aus den Architekten Carlfried Mutschler und Günter Behnisch sowie dem Architekturhistoriker Wolfgang Pehnt⁴⁹⁶. Obwohl die Jury betonte, dass beide Entwürfe qualitativ nicht weit auseinander lägen, bekam Manfred Lehbruck aufgrund einer vorteilhafteren Innenorganisation den Zuschlag⁴⁹⁷. Lothar-Günther Buchheim gab sich vorerst mit der Entscheidung zufrieden. Die für das Bauvorhaben neu gegründete Architektengemeinschaft mit seinem ehemaligen Doktoranden Klaus Hänsch *Lehbruck und Hänsch* konnte mit den Planungen fortfahren. Buchheim wurde derweil von der Universität Duisburg die Ehrendoktorwürde verliehen. Die Wogen schienen sich zu glätten.

Mitten in den Planungen für den Museumsanbau kam es zum Direktionswechsel im Lehbruck Museum. Ab 1985 leitete der promovierte Kunsthistoriker Christoph Brockhaus (geb. 1944) das Lehbruck Museum, nachdem Siegfried Salzmann an die Kunsthalle Bremen gewechselt hatte. Die Problematik für das Bauvorhaben lag bei diesem Wechsel vor allem darin, dass zu diesem Zeitpunkt zwar viele Gespräche stattgefunden hatten und mündliche Vereinbarungen getroffen worden waren, juristisch aber nichts fixiert worden war. Während Buchheim monierte, dass alte Absprachen nun hinfällig seien, war der neue Direktor in der glücklichen Lage, die künftige Ausrichtung des Hauses mit Hilfe einer räumlichen Erweiterung zu gestalten. Kurz nach seinem Amtsantritt lehnte er in einem Zeitungsinterview ein „Personality-Museum“⁴⁹⁸ ab und wies damit unmissverständlich auf die Gefahr hin, sich als Städtisches Museum zu sehr von einer Sammlerpersönlichkeit abhängig zu machen, insbesondere wenn diese vorhabe, sich aktiv in die Ausstellungspolitik einzumischen. Die andere Seite der Medaille offenbarte sich nämlich auch

⁴⁹⁶ Buchheim 1986, S. 110-114; Krüger, Werner, Duisburgs Oberstadtdirektor zum Eklat um Buchheim-Kollektion. Alle Kontakte abgebrochen. Schwere Vorwürfe gegen den Sammler, in: Kölner Stadt-Anzeiger vom 8./ 9.3.1986, Nr. 57, S. 37.

⁴⁹⁷ Ergebniszusammenfassung über die Sitzung des Berater-Gremiums am 19.9.1983 vom 21.9.1983, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 32).

⁴⁹⁸ Müller, Bertram, Von den Launen eines Mäzens, in Rheinische Post vom 29.4.1985, Nr. 99, ohne Seitenzählung: „Brockhaus jedenfalls scheint, bei allem Entgegenkommen gegenüber den Lehbruck-Söhnen wie auch gegenüber Buchheim, fest gewillt, die Richtlinien des Museumskomplexes selber zu bestimmen. Ein Personality-Museum für Buchheim, so erklärte er auf eine entsprechende Anfrage der Rheinischen Post, lehne er ab“.

bald. Buchheim wollte nicht nur seine Sammlung gut aufbewahrt und ausgestellt wissen, er hatte zudem vor, aktiv in den Ausstellungsbetrieb einzugreifen. Rückblickend erzählt er: „Einige der Ausstellungen, die ich für Duisburg konzipieren wollte, müssen dort wie Tempelschändung gewirkt haben“⁴⁹⁹.

Am 25. April 1985 konnte nach langer Planungszeit der Grundstein für den dritten Bauabschnitt des Wilhelm Lehmbruck Museums gelegt werden. Im Beisein des Ehrengastes Lothar-Günther Buchheims wurde dieses Ereignis in kleiner Runde gefeiert (Abb. 84). Doch schon beim Richtfest im November desselben Jahres sagte Buchheim – offiziell aus gesundheitlichen Gründen – seine Teilnahme ab. Immer wieder kam es zu unterschiedlichen Ansichten über den zu bauenden Museumstrakt. Während Buchheim weiterhin von einem eigenständigen Museum ausging, sahen Lehmbruck und die Stadt Duisburg in dem Bauvorhaben vor allem die bauliche Erweiterung des bestehenden Museums. Dem neuen Direktor war vor allem an zusätzlicher Ausstellungs- und Depotfläche gelegen, um das Haus in Zukunft besser bespielen zu können. Da zu diesem Zeitpunkt immer noch keine konkreten vertraglichen Vereinbarungen vorlagen, wichen die Vorstellungen der Stadt und des Sammlers mit der Zeit immer deutlicher voneinander ab. Der Streit spitzte sich zu und eskalierte im Februar 1986, als Buchheim den Rohbau in Duisburg besichtigte. Die Gründe des Zerwürfnisses waren vielfältig. Buchheims Idealvorstellung eines Museums für seine Sammlung ließ sich nicht mit den Vorstellungen der Stadt vereinbaren, die den Bau allerdings finanzierte⁵⁰⁰. Buchheim kritisierte sowohl die nicht von der Architektur berücksichtigte, aber von ihm gewünschte gemischte Hängung von Graphik und Malerei als auch den zu knapp bemessenen Raumbedarf⁵⁰¹. Zudem wünschte er nicht, dass expressionistische Werke aus der Sammlung des Lehmbruck Museums zusammen mit seiner Sammlung präsentiert werden sollten⁵⁰². Neue Forderungen des Sammlers waren zudem ein eigener Etat und ein Direktor für das Museum im Museum⁵⁰³. Oberflächlich entbrannte die Diskussion zudem an der Namensgebung des Baues. Der von Buchheim gewünschte Name *Wilhelm*

⁴⁹⁹ Buchheim 1986, S. 23.

⁵⁰⁰ Die Kosten wurden zu je einem Drittel vom Land, von der Stadt und der Stiftung Duisburger Kunstbesitz getragen.

⁵⁰¹ Buchheim 1986, S. 135.

⁵⁰² Buchheim 1986, S. 39.

⁵⁰³ Kopatschek, Frank, Verbitterung in Duisburg: Buchheim hat uns tief verletzt, in: Neue Ruhr Zeitung vom 27.2.1986, Nr. 49, S. 4. In dem Artikel wird aus dem Protokoll über den Besuch des Rohbaus mit Buchheim und Krämer Bezug genommen.

Lehmbruck und Lothar-Günther Buchheim Museum wurde von den Lehmbrucks als Affront aufgefasst, während *Wilhelm Lehmbruck Museum und Buchheim Sammlung* bei dem bereits erzürnten Sammler auf Ablehnung stieß⁵⁰⁴. Dieser in der Presse ausgiebig kommentierte Namenstreit mag nicht der ausschlaggebende Punkt für den folgenden Rückzug der Sammlung Buchheim gewesen sein, vielmehr ist das Fehlen eines Stiftungsvertrages, der die Wünsche beider Parteien frühzeitig juristisch fixiert hätte, für das Scheitern des Projekts verantwortlich⁵⁰⁵. Nach dem Rückzug der Sammlung aus Duisburg im Februar 1986 fiel die Standortwahl Buchheims für sein Museum auf seinen Wohnort Feldafing am Starnberger See. 1996 wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, aus dem das Büro Behnisch, Behnisch & Partner als Sieger hervorging. Durch einen Bürgerentscheid wurde der Bau in Feldafing jedoch verhindert und das Museum wurde schließlich 2001 in der Nachbargemeinde Bernried eröffnet.

Die Stadt Duisburg und der neue Museumsdirektor mussten schnell auf die neue Situation reagieren. Während die Presse die Schuld überwiegend dem „ehrgeizigen Feuerkopf“ Buchheim zuschrieb, bekam das Museum große Sympathiebekundungen aus der Duisburger Wirtschaft, die mit großzügigen Spenden aushalf⁵⁰⁶. Hier ist insbesondere die Großspende der Peter Klöckner-Stiftung zu nennen, mit der unter anderem Alberto Giacomettis *Frau auf dem Wagen* und Werke von Alexander Calder und Jean Tinguely angekauft und damit eine wichtige Lücke in der Sammlung geschlossen werden konnte. Weitere Ankäufe wurden durch die Unterstützung der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung sowie durch den Fördererkreis und den Museumsverein realisiert⁵⁰⁷. Durch diese Ankäufe wurde das Profil der Sammlung geschärft und die Wandlung zum Plastikmuseum weiter vorangetrieben.

Nach dem endgültigen Zerwürfnis des Sammlers mit der Stadt Duisburg und dem Rückzug der Buchheim Sammlung, ergaben sich auch für die

⁵⁰⁴ Buchheim 1986, S. 105; Krüger, Werner, Gespräch mit Bildhauer-Sohn Lehmbruck. Eine Alternative wäre denkbar. Gegen Buchheim-Gleichstellung in Duisburg, in: Kölner Stadt-Anzeiger vom 4.3.1986, Nr. 53, S. 9.

⁵⁰⁵ Bereits 1983 wurden diesbezüglich Bedenken geäußert. Hardt, Peter, Ärger ist absehbar, in: Rheinische Post vom 12.3.1983, Nr. 60, ohne Seitenzählung: „Ein Jurist meinte zu diesem Vertrag spitz: ‚Das macht alles den Eindruck, als hätte man den abends nach einen Glas Bier ganz schnell aufgesetzt, um den Vogel bei der Stange zu halten‘“.

⁵⁰⁶ Schreiber, Mathias, Geplatzte Träume. Duisburg und Buchheim: ein unvermeidlicher Zwist, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6.3.1986, Nr. 55, S. 25.

⁵⁰⁷ Dazu auch: Brockhaus 1988/ 2, S. 516.

Museumsarchitektur beträchtliche Änderungen. Aufgrund der zu diesem Zeitpunkt bereits fortgeschrittenen Planungen und des erfolgten Baubeginns waren diese nur unter hohem Aufwand umzusetzen. Die Ausstellungsräume, die eigentlich ganz auf die Exponate der Buchheim-Sammlung ausgerichtet waren, mussten nun so konzipiert werden, dass sie auch mit der bestehenden Sammlung des Lehmbruck Museums bespielt werden konnten. Der Wechsel von der vornehmlich aus zweidimensionalen Exponaten bestehenden Expressionismus-Sammlung Buchheims zu der auf Skulptur spezialisierten Lehmbruck-Sammlung hatte unter anderem Auswirkungen für die Beschaffenheit des Fußbodens und die Beleuchtung. Der Fußboden musste nun nicht mehr nur begehbar sein, sondern zudem als Präsentationsgrund für die Skulpturen dienen. Neben seiner funktionalen Aufgabe kam der ästhetischen Funktion daher eine ungleich größere Bedeutung zu. Bei Skulpturen dient auch der Fußboden als Hintergrund für das Kunstwerk und hat eine für das Objekt-Raum-Verhältnis wichtige Aufgabe. Anstatt des ursprünglich geplanten Teppichbodens, entschied man sich nun für einen durchgehenden, steinähnlichen Fußboden⁵⁰⁸. Durch die Nutzung von epoxidharzgebundenem Sand, der vor Ort aufgetragen wurde, entstand ein durchgehender Bodenbelag ohne Fugen. Im Gegensatz zum ersten Bauabschnitt aus den 1960er Jahren (Glashalle), bei dem das Rastersystem der verwendeten Fliesen irritierend wirken kann, eignet sich dieser Boden besonders gut für Plastiken und Installationen des 20. Jahrhunderts. Die Architektur trug damit der Entwicklung der Skulptur in den vorausgegangenen Jahrzehnten Rechnung, die zunehmend raumgreifender wurde, sich zur Installation entwickelte und oftmals mit einem Verzicht auf jegliche Sockel einherging⁵⁰⁹. Auch die Beleuchtung war den Erfordernissen der primär aus Malerei und Graphik bestehenden Sammlung Buchheim angepasst und setzte aus konservatorischen Gründen das von Lehmbruck sonst bevorzugte Tageslicht nur spärlich ein. Natürliches Licht dringt nur durch kleine Nischen in die Ausstellungsräume, größere Öffnungen sind nach Norden ausgerichtet. Eine ausgeprägte Verbindung von Kunst und Natur, die bei den ersten beiden Bauabschnitten

⁵⁰⁸ Zu den durch den Rückzug der Buchheim-Sammlung nötigen Bauänderungen siehe auch: Brockhaus 1988/ 1, S. 254ff.

⁵⁰⁹ Zur Entwicklung des Sockels in der modernen Kunst siehe auch: Brunner 2009/ 1.

charakteristisch ist, wurde beim neuen Museumsbau nicht angestrebt, da die Farben der Natur zur ausgestellten Malerei in Konkurrenz treten würden⁵¹⁰.

Nach zweijähriger Bauzeit wurde am 8. März 1987 der dritte Bauabschnitt des Wilhelm Lehmbruck Museums eröffnet. Einen Tag zuvor wurde der Bau ausgewählten Gästen im Rahmen einer Vorbesichtigung unter der Führung des Museumsdirektors Christoph Brockhaus gezeigt, der die Konzeption der neuen Sammlungspräsentation erläuterte⁵¹¹. Unter dem Titel *Von Lehmbruck bis Beuys* zeigte das Museum die Entwicklung der Skulptur im 20. Jahrhundert, wobei der programmatische Titel zwei Protagonisten der Bildhauerei nannte, die beide vom Niederrhein stammen. Der regionale Bezug wurde auch mit der ersten Dauerausstellung betont, die Arbeiten der Düsseldorfer Künstler Gerhard Richter, Sigmar Polke, Imi Knoebel und Abraham Davis Christian zeigte. Die Feierlichkeiten, zu denen neben Vertretern der Stadt Duisburg, des Landes Nordrhein-Westfalen und Vertretern der Nachbarstädte auch die Familie Lehmbruck sowie zahlreiche in der Sammlung vertretene Künstler erschienen waren, fanden im bis auf den letzten Platz gefüllten Lehmbruck-Trakt statt⁵¹². Stellvertretend für die Arbeitsgemeinschaft Lehmbruck-Hänsch hielt Manfred Lehmbruck eine Ansprache (Abb. 85)⁵¹³. In kurzen Ausführungen ging er auf sein grundlegendes Verständnis der modernen Museumsarchitektur ein, die er mit seinen drei Bauabschnitten des Duisburger Lehmbruck Museums in die Baupraxis umsetzen konnte. Er sei der Überzeugung, dass die Kunst mitten im Leben stehen solle und deshalb eine Öffnung nach außen und eine Verbindung zur Natur angestrebt werden müsse. Gleichwohl komme der Erhaltung der Kunstwerke, der Konservierung, eine größere Bedeutung zu als der Inszenierung der Kunst. „Die Erhaltung der Werke für spätere Generationen hat Vorrang gegenüber Darbietungseffekten und Augenblickserfolgen. In diesem Sinn vermittelt die einfache und zurückhaltende Architektur ein Raumerlebnis, das der Konzentration und Verinnerlichung dient“⁵¹⁴. In diesen Sätzen Lehmbrucks wird auch leise Kritik

⁵¹⁰ „Es ist zu bedenken, daß die Formen und besonders die Farben der Kunstwerke auf ganz anderen physikalischen Gesetzen beruhen als die lebende Natur, mit denen sie nicht in Konkurrenz treten dürfen.“ (Lehmbruck 1987, S. 14).

⁵¹¹ Dazu ausführlich: Brockhaus 1987/ 1; Brockhaus 1987/ 2; Brockhaus 1987/ 3; Brockhaus 1987/ 4.

⁵¹² Die Reden der Eröffnungsfeierlichkeiten sind publiziert in: Duisburger Journal, Band 12, 1987, Heft 4, S. 4ff. Darin: Krings 1987, S. 5: „Es wird immer eine wesentliche Erfahrung meines Lebens sein, zu erleben, wie Sie [Manfred Lehmbruck] mit großer Sensibilität das Museum gestalteten und dabei die Arbeiten Ihres Vaters mit hineindachten in den Museumsbau“.

⁵¹³ Lehmbruck 1987.

⁵¹⁴ Lehmbruck 1987, S. 14.

an der Museumsarchitektur der 1980er Jahre deutlich, die tendenziell mehr ein architektonisches Spektakel ist und ihre primäre Aufgabe, den Ausstellungsstücken einen adäquaten Raum zu bieten, zusehends aus den Augen verliert. Lehmbruck lehnte diese Entwicklung vehement ab. Der bei vielen Museen immer deutlicher hervortretende „Freizeitcharakter“⁵¹⁵ stehe seines Erachtens nach im Widerspruch zu den oftmals unter schwierigen Bedingungen geschaffenen Werken, die dort ausgestellt werden. Er beharrte daher auf einer zurückhaltenden Museumsarchitektur.

„Die Wahrnehmungspsychologie lehrt uns, daß im Museum Einfachheit und Zurückhaltung des Raumes nicht eine Mode, sondern eine Notwendigkeit ist.“⁵¹⁶

Auch der Festvortrag von Johannes Cladders griff ein Thema des Architekten Manfred Lehmbrucks auf. Cladders hatte kurz zuvor als Direktor des Museums Abteiberg in Mönchengladbach selbst Erfahrungen mit einem Museumsbau gesammelt und sprach zum Thema *Kunst braucht ihren Platz*⁵¹⁷. Er hinterfragte das zeitgenössische Ausstellungswesen, indem er bemerkte, dass die immer häufiger verwendeten weißen, glatten Ausstellungsräume keinesfalls neutral seien, und Kunstwerke vielmehr einer Atmosphäre bedürfen, in der sie wirken können. Cladders Kritik zielte vor allem auf die sogenannte White Cube-Ausstellungsarchitektur ab, die der verbreiteten Forderung nach neutralen Räumen Rechnung trug. Manfred Lehmbruck hatte sich dieser modernen Strömung nie angeschlossen. Er hat stattdessen mit dem Lehmbruck-Trakt gezeigt, wie die Architektur der ausgestellten Kunst einen Wirkungsraum geben kann. Der neue Direktor des Lehmbruck Museums bemerkte jedoch schnell, wie stark die Bespielung solcher Räume bei einem solchen Konzept eingeschränkt war. Das Verhältnis zwischen Architektur, Kunstobjekt und umgebendem Raum darf nicht aus dem Gleichgewicht gebracht werden. Anlässlich der Neueröffnung ließ er aus diesem Grund einzelne Kieselwände im Lehmbruck-Trakt, sowie Manganklinkerwände im Untergeschoss der

⁵¹⁵ Lehmbruck 1987, S. 14.

⁵¹⁶ Lehmbruck 1987, S. 14.

⁵¹⁷ Nach etwa zehnjähriger Planungs- und Bauzeit wurde im Juni 1982 das vom Wiener Architekten Hans Hollein in enger Zusammenarbeit mit dem Museumsdirektor entworfene Städtische Museum Abteiberg in Mönchengladbach eröffnet.

Glashalle mit weißen Platten verkleiden um der dort ausgestellten Malerei und Graphik einen einheitlichen, neutralen Hintergrund zu geben⁵¹⁸.

Kurz nach der Eröffnung des 3. Bauabschnitts wurde die neu hinzugewonnene Ausstellungsfläche dazu genutzt, im Altbau eine umfangreiche Bausanierung vorzunehmen. Die Stahlkonstruktion war zum Teil von Lochkorrosion befallen, die Stahlbeton-Sichtkonstruktion von Carbonatisierungsschäden betroffen. Neben der Beton- und Stahlsanierung wurden auch die Dächer erneuert und die technischen Anlagen auf den neuesten Stand gebracht. Das Sanierungskonzept wurde in Zusammenarbeit mit Manfred Lehmbruck erarbeitet, ohne dessen Zustimmung aufgrund des vertraglich abgesicherten Urheberrechts nicht ohne Zustimmung eingegriffen werden durfte⁵¹⁹. Von August 1987 bis zum Jahresende war aus diesem Grund lediglich der Neubau für Besucher geöffnet. Dies war nicht nur dem schlechten Erhaltungszustand der beiden Museumstrakte aus den 1960er Jahren geschuldet, sondern auch einer Umstrukturierung einzelner Abteilungen des Hauses. Die Bibliothek, das Archiv und einige Büros, die zum Teil provisorisch im Altbauten untergebracht waren, konnten nun in den Neubau ziehen und die von ihnen zuvor benutzten Räume wieder für Ausstellungszwecke genutzt werden. Dem neuen Direktor lag besonders die museumspädagogische Ausrichtung des Hauses am Herzen, so dass in die alten Bibliotheksräume das neu eingerichtete Kindermuseum einziehen konnte⁵²⁰.

⁵¹⁸ Brockhaus 1988/ 1, S. 268.

⁵¹⁹ Der Schriftverkehr zur Sanierung des Altbaus befindet sich im Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

⁵²⁰ Brockhaus 1987/ 3, S. 20ff.

3. Beschreibung der Museumsarchitektur

Das Lehmbruck Museum befindet sich in der Duisburger Innenstadt. Etwas zurückgesetzt von den angrenzenden Straßen, liegt es im nord-westlichen Teil des Immanuel-Kant-Parks⁵²¹. Über die im Norden verlaufende Friedrich-Wilhelm-Straße ist es an den etwa 300 Meter entfernten Hauptbahnhof angeschlossen. Die im Westen angrenzende Düsseldorfer Straße ist eine der zentralen Ausfallstraßen in südlicher Richtung und geht im Norden als Fußgängerzone in die Duisburger Innenstadt über⁵²². Für Besucher ist das Museum gut fußläufig vom Bahnhof oder der Stadt aus zu erreichen. Parkmöglichkeiten waren ursprünglich vorhanden, sind heute jedoch sehr begrenzt. Diese zentrale Lage in Duisburg, die vom Architekten als Baugrund ausgesucht wurde, „stellt das Museum mitten ins Leben“⁵²³.

Der Haupteingang wird von Norden kommend erreicht (Abb. 1). Über einen asphaltierten Weg wird der Besucher etwa 150 Meter durch den Park geführt. Etwa auf halber Strecke ist der Weg durch eine 7,60 x 5,70 Meter große Betonplatte unterbrochen, auf der mit bleiernen Buchstaben *ALLE KUNST IST MASS* zu lesen ist (Abb. 86). Dieses Zitat Wilhelm Lehmbrucks ist 1919 von Paul Westheim überliefert worden und findet sich seitdem in fast allen Monographien⁵²⁴. Durch das Zitat wird schon außerhalb des Museumsbaues vom Architekten auf die ausgestellte Kunst im Innern und auf die Lehmbruck-Sammlung als Schwerpunkt des Hauses verwiesen. Dieser

⁵²¹ Der Park ging aus dem privaten Villengarten des Kaufmanns Theodor Böninger jun. hervor, der 1925 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Nach starken Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg wurde er mehrfach erweitert und gelangte in den Besitz der Stadt Duisburg. Der Name Immanuel-Kant-Park ist erstmals auf einer Katasterkarte von 1910 verbürgt (<http://www.duisburg.de/micro/duigruen/oasen/102010100000136374.php>, Abruf: 15.7.2009). Benannt wurde der Park nach dem wohl berühmtesten Sohn der Stadt Königsberg, die als Hansestadt lange Zeit Beziehungen zum Wirtschaftsstandort Duisburg unterhielt. 1951 wurde aus diesem Grund auch die Patenschaft für die ehemalige Provinzhauptstadt übernommen (<http://www.museumkoenigsberg.de/Seite2-Museum.htm>, Abruf: 15.7.2009). Ausführlicher zum Kant-Park: Brockhaus 2007/ 1.

⁵²² Die Duisburger Innenstadt war zur Erbauungszeit des Museums für den Autoverkehr freigegeben. Erst 1993 wurde sie im Rahmen der Umgestaltung der Königstraße zur Brunnenmeile zur Fußgängerzone. Siehe dazu: Brockhaus 1999/ 2 und Milz 1999.

⁵²³ Lehmbruck 1964/ 1, S. 9.

⁵²⁴ „[...] Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles. Die Maße, oder bei Figuren die Proportionen, bestimmen den Eindruck, bestimmen den körperlichen Ausdruck, bestimmen die Linie, die Silhouette und alles. Daher muß eine gute Skulptur wie eine gute Komposition gehandhabt werden, wie ein Gebäude, wo Maß gegen Maß spricht, daher kann man auch nicht das Detail negieren, sondern das Detail ist das kleine Maß für das große.“, Zitat Wilhelm Lehmbrucks, zitiert nach: Westheim 1919, S. 61. Die Technik der Blei-Inschrift ist dieselbe, die Manfred Lehmbruck auf den Grabsteinen des Ehrengrabs für seine Eltern auf dem Duisburger Waldfriedhof verwendet hatte.

Aspekt wird noch dadurch verstärkt, dass einige Meter weiter die bronzene Fassung von Lehmbrucks *Kniender* aufgestellt ist, die bereits seit 1927 in der Duisburger Innenstadt stand. Die Lehmbruck-Sammlung des Museums wird nicht nur durch den Namen des Museums hervorgehoben, sondern ist auch am Außenbau durch die Bodenplatte und die Skulptur visuell betont. Manfred Lehmbruck selbst verstand die *Kniende* als „Symbol des Museums“⁵²⁵. Aus diesem Grund hat man wohl den Museumsnamen nicht noch zusätzlich am Gebäude angebracht. Der ursprüngliche Plan, den Museumsnamen auf einer Bodenplatte in der Eingangshalle anzubringen, wurde noch in der Planungsphase verworfen⁵²⁶. Ebenso die Idee, den Museumsnamen auf der Betonplatte außerhalb des Museums anzubringen, wo heute das Zitat Wilhelm Lehmbrucks zu lesen ist, wie eine undatierte Entwurfszeichnung zeigt (Abb. 66). Stattdessen brachte man nur einen kleinen Schriftzug auf den Eingangstüren an und verzichtete damit auf Fernwirkung. Hier zeigt sich die Bescheidenheit von Lehmbrucks Architektur, die ganz auf die Wirkung der ausgestellten Kunstwerke setzt.

Auf dem Weg zum Museum durch den Kant-Park erschließt sich dem Besucher die Struktur des Hauses, das aus drei Baukörpern sowie einem verbindenden Eingangspavillon besteht (Abb. 87). Da letzterer vollständig verglast ist, wird sogleich der Blick auf den dahinter befindlichen Skulpturenhof geleitet, der als weiterer Museumstrakt aufgefasst werden muss. Besucher, die das Museum aus östlicher oder südlicher Richtung erreichen, gelangen ebenfalls durch den Kant-Park zum Eingang. Von der Düsseldorfer Straße aus ist der Eingangshof über einen kleinen Weg zu erreichen. Der Skulpturenhof des Museums ist für Spaziergänger frei zugänglich. Sie können von dort aus einen Blick in die Ausstellungstrakte werfen und werden dadurch womöglich zu einem Besuch derselben angeregt.

Das Wilhelm Lehmbruck Museum besteht aus drei Baukörpern, die einen zentralen Skulpturenhof an drei Seiten rahmen. In den 1960er Jahren wurden zunächst zwei Ausstellungsgebäude errichtet, die durch einen kleinen Eingangspavillon miteinander verbunden sind. Auf der westlichen Seite schließt sich diesem mit rechteckigem Grundriss die Glashalle für

⁵²⁵ Lehmbruck 1964/ 1, S. 9.

⁵²⁶ Auflistung der Änderungsforderungen des Architekten Manfred Lehmbrucks vom 27.12.1962, StADu, 401/ 1291, ohne Seitenzählung: „Im Fußboden der Eingangshalle soll eine Platte mit eingelassenen Buchstaben – Museumsname – eingebaut werden“. Welcher Museumname zu dieser Zeit vorgesehen war, ist unklar.

Wechselausstellungen an, östlich gelegen befindet sich auf annähernd quadratischem Grundriss der Lehmbruck-Trakt. Die Gebäudetrakte sind so in den Kant-Park eingefügt, dass sie die Höhe der Baumkronen nicht überragen (Abb. 88). Bei der Glashalle wird dies dadurch erreicht, dass das untere Ausstellungsgeschoss zum Großteil unter dem Geländeniveau liegt. Auch der Lehmbruck-Trakt wurde in das Erdreich hinein gebaut, wodurch seine Höhe sich optisch reduziert. Auch die verwendeten Flachdächer unterstützen diese geminderte Höhenentwicklung, die vom Architekten bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt wurde, um die „Volumina optisch zu mildern“⁵²⁷ und eine Verbindung von Kunst und Natur zu ermöglichen. Mit den beiden Trakten des Museums hat Lehmbruck zwei unterschiedliche Museumskonzepte umgesetzt; einerseits eine flexibel nutzbare Ausstellungshalle auf rechteckigem Grundriss, die sich den unterschiedlichen Wechselausstellungen anpassen kann und damit dem dynamischen Museumskonzept entspricht; und das auf die Lehmbruck-Sammlung abgestimmte statische Museum auf quadratischem Grundriss. In den Worten des Architekten „steht“ das Lehmbruck Museum, während das Städtische Kunstmuseum „hängt“⁵²⁸.

Obwohl die beiden Museumstrakte sowohl in ihrer Funktion als auch in der Architektur sehr unterschiedlich sind – auf der einen Seite der expressive, eher verschlossene Lehmbruck-Trakt, auf der anderen Seite die neutrale, einsehbare Glashalle – sind sie als bauliche Einheit zu verstehen. Dies wird ersichtlich, wenn man den Grundriss betrachtet. Die beiden Baukörper bilden zusammen mit dem Eingangshof und dem Skulpturenhof ein Quadrat, aus dem lediglich die Wechselausstellungshalle in südliche Richtung ausbricht (Abb. 87). Dass der Skulpturenhof im Süden nicht auf einer Höhe mit der Wechselausstellungshalle abschließt, ist einerseits durch das abschüssige Gelände bedingt, andererseits dadurch, dass sich im südlichen Bereich der Glashalle im Untergeschoss die Verwaltungsräume befinden. Der Skulpturenhof endet also genau dort, wo im Innern die Ausstellungsräume abschließen. Durch dieses architektonische Detail verweist das Äußere subtil auf die unterschiedlichen Funktionsbereiche der Glashalle. Nicht nur die Museumstrakte unterliegen einem Bezugssystem, Lehmbruck versuchte auch das Gebäude im umliegenden Park zu verankern. Er griff dabei ein Prinzip auf, das schon Mies van der Rohe in der Mitte der 1920er Jahre bei seinen

⁵²⁷ Lehmbruck 1964/ 1, S. 9.

⁵²⁸ O. N., Kunstmuseum in Modell vorgestellt. Baubeginn in diesem Jahr – „Schildkröte“ oder „Kontrapunkt“?, in: Rheinische Post vom 26.3.1958, Nr. 72, ohne Seitenzählung.

Entwürfen für die nicht realisierten Landhäuser in Eisenbeton und Backstein verwendet hatte. Dort greifen lange Mauern in den Außenraum, die weder statische noch einfassende Funktion haben, und verbinden das Gebäude mit der umliegenden Landschaft (Abb. 89 und Abb. 90)⁵²⁹. In selber Weise wird auch beim Duisburger Lehmbruck Museum die Architektur im Außenbereich durch Sockelmauern mit Kieselrelief fortgesetzt. Im Gegensatz zu Mies van der Rohe sind bei Lehmbruck die Mauern allerdings niedrig gehalten und verfolgen nicht den Zweck, die Architektur größer erscheinen zu lassen. Sie sorgen vielmehr für eine optische Verbindung zwischen Innen- und Außenraum und eine Verzahnung der Architektur mit dem Park. So werden die Nordkanten des Lehmbruck-Traktes und des Galerietraktes der Glashalle durch niedrige Kieselmauern im Außenraum verlängert. Die Nordkante des Verwaltungsbereichs ist bereits im Innern als Kieselwand sichtbar und wird nach außen fortgesetzt (Abb. 91). Ein weiteres Detail, das für eine optische Verbindung zwischen den beiden Trakten sorgt und den Übergang zwischen Innen- und Außenbereich zu vereinheitlichen sucht, ist der Bodenbelag. Dank eines bei beiden Trakten verwendeten Rastersystems konnte in der Glashalle, dem Eingangspavillon, sowie auf der oberen Ebene des Lehmbruck-Traktes durchgehend dasselbe quadratische Plattenformat verwendet werden. In der Glashalle korrespondiert dieses Raster zudem mit den Plexiglasplatten der Decke. Im Außenbereich sind kleinere Platten verlegt worden. Jedoch nehmen auch diese Bezug auf den Innenraum. Wo im Innern vier Platten pro Fensterachse verlegt sind, sind es außen acht.

Im Folgenden wird die Museumsarchitektur vorgestellt. Da es sich um separate Gebäudeteile handelt, die sowohl architektonisch als auch in ihrer Funktion gänzlich unterschiedlich sind, werden sie getrennt voneinander in chronologischer Reihenfolge nach ihrer Erbauung behandelt. Als erster Bauabschnitt wurde die sogenannte Glashalle fertiggestellt, die für die Ausstellung der städtischen Sammlung sowie für Wechselausstellungen vorgesehen war. Zudem sind in diesem Trakt die Verwaltungsräume untergebracht. Als zweiter Bauabschnitt wurde der sogenannte Lehmbruck-Trakt errichtet, der ausschließlich der Aufstellung der Werke des namensgebenden Bildhauers dient. Der Eingangs- und der Skulpturenhof sind

⁵²⁹ Ludwig Mies van der Rohe, Studien zu einem Bürohaus und Landhaus in Eisenbeton, 1923 und Studien zu einem Landhaus in Backstein, 1924.

ebenso wichtige Bestandteile des Museums und bilden jeweils einen architektonischen Rahmen für Skulpturen im Außenraum. Sie werden zusammen mit dem Kant-Park, der großplastische Werke aufnimmt, im Anschluss gesondert behandelt. Die Beschreibung der baulichen Erweiterung des Lehmbruck Museums in den 1980er Jahren schließt dieses Kapitel ab.

3.1 Die Glashalle

Als erster Bauabschnitt wurden die Wechselausstellungshalle sowie der Eingangspavillon errichtet. Letzterer ist vollständig verglast und hat einen quadratischen Grundriss (Abb. 92). Er ist über neun Stufen, die die gesamte Breite des Traktes einnehmen, vom Eingangshof aus zu erreichen. Neben seiner Funktion als Museumseingang dient dieser Trakt auch als Verbindung zwischen der Wechselausstellungshalle im Westen und dem im Osten angrenzenden Lehmbruck-Trakt, die jeweils durch verglaste Annexe angebunden sind. Rückwärtig gelegene Glastüren ermöglichen einen Zugang zum Skulpturenhof, der vom Besucher beim Betreten des Museums bereits überblickt werden kann. Dieser kleinste Gebäudetrakt ist wie die zwei großen mit einem Flachdach versehen.

Die im Westen angrenzende Glashalle erstreckt sich auf rechteckigem Grundriss von ca. 18 x 60 Metern parallel zur Düsseldorfer Straße. Die Konstruktion besteht aus fünf Stahlrahmenbindern im Abstand von 14 Metern, die am Außenbau sichtbar die acht Meter hohe Halle überfangen (Abb. 93). Von diesen wird die Dachkonstruktion gehalten, so dass weitere Stützen konstruktiv nicht notwendig sind. Die Wandflächen konnten daher vollständig in Glas aufgelöst werden, wobei die deckenhohen Fenster mit ihren dunklen Profilen den Bau zusätzlich zu den Tragrahmen rhythmisieren. Am Außenbau ist der innere Aufbau des Traktes für den Besucher zu erschließen. Es handelt sich um zwei Geschosse, wobei das untere nahezu vollständig ins Erdreich eingelassen ist und nur vom Eingangshof aus sichtbar ist. Hier gleicht es sich optisch der oberen Ausstellungshalle und deren Fenstereinteilung an und sorgt für natürlichen Lichteinfall in der unteren Museumsebene.

An der Südwestecke der Halle ist als weitere Ausstellungsfläche ein zweigeschossiger Galerieriegel in die Halle eingefügt, der um ein Halbgeschoss versetzt ist. Die obere Galerie ist offen zum Hallenraum gestaltet, während die untere sich als abgeschlossener Raum mit großen Fenstern zur Stadt hin öffnet (Abb. 94-95). Am Außenbau entsteht auf diese Weise ein Bruch der sonst strengen Stahl-Glas-Architektur, der durch eine 55 Meter lange Sichtbetonplatte hervorgerufen wird. Der Galerietrakt krägt aus der Glasfassade hervor, besonders deutlich ausgeprägt an der Südseite. Dies ist zum einen der gewünschten Sichtbarmachung der inneren Struktur am Außenbau geschuldet, zum anderen aber auch funktional bedingt. Der im

südlichen Teil der Glashalle untergebrachte Verwaltungstrakt, der einen eigenen Eingang hat, ist so vom davor parkenden Auto aus trockenen Fußes zu erreichen (Abb. 96).

Im Innern ist die große Halle allein durch den eingeschobenen Galerietrakt und zwei Treppenläufe gegliedert. Die nördliche Treppe liegt quer axial zum Eingangsbereich und wird um einen Wandpfeiler aus Kieselbeton geführt, der zum einen Versorgungsleitungen in seinem Innern aufnimmt und zum anderen den Bereich der Nordhalle optisch separiert⁵³⁰. Der Pfeiler reicht dabei nicht ganz an die Decke und unterstreicht auf diese Weise, dass er keine konstruktive Funktion hat. In ganz ähnlicher Weise wurde dies kurze Zeit später auch bei der Neuen Nationalgalerie in Berlin von Mies van der Rohe gelöst (Abb. 97). Der südliche Bereich der Glashalle ist durch eine leichte Anhebung des Bodenniveaus abgesetzt. Auf diese Weise entsteht eine Raumeinteilung ohne den weiträumigen Hallencharakter zu zerstören. Die beiden auf die Empore führenden Treppenelemente können flexibel angebracht und somit den temporären Ausstellungsarchitekturen angepasst werden (Abb. 98). Ebenso lässt sich auf der gesamten Fläche ein Stellwandsystem installieren, das sich der jeweiligen Ausstellung anpasst (Abb. 99-100).

Die Halle des Lehmbruck Museums ist an der Nord- und der Ostseite vollständig verglast. Durch die Stahlrahmenkonstruktion konnte das neue Verfahren der hängenden Verglasung genutzt werden, das die Firma Glasbau Heinrich Hahn aus Frankfurt in den 1960er Jahren entwickelt hatte. In einem Erläuterungstext zum Duisburger Museum machte Manfred Lehmbruck deutlich, dass er die hängende Verglasung nicht als Mode der Zeit ausgewählt hatte, sondern vor allem deswegen, weil sie große Fensterflächen ermöglichte und dabei eine Sprossenunterteilung, die die Betrachtung der Kunstwerke stören würde, vermied⁵³¹. Den durch die Fensterprofile und die Stahlrahmenbinder entstehenden Schattenwurf musste er in Kauf nehmen. Die Wechselausstellungshalle ist an zwei Seiten mit insgesamt 30 Kristallspiegelglasscheiben mit den Maßen 2,88 m x 7,20 m verglast. Die ca. 600 kg schweren Scheiben sind in Metallsprossen eingesetzt und werden durch oben angebrachte Metallklammern gehalten⁵³². Der Wunsch des Architekten nach natürlicher Beleuchtung der Wechselausstellungshalle zeigt sich auch

⁵³⁰ Die Pfeiler und Wandsegmente im Lehmbruck Museum werden von Manfred Lehmbruck als Wandscheiben aufgefasst, daher wird dieser Begriff im Folgenden auch verwendet (Lehmbruck 1964/ 1, S. 11)

⁵³¹ Lehmbruck 1964/ 1, S. 10.

⁵³² Lehmbruck 1964/ 3, S. 3 und Zehme 1964/ 1, S. 501.

beim Dach. Die Stahlrohr-Leichtkonstruktion ist mit 397 zweischaligen Lichtkuppeln besetzt, die für ein gleichmäßiges Oberlicht sorgen. Während die seitlichen Fenster durch Jalousien verdunkelt werden können, lässt sich das Oberlicht durch austauschbare Plexiglaskörper nach Wunsch regulieren. Der Museumstrakt wirkt somit selbst wie eine große Glasvitrine und erlaubt schon dem außenstehenden Betrachter einen Blick ins Innere. Auf diese Weise werden potenzielle Besucher angezogen und möglichen Schwellenängsten vorgebeugt.

„Temporary exhibition used as a ‚shop window‘ at the museum entrance [...]. As they approach, visitors have further views of the sculpture section and a glimpse of the sculpture courtyard.“⁵³³

Neben der größtmöglichen Flexibilität legte Lehmbruck auch Wert auf die Zweckmäßigkeit seiner Architektur. Aus diesem Grund sind die Lamellen der Glasfenster im Innern und nicht außen angebracht. Dies hat den Vorteil, dass sie nicht so stark verschmutzen. Zudem werden sie vom Wind nicht bewegt, wodurch störende Lichtreflexe und Geräusche entstehen würden.

Als einzige Funktionsbereiche sind die zur Ausstellungshalle geöffnete Galerie für Gemälde und kleinformative Plastiken sowie die untere Etage des Traktes für Graphik ausgewiesen⁵³⁴. Letztere ist aus konservatorischen Gründen nur mit Kunstlicht ausgestattet und kann wie die obere Halle durch temporäre Stellwände beliebig unterteilt werden (Abb. 101). Die relativ niedrige Raumhöhe im Untergeschoss sowie die Holzverkleidung der Decke sollen in diesem Ausstellungsbereich laut Lehmbruck für einen „intimen Charakter sorgen“⁵³⁵ und einen passenden Rahmen für die meist kleinformativen Werke bilden.

Die Verwaltungsräume liegen auf der südlichen Seite und verfügen dort über einen eigenen Eingang. Da sie um ein Halbgeschoss vertieft liegen, sind sie von der Hauptausstellungsebene aus kaum zu sehen. Dennoch werden die Büros als wesentlicher Bestandteil der Museumsarchitektur nicht versteckt. Durch große Glastüren kann der Besucher auf seinem Rundgang durch das

⁵³³ Lehmbruck 1974, S. 169. Bildunterschrift zu Abb. 29, die das Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg zeigt.

⁵³⁴ Der Begriff Skulptur wird im Folgenden als Gattungsbegriff verwendet und beschreibt nicht den Herstellungsprozess in Abgrenzung zur Plastik.

⁵³⁵ Lehmbruck 1964/ 1, S. 11.

Museum den Verwaltungsbereich einsehen (Abb. 102). Da in den 1950er Jahren der Personalbedarf eines Museums äußerst gering war, waren neben dem Direktionsbüro lediglich ein Zimmer für den Assistenten, ein Sekretariat sowie eine Bibliothek vorgesehen. Den übrigen Raum nahm die Hausmeisterwohnung ein. Dieser Bereich hat im Laufe der Jahre die umfangreichsten Veränderungen erfahren. Durch den erhöhten Personalaufwand des Museumsbetriebes wurden zusätzliche Büros benötigt. Die ehemalige Hausmeisterwohnung wurde deshalb aufgegeben und provisorisch zu Büros umgebaut.

Ebenso wie der Verwaltungsbereich durch Glastüren vom Ausstellungsbereich einzusehen ist, gewährt auch das Direktionsbüro Einblicke. Es weist sowohl Glastüren als auch Glaswände auf und ist somit für die Mitarbeiter einsehbar. In gleicher Weise wird dem Außenstehenden Transparenz vermittelt, wenn er vom Bürgersteig aus durch die großen Fensterscheiben in die Verwaltungsräume blicken kann. Ursprünglich war ein weiterer Einblick in das Direktionszimmer durch eine Glasscheibe von der Straßengalerie aus möglich (Abb. 103). Dieser musste jedoch in den 1970er Jahren aufgrund technischer Nachrüstungen geschlossen werden. In den Ausstellungsräumen der Glashalle sowie im gesamten Verwaltungsbereich wurde ein einheitlicher Bodenbelag verlegt. Hierdurch wird das Museum als Einheit visualisiert, welches die Grenzen zwischen Besuchern und Personal minimieren möchte.

Die Duisburger Museumsarchitektur, insbesondere die Glashalle, ist oftmals mit Bauten von Ludwig Mies van der Rohe (1880-1969) in Zusammenhang gebracht worden. Wie fast alle Architekten seiner Generation war Lehmbruck beeinflusst von Mies' Werk. Insbesondere in der Nachkriegszeit wurden die Entwürfe und Bauten des in die USA emigrierten Architekten in allen großen Fachzeitschriften publiziert. Inwieweit Lehmbruck auch aus biographischen Gründen dem internationalen Stil und damit der Architektur Mies van der Rohes zugetan war, kann nicht geklärt werden. Es wurde zumindest mit Wohlwollen von ihm und seiner Familie wahrgenommen, dass die Werke seines Vaters von dieser Architekturströmung und vor allem von Mies persönlich sehr geschätzt wurden⁵³⁶. Mies van der Rohe war kein

⁵³⁶ Aus einem Brief von Karl Nierendorf an seinen Bruder Josef aus dem Jahr 1938 geht hervor, dass Mies bei Flechtheim ein nicht näher bekanntes Werk Wilhelm Lehmbrucks erworben hat: „Mies (wohl Frau Reich fuer ihn) hat bei Buchholtz [sic!] vor einiger Zeit einen Beckmann

ausgewiesener Museumsarchitekt. Gebaut wurde nach seinem Entwurf nur die Berliner *Neue Nationalgalerie* (1962-67). Dieses Spätwerk kann aufgrund der zeitgleichen, beziehungsweise etwas späteren Bauzeit keinen Vorbildcharakter für die Museumsbauten von Manfred Lehmbruck haben. Neben der *Crown Hall* des Illinois Institute of Technology in Chicago (1950-56) werden auch diverse andere Bauten zum Vergleich mit der Duisburger Glashalle herangezogen⁵³⁷. So bezeichnet beispielsweise Mathias Schreiber das Lehmbruck Museum als „Museumshofhaus“⁵³⁸ und rückt es allein durch diese Wortwahl in die Nähe der Mies'schen Architektur. Der von Lehmbruck für den Bereich der Wechselausstellungen gewählte Bautypus der Halle ist einerseits auf den von Ludwig Mies van der Rohe entwickelten universellen Einheitsraum zurückzuführen, der der Ausstellungsarchitektur eine größtmögliche Flexibilität ermöglicht. Zum anderen verweist er auf den *genius loci*, nämlich auf die von der Arbeit geprägte Industriestadt Duisburg. Durch die Übernahme der aus der Arbeitswelt bekannten Bauform und den hohen Anteil von Glasflächen entsteht eine Verbindung zwischen Kunst und Leben, wie es vom Architekten gewünscht war.

„Dieser Bau geht von der grundsätzlichen Auffassung aus, daß das natürliche Licht zu den Lebenselementen der Kunst gehört.“⁵³⁹

Die Problematik natürlichen Lichts für die Konservierung der Kunstwerke konnte aufgrund des Sammlungsschwerpunktes Skulptur vernachlässigt werden, da diese in der Regel weniger empfindlich auf Lichtstrahlung und Temperaturschwankungen reagiert. Ein Nachteil der großen Ausstellungshalle besteht darin, dass sich kleine Skulpturen und Gemälde in der großen Halle

für 2500.-Mk gekauft. Dies streng vertraulich, damit Du weißt, dass dort gelegentlich etwas gekauft wird. Er hat auch früher schon Lehmbruck etc bei Flechtheim erworben.“: Brief von Karl Nierendorf an Josef Nierendorf vom 2.1.1938, Archiv Galerie Nierendorf Berlin, zitiert nach: Barnett 2001, S. 129, Anm. 16. Unklar ist, ob es sich um die von Karl Buchholz in Hamburg geführte Galerie oder um die von Curt Valentin unter gleichem Namen weitergeführte Galerie in New York City handelt, die 1937 eröffnet wurde.

⁵³⁷ Zum Bsp. Escher 2009, S. 18; Schreiber 1988, S. 41 und Wagner 2006.

⁵³⁸ Schreiber 1988, S. 46. Auch wenn die als *Hofhäuser* bezeichneten Bauten von Mies selbst als *Flachbau mit Wohnhof* bezeichnet werden und Hofhaus wohl eine Übersetzung des englischen Begriffes *court-house* von Philip Johnson ist, hat sich der Begriff allgemein eingebürgert (Riley 2001, S. 330).

⁵³⁹ Lehmbruck 1964/ 1, S. 10.

verlieren können. Die Raumdimensionen und das natürliche Seitenlicht lassen vor allem großformatige Skulpturen zur Geltung kommen.

Lehmbrucks Stahlrahmenkonstruktion findet sich bei mehreren Entwürfen Ludwig Mies van der Rohes. Etwa bei dem Projekt *Museum for a small city* (1942), dem *50 by 50 House* (1950-52) und dem Projekt des *Mannheimer Theaters* (1953). In abgewandelter Form wurde sie schließlich bei der *Crown Hall* (1954-56) des Illinois Institute of Technology in Chicago realisiert. Stilistische Ähnlichkeiten bestehen auch zu dem 1954 von Affonso Eduardo Reidy in Rio de Janeiro erbauten *Museu de Arte Moderna*, das jedoch durch seine Aufständigkeit stärker mit dem Werk Le Corbusiers verwandt ist. Alle Bauten wurden in Fachzeitschriften besprochen und müssen Lehmbruck bekannt gewesen sein (Abb. 104). Bei dem Wettbewerb um das Mannheimer Theater war Manfred Lehmbruck neben Mies van der Rohe beteiligt, so dass er den Entwurf seines berühmten Kollegen auf jeden Fall gekannt haben muss (Abb. 55). Mit dem Bau der Wechselausstellungshallen in Pforzheim und Duisburg hat Lehmbruck eine solche Ausstellungshalle erstmals in Europa verwirklicht. Bei näherer Betrachtung fallen doch einige wesentliche Unterschiede zu der so oft zum Vergleich herangezogenen *Crown Hall* des IIT in Chicago auf. Die Stahlbügel sind bei Lehmbruck versetzt zu den Fensterachsen angeordnet, bei Mies liegen sie in einer Achse. Zudem wird die Betonung der konstruktiven Funktion der Stahlrahmen in Duisburg zusätzlich dadurch verdeutlicht, dass die Bügel – Strebepfeilern ähnlich – vor die Fassade gesetzt sind, während sie bei Mies Teil dieser sind. Dies hat den Vorteil, dass die Fensterrahmen so schmal wie möglich ausgebildet werden können, da sie keine konstruktive Funktion haben. Von Nachteil sind jedoch die zusätzlichen Schatten, die durch die vorgelagerten Stahlbügel entstehen und den Kunstgenuss im Ausstellungsbereich beeinträchtigen können.

Trotz der Ähnlichkeiten zu einzelnen Entwürfen und Bauten Mies van der Rohes, muss festgestellt werden, dass die beiden Architekten ein unterschiedliches Verständnis von der Bauaufgabe Museum hatten. Als Mies 1962 den Auftrag für den Bau der Neuen Nationalgalerie erhielt, griff er auf ältere Konzeptionen für andere Bauaufgaben zurück. Die Berliner Ausstellungshalle geht im Wesentlichen auf den Entwurf des *Fifty by Fifty Feet House* aus den 1950er Jahren, den der *Ron Bacardi Company* auf Kuba von 1957-60 und den Entwurf des *Schweinfurter Museums* von 1960 zurück. Alle Entwürfe sind Variationen eines stützenfreien, gläsernen Pavillons, der

von einer flachen Dachplatte überspannt ist. Die tragende Konstruktion kann sowohl aus schmalen Stützen als auch aus über das Dach auskragenden Stahlbügeln bestehen. Trotz der unterschiedlichen Bauaufgaben und der unterschiedlichen geographischen Lage gibt es eine enge Verwandtschaft zwischen den einzelnen Bauten, die doch alle Variationen einer universal nutzbaren Architektur sind⁵⁴⁰. Lehmbruck hingegen wählte den Typus der stützenlosen Halle speziell für die Wechselausstellungstrakte seiner Museen in Pforzheim und Duisburg, weil er mit ihr die gewünschte Flexibilität der Ausstellungsarchitektur und die maximale Ausnutzung natürlichen Lichts umsetzen konnte. Im Unterschied zu Mies entschied er sich für eine schlichte Architektur, die sich von der Tradition des Kunsttempels abwendet. Mies' Entwürfe und Bauten hingegen zeigen deutliche Motive aus der Tempelarchitektur, auch wenn er in seinen theoretischen Äußerungen zur Museumsarchitektur die Barriere zwischen Kunst und Leben aufheben und sich von der Tradition des Kunsttempels abwenden wollte⁵⁴¹. Die Stützen der Neuen Nationalgalerie verweisen mit ihrer Verjüngung und der anstelle von Kapitellen verwendeten Kugelgelenke auf das antike Vorbild. Die Tempelsymbolik wird zudem dadurch verstärkt, dass die gläserne Ausstellungshalle erhöht liegt und wie bei einem römischen Podiumstempel über eine davor befindliche Treppe erreicht wird. Auch der Kunstgriff der Kurvatur, der ein optisches Abknicken des weit vorkragenden Daches verhindert und eine waagerechte Wirkung ermöglicht, kann auf antike Tempelbauten zurückgeführt werden. Die architekturtheoretischen Ansprüche und die Baupraxis weisen bei Mies demnach eine Diskrepanz auf. Diese Entwicklung im Spätwerk des gefeierten Architekten wurde auch von Manfred Lehmbruck kritisiert:

„An diesem Punkt tritt die Auseinandersetzung mit dem Werk Mies v.d. Rohe's in ein kritisches Stadium, wie das Echo auf den Bau der Nationalgalerie in Berlin zeigt. Die architektonische Bedeutung dieses Bauwerks ist in der stählernen, verglasten Halle konzentriert, die sehr viel über Struktur, aber wenig über das Museum aussagt. (Daß die Form hier nicht mehr der Aufgabe antwortet, erkennt man

⁵⁴⁰ Tegethoff 1994, S. 285.

⁵⁴¹ Mies van der Rohe 1943, S. 84.

schon daran, daß dasselbe Projekt ursprünglich für eine ganz andere Aufgabe geplant war.) In den früheren Bauten war diese Übereinstimmung von Inhalt und Form noch weitgehend erhalten.⁵⁴²

Die Museumsbauten und -entwürfe von Mies van der Rohe sind weniger das Ergebnis einer dezidierten Auseinandersetzung mit der konkreten Bauaufgabe als sie eine Essenz seiner Architektur an sich sind. Viele Prinzipien, die er beim Museumsbau anwendet – wie die Verbindung von Innen- und Außenraum zu einer Einheit oder die Verwendung der umgebenden Landschaft als Hintergrund für Skulpturen beziehungsweise als Erweiterung seiner Architektur – entwickelte er anhand anderer Bauaufgaben und übertrug sie auf die Museumsarchitektur.

Es zeigt sich deutlich, dass die Bauten Mies van der Rohes nur rein formal Vorbildcharakter haben können. Konzeptionell steht die Lehmbruck'sche Museumsarchitektur, die sowohl in der Theorie als auch in der Baupraxis eine der Kunst und den Besuchern dienende Rolle einnimmt, im Gegensatz zur Mies'schen Auffassung. Lehmbruck kommt es darauf an, den konkreten Forderungen des Bautyps und des spezifischen Ausstellungsguts gerecht zu werden und die Architektur den erforderlichen Parametern anzupassen. Die Architektur ist bei ihm in ihrem Wesen der Kunst gegenüber dienend, während Mies die Funktion einer idealen Architektur unterordnet. Letztlich liegt der große Unterschied zwischen Ludwig Mies van der Rohe und Manfred Lehmbruck in der Funktionalität der Museumsbauten. Wolfgang Pehnt urteilte über Mies' Berliner Nationalgalerie: „Am schönsten ist das kontemplative Gehäuse, wenn es leer ist“⁵⁴³. Sein Museumsbau kann bespielt werden, muss aber nicht und sollte vielleicht auch nicht. Bei Lehmbruck hingegen sind die Exponate unabdingbar für die Architektur. Erst durch sie kann die Architektur wirken. Dies wird zwar insbesondere im Lehmbruck-Trakt deutlich, aber auch in der von Mies inspirierten Glashalle. Sie ist, wenngleich sie der Idee des Universalraums verhaftet ist, durch den eingeschobenen Galerietrakt eindeutig der Ausstellungsfunktion verpflichtet und kann als Architektur nur in ihrer Bestimmung wirken. Lehmbruck orientierte sich dort an der Architektur Mies

⁵⁴² Manfred Lehmbruck, Rede anlässlich der Ausstellungseröffnung „Bauten und Entwürfe Mies van der Rohes“ im Landesgewerbeamt Stuttgart am 6.3.1969, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 7 (Dok. 27).

⁵⁴³ Pehnt 2006, S. 32.

van der Rohe, wo es der Bauaufgabe Museum dient. So sind sowohl beim Pforzheimer Reuchlinhaus als auch beim Duisburger Museum diejenigen Trakte, die formal stark an Mies orientiert sind, den Wechselausstellungen vorbehalten, die eine flexible Architektur erfordern.

3.2 Der Lehmbruck-Trakt

Als zweiter Bauabschnitt des Duisburger Museums entstand der Lehmbruck-Trakt. Er befindet sich auf der östlichen Seite des Eingangspavillons auf annähernd quadratischem Grundriss. Die aufgehenden Wände sind aus Sichtbeton und Glas gefertigt, ein Flachdach schließt das Gebäude nach oben ab. Der ca. 30 x 37 Meter große Raum verfügt an allen vier Seiten über Galerien auf unterschiedlichen Höhen, in der Mitte des Traktes befindet sich ein rechteckiges, an drei Seiten verglastes Atrium (Abb. 105).

Der Besucher betritt den Lehmbruck-Trakt vom Foyer des Eingangspavillons auf gleicher Ebene. Er befindet sich nun auf der breiten Südgalerie, die auf demselben Bodenniveau wie der dahinter liegende Skulpturenhof liegt und Ausblicke nach draußen ermöglicht. Von diesem Standpunkt hat der Besucher einen guten Überblick über den gesamten Raum (Abb. 106). Schmale Galerien und Treppen im Osten und Westen führen zur tiefer gelegenen, breiten Nordgalerie. Diese ist nur durch eine niedrige Freitreppe vom Bodenniveau des Raumes erhöht und hat daher einen bühnenähnlichen Charakter. In ihrer Breite und Position im Raum ist die Treppe direkt auf das Atrium in der Raummitte ausgerichtet. Da bei der unteren Galerie auf Geländer verzichtet wurde, kann sie optisch der unteren Ausstellungsfläche zugerechnet werden. Auch die anderen Galerien sind lediglich durch schlichte Geländer mit dünnen Handläufen und schmalen Drähten gesichert, so dass sich trotz der unterschiedlichen Höhengniveaus ein einheitlicher Raumeindruck einstellt. Die untere Ausstellungsebene sowie das Atrium sind, ebenso wie die Galerien, für die Präsentation der Skulpturen und ausgewählter Gemälde Wilhelm Lehmbrucks vorgesehen. Im Bereich unter der Südgalerie hingegen, in den kein direktes Tageslicht einfällt, wird das graphische Œuvre des Künstlers präsentiert. Während die schmalen Galerien an der Ost- und Westseite mit ihren geraden Außenwänden für die Aufstellung einer Vielzahl kleinerer Skulpturen genutzt werden, sind die breiten Galerien im Norden und Süden für einzelne großformatige Werke vorgesehen. Die Architektur trägt dieser Absicht Rechnung, indem die Betonwände an der Nord- und an der Südseite des Traktes zweigeteilt sind und sich konvex und konkav wölben. Sie bilden damit einen abgestimmten Hintergrund für die davor aufgestellten großformatigen Skulpturen (Abb. 107). In gleicher Weise

dienen zwei Betonpfeiler im Raum als Hintergrund für großformatige Werke (Abb. 108).

Auf den ersten Blick ist die Architektur auf ihre ursprünglichen Elemente reduziert: auf die tragende Wand und das lastende Dach. Erst bei genauem Hinsehen wird die tatsächliche Konstruktion lesbar. Die Wände haben nicht mehr ihre traditionelle Rolle, nämlich die tragende Funktion. Dies wird dadurch deutlich, dass an drei der vier Seiten ein bis zur Gebäudeecke reichender Wandabschnitt vollständig in Glas aufgelöst ist. Lehmbruck verwendet außerdem weitere Kunstgriffe um der Architektur Leichtigkeit zu verleihen – ein ästhetisches Ideal, dem sich viele Architekten in den 1960er Jahren verpflichtet fühlten. Die Deckenkonstruktion liegt an keiner Stelle direkt auf der Betonwand auf. An der Nord- und Südseite trennt ein ca. 70 cm schmales Glasband die aufgehende Wand von der Decke (Abb. 109). An Ost- und Westseite hingegen ist der Rand des Daches in Glas ausgebildet, so dass durch schmale Streifen Tageslicht in den Trakt einfällt (Abb. 110). Für den Architekten hat die Decke „den Charakter einer schwebenden, „horizontalen Stellwand“⁵⁴⁴. Diese Konstruktion, bei der das Dach über dem Raum zu schweben scheint, ist möglich, da sich in den zweischaligen Betonwänden ein Stahlstützen-System befindet, welches die Last des Daches trägt⁵⁴⁵. Manfred Lehmbruck äußert sich zu diesem Motiv wie folgt: „Das Schwebende des Daches wird noch betont durch abgehängte Baustahlgewebe, die sich wie ein Schleier über die freiverlegten Installationen spannen“⁵⁴⁶. Die scheinbare Leichtigkeit der Betonscheiben wird an der Südseite noch dadurch verstärkt, dass die gekrümmten Betonscheiben sowohl unten als auch oben durch ein schmales Lichtband eingefasst sind, wodurch die massiven Betonscheiben zu schweben scheinen⁵⁴⁷. Dies wird insbesondere bei Gegenlicht deutlich (Abb. 111). In selber Weise ist auch in der Vertikalen zwischen den konvexen bzw. konkaven Wandelementen Glas eingefügt (Abb. 112-113). Es stoßen niemals zwei Betonwände unmittelbar aneinander, sondern werden immer von Glasflächen unterbrochen, die Ausblicke (oder Einblicke) in den umliegenden Kant-Park sowie den Skulpturenhof ermöglichen. Dieses Prinzip ist im

⁵⁴⁴ Lehmbruck 1964/ 1, S. 11.

⁵⁴⁵ Die Wände des Lehmbruck-Traktes sind nicht monolith, sondern bestehen aus zwei Betonschalen mit einer inneren Isolierung (Dok. 24).

⁵⁴⁶ Lehmbruck 1964/ 1, S. 12.

⁵⁴⁷ Die geschwungenen Wandsegmente an den Außenwänden sowie die Betonpfeiler im innern des Lehmbruck-Traktes werden vom Architekten selbst als Scheiben aufgefasst (Lehmbruck 1964/ 1).

gesamten Lehmbruck-Trakt angewandt. Der Dominanz des Sichtbetons wird auf diese Weise entgegengewirkt und eine bunkerartige Wirkung der Architektur vermieden. Die Lichtführung oder die Lichtinszenierung im Lehmbruck-Trakt scheint stark von Le Corbusier beeinflusst zu sein. Insbesondere die kurz vor dem Duisburger Museum errichtete *Kapelle von Ronchamp* (1951-55) ist von Lehmbruck rezipiert worden. Betritt man den Innenraum der Kapelle, scheint das voluminöse Betondach über dem Innenraum zu schweben. An der Süd- und Ostseite des Raumes trennen Lichtbänder das lastende Dach von den aufstrebenden Wänden und setzen die statischen Regeln scheinbar außer Kraft (Abb. 114). Diese architektonische Finesse ist in Ronchamp inhaltlich motiviert und rekurriert auf die christliche Lichtsymbolik im Kirchenbau. Demnach ist der Altar in der Regel im Osten der Kirche aufgestellt, so dass die aufgehende Sonne als Zeichen für Christus und insbesondere dessen Auferstehung den Chor erleuchtet. Auch der Lehmbruck-Trakt in Duisburg weist vergleichbare Lichtbänder auf der Nord- und Südseite auf. Sie sind hier allerdings nicht symbolisch verwendet, sondern als formal-ästhetische Anlehnung an den Kirchenbau Le Corbusiers. Lehmbruck entwickelte dieses Motiv weiter, indem er es zum Prinzip machte, dass keine Wand direkt an eine andere stoßen solle. Die Transparenz der Architektur, die in der Vertikalen durch eingeschobene, deckenhohe Glaswände erreicht wird, findet ihre horizontale Weiterführung bei dem scheinbar schwebenden Dach. Bei der Lichtführung gibt es noch eine weitere Parallele zu Bauten Le Corbusiers. Im Dach des Lehmbruck-Traktes befinden sich zehn Lichtkuppeln, die auf darunter aufgestellte Kunstwerke ausgerichtet sind. Auch in Le Corbusiers Wallfahrtskirche in Ronchamp werden die Nebenaltäre durch diffuses Licht von oben beleuchtet. Dieses Prinzip, welches auch hier durch die christliche Lichtsymbolik motiviert ist, wurde von dem Architekten einige Jahre später erneut angewendet. In der Krypta der zum *Kloster Sainte-Marie de la Tourette* (1956-60) gehörenden Kirche werden drei nebeneinander platzierte Altäre illuminiert. Als Variation, der in Ronchamp erprobten Beleuchtung, fällt durch runde Deckenöffnungen gerichtetes Licht auf die Altäre⁵⁴⁸. Genau diese Art der Lichtgestaltung findet sich auch im Duisburger Lehmbruck-Trakt. So wie in der Krypta des Klosters das Licht auf die Altäre ausgerichtet ist, so ist es bei Manfred Lehmbruck einzelnen

⁵⁴⁸ Dieses Prinzip der Lichtführung hatte Le Corbusier schon auf seiner zweiten Studienreise 1911 an antiken Bauten studiert. Neben dem Serapeum der Villa Hadriana kommt auch das Pantheon in Rom als Vorbild in Betracht (Pauly 1997, S. 92ff).

Kunstwerken zugeordnet (Abb. 115). Ob durch die formale Analogie zu den Sakralbauten eine religiöse Überhöhung der Kunstwerke intendiert war, lässt sich nur vermuten. Durch das von oben auf die Kunstwerke gerichtete Licht entsteht aber ein Ort der Kontemplation, der die Kunstwerke aus dem Alltagsleben herauslöst und zu einer intensiven Betrachtung anregt⁵⁴⁹.

Die Leichtigkeit der Architektur wird von Manfred Lehmbruck auch durch zahlreiche Details verstärkt. Die Kieselwände im Untergeschoss stoßen ebenfalls nicht im rechten Winkel auf den Fußboden, sondern sind durch einen kleinen Rücksprung vom Boden abgesetzt. So entsteht auch hier der Eindruck von schwebenden Bauteilen (Abb. 116). Ebenso bestand Lehmbruck auf den Einbau von Stahltreppen anstatt feuerfester Betontreppen, da er es sehr bedauern würde, „wenn diese transparenten Treppen, die zu den schwebenden Bauteilen einfach gehören, nicht eingebaut werden sollten“⁵⁵⁰. Die massiven Trittstufen scheinen zu schweben, da die Tragkonstruktion sehr filigran ausgebildet wurde. Eine noch weitergehende Lösung hatte Lehmbruck im Schmuckmuseum des Reuchlinhauses in Pforzheim kurz zuvor umgesetzt (Abb. 117).

Manfred Lehmbruck strebte eine Verbindung von Kunst und Leben an, die sich bei seiner Museumsarchitektur durch eine Verbindung zwischen innen und außen zeigt. Das im Museum befindliche Kunstgut soll bis in den Außenraum, die Stadt, hinein wirken. Um trotzdem eine ungestörte Kunstbetrachtung zu ermöglichen, schützen die großen Wandscheiben „gegen die ständig wachsende Unruhe der Großstadt“⁵⁵¹. Die Museumsarchitektur wird von ihm daher lediglich als architektonisch definierter Bereich der Natur aufgefasst. Um die Grenzen zwischen innen und außen zu minimieren, werden dem Besucher Ausblicke in den umgebenden Park gewährt. Denselben Zweck verfolgt der Architekt bei den niedrigen Kieselbetonmauern im Außenbereich, die als Erweiterung der Architektur zu verstehen sind. Sie lenken den Blick des Betrachters zum einen in die Weite der Umgebung und verzahnen die Architektur andererseits mit dem Baugrund. Das Duisburger Museum greift weit in den Außenraum hinein und ist auf diese Weise zumindest theoretisch unendlich erweiterbar. Genauso wie es auf horizontaler Ebene Ein- und Ausblicke gibt, werden auch Ausblicke in den Himmel ermöglicht. Durch die

⁵⁴⁹ Auch Tim Benton hat dargelegt, dass Orte der Kontemplation bei Le Corbusier meist erhöht liegen und von oben beleuchtet werden. So nutzte Le Corbusier schon beim Haus für Raoul La Roche ein Oberlicht für die Beleuchtung der Bibliothek (Benton 1987, S. 90).

⁵⁵⁰ Besprechungsprotokoll vom 17.10.1960, StADu, 600/ 720, ohne Seitenzählung.

⁵⁵¹ Lehmbruck 1964/ 1, S. 11.

Betonpfeiler, die einzelne Werke hinterfangen und die Grenzen der Architektur nach oben durch das Durchbrechen des Daches sprengen, wird das Museum ebenso in der Vertikalen erweitert. Trotz der notwendigen architektonischen Hülle sollen die Kunstwerke bis in den Stadtraum hinein wirken. Lehmbruck löste dies in seinem Bau, indem die gewölbten Betonscheiben direkten Bezug auf die ausgestellten Werke nehmen und diese formelhaft nach außen übertragen:

„Als Beispiel für das Zusammenspiel von Raum und Skulptur seien die gebogenen Betonscheiben angeführt, die sich wie bergende Hüllen um die sinnenden Frauenfiguren legen. Die Ausstrahlung des inneren plastischen Lebens des Bauwerks dringt somit in die Außenfassade. Ähnliche Zusammenhänge machen die inneren hochragenden Betonscheiben deutlich, die im Sinn der hierzu in Beziehung gesetzten Figuren nach oben in unbegrenzte Räume vorstoßen.“⁵⁵²

Die vom Architekten angestrebte Einheit von Innen und Außen zeigt sich an zahlreichen Details. Nicht zuletzt wird durch das verglaste Atrium in der Raummitte ein Stück Natur ins Museum hinein geholt (Abb. 118). Neben der Funktion als Lichtquelle, soll es laut Lehmbruck ein „Gefühl der Geborgenheit“⁵⁵³ vermitteln, der für den Kunstgenuss unerlässlich sei. Um diesen Stimmungswert hervorzurufen, bestand Lehmbruck beim Bau auf die riesigen Glasscheiben, die die technischen Möglichkeiten der Zeit an ihre Grenzen führte. Die Kristallspiegelglasscheiben haben eine Höhe von 6,81 m bei einer Breite von 2,91 m und sind als hängende Verglasung montiert⁵⁵⁴. Die enormen Kosten, die mit dieser Konstruktion verbunden waren, sind der Preis für eine Architektur, die zu keinen ästhetischen Kompromissen bereit war. Den Vorschlag der Stadt, die Scheiben im Atrium durch Sprossen zu unterteilen und

⁵⁵² Lehmbruck 1964/ 4, S. 356.

⁵⁵³ Lehmbruck 1964/ 1, S. 11.

⁵⁵⁴ Lehmbruck 1964/ 3, S. 3. Die hängende Verglasung wurde von der Firma Glasbau Heinrich Hahn aus Frankfurt am Main ausgeführt, die bereits an mehreren Kulturbauten der 1960er Jahre beteiligt waren. Auf einer ganzseitigen Anzeige, die 1968 in der Zeitschrift *Bauwelt* erschien, ist unter einem großen Photo, welches das Atrium im Lehmbruck-Trakt zeigt, unter anderem die Universitätsbibliothek in Bonn (1960) und das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (ab 1953) aufgelistet (*Bauwelt*, Band 59, 1968, Heft 42, S. 1319).

dadurch 33000 DM einzusparen, lehnte Lehmbruck ab⁵⁵⁵. Die enge Verbindung zwischen Kunst und Natur mag beim Duisburger Museum auch dadurch motiviert gewesen sein, dass einige Werke Wilhelm Lehmbrucks, insbesondere die für den Bronzeguss vorgesehenen Entwürfe, für eine Aufstellung im Außenraum vorgesehen waren⁵⁵⁶. Bilddokumente kurz nach der Museumseröffnung zeigen zahlreiche Grünpflanzen im Lehmbruck-Trakt. Aus Akten geht hervor, dass Manfred Lehmbruck ausdrücklich eine Begrünung des Atriums mit Efeu und Steppengras wünschte⁵⁵⁷. Die Grenzen zwischen innen und außen sollten mit den Jahren durch einen stärkeren Bewuchs immer mehr verschwimmen. Die vom Architekten geplante Begrünung des Betonpfeilers im Atrium zeigte sich erst nach etlichen Jahren. Im heutigen Zustand ist er jedoch von Pflanzen befreit. Die ursprüngliche Intention Manfred Lehmbrucks, Natur und Kunst zu vereinen, ist damit nicht mehr unmittelbar an der Architektur ablesbar. Ein anderes Detail, das für weiche Übergänge zwischen innen und außen sorgt, zeigt sich an der Nord- und Ostseite des Traktes. Hier wurde ein breiter Streifen mit Rollkies angelegt, der sowohl im Innen- als auch im Außenbereich verläuft und optisch einen direkten Übergang in die Parklandschaft ermöglicht (Abb. 119). Auch dieses Detail ist heute aufgrund mangelnder Pflege kaum noch zu sehen. Der Beweggrund für diese enge Verbindung zwischen Kunst und Natur ist Lehmbrucks Auffassung von einer idealen Aufstellung der Skulptur im Freien. Als Bildhauer und Architekt wusste er natürlich, dass konservatorische Gründe und die geforderten Sicherungsmaßnahmen diesem Ideal entgegenstehen und entschied sich für einen architektonischen Mittelweg.

„Das Museum ist daher nur als abgegrenzter Bereich der Natur aufgefaßt, deren Weite auch im Innenraum zu spüren ist.“⁵⁵⁸

Auf den ersten Blick hat der Duisburger Lehmbruck-Trakt Ähnlichkeit mit den Museumsbauten Le Corbusiers in Ahmedabad (1952-56), Chandigarh (1952-

⁵⁵⁵ Protokoll vom 4.1.1963, StADu, 401/ 1291, ohne Seitenzählung.

⁵⁵⁶ Ob einige Werke Lehmbrucks von ihm tatsächlich für eine Ausführung in Bronze vorgesehen waren ist in der Forschung umstritten. Die Lehmbruck-Erben, die durch den Verkauf von postumen Bronzegüssen Geld verdienten, vertraten aber diese Meinung.

⁵⁵⁷ Niederschrift über die Besprechung am 23. und 24.4.1964, StADu, 600/ 722, ohne Seitenzählung.

⁵⁵⁸ Lehmbruck 1964/ 1, S. 11.

58) und Tokio (1954-59). Alle haben einen quadratischen Grundriss und die Verwendung von Sichtbeton gemein. Der Bezug zur Außenwelt ist aber bei Manfred Lehmbruck ein grundsätzlich anderer. Während die Bauten Le Corbusiers von außen nicht einsehbar sind und auch vom Innenraum kaum eine Verbindung zur Außenwelt suchen, ist die gegenseitige Durchdringung von Innen- und Außenraum ein Grundprinzip der Lehmbruck'schen Museumsbauten. Durch das Auflösen der Wandflächen in Glas werden bei Letzteren sowohl Einblicke als auch Ausblicke ermöglicht. Eine Verbindung zwischen Kunst und Natur ist vom Architekten ausdrücklich erwünscht. Obwohl der Lehmbruck-Trakt von außen durch seine großen Betonflächen einen verschlossenen Eindruck macht, ist die Raumwirkung im Innern eine andere. Durch die zahlreichen Wandöffnungen, vor allem aber durch das verglaste Atrium, entsteht ein lichtdurchfluteter Raum, der je nach Tages- und Jahreszeit seine ganz eigene Stimmung bekommt. Lehmbruck setzte mit diesem Ausstellungsraum seine bereits in den theoretischen Schriften geforderte Verbindung zwischen Kunst und Natur um, die er durch die Nutzung von natürlichem Licht gewährleistet sah. In seiner Dissertation schrieb er 1942:

„Dennoch muß das Kunstwerk von eigenem Leben erfüllt, dem natürlichen Licht und damit dem Kosmos verbunden bleiben, wie jedes Lebewesen. Gerade die ‚Fehler‘ des Tageslichts, seine Capricen und seine Unberechenbarkeit beschenken mit stets neuen Eindrücken, bannen die Gefahr einer Treibhaus- oder Laboratoriumsatmosphäre und stellen das Kunstwerk in den Kreislauf des Lebens.“⁵⁵⁹

Und tatsächlich werden die Skulpturen Wilhelm Lehmbrucks durch das sich ständig verändernde Sonnenlicht zum Leben erweckt. Neben einem abwechslungsreichen Schattenspiel sind es vor allem die jahres- und tageszeitlichen Veränderungen des Lichts, die eine jeweils ganz eigene Stimmung erzeugen. Diese wirkt nicht nur auf die Psyche des Betrachters, das Licht verändert auch die Skulpturen selbst. Die zahlreichen Terrakotta-, Gips- und Steingussarbeiten Wilhelm Lehmbrucks haben zwar eine monochrome, jedoch keinesfalls eine farblose Oberfläche. Durch Beimischung von

⁵⁵⁹ Lehmbruck 1942, S. 19.

Pigmenten entstanden dezent farbige Werkstoffe in Gelb-, Erd- und Rottönen, die in unterschiedlichsten Nuancen von Wilhelm Lehmbruck gestaltet wurden. Die preiswerten Materialien, mit denen der Bildhauer in seiner Pariser Zeit arbeitete, waren nicht nur ein kostengünstiger Behelf, sondern wurden als bewusstes Stilmittel eingesetzt⁵⁶⁰. Dass Wilhelm Lehmbruck die neuen Materialien nicht nur aus ökonomischen, sondern auch aus ästhetischen Gründen nutzte, geht auch aus den Erinnerungen von Julius Meier-Graefe hervor, der Lehmbruck 1910 oder 1911 in seinem Pariser Atelier besuchte. Er sprach dort mit dem Künstler über die neuen Materialien und berichtete, dass Lehmbruck vor allem mit dem Zusatz von Farbe sowie der Oberflächengestaltung experimentierte⁵⁶¹. Dietrich Schubert wies darauf hin, dass Lehmbruck „für die weiblichen Figuren, ihre Köpfe insbesondere, den Steinguß und die verschieden getönte Terracotta präferiert“⁵⁶² habe. Diese Materialien kommen seiner Auffassung nach „der Sensibilität seiner Gestalten“⁵⁶³ entgegen. Je nach Lichtintensität und Beleuchtungswinkel erscheinen die Werke wortwörtlich in ganz neuem Licht.

Manfred Lehmbruck war der Auffassung, dass sich das Wesen der Kunstwerke nur in natürlichem Licht voll entfalten könne, und setzte es aus diesem Grund in seinen Museumsbauten nach Möglichkeit ein. Im Gegensatz zur Glashalle wird im Lehmbruck-Trakt natürliches Oberlicht jedoch nur gezielt eingesetzt. Es dient der Inszenierung einzelner Werke Wilhelm Lehmbrucks, die einen festgelegten Aufstellungsort haben. Durch runde und quadratische Lichtschächte unterschiedlicher Größe im Dach werden konzentrierte und ausgewählte Lichteinfälle ermöglicht, die auf die Hauptwerke Wilhelm Lehmbrucks bezogen sind. Auch wenn diese Aufstellung langfristig angelegt ist, so ist sie keineswegs unabänderlich. Die Dachkonstruktion aus Stahl mit einem Rahmengitterwerk erlaubt, nachträglich einzelne Felder mit weiteren Lichtkuppeln zu versehen⁵⁶⁴. Bei einem Vortrag vor dem Duisburger Museumsverein hatte Lehmbruck auf die Wichtigkeit einer flexiblen Museumsarchitektur hingewiesen: „Jede Aufstellung von

⁵⁶⁰ Die Ausstellung „Wilhelm Lehmbruck - Farbigkeit im plastischen und malerischen Werk“, die vom 1.8.2006 bis zum 7.1.2007 im Lehmbruck Museum in Duisburg gezeigt wurde, widmete sich ganz diesem Aspekt im Œuvre Lehmbrucks. Es ist jedoch kein Katalog erschienen.

⁵⁶¹ Meier-Graefe, Julius, Lehmbrucks fünfzigster Geburtstag: 4. Januar, in: Frankfurter Zeitung [Reichsausgabe] vom 5.1.1932, Nr. 9-11, ohne Seitenzählung, abgedruckt in: Schubert 1990, S. 309-313.

⁵⁶² Schubert 1990, S. 272.

⁵⁶³ Schubert 1990, S. 272.

⁵⁶⁴ StADu, 401/ 1291, ohne Seitenzählung.

Kunstwerken kann nur eine der vielen möglichen Interpretationen sein, Ausdruck einer bestimmten Zeit und Auffassung, und darf nicht als unveränderliche, geprägte Form für alle Zukunft dem Museum aufgezwungen werden⁵⁶⁵. Die Architektur des Lehmbruck-Traktes ist zumindest theoretisch flexibel. Aufgrund des mit einem solchen Umbau verbundenen Aufwands und der nach wie vor stimmigen Präsentation der Werke im Lehmbruck-Trakt stand ein solcher Eingriff bislang noch nie zur Debatte.

Bei den Materialien hat sich Manfred Lehmbruck bewusst zurückgehalten. Er beschränkte sich auf wenige Baustoffe, vor allem Glas und Sichtbeton, und beließ diese in ihren natürlichen Farben. Dem Architekten zufolge ist die Architektur im Lehmbruck-Trakt von „rohbaumäßiger Einfachheit“⁵⁶⁶, und ordnet sich auch dadurch den Exponaten unter.

„Die Baumaterialien beschränken sich auf die wenigen Stoffe, aus denen auch der Bildhauer seine Welt schafft: Beton, Stein, Sand, etwas Stahl und Holz. Diese werden in ihren Naturfarben belassen, die so zurückhaltend sind, daß nur Form und Struktur sprechen.“⁵⁶⁷

Manfred Lehmbruck verstand es, durch geschickte Anspielungen, eine Verbindung zwischen Ausstellungsobjekt und Ausstellungsarchitektur herzustellen. Zum einen verwendete er Materialien, die auch sein Vater Wilhelm als Bildhauer bearbeitete. Dieser hatte neben der Verwendung von Ton und Gips vor allem mit dem neuen Verfahren des Zementgusses experimentiert⁵⁶⁸. Zum anderen sind die Materialien aber auch aus der Industriearchitektur bekannt, die die Heimatstadt seines Vaters und das Ruhrgebiet prägen. Dem Empfinden des Architekten nach haben sie einen „strengen und kraftvollen Ausdruck“⁵⁶⁹. Der Bezug der Architektur zum Ausstellungsgut wird im Lehmbruck-Trakt auch durch akzentuierte Wandabschnitte deutlich, die mit Carrarakiesel-Waschbetonplatten verkleidet sind (Abb. 116). Dieser Werkstoff stellt mit seiner reliefhaften, haptischen Oberfläche zum einen eine Verbindung zwischen den Gattungen Architektur

⁵⁶⁵ Manfred Lehmbruck, Vortrag vor dem Museumsverein in Duisburg am 9.1.1961, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 20).

⁵⁶⁶ Lehmbruck 1964/ 1, S. 12.

⁵⁶⁷ Lehmbruck 1964/ 1, S. 12.

⁵⁶⁸ Schubert 2001, S. 32f.

⁵⁶⁹ Lehmbruck 1964/ 1, S. 12.

und Skulptur her. Zum anderen ist der feinkristalline, helle Marmor seit der Renaissance ein bevorzugter Werkstoff für Steinbildhauer. Auch Wilhelm Lehmbruck hat mit diesem Material gearbeitet. So suchte er beispielsweise für den ersten Ankauf des Duisburger Museumsvereins den passenden Marmorblock 1912 während seiner zweiten Italienreise vor Ort aus.

Eine besondere Bedeutung kommt dem Sichtbeton zu. Er bringt dem Architekten zufolge „das Dauernde, Endgültige und Überzeitliche zum Ausdruck“⁵⁷⁰. Diese Aussage, die in der Publikation zur Eröffnung des Museums zu lesen ist, kann als Versuch des Sohnes interpretiert werden, das Werk des Vaters und seine eigene Architektur zu mystifizieren. Sie kann sich aber ebenso auf Beton als adäquaten Baustoff für die dauernde, endgültige und überzeitliche Wesensart von Kunst im Allgemeinen beziehen. Zugleich ist der Baustoff, der schon in der Antike verwendet wurde, Ausdruck der Betonbegeisterung der 1960er Jahre. Das Schalungsrelief, das bei der Fertigung vor Ort durch die verwendeten Holzbretter entsteht, wurde von Lehmbruck als bewusstes Gestaltungsmittel genutzt und durch Verschalungspläne genau vorgegeben (Farbabb. 120). Die sägerauhe Struktur der Schalungsbretter ist unterschiedlich stark ausgeprägt und wird vom Architekten als natürliches Ornament genutzt, welches dem flachen Bau mit seiner die Vertikale betonenden Oberflächenstruktur ein Gegengewicht verleiht (Abb. 121). Neben der ästhetischen Qualität des Schalungsreliefs wird durch die Maserung des Holzes ein weiterer Werkstoff des Bildhauers von der Architektur aufgenommen. Zugleich wird durch die Verwendung von Sichtbeton die Materialauthenzität gewahrt – ein Anliegen vieler Architekten in den 1960er Jahren, die an die Maximen der Moderne der 1930er Jahre anknüpfen wollten. Der Einsatz der Holzstruktur als Ornament geht soweit, dass das Schalungsrelief durch Pläne festgelegt war und die Reliefstärke variiert⁵⁷¹. Einzelne Wandabschnitte, wie etwa die beiden freistehenden Betonpfeiler heben sich im Relief von den Außenwänden ab, indem sie vereinzelt gehobelte und gesandstrahlte Schalungen abbilden (Abb. 122)⁵⁷². Diese aufwendige und kostspielige Gestaltung der Betonoberflächen wurde erst nachträglich vom Architekten gewünscht und nur „im Hinblick auf die

⁵⁷⁰ Lehmbruck 1964/ 1, S. 11.

⁵⁷¹ Schalungspläne befinden sich im Stadtarchiv Duisburg sowie im SAAI.

⁵⁷² Siehe ausführlicher zu den Materialien: Zehme 1964/ 2, S. 535.

Erhaltung eines guten Einvernehmens mit der Familie Lehmbruck wegen der Übernahme des Nachlasses⁵⁷³ bewilligt.

„Die Ausführung des Sichtbetons ist bei dem Plastiken-Museum von entscheidender Bedeutung, da er innen und außen fast ausschließlich das architektonische Gesicht bestimmt.“⁵⁷⁴

Besonders bei der Wahl des Materials Beton wird Lehmbrucks Prägung durch das neue Bauen deutlich. Zwar wurde der Werkstoff bereits im 19. Jahrhundert vielfach verwendet, zu dieser Zeit aber noch als minderwertig empfunden und durch vorgeblendete Fassaden in traditionellen Werkstoffen verkleidet. Es ist ein Stilmerkmal des Neuen Bauens, dass die Konstruktion offen gezeigt und Beton als gestalterisches Baumaterial genutzt wird. Zunächst nur bei Industriebauten, die als zweitklassige Bauaufgaben angesehen wurden, dann vermehrt auch im Wohnungsbau⁵⁷⁵. Die nackten Materialien sollen unmissverständlich auf die funktionalistische Bauauffassung hinweisen. Die Schalungsreliefs bildeten oft das einzige gestalterische Mittel an den sonst ornamentlosen Bauten. Besonders Le Corbusier gilt als Betonarchitekt des 20. Jahrhunderts und übte mit seiner Architektur großen Einfluss auf Lehmbruck aus. Lehmbrucks anderes architektonisches Vorbild Ludwig Mies van der Rohe hingegen empfand Beton als charakterloses Material⁵⁷⁶. Le Corbusier hatte in der Nachkriegszeit vielfach Schalungsreliefs zur Strukturierung der Oberfläche eingesetzt und dadurch die Verwendung von *béton brut*, der zuvor nur im Industriebau bekannt war, ästhetisiert und für weitere Bauaufgaben nutzbar gemacht⁵⁷⁷. Er experimentierte mit verschiedenen Materialien bei der Betonverschalung, so dass eine Vielzahl von unterschiedlichen Reliefstrukturen entstand, die als natürliches Ornament die Betonoberfläche schmückten. Eine weitere Vorliebe galt vorgefertigten Waschbetonplatten, die er unter anderem beim Museum in Tokio als Fassadenverkleidung benutzte. Die Fassade wird hier nicht nur durch ein

⁵⁷³ Maschinenschriftliches Schreiben von Kulturdezernent Dittrich an dem Stadtkämmerer Giere vom 20.2.1962, StADu, 600/ 719, ohne Seitenzählung.

⁵⁷⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an das Hochbauamt Duisburg vom 14.2.1962, StADu, 600/ 719, ohne Seitenzählung.

⁵⁷⁵ Zum Werkstoff Beton siehe ausführlich: Hackelsberger 1988.

⁵⁷⁶ Hackelsberger 1988, S. 106.

⁵⁷⁷ Hier ist vor allem die *Unité d'habitation* in Marseille (1947-1952) zu nennen, die viel Beachtung in Fachzeitschriften fand und ein ausgeprägtes Schalungsrelief zeigt.

Kieselrelief belebt, sondern gleichzeitig durch die Größe der Betonplatten rhythmisiert. Auch im Duisburger Lehmbruck-Trakt werden sowohl die Verwendung eines Holzschalungsreliefs als auch die Struktur des Waschbetons mit Kieseln als gestalterisches Element aufgegriffen. Hier sind klare Rückgriffe auf das von Le Corbusier ästhetisierte Baumaterial zu erkennen. Sie werden jedoch bei Lehmbruck im Innenraum verwendet und sind auf Nahsicht angelegt. Zudem haben sie nicht nur eine ästhetische Funktion, sondern sie sind gleichzeitig inhaltlich motiviert. Die Wahl der Materialien ist bei Le Corbusier oft auf den Ort bezogen oder hat praktische Gründe. So verwendete er gerne lokale Materialien, zum Teil solche, die er auf dem Baugrundstück vorfand⁵⁷⁸. Während er mit der Verwendung von Kieseln so beispielsweise auf die Umgebung Bezug nahm und das am Bauplatz vorrätige Material einsetzte, wurde es bei Lehmbruck aus anderen Gründen verwendet. Er nutzte für seine Architektur ein Material, welches auch vom Bildhauer verwendet wird und durch seine reliefartige Struktur zudem auf die andere Gattung verweist. Auf diese Weise entstand eine unmittelbare Verbindung zwischen Architektur und Skulptur. Dies wird umso deutlicher, da er im Lehmbruck-Trakt keinen rheinischen Kiesel, sondern solchen aus Carraramarmor verwendete, den Inbegriff des Werkstoffs eines Bildhauers. Das Material hat somit bei Lehmbruck neben der ästhetischen auch immer eine verweisende Funktion. Bei Le Corbusier hingegen dient das Schalungsrelief der Sichtbarmachung der Konstruktion. Es dient der Material- und Konstruktionssauthentizität. Trotz der zahlreichen formalen Bezüge zwischen Lehmbrucks Duisburger Museum und Bauten von Le Corbusier liegt beiden eine andere Konzeption zu Grunde. Während die Museen von Le Corbusier in sich geschlossen sind und keinen Kontakt zur Umwelt suchen, ist die starke Verankerung mit der Umwelt ein Charakteristikum der Lehmbruck'schen Bauten. Sie ist Ausdruck seiner demokratischen Auffassung der Institution Museum, die den Kunstgenuss in das Alltagsleben integrieren möchte. Der Mensch und im Besonderen der Besucher steht bei Lehmbrucks Entwürfen neben den Exponaten im Zentrum der Überlegungen.

Der Werkstoff Beton wird vor allem auf den Bildhauer-Architekten anziehend gewirkt haben. Sichtbetonbauten erscheinen wie aus einem Stück gegossen, monolithisch, wie eine große Skulptur. Die Gusstechnik eignet sich besonders gut zum Modellieren. Der Architekt kann bei der großen Form wie

⁵⁷⁸ Le Corbusier 1926, S. 206ff.

ein Bildhauer arbeiten und letztendlich die Oberfläche durch die Art der Verschalung nach Wunsch gestalten. Bereits Wilhelm Lehmbruck hatte in seiner Pariser Zeit mit dem für die Bildhauerei neu entdeckten Werkstoff gearbeitet. Auch hierdurch kann die Affinität des Sohnes für das Material erklärt werden. Anders als bei Rudolf Steiners Goetheanum in Dornach, dessen Entwurf auf eine Kleinplastik Steiners zurückgeht, zeigt Manfred Lehmbruck zwar eine Vorliebe für Beton, reizt die skulpturale Formbarkeit des Materials jedoch nicht aus. Er belässt es bei der Oberflächenmodellage, der der einzige Schmuck seines Baues ist. Nur bei den gebogenen Betonscheiben im Lehmbruck-Trakt, die einen skulptural, schwebenden Charakter haben und die Möglichkeiten einer Stahlbetonkonstruktion aufzeigen, nutzt er die skulpturalen Möglichkeiten des Werkstoffes aus.

Die Gestaltung der Betonoberfläche ist der einzige Bauschmuck im Lehmbruck-Trakt. Die Museumsbauten Manfred Lehmbrucks zeichnen sich durch eine reduzierte Farbigkeit in Beige- und Grautönen aus, die aus der natürlichen Kolorierung der verwendeten Materialien entsteht. Er vernachlässigt Farbe als Gestaltungsmittel und nutzt monochrome Oberflächen, die durch unterschiedliche Materialtexturen und feine Reliefs die Raumstimmung beeinflussen.

Möglicherweise plante Lehmbruck auch beim Duisburger Museum eine Zusammenarbeit mit einem bildenden Künstler, wie er dies beim Pforzheimer Reuchlinhaus mit Adolf Buchleiter gemacht hatte⁵⁷⁹. Aus den Akten im Stadtarchiv Duisburg geht hervor, dass Lehmbruck „die Betonflächen auf der Ost- und Westseite des Plastik-Museums in der Oberfläche formal gestalten“⁵⁸⁰ wollte. Ob hiermit eine Gestaltung durch einen Künstler oder nur ein stärkeres Schalungsrelief gemeint ist, ist ungewiss. In einigen undatierten Entwurfszeichnungen ist eine ornamental gestaltete Mauer vorgesehen, die jedoch nicht zum Lehmbruck-Trakt gehört, sondern dem gesamten Museumsbereich von der Düsseldorfer Straße abschirmt (Abb. 123). Von einer figürlichen Gestaltung der Betonwand oder Kunst am Bau, wie es in den 1960er Jahren modern war, ist nicht auszugehen, da Lehmbruck größten Wert darauf legte, dass die Architektur nicht in Konkurrenz zu den ausgestellten Werken trete. Aus einem Schriftstück im Stadtarchiv Duisburg geht diese Auffassung Lehmbrucks deutlich hervor:

⁵⁷⁹ Der Pforzheimer Künstler Adolf Buchleiter (1929-2000) hatte Entwürfe für die Aluminiumplatten am Schmuckmuseum des Reuchlinhauses in Pforzheim geliefert.

⁵⁸⁰ Vermerk von Oberbaudirektor Hacker vom 11.1.1962, StADu, 401/ 1291, ohne Seitenzählung.

„Herr Dr. L. wünscht überhaupt keine plastische Dekoration der gelagerten Betonfläche und möchte bewußt eine besondere Wirkung durch diese harte formale Haltung zusammen mit entsprechenden Außenanlagen erzielen.“⁵⁸¹

Die Wirkung des Lehmbruck-Traktes ist unterschiedlich beschrieben worden. In der Literatur überwiegt die Meinung, der Raum rekurre auf antike Grab- oder Weihearchitekturen und schaffe dadurch eine besondere Atmosphäre, die zu einer Überhöhung der ausgestellten Kunstwerke führe⁵⁸². Bei der Beurteilung dieser Aussagen sind Äußerungen wissenschaftlicher Untersuchungen von solchen zu unterscheiden, die in enger Abstimmung mit der Familie oder dem Museum geäußert wurden und immer auch der Imagepflege dienen. Zudem wird meist die subjektive Empfindung des Autors wiedergegeben, die jedoch keineswegs durch bautypologische Vergleiche untermauert wird. Schon zur Eröffnung des Museums 1964 wurde die besondere Atmosphäre des Lehmbruck-Traktes vom Direktor beschworen: „Zum mindesten der Lehmbrucktrakt des neuen Museums empfängt von daher die besondere Atmosphäre einer individuellen Gedächtnisstätte, in der mehr als Schaubares auf den Besucher eindringt“⁵⁸³. Händler sprach in diesem Zusammenhang von einem Kunsttempel und negierte damit die vom Architekten angestrebte Verbindung zwischen Kunst und Leben⁵⁸⁴. Dieser Auffassung schloss sich auch Andreas Vetter 2005 noch an:

„In ihm [Lehmbruck-Trakt, Anm. d. Verf.] betritt man einen Sammlungsraum, der in seiner quasi archaischen Atmosphäre einer Tempelhalle für die Skulpturen Wilhelm Lehmbrucks gleichkommt, eine neue, gegenüber der gläsernen Halle ungleich introvertiertere Sphäre, deren Qualität sich schnell in ihrer Fähigkeit erweist, die so außerordentlichen Exponate in Licht und Schatten

⁵⁸¹ Schreiben von Oberbaudirektor Truschkowski an den Beigeordneten Sittel vom 28.2.1962, StADu, 401/ 1291, ohne Seitenzählung.

⁵⁸² Händler 1964, S. 161; Vetter 2005, S. 16; Salzmann 1981/ 1, S. 18; Holländer 1995, S. 116.

⁵⁸³ Meyer-Tödten 1964, S. 495.

⁵⁸⁴ „Le bâtiment spécialement conçu pour recevoir cet œuvre est devenu le centre spirituel de ce nouveau temple de l’art“ (Händler 1964, S. 161).

kongenial aufzufangen, mitunter sogar zu
transzendieren.⁵⁸⁵

Der Vergleich mit einer antiken Tempelhalle hinkt vor allem bautypologisch, da Tempel in der Regel Richtungsbauten sind und sich daher nicht mit dem auf quadratischem Grundriss errichteten Lehmbruck-Trakt gleichsetzen lassen. Die wenigen Tempel, die als Zentralbau errichtet wurden, sind im Übrigen Rundbauten. Viel wichtiger ist aber, dass Manfred Lehmbruck gar keinen Kunsttempel bauen wollte, sondern bereits in seiner Dissertation 1942 darauf hingewiesen hat, dass „jedes Museum seinen individuellen Charakter in stärkstem Mass zur Geltung bringen und die Verbundenheit mit Volk und Landschaft als wesentliche Aufgabe betrachten“⁵⁸⁶ solle. Bei einem Vortrag im Januar 1961 äußerte sich Manfred Lehmbruck ganz explizit, dass das Museum kein Mausoleum sein solle⁵⁸⁷. Gerade aus diesem Grund und gewissermaßen als Gegenkonzept zum Kunsttempel, verwendet er bei seinen Museumsbauten große Glasflächen und versucht die architektonische Abgrenzung optisch zu minimieren. Dies alles ist der Versuch, das Museum wieder stärker in die Alltagswelt einzugliedern und Schwellenängste abzubauen. Kunsttempel dagegen bezwecken genau das Gegenteil. Sie bedienen sich einer sakralen Architektursprache, die zum Ziel hat, den Bau vom profanen Alltagsleben abzugrenzen. Nicht selten erfüllen Treppen bei Museumsbauten im Tempel- oder Palaststil die wichtige Funktion, den Besucher aus den Niederungen des Alltags in die Höhen der Kunst emporzuheben. Beim Duisburger Museum hingegen sind die Eingangsstufen sehr flach gehalten und überbrücken nur eine geringe Höhe. Formal erinnern sie weniger an Prachttreppen, sondern eher an Treppen eines modernen, großzügigen Privathauses, man denke beispielsweise an Mies van der Rohes Farnsworth House von 1950 (Abb. 124). Der Lehmbruck-Trakt selbst ist sogar in die Erde eingelassen und erfordert ein Hinabsteigen des Besuchers. Umso erstaunlicher ist es, dass auch im Rahmen der Veranstaltung *Nacht der Architektur* 2010 in Duisburg von einer nötigen „Beseitigung der Hemmschwelle, diesen wunderbaren und elitär wirkenden Bau einfach zu betreten“⁵⁸⁸ gesprochen wurde. Die Hemmschwelle geht nicht

⁵⁸⁵ Vetter 2005, S. 16.

⁵⁸⁶ Lehmbruck 1942, S. 2.

⁵⁸⁷ O. N., Museum soll kein Mausoleum sein. Die Plastik und das Licht – Dr. Lehmbruck über den Museums-Neubau, in: Rheinische Post vom 11.1.1961, Nr. 9, ohne Seitenzählung. Der Vortrag wurde am 9. Januar 1961 im Duisburger Hof gehalten.

⁵⁸⁸ Heinze 2010, S. 117.

von dem flach im Park liegenden, einseharen Museumsbau aus, sondern ist vielmehr auf die Bevölkerungsstruktur in Duisburg zurückzuführen, der generell der Zugang zu kulturellen Einrichtungen schwerfällt. Ein anderer Ansatz wird von Matthias Schreiber verfolgt, der den Lehmbruck-Trakt mit antiken Grabmonumenten vergleicht und damit der Auffassung Siegfried Salzmanns folgt. Dieser versteht den Trakt als „Lehmbruck-Memorial-Museum“, das die „Ruhe und Stille“ ausstrahlt, die „der ursprünglichen Ableitung des Begriffs ‚Museum gleich Mausoleum‘ gemäß ist“⁵⁸⁹. Matthias Schreiber beruft sich vor allem auf die runden Formen der Betonscheiben, die er als bautypologische Verbindung zu antiken Kaisermausoleen in Rom deutet. Darauf aufbauend, interpretiert er den Lehmbruck-Trakt als modernes Mausoleum, das der Verehrung eines Toten dient, ohne dessen Leichnam zu bergen⁵⁹⁰. Diese Deutung muss sowohl unter dem Aspekt des bautypologischen Vergleiches als auch hinsichtlich Manfred Lehmbrucks eigenen Äußerungen als äußerst zweifelhaft gelten. Die römischen Mausoleen sind zumeist als Rundbau errichtet worden und eignen sich daher nicht zum Vergleich mit dem Lehmbruck-Trakt. Die gewölbten Betonscheiben sind nicht ein Verweis auf das vermeintliche architektonische Vorbild, sondern sie sind einzig durch die davor aufgestellten Skulpturen motiviert. Die Interpretation Schreibers lässt das Wirkungsverhältnis zwischen Objekt und Architektur, das Lehmbruck intensiv beschäftigt hat, völlig außer Acht. Gleichwohl können unter diesem Gesichtspunkt baufunktionale Vorbilder in der Antike ausgemacht werden. Schon in der Basilika, der antiken Königshalle, war der Thron oder ein Herrscherbild dem Eingang gegenüber aufgestellt. In der Regel wurde dieser zentrale Ort durch eine halbrunde Apsis hervorgehoben, die oftmals auch am Außenbau sichtbar war. Bei der christlichen Nutzung dieses Bautyps stand an selber Stelle der Altar als liturgisches Zentrum der Kirche. Dieses Prinzip kann nur bedingt auf den Lehmbruck-Trakt angewendet werden, da es sich nicht um einen Richtungsbau handelt, der auf einen zentralen Punkt ausgerichtet ist. Die Positionierung eines Objekts im Brennpunkt eines Kreises bewirkt dennoch durch diese tradierte Aufstellungsweise eine Erhöhung desselben, nicht zuletzt, da sich durch die Nischenform ein Wirkungsradius um das Werk herum entfaltet. Ebenso gut könnte man auf zahlreiche antike Skulpturen hinweisen, deren architektonischer Aufstellungskontext bekannt ist, die ebenfalls in

⁵⁸⁹ Salzmann 1981/ 1, S. 18. Eine etymologische Verbindung zwischen *Museum* und *Mausoleum*, ist trotz phonetischer Ähnlichkeit der Worte allerdings nicht gegeben.

⁵⁹⁰ Schreiber 1988, S. 45f.

Nischen aufgestellt waren. Auch in diesen Fällen hatte die Nische die Funktion, die Skulptur zu akzentuieren. Häufig wurde dieser Effekt noch durch einen oberen Abschluss in Form einer Kuppel oder Kalotte verstärkt⁵⁹¹. Dieses bauliche Konzept wird von Lehmbruck frei interpretiert. Er nutzt die Hervorhebung der Apsis für die Wirkung der davor aufgestellten Skulpturen. Eine Ableitung der konvexen Bauform von Mausoleen als Zentralbauten, wie etwa der Engelsburg in Rom, wie sie Mathias Schreiber vorschlägt, ist nicht zu belegen⁵⁹².

Neben den oftmals leichtfertig formulierten Vergleichen ist es vor allem Georg Holländer, der sich mit der Architektur des Lehmbruck-Traktes im Hinblick auf die Werkinterpretation Wilhelm Lehmbrucks beschäftigt hat. In seiner Dissertation schrieb er 1995:

„Der Museumsbau Manfred Lehmbrucks [...], der das Werk sakralisiert und gleichsam als ‚Weihgabe‘ inszeniert, legt eine Richtung der Werkinterpretation nachdrücklich fest, der – mit Ausnahme von Eduard Trier und Julius Meier-Gräfe – die wenigen Interpreten Lehmbrucks ausnahmslos gefolgt sind.“⁵⁹³

Dass das Werk sakralisiert wird, ist eine Interpretation, die vom Autor nicht durch Vergleiche untermauert werden kann. Auch der Ausdruck „Weihgabe“ ist unangemessen. Vielmehr wird aber das Werk inszeniert und durch den vorgegebenen Rundgang durch die Ausstellung, der seinen Kulminationspunkt im *Emporsteigenden Jüngling* im Atrium findet, durch den Architekten vorinterpretiert. Zur Erbauungszeit des Museums hat Carl Holzhausen in einem Zeitschriftenbeitrag auf die beeinflussende Wirkung der Architektur hingewiesen:

„Lehmbrucks Sohn hat hier – das sei nicht übersehen – einen Raum gestalten wollen, der Anteilnahme und

⁵⁹¹ Eine genaue Untersuchung der Wechselwirkung zwischen Apsis und Kunstwerk liefert die Untersuchung von Brenk 2010, die sich jedoch vor allem mit zweidimensionalen Bildwerken in Apsiden beschäftigt.

⁵⁹² Schreiber 1988, S. 45.

⁵⁹³ Holländer 1995, S. 116.

Ehrfurcht weckt, der spürbar macht, was Großes an der Kunst seines Vaters war.“⁵⁹⁴

Zutreffend ist es, von einem kontemplativen Ort zu sprechen, der, wie vom Architekten gewünscht, der ungestörten Begegnung von Mensch und Kunst dient⁵⁹⁵. Es lässt sich aber weder ein konkreter Bezug zu antiken Tempeln oder der davon abgeleiteten Tradition des Museumstempels im 19. Jahrhundert herstellen, noch ein Vorbild im antiken Grabbau ausmachen. Gleichwohl versteht es Lehmbruck, trotz der zurückhaltenden Architektur des Lehmbruck-Traktes durch zahlreiche Details eine Atmosphäre zu schaffen, die den Besucher subtil beeinflusst und sich auf die Wertschätzung des Werkes positiv auswirkt.

⁵⁹⁴ Holzhausen 1964, S. 26.

⁵⁹⁵ Lehmbruck 1964/ 1, S. 12.

3.3 Die Präsentation im Lehmbruck-Trakt

„die Architektur soll als Vermittler von
Beschauer und Kunstwerk
selbstlos dienen.“⁵⁹⁶

Mit der Eröffnung des Wilhelm Lehmbruck Museums am 5. Juni 1964 wurde der lang gehegte Wunsch der Erben und der Stadt Duisburg Wirklichkeit, das nahezu vollständige Werk des Bildhauers als Dauerausstellung in der Heimatstadt des Künstlers zu präsentieren. Eine Auflistung der Exponate hat sich nicht erhalten, so dass die Rekonstruktion der von Manfred Lehmbruck kuratierten Erstpräsentation anhand der Bilddokumentation des Duisburger Photographen Bernd Kirtz erfolgen muss. Im SAAI in Karlsruhe befindet sich zudem eine Liste mit Werken, die für die Aufstellung in Duisburg vorgesehen waren⁵⁹⁷. Demnach sollten 57 Skulpturen – davon 32 aus dem Lehmbruck-Nachlass, 24 aus städtischem Besitz und eine Leihgabe aus Hannover – sowie 17 Gemälde und 11 großformatige Zeichnungen des Künstlers gezeigt werden. Bei den plastischen Werken Wilhelm Lehmbrucks beziehen sich die Angaben im Folgenden auf den Catalogue Raisonné von Dietrich Schubert von 2001, bei den Gemälden auf das Werkverzeichnis von Margarita C. Lahusen von 1997.

Im Gegensatz zum ersten Bauabschnitt des Duisburger Museums, der als Wechsellausstellungshalle flexibel nutzbar sein musste, galt es beim Lehmbruck-Trakt, eine feste Sammlung zu beherbergen. Dem Architekten bot sich die seltene Gelegenheit, eine Ausstellungsarchitektur für das nahezu vollständige Œuvre eines Künstlers zu konzipieren, wobei der vorhandene Bestand nur noch geringfügig erweitert werden kann. Mit seinen Überlegungen zum Zusammenspiel zwischen Architektur und Kunst widmete sich Manfred Lehmbruck einem Thema, das zur Mitte des letzten Jahrhunderts ausgiebig diskutiert wurde⁵⁹⁸. Die Schwierigkeit im Museumsbau wurde darin gesehen,

⁵⁹⁶ Manfred Lehmbruck, Rede zur Eröffnung des Wilhelm Lehmbruck-Museums in Duisburg am 5.6.1964, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund Lehmbruck, S. 3 (Dok. 25).

⁵⁹⁷ Maschinenschriftliches Verzeichnis der zur dauernden Ausstellung bestimmten Skulpturen Wilhelm Lehmbrucks (Liste A I), der Gemälde Wilhelm Lehmbrucks (Liste A II) und der grossen Zeichnungen Wilhelm Lehmbrucks (Liste A III), undatiert, SAAI.

⁵⁹⁸ Als Beispiel sei auf den Bericht über die Mailänder Triennale 1954 von Hans Curjel hingewiesen, in dem ein Abschnitt mit „Einheit und wechselseitige Durchdringung von Architektur und bildender Kunst“ überschrieben ist (Curjel 1955, S. 52).

eine Balance zwischen der Ausstellungsarchitektur und dem Ausstellungsgut herzustellen. Ein moderner Paragone, ein Wettstreit zwischen der Museumsarchitektur und den ausgestellten Werken, sollte unbedingt vermieden werden. Manfred Lehmbruck war als Architekt besonders sensibel für diese Problematik, auch, weil er selbst als Bildhauer tätig war. Bei der Aufstellung im Lehmbruck-Trakt konnte er auf Erfahrungen zurückgreifen, die er 1962 bei der Ausstellung *Wilhelm Lehmbruck* im Haus der Kunst in München gesammelt hatte. Bei der dortigen Präsentation der Werke seines Vaters, die weitgehend aus Familienbesitz stammten und somit der Präsentation in Duisburg ähnelten, hatte er bereits die Ausstellungarchitektur entworfen. Da der Katalog zur Ausstellung keine Aufnahmen der Ausstellungsräume zeigt und sich auch im Schriftverkehr keine Liste der Exponate erhalten hat, ist ein Vergleich mit der Präsentation in Duisburg nicht möglich⁵⁹⁹. Eine von Sebastian Wagner veröffentlichte Zeichnung, die er der Münchener Ausstellung zuordnet, zeigt Werke Wilhelm Lehmbrucks vor unterschiedlich breiten Wandelementen (Abb. 125). Die dortige Aufstellung der *Knienden* vor einem breiten Wandsegment ähnelt der späteren Aufstellung im Lehmbruck-Trakt⁶⁰⁰. Anlässlich der Duisburger Museumseröffnung äußerte sich Lehmbruck in seiner Rede zu der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Architektur. Demzufolge war es ihm ein besonderes Anliegen, für die Skulpturen seines Vaters einen Raum zu schaffen, dessen Architektur im Dienst der Kunstwerke steht.

„Das ausgestellte Werk ist heute nicht mehr Objekt wie in früheren Zeiten sondern Subjekt. Es verlangt einen Lebensraum, der seine Eigenart berücksichtigt, es braucht Raum- und Lichtverhältnisse, die ihm angepaßt sind, und es fordert die Ausschaltung des Überflüssigen und Störenden.“⁶⁰¹

Die Skulptur steht als dreidimensionale Kunstgattung – entgegen der wand- oder flächengebundenen Malerei und Graphik – in einem besonderen

⁵⁹⁹ Wilhelm Lehmbruck, Haus der Kunst 1962. Der Schriftverkehr befindet sich im SAAI.

⁶⁰⁰ Wagner 2006, Anhang Teil 3, S. 30. Wo sich die Zeichnung befindet ist nicht angegeben, ebensowenig ein Indiz für die Zuordnung zur Münchener Ausstellung. Die Zeichnung wird von Wagner zu den nicht verwirklichten Projekten gezählt.

⁶⁰¹ Manfred Lehmbruck, Rede zur Eröffnung des Wilhelm Lehmbruck-Museums in Duisburg am 5.6.1964, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 3 (Dok. 25).

Verhältnis zur Museumsarchitektur. Sie greift in alle Dimensionen des umgebenden Raumes ein. Die Museumsarchitektur muss deshalb besonders zurücktreten und der Kunst den Vortritt überlassen. Aus diesem Grunde wurde im Duisburger Lehmbruck-Trakt beispielsweise auf schmale Pfeiler verzichtet, die mit den Skulpturen Lehmbrucks in Konkurrenz treten würden⁶⁰². Stattdessen betonen die monolithen Betonaußenwände die Horizontale und bilden einen ruhigen Hintergrund. Die beiden frei im Raum stehenden Pfeiler wirken durch ihre Breite wie Wandsegmente und betonen die davor aufgestellten Skulpturen. Für die Auswahl der Präsentationsart ist ein Verständnis der Kunstwerke unerlässlich. Manfred Lehmbruck hatte bereits bei seiner Entwurfspräsentation vor dem Duisburger Museumsverein 1961 das Verhältnis zwischen architektonischem Rahmen und den Werken Wilhelm Lehmbrucks als Grundlage seiner Überlegungen dargestellt:

„Trotz gewisser Hauptansichten sind alle Figuren ausgesprochene Rundplastiken, die weder in Nischen, noch an die Wand gestellt werden dürfen, sondern frei im Raum stehen müssen. Die Wände sind nur Hintergründe [...].“⁶⁰³

Die Entscheidung, Sichtbetonwände auch im Innern als Hintergrund für die Skulpturen zu wählen, traf Lehmbruck erst nach Studien an seinem Architekturmodell.

„Die Materialwahl weicht teilweise von der ersten Fassung ab. Nach langen Erwägungen und Versuchen am Modell kam ich zu der Erkenntnis die äußeren Sichtbetonflächen auch an den Innenseiten der Umfassungswände durchzuführen, um einen monolithischen und einheitlichen Charakter des Bauwerks zu erzielen, und den Figuren ruhige, ‚gebaute‘ und nicht ‚dekorative‘ Hintergründe zu geben.“⁶⁰⁴

⁶⁰² Lehmbruck 1964/ 1, S. 12.

⁶⁰³ Manfred Lehmbruck, Vortrag vor dem Museumsverein in Duisburg am 9.1.1961, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 9 (Dok. 20).

⁶⁰⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an das Hochbauamt der Stadt Duisburg vom 25.1.1961, SAAI, S. 2.

Es wurden nur wenige Materialien verwendet und Manfred Lehbruck beließ die verwendeten Baustoffe in ihren natürlichen Farben. Im Lehbruck-Trakt dominieren das Grau der Sichtbetonwände, das Wei der Carrarakieselreliefs sowie das Beige des Fubodens den Raum und bilden einen zurückhaltenden Hintergrund für die Skulpturen. Einzig die Ausblicke in die Parkanlage ergänzen die Farbpalette um diverse Grün- und Brauntöne. Die Aufstellung einer Skulptur unmittelbar vor einer Auscheibe wurde von Lehbruck, wohl aufgrund des störenden Gegenlichts, vermieden. Er bevorzugte als Hintergrund den grauen Sichtbeton mit einem leichten Schalungsrelief, der einen ruhigen, aber dennoch facettenreichen Hintergrund bildet.

Bei einem Museum, das hauptsächlich Skulpturen zeigt, ist nicht nur die Gestaltung der Wände, sondern auch die Gestaltung des Fubodens von besonderer Bedeutung. Er wird vom Besucher bei der Betrachtung der Kunstwerke als Hintergrund wahrgenommen und steht in einem ähnlichen Spannungsverhältnis zur Skulptur wie die Wand zum Gemälde. Für die Wechselausstellungshalle des ersten Bauabschnitts hatte Manfred Lehbruck Steinplatten gewählt, die sich im Format dem Raster der Schienen für die variablen Stellwände anpassten. Um einen nahtlosen Übergang zwischen den Baukörpern herzustellen, wurde dieser Bodenbelag auch im Eingangspavillon sowie auf der oberen Ebene des Lehbruck-Traktes verlegt. Für die untere Ebene des Traktes sowie die seitlichen Galerien hingegen entschied er sich für einen fugenlosen Bodenbelag. Es handelt sich um Quarzsand, der durch Epoxidharz gebunden ist und vor Ort gegossen wurde⁶⁰⁵. Für die Aufstellung von Skulpturen ist der einheitliche Bodenbelag von Vorteil, da die Objekte frei im Raum positioniert werden können, ohne durch ein Bodenraster in ein räumliches Bezugssystem eingefügt zu werden⁶⁰⁶. Dies ist vor allem vor dem Hintergrund der Entwicklung der Skulptur im 20. Jahrhundert von Bedeutung. Die Bildhauer lösten sich vermehrt von der tradierten Verbindung zwischen Skulptur und Sockel und favorisierten eine Präsentation ohne Sockel direkt auf dem Boden. Zudem werden die Werke größer und sind vermehrt für eine Aufstellung im Freien vorgesehen⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ Ausführlicher zu den technischen Details: Zehme 1964/ 2.

⁶⁰⁶ Aufnahmen eines nichterhaltenen Modells zeigen noch einen gerasterten Bodenbelag, so dass die Positionierung der Skulpturen im Raum wohl anhand dieses Rasters erfolgte, auch wenn dies für den Besucher nicht mehr sichtbar ist.

⁶⁰⁷ Zur Funktion des Sockels in der Kunst des 20. Jahrhunderts siehe ausführlich: Brunner 2009/ 1.

Das aus nicht viel mehr als hundert Werken bestehende plastische Œuvre Wilhelm Lehmbrucks umfasst nur sieben großformatige, plastische Werke, die an hervorgehobenen Positionen im Raum ihre Aufstellung finden (Abb. 126)⁶⁰⁸. Gerade diese Werke aber entfalten ihre Wirkung erst dann, wenn sie einen großen Wirkungsraum erhalten. In seinen Ausführungen zum Duisburger Museumsbau äußert sich Lehmbruck folgendermaßen zu dieser Problematik:

„Bei einem Museum mit dem Schwerpunkt Bildhauerei
kommt den Freiräumen erhöhte Bedeutung zu.“⁶⁰⁹

Diese zeitgebundene Museumsideologie lässt sich auch bei anderen Museumsbauten der Nachkriegszeit beobachten. Zum Vergleich eignet sich besonders das 1962 in Hamburg-Kleinflottbek eröffnete Ernst-Barlach-Haus, erbaut nach Plänen von Werner Kallmorgen. Wie der Duisburger Lehmbruck-Trakt wurde das Museum für eine abgeschlossene Sammlung eines Bildhauers errichtet, wenn auch für Werke kleineren Formats. Pro Ausstellungsraum werden nur wenige Werke gezeigt, die aufgrund der großzügigen Freiflächen von verschiedenen Blickpunkten und auch aus der Distanz betrachtet werden können (Abb. 127)⁶¹⁰. Beim Duisburger Museum konnte Manfred Lehmbruck das Privileg nutzen, sehr verschwenderisch mit dem Raum umgehen zu können – auch weil in ihm der Museumsarchitekt und der Hauptleihgeber in einer Person vereinigt waren.

Die Auswahl der Dauerleihgaben wurde von der Familie Lehmbruck getroffen, Manfred Lehmbruck hatte für die Aufstellung im Lehmbruck-Trakt die Hauptverantwortung. Durch diesen Einfluss der Familie auf die Werkauswahl, ergab sich zwar der glückliche Umstand, dass das nahezu vollständige Werk des Bildhauers gezeigt werden konnte, es trat aber ebenso die unglückliche Vermischung von Lebzeitgüssen und postumen Werken auf, die bis heute ein zentrales Problem der Lehmbruck-Forschung darstellt. Es bestand kein Interesse von Seiten der Familie eine Unterscheidung vorzunehmen⁶¹¹. Dies mag auch finanziell motiviert gewesen sein, hat doch

⁶⁰⁸ Dietrich Schubert listet in seinem Bestandskatalog 101 Bildwerke auf, die zum Teil in mehreren Ausführungen überliefert sind (Schubert 2001).

⁶⁰⁹ Lehmbruck 1964/ 1, S. 12.

⁶¹⁰ Eine weitere Parallele zwischen den beiden Museen besteht in der Präsentation einzelner Hauptwerke mit eigener Beleuchtung durch Glaskuppeln.

⁶¹¹ Siehe dazu ausführlich: Schubert 2001, S. 107ff.

Anita Lehmbruck zusammen mit ihren Söhnen vom Verkauf der Nachgüsse profitiert und daher kein Interesse daran gehabt, eine Abwertung der postumen Werke hervorzurufen. Durch die museale Aufstellung in Duisburg, die Lebzeitwerke und postume Güsse gleichwertig nebeneinander zeigt und die dadurch erfolgte Legitimierung Letztgenannter, wurde dieses Problem – auch gefördert von den Kuratoren – für Jahrzehnte ausgeblendet. Unabhängig von der Provenienz, stehen die Werke gleichrangig und ohne Kennzeichnung nebeneinander. Diese Problematik wurde von Dietrich Schubert ausführlich behandelt, der unter anderem die Dominanz der Bronzen in der Duisburger Ausstellung kritisierte, die seines Erachtens von Wilhelm Lehmbruck nicht präferiert wurden. Sie wird von ihm vielmehr als Legitimierungsversuch der Familie Lehmbruck gedeutet, die vor allem mit dem Verkauf von postumem Bronzen über Jahrzehnte Geld verdienten⁶¹². Es wurde sowohl von den Museumsverantwortlichen als auch von der Familie Lehmbruck in Kauf genommen, wenn nicht sogar gewünscht, dass Ausführungen in Bronze überproportional in der Ausstellung vertreten sind, wenngleich dies nicht die Nachlasssituation zum Todeszeitpunkt des Künstlers widerspiegelt.

Das Werk Wilhelm Lehmbrucks wird im Duisburger Museum weitgehend chronologisch präsentiert und zeigt dem Besucher die Entwicklung des Künstlers von den akademischen Arbeiten der Anfangszeit bis hin zu den expressiven Werken der letzten Schaffensjahre auf. Dieses Ausstellungskonzept wird bei den meisten monographischen Museen umgesetzt und bietet sich insbesondere bei Wilhelm Lehmbruck an, dessen überschaubares und sehr homogenes Œuvre eine thematische Präsentation kaum zulässt. Der Künstler arbeitete konsequent figurativ und stellte den Menschen ins Zentrum seines Werkes.

Der Architekt sieht im Lehmbruck-Trakt einen Rundgang vor, der auf der oberen Galerie beginnt und über die Ostgalerie im unteren Geschoss fortgesetzt wird. Solch eine Besucherführung wurde kurz zuvor auch von Frank Lloyd Wright beim Bau des New Yorker *Solomon R. Guggenheim Museums* umgesetzt. Lehmbruck hatte diesen allerdings bei einem Vortrag im Jahr 1961 kritisiert, da er der Individualität der Kunstwerke nicht zuträglich sei⁶¹³. Le

⁶¹² Schubert 2001, S. 114ff. Anders sieht dies Marion Bornscheuer, die von vorgesehenen Bronzegüssen ausgeht, die nur aus Geldmangel nicht realisiert werden konnten. Sie schließt sich damit der Meinung Anita Lehmbrucks an (Bornscheuer 2014, S. 49f.).

⁶¹³ Manfred Lehmbruck, Vortrag vor dem Museumsverein in Duisburg am 9.1.1961, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 20).

Corbusier hatte 1929 einen ähnlichen Rundgang in seinem *Mundaneum* für die von Paul Otlet erdachte Cité mondiale in Genf entworfen. Er plante auf quadratischem Grundriss eine spiralförmig verlaufende Galerie in Pyramidenform. Der Besucher sollte mit einem Aufzug zur Spitze gelangen und von da aus abwärts laufend die Geschichte der Menschheit erkunden⁶¹⁴. Entgegen dieser und der Wright'schen Lösung der Spirale, die beide eine feste Richtung sowie Länge des Rundgangs vorgeben, bleibt dem Besucher in Duisburg mehr Raum für eigene Entscheidungen. Er kann von der oberen Galerie den gesamten Raum – und damit auch das Lebenswerk des Künstlers – überblicken und nun entweder dem angebotenen Rundgang folgen oder ein bestimmtes Werk direkt ansteuern.

Auf der oberen Galerie, der Südgalerie, wird das Frühwerk des Künstlers exemplarisch präsentiert. Es handelt sich um Werke aus der Düsseldorfer Zeit, die noch ganz dem Akademiestil verpflichtet sind (Abb. 128). Aufgrund der zahlreichen erhaltenen Werke dieser Periode, wird hier nur eine Auswahl des Bestandes gezeigt. Eine von Manfred Lehbruck handschriftliche verfasste Liste nennt elf plastische Werke, von denen fünf in einer Vitrine ausgestellt werden sollten. Vorgesehen waren der *Steinroller* in Bronze, ein *Mädchenkopf* in Marmor, ein *Kinderkopf* in Marmor, die Bronzeplakette *Weg zur Schönheit*, und die *weibliche Figur* (Warenhaus Tietz) in Bronze (Abb. 129)⁶¹⁵. Der Blick des Besuchers fällt auf der oberen Galerie zunächst auf die Bronzegruppe *Mutter und Kind* von 1907 auf der linken Seite, die eigens von einer Lichtkuppel beleuchtet wird⁶¹⁶. Lehbruck bearbeitete dieses Thema in diesen Jahren mehrfach, vielleicht auch bedingt durch die eigene familiäre Situation, die ihn in den kommenden Jahren zum dreifachen Vater machen sollte⁶¹⁷. Als korrespondierendes Werk zu der Mutter-Kind-Gruppe befindet sich in unmittelbarer Nähe an der Galeriewand das Bronzerelief *In Gedanken (Mutter*

⁶¹⁴ Vgl. dazu die Projektbeschreibung unter www.fondationlecorbusier.fr. Projekt: Mundaneum, Musée mondial, Geneva, Switzerland, 1929.

⁶¹⁵ Handschriftliche Auflistung des Frühwerks Wilhelm Lehbrucks mit Notizen zur Präsentation von Manfred Lehbruck, undatiert, SAAI. Bei Schubert 2001 sind die Werke wie folgt aufgeführt: Wilhelm Lehbruck, *Mann mit Hose wälzt einen Stein: »Die Arbeit«* – »Der Sohn der Arbeit«, Bronze (No. 22, II B 1); Wilhelm Lehbruck, *Mädchenkopf*, Hochrelief, um 1903/ 05, Marmor (No. 17); Wilhelm Lehbruck, *Kopf eines Säuglings*, Kinderkopf, 1909?, Marmor (No. 47, B); Wilhelm Lehbruck, *Genius und Jüngling: »Weg zur Schönheit«*, Bronze (No. 20, B a 2 oder No. 20, B b 1); Wilhelm Lehbruck, *Kleine Stehende, weibliche Figur*, Bronze (no. 40, B 1).

⁶¹⁶ Wilhelm Lehbruck, *Mutter und Kind*, 1907 (wohl postum gegossen), Bronze, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 31, B 1).

⁶¹⁷ Lahusen 1997, S. 81ff.

mit Kind) aus demselben Jahr (Abb. 130)⁶¹⁸. Auch bei den weiteren Arbeiten aus dieser Schaffenszeit steht das Motiv der Frau im Mittelpunkt. Als Modelle dienten Wilhelm Lehmbruck zu dieser Zeit seine Ehefrau Anita und seine Schwägerin Martha, deren individuelle Züge in einigen Werken zu erkennen sind⁶¹⁹. Ein weiteres zentrales Werk dieser frühen Schaffensphase ist die *Große Stehende* von 1910 (Abb. 131)⁶²⁰. Die auch als *Duisburgerin* bekannte Figur ist an hervorgehobener Position vor einer konkaven Betonwand aufgestellt und wird von einem Oberlicht akzentuiert. An der Wand hinter der *Duisburgerin* hängen die Gemälde *Martha* und *Geneigter Frauenkopf* aus den Jahren 1912 und 1914 (Abb. 132)⁶²¹. Vor dem einheitlichen Hintergrund der Betonwand wirken die drei Werke trotz der unterschiedlichen Gattungen wie ein Ensemble. Die beiden großformatigen Plastiken, *Mutter und Kind* und die *Große Stehende*, platzierte Lehmbruck in der Raummitte wodurch er die Allansichtigkeit der Werke unterstrich und den Besucher zum Umlaufen der Skulpturen anregen wollte. Aus diesem Grund ist der quadratische Sockel der Mutter-Kind-Gruppe schräg in den Raum gestellt. Noch offensichtlicher ist die Absicht des Architekten bei der Aufstellung der *Großen Stehenden*. Die halbrunde Wand hinter der Skulptur lädt den Besucher geradezu zum Umschreiten des Werks ein. Manfred Lehmbruck hat sich intensiv mit der Wechselwirkung zwischen Skulptur und Raum beschäftigt und war sich der Auswirkung des Umfelds auf die Werkrezeption bewusst. In seinem Aufsatz von 1974 widmete er sich ausführlich diesem Thema und nutzte dabei ein Photo vom Lehmbruck-Trakt als Illustration (Abb. 133). In der Bildunterschrift heißt es:

„Die Figur-Grund-Beziehung hat im Museum ein bedeutendes Gewicht, da die architektonische ‚Figur‘ (Raumelement) nicht nur eine begrenzte rationale Fläche ist, die im Sehbild ‚oben‘ liegt, sondern aktiv ausstrahlt und sich in und über den Grund drängt. Die konkave Form ruft

⁶¹⁸ Wilhelm Lehmbruck, »In Gedanken«, Relief Mutter mit Kind, Bronze, 1907, Bronze (Schubert 2001, No. 32, B 1).

⁶¹⁹ Wilhelm Lehmbrucks *Große Stehende* von 1910 und *Martha* von 1912. Brockhaus 2005, S. 114 (*Große Stehende*) und S. 232 (*Martha*).

⁶²⁰ Wilhelm Lehmbruck, *Große Stehende (junges Weib)* »Stehende weibliche Figur«, Gips, 1910/ 11, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 51, 3).

⁶²¹ Wilhelm Lehmbruck, *Martha*, Öl und Tempera auf Leinwand, 1912 (Lahusen 1997, Kat. 29, S. 339f.) und Wilhelm Lehmbruck, *Geneigter Frauenkopf*, Öl und Tempera auf Leinwand, 1914, WLM Duisburg (Lahusen 1997, Kat. 45, S. 349f.).

ganz andere Assoziationen und Reaktionen hervor als die konvexe Scheibe. Das Objekt muß mit dieser psychologischen Bewegung im Einklang stehen.“⁶²²

Durch ihre mittige Aufstellung auf der Galerie fällt der Blick des Besuchers schon beim Betreten des Lehmbruck-Traktes auf die *Große Stehende* und wird dadurch zum Weitergehen in diese Richtung und zur Fortsetzung des Rundgangs auf der anschließenden Ostgalerie verleitet. Auch die Ausrichtung des Kopfes auf den Eingangsbereich unterstützt diese gewünschte Besucherführung.

Der Rundgang wird fortgesetzt auf der schmalen Ostgalerie, die über drei Absätze zur breiten Nordgalerie hinunterführt (Abb. 134). Hier werden vor allem kleinformatige Werke gezeigt, Teilstücke und Varianten von bereits gesehenen Werken, so wie einzelne Auftragsarbeiten. Auf jedem Absatz sind zwei bis drei plastische Werke auf Sockeln angeordnet. Jeweils zwei Sockel dienen gleichzeitig zusammen mit dem Geländer als Auflagefläche für eine Glasplatte, die eine zusätzliche Ausstellungsfläche bietet (Abb. 135). Über die intendierte Verwendung der Platte lässt sich nur mutmaßen. Während bei der Ausstellung 1964 anhand der Photographien eine Präsentation von Graphik angenommen werden muss, findet sich in einem Schriftstück der Hinweis, dass die Glastische kleinere Plastiken aufnehmen sollen⁶²³. Durch den vorgegebenen Rundgang wird dem Besucher die künstlerische Entwicklung vom akademischen Frühwerk bis hin zu den expressiven Werken der späten Lebensjahre vor Augen geführt. Der weibliche Akt ist weiterhin das zentrale Thema der Arbeiten, taucht aber nun vermehrt als Torso oder in Büstenform auf. Auch die Behandlung des Körpers verändert sich. Die Darstellung wird immer stärker reduziert und auf geometrische Formen zurückgeführt, wobei einzelne Gliedmaßen überlängt dargestellt werden. Zudem kann beobachtet werden, wie der Künstler sich allmählich von individuellen Porträtzügen bei seinen Werken abwendet und anonyme Gesichter bevorzugt. Auch die

⁶²² Maschinenschriftliche, deutsche Fassung des Aufsatzes *Museum-architecture*, Ps 7, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe. In der englischen Übersetzung wie folgt veröffentlicht (Lehmbruck 1974, S. 199): “The relation between figure and background is of particular importance in a museum, for the architectural form (as an element of space) is not only a delimited rational surface which is situated at the ‘top’ of the visual image; it also actively affects and impinges on the background. A concave shape elicits quite different reactions and associations from a convex shape. The object must be in harmony with this psychological movement”.

⁶²³ Protokoll zur Besprechung am 12.5.1964, StADu, 401/ 1290.

wiederkehrende Behandlung eines Motivs in unterschiedlichen Ausschnitten wird deutlich. So sieht der Besucher auf seinem Rundgang verschiedene Varianten und Teilstücke der *Großen Sinnenden* und der *Großen Stehenden*. Aufgrund der Überschaubarkeit des gesamten Traktes ist es ihm trotz der unterschiedlichen Ausstellungsebenen möglich, auch weiter voneinander entfernt aufgestellte Werke miteinander zu vergleichen und die unterschiedliche Bearbeitung eines Motivs nachzuvollziehen. Auch die Auswirkung der verschiedenen von Lehmbruck verwendeten Werkstoffe auf das Motiv können auf diese Weise vom Besucher beobachtet werden.

„Mit wenigen Architekturelementen werden räumliche Bereiche angedeutet, die jedoch ineinander überfließen. Hierdurch lassen sich die Figuren sowohl alleine als auch in größerer Entfernung im Zusammenhang betrachten.“⁶²⁴

Nach dieser Einführung in das Werk Wilhelm Lehmbrucks, betritt der Besucher schließlich die große untere Ausstellungsebene, auf der die Werke aus der letzten Schaffensperiode zu sehen sind, Hauptwerke aus der Pariser Zeit sowie das Spätwerk des Künstlers. Besonders hervorgehoben sind fünf großformatige Werke. Auf der breiten Nordgalerie befindet sich von einer konkaven Betonwand hinterfangen die *Große Sinnende* von 1913 (Abb. 136)⁶²⁵. Der postume Bronzeguss, dessen Motiv in der Pariser Zeit entstanden ist, bildet das Pendant zu der ähnlich präsentierten *Großen Stehenden* auf der Südgalerie. Anders als jene, die durch den klassischen Kontrapost und die leichte Drehung des Körpers allansichtig gearbeitet ist, ist die *Große Sinnende* mehr auf Frontalansicht ausgerichtet. Folglich ist sie in der Ausstellung zwar zu umschreiten, jedoch ist vor der konkaven Betonwand ein breiter Kieselstreifen angelegt, so dass die Rückseite der Figur nur aus geringer Distanz betrachtet werden kann. Auf diese Weise wird durch die Architektur die Betrachtung der Hauptansichtsseite gefördert. In der heutigen Ausstellung ist die Bronze durch den 1973 erworbenen getönten Gips ersetzt worden. Gegenüber der *Großen Sinnenden* befindet sich im Atrium, sozusagen als männliches Gegenstück, die postume Bronze des *Emporsteigenden Jünglings*

⁶²⁴ Lehmbruck 1964/ 1, S. 11.

⁶²⁵ Wilhelm Lehmbruck, *Große Sinnende*, Bronze (postum), 1913, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 64, B 2).

von 1913-1914 (Abb. 137)⁶²⁶. Das an drei Seiten verglaste und begehbare Atrium ermöglicht die Ansicht der Bronze aus verschiedenen Blickwinkeln und ist ein Beispiel für die von Manfred Lehmbruck präferierte Aufstellung einer Skulptur im Freien. Als Hintergrund für die Figur dient eine Wand aus Sichtbeton, die in ihrer Oberflächenstruktur den Innenwänden des Traktes angeglichen ist. Zwei weitere großformatige Werke werden auf der unteren Ausstellungsebene vor Wandpfeilern präsentiert. Auf der östlichen Seite befindet sich die Gipsfassung der *Knienden* von 1911, deren Bronzeguss dem Besucher schon vor dem Museumseingang begegnet ist⁶²⁷. Dieses Werk war ursprünglich weit genug vom Pfeiler abgerückt, so dass der Besucher es Umschreiten konnte. Bei der heutigen Präsentation im Lehmbruck-Trakt steht die Skulptur sehr viel näher am Pfeiler – ein Umschreiten ist zwar noch möglich, die eigentliche Intention des Architekten ist aber nicht mehr zu erkennen (Abb. 138-139). Dafür mag nun der Lichteinfall durch das Oberlicht für die Skulptur von Vorteil sein. Vor dem anderen Pfeiler im Lehmbruck-Trakt ist ein postumer Bronzeguss des im Zürcher Exil entstandenen *Sitzenden Trauernden* von 1916/ 17 aufgestellt (Abb. 140)⁶²⁸. Das Werk war im Oktober 1922 als Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges auf dem Ehrenfriedhof auf dem Duisburger Kaiserberg aufgestellt worden (Abb. 39). Während der Jüngling dort auf einem Steinquader saß, wählte Manfred Lehmbruck für die Präsentation im Museum eine Anhäufung Carrarakiesel als Sockel. Hier zeigt sich die künstlerische Freiheit des Architekten-Kurators, der sich weder an eine vom Künstler intendierte Aufstellung, noch an die historische Präsentation gebunden fühlt. Das fünfte großformatige Werk Wilhelm Lehmbrucks ist der Gipsguss des *Gestürzten* von 1915 an der Südostseite des Raumes (Abb. 141)⁶²⁹. Die Präsentation des Gestürzten ist ein gutes Beispiel für Manfred Lehmbrucks Umgang mit der Problematik einer musealen Aufstellung. Selbst als Bildhauer tätig, bezog er bei der von ihm kuratierten Erstaufstellung der Werke seines Vaters das Wesen und die Geschichte der Kunstwerke sehr umsichtig in seine Architekturplanung mitein

⁶²⁶ Wilhelm Lehmbruck, *Emporsteigender Jüngling*, Bronze (postum gegossen), 1913-14, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 68, B 1). Auch Dietrich Schubert deutet die *Sinnende* als „Pendant“ zum *Emporsteigenden* (Schubert 1990, S. 180).

⁶²⁷ Wilhelm Lehmbruck, *Kniende*, Gips, 1911, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 59, A 1) und Wilhelm Lehmbruck, *Kniende*, Bronze (postum), 1911, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 59, C 2).

⁶²⁸ Wilhelm Lehmbruck, »Der Gebeugte« - *Sitzender Trauernder* (»Freund«), Bronze (postum), 1916/ 17, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 93, C 1).

⁶²⁹ Wilhelm Lehmbruck, *Der Gestürzte*, Gips, 1915/ 16, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 84, A 1).

und setzte seine eigene ästhetischen Vorstellung um. Ein vergleichbares Vorgehen ist bei keinem anderen Nachkriegsmuseum bekannt. Kurz zur Entstehungsgeschichte des *Gestürzten*: Wilhelm Lehmbruck scheint sich mit dem Thema des Kriegers seit 1915 beschäftigt zu haben. Vorausgegangen war die Aufforderung zur Teilnahme an einem Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal auf dem Duisburger Ehrenfriedhof am Kaiserberg. Eine nicht mehr erhaltene Kohleskizze, die von August Hoff 1936 publiziert wurde, zeigt die Plastik vor einer angedeuteten Nischenarchitektur (Abb. 142)⁶³⁰. Im Lehmbruck-Trakt wurde die Skulptur so im Raum positioniert, dass sie, vom Atrium aus betrachtet, von der Treppe der östlichen Galerie gerahmt wird. Auf diese Weise wird der zunächst von Wilhelm Lehmbruck intendierte Aufstellungszusammenhang zwar deutlich, jedoch nicht imitiert. Schon in seiner Dissertation äußert Lehmbruck Bedenken gegenüber der Rekonstruktion historischer Aufstellungsformen: „Nur in den seltensten Fällen werden hierbei glückliche Lösungen erzielt, die man im Allgemeinen mit dem Wert einer mehr oder weniger gelungenen Kopie gegenüber dem Original vergleichen kann“⁶³¹. Der gewählte Aufstellungsort des *Gestürzten* hat den weiteren Vorteil, dass er von der Süd- und der Ostgalerie aus der Aufsicht betrachtet werden kann. Auf diese Weise zeigt sich die starke Trennung der beiden Körperhälften entlang der Wirbelsäule, die bei einer Betrachtung von der Seite nicht wahrgenommen werden kann, wenngleich auch hier der unterschiedliche Ausdruck der beiden Körperseiten auffällt (Abb. 143).

Das druckgraphische Œuvre Wilhelm Lehmbrucks wird unter der Südgalerie gezeigt, ein Bereich, der sich für diese Gattung anbot, da hier nur wenig schädigendes Tageslicht einfällt (Abb. 144). Aufgrund des großen Bestandes dieser Gattung und aus konservatorischen Gründen war eine stetig wechselnde Ausstellung vorgesehen. Die Blätter konnten dazu vor Ort in fest installierten Wechselrahmen ausgetauscht werden und ansonsten lichtgeschützt im Depot aufbewahrt werden. Ein Maximum an Flexibilität wurde durch frei installierbare Stellwände erreicht, die bei Bedarf zusätzliche Hängefläche boten oder es erlaubten, einzelnen Graphiken Gemälden gegenüberzustellen, so dass die Besucher die Genese eines Motivs nachvollziehen konnten.

An diesem Punkt des Rundgangs angekommen, hatte der Besucher die Wahl. Er konnte entweder direkt an der Garderobe vorbei in den Bereich der

⁶³⁰ Dazu ausführlicher: Milz 1987. Die Skizze ist bei Hoff 1936, S. 99 abgebildet.

⁶³¹ Lehmbruck 1942, S. 6f.

Wechselausstellung gehen oder erneut den Lehmbruck-Trakt durchqueren, um über die Westgalerie wieder zum Eingangsfoyer zu gelangen. Bei der Fortführung des Rundgangs, fällt sein Blick beim Betreten der Westgalerie zunächst auf den Steinguss der *Betenden* von 1918 (Abb. 145)⁶³². Auch diese Halbfigur wird an prominenter Stelle präsentiert, nämlich genau in der Treppennachse, so dass sie als point de vue den Blick des Besuchers bereits beim Betreten der Nordgalerie auf sich zieht (Abb. 146). Des Weiteren werden kleinplastische Werke aus dem Spätwerk, vornehmlich Portraits gezeigt, denen Gemälde auch aus früheren Jahren zur Seite gestellt sind.

Manfred Lehmbruck lenkt den Besucher durch die geschickte Anordnung der Werke auf einem von ihm vorgegeben Rundgang durch die Ausstellung. Seine museale Inszenierung lässt sowohl den flüchtigen Betrachter die künstlerische Entwicklung Wilhelm Lehmbrucks nachvollziehen als sie auch dem interessierteren Betrachter die Möglichkeit bietet, einzelne Werke, die nicht in unmittelbarer Nähe zueinander aufgestellt sind, zu vergleichen⁶³³. Der Standort der großformatigen Werke Wilhelm Lehmbrucks ist im Lehmbruck-Trakt festgelegt, wenn auch nicht unabänderlich. Die kleineren Werke hingegen können variabel aufgestellt werden, wobei sich eine Orientierung an die vorgesehene chronologische Aufstellung anbietet.

Zum 50jährigen Jubiläum der Museumsarchitektur wurde im Juni 2014 die Erstbespielung des Lehmbruck-Traktes rekonstruiert. Die heutige Präsentation lehnt sich zwar an der Originalaufstellung an, weicht aber in einigen Details ab. Die Frühwerke Lehmbrucks in der Vitrine auf der Südgalerie sind nicht ausgestellt und die Positionierung einiger Skulpturen im Raum, wie

⁶³² Wilhelm Lehmbruck, sog. »Betende« - *Elisabeth Bergner in »Rausch« von Strindberg*, Steinguss (postum), 1918, WLM Duisburg (Schubert 2001, No. 99, A 4).

⁶³³ Der Begriff Inszenierung für eine museale Ausstellung folgt der von Joachimides vorgeschlagenen Definition (Joachimides 2001, S. 13f.): „Damit ist jegliche technische Form der Zurschaustellung gemeint, mit der das Kunstmuseum seine Exponate einem Publikum vorführt. Der Begriff, wie er hier verwendet wird, umfaßt sämtliche die Rezeption der ausgestellten Kunstwerke mitbestimmende Faktoren der Museumspräsentation von der architektonischen Gestaltung der Ausstellungsräume über deren wandfeste und bewegliche Ausstattung bis zur räumlichen Anordnung der Exponate darin. Es handelt sich dabei um Techniken, mit denen die Institution des Museums das intendierte Verständnis ihrer Sammlungen durch den Betrachter in einer nonverbalen Kommunikation steuert. Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Inszenierung in diesem Sinne keineswegs auf besonders aufwendige oder ihren Rezipienten aufdringlich erscheinende Präsentationsweisen eingeschränkt ist, wie es der gegenwärtige umgangssprachliche Gebrauch des Wortes in bezug [sic!] auf Kunstausstellungen nahelegt. Vielmehr soll der Begriff alle Formen der Ausstellungspraxis umfassen, unabhängig davon, ob ihre Betrachter die zugrundeliegenden Absichten leicht durchschauen können oder ob sie durch ihre vermeintliche Zurückhaltung bzw. durch konventionelle Gewohnheit umso unaufdringlicher auf sie wirken“.

beispielsweise der *Torso der Großen Stehenden*, weicht von der Originalaufstellung ab⁶³⁴. Auch auf die von Manfred Lehmbruck gewünschte Begrünung des Atriums und die Wiederherstellung der Kieselstreifen an der Nord- und Ostseite des Traktes wurde verzichtet.

In jedem Museum kommt der Aufstellung der Werke eine besondere Bedeutung zu. Neben der Positionierung im Raum muss entschieden werden, ob die Werke auf Sockeln gezeigt werden und wie diese aussehen sollen. Die Verbindung von Skulptur und Sockel ist bei der Kunst des 20. Jahrhunderts problematisch. In diesem Jahrhundert löste man sich allmählich von der über Jahrhunderte tradierten Verbindung von Skulptur und Sockel und entwickelte neue Lösungen für die Aufstellung⁶³⁵. Die Präsentation von modernen Skulpturen verlangt deshalb sorgfältige Überlegung, sofern die Sockel nicht vom Künstler vorgegeben wurden oder gar Bestandteil der Skulptur sind. Insbesondere das Format, das Material, die Position im Raum und der Abstand zu anderen Werken sind entscheidende Kriterien, die bedacht werden müssen um eine optimale Präsentation zu erlangen. Hierzu muss jedoch vor allem das Wesen der Skulptur verstanden werden. Auch wenn es selten einen vom Künstler explizit festgelegten Blickwinkel gibt, sollten die Werke auch im musealen Kontext in seinem Sinne gezeigt werden. Neben der Unterscheidung zwischen allansichtigen und auf eine Hauptansichtsseite gearbeiteten Werken, die vor allem für die Positionierung im Raum ausschlaggebend ist, ist auch die Sockelhöhe und der damit für den Besucher vorgegebene Betrachtungsstandpunkt wichtig. Aufschluss über die vom Künstler intendierte Aufstellung können selbst erstellte Photographien, Atelieraufnahmen oder Photos von Ausstellungen zu Lebzeiten des Künstlers geben. Im Fall von Wilhelm Lehmbruck existieren einige vom Künstler signierte und dadurch autorisierte Photographien seiner Werke⁶³⁶. Die Photos, die in seinem Pariser Atelier aufgenommen wurden, sind ein Anhaltspunkt für die von ihm gewünschte Aufstellung. Ob sie auch von ihm angefertigt wurden, ist nicht bekannt. Fest steht aber, dass Wilhelm Lehmbrucks sich über die Problematik

⁶³⁴ Wie Photographien und Bilder in Zeitungen aus dem Jahre 1964 zeigen, war der Torso mittig, unmittelbar vor der großen Treppe zur Nordgalerie aufgestellt und nicht wie heute vor dem Atrium.

⁶³⁵ Ausführlich zur Skulptur in der Moderne: Brunner 2009/ 1, hier besonders: Brunner 2009/ 2 und Hartog 2009.

⁶³⁶ Eine Studioausstellung im Lehmbruck Museum widmete sich 2007 diesem Thema: Wilhelm Lehmbruck im Licht der Fotografie, Studio Ausstellung im Museum 23.10. 2007 bis 20.1.2008. Ein begleitender Katalog erschien nicht.

der Skulpturphotographie bewusst war. In einem Schreiben aus dem Jahr 1912 bat er darum, bei Aufnahmen von seinen Werken zugegen zu sein⁶³⁷. Die zuvor angesprochenen signierten Aufnahmen zeigen Einzelwerke des Künstlers entweder inszeniert vor einem dunklen Hintergrund oder aber zusammen mit anderen Werken im Atelier. Als Sockel dienten mitunter Tische oder gestapelte Bretter, so dass der Betrachtungsstandpunkt entweder der Normalperspektive oder einem Blickwinkel leicht von unten entspricht (Abb. 147). Dies deutet darauf hin, dass Wilhelm Lehmbruck auch für seine lebensgroßen bzw. leicht überlebensgroßen Werke eine minimal erhöhte Aufstellung vorsah; bei den Statuetten und Torsi kann man von einer gewünschten Aufstellung in Augenhöhe ausgehen. Aufnahmen der Ausstellungsräume der Armory Show 1913 zeigen die *Kniende* bereits auf einem quaderförmigen Sockel und auch der *Gestürzte* wurde bei der Ausstellung der Freien Secession in Berlin 1916 auf einem ebensolchen Sockel gezeigt (Abb. 148-149). Beide waren allerdings etwas höher als bei der Präsentation im Lehmbruck-Trakt. Nicht bekannt ist, ob die Aufstellung der Figuren zu Lebzeiten des Künstlers mit diesem abgesprochen war. In beiden Fällen ist ein niedrigerer Sockel dem Werk zuträglicher, da eine bodennahe Aufstellung mehr der natürlichen Ansicht auf einen gestürzten und knienden Menschen entspricht. Auf diese Weise können auch die Details auf der Plinthe, wie das abgebrochene Schwert des *Gestürzten*, besser betrachtet werden⁶³⁸. Manfred Lehmbruck hat sich an diese für die Lehmbruck-Werke etablierte Präsentationsform gehalten und für den Lehmbruck-Trakt quaderförmige Betonsockel anfertigen lassen, die durch das Material eine Verbindung zu der Museumsarchitektur herstellen. Eine ähnliche Sockelform war kurz nach Wilhelm Lehmbrucks Tod für die Präsentation in der Dresdner Galerie Arnold verwendet worden (Abb. 150). Besonders bei den fragilen Werken aus Gips dient der Sockel auch als Abstandshalter und bietet den Objekten Schutz. Die Form der Sockel entspricht demnach im Wesentlichen derjenigen, die auch zu Lebzeiten Wilhelm Lehmbrucks bei Ausstellungen benutzt wurden.

Die Aufstellung der Skulpturen wurde von Manfred Lehmbruck detailliert geplant. Im SAAI in Karlsruhe befinden sich handschriftlich verfasste Listen, die den zu diesem Zeitpunkt zur Aufstellung vorgesehenen 52 Werken Beton-,

⁶³⁷ Handschriftliches Schreiben von Wilhelm Lehmbruck an Dr. Radenberg vom 2.7.1912, veröffentlicht in: Salzmann 1981/2, S. 25.

⁶³⁸ Auch Schubert weist darauf hin, dass die recht hohe Aufstellung des *Gestürzten* bei der Ausstellung in Berlin nicht Lehmbrucks Intention entsprochen haben muss (Schubert 1990, S. 211).

Stahl- oder Holzsockel zuweisen und in einigen Fällen eine Befestigung an der Wand vorgeben. Zudem sollte für einzelne Werke ein Sockel aufgemauert werden (Abb. 151)⁶³⁹. Die Auswahl des Materials und die Größe der Sockel waren von Lehmbruck in Absprache mit dem Museumsdirektor Gerhard Händler festgelegt worden⁶⁴⁰. Erst wenige Woche vor der Museumseröffnung hat Lehmbruck in Duisburg die Aufstellung der Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen angeordnet. Die Betonsockel für den *Gestürzten, Mutter und Kind, Kniende* und *Sinnende* wurden vor Ort hergestellt⁶⁴¹.

Im Rahmen des Entwurfsprozesses hatte der Architekt zuvor mit der Positionierung der Skulpturen im Raum experimentiert. Dafür entstanden mehrere Architekturmodelle (nicht erhalten) sowie Miniaturen der Werke Wilhelm Lehmbrucks, mit denen er den Lichteinfall simulierte (Abb. 71 und 152). Die Miniaturen aus hellem Lindenholz schnitzte Manfred Lehmbruck selbst (Abb. 153-154). Es handelt sich um insgesamt 38 Figuren, die nur wenige Zentimeter groß sind (etwa im Maßstab 1:33) und sich heute im Besitz der Lehmbruck-Erben befinden. 34 Miniaturen bilden rundplastische Arbeiten Wilhelm Lehmbrucks nach, vier Reliefs. Aus einem Schreiben Manfred Lehmbrucks vom Januar 1961 geht hervor, dass die Figuren unmittelbar zuvor gefertigt wurden⁶⁴². Zahlreiche Werke waren in Familienbesitz und standen Manfred Lehmbruck als Modell zur Verfügung, für andere gab es wohl zweidimensionale Vorlagen. Die detailreiche Nachbildung der Werke seines Vaters en miniature zeugt einerseits von einer Auseinandersetzung mit dessen Werk und andererseits von der bildhauerischen Begabung Manfred Lehmbrucks. In erster Linie dienten die Miniaturen dem Studium der Raum- und Lichtwirkung am Architekturmodell. Neben dem natürlichen Seitenlicht, das durch die großen Glasfenster und das Atrium in den Lehmbruck-Trakt einfällt, werden einzelne Werke Wilhelm Lehmbrucks zusätzlich durch gerichtetes Licht aus Aussparungen im Dach beleuchtet. Diejenigen Werke Wilhelm Lehmbrucks, die von den 38 Holzminiaturen wiedergegeben sind, waren alle bei der Eröffnung des Museums 1964 ausgestellt, wobei die *Kniende* in doppelter Ausführung vorhanden ist. Eine Version stellvertretend für den Bronzeguss, der vor dem Museum aufgestellt wurde und eine

⁶³⁹ Handschriftliche Auflistung Manfred Lehmbrucks mit Notizen für die Aufstellung der Werke Wilhelm Lehmbrucks im Duisburger Museum, undatiert [1964], SAAI.

⁶⁴⁰ Niederschrift über die Sitzung über die Baubesprechung vom 11.4.1964, SAAI, S. 3.

⁶⁴¹ Niederschrift über die Baubesprechungen vom 25.5. bis 5.6.1964, SAAI, S. 1.

⁶⁴² Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an das Hochbauamt der Stadt Duisburg vom 25.1.1961, StADu, 600/ 720, ohne Seitenzählung.

stellvertretend für die im Lehmbruck-Trakt aufzustellende Gipsfassung. Die Werkauswahl der plastischen Werke muss demnach vor der Entstehung der Holzminiaturen festgelegt worden sein. Es handelt sich um den nahezu vollständigen Sammlungsbestand des Museums, einschließlich der Dauerleihgaben der Familie. Lediglich das Frühwerk ist bei den Miniaturen nicht vertreten, wohl da sich die kleinformatigen Werke nicht zum Nachschneiden eignen und sie in einer Vitrine ausgestellt werden sollten. Das einzige vor 1910 entstandene Werk ist die großformatige Bronze *Mutter und Kind* von 1907. Offenbar war für die Auswahl der Werke für die Ausstellung nur von Belang, welche Motive gezeigt werden sollen, ob es sich um Lebzeitgüsse oder postume Werke handelt, wurde weder im Schriftverkehr mit der Stadt oder dem Museum noch in Notizen der Familie diskutiert. Auf den Unterseiten der Miniaturen befindet sich eine mit Bleistift vermerkte Datierung der Originale, Vermerke zum Material fehlen (Abb. 155). Zumindest für die Hauptwerke Lehmbrucks, die einen festen Aufstellungsort im Lehmbruck-Trakt haben, der durch die Architektur und die Lichtkuppeln vorgegeben ist, müssen in der frühen Entwurfsphase des 2. Bauabschnitts die Standorte festgelegt worden sein. Dies trifft auf folgende Werke zu: *Kniende*, *Große Sinnende*, *Emporsteigender Jüngling* und *Große Stehende*. Wie die Aufnahmen der Modelle belegen, war jedoch zeitweise die Aufstellung des *Gestürzten* vor dem großen Pfeiler vor der Nordgalerie vorgesehen, also dort, wo später der *Sitzende Trauernde* präsentiert wird. Die Architektur mit ihren konkaven Formen, den Wandpfeilern und den Dachausschnitten ist demnach nicht auf konkrete Skulpturen zugeschnitten, sondern definiert lediglich einzelne Aufstellungsorte für hervorzuhebende Werke.

Ein weiterer wichtiger Aspekt über den die Miniaturen Aufschluss geben, ist die Präsentation der Werke Lehmbrucks auf Sockeln. Manfred Lehmbruck hat nicht nur den Aufstellungsort der einzelnen Werke bestimmt, er hat auch rechteckige Betonsockel in unterschiedlichen Höhen entworfen und so einen bestimmten Betrachtungspunkt vorgegeben. Im Februar 1962 informierte Manfred Lehmbruck die Stadt Duisburg über seinen Plan, zehn feste Sockel in den Lehmbruck-Trakt einzubauen⁶⁴³. Erst ein Jahr später wurde im Rat der Stadt Duisburg über dieses Anliegen beraten:

⁶⁴³ Schreiben von Oberbaudirektor Truschkowski an den Beigeordneten Sittel vom 28.2.1962, StADu, 401/ 1291, ohne Seitenzählung.

„Feste Sockel 2000 DM. Die Sockel sind für die großen Lehmbruck-Plastiken bestimmt. Sie müssen massiv und imstande sein, die erheblichen Lasten zu tragen und ein Umstürzen der Figuren verhindern.“⁶⁴⁴

Vier dieser Sockel können den großformatigen Werken *Mutter und Kind*, *Gestürzter*, *Kniende* und *Sinnende* zugeordnet werden. Anhand der photographischen Dokumentation der Aufstellung von 1964 gab es ca. 20 weitere quaderförmige Sockel, die für die Präsentation von kleinformatigen Werken benutzt wurden. Die Sockelform wurde von Manfred Lehmbruck schon bei der Ausführung der Holzminiaturen vorgesehen. Ein Vergleich zwischen den Miniaturen und den 1964 ausgestellten Werken zeigt, dass die ausgeführten Sockel um etwa ein Drittel höher sind. Auffallend ist, dass gerade die großformatigen Werke Wilhelm Lehmbrucks, bei der Nachbildung in Holz von Manfred Lehmbruck nur mit den zum Werk gehörenden Plinthen gefertigt wurden. Eine Erklärung ist, dass die leicht überlebensgroßen Figuren auch in der Ausstellung auf sehr niedrigen Sockeln gezeigt wurden, die weniger die Funktion des Erhöehens haben als vielmehr als Abstandhalter einen Schutz der empfindlichen Steingüsse und Gipse darstellen. Bei dem *Sitzenden Trauernden* verzichtete Lehmbruck bei den Holzminiaturen auf einen rechteckigen Sockel. Dies legt die Vermutung nahe, dass er schon zu dieser Zeit über eine andere Präsentationsform – vielleicht sogar über den Kieselhaufen – nachdachte.

Bezüglich des Zusammenspiels zwischen Architektur und Kunstwerken lohnt ein weiterer Vergleich mit Ludwig Mies van der Rohe. Dieser hatte bei einigen seiner Projekte auch Werke Wilhelm Lehmbrucks in seine Bauten integriert. Beim Entwurf für ein Landhaus für Anton Kröllner und Helene Kröllner-Müller in Wassenaar wurde auf Wunsch der Auftraggeberin eine Galerie in den Wohnbereich integriert⁶⁴⁵. Unter den auszustellenden Werken befand sich auch der Neukauf von Lehmbrucks *Stehender weiblicher Figur*, den die Kunstsammlerin auf der Kölner Ausstellung des Sonderbunds 1912 gesehen hatte. Genauere Informationen über die geplante Aufstellung von Skulpturen haben sich bei diesem Projekt nicht erhalten. Gesichert ist jedoch, dass sich die Sammlerin mit dem Architekten über die Problematik des Zusammenspiels

⁶⁴⁴ Aktenstück „Öffentliche Sitzung des Rats der Stadt, Betrifft: Neubau Kunstmuseum“ vom 4.2.1963, StADu, 100 A/ 1/ 83, fol. 256-262, hier fol. 259.

⁶⁴⁵ Maruhn 2001, S. 318.

zwischen Architektur und Skulptur beraten hat. Aus einer Aktennotiz vom November 1912 geht hervor, dass Skulpturen vor allem der optischen Gliederung dienen und gewissermaßen trotz freier Aufstellung Bestandteil der Architektur werden sollten⁶⁴⁶. Diese Verbindung von Architektur und Skulptur findet sich auch in späteren Entwürfen Mies van der Rohe und steht im Gegensatz zu Lehmbrucks Museumsauffassung, der die Aufstellung von Kunst als primäres Ziel sieht, dem die Architektur dienen soll.

Ganz ähnlich ging Mies 1927 vor, als er den Auftrag erhielt, für den Krefelder Seidenfabrikanten Hermann Lange und dessen Freund und Geschäftspartner Josef Esters auf benachbarten Grundstücken Wohnhäuser zu bauen. Durch die ausgeprägte Sammeltätigkeit Langes widmete sich der Architekt nun erneut dem Zusammenspiel von Kunst und Architektur.. Er integrierte die Sammlung in die Wohnräume. Die Skulpturen wurden auf freistehenden Sockeln aufgestellt, kleinere auf schlichten Travertinkonsolen an der Wand befestigt. Einen Schwerpunkt der Sammlung Lange stellten Werke des Künstlers Wilhelm Lehmbrucks dar, von denen sich mindestens vier Skulpturen und ein Gemälde im Besitz der Familie befanden. Die zwei einzigen publizierten Aufnahmen des Wohnbereiches zeigen in der Wohnhalle die *Badende* von 1910, den *Torso der Schreitenden* von 1913-14 und den *Torso der Stehenden* von 1910 (Abb. 156)⁶⁴⁷. Letzterer ist so positioniert, dass die Skulptur zugleich unterschiedliche Funktionsbereiche des großen offenen Raumes voneinander teilt. Im Damenzimmer befinden sich mit der *Büste der Knienden* von 1912-14 und dem Gemälde *Liegender weiblicher Rückenakt* um 1913 zwei weitere Werke Wilhelm Lehmbrucks (Abb. 157)⁶⁴⁸. Haus Lange in Krefeld wurde nicht als Museum, sondern als Wohnhaus konzipiert und eignet sich daher nicht für einen bautypologischen Vergleich mit dem Lehmbruck Museum. Dennoch kann es eine Inspiration für Manfred Lehmbruck gewesen sein, da es bereits seit 1955 für museale Zwecke genutzt wurde. Er hatte so in unmittelbarer Umgebung zu Duisburg die Gelegenheit, sich vor Ort anzuschauen, in wieweit sich die Mies'sche Architektur für

⁶⁴⁶ Bergdoll 2001, S. 80. Aktennotiz für Frau Kröller, November 1912. Kröller-Müller-Akte. Mies van der Rohe Archive, The Museum of Modern Art, New York.

⁶⁴⁷ Die Aufnahmen wurden 1930/ 31 in der Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ veröffentlicht (Cohen 1930/ 31). Bei Schubert 2001: Wilhelm Lehmbruck, *Badende*, 1913, Steinguss (No. 71, A a 7), Wilhelm Lehmbruck, *Torso der Schreitenden (Torso sich umwendend)*, Steinguss (No. 75, A 1); Wilhelm Lehmbruck, *Torso eines jungen Weibes, Torso der großen Stehenden (»Lebensgrosser weiblicher Torso«)*, 1910, Bronze (No. 52, B a 1). Maruhn identifiziert die eine Skulptur irrtümlich als Rückblickende (Maruhn 2001, S. 320).

⁶⁴⁸ Manfred Lehmbruck, *Büste der Knienden*, 1912-14, Terracotta (No. 61, A 1a) und Lahusen 1997, Kat. 32.

Ausstellungszwecke eignete. Ein Besuch in Krefeld kann daher vermutet werden.

Als Mies für die Weltausstellung in Barcelona 1929 den Auftrag für den Bau des Deutschen Pavillon erhielt, beschäftigte er sich abermals mit der Aufstellung von Skulpturen, denn neben der Demonstration moderner deutscher Baukunst war die Verbindung von Kunst und Architektur ein zentrales Thema. An den Wohnraum grenzt ein Außenbereich mit Wasserbecken an, der von einer Marmorwand umschlossen ist. In einer Ecke des Wasserbeckens ist die Skulptur *Der Morgen* des deutschen Bildhauers Georg Kolbe so platziert, dass sie einerseits durch den Schattenwurf an die Wand und ihre Reflexion im Wasserbecken einen reizvollen Anblick darstellt, andererseits von einem anderen Betrachtungsstandpunkt am Ende einer Sichtachse prominent in Szene gesetzt wird (Abb. 158)⁶⁴⁹. Wie bei vorhergehenden Bauten nutzte Mies auch bei diesem Projekt erneut die wohlüberlegte Positionierung von Kunst zur Nobilitierung seiner Architektur. Dabei ist das Kunstgut durchaus austauschbar. Durch die gewünschte Repräsentation des Landes kam bei dieser Bauaufgabe sicherlich nur das Werk eines deutschen Künstlers in Frage. Eine frühe Skizze zeigt im Wasserbecken jedoch noch eine liegende Figur, die an Arbeiten Aristide Maillols erinnert (Abb. 159)⁶⁵⁰. Ähnliche Figuren sind auf zahlreichen Skizzen von Mies zu sehen, so dass sie durchaus als Platzhalter für eine später auszusuchende Skulptur verstanden werden können. Es ist nicht vorstellbar, dass im Deutschen Pavillon der Weltausstellung ein französischer Bildhauer gezeigt werden sollte. Auch eine Skulptur von Wilhelm Lehmbruck war im Gespräch, wobei nicht überliefert ist, um welches Werk es sich handeln sollte. Eine liegende Figur, wie sie in den Entwurfsskizzen vorgesehen war, ist von Lehmbruck nicht bekannt. Es ist anzunehmen, dass auch von Lehmbruck eine aufrecht stehende

⁶⁴⁹ Ursprünglich war hier eine Gipsversion der Plastik aufgestellt. In der Rekonstruktion aus den 1980er Jahren wurde sie durch einen Bronzeguss ersetzt. In ähnlicher Weise wird Mies später bei der Ausstellung *Die Wohnung unserer Zeit* 1931 in Berlin eine Skulptur inszenieren. Auch diese wird von einer freistehenden Wand hinterfangen und bildet einen architektonischen Fixpunkt. Siehe dazu auch Miller 2001, S. 339.

⁶⁵⁰ Die größte Ähnlichkeit besteht zu Maillols *Femme couchée* von 1912. Die Figur ist jedoch deutlich dünner als die bei Mies wiedergegebene und weist eine leicht veränderte Armhaltung auf. Für diese Skulptur als Vorbild spricht jedoch, dass sie von Mies 1942 im Entwurf für ein Museum für eine kleine Stadt auf einer Collage auftaucht und dort klar identifiziert werden kann. Ludwig Mies van der Rohe, Museum für eine kleine Stadt, Entwurf, Perspektive des Innenraums, 1941-1943, Graphit und Photos auf Karton 76,1 x 101,5 cm, Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York. Ursel Berger führt das Motiv der „Liegenden“ auf Entwürfe Peter Behrens' zurück, die Mies während seiner Mitarbeit in dessen Büro kennengelernt hat und später selbst verwendete (Berger 2006, S. 93ff.).

Figur ausgewählt worden wäre. Diese hätte dann wie Kolbes *Morgen* dem vor allem die Horizontale betonenden Pavillon einen vertikalen Akzent gegeben. Peter Blake behauptet, Mies wäre nur auf Kolbe ausgewichen, da der vorgesehene Lehmbruck nicht rechtzeitig vor Ort gewesen wäre⁶⁵¹. Franz Schulze hingegen geht davon aus, dass „die Wahl von Kolbe doch freiwillig und nicht durch äußeren Druck erfolgt“⁶⁵² sei. Letztlich diene die Ausstellung eines erfolgreichen, noch lebenden Künstlers besser zur Repräsentation eines modernen Deutschlands als ein Memorial für den verstorbenen Lehmbruck.

1930 wurde ein weiterer Bau von Mies van der Rohe fertiggestellt. Der Auftrag erfolgte durch die Industriellenfamilie Tugendhat, die in Brünn ein Wohnhaus bauen wollte. Der auf der Gartenseite gelegene großzügige Wohnraum mit Blick über das Tal wird von verschiedenen frei aufgestellten Elementen gegliedert. Diese Funktion kommt auch einer dort aufgestellten Skulptur zu. Es handelt sich um den *Torso der Schreitenden* von Wilhelm Lehmbruck, der auf einem schlichten Rechtecksockel als einzige Skulptur vor einer Onyxmarmorwand aufgestellt ist und als optischer Raumteiler zum Wintergarten fungiert (Abb. 160)⁶⁵³. Entgegen vorheriger Projekte Mies van der Rohes erscheint der Torso bereits auf Entwurfszeichnungen und war frühzeitig für eine Aufstellung im Wohnbereich vorgesehen (Abb. 161)⁶⁵⁴.

Wie gerade aufgezeigt wurde, ist die Ausstattung der Architektur mit einzelnen Kunstwerken bei Mies van der Rohe ein wiederkehrendes Element. In zahlreichen seiner Entwürfe sind den Raumgefügen als einzige Ausstattung Skulpturen beigegeben. Sie werden entweder wie Kolbes *Morgen* als point de vue am Ende von Sichtachsen positioniert und dienen damit sowohl der Repräsentation der Architektur als auch der Inszenierung der Kunst selbst oder werden als optische Trennung von verschiedenen Funktionsbereichen im Innenraum eingesetzt, wie in den Wohnhäusern in Krefeld und Brünn. Mies gibt bei seinen Entwürfen ganz deutlich der Bildhauerei den Vorrang vor der Malerei. Es finden sich auf fast keinem Entwurf ausgewiesene Flächen für Gemälde, dafür sind auf zahlreichen Blättern Skulpturen eingezeichnet. Dies

⁶⁵¹ Blake 1976, S. 212. Zur Auswahl der Skulpturen im Barcelona-Pavillon siehe auch: Beckmann 2006, besonders S. 45ff. Eine Entwurfsskizze lässt darauf schließen, dass ursprünglich noch zwei weitere Skulpturen im Pavillon aufgestellt werden sollten (Bergdoll 2001, S. 92).

⁶⁵² Schulze 1986, S. 163, Anm. 28.

⁶⁵³ Wilhelm Lehmbruck, *Torso der Schreitenden*, 1914, verschollen (Schubert 2001, No. 75, A 3).

⁶⁵⁴ Grete Tugendhat erinnert sich, dass sie Mies um Zeichnungen für Möbel gebeten hatte. Daraufhin erhielt sie eine Zeichnung des Wohnraumes, der als einziges *Möbel* eine Plastik im Stile Maillols zeigte. Die Familie entschied sich kurze Zeit später für eine Plastik Lehmbrucks, die auch auf späteren Entwürfen zu sehen ist (Tugendhat 1969, S. 8).

ist dadurch zu erklären, dass zweidimensionale Kunst keine raumgliedernden Eigenschaften aufweist und somit für die Entwurfsskizzen nebensächlich ist. Die Funktion von Gemälden wird in Mies' Bauten von stark gemaserten Onyxwänden übernommen, die als Raumteiler der Architektur einen weiteren Akzent geben. Bei der Planung von Skulpturenaufstellungen geht Mies sehr abstrakt vor. Unabhängig von der tatsächlichen Sammlung des Auftraggebers tauchen immer wieder dieselben Skulpturen in seinen Entwürfen auf. Ähnlich wie die allgegenwärtigen Konzertflügel in den Wohnhausentwürfen der 1930er Jahre dienen auch sie als Topos für den Lebensstil des Bildungsbürgertums⁶⁵⁵. Die Aufstellung von Skulpturen ist bei Mies weniger gezielten Überlegungen zur Museumspräsentation zu verdanken; sie ist vielmehr das Ergebnis einer lebenslangen Beschäftigung mit der Wechselwirkung zwischen Kunst und Architektur. Unabhängig von der Bauaufgabe setzt er frei aufgestellte Skulpturen als architektonische Fixpunkte oder als raumgliedernde Elemente ein, die oft eine für die Architektur akzentuierende Funktion haben.

Trotz einiger Bezüge zur Architektur Mies van der Rohe, unterscheiden sich die Museumsbauten von Manfred Lehbruck deutlich. Während bei Mies das Zusammenspiel zwischen Architektur und Skulptur eine gegenseitige Wirkungssteigerung zum Ziel hat und der Architekt die nobilitierende Funktion der Kunst unabhängig von der Bauaufgabe einsetzt, zeichnen sich Lehbrucks Bauten von größerer Demut den Kunstwerken gegenüber aus. Zwar kreiert Lehbruck mit seiner Architektur ebenso wie Mies einen Wirkungsraum um einzelne Skulpturen. Doch wo Mies durch die Skulpturen vor allem Sichtachsen akzentuiert oder Raumbereiche optisch voneinander trennt, wählt Lehbruck in Duisburg die Form der gebogenen Betonscheiben, die die Skulptur zum einen hervorheben und zum anderen den Betrachter zum Umschreiten der Skulptur verleiten.

⁶⁵⁵ Riley 2001, S. 332.

3.4 Die Innenausstattung

Manfred Lehbruck hatte sich 1957 in der frühen Entwurfsphase von der Stadt Duisburg die Zuständigkeit für die Innenausstattung des Museums mit der Begründung zusichern lassen: „Bei der Bedeutung der Inneneinrichtung für den Gesamteindruck lege ich Wert darauf, eine Zusicherung betr. Mitwirkung zu erhalten“⁶⁵⁶. Ähnlich war er einige Jahre zuvor mit der Stadt Pforzheim beim Bau des Reuchlinhauses verfahren. Aus der dortigen Entwurfsarbeit mit seinem Mitarbeiter Günter Grabow, war die Firmengründung *museum interior lehbruck-grabow* in Stuttgart hervor gegangen. Gemeinsam hatten sie für die Bibliothek des Reuchlinhauses ein Regalsystem entworfen, das in weiterentwickelter Form unter dem Namen INPUT vermarktet wurde (Abb. 162-163). 1968 konnte das System der Öffentlichkeit präsentiert werden. Obwohl genaue Verkaufszahlen nicht vorliegen, ist ein gewisser Erfolg belegt, da das System unter anderem vom ADAC, dem Südwestfunk Baden-Baden sowie vom Deutschen Fußballbund angekauft wurde⁶⁵⁷. Im Rahmen der Vermarktung der Möbelserie meldete Manfred Lehbruck zusammen mit Günter Grabow von 1967 bis 1972 drei Patente für Möbelbausätze und ein Regal an⁶⁵⁸. Neben den zusätzlichen Einnahmen durch den Verkauf wurden die Einrichtungssysteme von Manfred Lehbruck auch als Werbung für sein Architekturbüro genutzt. In einem in Eigenregie produzierten Werbeprospekt zeigt und präsentiert sich das Architekturbüro als Spezialist auf dem Gebiet des Museumsbaues einschließlich der dazugehörenden Einrichtung. Der Text in englischer Sprache richtet sich überdies an ein internationales Publikum (Abb. 164). Auch durch Vorträge versuchte Manfred Lehbruck sich als

⁶⁵⁶ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an das Hochbauamt der Stadt Duisburg vom 8.8.1957, StADu, 600/ 2019, ohne Seitenzählung und maschinenschriftliches Schreiben von der Stadt Duisburg an Manfred Lehbruck vom 22.8.1957, Archiv Rotermund-Lehbruck.

⁶⁵⁷ Wagner 2006, Hauptteil, S. 224. Obwohl das Möbelsystem INPUT 1973 mit dem *iF product design award* ausgezeichnet wurde, musste die Produktion zwei Jahre später wegen Differenzen mit dem Hersteller eingestellt werden (Homepage des iF Industrie Forum Design e. V. online exhibition (http://exhibition.ifdesign.de/entrydetails_de.html?mode=madr&offset=0, Abruf: 27.2.2013).

⁶⁵⁸ Patent für einen Möbelbausatz (Eidgenössisches Amt für geistiges Eigentum), Internationale Klassifikation: A 47 al, 12/ 20 (1967); Hauptpatent für einen Möbelbausatz (Eidgenössisches Amt für geistiges Eigentum), Internationale Klassifikation: A 47b 96/06 (1969); Patent für ein Regal, Internationale Klassifikation: A 47b, 53/ 00 ((1972), (Datenbank des Deutschen Patent- und Markenamts Depatisnet: <https://depatisnet.dpma.de/DepatisNet/depatisnet?window=1&space=main&content=einsteiger&action=treffer&firstdoc=1>, Abruf: 26.2.2013).

Fachmann für Innenarchitektur zu etablieren. Am 15. Oktober 1968 sprach er beim VI. Diskussionsforum *Schöner Wohnen*⁶⁵⁹.

Lehmbruck vertrat die übliche Meinung eines Architekten, dass die Arbeit nicht mit der Konstruktion des Baues abgeschlossen sei und forderte eine verstärkte Zusammenarbeit der Künste⁶⁶⁰. Für das Duisburger Museum hat er die gesamte Innenausstattung ausgewählt. So ist eine Symbiose zwischen Architektur, Skulptur und dem zu dieser Zeit viel diskutierten Kunsthandwerk entstanden. In den Ausstellungsräumen befanden sich bewegliche und unbewegliche Sitzmöbel, die den Besuchern als Ruhepunkte während des Rundgangs zur Verfügung standen. Zudem wurden Stellwände für Gemälde und spezielle Präsentationsmöbel für die Graphik Wilhelm Lehmbrucks in der Ausstellung platziert (Abb. 144). Die Einrichtung der Erbauungszeit, die in einzelnen Teilen erhalten ist, ist Bestandteil der Gesamtplanung durch Manfred Lehmbruck und wird auch bei der Beurteilung des Museums als Baudenkmal in der Denkmalakte hervorgehoben⁶⁶¹. Der größte Teil der Inneneinrichtung befindet sich in den Zimmern des Verwaltungstraktes. Interessant ist die Tatsache, dass die Raumabschlüsse teilweise durch Möbel definiert sind und auf aufgehendes Mauerwerk als Raumunterteilung verzichtet wurde. Die Einbauschränke sind deckenhoch und wurden von Manfred Lehmbruck als Architekturbestandteil aufgefasst. Sie können teilweise von beiden Seiten benutzt werden und ermöglichen eine maximale Ausnutzung der Stellfläche. Raumöffnungen sind ebenfalls über die gesamte Raumhöhe ausgeführt. Die Türen zwischen den Büros bestehen aus Glas, so dass Einblicke und Ausblicke gewährt werden und das natürliche Licht auch für hintereinanderliegende Räume genutzt werden kann.

In allen Räumen befinden sich einheitliche Möbel nach Entwürfen des Architekten. Es handelt sich um Schränke mit offenen und geschlossenen Regaleinsätzen sowie Schubladen und Tische. Die Schranktüren sind der Türhöhe angepasst, so dass eine einheitliche, ruhige Gesamtwirkung entsteht. Aus demselben Grund sind auch Details wie beispielsweise die Griffe der Glastüren aus dem gleichen Holz wie die Einbauschränke gefertigt. Die Möbelfronten wurden in Wenge geölt bzw. gekalkt. Sie sind sehr schlicht und zurückhaltend gestaltet. Die glatten Flächen, die nur durch dezente Griffe

⁶⁵⁹ Eine redigierte Fassung des Vortrages vom 17.1.1969 befindet sich im Archiv des SAAI. Die Veranstaltung fand am 14. und 15. Oktober 1968 in München statt.

⁶⁶⁰ Lehmbruck 1969/ 1, ohne Seitenzählung.

⁶⁶¹ Denkmalakte des Lehmbruck-Museums, Untere Denkmalbehörde Duisburg, Aktenzeichen ZA 504.

akzentuiert werden, bilden einen einheitlichen Raumabschluss (Abb. 165). Während im Vorzimmer die Schränke überwiegend mit fest angebrachten Regalböden für die Aufnahme von Akten vorgesehen sind, finden sich im Direktionszimmer im unteren Bereich zum Teil schmale Schubladen, die zur Aufbewahrung von Zeichnungen und Graphiken genutzt werden können. Zudem sind auf halber Höhe Auszüge angebracht, die als temporäre Ablage dienen. Die Maße für die Schränke wurde von Manfred Lehbruck im Vorfeld mit dem Museumsdirektor Gerhard Händler abgestimmt. Seit 1961 zeugt der Schriftverkehr wiederholt vom engen Austausch der beiden und von Lehbrucks oberster Priorität, eine ganz auf die Bedürfnisse des Museums ausgerichtete, funktionale Einrichtung zu gestalten⁶⁶². Auch die Einrichtung der Kunstbibliothek wurde größtenteils nach Entwürfen von Lehbruck gefertigt⁶⁶³.

Neben der festen Inneneinrichtung für die Verwaltungsräume hat Lehbruck auch das bewegliche Mobiliar für das Museum ausgesucht. Eine Akte im Stadtarchiv gibt Aufschluss über die Vielzahl von Gegenständen, die für den Museumsbau angeschafft wurden und über die langwierige Entscheidungsfindung⁶⁶⁴. In den meisten Fällen konnte sich der Architekt mit seinem Vorschlag durchsetzen und die Stadt sich überwinden, den höheren Preis zu bezahlen⁶⁶⁵. Der Etat für die beweglichen Einrichtungsgegenstände musste letztlich von den veranschlagten 50 000 DM um rund 40 000 DM erhöht werden⁶⁶⁶. So konnten dem Wunsch des Architekten entsprechend Stühle der Firma Knoll International angeschafft werden, die weitaus teurer waren als die teuersten jemals von der Stadt Duisburg angekauften Sitzmöbel⁶⁶⁷. Die Firma Knoll International hatte sich auf den Vertrieb von Designmöbeln spezialisiert und arbeitete mit führenden Architekten wie

⁶⁶² Siehe zum Beispiel: Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Händlers an Manfred Lehbruck vom 16.3.1961, Archiv WLM.

⁶⁶³ Die detaillierten Angaben für die Schreinerarbeiten wurden von Lehbruck aufgelistet (StADu, 600/ 820, Bd. I).

⁶⁶⁴ StADu, 401/ 1290.

⁶⁶⁵ „Nachdem [...] immer wieder erkennbar geworden ist, daß der Rat in der Bauausführung des Kunstmuseums großzügige Handhabung praktiziert hat, sollte dieser offenkundige Ratswille auch für die Einrichtung des Hauses bestimmend sein. Es ist absurd, um ein harmonisches Zusammenwirken von Bau und Einrichtung nicht zu trüben, hier jetzt kleinlich zu rechnen.“ (Maschinenschriftliches Schreiben von Oberstadtdirektor Bothur an den Kulturdezernenten Wehner vom 29.4.1964, StADu 401/ 1290, ohne Seitenzählung).

⁶⁶⁶ Protokoll zur öffentlichen Sitzung des Rats der Stadt, Betrifft: Neubau Kunstmuseum, 4. Februar 1963, StADu, 100 A/ 1/ 83, fol. 256-262. Die zusätzlichen Kosten wurden exakt mit 38.625 DM angegeben.

⁶⁶⁷ Protokoll über Besprechung am 17.7.1962 über Inneneinrichtung, StADu, 401/ 1290, ohne Seitenzählung.

Ludwig Mies van der Rohe und Marcel Breuer zusammen⁶⁶⁸. Die Auswahl ihrer Produkte kann daher als Bekenntnis von Manfred Lehmbruck zur Moderne verstanden werden. Nicht uninteressant ist, dass Manfreds Bruder Guido zeitweise die Firma Knoll International juristisch vertrat. Dies steht womöglich in Zusammenhang mit der Auswahl der Sitzmöbel im Lehmbruck Museum, da Manfred Lehmbruck auch bei der Auswahl von Textilien seine Kontakte zur Weberei Pausa AG aus Mössingen nutzte, für die er in den 1950er Jahren etliche Werksgebäude gebaut hatte⁶⁶⁹. Für das Direktionsbüro und die Bibliothek wurden von der Firma Knoll insgesamt 17 Stühle des Modells 72 nach einem Entwurf von Eero Saarinen von 1957 angeschafft (Abb. 103 und 166)⁶⁷⁰. Die klassischen Konferenzstühle ohne Armlehne und mit schwarz lackierten Metallfüßen waren mit beigem Nylon bespannt. Für den Direktor und den Assistenten wurden zwei weitere Stühle desselben Modells mit Aluminiumdrehkreuz als Unterbau erworben. Für die Sekretärin und den Pförtner wurden einfachere Federdrehstühle des Modells SE 40 nach einem Entwurf von Egon Eiermann angeschafft⁶⁷¹. Obwohl auch hier durch die Polsterung in *Nylon beige* eine Verbindung zu den anderen Möbeln gesucht wurde, wird durch die unterschiedliche Ausführung der Möbel die Hierarchie innerhalb der Museumsverwaltung zum Ausdruck gebracht. Für Veranstaltungen wurden als zusätzliche Bestuhlung 100 Stapelstühle des Modells 3107 mit verchromtem Gestell und Sitzschalen aus Teak nach einem Entwurf von Arne Jacobsen angekauft⁶⁷². Einige Möbel wurden von der Firma Knoll nach Entwürfen von Manfred Lehmbruck als Sonderanfertigung hergestellt, darunter Hocker und Bänke für den Ausstellungsbereich sowie die Möblierung der Bibliothek bis hin zu Schirmständern. Alle von Lehmbruck entworfenen Möbel bestehen aus einem matt schwarz lackierten Untergestell

⁶⁶⁸ <http://www.knoll-int.com/en/about-us.html> (Abruf: 28.1.2014).

⁶⁶⁹ Wagner 2006, Hauptteil, S. 186, Anm. 250 und 221. In welchem Zeitraum und in welchem Umfang Guido Lehmbruck anwaltlich für die Firma Knoll International tätig war, konnte nicht ermittelt werden. Angekauft wurden Sonnenschutzvorhänge der Firma Pausa im Dessin *Diana* in der Farbe Graphit (Rechnung der Firma Franz Peters vom 30.6.1962, StADu, 401/ 1290, ohne Seitenzählung).

⁶⁷⁰ Der Entwurf der Stühle stammt aus dem Jahr 1957. Homepage der Firma Knoll International: <http://www.knoll-int.com/en/studio/side-chairs/558c3296-1fe9-43ce-99ff-a6bc34b9a0ef/saarinen-conference-chair/detail.html> (Abruf: 28.1.2014).

⁶⁷¹ Ein Angebot der Firma Knoll International vom 17.4.1964 listet folgende Artikel auf: 2x Modell 72 SM (Händler/ Salzmann), 17 x Modell 72 USB (Konferenzstühle), 2x SE 40 (R) (Stuhl für Schreibkraft und für Pförtner) (StADu, 401/ 1290, ohne Seitenzählung).

⁶⁷² Angebot der Firma Meer vom 16.4.1964 und Anforderungszettel der Stadtverwaltung Duisburg vom 30.10.1964 (beides StADu, 401/ 1290, ohne Seitenzählung).

aus U-förmigen Metallbügeln sowie einem Plattenaufsatz aus Wenge⁶⁷³. Ähnliche Bänke, allerdings mit Leder gepolstert, hatte Lehmbruck im Pforzheimer Reuchlinhaus aufstellen lassen (Abb. 167). Weitere Sitzmöbel befanden sich am Süden der Galerie in der Glashalle. Durch bequeme Sitzgruppen mit niedrigen Ablagetischen nach Entwürfen von Florence Knoll erhielt dieser Bereich einen loungeartigen Charakter (Abb. 168)⁶⁷⁴. Im Lehmbruck-Trakt wurden als feste Sitzgelegenheiten drei Betonsitzbänke integriert. Sie sind die optische Verlängerung der Betonstufen, die von der unteren Ebene auf die Nordgalerie führen und fungieren sowohl als Sitzgelegenheit als auch als Geländer. Eine weitere Betonbank befand sich im Atrium. Sie wurde mittlerweile entfernt. Die Form erinnert an diejenigen Bänke, die Mies van der Rohe bei seinem Ausstellungspavillon in Barcelona als Sitzgelegenheiten in die Architektur integriert hatte (Abb. 169).

Die Einrichtung des Gebäudes wurde von Manfred Lehmbruck bis ins Detail vorgenommen und reichte bis zur Auswahl von zehn Glasaschenbechern für die Museumsdirektion und die Besucher⁶⁷⁵. Gerade bei diesen Details, die von ihm mit äußerster Sorgfalt ausgesucht wurden und die er unerbittlich gegen jegliche Sparmaßnahmen der Stadt durchsetzte, zeigt sich der Perfektionist Lehmbruck. Er fasst den Baukörper als Gesamtkunstwerk auf, den er erschafft, ausstattet und bespielt. Das Duisburger Museum ist auch deshalb ein herausragendes Beispiel für die Architekturästhetik der 1960er Jahre, weil Architektur, Design und Kunstwerke aufeinander abgestimmt sind. Es sind diese ästhetischen Fragen, die Manfred Lehmbruck dazu bewogen, seine Position als Leihgeber gegen die Stadt auszuspielen. In einer Sitzung im Februar 1963 hatte er die Ratsherren mit den Worten schockiert: „Streichen Sie die Fahnenstangen, streichen sie die Eingangsplatte, streiche ich die Plastiken meines Vaters, die ins Museum sollen“⁶⁷⁶.

Die Ausstattung ist zum Teil original erhalten. Durch die jahrelange intensive Nutzung zeigen Details jedoch Gebrauchsspuren. 2011 wurden einzelne Möbel im Ausstellungsbereich aufgearbeitet. Leider hat man sich

⁶⁷³ Von der Firma Knoll wurden 41 Hocker, 7 Bänke, 2 Tische, eine Vitrine und 6 Sitzkissen nach Entwürfen von Manfred Lehmbruck geliefert. Die Rechnungen befinden sich im StADu, 600/ 2019, ohne Seitenzählung.

⁶⁷⁴ Angeschafft wurden 8 Sessel des Modells 65 mit schwarz lackiertem Untergestell und Rindslederbezug, sowie 3 Couchtische des Modells 2518 mit schwarz lackiertem Metallgestell und Kristallspiegelglasplatten (Angebot der Firma Knoll International vom 17.4.1964, StADu, 401/ 1290, ohne Seitenzählung).

⁶⁷⁵ Protokolle und der Schriftverkehr über die Einrichtung des Museums befinden sich im StADu, 401/ 1290.

⁶⁷⁶ O. N., Gehört – gelesen, in: Rheinische Post vom 15.2.1963, Nr. 39, ohne Seitenzählung.

dabei nicht am Originalzustand orientiert, sondern die Holzoberflächen lediglich für den Gebrauch wiederhergestellt. Ursprünglich war das Holz klar lackiert, so dass die Farbe und die Maserung des Tropenholzes als natürliches Ornament in Erscheinung trat. Dies ist heute aufgrund einer dunklen Lasur, die nicht der Ästhetik der 1960er Jahre entspricht, nicht mehr möglich. Auch die Bestuhlung des Verwaltungsbereichs ist nicht mehr vollständig erhalten. Die Stühle im Direktionsbüro wurden nach und nach erneuert. Bis 2010 waren noch mindestens zwei Originalstühle im Museum. Die beweglichen Stellwände und die verstellbaren Präsentationsmöbel für die Graphik sind ebenfalls nicht erhalten.

Das Berufsverständnis Manfred Lehmbrucks umfasste neben der reinen Architektur auch die detaillierte Gestaltung des Innenraums. Mit dem Entwurf und der Auswahl der Inneneinrichtung folgt er einer Tendenz, die sich seit dem 19. Jahrhundert festmachen lässt. Für viele Architekten im 20. Jahrhundert gehörte es dazu auch Möbel zu entwerfen. Hier zeigt sich erneut die Nähe zur Lehre des Bauhauses, das besonders unter der Leitung von Walter Gropius das Ideal der Einheit der Künste propagierte. Seit der Mitte des letzten Jahrhunderts wurden ausgewählte Entwürfe von namenhaften Architekten vermarktet, die maßgeblich zur Imagebildung der Baumeister beitrugen, da mit den Kleinmöbeln breitere Käuferschichten angesprochen wurden. Dieser Entwicklung versuchte Manfred Lehmbruck sich mit seinen eigenen Entwürfen insbesondere für die Museumseinrichtung anzuschließen.

3.5 Skulpturenhof, Eingangshof und Skulpturenpark

Die Idee eines Museums mit Skulpturengarten in Duisburg stammt nicht von Manfred Lehbruck. Bereits die Städtische Kunstsammlung verfügte in der Königstraße 21 über eine Ausstellungsfläche im Freien. Der rückwärtig gelegene Garten des ehemaligen Bürgermeisterhauses war seit Anfang der 1930er Jahre vom Museum zur Präsentation ausgesuchter Werke genutzt worden. Welche Werke dort aufgestellt waren, ist nicht bekannt. Eine Photographie aus dem Winter 1958 zeigt die Gartenseite des Museums ohne dort aufgestellte Kunstwerke (Abb. 170). Möglicherweise hatte die Kunstsammlung damals schon die Räume in der Mülheimer Straße 39 bezogen. Fest steht jedoch, dass es bereits vor dem Neubau in Duisburg eine Tradition gab, Kunstwerke im Freien aufzustellen. Bezüglich der angemessenen Nutzung des Gartens gab es seitens des Museums und der Duisburger Bürger unterschiedliche Ansichten. So beschwerte sich die Städtische Kunstsammlung in einem Brief vom 11. Oktober 1934 an den Stadtrat Rouenhoff folgendermaßen:

„Die Besucher betrachten die Anlage durchaus als gewöhnlichen Tummelplatz ohne jede Ehrfurcht vor der gezeigten Kunst und benutzen ihn Sommers zum Schlafen etc.“⁶⁷⁷

Im selben Schreiben wird ausgeführt, dass Besucher im Park ihre Notdurft verrichten und Werke von Lehbruck unerlaubt photographiert werden. Man fürchtete, Frau Lehbruck könnte für widerrechtlich in den Handel gelangte Photos das Museum zur Rechenschaft ziehen. Auch Beschädigungen der Leihgaben Anita Lehbrucks, die im Park ausgestellt waren, könnten „durch die hohen Preise der Frau Lehbruck der Stadt sehr teuer zu stehen kommen“⁶⁷⁸. Es wurde daher mehrfach vorgeschlagen, den öffentlich zugänglichen Park durch ein Gitter abzuschließen und einen Besuch desselben

⁶⁷⁷ Maschinenschriftliches Schreiben der Städtischen Kunstsammlung an Herrn Stadtrat Rouenhoff vom 11.10.1934, Archiv WLM.

⁶⁷⁸ Maschinenschriftliches Schreiben der Städtischen Kunstsammlung an Herrn Stadtrat Rouenhoff vom 11.10.1934, Archiv WLM.

nur im Zusammenhang mit dem Museumseintritt zu ermöglichen⁶⁷⁹. Durch diese Schreiben ist gesichert, dass im Museumsgarten zumindest zeitweise einige Werke Wilhelm Lehmbrucks aufgestellt waren. Auch die Aufstellung von Werken der Sammlung im öffentlichen Raum hat in Duisburg eine lange Tradition. Nicht erst durch die Entwicklung der Skulptur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mehr und mehr monumentale Werke für den Außenraum hervorbrachte und den Skulpturenbegriff um Strömungen wie Lichtkunst oder Land Art erweiterte und damit die Grenzen des traditionellen Ausstellungsbaues sprengte, war die Duisburger Sammlung nicht an die architektonischen Grenzen eines Ausstellungshauses gebunden. Bereits seit den 1920er Jahren waren zwei bedeutende Werke Wilhelm Lehmbrucks im Duisburger Stadtgebiet aufgestellt; Die Bronze des *Sitzenden Trauernden* seit 1922 auf dem Ehrenfriedhof auf dem Duisburger Kaiserberg und Lehmbrucks *Kniende*, ebenfalls in Bronze, seit 1927 im Garten der Tonhalle (Abb. 39 und 42)⁶⁸⁰.

Manfred Lehmbruck plädierte bei der Standortfrage für das neue Museum in Duisburg explizit für einen Baugrund, der eine Verbindung von Kunst und Natur ermöglichte. Eine ideale Aufstellung von Skulpturen sah er in einer natürlichen Beleuchtung und – wenn konservatorisch vertretbar – einer Aufstellung im Freien gewährleistet. Auch in seiner Dissertation ging Lehmbruck 1942 auf diese Problematik ein und führte als gelungenes Beispiel den Innenhof des Museums of Modern Art in New York an. Im Abbildungsteil der Arbeit befindet sich eine entsprechende Illustration (Abb. 171):

„Bei vielen neuen Museen ist man zur Aufstellung von Plastiken im Freien übergegangen, soweit es sich einigermaßen mit ihrer Erhaltung vereinbaren läßt. Im freien Tageslicht und offenen Himmelsraum befindet sich die Großplastik in ihrem Element und offenbart ihre wahren Qualitäten. Dennoch ist stets eine architektonische Bindung und räumliche Beziehung notwendig, gemäß dem von Hildebrandt [sic!] erkannten Grundsatz, daß letztendlich jede Plastik auf eine Hauptansicht hin komponiert ist.

⁶⁷⁹ „Die weitere Offenhaltung des Museumsgartens ist dank der Disziplinlosigkeit des Publikums nicht länger möglich. [...] Wir schlagen vor, an der 2. Pfeilerreihe der Pergola den Garten durch ein Gitter abzuschließen.“ Maschinenschriftliches Schreiben des Städtischen Museums an unbekannt vom 25.5.1934, Archiv WLM.

⁶⁸⁰ Hoff 1928/ 2, S. 91.

Binnenhöfe intimen Charakters, Statuenhöfe, Gärten und Parkanlagen bieten hier verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten. Eines der frühesten Beispiele bewußter Freilichtaufstellung im musealen Sinn ist der Hof des Belvedere im Vatikan, mit allerdings strenger architektonischer Bindung der Plastiken. In letzter Zeit ist der Versuch des Museums of Modern Art, New York, interessant, auf einem verhältnismässig begrenzten Raum durch Aufstellung von Trennwänden, Pflanzen von Bäumen und Hecken und anderen gartengestalterischen Mitteln eine relativ große Anzahl Plastiken zu vereinen, ähnlich wie in einem Innenraum. Hierdurch wird eine größere Abwechslung erreicht und eine Aufteilung in Abschnitte, die einen intimen oder weiträumigen, reichen oder schlichten, architektonischen oder naturbetonten Charakter tragen können.⁶⁸¹

Bei der Planung für das Duisburger Museum hatte Manfred Lehmbruck Gelegenheit, seine theoretischen Überlegungen zum Museumsbau in die Baupraxis umzusetzen. So entstanden in den 1960er Jahren neben den beiden Museumstrakten auch zwei Höfe: Der Eingangshof und die rückwärtig gelegene Ausstellungsterrasse. Die rechteckigen Höfe legen sich ebenso wie die beiden Baukörper wie Windmühlenflügel um den zentralen Eingangspavillon (Abb. 172). Dasselbe Prinzip hatte Manfred Lehmbruck bei dem kurz zuvor errichteten Reuchlinhaus in Pforzheim umgesetzt. Der Eingangshof sollte in der Entwurfsphase zeitweise zur viel befahrenen Düsseldorfer Straße durch eine Mauer abgeschirmt sein (Abb. 123). In einem Schreiben an die Stadtverwaltung erläutert Lehmbruck 1962 dieses Vorhaben:

„Da auch der Eingangshof als Museumsbereich gedacht und geeignet ist, war im Entwurf eine Abschirmung nach der verkehrsreichen Düsseldorfer-Straße hin durch eine durchbrochene Wand vorgesehen. Ich halte eine ähnliche Lösung nach wie vor für notwendig.“⁶⁸²

⁶⁸¹ Lehmbruck 1942, S. 8.

⁶⁸² Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an die Stadtverwaltung Duisburg vom 28.5.1962, StADu, 401/ 485, fol. 77-78, Zitat auf fol. 78.

Dieser Plan wurde nicht umgesetzt. Stattdessen entschied man sich für eine niedrige Kieselmauer mit Staudenbepflanzung, die lediglich eine optische Begrenzung zur Straße bildet, jedoch nicht vor dem Straßenlärm schützt. Die rückwärtig gelegene Ausstellungsterrasse hat ebenfalls einen rechteckigen Grundriss und liegt auf gleicher Ebene wie der Eingangspavillon. Sie ist von dort und von der Glashalle zugänglich. Die Freifläche ist als zusätzlicher Museumsbereich gedacht und wird zu Ausstellungszwecken genutzt. In der südöstlichen Ecke wurde ein Trompetenbaum aus dem Kantpark in die Ausstellungsterrasse integriert. Die seitlichen Begrenzungen bilden nach Süden eine Betonplatte, die ebenfalls als Aufstellungsort für Plastiken genutzt werden kann und den Blick in den Park ermöglicht. Auch sie wirkt wie die gebogenen Betonscheiben des Lehmbruck-Traktes, als würde sie schweben (Abb. 173).

„Für die Begrenzung der Ausstellungsterrasse auf der Südseite wurde eine Lösung gesucht, die es ermöglicht ohne ein störendes Geländer auszukommen. Eine 40 cm hohe, z.T. auskragende Betonplatte trennt den Hof von der Umgebung, leitet aber gleichzeitig optisch über. Diese liegende Platte wird so gestaltet, daß sie monolithisch wirkt. Ihre Höhe entspricht der üblichen Sockelhöhe und dient daher zugleich zur Ausstellung von Plastiken.“⁶⁸³

Als Begrenzung für die östliche Seite der Ausstellungsterrasse wählte Lehmbruck ein Wasserbassin. Dieses entspricht exakt der Breite der Glasscheibe an der Südostseite des Lehmbruck-Traktes und leitet den Blick des Betrachters von innen auf den Skulpturenhof. Das flache Becken war zunächst in rechteckiger Form geplant. Erst in der späteren Planungsphase entschloss sich der Architekt, es zur Parkseite hin organisch zu gestalten und mit einer Wölbung zu versehen, die die konvexen und konkaven Formen des Lehmbruck-Traktes wieder aufnimmt.

„Das Wasserbecken auf der Ostseite des Skulpturenhofes wird erweitert und begrenzt die ganze Hofseite. Hiermit

⁶⁸³ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an die Stadtverwaltung Duisburg vom 28.5.1962, StADu, 401/485, fol. 77-78, Zitat auf fol. 78.

kann es die Aufgabe erfüllen, den Museumsbezirk von der öffentlichen Grünanlage zu trennen, ohne daß ein störender Zaun erstellt werden muß. Der Rand des Wasserbeckens wird nach dem geometrisch gestalteten Hof zu gerade, nach dem Park zu frei geschwungen ausgeführt.“⁶⁸⁴

Wasserbecken haben nicht nur in der Gartenarchitektur Tradition. Spätestens seit Mies van der Rohe's Ausstellungspavillon in Barcelona ist Wasser in Verbindung mit Skulpturen ein wiederkehrendes Element der modernen Architektursprache. Auch beim zuvor erbauten Kulturzentrum Reuchlinhaus in Pforzheim hatte Manfred Lehbruck den Innenhof mit einem Wasserbecken und Brunnen versehen, um auf diese Weise einen Ort der Abgeschiedenheit und Kontemplation zu schaffen⁶⁸⁵. Besonders reizvoll ist die spiegelnde Wasseroberfläche im Zusammenspiel mit davor aufgestellten Skulpturen. Lehbruck zufolge soll das Wasserbassin die Gebäude des Museums und die Werke der Bildhauer widerspiegeln⁶⁸⁶.

In der Planungsphase wollte Lehbruck auch den Außenraum, ganz ähnlich dem Innenhof des MoMA in New York, durch Stellwände gliedern. Aufschluss über diese Planungen geben die Photographien von den Museumsmodellen (Abb. 174). Letztlich entschied sich der Architekt gegen diese Lösung. Bei der Eröffnung des Museums 1964 fanden ausgewählte Bronzen und Eisenplastiken auf dem Hof ohne zusätzliche architektonische Elemente Aufstellung. Sie waren zu dieser Zeit derart angeordnet, dass die figürlichen Werke nahe dem Lehbruck-Trakt aufgestellt waren, während die abstrakteren und größeren Werke frei auf dem Hof beziehungsweise als Übergang in die Parklandschaft an der Ost- und Südseite platziert wurden. Ludwig Kaspars *Stehendes Mädchen* von 1937 ist ganz ähnlich den Werken Wilhelm Lehbrucks im Innern des Museums vor einer konkaven Betonscheibe aufgestellt. Ebenso architekturgebunden ist Toni Stadlers *Kniende Figur* von 1958 vor einer großen Glasscheibe platziert, so dass sie vom Innern des Museums aus betrachtet werden kann und gleichzeitig den Blick des außen stehenden Betrachters in den Innenraum lenkt. Frei auf der Ausstellungsterrasse angeordnet waren abstrakte Werke wie Berto Larderas

⁶⁸⁴ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbrucks an die Stadtverwaltung Duisburg vom 28.5.1962, StADu, 401/ 485, fol 77-78.

⁶⁸⁵ Lehbruck 1961/ 1, S. 18.

⁶⁸⁶ O. N., Freie Bahn für den Museumsbau. Erster Abschnitt kostet 1,15 Millionen, in: Neue Ruhr Zeitung vom 26.3.1958, Nr. 73, ohne Seitenzählung.

Zwischen den Welten I von 1952, Rudolf Hoflehnens *Formation (29)* von 1959/60 und Kenneth Armitages *Der Prophet* von 1961 (Abb. 175).

Durch die Anlage der Ausstellungsterrasse konnte Manfred Lehbruck seine Idealvorstellung von einer Plastikaufstellung im Freien realisieren. Die von ihm angestrebte Verbindung von Kunst und Natur, die er durch Ausblicke in den Park und durch das Aufstellen von Grünpflanzen auch im Museumsinneren ermöglichen wollte, konnten auf der Ausstellungsterrasse bestmöglich umgesetzt werden. Lehbruck selbst hat die beiden Höfe als Museumsbereich aufgefasst. Radikaler gedacht, kann auch das ganze Museum als abgegrenzter Bereich der Natur gedacht werden. Dies zeigt sich auch an der Architektur. Einerseits heben sich die hellen Sichtbetonwände von der grünen Landschaft ab, andererseits verweist das starke Schalungsrelief mit seiner Holzstruktur auf die Parklandschaft. Die Bedeutung der Außenanlagen für den Architekten zeigt sich auch daran, dass Lehbruck selbst die Bepflanzung der Umgebung vorschlug und demnach als Bestandteil der architektonischen Planung verstand⁶⁸⁷.

Der bereits in den 1930er Jahren bemängelte fehlende Respekt der Bevölkerung vor der ausgestellten Kunst musste schon kurz nach der Neueröffnung des Museums erneut festgestellt werden. Es wurde beobachtet, wie sich abends auf dem Plastikhof junge Leute versammelten und „grobe Unfug treiben“⁶⁸⁸ und im Wassergraben badeten. Abhilfe sollte zunächst durch eine dicke Dornenhecke geschafft werden. Bis heute ist trotz zahlreicher Vorschläge keine befriedigende Lösung gefunden worden.

⁶⁸⁷ Denkmalakte zum Lehbruck-Museum bei der Unteren Denkmalbehörde Duisburg, S. 2.

⁶⁸⁸ Aktennotiz vom 24.6.1964, StADu, 600/ 722, ohne Seitenzählung. LUX, „Verboten“, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 10.6.1964, Nr. 132, ohne Seitenzählung.

3.6 Der Erweiterungsbau

„Die Kunst sollte mitten im Leben stehen“⁶⁸⁹

Der dritte Bauabschnitt des Wilhelm Lehmbruck Museums wurde von 1985 bis 1987 von der Architektengemeinschaft Manfred Lehmbruck und Klaus Hänsch als Erweiterung des bestehenden Museumskomplexes im südlichen Teil des Kant-Parks errichtet. Er erstreckt sich in West-Ost Richtung und schließt damit den Skulpturenhof nach Süden ab (Abb. 176). Der Neubau sollte ursprünglich die Sammlung Lothar Günther Buchheims aufnehmen, die vornehmlich aus Graphiken und Aquarellen des deutschen Expressionismus besteht. Die Architektur wurde für diese spezielle Sammlung geplant und gebaut und erst nach dem Rückzug der Sammlung als zusätzlicher Ausstellungsraum für die Bestände des Lehmbruck Museums genutzt. Mit der Einweihung des Neubaus am 8. März 1987 konnte die Ausstellungsfläche des Museums nahezu verdoppelt werden. Zudem entstand zusätzlicher Raum für die Verwaltung, das Depot und die Werkstätten⁶⁹⁰. Die Kosten von 11 Millionen DM wurde zu je einem Drittel vom Land Nordrhein-Westfalen, der Stadt Duisburg sowie von der Stiftung Duisburger Kulturbesitz übernommen.

Der dritte Bauabschnitt entstand als selbstständiger Bau mit eigenem Eingang, der aber durch eine Glasbrücke mit dem Altbau verbunden ist. Er gliedert sich in drei ineinandergreifende, quadratische Baukörper unterschiedlicher Größe (Abb. 177). Mit dieser Grundform wird zum einen auf die quadratische Form des Lehmbruck-Traktes verwiesen, zum anderen durch die Aneinanderreihung der drei Kuben aber auch der Richtungsbau der Glashalle wieder aufgegriffen. Trotz dieser Bezüge zu den beiden alten Trakten, wird die Eigenständigkeit des Baues betont⁶⁹¹. Dies geschieht vor allem durch die Übereckstellung der Baukörper, die einen Kontrast zu den im rechten Winkel zueinander stehenden alten Bauabschnitten bilden. Die drei Kuben wurden als Stahlbetonskelett mit Betonausfachung ausgeführt und haben nur wenige Fensteröffnungen. Dies ist bedingt durch die vor allem aus

⁶⁸⁹ Lehmbruck 1987, S. 12.

⁶⁹⁰ Davon entfielen 2000m² auf Räume für die Sammlungen, 430m² auf den Wechselausstellungsraum, 336m² auf den Vortrags- und Mehrzweckraum, 108m² auf die Bibliothek und 37m² auf das Archiv. Hinzu kamen 81m² für Verwaltungsräume, 628m² für ein zweites Depot und 138m² für zwei Werkstätten (Brockhaus 1988/ 2, S. 515).

⁶⁹¹ Manfred Lehmbruck, Erläuterungen zum 3. Bauabschnitt des Duisburger Museums vom 19.9.1983, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 1.

lichtempfindlichen Werken bestehende Sammlung Buchheim, die hier gezeigt werden sollte. Zudem wollte der Architekt durch die Ausstellungsarchitektur den Charakter der Sammlung verdeutlichen.

„Die spannungsreiche und zugleich introvertierte Welt des Expressionismus soll den ihr gemäßen baulichen Ausdruck finden.“⁶⁹²

„Die Erhaltung der Werke für spätere Generationen hat Vorteile gegenüber Darbietungseffekten und Augenblickserfolgen. In diesem Sinn vermittelt die einfache und zurückhaltende Architektur ein Raumerlebnis, das der Konzentration und Verinnerlichung dient.“⁶⁹³

Die Aufteilung in drei Baukörper ist nicht nur ästhetisch motiviert, sondern ergibt sich auch durch die unterschiedliche Funktion der Kuben. Einerseits sollte sich das mit rund 21 000 m³ umbautem Raum sehr große Bauvolumen durch die gestaffelte Fassade besser als ein kompakter Baukörper in den Park einfügen, zum anderen sollte die Trennung der einzelnen Funktionsbereiche bereits am Außenbau ablesbar sein. Der Ausstellungsbereich erstreckt sich über zwei Etagen und ist im oberen Geschoss durch eine Glasbrücke am mittleren Kubus mit dem Altbau verbunden. In der Regel betritt der Besucher von hier aus den Neubau und befindet sich im Foyer (Abb. 178). Dieser öffentliche Raum, der auch eine Cafeteria sowie eine sich zum Skulpturenhof öffnende Terrasse umfasst, ist der einzige Bereich, der durch große Seitenfenster mit Tageslicht beleuchtet wird. Er kann ganz nach Bedarf als kommunikativer Ort oder als zusätzliche Ausstellungsfläche genutzt werden. Westlich des Foyers schließt sich im angrenzenden Kubus ein Raum für Wechselausstellungen an, der als flexibler Ausstellungsbereich geplant wurde. Der Raum ist nur durch schmale Lichtbänder an drei der vier Ecken beleuchtet, die durch Folien bei Bedarf verdunkelt werden können. Die künstliche Beleuchtung erfolgt durch eine Lichtdecke aus quadratischen Feldern, die in ihrer Intensität zentral von einem Computer gesteuert werden. Jedes Feld kann einzeln auf eine bestimmte Lux-Zahl eingestellt werden, so dass verschiedene Bereiche im

⁶⁹² Manfred Lehmbruck, Erläuterungen zum 3. Bauabschnitt des Duisburger Museums vom 19.9.1983, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, S. 3.

⁶⁹³ Lehmbruck 1987, S. 13.

Ausstellungsraum auch unterschiedlich ausgeleuchtet werden können (Abb. 179)⁶⁹⁴. Die separate Lage des Raumes ermöglicht eine Schließung, etwa bei Auf- und Abbauten der Ausstellungen, ohne dass dadurch der Rundgang durch das Museum beeinträchtigt würde.

Im Osten fügt sich als größter Baukörper der für die Sammlung Buchheim vorgesehene Ausstellungsbereich an. Die obere Ebene ist galerieartig gestaltet und gibt den Blick beim Betreten des Kubus auch auf die untere Ebene frei (Abb. 180). Als Variation zur Disposition des Lehmbruck-Traktes sind die umlaufenden Galerien nun jedoch in den Gebäudeecken ausgebildet, wo Dreiecksräume genügend Ausstellungsfläche sowohl für zweidimensionale als auch für dreidimensionale Kunstwerke bieten. Durch Stellwände können die Räume zusätzlich gegliedert werden. Die Galerien sind höhenversetzt und werden durch jeweils drei Treppenstufen miteinander verbunden. Auf diese Weise wird der Besucher bei einem Rundgang gegen den Uhrzeigersinn allmählich in die untere Ausstellungsetage geführt. Nach der Umrundung des Raumes gelangt er zur großen Treppe, die vom oberen Foyer auch einen direkten Zugang zum Untergeschoss ermöglicht. Diese „Höhenstaffelung“ soll „ein zusätzliches Raumerlebnis“ vermitteln, „das in der unteren Ausstellungsebene durch Sitzstufen akzentuiert wird“⁶⁹⁵ (Abb. 181-182). Die Sitzstufen sind Ausdruck des Wunsches nach einer kommunikativen Ausstellungsarchitektur, die auch für Veranstaltungen genutzt werden soll. Beim Bau des Lehmbruck-Traktes hatte der Architekt die Nordgalerie bereits in ähnlicher Weise gestaltet.

Der mittlere Kubus dient auch im Untergeschoss als Foyer. Hier befinden sich Waschräume und der Zugang zum Vortragsraum, zur Bibliothek und zum Archiv. Über einen separaten Eingang, wird die Nutzung des Neubaus unabhängig von den beiden Altrakten ermöglicht, wodurch der Personalaufwand überschaubar bleibt. Neben diesem ökonomischen Vorteil ist auch an den Schutz der Sammlung gedacht, die durch ein Rolltor zum unteren Foyer abgeschlossen werden kann.

Wie bei den beiden Bauabschnitten aus den 1960er Jahren ist auch beim Erweiterungsbau die Architektur bewusst schlicht gehalten. Die Farbigkeit der verwendeten Materialien umfasst lediglich Weiß-, Beige und Grautöne, die einen neutralen Hintergrund für die farbintensiven Bilder der Sammlung

⁶⁹⁴ Zur Beleuchtung des dritten Bauabschnitts siehe ausführlich: Geisler-Hansson 1988, S. 112.

⁶⁹⁵ Lehmbruck und Hänsch 1987, S. 7.

Buchheim bilden sollten. Die verwendeten Betonsteine und der Sichtbeton werden offen gezeigt und lediglich durch einen weißen Anstrich farblich verändert. Dieser Rohbaucharakter ist nicht nur auf knappe finanzielle Mittel zurückzuführen, sondern wurde von den Architekten auch als Gestaltungsmittel eingesetzt.

„Diese Askese des Raumes erinnert bewußt an ein Atelier
oder eine Werkstatt.“⁶⁹⁶

Mit dem Erweiterungsbau aus den 1980er Jahren ist Lehmbruck seiner früheren Auffassung treu geblieben, dass die Museumsarchitektur im Dienste der Sammlung und des Besuchers stehen solle. Der Versuchung einer Selbstdarstellung des Architekten hat er im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen widerstanden. Gerade in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden viele Museumsneubauten, die mit ihrer extravaganten Architektur in Konkurrenz zu den ausgestellten Werken treten. Man denke beispielsweise an die Staatsgalerie Stuttgart von James Stirling oder die zahlreichen Museumsbauten Frank O. Gehrys. Lehmbruck hingegen hat sich bewusst gegen einen modernen Ausstellungsbau mit Freizeitcharakter entschieden und dies mit dem Charakter der Sammlung Buchheim erklärt. „Die wenigsten Kunstwerke, die meist in harter Arbeit und Not entstanden sind, passen in diese Mentalität“⁶⁹⁷. Zur Gestaltung äußerten sich die Architekten wie folgt:

„Die rohen Wände mit großformatigen Betonsteinen am Außen- wie Innenraum, Sichtbeton und ein estrichartiger Bodenbelag aus hellgrauem Kiessand belassen den Neubau fast im Rohbaucharakter, der nur durch die Verkleidung der Decken und ein einheitliches Weiß einen fertigen Anstrich erhält. Dieser grobe Ausbaustandart ist nicht nur auf die vergleichsweise knappen finanziellen Mittel von 11 Millionen DM zurückzuführen, sondern ist bewußte Gestaltungsabsicht der Architekten, denn ihnen ist die Neutralität der Innenraumgestaltung durch Verzicht auf

⁶⁹⁶ Lehmbruck 1987, S. 14.

⁶⁹⁷ Lehmbruck 1987, S. 14.

architektonische Selbstdarstellung für die Bauaufgabe
Museum vorrangig; die Architektur hat gegenüber der
Kunst einen dienenden Charakter.⁶⁹⁸

„Einzigster Schmuck der Architektur“⁶⁹⁹ ist wie bei den Trakten aus den 1960er Jahren ein einheitliches Proportionssystem, das sich sowohl auf den Grundriss, auf das Verhältnis der drei Kuben untereinander sowie auf die Beziehung zwischen Aufriss und Grundriss der einzelnen Kuben bezieht.

„Wenn ein Museum von innen nach außen konsequent entwickelt wird, so entsteht von selbst ein Spannungsverhältnis von architektonischer Aussagekraft. In diesem Fall ist es heute nicht mehr nötig – wie im vorigen Jahrhundert – die Würde des Hauses mit pseudoantiken Sakralformen oder verspielten Accessoires hochzustilisieren.“⁷⁰⁰

Auch die Fassadengestaltung des Erweiterungsbaues ist schlicht gehalten. Die drei Kuben fügen sich mit ihren zwei Ausstellungsetagen flach in die Parklandschaft ein und verzichten weitgehend auf dekorative Elemente. Lediglich die Anordnung der Betonsteine wurde von den Architekten als Gestaltungsmittel genutzt (Abb. 183). Durch die Positionierung der einzelnen Steine wird bei der Außenwand in subtiler Art auf die Grundrissdisposition des aus drei quadratischen Baukörpern bestehenden Neubaus verwiesen. Das Ornament ist hier also durch die Grundform der Baukörper motiviert und hat verweisende Funktion. Die bei einem solchen Mauerwerk nötigen Lüftungsfugen wurden so auf der Mauerfläche platziert, dass jeweils drei Fugen ein Fenster des Untergeschosses akzentuieren. In Anlehnung an die traditionelle Übermauerung von Fenstern, wird hier aus einer Notwendigkeit ein funktionales Bauornament. Die Geschossunterteilung ist am Außenbau durch die Anordnung der einzelnen Steine ablesbar. So ist eine Lage der Steine nicht wie sonst waagrecht, sondern senkrecht als Rollschicht vermauert.

Der Erweiterungsbau hatte auch Konsequenzen für die Glashalle und die dort ausgestellten Kunstwerke. Das Werk *War (Vietnam Piece)* von Duane Hanson

⁶⁹⁸ Lehmbruck und Hänsch 1987, S. 10.

⁶⁹⁹ Lehmbruck und Hänsch 1987, S. 9f.

⁷⁰⁰ Lehmbruck 1987, S. 14.

befand sich vor der Museumserweiterung am Süden der Glashalle. Dies war ein Ort der Ruhe und daher besonders zur Betrachtung dieses gesellschaftskritischen Kunstwerks geeignet. Nach der Erweiterung veränderte sich die Situation. Das Süden wird nun nicht mehr als abgeschlossener Ausstellungsraum wahrgenommen werden, sondern vielmehr als Durchgangsraum, der zum Neubau führt (Abb. 184).

Mit dem dritten Bauabschnitt des Duisburger Museums hat Manfred Lehbruck gezeigt, dass er seine in den 1940er Jahren formulierten Anforderungen an einen modernen Museumsbau nicht dogmatisch beibehielt, sondern den Museumsdiskurs der Nachkriegszeit verfolgte und technischen Neuerungen gegenüber aufgeschlossen blieb. Die Anforderungen an einen Museumsbau hatten sich von 1950 bis 1980 erheblich verändert. Auf zahlreichen Symposien und Tagungen wurden die Entwicklungen erörtert und besprochen⁷⁰¹. Besonders seit den 1980er Jahren diskutierte man interdisziplinär die Frage nach der Gestaltung eines modernen Museums. Neben Architekten und Kunsthistorikern beschäftigten sich vermehrt auch Soziologen mit dieser Institution. Letztere sollten die Besuchermotivation und das Lernverhalten erforschen, da der Bildungsauftrag der Kultureinrichtungen als zentraler Aspekt begriffen wurde. Die Aufgaben eines Museums wurden insbesondere um museumspädagogische Angebote erweitert. Diese Neuerungen mussten auch von der Architektur berücksichtigt werden. Nicht zuletzt spielten ökonomische Überlegungen bei der Planung von Museumsbauten eine nicht zu unterschätzende Rolle. Zusätzliche Einnahmen sollten durch bis dahin museumsfremde Einrichtungen dem Haus zu Gute kommen. Ein gastronomisches Angebot und ein Museumsladen gehörten bald zu unverzichtbaren Angeboten, die vom Besucher erwartet wurden. Das Museum entwickelte sich immer mehr von einer subventionierten Kultureinrichtung zu einem Unternehmen. Trotz finanzieller Zuschüsse waren die Einrichtungen vermehrt darauf angewiesen, wirtschaftlich zu arbeiten um Geld für Angebote, die über der Grundversorgung liegen, aufzubringen. Nicht zuletzt fasste man das Museum als demokratische Einrichtung auf, welche möglichst alle Bevölkerungsschichten ansprechen sollte. Die zusätzlichen Angebote dienten daher auch dazu, Schwellenängste abzubauen und neue Besucherschichten für das Museum zu gewinnen.

⁷⁰¹ Zum Beispiel: Museumspädagogik 1981.

Lehmbruck hatte sich in seiner Veröffentlichung zur Museumsarchitektur 1974 ausführlich in einem Kapitel mit soziologischen Fragen beschäftigt. Die Ergebnisse der kultursoziologischen Untersuchungen sollten seiner Meinung nach zwar von der Museumsarchitektur berücksichtigt werden, Zugeständnisse an die später von Gerhard Schulze diagnostizierte Erlebnisgesellschaft zu Lasten einer intensiven Kunstbetrachtung lehnte er aber ab⁷⁰².

Die Architektur hat bei Lehmbruck immer einen symbolischen Gehalt. Eine große Bedeutung kommt dabei der Grundrissdisposition zu, die als Ausdruck des Charakters der Sammlung und als Verweis auf die Funktion der Architektur zu verstehen ist. So wie beim Lehmbruck-Trakt der quadratische Grundriss ein Sinnbild für das Konzept des statischen Museums ist und der Richtungsbau der Glashalle den Charakter des flexiblen Museums architektonisch widerspiegelt, ist die Diagonalität des dritten Bauabschnitts ein Sinnbild für den Ausdrucksgehalt des Expressionismus. „Der pyramidenartige Dachaufbau in Stahl und Glas erinnert an die Architekturphantasien der Zwanzigerjahre“⁷⁰³ und steht damit in engem Zusammenhang mit der Sammlung.

Bei der Bewertung des Erweiterungsbaues muss bedacht werden, dass die Museumsarchitektur für eine konkrete Sammlung konzipiert wurde, die letztlich nicht in dem Bau ausgestellt wurde. Der Mangel an Tageslicht sowie die durch die wenigen getönten Glasscheiben hervorgerufene trübe Stimmung waren als konservatorische Maßnahmen zum Schutz der Kunstwerke gedacht. Die heutige Beleuchtungssituation ist auf die von Lothar-Günther Buchheim ausdrücklich gewünschte gemischte Hängung von Gemälden und Aquarellen zurückzuführen, die lichttechnisch eine große Herausforderung darstellte.

⁷⁰² Lehmbruck 1974, S. 157-177. Vgl. auch Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

⁷⁰³ Manfred Lehmbruck, Erläuterungsbericht zur Vorentwurfsskizze für den 3. Bauabschnitt vom 13.5.1983, Typoskript, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (Dok. 31).

4. **Entwicklungstendenzen der Nachkriegsarchitektur und Positionen zum Museumsbau im 20. Jahrhundert**

Manfred Lehmbrucks Duisburger Museum ist ein Beispiel für die Architekturästhetik der 1960er Jahre. Der Bau weist stilbildende Elemente der Nachkriegsarchitektur auf, die sich an unterschiedlichsten Bauaufgaben dieser Epoche aufzeigen lassen. Im Folgenden wird ein kurzer Rückblick auf die Architektur dieser Zeit in Deutschland unternommen.

Die Architektur der 1960er Jahre in Deutschland

Die Architektur der Nachkriegszeit wird von der breiten Öffentlichkeit bislang wenig geschätzt. Zu stark ist sie immer noch mit Begriffen wie Uniformität, Massenbau und dem ungeliebten Sichtbeton verbunden. Zudem scheint die zeitliche Distanz für eine sachliche Beurteilung bislang zu gering; Formen, Farben und Materialien wirken auf den heutigen Betrachter unmodern. Ein schlechter Erhaltungszustand, der oft auf minderwertige Materialien und eine schnelle Bauausführung ohne sorgfältige Vorplanung zurückzuführen ist, sowie entstellende Umbauten tun ein Übriges. In Fachkreisen hingegen ist gerade in den letzten zehn Jahren ein verstärktes Interesse an dieser Epoche zu erkennen, das mit der anstehenden Beurteilung der Bauwerke für den Denkmalschutz einhergeht. Auf Ausstellungen, Tagungen und in Seminaren werden Kriterien für eine Auswahl von Bauwerken erarbeitet, um aus der Menge der erhaltenen Bausubstanz qualitätsvolle Einzelleistungen herauszustellen⁷⁰⁴.

Nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs, die vor allem im von der Industrie geprägten Ruhrgebiet die Städte trafen, trat in den nächsten zwanzig Jahren ein Bauboom ein. Erste Priorität hatte der Wiederaufbau der Städte, die Wiederherstellung der nötigsten Infrastrukturen und die Schaffung von Wohnraum. Oftmals übernahmen Bauunternehmer nach dem Krieg auch die Aufgaben des Architekten. Das Ergebnis waren schnell hochgezogene

⁷⁰⁴ Einen guten Überblick über die Entwicklung der Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen verschafft der Aufsatz von Wolfgang Pehnt (Pehnt 2010). Siehe auch: Lange 2003, S. 66f., zur Architektur der 1960er Jahre siehe ausführlicher: von Buttlar und Heuter 2007 und Kroos 2008.

Wohnblocks, die architektonisch nicht immer überzeugen konnten. Daneben wurden vor allem von der jungen Architektengeneration alternative Wohn- und Siedlungsformen diskutiert und praktisch umgesetzt. Auch etablierte Architekten beschäftigten sich im Rahmen der Internationalen Bauausstellung 1957 in Berlin mit dem modernen Wohnungsbau. Mit Großsiedlungen am Stadtrand oder Trabantenstädten wurde ein Trend der Nachkriegszeit, nämlich *Urbanität durch Dichte*, zum Ausdruck gebracht, der vor allem in den Industrieregionen mit dem wirtschaftlichen Aufschwung in Zusammenhang stand⁷⁰⁵. Nachdem die vorrangigen Bauaufgaben in den 1950er Jahren weitgehend abgeschlossen werden konnten, die Bevölkerung den Wohlstand der Vorkriegsjahre wiedererlangt hatte und man in Deutschland von Vollbeschäftigung sprechen konnte, verlagerte sich die Baueuphorie auf neue Bereiche. Der Hunger nach Kultur und Bildung führte vor allem in den 1960er Jahren zu zahlreichen Museums- und Theaterbauten und zu ersten Universitätsneugründungen⁷⁰⁶. Die Förderung kultureller Angebote ging in der Nachkriegszeit neben bürgerschaftlichem Engagement vor allem von den Städten und Kommunen aus. Zunächst hatte die Wiederherstellung einer kulturellen Infrastruktur Priorität, die die enorme Nachfrage der Bevölkerung nach Konzert-, Theater- und Museumsbesuchen decken sollte. Später wurde eine erfolgreiche kommunale Kulturpolitik auch zu Marketingzwecken genutzt um die Attraktivität der Städte zu erhöhen und mit Mitbewerbern mithalten oder sich positiv von diesen abheben zu können. In den Ruhrgebietsstädten hatte die Politik in den ersten Jahrzehnten nach Kriegsende einen starken Einfluss auf die Kultureinrichtungen. In der Zeit der sogenannten roten Rathäuser waren die SPD-geführten Stadtverwaltungen oft mit einer absoluten Mehrheit ausgestattet und konnten ihre Pläne zügig umsetzen⁷⁰⁷.

Die bevorzugten Materialien Glas, Stahl und Beton wurden ebenso wie die Konstruktionsweise offen gezeigt und waren Ausdruck einer neuen Ästhetik. Besonders Sichtbeton, dessen Oberfläche sich durch unterschiedliche Verschalungsarten gut verändern ließ, wurde gerne als Gestaltungsmittel eingesetzt.

⁷⁰⁵ Der Ausdruck *Urbanität durch Dichte* wurde als Reaktion auf den Vortrag von Edgar Salin auf dem Deutschen Städtetag in Augsburg 1960 vielfach verwendet (Pehnt 2007/ 1, S. 7 und Krämer 2007).

⁷⁰⁶ Erwähnt seien exemplarisch die zahlreichen Theaterbauten Gerhard Graubners, Harald Deilmanns und Werner Ruhnaus. Gründung der Ruhr-Universität in Bochum 1962, Gründung der Universität Dortmund 1963, Gründung der Universität Bielefeld 1969.

⁷⁰⁷ Siehe ausführlicher zur Kulturpolitik der Nachkriegszeit: Horn 1981.

Auch wenn oftmals von einer architektonischen *Stunde Null* 1945 gesprochen wird, zeigen viele Bauwerke doch deutliche Anknüpfungspunkte an die Bewegungen der Vorkriegszeit, so dass der Begriff Neubeginn treffender ist. Als Zeichen der Abkehr von der Nazi-Architektur wurden vor allem die Grundgedanken des Bauhauses, dessen Lehrer ihre Ideen im ausländischen Exil während der Kriegsjahre weiterentwickeln konnten, wieder aufgegriffen. Die reduzierte, klare Formensprache der Vorkriegszeit bildete deshalb eine wichtige Grundlage für die Nachkriegsarchitektur.

Die allgemeine Technikbegeisterung, die im Wettlauf ins All gipfelte, sowie zahlreiche neue Materialien, die für die Architektur genutzt werden konnten, führten zu vielen experimentellen Architekturformen. Insbesondere die Nutzung von vorgefertigten Bauteilen und modularen Einheiten, die die Architektur beliebig erweiterbar scheinen ließen, führten zu gigantischen Bauprojekten, auch *megastructures* genannt, die die menschlichen Proportionen negierten und nicht mehr an tradierte Wohnformen anschlossen⁷⁰⁸. Die Kritik an der neuen Architektur setzte rasch ein und wurde vor allem durch Wolf Jobst Siedler und Alexander Mitscherlich geäußert, die die Uniformität und Kälte der neuen Architektur anprangerten und gewachsene Stadtstrukturen im menschlichen Maßstab forderten, auch um der von ihnen diagnostizierten sozialen Verarmung der Gesellschaft entgegenzuwirken⁷⁰⁹.

Typologie des Museums im 20. Jahrhundert und der Museumsdiskurs der Nachkriegszeit

Es ist schwierig, eine Entwicklung der Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert aufzuzeigen. Dies liegt vor allem daran, dass sich die einzelnen Museen nur sehr schwer miteinander vergleichen lassen. Ein Kunstmuseum muss sowohl auf die Größe der Sammlung als auch auf deren Beschaffenheit, den zu erwartenden Museumsbetrieb und auf das lokale Umfeld zugeschnitten sein. Das Wilhelm Lehmbruck Museum nimmt aufgrund des Sammlungsschwerpunkts Skulptur und durch die Fokussierung auf das Werk eines einzelnen Künstlers eine Sonderstellung in der internationalen Museumslandschaft ein und lässt sich folglich nur schwer mit anderen

⁷⁰⁸ Der Begriff Megastructure wurde durch die Publikation „Megastructure. Urban futures of the recent past, London 1976“ von Reyner Banham eingeführt (Banham 1976).

⁷⁰⁹ Siedler und Niggemeyer 1964, Mitscherlich 1965.

Museumsbauten vergleichen. Wie Stephan Waetzoldt treffend formulierte, sind Museen „Individuen mit besonderen Eigenschaften und einer oft langen Lebensgeschichte. Sie benötigen – leider – nicht Konfektions-, sondern Maßarchitektur“⁷¹⁰.

Die folgenden Ausführungen sollen keine ausführliche Abhandlung zur Entwicklung des Bautyps Museum im 20. Jahrhundert sein, vielmehr sollen anhand einzelner Beispiele Entwicklungstendenzen aufgezeigt werden, um auf dieser Basis die Museumsbauten Manfred Lehbruck's einordnen zu können⁷¹¹.

Die zunehmende Spezialisierung der Museen und die neu entstehenden und ständig anwachsenden Sammlungen führen im 20. Jahrhundert dazu, dass das Museum als Bautypus nicht mehr einheitlich zu fassen ist. Dienten die Kunstpaläste des 19. Jahrhunderts noch vor allem Repräsentationszwecken, der Aufbewahrung der Sammlung und Anschauungszwecken für eine kleine Gesellschaftsschicht, haben sich die Anforderungen an das Museum im 20. Jahrhundert grundlegend geändert. Der Bildungsauftrag der Kulturinstitute wurde nun stärker betont und ein größeres Publikum sollte erreicht werden. Die oft beträchtlich anwachsenden Sammlungen und vermehrt durchgeführten Sonderausstellungen erforderten eine Reform der tradierten Bauform. Da an die Traditionen des 19. Jahrhunderts oft bewusst nicht angeknüpft wurde, kann man in Bezug auf den Museumsbau der Nachkriegszeit von einem Neubeginn sprechen.

Zentrale Fragen, die während des letzten Jahrhunderts diskutiert wurden, waren der Standort der Museen, die Beleuchtung und der Charakter der Ausstellungsräume. Hier wurden unterschiedliche Modelle favorisiert, die oft gegensätzliche Positionen darstellen. Bei der Standortfrage lag die Entscheidung zwischen Stadtmuseum und dem Museum im Park. Ersteres war

⁷¹⁰ Waetzoldt 1971, S. 36.

⁷¹¹ Ausführlich zum Museumsbau im 20. Jahrhundert: Rojas und Crespán 1977, besonders S. 17-25, Tange 1979, Schubert 1986, Barthelmess 1988, Pomian 1988, Preiss 1992, Newhouse 1998 und Pehnt 2006. Einen kurzen prägnanten Überblick bietet der Aufsatz von Tange, der anlässlich der vierten Dortmunder Architekturausstellung erschienen ist. Hannelore Schubert liefert in ihrer Publikation eine Dokumentation des Museumsbaus der Nachkriegszeit im deutschsprachigen Raum. Dem chronologisch gegliederten Dokumentationsteil ist ein einleitendes Kapitel vorangestellt, in dem sie allgemeine Entwicklungen der Museumsarchitektur vorstellt. Die Eingrenzung auf den deutschsprachigen Raum ist jedoch problematisch, weil die vielfältigen internationalen Wechselwirkungen nur unzureichend thematisiert werden. Victoria Newhouse hat 1998 eine Übersicht über den internationalen Museumsbau vorgelegt. Sie zeigt Entwicklungstendenzen auf, die sie anhand von prägnanten Beispielen belegt. Die von Newhouse entwickelten Kategorien basieren auf unterschiedlichen Unterscheidungskriterien, weshalb die Zuordnung zu einer bestimmten Kategorie nicht immer eindeutig ist und es zu Überschneidungen kommen kann.

die traditionellere Lösung, das Museum im Park erschien jedoch vielen Befürwortern aufgrund des prognostizierten Zuwachses des Individualverkehrs und der angestrebten Verknüpfung von Kunst und Natur für moderne Museen geeigneter. So entstanden im 20. Jahrhundert zahlreiche Museumsbauten an der Peripherie der Städte, die zum Teil in weitläufige Parklandschaften integriert sind. Frühe Beispiele lassen sich vor allem in den Niederlanden finden. Mit dem Gemeentemuseum in Den Haag und dem Kröller-Müller Museum in Otterlo entstanden in den 1930er Jahren gleich zwei bedeutende Kunstmuseen, die eine enge Verbindung zur Natur suchten⁷¹². Im Gegensatz zu den Stadtmuseen, sollten hier Ruhe und saubere Luft einen ungetrübten Kunstgenuss ermöglichen. Ein weiterer Faktor, der für die Verbindung von Kunst und Natur sprach, war der Freizeitwert, der den Museen nun zugesprochen wurde. Der Besucher trat mehr und mehr in den Mittelpunkt der Überlegungen. Waren im 19. Jahrhundert noch Sammlung, Erhaltung und Präsentation die Primärziele der Kunstmuseen, kam im folgenden Jahrhundert verstärkt ein erzieherischer Aspekt hinzu. Schon 1918 betonte der amerikanische Kurator Benjamin Ives Gilman den erzieherischen Aspekt der Museumsarbeit⁷¹³. In Europa ging diese Forderung vor allem von Alfred Lichtwark und Karl Ernst Osthaus aus und wurde auch von Walter Gropius hervorgehoben, der erklärte: „Alle getroffenen Entscheidungen sollten zuallererst daraufhin geprüft werden, welche Wirkung sie auf den Besucher haben mögen, denn er ist es ja, den wir unterrichten, bilden und unterhalten wollen“⁷¹⁴. Kunstmuseen wurden als Orte definiert, die das Volk ästhetisch bilden und auf hohem Niveau unterhalten sollten. Dies sollte durch die umgebende Natur unterstützt werden, indem sie den Besucher in eine entspannte, kontemplative Stimmung versetzt und so auf den Kunstgenuss vorbereitet. In der Nachkriegszeit wurde dieser Aspekt wieder aufgenommen und führte zu Museumsneubauten, die die Idee der 1930er Jahre eines Museums im Park fortführten. Neben dem Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg, wurden unter anderem das Focke Museum in Bremen und das Louisiana Museum in Humlebæk in Dänemark eröffnet, die eine ähnliche

⁷¹² Gemeentemuseum, Den Haag, 1935 eröffnet, erbaut nach Plänen von Hendrik Petrus Berlage und Kröller-Müller Museum, Otterlo, 1938 eröffnet, erbaut nach Plänen von Henry van de Velde.

⁷¹³ Gilman 1918, S. 84ff.

⁷¹⁴ Gropius 1955, S. 128f.

Verbindung von Kunst und Natur anstrebten⁷¹⁵. Die Bauten waren damit die konsequente Umsetzung einer Forderung, wie sie unter anderem Carl Georg Heise in seinem Festvortrag zur Jahrhundertfeier des Wallraf-Richartz-Museums 1961 formulierte. In seiner Rede forderte er eine „Auflösung unserer Riesenbauten in ein Pavillon-System, überschaubare Kleinbauten in einer großen, sie umschließenden Parkanlage, verbunden mit Erholungsstätten und Kinderspielplätzen, heraus aus den Steinwüsten der Städte“⁷¹⁶.

Mit der verstärkten Nutzung künstlicher Leuchtmittel in Kunstmuseen und der fortschreitenden Sensibilisierung für konservatorische Probleme wurden auch die verschiedenen Beleuchtungsvarianten bei Kunstmuseen erörtert. Abgesehen von Befürwortern reiner Tageslicht- beziehungsweise reiner Kunstlichtmuseen gab es auch Experten, die Mischlichtvarianten bevorzugten. Neben konservatorischen Überlegungen wurden vor allem ästhetische Argumente vorgebracht. Die von Befürwortern geschätzte gleichmäßige Beleuchtung durch Kunstlicht wurde von Gegnern als kalt und leblos empfunden. Sie hingegen favorisierten natürliches Licht, welches dem Atelierlicht entsprechend für eine natürliche und lebendige Präsentation der Kunst Sorge⁷¹⁷. So wies Walter Gropius 1955 darauf hin, „Daß der Mensch häufig wechselnde Eindrücke braucht, um seine Aufnahmefähigkeit wachzuhalten [...]“⁷¹⁸. Er setzte sich daher entschieden für den Einsatz von natürlichem Licht in Kunstmuseen ein. Diese Auffassung teilte er vor allem mit europäischen Kollegen, während bei amerikanischen Architekten und Museumsleuten eine Bevorzugung von Kunstlicht beobachtet werden kann, wie Peter Joseph Tange konstatierte⁷¹⁹. Aber auch in den USA gab es mit

⁷¹⁵ Focke Museum, Bremen, 1964 eröffnet, erbaut nach Plänen von Heinrich Bartmann und Louisiana Museum für moderne Kunst, Humblebæk, Dänemark, 1958 eröffnet, erbaut nach Plänen von Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert. 1954 gab es auch Überlegungen, Mies van der Rohe als Architekt für den Neubau des Folkwang Museums in Essen auf dem Parkgrundstück der Villa Hügel zu gewinnen (Tange 1979, ohne Seitenzählung). Auch beim Neubau des Kölner Wallraf-Richartz Museums wurde zeitweise ein Baugrund im Grüngürtel der Stadt diskutiert (Schubert 1986, S. 38).

⁷¹⁶ Heise 1961, S. 4.

⁷¹⁷ So zum Beispiel: Erbe 1923, S. 85ff.

⁷¹⁸ Gropius 1955, S. 131 (Gropius zitiert aus einem Bericht des Committee on Art Gallery Lighting of the Illuminating Engineering Society): „Heutzutage kann jede Galerie mit besserer Wirkung künstlich beleuchtet werden, als es mit Tageslicht möglich ist. Außerdem kann sich dabei jeder Gegenstand jederzeit in seiner besten Ansicht präsentieren, was bei natürlichem Licht nur ein flüchtiges Ereignis ist.“ Ein ‚flüchtiges Ereignis‘! Hier handelt es sich meines Erachtens um einen irrigen Vereinfachungsversuch; denn das beste künstliche Licht, das sich erreichen läßt und das alle Vorzüge eines Ausstellungsgegenstandes herausstellt, ist nichts desto trotz statisch. Dagegen ist natürliches Licht dynamisch, es ist lebendig, weil es sich ständig verändert. Das durch den Wandel des Lichtes bewirkte, flüchtige Ereignis‘ ist ja gerade das, was wir uns wünschen“.

⁷¹⁹ Tange 1979, ohne Seitenzählung.

Benjamin Ives Gilman, Kurator am Boston Museum of Fine Arts, früh einen Befürworter der natürlichen Belichtung von Museen. In seiner Publikation *Museum ideals of purpose and method* von 1918 beschäftigte er sich intensiv mit den Aufgaben eines modernen Museums um darauf aufbauend auf architektonische Fragen einzugehen. Der Beleuchtung widmete er mehrere Kapitel, in denen er dem natürlichen Licht den Vorzug gab. Er begründete dies vor allem psychologisch und wies darauf hin, dass natürliches Licht einer Museumsmüdigkeit des Besuchers entgegenwirke⁷²⁰. Die Bevorzugung von natürlichem Licht in Europa wirkte sich unmittelbar auf den Bautypus aus. Eine besonders gleichmäßige Beleuchtung erlangt man durch den Einsatz von Oberlicht⁷²¹. Daraus resultierte jedoch gleichzeitig ein meist nur eingeschossiger, langgestreckter Bau. Rückblickend kann man sagen, dass sich in Europa für Kunstmuseen reine Kunstlichtbauten nicht durchsetzen konnten. Neben ästhetischen und konservatorischen Gründen, hier ist vor allem die starke Wärmeentwicklung zu nennen, führten besonders nach der Energiekrise der 1970er Jahre auch wirtschaftliche Überlegungen zu einer Bevorzugung von Tageslichtmuseen.

Auch die Aufgaben eines Museums haben sich im 20. Jahrhundert deutlich verändert. Neben der Präsentation der Sammlung in einer mehr oder weniger festen Aufstellung, wurden vor allem in der Nachkriegszeit immer mehr Wechselausstellungen gezeigt – eine Aufgabe, die zuvor vor allem von Kunstvereinen übernommen worden war. Die öffentlichen Sammlungen wurden zudem regelmäßig erweitert, wodurch neue Ausstellungsräume oder weitere Depotkapazitäten benötigt wurden. Die neue Ausstellungspolitik erforderte zum Teil neue Infrastrukturen, die sich auch auf den Bautyp auswirkten. Neben größeren Depots und Werkstätten, nahmen auch Verwaltungsräume in modernen Museen immer mehr Fläche ein⁷²². Zudem erforderten die ständigen Umbauten und das wechselnde Ausstellungsgut eine anpassungsfähige Architektur. Das tradierte Museumskonzept, das auf eine feste Sammlung hin ausgerichtet war und daher einen statischen Charakter hat, wurde zunehmend hinterfragt. Fachleute forderten neutrale und vor allem flexible Bauten, die sich den jeweiligen Exponaten anpassen konnten. Nach

⁷²⁰ Gilman 1918, S. 140ff, besonders S. 235ff. und S. 270ff.

⁷²¹ Gilman wiederum lehnte Oberlicht strikt ab und forderte diagonal durch einen Obergaden einfallendes Licht. Er begründete dies damit, dass das geschlossene Dach, entgegen der Wand, in allen Kulturen zur Architektur gehöre (Gilman 1918, S. 140ff. und S. 235).

⁷²² Zum Ende des Jahrhunderts nahm die Ausstellungsfläche oft nur noch ein Drittel der Gesamtfläche der Museen ein (von Moos 1999, S. 21).

ersten Versuchen mit neutralen Wänden und flexibler Innengliederung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wurde in den 1950er Jahren verstärkt ein dynamisches Museum gefordert⁷²³. Dieser Gedanke wurde erstmals konsequent von Alexander Dorner formuliert, der im amerikanischen Exil, angeregt durch die Entwicklung der Industriearchitektur und die Architektur Buckminster Fullers, eine Vision des stützenfreien und erweiterbaren Großraums für Museen entwickelte⁷²⁴. Dorner griff dabei eine Entwicklung auf, die um die Jahrhundertwende in Deutschland ihren Lauf genommen hatte. Ausgehend von den Reformideen Alfred Lichtwarks und Karl Ernst Osthaus', die die erzieherische Aufgabe des Museums betonten und eine Annäherung zwischen Kunst und Alltag forderten, wandelte sich die Organisation und Ausstellungspolitik der Museen. Dorner verstand dabei die Aufgabe des Kunstmuseums wie folgt: „Das Kunstmuseum sollte sein Hauptaugenmerk und seine Aktivität nicht in erster Linie auf das Sammeln von Kunstwerken richten, sondern darauf, was es mit seiner Sammlung macht. Das Museum ist in erster Linie ein Erziehungsinstitut“⁷²⁵. Erst diese Hinwendung zu einem breiteren Publikum und die stärkere Fokussierung auf die Didaktik im Museumsalltag, führte zu vermehrten Wechselausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und resultierte in einer Veränderung des Bautyps. Dorner kam zu dem Schluss, dass für die ständige Sammlung und Wechselausstellungen grundsätzlich andere Architekturen entstehen müssen. Für erstgenannte eine in sich geschlossene, eher statische Architektur, für die letztere eine zur Umgebung geöffnete, dynamische⁷²⁶. Unterstützung erfuhr Dorner in Deutschland vor allem durch Walter Gropius, der sich 1955 zum Thema Museumsbau äußerte. Da sich die Anforderungen an ein Museum ständig wandeln, so argumentierte er, müsse auch die Architektur wandelbar sein. Er schlug deshalb große, neutrale Räume mit variablen Stellwänden vor⁷²⁷. Diese Idee, die auch in den Bauten Mies van der Rohe zum Ausdruck kam, war bei

⁷²³ 1926 wurden im Newark Museum in New Jersey erste Räume ohne feste Innenwände für Ausstellungszwecke genutzt (Tange 1979, ohne Seitenzählung).

⁷²⁴ Zu Dorners Konzept des lebenden Museums siehe ausführlich: Cauman 1960.

⁷²⁵ Aus einem Bericht Dorners an den Direktor der Staatlichen Museumsverwaltung, zitiert nach: Cauman 1960, S. 206.

⁷²⁶ Alexander Dorner, Ein lebendes Museum, Vortrag vom 14.11.1947, abgedruckt in: Cauman 1960, S. 180-183. Siehe dazu auch: Alexander Dorner, Das zukünftige Kunstmuseum, abgedruckt bei Cauman 1960, S. 211. Dorner war der Auffassung, dass gerade die abstrakte Kunst neue Präsentationsformen erfordere. Er entwickelte daraufhin in Zusammenarbeit mit El Lissitzky den *Raum für abstrakte Kunst* im Hannoveraner Museum als Beispiel für das Konzept der dynamischen Ausstellung. Dorner 1959, S. 143ff.

⁷²⁷ Gropius 1955, S. 130f.

Gropius jedoch anders motiviert. Der Museumsbesucher war bei ihm stets der Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Maßstab, räumliche Veränderbarkeit, Beleuchtung und architektonische Ausdrucksform „müssen im Hinblick auf den Museumsbesucher betrachtet werden, denn er ist die Hauptperson, der alles zu dienen hat“⁷²⁸.

Die Idee der wandelbaren Gestalt des Museums, die sich neuen Erfordernissen anpassen kann, fand ihren Höhepunkt in der Utopie des unendlich erweiterbaren Museums, wie sie Le Corbusier in den 1930er Jahren mit seinem *musée à croissance illimitée* entwickelte. Das Gebäude in Form einer Spirale auf quadratischem Grundriss sollte sich durch Zufügung weiterer Module beliebig erweitern und so einer wachsenden Sammlung anpassen lassen. Der Eingang befand sich im Zentrum des Gebäudes und war von allen Seiten gut erreichbar, da die Ausstellungsetage, wie bei Corbusier üblich, durch Pilotis vom Bodenniveau abgehoben war. Eine ähnliche, jedoch von der Architektur losgelöste Idee, veröffentlichte André Malraux in seiner 1947 erschienenen Schrift *Le musée imaginaire*⁷²⁹. Vor dem Hintergrund der Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken, entwickelte er die Vision eines imaginären Museums. Der Vorteil lag vor allem in der unendlichen Erweiterbarkeit und der Tatsache, dass Kunstwerke aller Völker (auch Kunsthandwerk) in einem größeren Zusammenhang betrachtet werden können ohne dabei aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen zu werden. Eine Kanonisierung sollte auf diese Weise verhindert werden.

Neben diesen architektonischen Grundüberlegungen, wurden in der Nachkriegszeit auch organisatorische und strategische Aspekte des Kunstmuseums diskutiert. Eine wichtige Grundlage dieser Diskussion waren Besucheranalysen. Das Verhalten der Museumsbesucher wurde interdisziplinär untersucht und für den Museumsbau ausgewertet. Walter Gropius forderte 1955 „eine Untersuchung der Psychologie des Durchschnittsbesuchers“⁷³⁰ damit Strategien entwickelt werden, wie mehr Besucher für die Museen gewonnen werden können.

Ab den 1960er Jahren entstanden in vielen Museen museumspädagogische Einrichtungen, nicht zuletzt um neue Besuchergruppen zu erschließen. Diese Entwicklung muss vor dem Hintergrund gesehen werden, dass man intensiv versuchte, Kinder als neue Besucher zu gewinnen, die durch ihr Elternhaus

⁷²⁸ Gropius 1955, S. 128.

⁷²⁹ Malraux 1947.

⁷³⁰ Gropius 1955, S. 128.

keinen Zugang zu Kultureinrichtungen hatten. Mittels Kunst sollte auf das Alltagsleben des Einzelnen eingewirkt werden. Auf diese Weise wurde versucht, in der jungen Bundesrepublik aktiv an der Ausgestaltung einer demokratischen Gesellschaft mitzuwirken⁷³¹. Diese Bestrebungen wurden auch in der Architektur deutlich. Durch die Verwendung von viel Glas, das Einblicke und Ausblicke gewährt und so eine Vermischung zwischen Kunstmuseum und Alltagswelt ermöglicht, sollten mögliche Schwellenängste bei Besuchern abgebaut werden⁷³². Zu gleichem Zweck wurden die Eingangsbereiche durch Museumsshops und gastronomische Einrichtungen zu öffentlichen Räumen umgestaltet, die auch separat vom Museumsbesuch genutzt werden konnten. Das Museum wurde in der Nachkriegszeit als bürgerliche und demokratische Institution aufgefasst. Diese zunächst sozial begründete angestrebte Demokratisierung der Kulturlandschaft vermischte sich in den kommenden Jahrzehnten mit wirtschaftlichen Aspekten. Die Entwicklung führte ab den 1980er Jahren dazu, dass aus Besuchern zunehmend Kunden wurden, die umworben werden wollten. Wenngleich viele Museen bis heute sogenannte *non-profit-Unternehmen* sind, müssen sie sich zwecks Kostenoptimierung vermehrt Strategien aus der freien Wirtschaft zu Nutze machen.

Die Analyse des Museumsbesuchers beinhaltet auch Bewegungsmuster innerhalb des Museums. Die zentrale Frage war, ob der Besucher durch die Ausstellungsräume im Rahmen eines Rundgangs geleitet werden, oder selbstverantwortlich das Museum erkunden sollte. Bei den traditionellen Galerien des 19. Jahrhunderts war der Rundgang durch die Raumfolgen mehr oder weniger vorgegeben, wobei die klassische Enfilade zum Weitergehen verlockte. Im 20. Jahrhundert wurde diese Idee unter anderem von Frank Lloyd Wright weiterentwickelt, der im 1959 eröffneten *Solomon R. Guggenheim Museum* einen festgelegten, kontinuierlichen Rundgang in Spiralform über insgesamt sechs Ausstellungsebenen verwirklichte. In selber Weise griff auch Le Corbusiers *musée à croissance illimitée* auf den Galerietyp zurück. Der Idee der einheitlichen Wegführung lag die Annahme zugrunde, dass der Besucher die gesamte Ausstellung durchlaufen soll. Die kontinuierliche Fortführung eines einzelnen Ganges wie bei Le Corbusier und Wright kann jedoch

⁷³¹ Nur ein Beispiel hierfür ist die von Karl Ernst Osthaus inspirierte Direktorin des Dortmunder Museums für Kunst und Kulturgeschichte Leonie Reygers (1947-66), die versuchte, Kunst stärker in den Alltag der Menschen einzubinden (siehe dazu ausführlich: Framke 2002/ 2).

⁷³² Zur Entwicklung der Museen in den 1970er Jahren, siehe auch die Studie von Auer 1974. Auer fordert darin einen Wandel der Museen in Analogie zum gesellschaftlichen Wandel.

ermüdend auf den Besucher wirken. Gropius schlug stattdessen einzelne Raumabschnitte mit offenen Durchgängen vor, die durch eine Raumkontinuität „die Wissbegier und Erwartung in unseren Besuchern wacherhält“⁷³³. Als Gegenmodell zur Wright'schen Einbahnstraße forderte er, dass „die Ausstellungsräume selbst und die Anordnung der Ausstellungsobjekte in ihnen eine Folge fesselnder Überraschungen bieten“⁷³⁴ sollten.

Auch das Verhältnis von Kunst und Architektur, von Inhalt und Hülle wurde diskutiert. Dabei herrschte bei Museumsleuten und Architekturhistorikern im 20. Jahrhundert die Meinung vor, dass die Architektur vor allem eine dienende Aufgabe habe. Schon 1919 erklärte Gustav Pauli: „Zum Sammlungsinhalt sollte sich diese Architektur verhalten wie der Rahmen zum Bilde, dessen Bestimmung es ist zu dienen und nicht zu herrschen“⁷³⁵. Diese Auffassung wurde auch in den 1970er Jahren noch vertreten, etwa von Gert von der Osten und Peter Josef Tange, die eine Zurückhaltung der Architektur zugunsten eines absoluten Vorrangs der Exponate forderten⁷³⁶. Die gebaute Realität wies gerade in den 1980er Jahren jedoch in eine andere Richtung. Die Bauaufgabe des Kunstmuseums räumte den Architekten Freiheiten ein, die zur Selbstdarstellung verleiteten. Dies war für das Marketing der Museen gut nutzbar und auch gewollt. In der musealen Praxis fielen entsprechende Bauten jedoch oft durch. Diese Entwicklung begann bereits mit dem Bau der Berliner Nationalgalerie, die sich im Museumsalltag als problematisch erwiesen hat, und fand ihren Höhepunkt in den Museumsbauten der letzten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts⁷³⁷. Rückblickend konstatierte der Architekturhistoriker Vittorio Magnago Lampugnani 1999, dass die Architektur zur Attraktion geworden sei und kritisierte damit auch das jüngst fertiggestellte *Guggenheim Museum* in Bilbao, dessen Inhalt trotz des spektakulären Baues den meisten Menschen unbekannt bleibt⁷³⁸. Auch bildende Künstler begannen sich mehr und mehr für die Museumsarchitektur zu interessieren – Kunstwerke wurden schließlich immer

⁷³³ Gropius 1955, S. 131.

⁷³⁴ Gropius 1955, S. 129.

⁷³⁵ Pauli 1919, S. 13.

⁷³⁶ von der Osten 1971, S. 290: „[...] das Museumsgebäude von heute fordert in seiner dienenden Funktion einen sich bescheidenden, sich hineinversetzenden Architekten. Darüber hinaus aber kann der Museumsbau erst dann Atmosphäre bekommen, wenn der Architekt, ohne aus dieser dienenden Rolle zu fallen, entzündet von diesen ernstzunehmenden Aufgaben, ein Element des Künstlerischen hinzugibt. Das Museum darf und soll Architektur sein, nicht Tempel, aber auch nicht Scheune und auch kein langweilig schwungloser Nur-Zweckbau.“; Tange 1979.

⁷³⁷ Zur Problematik der Berliner Nationalgalerie siehe ausführlich: Vismann und Mayer 2008.

⁷³⁸ Magnago Lampugnani 1999, S. 12.

öfter explizit für eine museale Aufstellung konzipiert – und bezogen Stellung.
Markus Lüpertz bemängelte etwa:

„All diese neuen Museen sind meist schöne, bemerkenswerte Bauwerke, aber, wie alle Kunst, feindlich gegen ‚andere‘ Kunstarten. Sie geben einfachen, unschuldigen Bildern und einfachen, unschuldigen Skulpturen keine Chance... Die Architektur sollte die Größe besitzen, sich selbst so zu präsentieren, daß die Kunst in ihr möglich wird, daß die Kunst nicht durch den Eigenanspruch der Architektur, Kunst zu sein, vertrieben wird und ohne – was noch schlimmer ist – daß die Kunst von der Architektur als ‚Dekoration‘ ausgebeutet wird“⁷³⁹.

Als Folge dieser Entwicklung verlangte der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Reinhold Baumstark eine enge Partnerschaft zwischen Architekt und Kurator, um von der Sammlung ausgehend die Architektur zu entwickeln⁷⁴⁰. Denn „nur wenn das Wachstum von innen heraus erfolgt, können Schale und Kern in ihrer sinnvollen Entsprechung die Einheit bilden, die Funktion und Gehalt miteinander verbinden“⁷⁴¹.

Die anhand exemplarischer Bauten vorgestellten Entwicklungstendenzen haben sich vor allem mit den Extremata beschäftigt. Daneben existieren jedoch diverse Schattierungen, die zu einer mannigfaltigen Museumslandschaft geführt haben.

⁷³⁹ Zitat von Markus Lüpertz, zitiert nach: von Moos 1999, S. 15.

⁷⁴⁰ Baumstark 2003, S. 25.

⁷⁴¹ Baumstark 2003, S. 23.

5. Manfred Lehnbrucks architekturtheoretische Auseinandersetzung mit dem Bautypus Museum

„Die Kunst ist der Wein – die Architektur das Glas.“⁷⁴²

Manfred Lehbruck hat sich erstmals im Laufe seines Studiums intensiv mit architekturtheoretischen Fragestellungen beschäftigt. Der Lehrplan der Technischen Hochschule in Berlin sah sowohl eine praktische als auch eine theoretische Ausbildung vor⁷⁴³. Es ist davon auszugehen, dass bei den praktisch orientierten Lehrveranstaltungen die Entwürfe der Studenten kritisch besprochen wurden. Diese Diskussionskultur, die auch an der Technischen Hochschule Stuttgart fortgesetzt wurde, muss als wichtige Grundlage für Lehnbrucks architekturtheoretisches Werk betrachtet werden. Schriftliche Äußerungen Lehnbrucks aus der Studienzeit haben sich nicht erhalten⁷⁴⁴. Die früheste überlieferte Schrift von Manfred Lehbruck ist daher die 1942 von der Technischen Hochschule Hannover angenommene Promotionsschrift mit dem Titel *Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues*⁷⁴⁵. Neben einigen publizierten Erläuterungen zu Bauprojekten und der Veröffentlichung von Vorlesungen und Vorträgen ist als zweites Hauptwerk 1974 mit dem englischsprachigen Aufsatz *Museum-architecture* eine weitere Veröffentlichung zum Thema Museumsbau erschienen⁷⁴⁶. Auf knapp 140 Seiten führt Lehbruck darin Überlegungen seiner Dissertation weiter aus und kann dabei auf seine Erfahrungen als Architekt von drei Museumsbauten und zahlreiche Reisen als ICOM-Mitglied zurückgreifen. Die Bauaufgabe Museum blieb sowohl in der Baupraxis als auch in der Architekturtheorie zeitlebens Manfred Lehnbrucks zentrales Thema.

Neben der familiären und der persönlichen Nähe zur bildenden Kunst beschäftigte sich Lehbruck auch während seiner Ausbildung mit dem

⁷⁴² Schlusssatz der Rede von Manfred Lehbruck anlässlich eines Benefiz-Abends im Lehbruck Museum am 27. September 1986, zitiert nach: Kopatschek, Frank, Benefiz-Abend im neuen Museum. Ein großes Fest für die Zukunft der Plastiken, in: Neue Ruhr Zeitung vom 29.9.1986, Nr. 226, ohne Seitenzählung.

⁷⁴³ Vorlesungsverzeichnis der Technischen Hochschule Berlin 1932-1933, S. 143, Universitätsarchiv der Technischen Universität Berlin.

⁷⁴⁴ Auskünfte vom Universitätsarchiv der Technischen Universität Berlin und vom Archiv der Universität Stuttgart vom Dezember 2010.

⁷⁴⁵ Lehbruck 1942.

⁷⁴⁶ Lehbruck 1974.

Zusammenwirken von Architektur, Kunst und Kunsthandwerk. Der flüchtige Kontakt zum Bauhaus mag hierfür prägend gewesen sein. Die Auffassung der Kunstschule von gleichberechtigten Disziplinen, die im Zusammenspiel ein Gesamtkunstwerk hervorbringen, ist auch an den späteren Museumsbauten Lehmbrucks abzulesen⁷⁴⁷. In den Studienjahren an der Technischen Hochschule Berlin lässt sich anhand der Vorlesungsverzeichnisse keine dezidierte Beschäftigung mit dem Museumsbau rekonstruieren. Mit dem Wechsel an die Technische Hochschule Stuttgart und dem Studium bei Paul Bonatz, kam Lehmbruck 1936 zu einer Zeit nach Stuttgart, als das von Paul Bonatz und Rudolf Christ entworfene Kunstmuseum Basel kurz vor der Eröffnung stand. Man kann davon ausgehen, dass dieser wohl bedeutendste Bonatzbau dieser Jahre unter den Studenten diskutiert wurde. Mit dem monumentalen Museumsbau orientierte sich Bonatz zwar an tradierten Bauformen, versuchte jedoch gleichzeitig neuen Anforderungen gerecht zu werden und die Funktionalität des Baues zu erhöhen. Vor allem unter dem Eindruck des 1931 abgebrannten Glaspalastes in München, bei dem zahlreiche Gemälde zerstört worden waren, hatten konservatorische Maßnahmen und insbesondere die Feuersicherheit für Bonatz bei einem Museumsbau höchste Priorität. Die als modern empfundene Glas- und Stahl-Architektur lehnte er daher für diese Bauaufgabe ab. Stattdessen sollte ein massiver Steinbau die Kunstwerke optimal schützen⁷⁴⁸. Auch wenn Bonatz die Funktionalität der Architektur betonte, entstand seiner Meinung nach dadurch allein noch keine Baukunst. Er knüpfte vielmehr an die Tradition des Kunstpalastes des 19. Jahrhunderts an, was auch durch seine Wortwahl deutlich wird: „Wir wollten versuchen, dem Bau einen höheren Rang zu geben als den eines Nutzbaues. Derjenige, der durch das Gittertor den Hof betritt, soll der profanen Welt entrückt und vorbereitet werden. Schon die Fußböden in edlem Stein und schönem Holz bringen dem Besucher zu Bewusstsein, daß er sich auf geweihtem Boden befindet“⁷⁴⁹.

1938 arbeitete Manfred Lehmbruck im Atelier von Auguste Perret in Paris. In dieser Zeit hatte er Gelegenheit, an der Fertigstellung des Musée National des Travaux Publics in Paris mitzuarbeiten. Bei letzterem Projekt handelte es sich zwar nicht um ein Kunstmuseum, sondern um ein Verkehrsmuseum,

⁷⁴⁷ Diese Auffassung betraf vor allem das Dessauer Bauhaus. Unter der Leitung von Mies van der Rohe nahm die Bedeutung der Werkstätten zugunsten einer Stärkung der Architekturabteilung ab.

⁷⁴⁸ Bonatz 1950, S. 141.

⁷⁴⁹ Bonatz 1950, S. 142f.

dessen Exponate andere Anforderungen an das Gebäude stellen, doch sind grundsätzliche Überlegungen, etwa zur Ausstellungstechnik oder zur Besucherführung vergleichbar. Wenngleich als Konstruktion von Perret für diesen Bau ein Stahlbetonskelett gewählt wurde, verschleiert das Museum diese moderne Bauweise und präsentiert sich nach außen als traditioneller Steinbau (Abb. 26). Schon Sebastian Wagner betonte den Vorbildcharakter dieses Baues für Lehmbruck, der aufgrund der Skelettbauweise eine flexible Nutzung der Innenräume ermöglichte und daher für die spätere Entwicklung Lehmbrucks eine wichtige Rolle spielt⁷⁵⁰.

Die erste Gelegenheit, selbst am Entwurf für ein Kunstmuseum mitzuarbeiten ergab sich, als Lehmbruck 1940 im Büro von Gerhard Graubner in Düsseldorf arbeitete. Als Leiter der Stadtplanungsgesellschaft plante Graubner zu dieser Zeit den Neubau der Kunsthalle. Wie bereits Bonatz beim Kunstmuseum in Basel setzte auch Graubner die Tradition des Kunstpalastes fort, die er allerdings in eine moderne Architektursprache übersetzte. Der Mehrflügelbau mit kuppelüberwölbter zentraler Eingangshalle war eine deutliche Reminiszenz an die Kunstpaläste des 19. Jahrhunderts, während die Fassadengliederung eher an moderne Fabrikhallen erinnerte (Abb. 30 und 185)⁷⁵¹.

Angeregt durch diese Planungen entwickelte Lehmbruck das Thema seiner Dissertation, das sich mit den Problemen des modernen Museumsbaues beschäftigte. Die Arbeit wurde von Gerhard Graubner betreut, der seit 1940 auch eine Professur an der Technischen Hochschule Hannover innehatte. Da sich Deutschland zu diesem Zeitpunkt im Krieg befand und Lehmbruck seine Einberufung zum Wehrdienst aufgrund seiner begonnenen Dissertation nur um ein Jahr hinauszögern konnte, blieb für die Fertigstellung der Schrift nicht viel Zeit. Seine Ausführungen stützten sich vor allem auf eigene Beobachtungen vor Ort als auch auf einzelne Architekturzeitschriften. Eine umfassende Darstellung und Bewertung der Museumsdebatte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde mit der Arbeit nicht erbracht.

Als selbstständiger Architekt konnte Lehmbruck sich mit seinem Stuttgarter Büro rasch als Museumsfachmann etablieren. Nach dem Bau einiger Wohnhäuser und Industriegebäude, gewann Manfred Lehmbruck 1953

⁷⁵⁰ Vgl. Wagner 2006, Hauptteil, S. 113ff.

⁷⁵¹ Graubners Kunsthalle für Düsseldorf wurde nicht realisiert. Die alte Kunsthalle wurde bis zu ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg weiter bespielt und erst 1967 durch einen Neubau ersetzt.

den Wettbewerb um das Pforzheimer Reuchlinhaus und wurde mit dem Bau beauftragt. Dies war der Beginn einer langen planerischen Auseinandersetzung mit dem Museumsbau, aus der mit dem Pforzheimer Reuchlinhaus, dem Duisburger Lehmbruck Museum und dem Federseemuseum in Bad Buchau drei ausgeführte Bauten und zahlreiche Entwürfe hervorgingen. Seine Vorstellungen von einem modernen Museumsbau setzte Lehmbruck mit diesen Bauten nicht nur in der Architektur um, er nutzte zugleich die Möglichkeit, seine Ideen in Fachzeitschriften einem breiten Fachpublikum nahezubringen⁷⁵².

Ab 1968 war Manfred Lehmbruck Mitglied des International Council of Museums (ICOM) und engagierte sich in deren International Committee for Architecture and Museum Techniques (ICAMT). In dieser Funktion hielt er bei zahlreichen Tagungen als Museumsfachmann Vorträge. 1974 erschien seine umfangreiche Publikation *Museum-architecture* zum internationalen Museumsbau, die auch Erkenntnisse seiner zwei Doktoranden aufgriff, die ebenfalls über Museumsarchitektur promovierten. Bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1979 hielt Manfred Lehmbruck bei internationalen Symposien Vorträge zum Thema Museumsbau. Bei Vorträgen in Thailand und Kolumbien berichtete er über seine eigenen Erfahrungen, stellte aber auch heraus, dass jede Kultur ihre eigenen Lösungen finden müsse (Dok. 28 und 30).

⁷⁵² Unter anderem hat Lehmbruck in den Zeitschriften *Architektur und Wohnform*, *Deutsche Bauzeitung*, *Glasforum* und *Bauwelt* veröffentlicht (Lehmbruck 1962; Lehmbruck 1964/ 2; Lehmbruck 1964/ 3; Lehmbruck 1970).

5.1 *Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues, 1942*

„Das Museum ist nicht Selbstzweck,
sondern Mittel zum Zweck.“⁷⁵³

Die Arbeit *Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues* wurde 1942 von der Fakultät für Bauwesen an der Technischen Hochschule Hannover zur Erlangung der Würde eines Doktor-Ingenieurs als Dissertation angenommen⁷⁵⁴. Tag der mündlichen Prüfung war der 14. November 1942. Vorsitzender der Prüfung war Professor Uvo Hölscher, Referent Professor Gerhard Graubner und Koreferent Professor Friedrich Fischer. Manfred Lehbruck wurde mit dem Prädikat *bestanden* promoviert⁷⁵⁵. Von der Schrift sind drei Exemplare bekannt. Zwei davon befinden sich im Universitätsarchiv der Universität Hannover, wobei ein Exemplar vermisst wird, ein weiteres befindet sich im Archiv der Familie in Karlsruhe. Eine Abgleichung der zwei verfügbaren Exemplare hat ergeben, dass es sich um identische Fassungen handelt und somit wohl Durchschläge hergestellt worden sind. Die in Hannover aufbewahrte Dissertation enthält darüber hinaus einen Abbildungsteil von 18 Seiten mit jeweils zwei oder drei eingeklebten Photos oder Graphiken. Ein Verzeichnis, eine Nummerierung und eine Beschriftung der Abbildungen fehlt⁷⁵⁶.

Die Maschinschrift umfasst 39 Textseiten mit anschließendem Literaturverzeichnis, welches 17 Titel, vor allem Architekturzeitschriften der 1930er Jahre auflistet, und eine eidesstattliche Erklärung des Autors. Ein wissenschaftlicher Apparat fehlt, so dass oft nicht nachzuvollziehen ist, auf welche Quellen sich der Autor im Einzelfall stützt. Lehbrucks Erkenntnisse beruhen vor allem auf eigenen Beobachtungen, wobei nicht dargelegt wird, ob die Museen, die Lehbruck in seiner Schrift nennt, von ihm selbst besucht worden sind oder ob er sie nur aus der Literatur kannte. Da die meisten Museen

⁷⁵³ Lehbruck 1942, S. 2.

⁷⁵⁴ Lehbruck 1942. Die nachfolgenden Seitenangaben beziehen sich auf das Exemplar aus dem Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe. Der Text wurde von Sebastian Wagner im Anhang seiner Dissertation erneut veröffentlicht (Wagner 2006, Anhang Teil 2, S. 2-29).

⁷⁵⁵ Nachweisung über Promotionen 1935-1945, Universitätsarchiv Hannover, Acc. 2011/ 18, Nr. 1. Dazu abweichend: Wagner 2006, Hauptteil, S. 120f. und 201. Hier wird als Note „gut“ angegeben mit Verweis auf den Fragebogen des Military Government of Germany.

⁷⁵⁶ Die Aussage Wagners, dass Lehbrucks Dissertation kein Abbildungsverzeichnis enthält muss korrigiert werden (Vgl. Wagner 2006, Hauptteil, S. 138).

in Deutschland und dem angrenzenden Ausland liegen und Manfred Lehbruck stets viel gereist ist, kann man annehmen, dass er die meisten Museen aus eigener Anschauung kannte. Die Untersuchung umfasst vorrangig Neubauten aus den Jahren 1930-1940.

In seiner Dissertation beschäftigt sich Manfred Lehbruck mit dem Bautyp des Kunstmuseums und dessen baulicher Lösung im 20. Jahrhundert. Auf dieser Grundlage werden Forderungen an einen modernen Museumsbau erarbeitet. Einleitend grenzt Lehbruck das Thema ein und referiert in einem kurzen Exkurs die Genese des Bautyps seit 1800. Er möchte mit seiner Arbeit kein allgemeingültiges Ideal erarbeiten, sondern ist der Auffassung, dass ein modernes Museum vor allem der Konservierung des Bestandes, dem Studium, dem künstlerische Erleben und der Erbauung dienen sollte. Die Zweckmäßigkeit stellt somit einen zentralen Punkt in seiner Argumentation dar. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Lehbruck den neuen Materialien und Techniken, deren Möglichkeiten er für ein modernes Museum nutzen möchte. Im Zentrum seiner Ausführungen stehen die verschiedenen Belichtungsmöglichkeiten und die für die Exponate optimale Präsentationsform.

Lehbruck konstatiert zunächst eine Museumsmüdigkeit, die er vor allem auf bauliche Unzulänglichkeiten zurückführt. Seiner Auffassung nach sollte daher „die architektonische Gestaltung Hauptteil schöpferischer Museumsarbeit“⁷⁵⁷ werden. Die Umnutzung historischer Gebäude oder Neubauten im Palast- oder Tempelstil, die einen repräsentativen Bautyp auf das Museum übertragen, lehnt er ab. „Nur großzügige Neuplanungen können dem Museum einen Rahmen schaffen, der einer modernen Auffassung entspricht, und es hiermit zu einem lebendigen und aktiven Bestandteil des Kulturlebens eines Volkes werden lassen“⁷⁵⁸.

Lehbruck entwickelt seine Argumentation ausgehend von der Frage, welchem Zweck das Museum dient und worin die Hauptaufgabe der baulichen Gestaltung liegt. Er stellt fest, dass seit der Jahrhundertwende der passive Charakter der Museen weitgehend aufgegeben worden sei zugunsten eines aktiven, erzieherischen Charakters. Diese Entwicklung sieht Lehbruck als Analogie zu einer Welt, die sich sozialen Ideen öffnet. Mit dieser Einschätzung

⁷⁵⁷ Lehbruck 1942, S. 1.

⁷⁵⁸ Lehbruck 1942, S. 2.

würdigt er vor allem den von Karl Ernst Osthaus entwickelten Folkwang-Gedanken, der eine Annäherung von Kunst und Alltag anstrebt. Das künstlerische Erleben und die Erbauung empfindet Lehmbruck als Verpflichtung gegenüber der Gemeinschaft. Er folgert:

„Das Kunstmuseum muss in erster Linie den Gesetzen der Schönheit folgen; je vollkommener dies durch Harmonie von Bau und Ausstellung erreicht wird umso stärker erfüllt es auch seine erzieherische und belehrende Aufgabe. Dies wirkt sich architektonisch in Raumgestaltung und Organisation dahin aus, daß der Schwerpunkt bei der baukünstlerischen Aufgabe liegt mit dem Ziel, unter Vermeidung aller störenden und ermüdenden Elemente ein starkes geistiges und seelisches Erleben zu vermitteln.“⁷⁵⁹

Das künstlerische Erleben und die Erbauung könne nur dann gelingen, wenn die Präsentation des Sammlungsguts als Ausgangspunkt für die Architektur gelte.

„Daher muß auch im Mittelpunkt aller architektonischen Überlegungen das Kunstwerk stehen, auf dessen Eigenart Rücksicht zu nehmen ist. Aus diesem Grund wird im Folgenden versucht, vom Kunstwerk und den ästhetischen Forderungen günstigster Aufstellung ausgehend, die bauliche Lösung von innen nach außen zu entwickeln.“⁷⁶⁰

Eine Folge dieser Auffassung ist, dass es unmöglich ist, einen allgemeingültigen Bautyp für ein Kunstmuseum zu entwickeln. „Der Bestand der Sammlung ist gewissermaßen das Material, aus dem sich in der Hand des Baumeisters die Architektur des Museums von selbst formt und prägt“⁷⁶¹. Es ist daher für Lehmbruck unerlässlich, sich eingehend mit den Anforderungen der unterschiedlichen Kunstgattungen an eine Museumsarchitektur zu beschäftigen. Aus einer anthropomorphen Sichtweise vergleicht er die Kunstwerke mit Zellen aus denen sich der Organismus Museum

⁷⁵⁹ Lehmbruck 1942, S. 5.

⁷⁶⁰ Lehmbruck 1942, S. 5.

⁷⁶¹ Lehmbruck 1942, S. 6.

zusammensetzt. Ziel soll es sein, eine Wechselwirkung zwischen Kunstwerk, Raum und Licht zu erwirken, die jedem Kunstwerk die ihm eigene Atmosphäre ermöglicht. Eine Rekonstruktion der originalen Aufstellungszusammenhänge lehnt Lehmbruck ab, da sie allenfalls den Charakter einer guten Kopie habe. Das moderne Museum solle vielmehr durch „Mittel der Raum- und Lichtbestimmung [...] der Persönlichkeit des Kunstwerkes gerecht werden“⁷⁶². Da sich Manfred Lehmbruck selbst als Bildhauer betätigte, verwundert es nicht, dass vor allem die Problematik der Aufstellung von Plastik viel Raum in seinen Ausführungen einnimmt, wengleich er diese Fragestellung nur anschneidet.

„Die Plastik hat infolge ihrer dreidimensionalen Natur die Eigenart größerer Selbstständigkeit gegenüber der flächengebundenen Malerei und Graphik, andererseits verlangt sie aus demselben Grunde mehr Raum und Abstand. Um ihre vollen Werte zu erfassen, muß man um sie herumgehen können und sie auch aus verschiedenen Höhen, von Galerien etc. betrachten können.“⁷⁶³

Die Beleuchtung von Plastik solle durch natürliches Licht von schräg oben erfolgen, da dieses entstellende Schatten verhinderte. Ihren wahren Charakter könnten Plastiken vor allem bei einer Aufstellung im Freien im Tageslicht zeigen. Bezugnehmend auf Adolf von Hildebrand, fordert Lehmbruck des Weiteren, sowohl innen als auch außen eine architektonische Einbindung der Kunst. Von Hildebrand hatte in seinem theoretischen Hauptwerk *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* das Wirkungsverhältnis zwischen Figur und Hintergrund untersucht und war zu der Erkenntnis gelangt, dass auch rundplastische Werke immer eine Hauptansichtsseite haben, die bei der Aufstellung berücksichtigt werden müsse⁷⁶⁴. Die Architektur ist daher für den Betrachtungsstandpunkt des Besuchers ein wichtiger Indikator. Auch wenn die

⁷⁶² Lehmbruck 1942, S. 7.

⁷⁶³ Lehmbruck 1942, S. 7.

⁷⁶⁴ Hildebrand 1901, S. 59ff. Besonders S. 87f.: „Immer wird sich aber eine Ansicht als diejenige geltend machen, welche analog dem Bilde oder Relief die ganze plastische Natur der Figur als einheitlichen Flächeneindruck darstellt und zusammenfasst. Sie bedeutet die eigentliche Gesichtsvorstellung, welche der plastischen Darstellung zu Grunde liegt, die anderen Ansichten sind ihr untergeordnet als notwendige Konsequenz der Hauptansicht“.

Wand, entgegen ihrer Funktion bei der flächengebundenen Malerei und Graphik, für die Plastik nicht unmittelbar nötig ist.

„Das Bild braucht die Wand als Grundlage seiner künstlerischen Existenz [sic!] und schafft dadurch eine klare eindeutige Funktion der Wand als raumabschließendem Architekturteil, während dieselbe bei der Plastik bis zu einem gewissen Grade Dekoration bleibt.“⁷⁶⁵

Die relativ neue Nutzung des Außenraumes für museale Präsentationen wird von Lehmbruck begrüßt, wirkt sich doch die Verbindung von Kunst und Natur positiv auf die Aufnahmebereitschaft der Besucher aus. Als gelungenes Beispiel führt er den Skulpturengarten des Museums of Modern Art in New York an, der auf engem Raum durch ein geschicktes Arrangement eine Vielzahl von Plastiken zeigt (Abb. 171). Die unterschiedlichen Anforderungen der einzelnen Kunstgattungen können laut Lehmbruck in einem einzigen monumentalen Bau nicht befriedigt werden. Er sieht deshalb die Lösung in selbstständigen Gebäudekomplexen auf einem gelockerten Grundriss, die „verschiedene formale Ansprüche und Raumgrößen erfüllen können“⁷⁶⁶.

In den folgenden zwei Kapiteln widmet sich Lehmbruck der Lichtführung in Kunstmuseen⁷⁶⁷. Er stellt heraus, dass die herkömmlichen Belichtungsarten durch neue Materialien verbessert werden konnten. Ziel müsse es sein, eine größtmögliche Elastizität, also Anpassungsfähigkeit, zu erreichen. Regulierungsmechanismen könnten sowohl bei Ober- als auch bei Seitenlicht zum Einsatz kommen, seien bei letzterem aufgrund der stärkeren Schwankungen jedoch wichtiger. Er kommt zu der Erkenntnis, dass die Frage der Belichtung bei modernen Kunstmuseen weniger eine architektonische als eine psychologisch-ästhetische sei. Bei der Wahl zwischen Ober- und Seitenlicht gibt er dem Seitenlicht den Vorzug, das er als natürlicher ansieht, da es sowohl der Ateliersituation als auch der ursprünglichen Hängung im Wohnraum entspreche. Oberlicht hingegen erweise sich für das Raumgefühl des Besuchers als problematisch, da es dem „Urprinzip menschlicher Raumschöpfung“ mit dem Dach als oberen Raumabschluss widerspreche und

⁷⁶⁵ Lehmbruck 1942, S. 9.

⁷⁶⁶ Lehmbruck 1942, S. 10.

⁷⁶⁷ Lehmbruck 1942, S. 10-19.

daher „Fremdheit und Unbehagen“⁷⁶⁸ auslöse. Wie bereits Benjamin Ives Gilman in seiner Abhandlung *Museum ideals of purpose and method* von 1918 nimmt auch Lehbruck Bezug auf das Prinzip der Vitruvianischen Urhütte und argumentiert vor allem in ästhetischer und psychologischer Hinsicht. Gilman hatte sich ebenfalls gegen Oberlicht ausgesprochen, da das geschlossene Dach, entgegen der Wand, in allen Kulturen zur Architektur gehöre⁷⁶⁹. Oberstes Ziel bei der Belichtungsfrage bleibt jedoch, den Raum und das Licht mit den Kunstwerken in Einklang zu bringen. Es muss für jede Sammlung eine individuelle Lösung gefunden werden. Schon an dieser Stelle wird Lehbrucks Zurückhaltung als Architekt gegenüber der Kunst deutlich. „Alleiniger Höhepunkt des Raumes muss das Bild sein, dem gegenüber alle architektonischen Momente bescheiden zurücktreten müssen“⁷⁷⁰. Um die maximale Ausnutzung des Tageslichts zu ermöglichen, stellt er folgende Anforderungen an die Architektur: freie Lage im Stadtbild und Horizontalentwicklung des Baukörpers bzw. der Baukörper.

Nachdem Lehbruck die Frage des natürlichen Lichteinfalls geklärt hat, widmet er sich im folgenden Kapitel der Nutzung von künstlichem Licht⁷⁷¹. Bei dieser viel diskutierten Frage sieht er die Vorteile vor allem in der besseren Konservierung der Kunstwerke, der größeren Freiheit im Grundriss für den Architekten und der Möglichkeit von abendlichen Besuchen der „werktätigen Schichten“⁷⁷². Er lehnt aus diesen Gründen den Einsatz von Kunstlicht keinesfalls ab, verweist aber auf dessen ästhetischen Unzulänglichkeiten und plädiert für eine Mischnutzung von natürlichem Licht und Kunstlicht. Gerade die stark wechselnden Qualitäten des natürlichen Lichts stellen seiner Meinung nach für das Kunstwerk einen Gewinn dar. Auf diese Weise werde sichergestellt, dass das Kunstwerk dem „Kreislauf des Lebens“⁷⁷³ verbunden bleibe.

Im nächsten Kapitel widmet sich Lehbruck der Führung und Gliederung der Sammlung⁷⁷⁴. Er untersucht traditionelle Typen der Raumschließung wie den Zentralraum und das Gangsystem in Hinsicht auf ihre Zweckmäßigkeit für die Besucherführung und den inneren Museumsverkehr (gemeint sind hiermit

⁷⁶⁸ Beide Zitate: Lehbruck 1942, S. 14.

⁷⁶⁹ „A roof, not walls, constitutes a house“ (Gilman 1918, S. 140).

⁷⁷⁰ Lehbruck 1942, S. 16.

⁷⁷¹ Lehbruck 1942, S. 16-19.

⁷⁷² Lehbruck 1942, S. 17.

⁷⁷³ Lehbruck 1942, S. 19.

⁷⁷⁴ Lehbruck 1942, S. 19-24.

Anlieferung, Transport, Umbauten). Wichtig ist ihm, dass sich die Führung für den Besucher durch Klarheit und Einfachheit von selbst ergibt. Ein solch flüssiger Rundgang könne vor allem bei eingeschossigen Anlagen umgesetzt werden. Um einer möglichen Museumsmüdigkeit vorzubeugen, sollten die Raumfolgen durch unterschiedliche Größen, Höhen und Belichtung möglichst abwechslungsreich gestaltet sein. Aus psychologischen Gründen böten sich Ausblicke in die Weite der Landschaft an, die dem angestregten Auge zur Erholung dienten.

„Es ergibt sich also vom Gesichtspunkt einer klaren und kontinuierlichen Führung der große Vorteil einer Horizontalausdehnung des Museums, verbunden mit freier Lage und einer gewissen Durchsichtigkeit der Architektur, die ein angenehmes Hinübergleiten von einem Raumabschnitt in den anderen vergönnt, und engste Verbindung mit der Natur erlaubt.“⁷⁷⁵

Eine Tendenz im modernen Museumsbau sieht Lehmbruck in der Präsentation von Hauptwerken in einem zentralen Gebäudeteil und Nebenwerken in Nebentrakten. So könnten die viel besuchten Werke nach ästhetischen Gesichtspunkten spannend präsentiert werden, während die übrige Sammlung, die nur wenige Besucher interessiert, nach historisch-systematischen Aspekten in Studienräumen gezeigt wird. Er führt dieses Prinzip der Zergliederung der Präsentation sowohl auf Clarence S. Stein als auch auf Auguste Perret zurück. Der amerikanische Architekt und Stadtplaner Clarence Samuel Stein (1882-1975) hatte sich in den 1930er Jahren ausgiebig mit dem Museumsbau beschäftigt. Von seinen insgesamt vier Museumsentwürfen wurde jedoch nur das Art Institute in Wichita, Kansas 1934 gebaut⁷⁷⁶. Lehmbruck bezieht sich in seiner Dissertation offensichtlich auf Aufsätze von Clarence S. Stein aus den 1930er Jahren, in denen der Architekt eine Funktionstrennung zwischen „inspiration“ und „education“ in den Museen forderte⁷⁷⁷. Explizit genannt werden die Aufsätze als Quellen nicht, jedoch zeigt Seite 5 des Abbildungsteils von Lehmbrucks Dissertation ein Diagramm aus dem Aufsatz *The Art Museum*

⁷⁷⁵ Lehmbruck 1942, S. 22.

⁷⁷⁶ Weitere Museumsentwürfe hat Stein für Pasadena in Kalifornien (1927-1935), Springfield, Massachusetts (1929) und Princeton, New Jersey (1930-1935) ausgearbeitet (Parsons 1998, S. 352). Ausführlicher zu Stein: Parsons 1998.

⁷⁷⁷ Stein 1930, Stein 1932, Stein 1935, Zitate: Stein 1930, S. 5.

of tomorrow von 1930⁷⁷⁸. Stein hatte sein Konzept von der Zergliederung des Museums schematisch dargestellt (Abb. 186). Seine Idee des *Zweigmuseums* geht noch darüber hinaus und trägt utopische Züge. Hier sieht Stein eine räumliche Ausdehnung über das gesamte Stadtgebiet oder sogar über ein ganzes Land vor. Die theoretischen Ausführungen Steins zum Museumsbau scheinen eine wichtige Grundlage für Lehmbrucks Dissertation gewesen zu sein. Insbesondere der 1935 in der Zeitschrift *Museum News* erschienene Aufsatz *Form and function of the modern museum*, der auf einen Vortrag Steins beim *Annual Meeting of the American Association of Museums* in Toronto vom 30. Mai bis zum 1. Juni 1934 zurückgeht, muss Lehmbruck bekannt gewesen sein. Darin fordert Stein eine Museumsarchitektur, die losgelöst von der Tradition des Bautyps allein dem Gebot der Zweckmäßigkeit folgt. Die auf Louis Sullivan zurückgehende Erkenntnis „Form follows function is the basic rule of good architecture“⁷⁷⁹ müsse auch für den Museumsbau gelten. Weiter führt Stein aus:

„To design an art museum [...] we would first completely set aside old forms and precedents and try to evolve a form purely on the basis of its functions. But what are these functions? They are to collect and preserve the art of the past and to display it for the enjoyment, aesthetic appreciation, and education of those who live in the present.“⁷⁸⁰

Die Architektur habe zur Aufgabe, die individuelle Qualität der Ausstellungsobjekte hervorzuheben. Sie dürfe keinesfalls im Vordergrund stehen und die Aufmerksamkeit des Besuchers von den Exponaten ablenken⁷⁸¹. „Each setting must be designed to serve best both the object exhibited and the beholder“⁷⁸². Stein sieht diesen Anspruch am besten durch flexible Stellwände gewährleistet, die er selbst auch in seinem Entwurf für das Princeton Art Museum vorgesehen hatte. Die Außenwände des Museums sollen nach

⁷⁷⁸ Allerdings ist das Diagramm in Lehmbrucks Dissertation im Negativ wiedergegeben. Vgl. Stein 1930, S. 7 und Lehmbruck 1942, Abbildungsteil, S. 5.

⁷⁷⁹ Stein 1935, S. 6.

⁷⁸⁰ Stein 1935, S. 6.

⁷⁸¹ „Every object in public galleries should be shown in a setting that will bring out its individual qualities“ (Stein 1935, S. 6). „Architectural surroundings should not call attention from exhibits“ (Stein 1935, S. 7).

⁷⁸² Stein 1935, S. 7.

Möglichkeit in Glas aufgelöst werden⁷⁸³. Wie auch Lehmbruck in seiner Dissertation, betonte Stein bereits ein Jahrzehnt zuvor, die Bedeutung der Verknüpfung zwischen Kunst und Natur. Ausblicke ins Grüne sollen zum einen Museumsmüdigkeit vorbeugen, zum anderen sieht auch er in der Natur ein „natural setting“⁷⁸⁴ für die Kunstwerke.

Das nächste Kapitel der Dissertation ist den unterschiedlichen Ansprüchen der Dauer- und Wechselausstellung an die Architektur gewidmet⁷⁸⁵. Gerade die Zunahme an Wechselausstellungen ließ in Amerika die Idee des *flexible museum* aufkommen. Gefordert wurde eine variationsfähige Architektur, die schnelle Umbauten erlaubt und sich dem jeweiligen Ausstellungsgut anpassen kann. Als Beispiel nennt Lehmbruck die von Clarence Stein propagierte Gliederung in Depot und Wechselausstellung, bei der der Sammlungsbestand konservatorisch ideal aufbewahrt wird und im Rotationsprinzip einzelne Werke in temporären Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Da ein ständiges Umstellen jedoch auch konservatorische Probleme mit sich ziehe und einige Hauptwerke den Besuchern nicht vorenthalten werden könnten, sieht Lehmbruck in diesem Modell vor allem eine programmatische Idee. Für die Zukunft prognostiziert er von diesem Ansatz ausgehend, eine zunehmende Gliederung in Meister- und Nebensaal, Haupt- und Studiengalerie, Dauer- und Wechselausstellungsräume beziehungsweise Depot- und Temporärsaal. Wie immer die Gliederung ausfallen mag, es ergibt sich die Notwendigkeit einer elastischen Architektur, die die Möglichkeit zu einer flexiblen Innengestaltung gibt. Eine solche konstruktive Elastizität sieht er vor allem bei Hallenbauten gegeben, die durch normierte Bauteile eine Erweiterung und den Einbau elastischer Raumeinheiten ermöglichen⁷⁸⁶.

„Als Ideal kann man die Schaffung in sich geschlossener räumlicher Einheiten sehen, die auch in der Höhenausdehnung proportioniert werden können und in der Lichtführung auf Raum und Kunstwerk abgestimmt werden, deren Elemente jedoch elastisch sind.“⁷⁸⁷

⁷⁸³ Stein 1935, S. 7.

⁷⁸⁴ Stein 1930, S. 5 und Stein 1935, S. 8.

⁷⁸⁵ Lehmbruck 1942, S. 24-27.

⁷⁸⁶ Lehmbruck 1942, S. 27-31.

⁷⁸⁷ Lehmbruck 1942, S. 28.

Als Vorreiter dieser Entwicklung nennt Lehbruck unter anderem Le Corbusiers Entwurf des *musée à croissance illimitée*, das mit standardisierten Elementen theoretisch unendlich erweiterbar ist und eine freie Innenraumgestaltung zulässt. Die flexible Gestaltung von Ausstellungsräumen erfordere eine ebenso flexible Lichtführung. Durch die Fortschritte der Glasindustrie und der Lichttechnik könnten sowohl Ober- als auch Seitenlicht der jeweiligen Ausstellung angepasst werden. Die Möglichkeit der Erweiterung eines Museum ist für Lehbruck eine Notwendigkeit. Der Bau muss sich einer anwachsenden Sammlung anpassen können. Axialsymmetrische Grundrisse werden dieser Forderung nicht gerecht und werden daher von ihm abgelehnt. Ebenso erscheint eine vertikale Erweiterung aus lichttechnischen Gründen problematisch. Lösungsansätze sieht Lehbruck zum einen bei Le Corbusiers *musée à croissance illimitée*, bei dem die Erweiterbarkeit zur Leitidee des Baues erkoren wurde. Und zum anderen bei dem vor allem von Clarence Stein entwickelten Prinzip des *Zweigmuseums*, das eine Gliederung in Depot und Wechsausstellung vorsieht. Dabei sind Verwaltungs- und Studienräume im zentralen Bau untergebracht, in dem auch die Sammlung nach konservatorischen Gesichtspunkten aufbewahrt wird, während in einem Zweigmuseum einzelne Werke nach ästhetischen Gesichtspunkten für das Publikum aufbereitet werden. Es herrscht also eine klare Trennung der Funktionsbereiche.

Für Lehbruck, und hier schließt er sich der Auffassung Alfred Lichtwarks an, ist das Museum vor allem eine Bildungsstätte. Die didaktischen Aufgaben müssten deshalb bereits beim Bau berücksichtigt werden. Auch ein Vortragsaal gehört für Lehbruck zwingend zum baulichen Programm des Museums. Durch Veranstaltungen solle eine Verbindung zwischen dem Werk zeitgenössischer Künstler und der alten Kunst entstehen. Ziel sei ein künstlerisches Forum, auf dem sich die Kräfte der Gegenwart mit denen der Vergangenheit messen.

„Um die Fühlungnahme der künstlerischen Gegenwart und Tradition zu wahren, ist jedoch die Einbeziehung von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in die Gesamtkonzeption [sic!] eines lebendigen Museums

wichtig und begünstigt die Stetigkeit der kulturellen
Entwicklung.⁷⁸⁸

Die ideale Lage von Museen sieht Lehbruck herausgelöst aus der Enge der Stadt im Grüngürtel. Seiner Auffassung nach kann ein ungetrübter Kunstgenuss nur in einer der Alltagswelt entrückten Umgebung erreicht werden.

„Das Museum muß aus der Enge großstädtischer Gedrängtheit gelöst werden, die ihm keine Entwicklungsmöglichkeiten bietet. Auf jeden Fall muß es das Bestreben sein, ein Museum in einen Garten oder Park zu betten, der nicht nur den Lärm der Straße abhält und den Staub filtriert, sondern auch die ideale innere Vorbereitung darstellt. Durch Licht Luft und Wasserflächen wird Frische und innere Ruhe vermittelt.“⁷⁸⁹

Diese Forderung, in der gleichfalls Kritik an der stark technisierten, modernen Welt zum Ausdruck kommt, hat eine freie geistige Atmosphäre zum Ziel, die für ein Kunstmuseum unerlässlich ist. Eine Möglichkeit, dieses Konzept auch in Innenstädten umzusetzen, sieht Lehbruck bei italienischen Museen verwirklicht, die in Parkanlagen gebettet sind, „in deren Gärten das Leben gedämpft hinein klingt und so Natur und Kunst innig ineinander spielen“⁷⁹⁰. Namentlich nennt er kein Museum, aber man denkt etwa an die Galleria Borghese in Rom oder die Galleria d'Arte Moderna in Mailand. Beides sind allerdings Bauten, die nicht als Museen konzipiert wurden und erst im 20. Jahrhundert in Privathäusern eröffnet wurden.

Abschließend kommt Lehbruck auf die baukünstlerische Gestaltung von Kunstmuseen zu sprechen⁷⁹¹. Aufgrund des Reichtums „künstlerischer Ausdrucksformen“⁷⁹² fordert er vom Architekten formale Zurückhaltung. Die Lösung sieht er vor allem in weitläufigen Anlagen aus einzelnen Baukörpern, die sich den unterschiedlichen Anforderungen der Sammlung anpassen können.

⁷⁸⁸ Lehbruck 1942, S. 37.

⁷⁸⁹ Lehbruck 1942, S. 37.

⁷⁹⁰ Lehbruck 1942, S. 37.

⁷⁹¹ Lehbruck 1942, S. 38-39.

⁷⁹² Lehbruck 1942, S. 38.

Den Tempel- und Palaststil des 19. Jahrhunderts sowie die Industriehalle lehnt er als Vorbild für Museumsbauten ab.

Bei den Ausführungen Lehmbrucks fällt auf, dass er andere Museen zwar als Referenz angibt, deren Architekten jedoch meist nicht nennt und sich auch nicht dezidiert mit deren Werk und Auffassung der Bauaufgabe Museum auseinandersetzt. So verweist er mehrfach auf das Den Haager Gemeentemuseum, ohne den Namen Hendrik Petrus Berlage auch nur einmal zu erwähnen. Ein Grund dafür könnte sein, dass er viele Bauten als positive Beispiele anführt, die spätestens seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 nicht mehr geschätzt wurden. Vor allem die Vertreter des Neuen Bauens waren in Ungnade gefallen und hatten das Land mehrheitlich verlassen müssen. Da Lehmbruck die von den Nationalsozialisten geförderten Architekten und deren Werke hingegen gar nicht in seiner Dissertation erwähnt, dient das Weglassen der Architektennamen der Verschleierung. Durch die generelle Zurückhaltung bei der Nennung von Namen erscheinen seine Ausführungen allgemeiner und stellen keine Provokation dar. In diesem Kontext ist es auch auffallend, dass Lehmbruck an keiner Stelle explizit Bezug auf die Architektur seines Doktorvaters nimmt, obwohl dieser gerade den Neubau der Düsseldorfer Kunsthalle plante. Graubner gehörte zu den von den Nationalsozialisten geförderten Architekten. Wengleich Manfred Lehmbruck und Gerhard Graubner sich persönlich gut verstanden und ein Leben lang in Kontakt blieben, so ist dieser Umstand ein Indiz für eine Distanzierung zu dem regimekonformen Architekten. Ebenso wenig finden die Namen seiner anderen Lehrer Erwähnung. Ob diese Abkehr von der protegierten Architektur politisch oder persönlich motiviert war, kann nicht abschließend beantwortet werden. Fest steht, dass Manfred Lehmbruck persönlich stark getroffen war von dem Umgang der Nationalsozialisten mit dem Werk seines Vaters. Vor diesem Hintergrund ist es gut verständlich, zugleich aber auch sehr mutig, eine derartige Auswahl an Vergleichswerken in seiner Dissertation vorzunehmen. Dem aufmerksamen Leser wird nicht nur durch die genannten Beispiele Lehmbrucks Kunst- und Architekturverständnis deutlich, sondern vor allem durch die Marginalisierung von prominenten Bauten. So wird beispielsweise das gerade fertig gestellte Haus der Deutschen Kunst in München, das Ausdruck der nationalsozialistischen Kulturpolitik ist, nur einmal im Zusammenhang mit der Lichtführung erwähnt, obwohl der Bau

durch die nationalsozialistische Propaganda überaus präsent in den Medien war⁷⁹³. Die Ausstellungshalle wurde von Paul Ludwig Troost geplant und 1937 nach dessen Tod fertig gestellt. Er muss als erster realisierter Prestigebau Hitlers angesehen werden, der „als Präsentationsort nationalsozialistischer Malerei und Bildhauerei gedacht war“⁷⁹⁴. Dies ist ein naheliegender Grund, warum der Bau sonst keine Erwähnung in Lehmbrucks Dissertation findet. Von der unterschiedlichen Architekturauffassung einmal abgesehen, ist das Haus der Deutschen Kunst Ausdruck einer politischen Kunstideologie, die für Lehmbruck vor allem mit der Ablehnung des Werkes seines Vaters verbunden wurde. Im Jahr 1937 wurde in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München auch das Spätwerk Lehmbrucks öffentlich diskreditiert. Neben Wilhelm Lehmbrucks *Kniender* wurde auch der *Sitzende Trauernde* gezeigt⁷⁹⁵. Die Zurschaustellung dieser Werke auf der Propagandaausstellung und die Entfernung etlicher Lehmbruck-Werke aus öffentlichen Sammlungen, bedeutete für die Familie auch eine finanzielle Einbuße. Die unterschwellige Kritik an der Repräsentationsarchitektur der Nationalsozialisten kommt auch in der Ablehnung der Palast- und Tempelarchitektur für Kunstmuseen zum Ausdruck, die Lehmbruck in seiner Dissertation wiederholt äußert. Mit dieser Auffassung kritisierte er insbesondere den Münchener Ausstellungsbau, dessen moderne Konstruktion durch eine traditionelle Steinfassade verschleiert wird und der durch seine monumentalen Kolonnaden eine Nähe zu antiken Prachtbauten zeigt. Vor dem Hintergrund des staatlich kontrollierten Kunstbetriebes vertritt Lehmbruck in seiner Dissertation eine Auffassung, die der vorgegebenen Richtung widerspricht. Seine Thesen sind jedoch oftmals in allgemein klingenden Formulierungen verpackt und vermeiden eine direkte Kritik der protegierten Architektursprache.

⁷⁹³ Lehmbruck 1942, S. 12.

⁷⁹⁴ Miller Lane 1986, S. 202.

⁷⁹⁵ von Lüttichau 1992. Zu Wilhelm Lehmbruck und der Kunstpropaganda im Dritten Reich siehe auch: Lepper und Barbian 1992.

5.2 *Museum-architecture, 1974*

„museum architecture must be unique and unmistakable of its kind.“⁷⁹⁶

Aufbauend auf den Ergebnissen seiner Dissertation widmete sich Manfred Lehbruck in den 1970er Jahren erneut dem Thema Museumsarchitektur. In der von der UNESCO herausgegebenen, vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift *museum* wurde 1974 in den Heften 3 und 4 des 26. Bandes der englischsprachige Aufsatz *museum architecture* publiziert⁷⁹⁷. Auf knapp 250 Seiten vergleicht Lehbruck internationale Museumsbauten und wertet empirisch gewonnene Daten aus, die er zuvor auf einer Weltreise gesammelt hatte. Neben seinen eigenen Erkenntnissen greift er zusätzlich auch auf Forschungsergebnisse seiner Doktoranden und wissenschaftlichen Assistenten Klaus Hänsch und Bernd Rautenstrauch zurück, die beide an seinem Lehrstuhl über Museumsarchitektur gearbeitet hatten. Rautenstrauch wirkte an einem Kapitel der Veröffentlichung als Co-Autor mit⁷⁹⁸.

Der Aufsatz ist ähnlich wie Lehbrucks Dissertation von 1942 aufgebaut, behandelt die einzelnen Themen jedoch ausführlicher und nutzt eine Vielzahl von erklärenden Abbildungen und Graphiken. Ein wichtiger neuer Aspekt ist die Auswertung der jüngsten Ergebnisse aus der Psychologie, die bei der Planung von Museumsarchitektur berücksichtigt werden sollen. Mit dem *dynamic approach* wird eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, das heißt zwischen Ausstellungsobjekt und Besucher angestrebt⁷⁹⁹. Der Besucher rückt somit noch mehr als bei der Dissertation von 1942 ins Zentrum der Überlegungen. Nach einer Einleitung gliedert sich die Arbeit in die Kapitel *Siting, Sociology, Physiology, Psychology, Conservation, Functions, Technology* und *Aesthetics*.

⁷⁹⁶ Lehbruck 1974, S. 265. Im deutschsprachigen Manuskript, Ae 12 (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe): „Aus allen vorhergehenden Überlegungen geht jedoch auch eindeutig hervor, daß Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit gefordert werden muß“.

⁷⁹⁷ Lehbruck 1974. Der Aufsatz wurde von Manfred Lehbruck in deutscher Sprache verfasst und für die Publikation ins Englische übersetzt (Lehbruck 1974). Ein deutschsprachiges Manuskript (unvollständig) befindet sich im Archiv Rotermund-Lehbruck.

⁷⁹⁸ Es handelt sich um das Kapitel „Siting“ (Lehbruck 1974, S. 135-155). Rautenstrauch 1975 und Hänsch 1977.

⁷⁹⁹ Lehbruck 1974, S. 129.

Im Kapitel *Siting* beschäftigt sich Lehbruck mit der optimalen Lage eines Museums. Geleitet werden seine Ausführungen von der demokratischen Maxime, möglichst viele Bevölkerungsschichten zu erreichen. Die Entscheidung liege zwischen dem urbanen und dem ländlichen Baugrund. Ersterer böte den Vorteil eines intensiven Austauschs mit anderen Kultureinrichtungen und mindere aufgrund der Eingebundenheit in die vertraute urbane Struktur mögliche Schwellenängste. Negativ wirkten sich die hohen Grundstückspreise sowie die wenigen Erholungsmöglichkeiten aus, die für Lehbruck einen Kunstgenuss erst ermöglichen. Er konstatiert einen Trend zu Museen in attraktiver ländlicher Umgebung mit Freizeitcharakter. Vorteile sieht er in der hier möglichen kontemplativen Kunstbetrachtung, Nachteile im schwierigen Austausch mit anderen Einrichtungen und der kulturellen Verarmung der Städte. Um für ein Museum den individuell passenden Baugrund zu finden, stellt Lehbruck ein Bewertungsmodell vor, das die jeweiligen Vor- und Nachteile der potenziellen Baugründe vergleicht. Dieses Analysehilfsmittel ist nur eines von vielen Modellen, das ab den 1970er Jahren eingeführt wurde um die kommunale Kulturentwicklung zu optimieren⁸⁰⁰.

Unter dem Punkt *Sociology* widmet sich Lehbruck dem Museum als soziologischem Modell, das dem Besucher ein Bewusstsein seiner selbst und der Gesellschaft verschafft. Als Grundlage dieser Ausführungen dienen Besucheranalysen. Er kommt zu dem Ergebnis, dass die stärkere Berücksichtigung der Wünsche und Bedürfnisse der Besucher zu einem neuen Trend im Museumsbau geführt habe, dem *open museum*. Dieser neue, offene Charakter der Museen erfordere auch offene architektonische Strukturen. Bei der Museumsarchitektur sei besonders darauf zu achten, dass es eine Verschmelzung mit der Umgebung gebe und das Betreten des Museums keinesfalls als Grenzüberschreitung aufgefasst werde. Dies solle vor allem durch die Verwendung von Glas erreicht werden. Der Eingangsbereich wird von Lehbruck als Brücke zwischen dem öffentlichem Raum und der Sammlung aufgefasst. Architektonisch solle er deshalb „auf den Erfahrungen innerstädtischer Kontaktbereiche nach soziopsychologischen Gesichtspunkten beruhen“⁸⁰¹. Das Prinzip des *open museums* solle in der Architektur vor allem

⁸⁰⁰ Andere Modelle sind die Kulturentwicklungsplanung und die Kulturnetzanalyse. Vgl. dazu die Zeitschrift „Kulturentwicklungsplanung. Dokumentation der Arbeitstagung der Kulturpolitischen Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Interdisziplinäre Forschung (ZIF), Hagen 1977-1981 und Heinze 2004, S. 31ff.

⁸⁰¹ So im deutschsprachigen Manuskript, S 11 (Archiv Rotermund-Lehbruck). In Lehbruck 1974, S. 164: „it [the museum entrance] should be designed as an independent but closely

durch sogenannte *show-windows*⁸⁰² versinnbildlicht werden, die neue Besucherschichten erschließen könnten. Ebenso sollten die nicht öffentlichen Bereiche des Museums teilweise für den Besucher einsehbar sein („transparent ‚display-case‘ architecture“⁸⁰³), damit die Institution Museum in seiner Komplexität verstanden werden könne. Aufgabe der Architektur sei es, die Ausrichtung des Hauses schon dem Passanten subtil zu vermitteln:

„The use of materials, the choice of proportions and the juxtaposition of configurations can convey ‚messages‘ which are perceived subliminally and evoke associations with the contents of the museum, before one ever enters it.“⁸⁰⁴

Lehmbruck zufolge hängt die soziologische Effizienz eines Museums von seiner Attraktivität ab. Die Bedürfnisse des Besuchers seien daher für ein Museum ein immanent wichtiger Faktor und hätten auch Auswirkungen auf die Architektur. Der Besucher solle sich vor allem wohlfühlen und viel Zeit im Museum verbringen. Dies werde durch Zusatzangebote wie Cafés, Ruheräume und Museumsläden gefördert, die sonst dem Freizeitsektor zugerechnet werden. Mit dieser Einschätzung greift Lehmbruck der Theorie der *Erlebnisgesellschaft* voraus, die in den 1990er Jahren von Gerhard Schulze eingeführt wurde⁸⁰⁵. Schulze diagnostizierte der spätmodernen Gesellschaft darin ein erlebnisorientiertes Denken und konsumorientiertes Handeln, das auf eine Ästhetisierung des Alltags ausgerichtet ist. Für den Kulturbetrieb bedeutet dies, dass er den Besuchern (oder den Kunden) vor allem einen hohen Erlebniswert bieten muss. Um die Kosten des Museums trotzdem möglichst gering zu halten, sieht Lehmbruck die Lösung in Kulturzentren, die bestimmte Einrichtungen, wie Parkflächen, Eingangsbereich, Verwaltung und

integrated architectural element, drawing, from a sociological and psychological standpoint, on the fruits of experience with similar zones of contact in central urban areas”.

⁸⁰² Beide Begriffe nach: Lehmbruck 1974, S. 165.

⁸⁰³ Lehmbruck 1974, S. 159.

⁸⁰⁴ Lehmbruck 1974, S. 167. Im deutschsprachigen Manuskript, S. 12 (Archiv Rotermund-Lehmbruck): „Die Verwendung des Materials, die Wahl des Maßstabes oder die Zusammenstellung der Konfiguration, können "Botschaften" senden, die unterschwellig wahrgenommen werden und schon außerhalb des Gebäudes Assoziationen zu Inhalten hervorrufen“.

⁸⁰⁵ Schulze 1992.

Gastronomie gemeinsam nutzen. Architektonisch könne dies in einem Pavillonsystem oder einen „block building“⁸⁰⁶ umgesetzt werden.

Im Kapitel *Physiology* beschäftigt sich Lehmbruck mit dem Rundgang des Besuchers durch die Ausstellung. Lehmbruck greift auf einen Ansatz von Rudolf Arnheim zurück und fordert die Berücksichtigung der Erkenntnisse der Gestaltpsychologie für den Museumsbau. Ziel sei eine auf die Bedürfnisse des Besuchers abgestimmte Präsentation⁸⁰⁷. Dafür solle die Architektur optimale Bedingungen für den Besucher sowie für die Exponate herstellen. Lange gerade Strecken sowie kontinuierliche Spiralen als Wegführung lehnt Lehmbruck ab, da sie für den Besucher ermüdend seien. Vielmehr solle der Rundgang abwechslungsreich gestaltet sein, Gelegenheiten zum Verweilen bieten und durch Einblicke in andere Ausstellungsräume zum Weitergehen animieren. Aus diesem Grund sei es beispielsweise ratsam, den Weg in eine andere Etage immer etappenweise erfolgen zu lassen. Damit auch körperlich beeinträchtigte Menschen das Museum in vollem Umfang erleben könnten, sollten alle Bereiche auch über Rampen oder Aufzüge zugänglich sein. Mit dieser Forderung nach Barrierefreiheit zeigt Lehmbruck sehr früh Sensibilität für eine Problematik, die erst in den 1990er Jahren intensiv diskutiert wurde. Auch dies kann als Ausdruck seines demokratischen Verständnisses der Institution Museum verstanden werden.

Bei der Frage der Beleuchtung gibt Lehmbruck dem natürlichen Licht den Vorzug, soweit es konservatorisch vertretbar ist, plädiert aber aufgrund flexiblerer Verwendung der Museumsräume für eine zusätzliche Nutzung von künstlichem Licht, welches er sonst der modernen Industriekultur zurechnet.

„The argument that modern man lives in any case in an artificial environment is a further reason for refusing to accept this solution for museums. The museum should be a place for authenticity, with regard both to the objects and to the environment. The museum should not function according to the laws of the world of production, but according to those of the natural environment.“⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Lehmbruck 1974, S. 172.

⁸⁰⁷ Arnheim 1965.

⁸⁰⁸ Lehmbruck 1974, S. 187. Im deutschsprachigen Manuskript, Ph 10 (Archiv Rotermund-Lehmbruck): „Der Einwand, daß der moderne Mensch ohnehin in künstlicher Umwelt lebt, ist ein Grund mehr, dies im Museum abzulehnen. Das Museum sollte der Ort der Authentizität

Ein weiteres Kapitel widmet Lehbruck der Überschrift *Psychology*, da das Museum vor allem die Sensibilität des Besuchers fördern solle und dies bereits bei der Architektur berücksichtigt werden müsse. Von zentraler Bedeutung ist seines Erachtens die Objekt-Raum-Beziehung, die nur durch architektonische Elemente entstehen könne. Ziel sei es, dass sich der Weg dem Besucher unbewusst erschließe und der Rundgang für Euphorie, Sicherheit und Überraschung Sorge. Dies könne vor allem durch abwechslungsreiche Raumfolgen erreicht werden, nicht aber durch Symmetrie, die eine Hierarchie innerhalb der Sammlung suggeriere. Um einen optimalen Rundgang zu erreichen, müsse eine Harmonie zwischen den Objekten und den natürlichen Bewegungen der Besucher erlangt werden.

„if he [the visitor] is unpreoccupied and makes real contact with the exhibits, he will take a winding path, resembling the subtle movement of animals.“⁸⁰⁹

Die richtige Relation zwischen Objekt und Hintergrund müsse auf empirische Weise gefunden werden. Grundsätzlich sei zwischen offenen und geschlossenen Architekturen zu unterscheiden.

„On account of the close interpenetration of the object and the surrounding space, the architecture must obviously be considerably influenced by the fundamental spirit and conception of the display if the desired psychological goal is to be attained. The complexity of the components makes it very difficult to attain this ideal, which depends partly on whether the structure of the building is open or closed. In a static museum whose contents are fixed, the constructed form may tally directly with the object, but in a museum of

sowohl der Objekte als auch der Umwelt sein es sollte nicht nach den Gesetzen der Leistungswelt, sondern des natürlichen Lebensraumes funktionieren“.

⁸⁰⁹ Lehbruck 1974, S. 198. Im deutschsprachigen Manuskript, Ps 6 (Archiv Rotermund-Lehbruck): „Zeitnot und Eile führen zu einer sensorisch bedingten Streckung, Gelassenheit und intensive Kontakte bewirken eine Schlängelung, die dem subtilen, animalen Weg entspricht. Dieser Ansatz ist auch reversibel, d.h. die in der Architektur angelegte Wegführung suggeriert das entsprechende Verhalten“.

a flexible character this goal can be attained only by means
of internal arrangements.⁸¹⁰

Da die Aufnahmekapazität der Besucher variere, solle es beim vorgegebenen Rundgang Wahlmöglichkeiten geben. Der Besucher müsse die Länge des Rundgangs individuell bestimmen können, ohne das Gefühl zu bekommen, wichtige Teile der Sammlung verpasst zu haben. Dies könne durch eine offene Architektur erreicht werden, die durch Halbgeschosse und durch die Verwendung von Durchblicken Einblicke in andere Abteilungen gewährt, die nach Wahl besucht werden können, jedoch nicht besucht werden müssen. In gleicher Weise dienen große Fenster als „psychological link with the external world“⁸¹¹ und regen zu einem Museumsbesuch an.

Diesen besucherorientierten Überlegungen steht die Problematik der *Conservation* gegenüber. Die Objekte müssten einerseits vor Beschädigungen und Diebstählen geschützt werden, andererseits vor Umwelteinflüssen. Schutzmaßnahmen sollten in den Ausstellungsräumen so diskret wie möglich vorgenommen werden, während die – für den Besucherverkehr unzugänglichen – Funktionsräume primär nach konservatorischen Aspekten gestaltet werden könnten.

Im Kapitel *Functions* widmet sich Lehbruck allgemeinen architektonischen Fragen und der Gliederung der Sammlung. Eine mögliche Aufteilung nach Künstlern oder Stilen könne in separaten Pavillons erfolgen, deren Architektur jeweils Bezug auf das spezifische Ausstellungsgut nehme. Ein anderes Modell sieht die Gruppierung der Exponate nach Gattungen vor, so dass abschnittsweise die Beleuchtung den spezifischen Anforderungen der Exponate angepasst werden kann. Für spezielle Sammlungen böte sich auch eine symbolisch aufgeladene Architektur an, so wie Le Corbusier sie für das *World Museum of the Mundaneum* in Genf 1929 plante. Hier sollte eine von oben nach unten führende Spirale die Entwicklung und den Fortschritt der Menschheit symbolisieren und schon von außen auf das Ausstellungsgut

⁸¹⁰ Lehbruck 1974, S. 200. Im deutschsprachigen Manuskript, Ps 8 (Archiv Rotermund-Lehbruck): „Bei der engen Verflechtung von Objekt und Raum ist es selbstverständlich, daß aus der geistigen Substanz der Sammlung und der Präsentationsidee [sic!] starke Impulse in die Architektur einfließen müssen, um die gewünschte psychologische Ganzheit zu erreichen. Die Realisierung dieses Ideals ist bei der Komplexität der Komponenten äußerst schwierig und hängt zum Teil von der offenen oder geschlossenen Struktur des Bauwerks ab. In einem statischen Museum mit festen Beständen kann die konstruktive Form direkt dem Objekt antworten, in einem flexiblen Museum nur mit den Mitteln der Innenarchitektur“.

⁸¹¹ Lehbruck 1974, S. 202.

verweisen. Grundsätzlich müssten bei der Wegführung in einem Museum zwei voneinander getrennte Funktionen erfüllt werden. Zum einen gelte es, den Besuchern einen möglichst erlebnisreichen und spannenden Rundgang zu bieten, während zum anderen die Transportwege für die Mitarbeiter kurz und effizient sein sollen. Aufgabe des Architekten sei es, sowohl für den öffentlichen als auch für den nichtöffentlichen Bereich die ideale architektonische Form zu finden. Lehmbrock schlägt aufgrund der Verschiedenheit der Museen zwar keinen allgemeingültigen Bautyp vor, favorisiert aber eingeschossige Bauten für kleinere Museen:

„The single-storey display area offers the maximum possibilities, as far as adapting space and natural light in order to show exhibits to their best advantage is concerned. [...] There is no doubt that the single-storey arrangement is ideally suited for smaller museums, particularly those depending on natural lighting.“⁸¹²

Im Kapitel *Technology* erörtert Lehmbrock, wie eine architektonische Anpassungsfähigkeit mit minimalem technischem und organisatorischem Aufwand erreicht werden kann. Gerade die räumliche Erweiterung eines Museums habe große Auswirkungen auf die Museumsarchitektur. Ein Museum mit einer neutralen Struktur sei grundsätzlich leichter zu erweitern als eines, das einen symbolischen Gehalt in der Architektur besitze. Einen guten Lösungsansatz sieht Lehmbrock sowohl in einem offenen Grundriss, der durch weitere Module erweitert werden kann als auch in einer Erweiterung durch separate Bauten (Pavillonsystem). Generell müsse sich der Architekt zwischen einer offenen und einer geschlossenen Struktur entscheiden. Geschlossene Strukturen könnten individueller und expressiver sein, da sie sich unmittelbar auf das Ausstellungsgut beziehen.

„The architecture is suited to the chosen system of arrangement [...] and ideally embraces the object in a differentiated environment (with respect to space and

⁸¹² Lehmbrock 1974, S. 234. Im deutschsprachigen Manuskript, F 13 (Archiv Rotermund-Lehmbrock): „Wenn die Sammlung eingeschossig ausgelegt wird, so bieten sich alle Chancen der Anpassung des Raumes und der Tageslichtführung an die Objekte. [...]. Die Eignung des eingeschossigen Typs für kleinere, - vor allem Tageslicht-Museen – steht außer Frage und ist in seinen Möglichkeiten nicht zu übertreffen“.

lighting). As each object finds its echo in the architecture, everything goes to favour the dialogue between visitor and exhibit.⁸¹³

Bei der geschlossenen Struktur spiele die Flexibilität eine untergeordnete Rolle. Die Architektur stelle vielmehr eine optimale Beziehung zwischen Objekt und Raum her. Dieses Modell eigne sich deshalb nur für dauerhafte Präsentationen. Der Architekt müsse sich demzufolge intensiv mit den Exponaten beschäftigen und trage eine große Verantwortung, da spätere Korrekturen kaum möglich seien. Aufgrund der innigen Verbindung zwischen Architektur und Exponat lehnt Lehmbruck für dieses Museumsmodell vorgefertigte Bauteile ab, da diese im Widerspruch zu den individuellen Kunstwerken stünden. Im Gegensatz dazu biete die offene Struktur ein allgemeines Gebäudeprinzip, das unterschiedlichsten Funktionen entsprechen könne. Die Architektur diene als leere, neutrale Hülle, dessen Innenarchitektur sich individuell den Exponaten anpasst. Optimal seien eingeschossige Hallen, mit weiten Spannweiten. Die Stützen sollten entweder in die Gebäudestruktur integriert oder an die Außenfassade versetzt sein, damit möglichst wenig störende Schatten entstehen. Eine maximale Flexibilität würde durch ein modulares System erreicht, das eine individuelle Innenarchitektur ermögliche. Da diese in direkter Verbindung zu den Exponaten stehe, könne die Architektur nach eigenen Gesetzen auch mit Fertigbauteilen entstehen. Um auch eine flexible Lichtführung zu ermöglichen, sollten im Idealfall alle Wände aus Glas sein. Das Licht könne dann nach Wunsch durch Jalousien gesteuert werden. Mit dem Modell der offenen und geschlossenen Struktur verdeutlicht Lehmbruck zwei unterschiedliche Modelle, die er beide beim Bau des Wilhelm Lehmbruck Museums in Duisburg verwirklicht hat. Ein Hinweis auf die eigenen Bauten findet sich im Text jedoch nicht, wohl aber wird durch insgesamt drei Abbildungen auf das Duisburger Museum verwiesen (Abb. 187)⁸¹⁴.

⁸¹³ Lehmbruck 1974, S. 243. Im deutschsprachigen Manuskript, T 8 (Archiv Rotermond-Lehmbruck): „Die Architektur paßt sich dem gewählten Ordnungsmodell [...] an und umschließt im Idealfall das Objekt mit einem differenziertem Raum- und Lichtenvironment. Da jedem Objekt eine architektonische Antwort gegeben wird, kann der Dialog Besucher – Objekt unter optimalen Bedingungen stattfinden“.

⁸¹⁴ Lehmbruck 1974, S. 169, Abb. 29, S. 199, Abb. 86 (b) und S. 244, Abb. 158. An anderer Stelle werden das Reuchlinhaus in Pforzheim (S. 166, Abb. 27), der Entwurf für das Kulturzentrum in Nikosia (S. 173, Abb. 32 und 33) und das Federseemuseum in Bad Buchau (S. 210, Abb. 97) gezeigt.

Im abschließenden Kapitel *Aesthetics* geht es um die formale Gestaltung von Museen, die besonders bei der Beurteilung der Architektur oft im Vordergrund steht.

„The architectural style therefore has the dual responsibility of, on the one hand, conveying the museum’s central theme and indicating the diversity and general orientation of the cultural manifestations housed there, and on the other, finding an appropriate way of drawing attention to and enhancing the role of cultural phenomena.“⁸¹⁵

Das architektonische Konzept des Warenhauses, welches er beim Pariser Centre Pompidou verwirklicht sieht, wird von Lehmbruck aus diesem Grund als gesichtslos („faceless“⁸¹⁶) abgelehnt, ebenso das Konzept des formalistischen Museums, das selbst ein Kunstwerk sein will. Er favorisiert vielmehr eine zurückhaltende Architektur, die ganz im Dienst der Exponate und Besucher steht.

„The architecture must aim to avoid such optical interference and distraction as might be presented by obtrusive architectural features, over-prominent backgrounds, or jointings and unnecessary points of intersection. The philosophy on which this view is based can be summed up in Mies van der Rohe’s words ‚less is more‘. Boldness in over-all design and simplicity in details is an architectural maxim which is particularly relevant to museum design.“⁸¹⁷

⁸¹⁵ Lehmbruck 1974, S. 251. Im deutschsprachigen Manuskript, Ae 1 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe): „Die Gestaltung hat daher die doppelte Aufgabe, den Ort der kulturellen Auseinandersetzungen zu interpretieren, den Schwerpunkt des Inhalts deutlich zu machen und eine Richtung und Vielschichtigkeit mitzuteilen, ferner das Gewicht des geistigen Geschehens aufzuwerten und die entsprechende Repräsentation zu finden“.

⁸¹⁶ Lehmbruck 1974, S. 252.

⁸¹⁷ Lehmbruck 1974, S. 257. Im deutschsprachigen Manuskript, Ae 7 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe): „Es ist die Aufgabe der Architektur optische Störungen und Ablenkungen, wie aufdringliche Bauglieder, Hintergründe, Überschneidungen, unnötige Fugenteilungen etc. zu vermeiden. Hiermit ist eine ganz bestimmte Architektur-Philosophie angesprochen, die am besten mit den Worten Mies v.d. Rohes "Weniger ist mehr" umrissen wird. Die großzügige Zusammenfassung verbunden mit einer bis ins kleinste Detail gehenden Vereinfachung, ist eine Maxime, die der Museums-Architektur besonders angemessen ist“.

In seiner Schlussbemerkung betont Manfred Lehbruck erneut die Komplexität des Themas. Er weist ausdrücklich darauf hin, dass sein Aufsatz nur der Beginn der Elementarforschung und als Anfang einer Diskussion über den modernen Museumsbau zu verstehen sei.

Im Vergleich zu seiner Dissertation von 1942, erbrachte Lehbruck mit dieser Publikation einen sowohl zeitlich als auch geographisch umfassenderen Überblick über die Probleme des Museumsbaues. Auch werden im Zusammenhang mit den Museen nun die Namen der Architekten genannt.

5.3 Weitere Schriften

Gedanken zur Museumsarchitektur, 1974

Auf einer Auslandsreise hielt Manfred Lehbruck am 30. Mai 1974 in Thailand einen Vortrag mit dem Titel *Gedanken zur Museumsarchitektur*. Vorausgegangen war eine von der ICOM in Auftrag gegebene Untersuchung über Museumarchitektur im asiatischen Raum⁸¹⁸. Im Karlsruher Archiv der Familie befinden sich zwei Typoskripte sowie eine gedruckte Fassung des Vortrages mit thailändischer Seitenzählung, die jedoch keiner Publikation zugeordnet werden kann. Da dieser Vortrag von Manfred Lehbruck in Europa nicht zugänglich ist, wird er im Dokumentenanhang dieser Arbeit veröffentlicht (Dok. 28).

In dem nur wenige Seiten umfassenden Aufsatz greift Lehbruck einige aktuelle Fragestellungen bezüglich des Museumsbaues auf. Er fordert eine soziologische Öffnung des Museums und eine bauliche Reaktion auf die zunehmende „Forderung nach mehr Information, Interpretation, Kommunikation und Aktion“⁸¹⁹. Ziel sei es, den ganzen Menschen zu erfassen und eine Einheit Mensch-Kunstwerk-Architektur anzustreben. Zu diesem Zweck müssten zunächst „soziopsychologische Schwellen“⁸²⁰ abgebaut werden. Grundsätzlich, so betont er, seien Museen Individuen, die es nicht zuließen, Einheitstypen zu entwickeln. Für jedes Museum müsse individuell die geeignete Bauform gefunden werden. Trotz der unterschiedlichen baulichen Lösungen sollte aber bereits die Architektur über den Charakter des Sammlungsinhalts und den geistigen Anspruch des Museums Auskunft geben. Hier wird Lehbrucks bildungsbürgerliches Verständnis der Institution Museum deutlich. Er begreift das Museum als zentrale Institution innerhalb der Gesellschaft, die durch ein repräsentatives Gebäude in einer repräsentativen städtebaulichen Lage architektonisch zu verorten sei.

⁸¹⁸ Morley, Grace, A statement on Regional Museum Activities in Asia and the ICOM Regional Agency, S. 4f. (<http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000170/017077eb.pdf>, Abruf: 6.11.2012).

⁸¹⁹ Manfred Lehbruck, *Gedanken zur Museumsarchitektur*, Vortrag Thailand 1974, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe, S. 195 (Dok. 28).

⁸²⁰ Manfred Lehbruck, *Gedanken zur Museumsarchitektur*, Vortrag Thailand 1974, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe, S. 196 (Dok. 28).

Die Umsetzung der Museumskonzeption in die bauliche Realität, 1977

Vom 21. bis zum 25. November 1977 fand in der kolumbianischen Hauptstadt Bogotá ein internationales Kolloquium zum Thema *Museums and Cultural Heritage* im Rahmen des UNESCO Regionalprojektes über das kulturelle Erbe der Anden statt. Manfred Lehbruck hielt dort einen Vortrag mit dem Titel *Die Umsetzung der Museumskonzeption in die bauliche Realität*. Der Vortrag wurde in französischer Sprache gehalten und ist bislang nicht veröffentlicht. Aus diesem Grund ist ein Typoskript der Rede aus dem Karlsruher Archiv der Familie im Dokumentenanhang dieser Arbeit widergegeben (Dok. 30).

Der Vortrag ist eine Zusammenfassung der Kernthesen aus der Veröffentlichung in der Zeitschrift *museum* von 1974. Die dort formulierten Forderungen an ein modernes Museum werden von Lehbruck jedoch relativiert, indem er mehrfach betont, dass jede Kultur ihre eigenen Lösungen im Museumsbau entwickeln müsse.

„Es ist meine Überzeugung, daß in Bezug auf die geistige Orientierung die Völker von Mittel- und Südamerika ihren eigenen Weg suchen und ihre eigene Form entwickeln müssen.“⁸²¹

Zudem kritisiert Lehbruck stärker als zuvor die Tendenz der Selbstdarstellung der Museumsarchitektur, die weder dem Kunstobjekt noch der intensiven Kunstbetrachtung gerecht werde.

„Ein großer Teil der modernen Museen genügt diesen Anforderungen in keiner Weise. Besonders unglückliche Konsequenz der Unkenntnis oder Mißachtung sind spannungslose, langweilige Raumfolgen und – formen, oder aber – noch häufiger – das Übergewicht einer nur sich selbst darstellenden, aufdringlichen Architektur. Wer sich

⁸²¹ Manfred Lehbruck, *Die Umsetzung der Museumskonzeption in die bauliche Realität*, Vortrag beim Coloquio Internacional sobre museología y Patrimonio Cultural – Bogotá, Columbia, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehbruck, S. 1 (Dok. 30).

dem Objekt und dem Menschen verpflichtet fühlt, wird
keine monumentale ‚Glorification‘ bauen.⁸²²

⁸²² Manfred Lehbruck, Die Umsetzung der Museumskonzeption in die bauliche Realität, Vortrag beim Coloquio Internacional sobre museología y Patrimonio Cultural – Bogotá, Columbia, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehbruck, S. 3 (Dok. 30).

Objekt und Raum als Ganzheitserlebnis, 1978

Im Rahmen seines Engagements für den Internationalen Museumsrat ICOM nahm Manfred Lehbruck 1976 an einem internationalen Symposium zum Thema *Raum, Objekt und Sicherheit im Museum* von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz am Bodensee teil. Zwei Jahre später erschien sein dort gehaltener Vortrag in einem Bericht des ICOM auch in schriftlicher Form⁸²³.

Manfred Lehbruck stützt seine Argumentation auch bei diesen Ausführungen vor allem auf psychologische Erkenntnisse. Er weist zunächst auf den Gegensatz zwischen der soziologischen Aufgabe der Museen, nämlich die effektive Ausstrahlung in den öffentlichen Raum, und den geforderten Sicherheitsmaßnahmen hin. Der Ort im Museum, an dem diese Konzepte besonders gut miteinander vereint werden müssten, sei der Ausstellungsraum. Ziel der musealen Arbeit sei einerseits die Vermittlung von Informationen, andererseits die Befriedigung des Bedürfnisses nach Erleben beim Besucher. Zentrale Bedeutung beim Erreichen dieser Ziele kommt seiner Meinung nach der Objekt-Raum-Beziehung zu, für die auch die Frage der Beleuchtung eine wichtige Rolle spiele. Ein Kunstwerk könne nur dann wirken, wenn es in einem adäquaten Umfeld ausgestellt werde. Die Architektur sei demnach für die Vermittlung von Informationen ein wesentlicher Indikator.

„Für den Besucher jedoch ist der Ausstellungsraum ein wichtiger Interpret zum Verständnis und Schlüssel zum Erleben.“⁸²⁴

Die Architektur und die durch sie ermöglichte Objekt-Raum-Beziehung müssen eine „vertiefte Zwiesprache“⁸²⁵ zwischen Besucher und Kunstwerk ermöglichen, bestenfalls sogar forcieren. Eine Präsentation von Kunstwerken auf einer kontinuierlich abfallenden Galerie, bei der der Betrachter auf einem schrägen Grund steht, wie es Frank Lloyd Wright beim Guggenheim Museum in New York City umgesetzt hat, lehnt Lehbruck aus diesem Grund ab. An dieser Stelle kommt erneut sein Verständnis der Hierarchie von Museumsarchitektur und Ausstellungsgut zum Ausdruck. Die Architektur habe

⁸²³ Lehbruck 1978.

⁸²⁴ Lehbruck 1978, S. 75.

⁸²⁵ Lehbruck 1978, S. 78.

der ausgestellten Kunst zu dienen und dürfe keinesfalls zu Lasten der Objekte in den Vordergrund treten.

„Das Kunstwerk – wie jedes museumswürdige Stück – hat ein besonderes, äußerst empfindliches Verhältnis zum Raum; es ist eine ‚Persönlichkeit‘ und kein Möbelstück.“⁸²⁶

Generell ließe sich eine gute Objekt-Raum-Beziehung durch zwei gegensätzliche bauliche Lösungen erreichen. Zum einen durch die *geschlossene Struktur*, die die Exponate in einer festen Aufstellung zeigt und sich aufgrund ihrer fehlenden Flexibilität meist nur für kleinere Museen mit einer dauerhaften Ausstellungspräsentation eignet. Der Vorteil liegt in der Einheit von Raum und Objekt. Die andere bauliche Lösung ist die *offene Struktur*, die als neutrale Hülle ein Höchstmaß an Flexibilität bietet. Sie wird von Lehmbruck als „Bühne“⁸²⁷ aufgefasst, die von den Kunstwerken in unendlichen Variationen bespielt werden kann. Durch temporäre Einbauten könne diese Kulisse verändert oder aber auch als neutrale Konstruktion gezeigt werden. In letzterem Fall komme dem Ausstellungsgut durch den abstrakten Raum sogar besondere Aufmerksamkeit zuteil.

Freiraum Museumsbau, 1979

Am 20. November 1979 hielt Manfred Lehmbruck einen Vortrag an der Technischen Universität Graz mit dem Titel *Freiraum Museumsbau*. Dieser wurde im Folgejahr sowohl im Jahresbericht des Landesmuseums Joanneum Graz als auch in der Deutschen Bauzeitung veröffentlicht⁸²⁸. Im Wesentlichen vertritt Lehmbruck die Thesen, die er ausführlich bereits in der UNESCO-Publikation fünf Jahre zuvor aufgestellt hatte. Die neuesten Entwicklungen aufgreifend, konstatiert er jedoch nun zum Ende der 1970er Jahre eine wahre „Museumsexplosion“⁸²⁹, die den Theaterbauboom abgelöst habe. Die Problematik in dieser Entwicklung liege vor allem darin, dass das Museum den

⁸²⁶ Lehmbruck 1978, S. 78f.

⁸²⁷ Lehmbruck 1978, S. 81.

⁸²⁸ Jahresbericht Landesmuseum Joanneum, N. F. 9, 1979, Graz 1980, S. 181-193 und Deutsche Bauzeitung, Band 114, 1980, Heft 8, S. 9-13. Der Text wurde auch von Sebastian Wagner im Anhang seiner Dissertation erneut veröffentlicht (Wagner 2006, Anhang Teil 2, S. 46-56).

⁸²⁹ Lehmbruck 1979, S. 9.

Architekten vielfach als „Versuchsfeld“ und „Spielwiese“⁸³⁰ diene, eine umfangreiche Problemanalyse aber auf der Strecke bleibe.

Lehmbruck baut seine Argumentation erneut auf formalen, ästhetischen, physiologischen und psychologischen Argumenten auf. Wirtschaftliche Überlegungen lässt er außer Acht, da ein „Museum immer unökonomisch im trivialen Sinn ist“⁸³¹. Auch wenn in den vom wirtschaftlichen Wachstum geprägten 1970er Jahren das Museum als non-profit-Unternehmen nicht hinterfragt wurde, ist eine betriebswirtschaftliche Optimierung bei jedem Bau ein wichtiger Faktor. Lehmbruck selbst versteht sich vor allem als Baukünstler. Es ist daher nicht verwunderlich, dass er in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem Bautyp Museum eine allgemeingültige Ideallösung entwickelt, nicht aber auf bestimmte Bauvoraussetzungen eingeht. Unter den oben genannten Perspektiven wird von Lehmbruck insbesondere das Verhältnis zwischen Besucher, Objekt und Raum betrachtet und nach einer optimalen Lösung gesucht. Die psychologischen Aspekte sind in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, da „die Weckung und Steigerung der Sensibilität eine fundamentale Aufgabe des Museums ist“⁸³². Um dies zu erreichen, kommt der Präsentation der Exponate eine herausragende Bedeutung zu.

„Das Kunstwerk ist eine Art Lebewesen, das Recht auf einen angemessenen Lebensraum hat, d. h., es muß im Sinn der Freiheit des Individuums den Raum erhalten, der seinem Wesen entspricht. Es ist eine der wichtigsten Bindungen und Ambitionen des Museumsbaues.“⁸³³

Das Zusammenspiel von Objekt und umgebendem Raum müsse derart sein, dass die Architektur unter keinen Umständen in Konkurrenz zu den Ausstellungsobjekten trete. Weder durch auffallende Farben und Materialien noch durch künstlerische Details. In gleicher Weise sei zu verhindern, dass die gewünschten Ausblicke in die Umgebung von den Exponaten ablenken. Aus diesem Grund eigne sich eine optische Verbindung mit der Natur vor allem für oftmals monochrome Skulpturen, nicht aber für Malerei.

⁸³⁰ Beide Zitate: Lehmbruck 1979, S. 9.

⁸³¹ Lehmbruck 1979, S. 9.

⁸³² Lehmbruck 1979, S. 9.

⁸³³ Lehmbruck 1979, S. 11.

Lehmbruck kommt zu dem Schluss, dass aufgrund der technischen Möglichkeiten nahezu jede Form in jedem Material realisierbar sei. Aufgabe des Architekten sei es, diese Mittel sinnvoll einzusetzen und sich immer die Frage zu stellen in „wie weit sich die baukünstlerische Form von der konkreten Aufgabe Museum entfernen darf. Besteht nicht die Gefahr, daß die Architektur nicht mehr dienend, sondern konkurrierend – wenn nicht gar autokratisch – auftritt?“⁸³⁴. Die völlige Gestaltungsfreiheit in Bezug auf den Bautyp entpuppt sich daher vielmehr als Illusion. Ziel müsse es sein, eine adäquate Einzellösung unter Berücksichtigung der Gesetze der menschlichen Natur zu finden.

„Es gibt eine museumstypische Architektur – auch wenn sie so vielgestaltig ist wie Mensch und Objekt.“⁸³⁵

Zur Frage der Zusammenarbeit zwischen den Museumspädagogen und den Architekten, 1981

Anlässlich einer Fachtagung des Committee for Education and Cultural Action des ICOM vom 15. bis 18. Mai 1980 in Hannover hielt Manfred Lehmbruck einen Vortrag. Dieser wurde ein Jahr später in dem Aufsatzband *Museumsarchitektur für den Besucher* veröffentlicht⁸³⁶.

In seinen Ausführungen fordert Manfred Lehmbruck eine verstärkte Zusammenarbeit zwischen Architekten und Museumspädagogen, insbesondere bei denjenigen Räumen, die vorrangig von den Pädagogen genutzt werden, wie beispielsweise Werk- und Vortragsräume. Auch die Präsentationsbereiche sollten nach kommunikativen Gesichtspunkten gestaltet werden. Insbesondere sei darauf zu achten, dass ausreichend Raum für Gruppen in den Ausstellungsräumen zur Verfügung stehe. „Es sollte das Ziel sein, die Verweildauer der Besucher vor den Exponaten zu verlängern“⁸³⁷.

⁸³⁴ Lehmbruck 1979, S. 12.

⁸³⁵ Lehmbruck 1979, S. 13.

⁸³⁶ Lehmbruck 1981. Der Text wurde auch von Sebastian Wagner im Anhang seiner Dissertation erneut veröffentlicht (Wagner 2006, Anhang Teil 2, S. 57).

⁸³⁷ Lehmbruck 1981, S. 88.

„die Architektur hat gegenüber der Kunst
einen dienenden Charakter.“⁸³⁸

Manfred Lehbruck hat als Architekt nicht nur mit seinen ausgeführten Bauten ein Vermächtnis hinterlassen, er hat auch immer wieder die Möglichkeit genutzt, seine Bauten in Fachzeitschriften einem breiten Publikum zu erläutern. Dies mag zum Teil der Bewerbung des eigenen Büros geschuldet sein, zum Teil jedoch auch seinem wissenschaftlichen Anspruch, der sich auch in seinem langjährigen Engagement für ICOM zeigt. Seine Beiträge wurden vornehmlich in deutschen Architekturzeitschriften publiziert, seine Eröffnungsreden für die Museumsbauten erschienen in regionalen Zeitschriften oder im Rahmen einer Festschrift des Museums⁸³⁹. Abgesehen von ortsspezifischen Merkmalen, werden in allen Äußerungen Lehbrucks zu seinen Museumsbauten dieselben Kernthesen vertreten: die Verbindung von Kunst und Natur, die dienende Funktion der Architektur gegenüber der Kunst und dem Besucher und die Präferenz von natürlichem Licht. Lehbruck schließt sich damit den Idealen der Vorkriegszeit an, die vor allem beim Wohnungsbau durch die Forderung nach mehr Licht, Luft und Sonne zum Ausdruck kamen. Die Ausführungen sind meist kurz gehalten, werden jedoch von zahlreichen Abbildungen begleitet, die die Thesen visuell bekräftigen⁸⁴⁰.

Eine wichtige Quelle für Manfred Lehbrucks Sicht auf die Bewertung der Entwicklung im modernen Museumsbau ist die Eröffnungsrede anlässlich des 3. Bauabschnitts des Wilhelm Lehbruck Museum, die der Architekt am 8. März 1987 in Duisburg hielt⁸⁴¹. Neben Danksagungen an alle am Bau beteiligten Personen, nutzte Lehbruck die Gelegenheit, rückblickend seine eigenen „Grundgedanken zu skizzieren, die in der nahezu 30-jährigen Baugeschichte den Bleistift geführt haben“⁸⁴². Seine eigenen Bauten in

⁸³⁸ Lehbruck und Hänsch 1987, S. 10.

⁸³⁹ Siehe zum Beispiel: Lehbruck 1961/ 1; Lehbruck 1964/ 1; Lehbruck 1964/ 2; Lehbruck 1964/ 3; Lehbruck 1964/ 4; Lehbruck 1970; Lehbruck 1987; Lehbruck und Hänsch 1987. Die anlässlich der Eröffnung des Lehbruck Museums erschienenen Texte sind in verschiedenen Zeitschriften fast wortgleich erschienen. Es finden sich nur geringfügige Änderungen sowie Umstellungen von Textpassagen.

⁸⁴⁰ Auf eine ausführliche Darstellung der angesprochenen Texte wird an dieser Stelle verzichtet, da sie bereits in anderen Kapiteln dieser Arbeit thematisiert wurden. Die Titel sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

⁸⁴¹ Publiziert in Duisburger Journal, Band 12, 1987, Heft 4, S.12-14.

⁸⁴² Lehbruck 1987, S. 12.

Duisburg sieht Lehmbruck als Ausdruck für die wechselnden Schwerpunkte bei der Museumsarchitektur. Allen Bauabschnitten zu eigen sei trotz ihrer unterschiedlichen Funktion und Sammlungsschwerpunkte der Grundgedanke der „Herstellung einer gestalterischen Ganzheit von Kunstobjekt, Raum, Licht und Material, die sich zugleich auch als architektonische Einheit manifestiert“⁸⁴³.

Abschließend kann man sagen, dass Manfred Lehmbruck sich in seinem beruflichen Leben kontinuierlich mit dem Bautypus Museum auseinandergesetzt hat und seinen bereits in der Dissertation formulierten Thesen treu geblieben ist. Sie ließen jedoch genügend Flexibilität zu, so dass er keinem Musterentwurf dogmatisch folgen musste, sondern eine auf die jeweilige Sammlung individuell zugeschnittene Lösung erarbeiten konnte. Die ausgestellte Kunst wird dabei keinesfalls als Möbelstück oder Einrichtungsgegenstand aufgefasst, sondern als Bewohner, auf den die Architektur des Hauses abgestimmt werden muss. Lehmbruck nutzt oftmals eine anthropomorphe Sprache in seinen Ausführungen. Auch hierdurch kommt sein Architekturverständnis zum Ausdruck, das den Menschen und das vom Menschen geschaffene Kunstwerk in den Mittelpunkt stellt.

⁸⁴³ Lehmbruck 1987, S. 14.

6. Manfred Lehnbrucks praktische Auseinandersetzung mit dem Bautypus Museum

„Ich wage die Behauptung, daß das Museum in unserer und der zukünftigen Welt einen sozialen und städtebaulichen Rang hat, der es in die Nähe der Kirchen und Schlösser früherer Zeit rückt“.⁸⁴⁴

Aufgewachsen in einem Künstlerwitwenhaushalt war Manfred Lehbruck zeit seines Lebens umgeben von Kunst. Der Nachlass seines Vaters war im Wohnumfeld der Familie stets präsent. Es ist deshalb davon auszugehen, dass er sich schon in jungen Jahren – wenn auch unbewusst – mit der Problematik der Positionierung von Kunst in Räumen beschäftigt hat, oder zumindest ein Gespür für die Wechselwirkung Architektur – Objekt entwickelt hat. Seine Mutter Anita verwaltete als gelernte Kunsthändlerin geschickt den Nachlass ihres Mannes. Auch ihr Sohn Manfred war in diese Tätigkeit eingebunden, indem er Werke seines Vaters aus Familienbesitz zeichnete, bevor sie als Leihgaben an Museen gingen (Abb. 5-8). Es ist auch vorstellbar, dass Anita die Aufstellung einzelner Werke in deutschen Sammlungen mit ihren Söhnen besprach. Neben dieser familiären Vorbildung hat sich Lehbruck spätestens während seines Studiums der Bildhauerei in Berlin mit Fragen der Präsentation von Objekten im Raum beschäftigen müssen.

Mit seiner Dissertation über *Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues* hat Lehbruck dann endgültig die Weichen gestellt, um sich später in der beruflichen Praxis auf Museumsbauten spezialisieren zu können und sich professionell mit der Wechselwirkung zwischen Architektur und Ausstellungsstück zu beschäftigen. Der Erfolg stellte sich schnell ein. Drei Jahre nachdem er in Stuttgart sein Architekturbüro gegründet hatte, bekam er 1953 beim Wettbewerb um das Pforzheimer Reuchlinhaus den ersten Preis zugesprochen. Im selben Jahr erhielt er zudem durch Empfehlung den Auftrag für einen Entwurf des Federseemuseums, das in Bad Buchau eine naturwissenschaftliche Sammlung aufnehmen sollte. Noch in der Planungszeit dieser beiden Museen bahnte sich die Beauftragung für den dritten

⁸⁴⁴ Manfred Lehbruck, Die Umsetzung der Museumskonzeption in die bauliche Realität, Vortrag beim Coloquio Internacional sobre museología y Patrimonio Cultural – Bogotá, Columbia, Typoskript, undatiert, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe (Dok. 30).

Museumsbau an. Seit 1955 stand die Familie Lehmbruck mit der Stadt Duisburg in Verhandlungen um die Dauerleihgabe des Lehmbruck-Nachlasses und einen dafür vorgesehenen Museumsbau. Manfred Lehmbruck brachte sich bei den ersten Treffen geschickt als Museumsfachmann ins Gespräch und erhielt wohl auch aufgrund der zeitgleichen Verhandlungen um den Lehmbruck-Nachlass den Zuschlag. In den 1960er und 1970er Jahren nahm Lehmbruck an zahlreichen Wettbewerben für Museumsbauten teil, konnte aber – trotz teilweiser umfangreicher Planungsarbeiten – keinen weiteren Bau mehr zur Ausführung bringen.

Die drei ausgeführten Museumsbauten Manfred Lehmbrucks stammen alle aus den 1960er Jahren und sind trotz der verschiedenen Sammlungsrichtungen Variationen desselben Grundgedankens. Ihnen allen ist eine zurückhaltende Architektur gemeinsam, die sowohl die Ausstellungsstücke als auch die Besucher in das Zentrum rückt. Die Bauten fügen sich flach in die umgebende Landschaft ein und suchen eine enge Verbindung zur Natur. Unterschiedliche Funktionen sind meist auf verschiedene Gebäudekomplexe verteilt, die sich um einen Innenhof anordnen, der als abgegrenzter Außenraum gleichzeitig Teil der Museumsarchitektur ist. Die Wahl der Materialien hat sowohl verweisende Funktion auf das Ausstellungsgut als sie auch Ausdruck des *genius loci* ist. Bevorzugt werden neutrale Farben, die nicht mit den Exponaten in Konkurrenz treten.

Obwohl Manfred Lehmbruck trotz intensiver Bemühungen kein weiteres Museum mehr zur Ausführung bringen konnte, sind die ausgereiften Planungen für das Kulturzentrum in Nikosia und für das Nubia Museum in Assuan in den 1970er Jahren und nicht zuletzt der dritte Bauabschnitt für das Duisburger Museum aus den 1980er Jahren Dokumente seiner weiteren Beschäftigung mit diesem Bautyp. Entgegen der Entwicklung im Museumsbau in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, in denen Museen oftmals zu gigantischen skulpturalen Architekturen wurden, hat Lehmbruck die menschlichen Proportionen niemals negiert. Der Mensch steht bei ihm – wie auch im Werk seines Vaters – im Zentrum und ist Ausgangspunkt für die Architektur. Der Museumsbau ist zeitlebens ein Hauptanliegen des Architekten Manfred Lehmbrucks geblieben.

6.1 Das Reuchlinhaus in Pforzheim, 1953-1961

Das Reuchlinhaus befindet sich im Zentrum der baden-württembergischen Stadt Pforzheim, eingebettet in den Stadtpark am Ufer der Nagold. Benannt wurde das Kulturzentrum nach dem größten Sohn der Stadt Pforzheim, dem Humanisten Johannes Reuchlin (1455-1522). Die einzelnen Institutionen des Kulturzentrums – Schmuckmuseum, Heimatmuseum, Kunstgewerbeverein, Stadtarchiv und Bücherei – sind auf einzelne Pavillons verteilt, die sich um eine zentrale Eingangshalle anordnen (Abb. 188-189).

Im Zuge des Wiederaufbaues der Stadt Pforzheim sollten auch die Sammlung des zerstörten Heimatmuseums und die Schmucksammlung einen neuen Museumsbau bekommen. Dieses Vorhaben war nicht nur Ausdruck des *Hungers nach Kultur* der Nachkriegszeit, sondern auch der Versuch der Stadt Pforzheim, sich wieder vermehrt als Schmuck- und Uhrenstadt zu präsentieren. Aus diesem Grund wurde am 14. Juni 1953 ein *Bauwettbewerb zur Erlangung von baureifen Entwürfen für den Neubau eines Museums für die Restbestände des Reuchlin-Museums, die Bestände des Schmuckmuseums und für Räume des Kunst- und Kunstgewerbevereins* auf dem Gelände nördlich der Schlosskirche von der Stadtverwaltung Pforzheim ausgelobt⁸⁴⁵. Er richtete sich vor allem an Pforzheimer Architekten. Manfred Lehmbruck wurde zusammen mit Egon Eiermann, Werner Gabriel, Alois Giefer und Hermann Mäckler, Hans Rösiger und Wilhelm Tiedje gesondert eingeladen. Von den 24 eingereichten Entwürfen wurde von der Jury, die aus Vertretern der Stadt sowie externen Fachmännern bestand, am 11. Dezember 1953 dem Entwurf von Manfred Lehmbruck der erste Preis zugesprochen⁸⁴⁶.

Der junge Architekt konnte sich mit diesem Erfolg zu Beginn seiner Karriere gegen prominente Konkurrenz durchsetzen, insbesondere gegen Egon Eiermann, der seit 1947 Professor an der Technischen Hochschule im nahegelegenen Karlsruhe war. Lehmbruck entwarf einen flachen, zweigeschossigen Bau mit zentralem Eingang (Abb. 190, Dok. 13). Von dort aus wurden die einzelnen Abteilungen des Kulturzentrums erschlossen. Die stützenlosen Ausstellungsräume sollten je nach Bedarf mit mobilen Wänden

⁸⁴⁵ Wagner 2006, Hauptteil, S. 31. In der ab 1953 erschienenen Deutschen Bauzeitschrift wurde in den Wettbewerbsnachrichten nicht auf die Ausschreibung hingewiesen.

⁸⁴⁶ Denkschrift Pforzheim 1956, S. 19. Das Ergebnis wurde in in *Der Bauzeitung* veröffentlicht (Wettbewerbsergebnis Museum in Pforzheim, in: *Die Bauzeitung*, Jg. 59, 1954, Heft 3, S. 108).

unterteilt werden können um sich den Wechselausstellungen anpassen zu können. Auch in der Lichtgestaltung wurde ein Maximum an Flexibilität angestrebt, indem das natürliche Licht durch Lamellen und auswechselbare Scheiben nach Bedarf regulierbar sein sollte.

Nach dieser großen beruflichen Anerkennung, folgte für Manfred Lehbruck die erste Ernüchterung. In der Pforzheimer Bevölkerung bildete sich Widerstand gegen den Museumsbau. Besonders kritisiert wurde der ausgesuchte Baugrund neben der Schlosskirche St. Michael, die als eine von wenigen Gebäuden im Zweiten Weltkrieg nicht vollständig zerstört wurde. Auch Lehbrucks Bemühungen, die Wirkung der freistehenden Kirche durch die Positionierung des Kulturzentrums am Rande des Baugrundes weitgehend zu erhalten, konnten den Konflikt nicht entschärfen. Der Museumsbau wurde daraufhin von der Stadtverwaltung zunächst für zwei Jahre zurückgestellt. Nachdem ein anderer Baugrund gefunden worden war, konnte Manfred Lehbruck doch noch mit dem Bau seines ersten Museums beginnen. Der Auftrag hierzu wurde ihm am 18. Juli 1955 erteilt⁸⁴⁷. Baubeginn war im Oktober 1957, im April 1959 war der Rohbau fertig gestellt. Lehbruck musste seine anfänglichen Planungen dem neuen Standort anpassen. Dieser befand sich südlich des Areals der Schlosskirche im Stadtgarten, wo einst der im Krieg zerstörte Saalbau stand. Durch die Lage im Park entlang der Nagold entstand die von Lehbruck erwünschte „unerlässliche Verbindung von Natur und Kunst“⁸⁴⁸. Zudem erlaubte der Bauplatz auf freier Fläche dem Architekten größtmögliche Planungsfreiheit. Die Idee des Kulturzentrums löste Lehbruck architektonisch, indem er die Institute in separaten Pavillons „wie Windmühlenflügel“⁸⁴⁹ um einen zentralen Eingangstrakt gruppierte. Dieser dient als Verteiler zu den einzelnen Abteilungen, die auch separat voneinander geöffnet werden können. Die gemeinsame Nutzung von Kasse, Garderobe und Waschräumen stellt einen ökonomischen Vorteil dar.

Die Eigenständigkeit der Ausstellungskuben wird am Außenbau durch ihre unterschiedlichen Höhen und die unterschiedliche Fassadengestaltung deutlich. Diese verweist bereits auf das jeweilige Ausstellungsgut:

⁸⁴⁷ Denkschrift Pforzheim 1956, S. 19. Zu den Streitigkeiten um die Standortfrage siehe auch: Timm 2011/ 1, S. 136.

⁸⁴⁸ Lehbruck 1961/ 1, S. 15.

⁸⁴⁹ Lehbruck 1961/ 1, S. 15.

„Der aufgelöste Grundriß erlaubte es auch, die einzelnen Baukuben in verschiedenen Strukturen und Materialien auszuführen, die in innerem Zusammenhang mit der Zweckbestimmung beziehungsweise mit dem Ausstellungsgut stehen.“⁸⁵⁰

So soll das Heimatmuseum „in seiner festgefügtten, äußeren Gestalt das Wesen einer vergangenen Welt zum Ausdruck“ bringen und ist mit lokalem Schwarzwälder Sandstein verkleidet, während der Trakt des Kunst- und Gewerbevereins „als neutraler baulicher Rahmen in Stahl und Glas“ die „Welt der Gegenwart“⁸⁵¹ spiegelt (Abb. 191-192). Besonders aufwendig ist die Fassadengestaltung des Schmuckmuseums, das nach dem Konstruktionsprinzip der Vorhangfassade mit Metall- und Rohglasplatten im Schachbrettmuster verkleidet ist. „Die nach künstlerischem Entwurf in dreifacher Legierung gegossenen Aluminiumplatten wollen das ‚Metall an sich‘ im Zustand des Erstarrens darstellen“⁸⁵² (Abb. 193-194). Der Entwurf für die Aluminiumplatten stammt vom Künstler Adolf Buchleiter, Lehrbeauftragter an der Pforzheimer Kunst- und Werkschule, der auf Wunsch von Manfred Lehbruck beauftragt wurde. Lehbruck hatte trotz angespannter Finanzlage „aus Gründen der architektonischen Wirkung“ auf eine Zusammenarbeit mit dem Künstler bestanden⁸⁵³. Die Oberflächengestaltung der Platten entstand sodann in enger Absprache mit Manfred Lehbruck⁸⁵⁴. Der Bibliothekstrakt wiederum öffnet sich durch große Glasscheiben nach außen und ermöglicht Ein- und Ausblicke. „Da Holz und Buch gefühlsmäßig gut zusammenpassen“⁸⁵⁵, was sich auch in der etymologischen Nähe der Begriffe

⁸⁵⁰ Lehbruck 1961/ 1, S. 15.

⁸⁵¹ Beide Zitate: Lehbruck 1961/ 1, S. 17.

⁸⁵² Lehbruck 1961/ 1, S. 17.

⁸⁵³ „I. Struktur der Metallarbeiten an der Schmuckfassade des Schmuckmuseums. ‚Herr Dr. Lehbruck legt aus Gründen der architektonischen Wirkung Wert darauf, daß die an der Schmuckfassade des Schmuckmuseums anzubringenden Metallplatten eine künstlerisch geformte Struktur aufweisen. Herr Dr. Lehbruck hält es jedoch für notwendig, sich in dieser Frage von einem Künstler beraten zu lassen. Dies ist bisher deshalb unterblieben, weil sich die Stadtverwaltung bei der zur Zeit gegebenen Sachlage nicht dazu verstehen konnte, die aus einer solchen Beratung unter Umständen anfallenden Kosten zu übernehmen. Es wurde abgesprochen, daß Herr Dr. Lehbruck sich in dieser Angelegenheit von Herrn Buchleiter von der Kunst- und Werkschule beraten läßt, über dessen Eignung absolute Übereinstimmung bestand.(...)“ Aktenvermerk - Stadtverwaltung Pforzheim, 1.7.1960. Für diesen Hinweis danke ich Frau Christina Klittich aus Pforzheim (Email von Christina Klittich vom 18.7.2011).

⁸⁵⁴ Die Aluminiumplatten wurden von der Giesserei Karl Caspers bei Pforzheim gefertigt Angaben von Renate Rothkegel, Nachlass Prof. Adolf Buchleiter, Email vom 1.7.2011. Sowie ein Hinweis der Pforzheimer Kunsthistorikern Christina Klittich (Email vom 18.7.2011).

⁸⁵⁵ Lehbruck 1961/ 1, S. 18.

zeigt, wurde in diesem Trakt für den Innenausbau und auch für die Fenster eben jener Baustoff verwendet. Subtil verweist ebenso das Schalungsrelief der Sichtbetonwände am Außenbau auf das Material Holz (Abb. 195).

Mit Ausnahme des Bibliothekstraktes kommen alle Pavillons ohne Stützen im Innern aus, so dass eine individuelle Unterteilung durch Montagewände möglich ist⁸⁵⁶. Diese Flexibilität, die Lehmbruck aus den meist temporären Ausstellungsbauten ableitete und für seine Museen übernahm, ist auch bei der Beleuchtungsfrage der Leitgedanke⁸⁵⁷. Das natürliche Licht kann durch Jalousien und auswechselbare Lichtkuppeln reguliert und der jeweiligen Ausstellung angepasst werden. Beim Schmuckmuseum hingegen, welches als Dunkelmuseum konzipiert wurde, um die Wirkung des Schmucks zu erhöhen, wird bei den Außenvitrinen das Sonnenlicht durch Spiegel so umgelenkt, dass es in Blickrichtung der Besucher auf die Ausstellungsstücke fällt⁸⁵⁸. Im Innenraum wurden Hängevitrinen verwendet, die ein Umlaufen von allansichtigen Objekten ermöglichen.

Unter dem Wechselausstellungsraum befindet sich ein Vortragssaal, der sich über große Fenstertüren zum Gartenhof öffnen lässt. Letzterer liegt unterhalb des Bodenniveaus und wird von Lehmbruck als Ort der Abgeschiedenheit, der Kontemplation aufgefasst. Diese Stimmung soll durch ein Wasserbecken mit Brunnen noch verstärkt werden. Die Umfassungsmauern haben ein Carrarakieselrelief und bilden „einen geeigneten Hintergrund für ‚Plastik im Freien‘“⁸⁵⁹ (Abb. 196-197).

Die Form der charakteristischen, freischwingenden Stahlwendeltreppe im Foyer des Museums wurde bislang ausschließlich auf die Treppe im Atelier Auguste Perrets zurückgeführt, bei dem Lehmbruck nach seinem Studium mehrere Monate arbeitete. Übersehen wurde dabei, dass Lehmbruck zuvor bereits während seines Praktikums bei Werner March beim Bau des Hauses des Sports in Berlin eine ähnliche Treppenlösung gesehen hatte. Marchs Treppe ist zwar kompakter gebaut und nicht so elegant geschwungen wie die von Perret, dafür erfolgt der Zugang zum anderen Geschoss durch einen kreisrunden Ausschnitt in der Decke, der von Lehmbruck aufgegriffen wurde (Abb. 198).

⁸⁵⁶ Das modulare Stellwandsystem ist nicht erhalten.

⁸⁵⁷ Lehmbruck 1961/ 1, S. 17.

⁸⁵⁸ Bei der Generalsanierung des Hauses wurde die Außenfassade des Schmuckmuseums gedämmt und gegen Einbruch gesichert. Die Nutzung des Tageslichts im Innern ist seitdem nicht mehr möglich (dazu ausführlicher: Timm 2011/ 1, S. 138ff.).

⁸⁵⁹ Lehmbruck 1961/ 1, S. 18. Zum Reuchlinhaus siehe auch: Lehmbruck 1961/ 3 und Reuchlinhaus 1961.

Das Reuchlinhaus in Pforzheim konnte am 20. Oktober 1961 als erstes Museum nach Plänen von Manfred Lehbruck eröffnet werden. Zu diesem Anlass zeigte der Kunst- und Kunstgewerbeverein Werke von Emil Nolde und Wilhelm Lehbruck mit vielen Leihgaben der Familie Lehbruck⁸⁶⁰.

Heutzutage hat sich die Nutzung des ehemaligen multifunktionalen Kulturbaues geändert. 1974 bezog das Heimatmuseum neue Räume in der Stadt, 2002 hat die Stadtbibliothek das Reuchlinhaus verlassen. Von 1993 bis 2006 erfolgte in fünf Abschnitten eine Generalsanierung des Gebäudes unter Leitung des städtischen Hochbauamtes⁸⁶¹. Zudem wurde von 2002 bis 2006 ein Umbau durch das auf Museumsbauten spezialisierte Architekturbüro HG Merz durchgeführt⁸⁶². Unter anderem wurde bei diesen Arbeiten ein Museumscafé in den Bau integriert, das bereits von Lehbruck in den 1960er Jahren geplant war, aber nicht realisiert wurde, heute aber bei einem Kulturbetrieb erwartet wird⁸⁶³. Die erhaltene originale Innenausstattung wurde aufgearbeitet, so dass sich das Haus heute trotz der veränderten Nutzung weitestgehend wieder im Originalzustand zeigt.

Mittlerweile wird die Architektur des Reuchlinhauses inklusive der vorgelagerten Terrassen und der originalen Ausstattungsteile gemäß §2 DSchG als Baudenkmal geführt⁸⁶⁴. Eine öffentliche Würdigung wurde dem Gebäude 2011 anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Museumsarchitektur zuteil. Aus diesem Anlass wurde von der Kunsthistorikerin Chris Gerbing eine Dauerausstellung eingerichtet, die die Entwurfsarbeit und Baugeschichte des Reuchlinhauses ins Zentrum rückt⁸⁶⁵.

⁸⁶⁰ Dazu erschien folgender Katalog: Nolde und Lehbruck 1961.

⁸⁶¹ Timm 2011/ 1, S. 137.

⁸⁶² Dazu ausführlich: Schirmmacher 2007.

⁸⁶³ Gerbing 2011, S. 44.

⁸⁶⁴ http://www.pforzheim.de/fileadmin/user_upload/kultur/geschichte/Denkmalliste2009.pdf,
Abruf: 7.8.2012.

⁸⁶⁵ Zu dieser Ausstellung ist folgender Katalogbeitrag erschienen: Gerbing 2011.

6.2 Das Federsee-Museum in Bad Buchau, 1965-1968

Das Federseemuseum liegt am nördlichen Rand des baden-württembergischen Ortes Bad Buchau, wenige hundert Meter vom Federsee entfernt (Abb. 199). In der dortigen Moorlandschaft haben sich viele Zeugnisse aus prähistorischer Zeit erhalten. Nach ersten Funden im Jahr 1866, setzte im 20. Jahrhundert eine systematische Siedlungsarchäologie ein, die sich vor allem mit den zahlreichen, gut konservierten Pfahlbauten der Moorlandschaft beschäftigte. Die Funde wurden von 1927 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs im Bad Buchauer Schloss ausgestellt⁸⁶⁶. Zur Unterstützung dieser Forschung gründete sich ein Altertumsverein, der zusammen mit der Stadtverwaltung in den 1950er Jahren die Pläne für einen Museumsbau vorantrieb⁸⁶⁷. Unterstützt wurde die Initiative vom Institut für Ur- und Frühgeschichte der Universität Tübingen. Durch Vermittlung des zuständigen Hauptkonservators Dr. Rieth vom Staatlichen Amt für Denkmalpflege in Tübingen wurde Manfred Lehmbruck 1953 mit einem ersten Entwurf beauftragt. Geplant war zu diesem Zeitpunkt ein Museum für Natur- und Kulturgeschichte mit integrierter Forschungsstelle und angrenzender Jugendherberge. Lehmbruck plante einen zweigeschossigen, lang gestreckten Trakt, der die Jugendherberge und Forschungsstelle aufnehmen sollte und einen Museumstrakt, der mit drei Flügeln angrenzte und so ein Atrium ausbildete (Abb. 200, Dok. 12). Da die Finanzierung des Projektes zu diesem Zeitpunkt noch unsicher war, musste der Baubeginn immer wieder verschoben werden. In den nächsten Jahren wurde auch die Konzeption der Anlage mehrfach geändert und letztlich auf die Miteinplanung der Jugendherberge verzichtet. Die Stadtverwaltung und der Altertumsverein hielten am Vorhaben eines Museumsbaues fest und beauftragten Lehmbruck 1959 erneut. Ein Jahr später wurde ein Baugrund in der Nähe des Federsees gefunden. Schwierigkeiten bei der Finanzierung zögerten den Baubeginn jedoch noch bis 1965 hinaus. Manfred Lehmbruck überarbeitete daraufhin seine Pläne. Ein zwischenzeitlich projektierte dritter Baukörper für eine biologische Forschungsstelle wurde nicht ausgeführt. Stattdessen entwarf Lehmbruck, ähnlich dem Duisburger Museum, zwei Museumstrakte, die durch einen Eingangspavillon verbunden sind (Abb. 201). Als Reminiszenz an die

⁸⁶⁶ Rieth 1970, S. 24.

⁸⁶⁷ Wagner 2006, Hauptteil, S. 32 und <http://www.federseemuseum.de>, Abruf: 28.6.2011. Siehe ausführlicher: Rieth 1969, S. 4f.

historischen Pfahlbauten der Region erhebt sich die Ausstellungsetage des Museums auf Betonpfeilern über einem künstlich angelegten See. Dies ist jedoch nicht nur ein architektonischer Verweis, sondern auch eine technische Notwendigkeit. Der Baugrund im Moor erforderte eine Konstruktion mit Pfählen. Die hierfür notwendige Baugrube, die sich bei den Arbeiten mit Wasser füllte, verleitete Lehmbruck zu der Idee, den auf diese Weise entstandenen See als Teil der Museumsarchitektur zu erhalten. Der Museumseingang kann über einen schmalen Steg erreicht werden. Von hier aus gelangt man in die beiden eingeschossigen Museumstrakte. Auf der rechten Seite liegt ein kleinerer, rechteckiger Bau, der die Büro- und Verwaltungsräume, einen Erfrischungsraum und die Waschräume aufnimmt, auf der linken Seite befindet sich der eigentliche Museumstrakt auf quadratischem Grundriss. Letzterer besteht aus vier Flügeln, die sich wie bei einer Windmühle um ein zentrales Atrium gruppieren. Ihre Stirnseiten sind verglast und „schwingen frei in die Natur aus“⁸⁶⁸. Auf diese Weise entsteht eine visuelle Verbindung zwischen Ausstellungsgut und dem Fundort. Diese Verbindung wird besonders deutlich beim Atrium, das als begehbare, künstlich angelegte Insel gestaltet ist und die Moorlandschaft für den Besucher unmittelbar erfahrbar macht (Abb. 202). Nach langer Planungszeit konnte dieser dritte Museumsbau nach Plänen von Manfred Lehmbruck am 2. August 1968 eröffnet werden.

Wie bei seinen beiden zuvor erbauten Museen, legte Lehmbruck besonderen Wert auf die Verbindung von Ausstellungsgut und umgebender Landschaft:

„Die Errichtung des Museums inmitten des Fundgebietes erhält erst dann ihren besonderen Sinn, wenn diese Landschaft bis in das Innere des Baues, bis in die Vitriolen hinein, wirksam ist.“⁸⁶⁹

Zu diesem Zweck griff Lehmbruck auf zwei Prinzipien zurück, die er beim Lehmbruck-Trakt in Duisburg verwirklicht hatte; die Auflösung von einzelnen Wandabschnitten in bodentiefe Glasflächen und die Einbeziehung des Atriums in den Ausstellungsbereich. Der enge Bezug der Architektur zum

⁸⁶⁸ Lehmbruck 1969/ 2, S. 211.

⁸⁶⁹ Lehmbruck 1970, S. 1310.

Ausstellungsgut wird auch durch die verwendeten Materialien deutlich. Die Ausstellungsetagen sind als einfache Holzkonstruktionen mit Bimssteinausfachung gebaut. Die Fassaden wurden mit verleimten Holzlamellen verblendet und stellen so eine Verbindung zu den prähistorischen Siedlungsspuren der Region dar. Als Material wurde allerdings das afrikanische Tropenholz der Afzelia ausgewählt, das aufgrund seiner Härte äußerst witterungsbeständig und widerstandsfähig gegenüber Schädlingen ist. Ein weiterer Vorzug war die Feuerfestigkeit des Holzes, die aufgrund des Baugrundes im Moorgebiet sehr wichtig war. Um die unterschiedliche Funktion der beiden Museumstrakte schon am Außenbau kenntlich zu machen, sind die Holzlamellen bei einem Trakt vertikal, beim anderen horizontal angebracht. Wie der künstlich angelegte See sollte auch das Material Holz eine Verbindung zwischen dem modernen Ausstellungsbau und dem Ausstellungsgut aus der Vergangenheit herstellen⁸⁷⁰.

„Der innere Aufbau der Sammlung muß die äußere architektonische Form bestimmen, d. h. es ist die Aufgabe der Architektur, etwas von dem Wesen und Charakter des Ausstellungsgutes – natürlich in übersetzter Form – in dem Bauwerk zum Ausdruck zu bringen.“⁸⁷¹

Die Ausstellungsstücke werden in deckenhohen Glasvitrinen präsentiert, die dem Besucher eine unmittelbare Betrachtung ermöglichen. Besonders gelungen sind diejenigen Vitrinen, die an den großen Fenstern des Museums aufgestellt sind und so eine visuelle Verbindung zwischen Ausstellungsstück und dem Fundort herstellen (Abb. 203).

Die auf den ersten Blick sehr schlichte und zurückhaltende Architektur des Federseemuseums ist mit Symbolen aufgeladen und strebt nach einer subtilen Vernetzung zwischen Architektur, Ausstellungsgut und umgebender Landschaft – ein Charakteristikum der Lehmbruck'schen Museumsarchitektur.

„In diesem Sinne ist auch der künstlich angelegte See, der übrigens dem natürlichen Wasserstand entspricht, nicht nur

⁸⁷⁰ Lehmbruck 1970, S. 1310.

⁸⁷¹ Lehmbruck 1969/ 2, S. 211.

eine technische oder gar ästhetische Zutat, sondern ein
Symbol der Naturkräfte [...]“⁸⁷²

Der Bau wurde von der Fachpresse überwiegend positiv aufgenommen, geriet aber bald in Vergessenheit. Als problematisch erwiesen sich nach wenigen Jahren sowohl das undichte Dach als auch die großen Glasflächen, die für die im Moor lebenden Vögel zum Verhängnis wurden. Zudem war das Museum ursprünglich als reines Sommermuseum konzipiert, so dass Heizvorrichtungen fehlten. Mit behutsamen Nachbesserungen wurden diese Mängel beseitigt. Die Qualität der Architektur zeigt sich bei diesem Lehmbruckbau, wie bei vielen anderen, erst mit den Jahren. 1990, nach mehr als zwanzig Jahren im Dienst, wird dem Federseemuseum von Wilfried Dechau in der Deutschen Bauzeitung bescheinigt, es sei „In Ehren grau geworden“⁸⁷³. Architektur von Rang zeige sich genau da, wo kein ständiges Auffrischen nötig sei, solange bei der Planung bereits an das Altwerden gedacht wurde. Auf das im Laufe der Jahre grau gewordene Holz der Fassade angesprochen, sagte Manfred Lehmbruck: „Ja, das war von vornherein so gewollt!“⁸⁷⁴. Tatsächlich wies Lehmbruck schon in seinen Erläuterungen des Entwurfs darauf hin: „Eine besondere Note erhält der Ausstellungsbau durch die äußere Verkleidung der großen Wandflächen in Afzelia-Holz, das nicht nur außerordentlich wetterbeständig ist sondern auch im Lauf der Zeit eine schöne rotbraune Färbung annimmt“⁸⁷⁵.

⁸⁷² Lehmbruck 1970, S. 1310. Laut Adolf Rieth kam Lehmbruck die Idee für den künstlichen See erst während der Bauarbeiten, als das Gelände für die Fundamente ausgeschachtet werden musste (Rieth 1970, S. 26f.).

⁸⁷³ Dechau 1990, S. 98.

⁸⁷⁴ Dechau 1990, S. 98.

⁸⁷⁵ Manfred Lehmbruck, Erläuterungsbericht zum Entwurf des Federseemuseums in Bad Buchau, Typoskript, undatiert [um 1954], S. 2, SAAI (Dok. 12).

6.3 Entwürfe und Wettbewerbsbeiträge für Museumsbauten

Anfang der 1960er Jahre schien es, als ob sich Manfred Lehbruck aufbauend auf seiner Dissertationsschrift auch in der Baupraxis als Museumsspezialist profilieren könnte⁸⁷⁶. Neben den drei projektierten Bauten in Pforzheim, Duisburg und Bad Buchau war er 1961 auch als Architekt oder Berater für den Erweiterungsbau des *Kunstmuseums* in Hagen im Gespräch⁸⁷⁷. Durch den Verkauf der Osthaus-Sammlung an die Stadt Essen musste der Bestand neu aufgebaut werden. Die Direktorin des Museums, Herta Hesse-Frielinghaus, baute in ihrer Amtszeit eine neue Sammlung mit Werken aus dem 20. Jahrhundert auf, für die das alte Museumsgebäude bald zu klein wurde. Der Kontakt zu Manfred Lehbruck wurde durch August Hoff hergestellt, der als ehemaliger Leiter des Duisburger Museums mit der Familie Lehbruck in Kontakt geblieben war und dem Hagener Museum zeitweise als ehrenamtlicher Mitarbeiter zur Verfügung stand (Dok. 21 und 22). Obwohl eine Kommission aus Hagen das von Lehbruck entworfene Reuchlinhaus in Pforzheim besuchte, kam eine Zusammenarbeit mit Lehbruck letztlich nicht zustande. Stattdessen wurden im August 1969 fünf andere Architekten zu einem Ideenwettbewerb eingeladen. Im März 1970 wurde dem Entwurf der Hagener Architektengemeinschaft Helmut Claas, Georg Flinkerbusch, Manfred Krug, Bernhard van der Minde und Rolf Romberg der erste Preis zugesprochen. Nach ihren Plänen wurde von 1972 bis 1974 ein Erweiterungsbau des Hagener Museums ausgeführt⁸⁷⁸.

1960 nahm Manfred Lehbruck am Wettbewerb um den Wiederaufbau des *Rheinischen Landesmuseums* in Bonn teil. Sein Entwurf sah ein „eingeschossiges Kammsystem“ vor, bestehend aus einer Mittelhalle und vier daran anschließenden Museumstrakten (Abb. 204)⁸⁷⁹. Die Idee der Sammlungspräsentation, die die Hauptwerke in der Mittelhalle und spezielle Sammlungen in den davon abgehenden Trakten unterbringen wollte, geht auf ein von Clarence S. Stein entwickeltes Prinzip zurück, mit dem Lehbruck

⁸⁷⁶ Die folgenden Ausführungen zu den nicht realisierten Museumsprojekten basieren vor allem auf den Recherchen von Sebastian Wagner. Sie sind an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber angeführt. Ausführlichere Beschreibung bei Wagner 2006, Hauptteil, S. 72ff.

⁸⁷⁷ Schriftverkehr zwischen Manfred Lehbruck und August Hoff aus den Jahren 1961 und 1962, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe.

⁸⁷⁸ Siehe dazu auch: Osthaus-Museum, Bauwelt 1974.

⁸⁷⁹ Manfred Lehbruck, Erläuterungsbericht zum Entwurf für das Landesmuseum in Bonn, undatiertes Typoskript, SAAI.

sich in seiner Dissertation ausführlich beschäftigt hatte⁸⁸⁰. Formal wiederholte er bei diesem Entwurf die in Pforzheim und Duisburg realisierte Architektur der flexiblen Ausstellungshalle.

Im Mai 1963 wurde Lehbruck als einer von sechs namhaften Architekten neben ortansässigen Kollegen zu einem Wettbewerb für den Neubau des *Clemens-Sels-Museums* in Neuss eingeladen⁸⁸¹. Neben römischen Bodenfunden sollten in dem Neubau Werke der mittelalterlichen, barocken und modernen Kunst präsentiert werden. Wert wurde darauf gelegt, dass „kein reiner ‚Zweckbau‘ entsteht, sondern ein selbstständiges Bauwerk von architektonischem Eigenwert, in das sich die Sammlungen ihrer Zusammensetzung gemäss in angemessenen [sic!] wirkungsvoller Form einfügen lassen“⁸⁸². Lehbrucks Entwurf sah eine zentrale Halle mit angrenzenden flachen Pavillons vor. Die Halle war sogleich Ausstellungsraum als auch Verteiler zu den unterschiedlichen Sammlungen, konnte aber auch für Veranstaltungen und als Foyer genutzt werden⁸⁸³. Gelobt wurde vom Preisgericht, dem unter anderem Gerhard Graubner angehörte, die städtebauliche Einbindung des Museums, sowie der vertiefte Innenhof für die Aufstellung von Plastiken, der den Stadtgarten mit in die Anlage einbezieht. Auch die flexible Nutzung der Gebäudetrakte stieß auf Anerkennung. Für seinen Entwurf wurde Lehbruck der dritte Platz zugesprochen. Die ersten beiden Preise gingen an Walter Engelhardt und Harald Deilmann⁸⁸⁴. 1975 konnte das Haus nach einem Entwurf von Deilmann eröffnet werden.

In den 1960er Jahren gab es in vielen deutschen Städten Bestrebungen, die oftmals zerstörten oder zu klein gewordenen Museen zu erweitern oder durch Neubauten zu ersetzen. So sollte auch in der baden-württembergischen Stadt Rottweil ein Neubau eines Museums mit Archiv, Wechselausstellung und Vortragssaal für die Städtische Sammlung entstehen. 1964 wurde Lehbruck von der Stadt gebeten, Planungen für einen Neubau vorzunehmen⁸⁸⁵. Am 8. Juli 1965 konnte er erste Ergebnisse präsentieren (Abb. 205-207). Der

⁸⁸⁰ Vgl. dazu Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

⁸⁸¹ Die anderen eingeladenen Architekten waren Harald Deilmann (Münster), Walter Engelhardt (Essen), Werner Kallmorgen (Hamburg), Georg Lünenborg (Köln) sowie Joachim Schürmann (Köln) Unterlagen zum Bauwettbewerb vom 29.5.1963, SAAI, S. 1.

⁸⁸² Unterlagen zum Bauwettbewerb vom 29.5.1963, SAAI, S. 4.

⁸⁸³ Manfred Lehbruck, Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsbeitrag für den Neubau des Clemens-Sels-Museums in Neuss, undatiert (1963), SAAI.

⁸⁸⁴ Niederschrift über die Sitzung des Preisgerichts am 11.12.1963, SAAI. Der übrige Schriftverkehr zu diesem Wettbewerbsbeitrag befindet sich ebenfalls im SAAI.

⁸⁸⁵ Maschinenschriftliches Schreiben von der Stadtverwaltung Rottweil an Manfred Lehbruck vom 9.11.1964, SAAI.

Ausschuss kritisierte die massiven Baukörper und bat Lehmbruck um eine Überarbeitung. Lehmbruck plante daraufhin vier einzelne, flache Museumstrakte, die durch einen Gang miteinander verbunden sind. Die Pavillons sind so hintereinander gestaffelt, dass sie sich dem Hanggelände anpassen und durch die Betonung der Horizontalen in keinerlei Konkurrenz zur benachbarten Dominikanerkirche treten. Die Planungen wurden von Lehmbruck bis in die 1970er Jahre weitergeführt und modifiziert, konnten jedoch nicht verwirklicht werden. Die Stadt entschied sich schließlich für einen anderen Baugrund und eine andere Museumskonzeption⁸⁸⁶.

1968 wurden drei Architekten um Entwürfe für den Neubau einer kleinen *Kunsthalle* in Tübingen gebeten. Die Initiative zu dem Bau ging von den Schwestern Paula Zundel und Margarethe Fischer aus. Die Töchter des Industriellen Robert Bosch wünschten zum Andenken an Paulas verstorbenen Mann, den Künstler Georg Friedrich Zundel, eine dauerhafte Präsentation seiner Werke. Um die Entwürfe zu beurteilen, wurde Manfred Lehmbruck 1968 beratend hinzugezogen⁸⁸⁷. Von den drei eingereichten Entwürfen wurde dem Tübinger Architekten Abbe Schmid der erste Preis zuerkannt⁸⁸⁸. Bei der folgenden Umarbeitung der Pläne beriet Lehmbruck den Architekten, an der Bauleitung war er jedoch nicht mehr beteiligt. Die Händescheidung bei dem 1971 eröffneten Bau ist daher schwierig. Ein Entwurf, der einzelne flache Ausstellungspavillons hintereinander gestaffelt an einem Hang zeigt, rekuriert zumindest auf den nicht realisierten Entwurf Lehmbrucks für das Museum in Rottweil (Abb. 208). In seiner Honorarforderung wies Lehmbruck noch einmal ausdrücklich darauf hin, dass ein Teil des Entwurfs sein geistiges Eigentum sei⁸⁸⁹. 1971 wurde die neue Kunsthalle Tübingen eröffnet.

Beim Wettbewerb um den Bau des *Wilhelm-Hack-Museums* in Ludwigshafen fungierte Manfred Lehmbruck 1972 als Preisrichter. Der Bau sollte neben der städtischen Sammlung die vom Kölner Kaufmann Wilhelm Hack der Stadt in Aussicht gestellte Kunstsammlung aufnehmen. Von den 82 eingereichten Entwürfen wurde der Stuttgarter Architektengemeinschaft Hagstotz & Kraft der erste Preis zuerkannt. Nachdem 1971 eine Stiftung

⁸⁸⁶ Entwurfszeichnungen und der Schriftverkehr zu diesem Projekt befinden sich im SAAI sowie im Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe; Wagner 2006, Hauptteil, S. 73ff.

⁸⁸⁷ Maschinenschriftliches Schreiben von Paula Zundel an Manfred Lehmbruck vom 25.3.1968, SAAI.

⁸⁸⁸ Die anderen Wettbewerbsbeiträge stammten von dem Heidenheimer Architekten Hans Weik sowie dem Tübinger Architekten Walter Braun.

⁸⁸⁹ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehmbruck an Paula Zundel vom 28.1.1969, SAAI. Weiterer Schriftverkehr zu diesem Projekt befindet sich ebendort.

eingerrichtet worden war, wurde Lehbruck 1976 auf persönlichen Wunsch von Hack als Berater hinzugezogen, da dieser mit dem begonnenen Bau unzufrieden war. Lehbruck konnte als Fachgutachter noch auf die Gestaltung der Ausstellungsbereiche und die Präsentation der Kunstwerke Einfluss nehmen. Das Museum wurde am 28. April 1979 eröffnet⁸⁹⁰.

Anfang der 1970er Jahre wurde Manfred Lehbruck – direkt von der zypriotischen Regierung – mit Planungen für ein *Kulturzentrum* in Nikosia beauftragt. Lehbruck war zu diesem Zeitpunkt mit drei ausgeführten Museumsbauten und vielen Vorträgen bei Veranstaltungen des ICOM anerkannter Fachmann auf diesem Gebiet. Die Aussicht auf einen Museumsbau im Ausland war eine weitere Auszeichnung in seiner Architektenlaufbahn. Für die junge Republik Zypern sollte in der Hauptstadt Nikosia ein Kulturzentrum entstehen, das neben Ausstellungsräumen auch eine Bibliothek und ein Theater umfassen sollte. Unterstützt wurde Manfred Lehbruck bei den Planungen von seinem Doktoranden Klaus Hänsch, der sich zu dieser Zeit in seiner Dissertation ebenfalls dem Museumsbau widmete. Ein Entwurf aus dem Jahr 1973 greift das Prinzip von Lehbrucks Bauten aus den 1960er Jahren wieder auf und gruppiert einzelne Trakte für jeden Funktionsbereich um eine zentrale Eingangshalle. Entgegen der bislang für ihn charakteristischen flachen Kuben entwarf Lehbruck nun jedoch dreieckige Baukörper (Abb. 209). Das Flachdach behielt er wie bei seinen anderen Museumsbauten bei. Die Dachfläche bietet nun aber nicht mehr durch einzelne Lichtkuppeln natürliches Licht von oben, sondern ist ganz aus Glas gebildet. Die gitterförmige Tragwerkkonstruktion, die dies ermöglicht, erinnert an die geodätischen Kuppeln Buckminster Fullers, ist aber vor allem als Reaktion auf das gerade fertig gestellte Dach des Münchener Olympiastadions von Frei Otto zu verstehen⁸⁹¹. Das Glasdach verbindet die einzelnen Trakte mit der Eingangshalle optisch. Trotzdem bleibt die Eigenständigkeit der drei Baukörper erhalten, da die Halle deutlich niedriger ist. Auch die drei Trakte des Kulturzentrums haben eine unterschiedliche Höhe. Hierdurch kommt jedoch keine Hierarchie zum Ausdruck, die Höhe steht vielmehr unmittelbar mit der jeweiligen Funktion der einzelnen Trakte in Zusammenhang. So ist der

⁸⁹⁰ Der Schriftverkehr zu Lehbrucks beratender Tätigkeit beim Bau des Wilhelm-Hack-Museums befindet sich im SAAI. Siehe dazu auch: Mai 1980 und Wagner 2006, Hauptteil, S. 77.

⁸⁹¹ In späteren Entwürfen passt Lehbruck seinen Entwurf den klimatischen Verhältnissen der Mittelmeerinsel an und ersetzt das Glasdach durch ein geschlossenes Dach, das nur einzelne Lichtöffnungen hat.

Theatertrakt aufgrund des ansteigenden Zuschauerraums und der aufwendigen Bühnentechnik am höchsten. Als Weiterentwicklung der gewölbten Betonwände des Duisburger Lehmbruck-Traktes entwarf Lehmbruck einige Außenwände des Museums zickzackförmig, so dass sich Dreiecksräume ergeben, die zum Teil auf einer Seite verglast sind, wodurch zusätzliches Tageslicht in die Räume gelangt⁸⁹². Mit dem Entwurf für ein Kulturzentrum in Nikosia hat Lehmbruck seine Konzeption aus den 1960er Jahren weiterentwickelt und die für ihn charakteristischen rechteckigen Formen durch dreieckige ersetzt. Auch wenn Wagner den Entwurf als wenig raffiniert bemängelt und die Eleganz der vorherigen Bauten vermisst, zeugt die Verwendung von dreieckigen Baukörpern und die neuartige Dachkonstruktion von Lehmbrucks Bereitschaft, auch als etablierter Architekt nicht dem Formenkanon der klassischen Moderne dogmatisch zu folgen, sondern technischen und konstruktiven Neuerungen gegenüber aufgeschlossen zu bleiben⁸⁹³. Aufgrund der politischen Umbrüche, die 1974 zur Teilung Zyperns und der Stadt Nikosia führten, konnte das Projekt nicht verwirklicht werden, obwohl die Regierung der Republik Zypern und Manfred Lehmbruck bis 1977 an dem Projekt festhielten⁸⁹⁴.

Im August 1976 wurde Lehmbruck von der Stadt Lübeck gebeten, sie beim Umbau des Bürgerhauses, Königstraße 9, für Ausstellungszwecke zu beraten. Der Kontakt kam auf Empfehlung des Lübecker Museumsdirektors Wulf Schadendorf zustande. Nach einer Ortsbegehung im September kam Lehmbruck zu dem Schluss, dass eine beratende Tätigkeit nicht ausreichte und bat um die Beauftragung für einen Entwurf. Dies wurde letztlich von der Stadt abgelehnt, da das zur Verfügung stehende Stiftungskapital keine umfangreichen baulichen Veränderungen finanzieren konnte und man die vorhandenen Räume durch einfache Umbauten nutzen wollte. Im Februar 1977 wurde der Zusammenarbeit mit Lehmbruck aufgrund des geringen Umfangs des Projektes endgültig eine Absage erteilt⁸⁹⁵.

Nur wenige Monate später, im Juni 1977 wurde Lehmbruck als Berater für die Ausstellungsgestaltung des Bremer *Übersee-Museums* angefragt. Das im

⁸⁹² Ausführlicher zu diesem Projekt: Hovenbitzer 1994, S. 74ff.

⁸⁹³ Vgl. Wagner 2006, Hauptteil, S. 78.

⁸⁹⁴ Der Schriftverkehr zu diesem Projekt befindet sich im SAAI. Photographien befinden sich im Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe. Hierzu ausführlicher: Wagner 2006, Hauptteil, S. 77f.

⁸⁹⁵ Der Schriftverkehr zu diesem Projekt befindet sich im SAAI. Hierzu ausführlicher: Wagner 2006, Hauptteil, S. 79f.

Krieg zerstörte Museum wurde zu dieser Zeit baulich saniert. Zur Neueröffnung sollte die Sammlung nach modernen Gesichtspunkten präsentiert werden. Da sich die Umbauten in Bremen immer weiter hinauszögerten, kam die Beauftragung Lehmbrucks als Berater für den Innenausbau letztlich nicht zustande⁸⁹⁶.

Im Januar 1978 war Manfred Lehmbruck erneut als Berater für einen Museumsumbau im Gespräch. Die Gemeinde Wangerooge wollte den alten Leuchtturm der Gemeinde für Museumszwecke umbauen und dort die Bestände des Heimatmuseums zeigen (Abb. 210). Auch bei diesem Projekt wurde der Kontakt zu Lehmbruck durch einen Museumsdirektor hergestellt, in diesem Fall durch Herbert Wolfgang Keiser vom Landesmuseum in Oldenburg. Obwohl es nur zu einem einzigen Ortstermin im April 1978 kam, wurden etliche Anregungen Lehmbrucks umgesetzt. Das Museum konnte 1980 eröffnet werden⁸⁹⁷.

Nachdem feststand, dass das Kulturzentrum in Nikosia nicht gebaut werden konnte, bot sich Manfred Lehmbruck Ende der 1970er eine weitere Chance ein internationales Museumsprojekt zu verwirklichen. In seiner Funktion bei ICOM gehörte er einer Kommission an, die von der ägyptischen Regierung beauftragt wurde, eine Analyse für einen Museumsbau in Assuan zu erstellen. Nach einer Ortsbesichtigung im März 1979 entstand ein erstes Konzept. Lehmbruck arbeitete wohl einen fertigen Entwurf aus, um eine Beauftragung zu forcieren (Abb. 211). Er griff dabei auf seine früheren Entwürfe zurück und plante einen flachen Bau auf quadratischem Grundriss. Das von früheren Bauten bekannte Atrium passte er den klimatischen Verhältnissen an und gestaltete es mit einer Lichtkuppel. An zwei Seiten fügen sich dreieckige Baukörper in den Museumsbau ein, die den Entwurf für das zypriotische Museum wieder aufgreifen. Lehmbrucks Entwurf blieb unberücksichtigt. Erbaut wurde das Nubische Museum in Assuan schließlich nach Plänen von Mahmoud al-Hakim und Pedro Vasquez Ramirez, die sich stärker an der örtlichen Bautradition orientierten. 1997 wurde das Museum eröffnet.

Nachdem Lehmbruck zu dem beschränkten Wettbewerb um den Erweiterungsbau der *Staatgalerie Stuttgart* zwar eingeladen wurde, aus juristischen Gründen dann aber nicht teilnehmen konnte, da er nicht an dem

⁸⁹⁶ Der Schriftverkehr zu diesem Projekt befindet sich im SAAI.

⁸⁹⁷ Der Schriftverkehr zu diesem Projekt befindet sich im SAAI. Hierzu ausführlicher Wagner 2006, Hauptteil, S. 80f.

vorhergehenden, städtebaulichen Wettbewerb teilgenommen hatte, nahm er am Wettbewerb um den Neubau der *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* in Düsseldorf teil⁸⁹⁸. Die wenigen Unterlagen zu diesem Projekt, die sich erhalten haben, zeigen einen Museumsbau, der die bestehende Baulücke am Grabbeplatz schließt, sich aber der historischen Bebauung anpasst, indem die Gebäudehöhe der angrenzenden Bauten übernommen wird und einzelne Fassaden sogar in den Neubau integriert werden (Abb. 212). Der Stahlbetonbau wird von Lehbruck als großes Atelier aufgefasst, das sich in das historische Künstlerviertel integriert. Wie bei seinen Museumsentwürfen aus den 1960er Jahren, werden mehrere Baukörper um einen zentralen Innenhof gruppiert. Jedoch gehen die Baukörper aufgrund der urbanen Lage stärker ineinander über und verweisen damit auf die ursprüngliche Bebauungsstruktur der Häuserblocks⁸⁹⁹. Lehbrucks zurückhaltener Entwurf wurde nicht berücksichtigt. Stattdessen wurde 1986 ein kompakter Bau des dänischen Architekturbüros Dissing + Weitling eröffnet, der einen neuen architektonischen Akzent am Grabbeplatz setzt.

Bei der Einladung zu den Wettbewerben und Beratertätigkeiten kamen Manfred Lehbruck seine guten Kontakte zur deutschen und internationalen Kunstszene zugute. Nicht selten kam der Kontakt auf direkte Empfehlung des Museumsdirektors zustande. Vor allem in den späteren Jahren profitierte Lehbruck auch von seinem jahrelangen Engagement beim ICOM, wodurch er sich auch international als Fachmann für Museumsbauten etablieren konnte. Neben seinen drei realisierten Museumsbauten aus den 1960er Jahren, zeugen vor allem die späteren Museumsentwürfe davon, dass Lehbruck sich keinesfalls dogmatisch an seine früh formulierten Vorstellungen eines modernen Museumsbaues hielt. Er blieb offen für neue Ideen und war bis ins hohe Alter darum bemüht, neue technische Errungenschaften zu nutzen, sofern sie der Kunst und dem Besucher dienen. Dem Trend zu spektakulären Museumsbauten aber folgte er nicht. Dies ist ein Grund, warum seine späteren Entwürfe nicht zur Ausführung gelangten.

⁸⁹⁸ Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an OB Regelmann (Rottweil) vom 21.1.1978, SAAI.

⁸⁹⁹ Unvollständige Unterlagen zu diesem Entwurf befinden sich im Archiv Rotermund-Lehbruck, darunter auch ein Erläuterungsbericht (unvollständig). Die von Sebastian Wagner vorgenommene Datierung dieses Projekts auf das Jahr 1960 ist falsch und beruht wohl auf einer Verwechslung mit dem zu dieser Zeit ausgeschriebenem Wettbewerb der Kunsthalle in Düsseldorf. Auch rein stilistisch ist dieser Entwurf in den 1960er Jahren nicht denkbar. Vgl. Wagner 2006, Anhang Teil 3, S. 12.

7. Das Lehmbruck Museum heute - Rezeption und Ausblick

Das Lehmbruck Museum ist im Laufe seiner Geschichte mehrfach umbenannt worden, wodurch sich auch ein sich veränderndes Selbstverständnis ausdrückt. Anders als bei anderen monographischen Museen ist es nicht als solches gegründet worden, sondern hat sich im Laufe von einem halben Jahrhundert dazu entwickelt. Der 1964 gewählte Name Wilhelm Lehmbruck Museum suggeriert ein monographisches Museum und unterschlägt die bedeutende Kunstsammlung des Hauses, die sich der internationalen Bildhauerei des 20. Jahrhunderts verpflichtet. 1991 wurde deshalb vom damaligen Museumsdirektor Christoph Brockhaus aufgrund der modifizierten Sammlungsschwerpunkte im Bereich der internationalen Skulptur ein Namenszusatz für das Museum vorgeschlagen. Durch einen Mehrheitsbeschluss im Kulturausschuss erfolgte 1991 die Umbenennung in „Wilhelm Lehmbruck Museum – Europäisches Zentrum moderner Skulptur“. Durch den Zusatz war nun neben der Lehmbruck-Sammlung auch die umfassende Skulpturensammlung des Hauses im neuen Namen mit eingeschlossen⁹⁰⁰. Als das Städtische Museum im Jahr 2000 in eine Stiftung umgewandelt wurde, hieß es fortan: Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur. Die aktuell verwendete Bezeichnung LehmbruckMuseum wurde mit dem Direktionswechsel 2010 eingeführt. Diese vor allem im Marketing eingesetzte Schreibweise mit Binnenmajuskel zielt auf Aufmerksamkeit ab und soll modern wirken, ist aber vor allem ein zeitgebundener Trend. Trotz der wiederholten Umbenennungen hält sich im Volksmund bis heute die einfache Bezeichnung Lehmbruck Museum, die sich auch schon vor der offiziellen Benennung 1964 für das Museum etabliert hatte.

Die Museumsarchitektur stand schon früh im öffentlichen Interesse. Noch vor der Fertigstellung des ersten Bauabschnitts war das Museum international bekannt, so dass das UNESCO-Referat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes für zwei russische Stipendiaten einen Besuch erbat⁹⁰¹. Auch aus England, Belgien und Pakistan meldeten sich Studiengruppen zur

⁹⁰⁰ Beschlussentwurf und Beratungsergebnis betreff Namensänderung des „Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg“, 1991, Kopie im Archiv WLM.

⁹⁰¹ Maschinenschriftliches Schreiben von Hans-Heinz Krill-Capello an Gerhard Händler vom 29.9.1961, Archiv WLM.

Besichtigungen der Baustelle an⁹⁰². Besondere internationale Beachtung fand die Architektur des Lehmbruck Museums 1968 bei der Ausstellung *Architecture of Museums* im Museum of Modern Art in New York. In der Ausstellung und im begleitenden Katalog wurden Aufnahmen des Lehmbruck-Traktes neben Mies' Neuer Nationalgalerie und Wrights Guggenheim Museum gezeigt (Abb. 213). Im erläuternden Katalogtext wird Manfred Lehmbrucks Intention, Kunst und Natur trotz der nötigen architektonischen Hülle zu vereinen, betont: „the museum is less an actual building than a sculpture garden with a roof floating over it“⁹⁰³.

Durch zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften und viele Vorträge zur Museumsarchitektur sorgte Manfred Lehmbruck dafür, dass seine Museumsbauten einem breiten Fachpublikum bekannt waren⁹⁰⁴. Da er in späteren Jahren nicht mehr an seine Bautätigkeit im Bereich des Museumsbaues der 1960er Jahre anknüpfen konnte, hat er sich vor allem auf diese Weise als Museumsfachmann etabliert. Als Professor für das Entwerfen von Hochbauten an der TU Braunschweig konnte Lehmbruck seine Erfahrungen an eine neue Generation von Architekten weitergeben. Sein andauerndes, persönliches Interesse am Museumsbau spiegelt sich auch in seinen Lehrveranstaltungen wider, die regelmäßig die Bauaufgabe Museum zum Thema hatten⁹⁰⁵. Obwohl Lehmbruck als Professor zwei Doktorarbeiten zum Thema Museumsbau betreute, gelang es ihm nicht, die Ausrichtung des Instituts und damit die von ihm ausgebildete Architektengeneration entscheidend zu prägen. Ein Grund hierfür ist die relativ kurze Zeit seiner Lehrtätigkeit. Hinzu kommt, dass die Architekturfakultät in Braunschweig nicht an das Prestige anderer Studienorte heranreichte.

In Architekturzeitschriften erschienen in den 1960er Jahren mehrere Besprechungen des Lehmbruck Museums, wobei besonders das gelungene Zusammenspiel von Architektur und der ausgestellten Kunst betont wurde. Ludwig Kremer verwendete 1967 zur Illustration seines Aufsatzes über *Die Integration von Architektur und bildender Kunst* Abbildungen vom Lehmbruck-Trakt versehen mit der Bildunterschrift: „Lehmbruck-Abteilung

⁹⁰² O. N., Die „Kniende“ hat jetzt eine Schwester. Lehmbruck-Nachlaß traf in Duisburg ein – Neugierde aus aller Welt – Stiftungen 1,5 Millionen, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 28.3.1964, Nr.74, ohne Seitenzählung.

⁹⁰³ *Architecture of Museums* 1968, ohne Seitenzählung.

⁹⁰⁴ Lehmbruck 1962; Lehmbruck 1964/ 2; Lehmbruck 1964/ 3; Lehmbruck 1964/ 4; Lehmbruck 1969/ 2; Lehmbruck 1970.

⁹⁰⁵ Die Vorlesungsmanuskripte befinden sich im Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in vorbildlicher Koordinierung von Architektur und Kunstwerk⁹⁰⁶. Im selben Jahr erschien in der amerikanischen Zeitschrift *The Architectural Forum* ein Artikel, der im Lehmbruck-Trakt einen gelungenen *Showcase for Sculpture* sah: „the space created by the son for his father’s work seems one of the most sensitive collaborative efforts in architecture and sculpture in many years“⁹⁰⁷. Besprechungen seiner Museumsarchitektur erschienen auch in internationalen Fachblättern und machten Lehmbruck dadurch auch im Ausland bekannt⁹⁰⁸. Die Präsenz seiner Bauten in Fachzeitschriften und Publikationen zur Museumsarchitektur und vor allem das stetig wachsende Renommee des Lehmbruck Museums haben dazu ausgereicht, dass die Museumsbauten Manfred Lehmbrucks nicht ohne Nachfolge geblieben sind⁹⁰⁹. Einfluss hatte die Duisburger Museumsarchitektur beispielsweise auf das 1982 eröffnete *Museum am Abteiberg* in Mönchengladbach. Entworfen wurde das Haus vom Wiener Architekten Hans Hollein, der auf Wunsch des Museumsdirektors Johannes Cladders ohne Wettbewerb mit dem Bau beauftragt wurde. Auch wenn sich die Museen in Duisburg und Mönchengladbach in ihrem Architekturstil stark voneinander unterscheiden, liegt beiden eine ähnliche Konzeption zugrunde. Auch Holleins Museum geht mit seiner Lage im Park eine enge Verbindung zur Natur ein. Entgegen der Lehmbruck’schen Lösung, die Natur durch Ausblicke aus den Museumsräumen in diese zu integrieren, suchte Hollein eine Verbindung durch eine terrassenförmige Museumsarchitektur, die durch ihre parkähnliche Gestaltung einen fließenden Übergang zur Natur herstellt. Dies ist bei ihm allerdings weniger durch didaktische Überlegungen motiviert, sondern rekuriert auf die frühere Nutzung des Baugrunds als Abteigarten. Auch die Besucherführung innerhalb des Museums ist vergleichbar. Hollein gewährt wie Lehmbruck in Duisburg immer wieder durch Eckdurchblicke Einsicht in andere Räume und nutzt damit die psychologischen Möglichkeiten der Architektur, die Spannung des Besuchers aufrechtzuerhalten und ihn zum Weitergehen zu animieren. Eine weitere Parallele besteht in der Erschließung der Sammlung von oben nach unten, die sehr selten bei Museumsbauten gewählt wird. Der Besucher betritt das Museum am Abteiberg am höchsten

⁹⁰⁶ Kremer 1967, S. 379.

⁹⁰⁷ *Architectural Forum* 1967, S. 36.

⁹⁰⁸ *Moebel interior design* 1964(in deutscher, englischer und französischer Sprache); *Arkitektur* 1966 (in dänischer Sprache); *L’architecture française* 1969 (in französischer Sprache).

⁹⁰⁹ *Architecture of Museums* 1968; *Museumsbauten* 1979; Tange 1979; Schubert 1986; Geisler-Hansson 1988; Dechau 1990; Baus 2005.

Punkt und bahnt sich von dort seinen Weg in einer stetigen Abwärtsbewegung durch die Ausstellungsräume. Die prominentesten Bauten, die solch eine Wegführung vorsehen, sind wohl das New Yorker Guggenheim Museum, das 1959 nach Plänen von Frank Lloyd Wright eröffnet wurde sowie Ludwig Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin von 1968. Auch im Duisburger Lehmbruck-Trakt wurde dieses Prinzip aufgegriffen. Jedoch handelt es sich hier nicht um ein kontinuierliches Hinabsteigen, da der Aufstieg gleichermaßen vorgesehen ist. Als Unterschied muss auch herausgestellt werden, dass Manfred Lehmbruck seinen Museumstrakt in das Erdreich hineinbaute, um ein Herabsteigen überhaupt zu ermöglichen, während Hollein in Mönchengladbach auf die Hanglage des Baugrundes Bezug nahm. Am deutlichsten sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Museen aber an einzelnen Details zu erkennen. Auf dieselbe Weise wie Manfred Lehmbruck in Duisburg einzelne Werke durch gerichtetes, natürliches Licht von oben beleuchtete, nutzte auch Hollein in Mönchengladbach runde Lichtschächte zur Inszenierung einzelner Werke (Abb. 214). Dass das architektonische Vorbild in Duisburg zu suchen ist, wird umso deutlicher, da auch die charakteristischen konvex und konkav geschwungenen Wände des Lehmbrucks-Traktes von Hollein in Mönchengladbach als Architekturzitat aufgegriffen wurden.

Die Entwicklung des Lehmbruck Museums steht exemplarisch für eine Reihe anderer Museen im Ruhrgebiet. Das heutige Kunstmuseum ist ähnlich der Hagener Osthaus-Sammlung aus einer heimat- und naturkundlichen Sammlung hervorgegangen. In Hagen musste nach dem Verkauf der Folkwang-Sammlung nach Essen eine neue Sammlung aufgebaut werden. 1930 wurde das Städtische Christian-Rohlf-Museum eröffnet, das Werke des in Hagen lebenden und von Osthaus geförderten Künstlers zeigte. Im Unterschied zu Duisburg wurde in Hagen mit der Benennung ein noch lebender Künstler geehrt, allerdings ohne für die Sammlung ein neues Haus zu bauen. Während der Zeit des Nationalsozialismus wurden viele Werke beschlagnahmt und der Museumssame 1939 in Karl-Ernst-Osthaus-Museum geändert. 2009 wurde mit dem Emil Schumacher Museum ein neues monographisches Museum in Hagen eröffnet, welches dem dort geborenen Künstler gewidmet ist. Zusammen mit dem Osthaus-Museum bildet es das neue Kunstquartier. Der Neubau war wie in Duisburg die Gegenleistung der Stadt für die Überlassung der Werke durch die Erben. In Bottrop verfuhr man ganz ähnlich. Nach dem Tod von Josef Albers und der durch die Witwe in

Aussicht gestellten Schenkung bemühte sich die Geburtsstadt des Künstlers um einen Erweiterungsbau seines Heimatmuseums. Die Architektur des gerade fertiggestellten Baues war vom Architekten bereits als Hommage an den großen Sohn der Stadt konzipiert worden, wodurch ein eigenständiger Neubau unnötig erschien. Das Josef Albers Museum Quadrat wurde 1983 eröffnet. Die Architektur zeigt mit ihren flachen Kuben und der breiten Eingangstreppe Ähnlichkeiten mit dem zwanzig Jahre zuvor errichteten Lehmbruck Museum (Abb. 215).

Nach und nach ist auf diese Weise im Ruhrgebiet eine Museumskultur entstanden. Entgegen der ursprünglichen Intention, sich durch ein attraktives Museums- und Kulturangebot von den Konkurrenzstädten abzuheben, ist man in den letzten Jahren dazu übergegangen, das Ruhrgebiet als Kulturregion gemeinsam zu vermarkten. Anlässlich des Kulturhauptstadtjahres 2010 gründete sich das Netzwerk RuhrKunstMuseen, zu dem sich 20 Museen zusammenschlossen, die seitdem gemeinsame Ausstellungsprojekte in der Region Ruhr durchführen. Das Lehmbruck Museums setzt darüber hinaus auf eine Kooperation mit den beiden anderen Kunstmuseen in der Stadt, dem Museum Küppersmühle für Moderne Kunst und dem Privatmuseum DKM.

In der Nachfolge Manfred Lehmbrucks stehen diejenigen Architekten, die ihre Bauten in den Dienst der ausgestellten Kunstwerke und der Besucher stellen und der Versuchung einer Selbstinszenierung durch diese prestigeträchtige Bauaufgabe widerstehen. In den vergangenen 20 Jahren ist jedoch eine Entwicklungen im Museumsbau zu beobachten, die der Architektur einen künstlerischen Eigenwert zumisst. Dies wird oftmals kritisiert, da es der Präsentation der Werke und dem Museumsbesuch nicht dienlich sei⁹¹⁰. Viele Museen sind vor allem für ihre spektakuläre Architektur bekannt. Ein prominentes Beispiel ist das Museo Guggenheim in Bilbao. Das 1997 eröffnete Museum ist zu einem Besuchermagneten der gesamten Region geworden. Die weltweite Bekanntheit des Museums ist dabei einzig auf die spektakuläre Architektur zurückzuführen, da die Sammlung des Hauses eher unbekannt ist. Durch die Architektur wird nicht mehr der kulturelle Bildungsauftrag der Einrichtung betont, sondern sie ist Ausdruck eines wirtschaftlich orientierten Betriebs, der seinen Kunden ein adäquates Freizeitprogramm liefert, das mit einer spektakulären Architektur beginnt. Dieses Phänomen lässt sich besonders

⁹¹⁰ Baumstark 2003.

bei privaten Museen beobachten. Die Präsentation der Sammlung und die Vermittlung von Kunst als ursprüngliche Aufgaben des Museums treten zunehmend in den Hintergrund. Neue Dimensionen erreichte diese Entwicklung mit der Eröffnung des Erweiterungsbaues des Denver Art Museums nach Plänen von Daniel Libeskind im Jahr 2006. Besucher klagen nach einem Besuch bisweilen über Übelkeit und Schwindelgefühl. Auch mussten in diesem Bau bereits einige vorspringende Wände markiert werden, um Unfälle zu vermeiden. Gerade deshalb ist das Museum zu einer Touristenattraktion geworden. Bei den zuletzt genannten Beispielen fungiert die Architektur als Markenzeichen einer Stadt oder Region und wird gezielt als Marketinginstrument eingesetzt. Die Ausstellungsobjekte sind nur noch Ausstattung, die austauschbar ist oder auf die auch ganz verzichtet werden kann.

Lehmbrucks Museumsbauten hingegen zeichnen sich durch ein architektonisches Understatement aus, verzichten jedoch keinesfalls auf einen eigenen künstlerischen Anspruch. Trotz der Durchgestaltung seiner Bauten, die bis in kleinste Details der Inneneinrichtung reicht, wird seine Museumsarchitektur erst im Zusammenspiel zwischen Kunstwerken und den Besuchern zum Leben erweckt.

Das Museum als Baudenkmal

Seit dem 12. April 2000 werden die ersten beiden Bauabschnitte des Wilhelm Lehmbruck Museums bei der Unteren Denkmalbehörde in Duisburg unter dem Aktenzeichen ZA504 und der laufenden Nummer 504 als Baudenkmal geführt⁹¹¹. Grundlage dafür ist § 3 (2) des DSchG vom 11. März 1980⁹¹². In der Begründung der Denkmalbedeutung wurde hervorgehoben, dass das Museum als „Zeugnis für die Entwicklung des Museumsbaues bedeutend für die Geschichte des Menschen“⁹¹³ sei. Es läge im öffentlichen Interesse, den Bau zu erhalten und zu nutzen. Neben der richtungsweisenden Funktion für die Entwicklung des Museumsbaues wurde auch die stadtbildprägende Funktion genannt. Dass das Lehmbruck Museum eines der Hauptwerke des Architekten

⁹¹¹ Denkmalakte zum Lehmbruck Museum, Untere Denkmalbehörde Duisburg.

⁹¹² Gesetz zum Schutz und zur Pflege der Denkmäler im Lande Nordrhein-Westfalen (Denkmalschutzgesetz – DSchG) vom 11.3.1980.

⁹¹³ Denkmalakte zum Lehmbruck Museum, Untere Denkmalbehörde Duisburg, S. 3f.

Manfred Lehmbruck ist, wurde ebenfalls in der Denkmalliste betont. Mit dem Denkmalschutz soll zwar die Erhaltung des Gebäudes gesichert werden, er bedeutet aber auch im Falle eines Sanierungsbedarfs eine – oftmals teure – denkmalgerechte Instandsetzung der Immobilie. Besonders Gebäude aus der Nachkriegszeit erweisen sich als sanierungsbedürftig. Problematisch ist vor allem der Baustoff Beton, der aufgrund von unausgereifter Technologie und schädigenden Umwelteinflüssen besonders anfällig für Schäden ist. Die Sanierung dieses Materials ist auch deshalb so schwierig und muss mit äußerster Sorgfalt vorgenommen werden, da wie bei der Farbflächenmalerei restauratorische Eingriffe auf den monochromen Flächen schnell auffallen. Zudem muss das feine Schalungsreliefs, welches oft einziger Bauschmuck und gleichzeitig Ausdruck des Zeitgeistes der 1960er Jahre ist, erhalten bleiben.

Einige Mängel zeigten sich in Duisburg schon in den ersten Jahren nach der Eröffnung. Nach einem starken Regen war Wasser in das Gebäude eingedrungen und hatte auch Kunstwerke beschädigt⁹¹⁴. Trotz diverser Nachbesserungen in den Folgejahren war eine umfassende Sanierung der beiden Bauabschnitte letztlich unumgänglich. Kleinere Reparaturarbeiten wurden ab 1978 an der Glashalle durchgeführt. Dort mussten durchgerostete Rahmen und Glasscheiben ausgewechselt werden. Eine umfangreiche Sanierung der zwei alten Bauabschnitte wurde im Anschluss an den Bau des dritten Bauabschnitts unter der Leitung des Hochbauamtes der Stadt Duisburg und der Architektengemeinschaft Lehmbruck-Hänsch durchgeführt, wobei der in der benachbarten Stadt Dortmund ansässige Klaus Hänsch die Hauptverantwortung für die Überwachung der Arbeiten hatte⁹¹⁵. Die Altbausanierung wurde von 1987 bis 1991 für insgesamt 11 Millionen DM durchgeführt. Neben einer allgemeinen Asbestentsorgung musste bei der Glashalle das Dach erneuert sowie eine neue Fassadendämmung gefunden werden. Auch wenn die Lichtkuppeln und die hängende Verglasung nicht beibehalten werden konnten, blieb der Originalzustand der Glashalle optisch weitgehend erhalten. Im Rahmen der Sanierung wurde die Museumstechnik mit einer Klimazentrale und einer neuen Heizung auf den aktuellsten Stand gebracht. Auch die Ausstellungstechnik wurde verändert. Die Aluminiumschienen und die flexiblen Stellwände – eine Innovation zur

⁹¹⁴ Aktennotiz vom 16.9.1964 und Mängelauflistung von Hausmeister Ott vom 30.11.1966, beides StADu, 600/ 722, ohne Seitenzählung.

⁹¹⁵ Architektenvertrag vom 3.4.1986, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe. Zur Altbausanierung siehe auch: Hänsch 1990, Bode 1992 und Brockhaus 1992.

Entstehungszeit –, wurden entfernt. Leider sind heute keine Originalteile mehr erhalten. Die Maßnahmen im Lehmbruck-Trakt umfassten neben der Dachsanierung vor allem die Instandsetzung von Betonschäden. Die Stahlbeton-Sichtkonstruktion war von witterungsbedingten Carbonatisierungsschäden betroffen, die beseitigt werden mussten. Zudem wurde eine Außenversiegelung der Sichtbetonteile empfohlen⁹¹⁶. Anders als bei der Sanierung des Reuchlinhauses in Pforzheim, bei der das zeittypische Schalungsrelief des Sichtbetons mittels Kunststoffmatrizen auf die neue Außenhaut übertragen wurde, entschied man sich in Duisburg für einen Schutzanstrich des Sichtbetons mit Kunstharzfarbe⁹¹⁷. Dieses Verfahren ist ästhetisch wenig zufriedenstellend, da es das feine Schalungsrelief des Sichtbetons verschleift und durch seinen dunkleren Grauton, das Erscheinungsbild des Museums deutlich verändert. Auch im Museumsinnern wurden Veränderungen vorgenommen. Zwar blieb ein Großteil der von Manfred Lehmbruck ausgesuchten Einrichtung erhalten, die Kassenhalle jedoch wurde vollständig neu möbliert. Auf Wunsch des neuen Direktors, Christoph Brockhaus, wurden zudem die dunkelbraunen Ziegelwände in der Glashalle mit weißen Platten verkleidet, da er ihre ausgeprägte Struktur und ihre dunkle Farbe für die Präsentation von Malerei und Skulptur als ungeeignet empfand⁹¹⁸. Aus demselben Grund wurden auch einzelne Kieselwände im Lehmbruck-Trakt mit ebensolchen Platten verdeckt. Am 16. November 1991 wurde die Wiedereröffnung gefeiert. Die beiden alten Museumstrakte unterstanden zu dieser Zeit noch nicht dem Denkmalschutz. Trotzdem hatte man bei den Eingriffen auf die Möglichkeit einer einfachen Wiederherstellung des Originalzustandes Wert gelegt. Zum Kulturhauptstadtjahr der Metropole Ruhr im Jahr 2010 wurde von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht und alle nachträglichen Veränderungen zurückgebaut. Seither präsentieren sich die Glashalle und der Lehmbruck-Trakt wieder weitgehend im Originalzustand. Der Erweiterungsbau hingegen wurde zeitgleich erheblich verändert. Die Galerie des mittleren Kubus⁴, die dem Betrachter bei seinem Rundgang bereits Einblicke auf die untere Ausstellungsetage ermöglichte, wurde zu geschlossenen Dreiecksräumen umgebaut, die durch die so gewonnene Hängefläche künftig besser für die Präsentation von Malerei und Graphik

⁹¹⁶ Maschinenschriftliches Schreiben der Stadt Duisburg an Klaus Hänsch vom 2.6.1986, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe.

⁹¹⁷ Zur Sanierung des Reuchlinhauses siehe: Timm 2011/ 1.

⁹¹⁸ Brockhaus 2010, S. 100.

genutzt werden sollen. Zudem wurden im Neubau weitere Verwaltungsräume eingerichtet, sowie die Cafeteria ausgebaut.

2012 musste das Museum zeitweise für die Öffentlichkeit geschlossen werden, da die Bauaufsicht bei einer Routinekontrolle Sicherheitsbedenken bei der Plexiglasdecke der Glashalle sowie bei Geländern im Lehmbruck-Trakt geäußert hatte. Die noch aus der Erbauungszeit des Museums stammenden Bauteile genügten den aktuellen Sicherheitsbestimmungen nicht mehr. Zudem drang erneut Wasser durch das Dach in den Lehmbruck-Trakt ein. Die Kosten für die ersten Maßnahmen wurden vom Eigentümer des Hauses, dem Immobilien Management Duisburg übernommen. Für eine umfassende Sanierung in den kommenden Jahren werden Kosten in Höhe von vier Millionen Euro veranschlagt. Die Arbeiten im Lehmbruck Museum wurden im Mai 2013 begonnen. Bis 2014 sollen das Flachdach sowie die Klimaanlage und die WC-Räume der Glashalle saniert werden. Zum 50jährigen Jubiläum der Museumsarchitektur wurde der Lehmbruck-Trakt im Juni 2014 nach einer umfassenden Sanierung wiedereröffnet. Die Betonsanierung, bei der auch die Beschichtung der Außenwände entfernt werden soll dauert noch an und soll bis zum Herbst 2016 abgeschlossen sein⁹¹⁹.

Manfred Lehmbrucks Architektur aus den 1960er Jahren hat sich im Großen und Ganzen bis heute im Museumsalltag bewährt, obwohl sich die Anforderungen an einen modernen Museumsbau mit den Jahren verändert haben. Vor allem die zunehmende Anzahl der Wechsausstellungen mit Leihgaben aus anderen Häusern, die einen häufigen Transport der Werke durch das Haus erfordern, zeigen die Grenzen der Architektur auf. Als Transportweg zwischen Alt- und Neubau dienen nur zwei enge Gänge, oder alternativ der Weg über den nicht wettergeschützten Hof. Gerade beim Transport großformatiger, filigraner oder schwerer Skulpturen entstehen hier Probleme. Zudem lassen sich aufgrund des offenen Grundrisses einzelne Bereiche des Museums nur schwer für Auf- und Abbauten schließen, ohne dass dadurch der gewünschte Rundgang des Besuchers beeinträchtigt wird.

Die heute bei öffentlichen Gebäuden erwartete Barrierefreiheit, die die Bedürfnisse möglichst vieler Menschen berücksichtigt, war zur Entstehungszeit

⁹¹⁹ Ingo Blazejewski, Duisburger Lehmbruck-Museum wird für vier Millionen Euro saniert, Westfalenpost vom 11.4.2013, 00:23 Uhr, online: <http://www.derwesten.de/wp/staedte/duisburg/duisburger-lehmbruck-museum-wird-fuer-vier-millionen-euro-saniert-id7824062.html>, Abruf: 17.6.2013.

des Museums noch kein Standard. Wenngleich im Lehmbruck Museum weite Teile der Sammlung für Menschen mit eingeschränkter Mobilität zugänglich sind, so sind sie doch auf die stetige Hilfe der Museumsmitarbeiter angewiesen, die Aufzüge und Rollstuhllifte bedienen müssen.

Das Museum als Baudenkmal ist für den Museumsbetrieb Fluch und Segen zugleich. Es verpflichtet einerseits zur Erhaltung und Pflege des Denkmals und schränkt den Nutzer insoweit ein, dass Veränderungen der Bausubstanz oder des Erscheinungsbildes nicht ohne Genehmigung durchgeführt werden können. Andererseits bekräftigt es den architektonischen Wert des Hauses, der zusätzlich zur Strahlkraft der Sammlung vom Museum als Werbung und zum Imagegewinn genutzt werden kann.

Schluss

„Für mich war die Möglichkeit, in Duisburg eine Verbindung von Architektur und bildender Kunst zu Schaffen eine einmalige Chance.“⁹²⁰

Das Anliegen dieser Arbeit war es, den in Vergessenheit geratenen Architekten Manfred Lehmbruck und sein Hauptwerk, das Duisburger Lehmbruck Museum, zu würdigen. Für die Erarbeitung der Biographie konnten eine Vielzahl bislang unbekannter Bild- und Textdokumente ausgewertet werden, die neue Facetten des Architekten und Menschen Manfred Lehmbruck beleuchten.

Schon in der Schulzeit fiel die künstlerische Begabung des Jungen auf, die vor allem von der Mutter gefördert wurde. Durch die geschickte Verwaltung und Vermarktung des Nachlasses ihres Mannes konnte Anita Lehmbruck ihren Söhnen den Besuch des Gymnasiums und der Universität ermöglichen sowie einige Studienreisen finanzieren. Zudem profitierten die Kinder von persönlichen Kontakten der Familie zu künstlerischen und intellektuellen Kreisen. Manfred Lehmbruck wuchs in einem bildungsbürgerlichen Umfeld auf und hatte spätestens seit dem Umzug der Familie nach Berlin im Jahr 1932 Zugang zu Künstlerkreisen. Durch dieses Umfeld kam wohl auch der Kontakt zu Ludwig Mies van der Rohe zustande. Eine persönliche Verbindung zu Mies bleibt schwer zu fassen. Sowohl eine Hospitantz am Bauhaus als auch eine Mitarbeit Lehmbrucks in Mies' Berliner Büro lassen sich nicht belegen. Die Angaben werden nur durch Manfred Lehmbrucks eigene Aussagen aus den 1960er Jahren gestützt – einer Zeit in der Mies hoch verehrt wurde und man sich gerne mit ihm schmückte. Einzig das Praktikum auf der Baustelle von Haus Lemke in Berlin ist belegt. Lehmbruck absolvierte seinen Dienst jedoch nicht direkt bei Mies, sondern arbeitete als Maurer bei der am Bau beteiligten Firma Kohl. Nach dem Abitur konnte Manfred Lehmbruck sich nicht zwischen Bildhauerei und Architektur entscheiden. Er nahm schließlich ein Architekturstudium auf, blieb der bildenden Kunst aber zeitlebens verbunden. Mit den Architekturfakultäten in Berlin und Stuttgart suchte er sich zwei

⁹²⁰ Manfred Lehmbruck anlässlich der Verleihung der Mercatorplakette an ihn am 10.6.1988, zitiert nach: Kopatschek, Franz, Lehmbruck-Sohn erhielt die Mercatorplakette. Oberbürgermeister Krings überreichte die Auszeichnung, in: Neue Ruhr Zeitung vom 11.6.1988, Nr. 135, ohne Seitenzählung.

etablierte, eher traditionell ausgerichtete Schulen aus. Während die Wahl der Berliner Hochschule praktische Gründe hatte, entschied Manfred Lehmbruck sich mit dem Wechsel nach Stuttgart dezidiert für den Hochschullehrer Paul Bonatz. Dieser lehnte die Bestrebungen des Neuen Bauens persönlich zwar ab, stand ihnen in der Lehre aber tolerant gegenüber. Die traditionelle Ausrichtung der Ausbildung setzte Lehmbruck auch mit seiner Tätigkeit im Büro von Auguste Perret in Paris fort. In dieser Zeit beschäftigt er sich wohl erstmals mit den Bauten Le Corbusiers, dessen Atelier er offenbar in Paris aufsuchte. Indirekt wurde er von den Lehren Le Corbusiers vor allem durch seine Arbeit bei den Corbusier-Schülern Alfred Roth und Hans Brechbühler beeinflusst. Auch als selbstständiger Architekt öffnete er sich dieser Architekturbewegung, was zusätzlich durch seine persönlichen Erfahrungen mit dem Umgang der Nationalsozialisten mit dem Werk seines Vaters motiviert gewesen sein könnte. Trotz seiner traditionellen Ausbildung kann er deshalb der zweiten Generation der Vertreter des Neuen Bauens zugerechnet werden.

Die Bautätigkeit von Manfred Lehmbruck konzentrierte sich auf den Stuttgarter Raum. Mit seinem kleinen Büro führte er neben Eigenheimen vor allem kommunale Bauaufgaben aus. Bauten von nationaler Bedeutung oder von internationalem Renommee finden sich abgesehen von seinen Museumsbauten nicht in seinem Œuvre. Die wenigen internationalen Projekte, wie beispielsweise das Kulturzentrum in Nikosia, die sehr prestigeträchtig gewesen wären, konnten nicht realisiert werden. Aus diesen Gründen ist Lehmbruck ein Architekt der zweiten oder dritten Reihe geblieben, der vor allem regional bekannt ist. Eine besondere Bedeutung kommt Lehmbrucks drei realisierten Museumsbauten aus den 1960er Jahren zu. Gleich zu Beginn seiner Karriere konnte er sich mit dem Sieg beim Wettbewerb um das Pforzheimer Reuchlinhaus gegen renommierte Mitbewerber durchsetzen. Die beiden folgenden Museumsbauten dagegen kamen durch persönliche Empfehlungen zustande. Die Bauaufgabe des Museums, auf die sich Lehmbruck bereits in seiner Dissertation spezialisiert hatte, bot dem selbst künstlerisch tätigen Architekten die Möglichkeit seine theoretischen Überlegungen in die Baupraxis umzusetzen. Die renommierte Bauaufgabe, die dem Architekten mehr Gestaltungsfreiheit als die meisten anderen Bautypen einräumt, wurde von Lehmbruck bedachtsam bearbeitet. Da gerade bei Museen die Architektur in einem besonderen Maße als Kunstgattung wahrgenommen wird, nutzen viele Architekten diese Möglichkeit für eine Inszenierung der Architektur oder

ihrer selbst. Es ist ein Verdienst Manfred Lehmbrucks, dieser Versuchung widerstanden und seine Bauten in den Dienst der ausgestellten Kunst und der Besucher gestellt zu haben. Seine Museumsbauten, insbesondere die Museen in Duisburg und Pforzheim, die mittlerweile beide unter Denkmalschutz stehen, sind bis zum heutigen Tage Beispiele für eine gelungene Umsetzung der Bauaufgabe, die sich durch ein umsichtiges Zusammenspiel zwischen Kunst und Architektur auszeichnen.

Mit der ausführlichen Darstellung der langwierigen Planungs- und Baugeschichte konnte exemplarisch die Entstehung eines Kunstmuseums unter kommunaler Trägerschaft nachgezeichnet werden. Besondere Bedeutung kommt dem Duisburger Museum als einem der ersten Museumsbauten der Nachkriegszeit zu, das für einen Museumstrakt eine monographische Ausstellung vorsieht und damit zugleich den regionalen Aspekt als Schärfung des Sammlungsprofils nutzt. Die Beauftragung eines Architekten, der für das Werk seines Vaters einen architektonischen Rahmen schafft, ist beim Lehmbruck Museum eine einmalige Konstellation, die bis heute ohne Nachfolge geblieben ist. Es hat sich gezeigt, dass die Beauftragung Manfred Lehmbrucks letztlich dem Museumsdirektor Gerhard Händler zu verdanken ist, der 1955 die ehemals guten Kontakte zwischen der Stadt Duisburg und den Lehmbruck-Erben wiederherstellte. Der Verzicht auf eine öffentliche Ausschreibung steht in Zusammenhang mit den Verhandlungen der Stadt Duisburg mit den Lehmbruck-Erben, die man durch den Direktauftrag an Manfred Lehmbruck günstig beeinflussen wollte. Diesem historisch einmaligen Umstand ist es wohl geschuldet, dass Manfred Lehmbruck als Architekt größere künstlerische Freiheit zugestanden wurde, als es sonst bei einem kommunalen Museumsbau zu erwarten wäre. Dies kam ihm entgegen, da er sich als planender Architekt vor allem mit ästhetischen Fragen beschäftigte. Das Verhältnis zwischen der Stadt und dem Architekten war im Großen und Ganzen von Vertrauen geprägt. In Detailfragen nutzte Lehmbruck seine Machtposition jedoch als Druckmittel, um seinem eigenen künstlerischen Anspruch gerecht zu werden. Es gab lange keinen Vertrag über die Leihgaben für Duisburg, lediglich die stille Übereinkunft, durch regelmäßige Ankäufe aus dem Nachlass die Dauerleihgaben für Duisburg zu sichern. Manfred Lehmbruck war früh in den Bauprozess eingebunden, so dass er schon Einfluss auf die Wahl des Baugrundes hatte. Obwohl die städtebauliche Verdichtung ein vorherrschendes Thema in den 1960er Jahren war, gelang es ihm mit dem

Bauplatz im Kant-Park ein Grundstück zu finden, wo sich sein Ideal eines Museums im Einklang mit der Natur realisieren ließ. Die engen Verbindungen zwischen dem Duisburger Museum und der Familie Lehmbruck haben dazu geführt, dass sowohl die Auswahl der in Duisburg gezeigten Werke Wilhelm Lehmbrucks als auch deren Präsentation weniger nach kunsthistorischen Gesichtspunkten vorgenommen wurde, sondern ein Abbild der familieninternen Sichtweise auf den Künstlervater ist.

Wie gezeigt werden konnte, hat die regionale Tradition bei Lehmbruck keinen großen Einfluss auf die Gestaltung der Architektur. Den Museumsbauten und -projekten liegt allen eine ähnliche Grundkonzeption zugrunde. Die Museumsbauten aus den 1960er Jahren in Pforzheim, Duisburg und Bad Buchau sind Variationen desselben Grundtyps. Und auch der Duisburger Erweiterungsbau aus den 1980er Jahren weist trotz der unterschiedlichen, geographischen Lage Ähnlichkeit mit den nicht realisierten Museen in Nikosia und Assuan auf. Regionale Bezüge lassen sich allenfalls anhand der verwendeten Materialien ausmachen, die eine Verbindung zur Umgebung herstellen. Sowohl der im Lehmbruck Museum verwendete Klinker als auch die Holzverkleidung des Federseemuseums verweisen zwar auf die lokale Tradition, es wurden aber keine heimischen Materialien verwendet, sondern Klinker aus den Niederlanden bzw. Holz aus Afrika importiert. Eine Ausnahme bildet der lokale Sandstein des Heimatmuseums in Pforzheim. Während der vielen Jahre, in denen sich Lehmbruck mit dem Bautyp Museum beschäftigt hat, blieb er seinen Grundprinzipien treu. Einzig die Grundform seiner Ausstellungsbauten veränderte sich. Während zunächst quadratische und rechteckige Grundformen vorherrschten, dominieren im Spätwerk dreieckige Formen, die den Bauten mehr Dynamik verleihen. Eine besondere Qualität bei Manfred Lehmbrucks Museumsbauten ist dort zu beobachten, wo die Architektur auf eine feste Sammlung stößt. Beim Lehmbruck-Trakt führen die subtilen Verweise der verwendeten Materialien auf die Werke Wilhelm Lehmbrucks zu einer Verzahnung von Ausstellungsarchitektur und Ausstellungsgegenständen. Der Nachteil eines solch aufeinander abgestimmten Verhältnisses, besteht in der Umnutzung der Räume. Ohne die Werke Wilhelm Lehmbrucks würde die Architektur des Lehmbruck-Traktes an Ausstrahlung einbüßen (Abb. 216). Beim Pforzheimer Reuchlinhaus ist dies mit dem Auszug einzelner Institutionen aus dem Kulturzentrum bereits geschehen. So sollte die rötliche Sandsteinverkleidung des Heimatmuseums im Reuchlinhaus auf die

lokale Tradition verweisen, der ohne Sockel in den Boden übergehende Gebäudetrakt auf die Verbundenheit mit der heimatlichen Erde.

Bei seinen Museumsbauten legte Manfred Lehmbruck großen Wert auf Materialauthentizität. Die verwendeten Baustoffe werden zumeist in ihrer natürlichen Erscheinungsform belassen. Allgemein ist seine Architektur sehr zurückhaltend und kommt ohne Kunst am Bau, Farbe und Bauornamente aus. In der Weiterführung der Lehre Adolf Loos' nutzte Lehmbruck lediglich die ästhetischen Qualitäten der verschiedenen Baustoffe als natürliche Ornamente. Trotz seiner Tätigkeit als Bildhauer und seiner zeittypischen Vorliebe für den Baustoff Beton reizt er die plastischen Möglichkeiten dieses Materials nicht aus, sondern nutzt meist nur die ästhetische Qualität des Baustoffes als Gestaltungsmittel für Oberflächen.

Die in den 1960er Jahren mit drei Museumsbauten begonnene Spezialisierung auf diesen Bautyp konnte Manfred Lehmbruck nicht fortsetzen. Die Aufträge in Duisburg und Bad Buchau waren durch persönliche Kontakte und besondere Umstände zustande gekommen. Mit dem in den 1980er Jahren aufkommenden Trend zu großen, kompakten Museumsbauten, waren die zurückhaltenden, bescheidenen Entwürfe Lehmbrucks nicht mehr gefragt. Wohl aber etablierte er sich durch zahlreiche Vorlesungen, Vorträge und Veröffentlichungen zum Thema Museumsbau als ausgewiesener und gefragter Spezialist auf diesem Gebiet.

Wie viele andere Architekten seiner Generation sah sich Manfred Lehmbruck dem Werk der beiden großen Architekten des 20. Jahrhunderts Ludwig Mies van der Rohe und Le Corbusier verpflichtet. Bei seinem Duisburger Museum hat Manfred Lehmbruck zwei unterschiedliche Architekturkonzepte bei den beiden Trakten aus den 1960er Jahren umgesetzt, die Anklänge dieser Vorbilder zeigen. Der von Mies übernommene neutrale Einheitsraum der Glashalle wird von Lehmbruck dabei nicht als ideale Museumsarchitektur aufgefasst, sondern eignet sich nur dort, wo eine flexible Nutzung des Innenraums, etwa bei Wechselausstellung, benötigt wird. Der Lehmbruck-Trakt hingegen, der eine feste Sammlung beherbergt, strebt eine enge Verbindung zwischen Architektur und Ausstellungsstücken an. Dies zeigt sich bei den gewölbten Betonscheiben und den auf einzelne Skulpturen ausgerichteten Lichtschächte. Wie gezeigt werden konnte, ist die Lichtinszenierung in diesem Trakt von Bauten Le Corbusiers inspiriert. Eine enge persönliche Verbindung zu Mies van der Rohe konnte nicht ausgemacht

werden. Auch die in der Literatur immer wieder genannte Hospitanz am Bauhaus lässt sich nicht belegen. Trotz der gänzlich unterschiedlichen Architekturauffassung der beiden Vorbilder, erkannte Lehbruck den gemeinsamen Nenner in einer die Natur des Menschen respektierenden, im Leben verankerten Architektur. In einer Ansprache anlässlich einer Ausstellungseröffnung im Landesgewerbeamt Stuttgart 1969 äußerte sich Lehbruck zu Mies van der Rohe und Le Corbusier. Seine Auseinandersetzung mit dem Werk der beiden Architekten war dabei weniger durch persönliche Erfahrungen als durch eine fachliche Auseinandersetzung geprägt. Manfred Lehbruck konstatierte:

„Das Problem hat sich auf das Verhältnis zum Mitmenschen und zu sich selbst verlagert. Die denaturierte und technokratische Welt hat sich zu einer neuen Bedrohung des Menschen herangewachsen, die auch im Raumgefühl ihren Niederschlag gefunden hat: die bergende Hülle ist wieder entdeckt worden, die uns von der immer dichter zusammengepreßten Gesellschaft abschirmen und zu uns selbst führen sollte.

So entstand der umschließende, materialisierte Raumkörper von Ronchamp neben dem entmaterialisierten Raumfeld von Crown-Hall; die Höhle, das Geheimnis, vielleicht auch die Angst vor dem Unbekannten, neben der Freiheit, der fast mystischen Transparenz und dem grenzenlosen Vertrauen. Uns bleibt die Wahl überlassen!

Aber ist nicht Beides menschlicher Lebensrhythmus?⁹²¹

[Hervorhebung im Original]

Das Lehbruck Museum zeigt typische Merkmale der Nachkriegsarchitektur. In Abgrenzung zur Repräsentationsarchitektur des Nationalsozialismus fügt sich der Bau bescheiden in die Parklandschaft ein. Große Glasflächen gewähren dem außenstehenden Betrachter Einblicke in die Ausstellungsräume, wecken Neugierde und sollen helfen, Schwellenängste abzubauen. Für den Museumsbesucher hingegen, ermöglichen sie Ausblicke in die Natur und

⁹²¹ Manfred Lehbruck, Rede anlässlich der Ausstellungseröffnung „Bauten und Entwürfe Mies van der Rohe“s im Landesgewerbeamt Stuttgart am 6.3.1969, Typoskript, Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe, S. 5 (Dok. 27).

integrieren die Kunstwerke in das städtische Leben. Die großen Glasflächen, die die Institution Museum für alle Außenstehenden transparent machen und Einblicke selbst in die Verwaltungsräume zulassen, können als Ausdruck der demokratischen Gesinnung der jungen Bundesrepublik verstanden werden. In diesem Aspekt ist Lehmbruck weniger seiner akademischen Ausbildung an der Technischen Hochschule Berlin und der Technischen Hochschule Stuttgart als den Vertretern des Neuen Bauens verbunden⁹²². Die traditionelle Ausrichtung seiner Ausbildungsjahre bei Werner March, Paul Bonatz und Gerhard Graubner ist an den Museumsbauten Manfred Lehmbrucks kaum noch auszumachen. Sowohl die funktionsflexible Glashalle als auch die geschwungenen, skulpturalen Betonscheiben im Lehmbruck-Trakt können vielmehr auf die Architektur der Moderne der 1920er Jahre zurückgeführt werden. Manfred Lehmbrucks Museen zeugen von seiner Vorliebe für kubische Baukörper und Flachdächer. Organische Bauformen finden sich bei ihm nicht. Seine Architektur ist geometrisch-rational und folgt einem einheitlichen Rastersystem, das auch unterschiedliche Baukörper in ein einheitliches Bezugssystem stellt. Wenngleich die Lehmbruck'schen Bauten formal an die Architektur der Moderne anknüpfen, haben sie noch eine zusätzliche Qualität. Die Vorliebe für glatte, meist weiße Wände hat bei vielen Gebäuden der 1920er/ 30er Jahre zu starken Abnutzungserscheinungen geführt. Lehmbrucks Bauten mit ihren natürlichen Relieffassaden hingegen ist es gestattet, in Würde zu altern.

Die Architektur der Nachkriegszeit in Europa wurde schon in den 1950er und 1960er Jahren als zu nüchtern und sachlich kritisiert. Es wurde bemängelt, dass sie eher von wirtschaftlichen Kriterien geprägt sei als von individuell menschlichen. Auf dem Kongress der CIAM 1953 in Aix-en-Provence forderte Walter Gropius daher, der Architekt müsse wieder Künstler und seine Bauten wieder Ausdruck seiner Persönlichkeit werden⁹²³. Mit seiner sehr individuellen Architektur, die zwar technisch auf dem neuesten Stand ist, sich aber der Uniformität und Serialität der Architektur der Nachkriegszeit entgegenstellt, ist Manfred Lehmbruck ein Architekt, der sich durch einen hohen künstlerischen Anspruch auszeichnet. Seine Bauten heben sich auch deshalb von denen vieler seiner Zeitgenossen ab, da sie mit ihrer künstlerischen Durchgestaltung nicht nur den Geist sondern auch die Seele des Menschen ansprechen.

⁹²² Düwel 2012, S. 158.

⁹²³ Neuhöfer 1954, S. 17.

Das Museum präsentiert sich heute weitgehend im Originalzustand und überzeugt mit seinem Zusammenspiel zwischen Architektur und den ausgestellten Kunstwerken, seiner Innenausstattung und der als Museumsgarten genutzten Parkanlage. Es ist die konsequente Umsetzung der von Lehbruck bereits in der Dissertation formulierten Anforderungen an einen zeitgemäßen Museumsbau und ein Zeugnis für die Architekturästhetik der 1960er Jahre in Deutschland.

Die von Manfred Lehbruck geplanten Museen, insbesondere das Duisburger Lehbruck Museum, sind Beispiele für eine qualitätvolle Einzelleistung der sonst wenig geliebten und geschätzten Nachkriegsarchitektur in Deutschland. Die zurückhaltende Beachtung, die Manfred Lehbruck in der Forschung bislang zuteilwurde, wird seiner architektonischen Leistung nicht gerecht. Sie ist vielmehr seinem bescheidenen Naturell und der Tatsache geschuldet, dass er kein besonderes Interesse oder Talent für die Selbstinszenierung hatte. Insofern bleibt zu hoffen, dass diese Arbeit einen Beitrag dazu leisten kann, das Leben und das Werk von Manfred Lehbruck zu würdigen und ihn als bedeutenden Vertreter der Nachkriegsarchitektur in Deutschland einem breiteren Publikum bekannt zu machen.

Dokumentenanhang

Im Folgenden werden bislang nicht veröffentlichte Dokumente aus Archiven sowie schwer zugängliche Texte von Manfred Lehmbruck veröffentlicht. Auf eine erneute Widergabe derjenigen Schriften, die bereits in der Dissertation von Sebastian Wagner publiziert wurden oder die in Bibliotheken zugänglich sind, wurde verzichtet⁹²⁴.

Die Dokumente werden chronologisch aufgeführt. Offensichtliche Schreibfehler in den Originalen wurden bei der Abschrift nicht übernommen. Handschriftliche Vermerke sind kursiv gedruckt.

⁹²⁴ Wagner 2006, Anhang, Schriften.

1. Besondere Schulzensur für Manfred Lehbruck
(Archiv des Wilhelmsgymnasiums München)

Besondere Schulzensur
(Sch.-O. § 18 Abs. 4, V.-B. Ziff. 83.)
für *Lehbruck, Manfred*.

A. Am Schlusse des ersten Schuljahres.
Schuljahr 1923/ 24, Klasse *1A* Klaßleiter: *Dr. J. Kaiser*.

a) körperliche Anlagen und ihre Verwertung.

Er sieht gesund u. kräftig aus, ist jedoch zu Erkältungen geneigt; er ist körperlich recht gewandt (eifriger Radfahrer) u. lebhaft beim Spiel.

b) geistige Anlagen und ihre Verwertung.

Recht gut begabt; trotz seiner äußeren Zurückhaltung ist er mit lebhaftem Interesse u. gutem Verstand beim Unterricht.

c) Fleiß, Pflichtgefühl, Vorliebe für einzelnen Fächer od. Tätigkeiten.

Fleißig und gewissenhaft; für Tadel und Ansporn sehr empfänglich.

d) Sittliches Verhalten.

Wegen seiner guten Formen, seiner frischen, aber ruhig-vornehmen Art, wegen seines noch durchaus unverdorbenen kindlichen u. offenen Wesens ein sehr sympathischer Junge von reiner, durchaus guter Gesinnung.

e) Allgemeine Wahrnehmungen über das Verhalten außerhalb der Schule.

f) Verhalten der Eltern gegenüber der Schule.

Die Mutter, die mit großer Liebe an dem Jungen hängt u. offenbar einen recht guten Einfluß ausübt, nahm öfters mit der Schule Fühlung.

g) Aussicht bezügl. des Vorwärtkommens im Studium

Recht gut“

B. Berichtigungen und Ergänzungen in den folgenden Jahren.

Schuljahr 1924/ 25 Klasse *2A* Klaßleiter: *Dr. H. Mertel*.

Zu

ohne Änderung!

e) Hervorzuheben ist die außergewöhnliche Begabung für figürl. Zeichnen (Vater!).

Schuljahr 1925/ 26 Klasse *3A* Klaßleiter: *Floder*.

Zu

c) Fleiß recht schwankend.

Die schriftliche Form seiner inhaltlich guten Arbeiten ist sehr schlecht.

Kommt schauderhaft oft zu spät in die Schule. (Elternhaus?) Ist dann bei Tadel entsetzlich gekränkt.

*f) Die Mutter sieht in ihrem Buben einen geborenen Künstler u. verwöhnt ihn.
Sonst ohne Änderung*

Schuljahr 1926/ 7 Klasse 4B Klaßleiter: Dr. Büttner

Zu

b) Begabung gut; stark ausgeprägte Phantasie.

c) Etwas willensschwach; guter Zeichner

d) Mädchenhaft auch im Aussehen; leise Sprache, anständig.

f) Keine Verbindung mit dem Elternhaus.

g) Gut, wenn der nötige Nachdruck vorhanden ist.

Schuljahr 1927/ 8 Klasse 5B Klaßleiter: Zinsmeister.

Zu

1923 d gilt erfreulicherweise noch Punkt für Punkt. Die Mutter ist sehr stolz auf ihren Sohn und versichert, wie leicht das Studium dem Jungen falle. Auch dieser scheint der gleichen Ansicht zu huldigen; aber gerade deswegen erweist man dem langsamen Schüler eine Wohltat, wenn man ihn immer unter sanftem Druck hält.

Schuljahr 1928/ 9 Klasse 6B Klaßleiter: Dr. Büttner.

Zu

Künstlerische Begabung; gutes Einfühlungsvermögen.

Etwas willensschwach.

Sehr anständig, aber nicht ohne Eitelkeit, die vom Hause genährt wird.

Schuljahr 1929/ 30 Klasse 7B Klaßleiter: Pforster.

Zu

Das vorstehende Urteil scheint mir ganz das Richtige zu treffen.

Bei seiner künstlerischen Begabung, die wohl auch später produktiv sein wird, ist das theoretisch-wissenschaftliche Interesse oft geringer.

Doch leistet er auch in den Fächern der Schule Gutes, wenn er einmal kräftiger anzieht. Er träumt viel und ist stark von Stimmungen abhängig.

Schuljahr 1930/ 31 Klasse 8B Klaßleiter: Dr. Schlelein.

Zu

Die Klaßleiter der 3. bis 7. Kl. haben den Muttersohn treffend charakterisiert; brav, aber die verkörperte Schlappeheit.

Schuljahr 1931/ 32 Klasse 9B Klaßleiter: Dr. Aumüller.

Zu

Wie in den Vorjahren. Ich konnte ihm nicht näherkommen. Der Lehrer hat das Gefühl, daß er sich über die Schule erhaben dünkt und diese als notwendiges Übel betrachtet. Anfangs faul hat er seinen Fleiß allmählich zur Zufriedenheit gesteigert. Die Mutter hat sich nicht sehen lassen.

2. Handschriftliche Bewerbung Manfred Lehbruck an die Direktion der UFA in Berlin vom 12.2.1933
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

*Charlottenbg., den 12. Febr. 1933.
Suarezstr. 31, Seehaus IV.*

An die Direktion der UFA Berlin

Sehr geehrte Herren!

Darf ich mir erlauben, Ihnen meine Dienste für künstlerische Tätigkeiten anzubieten, sei es für Zeichnungen, Entwürfe u. A.

Ich bin der Sohn des Bildhauers Wilhelm Lehbruck, habe mich in Paris und München künstlerischen Studien gewidmet und studiere jetzt in Berlin an der Technischen Hochschule Architektur. Während ich mich in München mehr mit Zeichnungen und der Malerei befaßte, habe ich in Paris hauptsächlich plastische Arbeiten ausgeführt. Ich möchte noch erwähnen, daß ich bei einer Bauausführung von Prof. Mies van der Rohe praktisch tätig war.

Da nun beim Film das künstlerische Gebiet ein außerordentlich umfassendes ist, würde mir sehr daran liegen, bei Ihnen arbeiten zu dürfen, um mich mit den künstlerischen Problemen, die Ihr Unternehmen stellt, beschäftigen zu dürfen. Geldliche Vorteile treten durchaus in den Hintergrund. Ich habe nur den Wunsch, neue Eindrücke für meine künstlerische Entwicklung zu gewinnen. Ich würde mich mit Freude und Interesse jeder Arbeit auf diesem Gebiet unterziehen.

Selbstverständlich bin ich gerne bereit Ihnen Arbeiten von mir zu zeigen oder auch, wenn Sie es wünschen, Beweise meines Könnens zu geben.

Sie würden mich zu großem Dank verpflichten, wenn Sie zur Verwirklichung meiner Idee beitragen wollten.

*Mit vorzüglicher Hochachtung
ergebenst
M. Lehbruck*

Antwortschreiben der Universum-Film Aktiengesellschaft vom 17.2.1933
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Wir sind im Besitze Ihres Schreibens vom 12. cr. mit dem Sie sich um künstlerische Mitarbeit bewerben. Wir stellen Ihnen anheim, Proben Ihrer Arbeiten nach telephonischer Zeitvereinbarung in unserer Abt. Werbedienst dem Unterzeichneten vorzulegen.

Hochachtungsvoll
Universum-Film Aktiengesellschaft
Werbedienst
[Unterschrift unleserlich]

3. Maschinenschriftliches Schreiben von Anita Lehmbruck an August Hoff vom 29.3.1933
(Archiv WLM)

Charlbg., den 29. März 1933
Suarezstr. 31., Seehaus IV.

Lieber Herr Doktor!

Sie hätten wirklich meinem Sohn nicht zu schreiben brauchen. Ich habe mich bei einem sehr guten Anwalt erkundigt. Er sagte mir: Ich hätte durch die äußerst mühsame Herbeischaffung und richtige Verwaltung des Werkes den heutigen Wert desselben geschaffen. Die Resultate, die ich erziele ergeben sich ganz aus meiner persönlichen Tätigkeit, folglich habe ich das alleinige Verfügungsrecht über den von mir geschaffenen materiellen Wert des Werkes. Hätte ich nach dem Tode meines Mannes das Werk in Kunsthändlerhände gegeben, wo mir vorgeschlagen wurde, von jedem Werk sofort 30 Güsse anzufertigen, so wäre in aller kürzester Zeit nach dem Tode meines Mannes das Werk wertlos geworden. (Es erübrigt sich fast zu erwähnen, daß meine Kinder dann nicht hätten studieren können. Hier handelt es sich nun um meinen Ältesten, dem bis jetzt, wo er 24 Jahre alt ist, alle Möglichkeiten zur Ausbildung gegeben worden sind, auch langer Aufenthalt in Paris.) Wenn ich heute festlege, daß ich das alleinige Verfügungsrecht habe, so bezwecke ich damit nur das Beste für meine Kinder; nach wie vor tue ich Alles für sie.

Mein Ältester war ja schon vor längerer Zeit ruhiger geworden. Ich hatte ihm zu Weihnachten verpfändete Bücher eingelöst. Jetzt kam er kürzlich wieder, und bat um Geld, um Bücher einlösen zu können. Ich habe sie ihm natürlich nach einigem taktischen Zögern auch eingelöst; dieses Hinausschieben war aber wohl die Veranlassung, daß er wieder an Sie geschrieben hat. Der Student, der ihm die Bücher beliehen hat, ist ein Duisburger namens Rumpel. – Der Vater muß dort in der Bibliothek tätig sein. Ich habe das Gefühl, daß Rumpel einen üblen Einfluß ausgeübt und auf meinen Sohn eingewirkt hat, daß er an Sie schreibe. Rumpel muß gestern nach Duisburg abgereist sein.

Ich denke sooft, er sollte doch mit 24 Jahren darüber nachdenken, wie er mit seinen vielen Kenntnissen auf eigener Arbeit aufbaut; aber wie gesagt, ich will weiter für ihn sorgen wie für die anderen Kinder.

Vielleicht mache ich Sie nochmal darauf aufmerksam, daß ein Kauf oder Vertrag nur mit mir persönlich getätigt werden müßte wie ich eingangs des Briefes schon bemerkte und wie Ihnen auch dort jeder Jurist bestätigen wird. Sie sind also durchaus nicht verpflichtet, eine Auskunft zu geben.

Mit besten Grüßen

A. Lehmbruck

Besteht noch der Gedanke für einen Vertrag? Die Kniende scheint ja wieder beschmutzt worden zu sein. Mein Junge ist jetzt wieder ganz artig.-

**4. Maschinenschriftliches Schreiben von Werner March an Manfred
Lehmbruck vom 28.3.1936**
(Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

Architekt	Atelier Reichssportfeld
Werner March	Bln.-Charlottenburg 9, den 28. März 1936.
Reg.-Baumeister A.D.	Graditzer Allee
Fernsprecher:	Neubau Turnhallegebäude
J9 Heerstrasse 5181/82	

C.7.
Ma/ Sd.

Sehr geehrter Herr Lehmbruck!
Hiermit bestätige ich unsere heutige Unterredung, nach welcher Sie am 30.
April 1936 aus meinem Atelier ausscheiden, da Sie sich Ihrem
Hochschulstudium widmen wollen. Wir behielten uns beiderseits vor, über eine
halbtätige Beschäftigung neben Ihrem Hochschulstudium neue Vereinbarungen
zu treffen.

Heil Hitler!
Ihr
Werner March

5. Maschinenschriftliches Zeugnis für Manfred Lehbruck von Werner March vom 12.5.1936

(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Architekt	Atelier Reichssportfeld
Werner March	Bln.-Charlottenburg 9, den
Reg.-Baumeister A.D.	Graditzer Allee
Fernsprecher:	Neubau Turnhallegebäude
J9 Heerstrasse 5181/82	

Zeugnis!

Herr Manfred Lehbruck war in der Zeit vom 18. November 1935 bis 30. April 1936 in meinem Atelier Reichssportfeld als Praktikant beschäftigt. Herr Lehbruck bearbeitete vorwiegend die Projekt- und Detailzeichnungen für eine Garagenanlage am Nordhang des Sportforums. Weiterhin bearbeitete er die Ausbau- und Möblierungspläne für das Schwimmhallegebäude und das Haus des Deutschen Sports, verbunden mit örtlicher Bauüberwachung, mit. Ebenso war er mit der Anfertigung der Entwurfszeichnungen für die schmiedeeisernen Gitter an der Eingangshalle und an der Südfront des Haus des Deutschen Sports beauftragt.

Herr Lehbruck bewies ein gutes, künstlerisches Gefühl und widmete sich seinen Aufgaben mit Fleiss und Interesse. Ich war mit seinen Leistungen zufrieden. Er verlässt mein Atelier um sein Hochschulstudium fortzusetzen.

Berlin-Charlottenburg, den 12. Mai 1936.

Werner March
Regierungsbaumeister a.D.

6. Handschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an Paul Bonatz vom 29.6.1936 mit der handschriftlichen Antwort von Bonatz auf der Rückseite und einem handschriftlichen Vermerk von Manfred Lehbruck
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

*Manfred Lehbruck
Charlottenburg 5.
Suarezstr. 31, Seehaus IV.*

den 29. Juni 36.

Sehr geehrter Herr Professor!

Es ist mein besonderer Wunsch einige Zeit in Stuttgart und vor allem bei Ihnen arbeiten zu dürfen.

Ich bin der Sohn des Bildhauers Wilhelm Lehbruck und studiere an der Technischen Hochschule Charlottenburg im Seminar des Herrn Prof. Tessenow Architektur und war im 6. Semester. Neben der vorgeschriebenen halbjährigen Praktikantenzeit habe ich auf dem Reichssportfeld bei Herrn Architekten March gearbeitet, worüber ich mir ein Zeugnis beizulegen erlaube. Es wäre mir eine ganz besondere Freude jetzt einige Monate bei Ihnen arbeiten zu dürfen und ich würde bei Interesse Ihre Vorschläge gerne hören.

*Mit deutschem Gruß
Ihr sehr ergebener
Manfred Lehbruck*

Sehr geehrter Herr Lehbruck!

In diesem Jahre kann ich niemanden mehr in mein Büro einstellen. Vielleicht fragen Sie im nächsten Frühjahr nochmals an

*Ihr P. Bonatz
8.7.36.*

Soeben kommt dieser Brief. Gehe auf jeden Fall z. B.

7. **Handschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an einen Berliner Professor vom 4.5.1937**
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

*M. Lehbruck
Stuttgart – N.
Lenbachstr. 8*

den 4.5.37.

Sehr verehrter Herr Professor!

Meine Schweizer Reise, die mich bis nach Genf geführt hat, ist nicht nur durch die herrliche Natur, sondern auch durch eine Reihe architektonischen Erfahrungen und künstlerischen Erlebnissen ein bleibender Eindruck geworden.

Durch Ihre Empfehlungen, für die ich Ihnen nochmals besten Dank sage, hat mir Herr Häfeli in Zürich verschiedene Anregungen und Hinweise vermitteln können, die mir einen gewissen Überblick über die neue Entwicklung der Schweizer Baukunst gewährt haben, die neue Wege beschreiten kann. Zugleich möchte Herr Häfeli (hat mir auch) aufgetragen Ihnen beste Grüße und Empfehlungen zu übermitteln. Im Laufe der letzten Jahre hat sich eine Generation Architekten durchgesetzt, die für eine fortschrittliche Baugesinnung bürgen.

Ich stecke hier ziemlich im Studium, hoffe aber im Laufe des Sommers nach Berlin zu kommen und bleibe

*Ihr sehr ergebender
M. L.*

8. Maschinenschriftliches Zeugnis für Manfred Lehbruck von Gerhard Graubner vom 9.7.1938
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Gerhard Graubner
Regierungsbaumeister Architekt
Stuttgart, den 9. Juli 1938
Feuerbacherweg 107

Zeugnis

Herr cand. Arch. Manfred Lehbruck war in der Zeit vom 1.6. – 31.10.1936
als Architekt auf meinem Büro tätig.
Seine Arbeiten bestanden in der Anfertigung von Entwurfs-, Werk- und
Detailplänen und der Aufsicht der Baustelle.
Er verlässt mein Büro um seine Studien fortzusetzen.

Gerhard Graubner.

9. Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Graubner an Manfred Lehbruck vom 6.9.1940
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Düsseldorfer Stadtplanungs-G.M.B.H.
Leitender Architekt Reg.-Bmstr. G. Graubner
Düsseldorf, Rubensstraße 21, Fernruf 30571
6.9.1940

Herrn Manfred Lehbruck
Berlin-Charlottenburg
Suarez-Strasse 31

Sehr geehrter Herr Lehbruck!

Ich bin hoch erfreut, von Ihnen Nachricht zu erhalten, da ich dachte, dass Sie sich bereits unter den Heldenkämpfern befinden. Was Sie mir schreiben, scheint mir ja wesentlich romantisch um nicht zu sagen dramatisch zu sein. Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie in der Zeit bis zum 13.9. mich in Düsseldorf besuchen könnten oder am Montag, den 9. in Hannover. Ich komme am Sonntag, den 8. um 6 Uhr an, übernachtete im Hotel Kasten, bin den ganzen Tag in der Technischen Hochschule und fahre Abends wieder nach Düsseldorf zurück. In der Nacht vom 12. zum 13. muss ich nach Mailand fahren und werde voraussichtlich erst am 16.-17. wieder in Düsseldorf sein.

Falls Sie beruflich frei sind, möchte ich mir gleichzeitig anzufragen erlauben, ob Sie nicht Lust hätten, mir bei nicht uninteressanten Aufgaben zu helfen, bis Sie etwas finden, was Ihnen mehr passt. Sie möchten daraus ersehen, wie schwierig es heute ist, Mitarbeiter überhaupt und tüchtige an und für sich zu finden, um die selbst bescheidenen Aufgaben anständig und einwandfrei durchzuführen.

Mit den besten Grüßen an Sie

Ihr
Gerhard Graubner

10. Maschinenschriftliches Schreiben von Gerhard Graubner an Manfred Lehbruck vom 5.11.1940
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Düsseldorfer Stadtplanungs-G.M.B.H.
Leitender Architekt Reg.-Bmstr. G. Graubner
Düsseldorf, Rubensstraße 21, Fernruf 30571
Den 5. November 1940.

Herrn
Manfred Lehbruck
Berlin-Charlottenburg.
Suarez-Str. 31

Sehr geehrter Herr Lehbruck !

Mit Ihrem Vorschlag, die Stunde mit RM 3.- zu honorieren, bin ich einverstanden.

Bei dem forcierten Tempo und bei der intensiven Arbeit, die für die Fertigstellung des Projektes für die Ausstellungshalle notwendig ist, wird es wohl nicht zu viel sein.

Ich bitte Sie allerdings, umgehend zu kommen, da wir mit der Arbeit keinen Tag verlieren dürfen, wenn wir Ende des Jahres ein Resultat haben wollen und ein Modell angefertigt werden soll.

Ich würde mich freuen, wenn ich noch Ende dieser Woche spätestens mit Ihrem Eintreffen rechnen kann.

Mit den besten Grüßen
Ihr
Gerhard Graubner

**11. Handschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an einen Professor
(vermutlich Paul Bonatz) vom 24.3.1944
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)**

*Oltm. Dr. ing. Lehbruck
z. Zt. Gut Dobberzin
bei Angermünden*

24.III.44.

*Sehr verehrter Herr Professor,
Augenblicklich befinde ich mich einige Wochen auf Urlaub vom Süden der
Ostfront.*

*Wie mir Herr Buchholz sagte, soll eine Veröffentlichung einer meiner
Studienarbeiten, nach der Beschreibung der großen Festhalle (Rundbau)
stattgefunden haben. Ist Ihnen hierüber wohl etwas bekannt? Durch die Lage
der Dinge heute befinden sich leider noch meine sämtlichen Arbeiten für die
Diplom-Pr. in Stuttgart, über deren Verbleib ich auch ohne Nachricht bin. Als
Soldat kann im Augenblick hierin nichts unternehmen.*

*Mit großem Interesse erfuhr ich, daß Sie in der Türkei mit großen Aufgaben
betraut worden sind.*

*Zu meinem Bedauern erfuhr ich, daß einige Ihrer Bauten in Stuttgart u.
Düsseldorf zerstört worden sind. Es ist ja leider nie wieder zu retten [so viele
Kulturwerte zu grunde vernichtet wird]*

*Nach den vielen Jahren des Kriegsgescheh. wird in mir der Wunsch immer
stärker wieder in meinem Beruf tätig sein zu können.*

Mit den ergebensten Grüßen

*Ihr
M. Lehbruck*

12. **Manfred Lehbruck, Erläuterungsbericht zum Entwurf des Federseemuseum in Bad Buchau, Typoskript, undatiert [um 1954] (SAAI)**

Federseemuseum Buchau

ca. 1954

Erläuterungen

Als angenommener Bauplatz ist das westlich des zum Federsee führenden Weges gelegene Baum- und Wiesengrundstück vorgesehen. Die östlich des Weges gelegenen Grundstücke erscheinen nicht so geeignet, da bei dem Blick von Federsee-Steg aus die Masse des Schlosses stark auf dem Neubau lasten würde. Es wird jedoch vorgeschlagen den Parkplatz für Reiseomnibusse etc. hart am Stadtrand auf der Ostseite anzulegen um Störungen des Museums und unnötige Strassenkosten zu vermeiden.

Für die Orientierung der Forschungsstelle und der Jugendherberge (vor allem Schlafräume) wurde die Ostlage gewählt, da sie keine zu starke Erwärmung im Sommer bringt und den Ausblick sowohl auf das Moor als auch das Schloss Buchau gewährt. Die auch für Nichtmuseumsbesucher gedachte Milchbar oder kleine Gaststätte liegt windgeschützt nach Südosten.

Die ganze Anlage wird an einer zentralen Stelle aufgeschlossen, sodass Museum und Forschungsstelle einen gemeinsamen Eingang haben während die Jugendherberge einen eigenen Eingang besitzt. Die Hausmeisterwohnung überwacht beide Eingänge und ermöglicht zugleich die direkte Bedienung der Milchbar durch das Hausmeisterehepaar. Auf diese Weise ist es möglich, dass auch die Museumskasse und die Aufsicht durch eine Person erledigt wird. Da die Ausstellungsräume ebenerdig und durchsichtig angelegt sind, ist die Aufsicht sehr erleichtert.

Das Museum selbst ist um einen intimen Gartenhof angelegt, der zur Konzentration und Beschaulichkeit anregt, und in dem überdeckten Teil auch die Aufstellung von Funden im Freien ermöglicht. Die innere Einteilung ist in einem modernen Museum variabel zu gestalten. Der Rundgang ist flüssig und kehrt nicht zweimal an dieselbe Stelle zurück. Der Verfasser schlägt vor das mit Funden aus allen Menschlichkeitsepochen versehene Museum so zu ordnen, dass der geschichtliche, kulturgeschichtliche, geologische und biologische Ablauf der Entwicklung in seinem Zusammenhang der Reihe nach erlebt werden kann.

In dem abgeschrägten Teil des Obergeschosses ist an die Unterbringung von Wandschränken (begehbar) gedacht für Magazin Zwecke der Forschungsstelle.

In der Gestaltung der Baukörper wird versucht die grosse Linienführung der ebenen Schilflandschaft aufzunehmen und jede unnötige Höhenentwicklung zu vermeiden. Wirtschaftliche Erwägungen fordern jedoch eine konzentrierte Anlage und die Errichtung eines Obergeschosses über einem Teil des Grundrisses. Die ebenerdige Anordnung des Ausstellungsräume hat grosse organisatorische Vorteile wie freie Unterteilbarkeit und leichte Aufsicht. Erfahrungsgemäss sind ebenerdige Bauten in der Erstellung nicht teurer wie Geschossbauten wohl aber im Unterhalt. Da aber anzunehmen ist, dass die Ausstellungsräume in der kalten Jahreszeit kaum benutzt werden dürften,

entfallen die Probleme der Unterkellerung und Heizbarkeit eines Teiles der Ausstellungsräume.

In der Wahl der Baustoffe und der Konstruktion ist an einfache Mittel gedacht, die sowohl der Naturschutz-Landschaft als auch dem Charakter des Museums Rechnung tragen. Untergeschoss und Fundamente in Stampfbeton, Ziegelmauern mit Backstein-Vormauerung, Holzkonstruktion, und Dachdeckung mit Flachdachpfannen.

**13. Manfred Lehbruck, Reuchlinhaus Pforzheim, Typoskript, undatiert
[ca. 1955]
(SAAI)**

Reuchlinhaus Pforzheim.

Die Zusammenfassung verschiedener Kulturinstitute der Stadt Pforzheim in der baulich geschlossenen Anlage des Reuchlinhauses war ein überaus glücklicher Gedanke. Malerei, Plastik, Kunstgewerbe, das geschriebene und gesprochene Wort sowie Kammermusik sollen hier ihre Heimstatt finden und dieses Haus zu einem echten Kulturzentrum machen.

Die architektonische Aufgabe ist daher als typischer Auftrag unserer Zeit von allgemeiner Bedeutung und zugleich einmalig durch das vielgestaltige Programm und die besonderen Pforzheimer Verhältnisse.

Die glückliche Wahl des Bauplatzes inmitten des Stadtparkes stellte die unerläßliche Verbindung von Natur und Kunst sicher. Diese Beziehung so eng wie möglich zu gestalten, ist einer der Leitgedanken der Planung, der zum Beispiel im Zentrum der Anlage, in der Eingangshalle sinnfällig zum Ausdruck kommt: der Besucher blickt hier in allen vier Himmelsrichtungen in den Park. In diesem Sinn ist auch die Grundkonzeption entworfen, die Aufgliederung in niedrige, pavillonartige Baukörper, die den Zusammenhang des Grünzuges so weit als möglich erhalten.

Es gelang das recht umfangreiche Programm in maßstäblich erträglichen Bauformen unterzubringen. Die städtebaulichen Überlegungen trafen sich in günstiger Weise mit den museumstechnischen Erfordernissen.

Der aufgelöste Grundriß erlaubte es auch die einzelnen Baukörper in verschiedenen Strukturen und Materialien auszuführen, die in innerem Zusammenhang mit der Zweckbestimmung beziehungsweise mit dem Ausstellungsgut stehen. Den inneren Gehalt in der äußeren Form und im Material sichtbar werden zu lassen ist als architektonische Grundidee konsequent durchgeführt.

Die einzelnen Abteilungen des Museums lehnen sich wie Windmühlenflügel an die Eingangshalle, eine zentrale Grundriß-Anordnung, die eine Reihe organisatorischer und ästhetischer Vorzüge hat. Dem Besucher bietet sich das verschiedenartige Ausstellungsgut sinnfällig und übersichtlich dar und ein Standartwerk kann bei dem jeweiligen Eingang den Inhalt des dahinterliegenden Raumes geistig aufzuschließen.

Da sich der Inhalt nach Maßstab und Charakter bei dem Schmuck, bei den alten Funden oder bei den Kunstwerken der Gegenwart sehr unterscheidet, ist eine starke räumliche Trennung unbedingt erforderlich. Der Besucher schreitet von einer Welt in eine vollkommen andere.

Die Eingangshalle stellt bei diesem Rundgang das neutralisierende Zwischenglied dar und das Auge kann sich bei dem Blick auf das ringsumgebende Grün ausruhen. Die leichte freischwingende Haupttreppe versinnbildlicht durch die runde Form ihre zentrale Bedeutung im Sinne einer "Drehscheibe."

Als nicht zu unterschätzender Vorteil dieser Grundrißanordnung bleibt noch zu erwähnen, daß Schließung oder Umbau einer Abteilung keinerlei Störung des Gesamtbetriebes zu Folge hat.

Ein leitender Gesichtspunkt bei der Gestaltung und Konstruktion war das Prinzip der Flexibilität, das heute nicht nur bei Ausstellungsbauten eine Selbstverständlichkeit ist sondern auch bei Museumsbauten so weit als möglich durchgeführt werden sollte. Hierbei muß in Kauf genommen werden, daß die Flexibilität eine Reihe technischer Probleme aufwirft, deren Lösung einen gewissen Mehraufwand zur Folge hat. Sie ist aber die einzige Gewähr dafür, daß ein Museum entwicklungs- und wandlungsfähig und damit lebendig bleibt. Daher wurden die Räume durchweg ohne innere Stützenteilung konstruiert um die Freiheit der späteren Raumgruppierung zu erhalten.

Die Anpassung an flexible Lichtverhältnisse ist schon konstruktiv dadurch berücksichtigt, daß auswechselbare lichtdurchlässige oder –undurchlässige Kuppeln in beliebiger Anordnung montiert werden können. Bei der Wechelausstellung und dem Schmuckmuseum kann in ähnlicher Weise das ringsum vorhandene Seitenlicht durch transparente oder geschlossene Elemente genutzt oder ausgeschaltet werden.

Der augenblickliche Aufbau der Sammlung bzw. Ausstellungen zeigt nur eine der Möglichkeiten der Raum- und Lichtgestaltung.

Das Heimatmuseum bringt in seiner festgefügtten, äußeren Gestalt das Wesen einer vergangenen Welt zum Ausdruck. Die möglichst groß gebrochenen Sandsteinplatten sind in der Landschaft heimisch und zeigen durch den Fugenschnitt den Charakter der Verkleidung.

Der Eindruck des Gesamtraumes wird im Innern durch die bis zum Boden verglasten Wandvitrinen erhalten. Innerhalb der großen Vitrinen sind Umstellungen durch leicht montable Glastablare und Platten jederzeit möglich. Die Lichtführung und die Schrägstellung der Scheiben verhindern eine störende Spiegelung. Das Tages- und Kunstlicht konzentriert sich auf die Ausstellungsgegenstände, während der übrige Raum in einem gedämpften Licht liegt.

Der Ausstellungsbau des Kunst- und Kunstgewerbevereins spiegelt die Welt der Gegenwart und ist als neutraler baulicher Rahmen in Stahl und Glas aufgefaßt; auch in der äußeren Erscheinung wird sich der Wechsel der Ausstellungen stets ablesen lassen.

Eine lebendige Konzeption des Ausstellungswesen verlangt, daß immer wieder neue Raumgruppierungen und Lichtverhältnisse geschaffen werden können. So verlangt zum Beispiel die Plastik einen anderen Raum, Lichteinfall und Hintergrund als ein Ölbild oder eine Graphik, ganz abgesehen von weiteren Abstufungen, d.h. es muß möglich sein den Raum nach Größe und Höhe zu variieren und Seiten- oder Oberlicht zu wählen.

Dies wird erreicht durch ein System von Montagewänden, die sowohl den Abschluß an der Außenwand als auch die innere Raumaufteilung nach Belieben herstellen. Die Zusammensetzprofile aus Leichtmetall erlauben es nicht nur "Stellwände" im üblichen Sinn sondern echte variable Räume zu schaffen. Die einfache Bespannung ist durch eine Klemmvorrichtung leicht auswechselbar und zeigt eine ruhige nicht unterteilte Oberfläche. Das System erlaubt es die Wände unabhängig von der Rasterteilung beliebig, zum Beispiel auch schräg aufzustellen.

In ähnlichem Sinn können die leichten Deckenelemente hoch oder niedrig, lichtdurch- oder undurchlässig verwandt werden. Helligkeitsgrad und Richtung des Tageslichts werden durch Lamellenstores geregelt.

Die künstliche Beleuchtung besteht nicht nur aus der allgemeinen, diffusen Lichtdecke sondern auch aus leicht montablen Strahlern unter der Lichtecke, um gerichtetes Licht zur Verfügung zu haben.

Verschiedene technische Einrichtungen wie Fußbodenheizung, Lüftungsanlage mit Luftbefeuchtung, Elektromotoren für die Sonnenschutzanlagen stellen das Funktionieren der Halle sicher. Es wurde angestrebt die Technik optisch wenig in Erscheinung treten zu lassen.

Eine ganz andere Welt stellt das Schmuckmuseum dar, eine besondere und seltene Bauaufgabe. Diese Eigenart wird in der äußeren Gestaltung betont durch die im Wechsel versetzten Metall- und Rohglasplatten, die sich zu einem silbrig schimmernden Ganzen verbinden. Die nach künstlerischem Entwurf in Almg 3-Legierung gegossenen Aluminiumplatten versuchen das "Metall an sich" im Zustand des Erstarrens als rohes Element darzustellen.

In der inneren Gestaltung soll eine intime Atmosphäre den Besucher gefangen nehmen, die eine Umstellung auf kleinste Formate und größte Feinheiten ermöglicht. Dies wird durch die niedrige Raumhöhe, das gedämpfte Licht und die kleinen Vitrinenausschnitte erreicht; die relative Dunkelheit des Raumes und die lichtschluckenden Stoffe und Farben reduzieren zudem die Gefahr der Spiegelung.

Es hat sich in zahlreichen Versuchen herausgestellt, daß bei historischem Schmuck sehr oft nur das Tageslicht den Feinheiten und der Patina in vollem Maß gerecht wird. Diese Erkenntnis hat das Problem gegenüber einer Lösung mit Kunstlicht außerordentlich kompliziert, jedoch werden diese Erschwernisse durch den künstlerischen Gewinn gerechtfertigt. Auch die Schwankungen des Tageslichts werden als ästhetische Bereicherung gewertet.

Bei den Außenvitrinen wird das Tageslicht durch Spiegel umgelenkt, sodaß es in Blickrichtung des Betrachters auf den Schmuck fällt. Das gleichgerichtete Kunstlicht kann in zwei Stufen geschaltet werden, um – wenn nötig – auch bei Tag Glanzlichter erzielen zu können.

Die inmitten des Raumes befindlichen Pult- und Hängevitrinen werden mit Schmuck ausgelegt, der im Relief oder in der Rundumbetrachtung voll zur Geltung kommt.

Versuche ergaben, daß das diffuse Licht der Leuchtstofflampen die plastische Wirkung der Arbeiten verwischt und als Farbklima nicht befriedigt. Es wurden daher grundsätzliche Glühlampen gewählt, und zwar einheitlich 24 Volt – Speziallampen, die eine punktförmige Lichtquelle haben und einen klar begrenzten Lichtkegel erzeugen, der nur die Ausstellungsgegenstände und nicht die Umgebung erhellt. Hierbei wurden zusätzliche technische Einrichtungen in Kauf genommen.

Da gerade beim Schmuckmuseum mit weiteren Erwerbungen gerechnet werden muß, ist Flexibilität unumgänglich. Durch die vollkommen freie und leicht veränderbare Anordnung der Vitrinen können jederzeit Umstellungen leicht durchgeführt werden.

Elektrisch betriebene Stahlrolläden und eine Sicherungsanlage schützen die unersetzlichen Werte.

Die Schau es modernen Pforzheimer Schmuckes hat ganz andere Aufgaben und Ziele als das Museum für historischen Schmuck. Da der moderne Schmuck vorwiegend auf Glanz und Brillanz abgestellt ist, kann hier ausschließlich Kunstlicht verwandt werden. Obwohl eine Steigerung der "Wirkung" durch Scheinwerfer nahelag, wurde auch hier auf deren Verwendung bewußt

verzichtet um Schäden durch zu starke Licht- oder Hitze-Einwirkung zu vermeiden. Die zahlreichen, in den Vitrinen installierten Lichtquellen werden von dem Schmuck reflektiert und erzeugen einen lebendigen Effekt.

Die im Raum schwebenden, rings umschreitbaren Hängevitrinen stellen einen engen Kontakt mit dem Publikum her.

Die Farbstimmung des Raumes wird zum Teil durch die in Altgold gehaltene Decke bestimmt und ist wärmer als in dem zurückhaltend blaugrauen Schmuckmuseum.

Die Schaukästen können leicht an der eigens hierfür eingerichteten Decke versetzt werden und die Innenausstattung derselben kann durch veränderliche Platten, gewissermaßen "Miniaturstellwände", beliebig gestaltet werden.

Die architektonische Auffassung der Stadtbücherei steht im Einklang mit dem Prinzip der Freihandausleihe, die einladend und großzügig sein soll. Die große Glasfront der Bücherei und des Lesesaals öffnet sich nach der Terrasse und dem Park und gewährt auch von außen dem Vorübergehenden einen Blick in die Welt des Buches.

Da das Holz und das Buch gefühlsmäßig gut zusammenpassen, ist die Innenausstattung einheitlich in Naturholz ausgeführt, das in den Fensterrahmen außen fortgesetzt wird und in der Struktur des Sichtbetons nachklingt.

Das Innere des Baukörpers ist als Großraum aufgefaßt und durch die umlaufende Galerie als typischer Bibliotheksraum charakterisiert. Leichte Holztreppen verbinden die Geschosse und die einzelnen Abteilungen fließen optisch ineinander über; die durchsichtige Architektur erleichtert die Aufsicht.

Dennoch empfindet der Besucher der Leihbücherei beim "Schmökern" eine gewisse Geborgenheit, da die schräggestellten Regale kleine, nischenartige Bezirke bilden. Gegen die bunte Vielfalt der Bücherregale sind immer wieder ruhige Flächen gesetzt, die durch den warmen Ton des Teakholzes zu einem kräftigen gestalterischen Akzent werden.

Das Stadtarchiv mit eigenem Ausstellungsraum sowie sämtliche Verwaltungsräume befinden sich in dem Flügel, der die Bücherei beherbergt. Der große optische Zusammenhang ist auch in diesen Räumen so weit als möglich gewahrt.

Die im Untergeschoß befindlichen Zunftträume und die Kunststube sind auch außerhalb der Öffnungszeiten des Hauses direkt von außen zu erreichen.

Der Vortragssaal steht in enger Verbindung mit dem Gartenhof, mit dem er optisch zu einem Raum verschmilzt. Wenn die Witterung es erlaubt, können die Fenstertüren nach dem lärm- und sichtgeschützten Gartenhof geöffnet werden und gesellige Veranstaltungen oder musikalische Darbietungen können ohne Schwierigkeiten ins Freie verlegt werden. Im Saal können die verschiedenen akustischen Erfordernisse bei Vortrag oder Musik durch verstellbare Wandlamellen mit schallharter oder schallschluckender Oberfläche reguliert werden.

Eine gut ausgestattete Teeküche mit Anrichte kann sowohl bei geselligen Veranstaltungen als auch bei Normalbetrieb Erfrischungen ausgeben.

Der versenkte Gartenhof vermittelt in seiner ruhigen Abgeschlossenheit einen besonderen Stimmungswert, der durch das Wasserbecken und das Fließen des Brunnens noch gesteigert wird. Die den Hof umschließenden ruhigen Wände geben einen geeigneten Hintergrund für Plastik im Freien und einen geschlossenen Rahmen bei kulturellen Veranstaltungen.

Wie schon erwähnt, ist das Reuchlinhaus entsprechend den differenzierten Funktionen in verschiedenen Materialien ausgeführt die in einem konstruktiven, strukturellen und farblichen Spannungsgegensatz zueinander stehen. Die Werkstoffe sind in ihrer natürlichen Beschaffenheit belassen wie z.B. die lebhaft, bruchraue Oberfläche der ausgesucht blauroten Sandsteinplatten oder die lebhaft Struktur der herausgewaschenen Carrara-Kiesel. Innen und Außen wird Sichtbeton verwandt, der die Reliefwirkung der Holzstruktur der Schalung besonders betont. Die unverkleidete Stahlkonstruktion zeigt die für den Stahlbau typischen knappen Profile und Dimensionen. Der Innenausbau wird bereichert durch die natürliche Schönheit edler Hölzer wie Teak oder Makasser; Farbe und Zeichnung der Furniere kommen der Wirkung eines Ornamentes gleich. Die vielfältigen und ausdrucksvollen Materialien verlangen eine gewisse Einfachheit in der Formgebung.

14. Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an Gerhard Händler vom 2.6.1955 (Durchschlag)
(Archiv Rotermund Lehbruck)

Stuttgart – S., Humboldtstr. 20 Tel. 77631

den 2.6.1955

Herrn
Museumsdirektor Dr. Händler
Duisburg
Königstr. 21

Sehr geehrter Herr Dr. Händler,

Durch die Pfingsttage erfahre ich leider erst heute von meinem Bruder, dass Sie Unterlagen über meine Arbeiten, speziell auf dem Gebiet des Museumsbaues wünschen.

Wenn ich chronologisch vorgehen soll, so habe ich vor dem Krieg bei dem bekannten französischen Architekten Auguste Perret 2 Jahre vorwiegend an dem Projekt des Musée des Travaux Publics in Paris gearbeitet. Angeregt durch die dortigen internationalen Erfahrungen schrieb ich dann eine Doktorarbeit über "Probleme des zeitgemässen Museumsbaues". Nach dem Krieg war ich in der Schweiz tätig, unter anderen auch bei dem bekannten Schweizer Architekten Alfred Roth, auf dessen Büro ich immer wieder mit Ausstellungsproblemen in Berührung kam.

Voriges Jahr wurde ich aufgrund dieser speziellen Kenntnisse zu einem Wettbewerb für ein Museum – und Ausstellungsgebäude in Pforzheim eingeladen und erhielt den ersten Preis. In der Anlage übersende ich Ihnen die aus diesem Anlass verfasste Denkschrift der Stadt Pforzheim, aus der Sie alles Nähere ersehen. Sonstige Arbeiten von mir wurden in den Zeitschriften "Bauwelt". "Bauen und Wohnen", "Innenarchitektur" veröffentlicht.

Wettbewerbserfolge:

Neubau Kreiskrankenhaus Aalen	2. Preis
Staatstheater Kassel, Bundewettbewerb	engster Wahl
Stadtbad Frankfurt Mitte, Bundeswettbewerb	1. Preis u. Ausf.
Schule und Festhalle in Mössingen	1. Preis "
Kreiskrankenhaus Ehingen	1. Preis "
Kreiskrankenhaus Riedlingen, Landeswettbewerb	3. Preis

Ferner lege ich Ihnen noch das Projekt des Federsee-Museums bei, das eine Verbindung von prähistorischem, historischem, naturkundlichem Museum mit einer Forschungsstelle und Jugendherberge darstellt und demnächst zur Ausführung kommen soll.

Dies in Eile einige Unterlagen; es würde mich sehr freuen, wenn der schon lange von der Familie gehegte Wunsch eines kleinen, aber durchgestalteten Museums einmal Wirklichkeit würde.

mit freundlichen Grüßen *M.*

15. **Manfred Lehbruck, Baupläte für den Neubau eines Kunstmuseums der Stadt Duisburg, Typoskript vom 24.09.1956**
(StADu, 401/ 483, fol. 37-45)

Baupläte für den Neubau eines Kunstmuseums der Stadt Duisburg.

Beurteilung.

Um einen Anhaltspunkt über den voraussichtlichen Flächenbedarf zu erhalten, wird das in dem Schreiben vom 14. Sept. 1956 aufgestellte Raumprogramm erläutert und ergänzt. Es muß noch einmal betont werden, daß es sich hierbei um Schätzwerte handelt, die sich je nach Grundstück und architektonischer Gestaltung erheblich verschieben können.

I. Allgemeine Räume und Verwaltung.

1. Geräumige Eingangshalle mit Kasse	250 qm
2. Räume für Direktor und Verwaltung	70 qm
3. Lesesaal	60 qm
4. Vortragssaal für 200 Personen mit Nebenräumen,	200 qm
5. Kleiderablage und Aborte für 200 Personen mit Nebenräumen	220 qm
Zuschlag für Verkehrsraum, Treppen, Flure	200 qm
<hr/>	
zusammen	1 000 qm

II. Ausstellungsräume

1. Lehbrucksammlung	1 000 qm
2. Eigenbesitz der Stadt	1 000 qm
3. Wechselausstellungen	500 qm
<hr/>	
reine Ausstellungsfläche zusammen	2 500 qm

III. Nebenräume

Werkstätten, Magazine, Hausmeisterwohnung, technische Räume zusammen	1 500 qm
<hr/>	
total	5 000 qm

Der hier aufgeführte Flächenbedarf wird sich vor allem danach richten, ob ein- zwei- oder mehrgeschossig gebaut wird. Dies hängt von der architektonischen Auffassung ab. Folgende allgemeine Gedanken über die Gestaltung eines modernen Museums sind zu überlegen:

Es ist wünschenswert einen möglichst großen Teil der Ausstellungsräume in einem ebenerdigen Rundgang zu durchschreiten. Große Niveau-Unterschiede bringen unerwünschte Cäsuren. Auch lehrt die Erfahrung, daß die Überwindung von Treppen ein psychologisches Hindernis für den Durchschnittsbesucher bedeutet.

Der Geschößbau bringt zwangsläufig in den für das Museum entscheidenden Lichtverhältnissen Einschränkungen mit sich. Für Skulpturen ist das hohe Seitenlicht (Atelierfenster) besonders günstig, für die Gemälde, die den Schwerpunkt des Eigenbesitzes der Stadt bilden, ist dasselbe Licht oder Oberlicht günstig und für die Wechselausstellungen ist ohnehin eine möglichst variable Belichtung zu wünschen.

Die Höhendifferenzierung der Räume ist bei einem Flachbau leichter durchzuführen.

Die Verbindung zur Natur, vor allem bei einem Museum mit sehr viel Plastik, kann in Gartenhöfen glücklich erreicht werden.

Die Aufsicht ist bei Niveaugleichheit erleichtert.

Auch in ihrer Beziehung zu den umgebenden Grünanlagen und der Bebauung bringt die Flachbauweise Einpassung und Entspannung.

Hieraus ergibt sich, daß als Ideal ein möglichst großer Teil der Ausstellungsfläche ebenerdig angelegt werden sollte, und notwendigerweise der Flächenbedarf eines Museums relativ sehr groß ist.

Um jedoch im Rahmen der Wirtschaftlichkeit zu bleiben, muß jede Möglichkeit einer Grundflächensparnis zum Beispiel durch Galerien etc. genutzt werden. Es ist selbstverständlich, daß alle Räume, die ausstellungstechnisch weniger anspruchsvoll sind, nicht in das Erdgeschoß gelegt werden.

Unter Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte wird der Anteil der Räume, die ebenerdig untergebracht werden sollten wie folgt zur Diskussion gestellt:

	gesamt	ebenerdig
I. Allg. Räume und Verwaltung	1 000 qm	500 qm
II. Ausstellungsräume	2 500 qm	2 000 qm
III. Nebenräume	1 500 qm	- qm
	<hr/> 5 000 qm	<hr/> 2 500 qm

Hiermit wird die bebaute Fläche mit etwa 2 500 qm geschätzt, unter der Voraussetzung, daß 20 % der Ausstellungsfläche (Grafik z. B.) und 50 % der allgemeinen Räume (Teile der Verwaltung, Vortragssaal z. B.) nicht im Hauptgeschoß untergebracht werden.

Die angeführte Zahl dürfte wohl die Mindestgröße der bebauten Fläche darstellen.

In dieser Zahl ist nur der Flächenbedarf der Gebäude erfaßt, nicht aber der Grundflächenbedarf für die Außenräume, die nur musealen Zwecken dienen.

Die Anlage von Freiräumen ist für ein modernes Museum

Selbstverständlich und ihre Abgrenzung gegen die öffentlichen

Grünanlagen schon aus Sicherheitsgründen geboten. Auch andere ästhetische

Gründe wie Lärm- und Sichtschutz bei Veranstaltungen im Freien kann eine

Trennung notwendig erscheinen lassen. Im allgemeinen wird man bestrebt

sein, eine optisch – räumliche Verbindung mit der Parklandschaft herzustellen.

Jedenfalls ist auch der Flächenbedarf für Gartenhöfe und Freiluftausstellungen

in ausreichendem Maße in die Berechnung der erforderlichen

Grundstücksgröße aufzunehmen.

Hiermit kann man den Gesamtflächenbedarf für das Museum mit etwa 3 500 – 4 000 qm annehmen ohne die umgebende öffentliche Parkanlage zu berücksichtigen.

Zuletzt ist noch darauf hinzuweisen, daß je nach Lage des Grundstücks Parkplätze anzulegen sind, die unter Umständen auch von der zur Verfügung stehenden Fläche abgezogen werden müssen.

Die hier vorgetragene Auffassung der Gestaltung eines modernen Museums und die hieraus resultierende Größenordnung des Flächenbedarfs liegen der Beurteilung der Grundstücke zugrunde.

1) Grundstück nördlich der Mühlheimer Straße.

Der besondere Vorzug des Geländes in der Moning besteht darin, dass das Museum in eine verhältnismäßig große und wenig berührte Naturlandschaft gelegt werden könnte. Sowohl die tief eingeschnittene Autobahn als auch die – bisher – aufgelockerte Randbebauung auf der Mühlheimer Seite beeinträchtigen diesen Charakter nicht wesentlich. Ein Museum an dieser Stelle könnte sich der Vorstellung einer stillen Stätte der Besinnung und Verinnerlichung inmitten der Natur annähern wie sie etwa bei dem Kröller-Müller-Museum in Otterlo realisiert wurde.

Dennoch darf man nicht vergessen, daß sich der Duisburger Stadtwald nicht mit dem großartigen holländischen Naturschutzgebiet vergleichen läßt und daher auch die Spannung zwischen Natur und Kunstwerk nicht dieselbe Intensität erreichen kann.

Das Gelände ist von der Stadt aus mit allen Verkehrsmitteln günstig zu erreichen und nicht zu weit abgelegen.

Für den Besucher von auswärts ist die unmittelbare Nähe der Autobahnausfahrt besonders günstig, während der Bahnhof verhältnismäßig weit entfernt ist.

Bei der Lage am Stadtrand erhebt sich die Frage des Wirkungskreises und der Besucherzusammensetzung mit besonderer Eindringlichkeit. Auf der einen Seite darf man wohl annehmen, daß die Bedeutung des Museums über die Stadt hinausgeht und nicht nur für das Rheinland und Ruhrgebiet sondern auch für ausländische Besucher Anziehungskraft haben dürfte. Hierbei handelt es sich dann um ein besonders kunstinteressiertes Publikum. Auf der anderen Seite sind gerade die Wechsausstellungen und Vorträge stark an die ständige, intensive Mitarbeit der Duisburger Bevölkerung gebunden.

Auch der Besuch durch die Schulen muß bei der Beurteilung der Verkehrslage berücksichtigt werden.

Man kann jedoch den Standpunkt vertreten, daß der etwas längere Weg durch das Erlebnis der freien Natur ausgeglichen wird und der Museumsbesuch zu einem außergewöhnlichen und festlichen Erlebnis wird. Im allgemeinen Bewußtsein verbindet sich diese Gegend in glücklicher Weise mit dem Erholungszentrum des Kaiserbergs, mit dem Tierpark und dem botanischen Garten.

Der bereits erörterte Plan eines Freilichtmuseums wäre durchaus denkbar; die Errichtung von öffentlichen Großbauten jedoch in unmittelbarer Nähe könnte sich auf den naturverbundenen Charakter der Landschaft nur nachteilig auswirken.

Wie bereits dargelegt, neigt das moderne Museum zur Horizontalentwicklung; ein ausgesprochener Flachbau – von der Straße abgerückt, aber doch noch

sichtbar – inmitten eines Hochwaldes dürfte von den allgemeinen Natureindruck nicht zerstören. Je nach der architektonischen Gestaltung könnten daher Einwände des Naturschutzes bis zu einem gewissen Grad entkräftet werden.

In der Grundrissgestaltung bietet das große Gelände nördlich der Mühlheimerstraße am meisten Freiheit im Vergleich zu den anderen untersuchten Grundstücken. Es ist daher möglich eine Lösung von allgemeingültiger Bedeutung herauszuarbeiten. Auch die Fragen der abschnittswisen Erstellung und einer eventuellen späteren Erweiterung bieten keine Schwierigkeiten.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die relative Entfernung vom Stadtzentrum durch eine Reihe Vorzüge aufgewogen wird und die Entscheidung wird davon abhängen, ob im Stadtkern ein Grundstück verfügbar ist, das eine ähnliche freie Entwicklungsmöglichkeit und Naturverbundenheit gewährleistet.

Voraussichtlich werden sich gegen das Projekt im Stadtwald verschiedene Bedenken stehen, deren genaue Kenntnis sich dem Verfasser entzieht. Erfahrungsgemäß ist jedoch die Gefahr einer Verzögerung gegeben.

2) Grundstück an der Schweizerstraße.

Das Grundstück liegt näher am Stadtzentrum wie das Gelände im Stadtwald. Seine Verkehrslage ist in der Nähe der Kreuzung Mühlheimerstraße – Schweizerstraße günstig. Die Größe des Grundstücks ist in ihrem derzeitigen Umfang nicht ausreichend. Falls jedoch die Möglichkeit besteht die Denkmalstraße aufzuheben, würde die zur Verfügung stehende Grundfläche knapp 7 000 qm betragen.

Es ist damit zu rechnen, daß die Parkfläche für Autos von der verfügbaren Grundfläche abgezogen werden muß, da die Schweizerstraße für Parkierungszwecke als Hauptverkehrsstraße nicht in Frage kommt. Ferner muß der Fußgängerweg zu den Kaiserberganlagen in übersichtlicher Weise durch das Grundstück geführt werden, d.h. ein erheblicher Teil muß für eine öffentliche Anlage freigehalten werden und kann nicht für das Museum bezw. Gartenhöfe genutzt werden.

Da sich das Grundstück in dem östlichen, von der Hauptstraße abgelegenen Teil verschmälert – der für eine Bebauung in erster Linie in Frage kommt - , so sind die Entwicklungsmöglichkeiten des Grundrisses stark beschränkt. Auch die Möglichkeiten einer eventuellen späteren Erweiterung sind dementsprechend gering.

Das bestehende Altersheim ist für Museumszwecke völlig ungeeignet. Da der Neubau ab der Stelle der vorhandenen Bauten stehen müsste, müssten diese vor Beginn der Arbeiten abgerissen werden. Die Bedenken gegen den Abbruch eines verhältnismäßig gut erhaltenen Gebäudes von diesem Umfang sind nicht leicht zu überwinden.

Auch wenn man annimmt, daß die Anlagen des Museums, des botanischen Gartens, des Kaiserbergs und auch des Jugendheimes optisch ineinander übergehen können, so bleibt doch eine beengte Situation trotz dieser an sich günstigen räumlichen Beziehungen.

Die Bedeutung der Schweizerstraße ist die einer Umgehungsstraße, womit auch die Lage an der Peripherie gekennzeichnet ist.

Die umliegende Bebauung kann als Wohn- und Villengegend ohne besondere Charakteristik angesprochen werden. Es erhebt sich daher die entscheidende Frage, ob das Grundstück für die Bedeutung des darauf zu errichtenden Bauwerks städtebaulich genügend ausgewiesen ist?

Wenn schon das Museum nicht in freier Naturlandschaft außerhalb der Stadt mit allen sich daraus ergebenden Vorzügen entwickelt werden kann, so hat es auf jeden Fall innerhalb des Stadtbildes Anspruch auf eine hervorragende Lage. Es ist dann ein „Schmuckstück“, das sichtbar „getragen“ werden sollte.

3) Grundstück im südlichen Teil des Immanuel-Kant-Parks.

In diesem Sinn stellt der Immanuel-Kant-Park als Stadt-Lösung eine andere konsequente Alternative dar. Der Park ist dank seiner Lage und Größe ein bedeutendes städtebauliches Element. Die Nähe des Bahnhofs bietet alle Vorteile einer zentralen Lage. Die Grünfläche wird im bereinigten Endzustand so groß sein, daß ihre Belebung durch Bauten der Kultur nicht nur möglich, sondern geradezu erwünscht sein wird.

Diese Entwicklung ist bereits durch die Stadtbibliothek und das als Heimatmuseum geplante Haus Rhein eingeleitet; nichts liegt näher als diesen Gedanken der „Museumsinsel“ weiter auszubauen.

Allerdings ist der Vorschlag eines Anbauen an das „Haus Rhein“ entschieden abzulehnen, da er dem unter Denkmalschutz stehenden alten Gebäude nur Nachteile bringen kann und auch den Neubau außerordentlich hemmen würde. Im Interesse einer großen, zusammenhängenden Grünfläche bleibt als Baugelände der südliche Parkteil an der Wittekindstraße.

Um hier zu einer befriedigenden Lösung zu gelangen, sind jedoch zwei Voraussetzungen zu erfüllen:

a: die Aufhebung der Kölnerstraße, der Abbruch der an dieser Straße gelegenen Häuser und die Einbeziehung des Terrains in die öffentliche Grünanlage. Diese Forderungen müssen im öffentlichen Interesse unabhängig von etwaigen Bauplänen erhoben werden, da auch die Gestaltung der Parkanlagen anders nicht befriedigend gelöst werden kann. Es ist jedoch anzunehmen, daß das jetzt schon zur Verfügung stehende Gelände für die Errichtung des Bauplatzes ausreicht und die Entfernung der bestehenden Häuser erst bei Fertigstellung des Neubaus erfolgen muß.

b: als weitere Voraussetzung für das Gelingen des Projekts müssen in absehbarer Zeit die stehengebliebenen Häuser an der Düsseldorferstraße beseitigt werden und das Terrain ebenfalls in die Grünanlage einbezogen werden. Diese Forderung stimmt meines Wissens mit dem Bebauungsplan im Zug der Düsseldorferstraße überein. Nur so kann die wichtige städtebauliche Beziehung zwischen dieser Hauptverkehrsstraße und dem zukünftigen Museum hergestellt werden.

Wenn diese beiden Voraussetzungen nicht erfüllt werden können, so ist das Grundstück als ungeeignet anzusprechen. Auf der anderen Seite bietet sich hier die günstige Gelegenheit im Zug des Museumsbaues den Immanuel Kant-Park

entscheidend zu verbessern und zu vergrößern. Ein Vergleich der Grünflächen in dem jetzigen Zustand einerseits und nach dem Abbruch der bestehenden Bauten und dem Neubau des Museums andererseits dürfte einen erheblichen Gewinn an Grünfläche bringen. Zudem werden sich die Ausstellungsräume vollkommen mit der Parklandschaft verbinden, und eine niedrige Randbebauung auf der Südseite dürfte als Begrenzung und Übergang zu der nicht immer erfreulichen Umgebung nur willkommen sein.

Die Erschließung des Immanuel Kant-Parks erfolgt vorwiegend von Norden und Osten, und auch das Museum wird in diesem städtebaulichen Blickwinkel in Erscheinung treten: die drei baulichen Akzente der Stadtbibliothek, des "Hauses Rhein" und des Museums werden locker verstreut in dem Grünraum sichtbar sein und als Bereicherung, ja als notwendiger Bestandteil des Gartens empfunden werden.

Nach der Niederlegung der jetzt noch störenden Bebauung wird eine städtebaulich reizvolle Situation entstehen. Der Museumsbau wird bei geschickter, gärtnerischer Gestaltung der Durchblicke sowohl von der Friedrich-Wilhelm-Straße als auch von der Düsseldorferstraße aus im Stadtbild gut sichtbar sein, jedoch auch wieder soweit von der lärmenden Hauptstraßen entfernt, daß seine kulturelle Bedeutung als stille Insel der Besinnung zum Ausdruck kommt.

Der Ausstellungsbesucher wird im allgemeinen den Zugang durch den Park wählen und kann sich auf diesem Weg innerlich vorbereiten.

Für die Zufahrt und den Verwaltungseingang bietet sich die ruhige Wittekindstraße an, die mit den anschließenden Nebenstraßen auch für Parkierzwecke benutzt werden kann. Die hierfür erforderliche Fläche müßte in diesem Fall nicht der Grünfläche entzogen werden.

Die Größe des zur Verfügung stehenden Grundstücks ist bis jetzt noch nicht eindeutig festgelegt und ich möchte in diesem Zusammenhang an die eingangs gemachten Ausführungen erinnern. Es ist jedoch anzunehmen, daß nach der Bereinigung des Parkes ausreichend Platz vorhanden sein dürfte, um eine freie Entwicklung des Grundrisses zu gewährleisten und auch die Frage der Bauetappen und einer eventuellen späteren Erweiterung zu lösen.

[Schluss fehlt]

16. Architektenvertrag zwischen der Stadt Duisburg und Manfred Lehbruck (Kopie), unterschrieben am 21.10.1957
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Architektenvertrag

Die Stadt Duisburg, vertreten durch den Oberstadtdirektor, dieser handelnd auf Grund des Ratsbeschlusses vom 25.2.1957

und

der Architekt Dr. Ing. Manfred Lehbruck, Stuttgart, schließen folgenden Vertrag über die Durchführung von Architektenleistungen für den Neubau eines Kunstmuseums in Duisburg.

Dabei werden die Vertragsparteien als „Auftraggeber“ und „Architekt“ bezeichnet.

§ 1 Übertragende Leistungen

Der Auftraggeber überträgt dem Architekten folgende Leistungen:

- a) Den Vorentwurf für den Neubau des Museums in seinem endgültigen Umfange nach dem vom Auftraggeber festgelegten Raumprogramm im Masstab 1:200, einschließlich einer Kostenschätzung, einem Erläuterungsbericht und den Verhandlungen mit den behördlichen Stellen über die Genehmigungsfähigkeit.
- b) Den Entwurf für den ersten Bauabschnitt, der mit den z. Zt. Verfügbaren Mitteln errichtet werden kann. Das im ersten Bauabschnitt zu verwirklichende Raumprogramm ist mit dem Auftraggeber abzustimmen. Die Aufgabe ist hierbei im Maßstab 1:100 so zu lösen, daß danach die weitere Entwicklung ohne grundsätzliche Änderung erfolgen kann.
- c) Die Ausarbeitung der Bauvorlage für den ersten Bauabschnitt, d. h. der für die baupolizeiliche Prüfung erforderlichen Unterlagen, sofern sie nicht von Statikern beizubringen sind.
- d) Die Massen- und Kostenberechnung für den ersten Bauabschnitt, d. h. die Ermittlung der Herstellungskosten durch Aufstellen von Massenberechnungen, Aufstellen von Leistungsbeschreibungen und Einsetzen ortsüblicher Preise. Bei den Ermittlungen dürfen die Kosten des 1. Bauabschnittes einschl. der Honorare des Architekten und der Sonderfachleute, sowie einschließlich aller Nebenkosten ohne Grunderwerb die z. Zt. Verfügbare Summe von 1 Millionen DM nicht überschreiten.
- e) Die Herstellung der Ausführungszeichnungen für den 1. Bauabschnitt, d. h. die weitere Durcharbeitung des Entwurfes mit allen Maßen und den für die Ausführung des Werkes erforderlichen Angaben und Anweisungen, soweit die nicht von Sonderfachleuten (vgl. § 7 d. Vertrages) oder von den ausführenden Firmen anzufertigen sind.
- f) Die künstlerische Oberleitung, d. h. die Überwachung der Herstellung des 1. Bauabschnittes hinsichtlich der Einzelheiten der Gestaltung.

§ 2 Leistungen des Auftraggebers

Der Auftraggeber behält sich vor:

- a) Die technische und geschäftliche Oberleitung, d. h. die Ausschreibung und Vergabe der Bauarbeiten, die allgemeine Aufsicht über die technische Ausführung des Baues, Prüfung der Rechnungen, Feststellung der Rechnungsbeträge sowie der endgültigen Höhe der Herstellungskosten und die Aufstellung eines Zeit- und Zahlungsplanes.
- b) Die Bauführung, d. h. die örtliche Aufsicht über die Ausführung des Baues. Sie umfaßt die Überwachung der Herstellung in bezug auf Übereinstimmung mit den Zeichnungen und den Anweisungen des künstlerischen Oberleiters (Architekten) in technischer Hinsicht, die Einhaltung der anerkannten Regeln der Baukunst sowie der behördlichen Vorschriften, Abnahme der Baustoffe und Bauarbeiten.
- c) Der Auftraggeber übt auf der Baustelle das Hausrecht aus.

§ 3 Zusammenarbeit zwischen Auftraggeber und Architekt

- a) Der Architekt ist zur Wahrung der Rechte des Auftraggebers im Rahmen der ihm obliegenden Aufgaben berechtigt und verpflichtet und gilt insoweit als Bevollmächtigter des Auftraggebers gegenüber Behörden, Unternehmen und sonstigen Dritten.
- b) Der Architekt hat die ihm übertragenen Leistungen mit dem Auftraggeber abzustimmen.
- c) Der Auftraggeber wird den Wünschen des Architekten in bezug auf die künstlerische Ausführung entsprechen und ihn dabei unterstützen, daß die Bauausführung seinen künstlerischen Absichten entsprechend durchgeführt wird, soweit dies nicht im Widerspruch steht zu den Gesetzen der Wirtschaftlichkeit und den allgemeinen Regeln der Baukunst. Bei Meinungsverschiedenheiten entscheidet der Auftraggeber.

§ 4 Vergütung

Der Architekt erhält für seine Leistungen das in der Gebührenordnung für Architekten vom 13.10.1950 (GOA) angegebene Entgelt, dessen Höhe folgendermaßen errechnet wird:

- a) Zu § 1 Punkt a):
Der Vorentwurf für die Gesamtanlage wird mit 10% des Honorars bewertet, das sich bei Bauklasse IV nach einer Herstellungssumme errechnet, die sich für die Gesamtanlage unter Zugrundelegung des m³-Preises des ersten Bauabschnittes ergibt.
- b) Zu § 1 Punkt b) bis f):
Bei der Weiterbearbeitung des ersten Bauabschnittes ergeben sich im einzelnen nach § 19 GOA

für b) Entwurf	20 %
für c) Bauvorlagen	10 %
für d) Massen- und Kostenberechnung	10 %
für e) Ausführungszeichnungen	25 %
für f) künstlerische Oberleitung	15 %

zusammen 80% des Honorars, das sich bei Bauklasse IV nach der Herstellungssumme der ersten Bauabschnitts unter Anwendung der Gebührentafel §10 GOA errechnet.

Die Vergütung für die Ausstattung mit unbeweglicher und beweglicher Inneneinrichtung wird abweichend von §18 GOA wie folgt vereinbart:

- (1) Die Ausstattung des Bauwerkes mit unbeweglicher Inneneinrichtung ist vom Architekten mitzuplanen und gehört daher zu der Gesamtbausumme des 1. Bauabschnittes, nach der sich das Honorar berechnet.
- (2) Bei der Ausstattung des Bauwerkes mit beweglicher Einrichtung wird der Architekt beratend hinzugezogen. Das Honorar für diese Beratung errechnet sich hierbei nach dem halben Anschaffungswert dieser Einrichtung, der zu der Gesamtbausumme des 1. Bauabschnittes hinzugezählt wird.
- (3) Wird die bewegliche Einrichtung vom Architekten entworfen, so wird sie hinsichtlich der Honorierung der unbeweglichen Einrichtung nach (1) dieses § gleichgesetzt.

Die Gebühren für die Sonderleistungen (§7) gehören nicht zu der honorarpflichtigen Bausumme, während die Kosten der Bauteile, die nach den Leistungen der Sonderfachleute errechnet werden, zu der honorarpflichtigen Bausumme gehören.

Sofern über den 1. Bauabschnitt hinaus ohne größere zeitliche Unterbrechung ein weiterer Bauabschnitt oder das gesamte Bauwerk ausgeführt wird, errechnet sich die Gebühr nach der gesamten verfügbaren und verbauten Herstellungssumme.

§ 5 Teilzahlungen

Der Architekt erhält Teilzahlungen, die dem jeweiligen Stand und Umfang seiner Teilleistungen entsprechen. Die Restzahlung ist nach Beendigung der Leistungen des Architekten fällig, d. h. nach Fertigstellung des Bauwerkes.

Der Auftraggeber kann 10% der Schlußhonorarsumme einbehalten, solange, bis für die vorgelegte Schlußrechnung Entlastung erteilt ist.

§ 6 Auslagererstattung

Dem Architekten wird für die Dauer der in diesem Verträge festgelegten Leistungen, längstens für zwei Jahre, für seine Auslagen (§ 33 GOA), zu denen auch die Reisekosten von Stuttgart nach Duisburg gehören, eine monatliche Pauschale gewährt, die in der Zeit der Planung 200,-DM beträgt und mit dem Monat des Baubeginns auf 300,-DM erhöht wird.

Ausgenommen ist hierbei die Anfertigung von Lichtpausen, deren Kosten unmittelbar vom Auftraggeber vergütet werden. Bei den einzelnen Rechnungen ist vom Architekten die Art der Bestellung zu kennzeichnen.

Bei der Anfertigung von Lichtpausen ist nach Möglichkeit die städtische Lichtpausenanstalt heranzuziehen.

§ 7 Besondere Leistungen

Die Sonderfachleute für Statik, Heizung und Lüftung sind gemeinsam mit dem Auftraggeber auszuwählen und werden vom Auftraggeber vertraglich verpflichtet. Falls keine Einigung erzielt wird, entscheidet der Auftraggeber.

Der Auftraggeber behält sich vor, einzelne Sonderfachgebiete selbst zu bearbeiten.

§ 8 Herausgabeanspruch des Auftraggebers

Der Auftraggeber hat ohne besondere Vergütung Anspruch auf Überlassung einer Ausfertigung des Vorentwurfs, Entwurfs und der Bauvorlagen, ferner gegen besondere Vergütung Anspruch auf Lieferung von Zeichnungen, in denen die Heizung-, Warmwasser-, Lüftungs-, Be- und Entwässerungsanlagen, Licht-, Kraft- und sonstigen technischen maschinellen [unleserlich] sind, soweit die nicht von den Unternehmern auf Grund der [unleserlich] oder von den Sonderfachleuten auf Grund ihrer Verträge ohnehin zu liefern sind.

§ 9 Auskunftspflicht des Architekten

Der Architekt hat dem Auftraggeber auf Verlangen jederzeit über den Stand der ihm übertragenden Arbeiten Auskunft zu erteilen.

§ 10 Urheberrecht

Dem Architekten verbleibt auch nach Zahlung der Gebühr das Urheberrecht an seinen Zeichnungen und an dem Werk, das nach den Zeichnungen und Angaben des Architekten ausgeführt wird. Diese dürfen ohne Einverständnis des Architekten weder benutzt noch Dritten zur Benutzung zugänglich gemacht werden.

Der Auftraggeber hat dem Architekten den Zutritt zum Bauwerk zum Zwecke fotografischer und sonstiger Aufnahmen zur geeigneten Zeit, auch nach Fertigstellung des Werkes, zu gestatten und zu erwirken.

§ 11 Haftung des Architekten

- a) Der Architekt haftet dafür, daß die Leistungen, die er übernommen hat, den anerkannten Regeln der Baukunst entsprechen.
- b) Wird der Architekt wegen fehlerhaften Leistungen in Anspruch genommen, so haftet er für die sich hieraus ergebenden unmittelbaren Folgen.

Für die mittelbaren Folgen haftet der Architekt lediglich, wenn er vorher schriftlich auf die Gefahren hingewiesen worden ist, die aus einer fehlerhaften Leistung seinerseits zu erwarten sind.

§ 12 Verjährung

Alle vertraglichen Ansprüche mit Ausnahme der Ansprüche aus § 10 d. V. verjähren in 5 Jahren nach Ablauf des Jahres, im dem die Leistungen des Architekten beendet sind.

§ 13 Kündigung des Vertrages

- a) Auftraggeber und Architekt können den Vertrag nur aus wichtigen Gründen kündigen, und zwar ohne Einhaltung einer Kündigungsfrist.

- b) Kündigt der Auftraggeber, so behält der Architekt den Anspruch auf die ganze vertragliche Vergütung, unter Abzug ersparter Aufwendungen, die mit 40/100 des Honorars für die vom Architekten noch nicht geleisteten Arbeiten angerechnet werden.
- c) Kündigt der Auftraggeber aus einem Grunde, den der Architekt zu vertreten hat, so kann der Architekt nur Vergütung für die bisher geleisteten Arbeiten verlangen.
- d) Kündigt der Architekt aus einem Grunde, den der Auftraggeber zu vertreten hat, so gilt Abs. b) entsprechend.
- e) Wird dem Architekten die Erfüllung seiner Verbindlichkeiten infolge eines in seiner Person liegenden oder eines vom Auftraggeber nicht zu vertretenden Umstandes unmöglich, so ist Abs. c) entsprechend anzuwenden.
- f) Tritt dagegen die Unmöglichkeit auf Grund eines Umstandes auf, den der Auftraggeber zu vertreten hat, so findet Abs. b) Anwendung.

§ 14 Erfüllungsort

Erfüllungsort und Gerichtsstand für beide Teile ist Duisburg.

§ 15 Schiedsgericht

Etwa anstehende Rechtsstreitigkeiten sollen unter Ausschluß des Zivilrechtsweges einem Schiedsgericht übertragen werden. Die näheren Bestimmungen enthält der anliegende Schiedsvertrag.

§ 16 Ergänzungsbestimmungen

- a) Soweit nicht anders vereinbart ist, finden die gesetzlichen Bestimmungen über den Werkvertrag ergänzende Anwendung.
- b) Nebenabreden sind nicht getroffen. Sofern Abmachungen neben diesem Vertrag erforderlich werden, haben sie nur Gültigkeit, wenn sie schriftlich niedergelegt und von beiden Parteien anerkannt sind.

§ 17 Vertragsausfertigungen

Der vorliegende Vertrag wird in 2 gleichlautenden Ausfertigungen vollzogen, gegenseitig rechtsverbindlich anerkannt und beiderseitig eigenhändig unterschrieben.

Duisburg den, 21.10. 1957

Im Auftrage des Rats der Stadt

Oberstadtdirektor

Beigeordneter

Architekt

17. Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an Gerhard Händler vom 4.3.1958
(Archiv WLM)

Dr. Ing. Manfred Lehbruck, Architekt
Stuttgart S, Humboldtstr. 20, tel. 77631

den 4.3.1958.

Neues Kunstmuseum Duisburg.

Das Gelände im Immanuel-Kant-Park entspricht in hohem Maß den Anforderungen, die für den Bauplatz eines modernen Museums gestellt werden. Die verkehrsgünstige Lage sichert die Aktualität und der große Grünraum gewährleistet eine innige Beziehung von Natur und Kunst. Die neugewählte Lage im westlichen Teil des Parks hat den Vorzug, daß an städtebaulich hervorragender Stelle ein architektonischer Akzent geschaffen werden kann.

Auf der Hauptblickrichtung von Norden ist die Aufgliederung in zwei Baukörper und die zentrale Erschließung sofort überschaubar. Um den Park so wenig wie möglich zu beeinträchtigen, sind die Bauten so niedrig wie möglich gehalten und die transparente Gestaltung der Eingangshalle und Ausstellungsräume gestattet Durchblicke in die Tiefe des Grünraumes.

Es erscheint sinnvoll und notwendig das einem einheitlichen und abgeschlossenen Werk gewidmete Lehbruck-Museum in einem von der übrigen Sammlung und Wechselausstellung getrennten architektonischen Rahmen zu entwickeln. Abgesehen von den Zweckmäßigkeits-Überlegungen erwächst aus dieser Dualität auch ein baukünstlerisches Spannungsverhältnis. Die besondere Aufgabe fordert eine eigene Gestaltung.

Da der Bestand des Städtischen Museums erst ausgebaut wird und einen sehr vielseitigen und noch nicht festgelegten Charakter haben wird, der Plastik, Malerei, Graphik verschiedener Künstler und Zeiten sowie Wechselausstellungen umfassen wird, ist für das Ausstellungsgebäude des ersten Bauabschnittes eine gewisse Neutralität und Flexibilität als Grundprinzip zu beachten, das auch in der äußeren Gestalt zum Ausdruck kommt.

Die Räume sind sparsam unterteilt, um die Freiheit der späteren Unterteilung nicht zu beeinträchtigen; sie sind innen vollkommen stützenfrei und auch an der Außenwand sind kräftige Unterteilungen durch das Herauslegen der Konstruktion vor die Fassade möglichst vermieden.

Die Anlage entspricht im Rahmen der Wirtschaftlichkeit der Tendenz zur Horizontalentwicklung im modernen Museumsbau.

Das für die Orientierung und das räumliche Erleben so wichtige Ineinanderfließen der Räume erfolgt nicht nur in horizontaler sondern auch in vertikaler Richtung durch die Versetzung um Halbgeschosse.

Innerhalb dieser Großraum-Konzeption findet ein ständiger Wechsel der Niveaustufen, der Raumhöhen und –proportionen, sowie der Belichtungsart und –richtung statt. Hierdurch bietet sich eine Fülle von Variationsmöglichkeiten, die den verschiedensten Kunstwerken gerecht wird. Die innere Raumeinteilung und –gestaltung erfolgt durch standardisierte Stellwände und Wandelemente.

Für die Belichtung steht teils Oberlicht teils Seitenlicht zur Verfügung, d.h. auf eine grundsätzliche Beschränkung wird bewußt verzichtet. Dagegen kann bei einem Teil der Räume die eine oder andere Belichtungsart gewählt werden, wobei die nicht benötigte Öffnung durch Wandplatten, Lamellenstoren oder ähnlichem in beliebigem Umfang geschlossen werden kann.

Die Verwaltungsräume mit Bibliothek und die Hausmeisterwohnung sind so gelegen, daß sie außerhalb des Rundgangs liegen und die einheitliche und charakteristische Museumsarchitektur nicht stören.

Ihren besonderen architektonischen Reiz wird die Anlage jedoch erst erhalten, wenn der zweite Bauabschnitt, der das Lehmbruck-Museum und den Vortragsaal umfaßt, in spannungsvollen Gegensatz zu dem Hauptbaukörper tritt und als unbedingt notwendige Ergänzung auch den ersten Bauabschnitt verständlich macht.

Während das Städtische Museum seine Wandlungsfähigkeit in dem Wechselspiel von Glasöffnungen und – fest oder lose montierter – Wandscheibe zeigt, wird das Plastik-Museum eine nach innen gewandte, ruhige und geschlossene Form erhalten, die in dem statisch – quadratischen Grundriss und in dem abgeschiedenen Innenhof zum Ausdruck kommt.

Den feingliedrigen Plastiken ist eine eigene räumlich-abstrakte Welt angemessen, in der nicht nur Enge sondern auch maßstablose Weite vermieden werden muß; sowohl starke Konstruktionsteile als auch beherrschende Naturformen müssen zurücktreten.

Der vorwiegend erdgeschossige Bau ermöglicht es, Höhe und Form der Räume zu variieren und die für die Betrachtung der Plastik wichtigen Aufsichten bzw. Untersichten zu schaffen.

Auch das Lichtproblem eines Plastikmuseums unterscheidet sich grundsätzlich von dem eines vielseitigen Ausstellungsgebäudes. Um die plastischen Werte voll zur Geltung zu bringen, muß das Tageslicht scharf, ähnlich dem hohen Atelierlicht – sein. Durch Dachaufbauten mit gerichteten Lichtöffnungen wird erreicht, daß das Licht auf die einzelnen Werke in einer beliebig festzulegenden, aber eindeutigen Richtung und Menge fällt.

Der für ein modernes Museum mit einem lebendigen, aktiven Aufgabenkreis unerläßliche Vortragsaal dient in hervorragender Weise der Verbindung mit der Öffentlichkeit, sei es in Form von Lichtbildervorträgen, Diskussionen, Musikdarbietungen oder auch kleinen Studiobühnen. (Fassungsvermögen etwa 250 bis 300 Personen).

Eine bauliche Trennung erweist sich sowohl vom organisatorischen Gesichtspunkt, wie Aufsicht, getrennte Besuchszeiten, als auch vom technischen Apparat her, wie Verdunkelung, optische und akustische Anlagen, als zweckmäßig.

Die Gestaltung des Vortragsaales wird bestimmt durch diese technischen Erfordernisse, die auch eine Abschirmung gegen akustische und optische Störungen von außen inmitten der Stadt in sich schließen, und durch den architektonischen Wunsch eine dem gemeinsamen Erleben entsprechende Form in Erscheinung treten zu lassen.

Eine bedeutende Aufgabe erfüllen die beiden Freiräume, der Eingangshof als Vorbereitung und Einladung, der große Plastikhof als Besinnung und Verbindung mit der Natur.

Dr. Manfred Lehbruck

18. Die geschichtliche Entwicklung des Städtischen Kunstmuseums, Typoskript, 1959 (Beilage zur Urkunde der Grundsteinlegung am 25.6.1959)

(StADu, 401/ 483, fol. 142)

Nahezu 35 Jahre umfaßt bis zur heutigen Grundsteinlegung für einen eigenen Duisburger Museumsbau die Geschichte und „Vorgeschichte“ des Duisburger Museums.

Im Jahre 1925 veranstaltete anlässlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande Professor Dr. August Hoff, der Biograph Wilhelm Lehmbrucks, eine große würdige Lehmbruck-Ausstellung. Nicht zuletzt auf seine Anregung hin wurde im Jahre 1927 die „Kniende“ (1911), eines der erhabensten Werke des großen 1881 in Duisburg-Meiderich geborenen Bildhauers vor der (im 2. Weltkrieg vernichteten) Tonhalle aufgestellt. Noch heute grüßt sie von der Rasenfläche des ehemaligen Tonhallengeländes die Vorüberschreitenden.

Dank der verständnisvollen Unterstützung von Frau Anita Lehmbruck, der Gattin des Künstlers, und den eifrigen Bemühungen Prof. Dr. Hoff's, war es möglich, die erwähnte Ausstellung zu einer ersten eindrucksvollen Lehmbruck-Sammlung zu erweitern. Sie fand in den Räumen des Kunstvereins in der Tonhallenstraße Unterkunft.

Die Verdammung aller echter Gegenwartskunst setzte am Beginn der Hitler-Aera den verheißungsvollen Ansätzen eine Ende. Prof. Dr. Hoff wurde genötigt, seine Tätigkeit einzustellen.

1934 wurde unter der Leitung von Dr. Griebitzsch das ehemalige Bürgermeisterhaus Königstraße 21 von der Stadt Duisburg zum Städtischen Kunstmuseum bestimmt. Dieses Gebäude war auch, trotz vorübergehender anderweitiger Verwendung, nach dem 2. Weltkrieg die Stätte, in der Dr. Ernst D'ham als Leiter des Museums erfolgreich seine Bemühungen um Wiederaufbau einer Städtischen Kunstsammlung aufnahm. Sie waren vor allem auf die Wiedererrichtung einer Lehmbruck-Sammlung und einer Sammlung von Gemälden und graphischen Arbeiten deutscher Maler des 20. Jahrhunderts gerichtet.

Herrn Dr. D'ham folgte nach seiner Pensionierung am 1. 9. 1954 Herr Dr. Gerhard Händler als Museumsleiter. Im Jahre 1956 wurde als Stätte für die Wechsausstellungen von der Stadtverwaltung zusätzlich das Haus Mülheimer Straße 39 zur Verfügung gestellt. Es wurde am 16. 12. 1956 mit einer Ausstellung „Alte und neue Kunst aus heimischem Privatbesitz“ der Öffentlichkeit übergeben.

Der Erweiterungsbau für die benachbarte Sparkasse machte am 1. 5. 1958 den Auszug des Museums aus dem Hause Königstraße 21 und den Abbruch des Gebäudes erforderlich. Längst war zu diesem Zeitpunkt die Planung zur Errichtung eines würdigen Museumsneubaus eingeleitet und in den wesentlichsten Zügen klar herausgearbeitet. Sie lag in den Händen des

Architekten Dr. Manfred Lehmbruck, Stuttgart, des Sohnes Wilhelm Lehmbrucks.

Namens der Stadt legt am heutigen Tage Herr Oberbürgermeister August Seeling den Grundstein zu einem neuzeitlichen Museumsneubau.

19. Manfred Lehbruck, Rede anlässlich der Grundsteinlegung in Duisburg am 25.6.1959, Typoskript, undatiert
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
An dem heutigen Tag der Grundsteinlegung des Kunstmuseums der Stadt Duisburg werden wir an die langjährige, wechselreiche Vorgeschichte des Museums erinnert und gedenken dankbar derjenigen, die das geistige Fundament gelegt haben und das Projekt gefördert haben. Aber ich glaube es ist gerade die Aufgabe des Architekten von der Zukunft zu sprechen, von den Ideen, die dem Bauwerk zugrundeliegen, und von den hohen Aufgaben, die es erfüllen möge.

Wenn ich auch heute nur als Architekt das Wort ergreife, so bin ich mir doch bewußt, daß es für mich eine besondere Fügung des Schicksals bedeutet, in der Geburtsstadt meines Vaters ein Museum bauen zu dürfen und brauche Ihnen nicht zu versichern, daß es für mich eine große Freude ist.

Die Voraussetzung für eine gute Lösung des Neubaus war die Wahl dieses hervorragenden Bauplatzes, der sowohl der städtebaulichen Bedeutung des Projektes als auch der unerlässlichen Verbindung von Natur und Kunst in schönster Weise gerecht wird. Die Lage im Immanuel-Kant-Park war wohl ein mutiger Entschluß aber voll glücklicher Konsequenzen.

Um den Park so wenig wie möglich zu beeinträchtigen, wird die Gesamtanlage in einzelne Baukörper gegliedert, die locker miteinander verbunden sind und so niedrig und transparent gehalten sind, daß der Grünraum überall optisch fortgeführt wird.

Das nun im Bau befindliche Hauptgebäude wird später die städtische Sammlung und die Wechselausstellungen aufnehmen. Seine architektonische Konzeption und besondere Prägung erhält das Bauwerk durch drei Gesichtspunkte:

- 1) das Museum wird fast ausschließlich moderne Kunst beherbergen, d. h. es muß versucht werden, dasselbe Raumgefühl und dasselbe Lichtempfinden zu vermitteln, aus dem die Kunstwerke entstanden sind. Dies kann nur im Rahmen einer Architektur geschehen, die die Möglichkeiten unserer Zeit ausschöpft.

Der Besucher erlebt das Ineinanderfließen der Räume, das durch die Versetzung um Halbgeschoße kaum unterbrochen wird, er erlebt den Wechsel der Niveaustufen, der Raumhöhen und Proportionen, sowie der Belichtungsart und –Richtung.

- 2) Der Schwerpunkt des Museums wird auf der Plastik liegen, d.h. der Bau benötigt viel Raum, Weite und direktes Tageslicht. Im Gegensatz zu einem Museum mit vorwiegend Beständen der Malerei ist eine enge Beziehung zur Natur nicht nur ungefährlich sondern geradezu eine Notwendigkeit.
- 3) Die Sammlung befindet sich noch im Aufbau und es ist unmöglich einen annähernd endgültigen Aufstellungsplan der inneren Gestaltung zugrunde zu legen.

Hieraus ergibt sich zwangsläufig, daß eine größtmögliche Flexibilität als Grundprinzip vorherrschen muß. Da der Grundriß erst später frei nach Bedarf unterteilt wird, müssen alle Stützen und starken Konstruktionsteile im Innenraum und in den Umfassungswänden vermieden werden.

Die weitgehende Verglasung der Außenwände und die durchgehende Lichtdecke bietet die Möglichkeit, an jeder beliebigen Stelle das Tageslicht hereinzulassen oder aber den Raum abzuschließen. Die nach einem einheitlichen Maßsystem geordneten Stellwände erlauben es, verschieden große und verschieden geformte Räume zu schaffen. Ferner kann wahlweise Seitenlicht oder Oberlicht herangezogen werden, sodaß jedem Kunstwerk die ihm eigene Atmosphäre gegeben werden kann.

Aus diesen rein museumstechnischen Überlegungen ergab sich auch das charakteristische Bild der außenliegenden, großen Stahlbinder; nur so ist es möglich, konsequent im Innenraum alle starken und störenden Zäsuren zu vermeiden.

Um den idealen Forderungen an ein modernes Museum möglichst nahe zu kommen, muß die heutige Technik in vollem Maß ausgewertet werden.

Ein architektonisches Ganzes wird die Anlage jedoch erst dann bilden, wenn der zweite Bauabschnitt und der Vortragssaal gebaut sind. Aus der Verschiedenheit ihrer Funktion heraus entwickeln die drei Baukörper eine verschiedene Formensprache, die ein reizvolles Spannungsverhältnis ergeben dürfte.

Während der Hauptbaukörper mit der städtischen Sammlung ein Wechselspiel von Glasöffnungen und Wandscheibe zeigt, wird der Teil des Museums, der ausschließlich die Werke meines Vaters aufnehmen soll, eine nach innen gewandte, ruhige und geschlossene Form erhalten.

Ein Vortragssaal ist für ein modernes Museum mit lebendiger Verbindung zur Öffentlichkeit unerlässlich. Die Trennung des Saales von den übrigen Bauten ist organisatorisch vorteilhaft, die ringsum geschlossene Form schützt gegen Lärm und Sicht, die Kuppelform versinnbildlicht das gemeinsame Erleben und die Gesamtanlage wird um einen neuen Akzent bereichert.

Möge heute der Grundstein zu einem lebendigen Museum gelegt werden, das nicht nur eine Sammel- und Bewahrungsstätte der Vergangenheit ist, sondern darüberhinaus aktiv im Kulturleben steht, -der Gegenwart dient und mithilft die Zukunft zu gestalten.

In unserer Zeit des erdrückenden Übergewichts der Materie, inmitten der hochragenden Geschäftsbauten soll eine Stätte der Besinnung geschaffen werden, in der Kunstwerke ihr eigenes Leben entfalten können und zu uns sprechen können.

Möge das Werk gelingen, das wir jetzt beginnen.

geweiht: der Kunst
 der Wahrheit
 und der Freude!

20. Manfred Lehbruck, Vortrag vor dem Museumsverein in Duisburg am 9.1.1961, Typoskript, undatiert
(Archiv Rotermond-Lehbruck Karlsruhe)

Meine Damen und Herren,

Wenn ich heute auf Einladung des Museumsvereins Duisburg über den Neubau des Kunstmuseums spreche, so glaube ich, ist der gegenwärtige Zeitpunkt hierfür besonders geeignet. Vor wenigen Tagen hat die Stadt Duisburg in einer sehr schönen Feier des 80igsten Geburtstages meines Vaters gedacht und ihre Verbundenheit mit seinem Werk zum Ausdruck gebracht. Außerdem sind die Bauarbeiten des ersten Bauabschnittes des städtischen Museums soweit vorangeschritten, daß der zweite Bauabschnitt, der ausschließlich den Werken Lehbrucks gewidmet sein soll, begonnen werden kann.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit noch einmal an die Initiative der Stadtverwaltung erinnern, die dieses Projekt großzügig in Angriff genommen hat, und vor allem auch die Bereitstellung des hervorragenden Bauplatzes im Immanuel Kant Park. Vielleicht darf ich an dieser Stelle bei dem Namen Kant eine persönliche Erinnerung einflechten: Unter den Büchern, die uns unser Vater hinterlassen hat, befand sich auch Kants "Kritik der reinen Vernunft" und ich war sehr beeindruckt, wie gründlich mein Vater dasselbe durchgearbeitet hatte, wie man aus den vielen Eintragungen und Anmerkungen in Bleistift fast auf jeder Seite des Werkes feststellen konnte. Leider ist das Buch wie vieles Andere im Krieg verbrannt, aber der Name Kant verbindet sich hierdurch in meinem Bewußtsein mit meinem Vater. Wie wichtig ein ausreichend großer Bauplatz und die Einbettung in eine Grünanlage für ein Museum sind, kann man am besten an einigen Gegenbeispielen der letzten Jahre ermessen, die zu unbefriedigenden Ergebnissen geführt haben; Kunst und Natur stehen nun einmal in enger Wechselbeziehung.

Obwohl es heute meine Aufgabe ist über den Neubau des Kunstmuseums in Duisburg zu sprechen, so möchte ich doch einige allgemeine Bemerkungen über Museumsbau voranschicken und einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung geben, um die weitverbreiteten Vorurteile gegen das "Museale" und die heutigen Tendenzen verständlich zu machen.

Die Museen sind aus den fürstlichen Sammlungen hervorgegangen. Diese waren teils willkürlich und unter den verschiedensten Gesichtspunkten zusammengetragen worden. Ergebnisse einer Herrscherlaune, Dokumente des Reichtums, Kunstwerke, die in ihrer Anhäufung oft zum tapetengleichen Wandschmuck degradiert wurden.

Hieraus entwickelten sich die bürgerlichen Museen des 19. Jahrh. im Tempel- oder Palaststil, in denen nun zwar nicht mehr der Fürst herrschte, jedoch nicht minder absolut der Kunstwissenschaftler. Die Demonstration wissenschaftlicher Systematik füllte lieblos die Räume; diese dem inneren Wesen der Kunst fremde Tendenz kam einer Erziehung zur Oberflächlichkeit gleich – was das eigentliche Kunsterlebnis betrifft – weil die Absicht der Belehrung geradezu aufdringlich im Vordergrund stand. Paul Valery schildert in seinem Essay "Das Problem der Museen" diese Eindrücke mit den Worten: Beklemmung, Vorbehalt, Ehrfurcht, Langeweile, Abwehr, Bewunderung und Gewissensbisse, - und stellte fest: "Der Mensch, der schafft, der Mensch, der stirbt, nährt das Museum. Alles endet an der Wand oder in der Vitrine."

Hier setzte nun um die Jahrhundertwende eine Bewegung ein, die für das Museum neue Sinngebung suchte und gegenwartsnahe Aufgaben fand. Diese neuen Ideen können in den grundsätzlichen Forderungen zusammengefaßt werden:

1. der kunstaufnehmende Mensch soll im Mittelpunkt des musealen Geschehens stehen,
2. Das Kunstwerk soll gleich einem Leben ausstrahlenden Individuum gewertet und behandelt werden.

Früher hat man sich nicht um Besucherzahlen gekümmert, jetzt werden diese Statistiken zu einem entscheidenden Gesichtspunkt der Museumsarbeit (allerdings ist eine Überbewertung des Quantitativen auf diesem Gebiet besonders gefährlich). Aber es liegt doch ein tieferer Sinn in dem Bemühen des modernen Menschen, der bestimmte Erwartungen an den Besuch des Museums knüpft, Auseinandersetzung mit fremden geistigen Kulturen, Deutungen der Welt und damit Deutungen des eigenen Ich. Diese Erwartungen müssen erfüllt werden in dem Sinn des Wortes von Adalbert Stifter: "Die Künstler sind die größten Wohltäter der Menschheit" und Nietzsche hat es mit den Worten formuliert: "Die Museen sind die Kirchen der Ästheten".

Früher hat man sich nicht um die geheimnisvolle Ausstrahlung des Kunstwerkes, um seinen Lebensraum gekümmert und Unvereinbares um der chronologischen Ordnung willen zusammengepfercht. Jetzt wird jedes Kunstwerk als "Persönlichkeit" betrachtet, die einen angemessenen Raum fordert und unter Umständen eine ausreichende Distanz zum Nachbarn. Diese "Persönlichkeiten" stammen aus den verschiedensten "Kinderstuben" – wenn man so sagen darf – aus einem feudalen oder bürgerlichen Haus, aus einer heiligen oder profanen Welt.

Das Programm des modernen Museums lautet daher:

Sinngemäße Aufgliederung des Ausstellungsgutes, klare Führung, Herausarbeiten von Akzenten und vor allem Aktualität. Mit anderen Worten: Räume, die dem Maßstab der Kunstwerke jeweils gerecht werden, Lichtquellen, die dem Charakter der Werke entsprechen, und vor allem weitgehende Wandelbarkeit. Hierbei müssen sich der Gestaltung des eigentlichen Ausstellungsraumes als stilbildendem Element der Aufgabe, die Fragen der Organisation, der Führung u.s.w. unterordnen. Es besteht sonst die Gefahr, daß das Wesentlichste vernachlässigt wird. Ich denke hier z.B. an das Guggenheim Museum von Frank Lloyd Wright, wo durch die Überbewertung des Führungsprinzips in der fortlaufenden Spirale die Individualität der Kunstwerke leidet.

Der Ausstellungsraum wird bestimmt durch 3 Elemente: Proportion, Licht und Material. Er muß so proportioniert werden können, daß jedes einzelne Kunstwerk darin ein "Zuhause" findet. Es wurde versucht dieses Ziel durch die rythmische Folge großer und kleiner, hoher und niedriger, heller und gedämpfter Räume zu erreichen.

Eine Festlegung ist jedoch äußerst schwierig und die Lösung muß in der Richtung gesucht werden, daß der Raum entsprechend der inneren Struktur der Sammlung in vielfältigen Formen variiert werden kann. Jede Aufstellung von Kunstwerken kann nur eine der vielen möglichen Interpretationen sein, Ausdruck einer bestimmten Zeit und Auffassung, und darf nicht als unveränderliche, geprägte Form für alle Zukunft dem Museum aufgezwungen werden.

Ebenso schwierig ist es das Licht generell festzulegen. Es handelt sich beim Tageslicht wirklich um ein Element der Natur mit seinen unendlich wandelbaren, beglückenden und zerstörenden Kräften. Die Debatte um Oberlicht oder Seitenlicht erregt seit vielen Jahren die Fachwelt. Direktor Sandberg in Amsterdam verurteilt den Oberlichtsaal temperamentvoll: er schließe die Kunst von dem umgebenden Leben ab, er habe keine Richtung, er reize die Nerven, weil er den Besucher fühlen lasse, daß er ein Loch im Schädel habe, und veranlasse ihn schließlich mit gerunzelten Augenbrauen vor die Bilder zutreten. Demgegenüber verteidigte Direktor Schmidt in Basel den Oberlichtsaal: er fördere die geistige Konzentration, gewähre ein relativ konstantes Licht, liefere die größtmögliche Behangfläche und erlaube vor allem schnelle Umstellungen. Analog können dem Seitenlicht negative und positive Eigenschaften zugesprochen werden.

Wie kompliziert das Tageslichtproblem ist erkennt man auch in der Diskussion um das Nordlicht. Das hierbei oft angezogene Beispiel des Nordlicht-Atelierfensters wird vom Maler nicht so sehr wegen seines künstlerischen Wertes als vielmehr wegen seiner relativen Gleichmäßigkeit geschätzt. Obwohl ein reines Nordlicht-Museum die Lösung der Wärmetechnik und der Sonneneinstrahlung sehr erleichtern würde, muß man sich doch darüber klar sein, daß es in künstlerischer Beziehung einen Verlust bedeuten würde und das Problem in einseitiger Weise simplifizieren würde. Alle Auffassungen haben nur bedingte Gültigkeit und es gibt nur Lösungen von Fall zu Fall, aber an einem Grundprinzip kann man festhalten: Raum und Licht müssen auf jeden Fall miteinander im Einklang stehen, d.h. das Licht muß ähnlich den Raumproportionen variiert werden können. Je nach Aufbau der Sammlung sollte das Tageslicht als Ober- oder Seitenlicht, als intensives oder gedämpftes Licht, als warmes oder kaltes Licht gewählt werden können. Wenn das Kunstwerk – als Ausgangspunkt aller Überlegungen – im "rechten Licht" stehen soll, läßt sich dies nur bei einer flexiblen Auffassung der Lichtfrage lösen.

Es ist heute eine Selbstverständlichkeit geworden, daß den Museen Wechsellausstellungen angefügt werden; aber auch die sogenannten festen Bestände erlauben eine Vielfalt der Auffassungen und nahezu unbegrenzte Kombinationen. Jedes Kunstwerk hat als lebendige Schöpfung unendlich viele innere Möglichkeiten. Hier erhebt sich die vieldiskutierte Antithese Museum – Ausstellungsbau: Extrem formuliert, soll das Museum als Hüter von Ewigkeitswerten in statischer Unbeweglichkeit verharren gleich einem Mausoleum, während der Ausstellungsbau nur als Bühne für Improvisationen dienen soll. Diese Unterscheidung ist insofern berechtigt als es sich um die Konservierung großer Werte, also um technische Fragen handelt, nicht jedoch in der Beziehung von Betrachter und Kunstwerk im Verhältnis zu Raum und Licht. Es tritt jedoch beim Museum als neuer Faktor die Zeit hinzu und das Bewußtsein, daß das Kunstwerk ein bleibendes Zuhause gefunden haben sollte. Die Atmosphäre des Beständigen muß in der Sorgfalt des Details und in der Qualität des Materials zum Ausdruck kommen. In diesem Sinn ist das 3. Element des Museumsraumes neben Proportion und Licht, das verwendete Material, von entscheidender Bedeutung für die geistige Aussage. Der Besucher will jedoch nicht mit dem Museum sondern mit dem Kunstwerk konfrontiert werden. Er erwartet nur einen architektonischen Rahmen, dessen Eigenwert zurücktritt, und der selbstlos dem Kunstwerk dienen soll. Wenn

Raum, Licht und Material jeweils auf die einzelnen Kunstwerke abgestimmt werden sollen, so muß eine Konstruktion gewählt werden, die sich neutral verhält, aber viele Möglichkeiten der Innenraumgestaltung offen läßt. Mit anderen Worten: der neutrale Großraum erlaubt gerade ein Höchstmaß an individueller Raumgestaltung und Anpassung an das Kunstwerk.

Dies wiederum hat zu einer nur dem Museumsbau eigentümlichen Architektur geführt: So ist z.B. die Überspannung stützenfreier Räume oder das Wechselspiel großer Lichtöffnungen mit geschlossenen Wandflächen für den Museumsbau typisch. Auch von anderen Bauaufgaben wird sich das Museum durch seine charakteristische Architektur unterscheiden. Wenn man z.B. das Theater zum Vergleich heranzieht, so findet man abgesehen von den technischen Divergenzen ganz andere geistige Voraussetzungen: Hier dienende Unterordnung, dort betonte Steigerung, hier ruhige Zurückhaltung, dort dramatischer Ausdruck. Aufgrund seiner dienenden Funktion kann man beinahe von einer bestimmten psychologischen Tendenz im Museumsbau sprechen. Da das Kunstwerk besonders empfindlich auf eine stilfremde Umgebung reagiert, wird ihm nur der einfache, gewissermaßen elementar-architektonische Raum gerecht.

Alle bisherigen Überlegungen mündeten in der Forderung, daß das moderne Museum flexibel sein muß; aber diese Grundvoraussetzung bereitet bei der Umsetzung in die Realität durch die Schwerfälligkeit der Materie – und übrigens auch der Menschen – große Schwierigkeiten.

Die elastische Raum- und Lichtvorstellung stößt auf das Beharrungsvermögen der konservatorischen Belange, die darauf hinauslaufen, alle Schwankungen des Lichtes, der Wärme und der Feuchtigkeit auszuschalten, also die Natur zu eliminieren und eine künstliche Welt aufzubauen. Vom Standpunkt der Konservierung aus gesehen, dürften nur fensterlose Kunstmuseen gebaut werden, gewissermaßen sterile Behälter. Alle Witterungseinflüsse, die zerstörenden ultravioletten Strahlen, die Lichtschwankungen könnten ausgeschaltet werden, eine ganze Reihe wissenschaftlicher Vorzüge böte sich an, aber Mensch, Kunst und Natur würden aus der lebendigen Schöpfung ausgeschlossen. Es bleibt die Erkenntnis, daß das Tageslicht in seiner Vielfalt das Lebelement des Museums ist.

Im idealen d.h. flexiblen Museum sollten dem Eintritt des Lichts viele Möglichkeiten offengehalten werden. Dies kann durch auswechselbare Elemente oder durch weitgehende Verglasung erreicht werden. Da in unserer Klimazone nur die zweite Lösung in Frage kommt, müssen Teile der Verglasung durch variable Innenwände abgeschirmt werden. Das Glas steht also an jeder beliebigen Stelle der Außenwand als Lichtspender potentiell zur Verfügung und wird dort von innen freigelegt, wo es aus dem Aufbau der Sammlung heraus wünschenswert erscheint. Das Glas ist also vorwiegend Konstruktionsmittel und nicht endgültiger, architektonischer Raumabschluß. Auch wenn die effektiven Fensterflächen in dieser Weise reduziert werden, müssen alle Mittel der heutigen Heizungs- und Lüftungstechnik, sowie der Lichtregulierung eingesetzt werden. Nach dem jetzigen Stand der Museumswissenschaft sind klimatechnische Anlagen in jedem Museum mit wertvollem Bestand notwendig und werden nachträglich auch in alte Museen schlecht und recht eingebaut. Es ist daher keine übertriebene Forderung, wenn sie in dem modernen Museum eine wichtige Funktion übernehmen und die flexible Konzeption überhaupt erst ermöglichen.

Hieraus geht hervor, daß die Technik im modernen Museumsbau eine große Rolle spielt, aber die darf nur dienend im Hintergrund stehen und optisch nicht in Erscheinung treten. Krass ausgedrückt, kann schon ein Radiator einen formalen Konflikt mit moderner Plastik heraufbeschwören und es sind schon Lüftungsgitter zu abstrakten Gemälden avanciert. Dasselbe gilt auch von der Anordnung und Bemessung der Konstruktionsteile: Ich erinnere hier z.B. an Pfeiler, die Kunstwerke "erschlagen" können oder an die photogenen, massiven Sonnenschutzlamellen südamerikanischer Museen, die den Maßstab des Innenraums zerstören. Im Interesse der ungestörten Betrachtung des Kunstwerkes muß der Museumsbau eine Tendenz zur technischen Vollendung, zur Perfektion haben, - um dieses Schlagwort zu gebrauchen. Für den Architekten ist dieser Widerstreit der idealen Vorstellungen eines modernen Museums mit den technischen Möglichkeiten besonders interessant. Wenn ich nun von diesen allgemeinen Gedankengängen, die mit den Problemen der Aufgabe vertraut machen sollen, zu dem Neubau des Kunstmuseums Duisburg kommen, so möchte ich es als eine Eigenart des Projektes herausstellen, daß hier gewissermaßen 2 Grundtypen des Museums nebeneinanderstehen. Diese Aufgliederung ergibt sich aus der Programmstellung, bzw. aus dem Aufbau der Sammlung. Auf der einen Seite die Städtische Kunstsammlung, die ständig erweitert wird und einen sehr vielseitigen Charakter haben wird, die Plastik, Malerei und Grafik verschiedener Künstler und Zeiten sowie Wechselausstellungen umfassen wird, auf der anderen Seite das eigentliche Lehmbruck-Museum, das nur die Werke meines Vaters aufnehmen wird, ein abgeschlossenes Lebenswerk von einheitlichem Charakter. Es ist selbstverständlich, daß im ersten Fall in der Gestaltung eine gewisse Neutralität und unter allen Umständen Flexibilität gewahrt werden muß, während im zweiten Fall dies nicht mehr in dem Maß erforderlich ist und eine Festlegung bis zu einem gewissen Grad erfolgen kann. Man kann die beiden Typen als den variablen und den statischen Typ bezeichnen. Die Bauaufgabe bezieht aus dieser Polarität einen wesentlichen Teil ihrer architektonischen Spannung. Allgemein möchte ich noch voranstellen, daß es sich im ein Museum ausschließlich moderner Kunst handelt, also in den Raum- und Lichtverhältnissen unserer Zeit "zu Hause" ist, und daß der Schwerpunkt auch bei der Städtischen Sammlung stets auf der Plastik liegen wird. Aus diesem Grund wird großer Wert auf die Ausstellungsräume im Freien, den Vorhof und den Plastikhof gelegt. Nicht zuletzt können auch die großen Glasöffnungen bei Plastik in vollem Maß genutzt werden, während ja bekanntlich bei Gemälden die Farben der Natur in Konkurrenz treten können.

Bitte verdunkeln!

- 1) Gesamtsituation, kurze städtebauliche und organisatorische Erläut. Zugang. transparente Eingangshalle, damit Park optisch durchläuft
Wechselaustlg. Grafik, Verwaltung, Hausmeister, außerhalb Rundgang so daß Architektur nicht gestört.
Einbettung in Park. versenken des 2. Bauabschnittes um Höhe 6.70
Auch 1. B.A. niedrig. Gliederung ein einz. Baukörper
Vortragssaal notwendig für lebendiges Museum
- 2) Städt. Museum – variabler Typ.

Großraum, spätere Unterteilung, Freiheit und Herauslegen der Konstruktion Wand und Dach, stützenfrei
 Ineinanderfließen der Räume, Versetzen um Halbeschosse, Blicke von oben oder unten bei Plastik,
 Raumteilung durch Stellwände einh. Maßes.
 Dieselben Elemente zum teilweisen Abschließen der Verglasung.
 Tageslicht: Teils Seiten- teils Oberlicht steht zur Verfügung
 Der nicht benötigte Teil kann durch Wand- oder Deckenplatten geschlossen werden. Flächenbeleucht. Strahler
 Konstruktion: Rahmenbinder kein Formalismus, Keine Teilung, keine Schatten, auch in der Decke. Fenster hängende Verglasung, um Bewegungen und Wärmeausdehnung auffangen. Baldachin = abgehängte Lichtdecke. Raumtragwerk sichtbar. Rohre.
 Technik Blechelemente, Feuerpolizei, Plexiglaskuppeln.
 Lüftung: Luftbefeuchtung konstant. Alle Kanäle eingebaut. in den wenig Wänden.
 Material. Glas (leicht zu reinigen) Sichtbeton, Sichtstahl., d.h. elementare Baustoffe, holl. Handgestrichene, dunkle Klinker, Carrara-Kiesel, farblich zurückhaltend.

- 3) Lehmbruck-M. Anschließend die letzte jetzt zur Ausführung kommende Fassung des eig. Lehmbruck-M. zeigen.
 In diesem Teil soll das gesamte Werk Aufstellung finden einschl. Frühwerk und Grafik. Ich sagte vorhin schon, daß hier eine ganz andere Aufgabe vorliegt, es handelt sich um eine in sich geschlossene Sammlung, die eine bleibende Heimstätte gefunden hat. Hier ist es möglich sich weitgehend festzulegen, ja es ist geradezu notwendig, um eine dem Inhalt entsprechende ausgeprägte Erscheinungsform zu finden.
 Hierbei erheben sich zwei grundsätzliche Fragen: Wie verhält sich die Plastik meines Vaters zur Natur und zur Architektur?
 Es ist eine bekannte Tatsache, daß in einem großen Freiraum aufgestellte Figuren von dem ringsumgebenden starken Licht aufgesogen werden. Dieser Gefahr sind die feingliedrigen Arbeiten meines Vaters ganz besonders ausgesetzt. Wenn auch die Haupt-Figuren z.T. überlebensgroß sind, so sind doch die Volumina für den unbegrenzten Freiraum nicht geschaffen. Eine Ausnahme bilden vielleicht die letzten Werke, die eine starke dreidimensionale Verspannung haben. Etwas Anderes ist es, wenn der Freiraum durch Abpflanzungen oder Mauern optisch begrenzt wird, und sich damit dem Innenraum nähert. Ferner ist noch auf eine Schwierigkeit hinzuweisen, die sich dadurch ergibt, daß kräftige Naturformen, Baumstämme etc. zu den Plastiken in Konkurrenz treten können. Nicht zuletzt sind auch die bei verschiedenen Arbeiten verwandten Materialien Gips, Steinguß etc. mit ihrer differenzierten Oberfläche nicht für eine Aufstellung im Freien geeignet.
 Über das Verhältnis der Kunst meines Vaters zur Architektur hat Herr von Einem [Herbert von Einem, Prof. Bonn, Anm. de. Verf.] in seinem Festvortrag kürzlich etwa gesagt: "Die Figuren sind so tektonisch aufgefaßt und gebaut, daß sie ihre eigene Architektur in sich tragen, d.h. sie brauchen nicht die Verbindung, geschweige denn eine notwendige Anlehnung an ein Bauwerk. Hieraus geht hervor, daß die Aufgabe darin besteht, einen Raum als Maßstab für die Plastik zu schaffen, der weder durch Weite verkleinert

noch durch Enge erdrückt. Trotz gewisser Hauptansichten sind alle Figuren ausgesprochene Rundplastiken, die weder in Nischen, noch an die Wand gestellt werden dürfen, sondern frei im Raum stehen müssen. Die Wände sind nur Hintergründe, die Decke nur eine horizontale Stellwand – wenn man so sagen will –, der Raum wird nur angedeutet. Dies bedeutet jedoch nicht daß sich diese Raumbegrenzungen indifferent verhalten müssen, sondern sie reagieren auf den Ausdruck der Kunstwerke, sie führen die vertikale oder horizontale Tendenz fort, sie schwingen um eine Plastik als Mittelpunkt, oder öffnen sich zum Licht. Es findet keine Einordnung oder Unterordnung, sondern ein freies Zusammenspiel von Plastik und Architektur statt.

Während der 1. B.A. wie eine große Glasvitrine hängt, wächst der 2. BA nur zu einem Teil aus dem Boden, in den er tief versenkt ist. Größte Raumhöhe 6.70. Vertikaltendenz. Grundriß statisch-quadratisch.

Konzentriert um einen Mittelpunkt, den Innenhof, hier noch mal Kontakt mit der Natur. Nach innen gerichtet – symbolisch. Abschirmen der Außenwelt, doch immer wieder Blicke. Inmitten der Stadt!

Rundgang: Frühwerk etc. Niveauunterschiede. Aufblicke. Grafik.

Verbindung zum 1. B.A.

Wände. Vertikale und horizontale Elemente. Windmühlenflügel-artige Anordnung.

Statisch erforderlich Unterstützung aus obigen Gründen nicht Stütze sondern Scheibe. Ausdruck des Durchstoßens. Nur leichte Berührung.

Kurven. Andeutung von Raumabschnitten zugleich. Ruhig. Kurven plastisches El.

Dach: Eindruck der Schwerelosigkeit. (Stellwand) Keine direkte Berührung mit den Wänden wichtig. Lichtöffnung variabel.

Keine Stützen. Zwischenlösung von Groß- und Einzelraum.

Licht: Das Lichtproblem eines Plastikmuseum unterscheidet sich grundsätzlich von dem eines allg. vielseitigen Museums. Um die plastischen Werte voll zur Geltung zu bringen, muß das Tageslicht scharf – ähnlich dem hohen Atelierlicht – sein, und nicht diffus wie in den üblichen Oberlichtsälen. Vor allem muß es eine eindeutige Haupteinfallrichtung haben, und auf den Figuren die höchste Intensität erreichen.

Material: Einheitlichkeit, Sichtbeton, neutral, ruhig, einfaches Material, fast Rohbaucharakter, Kieselbeton, Bodenplatten teil Kunststein, teils Waschbetonplatten.

Hiermit bin ich am Ende meiner Ausführungen angekommen und möchte es zum Abschluß nicht unterlassen allen Beteiligten für das mir entgegengebrachte Vertrauen zu danken.

**21. Maschinenschriftliches Schreiben von August Hoff an Manfred
Lehmbruck vom 24.2.1962**
(Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

Herrn Architekt
Dr. Manfred Lehmbruck.
Stuttgart –S
Humboldtstr. 20.

Professor Dr. August Hoff
Direktor der Kölner Werkschulen I. R.

Lieber Herr Lehmbruck!

Das sehr schöne Heft über das Reuchlinhaus kam einen Tag zu spät an, um es in Hagen dem Vorstand unserer van de Velde-Gesellschaft vorlegen zu können. Aber auch ohne solchen Anschauungsstoff wurde beschlossen, dass wir der Stadt Ihre Hinzuziehung vorschlagen. Herr Dipl. Ing. Döpfner hatte Ihr Werk in Pforzheim besichtigt und war sehr angetan davon.

Wie stehen Sie mit Mies van der Rohe? Würde er Sie empfehlen? Das würde die Sache in Hagen sehr unterstützen, da von einigen Seiten Mies genannt worden war. Wäre es ein Neubau, so könnte man an ihn denken; bei einem Um- und Ausbau muss der Architekt doch oft zur Hand sein. Von Ihrem Bauplatz in Duisburg ist das leicht zu machen. Die entscheidende Aussprache wird wohl erst Ende März sein.

Vorher wollen meine Frau und ich uns ab Mittwoch in Bad Gastein erholen. Wir waren beide von der Grippe geplagt; doch das ist überwunden.

Ich hoffe, es geht Ihrer Familie gut.
Wir grüssen herzlich von Haus zu Haus

Ihr
A. Hoff

Köln 24.2.1962
Trajanstraße 27
Ruf 32903

22. Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an August Hoff vom 3.3.1962 (Durchschlag)
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

den 3.3.1962.

Herrn
Professor A. Hoff
Köln
Trajanstr. 27.

Lieber Herr Professor Hoff,

Herzlichen Dank für den günstigen Zwischenbericht und den Beschluß der Van de Velde-Gesellschaft. Ich war am 9.2. in Köln und hatte vergebens versucht Sie zu erreichen.

Wie Sie wohl wissen ist Mies van der Rohe ein alter Freund der Familie. Als wir 1932 nach Berlin zogen, habe ich ein halbes Jahr auf dem Bau des Hauses Lemcke in Weißensee (Mies) praktiziert. Anschließend war ich bis zur Auflösung 1933 als Hospitant auf dem Bauhaus. Da er die Entwicklung damals voraussah, hatte er mir zur TH. Geraten. Ich hatte dann noch wenige Tage vor seinem Weggang mit ihm darüber gesprochen, auch nach Amerika nachzukommen, wenn ich mein Studium beendet habe. Als ich dann nach Paris ging, sollte dies nur eine Zwischenstufe auf dem Weg nach USA sein, da mit Mies schon Alles besprochen war. Durch den Krieg ist Alles anders gekommen.

Mit Frau Reich hatte ich während des Krieges und nachher bis kurz vor ihrem Tod guten Kontakt, aber mit Mies selbst habe ich seitdem keine Verbindung mehr. Er ist ja auch kein Freund der Schreiberei! Wenn ich seine Privatadresse hätte, würde ich ihm gerne mal etwas von mir schicken (Die Adresse Illinois Inst. of Technology in Chikago funktioniert nicht).

Jedenfalls glaube ich, daß er mir wohl helfen würde, zumal ich ja auch etwas in seinem Geist schaffe. Er soll ja jetzt wegen des Krupp-Verwaltungsbaues nach Deutschland kommen. Wenn Sie zufällig etwas darüber hören, wäre ich für eine Mitteilung sehr dankbar; ich hätte ihn gerne einmal wieder gesehen.

Sonst geht es hier gut. Meine jüngere Tochter Bettina hat nun auch die gefürchtete Prüfung für das Gymnasium bestanden und die ganze Familie hat durch den ersten Opernbesuch der Kinder (Oberon) mitgefeiert!

Mit herzlichen Grüßen
von Haus zu Haus
Ihr

23. Maschinenschriftliches Schreiben von Manfred Lehbruck an Ludwig Mies van der Rohe vom 30.3.1962 (Durchschlag)
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Herrn den 30.3.1962.
Professor Mies van der Rohe
230 East Ohio Str.
Chikago II Illinois

Sehr geehrter Herr Professor Mies van der Rohe,

Von Herrn Prof. Hoff in Köln, mit dem ich z.Zt. in Korrespondenz wegen des Van de Velde – Museums in Hagen stehe, erhielt ich Ihre Privatadresse. Ich hatte Ihnen kurz nach dem Krieg an die Adresse des Instituts of Technology geschrieben und letzten Sommer die Todesanzeige meiner Mutter geschickt. Bei der Durchsicht der Briefe meines Vaters fand ich immer wieder Ihren Namen.

Ich weiß nicht, ob Sie sich noch daran erinnern, daß ich im Jahre 1932 als angehender Student auf der Baustelle Haus Lemcke, Berlin-Weißensee, praktizierte betreut von Herrn Walter. Anschließend war ich am Bauhaus in Berlin bis zu dessen Schließung tätig. Mit Frau Reich hatte ich die ganzen Jahre hindurch bis nach dem Krieg Kontakt. Sie selbst rieten mir damals an der Technischen Hochschule weiterzustudieren. Kurz vor ihrem Weggang aus Deutschland besprachen Sie mit mir die Arbeitsmöglichkeiten im Ausland, da ich ja nach Beendigung des Studiums nicht in Deutschland bleiben wollte. Ab 1938 arbeitete ich dann in Paris bei Auguste Perret. Aber die vorgesehene Auswanderung nach den USA, die Nierendorf vorbereitete, sollte durch den Kriegsausbruch nicht mehr gelingen. Jetzt bin ich in Stuttgart selbstständig. Da ich in Pforzheim und in Duisburg Museen baue, wurde ich letztes Jahr zu einer ICOM-Tagung in Italien eingeladen, bei der ich Mr. Johnson kennenlernte. Er riet mir Ihnen meine Bauten zu zeigen. Durch Hoff hörte ich nun, daß Sie vielleicht bald nach Essen kommen. Ich wäre sehr glücklich, wenn ich Sie bei dieser Gelegenheit sehen und – wenn es Ihre Zeit erlaubt – Ihnen einige Photos zeigen dürfte.

Für eine kurze Nachricht wäre ich dankbar.

Es ist mir ein Bedürfnis Ihnen zu sagen, daß Ihre Arbeiten stets einen starken Eindruck auf mich machten. In der Hoffnung, daß es Ihnen gut geht und daß Sie eine angenehme Reise haben werden, bleibe ich

Mit ergebenen Grüßen

Ihr

24. Manfred Lehbruck, Rede anlässlich des Richtfestes des 2. Bauabschnitts in Duisburg am 14.12.1962, Typoskript, undatiert
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

den 14.12.

Sehr geehrte Herrn Beigeordneten, verehrte Festgäste,
Wenn wir heute das Richtfest des 2. Bauabschnittes des Kunstmuseum feiern, so ist hiermit ein sichtbarer Ausdruck des kulturellen Lebens der Stadt Duisburg erreicht, der es wohl würdig ist beachtet zu werden. Die Stadt Montan hatte durch ihre ausserordentliche industrielle Entwicklung in den letzten Jahrzehnten so gewaltige Aufgaben zu meistern, dass vielleicht der Kunst nicht in entsprechendem Mass Beachtung geschenkt werden konnte. Nicht dass im privaten Kreis keine Liebe und Interesse bestanden hätte oder dass nicht im gesellschaftlichen Leben wertvolle Veranstaltungen stattgefunden hätten, aber es fehlten die Sammelpunkte, die grossen Bauten der Gemeinschaft, in denen sich kulturelles Leben hätte entfalten können. Es war daher ein hochherziger Entschluss der Stadtväter als sie im Anschluss an den 1. Bauabschnitt auch den 2. Bauab. des Kunstmuseums beschlossen, der dem Lebenswerk meines Vaters eine bleibende Heimstatt schaffen sollte.
Als Vertreter der Familie Lehbruck darf ich heute allen denjenigen die im Rat der Stadt, in der Verwaltung, in der persönlichen oder öffentlichen Meinung das Lehbruck-Museum gefördert haben, Dank aussprechen, vor allem auch dafür, dass es mit soviel Grosszügigkeit und Verständnis geschah.
Als Architekt erinnere ich mich an das Richtfest des 1. B.-Ab. vor etwa 1 ½ Jahren, als ich sagte, welch schwierige, verantwortungsvolle und doch schöne Aufgabe es für mich ist, dieses Museum bauen zu dürfen und damals den Wunsch äusserte, der 2. B.A. möge recht bald folgen, damit er ein architektonisches Gegengewicht zum ersten Teil bilde und der Gesamtanlage aus dieser Spannung heraus ihren Sinn gebe.
Nun steht er bereits zu einem grossen Teil realisiert vor uns. Man ahnt bereits den Gegensatz der Sichtbetonwände zur hängenden Verglasung des 1. Teiles, die Gegenbewegung der hochstrebenden Rahmenbinder zu dem versenkten Ausstellungsraum der Skulpturen. Dadurch, dass man in das Plastikmuseum hinabsteigt, war es möglich, trotz der beachtlichen inneren Raumhöhe die Gebäudehöhe über Gelände niedrig und bescheiden zu halten, und den Emanuel Kant Park verhältnismässig wenig zu beeinträchtigen.
Besonderen Dank möchte ich der Firma Gebr. Kiefer sagen, die in bewährter Weise, Führung und Belegschaft, wie im 1. B.A. die nicht immer leichte Arbeit gemeistert hat. Vieles ging über den Rahmen des üblichen hinaus – ich erinnere nur an den Sichtbeton – aber die Firma ging immer mit, - auch wenn es manchmal ein Wagnis war. In vielen Besprechungen mussten die kniffligen Punkte gemeinsam geklärt werden. Man sieht den monolithisch wirkenden Wänden nicht mehr an, dass sie aus 2 Schalen bestehen und eine innere Isolierung haben. Auch den gekrümmten Wänden sieht man es nicht an, dass die Kurve nicht leicht zu nehmen war. Je weniger davon zu sehen ist, umso besser war die Arbeit. Ja, man kann sagen, daß in der sorgfältigen Schalarbeit, das alte Zimmermannshandwerk eine zeitgemäße Form gefunden hat. Die Presse hatte es bereits gewürdigt, dass die Arbeiter auf die Mittagspause verzichtet hatten, um einen Betonguss ohne Arbeitsfuge herzustellen.

Die Stahlbauarbeiten wurden von der Firma Schweisstechnik ausgeführt. Die Anforderungen waren sehr hoch und verlangten eine genaue und gründliche Vorarbeit, die vielleicht vonseiten der Firma unterschätzt wurde. Dadurch, dass die Montagearbeiten bis in den früh einbrechenden Winter gerieten, musste von den Monteuren auf der Baustelle besonderes geleistet werden.

Ihnen allen Dank und Anerkennung für die geleistete Arbeit, - wie auch der Firma Isoliertechnik die die Dachdeckerarbeiten übernahm.

Die Bauleitung lag in den Händen des städt. Hochbauamtes. Die Schwierigkeiten einen nicht alltäglichen Bau durchzuziehen, der nicht mit Routinemasstäben zu messen ist, werden wohl gerne von den verantwortlichen Herren bestätigt. Es wurde nicht nur von jedem Handwerker Besonderes verlangt, sondern auch die Bauleitung hat sich voll und ganz eingesetzt.

Die besondere Leistung des Statikers war bei dem 1. B.A. mit seinen Stahlrahmen und der abgehängten Decke vielleicht auch den Laien augenfälliger, dennoch kann ich versichern, dass auch der 2. B.A. einige Schwierigkeiten bot, die Herr Dipl. ing. Lewenton und seine Mitarbeiter mit Geschick bewältigt haben.

Auch ich möchte in diesem Augenblick meinen eigenen Mitarbeiter, Herrn Bauing. Schmidt herausstellen, der unermüdlich die beste Lösung der vielen und ungewöhnlichen Problem suchte.

Indem ich nochmals allen Beteiligten für die gute Zusammenarbeit danke, hoffe ich, dass dieser Bauteil termingemäss glücklich zu Ende geführt werden kann, damit er seinen hohen "Sinn", der nicht einen "Zweck" alltäglicher Art entspricht, recht bald erfüllen möge.

25. Manfred Lehbruck, Rede zur Eröffnung des Wilhelm Lehbruck-Museums in Duisburg am 5.6.1964, Typoskript, undatiert
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Die vielfältigen Gedanken und Empfindungen des heutigen Tages lassen sich schwer in wenige Worte zusammenfassen.

Nur einer schicksalhaften Verkettung glücklicher Umstände ist es zu verdanken, daß das Kunstmuseum Duisburg in seiner jetzigen Gestalt Wirklichkeit werden konnte.

Rückblickend wollen wir uns daran erinnern, daß es Zeiten gab, in denen die Kunst bekämpft und erniedrigt wurde, daß das Edle zerbrechlich und das Hohe gefährdet ist.

Wohl gehört die Kunst einer geistigen Welt an, aber auch sie muß – wie alles wahrhaft Seiende – ihren Ort haben.

Das Werk Wilhelm Lehbrucks hat – glaube ich – seinen Ort hier in dieser harten Arbeitswelt der modernen Industrielandschaft. Hier hat es in geheimnisvoller Weise seinen Ursprung und hier hat es gegen die übermächtigen Einflüsse der Materie eine echte und notwendige Aufgabe zu erfüllen.

Es ist eine seltene – wenn nicht einmalige – Fügung, daß es möglich ist, das Gesamtwerk eines Künstlers in dieser Vollständigkeit zu zeigen. Meine Mutter, die in schweren und wechselvollen Jahren das Erbe bewahrt hatte, durfte diesen so sehr ersehnten Tag nicht mehr erleben.

Die Stadt Duisburg hat es sich zur Aufgabe gemacht, dem Kunstwerk Wilh. Lehbrucks ein "Zuhause" zu geben und keine Anstrengungen gescheut, dies würdig zu gestalten. Ich bin überzeugt, daß auch in Zukunft die geistige Einstellung und die innere Bereitschaft auf breiter Basis vorhanden sein wird. Hierfür möchte ich der Stadt Duisburg – auch im Namen der Familie – herzlichen Dank sagen.

Die vorhin erwähnte günstige Konstellation aller zusammenwirkenden Komponenten hat auch die bauliche Entwicklung begleitet.

Daß das Museum in dieser großzügigen Form errichtet werden konnte, ist der intensiven Anteilnahme der Bevölkerung und ihrer kommunalen Vertretung zu verdanken. Herr Oberbürgermeister Seeling hat von Anfang an aus einer inneren Verbundenheit zur Kunst heraus das Projekt unermüdlich gefördert.

Ich weiß, sehr verehrter Herr Oberbürgermeister, daß Ihnen das Museum eine Herzenssache war und ist. Sie wurden unterstützt von einem verständnisvollen Stadtrat und von einer Verwaltung, die nicht nur die Grundlagen für das Gelingen geschaffen hat sondern auch immer wieder Anregungen gegeben hat. Als Architekt möchte ich noch den Herren des Hochbauamtes und des Kulturamtes für die gute Zusammenarbeit herzlich danken, besonders auch Herrn Museumsdirektor Dr. Händler, der Inhalt und Bau zu koordinieren verstand. Mein ehrendes Gedenken gilt auch Herrn Beigeordneten Dittrich, der das Projekt temperamentvoll zur eigenen Sache machte.

Besondere Verdienste hat sich Herr Prof. Lewenton erworben, der in dreifacher Funktion als meisterhafter Statiker, als Ratsherr und als Kunstfreund wesentlich zum Gelingen beigetragen hat.

Es liegt in der Entwicklung unseres technischen Massenzeitalters begründet, daß die Erstellung eines nicht routinemäßigen Bauwerks ständig wachsende Schwierigkeiten bereitet. Die Auseinandersetzung mit diesem Problem wird in

Zukunft darüber entscheiden, inwieweit das Bauen eine Kunst bleibt oder zu einem rein technischen Fertigungsprozeß herabsinkt.

Die Bauleitung, die in den Händen des Hochbauamtes lag, hat in der Bewältigung dieser Widerstände eine beachtliche Leistung vollbracht.

In diesem Zusammenhang verdient auch die Einsatzbereitschaft der Arbeiter und Handwerker hervorgehoben zu werden, die zum Teil ungewöhnliche Ausführungen mit Bereitwilligkeit und Können erledigten. Ich bitte Sie, Verständnis dafür zu haben, daß ich nicht alle Firmen im Rahmen dieser Feier erwähnen kann und daher auf Namen ganz verzichte; aber allen Beteiligten sei an dieser Stelle meine Anerkennung ausgesprochen.

Dank gebührt auch den Mitarbeitern des eigenen Büros, die sich voll und ganz für die Aufgabe eingesetzt haben, vor allem Herrn Bauing. Schmidt.

Schließlich möchte ich mich noch herzlich bedanken für das Vertrauen, das mir die Stadt entgegengebracht hat. Als die Aufgabe an mich herangetragen wurde, wollte es ein Zufall meiner beruflichen Entwicklung, daß ich an dem Problem des Museumsbaues schon verschiedentlich in Theorie und Praxis gearbeitet hatte. Es war selbstverständlich, daß mich dieser Auftrag aufgrund der persönlichen Zusammenhänge besonders beschäftigte und aufgrund der Einmaligkeit eine große Verpflichtung bedeutete.

Es erscheint mir eine besonders glückliche Lösung, daß nicht nur das Lebenswerk eines einzelnen Künstlers isoliert ausgestellt wird, sondern gleichzeitig ein Forum der gesamten zeitgenössischen bildenden Kunst geschaffen wird. Diese Spannung von statischen und dynamischen Kräften sollte auch in der Architektur zum Ausdruck kommen.

Während bei dem allgemeinen Teil das Problem in der Bewältigung der Vielfalt und des Wechsels liegt, ist bei dem eigentlichen Lehmbruck-Teil eine endgültige Festlegung erforderlich. Hier besteht eine so enge Beziehung von Kunst und Bau, daß sich ein indifferenzierter architektonischer Rahmen von selbst ausschloß.

Da aber ein Kunstwerk viele Deutungen zuläßt und in jedem Menschen andere Seiten zum Klingen bringt, ist eine Lösung – im letzten Sinne – nur begrenzt möglich. Hier ist jede architektonisch-künstlerische Entscheidung ein Versuch und ein Wagnis.

Zweifellos werden jedoch der organisch-plastische Formenreichtum und die geometrisch kubische Strenge erst im Kontrast voll wirksam.

Ich bin immer wieder nach "Idee" des Museumsbaues gefragt worden. Eine so komplexe Frage läßt sich nur allgemein beantworten: die Architektur soll als Vermittler von Beschauer und Kunstwerk selbstlos dienen. Das ausgestellte Werk ist heute nicht mehr Objekt wie in früheren Zeiten sondern Subjekt. Es verlangt einen Lebensraum, der seine Eigenart berücksichtigt, es braucht Raum- und Lichtverhältnisse, die ihm angepaßt sind, und es fordert die Ausschaltung des Überflüssigen und Störenden. Aus diesem selben Grundgedanken heraus ist auch die verschiedene Form der beiden Baukörper zwangsläufig vom Zweck und Inhalt her entstanden.

Große Kunst rührt immer an letzte Dinge; der Betriebsamkeit und Sensation sind hier Grenzen gezogen, die auch die bauliche Gestaltung bestimmen. Das entscheidende Erlebnis vollzieht sich immer in der Stille, in der einsamen Zwiesprache mit der Kunst. In dieser Begegnung von Betrachter und Künstler im Werk wird noch die wahre innere Freiheit des Individuums gewahrt. Hier

liegt in unserer automatisierten Welt eine große, vielleicht sogar lebenswichtige Aufgabe des modernen Museums.

Um dieses Tor zu einer inneren Welt der Besinnung und der schöpferischen Werte zu öffnen, überreiche ich Ihnen, sehr verehrter Herr Oberbürgermeister, die Schlüssel des Wilh. Lehmbruck-Museums!

26. Manfred Lehbruck, Rede bei einem Empfang der Firma Knoll International am 13. Mai 1966, Typoskript, undatiert
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Meine sehr geehrten Damen und Herren, liebe Kollegen,

als ich eingeladen wurde, an dem heutigen Abend über Mies van der Rohe zu sprechen, hatte ich Bedenken, ob meine weit zurückliegenden Erinnerungen, noch dazu aus der Froschperspektive des beginnenden Architekten, etwas Wesentliches dazu beitragen können. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit machte es mir jedoch Freude, den Einflüssen seiner Persönlichkeit nachzuspüren, die ich damals zum Teil unbewußt in mich aufnahm, um sie nach den inzwischen gewonnenen Erfahrungen mit neuen Augen zu sehen.

Da sich die Familien schon zu Lebzeiten meines Vaters kannten und wir bereits als Kinder und Spielgefährten der Töchter in das Mies'sche Landhaus nach Werder mitgenommen wurden, lag es nahe, daß ich ihn um Rat fragte, als ich mich 1932 entschloß, Architekt zu werden. Sein Büro befand sich damals in einem typischen Berliner Wohnhaus am Karlsbad, und nur ein kleines Klingelschild mit der schlichten Aufschrift "Mies" wies darauf hin. Es gab nur wenige normale Büroräume und ein persönliches Arbeits- und Besprechungszimmer, das trotz seiner geringen Ausmaße ein großzügiges Fluidum ausstrahlte. Die falsche Pracht des Berliner Gründerjahrebarocks war hinter einer ringsum laufenden, hellgrauen gefälteten Wandbespannung verschwunden. Ein einfacher Arbeitstisch und eine Barcelona-Gruppe, (- wenn ich mich recht erinnere, mit hellem Schweinsleder und blauem Safian bezogen -) stand einsam aber genau an der richtigen Stelle in dem sonst leeren Raum. Mit wenigen einfachen, aber erlesenden Mitteln hatte er dem Haus eine höhere Ordnung gegeben, eine Klarheit und Weite, die etwas Feierliches hatte. Die äußere Erscheinung Mies van der Rohes entsprach diesem Rahmen, da er stets mit zurückhaltender, aber ausgesuchter Eleganz gekleidet war. Seine Figur wirkte auf mich eher schwer, und sein Wesen strahlte eine suggestive Ruhe aus.

Jahre später lernte ich vor dem Krieg das Atelier Le Corbusiers in Paris kennen, und ich kann der Versuchung nicht widerstehen, diese beiden diametral entgegengesetzten Eindrücke zu vergleichen. Nach Ronchamp und La Tourette scheint es mir heute nicht mehr zufällig, daß Corbusier ein altes Kloster in der Rue des Sèvres als Arbeitsstätte gewählt hatte. Die Unruhe seines Geistes brauchte die Konzentration der engen Zelle, die damals wie ein Künstleratelier von einer Unordnung höherer Ordnung erfüllt war.

Die Gegensätze können nicht größer sein: Bei Corbusier das aggressive Temperament, die überbordende Phantasie, die Vielfalt und geniale Skizze, bis Mies die Suche nach dem Ausgleich, nach dem Endgültigen, nach der Einheit und Vollendung bis ins kleinste Detail.

1932 war es in Berlin nahezu unmöglich, eine Baustelle selbst für einen kostenlos arbeitenden Praktikanten zu finden; eine Tatsache, die uns heute schwer vorstellbar ist, aber zum Bild der Zeit gehört. Es war daher eine

besondere Chance, als Mies das Haus des Vorwärtsredakteurs Lemcke in Berlin-Weißensee baute und ich dort meine Praxis absolvieren konnte. Wie Sie wohl wissen, hatte Mies in dieser Zeit viele Projekte seiner Lieblingsidee, dem introvertierten Atriumhaus gewidmet, die heute noch gültig sind. Als einzige, wenn auch stark abgeschwächte Realisierung dieses Grundgedankens gilt der Wohnhof des Hauses Lemcke. Auch Mies, der absolute Architekt, wie er gerne genannt wird, beugte sich hier der Natur, indem er das Haus um einen großen alten Baum herumbaute. So klein der Bau war, so war er doch von innerer Monumentalität erfüllt. Nicht vergessen möchte ich den Bauleiter, den langjährigen Sachbearbeiter, Bauingenieur Walter, der die ungewöhnlichen und anspruchsvollen Bauten seines Meisters statisch-technisch durcharbeitete. Die Baustellenbesuche Mies van der Rohes fanden mit der ihm eigenen Gründlichkeit statt, wobei er mir gegenüber Leutseligkeit zeigte, da ich anscheinend hinreichend senkrechte Ecken mauerte.

Er ließ es auch zu, daß ich an dem Reichsbankwettbewerb durch Schraffieren und ähnliche verantwortungsvolle Hilfeleistungen mitwirkte. Die Perspektiven bereitete damals Rügenberg vor, der allerdings inzwischen einen anderen Weg eingeschlagen hat. Mich beeindruckten damals die endlosen, nächtlichen Diskussionen und die überwältigende Einfachheit seiner Ideen. Da der Entwurf von einer Neuartigkeit war, von der man sich heute keinen Begriff machen kann, war es nicht selbstverständlich, daß er einen Preis erhielt, wohl aber, daß er nicht ausgeführt wurde.

Mies van der Rohe hatte damals die schwierige Aufgabe der Leitung des Bauhauses übernommen, das nach seiner Schließung in Dessau in einen nüchternen und bescheidenen Fabrikbau in Berlin umsiedelte. Sein internationaler Ruf war bereits so gefestigt, daß sich in dieser mehr als notdürftigen Unterkunft Schüler aus aller Herren Länder einfanden.

Seine Ausführungen als Lehrer oder seine Ansprachen als Schulleiter beschränkten sich auf das Wesentliche und waren von lapidarer Einfachheit, langsam und garnicht routiniert vorgetragen. Unvergeßlich ist mir die Stimmung des von der Politik überschatteten Bauhaus-Faschingsfestes 1933. Die leeren Fabrikhallen waren mit utopischen, abstrakten, aber streng architektonischen Elementen seltsam gegliedert, die mit Material und Lichteffekten verfremdet waren, vielleicht verwandt dem triadischen Ballett, - eine Surrealistik der Technik, wenn man so sagen darf. Auch in diesem ernsten Spiel war der Mies'sche Geist unverkennbar.

Die düsteren Ahnungen dieses Festes wurden bald darauf Wirklichkeit. Das Bauhaus wurde im Frühjahr 1933 geschlossen. In der Folgezeit wurden Mies van der Rohe trotz der Verfehmung immer wieder Planungen anvertraut, die er aber nicht ausführen durfte. Zugeständnisse waren bei seinem kompromisslosen Charakter – wie auf künstlerischem so auch auf politischem Gebiet – undenkbar. Dennoch war sein Einfluß durch seine Schüler, denen er selbstlos mit Rat und Tat zur Seite stand, nach wie vor wirksam. Vor allem manche Ausstellungsbauten dieser Zeit wie z.B. eine Industrieabteilung auf der Weltausstellung 1937 standen unter seiner geistigen Führung.

In dieser für ihn hoffnungslosen Zeit erhielt er den Auftrag zu einem Entwurf des Instituts of Technology in Chicago. Ich glaube, daß ihm der Entschluß, Deutschland zu verlassen, sehr schwer fiel. Es entsprach seiner Natur, daß er seine Kraft aus tiefen Wurzeln, aus einem gesicherten Kulturbewußtsein zog. Hoffnung und Bedrücken klangen daher zugleich aus seinen Worten, als ich ihn wenige Tage vor seiner Abreise traf. Lilly Reich, seine langjährige treue Mitarbeiterin begleitete ihn auf der ersten Reise in eine fremde Welt, deren Sprache er nur mit Mühe lernte. Sie verstand es, seine künstlerischen Intentionen bis in die letzten Feinheiten der Innenarchitektur durchzuführen und ich möchte behaupten, daß manches, was uns hier in den Räumen der Firma KNOLL INTERNATIONAL umgibt, dieser Zusammenarbeit zu verdanken ist.

Heute ist Mies van der Rohe ein amerikanischer Architekt. Aber alles, was er in den USA in großem Maßstab realisieren kann, war damals in Deutschland vorgeformt. Das Bild seiner Persönlichkeit beeindruckte mich im Laufe der Jahre immer stärker.

Es ist ja bekannt, daß er jeden Auftrag ablehnt, den er nicht konsequent zu Ende führen darf. Dies hatte zur Folge, daß der von ihm bis zum Jahre 1937, bzw. in Amerika bis 1945 umbaute Raum relativ sehr gering war. Das Volumen lag auf geistigem Gebiet. Er ist so fern jeglicher Betriebsamkeit, daß es ihm oft als ein Fehler vorgeworfen wurde. Mit bewunderungswürdiger Gelassenheit zieht er es zum Beispiel vor, statt geistlose Brotarbeit zu verrichten, Thomas von Aquin zu lesen, dessen rationales und transzendentes Gedankengebäude ihm innerlich wahlverwandt war. So unerbittlich er sich und der Sache gegenüber ist, so habe ich doch die Erfahrung gemacht, daß er großzügig und tolerant in der Beurteilung anderer Menschen ist.

Seine Persönlichkeit und seine Kunst sind nicht voneinander zu trennen. Obwohl er selbst seine Architektur als objektiv bezeichnet, ist sie doch aus einem ganz bestimmten Lebensgefühl heraus entstanden und äußerst subjektiv, wenn auch in einer allgemein gültigen Formulierung. Er wird zu den Vorkämpfern der Industrialisierung gerechnet, aber die Schönheit seiner Bauten zeigt, daß er noch die Technik nach übergeordneten Prinzipien meistert, während wir im Begriff stehen, vor der wirtschaftlich diktierten Produktion zu kapitulieren, die sich im Additiven erschöpft. Er ist ein Rationalist, aber allein die Bedeutung der Proportionen, Inbegriff der Baukunst früherer Zeiten, beweist, daß er im Grunde ein Idealist ist.

Dafür, daß er uns den Sinn für das Maß erhalten und Vorbild des Gewissens gegeben hat, müssen wir ihm heute danken.

Dr. Ing. Manfred Lehbruck
Architekt BDA

27. **Manfred Lehbruck, Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Bauten und Entwürfe Mies van der Rohe“ im Landesgewerbeamt Stuttgart am 6.3.1969, Typoskript**
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Meine Damen und Herren,

als ich eingeladen wurde, zur Eröffnung der Ausstellung "Bauten und Entwürfe Mies van der Rohe's" zu sprechen, zögerte ich erst einen Augenblick aus zwei Gründen:

einmal erschien es mir sehr schwer, zu der historischen Geltung seiner Architektur noch einen weiteren, eigenen und neuen Beitrag zu liefern, und zum anderen erschien es mir unvermeidlich, aus den Problemen der Gegenwart heraus, in eine kritische Auseinandersetzung mit seinem Werk zu geraten. Die geistige Konzeption seiner Architektur stammt in ihren Ursprüngen aus dem Jahre 1918 liegt also ziemlich genau 50 Jahre zurück. Sie ist inzwischen Allgemeingut geworden und mit einer Gründlichkeit kommentiert und analysiert worden wie wenige Architektursysteme. Anerkennung und Ehrung sind ihr nicht versagt worden. Die sinnfällige Konsequenz und scheinbare Einfachheit seiner Prinzipien haben seinem Werk zu einer Publicity verholfen, die gefährlich zu werden beginnt.

Die Allgemeingültigkeit und Wiederholbarkeit seiner gestalterischen Grammatik haben zu zahllosen mißverstandenen Imitationen geführt, die nun wiederum eine Gegenbewegung ausgelöst haben, die sich in erster Linie gegen die Simplifizierung der Architektur im Sinn leicht zu handhabender Rezepte wehrt. Aber darüber hinaus hat die Entwicklung unserer Welt neue Gesichtspunkte entstehen lassen und Forderungen erhoben, die auch die geistigen Grundlagen der Mies'schen Konzeption in ihrer großartigen Einseitigkeit in manchen Punkten in Frage stellt.

Gerade die letztere Tendenz hat mich jedoch veranlaßt, eine Überprüfung aus heutiger Sicht zu versuchen. Hierzu ist jedoch erforderlich, noch einmal in die Vergangenheit zurückzublenden, um seine Leistung aus der historischen Situation heraus zu verstehen.

Als Mies v.d. Rohe gegen Ende des ersten Krieges mit seinen unerhört wegweisenden Hochhausprojekten als fertige künstlerische Persönlichkeit an die Öffentlichkeit trat, war der Jugendstil – die Kriegszeit abgerechnet – gerade zu Ende gegangen. Im Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit wurde der Architektur die Aufgabe zugewiesen, steinerne Dekorationen zu liefern, die mit historisierenden und ästhetisierenden Elementen "Kultur und Repräsentation" vortäuschen sollen – wie wir heute klar erkennen. Damals durchschauten nur wenige Menschen diese Situation und kämpften als Avantgardisten allein oder in kleinen verschworenen Gemeinschaften darum, das Bauen auf den realen Boden der technischen und gesellschaftlichen Entwicklung zu stellen.

Es gehörte für einen jungen Architekten sehr viel Mut dazu, sich zu diesen Außenseitern zu bekennen, die mißverstanden, verdächtigt und angefeindet wurden. Es war zu diesem Zeitpunkt ein Wagnis, dessen Folgen die heutige Marktforschung als "geschäftsschädigend" bezeichnen würde.

Mies v.d. Rohe hat diesen Schritt vorbehalt- und kompromißlos getan. Dennoch möchte ich schon bei diesem Beispiel, das seine Einstellung zum Überkommenen und zur Tradition zeigt, nachweisen, daß er seine Schritte nach vorwärts in seiner eigenen, über den Dingen stehenden Weise tat. Ich möchte im folgenden an einigen Problemen, die er bahnbrechend bewältigte, aufzeigen, daß er seine revolutionären Ideen erst dann vorgetragen hat, wenn er ihnen eine ausgereifte Form geben konnte. Er beteiligte sich nicht an einer primitiven Bilderstürmerei und negierte nicht die überkommenen Werte, sondern akzeptierte das Gültige und Wohlverwandte, um es dann allerdings völlig neu zu interpretieren. Als Beispiel hierfür mag seine Verehrung für Schinkel dienen, zu der er sich offen bekennt, und dessen ausgewogene Proportionen und ruhige Gelassenheit er – allerdings in transponierter Gestalt – übernahm.

In der damaligen Kampfsituation waren die wenigen Bahnbrecher gezwungen, ihre Position sehr weit vorzulegen und extrem zu formulieren. In der leidenschaftlichen Ablehnung von Talmi und Lüge wurde jedoch vielfach über das Ziel hinausgeschossen. Der "Funktionalismus" sollte den Weg für das Neue freikämpfen; sein ursprünglicher Sinn wurde jedoch bald von Freund und Feind in eine zweckrationale Tendenz umgebogen. Auch innerhalb der Moderne war die Auffassung weit verbreitet, daß Funktionsgerechtigkeit und konstruktive Ehrlichkeit allein und ausschließlich genügen, um gewissermaßen automatisch eine gute Architektur hervorzubringen. Ich erinnere nur an die Tendenzen am Bauhaus bevor Mies v.d. Rohe Direktor wurde.

Mies v.d. Rohe ist damals nicht der Versuchung erlegen, sich aus Protest gegen den hohlen Bombast einem platten Zweckrationalismus zu verschreiben. Gerade weil er damals in der vordersten Linie stand, gehörte Sicherheit und Mut dazu, diese "schrecklichen Vereinfachungen" – wie der Franzose sagt – abzulehnen und den Extremen und Mißverständnissen entgegenzutreten. Er nahm zu dem aktuellen Zeitproblem in der Weise Stellung, daß er die vordergründige sogenannte "Neue Sachlichkeit" in die tiefgründige "Große Einfachheit" umdeutete. Seine berühmt gewordene Formulierung "Weniger ist mehr" und der von ihm immer wieder betonte Begriff der "Objektiven" Architektur sind als "Versachlichung" im höheren Sinn aufzufassen, als Überwindung des "Allzu-leicht-Zugänglichen". Seine in diesem Gebiet geschaffenen Bauten sind ein Beispiel dafür, wie Zeitstörungen materiellen Ursprungs geistig – geistig künstlerisch interpretiert werden können.

Die Anfänge der Mies'schen Entwicklung fielen in eine Zeit, als sich die Menschen der Macht über die Natur mit Hilfe der Technik bewußt wurden. Ein neues Lebensgefühl entstand aus diesem neugewonnenen souveränen Verhältnis zur Umwelt, die jahrtausendlang als Bedrohung empfunden wurde. Die Architektur öffnete sich zur Natur und überwand Abkapselung und Angst. Mies v.d. Rohe war von diesem neuen Raumgefühl zutiefst erfüllt und hat in dem "Fließenden Raum" mit frei versetzten Stellwänden so konsequent formuliert, daß erst neue Begriffe für das Phänomen geschaffen werden mußten. Das "Raumfeld", vergleichbarer dem magnetischen Kraftfeld, trat an die Stelle des Körpers oder Hohlkörpers. Bauten von der Transparenz des Barcelona-Pavillons waren Offenbarungen eines neuen, freien und besseren Lebens.

Obwohl Mies v.d. Rohe den universellen Raum in einer radikalen Weise zu Ende gedacht hat, liegt es doch in der Eigenart seines Ingeniums, daß er ihn in der Gewalt behalten hat. Er schuf "fließende" aber nie "zerfließende" Räume und die scheinbar frei disponierten Wandscheiben gehorchen einem sorgfältig ausgewogenen Kräftespiel, das ihre Dynamik in einer spannungsgeladenen Statik zur Ruhe kommen läßt. Die Grundrißlinien seiner früheren Wohnhausprojekte strahlen in die Tiefe des Raumes aus und werden dennoch nach strengen Gesetzen um einen Mittelpunkt zusammengehalten.

Die Zeit war voller konstruktiver Verheißungen. Nachdem der Stahlbetonbau bereits einen großen Teil seiner formalen Möglichkeiten bei Perret und anderen Architekten geoffenbart hatte, schlug der Stahlbau Mies v. d. Rohe in seinen Bann. Die schon seit dem Klassizismus vorhandenen, aber als Korsett schamhaft verhüllten Stahlkonstruktionen wurden aus der Verkleidung herausgeholt, gesellschaftsfähig gemacht und schließlich zu einem eigenen, noch nie dagewesen, gestalterischen Leben erweckt.

Hierbei ging es Mies v.d. Rohe nicht um Einzellösungen oder formalistisch – konstruktivistische Effekte, wie sie damals vielfach auftauchten, sondern um die Entdeckung der dem Material und der Fertigkeit eigenen Konsequenz, um das immanente Prinzip der Struktur. Ausdrücklich warnt er: "Struktur darf nicht mit Konstruktion verwechselt werden"! Frühzeitig erkennt er, daß der Stahl einen uralten Architekturtraum der Menschheit erfüllt: das Bauen der reinen Struktur fast ohne Masse! Schon die rhythmischen Wandgliederungen der Ägypter und Griechen zeugten von dem Willen zur Struktur auch dort, wo keine technische Veranlassung bestand.

Viele der Stilmerkmale Mies v.d. Rohe's sind aus dem Stahlbau zu erklären, der für ihn nicht eine Möglichkeit unter vielen ist, sondern eine Charakterentscheidung, die Alles umfaßt, von der Gesetzmäßigkeit des Grundrasters bis zur Präzision des kleinsten Details, von der Perfektion hochwertigen Materials bis zur Reduzierung auf das Knappste. Mies sagt: "die schöpferische Kraft eines Prinzips besteht in seiner Allgemeingültigkeit". Aus der dienenden Konstruktion löst er die beherrschende Struktur heraus, das Symbol der Einheit, das Leit-Thema seiner Architektur.

Mies v.d. Rohe hat das Glück gehabt, daß die meisten seiner kühnen Träume ausgeführt werden konnten. Als Realitäten sind sie nur dem Angriff von Raum und Zeit ausgesetzt. Aber die hier nur angedeuteten historischen Leistungen sind nicht mehr wegzudenken. Jedoch nicht das Erfüllte, sondern das Unerledigte wird von der Gegenwart in die Schranken gefordert: Hierzu muß man feststellen, daß viele Probleme, mit denen Mies schon vor Jahren rang, grundsätzlich heute noch existieren, wenn auch mit neuen Schwerpunkten und in verwandelter Form. Der Historizismus ist abgelöst worden von anderen Vorlieben für die Vergangenheit, sei es nun die brutale Kraft des Primitiven oder die gefühlvolle Ästhetik des Jugendstils. Auch der nun allmählich historisch werdende Zweckrationalismus ist noch lange nicht überwunden. Mies v.d. Rohe hat uns gezeigt, daß wir den Geist und die Anregungen der Geschichte mit unseren eigenen Mitteln umwandeln müssen. Seine Architektur hat alle Kennzeichen eines Frühstils, zum Teil von einer solchen Abstraktion und Härte, daß sie uns fast unmenschlich erscheinen will. Aber sie ist nur der

Rahmen eines Programms und kein Rezept. Es liegt an uns dieses geistige Gerüst mit einem menschlichen Maßstab zu erfüllen.

Der damals noch umkämpfte Weg zu einer sachlichen rationalen Architektur liegt heute frei, ja, man ist versucht zu sagen: allzu frei! Die ursprünglich ideellen Motive der Frühzeit, der Askese, boten sich förmlich an, um später von tüchtigen Geschäftsleuten utilitaristisch ausgebeutet zu werden.

Wenn uns heute das eine oder andere Bauwerk Mies v.d. Rohe's nüchtern erscheint, wo sollen wir nicht vergessen, daß das Konzept seinerzeit mit fast seherischer Phantasie geboren wurde. Um neu zu beginnen, mußte erst die Herkulesarbeit der Reinigung geleistet werden. Er hat aber nicht nur den Stuck abgeschlagen, sondern die freigelegte Einfachheit mit differenzierten Proportionen und Materialien wieder bereichert. Hierin unterscheidet er sich von seinen Kopisten. Wenn wir heute zur freieren Formen vorstoßen, so können wir das auf dem gesicherten Boden seiner Erkenntnisse wagen: "Ordnung muß Variation zulassen, aber Variation muß einem System angehören" sind seine Worte.

Zu dem Thema des Raum- und Umwelt-Bewußtseins müssen wir feststellen, daß der Triumph über die Natur heute kein existentielles Problem des Baufortschritts mehr ist. Wir bauen Glaspaläste in den Tropen und in der Arktis bei entsprechendem technischen Aufwand.

Das Problem hat sich auf das Verhältnis zum Mitmenschen und zu sich selbst verlagert. Die denaturierte und technokratische Welt hat sich zu einer neuen Bedrohung des Menschen herangewachsen, die auch im Raumgefühl ihren Niederschlag gefunden hat: die bergende Hülle ist wieder entdeckt worden, die uns von der immer dichter zusammengepreßten Gesellschaft abschirmen und zu uns selbst führen sollte. So entstand der umschließende, materialisierte Raumkörper von Ronchamp neben dem entmaterialisierten Raumfeld von Crown-Hall; die Höhle, das Geheimnis, vielleicht auch die Angst vor dem Unbekannten, neben der Freiheit, der fast mystischen Transparenz und dem grenzenlosen Vertrauen. Uns bleibt die Wahl überlassen! Aber ist nicht Beides menschlicher Lebensrhythmus?

Die Generation um 1920 träumte die Zukunftsvision eines idealen Menschen in einer idealen Stadt: Plan und Perfektion sollten aus dem Wirrwarr dunkler Mächte herausführen. Die strenge Ordnung möglichst gleicher Elemente – sowohl im technischen als auch im sozialen Sinn – sollte reibungslos funktionieren und das Endprodukt "Glück" gewissermaßen automatisch und kollektiv auswerfen. Inzwischen haben wir erfahren, daß der mündige Mensch weder unbegrenzt manipulierbar noch ungestraft stapelbar ist und den Sinn seines Lebens aus äußerst differenzierten Spannungen bezieht. Werden ihm keine Widersprüche in der Umwelt geboten, so entwickelt er sie in selbstzerstörerischer Weise in sich selbst. Er wehrt sich dagegen Stereotype einer Superstruktur zu sein!

Der großen Vereinheitlichung sind daher im städtebaulichen Rahmen Grenzen gesetzt durch die Änderung der verhaltens- und gestaltpsychologischen Voraussetzungen bei großen Dimensionen, durch die Auffächerung in zahllose akzentuierte und zum Teil konträre Inhalte, und durch die Variationsbreite und Komplexität des Einzelwesens Mensch mit seinem Traum vom persönlichen Glück.

"Weniger" wird dann nicht "mehr", sondern noch weniger oder nichts! Je größer der Maßstab ist, umso offener muß die Struktur bleiben und umso reichhaltiger muß das Angebot an Variationen werden. Eine summarische Auffassung der "großen Einfachheit" führt zu formalem Schematismus und kasernierter Öde.

Die Architektur kann und darf nur dort Einheit und Ordnung darstellen, wo sie effektiv vorhanden oder durch die Wechselwirkung Bau – Mensch bewirkt werden können. Erst wenn wir das Verhältnis zum Mitmenschen (und zu uns selbst) in seiner ganzen Vielfältigkeit geklärt haben, können wir ihm die entsprechend vielgestaltige bauliche Form geben. Wir wehren uns noch gegen den conformen Menschen und sein aufoktroiertes Gehäuse! – Wie lange noch? –

Auf konstruktivem Gebiet haben sich in den letzten Jahren neue Techniken und Materialien durchgesetzt; Flächentragwerke und Schalen eröffnen neue Struktursysteme und plastische Verformbarkeit des Kunststoffes läßt heute erst ahnen, welche Formkategorien sich noch in Zukunft anbieten werden.

Wenn auch diese faszinierenden Möglichkeiten in der Formenwelt Mies v.d.Rohe's keine Resonanz gefunden haben, so hat er uns doch am Beispiel des Stahlbaues gelehrt, die Eigengesetzlichkeit neuer Stoffe zu ergründen um die ihnen angemessene strukturelle Ordnung zu finden.

Hiermit wird auch klar, daß das rechtwinklige Koordinatensystem trotz seiner elementaren Einfachheit nicht der einzige Schlüssel zur Architektur sein kann. Jede Zeit muß ihre eigene Struktur aufbauen, die aus den Tiefen des allgemeinen Bewußtseins und der besonderen Aufgaben wächst. Wir begnügen uns heute nicht mehr mit einem neutralen System, das weder auf die Aufgabe bezogen noch inhaltlich engagiert ist; wir brauchen nicht nur einen Raum, sondern viele Räume. Die künstliche Welt, in der wir uns immer enger einspinnen, wird noch erträglich sein, wenn wir ihr differenzierte semantische Aussagen mitgeben.

An diesem Punkt tritt die Auseinandersetzung mit dem Werk Mies v.d. Rohe's in ein kritisches Stadium, wie das Echo auf den Bau der Nationalgalerie in Berlin zeigt. Die architektonische Bedeutung dieses Bauwerks ist in der stählernen, verglasten Halle konzentriert, die sehr viel über Struktur, aber wenig über das Museum aussagt. (Daß die Form hier nicht mehr der Aufgabe antwortet, erkennt man schon daran, daß dasselbe Projekt ursprünglich für eine ganz andere Aufgabe geplant war.) In den früheren bauten war diese Übereinstimmung von Inhalt und Form noch weitgehend erhalten.

Der Stahlverbrauch der Dachkonstruktion der Nationalgalerie zeigt vollends, daß auch die bauliche Struktur nur ein Symbol ist um etwas Anderes, Wesentlicheres auszudrücken, sagt er doch selbst: "Jede konstruktive Struktur ist zugleich eine philosophische Struktur"!

Es geht nicht um ein materie- und zeitgebundenes System, und schon gar nicht um Wirtschaftlichkeit, sondern letztlich um das Gesetz – an – sich, um die Einheit in der Vielfalt, um die Statik in einer dynamischen Welt. Wir erkennen in seinen Werken die von ihm oft zitierten Vorbilder Augustin und Thomas von Aquin, die das Absolute im Vergänglichen, den Geist in der Materie und die Übereinstimmung von kosmischer und menschlicher Struktur suchten. Es liegt vielleicht eine Tragik darin, daß dieses metaphysische Bekenntnis in den Aufgaben unserer Zeit keine Entsprechung findet.

In dieser geradezu "leidenschaftlichen Objektivierung" (wenn man so paradox sagen darf) kommt die einmalige Persönlichkeit Mies v. d. Rohe's zum Ausdruck, die seinen Werken ihren zeitgebundenen und zugleich überzeitlichen Wert gibt.

28. Manfred Lehbruck, Gedanken zur Museumsarchitektur, Vortrag Thailand 1974 (in Thailand veröffentlicht)
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

In diesem kurzen Essay soll versucht werden aus der Vielzahl der Probleme der Museumsarchitektur einige besonders aktuelle Fragen anzusprechen, die von allgemeiner Bedeutung sind, aber im südost-asiatischen Raum ein spezielles Gewicht und eine spezifische Form angenommen haben.

Da es um prinzipielle Lösungen im Sinn des modernen Museums und der fortschrittlichen Architektur geht, möchte ich mich aus der Sicht der Architekten auf die Gedanken und Anregungen beschränken, die sich mit der Neuplanung von Gebäuden befassen, die eigens für Museumszwecke entworfen werden. Hierbei steht das archäologische und Kunst-Museum sowohl im Hinblick auf die Bedeutung – in diesem an Kunstschatzen so reichen Land – als auch mit Rücksicht auf den Komplexitäts- und Schwierigkeitsgrad im Vordergrund. Die Verwendung historischer Bauten für Museumszwecke soll hier ausgeklammert werden, da deren besondere Probleme nur von Fall zu Fall gelöst werden können.

Wenn sich auch meine Kenntnis der thailändischen Museen auf einen verhältnismäßig kurzen Besuch und auf theoretisches Studium beschränkt, so hatte ich doch dank der Großzügigkeit und Liebenswürdigkeit der betreuenden Stellen Gelegenheit eine Anzahl Museen zu besichtigen und einen Ueberblick auf die großen Leistungen auf dem Gebiet des Museumsbaues zu gewinnen, die nicht nur dem eigenen Land sondern der ganzen Kulturwelt zugute kommen.

Kennzeichnend für die heutige Gesamtsituation – nicht nur in Thailand – ist die Auseinandersetzung zwischen oft jahrtausende-alten Traditionen und der modernen Technologie mit ihren geistigen und gesellschaftlichen Folgeerscheinungen. Es gibt wohl wenige Länder, in denen diese beiden Strömungen so stark vertreten und so ausgeprägt sind wie in Thailand. Es ist ein Zeichen der kulturellen Kraft dieses Landes, daß diese Spannung – der andere Länder erlegen sind -, ertragen und in einem langsamen und behutsamen Verschmelzungsprozeß abgebaut werden kann.

Auf dem Museumssektor wirkt sich dieser Prozeß in der Weise aus, daß die Kunstwerke, die zumeist einer religiösen Welt entstammen, noch im ursprünglichen Sinn äußerst wirksam sind. Ich war beeindruckt von der Tatsache, daß viele Museumsobjekte eine kultische Kraft ausstrahlen, die von den einheimischen Besuchern angenommen wird.

Dieser Umstand scheint mir eine große Chance für ein lebendiges Museum, das den Menschen vor der Gefahr einer objektivierenden Spaltung von dem Ausstellungsobjekt bewahrt und ihn zu einer Identifizierung mit dem musealen Geschehen führt. Wenn auch diese Grundhaltung nicht verloren werden darf, so ist doch nicht zu übersehen, daß sich zahlreiche Voraussetzungen unserer technischen Welt gegenüber früheren Jahrhunderten gewandelt haben und nach einer neuen Form suchen. Es darf daher keine unreflektierte Uebernahme vergangener Prägungen in unsere Zeit stattfinden, sondern es muß eine kreative Auseinandersetzung angestrebt werden, die das Bleibende des Geistigen in neue Formen gießt.

Als vor hundert Jahren der Grundstock der thailändischen Museen gelegt wurde, wuchs er aus einer geschlossenen Welt, die auf den Traditionen des

Tempels und des Palastes aufbaute. Diese große Einheit umfaßte sowohl den Betrachter als auch das Sammlungsgut und stand im Einklang mit der Architektur. Die technische Entwicklung hat diese Einheit zerstört und die Menschen gezwungen eine neue Einheit auf einer sehr viel breiteren Basis zu suchen. Das Nebeneinander von Werken verschiedener Epochen, das Miteinander – ja oft Gegeneinander – verschiedener geistiger Welten, die Masse der Besucher und die Unterschiedlichkeit ihres Bildungsstandes haben den Typ des pluralistischen Museums unserer Zeit geschaffen.

Überall wird die Forderung nach mehr Information, Interpretation, Kommunikation und Aktion erhoben, neue Zielvorstellungen wie Bildungsauftrag und Freizeitgestaltung werden propagiert. Diese Tendenzen muß auch die Museumsarchitektur in mehrfacher Beziehung Rechnung tragen. Die Programmierung des Flächenbedarfs muß über die Präsentation der Objekte hinaus Bereiche der "Aufbereitung" des Sammlungsinhalts anbieten. Diese können in den eigentlichen Ausstellungsbereich an der passenden Stelle in Form von audiovisuellen Medien oder Informationszonen eingestreut werden. Hierbei ist jedoch darauf zu achten, daß sich die Raumqualitäten der Informationsbereiche von denen der Präsentationsbereiche unterscheiden. Wenn die Ansprüche – wie im Kunstmuseum – sehr hoch sind, muß eine räumliche Trennung bereits in der architektonischen Konzeption vorbereitet sein, die eine optische und akustische Abschirmung ermöglicht.

Ferner müssen Sonderbereiche wie Vortragsäle, Multimedia- und Kommunikationsräume, sowie Unterrichtszimmer und Bibliotheken angeboten werden. Im Sinn der soziologischen Öffnung der Museen ist es wünschenswert einen möglichst großen Fächer kultureller Aktivitäten auszubreiten und räumlich zusammenzufassen. Unter Umständen ist eine Verflechtung mit anderen kulturellen Einrichtungen anzustreben, ob diese nun als zusätzliche Flächen in das Museum eingeplant werden oder nur in enge räumliche Beziehung treten. Die Integration der Künste, Theater, Musik, Tanz und Bildende Kunst wird dadurch gefördert und auch die Wissenschaft durch Bibliotheken einbezogen. Hier liegt eine der Chancen eine Kultur lebendig zu erhalten und weiter zu entwickeln, wobei nicht so sehr an sogenannte "Kulturzentren" im Sinn der Touristik als vielmehr an allgemeine und vielgestaltige Treffpunkte gedacht ist, die sowohl der Emotion als auch der Contemplation dienen können. Um den "ganzen" Menschen zu erfassen sollte auch die Gastgeber-Rolle des Museums ausgebaut werden. In jedem Fall wird ein erhöhter Raumbedarf gegenüber dem reinen Objektmuseum entstehen.

Darüberhinaus hat das pluralistische Museum die Eigenart, daß es sich in unablässiger Evolution und Veränderung befindet. Diese Unruhe ist sowohl ein materieller Vorgang durch Erweiterung der Sammlung zum Beispiel – als auch ein geistiger Prozeß durch Bewußtseinsänderung. Einer dynamischen Entwicklung stand seit jeher das Beharrungsvermögen der baulichen Materie entgegen. Erst in unserer Zeit ist es möglich durch neue Konstruktionsmethoden dem Bedürfnis nach Veränderung in weitem Maß Rechnung zu tragen. Weitgespannte Hallenkonstruktionen und Skelettbauten in Stahl oder Stahlbeton, mit veränderbaren Montage-Elementen ausgefacht, erlauben eine flexible Gestaltung des musealen Raumes.

Es ist jedoch eine fatale Erfahrung, daß der "Sündenfall" der Technik nicht nur die Dingwelt sondern den ganzen Menschen an sich reißt. Die Gefahr liegt darin, daß die Bautechnik ihre eigene Schwerkraft entfaltet und das

Museum seinen spezifischen Charakter zugunsten allgemeiner Bau-Normen verliert, daß daher die Einheit Mensch-Kunstwerk-Architektur nicht mehr mit zwingender Kraft hergestellt werden kann und daß die Unverbindlichkeit der baulichen Form die Bedeutung des Inhalts d.h. der Kunstwerke reduziert.

Dennoch läßt sich nicht leugnen, daß das heutige Museum den pluralistischen Tendenzen nach Möglichkeit gerecht werden muß und Funktionen zu erfüllen hat, die architektonisch nur in einer offenen Struktur formuliert werden können. Die Dialektik unserer Zeit und speziell der Situation in Thailand fordert, daß ein dritter Weg gesucht werden muß, der das Vergangene mit dem Werdenden, das Eigene mit den Neuen verbindet. Es ist eine Chance für diejenigen Länder, die erst jetzt in die Problematik der Entwicklung eintreten, daß sie durch die Erfahrungen anderer Länder gewarnt sind und rechtzeitig ein Gegengewicht gegen die Hypertrophie des Technisch-Rationalen finden können. Eine Museumsarchitektur, die Spiegelbild der Wahrheit sein will, muß diese Spannungen zum Ausdruck bringen.

Diametral entgegengesetzt den Oeffnungstendenzen des zeitgenössischen Museums ist die Forderung nach Erhaltung der unersetzlichen Kunstwerke. Es gilt alle Schwankungen des Lichts, der Feuchtigkeit und der Temperatur auszuschalten und eine von der Umwelt abgeschlossene, künstliche Welt aufzubauen. Je nach Empfindlichkeit der Objekte und der museumsphilosophischen Auffassung kann daher die Klimatisierung zum beherrschenden Faktor einer Architektur werden, die sich darauf beschränkt nur noch technisch-wissenschaftliche Forderungen zu erfüllen.

Da aber das Museum verpflichtet ist soziopsychologische Schwellen abzubauen und ein Maximum an Kontakt zwischen Mensch und Objekt herzustellen, entsteht ein Spannungsfeld zwischen Preservation und Präsentation, dessen Polarität nicht grundsätzlich, sondern nur von Fall zu Fall gelöst werden kann.

Sehr oft wird sich der physiologische Lebensraum des Besuchers von den optimalen physiochemischen Bedingungen des Objekts unterscheiden, aber auch die verschiedenen Objekte innerhalb desselben Museum haben sehr verschiedene "Lebensbedingungen". Um allen Anforderungen der Conditionierung gerecht zu werden, müßten neben dem Makroklima der Umwelt Mikro- und Mini-klimata geschaffen werden, die durch Raumteiler und "gläserne Vorhänge" – wenn visuelle Verbindung gewünscht wird – aufrechterhalten werden.

Diese "Konservierungs-Maschine" funktioniert jedoch nur bei mechanischer Klimatisierung und erheblichen Aufwand. Obwohl dieser in den extremen Klimaverhältnissen Südost-Asiens durchaus gerechtfertigt wäre, sind doch die meisten Entwicklungsländer auf absehbare Zeit nicht in der Lage die Kosten der Erstellung und des – Unterhalts solcher Anlagen zu tragen. Zudem ist bekanntlich die in der feuchtheißen Klimazone notwendige Kühlung und Entfeuchtung kostspieliger als die Heizung und Befeuchtung in kalten Ländern.

Es ist daher ein Weg zu suchen, möglichst günstige Raumkonditionen allein durch geeignete Baumaßnahmen und Konstruktionsweisen zu erreichen. Die diesbezüglichen Forschungen sind bereits in die Wege geleitet, jedoch nicht genügend gefördert. Auch wird eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den Problemen nachweisen können, daß viele Anregungen von historischen Bauweisen ausgehen, die eine gewisse Kontinuität und Eigenart der Architektur des Landes sicherstellen.

Voraussetzung der Effektivität solcher Methoden ist, daß die bauklimatische Konzeption bereits in den ersten Entwurf einfließt.

Da hier nicht der Platz zur Verfügung steht die vielen Möglichkeiten einer klimagerechten Konstruktion aufzuzeigen, möchte ich nur an einigen wenigen Beispielen, die sich auf das feuchtheiße Klima beziehen, auf die Problematik technischer und architektonischer Gesichtspunkte hinweisen. Es soll hiermit nachgewiesen werden, daß bauklimatische Maßnahmen außer ihrer technischen Zweckerfüllung auch ästhetisch-psychologische Wirkungen hervorrufen und museologische Einschränkungen zur Folge haben können, die bedacht werden müssen.

Es ist selbstverständlich, daß Dach und Wände eine ausreichende Isolierung, am besten eine zweischalige Konstruktion erhalten und daß der Anteil geschlossener Außenbegrenzung im Verhältnis zu den Oeffnungen möglichst hoch liegen sollte. Einer Abschirmung gegen die Umwelt sind jedoch aus lichttechnischen und vor allem lüftungstechnischen Gründen Grenzen gesetzt. Auch die klimaregulierende Wirkung von Bepflanzungen und Wasserbecken ist zu nutzen.

Die zerstörende Wirkung des Tageslichts kann durch eine günstige Orientierung sowie durch Sonnenblenden reduziert werden. Da bewegliche Louvres teuer und störungsanfällig sind, werden häufig Betonraster oder Lamellen vor den Oeffnungen installiert. Vielfach kann beobachtet werden, daß die starke Licht- und Schattenwirkung eine unerwünschte Unruhe in den Ausstellungsbereich bringt und in Konkurrenz zu den feinmaßstäblichen Kunstwerken tritt. Es zeigt sich hier wie in zahlreichen anderen Fällen, daß dieselbe Maßnahme im Wohnungsbau z.B. als angenehme Belebung, im Museumsbau dagegen als Störung empfunden wird.

Wird die Nordorientierung ausschließlich bevorzugt, so ist eine dem Lichteinfall folgende, stereotype Grundrißanordnung die Folge, die vor allem in größeren Museen zwanghaft empfunden wird. Diese psychologische Wirkung ist nur dann zu vermeiden, wenn eine zweite, transparente Decke (oder Wand) als Lichtverteiler eingezogen wird. Dieses Licht ist jedoch zwangsläufig diffus, was hinwiederum bei Werken der Bildhauerei als Nachteil empfunden werden kann.

Um in feuchten Zonen eine natürliche Luftbewegung sicherzustellen, muß eine ausreichende Anzahl Oeffnungen an der richtigen Stelle zur Verfügung stehen, die nach dem Prinzip des Quer- oder Kaminzuges funktionieren. Diese bei anderen Bauten selbstverständlich akzeptierte Lösung bereitet beim Museum Schwierigkeiten; es ergeben sich im Sammlungs Aufbau unerwünschte Zäsuren und es treten Blendwirkungen auf, außerdem hat die Berücksichtigung der örtlichen Windrichtung eine einseitige Orientierung – wie oben – zur Folge.

Die museumsspezifischen Probleme lassen sich fortsetzen: hohe Räume fördern wohl den natürlichen Luftausgleich, sind aber nicht überall wahrnehmungsästhetisch angebracht, eine strömungstechnische Ausformung des Raumes vermeidet wohl stagnierende Luftpolster, steht aber nicht immer im Einklang mit der Sammlung, die ausschließliche Verwendung hydrophoben Materials wird nicht allen Ausstellungsobjekten gerecht, usw. Es kann daher festgestellt werden, daß Baumaßnahmen, die bei anderen Gebäuden zweckmäßig und risikolos angewandt werden können, nicht ohne weiteres allen museologischen Bedürfnissen entsprechen. Es besteht auch kein Zweifel,

daß der Bauklimatik in gewissen Fällen Grenzen gesetzt sind, aber es lohnt sich sicher den Fragekomplex zu erforschen.

Es ist zu untersuchen, ob die konsequente Durchführung einer bauklimatischen Konzeption den umbauten Raum und damit die Erstellungskosten erhöht, und inwieweit diese Mehrkosten durch die Einsparung des technischen Ausbaues und der Unterhaltskosten wieder reduziert bzw. unterschritten werden. Ferner stellen sich mehrere Alternativen:

1) die mechanische Vollklimatisierung, 2) die volle Bauklimatik, 3) die Teilklimatisierung, 4) die bauklimatische Erstellung mit der Möglichkeit eines späteren Einbaues von Voll- oder Teilklimatisierung; in diesem Fall muß bereits in der Planung Vorsorge getroffen werden, wenn ein zufriedenstellender Endzustand erreicht werden soll. Positive Forschungsergebnisse wären für die Museumsarchitektur tropischer Länder von fundamentaler Bedeutung.

Nachdem die Probleme der Soziologie und Preservation kurz angesprochen werden, bleibt als dritter wichtiger Fragenkomplex die Gestaltung. Es ist eine bekannte Tatsache, daß bei der Planung nur von funktionellen und ökonomischen Fragen die Rede ist, daß sich die Situation aber nach der Fertigstellung schlagartig wendet, daß alle früheren Zwänge vergessen und nur noch die Gestalt als Ganzheit beurteilt wird. Bereits aus den soziologischen, konservatorischen und psychologischen Ueberlegungen lassen sich Funktions- und Ordnungsschemata ableiten, die in eine gestalterische Richtung weisen. Ueber diese rational erfaßbaren Faktoren hinaus vertritt jedoch jedes Museum einen geistigen Anspruch, der in der Architektur zum Ausdruck gebracht werden sollte; diese "Idee", die jedem Museum zugrunde liegen sollte, muß eine "strukturelle Aehnlichkeit" mit dem Bauwerk haben.

Die große, ja ausschlaggebende Bedeutung der Form ist in den asiatischen Ländern stets gewürdigt worden, während sie in den Industrieländern oft den rationalen Belangen weichen mußte. Wie das Beispiel der U.S.A. zeigt hat sich auf dem Umweg über die Sozialpsychologie eine Wende in letzter Zeit angebahnt.

Die geforderte strukturelle Aehnlichkeit von Idee und Bauwerk ist generell nicht zu definieren und muß von Aufgabe zu Aufgabe neu erarbeitet werden. Wie schon früher erwähnt ist die Polarität der Einflußfaktoren gerade in Thailand sehr groß. Auf der einen Seite wächst den Museen aus der Vergangenheit eine politisch-historische Aufgabe zu, die – wie in den meisten Entwicklungsländern – zur Stärkung des Nationalbewußtseins und des Zusammengehörigkeitsgefühls beitragen soll, auf der anderen Seite sind die technischen und gesellschaftspolitischen Gegebenheiten unserer Zeit einschließlich einer gewissen Internationalisierung sehr präsent. Die Architektur muß diese Realitäten austragen und in sich zu vereinen suchen. Wie auch immer im Einzelfall die Schwerpunkte gewählt werden und die Entscheidungen fallen, müssen die verschiedenen Komponenten in der architektonischen Gestalt ablesbar sein. Die formale Lösung des Bauwerks muß über den Charakter des Sammlungsinhalts Auskunft geben können und ohne Zuhilfenahme "literarischen Beiwerks" Signifikanz besitzen. Diese Forderung hat zur Folge, daß sich jedes Museum von einem anderen unterscheiden muß und eine eigene, originale Schöpfung sein kann. Aus diesem Grund ist es auch nicht angebracht, Einheitstypen wie bei anderen Bauaufgaben zu entwickeln und herzustellen.

Die Architektur muß eine semantische Aussage über den Begriff "Museum" machen, die sinnfällig und überzeugend ist. Diese "Zeichenhaftigkeit" wird sich bis zu einem gewissen Grad einstellen, wenn die museologischen Voraussetzungen erfüllt und gestalterisch deutlich gemacht werden. Eine Verwechslung mit Bauten anderer Zweckbestimmung wie Büro oder Schule z.B. muß ausgeschlossen sein.

Die Architektur muß in dem Sinn repräsentativ sein, daß das Gewicht der Institution Museum innerhalb der Gesellschaft zum Ausdruck gebracht wird. Sowohl in der städtebaulichen Lage als auch in der Formgebung sollte es seine sublimen Funktion als kultureller Brennpunkt manifestieren.

Die Formensprache der Architektur kann sich zu einem Symbolgehalt verdichten, der auf einer geistigen "Superstruktur" aufgebaut und einen allgemeinen Consensus voraussetzt. Allerdings dürfen diese Symbolformen nicht unverarbeitet aus der Vergangenheit übernommen werden sondern müssen in einer neuen Interpretation alter Werte bestehen. Eine symbolhafte Architektur baut wohl auf Assoziationen und Affinitäten auf, darf jedoch nur mit den Mitteln der Abstraktion wie Geometrie, Maßstab, Form und Farbe sowie Material arbeiten.

Die heutige Bautechnik bietet nicht nur die Vorteile großer Spannweiten und geringer Dimensionen, neuer Systeme und flexibler Konstruktionen sondern eröffnet auch neue Bereiche der Gestaltung. Nur wenn diese Möglichkeiten in vollem Umfang für die Museologie genutzt werden, kann von einer kreativen und fortschrittlichen Architektur gesprochen werden. Hiermit soll nicht einer Modernität oder Originalität um jeden Preis das Wort geredet werden. Nur ein Museumsbau, der die vielen, hier nur angedeuteten, oft scheinbar gegensätzlichen Einflüsse bewältigt und zu einer Ganzheit verbindet, kann selbst zu einem Werk der Baukunst werden.

Aus den bisherigen Ausführungen ist ersichtlich, daß die Planung eines neuen Museums eine außerordentlich vielschichtige Aufgabe ist, die nur im Zusammenwirken vieler Kräfte gelöst werden kann. Die Erfahrung lehrt, daß möglichst frühzeitig alle Interessierten wie Museumsleitung, Baufachleute, Museologen und Architekten hinzugezogen werden sollten, um alle Aspekte zu erfassen und Schablonenlösungen zu vermeiden.

Es ist jetzt schon abzusehen, daß die Aufgaben der Museen in der zukünftigen Gesellschaft wachsen und schließlich zu einer großen gemeinsamen Verpflichtung werden. Aufgrund ihres kulturellen Erbes und angebrochenen Verhältnisses zur Tradition fällt den asiatischen Ländern eine besondere Rolle zu, die zu eigenständigen Lösungen führen wird.

**29. Manfred Lehbruck, Wilhelm-Lehbruck-Museum Duisburg,
Vorentwurf, Unterkellerung des Plastikhofes, Baubeschreibung,
Typoskript vom 21.3.1977
(StADu, 600/ 3680, ohne Seitenzählung)**

Da das Niveau des Plastikhofes sowie der Charakter seines Bodenbelages beibehalten werden, sind die städtebaulichen Auswirkungen des Erweiterungsbaues gering.

Die Südseite des 1. U.G. öffnet sich zum Immanuel Kant Park. Um eine gute, gartengestalterische Anbindung zu erzielen, wäre es wünschenswert, wenn der hier verlaufende Fußweg etwas abgesenkt und nach Süden verlegt würde. Eine wesentliche Verbesserung könnte durch den schon lange vorgesehenen Abbruch des Gärtnerhauses erreicht werden.

Die Anbindung an den vorhandenen Bau erfolgt über eine zentrale Verteilerhalle, die direkten Zugang sowohl zur bisherigen Grafik als auch zum Lehbruck-Trakt hat. Hier befindet sich auch die zentrale Besuchergarderobe und der Abgang zu den darunter befindlichen Besuchertoiletten.

Die Anlieferung von Transporten erfolgt von der Seite der Düsseldorferstraße über eine Rampe in einen abgeschlossenen, klimatisierten und gesicherten Verladeraum (- 4.95). Von hier aus findet die Verteilung über einen Lastenaufzug (Bodenfläche ca. 2.80 x 4.20) auf das Niveau - 3.59⁵, in das Magazin - 9.95 und den Plastikhof + 0.13 statt (Baldachin-Aufzug). Eine ab Niveau - 6.77 betriebsinterne Treppe führt in den Stauraum des 2. U.G. Auf der Anlieferungsebene befinden sich ferner eine Werkstatt mit Tageslicht, ein Abstell- und ein Müllraum sowie ein niveaugleicher Zugang zu Ausgabe und Lager der Cafeteria.

Der für eine Besucherzahl von höchstens 200 Personen ausgelegte Mehrzwecksaal soll für möglichst viele – heute noch nicht in allen Teilen vorhersehbare – Aktivitäten offengehalten und ausgerüstet werden. Um eine angemessene Raumhöhe zu erreichen ist der mittlere Bereich des Saales über 2 Sitzstufen um 60 cm abgesenkt. Eine Rampe dient dem Transport von Kulissen, Gerät, Stuhlwagen etc. Bei Bedarf kann eine Verbindung zu den Räumen an der Südfront des Erweiterungsbaues und zu dem hier eindringenden Tageslicht durch das Öffnen von Versenkwänden hergestellt werden. Die großräumige Konzeption hat den Vorteil, daß der Eindruck jeglicher Beengung im Untergeschoß vermieden werden kann.

Die an der Südseite liegende Raumgruppe mit natürlichem Licht dient den verschiedenen Formen der Öffentlichkeitsarbeit wie Bibliothek (mit Galerie-Einbau), Gruppen- und Betreuer-Räumen. Wahlweise können auch Bereiche in die Cafeteria einbezogen werden.

Die Cafeteria bietet sich von der zentralen Verteilerhalle einladend an und erhält von oben Tageslicht. Ausgabe und kleines Lager sind für den täglichen Bedarf dimensioniert. Bei größeren Anlässen kann eine Warmhalteküche im 2. U.G. über den großen Lastenaufzug hinzugezogen werden. Sowohl der Mehrzwecksaal als auch die Lager sind auf kurzen Wegen erreichbar. Bei besonderen Anlässen kann der Zugang zu den Räumen der Öffentlichkeitsarbeit von der Südseite her erfolgen. In diesem Fall kann die

Verteilerhalle mit Garderoben und Toiletten geöffnet, der Sicherungsbereich des eigentlichen Museums jedoch geschlossen werden.

Die Grafik-Ausstellung ist mit einer großen Öffnung in den Rundgang des Museums unübersehbar einbezogen und erhält ausschließlich Kunstlicht.

Ferner ist ihr ein Magazinraum niveaugleich zugeordnet. Ein niedriger Archivraum vervollständigt das Raumgebot.

Das Magazin-Depot im 2. U.G. stellt einen ungestörten Sicherungsbereich dar und verfügt über die für moderne Kunst erforderliche Raumhöhe.

Rampen und besondere WC-Anlagen berücksichtigen in dem Erweiterungsbau die Bedürfnisse der Schwerbeschädigten.

Die Räume für das Museumspersonal werden im Zusammenhang mit den bei dem Neubau freiwerdenden Räumen in dem Altbau gelöst.

Für den Erweiterungsbau wird eine eigene Klima- und Lüftungsanlage erstellt, die über eine Treppe von außen direkt erreicht werden kann. Sämtliche Räume, in denen empfindliche Kunstwerke ausgestellt oder gelagert sind, werden dem Temperatur- und Feuchtigkeitsniveau der vorhandenen Klimaanlage angeglichen. Alle übrigen Räume erhalten nur künstliche Lüftung. Die Lage der Klimazentrale befindet sich in günstiger Beziehung zu den vorhandenen Anschlüssen. Alle technischen Räume können an einen zentralen Kanal angeschlossen werden. Aus Gründen der Sicherheit sind für zahlreiche Räume horizontale, mechanische Rauchabzüge mit unabhängiger Versorgung vorgesehen.

Die Konstruktion ist in Stahlbeton vorgesehen, der im Stil des bestehenden Bauwerks möglichst sichtbar gelassen wird. Im Grundwasserbereich wird eine Wanne ausgebildet.

30. Manfred Lehbruck, Die Umsetzung der Museumskonzeption in die bauliche Realität, Vortrag beim Coloquio Internacional sobre museologia y Patrimonio Cultural – Bogotá, Columbia, Typoskript, undatiert (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Bemerkung: Wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Vorbereitungszeit konnte der Beitrag nicht vorher ausgearbeitet werden, sondern wurde am 24.11.1977 in französischer Sprache frei vorgetragen.

In der bisherigen Diskussion wurde vor allem um die Konzeption des Museums gerungen und hierbei politische, soziale und organisatorische Fragen in den Vordergrund gestellt. Von der Umsetzung (transposition architecturale) in die konkrete, bauliche Form wurde – von einigen Ausnahmen abgesehen – wenig gesprochen und die Zahl der angeführten Beispiele war beschränkt. Jede Realisierung eines Museumsprojektes zwingt zu einer eindeutigen Stellungnahme und fordert ein "Bekenntnis" heraus, das in klaren "Glaubensgrundsätzen" formuliert werden muß. Es ist meine Überzeugung, daß in bezug auf die geistige Orientierung die Völker von Mittel- und Südamerika ihren eigenen Weg suchen und ihre eigene Form entwickeln müssen. Eine Hilfe von auswärts kann nur in dem methodischen Vorgehen der Bewußtseinsbildung oder in der Mitteilung von Erfahrungen fortgeschrittener Technologie gewährt werden.

Es gibt viele Probleme, die in der Bauaufgabe "Museum" immer wiederkehren, gewissermaßen in ihr immanent enthalten und bis zu einem gewissen Grad von der Konzeption unabhängig sind.

Das Comité "d'Architecture et des Techniques Muséographiques" (ICAMT) des ICOM hat sich die Erforschung dieser Zusammenhänge zur Aufgabe gemacht und ich habe in der revue MUSEUM 3/4/74 versucht die fundamentalen Hauptforderungen in bezug auf die räumliche Organisation herauszustellen. Einen außerordentlich großen Anteil an allen Überlegungen nimmt zweifellos das Problem der Konservierung (Conservation) ein, die sich zu einer hochentwickelten Wissenschaft entwickelt hat; ihre Ergebnisse sind heute allgemein bekannt, objektiv nachweisbar und in sich schlüssig. Aber die Aufgabe des Museums erschöpft sich nicht in der perfekten "Konservierungsmaschine", sondern sehr viele andere Faktoren treten hinzu, die in ihrer Ambivalenz in einen Widerspruch zu den rein rationalen Funktionen treten können.

Von besonderer Aktualität sind die Forderungen der Soziologie, deren Umsetzung in den architektonischen Raum viele Anregungen, oder auch verschiedenartige Interpretationen auslöst. Die Tendenzen der "Öffnung" des Museums können sich in der leichten Zugänglichkeit, in der einladenden Eingangssituation, in der Aufhebung der räumlichen Trennung von Besucher und Objekt, in dem erweiterten Raumangebot für Erziehung und Unterricht, in dem Ausbau der Gastgeber- und Freizeiteinrichtungen auswirken u.a.m. Hierzu gehören auch organisatorische Maßnahmen wie die Vorsorge für verschiedene Bevölkerungsgruppen, Kinder, Blinde, Behinderte oder das erweiterte Programm, Jugendliche nicht nur 1 oder 2 Stunden sondern einen ganzen Tag im Museum zu betreuen, damit sie dort ein Zuhause finden, und vieles andere mehr.

Mit den soziologischen Gesichtspunkten eng verbunden ist die städtebauliche Situation. Die Wahl des Ortes kann davon ausgehen, daß die zentralste und beste Lage gerade genug ist, sie kann aber auch den Entfaltungsmöglichkeiten am Stadtrand den Vorzug geben oder ein bis dahin vernachlässigtes Quartier aufwerten (ameliorer) und damit erhalten, wie z.B. das neue Centre Pompidou in Paris.

Wo ein historisches Ambiente vorhanden ist, bieten sich wertvolle Möglichkeiten der Einbettung in ein vorhandenes Stadtbild und der Schaffung einer vielschichtigen kulturellen Zone. Ich denke hier auch an die Chancen in der Altstadt Bogotas, die allerdings erst aufbereitet und zur Fußgängerzone erklärt werden müßte, um dann mit Freizeit- und Kultureinrichtungen angereichert zu werden, die sich gegenseitig fördern. Daß hierbei sehr behutsam vorgegangen werden muß, ist selbstverständlich; ich erinnere in diesem Zusammenhang daran, daß immer mehr zusätzliche Räume unterirdisch angelegt werden, soweit es die Nutzung erlaubt. Ich wage die Behauptung, daß das Museum in unserer und der zukünftigen Welt einen sozialen und städtebaulichen Rang hat, der es in die Nähe der Kirchen und Schlösser früherer Zeit rückt.

Ich möchte jedoch ihre Aufmerksamkeit auf eine weniger beachtete, aber sehr wichtige Komponente der Überlegungen zum Museum lenken: die Physiologie und die Psychologie der Menschen, in diesem Fall des Besuchers. Seine intellektuellen und affektiven Eigenschaften sind nicht weniger existent, wirksam und damit "rational" als die sogenannten rationalen Sachzwänge. Es gibt hier Gesetzmäßigkeiten, die beachtet werden müssen, Gesetze der Wahrnehmung (perception) und Verhaltens (comportement), Gesetze des biologischen Gleichgewichts, Gesetze der Arbeitsweise des Auges und vieles andere mehr. Es gibt Erkenntnisse, die für alle Menschen mehr oder weniger gültig sind, es gibt aber auch solche, die spezifisch nach Volk und Land variieren.

Wenn man davon ausgeht, daß die beste Präsentation der Sammlung erreicht werden soll, so kann dieses Ziel nur erreicht werden, wenn der Museograf diese Gesetze unter dem Aspekt des Raumes, des Objektes und des Menschen studiert, und zwar nicht nur als Einzelphänomene, sondern vor allem auch als gestaltpsychologische "Ganzheit" – auch in dem Zusammenspiel von Ausstellungsgegenstand und Architektur z.B. - . Die fundamentalen Erfahrungen der Orientierungshilfen, der Lichtreaktionen, der Ermüdungsfaktoren etc. müssen von Fall zu Fall erkundet und beobachtet werden. In diesem Sinn gibt es durchaus eine "Museumsarchitektur", die im Hinblick auf die spezifischen Probleme mehr oder weniger gut sein kann.

Ein großer Teil der modernen Museen genügt diesen Anforderungen in keiner Weise. Besonders unglückliche Konsequenz der Unkenntnis oder Mißachtung sind spannungslose, langweilige Raumfolgen und –formen, oder aber – noch häufiger – das Übergewicht einer nur sich selbst darstellenden, aufdringlichen Architektur. Wer sich dem Objekt und dem Menschen verpflichtet fühlt, wird keine monumentale "Glorification" bauen.

Wenn das Museum der Sensibilisierung des Menschen dienen soll, so muß es vom Standpunkt der visuellen Kultur von hoher Qualität sein, die sich auch auf die innere und äußere Gestaltung bezieht einschließlich der angewandten Museografie. Hier findet eine sehr direkte und wirksame "Diffusion" statt, die – auch wenn sie nur im Unterbewußtsein wahrgenommen wird – allein durch die Kultur des Auges und der Sinne erzieht und bildet. Das starke Formenempfinden der latein-amerikanischen Menschen läßt hier noch viele eigenartige Lösungen erwarten.

Es ist im Grunde dieselbe Mentalität, die uns die historischen Werte achten läßt, die uns auch die architektonischen Werte oder Details einer Präsentation erleben läßt. In diesem Sinn verstehe ich den von dem verehrten Kollegen Minissi formulierten Ausdruck "MUSEALIZACION" unserer Welt: Erhalten, Schätzen, ja Lieben alles Bestehende, das Wert hat, das Große und das Kleine. Das, was in der Vitrine vor sich geht, ist im Grunde genommen dasselbe wie das, was im Städtebau geschieht:

- Hier feingliedrige, alte Bauten, die von den umgebenden Betonklötzen hart getroffen werden,
- Dort sensible Museumsobjekte, die von wuchtigen Architekturformen oder groben Materialstrukturen überschrien werden.

Der Maßstab, die Lichtführung, die Materialwahl, der Formenkanon u. a. m. sind "Instrumente" des Museums.

Natürlich gibt es zwei grundsätzliche verschiedene, künstlerische Lösungsprinzipien:

- der Kontrast, der jedoch letztlich in einer Superstruktur verbunden sein muß (wie er in den Arbeiten vorherrschte, die die verehrte Frau Kollegin Helg zeigte) oder
- die Anpassung, die Affinitäten und Assoziationen sucht.

Sie setzt ein Studium der psychologischen Gesetzmäßigkeiten voraus und muß in sehr abstrakter Weise formuliert werden. Nur dann kann der Eindruck von "Theater-Kulissen" vermieden werden.

Diese beiden Prinzipien unterscheiden zum Beispiel die städtebaulichen Konzeptionen in Ost und West

- klare Trennung von Alt und Neu in Verbindung mit der Erhaltung oder Wiederherstellung eines intakten Ensembles. Diese relativ einfache und saubere Lösung wird in Polen, Sowjetunion usw. vorwiegend praktiziert.
- Integration der alten und neuen Formen in einer Synthese, die nur in einem schwierigen, kreativen Vorgang erreicht werden kann. Gute Beispiele gibt es in mehreren europäischen Ländern, vor allem in England.

Die Aufwertung des historischen Erbes ist in Übereinstimmung mit einer geistigen Bewegung in der ganzen Welt. Der Stellenwert der Technik ist in den Industrieländern zweifelhaft geworden. Allgemein ist man des sogenannten "Internationalen Stils" müde geworden und wünscht Differenzierung und Bereicherung. Man sucht nicht mehr die bewußte Distanzierung von der Vergangenheit sondern Kontinuität und Ausgleich. Trotz gewisser Übertreibungen durch Formalismus, Eklekizismus und Nostalgie gehen von dieser Bewegung wertvolle Impulse aus, die zu einer Vertiefung der Architektursprache führen können.

Entscheidend ist, daß durch den Bezug zur Vergangenheit

- das emotionale Element gegenüber der nationalen Intellektualisierung wieder stärker zur Geltung kommt, und
- der einheitliche philosophische Hintergrund in der gesamten Umweltgestaltung wieder erkannt und angestrebt wird.

Beide Komponenten sind aus der Architektur aller früheren Zeiten nicht wegzudenken. Es werden daher folgende Maximen vorgeschlagen:

- die Individualität jeden Volkes und die Eigenart jeden Landes muß voll zur Geltung kommen,
- psychologische Forschungen zu Wahrnehmung und Verhalten der verschiedenen Menschen dieses Kontinents müssen vorangetrieben werden,
- Es ist Dezentralisation anzustreben, damit sich jeder Kulturbereich selbstständig entwickeln kann,
- der menschliche Maßstab muß in der Größe der Sammlung und in der Architekturform gewahrt werden,
- Bauform und Raumbestaltung sollen in ihrer informativen, vorbereitenden und interpretierenden Funktion mit der Sammlung übereinstimmen,
- die nivellierende Tendenz der Flexibilität soll auf das notwendige Maß beschränkt werden,
- die pluralistische Tendenz soll – soweit es möglich ist – gegenüber einer engagierten Charakteristik zurücktreten.

Die Quellen der Vergangenheit sind in den latein-amerikanischen Ländern noch in weiten Bereichen frisch und unerschütet. Solange aus ihnen geschöpft werden kann, werden auch Museumsarchitektur und Museografie im Einklang mit der allgemeinen Evolution stehen und zu einer kulturellen Selbstverwirklichung führen.

31. Manfred Lehbruck, Erläuterungsbericht zur Vorentwurfsskizze für den 3. Bauabschnitt vom 13.5.1983, Typoskript
(Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

Wilhelm Lehbruck-Museum, Duisburg
Kurzer Erläuterungsbericht zur Vorentwurfsskizze
Vom 13. Mai 1983. Neufassung des III. Bauabschnitts.

Der III. Bauabschnitt ist in enger Anlehnung an das bestehende Museum geplant und bildet zugleich die südliche Begrenzungsseite des Skulpturenhofs. Wie bereits der I. und II. Bauabschnitt jeweils einen aus dem Sammlungsinhalt entwickelten, eigenen Charakter haben, so soll auch der III. Bauabschnitt eine selbstständige Gestalt haben, die in einem gewissen Kontrast zu den früheren Bauten besteht.

Der Neubau ist mit dem Altbau organisatorisch eng verbunden und die Ausstellungszonen mit einem gläsernen Verbindungsgang mit Brücke erschlossen. Das umfangreiche Programm ist baukörperlich aufgelockert und verhältnismäßig niedrig gehalten.

Durch diese Maßnahmen wird auch der Park soweit als möglich geschont. Es wird eine neue, südliche Umgehungsstraße des Museums vorgeschlagen, die zugleich einen windgeschützten "Anger" erschließt. Ferner wurde Wert darauf gelegt, daß an der Stelle des bisherigen Verbindungsweges eine Fußgängerverbindung über den Skulpturenhof besteht, die evtl. nachts geschlossen wird.

Er ist vorgesehen den jetzigen Museumseingang auch in Zukunft während des Normalbetriebs als Haupteingang weiter zu benutzen. Für besondere Veranstaltungen im Erweiterungsbau steht auf der Südseite eine Eingangssituation mit Halle und Nebenräumen, auf der Ostseite ein Zugang zu Studio und Blindenmuseum unabhängig vom übrigen Museum zur Verfügung. Die neu hinzukommenden Verwaltungsräume stehen in direkter Verbindung zu der bisherigen Verwaltung und zu der Anlieferung. Das neue Depot und die Werkstätten werden ebenerdig ohne Benutzung eines Aufzugs erreicht.

Das Raumkonzept der eigentlichen Ausstellungsräume geht von einem optisch durchfließenden Großraum aus, der ein hohes Maß von Flexibilität hat und zugleich in unterschiedliche Raumsituationen gegliedert ist. Eine baulich festgelegte, scharfe Trennung in verschiedene Sammlungsgebiete ist nicht vorgesehen.

Auch in dem eigentlichen Lothar-Günther Buchheim-Trakt soll keine Trennung von Malerei, Plastik und Graphik stattfinden sondern das Zusammenwirken verschiedener Darstellungsformen und –medien gefördert werden.

Um einer zukünftigen Entwicklung alle Möglichkeiten offen zu lassen, ist in der Eben 2 ein stützenfreier, großer Raum geplant, der beliebig mit herausnehmbaren Zwischenwänden oder Stellwänden unterteilt werden kann. Außerdem bieten sich 3 unterschiedliche Raumsituationen an:

- ein großer, flexibler Oberlichtsaal,
- angegliederte Bereiche mit gerichtetem Oberlicht,
- angegliederte Bereiche mit Seitenlicht in den Auskragungen.

Alle Tageslichtquellen werden mit Einrichtungen versehen, die Sonnenschutz und Lichtfall regulieren,

Das Dokumentationszentrum des Expressionismus in der Ebene 1 ist in dem derzeitigen Planungsstand als Raumvolumen berücksichtigt, das nach den sich ergebenden Bedürfnissen später eingerichtet werden kann. Der weite Stützenabstand und das ringsum verlaufende Seitenlicht sichern eine ausreichende Variabilität in der Aufteilung der Zonen.

Der Mittelbereich stellt in beiden Ebenen sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Richtung eine großzügige Verbindung der einzelnen Raumgruppen dar.

Der pyramidenartige Dachaufbau in Stahl und Glas erinnert an die Architekturphantasien der Zwanzigerjahre. Die Vertikalentwicklung über den aufsteigenden Treppen und Sitzstufen erlaubt die Aufstellung bzw. Aufhängung großformatiger Kunstwerke. Die kleine "Arena" soll improvisierte Diskussionen suggerieren.

Die Verbindungsgänge bieten einen umlaufenden Ausblick auf den Skulpturenhof und dienen auf der Wandseite zur Aufhängung von Bildern. Die Cafeteria ist auch bei geschlossenen Ausstellungsräumen über die Eingangshalle zu erreichen. In der Ebene 0 befinden sich die WC's und ein kleiner Vorratsraum mit Aufzug.

Die Wechsellausstellung ist als stützenfreier Großraum konzipiert, der in jeder gewünschten Weise "bespielt" werden kann. Die durchgehende Oberlichtkonstruktion erlaubt die kurzfristige "Installierung" des beabsichtigten Tageslicht-Einfalls. Von der Ebene 2 aus (Gang und Galerie) kann der Saal mehrfach eingesehen werden.

Die architektonischen Formen zeigen eine gewisse, geometrisch-kristalline Strenge, die aber gleichzeitig durch die Aggressivität der Diagonalen in Bewegung gerät.

Um die Lebendigkeit des natürlichen Lichts zu erhalten werden für die Oberlichtkonstruktionen keine daruntergehängten, lichtstreuenden Verteilerdecken sondern ein Raster von hohen, reflektierenden Platten, die jede direkte Sonnenbestrahlung ausschließen ausgeführt. Die der Sonnenbestrahlung ausgesetzten Felder der Glasprismen werden in ultraviolett- und wärmeabsorbierendem Material ausgeführt.

Ein einheitliches Maßsystem bzw. Konstruktionsraster gewährleistet die Flexibilität der Inneneinrichtung und die leichte Manipulierbarkeit der Stellwand- und Raumteiler-Elemente.

Für den zweigeschossigen Baukörper des Lothar-Günther Buchheim-Traktes ist ein Stahlbetonskelett vorgesehen, das mit Ziegel- oder Betonsteinen ausgefacht wird. Die übrigen Bauteile werden in Mischbauweise und zum großen Teil in Ziegel- oder Betonstein-Mauerwerk erstellt. Alle Wände der Ausstellungsräume werden in Zweischalenbauweise ausgeführt und im allgemeinen unverputzt gelassen. Das Sichtmauerwerk wird zum Teil geweißelt oder getönt.

Die Normaldecken werden in Stahlbeton erstellt und z.T. zur Aufnahme von Klimakanälen mit abgehängten Decken versehen. Die Decke des

Oberlichtbereiches im L.G. Buchheim-Trakt wird mit einem verkleideten Stahlfachwerkträger-Gitterrost überspannt, das durch die quadratische Fläche statisch günstige Werte ergibt.

Die Fenster sind im allgemeinen dreifach verglast und liegen in Metallrahmen.

Bewegliche Sonnenschutz-Vorrichtungen sind – wo nötig – vorgesehen

Die Fußböden werden im allgemeinen mit Natur- oder Kunststein belegt.

Bestimmte Raumbereiche – wie z.B. im Dokumentationszentrum – werden mit Fasermatten oder Textil ausgelegt.

Die künstliche Belichtung besteht aus Leuchtstofflampen mit geringem U.V.-Anteil und Strahlern, die – soweit nur möglich – dem natürlichen Licht angepaßt werden.

Es ist noch darauf hinzuweisen, daß der Altbau nur an den beiden Gang-Anschlüssen beeinträchtigt wird.

Zur Frage der Heizung, Lüftung und Klimatisierung folgt noch eine besondere Studie.

32. Ergebnismünderschrift über die Sitzung des Berater-Gremiums am 19.9.1983 vom 21.9.1983

(Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

21. September 1983

Betrifft: Erweiterungsbau Wilhelm-Lehmbruck-Museum
3. Bauabschnitt: „Lothar-Günther-Buchheim-Museum“

Ergebnismünderschrift:

Der Sitzung des Berater-Gremiums am 19. September 1983 im Rathaus Duisburg. Teilnehmer waren die Herren

Prof. Behnisch	
Prof. Mutschler	
Dr. Pehnt	
Prof. Dr. Lehmbruck	(Vortrag)
Rollenhagen	(Vortrag)
Krämer	Oberstadtdirektor
Dr. Schilling	IV
Kohls	10 OstD-1
Dr. Salzmann	41-05 ^x
Hübener	65
Christensen	95-31
Tomberg	IV

Entsprechend der mit den Architekten Prof. Dr. Lehmbruck und Rollenhagen, Großmann und Partner sowie Herrn Prof. Buchheim getroffenen Vereinbarung (vergl. Niederschrift vom 7.9.1983) dient die Sitzung zur Entscheidungsfindung des Oberstadtdirektors für einen der vorliegenden Vorentwürfe.

Herr Krämer dankt in einer Vorbesprechung (ohne die Architekten) den Herrn Prof. Behnisch, Prof. Mutschler, Dr. Pehnt noch einmal für ihre Bereitwilligkeit und informiert ausführlich über den Sachstand.

Das Beratergremium einigt sich auf Prof. Mutschler als seinen Sprecher.

Herr Krämer erklärt sich mit dem von Herrn Prof. Mutschler vorgeschlagenen Procedere einverstanden:

1. Fachvortrag
2. Detailfragen an den vortragenden Architekten
3. Diskussion Berater, Stadt
4. Entscheidungsfindung der Berater
5. Vortrag der Entscheidung

Herr Hübener informiert darüber, daß beide Vorentwürfe gewisse bauordnungsrechtliche Mängel haben. Eine Fachprüfung fand nicht statt, da beide Vorentwürfe erst unmittelbar vor der Sitzung vorlagen.

Im Beisein aller Teilnehmer bittet Herr Prof. Mutschler die Herren Prof. Dr. Lehmbruck und Rollenhagen noch einmal um Bestätigung der mit der Stadt getroffenen Vereinbarung; beide Herren versichern, eine Begutachtung des Gremiums vorbehaltlos anzuerkennen.

Beide Architekten tragen in Abwesenheit des anderen ihre Vorstellungen zum Bauvorhaben vor; die Berater stellen ihrerseits Detailfragen zu den Vorentwürfen. Der Niederschrift sind die schriftlichen Erläuterungsberichte der Architekten beigelegt. Herr Christensen trägt die bauordnungsrechtlichen Bedenken zu den Vorentwürfen vor, die jedoch in beiden Fällen zu keinen wesentlichen Planungsänderungen zwingen.

Nach der Mittagspause lassen sich die Berater über museumsspezifische Fragen informieren und ziehen sich dann zur Beratung zurück.

Herr Prof. Mutschler teilt den Vertretern der Stadt das Beratungsergebnis mit:

„Die Gutachter hatten über zwei Entwürfe zu entscheiden, die bereits in einem längeren Entwicklungsvorgang ausformuliert worden sind. Die bisherige Entstehungsgeschichte des Projektes bedingt, daß sich bereits entscheidende Entwurfskriterien in Position und Erschließung der Baukörper herausgestellt haben, die von beiden Verfassern berücksichtigt worden sind. Die Gutachter weisen bei allem Verständnis für die Lage des Bauherrn darauf hin, daß, wenn der Architekt des ersten Bauabschnittes nicht allein mit der Weiterbearbeitung des Projektes beauftragt werden soll, grundsätzlich das Instrument des offenen Wettbewerbs angewendet werden sollte. Es würde auch hier zu einem breiten Spektrum der Entscheidungsmöglichkeiten geführt haben.

Der Entwurf Rollenhagen schließt den bisher zweiseitig umbauten Hof fest ab und dreht im Süden den Baukörper aus dem bisherigen Koordinatensystem. Er betont damit die Eigenständigkeit der Bauaufgabe. Die gewellte Nordwand sucht die plastische Form des eigentlichen Lehmbruck-Traktes aufzunehmen. Der Besucher wird über eine Brücke geführt, die hart und unvermutet auf Nebenräume des Neubaus trifft. Er sieht sich dann einem zweigeschossigen Ausstellungsbereich gegenüber, der durch die Verschiedenartigkeit der einzelnen Zonen gekennzeichnet ist. Der zweigeschossige Teil des Ausstellungsbereiches dominiert über die Galerie- und Treppenräume und legt die Inszenierung des Ausstellungsgutes durch einzelne Punkte (wie die große Stirnwand) teilweise fest. Von der Wegführung ist die Galerie im Obergeschoß, die nur durch ein Treppenhaus und an der Nordseite durch eine Rampe mit der übrigen Zirkulation verbunden ist, mehr oder weniger abgekoppelt. Der Saal der Wechselausstellung ist an den Eingangsbereich nicht genügend angebunden und dem Museumsbereich gegenüber nachgeordnet. Das Untergeschoß erscheint befriedigend gelöst, wobei aber die räumliche Nähe von Südeingang und Anlieferung Probleme aufgibt. Der Außenbau ist ansprechend ausformuliert. An den Parkseiten erscheinen die Baukörper der Wechselausstellung und des Süd-Ost-Flügels beherrschend. Der Ausstellungsbereich der Sammlung Buchheim wirkt dagegen, als sei er in einer erweiterten Foyer-Zone untergebracht.

Der Entwurf Lehmbruck ergänzt die beiden vorhandenen Baukörper mit einer kristallinen Baugruppe. Der Skulpturenhof wird dadurch gefaßt, aber nicht abgeriegelt. Dieser Absicht dient auch die verglaste Foyer-Zone des Neubaus, die den Blick vom Haupteingang her in den südlichen Teil des Parkes erlaubt. Auch in diesem Fall wird die Eigenständigkeit der Aufgabe durch eine diagonale Drehung des Neubaus betont. Der Übergang vom bestehenden Gebäude trifft ebenfalls hart auf die Foyer-Zone. Beide Museumsteile sind so an sie angebunden, daß eine überschaubare und deutlich orientierte Situation entsteht. Die räumlich differenzierte Ausbildung des Umganges im Obergeschoß und die zweigeschossige Halle in der Mitte zeichnen die Sammlung ihrer Bedeutung entsprechend aus. Der Verfasser hat Bereiche unterschiedlicher Lichtqualität konzipiert, die die konservatorischen Belange des Ausstellungsgutes (Ölbilder, Grafiken) berücksichtigen. Im Erdgeschoß ist eine wenn auch kleine, so doch ausreichende Eingangshalle angeordnet, die durch eine Stufenfolge in den Sammlungsbereich Buchheim überleitet. Die Trennung von Anlieferung und südlichem Eingang ist funktionell sinnvoll.

Die Entwürfe liegen nach der Auffassung der Gutachter qualitativ nicht weit auseinander. Der Vorschlag Professor Lehmbrucks weist jedoch von der Innenorganisation her Vorteile auf. Die Gutachter meinen, daß die Stadt auf der Basis dieses Entwurfes das Projekt weiter entwickeln sollte.

Bei der Weiterbearbeitung sollten insbesondere folgende Punkte beachtet werden:

1. Der Übergang vom Steg zum Museumsbereich müßte besser ausdifferenziert werden. Bei dieser Gelegenheit könnte der Anschluß zum Trakt der Wechselausstellung überarbeitet werden
2. Der Quader der Wechselausstellung scheint sowohl im Grundriß des Erdgeschosses wie in seinem äußeren Erscheinungsbild noch wenig durchgearbeitet.
3. Es wäre zu prüfen, ob der zweigeschossige Hauptsaal in Lichtführung und baukörperlicher Erscheinung nicht von der Foyer-Zone abgehoben werden sollte.
4. Der Vorplatz zum Südeingang sollte geometrisch einwandfrei ausformuliert werden, um ein Gegenstück zum Haupteingang zu bilden.“

Die Stadt wird die Architekten sowie Herrn Prof. Buchheim umgehend über das Ergebnis informieren.

Für die Richtigkeit
Tomberg
Tomberg

Verteiler:
Teilnehmer
Prof. Buchheim

Chronologie

		Duisburg	Manfred Lehbruck (ML)	
1881	4. Januar	Wilhelm Lehbruck wird in Meiderich (heute Duisburg) geboren		
1896		Gründung der Kommission zur Erhaltung und Sammlung der Duisburger Altertümer		
1902	14. Juli	Gründung des Duisburger Museumsvereins		
1912		Ankauf der <i>Großen Stehenden</i> von Wilhelm Lehbruck		
1913	16. Juni	Die Stadt Duisburg stiftet 100.000 M für die Errichtung eines Museums	13. Juni	Manfred Lehbruck wird in Paris geboren
1914		Eine Museumsbau-Kommission wird in Duisburg eingesetzt		Familie Lehbruck verlässt Paris, wohnt zunächst in Köln, dann in Berlin
1917				Wilhelm Lehbruck zieht nach Zürich
1918			um 1918	Anita zieht mit den Kindern nach Zürich
1919			15. März	Freitod Wilhelm Lehbrucks in Berlin
1920			Schuljahr 1919/20 Herbst (Nov.)	Einschulung MLs in Zürich Umzug der Familie Lehbruck nach München
			4. November	Einschulung Gustav Wilhelm Lehbrucks am Wilhelmsgymnasium in München. ML besucht die Luisenschule in München
1922	Oktober	Ankauf und Aufstellung Wilhelm Lehbrucks <i>Sitzenden Trauernden</i> auf dem Duisburger Kaiserberg		
1923			13. April	Einschulung MLs am Wilhelmsgymnasium in München

Duisburg			Manfred Lehbruck (ML)
1924	10. Oktober	August Hoff wird Geschäftsführer des Museumsvereins in Duisburg	
	Ende des Jahres	Eröffnung der Ausstellungsräume in der Tonhallenstraße 11a in Duisburg	
1925	15. April-15. Mai	Lehbruck-Ausstellung in Duisburg anlässlich der Jahrtausendfeier des Rheinlandes	ML fertigt Skizzen derjenigen Werke seines Vaters an, die als Leihgaben nach Duisburg gehen. Eine Zeichnung MLs wird in der Zeitschrift <i>Das Kunstblatt</i> veröffentlicht
		Paul Westheim fordert ein Lehbruck Museum in Duisburg	
1926	Oktober	Der Museumsverein erhält eine eigene Satzung, Abspaltung des Heimatmuseums	
1927		Aufstellung von Wilhelm Lehbrucks <i>Kniender</i> im Duisburger Tonhallengarten	
	19. Mai	Der Museumsverein wird in das Vereinsregister der Stadt Duisburg eingetragen	
	27. Oktober	Umbenennung der Straße mit dem Geburtsthaus von Wilhelm Lehbruck in Lehbruckstraße	
1929	24. März	Gedächtnisfeier und Ausstellung zum 10. Todestag von Wilhelm Lehbruck in Duisburg	Ein Selbstporträt MLs erscheint in der Zeitschrift <i>Die Jugend</i> ML unternimmt eine Studienreise nach England
1930			ML unternimmt eine Studienreise nach Italien

		Duisburg	Manfred Lehbruck (ML)	
1931	1. April	Neuorganisation des Museumswesens der Stadt Duisburg-Hamborn. Das Kunstmuseum wird von der Stadt übernommen, Dr. Hoff bleibt Leiter		
1932			17. März	Abitur MLs am Wilhelmsgymnasium in München
			ca. 1932	Umzug der Familie nach Berlin
			April - Oktober	Maurer-Praktikum bei der Firma Kohl auf der Baustelle von Haus Lemke in Berlin
			1932 und/ oder 1933	Hospitantz am Bauhaus (nicht belegt) und Mitarbeit im Berliner Büro von Mies van der Rohe (laut eigener Aussage)
			wohl ab 1932	Studium an der TH Berlin (ab WS 1935/ 36 nachweisbar)
1933	30. September	Entlassung August Hoff's	Februar	ML bewirbt sich bei der UFA in Berlin
		Die Familie Böniger ermöglicht mit einer großzügigen Stiftung, die Pläne der Stadt Duisburg umzusetzen, das Haus Königstraße 21 für Museumszwecke umzubauen	10. Juni	ML tritt in die SS ein
			1. August bis 15. Oktober	Studentenarbeitsdienst im Arbeitslager Libiathfließ
1930				ML bezieht in dem Beitrag „Erinnerungen an meinen Vater“ Stellung für seinen Vater. Der Aufsatz erscheint 1933 in der Zeitschrift <i>Kunst der Nation</i>

Duisburg			Manfred Lehbruck (ML)	
1930			WS 33/ 34 und SS 34	ML besucht die Bildhauerklassse von Prof. Gerstel an den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst in Berlin
1934	Februar	Alfred Imbery wird mit dem Umbau des Hauses Königstr. 21 beauftragt	um 1934	ML verfasst das Manuskript <i>Das Erbe</i> , das aber nicht veröffentlicht wird
	5. Mai	Anbringung einer Gedenktafel am Geburtshaus Wilhelm Lehmbrucks in Duisburg		
	6. Mai	Eröffnung der neuen Ausstellungsräume in der Königstr. 21, Umbenennung in Städtisches Kunstmuseum, Herbert Griebitzsch wird neuer Leiter des Hauses	1. Oktober 1934 - 12. Oktober 1935	Wehrdienst in Münster
1935			18. November 1935 - 30. April 1936	Praktikum bei Werner March in Berlin (Reichssportfeld)
1936		August Hoff veröffentlicht seine Monographie über Wilhelm Lehbruck	29. Juni	ML bewirbt sich im Büro von Paul Bonatz in Stuttgart
			16. Juli - 5. August	Praktikum bei Max Haaf in Stuttgart
			1. Juni - 31. Oktober	Beschäftigung im Büro von Gerhard Graubner in Stuttgart
			2. November	Einschreibung an der TH Stuttgart
			13. November	Exmatrikulation in Berlin
1937	27. August	Beschlagnahmung von Lehmbruck-Werken in Duisburg		Studienreise in die Schweiz (Genf, Basel, Zürich), Besuch A. H. Pellegrinis in Basel und Max Ernst Haefelis in Zürich)
		Werke Wilhelm Lehmbrucks werden bei der Ausstellung <i>Entartete Kunst</i> in München gezeigt		
1938			30. Juni	Exmatrikulation in Stuttgart Beurlaubung an der TH Stuttgart

		Duisburg		Manfred Lehbruck (ML)
1938			1938-1939	Arbeit bei Auguste Perret. Aushilfsweise im Büro von Raymond Lopez tätig
1939			September 1939 – Juli 1940	Internierung in Frankreich
1940		Anita Lehbruck erwirkt Rückgabe ihres Besitzes vom Propagandaministerium	spät. Ende August	ML verlässt Paris und geht nach Berlin
			spät. 6. September wohl ab November	zurück in Berlin Arbeit bei Gerhard Graubner in Düsseldorf
1941		Anita Lehbruck erhält Leihgaben von der Stadt Duisburg zurück	ca. Februar	Einberufung zur Wehrmacht
				Beurlaubung vom Kriegsdienst (kein Beleg)
			12. April	Diplomhauptprüfung an der TH Stuttgart
1942			14. November	Promotion an der TH Hannover
			Herbst 1942-1945	Kriegsdienst als Leutnant und Oberleutnant in Panzerregimenten im Osten
				Kurze amerikanische Gefangenschaft
1945	3. Februar	Werke Wilhelm Lehbrucks werden der Witwe nach Berlin geliefert		Rückkehr nach München
		Ernst D'ham übernimmt als Kultur- und Rechtsdezernent der Stadt Duisburg die Leitung des Museums	ab 26. Juni bis 1946	Arbeit bei Robert Seitz in München und Arbeit als selbstständiger Architekt
1947			Herbst 1947- Frühjahr. 1949	Arbeitet in der Schweiz (Alfred Roth, Hans Brechbühler, Otto Brechbühl, von Planta, von Tobel)
1949		Bebauungspläne für den Tonhallenblock sehen eine Unterbringung des Museum zusammen mit anderen Kulturinstituten vor.	24. September	Heirat mit Dora Suter in Küsnacht/ Schweiz

		Duisburg	Manfred Lehbruck (ML)
1949		Zeitgleich wird ein Erweiterungsbau für das Museum auf dem Grundstück Königstr. 21 diskutiert	
1950			Januar Geburt der Tochter Christine in Zürich Umzug der Familie Lehbruck nach Stuttgart
1951			Sommer Geburt der Tochter Bettina in Stuttgart Arbeit als selbstständiger Architekt in Stuttgart
1953			ML gewinnt den Wettbewerb für das Pforzheimer Reuchlinhaus und setzt sich gegen bekannte Architekten durch Auftrag für den Entwurf des Federseemuseums in Bad Buchau
1954		Gerhard Händler übernimmt die Leitung des Städtischen Kunstmuseums in Duisburg	
1955	Januar	Händler erfährt, dass die Lehbruck-Erben mit anderen Städten in Verhandlung stehen	Baubeginn des Reuchlinhauses
1955	15./ 16. April	Besuch Gerhard Händlers bei den Lehbruck-Erben in Stuttgart	
	Mai	Wettbewerb um die Stadthalle Duisburg	
	20. Juli	Gesonderte Einladung Manfred Lehbrucks zum Wettbewerb um die Stadthalle in Duisburg	
	11. Dezember 1955 – 5. Februar 1956	Gedächtnisausstellung zum 75. Geburtstag von Wilhelm Lehbruck in Duisburg, erstmals wieder Leihgaben der Familie in Duisburg	
1956		Auftrag für ein Standortgutachten in Duisburg	

Duisburg**Manfred Lehmbruck (ML)**

1957	21. Oktober	Manfred Lehmbruck erhält den Auftrag für einen Museumsentwurf und den Bauauftrag für den 1. Bauabschnitt des Duisburger Museums		
1958		Begründung der <i>Wilhelm-Lehmbruck-Stiftung für die Stadt Duisburg</i> durch den Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie		
1959	25. Juni	Grundsteinlegung für den Museumsbau in Duisburg		
1960	1. April	Richtfest des 1. Bauabschnitts des Duisburger Museums		
	22. April	Der Entwurf des 2. Bauabschnitts wird von der Stadt Duisburg genehmigt		
1961	4. Januar	Feier zum 80. Geburtstag von Wilhelm Lehmbruck in Duisburg	20. Oktober	Eröffnung des Reuchlinhauses in Pforzheim
1962	Juni	Beisetzung Anita und Wilhelm Lehmbrucks in einem Ehrengrab auf dem Duisburger Waldfriedhof		
	August	Manfred und Guido Lehmbruck halten Kurzvorträge in Duisburg		
1962	14. Dezember	Richtfest des 2. Bauabschnitts des Duisburger Museums		
1964	3. Februar	Beschluss des Rates der Stadt Duisburg, das neue Museum „Wilhelm-Lehmbruck-Museum“ zu nennen		
	März	Lehmbruck-Nachlass trifft in Duisburg ein		
	Frühjahr	Manfred Lehmbruck gestaltet das Ehrengrab seiner Eltern auf dem Duisburger Waldfriedhof		
	5. Juni	Eröffnung des Lehmbruck Museums in Duisburg		

		Duisburg	Manfred Lehbruck (ML)
1966		Erstmalige Verleihung des Lehbruck-Preises, der danach alle fünf Jahre an Bildhauer verliehen wird	ML bewirbt sich um neue Professur in Braunschweig
1967			ML wird Professor in Braunschweig und
1968		Gründung des Fördererkreises des Wilhelm Lehbruck Museums (ab 2000 Freundeskreis)	Mitglied bei ICOM (bis zum Tod)
1972			Planungen für ein Kulturzentrum in Nikosia (zusammen mit Klaus Hänsch)
1974	9. August	Beauftragung Lehbruck mit dem Entwurf für die Unterkellerung des Plastikhofes in Duisburg	Veröffentlichung <i>museum</i>
	4. November	Manfred Lehbruck stellt Entwurf in Duisburg vor	
1978			1978-79
			Planungen für das Nubia-Museum in Assuan
1979	27. August	Baubeschluss für die Unterkellerung des Plastikhofes durch den Rat der Stadt Duisburg	
1980	21. Oktober	erstes Gespräch mit Manfred Lehbruck über einen 3. BA des Duisburger Museums	
1983	6. Februar	Ausstellungseröffnung „Lothar-Günther Buchheim, der Maler“ in Duisburg anlässlich Buchheims 65. Geburtstages. Verleihung der Ehrenprofessur des Landes NRW an Buchheim	
		Lothar-Günther Buchheim möchte seine Expressionismus-Sammlung nach Duisburg geben	
	20. Juli	Der Entwurf Eike Rollenhagens wird in Duisburg präsentiert	

		Duisburg	Manfred Lehbruck (ML)
1983	19. September	Rollenhagen und Lehbruck stellen ihre Entwürfe in Duisburg einem Gremium vor	
1984			ML wird Ansprechpartner für die Working Group „Architecture“ des International Committee for Architecture and Museum-Techniques
1985		Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität-Gesamthochschule Duisburg an Buchheim	
	25. April	Grundsteinlegung des 3. BA des Lehbruck Museums	
1986	Februar	Buchheim besichtigt zusammen mit Krämer den Rohbau in Duisburg. Es kommt zum Zerwürfnis und Buchheim zieht seine Sammlung zurück	
1987	8. März	Eröffnung des 3. BA des Lehbruck Museums	
1988	10. Juni	Verleihung der Mercator Plakette der Stadt Duisburg an Manfred Lehbruck	
1992			26. November Manfred Lehbruck stirbt in Stuttgart

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archivmaterial (nach Relevanz):

Es werden diejenigen Archivbestände aufgeführt, in denen für diese Arbeit relevantes Material vorhanden ist.

Stadtarchiv Duisburg (StADu):

<u>Bestand 46-60:</u>	<u>Nachlass August Seeling</u>
5	Fördererkreis des WLM 1959-1978
<u>Bestand 72:</u>	<u>Baupläne</u>
71	Kunstmuseum Duisburg 1951-1967
306	Wettbewerb Stadthalle DU 1955
<u>Bestand 100 A:</u>	<u>Niederschriften/ Protokolle des Rates der Stadt und seiner verschiedenen Ausschüsse</u>
1/ 83	1963
<u>Bestand 101:</u>	<u>Oberstadtdirektor</u>
1597	Neubau Museum
1598	Erweiterung Museum
<u>Bestand 401:</u>	<u>Kulturamt</u>
371	Beschaffung der Mittel für den Neubau eines Museums
374	Jahresberichte von Theater, Orchester, Stadtbücherei und Museen 1931-1937
375	Jahresberichte von Theater, Orchester, Stadtbücherei und Museen 1935-1944
483	Bau des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, 1. Bauabschnitt 1955-1963
485	Bau des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, 2. Bauabschnitt 1959-1966, 1972
486	Eröffnung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums am 5.6.1964 1963- 1969
489	Bau einer Stadthalle (Mercatorhalle), 1954-1965
571	Wiedergutmachungsantrag des städt. Kunstmuseums
572	Graphik-Katalog Wilhelm Lehmbruck
574	Vorbereitung einer Ausstellung „Menschen um Lehmbruck“
816	Werbung und Ausstellungen des Museumsvereins 1921-1927
818	Allgemeine Angelegenheiten des Duisb. Museumsvereins 1922-1926
820	Vorstandswahlen des Duisburger Museumsvereins 1902-1930
822	Sitzungsprotokolle des Duisburger Museumsvereins 1921-30
825	Allgemeine Angelegenheiten des Duisb. Museumsvereins 1902-1905
827	Kommission zur Sammlung und Erhaltung von Duisburger Altentüchern 1895-1902
828	Allgemeine Angelegenheiten des Duisb. Museumsvereins 1914-1920
829	Allgemeine Angelegenheiten des Duisb. Museumsvereins 1904-1914
846	Allgemeine Unterbringung der Museen 1930-1944
871	Beschaffung der Mittel für den Neubau eines Museums 1913-1929
882	Auswärtige Unterbringung wertvoller Museumsgüter 1943-1946
908	Umbenennung des städt. Kunstmuseums in Wilhelm-Lehmbruck- Museum 1963-1964
909	Meldungen von Ausstellungen an die Reichskulturkammer 1942-1943
1290	Einrichtung des Lehmbruck-Museums 1962-1965
1291	Neubau des Kunstmuseums 1959-1965

<u>Bestand 600:</u>	<u>Bauverwaltungsamt</u>
264	Tätigkeit des Museumsvereins 1927-1929
719	Neubau des Kunstmuseums, 1961-1963
720	Neubau des Kunstmuseums, 1957-1961
722	Neubau des Kunstmuseums, 1963-1973
820	Wilhelm-Lehmbruck Museum. 1. BA, 1958
920	Neubau einer Stadthalle, Wettbewerb, 1955
924	Wettbewerb Stadthalle, Schriftverkehr mit Preisrichtern, 1955-1957
2019	Kunstmuseum, Vertrag und Schriftverkehr mit M. Lehmbruck, 1957-1973
3675	Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 3. Bauabschnitt, 1977-1979
3680	Erweiterung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, 1977-1979

<u>Bestand 601:</u>	<u>Stadtplanungsamt</u>
390	Planungen zur Erweiterung des Stadt. Kunstmuseums Königsstr. 1947-61
	Bebauung am Tonhallenplatz (Bauvorhaben Welker/ Kriewitz 1952-53)

<u>Bestand 610:</u>	<u>Hausakten</u>
2857	Düsseldorfer Str. 49, 1865-1963
4056	Königstr. 21, 1908-1958

Z 738:

Bericht über die Tätigkeit des Museumsvereins für 1908/ 09, S. 9
 Bericht über die Tätigkeit des Museumsvereins für 1911-1913, S. 6

Biographische Sammlung:

Buchheim, D'ham, Griebitzsch, Händler, Hoff, Lehmbruck, Salzmann

Personalakten der Stadt Duisburg:

Amonat, Babenzien, Holke, Luther, Pregitzer

Postkartenarchiv

Photarchiv

Archiv Rotermund-Lehmbruck, Karlsruhe (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe):
 ungeordnete Aktenbestände, Photoarchiv

Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe (SAAD):
 ungeordnete Aktenbestände, Photoarchiv

Archiv des Wilhelm Lehmbruck Museums, Duisburg (Archiv WLM):
 ungeordnete Aktenbestände, Photoarchiv

Archiv Gerhard Händler, Mülheim an der Ruhr:
 Altakten (in Kopie), handschriftliche Notizen, Presseauschnitte

Stadtarchiv Oberhausen:
 Biographische Sammlung (Griebitzsch)

Archiv der Technischen Universität Hannover

Archiv der Universität Stuttgart

Archiv der Technischen Universität Berlin

Archiv der Universität der Künste in Berlin

Universitätsarchiv der Technischen Universität Braunschweig

Bundesarchiv (BArch)

Deutsche Dienststelle (WASt)

Archiv des Wilhelmsgymnasiums München

Stadtarchiv Teltow

Stadtarchiv Dessau

Icom Deutschland

Max Bill Archiv, Haus Bill, Zumikon

Untere Denkmalbehörde Duisburg

LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland

Zeitungsartikel (chronologisch):

O. N., Heimstatt der Kunst. Weihe des Museums an der Königstraße, in: Duisburg-Hamborner General-Anzeiger vom 7.5.1934, Nr. 124, ohne Seitenzählung

Griebitzsch, Herbert, Aus dem Stadtkreise Duisburg-Hamborn. Zur Lehmbruck-Gedächtnisschau, in: Rhein- und Ruhrzeitung vom 17.6.1934, Nr. 164, S. 9

O. N., Im Herbst Sparkassen-Neubau – Ursprünglicher Plan von Prof. Dustmann angenommen, in: Rheinische Post vom 2.4.1957, Nr. 78, ohne Seitenzählung

O. N., Haus Rhein muß doch weichen. Neues Kunstmuseum an der Düsseldorfer Straße – Baubeginn Anfang Juni, in: Rheinische Post vom 20.11.1957, Nr. 270, ohne Seitenzählung

O. N., Kunstmuseum nimmt Gestalt an. Dr. Lehmbruck legte interessanten Entwurf vor – Nur „Schildkröte“ ist umstritten, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 26.3.1958, Nr. 72, ohne Seitenzählung

O. N., Freie Bahn für den Museumsbau. Erster Abschnitt kostet 1,15 Millionen, in: Neue Ruhr Zeitung vom 26.3.1958, Nr. 73, ohne Seitenzählung

O. N., Kunstmuseum in Modell vorgestellt. Baubeginn in diesem Jahr – „Schildkröte“ oder „Kontrapunkt“?, in: Rheinische Post vom 26.3.1958, Nr. 72, ohne Seitenzählung

O. N., Museum wird in der Welt seinesgleichen suchen. Traditionelle Hammerschläge auf den Grundstein für den Neubau, in: Neue Ruhr Zeitung vom 26.6.1959, Nr. 145, ohne Seitenzählung

O. N., Feier für Wilhelm Lehmbruck. Prof. Herbert von Einem hielt den Festvortrag, in: Duisburger General Anzeiger vom 5.1.1961, Nr. 4, ohne Seitenzählung

O. N., Museum soll kein Mausoleum sein. Die Plastik und das Licht – Dr. Lehmbruck über den Museums-Neubau, in: Rheinische Post vom 11.1.1961, Nr. 9, ohne Seitenzählung

O. N., Direktor Händler will nur echten Trumpf ausspielen. Kunstmuseum nur mit Lehmbruck-Teil eröffnen - Zwischenlösung?, in: Neue Ruhr Zeitung vom 17.6.1961, Nr. 139, ohne Seitenzählung

O. N., Gehört-gelesen, in: Rheinische Post vom 15.2.1963, Nr. 39, ohne Seitenzählung

O. N., Die „Kniende“ hat jetzt eine Schwester. Lehmbruck-Nachlaß traf in Duisburg ein – Neugierde aus aller Welt – Stiftungen 1,5 Millionen, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 28.3.1964, Nr.74, ohne Seitenzählung

LUX, „Verboten“, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 10.6.1964, Nr. 132, ohne Seitenzählung

O. N., Mäzene stiften eine Drittel der Baukosten. Die Chancen für ein Buchheim-Museum nicht verpassen, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 21.1.1983, Nr. 17, ohne Seitenzählung

Hardering, Hans, Ende der Wanderschaft. Buchheim: Die Bilder gehören nicht ins Disneyland-Klima, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 7.2.1983, Nr. 31, S. 4

Hardt, Peter, Ärger ist absehbar, in: Rheinische Post vom 12.3.1983, Nr. 60, ohne Seitenzählung

Müller, Bertram, Von den Launen eines Mäzens, in: Rheinische Post vom 29.4.1985, Nr. 99, ohne Seitenzählung

Kopatschek, Frank, Verbitterung in Duisburg: Buchheim hat uns tief verletzt, in: Neue Ruhr Zeitung vom 27.2.1986, Nr. 49, S. 4

Krüger, Werner, Gespräch mit Bildhauer-Sohn Lehmbruck. Eine Alternative wäre denkbar. Gegen Buchheim-Gleichstellung in Duisburg, in: Kölner Stadt-Anzeiger vom 4.3.1986, Nr. 53, S. 9

Schreiber, Mathias, Geplatzte Träume. Duisburg und Buchheim: ein unvermeidlicher Zwist, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6.3.1986, Nr. 55, S. 25

Krüger, Werner, Duisburgs Oberstadtdirektor zum Eklat um Buchheim-Kollektion. Alle Kontakte abgebrochen. Schwere Vorwürfe gegen den Sammler, in: Kölner Stadt-Anzeiger vom 8./9.3.1986, Nr. 57, S. 37

Kopatschek, Frank, Benenfiz-Abend im neuen Museum. Ein großes Fest für die Zukunft der Plastiken, in: Neue Ruhr Zeitung vom 29.9.1986, Nr. 226, ohne Seitenzählung

Kopatschek, Franz, Lehmbruck-Sohn erhielt die Mercatorplakette. Oberbürgermeister Krings überreichte die Auszeichnung, in: Neue Ruhr Zeitung vom 11.6.1988, Nr. 135, ohne Seitenzählung

Blazejewski, Ingo, Duisburger Lehmbruck-Museum wird für vier Millionen Euro saniert, Westfalenpost vom 11.4.2013, 00:23 Uhr, online:
<http://www.derwesten.de/wp/staedte/duisburg/duisburger-lehmbruck-museum-wird-fuer-vier-millionen-euro-saniert-id7824062.html>, Abruf: 17.6.2013

Schriften von Manfred Lehbruck:

Lehbruck 1929

Selbstbildnis Manfred Lehbrucks, in: Jugend (Münchener illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben), Sondernummer 23 „Junge Menschen“, 1929, S. 365

Lehbruck 1933

Lehbruck, Manfred, Erinnerungen an meinen Vater, in: Kunst der Nation, Nr. 2, 15.11.1933, S. 5-6

Lehbruck 1942

Lehbruck, Manfred, Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues, Diss. Hannover 1942

Lehbruck 1961/ 1

Lehbruck, Manfred, Das Reuchlinhaus. Ein kultureller Mittelpunkt des neuen Pforzheim, in: Baden-Württemberg (Südwestdeutsche Monatsschrift für Kultur, Wirtschaft und Reisen), 1961, Heft 12, S. 14-18

Lehbruck 1961/ 2

Lehbruck, Manfred, Reuchlinhaus Pforzheim, undatiertes Manuskript, SAAI, leicht geändert publ. in: Baden-Württemberg (Südwestdeutsche Monatsschrift für Kultur, Wirtschaft und Reisen), 1961, Heft 12, S. 14-18

Lehbruck 1961/ 3

Lehbruck, Manfred, Das Reuchlinhaus Pforzheim. Idee und Gestalt, in: Reuchlinhaus Pforzheim. Zur Eröffnung am 20. Oktober 1961, ohne Seitenzählung

Lehbruck 1961/4

Lehbruck, Manfred, Erinnerungen an meinen Vater, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4.1.1961, Nr. 3, S. 14

Lehbruck 1962

Lehbruck, Manfred, Das Reuchlinhaus in Pforzheim, in: Deutsche Bauzeitschrift, Band 10, 1962, Heft 8, S. 1169-1174

Lehbruck 1964/ 1

Lehbruck, Manfred, Das Museum. Idee und Gestaltung, in: Wilhelm-Lehbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1964, S. 9-26

Lehbruck 1964/ 2

Lehbruck, Manfred, Wilhelm-Lehbruck-Museum, Duisburg, in: Deutsche Bauzeitung, Band 69, 1964, Heft 11, S. 881-884 und S. 891-893

Lehbruck 1964/ 3

Lehbruck, Manfred, Kunstmuseum (Wilhelm-Lehbruck-Museum) in Duisburg, in: Glasforum, 14. Jg., 1964, Heft 5, S. 2-14

Lehbruck 1964/ 4

Lehbruck, Manfred, Wilhelm-Lehbruck-Museum in Duisburg, in: Architektur und Wohnform, Band 72, 1964, Heft 7, S. 347-356

Lehbruck 1969/ 1

Lehbruck, Manfred, Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur, gekürzte Fassung der am 13. November 1968 gehaltenen Antrittsvorlesung, in: Mitteilungen der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, 4. Jahrgang, 1969, Heft 2/ 3, Sonderdruck

Lehmbruck 1969/ 2

Lehmbruck, Manfred, Das neue Federsee-Museum in Bad Buchau, in: Architektur und Wohnform, Band 77, 1969, Heft 4, S. 211-214

Lehmbruck 1970

Lehmbruck, Manfred, Das Federsee-Museum bei Bad Buchau/ Bodensee, in: Bauwelt, Band 61, 1970, Heft 2, S. 1310

Lehmbruck 1974

Lehmbruck, Manfred, Museum-architecture, in: museum, Band 26, 1974, Heft 3/ 4, S. 126-266

Lehmbruck 1978

Lehmbruck, Manfred, Objekt und Raum als Ganzheitserlebnis, in: Hermann Auer (Hrsg.), Raum, Objekt und Sicherheit im Museum. Bericht über ein internationales Symposium veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 9. bis 15.5.1976 am Bodensee, München [u.a.] 1978, S. 75-82

Lehmbruck 1979

Lehmbruck, Manfred, Freiraum Museumsbau. Vortrag Graz, 1979, publ. in: Deutsche Bauzeitung, Band 114, 1980, Heft 8, S. 9-13

Lehmbruck 1981

Lehmbruck, Manfred, Zur Frage der Zusammenarbeit zwischen den Museumspädagogen und den Architekten, in: Committee for Education and Cultural Action im Internationalen Museumsrat (Hrsg.), Museumspädagogik. Museums-Architektur für den Besucher, erschienen anlässlich der Fachtagung vom 15.- 18.5. 1980, Hannover 1981, S. 88

Lehmbruck 1987

Ansprache von Prof. Dr. Manfred Lehmbruck, Architekt, in: Duisburger Journal, Band 12, 1987, Heft 4, S. 12-14

Lehmbruck und Hänsch 1987

Lehmbruck, Manfred und Klaus Hänsch, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg. Zur Architektur des 3. Bauabschnittes (1985/ 1986), in: Duisburger Journal, Band 11, 1987, Heft 3, S. 6-10

Sekundärliteratur:

Aheimer 2006

Aheimer, Eckard, Die berühmten Stoffmuster. Stoff- und Musterzeichnungs-Sammlung, in: Berner, Hermann und Werner Fifka (Hrsgg.), Das Bauhaus kam nach Mössingen. Geschichte, Architektur und Design der einstigen Textilfirma Pausa, Mössingen - Talheim 2006, S. 97-142

Architectural Forum 1967

O. N., Showcase für Sculpture, in: The Architectural Forum, vol. 126, 1967, Heft 2, S. 31-37

L'architecture française 1969

O. N., Musée Wilhelm Lehmbruck à Duisburg. Manfred Lehmbruck, architecte, in: L'architecture française. Recherche - formes intérieures – arts – urbanisme, Band 319-320, 1969, S. 58-61

Architecture of Museums 1968

Architecture of Museums, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art (24.9. – 11.11.1968), New York 1968

Arkitektur 1966

O. N., Wilhelm-Lembruck museet i Duisburg, in: Arkitektur, 1966, Heft 5, S. A 232-A 234

Arnheim 1965

Arnheim, Rudolf, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1965

Asensio 2002

Asensio, Paco (Hrsg.), Mies van der Rohe, [ohne Ort] 2002

Auer 1974

Auer, Hermann [u.a.], Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), Boppard 1974

Auer 1978

Auer, Hermann (Hrsg.), Raum, Objekt und Sicherheit im Museum. Bericht über ein internationales Symposium veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 9. bis 15.5.1976 am Bodensee, München [u.a.] 1978

Autsch und Hornäk 2010

Autsch, Sabine und Sara Hornäk (Hrsgg.), Räume in der Kunst, Bielefeld 2010 (Image; 11)

Banham 1976

Banham, Reyner, Megastructure. Urban futures of the recent past, London 1976

Barg 2014

Barg, Rhea Rebecca, Ein Leben für die Kunst – der Architekt Manfred Lehmbruck, in: Dinkla, Söke (Hrsg.), Eine große Idee. 50 Jahre Lehmbruck Museum, Köln 2014, S. 120-125

Barnett 2001

Barnett, Vivian Endicott, The Architect as Art Collector, in: Lambert, Phyllis (Hrsg.), Mies in America, Ausst.-Kat. New York, Whitney Museum of American Art (21.6.-23.9.2001) [u.a.], New York 2001, S. 91-131

Barthelmess 1988

Barthelmess, Stephan, Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne, München 1988 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München; 26)

Baumstark 2003

Baumstark, Reinhold, Schale und Kern. Der moderne Museumsbau im Spannungsfeld der Ansprüche von Architekt und Nutzer, in: Museumskunde, Band 68, 2003, Heft 2, S. 22-27

Baus 2005

Baus, Ursula, Manfred Lehbruck. Architektur um 1960, in: Bauwelt, Band 96, 2005, Heft 9, S. 2

Beckmann 2006

Beckmann, Claudia, Die Statue Morgen im Barcelona-Pavillon, in: Berger, Ursel und Thomas Pavel (Hrsgg.), Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe. Architektur und Plastik, Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum (27.8. - 29.10. 2006), Berlin 2006, S. 34-51

Bédarida und Prelorenzo 2006

Bédarida, Marc und Claude Prelorenzo (Hrsgg.), Le Corbusier, la Suisse, les Suisses, Paris 2006 (Rencontres de la Fondation Le Corbusier; 13)

Benton 1987

Benton, Tim, Raoul La Roche – Sammlung und Haus, aus dem Englischen von Elisabeth Brockmann, in: von Moos, Stanislaus (Hrsg.), L'esprit nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925, Ausst.-Kat. Zürich, Museum für Gestaltung (28.3. – 10.5.1987), Berlin, Bauhaus-Archiv (19.5. – 21.6.1987), Straßburg, Ancienne Douane (10.7. – 13.9.1987), Zürich 1987, S. 80-93

Benton 1998

Benton, Tim, „Villa La Rocca“. Die Planungs- und Baugeschichte der Villa La Roche, in: Schmidt, Katharina und Hartwig Fischer (Hrsgg.), Ein Haus für den Kubismus. Die Sammlung Raoul La Roche, Picasso, Braque, Léger, Gris, Le Corbusier und Ozenfant, Ausst.-Kat. Basel, Kunstmuseum (8.7. – 11.10-1998), Ostfildern-Ruit 1998, S. 227- 263

Bergdoll 2001

Bergdoll, Barry, Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe, in: Riley, Terence und Barry Bergdoll (Hrsgg.), Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe - die Berliner Jahre 1907 – 1938, aus dem Englischen von Chr. Court, B. Opstelten u. A. Wiethüchter, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art (21.6. – 11.9.2001), Berlin, Altes Museum (14.12.2001 – 10.3.2002), Barcelona, Fundación Caixa (30.7. – 29.9.2002), München, London - New York 2001, S. 67-105

Berger 2006

Berger, Ursel, Ludwig Mies van der Rohe und die Skulptur, in: Berger, Ursel und Thomas Pavel (Hrsgg.), Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe. Architektur und Plastik, Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum (27.8. - 29.10. 2006), Berlin 2006, S. 92-97

Berger 2009

Berger, Ursel, Posthume Güsse bei Wilhelm Lehbruck. Anita Lehbruck als Nachlassmanagerin, in: Berger, Ursel, Klaus Gallwitz und Gottlieb Leinz (Hrsgg.), Posthume Güsse. Bilanz und Perspektiven, Berlin - München 2009 (Bildhauerei im 20. Jahrhundert; 2), S. 92-99, S. 195-197

Berger, Gallwitz und Leinz 2009

Berger, Ursel, Klaus Gallwitz und Gottlieb Leinz (Hrsgg.), Posthume Güsse. Bilanz und Perspektiven, Berlin - München 2009 (Bildhauerei im 20. Jahrhundert; 2)

Berger und Pavel 2006

Berger, Ursel und Thomas Pavel (Hrsgg.), Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe. Architektur und Plastik, Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum (27.8. - 29.10. 2006), Berlin 2006

Bergner 1987

Bergner, Elisabeth, Unordentliche Erinnerungen, Berlin 1987

Berlins Museen 1994

Berlins Museen. Geschichte und Zukunft, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte.
München [u.a.] 1994

Bernd Kirtz, Foto-Zyklus 2008

Bernd Kirtz – Das Lehbruck Museum 1964-1987. Foto-Zyklus, Ausst.-Kat. Duisburg,
Wilhelm Lehbruck Museum (21.5. – 20.7.2008), Duisburg 2008

Berner 2006

Berner, Hermann, Zur Geschichte der Pausa, in: Berner, Hermann und Werner Fifka (Hrsgg.),
Das Bauhaus kam nach Mössingen. Geschichte, Architektur und Design der einstigen
Textilfirma Pausa, Mössingen-Talheim 2006, S. 23-52

Berner und Fifka 2006

Berner, Hermann und Werner Fifka (Hrsgg.), Das Bauhaus kam nach Mössingen. Geschichte,
Architektur und Design der einstigen Textilfirma Pausa, Mössingen-Talheim 2006

Blake 1976

Blake, Peter, The master builders. Mies van der Rohe – the mastery of structure, 2. Auflage
(¹ 1960), New York [u.a.] 1976

Bode 1992

Bode, Ursula, Wiedereröffnung des Wilhelm Lehbruck Museums in Duisburg, in:
Duisburger Journal, Band 16, 1992, Heft 4, S. 50-51

Bonatz 1950

Bonatz, Paul, Leben und Bauen, Stuttgart 1950

Bornscheuer 2014

Bornscheuer, Marion, »Es handelt sich um eine grosse Idee, die wir gemeinsam haben«. Die
Lehbruck-Sammlung in Duisburg, in: Dinkla, Söke (Hrsg.), Eine große Idee. 50 Jahre
Lehbruck Museum, Köln 2014, S. 44-63

Brenk 2010

Brenk, Beat, The apse, the image and the icon. An historical perspective of the apse as a space
for images, Wiesbaden 2010 (Spätantike, Frühes Christentum, Byzanz: Reihe B, Studien und
Perspektiven; 26)

Breuer und Cepl-Kaufmann 1997

Breuer, Dieter und Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsgg.), Moderne und Nationalsozialismus im
Rheinland. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im
Rheinland, Paderborn [u. a.] 1997

Breusch 1991

Breusch, Elke, Das Reuchlinhaus in Pforzheim von Manfred Lehbruck (unpubl.
Magisterarbeit), Heidelberg 1991

Brockhaus 1987/ 1

Brockhaus, Christoph, Zur neuen Sammlungspräsentation „Von Lehbruck bis Beuys“, in:
Duisburger Journal, Band 11, 1987, Heft 4, S. 20-23

Brockhaus 1987/ 2

Brockhaus, Christoph, Von Lehbruck bis Beuys, von Architektur, Sammlern und
Sammlungen. Zur Eröffnung des Erweiterungsbaus am 8. März 1987, in: Niederrhein Kammer,
1987, Heft 3, S. 160-161

Brockhaus 1987/ 3

Brockhaus, Christoph, Vom Museumsverein zum internationalen Skulpturenmuseum, in:
Museum. Wilhelm-Lehbruck-Museum der Stadt Duisburg, Braunschweig 1987, S. 12-16

Brockhaus 1987/ 4

Brockhaus, Christoph, Erweiterung: Räumliche Verdoppelung des Museums, in: Museum. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Braunschweig 1987, S. 26-27

Brockhaus 1988/ 1

Brockhaus, Christoph, Von Lehmbruck bis Beuys, Architektur, Sammlungen und Besucher im erweiterten Lehmbruck-Museum in Duisburg, in: Jahresring 88 – 89. Jahrbuch für Kunst und Literatur, Stuttgart 1988, S. 254-275

Brockhaus 1988/ 2

Brockhaus, Christoph, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg (Berichte aus Westdeutschen Museen), in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 48/ 49, Köln 1988, S. 515-518

Brockhaus 1992

Brockhaus, Christoph, Skulptur und Raum. Vom Villengarten zum Skulpturenpark, in: Brockhaus, Christoph und Gottlieb Leinz (Hrsgg.), Skulpturen. Bestandskatalog, 2. Auflage (1¹ 1991), Duisburg 1992, S. 9-40

Brockhaus 1999/ 1

Brockhaus, Christoph (Hrsg.), Stadtbild Duisburg. Identität, Wandel und Vision, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (17.4. - 6.6.1999), Duisburg 1999

Brockhaus 1999/ 2

Brockhaus, Christoph, Brunnenmeile Königstraße, in: Brockhaus, Christoph (Hrsg.), Stadtbild Duisburg. Identität, Wandel und Vision, Ausstell.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (17.4. - 6.6.1999), Duisburg 1999, S. 79-86

Brockhaus 2005

Brockhaus, Christoph (Hrsg.), Wilhelm Lehmbruck 1881-1919. Das plastische und malerische Werk, Gedichte und Gedanken, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (25.9.2005 – 29.1.2006), Köln 2005

Brockhaus 2007/ 1

Brockhaus, Christoph, Eine kleine Kulturgeschichte des Kant-Parks, in: Duisburger Jahrbuch 2007, Duisburg 2006, S. 14-19

Brockhaus 2007/ 2

Brockhaus, Christoph (Hrsg.), Das Jahrhundert moderner Skulptur, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (20.9.2006 – 28.1.2007), Köln 2007

Brockhaus 2010

Christoph Brockhaus im Gespräch mit Sara Hornäk, „Es ist, als wollten die Wände die Werke ansaugen“. Skulptur und Raum im Wilhelm-Lehmbruck-Museum, in: Autsch, Sabine und Sara Hornäk (Hrsgg.), Räume in der Kunst, Bielefeld 2010, (Image; 11), S. 97-118

Brockhaus und Leinz 1992

Brockhaus, Christoph und Gottlieb Leinz (Hrsgg.), Skulpturen. Bestandskatalog, 2. Auflage (1¹ 1991), Duisburg 1992

Brunner 2009/ 1

Brunner, Dieter (Hrsg.) Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, Ausst.-Kat. Heilbronn, Städtisches Museum (24.10.2009 – 31.1.2010), Bremen, Gerhard-Marcks-Haus (28.2. – 23.5.2010), Remagen, Arp-Museum Bahnhof Rolandseck (24.6. – 24.10.2010), Heidelberg 2009

Brunner 2009/ 2

Brunner, Dieter, Der Sockel des Bildhauers. Das Prinzip „Sockel“ in der Skulptur der Moderne, in: Brunner, Dieter (Hrsg.) Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, Ausst.-Kat. Heilbronn, Städtisches Museum (24.10.2009 – 31.1.2010), Bremen, Gerhard-Marcks-Haus (28.2. – 23.5.2010), Remagen, Arp-Museum Bahnhof Rolandseck (24.6. – 24.10.2010), Heidelberg 2009, S. 9-17

Buchheim 1986

Buchheim, Lothar-Günther, Das Museum in den Wolken. Zum Fall Duisburg, München [u.a.] 1986

Buchloh 1980

Buchloh, Ingrid, Die nationalsozialistische Machtergreifung in Duisburg, Duisburg 1980 (Duisburger Forschungen; 29)

von Buttlar und Heuter 2007

von Buttlar, Adrian und Christoph Heuter (Hrsgg.), Denkmal! Moderne. Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche, Berlin 2007

Carter 2005

Carter, Peter, Mies van der Rohe bei der Arbeit, aus dem Englischen von K. B. Köper und N. von Mühlendahl, Berlin 2005

Cauman 1960

Cauman, Samuel, Das lebende Museum, Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors Alexander Dorner, aus dem Amerikanischen von A. F. Teschemacher, Hannover 1960

Cohen 1930/ 31

Cohen, Walter, Haus Lange in Krefeld, in: Museum der Gegenwart, Band 1, 1930/ 31, Heft 4, S. 160-168

Cohen 2007

Cohen, Jean-Louis, Ludwig Mies van der Rohe, 2. erw. Auflage (¹ 1994), Basel - Boston - Berlin 2007

Le Corbusier 1926

Le Corbusier, Kommende Baukunst, aus dem Französischen übers. v. Hans Hildebrandt, Stuttgart 1926

Curjel 1955

Curjel, Hans, Marginalien zur Triennale 1954, in: Werk. Die Schweizer Monatszeitschrift für Architektur, Kunst, künstlerisches Gewerbe, Band 42, 1955, Heft 2, S. 48-56

Dechau 1990

Dechau, Wilfried, ...in die Jahre gekommen. In Ehren grau geworden. Federsee-Museum, Bad Buchau, in: Deutsche Bauzeitung, Band 124, 1990, Heft 1, S. 98-101

Denkschrift Pforzheim 1956

Denkschrift der Stadtverwaltung Pforzheim über den geplanten Bau eines Reuchlinhauses im Stadtgartengelände zur Unterbringung des Heimatmuseums, des Schmuckmuseums, der Stadtbücherei, des Stadtarchivs und des Kunst- und Kunstgewerbevereins mit Ausstellungsräumen, Pforzheim 1956

Dessins et sculptures 1984

Dessins et sculptures, Ausst.-Kat. Paris, Fondation Le Corbusier (20.3. – 19.5.1984), Paris 1984

Deutsche Bauzeitung, Initiale K 1965

K (Initialen werden im Heft nicht aufgelöst), Ernst-Barlach-Haus, Hamburg-Kleinflottbek, in: Deutsche Bauzeitung, Band 70, 1965, Heft 6, S. 472-475

Dinkla 2014/ 1

Dinkla, Söke (Hrsg.), Eine große Idee. 50 Jahre Lehmbruck Museum, Köln 2014

Dinkla 2014/ 2

Dinkla, Söke, Das Museum als Raum der Aisthesis. Zur Idee des Lehmbruck Museums, in: Dinkla, Söke (Hrsg.), Eine große Idee. 50 Jahre Lehmbruck Museum, Köln 2014, S. 26-41

Dorner 1959

Dorner, Alexander, Überwindung der Kunst, aus dem Amerikanischen von L. Dorner, Hannover 1959

Droste 1988

Droste, Magdalena (Hrsg.), Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau, Ausst.-Kat. Dessau, Bauhaus (7.8. – 25.9.1988), Berlin 1988

Dunas 2002

Dunas, Peter, Von der „Commission zur Erhaltung und Sammlung von Duisburger Alterthümern“ zum „Kultur- und Stadthistorischen Museum Duisburg“, in: Sommer, Susanne und Peter Dunas (Hrsgg.), 1902-2002 Kultur- und Stadthistorisches Museum Duisburg. Festschrift zum 100jährigen Bestehen, Duisburg 2002 (Duisburger Forschungen; 48), S. 181-279

Durth 1986

Durth, Werner, Deutsche Architekten – Biographische Verflechtungen 1900 – 1970, Braunschweig 1986

Düwel 2012

Düwel, Jörn, Der Architekt als Sozialingenieur – Zum Selbstverständnis der Profession in Deutschland im 20. Jahrhundert, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.), Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes, Ausst.-Kat. München, Pinakothek der Moderne (27.9.2012 – 3.2.1013), 2. Bände, München [u.a.] 2012, Band 1, S. 153-167

Erbe 1923

Erbe, Albert, Belichtung von Gemäldegalerien. Eine Reisestudie, Leipzig 1923

Escher 2009

Escher, Gudrun, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Berlin 2009 (Die neuen Architekturführer; 155)

Falk 2001

Fritz Falk, Schmuckmuseum Pforzheim, Stuttgart 2001

Flagge 1985

Flagge, Ingeborg (Hrsg.), Museums-Architektur 1985, Hamburg 1985

Fleiß 2010

Fleiß, Daniela, Auf dem Weg zum „starken Stück Deutschland“. Image- und Identitätsbildung im Ruhrgebiet in Zeiten von Kohle- und Stahlkrise, Duisburg 2010

Framke 2002/ 1

Framke, Gisela (Hrsg.), Das neue Dortmund. Planen, bauen, wohnen in den fünfziger Jahren, Ausst.-Kat. Dortmund, Museums für Kunst und Kulturgeschichte (15.9. - 8.12.2002), Dortmund 2002

Framke 2002/ 2

Framke, Gisela, Kunst als Leben. Leonie Reygers und das Museum am Ostwall, in: Framke, Gisela (Hrsg.), Das neue Dortmund. Planen, bauen, wohnen in den fünfziger Jahren, Ausst.-Kat. Dortmund, Museums für Kunst und Kulturgeschichte (15.9. - 8.12.2002), Dortmund 2002, S. 145-164

Frank 2011

Frank, Hartmut, Romantik und Klassik, in: Voigt, Wolfgang (Hrsg.), Paul Bonatz 1877-1956. Leben und Bauen zwischen Neckar und Bosphorus, Ausstell.-Kat. Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum (22.1. – 20.3.2011), Tübingen, Kunsthalle (26.3.-22-52011), 2. Auflage (¹ 2010), Tübingen [u.a.] 2011, S. 119-139

Freundeskreis und Lehmbruck Museum 2010

Freundeskreis und Lehmbruck Museum 2000-2010, hrsg. vom Freundeskreis Wilhelm Lehmbruck Museum e.V., Duisburg 2010

Frigge 1997

Frigge, Silke, Manfred Lehmbruck. Die Museumsbauten (unpubl. Magisterarbeit), Bonn 1997

Geisler-Hansson 1988

Geisler-Hansson, Manfred, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg, in: International Lighting Review, 1988, Heft 3, S. 112-115

Georg Lewenton 1972

Georg Lewenton zum 5. Juni 1972, hrsg. v. den Partnern und Mitarbeitern des Ingenieurbüros Lewenton/ Werner/ Schwarz in Duisburg, Duisburg 1972

Gerbing 2011

Gerbing, Chris, Der Neuaufbau Pforzheims seit 1945, in: Greschat, Isabel (Hrsg.), Visionen für eine Stadt. 50er –Jahre-Architektur in Pforzheim, Regensburg 2011, S. 27-51

Gilman 1918

Gilman, Benjamin Ives, Museum ideals of purpose and method, Cambridge 1918

Graubner 1931

Graubner, Gerhard (Hrsg.), Paul Bonatz und seine Schüler, Stuttgart-Gerlingen 1931

Greschat 2011

Greschat, Isabel (Hrsg.), Visionen für eine Stadt. 50er –Jahre-Architektur in Pforzheim, Regensburg 2011

Griepentrog 1998

Griepentrog, Martin, Kulturhistorische Museen in Westfalen (1900-1950). Geschichtsbilder, Kulturströmungen, Bildungskonzepte, Paderborn 1998 (Forschungen zur Regionalgeschichte; 24)

Gropius 1955

Gropius, Walter, Gestaltung von Museumsgebäuden, in: Jahresring 55/ 56. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1955, S. 128-136

Haase 1976

Haase, Herbert, Duisburg in alten Ansichten, Zaltbommel 1976

Hackelsberger 1988

Hackelsberger, Christoph, Beton: Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff, Braunschweig [u.a.] 1988 (Bauwelt Fundamente; 79)

Hammer-Tugendhat und Tegethoff 1998

Hammer-Tugendhat, Daniela und Wolf Tegethoff (Hrsgg.), Ludwig Mies van der Rohe. Das Haus Tugendhat, Wien –New York 1998

Händler 1957

Händler, Gerhard, Aufgaben und Ziele des Städtischen Kunstmuseums, in: Duisburger Forschungen, Band 1, 1957, S. 161-164

Händler 1964

Händler, Gerhard, Le Wilhelm-Lehmbruck Museum à Duisburg, in: Quadrum. Revue internationale d'art moderne, Band 17, 1964, S.161-163

Hänsch 1977

Hänsch, Klaus, Untersuchungen über das Verhältnis Kunstwerk - Besucher - Schauraum im Kunstmuseum, Braunschweig 1977 (Diss. Braunschweig 1977)

Hänsch 1990

Hänsch, Klaus, Sanierungsmaßnahmen an neuen Museumsbauten, in: Museumskunde, Band 55, 1990, Heft 3, S. 180-190

Harlander und Pyta 2010

Harlander, Tilman und Wolfram Pyta, NS-Architektur: Macht und Symbolpolitik, Berlin 2010 (Kultur und Technik; 19)

Hartog 2009

Hartog, Arie, Die Frage der Augenhöhe. Beobachtungen zu Sockeln in der Bildhauerei um 1900, in: Brunner, Dieter (Hrsg.) Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, Ausst.-Kat. Heilbronn, Städtisches Museum (24.10.2009 – 31.1.2010), Bremen, Gerhard-Marcks-Haus (28.2. – 23.5.2010), Remagen, Arp-Museum Bahnhof Rolandseck (24.6. – 24.10.2010), Heidelberg 2009, S. 37-43

Heinskill und Tietz 1989

Heinskill, Willy und Manfred Tietz, Brennende Kunst. „Die Kunst ist ein gewaltiges Auge“, in: Tappe, Rudolf und Manfred Tietz (Hrsgg.), Tatort Duisburg 1933-1945. Widerstand und Verfolgung im Nationalsozialismus, Essen 1989, S. 111-153

Heinze 2010

Heinze, Jutta, Die „Nacht der Architektur“ – Eine Chronologie, in: Freundeskreis und Lehmbruck Museum 2000-2010, hrsg. vom Freundeskreis Wilhelm Lehmbruck Museum e.V., Duisburg 2010, S. 116-121

Heinze 2004

Heinze, Thomas, Kulturmanagement. Eine Einführung, Hagen 2004

Heise 1961

Heise, Carl Georg, Das Museum in Gegenwart und Zukunft. Festvortrag Jahrhundertfeier des Wallraf-Richartz Museum gehalten im großen Saal des Gürzenich in Köln am 1. Juli 1961, Köln 1961

Hesse-Frielinghaus 1971

Hesse-Frielinghaus, Herta [u.a.], Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971

Hildebrand 1901

Hildebrand, Adolf von, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 3. verbesserte Auflage (¹ 1893), Strassburg 1901

Hillmann 2011

Hillmann, Roman, Die erste Nachkriegsmoderne. Ästhetik und Wahrnehmung der westdeutschen Architektur 1945-63, Petersberg 2011

Hinz 1988

Hinz, Carsten, Chronologie, in: Droste, Magdalena (Hrsg.), Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau, Ausst.-Kat. Dessau, Bauhaus (7.8. – 25.9.1988), Berlin 1988, S. 415

Hnilica, Jäger und Sonne 2010

Hnilica, Sonja, Markus Jäger und Wolfgang Sonne (Hrsgg.), Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen, Ausst.-Kat. Dortmund, Dortmunder U (25.9. - 9.11.2010), Bielefeld 2010

Hoff 1927

Hoff, August, Museum und Ausstellungen, in: Deutsche Illustrierte Rundschau, Nr. 12, München 1927, S. 462

Hoff 1928/ 1

Hoff, August, Museales Leben in Duisburg, in: Der Schacht. Unpolitisches Wochenblatt für bewußte Kulturarbeit im Ruhrgebiet, 4. Jahrgang, 1928, Heft 25, S. 307-311

Hoff 1928/ 2

Hoff, August, Museumswesen und Kunstaussstellungen, in: Deutschlands Städtebau. Duisburg, Band 3, 1928, S. 89-91

Hoff 1929

Hoff, August, Musik und bildende Kunst, in: 59. Tonkünstlerfest des allgemeinen Deutschen Musikvereins, Duisburg 2. - 7.7.1929, Opernfestwoche Kammermusikfest, S. 25-26

Hoff 1936

Hoff, August, Wilhelm Lehmbruck. Seine Sendung und sein Werk, Berlin 1936 (Die Kunstbücher des Volkes; 16)

Hoff 1961

Hoff, August, Wilhelm Lehmbruck. Leben und Werk, Berlin 1961 (Die Kunst aller Zeiten; 13)

Hoff 1964

Hoff, August, Frau Anita Lehmbruck zum Gedächtnis, in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1964, S. 59-61

Hoff 1971

Hoff, August, Einführung, in: Hesse-Frielinghaus, Herta [u.a.], Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971, S. 9-12

Holländer 1995

Holländer, Georg, Lehmbruck in Duisburg. Eine rezeptionsgeschichtliche Studie, Bonn 1995 (Diss. Bonn 1995)

Holländer 1997

Holländer, Georg, Kunstpolitik und »Modernisierung« in Duisburg, in: Breuer, Dieter und Gertrude Cegl-Kaufmann (Hrsgg.), Moderne und Nationalsozialismus im Rheinland. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland, Paderborn [u. a.] 1997, S. 361- 376

Holzhausen 1964

Holzhausen, Carl, Mekka der modernen Plastik, Duisburgs neues Kunstmuseum, in: Neues Rheinland, 1964, Oktoberheft, S. 23-26

Homburger 2012

Homburger, Wolfgang [u.a.] (Hrsgg.), Grenzüberschreitungen. Der alemannische Raum – Einheit trotz der Grenzen?, Ostfildern 2012

Höper 1994/ 1

Höper, Susanne, Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994). I. Kapitel: 1924-1933 Ära Dr. August Hoff, Direktor des Museumsvereins Duisburg e.V. 1924-1933, in: Duisburger Journal, Band 19, 1994, Heft 8, S. 42-43

Höper 1994/ 2

Höper, Susanne, Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994). II. Kapitel: 1934-1945 Ära Dr. Herbert Griebitzsch, Direktor des Städtischen Kunstmuseums 1934-1945, in: Duisburger Journal, Band 19, 1994, Heft 9, S. 58-59

Höper 1994/ 3

Höper, Susanne, Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums 1924-1994. III. Kapitel: 1945-1954 Ära Dr. jur. Ernst D'ham, Leiter des Städtischen Kunstmuseums 1945-1954, in: Duisburger Journal, Band 19, 1994, Heft 10, S. 35-36

Höper 1994/ 4

Höper, Susanne, Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums Duisburg 1924-1994. IV. Kapitel, 1. Teil: Ära Dr. Gerhard Händler, Museumsdirektor 1954-1970, in: Duisburger Journal, Band 19, 1994, Heft 12, S. 31-33

Höper 1995/ 1

Höper, Susanne, Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums Duisburg 1924-1994. IV. Kapitel: Ära Dr. Gerhard Händler (Fortsetzung), in: Duisburger Journal, Band 20, 1995, Heft 1, S. 34-35

Höper 1995/ 2

Höper, Susanne, Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums Duisburg 1924-1994. Fortsetzung: IV. Kapitel Ära Dr. Gerhard Händler als Direktor des Wilhelm Lehmbruck Museums 1964-1970, in: Duisburger Journal, Band 20, 1995, Heft 2, S. 32-35

Horn 1981

Horn, Wolfgang, Kulturpolitik in Düsseldorf. Situation und Neubeginn nach 1945, Opladen 1981

Hovenbitzer 1994

Hovenbitzer, Frank, Museum und Architektur. Leben und Werk Manfred Lehmbrucks (unpubl. Magisterarbeit), Karlsruhe 1994

Hovenbitzer 1999

Hovenbitzer, Frank, Die Museumsarchitektur Manfred Lehmbrucks, in: Brockhaus, Christoph (Hrsg.), Stadtbild Duisburg. Identität, Wandel und Vision, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (17.4. - 6.6.1999), Duisburg 1999, S. 47-66

Hovenbitzer 2004

Hovenbitzer, Frank, Textildruckerei Pausa, Mössingen, in: Bauwelt, Band 34, 2004, Heft 13, S. 2

Im Namen des Volkes 1979

Im Namen des Volkes. Das "gesunde Volksempfinden" als Kunstmaßstab, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (6.5. - 22.7.1979), Duisburg 1979

Joachimides 2001

Joachimides, Alexis, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 – 1940, Dresden 2001

Joedicke 1994

Joedicke, Jürgen, Architekturlehre in Stuttgart: Von der Real- und Gewerbeschule zur Universität, Stuttgart 1994 (Reden und Aufsätze; 46)

Klinkhammer 1964/ 1

Klinkhammer, Hans, Die technischen Anlagen des Kunstmuseums, in: Stadt und Hafen. Amtliches Verkündungsblatt der Stadt Duisburg, 1964, Heft 11, S. 506-508

Klinkhammer 1964/ 2

Klinkhammer, Hans, Technische Anlagen im Lehmbruck-Museum, in: Deutsche Bauzeitung, Band 69, 1964, Heft 11, S. 894

Krämer 2007

Krämer, Steffen, „Urbanität durch Dichte“ – Die neue Maxime im deutschen Städte- und Siedlungsbau der 1960er Jahre, in: von Buttlar, Adrian und Christoph Heuter (Hrsgg.), Denkmal! Moderne. Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche, Berlin 2007, S. 106-115

Kraume 2002

Kraume, Hans Georg, Heinrich Averdunk. Eine hervorragende Persönlichkeit der Duisburger Geschichtsforschung, in: Sommer, Susanne und Peter Dunas (Hrsgg.), 1902-2002 Kultur- und Stadthistorisches Museum Duisburg. Festschrift zum 100jährigen Bestehen, Duisburg 2002 (Duisburger Forschungen; 48), S. 57-92

Kremer 1967

Kremer, Ludwig, Die Integration von Architektur und bildender Kunst, in: Architektur und Wohnform, Band 75, 1967, Heft 6, S. 329-380

Krings 1987

Begrüßung durch Joseph Krings, Oberbürgermeister der Stadt Duisburg, in: Duisburger Journal, 1987, Heft 4, S. 5-7

Krisch 2005

Krisch, Rüdiger, Licht und Schatten, in: Vetter, Andreas K. und Rüdiger Krisch (Hrsgg.), Manfred Lehmbruck. Architektur um 1960, Ausstell.-Kat. Stuttgart, Architektur-Galerie am Weißenhof (9.2. - 3.4.2005), Baunach 2005, S. 30 – 35

Kroos 2008

Kroos, Peter und Bund Deutscher Architekten, BDA, Dortmund (Hrsgg.), Architektur der 1960er und 70er Jahre. Qualitäten einer ungeliebten Baukunst in Dortmund, Dortmund 2008

Kühn und Modrack 1981

Kühn, Jutta und Marion Modrack, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg/ Neue Nationalgalerie, Berlin, (unveröffentlichte Studienarbeit), Berlin 1981

Die Kunstmuseen 1919

Die Kunstmuseen und das deutsche Volk, hrsg. v. Deutschen Museumsbund, München 1919

Lahusen 1997

Lahusen, Margarita C., Wilhelm Lehmbruck. Gemälde und großformatige Zeichnungen, München 1997

Lambert 2001

Lambert, Phyllis (Hrsg.), Mies in America, Ausst.-Kat. New York, Whitney Museum of American Art (21.6.-23.9.2001) [u.a.], New York 2001

Lange 2003

Lange, Ralf, Architektur und Städtebau der sechziger Jahre. Planen und Bauen in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR von 1960 bis 1975, Bonn 2003

Lehmbruck Museum 1964

Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1964

Lentzsch 2006

Lentzsch, Franziska, Le Corbusier et Alfred Roth. Regard sur une relation intéressée, in: Bédarida, Marc und Claude Prelorenzo (Hrsgg.), Le Corbusier, la Suisse, les Suisses, Paris 2006 (Rencontres de la Fondation Le Corbusier; 13), S. 166-185

Lepper 2005

Lepper, Katharina B., Lebensstationen, in: Brockhaus, Christoph (Hrsg.), Wilhelm Lehmbruck 1881-1919. Das plastische und malerische Werk, Gedichte und Gedanken, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (25.9.2005 – 29.1.2006), Köln 2005, S. 291-300

Lepper und Barbian 1992

Lepper, Katharina und Jan-Pieter Barbian, Moderne Kunst im Nationalsozialismus. Die Kampagne "Entartete Kunst" und die Sammlung des Wilhelm Lehmbruck Museums Duisburg 1933 – 1945, museumspädagogisches Begleitheft, Duisburg 1992

Loos 1900

Loos, Adolf, Vom armen reichen Mann, 1900, in: Opel, Adolf von (Hrsg.), Über Architektur. Ausgewählte Schriften; Die Originaltexte, Wien 1995, S. 55-63

von Lüttichau 1992

von Lüttichau, Mario-Andreas, Die Ausstellung Entartete Kunst, München 1937. Eine Rekonstruktion, in: Tümpel Christian (Hrsg.), Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet, Ausst.-Kat. Nijmegen, Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan (28.9.-18.11.1991) [u.a.], Königstein 1992, S. 45-81

Magnago Lampugnani 1999

Magnago Lampugnani, Vittorio, Die Architektur der Kunst. Zu den Museen der neunziger Jahre, in: Magnago Lampugnani, Vittorio und Angeli Sachs (Hrsgg.), Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten, übersetzt von Chr. Court [u.a.], Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis (4.2. – 30.4.2000) [u.a.], München - London - New York 1999, S. 11-14

Magnago Lampugnani und Sachs 1999

Magnago Lampugnani, Vittorio und Angeli Sachs (Hrsgg.), Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten, übersetzt von Chr. Court [u.a.], Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis (4.2. – 30.4.2000) [u.a.], München - London - New York 1999

Mai 1980

Mai, Ekkehard, Wilhelm-Hack-Museum für die Sammlung Hack und die Städtischen Sammlungen, in: Bruckmanns Pantheon, Band 38, 1980, S. 102-104

Malraux 1947

Malraux, André, Le musée imaginaire, Genève 1947

Mankartz 2000

Mankartz, Frauke, Wilhelm Lehmbruck Lebensstationen, in: Rudloff, Martina und Dietrich Schubert (Hrsgg.), Wilhelm Lehmbruck, Ausst.-Kat. Bremen, Gerhard-Marcks-Haus (6.2. – 30.4.2000), Bremen 2000, S. 29-47

Maruhn 2001

Maruhn, Jan, Bauen für die Kunst: Mies van der Rohe als Architekt für Kunstsammler, in: Riley, Terence und Barry Bergdoll (Hrsgg.), Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe - die Berliner Jahre 1907 – 1938, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art (21.6. – 11.9.2001), Berlin, Altes Museum (14.12.2001 – 10.3.2002), Barcelona, Fundació Caixa (30.7. – 29.9.2002), München - London - New York 2001, S. 318-323

May 2011

May, Roland, Lehren und Bauen: Bonatz und die „Stuttgarter Schule“, in: Voigt, Wolfgang (Hrsg.), Paul Bonatz 1877-1956. Leben und Bauen zwischen Neckar und Bosphorus, Ausstell.-Kat. Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum (22.1. – 20.3.2011), Tübingen, Kunsthalle (26.3.-22.5.2011), 2. Auflage (1 2010), Tübingen [u.a.] 2011, S. 68-77

Meyer-Tödten 1964

Meyer-Tödten, Friedrich, „Erwirb' es, um es zu besitzen...“. Gedanken zur Eröffnung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, in: Stadt und Hafen. Amtliches Verkündungsblatt der Stadt Duisburg, 1964, Heft 11, S. 493-495

Mies van der Rohe 1943

Mies van der Rohe, Ludwig, A museum for a small city, in: Architectural Forum, Band 78, 1943, Heft 5, S. 84-85

Miller 2001

Miller, Wallis, Mies van der Rohe und die Ausstellungen, in: Riley, Terence und Barry Bergdoll (Hrsgg.), Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe - die Berliner Jahre 1907 – 1938, aus dem Englischen von Chr. Court, B. Opstelten u. A. Wiethüchter, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art (21.6. – 11.9.2001), Berlin, Altes Museum (14.12.2001 – 10.3.2002), Barcelona, Fundación Caixa (30.7. – 29.9.2002), München - London - New York 2001, S. 338-349

Miller Lane 1986

Miller Lane, Barbara, Architektur und Politik in Deutschland 1918 – 1945, aus dem Amerikanischen von Monika und Klaus-Dieter Weiss, Braunschweig [u.a.] 1986 (Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie)

Milz 1987

Milz, Joseph, Lehmbruck's „Gestürzter“ – ein Denkmal für Duisburgs Ehrenfriedhof?, in: Duisburger Forschungen. Schriftenreihe für Geschichte und Heimatkunde Duisburgs, Band 35, 1987, Duisburg 1987, S. 212-219

Milz 1996

Milz, Joseph, Rathaus Duisburg. Gestalt und Geschichte, Duisburg 1996

Milz 1999

Milz, Joseph, Zur Geschichte der Königstraße, in: Brockhaus, Christoph (Hrsg.), Stadtbild Duisburg. Identität, Wandel und Vision, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (17.4. - 6.6.1999), Duisburg 1999, S. 69-72

Mitscherlich 1965

Mitscherlich, Alexander, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt a. M. 1965

Moebel interior design 1964

O. N., Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, in: Moebel interior design, 1964, Heft 11, S. 557-564

Montaner und Oliveras 1987

Montaner, Joseph Maria und Jordi Oliveras, Die Museumsbauten der neuen Generation, Stuttgart [u.a.] 1987

von Moos 1987

von Moos, Stanislaus (Hrsg.), L'esprit nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925, Ausst.-Kat. Zürich, Museum für Gestaltung (28.3. – 10.5.1987), Berlin, Bauhaus-Archiv (19.5. – 21.6.1987), Straßburg, Ancienne Douane (10.7. – 13.9.1987), Zürich 1987

von Moos 1999

von Moos, Stanislaus, Museums-Explosion. Bruchstücke einer Bilanz, in: Magnago Lampugnani, Vittorio und Angeli Sachs (Hrsgg.), Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten, übersetzt von Chr. Court [u.a.], Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis (4.2. – 30.4.2000) [u.a.], München - London - New York 1999, S. 15-27

Museumsbauten 1979

Museumsbauten, Entwürfe und Projekte seit 1945, hrsg. v. Lehrstuhl für Entwerfen und Architekturtheorie, Ausst.-Kat. Dortmund, Museum am Ostwall (25.4. - 29.5.1979), Dortmund 1979 (Dortmunder Architekturhefte; 15)

Museumspädagogik 1981

Committee for Education and Cultural Action im Inter. Museumsrat (Hrsg.),
Museumspädagogik. Museums-Architektur für den Besucher, erschienen anlässlich der
Fachtagung vom 15.- 18.5.1980, Hannover 1981

Nerdinger 2012

Nerdinger, Winfried (Hrsg.), Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes,
Ausst.-Kat. München, Pinakothek der Moderne (27.9.2012 – 3.2.1013), 2 Bände, München
[u.a.] 2012

Neue Museumsarchitektur 1986

Neue Museumsarchitektur, hrsg. v. der Architektenkammer Baden-Württemberg,
Kammerbezirk Freiburg und der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft Freiburg, Freiburg 1986
(Freiburger Manuskripte; 1)

Neuhöfer 1954

Neuhöfer, Wilhelm, Die bildende Kunst als Dienerin der Architektur, in: Der deutsche
Baumeister, Band 15, 1954, Heft 1, Ausgabe B, S. 17-20

Neumeyer 1986

Neumeyer, Fritz, Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin
1986

Newhouse 1998

Newhouse, Victoria, Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert,
übers. aus dem Engl. von B. Heß, R. Splinter und A. Wiethüchter, Ostfildern-Ruit 1998

Nolde und Lehbruck 1961

Emil Nolde – Wilhelm Lehbruck. Meister der Plastik des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat.
Pforzheim, Kunst- und Gewerbeverein (20.10. – 19.11.1961), Pforzheim 1961

Opel 1995

Opel, Adolf von (Hrsg.), Über Architektur. Ausgewählte Schriften; Die Originaltexte,
Wien 1995

von der Osten 1971

Osten, Gert von der, Das Museum für eine Gesellschaft von morgen, Köln 1971

Osthaus-Museum, Bauwelt 1974

Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen, in: Bauwelt, Band 65, 1974, S. 874-877

Parsons 1998

Parsons, Kermit Carlyle (Hrsg.), The writings of Clarence S. Stein. Architect of the planned
community, Baltimore - London 1998

Pauli 1919

Pauli, Gustav, Das Kunstmuseum der Zukunft, in: Die Kunstmuseen und das deutsche Volk,
hrsg. v. Deutschen Museumsbund, München 1919, S. 3-20

Pauly 1997

Pauly, Danièle, Le Corbusier. Die Kapelle von Ronchamp, Basel [u.a.] 1997

Pausa Mössingen 2012

Stadt Mössingen (Hrsg.), Die Tonnenhalle im Pausa-Quartier der Stadt Mössingen,
Mössingen 2012

Pehnt 2006

Pehnt, Wolfgang, Internationaler Museumsbau nach 1945, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter,
2006, Heft 5, S. 29-42

Pehnt 2007/ 1

Pehnt, Wolfgang, Wege in Offene. Um Verständnis für die 60er Jahre bittend, in: von Buttlar, Adrian und Christoph Heuter (Hrsgg.), Denkmal! Moderne. Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche, Berlin 2007, S. 6-13

Pehnt 2007/ 2

Pehnt, Wolfgang (Hrsg.), Hans Poelzig. 1869 bis 1936, Architekt, Lehrer, Künstler, Ausst.-Kat. Berlin, Akademie der Künste (14.10.2007 – 6.1.2008) und Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum (23.2. – 18.5.2008), München 2007

Pehnt 2010

Pehnt, Wolfgang, Zwischen Bescheidenheit und Hybris. Zur Architektur der Nachkriegszeit in NRW, in: Hnilica, Sonja, Markus Jäger und Wolfgang Sonne (Hrsgg.), Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen, Ausst.-Kat. Dortmund, Dortmunder U (25.9. - 9.11.2010), Bielefeld 2010, S. 15-27

Philipp 2012

Philipp, Klaus Jan, Die Stuttgarter Schule. Eine Rezeptionsgeschichte, in: Philipp, Klaus Jan und Kerstin Renz (Hrsgg.), Architekturschulen. Programm-Pragmatik-Propaganda, Tübingen - Berlin 2012, S. 39-51

Philipp und Renz 2012

Philipp, Klaus Jan und Kerstin Renz (Hrsgg.), Architekturschulen. Programm-Pragmatik-Propaganda, Tübingen - Berlin 2012

Pisani 2012

Pisani, Salvatore, »Nos architectes« - Die Architekturprofession im Frankreich des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.), Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes, Ausst.-Kat. München, Pinakothek der Moderne (27.9.2012 – 3.2.2013), 2 Bände, München [u.a.] 2012, Band 1, S. 1169-179

Pomian 1988

Pomian, Krzysztof, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988

Preiss 1992

Preiss, Achim, Das Museum und seine Architektur, Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Alfter 1992

Rautenstrauch 1975

Rautenstrauch, Bernd, Probleme und Möglichkeiten der Standortbestimmung für neue Museen, Braunschweig 1975 (Diss. Braunschweig 1975)

Redolfi 2012

Redolfi, Silke Margherita, Liebe über die Grenze. Der Verlust der Schweizer Staatsangehörigkeit durch die Heirat mit einem Ausländer und die Folge für die Frauen, in: Homburger, Wolfgang [u.a.] (Hrsgg.), Grenzüberschreitungen. Der alemannische Raum – Einheit trotz der Grenzen?, Ostfildern 2012, S. 73-84

Reuchlinhaus 1961

Reuchlinhaus Pforzheim. Zur Eröffnung am 20. Oktober 1961, Pforzheim 1961

Rieth 1969

Rieth, Adolf, Führer durch das Federseemuseum. Zweigstelle der Staatlichen Museen Stuttgart, Bad Buchau 1969

Rieth 1970

Rieth, Adolf, Das neue Federseemuseum in Bad Buchau, in: Museumskunde, Band 39, 1970, S. 24-36

Riley 2001

Riley, Terence, Vom Bauhaus zum Hofhaus, in: Riley, Terence und Barry Bergdoll (Hrsgg.), Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe - die Berliner Jahre 1907 – 1938, aus dem Englischen von Chr. Court, B. Opstelten u. A. Wiethüchter, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art (21.6. – 11.9.2001), Berlin, Altes Museum (14.12.2001 – 10.3.2002), Barcelona, Fundación Caixa (30.7. – 29.9.2002), München - London - New York 2001, S. 330-337

Riley und Bergdoll 2001

Riley, Terence und Barry Bergdoll (Hrsgg.), Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe - die Berliner Jahre 1907 – 1938, aus dem Englischen von Chr. Court, B. Opstelten u. A. Wiethüchter, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art (21.6. – 11.9.2001), Berlin, Altes Museum (14.12.2001 – 10.3.2002), Barcelona, Fundación Caixa (30.7. – 29.9.2002), München - London - New York 2001

R. M. M. 1981

R. M. M., Wilhelm Lehmbruck. Klassiker der Moderne in Duisburg, in: Häfen und Industrie an der Rheinreede, Band 8, 1981, Heft 1, S. 31-33

Roh 1962

Roh, Franz, Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962

Rojas und Crespán 1977

Rojas, Roberto und José Luis Crespán, Museen der Welt. Vom Musentempel zum Aktionsraum, aus dem Spanischen von P. Radtke, Reinbek 1977

Rosenberg 2012

Rosenberg, Raphael, Ausschreiben um Öffentlichkeit zu gewinnen – Die Entstehung des architektonischen Wettbewerbs, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.), Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes, Ausst.-Kat. München, Pinakothek der Moderne (27.9.2012 – 3.2.1013), 2 Bände, München [u.a.] 2012, Band 2, S. 525-537

Roth 1973

Roth, Alfred, Begegnung mit Pionieren, Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde, Basel 1973 (Geschichte und Theorie der Architektur; 8)

Rudloff und Schubert 2000

Rudloff, Martina und Dietrich Schubert (Hrsgg.), Wilhelm Lehmbruck, Ausst.-Kat. Bremen, Gerhard-Marcks-Haus (6.2. – 30.4.2000), Bremen 2000

Salzmann 1964

Salzmann, Siegfried, Zur Vorgeschichte des Museums, in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1964, S. 63-68

Salzmann 1968

Salzmann, Siegfried, "Hinweg mit der Knienden". Ein Beitrag zur Geschichte des Kunstskandals, Duisburg-Hamborn [ca. 1968]

Salzmann 1969

Salzmann, Siegfried, Wie die "Duisburgerin" nach Duisburg kam, in: Salzmann, Siegfried und Günter von Roden, Wilhelm Lehmbruck. Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages, Duisburg 1969 (Duisburger Forschungen; 13), S. 93-100

Salzmann 1979

Salzmann, Siegfried, Fall Nummer 1: Wilhelm Lehmbruck, Die Kniende – Duisburg 1927, in: Im Namen des Volkes. Das "gesunde Volksempfinden" als Kunstmaßstab, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (6.5. - 22.7.1979), Duisburg 1979, S. 8-21

Salzmann 1981/ 1

Salzmann Siegfried, Das Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Recklinghausen 1981

Salzmann 1981/ 2

Salzmann, Siegfried (Hrsg.), Hommage à Lehmbruck. Lehmbruck in seiner Zeit, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (25.10.1981 – 3.1.1982), Duisburg 1981

Salzmann 1982

Salzmann, Siegfried, Zum Tode von Gerhard Händler, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 43, 1982, S.7-8

Salzmann und von Roden 1969

Salzmann, Siegfried und Günter von Roden, Wilhelm Lehmbruck. Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages, Duisburg 1969 (Duisburger Forschungen; 13)

Scherer 2006

Scherer, Richard, Felix und Arthur Löwenstein und die Pausa in Mössingen, in: Berner, Hermann und Werner Fifka (Hrsgg.), Das Bauhaus kam nach Mössingen. Geschichte, Architektur und Design der einstigen Textilfirma Pausa, Mössingen-Talheim 2006, S. 143-174

Schirmmacher 2007

Schirmmacher, Matthias, Reuchlinhaus Pforzheim. Begegnung mit Manfred Lehmbruck, in: Glas Architektur und Technik, Band 13, 2007, Heft 1, S. 34-42

Schmidt 1964

Schmidt, Diether (Hrsg.), In letzter Stunde. 1933-1945, Dresden 1964 (Schriften Deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts; 2)

Schmidt 2010

Schmidt, Dietrich, Die Architekturschule Stuttgart 1919-1945. Reform, Tradition und Hitlergruß, in: Harlander, Tilman und Wolfram Pyta, NS-Architektur: Macht und Symbolpolitik, Berlin 2010 (Kultur und Technik; 19), S. 169-192

Schmidt und Fischer 1998

Schmidt, Katharina und Hartwig Fischer (Hrsgg.), Ein Haus für den Kubismus. Die Sammlung Raoul La Roche, Picasso, Braque, Léger, Gris, Le Corbusier und Ozenfant, Ausst.-Kat. Basel, Kunstmuseum (8.7. – 11.10.1998), Ostfildern-Ruit 1998

Schreiber 1988

Schreiber, Mathias, Zurück zum Maß – einer anderen Moderne. Überlegungen zum Werk des Architekten Manfred Lehmbruck. Rede zur Verleihung der Mercatorplakette, in: Duisburger Journal, Band 12, 1988, Heft 8, S. 41-47

Schricket 2006

Schricket, Svenja, Repräsentative Firmenarchitektur für die renommierte Textilfabrik Pausa. Eine spannende Bauaufgabe, in: Berner, Hermann und Werner Fifka (Hrsgg.), Das Bauhaus kam nach Mössingen. Geschichte, Architektur und Design der einstigen Textilfirma Pausa, Mössingen-Talheim 2006, S. 75-95

Schubert 1981

Schubert, Dietrich, Die Kunst Lehmbrucks, Worms 1981

Schubert 1986

Schubert, Hannelore, Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz, Stuttgart 1986

Schubert 1990

Schubert, Dietrich, Die Kunst Lehmbrucks, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage (¹ 1981), Worms 1990

Schubert 2001

Schubert, Dietrich, Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1919, Worms 2001

Schulze 1986

Schulze, Franz, Mies van der Rohe. Leben und Werk, Berlin 1986

Schulze 1992

Schulze, Gerhard, Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a. M. [u.a.] 1992

Seeling 1964

Seeling, August, Rede zur Eröffnung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums am 5. Juni 1964, abgedruckt in: Stadt und Hafen. Amtliches Verkündungsblatt der Stadt Duisburg, 1964, Heft 11, S. 481-491

Siedler und Niggemeyer 1964

Siedler, Wolf Jobst und Elisabeth Niggemeyer, Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Strasse, Platz und Baum, 2 Bände, 2. Aufl. (1964), Berlin [u.a.], 1964

Sommer 2002

Sommer, Susanne, Von „Alterthümern“ und „überliefertem Hausgerät“. Museumsgeschichte am Beispiel des volkskundlichen Sammlungsbestandes 1900-1950, in: Sommer, Susanne und Peter Dunas (Hrsgg.), 1902-2002 Kultur- und Stadthistorisches Museum Duisburg. Festschrift zum 100jährigen Bestehen, Duisburg 2002 (Duisburger Forschungen; 48), S. 93-117

Sommer und Dunas 2002

Sommer, Susanne und Peter Dunas (Hrsgg.), 1902-2002 Kultur- und Stadthistorisches Museum Duisburg. Festschrift zum 100jährigen Bestehen, Duisburg 2002 (Duisburger Forschungen; 48)

Stachelhaus 1983

Stachelhaus, Heiner, Lothar-Günther Buchheim wirft in Duisburg Anker, in: Das Kunstwerk, Band 36, 1983, Heft 2, S. 82-83

Stecker und Bornscheuer 2011

Stecker, Raimund und Marion Bornscheuer (Hrsgg.), 100 Jahre Kniende. Lehmbruck mit Matisse, Brancusi, Debussy, Archipenko, Rodin, Nijinsky...in Paris 1911, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (24.9.2011 – 22.1.2012), Köln 2011

Stein 1930

Stein, Clarence Samuel, The Art Museum of tomorrow, in: Architectural Record, Band 67, 1930, Heft 1, S. 5-12

Stein 1932

Stein, Clarence Samuel, Making museums function, in: Architectural Forum, Band 56, 1932, Heft 6, S. 609-616

Stein 1935

Stein, Clarence Samuel, Form and function of the modern museum, Vortrag beim Annual Meeting of the American Association of Museums in Toronto vom 30.5. - 1.6.1934, in: Museum News 15.10.1935, S. 6-8

Steinkamp 2008

Steinkamp, Maike, Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der Sowjetischen Besatzungszone und der frühen DDR, Berlin 2008 (Schriften der Forschungsstelle „Entarteter Kunst“, 2)

Stoppioni 2013

Stoppioni, Benedetta, Il museo Wilhelm Lehmbruck: Paradigma della nuova modernità nella Germania del secondo dopoguerra, Phil. Diss., Bologna 2013

Stoppioni 2014

Stoppioni, Benedetta, Planungsphasen des Lehmbruck Museums, in: Dinkla, Söke (Hrsg.), Eine große Idee. 50 Jahre Lehmbruck Museum, Köln 2014, S. 110-115

Szymczyk 2008

Szymczyk, Adam (Hrsg.), When things cast no shadow, Ausst.-Kat. Berlin, 5. Berlin-Biennale für Zeitgenössische Kunst (5.4. - 15.6.2008), Zürich 2008

Tange 1979

Tange, Peter Josef, Museologie und Architektur. „Neuer“ Museumsbau in Deutschland, in: Museumsbauten, Entwürfe und Projekte seit 1945, hrsg. v. Lehrstuhl für Entwerfen und Architekturtheorie, Ausst.-Kat. Dortmund, Museum am Ostwall (25.4. - 29.5.1979), Dortmund 1979 (Dortmunder Architekturhefte; 15), ohne Seitenzählung

Tappe und Tietz 1989

Tappe, Rudolf und Manfred Tietz (Hrsgg.), Tatort Duisburg 1933-1945. Widerstand und Verfolgung im Nationalsozialismus, Essen 1989

Tegethoff 1994

Tegethoff, Wolf, Die neue Nationalgalerie im Werk Mies van der Rohe und im Kontext der Berliner Museumsarchitektur, in: Berlins Museen. Geschichte und Zukunft, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München [u.a.] 1994, S. 281-292

Tegethoff 1998

Tegethoff, Wolf, Im Brennpunkt der Moderne. Mies van der Rohe und das Haus Tugendhat in Brunn, München 1998

Timm 2001

Timm, Christoph, Das Reuchlinhaus, in: Fritz Falk, Schmuckmuseum Pforzheim, Stuttgart 2001, S. 117-127

Timm 2011/ 1

Timm, Christoph, Von einer Welt in eine vollkommen andere. 50 Jahre Reuchlinhaus in Pforzheim, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg, Jg. 40, 2011, Heft 3, S. 135-142

Timm 2011/ 2

Timm, Christoph, Architektur Reuchlinhaus. Kulturerbe der Moderne, Ubstadt-Weiher 2011 (Pforzheimer Stadtrundgänge; 3)

Tromnau 2002

Tromnau, Gernot, Am Anfang war die Bürgerschaft. Aus den Gründerjahren des heutigen Duisburger Kultur- und Stadthistorischen Museums, in: Sommer, Susanne und Peter Dunas (Hrsgg.), 1902-2002 Kultur- und Stadthistorisches Museum Duisburg. Festschrift zum 100jährigen Bestehen, Duisburg 2002 (Duisburger Forschungen; 48), S. 47-56

Tugendhat 1969

Tugendhat, Grete, Zum Bau des Hauses Tugendhat, Vortrag am 17. 01. 1969, abgedruckt in: Hammer-Tugendhat, Daniela und Wolf Tegethoff (Hrsgg.), Ludwig Mies van der Rohe. Das Haus Tugendhat, Wien - New York 1998, S. 5-9

Tümpel 1992/ 1

Tümpel Christian (Hrsg.), Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet, Ausst.-Kat. Nijmegen, Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan (28.9.-18.11.1991) [u.a.], Königstein 1992

Tümpel 1992/ 2

Tümpel, Christian, „Herzliche Grüße von Scheiterhaufen zu Scheiterhaufen“ (Ringelnetz an Marcks). Zur Rezeption moderner Plastik in den Jahren 1933-1945, in: Tümpel Christian (Hrsg.), Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet, Ausst.-Kat. Nijmegen, Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan (28.9.-18.11.1991) [u.a.], Königstein 1992, S. 17-32

Vetter 2005

Vetter, Andreas K., Das Museum als Kernaufgabe, in: Vetter, Andreas K. und Rüdiger Krisch (Hrsgg.), Manfred Lehmbruck. Architektur um 1960, Ausstell.-Kat. Stuttgart, Architektur-Galerie am Weißenhof (9.2. - 3.4.2005), Baunach 2005, S. 8 – 19

Vetter und Krisch 2005

Vetter, Andreas K. und Rüdiger Krisch (Hrsgg.), Manfred Lehbruck. Architektur um 1960, Ausstell.-Kat. Stuttgart, Architektur-Galerie am Weißenhof (9.2. - 3.4.2005), Baunach 2005

Vismann und Mayer 2008

Vismann, Bettina und Jürgen H. Mayer, Schwitzwasser oder die Neue Nationalgalerie zwischen Kaltwetterfronten, in: Szymczyk, Adam (Hrsg.), When things cast no shadow, Ausst.-Kat. Berlin, 5. Berlin-Biennale für Zeitgenössische Kunst (5.4. - 15.6.2008), Zürich 2008, S. 78-115

Vogt 2004

Vogt, Andreas, Denkmal der Mössinger Geschichte. Der Textilfabrik Pausa droht der Abriss, in: Schwäbische Heimat, Band 55, 2004, Heft 2, S. 198-201

Voigt 2011

Voigt, Wolfgang (Hrsg.), Paul Bonatz 1877-1956. Leben und Bauen zwischen Neckar und Bosphorus, Ausstell.-Kat. Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum (22.1. – 20.3.2011), Tübingen, Kunsthalle (26.3.-22-52011), 2. Auflage (¹ 2010), Tübingen [u.a.] 2011

Waetzoldt 1971

Waetzoldt, Stephan, Planung für die Museen am Tiergarten, in: Jahrbuch Preußischer Kunstbesitz, Band 9, 1971, S. 35-45

Wagner 2006

Wagner, Sebastian, Manfred Lehbruck. Ein Architekt der Moderne, Weimar 2006 (Diss. Weimar 2006)

Walter-Ris 2003

Walter-Ris, Anja, Die Geschichte der Galerie Nierendorf. Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Berlin/ New York 1920-1995, Berlin 2003 (Diss. Berlin 2000)

Wangerin und Weiss 1976

Wangerin, Gerda und Gerhard Weiss (Hrsgg.), Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876 – 1950, Leben, Lehre Werk, Essen 1976

Werner 2012

Werner, Frank, Prägnungen, epigonale Netzwerke oder Verweigerungshaltungen? Anmerkungen zum zwiespältigen Bild sogenannter Architekturschulen im 19. und 20. Jahrhundert, in: Philipp, Klaus Jan und Kerstin Renz (Hrsgg.), Architekturschulen. Programm-Pragmatik-Propaganda, Tübingen - Berlin 2012, S. 17-27

Westheim 1919

Westheim, Paul, Wilhelm Lehbruck, Potsdam-Berlin 1919

Westheim 1922

Westheim, Paul, Wilhelm Lehbruck. Das Werk Lehbrucks in 84 Abbildungen, Potsdam [u.a.] 1922

Westheim 1925

Westheim, Paul, Duisburg, in: Das Kunstblatt, Band 9, 1925, S. 268-269

Westheim 1964

Westheim, Paul, Erinnerungen an Wilhelm Lehbruck, in: Wilhelm-Lehbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1964, S. 31-34

Wilhelm Lehbruck 1955

Wilhelm Lehbruck. Gedächtnis-Ausstellung zum 75. Geburtstage des Künstlers, hrsg. V. Museumsverein Duisburg e.V., Ausst.-Kat. Duisburg, Städtisches Museum (11.12.1955 – 5.2.1956), Bremen, Kunsthalle (26.2. – 8.4.1956), Bielefeld, Städtisches Kunsthaus (22.4. – 20.5.1956), Duisburg 1955

Wilhelm Lehmbruck, Haus der Kunst 1962

Wilhelm Lehmbruck, Ausstell.-Kat. Haus der Kunst München, München 1962

Zehme 1964/ 1

Zehme, Winfried, Unser Wilhelm-Lehmbruck-Museum, in: Stadt und Hafen. Amtliches Verkündungsblatt der Stadt Duisburg, 1964, Heft 11, S. 497-505

Zehme 1964/ 2

Zehme, Winfried, Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg, in: Bauamt und Gemeindebau, Band 37, 1964, Heft 12, S. 528-539

Internetquellen

Bauhaus Dessau, Chronologie für für das Jahr 1933:

<https://www.bauhaus-dessau.de/1933-1.html> (Abruf: 6.11.2013)

Datenbank des Deutschen Patent- und Markenamts Depatisnet:

<https://depatisnet.dpma.de/DepatisNet/depatisnet?window=1&space=main&content=einsteiger&action=treffer&firstdoc=1> (Abruf: 26.2.2013)

Denkmalliste der Stadt Duisburg:

https://bauauskunft.duisburg.de/online/Gek_online?type=userShow&antr_art_id=501&ba_id=504

(Abruf: 06.08.2009)

https://bauauskunft.duisburg.de/online/Gek_online?type=download&id=D1767051.pdf

(Abruf: 06.08.2009)

https://bauauskunft.duisburg.de/online/Gek_online?type=download&id=D1767050.pdf

(Abruf: 06.08.2009)

Denkmalliste des Stadtkreises Pforzheim:

http://www.pforzheim.de/fileadmin/user_upload/kultur/geschichte/Denkmalliste2009.pdf

(Abruf: 7.8.2012)

Denkmalschutzgesetz NRW (DSchG) vom 11.3.1980:

http://sgv.im.nrw.de/lmi/owa/pl_text_anzeigen?v_id=5720031106092634017 (Abruf:

6.8.2009)

Dossier zur NS Kunstpolitik und ihren Auswirkungen auf private Sammlungen moderner Kunst von Andreas Hüneke und Christoph Zuschlag:

http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/forschung/entartete_kunst/dossier/index.html. (Abruf: 24.10.2013):

Federseemuseum in Bad Buchau:

<http://www.federseemuseum.de> (Abruf: 28.6.2011)

Firma Knoll International:

<http://www.knoll-int.com/en/about-us.html> (Abruf: 28.1.2014)

Fondation Le Corbusier:

www.fondationlecorbusier.fr (diverse Abrufe 2013)

iF Industrie Forum Design e.V.:

http://exhibition.ifdesign.de/entrydetails_de.html?mode=madr&offset=0 (Abruf: 27.2.2013)

Morley 1976:

Morley, Grace, A statement on Regional Museum Activities in Asia and the ICOM Regional Agency, 1976, S. 4-5:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000170/017077eb.pdf> (Abruf: 6.11.2012)

Museums Stadt Königsberg, Duisburg:

<http://www.museumkoenigsberg.de/Seite2-Museum.htm> (Abruf 15.7.2009)

Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der TU Berlin:

<http://www.ub.tu-berlin.de/index.php?id=2271> (Abruf: 20.9.2011)

Personen- und Studentenverzeichnisse der LMU-München:

<http://epub.ub.uni-muenchen.de/view/subjects/pverz.html> (Abruf: 16.5.2012)

Skulpturenpark Sonsbeek:

www.parksonsbeek.nl/sonsbeek.html (Abruf: 7.2.2010)

Stadt Duisburg, Grünflächen:

<http://www.duisburg.de/micro/duigruen/oasen/102010100000136374.php> (Abruf 15.7.2009).

Wilhelmsgymnasiums München, Absolventen 1562-1940, erarbeitet von Peter Kefes:

<http://www.peterkefes.de/AbsLe.htm> (Abruf: 15.5.2012)

Teil II: Abbildungen

1. Abbildungen



Abb. 1: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Ansicht von Norden mit dem Lehbruck-Trakt auf der linken und der Glashalle auf der rechten Seite, Aufnahme von 1964 (aus: Hovenbitzer 1999, S. 55, Foto Bernd Kirtz BFF)



Abb. 2: Manfred Lehbruck, Porträt (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)



Abb. 3: Anita Lehbruck (sitzend) mit den drei Söhnen, rechts Manfred Lehbruck, Aufnahme um 1918 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

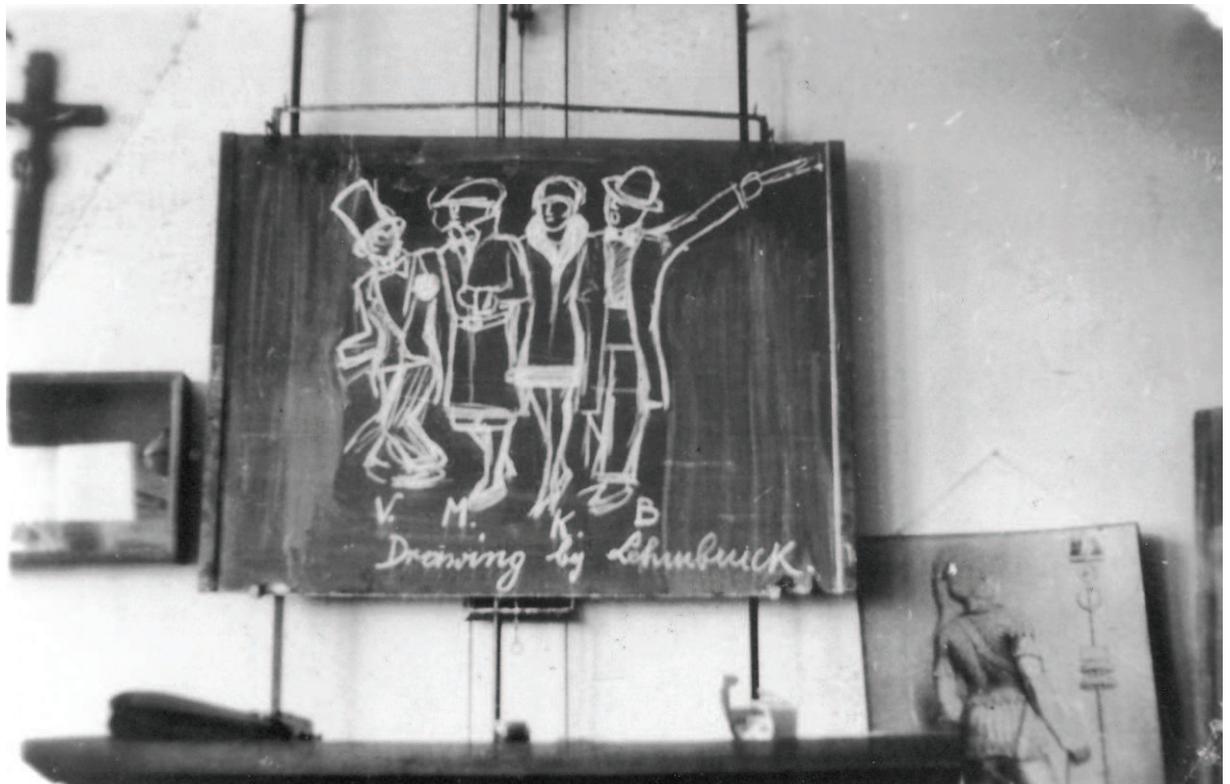


Abb. 4: Manfred Lehbruck, Kreidezeichnung auf Schultafel, Aufnahme von 1929 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

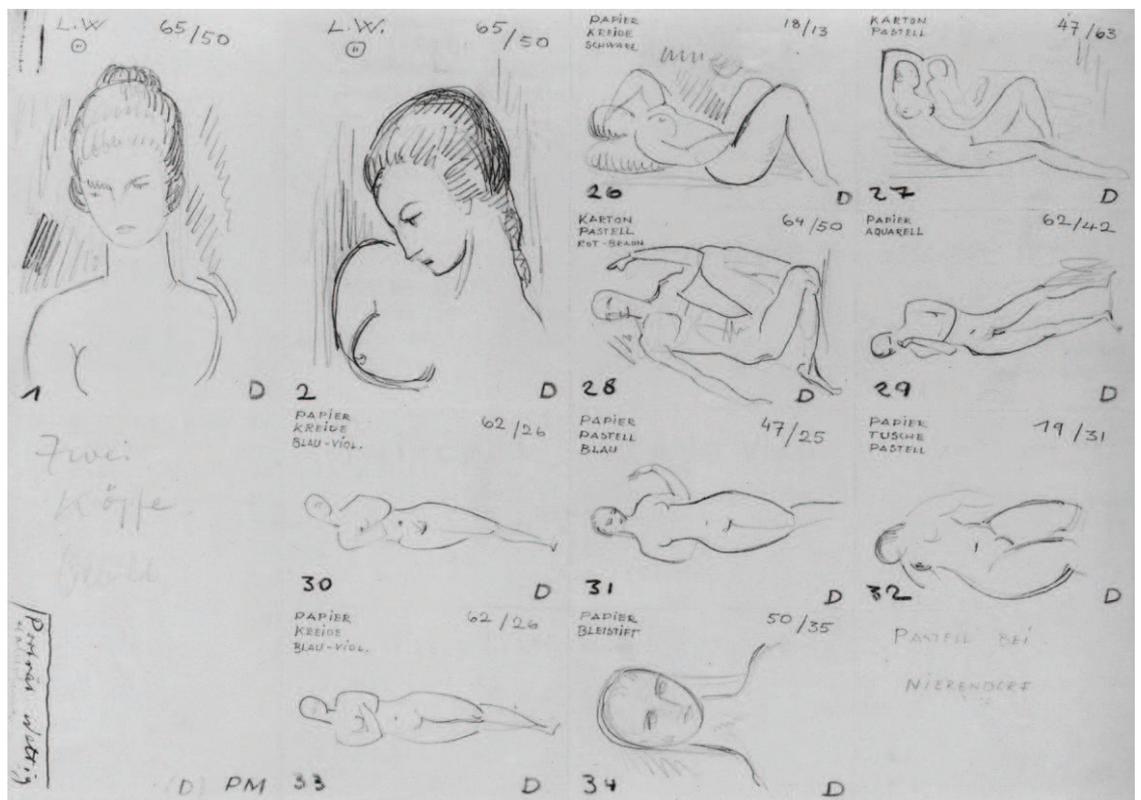


Abb. 5: Manfred Lehmbruck, Skizze Blatt 1, 1925, Bleistift auf Papier (aus: Lahusen 1997, S. 376)

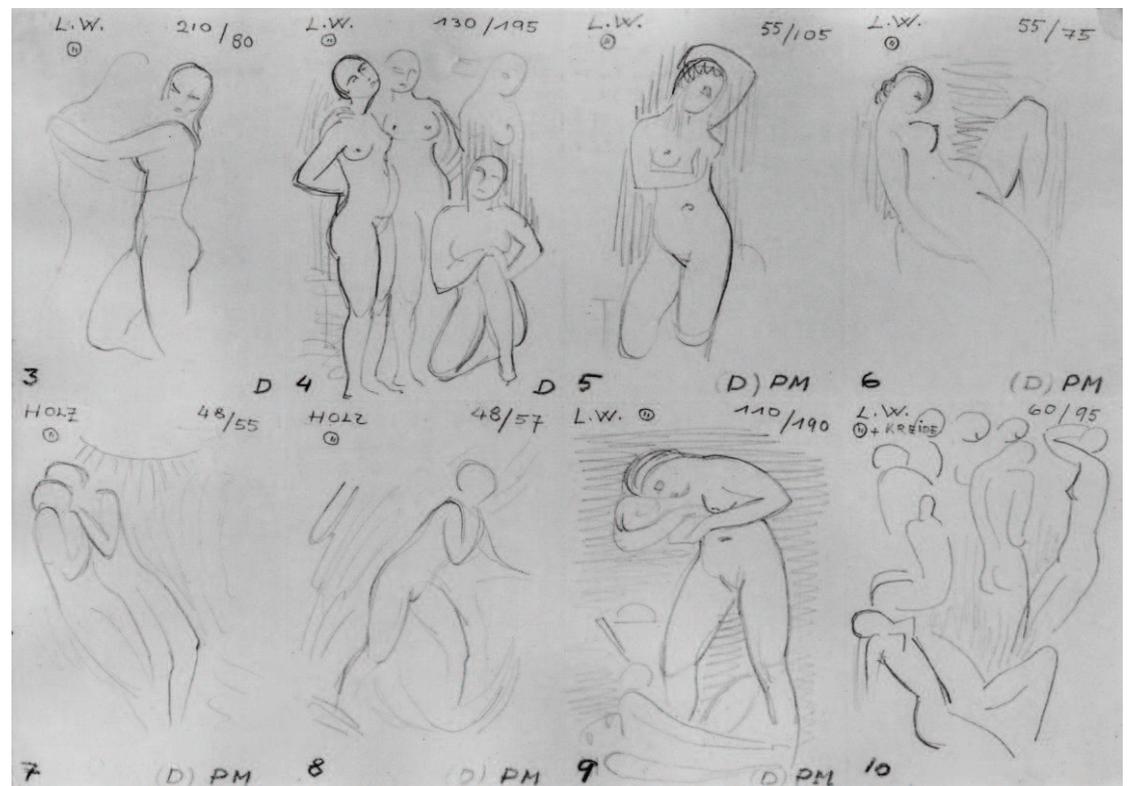


Abb. 6: Manfred Lehmbruck, Skizze Blatt 2, 1925, Bleistift auf Papier (aus: Lahusen 1997, S. 377)

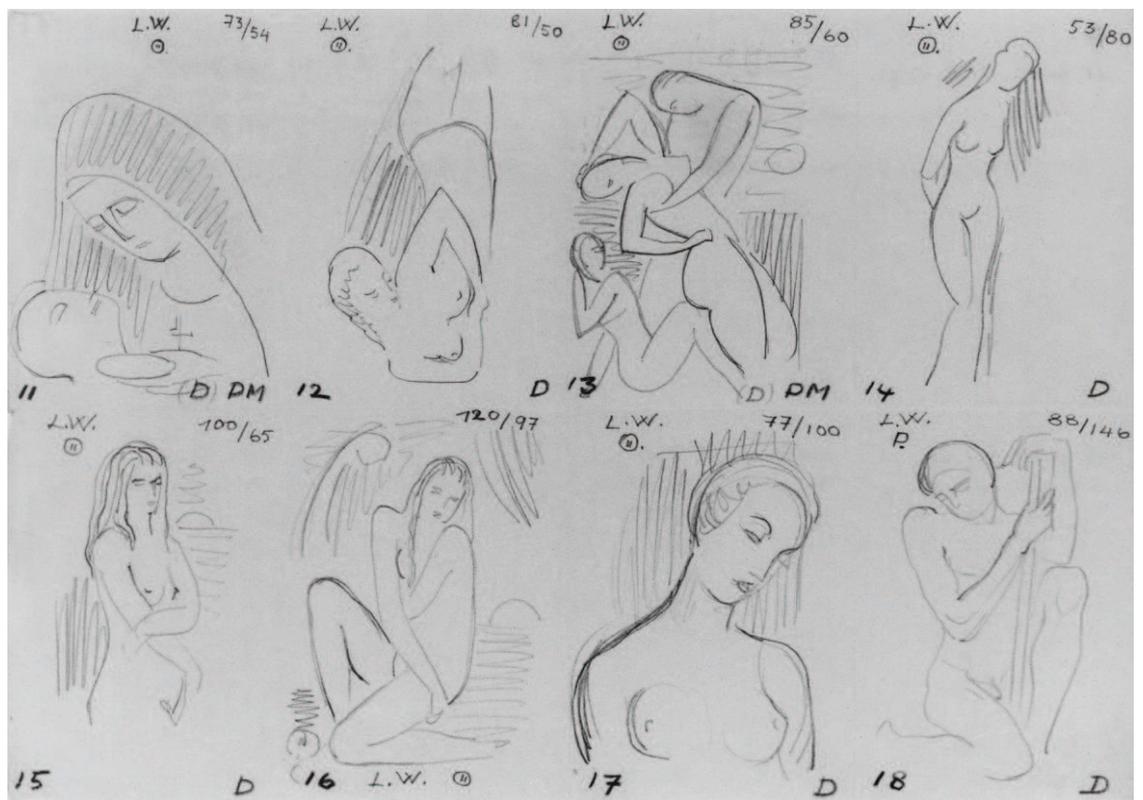


Abb. 7: Manfred Lehbruck, Skizze Blatt 3, 1925, Bleistift auf Papier
(aus: Lahusen 1997, S. 378)

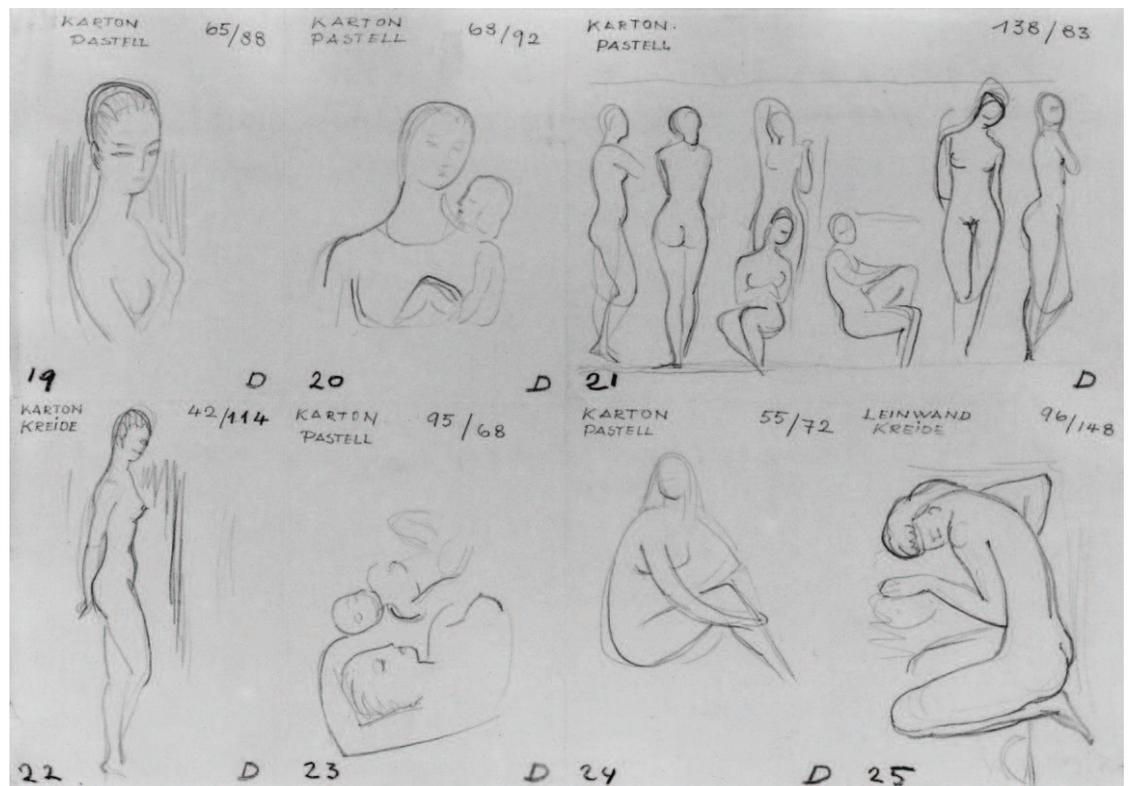


Abb. 8: Manfred Lehbruck, Skizze Blatt 4, 1925, Bleistift auf Papier
(aus: Lahusen 1997, S. 379)

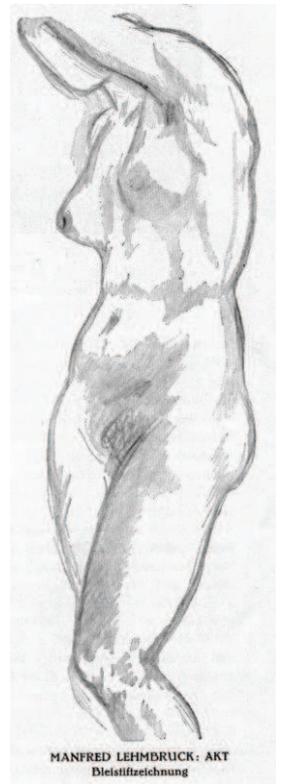


Abb. 11: Manfred Lehbruck, weiblicher Akt, um 1925, Bleistift auf Papier
(publiziert in: Das Kunstblatt, Band 9, 1925, S. 269)

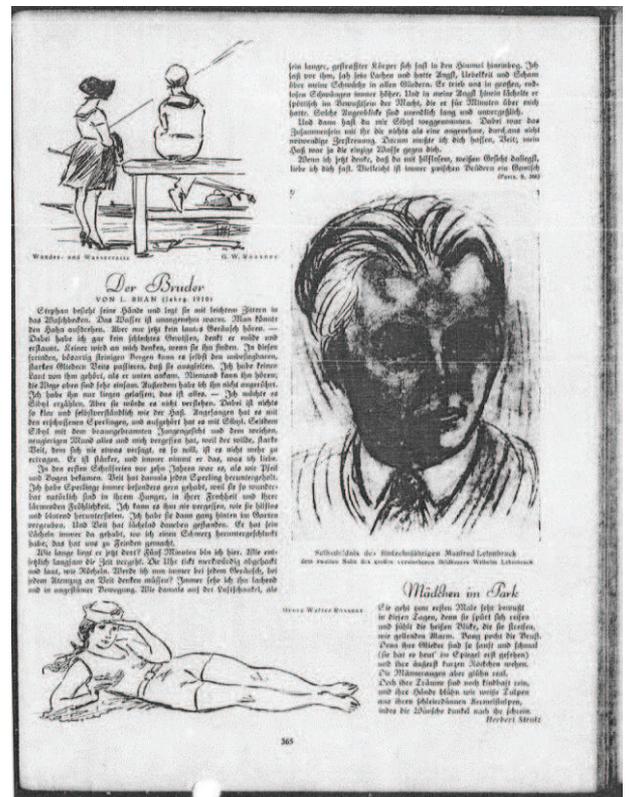


Abb. 12: Manfred Lehbruck, Selbstbildnis, um 1928, Bleistift auf Papier
(publiziert in: Jugend, Sondernummer 23 „Junge Menschen“, 1929, S. 365)

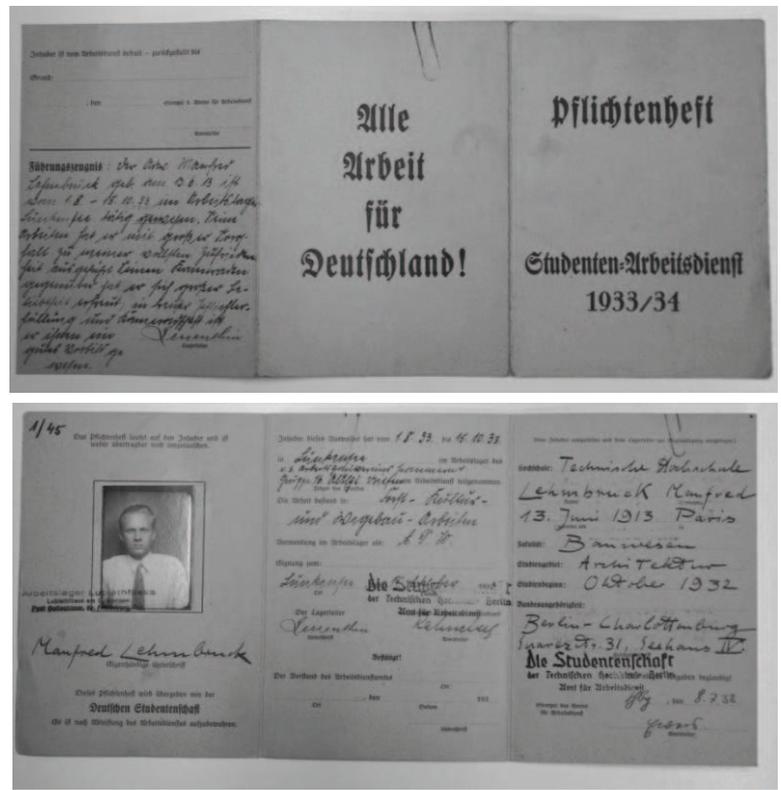


Abb. 15: Manfred Lehbrucks Pflichtenheft des Studenten-Arbeitsdienst (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

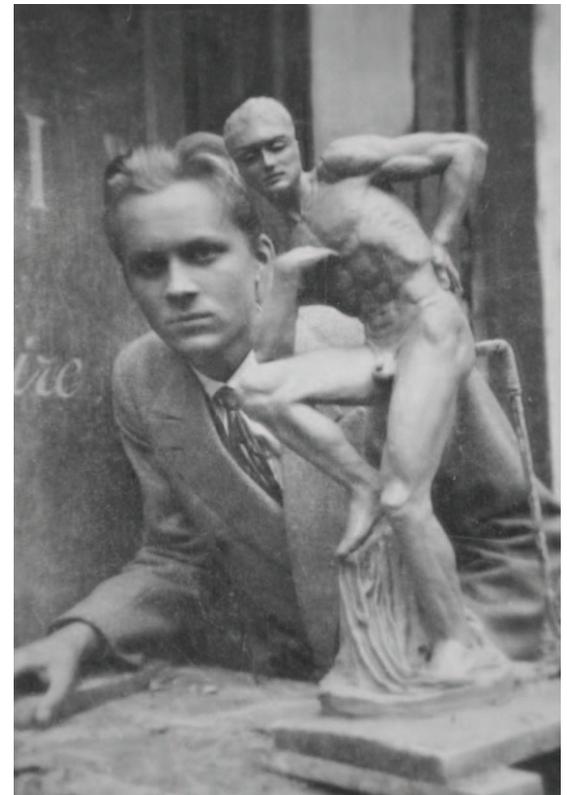


Abb. 16: Manfred Lehbruck im Atelier mit einem seiner plastischen Werke, Aufnahmen um 1933 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 17: Manfred Lehbruck, Anna Selbdritt nach Leonardo da Vinci, Datum der Aufnahmen unbekannt und Manfred Lehbruck, Gemälde, undatiert (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 18: Manfred Lehbruck in seinem Zürcher Atelier, Aufnahme aus den 1940er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 19: Zeitungsartikel, Das Modell der Deutschen Kampfbahn, Manfred Lehbruck ganz rechts, nicht identifizierte Zeitung (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 20: Manfred Lehbruck (ganz rechts) während seines Praktikums bei Werner March in Berlin, wohl vor dem Haus des Deutschen Sports, Aufnahme von 1935/ 36 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

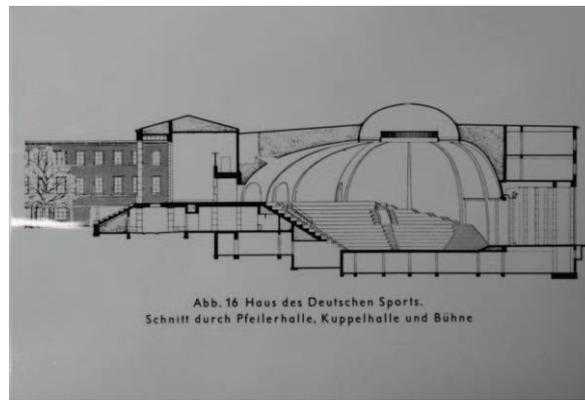


Abb. 21: Souvenirs aus der Zeit des Praktikums bei Werner March in Berlin (oben : Haus des Deutschen Sports; unten links: Waldbühne; unten rechts: Olympiastadion), Aufnahmen von 1935/ 36 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

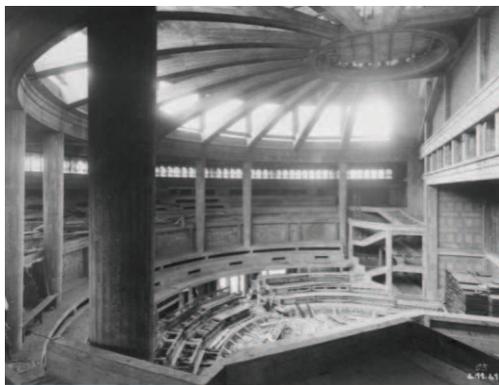


Abb. 22: links: Auguste Perrets Musée des Travaux Publics (2 Innenansichten); rechts: Perrets Kirche von Carmaux. Die Aufnahmen stammen aus der Mappe „1938-39, Auguste Perret, Paris, Bauten bei denen ich mitgearbeitet habe“, Aufnahmen um 1938 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 23: Manfred Lehbruck im Atelier von Auguste Perret in Paris, Aufnahmen um 1938/ 39 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

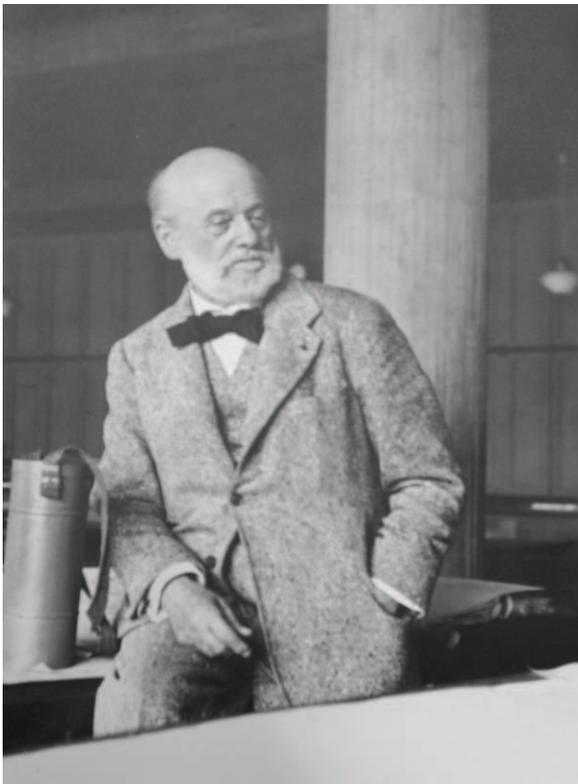


Abb. 24: Auguste Perret in seinem Atelier und Innenaufnahme von Perrets Atelier in Paris, Aufnahmen um 1938/ 39 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

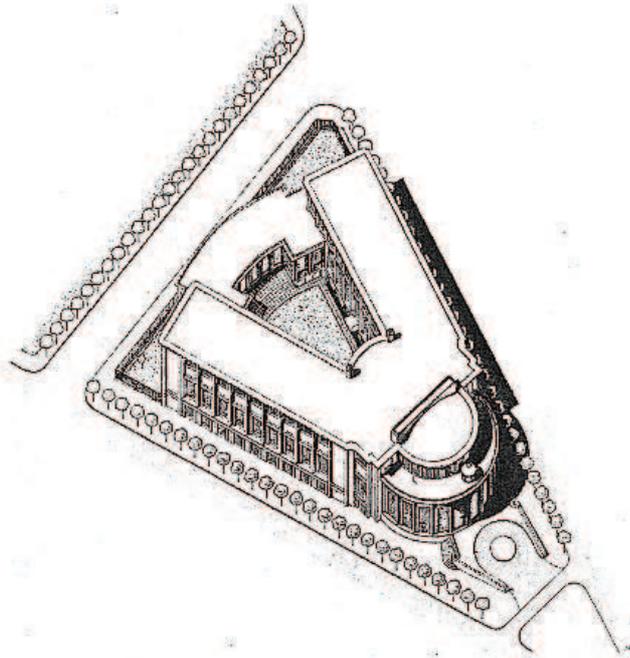


Abb. 25: Auguste Perret, Musée des Travaux Publics, Paris, Perspektivansicht (aus: Freigang 2003, S. 21)



Abb. 26: Auguste Perret, Musée des Travaux Publics, Paris, Ansicht der Südseite (aus: Freigang 2003, S. 20)

Monsieur le Ministre
 J'ai l'honneur de solliciter de votre
 haute administration ^{un permis} ~~un permis~~
 de séjour pour une durée de six mois
 (1.12.38 - 31.5.39)
 Né à Paris le 13.6.1913 de parents
 Allemands et n'ayant ~~subi~~ ^{subi} ~~aucun~~ ^{aucun}
 Paris avant la guerre -
 j'ai fait - un séjour à l'École Poly-
 technique de Stuttgart - le premier de
 séjour ^{J'ai fait à pour tout}
^{dans le pays français et}
 de ^{de} perfectionnement en Architecture
 dans l'Atelier de M^r Perret architecte
 en Chef des Bâtim^{ts} civils - de Palais
 nation^{aux} sur 55 rue Raymond Paris XVI
 Veuillez agréer M^r le Ministre l'assurance
 de mon ~~très~~ ^{très} ~~respectueux~~ ^{respectueux}.

Abb. 27: Handschriftliches Schreiben von
 Manfred Lehmbruck mit der Bitte um eine
 Aufenthaltserlaubnis (Entwurf), undatiert [ca.
 1938]
 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

5. X. 39.
 J'ai bien reçu Lehmbruck
 votre lettre m'informant de votre
 situation - je souhaite que vous
 puissiez profiter de vos disponibilités
 et de ce que vous avez pu acquies
 dans mon Atelier par service
 au Centre de Rassemblement qui
 vous héberge.
 Aug. Perret.

Abb. 28: Schreiben von Auguste Perret an
 Manfred Lehmbruck vom 5.10.1939
 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

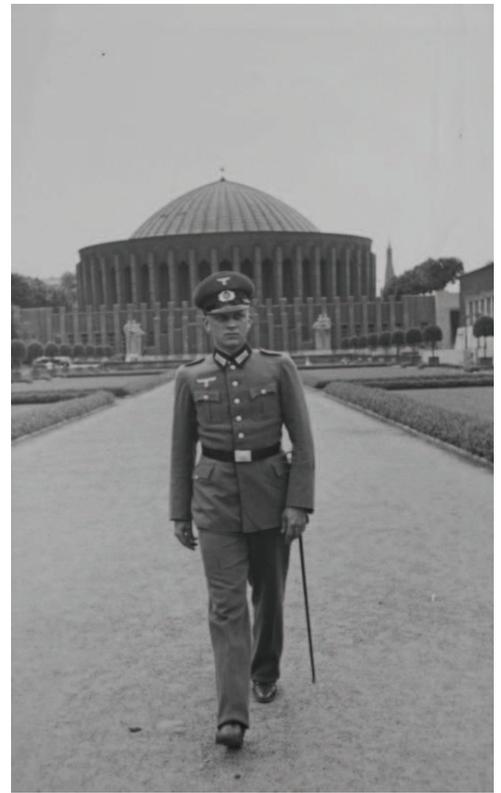


Abb. 29: Manfred Lehbruck in Wehrmachtuniform in Düsseldorf, im Hintergrund die Tonhalle, Aufnahme um 1940 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

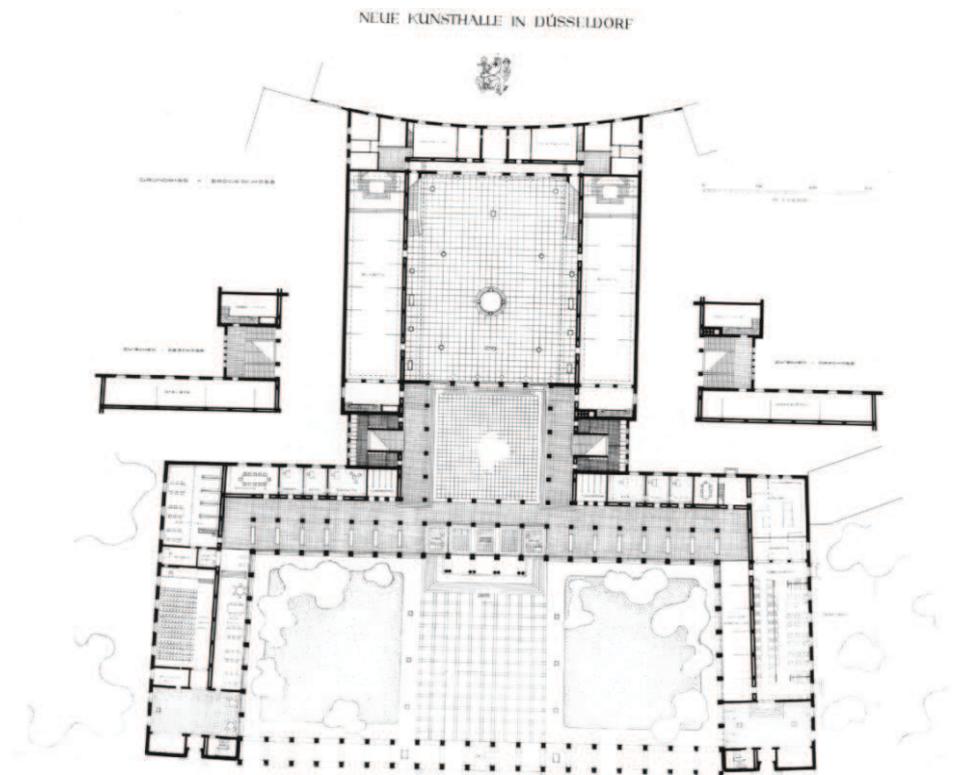


Abb. 30: Gerhard Graubner, Projekt Kunsthalle Düsseldorf, Grundriss Erdgeschoss (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 31: Paul Bonatz und Rudolf Christ, Kunstmuseum Basel, 1931-36
(aus: Voigt 2011, S. 25 und S. 157)

D. CHRONOLOGICAL RECORD OF FULL-TIME EMPLOYMENT AND MILITARY SERVICE

29. Give a chronological history of your employment and military service beginning with 1st of January 1931, accounting for all promotions or demotions, transfers, periods of unemployment, attendance at educational institutions (other than those covered in Section E) or training schools and full-time service with para military organizations. (Part time employment is to be recorded in Section F). Use a separate line for each change in your position or rank or to indicate periods of unemployment or attendance at training schools or transfers from one military or para military organization to another.

D. Chronologische Aufzählung jeglicher Hauptanstellungen und des Militärdienstes

29. Geben Sie in zeitlicher Folge eine Aufzählung Ihrer Beschäftigung und Ihres Militärdienstes mit dem 1. Januar 1931 an, mit Begründungen für alle Beförderungen oder Degradierungen, Versetzungen, Arbeitslosigkeit, Besuch von Bildungsanstalten (außer solchen, die bereits in B angeführt sind) oder Ausbildungsschulen, und Vollzeit in militärischen Organisationen (Nebenbeschäftigungen sind im Abschnitt F anzugeben). Benutzen Sie eine gesonderte Zeile für jeden Wechsel in Stellung oder Rang, oder zur Angabe von Arbeitslosigkeits-Zeitabschnitten, oder für den Besuch von Ausbildungsschulen oder für Versetzungen von einer militärischen oder militärischen Organisation zu einer anderen.

From Von	To Bis	Employer and Address of Military Post Arbeitgeber und Anschrift oder Militärpoststelle	Name and Title of Immediate Superior or C. O. Name und Titel des Dienstvorgesetzten oder vorgesetzten Offiz.	Position or Rank Stellung oder Dienstgrad	Duties and Responsibilities Art der Tätigkeit und Verantwortungsbereich	Reasons for Change of Status or Cessation of Service Grund für Änderung oder Beendigung des Dienstverhältnisses
1931	32	GYMNASIUM		SCHÜLER		
32	33	HOCHSCHULE SAARBRÜCKEN	DR. H. VANDER PILE	STUDENT	STUDENT	VERLAß D. SCHULE
33	34	T.H. BERLIN	DR. CHINARD (USA)	PROFESSOR	"	
34	35	ARBEITUNTER	HARTH. FEITGER	LABORANT	"	ENTLASSUNG
35	36	T.H. STUTTGART	PROF. SAWATZ	ASSISTENT	"	BEENDIGUNG
36	37	RES. AB. MÜNSTER	UNBEK.	RESERVIST	FELLOW	INTERNIERUNG
37	38	ARBEITUNTER	ARCHITEKTENKANTOR	ARCHITECT	"	
38	39	INTERNIERUNG	UNBEK.	ZW. INTERNIERTER	"	WAFFENSTILLSTAND
39	40	IN FRANKREICH				
40	41	AR. ABT.	MAJOR ERBE	LEUTNANT	RESERV. OFFZ.	VERS.
41	42	RES. ABT. 5	HAUPTM. LINDER	"	UMSCHÜBUNG	VERS.
42	43	PAUSER-B. KOMP.	GEH. LEHRER 3. ST.	RESERV. LEHRER	HOCHSCHULE	WAFFENSTILLSTAND

30. Were you deferred from Military Service? — 31. If so, explain circumstances completely. — 32. Have you ever been a member of the General Staff Corps? — 33. When and in what unit? — 34. Did you serve as part of the Military Government or Wehrkreis administration in any country occupied by Germany including Austria and Sudetenland? — 35. If so, give particulars of offices held, duties performed, location and period of service. — 36. Do you have any military orders or other military honors? — 37. If so, state what was awarded you the date, reason and occasion for its bestowal.

30. Waren Sie vom Militärdienst zurückgestellt? NEIN 31. Falls ja, geben Sie die genauen Umstände an. NICHT BEFR. 32. Waren Sie Generalstabler? NEIN 33. Wann? NEIN BEFR. 34. Waren Sie NS-Führungs-offizier? NEIN 35. Wann und in welchem Truppenverband? NICHT BEFR.

36. Haben Sie in der Militärregierung oder Wehrkreisverwaltung irgendeines der von Deutsch-

land besetzten Länder, einschließlich Österreich und Sudetenland, gedient? NEIN 37. Falls ja, geben Sie Einzelheiten über Ihre Ämter und Pflichten sowie Ort und Zeitdauer des Dienstes NICHT BEFR.

38. Sind Sie berechtigt, militärische Orden oder andere militärische Ehrenauszeichnungen zu tragen? JA Falls ja, geben Sie an, was Ihnen verliehen wurde, das Datum, den Grund und Anlaß für die Verleihung KEINE 1943 VERDIENSTE

Abb. 32: Von Manfred Lehmbruck ausgefüllter Fragebogen des Military Government of Germany (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 33: Manfred Lehbruck, Haus Häussler in Reutlingen, 1950-52, Außenansicht und Ansicht des Arbeitszimmers, Aufnahmen aus den 1950er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 34: links: Manfred Lehbruck als Hochschullehrer, Collage seiner Studenten (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)
rechts: Portrait von Manfred Lehbruck, Aufnahme um 1965 (Universitätsarchiv Braunschweig, Signatur B 7: 356)



Abb. 35: links: Oberbürgermeister Josef Krings überreicht Manfred Lehbruck die Mercatorplakette (aus: Neue Ruhr Zeitung vom 11.6.1988, Nr. 135, ohne Seitenzählung)
rechts: Manfred Lehbruck mit der Mercator-Plakette (aus: Freundeskreis und Lehbruck Museum 2010, S. 100)

Aufruf!

Alle Besitzer von **Alterthümern** werden hierdurch ergebenst ersucht, sich wegen entgeltlicher oder unentgeltlicher Ueberlassung derselben für ein zu gründendes

Städtisches Museum

mit Herrn Professor **Uverdunk** oder dem Unterzeichneten in Verbindung zu setzen.

Gegenstände der **Kunst** und des **Kunstgewerbes** werden ebenfalls mit großem Danke entgegengenommen.

Duisburg, den 8. April 1897.

Die Commission
zur **Erhaltung und Sammlung** von
Duisburger Alterthümern.
Schwald, Beigeordneter.

Abb. 36: Aufruf vom 8. April 1897 zur Sammlung von Exponaten für ein Städtisches Museum (aus: Tromnau 2002, S. 48)



Abb. 43: Portrait von Herbert Griebitzsch, Photograph der Rhein Zeitung (Archiv WLM, Photograph der Rhein Zeitung)



Abb. 44: Museumsgebäude an der Königstr. 21, Aufnahmen von 1934 (StADu Bildarchiv)

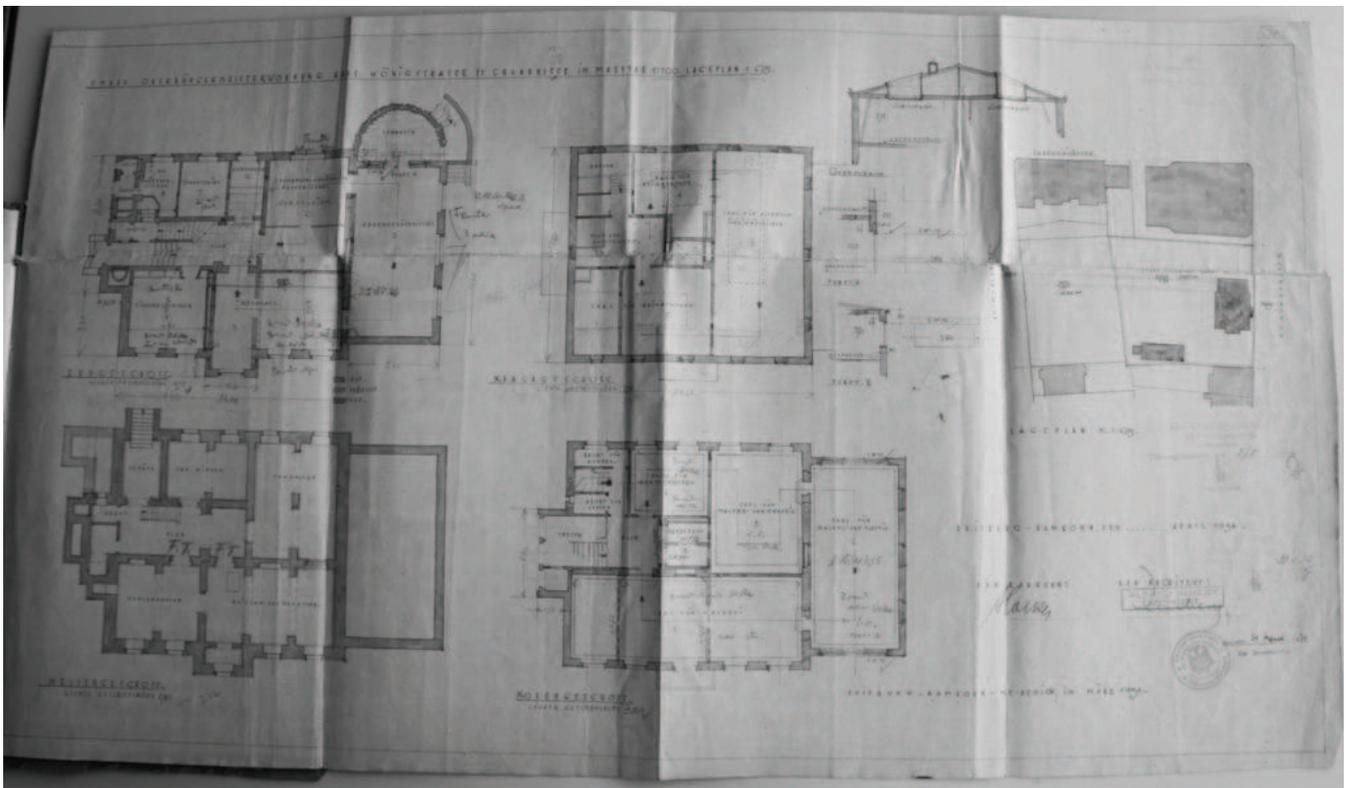


Abb. 45: Alfred Imbery, Plan zum Umbau Königstr. 21, März 1934, M.: 1: 100 (StADu 610/ 4056)

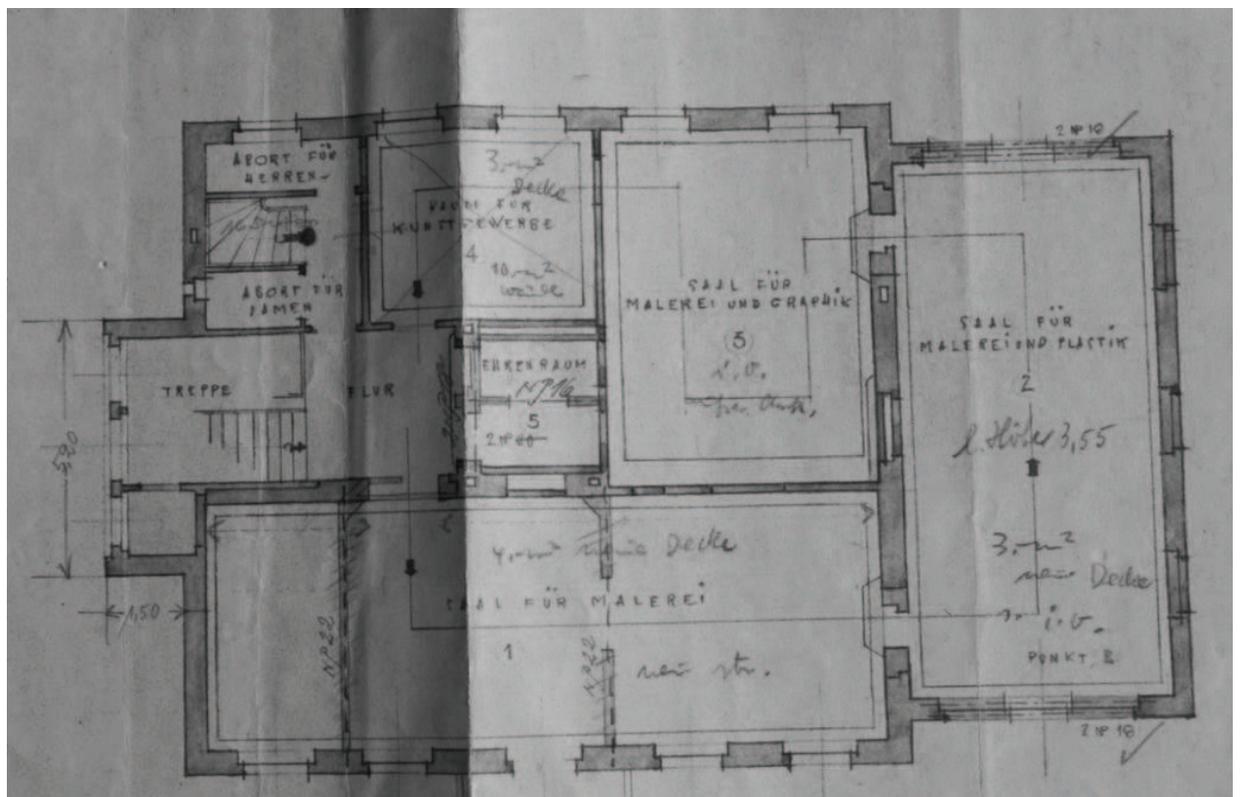


Abb. 46: Alfred Imbery, Plan zum Umbau Königstr. 21, März 1934, M.: 1: 100, Obergeschoss, Detail (StADu 610/ 4056)



Abb. 47: Gedenktafel für Wilhelm Lehmbruck am Haus Lehmbruckstr. 16 in Duisburg (eigene Aufnahme 2009)



Abb. 48: Ausstellungsräume in der Königstraße 21 nach dem Fliegerangriff am 12. Juni 1941 (StADu Bildarchiv)



Abb. 49: Portrait von Ernst D'ham (StADu Bildarchiv)

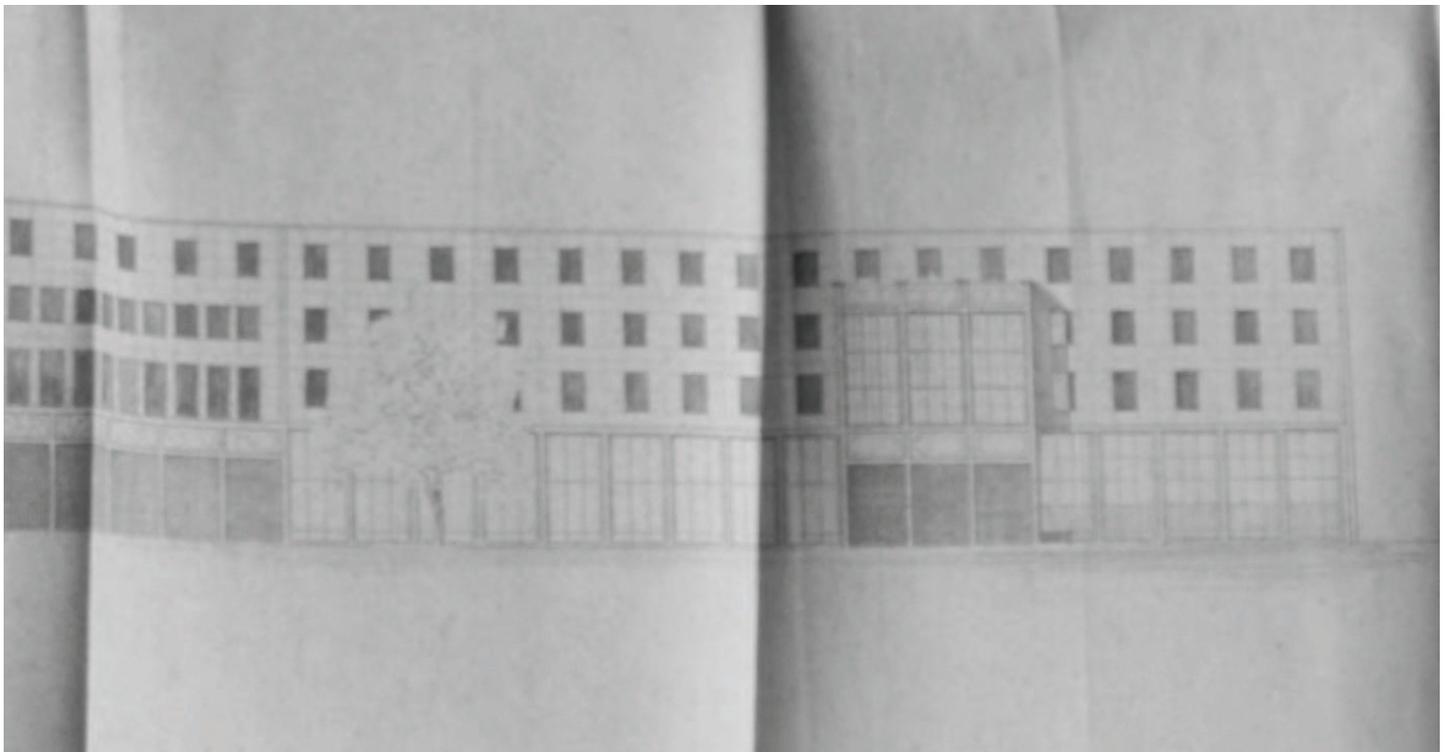


Abb. 50: Architekt Metzler, Rahmenplanung König Heinrich-Platz – Tonhalle zu Duisburg, Ansicht von der Königstaße, 15. 2. 1950, M.: 1: 250, Detail (StADu 601/ 390)

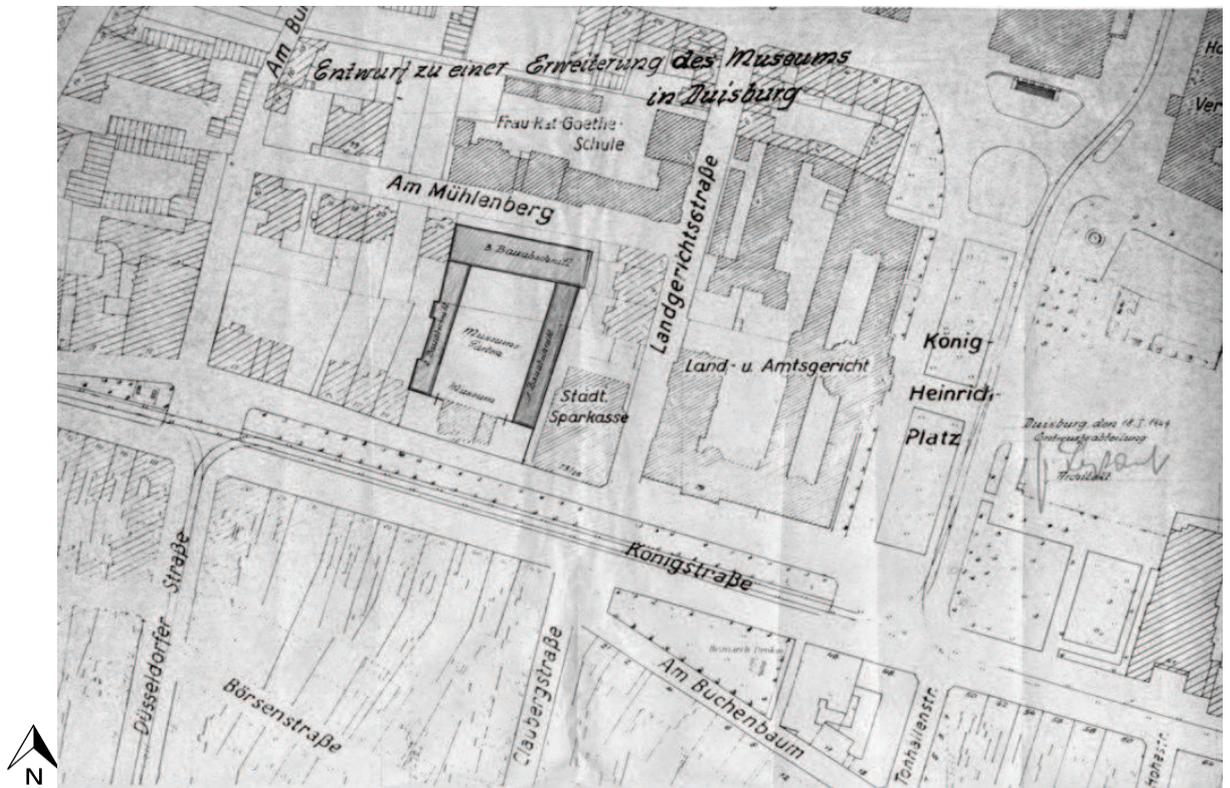


Abb. 51: Friedrich Leykauf, Entwurf zu einer Erweiterung des Museums in Duisburg, 18. 01. 1949, 31,1 x 46,2 cm (Archiv WLM)

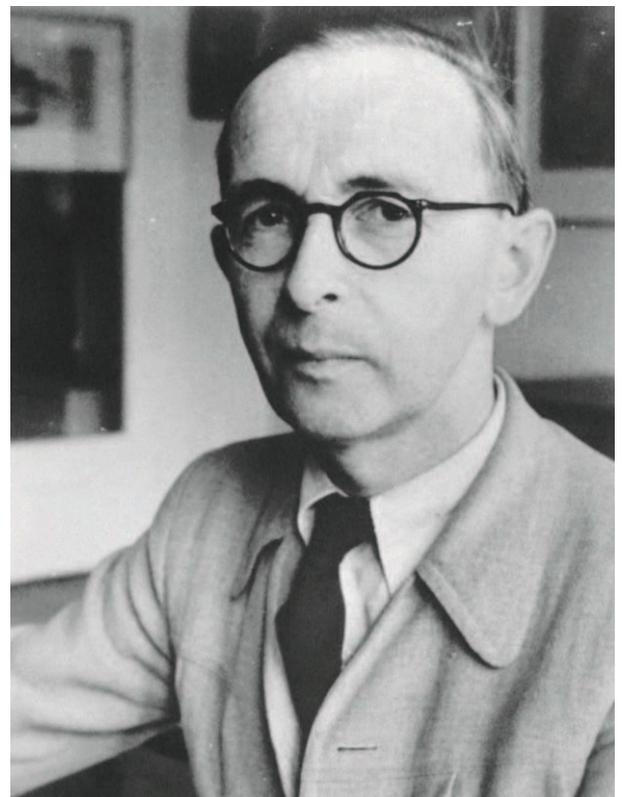


Abb. 52: Portrait von Gerhard Händler (Archiv WLM)

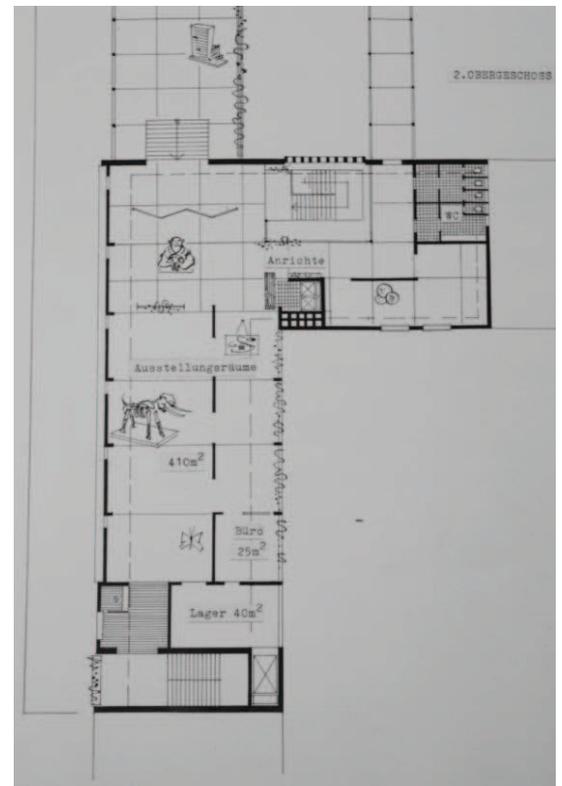


Abb. 53: Kulturzentrum auf Tonhallengrundstück, Entwurf, Detail (StADu 72/ 306, Plan 3)

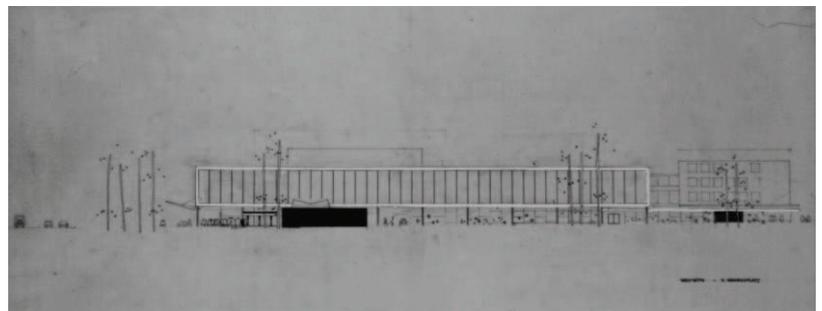


Abb. 54: Manfred Lehbruck, Photographie des Architekturmodells und Entwurfszeichnung für den Wettbewerb für eine Stadthalle in Duisburg, um 1955/ 56 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

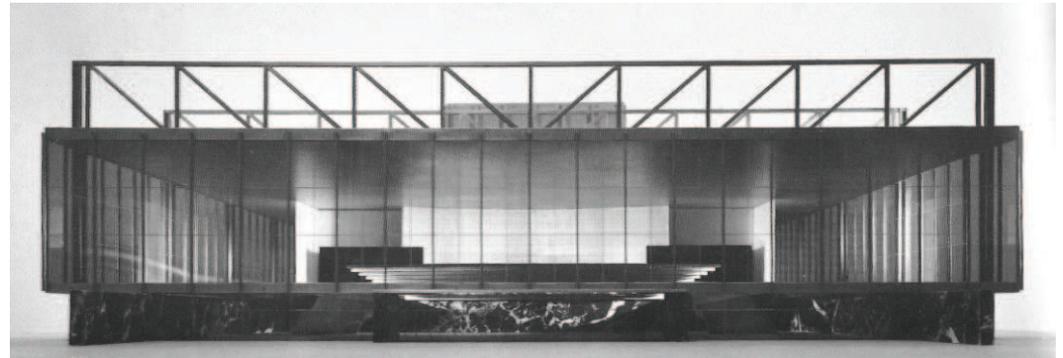
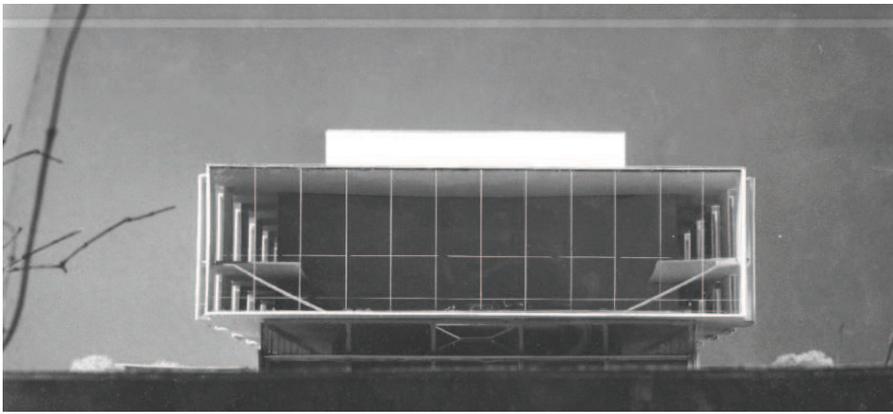


Abb. 55: oben: Manfred Lehbruck, Nationaltheater in Mannheim, Projekt 1952-53, Außenansicht des Modells (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe); unten: Ludwig Mies van der Rohe, Nationaltheater in Mannheim, Projekt 1952-53, Außenansicht des Modells (aus: Carter 2005, S. 92, Abb. 220)



Abb. 56: Haus Rhein, Düsseldorfer Straße 49 vor dem Abriss im September 1961, am rechten Bildrand ist schon der 1. Bauabschnitt des Lehbruck Museums zu sehen (StADu Bildarchiv)

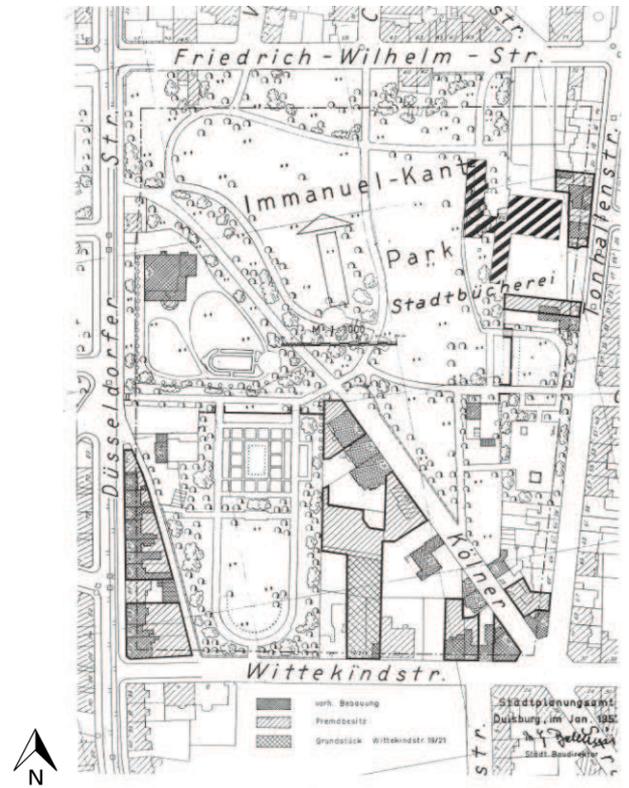


Abb. 57: Plan vom Immanuel-Kant-Park, 1957
(StADu 401/ 483, fol. 72)

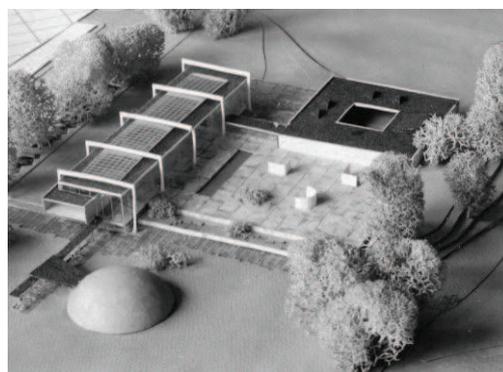
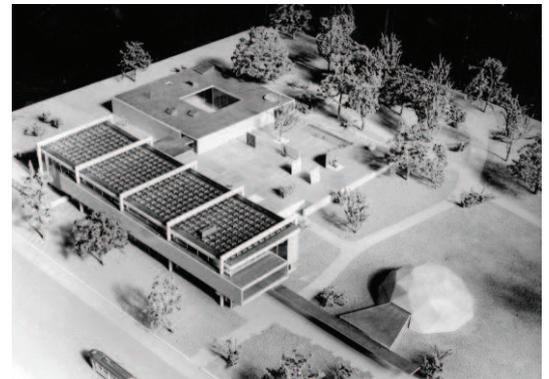
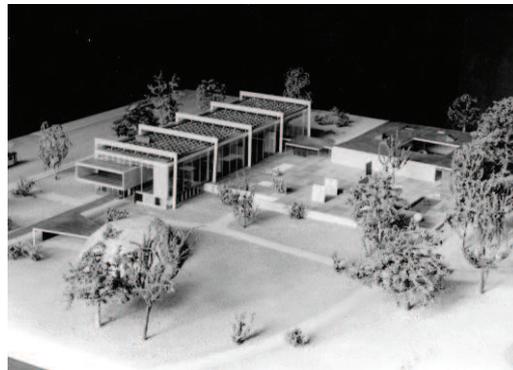


Abb. 58: Modelle des Lehmbruck Museums, 4 Aufnahmen aus den 1960er Jahren (StADu Bildarchiv)



Abb. 59: Ausstellungsgebäude an der Mülheimer Straße 39, Aufnahme vom September 1962 (StADu Bildarchiv)



Abb. 60: Grundsteinlegung am 25. Juni 1959, am Rednerpult August Seeling (StADu Bildarchiv)



Abb. 61: Grundsteinlegung am 25. Juni 1959, von links: Manfred Lehbruck, Guido Lehbruck und August Hoff (Archiv WLM)



Abb. 62: Grundsteinlegung am 25. Juni 1959, Manfred Lehbruck bei den symbolischen Hammerschlägen zum Beginn der Bauarbeiten (Archiv WLM)

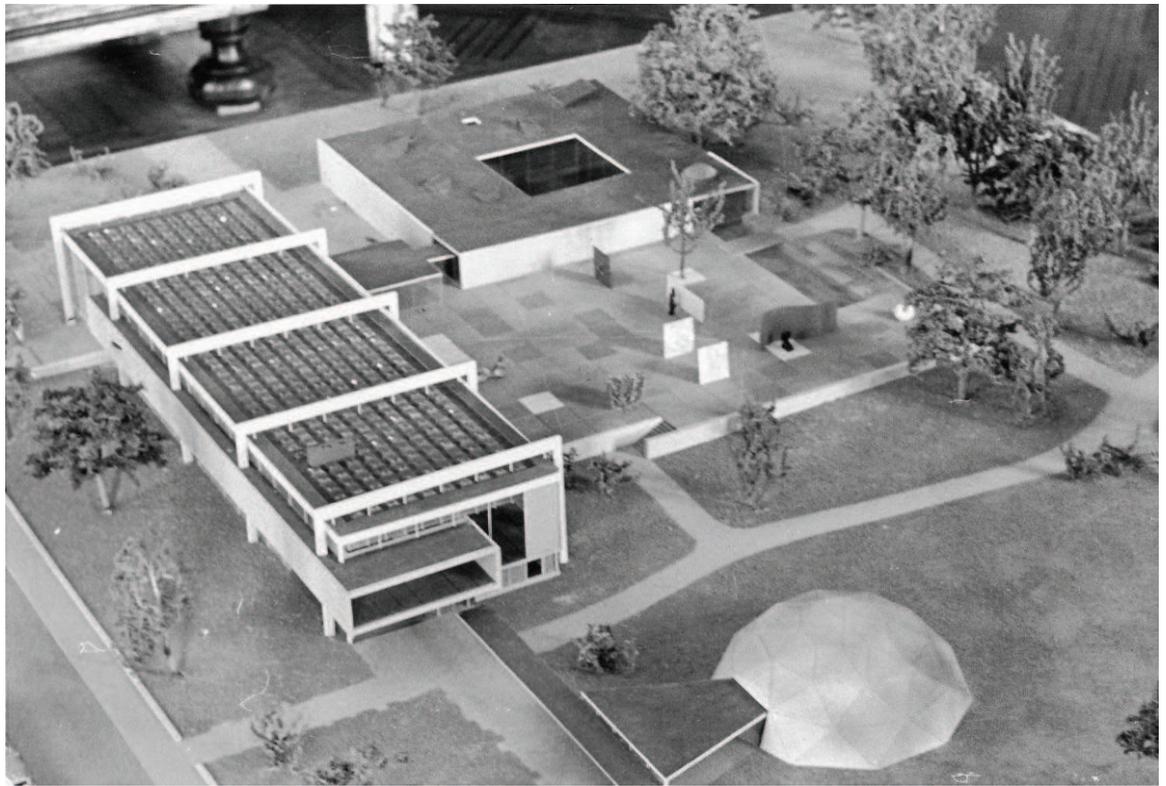


Abb. 63: Modellpräsentation in Haus Rhein am 25. Juni 1959 (Archiv WLM)



Abb. 64: Richtfest des ersten Bauabschnitts des Lehmbruck Museums am 1. April 1960 (Archiv WLM)

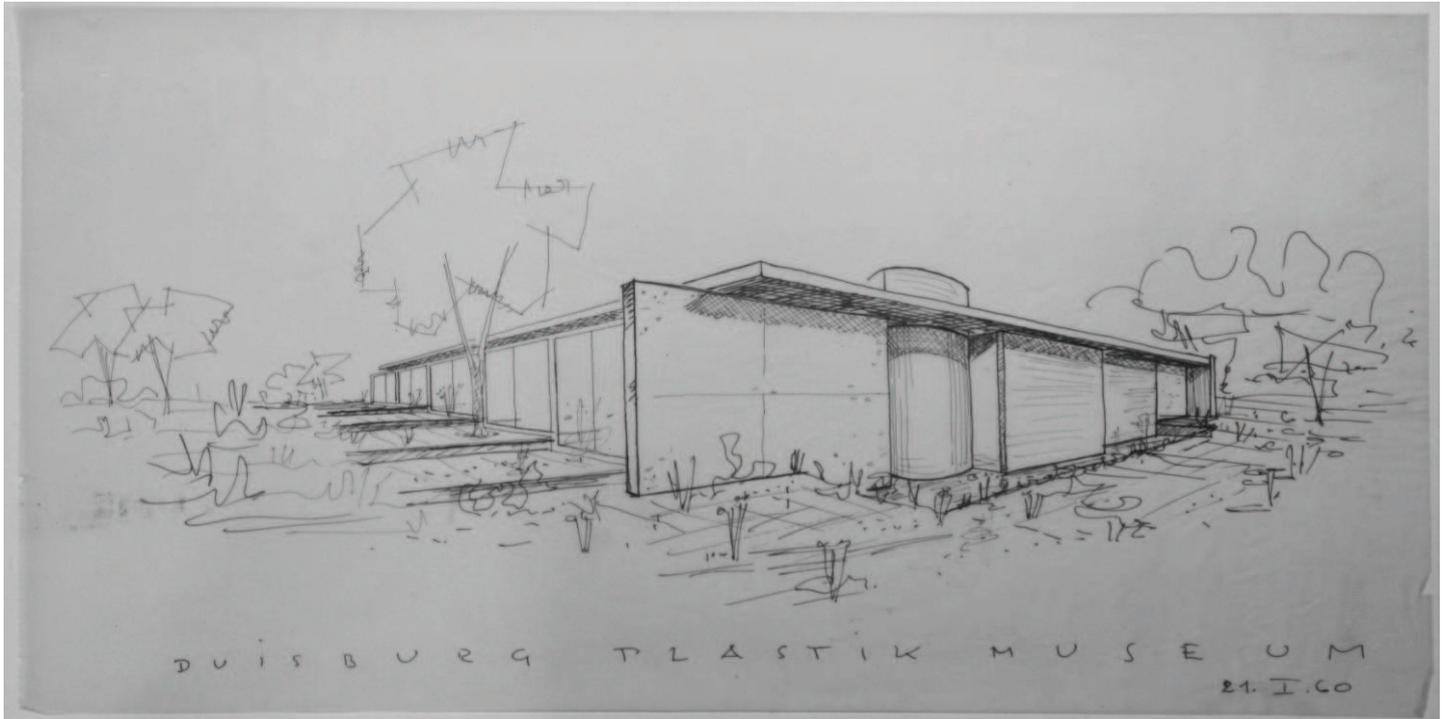


Abb. 65: Manfred Lehmbruck, frühere Entwurfszeichnung für das Duisburger Museum mit kleinteiliger Wandgliederung, 21.1.1960 (SAAI)

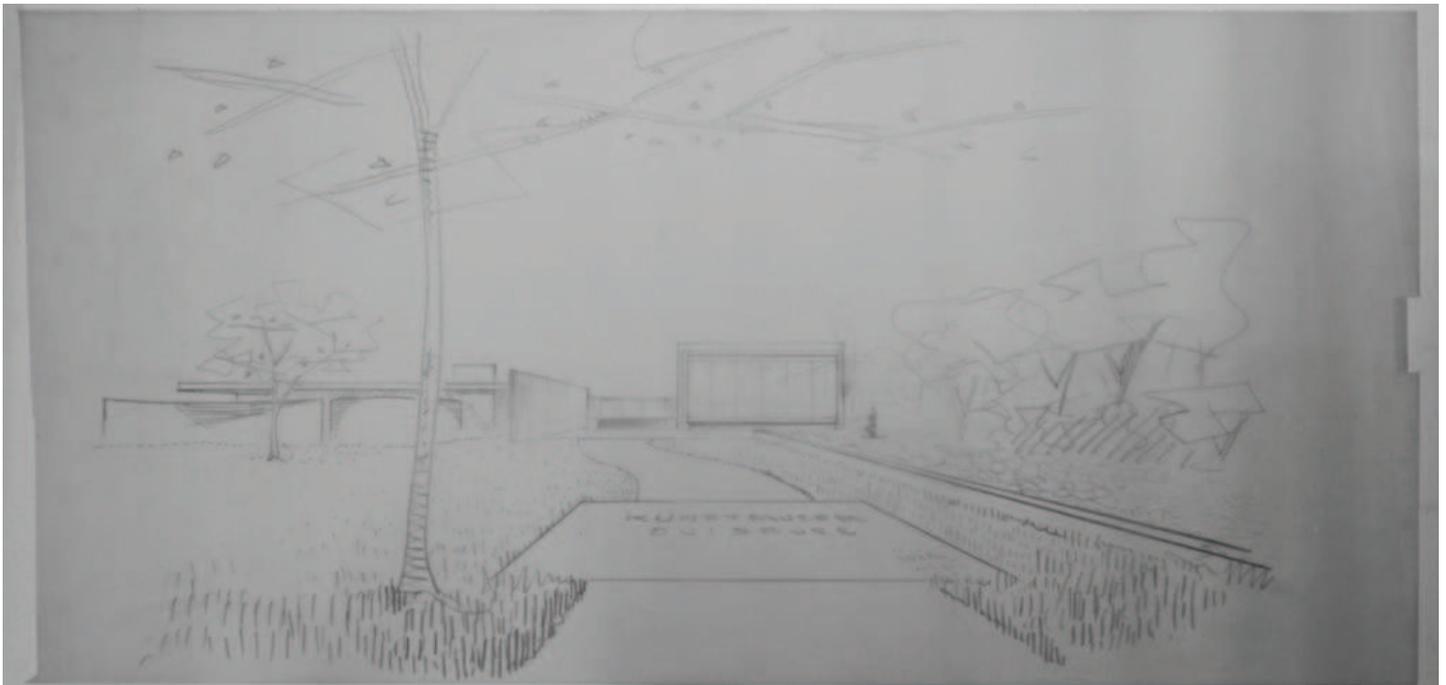


Abb. 66: Manfred Lehmbruck, Entwurfszeichnung zum Wilhelm Lehmbruck-Museum, Ansicht von Norden, undatiert [1963] (SAAI)



Abb. 67: Beisetzung Wilhelm Lehmbrucks auf dem Duisburger Waldfriedhof, Aufnahme vom Juni 1962 (StADu Bildarchiv)

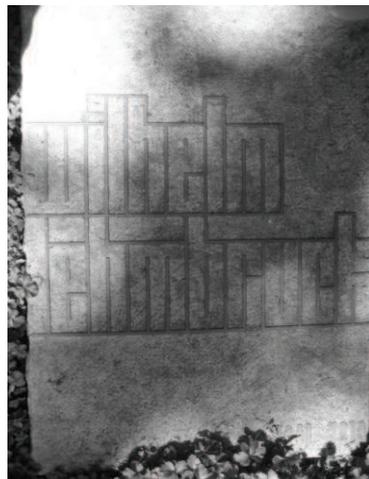


Abb. 68: Ehrengrab für Wilhelm und Anita Lehmbruck auf dem Duisburger Waldfriedhof, Entwurf Manfred Lehmbruck (eigene Aufnahmen 2011)



Abb. 69: Richtfest des zweiten Bauabschnitts am 14. Dezember 1962
(StADu Bildarchiv)

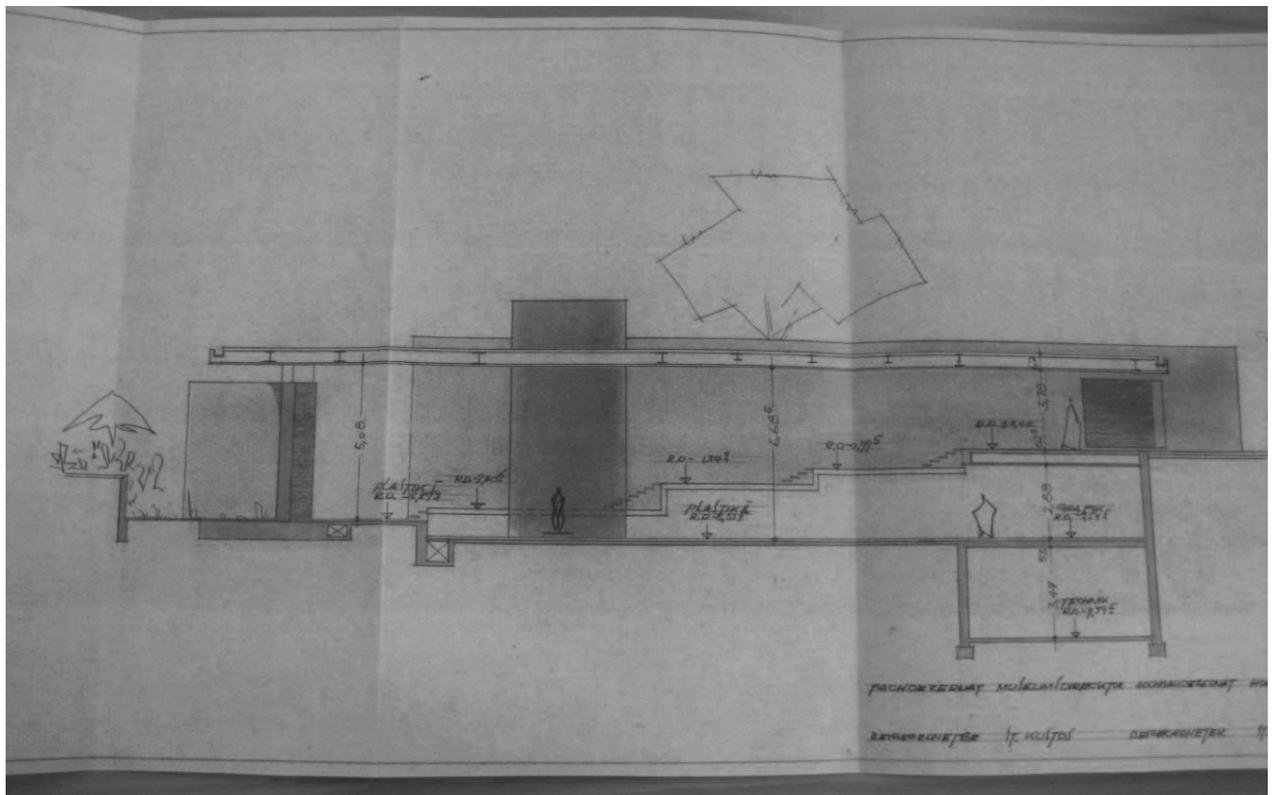


Abb. 70: Manfred Lehbruck, Museumsplan 5, Aufriss des Lehbruck-Traktes mit der Positionierung einer Skulptur vor dem großen Pfeiler, Schnitt B-B, Maßstab 1: 100, 23.01.1961 (Archiv WLM)

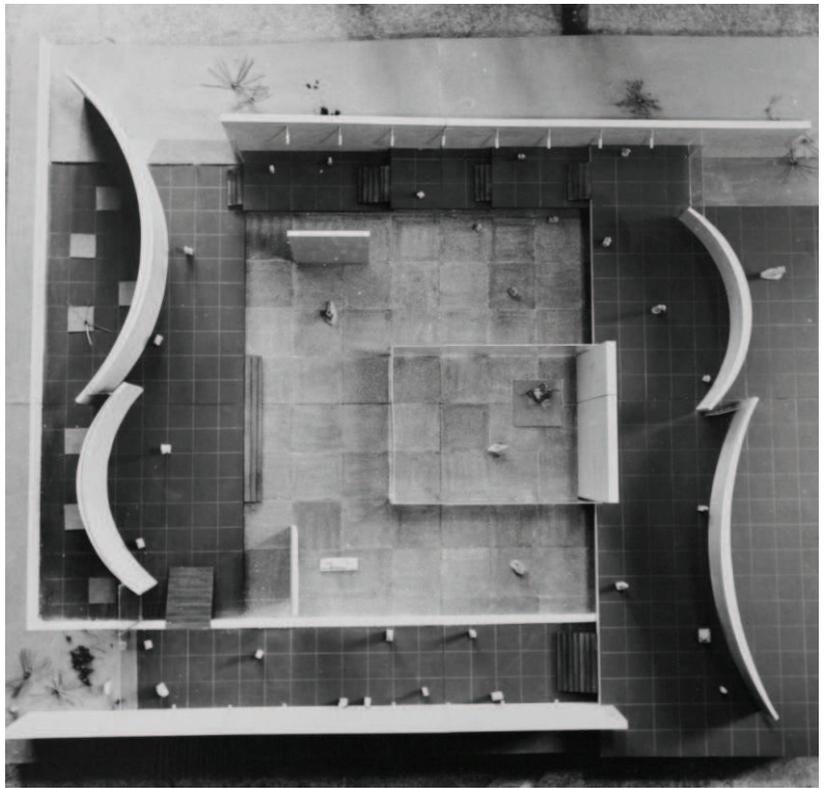


Abb. 71: Photographie vom Architekturmodell mit eingestellten Holzminiaturen (der *Gestürzte* ist hier noch einem Wandfeiler aufgestellt) , Aufnahme um 1960/ 61 (Archiv Rotermond-Lehmbruck Karlsruhe)

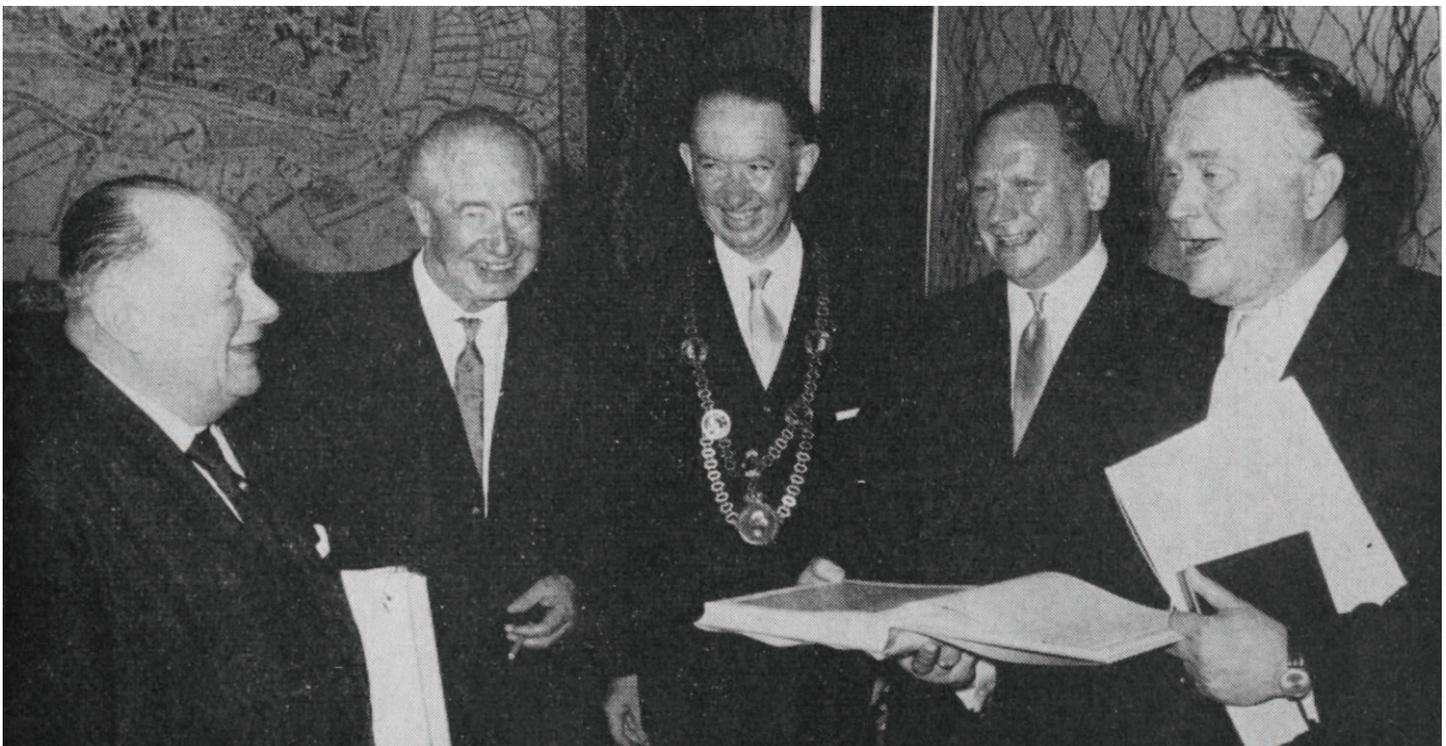


Abb. 72: Verleihung der Mercatorplakette am 5. Juni 1964 an Hermann Reusch, August Hoff, Guido Lehmbruck und Gustav Stein, in der Mitte August Seeling (aus: Seeling 1964, S. 489)



Abb. 73: Manfred Lehmbruck übergibt dem Duisburger Oberbürgermeister August Seeling symbolisch die Schlüssel für das neue Museum, Aufnahme von 5. Juni 1964
(aus: Seeling 1964, S. 481)

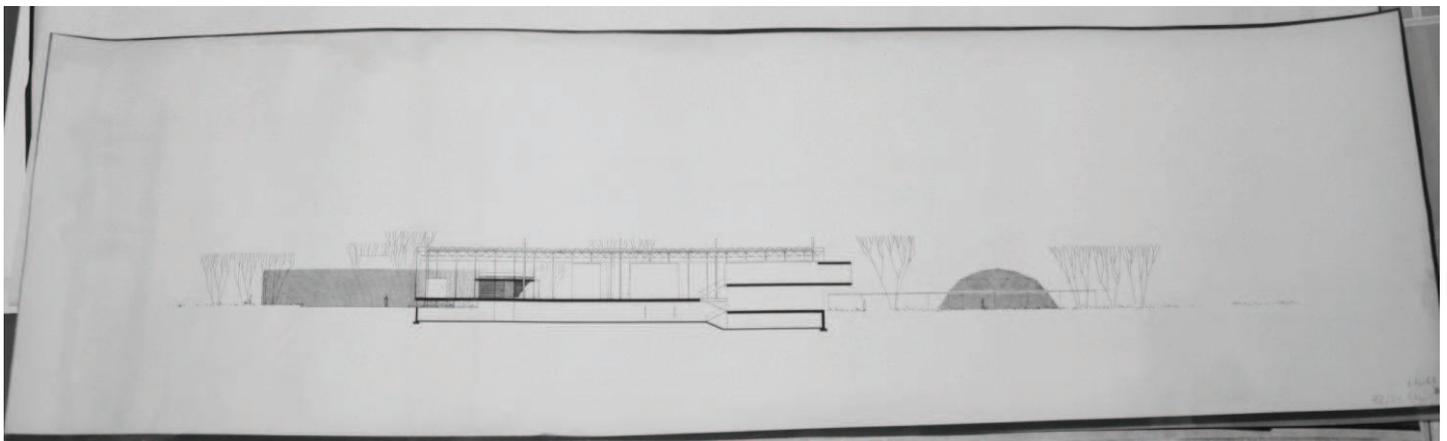


Abb. 75 Manfred Lehmbruck, Entwurfsplan, für das Duisburger Museum, Ansicht Süd, 2. 4. 1962
(StADu 72/ 71, Plan 365)

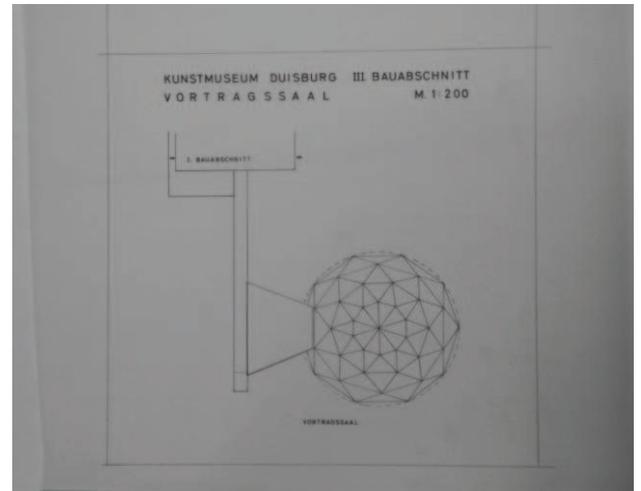
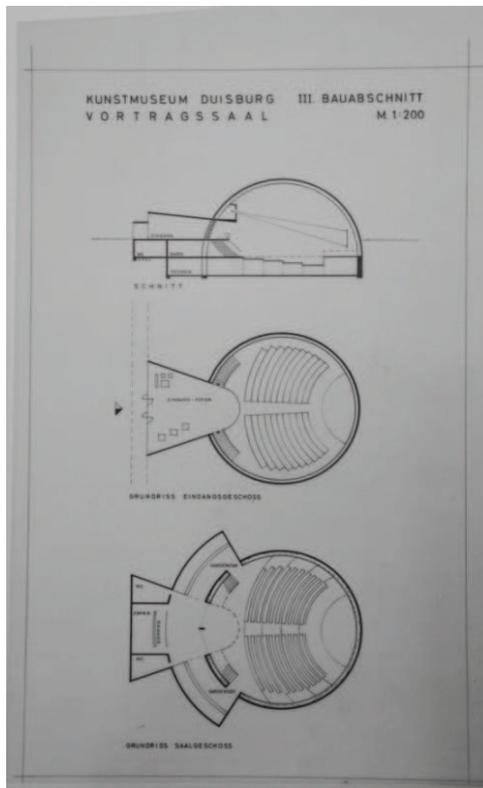


Abb. 76: Manfred Lehbruck, Entwürfe für einen Vortragssaal für das Kunstmuseum in Duisburg, undatiert (SAAI)

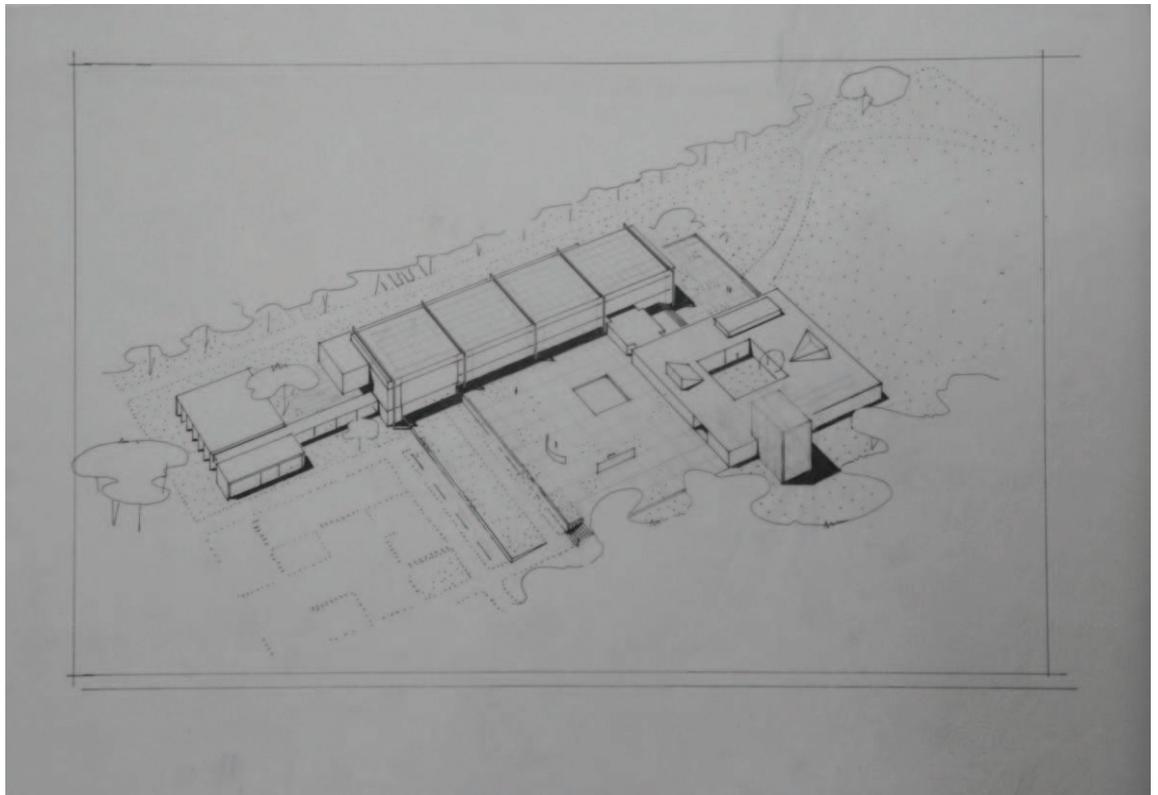


Abb. 77: Manfred Lehbruck, Lehbruck Museum Duisburg, Entwurfsplan, undatiert [früher Entwurf] (SAAI)



Abb. 78: Manfred Lehbruck, Vorentwurf für eine Unterkellerung des Plastikhofes, 21.3.1977, Detail (SAAI)

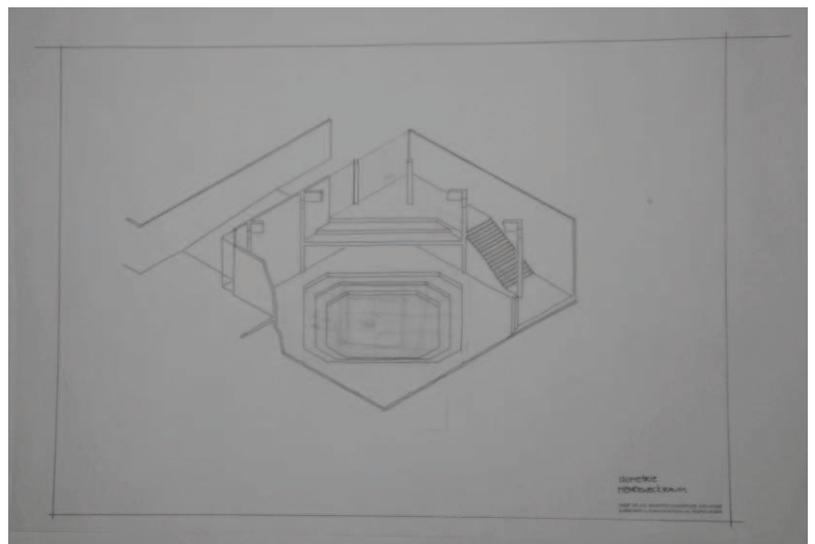
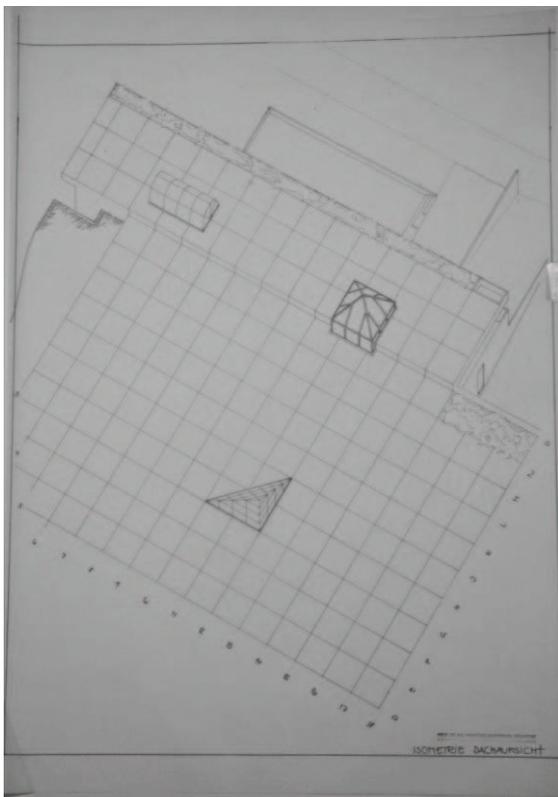


Abb. 79: links: Manfred Lehbruck, Isometrische Dachansicht, undatiert (SAAI);
rechts: Manfred Lehbruck, Isometrische Ansicht der Mehrzweckraumes, undatiert (SAAI)



Abb. 82: Eröffnung der Ausstellung „Lothar-Günther Buchheim, der Maler am 6. Februar 1983 (StADu Bildarchiv)



Abb. 83: Besprechung im Direktionszimmer des Lehmbruck Museums, Diethild Buchheim, Konrad Schilling, Herbert Krämer und Siegfried Salzmann, Aufnahme vom 20. Juli 1983 (Archiv WLM)



Abb. 84: Grundsteinlegung des dritten Bauabschnitts, 4. v. links Manfred Lehbruck, 2. v. rechts Lothar Günther Buchheim, Aufnahme vom 25. April 1985 (StADu Biografische Sammlung Buchheim)



Abb. 85: Eröffnungsfeier des dritten Bauabschnitts am 8. März 1987, Manfred Lehbruck am Rednerpult (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)



Abb. 86: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Betonplatte mit der Inschrift „Alle Kunst ist Mass“ vor dem Museumseingang (eigene Aufnahme 2009)

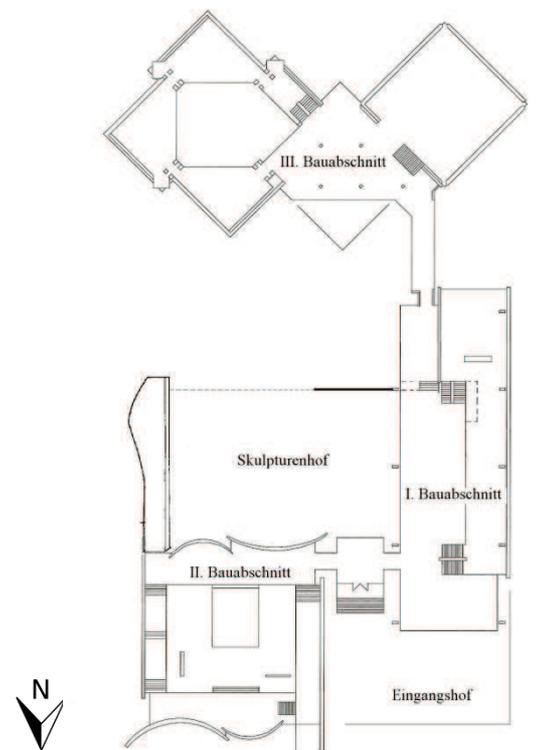


Abb. 87: Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, Überblicksplan (aus: Escher 2009, S. 10 (eigene Bearbeitung))

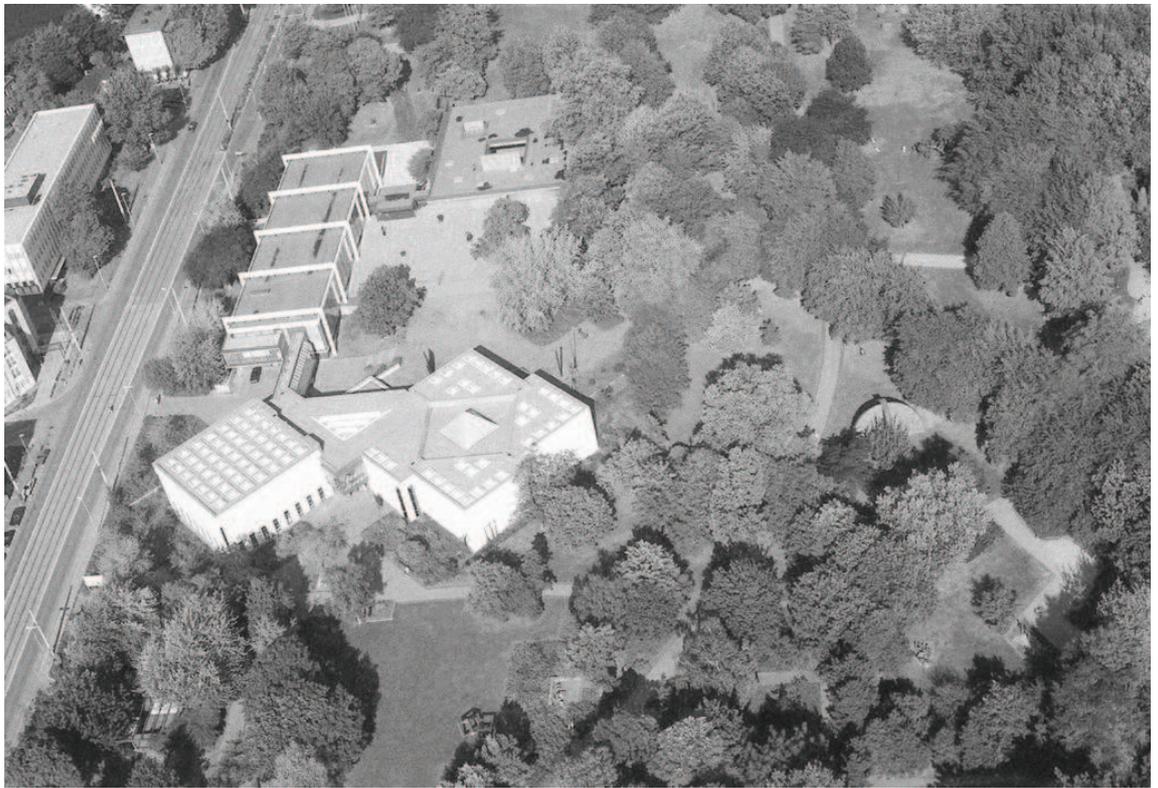


Abb. 88: Das Wilhelm Lehmbruck Museum im Duisburger Kant-Park, Luftbildaufnahme von 1987 (aus: Hovenbitzer 1999, S. 56)

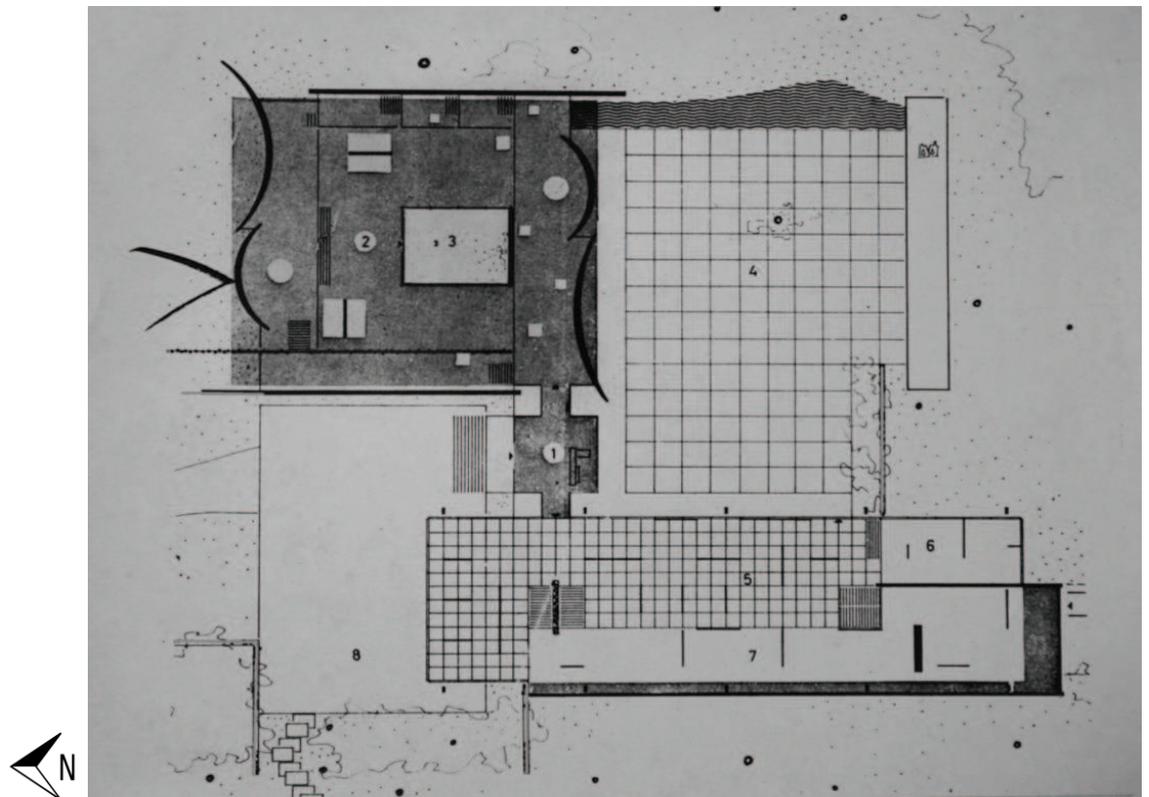


Abb. 89: Grundriss des Lehmbruck Museums mit Kennzeichnung der Sockelmauern (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (eigene Bearbeitung))

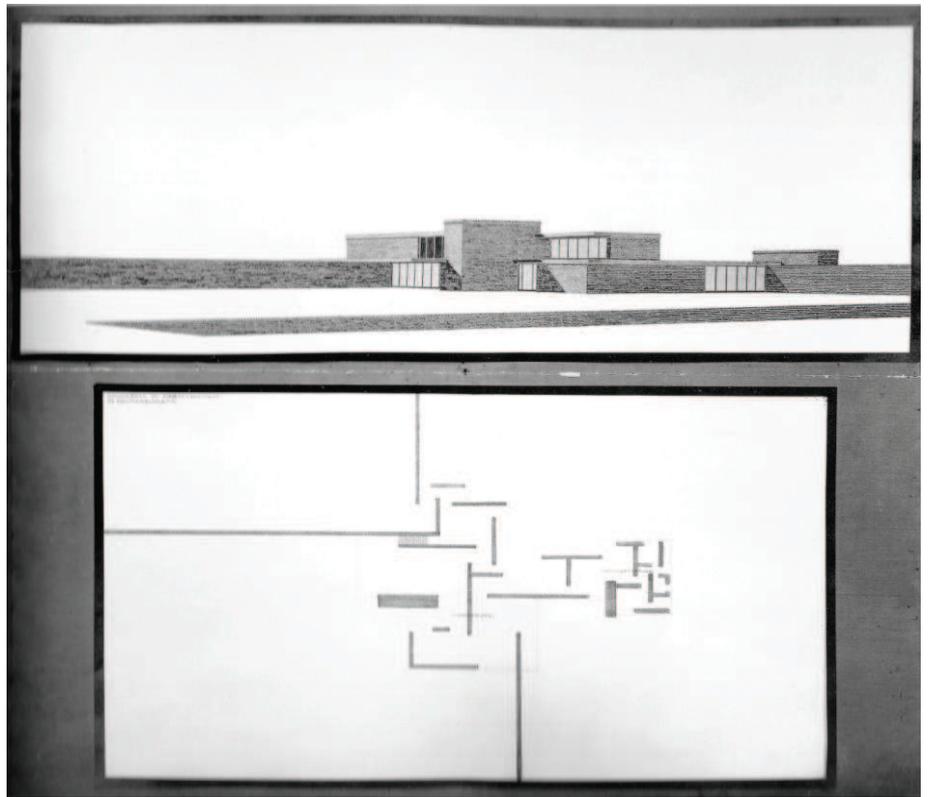


Abb. 90: Ludwig Mies van der Rohe, Landhaus aus Backstein, perspektivische Ansicht und Grundriss (verloren), Gelatine Silber Abzug 17 x 19,1 cm, Städtische Kunsthalle Mannheim (aus: Riley und Bergdoll 2001, S. 195)

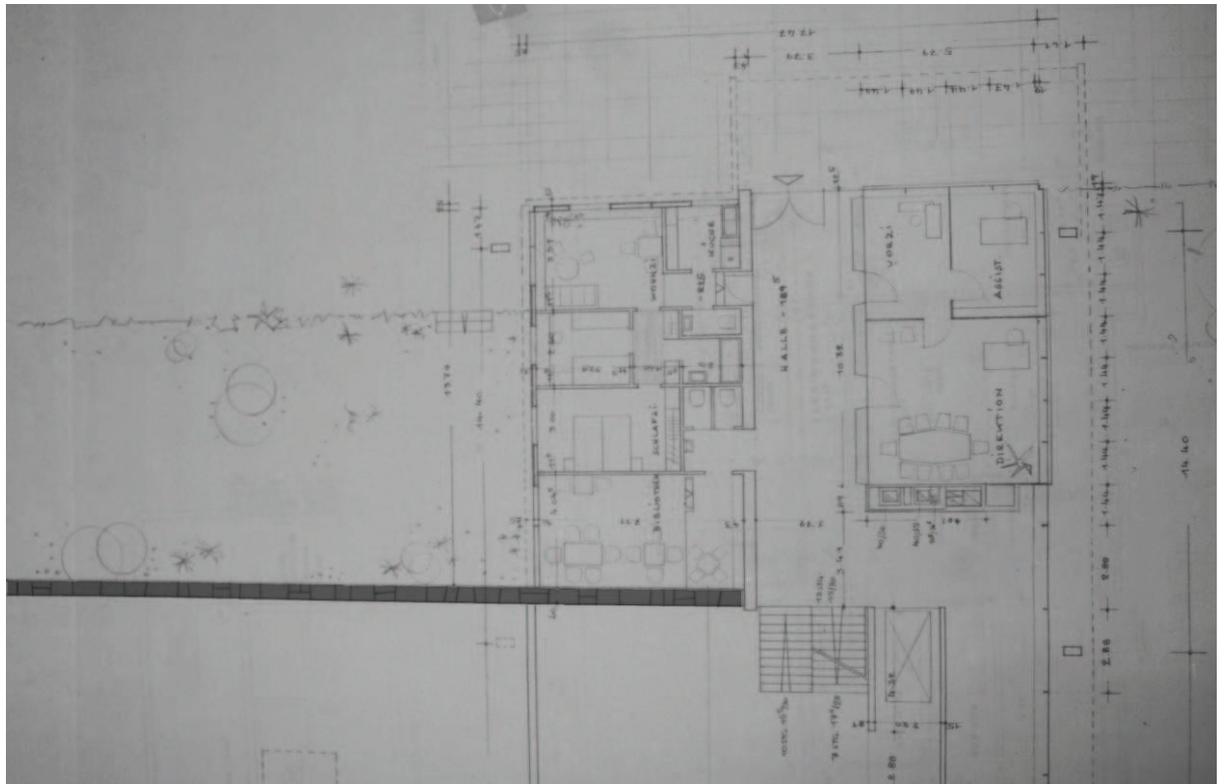


Abb. 91: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Grundriss des 1. UG der Glashalle, Maßstab 1:100 vom 15.1.1959, hier Detail des ehemaligen Bibliotheksimmers mit einer sich im Außenraum fortsetzenden Kieselmauer (StADu 72/ 71, Plan 283, Detail, bearbeitet)



Abb. 92: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Eingangspavillon
(Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 93: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Glashalle vom Skulpturenhof aus gesehen
(eigene Aufnahme 2009)



Abb. 94: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Glashalle von der Düsseldorfer Straße aus gesehen, Aufnahme von 1964 (Archiv WLM, Foto Bernd Kirtz BFF)



Abb. 95: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Glashalle von der Düsseldorfer Straße aus gesehen mit eingeschobenem Galerietrakt sowie der darunter liegenden Straßengalerie, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv WLM)



Abb. 96: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, die Glashalle von Südosten aus gesehen mit dem vorkragenden Gallerietrakt an der Südseite und dem dadurch überdachten Verwaltungseingang mit Parkplätzen, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 97: links: Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, Wandscheibe und Treppenlauf in der Glashalle (eigene Aufnahme 2010); rechts: Neue Nationalgalerie Berlin, Innenansicht des Obergeschosses (aus: Riley und Bergdoll 2001, S. 360)



Abb. 98: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, bewegliche Treppen in der Glashalle, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv WLM)



Abb. 99: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, flexible Stellwand in der Glashalle, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

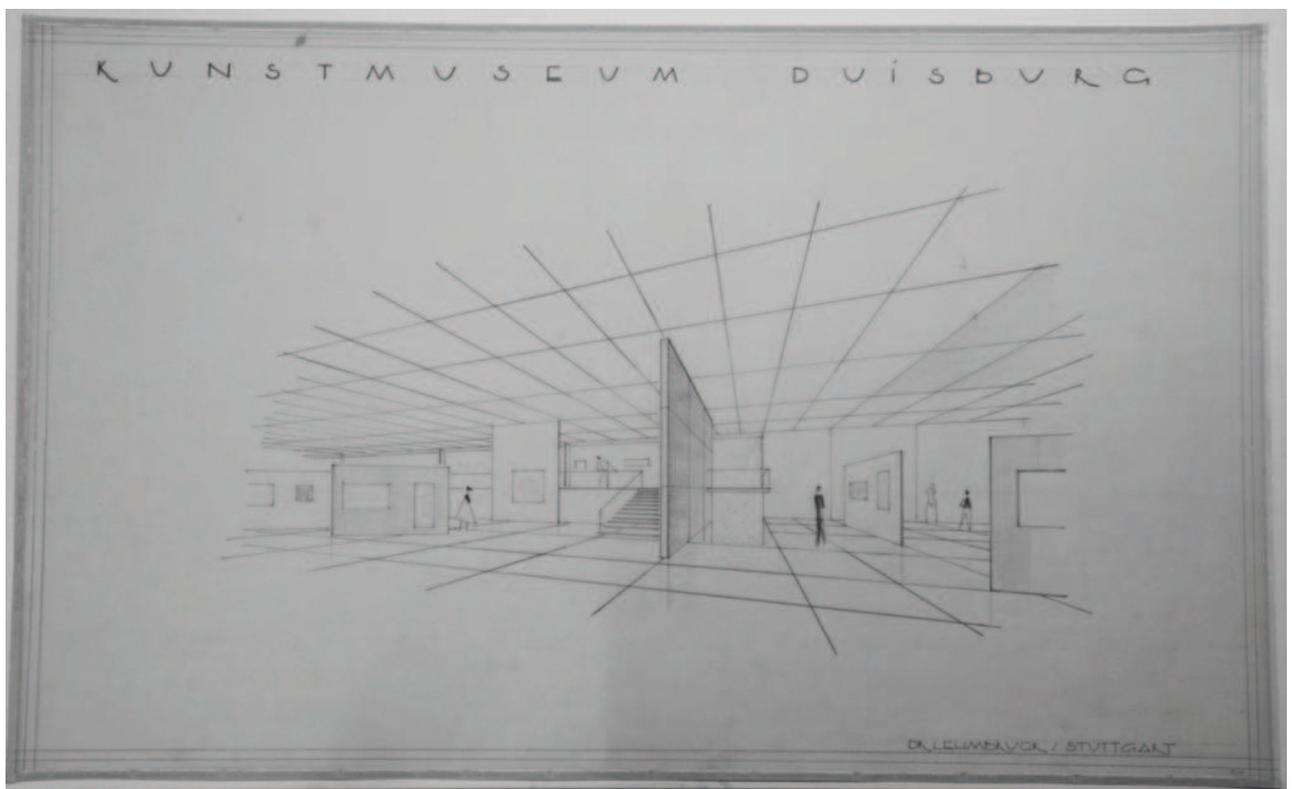


Abb. 100: Manfred Lehbruck, Entwurfszeichnung für den ersten Bauabschnitt des Duisburger Museums mit Stellwandsystem, undatiert (SAAI)



Abb. 101: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Stellwandsystem im Untergeschoss der Glashalle, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 102: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Blick durch die Glastüren vom Verwaltungstrakt in den Ausstellungsbereich, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 103: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Blick vom Sekretariat auf den Besprechungstisch im Direktionsbüro, hinten links der Durchblick in die Straßengalerie, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 104: von oben rechts: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Glashalle vom Skulpturenhof aus gesehen (eigene Aufnahme 2009); Manfred Lehmbruck, Reuchlinhaus Pforzheim, 1953-61, Innenhof und Trakt des Kunst- und Gewerbevereins (aus: Greschat 2011, S. 14); Ludwig Mies van der Rohe, 50 by 50 House, 1950-52, Perspektivskizze, Mies van der Rohe Archive, MoMA, New York (aus: Cohen 2007, S. 118); Crown Hall in Chicago, 1950-1956 (aus: Asensio 2002, S. 33); Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro (<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/rio-de-janeiro/museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro.php>, Abruf: 26.11.2013)



Abb. 105: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Innenansicht des Lehmbruck-Traktes von der Nordgalerie mit Blick auf das verglaste Atrium, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 106: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Innenansicht des Lehmbruck-Traktes von der Südgalerie aus gesehen
(Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

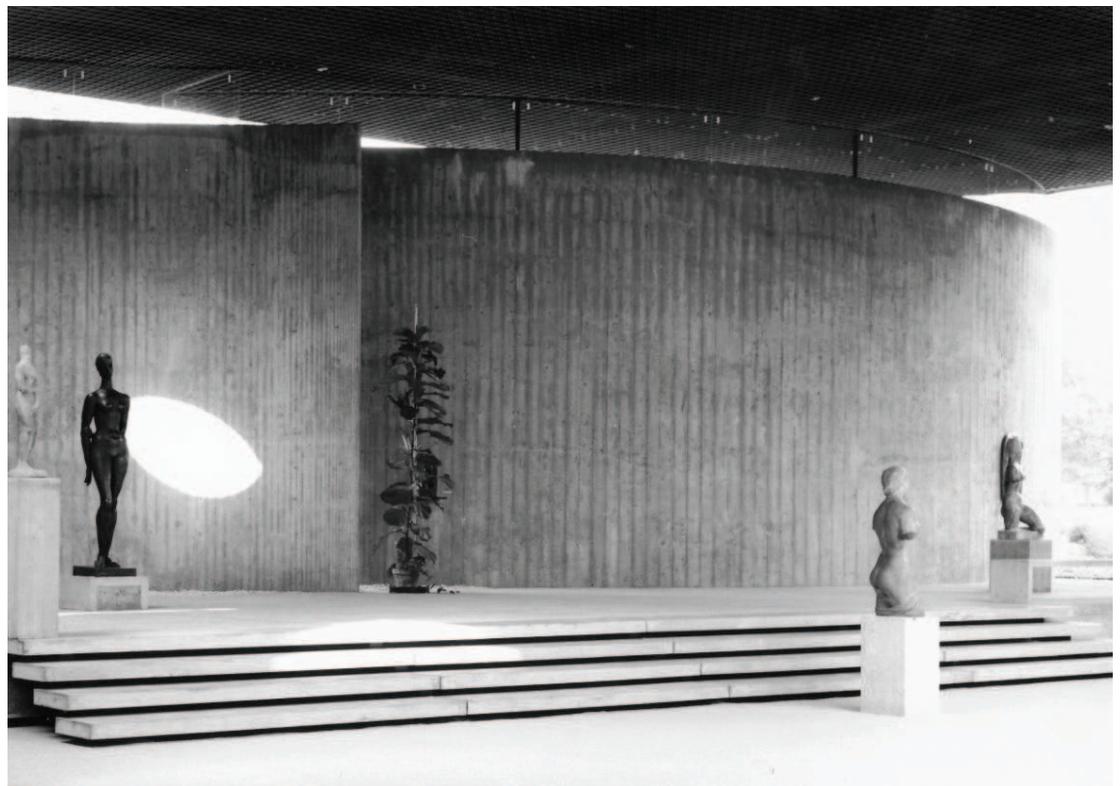


Abb. 107: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Ansicht der konkaven und konvexen Betonscheiben, Aufnahme aus den 1960er Jahren, Detail
(Archiv WLM, Foto Bernd Kirtz BFF)



Abb. 108: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Ansicht der Betonpfeiler mit den davor aufgestellten Werken Wilhelm Lehmbrucks, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

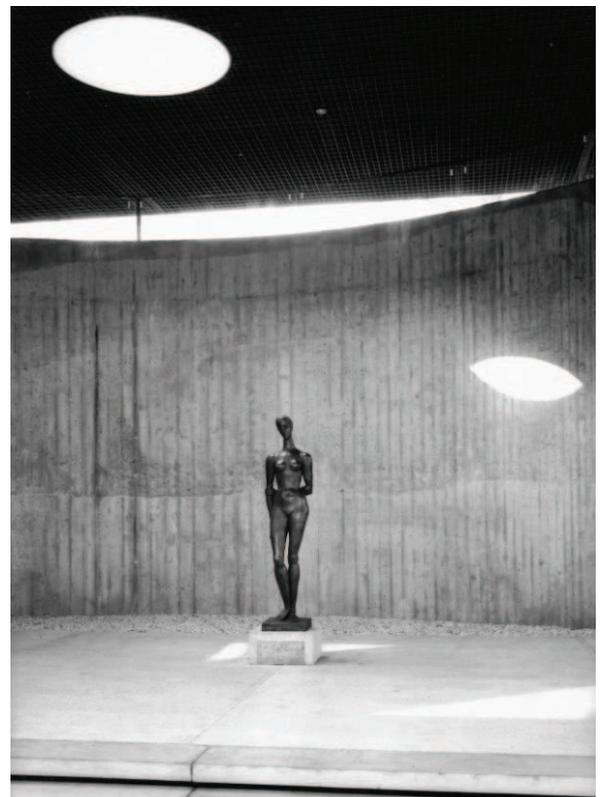


Abb. 109: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Lichtband an der Nordseite des Lehmbruck-Traktes (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, Foto Bernd Kirtz BFF)

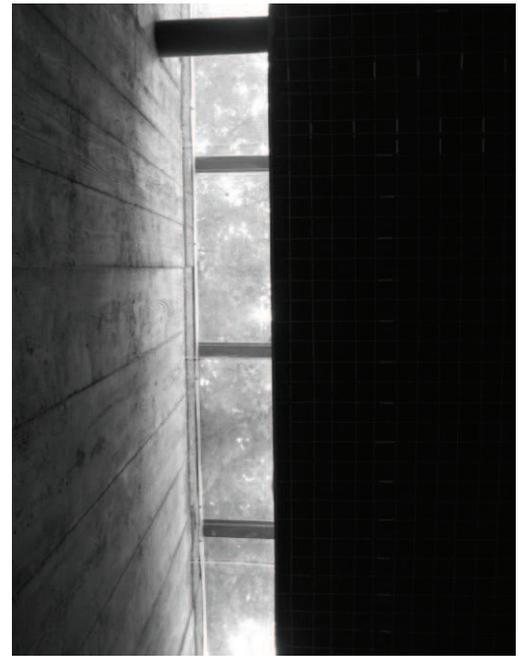
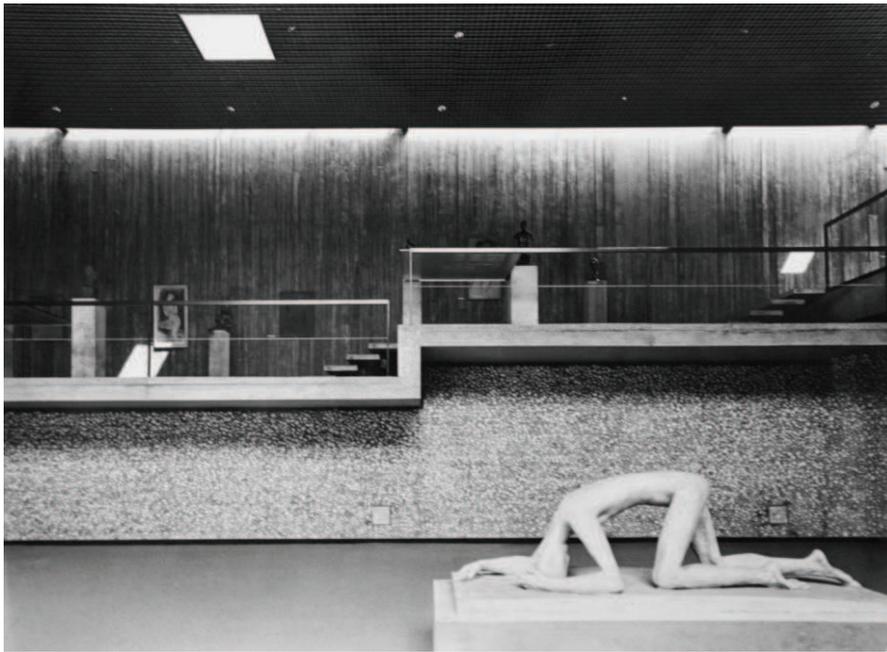


Abb. 110: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, natürlicher Lichteinfall an der Ostseite des Lehmbruck-Traktes. Links: Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe); rechts: Ansicht des Lichtbandes an der Ostseite des Lehmbruck-Traktes von unten (eigene Aufnahme 2010)



Abb. 111: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Lichtbänder an der Südseite des Lehmbruck-Traktes und Skulptur mit gerichtetem Lichteinfall, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, Foto Bernd Kirtz BFF)

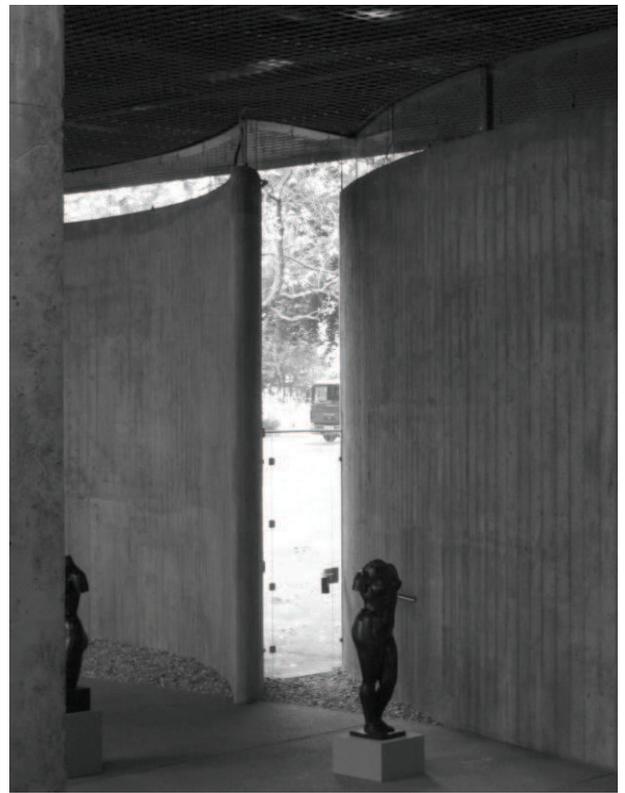


Abb. 112: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Nordseite des Lehmbruck-Traktes mit eingefügtem Glaselement zwischen den geschwungenen Betonscheiben (eigene Aufnahme 2010)



Abb. 113: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, eingefügte Glasscheibe zwischen den beiden Betonscheiben, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

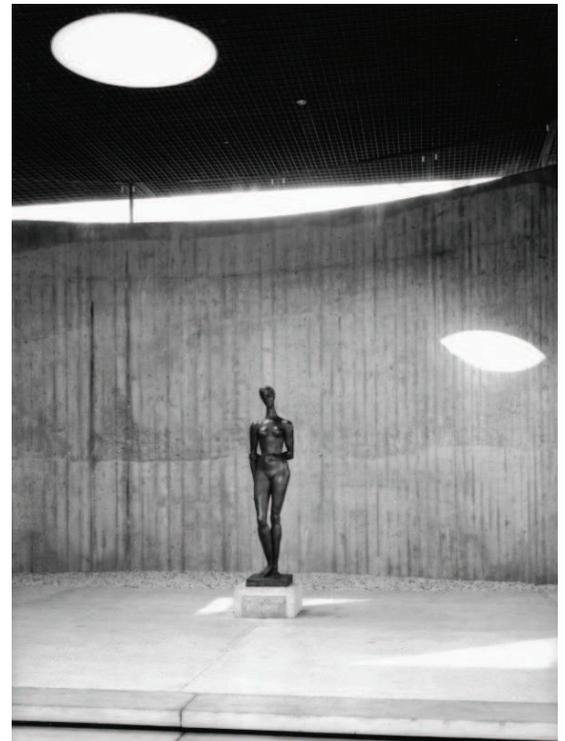


Abb. 114: Vergleichbare Lichtinszenierung. Links: Le Corbusier, Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1950-55 (<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus>, Bildrechte Paul Koslowski © FLC/ ADAGP, Abruf: 24.08.2015); rechts: Manfred Lehmbruck, Museum Duisburg, Lehmbruck-Trakt, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 115: Vergleichbare Lichtinszenierung. Links: Le Corbusier, Couvent Sainte-Marie de la Tourette, Evieux-sur-l'Arbresle, 1953 (<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus>, Bildrechte Olivier Martin-Gambier 2004 © FLC/ ADAGP, Abruf: 24.08.2015); rechts: Manfred Lehmbruck, Museum Duisburg, Lehmbruck-Trakt, Aufnahme von 1964 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, Foto Bernd Kirtz BFF)

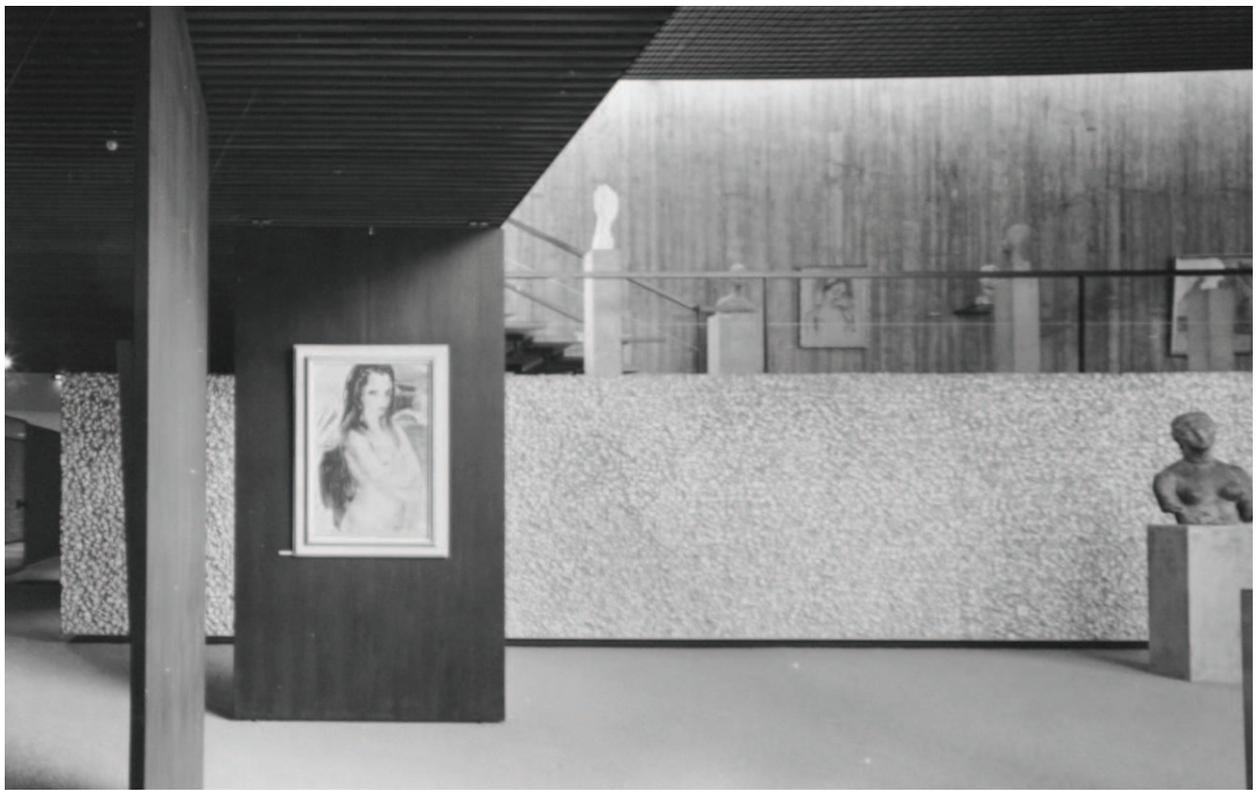


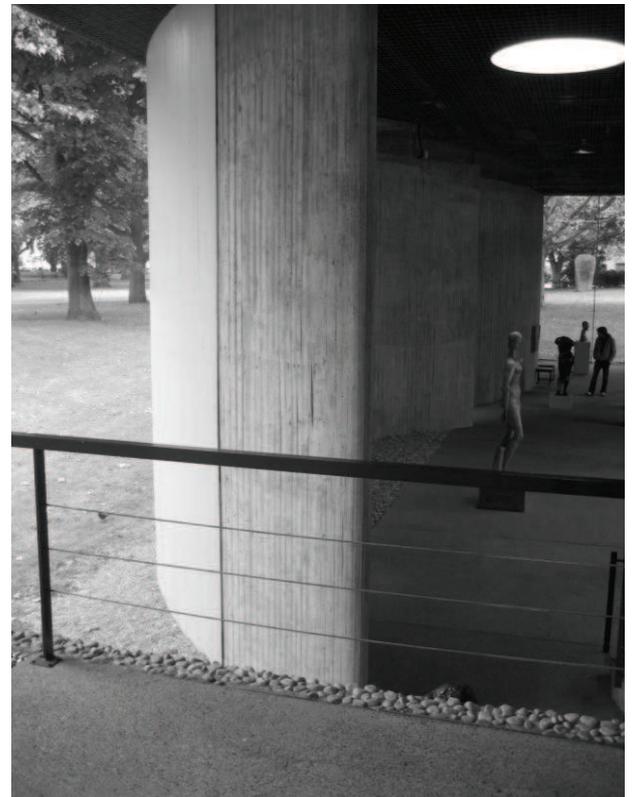
Abb. 116: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Rücksprung der Kieselwände im Lehmbruck-Trakt, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 117: oben: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64 , Treppen im Lehmbruck-Trakt, Aufnahme aus den 1960er Jahren, Detail (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, Foto Bernd Kirtz BFF); unten links: Treppe im Lehmbruck-Trakt, Aufnahme aus den 1960er Jahren, Detail (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe); unten rechts: Manfred Lehmbruck, Reuchlinhaus Pforzheim, 1952-61, Treppe im Schmuckmuseum (eigene Aufnahme 2012)



Abb. 118: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Atrium mit Bepflanzung, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Farbabb. 119: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Außen und Innen verlaufender Rollkiesstreifen an der Nordseite des Lehmbruck-Traktes (eigene Aufnahmen 2010)

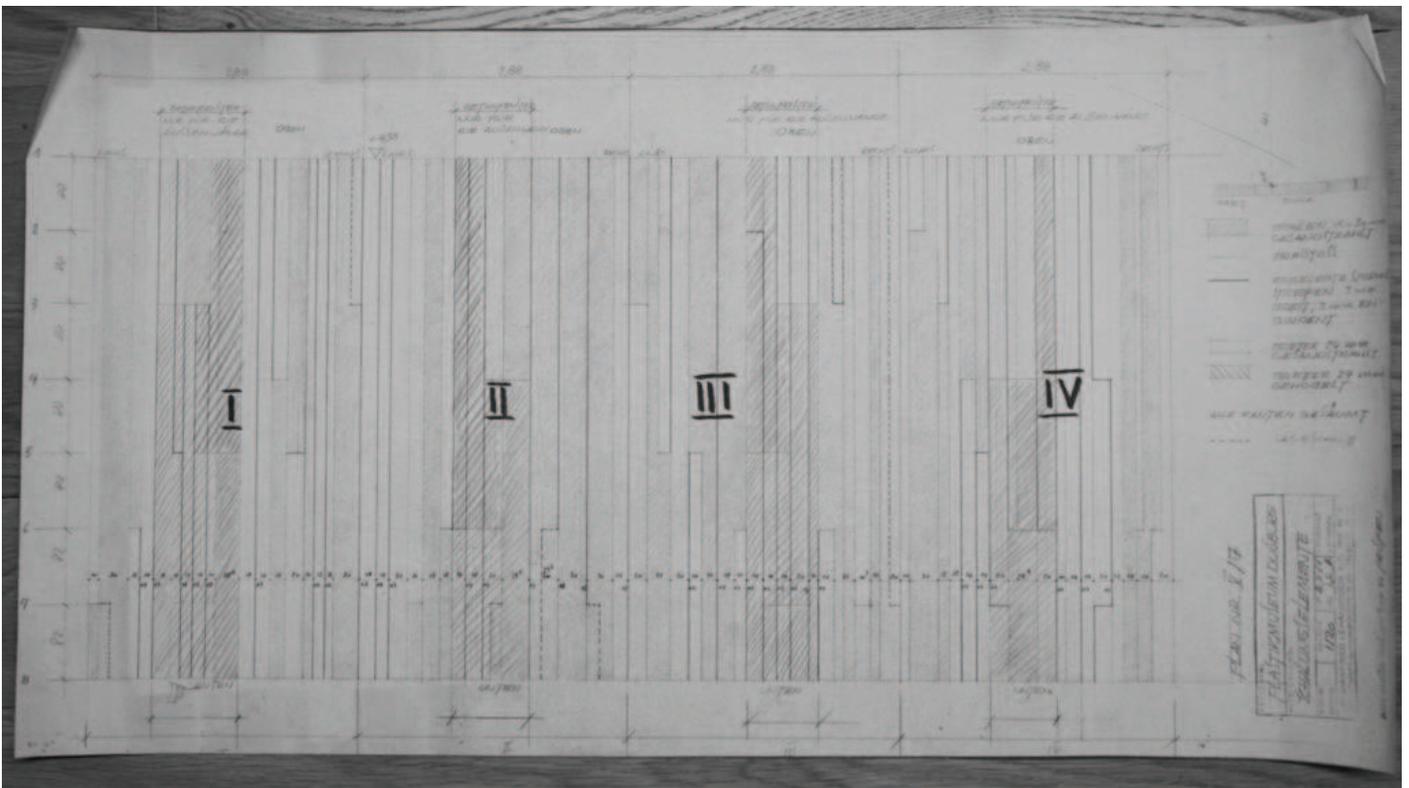


Abb. 120: Plan für die Anordnung der Schalungselemente für den Lehmbruck-Trakt in Duisburg (Plan Nr. V/ 7), 4.11.1961 (SAAI)

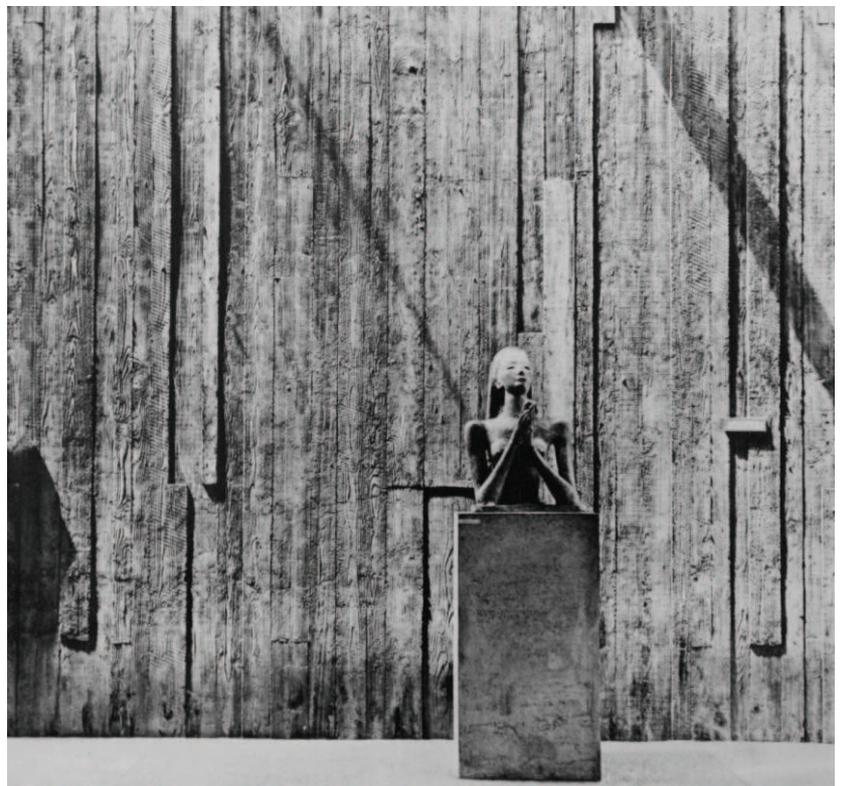


Abb. 121: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Schalungsrelief als Hintergrund, Aufnahme aus den 1960er Jahren, Detail (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 122: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Schalungsrelief am Pfeiler im Lehmbruck-Trakt, Aufnahme aus den 1960er Jahren, Detail (aus: Lehmbruck Museum 1964, S. 16)

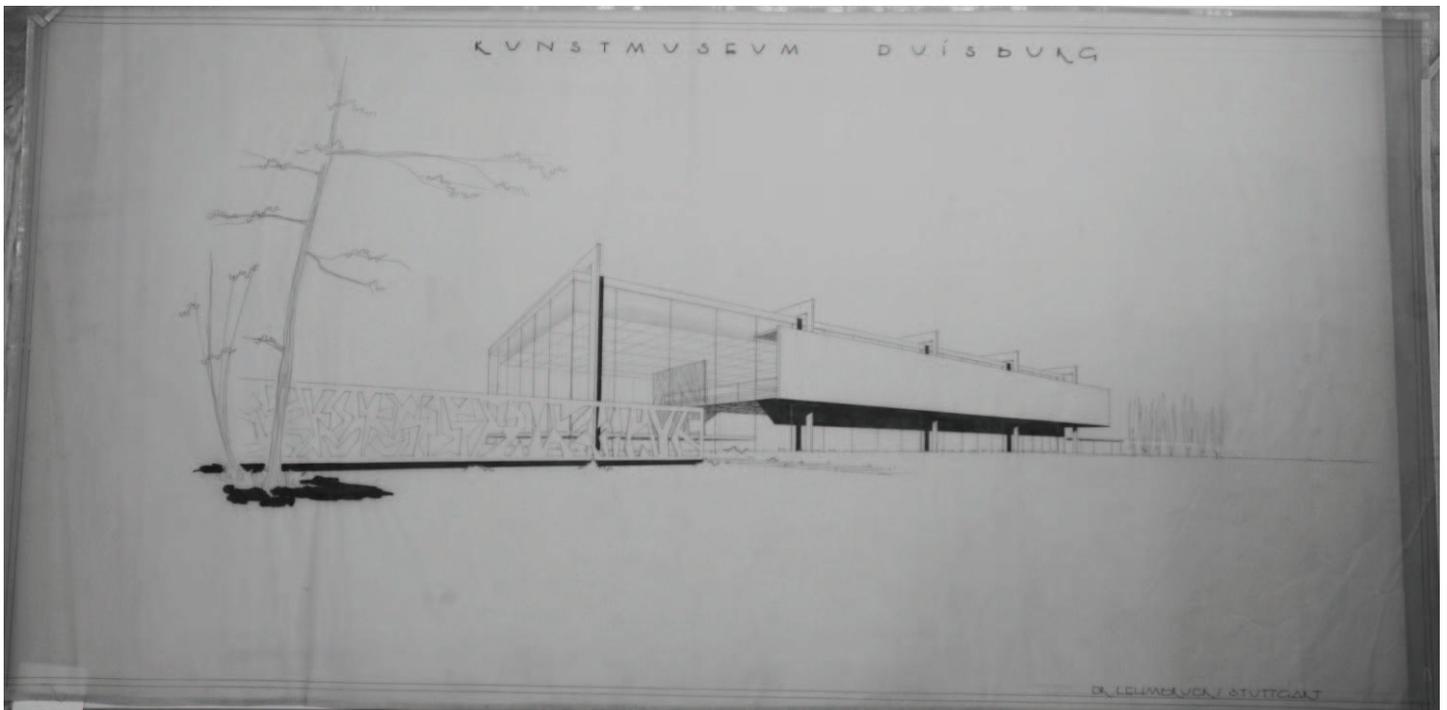


Abb. 123: Manfred Lehmbruck, Entwurf für das Kunstmuseum Duisburg mit Mauer als Abschirmung zur Düsseldorfer Straße, undatiert (SAAI)



Abb. 124: links: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Treppe zum Eingangspavillon (Detail) (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe); rechts: Ludwig Mies van der Rohe, Farnsworth House, Plano (Ill.), USA, 1946-51 (<http://blog.ricecracker.net/2009/10/14/mies-van-der-rohe>, Abruf: 26.11.2013)

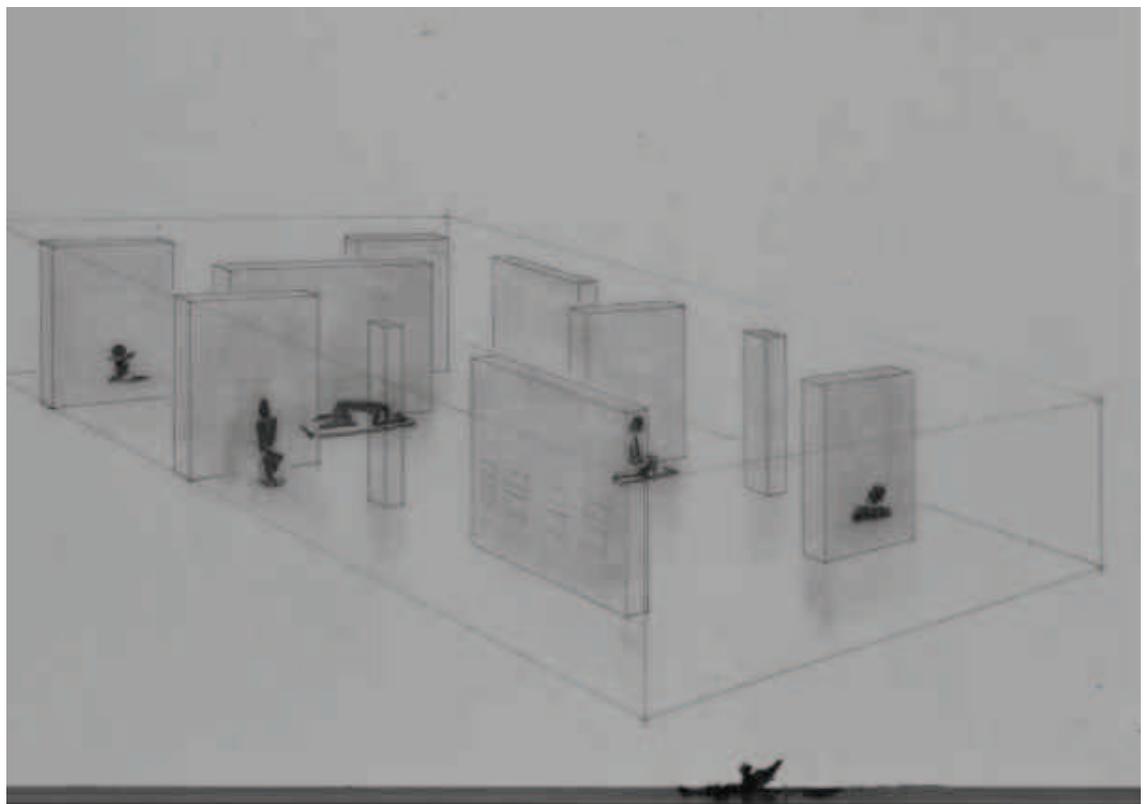


Abb. 125: Manfred Lehbruck, Konzeption für die Ausstellung von Plastiken Wilhelm Lehbrucks im Münchener Haus der Kunst, um 1962, Verbleib unbekannt (aus: Wagner 2006, Anhang Teil 3, S. 30)



Abb. 126: Lehmbruck-Trakt, Blick auf die untere Ausstellungsebene mit der Aufstellung des *Sitzenden Trauernden* vor dem Pfeiler und der *Großen Sinnenden* vor der Wandscheibe der Nordgalerie, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

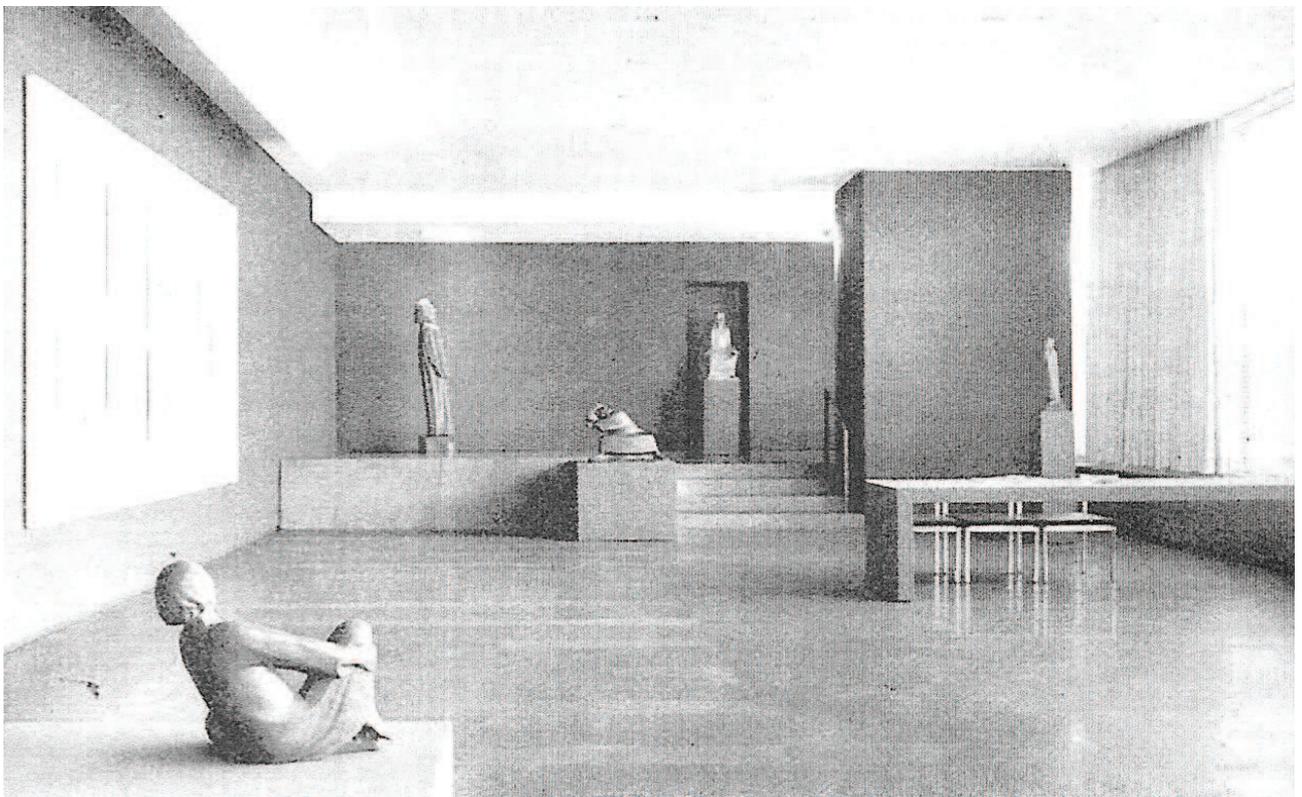


Abb. 127: Werner Kallmorgen, Ernst-Barlach-Museum in Hamburg, Blick in einen Ausstellungsraum, Aufnahme aus den 1960er Jahren (aus: Deutsche Bauzeitung, Initiale K 1965, S. 474)

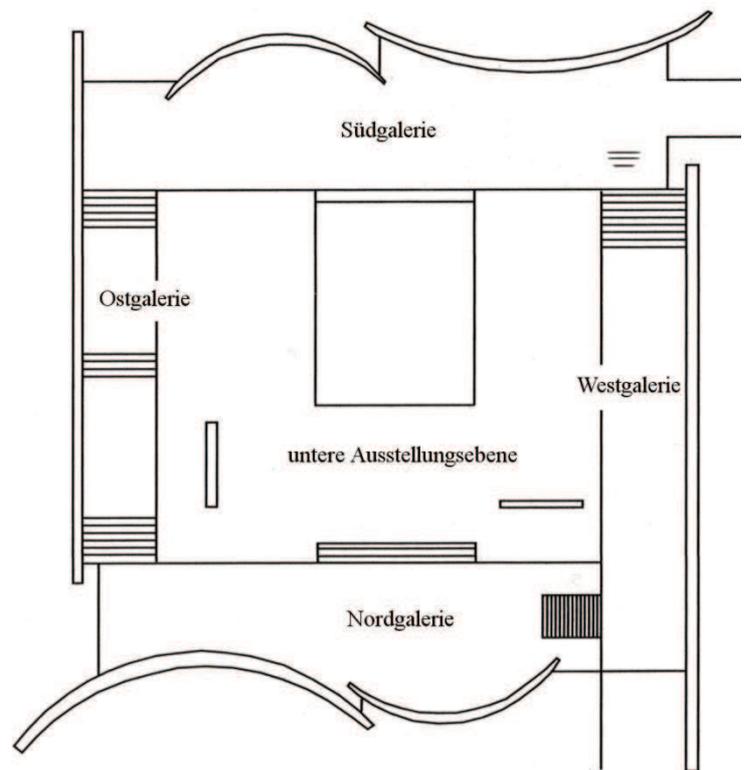


Abb. 128: Übersichtsplan Lehmbruck-Trakt, Duisburg
(aus: Escher 2009, S. 10, überarbeitet)



Abb. 129: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1959-64, Glasvitrine im Lehmbruck-Trakt, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 130: Wilhelm Lehmbruck, *In Gedanken*, 1907
(aus: Brockhaus 2005/ 1, S. 87)



Abb. 131: Wilhelm Lehmbruck, *Große Stehende* von 1910, Aufnahme von 1964 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, Foto Bernd Kirtz BFF)



Abb. 132: Wilhelm Lehmbruck, Gemälde *Martha* von 1912 und *Geneigter Frauenkopf* von 1914 (aus: Brockhaus 2005/ 1, S. 233 und S. 245)

86
 (a) Relation between figure and background. The aim should be to achieve harmony.
 (b) Difference between a background integrated into the architectural structure of the building and a background added by means of decorative techniques at the Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg. Architect: Manfred Lehmbruck.

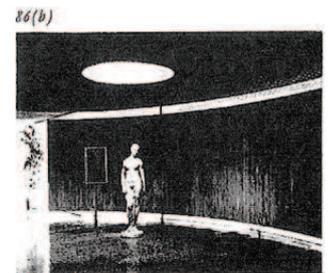
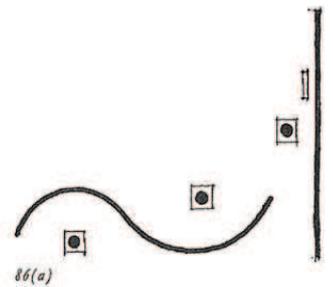


Abb. 133: Abbildungen in Manfred Lehmbrucks Schrift, Museum-architecture (aus: Lehmbruck 1974, S. 199)



Abb. 134: Lehmbruck-Trakt, Ostgalerie, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, Foto Bernd Kirtz BFF)

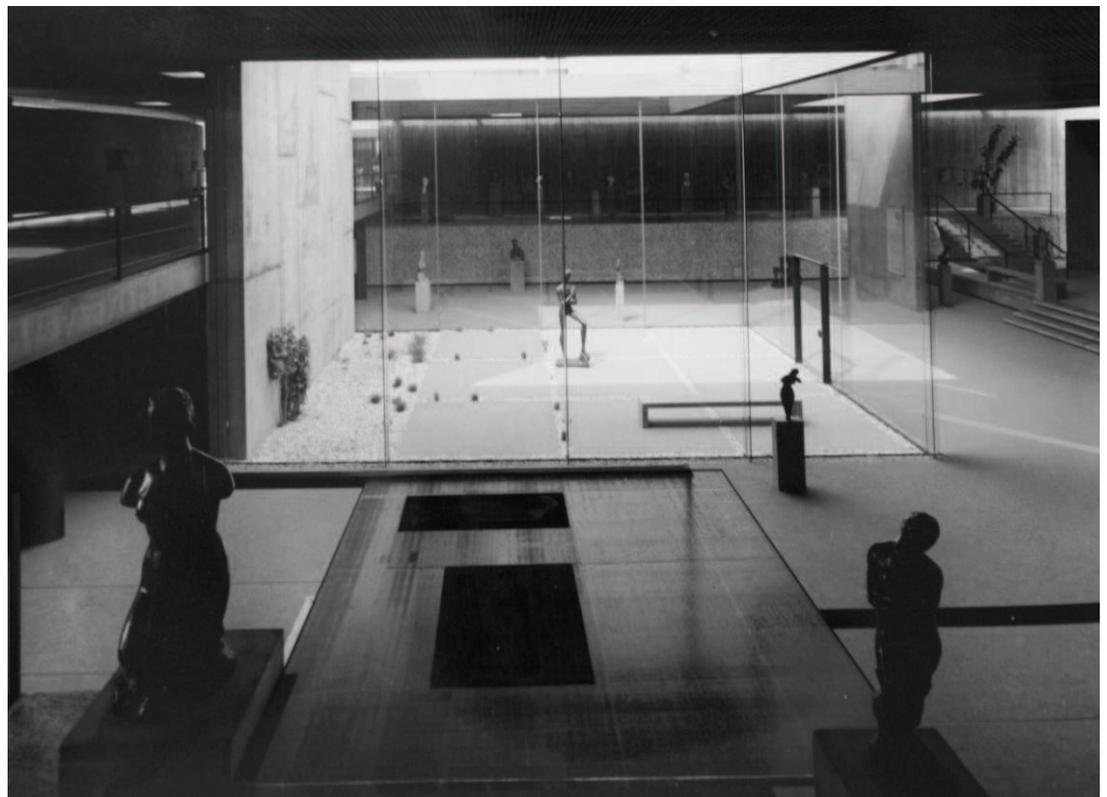


Abb. 135: Lehmbruck-Trakt, Blick von der Ostgalerie auf die untere Ebene, im Vordergrund die Glasplatte mit Zeichnungen Wilhelm Lehmbrucks, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, Photo von Jupp Falke)

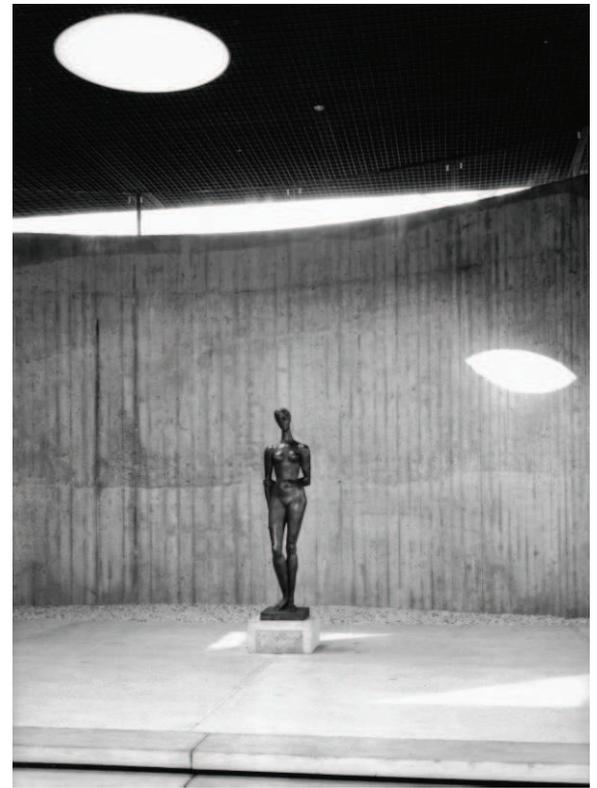


Abb. 136: Wilhelm Lehmbruck, *Große Sinnende*, 1913, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, Foto Bernd Kirtz BFF)



Abb. 137: Wilhelm Lehmbruck, *Emporsteigender Jüngling*, 1913/ 14, Lehmbruck Museum Duisburg (aus: Brockhaus 2005/ 1, S. 153)

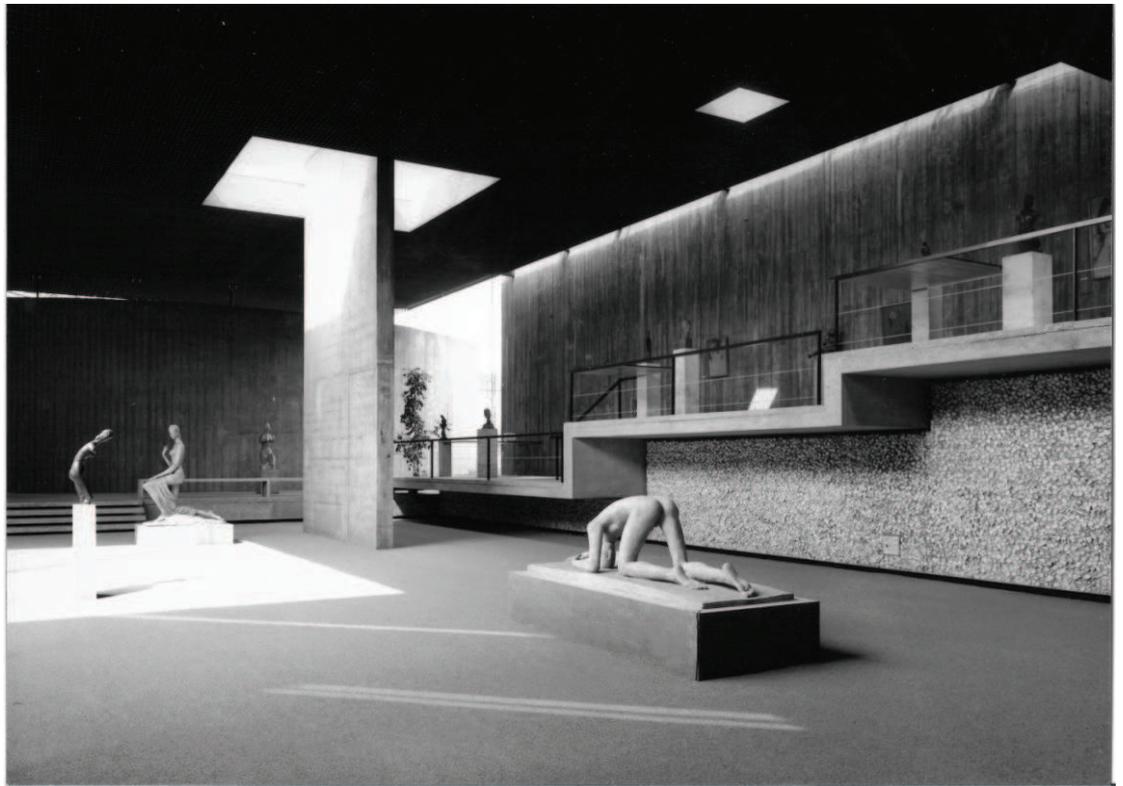


Abb. 138: Originale Aufstellung der *Knienden* im Lehmbruck-Trakt, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv WLM, Foto Bernd Kirtz BFF)



Abb. 139: heutige Aufstellung der *Knienden* im Lehmbruck-Trakt (eigene Aufnahme 2010)



Abb. 140: Wilhelm Lehmbruck, *Sitzender Trauernder* von 1916/ 17, Aufnahme aus den 1960er Jahren, Detail (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe, Foto Bernd Kirtz BFF)

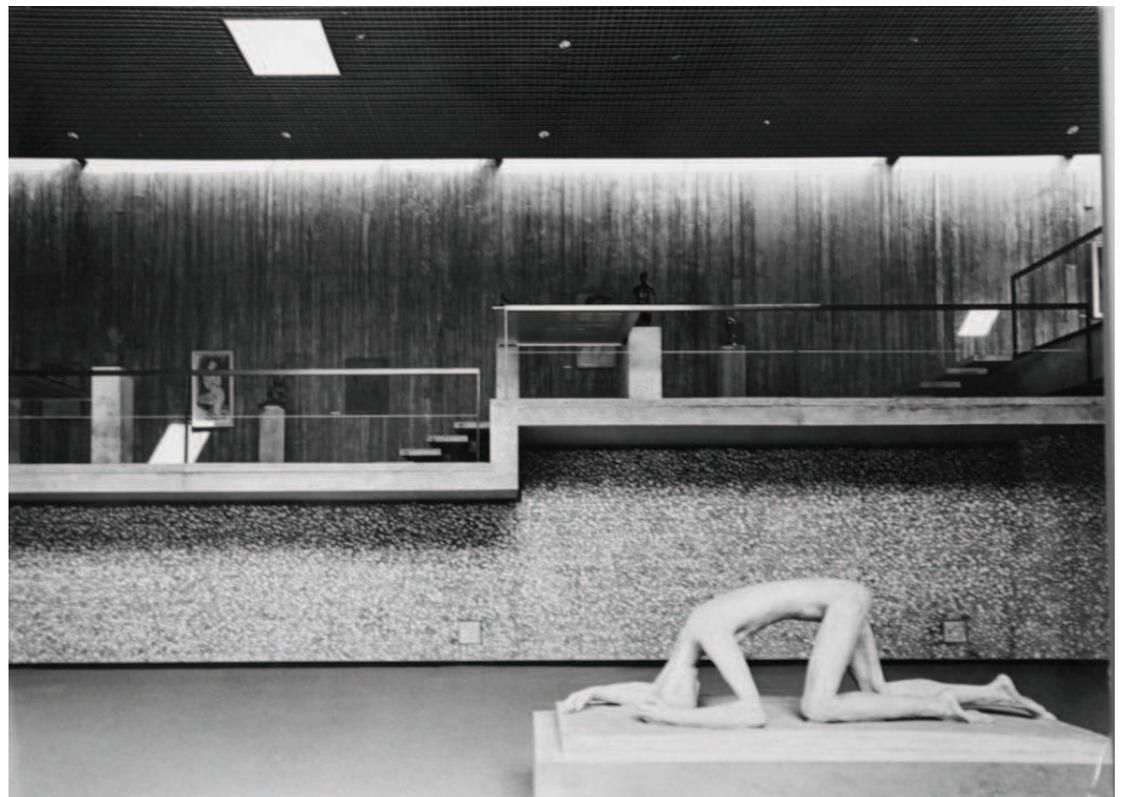


Abb. 141: Wilhelm Lehmbruck, *Der Gestürzte* von 1915, Aufnahme von 1964 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

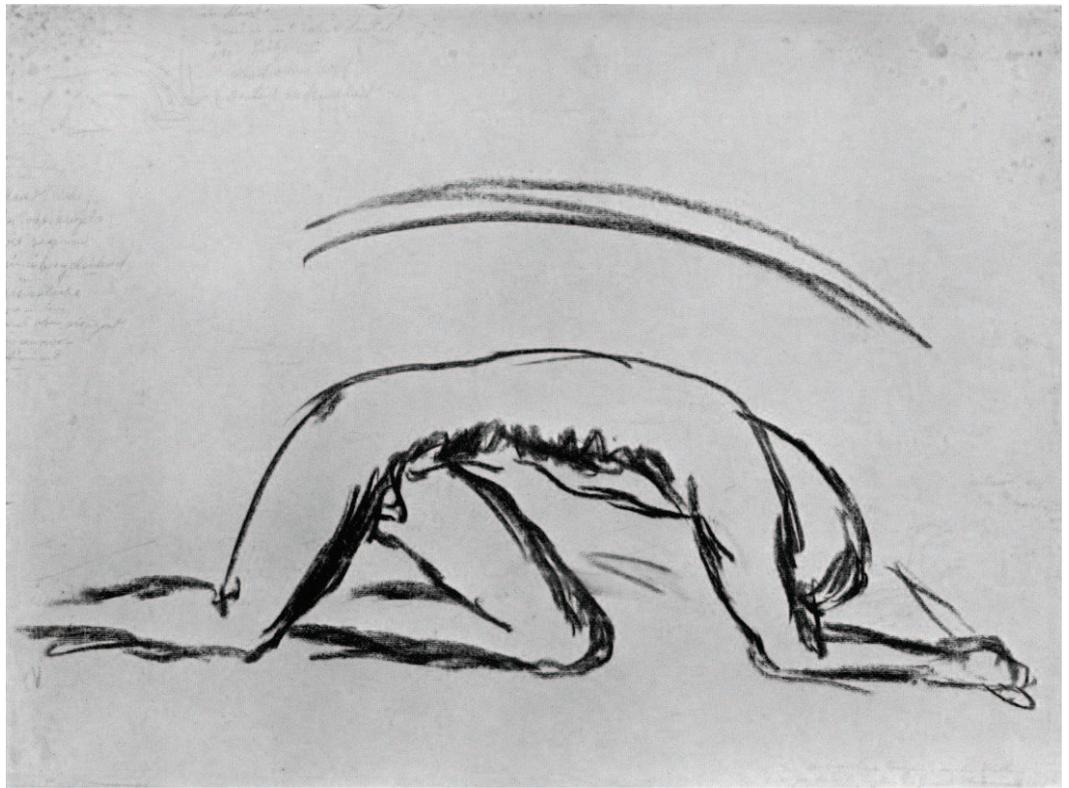


Abb. 142: Wilhelm Lehmbruck, Kohlezeichnung des *Gestürzten*, 1916 (nicht erhalten) (aus: Hoff 1936, S. 99)



Abb. 143: Wilhelm Lehmbruck, *Der Gestürzte* von 1915, Ansicht von oben (aus: Schubert 1990, Tafel 112, Abb. 184)



Abb. 144: Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Präsentation des druckgraphischen Werks von Wilhelm Lehmbruck unter der Südgalerie mit mobilen Stellwänden und beweglichen Auslageflächen, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

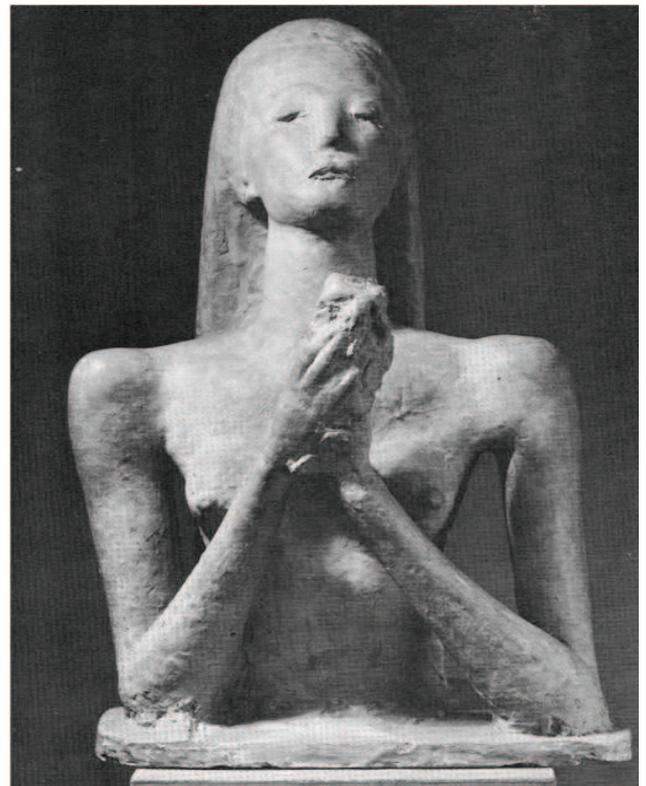


Abb. 145: Wilhelm Lehmbruck, *Betende*, 1918
(aus: Schubert 1990, Tafel 149, Abb. 237)



Abb. 146: Blick über die Nordgalerie auf die Westgalerie mit Wilhelm Lehmbrucks *Betender* im Hintergrund, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv WLM, Foto Bernd Kirtz BFF)

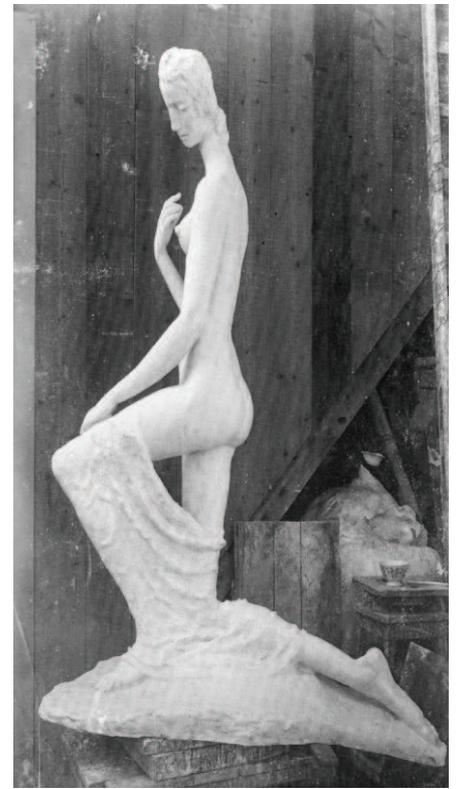
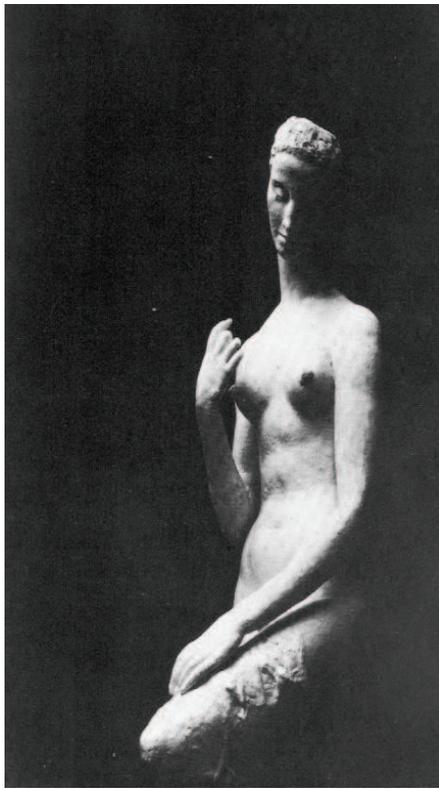
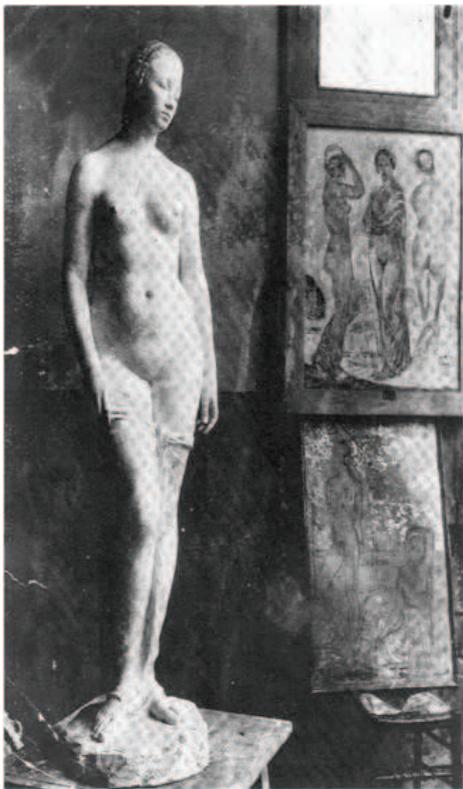


Abb. 147: Drei Atelieraufnahmen, *Große Stehende* und *Kniende*, Aufnahmen um 1912-18 (aus: Salzmann 1981/ 3, S. 26, 31 und 33)



Abb. 148: Wilhelm Lehmbruck's *Kniende* auf der Armory Show in New York 1913
(aus: Brockhaus 2005/ 1, S. 11)

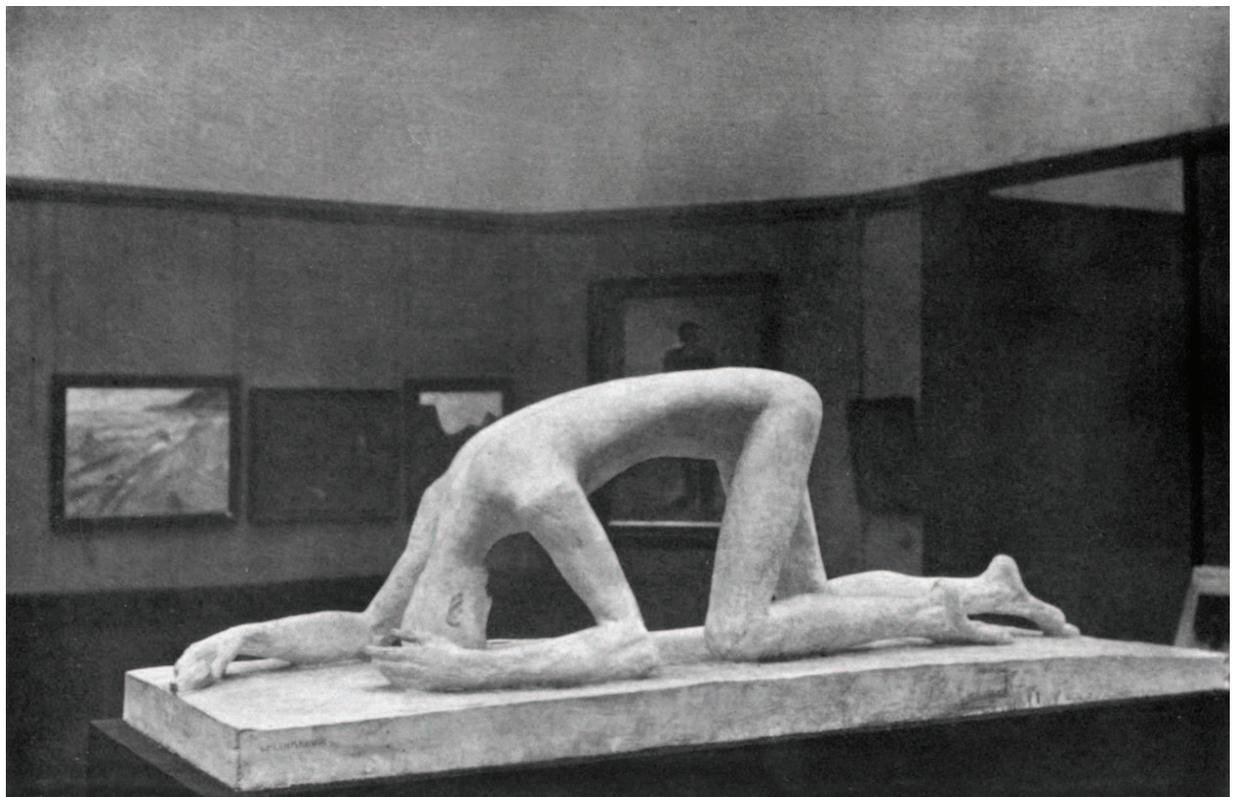


Abb. 149: Wilhelm Lehmbruck's *Gestürzter* auf der Ausstellung der Freien
Secession Berlin 1915/ 16 (aus: Westheim 1919, Abb. 51)

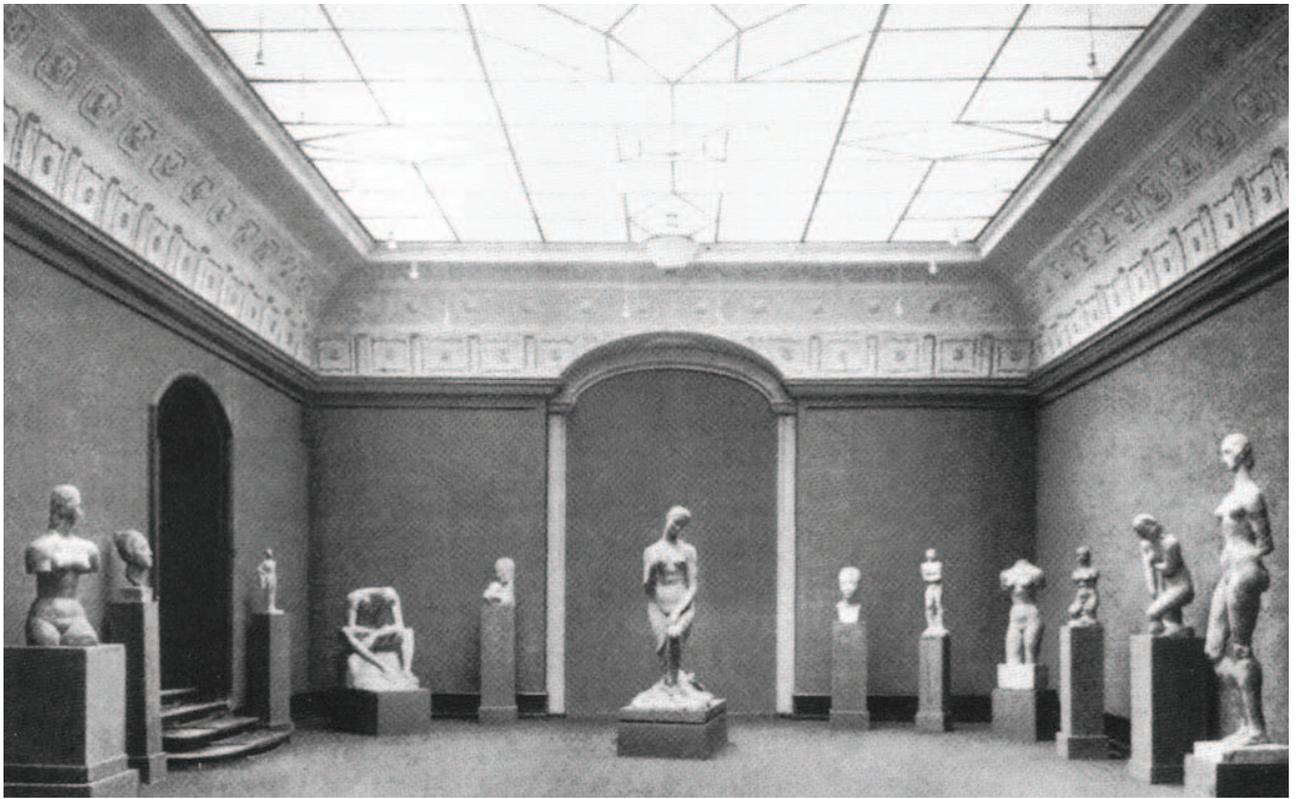


Abb. 150: Präsentation von Werken Wilhelm Lehmbrucks in der Dresdner Galerie Arnold, April/ Mai 1921 (aus: Schubert 2001, S. 118, Abb. 83)

Notizen für die Aufstellung der Werke Wilhelm Lehmbrucks im Duisburger Museum

Nr.	Titel	Material	Größe	Platz	Andere
N. 1	Stehende - Gruppe	53/70	X		
N. 2	Stehende		X		
N. 3	Stehende		X		
N. 4	Stehende		X	X	X
5	Stehende		X	X	X
6	Stehende		X		
7	Stehende		X		
8	Stehende		X		
9	Stehende		X		
10	Stehende		X		
11	Stehende		X		
12	Stehende		X		
13	Stehende		X		
14	Stehende		X		
15	Stehende		X		
16	Stehende		X		
17	Stehende		X		
18	Stehende		X		
19	Stehende		X		
20	Stehende		X		

Nr.	Titel	Material	Größe	Platz	Andere
21	Stehende		X		
22	Stehende		X		
23	Stehende		X		
24	Stehende		X		
25	Stehende		X		
26	Stehende		X	X	
27	Stehende		X		
28	Stehende		X		
29	Stehende		X		
30	Stehende		X		
31	Stehende		X		
32	Stehende		X		
33	Stehende		X		
34	Stehende		X		
35	Stehende		X		
36	Stehende		X		
37	Stehende		X		
38	Stehende		X		
39	Stehende		X		
40	Stehende		X		
41	Stehende		X		
42	Stehende		X		
43	Stehende		X		
44	Stehende		X		
45	Stehende		X		
46	Stehende		X		
47	Stehende		X		

Abb. 151: Von Manfred Lehmbruck erstellte Liste mit Notizen für die Aufstellung der Werke Wilhelm Lehmbrucks im Duisburger Museum, undatiert [1964] (SAAI)

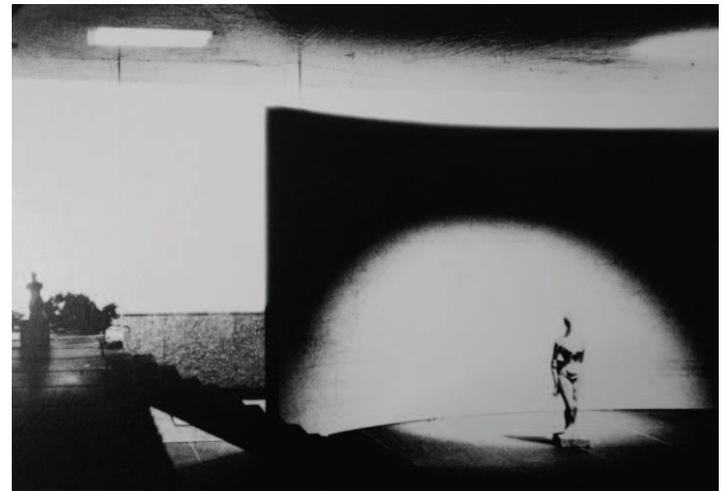
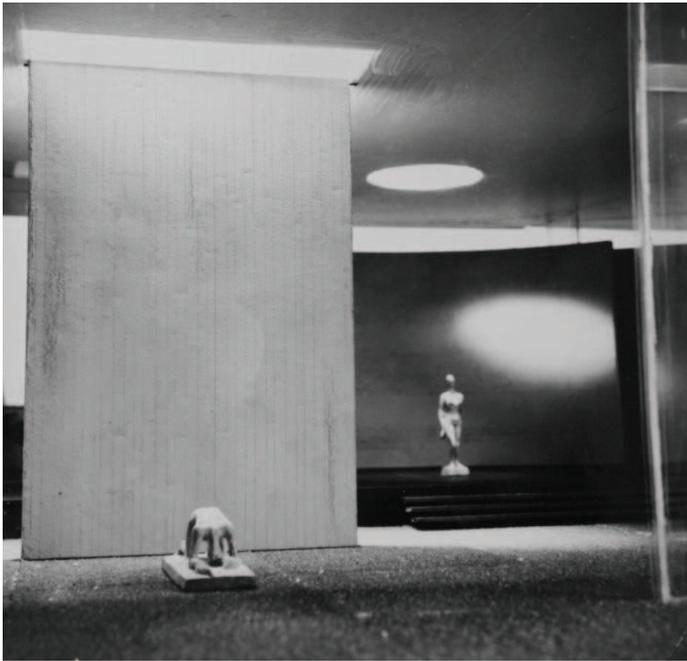


Abb. 152: Beleuchtungsstudien am Architekturmodell mit eingestellten Holzminiaturen, Aufnahme um 1960/ 61 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

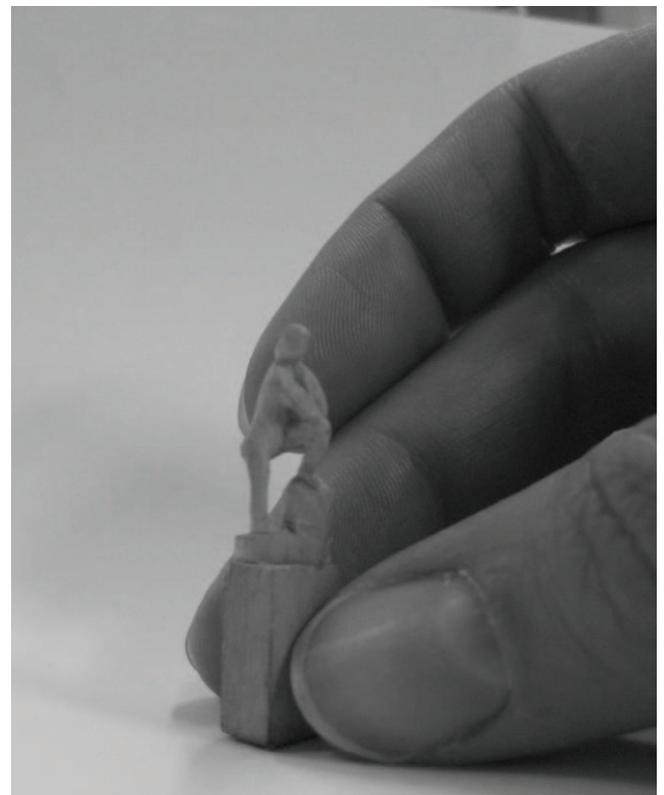


Abb. 153: Manfred Lehmbruck, Holzminiaturen von Werken Wilhelm Lehmbrucks, um 1960, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (eigene Aufnahmen 2010)



Abb. 154: Manfred Lehbruck, Holzminiaturen von Wilhelm Lehbrucks *Emporsteigendem Jüngling*, 7,3 x 2 x 3 cm (H x B x T), *Mutter und Kind*, 2,5 x 2,2 x 1,5 cm (H x B x T), *Gestürztem*, 2,5 x 6,5 x 2 cm (H x B x T) und Lehbrucks *Kniender*, Version A, 5,5 x 2 x 4,5 cm (H x B x T) alle um 1960, alle Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (eigene Aufnahmen 2010)



Abb. 155: Manfred Lehbruck, Holzminiatur von Wilhelm Lehbrucks *Kniender*, Version A, 5,5 x 2 x 4,5 cm (H x B x T), Unterseite mit Datierung, um 1960, Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe (eigene Aufnahmen 2010)



Abb. 156: Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Krefeld, Ansicht der Wohnhalle mit Werken Wilhelm Lehmbrucks, Aufnahme nach 1930 (aus: Cohen 1930/ 31, S. 160)

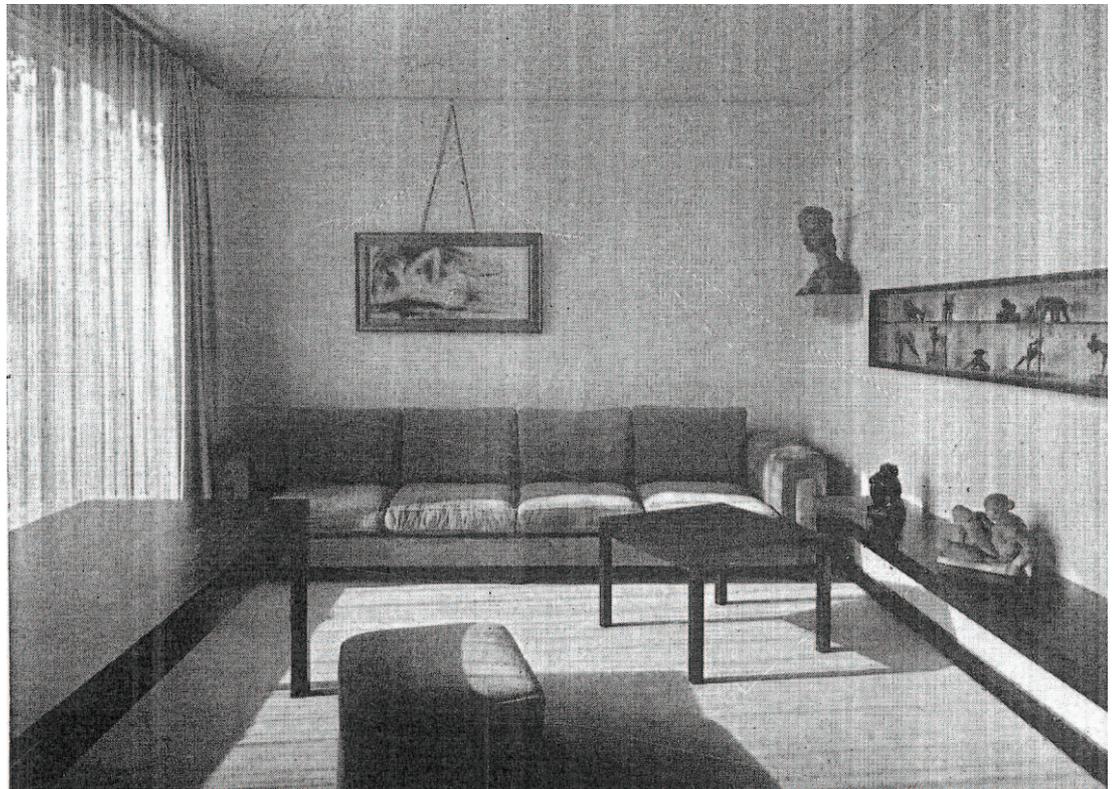


Abb. 157: Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Krefeld, Ansicht des Damenzimmers mit Werken Wilhelm Lehmbrucks, Aufnahme nach 1930 (aus: Cohen 1930/ 31, S. 161)



Abb. 158: Ludwig Mies van der Rohe, Deutscher Ausstellungspavillon Barcelona, 1928-29, Sichtachse mit Georg Kolbes *Morgen* (eigene Aufnahme 2010)

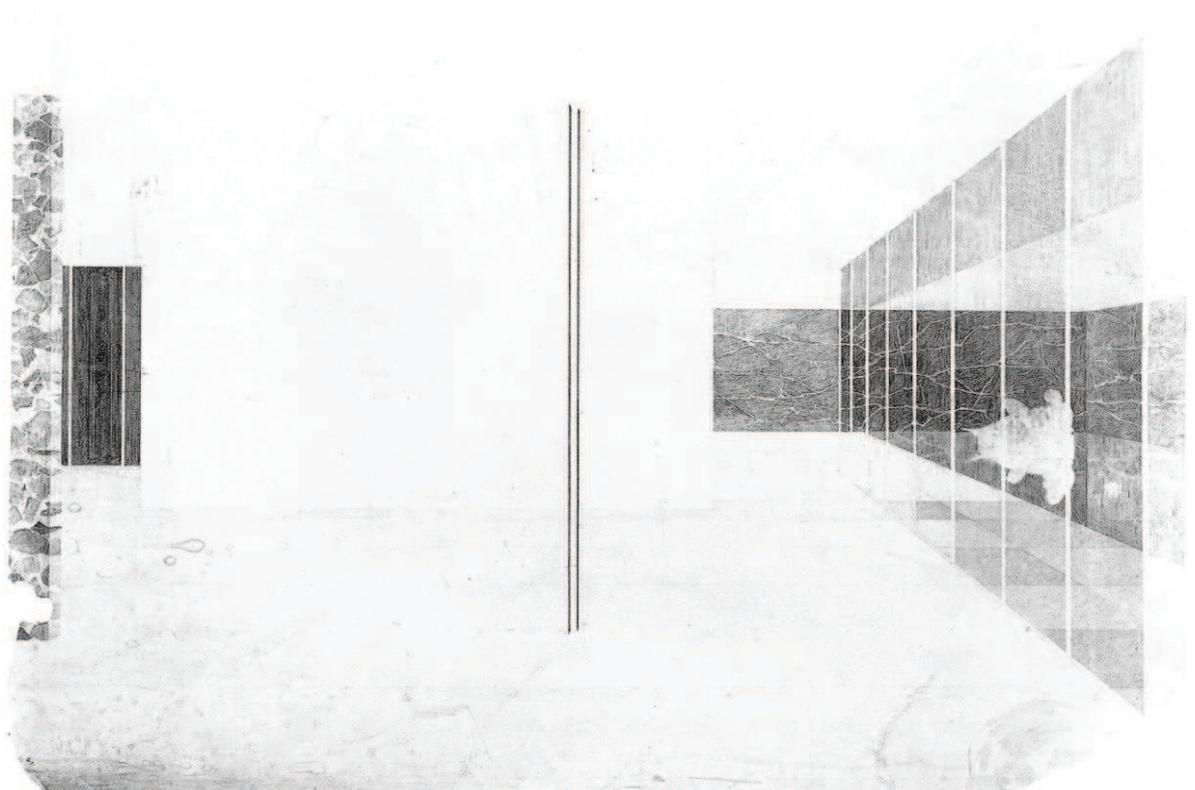


Abb. 159: Ludwig Mies van der Rohe, Deutscher Ausstellungspavillon Barcelona, 1928-29, perspektivische Innenansicht, Buntstift und Bleistift auf Zeichenkarton, Mies Archive MoMA (aus: Riley und Bergdoll 2001, S. 240)



Abb. 160: Ludwig Mies van der Rohe, Haus Tugendhat, Brunn, 1928-30, Innenansicht des Wohnraumes mit Wilhelm Lehmbrucks *Torso der Schreitenden*
(aus: Hammer-Tugendhat und Tegethoff 1998, S. 18, Abb. 27)

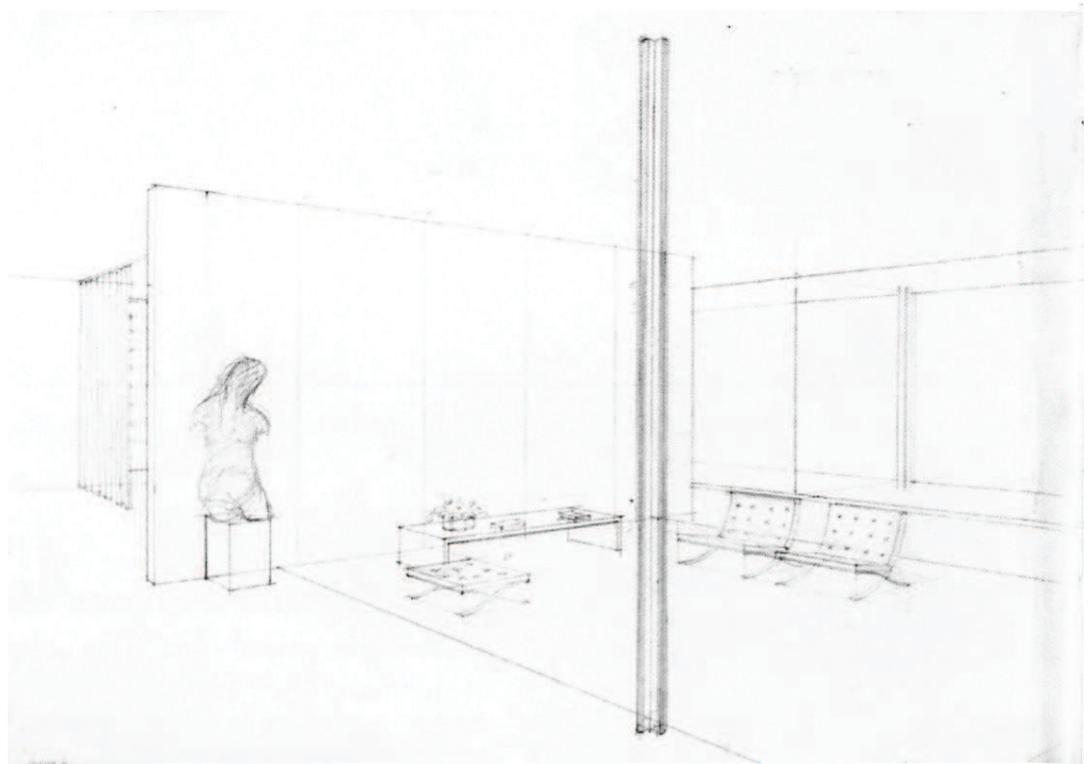


Abb. 161: Ludwig Mies van der Rohe, Haus Tugendhat, Brunn, perspektivische Ansicht des Wohnraumes, Bleistift auf Transparentpapier 43,4 x 61 cm, Mies Archive MoMA
(aus: Riley und Bergdoll 2001, S. 245)

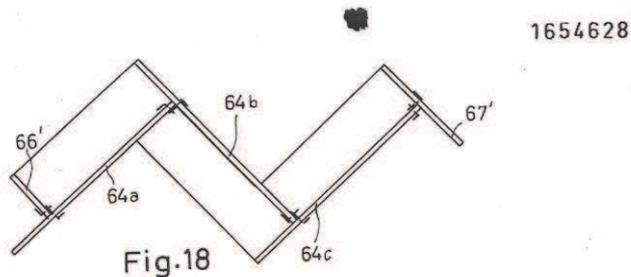


Abb. 162: links: Zeichnung 18 aus der Patentakte für einen Möbelbausatz, angemeldet am 31.5.1967, Aktenzeichen P 16 54 628.4 (L 56634) (Archiv des Deutschen Patent- und Markenamtes); rechts: Möblierung der Bibliothek im Reuchlinhaus, Aufnahme aus den 1960er Jahren (aus der Zeitschrift md, 1962, Heft 4, ohne Seitenzählung)



Abb. 163: Verkaufsprospekt des Möbelbausatzes INPUT, 1960er Jahre (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 164: Verkaufsprospekt des Möbelbausatzes INPUT, 1960er Jahre (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

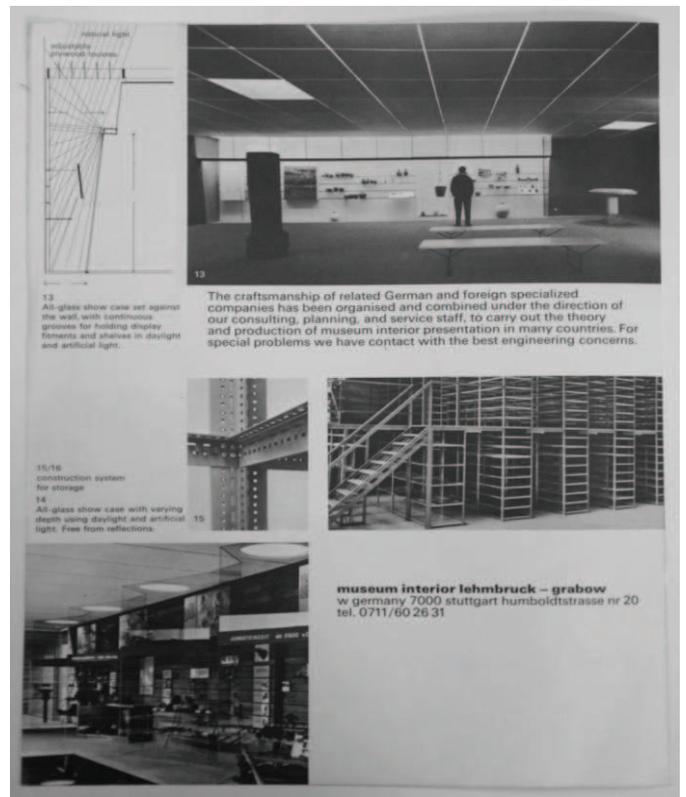


Abb. 165: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Wandschränke im Direktionsbüro (eigene Aufnahme 2010)





Abb. 166: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Möblierung der Bibliothek, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)



Abb. 167: links: Sitzbänke im Duisburger Museum, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv WLM); rechts: Sitzbänke für die Besucher im Pforzheimer Reuchlinhaus (eigene Aufnahme 2012)



Abb. 168: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Möblierung der Ausstellungsräume in der Glashalle, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

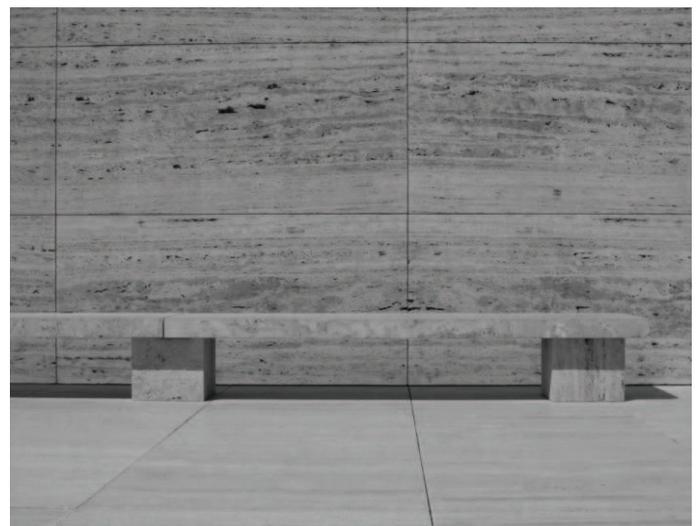


Abb. 169: links: Manfred Lehbruck, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 1959-64, Betonbank im Lehbruck-Trakt (eigene Aufnahme 2010); rechts: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona Pavillon, 1928-29, Travertinbank im Außenbereich (eigene Aufnahme 2010)



Abb. 170: Kunstmuseum an der Königstraße, Gartenseite, Aufnahme von 1958 (StADu Bildarchiv)

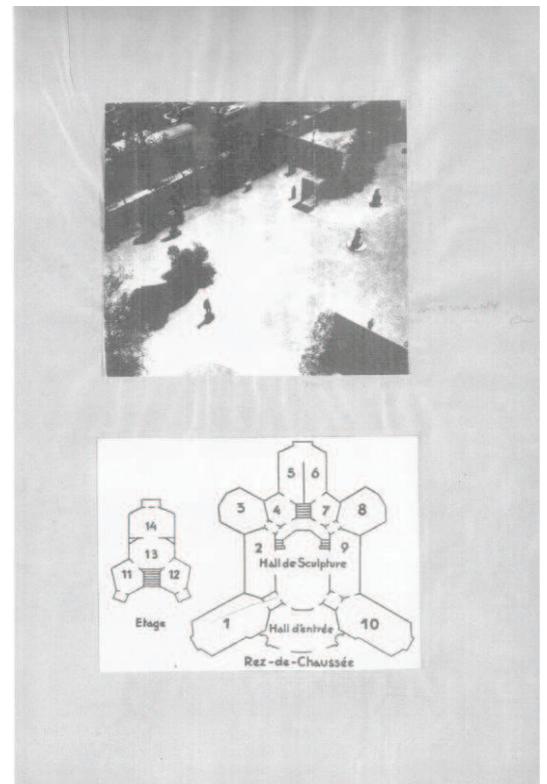


Abb. 171: Seite 1 des Abbildungsteils von Manfred Lehbruck's Dissertation
Oben: Garten des Museums of Modern Art in New York (Universitätsarchiv Hannover)

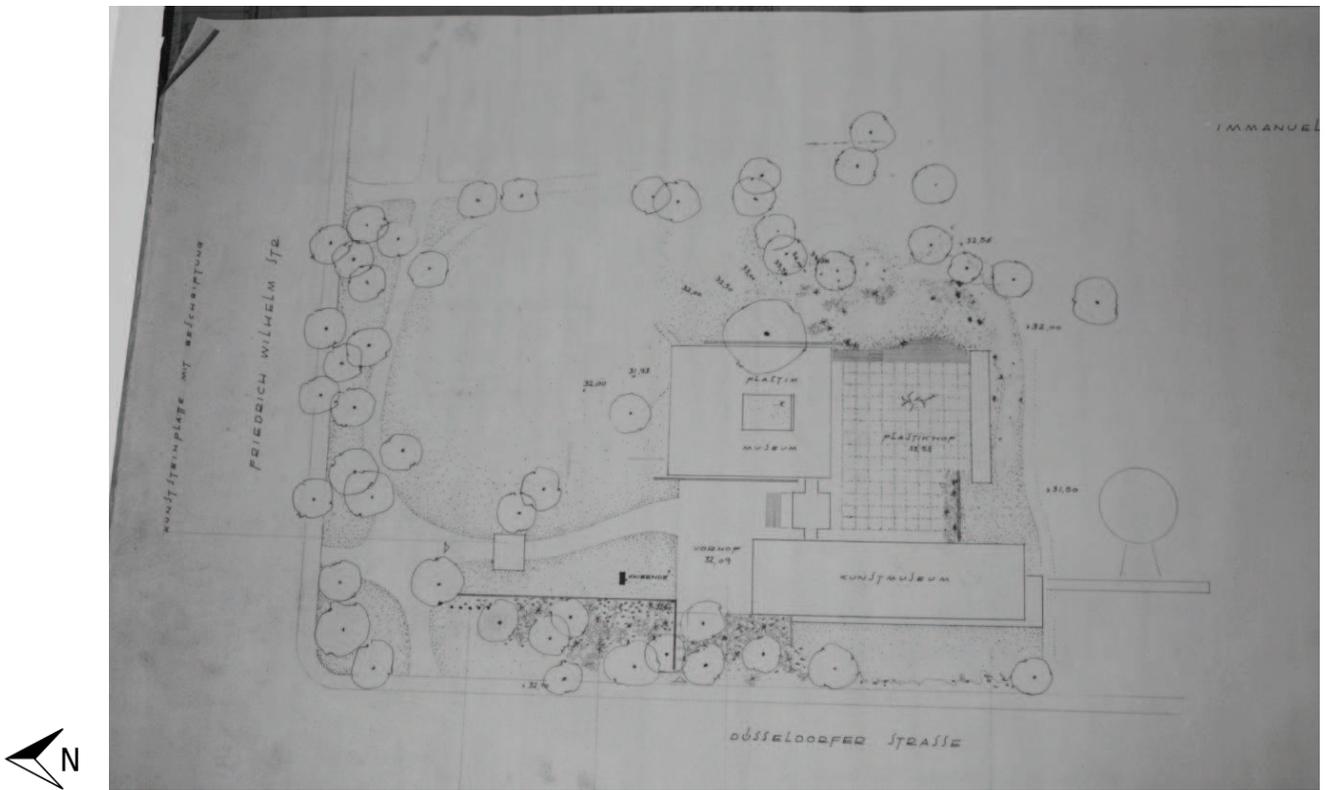


Abb. 172: Manfred Lehmbruck, Eingangsgestaltung des Lehmbruck Museums, Maßstab 1 : 500, 6. 2. 1963, Detail (StADu 72/ 71, Plan 238)



Abb. 173: Ausstellungsterrasse des Lehmbruck Museums mit der Betonplatte als südliche Einfassung, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

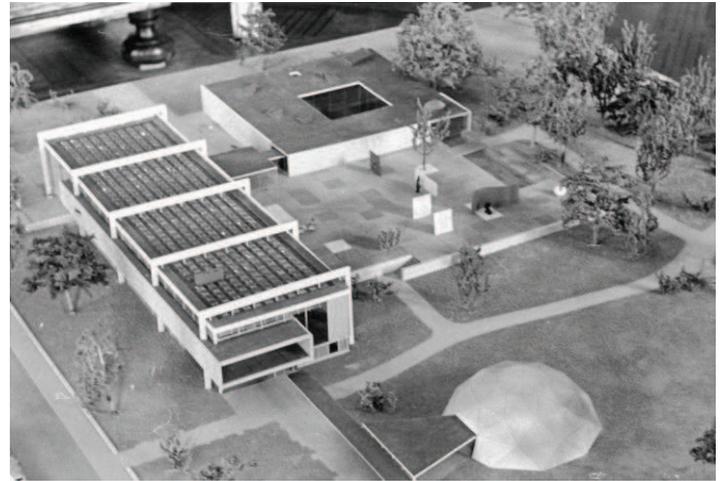


Abb. 174: Photographien von den Architekturmodellen zum Wilhelm Lehmbruck Museum (nicht erhalten) mit geplanten Stellwänden auf dem Skulpturenhof, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv WLM)



Abb. 175: Blick auf den Skulpturenhof mit Werken von Kenneth Armitage, Karl Hartung und Toni Stadler, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

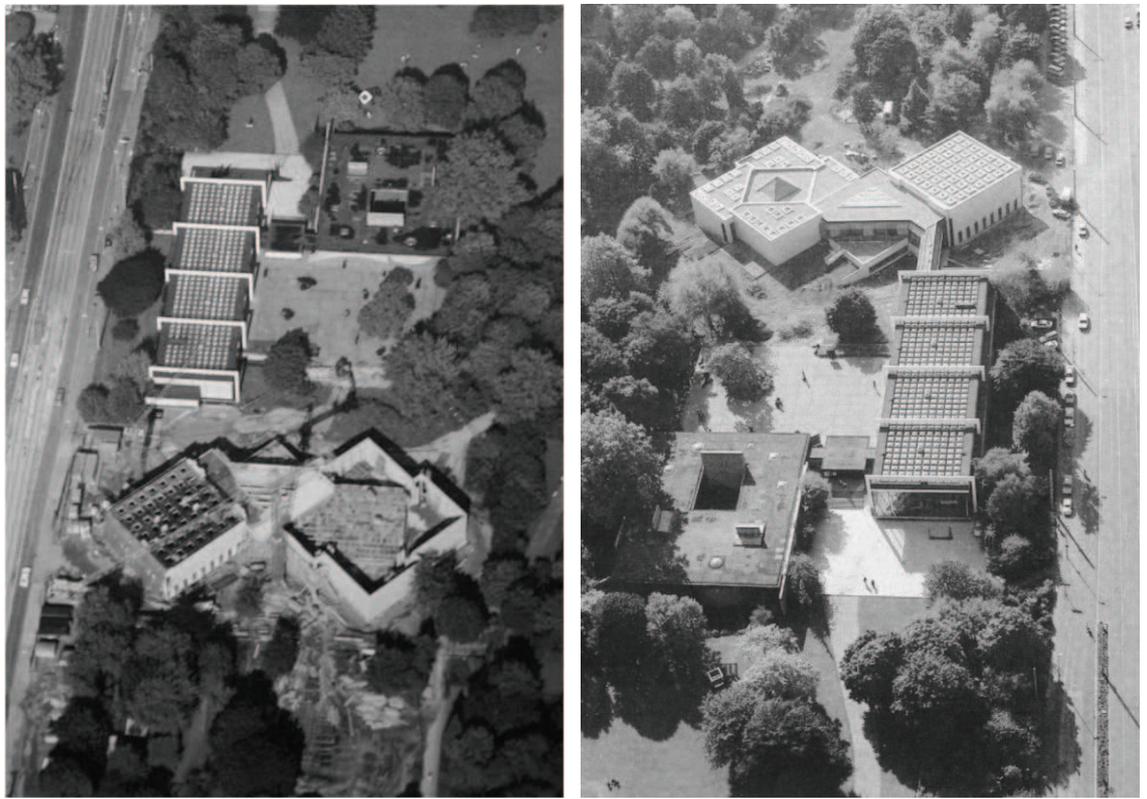


Abb. 176: links: Luftaufnahme von den Bauarbeiten am 3. Bauabschnitt des Lehbruck-Museums, Postkarte, Aufnahme 1986 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)
rechts: Luftaufnahme vom Wilhelm Lehbruck Museum, Aufnahme um 1987 (aus: Geisler-Hansson 1988/ 1, S. 112)

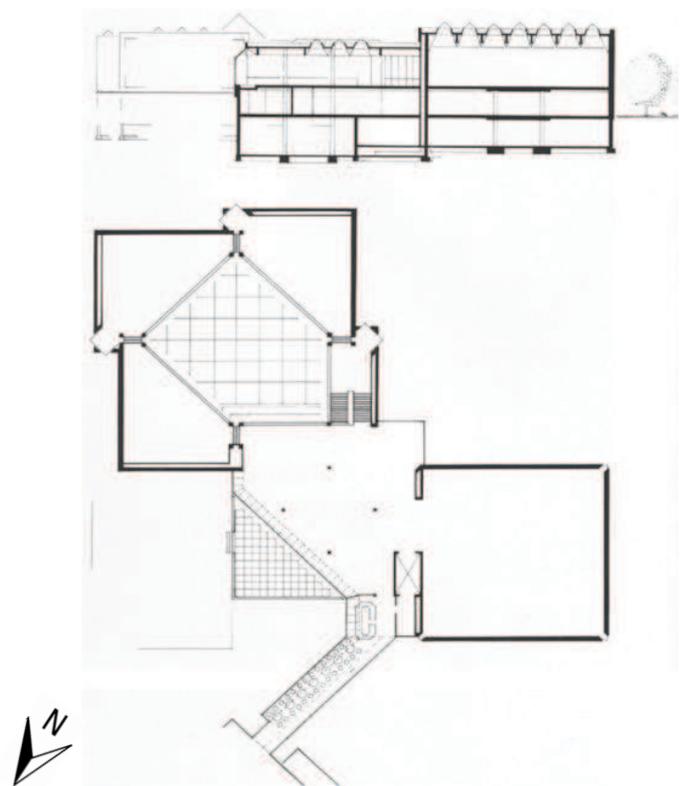


Abb. 177: Grundriss und Schnitt des 3. BA (aus: Geisler-Hansson 1988/ 1, S. 112)



Abb. 178: Foyer im Obergeschoss des 3. Bauabschnitts des Lehmbrock Museums
(aus: Bestandskatalog Lehmbrock Museum 1992, S. 33, Abb. 25)

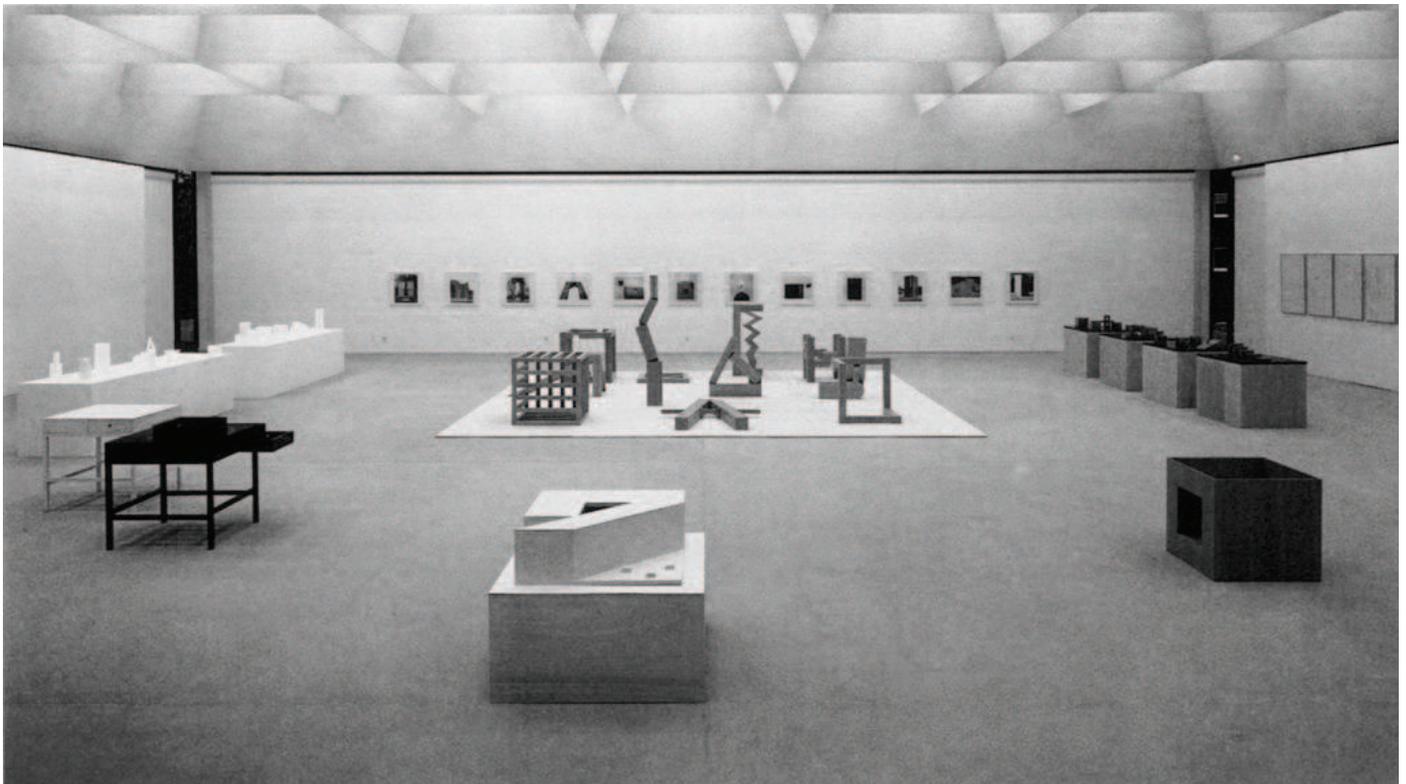


Abb. 179: Blick in den Wechselausstellungsraum , hier mit Arbeiten von Erwin Heerich,
Aufnahme von 1992 (aus: Bestandskatalog Lehmbrock Museum 1992, S. 40)



Abb. 180: Innenaufnahme vom 3. Bauabschnitt, Aufnahme um 1988
(Archiv WLM, Presse- und Informationsamt der Stadt Duisburg)



Abb. 181: Innenaufnahme vom 3. Bauabschnitt, Treppe und Sitzstufen
(aus: Brockhaus 2007/ 2, S. 11)

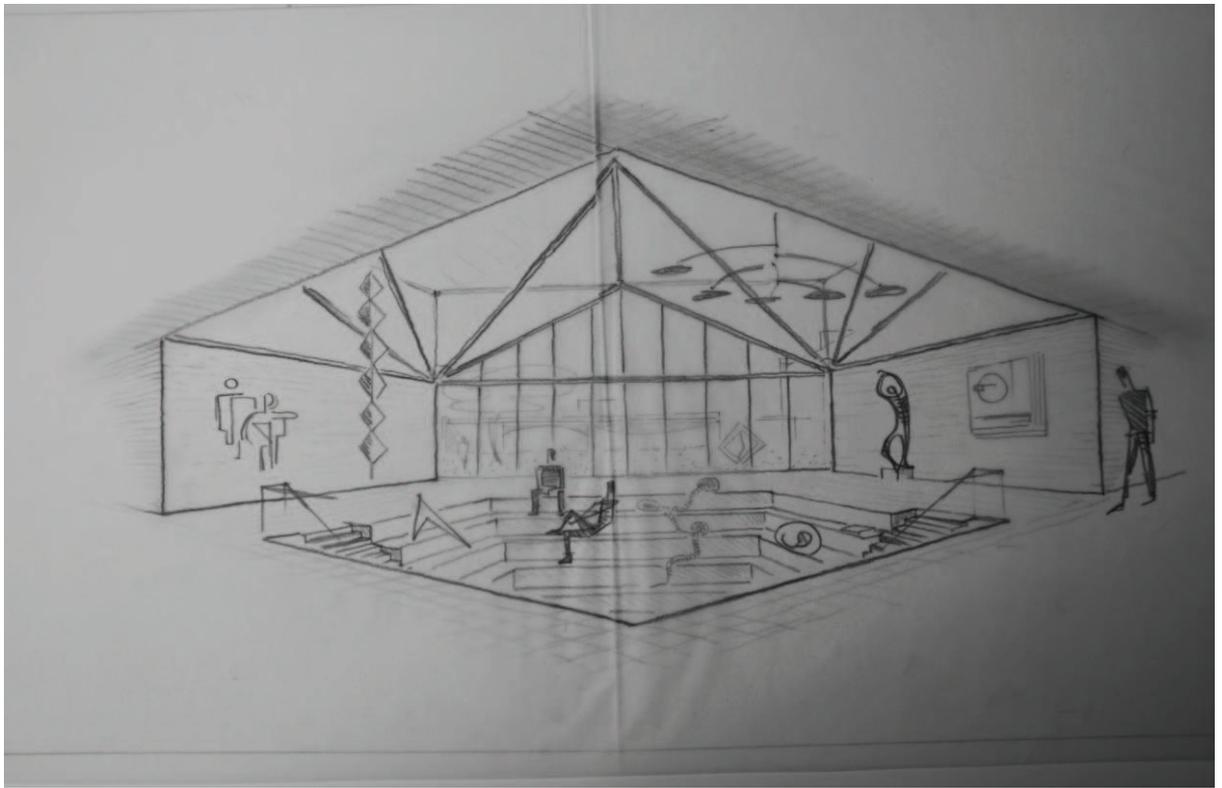


Abb. 182: Schon bei einem Entwurf wurden die Treppen als Sitzstufen aufgefasst. Entwurfsskizze zum 3. Bauabschnitt, undatiert (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

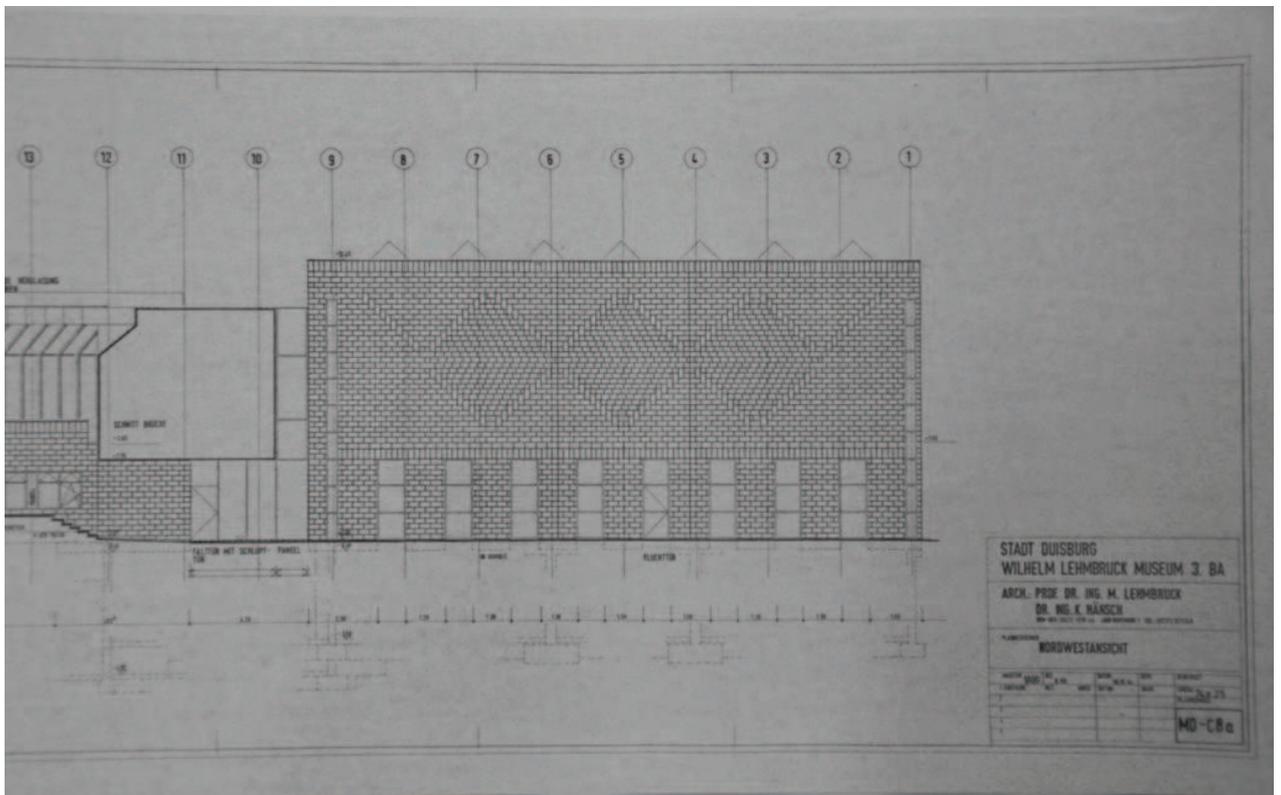
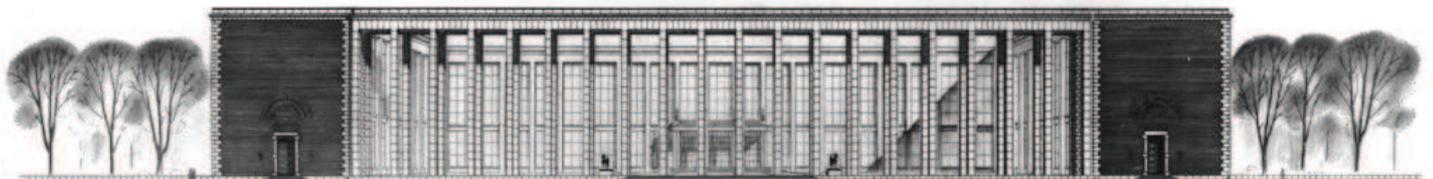


Abb. 183: Manfred Lehmbruck und Klaus Hänsch, Entwurf für den 3. Bauabschnitt des Lehmbruck-Museums mit der Gestaltung der Außenfassade, 18.11.1983, Detail (SAAI)



Abb. 184: Blick aus der Glashalle auf den Übergang zum Neubau mit Duane Hansons *War* und Niki de Saint Phalles *Modell zum Lifesaver-Brunnen*
 (aus: Bestandskatalog Lehmbruck Museum 1992, S. 32, Abb. 24)

NEUE KUNSTHALLE IN DÜSSELDORF



ANSICHT VON RHEINLUFEN

Abb. 185: Gerhard Graubner, Entwurf für die Kunsthalle Düsseldorf, Grundriss Obergeschoss
 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

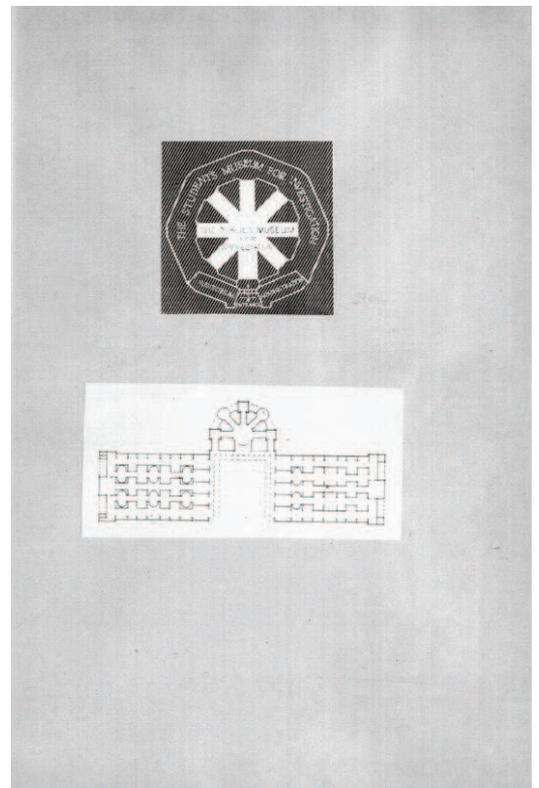
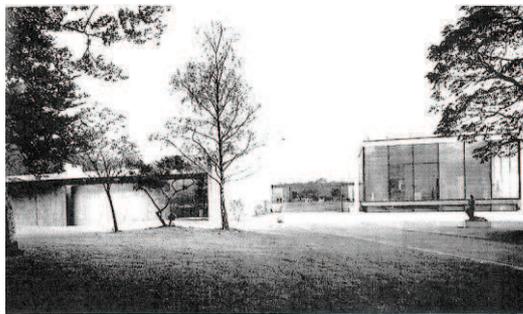
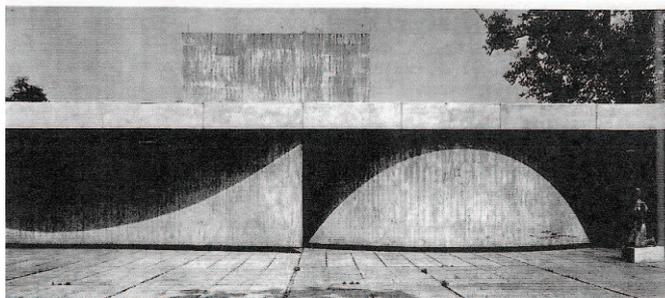


Abb. 186: Seite 5 des Abbildungsverzeichnisses der Dissertation von Manfred Lehbruck mit einer schematischen Darstellung nach Clarence S. Stein (oben)
(Universitätsarchiv Hannover)

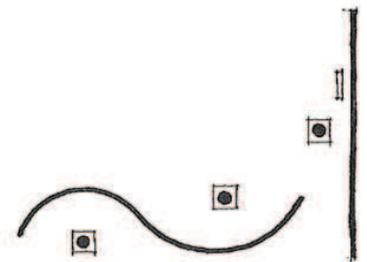


29
WILHELM LEHMBRUCK MUSEUM, Duisburg.
Temporary exhibition used as a 'shop window' at the museum entrance (right).
As they approach, visitors have further views of the sculpture section and a glimpse of the sculpture courtyard.
Architect: Manfred Lehbruck.

174
WILHELM LEHMBRUCK MUSEUM, Duisburg
Modular system applied to a concrete wall.



86
(a) Relation between figure and background. The aim should be to achieve harmony.
(b) Difference between a background integrated into the architectural structure of the building and a background added by means of decorative techniques at the Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg.
Architect: Manfred Lehbruck.



86(a)

86(b)

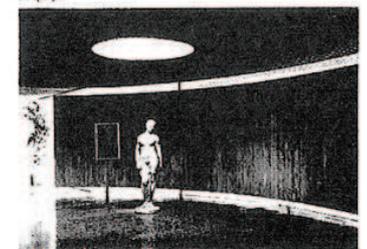


Abb. 187: Abbildungen von Manfred Lehbrucks eigenen Museumsbauten in seiner Veröffentlichung von 1974
(aus: Lehbruck 1974, S. 169, Abb. 29; S. 199, S. 86 (b); S. 244, Abb. 158)



Abb. 188: Luftbildaufnahme des Reichlinhauses in Pforzheim, Photocollage, um 1961 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

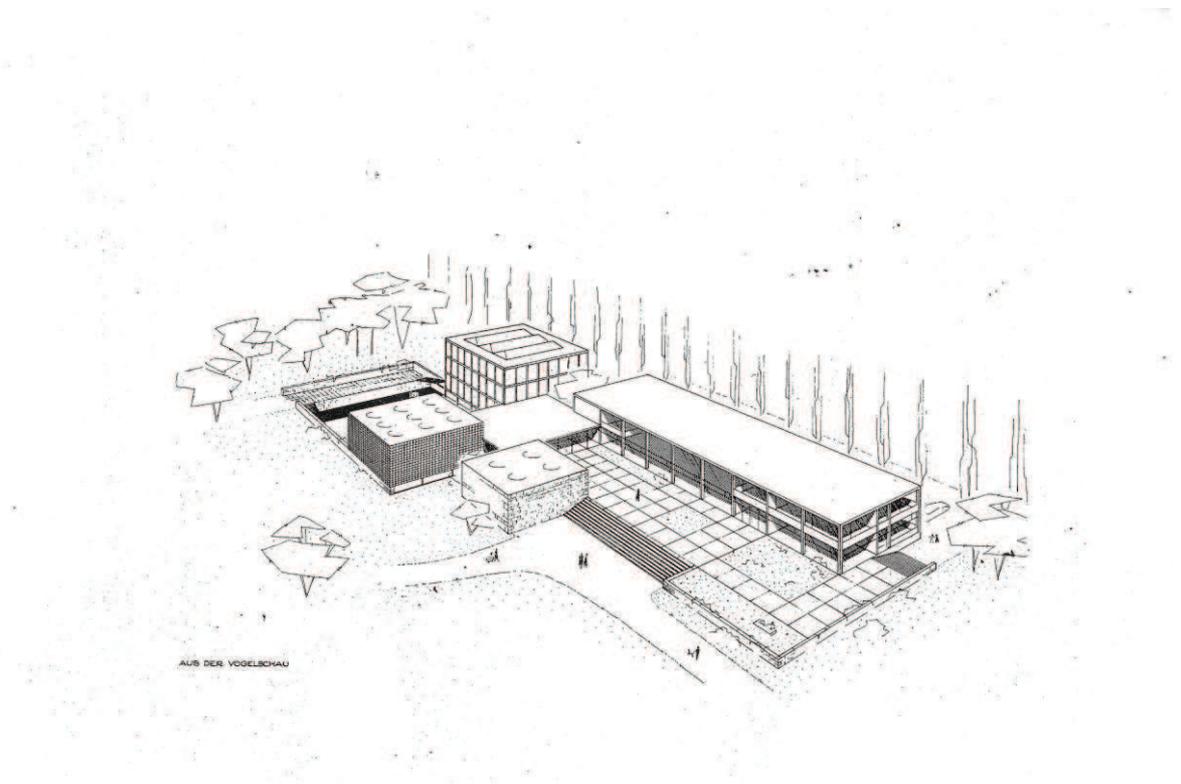


Abb. 189: Manfred Lehmbruck, Architekturzeichnung zum Reichlinhaus Pforzheim, um 1955 (aus: Denkschrift Pforzheim 1956, Abb. S. 5)

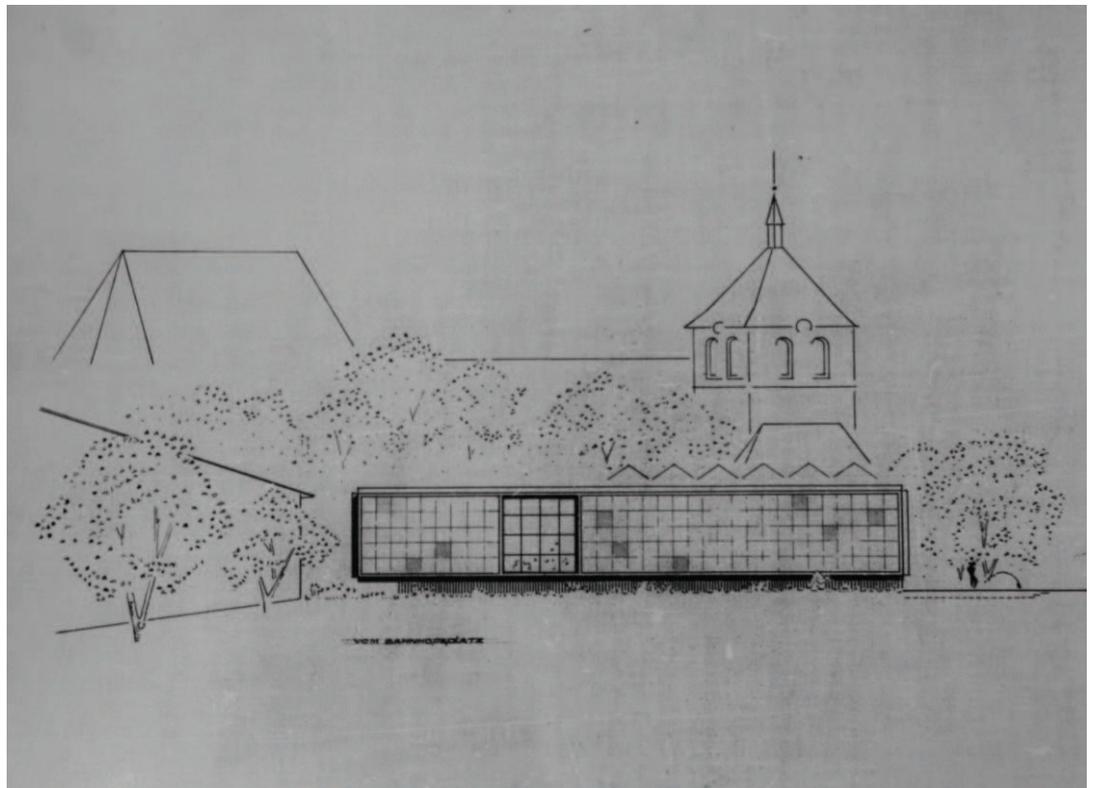


Abb. 190: Manfred Lehbruck, Wettbewerbsentwurf für das Reuchlinhaus Pforzheim auf dem Baugrund an der Schlosskirche (Archiv Rotermond-Lehmbruck Karlsruhe)



Abb. 191: Manfred Lehbruck, Reuchlinhaus Pforzheim, 1953-61, Fassade des Heimatvereins mit unregelmäßig geschnittenen Sandsteinplatten, Detail (aus: Timm 2011/ 3, S. 8)



Abb. 192: Manfred Lehbruck, Reuchlinhaus Pforzheim, 1953-61, Innenhof und Trakt des Kunst- und Gewerbevereins (aus: Reuchlinhaus 1961, ohne Seitenzählung)

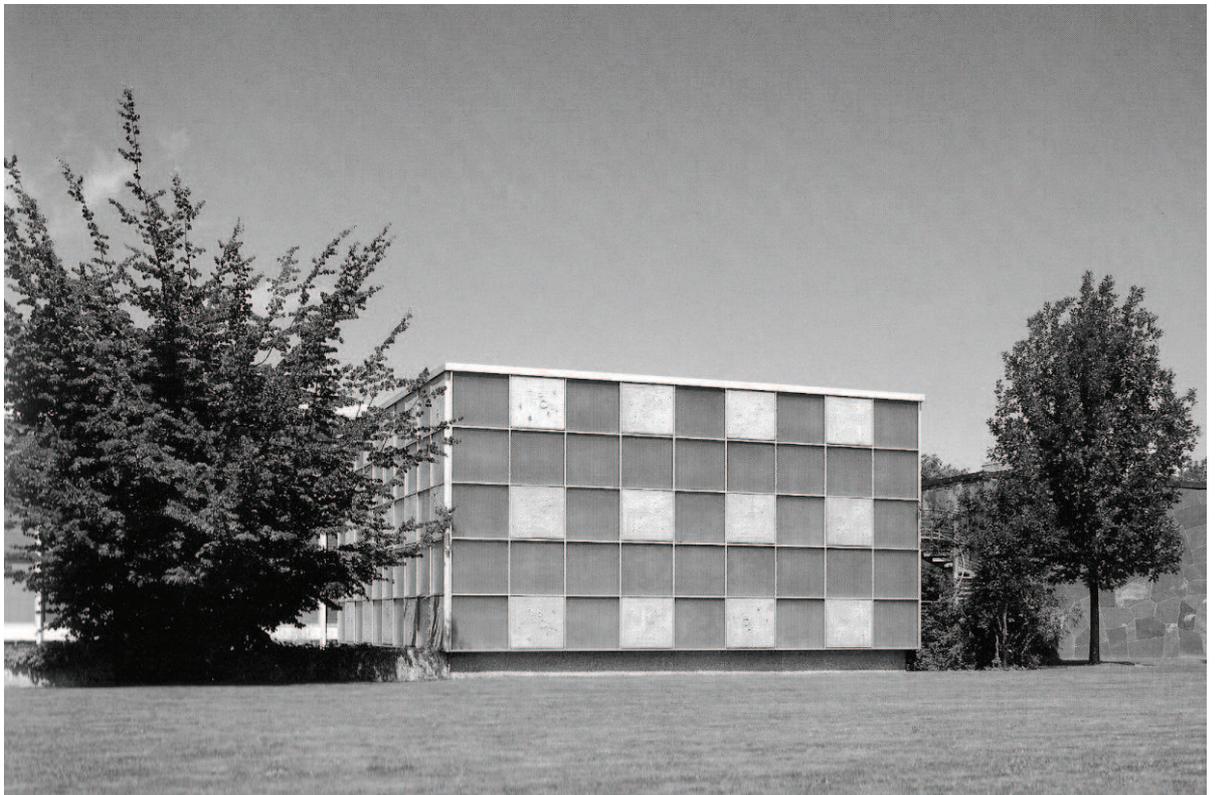


Abb. 193: Manfred Lehbruck, Reuchlinhaus Pforzheim, 1952-61, Fassade des Schmuckmuseums (aus: Greschat 2011, S. 15)



Abb. 194: Reuchlinhaus Pforzheim, Aluplatten für die Fassade des Schmuckmuseums nach einem Entwurf von Adolf Buchleiter (aus: Vetter und Krisch 2005, S. 60)



Abb. 195: Reuchlinhaus Pforzheim, Betonschalungsrelief am Bibliothekstrakt (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

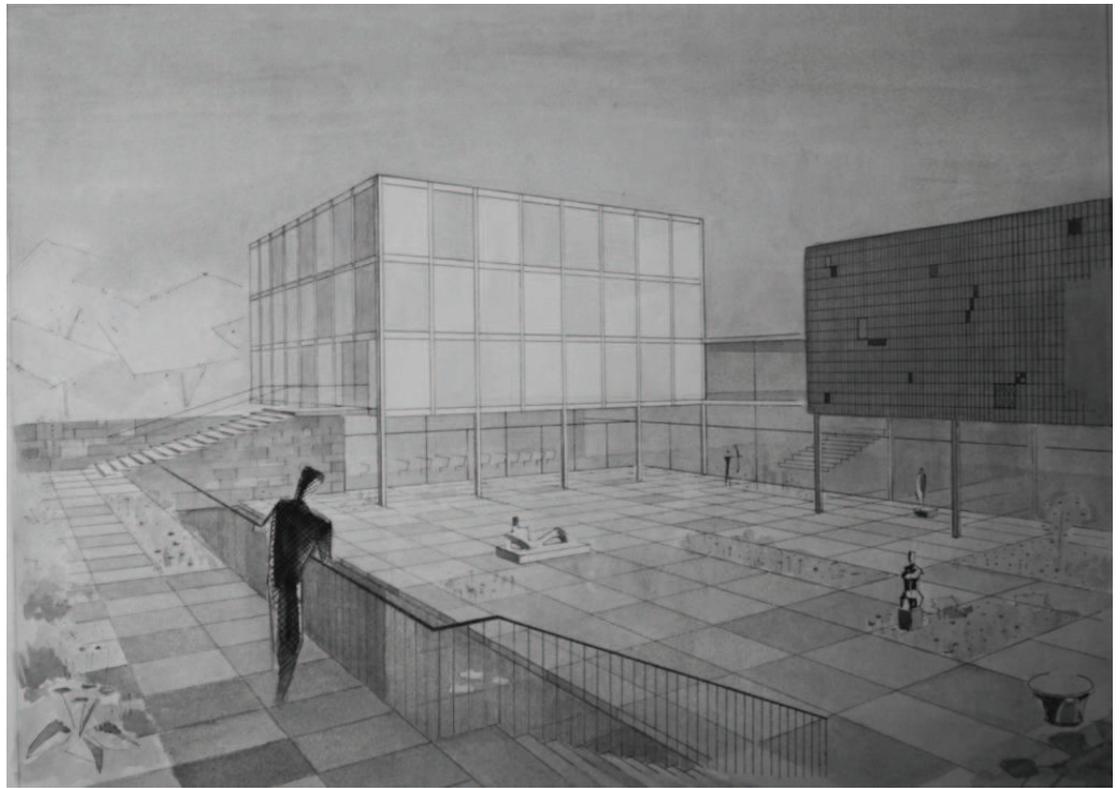


Abb. 196: Manfred Lehbruck, Architekturskizze zum Reuchlinhaus, 1956, 30 x 38 cm, Federzeichnung und Aquarell (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)



Abb. 197: Reuchlinhaus Pforzheim, Blick in den Innenhof (eigene Aufnahme 2012)



Abb. 198: oben: Manfred Lehbruck, Reuchlinhaus Pforzheim, 1953-61, Treppe im Foyer (aus: Vetter und Krisch 2005, S. 13); unten links: Innenaufnahme von Perrets Atelier in Paris, Aufnahme um 1938/ 39 (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe); unten rechts: Werner March, Haus des Deutschen Sports, geschwungene Treppe, Datum der Aufnahme unbekannt (Architekturmuseum TU Berlin, Inv.-Nr.: F 5382)



Abb. 199: Manfred Lehbruck, Federseemuseum in Bad Buchau, 1965-68, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

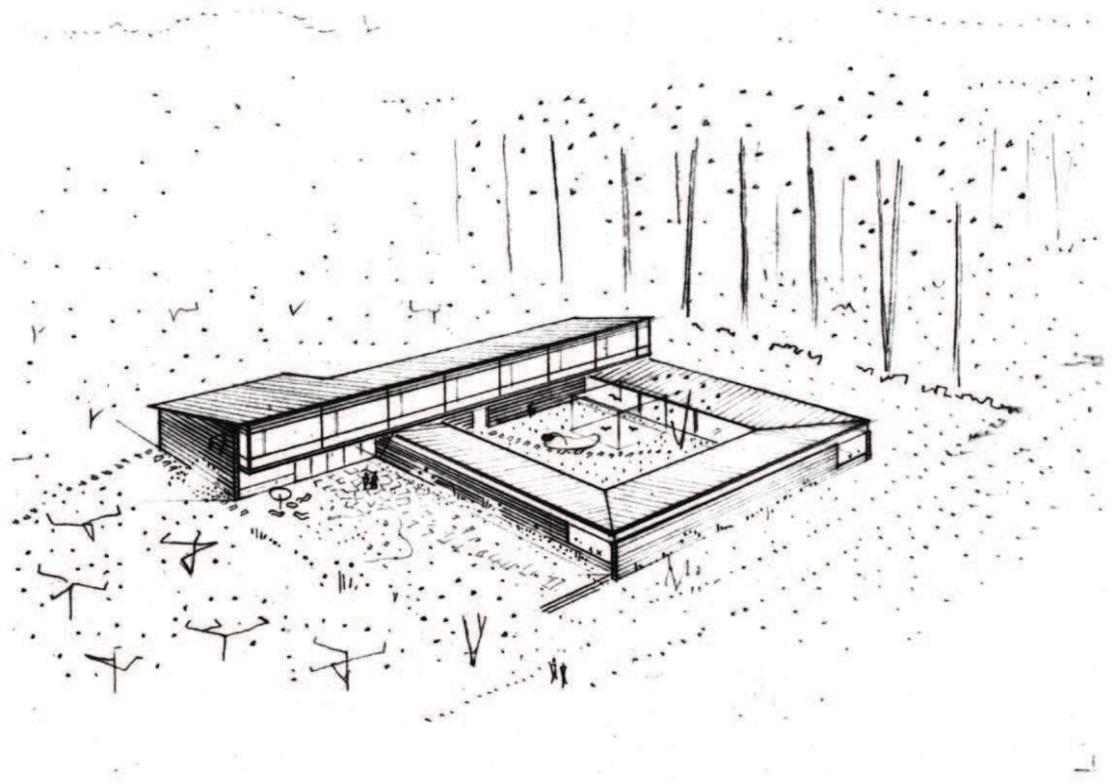


Abb. 200: Manfred Lehbruck, Federseemuseum in Bad Buchau, Entwurfszeichnung (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

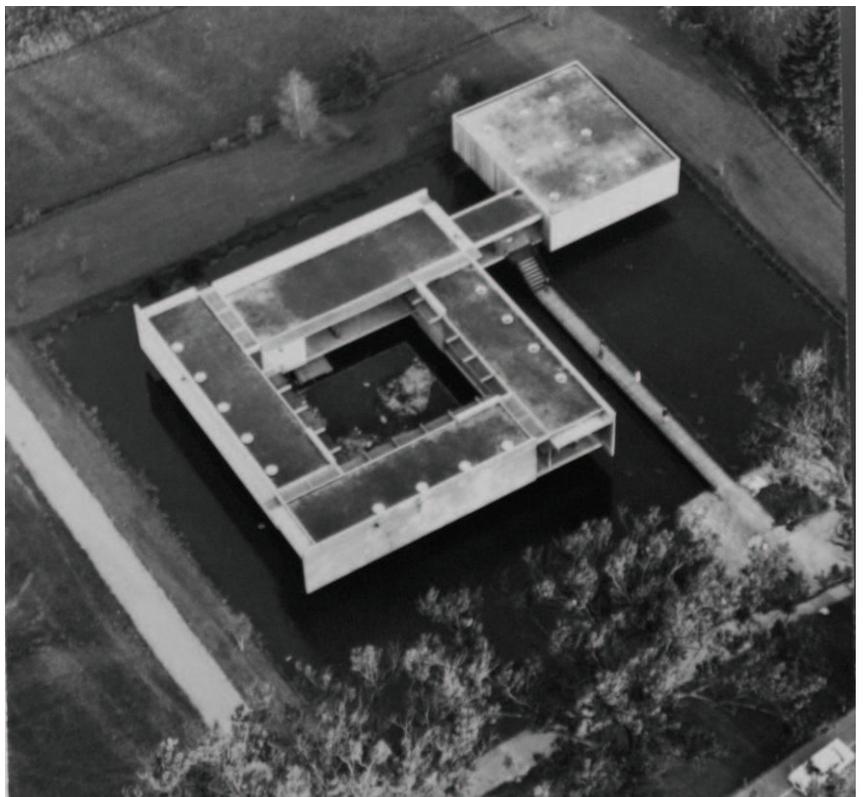


Abb. 201: Manfred Lehbruck, Federseemuseum in Bad Buchau, 1965-68, Ansicht aus der Vogelperspektive, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

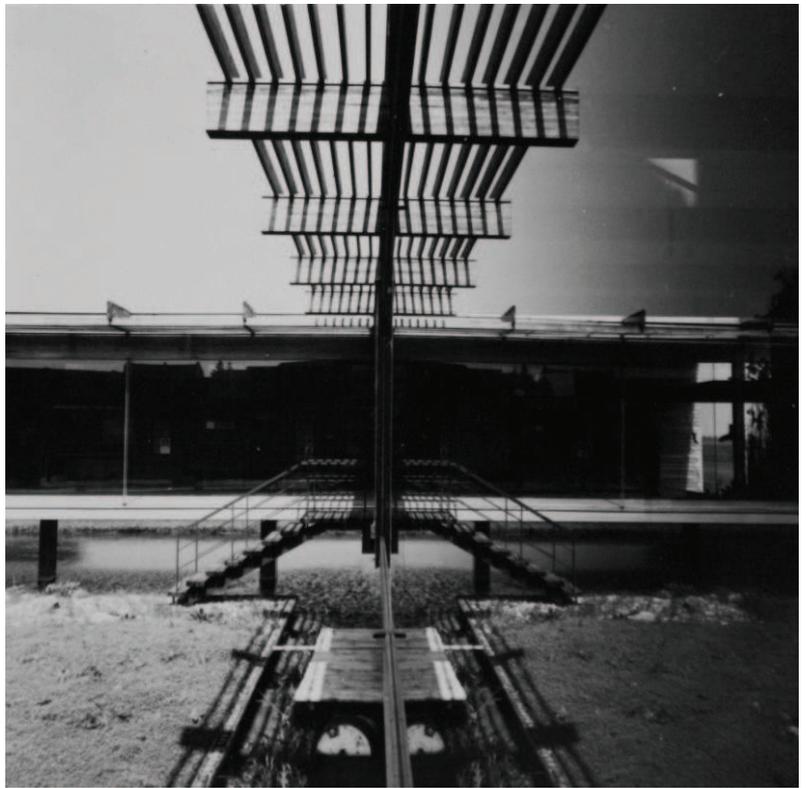


Abb. 202: Manfred Lehbruck, Federseemuseum in Bad Buchau, 1965-68, Ansicht der begehbaren Moorlandschaft im Atrium, Aufnahme aus den 1960er Jahren (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

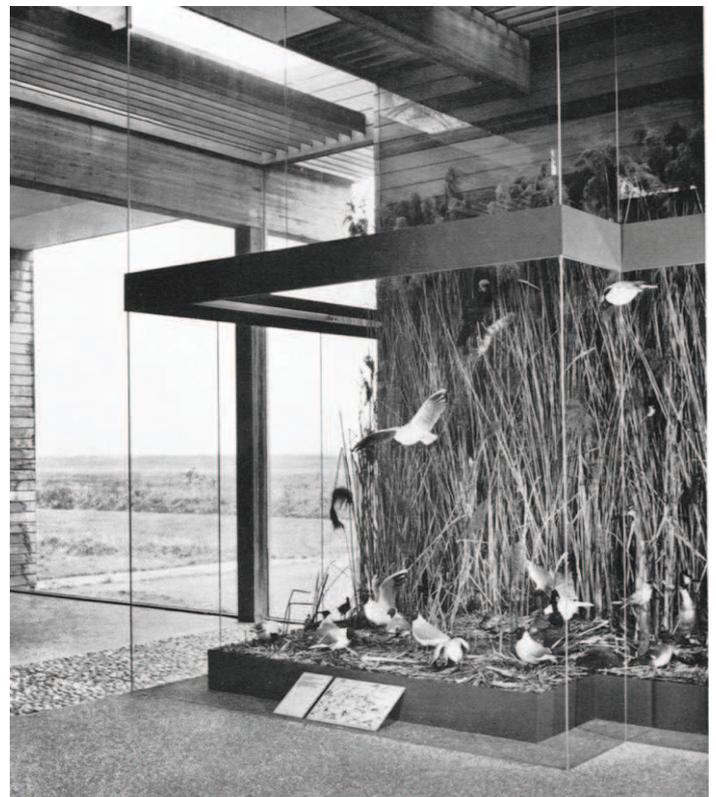


Abb. 203: Manfred Lehbruck, Federseemuseum in Bad Buchau, 1965-68, Vitrine mit Lachmöwenkolonie mit Ausblick in die Moorlandschaft, Aufnahme aus den 1960er Jahren (aus: Rieth 1969, Abb. 10)

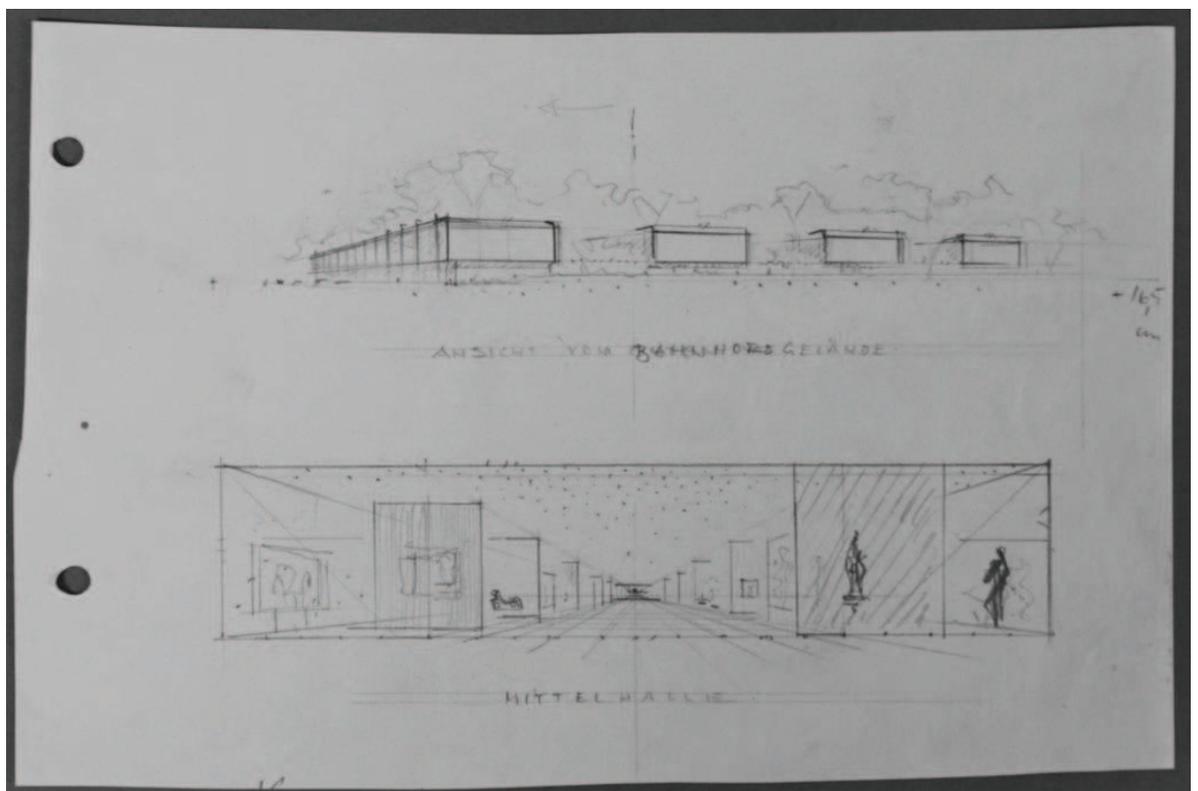


Abb. 204: Manfred Lehbruck, Entwurfszeichnung für den Neubau des Landesmuseums in Bonn, undatiert [1960] (SAAI)

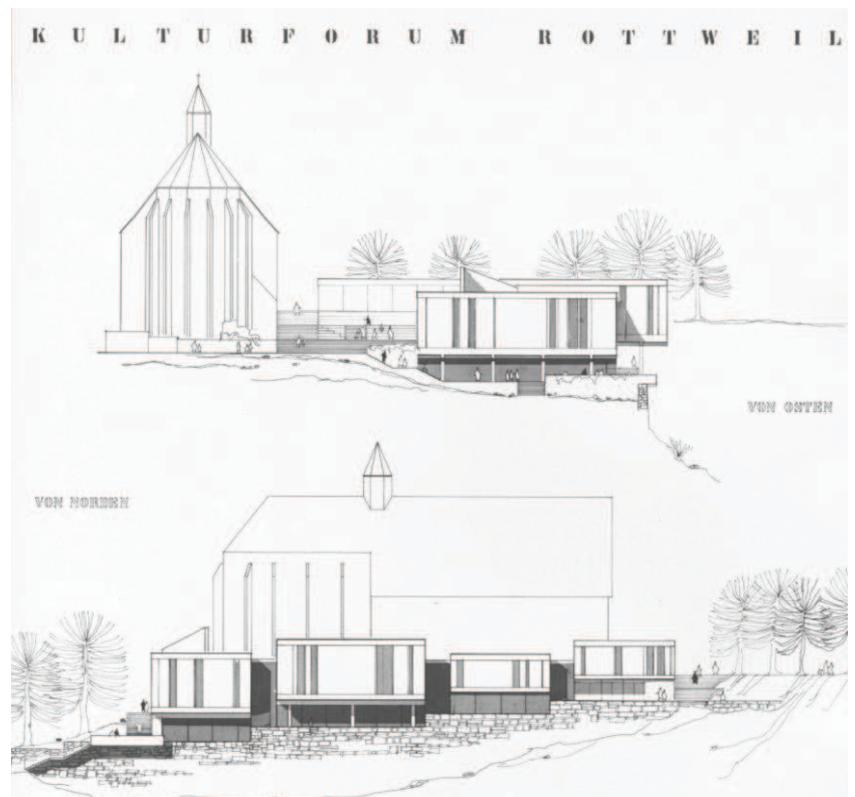


Abb. 205: Manfred Lehbruck, Entwurfszeichnung für ein geplantes Kulturforum in Rottweil, undatiert [1965] (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

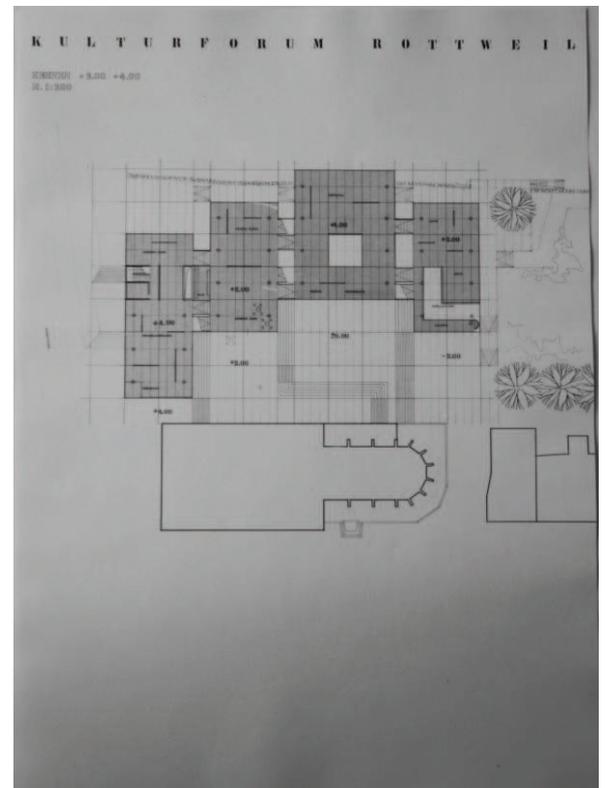
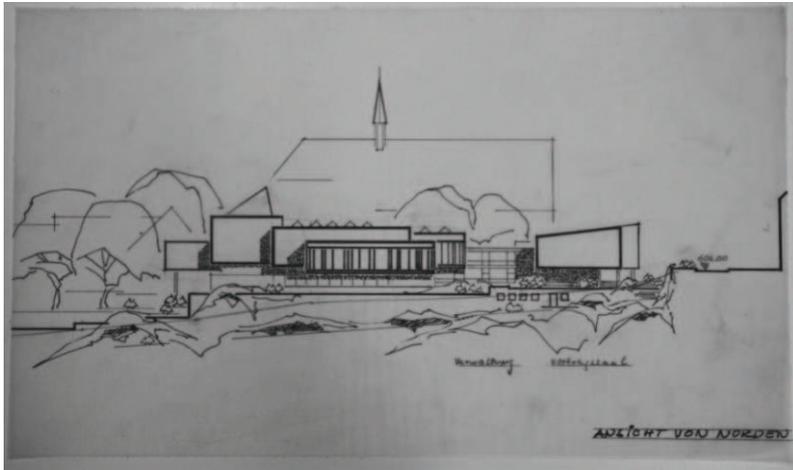


Abb. 206: Manfred Lehbruck, Entwurfszeichnung und Grundriss für ein geplantes Kulturforum in Rottweil, undatiert [1965] (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

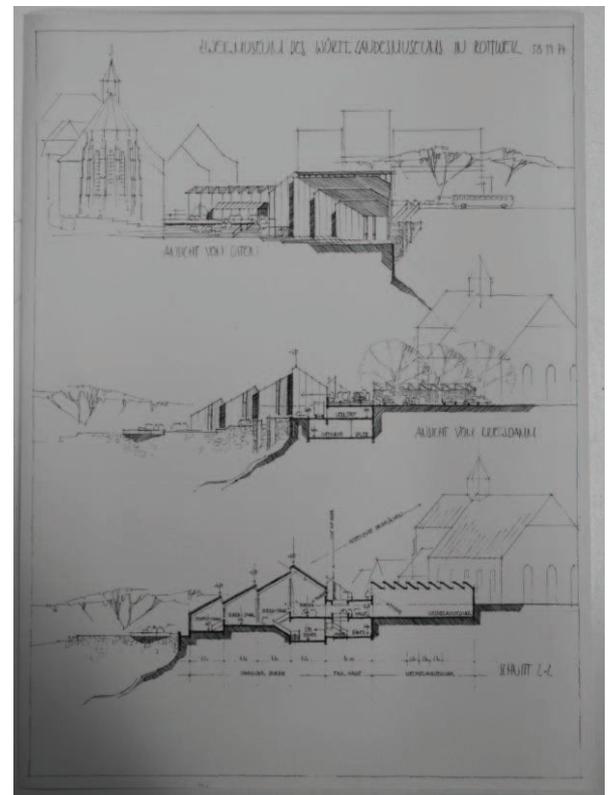
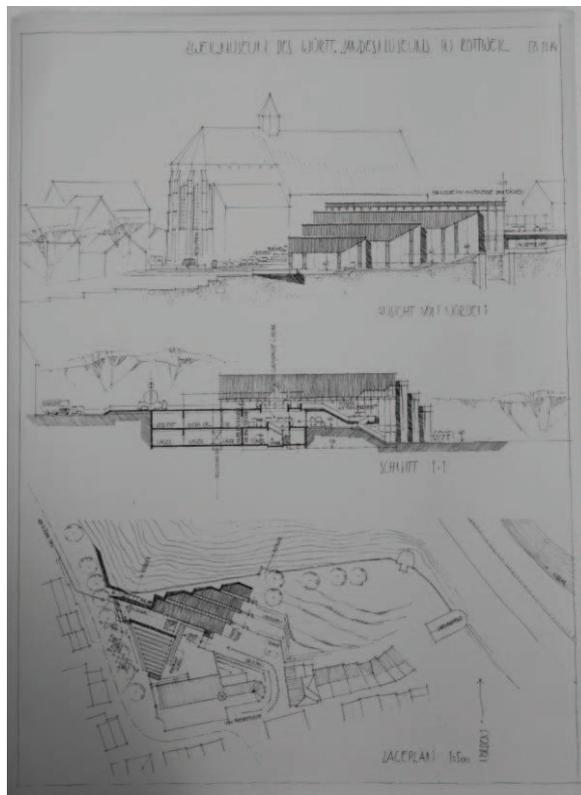


Abb. 207: Manfred Lehbruck, Entwurfszeichnung für ein geplantes Zweigmuseum des Württembergischen Landesmuseums in Rottweil, 1974 (Archiv Rotermund-Lehmbruck Karlsruhe)

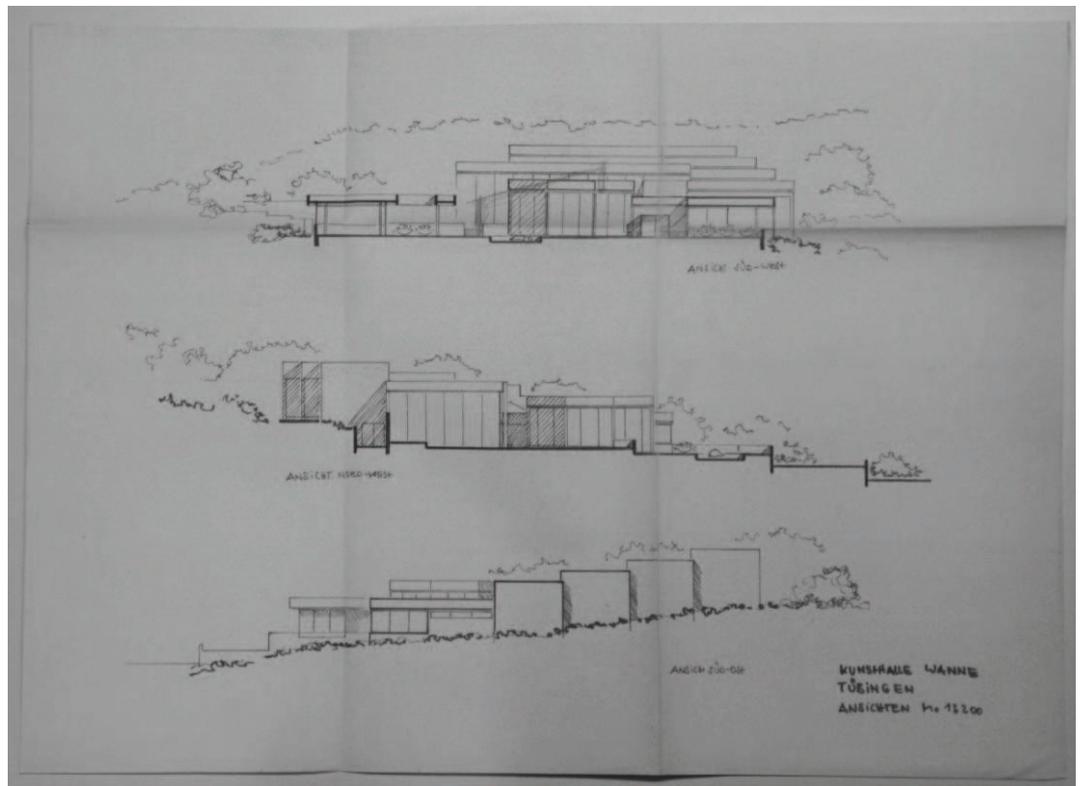


Abb. 208: Manfred Lehbruck, Entwurfszeichnung für die Kunsthalle Tübingen, undatiert (SAAI)

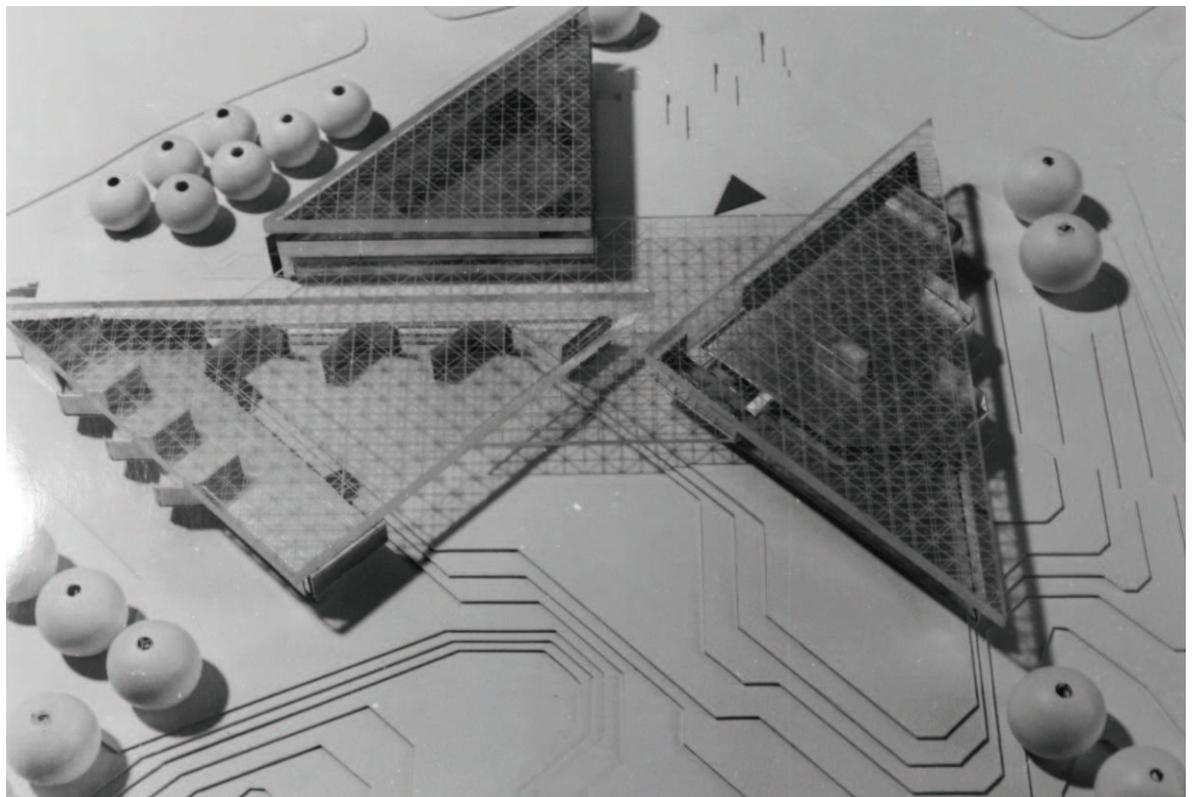


Abb. 209: Manfred Lehbruck und Klaus Hänsch, Kulturzentrum für Nikosia, Zypern, Photographie des Architekturmodells, Aufnahme aus den 1970er Jahren (Archiv Rotermund-Lehbruck Karlsruhe)

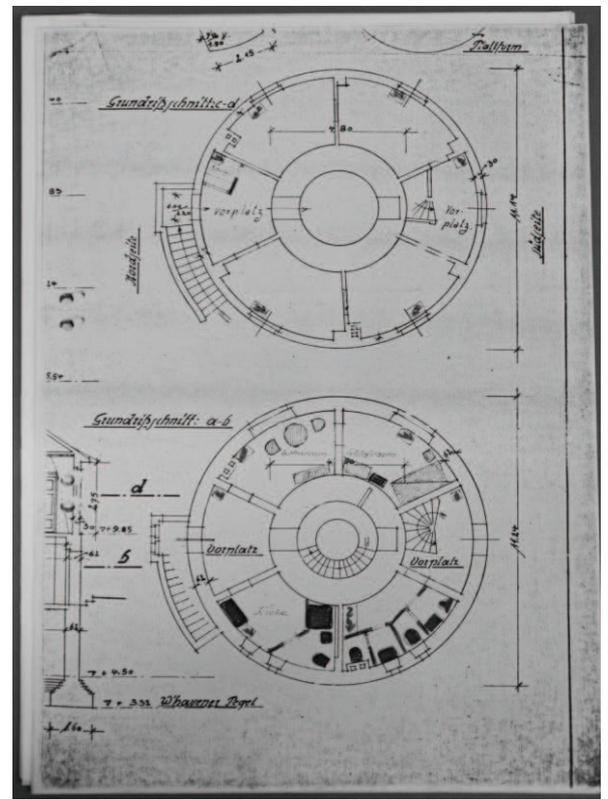
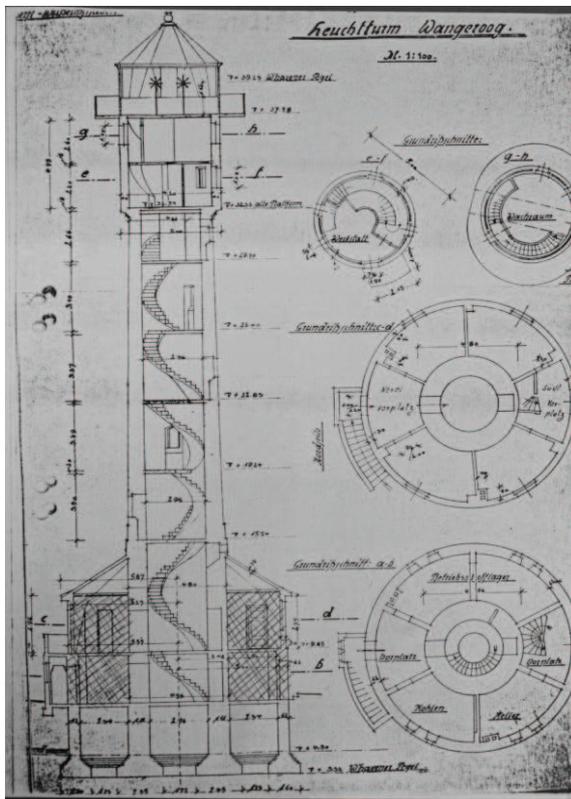


Abb. 210: Manfred Lehbruck, Planung zum Umbau des Wangerooger Leuchtturms, undatiert (SAAI)

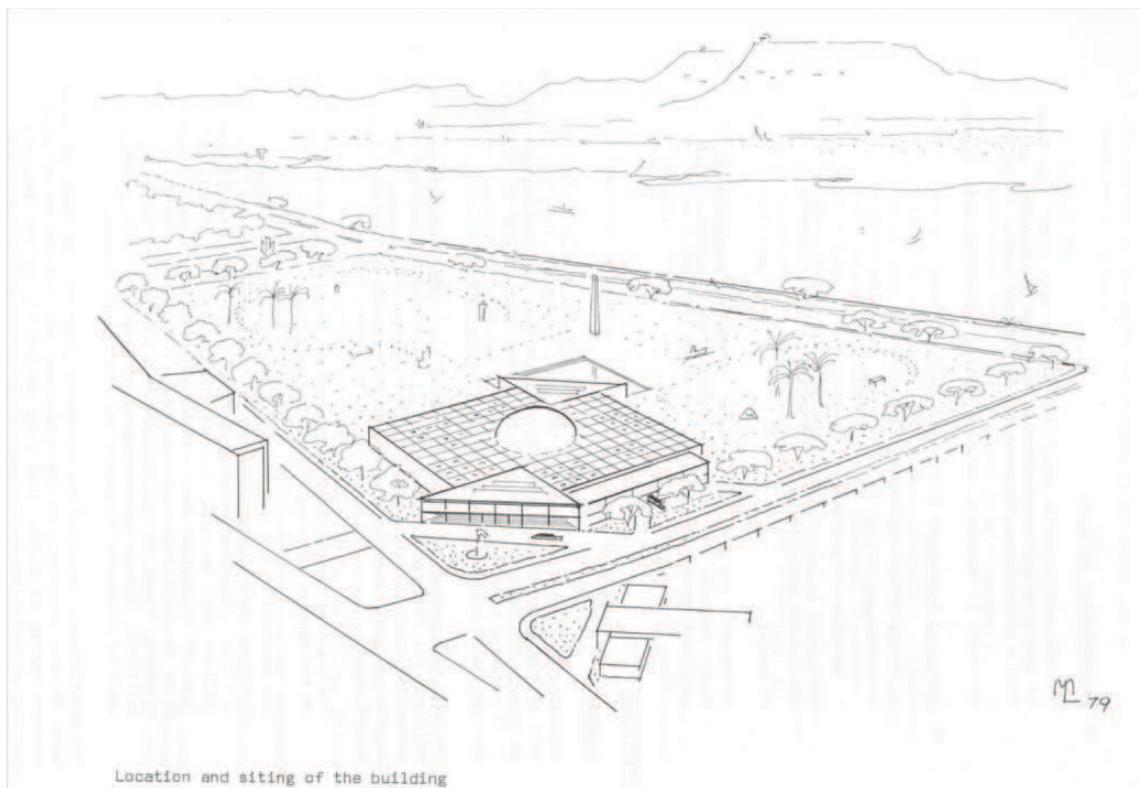


Abb. 211: Manfred Lehbruck, Entwurfszeichnung für das Nubia Museum in Ägypten, 1979 (aus: Lehbruck 1979/ 2, S. 32)

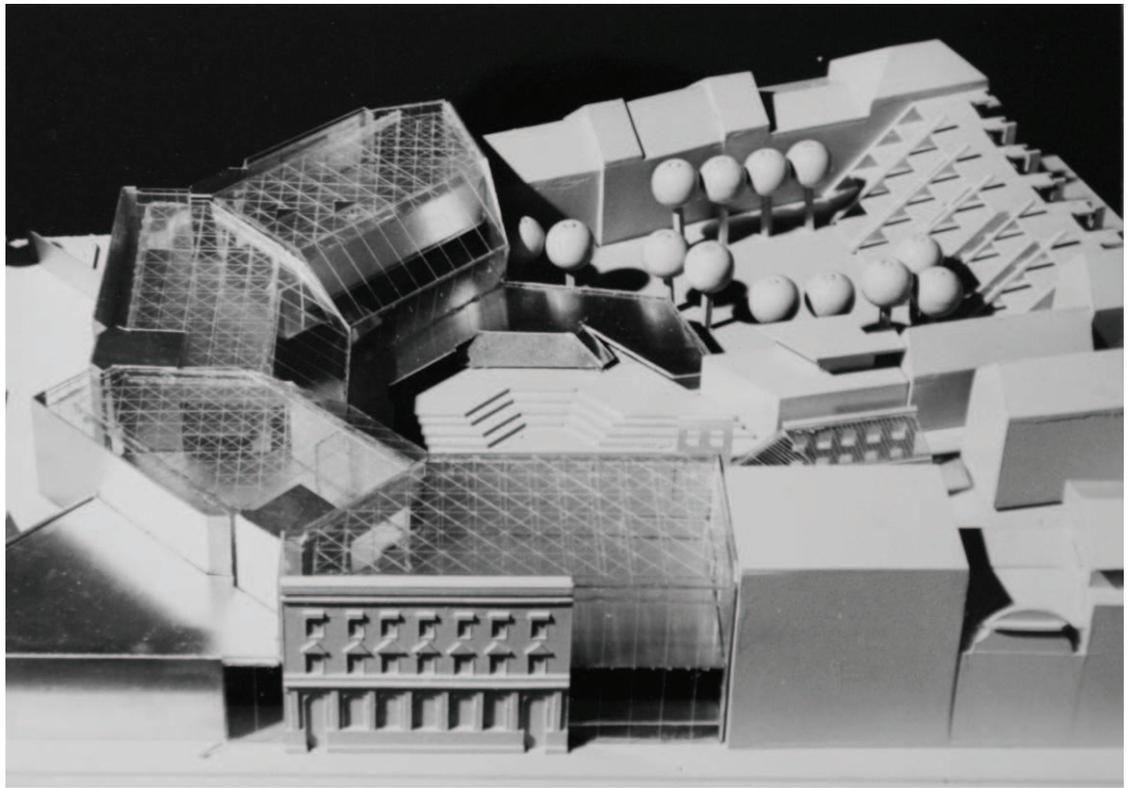


Abb. 212: Manfred Lehmbrock, Entwurf für den Neubau der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, undatiert [1980er Jahre] (Archiv Rotermund-Lehmbrock Karlsruhe)



Abb. 213: Ausstellung *Architecture of Museums* 1968 im Museum of Modern Art in New York, mit einer großen Photographie vom Lehmbrock-Trakt (Archiv Rotermund-Lehmbrock Karlsruhe, Photo: George Cserna)

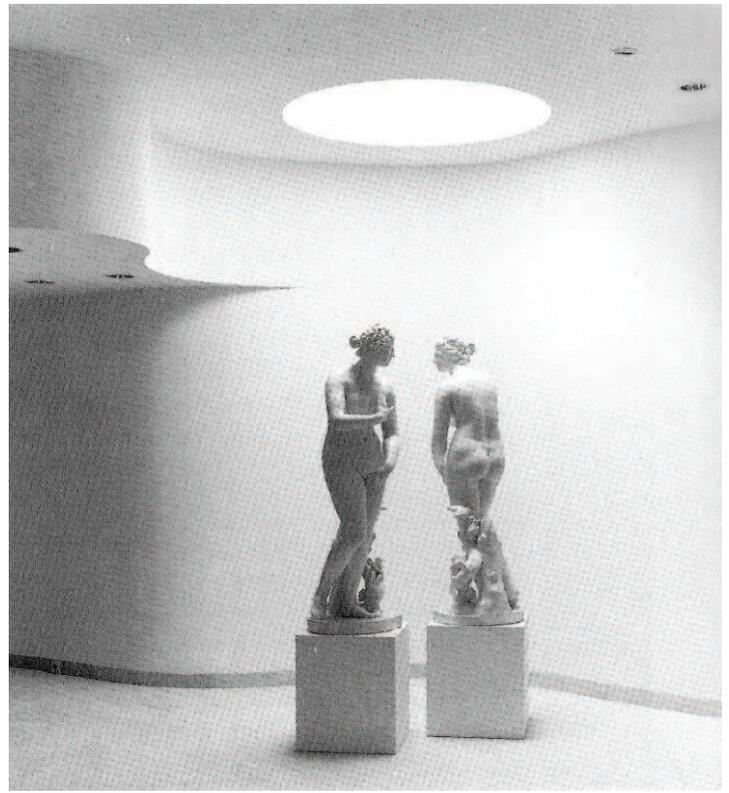


Abb. 214: Hans Hollein, Museum am Abteiberg in Mönchengladbach, 1982, runder Lichtschacht mit Skulpturengruppe von Giulio Paolini vor geschwungener Wand (aus: Pehnt 1986, S. 40)



Abb. 215: Bernhard Küppers, Museum Quadrat Bottrop
(<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1145519>, Abruf: 3.3.2014)



Abb. 216: Manfred Lehmbruck, Wilhelm Lehmbruck Museum
Duisburg, 1959-64, Innenansicht des leeren Lehmbruck-Traktes
(aus: Brockhaus und Leinz 1992, S. 11)

2. Lebenslauf

Lebenslauf

Rhea Rebecca Barg, geb. Schmitz

Geboren am 24. September 1981 in Herne

- | | |
|-----------|--|
| 1988-1992 | Besuch der Brenschenschule in Witten |
| 1992-2001 | Besuch des Schiller-Gymnasiums in Witten, Abitur
Während der 11. Klasse Besuch des Framlingham Colleges in Suffolk, England |
| 2001-2002 | Aufenthalt in Australien |
| 2002-2008 | Studium der Kunstgeschichte, der Klassischen Archäologie und der Englischen Philologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster |
| 2008 | Magistra Artium mit einer Arbeit über das Majolikahaus von Otto Wagner bei Dr. Candida Syndikus |
| 2005-2007 | Modulares Weiterbildungsstudium Kulturmanagement an der FernUniversität Hagen, Modulzertifikat |
| 2009-2010 | Direktionsassistentin in der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg |
| 2009-2015 | Promotionsstudium bei Prof. Dr. Jörg Martin Merz am Kunsthistorischen Institut der Universität Münster |
| 2011 | Gastkuratorin des Jahresprogramms des Fördervereins Aktuelle Kunst e. V. Münster |
| 2015 | Promotion über die Architektur des Duisburger Lehmbruck Museums an der Universität Münster |

Publikationen

- | | |
|------|--|
| 2014 | Ein Leben für die Kunst - der Architekt Manfred Lehmbruck, in: Dinkla, Söke (Hrsg.), Eine große Idee. 50 Jahre Lehmbruck Museum, Köln 2014, S. 120-125 |
| 2011 | Peter Dobroschke. Institutionskritik mit Augenzwinkern, in: F.A.K. '11, anlässlich des Jahresprogrammes 2011 des Fördervereins Aktuelle Kunst Münster, 5 Bde., Münster 2011, Bd. 2, ohne Paginierung |

3. Dank

DANK

DR. ERIC SEBASTIAN BARG DR. NORBERT BECKER ANDREAS BENEDICT YVONNE
BLUMENTHAL EVELYN BOESCH ELKE BREHM PROF. DR. CHRISTOPH BROCKHAUS
JULIA BUCHHOLZ DR. SÖKE DINKLA ILKA DÖNHOF KURT ERDMANN DR. GUDRUN
ESCHER MATTHIAS ESPER DR. CLAUDIA EUSKIRCHEN FRANK GOTTKE FRANK
HOVENBITZER DR. GERHARD KABIERSKE ANTJE KALCHER PETER KEFES CHRISTINA
KLITTICH DR. MARCO KIESER BERND KIRTZ HANNA KRAMPE DR. GOTTLIEB LEINZ
DR. KATHARINA BARBARA LEPPER LENA LEWALD LORENZ PROF. DR. JÖRG MARTIN
MERZ MARLIES MÜHLING MARGRIT MÜTSCH LARS NEBELUNG MARK NIEHOFF
CLAUDIA NIEMANN ULRIKE OPPEL DR. EMMI PANNENBECKER CHRISTINE
ROTERMUND-LEHMBRUCK RENATE ROTHKEGEL KARLPETER SCHMITZ GABRIELE
SCHMITZ-WIEMANN MAIKE SCHOLLE PROF. DR. ROLF SELBMANN JANA SELTMANN
DEN MITARBEITERN DES STADTARCHIVS IN DUISBURG PROF. DR. CANDIDA SYNDIKUS
DR. ANGELA THOMAS SCHMID VINCENT STEFAN VOß DR. SEBASTIAN WAGNER
MICHAEL WREHDE LYDIE YILMAZ

...UND ALLEN VERGESSENEN