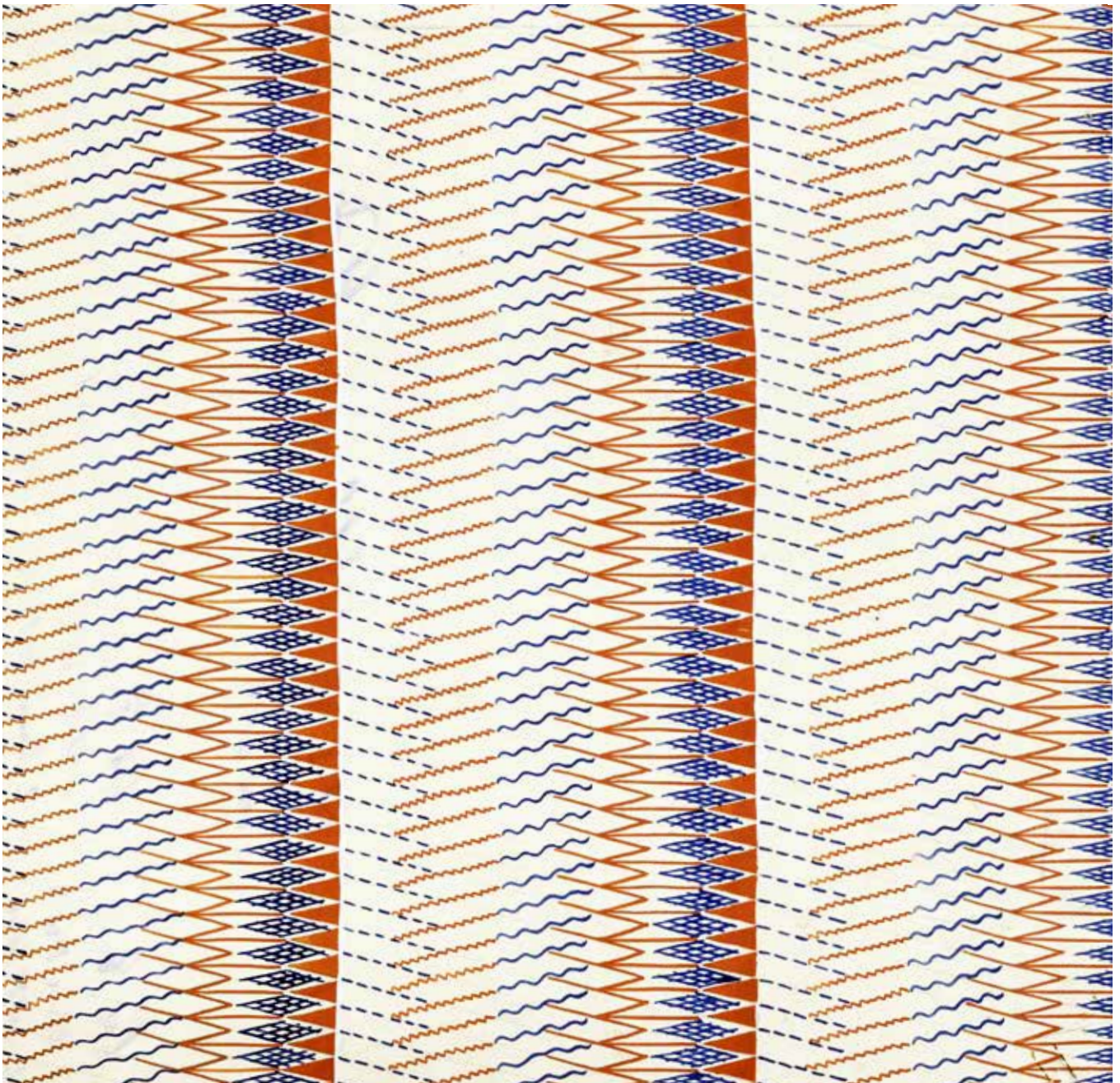


**mode und textil** / die modestadt frankfurt & margarethe klimt / textil und das werk richard liskers / lilly reich – sie zeigte frankfurt und der welt die moderne / die modesaison 1926/27 / was trug der modebewusste mann? / das weberschiffchen & ilse mays webstuhl / das neue mainz



## in dieser ausgabe

### 03 editorial

*Wolfgang Voigt*

### 04 thema

Modestadt Frankfurt? Brüche und Kontinuitäten  
*Ulrike May*

### 08 thema

Bei aller Masse – Zurückhaltung und Keuschheit  
*Grit Weber*

### 10 thema

Lilly Reich – Sie zeigte Frankfurt und der Welt  
die Moderne  
*Sabine Hock*

### 14 thema

Die Modesaison 1926/27  
*Christina Treutlein*

### 16 thema

Das „kleine Schwarze“ – und was trug der mode-  
bewusste Mann?  
*Peter Paul Schepp*

### 18 thema

Das Weberschiffchen von Ilse Mays  
Bauhaus-Webstuhl  
*Christina Treutlein*

### 20 städtebau

Das neue Mainz  
*Brigitte Oberle*

### 24 städtebau

Vergessenes Erbe – Die Mainzer Innenstadtplanung  
von Ernst May und Egon Hartmann  
*Roswitha Kaiser*



Das kleine Schwarze – Chanel's Original-  
zeichnung, veröffentlicht in der *Vogue*, 1926  
(© CHANEL SAS)

### 26 szene

Wie ein Haus zum Zuhause wird  
*Stephen Kerr*

### 28 ernst-may-gesellschaft / forum neues frankfurt

### 30 nachrichten

### 31 impressum



**Liebe Mitglieder und Freunde der ernst-may-gesellschaft,**

das Bauhaus auf allen Kanälen ... Auch im Sommer geht es weiter im Jubiläumsjahr. Das Neue Frankfurt war ein paralleler Schauplatz der Moderne, und wohl der wichtigste neben dem Bauhaus in Deutschland. Zwei der drei Frankfurter Ausstellungen, die aus Anlass des Bauhaus-Jubiläums das Neue Frankfurt in den Blick nehmen, können Sie noch besuchen: Im Deutschen Architekturmuseum Neuer Mensch, neue Wohnung. Die Bauten des Neuen Frankfurt 1925 – 1933 (bis 18. August) und im Historischen Museum Wie wohnen die Leute? Mit dem Stadtlabor durch die Ernst-May-Siedlungen (bis 13. Oktober).

Ernst May war die Schlüsselfigur des Neuen Frankfurt. Noch zu seinen Lebzeiten erschien 1963 die autorisierte Biographie, verfasst von Justus Bueckschmitt, dem Chefredakteur der Zeitschrift Neue Heimat. Gleich vorn im Buch findet man Mays Porträtfoto, ernst nach links blickend, dazu ein weißes Hemd mit kleinem schwarzen Querbinder oder Fliege, bei älteren Architekten seit den 1920er Jahren ein Muss – sie hob den Baukünstler ab von gewöhnlichen Herren, die ins Büro gingen. Etwas Besonderes ist das helle Anzugtuch mit dem noppenartigen Gewebe. Sportlich und doch tadellos angezogen, auch als älterer Herr, so stellte May sich dar.

Und damit sind wir mitten im Schwerpunkt des maybriefs 51, der die textilen Seiten des Neuen Frankfurt umkreist. Peter Schepp klärt uns über die damals vorherrschende Männermode auf. Seine Kopfbedeckungen bezog der elegante Frankfurter im Hutgeschäft von Gustav Kramer, dessen Sohn Ferdinand als Architekt und Designer im Neuen Frankfurt eine wichtige Rolle spielte. Ulrike May spürt den Tendenzen nach, die aus Frankfurt eine Modestadt machen wollten. Grit Weber schreibt über Richard Lisker, der an der Frankfurter Kunstschule Textildesign lehrte, und Sabine Hock über Lilly Reichs Wirken im Neuen Frankfurt.

Auf historischen Innenaufnahmen des eigenen Hauses der Familie May nahe der Siedlung Höhenblick erkennt man einen auf der Empore im Wohnraum aufgestellten Handwebstuhl. Christina Treutlein untersucht das davon übrig gebliebene Weberschiffchen und nimmt es zum Anlass für eine Recherche über Mays Ehefrau Ilse, eine u.a. bei Bruno Paul

ausgebildete Textilkünstlerin. Stephen Kerr erinnert uns daran, dass die Zeitzeugen für die frühen Jahre der Siedlungen des Neuen Frankfurt langsam aussterben, sodass wichtige Quellen unweigerlich versiegen. Er sucht daher Kontakte zu gesprächsbereiten langjährigen Bewohnern; wer ihm welche vermitteln kann, möge es bitte tun.

Den Schwerpunkt des dritten und letzten Teils unserer Serie über den späten May bildet die Stadt Mainz, wo May in der zweiten Phase des Wiederaufbaus für die Generalplanung zuständig war, wie Brigitte Oberle ausführt. Ergänzt wird dieser Artikel durch einen Beitrag von Roswitha Kaiser über Planungen von May und Egon Hartmann im Bereich des Kurfürstlichen Schlosses, die dazu führten, dass die von Eustache de Saint-Far, dem 1804 für Mainz eingesetzten Architekten Napoleons, stammende sogenannte Steinhalle wieder aufgebaut wurde. Normalerweise beherbergt sie archäologische Funde des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, ist derzeit jedoch provisorischer Sitz des rheinland-pfälzischen Landtags, solange dessen Umbau noch andauert.

Wolfgang Voigt  
Stellv. Vorsitzender der ernst-may-gesellschaft

# Modestadt Frankfurt? Brüche und Kontinuitäten

Von Ulrike May, Frankfurt am Main

Frankfurt als Modestadt? Heute unvorstellbar, aber sowohl in der Zeit des Neuen Frankfurt als auch während des Nationalsozialismus war das, wenn auch unter gegensätzlichen (politischen) Vorzeichen, kommunale Zielsetzung. Die Modefachfrau Margarethe Klimt spielte in diesem Zusammenhang eine entscheidende, wenn auch widersprüchliche Rolle



Margarethe Klimt,  
(Fotografie von Emy Limpert, um 1930,  
in Privatbesitz)

Margarethe Klimt wurde 1927 aus Wien als Leiterin einer neu gegründeten Modeklasse nach Frankfurt an die Kunstgewerbeschule berufen. Diese war 1922 aus der Verbindung der finanziell ruinierten Städler- und der ehemaligen Kunstgewerbeschule hervorgegangen und erfuhr unter dem Direktorat des Kunsthistorikers Fritz Wichert eine Neuausrichtung, wie sie vergleichbar auch andernorts in Angriff genommen wurde. Durch den Zusammenschluss der freien

und der angewandten Künste wollte man sowohl die künstlerische Ausbildung reformieren als auch eine grundsätzliche „Stilerneuerung“ einleiten, die sich auf das gesamte gesellschaftliche Leben beziehen sollte. Wichert sah in Frankfurt bald eine eigene, „ganz bodenständige Verwirklichung des Bauhausgedankens für Südwestdeutschland“ und hoffte auf enge Allianzen mit der Industrie, auch in den Bereichen Mode und Textil. Seit 1924 existierte unter der Leitung von Richard Lisker bereits eine erfolgreich arbeitende Abteilung für Textilkunst. Sie bestand aus einer Entwurfsklasse für Textilmuster und Werkstätten für Weberei und Stoffdruck. Der zusätzliche Aufbau einer Klasse für Mode erschien immer dringlicher, v.a. nachdem in Offenbach die Technischen Lehranstalten – Vorläufer der heutigen Hochschule für Gestaltung – mit ihrer Mode- und Textilabteilung immer mehr Schülerinnen anzogen und deren Modenschauen sowohl von der Frankfurter Gesellschaft als auch von der Fachwelt mit großem Interesse wahrgenommen wurden.

Seit 1926 hatte Fritz Wichert intensiv mit Margarethe Klimt verhandelt. Die in Wien und London in Modezeichnen, Schneidern und Kunststicken ausgebildete Klimt betrieb in der österreichischen Hauptstadt ein Schneideratelier mit angeschlossenem Schulbetrieb. Sie galt als „mit der modernen Bewegung vertraut“, auch da sie an Adolf Loos' Bauschule Kurse für Innenarchitektur besucht hatte.

Für Wichert war Mode eine Kunstform, die – wie der Tanz – der Erweiterung des menschlichen Ausdrucks diene. Andererseits wusste auch er um die merkantilen Interessen, die deren ständigen Wandel forderten. Dennoch hoffte er, dass durch die Ausbildung „allererster Modistinnen in Frankfurt, auf die Weise angefaßt, wie Frau Klimt es vorhat“, Einfluss auf die gesamte Damenkonfektion und das Frankfurter Schneidergewerbe genommen würde.



Das Neue Frankfurt, Heft 5, Mai 1929

Als Margarethe Klimt im April 1927 ihr Amt antrat, konkretisierte sie ihr Unterrichtskonzept und richtete die Werkstätten im Schulgebäude an der Neuen Mainzer Straße ein. 1929 wurden in der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* im Themenheft zur Kunstschule zwei Ausbildungsstränge – Modezeichnung und Modellschneiderei – des 3 bis 5 Jahre dauernden Lehrgangs vorgestellt. Die Fähigkeiten der Modezeichnerin sollten über modegebundene Zwecke hinaus auch im Theater, in der Gebrauchsgrafik und im Zeitungsbericht Anwendung finden. Die Schneiderei umfasste sowohl die Maßschneiderei als auch das „Serienmodell für die Industrieverwertung“ und die Theaterschneiderei.

Die Modeklasse entwickelte sich rasch „zum Sammelbecken für den weiblichen Teil der Schülerschaft“ und zur am stärksten frequentierten Klasse der Kunstgewerbeschule überhaupt. Trotz der damit verbundenen Zuspitzung der sowieso herrschenden Raumnot empfand Wichert diese Konzentration von Frauen in einer Klasse als Entlastung für den Gesamtbetrieb. Ob daraus Erleichterung sprach, dass sich die weiblichen Studierenden freiwillig auf eine frauentypische Ausbildung konzentrierten, bleibt offen.

Die Arbeitsergebnisse der Kunstgewerbeschule wurden alle zwei Jahre in Ausstellungen präsentiert und dort auch zum Kauf angeboten. In der großangelegten Schau von 1929 stellte nun auch die Modeklasse erstmals und sehr dominant in den Räumen des benachbarten Kunstvereins ihre Schöpfungen vor. Die beschränkte Fläche versuchte Klimt durch den Wechsel der Modelle in den Vitrinen sowie durch Modenschauen der Schülerinnen zu kompensieren. Auf

einem Programmzettel wurde die Demonstration „billiger modischer Serienkleider“ hervorgehoben.

Im Widerspruch zur Bedeutung der Modeklasse innerhalb der Kunstgewerbeschule, die sich auch in der Zuweisung großer Flächen im von Martin Elsaesser geplanten Schulneubau ausdrückte, steht die fehlende Überlieferung der Erzeugnisse aus dem Unterricht. Es sind keine Modelle oder Zeichnungen bekannt, ebenso wenig eigene Publikationen. Nur über Dokumente, Fotografien und Presseberichte ist eine sehr fragmentarische Rekonstruktion der damaligen Modeideen möglich.

Häufig fand die Modeklasse Erwähnung in Zeitungen und Illustrierten. Im Vorfeld der großen Ausstellung veröffentlichte *Das Illustrierte Blatt*, in Frankfurt in hoher Auflage verlegt und überregional vertrieben, den Bericht *Die Modestudentin* mit Fotografien von Paul Wolff. Auch Fritz Wichert nutzte in seinem Artikel zur Schule in *Die Form*, dem Organ des Deutschen Werkbunds, eine Fotoserie mit jungen Frauen, die beschwingt unter freiem Himmel ihre luftigen Kleider präsentierten. Die Gefälligkeit der Motive, unterstützt von einer Mode, die sich in dieser Zeit weg vom Garçonne-Stil hin zu „weiblicheren“ Formen veränderte, sowie eine gute Pressearbeit mögen diese Publizität befördert haben.

Margarethe Klimts Modevorstellung orientierte sich an der französischen Haute Couture. Nachdem sich Deutschland ab 1914 noch von dieser distanziert hatte, konnte man deren Vorreiterrolle im Verlauf der Zwanziger Jahre allmählich



Die Form, Heft 13, 1. Juli 1929

wieder akzeptieren. Zweimal jährlich unternahm Klimt Dienstreisen nach Paris, wo sie Modehäuser wie Patou und Chanel, Modeschauen, Stoffdruckateliers, z.B. das der Künstlerin Sonja Delaunay, und Stoffhändler besuchte. „Serienkleider“ fallen aus diesem Kontext deutlich heraus. Deren Berücksichtigung im Unterricht wirkt wie ein Zugeständnis an den Zeitgeist oder die Rechtfertigung, sich auch mit günstiger Alltagskleidung zu beschäftigen.

Aber besonders diese „billigen Serienkleider“ waren dem Frankfurter Schneiderhandwerk ein Dorn im Auge; die Zwangsinnung für die Damenschneiderei empfand deren Verkauf als ernste Bedrohung. Die Einführung von Abschlussprüfungen an der Kunstgewerbeschule – und das betraf nicht nur die Modeklasse – scheiterte tatsächlich am Einspruch der Handwerkskammern, die ihre Monopolstellung nicht aufgeben wollten und sich gegen eine „Akademisierung“ der Ausbildung wehrten.

1929 erhielt Margarethe Klimt nach zähen Verhandlungen einen Professorentitel. Als die Deutsche Meisterschule für Mode sie nach München abwerben wollte, appellierte Stadtrat Max Michel energisch an den Magistrat, dass die Modeklasse „die Zelle darstellt, von der aus ein Wiederauf-

stieg Frankfurts als Modestadt, so wie dies in früheren Jahrzehnten der Fall war, möglich und wahrscheinlich erscheint“. Auf welche Vergangenheit sich Michel hierbei genau bezog, bleibt unklar. In Deutschland galt Berlin mit seinen zahlreichen Modesalons und Verlagen, die in großen Auflagen Modezeitschriften herausbrachten, als Zentrum der Mode. Auch die dortige private Reimann-Schule etablierte sich früh als Pionierin im Bereich Mode und Textil. Frankfurt besaß allerdings eine gut funktionierende Bekleidungsbranche mit einem hohen Anteil an jüdischen Produzenten und Geschäftsleuten, deren Existenz jedoch bald vernichtet werden sollte.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Frankfurt bedeutete 1933 auch das Ende der reformierten Kunstgewerbeschule. Fritz Wichert und ein Großteil der Lehrer wurden umgehend entlassen oder beurlaubt. Klimt, seit 1932 verbeamtet, warf man u.a. eine „undeutsche Haltung in ihrer Mode“ vor. Ihre massive Gegenwehr führte jedoch nicht nur zur baldigen Aufhebung ihrer Beurlaubung. Neben der Wiederaufnahme der Leitung der Modeklasse, bald eine „Meisterschule für Entwurfsschneiderei“, sollte Klimt ein Konzept für ein „Städtisches Modeamt“ erarbeiten. Mit diesem persönlichen Prestigeobjekt des neuen Oberbürgermeisters Friedrich Krebs übertrug man die Idee, Frankfurt als „Modestadt“ zu etablieren, auf perfide Weise in den Nationalsozialismus. Erklärte Ziele waren nun, einen – nicht weiter definierten – „neuen deutschen Modestil“ zu entwickeln, der auch international konkurrenzfähig war, und die führende Rolle in Sachen Mode im Reich zu übernehmen. Neben ideologischen Aspekten ließen sich wirtschaftliche Ziele – wie die Unabhängigkeit von Exporten, die Verarbeitung „deutscher“ Materialien und die Belebung des Handwerks – mit dem seit 1935 geführten Titel Frankfurts als „Stadt des deutschen Handwerks“ bestens in Einklang bringen. Modeklasse und Modeamt waren verwaltungstechnisch zwar getrennt, arbeiteten jedoch aufs Engste zusammen.



Modellfotografien des Modeamtes am IG Farben Haus und vor der Römerstadt  
(Fotos: Kat. *Frankfurt Macht Mode 1933 – 1945*)

1936 erwarb die Stadt als repräsentativen Sitz für das Modeamt die Villa des jüdischen Kaufmanns Paul Hirsch, dem es zuvor gelungen war, sich und seine berühmte Musikbibliothek rechtzeitig nach London zu retten. Nach einem aufwendigen Umbau wurde das Haus, dessen moderngediegene Innenausstattung vermutlich von Klimt mitgeplant wurde, 1938 eröffnet.

Das Historische Museum Frankfurt rekonstruierte 1999 in der bemerkenswerten Ausstellung *Frankfurt Macht Mode 1933 – 1945* die Geschichte des Modeamtes u.a. anhand überlieferter Objekte wie Foliobände mit Presseauschnitten, Modefotografien, Zeichnungen, einige Accessoires oder aufsehenerregende Stiefeletten mit Absätzen aus Plexiglas; erhaltene Kleider sind weitgehend unbekannt.

Presseartikel und Modefotografien dokumentieren die vom Modeamt organisierten Ausstellungen und Modeschauen im In- und Ausland und damit dessen Modevorstellungen. Zwischen 1936 und 1940 gab Klimt zudem drei hochwertige Modemappen heraus, die den ideologischen Anspruch des Modeamts widerspiegeln, „[d]eutsche Modellkunst zu schaffen, in der Zeitempfinden einen sicheren Ausdruck findet und die vom Hauch des frisch aufgebrochenen Heimatbodens beflügelt ist“. Mit Entwürfen für Luftschutz- und Arbeitsdienstkleidung, Bauernkleidern oder einem Sonnenhut für den BDM versuchte man, sich an das System anzubiedern; tatsächlich aber bildeten diese Modelle eher die Ausnahme. Es dominierte, wenn auch mehrfach von kommunaler Seite kritisiert, die exquisite und elegante „Hochmode“. Mit einer gewissen Überraschung registriert man auch fotografische Inszenierungen der Modelle vor „moderner“ Kulisse, wie dem IG Farben Haus und der Siedlung

erst-may-gesellschaft e.V.

Römerstadt. Die Verwendung „neuer Werkstoffe“ wie das Plexiglas war zwar der steigenden Materialknappheit geschuldet, führte aber bei der Verarbeitung zum „gläsernen“ Absatz zu einer extrem modernen Erscheinung.

Die wechselhaften Bemühungen, Frankfurt als „Modestadt“ zu etablieren, scheiterten allerdings sowohl in der Weimarer Republik als auch im Nationalsozialismus an den damit verbundenen hohen Ansprüchen sowie der politischen Realität. Bald fielen die Gebäude der Schule und des Amtes den Bomben zum Opfer. 1943 endete Margarethe Klimts seit 1927 weitgehend nahtlos verlaufene Karriere in Frankfurt mit ihrer Rückkehr nach Wien. Ab 1947 wurde das Institut für Modeschaffen, heute die Frankfurter Schule für Bekleidung und Mode, als Nachfolgeeinrichtung aufgebaut. Im Gedächtnis der Mainmetropole spielt die Geschichte der Mode heute keine Rolle.

### Die Autorin

Ulrike May arbeitet als freie Kunsthistorikerin in Frankfurt am Main und ist Mitbegründerin der ernst-may-gesellschaft.



### Zum Weiterlesen

Almut Junker u.a. (Hg.): *Frankfurt Macht Mode 1933 – 1945*, Begleitbuch zur Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt. Marburg 1999; Ulrike May, Margarethe Klimt, in: [www.frankfurter-personenlexikon.de](http://www.frankfurter-personenlexikon.de).

# Bei aller Masse – Zurückhaltung und Keuschheit

Von Grit Weber, Frankfurt am Main

Mode, Haushalt und Interieurs – überall kommen Textilien als Vorhang- oder Polstergewebe, Wandbespannungen, Teppiche und Bekleidungsstoffe zum Einsatz. Die industrielle Produktion ermöglicht hohe Stückzahlen und der Einsatz von Maschinen beschleunigt den raschen Wechsel der Angebote: Qualität und Beschaffenheit von Garnen und Stoffen, ihre Spinn-, Web- und Wirktechniken, ihre Garnfarben und Prints. Textilien prägen den Zeitgeschmack und das modische Empfinden maßgeblich. Sie haben großen Einfluss auf die Wirkung von Innenräumen, können Raumteiler sein und ganze Fenster- und Wandflächen dynamisieren, oder sie halten sich dezent im Hintergrund und lassen anderen den Vortritt.

## Das Textil der Zwischenkriegsjahre und das Werk Richard Liskers

Auch im Neuen Frankfurt ist der Bedarf an Heimtextilien für die Ausstattung der neuen Siedlungswohnungen hoch. Darüber hinaus verlangen die kommunalen wie privatwirtschaftlichen Großbauten eine Ausstattung mit Textilien. Gleichwohl ist das Heimtextil in der historischen Betrachtung um das Neue Frankfurt eine wenig beachtete Gattung.

Warum ist das so? Nur wenige Musterproben haben sich aus Frankfurter Werkstätten in den Depots der Museen erhalten. Die Unternehmensarchive der IG-Farben, obgleich ein wichtiger Player in den 1920er Jahren, was den Bereich neuer Färbetechnologie betrifft, sind nicht erschlossen. Vieles fiel dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer oder wurde einfach verbraucht, verdrängt und fortgeworfen. Auf historischen Fotografien, die die neuen Innenraumentwürfe zeigen, treten die Textilien, wenn überhaupt abgebildet, nur dezent in Erscheinung; durch die Abbildung in Schwarzweiß ist zudem die Information über Farbgestaltung und Oberflächentextur kaum mehr vorhanden. Für die Analyse der Architektur des Neuen Frankfurt fehlt es glücklicherweise nicht an Originalen, für die Analyse ihrer Innenarchitektur hingegen schon.

## Richard Lisker und die Industriemoderne

Ein Gestalter ist uns dennoch durch verschiedene Personal- und Institutionenarchive wie auch durch eigene Publikationen greifbar geblieben: Richard Lisker (1883 – 1955). Lisker

wurde bereits im Oktober 1924 Lehrer an der Frankfurter Kunstschule und war zunächst für die allgemeine Vorbereitungsabteilung verantwortlich. Später leitete er die Textilklassen, zu der auch die Werkstätten Stoffdruck und Weberei gehörten, in denen Marianne Uhlenhuth und Anne Wever unterrichteten, und die – ähnlich wie am Bauhaus – zu den ökonomisch erfolgreichsten Abteilungen der Schule wurden. Die Krefelder Seidenindustrie war deshalb an Lisker interessiert und versuchte ihn für ihre Unternehmungen abzuwerben. Nach der Machtübernahme und dem erzwungenen Rückzug Fritz Wicherts aus dem Direktorengeschäft der Frankfurter Kunstschule übernimmt Lisker im April 1934 die Leitung der Lehrinstitution, die nun wieder als Kunstgewerbeschule geführt wird. Vor seiner Frankfurter Zeit war er bereits Inhaber der Werkstätten für Flächenkunst in Naumburg und entwarf Stoffe für die Deutschen Werkstätten Hellerau. Hieraus hat sich in der Neuen Sammlung München ein Muster erhalten, im Chicago Institut of Arts gibt es zwei weitere Muster von ihm aus dieser Zeit. Im September 1926 unterzeichnete er einen Entwerfer-Vertrag mit der Pausa AG in Mössingen. (siehe Abbildung Cover)

Lisker war Werkbundmitglied und nahm mit eigenen Möbelentwürfen an der Stuttgarter Werkbundschau 1927 teil. Für die Werkbund-Publikation *Innenräume*, die auch zwei seiner Möbelentwürfe enthält – Stühle und einen zierlichen Schreibtisch –, verfasste er den Text *Über Tapete und Stoff in der Wohnung*. Zwei Jahre später lieferte er den Entwurf eines großen Knüpft Teppichs für die Internationale Weltausstellung



in Barcelona. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass Lilly Reich, die für Barcelona die künstlerische Leitung des deutschen Ausstellungsteils innehatte, Lisker aus der Zusammenarbeit im Werkbund und aus Frankfurt gekannt hat. Für die Frankfurter Adlerwerke und deren Automobilausstattung war Lisker dann ab Dezember 1930 beratend tätig; außerdem zog ihn Hans Poelzig als Ausstattungsberater für den Neubau des IG Farben-Verwaltungsgebäudes heran.

So eindeutig das Arrangement Liskers mit der NS-Politik nach 1933 ist – er war langjähriges SA-Mitglied und wird später als Mitläufer eingestuft –, so prägte er durch seine Tätigkeit als Leiter der Textilabteilung der Frankfurter Kunstschule, durch seine erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Industrie und durch seine publizistischen Texte entscheidend die Rolle und Bedeutung des Textils für den modernen Innenausbau mit. Als Direktor der Kunstgewerbeschule ab 1934 ist Lisker zum Profiteur der neuen Politik geworden, und gerade in diesem Zwielicht können wir ihn durchaus als typischen Vertreter der deutschen Industriemoderne zwischen den Weltkriegen sehen. Deren Gestaltungshaltung erfährt mit zunehmender nationalsozialistischer Gleichschaltung nicht durchweg einen ästhetischen Bruch, sondern wird auch durch das Amt für Schönheit der Arbeit, das als Nachfolgeinstitution des Werkbundes von der NS-Führung installiert wurde, als „formschön“ und „zweckmäßig“ beworben und empfohlen.

### Die keusche Wand als Prinzip der Innenraumgestaltung

Waren noch vor dem Ersten Weltkrieg starke Farben und komplexe Dekore gefragt, fand danach in der Textilgestaltung ein ästhetischer Wechsel statt. Die Muster werden dezenter, die Farben heller, die Gestalter wenden sich dem gewebten Material und seiner Bindung zu und entwickeln Stoffe, die sich gegenüber dem Raum zurückhaltend, ja gleichsam passiv verhalten. Auch Lisker vermerkt noch 1933 in einer der letzten Ausgaben der Werkbundzeitschrift *Die Form*: „Der Architekt will ruhige Flächenwirkung erzielen, er will heute den Stoff sozusagen ‚naturell‘ wirken lassen in seiner Webart und Farbe, in seinem Fall. So kommt es, daß das Jacquardmuster mit starker und komplizierter Zeichnung fast ganz verschwunden ist und dafür das zurückhaltende, einfache und klare Schafmuster verwandt wird, bei dem die Kultur im Material, in der Farbe und Bindung liegt.“ Wir können dies auch als das Vorherrschen der Architektur gegenüber den tradierten Materialien des Innenraums deuten und finden diese Haltung parallel in der Ablehnung der Tapete, die im Neuen Frankfurt erst durch Hans Leistikows Gestaltung als monochrome und nur mittels einer kleinteiligen, als Textur beschreibbaren Musterung auf den Markt kommt. Wassily Kandinsky unterstützt 1929

Richard Lisker,  
Stühle, 1927  
(Foto: Werkbundausstellung *Die Wohnung*)



Richard Lisker,  
Schreibtisch, 1927  
(Foto: Werkbundausstellung *Die Wohnung*)



ebenfalls diese Zurückhaltung in einem Plädoyer für die kahle Wand, die später für die bildende Kunst zum Vorläufer des White Cube werden wird: „Die Idealwand (...), an der nichts zu sehen ist. Die egozentrische, die ‚an und für sich‘ lebende, die sich behauptende, die keusche Wand.“ Diese unberührte „keusche“ Wand war das ideale Prinzip des Wohnraums der Zwischenkriegsmoderne, die sich ohne große Wechsel bis in die 1960er Jahre hinein hielt, bevor sie dann endlich durch neue großflächige Dekore, starke Farbkontraste und bewegende Zeichnungen in den Stoffen und Tapeten des Pop abgelöst wird.

Fast scheint es so, dass die Egozentrik der Architektur und somit das Vordringen des Konstruktiven in den Innenraum über Jahrzehnte das Mittel gegen das Altern der Moderne war und heute eben diese Moderne in der Gefahr steht, zu einem ästhetischen Stil reduziert zu werden.

### Die Autorin

Grit Weber ist nach ihrem Studium der Kunstgeschichte und Kulturanthropologie und langjähriger journalistischer Arbeit seit 2015 stellvertretende Direktorin und Kuratorin für Design, Kunst und Medien am Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main.



# Lilly Reich – Sie zeigte Frankfurt und der Welt die Moderne

Von Sabine Hock, Frankfurt am Main

Nur ungefähr drei Jahre verbrachte sie in Frankfurt und doch war diese Zeit entscheidend für ihre weitere Karriere. Als Ausstellungsgestalterin des Messamts kam die damals schon bekannte Berliner Innenarchitektin und Designerin Lilly Reich 1923/24 in die Mainstadt. Hier lernte sie den Architekten Ludwig Mies van der Rohe kennen, mit dem sie künftig eng zusammenarbeiten sollte. Lange nur als dessen Partnerin wahrgenommen, gilt Reich heute als eigenständige Architektin und Designerin, die die Moderne in den von ihr gestalteten Ausstellungen international präsentierte. Auch ist sie eine der prominentesten „Bauhausfrauen“, obwohl sie nur kurz an der legendären Kunstschule unterrichtete

Lilly Reich, geboren am 16. Juni 1885 in Berlin, absolvierte nach dem Besuch des Lyzeums eine Ausbildung zur Kurbelstickerin. Die Kurbelstickerei, eine damals weit verbreitete Technik zur Verzierung von hochwertiger Damenkleidung und -wäsche sowie von Heimtextilien, aber auch Paramenten, Taufkleidern und Uniformen, wird oft als Zeichnen mit der Nähmaschine beschrieben und erforderte handwerkliche Fähigkeit. Zeit ihres Lebens behielt Lilly Reich eine besondere Vorliebe für textile Materialien, die in ihrem Werk stets eine wesentliche Rolle spielten.

Die Angaben in der Literatur zur weiteren Ausbildung von Lilly Reich sind spärlich und teilweise widersprüchlich. Allgemein gilt sie als Schülerin von Else Oppler-Legband, einer heute fast vergessenen Designerin, die wiederum bei Henry van de Velde, Josef Hoffmann und Peter Behrens ausgebildet worden war und ab etwa 1903/04 ein Atelier für künstlerische Frauenkleidung am Kaufhaus Wertheim in Berlin leitete. Möglicherweise war Oppler-Legband dort die Ausbilderin von Lilly Reich und vermittelte ihrer Schülerin den Kontakt zu Hoffmann. Jedenfalls ging Reich 1908 nach Wien, um bei Hoffmann in der Wiener Werkstätte zu arbeiten. Spätestens 1911 nach Berlin zurückgekehrt, bekam sie erste Aufträge, u. a. über Dekorationen für Wertheim und Schaufenstergestaltungen für die Elefanten-Apotheke sowie schließlich für die Innenraumgestaltung von zwei Zimmern in einem Jugendheim in Charlottenburg (1911), womit sie den Durchbruch als Innenarchitektin schaffte.

Für die Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* in Berlin 1912, deren künstlerische Leitung bei Else Oppler-Legband lag, entwarf Lilly Reich eine Arbeiterwohnung. Wohl aufgrund dieser Entwürfe wurde sie 1912 in den Deutschen Werkbund (DWB) aufgenommen. Künftig arbeitete sie noch enger mit Oppler-Legband, aber auch mit Hermann und Anna Muthesius zusammen. Für die Kölner Werkbundaussstellung 1914 gestaltete Reich einen kleinen „Wohnraum“ in der Abteilung „Raumkunst“ und einen „Schaufenstergang“ im „Haus der Frau“, wo sie auch Maschinenstickereien zeigte. Mit ihrem Atelier für Innenraumgestaltung, Dekorationskunst und Mode, das sie noch 1914 in Berlin eröffnet hatte, überstand sie die Krisenjahre des Ersten Weltkriegs, indem sie es zu einer Schneiderei umfunktionierte, eine Meisterin anstellte und selbst Stoffe entwarf. 1919 präsentierte sie ihre wahrscheinlich erste eigenständige Ausstellung *Kunsthandwerk in der Mode* im damaligen Kunstgewerbemuseum (dem heutigen Gropius-Bau) in Berlin.

Als erste Frau wurde Lilly Reich 1920 in den Vorstand des Deutschen Werkbunds aufgenommen. In der nächsten Zeit profilierte sie sich als Ausstellungsgestalterin, u. a. mit einer Wanderausstellung des Werkbunds für die USA 1920/21. Inzwischen hatte die 1919 neugegründete Frankfurter Messe eine Kooperation mit dem Werkbund gesucht. Bereits zur Herbstmesse 1921 war das Haus Werkbund von Fritz Voggenberger auf dem Frankfurter Messegelände eröffnet worden, das „ganzjährig zum Zentrum der frühen



Lilly Reich, 1914,  
(Foto: G. Engelhardt, Bauhaus-Archiv Berlin)

Gestaltungsdiskussion“ in der Mainstadt werden sollte (Klaus Klempe). Eine eigens gegründete Werkbund-Kommission beim Messamt hatte – wie Messedirektor Josef Modlinger damals schrieb – zur Aufgabe, „sowohl den der Arbeit des Deutschen Werkbundes zu Grunde liegenden Gedanken wie den messtechnischen Erfordernissen für die wirksame Eingliederung des Kunsthandwerks Rechnung zu tragen.“ Von der Jahresversammlung des DWB im Juni 1922 nominiert, sollte Lilly Reich als Mitarbeiterin des Messamts für die Ausstellungen des Hauses Werkbund bald nach Frankfurt kommen. Umgehend suchte das Messamt für sie nach einer Wohnung nebst Atelier, was angesichts der Wohnungsnot in der Stadt nicht ganz einfach und aufgrund der rasant fortschreitenden Inflation auch nicht billig war. Am 22. Oktober 1922 ließ sich das Messamt zur Anmietung entsprechender Räume für Lilly Reich in einem entstehenden städtischen Neubaukomplex an der Braubachstraße/Ecke Fahrgasse vormerken. Im Laufe der Bauzeit und der Verhandlungen bis zum 15. Januar 1923 verdoppelte sich die Jahresmiete für das Messamt von 100.000 auf 200.000 Mark.

Wohl im Laufe des Jahres 1923 übernahm Lilly Reich erste Aufgaben in Frankfurt, u. a. die Schaufenstergestaltung an der Front des Hauses Werkbund zusammen mit Richard L. F. Schulz und Ferdinand Kramer. Der gebürtige Frankfurter Kramer, damals ein junger, arbeitsloser Architekt, beschäftigte sich infolge der allgemein schlechten Auftragslage hauptsächlich mit Entwürfen von Metall- und Haushaltsobjekten (wie dem Kramer-Ofen) und Kleinmöbeln, die er in Ausstellungen des Werkbunds zeigte, wodurch er vermutlich Lilly Reich kennengelernt hatte. 1924 unternahmen Reich und Kramer gemeinsam eine Reise in die Niederlande und nach England, um das Neue Bauen zu studieren. Um diese Zeit traf Kramer in Berlin eine Schülerin von Lilly Reich, Beate Feith, die er später heiratete. Die angehende Modedesignerin soll damals auch erste Hüte für Hut-Kramer, das renommierte Fachgeschäft von Kramers Eltern in Frankfurt, entworfen haben; später, nach der Emigration in die USA 1938, arbeitete Beate Kramer als Dress Designer für amerikanische Kaufhäuser wie Macy's und Bloomingdale's.

Spätestens 1924 übersiedelte Lilly Reich ganz von Berlin nach Frankfurt in den städtischen Neubau in der Fahrgasse 43, wo das Messamt im ersten Stock und im Dach-

geschoss die Räumlichkeiten für Reichs Wohnung und Atelier (mit einer Gesamtfläche von 155 Quadratmetern) angemietet hatte. Die Stickerin und Weberin Alen Müller, die Lilly Reich in der neuen Wohnung besuchte, schwärmte noch aus der Erinnerung: „Ich kam zum ersten Male in meinem Leben... in eine moderne Wohnung... Aber was ich dort sah: helles Holz, ganz glatte, klare Linien, einfach alles gestaltet, keinerlei Schnörkel oder Zierrat an den Möbeln... und dabei doch kostbar wirkend. Ich war restlos begeistert und beglückt“ (zit. nach Sonja Günther, *Lilly Reich*, 1988, S. 18).

In der Fahrgasse eröffnete Reich dann auch 1924 eine Nähstube für Wäsche, Blusen und Kleider, wie die im Frankfurter Institut für Stadtgeschichte erhaltene Karteikarte im Gewereregister belegt. Es war also, anders als es in der Literatur immer heißt, kein Atelier für Ausstattungs-gestaltung und Mode, das sie in Frankfurt führte. Entwürfe für Haute-Couture-Modelle waren von Lilly Reich wohl kaum zu erwarten. Es war eher Alltagsmode, allerdings hochwertige und oft handgefertigte Stücke, die sie, offenbar mit mehreren Mitarbeiterinnen, in ihrer Werkstatt herstellte. Auf der Basis ihrer handwerklichen Ausbildung hatte Reich konsequent ihren Stil entwickelt, auch und gerade in Modefragen, in denen sie ihr Credo bereits 1922 in der Zeitschrift *Die Form* veröffentlicht hatte: „Die Arbeit, die der Mode dient, muß den Vorbedingungen der Lebensform folgen, den Anforderungen der Zeit entsprechen.“ Das moderne Straßenkleid etwa sei ein „Beispiel für eine gefundene Form“, für die „gute organische Lösung einer Typisierung“. Das klingt nach Nähen für ein neues Leben. Lilly Reich entwarf – nicht nur in ihrer Frankfurter Zeit – Kinderkleider und Damenwäsche, beschickte regelmäßig Ausstellungen mit ihrer Mode, zeigte etwa eine handgearbeitete Bluse 1925 auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Monza und veröffentlichte von ihr entwickelte Muster für Maschinenstickereien. Auch bot sie in ihrem Frankfurter Atelier Studentenurse zum Anfertigen von Kleidung und Wäsche, im Musterzeichnen und Sticken an. Als angestellte Ausstellungskuratorin und -gestalterin arbeitete Lilly Reich hauptberuflich für das Messamt und dessen Präsentationen im Haus Werkbund. Zusammen mit Ferdinand Kramer und Robert Schmidt, dem Direktor des städtischen Kunstgewerbemuseums, organisierte sie aber auch die Übernahme der Ausstellung *Die Form* aus Stuttgart, die dann ab 21. September 1924 in Frankfurt zu sehen war. Reich wollte der Schau einen eigenen Raum für das Bauhaus hinzufügen und schrieb deswegen an Walter Gropius, der prompt Möbel, Keramiken und Metallarbeiten aus Weimar nach Frankfurt schickte. Letztlich markierte diese Ausstellung in Frankfurt die Wende vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit. Im selben Jahr gestaltete Kramer

das neue Reisebüro der Hapag am Kaiserplatz und kurz darauf schufen er und Reich die Inneneinrichtung für das Verkehrsbureau des Messeamtes Frankfurt und der Hamburg Amerika Linie im Hauptbahnhof. Kramers schlichte und geradlinige Gestaltung des Reisebüros in der Innenstadt soll eine Kontroverse in der Lokalpresse ausgelöst haben, wodurch Ernst May auf den Frankfurter Kollegen aufmerksam geworden sei. Im November 1925 wurde Kramer von May, mittlerweile Stadtbaurat, in dessen Team ins Hochbauamt geholt.

Lilly Reich dagegen hätte gern einen anderen an Mays Stelle gesehen, und zwar Ludwig Mies van der Rohe, für dessen Berufung zum Stadtbaurat sie sich allerdings vergeblich eingesetzt hatte. Sie und Mies sollen sich durch ihre Arbeit in Frankfurt 1924/25 kennengelernt haben. Inzwischen war Lilly Reich offenbar enttäuscht, weil sie sich größere und erfüllendere Aufgaben in ihrer Frankfurter Tätigkeit für den DWB erhofft hatte, zumal sich das Programm des Hauses Werkbund mit seinen hohen Qualitätsansprüchen in der „widrigen Wirklichkeit“ nicht durchhalten ließ, wie Messedirektor Modlinger in einem Artikel zum Abschied der Ausstellungsmacherin in der *Frankfurter Zeitung* vom 24. September 1926 andeutete. Durch den Kontakt zu Mies van der Rohe eröffneten sich Lilly Reich neue Perspektiven.

Zunächst aber verließ sie Frankfurt mit einem Paukenschlag: Mit der Herbstmesse am 26. September 1926 wurde die von Lilly Reich geschaffene Ausstellung *Von der Faser zum Gewebe* in der Festhalle eröffnet. Am Tag darauf lobte die *Frankfurter Zeitung* in ihrem Morgenblatt, die Schau führe die Entstehung von Textilerzeugnissen „in vorbildlicher Sachlichkeit“ vor Augen. Tatsächlich war das Konzept, nur Materialien und Techniken, nicht aber das Endprodukt in den Mittelpunkt einer Ausstellung zu stellen, neu und außergewöhnlich. Auch bestach die Präsentation durch die ebenso klare wie attraktive Gestaltung eines an sich eher spröden Themas. So wurde die Frankfurter Schau zum Prototyp für die großen Ausstellungen von internationalem Rang, die Lilly Reich künftig präsentierte.

Von Frankfurt aus wandte sich Lilly Reich zunächst nach Stuttgart, wo sie die legendäre Werkbund-Ausstellung *Die Wohnung* auf dem Weißenhofgelände unter der Leitung von Mies van der Rohe 1927 wesentlich mitgestaltete. Wieder in Berlin führte sie ihr Atelier weiter, mit dem sie sich mehr und mehr auf Entwürfe und Gestaltungen für Ausstellungen und Inneneinrichtungen spezialisierte – mit großem Erfolg. Schon für die Textilausstellung *Mode der Dame* in Berlin 1927 schuf sie zusammen mit Mies das aufsehenerregende Café Samt und Seide. Später über-



Ausstellung *Von der Faser zum Gewebe*, 1926 (Foto: Archiv Messe Frankfurt)

nahm sie die alleinige künstlerische Leitung für den deutschen Beitrag auf der Weltausstellung in Barcelona 1929, für die Mies den berühmten deutschen Pavillon errichtete, und für die Deutsche Bauausstellung in Berlin 1931 richtete sie in der Abteilung *Die Wohnung unserer Zeit* zwei Wohnungen im Boardinghaus ein, zeigte ein von ihr entworfenes Erdgeschosshaus und gestaltete die Materialienschau. Im Werk von Ludwig Mies van der Rohe, mit dem sie bis zu seiner Übersiedlung nach Amerika 1937/38 eine Arbeits- und wohl auch Lebensgemeinschaft verband, sollen viele Anregungen und Entwürfe auf sie zurückgehen, angeblich auch der legendäre Stuhl für das Haus Tugendhat in Brunn (1930). Zu Beginn des Jahres 1932 wurde Lilly Reich von Mies an das Bauhaus in Dessau geholt, wo sie die Leitung der Ausbauwerkstatt und der Weberei übernahm. Schon bald nach dem Umzug des Bauhauses nach Berlin im Herbst 1932 wurde sie vom Berliner Magistrat zum 31. Dezember 1932 – und damit noch vor Schließung des Bauhauses 1933 – entlassen. In der NS-Zeit arrangierte sich Reich bis zu einem gewissen Grad mit dem Regime, wirkte etwa an der Berliner Ausstellung *Deutsches Volk – deutsche Arbeit* von 1934 mit, bei der sie für die Abteilung Glas, Keramik und Porzellan verantwortlich war. Ab Ende der 1930er Jahre erhielt sie nur noch kleinere Aufträge, meist für private Wohnungsausstattungen, mit denen sie sich halbwegs über Wasser halten konnte. 1943 wurden ihr Atelier und ihre Wohnung in Berlin zerstört.

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann Lilly Reich mit einem Atelier für Architektur, Design, Textilien und Mode in Berlin neu. Sie engagierte sich für die Neugründung des Deutschen Werkbunds und übernahm 1945 einen Lehrauftrag für Raumgestaltung und Gebäudelehre an der Hochschule für bildende Künste in Berlin, den sie jedoch wegen einer schweren Erkrankung bald wieder aufgeben musste. Im Dezember 1947 ist Lilly Reich im Alter von 62 Jahren in ihrer Heimatstadt Berlin gestorben.

### Die Autorin

Dr. Sabine Hock, Germanistin, lebt als freie Autorin in Frankfurt. Sie ist Chefredakteurin und Mitherausgeberin des Frankfurter Personenlexikons [www.frankfurter-personenlexikon.de](http://www.frankfurter-personenlexikon.de), eines Projekts der Frankfurter Bürgerstiftung in Kooperation mit der Frankfurter Historischen Kommission.

Foto: Georg Dörr



# Die Modesaion 1926/27

Von Christina Treutlein, Frankfurt am Main

## Ein Streifzug durch die Modethemen des Beiblatts *Aus dem Reich der Frau* der *Frankfurter Nachrichten*

„Der Mann hat sich längst zur schlichten Sachlichkeit gefunden und wir sind auch [...] einfacher, gesünder, mit einem Wort vernünftiger in der Kleidung geworden. Wohl verschwand mit dieser Vernunft das malerische, die Frau gleich einem Märchen umdichtende Gewand der Vergangenheit, aber es liegt wiederum in der tieferen Natur der Sache –, wir wollen dem Manne keine Märchen mehr bedeuten, höchstens in Feierstunden, im übrigen wollen wir gute, werktätige Kameraden werden, in Interessensgemeinschaft und gleichem Arbeitsziel dem Manne vereint.“

Mit den Schlagwörtern Natur, Sachlichkeit und werktätige Kameraden operierend, gibt sich die Autorin des Artikels *Mode und Zeitgeschichte* (17.10.1927) als moderne Frau zu erkennen, die nach einer neuen Frauenrolle jenseits des Haushalts sucht. Im Gegensatz zur heute heiß geführten Genderdebatte, damals aber als besonders fortschrittlich und leicht provokant aufzufassen, spricht sie von sich als dem „Kameraden“. Doch überwiegend befassen sich die Artikel der Beilage *Aus dem Reich der Frau* mit klassischen Frauenthemen wie Kindererziehung, Alltagspsychologie und der Frage, wie man eine gute Haus- und Ehefrau werde. Lediglich vereinzelt werden hier Fragen rund um die allein-stehende oder die berufstätige Frau erörtert. Auch die Befähigung einer Frau zum universitären Studium ist wiederholt Anlass zur Diskussion.

Ein fester Bestandteil der wöchentlichen Beilage für die Frau sind die Modeartikel von Elfriede Sturm. Auch sie zeichnen in den Jahren 1926/27 ein eher traditionelles Frauenbild. Die hier vorgestellte Mode ist weiblich, die Damen tragen Kleider und Röcke. Selbst beim Sport wie Rodeln, Tennis und Golf umspielen Röcke ihre Beine. Nur eine Frau auf Skiern trägt eine Hose. Doch bei genauerem Hinsehen entdeckt man aus der Herrenmode entliehene Details. Dies sind schmale Krawatten und kleine, einer Fliege ähnliche Schleifen.

Elfriede Sturms Artikel sind immer ähnlich aufgebaut. Im Zentrum steht eine große Skizze, auf der knabenhafte junge und schlanke Damen die im Text besprochene Mode tragen. Die Gesichter sowie die Umgebung sind nur angedeutet,

sodass der Fokus ganz auf der Kleidung liegt. Thematisch orientieren sich die Artikel an der Jahreszeit: Wintersportkleidung in den kalten Monaten, ein Pendant gibt es im Sommer mit leichter Kleidung. Ebenso ist die Auswahl der besprochenen Stoffe saisonal geprägt. Während die Materialien wechseln, bilden die Schnitte eine Konstante, so als sei die Vorlage nur unterschiedlich gefüllt. Gleiche Schnitte für die Winter- und Sommerkollektionen verdeutlichen die dominante Modelinie, welche nahezu alle Charakteristika der typischen Mode der 1920er Jahre aufweist: eine tiefe Taille, welche zumeist durch einen breiten Gürtel mit großer Schnalle betont wird. Die Röcke, häufig mit Kellerfalten oder Plissee, bedecken durchgängig das Knie, die Ober-teile sind weit. Sie sind entweder hochgeschlossen mit einer Schleife am Hals gebunden oder sie haben tiefe Aus-schnitte. Die verwendeten Materialien sind überwiegend weich und fließend. Oftmals sind die Stoffe einfarbig. Unter den Mustern dominieren geometrische Formen wie Streifen, Karos oder Zacken. Pelze und Felle bilden einen beliebten Kontrast zu den reduzierten Formen. Zu festlichen Anlässen oder außerhalb des Hauses trug die Dame einen Hut. Hochaktuell war der eng anliegende Filzhut, der vielmehr einer Haube gleicht, die tief in das Gesicht gezogen den ganzen Kopf bedeckt. Neu war das Kostümkleid: „Das Kostüm-Kleid ist wirklich eine eigenartige Schaffung, dessen Originalität darin besteht, daß es über ein nur vorge-täushtes Jäckchen verfügt; ein Jäckchen, das nur über den Vorderteil geht.“ (Elfriede Sturm, 24.4.1927)

Die Schnitte wiederholen sich und sind übertragbar auf die Kleider zu den verschiedensten Anlässen. Elfriede Sturm nahm sich jede Woche ein Thema vor, welches sie in ihrem Artikel behandelte und an welchem sie den Fragenkatalog zu Material, Farbe, Applikationen und der am besten geeigneten Körperform abarbeitete. Themen sind das Sport-kostüm, die Frühjahrsbekleidung, das Hauskleid, die Wäsche, das Borten- und Fregoi-Kleid, die Brautmode (mit Cape-Schleier), die einfachen Kleider sowie Complets und Kostüme für die verschiedenen Jahreszeiten. Auch einzelne Bestand-teile eines Outfits wie Blusen, Volants, Schürzen und Westen sind Themen für ganze Artikel, ebenso die angesagten Materialien Wolle, Moiré, Pelze, Samt, Strick und Taft.



Damenmode im November 1926  
(Abb.: *Frankfurter Nachrichten*, Beiblatt *Aus dem Reich der Frau*, 21.11.1926)

Neben Elfriede Sturms Modeartikeln gibt es in der Beilage „Aus dem Reich der Frau“ noch sehr kurze Artikel von W.U. oder R.H., denen ebenfalls eine Zeichnung beige stellt ist. Hier werden zumeist Accessoires besprochen. Darunter sind Schlauch- und Stulpenkrägen, Hüte, gestreifte Halstücher, Regenmäntel, Westen, Überschuhe, Taschen, Muffs und Schmuck. Empfehlungen gibt es zu Farben, Mustern und Materialien wie auch zu Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Kleidungsstücken. Zudem wird den Leserinnen nahe gelegt, für welchen Anlass sich die Stücke eignen: z. B. die neu aufkommenden flachen Damenschuhe, die nur vormittags oder zu sportlichen Anlässen getragen werden sollten. Heute würden wir es Upcycling bzw. Nachhaltigkeit nennen, wenn die Autorinnen den Frauen Tipps gaben, wie sie einen alten Pelzmantel umarbeiten oder schon etwas abgetragene Blusen unter einer schicken Weste verstecken können.

Unweit der Modeartikel gesellen sich die Anzeigen der Frankfurter Bekleidungsgeschäfte. Sie geben einen guten Überblick zum Anschaffungspreis der besprochenen Modeartikel. Im Bekleidungsgeschäft Hermann Wronker in der Leipziger Straße in Frankfurt kostete ein Kleid zwischen 16,75 und 29,50 Mark, Damenschuhe zwischen 9,95 und 15,95 Mark. Als Vergleichsgröße sei der Arbeitermonatslohn von circa 200 Mark erwähnt.

Auch außerhalb der Beilage für die Frau wird das Thema Mode behandelt, was die Bedeutung der Mode in der Stadt Frankfurt widerspiegelt: *Ein Modekapitel für den Herrn* (1.5.1927), *Von der Kultur des Kleidens* (17.4.1927), *Mode und Zeitgeschichte* (17.10.1927). Einen ausführlichen Bericht gab es über die Frühjahrsmesse 1927 im Haus der

Moden. Obwohl hier keine Bilder beigelegt wurden, welche Auskunft über die Schnitte geben, sind in den verwendeten Materialien Parallelen zu den Artikeln von Elfriede Sturm festzumachen. In der Konfektionsmode dominieren eine knabenhafte Linie und Materialien wie Wolle und fließende Seide. Gewebte Stoffe traten auf der Messe in den Hintergrund.

Influencer, die heute auf Instagram und YouTube in kurzen Filmen zumeist Kleider und kosmetische Produkte testen und empfehlen, gab es bereits in den 1920er Jahren. Zwar ohne bewegtes Bild, dafür aber von einem Foto lächelt die Dame mit modischem Pagenschnitt und offensichtlich nur mit einer Halskette bekleidet über die Schulter der Leserin verführerisch zu. Die Dame heißt Sonja und ist die „erste Modekönigin Deutschlands“. Sie empfiehlt das Haarentfernungsmittel „TAKY“, denn „die elegante Kleidung genügt nicht zur Vollkommenheit einer schönen Frau. Eine Dame, die ihre Körperpflege vernachlässigt, [...] kann keinen Anspruch darauf erheben, elegant zu sein.“



Damenmode im Dezember 1926  
(Abb.: *Frankfurter Nachrichten*, Beiblatt *Aus dem Reich der Frau*, 12.12.1926)

# Das „kleine Schwarze“ – und was trug der modebewusste Mann?

Von Peter Paul Schepp, Frankfurt am Main

1926 schuf Coco Chanel das „kleine Schwarze“ – es verkörperte in den sogenannten Goldenen Zwanzigern das neue modische Selbstbewusstsein der Frau. Bis heute wirkt es gleichermaßen streng wie sinnlich. Was konnte die Männermode dem rebellischen Symbolcharakter dieses weiblichen Klassikers entgegensetzen?

Bis Mitte der 1920er Jahre konnte sich die Frau eine neue Unabhängigkeit in Lebensweise und Kleidungsstil erobern. Bereits die letzten Kriegsjahre hatten der weiblichen Emanzipation einen deutlichen Schub verliehen, der sich auch auf die Bekleidung auswirkte. Die überlangen Röcke der voran gegangenen Epochen, die Rüschen und Volants und wagenradgroßen Hüte waren schlichten alltagstauglicheren Formen gewichen. Die Bewegungsfreiheit am Arbeitsplatz, beim Sport oder beim Autofahren spielte in den Nachkriegsjahren für die Mode eine wachsende Rolle. Für die Neue Frau schuf Coco Chanel 1926 das „kleine Schwarze“, als Schwarz bei Frauen noch für Trauerbekleidung stand. Mit diesem einfachen Entwurf gab Chanel der Trägerin „mehr Raum, sich selbst zu definieren“. In dem seit 1867 international erscheinenden Modemagazin *Harpers Bazaar* hieß es damals: „Seit dem Krieg lässt sich die Tendenz nicht leugnen, dass man den Frauen Kleider gibt, die weniger wichtig sind als ihre Trägerinnen.“

Die *Vogue* wagte für das kleine Schwarze sogar den Vergleich mit Fords schwarzglänzendem T-Modell („Chanel's Ford“): Beide waren originell, preiswert und praktisch und wirkten dabei auf unprätentiöse Weise elegant. Eleganz und Bewegungsfreiheit waren zuvor nicht vereinbar. Vor allem repräsentierte die neue Mode ein Konzept, das breiten Bevölkerungsschichten zugänglich war. Auch in der Bekleidungsbranche hatte die Massenproduktion begonnen. Die prêt-à-porter-Mode gewann an Bedeutung, denn sie ermöglichte es, Designermode industriell zu fertigen und in Standardgrößen anzubieten. Zum ersten Mal wirkte sich der Kleidungsstil der arbeitenden Bevölkerung auch auf das Modebewusstsein aus. Mode avancierte zum Lebensgefühl – zunächst bei Frauen und schließlich auch bei Männern. Hollywoodstars und später auch die Stars der europäischen Kinowelt machten die neue Mode bekannt und begehrenswert.

Die Männerwelt der Kriegs- und Nachkriegszeit ließ sich von dem wachsenden modischen Selbstbewusstsein der Frauen zunächst nicht mitreißen. In den frühen 1920er Jahren blieb die Mode für den Mann jedenfalls noch konservativ, man vertraute auf Anzüge und Zylinderhüte. Der Anzug, der heutzutage für eine gewisse Förmlichkeit steht, gehörte damals noch viel eher zum Alltag. Mindestens genauso selbstverständlich war der lückenlose Gebrauch von Hüten. Der Durchschnittsmann der 20er Jahre begnügte sich tagsüber mit einem einfachen Freizeitanzug. Entweder trug er dazu einen Homburg mit hochgezogener eingefasster Krempe oder einen Strohhut oder sogar eine sportliche Schirmmütze. Tagsüber prägten eher hellere Anzüge in Abgrenzung zur dunklen Abendgarderobe das Stadtbild.

Noch Anfang des 20. Jahrhunderts trug man zu förmlichen Anlässen tagsüber den steifen Cutaway. Dieser Anzugtyp mit den abgeschnittenen Ecken hatte sich aus dem Gehrock entwickelt. Abends ging der Herr im Smoking, mit Mantel, Hut, Handschuhen und Gehstock, die älteren Herren auch im Frack. Die Hosen des konservativen Anzugs waren gerade und schmal geschnitten. Mitte der 1920er wurden die Hosenbeine extrem breit, sodass sie flatterten. Die Schuhe waren schwarz und glänzend.

1925 kam der Stresemann-Anzug in Mode. Er bestand aus einer schwarzen Jacke, dunkler Weste und schwarz-grau gestreifter Hose und wurde zu offiziellen Anlässen getragen. Seinen Namen erbe er vom deutschen Reichskanzler Gustav Stresemann, der diesen Anzug mit Vorliebe trug, weil er ihm erlaubte, die Kleideretikette im Tagesablauf etwas praktischer zu handhaben. In der „Rangordnung der Anzüge“ verdrängte der Stresemann schon bald den Cutaway. Durch diesen Wechsel kam zunächst auf dieser gesellschaftlichen Ebene für viele Männer ein neues modisches Selbstbewusstsein zum Ausdruck. Zum Klassiker von absoluter Gültigkeit





Eine Kleiderschau der besonderen Art:  
August Lignau, Ludwig Landmann,  
Ernst May und Martin Elsaesser vor der  
Frankfurter Großmarkthalle, 1928  
(© Archiv Martin Elsaesser-Stiftung)

schaftte es der Stresemann gleichwohl nicht. Sein Gebrauch ging am einfachen Bürger vorbei.

Experimentierfreude, ausgelöst durch unbändigen Lebenshunger, gelockerte Umgangsformen und mehr Freizeit machten schließlich auch vor der bürgerlichen Männermode nicht halt. Angeführt wurde diese Entwicklung vom Dandy, der die Aufbruchstimmung der sog. Goldenen Zwanziger par excellence vorlebte. Im Alltag dominierten schließlich Sakko und Hose mit Bügelfalten und Aufschlag. Mann trug auch schon mal Clubjacken aus dem Tennisclub und Knickerbocker, die ursprünglich beim Golf getragen wurden. Dazu zog er sich ein langes Jackett oder auffällige Kniestrümpfe an, auch Norweger-Pullover wurden zu den Knickerbockern getragen. Der Arbeiter war an seinem Schal zu erkennen, die Freizeitmode des Mittelstandes wechselte zu breiteren bunten Krawatten mit exzentrischen Mustern. Krawatten gab es zwar schon lange, aber sie bestanden bis dahin aus unifarbene seidenen Stoffen, oft in Bauschform. Der Krawattenknoten bekam erst in den 1920ern seine typische Form.

Stand bei den Frauen vor allem die Rocklänge im Fokus, so machten bei den Männern die Hemden Furore und entwickelten sich in nur einem Jahrzehnt bis hin zu den Formen, die uns heute geläufig sind. Zuvor musste der Hemdenstoff weiß und gestärkt sein, damit auch nicht die kleinste Falte den makellosen Auftritt störte. Schon während des Krieges kamen abnehmbare steife Wechselkragen und Manschetten auf, was zunächst der zunehmenden Stoffrationierung geschuldet war. Die abnehmbaren weißen Kragen konnten bis zu acht Zentimeter hoch sein und wurden mit den unterschiedlichsten Kragenspitzen angeboten – im Volksmund hießen sie Vatermörder. Ab etwa Mitte der 1920er wurden sie mehr und mehr mit weichen, nicht gestärkten, oft farbig gestreiften Hemdstoffen kombiniert, wodurch das Hemd seinen Charakter als Statussymbol immer mehr einbüßte. Ende des Jahrzehnts schließlich wichen die „steifen“

Konventionen vollends der allgemeinen Vorliebe für bequemere Stoffe. Kragen und Manschetten wurden wieder ins Hemd integriert und immer öfter im gleichen Stoff gehalten wie das gesamte Hemd. Nun konnten auch sportliche Schnitte entstehen oder bunte grob gemusterte Flanellstoffe für die kältere Jahreszeit. Voilà, das moderne Hemd für jedermann und jeden Anlass war geboren.

Diese fundamentale Entwicklung der Hemdenmode stellte in der Männerwelt einen Umbruch dar, den die Vielfalt der mondänen Kleiderwelt z. B. des *Großen Gatsby* (1925) noch unterstrich. Aber auch ohne diese Vielfalt im männlichen Kleiderschrank machte das moderne Hemd bis zum heutigen Tag seinen Weg weiter durch die sozialen Schichten und Modeinstanzen. Aber sehen wir in ihm am Ende nicht doch immer noch vor allem das praktisch-hygienische Bindeglied zwischen Unterhemd und Oberbekleidung? Die Eigenständigkeit und den rebellischen Symbolcharakter des „kleinen Schwarzen“, das auch heute noch zur Basisgarderobe jeder modebewussten Frau gehört, wollen wir ihm jedenfalls nicht zugestehen.

### Der Autor

Dr. Peter Paul Schepp ist Vorstandsmitglied der ernst-may-gesellschaft.

### Zum Weiterlesen

Amy Edelman: *Das kleine Schwarze*. München 2000.  
NJ Stevenson: *Die Geschichte der Mode*. Bern 2011.  
F. Scott Fitzgerald: *Der große Gatsby* (1925). Berlin 2018.

# Das Weberschiffchen von Ilse Mays Bauhaus-Webstuhl

Von Christina Treutlein, Frankfurt am Main

Heute, in einer Zeit, in der Kleidung ein kurzlebiges Massenkonsumgut von der Stange geworden ist, fehlt oftmals der Bezug zu deren Herstellung. Daher ist den meisten Leuten der Begriff „Schiffchen“ in Verbindung mit Textilien fremd – Grund genug, das Objekt, das einst Ilse May gehörte, zunächst in seinen Verwendungszusammenhang einzubetten

Die Bezeichnung „Schiffchen“ leitet sich aus dessen Form und Funktion ab, welche es beim Weben mit dem Handwebstuhl übernimmt. Es sieht einem flachen Transportkahn ähnlich, der hier die Spule mit dem darauf aufgewickelten Schussfaden befördert. Mit ihr gleitet das Schiffchen horizontal durch das Webfach der vertikal gespannten Kettfäden. Ist das Schiffchen auf einer Seite angekommen, wird das Webfach durch Verlagerung der Kettfäden neu gebildet und wieder zurück zur anderen Seite geführt. Auf diese Weise entsteht das Gewebe. Bei mechanischen Webstühlen heißt das Schiffchen auch „Schützen“, da es von einer Mechanik seitlich des Webstuhls im Webfach hin und her geschossen wird.

Die beiden Enden des hölzernen Schiffchens sind mit Metallspitzen verstärkt. Dies war vornehmlich bei Schiffchen von mechanischen Webstühlen üblich, denn aufgrund deren Schussvorrichtung wirkten höhere Kräfte auf das Objekt. Bei Ilse Mays Webstuhl wurde das Schiffchen jedoch von Hand geführt, die Metallspitzen wären demnach nicht nötig gewesen. Im Inneren des Schiffchens ragen auf der einen Seite zwei spitze Metallstäbe aus dem Holz zur Befestigung der Spule. Der von ihr abgewickelte Schussfaden lief durch eine metallene Schlaufe auf der anderen Seite. Weiter wurde der Faden durch die zwei Löcher an der Langseite des Schiffchens geführt. Da die hölzernen Ränder mit der Zeit rau wurden, was den Faden schnell reißen ließ, hatte man Ösen aus Kunststoff eingelassen. Nur eine hellblaue Öse ist heute noch vorhanden. An der Unterseite sind zwei leichtläufige Rollen aus Holz, auf denen das Schiffchen gleitet. Das Schiffchen ist 33 cm lang und wiegt 130 Gramm. Seine glatte Oberfläche zeigt Gebrauchsspuren. Spuren eines Hohlensens, mit welchem die Vertiefung für das Spulenfach herausgearbeitet wurde, deuten auf eine Herstellung von Hand hin.

Auf der unteren Seite des Schiffchens sind die Buchstaben C.W. eingeritzt, womöglich die Initialen des Herstellers oder einer Vorbesitzerin/eines Vorbesitzers. An der Oberseite ist die Jahreszahl 1923 zu lesen, vermutlich das Baujahr des Schiffchens und des Webstuhls. Diese Annahme deckt sich mit dem Jahr des Erwerbs des Webstuhls durch Ernst May. Er hatte ihn 1923 auf der ersten Bauhaus-Ausstellung in Weimar für seine Frau Ilse gekauft. Die noch erhaltene Rechnung weist zudem einen Wandbehang und einen Knüpft Teppich aus, welche nicht zuletzt Anschauungsobjekt und Inspiration für seine Gattin sein sollten. Der modernen und zumeist abstrakten Formensprache der auf der Ausstellung präsentierten Objekte war Ilse bereits seit ihrer Jugend zugewandt, denn sie hatte eine umfangreiche kunsthandwerkliche Ausbildung bei dem Architekten, Möbeldesigner und Karikaturisten Bruno Paul (1874 – 1968) an der Kunstgewerbeschule in Berlin genossen. Als Werkbundmitbegründer war Paul ein Wegbereiter des „zeitgemäßen“ Stils Anfang des 20. Jahrhunderts.



Weberschiffchen (Foto: Christina Treutlein)



Webstuhl von Ilse May in der Villa May  
(Foto: *Innendekoration*, Heft 1, 1927)

Ilse Hartmann, geboren am 13. März 1899, war seit dem 3. Juli 1919 mit Ernst May verheiratet und hatte am 15. April 1923, nur wenige Wochen vor der Bauhaus-Ausstellung, ihren zweiten Sohn Thomas zur Welt gebracht. Daher ist es fraglich, ob sie selbst die Schau in Weimar besuchte. Die erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar, die vom 15. August bis zum 30. September 1923 zu sehen war, hatte internationales Interesse auf sich gezogen, galt sie doch als Leistungsschau einer Schule, von der man die Entwicklung eines auf das gesamte Leben ausstrahlenden künstlerischen Ausdrucks für die junge Weimarer Republik erhoffte. Aufgrund der Inflation, welche im Sommer 1923 ihren Höhepunkt erreichte, war ihr finanzieller Erfolg jedoch mäßig und auch die Besucherzahlen blieben hinter den Erwartungen zurück. Umso überraschender ist die Tatsache, dass May den Weg von Breslau aus auf sich nahm, um nach Thüringen zu reisen, von wo er mit einer doch beachtlich gefüllten Einkaufstasche zurückkam, wobei die Objekte nachgeliefert wurden. Ein Verkaufsraum für die Produkte der Weberei und Töpferei war im Erdgeschoss des Kunstschulgebäudes, im eigentlichen Aktsaal, eingerichtet worden. Den Webstuhl hatte May wohl bei einer Besichtigung der Weberei-Werkstatt entdeckt. Fotografien der von Helene Börner (Meisterin des Handwerks) und Georg Muche (Meister der Form) geleiteten Werkstatt zeigen Flachwebstühle, die dem Modell von Ilse May ähnlich sind.

Der Webstuhl und die neu erworbenen Textilien kamen zunächst im Wohnhaus der Familie May, das Ernst May 1920 in Breslau-Leerbeutel gebaut hatte, unter. Doch erst in der ebenfalls von May entworfenen Villa von 1925 in Frankfurt-Ginnheim erhielt der Webstuhl einen angemessenen Platz. Dort stand er auf der Galerie des Wohnraums. Vom Wohnraum führte eine Treppe dort hinauf, aber auch vom Flur im Obergeschoss konnte die Galerie betreten werden. Im ersten Entwurf für das Wohnhaus lag der kleine Raum für den Webstuhl noch separiert im Erdgeschoss und war nur über das Atelier Ernst Mays zugänglich.

Der Webstuhl wurde in zeitgenössischen Aufsätzen häufig erwähnt oder war auf Fotografien (manchmal auch nur ausschnitthaft) zu sehen. Er stand für ein altes Handwerk, das in Zeiten der Industrialisierung wie ein Fossil wirkte. Seine groben, für Handarbeit und handwerkliche Herstellung stehenden unregelmäßigen Formen, kontrastierten die

erst-may-gesellschaft e.V.

geraden, glatt glänzenden Oberflächen des modernen Hauses, welches die neue industrielle Herstellung von Bauten repräsentierte. Doch die Weberei war am Bauhaus wie an der Frankfurter Kunstgewerbeschule eine Gewinn bringende Abteilung und noch längst nicht im Aussterben begriffen. „Die diskrete Schönheit der Strukturen, die der Webstuhl ohne Künstelei hergibt, der Reiz des Materials für Auge und Hand, die Ueberwindung der materiellen, chemischen Farben sind Kennzeichen einer echten und selbständigen Kultur“, so Richard Lisker 1933 in seinem Aufsatz *Über gewebte Stoffe* in der Zeitschrift *Die Form*. Den Kontrast von Webstuhl und Haus nahm Werner Hegemann zum Anlass, um im Rahmen der hitzig geführten Debatte über Tradition versus Moderne in dem „neuen May“, der gleichzeitig den Küchenmotor seines Hauses pries, dennoch einen Traditionalisten unter den Architekten zu sehen (*Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, H. 3, Jg. 11, Berlin 1927, S. 116). Zu einem besonders weiten Exkurs inspirierte die Fotografie des Webstuhls im modernen Haus der Familie May den Autor Wilhelm Michel. Er interpretierte das Handwerk des Webens als ein kultisches Werk. Dazu griff er auf Bilder des Webens und Spinnens in der antiken Mythologie zurück, wo sie für die weibliche Schaffenskraft stehen. Das Kreuzen der Fäden wurde für ihn zum Symbol für die Vereinigung von Mann und Frau (*Innen-Dekoration*, H. 1, Jg. 38, Darmstadt 1927, S. 45).

Der Verbleib des Webstuhls ist heute unbekannt. Umso erfreulicher ist es, dass das Weberschiffchen von den Nachkommen Ernst Mays in die Sammlung der ernst-may-gesellschaft e.V. übergeben wurde. Als kleines, zunächst recht unscheinbares Relikt erinnert es an seine prominente Vergangenheit und schlägt im Jahr des Bauhaus-Jubiläums die Brücke zum Neuen Frankfurt, das seinem großen Jubiläum 2025 entgegensieht.

### Die Autorin

Christina Treutlein verfasst eine kunsthistorische Dissertation zu Carl-Hermann Rudloff und arbeitet als stellvertretende Geschäftsführerin für die ernst-may-gesellschaft.



# Das neue Mainz

Von Brigitte Oberle, Mainz

## Der dritte Teil unserer Serie über den „späten“ Ernst May befasst sich mit dessen Generalplanung 1958 – 1960 für die rheinland-pfälzische Hauptstadt

„Wir brauchen die schöpferischen Architekten und Städtebauer, die in der Schule eines May, Gropius und Corbusier die besten Traditionen des Dessauer Bauhauses empfangen und mit weitem Horizont die Erfahrungen des modernen Städtebaus in Amerika, England, Frankreich und der Sowjetunion in sich aufgenommen haben.“ So positionierte sich Willy Feller, Wiederaufbau- und Verkehrsminister in der ersten rheinland-pfälzischen Landesregierung, im Februar 1947 im *Neuen Mainzer Anzeiger*.<sup>1</sup> Bei allem Weitblick konnte der Verfasser nicht ahnen, dass man mehr als ein Jahrzehnt später auf Ernst May selbst zurückgreifen sollte, um die andauernde Blockade um den Wiederaufbau von Mainz aufzulösen. Erst May gelang es von 1958 bis 1960, eine Gesamtplanung für die Stadt zu erarbeiten, die politische Akzeptanz fand und als Grundlage der weiteren Stadtentwicklung gelten kann.

### Die Ausgangssituation

Mainz war am Ende des Zweiten Weltkriegs zu über 80 % zerstört.<sup>2</sup> Zudem war die Stadt durch die Grenzziehung entlang des Rheins zwischen der amerikanischen und der französischen Besatzungszone und später zwischen den neuen Bundesländern Hessen und Rheinland-Pfalz zur geteilten Stadt geworden: Die neuen Grenzen beschränkten die Stadt auf das linke Rheinufer, während die rechtsrheinischen Vororte mit ca. 50 % der Fläche, 25 % der Bevölkerung und einem großen Teil der Mainzer Industrie teils Wiesbaden zugeordnet (Amöneburg, Kastel und Kostheim, abgekürzt AKK), teils selbstständige Gemeinden wurden (Ginsheim, Gustavsburg, Bischofsheim). Die Forderung nach Rückgliederung der AKK-Vororte stand bis Anfang der 1960er Jahre noch auf der politischen Agenda der Mainzer Stadtpolitik. Auch die Wiederaufbauplanungen bis zur Ära May nahmen noch die Stadt in ihren Vorkriegsgrenzen als gewachsenen Raum in den Blick.

Die linksrheinische Stadt bestand aus der Innenstadt auf einem Streifen direkt am Rheinufer (Altstadt, Neustadt), der ab der Jahrhundertwende auf ehemaligem Festungsgebiet angelegten Oberstadt, die sich auf ansteigendem Terrain über dem Rhein erhob, und den sich im Süden (Weisenau), Westen (Bretzenheim, Gonsenheim) und Norden (Mombach)

anschließenden Vororten zwischen z.T. größeren, noch meist landwirtschaftlich genutzten Brachflächen. Mainz war ehemalige Festungsstadt – die letzten Befestigungen waren erst zur Zeit der französischen Besatzung nach dem Ersten Weltkrieg entfernt worden – und wies daher vor dem Zweiten Weltkrieg in der Innenstadt eine sehr hohe Bevölkerungsdichte auf. Auch wenn viele Bewohner evakuiert worden waren und zunächst die Entrümmerung der bombardierten Parzellen und die Instandsetzung von Gas, Wasser und Strom auf dem Programm stand, waren der Wiederaufbau insbesondere von Wohnungen und die perspektivisch erforderliche Stadterweiterung Fragen von hoher Relevanz.

Von Seiten der französischen Besatzungsmacht wurde tatsächlich ein Schüler und Mitarbeiter Le Corbusiers für den Wiederaufbau der Stadt favorisiert<sup>3</sup>: Marcel Lods erarbeitete ab 1946 mit einem Stab von Mitarbeitern, dem auch Mitglieder der Mainzer Verwaltung angehörten, eine umfassende Wiederaufbauplanung für Mainz im Stil der Charta von Athen. Sie sah neben einer großzügigen, auch die rechte Rheinseite einbeziehenden Verkehrsplanung auf weiten Teilen der Stadt, abgesehen von einer historischen Insel um den Dom und einer Zone für Verwaltungs- und Geschäftsgebäude, die Errichtung von Wohnhochhäusern vor. Damit fand sie allerdings in der Bevölkerung und Politik wenig Gegenliebe. Nach einer negativen Beurteilung durch eine deutsch-französisch besetzte Kommission, die alle Wiederaufbauplanungen der französischen Zone beurteilen sollte, verlor Lods schließlich auch den Rückhalt bei der französischen Besatzungsmacht und verließ im Frühjahr 1947 die Stadt. Ernst May bewertete sie pointiert: „So bedeutsam diese Planung wegen ihrer Klarheit und Systematik auch ist, so sehr sie ihre Bedeutung als akademisches Musterbeispiel behalten wird, so musste sie doch praktisch für die Stadt Mainz deshalb wertlos bleiben, weil sie sich über die tatsächlichen Verhältnisse vollständig hinwegsetze.“<sup>4</sup> Zwei nacheinander in städtischem Auftrag erstellte, weitaus konservativer gehaltene Gegenplanungen von Gerhard Pahl und von Paul Schmitthenner wurden auch nach dem Scheitern von Lods nicht umgesetzt.<sup>5</sup>



Ernst May vor Bebauungsplänen für Mainz, ca. 1958 (Foto: DKA Nürnberg)

Stattdessen modifizierte ein ehemaliger Mitarbeiter von Lods, Adolf Bayer, die Lodssche Planung für die Bebauung des Taubertsbergs, den sich unmittelbar westlich des Hauptbahnhofs ansteigenden Höhenzug. Der Leiter des Hochbauamts, Richard Jörg, erarbeitete eine Verkehrsplanung für die Altstadt, die jedoch in Fachkreisen nicht überzeugte. Zeitgleich wurden in der Mainzer Neustadt Baugenehmigungen nach den Vorgaben der Vorkriegszeit erteilt; parallel dazu wurde eine Reihe historischer Gebäude rekonstruiert, und ein wenig spontan wurde ein neues Industriegebiet im Norden der Neustadt entwickelt. Das eher konzeptlose Nebeneinander fand weiteren Ausdruck in der Auflösung des städtischen Wiederaufbauamts 1949. Die kurzfristig gedachte Sparmaßnahme führte de facto zu einem Stillstand der Stadtentwicklung. Zwar war ab 1954 mit Egon Hartmann<sup>6</sup> ein in beiden deutschen Staaten renommierter Stadtplaner im Hochbauamt tätig, der zunächst in seiner Freizeit eine neue Wiederaufbau- und Verkehrsplanung für die Mainzer Altstadt erarbeitete, die er dann mit offizieller Billigung zu einer Planung für die gesamte Innenstadt und schließlich zu einem Flächennutzungsplan des gesamten Stadtgebiets erweiterte. Er konnte diese jedoch im Hochbauamt mangels Personal nicht umsetzen. Auf Druck des Landes und des Bundes installierte die Stadt Mainz Anfang 1956 ein neues Wiederaufbauamt; Hartmann jedoch wurde nur zu dessen stellvertretendem Leiter bestimmt. Der neue Leiter, Josef Werner Streif, vertrat einen Hartmann stark entgegengesetzten Ansatz: Mit einem Netz von Hochstraßen und Tunneln, einer Autobahnschneise quer durch die Mainzer Innenstadt und mit einer groß angelegten Bandstadt auf den Höhen über Mainz entsprach sein Konzept zwar ganz dem Zeitgeist, aber keinesfalls den Mainzer Gegebenheiten. Hartmann widersprach und wurde mit dem Auftrag zur Kartierung der Mainzer Vorortflächen kaltgestellt. Die Planungen von Streif konnten – trotz Rückendeckung durch den Baudezernenten Hans Jacobi – den Mainzer Stadtrat nicht überzeugen. Wieder war es politischer Druck – der drohende Verlust von Bundesgeldern für Wohnungsförderung –, der den Mainzer Stadtrat nach Rat eines externen Experten in nichtöffentlicher Sitzung im Januar 1958 dazu bewog, den international renommierten Stadtplaner Ernst May mit einer langfristigen Generalplanung für Mainz zu beauftragen.

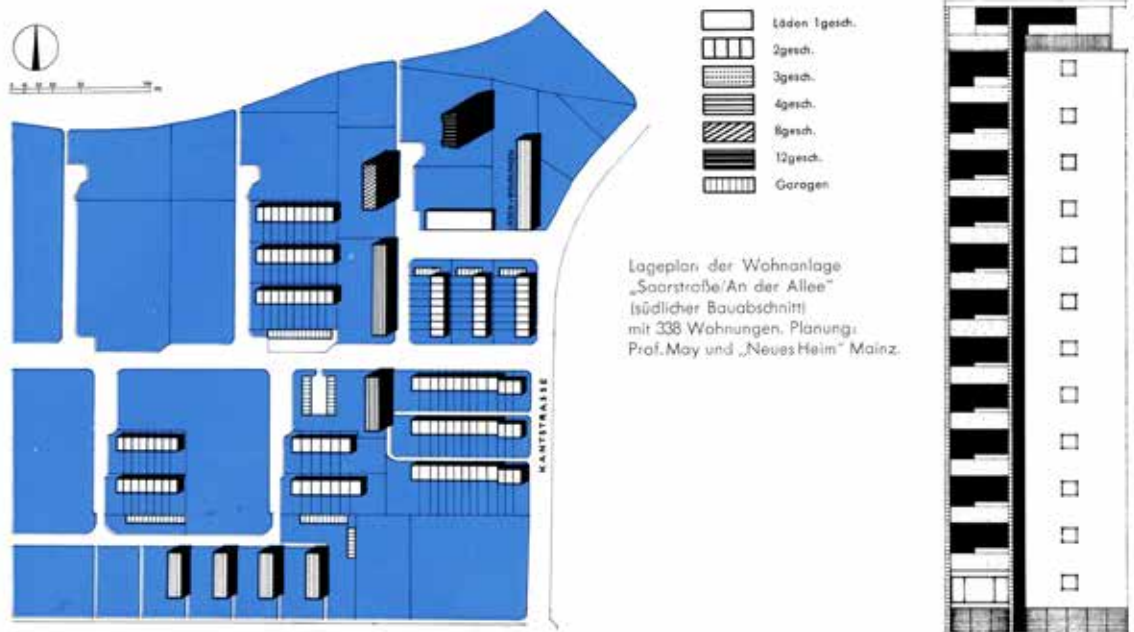
### Mays Tätigkeit in Mainz

May nahm noch im gleichen Jahr seine Arbeit auf, zusammen mit dem von Hartmann empfohlenen Ökonomen Prof. Dr. Felix Boesler als Experte für die soziologisch, geographisch und ökonomisch ausgelegte „Strukturuntersuchung“ und Prof. Dr.-Ing. Kurt Leibbrand als Experte für die Verkehrsplanung der Stadt. Vor Ort wurden sie unterstützt von einem Team aus früheren Mitarbeitern Mays, darunter Heinz Grosse, Mitarbeitern aus der Mainzer Verwaltung, darunter Egon Hartmann, und einigen jungen Architekten und Ingenieuren.

Sowohl May als auch Leibbrand griffen stark auf Hartmanns Vorarbeiten zurück. Zentral war die Definition eines Systems tangentialer und radialer Verkehrsachsen, die in der Altstadt den allerdings erst in den 1970er Jahren erfolgten Durchbruch für eine Altstadttangente und in der Neustadt die flächendeckende Einführung von Einbahnstraßen zur Folge hatte; weiterhin entstand ein übergreifendes Konzept von Parkhäusern und Parkplätzen. May hatte sich allerdings mit einigen unglücklichen Rahmenvorgaben zu arrangieren: Der Verlauf der neuen Autobahn um die Stadt mit zwei Rheinbrücken und einem Trassenverlauf in zu weitem Abstand zur Innenstadt, um dort den Verkehr zu entlasten, war bereits von Seiten des Bundesverkehrsministeriums festgelegt. Die von May geforderte zweite innerstädtische Rheinbrücke in Verlängerung der Kaiserstraße als zentraler Achse vom Hauptbahnhof zum Rheinufer konnte gleichfalls nicht realisiert werden.

Leibbrand konzentrierte sich – nach Vorliegen der Grobplanung – auf die Ausarbeitung der Umbaupläne für einige neuralgische Punkte im inneren Stadtgebiet. May kümmerte sich auch um die Voraussetzungen des Wiederaufbaus. Ein wichtiges Anliegen war ihm der Erlass einer neuen Bauordnung unter Einführung der Geschossflächennutzungsziffer, die 1959 das veraltete Mainzer Baurecht von 1881 ablöste und eine größere Flexibilität in der Bebauung zum Ziel hatte.<sup>7</sup>

Für die Innenstadt setzte May Hartmanns Planungen fast vollständig um: Es wurden zwei Zentren, und zwar neben dem Kurfürstlichen Schloss ein neues Regierungsviertel und



Wohnanlage Saarstraße/An der Allee, 1961  
(Abb.: *Neue Heimat*)

um den Dom ein Geschäftsviertel, definiert. Am Rheinufer nördlich des Doms wurden Flächen für u.a. ein Rathaus, eine Stadthalle und ein Hotel reserviert, für die dann Wettbewerbe ausgeschrieben wurden. Für die gründerzeitliche Neustadt plante er die Entkernung von Blöcken zur Schaffung hygienischerer Lebensverhältnisse und für mit dem starken Anwachsen des Verkehrs benötigte Parkmöglichkeiten.

Eine Leitidee Mays bestand in einer Stadtkrone aus Punkthochhäusern auf dem Plateau westlich der Innenstadt. Von diesen wurde allerdings nur ein Bau am Volkspark realisiert; zwei spätere Hochhäuser an der Saarstraße stehen zumindest auf von May vorgesehenen Plätzen.

Eine Detailplanung Mays für die Innenstadt, die nach 1960 von anderen ausgeführt wurde, betraf das neue Regierungsviertel. Dieses war – neben einem Hochbau für die Stadwerke in der Neustadt – das einzige Areal mit Hochhäusern in der Innenstadt, die neben den Gebäuden aus der kurfürstlichen Zeit das moderne Gesicht des Landes repräsentieren sollten. Sie wurden allerdings in den 1990er Jahren abgerissen.

Weiterhin legte May – auch durch Hartmann vorbereitet – Planungen für neue Siedlungen in der Nachbarschaft bestehender Vororte vor. Sie sind von unterschiedlicher Größe, bleiben jedoch alle in einem überschaubaren Maßstab und fügen sich gut in die jeweiligen topographischen Gegebenheiten ein. In der Regel markieren Grünstreifen die Grenze zur bestehenden Bebauung. Die Siedlungen An den Reben (Gonsenheim), Am Eselsweg (Bretzenheim), Hartenberg, Saarstraße (Münchfeld) und die Berliner Siedlung wurden umgesetzt, die Planung für Mombach nicht. Allen ist eine

Durchmischung von Haustypen, teils mit Punkthochhäusern, in jedem Fall mit Mehrfamilienhäusern und Reihenhäusern mit genügend Abstand und Grünflächen zu eigen, zudem sind sie mit Schulen und Ladenblöcken ausgestattet.

Mays Planung wurde im November 1958 und modifiziert im April 1960 einstimmig vom Stadtrat angenommen, nachdem der May geradezu bekämpfte Baudezernent Jacobi im Juli 1958 beurlaubt und May selbst zum Planungsbeauftragten ernannt worden war. Trotz des politischen Sieges schien May der Mainzer Stadtpolitik müde zu sein und die Arbeit möglichst schnell abschließen zu wollen.<sup>8</sup>

Um für seine Planung auch in der Öffentlichkeit zu werben, wurde mit Beiträgen von May, Boesler und Leibbrand 1961 das bereits zitierte Buch *Das neue Mainz* herausgegeben. Es enthält auf Basis eines historischen Abrisses eine Zusammenfassung seiner Generalplanung, die Strukturuntersuchung Boeslers und die Verkehrsplanung von Leibbrand.

Nachdem nun eine Generalplanung vorlag, ließ sich in Mainz ein regelrechter Bauboom beobachten. Westlich des Vororts Bretzenheim wurde durch eine Landschenkung des Bundes die einzige Trabantenstadt von Mainz konzipiert: Der Lerchenberg, der noch durch die Ansiedlung des ZDF aufgewertet wurde. Dies läutete Ende der 1960er Jahre die Eingemeindung einer Reihe von rheinhessischen Gemeinden ein. Die Stadt orientierte sich daraufhin in ihrer Entwicklung stärker vom Rhein weg; die rechtsrheinischen Ansprüche ließ man – mangels Erfolgsaussichten – ruhen. Ab 1970 wurde damit eine neue integrierte Planung notwendig, die allerdings ohne die Vorgängerplanung Mays nicht zu denken ist.



Lageplan des zweiten Bauabschnitts der Wohnanlage „Hinter dem Gleisberg“ mit 248 Wohneinheiten. Bauherr: NEUE HEIMAT Hamburg. Planung: Prof. May und „Neues Heim“ Mainz.

Wohnanlage Hinter dem Gleisberg, 1962  
(Abb.: *Neue Heimat*)

Als Fazit kann festgehalten werden: May hat in Mainz einen politischen Stillstand aufgelöst, eine umfassende Wiederaufbauplanung geschaffen und eine solide Grundlage für die Weiterentwicklung der Stadt gelegt. Die von ihm konzipierten Siedlungen erfreuen sich bis heute einer hohen Wohnqualität, und einige Reihenhäuserzeilen lassen, ersetzt man im Geiste das Steildach durch ein Flachdach, durchaus Ähnlichkeiten zu den Siedlungen des Neuen Frankfurt erkennen.

Ausstellung im Stadthistorischen Museum Mainz vom 22. März 2015 bis 3. April 2016. Mainz 2015, S. 52 – 63.

<sup>3</sup> Die noch aus der NS-Zeit stammenden ersten Planungen für den Wiederaufbau von Mainz werden hier übergangen; hierzu und zu den Planungen von Marcel Lods sowie den Gegenplanungen von Gerhard Lahl und Paul Schmidhenner siehe Metzendorf, Rainer: Mainz – Idealstadt der Zukunft?, In: Brüchert (wie Fußnote 2), S. 64 – 77. Nur hingewiesen werden kann auf die Neuerscheinung von Cohen, Jean-Louis, Ziegler, Volker und Frank, Hartmut: Ein neues Mainz? Kontroversen um die Gestalt der Stadt nach 1945. Verlag De Gruyter. Berlin 2019.

<sup>4</sup> May, Ernst: Erläuterungsbericht des Planungsbeauftragten zur Generalplanung der Stadt Mainz. In: Stadt Mainz (Hg.): Das neue Mainz. Mainz 1961, S. 11 – 55, S. 19.

<sup>5</sup> Zu den weiteren Planungen vor May und Mays Planung selbst siehe Metzendorf, Rainer: Das neue Mainz. In: Brüchert (wie Fußnote 2), S. 78 – 94., sowie insbesondere zu May Seidel, Florian: Ernst May: Städtebau und Architektur in den Jahren 1954 – 1970. Dissertation. München 2007.

URL: <https://mediatum.ub.tum.de/doc/635614/635614.pdf> (abgerufen am 1.04.2019).

<sup>6</sup> Zu Egon Hartmann siehe Metzendorf, Rainer: Egon Hartmann und das neue Mainz. In: Mainzer Zeitschrift 106/107 (2011/2012), S. 309 – 326.

<sup>7</sup> Seidel weist allerdings darauf hin, dass ihre inkonsequente Umsetzung dazu half, Gebiete mit einer traditionell engeren Bebauung zu erhalten (vgl. Seidel, S. 49). Diesen wird heute – nach behutsamer Sanierung – eine hohe Lebensqualität zugesprochen.

<sup>8</sup> Siehe Seidel, S. 46, der für die Jahre 1958 – 1963 das größte Arbeitsvolumen Mays konstatiert.

## Die Autorin

Brigitte Oberle, Jahrgang 1972, Studium der Mittleren und Neueren Geschichte, Philosophie und Soziologie in Mainz, Magisterabschluss 2005. Mitarbeit im Verein für Sozialgeschichte Mainz an Stadtführungen zur Mainzer Geschichte im 20. Jh.



## Zum Weiterlesen

<sup>1</sup> Zitiert nach Link, Alexander: Zerstörung und Wiederaufbau. In: Keim, Anton und Link, Alexander (Hg.): Leben in den Trümmern. Mainz 1945 – 1948. Verlag Dr. Hanns Krach. Mainz 1985, S. 13 – 32, S. 26.

<sup>2</sup> Zu Zerstörung und Teilung der Stadt siehe Kersten, Eike Christian: Mainz – die geteilte Stadt. In: Brüchert, Hedwig (Hg.): Es ist bald wieder gut...? Mainz 1945 – 1962. Begleitband zur

# Vergessenes Erbe – Die Mainzer Innenstadtplanung von Ernst May und Egon Hartmann

Von Roswitha Kaiser, Mainz

„Städteplaner von Weltruf plant das neue Mainz!“<sup>1</sup> – mit dieser Schlagzeile wurde den Bürgerinnen und Bürgern der für die Zukunft der Stadt entscheidende Beschluss des Mainzer Stadtrates 1958 bekannt gegeben: Ernst May sollte der kriegszerstörten Stadt nach Jahren schwieriger Debatten mit einer Generalplanung nachhaltige Determinanten für die Zukunft schaffen

Auf der Basis von Mays Masterplan wurde die Umgebung des Stadtschlusses Anfang der 1960er Jahre das neue Regierungsviertel. Die dominierenden westlich der Kaiser-Friedrich-Straße gebauten Hochhäuser der Ministerialbauten haben die Jahrtausendwende allerdings nicht überstanden. Sie wurden durch einen neuen Baublock ersetzt. Geblieben sind die Gebäude der kurfürstlichen Zeit, die gemeinsam mit dem Justizzentrum und den baulichen und freiraumplanerischen Ergänzungen der 1960er Jahre noch heute das Erbe der Wiederaufbauzeit ablesbar und erfahrbar machen.

May hatte die bestandsorientierte Wiederaufbau- und Verkehrsplanung von Egon Hartmann als Grundlage übernommen.<sup>2</sup> Die Änderungen der Planungen von Hartmann für das Schlossumfeld, die letztlich zu der realisierten Version von May führten, beruhten auf zwei wesentlichen Einflüssen: Nach der Kriegszerstörung des Werkstattgebäudes des Römisch-Germanischen Zentralmuseum (RGZM) musste in nächster Nähe zu dem seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Ostflügel des Schlosses ansässigen Museums ein Bauplatz für den Neubau der Werkstatt gesucht werden. Weitere Bindung, die sich im Verlauf der Debatten der 1950er Jahre ergab, war der denkmalpflegerisch gewünschte Wiederaufbau der kriegszerstörten Steinhalle von 1807 als westlicher Abschluss des Schlosshofes. Hartmanns Grünflächenplan für die Mainzer Innenstadt von 1955 sah den Erweiterungsbau des RGZM in Varianten zunächst westlich des Schloss-Nordflügels mit Anbindung an das Justizgebäude von Paul Bonatz vor. Die aus der Zeit der napoleonischen Besetzung stammende Steinhalle von Eustache de Saint-Far fand darin keine Berücksichtigung. Ein Jahr später stellte

Hartmann im Plan und Modell einen quadratischen Solitär für das Werkstattgebäude des RGZM auf dem Schlossplatz zwischen Justizgebäude und Schlosshof vor, umgeben von einer Grünplanung in fließenden organischen Formen. In dieser Planung ist der Wiederaufbau der kriegszerstörten Steinhalle berücksichtigt. Die Änderung ist dem Einsatz des damaligen Landesamtes für Denkmalpflege geschuldet, die Spuren der von 1797 bis 1814 währenden Zughörigkeit von Mainz zu Frankreich im Stadtbild zu erhalten. Seit 1953 hatte sich der Streit um die Niederlegung oder den Erhalt der Steinhalle zwischen Vertretern der Stadt und dem Landeskonservator zugespitzt. Zwei Jahre zuvor hatte sich die Denkmalpflege aus dem städtebaulichen Grund, den Hof des Schlosses baulich zu fassen, für den Wiederaufbau der Steinhalle ausgesprochen. Gegenläufige Abrisspläne der Steinhalle blieben seitens der Stadt bis 1956 virulent.<sup>3</sup> Danach war die künftige Bestimmung der Steinhalle für die Nutzung durch das RGZM und damit auch deren Wiederaufbau geklärt. In den Jahresberichten der Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz für die Jahre 1959 bis 1960 wird berichtet: „Die Steinhalle mußte hauptsächlich erhalten werden, um die Geschlossenheit des Schloßhofes zu wahren und dieses selbst nicht im Hintergrund eines übergroßen Platzes sich verlieren zu lassen. (...) Ein eigenes niederes Werkstattgebäude wurde für das Museum auf dem Schloßplatz errichtet.“<sup>4</sup>

In seiner Gesamtverantwortung für den Wiederaufbau der Schlossumgebung legte May im Programmplan der Mainzer Alt- und Neustadt aus dem Jahr 1958 die heute noch ablesbare Baustruktur mit Anbindung des Werkstattgebäudes an den südlichen Trakt der Steinhalle fest. Dieser Plan trug

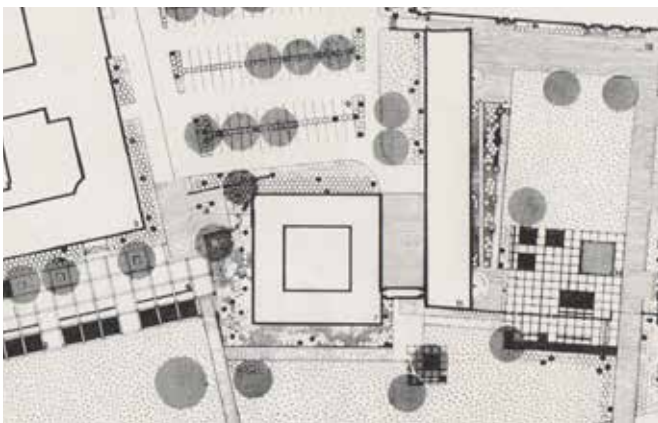




Jubiläumsbrunnen (Foto: Stadtarchiv Mainz)



Cover: Kurt Leibbrand, Ernst May, Felix Boesler, *Das Neue Mainz*, 1961



Freiflächenplanung Schlossplatz Mainz, 1961 (Abb.: Stadtarchiv Mainz)

auch der Notwendigkeit Rechnung, dass westlich des Schloss-Nordflügels ausreichend Parkplätze geschaffen werden mussten.

Im Modell des Schlossplatzes und seiner Umgebung für das Neue Mainz, einem ausgearbeiteten Detailplan des Generalbebauungsplans aus den Jahren 1958 bis 1960, wurden die Bauprojekte für die interessierte Öffentlichkeit plastisch greifbar.<sup>5</sup> Die Ausführungspläne lagen unter Mays Aufsicht in den Händen der Fachplaner.<sup>6</sup> Das Architekturbüro Viertel und Ries zeichnete 1961 verantwortlich für den parallel zur Längsachse der wiederaufgebauten Steinhalle ausgerichteten Werkstattbau des RGZM, dessen architektonische Gestaltung als leicht über dem Geländeneiveau schwebender zweigeschossiger quadratischer Atriumbau mit Flachdach sich deutlich an die Skizzen Egon Hartmanns aus dem Jahr 1956 anlehnt. Im Gutachterverfahren von 1960 sprachen sich May und der Berliner Landschaftsarchitekt Walter Rossow für die Freiraumplanung des Garten- und Landschaftsarchitekten Wolfgang Walter aus. Diese auf der Grundlage der Masterplanung Mays umgesetzte Freiflächenplanung mit dem anlässlich der 2.000-Jahr-Feier errichteten Jubiläumsbrunnen zeugt von der hohen Qualität des Mainzer Wiederaufbaus. Sie verdient, als kulturelles Erbe dieser Zeit, verantwortungsvoll gewürdigt und gepflegt zu werden.

### Die Autorin

Dr.-Ing. Roswitha Kaiser, seit 2015 Landeskonservatorin in Rheinland-Pfalz, hat an der RWTH Aachen Architektur studiert und anschließend in Kassel promoviert. Seit 1997 ist sie als Beschäftigte verschiedener wissenschaftlicher Fachämter in der Denkmalpflege tätig. Sie ist Mitglied der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen.



### Zum Weiterlesen

- <sup>1</sup> Das Neue Mainz, 1958, Nr. 3.
- <sup>2</sup> Rainer Metzendorf, Egon Hartmann und das neue Mainz, in: Deutscher Werkbund Rheinland-Pfalz (Hg), *Mainzer Zeitschrift* 106/107, 2011/12, S. 319.
- <sup>3</sup> Hartmut Fischer, Kurfürstliches Schloss, Ernst-Ludwig-Platz und Steinhalle. Auswertung maßgeblicher Akten der Stadt Mainz 1946 – 1972, (Stand 10.03.2019).
- <sup>4</sup> Landesamt für Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz (Hg), *Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz*, Jg. XIV-XV, 1959/1960, S. 82f.
- <sup>5</sup> Ernst May, Kurt Leibbrand, Felix Boesler (Hg), *Das neue Mainz*, Mainz 1961.
- <sup>6</sup> Hierzu hat Leonie Köhren im Auftrag der Direktion Landesdenkmalpflege 2018 und 2019 ausführliche Recherchen im Stadtarchiv Mainz betrieben.

# Wie ein Haus zum Zuhause wird

Von Stephen Kerr, Frankfurt am Main

Wir nähern uns der Zeit, in der niemand mehr direkte Erinnerungen aus den frühen Jahren der Siedlungen des Neuen Frankfurt haben wird. Daher sollte versucht werden, das festzuhalten, an was sich die langjährigen Bewohner über die Inneneinrichtungen noch erinnern können

Ein sonniger Tag im Jahr 1926: An den gerade fertiggestellten Häusern in der Bruchfeldstraße in Frankfurt-Niederrad fehlt noch der Außenputz; trotzdem steht vor einer Haustür schon ein Wagen, beladen mit Matratzen, Stühlen und allen möglichen Dingen des gewöhnlichen Hausrats. Für eine Familie ist die Versprechung von Licht, Luft und Sonne keine utopische Vision mehr, sondern der Anfang einer fast hundertjährigen Geschichte von Aneignung und Anpassung, in der das Haus zum „Zuhause“ wurde.

In Frankfurt war der Fokus von Anfang an auf die Bedürfnisse der Bewohner gerichtet. Zwar wurde teilweise an Türklinken gespart, aber dafür konnten die Siedlungen weiterhin mit Küche, Bad, Garten oder Terrasse, bis hin zum kleinen Balkon, gebaut werden. Ergänzt wurde dies durch die Möbel von Ferdinand Kramer und Franz Schuster, die von der Städtischen Hausrat GmbH hergestellt und vertrieben wurden. Zusammen mit der Mietvertragssicherheit erfüllte die Frankfurter Siedlungspolitik die Bedingungen, die es ermöglichten, dass die Bewohner ihre Umwelt selbst gestalten konnten.



Leider haben die Forschungsmethoden der Kunst- und Architekturgeschichte das Innere der Siedlungshäuser oft vernachlässigt. Innenräume werden durch die Analyse von Bildern erforscht, mit dem Ergebnis, dass die Häuser wohl-situierter Bevölkerungsschichten, die in Gemälden und Texten dokumentiert sind, überproportional vertreten sind. Bis zur Entwicklung der Leica-Kleinbildkamera und ihrer massenhaften Verbreitung in den frühen 1920er Jahren waren Bilder realer Wohnräume eher selten.

Auch aus den Häusern der May-Siedlungen gibt es nur wenige Fotografien und noch weniger Gemälde, welche Informationen über Inneneinrichtungen liefern können. Doch es wohnen einige Menschen in Siedlungshäusern, in denen bereits deren Eltern oder Großeltern lebten; hinzu kommen familiäre Freunde und entfernte Verwandte, die nicht nur über ihr eigenes Zuhause zu berichten wissen, sondern auch darüber, was früher in den Nachbarhäusern passiert ist. Dieses Wissen kann die sonst spärlichen Informationen erweitern und die Darstellung von Situationen ermöglichen, von denen kaum Bilder vorhanden sind. Ein Bild aus einem Fotoalbum, auf dem zwei Frauen mit drei Kindern in einem Zimmer sitzen, verdeutlicht dies. (siehe Bild links) Vom Format des Bildes, den Gardinen und der Kleidung der Kinder her können wir auf die späten 1940er Jahre schließen, mehr aber auch nicht. Ein Enkelkind einer dieser Frauen, das ihre Großmutter kannte und dessen Mutter nun im selben Haus wohnt, kann jedoch mehr zu der Fotografie sagen: Zum Beispiel, dass das Haus ein typisches Reihenhaus in der Römerstadt darstellt und das Zimmer zum Garten hin ausgerichtet ist. Eine der Frauen ist die Mutter der Kinder, die andere deren Großmutter, und die Familie ist direkt nach dem Krieg eingezogen, da der Vater bei einem großen Industriekonzern arbeitete und von Braunschweig nach Frankfurt geschickt worden war. Zur Zeit dieses Fotos bewohnte ein Untermieter das Zimmer zur Straße, weshalb der Raum im Bild als Wohnzimmer diente.

Im Hintergrund sind ein Blumenstand und die Ecke eines Bildes zu erkennen. Ohne weitere Informationen ist dies natürlich vollkommen bedeutungslos, doch über Generationen hinweg weitergegebene Gegenstände haben ihre eigenen Geschichten und können als Erinnerungsmedium dienen. Ein Familienmitglied im Besitz einiger dieser Gegenstände gibt einen tieferen Einblick: Der Blumenstand kommt aus dem Haus der Urgroßmutter, ebenso wie die meisten Möbel, mit denen die Familie in die Römerstadt eingezogen ist. Auch das Bild hängt noch heute im Haus und zeigt eine Landschaft aus der Umgebung der sächsischen Kleinstadt Plauen, der Ort, aus dem die Urgroßeltern stammten.

In diesem Fall lieferten die Gespräche mit den noch lebenden Angehörigen Informationen über die Bedeutung bestimmter Gegenstände und darüber, wie diese untergebracht oder weitergegeben wurden.

Wir nähern uns der Zeit, in der niemand mehr direkte Erfahrungen aus den frühen Jahren der May-Siedlungen hat. Wir haben jedoch das Glück, immer noch Quellen aus späterer Generation zu bekommen. Wenn Sie, liebe Leserinnen und Leser, solche Beziehungen zu frühen Bewohnern der May-Siedlungen haben und mir ein Gespräch darüber gestatten, helfen Sie mit, diese einzigartige Zeit des Neuen Frankfurt festzuhalten.

#### Der Autor

Seit 1990 wohnhaft in Deutschland, promoviert Stephen Kerr an der Universität von York, England, im Bereich der Kunst- und Architekturgeschichte. Kontakt: [sjk551@york.ac.uk](mailto:sjk551@york.ac.uk) oder 06081/981453.

#### Anzeige




Karl-Heinz Unkelbach  
Geschäftsführer der  
Brandt & Partner GmbH  
Kunde seit 2005

„Beweglich sein, flexibel bleiben,  
immer vollen Einsatz bringen – diese  
Eigenschaften machen mich als  
Unternehmer erfolgreich. Gut, dass  
mein Private Banking-Berater sie  
mit mir teilt.“

**Das 1822 Private Banking  
der Frankfurter Sparkasse.**

Seit 1822. Wenn's um Geld geht.  
[frankfurter-sparkasse.de](http://frankfurter-sparkasse.de)

 Frankfurter  
Sparkasse *1822*

## Aktivitäten, Führungen und Vorträge

In den ersten beiden Quartalen des Jahres fanden in und um unsere Räumlichkeiten zahlreiche Veranstaltungen statt: mayführungen durch Praunheim und Oberrad mit Roswitha Väh (emg) und Julia Bergmann (schneider+schumacher Architekten), eine Fahrradtour zu den Schulen des Neuen Frankfurt mit Alexander Brockhoff, Vorträge sowie Lesungen von Thomas Flierl, DW Dreyses und Jana Revedin. Außerdem konnten wir allmonatlich verschiedene interessante ReferentInnen bei unseren Abendforen begrüßen. Ein Highlight im Mai waren die Dreharbeiten von Irreality.TV – nach Stärkung mit Likör und Frankfurter Kranz wurde wild getanzt für den wiederauferstandenen Sender Neues Frankfurt. (ps)



(Fotos: Peter Paul Schepp, Philipp Sturm, Christina Treutlein, Vi Quang Luong)



## Die Gartensaison 2019

Die Gartensaison 2019 begann Anfang März mit dem Ausbringen des von der Rhein-Main-Biokompost (RMB) gespendeten Feinkomposts. Insgesamt 700 Liter hatten das Team der Geschäftsstelle auf dem Betriebsgelände der RMB in große Säcke geschaufelt und mit Peter Paul Schepps Elchtest erprobter A-Klasse quer durch Frankfurt zu unseren Gärten transportiert. Im Garten am mayhaus schaufelten Isabel Strzyz-Winkowski und Bertold Runge, widrigstem kalten Regenwetter trotzend, die Erde auf die vier Beete. Glück mit dem Wetter hatten hingegen Katharina Rohloff und Jens Reuver. Bei strahlendem Sonnenschein mussten sie sich ihrer wärmenden Pullover entledigen, um beim Verteilen des Komposts in dem insgesamt 270 qm großen Selbstversorgergarten nicht zusätzlich ins Schwitzen zu geraten. Inzwischen verlocken in beiden Gärten süße und saftige Beeren zum Naschen. Falls auch Sie Lust haben, von den Beeren oder dem Bio-Gemüse zu kosten: Helfer sind in unserem Garten-Team jederzeit herzlich willkommen. (ct)



## mayexkursion nach Stuttgart

Neunzehn Teilnehmer zählte die 11. mayexkursion, die am 22. Juni nach Stuttgart führte. Erster Programmpunkt war direkt nach der Ankunft eine Führung durch das Bahnhofsgebäude (1914–1928) von Paul Bonatz. Im Anschluss daran folgte ein Besuch des Weissenhofmuseums im Haus Le Corbusier und ein Rundgang durch die 1927 errichtete

Siedlung, woran sich eine Besichtigung der 1932/33 gleichsam als Gegenstück erstellten Kochenhofsiedlung anschloss. Den Schlusspunkt der von Anja Krämer und Hsiao-sung Kok von den Freunden der Weissenhofsiedlung e.V. betreuten Exkursion bildete ein Abstecher in die von Martin Elsaesser erbaute Markthalle (1910–1914). (ks)

## Geburtstage

Nicht nur das Bauhaus feiert in diesem Jahr seinen runden Geburtstag, auch drei wichtigen Figuren der ernst-may-gesellschaft können wir zu ihren Jubiläen gratulieren. Gegenüber dem Bauhaus vergleichsweise jung feierten drei Kämpfer für das Neue Frankfurt ihre siebzigsten Geburtstage:

Eckhard Herrel nahm vor vielen Jahren die Idee von Dietrich Pressel auf, ein Musterhaus des Neuen Frankfurt in der Römerstadt einzurichten. Er leistete für die Realisierung entscheidende Beiträge, sodass heute gesagt werden

kann, ohne ihn gäbe es das mayhaus nicht. Ein weiterer Mitbegründer der emg ist Hermann-Josef Birk. Er bewegte als Schatzmeister in der Bauphase des mayhauses große finanzielle Summen, besorgte und verwaltete Fördermittel und aktivierte wichtige Kontakte in die Kommunalpolitik. Der dritte Jubilar – Peter Paul Schepp – ist heute der Schatzmeister der emg. Auch er verwaltet beträchtliche Mittel: für den laufenden Betrieb des mayhauses und das umfangreiche Veranstaltungsprogramm des Forum Neues Frankfurt. (ps)



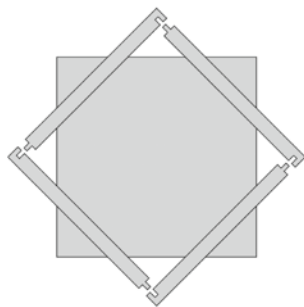
## Zum Neuen Frankfurt auf Schienen

In den 1920er Jahren wurde in Frankfurt am Main ein beispielloses Stadtgestaltungsprogramm umgesetzt, das unter dem Namen Neues Frankfurt in die Geschichte einging. Kern des Programms war ein immenses Wohnungs- und Städtebauprogramm, bei dem von Anfang an auch der öffentliche Nahverkehr mitgedacht wurde. Diesen engen Bezug zwischen Wohnen und Verkehr nahmen wir zum Anlass, gemeinsam mit der Frankfurter Grafikagentur Profi Aesthetics einen Orientierungsplan zu entwickeln, der dazu einlädt, die Siedlungen und Baudenkmäler der May-Ära mit Bussen und Bahnen zu besuchen. Die Karte ist im ernst-may-haus, dem Forum Neues Frankfurt und dem Deutschen Architekturmuseum kostenfrei erhältlich. Zudem fahren seit Juli mehrere Fahrzeuge der VGF durch die Stadt und werben für das Neue Frankfurt. Die Jungfernfahrt der U-Bahn übernahm Kulturdezernentin Ina Hartwig. (ps)



# BIRGIT ZOEPF

SCHREINEREI BIRGIT ZOEPF



SCHREINEREI

HANDWERKSMEISTERIN IN DER DENKMALPFLEGE  
AUSGEZEICHNET MIT DER GOLDMEDAILLE FÜR  
HERAUSRAGENDE LEISTUNGEN IN DER DENKMALPFLEGE  
IN EUROPA

BUERGERMEISTER-DR.-NEBEL-STRASSE 1b  
97816 LOHR AM MAIN  
TELEFON 09352 6746  
FAX 09352 7878  
EMAIL [birgit.zoepf@schreinerei-zoepf.de](mailto:birgit.zoepf@schreinerei-zoepf.de)

## moderneREGIONAL

Online-Magazin für Kulturlandschaften der Nachkriegsmoderne

täglich frische Meldungen  
alle 2 Wochen ein Newsletter  
alle 3 Monate ein Themenheft  
immer kostenfrei und unabhängig

[www.moderne-regional.de](http://www.moderne-regional.de)

### Impressum

#### herausgeber

ernst-may-gesellschaft e.v.  
hadrianstraße 5, 60439 frankfurt am main  
telefon +49 (0)69 15343883  
[post@ernst-may-gesellschaft.de](mailto:post@ernst-may-gesellschaft.de)  
[www.ernst-may-gesellschaft.de](http://www.ernst-may-gesellschaft.de)

#### redaktion

philipp sturm V.i.S.d.P.  
dr. klaus strzyz  
christina treutlein

#### autoren dieser ausgabe

sabine hock, roswitha kaiser, stephen kerr,  
ulrike may, brigitte oberle, peter paul schepp  
(pps), klaus strzyz (ks), philipp sturm (ps),  
christina treutlein (ct), wolfgang voigt,  
grit weber

**gestaltung:** astrid kumpfe

**layout und satz:** ulrike wagner

**druck:** reproplan, frankfurt am main

die in einzelnen namentlich gekennzeichneten beiträgen geäußerten wertungen und positionen spiegeln nicht unbedingt die meinung der redaktion wider. alle rechte an texten und bildern liegen bei der ernst-may-gesellschaft und den autorinnen.

#### vorstand

prof. dr. klaus klemp (vorsitzender)  
dr. peter paul schepp (stellvertreter  
und schatzmeister)  
dr.-ing. wolfgang voigt (stellvertreter)  
dr. karin berkemann  
dr. konrad elsässer  
max mihm  
dr. klaus strzyz  
roswitha vāth  
dr. christos n. vittoratos

#### wissenschaftlicher beirat

prof. dw dreysse  
dr. thomas flierl  
dr. eckhard herrel  
dipl.-ing. heike kaiser

dr. christoph mohr  
dr. claudia quiring

#### kuratorium

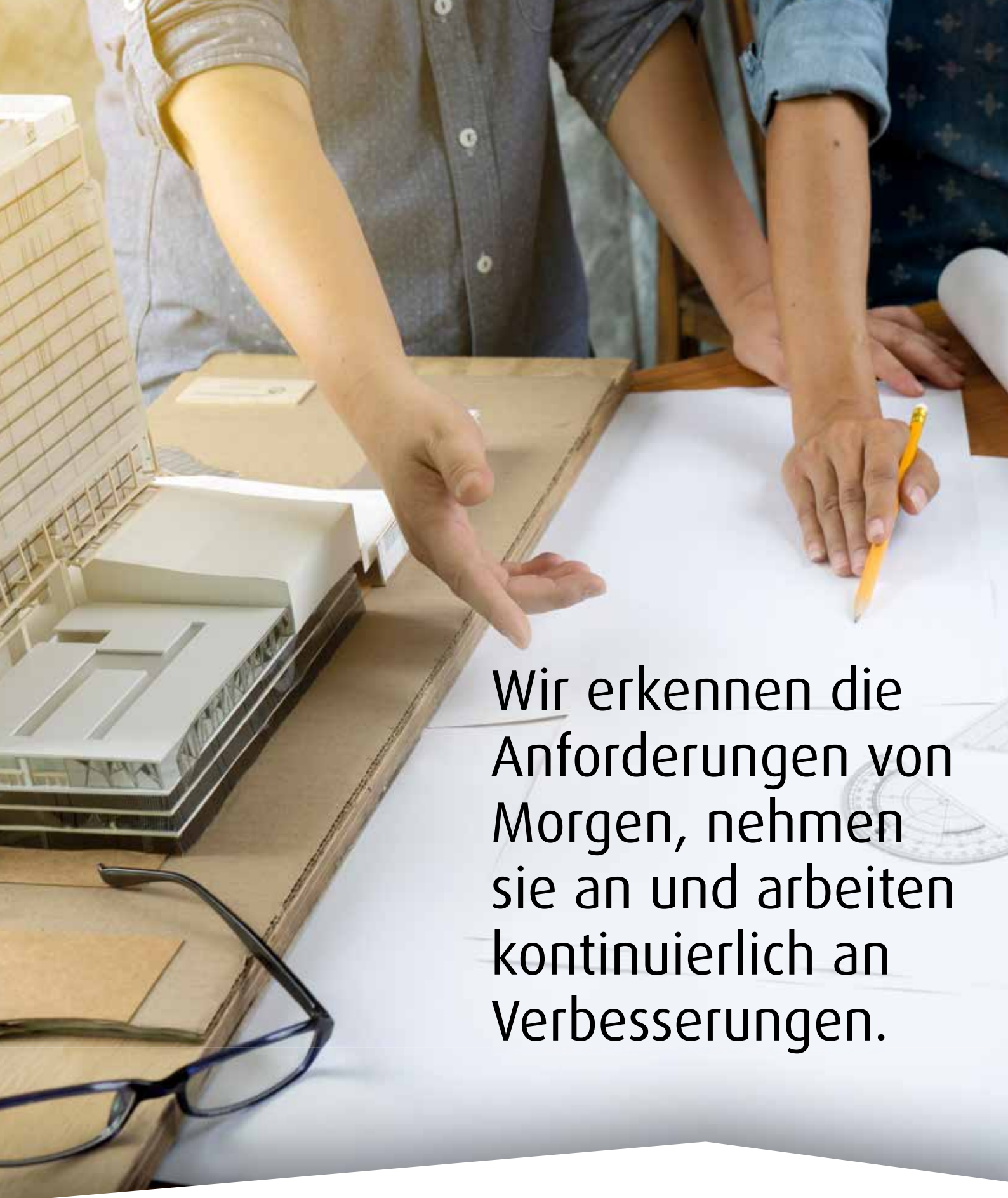
dr. evelyn brockhoff  
prof. roland burgard  
prof. dr. christian freigang  
prof. luise king  
dr. gerd kuhn  
dr.-ing. wolfgang voigt  
prof. dr. martin wentz

#### schirmherrschaft

peter feldmann, oberbürgermeister  
der stadt frankfurt am main

**ISSN: 2367-3141**

■■ ■■ ■■ ■■ ■■ ■■  
■■ ■■ ■■ ■■ ■■ ■■  
**ernst-may-gesellschaft e.v.**



Wir erkennen die Anforderungen von Morgen, nehmen sie an und arbeiten kontinuierlich an Verbesserungen.