



Ursula Grammel

**Paul Stohrer, 1909–1975. Architekt in der Zeit des
Wirtschaftswunders**

360 pp. with 590 illus., 225,5x302,5 mm, hard-cover, German

ISBN 978-3-936681-52-9

Euro 69.00, sfr 105.00, £ 59.90, US\$ 98.00, \$A 119.00

Paul Stohrer was born in Stuttgart in 1909 and died there in 1975; from the 1950s to the 1970s he was among that city's most eminent and successful architects. He took advantage of rebuilding phase after 1945 for his professional development, and the boost given by the years of the economic miracle led to a peak in his architectural creativity. Today his name has largely disappeared from public memory in his field, and it is not well known that many of his buildings made a considerable contribution to Stuttgart's appearance.

As he built several theatres and cinemas he was familiar with the glamorous world of theatre and cinema, and he created exclusive family homes for clients on the scene at the time. In addition to this, his commissioned repertoire included mainly commercial, office and factory buildings, as well as interiors for restaurants and shops. One of his best-known works is his house for the psychiatrist, filmmaker and collector of contemporary art Ottomar Domnick in Nürtingen near Stuttgart, which is now under the aegis of the Stuttgart Staatsgalerie.

It is difficult to place Stohrer's architectural work within the existing categories of contemporary building history. Stohrer follows his own pathways with his stylistic and formal repertoire, but the influence of Le Corbusier, and also Oscar Niemeyer and others can be clearly discerned.

As professor of design and interior design at the Staatsbauschule in Stuttgart (now the Hochschule für Technik) he inspired generations of students with his unconventional teaching approach. Stohrer can be described as an »artist-architect«. He saw architecture not just as an artistic task, but was also an artist in the more limited sense, devoting himself to painting throughout his lifetime.

Ursula Grammel studied architecture at the Staatsbauschule in Stuttgart. She did an intermediate internship in Stohrer's practice while still a student, and worked for him as a trainee assistant after graduation. After advanced studies in urban development at Stuttgart University she worked as an academic in the Städtebau-Institut there. Further phases of her professional career were teaching urban development and building theory at the Fachhochschule in Biberach (now Hochschule Biberach), free-lance work in Singen am Hohentwiel and in Stuttgart, directing the architecture faculty library at Stuttgart University and teaching at the Städtebau-Institut there.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Buchzentrum AG
Industriestraße Ost 10
CH-4614 Hägendorf
tel. +41-062 209 26 26
fax +41-062 209 26 27
kundendienst@buchzentrum.ch

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

DA Information Services
648 Whitehorse Road
Mitcham, VIC 3132
Australia
tel. +61-3-9210 7859
fax +61-2-8778 7788
books@dadirect.com

1909 in Stuttgart geboren, 1975 in Stuttgart gestorben, zählte Paul Stohrer von den 1950er bis in die 1970er Jahre zu den prominentesten und erfolgreichsten Architekten dieser Stadt.

Stohrer nutzte in der Phase des Wiederaufbaus nach 1945 die Gunst der Stunde für seinen beruflichen Aufstieg, der in den Wirtschaftswunderjahren zu einer Blütezeit in seinem architektonischen Schaffen führte. Heute ist sein Name aus dem Gedächtnis auch der Fachöffentlichkeit weitgehend verschwunden, obwohl viele seiner Bauten das Erscheinungsbild von Stuttgart deutlich mitgeprägt haben, darunter das Rathaus, das in Zusammenarbeit mit Hans-Paul Schmohl entstand.

In den frühen 1950er Jahren machte sich Stohrer mit dem Bau mehrerer Theater und Lichtspielhäuser einen Namen. Den Schwerpunkt seines Schaffens bildete jedoch der Wohnungsbau, darin eingeschlossen exklusive Villen für Stuttgarter und auswärtige Prominenz. Eines seiner bekanntesten Werke ist das Haus des Psychiaters, Filmemachers und Sammlers zeitgenössischer Kunst Ottomar Domnick in Nürtingen bei Stuttgart, das heute von der Staatsgalerie Stuttgart betreut wird. Sein Auftragsrepertoire umfasste darüber hinaus Geschäfts-, Verwaltungs- und Fabrikgebäude sowie Inneneinrichtungen für Restaurants und Läden.

Stohrers vielschichtiges Werk kann kaum in die bestehenden Kategorien der Architekturgeschichte eingeordnet werden. Mit seinem Stil- und Formenrepertoire ging Stohrer eigene Wege, wenn auch Einflüsse von Le Corbusier, Oscar Niemeyer und anderen erkennbar sind.

Als Professor für Entwerfen und Innenraumgestaltung an der Staatsbauschule Stuttgart begeisterte er mit seiner unkonventionellen Art des Lehrens Generationen von Studierenden. Stohrer gehörte dem Typus des »Künstlerarchitekten« an. Er verstand Architektur nicht nur als eine künstlerische Aufgabe, sondern er war auch Künstler im engeren Sinn, der sich Zeit seines Lebens der Malerei widmete.

Ursula Grammel studierte Architektur an der Staatsbauschule Stuttgart (heute Hochschule für Technik). Während ihres Studiums absolvierte sie ein Zwischenpraktikum im Büro von Stohrer, und nach Abschluss des Studiums arbeitete sie vier Jahre als dessen Assistentin in der Lehre. Nach einem angeschlossenen Studium der Architektur und Stadtplanung an der Universität Stuttgart folgte eine wissenschaftliche Tätigkeit in Forschung und Lehre am dortigen Städtebau-Institut. Weitere Stationen ihrer beruflichen Karriere waren ein mehrjähriger Lehrauftrag für Städtebau und Gebäudelehre an der Fachhochschule Biberach (heute Hochschule Biberach), eine freiberufliche Tätigkeit in Singen am Hohentwiel und in Stuttgart, die Leitung der Bibliothek der Architekturalkultät der Universität Stuttgart sowie eine Lehrtätigkeit am dortigen Städtebau-Institut.

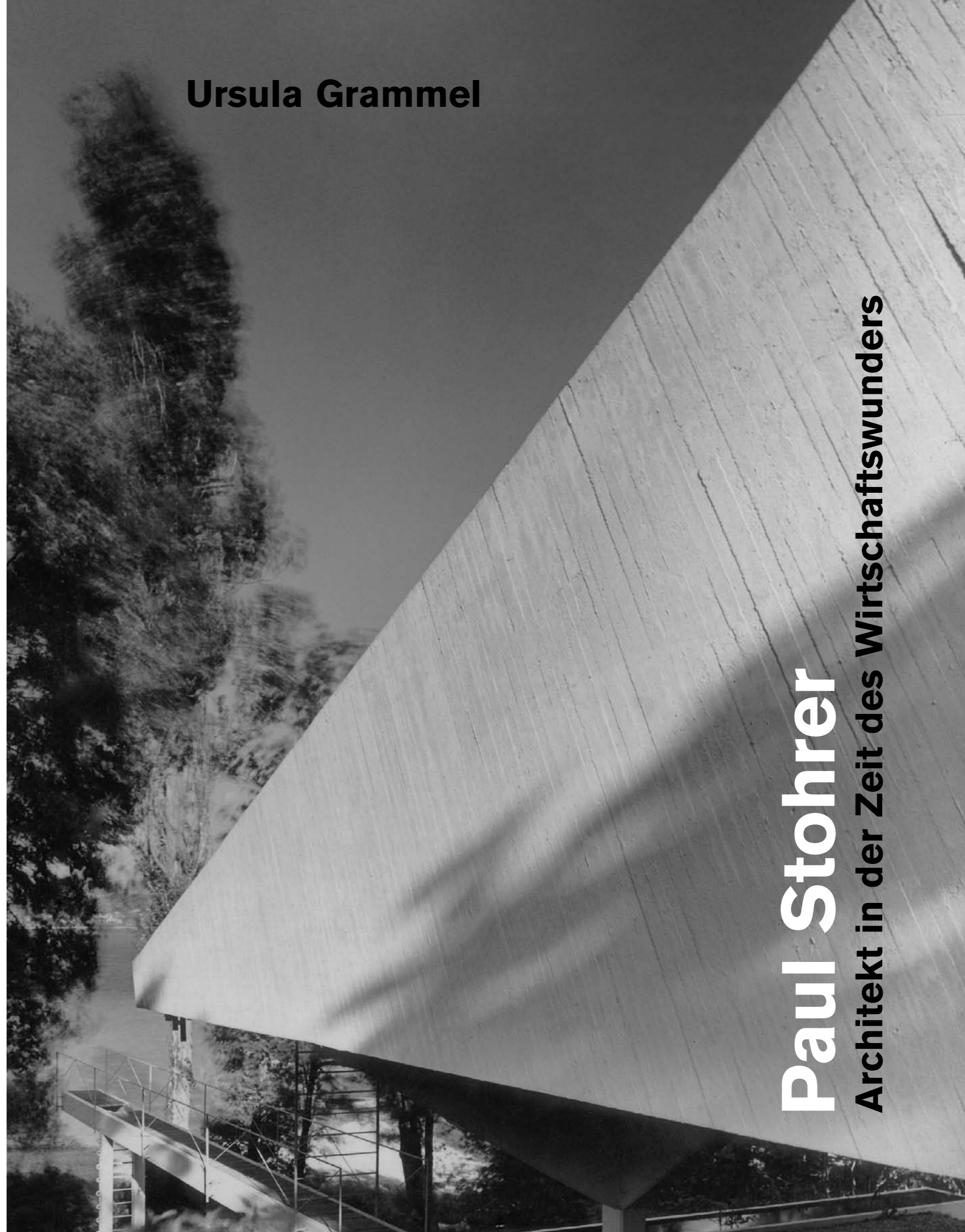
069.00 Euro ISBN 978-3-936681-52-9
105.90 sfr
059.90 £ 5 9 8 0 0
098.00 US \$
119.00 SA 9 783936 681529

Ursula Grammel Paul Stohrer – Architekt in der Zeit des Wirtschaftswunders

Menges

Ursula Grammel

Paul Stohrer
Architekt in der Zeit des Wirtschaftswunders



Ursula Grammel

Paul Stohrer
Architekt in der Zeit des
Wirtschaftswunders

Edition Axel Menges

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch folgende Stuttgarter Institutionen, Unternehmen und Privatpersonen:

Aachen Münchener Versicherung AG
Familie Benzing
Eckerle GmbH & Co. KG
Liane Finckh
Freunde der Hochschule für Technik e. V.
Handwerkskammer Region Stuttgart
Hochschule für Technik
Edeltraud und Ignaz Hollay
Knödler Decker Stiftung
Landeshauptstadt Stuttgart
LIGANOVA The BrandRetail Company
Raber+Märcker GmbH
RAISERLOPES Architekten//Innenarchitekten
Gertrud und Hans-Dieter Sonn, Winnenden
Walter Sorg
Billie Strauss, Nabern
Stuttgarter Hofbräu Brau AG & Co. KG
Roswitha Schorr-Traub und Walter Traub
Birgit Wiedenmann
Zoll Architekten und Stadtplaner

© 2012 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 978-3-936681-52-9
D 93

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

Prepress: Reinhard Truckenmüller, Stuttgart
Druck und Bindearbeiten: Graspo CZ, a. s., Zlín, Tschechische Republik

Design: Daniela Sonntag, Stuttgart

Inhalt

Vorwort von Arno Lederer	8
Einleitung Aufgabenstellung, Ziele und Aufbau der Arbeit	12
Teil I Ausbildung und Berufstätigkeit	
1 Werdegang	20
1.1 Herkunft	22
1.2 Schulausbildung und Lehrjahre	22
1.3 Studium an der Staatlichen Württembergischen Höheren Bauschule Stuttgart	22
1.4 Büro- und Familiengründung	24
1.5 Kriegsdienst	26
1.6 Studium an der Technischen Hochschule Stuttgart	26
2 Berufsjahre	30
2.1 Ausgangslage nach dem zweiten Weltkrieg	32
2.2 Berufstätigkeit in den Nachkriegsjahren	32
2.3 Aufschwung mit Beginn der 1950er Jahre	34
2.4 Höhepunkt der Schaffensphase in den Jahren des deutschen Wirtschaftswunders	34
2.5 Letzte Schaffensphase in den 1960er Jahren bis 1975	35
3 Das Büro	38
3.1 Büroorganisation	40
3.2 Mitarbeiter	41
4 Der Architekt	46
4.1 Entwurfsauffassung und Arbeitsweise	48
4.2 Eigenwerbung und Öffentlichkeitsarbeit	55
4.3 Künstlerarchitekt und Persönlichkeit	56
4.4 Lehrtätigkeit	61
5 Fachöffentlichkeit	74
5.1 Fachpresse	76
5.2 Fachkollegen	78
5.3 Ausstellungstätigkeit	79
5.4 Paul-Bonatz-Preis	80

Teil II

Bauten und Projekte

6	Wohnungsbau	82
6.1	Ausgewählte Einfamilienhäuser	89
6.1.1	Haustyp unter dem Einfluss der Stuttgarter Schule Landhaus Bauknecht, Stuttgart 1935–1936	89
6.1.2	Landhaustyp im ländlichen Raum in den Nachkriegsjahren Villa Widenmeyer, Weißbach 1949–1950	96
6.1.3	Bungalow als neuzeitlicher Haustyp Haus Hielscher, München 1953–1954	101
6.1.4	Haustyp als Bungalow mit Innenhof Haus Sulzberger, Stuttgart 1953–1954	105
6.1.5	Haustyp wird zur Bauplastik Haus Lehn, Stuttgart 1957–1958	111
6.1.6	Haustyp als Bauskulptur Sommerhaus Stohrer, Dingelsdorf 1959–1961	116
7	Die Sammlung Domnick	126
7.1	Bauherr und Architekt	128
7.2	Vorläuferprojekte 1949–1965	129
7.3	Haustyp als bewohnbares Museum Sammlung Domnick, Nürtingen 1966–1967	136
8	Kulturbauten	150
8.1	Theater	152
8.1.1	Theaterreformen und innovative Theaterprojekte	152
8.1.2	Projektidee für ein neuzeitliches Theater, Große Oper 1949	153
8.1.3	Diskurs zur Theaterarchitektur nach 1945	156
8.1.4	Stohrers Theaterbauten 1946–1964	158
8.1.5	Ausgewählte Theaterprojekte	159
8.2	Raumgestaltung in ausgewählten Theatern	164
8.2.1	Kammertheater Stuttgart 1946	164
8.2.2	Kabaretttheater Mausefalle, Stuttgart 1947–1948	166
8.2.3	Württ. Staatstheater Großes Haus, Stuttgart 1956	170
8.3	Filmtheater	176
8.3.1	Filmtheaterbau nach dem zweiten Weltkrieg	176
8.3.2	Bedingungen für die räumliche und technische Ausstattung	177
8.3.3	Stohrers Filmtheaterbauten, 1949–1955	177
8.4	Raumgestaltung in ausgewählten Filmtheatern	180
8.4.1	Roxy-Filmpalast, Berlin 1949–1950	180
8.4.2	Film-Casino, München 1951	184
9	Geschäfts- und Verwaltungsgebäude	190
9.1	Ausgewählte Geschäfts- und Verwaltungsgebäude	195
9.2	Rathaus mit Hans-Paul Schmohl, Stuttgart 1953–1956	217
10	Industriebauten	230
10.1	Ausgewählte Industriebauten	235

Teil III

Ergebnisse

11	Entwicklungslinien und Entwurfselemente	244
11.1	Wohnungsbau, Einfamilienhäuser	246
11.1.1	Grundrissentwicklung und Erscheinungsbild	246
11.1.2	Innenraumgestaltung	254
11.2	Kulturbauten, Raumgestaltung	260
11.2.1	Theater und Filmtheater	260
11.3	Geschäfts- und Verwaltungsgebäude, Industriebauten	266
11.4	Themenübergreifende Entwurfselemente	272
11.4.1	Materialien und Farbgebung	272
11.4.2	Kunstlicht in der Raumgestaltung, Nachtwirkung von Fassaden	274
11.4.3	Einzelelemente: Lochblenden, Türdrücker und Sitzmöbel	280
11.5	Fazit	284

Anhang

12	Werkliste mit Quellenangaben	286
	Abbildungsnachweise	343
	Abkürzungsverzeichnis	349
	Literaturverzeichnis	350
Dank		358



→ Ottomar Domnick 1967

7 Die Sammlung Domnick

7 Die Sammlung Domnick

7.1 Bauherr und Architekt

Der Psychiater, Kunstsammler, Filmemacher und Musiker Ottomar Domnick (1907–1989) lebt¹ und arbeitet mit seiner Frau und Kollegin Greta ab 1938 in Stuttgart. Nach Domnicks Rückkehr von Front- und Lazarett-einsatz sowie Kriegsgefangenschaft bezieht das Ehepaar 1945 Praxisräume in der Gerokstraße 65. Ab 1950 baut er schrittweise eine psychiatrische Privatklinik auf, die er bis 1983 betreibt.

Nach Kriegsende beginnt Domnick mit der Sammlung abstrakter Kunst und knüpft ein ausgedehntes Kontaktnetz mit Künstlern, Verlegern, Architekten und Kritikern. 1947 veranstaltet er zum Thema „Die schöpferischen Kräfte in der modernen Malerei“ einen Vortragszyklus mit renommierten Besuchern in seinen Praxisräumen.²

Der mit Domnick befreundete Künstler Willi Baumeister³ hat in unmittelbarer Nachbarschaft sein Atelier. Um ihn bildet sich der „Baumeister-Kreis“ mit prominenten Persönlichkeiten, die sich wöchentlich in der Gaststätte „Bubenbad“ treffen. Darunter sind außer Domnick der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt mit seiner Frau, der Malerin Lily Hildebrandt, der Kunsthistoriker Kurt Leonhardt, der Designer Wilhelm Wagenfeld, der Philosoph Max Bense, die Verleger Walter Cantz, Gert Hatje und Ledig-Rowohl und der Architekt Chen Kuen Lee, „gesehen wurden auch die Architekten Paul Stohrer und Max Bäcker“.⁴ In dieser Zeit der frühen 1950er Jahre sind sich Domnick und Stohrer persönlich begegnet. Aus einem privaten Briefwechsel geht hervor, dass sie über ihre Leidenschaft für exotische Autos schnell Kontakt zueinander finden. Domnick kennt die Stuttgarter Architektenszene gut. Er schreibt dazu: „[...] ich suchte das Zusammensein mit Architekten wegen der Gespräche über die Baukunst. Ich lernte sie kennen: Hanow, Döcker, Stohrer, Schmohl, Eiermann, Gutbrod, Debuss, Schlenker, Roth/Zürich, Gutbier, Beck-Erlang, Löschner. Diese Menschen imponierten mir, ihr dreidimensionales Fühlen, ihre rasche Auffassung eines gestellten Problems, die reizvoll hingeworfenen Skizzen als Verständigungsmittel, das Wissen um statische Gesetze, ästhetische Fragen, das Abwägen der Dimensionen, [...] das Erahnen von Proportionen, [...] die das Große sehen und doch an die Details denken, das Ganze unter eine Grundidee stellen, so wie es Le Corbusier tat und meisterhaft in seinen Werken darlegte: in Bauten und Schriften.“⁵ Domnick kennt Stohrers Bauten. Ihre Affinität füreinander, und dass dieser schließlich sein Architekt wird, liegt unter anderem darin begründet, dass sie ähnliche Persönlichkeitsmerkmale aufweisen: Beide sind Perfektionisten, mit einem sehr hohen Anspruch an die Form, das Detail und deren Umsetzung. Domnick wie auch Stohrer sind Augenmenschen und scharfe Beobachter, um stets Neues, Zukünftiges, Unbekanntes zu entdecken. Domnick wird, wie er schreibt, dadurch später zum Bildersammeln angetrieben.⁶

Sowohl Domnick als auch Stohrer sind Einzelgänger. Stohrer scheint auf den ersten Blick das Gegenteil zu sein – schon von seiner Herkunft her aus einer mittelständischen Stuttgarter Familie mit handwerklicher Prägung, im Gegensatz zu Domnick mit einer Herkunft aus einem konservativen, akademisch und musikalisch geprägten Elternhaus im kleinstädtischen Greifswald. Beide gehen jedoch ihren jeweiligen Zielen mit einer großen

Antriebs- und Überzeugungskraft nach. Domnick schreibt, und das gilt auch für Stohrer: „Für mich waren meine Ziele immer vorrangig. Rücksichtnahme war nicht immer meine Stärke, mit Halbheiten konnte ich nicht leben [...]. Das hatte Konsequenzen. Für mein Leben, auch für meine Mitmenschen, die sich mitunter irritiert fühlten oder sogar brüskiert.“⁷ Auch sind sowohl Bauherr als auch Architekt sogenannte „Multitalente“: Domnick als Arzt, Kunstsammler, Filmemacher und Musiker – Stohrer als Architekt, Bühnenbildner, Maler und Lehrer. Architektur spielt für Domnick lebenslang eine dominierende Rolle. Stohrers Liebe gilt der Malerei, die für ihn untrennbar von der Architektur ist. Domnick merkt dazu an: „Die Kunst lebt nur durch den menschlichen Geist, wird erst durch ihn lebendig. Der Architekt soll auch diesen Geist haben, diese musische Anlage.“⁸ Diese Voraussetzungen erfüllt Stohrer in besonderer Weise.⁹ In der zwanzigjährigen Zusammenarbeit mit Domnick entsteht im Laufe der Zeit ein besonderes freundschaftliches Verhältnis zueinander, stets geprägt von Respekt und gegenseitiger Anerkennung. Die Art des persönlichen Umgangs lässt sich sehr gut an einem Briefwechsel nachvollziehen: Anlässlich des 60. Geburtstages von Stohrer 1969 widmet Domnick seinem Architekten nach der Fertigstellung der Sammlung Domnick einen Film: „[...] Unser neuer Film ‚N.N.‘¹⁰ ist ein Architektenfilm geworden, geboren aus einer Zusammenarbeit mit Ihnen, aus unseren gemeinsamen Gesprächen, aus dem Gestaltungswillen heraus. Diesen Film möchte ich Ihnen hier in diesem Hause vorführen, Ihnen zu Ehren, Ihnen zum Dank, Ihnen zum Glückwunsch. Lassen Sie mich bitte wissen, welche Gäste Sie um sich wissen möchten. Das ist unser Geschenk für Sie.“¹¹ Stohrers Reaktion darauf weicht von dem gewohnten Schema seines in der Regel unkonventionellen Auftretens ab: „Über Ihr Schreiben zu meinem 60. Geburtstag habe ich mich ganz besonders gefreut, und da wir zu den Menschen gehören, die ohne viel [sic] Worte übereinstimmen, darf ich Ihnen versichern, daß ich in meiner langen und reichen Praxis noch nie einen Bauherrn fand, mit dem ich soviel kulturelle und menschliche Übereinstimmung gefunden hätte, wie mit Ihnen und Ihrer Frau [...]. Dieser Tatbestand ist zwar bedauerlich und solche Persönlichkeiten sind im Aussterben begriffen, die so universelle und bis ins Detail hinein umfassende konkrete Kenntnisse über den Bereich der Kunst haben, wie Sie [...]. Deshalb bin ich für diese glückliche Situation, für Sie arbeiten zu dürfen, mit Ihnen freundschaftliche Beziehungen zu haben, ebenso dankbar wie stolz. Ich würde es aber für zuviel empfinden, wenn Ihr neuer Film N.N. nur mir allein gezeigt würde. Ich bin damit zufrieden, wenn er im Rahmen Ihrer im Herbst kommenden Veranstaltungen aufgeführt würde und ich dann wahrscheinlich meine Familie mitbringen könnte.“¹² Bei aller Wertschätzung füreinander bleibt doch eine unsichtbare Distanz zueinander, die eine enge Freundschaft verhindert.

→ [Abb. 7.1]

7.2 Vorläuferprojekte 1949–1965

Bereits 1947 schwebt Domnick der Bau eines Museums für abstrakte Kunst vor. Es sollte ein Ort werden, der durch die geistige Haltung bestimmt wird: „Diese Stätte soll ein lebendiges Haus werden, mit Vorträgen, Musik, Bibliothek. Damit unterscheidet es sich schon in der Form grundsätzlich von dem traditionellen Museum“.¹³ Seiner Meinung nach haften Museen meistens Anonymität und Kühle an: „[...] Das Zusammenleben,



→ 7.1 Domnick und Stohrer, 1967

7 Ebd., sowie S. 36.

8 Ebd., S. 6.

9 In Domnicks Kunstsammlung befindet sich ein Bild von Stohrer mit dem Titel „FW 857“ von 1957. In einer Ausstellung von Stohrers Werk wurde es 1966 mit ausgestellt, vgl. Einladung zur Vernissage in der Galerie Galetzki in Stuttgart am 17.08.1966: Paul Stohrer Ölbilder – Modelle – Fotos. PaWK.

10 N.N. 1968, mehrdeutige Abkürzung. N.N. vor Gericht der unbekannte Täter (nomen nescio) in der Architektur das Plusminus-Null-Niveau des Baugeländes, in der Geologie das Normal-Null des Meeresspiegels. Einmann-Werk. Kamera, Text, Sprecher: Domnick. Thema: Gefängnis. Freiheit und Unfreiheit. Der anonyme Mensch in der verwalteten Welt. Die ambivalente Einstellung der Gesellschaft zu den Studentenrevolten. Stark übersetzte Reflexionen eines erfolgreichen Architekten, der über der zunächst begeisterten Planung eines „perfekten Gefängnisses“ in Zweifel und Verzweiflung an Recht und Unrecht gerät. Kein Darsteller mehr. Filmstil aggressiv, monologischer, paranoische Entwicklung. Bildform in noch engerer Anlehnung an die Malerei. Stark strukturierte Bild-Wort-Komplexe mit serieller Bildfolge, vgl. Ottomar und Greta Domnick 1982, S. 52. Die Uraufführung findet im Juli 1969 in Berlin statt, vgl. Esser 1999, S. 57.

11 Brief von Domnick an Stohrer v. 05.08.1969. Archiv Stiftung Domnick (ASD).

12 Antwortschreiben von Stohrer an Domnick v. 29.09.1969. ASD.

13 Esser 1999, unter Bezug auf Domnick 1947, S. 7.

1 Tableau de vie von Ottomar und Greta Domnick, vgl. Esser 1999, S. 50-55.

2 Teilnehmer sind: Ida Kerkovius, Julius und Lisbeth Bissier, Otto Lutz, Hans und Lily Hildebrandt, Herbert Hermann, Willi Baumeister, Otto Ritschl, die Verleger Müller, Kurt Leonhardt und Georg Meistermann, vgl. Kurz 2007, S. 150-151.

3 Stohrer kennt Baumeister (1889-1955) bereits seit 1947 in Zusammenhang mit der Mausefalle, siehe 8.2.2 Kabaretttheater Mausefalle, Stuttgart 1947–1948.

4 Kurz 2007, S. 148.

5 Domnick 1977/2. Aufl. 1989, S. 163-164.

6 Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 31, 35.

das Zusammenwirken sollte im Vordergrund stehen. Der Mensch darf nicht ausgeklammert werden [...]. Die Architektur soll sich hier unterordnen, den Künsten dienen, sich nicht eigenwillig vordrängen oder gar unökonomisch werden.“¹⁴ Unter öffentlicher Schirmherrschaft, jedoch unter privater Führung und in Stuttgart realisiert – das ist Domnicks Vorstellung von seinem Museum. Doch erst 20 Jahre später sollte sich dieses hochgesteckte Ziel verwirklichen lassen.

Die wechselvolle Geschichte der Sammlung Domnick und ihrer Unterbringung ist bereits seit den 1950er Jahren mit Stohrer verbunden, bis sie 1967 in dem Bau in Nürtingen ihren endgültigen Platz findet. In Stohrers Spätwerk spielt das Gebäude eine herausragende Rolle.

— Klinik und Wohnhaus Domnick, Stuttgart

Für Domnick heißt das Sammeln von Bildern von jeher: Wohnen und Leben mit den Bildern. Er möchte „sich von keinem trennen, sie sichtbar um sich haben“¹⁵ und stellt dazu fest: „Bilder sind anspruchsvoll. Sie verlangen ihren Platz, ihr Licht, ihre Umgebung. Bilder verschließen sich gegen eine ihnen nicht adäquate Umwelt. Sie öffnen sich, wenn die Umgebung ihnen entspricht.“¹⁶ Von daher ist die Innenarchitektur für ihn stets von Bedeutung. Dabei denkt er an hohe weiße Räume, eine strenge Anordnung des Mobiliars und eine zurückhaltende Farbgebung.¹⁷ Der bekannte Kunsthistoriker Hans Hildebrandt bezeichnet die Innenräume des Hauses Domnick als ein „Heim, in dem ärztliches Wirken, moderne Einrichtung und abstrakte Kunst sich in Eintracht zusammenfinden.“¹⁸ Die von dem Architekten und Künstler Otto Schenk¹⁹ gestalteten Räume von 1949 zeigen die Gestaltungsideale des Bauhauses und die Integration von Leben und Kunst. Sie sind zum Teil mit Domnicks eigenen Möbelentwürfen ausgestattet.

→[Abb. 7.2]

Für die schrittweisen Um- und Ausbauten von Klinik und Wohnräumen in den 1950er Jahren wird Stohrer Domnicks „Hausarchitekt“. So wird die Planung von Chen Kuen Lee²⁰ von 1958 für eine vorgesehene Dachaufstockung mit Ausbau nicht ausgeführt und stattdessen Stohrer beauftragt. Bis Ende der 1960er Jahre übernimmt er mehrfach räumliche und funktionale Veränderungen bzw. Verbesserungen im Wohnbereich und in der Klinik.

→[Abb. 7.3]

— Projekt Staatsgalerie, Stuttgart

Nachdem die Räume in der Gerokstraße für die wachsende Sammlung viel zu klein sind, tritt Domnick auf Anraten seines Freundes, dem Maler Hans Hartung, im Januar 1951 in Verhandlungen mit einem traditionellen Museum, der Staatsgalerie Stuttgart. Ziel ist es, dem Land seine gesamte Sammlung von etwa 150 Bildern im Rahmen einer Stiftung zu übereignen. Diese Stiftung macht die Stuttgarter Staatsgalerie „schlagartig zu einem der wenigen Museen, die umfangreich aktuelle deutsche und französische Kunst präsentieren konnten.“²¹ Die Museumsleitung zeigt sich erfreut über die Schenkung. Eine herausragende Rolle wird ihr jedoch nicht zugebilligt²², denn mit der Schenkung verbindet Domnick einige Forderungen, die für Konflikte sorgen sollten. Seine Sammlung will der Mäzen als eine abgeschlossene Einheit in einem „Domnick-Saal“ und als ständige Ausstellung verstanden wissen. Auch will er Einfluss auf die Hängung haben. Die Sammlung wird erstmals 1952, von der Öffentlichkeit



→7.2 Klinik und Wohnhaus Domnick, Wohnraum von Otto Schenk, Stuttgart 1949

14 Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 6.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 31.

18 Zitiert nach Esser 1999, S. 7.

19 Otto Schenk ist zusammen mit Stohrer und Erdle einer der Begründer der deutschen Zweigvereinigung malender Architekten „ligne et couleur“, siehe 4.3 Künstlerarchitekt und Persönlichkeit.

20 Chen Kuen Lee (1919 -2003) studiert von 1935-36 bei Poelzig in Berlin und ist von 1939-1941 und 1947-1953 Mitarbeiter von Hans Scharoun. Von 1941-1943 Zusammenarbeit mit Hugo Häring. Seit 1953 selbstständig in Stuttgart und Berlin. Er wird insbesondere durch seine Wohnungsbauten im süddeutschen Raum bekannt, vgl. Koch (Hg.) 1985. Domnick kennt Lee von den Treffen des Baumeister-Kreises im „Bubenbad“. Pläne des Vorentwurfs 1:100 lagern im ASD.

21 Stockhausen 2003, S. 74.

22 Ebd.

viel beachtet, im „Debus-Saal“ der Staatsgalerie in einer Sonderausstellung gezeigt. Der Namensgeber des Säulensaales, Debus, hat seit 1950 an der TH Stuttgart einen Lehrstuhl für Räumliches Gestalten und Entwerfen inne und diesen 1951 ausgebaut.

Domnick ist zunächst damit zufrieden, empfindet jedoch die museale Atmosphäre und auch den Saal zunehmend als „zu unlebendig, zu spannungsarm, zu kühl“.²³ Bereits 1956 beginnen deshalb Verhandlungen über eine Neugestaltung des Saales, der nach Meinung von Domnick „bereits zu sehr ein Provisorium war“.²⁴ Unter Hinweis auf fehlende Mittel wird die Neugestaltung abgelehnt. Schließlich wird 1957 der Saal geschlossen, die Bilder wandern in das Depot der Staatsgalerie.

— Säulensaal, Staatsgalerie, Stuttgart

Inzwischen hat Domnick seinen Architekten Paul Stohrer in das Projekt involviert. Im Oktober 1958 verhandelt er mit dessen Beteiligung über eine völlige Umgestaltung des „Debus-Saals“. Stohrer hat eine Beurteilung des Saales vorgenommen und Vorschläge für einen „Dr. Domnick-Saal“ entwickelt. Er befindet, dass aufgrund einer Untersuchung der Maß- und Lichtverhältnisse der Saal in seiner Form für die Sammlung Domnick ungeeignet sei: Die Dreischiffigkeit sei spannungslos, die Stuckdecke ohne künstlerischen Wert. Die monolithischen Säulen hätten einen viel zu hohen Sockel und würden in ihrer Modulation schlechte Verhältnisse aufweisen.²⁵ Domnick schwebt wohl eine ähnliche Raumwirkung vor, wie dies bei der Picasso-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand der Fall sei. Dies ist laut Stohrer „wohl deshalb nicht möglich, weil es sich einmal um zwei grundverschiedene Säle und zum andern um eine Sammlung gegenüber einer einmaligen Ausstellung einiger großer Bildwerke handelt“²⁶, für deren Präsentation die räumlichen Verhältnisse des Saales im Palazzo Reale besonders prädestiniert seien.

Stohrer schlägt eine weitgehende Umgestaltung des Saales vor. Die Marmorsäulen sollten durch kreuzförmige Stahlstützen ersetzt werden. Zur Verbesserung der Lichtverteilung durch die hohen Fenster sollte davor eine ganze Fensterblendwand aus mattem Faserkunststoff gesetzt werden, hinter der die Tages- und Abendbeleuchtung gleichmäßig verteilt werden kann. Die Fensterpfeiler sollten prismatisch ergänzt und dadurch eine Lichtbrechung sowie eine diffuse Lichtführung erzeugt werden, unterstützt durch eine geneigte prismatische Decke. Die Differenzstufen von der Eingangshalle aus sollten durch eine konkave Rampe ersetzt werden, um eine optische Ausweitung des Raumes zu erreichen. Die Auswechslung der Säulen, die Rampe und die Abhängung einer Decke beurteilt Stohrer als ohne technische Schwierigkeiten machbar. Auch äußert er sich zur bisherigen Beleuchtung und Präsentation der Sammlung. So sei das Belassen der Raumausleuchtung mit Beleuchtungskörpern, der Lichteinfall an den Fenstern durch Aluminium-Lamellen und die Ummantelung der Säulen mit prismatischen Stellwänden zur Ausstellung der Bilder nach den „Richtlinien für Sammlungen“ nicht wünschenswert. Vielmehr solle „eine Aufteilung mit einer ‚Ordnungslinie‘ und seitlichen Kojen [erfolgen], die keineswegs gleichartig, sondern jeweils mäanderförmig angelegt sind“²⁷ – ein Vorschlag, den er beim Bau für die Sammlung in Nürtingen wieder aufgreifen wird. Die Baukosten errechnet er mit 80–100.000 DM, sieht aber



→7.3 Klinik und Wohnhaus Domnick, Dachaufbau, Stuttgart 1958

23 Esser 1999, S. 7.

24 Domnick, Ottomar: Zusammenfassung Sammlung Domnick, o.J., S. 2. ASD.

25 Gutachten von Paul Stohrer: Umgestaltung Sammlung Dr. Domnick in der Staatsgalerie v. 11.05.1959, S. 1. ASD.

26 Ebd.

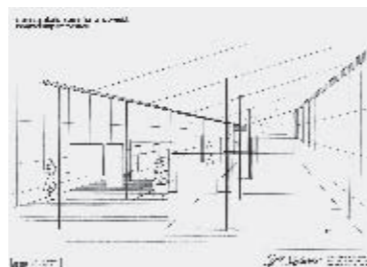
27 Ebd., S. 2.

eine Kostenreduktion als möglich an, ohne die Gesamtidee aufzugeben. Sowohl die bereits ausgearbeitete Planung²⁸ als auch der zunächst akzeptierte, dann doch als zu teuer befundene Kostenrahmen, führen wiederum zu zähen Verhandlungen. Weitere Missstimmungen über die zu erstellende Bilderliste, die Anschaffungspolitik und den zu erfüllenden Erbvertrag führen schließlich dazu, dass die Verfügbarkeit eines eigenen Saals von der Staatsgalerie abgelehnt wird. Die Leitung schlägt dagegen vor, die Sammlung in die Bestände der Vorhalle und in das Treppenhaus des Museums zu integrieren. Domnick ist nach zehn verstrichenen Jahren darüber tief enttäuscht und bricht die Verhandlungen im März 1961 ab.²⁹ Seine Bildersammlung verbleibt im Depot der Staatsgalerie.

— Museumspavillon im Weißenburgpark Stuttgart

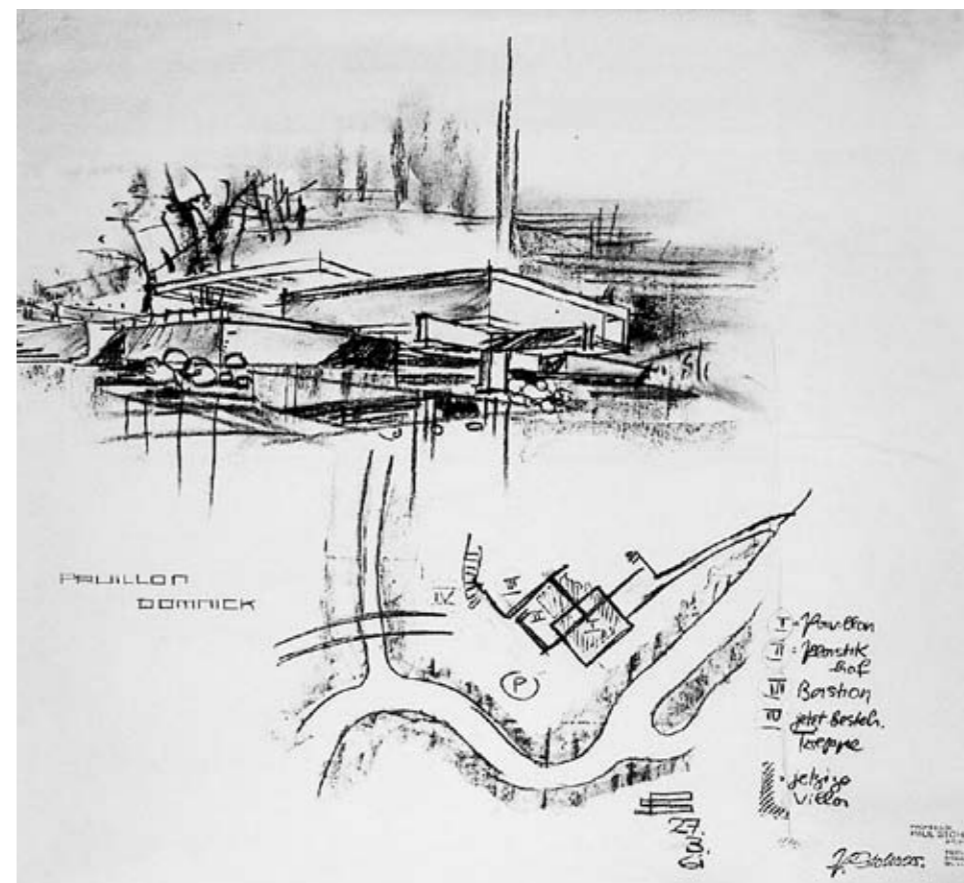
„Immer habe ich im Leben (auch gegen Widerstände) das zu verwirklichen gesucht und meistens auch getan, was mir als fortschrittlich und notwendig erschien“³⁰, bekennt Domnick. Dieses Motto – es könnte auch von Stohrer stammen – und die damit verbundene Antriebskraft bringen Domnick seiner Vision zunächst einen Schritt näher. Unmittelbar nach dem Abbruch der erfolglosen Verhandlungen mit der Staatsgalerie intensiviert er im März 1961 seine Kontakte mit dem Kulturkreis des Bundesverbandes der deutschen Industrie. Mit ihm zusammen möchte er einen Pavillon für seine Sammlung im Stuttgarter Weißenburgpark bauen. Zur Disposition steht ein Gelände mit der klassizistischen „Weißenburg-Villa“ aus dem Jahre 1844³¹, die 1898 von dem Stuttgarter Seifenpulverfabrikanten Dr. Ernst von Sieglin („Dr. Thompson's Seifenpulver“) erworben wird. Dieser lässt den Park umgestalten und 1912–1913 auf der Anhöhe von dem Architekten Heinrich Henes das Teehaus – heute ein beliebtes Ausflugsziel –, den Marmorsaal – heute ein Ort für kulturelle Veranstaltungen –, sowie einen Tennisplatz bauen.³² Die Sieglin-Erben verkaufen den gesamten Besitz 1956 an die Stadt Stuttgart, und die Villa steht viele Jahre leer. 1961 wird Domnick von Seiten der Stadt signalisiert, das Grundstück kostenlos zur Verfügung zu stellen mit der Option, die Villa im Zuge des Museumsvorhabens abzureißen.³³ Zu diesem Projekt für ein privates Museum existiert eine Kohleskizze von Stohrer, die im Pavillonstil von einer Schichtung kubischer Raumstrukturen ausgeht. Diese und die sichtbaren Balkenköpfe der Tragkonstruktion geben einen Hinweis auf seine Entstehungszeit. Die Vokabel dafür heißt „Metabolismus“³⁴: In Japan formiert sich um 1960 eine Gruppe von Architekten und Stadtplanern, darunter Kikutake, Kurokawa, Maki, Isozaki, Otaka und Tange als „Metabolisten“. Sie konzentrieren ihre Vorstellung von Architektur in Analogie zu lebenden Wesen mit dem primären Ziel, den Mechanismus eines Organismus zum Architekturideal zu erheben. Mit dem Glauben an das Wachstum der Städte in einer zunehmend mobilen und sich verändernden Gesellschaft entsteht das Programm eines flexiblen, urbanen Systems mit erweiterbaren Großstrukturen. Es soll zwei konträren, ungleichzeitigen Systemen Rechnung tragen: Einerseits soll es nach innen einem langsamen Wechsel untergeordnet sein, andererseits sich an den raschen Wandel nach außen anpassen. Im Sinne einer „Stabilität im Wandel“ sollen die Modellvorstellungen der Metabolisten expandieren und sich regenerieren können, ohne dass diese als Ganzes in Mitleidenschaft gezogen werden.³⁵ Symbol der Architektur

→[Abb. 7.5]



→7.4 Staatsgalerie Stuttgart, Umgestaltung des Säulensaals, Innenraumperspektive 1958

- 28 Das in Stohrers Gutachten angeführte Raummodell ist verschollen. Die Planunterlagen im M. 1:100 und 1:50 lagern im ASD.
- 29 Domnick, wie Anm. 24, S. 2–5.
- 30 Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 24.
- 31 Die Villa stand an der Hohenheimer Straße 119, vgl. Breig 2000, S. 303–305.
- 32 Ernst von Sieglin (1848–1927) betätigt sich auch als Mäzen. Das erworbene Vermögen ermöglicht es ihm, seinen Interessen als Archäologe zu folgen. Er finanziert archäologische Expeditionen und Grabungen in Ägypten und Nubien. Viele Funde aus diesen Expeditionen schenkt den Universitäten Tübingen und Leipzig, dem Albertinum Dresden sowie dem Landesmuseum Württemberg. Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_von_Sieglin, Zugriff: 23.11.2009. Der Grundstock einer Sammlung altägyptischer Kunst in Stuttgart ist eine Schenkung von Ernst von Sieglin, vgl. StZ v. 06.10.2007: Der uralte Menschheitsraum vom ewigen Leben.
- 33 Domnick, wie Anm. 24, S. 4.
- 34 Metabolismus [gr. Metabolé = Umwandlung, Veränderung].
- 35 Beispiele für Modellprojekte von Metabolisten sind: Schwimmende Stadt (1958) und Turmstadt (1959) von Kikutake; Megastadtplanungen für Tokyo (1960) von Tange; Helix-City (1961) und Nakagin Capsule Tower in Tokio (1970–1972) von Kurokawa oder Clusters in the Air (1960–1962) von Isozaki. Beispiele für Modellprojekte in Europa sind: Raumstadt (1959–1963) von Friedman; Wohnbebauung Habitat (1967) von Safdie; Trichterstadt Intrapolis (1969) von Jonas; Überbauung Stadt Ragnitz (1963–1969) von Domening, oder Schwimmendes Hotel in Kairo (1972) und Freizeitstadt Kiryat Ono (1984) von Dahinden. Die Wohnbebauung Habitat von Safdie wird anlässlich der Weltausstellung 1967 in Montreal realisiert.



→7.5 Museumspavillon im Weißenburgpark, Stuttgart, Projektskizze 1961

für eine flexible Welt ist die formal hervorgehobene Trennung von Tragstruktur und raumbegrenzenden Elementen. Das Stützen-Balken-Prinzip wird zum ästhetischen Symbol einer Architektur für eine sich wandelnde Gesellschaft in den 1960er Jahren. Es prägt als Merkmal das Erscheinungsbild zahlreicher Verwaltungsgebäude, Wohn- und Geschäftshäuser dieser Zeit und findet sich auch an Stohrers eigenem Haus im Herdweg. Die Realisierung von Stohrers Entwurfsidee im Weißenburgpark scheitert, weil der Kulturkreis die hohen Kosten für einen Museumsbau nicht tragen kann.³⁶

— Le Corbusier-Museum Erlenbach

Im gleichen Jahr 1961 steht ein weiterer Versuch von Domnick zur adäquaten Unterbringung seiner Sammlung an. In der wohlhabenden Gemeinde Erlenbach am Main setzt sich der dortige illustre Verein „internationales kunstzentrum“ das ehrgeizige Ziel, ein Museum von Le Corbusier zu realisieren.³⁷ Die Planung für ein „wachsendes Museum“, bereits 1939 projiziert, zeigt einen rechteckigen Wandelgang in Schneckenform. Anders als in

³⁶ Domnick, wie Anm. 24, S. 6. Im Rahmen der Bundesgartenschau 1961 wird der Park zu einer öffentlichen Grünanlage umgestaltet und die Villa 1964 abgerissen.

³⁷ Der Spiegel, Nr. 12 v. 31.03.1962, S. 88–89: Eckige Schnecke.

dem von Frank Lloyd Wright in New York erbauten Guggenheim-Museum, das den Besucher in schraubenartigen Spiralgängen von oben nach unten führt, wandern bei dem Museumsbau von Le Corbusier die Besucher in der gleichen Ebene von innen nach außen. Das auf Säulen stehende Gebäude hat seinen Eingang unter dem Gebäude. Er führt ins Zentrum und weiter in rechteckige Spiralen, die beliebig nach außen fortgesetzt werden können. Je nach Bedarf oder Geldmittel kann das Museum so um eine oder mehrere Spiralen erweitert werden.

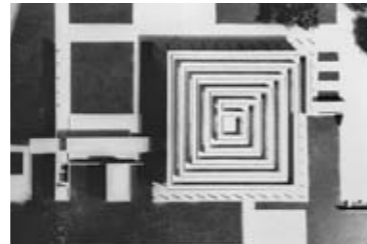
→ [Abb. 7.6]

Domnick gehört dem künstlerischen Beirat, dem Ehrenbeirat und der Baukommission des Vereins an. Er erklärt sich bereit, einen Grundstock³⁸ zu dem projektierten „Weltmuseum“ beizusteuern und seine auf drei Millionen Mark geschätzte und mittlerweile aus 240 Werken bestehende Sammlung als „Dr. Domnick-Stiftung“ vorläufig leihweise zur Verfügung zu stellen. Auf einem 50.000 qm großen Wald- und Wiesengelände am Main soll gebaut werden, Le Corbusier hat den Auftrag angenommen. Die Finanzierung des Projektes steht jedoch auf zu schwachen Füßen, zumal der bayerische Staat die Bitte um Finanzhilfe für den Bau ablehnt. Für Domnick scheidet auch diese Realisierung, wie bei dem Weißenburg-Projekt, an „zu hoch gesteckten Plänen, die sich bei nüchterner Überlegung nicht verwirklichen ließen: sofort ein umfangreiches Museum zu bauen, Unterhaltungsaufgaben, Übertragung der Entscheidungsfreiheit an eine offizielle Instanz etc.“³⁹

— Ausgangslage für ein bewohnbares Museum

Das Fazit aus Domnicks Erfahrungen aufgrund der jahrelangen vergeblichen Bemühungen besteht in der Erkenntnis, dass er seinen Lebensraum von einem modernen Museum, „[...] so intim wie die kleine Klinik in der Gerokstraße,“⁴⁰ nur im Alleingang mit seinem Architekten Paul Stohrer verwirklichen kann. Für ihn ist Stohrer der kongeniale Partner für den Bau seines Privatmuseums. Er ist vom ihm als Architekt überzeugt und empfiehlt ihn auch weiter. So baut Stohrer auf Anraten von Domnick für dessen Schwester Else Bitter ein Wohnhaus in Bielefeld (1960–1961) sowie die Armaturenfabrik Bitter in Brackwede (1962). Auch empfiehlt er 1966 dem Künstler und Freund Hans Hartung, für den beabsichtigten Bau eines Atelierhauses bei Antibes Paul Stohrer einzuschalten.⁴¹

Domnick formuliert sein Lebensziel, selbst ein Gebäude zu realisieren, in welchem seine Bilder ihre endgültige Heimat finden sollen.⁴² Auch möchte er in diesem museumsartigen Pavillon mit seinen Bildern leben und nach seinem Ableben seine Sammlung geschlossen erhalten wissen. Dazu kann er sich vorstellen, im Erbvertrag einer Stadt Sammlung und Haus zu übereignen mit der Möglichkeit, diese als „Zelle“ für ein Museum weiterzuentwickeln. Dafür sei ihm ein Baugelände zur Verfügung zu stellen, für das er Pacht zu zahlen bereit wäre. Domnick möchte frei sein, seine Sammlung aus eigenen Mitteln erweitern und kulturelle Veranstaltungen pflegen, ohne durch Verwaltungsapparate und Auflagen gebunden zu sein: „Ich kann mich nicht entschließen, zu meinen Lebzeiten ein öffentliches Museum in dem von mir erstellten Pavillon zu unterhalten und mich bereits zu meinen Lebzeiten von meinen Bildern zu trennen. Da kommunale Planungen sich ja stets über größere Zeiträume erstrecken, halte ich diese meine Entschließung in Anbetracht einer späteren Vererbung für billig.“⁴³



→ 7.6 Wachsendes Museum von Le Corbusier, Originalmodell der Version für Philippeville, Algerien, 1939



→ 7.7 Louisiana Kunstmuseum von Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert, Humlebæk 1958

38 Brief von Else Bitter (Schwester von Ottomar Domnick, Anm. d. Verf.) an Domnick v. 01.12.1961. ASD.

39 Domnick, wie Anm. 24, Anhang mit Notizen in 7 Punkten, o.S.

40 Domnick 1977/2. Aufl. 1989, S. 307.

41 Empfehlungsschreiben von Ottomar Domnick an Hans Hartung und seine Frau Anna Eva in Paris v. 05.11.1966. ASD. Aus dem Schreiben geht hervor, dass Stohrer „beratender Architekt einer großen Baugesellschaft“ sei, die ihren Sitz in Locarno habe und auch an der Côte d'Azur arbeite. Stohrer projektiert 1966 die Terrassenbebauung „Villa Montana“ in Locarno, die nicht realisiert wird. Auch kommt der Bau des Atelierhauses für Hans Hartung nicht zustande.

42 Domnick, wie Anm. 39, Anhang.

43 Ebd.

Domnick trifft nun die Entscheidung, dass er sich diesen Lebensraum möglichst rasch erfüllen will. Für den Bau seines Hauses befasst er sich mit Museumsbauten weltweit und schreibt dazu: „Ich las die Literatur: Le Corbusier und Neutra und Sven Nils. Ich studierte das Licht: die natürliche und die künstliche Beleuchtung. Wir fuhren nach Kopenhagen und besuchten das Privatmuseum ‚Louisiana‘, in Holland das Kröller-Müller-Museum und in der Schweiz und in Frankreich die bekannten Stätten [...]. Wir besuchten die Kunstvereinhäuser im Rheinland und in Hamburg. In Berlin die Nationalgalerie [...]. Und in Stuttgart den Neubau vom Kunstverein. Und die Privatgalerie von Schmela in Düsseldorf. Wir kannten die Privatsammlungen von Karl Ströher in Darmstadt und die Ludwig-Sammlung in Köln. Und die großen Städtischen Galerien wie in Bielefeld den Jonson-Neubau – und – und – [...] Ich erlebte in der ‚Fondation Maeght‘ an der Corniche die südliche Sphäre in der Anlage, aber auch die Stilbrüche in der Innenraumgestaltung.“⁴⁴ Intensiv studiert er die Veränderungen des „klassischen Museumsstils“ und eignet sich ein umfassendes Fachwissen zum Museumsbau an. Vielfältige Unterstreichungen und Kommentare in einem aktuell erschienenen Fachbuch über die Planung und Einrichtung von Museen sowie internationalen Beispielen⁴⁵ belegen seine akribische Auseinandersetzung mit diesem Thema und geben Hinweise zu seinen eigenen Vorstellungen und Präferenzen. So kommt das Privatmuseum „Louisiana“ in Humlebæk nördlich von Kopenhagen, 1958 von Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert erbaut, Domnicks Vorstellungen für ein Ensemble aus Architektur, Landschaft und Ausstellung sehr nahe. Es wird als das damals wichtigste Museum bezeichnet, das in der Nachkriegszeit in Skandinavien entstanden ist. Das Konzept umfasst mehrere Raumfolgen im Pavillonstil in einer extravertierten, bandartigen Bebauung unter Einbezug der landschaftlichen Gegebenheiten.⁴⁶

→ [Abb. 7.7]

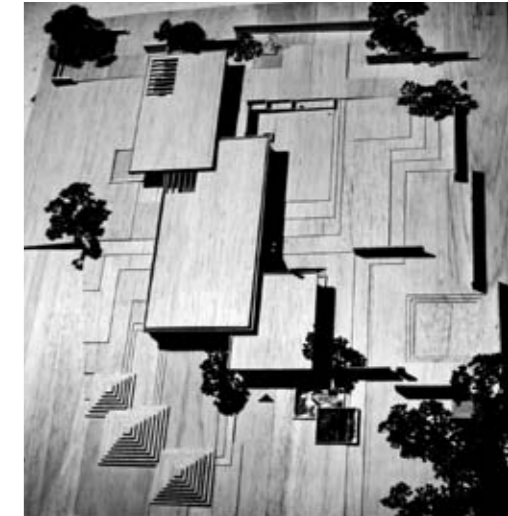
— Sammlung Domnick, Projekt Kirchheim/Teck 1965

Jahrelang sucht Domnick zusammen mit Paul Stohrer nach einem passenden Grundstück, „bewußt aus dem Trubel der Großstadt herausgerückt, aus dem hypertrophen Gefüge mancher Aktivitäten, Kunst unter das Volk zu bringen, mit hektischer Unruhe, Betriebsamkeit auf Straßen und Plätzen [...]“⁴⁷ Die Ansprüche sind hoch. Stohrer empfiehlt das Gebiet um die Schwäbische Alb. „Wir fuhren landauf, landab, suchten einen Platz. Unser Architekt Prof. Stohrer konterte [sic]: ‚Der Bauplatz ist fast wichtiger als das Haus‘.“⁴⁸ In Kirchheim an der Teck wird 1965 im Gewinn „Egart“ schließlich ein passendes Grundstück gefunden. Domnick stellt Überlegungen an und dokumentiert sie mit einfachen Bleistiftskizzen für die Hängung seiner Bilder in ineinander greifenden Räumen. Sie münden in einen Entwurf, der dem Grundsatz fließender Raumfolgen nach dem Entwurfsprinzip für das Privatmuseum „Louisiana“ folgt. Obwohl die Pläne zur Einreichung des Baugesuchs bereits im Dezember 1965 vorliegen, will Domnick nun doch von dem Grundstück Abstand nehmen. Er hat Sorge, dass das in der Nähe befindliche Asphaltwerk stören könnte. Also geht die Grundstückssuche weiter.

→ [Abb. 7.8–9]



→ 7.8 Sammlung Domnick, Kirchheim/Teck, Ideenskizze 1965



→ 7.9 Sammlung Domnick, Kirchheim/Teck, Modell 1965

44 Domnick 1977/2. Aufl. 1989, S. 308–309.

45 Brawne 1965.

46 Ebd., S. 81–84.

47 Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 7.

48 Domnick 1977/2. Aufl. 1989, S. 307.

7.3 Sammlung Domnick, Nürtingen 1966–1967

Haustyp als bewohnbares Museum

Baubeschreibung

— Grundstück

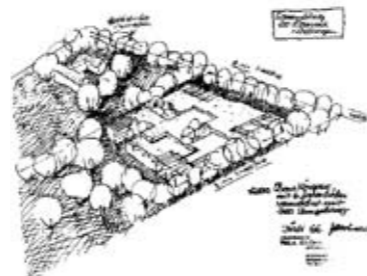
Anfang des Jahres 1966 bietet die Stadt Nürtingen ein 34 a großes Grundstück in Südlage auf der Oberensinger Höhe in Nürtingen an, unweit der Stelle, die durch Mörikes „Stuttgarter Hutzelmännlein“ berühmt wurde: „[...] in allen deutschen Landen möge wohl Herrlicheres nicht viel zu finden sein als dies Gebirg', zur Sommerszeit, und diese weite gesegnete Gegend.“⁴⁹ Im Landschaftsschutzgebiet gelegen, mit einer Baumhecke umsäumt und mit weitem Blick auf die Alb, ist das Gelände der optimale Ausgangspunkt für die Realisierung des Bauvorhabens: „Herrgott, haben Sie ein Glück! sprach Stohrer. Den nehmen wir, es gibt nichts Schöneres.“⁵⁰ Lage und Zuschnitt des Bauplatzes sind völlig verschieden zu Kirchheim. Zudem besteht die Vorgabe des Landschaftsschutzes, dass das Gebäude die Höhe der das Grundstück umgebenden Hainbuchenhecke nicht überschreiten darf. Stohrer hätte den baureifen Kirchheim-Entwurf gerne realisiert. Schnell wird jedoch klar, dass das Grundstück ein anderes Konzept verlangt.

— Grundriss

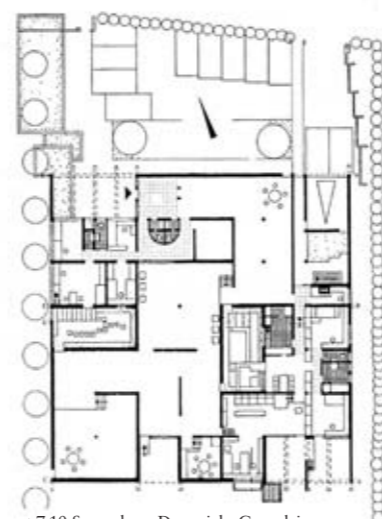
Der eingeschossige, quadratische Baukörper mit 32 m Kantenlänge überdeckt ca. 1.000 qm Grundfläche. Er ist als Betonskelettbau über einem Raster aus 7×7 Quadraten von 4,25 m Seitenlänge in Fertigteilbauweise ausgeführt. Die Eingangssituation wird durch zwei offene Rasterquadrate an der Nordwestecke des Hauses artikuliert. Den Sammlungsräumen vorgeschaltet ist ein Eingangsbereich mit Garderobe und Zugängen zu den Toiletten und einer eingestellten, plastisch reliefierten Betonhalbsäule mit 3,30 m Abmessung. Von dort aus werden die westlich gelegenen Räume, wie Filmraum, Sekretariat, Gästetoiletten, Magazin und das „Mädchenzimmer“ erschlossen. Die Sammlung besteht aus fließenden Teilräumen mit eingestellten Wänden. Die Innenwände sind in das Tragwerk von Stützen und durchlaufenden Betonunterzügen nur bis zu 4/5 der Raumhöhe eingestellt und ermöglichen so eine große Flexibilität bei der innenräumlichen Gliederung.

Der Baukörper folgt dem Geländeverlauf mit einer dreifachen Abtrepung und versetzten Bodenebenen durch Treppen und unterschiedliche Deckenhöhen. Den Grundriss bestimmen die Teilräume mit integrierten begrünten Lichthöfen. An der Südseite findet sich eine von den Sammlungsräumen zugängliche Bierbar. Der nördlich gelegene private Zugang zur Wohnung mit der Garagenzufahrt ist in die Grundrissfigur integriert. Einzig der Wohnraum gewährt dem Besucher der Sammlung einen Einblick. Der Wohnbereich mit angeschlossener Arbeitsecke ist zu einer geschützten Terrasse orientiert. Die übrigen Privaträume sind vor neugierigen Blicken abgeschirmt. Ein begrünter Lichthof bietet der Küche und dem Essbereich Zugang und Belichtung. Die Schlafräume mit Nasszellen liegen als Spange nach Osten.

→[Abb. 7.10]



→7.10a Sammlung Domnick, Lageskizze 1966



→7.10 Sammlung Domnick, Grundriss, Nürtingen 1966–1967

49 Nürtinger Zeitung v. 23.12.1966: Ein privates Museum für abstrakte Kunst kommt nach Nürtingen.

50 Domnick 1987, S. 34.



→7.11 Sammlung Domnick, Gartenseite



→7.12 Sammlung Domnick, Teilsicht Eingangsfassade

— Gebäude und Materialien

Die Außenhaut des Gebäudes besteht aus Sichtbeton mit rauer Schalung. Die Betonunterzüge der Fertigteilkonstruktion durchstoßen die Attika. Sie markieren die Ecken des Gebäudes und einzelne Grundrisselemente. Im Verlauf des zurückspringenden Eingangsbereichs wie auch der Terrasse im Süden sind sie als Pergola ausgebildet. Eine hinterleuchtete Lochblende markiert die Eingangssituation. Die Fassaden sind weitgehend geschlossen. Es sind wenige notwendige Fenster an der Ost- bzw. Westseite in die Fassade eingeschnitten. Lediglich nach Süden öffnet sich das Haus zum Licht und zur Landschaft. Im Wohnbereich ist ein dunkel gestrichenes großflächiges Fenster, an den zurückspringenden Fassaden der Terrassen sind durchgehende Fensterbänder eingefügt.

→[Abb. 7.11–12]

— Innenausbau und Materialien

Die Innenraumgestaltung unterliegt dem Gestaltungsprinzip von Hell-Dunkel-Kontrasten. Dunkelgrau gestrichene, konstruktive Rahmenelemente und helle Wandflächen prägen die Innenräume. Konsequenterweise werden wenige Materialien gewählt: weiße Backsteinwände, ein heller Boden aus Waschbeton mit weißen Marmorkieseln und dunkelgrau gestrichene Betondecken. Für den Innenausbau werden ausschließlich natürliche Baustoffe ausgesucht. Im Wohnbereich liegt ein heller Wollteppich. Die Möbeleinbauten sind aus dunkler kanadischer Ulme gestaltet. Als bewegliche Ausstattungsdetails werden Sitzmöbel aus Leder und Fell von Charles Eames und Le Corbusier gewählt. Auch bei der Beleuchtung kommt das Prinzip der Hell-Dunkel-Effekte zum Einsatz. Die Bilder werden aus der dunklen Decke heraus mit Punktstrahlern beleuchtet.⁵¹

→[Abb. 7.13–14]

→[Abb. 7.15]

Interpretation

— Haustyp und Grundriss

Wie immer ist für Stohrer das Grundstück für seinen Entwurfsansatz maßgebend. Zunächst wird untersucht, ob die baureifen Pläne von dem Projekt Kirchheim auf das Nürtinger Grundstück übertragen werden können. Eine sorgfältige Analyse der örtlichen Gegebenheiten erfordert jedoch eine abweichende Lösung.

Bei dem Projekt besteht nicht nur die Vorgabe, dass die das Grundstück umsäumende Hecke maßgebend für die Gebäudehöhe ist. Stohrer hat in der Regel mit einer entsprechenden finanziellen Ausstattung freie Hand durch seine Bauherren beim Entwurf und der Umsetzung seiner Bauaufträge. Für den Bau der Sammlung Domnick bestehen jedoch andere Voraussetzungen, denn Stohrer soll Domnicks dezidierte Vorstellungen in den Entwurf aufnehmen, und seine finanziellen Mittel sind begrenzt. Zudem ist für ihn das Erreichen seines Lebensziels in greifbare Nähe gerückt, und er möchte nun so schnell wie möglich sein Haus realisiert sehen. „Zeit“ ist für ihn ein lebenswichtiger Faktor: „Immer stand für mich fest: Stelle Deine Arbeit unter die Idee einer Jahresfrist, als stände dir nur ein Lebensjahr zur Verfügung. So erwächst daraus ein konzentriertes Tun.“⁵² Ein Jahr planen, ein Jahr bauen, das sind seine Anforderungen an den Architekten. Seine eindeutigen Vorgaben, die knappe Finanzdecke und das enge Zeitfenster nehmen maßgeblichen Einfluss auf die Entscheidung, einen Bau aus Betonfertigteilen zu errichten. Im Rahmen eines strengen Rasters sollten Wandabwicklungen vorgegeben werden, zwischen denen fließende Teilräume erlebbar sind. Es sollten keine Einzelräume entstehen. Domnick erinnert sich: „Wir saßen nächtelang zusammen. Immer wieder bat ich Stohrer: denken Sie an Marokko, an ein Berberdorf, an den Hang gedrückt, mit verbindenden Treppen, intimen Winkeln, mit Innenhöfen [...] oder an Pompeji [...]. Es wurde so. Es wurde noch besser. Es wurde eine Überraschung.“⁵³ Für Stohrer ist es eine Herausforderung, seine gewohnte Unabhängigkeit beim Entwurf und der Umsetzung seiner Projekte aufzugeben. Doch wirken die Affinität zwischen ihm und Domnick und der fortlaufende geistige Austausch als Katalysator für eine enge Zusammenarbeit. Stohrer begreift den Museumsbau als eine Aufgabe, „die sich von den heute üblich gewordenen perfekten Manageraufträgen diametral unterscheidet, weil

⁵¹ Die Beleuchtung ist inzwischen auf die heutigen Aufgaben der Stiftung Domnick abgestimmt.

⁵² Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 36.

⁵³ Domnick 1977/2. Aufl. 1989, S. 307.



→7.13 Sammlung Domnick, Zentralraum



→7.14 Sammlung Domnick, Raumfolgen



→7.15 Sammlung Domnick, Wohnraum



→7.16 Sammlung Domnick, Hell-Dunkel-Effekt durch Lichtkonzept

beide [Domnick und seine Frau Greta] zu den heute selten gewordenen Bauherren gehören, die noch über ein fundiertes Grundwissen in allen Disziplinen der Kunst verfügen.“ Dennoch sind diese für ihn keine „bequemen Auftraggeber“, wie er konstatiert, jedoch „Bauherren‘ im besten Sinne, mit dem heute seltenen Mut und Idealismus, ihr Lebenswerk ohne jegliche finanzielle Unterstützung zu verwirklichen.“⁵⁴ Ihn reizt die Aufgabe, dieses Privatmuseum in kurzer Zeit qualitativ und in ökonomischer Bauweise mit Fertigteilen zu realisieren.⁵⁵ Seine langjährige Beschäftigung mit dem Thema „Beton“ und dem Fertigteilbau, wie auch seine praktischen Erfahrungen, so beim Bau der Verwaltungsgebäude für die Kohlescheidungsgesellschaft (1956–1957) sowie der Handwerkskammer (1959–1962) in Stuttgart, kommen ihm dabei zugute. Dennoch stellt der Einsatz dieser Konstruktionsweise damals noch ein Experiment im Bau mit Betonfertigteilen dar. Stohrer ist sich des Problems der nicht isolierten Attika mit ihren durchstoßenden Hauptträgern wohl bewusst. Um die bautechnische, bauphysikalische und gestalterische Qualität der die Gebäudehülle durchstoßenden Konstruktion zu sichern, arbeitet er, wie auch bei anderen Projekten, eng mit Fachleuten und der Rohbaufirma zusammen.⁵⁶

In der begrenzten Zeitspanne ist Stohrer besonders auf fähige Mitarbeiter angewiesen. Von Anfang an ist Architekt Winfried Kunze in das Projekt maßgeblich involviert.⁵⁷ Im weiteren Verlauf der Planung wird Architekt Gunter Pelchen für die Detaillierung und Überwachung der Bauabwicklung mitverantwortlich einbezogen. Kunze soll mit den Vorgaben des Grundstücks und den Vorstellungen aus den Gesprächen zwischen Stohrer und Domnick Vorschläge für einen Entwurf entwickeln. Zunächst entsteht, wie auch bei den anderen Bauten, eine erste Modellstudie aus Ton. Statt eines Entwurfs nach dem Vorbild des Louisiana-Museums mit nach außen gerichteten ablesbaren Raumfolgen entsteht nun ein introvertierter, geschlossener Baukörper als Kubus mit nach innen gerichteten

⁵⁴ Stohrer 1967, S. 23.

⁵⁵ Bei einer Besprechung in der Gerokstraße mit Domnick, Stohrer, Statiker, Mitarbeitern Dieter und Kunze sowie dem Bauunternehmer Wagenplast wurde ein Preisrahmen von 370 000 DM beschlossen, vgl. Zusammenfassung von Mitarbeiter Winfried Kunze als Bautagebuch v. 03.11.2009 über die Planung bis zur Einweihung. PaWK.

⁵⁶ Ausdrücklich erwähnt wird Bauingenieur Hans Eitel und die Firma Wolfer und Göbel, vgl. Domnick, Ottomar und Greta 1982, S.82.

⁵⁷ Interview mit Winfried Kunze, Mitarbeiter von 1965-1969, am 11.06.2007 sowie Zusammenfassung von Kunze als Bautagebuch.

Raumfolgen. Anfang März 1966 liegt bereits ein Entwurf für einen gerasterten Grundriss vor. Die Bauherren sind anspruchsvoll. Schriftlich formulieren sie dazu ihre Anmerkungen und Wünsche.⁵⁸ Domnick führt zunächst an, dass er über den Rastergrundriss sehr erfreut und glücklich sei und darüber, mit Fertigteilen ökonomisch arbeiten zu können. Bei der Raumabfolge sollten die Räume miteinander verbunden sein: „Kein Raum sollte ohne den anderen lebensfähig sein. Die Verzahnung muss organisch sein, [...] könnte ruhig noch stärker entwickelt werden, weil dadurch interessante Kojen entstehen könnten und das Ganze einen labyrinthischen Charakter bekäme.“⁵⁹ Auch fordert er Stohrer auf, die Innenhöfe nach Größe und Funktion bewusst zu differenzieren, „so daß wir Wiederholungen vermeiden [...]“⁶⁰ Hier fällt der „Wir-Gedanke“ auf. Domnick ist der Auffassung, dass solche Bauten nur in einer Symbiose gelingen. Die Ideen, Gedanken und Pläne des Architekten müssten mit den Forderungen des Bauherrn verschmelzen, um in Zusammenarbeit das Bauwerk lebendig entstehen zu lassen.⁶¹ Nicht alle Forderungen von Domnick werden in den Entwurf aufgenommen. So ordnen sich die Lichthöfe dem Raster unter und bleiben in ihren Abmessungen identisch. Dagegen kommt Stohrer Domnicks Vorstellungen zur Belichtung der Sammlung nach, indem die Außenwände „wenige Lichtschlitze“ erhalten. Domnick möchte die Einbruchgefahr weitgehend ausschließen. In Bezug auf seine Wohnräume wünscht er sich, dass es entsprechend ihrer Aufteilung auch „gemütlich und mit gewissen Überraschungen in der Raumaufteilung“ zugehen könne. Alle Anmerkungen münden in die nachdrückliche Aufforderung, das Baugesuch schnellstens zu fertigen, und sei es ein Provisorium.⁶² Weitere schriftliche Anmerkungen zu Planungsdetails, wie der Dachausbildung, Treppenanlagen, Geländer oder Kucheneinbauten⁶³ werden ergänzt durch fortlaufend geführte Gespräche. Bereits in diesem frühen Planungsstadium zieht Stohrer bei Gesprächen mit Domnick außer seinen Mitarbeitern regelmäßig maßgebliche Planungsbeteiligte, wie Statiker und Fachingenieure für Heizung und Elektroinstallationen, hinzu.⁶⁴ Er will und kann sich mit diesem Projekt mit seinem hohen Anspruch an die Baugestaltung und Umsetzung in der kurzen Zeit keine Planungsfehler und zeitlichen Verzögerungen erlauben. Stohrer nutzt seine Fähigkeit, jeden der Planungsbelegten für seine individuelle Aufgabe an dem Projekt zu begeistern und diese so zu motivieren, dass statt zu befürchtender Reibungsverluste ein Zusammenspiel entsteht, indem „[...] wir immer wieder neue Gedanken über künstlerische und technische Details einbrachten, um einen Bauplan entstehen zu spüren, der uns in Gedanken an die Realität vibrieren ließ.“⁶⁵ Ein weiterer Katalysator für die schnelle Abwicklung der Bauaufgabe ist dem Umstand zu verdanken, dass Domnick die Begabung der Mitarbeiter Kunze und Pelchen schnell erkennt und in kurzer Zeit ein vertrauensvolles Verhältnis entsteht. Insbesondere mit Kunze entwickelt sich im Laufe der Planungs- und Bauzeit ein freundschaftliches Verhältnis.⁶⁶ Dieser ist an der modernen Kunst sehr interessiert, und über die Bauaufgabe hinaus begründet sich der intensive Kontakt mit Domnick zunächst auf Gespräche über dieses Thema. In der Planungs- und während der Bauphase werden die Besprechungen überwiegend in Domnicks Klinik in der Gerokstraße abgehalten. Danach schließt sich eine Fahrt mit einem schnellen Wagen auf die Baustelle an. An Feierabend ist nicht zu denken. Kunze erinnert



→7.17 Sammlung Domnick, Rohbau, April 1967

58 Schreiben von Ottomar Domnick an Paul Stohrer v. 15.03.1966. ASD.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Domnick 1967, S. 22.

62 Schreiben, wie Anm. 58.

63 Schreiben von Domnick an Stohrer v. 25.04.1966. ASD.

64 Zusammenfassung von Mitarbeiter Kunze als Bautagebuch.

65 Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 58.

66 Domnick übereignet Winfried Kunze das Buch von Brawne über Neue Museen mit seinen Eintragungen und eine Broschüre zu seinen Filmen N.N. (1968) sowie Augenblicke (1970). Die Widmungen bezeugen den freundschaftlichen Kontakt. Interview, wie Anm. 57.

→[Abb.7.17]

sich: „[...] Es entwickelte sich ‚so etwas wie eine Seelenverwandtschaft‘ mit Domnick. Ich verdanke ihm Wesentliches aus Gesprächen über Kunst, über Film und Foto, Musik, Form, Qualität, und über das Gespür für feine Formen.“⁶⁷ Somit ist es für ihn keine Pflichtübung, regelmäßig am Wochenende auf der Baustelle anwesend zu sein.

Paul Stohrer erzeugt mit dem maßgeblichen Einbezug der beiden Mitarbeiter und dem Vertrauen auf ihre Eigenständigkeit eine hohe Motivation und ein über die übliche Arbeitszeit hinausgehendes zeitliches Engagement. Ein Glücksfall für die Bauherren, aber auch für Stohrer. Er ist sich des Einsatzes und der Loyalität seiner Mitarbeiter zu ihm wohl bewusst und verdeutlicht dies auch nach außen.⁶⁸

Es ist überliefert, dass der Spatenstich am 15. September 1966 feuchtfröhlich war, und ebenso Domnicks Ziel, an seinem 60. Geburtstag am 20.4.1967 das Richtfest zu feiern. Er überlässt auch hier nichts dem Zufall – alles ist minutiös vorgegeben.⁶⁹

Am 20. Oktober 1967 findet die vielbeachtete „Haustaufe“ mit handverlesenen Gästen und mit drei Uraufführungen zeitgenössischer Musik statt.⁷⁰ Dass Stohrer diese anspruchsvolle Aufgabe in so kurzer Zeit erfolgreich gelöst hatte, spricht aus der Erinnerung von Domnick: „Stohrer kam schon am Abend vor dem Empfang. Beim Rundgang hatte er feuchte Augen, er sah zum ersten Mal sein Haus mit all den Bildern. Es war für diesen Zweck gebaut. Man spürte Stohrers Handschrift am kleinsten Detail, am Licht, am Material, am Grau, am Weiß, an Treppchen, Innenhöfen, Säulen, am Innenausbau und am Fensterzuschnitt. Wir waren glücklich. Nie hatte Stohrer einen solchen Eindruck vermutet. Wir umarmten uns.“⁷¹

Die Entwicklung von Stohrers individueller Architektursprache kann man in einem Bogen bei der Betrachtung der Einfamilienhäuser verfolgen: von handwerklich geprägten, traditionellen Bauten in den 1930er Jahren über die Bungalow-Architektur in den 1950er bis hin zur skulpturalen Ausformulierung mit Beton in den 1960er Jahren. Die Sammlung Domnick nimmt dabei eine Sonderstellung ein. In seiner Gesamtheit kann das Gebäude der klassischen Nachkriegsmoderne zugeordnet werden.⁷² Was jedoch die äußere Erscheinungsform anbelangt, so repräsentieren die schalungsrauen Sichtbetonfassaden mit glatten sichtbaren Balkenköpfen der Fertigteilkonstruktion den Architekturstil des Brutalismus mit seiner plastisch-körperhaften und konstruktionsehrlichen Architektur.⁷³ Die zweischalige Ausbildung der Außenhaut aus schalungsrauem Beton und Klinkern im Innern sowie der Dachkonstruktion aus glattem Sichtbeton hat Stohrer bereits beim Bau seines Sommerhauses (1959–1961) als Konstruktions- bzw. Gestaltungsprinzip eingesetzt, wobei dort die Fassaden, wie auch bei anderen Bauten, weiß gestrichen sind.

Das Ehepaar Domnick muss das Projekt ohne finanzielle Unterstützung verwirklichen. Stohrer schreibt dazu: „[...] deshalb ‚leisten‘ wir uns nur einen ‚fertigen Rohbau‘, außen und innen aus rauhem Gußbeton und sichtbaren, weißgekalkten Backsteinwänden, einfachen Holzbohlen und gehfesten Estrichen. Das mag zunächst puristisch erscheinen, aber das Gegenteil wird der Fall sein [...]. Alles steht unter dem Leitmotiv: menschliche und in Beziehung zu den Kunstwerken stehende Maßstäbe herzustellen, und so gibt es keine Galerie- und museumsartige Sammlungsräume, sondern eine ‚bewohnte‘ Gruppierung vielfach fensterloser Raumteile [...].

67 Ebd.

68 Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 58, sowie Schreiben von Stohrer an Domnick zum 60. Geburtstag v. 20.04.1967. ASD.

69 Einladung Dr. Domnick:

Unterbringung der Gäste im Hotel Reitzenstein, Richard-Wagnerstraße

—
Am Vorabend mit „kleiner Vorfeier“ und Menufolge: Schildkrötensuppe, gespickter Rehrücken, Käse, Obst, Kaffee und edle Weine

—
Am 20.4. (60. Geburtstag)

10:00–12:00h Sektempfang

(dunkler Anzug erbeten)

12:30h Mittagessen (nach Art der Klinik)

mit Suppe, Hauptgericht und Nachtisch

nach dem Mittagsruhe von 13:30–15:00

15:00h Kaffee, Tee mit Schicht-Torte nach

Greifswalder Art

16:00h gemeinsame Abreise nach Nürtingen

im kugelsicheren Bus.

17:00h Beginn Richtfest: Nürtinger Stadtkapelle –

Richtspruch – Festansprachen –

Bieranzapf– Bratwürste vom Rost –

Humoristische Einlagen

Ende gegen 24 Uhr.

Der Saal ist geheizt. ASD.

Eine Begebenheit an diesem Tag erhellt beispielhaft Domnicks Persönlichkeit als Autoliebhaber und Perfektionist: es kamen „Herren von Daimler-Benz“ in die Klinik, sangen ihm zum Geburtstag und unterbreiteten ihm ein Angebot, einen vor dem Haus geparkten 6.3 l Mercedes so lange zu fahren, bis er von ihm überzeugt sei – ohne Risiko. Er fuhr damit auch zum Richtfest und nach einiger Bewährungszeit tatsächlich diese Limousine, wie übrigens auch Paul Stohrer. Die „Attrappe Mercedesstern“, wie er dazu sagte, ließ Domnick abbauen, vgl. Domnick 1977/2. Aufl. 1989, S. 312–313. Dagegen ließ er aus ästhetischen Gründen den Motor verchromen. Hinweis von Winfried Kunze.

70 Eine Komposition von Maderna ist Domnick zugeeignet: widmung o.d.

71 Domnick 1977/2. Aufl. 1989, S. 314.

72 Die Nachkriegsmoderne entsteht in Zusammenhang mit der Aufarbeitung der Architektur der Nachkriegszeit in den 1990er Jahren; sie stellt sich gegen die Auffassung, dass der Moderne die Architektur nach 1945 – so der 1950er und 1960er Jahre – nicht zugerechnet werden kann, vgl. dazu beispielsweise Hackelsberger 1985.

73 Hans Asplund prägt um 1950 den Begriff des Brutalismus, abgeleitet aus dem *béton brut* (frz., wörtlich „roher Beton“). Er bezeichnet einen plastisch ausformulierten Architekturstil mit der Verwendung von Sichtbeton, dessen Oberfläche die Unebenheiten und Abdrücke der Schalung aufweist. Als erster Bau im Stil des Brutalismus ist die Schule (1949–1954) in Hunstanton von Alison und Peter Smithson bekannt. Insbesondere stehen die Bauten von Le Corbusier für den Baustil des *béton brut*, so beispielsweise die Kapelle Notre-Dame-du Haut bei Ronchamp (1950–1955), das Kloster Sainte-Marie de la Tourette bei Eveux (1956–1960) oder die Unités d’Habitations in Frankreich (Marseille, Firminy, Nantes, Briey, ab 1947–1965) und Berlin (1956–1958) im Rahmen der Internationalen Bauausstellung 1957. Die Blütezeit des Brutalismus ist in den 1960er Jahren.

Andere Raumgruppen [...] bilden einen weit geöffneten Übergang in die herbe, waldreiche Landschaft [...].⁷⁴

Der Grundriss zeigt, wie kompakt das Gebäude angelegt ist. Die der Sammlung zugeordneten Räume und die privaten Wohnräume des Sammlerehepaares weisen keine Besonderheiten auf. Sie sind in ihrer Zuordnung und Gliederung funktionstüchtig und klar ablesbar. Der Wohnbereich mit der vorgelagerten Terrasse nimmt verstärkt Kontakt zum Außenbereich auf. Die Raumgrößen sind eher bescheiden. Sie weisen darauf hin, dass das Hauptaugenmerk eindeutig auf den Räumlichkeiten für die Sammlung liegt. Die Ausstellungszonen brauchen kein Tageslicht und liegen verborgen im Kernbereich des Grundrissquadrats. Dort erst entfaltet das Gebäude eine erstaunliche Wirkung, ist „weiträumig und intim zugleich“.⁷⁵ Die den Grundriss durchziehenden zwölf Teilräume sind „labyrinthisch in sich verschlungen, jedoch ohne die Ängste eines Labyrinths“.⁷⁶ Mit ihren versetzten Bodenebenen und unterschiedlichen Deckenhöhen folgen sie dem Geländeverlauf. Da die Wandflächen nur bis zu 4/5 der Raumhöhe in das Tragwerk eingestellt sind, ermöglichen sie nicht nur eine hohe Flexibilität, sondern auch eine Transparenz und Klarheit bei der innenräumlichen Gliederung. Sie unterliegt damit den Stilprinzipien des International Style: So ist die moderne Architektur die Definition und Gestaltung des begrenzten Raumes, nicht die Bildung einer Tektonik. Sie soll regelmäßig und modular sein. Der Architekt muss die Präsenz und Zusammenstellung der ähnlichen und unterschiedlichen Funktionsbereiche unter einen Hut bringen: Der Grundriss gestaltet sich zwanglos und asymmetrisch.⁷⁷ Dies trifft auf die Grundrisskonfiguration der Sammlungsräume zu. Obwohl das Rasterystem eine strenge und orthogonale Ordnung vorgibt, bieten die darin eingefügten, unterbrochenen Wandachsen, die begrünten Lichthöfe und Ausblicke in die Landschaft dem Besucher beim Durchwandern eine Fülle wechselnder Raumeindrücke und Blickwinkel an: „Die Architektur selbst macht das Betrachten zum Thema.“⁷⁸ In einem Wechselspiel bedingen Kunst und Architektur einander.

Nur der frei in den Grundriss eingestellte Halbzylinder aus Sichtbeton setzt einen Kontrapunkt dazu – eine Referenz von Stohrer an sein Vorbild Le Corbusier. Wenn man darin eine besondere Nutzung vermutet, ist man jedoch enttäuscht, denn es sind dort lediglich die Herrentoiletten untergebracht. Dieses Raumelement übernimmt jedoch noch eine andere Aufgabe: Das Haus sollte nicht nur ein bewohnbares Museum sein, sondern auch ein Ort für Begegnung und Austausch mit Vorträgen und Vorführungen von Domnicks Filmen.⁷⁹ Wesentlich für ihn sind die Konzerte zeitgenössischer Musik mit internationalem Anspruch. Er selbst spielt Cello mit hoher Professionalität und stiftet für Nachwuchskünstler einen „Domnick-Cello-Preis.“⁸⁰ Somit ist auch die Akustik von Bedeutung. Stohrer hat sich während seiner Projekte zum Film- und Theaterbau ein umfangreiches Wissen zur Raumakustik angeeignet.⁸¹ Wie bei anderen Projekten verbindet er auch hier eine gestalterische Aufgabe mit einem technischen Zweck: Auf dem plastisch reliefierten Rundkörper ist ein Wechselspiel von Licht und Schatten zu beobachten. Gleichzeitig reguliert er die Ausbreitung der Schallwellen in den fließenden Raumfolgen und trägt zu einer bemerkenswerten Akustik bei.

⁷⁴ Stohrer 1967, S. 23.

⁷⁵ Esser 1999, S. 10.

⁷⁶ Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 66.

⁷⁷ Die Entwicklung International Style als eine Strömung der klassischen modernen Architektur beginnt um 1922 in Europa, später verbreitet sie sich weltweit. Die Bezeichnung „International Style“ wird von Philip C. Johnson und Henry-Russell Hitchcock als Oberbegriff für minimalistische und funktionalistische Tendenzen der europäischen modernen Architektur der 1920er und 1930er Jahre geprägt. Hitchcock und Johnson nehmen eine Analyse dieser Architektur nach formalen Kriterien vor und formulieren Stilprinzipien zur Definition des International Style, vgl. Hitchcock 1985.

⁷⁸ Esser 1999, S. 10.

⁷⁹ Insgesamt stellt Domnick ab 1950 acht Filme her, „ohne das Handwerk erlernt zu haben“; darunter sind zwei Dokumentarfilme über abstrakte Malerei (1950 und 1954), zwei Spielfilme (1957 und 1960), drei abstrakte Reflexionsfilme (1962, 1968, 1972), sowie ein Fernsehportrait über sich selbst. Für seinen Film „Jonas“ von 1957 mit dem „Prädikat wertvoll“ wird Domnick mit einem „Bambi“ ausgezeichnet, ebd., S. 56.

⁸⁰ Der Preis wird erstmals 1983 vergeben. Auch heute noch wird er von der Stiftung Domnick im zweijährigen Turnus und im Rahmen eines von der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart veranstalteten internationalen Wettbewerbs verliehen.

⁸¹ Stohrer 1949, S. 400–407.

— Erscheinungsbild und Fassadengestaltung

Das eingeschossige Gebäude wird durch eine dichte Hainbuchenhecke fast vollständig abgeschirmt. Betritt man das Grundstück, erinnert das Erscheinungsbild eher an den Charakter einer Festung als an einen Museumsbau mit öffentlichkeitswirksamer Architektursprache. Für den Besucher ist er somit wenig einladend. Stohrer setzt die Intentionen seines Bauherrn um – nicht zuletzt, um möglichen Einbrüchen soweit als möglich vorzubeugen. Nach außen vermittelt das Haus einen strengen, ja abweisenden Eindruck mit senkrechten, schmalen Fensteröffnungen und einer kühlen Sichtbetonfassade. Mit drei nahezu fensterlosen, ungegliederten Fassaden transportiert das Erscheinungsbild zugleich das introspektive, auf die Kunst und deren Wahrnehmung ausgerichtete Entwurfskonzept. Die räumliche und architektonische Qualität zeigt sich erst beim Betreten des Gebäudes, denn [...] „erst im Innern wird es hell, licht, erfüllt vom Leben und Kunst.“⁸²

Die Betonunterzüge an den Gebäudeecken, im Eingangsbereich und – als Pendant dazu im Wohnbereich – sind als Pergola ausgebildet. Sie zeigen die Konstruktion und akzentuieren die schlichte Fassadensprache. Auf der Südseite nimmt das Haus verstärkt Kontakt mit der Landschaft auf. Die Situierung der Wohnräume mit durchlaufenden stehenden Fensterformaten ist gut ablesbar. Das Prinzip der Verzahnung von Innen und Außen übernimmt die Terrasse als Übergang in den Skulpturenpark und die Landschaft.

Obwohl das „schroffe Erscheinungsbild“ auch negative Kritiken hervorruft⁸³, hat die Architektursprache wechselnde Architekturströmungen überlebt. Es behauptet sich bis heute mit seinem zeitgenössischen Ausdruck als Gesamtkunstwerk aus Gemäldesammlung, Architektur, Wohnambiente und angeschlossenem Skulpturenpark.

— Innenausbau und Raumgestaltung

Der konsequente Rasterbau ist im Innern gut erkenntlich. Die dunkelgrau gestrichenen konstruktiven Rahmenelemente und hellen Wandflächen prägen die Innenräume und erinnern an die Askese japanischer Wohnräume. Abgesehen von der Kunst, die nicht zur Architektur, sondern zur Ausstattung gehört, ist die Gestaltung der Innenräume schmucklos. Das Konzept der auf wenige Baustoffe reduzierten Materialwahl setzt sich beim Innenausbau fort. Es werden noch weniger Materialien als ursprünglich geplant ausgewählt. Die Naturmaterialien Backstein, Holz, Fell und Leder sollten im Kontrast zueinander in ihrer Eigenwirkung präsent sein. Selbst auf die von Stohrer in seinen Projekten immer wieder eingesetzten eingefärbten und begehbaren Estriche bzw. einfachen Holzbohlen für Fußböden wird verzichtet. Im Vordergrund stehen für ihn die innenräumlichen Qualitäten und vor allem ihre Wirkung auf den Besucher. Er möchte eine „erregende Atmosphäre und keinen Baustoffperfektionismus“⁸⁴ erzeugen. Fixpunkt ist die Idee der weißen Backsteinwände aus dem Louisiana Museum. Alles Weitere sollte sich daraus entwickeln, sich unterordnen. Normalerweise werden bei der Farbgebung eine helle Decke und ein dunkler Fußboden gewählt. Stohrer weicht von dieser Regel ab. Dafür sprechen zwei Gründe: Die von ihm so bezeichneten „gemauerten Kulissenwände“ haben ihren Ursprung in der Bühnenarchitektur und sollten durch eine

⁸² Domnick 1977/ 2. Aufl. 1987, S. 310. Hans Domnick, berühmter Filmproduzent und Dokumentarfilmer, bemerkte gegenüber seinem Bruder Ottomar: „[...] das Haus entspricht Dir“. Interview, wie Anm. 57.

⁸³ Marquart 2002, S. 98.

⁸⁴ Stohrer 1967, S. 23.

Beleuchtung aus einer dunklen Decke optisch möglichst leicht erscheinen. Zudem soll die dunkle Decke die für ein Museum niedrigen Raumhöhen kaschieren und eine optische Weite bewirken.

Die eigens angefertigten Waschbetonplatten mit weißen Marmorkieseln erfüllen die Bedingungen für einen Boden, der alltagstauglich, neutral und pflegeleicht ist. Die puristische Ausstattung wird nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen gewählt – Domnick selbst bezeichnet sich als sparsam. So plant Stohrer beispielsweise, wie auch bei anderen Bauten, den artfremden Einsatz eines einfachen Werkstoffes – hier Maschendraht für Zäune – als Garderobe im Vorraum der Sammlung. Sein Credo: Es muss nicht teuer, aber raffiniert sein, kommt auch hier zum Tragen.

Die Planung der Innenausbauten nimmt breiten Raum ein. Domnicks Steckpferd liegt auf diesem Sektor, er möchte nichts dem Zufall überlassen. So wird jede Raum- und Wandgestaltung, jedes noch so kleine Detail sorgfältig geplant und mit Stohrers typischen Kohleskizzen als Diskussionsgrundlage für den Bauherren visualisiert. Kunze hat sich die Fähigkeiten zur Erarbeitung der Skizzen mit Reißkohle angeeignet. Er entwirft die Innenausbauten und übernimmt zur Darstellung seiner Entwürfe diese Technik, die mit Stohrer besprochen und mit wenigen Strichen überzeichnet werden. Um die räumliche Vorstellung zu unterstützen, werden ergänzend zu den Planzeichnungen aufwändige Modelle aus Balsaholz im Planungsmaßstab 1:50 gebaut.

Raumgestaltung und Innenausbau folgen dem gewählten Entwurfsprinzip mit einem konsequenten Schwarz-Weiß-Kontrast. Von Stohrer bei seinen Bauten immer wieder eingesetzt, deckt sich dieses in jeder Hinsicht mit Domnicks Überzeugungen. Wie beim Film setzt er auf die Suggestionskraft starker Hell-Dunkel-Effekte: „Film und Foto liebte ich nur in Schwarzweiß. Auch in meinen eigenen Filmen habe ich immer auf Farbe verzichtet.“⁸⁵ Vor diesem Hintergrund ist auch das fast schon dramatische Beleuchtungskonzept zu verstehen. Domnick möchte eine Beleuchtung ohne museales Streulicht oder Oberlichter. Die Beleuchtung sollte einfach sein. So wird in den nahezu fensterlosen Räumen aus dem Dunkel der Decke heraus mit Punktstrahlern ein enger Lichtkegel auf die einzelnen Bilder gerichtet und damit ein Halbdunkel und die beabsichtigte atmosphärische Wirkung in den sparsam möblierten Teilbereichen erreicht. Der Hell-Dunkel-Effekt wird noch gesteigert durch die Bilder selbst. Der Besucher trifft nur auf wenige Buntfarben, erdfarbene und gebrochene Töne sind vorherrschend. Neben dem Weiß im Gesamtbild dominiert die Farbe Schwarz. Für Domnick ist „Schwarz [...] die intensivste ‚Farbe‘, als unmittelbarer Ausdruck der malerischen Handschrift, wie sie sich am stärksten bei Hans Hartung ausspricht [...]. So entsteht ein ernster Gesamteindruck von harmonischem Klang.“⁸⁶

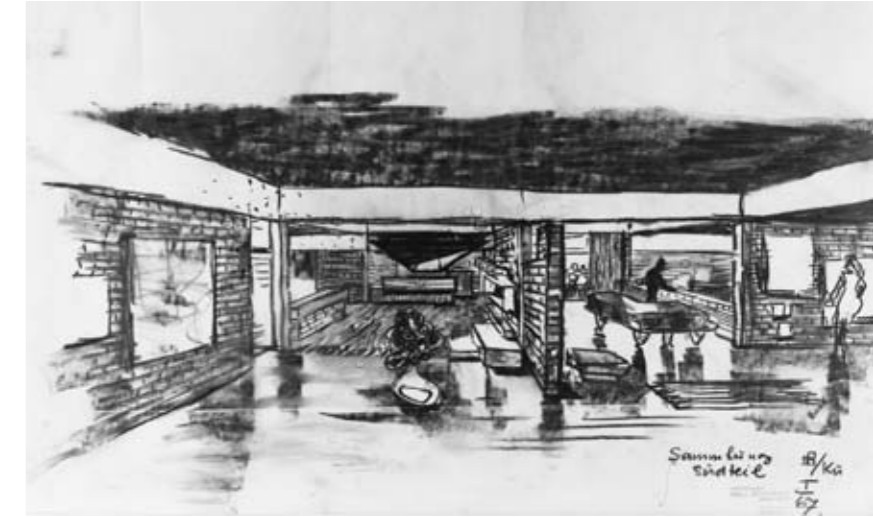
Christian Marquart attestiert 2002, mehr als dreißig Jahre nach der Entstehungszeit, dieser Raumwirkung eine „erregende Gemütlichkeit, und diese vorsichtig musealisiert: eine doppelbödig Metapher von geradezu dialektischer Qualität [...]“. ⁸⁷ Eine andere Art von „Gemütlichkeit“ strahlt eine Bierbar für kleine Feste auf der Gartenseite aus. Von den Sammlungsräumen mit einer kleinen Treppe offen zugänglich, bietet sie dem erstaunten Besucher trotz des Einsatzes gleicher Materialien eine andere Ausstattung. Eine große Baumscheibe als Tisch und Autotrophäen an der



→7.18 Ottomar Domnick, 1967



→7.19 Mitarbeiter Winfried Kunze im Büro Stohrer, 1967



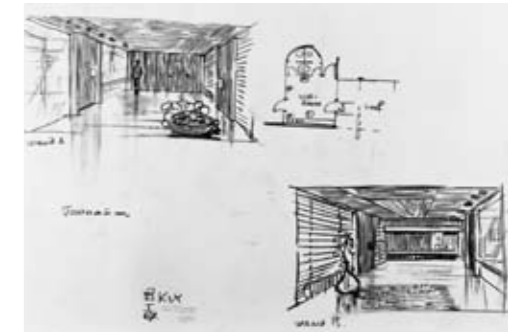
→7.20 Sammlung Domnick, Südteil, Skizze mit Reißkohle, 1967

→[Abb. 7.18]

→[Abb. 7.19–21]

Wand weisen auf Domnick als begeisterten Autofahrer hin. Für die Möbelausbauten wird dunkle kanadische Ulme, im Kontrast dazu im Wohnbereich ein heller Wollteppich gewählt. Sie sind in die Struktur des Rasters eingebunden und ordnen sich ihr unter. Wie Stohrer geht Domnick mit seinem ästhetischen Anspruch allen Dingen nach. So überprüft er beispielsweise eine Fuge zwischen Wand und Einbauelement mit einer Kerze auf etwaige Zugserscheinungen.⁸⁸

Die Sammlungsräume ermöglichen einen Ort zum Wohnen, Leben und zu Begegnungen mit kunstinteressierten Menschen. Das Konzept des ausgewogenen Wechselspiels von Kunst und Architektur, die Wirkung sowohl der Bilder als auch der Innenräume wird auch von den Besuchern wahrgenommen: „[...] Das Labyrinthische und die Leere dieses Hauses haben mich fasziniert, weil man alles hört, alles spürt. Keine Tür hemmt den Blick auf immer neue Werke [...]. Ich kann aus diesem Hause nichts berichten, was im Detail nachahmenswert wäre, keine wohlfeilen Einrichtungsideen, die sich anderswo nachempfinden ließen. Denn diesem Haus liegt [...] ein haargenaues Drehbuch zugrunde. Vom Klingelkopf bis zur Bücherwand ist die funktionelle Eleganz durchgezogen. Alles gehört zusammen, bedingt einander und könnte gar nicht anders sein.“⁸⁹ Am treffendsten drückt eine Besucherin ihre Eindrücke aus: „[...] Wirklich, ich habe noch nie ein Haus erlebt, das in seiner Art so vollkommen ist wie das Ihre. Und ‚Art‘ bedeutet hier: ein Haus, das in vollendeter Weise zwei Funktionen verbindet: Museum und Wohn- und Lebensraum zugleich zu sein. Und zwar so, dass keins dieser Momente dem anderen im Wege steht. Im Gegenteil, jedes das andere stützt und trägt, beide sich ergänzend, beide sich gegenseitig erhöhend, und alle, die hier verweilen, in eine harmonische Sphäre eintauchend. Vielleicht weil ungewollt ein sehr eigenartiges und seltenes Phänomen hier auftaucht, Zeit umzuschmelzen in Raum.“⁹⁰



→7.21 Sammlung Domnick, Vorraum, Skizze mit Reißkohle, 1967

⁸⁵ Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 47.

⁸⁶ Ebd., S. 66.

⁸⁷ Marquart 2002, S. 98-99.

⁸⁸ 1968 wird diese Fuge tatsächlich geschlossen.

⁸⁹ Theens 1970, o.S.

⁹⁰ Brief von Frau Dr. Brodmann an Ottomar Domnick v. 08.12.1969. ASD.

Mit dem Bau der Sammlung Domnick tritt Stohrer noch einmal in das Blickfeld der Öffentlichkeit, nachdem sein Werk in der Fachpresse in dieser Zeit keinen nennenswerten Raum mehr einnimmt. Sein Name ist bis heute – abgesehen von dem Stuttgarter Rathaus – mit diesem Gebäude verknüpft, das gewiss zu seinen herausragenden Bauten gehört. Dies bestätigt der Architekturkritiker Christian Marquart: „Zweifellos, das Haus Domnick ist ein Gesamtkunstwerk. [...] Wir staunen heute über die immer noch selbstverständlich anmutende Wohnlichkeit dieses Hauses: keine kleine Leistung bei rund tausend Quadratmeter Grundfläche und einem ‚fließenden Raum‘. Einige meinen, das Haus Domnick sei Stohrers Meisterwerk. Dem wollen wir uns doch anschließen – und plädieren für die Aufnahme des Architekten ins nächste Lexikon!“⁹¹

— *Projekte, Anbau einer Schwimmhalle, 1971–1973
und Skulpturenhof, 1974*

Stohrer plant 1971 die Erweiterung des Hauses mit einem Schwimmbad-anbau auf der Südseite. Er nimmt die Architektursprache des Gebäudes auf. Der Zeitfaktor ist bei diesem Projekt nicht mehr bestimmend. Hier ist der Mitarbeiter Gunter Pelchen maßgeblich involviert. Innerhalb von zwei Jahren werden Alternativen und die Finanzierung diskutiert, ohne dass ein Beschluss zur Realisierung zustande kommt. Es ist anzunehmen, dass das Projekt aus Kostengründen nicht gebaut wird.⁹² Auch wäre dieser Anbau der Ablesbarkeit sowie der eindeutigen Formensprache des Baukörpers abträglich gewesen. Im Jahr 1974 werden alternative skizzenhafte Überlegungen für einen Skulpturenhof auf dem Grundstück auf der Eingangsseite vorgenommen. Auch diese Planung wird nicht weiter verfolgt.⁹³

→[Abb. 7.22]

— *Skulpturenpark, 1976*

Im Jahr 1976 kann Domnick das Nachbargrundstück erwerben, um dort einen Skulpturenpark zu gestalten und somit das Ensemble aus Architektur und Kunst zu vervollkommen. Drei Wegschleifen gliedern das abfallende Gelände, und dem Besucher bieten sich wechselnde Ausblicke auf die Skulpturen und die Landschaft. Die Sammlung als Gesamtkunstwerk wird bereits 1982 als kulturgeschichtliche Besonderheit unter Denkmalschutz gestellt. Im Jahr 1975 schließt Domnick mit dem Land einen Erbvertrag ab, der nach seinem Tod 1989 bzw. dem Tod seiner Frau 1991 mit der Gründung der landeseigenen Stiftung in Kraft tritt.

Das Haus wird 2005 saniert und die im Laufe der Jahrzehnte vom Efeu überwachsene Südfassade wieder freigelegt. Sie zeigt seit der Wiedereröffnung 2006 ihr ursprüngliches Gesicht.

Domnicks Erbe für einen Ort der Begegnung wird in seinem Sinn weitergeführt und ist der Öffentlichkeit weiterhin zugänglich.⁹⁴

91 Marquart 2002, S. 100.

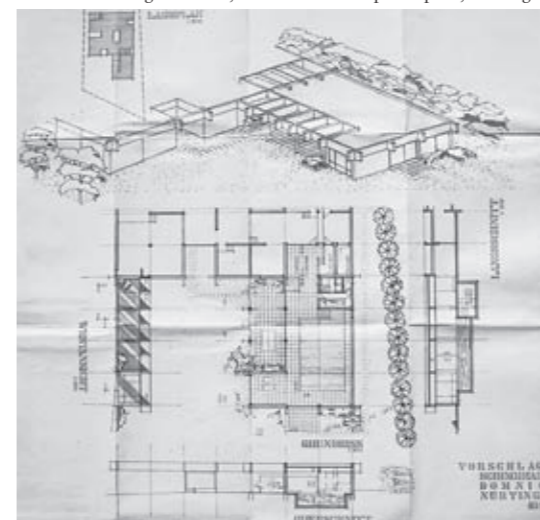
92 Eine reduzierte Alternativplanung geht von reinen Baukosten in Höhe von 130.000 DM aus. Die Kalkulation befindet sich auf der Planskizze v. 17.07.1972. ASD.

93 Skizzen von Gunter Pelchen lagern im ASD.

94 www.stiftung-domnick.de



→7.23 Sammlung Domnick, Gebäude mit Skulpturenpark, Nürtingen 2006



→7.22 Sammlung Domnick, Anbau Schwimmhalle, Projekt 1971–1973