

# Inhalt

---

<b>Danksagung .....</b>	7
<b>1 Einleitung .....</b>	11
<b>2 Forschungsstand .....</b>	13
<b>3 Baugeschichte .....</b>	16
3.1 Der Bauherr Ottomar Domnick .....	16
3.2 Erste Visionen und Entwürfe .....	18
3.3 Das Bauprojekt in Nürtingen .....	29
<b>4 Das Wohn- und Sammlungshaus Domnick .....</b>	38
4.1 Grund- und Aufriss .....	38
4.2 Die Innenraumgestaltung .....	46
4.2.1 Räume mit primär musealer Nutzung .....	46
4.2.2 Der Gäste- und Wohntrakt .....	54
4.3 (Nicht-) Realisierte Projekte .....	56
<b>5 Das Bauprojekt im Gesamtwerk des Architekten .....</b>	62
5.1 Paul Stohrer .....	62
5.2 Sein Œuvre .....	63
<b>6 Bautypologische und museologische Kontextualisierung .....</b>	72
6.1 Entwicklungsgeschichte von Museen .....	72
6.2 Ein Überblick der Museumsbauten im 20. Jahrhundert .....	76
6.3 Kunstmuseumstypen .....	81
6.3.1 Kunstmuseen und Galerien für zeitgenössische Kunst .....	81
6.3.2 Das Privatmuseum .....	84
6.4 Einordnung in die Museumsarchitektur .....	86
6.4.1 Zur Lage eines Museums .....	90
6.4.2 Die Wechselwirkung zwischen Architektur und Kunst .....	91
6.4.3 Lichtplanung .....	94
6.4.4 Der Grundriss und die Raumordnung .....	98
6.4.5 Vergleichende Pavillonmuseen .....	99
6.4.6 Vergleichsbauten in Deutschland .....	105
6.4.7 Internationaler Vergleich .....	115
6.4.8 Einzelformen .....	125
6.5 Zusammenfassung .....	127

<b>7 Das Haus Domnick im Kontext der Wohnhausarchitektur .....</b>	129
7.1 Die Geschichte des Wohnens im Zusammenhang mit der Villa Domnick.....	130
7.2 Das ebenerdige Einfamilienhaus.....	132
7.2.1 Geschichte des Begriffs und die Bauform des Bungalows.....	134
7.2.2 Der pavillonisierte Bungalow .....	136
7.2.2.1 Der Barcelona-Pavillon und seine Nachfolger .....	139
7.2.2.2 Der Kanzlerbungalow in Bonn (Sep Ruf) .....	143
7.2.2.3 Haus Riedel in Gruiten (Paul Schneider-Esleben) .....	145
7.3 Der Wohnhausgrundriss und das Raumprogramm.....	146
7.4 Einzelformen.....	153
7.5 Der Zeitgeist der Wohnhäuser aus dem 20. Jahrhundert .....	162
7.5.1 Walter Gropius und die Meisterhäuser des Bauhauses .....	163
7.5.2 Die Bungalowbauten von Richard Neutra.....	165
7.5.3 Maison Mairea (Alvar Aalto) .....	169
7.5.4 Haus Harnischmacher II (1947) und das Boxensystem Marcel Breuers .....	172
7.5.5 Das Privathaus Oscar Niemeyers (1953) .....	175
7.5.6 Von Haus Schminke bis Haus Baensch (Hans Scharouns Architektur).....	178
7.6 Zusammenfassung.....	183
<b>8 Einordnung in den Architekturstil der 1950er und 1960er Jahre .....</b>	185
8.1 Die Architektur nach 1945.....	186
8.1.1 Die strukturierte Architektur am Haus Domnick.....	193
8.1.2 Die offene Konstruktion als brutalistisches Motiv .....	198
8.2 Das Haus Domnick als Festung.....	206
<b>9 Würdigung.....</b>	210
<b>Literatur- und Quellenverzeichnis .....</b>	216
<b>Abbildungsnachweis .....</b>	233

# Danksagung

---

Die vorliegende Arbeit „Das Wohn- und Sammlungshaus Domnick in Nürtingen im Kontext der Architektur der 1960er Jahre“ wurde im März 2023 von der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel als Dissertation angenommen.

Ohne die Unterstützung mir wohlgesonnener Menschen und Institutionen hätte sie in dieser Form nicht realisiert werden können. Für die vielfältig erfahrene Hilfe möchte ich mich an dieser Stelle sehr herzlich bedanken.

Mein besonderer Dank gilt zunächst meinem Doktorvater Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers, der das Thema der Dissertation vorgeschlagen und meine Arbeit stets mit viel Verständnis unterstützt hat. Ich danke ihm besonders für seine wissenschaftliche und methodische Betreuung. Die Dissertation entstand im Zuge seines Forschungsprojektes zur Sammlung Domnick, weshalb für ihre Bearbeitung aufgrund der Laufzeit des Projektes nur ein begrenztes Zeitfenster zur Verfügung stand. Ebenso gilt mein Dank Prof. Dr. Klaus Jan Philipp für die Begutachtung und die wertvollen Hinweise.

Für vielfältige Unterstützung bin ich der Stiftung Domnick, insbesondere der Leiterin Vera Romeu, verbunden. Dort wurden meine Forschungen entscheidend unterstützt. Ohne Michael Hörrmann, den damaligen Geschäftsführer der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württembergs, hätte es diese Dissertation wahrscheinlich nicht gegeben. Er hat sich sehr dafür eingesetzt und zudem die Finanzierung des Drucks zugesagt. Ihm und seiner Nachfolgerin Patricia Alberth sowie Dr. Petra Pechaček sei dafür herzlich gedankt.

Mein besonderer Dank gilt schließlich meiner Familie, insbesondere meinen Eltern Regina Kolks-Wegers und Dr. Ralf Günter Wegers, die mich mit großem persönlichem und finanziellem Engagement auf meinem Weg begleitet haben. Der größte Dank gebührt meiner Mutter, ohne deren unermüdliche Unterstützung, Stärkung und Motivation die vorliegende Studie nicht möglich gewesen wäre.

Sie alle seien in diese Danksagung eingeschlossen.

# 3 Baugeschichte

Dem Bauherrn, Ottomar Domnick, schwebte bereits 1947 vor, in Stuttgart am Schlossplatz ein Museum für abstrakte Kunst zu errichten. Im Gegensatz zu den zeitgemäßen, anonymen und kühlen musealen Räumen träumte er von einem lebendigen Haus der Begegnung, in dem Vorträge gehalten werden und Konzerte stattfinden sollten und in dem ausreichend Platz war für eine Bibliothek. Damit unterscheidet sich das Sammlungshaus Domnick schon seinem Anspruch nach grundsätzlich von einem traditionellen Museum.<sup>28</sup>

„Das Zusammenleben und das Zusammenwirken sollten 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.“<sup>29</sup>

Seit den 1950er Jahren ist Paul Stohrer aktiv an der Realisierung Domnicks Museums-Wunsch beteiligt. Für die Laufbahn und das Spätwerk des Architekten wird das Sammlungshaus eine herausragende Rolle spielen.

Im Folgenden wird die bewegte Baugeschichte von geplanten Projekten und anfänglichen Entwürfen bis zum heutigen Wohn- und Sammlungshaus in Nürtingen beschrieben. Einführend werden das Leben des Ehepaars Domnick, ihre Sympathie zur Kunst und ihr Wunsch, ihre eigene Sammlung öffentlich zu präsentieren, vorgestellt.

28 Vgl. Esser 1999, S. 7.

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

30 Zu Ottomar und Greta Domnicks Leben vgl. Domnick 1989. – Domnick 1982, Ottomar und Greta. – Domnick 1987. – Esser 1999, S. 51–55. – Romeu 2023.

## 3.1 DER BAUHERR OTTOMAR DOMNICK

Der Psychiater, Kunstsammler, Filmmacher und Musiker Ottomar Wolfgang Johannes Domnick wurde am 20. April 1907 in Greifswald als zweiter Sohn des Rechtsanwaltes Theodor Domnick und der Lehrerin Hildegard Domnick geboren.<sup>30</sup> Ab 1927 studierte er Medizin in Berlin, München, Greifswald, Paris, Innsbruck und Rostock. Anschließend absolvierte er die Facharztausbildung zum Neurologen in Berlin, Hamburg und Frankfurt am Main, wo er seine Ehefrau Margarethe Gerhardt (Greta) kennenlernte. Sie wurde am 15. Oktober 1909 in Wognowitz bei Posen geboren und studierte ebenfalls Neurologie sowie Gehirnchirurgie. Nach Ottomars Anerkennung als Facharzt für Nerven- und Geisteskrankheiten heiratete das Ehepaar 1938, ließ sich in Stuttgart nieder und betrieb in der Poststraße eine Praxis für Neurologie und Psychiatrie. Während des Zweiten Weltkrieges war Ottomar Domnick von 1942 bis 1945 in Russland als Arzt verpflichtet, während Greta in Stuttgart die Praxis allein weiterführte. Aufgrund der Bombardierung des Wohn- und Praxisgebäudes bezogen sie nach Ottomars Rückkehr neue Praxisräume in der Gerokstraße nahe dem Bubenbergbad. Ab 1950 wurde die Praxis kontinuierlich zu einer Privatklinik erweitert und bis zum Verkauf der Räumlichkeiten 1987 geführt. In seiner Freizeit begeisterte sich Ottomar Domnick für extravagante Sportwagen, wodurch er mit berühmten Rennfahrern und Paul Stohrer in Kontakt kam.<sup>31</sup>

Die Domnicks waren leidenschaftliche Kunstsammler und Förderer der neuen, abstrakten Kunst. Ihr Interesse

31 Der Bauherr und sein Architekt teilten die Leidenschaft für rasante Sportwagen. Romeu 2023.

und ihr Enthusiasmus Kunst zu sammeln, wurde durch die enge Freundschaft mit Willi Baumeister geweckt und von ihm begleitet.<sup>32</sup> Die Beziehung zu dem zeitgenössischen Maler führte sie in das Künstlermilieu ein. Ab 1947 veranstalteten die Domnicks in ihren Praxisräumen einen Ausstellungs- und Vortragszyklus mit Werken von Fritz Winter, Otto Ritschl, Willi Baumeister, Max Ackermann sowie Georg Meistermann. Im Anschluss der ersten Ausstellung wurde eine Publikation „Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei“ herausgebracht.<sup>33</sup> Ihre Förderung der avantgardistischen Künstler und ihrer Werke begünstigten die Anerkennung der umstrittenen abstrakten Kunst in Deutschland. Die gute Beziehung zu Willi Baumeister und das Engagement der Kunstmäzen belebten den deutsch-französischen Kulturaustausch. 1948/49 wurde Baumeister dazu eingeladen, eine Sektion für eine kleine Gruppe deutscher Künstler für den *3e Salon des Réalités Nouvelles*<sup>34</sup> zusammenzustellen. Dieser übertrug die Aufgabe an Ottomar Domnick, wodurch dieser plötzlich länderübergreifend als Kurator aktiv wurde.<sup>35</sup> Beeindruckt von der Kunst, die er im Zuge dieser kuratorischen Tätigkeit in Frankreich kennenlernte, entwarf er die Wanderausstellung „Französische abstrakte Malerei“ in Deutschland und übernahm neben organisatorischen Aufgaben die gesamte Öffentlichkeitsarbeit und die Verantwortung für die Finanzierung.<sup>36</sup> Ziel des Projektes war die „Völkerverständigung durch Kunst sowie Vermittlung und Verbreitung der Abstraktion“.<sup>37</sup> Die Erfahrungen und neuen Kontakte weckten Domnicks Interesse für weitere Ausstellungen.<sup>38</sup>

Die erste Ausstellung der Privatsammlung von Domnick in einer geschlossenen Präsentation erfolgte 1952 in der Stuttgarter Staatsgalerie. Die beabsichtigte Schenkung seiner Sammlung an das Land Baden-Württemberg wurde 1961 nach kontrovers geführten Verhandlungen aufgegeben.

In den Niederlanden erfuhr die abstrakte Malerei indessen zunehmende Aufmerksamkeit. 1953 wurde die Sammlung Domnick im Stedelijk Museum in Amsterdam und

anschließend im Palais des Beaux Arts in Brüssel ausgestellt. Weitere Ausstellungen der modernen Kunst folgten und Kontakte zu anderen Sammlern wie Albert Schulz-Vellinghausen entstanden.<sup>39</sup> Großmütig schenkte Domnick dem Museumsdirektor und Kunstsammler des Kaiser-Wilhelm-Museums, Paul Wember, ein Bild von Helmut Macke „Der barmherzige Samariter“.<sup>40</sup>

Seit den frühen 1950er Jahren engagierte sich Domnick auch als Filmmacher. Sein erster Film „Neue Kunst – Neues Sehen“ wurde 1951 in Stuttgart aufgeführt und erhielt 1952 den Deutschen Filmpreis.<sup>41</sup> 1954 wurde sein erster Dokumentarfilm „Willi Baumeister“ gezeigt. Nach dem Tod Baumeisters (1955) wuchs Domnicks Enttäuschung über die Entwicklung der Malerei zunehmend und alternativ konzentrierte er sich auf eine Karriere als Filmproduzent. 1957 entstand sein erster Spielfilm „Jonas“, für den er den Deutschen Filmpreis in den Kategorien Kamera, Musik und Nachwuchsdarsteller und zusätzlich einen Bambi erhielt. Zusammen mit seiner Frau Greta drehte er acht Filme, die die gesellschaftlichen und politischen Themen der Zeit wie Atomkrieg, Vereinsamung und Umweltzerstörung dokumentierten. Seit Mitte der 1960er Jahre widmete er sich im Zuge seiner Neubauplanungen erneut der Kunst. Der Traum, ein Haus für die Kunst, um diese adäquat präsentieren zu können, veranlasste Domnick 1965 sämtliche Planungsalternativen wie den Ausbau seiner Praxis zu verworfen und den Bau eines eigenen Privatmuseums zu beschließen. Ein nicht unerheblicher Impuls dafür dürfte der Bau des Atelierhauses des befreundeten Künstler-ehepaars Hans Hartung und Anna-Eva Bergman in Antibes an der Côte d’Azur gewesen sein, für das Hartung ab Mitte der 1960er Jahre viele Entwürfe zeichnete und den Bau sehr eng begleitete. Ottomar und Greta Domnick hatten bereits Ende der 1950er Jahre ihren Freund und Architekten Paul Stohrer engagiert, ihnen ein Haus zur privaten als auch musealen Nutzung zu entwerfen. „Wohnen und Leben mit den Bildern“ war der Leitsatz.<sup>42</sup> Der erste Entwurf für ein Bauwerk in Kirchheim/Teck

32 Sein Atelier war in unmittelbarer Nähe zu den Praxisräumen, was die Freundschaft förderte.

33 Das Werk zählt zu den Pionierwerken der Kunsliteratur der Nachkriegszeit. Vgl. Domnick 1947.

34 Der *Salon des Réalités Nouvelles* ist neben der Biennale in Venedig die wichtigste Plattform für zeitgenössische Kunst. Vgl. Schieder 2005, S. 94.

35 Vgl. Schieder 2023, S. 41–42. – Salm-Salm 2023, S. 131–132.

36 Vgl. Schieder 2005, S. 91–98

37 Schieder 2005, S. 106.

38 Vgl. Domnick 1982, Ottomar und Greta, S. 22–24.

39 Der deutsche Kunstsammler und Kritiker stiftete nach seinem Ableben seine imposante Sammlung der Ruhr-Universität Bochum. Vgl. Domnick 1982, Ottomar und Greta, S. 27.

40 Vgl. Domnick 1982, Ottomar und Greta, S. 26–27.

41 Domnick 1989, S. 226 f. Zu den Filmen vgl. Minas 2023.

zerschlug sich spontan. Ein zweckmäßiges Grundstück wurde bald darauf in Nürtingen auf der Oberensinger Höhe gefunden. Hier sollte die Kunstsammlung dauerhaft ausgestellt werden können. Am 15. September 1966 fand die feierliche Grundsteinlegung des Bauvorhabens statt.

Bauherr und Architekt lernten sich in den 1950er Jahren durch Verbindungen ihrer privaten Freundeskreise kennen. Ihr gemeinsames Hobby, die Leidenschaft für extravagante Autos, brachte sie zusammen. Ihre ähnlichen Charaktereigenschaften, ihr Hang zum Perfektionismus und ihre Passion für Malerei, die für beide untrennbar von der (Innen-) Architektur war, begünstigten die enge Zusammenarbeit. „Bilder sind anspruchsvoll. Sie verlangen ihren Platz, ihr Licht, ihre Umgebung. [...] Sie öffnen sich, wenn die Umgebung ihnen entspricht.“<sup>43</sup>

Nach der Fertigstellung und Einweihung des Sammlungshauses am 20. Oktober 1967 widmete sich Domnick einem neuen Projekt und etablierte ab 1973 Cellokonzerte in seinen Räumlichkeiten. Bis 1987 fanden hier 16 Cellokonzerte mit internationalen Cellisten statt.<sup>44</sup> Der umtriebige Kunstliebhaber intensivierte schließlich ab 1977 die Erweiterung um einen Skulpturengarten.<sup>45</sup> 1986 beschloss Domnick seine aktive Sammeltätigkeit zu beenden.

1977 wurden die Verhandlungen mit dem Land Baden-Württemberg über eine eventuelle Schenkung erneut aufgegriffen, um die Ausstellung der umfangreichen Sammlung für die Zukunft zu sichern. Das Ergebnis war ein Erbvertrag mit dem Bundesland.

In seinen letzten Lebensjahren verfasste Domnick einige Schriften, unter anderem eine Autobiographie (Hauptweg und Nebenwege) sowie eine Dokumentation über „Die Sammlung Domnick“.<sup>46</sup> Darüber hinaus verlieh er regelmäßig zwei Preise für junge Künstler: den Domnick-Film- und den Domnick-Cello-Preis.

Am 14. Juni 1989 verstarb Ottomar Domnick nach schwerer Krankheit in der Universitätsklinik in Tübingen. Seine Ehefrau Greta entschied sich am 6. März 1991 für den Freitod.<sup>47</sup>

Ottomar Domnick und sein Engagement für Kunst verhalf der abstrakten Malerei in Deutschland zur Anerkennung. Sein Eifer, Kunst und das Interesse für Kunst

den Menschen näher zu bringen, hat sich nachhaltig bewährt. Seinem exzentrischen und eigenwilligen Wesen ist es zu verdanken, dass die Nachwelt eine so beeindruckende Sammlung und ein außergewöhnliches Gebäude erhalten hat.

„Wir ließen uns nur selten von Kunstkritikern oder Galeristen beraten. Wir wollten unbeeinflusst bleiben. Das ist auch ein Lebensprinzip: die Unabhängigkeit zu wahren, selbstständig zu bleiben, Entschlüsse allein zu treffen [...] Auf eine starre Linie war ich nie festgelegt, und doch hat die Sammlung ein einheitliches Gesicht. [...] Doch auch in Zeiten, da neue Interessen in den Vordergrund traten, habe ich mich nie von der Malerei entfernt.“<sup>48</sup>

### 3.2 ERSTE VISIONEN UND ENTWÜRFE

Ottomar Domnick und seine Frau Greta hatten schon zu Beginn ihrer Ehe eine Vorliebe für Design und Architektur. Der Stuttgarter Kunsthistoriker Hans Hildebrandt, einer der Wegbereiter der klassischen Moderne in Südwestdeutschland, beschrieb 1941 die geschmackvoll eingerichteten Wohn- und Praxisräume in Bad Cannstadt.<sup>49</sup> Hohe und weite Verbindungstüren und der bewusste Einsatz von neutralen Farben erlaubten die Geschlossenheit der Einzelräume und zugleich eine offene Raumfolge. 1946 bezog das Ehepaar ein Haus in direkter Nachbarschaft zu Hans Hildebrandt in der Gerokstraße 65 in Stuttgart. Aus dieser Verbindung resultierten weitere Freundschaften, insbesondere mit Willi Baumeister, der ihre ersten Kunstabköfe vermittelte. Innerhalb kürzester Zeit bauten die Domnicks eine eindrucksvolle Kunstsammlung auf, die sie ab 1947 in den Praxisräumen in regelmäßig stattfindenden Ausstellungs- und Vortragszyklen ausstellten.

1949 wurden Sammlung und Wohnen erstmals in den Praxisräumen miteinander verbunden. Der Architekt und Künstler Otto Schenk verknüpfte die Räume für die Ausstellung und den Wohnbereich im Stil des Bauhauses. Einige Möbel hatte Domnick selbst entworfen. Hans Hildebrandt beschrieb die Räumlichkeiten als

42 Grammel 2012, S. 130.

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

44 Ottomar Domnick spielte seit seiner Kindheit selbst Cello. Sein musikbegeisterter Vater legte auf diese Ausbildung sehr viel Wert, weshalb die Familie stets von der Musik begleitet wurde.

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

46 Vgl. hierzu Beuckers 2023a, S. 23.

47 Vgl. Büchner 2004.

48 Domnick, Ottomar und Greta 1982, S. 31.

49 Vgl. Hildebrandt 1941. – Beuckers 2023a, S. 14.

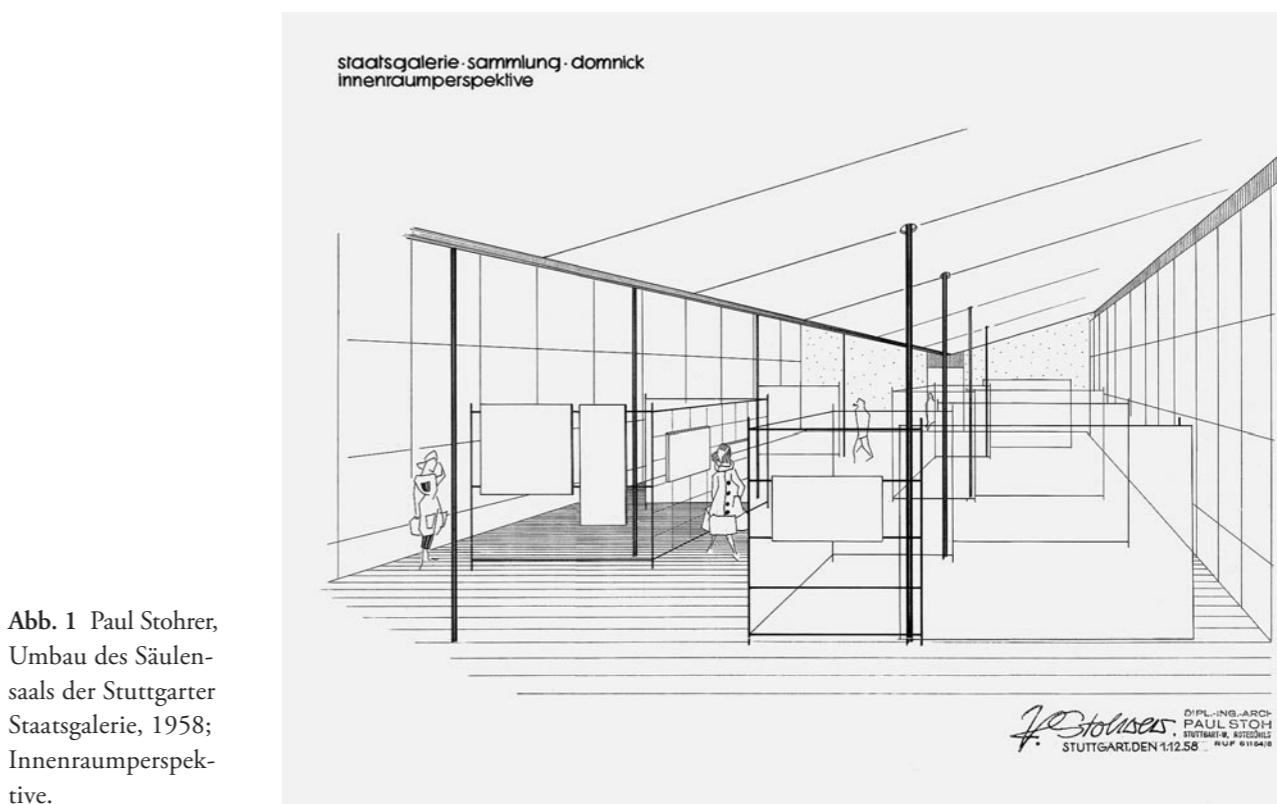


Abb. 1 Paul Stohrer, Umbau des Säulensaals der Stuttgarter Staatsgalerie, 1958; Innenraumperspektive.

„Heim, in dem ärztliches Wirken, moderne Einrichtung und abstrakte Kunst sich in Eintracht zusammenfinden.“<sup>50</sup> Die lichtdurchfluteten Innenräume mit weißen Wänden auf unterschiedlichen Ebenen waren puristisch eingerichtet und gewährten spannungsvolle Durchblicke.

In den 1950er Jahren sollten weitere Um- und Ausbauten der Praxis- und Wohnräume erfolgen. Der Architekt Chen Kuen Lee plante eine Aufstockung und den Ausbau des Dachgeschosses, jedoch wurden diese Entwürfe nicht realisiert.<sup>51</sup> 1958 bekam Paul Stohrer diesen Auftrag, der fortan als „Hausarchitekt“ für Domnick tätig war.<sup>52</sup> In den 1960er Jahren begann Stohrer mit dem Ausbau und der räumlichen und funktionalen Veränderung der Praxis- und Wohnräume.

Trotz des Zugewinns an Fläche wurden die Räumlichkeiten in der Gerokstraße für die wachsende Kunstsammlung zu klein. Auf Anraten seines Künstlerfreundes

Hans Hartung beabsichtigte Domnick 1951 seine inzwischen mehr als 150 Werke umfassende Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart zu stiften. Diese Schenkung war jedoch an Bedingungen geknüpft. Seine Sammlung sollte als eine Einheit in einem „Domnick-Saal“, zu dem er einen exklusiven Zugang forderte, permanent ausgestellt werden. Zusätzlich verlangte er ein Mitspracherecht beim Arrangement der Gemälde. 1952 wurde die Sammlung im Rahmen einer Sonderausstellung im sogenannten „Debus-Saal“<sup>53</sup> der Staatsgalerie erstmals öffentlich gezeigt. Nach anfänglicher Zufriedenheit empfand der Kunstliebhaber die museale Atmosphäre in dem Saal unpassend. Eine Renovierung des Saals wurde abgelehnt und die Sammlung ab 1957 im Depot der Staatsgalerie eingelagert.<sup>54</sup>

Aufgrund der schlanken Architektur und des fehlenden künstlerischen Ambientes legte Stohrer ein Jahr später dem Museum einen Entwurf für eine mögliche Um-

50 Hildebrandt 1949, S. 29.

51 Chen Kuen Lee (1919–2003) war ein selbständiger Architekt in Stuttgart, der insbesondere durch seine Wohnungsbauprojekte im süddeutschen Raum bekannt wurde. Ottomar Domnick lernte ihn bei einem Treffen des Baumeister-Kreises im „Bubenbad“ kennen. Seine Entwurfszeichnungen liegen im ASD.

52 Da Domnick von Paul Stohrs Fähigkeiten überzeugt war, empfahl er ihn seiner Schwester Elsa Bitter, die ein Wohnhaus in Bielefeld (1960–61) sowie die Armaturenfabrik Bitter in Brackwede (1962) plante.

53 Debus lehrte seit 1950 an der TH Stuttgart Räumliches Gestalten und Entwerfen. 1951 wurde ihm der Säulensaal in der Staatsgalerie gewidmet.

54 Vgl. Grammel 2012, S. 130–131.

und Neugestaltung des „Dr. Domnick-Saals“ für die Sammlung vor.<sup>55</sup> Die Vorstellung Domnicks, eine Raumwirkung wie im Palazzo Reale in Mailand für die Picasso-Ausstellung zu erzielen, lehnte Stohrer ab. Die unterschiedliche Architektur der Säle und der Anspruch einer dauerhaften und einer temporären Ausstellung zu wechselnden Themen wichen zu sehr voneinander ab. Stohrer empfahl daher die Marmorsäulen durch kreuzförmige Stahlstützen zu ersetzen sowie vor den hohen Fenstern Blendrahmen mit einer matten Faserkunststofffüllung für eine verbesserte Verteilung des Tages- und Abendlights anzubringen. Mit prismatischen Fensterpfeilern und einer geneigten prismatischen Decke sollten weitere Lichtbrechungen und diffuse Lichtführungen erzielt werden. Eine konkave Rampe sollte die Stufen von der Eingangshalle aus ersetzen und eine optische Vergrößerung des Raumes vortäuschen (Abb. 1).<sup>56</sup> Diese räumlichen Veränderungen wären – bis auf den Austausch der Stützen – leicht zu verwirklichen gewesen, fanden aber keine Zustimmung aufseiten der Staatsgalerie.

Des Weiteren kritisierte Stohrer die Präsentation und Beleuchtung der Sammlung. Er schlug „eine Aufteilung mit einer ‚Ordnungslinie‘ und seitlichen Kojen [vor], die keineswegs gleichartig, sondern jeweils mäanderförmig angelegt sind“.<sup>57</sup> Die Baukosten berechnete er mit 80.000 bis 100.000 DM. Dieser Planungsentwurf wurde jedoch aufgrund der zu hohen Kosten abgelehnt. Persönliche Differenzen zwischen Domnick und den Vertretern der Staatsgalerie betrafen den Katalog der Kunstreiche, die Anschaffungspolitik und die Erfüllung des Erbvertrags.

Der Vorschlag der Staatsgalerie, die Bestände in der Vorhalle und im Treppenhaus unterzubringen, war für den Sammler inakzeptabel. Schließlich kündigte Domnick im Frühjahr 1961 enttäuscht das Vertragsverhältnis auf.

Nach diesen erfolglosen Verhandlungen beschloss Domnick seine schon Ende der 1940er Jahre aufkeimende Vision von einem modernen Museum, einem lebendigen Haus für die Ausstellung abstrakter Kunst, für Vorträge, Konzerte und mit einer Bibliothek mit eigenen finanziellen Mitteln umzusetzen. Bereits 1948 hatte er sich

ein eigenes Museum für abstrakte Malerei auf einem Bauplatz am Stuttgarter Schlossgarten nahe dem Rosen- garten vorgestellt. Die Absicht, ein additiv erweiterbares Gebäude zu errichten, wurde aus unbekannten Gründen nicht weiterverfolgt.<sup>58</sup>

Anfang der 1960er Jahre nahm Domnick dieses Vorhaben wieder auf. Er wollte einen Pavillon im Stuttgarter Weißenburgpark zusammen mit dem Kulturkreis des Bundesverbandes der deutschen Industrie errichten.<sup>59</sup> Auf dem von der Stadt zur Verfügung gestellten Gelände stand eine Villa aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (1844), die 1898 vom Stuttgarter Seifenpulverfabrikanten Dr. Ernst von Sieglin erworben wurde. Nach einigen Veränderungen der Parkanlage modernisierte der Architekt Heinrich Henes im Zeitraum von 1912/13 das immer noch beliebte Teehaus und den Marmorsaal für kulturelle Veranstaltungen und legte einen Tennisplatz an. 1956 erwarb die Stadt Stuttgart das Anwesen mit dem leer stehenden Gebäude. Domnick zeigte Interesse an diesem Grundstück, wobei an die kostenlose Nutzung der Abriss der alten Villa geknüpft war. Kohleskizzen von Stohrer dokumentieren einen Museumpavillon aus mehreren Baukörpern, deren gegeneinandergesetzten Horizontalplatten die dominante Struktur betonten. Die Schichtung der kubischen Raumstrukturen sowie markante Betonträger und eine pergolaartige Dachkonstruktion beherrschten das Erscheinungsbild des Baus (Abb. 2). Das Motiv der Schichtung sowie die herausstehenden Balkenköpfe sind nach Ursula Grammel Motive des Metabolismus, einer japanischen Stilrichtung, die versucht auf die Flexibilität der Welt und der Zeit mittels erweiterbarer Großstrukturen zu reagieren.<sup>60</sup> Der Entwurf Stohrers für den Weißenburgpark musste aufgrund der nicht finanzierten Kosten verworfen werden, wie schon zurückliegende Projekte.

Das Stützen-Balken-System wurde in den 1960er Jahren zum ästhetischen Symbol einer Architektur für eine sich wandelnde Gesellschaft. Das ehemalige Stadttheater in Mönchengladbach (1957, 2000 abgerissen) und die Stuttgarter Handwerkskammer (1961) konstruierte Stohrer nach diesen Leitlinien. Das fünfgeschossige Hauptgebäude der Handwerkskammer ist ein Stahlbetonskelettbau, dessen äußeres Erscheinungsbild von den

55 Vgl. Grammel 2012, S. 131.

56 Gutachten von Stohrer, 11.05.1959, ASD.

57 Gutachten von Paul Stohrer; Umgestaltung Sammlung Dr. Domnick in der Staatsgalerie v. 11.02.1959, S. 1, ASD.

58 Vgl. Schreiben vom 02.01.1948, ASD.

59 Die von Stohrer ausgeführten Planunterlagen befinden sich im ASD. Vgl. Grammel 2012, S. 132–133.

60 Metabolismus [gr. Metabolé = Umwandlung, Veränderung].

61 Vgl. O.N. 1962a.

62 Vgl. O.N. 1962a.

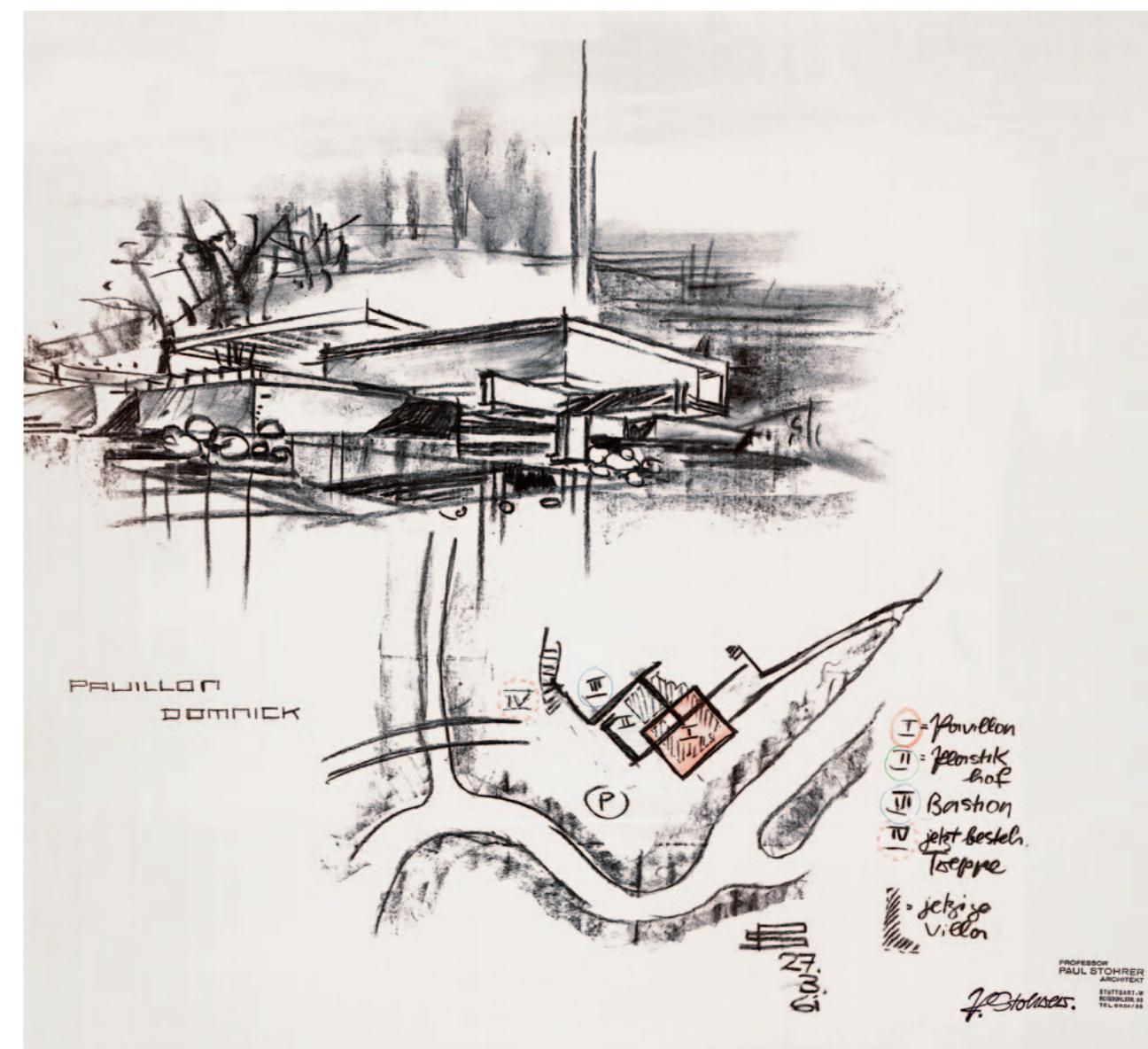


Abb. 2 Paul Stohrer, Pavillon Domnick im Stuttgarter Weißenburgpark, 1961; Perspektivzeichnung.

sichtbaren Außenstützen aus Fertigteilen und den Stahlbeton-Rippendecken gekennzeichnet ist. Dieser Baustil prägte zahlreiche Verwaltungsgebäude, Wohn- und Geschäftshäuser in Stuttgart. Insbesondere das Wirken Rold Gutbrods in den 1950er Jahren bestimmte das Bauen der Nachkriegszeit. Der erste Bauabschnitt des Loba-Hauses in Stuttgart (1948–1952) ist eine erste Formulierung dieser Architektur. Den zweiten Abschnitt realisierte 1953 Stohrer. Gemein haben die prägnanten Gebäude die Zurücknahme von Erdgeschoss und Dachzonen und die massig vorspringenden Brüstungsbänder, die die horizontale Schichtung unterstützen. Verschieden sind im Wesentlichen die Materialwahl und die Proportionen der Fassadenelemente. Das Gebäude kann als typisches Verwaltungsgebäude der 1950er Jahre angesehen werden.

1961 versuchte Domnick seine Kunstsammlung in einem in Erlenbach am Main geplanten Museum „Internationales Kunstmuseum e.V.“ unterzubringen. Der Verein wollte ein Museum der bildenden Künste des 20. Jahrhunderts errichten, in dem Vorträge, Diskussionen und Kurse über Themen der zeitgenössischen Kunst, Architektur, Musik und Literatur stattfinden und Wechselausstellungen von Malerei, Plastik und Grafik präsentiert werden sollten.<sup>61</sup> Der Entwurf hierzu stammte noch von Le Corbusier, der auch die Ausführung begleiten wollte. Er plante einen rechteckigen Wandelgang in Schneckenform, indem die Besucher auf gleicher Ebene von innen nach außen gelangten.<sup>62</sup> Die rechteckigen Spiralen waren beliebig zu verlängern. Der Eingang des auf Säulen stehenden Gebäudes sollte im Zentrum unter dem Haus liegen. Die Leihgabe der inzwischen 240 Wer-

der Gartensaal und eine kleine Terrasse auf der dritten Ebene. Es folgen der Konferenzraum, auch Gedenkraum oder Höhle genannt, das Arbeitszimmer und das Wohnzimmer mit einer geringeren Deckenhöhe. Die Pläne und Außenansichten zeigen, dass das Gebäude mit zwei höhenversetzten Betonplatten überdacht ist. Die dritte Ebene ist von außen nicht zu erkennen (Abb. 24a–c).

Der Bauplan der Fertigteilkonstruktion aus Sichtbeton erfüllt die Ideen und Ansprüche Domnicks. Das äußerlich einheitlich und massiv wirkende Gebäude lässt keinen Rückschluss auf die Innengestaltung und den musealen Charakter zu. Die innen sichtbaren Betonunterzüge durchstoßen die Attika und setzen Akzente in den Ecken. Sie rhythmisieren die Fassade entsprechend der Rasterung des Grundrisses. Pergolen über dem Eingangs-

bereich und der Südterrasse schmücken den schlanken Baukörper. Durch eine Lochblende fällt Licht in den Eingang (Abb. 25, 26).

An der Ostseite im Schlaftrakt sind kleine Fenster vorhanden. Die Terrassentüren im Süden gewähren einen Blick in die Natur (Abb. 27). Der Lichteinfall durch die schmalen Fensterschlitzte in die Sammlungsräume ist gering. Ein Fensterband erhellt die sogenannte Höhle. Alle Fensterrahmen sind dunkel gestrichen.

Das Gebäude wurde rundherum mit Wein bepflanzt, was im Laufe der Jahre die Betonoptik verbarg und das Objekt in die Landschaft integrierte (Abb. 28). Aus konservatorischen Gründen wurde der Wein im Zuge der Restaurierung 2006 abgenommen. Durch den Be wuchs war die Integration in die Landschaft, wie sie die Nürtinger Baugenehmigung gefordert hat, besonders

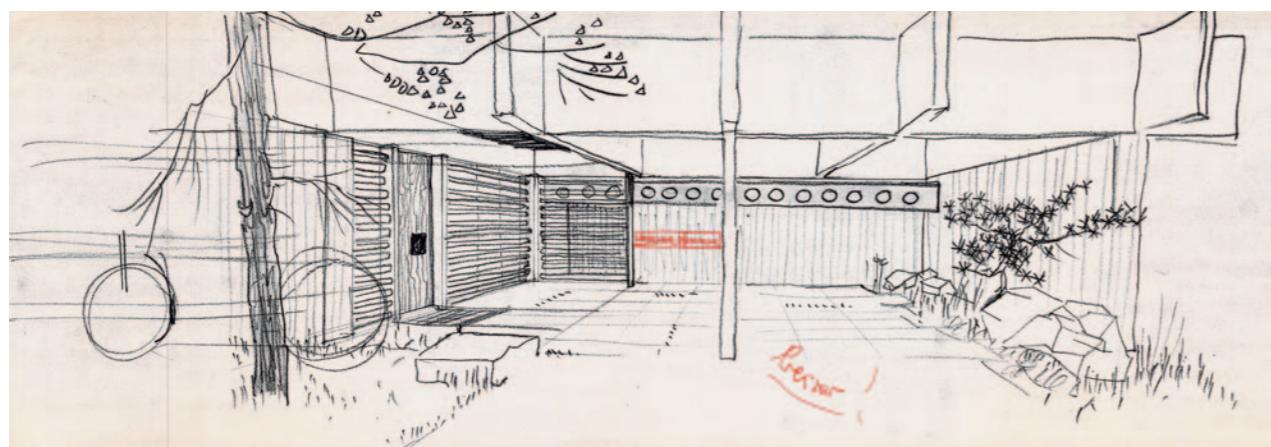


Abb. 25 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Skizze des Eingangs.



Abb. 26 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Eingang.



Abb. 27 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Südansicht des Sammlungshauses.



Abb. 28 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; alte Abbildung des Sammlungshauses.

gewährleistet. Der heutige Bau markiert die Rohheit der Ausgestaltung in einer ursprünglich nicht geplanten Weise. Die Qualität der räumlichen Architektur zeigt

sich erst beim Betreten des Gebäudes, denn [...] „erst im Inneren wird es hell, licht, erfüllt von Leben und Kunst.“<sup>78</sup>

## 4.2 DIE INNENRAUMGESTALTUNG

Die Innenraumgestaltung orientiert sich an der Rastergliederung des Grundrisses. Neben Beton als Hauptbaustoff werden Naturmaterialien, vorzugsweise Backstein, Holz, Fell und Leder, eingesetzt. Der kubische Bau ist unterteilt in den öffentlichen Museumsbereich und den Privatbereich des Ehepaars Domnick. Ein Blick in den Wohnraum vermittelt den Besuchern einen Eindruck von der Inneneinrichtung in den Privaträumen.

### 4.2.1 Räume mit primär musealer Nutzung

In den Museumsräumen herrscht ein Hell-Dunkel-Kontrast. Erdfarben und gebrochene Töne unterbrechen das dominierende Schwarz und Weiß. Schwarz ist für Domnick die intensivste Farbe, „[...] als unmittelbarer Ausdruck der malerischen Handschrift, [...]. So entsteht ein ernster Gesamteindruck von harmonischem Klang.“<sup>79</sup> Die grauen Betonträger kontrastieren mit den weiß gestrichenen Wandflächen. Entgegen allgemein üblicher dunkler Fußböden und heller Decken ist das Farbkon-

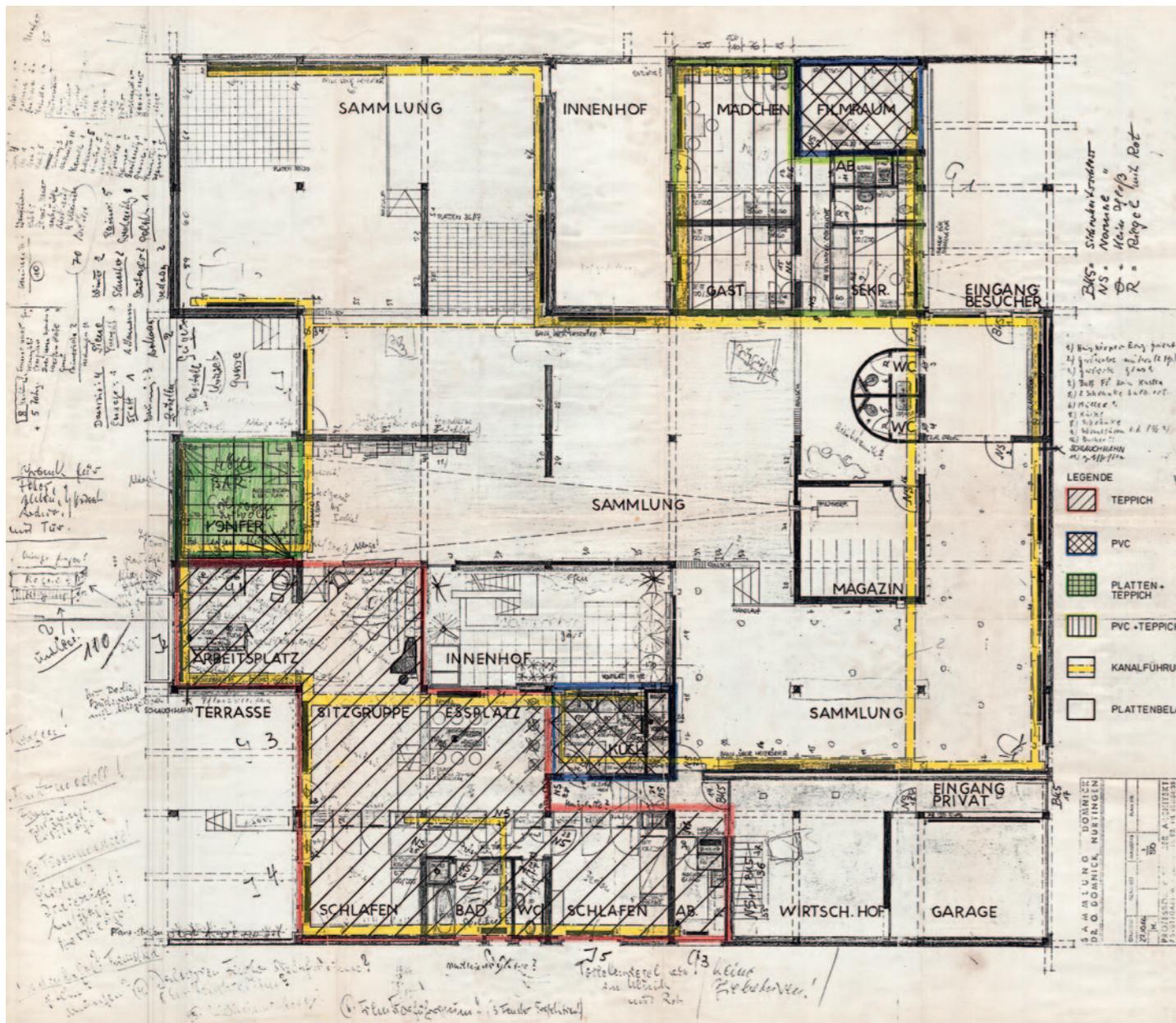


Abb. 29 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Bodenbeläge.

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



Abb. 30 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Ansicht von Innen (Salon).

zept umgekehrt. Im Allgemeinen lassen dunkle Decken und helle Wände den Raum optisch niedriger und kleiner erscheinen. Allerdings verstärken die hellen Wände die Wahrnehmung des Raums.<sup>80</sup> Domnick beabsichtigte eine Reflektion des künstlichen Lichts auf dem hellen Boden aus Carrara-Marmor (Abb. 29, 30). Die speziell für dieses Gebäude hergestellten Waschbetonplatten mit weißen Carrara-Marmorschotter sind unempfindlich, pflegeleicht und besonders geeignet für einen regen Publikumsverkehr. Stohrer ließ sich für die Gestaltung der Decken von der Theaterarchitektur inspirieren. Einbauleuchten erhellen die grauen Decken und lassen die Räume optisch höher und größer erscheinen. Domnick lehnte eine klassische Beleuchtung mit musealen Streu- und Oberlichtern ab, sondern bevorzugte eine individuelle Ausleuchtung der Bilder durch punktuelle Lichtsetzungen, durch die die besondere Ästhetik der Bilder unterstrichen werden sollte. Einzelne gezielt auf die Bilder gerichtete Punktstrahler erzeugen im Halbdunkel der Räume eine zudem behagliche Atmosphäre.<sup>81</sup> Die mit Lampen angestrahlten Kunstwerke, die zum Inventar gehören, heben sich deutlich von der übrigen



Abb. 31 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Eingangsbereich/Empfang.

schlichten Einrichtung ab und betonen Hell-Dunkel-Effekte.

Eine dunkle Holzwand trennt den Eingangsbereich von den Sammlungsräumen. Linksseitig ist die Garderobe (Abb. 31). Gegenüber, hinter dem Empfangstresen, führen zwei rahmenlose, wandbündige Türen zu den Toiletten. Der mit einer halbrunden, plastisch reliefierten (Abb.

80 Vgl. Erner 2014, S. 78–82.

81 Vgl. Grammel 2012, S. 138, 145–146.



Abb. 32 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Blick vom Salon in den Frühstücksraum und den Umgang mit Halbtonne.



Abb. 33 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Eingang in die Sammlungsräume.

Abb. 34 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Weg in den Frühstücksraum zum Magazin und Gästebereich.

32) Betonwand abschließende Raum liegt innerhalb eines um ein Viertel vergrößerten Rasterquadrates. Die dritte rechte Tür öffnet sich um den halbrunden Toilettenraum in Richtung Gästetrakt, Filmraum und zur Sammlung. Der um den halbrunden Toilettenraum verkleinerte Durchgangsraum wurde als Frühstücksraum genutzt mit Blick über eine Brüstung in die Sammlungsräume wie in eine Landschaft. Hinter der Garderobe beginnen Richtung Osten die diagonal durch das Gebäude verlaufenden, labyrinthisch verketteten Sammlungsräume. Sie werden durch sichtbare Betonträger in der Decke, frei eingestellte bis zu vier Fünftel der Raumhöhe reichende In-

nenwände sowie Niveauunterschiede im Boden strukturiert. Die orthogonal zueinander ausgerichteten Deckenschalungen gliedern die Ausstellungsräume.

Der erste Sammlungsraum mit der Fläche eines Rasterquadrates wird aufgrund der dem Zugang in der Richtung entgegengesetzten Deckenschalung als eigenständiger Raum, zu dem sich nahtlos anschließenden Sammlungsraum betrachtet (Abb. 21, 33). Auf der rechten Seite mündet ein offener Durchgang um den halbrunden Toilettenbereich im Frühstücksraum (Abb. 34). Im zweiten Sammlungsraum steht zwischen zwei Trägersäulen ein großer Tisch (Abb. 35). Der Projektorraum,



Abb. 35 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Blick in Raum 1 und 2.

im Grundriss als Magazin betitelt, liegt zwischen den ersten beiden Sammlungsräumen und dem Frühstücksraum. Der quadratische Raum ragt zu einem Viertel in die Mitte des zweiten Sammlungsraums hinein. Die aus dem Raster heraus versetzte Trennwand reicht nur zu drei Viertel der Raumhöhe.

Der dritte Sammlungsraum liegt bei gleichbleibender Deckenhöhe drei Stufen tiefer (Abb. 36). Ein Durchbruch in der nördlichen Rückwand ermöglicht Einsicht

aus dem Frühstücksraum in die Sammlungsräume drei und vier, jedoch gibt es aufgrund des tieferen Bodenniveaus keinen Durchgang (Abb. 32). Der Betonträger zwischen Raum zwei und drei markiert den Versatz der Deckenhöhe und damit den Übergang von Ebene 1 zur tiefer liegenden Ebene 2.

Der Salon umfasst vier Rasterquadrate und ist vielseitig nutzbar. Im Zentrum steht eine Betonstütze, die in eine drei Viertel hohe Trennwand parallel zum Durch-



Abb. 36 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Blick in Raum 3 (Salon).



Abb. 37 Paul Stohrer, Haus Domnick, Nürtingen, 1967; Raum 3 (Salon).

# 5 Das Bauprojekt im Gesamtwerk des Architekten

Mit der Planung des Sammlungshauses Domnick erlangte der Architekt Paul Stohrer in seiner letzten Schaffensphase nochmals fachliche Anerkennung. Trotz seines hohen Bekanntheitsgrades im süddeutschen Raum war es für ihn eine Herausforderung, sich neben der starken Konkurrenz zu behaupten. In der Liste seiner Entwürfe und Bauten von traditionellen Einfamilienhäusern in den 1930er Jahren, der Bungalow-Architektur in den 1950er Jahren und der skulpturalen Ausformungen mit Beton in den 1960er Jahren besitzt das Gebäude der Sammlung Domnick einen besonderen Stellenwert. Um das Wohn- und Sammlungshaus Domnick in Stohrers Gesamtwerk und die allgemeine Baustilentwicklung einzuordnen, werden im Folgenden das Werk des Architekten vorgestellt sowie die Entwicklung seiner Architektursprache und charakteristische Merkmale seines Baustils erläutert.

## 5.1 PAUL STOHRER

Paul Stohrer (1909–1975) stammte aus einer alten Stuttgarter Handwerksfamilie.<sup>87</sup> Bereits in seiner Kindheit entwickelte er eine ausgeprägte Leidenschaft für Kunst, weshalb er zunächst Maler oder Bildhauer werden wollte. Nach Abschluss einer Zimmermannslehre begann er sich im Wintersemester 1927/1928 an der Staatlich Württembergischen Höheren Bauschule Stuttgarts<sup>88</sup> ein Ingenieurstudium.<sup>89</sup> Das für die Aufnahme nachzuweisen-

de Praktikum absolvierte er bei dem Architekten Richard Gebhardt in Stuttgart. Kernaufgaben des Architekturbüros waren Wohnungsbauten, die Typisierung von Grundrissen und die schlüsselfertige Erstellung von Eigenheimen. 1934 legte er die „Prüfung für den mittleren Baudienst, Note II a“ ab und eröffnete 1935 im Stuttgarter Innenstadtbereich ein eigenes Architekturbüro, das er selbst als Atelier bezeichnete. Seit 1929 war er parallel auch noch an der Technischen Hochschule Stuttgart für Architektur immatrikuliert. Als Schüler von Paul Bonatz und Paul Schmitthenner<sup>90</sup> wurde er mit der traditionellen Baukunst und den zeitgenössischen Architekturströmungen des Neuen Bauens vertraut. Nach einer Unterbrechung des Studiums von 1942 bis 1944 aufgrund seines Kriegsdienstes erhielt er im Dezember 1944 sein Diplom mit der Gesamtnote „gut“.

Aufträge für die Planung oder Umgestaltung von Wohnhäusern, Geschäftsgebäuden oder auch Theaterbauten rekrutierte er aus den zahlreichen Kontakten während seiner Tätigkeit im Architekturbüro Gebhardt. Daneben beschäftigte er sich intensiv mit der Entwicklung von typisierten Einfamilienhäusern. Zwischen 1949 und 1955 erhielt er den Auftrag, das Haus Englisch, in dem u.a. der Architekt Gebhardt seine Büoräume gemietet hatte, völlig neu zu gestalten. Seit den ausgehenden 1940er Jahren etablierte sich Stohrer als geschätzter, ideenreicher Architekt. Inspiriert durch zeitgenössische internationale Beiträge in der Fach-

<sup>87</sup> Zu Paul Stohrer vgl. Sayah 1987. – Schirmbeck 1994. – Ross 2004. – Sayah 2011. – Lubitz 2012. – Grammel 2012.

<sup>88</sup> Später: Staatsbauschule; heute: Hochschule für Technik.

<sup>89</sup> Aufgrund seines Realschulabschlusses blieb ihm zunächst ein Studium an der Technischen Hochschule verwehrt.

<sup>90</sup> Die beiden deutschen Architekten sind Hauptvertreter der Stuttgarter Schule und des Baustils des Traditionalismus.

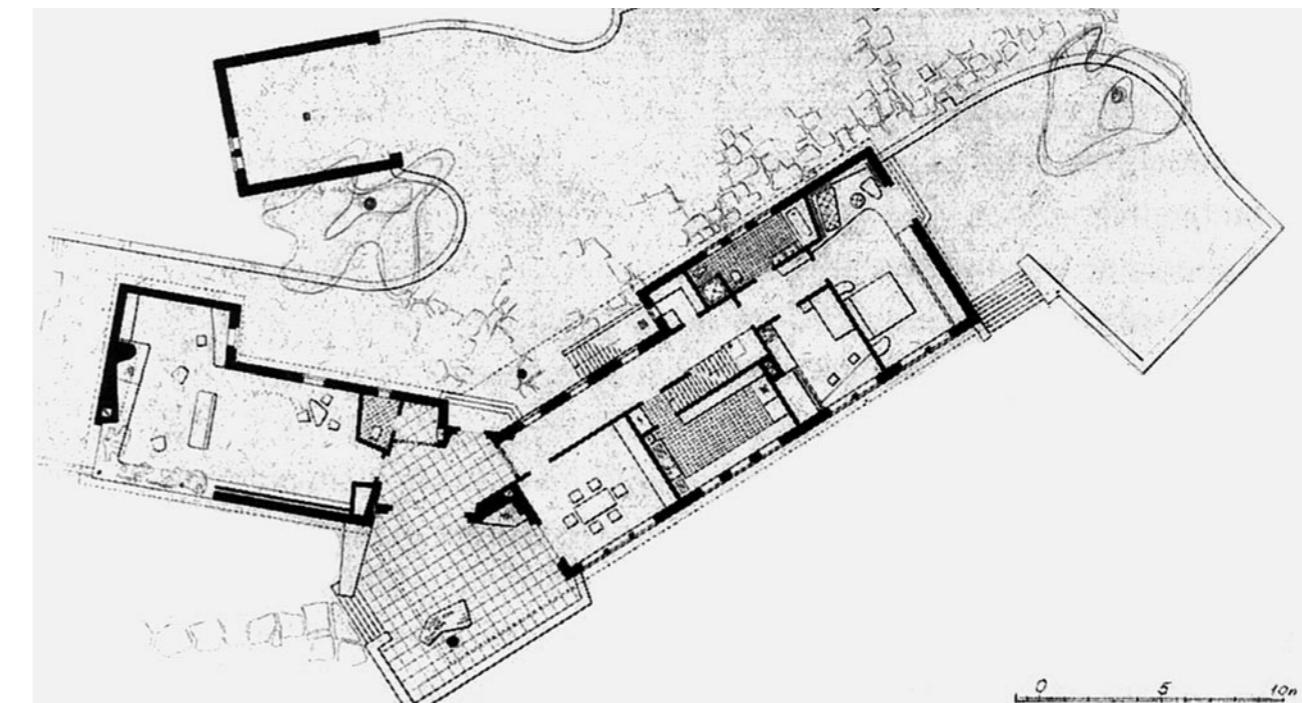


Abb. 62 Paul Stohrer, Villa Widenmeyer, München, 1949–50; Grundriss.

literatur, insbesondere zu der neuen Baukunst der 1950er Jahre in Italien und immer akribisch auf der Suche nach außergewöhnlichen Formen, konstruierte er innovative Bauwerke, die das Stadtbild von Stuttgart bis heute eindrucksvoll prägen. Berühmte Vorbilder für Stohrer waren Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe und der skandinavische Architekt Alvar Aalto.<sup>91</sup> Für Stohrer „beruht das Entwerfen als ein schöpferischer Prozess auf dem Konzept des ‚homo ludens‘ und der Erkenntnis, dass der Ursprung aller schöpferischen Arbeit vom Spiel ausgehe.“<sup>92</sup> Seine Mitarbeiter erstellten Skizzen und Pläne nach seinen Ideen. Nach zahlreichen Diskussionen und Korrekturen der Vorschläge stand ein finaler Entwurf fest.

Während seiner letzten Schaffensphase in den 1960er Jahren bis 1975 realisierte er nur noch wenige Bauprojekte. Seine kreative Euphorie wie die plastische Gestaltung der Fassaden am Haus Englisch, am Geschäftshaus Raber + Märcker oder am Hofbräueck (1956–58) war nicht mehr sichtbar.

Erst mit dem Bau für das Privatmuseum für den Psychiater, Filmemacher und Kunstsammler Domnick in Nürtingen (1966–67) gewann er erneutes Prestige zurück und erhielt wieder die Aufmerksamkeit in der Fachwelt.

## 5.2 SEIN ŒUVRE

Das Gesamtwerk Paul Stohrers umfasst Wohnungsbauten und Einfamilienhäuser, Geschäfts-, Büro- und Verwaltungsbauten sowie Kultur- und Industriebauten. In Stuttgart sind herausragende Beispiele seines Wirkens aus den 1950er und 1960er Jahren heute noch zu sehen.

Ab 1935 widmete sich Stohrer – vor seinem Studienabschluss und bereits im eigenen Büro – vorrangig dem Wohnungsbau. Bis zum Kriegsausbruch 1939 stellte er sechzig Projekte im Stuttgarter Raum fertig. Viele seiner Bauten repräsentieren beispielhaft die Prinzipien des „Neuen Bauens“. Hier stehen weniger ansprechende Fassaden im Vordergrund, sondern die Raumgliederung, geistige Ordnung und innere Proportionen. Nennenswerte Beispiele sind die Villa Widenmeyer in Weißbach (1949/50), ein Einfamilienhaus am Hasenberg in Stuttgart (1950/51) und das Film-Casino in München (1951).

### Wohnbauten

Die Villa Widenmeyer zählt zum Bautyp „Landhaus“.<sup>93</sup> Dieses Projekt markiert den Umbruch in Stohrers Architekturstil. Traditionelle Motive der Stuttgarter Schule

<sup>91</sup> Vgl. Grammel 2012, S. 46–48.

<sup>92</sup> Grammel 2012, S. 49.

<sup>93</sup> Zur Villa Widenmeyer vgl. Grammel 2012, S. 96–100.

und Merkmale der modernen 1950er Jahre treffen in diesem Bau aufeinander. Die neuartige Grundrissform aus zwei ungleichen Schenkeln mit der dazwischenliegenden Eingangshalle ist unter Berücksichtigung der Grundstücksverhältnisse vermessen worden (Abb. 62). Bodentiefe Fenster beziehen Terrasse und Garten in den Wohnraum mit ein. Die weiteren Räume wie Ess- und Schlafzimmer befinden sich im anderen Schenkel. Die Raumaufteilung und Nutzung ist anhand der Fensterformate erkennbar. Der klar ablesbare Grundriss, die geschwungene Form des Wasserbeckens sowie das Über-eck-Fenster im Wohnraum spiegeln Einflüsse der Modernen wider. „[...] das steile Satteldach mit dem Dachvorsprung und der Deckung mit alten Biberschwänzen, die Sprossung der Fenster mit Fensterläden und die handwerkliche Ausprägung der Details erinnern an die Architektursprache des traditionellen Bauens.“<sup>94</sup> Die Verwendung von Naturstein, Holz und Biberschwanz als Baumaterial sowie die Gestaltung überwiegend heller Innenräume beruht auf der Lehre der Stuttgarter Schule. Ein Wechselspiel von Hell-Dunkel-Kontrasten und verschiedenen Materialstrukturen sind sowohl im Außen- als auch im Innenbereich festzustellen. Die Anordnung der Räume ist in Bezug zur Natur entwickelt worden und erzeugt ein Wechselspiel von innen und außen.

Stohrers Vorliebe für sichtbare Strukturen wird auch an seinem Möbeldesign deutlich. Beispielhaft ist der Kontrast zwischen einem waagerecht konstruierten Unterbau aus dunklen Schubladen und dem gläsernen Aufbau aus senkrechten Schiebetüren eines Geschirrschanks in der Villa Widenmeyer.

Die Aufteilung der Räume auf die zwei Gebäudeschenkel ist vom Grundsatz vergleichbar mit der Funktionstrennung im Haus Domnick. Die Wechselspiele von Innen- und Außenraum sowie die Farbkontraste scheinen wiederkehrende Motive Stohrers Architektursprache zu sein. Die Architektur der Villa Widenmeyer ist typisch für die Anfänge von Stohrers Stilentwicklung und unterscheidet sich deutlich zum Haus Domnick in den 1960er Jahren.

Möglicherweise durch amerikanischen Einfluss wie Frank Lloyd Wright gewann in den folgenden Jahren der Baustoff Holz für Stohrer und seine Generation an Bedeu-

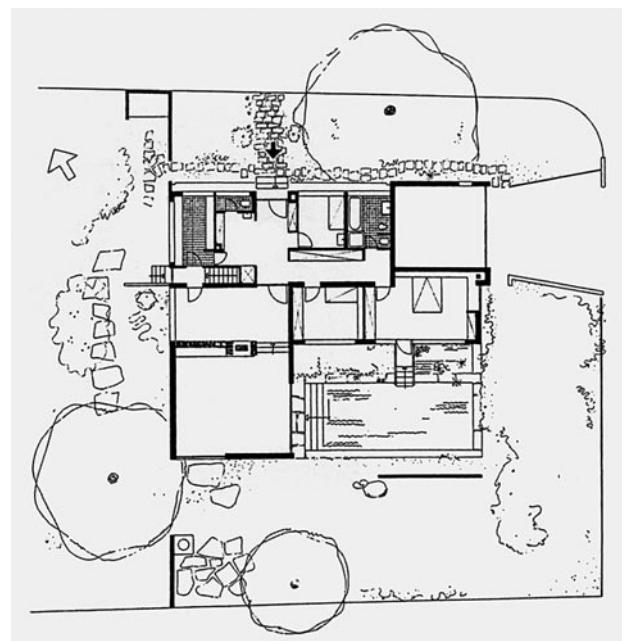


Abb. 63a Paul Stohrer, Haus Hielscher, München, 1953–54; Grundriss.

tung. Der Bau exklusiver Einfamilienhäuser wurde zu seinem Hauptbetätigungsfeld. Inspiriert wurde er von der Architektur Wrights, was seine rhythmisch strukturierten Fassaden und seine Vorliebe für Pergolen zeigen. Vor allem der Bautypus Bungalow wird signifikant in seinem Œuvre. Insgesamt entwarf Stohrer fünfzehn Bungalowbauten, von denen acht in Stuttgart stehen. Exemplarisch sind die Wohnhäuser der Filmschauspielerin und Sängerin Margot Hielscher in München (1953/54) und das Haus Sulzberger für einen Stuttgarter Verleger (1953/54).<sup>95</sup>

Das eingeschossige Haus Hielscher direkt an der Isar ist von einer zwei Meter hohen Mauer umgeben.<sup>96</sup> Der Winkelgrundriss inkludiert die Garage und zeichnet sich durch Geradlinigkeit, klare Raumgliederung und den vorspringenden Teil des Wohnraumes aus (Abb. 63a–c). Der individuell gestaltete Grundriss des kubischen Baukörpers spiegelt sich in der asymmetrischen Fenstergliederung und dem versetzten Pultdach wider. Die großflächigen Fenster gewähren den nötigen Lichteinfall und lassen von außen die Raumverteilung erkennen. Durch die großzügigen Fensterformate sind Natur und Raum miteinander verknüpft.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> Grammel 2012, S. 98.

<sup>95</sup> Eine Definition des Bungalowtypus erfolgt im bei der Einordnung in die Wohnhausarchitektur. Inwieweit das Haus Hielscher als Bungalow bezeichnet werden kann, wird hier folglich nicht erörtert. Die Zuordnung des

Wohnhauses zum Bautyp Bungalow wird von Ursula Grammel übernommen.

<sup>96</sup> Zum Haus Hielscher vgl. Grammel 2012, S. 101–104.

<sup>97</sup> Vgl. Grammel 2012, S. 103.