

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



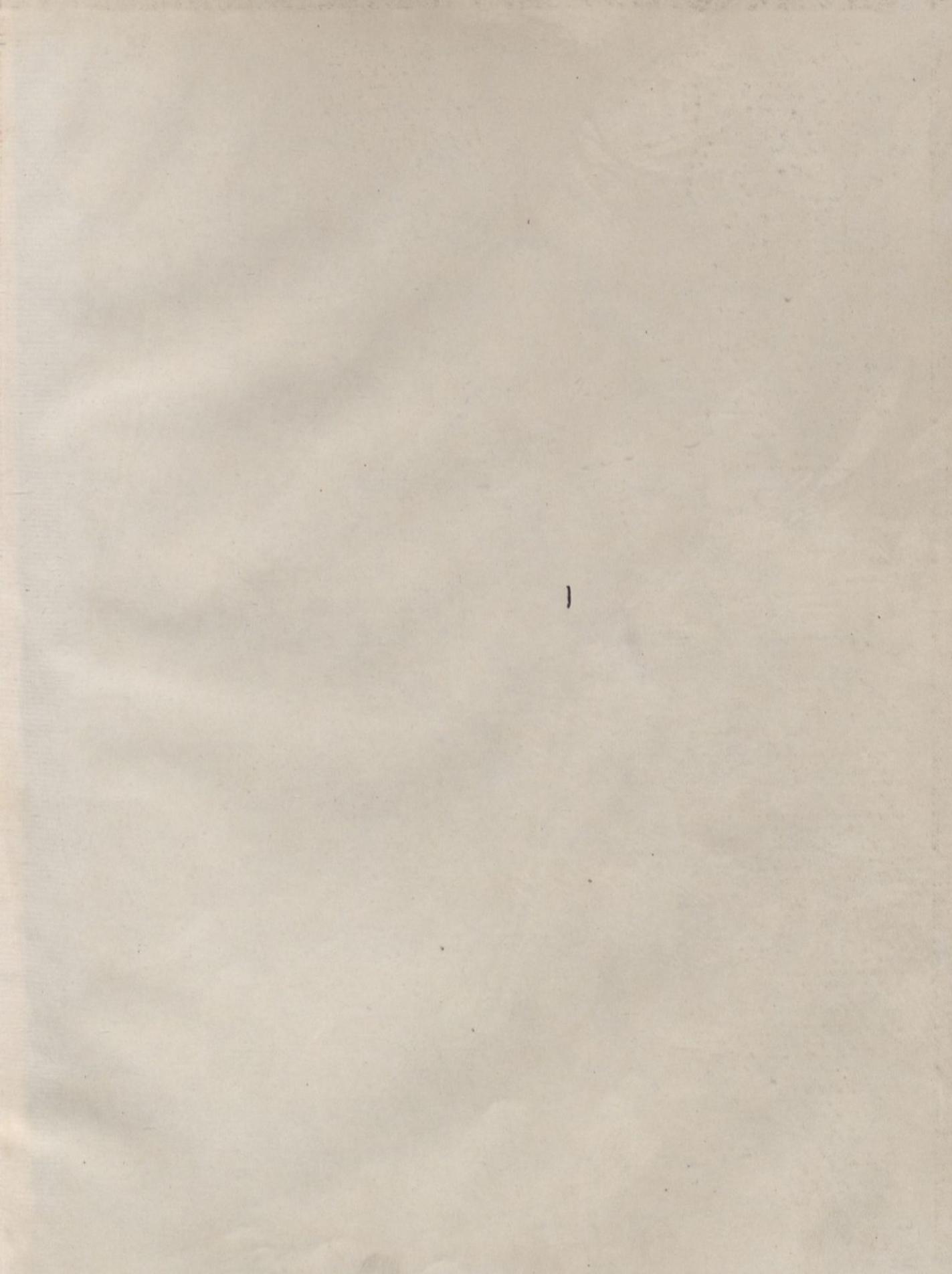
100100212790

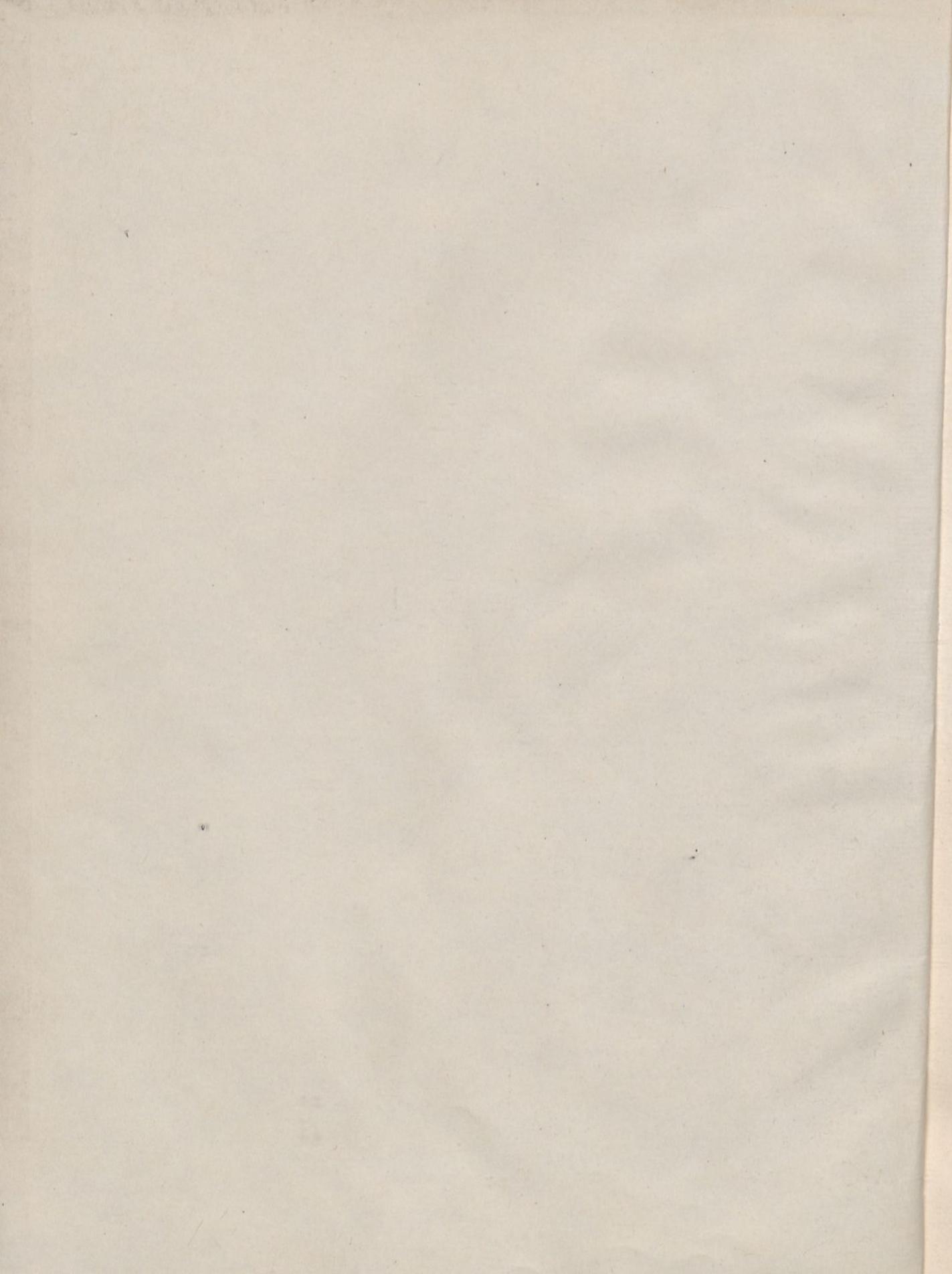
MAX LITTMANN

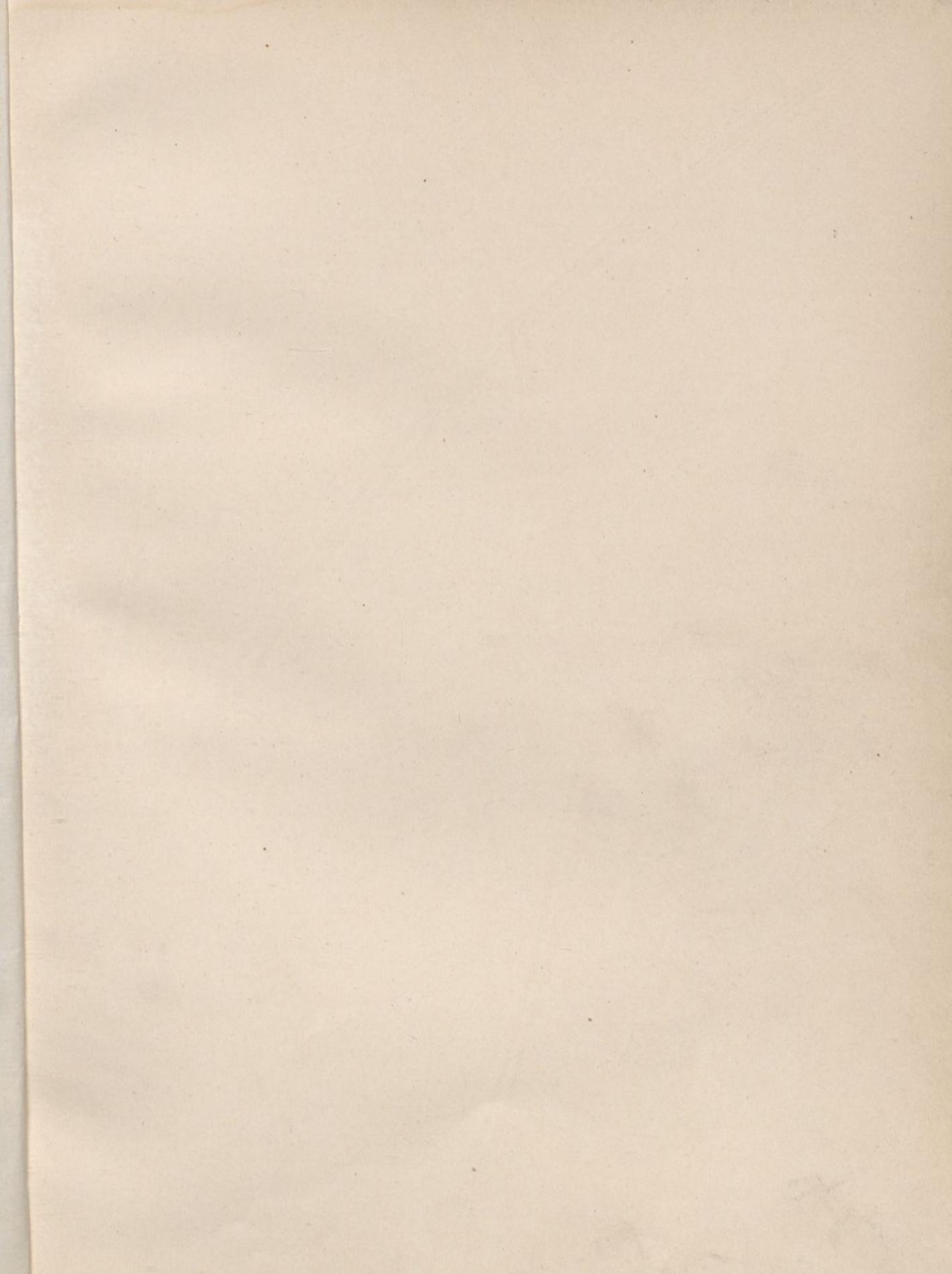
1862 - 1931

L1980

m







MAX LITTMANN

1862-1931

MAX LITTMANN

1862-1931

MIT 130 ABBILDUNGEN UND
TEXT VON GEORG JACOB WOLF



1 9 3 1

1931.1729.

VERLAG KNORR & HIRTH GMBH MÜNCHEN



Im. 21256.



349185 L1A

DRUCK, KLISCHEE UND BINDEARBEIT
VON KNORR & HIRTH GMBH, MÜNCHEN



M A X L I T T M A N N



V O R W O R T

Am 20. September 1951 ist Geheimrat Professor Max Littmann nach ganz kurzer Krankheit gestorben. Sein siebenzigster Geburtstag stand für den 3. Januar 1952 bevor, und an diesem bedeutungsvollen Lebensabschnitt, der ihn berechtigte und verpflichtete, Rückschau zu halten auf das, was er geschaffen und gearbeitet, was er erstrebt und erreicht, sollte diese Schrift der Öffentlichkeit übergeben werden. Littmann wurde bei diesem Entschluß von dem Gedanken geleitet: Bauherren, Freunde, Mitarbeiter und Weggenossen haben ein Anrecht darauf, eine Art „Rechenschaftsbericht“, wie ihn diese Veröffentlichung darstellt, zu verlangen; vor allem aber wird der jüngeren Generation willkommen sein, aus Tafeln und Text einer solchen Publikation zu ersehen, vor welche Aufgaben in den Jahrzehnten von 1890 bis 1930 ein deutscher Architekt von Ruf und Namen gestellt wurde.

Aus der Schrift, die einen festlichen Anlaß, einen Ehrentag krönen und in seiner inneren Berechtigung bekunden sollte, ist nun ein Denkmal verehrungsvollen Gedächtnisses geworden. Der Text lag abgeschlossen vor, die Auswahl der Tafeln und Grundrisse war zusammen mit dem Meister vollzogen, und so erscheint in unveränderter Form, was dem Wunsch des Heimgegangenen entsprach und was seine Billigung erfuhr. Mehr noch als bei Lebzeiten Max Littmanns hat die Veröffentlichung nun, nach seinem Hinscheiden, historische Bedeutung über den Charak-

ter einer Biographie und einer künstlerischen Analyse hinaus. In entscheidender Zeit der Entwicklung deutschen Bauwesens und deutscher Baukunst traten an Max Littmann bauliche Probleme heran, wie sie nur wenigen Architekten zuteil wurden, die aber kennzeichnend sind für den Geist und für die Art der deutschen Kultur um die Jahrhundertwende. Fast bis in das letzte Viertel des neunzehnten Jahrhunderts hinein gab es nur einen eng umsteckten Pflichtenkreis des Baukünstlers; die veränderte Situation in der Entwicklung und im Aufgabenbereich der Städte, der rapide Aufstieg der Technik, die veränderten und verfeinerten Ansprüche eines reich gewordenen Landes, vor allem der Fortschritt der wissenschaftlichen Forschung und des dafür notwendigen Gehäuses forderten vom Architekten ungewöhnliche Einfühlungskraft, Phantasie, Gestaltungsvermögen und Organisationsbegabung. Max Littmanns nun so jäh abgebrochenes Schaffen, dem durch eine monumentale, noch nicht zur Tat gereifte Aufgabe eben noch eine neue Möglichkeit der Auswirkung gegeben war, stand inmitten dieser kulturellen Entwicklung. Littmann fand neue Lösungen für neue Aufgaben, besonders auf dem Gebiete des Theaterbaus, der sein bevorzugtes Arbeitsgebiet war.

In dem Kreis von Freunden und Verehrern, an den sich diese von der Witwe Max Littmanns in getreue Obhut genommene Veröffentlichung wendet, möge sie die Erinnerung an den hervorragenden Menschen, an den warmherzigen, begeisterten, ausgezeichneten Künstler für immer wach erhalten.

München, Oktober 1931.

DR. GEORG JACOB WOLF

E R S T E R T E I L

In den ausgehenden 1880er Jahren schrieb J. A. Langbehn, den man unter dem Namen „Der Rembrandt-Deutsche“ kennt, in seinem berühmten Buch „Rembrandt als Erzieher“, es gebe in dieser Zeit weder eine deutsche Architektur noch eine deutsche Philosophie. Es bestand einiger Grund zu dieser Behauptung. Schinkel und Klenze waren gestorben, und ihr Wirken, das erst das beginnende zwanzigste Jahrhundert wieder in seiner Bedeutung und fortwirkenden Kraft erkannte, hatte in der Epigonen-schaft Sinn und Glanz verloren. Auch Gottfried Semper, der in seinem großen Werk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ die Theorie der Architektur ausgebreitet und mit seinem eindrucksvollen Bau des alten Dresdener Hoftheaters dem architektonischen Renaissancismus vorgekämpft hatte, war im Jahre 1879 gestorben: einer neuen Generation von Baukünstlern, die zunächst ohne überragende Lehrer und Führer blieb, harrten die neuen Bauaufgaben, die besonders durch das rapide Wachstum der deutschen Großstädte, vornehmlich von der Mitte der 1880er Jahre an, gestellt wurden. Diese neue Generation, von der als Vorläufer und Spitzenreiter sich Persönlichkeiten wie Paul Wallot, Friedrich Thiersch, Messel, Ludwig Hoffmann und Gabriel Seidl abhoben, mußte auf der Basis neuer wirtschaftlicher Voraussetzungen und neuer Gesichtspunkte des Städtebaus, seiner sozialen, hygienischen und repräsentativen Aufgaben, und auch mit einer neuen Formensprache, die dem Geist der

Zeit entsprach, zu Werke gehen. Eine Fülle von Möglichkeiten, aber auch eine fast erdrückende Last von Verpflichtungen war der jungen Architektenschaft, die zu dieser Zeit in Wirksamkeit trat, beschieden.

In starker Differenzierung des baukünstlerischen Ausdrucks schritten deutscher Norden und deutscher Süden an ihre Aufgaben: im Norden baute man sachlicher, herber, im Dienste eines bestimmten Zwecks und unter bevorzugter Verwendung des gewachsenen Steines, der auch für die Struktur des Gebäudes bestimmend wurde; im Süden war man heiterer, weiterausladend, dekorativ und farbig, wozu die meistens verwendeten Putzfassaden jede Möglichkeit boten. Selten fanden sich Architekten der universellen Artung, deren Können vor den Aufgaben und Erscheinungsformen im Norden und im Süden Deutschlands in gleicher Weise standhielt. Gleichwohl bestand ein reger Austausch zwischen den frischen jungen Kräften des Südens und des Nordens, und zumal München, wo neben Thiersch und Seidl viele weniger bekannte, aber nicht weniger originelle Begabungen das neue Gesicht der Stadt mitschaffen halfen, war gern aufgesucht und wirkte magnetisch auf unternehmende und befähigte Köpfe.

Es war im Jahre 1885, als der damals dreiundzwanzigjährige Max Littmann aus Dresden nach München übersiedelte. Geboren am 3. Januar 1862 in Chemnitz, hatte er nach Absolvierung der Chemnitzer Gewerbeakademie die Technische Hochschule in Dresden besucht und in Hauschild und Weisbach teilnehmende Lehrer und Förderer gefunden. Indessen trieb es ihn von Dresden weg in das lebendigere München, das er, mit

guten Empfehlungsbriefen in der Tasche, am 3. März 1885 zum erstenmal betrat. In den Kreis des damals in seinem vollen Flor stehenden Bayerischen Kunstgewerbevereins wurde er freundlich aufgenommen. Dort trat er Friedrich Thiersch und Gabriel Seidl nahe. Es gab auch mancherlei kleinere architektonische Aufgaben zu lösen und die dadurch erworbenen Mittel reichten aus, eine Studienreise voll reicher Eindrücke durch Italien auszuführen. Später folgte ein Aufenthalt in Paris. Aber immer wieder kehrte Littmann nach München zurück, das ihn wie keine andere Stadt zu fesseln wußte; auch Berlin vermochte es nicht, wenn ihn dort auch interessante Bauaufgaben anzogen. Seit 1888 ist München seine dauernde Arbeits- und Wirkungsstätte geworden. Als Max Littmann im Jahre 1888 mit gereifterer Kunstanschauung nach München zurückgekehrt war, hatte man soeben die Preisausschreibungen für das große Deutsche Turnfest des Jahres 1889 erlassen. Littmann beteiligte sich an der Konkurrenz unter Mitarbeit von Kollegen und gewann sie. Der Ausführung des großzügig angelegten Hallenbaues stellten sich zwar manche Schwierigkeiten entgegen, aber das Werk gelang und befestigte Littmanns Stellung in München und brachte ihm Anerkennung und Erfolg. Als er kurz darauf mit einer groß gestalteten Wohnhausgruppe an der Steinsdorfstraße, auf dem Areal der ehemaligen Floßlande, die 1888 den Hallen der Kunstgewerbe-Ausstellung hatte Platz machen müssen, eine Häusergruppe erstehen ließ, steigerte sich seine Geltung in der Öffentlichkeit. Diese Baugruppe ist eines der frühesten Beispiele dieser Art in München, dem Spekulationsgeist, der von der „Gründerzeit“ her noch immer umging, künstlerische Fesseln anzulegen;

denn es handelte sich hier nicht darum, möglichst viel Räume zu gewinnen, das heißt, möglichst viel Mietzins aus einem Gebäude herauszuschlagen, sondern es auf eine gesunde hygienische und ästhetische Basis zu stellen und harmonische Beziehungen zur Umgebung, zu Fluß und Landschaft und den monumentalen Bauwerken der Nachbarschaft zu schaffen.

Seit dem Jahre 1891 war Max Littmann mit Ida Heilmann, Tochter des Ingenieurs und Geheimen Kommerzienrats Jakob Heilmann († 1927), verheiratet, eine Verbindung, die den Bestand der zu einem Münchner und gesamtdeutschen Begriff gewordenen großen Baufirma Heilmann & Littmann in München gleichsam besiegelte. Auf äußerstens zehn Jahre hatte Littmann sein Schaffen als leitender Architekt der Firma zugesagt, indessen ist er eine Reihe von Jahren über diesen Termin hinaus Heilmann & Littmann treu geblieben, bis er zu seiner eigenen, den Interessen der Baufirma mehr entrückten, ausgesprochen künstlerischen Tätigkeit zurückkehrte. Die Haupttätigkeit Littmanns galt also von 1891 an mehr als anderthalb Jahrzehnte dem gemeinsam mit seinem Schwiegervater und gediegenen Mitarbeitern geführten Baugeschäft, und seine eigenen Entwürfe und Arbeiten gehen in dieser Zeit nicht unter seinem Namen, sondern unter dem von Heilmann & Littmann. Die spezifische architektonische Handschrift Littmanns tritt allerdings schon früh in so markanter Art hervor, sein kraftvolles Gestalten, das sich in dieser Frühzeit gern des dekorativen Beiwerks in der Fassade bedient, aber in Grundriß und Raumdisposition, ebenso in der Heranziehung aller technischen Errungenschaften den reinen Tektoniker, den Baukünstler „an sich“, in Erscheinung treten

läßt, ist auch bei den Werken seiner Anfänge zu erkennen. Wer etwa den 1876 erschienenen „Bautechnischen Führer durch München“ von Franz Reber zur Hand nimmt, wird erstaunt sein, wie klein München damals beisammen war, wie langsam sich, trotz des Mäzenats Ludwigs I., die Entwicklung von der gotischen Bürgerstadt und barocken Fürstenstadt zur modernen Großstadt vollzog. Wer zwischen 1880 und 1890 in München aufwuchs, hat das „alte München“ noch gekannt und die entscheidende Periode seiner Entwicklung miterlebt. Für den fähigen und tatkräftigen, neuen Aufgaben mit ebensoviel Phantasie als praktischem Sinn sich zuwendenden Architekten gab es damals mehr als genug Arbeit in München. Bei der Erstellung der Kleinwohnungs-Bauten der Firma Heilmann & Littmann in Gern und im Sendlinger Unterfeld hat Littmann wohl nicht viel mehr als eine beratende Tätigkeit ausgeübt, dagegen baute er sich in den Jahren 1896 auf 1897 mit einem Gebäude ganz besonderer Art in die Herzen der Münchner hinein: am Platzl, an alter, historischer Stätte, erstand in neuer, behäbiger, im besten Sinne die Münchner Tradition und Lokaltimmung wahrer Gestalt das Kgl. Hofbräuhaus, das an die Stelle des unhaltbar gewordenen alten Hofbräuhauses mit seinen unappetitlichen Zuständen einen wohlüberlegten, allen Betriebsanforderungen auch heute noch, selbst in der Hochsaison des Bockausschankes, genügenden Neubau stellte. Die Bauleistung ist um so erstaunlicher, als die Ausführung unter Aufrechterhaltung des Betriebs in zwei Bauabschnitten erfolgte, ohne daß man nach vollbrachtem Bau irgendwelche Mängel und Nachteile aus dieser Abschnittsarbeit hätte wahrnehmen können. Es

galt, auf einem relativ nicht sehr großen Areal möglichst viel Räume unterzubringen, die in ihrer Zweckbestimmung recht verschiedenartig waren; es war ferner nötig, das Gebäude nicht allzusehr in die Höhe zu ziehen, da dies weder dem gewünschten behäbigen Aussehen noch der städtebaulichen Situation an diesem warm pulsenden Herzpunkt der alten Münchnerstadt entsprochen hätte. Littmann gelang der „große Wurf“. Die Putzfassade unterbrach er durch gelegentliche Verwendung von Muschelkalk; den großen, die mehrfach gebrochene Fassade markant bestimmenden Erker ließ er in Savonnière ausführen; ausgezeichnet setzte er das an einen getreppten Giebel anschließende, kunstvoll unterteilte Dach wie einen schützenden Hut auf das Haus. Im Innern birgt das Gebäude einen Trinkhof mit Altanen, Lauben, Erkern: es herrscht die gemütlichste Stimmung. Weit und einladend sind die Räume, die recht auf das hier zu allen Jahres- und Tageszeiten herrschende Volksgewühl zugeschnitten sind; ihre Bekrönung erhielten sie in dem von Ferdinand Wagners genial gestaltender Malerhand mit Fresken aus der bayerischen Geschichte geschmückten großen Saal, den eine gewaltige Tonne überspannt, so daß das Blickfeld nach allen Seiten frei ist, ein Moment, das dieses Raumgebilde mit seinen mehr als 40 m Länge bei 17,5 m Breite und 9,25 m Höhe am Scheitelpunkt der Tonne auch als Versammlungssaal sehr geeignet macht.

Das Hofbräuhaus war so gelungen, daß man Heilmann & Littmann und insonderheit deren leitenden Baukünstler fortan wiederholt zur Errichtung von Bierpalästen berief. Es möge hier in Kürze vermerkt sein, daß Littmann aus dem gleichen Geist,

aus dem der große Hofbräuhaus-Saal entstand, die mächtige Halle des großen Mathäserbräu-Saals an der Bayerstraße in München erbaute, daß er die Pschorrbräuhallen erneuerte, daß er das stimmungsvolle, in nächster Nähe des Hofbräuhauses gelegene und mit ihm eine städtebaulich wirkungsvolle Gruppe bildende Kaffeehaus Orlando di Lasso mit der ungewöhnlich schönen, fein durchdetaillierten Fassade, gekrönt von dem schlank aufsteigenden Giebel, schuf. Littmanns inniges Verständnis für stimmungsvolle Trinkstätten wird auch in manchem Werk seiner späteren Zeit schaubar, in Kneipsälen von Korps- und Gesellschaftshäusern, in den Gaststätten von Kurhäusern, in den Foyers seiner Theater und am schönsten, elegantesten und zugleich gemütlichsten in dem unterirdischen Theaterrestaurant seines Stuttgarter Theaterbaues.

In buntem Wechsel zogen die Bauaufgaben in den Schaffenskreis Littmanns hinein. Große Einfamilienhäuser, wie die eigenen des Architekten, auf die noch später die Rede kommen wird, oder die herrschaftliche Villa des Geheimrats Hugo Kustermann, 1901–1902 in der Möhlstraße in Bogenhausen errichtet, wechselten mit Waren- und Geschäftshäusern und mit den Bauten medizinischer Institute. Das Zentral-Taubstummeninstitut, im Jahre 1895 als eine der früheren Bauten nach Littmanns Entwurf an der Goethestraße in München errichtet, hält zwischen Schulgebäude und Heilanstalt die Mitte. Seine schmucke, dabei schlichte und sachliche Fassade deckt ein wohldurchdachtes Raumsystem von ausgezeichneter Grundrißlösung; der Bau ist so weitblickend angelegt und ausgestaltet, daß er noch nach mehr als dreieinhalb Jahrzehnten seinem Zweck in ausreichender

Weise zu dienen vermag. Als eine der frühesten Anstaltsbauten unserer Zeit darf er die Priorität besserer Innenausstattung für sich in Anspruch nehmen. Unter anderem sind die Korridore und die Treppenhäuser mit dekorativen Gemälden aus dem staatlichen Kunstschatz, besonders der Schleißheimer Galerie, geschmückt, was den Räumen eine gewisse Wärme und Wohnlichkeit verleiht und sicherlich nicht ohne Eindruck auf das Gemüt der hier heranwachsenden, durch ihr Gebrechen des freien Verkehrs mit der Öffentlichkeit beraubten Jugend bleibt. Gewiß darf man zwischen diesem Raumschmuck und der Tatsache, daß Max Littmann ein großer Freund alter Kunst und eifriger Sammler guter Kopien nach alten Meistern war, eine innere Beziehung erblicken.

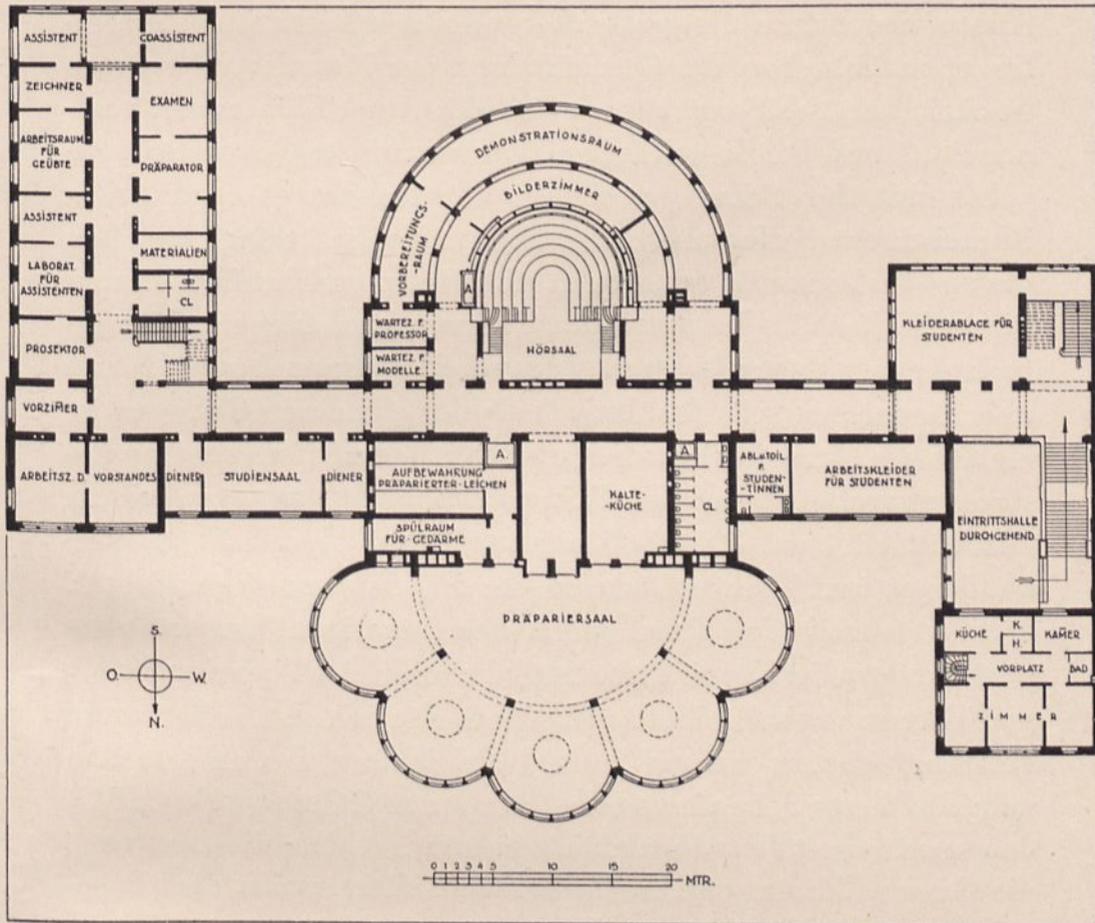
Die Psychiatrische Klinik, der Zentral-Taubstummenanstalt gegenüber gelegen, wurde nach Littmanns Entwurf in den Jahren 1902 bis 1904 errichtet. Die sehr weitläufige und zweckmäßige Anlage, die sich in der mächtigen Form eines stark in die Breite gezogenen Hufeisens erstreckt, sucht ihr Verdienst nicht in einer blendenden Außenseite; entsprechend der ernstesten Baubestimmung ist die Fassade sachlich, schlicht, fast nüchtern gestaltet. Nur durch ihre guten Ausmaße und durch das kraftvolle Hauptportal ist der Charakter eines öffentlichen Bauwerkes betont. Desto mehr Sorgfalt wurde auf die innere Einrichtung, auf die Ausnützung des Raumes für Heil- und Pflegezwecke und auf die sanitären und hygienischen Anlagen gelegt. In dieser Hinsicht ist das Bauwerk das Produkt gemeinsamer Überlegungen und eingehender Besprechungen Littmanns mit dem Leiter der Psychiatrischen Klinik Geheimrat Anton Bumm

und, nach dessen während des Baues erfolgtem Ableben, mit Bumms Nachfolger Professor Emil Kraepelin. Gerade die bis ins kleinste Detail durchgesprochenen Anstaltsbauten, bei deren architektonischer Gestaltung die letzten Möglichkeiten der wissenschaftlichen Forschung und der ärztlichen Therapie sozusagen Stein wurden, sind Musterbeispiele zeitgenössischer architektonischer Aufgaben; ihre Lösung ist ein höherer Triumph der Baukunst als beispielsweise die pompöse Fassade irgendeines weitläufigen Repräsentationsbaues, und die größte Genugtuung für den Baumeister beruhte darauf, daß er, wenn er sein Werk verglich mit den Anstalten, in denen man früher Kranke dieser Art zusammenpferchte, sagen durfte: Ich habe mitgeholfen, das Los dieser Ärmsten erträglicher zu machen.

Hier darf ein dritter der Heilwissenschaft dienender Bau Littmanns angereicht werden: die in den Jahren 1905 bis 1907 an der Pettenkoferstraße in München erbaute Anatomie, die an die Stelle der gänzlich unzureichend gewordenen, seinerzeit von Klenze erbauten Anatomie an der Schillerstraße zu treten hatte. Hier schritt Littmann in Neuland. Es gab damals nirgends ein Anatomie-Gebäude, das den modernen Anforderungen der Wissenschaft entsprochen hätte. Littmann schuf den bisher unübertroffen gebliebenen, wohl überhaupt unübertrefflichen Typ des Anatomie-Gebäudes, dessen Kern und Ausgangspunkt der lichtdurchflutete, durch zwei Stockwerke reichende Präparier-saal ist mit seinen an den runden Mittelraum anschließenden offenen fünf Apsiden, die eine sofortige Übersicht über die Arbeit der Studierenden ermöglichen, andererseits aber die gewünschte Unterteilung in Arbeitsgruppen geben und die architektonisch

notwendigen Compartimenti schaffen. Viele Nebenzwecke hatte das Gebäude zu erfüllen; eine Schausammlung, die auch der Allgemeinheit zugänglich ist, war unterzubringen, ein Mikroskopiersaal, Laboratorium, das histologische Institut, photographische Ateliers, ein Hörsaal usw., dazu im Untergeschoß Räume für Heizung, Kühlung und Ventilation und der Leichenkeller. Intuitiv trat Littmann an seine Aufgabe heran und prägte in erstaunlich kurzer Zeit die Form, in der er das weitläufige Programm erfüllte. Auch dem Äußeren gab er ein neues Gesicht. Hatte er bisher, wie es in München üblich war, den Putzbau, versetzt mit Werksteinen oder auch in seiner schlichtesten Erscheinung, bevorzugt, so wählte er jetzt den Eisenbetonbau als solchen, kaschierte ihn nicht, sondern ließ sein Material frei erscheinen, faßte die mannigfaltigen Formen unter der Dominante einer flachen Kuppel zusammen und schuf damit eines der eigenartigsten Bauwerke des neuen München; es ist als Musterbeispiel für die Ästhetik des Eisenbetonbaus anzusprechen.

Es ist, wenn man das Werk Max Littmanns überblickt – gleichviel von welchem Zeitpunkt der Vorkriegszeit aus dies geschieht – von besonderem Interesse, wie die mannigfaltigsten Bauaufgaben in seinem Werke nebeneinander hergehen, wie sie sich berühren und überschneiden, wie gelegentlich wohl eine gegenseitige stilistische Beeinflussung wahrnehmbar wird, im großen und ganzen aber jede einzelne Aufgabe die ihr gemäße, schon in der Bauforderung enthaltene Lösung erfährt. Das beweist nicht allein künstlerische Elastizität, sondern auch Organisationsgabe und Geschmeidigkeit, Einfühlung in Wesen, Zweck und Aufgabe des einzelnen Bauwerkes. So wurden etwa zur gleichen Zeit das



Grundriß der Anatomie in München

Anatomiegebäude, die großen Warenhäuser Tietz und Oberpollinger in München, das Geschäftshaus der Münchner Neuesten Nachrichten, das Bankgebäude der Münchner Filiale der Dresdner Bank und bald anschließend das preußische Gesandtschaftspalais mit der Schackgalerie an der Prinzregentenstraße in München entworfen und erbaut. Littmann ließ es sich bei allen diesen Werken nicht genug sein, überkommene Bauformen und Baugedanken für den speziellen Fall zurechtzubiegen oder umzudenken, sondern sein Streben ging dahin, jedesmal etwas Neues und Eigenes zu schaffen. Innerhalb der einzelnen Gruppen ist die Entwicklung, der Aufstieg vom Allgemeinen zum ausgesprochen Individuellen deutlich erkennbar. So vor allem bei den Geschäftshäusern. Das 1898 erbaute Haus „Domhof“, als Verkaufshaus und Bürogebäude an der Kaufingerstraße errichtet, hält sich noch in den üblichen Formen damaligen Bauens. Schon mit dem Bau des Geschäftshauses Fischer in der Theatinerstraße griff Littmann ein Problem auf: es handelte sich um die Betonung des Schaufensters, um die bewegte, gleichsam modellierte Fassade, die dieses Schaufenster erst recht zur Geltung bringt. Mit den monumentalen Warenhäusern steigert sich die Leistung: die Grundrißlösungen sind in beiden Fällen genial, die Disposition und Dislokation, die Verteilung der Zugänge und Ausgänge, die Führungslinien für die Käufer und Besucher, die Einrichtungen für das Verkaufspersonal und die unsichtbare Organisation für die Leitung waren so weit vorausgreifend, so zukunftsgerichtet angelegt, daß sie heute noch völlig ausreichen. Die originellere, dem zeitgemäßen Warenhaustyp aber gleichwohl näherstehende Formensprache ist dem Kaufhaus Oberpollinger

an der Neuhauser Straße eigen, während bei dem Warenhaus Tietz auf Wunsch der Monumentalbaukommission „mit Rücksicht auf die unmittelbare Nachbarschaft des Hauptbahnhofes“ die Außenerscheinung in den bodenständigen Formen gewählt werden mußte: dies bedingte vor allem die Verkleidung der Eisenbetonkonstruktionen mit Muschelkalkfassaden, also eine Attrappe, so daß die Fassadenbildung der inneren Wahrhaftigkeit enträt. Was bei der Anatomie so ausgezeichnet in Erscheinung tritt, der Eisenbetonbau als Träger ästhetischer Momente, mußte hier maskiert werden. Allerdings ist eine solche Verkleidung auch bei dem Warenhaus Oberpollinger erfolgt. Indessen fällt dort die Verkleidung weniger auf. Der Bau ist schnittiger und großzügiger als der des Warenhauses Tietz. Die drei Giebel, die sich so kühn emporschwingen, geben dem Bau Rhythmus und Harmonie. Das Gebäude fügt sich ausgezeichnet in das Straßenbild, zumal Littmann darauf ausging, den benachbarten barocken Bürgersaal nicht zu drücken. Solange sich die Fensterflächen zwischen relativ kräftigen Pfeilern mit bescheidneren Ausmaßen begnügten, war der städtebauliche Eindruck noch viel geschlossener. Neuerliche, nicht von Littmann ausgegangene Baumaßnahmen haben den guten Eindruck von vordem beeinträchtigt.

Das Geschäftshaus des Verlages der „Münchener Neuesten Nachrichten“ an der Sendlinger Straße betont den beabsichtigten stark repräsentativen Charakter, der auch durch die reiche, von Julius Seidler geschaffene Architekturplastik entsprechend unterstrichen wird. Die Grundrißanlage ist auch hier wieder vorzüglich, denn sie trägt dem etwas schmalen, durch Nachbarhäuser nicht

unbeträchtlich eingeengten Grundstück geschickt Rechnung und disponiert den umfangreichen und verschieden gearteten Betrieb sehr glücklich, indem die Druckerei und die Kunstanstalten von der Straße fort in die Höfe verlegt und zur Hauptfront nur die repräsentativen Räume des Verlags und der Redaktion, sowie die Schalterräume für das Publikum situiert wurden. Ein Erweiterungsbau, in der Nachkriegszeit durch Littmann ausgeführt, war durch die erhöhten technischen Ansprüche geboten; er hat den Baukünstler auch als Meister des ausgesprochenen technischen Zweckbaus ausgewiesen.

Auch das Bankgebäude der Dresdner Bank am Promenadeplatz in München fällt in die Zeit außerordentlicher Kraftanspannung in Littmanns Schaffen, in das Jahrfünft von 1902 bis 1907; es wurde 1906 auf 1907 erbaut. Das viergeschossige Äußere, in Donaukalkstein ausgeführt, ist von fast klassischer Strenge: ein Bauwerk von unvergeßlicher Einprägsamkeit in seinen betonten Abmessungen und in seiner gelassenen Vornehmheit. Besondere Akzente des Innenausbaus liegen auf den Formen des Lichthofs, für dessen Marmorverkleidung das ungewöhnliche leuchtende Material des Brünhildensteins und Bronzereliefs gewählt wurden: hier gelangen dem Baukünstler stärkste Wirkungen.

Ein Bankgebäude der Nachkriegszeit, das jetzt anderen Zwecken zugeführt wird, erstellte Littmann an einer städtebaulich un-
gemein exponierten Stelle der Brienner Straße, nämlich zwischen dem neugotischen Wittelsbacher-Palais mit seiner nicht gerade sehr berühmten roten Backsteinfassade und dem klassizistischen Palais Eichthal. Es galt, ein neutrales und doch dekoratives und repräsentierendes Gebäude für die Münchner Filiale der Dis-

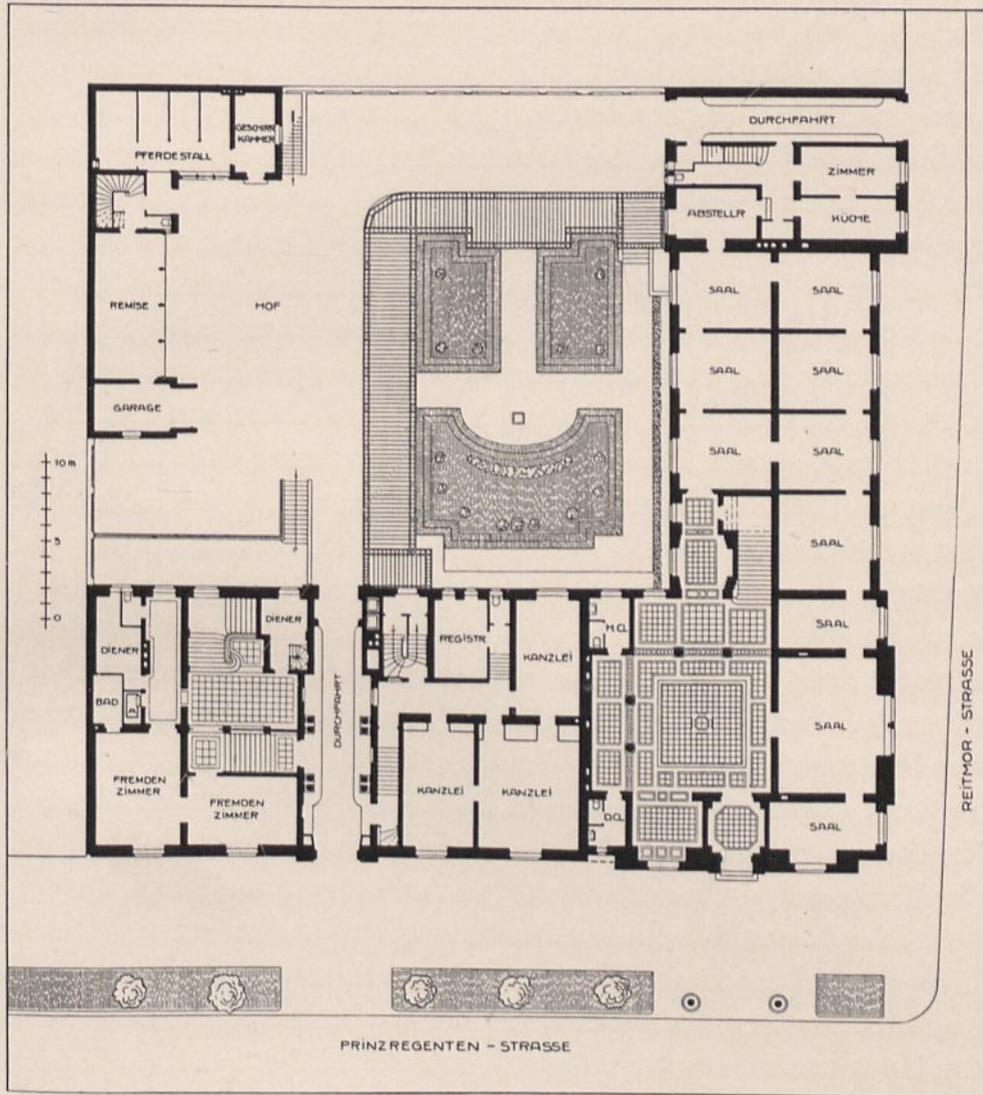
contogesellschaft Berlin auszuführen. Das Hauptgebäude, Putzbau von schlichter Erscheinung, knüpft, ohne zu antikisieren, an die klassizistischen Formen an; ein langer Flügelbau, eingeschossig, mit gut eingeordneten Läden hinter großen Schaufenstern, bindet und bildet eine gerade an dieser Stelle sehr wohltuende Straßenwand. Mit Schmuckmomenten wurde gespart — auch im Innern; denn auch Littmann war, dem Zuge der Zeit folgend und damit eine wirtschaftliche Voraussetzung erfüllend, dazu übergegangen, auf dekoratives Beiwerk nach Möglichkeit zu verzichten und nur das gediegene Material und die guten, wohltuenden, dem rhythmischen Empfinden entgegenkommenden Abmessungen als Schmuckmotive sprechen zu lassen.

Isoliert steht ein Werk des Künstlers, der Bau der Schack-Galerie an der Prinzregentenstraße, der mit dem gleichfalls von ihm erstellten Gebäude der Preußischen Gesandtschaft zusammengeschlossen ist, so daß bei gesellschaftlichen Veranstaltungen der Gesandtschaft das Galeriegebäude einbezogen werden kann. In dieser Gebäudegruppe schlug Littmann einen neuen Ton an: es ist, im Äußern wenigstens, wie ein Fanfarenstoß, und das Wort, das Kaiser Wilhelm II. gelegentlich der Übernahme der ihm vom Grafen Schack vererbten herrlichen Gemäldegalerie gebrauchte: „ein Haus als kaiserliches Insiegel“ könnte das Motiv dieses Bauwerks gewesen sein. Im Innern ist das repräsentative Moment stark betont. Ausgezeichnete Raumverhältnisse bestimmen die für die Wohn- und Empfangszwecke vorgesehenen Gemächer. Die Galerieräume sind glücklich belichtet und bei einigen Räumen, u. a. bei dem besonders pointierten Lenbach-Saal, wird die für öffentliche Kunstsammlungen gebotene Sach-

lichkeit und Nüchternheit der Raumausstattung aufgegeben zugunsten einer sehr reichen Ausgestaltung des Gelasses, das dem vornehmen Charakter dieser eigenartigen und einzigartigen, den Kunstgeschmack eines privaten Mäzens spiegelnden Galerie entspricht.

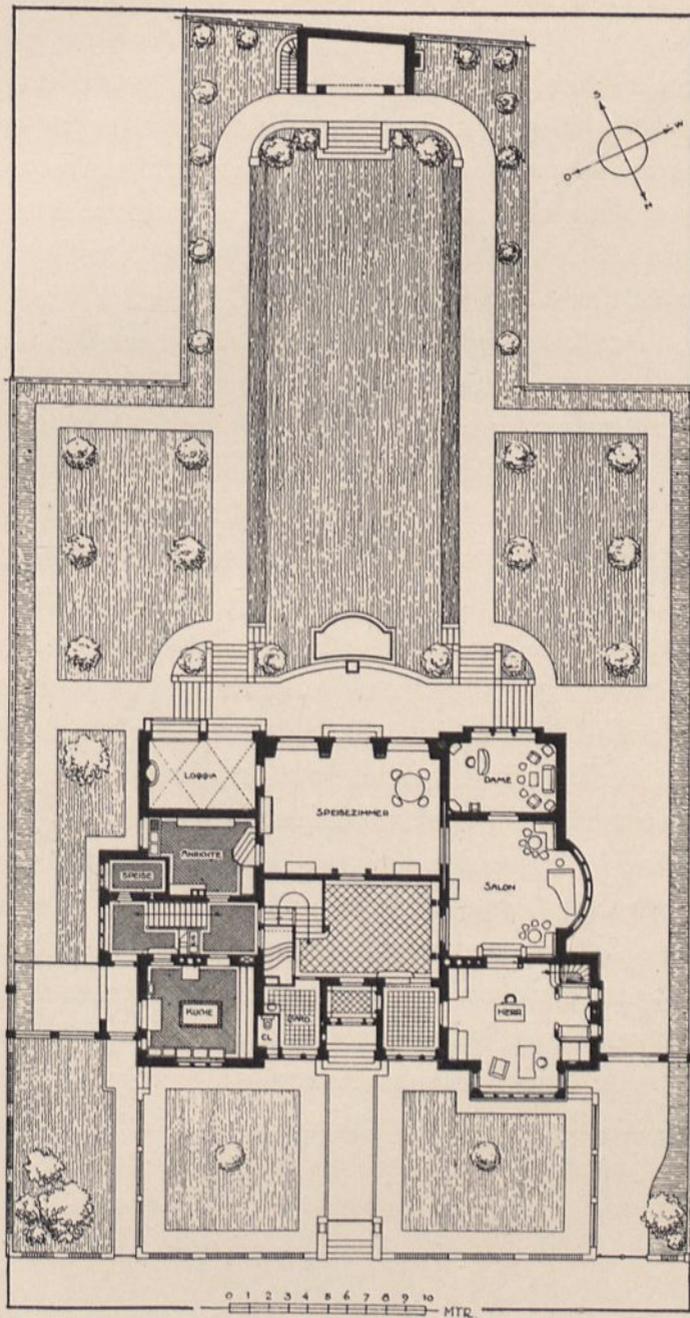
Es wären hier auch noch die wohlproportionierten, an das Bestehende anknüpfenden Erweiterungsbauten des Weimarer Schlosses zu nennen und, obschon das Projekt nie zur Tatsache gedieh, Littmanns Entwurf für den Wiederaufbau des Schlosses in Schwerin, das durch den Brand in Schutt und Asche gesunken war. Sollte dort im Äußeren etwas entstehen, das sich an altfranzösische Schloßbauten anschloß — der Wunsch des Großherzogs bewegte sich in dieser Richtung —, so war für das Innere reichste Pracht in den Repräsentationssälen gedacht. Daß dabei unter der künstlerischen Ägide Littmanns weder etwas Überladenes noch etwas Protziges zustande gekommen wäre, wohl aber etwas, das den alten Residenz-Interieurs von Würzburg und Brühl und Kassel ebenbürtig und doch selbständig zur Seite getreten wäre, läßt sich aus dem Modell des „Goldenen Saals“, der für das Schloß entworfen war, schließen. Kriegs- und Nachkriegszeiten mit Umsturz und gänzlich veränderten Verhältnissen haben den schönen Plan nicht zur Wirklichkeit reifen lassen.

Einiger privater Bauten Littmanns, Stadt- und Landhäuser zumal in München und dessen näherer Umgebung, wurde in diesem Zusammenhang schon gedacht. War der Baukünstler, seiner Anlage entsprechend, auch mehr darauf ausgegangen, seine Arbeitskraft in den Dienst der großen öffentlichen Bauaufgaben zu stellen, so verschmähte er es trotzdem nicht, sich auch auf dem



Preußische Gesandtschaft und Schackgalerie in München
Erdgeschoß-Grundriß

Gebiet des Privathausbaus zu betätigen. Zu den monumentalen Leistungen gesellten sich so die intimen, die Idylle zum Epos, und gerade bei diesen Gestaltungen ist manches besonders Reizvolle entstanden. Es ist hier hinzuweisen auf das palaisartige Haus Pohl in Charlottenburg, das von 1921 bis 1922 errichtet wurde, und vor allem auf die Wohnhäuser, die sich Max Littmann selbst baute und die gewissermaßen Abbild nicht nur seiner künstlerischen, sondern auch seiner menschlichen Entwicklung sind. Das erste Eigenhaus Littmanns entstand in der Linprunstraße: sachlich im Grundriß, sehr geschickt in der Raumausnutzung, mit allen Schikanen technischen Fortschritts, die damals in den 1890er Jahren in Münchner Privathäusern nur sehr zögernd Eingang fanden, ergiebig ausgestattet. Die Fassade, noch ein wenig konventionell, fügte sich in das Straßenbild unauffällig ein. Das Wohnhaus, das er sich auf der Prinz-Ludwigs-Höhe erbaute, war Abbild des weitgreifenden Aktionsradius von Heilmann & Littmann, der Erschließung und baulichen Gestaltung von Villenkolonien in der landschaftlich schönen Umgebung der Stadt. Max Littmanns Haus war ein Vorbild und Muster ländlichen Bauens und behaglichen Wohnens im Grünen, an der Peripherie, ohne daß darüber der Zusammenhang mit der Stadt und ihren Geschäften preisgegeben worden wäre. Indessen verlangten erhöhte Repräsentationspflichten, daß Littmann in der Stadt selbst sich ein großes festliches und einladendes Haus errichtete. So entstand in den Jahren 1902 auf 1903 Haus Lindenhof an der Höchlstraße. In einen wundervollen Garten gestellt, ist es ein Wohnsitz von edelster Kultur, ebenso reich an Gesellschaftsräumen mit den Möglichkeiten, eine weit-



Haus Lindenhof in München-Bogenhausen
Grundriß des Erdgeschosses

umspannende Geselligkeit zu pflegen, wie darauf eingerichtet, in den privaten Räumen der Familie sich behaglicher Lebensführung hinzugeben. Es war Grundsatz des Hausherrn, bei dem Bau Ersatzstoffe völlig auszuschließen und nur echtes Material zu verwenden. Dieses Prinzip gewährleistete den Gewinn überraschend schöner Gemäcker: was sich im Goldenen Saal des Schweriner Schlosses erfüllen sollte und dann leider Projekt bleiben mußte, war hier schon vorgeahnt und in kleinerem Umfang Tatsache geworden.

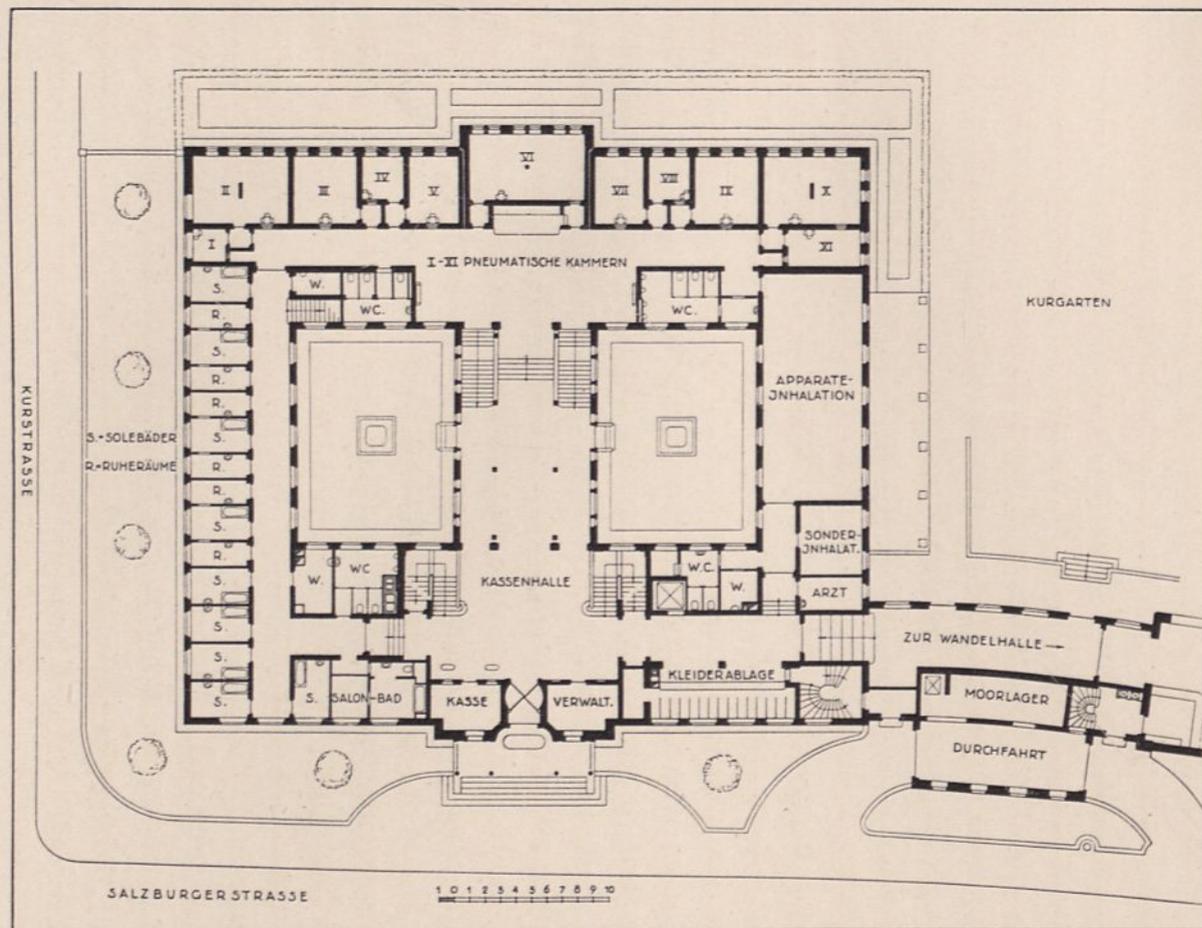
Ungern trennte sich Littmann von diesem heute in andere Privathand gegebenen Besitz. Aber Familienverhältnisse und das Bedürfnis, der Natur ganz nahe zu sein, veranlaßten ihn, nach dem Krieg seinen Sitz fernab der Stadt zu wählen. Er baute ein Landhaus, nahe bei Bichl im Loisachtal gelegen, zu einem ganz der Natur eingegliederten Wohnsitz nach seinem Sinne um und aus. Bocksberg heißt der Ansitz. Ein Gutshof ist dabei und ein prachtvoller Terrassengarten, der Littmanns besondere Freude war. Aus jedem Fenster des traulichen Hauses sieht man auf die Kette der bayerischen Vorberge. Die Benediktenwand steht gleichsam vor der Gartenmauer, sie grüßt über Blumen in die Zimmer. Die Umfassungsmauer ist sozusagen unsichtbar. Denn die Anlage der Terrassen ist derart, daß der Garten in die Landschaft überzugehen scheint. Und diese Vereinigung von Kunst und Natur, von kultiviertem Bauen und ewigem Bestand der Landschaft, empfindet man gerade bei Max Littmanns Haus am Bocksberg wie ein Symbol.

Eine wichtige Gruppe von Bauwerken, die Max Littmann geschaffen hat, bilden seine Kurhäuser mit der reichen Gliederung ihrer Zweckbestimmung: Kurmittelhäuser mit Bädern, Inhalatorien, pneumatischen Kammern usw., Gesellschaftsräume, Spiel- und Konzertsäle, Wandelhallen, Restaurants verschiedener Gattungen, Konzertpavillons und Theater. Dieses bunte Wesen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, zum ästhetisch-künstlerischen Element das gesellschaftliche zu fügen und über allem das Moment des Heilzwecks in den Vordergrund zu rücken, ist eine Aufgabe, die über die des Baukünstlers in vielen Fällen hinausgeht und einen Organisator von hohen Graden verlangt. Zwei große staatliche Bäder in Bayern haben durch die zuständige Staatsstelle im Verlauf von mehr als drei Jahrzehnten Max Littmanns Hilfe und Rat angerufen und ihm die Erstellung ihrer neuen Bauten übertragen: Bad Reichenhall und Bad Kissingen. Als eine ähnliche, wenn auch quantitativ weniger bedeutungsvolle Aufgabe kommt die baukünstlerische Gestaltung des Strandbades, das dem Bad Schachen bei Lindau angegliedert ist, hinzu: ein luftiger, mondäner Sommerbau von heiterem Reiz.

Das Kurhaus in Bad Reichenhall machte den Beginn in der Reihe der Bauten dieser Kategorie; es ist schon vor der Jahrhundertwende entstanden und spricht noch die ältere, leise barockisierende Formensprache, die auf diesem Grund und Boden,

im Altbayernland mit seinen barocken Kirchen, Klöstern und Schlössern, nicht fehl am Ort ist und die bei verschiedenen Bauwerken aus Littmanns früherer Zeit kräftig hervorklingt. Die Innengestaltung des Kurhauses ist sehr glücklich; ein geräumiger Kursaal für Konzerte und theatralische Darbietungen wie für gesellige Zwecke dient heute noch den Ansprüchen auch der verwöhntesten Badegäste.

Fast drei Jahrzehnte später entstand in Bad Reichenhall das sogenannte Kurmittelhaus, eine vom Staat und der Stadt gemeinsam errichtete Anstalt zur Regelung des Kurbetriebs nach der Seite vorbildlicher Anlagen und Einrichtungen medizinischer und therapeutischer Art, auch als Regulatorium der Tarife und Kurmittelpreise gedacht. Es ist also ein Institut mit ausgesprochen praktischen Zwecken, die sehr verschiedenartig sind, was wiederum, wie fast bei allen Aufgaben öffentlichen Bauens, die Littmann übertragen wurden, ein schwieriges Grundrißproblem ergab. Littmann ist der diffizilen Aufgabe Meister geworden und hat mit der ruhigen, schmucken Fassade, die einer gewissen idyllischen Lieblichkeit nicht enträt, nach außen hin die bauliche Einheit gewahrt, ohne der zweckentsprechenden Innengestaltung Gewalt anzutun. In einem für die Nachkriegszeit bemerkenswert reichem Maße ist bei diesem Bau die dekorative Kunst zu Wort gekommen; die Bildhauer Düll und Petzold, der Maler Julius Diez sind in besonderer Weise daran beteiligt, Diez auch bei der Schmückung des Treppenhauses, das den Trumpf der Innenausgestaltung bildet. Vorbildlich sind die therapeutisch-technischen Anlagen, vor allem die pneumatischen Kammern. Auch hier war es nötig, über das Gebiet des Baukünstlers hinaus-

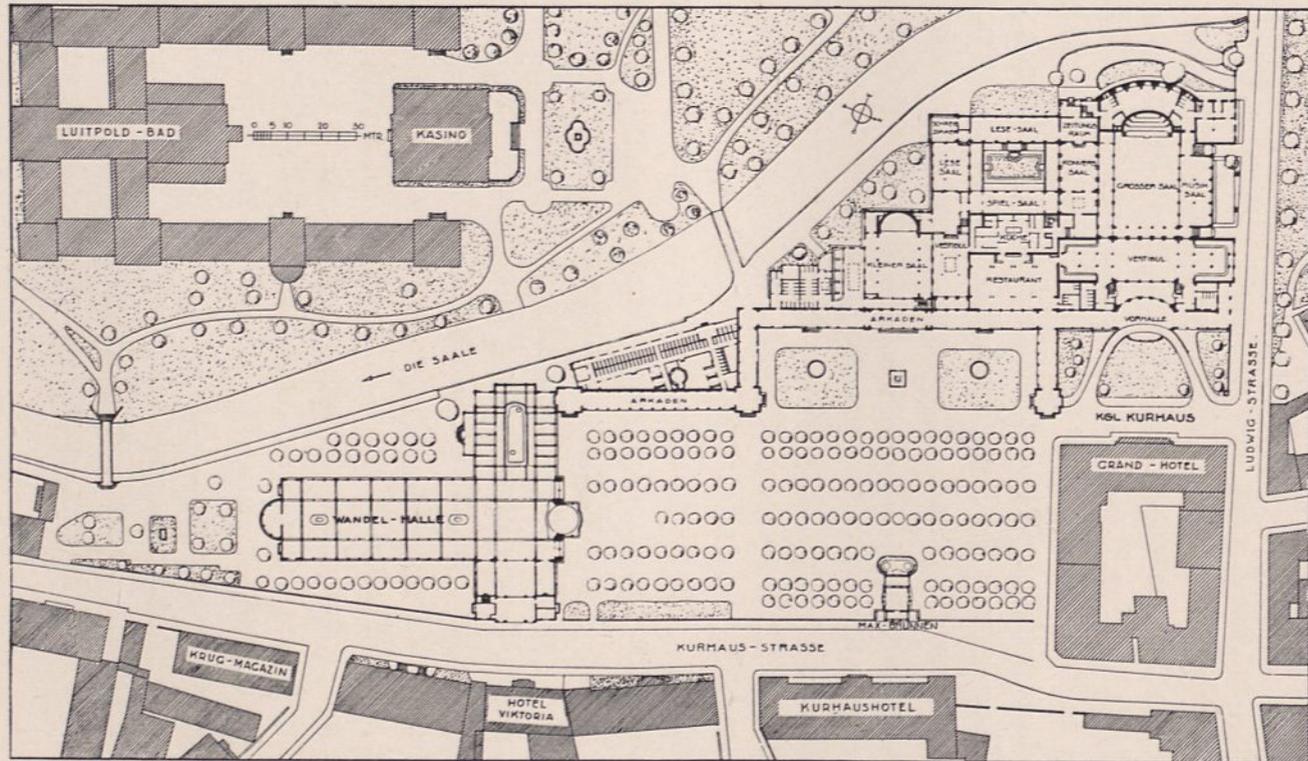


Staatl.-städtisches Kurmittelhaus in Bad Reichenhall, Erdgeschoß-Grundriß

zugreifen und es ist, wie früher bei den Bauten der Psychiatrischen Klinik und der Anatomie, ein vorbildliches Hand-in-Handgehen mit den wissenschaftlichen Anforderungen, die restlos erkannt und erfüllt sind, erreicht. Aber auch die Kunst, die hier in den Dienst der Therapie gestellt wurde, kam nicht zu kurz.

In Bad Kissingen, wo Littmanns Bautätigkeit im Jahre 1904 begann, fand er die geschmackvoll-schlichten, aber längst nicht mehr für ein Weltbad ausreichenden Anlagen aus der Zeit König Ludwigs I. vor: klassizistische Formen, mit denen gerechnet werden mußte, da Wirtschaftlichkeit und Pietät die Erhaltung dieser älteren Bauteile und ihre Einbeziehung in den Neubaukomplex notwendig machten. Sie bildeten also in gleicher Weise ein Imponderabile wie die technischen Voraussetzungen in Hinblick auf Hygiene, Betrieb, Komfort, die erst gelöst sein mußten, ehe die baukünstlerische Gestaltung in Angriff genommen werden konnte. Littmanns vielseitige Einstellung zu den Bauobjekten, die ihm übertragen wurden, und seine organisatorische Begabung waren auch hier wieder auf die Probe gestellt.

Der Charakter des Weltbades und die Mannigfaltigkeit der Aufgaben verlangten eine Auseinanderlegung der einzelnen Bauteile und Komplexe in verschiedene Regionen des Kurbezirks, aber doch auch eine leichte und rasche Übersichtlichkeit und innere Verbindung. Folgende Bauwerke, die in der Zeit von 1910 bis 1912 entstanden, waren zu errichten: Wandelhalle, Kurhaus, Maxbrunnen; vorausgegangen war mit der Bauzeit von 1904 auf 1905 das Königliche Theater, das im folgenden Abschnitt besprochen wird; es schloß sich an das Staatliche Kurhausbad, das in der Nachkriegszeit errichtet wurde: also ein stattlicher



Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen, Lageplan

Komplex von Gebäulichkeiten, die Littmanns Namen für ewige Zeiten mit der Bäderstadt Kissingen verbinden werden.

Was in den Jahren 1910 bis 1912 entstand, bildet den Höhepunkt der Kissinger Bauwerke. Dies war in jenem glücklichen Zeitalter, in dem es dem Staat wie den Einzelpersonlichkeiten in Deutschland wohl erging und wo deshalb für Bauwerke öffentlichen Charakters, die Gemeinschaftszwecken dienen, Mittel aufgewandt werden konnten, die ein Jahrzehnt hernach nicht mehr diskutabel waren. Littmann hat damals aus dem Vollen zu schöpfen und zu schaffen vermocht, und das Ergebnis dieser erfreulichen Tatsache ist der Bestand eines der schönsten Kurhäuser der Welt. In reicher Folge lösen sich im Kurhaus, dem sogenannten „Regentenbau“, die Räume ab. Kontraste und Harmonien halten sich die Waage. Die Phantasie und Gestaltungskraft des Architekten hat Raumgebilde emporsteigen lassen, die in jeder Hinsicht ungewöhnlich waren: in den Lesesälen, Spielsaal, Damensalon, im kleinen Musiksaal, Konversationsaal, vor allem auch in dem mit reichster freskaler und plastischer Zier ausgestatteten Schmuckhof entstanden Stätten, an denen sich auch Menschen mit dem gepflegtesten und sensibelsten Geschmack wohl fühlen können. Der reiche Wechsel von Eindrücken in der formalen und farbigen Ausgestaltung tut es nicht allein; hier herrscht auch in konstruktiver Hinsicht wie in der Gestaltung des Mobiliars und in der Wahl des Wandschmucks schöpferischer Geschmack. Es ist kein Fleckchen und nicht das geringfügigste Einrichtungsstück, das nicht „durchempfunden“ wäre, in dem sich nicht die Persönlichkeit des Künstlers manifestierte. Der Nachdruck innerhalb der Neuschöpfungen des Kur-

hauses, des Regentenbaus, liegt auf dem Hauptvestibül und dem großen Festsaal. Auch hier ist das Gesetz der starken Wirkung der Kontraste angewandt: das weiße, durch zwei Geschosse gehende Vestibül, kühl und feierlich und nur durch das lebhaftes Deckengemälde Julius Mössels bewegt, leitet in den Festsaal, der ein vertieftes Dreieck mit dem halbrunden Abschluß des Podiums bildet und ganz Wärme, Licht und Festlichkeit ist. Die Ausmaße dieses durchaus mit poliertem, stellenweise schwarzeingelegtem Kirschbaumholz eingewandeten und von einer Kassettendecke aus grau lasiertem Fichtenholz überspannten Festsaales sind ungemein stattlich. Die Länge beträgt 36,5 m, die Breite 27 m, die Höhe 16 m; das Fassungsvermögen ist mit 1000 Menschen bescheiden bemessen. Herrlich ist die Akustik des Raumes, und es ist nicht zu viel behauptet worden, als man diesen Musiksaal als einzig dastehend bezeichnete: Dies gilt aber nicht allein in Hinblick auf seine Eignung für das gesprochene Wort und für die Musik, sondern er ist es auch in seiner Festlichkeit, in seiner innenarchitektonischen Vollendung. Herrlich ist der Zusammenklang des Materials: dem warmen Ton des rötlichen Kirschbaumholzes gesellt sich das Mattgrau der tiefkassettierten, gleichfalls in Holz ausgeführten Decke. Wie ein Schmuckmotiv zieht sich unter der Decke ein Fries mit Gitterwerk hin: dies dient jedoch nicht als Ornament, sondern ist Attrappe der Lüftung. Die Orchesternische ist elliptisch eingetieft; die Bestuhlung ist vornehm wie die Beleuchtungskörper, und einen besonderen Trumpf hat Littmann mit der Gestaltung der Fürstenloge ausgespielt, indem er einen reichen Farbenakkord aus Grün und Gold vor dem warmen Rotbraun der Täfelung aufklingen ließ.

Es soll hier nicht versucht werden, Saal um Saal des Regentebaus zu beschreiben und vor jedem Raumgebilde wie vor jeder innenarchitektonischen Einzelheit auf das aufmerksam zu machen, was für Littmanns künstlerische Eigenart bemerkenswert ist. Es soll nur noch auf den in den Jahren 1926 und 1927 entstandenen schmucken Bau des Bade- und Kurmittelhauses hingewiesen werden, für das alle jene Vorzüge der Verbindung künstlerischer Formung und höchster Zweckmäßigkeit zur Erreichung des Kurzieles, die später im Reichenhaller Kurmittelhaus in Erscheinung traten, schon erkannt waren und schaubar gemacht wurden. Der Nachdruck der Innenarchitektur liegt auf der Eingangshalle, in der dem Eintretenden fast mystisches, durch gemalte Fenster brechendes Licht umfängt und in der jene heilsame Stimmung herrscht, die zwischen den Genesungsuchenden und die Außenwelt eine Schranke errichtet und zwischen beide die notwendige und förderliche Distanz legt.

Max Littmanns architektonisches Schaffen umfaßt, wie die bis zu diesem Punkt geführte Übersicht erkennen läßt, alle Gebiete des öffentlichen und privaten Profanbaus. Er war nie ein „Spezialist“, wenn unter diesem Begriff irgendwelche Beschränkung oder Begrenzung des Aufgabenbereichs verstanden werden soll. Wie seine Entwicklung von temperamentvollen Anfängen zur abgeklärten Reife emporstieg, so umschrieb er innerhalb der Entfaltung seiner künstlerischen Persönlichkeit auch alle Möglichkeiten, vor die ihn die Bauforderungen seiner Zeit stellten. Mit markanter künstlerischer Handschrift hat er sich im Bild mancher deutschen Stadt verewigt; besonders aus der neueren Baugeschichte seiner Wahlheimat München ist sein Wirken nicht wegzudenken. Dies lehrte uns die Überschau über seine Tätigkeit, wie wir sie bisher gaben. Noch aber geschah in diesem Zusammenhang einer Gruppe von Bauwerken Littmanns nicht Erwähnung, die unter sich eine Einheit bilden, wenn sie auch in jedem Einzelfall eine andere Lösung der jeweils gestellten Aufgabe brachten: Max Littmanns Theaterbauten. Sie sind seine Hauptschöpfungen; sie sind vor anderen Leistungen berufen, seinen Namen und seine Bedeutung auch in fernere Zukunft hinüberzutragen.

Zum Theaterbaumeister gehört nicht nur Neigung und Beruf, nicht nur das allgemeine architektonische Können, sondern ein überaus gründliches, theoretisches Wissen um alle Dinge und

Fragen der Schaubühne vom Repertoire und der Inszenierung angefangen bis zu den subtilsten bautechnischen und Ingenieur-Angelegenheiten. Wenigstens sind diese Kenntnisse Erfordernis für einen Theaterarchitekten, der sich nicht damit begnügt, Fassade und Logenhaus zu gestalten, sondern der das Ganze des Theaterbaus, also auch das Bühnenhaus mit seinen technischen Notwendigkeiten, mit Beleuchtung und szenischem Apparat, in seinen Pflichtenkreis einbezieht. Leider haben es sich viele Theaterbaumeister der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart nehmen lassen, auf die szenischen und bühnentechnischen Dinge Einfluß zu gewinnen im Gegensatz z. B. zu Schinkel und Gottfried Semper, den beiden großen deutschen Theaterarchitekten, deren Schaffen für Max Littmann vorbildlich war. Das gründliche Studium der Bauten und Schriften dieser beiden Baukünstler vertiefte Littmann noch durch intensive Beschäftigung mit dem antiken Theater und durch eingehende Unterredungen mit berufenen Theaterfachleuten, mit Direktoren, Maschinenmeistern, aber auch mit Dichtern und Kritikern. So mögen hier nur die Namen Raphael Löwenfeld und Karl Lautenschlager als Männer aus dem anregenden Kreis von Theaterfachleuten, mit denen Littmann umging, genannt sein. Auf zahlreichen Reisen besuchte der Baukünstler, was uns an klassischen Denkmälern der antiken Theaterbaukunst erhalten ist, er lernte aber auch gründlich die neueren Bühnenbauten kennen, von den Werken Karl Friedrich Schinkels bis zu Brückwalds Bayreuther Bühnenfestspielhaus und Otto Marchs Wormser Volkstheater. Entscheidend für seine Entwicklung als Theaterbaumeister war ein Fund, den er im Schinkel-Museum in Charlot-

tenburg machte: Entwurfsskizzen für den Umbau des alten Berliner Nationaltheaters, die ihm „wie eine Offenbarung“ erschienen. In diesen äußerlich unscheinbaren Handskizzen sah Littmann nicht allein die direkten Vorläufer-Ideen des Bayreuther Wagner-Theaters, sondern durch sie wurde auch seinem eigenen Schaffen auf dem Gebiete des Theaterbaus der Weg gewiesen. Der Gedanke von der Vorzüglichkeit des Amphitheaters, der von der Antike in diese Pläne gerettet ist, beherrscht auch ihn. Die neue Zeit dämmert in dieser Erkenntnis herauf: Der Gedanke, daß die Mission des Theaters nicht darin liegen kann, nur für eine angeregte Gesellschaft der höheren Stände da zu sein und dieser Zeitvertreib zu bieten, sondern daß die Schaubühne, wie es Schiller tat, als moralische Anstalt zu betrachten ist, als eine edle Volkserziehungsstätte für jedermann, und daß es infolgedessen auch im Zuschauerraum die gesellschaftliche Staffelung und Rangeinteilung nicht geben darf, die mit dem Logenhaus zusammenhängt. Das Amphitheater betont die Gleichheit aller vor dem Kunstwerk, wie es in der Antike auch geschah: dieser große, hohe Gedanke erfüllt Littmann ganz, und wo immer es ihm die Umstände erlaubten, errichtete er amphitheatralische Theaterräume.

Indessen war dies nicht das einzige Motiv seiner Theaterbaukunst. Was ihn, der Theoretiker und Praktiker zugleich war, nicht minder beschäftigte, worin er eine brennende Frage der Schaubühne und ihrer architektonischen Gestalter erkannte, ist das Problem des Proszeniums. Ursprünglich endete hier die Aufgabe des Theaterbaumeisters, und der Maschinist behauptete das Feld. Als Schinkel in diese Regionen bei seinen Theaterbauplänen

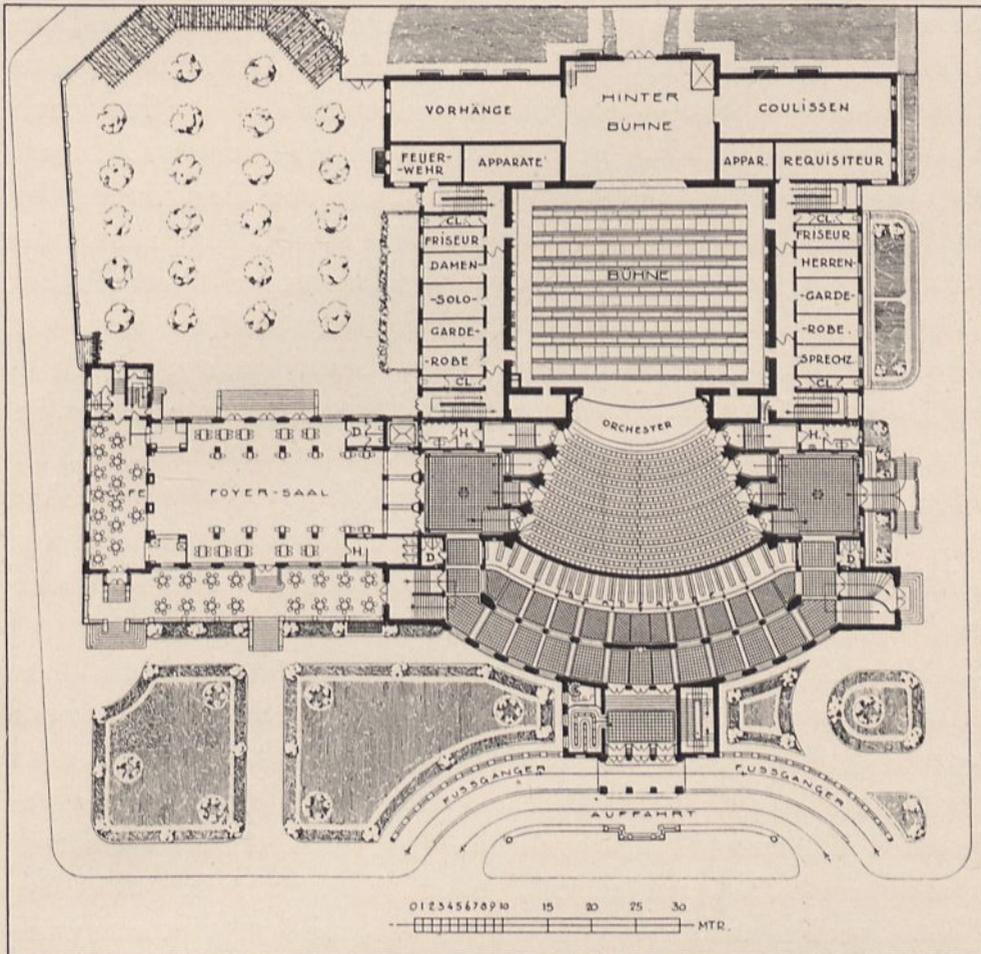
übergreifen wollte, zog er sich das Mißfallen des Intendanten Grafen Brühl zu. Littmann hatte das Glück, in einer aufgeklärteren Zeit für diesen Gedanken eintreten zu können, er besaß auch die nötige Energie, seine Ideen durchzusetzen, und so löste er die Gestaltung seiner Theaterbauten, mochte es sich um amphitheatralische Bauten oder, wenn es z. B. die höfische Repräsentanz von einst verlangte, um Logenhäuser handeln, immer vom Proszenium aus. Er entwickelte von diesem Mittelpunkt aus das Proszenium einerseits in der Richtung zum Zuschauerraum unter besonderer Berücksichtigung der Notwendigkeiten des Orchesters, anderseits entwickelte er es in der Richtung der Bühne: indem er hier den fatalen Perspektiveverhältnissen der alten Guckkastenbühne erfolgreich zu Leibe rückte und neue Beleuchtungsmöglichkeiten, zumal durch Verwendung der Scheinwerfer, aufwies. Littmanns Erfindung ist das „variable Proszenium“, das in vorbildlicher Weise im Nationaltheater in Weimar zuerst eingebaut wurde. Dieses „variable Proszenium“, das die störendsten Erscheinungen in unseren Theatern zu beseitigen berufen ist, wurde gleichsam Symbol und Motiv von Littmanns theater-architektonischem Schaffen. Es ist vielseitig, ohne an innerer Einheit zu verlieren, es hat Stil und rechnet dabei mit den Notwendigkeiten und Gegebenheiten der heutigen Schaubühne, es dient dem Tondrama Wagners mit der Forderung des versenkten und überdeckten Orchesters und der großen italienischen Oper, dem intimen Kammerspiel wie dem Stildrama der Klassiker — und so scheint es ein Abbild zu sein, von Littmanns eigenem vielgestaltigen und doch innerlich einheitlichen Schaffen auf dem Gebiet der Theaterbaukunst, die durch ihn auf neue Bahnen ge-

führt wurde. Es ist nicht zuviel gesagt: Littmanns Wirken auf diesem Gebiet bedeutet einen Wendepunkt im deutschen und europäischen Theaterbau.

Im einzelnen wird auf diese Momente bei den im folgenden behandelten Theaterbauten Littmanns einzugehen sein. Hier soll nur noch erwähnt werden, daß sich Littmann weitschauend und der in seinen Fußstapfen weiterschreitenden Entwicklung des Theaterbauwesens um Jahre voraus, bereits im März 1907 in einem auch als Druckschrift vorliegenden Vortrag im Münchner Architekten- und Ingenieur-Verein sowohl mit der theoretischen als mit der praktischen Seite dieser Dinge beschäftigte und neidlos auch den anderen seine neuen Wege wies. Dabei war damals sein Weimarer Nationaltheater noch nicht vollendet, das Künstlertheater lag noch hinter wallenden Zukunftsnebeln, und an sein Hauptwerk, in dem alles, was er wollte und was er konnte, so schöne Erfüllung wurde, an die Stuttgarter Theaterbauten, war noch gar nicht gedacht.

Das brennende Interesse, das Littmann von jeher dem Problem des Theaterbaues entgegenbrachte, wurde zum erstenmal vor eine praktische Aufgabe und vor die Möglichkeit der Auswirkung in der Tat gestellt, als im Osten Münchens ein neues, überaus vornehmes Stadtviertel erschlossen wurde. Es galt, eine Art „Stadtkrone“ für dieses neue Wohnquartier der Stadt zu schaffen, und da erinnerte man sich daran, daß in dieser Gegend, wenn auch mehr an den Steilabfall des Gasteigs vorgerückt, also etwa einen halben Kilometer näher der Stadt zugewandt, das von König Ludwig II. geplante und von Gottfried Semper entworfene Festspielhaus für Wagners Musikdramen hätte entstehen

sollen. Jene Gelegenheit war, wie so manche andere in München, „verpaßt“ worden, Bayreuth wurde die Wagnersche Festspielstadt, und auf dem „Grünen Hügel“ entstand das Wagnertheater, von Brückwald im Jahre 1876 getreu den Intentionen Richard Wagners und in Anlehnung an Sempers Pläne erbaut. Jetzt aber verlangte München stürmisch, was ihm einst entgangen: sein Wagner-Festspielhaus. Die führenden Musiker Münchens und als besonders gewichtiger Wortführer der General-Intendant Ernst von Possart setzten sich für die Idee ein, und so beschloß man die Errichtung des Prinzregenten-Theaters, dessen bauliche Gestaltung Max Littmann übertragen wurde. Allerdings hatte er hier mit gebundener Marschrouten vorzugehen: Wagners eigene Forderungen an ein Opernhaus, an einen Tempel des Musikdramas waren zu erfüllen. Am liebsten wäre den maßgebenden Männern eine möglichst getreue Kopie des Bayreuther Festspielhauses gewesen. Dafür war Littmann natürlich nicht zu haben. Immerhin konnte er sich nicht ganz frei bewegen. Aber er fand wenigstens erstmals die Möglichkeit, sich mit dem Problem des Amphitheaters, das an Stelle des damals fast noch ausschließlich üblichen Rangtheaters für Opernaufführungen trat, auseinanderzusetzen. Die Bedeutung des Proszeniums als Seele des Theaterbaues wurde erkannt. Die Fragen der Akustik wurden ergiebig ventilirt. Im Gegensatz zu dem in Fachwerkbau erstellten Bayreuther Haus ist das Prinzregenten-Theater ein massiver Bau, dem alle Vorschriften, Maßnahmen und Erkenntnisse, die der Wiener Ringtheater-Brand von 1879 zur Folge hatte, dienstbar gemacht sind. Auch der malerische und plastische Schmuck des Bauwerks, das heute, nach mehr als dreißig Jahren, noch die

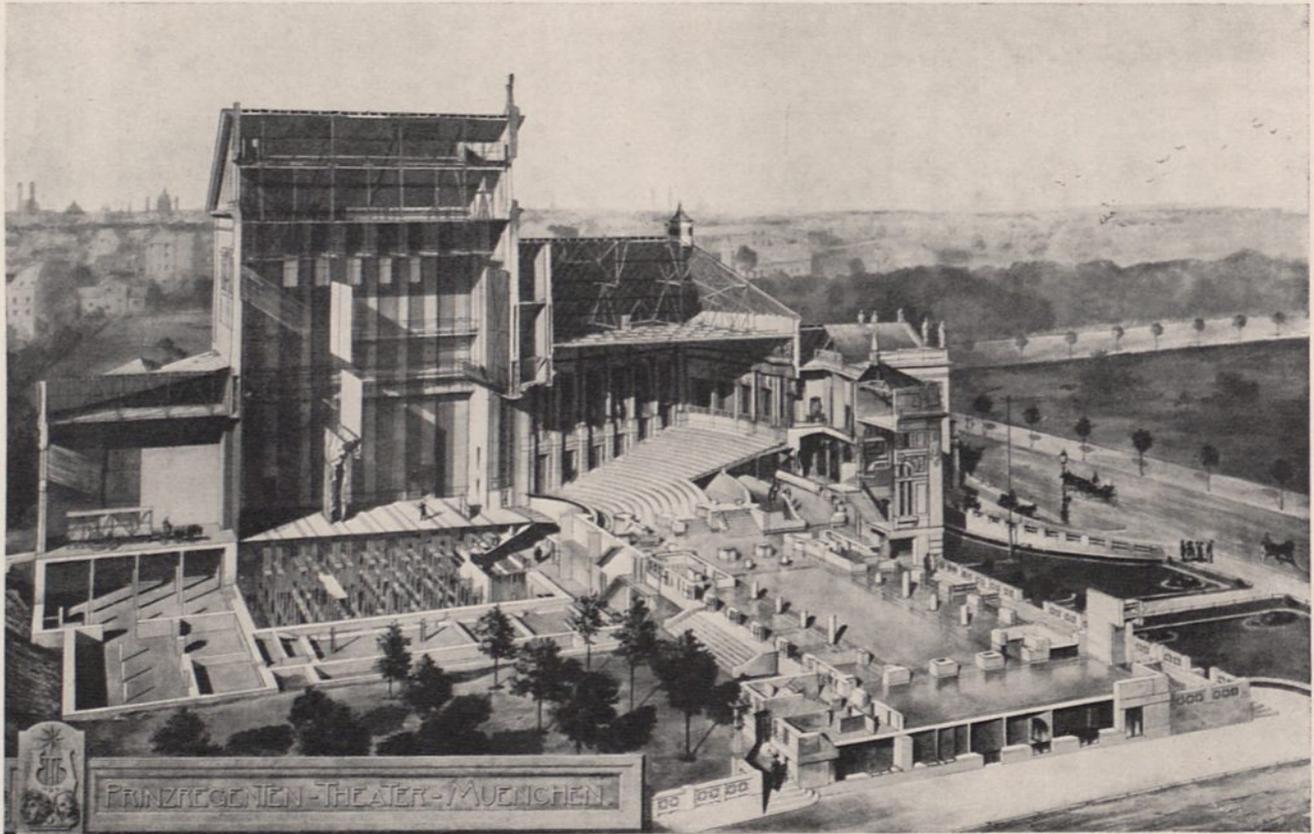


Prinzregenten-Theater in München, Lageplan und Grundriß

architektonische Bekrönung und der baukünstlerische Akzent Bogenhausens ist, wurde wohl bedacht, in richtiger Weise dosiert und innerlich mit den Erfordernissen der Tektonik in Einklang

gebracht. So war dem damals noch nicht vierzigjährigen Baukünstler mit dieser ersten Schöpfung auf dem Gebiet, das später sein bestes und freudigstes Schaffen sehen sollte, in vielen, auch in den praktischen Dingen der Beleuchtung, Heizung, Lüftung, der maschinellen Anlagen im Bühnenhaus, der Garderoben für die Künstler und das Publikum der Weg zu künftigen Leistungen und zur ferneren Entwicklung des deutschen Theaterbaues gewiesen. In den Jahren 1900 bis 1901 entstand der Bau, der eine Bausumme von 1 600 000 Mark beanspruchte. Als Festspielhaus mit 1208 Sitzplätzen (gegenüber 1505 Sitzplätzen in Bayreuth) erfüllt das Theater seit drei Jahrzehnten seine hohe Mission; es dient aber auch dem Staatsschauspiel für seine Repertoire-Vorstellungen, wenn es auch, nach der eigenen Meinung Littmanns, als Sprechtheater den höchsten Anforderungen weder nach Erscheinung noch in der Akustik genügen kann.

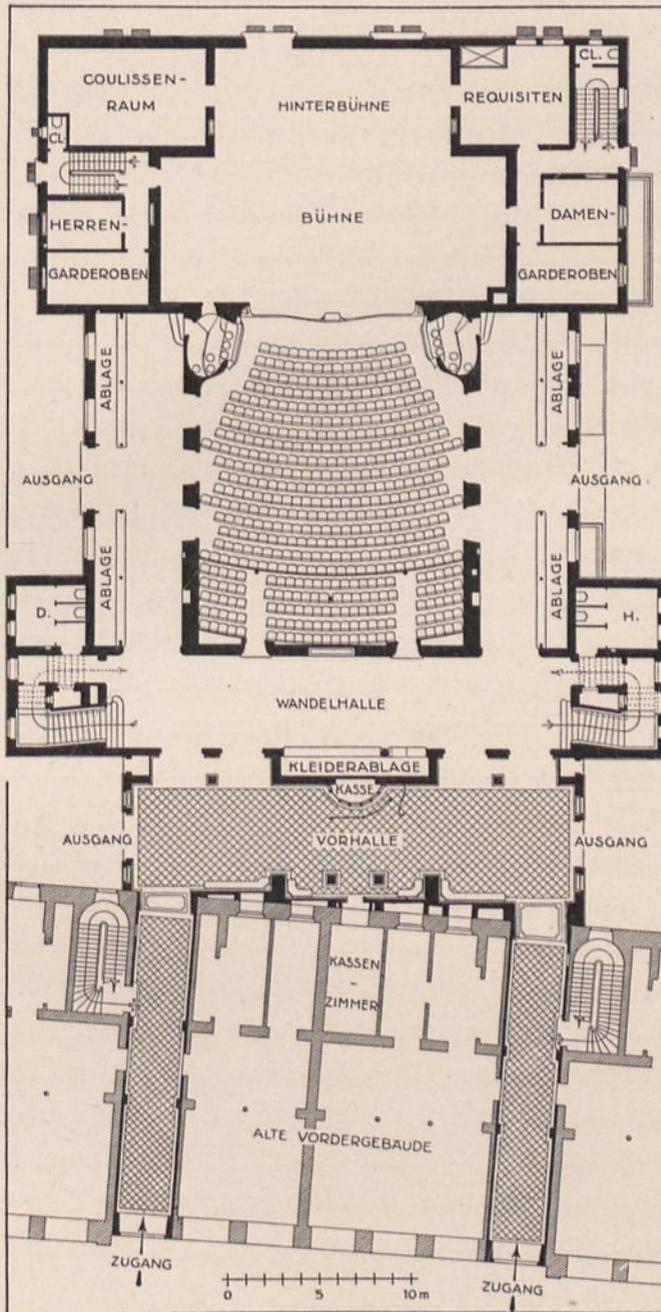
Gleichzeitig mit dem Prinzregenten-Theater entstand in jener entwicklungsfreudigsten und glücklichsten Zeit Münchens ein zweites neues Theater, das dem modernen Schauspiel, der Kunst des Naturalismus, des neuen, von Ibsen und den Franzosen ausgehenden, in Deutschland durch die Kunst Gerhart Hauptmanns charakteristisch vertretenen Dramas gewidmet sein sollte: das Münchner Schauspielhaus. Nach langen und nicht immer würdigen Irrfahrten fand damit ein ausgezeichnetes Ensemble unter vortrefflicher Leitung und mit bedeutungsvollem Spielplan die Stätte, die es verdiente. Die Anlage des Hauses, das mit mehr als 700 Sitzplätzen ausgestattet ist und außer dem Parkett Logen und einen Rang aufweist, erfolgte in einem zwei Tagwerk umfassenden Gartengelände, das zwischen Maximilians-, Kanal-,



Perspektivischer Längsschnitt des Prinzregenten-Theaters in München

Hildegard- und Herrnstraße freigeblieben war, und durch breite Korridore von der Maximilianstraße aus für das Publikum zugänglich gemacht wurde. Fassadengestaltung kam hier nicht in Frage, und da auch die dekorative Innenausstattung auf Wunsch der Bauherren Gebrüder Riemerschmied dem Malerarchitekten Richard Riemerschmied übertragen wurde, so blieben für Max Littmann, der die Pläne als Exponent der Firma Heilmann & Littmann schuf, Kräfte frei, sich ganz der tektonischen und technischen Aufgabe, die ihm das Bauwerk stellte, zu widmen. Vor allem wurde dem Bühnenhaus Interesse zugewandt; seine Anlage erfolgte in reicherer Form als sie von dem ursprünglichen Repertoire des Schauspielhauses benötigt wurde: Littmann trug damit der Möglichkeit eines Wechsels des Geschmacks und des Aufgabenkreises des Theaters Rücksicht, und es erweist sich, daß das in kluger Voraussicht geschah, denn heute noch, dreißig Jahre nach der zu Ende März 1901 (nach zehnmonatiger Bauzeit) erfolgten Eröffnung des Theaters, dient es den verschiedenartigsten Ausdrucksformen dramatischer Kunst als würdiges Gehäuse. Da die Gesamtbaukosten des Hauses rund 380 000 Mk. betragen, ergibt dies einen Betrag von 522.70 Mk. auf den Zuschauer: damit war das Theater eines der rentabelsten seiner Zeit.

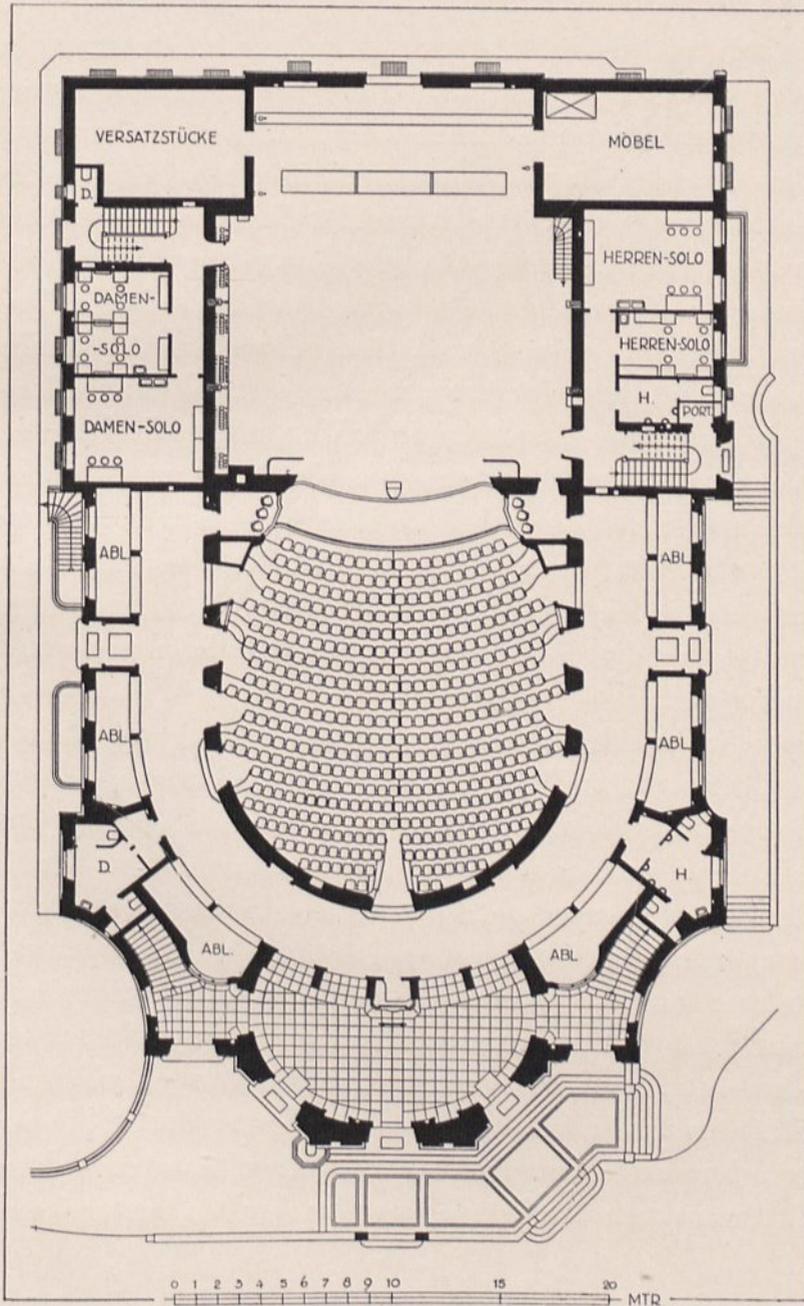
In den Jahren 1904 auf 1905 erfolgte der Bau des K. Kurtheaters in Kissingen. Die Erstellung dieses schmucken, festlichen Hauses, das dem internationalen, gesellschaftlich mannigfaltig geschichteten Publikum eines Weltbads Rechnung zu tragen hatte, erfolgte im Rahmen des großen Bauprogramms, das Littmann in Kissingen überhaupt zu erfüllen hatte. Natürlich konnte hier,



Schauspielhaus in München, Grundriß des Parketts

eben in Rücksicht auf die Möglichkeiten, heterogene Gesellschaftsklassen entsprechend unterzubringen, nur ein Rangtheater mit Logen und mit einem von Logen gebildeten Proszenium in Frage kommen. Aber das kleine, hübsche Theater weicht doch in manchem von dem traditionellen Typus des Kurtheaters ab. In der dekorativen Innenausgestaltung, die maßvoll und im Farbenklang neuartig ist, und in der die konstruktiven Elemente betonenden Fassade sind neue Wege betreten, ebenso erfolgten Verbesserungen in der Anlage des Parketts, das stark ansteigt, und der Sitzreihen im Rang, der obendrein nicht bis zum Proszenium geführt ist, sondern mit dem letzten Drittel der Seitenwände endigt, so daß die vielen Plätze mit schlechter Sicht auf die Bühne, die man überall da findet, wo die Ränge bis zum Proszenium laufen, fortfallen. Der Gesichtspunkt, der Littmann bei allen seinen Theaterbauten leitete: den Besucher des Theaters von allen lästigen Beeindruckungen aus Raumnot oder unter dem Gesichtspunkt der Prosperität zu befreien, tritt auch hier zutage.

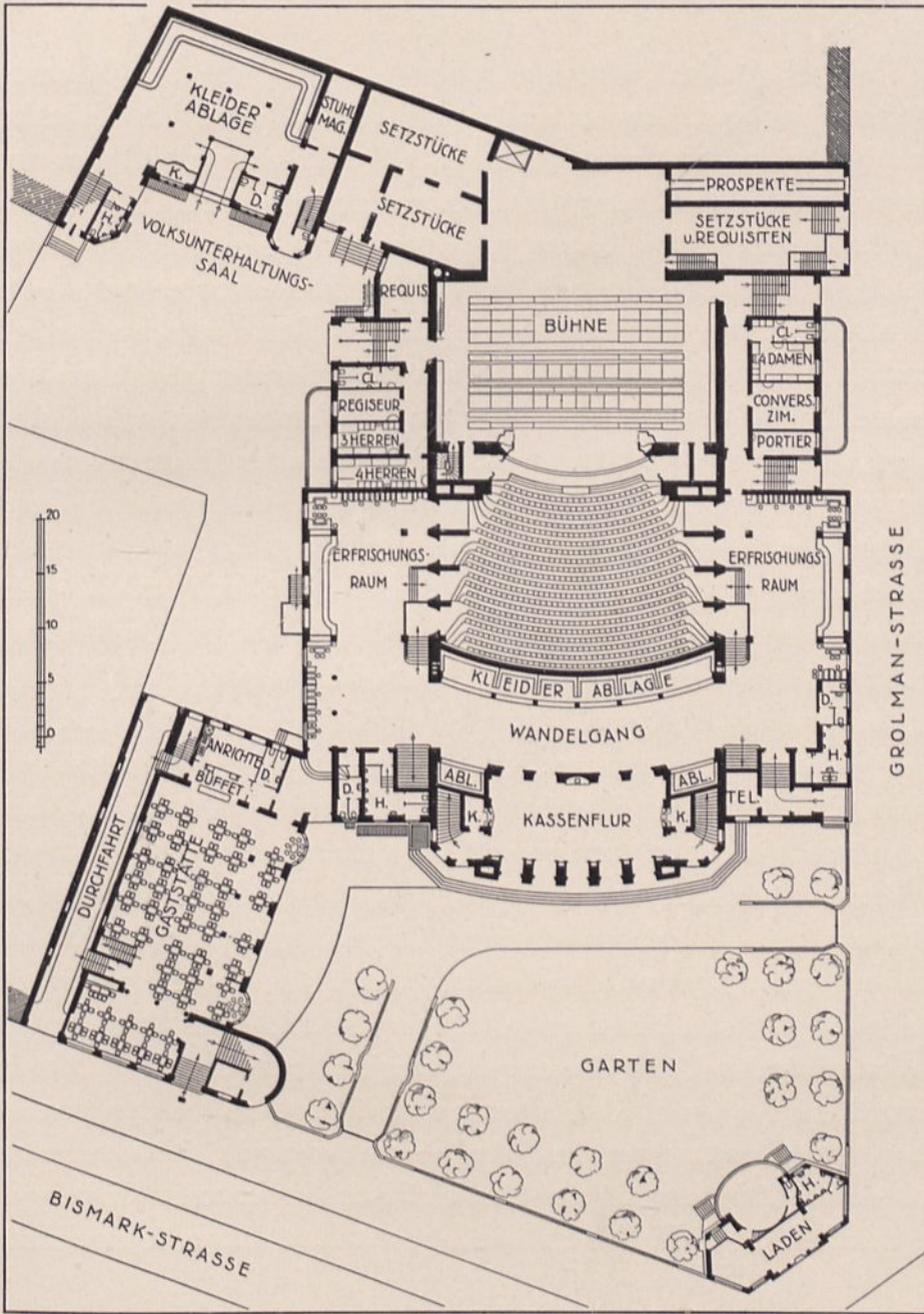
Einen entscheidenden Schritt vorwärts tat Littmann mit dem Bau des Schiller-Theaters in Charlottenburg 1905 bis 1906. Aus einem Wettbewerb war er als erster Preisträger hervorgegangen. Aber das Wettbewerbsprojekt mußte erst noch einige Wandlungen erfahren, und es mußte die längst veraltete preußische Ministerial-Verordnung für Theaterbauten im Hinblick auf feuerpolizeiliche Vorschriften geändert werden, ehe der Bau begonnen werden konnte. Ein so erfahrener Theatermann wie Raphael Löwenfeld, der Begründer der Schiller-Theater-Gesellschaft, der unermüdliche Vorkämpfer des volkstümlichen Schau-



Kgl. Theater in Bad Kissingen, Grundriß des Parketts

spielhauses, trat damals Littmann nahe und aus anregenden Debatten und vertrauter Aussprache kam manche Anregung. Das Programm, das zu erfüllen war, muß als sehr umfangreich bezeichnet werden. Es sollte „ein einfaches, in würdigen Formen gehaltenes Haus“ sein, das in unmittelbarer oder mittelbarer Verbindung mit dem Hauptbau die Erstellung eines Gebäudes mit einem Probierraum von etwa 400 qm Grundfläche, der auch Volksunterhaltungen und volkstümlichen Kunstausstellungen sollte dienen können, forderte; im Erdgeschoß dieses Baus sollten, der günstigeren Ausnützung willen, einige Läden untergebracht werden, des weiteren waren unabhängig von dem Theatergebäude „möglichst ausgedehnte Räume zum allgemeinen Restaurationsbetrieb für Sommer und Winter“ verlangt. Der Zuschauerraum sollte mindestens 1400 Sitzplätze enthalten; als Bausumme für die Gesamterstellung standen 1 250 000 Mark zur Verfügung.

In meisterlicher Lösung des schwierigen Situationsproblems und in wirtschaftlichster Weise den Raum für eine möglichst große Besucherzahl disponierend, schuf Littmann die Basis für das neue Volkstheater, einen neuen Typ, der in Gegensatz zu dem hergebrachten Luxustheater treten sollte. Das Preisausschreiben hatte es, soweit die baukünstlerische Lösung in Frage stand, dem Architekten anheimgegeben, „den Typus des volkstümlichen Schauspielhauses, das dem sozialen Geist der Zeit entspricht“, zu finden und „zur Lösung der Frage beizutragen, ob der Typus des volkstümlichen Schauspielhauses besser durch ein Amphitheater oder durch ein Rangtheater zum Ausdruck kommt“. Für Littmann stand es fest, daß nur im Amphitheater jene Form



Schiller-Theater Charlottenburg, Grundriß

gegeben sei, „in der“, wie er selbst sagte, „alle Rang- und Klassenunterschiede aufgehoben sind und in dem durch die Gleichberechtigung der Sitze das demokratische Prinzip gleichsam verkörpert ist“. Daß das Amphitheater nicht ausschließlich für das musikalische Festspielhaus geeignet ist, sondern auch für das gesprochene Wort sich eignet, wenn das Proszenium entsprechend gestaltet ist, war für Littmann, als das Resultat unablässiger Studien und Versuche, zur Erkenntnis geworden. So konnte er also neben das musikalische Ausnahme-Theater, das er im Prinzregenten-Theater geschaffen, neben das Theater für eine auserlesene internationale Kunstgemeinde, das ausgesprochene Volkstheater, den Kunsttempel für jedermann, stellen und in beiden Fällen in der Verwendung des Amphitheaters die ideale Lösung des Zuschauerraumes finden. Ein Vergleich der beiden Theater, den Littmann selbst anstellte, soll hier mit seinen eigenen Worten wiedergegeben werden: „Es galt 1450 Zuschauer unterzubringen, gegen 1208 im Prinzregenten-Theater, und wengleich die Sitzbreite hier gegen die mit einem Einheitspreis von 20 Mark bezahlten Sitze dort unbedenklich verringert werden konnte, so war es doch klar, daß eine so gewaltig größere Zahl an Zuschauern nicht in einem einzigen Amphitheater untergebracht werden konnte, wenn gleichzeitig das Haus in seiner Grundfläche möglichst kleiner gestaltet werden sollte. Es war zweifellos, daß sich diese Aufgabe nur durch ein zweites Amphitheater lösen ließ, das sich über dem rückwärtigen Teil des großen Amphitheaters aufbaut und das — von wenigen Stützen getragen — auch für die neugeschaffenen Sitze dieselben Bedingungen für das Sehen erfüllt, die als Vorzüge des Amphitheaters erkannt

wurden. So ergab sich ein Zuschauerraum mit einer größten Breite von 25,48 m gegen 35,75 m des Prinzregenten-Theaters und mit einer Tiefe von 25,30 m (vom ersten Proszenium ab gemessen bis zum hintersten Sitzplatz) gegenüber 27,00 m des Münchener Hauses. Wie das Prinzregenten-Theater ist das untere Amphitheater mit insgesamt 1194 Sitzen in vier untere und zwei obere Abteilungen eingeteilt, doch sind die letzteren hier selbständiger im ersten Obergeschoß mit eigenen Garderoben durchgebildet... Ein Vergleich des Grundrisses des Charlottenburger Hauses mit dem des Prinzregenten-Theaters zeigt eine bemerkenswerte Verschiedenheit der seitlichen Wände. Rücksichten auf die Beschaffung besonders günstiger Ausgänge, auf die Akustik des Raumes, endlich auf die ästhetische Ausgestaltung der Seitenwände führten dazu, zwischen den unteren Eingangstüren niedrige Wände vorzuschieben und auf diese Pfeiler zu stellen, welche mittels eines kräftigen Gebälks die Decke zu tragen haben. Mit hinter die Pfeiler gestelltem Gitterwerk und mit stark geriffeltem Putz der seitlichen Wände wurde die akustische Wirkung des Raumes erhöht, unter deren Berücksichtigung auch der Plafond um zwei Meter tiefer als der des Münchner Hauses gelegt wurde.“

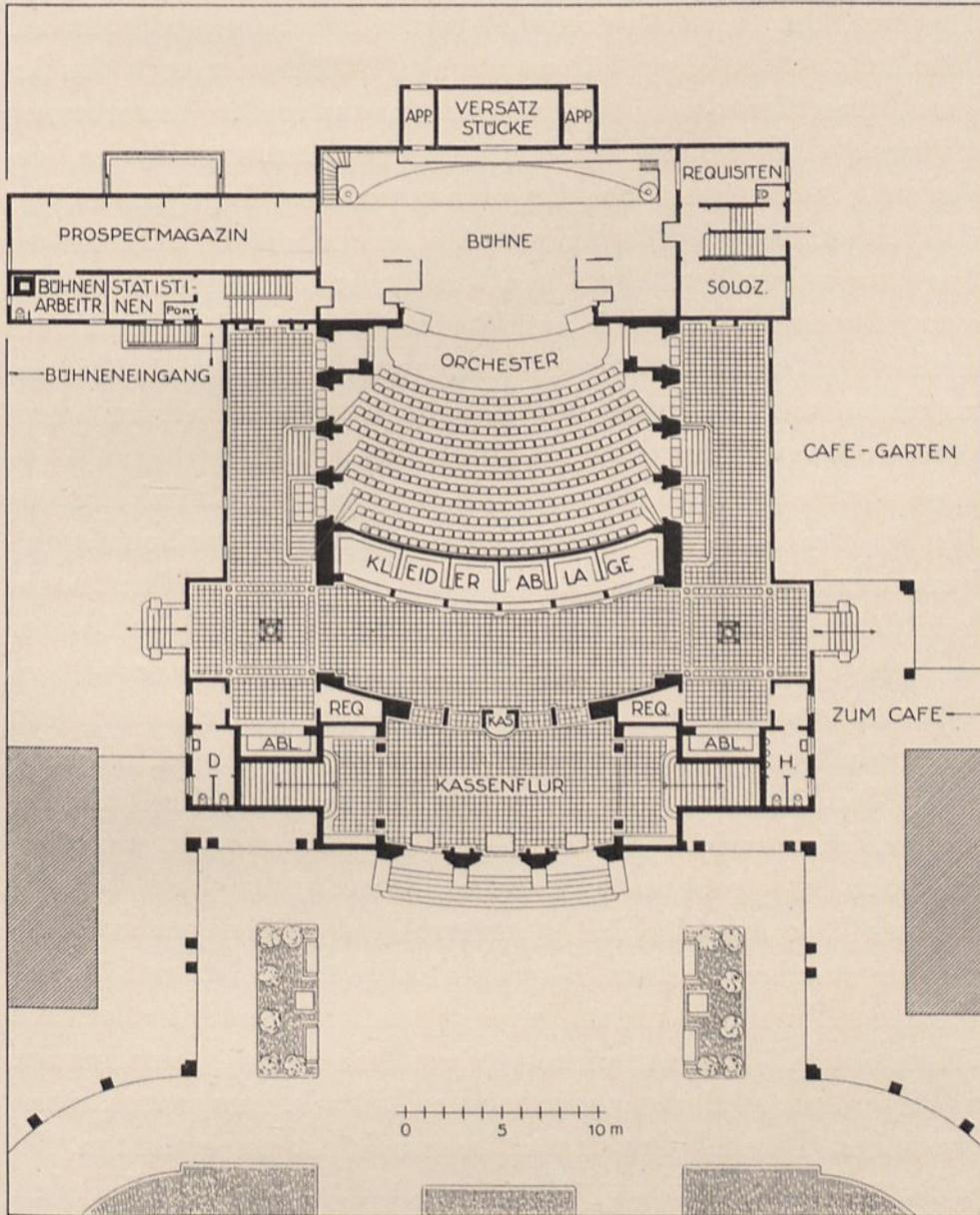
Das Charlottenburger Theater war in jeder Hinsicht, künstlerisch, theatertechnisch und wirtschaftlich ein Erfolg; in der Entwicklung Littmanns als Theaterbaumeister bedeutet es einen Markstein. Er hatte nun ein Opern-Festspielhaus, ein literarisches Theater, ein Kurtheater, ein Volkstheater erbaut — es stand in der Reihe der Bauaufgaben noch ein Hoftheater aus, und diese Aufgabe erwuchs ihm, als die Generalintendanz des Hoftheaters

in Weimar im März 1905 an Littmann herantrat, um wegen eines Neubaus für das unzureichend gewordene alte Hoftheater in Verhandlung zu treten. Die Platzwahl machte einige Sorgen, aber schließlich ergab es sich, daß das neue Theater an der gleichen Stelle wie das alte unter Heranziehung zweier Gartenanwesen am besten situiert würde. Das Bauprogramm wurde aufgestellt und wiederholt revidiert, Entwürfe angefertigt und überarbeitet und im Januar 1906 mit dem Bau begonnen.

Ein Hoftheater kann natürlich nur ein Rangtheater sein; es erfordert auch reichlich Räume, die der höfischen Repräsentation gewidmet sind, denn ein solches Theater war eben ein Attribut des Herrscherhauses. So hat Littmann die verlangten 1050 Sitzplätze auf das Parkett mit Parterre und auf drei Ränge verteilt, von denen der erste Rang die Logen des Hofes aufnahm, dazu reichlich Nebengelasse, Vorzimmer und als Glanzstück intimer Innenarchitektur den großherzoglichen Festsalon. Die dekorative „Inszenierung“ des Hauses ist reich und festlich, zum künstlerischen Schmuck des Innenraumes wurden ausgezeichnete bildende Künstler herangezogen, doch drängt sich das Detail nirgends vor, sondern ordnet sich dem beherrschenden Farben-Dreiklang Weiß-Grünblau-Gold sinnvoll ein: das Gestühl in Kirschbaumholz und mit grauer Manchesterbespannung gab dazu noch einen eigenen feinen Ton. Als technische Neuerung wurde hier zum erstenmal mit großem Erfolg das „Variable Proszenium“ eingebaut, das um so notwendiger war, als man im Weimarer Haus jede Gattung der Oper von Wagner bis Donizetti und das Drama von Shakespeare bis zum modernen Lustspiel zu pflegen hat. Das Äußere des Hauses paßt sich dem

klassizistischen Stil, der von Weimar nicht getrennt werden kann, an: daß Ritschels Goethe-Schiller-Denkmal in Front der Fassade seinen Standplatz hat, war hier entscheidend — da durfte die Fassade nur Hintergrund sein, zugleich aber Versprechen, daß in dem Hause, dessen Stirne sie bildet, vom Baukünstler wie vom Darsteller im Geiste Goethes und Schillers gehandelt und gewaltet werde.

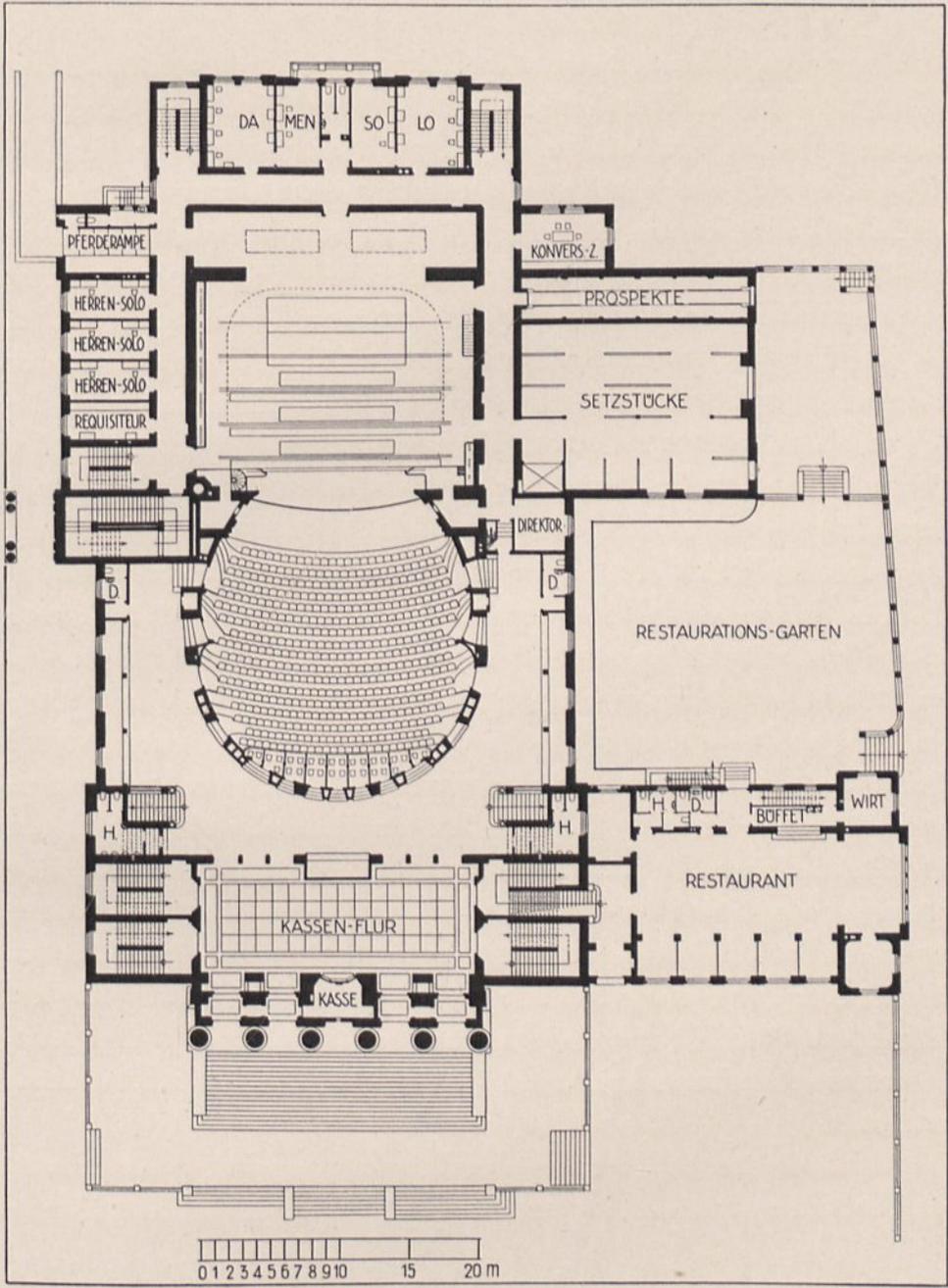
Am letzten Tag des Jahres 1907 war das Theater vollendet, am 11. Januar 1908 wurde es eröffnet, und schon wuchs an anderer Stelle des Reichs ein neues Haus mit neuen Zielen empor: im Münchner Ausstellungspark auf der Theresienhöhe, wo im Mai 1908 die große als Manifest der Kunstgesinnung Münchens gedachte und lange günstig nachwirkende Ausstellung eröffnet wurde, errichtete Littmann das Münchner Künstlertheater als den sinnvollen Rahmen, als die architektonische Voraussetzung der damals alle Welt ergreifenden Reformideen der Bühne. Alles sollte auf das Bild gestellt werden, das Auge sollte im Theater wieder zu seinem Recht kommen, die Reliefbühne sollte an die Stelle der „Guckkastenbühne“ mit der verzerrten Perspektive treten. Es wurde also auch bei diesem Theater mit seinem als Amphitheater ausgebildeten Zuschauerraum das Proszenium die Seele der Gesamtanlage. Die Szene selbst ist kurz und wird abgeschlossen von einem Prospekt, dagegen wird auf Seitenkulissen völlig verzichtet; ihren Dienst leistet gewissermaßen das Proszenium, das als seitlicher und oberer Rahmen des Bühnenausschnitts architektonisch ausgebildet ist. Die horizontale Abdeckung des Bühnenausschnitts ist beweglich, so daß das Bühnenbild in seinem Höhenformat verändert werden kann, der seitliche



Künstlertheater in München, Grundriß

Rahmen kann mit Türen und Fenstern versehen werden, so daß hier Auftritte erfolgen können; vor allem kann er auch der Beleuchtung dienstbar gemacht werden: unter der Bezeichnung „Türme“ sind diese seitlichen Bühnenbegrenzungen in die Vorstellungswelt neuzeitlicher Inszenierungskunst eingegangen. Das Münchner Künstlertheater mit den herrlichen, unvergeßlichen Inszenierungen des Jahres 1908 und mit den folgenden Gastvorstellungen Max Reinhardts bedeutet einen Höhepunkt des Münchner Kunst- und Theaterlebens und wurde darüber hinaus zu einem europäischen Kunsterlebnis, das für immer mit dem Namen Max Littmanns verknüpft bleiben wird.

Neue Aufgaben erwachsen. Das Stadttheater in Hildesheim, das für 800 Personen Raum bietet, ist dem Münchner Schauspielhaus in seiner Anlage auf der Basis der einfachen Saalform nachgebildet: allerdings darf man darunter nicht ein Saaltheater verstehen, denn außer dem Parkett sind zwei Ränge vorgesehen. Bühnenhaus und Zuschauerraum, dieser vor allem koloristisch unter der Vorherrschaft eines satten Gelb stehend, sind im richtigen Verhältnis ausgebildet und es fehlt nicht an reichlichen Nebenräumen wie Foyer, Probesaal, Magazinen usw., trotzdem Beschränkung geboten war, da nicht mehr als 500 000 Mark für den Bau einschließlich aller technischen Anlagen zur Verfügung standen. Anders lagen die Verhältnisse bei dem Stadttheater in Posen, das nicht allein eine ethische und künstlerische Mission zu erfüllen hat oder hatte, sondern auch eine nationale: an diesem vorgeschobenen Posten des Deutschtums galt es, einen deutschen Tempel der dramatischen Kunst zu errichten. Da sollte und durfte nicht nur das, was von der Bühne herab zu den



Stadttheater in Posen, Grundriß des Parketts

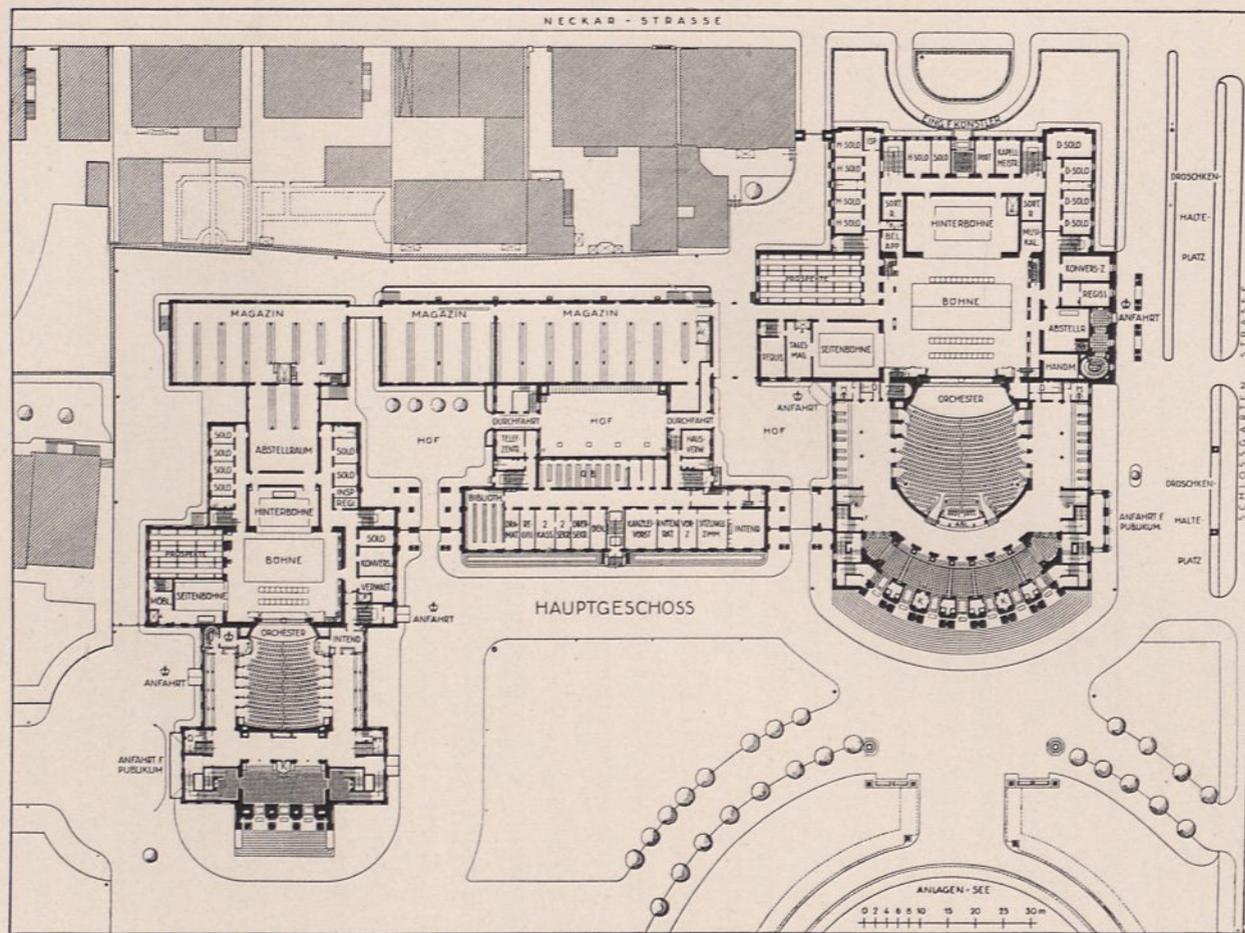
Zuhörern und Zuschauern sprach, deutsch sein, auch das Haus sollte ein Zeugnis der deutschen Baukunst sein. Daß dabei die Formensprache der Antike, der klassizistische Stil, zur Einkleidung des reich ausgestalteten Raumes gewählt wurde, ist nicht auffallend: es ist die angemessene Erscheinungsart des „Theatron“; auch Schinkel und Klenze haben in der deutschesten Zeit in diesem Stil gebaut, der uns am stärksten an Goethe und Schiller als die Heroen deutscher Dichtkunst gemahnt. J. A. Lux hat der Meinung Ausdruck gegeben: „Es ist hübsch zu denken, daß in der Kolonialstadt Posen nicht nur die alte Kunst wie überhaupt alles Wesentliche der Kulturarbeit aus dem Süden geholt wurde, sondern daß es wieder ein aus dem Süden, diesmal aus München, kommender Künstler war, der einen Markstein der neuen Kunst auf dem Boden errichtete, der durch Jahrhunderte von süddeutscher Bauernkraft bearbeitet und ertragreich gemacht worden war.“ Littmann war sich aber auch der Aufgabe in ihrer Tragweite bewußt und schuf aus dem Vollen seines Könnens, seines Reichtums an Formen und aus seinen Erfahrungen als Bühnenpraktiker. Der Bau ist ein Rangtheater, denn obwohl es sich um ein bürgerliches Theater handelt, war bei der gesellschaftlichen Struktur der Stadt und in Hinblick auf die verlangten Kaiserlogen eine solche bauliche Disposition geboten. Prächtig ist auch hier wieder die farbige Stimmung des Saals auf Weiß, Gelb und Silber, erfreulich die vornehme Zurückhaltung, der erlesene, gemessene Geschmack, der im Ganzen wie bei jeder Einzelheit waltet.

Das Stadttheater in Posen, in den Jahren 1909 auf 1910 erbaut, war noch nicht vollendet, als Littmann an seinen größten Thea-

terbau, vielleicht überhaupt an sein Hauptwerk herantrat: an die Theaterbauten in Stuttgart.

Bekanntlich war das alte Stuttgarter Hoftheater in der Nacht vom 19. zum 20. Januar 1902 einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen und man hatte sich mit einem „Interimstheater“ beholfen. Vor allem wollte man mittels dieser Maßnahme Zeit gewinnen, um die Platzfrage endgültig zu regeln. Erst im Frühjahr 1908 erfolgte nach vielen Beratungen das Ausschreiben des Wettbewerbs, zu dem eine beschränkte Anzahl im Theaterbauwesen erfahrener deutscher Architekten, darunter Littmann, der schon der Platz-Auswahl-Kommission angehört hatte, eingeladen wurden. Von 23 Entwürfen wurde dem Littmanns der erste Preis zuerkannt von einem Preisgericht, dem die Spitzen damaliger deutscher Architektenschaft angehörten. Wie immer kam indessen nicht das Wettbewerbs-Projekt zur Ausführung, sondern der Verfasser mußte sich zu einer weiteren Bearbeitung entschließen, wenn auch der Grundrißgedanke und die Idee des Aufbaus so erhalten blieben, wie sie später in Erscheinung traten. Die Situation des Theaterkomplexes am Schloßgarten mit dem See als Vordergrund und der Möglichkeit bewegter Gliederung ist von seltener Schönheit und gibt ebenso neue Möglichkeiten der Außenerscheinung wie das Zwei-Häuser-System (Großes Haus und Kleines Haus, nicht Operntheater und Schauspielhaus) die Verwendungsmöglichkeit aufs äußerste steigert. Hier handelt es sich nicht, wie bei den zwei Münchner Hoftheatern um ein mehr zufälliges Nebeneinander im Residenzkomplex, das freilich organisatorisch ausgewertet wird, sondern um eine planmäßige Anlage, die vor allem bühnentechnisch neue Möglich-

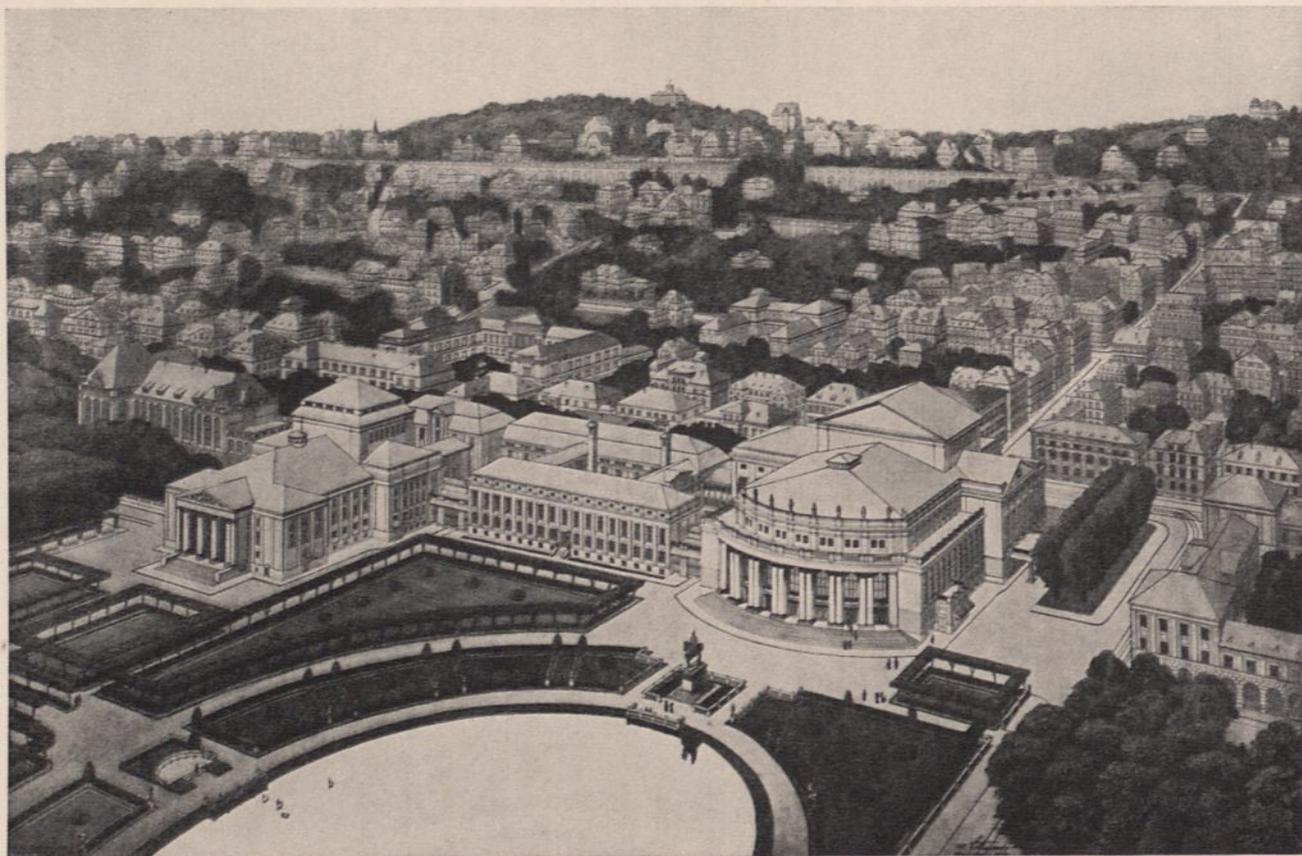
keiten bietet. Dieses Umstands hat Max Littmann in seiner Pracht-Denkschrift über den Bau der Kgl. Hoftheater in Stuttgart mit den Worten gedacht: „Mit den neuen Hoftheatern in Stuttgart wurden zum ersten Male zwei Theater gleichzeitig in engem, organischem Zusammenhang nach künstlerischen Grundsätzen errichtet und damit ein neuer Typus geschaffen.“ Auch hier, bei beiden Häusern, ist der Zuschauerraum vom Proszenium aus entwickelt worden. In jedem Fall war das Orchester (im Großen Haus für eine Maximalzahl von 106 Musikern auf 136 qm, im Kleinen Haus für 46 Musiker auf 53 qm) maßgebend für die Grundrißbildung. Im Großen Haus ist das Parkett als reines Amphitheater ausgebildet, darüber sind drei Ränge angeordnet, von denen der erste die große Galaloge des Hofes, ferner als Ersatz für die Proszeniumslogen beiderseits kleinere Hoflogen, außerdem links und rechts von der Galaloge je 7 Logen hinter zwei Rangsperrsitze-Reihen aufweist. Der zweite Rang hat nur Sperrsitze-Reihen und der dritte Rang kann als amphitheatralische Fortsetzung des zweiten Ranges angesprochen werden. Insgesamt können hier 1450 Zuschauer untergebracht werden, während das Kleine Haus, bestimmt für die Spieloper, für das intime Schauspiel und Lustspiel, deren 857 zu fassen vermag. Die Anlage der Plätze ist ähnlich wie bei dem Großen Hause, auch hier im ersten Rang sieben Logen zu beiden Seiten der Galaloge und zwei Hoflogen an den seitlichen Rangschlüssen, aber nur zwei Ränge statt der drei im Großen Haus. Littmann wollte natürlich mit dem Kleinen Haus keine Kopie des Großen Hauses im verjüngten Maßstab geben, aber als Mann, der ausgeprägtesten Sinn für Rhythmus und Harmonie besitzt, wollte



Kgl. Theater in Stuttgart, Lageplan und Grundriß der Erdgeschosse

er die Gemeinsamkeit der Baugesinnung, die den Häusern eignet, durchklingen lassen in Proportionen, in der Situierung der Zugänge, Nebenräume usw. und so die beiden Bauten unter höherem Gesichtspunkt zu einem Ganzen zusammenfassen. Die Innenausstattung mochte ruhig in allem Wesentlichen verschieden sein; die Holzeinkleidung des Kleinen Hauses, die an Littmanns Kurhaussaal in Bad Kissingen gemahnt, trug von selbst eine ganz andere Note in den Bau als die des Großen Hauses, das auf den farbigen Dreiklang Grau-Silber-Gelb gestimmt ist: hier also der Zug ins Feierliche und Monumentale, dort die Intimisierung, die den Zuschauerraum eher kleiner erscheinen läßt, als er tatsächlich ist. Fast feierlich ist die Stimmung, die durch das warme Rotbraun des Kirschbaumholzes und die grüne Brokat-Bespannung der Felder über dem zweiten Rang, den grünseidenen Vorhang und die Seide-Abspannungen in den Hoflogen erzielt wird.

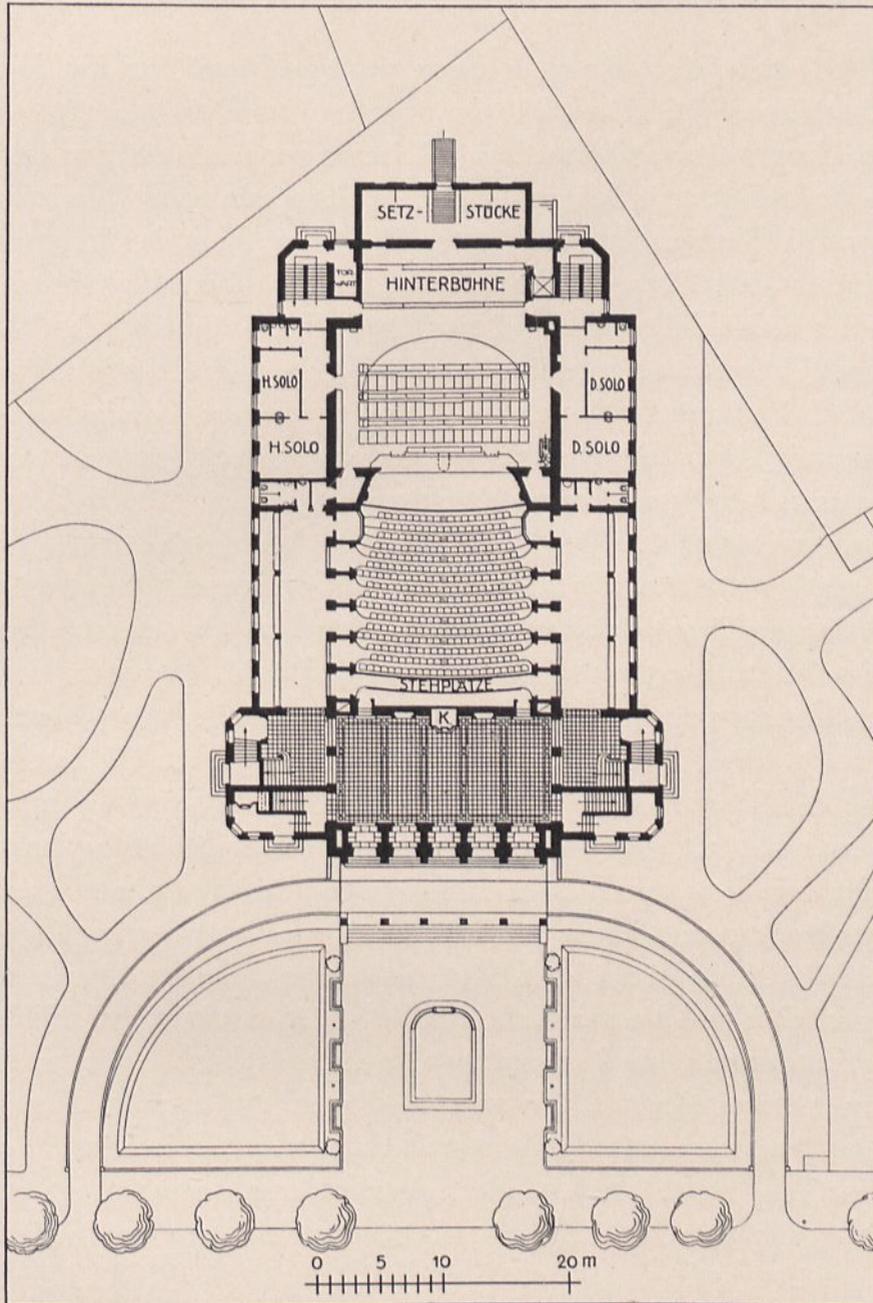
Entsprechend der Bedeutung des schwäbischen Hofes sind die der höfischen Repräsentation vorbehaltenen Räume ungemein reich ausgestattet: Littmann zog hier, wie bei der bildkünstlerischen Ausgestaltung der Vorräume, des Foyers, der Wandelgänge, Stuttgarts bewährte Künstlerschaft ausgiebig heran und schuf in Gemeinschaft mit ihr vortreffliche Raumensembles. Was aber der Repräsentationsmöglichkeit des Theaterkomplexes besondere Eigenart gibt, ist der Umstand, daß man bequem von einem Haus ins andere, sozusagen von einem Salon in den andern gelangt, wenn man sich des Terrassenübergangs und des langen Korridors im Verwaltungsgebäude bedient. Dieses Verwaltungsgebäude mit außerordentlich feiner, schlichter Fassade verbind-



Vogelperspektive der Kgl. Theater in Stuttgart

det beide Häuser, indem es sie trennt. Wie es im Innern durch alle Stockwerke die wohlüberlegte Verwendbarkeit nach beiden Seiten, für das Große wie für das Kleine Haus gibt, so ist es im Äußeren als Baukörper für die Fassadenbildung von unberechenbarer Bedeutung. Es ermöglicht, daß jede Fassade für sich so ausgestaltet werden konnte, wie es dem Haus, das sie deckt, angemessen ist, zugleich aber bildet es den vermittelnden Übergang, den Ruhepunkt des Auges, das zwei so starke Akzente nicht leicht ertrüge, trotz der umgebenden Baumwelt, die für sich wohl die nötige Unterbrechung schafft und zur künstlerischen Auflösung der Geraden durch Licht- und Schattenpartien die Unterteilung durch die Naturgebilde hinzufügt. Im übrigen ist die bauliche Erscheinung des Äußeren tunlichst schlicht, ohne jeden Prunk, ohne bemerkenswertes Ornament, und sichtlich dahin zielend, durch gute und taktvolle Verteilung der Massen zu wirken.

Im September 1909 war mit den Erdarbeiten für die Stuttgarter Theaterbauten begonnen worden, am 20. Juli 1912 wurden das Große Haus und das Verwaltungsgebäude, am 1. August 1912 wurde das Kleine Haus übergeben. Am 14. und 15. September des gleichen Jahres fanden die feierlichen Eröffnungen statt und brachten dem Meister die wohlverdienten Ehren. Sein Hauptwerk stand gelungen da; er war damit unbestritten der erste unter den zeitgenössischen deutschen Theaterbaumeistern. Aber dieses Ziel bedeutete für ihn nicht Stillstand. Seine Arbeit ging weiter. Es war damals gerade die Konkurrenz ausgeschrieben worden, eine neue große Staatsoper in Berlin an Stelle der Kroll'schen Oper zu errichten, ein fast phantastisches Projekt, das mit 180 Raum-Nummern und einer ausgeworfenen Bausumme von



Stadttheater in Bozen, Grundriß des Parketts

40 Millionen Mark (gegen die 7 500 000 Mark für die Stuttgarter Häuser) die Pariser Oper übertrumpfen sollte. Unter den zehn Eingeladenen befand sich Littmann, der sich den ersten Preis holte. Aber noch war der Bau nicht spruchreif. Wie immer gingen die Verhandlungen weiter. Und dann kam der Krieg und zerschlug den Plan, in dem sich etwas wie das Machtbewußtsein des kaiserlichen Deutschland und die wirtschaftliche Blüte unseres Vaterlandes in schaubarster Weise dokumentiert hatte. So blieb Littmanns Projekt — Projekt, wie auch einige andere Pläne und Entwürfe, die aus Wettbewerben um große deutsche Theaterbauten hervorgegangen waren.

Dagegen entstand während des Kriegs das sehr reizvolle, südlich gestimmte Stadttheater in Bozen, begonnen 1914, beendet nach langer Pause 1918, und nach dem Krieg das kleine, helle, schmucke Landestheater in Neustrelitz, das als das erste seit der Neuordnung unserer staatlichen Verhältnisse erbaute Landestheater nicht einfach eine Wiederholung des an sich gut entwickelten Typus eines Hof- und Staatstheaters der Vorkriegszeit sein konnte, also nicht ein mehrgeschossiges Rangtheater, sondern ein Bau, der den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen Rechnung tragen muß und den demokratischen Zug zu berücksichtigen hatte. Man hätte daher wohl an das Charlottenburger Schiller-Theater denken können. Aber ein reines oder ein übereinander angeordnetes doppeltes Amphitheater schien Littmann zu weiträumig. Er entschied sich dafür, „die Theaterbesucher in nur einem Parkett und Rang unterzubringen,“ auch aus praktischen Gründen, „da sicherlich auch etwas weiter zurückliegende Parkettsitze mit einem guten Gesichtswinkel zur

Bühne jedem hochliegenden Rangplatz, der nur Bilder aus der Vogelschau gewährt, vorzuziehen sind“.

So hat Littmann also auch mit diesem letzten von ihm fertiggestellten, in den Jahren 1926 bis 1928 entstandenen Theater einen neuen Typ aus der Bauforderung des Tages heraus geschaffen. Er hat auch hier wie überall erfüllt und zur steinernen Wahrheit gemacht, was er selbst einmal als die ideale Forderung für jeden Theaterbau aufstellte: „Das Wesen des Theaterbaues wird vielfach verkannt, und die Beurteilung desselben bleibt oft an Äußerlichkeiten haften, die mit dem Ausdruck wesentlicher, künstlerischer Fragen nichts zu tun haben. Als zeitgemäß kann nur das Haus erachtet werden, das in seinen inneren Einrichtungen die Bedingungen erfüllt, die nach der heutigen Erkenntnis erfahrener und denkender Bühnenleiter und Künstler nötig sind, um in gleicher Weise sowohl den Produktionen unserer Klassiker wie alter und lebender Musiker und Dichter gerecht zu werden, und bei denen überdies die Anforderungen nicht außer acht gelassen werden, die das Publikum stellt, für das wir Theater erbauen.“

*

Unerwartet, mitten aus vollem Schaffen heraus, ist Geheimrat Professor Max Littmann, kurz vor Vollendung seines 70. Lebensjahres, in einer Münchner Klinik nach ganz kurzer Krankheit gestorben. Es war am Sonntag, dem 20. September 1931. Am 23. September wurden seine irdischen Reste im Krematorium des Münchner Ostfriedhofs den Flammen übergeben. Ganz München trauerte um den Mann, der einer seiner besten Bürger gewesen. Man hatte erkannt und sprach es aus, daß kaum einer

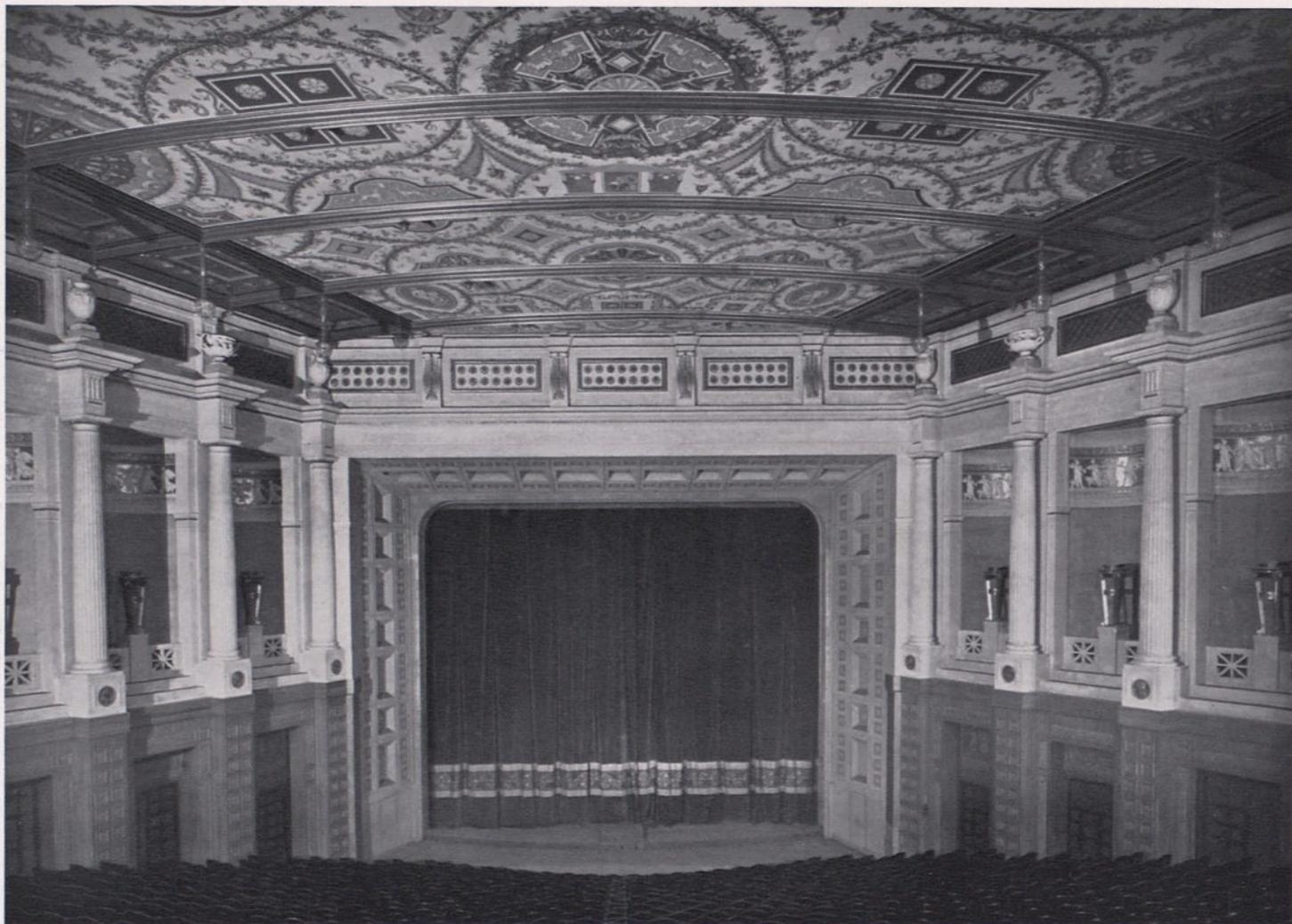
seiner Zeitgenossen und Kollegen so entscheidend mitgewirkt hatte, das Stadtbild Münchens in der großen Zeit kultureller Entwicklung der Stadt neu und schöner zu gestalten.

Gleichwohl war die letzte Arbeit, an die Littmann, der Unermüdliche und immer Arbeitsfreudige, der rastlose Schöpfer und Organisator, seine Kraft gewandt hatte, nicht München zuge- dacht, sondern der griechischen Hauptstadt, die von jeher mit Bayern besonders enge Beziehungen verbinden. Es war eine Auf- gabe, die eigentlich in die Reihe der hier beschriebenen Theater- bauten und Kunststätten gehört. Es handelte sich um ein Monu- mentalgebäude, das einen Konzertsaal riesigen Ausmaßes, für etwa 1500 Besucher gedacht, aufzunehmen hätte, dazu ein Amphitheater mit etwa 600 Sitzplätzen und ein Musik-Konser- vatorium für 900 Schüler. Das Gebäude selbst soll an einem be- vorzugten Platz in einer Hauptstraße Athens errichtet werden. Eine Reihe von Projekten, von denen jedes das andere überholte, hat Littmann in ungebrochener Kraft dieser Aufgabe geweiht. Das endgültige Projekt in die Tat verwandelt zu sehen, wäre ihm als Krönung seines Lebenswerkes erschienen. Es war anders be- schlossen. Möge aber, wenn auch durch andere Hand, pietätvoll in Marmor erstehen, was er geplant und erdacht und woran er, wie an alle seine Werke, sein Bestes gesetzt.

THEATERBAUTEN



Prinzregenten-Theater München, 1900—1901



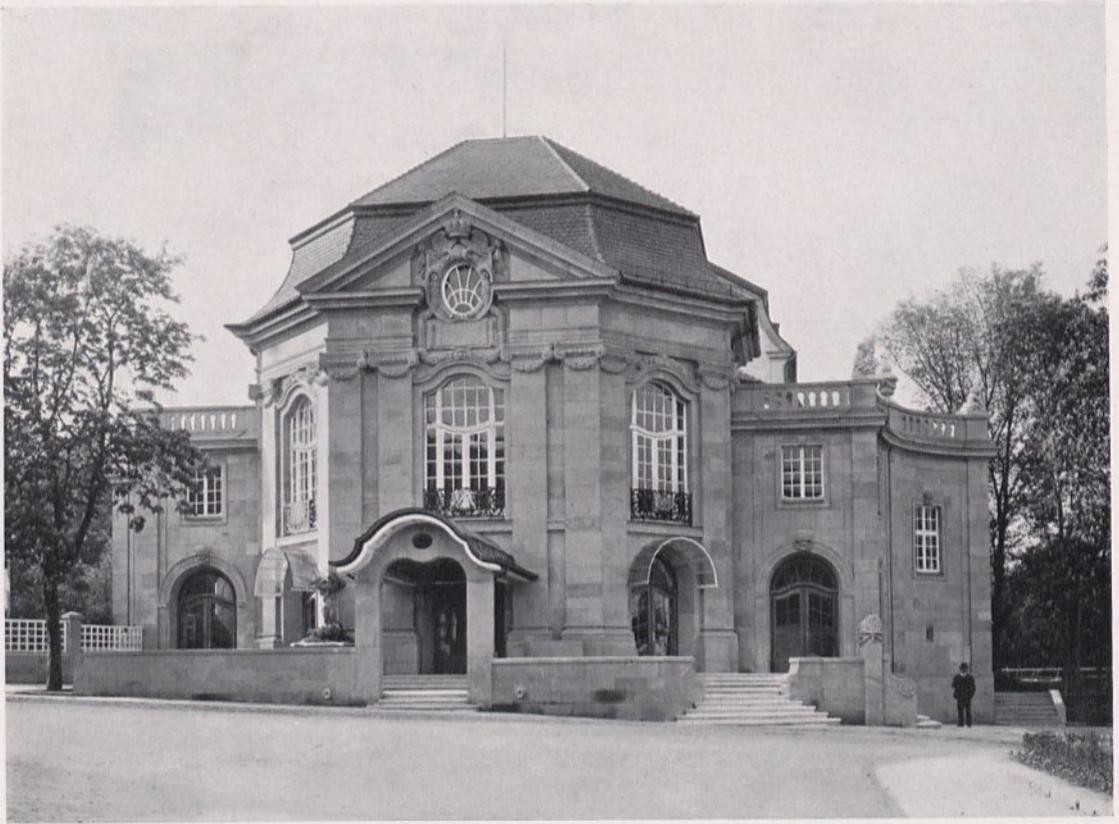
Prinzregenten-Theater München, 1900—1901

Amphitheater

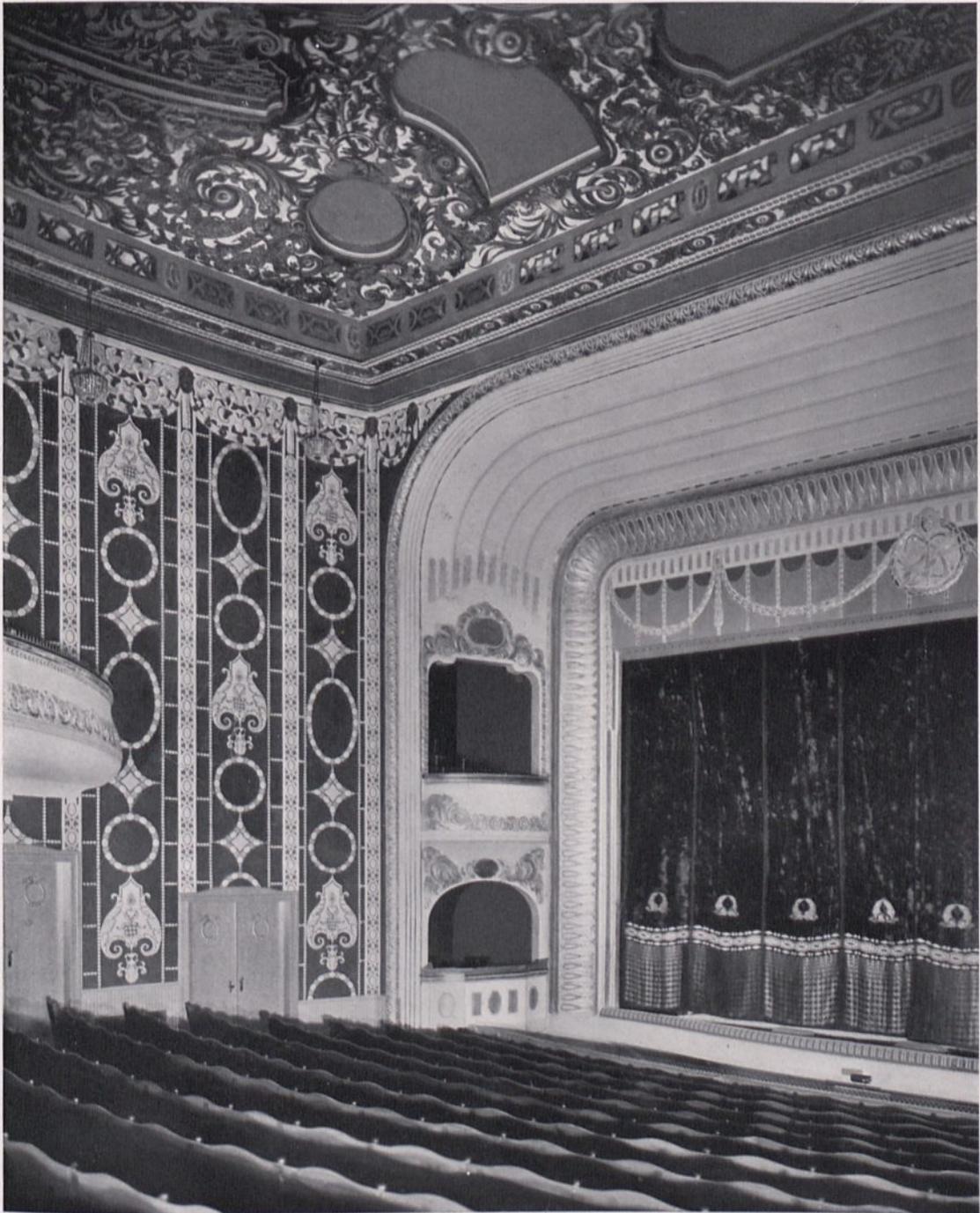


Prinzregenten-Theater München, 1900—1901

Foyersaal

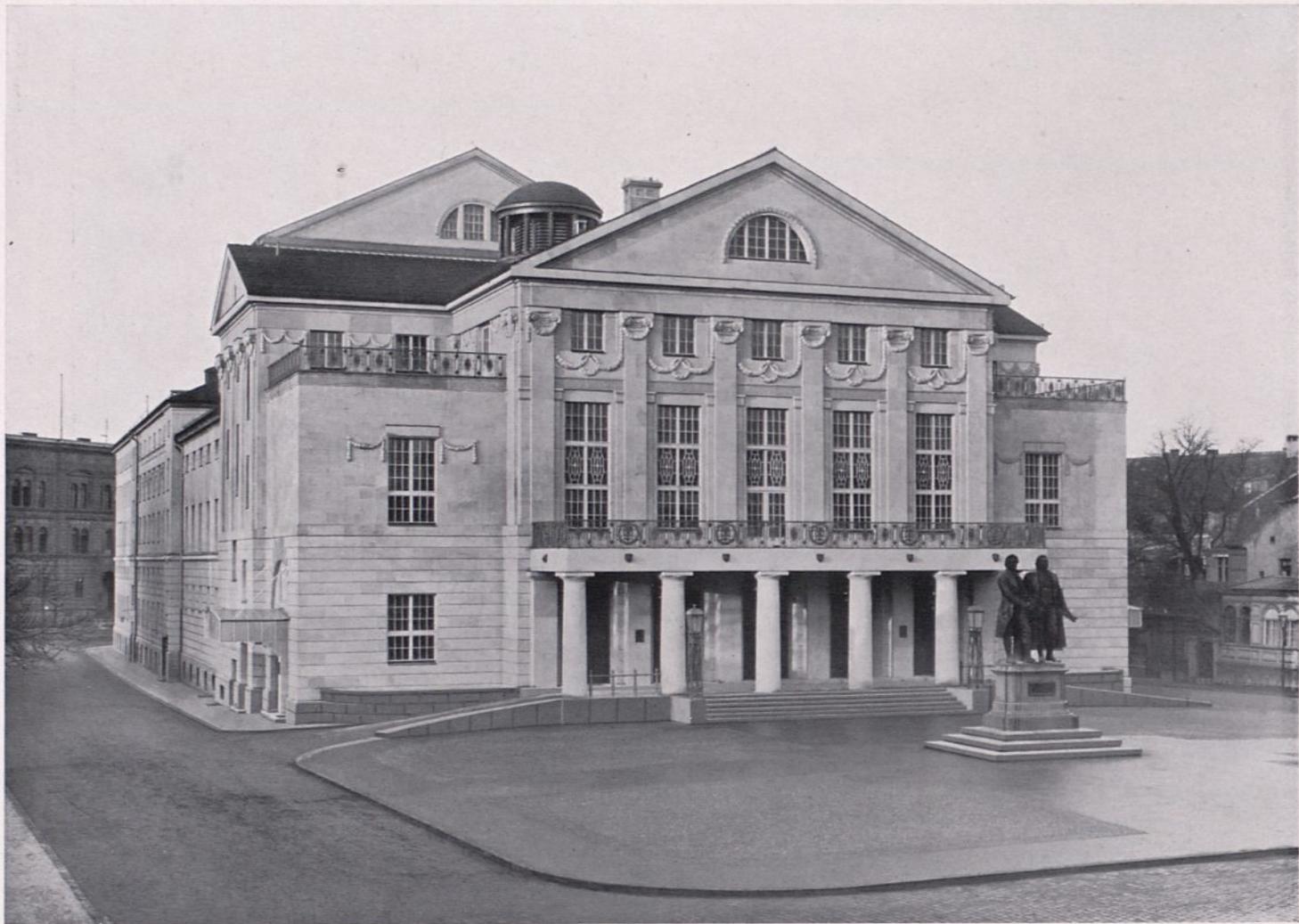


Kgl. Theater Bad Kissingen, 1904—1905

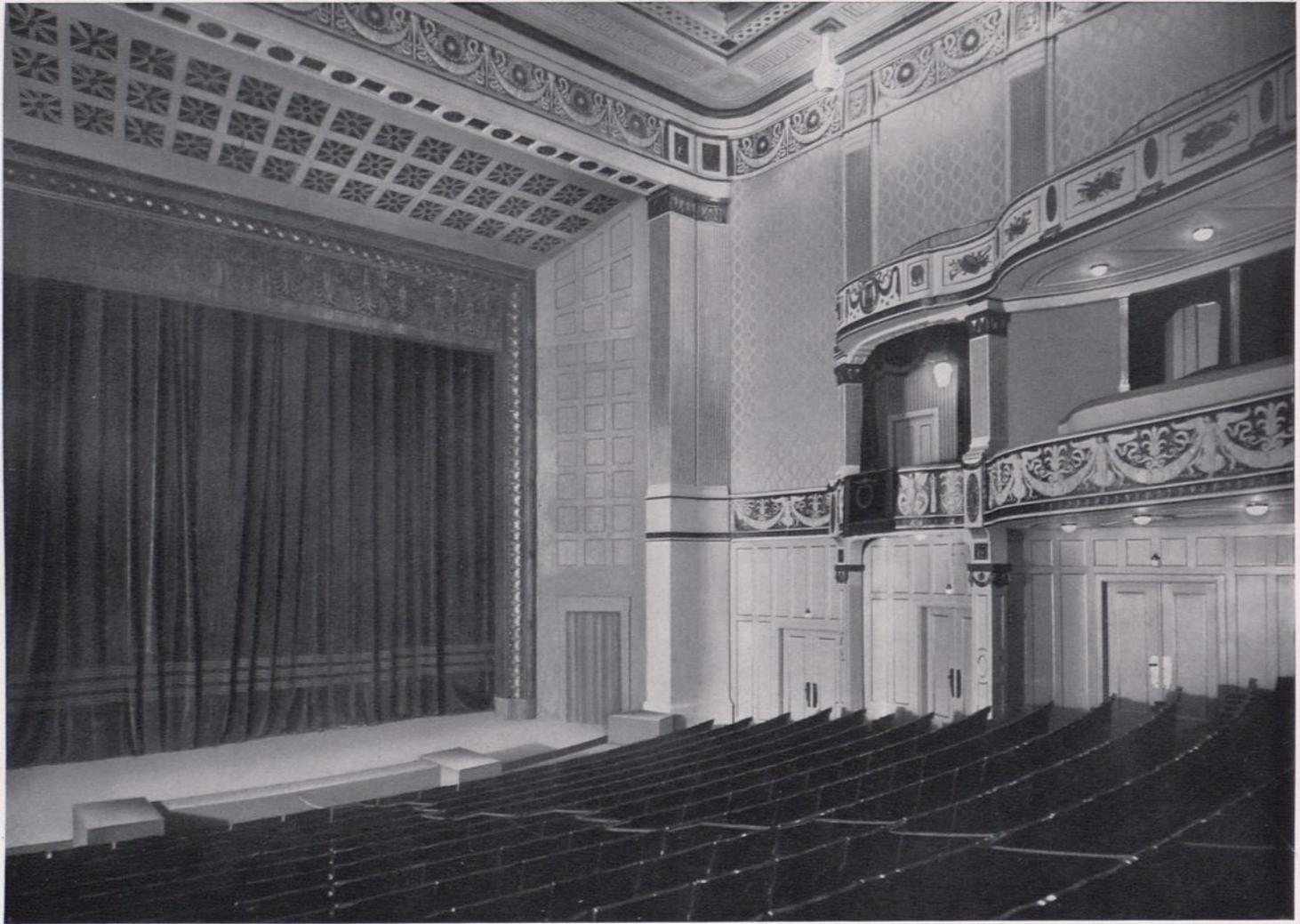


Kgl. Theater Bad Kissingen, 1904—1905

Zuschauerraum



Großherzogl. Hoftheater Weimar, 1906—1908



Großherzogl. Hoftheater Weimar, 1906—1908

Zuschauerraum



Großherzogl. Hoftheater Weimar, 1906—1908

Foyersaal

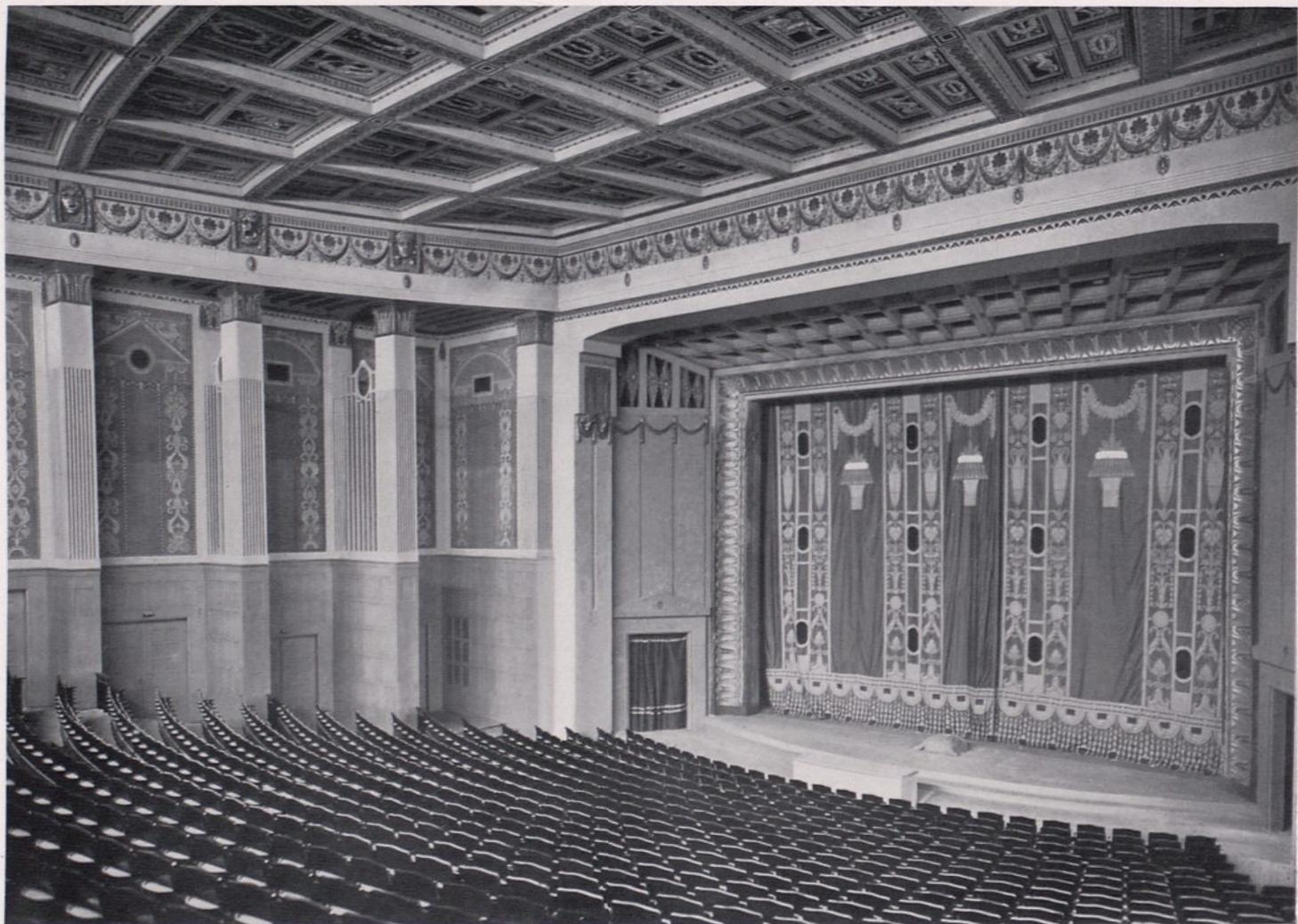


Großherzogl. Hoftheater Weimar, 1906—1908

Salon der Großen Hofloge

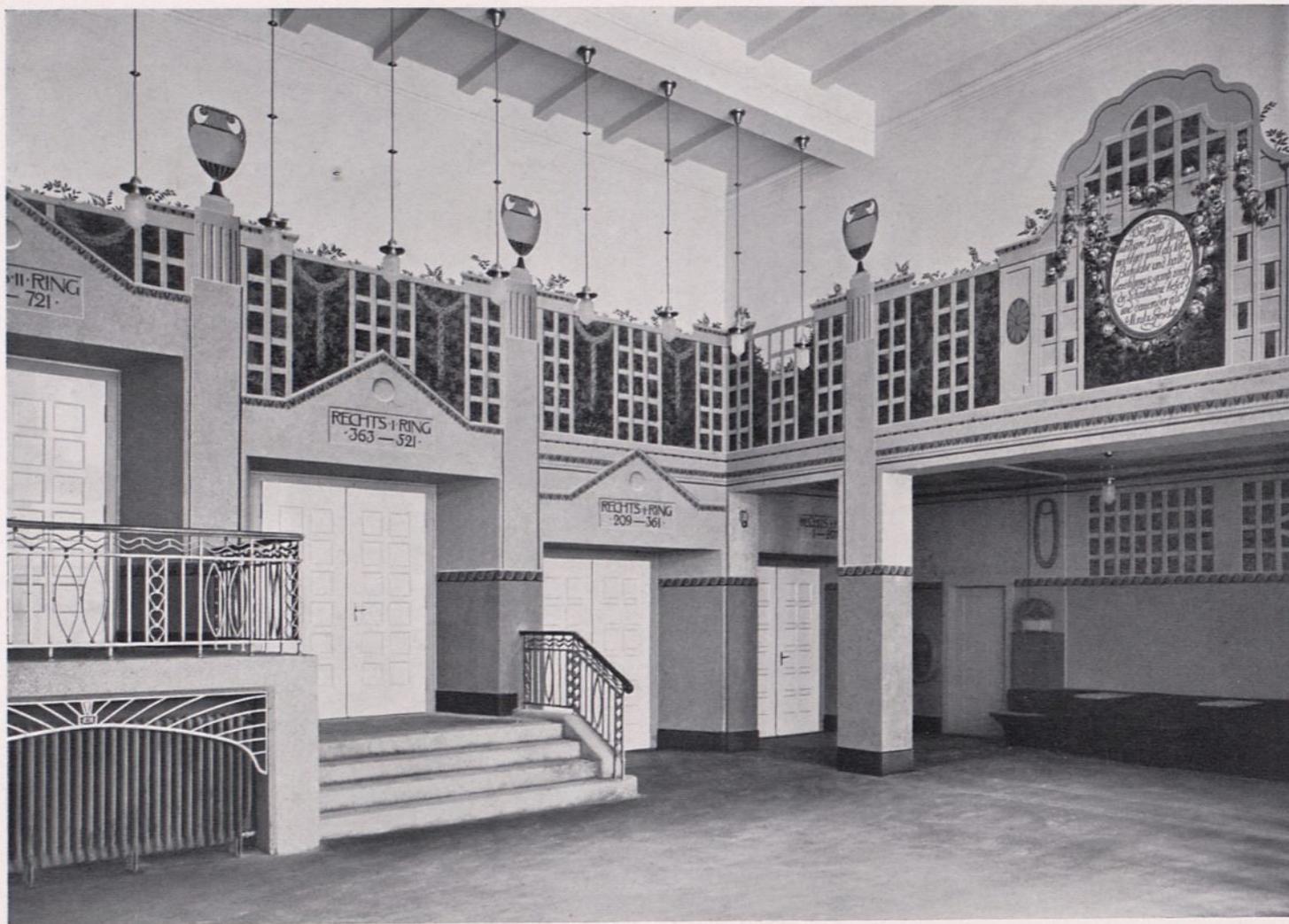


Schiller-Theater Charlottenburg, 1905—1906



Schiller-Theater Charlottenburg, 1905—1906

Amphitheater



Schiller-Theater Charlottenburg, 1905—1906

Westliches Foyer



Schiller-Theater Charlottenburg, 1905—1906

Festsaal im Restaurationsgebäude

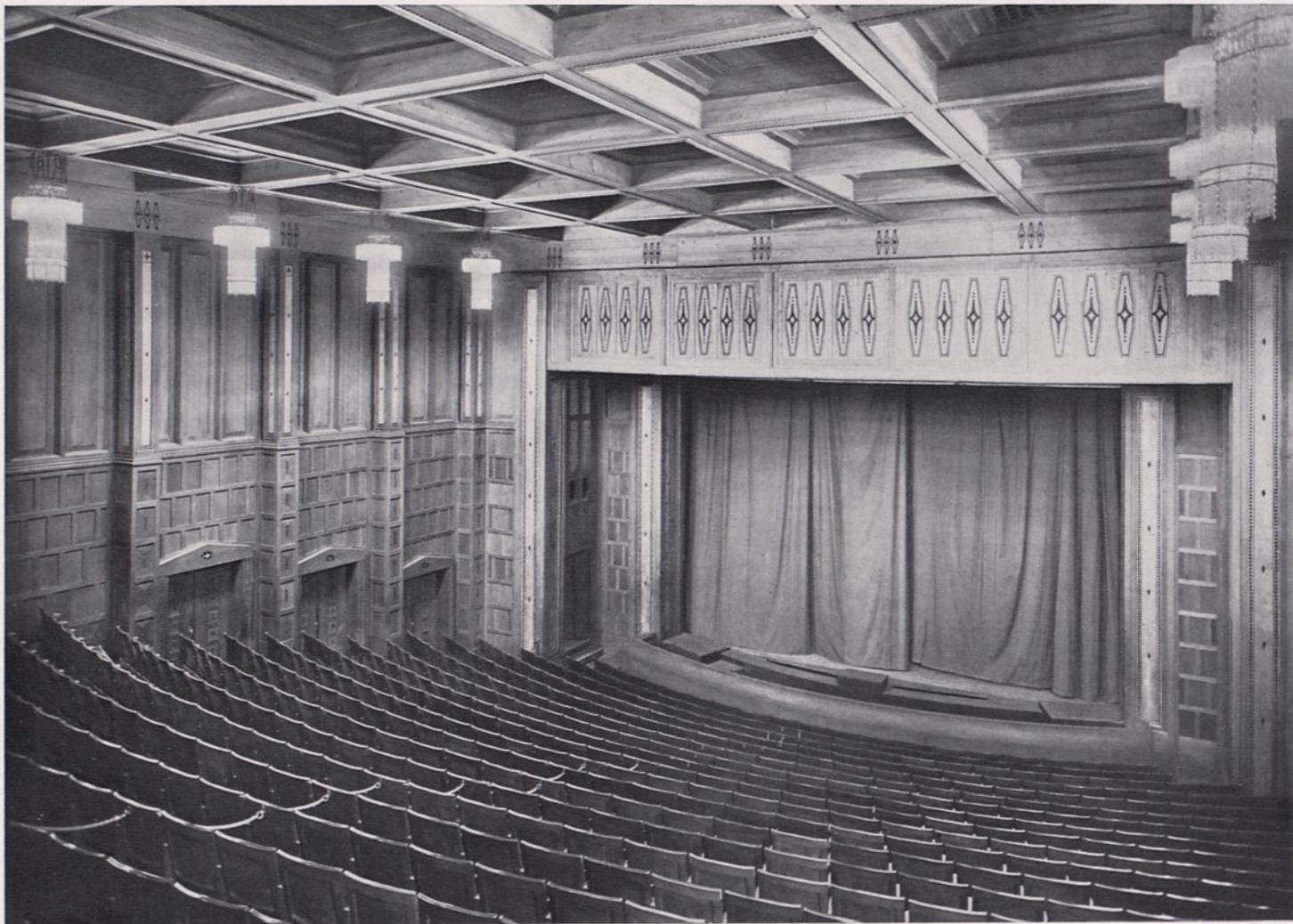


Künstlertheater München, 1907—1908



Künstlertheater München, 1907—1908

Nachtaufnahme



Künstlertheater München, 1907—1908

Amphitheater



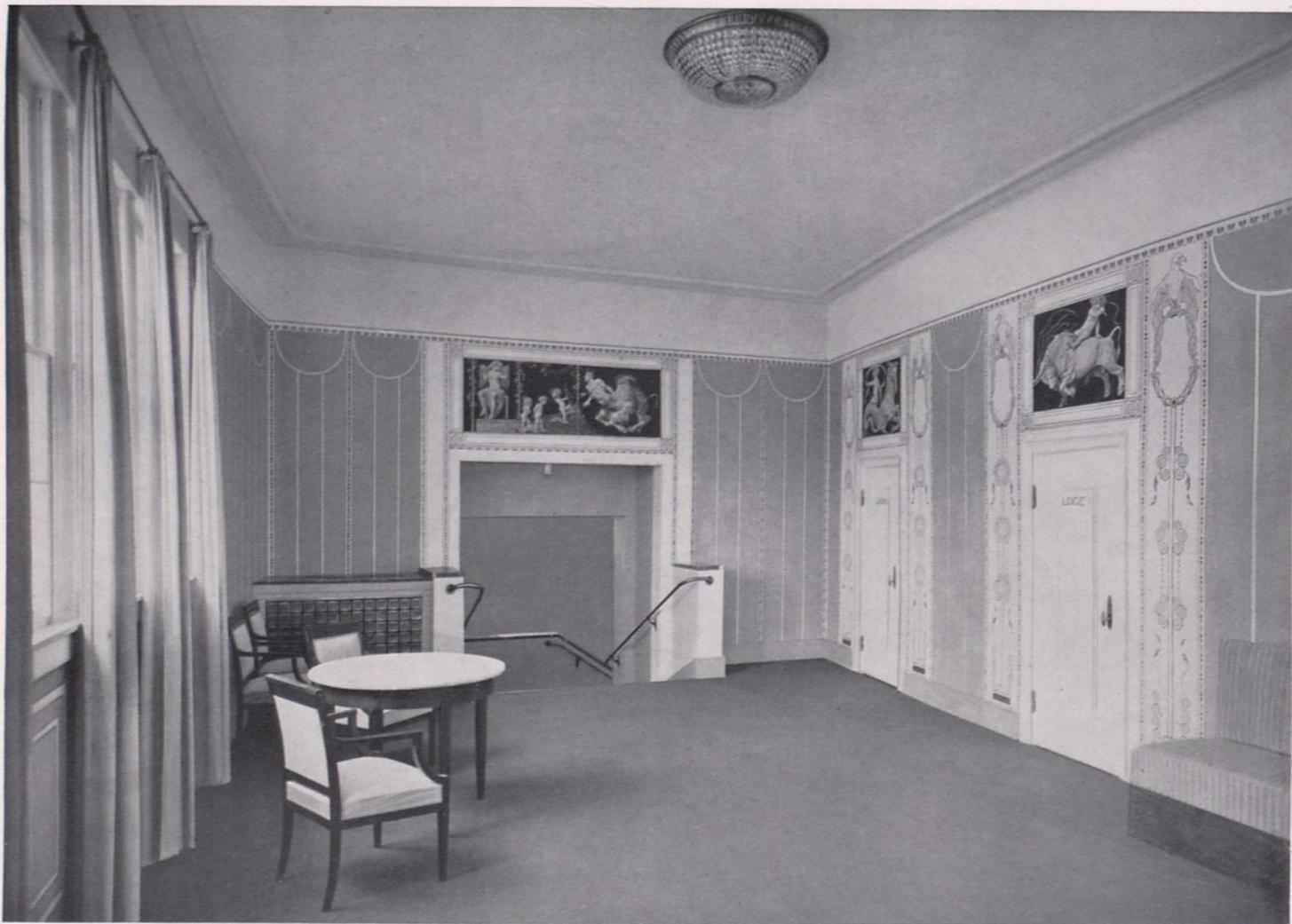
Künstlertheater München, 1907—1908

Amphitheater



Künstlertheater München, 1907—1908

Umgang im Erdgeschoß

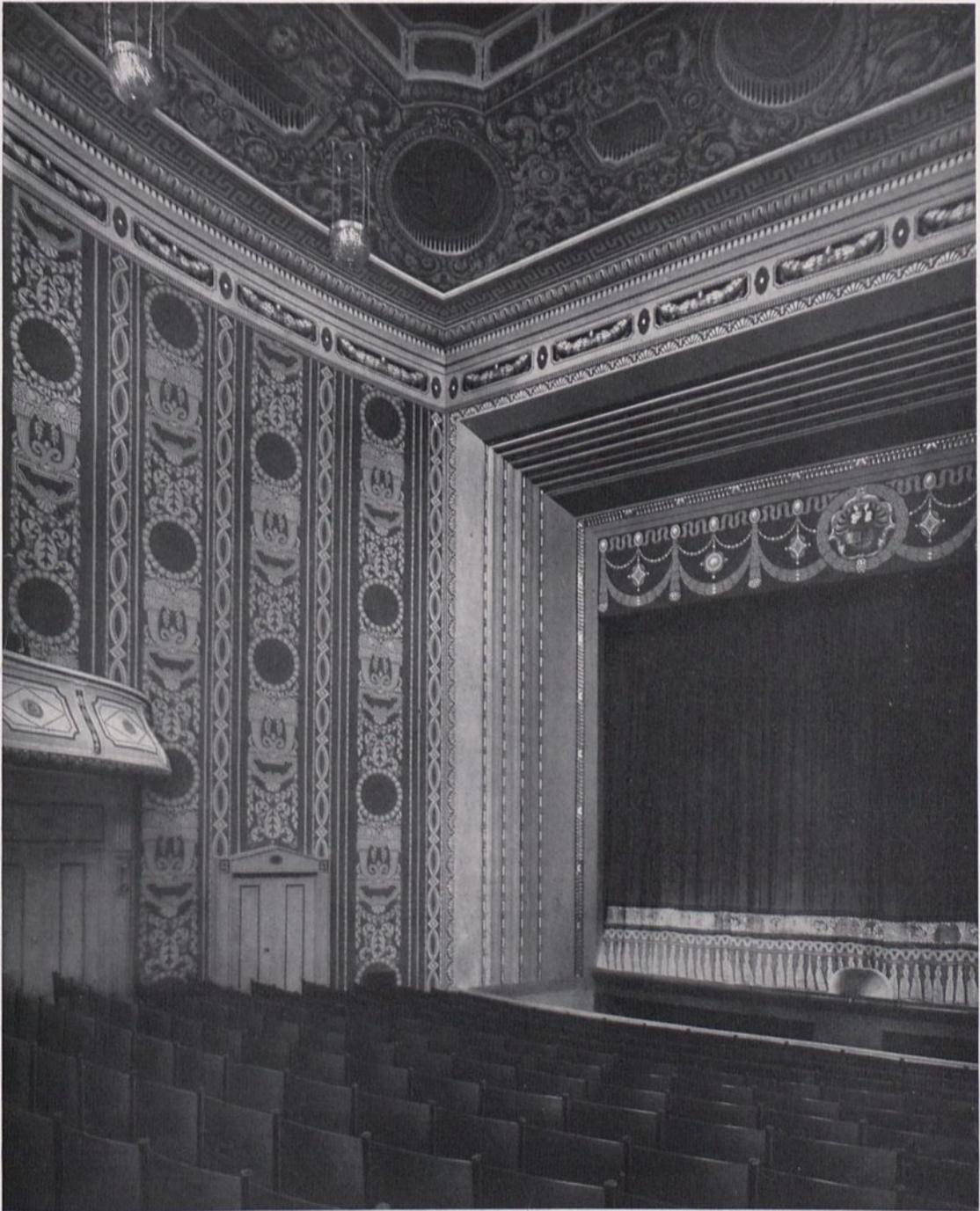


Künstlertheater München, 1907—1908

Foyer im ersten Obergeschoß



Stadttheater Hildesheim, 1908—1909



Stadttheater Hildesheim, 1908—1909

Zuschauerraum



Stadttheater Posen, 1909—1910

Ansicht an der Paulikirchstraße



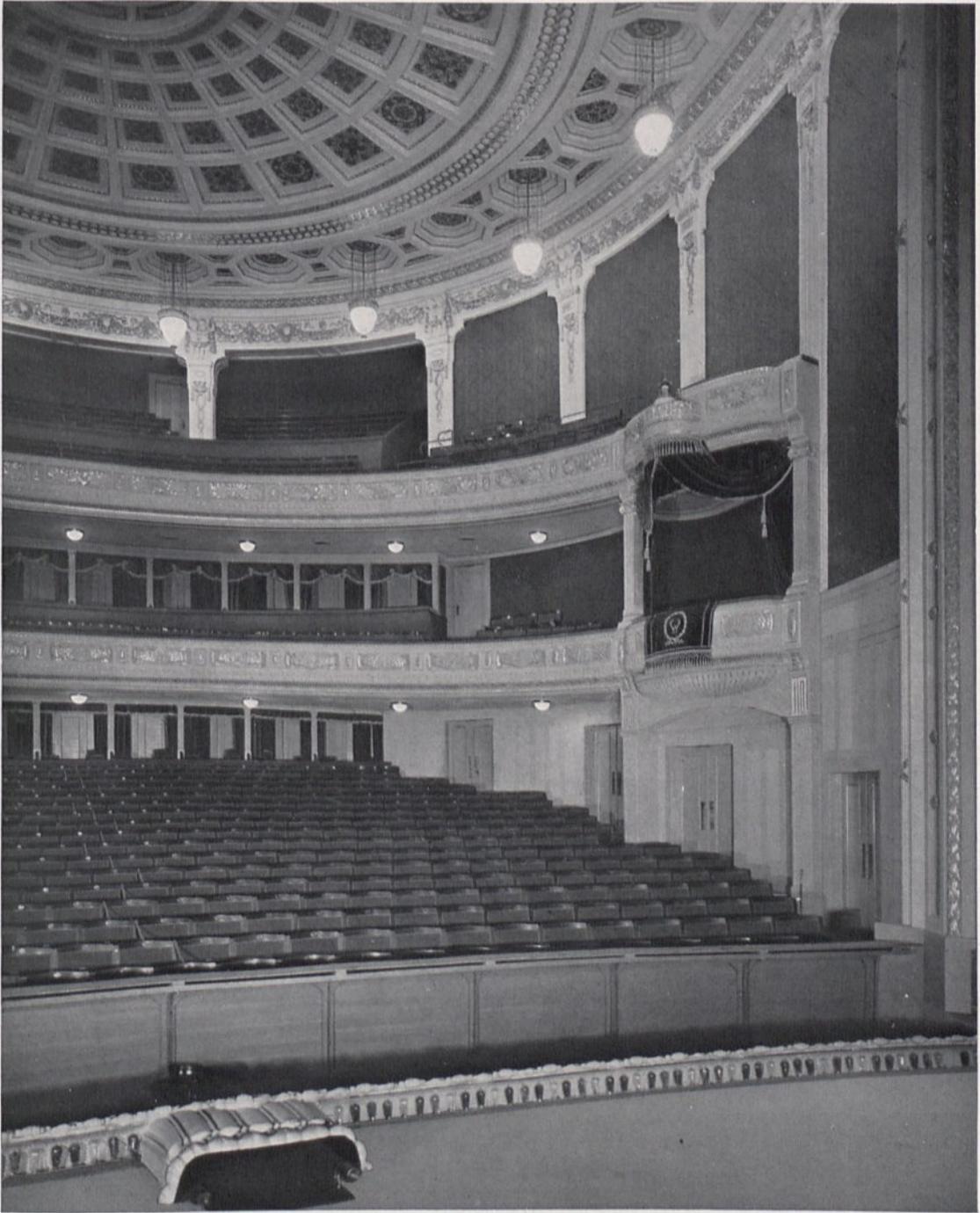
Stadttheater Posen, 1909—1910

Portikus



Stadttheater Posen, 1909—1910

Foyersaal



Stadttheater Posen, 1909—1910

Zuschauerraum



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Großes Haus



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Großes Haus, Portikus



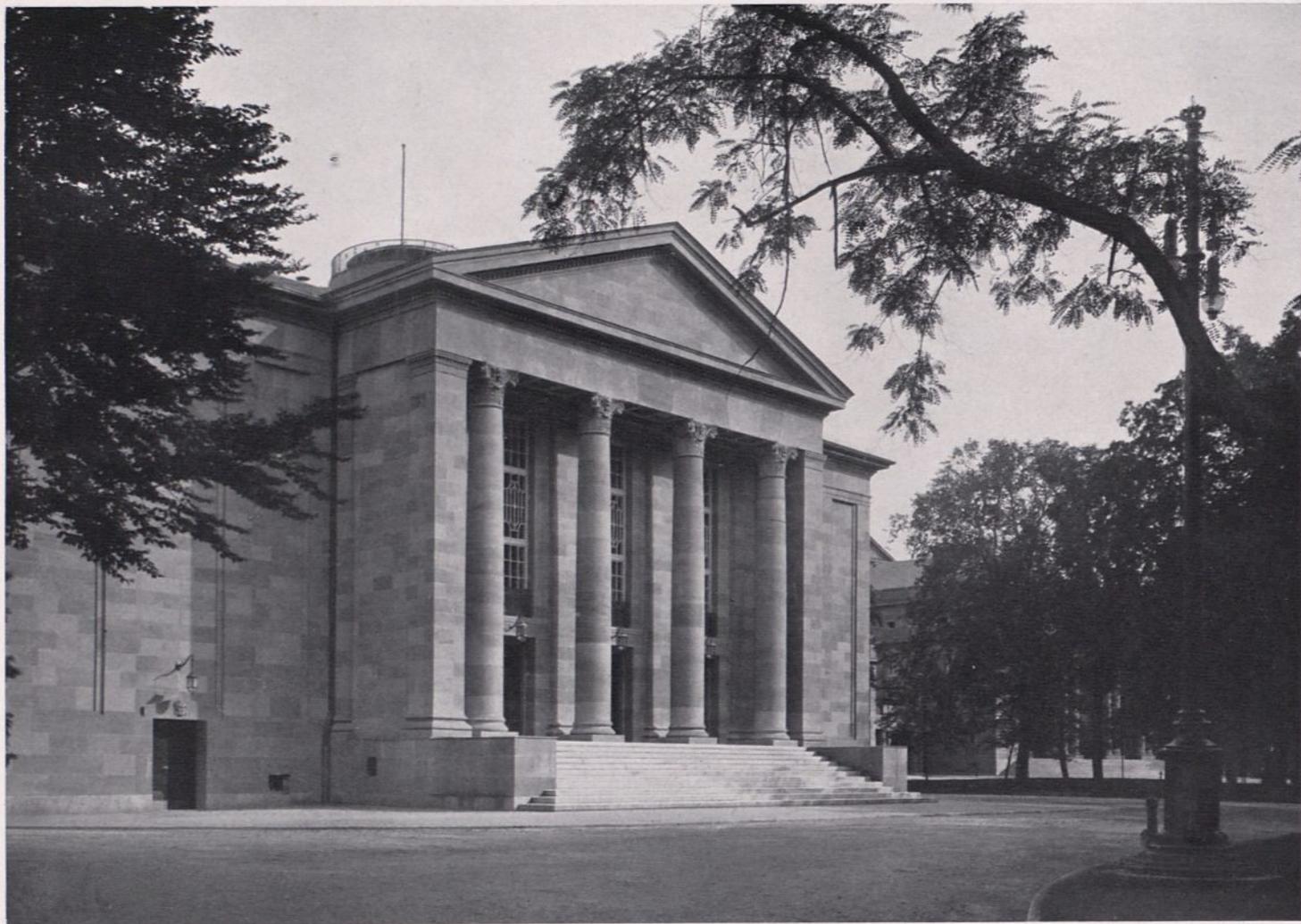
Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Großes Haus, Anfahrt der Majestäten



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Verbindungsbau



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Kleines Haus, Portikus



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Verwaltungsbau



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Großes Haus, Zuschauerraum



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912 Großes Haus, Plafond des Zuschauerraumes



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Großes Haus, Kassenflur



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Gro8es Haus, Kassenflur



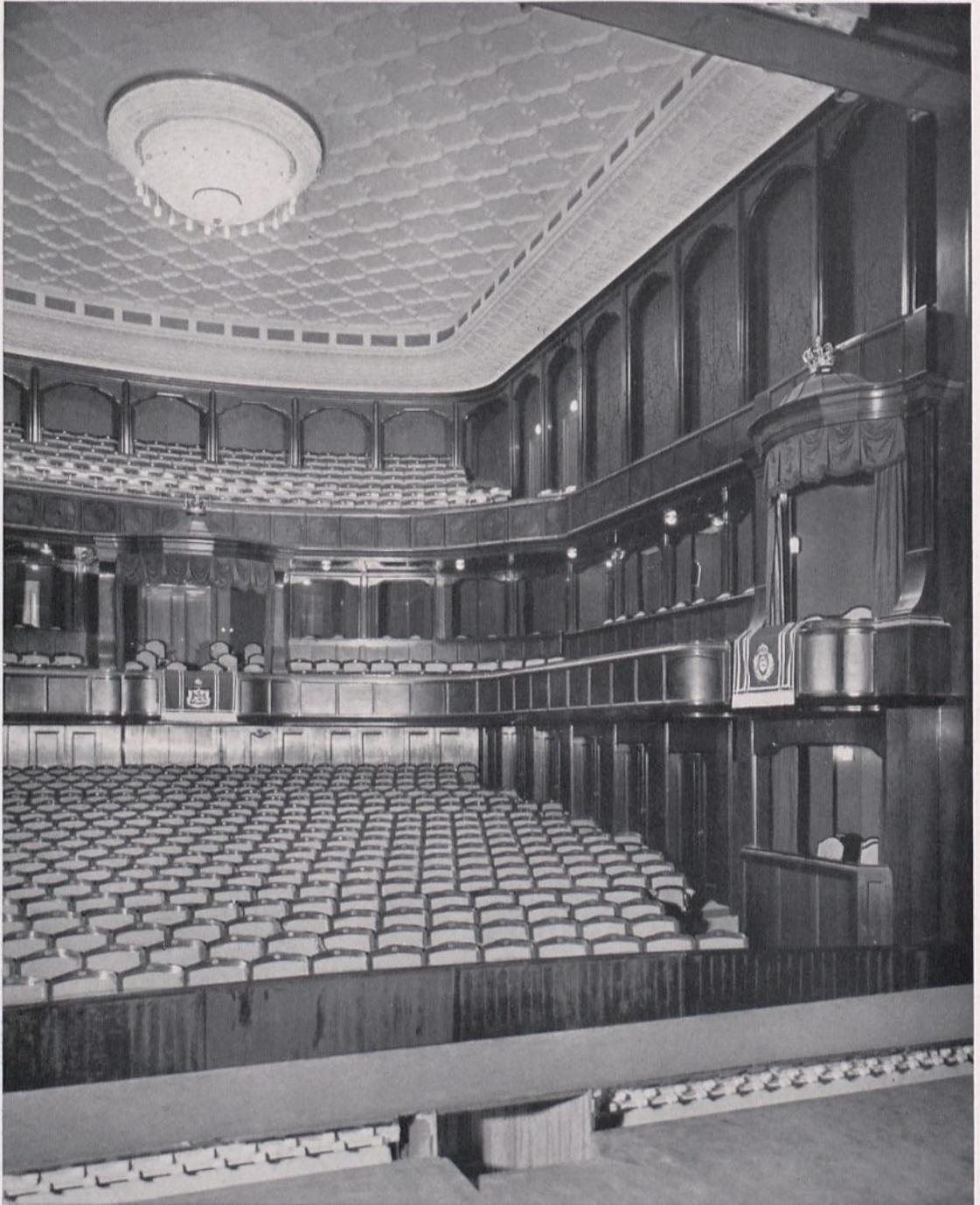
Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Großes Haus, Foyersaal



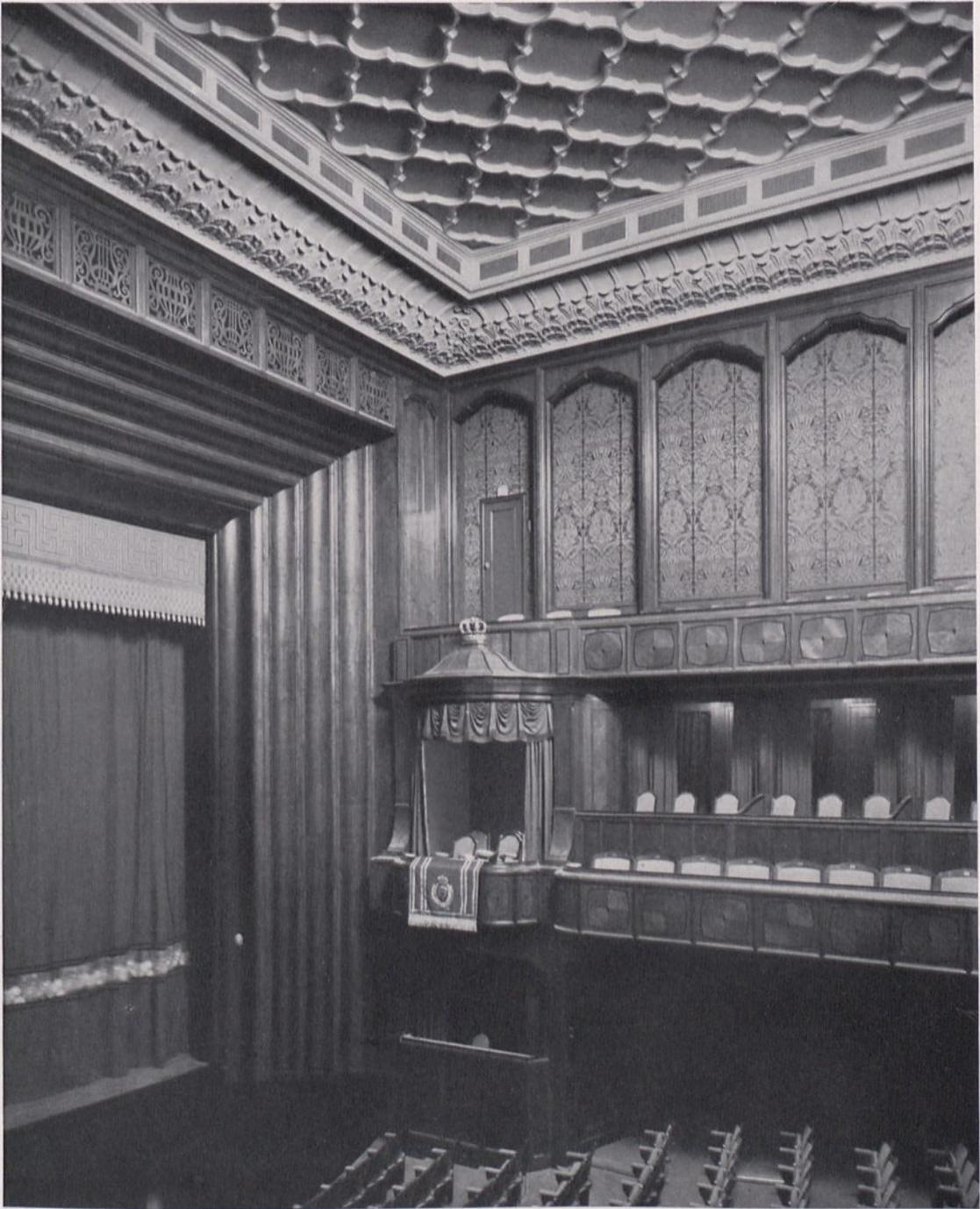
Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Großes Haus, Eingang zur Galaloge



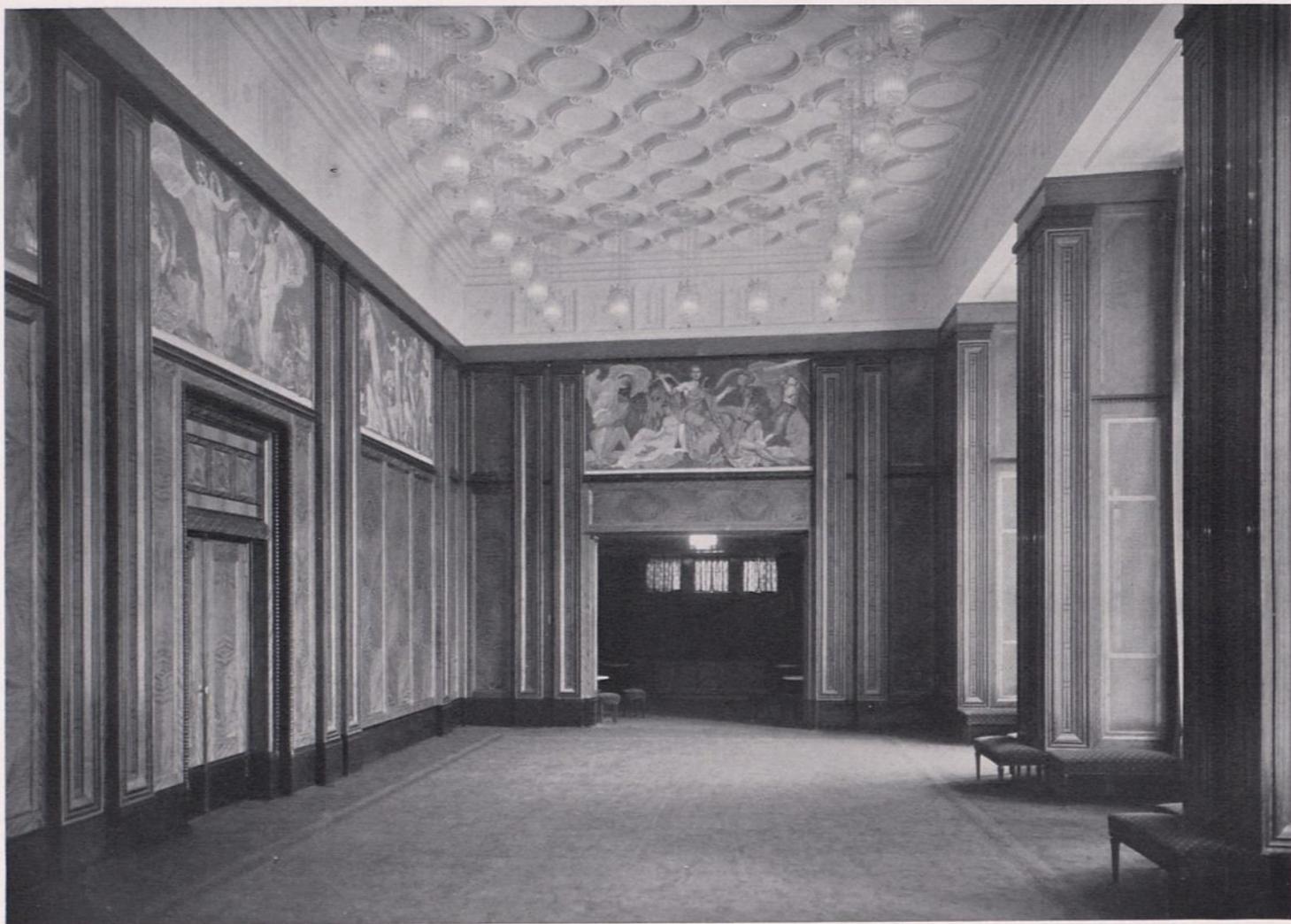
Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Kleines Haus, Zuschauerraum



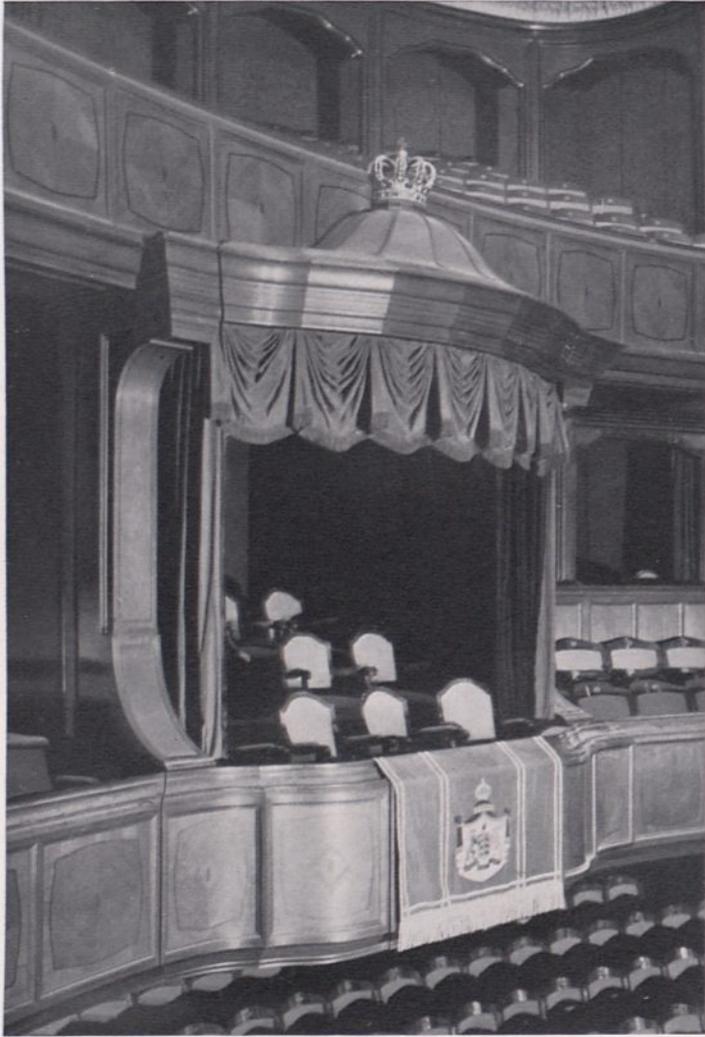
Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Kleines Haus, Zuschauerraum



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Kleines Haus, Foyersaal



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912



Kleines Haus, Zuschauerraum
Kgl. Mittelloge

Kgl. Seitenloge



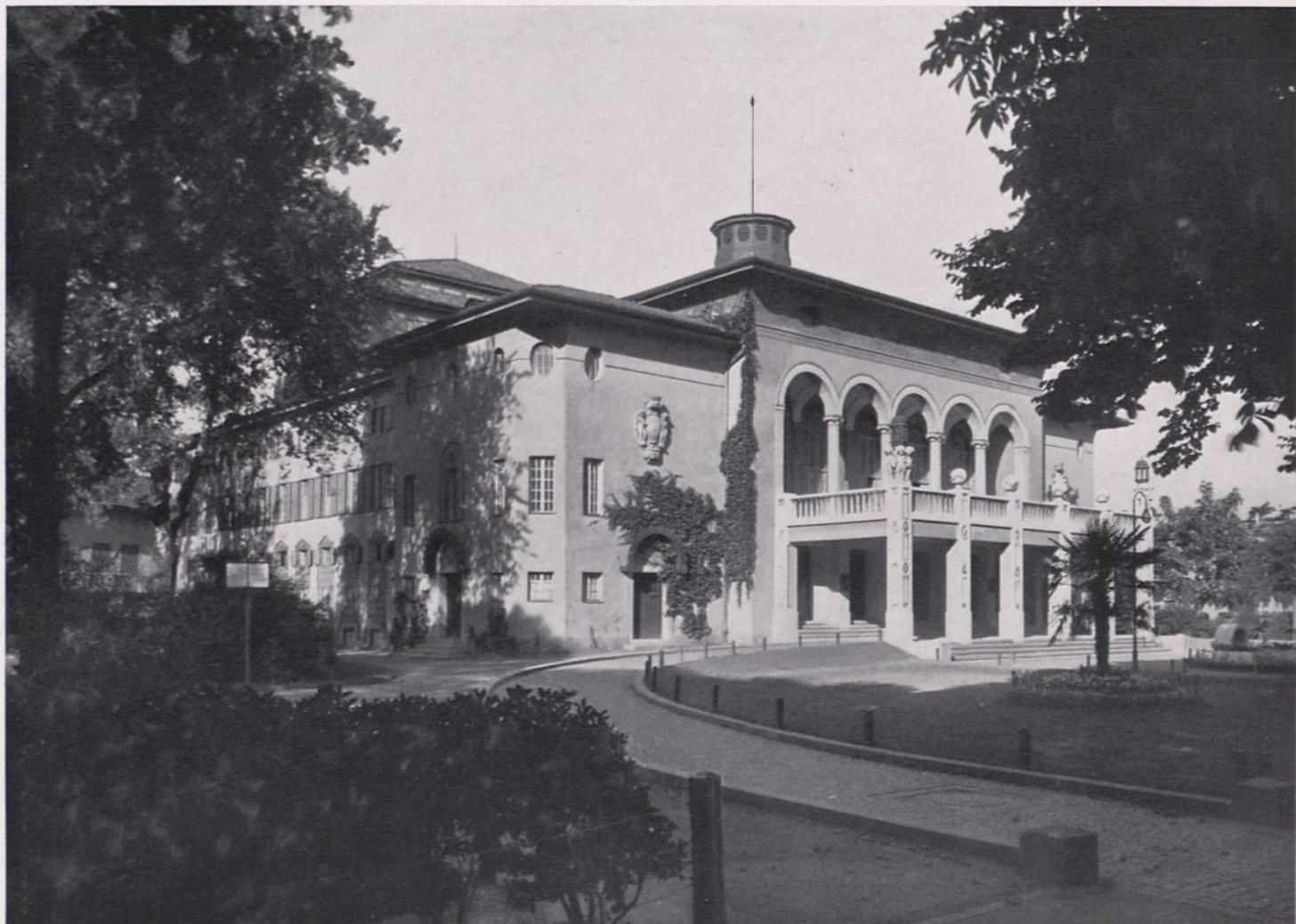
Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

Gaststätte im Verwaltungsgebäude



Kgl. Hoftheater Stuttgart, 1908—1912

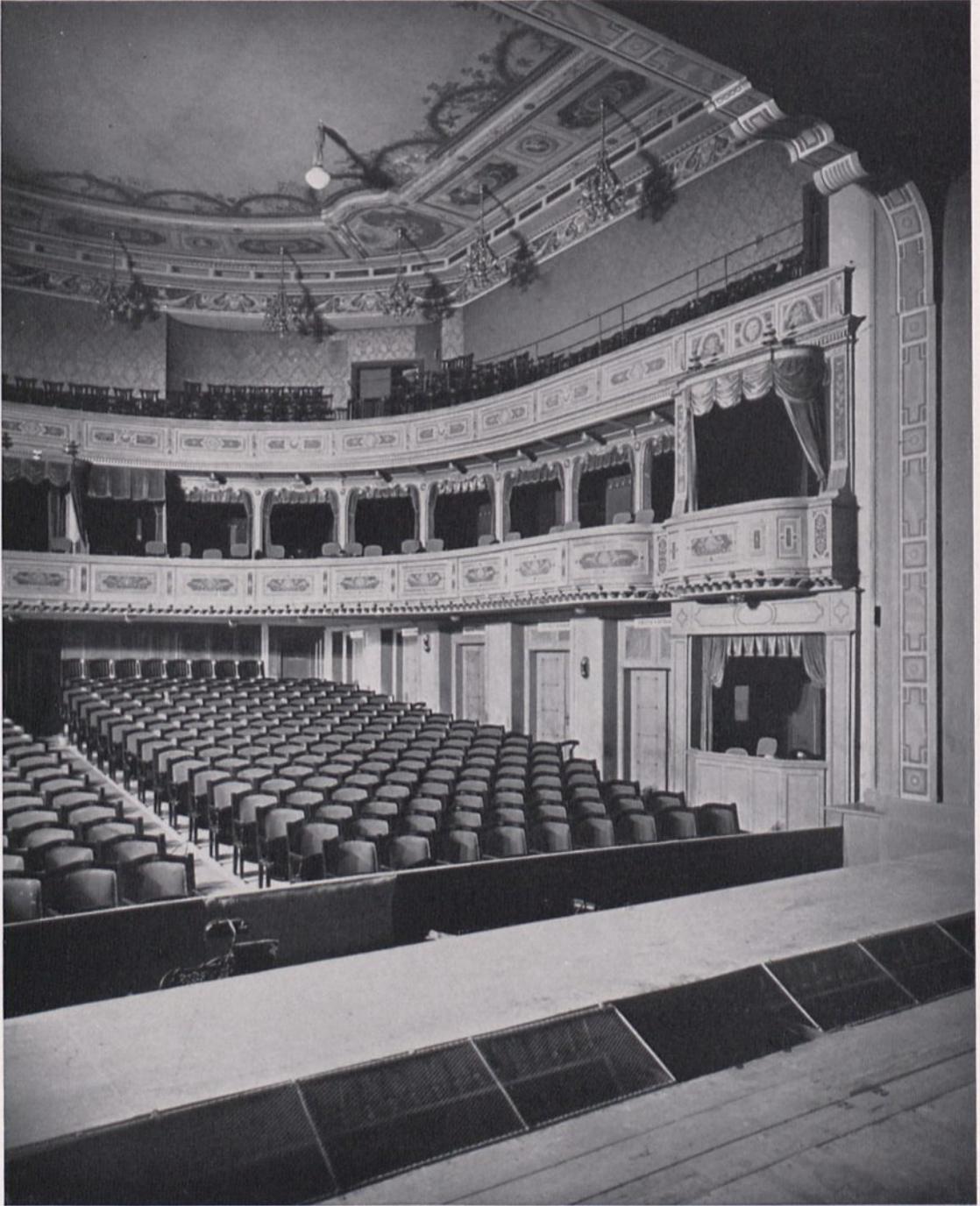
Gaststätte im Verwaltungsgebäude



Stadttheater Bozen, 1913—1915 und 1917—1918

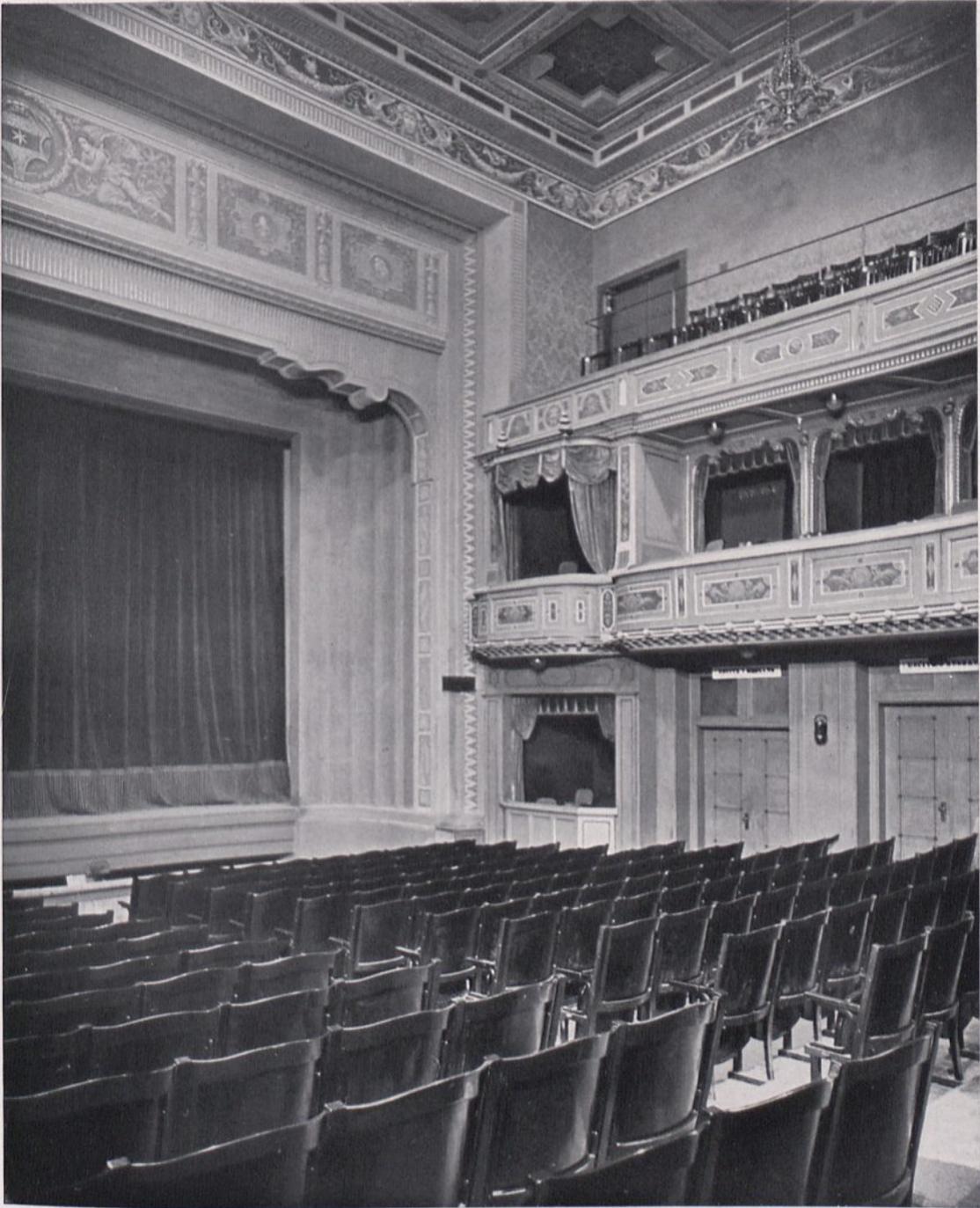


Stadttheater Bozen, 1913—1915 und 1917—1918



Stadttheater Bozen, 1913—1915 und 1917—1918

Zuschauerraum



Stadttheater Bozen, 1913—1915 und 1917—1918

Zuschauerraum

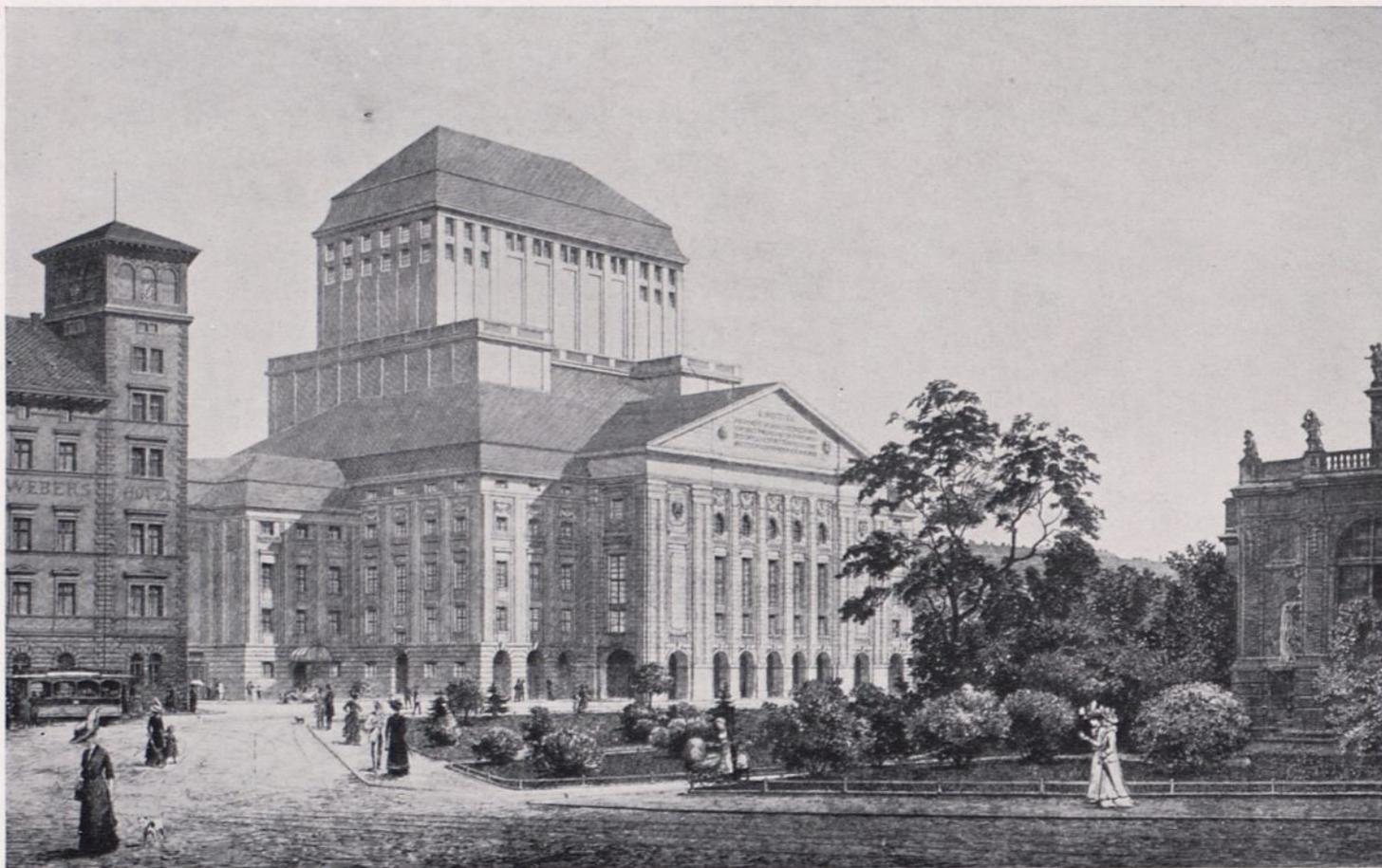


Landestheater Neustrelitz, 1926—1928



Landestheater Neustrelitz, 1926—1928

Zuschauerraum



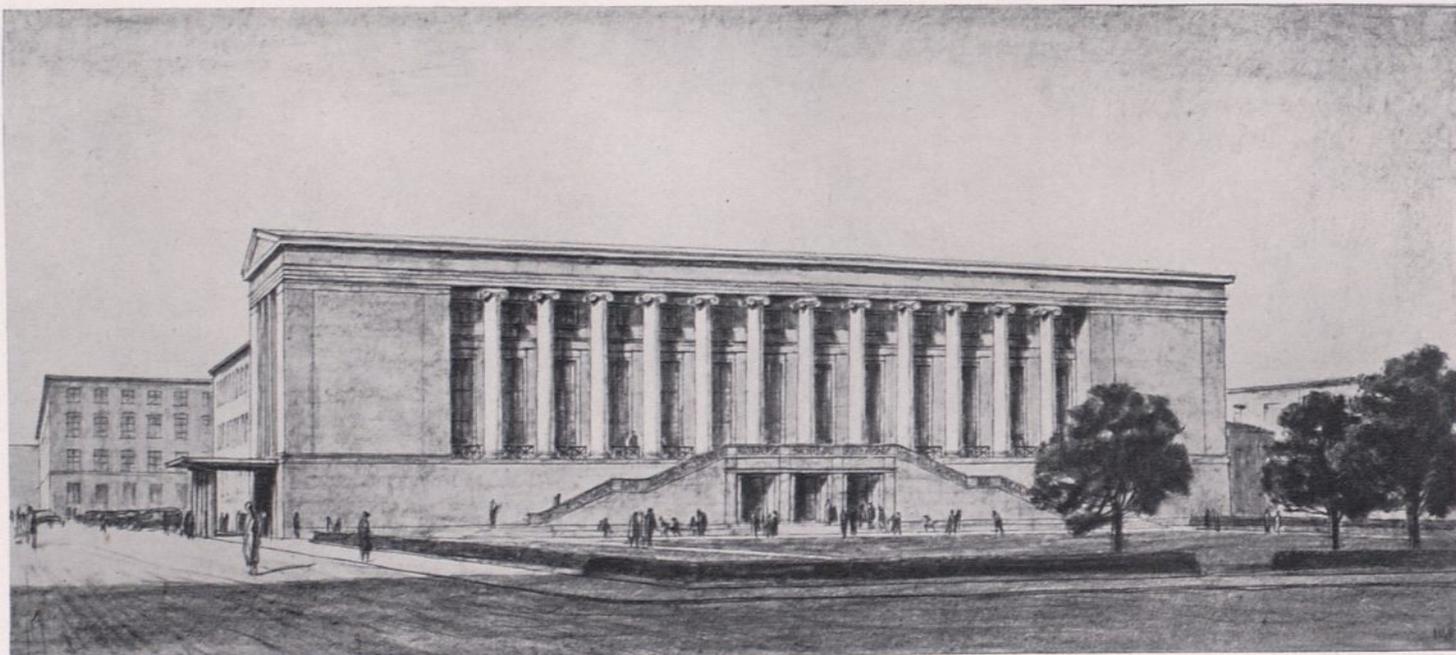
Kgl. Schauspielhaus Dresden, Konkurrenz 1910: III. Preis



Kgl. Opernhaus Berlin, Konkurrenz 1910: I. Preis



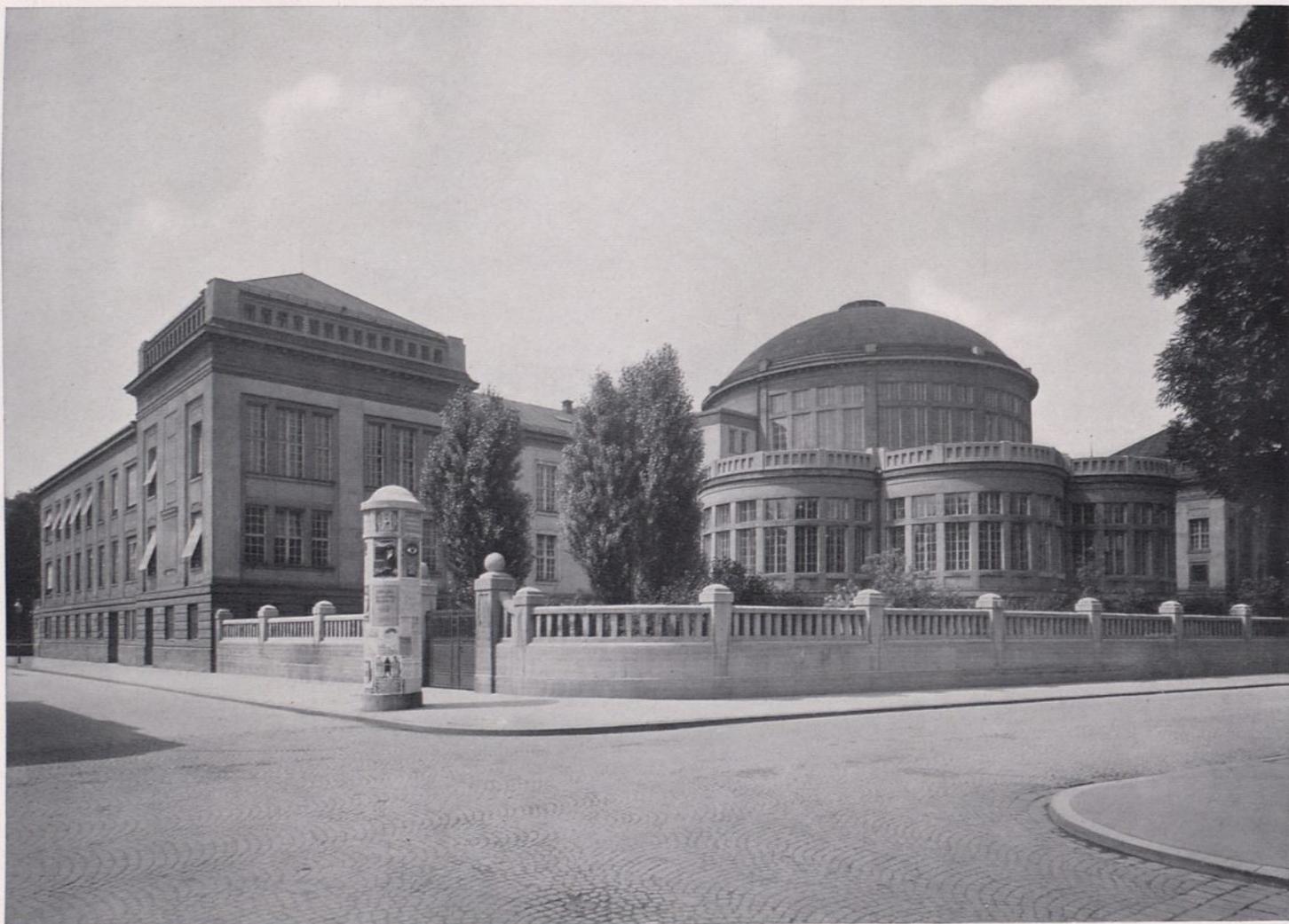
Stadttheater Krefeld, 1915 (nicht ausgeführt!)



Odeon Athen, 1931 (Vorentwurf)



UNIVERSITÄTSBAUTEN
KURHÄUSER U. A.



Anatomie München, Pettenkoferstraße, 1905—1908



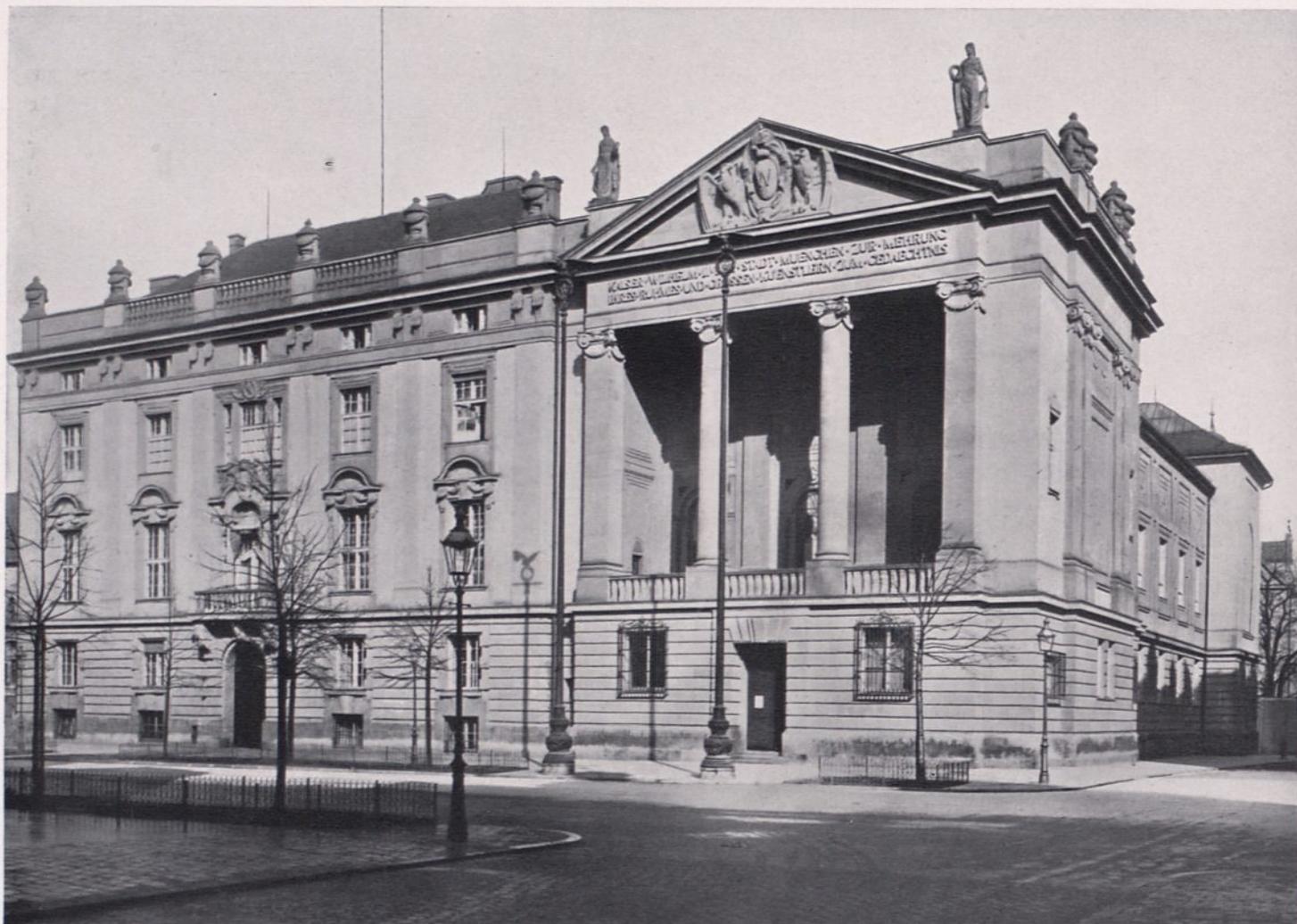
Anatomie München, Pettenkoferstraße, 1905—1908

Präpariersaal



Anatomie München, Pettenkoferstraße, 1905—1908

Eingangshalle



Kgl. Preußische Gesandtschaft und Schackgalerie München, 1908—1909



Kgl. Preußische Gesandtschaft und Schackgalerie München, 1908—1909

Eingangshalle



Kgl. Preußische Gesandtschaft und Schackgalerie München
1908—1909

Empfangssaal



Kgl. Preußische Gesandtschaft und Schackgalerie München
1908—1909

Lenbachsaal

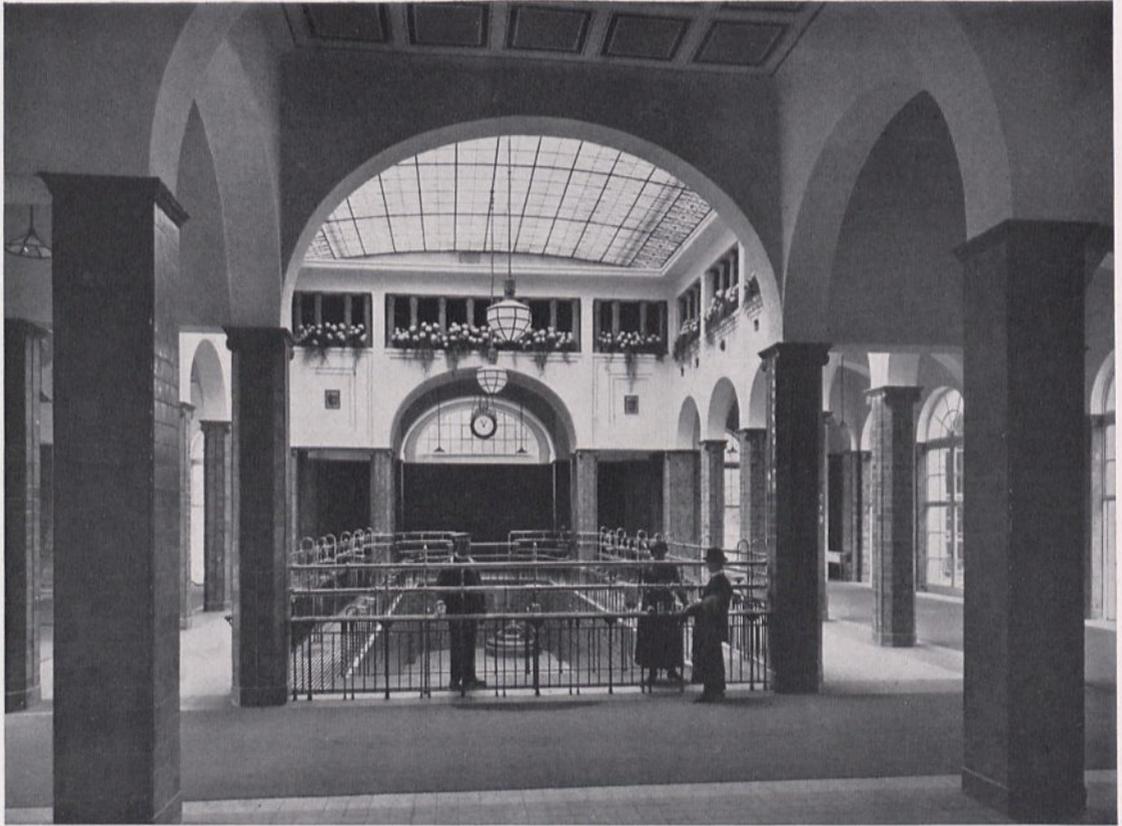


Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen, 1911—1915

Wandelhalle



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen, 1911—1913 Wandelhalle

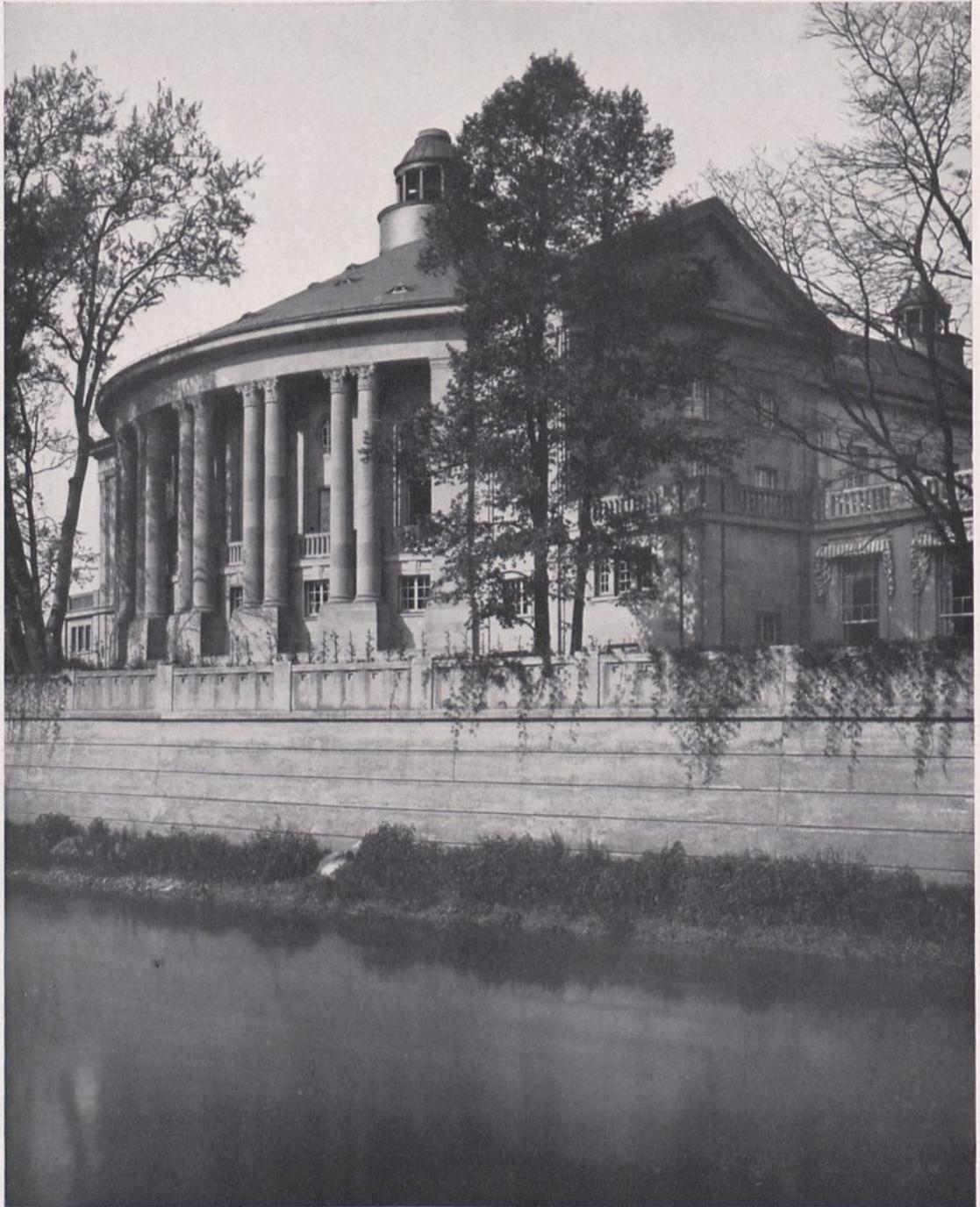


Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen Quellen- und Trinkhalle
1911—1913



Kgl. Kurgarten Bad Kissingen
1911—1913

Das drehbare Orchester der Wandelhalle



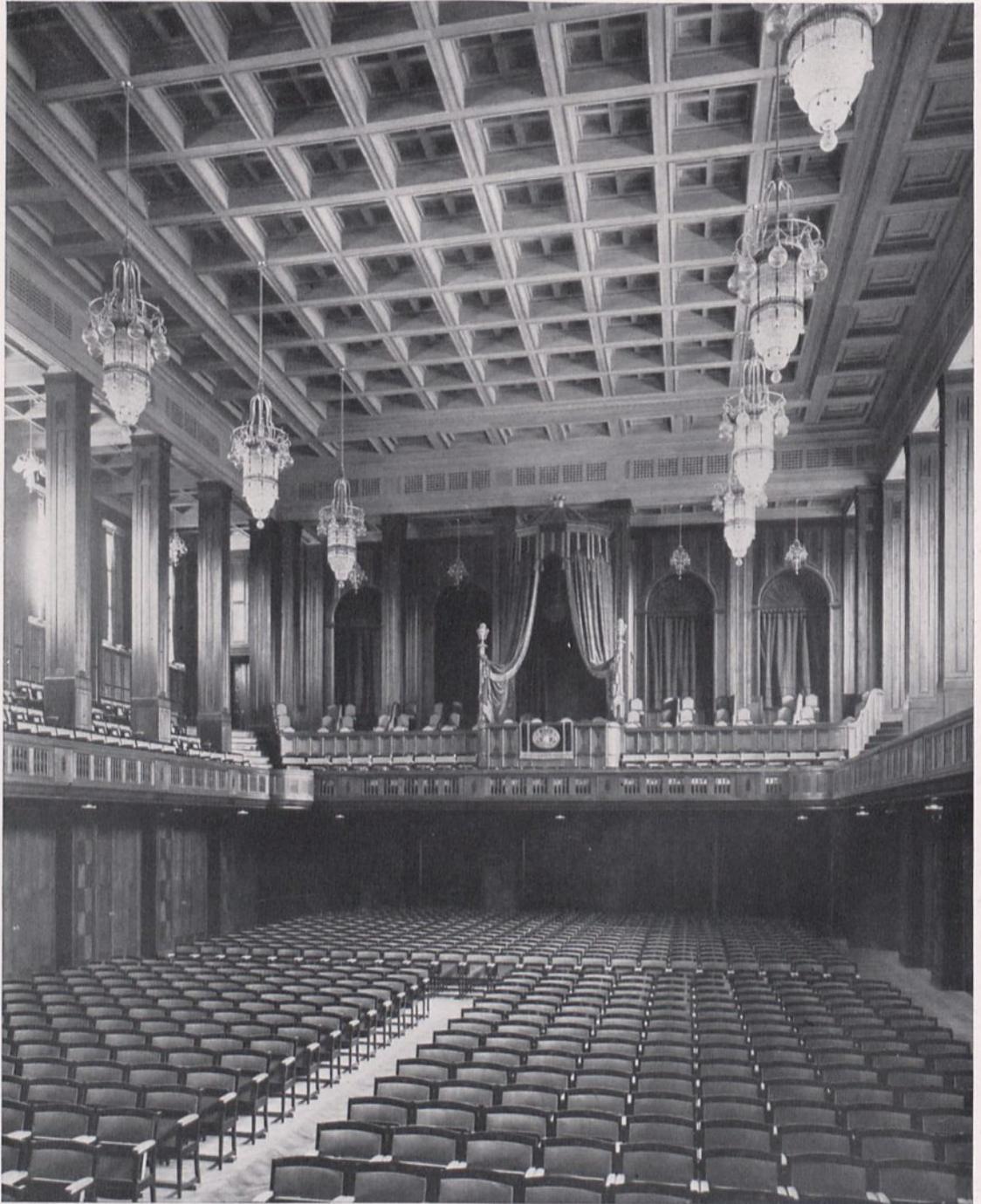
Kgl. Kurgarten Bad Kissingen
1911—1913

Regentenbau, Ansicht von der Saale



Kgl. Kurgarten Bad Kissingen
1911—1913

Regentenbau, Ansicht von der Saale



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen
1911—1913

Großer Konzertsaal



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen
1911—1913

Großer Konzertsaal



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissinger, 1911—1915

Regentenbau, Lesesaal



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen, 1911—1913

Regentenbau, Konversationsaal



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen Regentenbau, Gaststätte
1911—1913

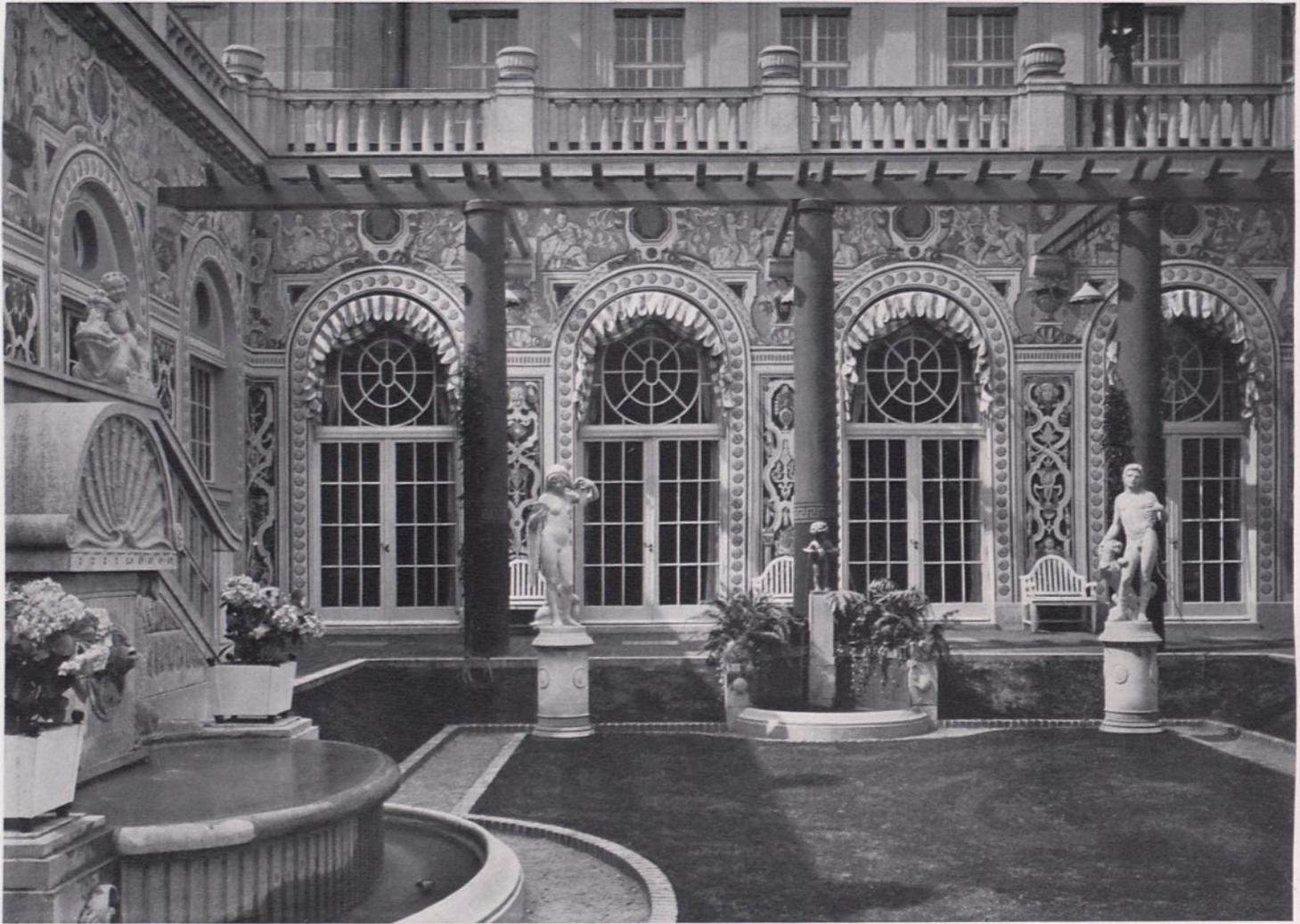


Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen. Regentenbau, Eingangshalle
1911—1915



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen, 1911—1915

Regentenbau, Schmuckhof



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen, 1911—1913

Regentenbau, Schmuckhof



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen, 1911—1913

Regentenbau, Musikzimmer



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen 1911—1915

Regentenbau, Spielsaal



Staatl. Neubauten im Kgl. Kurgarten Bad Kissingen, 1911—1913

Maxbrunnen



Staatl. Kurhausbad Bad Kissingen, 1926—1927



Staatl. Kurhausbad Bad Kissingen, 1926—1927

Kassenhalle



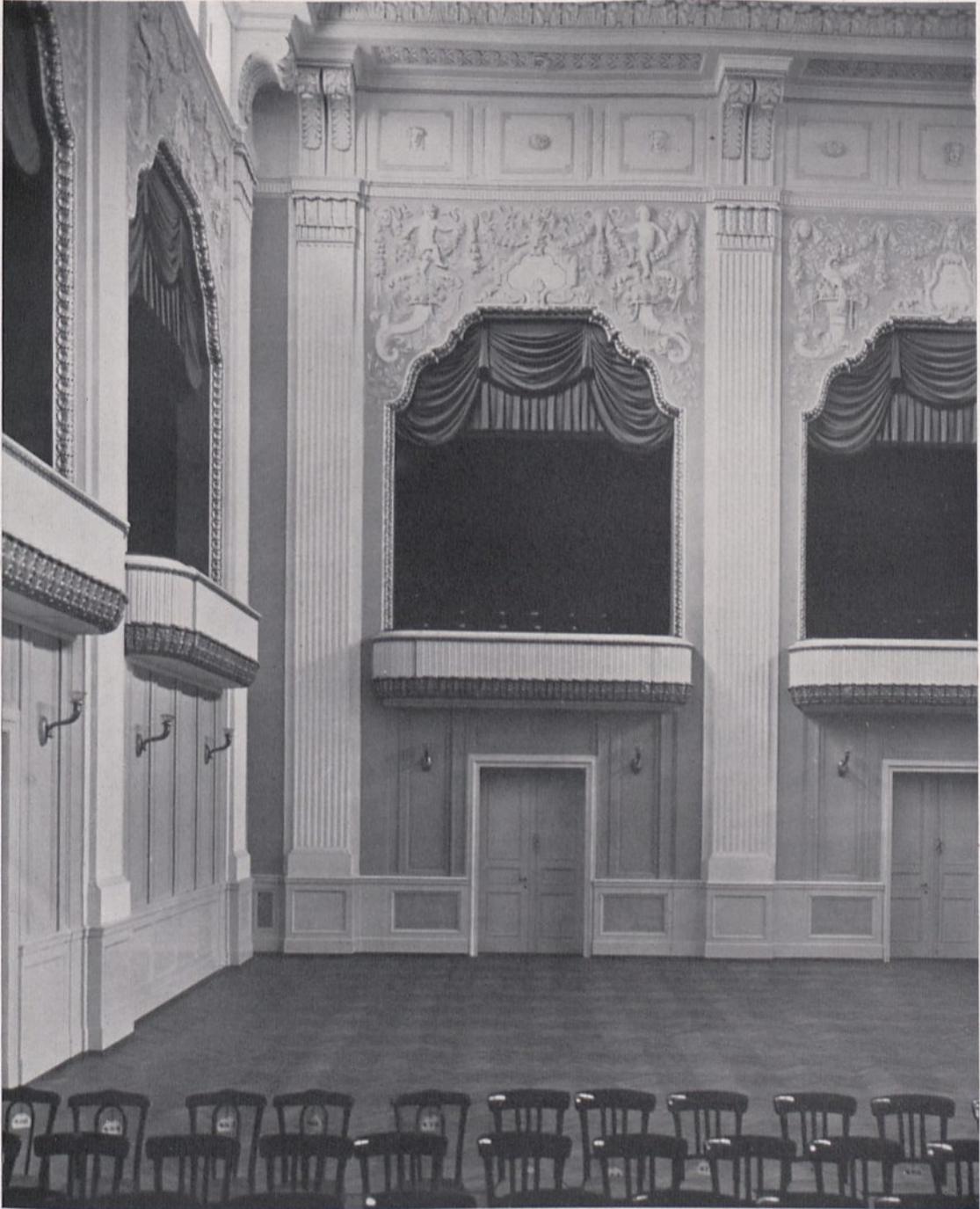
Staatl. Kurhausbad Bad Kissingen, 1926—1927

Kassenhalle



Münster i. Westf., Stadthalle
Rohbau 1915, Fertigstellung 1919—1920

Ansicht des Saales



Münster i. Westf., Stadthalle
Rohbau 1915, Fertigstellung 1919—1920

Ansicht des Saales



Kurhaus Bad Schachen, 1921—1922

Halle



Kurhaus Bad Schachen, 1924

Strandbad



Staatl.-Städt. Kurmittelhaus Bad Reichenhall, 1927—1928

Portikus



Staatl.-Städt. Kurmittelhaus Bad Reichenhall 1927—1928

Front an der Salzburger Straße



Staatl.-Städt. Kurmittelhaus Bad Reichenhall, 1927—1928

Front nach dem Kurgarten



Staatl.-Städt. Kurmittelhaus Bad Reichenhall, 1927—1928

Verbindungshalle



Staatl.-Städt. Kurmittelhaus Bad Reichenhall, 1927—1928

Kassenhalle



WOHNHÄUSER
GESCHÄFTSHÄUSER
GASTSTÄTTEN



Baugruppe Steinsdorfstraße, 1890—1891



Familienhaus Littmann, München, Linprunstraße, 1895



Landhaus Littmann, Prinz-Ludwigshöhe, 1900



Haus Lindenhof, München-Bogenhausen, 1902—1903 Ansicht von der Straße



Haus Lindenhof, München-Bogenhausen, 1902—1903

Ansicht vom Garten



Haus Lindenhof, München-Bogenhausen, 1902—1903

Empfangs- und Musiksalon



Haus Lindenhof, München-Bogenhausen, 1902—1903

Speisezimmer



Haus Lindenhof, München-Bogenhausen, 1902—1903

Herrnzimmer



Haus Lindenhof, München-Bogenhausen, 1902—1903

Herrnzimmer



Haus Pohl, Berlin, 1921—1922

Ansicht von der Straße



Haus Pohl, Berlin, 1921—1922

Ansicht vom Garten



Landhaus Pohl, München-Geiseltasteig, 1921—1922



Landhaus Littmann, Hofgut Bocksberg, 1924—1925

Ansicht vom Garten



Landhaus Littmann, Hofgut Bocksberg, 1924–1925

Bibliothek



Landhaus Littmann, Hofgut Bocksberg, 1924—1925

Speisezimmer



Café Orlando di Lasso, München, 1898—1899



Kgl. Hofbräuhaus München, 1896—1897



Kgl. Hofbräuhaus München, 1896—1897

Festsaal



Mathäser-Bierhallen München, 1899—1900

Festsaal



Geschäftshaus Franz Fischer & Sohn München, 1903



Münchner Neueste Nachrichten, 1904—1905

Verlagsgebäude



Kaufhaus Oberpollinger München, 1904—1905



Dresdner Bank München, 1906—1907



Dresdner Bank München, 1906—1907

Kassenhof



Discontogesellschaft München, Briennerstraße, 1922—1923



Discontogesellschaft München, 1922—1925

Eingangshalle



Discontogesellschaft München, 1922—1925

Kassenhof





BIBLIOTEKA GŁÓWNA

349185 L/1