

HAILA OCHS  
FRITZ KALDENBACH (1887-1918)



HAILA OCHS

# Fritz Kaldenbach (1887-1918)

*Ein Architekt muß Künstler sein mit Leidenschaft...*

Weimar 1995

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Ochs, Haila:**

Fritz Kaldenbach (1887 - 1918) : ein Architekt muss Künstler  
sein mit Leidenschaft ... / Haila Ochs. – Weimar : VDG, Verl.  
und Datenbank für Geisteswiss., 1995

Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1995

ISBN 3-929742-67-5

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 1995

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen  
Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas  
übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Umschlag Vorderseite: „Atelierhaus“, Perspektivische Ansicht, Photographie einer  
Tuschezeichnung (Original nicht mehr vorhanden),  
r. u. sig. u. dat.: Fritz Kaldenbach Hagen i./W. 1913

Satz: Zippy, Weimar

Gedruckt bei Advanced Laser Press, St. Ives/England

# INHALTSVERZEICHNIS

## TEIL I

VORWORT .....	9
1. EINFÜHRUNG .....	II
2. BIOGRAPHISCHES .....	19
3. DÜSSELDORF 1904 – 1911	
VOM KUNSTGEWERBE ZUR ARCHITEKTUR.....	29
3.1 Die Kunstgewerbeschule in Düsseldorf.....	30
3.2 Die Vereinigung »Ring« .....	35
3.3 Die Lehrer Fritz Kaldenbachs .....	39
3.4 Zusammenfassung .....	55
4. HAGEN 1911 – 1914	
IM ZENTRUM DER KUNST .....	59
4.1 Das Hagener Handfertigkeitsseminar .....	61
4.2 »Entwerfen nach System« – Die Theorie J.L.M. Lauweriks' ... ..	64
4.3 ... und ihr Einfluß auf Fritz Kaldenbach .....	74
4.4 Architektonische Entwürfe Fritz Kaldenbachs zwischen 1911 und 1914 .....	81
4.5 Zusammenfassung .....	96
5. BERLIN 1914	
ANSPRUCH UND WIRKLICHKEIT .....	99
5.1 Das Architekturbüro von Walter Gropius vor dem Ersten Weltkrieg .....	99
5.2 Die Mitarbeit Fritz Kaldenbachs im Büro Gropius .....	102
5.3 Zusammenfassung .....	107
6. AACHEN 1914	
FORMEXPERIMENTE .....	III
6.1 Drei Wohnhausentwürfe .....	III
6.2 Die Rezeption der Villenentwürfe nach dem Ersten Weltkrieg .....	126
6.3 Die Beurteilung der Entwürfe Kaldenbachs in der Literatur .....	143
6.4 Zusammenfassung .....	149

7. BERLIN 1915 – 1918	
INDUSTRIE-BAU-KUNST .....	151
7.1 Die Firma Breest & Co .....	152
7.2 Die Arbeit Fritz Kaldenbachs für Breest & Co .....	156
7.3 Zusammenfassung .....	183
8. SCHLUSSBEMERKUNG .....	187
9. LITERATURVERZEICHNIS .....	189

## TEIL II

1. DOKUMENTE UND BRIEFE IM NACHLASS FRITZ KALDENBACHS .....	215
2. DER ZEICHNERISCHE NACHLASS FRITZ KALDENBACHS .....	281
ANMERKUNGEN .....	317
ABBILDUNGEN .....	357

TEIL I

FRITZ KALDENBACH (1887–1918)  
LEBEN UND WERK





## VORWORT

„Kaldenbach ist Künstler, wie wenige, die heute bauen. Ich habe das Gefühl, als habe er ein Geheimnis der Steine gekannt.“ So charakterisierte Adolf Behne, der große Architekturkritiker, 1919 den Architekten Fritz Kaldenbach in der Einführung zur Ausstellung »Für unbekannte Architekten«.<sup>1</sup>

Ein wahrhaft *unbekannter Architekt* ist Kaldenbach bis heute geblieben. Denn noch etwas verbindet ihn mit seinem bedeutenden Verfechter: Wie Behne als Architektur- und Kunstkritiker, Publizist und Agitator in aller Munde ist und häufig zitiert wird, und doch eine umfassende Publikation über ihn noch fehlt, so ist Fritz Kaldenbach und einige seiner Zeichnungen in zahlreichen Zusammenhängen der Architekturgeschichte vertreten, ohne daß sein Leben und Werk je genauer erforscht worden wären.

Gründe für die Aufnahme Kaldenbachs in das Umfeld der großen Namen der Architekturhistoriographie der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gibt es verschiedene, sie ergeben sich in erster Linie aus den biographischen Verflechtungen mit den Vertretern der künstlerischen Avantgarde: Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule unter Peter Behrens, Schüler und später Mitarbeiter des Architekten J.L.M. Lauweriks, Lehrer am Staatlichen Handfertigkeitseminar in Hagen, Mitarbeiter im Büro von Walter Gropius und Adolf Meyer, Leiter des Baubüros der Berliner Stahlbaufirma Breest & Co., Kontakt zum Hagener Kreis um Karl Ernst Osthaus und Mitgliedschaft beim Deutschen Werkbund sind Stationen seines Lebens. Nach Kaldenbachs Tod wurden einige seiner Entwürfe in Ausstellungen des Arbeitsrates für Kunst gezeigt und von Bruno Taut in seiner Zeitschrift »Frühlicht« veröffentlicht.

Diese interessanten Zusammenhänge bedürfen der Aufarbeitung. Darüber hinaus ist es notwendig, die Bedeutung Kaldenbachs und seiner Architektur zu untersuchen, da bisher nur wenige Arbeiten aus seinem Nachlaß überhaupt bekannt sind, geschweige denn analysiert wurden. Die Einschätzung Behnes, der nach dem frühen Tod Fritz Kaldenbachs immer wieder seine Bedeutung betont hat, ist selten zur Kenntnis genommen worden. Die Frage nach der Künstlerschaft eines

Architekten, der selbst forderte, „ein Architekt muß Künstler sein mit Leidenschaft“, ging in der Funktionalismusdebatte unter.

1887 geboren und 1918 im Alter von 31 Jahren gestorben, hat Fritz Kaldenbach nur einen seiner architektonischen Entwürfe zur Ausführung bringen können. Die erhaltenen Zeichnungen und Pläne lassen es jedoch lohnend erscheinen, sich diesem Künstler zu nähern und die sichtbaren Ansätze seiner Vorstellungen von Architektur zu untersuchen. Der Nachlaß Fritz Kaldenbachs, insbesondere seine Briefe, sind wichtige Quellen für die Architekturgeschichte. Nicht nur seine persönlichen Vorstellungen, die zugleich den Zeitgeist widerspiegeln, sondern auch Fakten und Meinungen über Zeitgenossen geben neue Einblicke in manche Zusammenhänge. Der zeichnerische Nachlaß umfaßt insgesamt 247 Blätter, die sich zum Teil im Hagener Karl-Ernst-Osthaus-Archiv und zum Teil im Besitz der Tochter Kaldenbachs, Elfriede Kraft, befinden. In Museen in München, Krefeld und Berlin werden einzelne Arbeiten aufbewahrt.

Elfriede Kraft, die mir nicht nur die Zeichnungen, sondern auch den gesamten persönlichen Nachlaß ihres Vaters zur Verfügung gestellt hat, möchte ich an erster Stelle danken. Ohne ihr Interesse, ihre freundliche Unterstützung und Hilfsbereitschaft wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Daß sich aus unserem gemeinsamen Erforschen des Lebens Fritz Kaldenbachs – Elfriede Kraft wurde fünf Monate nach dem Tode ihres Vaters geboren – ein freundschaftliches Verhältnis entwickelt hat, war mir Freude und Ansporn zugleich.

Darüber hinaus gilt mein Dank vielen Menschen für ihre Unterstützung und Gesprächsbereitschaft, von denen ich Annemarie Jaeggi, Peter Stressig und Nic. Tummers hervorheben möchte. Ebenso danke ich den Mitarbeitern von Bibliotheken und Archiven in Berlin, Hagen, Krefeld, München und Bonn, insbesondere Frau Funk-Jones(†) vom Hagener Karl-Ernst-Osthaus-Archiv für ihr Entgegenkommen. Meinem Doktorvater Prof. Tilmann Buddensieg möchte ich für das Interesse und die Ermutigung danken, mit denen er diese Arbeit begleitet hat, sowie für alle Anregungen, die ich in seinen Seminaren und Vorlesungen erhalten habe. Meinen Berliner und Bonner Freunden, ganz besonders Lioba Theis und Bernhard Kohlenbach, danke ich dafür, daß sie mich im Laufe der Jahre auf unterschiedliche Weise unterstützt haben.

## I. EINFÜHRUNG

»Vom Jugendstil zum Bauhaus« ist das häufig gebrauchte Schlagwort für die Zeit des Übergangs zur modernen Architektur. Es bestimmt sowohl den zeitlichen Rahmen als auch die stilistische Entwicklung dieser Epoche. Die Generation der Architekten, die an diesem Prozeß beteiligt waren, wurde in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts geboren und hatte in der Regel eine künstlerische Ausbildung. Zu ihnen gehörten Walter Gropius, die Brüder Taut und Luckhardt, Ludwig Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun, Hugo Häring und viele andere. Geprägt von den Reformbestrebungen der Jahrhundertwende konnten sie an die ersten Versuche ihrer Lehrer, wie Peter Behrens, H.P. Berlage, Otto Wagner oder J.L.M. Lauweriks, anknüpfen und entscheidend zu den Veränderungen in der Architektur beitragen. Für die Lösung der Probleme im Zeitalter von Industrie und Technik schien ihnen eine Abkehr von der historischen Stilarchitektur und die Schaffung angemessener Formen für zeitgemäße Aufgaben notwendig zu sein. Der eigentliche Durchbruch kam erst nach 1918, aber schon vor dem Ersten Weltkrieg hatten junge Architekten neue Möglichkeiten ausprobiert. Zu ihnen gehörte Fritz Kaldenbach, der durch seinen frühen Tod daran gehindert wurde, am Neuanfang nach 1918 mitzuwirken. Sein Werk, das von hoher künstlerischer Potenz und dem Wunsch zeugt, am Erschaffen einer neuen Baukunst beteiligt zu sein, dokumentiert diesen Prozeß in der Phase des Umbruchs und hat sicher einen Teil dazu beigetragen.

Die Lebensdaten Fritz Kaldenbachs (1887-1918) sind nahezu identisch mit der »Wilhelminischen Ära« in Deutschland. Die Regierungszeit Wilhelms II. (1888-1918) war geprägt von wirtschaftlichem Aufschwung infolge einer sich rasch ausweitenden Industrialisierung. Seit dem Sieg im deutsch-französischen Krieg und der Gründung des Reiches (1871) hatte Deutschland sich unter der Politik Bismarcks zu einer der führenden europäischen Großmächte entwickelt.<sup>1</sup> Der Kaiser herrschte in beinahe absolutistischer Form mit einer Vorliebe für Prunk und militärischen Pomp. Das Militär genoß auch in der Gesellschaft ein großes Ansehen und prägte Leben und Umgangsformen, wie über-

haupt der Kaiser und sein Lebensstil zugleich Vorbild und Spiegel der bürgerlichen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts waren.<sup>2</sup>

Die Kunst in dieser Epoche, die vom Kaiser gefordert und gefördert wurde, folgte dem Anspruch nach Verherrlichung seiner Person und der Macht des Deutschen Reiches.<sup>3</sup> Ein eklektischer Historismus mit überladenen Fassaden und maßlose Monumentalbauten zeichneten die Architektur aus. Private und öffentliche Bauten imitierten je nach Bedarf alle Epochen – von der Gotik bis zum Barock. Technische Neuerungen in der Bauausführung, wie Stahl- und Stahlbetonkonstruktionen, wurden hinter Stuckfassaden versteckt. Sezessionistische Strömungen in der Kunst wurden zwar nicht gewaltsam unterdrückt, jedoch grundlegend abgelehnt. Da Wilhelm II. sich selbst als Sachwalter der Kunst ansah, wertete er alles, was seinen eigenen Vorstellungen widersprach, ab und verhöhnte die modernen Bewegungen als „Rinnsteinkunst“.<sup>4</sup> Gerade der starke Kontrast zwischen offizieller Kunst und fortschrittlichen Bestrebungen förderte die Radikalität, mit der der Umbruch stattfand, gerade die Ignoranz des Kaisers rief den Protest der Künstler und Intellektuellen hervor.

Der Jugendstil stellte um die Jahrhundertwende den ersten Versuch dar, den Historismus zu überwinden. Der auf der Grundlage der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung entstandene Wunsch nach neuen Wegen in Richtung auf eine ehrlichere und qualitätvollere Gestaltung brachte zwar veränderte Formen und solidere Materialien, blieb aber auf die Oberfläche, auf die Dekoration und vor allem auf die alte Funktion von Kunst beschränkt. Eine wirklich zeitgemäße Kunstform konnte er nicht schaffen. Besonders in der Architektur gab es große Leistungen und Neuerungen nur von ganz wenigen Künstlern, alles andere blieb »Fassadenkunst« wie im Historismus – nur mit anderen, neuen Formen.<sup>5</sup>

Das Verdienst des Jugendstils war jedoch die Überwindung der Stilimitation und die Entwicklung eines Künstlertypus, der durch die ganzheitliche Gestaltung aller Lebenszusammenhänge zu einer Reform der Architektur und des Kunstgewerbes beitrug. Die Erkenntnis aufgeschlossener Industrieller, daß eine Steigerung des Absatzes nur über Qualität und gute Gestaltung zu erreichen sei, führte 1907 zur Gründung des »Deutschen Werkbundes« (DWB).<sup>6</sup> Gemeinsame Ideale von Qualität, Materialgerechtigkeit, Funktionalität, sachlicher Gestaltung und angemessenen Preisen verband von Anfang an die

Interessen der Industrie mit denen fortschrittlicher Künstler und Architekten. Fritz Schumacher sagte 1907 in der Gründungsrede: „Die Freude an der Arbeit müssen wir wiedergewinnen, das ist gleichbedeutend mit einer Steigerung der Qualität. Und so ist die Kunst nicht nur ästhetische, sondern zugleich eine sittliche Kraft, beides zusammen aber führt in letzter Linie zur wichtigsten der Kräfte: der wirtschaftlichen Kraft.“<sup>7</sup> Zusammen mit dem nationalistischen Aspekt, daß nur auf diesem Wege Deutschland zum Führer des Weltmarktes werden könne, konnten sich die Ziele des DWB verbreiten und Zugang auch in eher konservative Kreise finden. Ergebnisse waren die Reform der künstlerischen Ausbildung, große Ausstellungen, die auch eine breite Öffentlichkeit erreichten, ebenso wie der wachsende Einfluß von fortschrittlich gesinnten Kräften und das Eindringen künstlerischer Gestaltung in Bereiche, die bis dahin ohne diese auszukommen glaubten, wie zum Beispiel der Industriebau.<sup>8</sup>

Die Künstler, die sich im Werkbund zusammenschlossen, hatten gemeinsame Ziele: die Erneuerung der Kunst, die Befreiung von den Fesseln des Historismus, die Steigerung der Qualität, die Ablehnung der offiziellen Staatskunst. Die Wege zum Ziel konnten durchaus verschieden sein, aber unter dieser gemeinsamen Flagge konnten so unterschiedliche Künstler wie Henry van de Velde, Bruno Taut, Richard Riemerschmid, Walter Gropius, Peter Behrens, Hermann Muthesius u.v.a zusammenfinden.

Nicht der Deutsche Werkbund als Institution, sondern das Gedankengut, das von ihm ausging, bereitete den Boden, auf dem sich eine Richtung der Architektur und des Kunstgewerbes entwickeln konnte, die sich von den traditionellen Wegen entfernte. Wichtigster Aspekt war für die Architekten die Zusammenarbeit mit der Industrie. Die Künstler entdeckten hier ein neues Betätigungsfeld, auf dem sie ihre Ideale einer Kunst für das ganze Volk verwirklichen konnten. Die Industriellen wiederum merkten, wie sehr der Einsatz eines Künstlers ihren Umsatz steigern konnte. Klassisches, immer wieder zitiertes Beispiel ist die Arbeit Peter Behrens' für die AEG.<sup>9</sup> Auch boten die Fabrikbauten die Möglichkeit, in einer Bauaufgabe, für die es keine Tradition gab, neue Wege zu beschreiten: „Gerade der völlig neue Charakter der Industriebauten muß die lebendige Phantasie der Künstler reizen, denn keine überlieferte Form fällt ihr hemmend in die Zügel.“<sup>10</sup>

Zum Einhalten in dieser Vorwärtsbewegung zwang der Erste Weltkrieg und der Zusammenbruch danach. Aber in diesem Absturz des deutschen Höhenfluges sahen einige Künstler auch die Chance zur völligen Erneuerung der Gesellschaft und der Kunst. Nach der Novemberrevolution von 1918 formierte sich in Berlin eine Gruppe von Künstlern nach dem Vorbild der Arbeiter- und Soldatenräte zum »Arbeitsrat für Kunst«.<sup>11</sup> Initiatoren und Wortführer waren Bruno Taut, Walter Gropius und Adolf Behne; alle drei und viele andere Mitstreiter waren Mitglieder des Deutschen Werkbundes. Ziel des Arbeitsrates war die Erneuerung der Kunst als Mittel zur Verbesserung der Gesellschaft. Der Weg dahin verlief zunächst über phantastische Architekturvisionen, wie sie vor allem Bruno Taut und die Mitglieder der »Gläsernen Kette« aufzeichneten.<sup>12</sup> Gigantische Glasbauten und kristallene Städte versinnbildlichten in einer expressiven Sprache die Abkehr von allen Traditionen und die völlige Neuorientierung. Pragmatischer waren die Forderungen nach einer Erneuerung des Handwerks und der Vereinigung aller Künste „unter den Flügeln einer großen Baukunst“<sup>13</sup>, die Walter Gropius einige Monate später sowohl im Flugblatt der Ausstellung »Für unbekannte Architekten«<sup>14</sup> als auch im etwa gleichzeitig veröffentlichten ersten Bauhaus-Manifest<sup>15</sup> besonders hervorhob. Hier werden die Wurzeln des frühen Bauhauses im Expressionismus deutlich.<sup>16</sup>

Mit der allmählichen Konsolidierung der Weimarer Republik kehrten die Utopisten auf den Boden der Realität zurück und entwickelten in den Zwanziger Jahren neue Bauformen für die neuen Bedürfnisse der Gesellschaft. Der Wunsch nach einer antimonarchistischen und antinationalistischen Architektur auf der Grundlage der sich ausweitenden Industrialisierung des Bauprozesses führte die Avantgarde zum »Neuen Bauen«, das sich neben der traditionellen Baukunst einen Platz eroberte.<sup>17</sup>

In diese nur grob skizzierte Entwicklung der Architektur in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts soll der Architekt Fritz Kaldenbach eingeordnet werden. Deshalb werden nach einem biographischen Überblick die Stationen seines Lebens jeweils in den größeren Zusammenhang seines Umfeldes gestellt. So steht im ersten Kapitel über Kaldenbachs Studium an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule die Frage nach der Bedeutung der Schule unter der Leitung von Peter Behrens im Hintergrund, genauso wie im Kapitel über die

Hagener Jahre die Beziehung Fritz Kaldenbachs zur Theorie seines Lehrers J.L.M. Lauweriks eine bedeutende Rolle spielt. Die Mitarbeit im Büro Gropius/ Meyer, das 1914 zu den bedeutendsten Architekturbüros in Deutschland zählte, stellte für Kaldenbach einen wichtigen Kontakt zur künstlerischen Avantgarde in dieser Zeit her. Im Kapitel über die bekanntesten architektonischen Entwürfe Kaldenbachs ist der Zusammenhang zwischen ihrer Entstehung im Herbst 1914 und ihrer Wirkung nach seinem Tode ein wesentlicher Aspekt. Die letzte Station seines Lebens, Kaldenbachs Arbeit bei der Berliner Stahlbaufirma Breest & Co., beleuchtet die wachsende Bedeutung des Industriebaus und gibt ein Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen einem Künstler und einem Unternehmen, wie es der Deutsche Werkbund angestrebt hatte.

In der Literatur ist Fritz Kaldenbach bisher noch nicht umfassend gewürdigt worden. Kurzbiographien und Hinweise sind in der allgemeinen Literatur zur Architektur des 20. Jahrhunderts zwar vorhanden, eine ausführlichere Zusammenstellung seiner Lebensdaten erfolgte aber erst 1968 in einer Arbeit über den niederländischen Architekten J.L.M. Lauweriks, in der Nic.Tummers dem Lauweriks-Schüler Kaldenbach ein eigenes Kapitel widmete.<sup>18</sup> Etwa gleichzeitig mit der deutschen Ausgabe von Tummers' Buch erschien die Biographie des Hagener Kunstförderers Karl Ernst Osthaus, in der Peter Stressig ebenfalls in einem eigenem Kapitel Fritz Kaldenbachs Rolle im Kreis um Osthaus untersuchte.<sup>19</sup> Im Hagener Katalog der Ausstellung »Der Westdeutsche Impuls« von 1984 faßte Tummers die Ergebnisse seiner früheren Arbeit noch einmal zusammen.<sup>20</sup>

Sowohl Nic. Tummers als auch Peter Stressig haben ihre Informationen und das Material über Fritz Kaldenbach von dessen Ehefrau Erna Kaldenbach-Voswinckel erhalten.<sup>21</sup> Auch wenn viele Daten und Fakten zum Teil ungenau und nicht belegt sind, kommt diesen beiden Arbeiten doch das Verdienst zu, Kaldenbach zuerst bekannt gemacht und Interesse für ihn geweckt zu haben. Alle späteren Autoren übernahmen mehr oder weniger wörtlich die Angaben von Tummers und Stressig. Das bedeutet, daß auch neuere Literatur auf dem Stand von 1971/72 ist.

Zu Lebzeiten Fritz Kaldenbachs wurde außer zwei Möbelentwürfen – Sessel für die »Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung« in Dres-

den 1906<sup>22</sup> –, die im offiziellen Katalog der Ausstellung abgebildet sind, nichts über ihn oder seine Arbeiten veröffentlicht. Erst nach seinem Tod, als seine Villenentwürfe in den Ausstellungen »Für unbekannte Architekten« und »Neues Bauen« gezeigt wurden, die der Arbeitsrat für Kunst 1919/20 veranstaltete, erschienen Artikel von Bruno Taut und Adolf Behne, in denen die Bedeutung Fritz Kaldenbachs hervorgehoben wurde.<sup>23</sup> Bruno Taut veröffentlichte – ebenfalls 1920 – die Landhausentwürfe in seiner Zeitschrift »Frühlicht« zusammen mit Auszügen aus Briefen Kaldenbachs.<sup>24</sup>

Auch Kaldenbachs Bau der Mühlenfabrik Seck in Dresden für die Firma Breest & Co. wurde erst nach 1918 publiziert, und zwar zunächst in Fachblättern für Industriebau, in denen sein Name nur beiläufig oder gar nicht erwähnt wurde.<sup>25</sup> Adolf Behne dagegen zeigte in seinem Buch »Der moderne Zweckbau« die Fabrik als Entwurf Fritz Kaldenbachs und erwähnte ihn mehrmals im Text.<sup>26</sup> Walter Gropius hatte die Dresdener Mühlenfabrik für sein Buch »Internationale Architektur« vorgesehen, druckte sie jedoch letztlich nicht ab.<sup>27</sup>

Adolf Behne, der sich am häufigsten und deutlichsten für Fritz Kaldenbach eingesetzt und immer wieder den Verlust durch dessen frühen Tod beklagt hatte, betonte noch 1923 in einem Artikel über deutsche Baukunst in der holländischen Zeitschrift »Bouwkundig Weekblad« Kaldenbachs Bedeutung und den – seiner Meinung nach – unbestrittenen Einfluß auf die moderne Architektur.<sup>28</sup>

1926 wurde Fritz Kaldenbach ins Künstler-Lexikon von Thieme/Becker aufgenommen, die Angaben sind jedoch lückenhaft und teilweise falsch.<sup>29</sup> Im »Lexikon der Kunst« von 1968 dagegen gibt es unter dem Stichwort 'Fritz Kaldenbach' einige wenige, aber richtige Angaben und einen Querverweis auf das Stichwort 'Industriebau', in dem er zu den „Vertretern einer sachlich orientierten Architektur“ gezählt wird.<sup>30</sup>

Mit der genaueren Erforschung der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts in den 60er Jahren tauchte auch der Name Fritz Kaldenbach in verschiedenen Zusammenhängen in der Literatur auf. Durch die Beteiligung seiner Entwürfe an den Ausstellungen des Arbeitsrates für Kunst erschien er immer wieder in den Publikationen zur expressionistischen Architektur.<sup>31</sup> Als Schüler der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule unter der Leitung von Peter Behrens und als Schüler und Mitarbeiter von J.L.M. Lauweriks wurde Kaldenbach in



der Literatur zu Behrens und Lauweriks und in den Ausstellungskatalogen zum »Westdeutschen Impuls« erwähnt.<sup>32</sup> Die Mitarbeit Fritz Kaldenbachs im Büro von Walter Gropius und Adolf Meyer wurde erst in der neueren Gropius-Literatur beachtet, aber bis auf Annemarie Jaeggi machen alle mehr oder weniger falsche Angaben zur Biographie Kaldenbachs und seiner Tätigkeit bei Gropius/Meyer.<sup>33</sup>

Im Überblick betrachtet, kommt Fritz Kaldenbach also relativ häufig in der Literatur vor, die Informationen über ihn sind jedoch eher spärlich. Wer sich mit den angesprochenen Themen befaßt, wird immer wieder auf den Namen Kaldenbach stoßen, ohne Genaueres über ihn und seine Bedeutung zu erfahren. Demgegenüber steht das erhaltene Material aus dem Nachlaß Kaldenbachs, dessen Vorhandensein weitgehend unbekannt ist. Deshalb sollen die Bestandsaufnahme der Arbeiten Fritz Kaldenbachs, die Zusammenstellung seiner biographischen Daten, die Analyse seiner architektonischen Vorstellungen und die Einordnung in ein größeres Umfeld dazu dienen, ein besseres Verständnis für die Entwicklungen zu ermöglichen, die zur Entstehung der modernen Architektur im 20. Jahrhundert beigetragen haben.

