

Strömungen
in deutscher Baukunst
seit 1800



35

mas

12, 50

Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800

2.230^s

POLITECHNIKA WROCLAWSKA
Katedra historii architektury

Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800

von

Fritz Schumacher



Inv. v. h. 1111 E.

~~*bet 852*~~



Mit 247 Bildern

Verlag C. A. Seemann Leipzig

AKZWAJ00RW AXHANG3TJ09
KAROLINEN UNIVERSITÄT
POLITECHNIKA WROCLAWSKA

Ein Teil der Bilder dieses Werkes sind auch als Lichtbilder vom Verlag zu beziehen.

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung in fremde Sprachen, vom Verlag vorbehalten.

Copyright 1935 by E. A. Seemann, Leipzig. Printed in Germany

Druck: Bibliographisches Institut u. G., Leipzig. Bindungen: R. Schönwetter, Leipzig.

Inhaltsverzeichnis des Textteils

| | |
|----------------------|---|
| Vorwort | 7 |
| Einführung | 9 |

I. Teil. Von 1800 bis 1840

| | |
|---|----|
| I. Der Zustand um 1800 | 18 |
| II. Die neuen Regungen | 23 |
| A. Die bauliche Einzelaufgabe | 23 |
| 1. Berlin | 23 |
| 2. München | 29 |
| 3. Das übrige Deutschland | 32 |
| B. Die bauliche Gesamtaufgabe | 34 |
| 1. Vorbedingungen | 34 |
| 2. Leistungen | 36 |

2. Teil. Von 1840 bis 1870

| | |
|--|----|
| I. Die Lage der Zeit | 41 |
| II. Die baulichen Regungen | 41 |
| A. Die bauliche Einzelaufgabe | 41 |
| 1. Die klassische Strömung | 41 |
| 2. Die mittelalterliche Strömung | 50 |
| B. Die bauliche Gesamtaufgabe | 55 |
| 1. Technische Regungen | 55 |
| 2. Ästhetische Regungen | 57 |
| 3. Soziologische Regungen | 58 |

3. Teil. Von 1870 bis 1900

| | |
|---|----|
| I. Die Stimmung der Zeit | 65 |
| 1. Geistige Einflüsse | 65 |
| 2. Technische Einflüsse | 69 |
| II. Die baulichen Regungen | 72 |
| A. Die bauliche Einzelaufgabe | 72 |
| 1. Lösungen | 72 |
| 2. Wertungen | 86 |
| B. Die bauliche Gesamtaufgabe | 91 |
| 1. Organisatorische Maßnahmen | 93 |
| 2. Soziale Folgen | 95 |
| 3. Ästhetische Bemühungen | 96 |

4. Teil. Von 1900 bis 1930

| | |
|--|-----|
| I. Die Stimmung der Zeit | 101 |
| II. Die baulichen Regungen | 102 |
| A. Die bauliche Einzelaufgabe | 102 |
| 1. Entwicklung des Kunstgewerbes | 103 |
| a) Der Weg zum „Jugendstil“ | 103 |
| b) Der Weg zum „Deutschen Werkbund“ | 110 |
| 2. Entwicklung der Architektur vor dem Kriege | 115 |
| a) Die äußeren Einflüsse | 115 |
| b) Die inneren Grundlagen | 118 |
| Organisatorische Kräfte | 119 |
| Technische Kräfte | 123 |
| Soziologische Kräfte | 135 |
| Ästhetische Strömungen | 137 |
| c) Bauliche Ergebnisse | 138 |
| 3. Entwicklung der Architektur nach dem Kriege | 144 |
| a) Die Einflüsse | 144 |
| b) Die Aufgaben | 153 |
| c) Die Richtung | 177 |
| B. Die bauliche Gesamtaufgabe | 179 |
| 1. Vom ästhetischen zum organischen Städtebau | 179 |
| a) Umgestaltung des Gewordenen | 179 |
| b) Neugestaltung des Werdenen | 181 |
| c) Der Generalbebauungsplan | 182 |
| 2. Vom Städtebau zur Landesplanung | 187 |
| a) Das Wesen der Aufgabe | 188 |
| b) Die Durchführung der Aufgabe | 189 |
| 3. Das neue Ziel | 191 |

Inhaltsverzeichnis des Bilderteils

| | |
|--|-----|
| Teil I. (1800—1840) Abb. 1—23 | I |
| Teil II. (1840—1870) Abb. 24—55 | 11 |
| Teil III. (1870—1900) Abb. 56—91 | 21 |
| Teil IVa. (1900—1914) Abb. 92—156 | 33 |
| Teil IVb. (1914—1930) Abb. 157—247 | 59 |
| Namenverzeichnis | 97 |
| Abbildungsnachweis | 100 |

Vorwort

Dies ist eines der Bücher, die dem deutschen Verleger ihr Dasein verdanken. Er hielt es für wünschenswert, daß die bewegte Entwicklung, die unsere deutsche Baukunst seit Schinkel durchgemacht hat, von einem Manne festgehalten werde, der von der zweiten Hälfte dieser Bewegung selber geschüttelt wurde.

Während ich dieser Anregung zu folgen suchte, habe ich manche innere Hemmung gespürt. Es war dabei nicht so sehr die ja deutlich genug erkennbare Gefahr des allzu nahen Abstandes, die mich beunruhigte, dazu sind mir die Dinge, die ich im Folgenden berühre, durch den Lauf meiner eigenen Entwicklung subjektiv zu selbstverständlich geworden, sondern es war die übergroße Fülle des Stoffes, die in engem Rahmen gemeißelt werden wollte. Manchen selbst unter den mir nahestehenden Weggenossen habe ich nur ungenügend, ja gar nicht beachten können, da er für die vereinfachten Gedankengänge, die ich nur festhalten konnte, nicht eine unentbehrliche Illustration abgab. Ich mußte mich streng auf ganz bestimmte Gesichtswinkel beschränken.

Auch den vielen Kunstschriftstellern, die mich im Laufe der Zeit gefördert haben, konnte ich nicht im einzelnen gerecht werden. Es ist fast selbstverständlich, daß ich nicht nur den vielen Männern, die vor mir diese Zeit behandelt haben, wie einem Cornelius Gurlitt, Gustav Pauli, Karl Woermann, A. Matthäi, G. A. Platz, zu Dank verpflichtet bin, sondern auch zahlreichen Verfassern lebendiger Broschüren und Streitschriften, sowie den Männern, die sich in unseren großen Kunstzeitschriften haben hören lassen. Ich habe die wenigsten von ihnen neu zu Rate gezogen, als ich mich anschickte, dieses Buch zu schreiben, aber sie haben in manchem vorangehenden Jahre mein Denken befruchtet. Alle diesen zünftigen und nichtzünftigen Mitstreitern muß ich deshalb hier meinen Dank sagen.

Nicht minder den Männern, die mich unterstützt haben, um den losen Ring der Bilder zustande zu bringen, die den Text begleiten. Die Reihenfolge, in der sie im Anhang erscheinen, erklärt sich aus dem Gang der Darstellung, die Auswahl aber aus der Fülle des Vorhandenen konnte im allgemeinen nicht so sehr von dem Streben bestimmt werden, die einzelnen Persönlichkeiten zu charakterisieren, als von dem Versuch für die wichtigsten Bauaufgaben, die im Laufe der Zeit hervortraten, ein bezeichnendes Beispiel zu finden.

Noch vor kurzem schrieb mir ein besonders verehrter Berufsgenosse: „Ich beneide Sie nicht um diese Aufgabe — Sie werden es wenigen recht machen können.“ Das ist sicher wahr, und doch schreckt mich dieses Bewußtsein nicht, denn meine Darstellung hat dies Ziel nicht gehabt, sondern ist geleitet durch das bescheidene Streben, so gut ich kann die Fäden klar zu machen, aus denen später einmal das Bild der endgültigen Geschichte dieser seltsamen Zeitperiode gewebt werden wird, zu dem man heute nur Vorarbeit leisten kann.

Samburg, Frühjahr 1935

Fritz Schumacher

Einführung

Wenn man sich mit der Entwicklung künstlerischer Erscheinungen beschäftigt, kann man das in sehr verschiedener Weise tun: man kann vom Standpunkt des Schaffenden oder vom Standpunkt des Betrachtenden an sie herantreten. Vom Standpunkt des Schaffenden aus wird man vor allem nach den Werten suchen, die auch heute noch für uns fruchtbar sind; das führt dazu, von der Gegenwart aus in die Vergangenheit zu blicken. Vom Standpunkt des Betrachtenden aus wird man vor allem nach den Werten suchen, die einmal fruchtbar gewesen sind, ohne sie gleich am Maßstab des „Heute“ zu messen; das führt dazu, von der Vergangenheit aus in die Gegenwart zu blicken.

Diese reinliche Scheidung droht in Gefahr zu geraten, wenn ein selber Schaffender sich anschickt, den Weg einer künstlerischen Entwicklung mit den Blicken des Betrachtenden zu durchmessen. Wird er nicht immer mit einem Auge vom Standpunkt seines „Heute“ auf die Dinge schielen, wenn er sich auch noch sehr bemüht, sie nur um ihrer selbst willen anzuschauen? Es wäre falsch, das leugnen zu wollen und vielleicht braucht man es gar nicht zu verleugnen, wenn man nur nicht schielt, sondern ganz offen blickt.

Es ist ganz unmöglich, den „Prozess des Werdens und Entstehens von Kunst-erscheinungen“ zu betrachten, ohne die darin hervortretenden Gesetzmäßigkeiten aufzusuchen, wenn man das aber tut, kommt man von selber zu künstlerischen Glaubenssätzen. Semper hat dafür in der Einleitung zu seinem „Stil“ die Absolution erteilt, sobald man nur „die Anmaßung von sich fern hält, der Stifter und Heiland einer Zukunftskunst sein zu wollen“. Unter dieser Bedingung darf man „ohne Überhebung das sich vorbereitende Werk als im Werden begriffen, oder vielmehr allgemein das Kunstwerden auffassen“.

Es kommt also darauf an, daß der selber Schaffende bei der nachfolgenden Betrachtung nur Wegführer sein will, nicht etwa Zieldeuter. Das ist die „Anmaßung“, von der er sich fernhält. Zugleich aber steckt er sich doch ein Ziel, das über den einfachen Beruf des Cicerones hinausgeht. Er möchte nicht den breitgetretenen Weg des historischen Geschehens gehen, um an ihm alle Sehenswürdigkeiten gewissenhaft zur Beaugenscheinigung zu bringen, sondern er bemüht sich, aus dem Gewirr der Nebenwege, die von der großen Straße abzweigen, den Weg zu finden, der so in die Erscheinungen der Gegenwart einmündet, daß man sich auf ihrem noch mitten im bunten Durcheinander des Werdens daliegenden Bauplatz möglichst gut zurechtfinden kann. Das erscheint nicht als ganz überflüssig, denn auf einem lebhaften Bauplatz kann man sich

leicht zwischen Fundamentgräben, Mörtelgruben und Stein stapeln so festrennen, daß man ratlos dasteht, ohne etwas vom Sinn des werdenden zu begreifen.

Es handelt sich aber nicht nur darum, die Baustelle am richtigen Punkte zu betreten, sondern darüber hinaus auch darum, die ganze Lage dieser Baustelle im Zusammenhang einer historischen Landschaft kennenzulernen und zu begreifen. Das aber ist nur möglich, wenn man sich nicht scheut, einen Zuweg zu wählen, der an alle die Stellen führt, die charakteristisch sind für die ganze Topographie der Gegend, auf der sich die Weiterentwicklung vollziehen soll. Solch ein Zuweg ist oft länger als man denkt. Der Verfasser glaubt, daß der lange historische Anlauf, den die nachfolgende Darstellung nimmt, nicht zufälligen Charakter hat. Wenn er zurückschaut von dem großen Einschnitt, den die Krise des Jahres 1930 im deutschen Bauschaffen mit sich brachte, diesem zwangsweisen Einschnitt, den die nationale Revolution von 1933 zu einem bewußt gewollten Einschnitt machte, dann sieht er eine Wellenkette sich bedingender Bewegungen und Gegenbewegungen bis zu diesem Damm hinfluten. Diese Wellenkette ist nicht etwa durch die Antriebe bedingt, die sich in der Baukunst als Sondergebiet abspielen, eine viel stärkere Macht bringt sie hervor: es ist die ganze Luftströmung, die durch einen Raum geht, der über hundert Jahre umspannt. Diese Strömung wird natürlich in Wahrheit untrennbar bedingt durch vorangehende Strömungen, aber wir können doch auch im Naturgeschehen gewisse Augenblicke erkennen, wo sich aus einem „Tief“ oder einem „Hoch“ eine neue Folge von Erscheinungen entwickelt, die unser Einzeldasein an bestimmten Punkten der Erde in das Fluten kosmischer Bewegungen verflücht. Ganz ähnlich ist es in dem Geistesgeschehen, das wir Geschichte nennen.

Es gibt heute viele Stimmen, die dem Wahrheitsgehalt der Darstellung geschichtlichen Geschehens sehr zweifelnd gegenüberstehen. Sie weisen auf den relativen Wert alles Dokumentarischen und Aktenmäßigen, das im Augenblick, wo es würdig erscheint festgehalten zu werden, bereits seinen unbewußten Wahrheitswert verliert. Sie sehen deshalb im Bild des Geschichtlichen nur die nachträgliche Setzung eines Zusammenhanges und eines Sinns, also die Entdeckung eines Entwicklungsganges. Man hat Geschichte in diesem Sinn ein „logisches post festum“ genannt. Diese Skepsis muß für den, der an geschichtliche Betrachtung herangeht, eine Warnung sein, abschreckend aber braucht sie darum nicht zu wirken. Ganz besonders nicht, wenn es sich um bauliches Geschehen handelt, denn unter alle den anzweifelbaren Dokumenten, die uns eine Zeit hinterläßt, sind schließlich die in Stein gefügten, die relativ wahrsten und sichersten. Die vielverzweigte Gebundenheit ihres Entstehens an Bedürfnis, Wirtschaft und „Geschmack“ macht es fast unmöglich, in ihnen aus taktischen Gründen einen anderen Zusammenhang zu verfolgen, als den, aus dem sie wirklich entsprungen sind; sie verraten dem forschenden Blick vielleicht noch mehr, wenn sie sich verstellen wollen, als wenn sie unbewußt ihre Eigentümlichkeiten zur Schau tragen. So stellen sie demjenigen, der ihrer Deutung

Gewalt antun will, einen steinernen Widerstand entgegen und mindern die Gefahr subjektiver Darstellung, die kein noch so „wahrheits“-besserer Betrachter ausschalten kann, und die um so wahrscheinlicher wird, je näher die Dinge liegen, die man anschauen will. Wir sind nicht so verblendet zu glauben, daß diese nahen Dinge sich nur unserem Auge nicht mit verschwommenen und perspektivisch verschobenen Konturen zeigen, die jeder nahe Standpunkt nun einmal mit sich bringt. Deshalb wird es auch weniger die genaue Schilderung dieser Konturen sein, was wir anstreben, als vielmehr die Schilderung des Gesamteindrucks von Licht, von Schatten und von Farbe, der sich uns innerhalb der Gesamtbeleuchtung ihrer zeitlichen Umgebung darbietet.

Wenn wir uns nun nach alledem fragen, wo wir den Punkt etwa suchen können, von dem wir ausgehen müssen, kehrt das Auge ganz von selber zur Jahrhundertwende, also der Zeit um 1800 zurück. Zu dieser Zeit besaß die Baukunst noch ein klares und sicheres Geschmacksprogramm in dem, was sie unter „Antike“ verstand; keine Zweifel an der Bedeutung und der Beständigkeit dieser Richtschnur beunruhigten die Gemüter. Was für uns bedeutsam wird, ist der Punkt, wo dieser sichere Boden verlorengelht und das große Suchen beginnt, das die Baukunst über ein Jahrhundert lang ruhelos durch alle historischen Bezirke der Kunst trieb. Diesen Punkt, von dem aus die große Welle eines problematisch-bewegten künstlerischen Geistesstromes unmittelbar bis zu uns herüberfließt, möchte ich in den Jahren suchen, in denen nach tiefem Sturz Preußens Erstarbung wieder begann.

Aus diesem Erstarben entwickelt sich das allgemeine Schicksal der deutschen Lande, und dieses äußere Schicksal wird zugleich das innere Schicksal der deutschen Kunst. Es führt auf verschlungenem Weg durch Höhen und durch Tiefen, auf einem Weg der Sehnsucht, dessen Ziel den edlen Geistern der Zeit wohl deutlich vorschwebte, dessen Verlauf aber Wechselfällen, Stürmen und Mißverständnissen mannigfacher Art ausgesetzt war.

Mit dem Beginn von Preußens neuem Erstarben erwacht das Sehnen nach einer national gefärbten Baukunst; das nationale Element glaubt man im Geist ihres mittelalterlichen Lebens am deutlichsten verkörpert zu sehen, und so beginnt die Auseinandersetzung zwischen klassischen und mittelalterlichen Bauidealen. Damit bahnt sich ein innerer Widerstreit an, der aus einer unbewußten Verkörperung der Zeitendenzen zum bewußten Suchen nach einem Stil führt.

Wir setzen für diesen entscheidenden Umbruch in bewußter Stilisierung der historisch datierten Ereignisse das Jahr 1810 und blicken von hier aus zurück auf jene von solchen Problemen noch unbeschwerte klassizistische Epoche, die um 1800 in Deutschland ihren Höhepunkt hatte.

Zwischen 1810 und 1930 aber glauben wir eine Gliederung verfolgen zu können, die sich in nahezu gleichmäßigen Wellen bewegt. Diese Wellen bilden jede in sich ein abgeschlossenes Bild, sie erhalten aber erst ihre Bedeutung, wenn

wir nicht allein ihre Eigenbewegung ins Auge fassen, sondern die Gesamtbewegung, die sie als Kette betrachtet darstellen. Einen ersten solchen Wellenabschnitt kann man von 1810 bis etwa 1840 verfolgen, ein zweiter zieht sich durch die Zeit von 1840 bis 1870, ein dritter reicht von 1870 bis 1900 und der für uns letzte hebt etwa um 1900 an und geht bis 1930. Die nähere Begründung dieser Etappen behalten wir der weiteren Betrachtung vor.

Schon im ersten Augenblick werden jedem, der mit den Dingen dieser Zeit vertraut ist, Erscheinungen ins Bewußtsein treten, die solche Einteilung deutlich überschneiden. Das soll uns nicht beirren. Wir wissen, daß wir stilisieren, aber wir glauben, daß solche Stilisierung, ebenso wie in der Kunst, nötig ist, wenn man die Grundzüge einer Formung dem Auge einprägsam verdeutlichen will. Ja, vielleicht liegt in solcher Stilisierung mehr als ein darstellerisches Mittel, vielleicht weist sie auf ein Gesetz, das eine für uns nur teilweise und undeutlich erkennbare Ordnung andeutet. Zu solcher Auffassung ermutigen Gedankengänge, die in jüngster Zeit von Geistern ausgingen, die in das Gewebe der Kunstgeschichte besonders feinführend geblickt haben.

Paul Ligeti hat in einem Buch, dessen auffallender Titel „Der Weg aus dem Chaos“ leicht über seinen tiefen Ernst täuschen kann, den Gedanken der Wellenbewegung der Kulturentwicklung, die bei vielen Denkern unserer Zeit immer stärker in den Vordergrund tritt, am Bilde der Kunstentwicklung zu systematisieren gewagt. Er sieht, daß in der Kunst nicht Architektur, Plastik und Malerei gleichzeitig zu herrschen pflegen, sondern daß es vielmehr für eine Entwicklungsstrecke bezeichnend wird, welche dieser drei Künste ihrem Wesen nach führend ist. Er sieht das Prinzip der Ordnung und Gebundenheit als Charakteristikum des Architektur-Begriffs, das Prinzip der Freiheit und Auflösung als Charakteristikum des Malerei-Begriffes an; dazwischen legt sich eine Strecke des Gleichgewichts zwischen diesen widerstrebenden Tendenzen, die er mit dem Plastik-Begriff in Verbindung bringt. In diesem Sinne bildet sich ihm im gesamten Kunstgeschehen eine Folge von Wellen, deren jede vom „Architektonischen“ zum „Plastischen“ zum „Malerischen“ als vorherrschendem Kunstprinzip führt. Nach der Zersetzung, die in der letzten Stufe des „Malerischen“ liegt, geht die Bewegung dann wieder aus dem Wellental des Übergangs zur festeren Ordnung der künstlerischen Tendenzen, nämlich zur neuen Herrschaft des „Architektonischen“ über.

Wilhelm Pinder kommt aus ganz anderen Überlegungen heraus beim Verfolgen des „Problems der Generationen in der Kunstgeschichte Europas“ zu ähnlichen Wellenvorstellungen für die Entwicklung, die er mit den „Würfen der Natur“ in Zusammenhang bringt, die sich nur in gewissen Intervallen die Geburt entscheidender Künstlergenerationen leistet. Bei Bemessung dieser Wellen sagt er: „Man kann die merkwürdige, uns biologisch fast verdächtig bequeme aber offenbar unleugbare Tatsache des Menschenalters als Intervalleinheit feststellen.“ „Seltsamer (oder sehr natürlicher) Weise spielt das, was

wir ein Menschenalter nennen, eine geheimnisvolle Rolle, halb oder ganz gemessen." Es sind also Abschnitte von 30 Jahren, die nach seiner Vorstellung in engerem Sinne zusammengehören.

Betrachten wir aus diesen Gedankengängen heraus unsere aus anderen Gründen entsprungene Einteilung, so sieht man, daß auch sie sich in Wellen von 30 Jahren bewegt und es würde sich etwa ergeben, daß eine aufsteigende Wellenlinie von 1780 über 1810 nach 1840 den Charakter der Vorherrschaft des Architektonischen trägt, das sich in den klassischen Tendenzen der Zeit ausdrückt. Dem steht eine absteigende Wellenlinie von 1840 über 1870 nach 1900 gegenüber, die den Charakter der Vorherrschaft des Malerischen besitzt, was in den eklektisch zerrinnenden Tendenzen der Zeit zum Ausdruck kommt. Die Wendung von der einen zur anderen Richtung, also der Bergübergang der Welle, vollzieht sich allmählich von 1810 über 1840 bis 1870. Im Sinne Ligeti's gesprochen würde das „plastische“ Wesen dieses Übergangs im Gipfelpunkt des Wellenzuges zu suchen sein, wo es sich in der Vorherrschaft ausdrückt, welche die Renaissance erringt. Vom Wellental des Jahres 1900 führt dann eine neu aufsteigende, vorwiegend architektonisch orientierte Wellenlinie über 1930 nach einem Wellengipfel, der uns noch in Dunkel gehüllt ist.

Es darf nicht mißverstanden werden, als ob diese Systematisierung einer in ihren allgemeinen Grundzügen deutlich erkennbaren Wellenlinie der künstlerischen Bewegung der Ursprung unserer nachfolgenden Betrachtungsweise wäre. Wir werden sehen, daß das Schema ihrer Einteilung aus anderen einzelgeschichtlich bedingten Gründen entspringt. Aber es wird sich ganz von selber ergeben, daß man bei der unvermeidlichen mehr oder minder zerfließenden Darstellung ab und an die Bestätigung oder Nicht-Bestätigung einer solchen allgemeinen Struktur der Entwicklung kontrolliert, die unbeachtet zu lassen heute nicht mehr möglich ist.

Wenn man mit Hegel einig ist, der sagt: „Den Glauben und Gedanken muß man zur Geschichte bringen, daß die Welt des Wollens nicht dem Zufall anheimgegeben ist“, so ist es allerdings nicht mehr von entscheidender Bedeutung, wo man in dem Fluß eines sinnvoll sich abrollenden Geschehens seine Einschnitte macht. Bei den Windungen des Stromes, die man verfolgt, ist der Zusammenhang, in dem sie untereinander stehen, weit mächtiger, als die Gliederung, die sie hervorrufen.

Diesen inneren Zusammenhang zu erfassen, ist aber das hauptsächliche Ziel dieser Darstellung. Das Ziel gewinnt seine Bedeutung dadurch, daß dieser Zusammenhang auf den ersten Blick stark in Frage zu stehen scheint. Zum erstenmal in der Entwicklung deutscher Baukunst fehlen jene schmiegsamen Übergänge, die es schwer machen, zu entscheiden, wo eine künstlerische Ausdrucksform in die andere übergeht. Zweimal wird der Bestand organischer Überlieferung durch von außen kommende Gewalten jäh unterbrochen. Einmal, als die mit großer Wucht hereinbrechende Welle kunsthistorischer Erkenntnis durch den Reichtum

an geprägten Formen, die sie plötzlich in die Vorstellungswelt der Zeit goß, die Besinnung auf das allein fruchtbare stille Wachsen und Weben des baulichen Gestaltens völlig zu verschütten drohte. Und einmal, als die mit nicht geringerer Wucht hereinbrechende Welle technischer Erkenntnis durch den Reichtum an ungeprägten Formen, die sie plötzlich vor der Vorstellungswelt der Zeit auftauchen ließ, den Sinn für stilles Wachsen und Weben noch mehr gefährdete.

Diese völlig entgegengesetzten Strömungen ergießen sich mächtig und verwirrend in den Fluß des Geschehens, den die Jahre umspannen, die wir verfolgen wollen. Sie sind so stark, daß sie bei denen, die sie schaffend erlebt haben, vielfach den Eindruck erzeugten, als ob in der Baukunst nicht von weiterem Entwickeln, sondern nur von Umwälzung und neuem Beginn die Rede sein könnte. Und doch wird man beim ruhigen Betrachten wohl heute schon den Eindruck gewinnen, daß das, was wie ein Zerreißen wirkte, nichts anderes war, wie das Verarbeiten der großen Kräfte, die im Gesamtleben dieser Zeitspanne auftauchten, und die nur in schmerzvollem Ringen in das besondere Leben der Baukunst eingefügt und in ihren Blutkreislauf aufgenommen werden konnten.

Aus solcher Erkenntnis erwachsen nicht nur Klärungen, sondern zugleich Forderungen. Auch wo sie nicht lehrhaft ausgesprochen sind, wird man sie beim Durchwandern dieser Jahre spüren.

Sie führen zur Hoffnung auf eine Zeit, wo die Baukunst wieder vor große Aufgaben des Staates gestellt wird, denn so mannigfaltig und in ihrer Art wichtig auch die baulichen Forderungen waren, die das 20. Jahrhundert bisher auf allen nur erdenklichen Gebieten des praktischen Lebens erhoben hat, das letzte Wort vermag die Baukunst doch erst zu sprechen, wenn sie in den monumentalen Aufgaben des öffentlichen Lebens Sinn und Art eines Volkes verdeutlichen kann.

1. Teil

Von 1800 bis 1840

Im Jahre 1810 wurde Karl Friedrich Schinkel in die neu errichtete Berliner „Baudeputation“ berufen. Von da an bis zu seiner Umnachtung im Jahre 1840 (er starb 1841), ist er in schnellem Aufstieg, der im „Oberlandesbaudirektor“ die höchste amtliche Stufe erreicht, nicht nur maßgebend für die Entwicklung der Architektur im nördlichen Deutschland geworden, sondern er wurde nach langer Zeit eine Erscheinung der deutschen Baukunst, die internationale Bedeutung errang. Aus beidem geht hervor, daß er nicht zu den Künstlern gehört, die im Gegensatz zu ihrer Zeit groß werden, sondern zu denen, die den Ablauf einer Entwicklung verkörpern. Schinkel ist in ganz seltenem Maße eine Art Symbol für das bauliche Leben eines Menschenalters.

Als 1800 Schinkels bewunderter Lehrer, der junge hoffnungsreiche Friedrich Gilly starb, übernahm der Schüler die Erbschaft seiner gerade aufblühenden Praxis. So erscheint Schinkels Tätigkeit rein äußerlich wie die Fortsetzung der vorangehenden Bewegung, als deren Krone man sein glänzendes Schaffen zu betrachten pflegt. Das ist das Bild der äußeren Zusammenhänge; blickt man aber tiefer in die inneren Zusammenhänge, so sieht es anders aus. Die Vollendung der hinterlassenen Aufträge Friedrich Gillys kann man auch auffassen als die Vollendung einer in sich abgeschlossenen Epoche. Als diese Arbeit erledigt war, versiegt die Bautätigkeit unter dem Druck der politischen Verhältnisse mehr und mehr; es kommt ein fühlbarer Einschnitt, der erst überwunden wird, als der Geist der nationalen Erhebung aus einem Volk bedrückter Sehnsucht ein Volk aufsteigender Hoffnung zu machen anfängt. Als Schinkel seine öffentliche Tätigkeit beginnt, treten die Umgestaltungen in den geistigen und soziologischen Tendenzen der Zeit langsam in die Erscheinung, und der Baukunst eröffnen sich neue Lebensverhältnisse, in denen er sich zurechtzufinden hat. Die Art, wie er es tut, kann man ebensogut als einen Anfang, wie als eine Fortsetzung betrachten. Es ist der Anfang einer freieren Architekturgesinnung, der Anfang einer Auflösung des streng gebundenen Geistes der vorangehenden Epoche und der Übergang zu einer malerischeren Form der Kunstauffassung.

Es ist ja das Eigentümliche großer schöpferischer Gestalten, daß sie im Vollenden zugleich auflösen, und je nachdem, ob man sie mehr im Zusammenhang mit dem Vorangehenden oder mehr im Zusammenhang mit dem Folgenden betrachtet, wird das Vollenden oder das Auflösen stärker im Vordergrund des Bildes stehen. Was uns berührt, ist vor allem Schinkels Einfluß auf das Folgende, dessen Verlauf wir schildern wollen. Unter dieser Blickrichtung gewährt er das Schauspiel, wie eine neue Macht, die Romantik, sich der Klassik zu bemächtigen sucht, ein Schauspiel, das im Gesamtbild der Zeit höchst

beunruhigend wirkt, das bei ihm aber den Stempel einer Größe trägt, die noch nicht erkennen läßt, daß dieser Kampf zur künstlerischen Anarchie führt, die erst vom 20. Jahrhundert langsam überwunden wird.

Wenn wir uns klarmachen wollen, in welcher Weise Schinkel einen Abschnitt der deutschen Architektur abschließt, und wie sich dessen Erbe in seinem Schaffen verändert, müssen wir uns kurz vergegenwärtigen, worin auf baukünstlerischem Gebiete das Eigentümliche liegt, das seinem Auftreten voranging.

I. Der Zustand um 1800

Hierzu die Abbildungen I bis 10

Die Kunstgeschichte pflegt im Barock und seiner graziösen Auflösung, dem Rokoko die letzte in sich abgeschlossene selbständige Kunstperiode zu sehen. Folgt man dem, so übersieht man in der deutschen Baukunst eine zwar bescheidene aber wertvolle Stufe, die noch den Charakter einer vollen inneren Selbständigkeit trägt. Ähnlich wie nach der Spätgotik die Gegenbewegung, die wir „Renaissance“ — also Wiedergeburt der natürlichen Kunst — nennen, weckte die verwandte Entwicklung zu spielendem Überschwang, mit der die barocke Epoche ausklingt, eine zweite „Renaissance“, das heißt eine Wiedergeburt des natürlichen Gefühls: ein Streben nach Rückkehr zur „Natur“. Der Begriff „Natur“ hat in der Baukunst eine eigentümliche Ausdeutung erfahren: die Antike gilt als Naturform der Kunst. Sie ist eine Art geistiger Natur, an die sich die abstrakte Welt der Baukunst nun einmal allein zu halten vermag. In ihr scheinen die Elemente, mit denen man bauend schafft, am klarsten hervorzutreten, das Rückgreifen auf diese Form des Ausdrucks wird deshalb mit einer Rückkehr zur Natur identifiziert. So erleben wir denn eine zweite, in Deutschland etwa 1740 beginnende, der „Renaissance“ entsprechende klassische Welle, die sich weit schneller als die erste durch die verschiedenen Phasen einer „frühen“, „hohen“ und „späten“ Epoche hindurchentwickelt und ihren Höhepunkt etwa um 1800 erlebt.

Es entstand vor allem im Norden Deutschlands eine Baukunst, die ihr Wesen ganz selbständig ausprägt, und die später in ihrem tiefsten Grunde auch vom „Empire“ unabhängig bleibt. Sie ruht in sich selber. Sie ist auch nicht etwa als künstliche Frucht der literarischen Antike-Bewegung dieser Epoche zu betrachten, sondern im Gegensatz zur bald kommenden Zeit wird sie noch aus Kräften gespeist, die aus ihr selbst und dem innersten Wesen ihres Schaffens hervorgehen. Diese Periode eines neuen Klassizismus wurde wohl befruchtet von der geistigen Bewegung, die Winckelmann durch die lodernde Begeisterung seiner Schriften entfachte, aber es wäre falsch zu glauben, daß sie aus diesem literarischen Einfluß geboren wäre. Abgesehen von Sachsen hat Winckelmann zunächst nur wenig Einfluß auf gerade die Architektur gehabt. Glücklicher-

weise —, denn Malerei und Plastik, in denen es anders war, zeigen, daß dieser Einfluß gefährlich werden konnte.

Man sagt mit Recht, daß eine Kunst um so stärker ist, je mehr sie die geistigen Regungen einer Zeit zu spiegeln versteht, wenn aber die geistigen Wellen einer Zeit aus der literarischen Behandlung der Kunst selbst hervorgehen, wie das bei Winckelmann zum erstenmal und in seltener Stärke der Fall war, verschiebt sich diese Wahrheit in eigentümlicher Weise. Die Gefahr entsteht, daß nicht der Geist in seiner unmittelbaren Form das Befruchtende ist, sondern jene Prägung, die er schon einmal in der Kunst erhalten hat, ein zweites Mal befruchten will. Darin aber liegt der Keim zu einer Art künstlerischer Inzucht: wir begegnen zum erstenmal der Gefahr, die die Kunstgeschichte für die weitere Entwicklung bedeutet, eben der Gefahr, der sie bald darauf durch fast ein Jahrhundert hindurch erliegt.

Es ist ein großer Unterschied, ob das Betrachten der Architektur, oder ob das Schaffen der Architektur unter einem Einfluß steht, wie er von Winckelmann ausgeht. Merkwürdigerweise deutet Goethe in der Abhandlung, die er Winckelmann widmet, auf diesen Zwiespalt, wenn er sagt: „Von allem Litterarischen — zu den bildenden Künsten überzugehen, ist schwer, ja fast unmöglich: denn es liegt eine ungeheure Kluft dazwischen.“ Praktisch hat gerade er diese Erkenntnis nicht ausgewertet. Beruht die Fremdheit, mit der uns Goethe nach heutigen Begriffen in die bildende Kunst seiner Zeit einzugreifen scheint, nicht ganz wesentlich darauf, daß er dies „Unmögliche“ trotzdem zu tun versucht?

Die maßgebenden Architekten dieser Zeit waren noch davor bewahrt. Sie hatten schon vor Winckelmann „Simplizität und gute Verhältnisse“ auf ihr Banner geschrieben. Blondel hat diese Parole gegeben. Ja, es ist seltsam, daß das Wort von der „edlen Einfachheit der Griechen“ erklingen ist ein Jahr ehe 1754 Winckelmanns „Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ erschien, und zwar aus dem Munde Friedrichs des Großen. Das läßt aufmerken. War das nur ein rhetorischer Zufall? Nein, durchaus nicht. Er sprach es, als er seinem oft von ihm vergewaltigten Knobelsdorff eine Gedächtnisschrift widmete, und es war richtig angewandt, wenn man es auf diesen Künstler bezog. Denn sein wahres Wesen tritt nicht in seinen Kokoko-Käumen oder dem Mittel-Pavillon von Sanssouci, sondern im großartigen Berliner Opernhaus hervor, das er schon 1743 mit jener edlen klassizistischen Zurückhaltung erbaute, die antike Formen nur dazu benutzte, um die wohlabgewogenen Verhältnisse eines Bauwerks zu unterstreichen. Wenn wir von einem „Vorklassizismus“ sprechen, der schon in die Zeit Friedrich des Großen hereinreicht, so berechtigt dieser Bau weit mehr dazu, als die Werke des „klassizistischen“ Gontard, in deren freieren Massen der bewegte Geist des Barock noch weit stärker nachwirkt. Ganz weicht er erst größerer Wucht und Strenge unter dem Nachfolger des großen Friedrich, mit dessen Regierungsantritt jene immer noch nicht ganz gewürdigte Epoche der deutschen Baukunst beginnt, in der ein klassischer

Ausdruck zur ganz natürlichen, frei gebrauchten Sprache wird. Man kann sie „Hochklassizismus“ nennen, denn nicht erst in Schinkel erreicht sie ihre volle Prägung, er zeigt vielmehr erst die späte kunstgeschichtlich beeinflusste Form.

Friedrich Wilhelm II. beruft um 1787/88 fast gleichzeitig Friedrich von Erdmannsdorff aus Dessau, Carl Gotthard Langhans aus Breslau und David Gilly aus Stettin nach seiner Residenz. Auch der Bildhauer Gottfried Schadow, ohne dessen Plastik man sich die nun kommende Architektur nicht vorstellen kann, wird aus Rom herbeigezogen. Der König bekannte sich damit zu einer Geschmacks- und Lebensauffassung, die sein Oheim Prinz Heinrich im Gegensatz zum großen Friedrich schon vorher in der Stille gepflegt hatte, denn alle diese Künstler huldigten antikischem Geiste.

Von ihnen stand Erdmannsdorff (1736—1800) weitaus am meisten unter kunsthistorischem Einfluß; ihm war das „Maison carrée“ in Nîmes zum entscheidenden Erlebnis geworden. Es ist charakteristisch, daß er trotz seiner hohen Gaben und seiner verfeinerten Persönlichkeit für das eigentliche bauliche Wesen der Zeit weit weniger bedeutsam wird, als C. G. Langhans (1732—1808) und David Gilly (1748—1808), die für ihre „antike“ Gesinnung einen Ausdruck fanden, bei dem die Kunstwissenschaft nur eine sehr geringe Rolle spielt.

Selbst wenn Langhans sich die Propyläen von Athen zum Vorbild nimmt, schafft er ein so gänzlich anderes und völlig selbständiges Werk, wie das Brandenburger Tor. Diese Meister denken gar nicht ernstlich daran, griechisch sein zu wollen. Für sie bilden die auf die Antike zurückgehenden Formvorstellungen das selbstverständliche Gerüst ihrer Architektursprache und jener Ruf nach „Natur“, der die Zeit durchweht, bedeutet für sie nicht etwa erst das Entdecken dieser Formen, sondern nur ihre feuchere Anwendung.

Innerhalb dieser antiken Vorstellungswelt, die kein Meister jener Zeit als Hintergrund seines Denkens abstreifen kann, entwickelt sich ein Gefühl für das, was man am liebsten mit „Sachlichkeit“ bezeichnen würde, wenn dies Wort nicht neuerdings so traurig mißbraucht wäre. Die Gruppierung der Mäße und ihr Umriss —, die Wirkung der Mauerfläche —, das Verhältnis von Mauer zu Loch, von ornamentalem Schattengekräusel und ruhiger Wand —, das Profil in seiner Rolle als aufteilendes oder zusammenhaltendes Band —, das sind die Wirkungselemente, die für den Künstlerkreis im Vordergrunde stehen, der sich in Berlin um Langhans und um David Gilly sammelt, und der von hier weiterwirkt. Männer wie Heinrich Geng (1766—1811), Ludwig Catel (1776—1819), Hans Christian Genelli (1763—1823), Becherer (1746—1823), Peter Josef Krabe (1758—1840), treten in ihm hervor und schließlich sammelt sich vielleicht das ganze Fluidum, das von ihnen ausgeht, in dem kunstbegnadeten Friedrich Gilly (1772—1800), dem Sohn von David, um dessen Gestalt ein früher Tod eine uns noch heute leuchtende Aureole gewoben hat.

Alle diese Meister haben in ihren Bauten die antike Säule, vor allem ihre einfachste, dorisierende Form, verwandt, wenn sie nach festlicher Betonung

strebten, aber ihr Wertvollstes haben sie vielleicht in jenen Bauten geleistet, in denen die Säule gar keine Rolle mehr spielt: dem Riezschens Haus in Potsdam (Langhans), dem Amtshaus in Steinhöfel, dem Rathaus in Landsberg und dem Schloßchen in Parez (David Gilly), der alten Berliner Börse (Becherer), der Holländischen Villa in Braunschweig (Krabe), den Theatern in Posen und Königsberg (Friedrich Gilly). Das sind einige wenige aus einer unendlichen Fülle von Bauten, die uns heute mit einem guten, ehrlichen, würdevollen Gesicht anblicken, das uns keineswegs griechisch, sondern rein deutsch erscheint. — Eine in ihrer leichten Überschaubarkeit schöne Probe darauf gibt uns Weimar. Der Name Friedrich Geng verbindet sich für den kunstgeschichtlich Eingestellten mit den edlen klassischen Innenräumen des Schlosses; der dem Schaffen nahe stehende beginnt erst diesen Namen richtig einzuschätzen, wenn ihm klar wird (was ihm kein Baedeker verrät), daß das herrliche Reithaus an der Ilm und das Schützenhaus im Weicht, diese Bauten, die gar keine „Architektur“ zeigen, ebenfalls von Geng sind. Wir fühlen ganz mit diesem Künstler, der einer der besten Repräsentanten dieser Epoche ist, wenn er sich gelegentlich der Fertigstellung seiner Berliner „Münze“ leidenschaftlich gegen die übliche Stilschnüffelei wehrt und betont: „daß ich mir bei der Komponierung weder ein römisches, noch ein griechisches, noch ein ägyptisches Ideal gedacht habe: sondern, daß, nachdem ich meinen Geist von der Bestimmung des Gebäudes lebhaft durchdrungen hatte, ich eine Fassade entworfen, die dem Ganzen nicht bloß angemessen, sondern aus ihm notwendig hergeleitet war und nicht wohl anders ausfallen konnte¹⁾“.

Diese sachliche Gesinnung, die das Antikische fast restlos in Proportionswerte umgesetzt hat, tritt uns in der Berliner Schule an der Wende des Jahrhunderts besonders ausgeprägt entgegen, aber diese künstlerische Gesinnung bleibt nicht etwa auf diesen lokalgebundenen Kreis beschränkt. Nicht nur wirkt sie nach Ostpreußen und Schlesien, nach Weimar (Geng) und nach Braunschweig (Krabe) weiter, sondern sie findet Echo und Parallelerscheinung auch im Süden Deutschlands.

Am stärksten tritt hier wohl die Gestalt des Karlsruher Friedrich Weinbrenner (1766—1826) hervor, in dessen Schaffen ein Stück unmittelbaren Einflusses der Berliner Meister, in deren Kreis er lernend, schaffend und Freundschaft schließend das Jahr 1791 verbrachte, weiterwirkt. Aber er entwickelt sich zu einer Erscheinung von so ausgesprochener Eigenart, daß man ihn nicht einfach den anderen Architekten dieser Epoche hinzuzählen kann, sondern daß er das Bild der Zeit, das im Norden in einer größeren Gruppe von Künstlern besteht, von Süden her mit seiner einen Person erst wirklich zu einem Ganzen vervollständigt.

Diese gewichtige Stellung nimmt er nicht eigentlich durch die künstlerische Sprache ein, die sich in seinen Bauten äußert, und doch darf man sie nicht unterschätzen. Sie ist etwas wuchtiger und derber, als die des David Gilly, aber ihr doch im allgemeinen recht verwandt: in Werken wie beispielsweise dem Leipziger

¹⁾ Vgl. Schmitz, „Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhundert“. Verlag Wasmuth, Berlin.

„Alten Theater“, das vom Karlsruher Meister geschaffen ist, könnte man die beiden Künstler fast verwechseln. Auch Weinbrenner bedient sich der Säule, wenn es sich um monumentale Betonung handelt: sein Ettlinger Tor, sein Rathaus sein markgräflisches Palais in Karlsruhe gipfeln in einer Architektur von schwerem dorischen Gepräge, das ihm besonders zugesagt zu haben scheint —, aber in der Evangelischen Kirche in Karlsruhe oder dem Kurhaus in Baden-Baden gewinnt er gelegentlich auch der korinthischen Säulenstellung seine Reize ab. Handelt es sich jedoch nicht um Monumentalbauten, sondern um Bürgerhäuser und Nuzbauten, dann weiß er ihnen mit einfachsten Mitteln ein charaktervolles Gepräge zu geben, das keiner historischen Formen für seine Wirkung bedarf. In dieser anspruchslosen Art, die nicht nur aus der Not der Zeit, sondern aus der edlen Selbstbeschränkung eines lautereren Wesens hervorging, hat er neben den großen Aufgaben, die ihm zuteil wurden, unzählige kleine mit gleicher Liebe geschaffen.

Das alles ist lange vollständig verkannt worden. Noch 1875 konnte Alfred Woltmanns („Badische Biographien“) von Weinbrenner schreiben: „Der architektonische Charakter seiner Werke ist derjenige der äußersten Trockenheit, Dürftigkeit, Charakterlosigkeit und künstlerischer Impotenz.“ Und das einzige was er ihm nicht absprechen konnte war: „Er verstand Grundrisse geschickt zu zeichnen und zu entwickeln, freilich nur auf dem Papier.“ Damit wird eine Seite von Weinbrenners Schaffen berührt, die in der Tat vom ärgsten Kritiker nicht gut übersehen werden kann: aus den schwierigsten Baupläzen weiß er reizvolle Grundrisßgebilde herauszuholen. In Wahrheit aber sind es nicht papierne Grundrisse, sondern höchst plastische Raumgestaltungen. Und damit kommen wir erst auf den Zentralpunkt seines künstlerischen Wesens. Die gleiche raumgestaltende Kraft, die Weinbrenner in den Folgen seiner Innenräume bewährt, durchdringt sein ganzes Schaffen: sein eigentliches Ziel ist nicht die Wirkung des einzelnen Bauwerks, sondern die Wirkung des Stadtraumes, in dem das Bauwerk ein Teil ist. Mit kaum begreiflicher künstlerischer Energie erzwingt er es, daß die ganze Mittelachse der Stadt Karlsruhe zum einheitlichen Gebilde sinnvoll ineinandergreifender Räume wird, erzwingt es, trotzdem diese Räume nicht etwa durch schematische Bauten, sondern durch die verschiedenartigsten individuellen Organismen — Rathaus, Kirche, Museum usw., eingefasst werden. Die organisatorische Seite an dieser städtebaulichen Leistung ist fast noch bemerkenswerter als die künstlerische. Um zu seinem Ziel zu kommen, erfindet Weinbrenner als erster das ganze System indirekter Willensübertragung, mit dem ein Jahrhundert später die in bitterste Not geratenen Großstädte versuchen, wieder einigermaßen zu fruchtbarem Gestalten zu kommen. Die Stadtanlage als künstlerische Einheit ist dabei sein Ziel¹⁾. Um es zu erreichen, beginnt er mit einer Ordnung der Wohnbautätigkeit in drei Zonen; für alle Zonen werden Modelltypen aufgestellt, beim Übergang verschiedener

¹⁾ Vgl. Valdenaire, Friedrich Weinbrenner. Verlag Müller, Karlsruhe.

Gebäudehöhen werden „anständige Giebel“ verlangt. Um gute Lösungen und solide Ausführung zu erreichen, werden „Baugnaden“ ausgelobt.

Aber es bleibt nicht bei dem, was wir heute „Baupflege“ nennen. Wichtiger noch sind die Ansätze zu einer städtischen Bodenpolitik, die für Promenaden um die Stadt, für Kanalprojekte und für die rechtzeitige Anlage von Gartenstädten zur würdigen Unterbringung der ärmeren Bevölkerung zu sorgen sucht. Wir glauben vor heutigen Problemen zu stehen, wenn wir Weinbrenner über die Anlage seines „Ludwigsdorf“ berichten hören, denn was er vorschlägt, um den Bau nach einheitlichem Plan durchzusetzen, ist nichts anderes als das, was wir heute eine „Umlegung“ nennen. Kurz, er beginnt, die einseitige und leicht durchführbare Form des absolutistischen Städtebaues in die vielgestaltige und schwer durchführbare Form des demokratischen Städtebaues umzulenken. Ein ungeheures Beginnen.

Wir sind hier auf einige Einzelheiten eingegangen, weil sie zum erstenmal in einen Bereich praktischer künstlerischer Arbeit blicken lassen, von dessen Vernachlässigung oder Pflege das bauliche Schicksal des nachfolgenden Jahrhunderts im höchsten Maße abhängig geworden ist. Wir sehen, wie hier an der Schwelle einer neuen Epoche ein Beispiel aufgestellt wird, an dem man zu sehen vermag, wo ein neuer Aufgabenkreis der neuen Zeit zu suchen ist, und zugleich der Beweis erbracht wird, daß man ihn bewältigen kann. Es berührt fast tragisch, daß dieses Beispiel für die einheitliche Erfassung einer übergeordneten Bauaufgabe zunächst nur zu der Feststellung führte, daß es „keine für das Auge wohlthuende Abwechslung der Form“ bietet (Maglers „Künstlerlexikon“), und daß statt seiner Würdigung „Stil“-Fragen fast die ganze Aufmerksamkeit der künstlerisch Interessierten in Anspruch nahmen. Weil sich in Weinbrenner noch einmal der städtebauliche Geist, der dem Barock seine Größe gab, in zeitgemäßer Umwandlung dicht vor Torschluss verkörpert, sehen wir in ihm die notwendige Ergänzung des Bildes jener klassizistischen Epoche, die in den Berliner Meistern der Jahrhundertwende ihren Mittelpunkt findet. Er zeigt einen Weg, der aus dem künstlerischen Reich, das jene aufgebaut haben, zu neuen Aufgaben weiterführt.

II. Die neuen Regungen

Siehe zu die Abbildungen II bis 23

A. Die bauliche Einzelaufgabe

1. Berlin. Wenn wir nunmehr zu der Frage zurückkehren, wie sich Schinkel (1781—1841) aus dem Bild des ihm Vorangehenden loshebt, so muß man zunächst einmal feststellen, daß es nicht der Weg ist, den Weinbrenners Wirken weist, auf dem er dem Kreis, den er vorfand, entschreitet. Es gehört, wie wir sehen werden, zu den charakteristischen Zügen seines Wesens und zu den für die Zukunft

bedeutsamen Wirkungen seiner Person, daß er diesen Weg nicht kennt. Wir haben bereits ausgeführt, daß die Richtung, in der er weitergeht, von Friedrich Gilly bestimmt wird, dessen leichtbeschwingte Gestalt den stärksten Gegensatz zu Weinbrenners schwerfälliger Erdgebundenheit darstellt. Nicht die Sorge um die soziologischen Zusammenhänge einer Stadt, die sorglose Begeisterung eines phantastie-vollen Denkmalsentwurfs steht am Tor, aus dem Schinkel weiterwandert.

Wilhelm Niemeyer hat mit feinem Gefühl dargelegt, wie in Friedrich Gillys Gestalt „die nordische Renaissance des 18. Jahrhunderts ihren stärksten und eigentümlichsten Ausdruck findet¹⁾.“ Sie wird gekennzeichnet durch die merkwürdige Verbindung zweier ganz verschiedener Geistesströmungen: dem architektonischen Rationalismus, der aus der reinen Sachlichkeit der preussischen Kolonisationsarbeit des 18. Jahrhunderts hervorgehend zu einer schlichtbürgerlichen, norddeutsch-protestantischen Ausdrucksweise führt, und dem geistigen Idealismus, der durch die Begeisterung für die Antike durch die ganze Zeitepoche geht. In Friedrich Gillys Arbeiten vollendet sich diese Verbindung zu einer reiflosen Einheit und so kann man in ihm den eigentlichen Abschluß jener reifen klassizistischen Ausdrucksweise sehen, die aus den frühklassizistischen Regungen der friderizianischen Zeit ein Menschenalter hindurch erblüht. Aber in einem seiner Werke stößt Friedrich Gilly bereits aus dieser Sphäre des klassisch durchtränkten Rationalismus heraus, es ist das Werk, dessen ungeheure Wirkung den jungen Maler Friedrich Schinkel zum Architekten machte: der Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen, eine Türmung mächtiger Mauermassen, aus denen sich ein griechischer Tempel wie ein hoher Altar erhebt. Nicht nur der Kühne Schwung, auch der innere Geist dieses Entwurfes sprengt das Wesen der vorangehenden Epoche: wir sehen, wie Architektur zum künstlerischen Selbstzweck wird. Dies Werk ist wohl das Bindeglied zwischen Schinkel und Friedrich Gilly, aber nicht das Bindeglied zwischen Schinkel und der Epoche, der sein Schöpfer mit ihm entwächst. Was im Sinne der Entwicklung gesehen in Schinkels Tätigkeit dem Vorangehenden gegenüber andersartig ist, ja, was der vorangehenden Geschlossenheit gegenüber in dieser Tätigkeit auflösend wirkt, klingt bereits in diesem Entwurf an: der Sieg einer kunstgeschichtlich erfaßten Antike und der Sinn für die dekorative Seite des Monumentalen. Wir deuten damit die letzten Wirkungsmöglichkeiten aber auch die letzten Gefahren an, die in der Herrschaft der antiken Formensprache über moderne Bauten liegen.

Aber der Schinkel des Jahres 1810 steht nicht allein unter diesem Zeichen. Nachdem er die Erbschaft, die sein junger Meister ihm an Aufträgen hinterließ, liquidiert hatte, waren in gewisser Weise zugleich die Bindungen der vorangehenden Epoche mitliquidiert, und wir haben schon betont, daß das Schicksal dafür sorgte, diesen ersten Abschluß in seinem Leben so kräftig wie nur denkbar

¹⁾ Niemeyer: „Friedrich Gilly, Friedrich Schinkel und der Formbegriff des deutschen Klassizismus in der Baukunst.“ Mitteilungen des Kunstgewerbe-Vereins zu Hamburg. Oktober 1912.

zu unterstreichen. Es folgen Jahre, in denen Schinkels Wirkungsdrang sich in Reisen, Landschaftsmalerei, Dioramen und Theaterdekorationen entladen mußte. Einzig die malerische Begabung erhielt äußere Nahrung und einzig die schwärmerische Seite seines Wesens erhielt innere Nahrung. Die Tendenzen, die zur politischen Selbstbesinnung des Deutschen in den Freiheitskriegen führten, gaben diese Nahrung. Sie fanden ihren Ausdruck in etwas, was mit Gillys Einfluß nichts zu tun hatte, in einer romantischen Geisteswelle, die alles emporhob, worin man das „Deutsche“ glaubte besonders erkennen zu können. Als Schinkel nach vieljähriger Pause wieder ans Reißbrett kommt, da arbeitet er durchaus nicht im Sinne Gillys. Nur gotische Entwürfe beschäftigen seine Phantasie: das Mausoleum der Königin Luise als gotischer Zentralbau, ein gotischer Dom auf dem Leipziger Platz als Denkmal der Befreiungskriege, ein Kiesenentwurf zu gleichem Zweck, von dem der gusseiserne gotische Aufbau auf dem Kreuzberg übriggeblieben ist, der gotische Backsteinbau einer großen Kirche auf dem Spittelmarkt. Diese Wendung entspringt nicht etwa äußeren Gründen, Schinkel spricht in dieser Zeit von der „für uns kalten und bedeutungslosen Architektur der früheren griechischen Antike.“ Und auch als er sich in seinen wirklich ausgeführten und zugleich künstlerisch vollendetsten Bauten — der „Neuen Wache“ (1816), dem Schauspielhaus (1818) und dem Museum (1822), der Antike wieder mit aller Liebe und allem Verständnis zuwendet, bedeutet das nicht etwa eine Abkehr von der Baukunst des Mittelalters, er bleibt vielmehr von einer seltsamen Idee besessen: er sieht die ihm gestellte Aufgabe darin, „die Gotik durch die Antike zu läutern“. Das bedeutet praktisch: er versucht immer wieder die beiden Stilwelten untereinander zu verbinden. Zuerst nimmt dies Streben ganz naive Formen an; in seinem Entwurf für ein Befreiungdenkmal setzt er einen gotischen Turm unvermittelt auf einen griechischen Tempelunterbau, der dem architektonischen System seiner „Neuen Wache“ entspricht, dann aber beginnt eine wirkliche Stilmischung: die gotische Kirche für den Spittelmarkt zeichnet er flach gedeckt; das Streben, die Dreiecksformen der Gotik in Turm und Dach durch die rechtwinkligen Kuben der Antike zu ersetzen, führt zu den seltsamen Gebilden der Werderschen Kirche und der Kirche zu Staupitz — bei anderen Kirchen verbindet er romanischen Rundbogen, gotischen Vierpaß und antike Konsolen. Nie hört dieser Zwiespalt zwischen mittelalterlichen und klassischen Regungen in ihm auf, und mit innerer Bestürzung sehen wir, wie er noch im Angesicht des Todes gleichzeitig mit dem antiken Wunderbau des Schlosses Orianda, das er in der Krim für die Kaiserin von Rußland entwarf, und mit dem mittelalterlichen Zauberbau auf dem Babelsberg, das er für den Prinzen Wilhelm schuf, beschäftigt ist.

Schinkel hat einmal gesagt: „da, wo man sucht, da ist man wahrhaft lebendig“, und er hat daraus das „demütige Naturell der größten Genies der Erde“, das auch ihn inmitten seiner ungeheuren Erfolge zierte, abgeleitet. Ist es solcher Trieb nach „Suchen“, was diese Doppelseite seines künstlerischen Wesens erklärt?

So sehr dieser ganz allgemeine Künstlertrieb auch mitsprechen mag, wäre es doch falsch, in ihm allein die Ursache zu sehen. Die lag tiefer: in Schinkels Zwiespalt spiegelt sich das große weltanschauliche Problem dieser Zeitepoche, das im Ringen zwischen klassischem und romantischem Geist seinen Ausdruck fand.

Dies Problem hatte allmählich seinen religiösen Beigeschmack, den Gegensatz von „heidnischem“ und „christlichem“ Wesen, immer mehr verloren; die klassische Welt war ein selbstverständliches Kulturgut geworden, Homer und Plato, der Laokoon und das Parthenon waren aus der Vorstellungswelt nicht mehr hinwegzudenken. Aber das eigentliche Problem, das hinter den Begriffen der antiken und der christlichen Welt schlummert, das Problem, das im Dualismus unseres aus Körper und Geist bestehenden Menschenwesens liegt, war damit nicht verschwunden. In der Frage der Vormacht von Sinnenwelt oder von Geisteswelt hat im tiefsten Grunde der Antrieb zu den großen Bewegungen der Kultur in allen vorangehenden Zeiten gelegen.

Mit Goethe hört auf geistigem Gebiet dieser Wechsel erzeugende Gegensatz der beiden Welten auf. In ihrer Vereinigung zu einer einheitlichen Weltanschauung liegt seine geistesgeschichtliche Bedeutung. Aber was sich in seinem Geist und in seinem Leben schließlich mühelos zu vereinigen scheint, das hatte im Gesamtleben der Zeit noch zahlreiche Einzelkämpfe auszufechten.

Durch Goethe gab es in Wahrheit kein Nacheinander mehr von Hellenischem und Mittelalterlichem, sondern nur noch ein Nebeneinander. Auf geistigem Gebiet ließ sich dies Nebeneinander in starken Persönlichkeiten zu harmonischer Vereinigung bringen, der Bund zwischen Faust und Helena ließ sich vom Dichter vollziehen — aber vom Architekten?

Goethe gab das Zeugnis seines bewussten Ringens mit dem Faust-Helena-Problem erst nach seinem Tode der Welt bekannt: 1831 siegelte er den „Zweiten Teil des Faust“ ein. Schinkel hat in der gleichen Zeit sein gleiches Ringen vor aller Augen durchführen müssen. Während Goethe die Lösung in der symbolhaft-verschleiernenden Welt der Dichtung fand, mußte Schinkel die faustische Ehe in der unerbittlich-enthüllenden Welt des geformten Steines zu vollziehen suchen.

Das ist der tiefere Sinn dieser zuerst so seltsamen Werke, in denen er „die Gotik durch die Antike läutern“ wollte. Es ist beinahe, als ob das, was der Chor vom Faust-Helena-Sproß Euphorion sagt, auf diese Kinder des Schinkelschen Ringens gemünzt wäre:

Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.
Wem gelingt es? Trübe Frage
Der das Schicksal sich verummumt —

Wem gelingt es? Diese Frage, die hier am Anfang unseres Weges aufgeworfen wird, beschäftigt ein ganzes Jahrhundert. In unzähligen Variationen führt sie zur Verneinung, das aber, worin wir Schinkels symbolische Größe sehen,

liegt darin, daß wir aus einigen seiner Werke die ersten Spuren der Möglichkeit einer Bejahung und damit der Lösung des großen stilistischen Konflikts dieses Jahrhunderts erkennen können. Das Schicksal hat einem Genie wie Schinkel nicht zwecklos die Tragik auferlegt, Träger eines Zwiespalts zu sein, der durch seine Zeit geht und nirgends schwerer aufzulösen ist, als in den konkreten Werken der Baukunst. Was ihn dazu brachte, nicht mühelos den glatten Lebensweg zu gehen, den äußere Verhältnisse ihm anboten, sondern immer wieder in faustisches Ringen zurückwarf, hat einige Früchte gezeitigt, die zwar im äußeren Bild seines Schaffensweges nebensächlich erscheinen, und die doch die Keime des Zukünftigen in sich tragen. Die meisten sind Entwürfe geblieben: der Plan eines großen Kaufhauses Unter den Linden, in dem der Geist steckt, den Messel später entbunden hat, die Skizze des Riesenbaues der königlichen Marställe (an der Stelle der jetzigen Bauakademie), die von Peter Behrens sein könnte — der Entwurf zur königlichen Bibliothek, in dem der mittelalterliche Rundbogen nur noch als rhythmisches Element die Folge gewaltiger Pfeiler zusammenhält, die mit antiker Größe die Fläche gliedern. Nur in der Bauakademie ist ein Zeugnis des Gelingens einer über Mittelalter und Klassik herübergreifenden Synthese wirklich zur Ausführung gekommen. Hier wird das Skelett eines konstruktiven Pfeilergerüsts als beherrschendes Motiv ausgebildet und doch das Detail der dazwischengespannten Flächen und der Kubus der Gesamtmasse ganz unmitttelalterlich entwickelt.

Aber es bedurfte noch mancher Befreiung von architektonischen und technischen Zwangsvorstellungen, ehe sich wirklich ein Weg nach dieser Richtung bahnte, und es wäre falsch, angesichts dieser zukunftssträchtigen Leistungen zu verwischen, daß auch Schinkel das Höchste seiner Kunst nur zu entfalten vermochte, wenn er frei von weltanschaulich-stilistischer Problematik sich einfach und man möchte sagen instinktmäßig dem Ausdruck überließ, in dem er ursprünglich zu sprechen gelernt hatte: das war die antike Formensprache.

Es ist nicht allein dieser historisch-biographische Grund, der ihn erst in seinen klassischen Bauten letzte Vollendung erreichen ließ. Erst hier fand er zu seiner Zeit sicheren Grund unter den Füßen. Man muß sich klarmachen, daß die allgemeinen geistigen Tendenzen, die der Antike oder aber dem Mittelalter gefühlsmäßige Lebendigkeit gaben, für den Architekten nur eine verschwommene Grundlage boten. Wenn er mit den Mitteln seiner Kunst in diesen Geistesräumen dichten wollte, mußte er die Formen des architektonischen Ausdrucks ebenso beherrschen, wie der Schriftsteller die Metren der Dichtkunst beherrschte.

Davon war man aber der mittelalterlichen Kunst gegenüber noch weit entfernt. Die wahre Formenwelt eines gewachsenen Stils erschließt sich nicht dem ersten begeisterten Blick, und so kommt es, daß die Gotik selbst in den besten Händen dieser Architektengeneration zuerst nur als „Zimmermanns-Gotik“ wieder auferstand. Die antike Architekturwelt dagegen war vor allem durch die Arbeit Englands vom Traumbild zum faßbaren Besitztum geworden. Was

anfangs in der Kunstwelt nur in der Umformung Palladios bekannt war, das war jetzt durch ernste Forscherarbeit in seiner ursprünglichen Form erkennbar. „Stuart und Revett“ wurden eine Art „Winckelmann“ der Baukunst, ihre Arbeiten ermöglichten, die antiken Formen, wenn man sich ihrer bediente, mit aller Verfeinerung zu handhaben. Das zeigte sich an jenen Berliner Monumentalbauten, die für die große Menge den Begriff „Schinkel“ erfüllen: der „Neuen Wache“, dem Schauspielhaus, dem Museum. Wenn man sich fragt, wodurch Schinkel bei diesen Bauten aus seiner gotischen Welt wieder in die antike gelockt wurde, so ist die Antwort einfach: es war fast unmöglich, gerade ihr Wesen „auf gotisch“ zu erfüllen. Das Theater hat den Zusammenhang mit der Vorstellungswelt der antiken Tragödie nie verloren, das Museum sollte vor allem antikes Kunstgut beherbergen, die Wache knüpfte an die gleichen Beziehungen an, die bei ihrem Nachbarn, dem Zeughaus, antike Helme zum Symbol des Kriegerturns schlechthin erhoben hatten. Diese stilistische Selbstverständlichkeit, die dem Thema „Denkmal“, „Kirche“ und „Schloß“ gegenüber verlorengegangen war, wurde Schinkel bei diesen Aufgaben zum Segen. Er konnte alle Kraft jener Selbständigkeit, die sich in dem Worte ausspricht, daß „Kunst überhaupt nichts ist, wenn sie nicht neu ist, das heißt praktisch darauf ausgeht, den sittlichen Menschen zu fördern und dafür immer neue Wendungen zu erfinden“ — alle diese innere Kraft konnte er darauf verwenden, dem Organismus dieser Bauten ein eigenes neuartiges Gepräge zu geben. Sie erfüllten — besonders gilt das vom Schauspielhaus — ein anspruchsvolles und ungewöhnliches Programm mit einer großen Kunst der Raumbildung. Wenn der Präsident der Pariser Akademie der schönen Künste Gittorf in seiner Gedächtnisrede auf Schinkel (1841) sagt: „Es fehlt die notwendige Beziehung zwischen dem Inneren und Äußeren der Schinkelschen Bauten, zwischen ihrem Aussehen und ihrem Zweck. Das Fehlen dieser notwendigen Eigenschaften ergab sich aus Schinkels Hang, durch die Außenseite seiner Bauten zu verblüffen“ — so ist das nicht nur eine ganz ungerechte Verallgemeinerung, sondern auch da, wo es in gewisser Weise zutreffen mag, eine ganz falsche Begründung. Die unpraktische große Freitreppe am Schauspielhaus und die fensterlose Säulenhalle am Museum sind nicht entstanden aus dem egoistischen Trieb zu verblüffen, sondern aus einem feinen Gefühl für die Zusammenhänge der Umgebung. Der altarartige Eindruck, den das Schauspielhaus zwischen den beiden Kuppelkirchen des Gensdarmenmarktes macht und der wundervolle Maßstab, durch den das Museum trotz aller brutaler Gefährdungen noch heute den Lustgarten beherrscht, waren nur durch diese Kunstgriffe zu erzielen. Sie verdienen im Namen des ästhetischen Städtebaus nicht nur volle Absolution, sondern hohe Anerkennung. Man muß sich sehr davor hüten, daß die Kritik, die man an Schinkels Tätigkeit üben muß, wenn man ihn als verantwortliches Glied in einer Zeitentwicklung betrachtet, zu einer Unterschätzung seiner künstlerischen Gesamterscheinung wird; sie bleibt eine der erstaunlichsten Phänomene der

Kunstgeschichte. Aber es ist ein Unterschied, ob wir beispielsweise seinen antiken „Idealentwurf zu einer fürstlichen Residenz“ als freien Künstlertraum betrachten oder als Paradigma zu einer „Theorie architektonischer Konstruktions- und Kunstformen“, wozu er in Wahrheit bestimmt war. Im ersteren Fall wandeln wir ähnlich wie beim Schloß Orianda und beim „Palast für König Otto auf der Akropolis“ mit freudiger Bewunderung durch eine Welt edelster Phantasie, im anderen Fall erinnern wir uns des derb-praktischen Lehrbuchs für landwirtschaftliche Baukunst, das der Vater David Gilly, der auch Schinkels Lehrer war, einst herausgegeben hat, und geben diesem den Vorzug. Diese wunderbaren Projekte der dreißiger Jahre, an deren Nichterfüllung Schinkel trotz seiner unverwundlichen schöpferischen Elastizität doch seelisch zugrunde ging, zeigen uns seine Stärke und seine Schwäche. Die Stärke liegt darin, daß die romantischen Neigungen, die sich mit Schinkels klassischen Phantasien kreuzen, in ihnen nicht mehr zu einer Stilmischung führen, sondern in der schönen Art zum Ausdruck kommen, wie diese Bauten sich mit Natur und Landschaft verbinden. Überall wo Schinkel auch in bescheidener Form diese seine Naturverbundenheit zeigen konnte, wie beispielsweise in der poetischen Gesamtlage von Charlottenhof und den Bauten von Glienicke, glauben wir, die feinsten Seiten seines Wesens belauschen zu können. Die Schwäche liegt darin, daß die Antike unter seinen Händen schließlich doch der Kunstgeschichte gegenüber die Unbefangenheit verlor, die der ihm vorangehenden Epoche ihren Reiz und ihre Gesundheit gegeben hatte. Das leistete dem kunstgeschichtlichen Geist, der an der Pforte des 19. Jahrhunderts auf seine Thronbesteigung lauert, kräftigen Vorschub. In diesem Sinne beginnt mit der letzten klassizistischen Phase, für die Schinkel der bedeutendste Repräsentant ist, bereits die Auflösung eines aus der Architektur selbst geborenen Stilgefühls, das in den folgenden Jahrzehnten immer verhängnisvoller hervortritt: das Klassische wurde zu einem kunsthistorischen Stil.

Es wäre nun sehr falsch, für diese Wendung Schinkel allein verantwortlich machen zu wollen. Was sich bei ihm in einer einzigen Person von überragendem Format so besonders deutlich abspielt, das können wir in verwischteren Formen und manchmal in verschiedene Persönlichkeiten zerlegt, in anderen Teilen Deutschlands ebenfalls verfolgen.

2. München. Am deutlichsten tritt das wohl in Münchener Parallelerscheinungen hervor, weil hier in der Gestalt von Leo von Klenze (1784—1864) ein Künstler am Werke ist, der sich in seiner Schaffenssphäre eine ähnliche repräsentative Rolle erringt, wie Schinkel in Berlin. Es ist bemerkenswert, daß vor ihm unter König Maximilian I. ein Künstler in München wirkt, in dessen klassische Baugesinnung noch kein Schatten eines intellektuellen Zwiespalts fällt: Karl von Fischer (geb. 1782 in Mannheim, gest. 1820), der in Wien unter dem Einfluß von Peter von Nobile (1774—1854), dem Erbauer des kraftvollen dortigen Burgtores gestanden hat. Er errichtete schon 1806 das monumentale Prinz-

Karl-Palais in München, das jetzt den Auftakt der Prinzregentenstraße abgibt. Seit 1810 beginnt er, der Briener Straße und dem Karolinenplatz mit seinen Bauten einen einheitlichen Charakter zu geben, von dem jetzt leider nur noch das Graf-Törring-Palais unverfälschte Kunde gibt; vor allem aber beschäftigt ihn seit 1811 der monumentale Bau des Hoftheaters, das nach dem Brande von 1823 von Klenze in alter Form wieder hergestellt ist. Sein durch die glanzvolle Epoche Ludwigs I. etwas verdunkeltes Wirken hat seinerzeit großen Eindruck gemacht; Boisseree schreibt an Goethe: man könne in München ein ganzes Fischer-Viertel unterscheiden. In diesem Architekten sehen wir in München den ersten Träger einer klassischen Gesinnung emporgewachsen, so daß es gar nicht so auffallend ist, daß Klenze seine Münchener Tätigkeit mit einem Tempelbau einleitet.

1810 war Klenze noch in Kassel als Hofarchitekt König Jérômes mit dem Bau des Theaters bei Schloß Wilhelmshöhe beschäftigt. 1816, im gleichen Jahr, in dem Schinkel mit seiner „Neuen Wache“ zur Antike zurückfindet, beginnt Klenze mit dem Bau seiner Glyptothek, vielleicht seinem reinsten Werk, denn es verbindet ästhetische Klarheit in bewundernswerter Weise mit der Lösung einer anspruchsvollen Museums-Aufgabe.

Weil man diesen Anlauf vor sich sieht und sich zugleich erinnert, daß Klenze (noch 1830—42) dem germanischen Begriff „Walhalla“ die Form eines antiken Tempels zumutet, entsteht leicht der Eindruck, als ob Klenze in seinen klassischen Idealen von den Anfechtungen der Problematik der Zeitströmungen ganz bewahrt geblieben wäre. Solch ein Eindruck ist irrig. Klenzes Biograph Kiener sagt von ihm: „Beeinflusst von der Romantik Schinkels verfolgt Klenze hartnäckig den Gedanken einer Weiterbildung und Assimilierung des griechischen Stils (griechische Renaissance), die unglückliche damals lebhaft diskutierte Idee einer Verschmelzung des griechischen und des nordischen (gotischen) Stils.“ Während er an der Walhalla baut, zeichnet er 1834 die Entwürfe für seine Schrift „Anweisung zur Architektur des christlichen Kultus“ und schafft, — allerdings nach anfänglichem Sträuben — an der Allerheiligen-Hofkirche (1827—37). Ja, es ist vielleicht für das Bild der Zeit noch charakteristischer, daß er seine ungeheure Tätigkeit mit zwei ganz verschiedenartigen Werken beendet: mit der in freiem Geist empfundenen Ruhmeshalle in Kehlheim, die schon Spuren der Möglichkeit eines unhistorischen Baucharakters aufweist, und den Propyläen, die eine der feinsten Früchte kunsthistorischer Stilbemühungen darstellt.

In seinem praktischen Schaffen ist der weniger feurige Klenze nicht so sehr durch dieses innere Ringen bedrängt worden wie Schinkel. Wo dieser zu den neuartigen Bildungen der Bauakademie oder des Kaufhausentwurfes geführt wird, flüchtet Klenze in die Sphären des Renaissancestils, der ja schon einmal die antike Bauwelt für modernere Bedürfnisse mundgerecht gemacht hat. Diesen Weg beschreitet er schon 1816 im Palais des Prinzen Eugen Beauharnais (es ist der erste „Neurenaissancebau“ Deutschlands), er geht ihn weiter in dem palladianischen Festsaalbau der Münchener Residenz und gelangt auf ihm 1826

gleichzeitig zum vielleicht schönsten Renaissancebau, der im Deutschland des 19. Jahrhunderts entstanden ist, der „Alten Pinakothek“, und zum gleichgültigsten, nämlich dem „Königsbau“ der Residenz, der innen und außen den Eindruck einer seltsamen Blutleere macht. Ganz kann man diesen Eindruck auch nicht abstreifen bei den zahlreichen Bauten, die Klenze an der Ludwigstraße errichtete, aber es wäre ungerecht, ihn in den Vordergrund zu stellen. Weit wichtiger und wertvoller als alle künstlerische Einzelleistung ist die Gesamtleistung, die uns in der großartigen Anlage dieser Ludwigstraße entgegentritt, eine Anlage, die erst zusammen mit dem Odeonsplatz, dem Wittelsbacherplatz und dem Max-Josefsplatz, die eng mit ihr zusammenhängen, in ihrer ganzen künstlerischen Bedeutung erfasst werden kann. Die vornehme Zurückhaltung, die Klenze hier in seinen Einzelschöpfungen — man denke an das Odeon — beweist, zeigt sein feines, in Selbstzucht großes Künstlertum.

Man kann gerade von diesen letztgenannten Werken Klenzes nicht sprechen, ohne zugleich den König Ludwig I. als geistigen Schöpfer mitzunennen. Er hat ihnen Ziel und Maßstab gegeben. Wichtiger noch als sein Geld war die nie rastende Energie, mit der er das Geplante weitertrieb, um Wünschen und Wollen aus dem Reich der Phantasie in die Wirklichkeit zu übersetzen. Aber neben dieser zusammenfassenden Kraft begann zugleich gerade in ihm jene auflösende Richtung besonders stark hervorzutreten, die für das Schicksal der Weiterentwicklung entscheidend wurde.

Weit mehr als in Klenze gährte in Ludwig I. alles, was die künstlerische Problematik dieser Epoche der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Blasen aufwarf. Wohl war er von der Antike begeistert und sein Philhellenismus, der ihn sogar für den Bruder die griechische Krone erstreben ließ, führte zu den Aufgaben, die sowohl Klenze (Stadtplan und Königliches Schloß) wie Schinkel (Schloß auf der Akropolis) gestellt wurden, aber das war nur eine der Facetten seines kompliziert geschliffenen Geistes. Der römische Triumphbogen, die Loggia dei Lanzi, und die altchristliche Basilika interessierten ihn nicht weniger als der antike Tempel. Er ließ unbedenklich Basilika und Tempel durch Ziebland zu einem einzigen Baukörper zusammenwachsen. Niemals aber verließ ihn der Wunsch, das romantische Ideal eines neuen vaterländischen Baustils zu erreichen, der die geistige Synthese aus klassischen und mittelalterlichen Elementen, die sich seit Goethe vollzog, auch im Bauwerk sichtbar machen sollte.

Hierfür fand er in Friedrich von Gärtner (1792—1847), den er 1820 als Nachfolger Sischers an die Münchener Akademie zog, ein beweglicheres Werkzeug, als es der mit Semmungen eines edlen Verantwortungsgefühls kämpfende Klenze ihm sein konnte. Das war ein Mann, der ihm mit gleicher Leichtigkeit und Sicherheit das römische Siegestor und die florentinische Feldherrnhalle, das „Pompejanische Haus“ in Aschaffenburg und den Backstein-Palast der Staatsbibliothek zu bauen vermochte. Ja, er konnte im Wittelsbacher Palais auch ein mittelalterliches Kastell errichten, und vor allem hatte er an seiner ersten

großen Aufgabe, der Ludwigskirche (1829), gezeigt, daß er nicht zurückschreckte vor dem Versuch, Klassisches und Romantisches am gleichen Bau zu mischen, wobei allerdings ein Wechselbalg zutage kam, der mehr dem Homunkulus als dem Euphorion ähnelte.

Man muß staunen vor der proteusartigen Kunst der Verwandlung, die Gärtner besessen hat, denn abgesehen von Schleißeungen wie der Ludwigskirche und dem Wittelsbacher-Palais, kamen so gerundete Kunstwerke wie die Bibliothek, die Feldherrnhalle oder auch die Kurbauten in Brückenau aus ihr zutage. Im Rahmen des Entwicklungsbildes betrachtet, ist uns Gärtner, und mit ihm sein hoher Mäzen aber doch die erste Verkörperung des Geistes, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu immer größerer Verwirrung führte. Noch ist es eine monumentale Verkörperung, weil alle diese verschiedenen baulichen Regungen im Dienst einer einheitlichen Idee stehen; sobald diese Bändigung wegfällt, deren Wirkungskraft wir gerade in der Ludwigstraße mit Bewunderung feststellen können, beginnt langsam das Chaos.

3. Das übrige Deutschland. Schinkel, Klenze und Gärtner geben in dieser Zeit von 1810–40 ein so deutlich ausgeprägtes Bild der Regungen, mit denen wir es zu tun haben, daß man neben ihnen leicht die Männer übersieht, die gleichzeitig ähnlichem Streben künstlerischen Ausdruck gaben. Und doch dürfen wir nicht vergessen, daß, ganz abgesehen von der älteren, innerlich noch ungestörten Generation, deren Tun ja noch vielfältig in diese Zeit herüberspielt, auch in der jüngeren Generation mannigfache andere Kräfte am Werke waren. Neben Schinkel steht in Berlin der jüngere Langhans (1782–1869), der im Palais des späteren Kaiser Wilhelm I. ein gelungenes Werk der Palastarchitektur schafft, als Schinkel in seinem etwas frostigen Palais Redern; Ottmer vollendet die Berliner Singakademie und führt in Braunschweig die Tradition seines Lehrers Krabe im Residenzbau weiter.

In Stuttgart wirken zwei bemerkenswerte klassizistische Meister nebeneinander: Giovanni Salucci (1769–1845) baut in den kühlen Formen, die im Wilhelmspalais und im Schloß Rosenstein bei Cannstatt hervortreten, und Georg Gottlieb Barth (1777–1848) gibt dem Ständehaus, einzelnen Teilen des Residenzschlosses in Stuttgart und der Tübinger Universität ihr vornehmes Gepräge.

In Kassel waren keine neuen, von außen kommenden Einflüsse nötig, um klassizistische Tendenzen zu pflegen. Der eigentümlich einheitliche Charakter der Stadt wird schon am Ende des 18. Jahrhunderts von dem vielgewanderten Franzosen Simon Louis du Ry (1726–99) durch das landgräfliche Palais, das Museum Fridericianum und die Anfänge des Schloßbaus in Wilhelmshöhe festgelegt. Sein Schüler Heinrich Chr. Jussow (1754–1825) bewegte sich im gleichen Geist beim Mittelbau des Schlosses weiter und erzog sich in Johann Conrad Bromeis (1788–1854) den Nachfolger, der zu Schinkels Zeit noch unangefochten von den romantischen Strömungen dieser Jahre die Tradition der Stadt

fortsetzte. Sie hat eigentlich nur in Jussows „Löwenburg“ im Park von Wilhelmshöhe der Romantik ihren Tribut bezahlt, die allerdings das bauliche Symptom weit bedeutsamerer Einwirkungen ist, denn sie steht in unlöslichem Zusammenhang mit der romantisch-naturalistischen Umformung des Wilhelmshöher Parkes. Auf dem Gebiete der Parkgestaltung machten sich die romantischen Einflüsse Englands, die im Laufe der Zeit in der Baukunst Deutschlands immer häufiger wurden, am frühesten geltend.

In Hamburg, das durch des Dänen Christian Frederick Hansen (1756 bis 1845) Wirksamkeit im nahen Altona und in den Elbgemeinden eine Blüte feinsten klassizistischer Baukultur gesehen hatte, erbaut Karl Wimmel (1786 bis 1845) das Johanneum und die neue Börse, die beide bereits in das Fahrwasser der Renaissance einlenken.

Vor allem aber treten zwei Architekten durch Wirkung und Umfang ihres Tuns hervor: das ist Georg Moller in Darmstadt und Georg Ludwig Friedrich Laves in Hannover.

Georg Moller aus Diepholz bei Hannover (1784—1852), ein Schüler Weinbrenners, ist eine Persönlichkeit, die seit 1810 in Hessen eine Tätigkeit entfaltet, die derjenigen Schinkels und Klenzes an Ausdehnung und edler Zielfetzung kaum nachsteht. Er schafft in dieser Epoche fast alle öffentlichen Bauten des Landes: Theater in Darmstadt und Mainz, Kirchen, Schlösser und fürstliche Wohnbauten in den verschiedensten Städten und Städtchen, und immer begegnen wir einem großen Ernst und einer Selbständigkeit in der Art, wie die bauliche Grundform gebildet ist, die zum Träger eines bescheidenen, oft fast dürftigen, aber niemals banalen hellenistischen Gewandes gemacht ist. So ist seine Freimaurerloge in Darmstadt (1816) ein würdiger Bau, — das dortige Casino (1817) zeigt einen interessanten dreiflügeligen Grundriß — das Theater in Mainz entwickelt schon 1833 den Zuschauerraum als großes, die Fassade beherrschendes Halbrund, womit Semper acht Jahre später so großes Aufsehen erregt, und die Darmstädter Ludwigskirche wagt es, eine Pantheonkuppel von 34 m Durchmesser auf einen Kranz von 28 freistehenden korinthischen Säulen zu setzen. Freilich ist die Kuppel nur aus Holz, so daß ihre Kassetten aufgemalt werden mußten, aber gerade die Behandlung dieses Materials zwingt dem Sachmann Bewunderung ab, denn Moller erreicht es, durch eine kühne Bohlenkonstruktion Dach und Decke völlig als Einheit zu konstruieren. Man erkennt das Verantwortungsbewußtsein, das ihn trotz seiner großen Tätigkeit nie verläßt, an den mancherlei seiner Zeit vorausseilenden Konstruktionen, die er erdenkt; so ist der fragförmige Dachbinder des Mainzer Theaters ein Vorläufer des „Gerberträgers“, und bei der Kuppel, die er gelegentlich einer Renovierung dem östlichen Vierungsturm des Mainzer Doms als Abschluß aufsetzt, gebraucht er im Jahre 1827 zum erstenmal in Deutschland ein schmiedeeisernes Raumschiffwerk. Diese in die Zukunft weisenden Neigungen zeigen sich auch bei seinem Bau des Viadukts über das Gohltal bei Nachen und seiner Ederbrücke bei Battenberg.

Moller gehört mit in die Reihe der für diese Zeit charakteristischen, unerhört vielseitigen Architekten, die neben unerschöpflichem Bauwillen auch noch die Kraft finden, um großartige Theaterdekorationen zu malen und als Forscher inhaltreiche Bücher zu schreiben. Zum Glück war er als Schaffender nicht geplagt von mittelalterlichen Visionen, er nennt die Baukunst des Mittelalters „ein Kind ihrer Zeit“, und er geht ihr in seinen Veröffentlichungen wissenschaftlich zu Leibe. Seine „Denkmäler deutscher Baukunst“ bringen zum erstenmal zuverlässige Aufnahmen, und er gilt in jener Zeit als der „vorzüglichste Kenner des Gotischen“ in ganz Deutschland (vgl. J. Schlippe im Künstlerlexikon Thieme-Becker). Das hindert nicht, daß er die Gotik ebenso dünn und trocken auffaßt wie seine Zeitgenossen, wenn er gelegentlich bei seiner ausgedehnten Denkmalpflege in ihrem Geiste restaurieren mußte, aber es ist, als ob er das empfunden hätte, denn er will die Dombauhütten wieder beleben, um dem mittelalterlichen Handwerksg Geist wirklich näherzukommen. Ebenso wie Mollers Forschen nicht nach Kunstgeschichte, sondern nach praktischem Sachwissen schmeckt, bleibt in seinem architektonischen Tun immer ein Zusammenhang mit dem praktischen Leben: er arbeitet an der Stadterweiterung Darmstadts mit städtebaulichem Verständnis und übt auf die ganze private Wohnungsbautätigkeit seiner Umgebung maßgebenden Einfluß aus.

Dieses Format wird von Georg Ludwig Friedrich Laves (1789—1864) nicht erreicht, aber alles in allem spielt er doch für Hannover eine ähnliche Rolle wie Moller für Darmstadt. 1810 ist er, gleich Klenze, einer der Architekten, der dem Kassel des Königs Jérôme in Fortsetzung der klassizistischen Atmosphäre du Rys seinen gränzigeren Charakter verleiht. 1814 kommt er nach Hannover und entfaltet hier eine große Tätigkeit, von der die Umbauten des Residenzschlosses, die mächtige Waterloo säule und vor allem das Schauspielhaus, ein Bau von vornehmer Klarheit, Kunde gibt. Davon, daß er nicht lediglich Bautenkünstler war, zeugt sein großzügiger Bebauungsplan des Ernst-August-Stadtteiles vom Jahre 1834.

B. Die bauliche Gesamtaufgabe

1. Vorbedingungen. Überschaute man nun den ganzen Kreis baulicher Erscheinungen, die aus der Epoche von 1810—40 als charakteristische Blüten neu emporgewachsen, so sieht man, daß die Zeitalmosphäre für dies Wachstum in vieler Beziehung neue klimatische Verhältnisse geschaffen hat.

Um das zu erzeugen, was uns in der kunstgeschichtlichen Betrachtung als „Stil“ erscheint, ist irgendeine starke Willensmacht nötig. Die von innen kommenden Kräfte einer Zeit, die nicht ohne weiteres einen äußeren Ausdruck zu finden vermögen, müssen durch eine diktatorische Macht unvermerkt zusammengeballt werden zu typischer Formung. Solche Macht war in Deutschland lange die Kirche, dann wurde es immer mehr der Hof. Jetzt aber trat der formende

Wille des Hofes mehr und mehr in den Hintergrund. Der Hof verbürgerlichte. „Schloß“ Parey, in Wahrheit ein idyllisches Gutshaus, ist ein ebenso charakteristischer Hintergrund für Friedrich Wilhelm III., wie Versailles es für Ludwig XIV. und Sanssouci für Friedrich den Großen gewesen war. Solch ein fürstlicher Hintergrund ist aber für die Kunst einer Zeit ein Programm: der Gutsherr von Parey konnte kein stilbildender Mäzen sein.

Wohl traten nach ihm Fürsten in Deutschland auf, die sich der traditionellen Mäzenatenschaft bewußt waren, ja, die mit ganzem Herzen und persönlichster Anteilnahme künstlerische Ziele verfolgten: Friedrich Wilhelm IV., als Kronprinz, und Ludwig I. von Bayern. Aber sie entwickelten trotzdem keine stilbildende Kraft. Bei der verschwommen-schwärmerischen Art Friedrich Wilhelms nimmt das nicht wunder, er war wohl eigensinnig, aber nicht willensstark, und ohne Willensstärke läßt sich das Bild einer Zeit nicht formen; bei Ludwig I. scheint es im ersten Augenblick, als ob die Vorbedingungen dazu wohl gegeben wären. Aber gerade an ihm können wir sehen, daß diese Zeit wohl einen Fürsten, aber nicht der Fürst die Zeit zu formen vermochte.

Das ästhetische Problem, das diese Epoche bewegte, der Ausgleich zwischen antikischem und romantischem Wesen, entsprang einer Bildungsgeschicht, die unabhängig war von höfischem Leben: sie hatte ein Reich des Geistes geschaffen, in dem die Fürsten zu Gäste waren.

Das philosophische Problem, das die Epoche bewegte, war das Verhältnis zum Staate, in dem sich die nationale Gemeinschaft betonte, während Segel dieses nationale Ideal zu blasseren Menschheitsidealen ausweitete: an die Stelle des Fürsten trat ein überpersönlicher Begriff.

Das politische Problem, das die Epoche bewegte, war der Kampf um die Form, in der der einzelne, der hinter dem Begriff „das Volk“ steht, an den Geschicken seines Staates mitarbeiten konnte: das Volk, nicht der Fürst stand im Vordergrund.

Alle diese geistigen Regungen bedeuten für die Fragen, die wir betrachten, das gleiche: den Übergang von einer fürstlichen zu einer bürgerlichen Kultur.

In dieser neuen Kultursphäre hatte sich die Baukunst zurechtzufinden; sie hatte den allgewaltigen Bauherrn als natürlichen Führer verloren und mußte den schwersten Übergang durchmachen, der für sie denkbar ist: die Verwaltung übernahm statt des Fürsten die Führung, ein anonymes Etwas. Das hieß in Wahrheit: die Baukunst mußte ihre Führung selber übernehmen.

Alle entscheidenden Architekten dieser Zeit waren hohe und höchste Staatsbeamte ihrer Berufssphäre; Weinbrenner, Schinkel, Klenze, Moller, Laves, Wimmel, Jussow usw., sie alle hießen „Oberbaudirektor“, „Oberlandesbaudirektor“, „Geheimer Oberbaurat“ und was dergleichen erbauliche Titel mehr sind. Und sie hießen nicht nur so, sie waren wirklich die leitenden Männer der baulichen Angelegenheiten großer Gebiete.

Plötzlich hatte der Architekt nicht nur die Verantwortung für seine eigene Einzelaufgabe, sondern er bekam die Verantwortung für eine übergeordnete Gesamtaufgabe.

Ist es verwunderlich, daß er sich des Wesens dieser Aufgabe, der Tragweite ihrer Verantwortung und der Methoden ihrer Erfüllung nicht gleich voll bewußt wurde?

2. Leistungen. Wenn man rückschauend die führenden Architekten dieser Epoche unter dem Gesichtswinkel dieser Aufgabenstellung betrachtet, kann man sagen: wirklich voll begriffen hat sie nur Weinbrenner. Mit genialem Blick hat er die Punkte erkannt, an denen man ansetzen muß, um aus einer einfachen Herstellung guter Bauwerke eine Baukultur zu machen. Er hat, wie wir gesehen haben, bereits eine deutliche Vorstellung von den Ansprüchen, die eine Menschenhäufung dem städtebaulichen Organisator stellt: er kümmert sich um Wasserversorgung und Kanalanlage als Mittel der Erschließung eines Arbeitsgebietes — um Bantenzonung und um Gartenstadt-Entwicklung, und die bewußte Formung künstlerischer Räume ist nur die letzte Blüte dieser Bestrebungen um einen anständigen Gesamtrahmen des Lebens. Er weiß bereits, daß man mit der Gestaltung des Bodens beginnen muß, um dies Ziel zu erreichen, und daß man als Nicht-Fürst nur eine eigentümliche Mischung von Verhindern und Verlocken als Mittel zur Verfügung hat, um indirekt seinen Willen durchzusetzen.

Sein Beispiel hat bei manchen seiner Schüler wohlthuend nachgewirkt, im allgemeinen aber finden wir doch nur Fragmente dieser Erkenntnis bei seinen maßgebenden Kollegen. Klenze hat nur eine Vorstellung von der ästhetischen Seite des Städtebaus. Die zeigt sich in einer großartigen Weise in der Bewältigung des Komplexes der Münchener Ludwigstraße und ihrer Nachbarplätze, nicht zu vergessen die zielsichere Kühnheit, mit der er den Königsplatz auf freiem Felde als Fortsetzung der Gedankengänge Karl von Sischers anlegt.

Moller entwickelte vor allem ein anderes Teilgebiet des Städtebaus, die Denkmalpflege, für die er Richtlinien und die Anfänge einer vernünftigen Inventarisierung schafft. Das ist ein Gebiet, das auch sonst zur eifrigen Betätigung reizt. Leider! — denn die Liebe, mit der sich Männer wie Heideloff oder Gärtner der Pflege edelster alter Bauten annahmen, war eine gespenstische Liebe. Bamberg, Speyer und viele andere Kirchen und Schlösser geben noch heute Kunde davon. Was man neu machte, zeigt einen vertrockneten Herbariums-Stil, was man in ungezügelter Hast gegen Barock und Kokoko entfernte, glich dem Ausrotten lieblicher Blumen, die im Garten zwischen den Pflanzen der Beete hervorkommen.

Und Schinkel? Wenn man sein Verhältnis zu städtebaulichen Aufgaben betrachtet, enthüllen sich nicht nur besonders deutlich die Eigenheiten seines Wesens, sondern enthüllen sich zugleich die Grenzen des städtebaulichen Verständnisses dieser Zeit.

Es ist kein Zufall, daß sie die Tradition des in Räumen denkenden Barocks nicht fortsetzt. Mit der griechisch-klassischen Formenwelt schleicht sich leise auch das griechische Verhältnis zum Raume in die Vorstellungen der Zeit. Vielleicht

hängt es mit dem Umstand zusammen, daß für die Griechen die Luft nichts Körperloses war, daß sie ihr raumkünstlerisches Augenmerk in ihren wichtigsten Schöpfungen nicht auf Konzentrierung des Blickes durch Platzwände, sondern auf Abfangen des Blickes durch kulissenartige Gruppierung richteten. Nicht Symmetrie und reales Gleichgewicht war ihr Ziel, sondern ein Auswägen des Ineinandergreifens asymmetrischer Wirkungen einer freien Gruppierung. Mit einem Worte, sie trieben optische und nicht mathematische Raumkunst.

Ähnliche Tendenzen sind in Schinkels städtebaulichen Leistungen deutlich erkennbar. Wenn ihm die Leitlinien eines festen Rahmens gegeben sind, fügt er mit feinstem Gefühl seinen neuen Bau herein — aber von Natur aus verachtet er die „lange abgenutzten neu-italienischen und neu-französischen Maximen, worin besonders ein Mißverständnis in dem Begriff von Symmetrie so viel Heuchelei und Langeweile erzeugt hat und eine ertötende Herrschaft errang“. (Schreiben an König Maximilian II. von Bayern.) Seine besten Eigenschaften treten hervor, wenn er dem Lustgarten aus ganz freiem Gefühl für Maßstabswerte heraus im Museumsbau den nötigen Halt gibt, aber sehr lehrreich für das Erkennen seines Raumgefühls ist es doch, daß er in einem großen Bebauungsplan-Ausschnitt des Jahres 1817 dem gleichen Lustgarten sein künstlerisches Gepräge dadurch geben wollte, daß er nahe beim Schloß Monbijou in der Schloßachse ein gewaltiges Pantheon als abfangenden Blickpunkt dieses Platzes zu errichten vorschlug. Auch seine ursprünglichen Gedanken für den Leipziger Platz und den Spittelmarkt gehen nicht auf Raumgebilde, sondern auf monumentale Blickpunkte langer Achsen. Diese Achsen findet er im allgemeinen aus der vorangehenden Zeit bereits vor; wo er sie selber anstrebt sind sie nicht zur Ausführung gekommen: der Plan von 1817 sieht, von einer neuen Spreerbrücke ausgehend, rechtwinklig zur Oranienburger Straße eine monumentale Achse vor, die in der Gegend der Hospitalstraße in einen riesigen Platz mündet, der das Friedrich-Forum an den Linden um das Doppelte übertrifft, und in einem Plan von 1840 finden wir den späteren Reichskanzlerplatz als „Paradeplatz“ und darüber eine lange Achse, die über den Spreebogen auf einen Kirchenneubau nördlich der Invalidenstraße zielt. Diese Pläne haben mehr tastenden als gestaltenden Charakter, denn sie lassen schwierige Punkte ungelöst. Wenn sie in dieser Form nicht verwirklicht sind, so liegt das zum Teil daran, daß die Zeit selbst einem Schinkel nur Einzelaufgaben stellte, die einem gegebenen Bauplatz angepaßt werden mußten; die Geschichte des Werderschen Marktes zeigt das deutlich, der ein ausgezeichnetes Beispiel malerischer Bauanordnung geworden wäre, wenn Schinkel die Lücke am Kupfergraben zwischen Linden und Schleusenbrücke statt mit der beziehungslosen Masse der Bauakademie mit seinem großartigen Projekt für die königlichen Stallungen hätte schließen können. Zum anderen Teil aber lag es in Schinkels künstlerischem Wesen. Wir sehen, daß seine städtebauliche Phantasie, wenn er monumental sein will, auf die gleichen Wirkungen ausgeht, die seine Theaterdekorationen so großartig

machen: auf Achsen und auf Blickpunkte. Aber das gibt noch keine Räume, sondern ein Prinzip reliefmäßiger Bildanordnung, das auch für Schinkels größte Ideal-Entwürfe seiner letzten Jahre charakteristisch bleibt. Seine städtebauliche Phantasie war am glücklichsten, wenn sie alle monumentalen Gestaltungsabsichten abstreifte und sich einfach dem Einpassen in die Gegebenheiten der Umgebung überließ. Je stärker der landschaftliche Charakter dieser Umgebung war, um so mehr wuchs sein Künstlertum.

Diese Charakterisierung ist gleichbedeutend mit dem Urteil: Schinkel zeigt uns den Übergang der ästhetischen Seite des Städtebaus vom Räumlichen ins Malerische. Darin liegt aber der Keim zur Auflösung des Städtebaus als Kunst der Regie großer Massen. Das optische Interesse schrumpft allmählich zum Interesse an der optischen Wirkung des eigenen Einzelbaus zusammen und man verliert den Sinn für die Disziplin, die große mathematisch gebundene Zusammenhänge erfordern. Damit wird zugleich der Sinn für die großen Gemeinschaftsfragen des Städtebaus gefährdet. Der Aufstieg in Schinkels individuellem Künstlertum ist zugleich ein Abstieg in seinem sozialen Künstlertum.

Soziales Künstlertum! Das ist ein ganz neuartiger Begriff, den diese Zeit als Forderung gebiert. Die Verantwortung für die Gesamtentwicklung, die ihren bisherigen Träger verloren hat und allmählich mehr und mehr auf den Schaffenden selber übergeht, ruft diese Forderung hervor. Es ist bezeichnend für die Lage der Zeit von 1810—1840, daß ihr symbolhafter Repräsentant, Schinkel, von dieser Forderung noch nichts weiß. Er sucht zwar mit unermüdlicher Arbeitsfreudigkeit die einzelnen Werke, die in seinem Baudirektoren-Reich entstehen, zu veredeln, aber die grundlegenden Maßnahmen, die nötig sind, um den würdigen Rahmen für das Einzelwerk zu schaffen oder auch zu erhalten, sind ihm einstweilen verborgen. Die Folgen solchen Mangels treten in diesem Zeitabschnitt noch nicht so bitter hervor, denn noch herrscht im normalen Wohnungsbau ein gewisser Anstand, der Gemeingut der Bauenden ist, und noch ist der Wohnungsbau das maßgebende Element für die Physiognomie der Städte.

Aber das soll bald anders werden. Etwa um die Zeit, die mit Schinkels Verschwinden zusammenfällt, ballen sich die Kräfte siegreich zusammen, die alle Vorbedingungen architektonischen Tuns entscheidend umgestalten: die Kräfte der beginnenden Weltherrschaft der Technik. Man ist schlecht vorbereitet auf solchen Umschwung. Der Blick ist gerichtet auf das architektonische Einzelwerk, und der immer stärker werdende literarische Einfluß kunsthistorischer Auffassung, der an die Stelle dessen tritt, was früher Tradition war, verstärkt diese individualistische Blickrichtung. Der Kunsthistoriker betrachtet die Baukunst gleich der Plastik und Malerei wie eine Summe einzelner künstlerischer Leistungen. Dadurch beginnt die eine Hälfte baulichen Tuns, die soziologisch gestaltende, noch mehr dem Interesse zu entschwinden. Gerade in dem Augenblick, wo dieses Interesse am notwendigsten ist. Darin liegt das Verhängnis der kommenden Epoche, dessen Wirkung bis in unsere Tage reicht.

2. Teil

Von 1840 bis 1870

I. Die Lage der Zeit

Es war eine tragische Fügung des Geschickes, daß der Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. im Jahre 1840 mit dem Versiegen von Schinkels Kraft zusammenfiel. Große Hoffnungen hatten sich an den Augenblick geknüpft, wo die Macht eines Königs und die Macht des Genies sich zu künstlerischen Taten verbinden wollten. Aber der König war auch schon als Kronprinz ein Mäzen gewesen, und Schinkel hinterließ eine Schar treuer und vornehmer Schüler, deshalb tritt beim ersten Blick ein Wandel für die Baukunst nicht so besonders scharf hervor.

Er liegt auch nicht in des Königs Verhältnis zu Schinkels Nachfolgern. Mit Persius schmückt er Parks und Landschaft um Potsdam mit reizvollen kleinen Bauten, und mit Stüler baut er ein „Neues Museum“ und plant an edlen Entwürfen für einen Berliner Dom. Und doch steht gleich am Beginn seiner Herrschaft das Zeichen für den Wandel, der sich im folgenden immer erkennbarer vollzieht: 1841 wird unter des Königs Protektorat der Kölner Dombau-Verein gegründet, und während er für Berlin mit klassischen Domkuppeln beschäftigt ist, legt er 1842 in Köln den Grundstein zum Ausbau des doppeltürmigen Domes, der als Hauptzeuge des gotischen Geistes in Deutschland gilt.

Man sieht, das Nebeneinander von klassischen und mittelalterlich-romantischen Baugedanken ist noch wie ehedem vorhanden, aber es beginnt sich in zwei deutlich voneinander getrennten Strömen zu spezialisieren. Die Künstler, die bald in der einen, bald in der anderen Richtung tätig sind, werden seltener, die edlen Kämpfer, die nach einer fruchtbaren Verschmelzung beider Welten zu einem überhistorischen Dritten streben, beginnen zu verschwinden. Zwei historische Stilbezirke wenden sich voneinander ab. Das ist ein weiterer Schritt auf der Bahn, die zum Nebeneinander aller erdenklichen Stile in der folgenden Periode führt.

II. Die baulichen Regungen

Hierzu die Abbildungen 24 bis 46

A. Die bauliche Einzelaufgabe

1. Die klassische Strömung. Um uns im Gebiet der Einzelschöpfungen, die diese Zeit von 1840—70 hervorbringt, etwas zu orientieren, wollen wir zunächst verfolgen, was sich auf der Seite entwickelt, die mit der klassischen Strömung in Berührung bleibt.

Es ist bemerkenswert, daß für Schinkels Nachfolger nur noch der antike Schinkel vorhanden ist. Vor allem die idyllische Seite seiner klassischen Bauten bleibt lebendig. Einige der kleinen Anlagen von Persius (1803—45) — vor allem Villen und die anmutige Kirche in Sakrow — zeigen wirklich enge Verwandtschaft mit dem Meister von Charlottenhof, ja, in dieser idyllischen Note liegt schließlich auch der Reiz der größten Schöpfung von Persius, der Friedenskirche in Potsdam, bei der die Verbindung mit der Natur stärker wirkt als die Architektur.

Weit schwerer war es für Stüler (1800—65), der monumentalen Seite der Schinkelschen Erbschaft gerecht zu werden. Mit der Ausführung des Entwurfes der Nikolaikirchenkuppel in Potsdam erfüllt er (mit Persius zusammen) ein schönes Schinkelsches Vermächtnis. Sie beherrscht heute nach allen Seiten die Landschaft, und das ist wohl ohne Zweifel die Absicht Schinkels gewesen, als er sie so stolz auf den einfachen Kubus des eigentlichen Kirchenraumes setzte, der nur wie der Sockel eines Monumentes wirkt. Auch die Kuppel, die Berlin künstlerisch beherrscht, die des Königlichen Schlosses, ist aus Stülers Hand hervorgegangen, und auch mit ihr erfüllte er — wahrscheinlich unbewußt — eine Art von Vermächtnis, denn der Schlütersche Entwurf zum Schloßplatz, der uns in einem Stich von Broebes erhalten ist, zeigt, daß dieser Meister sich völlig klar darüber war, die gewaltigen Massen des Schloßbaus nur mit einer Kuppel zusammenhalten zu können, — die er sich allerdings, nach dem damaligen Stand der Dinge, nur an anderer Stelle zu denken vermochte. Die Art, wie Stüler diese Kuppel mit feinstem Gefühl gebildet hat, sichert ihm weit mehr einen Ehrenplatz unter den Architekten Berlins als das anspruchsvoll-kalte Treppenhause seines „Neuen Museums“, oder der Plan für die Nationalgalerie und die Kirchen, die er für Berlin gebaut hat. Es war sein Unglück, daß sein Schaffen sich schließlich mit dem Namen Wilhelm Kaulbach und nicht mit dem Namen Peter Cornelius verbunden hat, für dessen Fresken im Camposanto eines neuen Domes er fruchtlos seine schönsten Pläne entwarf. Das Jahr 1848 machte des Königs Domträume zunichte.

In Heinrich Stracks (1805—80) Bauten beginnt die anmutige Färbung des Schinkel-Geistes bereits zu verblassen. Er vollendet den etwas steifen Tempel der Nationalgalerie, dessen hochaufgetreppte Gestaltung man kaum verstehen würde, wenn man nicht das Gillysche Friedrich-Monument kannte, das hier, wo man ein neues „Forum“ schaffen will, noch einmal als Gespenst aus dem Grabe steigt. In ähnlicher Weise spukt ein Schinkelscher Entwurf zu einem Friedrich-Denkmal in Stracks Siegessäule, die durch den Vergleich mit ihrem Vorbild am besten zeigt, wie die Zeit sich anspruchsvoll zu verändern beginnt.

Aber in der privaten Baukunst wirkt Schinkels Vornehmheit in Berlin noch lange nach. Das sieht man besonders an den Villenbauten, mit denen Friedrich Szigig (1811—81) dem ganzen neuen Stadtviertel am Tiergarten um die Viktoriastraße und Bellevuestraße ihren Charakter gibt. Eine leicht bewegte

Art der Gruppierung, die durch die Schatten einer offenen Loggia ihr Leben erhält, wie sie in Schinkels Landschafts-Architektur gelegentlich entzückt, wird hier zum allgemeinen Ausdruck einer hochstehenden Bürgerkultur. Berlin beginnt wieder reicher zu werden, das zeigt sich auch darin, daß Hitzig dem bürgerlichen Kaufmannsstande eine Börse bauen konnte, die durch ihre monumentale Haltung und vor allem durch das lang entbehrte edle Material die Bauten der öffentlichen Hand fast in den Schatten stellte. Das ist eine soziale Wendung, die schließlich ihre letzte Bestätigung darin findet, daß der vornehmste und edelste Palast, der in diesem Zeitraum in Berlin entsteht, für einen Fürsten des Wirtschaftslebens erbaut wird: das Palais Strousberg von August Orth. Es hat nur noch in Sempers Palais Oppenheim in Dresden einen ebenbürtigen Genossen.

Der Mittelpunkt dieser baulichen Kultur wird die Berliner Bauakademie, die Schinkels künstlerischen Geist unter dem Einfluß von Männern wie Stüler, Hitzig, Wilhelm Stier und Strack bewußt hegt. Vor allem sucht Karl Bötticher (1806—89) die Tradition in seinem berühmten Werk „Tektonik der Hellenen“ zu einer straffen Lehre monumental zusammenzufassen (1852). Dies Buch wurde zunächst begeistert aufgenommen, und doch war es ein Schwanengesang. Die Art, wie es die griechische Antike als fertig entstandene Schöpfung auffaßte, in ihr die Lösung des Problems „Architektur“ schlechthin sah und alle einzelnen Formen in ihrer Bedeutung festzulegen suchte, mochte eine starke Leistung ästhetischer Systematik sein, sie erwies sich als historisch nicht haltbar, und was schlimmer ist, wie alle künstlerischen Dogmen versteinerte sie allmählich das wirkliche Lebensgefühl. Es suchte sich seine Auswege, und das führte zu Versuchen, die eine ganz andere Richtung einschlugen.

Hatte der posthume, „antike Schinkel“ in Berlin die Problematik der romantischen Strömungen, mit der er selber so schmerzhaft gerungen hat, ferngehalten, so war das in der Stadt Klenzes, in München, durchaus nicht der Fall. Hier wirkte nicht Klenzes, sondern des 1847 gestorbenen Gärtners Geist nach. Aber es ist bemerkenswert, daß die letzten Versuche, aus Klassischem und Romantischem ein unbekanntes Neues herauszudestillieren, nicht mehr aus dem Geist eines Künstlers, sondern nur noch aus dem Wunsch eines Fürsten entsprang: ein Preisausschreiben trat an die Stelle des faustischen Drangs. König Maximilian II. glaubte, das, was sein Vorgänger nur tastend versucht hatte, durch Energie ins Werk setzen zu können. Sein 1851 für den Bau der Münchener Maximilianstraße erlassenes Preisausschreiben hatte kein geringeres Ziel, als aus den Bestandteilen des nunmehr immer zuverlässiger erkannten Alten einen neuen Stil zu gewinnen. Es ist leicht, dies Beginnen zu verspotten, nachdem man das unklare Ergebnis kennt, das unter den Händen eines Bürklein und Kiedel daraus hervorging.

Gewiß war es ein abwegiger Gedanke, daß aus dem Boden wissenschaftlicher Kunstkenntnisse eine neuartige Blüte durch Samenmischung entstehen könnte,

und gewiß war es noch abwegiger, zu glauben, daß man einer Zeit solches Blühen zu befehlen vermöchte, aber der Wunsch, der sich auf diesen unmöglichen Weg verirrete, entbehrte trotzdem nicht einer gewissen Größe. Es war an sich durchaus richtig, wenn das Preisauschreiben darauf hinwies, daß „die Verhältnisse des Völker- und Staatslebens andere geworden, wie in den Zeiten, deren Bauformen man sich bediente“, und die Frage aufwarf, ob es denn nicht möglich sei, für dies Andere einen selbständigen Ausdruck zu finden: zweckmäßig, deutsch und neuartig.

Damit berührte das Ausschreiben den Wunsch, der in den wirklichen Künstlern der vorangehenden Epoche in Wahrheit nie ganz zum Schweigen gebracht war. Wir haben bereits gehört, wie Genz sich dagegen sträubte, ins Schubfach eines historischen Stiles gesteckt zu werden, und Schinkel hat immer wieder betont, daß „Kunst überhaupt nicht ist, wenn sie nicht neu ist“. — In den starken Persönlichkeiten der ersten Jahrhunderthälfte wehrt sich noch ein gesunder Trieb, während sie dem Schicksal der Zeit entsprechend immer mehr dem Eklektizismus zutreiben. Jetzt wird es eine Ausnahme, wenn ein so eindeutig geprägter Meister, wie der Erbauer des Wiener Rathauses, Friedrich von Schmidt, abwinkt, als man sein Werk „gotisch“ nennt und den Anspruch macht, stilistisch neu zu sein. Im allgemeinen ist man stolz auf historische Stilechtheit. Die Zeit beginnt die Sache grundsätzlich anders anzusehen. Gottfried Semper ist es, der die These aufstellt, daß der historisch aufgeklärte Mensch des 19. Jahrhunderts mit jedem Zweck eines Gebäudes ein Erinnerungsbild verbindet, das sich aus der historisch charakteristischsten Erfüllung des betreffenden Zwecks ergibt; deshalb findet er es gerechtfertigt, daß man die Kirche gotisch, die Synagoge orientalisches, den Palast italienisches, die Kaserne kastellartig baut. Es ist die Legitimation jener zweiten Form des Eklektizismus, für die nicht mehr die veredelnde Bindung an ein allgemeines Kulturideal maßgebend ist, an dem sie sich begeistert, sondern die dem jeweiligen subjektiven Stilgelüste nachgeht.

Aber es ist merkwürdig, daß es gerade derselbe Gottfried Semper ist, der durch seine praktische Wirksamkeit die Epoche von 1840–70 am stärksten und wirkungsvollsten vor diesem Abgleiten ins künstlerische Chaos bewahrt. Für sich selber nämlich macht er, mit geringen Ausnahmen (Synagoge in Dersden), nicht Gebrauch von diesem stilistischen Liberalismus. Er hat während seiner Studienzeit bei Gärtner die Illusionen der Romantik abgestreift, hat dann in Paris bei dem römisch eingestellten Gau entscheidende Einflüsse bekommen und ist dabei selbständig zu der Überzeugung durchgedrungen: nicht Antike oder Gotik können den mannigfachen Ansprüchen der veränderten Zeit gerecht werden, das kann nur der schmiegsamere Charakter der italienischen Renaissance. Sie vermag die neuen Zweckgebilde zu umhüllen, ohne die „Wahrheit“ zu verlezen, was sich nicht leugnen läßt, solange man die stilistische Seite der Architektur, wie Semper, als eine Sache auffaßt, die dem Produkt von Zweck und Material nur die letzte äußere Haut gibt. Das ist eine Auffassung, für

die er durch den außerordentlichen Glanz seiner auf ungewöhnlichen Kenntnissen fußenden ästhetischen Darlegungen die überwiegende Kunstpartei seiner Zeit gewann.

Wenn man nach einer symbolischen Gestalt für die Epoche von 1840—70 sucht, ähnlich wie Schinkel sie für die Zeit von 1810—40 war, so ist der erste Anwärter für diese Rolle Gottfried Semper. Auf die Frage, was der wichtigste Bau war, der im Jahr von Schinkels Verlöschen in Deutschland entstand, gibt es nur eine Antwort: das neue Opernhaus in Dresden, dessen Mauern 1840 eben emporwuchsen. Die begeisternde Wirkung, die bei den Zeitgenossen von diesem Bau ausging, hat bis 1870 ungeschwächt angehalten, dem Jahre, in dem Semper sein Wirken mit dem unerhört großartigen Vorschlag für das Wiener Museums-Forum und die Umgestaltung der Hofburg krönte, diesem Vorschlag, der zugleich sein Schicksal wurde: er verstrickte ihn in unklare Kämpfe, denen er schließlich gebrochen in traurigem Siechtum erlag.

So steht der Stern dieses Mannes gerade über der Epoche, die sich an die Schinkelsche anreihet, und es ist, als ob sich diese beiden Männer, wie im Staffettenlauf zur Ablösung den Stab gereicht hätten, denn Schinkel hat Semper gleichsam selbst als seinen Erben eingesetzt. Als er 1834 den Ruf als Direktor der Königlichen Bauakademie in Dresden bekam, und ihn in seinem vorgerückten Alter nicht selber annehmen wollte, da schlug er nicht etwa einen seiner Schüler, sondern er schlug Gottfried Semper als Ersatzmann vor. Die Bestimmung dieses Erben aber war es, statt der „Schinkelschen Schule“ ein neues bauliches Ideal aufzupflanzen.

Es ist Sempers Größe, daß er dieses Ideal gleichzeitig durch aufrüttelnde philosophisch und historisch begründete Lehren zu verkünden und in seinem Theaterbau sichtbar darzustellen vermochte.

Wenn man verstehen will, was die geistige Seite seines Auftretens bedeutet, so muß man sich klarmachen, daß die offizielle Kunstphilosophie dieser Zeit dem Verständnis für die Probleme der Architektur in keiner Weise entgegenkam; die architektonisch Schaffenden hatten selbst dafür zu sorgen, den geistigen Raum ihres Tuns zu erhellen und wenigstens notdürftig zu belüften. Als Semper die Grundzüge seiner Architektur-Philosophie aufstellte, die später in seinem großen Werk der „Stil“ zusammengefaßt, aber leider nicht abgeschlossen wurde, (der dritte Band, der eine „Vergleichende Baulehre“ werden sollte, ist Fragment geblieben), war Schopenhauer († 1860) der Interpret des Zeitgeistes, und man hat ihn mit Recht den Philosophen der Künstler genannt, weil er eine Verwandtschaft zu ihrem Wesen spüren ließ. Seine Ansichten über Baukunst hat Schopenhauer in der alles Leben lähmenden Auffassung zusammengefaßt, daß „diese Kunst soweit sie schöne Kunst ist (nicht aber sofern sie dem Nutzen dient) schon seit der besten griechischen Zeit, im Wesentlichen vollendet und abgeschlossen, wenigstens keiner bedeutenden Bereicherung mehr fähig ist.“ Dem Architekten „bleibt daher nichts übrig, als die von den Alten überlieferte Kunst anzuwenden

und ihre Regeln, so weit es möglich ist, unter den Beschränkungen, welche das Bedürfnis, das Klima, das Zeitalter und sein Land ihm unabweisbar auflegen, durchzusetzen. Denn in dieser Kunst, wie auch in der Skulptur, fällt das Streben nach dem Ideal mit dem Nachahmen der Alten zusammen.“

Solcher Auffassung gegenüber ist es ein wahres Labsal, wenn Semper schon in seiner Dresdner Antrittsvorlesung betont, daß „die einfachsten Grundbedingungen der räumlichen Verhältnisse zu ordnen und zu gestalten Aufgabe des Architekten ist“ und daß dadurch sowohl die zweckmäßige Einteilung des Bauwerks als auch sein Charakter entsteht. Gegenüber Schopenhauer bedeutet es nichts anderes, als eine Befreiung von steriler Erstarrung zu unversteglichem Leben, wenn er alle Kunst- und Schmuckformen in erster Linie genetisch ableitet aus der Eigenart des Materials, der Technik seiner Bearbeitung und dem Zweck seines Gebrauchs. Ja, man könnte ihn zum Apostel der „modernsten“ Bewegung der eben vergangenen Jahre machen, die alle zeugende Kraft der Architektur in Zweck und Material — Funktion und Konstruktion —, kurz im Logischen und Technischen sehen wollte, wenn nicht die letzte Wendung dieser Gedankengänge bei Semper zur Vorstellung einer Bekleidung des so gewonnenen architektonischen Körpers mit einem künstlerischen Gewebe von Formen geführt hätte, das zwar für sich betrachtet auch wieder dieser logischen und technischen Folgerichtigkeit nicht entbehrt, das sie aber als „Gewebe“, als Kleid, und nicht als ein Stück des Körpers besitzt.

Man sieht, Semper ist nicht in dem Sinne rationalistischer Materialist, daß er schon bei Zweck und Material Halt macht, er weiß wohl, daß noch ein Drittes, ein künstlerisches Etwas hinzukommen muß, um Vollwertiges zu schaffen, aber dies künstlerische Etwas sieht er noch nicht, wie wir heute, in einer Beseelung der aus Zweck und Material entstandenen Grundform, sondern als Angelegenheit für sich. Die Richtschnur aber für diese die äußeren Formen bestimmende Angelegenheit gab ihm die schmiegsame italienische Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts.

So mischt sich bei Semper in seltsamer Weise Zukunftsahnen und Zeitgebundenheit — sachlich anders, aber im letzten Willen doch sehr ähnlich wie bei Schinkel, der das ewig gültige Wort sprechen konnte: „Das Ideal in der Baukunst ist nur dann völlig erreicht, wenn ein Gebäude seinem Zwecke in allen Teilen und im Ganzen in geistiger und physischer Rücksicht vollkommen entspricht.“

Die praktische Probe auf solche Theorien gibt Semper vor allem in seinem ersten Dresdener Opernhaus, das 1869 abbrannte, und durch den heutigen Bau in veränderter Form nicht vollwertig ersetzt ist.

Wenn wir es mit zeitlosen Augen betrachten, so sehen wir in erster Linie einen ebenso sinnvollen wie schönen Innenorganismus, der sich klar und groß in der Massengestaltung des Äußeren zeigt. Damit ist gesagt, daß das erste und hauptsächlichste Erfordernis eines architektonischen Kunstwerks erfüllt ist. Und das

ist deshalb bedeutsam, weil die Zeit, von der wir sprechen, diese Erfüllung immer schwerer macht. Sie ergibt sich am leichtesten bei der monumentalen Form einräumiger Bauten, aber immer seltener werden diese Urformen, die uns den Maßstab geben für die höchste Art des Widerspiels von Außen und Innen. Immer mehr treten vielräumige Bauten, wie das moderne Theater, in den Vordergrund, immer vielartiger und anspruchsvoller wird das Raumgefüge, das es zu bewältigen gilt, und damit wird es immer schwieriger, zu erreichen, daß der sinnvolle Innenorganismus sich klar und groß in der Massengestaltung des Äußeren zeigt. Deshalb tritt alles andere neben diesem Kriterium in den Sintergrund, und es spielt so betrachtet keine entscheidende Rolle, daß die Massengestaltung von Sempers Theater gegliedert ist durch Formen, die der italienischen Renaissance geläufig sind. Wenn an Stelle der Säule ein neutraler Mauerpfeiler stände, würde das Bauwerk nicht wesentlich anders sein, denn seinen Charakter erhält es durch die Kraft seiner Gesamtgestalt und die Verteilung von Mauer und Öffnung. Das soll keine Rechtfertigung der Semperschen Stilauffassung sein, es soll nur betonen, daß es Bauwerke gibt, bei denen die Zeitgebundenheit eines historischen Stils durchaus nicht die Hauptsache ist.

Semper hatte sein Theater, das sein Sohn Hans mit Recht einen „Liebling der Sachmänner wie des Publikums“ nennt, nicht als Einzelobjekt entworfen, sondern als Teil einer mächtigen Forumanlage, die sich mit dem ganzen Raum, den die Elbe abgrenzt und den die Hofkirche beherrscht, einschließlich des Zwingers beschäftigt. Semper will ihn offen mit dem neuen Platz zusammenfügen, eine großartige Absicht, die er wenige Jahre darauf durch den Bau des Museums (1847/49) selber unterbinden muß. Man ist noch nicht reif für solche monumentalen Gedanken. Die Aufgabe, den Zwinger durch einen Bau zu schließen, war eine Probe auf den Takt architektonischen Gefühls. Der Museumsbau hat sie bestanden. Die feingegliederte, schmuckfreudige Art, mit der Semper die italienische Hochrenaissance behandelt, leitet über den Maßstabsunterschied hinweg und sichert dem Zwinger die Hauptmelodie in diesem Prunkstück baulicher Kammermusik.

Der kunsthistorischen Erscheinung Sempers hat es keinen Abbruch getan, daß sein Schaffen, als es eben in voller Blüte stand, zwölf Jahre lang lahmgelegt wurde. Die Beteiligung an dem Dresdener Aufstand von 1849 machte Semper zum politischen Flüchtling, der in Paris und London nur geistig weiterwirken konnte. Aber als er 1858 in Zürich wieder seine Bautätigkeit mit dem Bau des dortigen Polytechnikums begann, hatte er durch Bau, Lehre und Schrift eine internationale Autorität erworben, wie sie die deutsche Architektur bisher nur durch Schinkel errungen hatte. Und ähnlich wie Schinkel blieb er auf der Höhe des Ruhmes eigentlich hungrig. Wohl baute er reizvolle Werke wie das Rathaus in Winterthur und die Kuranlagen in Ragaz, aber die Arbeiten, an denen sein Herz hing, das Theaterprojekt für Rio de Janeiro und das Wagner-Festspielhaus für München, blieben unausgeführt. Und als ihm das

Schicksal noch einmal 1870 mit dem Ruf an die großen Wiener Pläne die volle Schale reicht, da mischt es so viel bitteres Gift in den Trank, daß er langsamen Tod bedeutete. Lühr und der 36jährige Karl von Hasenauer (1833—94) hatten in dem großen Wiener Museums-Wettbewerb den ersten Preis gewonnen. Er wurde Semper zur Begutachtung übergeben und dieses Gutachten, das die Wettbewerbsgedanken in großartiger Weise erweiterte, führte dazu, daß die Aufgabe Semper zusammen mit einem Preisträger (Semper wählte Hasenauer) übertragen wurde. Diese Zusammenarbeit, die sich später auch noch auf das neue Burgtheater erstreckte, in dem Semper die wesentlichsten Gedanken seines Münchener Festspielhauses einbaute, führte zu den unerfreulichsten Reibungen und zu unklaren künstlerischen Situationen. Es ist wohl kaum zweifelhaft, daß die entscheidenden Arbeiten an den Museen und dem Theater von Semper herühren. Sie entstanden, während Hasenauer sich als mit Recht vielbewunderter Architekt der Wiener Weltausstellung von 1873 betätigte; ebenso sicher aber kann man behaupten, daß der dekorative Prunk, der im Inneren der Gebäude herrscht, und der schon an die Zeit rührt, in der Makart den Wiener Geschmack als König regierte, von Hasenauer stammt.

Während sich dies Einzelschicksal vollendete, wandelte sich der hellenische Geist überall in Deutschland in den Geist der italienischen Renaissance. Sogar Weinbrenners Schüler und Nachfolger Heinrich Hübsch (1795—1863) läßt seinen wandlungsreichen Stil in seinen besten Werken, wie z. B. der Trinkhalle in Baden-Baden, nach der Renaissance herüberspielen.

Sermann Nicolai (1811—81) baut in Dresden seine vornehmen Renaissance-Paläste; Chr. Friedr. Leins (1814—92) errichtet die Villa Berg bei Stuttgart und das feine kleine Theater in Biberach, vor allem aber (1856—60) den imposanten „Königsbau“ in Stuttgart, in dem Schinkel noch einmal auflebt. Gottfried Neureuther (1811—87) schafft, nach dem Bau verschiedener Bahnhöfe, sein bestes Werk 1865 in dem edlen Bau der Münchener Technischen Hochschule. Im Hintergrund aber sehen wir schon Ludwig Bohnstedt (1822—85) auftauchen, der, nach seiner Übersiedlung aus Rußland, von Gotha aus eine reiche Tätigkeit entfaltet, deren Wesen durch den vollsaftigen Entwurf charakterisiert wird, mit dem er 1872 den ersten Preis im ersten Reichstagswettbewerb gewann. Er und Richard Lucae (1829—77) bilden den Übergang zur folgenden Epoche, in deren Mittelpunkt der Reichstagsbau steht. Die beiden Männer, die später beim zweiten Wettbewerb, die beiden ersten Preise davontrogen, Friedrich Thiersch und Paul Wallot, arbeiteten beide unter Lucae an dessen Frankfurter Opernhaus. Mit ihren Namen ist die Richtung angezeigt, in der die Strömung, die von Schinkel zu Semper geht, sich im nächsten Zeitabschnitt zu immer üppigeren und freieren Formen weiterentwickelt.

Nur in Wien hielt Theophil Hansen (1813 geb. in Kopenhagen, gest. 1891 in Wien), der acht Jahre in Athen Lehrer an den Technischen Lehranstalten

war, am Gedanken einer „griechischen Renaissance“ fest und brachte schließlich sein latentes Griechentum, das beim Bau der Akademie der Wissenschaften und der Sternwarte in Athen frische Nahrung gefunden hatte, im Wiener Parlamentsgebäude zum triumphalen Ausdruck. In den Jahren aber, in denen er von 1846—70 die Wiener Baukunst hauptsächlich befruchtete, trat dies Griechentum nicht in den Vordergrund.

Es war das für Wien eine Zeit hoher baulicher Blüte, die im Zusammenhang stand mit einer der wenigen städtebaulichen Leistungen dieser Epoche, dem Plan für die Wiener Stadterweiterung (1857/58), in dem Ludwig von Förster (geb. 1797 in Bayreuth, gest. 1863) die alten Festungsanlagen zum großen Motiv der „Ringstraße“ ausgestaltete. Er gab der Wiener Baukunst damit gleichsam eine monumentale Schaufensterauslage, in der sie ihre Prachtbauten wirkungsvoll aneinandergereiht zur Schau stellen konnte, und sie hat diese Möglichkeit, die den Baugesist der Stadt fraglos stark angestachelt hat, wacker ausgenutzt.

Als Theophil Hansen 1846 nach Wien kam, verbündete er sich bald mit dem regsamen Förster, der unter anderem auch der Gründer der „Allgemeinen Bauzeitung“ ist, baute mit ihm die Kirche in der Vorstadt Gumpersdorf, die imposanten Bauten des Arsenal und manche private Paläste, wobei er Ziegelrohbau in der Art der italienischen Renaissance bevorzugte. Er liebt reiche, farbige Wirkungen — sein karyatidengeschmücktes Musikvereinsgebäude am Karlsplatz zeigt bunten Terrakottaschmuck sowie Vergoldung — und dieser Geist froher Zierfreude ist der eigentliche Geist Wiens.

Die klassische Ruhe, mit der Peter Nobile (geb. 1774 im Tessin, gest. 1854) seinen dreigeteilten dorischen Hallenbau des „Burgtors“ in den zwanziger Jahren errichtete, war jener schmiegsameren und zierlicheren Renaissance gewichen, in die Van der Nüll (1812—1868) und Siccardsburg das Hof-Opernhaus (1861—69) kleideten. Der Erfolg des in seiner Art ausgezeichneten Werkes wurde durch beweglichere Geister verdunkelt, zu denen Hansen und bald nachher Heinrich von Ferstel (1828—83) gehörte, der am Opernhaus mitgearbeitet hatte. Nachdem er an der Votivkirche seine gotische Seele bewiesen hatte, schwenkte er seit 1860 mit dem Bau der Nationalbank ins italienische Fahrwasser herüber, schuf sein „Museum für Kunst und Industrie“ in frühitalienischem Ziegelrohbau mit Hausstein und Terrakottaschmuck (1868—71) und endlich die 1873 begonnene Wiener Universität in italienischer Hochrenaissance. Er wird durch diese Beweglichkeit und Einfühlungskraft zu einem der bewunderten Vorbilder der Epoche von 1870—1900, die höchsten Ruhm in der Fähigkeit sah, ganz nach Bedarf die verschiedensten künstlerischen Fremdsprachen zu beherrschen. Die Reihe dieser Wiener Monumentalarchitekten beschließt dann Karl von Hasenauer (geb. 1833—94), ebenfalls ein Schüler von Van der Nüll und Siccardsburg, der sich bei dem unglücklichen Bund, den Semper mit ihm beim Bau der Königlichen Museen und des Hofburgtheaters schließen

musste, unmöglich mit dem 30 Jahre älteren Meister verstehen konnte: die „Renaissance“, die er im Herzen trug, begriff nicht mehr die keusche Zurückhaltung eines Semper, sondern liebte die fast buhlerische Prachtentfaltung, zu der die italienische Formenwelt in den siebziger Jahren mit Vorliebe verwandt wurde.

2. Die mittelalterliche Strömung. Ein Blick auf Wien, wo in der großen zeitgenössischen Architektur-Ausstellung, die der „Ring“ bietet, ein klassisches und ein gotisches Gebäude friedlich miteinander abwechseln, zeigt deutlich, daß die Betrachtung der Renaissancebewegung, die durch diesen Zeitabschnitt geht, nur die eine Seite des wirklichen Bildes gibt, das die Epoche darstellt. Daß man von Männern wie Hübsch oder Leins ebenso viele Versuche in mittelalterlichen wie in renaissancestischen Stilen anführen könnte, ist dabei nicht das Wesentliche, darin spiegelt sich die alte stilistische Unentschlossenheit Einzelner, nein, die mittelalterlichen Tendenzen wurden von einer höchst entschlossenen Welle vorangetragen.

Wir haben bereits die Gründung des Kölner Dombauvereins und die Grundsteinlegung zur Vollendung des großen Bauwerks als charakteristisches Symptom am Eingang der Epoche von 1840—70 bezeichnet. Friedrich Wilhelm IV. empfand sie selber als etwas Symbolhaftes, als er, den Hammer in der Hand, sagte: „Meine Herren von Köln, es begibt sich Großes unter Ihnen. Dies ist, Sie fühlen es, kein gewöhnlicher Prachtbau. Es ist das Werk des Brudersinns aller Deutschen, aller Bekenntnisse.“ Das war politisch gemeint —, es deutete auf das deutsche Einheitssehnen —, aber es hatte auch seinen Sinn für die Baukunst, denn die Architektur des Domes begann immer mehr einen politischen Beigeschmack zu bekommen: man begnügte sich nicht mit dem romantisch verschwommenen Germanentum der Brentano und Wackenroder, es entstand eine politische Romantik, und sie machte die Gotik zum steingewordenen Begriff des „Deutchtums“, mochte Semper noch so überzeugend nachweisen, daß sie in Wahrheit französischen Ursprungs sei.

Beim Dombau griff man auf die Originalpläne der Fassaden zurück, die auf einem Speicher in Darmstadt gefunden, von Moller erkannt und von ihm in sieben sorgfältigen Stichen veröffentlicht waren, und als die alten Bauten erst einmal wirklich zu reden begannen, verstummte die Parole, die in den vorangehenden Jahrzehnten so manche Bewegung hervorgerufen hat: „das Mittelalter durch die Antike läutern“ zu müssen. Man betonte mittelalterliche Konstruktion und mittelalterliche Handwerksüberlieferung und war stolz auf die Wiedererweckung des Begriffes „Bauhütte.“ Das alles konnte noch nicht erreichen, daß die Gotik wirklich blutvoll wurde, wenn die Meister, die sie handhabten, es nicht waren. Der Schlesier Zwirner (1802—61) war wohl ein ausgezeichneter Apostel des Dombaus, aber kein Künstler, er kam über die frostige „lineare“ Gotik nicht heraus, die wohl jeden mit kühlem Sauch anweht, der seine Apollinaris-Kapelle in Remagen betreten hat; und das Haupt der

rheinisch-neugotischen Schule, Vinzenz Staz (1819—99), der den einzigen katholischen Dom erbaute, den das 19. Jahrhundert hervorbrachte, den riesigen Dom in Linz (begonnen 1862), war auch nur ein Rechner und Zeichner. Trotzdem tat die „Bauhütte“ ihre Schuldigkeit, denn aus ihr ging ein zünftiger Steinmetz hervor, der 1862 berufen wurde, den Wiener Stephansdom zu vollenden und der endlich wirklich einer solchen Aufgabe gewachsen war, der Schwabe Friedrich von Schmidt (1825—91), einer der architektonischen Charakterköpfe seiner Zeit. Während sein Konkurrent Heinrich von Ferstel (1828—83) in seiner Wiener Votivkirche (begonnen 1856) zum erstenmal seit Jahrhunderten einen gotischen Kirchenneubau ausführt, der trotz wienerischer „Anmut“ etwas von alter Weihe ahnen läßt, errichtet er in Wien die freier und herber gestaltete Kirche von Sünfhaus (1859), und zeigt dann an seinem gewaltigen Rathaus, daß man in dem kostbaren alten Gewande der Gotik auch in neuer Zeit ganz gut schreiten kann, wenn die Umstände erlauben, das mit der nötigen Feierlichkeit zu tun. Wie mächtig die gotische Strömung war, zeigt sich vielleicht am deutlichsten bei dem historisch gewordenen Zweikampf, den Semper gelegentlich des Wettbewerbs um die abgebrannte Nikolaikirche in Hamburg mit ihr führte. Semper hatte seinem Projekt auch einen mittelalterlich-romanischen Einschlag gegeben, aber in seinem Zentralbau wehte doch unverkennbar Renaissanceelust. Trotzdem er den ersten Preis erhielt, siegte der streng gotische Bau eines Engländers, Guilbert Scott —, eine kühle Kirchenattrappe.

Es läßt sich deutlich verfolgen, wie auch solche Männer, die in ihrem Gesamt-schaffen verschiedene Perioden eines stilistischen Glaubens zeigen, in dieser Epoche ihre gotische Zeit haben. Heinrich Müller (1819—90), der durch Jahrzehnte dem baulichen Wesen der Stadt Bremen seinen Stempel aufgedrückt hat, ist dafür ein Beispiel. 1864 baut er die Bremer Börse, einen vortrefflich disponierten Bau, in gotischen Formen, später wird er in seinen besten Werken ein feiner Interpret vornehmen Renaissancegeistes. Demgegenüber macht einer der interessantesten Baumeister des Jahrhunderts, Alexis de Chateauneuf (1799—1853), es umgekehrt: vor 1840 schafft er edel abgeklärte italienisierende Bauten, wie das Abendrothsche Haus in Hamburg, das mit Recht als ein Meisterwerk seiner Zeit betrachtet wurde, und nach 1840 wirft er alles hinter sich, was ihm seinen Erfolg gebracht hat, und verschreibt seine Seele einem aus dem Mittelalter entwickelten Backsteinbau, obgleich das damals in Hamburg ein sehr undankbares Beginnen war.

Man sieht, in der Zeit zwischen 1840 und 1870 treffen sich sogar zwei Generationen von Männern, die vorher oder nachher der Renaissance gehören, im mittelalterlichen Fahrwasser.

Chateauneuf, der von Weinbrenner herkommt, ist bisher von der Kunstgeschichte nicht genügend gewürdigt worden, weder Gurlitt, noch Matthäi noch Pauli kennen ihn in ihren Kunstgeschichten des 19. Jahrhunderts, und doch

ist er wohl die einzige architektonische Persönlichkeit, die in der Jahrhundertmitte mit Semper an Begabung wetteifern kann. Das bestätigen seine Erfolge in internationalen Wettbewerben (er erhielt den zweiten Preis für den Monumentalbau der Londoner Börse) und die leider unausgeführten Entwürfe für die Hamburger Börse, die eine seltene Freiheit und Großzügigkeit in Motiv und Rhythmus zeigen. Auch die Sicherheit, mit der er in seinen Bahnhofsbauten für die Hamburg-Bergedorfer-Bahn Sachlichkeit und anmutige Würde zu vereinigen weiß, ist in dieser Zeit selten. Sein eigentlicher Charakter aber tritt erst nach dem Hamburger Brande (1842) hervor. Beim Wiederaufbau der Petrikirche, der er trotz aller Pietät gegen die Ruinen des alten Baus ein durchaus eigenartiges Gesicht gab (er arbeitete mit Sersensfeldt zusammen), hat er wohl den kraftvollsten gotischen Sakralbau dieser Epoche geschaffen. Aber er griff auch in die Zukunft. Ähnlich wie Semper bei der Nikolaikirche, beschäftigte ihn der Zentralbau als Lösung des protestantischen Gotteshauses. Aber auch er scheiterte damit in Hamburg, denn der schöne Achteckbau der Gertrudenkapelle blieb unausgeführt. In Christiania jedoch erbaute er seit 1850 einen Zentralbau mit hohem achteckigen Kuppelraum, die dortige Apostelkirche, der den Typus der zahlreichen derartigen gotischen Backsteinkirchen in reiner Form vorwegnimmt, die dreißig Jahre später in Deutschland üblich werden. Während Hamburg nach dem Brande in einem klassizistischen Puzcharakter wieder aufgebaut wurde, errichtete er seine zahlreichen Bauten, unter denen die „Alte Post“ und das Wohn- und Geschäftshaus von Schulte & Schemmann besonders hervorragen, ausschließlich in Backstein. All seine zierliche Liebenswürdigkeit streift er dabei zugunsten einer herben Sachlichkeit ab. Man verstand diese asketische nordische Wendung in seinem künstlerischen Streben nicht, denn wenn Melhop in seinem Buch über „Althamburgische Bauweise“ von Chateaumeufs Vorliebe für Ziegelrohbau spricht, setzt er hinzu: „gegen dessen Anwendung bei städtischen Fassaden der Hamburger der vierziger Jahre aber eine so heftige Abneigung zeigt, daß Chateaumeuf nach Norwegen zog.“ Ähnlich ging es einigen seiner Mitkämpfer; ihr bedeutendster, Theodor Bülow, mußte 1849 seinen Architektenberuf aufgeben. Nur in einigen großen Ingenieurbauten, Wasserwerken, Gasanstalten, Brücken konnte sich der Backsteinbau unbehelligt ans Licht wagen: sie zählten ja nicht mit.

Dies Versagen der Hamburger ist recht verhängnisvoll geworden, denn es hat die Entwicklung einer der wichtigsten Seiten der deutschen Baukunst von gesundem Anlauf in wenig erfreuliche Bahnen abgedrängt.

Das Verhältnis der Architektur dieser Zeit zum Backsteinrohbau war bisher ungeklärt geblieben. Wohl hat Schinkel in einigen seiner ganz schlichten Bauten (z. B. Militärgefängnis in der Lindenstraße) den Backstein in seiner natürlichen Wirkung reizvoll gezeigt, sobald er sich aber aus den Zwängen der Sparsamkeit etwas lösen kann, verfeinert er seine Backsteinsprache nach einer

Seite, die weniger den Anschluß an die große alte Backsteinkultur Norddeutschlands, als an italienische Vorbilder sucht (z. B. Bauakademie). Die Münchener entfernen sich in der Ludwigstraße noch weiter vom deutschen Backsteingeist; ihre Versuche, die Fuge unsichtbar zu machen, zeigen die Verständnislosigkeit für sein eigentliches Wesen; und was vollends die Wiener auf diesem Gebiete schaffen, steht ganz unter dem Einfluß dekorativer Absichten und hat mit einer wirklichen Backsteinsprache wenig zu tun.

Die bald erdroffelten Versuche in Hamburg gehen aber wirklich darauf aus, eine solche Backsteinsprache zu gewinnen, und was hier nach dem großen Brande entstand, zeigt eine so charaktervolle, ausgesprochen norddeutsche Ausdrucksweise, daß sich wohl eine „Hamburger Schule“ daraus hätte entwickeln können.¹⁾ Statt dessen ergab man sich bald darauf der „Hannoverschen Schule.“ Denn es half nichts: als im Hafen große Neubauten nötig wurden, mußte man doch zum Backstein greifen, und das tat man jetzt leichter, weil er sich im nahen Hannover in einer Art durchgesetzt hatte, die man kultivierter fand. Diese Art verwischte die herbe Schlichtheit der alten Bauweise durch eine Fülle gelehrter erdachter Motive, die bald zur Konvention wurden, und um so unlebendiger wirkten, als man zugleich von der natürlichen Behandlung des Ziegelmateriale zu raffinierteren technischen Oberflächenbehandlungen abbog. Diese gekünstelte Blüte des Backsteinrohbaus ging auf den Einfluß einer ungewöhnlich wirkungsmächtigen Persönlichkeit zurück.

Es ist einer der ironischen Zufälle der künstlerischen Entwicklung, daß in dem gleichen Jahre, in dem Chateauf und Bülow ihre Tätigkeit in Hamburg abbrechen mußten, ein Mann in Hannover eine Lehrtätigkeit am dortigen Polytechnikum begann, die fast fünfzig Jahre lang mit beispiellosem Erfolg dem gotischen Backsteinbau galt. Es war Conrad Wilhelm Sase (1818—1902). Sein Typus ist ähnlich, wie der Friedrich von Schmidts, nur neigt sein Wesen mehr zur gelehrten Werkgerechtigkeit, ein allgemeiner Zug in Nord- und Mitteldeutschland, wo der Verfasser eines „Lehrbuch der gotischen Constructionen“, Georg Gottlieb Ungewitter (1820—64) neben Sase als Theoretiker eine große Rolle zu spielen beginnt. Sase aber wird einer der größten Praktiker, die je in Deutschland tätig waren: er baut Bahnhöfe und Postgebäude, das Provinzialmuseum in Hannover und den Riesenbau des Schlosses Marienburg bei Nordstemmen —, vor allem aber Kirchen, von denen er mehr als hundert in die Welt setzt. Das alles entsteht unter echter Begeisterung als Ausfluß einer kräftigen Persönlichkeit. Der gotische Einfluß erstreckt sich vom Bau auch auf Möbel und Gerät, aber es bleibt nicht aus, daß er unter den Händen der Schülerscharen bald ganz zum leeren Formalismus wird.

¹⁾ Vgl. Schumacher, „Die neuen Regungen des Hamburger Backsteinbaus in der Mitte des 19. Jahrhunderts“. Zentralblatt der Bauverwaltung. 1923. Nr. 11—24.

Man muß im Geiste die Gestalt von Conrad Wilhelm Hase neben der Gestalt Gottfried Sempers sehen, wenn man sich die künstlerische Lage dieses Zeitabschnitts recht vergegenwärtigen will. Sie hat sich zu den äußersten Gegensätzen entwickelt. Die „Verblasenheit“ der Romantik verschwindet ganz und löst sich auf in ein festumrissenes stilistisches Spezialistentum. Das wäre ein im höheren Sinn ziemlich gleichgültiger Vorgang, wenn er nicht eine tiefere Regung grundsätzlicher Art widerspiegelte.

Die Architektur hat um die Mitte des Jahrhunderts endgültig den Instinkt des Unbewußten eingebüßt. Seit sie vom Baume der historischen Erkenntnis gegessen, hat sie ihre Unschuld verloren und von nun an hören ihre ernsthaften Vertreter nicht auf, sich um die Frage nach „Gut und Böse“ den Kopf zu zerbrechen. Die kunstphilosophische Überlegung, die bei Schinkel noch den Charakter der gelegentlich formulierten Lebensweisheit trägt, wird bei Semper, Bötticher, Hase oder Ungewitter zur durchdachten Lehre. Das geistige Ringen geht um ein gefestigtes Glaubensdogma und spitzt sich in der Baukunst zum erstenmal zu der Frage zu, die von nun an nicht mehr zur Ruhe kommt: „Was ist Wahrheit?“ — Die Frage wird mit gleicher Entschiedenheit völlig verschieden beantwortet, und die Verkörperung dieser Verschiedenheit ist das seltsame Paar: Hase neben Semper.

Die eine Partei geht von der Ansicht aus, daß die architektonische Formenwelt ausschließlich aus konstruktiven Bedingungen hervorgegangen sei und nur aus diesen weiterentwickelt werden könne. Sie sieht die „Wahrheit“ in dem deutlichen Hervorkehren dieser konstruktiven Elemente und glaubt, eben hierfür in der Gotik die unüberbietbare Lehrmeisterin zu finden.

Die andere Partei sagt, um mit Semper zu sprechen: „Die Form, die zur Erscheinung gewordene Idee, darf dem Stoffe, aus dem sie gemacht ist, nicht widersprechen, allein es ist nicht absolut notwendig, daß der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete.“ Sie sucht die „Wahrheit“ in dem symbolischen Wert der Formen. Solche symbolischen Werte sieht sie in den Bildungen, die auf die Antike zurückgehen, als etwas Allgemeingültiges entwickelt. Sans Semper sagt von seinem Vater: „In den architektonischen Ordnungen, Profilen, Ziergliedern und Ornamenten sah er keinen äußerlichen Prunk, welcher dem konstruktiven Kern beliebig angeklebt werden könne, sondern er faßt sie als bedeutungsvolle Symbole auf, welche theils die dynamischen Funktionen des Tragens, Verbindens, Getragenwerdens, theils die Bestimmung des Gebäudes in idealer Weise aussprechen sollten.“

So erkennt die Zeit wohl den Unterschied zwischen einer materiell-technischen und einer ideell-symbolischen „Wahrheit“ in der Baukunst, aber sie hat nicht die Kraft zu einer selbständigen Schöpfung, in der beide ihre Gegensätzlichkeit verlieren und in eins verschmelzen. Das war unmöglich, solange man die Bestätigung seines Wahrheitsbegriffes in den fertigen Ergebnissen früherer Zeiten suchte, und sie nicht selber aus eigener Kraft zu erarbeiten wagte.

B. Die bauliche Gesamtaufgabe

Hierzu die Abbildungen 47 bis 85

1. Technische Regungen. Während die Künstler in dem Widerspiel dieser ästhetischen Fragen das Problem der Zeit sahen, zog es in Wahrheit an ganz anderer Stelle als dunkle Wolke empor. Diese Wolke formte sich allmählich zu einem Gespenst, das noch heute am Himmel der Zeit steht.

Was wir meinen, hat Heinrich von Treitschke in seiner „Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert“ in die Worte gekleidet: „Erst um das Jahr 1840 begannen mit den Fabriken und den Börsen, den Eisenbahnen und den Zeitungen auch die Klassenkämpfe, die unstete Hast und das wogelustige Selbstgefühl der modernen Volkswirtschaft in das deutsche Leben einzudringen. Bis dahin verharrte die Mehrheit des Volkes noch in den kleinstädtischen Gewohnheiten der ersten Friedenszeiten, sesshaft auf der väterlichen Scholle, im hergebrachten Handwerk still geschäftig, zufrieden mit den bescheidenen Genüssen des ungeschmückten Hauses.“

Wie auf einen Schlag regten sich überall in Deutschland Kräfte, um diese kleinstädtischen Gewohnheiten zu stören. Es ist symbolisch für diese entscheidende Anfangszeit der vierziger Jahre, daß 1842 Robert Mayer das Gesetz der Erhaltung der Energie entdeckte, es gab gleichsam der jahrhundertelangen Perpetuum-mobile-Sehnsucht der Menschen eine neue und entscheidende Wendung. Auf neuem Wege begann man der Naturkraft auf ihre Geheimnisse zu kommen, man fing an sie zu bändigen und umzuformen. Man formte damit das eigene Leben um. Das kündigte sich in diesen Jahren an: 1837 wurde der Morse-Telegraph erfunden; 1838 entstand die Eisenbahn Berlin-Potsdam; 1842 begann der regelmäßige Dampferverkehr Bremen-New York.

Der eine große Faktor, der in das architektonische Leben eingriff, der Verkehr kündigte seine Herrschaft auf die verschiedenste Weise an.

1842 donnerte in Deutschland der erste Dampfhammer. Während der Freiherr von Stein schon vor 15 Jahren gerufen hatte: „Wir sind überbevölkert, haben überfabriziert, überproduziert, sind überfüttert. Nicht möglichste Produktion von Lebensmitteln und Fabrikmaterialien ist der Zweck der bürgerlichen Gesellschaft —“ wurden die rheinischen Industriellen im Anfang der vierziger Jahre eine immer entscheidendere Macht in Deutschland. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der Eisenbahnen begannen sie, die Wirtschaft in großem Stil zu organisieren. Bankgründungen und Aktiengesellschaften tauchen zum erstenmal in Verbindung mit Fabrikunternehmungen auf.

Der zweite große Faktor, der in das architektonische Leben eingriff, die Industrie, war in ihrem Herrscherzug nicht mehr aufzuhalten.

Im gleichen Jahre 1842, in dem Friedrich Wilhelm IV. den Grundstein zum Dombau legte, wurde in demselben Köln die „Rheinische Zeitung“ gegründet.

Ihre eifrigen Mitarbeiter waren der große Wirtschaftsorganisator Mevissen und sein Kreis —, ihr Redakteur wurde Karl Marx. Seltsames Bild, das den Gründer des „Schwanenordens“, den Gründer des Bankvereins und den Gründer der Sozialdemokratischen Partei auf der gleichen Platte zeigt! Alle drei sind in ihrer Art beseelt von menschenfreundlichen Gedanken, sie glauben alle drei, den Schicksalsruf ihrer Epoche erkannt zu haben. Die Zeit beginnt, wo die entgegengesetzten Antworten auf diesen Ruf sich verfestigen und sich in bestimmten Menschengruppen materialisieren. Die Volksbeglückung des Königs führt zum ständischen Feudalismus, die Volksbeglückung Mevissens zum wirtschaftlichen Liberalismus, die Volksbeglückung von Marx zum klassenkämpferischen Marxismus.

Der dritte große Faktor, der in das architektonische Leben eingriff, die neue Menschenschichtung, beginnt, ihre Ansprüche gebieterisch zu erheben.

Seit 1840 trat — nach einem Ausspruch des Direktors des Preussischen Statistischen Büros — zum erstenmal die Wohnungsnot hervor. 1844 sammelte Friedrich Engels die Eindrücke, die zu dem weltbewegenden Buch „Die Lage der arbeitenden Klassen in England“ führte. Der Aufstand der schlesischen Weber vom gleichen Jahre gab einen grellen Blick in verwandte deutsche Zustände.

Der vierte große Faktor, die soziale Not, kündigte sich an, die in das architektonische Leben vor allem in Form der Wohnungsfrage eingriff.

Zunächst erkannte die Architektur nicht, daß alle diese Zeichen, die am Himmel standen, auch ihr galten. Die Ahnung davon dämmerte zuerst im Kunstgewerbe. Das ist bemerkenswert, denn auch fünfzig Jahre später, begann das Bewußtsein für die Lage der Zeit sich zuerst im Kunstgewerbe zu regen. Genauer betrachtet ist das kein Wunder, denn während die Wirkungen in der Architektur sich indirekt äußern, ergriff die Industrialisierung, die seit 1840 in den größeren Städten begann, das Kunstgewerbe so unmittelbar und handgreiflich, daß man es unmöglich übersehen konnte. Die Maschine entfaltete ihre Macht: „das Schwierigste und Mühsamste erreicht sie spielend mit ihren von der Wissenschaft erborgten Mitteln; der härteste Porphyrt und Granit schneidet sich wie Kreide, poliert sich wie Wachs, das Elfenbein wird weich gemacht und in Formen gedrückt, Kautschuk und Guttapercha wird vulkanisiert und zu täuschenden Nachahmungen der Schnitzwerke in Holz, Metall und Stein benutzt, bei denen der natürliche Bereich der fingierten Stoffe weit überschritten wird. Metall wird nicht mehr gegossen oder getrieben, sondern mit jüngst unbekanntem Naturkräften auf galvanoplastischem Wege deponiert. — Die Maschine näht, strickt, sticht, schnitzt, malt, greift tief ein in das Gebiet der menschlichen Kunst und beschämt jede menschliche Geschicklichkeit.“ Das sind Worte, in die Gottfried Semper halb voll Bewunderung, halb voll Schrecken ausbricht, als er in London auf der Weltausstellung von 1851 sieht, was im vorangegangenen Jahrzehnt entstanden ist. In seiner berühmten gewordenen Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“

(1852) charakterisiert Semper treffend die Umwälzungen und Gefahren, die dem Werk der kunstgeübten Hand durch die Industrialisierung mittels der Maschine drohen. — Ein Erstes — so führt er aus — ist das Unvermögen, den Reichtum an Möglichkeiten, die die Maschine bietet, richtig zu meistern. Nur die Gegenstände, bei denen der „Ernst des Gebrauches“ keinen unnützen Zierrat gestattet und die Veredelung nur innerhalb der streng vorgezeichneten Form ihrer Bestimmung vor sich gehen kann (Wagen, Waffen, Instrumente), sind dieser Gefahr einigermaßen entrückt. Ein Zweites ist das Verwischen der Eigentümlichkeiten, die entstehen, wenn eine Hand mit einem Materiale ringt. Dies Ringen erzeugt „Urmotive“ und stilistische Urgewohnheiten, die nicht ungestraft verschwinden dürfen, aber ebensowenig ungestraft verpflanzt werden können. Ein Drittes ist die Entwertung nicht nur des Produktes, sondern der Arbeit selbst durch die Maschine. Sie birgt die Gefahr in sich, daß diese Entwertung sich auch auf diejenigen Werke erstreckt, die wirklich mit der Hand hergestellt werden.

Das etwa waren die Sorgen, die den Künstler bewegten, und sie alle sind tausendfach gerechtfertigt worden. Aber während England durch des Prinzegehmahl Albert weises Verständnis die Folgerungen daraus zog und mit Sempers Hilfe die Kunstschule in „Marlborough-House“ gründete, aus der das South-Kensington-Museum hervorgegangen ist, fand Deutschland nicht die Kraft, sich zu wehren. Erst fünfzig Jahre später nahm es nach einem unerhörten Leidensweg den doppelten Kampf auf, den es zu kämpfen galt: den Kampf gegen die Maschine, um dem Handwerk die Gebiete zu retten, auf denen es unerseßlich war, und den Kampf im Bunde mit der Maschine, um aus der neuen Kraft das herauszuholen, was nur sie zu leisten vermochte.

Wurden die Probleme der beginnenden Technisierung des Lebens dem Kunstgewerbe gegenüber wenigstens von vorausschauendem Künstlergeist erkannt, so blieben sie der Architektur gegenüber den künstlerisch Schaffenden so gut wie verborgen. Die Entwicklung des Verkehrs und seiner Anlagen, die neuartigen Arbeitsmethoden der Industrie, die soziale Umschichtung, die ein neu heraufkommender Arbeiterstand mit sich brachte, vor allem die drängende Not der Wohnungsfrage, die damit zusammenhing, — das alles stellte an die architektonische Organisation des Zusammenlebens der Menschen Anforderungen, die alle anderen Fragen des Bauens hätten übertönen müssen. Niemals verlangte eine Zeit mehr vom Architekten sich als „Städtebauer“, nämlich als soziologischen Dirigenten zu fühlen, als diese Zeit. Und wie stand es mit dem Städtebau?

2. Ästhetische Regungen. Ehe man sich dem Ausdruck tiefer Enttäuschung hingibt, den diese Frage auslöst, muß man einige Leistungen auf dem Gebiet des ästhetischen Städtebaues gebührend hervorheben. Der Sinn für monumentale künstlerische Zusammenhänge ist nicht ganz ausgestorben. In Berlin versucht man der Spree-Insel beim Bau der Nationalgalerie eine Art „Kunstforum“ abzugewinnen, in München ist die Anlage der Maximilianstraße, wenn man von ihrer

Architektur absieht, eine eindrucksvolle Leistung. Vor allem aber ist der neue Bebauungsplan von Wien hervorzuheben, der aus Ludwig von Försters Hand hervorgeht. Seine Bedeutung liegt in der Größe der Idee und in seiner Freiflächenpolitik, denn künstlerisch entbehrt das imposante Gebilde der Ringstraße, wie Camillo Sitte 1889 treffend nachgewiesen hat, der wirklichen Raumgestaltung. Eigentlich hat Semper schon 1870 diese Kritik in seinem Plan für die Museumsgruppe dadurch geübt, daß er die einseitige Aufreihung architektonischer Schaustücke auf der Konkaven des Ringes aufhebt und kühn auf die andere Seite der Ringstraße herübergreift, die er mit zwei mächtigen Triumphthoren zusammenfassend überbrückt. Dieser Plan war die künstlerische Höchstleistung der Epoche, die leider versäumt hat, die städtebauliche Gestaltungskraft eines Semper auszunützen: er blieb ebenso im Fragmentarischen stecken, wie die Absichten, die Semper für den Zwingerplatz in Dresden verfolgte, und auch die wahrhaft großen Gedanken, die er für den Wiederaufbau Hamburgs nach dem Brande des Jahres 1842 hatte, bringen ihm nur Enttäuschungen, wenn sie auch indirekt ihre Wirkung nicht verfehlten.

3. Soziologische Regungen. Dieser gewaltige Brand hat dadurch, daß er die zweitgrößte Stadt Deutschlands dazu zwang, 310 ha ihres Körpers neu zu formen, ein Musterbeispiel dafür gegeben, wie man um die Jahrhundertmitte die wichtigste und schwerste Aufgabe anfaßte, die der Zeit gestellt war, die Aufgabe, den Übergang der großen Stadt zur „Großstadt“ zu vollziehen. Das, was in Hamburg geschah, ist deshalb wert, etwas genauer betrachtet zu werden. Das Problem tritt uns hier in äußerster Zuspitzung entgegen, denn sicherlich war Hamburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine entzückend malerische Stadt, aber es glich der „Frau Welt“, von der die mittelalterliche Dichtung berichtet, daß sie von vorne betrachtet, als die reizvollste der Frauen erscheint, von rückwärts betrachtet aber sich zeigt voller Schwären und greulichem Gewürm. Kein Fürstenwille hatte den Wirrwarr seiner Baublöcke durch große Achsen aufgeweitet, der große Brand zwang den Bürgerwillen, sich dieser Aufgabe selber bewußt zu werden. Ein Ingenieur, der Engländer Lindley, der gerade die Bahn von Hamburg nach Bergedorf vollendet hatte, machte, unterstützt von einer „Technischen Commission“, den ersten Plan zum Wiederaufbau. Das war insofern vernünftig, als die moderne Großstadt sich auf Grundlagen aufzubauen hat, die Ingenieurtechnik schaffen muß. Unter den Dingen, die von Grund aus umgestaltet werden mußten, steht als erstes die Abwasserfrage: statt seinen Unrat wie bisher in die Wasserarme der „Fleete“ zu leiten, führte Hamburg als erste deutsche Stadt eine groß angelegte Schwemmkanalisation ein; daran schließt sich als zweites die Wasserversorgung: Hamburg legte eine große „Wasserkunst“ an, statt sein Trinkwasser aus eben diesen verschmutzten Fleeten zu beziehen; — als drittes, die Beleuchtungsfrage: Hamburg schuf sich eine Gasanstalt, statt der bisherigen Beleuchtung durch Tran und Öl; als viertes die Regelung der Mehilverforgung, deren Mühlen bisher die Schiffbarkeit zwischen dem Hafen und den Älsterbecken

unterbunden und diesen Wasserflächen eine stets wechselnde Spiegelhöhe gegeben hatten; endlich eine Reform der Straßenverkehrszüge, deren Breite bisher auf Hauptstrecken zwischen sieben und neun Meter betragen hatte.

Das alles muß hervorgehoben werden, weil es zum ersten Male etwas zeigt, was die Architekten erst lernen mußten und lange Zeit nicht gelernt haben: daß Städtebau sich durchaus nicht nur in Bauwerken abspielt, sondern zunächst in der Bewältigung der neuen technischen Möglichkeiten besteht, die eine neue Zeit zur Verfügung stellt; sie führen zu einem immer verwickelteren Adersystem des großen Bautenkörpers, das nicht etwa eine Sache für sich ist, sondern richtig in ihn eingebettet werden muß. Das Hamburger Beispiel zeigt aber auch höchst lehrreich die Gegenseite dieser Erkenntnis, nämlich, daß Städtebau trotz alles Technischen eine gestalterische Aufgabe bleibt. Lindleys Plan war der Inbegriff architektonischen Unverständes, und trotzdem wäre er wahrscheinlich in der Hast der Not ausgeführt worden, wenn dem Ingenieur nicht im letzten Augenblick ein Architekt gegenübergetreten wäre: Semper machte einen Gegenplan, der an Großartigkeit der Platzgestaltungen dem Wiener Plan sehr nahe steht. Er wurde als lästige Einmischung beiseite geschoben, aber er weckte in dem Vorsitzenden der „Technischen Commission“, Alexis de Chateauneuf, das künstlerische Gewissen, und so entstand schließlich in einem höchst merkwürdigen Widerspiel von Semper und Chateauneuf der Plan, der zur Ausführung gekommen ist. Er zeigt den städtebaulich wirkungsvollen hakenförmigen Zusammenhang zwischen Binnenalster und Rathausplatz, eine Platzform, die nur im Markusplatz von Venedig ähnlich vorhanden ist. Lichtwark sagt von dem Ergebnis: „Ich wüßte nicht, daß um dieselbe Zeit in Europa etwas Bedeutenderes geschaffen wurde, selbst in Paris nicht.“ Er denkt an die weltberühmte städtebauliche Arbeit, die Hausmann dort 1841—45 entfaltete.

Die „Technische Commission“ begnügte sich nicht mit diesem Plan, sie entwarf durch Chateauneufs Hand die Alsterarkaden, und sie legte gleichmäßige Gebäudehöhen an den Hauptplätzen fest; so entstanden an Stelle der malerisch aufgelösten mittelalterlichen Städtebilder klare, fest umgrenzte Räume; der Rathausplatz erhielt trotz zahlreicher Architekten einen einheitlichen Charakter, und die Binnenalster wurde jetzt erst ein Raum¹⁾.

Aber gerade solch bewußtem ästhetischen Vorgehen gegenüber ist es für die Grenzen des Verständnisses der Zeit bezeichnend, daß alle Bemühungen der Commission, der ganzen Stadt eine neue Bauordnung zu geben, am einmütigen Widerstand der Bevölkerung scheiterte. Man hielt es für ausreichend, in dem neuerbauten Gebiet einige Bestimmungen zu erlassen, die dem Feuerschutz dienten, und erst 1865 wurden in einem durchaus ungenügenden Baugesetz gewisse allgemeine Bedingungen für die innere Stadt festgelegt, die vor allem die Höhenentwicklung an den Straßen regeln sollten. Daß man aus sozialen

¹⁾ Vgl. Schumacher. Wie das Kunstwerk „Hamburg“ nach dem großen Brand entstand. Verlag Ernst Curtius, Berlin 1920.

Gründen die Formen der baulichen Gestaltung des Hausorganismus beeinflussen muß, wenn die Menschen immer mehr mechanisch aneinandergespercht werden, war den leitenden Kreisen noch nicht zum Bewußtsein gekommen: die Wohnungsfrage, diese Frage aller Fragen, blieb unberührt.

Das ist das Bild der besten städtebaulichen Gesamtleistung der Zeit. Durch die Mitarbeit von Künstlern erhielt sie ihre Werte. Wo in Deutschland diese Mitarbeit fehlte, blieb nur eine Sammlung aller Mängel übrig, welche die damalige städtebauliche Erkenntnis aufwies, und diese Mängel wurden gesetzlich verewigt. Dafür ist der Bebauungsplan, den sich die größte deutsche Stadt, Berlin, in den Jahren 1858—62 gab, ein beredtes und berühmtes Zeugnis¹⁾. Wenn man solche Arbeiten sieht, durch welche die Daseinsbedingungen vieler Tausende von Menschen unnötigerweise zur Qual geworden sind, liegt etwas Tragisches darin, daß es in diesen ersten Jahren der Entscheidung über den sozialen Weg der Architektur Männer gab, die die Forderung der Zeit erkannten, die laut riefen und die nicht gehört wurden. Ja, sie erkannten nicht nur die Forderungen, sondern auch die Richtung, in der man die Lösung suchen mußte. Als Victor Aimé Huber 1844, im gleichen Jahre wie Engels, England kennenlernte, erhob er zwar auch leidenschaftliche Klagen, aber sie mündeten in den ersten Vorschlag einer Arbeiter-Gartenstadt. Auf jungfräulichem Lande wollte er mit vereinter Hilfe des Staates und freier Vereine siedeln; Häuschen und Garten sollten den Arbeiter sesshaft machen. 1850 gelang es ihm, in Zusammenarbeit mit dem weitsichtigen Architekten C. W. Hoffmann und mit Unterstützung des Prinzen von Preußen eine „Berliner Baugesellschaft“ für Arbeiterhäuser auf genossenschaftlicher Grundlage ins Leben zu rufen, die aber durch Mangel an Mitteln ihre Absichten nur in kümmerlichster Form verwirklichen konnte.

Alle solche Gedanken lagen den Männern völlig fern, die nach hundertjähriger Pause der Stadt Berlin die Marschrouten ihrer Entwicklung vorschrieben. Von den beiden Instrumenten, die hierfür zusammenwirken, Bauordnung und Bebauungsplan, hatte der Staat im kurzfristigen Kampf gegen den Steinischen Gedanken der Selbstverwaltung der Städte die Bauordnung selbst in der Hand behalten. In mißverstandenen Liberalismus gab sie den Grundbesitzern die größten Baufreiheiten bezüglich Höhe und Hofabstand der Bebauung: an Straßen über 15 m konnte beliebig hoch gebaut werden, Höfe brauchten nur 5,3 m im Quadrat zu sein: damit war der hohen Mietshauskaserne und ihren luftlosen Hinterhöfen der Weg geebnet. Der Stadt blieb es vorbehalten, zu dieser Bauordnung den Bebauungsplan zu machen und die Straßen auszuführen, aber infolge nicht endender Kompetenzkonflikte wurde er schließlich nicht von der Stadt, sondern vom staatlichen Polizeipräsidenten aufgestellt. Dieser Plan hätte durch seinen Zuschnitt dem Unheil der Bauordnung in weitem Maße

¹⁾ Vgl. Segemann, „Das steinerne Berlin“. Kiepenheuer, Berlin.

steuern können, statt dessen ließ er Baublöcke entstehen, deren übermäßige Tiefe nur durch die resloße Ausbildung zu Hinterhöfen wirtschaftlich ausgenutzt werden konnte, so daß der Boden bereitet war, auf dem die gefährlichen Freiheiten der Bauordnung sich wuchernd entfalten konnten. Die größte und ärgste Mietskasernensstadt der Welt war dadurch geboren. Erst dreißig Jahre später versuchte man, in zaghafter und ungenügender Weise an dieser Mißgeburt wenigstens etwas zu operieren, beseitigen ließ sie sich nicht wieder.

Diese Schilderung ist nötig, nicht so sehr um ihrer Anklage willen, sondern damit man sieht, daß sich die Verantwortung für die architektonische Physiognomie der Städte von diesem Zeitpunkt an zu verschieben beginnt. Sie ist nicht mehr eine Sache der Architektur, sie wird in erster Linie eine Sache der Gesetzgebung und der Verwaltung. Es beginnt ein erbitterter Kampf zwischen dem Sachmann und dem behördlichen Verwaltungsmann, der bis zum Jahre 1930 nicht ausgekämpft war. Nicht als ob alle Sachmänner gewußt hätten, was nottat, aber wenn sie es wußten, fehlten ihnen die Kompetenzen, um es durchzusetzen: die Grundbesitzer und Bauunternehmer erwiesen sich meistens als mächtiger wie sie. Unter dem Stichwort „Wirtschaftsinteresse“ bahnte ihnen der Jurist den Weg, meistens im Unklaren über den Grad der Auswirkung seines Tuns. Denn es ist nicht leicht, die Folgen, die ein Bebauungsplan für die architektonische Gestaltung und diese Gestaltung für den sozialen Zustand eines Baugebietes hat, aus einem Plan herauszulesen. Die dadurch bedingte Ahnungslosigkeit läßt diese ersten verhängnisvollen Anläufe eines sozialen Städtebaus noch im Licht der Unschuld erscheinen; als man die Folgen sah, nicht eingriff und es bestenfalls dem Architekten überließ, sich im Kampf mit dem Unheil, dem er Form geben sollte, aufzureiben, begann die Schuld. Sie schwebt über der ganzen weiteren Entwicklung.

Als nach 1870 die beispiellose Bautätigkeit in Deutschland einsetzte, die noch heute das Bild unserer nächsten Umwelt im wesentlichen beherrscht, fand sie unter dem Begriff „Architektur“ gar nicht mehr etwas Einheitliches vor: die ästhetische, die soziologische und die praktische Seite des Bauens klappten auseinander. Früher waren sie ein und dasselbe gewesen.

Die soziologische Seite begann sich zu mechanisieren in Form von Bebauungsplänen und Bauordnungen. Soweit sie nicht in den Händen der Juristen lagen, galten sie immer mehr als Sache der Ingenieure, denn beim Ingenieur gab es eine gewisse Grenze, wo man ihm die Überlegenheit des Sachverständigen nicht streitig machen konnte; die Grenze, wo die Unwägbarkeiten architektonischen Gestaltens beginnen, läßt sich nicht so deutlich ziehen.

Auch die praktische Seite, — das soll heißen, die Gestaltung der rein praktischen Bedürfnisse, die mit der technischen Entwicklung der Zeit zusammenhängen —, entglitt dem Architekten immer mehr. Zum Teil durch ein bauliches Unternehmertum, das sich herausbildete und im Bauen nur noch die Gesichtspunkte des Geschäftes hervorkehrte, teils durch den Hochmut der

Architektenschaft, die diese praktischen Aufgaben des Arbeitslebens und der Massenquartiere für unter ihrer künstlerischen Würde hielt, antwortete doch der Berliner Architektenverein, als ein Wettbewerb für Arbeiterwohnungen 1841 ausgeschrieben werden sollte, daß „eine solche Aufgabe zu wenig architektonisches Interesse biete“.

Nur die ästhetische Seite war dem Architekten übriggeblieben, aber nur selten merkte er, wie er durch diesen bequemen Aufenthalt im „Reich der Kunst“ immer fremder wurde im Reich des eigentlichen Lebens.

„Architektur“ wurde mehr und mehr zu einer Kunstpflanze. Wenn schließlich auch noch diese Kunstpflanze Wert und Wirkung zu verlieren drohte, so lag es daran, weil sie ihre Kraft nicht zog aus dem natürlichen Erdreich ihres eigenen Wesens, sondern aus der künstlichen Düngung kunsthistorischer Einflüsse.

In diesen soziologischen und künstlerischen Wandlungen spiegelt sich das Wesen der unklar aber immer heftiger gärenden Kräfte der Zeit, deren Spannungen nur durch eine äußere Decke notdürftig verhüllt wurden. Die Gefahren, die darin für die Baukunst lagen, mußten sich erst in baulichen Gebilden materialisieren, ehe man sie wirklich erkannte. Es war für Deutschland ein Unglück, daß der mit 1870 beginnende Zeitabschnitt alle Möglichkeiten zu einer solchen Materialisation überreichlich gab.

3. Teil

Von 1870 bis 1900

I. Die Stimmung der Zeit

Wir haben gesehen, in welcher Weise das Problem „Großstadt“ sich in den Jahren von 1840 bis 1870 ankündigte. Unheimliche Mächte traten in den Bereich baulichen Tuns, Mächte technischer, geistiger, sozialer Natur, aber noch standen sie wie hinter einer Wolke: das „Künstlerische“ konnte sich dem Schatten dieser Wolke noch in vielen Fällen entziehen. Jetzt erst enthüllten diese Mächte immer mehr ihr herrisches Gesicht, denn jetzt erst begann es ernst zu werden mit dem Begriff „Großstadt“.

Der Seher von Weimar hatte bereits ein halbes Jahrhundert vorher eine Vision dessen gehabt, was entstehen sollte. Als Mephisto dem Faust „die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten“ gezeigt hat, um ihn zum „Verweile doch!“ zu verleiten, trifft er selber ohne Zögern unter alle den verlockenden Eindrücken seine Wahl:

„Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Im Kerne Bürger-Nahrungs-Graus,
Krummunge Gäßchen, spitze Giebeln,
Beschränkter Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln.
Dann weite Plätze, breite Straßen,
Vornehmen Schein sich anzumassen;
Und endlich, wo kein Thor beschränkt,
Vorstädte, grenzenlos verhängt.
Da freut ich mich an Kollerkutschen
Am lärmigen Hin- und Widerwutschen,
Am ewigen Hin- und Widerlaufen
Zerstreuter Ameis-Wimmelhaufen.“

(II. Teil, 4. Akt)

Der ganze Kitzel des Reizes von sozialem Gegensatz, von nervöser Bewegung, von buntem Geräusch, von suggestiver Weite, von gesellschaftlichem Schein wird empfunden. Aber Faust stellt diesem Lockbild sein Ideal entgegen, es heißt Landgewinnung. Er will im Gegensatz zur großen Stadt „der Völker breiten Wohngewinn“, und nennt solches Sesshaftmachen auf neugewonnenem Boden „des Menschengewisses Meisterstück.“ Als Goethe 1831 den zweiten Teil seines „Faust“ als Testament für die kommende Generation einsiegelte, war der letzte Sinn dieses Testamentes der Hinweis auf eine Aufgabe, deren unent-rinnbare Bedeutung man erst hundert Jahre später ganz erkannte: das Siedeln.

1. Geistige Einflüsse. Die Mächte, die jetzt für die Baukunst immer mehr hinter ihrer Wolke hervortreten, wußten nichts von dem Idealismus solchen Tuns, sie trugen den Stempel des Materialismus. 1841 hatte Ludwig

Feuerbach, der Verfasser vom „Wesen des Christentums“ noch sagen können: „Im Gebiet der Natur gibt es noch genug Unbegreifliches, aber die Geheimnisse der Religion, die aus dem Menschen entspringen, kann er bis auf den letzten Grund erkennen.“ Die bescheidene Seite dieses unbescheidenen Wortes schien inzwischen immer mehr an Bedeutung zu verlieren: 1854 erschien Karl Vogts „Köhlerglaube und Wissenschaft“, 1855 Büchners „Kraft und Stoff“ und solche Schriften verbreiteten den Wahn, daß es doch „erschaffene Geister“ gäbe, die auch „ins Innere der Natur“ eindringen könnten. Endlich schien Darwin mit seiner Entwicklungslehre die philosophisch-materialistischen Tendenzen der Zeit von dem objektiven Standpunkt der Naturwissenschaft aus zu bestätigen. Seine entscheidenden Werke werden zwischen 1859 und 1872 geschrieben, in Deutschland aber werden sie erst durch die Übersetzungen der Jahre 1872 und 1874 verbreitet. Auf die seelische Haltung der nächsten Jahrzehnte übt ihr Rationalismus einen maßgebenden, vieles zersetzenden Einfluß aus.

Die sozialen Strömungen, die immer mehr hervortreten, entwickeln sich in paralleler Richtung. Aus den Sphären realen Lebens, in denen sich die ersten Schriften eines Engels und Lassalle noch bewegen, steigt die sozialistische Bewegung immer mehr in die Sphären einer theoretischen Doktrin, die an eine mechanische Weiterentwicklung des Klassenstaates zum proletarischen Staat glaubt. 1866 gründet Marx die „Internationale“; der zweite Band seines maßgebenden Werkes „Das Kapital“ erscheint erst nach seinem Tode 1883. Es ist charakteristisch, daß die Bewegung nicht versucht, das Arbeiterlos praktisch — etwa durch Unternehmungen auf dem Gebiet des Wohnungswesens — zu mildern, nur ihre negative Seite wird von Bebel in seiner Reichstagsrede von 1871 formuliert: „Krieg den Palästen“. Es ist die zweite zersetzende Strömung, die durch die nächste Epoche geht.

In einer Zeit, in der diese beiden materialistischen Strömungen gedeihen konnten, nimmt es nicht Wunder, daß die Technik die materialistische Seite ihres Wesens vornehmlich entfaltet. Dadurch entfremdet sie sich dem Reich künstlerischen Gestaltens, statt in ihm allmählich heimisch zu werden. Eine eigentümliche Scheidung beginnt, sich im Bezirk des Bauens durchzusetzen, eine Scheidung zwischen Ingenieur und Architekt. Sicherlich gab es viele Aufgaben der Technik, die nur Sache des Ingenieurs sind, aber die Wichtigkeit, die ihnen in der materiell eingestellten Zeit beigemessen wurde, brachte es mit sich, daß der Ingenieur auch auf Gebieten zu herrschen begann, die durchaus Sache der Baukunst sind. Der Bauberuf spaltete sich nicht nach Bauaufgaben, sondern nach Baumaterialien: Eisen und Beton wurden das Reich des Ingenieurs — Stein, Backstein und Holz blieben das Reich der Architekten. Das war die verhängnisvollste Zerfegung, die in das Wachstum der Architektur eingreifen konnte; sie verlor, meist ohne es zu merken, die Herrschaft über die Elemente, in denen die Keime ihrer Weiterentwicklung lagen. Und nicht nur das, sie verlor die Führerrolle in der gesamten Baupolitik, denn wo immer der Ingenieur im

Namen der Technik seine Forderungen stellte, beugte man sich seinem Willen; Forderungen im Namen der Kunst begannen immer tiefer im Kurse zu stehen.

Die Gefahr, die in diesem zersetzenden Zwiespalt lag, wurde nun dadurch aufs Äußerste gesteigert, daß auch in dem Reservatgebiet, das der Architektur verblieb, Zersetzung immer mehr um sich griff. Auch hier, im Reiche der künstlerischen Dinge, hatte der Verstand die Herrschaft an sich gerissen: es war der Verstand des Historikers, dem dadurch, daß er die vergangene Kunst zum Objekt seiner Studien machte, ein Anspruch auf die Entwicklungsfragen der lebenden Kunst eingeräumt wurde. Es vollendete sich damit etwas, was sich immer deutlicher seit Winckelmann angebahnt hatte. Aber während die Kunsthistoriker in dem baulichen Kampf zwischen Klassik und Romantik schließlich doch nur Hilfsstellung eingenommen hatten, kam jetzt eine Zeit, wo sie tonangebend wurden.

Der Unterschied ist nicht etwa eine Machtfrage, sondern eine Wesensfrage. Wenn man in historisch ungeschulten Zeiten auf einen früheren Stilausdruck zurückgriff, tat man es, weil man glaubte, in ihm die bewegenden Kräfte der Baukunst schlecht hin am lebendigsten oder am natürlichsten wirken zu sehen: man wollte nicht etwa eine fremde Sprache sprechen, sondern glaubte, die Sprache der Architektur wiedergefunden zu haben. Jetzt spricht man mit Bewußtsein eine fremde Sprache und sucht sie möglichst getreu zu üben, weil sie einem unter allen Sprachen, welche die Zeiten entwickelt haben, besonders schön und einer vorliegenden Aufgabe gemäß erscheint. An die Stelle einer grundsätzlichen Überzeugung, die zu einer alten Formenwelt gleichsam notgedrungen zurückführt, ist die individuelle Schätzung des Geschmacks getreten. Wenn man aber verstandesmäßig in einem bestimmten historischen Stil nach der größten Schönheit sucht, kann es nicht ausbleiben, daß man die Schönheiten auch der übrigen Stilepochen eine nach der andern entdeckt. Nach jeder dieser Schönheiten, die mit Hilfe der historischen Forschung zu einem neuen Bild zusammengefügt wird, streckt man begehrend die Hand aus: die Suche nach dem ästhetischen Ideal des Jahrhunderts wird zur immer neuen Suche unter den ästhetischen Idealen der Jahrhunderte. So wird die historische Stilfrage zum Angelpunkt architektonischer Interessen und prägt sich dem unbeteiligten Laien als die wichtigste, ja einzige Frage ein, die es einem Architekturwerk gegenüber zu beantworten gilt. Dies Historisch-Werden der Architektur macht dem Nichtfachmann scheinbar das Mitleben mit baulichen Erscheinungen leichter, in Wahrheit bricht diese Art des Betrachtens langsam die Brücke wahren Verständnisses zwischen dem ernsthaft Schaffenden und dem großen Publikum ab. Weil es die historischen Formen nordürftig klassifizieren kann, glaubt es ein Werk bereits zu verstehen und merkt nicht einmal mehr, daß es die Wesensfrage, die im betreffenden baulichen Organismus liegt, gar nicht berührt.

Das alles bahnt sich auch schon vor 1870 bei den in verschiedenen Farben schillernden Architekten, wie Gärtner, Ziebland, Sübsch, Leins, Ferstel usw. an, aber es ist ein Unterschied, den man mehr fühlen als beweisen kann: was

dort Romantik war, nämlich ein sehnsüchtiges Schweifen, das wird jetzt Effektivismus, nämlich ein verstandesmäßiges Wählen.

Man kann deutlich verfolgen, wie die Geschmackswellen der nächsten Jahrzehnte mit den kunstgeschichtlichen Werken zusammenhängen, die allmählich die früheren Kunstepochen immer mehr entschleierten. Die deutsche Renaissance, deren Geschichte Wilhelm Lübke 1873 veröffentlichte, wurde der Lieblingsstil der Nachkriegsjahre, kam er doch dem deutschen Selbstbewußtsein ebenso entgegen wie dem Bedürfnis nach Reichtum der Wirkung. Alle Abwandlungen der Spätrenaissance werden daneben durchprobiert, bis man endlich mit Cornelius Gurlitt, der seine „Geschichte des Barock und Rococco“ 1886 herausgab, entdeckte, daß „barock“ und sogar „Zopf“ kein Schimpfwort sei, sondern eine Periode der Kunst von höchstem Reiz und Reichtum bezeichnete. Alle Abwandlungen barocker Stilnuancen gaben bevorzugte Ausdrucksmittel für die zweite Hälfte unseres Zeitabschnittes.

Entwickelte sich so die Rolle, welche die aus klassischen Formen entsprungenen Stile spielten, im Sinne ihres historischen Zeitablaufs, so kann man bei den aus mittelalterlichen Formen entsprungenen Stilen das Gegenteil beobachten: während die Hochgotik ursprünglich den Angelpunkt mittelalterlicher Begeisterung bildete, kam man rückwärtsgehend erst zur Frühgotik und dann zum romanischen Stil, der sich vielen neuartigen Anforderungen leichter anschmiegte.

Aber die mit diesen Zügen angedeuteten Bewegungen geben nicht etwa, wie in der vorangehenden Zeit, deutlich erkennbare Linien in den Architekturerscheinungen, sondern die Linien sind im Bilde der Wirklichkeit ganz verwischt, denn in Wahrheit wird in der Mitte der achtziger Jahre in allen historischen Stilen gleichzeitig gebaut. Italienische, deutsche, französische, spanische und niederländische Renaissance — Früh-, Hoch- und Spätrenaissance —, fürstliches, kirchliches und bürgerliches Barock — Frühbarock, Hochbarock, Zopf und Empire —, daneben alle entsprechenden Schattierungen der mittelalterlichen Stile: das alles wachte im Laufe dieser Jahrzehnte bald als wirkliches Vorbild, bald als Motivfundgrube, bald als belebende Anregung auf, wurde verstanden, mißverstanden, oder aus Eifer karikiert und schließlich noch durchsetzt oder wenigstens begleitet von Gebilden rein technischen Charakters aus Eisen. Denn auch das dürfen wir nicht vergessen, daß die unsichtbare Rolle, die der schmiedeeiserne Träger in der Architektur zu spielen beginnt, die bisherigen technischen Bindungen, die für das künstlerische Wesen der historischen Stile vielfach entscheidend sind, in weitem Maße löst, und daß die sichtbare Rolle des eisernen Sprengwerks nicht verstanden wird, weil man in ihm nur ein bequemes aber untergeordnetes Hilfsmittel sieht, dem eigenes künstlerisches Leben nicht zukommt.

Das ist der erste Eindruck, den man hat, wenn man auf das Gesamtbild der deutschen baulichen Leistungen von 1870 bis 1900 schaut. Eine Zerfaserung der künstlerischen Vorstellungswelt.

Wenn man sich klarmacht, daß alle diese Momente der Zersetzung — philosophische Skepsis — soziale Skepsis — künstlerische Skepsis — die Atmosphäre bilden, in der die Jahre nach 1870/71 die Architektur zum Schaffen aufriefen, verstehen wir erst die Gefahr, die der große politische Sieg für die deutsche Kunst bedeutete: zu den eben angedeuteten Regungen brachte er ein nach äußerer Befräftigung drängendes Selbstbewußtsein und die wirtschaftlichen Mittel, es zu befriedigen, hinzu. Der „Milliardensegen“ des Krieges, der angesichts der Größenordnungen, mit denen wir heute operieren, gar nicht so ungeheuer erscheinen will, darf nicht als einmalige Zahl betrachtet werden. Deutschland hatte sich in den vorangehenden Zeiten wirtschaftlich und technisch gerüstet, jetzt vervielfältigten sich die Keime, die in seinen Verkehrsanlagen, industriellen und gewerblichen Unternehmungen steckten, unter dem befruchtenden Strom des Geldes. Es war nicht in erster Linie der Staat, der als Mäzen dieser Epoche auftrat, es war die private „Wirtschaft“ und es war der Treuhänder des Bürgertums, die Stadtverwaltung. Auch diese Demokratisierung des Bauherrnbegriffes wirkte mit, die Ungebundenheit in den künstlerischen Gelüsten der Zeit zu fördern. Die ungeheuren Mittel, die sich in Stein und Mauerwerk verkörperten, flossen nicht aus einem einheitlichen Willensstrom, sondern aus tausend verschiedenen individuellen Willensbächen, die sich rücksichtslos ihren Weg suchten. Erst spät entdeckte man die Aufgabe und dann allmählich auch die Methode, sie zu einer halbwegs geordneten Flut zusammenzufassen. Diese weitere Zersetzung, die Zersetzung des Bauherrnwillens, ist nicht unwesentlich, wenn man die Bedingungen betrachtet, unter denen die architektonische Arbeit in dem Abschnitte nach 1870 begann.

2. Technische Einflüsse. Die technische Schwierigkeit der Aufgabe, die dieser Arbeit gesetzt wurde, darf man nicht unterschätzen. Noch nie war die Architektur vor eine vergleichbare gestellt worden. Schon ihr Umfang, der im baulichen Tun, wo alles, auch das Unbedeutendste, sich handgreiflich materialisiert, eine besondere Rolle spielt, war ohne Vorgang. Davon vermittelt die Tatsache eine gewisse Vorstellung, daß die Stadt Berlin von 1870—1900 von 800 000 Einwohnern auf 1 800 000 stieg. Dieses Wachstum ist aber nicht etwa eine Ausnahme, prozentual bleibt es sogar unter dem Durchschnitt, wie die nachfolgende Tabelle zeigt, bei der der irreführende Faktor des Wachstums durch Eingemeindungen natürlich ausgeschaltet ist.

In den Jahren von 1870—1910 vergrößerte sich:

| | | | |
|-------------------------|------------------|----------------------|------------------|
| Karlsruhe | um das 2,94fache | Leipzig | um das 3,48fache |
| Köln | um das 2,96fache | Nürnberg | um das 3,52fache |
| Halle | um das 2,96fache | Mannheim | um das 3,94fache |
| Hamburg | um das 3,08fache | Duisburg | um das 4,20fache |
| Chemnitz | um das 3,26fache | Essen | um das 4,26fache |
| Frankfurt a. M. | um das 3,29fache | Düsseldorf | um das 4,50fache |

Sind das nicht fast unvorstellbare Zahlen? Die Aufgabe, die sie andeuten, technisch zu meistern, war keine Kleinigkeit, sie gefühlsmäßig zu durchdringen, hätte eine künstlerische Kraft von konzentrierter Willens- und Glaubensstärke erfordert. Aber schließlich war die quantitative Seite der Aufgabe doch nicht entscheidend. Nur wenn man in ihr inneres Wesen einzudringen versucht, erkennt man, was sie bedeutet: erst jetzt ist das Problem, das in den vorangehenden Jahrzehnten aufgetaucht ist, in seinem ganzen Ausmaß und mit allen seinen Ansprüchen zu lösen. Alles Vorangehende war in dem Kampf um diese neue Gestaltung nur ein Geplänkel.

Die Aufgabe „Großstadt“ ist gleichbedeutend mit der Bewältigung einer Menschenhäufung, wie sie aus obigen Zahlen erschütternd spricht. Menschenhäufung aber bedeutet nichts anderes, als die Notwendigkeit, die Befriedigung der individuellen Bedürfnisse des Einzelnen zu mechanisieren. Je weiter die Menschenhäufung vorschreitet, um so dringender und um so schwieriger wird diese Mechanisierung der Grundbedingungen menschlichen Lebens.

Die Geschichte der Jahre von 1870 bis 1900 ist die Geschichte dieser Mechanisierung. Was wir heute als selbstverständliche Grundlage unseres Seins hinnehmen, mußte in überstürztem Tempo dem neuartigen Wesen der Technik abgerungen werden. Kein Wunder, daß diesem Ringen manche Niederlage beschert war.

Diese Epoche der wuchernden Großstadt können wir deshalb erst richtig beurteilen, wenn wir nicht von der ästhetischen Seite ausgehen, denn wir werden vergebens nach dem zusammenfassenden Wesen eines stilistischen Glaubensbekenntnisses suchen; wir müssen vielmehr ausgehen von der soziologischen Seite und uns fragen: was verlangte die Zeit alles an praktischen Lösungen von der Baukunst? Wir müssen es uns einmal katalogartig klarmachen.

Die Baukunst hat sich in den historischen Stilepochen nur an sehr wenigen baulichen Typen entwickelt: Kirche und Rathaus, Burg und Festungswerk, Palast und Bürgerhaus waren die maßgebenden Gestaltungen, zu denen seit der Barockzeit noch das Theater als stilbildende Aufgabe hinzukam. Was daneben noch dem Bedürfnis der Menschen diente, begann erst jetzt, sich als bauliche Aufgabe immer mehr zu spezialisieren: Der Verkehr verlangte den Bahnhof und neuartige Brücken —; die materielle Versorgung der Menschenmassen verlangte Wasserwerke, Kraftwerke, Schlachthäuser, Silos und Markthallen —; die ideelle Versorgung der Menschenmassen ließ Bibliotheken, Museen und Versammlungshallen entstehen —; die soziale Sorge für den anormalen Menschen entwickelte Krankenhäuser, Irrenhäuser und Gefängnisse —; die soziale Sorge für den normalen Menschen prägte sich aus in Schulen, Bädern, Verwaltungsbauten, Park- und Spielanlagen. Endlich fasten die Riesenanlagen, die der Tod von der Großstadt forderte, Normale und Anormale zusammen. Alles das verlangte gebieterisch der Menschenhäufung angepaßt zu werden —, für alles das mußte eine neue Form gefunden werden. An allen Enden packte man es

zugleich an, und der große neue Bauherr, die öffentliche Verwaltung, war sich im allgemeinen der sozialen Verantwortung, die ihm dabei immer mehr zufiel, wohl bewusst. Nur ein Kapitel dieser neuen Massenbedürfnisse glaubte er der Sorge des Einzelnen anheimgeben zu können: die Wohnung der Massen kümmerte ihn nicht, er überließ sie sich selbst. Diese Unterlassung hat sich bitter gerächt: sie hat den Wert aller anderen sozialen Bemühungen dieser Epoche in Frage gestellt.

Überließ der große neue Bauherr auch das Künstlerische sich selbst? Es wäre falsch, das zu behaupten. Die Kunstpolitik dieser Zeit bekam vielmehr ein sehr ausgeprägtes Gesicht. Sie machte eine deutliche Scheidung zwischen „Nutzbauten“ und repräsentativen Bauten. Um die ersten kümmerte sie sich nicht weiter, diese Anlagen des praktischen Bedarfs mußten funktionieren, wie sie sonst beschaffen waren, lag außerhalb des öffentlichen Interesses; um so mehr aber kümmerte sie sich um die repräsentativen Bauten. Ehe sie begonnen wurden, pflegte sich der Bauherr durch Wettbewerbe von oft riesigem Ausmaß einen Überblick über das künstlerische Angebot des Tages zu schaffen. Das scheint im ersten Augenblick einem beherrschenden Gedankengang der Zeit, dem Gedanken der „Selektion“, zu entsprechen, nur ist ein kleiner Unterschied dabei: nicht die Natur trifft die Wahl auf überpersönlichem Wege, sondern ein menschliches Kollegium auf persönlichem Wege. Richtiger gesagt, nicht eines, sondern mehrere Kollegien, denn nach den Preisrichtern kommen erst die Bauausschüsse und nach den Ausschüssen die parlamentarischen Körperschaften. Es ist charakteristisch für die Kunstpolitik der Zeit, daß der Auftrag für das neue Hamburger Rathaus nach zwei bedeutsamen Wettbewerben erst vor den entscheidenden Körperschaften zustandekam, als man einer Gemeinschaft von sieben Architekten den Bau übertrug. Was tritt bei dieser Tatsache mehr hervor, die Demokratisierung des Bauherrn, die Demokratisierung des Schaffenden oder die Demokratisierung der Kunst, die es tatsächlich fertiggebracht hat, sich ihres individuellen Wesens so zu entäußern, daß dies Rathaus gar nicht sieben verschiedene Hände erkennen läßt?

Aber wir wollen nicht verallgemeinern. Das hat man dieser Periode der Architektur gegenüber schon zur Genüge getan. Blickt man in die verschiedenen Kunstgeschichten des 19. Jahrhunderts, so geben sie meistens ein sehr lebendiges Bild von Malerei und Plastik dieses Zeitabschnittes, das Bild der Architektur aber ist so verschwommen, daß man im Guten wie im Bösen nicht viel deutlicher sieht, wenn man es kennengelernt hat. Darin liegt ein Unrecht. Gerade das Bewußtsein, daß man als Ganzes zu einem negativen Urteil kommt, verpflichtet dazu, im Einzelnen alles hervorzuheben, was positiv gewertet werden kann.

Versuchen wir zunächst einmal, die Lösungen der Einzelaufgaben etwas näher zu betrachten, die in diesen Jahrzehnten entstanden sind, um dann erst die Gesamtaufgabe, die sie stellten, kritisch ins Auge zu fassen.

II. Die baulichen Regungen

Siehe zu die Abbildungen 56 bis 88

A. Die bauliche Einzelaufgabe

1. **Lösungen.** Wenn wir nach den charakteristischen Erscheinungen dieses Zeitabschnittes ausblicken, ist es natürlich, daß die repräsentativen Leistungen zuerst ins Auge fallen.

Saben wir erst die praktisch-organisatorischen Aufgaben stark in den Vordergrund gerückt, die mit den Bedürfnissen der großen Stadt zusammenhängen, so dürfen wir darüber nicht vergessen, daß der Zeit nach 1870 auch eine große ideelle Aufgabe gestellt war, die baulicher Verkörperung bedurfte: die Macht des Staates, die in schwerem Ringen erwachsen war, suchte ihren Ausdruck in Bauten.

Das geschah zum Teil in ganz mißverständener Weise. Typisch für die Verirrungen solcher Staatsbauten ist beispielsweise das Wirken der mächtig emporblühenden Postverwaltung, die als fachliche Leistung ein Ruhmeskapitel des neuen Reiches darstellte. Sie hatte künstlerischen Ehrgeiz und machte es sich zum Ziel, ihre Bauten dem historischen Charakter der Städte anzupassen, in denen sie entstanden. Das wurde mit ungefähr dem gleichen Echtheitsgefühl durchgeführt, wie man sich in jener Zeit auf bürgerlichen Maskenbällen den Trompeter von Säckingen oder den Ritter Lohengrin vorstellte, und ergab so unutilgbare Ärgernisse, wie etwa am schönen Lübecker Rathausmarkt. Aber neben solchen Versuchen in national gefärbter Ausdrucksweise, die sogar Dialekte aus dem Stegreif zu meistern wähnten, entwickelte sich für den repräsentativen Staatsbau zugleich ein Bautypus von einer unpersönlichen Monumentalität, den Deutschland bis dahin nicht kannte: ein regelmäßiges Gefüge vielfenstriger Trakte, in der Mitte zusammengehalten von einer Kuppel. Der Justizpalast in München (Friedrich von Thiersch), die Ruhmeshalle in Barmen (Erdmann Hartig), das Ministeriumsgebäude in Dresden (Heinr. Tscharmann), das Reichsgericht in Leipzig (Ludwig Hoffmann), das Reichstagsgebäude in Berlin (Paul Wallot), das sind einige der hervorragendsten Beispiele dieses Typus, der auch die großen Wettbewerbe dieser Zeit beherrscht. Es ist ein internationaler Typus, den die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für den Begriff „Monumentalbau“ herausarbeitet; man findet ihn in Bukarest so gut wie in Nord- und Südamerika, vor allem aber auf den Reißbrettern der Pariser École des Beaux-Arts, von denen er noch heute in alle Welt wandert. Innerhalb dieses Typus hat sich eine Kuppelform herausgebildet, die dieser Epoche eigentümlich ist: die unmittelbar aus dem Quadrat entwickelte, also eckige Kuppel. Es ist leicht erkennbar, woher die Form entspringt: sobald die Kuppel als mächtiges Oberlicht in Glas gedeckt werden soll, verträgt ihre Schale nicht die doppelte Krümmung der Rundkuppel, es sei denn, daß man zu der seltsamen

Auflösung in gläserne Lamellen kommt, die Lipsius auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden gewagt hat — der Volksmund hat sie „Zitronenpresse“ getauft. Friedrich Thiersch und Wallot konnten sehr wohl verantworten, was sie taten, aber sobald diese lichtgebende, an das Glas gebundene Funktion aufhört, wird die auffallende Vorliebe für diese Form nicht leicht verständlich. Ein auf Umrisswirkung berechnetes Gebilde, das in diagonaler Ansicht so völlig andere Verhältnisse seiner Kurven zeigt, wie in gerader Ansicht, zwingt zu Kompromissen, denen höchste Harmonie versagt bleiben muß. Werden solche Gebilde vollends als leere, für die Raumwirkung gänzlich unausgenutzte Atappen einem Bauwerk aufgestülpt, wie Hoffmann das beim Reichsgericht oder Hartwig bei der Ruhmeshalle in Barmen getan hat, so werden diese Bastardkuppeln zum Symbol monumentaler Silflosigkeit. Man sieht, daß man diese Monumentalbauten nicht in eine Reihe stellen kann. Der Münchener Justizpalast wird schon durch die großartige Treppenhalle, die Thiersch unter seiner Kuppel entwickelt, zu den geistreichen Werken der deutschen Baukunst gerechnet werden, und Wallots Reichstagsbau wird darüber hinaus aus der nach vorwärts weisenden Strömung unserer Architektur nicht wegzudenken sein. Das mag im ersten Augenblick seltsam klingen, denn vierzig Jahre nach seinem Entstehen betrachtete ihn die junge Generation als den Inbegriff alles Überwundenen und Peter Behrens konnte bei einem Wettbewerb zu seiner Erweiterung allen Ernstes einen Vorschlag vorlegen, der sämtliche Formen glatt von seinem Körper abrasierte. Und doch empfand die junge Generation der neunziger Jahre die Art, wie selbständiges Temperament den Renaissancekodex in diesem Bau behandelte, als eine Befreiung. Wie an den Eckbauten, dem Mittelbau der Lennéstraße und in den Hallen des Inneren die gebändigte Üppigkeit des Ornaments gegen große glatte Flächen steht, das ließ eine neue unitalienische Art Monumentalität ahnen, deren Ausdruckskraft von der jüngeren Architektenschaft auf dem Papier stürmisch weitererprobt wurde. Die große Wirkung der Skizzen des am Reichstagsbau tätigen Otto Rieth war ein Zeichen noch unerlöster Sehnsucht. Man glaubte, in Wallot einen Mann zu finden, der noch weiter ins Freie führen würde, leider zu Unrecht, denn statt dessen führte er im Dresdener Ständehaus, des törichten Kampfes müde, den der Reichstagsbau ihm gebracht hatte, vorsichtig in bewährte Geschmacksbezirke zurück.

Die Rolle, die das Reichstagsgebäude in dieser Epoche spielte, ist nur verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, in welchem Maße der übliche Monumentalstil öffentlicher Bauten befangen war in einer sehr gekonnten, aber eben deshalb nicht weiterentwickelbaren italienischen Renaissance. Die Museumsbauten von Hugo Licht (1841—1923) in Leipzig, — das Völkerkunde-Museum in Berlin von Hermann Ende (1829—1907), das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. von Oskar Sommer haben nicht nur untereinander Familienähnlichkeit, sondern unterscheiden sich ihrem Eindruck nach nur wenig von etwa der Leipziger Universitätsbibliothek von Arwed Kossbach, oder auch den Banken,

die Martin Haller in Hamburg und Ende & Böckmann in Berlin in reicher Zahl gebaut haben. Das sind im allgemeinen vornehme Bauten, deren Inneres sich deutlich dem jeweiligen Zweck entsprechend zu individualisieren beginnt, deren Gesamthaltung aber dem Allerweltspalast verhaftet bleibt, der ja vor Zeiten in der Tat die Stätte von Kunstsammlung, Bibliothek und Bank gewesen ist. Um so mehr fällt es auf, wenn bereits in den Jahren 1877—81 in Berlin auf dem Gebiet des Museumsbaus ein so eigenartiges Werk entsteht, wie das Kunstgewerbe-Museum, ein Werk, das nicht der Konvention des Palazzo erliegt, sondern das in selbständiger Weise an die fruchtbaren Keime von Schinkels Bauakademie anknüpft. Das Innere, das sich um einen großen Lichthof entwickelt, sucht keine selbstherrliche Eigenwirkung, sondern stellt sich ganz in den Dienst seiner Bestimmung, überall aber verrät es eine feinfühlende Hand.

Es ist die Hand des Martin Gropius (1824—80), der seit 1866 mit Hermann Schmieden zusammenarbeitet. In ihm sehen wir einen Mann, der deutlich über den Durchschnitt seiner Zeit emporragt. Alles, was er anfaßt, trägt ein eigenes lebendiges Gepräge, ob das nun ein Krankenhaus ist oder ein Konzerthaus. Im „Gewandhaus“ zu Leipzig hat er für den letztgenannten Zweck einen Organismus entwickelt, der in seiner Art auch heute noch mustergültig ist. Die Garderobenanlage ist zum erstenmal als wesentlicher Teil der Aufgabe erkannt, ihr ist im Untergeschoß der gleiche Raum gegönnt, wie dem Konzertsäle darüber, und die Harmonie des inneren Verkehrs, die der Architekt erzielt hat, wird jeder voll Dankbarkeit empfinden, den die Harmonie der Töne, die hier erklingen, ergriffen hat. Daß diese Klarheit des Organismus auch nach außen im Aufbau der Massen hervortritt, verleiht dem Bauwerk jene im besten Sinne anspruchslöse Selbstverständlichkeit, die in dieser Zeit so selten ist. Gropius ist ein echterer Erbe Schinkels, als alle dessen Schüler. Nach diesem Vorgang wird der Konzertsaal in den nächsten Jahren eine bauliche Sonderaufgabe neben dem Theater. Oftmals wird er noch etwas lieblos mit der Lösung des Versammlungs-saales verbunden, der allen erdenklichen Zwecken dienen soll, aber daneben zeigen sich im Laufe der Jahre charakteristische Speziallösungen, wie die Musikhalle in Hamburg von Haller und Meerwein, das Kurhaus in Wiesbaden von Friedrich Thiersch, oder der eindrucksvolle Bau der Nibelungenhalle, den Bruno Schmitz in Mannheim errichtet hat.

Der Theaterbau tritt in seiner Bedeutung im Vergleich zur ersten Hälfte des Jahrhunderts in den Hintergrund. Es ist bemerkenswert, daß die besten Leistungen von Weinbrenner, den beiden Langhans, von Fischer, Schinkel, van der Nüll, Moller, Laves, Semper, um nur einige zu nennen, Theaterbauten sind; an dieser Aufgabe entfaltete sich die stärkste Kraft der vorangehenden Jahrzehnte. Solchen Leistungen kann man nach 1870 eigentlich nur das Werk eines genialen Dilettanten an innerer Bedeutung gegenüberstellen: Richard Wagners 1876 geweihtes Festspielhaus in Bayreuth (ausgeführt von Brückwald). Es hat in architektonisch primitiver Weise einen Typus verwirklicht, der für die besten

Arbeiten der folgenden Jahre richtunggebend geworden ist, man braucht nur an die Theaterbauten von Max Littmann zu denken, wie das Schillertheater in Charlottenburg und das Prinzregententheater in München. Daneben bildeten sich tüchtige Spezialisten heraus, wie Heinrich Seeling (1852—1932) und „genialische“ Phantasten wie Bernhard Sehring, vor allem aber wurde ganz Deutschland überschwemmt mit Theaterbauten von Sellner und Sellmer, denen der Erfolg ihres Volkstheaters in Wien zum künstlerischen Unheil wurde, denn er verleitete sie zu einer Massenproduktion, die nur noch Routine bewältigen kann.

Dem repräsentativen Verwaltungsbau des Staates stellt die Stadt ihr Rathaus gegenüber. Zum Glück entwickelt es sich nicht im Sinne der Kuppelbauten des Staates, — nur in Hannover ist Eggert diesen Weg gegangen und ist dabei vielen Sünden unreifer Prachtliebe verfallen. Im allgemeinen begreift man noch, daß dem Rathaus ein bürgerlicher Zug gebührt, dem die Kuppel widerstrebt und nur der Turm entspricht, aber die Sicherheit, mit der die Städte früher den festlichen Ausdruck dieses ihres Bürgertums fanden, fehlt begreiflicherweise in einer Zeit, wo die Stadt vergebens um eine neue Form kämpft, die mit den Grundbegriffen der Kultur in Einklang gebracht werden kann. Es ist für Deutschlands bauliches Bild ein Unglück geworden, daß sich die meisten deutschen Städte gerade in dieser Zeit ein neues Rathaus bauen mußten. Zu Anfang dieses Bauabschnitts bestand wenigstens noch ein Gefühl für selbstbewusste Haltung. Hamburgs Rathaus, bei dem man Martin Haller (1835 bis 1925) wohl mit Recht die Führerrolle zuschreiben kann, vermag man den Eindruck einer stolzen Würde nicht abzusprechen, und Waesemanns schon 1869 vollendetes Berliner Rathaus kann sogar neben der Bestätigung seiner eindrucksvollen Stattlichkeit Anerkennung als Versuch einer selbständigen Leistung beanspruchen. Sätte jener Zeit ein natürlicheres und lebensvolleres Backsteinmaterial zur Verfügung gestanden, würde der Eindruck der Trockenheit, den man jetzt nicht leugnen kann, sehr gemildert sein.

Im Laufe der weiteren Entwicklung tritt die Vorliebe für eine romantische Auffassung der Rathausaufgabe immer stärker hervor; — auch bei geschlossenem Gesamtaufbau, wie z. B. im Stuttgarter Rathaus von Tassoy, werden die Motive gewollt kleinstädtischer. Als charakteristischen Grundzug aber finden wir den Übergang zur malerischen Gruppierung. Selbst ein Rathaus wie das Münchener, dem Hauberisser (1841—1922) anfangs eine sympathische ruhige Gesamthaltung gegeben hatte, wird vom gleichen Architekten zu einer reich gegliederten Gruppe erweitert, die durch das Übermaß ihrer malerischen Effekte jegliche Wirkung einbüßt. Püzer in Aachen und von Soven in Frankfurt a. M. wagten sich an große malerische Ergänzungsbauten der alten ehrwürdigen Rathäuser dieser Städte, am häufigsten aber sehen wir ganz neu erbaute Gruppen, die versuchen, die Stimmung der „deutschen Stadt“ einzufangen. Die deutsche Renaissance gibt dafür die beliebteste Note; in zahlreichen Wettbewerben wurde sie für diesen Zweck hin- und hergewandt, wobei ein Typus, der die Marke

„Reinhardt und Süßenguth“ trägt, sich als besonders zugkräftig erwies. Aus all diesem zierlichen Beginnen ragt das Leipziger Rathaus von Hugo Licht als handfeste Leistung hervor. Leider tut es im Streben nach interessanter Belebung zu viel, so daß manche kräftige Einzelheit im Schwall der Eindrücke untergeht.

Wenn man erkennen will, wie sich frühere Zeiten zum Problem der Baukunst gestellt haben, braucht man nur auf Rathaus und auf Kirche zu blicken, alle Regungen der Zeit finden hier ihren natürlichen Niederschlag. Man sieht, daß das Rathaus als Gradmesser des architektonischen Wollens in diesem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts keine entscheidende Rolle spielt: die neu emporsteigende Stadt, die es hätte charakterisieren müssen, hatte noch keinen Charakter, was Wunder, daß sich das in ihrem baulichen Symbol ausdrückt. Und etwas ganz Ähnliches kann man ebenfalls von der Kirche sagen. Auch in der Zeit von 1840—70 spielt sie, künstlerisch betrachtet, im Architekturbild keine sehr rühmliche Rolle, aber sie bewegt trotzdem das Gemüt der nach Gestaltung suchenden Menschen in hohem Grade; die Ehrfurcht vor den alten Domen erwacht aus langem Schlummer, in Speyer und Worms, in Köln, Ulm und Wien wird es lebendig, und wenn die Liebe sich auch oft recht ungeschickt gebärdet, wir fühlen doch einen idealen Hauch. Die Zeit von 1870—1900 hat zahllose Kirchen in die Welt gesetzt, es ist sogar ein gewaltiger neuer Dom dabei, aber kalt weht es einen aus dieser Produktion an: die rationalistische Zeit blickt auch aus den Kirchenfenstern. Ja, wenn man den seelenlosen Prunk jenes Domes, den Berlin neu erstehen ließ, als Gradmesser nimmt, kann man sogar sagen: die materialistische Zeit. Ohne Bedenken wird hier die ausgesprochene Form der Jesuitenkirche dem Dom des evangelischen Bekenntnisses zugrunde gelegt, weil sie die üppigste Form ist, die man bis dahin entwickelt hat. Daß das Gebilde weder zu seiner äußeren Umgebung, noch zu seiner inneren Bestimmung paßt, ist dabei nebensächlich. — Julius Raschdorff (1823—1914) hatte durch seinen flotten Burgenbau in Cochem und den lebenswürdigen Anbau an das Kölner Rathaus die Augen auf sich gezogen; daß er plötzlich auf höchstes Kommando den Geist des Protestantismus würde baulich verkörpern können, war allerdings von vornherein ziemlich unwahrscheinlich.

Aber solche Unwägbarkeiten des Gefühls, die früheren Baumeistern ihre unsterbliche Kraft gegeben haben, spielen in dieser Zeit überhaupt kaum noch eine Rolle; niemand nimmt Anstoß daran, daß der gleiche Baumeister bald katholische, bald protestantische Gotteshäuser konstruiert, die Kirche ist ein Turmbau wie jeder andere. Auch rein äußerlich schwindet in der Großstadt ihre dominierende Erscheinung; während der Maßstab aller anderen Bauten wächst, schrumpft ihrer. Er paßt sich den bescheiden abgegrenzten Gemeinden an, zu denen die Pfarrkinder organisiert werden, aber der bauliche Typus ändert sich nicht etwa entsprechend dieser äußeren Herabminderung, alle Kennzeichen der großen Kirchen mittelalterlicher Zeiten werden in kärglicherer Form beibehalten. Bei der katholischen Kirche ist das Sängen am mittelalterlichen Typus schließlich

begreiflich, weil er im Ritus seine Fortsetzung findet, aber auch für den protestantischen Kirchenbau galt der mittelalterliche Charakter als Vorbedingung, ja, wurde in dem Regulativ, das man als „Eisenacher Programm“ unter Mitwirkung erster Sachleute aufstellte, geradezu gefordert. Auf dieser Grundlage sind unzählige Kirchen entstanden. In Norddeutschland neben den ernstesten, aber kalten Arbeiten Friedrich Adlers vor allem die Erzeugnisse der Hannoverschen Backsteinschule, die durch Orth, Hubert Stier, Ogen und viele andere immer neue Werke in die Welt setzte, die den künstlerischen Ruf des edlen alten norddeutschen Backsteinbaus mehr und mehr untergruben. Ogen war der geistig beweglichste unter ihnen. Er hat sich redlich bemüht, Grundrisse zu entwickeln, die dem Ziel des einheitlichen Andachtraumes, den der protestantische Gottesdienst forderte, näherkamen, aber daß der protestantische Kirchenbau dieses Ziel in der Barockzeit bereits in glänzender und ihm ganz eigentümlicher Weise erreicht hatte, entdeckte man erst in den neunziger Jahren. Auf dem Berliner Kirchenbaukongress 1893 wurde das „Eisenacher Regulativ“ endlich beseitigt und 1898 eine neue Fassung nur in der Form von „Ratschlägen“ durch die Kirchenregierung herausgegeben. Damit war wenigstens der Weg für das neue Jahrhundert freigemacht.

Es wäre unrecht, wollte man nach dieser den unlebendigen allgemeinen Zustand charakterisierenden Darstellung nicht einige Männer hervorheben, die den Durchschnitt deutlich überragen. Max Meckel und Josef Schmitz haben der Gotik in ihren Kirchenbauten reizvolle Wirkungen abgewonnen, weit fruchtbarer aber als die Gotik hat sich die romanische Formensprache erwiesen. Allerdings zeigt sich, daß man sie sehr verschieden sprechen kann: Christian Sehl hat sie beispielsweise so behandelt, daß man seine Garnisonkirche in Hannover beinahe für alt halten könnte, Otto March (Evangelische Kirche in Marienburg-Bayental) versteht es, trotz aller Strenge selbständig zu bleiben, während Franz Schwechten in seiner Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche eine Sprache spricht, die wie eine mangelhafte Übersetzung aus dem „Romanischen“ wirkt.

Was man dem Stil auch heute noch abzugewinnen vermag, zeigen am schönsten zwei Münchener Bauten: die St.-Anna-Kirche von Gabriel Seidl und die Maximilianskirche von Heinrich von Schmidt. Seidl hat es verstanden, die treuherzige Seite des Romanischen zu erfassen, die im Innenraum Mystik und Behaglichkeit in seltsamer Weise paart, Heinrich von Schmidt zeigt uns die ganze vornehme Feierlichkeit, die dieser Stil entfalten kann.

Spricht man aber einmal von sakralen Eindrücken aus dem München dieses Zeitabschnittes, dann darf man auch Hans Gräßel (geb. 1860) nicht vergessen, der im Innern seiner Münchener Friedhofshallen anknüpft an frühchristliche Architektur und dabei Wirkungen erzielt hat, die weitab von jedem theaterhaften Beigeschmack schlichte Größe und Weihe atmen.

Gräßel ist einer der wenigen, denen es gelingt, den Fluch zu brechen, der auf dem Friedhof dieser Zeitepoche liegt. Wenn man das steinerne Kapitel unserer

modernen Kulturgeschichte lieft, das auf den Gräbern dieser Zeit geschrieben steht, kann man wohl ein Grauen bekommen. Man sieht, wie die Industrialisierung unseres Daseins selbst vor der Totenverehrung nicht haltgemacht hat; und nicht nur das, der naturfremde Schein polierten Granits, der selbst bei den individuell gestalteten Grabsteinen alle warme Kunst durch kalten Materialprunk ersetzt hat, spricht zugleich von dem Geist des Materialismus, der als Gespenst auch über die Gräber dieser Zeit geht.

Ein Blick auf die Friedhofskunst läßt ahnen, wie es mit dem Durchschnitt der öffentlichen Denkmalsgestaltung bestellt ist. Das würde weniger auffallen, wenn nicht der siegreiche Krieg den Wunsch nach Verherrlichung bis in die kleinste Stadt und das bescheidenste Dorf getragen hätte. Was hier durch den Unverstand selbstzufriedener „Komités“ und den Geschäftssinn behender Vermittler hundertfach entstanden ist, können wir der „Kunst“ dieser Zeit nicht in die Schuhe schieben wollen, aber leider sieht die Sache in der Regel nicht viel tröstlicher aus, wo sie unleugbar am Werke war. Meistens trifft dabei den Plastiker die Verantwortung, der seinen reitenden oder stehenden Helden höchstens mit einigen Sockelfiguren beglückt, aber in den wichtigsten Fällen ist es doch der Architekt, der Farbe bekennen muß.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt sich deutlich ein feiner Sinn für die Würde des Denkmals. Wenn wir in Gillys berühmten Entwurf für das Fridericus-Monument auch mehr eine geniale graphische Phantasie als einen fruchtbaren realen Denkmalsgedanken sehen, so weckte er doch das sehr richtige Gefühl, daß sich großes historisches Geschehen nur mit den abstrakten Mitteln des architektonischen Males vollwertig versinnbildlichen läßt. In Berlin trug diese Erkenntnis leider nicht ihre Früchte. Schinkels Völkerschlachtdenkmal auf dem Kreuzberg ist das wirkungslose Überbleibsel einer seltsamen Idee: es sollte, wie bereits erwähnt, aus einem Unterbau emporkwachsen, der die Formen der „Neuen Wache“ zeigte. Wenn man das weiß, erscheint es als merkwürdige Fügung des Schicksals, daß dieser zweite Teil des zerschlagenen Gedankens zum Denkmal des Weltkrieges geworden ist. Aber in Süddeutschland entstand ein reines Architekturdenkmal von großer Prägung, die Befreiungshalle in Kelheim, die wohl verdient, ihrer Vergessenheit entrissen zu werden; und auch die Regensburger „Walhalla“ kann man in diesem Zusammenhang rühmend nennen, wenn sie auch zeigt, daß die von Friedrich Gilly übernommene Absicht, einen griechischen Tempel zum nationalen Symbol zu erheben, nicht dem deutschen Volksempfinden eingeht.

Neben dem reinen Architekturdenkmal tritt dann in der Münchner „Bavaria“ ein anderer Typus in bemerkenswerter Vollkommenheit hervor: die architektonisch gefaßte Kolossalstatue. Diese höchst gewagte Form des Males hat in Ernst von Bandels (1800–76) Hermanns Denkmal im Teutoburger Wald eine zweite Verwirklichung gefunden, der man neben der äußeren auch innere Größe nicht absprechen kann. Das gilt nicht nur von der volkstümlich empfundenen Gestalt,

sondern ebenso sehr von der Architektur des Unterbaus, der in naiver Ausbildung aber mit sicherem Instinkt, eine architektonische Haltung zeigt, die einem Riesental gemäÙ ist.

Man hatte also recht beachtenswerte Vorbilder in der unmittelbaren Vergangenheit. Aber von alle dem hat man nichts gelernt, als man das Nationaldenkmal auf dem Niederwald errichtete. Im Bestreben, möglichst viel auszudrücken, wird es redselig statt in die Weite zu rufen; es ist von jedem architektonischen Gefühl verlassen.

Man könnte fast glauben, daß sich die Architektur für ihre Vernachlässigung hätte rächen wollen, denn wenn sie später zur Verherrlichung des neuen Reiches zu Worte kommt, fällt sie ins entgegengesetzte Extrem und macht sich allzu anspruchsvoll bemerklich. Wir denken an Bruno Schmitz, in dem die Schwächen der Zeit besonders deutlich zum Ausdruck kamen, und der doch eine ihrer stärksten Begabungen war. Das hat er durch die Bauten der Berliner Gewerbeausstellung, durch die Städtebau-Wettbewerbe von Berlin und Düsseldorf, ja auch durch das vielverspottete „Rheingold-Restaurant“ in Berlin bewiesen, bei dem man nie vergessen darf, daß es nicht als „Bierkirche“, sondern als Kongressgebäude gebaut wurde. Auch für diesen Zweck war es natürlich viel zu „feierlich“, denn der wunde Punkt im Schaffen von Schmitz ist nirgends verkennbar: das Prunkbedürfnis der Zeit verleitet seine monumentalen Instinkte zum Pathos, das manchmal an die Grenzen des Schwulstes streift. Das hat ihm seine Denkmäler verdorben, wozu die Bildhauer, mit denen er arbeitete, ihr redlich Teil mit beigetragen haben. Aber der Kern des Mißlingens lag doch in dem Mangel an Maßstabsgefühl beim Architekten. Er erkannte die einfache Wahrheit nicht, daß es Motive gibt, wie etwa „der Baldachin“ (Porta Westfalica) oder „der Reitersockel“ („Deutsches Eck“), die einen inneren Maßstab haben, den man durch keine Übersetzung ins Kolossale zur Größe des Monumentalen zu bringen vermag. So ist er manchem schönen Punkt Deutschlands zum Verhängnis geworden, und doch sind seine Entgleisungen noch achtbarer als der gedankenlose Prunk, mit dem Begas und seine Gesinnungsgenossen ihren plastischen Patriotismus umhüllten.

Tragisch aber muten alle diese verpaßten Gelegenheiten an, wenn man sieht, daß es zur selben Zeit Beispiele dafür gab, wie man es machen mußte: Theodor Fischer errichtete am Starnberger See einen Bismarkturm, der groß, ernst und doch in seiner Festlichkeit beglückend über die Lande schaut, und Adolf Hildebrand zeigte im pantheonartigen Entwurf für das Berliner Kaiser-Wilhelm-Denkmal, wie man Größe mit architektonischen Mitteln wirklich zum Ausdruck zu bringen vermag. Die Abklärung, die dann an der Jahrhundertwende in der Auffassung der Denkmalsarchitektur einsetzte, kam leider für die Ernte des Krieges von 1870/71 zu spät.

Neben diesen repräsentativen Aufgaben, die dem Staatsgedanken, der Kultur, dem Bürgerstolz, der Religion oder dem historischen Gedächtnis dienen, gehen nun andere öffentliche Aufgaben einher, die einen sozialen oder wirtschaftlichen

Charakter tragen. Holt die Zeit für die erstgenannte Gruppe alles her, was sie an „Kunst“ zu besitzen glaubt, so ist diesen Aufgaben gegenüber das Charakteristische, wie sie erst nach langem Schwanken als solche anerkannt werden, die für die künstlerisch betriebene Architektur überhaupt in Betracht kommen. Die Schule unterscheidet sich lange nicht wesentlich von der Kaserne, dann wird sie unter der Führung der Münchener Anlaß zur Entwicklung einer malerischen Gruppe, die einem kleinen Rathaus oftmals nicht unähnlich sieht, und unter Ludwig Hoffmanns Händen wird sie in Berlin noch vornehmer. Die Badeanstalt ist anfangs eine freudlose Angelegenheit, dann geht sie durch eine Periode hotelhafter Luxusausstattung, bis Karl Hoescheder (1854—1917) dem Müllerschen Volksbad in München den Charakter eines heiteren, ins Grüne gebetteten Schlösschens gibt. Die Siechenanstalten und Krankenhäuser trugen anfangs deutlich das Gepräge ihrer traurigen Bestimmung. Gropius und Schmieden befreiten sie aus diesem Bann, dann wurden sie aufgelöst in Kolonien kleiner Pavillons und in Süddeutschland führte sie Hans Gräßel wieder auf den Charakter freundlicher barocker Klosteranlagen zurück, aus denen sie einstmals hervorgegangen waren.

Am ratlosesten stand man den wirtschaftlichen Nutzanlagen, wie Schlachthäusern, Kraftwerken oder Markthallen gegenüber. Hier war man im ersten Anlauf durch naive Massengestaltung zu Formen gekommen, die stark und kräftig wirken. Es gibt ganz frühe Wasserwerke in Breslau, Hamburg und (etwas später) in Bremen, die auch vor heutigen Vorstellungen in Ehren bestehen können. Dann aber begann man, solche technische Anlagen unorganisch zu erweitern und glaubte, sie durch das äußerliche Anbringen architektonischer Formen gesellschaftsfähiger zu machen — burgenartige Zutaten waren besonders beliebt — und allmählich wurde die Charakterlosigkeit ihr Charakter. Nur selten finden wir so ernsthafte Lösungsversuche wie Hugo Lichts Leipziger Markthallen, aber auch sie können ohne ein Bargello-Türmchen nicht auskommen.

Besondere Anstrengungen pflegte der Architekt für nötig zu halten, sobald er mit Eisenkonstruktion zusammentraf; allerdings nur auf seinem Gebiet, zu dem das Eisen nicht gerechnet wird, dessen Gestaltung Sache des Ingenieurs bleibt. Unausgesprochen gilt es als etwas Störendes, von dem man den Blick durch „Architektur“ ablenken muß. Das tritt vielleicht am schärfsten bei den Eisenbrücken hervor, deren fremde Linien man durch reiche Brückenportale mit dem Geist der Stadt, in die sie eingreifen, zu versöhnen sucht: das Gewissen ist beruhigt, wenn man in Hamburg vor die gewaltigen Doppelschleifen der Elbbrücke ein Stendaler Tor setzt, oder in Köln die schweren Eisenbogen der Hohenzollernbrücke durch romanische Burgtürme mit Groß-St. Martin „in Einklang bringt“.

Im Kreise der raumumschließenden Bauwerke können wir diesen Zwiespalt am deutlichsten bei den Bahnhofsbauten erkennen, die eine immer bedeutsamere Rolle im Stadtbild zu spielen beginnen. Franz Schwachten, der Architekt jener romantischen Hohenzollernbrücke, hat auf diesem Gebiet in jungen Jahren mit dem Anhalter Bahnhof in Berlin einen verheißungsvollen Anfang gemacht.

Ernst und einfach legen sich die Formen eines anspruchslosen Backstein-Kopfbaus vor die klargefaltete Halle. Aber dann kommt der architektonische Ehrgeiz. Wie anders sieht Hubert Stiers Backsteinaufmachung am Bremer Bahnhof aus, und nun gar der steinerne Prunk, den Frankfurt a. M. entfaltet, die italienischen Renaissanceformen, die in Dresden den Kern der Sache verhüllen, oder die rathausartigen Zierbauten, mit denen Reinhardt & Süssengüth den Hamburger Bahnhof verniedlichen.

Aber schon zeigt sich in diesen Bauten die überlegene gestaltende Macht des technischen Gebildes. Es ist nicht schwer zu sehen, daß in Hamburg der überzeugende Typus eines großen Durchgangsbahnhofes, in Frankfurt der überzeugende Typus eines großen Kopfbahnhofes, und in Dresden der überzeugende Typus der Kombination von Durchgangs- und Kopfbahnhof, gefunden ist, ja, es gibt Teilansichten dieser Bauten, in denen bereits die ganzen neuen Möglichkeiten der Eisenarchitektur in beglückender Weise deutlich werden.

Solche Zeugen reiner Ingenieurkunst beginnen am Ende dieses Zeitabschnitts, an Häufigkeit zuzunehmen. Sie wirken nicht immer befriedigend, weil sie meist mit Rücksichtslosigkeit nur auf ihre eigenen Interessen bedacht sind, aber es wächst der Kreis derer, die hier eine Macht heranrücken sehen, deren Entwicklung nicht eine Angelegenheit für sich ist, sondern eine entscheidende Angelegenheit für die Zukunft der Architektur. Diese Macht wirkt dadurch besonders unheimlich, weil sie anonym ist; weder die mißratenen noch die bewundernswerten Leistungen der technischen Konstruktionen knüpfen sich an einzelne Namen. Das verlangsamt die Erkenntnis, daß auch im Bereiche der Technik künstlerische Wirkung nur entstehen kann, wenn sich ihre unpersönliche Verstandesarbeit mit persönlichem Gefühl paart. Aber vielleicht ist es ganz gut gewesen, daß dies individuelle Gefühl des Künstlers nicht zu früh in die kühlen Überlegungen des Konstrukteurs eingriff; es mußte erst reif für diese neuartige Betätigung werden.

Alle die baulichen Aufgaben, von denen wir bisher sprachen, haben einen unpersönlichen Bauherrn. Soweit es nicht die öffentliche Hand des Staates oder der Stadt ist, kommen Gesellschaften oder Ausschüsse in Betracht; das Gebiet, wo der Einfluß einer bestimmten Persönlichkeit maßgebend bleibt, erscheint recht eng, wenn man auf der anderen Seite diese Fülle von Arbeiten sieht, die durch die Demokratistierung des Lebens hervorgerufen werden. Aber es ist ein für das Gesicht der neuen Großstadt sehr wichtiges Gebiet dabei: das Geschäftshaus. Seit der Mitte des Jahrhunderts löst sich in den werdenden Großstädten immer deutlicher die Wohnstätte von der Arbeitsstätte: das heißt mit anderen Worten, die „Citybildung“ beginnt. In der Kernstadt erobert der Laden mit immer weiter geöffneten Fensterflächen nicht nur das Erdgeschoss der Häuser, auch die oberen Geschosse dienen Geschäftszwecken, sie werden Büros. Ja, auch der Laden steigt mit der Dervollkommnung des Lifts immer häufiger zu ihnen herauf: neben dem Bürohaus entsteht das Warenhaus. Diese neuen Großstadtbauten werden ein sehr wesentliches Moment in dem Bild der Straße. Da sie vorzugsweise

die Ecken der Straßen einnehmen, geben sie gefährlichen Anlaß, an diesen Ecken die „Phantasie“ des Architekten zu zeigen, und ein wahrer Wald der verschiedenartigsten Erkerbildungen und Türmchen erwächst in der „Gründerzeit“ an dieser Stelle. Die Vorliebe für „deutsche Renaissance“ begünstigte diese Neigung. Unter den Architekten von Ruf ist der Name Kayser und von Großheim unlösbar mit solchen Eckbauten verbunden; in reich übertriebener Form machten sie Schule und es wirkte schon wie eine Reform, wenn Hans Griesebach, der große Hoffnungen in ein frühes Grab nahm, die Eckrundung seines vielbewundernten „Faberhauses“ in der Friedrichstraße so bescheiden endigte, daß sie sich nicht silhouettierend gegen den Himmel hob.

Aber auch ernstere architektonische Folgen entsprangen dieser Geschäftshausentwicklung: eine Neuorganisation des Fassadensystems, die schließlich eine Loslösung vom Schema der Renaissance brachte. Diese Neuorganisation führte zugleich dazu, daß Bürohaus und Warenhaus sich nach entgegengesetzter Seite entwickelten. Beim Bürohaus wurde die Fensterachse der kleinsten Bürozelle das erzeugende Element des Fassadensystems. Sie war so bemessen, daß sie verdoppelt oder vervielfacht die jeweils in der Praxis nötigen Räume ergab. Das erzeugte Fensterbänder, geteilt durch gleichmäßig wiederkehrende Zwischenpfosten, also eine horizontale Gliederung der Fläche. Beim Warenhaus war das Problem des Schaufensters der Ausgangspunkt der Weitergestaltung. Je historischer ein Baustil sich an einem dieser Gebäude gebärdete, um so störender war natürlich das Aufreißen des Sockelgeschosses, von dem der historische Sinn gerade geschlossene Ruhe fordert. Der Gegensatz zwischen dem Sockel, in dem das Geschäftsinteresse die tragenden Pfeiler immer mehr zurückzudrängen suchte, und den mehr oder minder geschlossenen Wänden der Obergeschosse erweckte ästhetisches Unbehagen und führte zu Kompromissen und Konflikten. Sobald der ganze Bau als „Warenhaus“ Ladenzwecken diente, war man in der Fenstergestaltung der oberen Geschosse frei, die tiefen Räume forderten zu möglichst großen Belichtungsflächen heraus und ästhetisch lag es nahe, die Zusammengehörigkeit der Geschosse zum Ausdruck zu bringen. Das führte ganz logischerweise im Gegensatz zum Bürohaus zu einer vertikalen Gliederung der Fläche: die weit gestellten Pfeiler des Schaufenstergeschosses wurden zum beherrschenden Gerippe, dazwischen gliederte sich die Fläche über den großen Schaufensterscheiben durch ein eingesetztes System vertikal zusammengefaßter Fenster, das bis zum Fußboden herunter reichliches Licht in die oberen Stockwerke bringt.

Diese Konsequenzen hatte schon Schinkel in seinem Kaufhausentwurf zum Ausdruck gebracht. Als Alfred Messel (1853—1909) sie zum erstenmal in großem Maßstab bei seinem Berliner Wertheimbau zog, wirkte das wie eine Offenbarung. Alle Hoffnung auf einen neuen Stil, die in den neunziger Jahren überall zu erwachen begann, richtete sich auf Messel und man war heimlich enttäuscht, als er bei seinen Villenbauten und Bürogebäuden den „gotischen“ Geist gar nicht fortführte, den man so sehr begrüßt hatte. Was bedeuteten

hochkultivierte Leistungen wie das Haus Simon und das Verwaltungsgebäude der A. E. G., wenn man sich nicht selber treu blieb. Und doch blieb Messel sich selber treu. Was seinen Wertheimbau kunstgeschichtlich bedeutsam macht, ist nicht in erster Linie die ästhetische Formgebung, ihr haftet noch sehr viel Äußerliches an, sondern die Tatsache, daß Messel die neuen Möglichkeiten des Eisenbetonbaus an einem Bau zum erkennbaren Ausdruck brachte, der nur durch deren Anwendung eine seinen Zwecken entsprechende Form gewinnen konnte; daraus entwickelten sich die formalen Eigentümlichkeiten, sie waren nicht ästhetischer Selbstzweck. Wenn Messel diese Eisenbetonmöglichkeiten an einem Bau nicht in Anspruch nahm, dachte er gar nicht daran, die aus ihnen entwickelten formalen Eigentümlichkeiten nun wie eine losgelöste Sprache zu benutzen. Und gerade das war richtunggebend an ihm. Er verfiel nicht jener äußerlichen Modernität, die etwaige „neue“ Formen, die sich an einer Stelle aus Zweck und Material ganz gesund und natürlich erklären, nun ohne inneren Sinn zur Stilmarke stempeln. Diese Gesinnung machte Messel, äußerlich betrachtet, zum „Effektiker“, denn seiner Zeit entsprechend lebte er in historischen Stimmungen, wenn ihn das Wesen seiner Aufgabe nicht in andere Bahnen riß, innerlich betrachtet, rundet sich gerade dadurch das Bild einer selbständigen Persönlichkeit.

Es ist sehr bemerkenswert, daß sich innerhalb der Sphäre der privaten Bautätigkeit die neuen Ansätze nur an dem Punkte zeigen, wo sich eine innere Umstellung der Lebensverhältnisse vollzog. Die andere Hälfte jener Spaltung zwischen Arbeiten und Wohnen, von der wir erst sprachen, das Wohnen, konnte sich auch in seiner losgelösten Form auf Vorbilder stützen, die nicht neu erfunden zu werden brauchten. Es ist sehr selten, daß sich fürstliche Herrscher in diesem Zeitabschnitt neue Paläste bauen, sie waren überreichlich versorgt, und doch verschwindet der Palastbau nicht aus dem Bilde der Zeit; ein neuer Mäzenatentypus hat sich herausgebildet: der fürstliche Industrielle. Wer die Architekturgeschichte in der Art betrachten will, wie man früher die Geschichte zu lehren pflegte, nämlich als Kette glanzvoller Haupt- und Staatsaktionen, würde sie in Berlin ablesen müssen an den Palästen der Herren Borsig, Pringsheim, Tiele-Winkler, Rudolf Mosse. Das Ergebnis ist durchaus nicht zu verachten. Besonders Lucaes Bau für Borsig erfreut heute noch durch seine Vornehmheit, aber auch Ebe (geb. 1834) und Benda, die bevorzugten Architekten solcher Paläste, haben wohl „etwas gekonnt“, ja, artistisch betrachtet ist es vielleicht ein besonderes Kunststück, daß sie beim Palais Pringsheim im Geist oberitalienischer Spätrenaissance mit Terrakotta und Goldmosaik, im Palais Mosse im Geist Schlüterschen Barocks und im Palais Tiele-Winkler im Geist der deutschen Spätrenaissance des Heidelberger Schlosses arbeiten konnten, ohne daß man ihnen einen Zwang anmerkte. Es waren talentvolle Leute, die beim Wiener Rathauswettbewerb den ersten Preis erhielten, und doch, was können sie uns wirklich sagen? Sie sind typisch für eine ganze Reihe vielbeschäftigter und leistungsfähiger Architektenfirmen dieser Zeit: Ende und Böckmann, Kyllmann

und Seiden, von der Hude und Sennicke, Kayser und von Großheim, Cremer und Wolffenstein, das waren einige der Gewaltigen, die von Berlin aus Norddeutschlands Bautätigkeit beherrschten, soweit man höhere Ansprüche machte.

Gurlitt hat mit Recht darauf hingewiesen, daß diese in der Architekturgeschichte ganz neuartige Firmenbildung kein Zufall ist, sondern ein für die Zeit sehr charakteristischer Zug. Die Geschäftsseite der Architektur entwickelt sich unter den immer komplizierter werdenden Verhältnissen der Großstadt zu einer eigenen Kunst, so daß eine Arbeitsteilung unvermeidlich wird. In fast allen ihren Werken handeln diese Firmen nicht mit Kunst, sondern bestenfalls mit Geschmack. Das ist aber ein großer Unterschied: das eine erwächst aus dem Bauwerk, das andere tut man zum Bauwerk hinzu.

Diese private Bautätigkeit zeitigt nun eine Bauerscheinung, die im ersten Augenblick gar nicht als etwas besonders Neues erscheint, die es aber doch genauer besehen ist: die „Villa“. Das ist etwas ganz anderes, wie das „Haus“. Man kann beispielsweise in einer Stadt wie Hamburg die Zeit sehr deutlich unterscheiden, wo sich der wohlhabende Bürger ein Haus und wo er sich eine Villa bauen ließ. Das erste geschieht mit großem Anstand; eine ganze Gruppe von Architekten, wie Haller, Meerwein, Stammann, Sauters, Hanssen, haben ihren Mitbürgern Häuser gebaut, die einen untereinander ganz verwandten Charakter tragen und uns eine bestimmte, auch heute noch ansprechende Kulturschicht deutlich spiegeln; dann kommt eine Periode von Villenbauten, deren jeder wahrscheinlich das besondere Wesen seines Eigentümers zu spiegeln glaubt, in Wahrheit aber spiegeln sie nur die Unklarheit seines Wünschens. Das „Haus“ hat seine Haltung verloren. Das freier gruppierte Gebilde, die Villa, will intimere Beziehungen zwischen Wohnung und Umgebung schaffen, aber sie hat das Wesentliche des Landhauses nicht begriffen: statt einen lebendigen Zusammenhang zwischen Haus und Garten herzustellen, schwebt sie auf hohem Kellergeschoss über ihrer Umgebung. Und sie hat auch das Wesentliche des Stadthauses nicht begriffen: statt des bewußten Abschlusses einer eigenen Welt streckt sie die Intimitäten ihres Innern nach allen Ecken ins Freie heraus. Das ist die „Villa“ in Anführungszeichen, geboren aus der mittelalterlichen Strömung mit ihren Giebeln, Erkern und Türmchen, aber erst gesäugt von der „deutschen Renaissance“, die diese Theaterrequisiten durch ihre Zierformen noch bunter hervorhob.

Es bedarf wohl keiner besonderen Betonung, daß es innerhalb der uferlosen Villenproduktion dieser Jahrzehnte in allen Teilen Deutschlands auch Leistungen gibt, die voll Reiz sind: vor allem hat die barocke Welle, die dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts die hauptsächlichliche Färbung gibt, wohltuende Wirkungen ausgeübt. Im ganzen aber berührt dieses Kapitel der Villa eine der hervorragendsten und der wundesten Seiten im Architekturbild dieser Zeit der Zersetzung einer bürgerlichen Wohnkultur, die um so schärfer hervortritt, je einfacher die Ansprüche werden, um die es sich handelt.

Es war eine der schönsten Eigentümlichkeiten der Architekturentwicklung der ersten Jahrhunderthälfte, daß die anständige Gestaltung des einfachen Wohnhauses Gemeingut des baulichen Lebens genannt werden kann. Das war der Ausfluß und bisweilen noch der Nachklang einer Zeit, wo auch das einfache Haus für einen bestimmten Bewohner erbaut wurde. Mit der Entwicklung der Großstädte verschwand dieser Zustand; die einfache Wohnung wurde zur Massenware, die wie die Konfektion im Bekleidungsgerber für eine gedachte Menschenklasse zugeschnitten und auf den Markt gebracht wurde. Das Persönlichste im Leben des Menschen wurde entpersönlicht. So entstand ein wichtiger neuer Handelsartikel: das Mietshaus. Die Ausgestaltung dieses Handelsartikels ging so gut wie ganz ohne Mitwirkung des zünftigen Architekten vor sich. Immer mächtiger wurde jene seltsame Neuerscheinung im baulichen Bilde der Zeit, der Bauunternehmer, ein Mann, der, solange es eben ging, selber den Architekten spielte, und der, wenn es gar nicht anders ging, meist mehr Sklavenhalter als Bauherr des Architekten wurde. Die Wohnungsproduktion der Großstadt, insbesondere die Produktion der aus zwei und drei Zimmern bestehenden „Kleinwohnungen“, die etwa 80 Prozent der Wohnungen einer Großstadt ausmachen, geriet immer ausschließlicher in die Gewalt dieser Industriellen des Baugewerbes. Das bedeutete das Verschwinden des architektonischen Standesgefühls auf diesem Baugebiete. Der wahre architektonische Ehrgeiz spielte keine Rolle bei der Herstellung dieser Häuser, an seine Stelle aber trat ein scheinbarer architektonischer Ehrgeiz, der zum Geschäft gehörte, und der wurde der Keim zu Furchtbarem. Ganze Stadtteile von Mietshäusern verfielen der schäbigen Maskerade halbverstandener, billig imitierter Zierformen aus der Kumpelkammer aller erdenklichen Stile. Wenn man die Baukunst dieser Zeit für diesen baulichen Herensabbat verantwortlich macht, so ist das, soweit die formale Seite in Betracht kommt, ungerecht. Es ist ähnlich, wie wenn man die Dichtkunst dieser Zeit für den Kolportageroman verantwortlich machen wollte. Der wachsende Großbetrieb der Menschenhäufung läßt auf allen Gebieten des Gestaltens die minderwertigen Produkte anschwellen und sich ballen —, aber während sie in der Literatur in den Papierkorb wandern und in der Malerei nach Bedarf an die Wand gedreht werden können, stehen sie im baulichen Bilde erbarmungslos und unverrückbar da und kompromittieren die Erscheinungen, die sie blöde oder frech nachzuäffen suchen. Davor muß man die Architekten dieser Zeit, gerade weil man an ihnen so viel auszusetzen hat, in Schutz nehmen.

Aber das Erschütternde an dieser Entwicklung des Wohnungswesens ist, daß die architektonische Karikatur der Fassaden noch gar nicht das Schlimmste an ihr ist. Erst in dem, was hinter diesen Fassaden lauert, enthüllt sich das ganze Verhängnis: nicht die ästhetische, sondern die soziale und hygienische Seite dieses Mietshauswesens der Großstadt ist die Hauptsache. Und an diesem Punkte wird auch der Architekt mitschuldig; nicht als Baumeister, der das Haus errichtet, sondern als Städtebauer, der es nicht verhindert hat, daß es errichtet werden konnte. Der „Städtebau“ ist es, der in dieser Zeit versagt.

2. Wertungen. Aber das führt uns auf ein Gebiet, von dem erst später zu sprechen sein wird. Lassen wir diese Gesichtspunkte der Gesamtgestaltung des Lebens zunächst einmal ganz aus dem Spiele und fragen uns zum Schluß zusammenfassend, wie es denn nun mit dem Ergebnis auf dem Gebiet der Einzelleistungen aussieht, in denen sich das Ringen mit den verschiedenen Sonderproblemen der Zeit abspielt. Selbst wo wir nicht solch grundsätzliche Fehlleistungen beklagen mußten, wie auf dem Gebiet der Kleinwohnung, sind wir doch immer zu Urteilen geführt, die in erster Linie ein Ungenüge hervorhoben. Müssen wir nicht doch ein seltsames Versagen einer ganzen breiten Kunstepoche feststellen? Wir würden damit nur eine oft ausgesprochene Meinung bestätigen. Dem ernsthaften Historiker aber sind solche allgemeine Urteilsprüche verdächtig, und in der Tat muß man beim Betrachten dieser uns noch so nahen Epoche architektonischen Tuns vorsichtig sein. Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein Volk auf einem seiner hauptsächlich wirkungsgebiete dreißig Jahre lang keine wertvollen Kräfte hervorbringt, und es ist deshalb nicht wahrscheinlich, daß die Architekten dieser dreißig Jahre unter dem Bann einer Zeitenwelle alle gleich Unwertes geleistet haben.

Wir müssen deshalb versuchen, in das Gesamturteil noch einige Schattierungen hereinzubringen, wenn wir gerecht sein wollen. Wir sind gewohnt, das eklektische Wesen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine Verirrung zu betrachten, die man eigentlich hätte vermeiden müssen. Wer weiß, ob es nicht ein Werdenprozeß war, durch dessen Erfahrungen die Menschheit einmal hindurchgehen mußte, nachdem der Versucher durch das Wachsen historischer Erkenntnis und das Anschwellen technischer Reproduktionsmöglichkeiten sämtliche Weltreiche der Kunst vor ihren Augen ausgebreitet hatte und sagte: „Dies alles ist Dein!“ Konnte man sich von solchen Versuchungen, die noch nie an eine Künstlergeneration herangetreten waren, anders befreien, als durch die harte Schule negativer Erfahrungen?

Erst als man sah, daß alle diese Kunstwerte glänzender früherer Zeiten doch für die veränderten Bedürfnisse heutigen Lebens nicht das letzte Wort bedeuten können, ergab sich die innere Befreiung und die neue Kraft, das kleine eigene Ich einer ganzen Vergangenheit gegenüberzustellen, ohne sie frevlerisch herauszufordern.

Aber es ist nicht nur diese negative Erfahrung, um die es sich bei dieser Entwicklung handelt. Wenn man einmal nichts anderes als eine Reihe bester Grundrisse aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zusammenstellt, wird man sehen, wo die eigentliche Leistung dieser Zeit zu suchen ist. Sie hat am praktischen Gerüst so vieler Aufgaben, für die es kein Vorbild gab, arbeiten müssen, daß man ihr auf ästhetischem Gebiet manches nachsehen muß. Das darf nicht so klingen, als ob wir glaubten, das praktische Gerüst und die ästhetische Form ließen sich bei einer vollgültigen Lösung voneinander trennen, nein, erst ihr Verschmelzen zu unlöslicher Einheit gibt das reife Werk, aber auf dem Wege zu diesem Ziel, für den historische Zeiten bei der Entwicklung ihrer Aufgaben oft einige Menschenalter brauchten, gibt es Stufen, die man nicht übersehen darf.

Der Vollender braucht sie, oft ohne sich dessen bewußt zu sein, um zu seiner Höhe zu gelangen. In der Vorarbeit für diese praktische Seite der Bewältigung oft sehr schwieriger neuer Programme liegen die Verdienste dieser vielgeschmähten Epoche: im Grundriß sehen wir den äußeren Niederschlag dieser Vorarbeit.

Wir dürfen also nicht allein auf das stilistische Kleid sehen, das sie sich in buntem Wechsel umgeworfen hat. Der Eklektizismus, der in der Wahl dieser verschiedenen Kleider liegt, ist nicht der einzige Charakterzug, den es hervorzuheben gilt, wenn er der Epoche auch mit Recht den Grundzug ihres Namens gegeben hat. Wir haben uns gewöhnt, in diesem Namen nichts anderes mehr zu hören, als das Todesurteil der Charakterlosigkeit, und darin liegt doch wohl eine allzu bequeme Verallgemeinerung. Wenn wir näher zusehen, werden wir sehr verschiedene Formen des „Eklektizismus“ erkennen, die man nicht alle in einen Topf werfen kann, wenn man diese Zeit richtig verstehen will. Es gibt einen leichtsinnig-oberflächlichen und einen gewissenhaft-wissenschaftlichen Eklektizismus, es gibt einen Eklektizismus der Bequemlichkeit und einen der Überzeugung, einen Eklektizismus des Verstandes und einen des Gefühls. Die Vertreter dieser verschiedenen Schattierungen haben kaum auch nur eine Ähnlichkeit untereinander.

Was diese Zeit so geringwertig erscheinen läßt, ist vor allem die weite Ausbreitung eines oberflächlichen Eklektizismus, der gar nicht versucht, in das wahre Wesen eines der historischen Stile einzudringen, die er verwendet. Was hochgeachtete Firmen, wie Kayser und von Großheim als „deutsche Renaissance“ oder Cremer und Wolffenstein als „französische Renaissance“ auf den Markt brachten, hat nicht nur im Geist und nicht nur in den Proportionen, sondern sogar in den einzelnen Formen nur eine vage Ähnlichkeit mit den wirklichen Stilen dieses Namens. In solchen Umdeutungen aber wirkten dann die betreffenden Stilmoden weiter und entwerteten sogar die echten Urbilder eine Zeitlang für den Genuß.

Mit diesen Äußerlichen darf man diejenigen nicht verwechseln, die dem von ihnen gewählten Stil mit aller Treue wissenschaftlicher Ergründung zu Leibe gingen. Sie spielen eine große Rolle, denn auch in dieser Zeit zeigt sich eine ähnliche Erscheinung, wie sie durch das ganze Jahrhundert geht, daß nämlich gerade die beschäftigten Architekten Neigung und Kraft behalten für wissenschaftliches Forschen in ihrem Fach. Josef Durm, lange der führende Architekt Badens, hat die eingehendsten Studien über Antike und Renaissance gemacht, Friedrich Adler, lange der führende Kirchenbaumeister Norddeutschlands, hat in mustergültigen Veröffentlichungen die norddeutsche Backsteingotik zur Anschauung gebracht. Männer wie Carl Schäfer, der Wiederhersteller von Heidelberg und Meissen, und Bodo Ebhardt, der Erneuerer der deutschen Burgen, galten mit Recht auf ihren Gebieten als die ersten wissenschaftlichen Sachleute. Aber es scheint ein Fluch über dem historischen Wissen zu liegen, wenn es sich mit Schaffen paaren soll: es setzt sich nicht um in Leben. Carl Schäfer (geb. 1844 in Kassel, gest. 1908) ist hierfür vielleicht das monumentalste Beispiel,

ein Mann voll Saft und Kraft, der als Lehrender eine ganze Generation von überheblicher Reißbrettkunst zu ehrlicher handwerklicher Baugesinnung geführt und so ein nicht kleines Stück am Fundament einer Neubelebung der Architektur gelegt hat. Und wenn er selber baute, wie an der Marburger Universität, dem Friedrichsbau des Seidelberger Schlosses, oder an den Türmen des Meißener Doms, dann blieb das Mauerwerk stumm und die Formen belebten sich nicht. An seinen Namen und an den Bodo Ebhardts, der auch sein Werk von Grund aus verstand, knüpfen sich die leidenschaftlichen Forderungen nach einer grundsätzlich anderen Art der Denkmalspflege, die am Anfang des neuen Jahrhunderts vor allem aus dem Mund von Cornelius Gurlitt ertönten.

Auch im Rahmen des Eklektizismus ist also das Gefühl der eigentliche Motor des Schaffens. Damit wird aber die Tür geöffnet zu jener ersten Gruppe der Oberflächlichen, die sich wahrscheinlich auch auf ihr Gefühl berufen haben werden. Eine gefährliche Tür. Wir müssen deshalb einen weiteren Typus des Eklektikers unterscheiden, der sich wohl dem freien Gefühl überläßt, aber es durch wissenschaftliche Kenntnis und Formbeherrschung stets zu kontrollieren vermag. Paul Wallot gehört hierhin, ein besonders charakteristischer Vertreter dieses Typus scheint mir aber Friedrich Thiersch (geb. 1852 in Marburg, gest. 1921) zu sein, ein Mann von dionysischer Begabung, ganz im Augenblicke lebend und doch im Lande der Griechen und der Meister des Barock daheim, als wäre er einer der ihren gewesen; als dekorativer Maler voll Phantasie und Anmut, und doch als Architekt von äußerster Präzision der Technik. Hätte er seinen preisgekrönten Wettbewerbsentwurf zum Reichsgerichtsbau (es war ein dritter Preis, aber eine Arbeit, die seinen ersten Preis beim Reichstagsbau noch übertraf), so hätten wir ein Beispiel voll edelster Harmonie für jene neue Form des Repräsentationsbaus bekommen, von der wir vorher gesprochen. Es war kein Glück für ihn, daß er die Träume von Reichstagsbau und Reichsgericht schließlich auf einen Justizpalast in München übertragen mußte, das Zuviel seines Willens und das Zuviel seines Könnens stand ihm je jünger je mehr im Wege. Aber daß Kräfte in ihm steckten, die nicht erborgt oder angelernt waren, hat er noch zuletzt in der kühnen Eisenkuppel der Frankfurter Festhalle bewiesen. Ist Thiersch das Beispiel für einen Eklektizismus, der zwischen Wissen und Fühlen schwankt, so können wir neben ihm eine letzte und kleinste Gruppe erkennen, die ganz von der Gefühlsseite her zu der Art ihres historischen Ausdrucks kommt. Messel steht an der Grenze zu dieser Gruppe, deren bezeichnendsten Vertreter wir in Gabriel Seidl sehen (geb. 1848 in München, gest. 1913). Wenn er bei seinen historisch-gefärbten Bauten niemals den Geist des betreffenden Stiles verlernt, so beruht das nicht auf wissenschaftlichem Studium, sondern auf einer eigentümlichen Gabe, historische Begeisterung in neues plastisches Leben umzusetzen. Während Lorenz Gedon (geb. 1843 in München, gest. 1883), sein bewunderter Freund und Weggenosse, in seinen Arbeiten die Künstlerfest-Improvisation nie völlig abstreift, trägt Seidls Werk von Anfang an den

Stempel der Selbstverständlichkeit und bleibt frei von dem etwas gewollten Münchnertum, das sich aus der berühmten Ausstellung „Unserer Väter Erbe“ (1887) entwickelte. Wenn er ein barockes Häuschen in die bayrische Sügellandschaft setzt, scheint es schon immer dort gestanden zu haben, wenn er für den neuen Begriff des „Bierpalastes“ die Verwirklichung schaffen muß, findet er einen Ausdruck, der voll bürgerlicher Behaglichkeit ist und doch in die Großstadt paßt. Die Lenbach-Villa ist keine Maskerade, sondern ein Wunschbild, das er der Traumwelt für einen Freund abgelauscht hat, das Nationalmuseum ist keine Vergewaltigung historischen Museumsguts, sondern eine Sublimierung an den Geist der Vorfahren. Am deutlichsten aber erkennt man vielleicht am Anbau des Bremer Rathauses, wie er vom ehrfürchtigen Dienst an der Aufgabe ausgeht und doch ein Dichter mit eigenem Tonfall bleibt.

So sehen wir, daß es sogar einen Eklektizismus gibt, dessen Werke beseelt sind. Aber er ist selten: er entsteht nur, wo das künstlerische Gefühl naiv und voll innerer Wärme an seine Aufgabe herangeht. Das tritt klar hervor bei einem Vergleich mit Ludwig Hoffmann, Berlins langjährigem Stadtbaurat, der Gabriel Seidl verwandt zu sein strebte, bei dessen Werken man aber niemals den flug wägenden Verstand und selbstbewußt wählenden Geschmack vergißt.

Für Gabriel Seidl ist es bezeichnend, daß er versagte, als man ihn vor die seinem Wesen nicht gemäße Aufgabe des Münchener „Deutschen Museums“ stellte; der Geist der Technik, der hier walten mußte, war ihm fremd, aber er mühte sich ehrlich, dem Eisenbeton seine Geheimnisse abzulauschen, ebenso wie er sich in der Münchener Rupertuskirche mit dem Geist der Eisenkonstruktion zu befreunden suchte. Wie anders wirkt es solchem Bemühen gegenüber, wenn Ludwig Hoffmann, als er beim Projekt zum neuen Berliner Opernhause nach dem System der technischen Bühneneinrichtung gefragt wurde, die in dem Bau geplant sei, antwortete: „Das hoffe ich bei der Einweihung zu erfahren.“ Diese Antwort ist historisch nicht nur interessant, weil sie das Selbstbewußtsein des landläufigen Eklektizismus beleuchtet, sondern auch, weil sie die Hoffnungslosigkeit zeigt, von ihm aus zu jenem neuen Bund mit der Technik zu kommen, aus dem das Neue und Lebendige nur erwachsen konnte.

Die Gerechtigkeit, die wir versucht haben, den edlen Vertretern des Eklektizismus zu zollen, darf uns nicht vergessen machen, daß diese Zeitrichtung als Ganzes betrachtet zu Unfruchtbarkeit führen mußte.

Dieses unverwischbare Urteil über die Architektur, in der das 19. Jahrhundert gipfelt, scheint in merkwürdigem Gegensatz zu stehen zu der Ernte, die dies Jahrhundert auf dem Gebiete der bildenden Kunst, vor allem dem der Malerei aufzuweisen hat. Es will im ersten Augenblick recht rätselhaft erscheinen, daß sich ein Kapitel der Kunst so ganz anders entwickeln kann, als seine Nachbar-kapitel. Das Rätsel löst sich erst, wenn man nicht auf die Meister der Rahmenkunst blickt, die in dieser Zeit in der Gruppe um Menzel, um Feuerbach, um Leibl, um Liebermann eine besondere Blüte erlebt hat, sondern auf die Meister, die

in Malerei und Bildhauerkunst den Zusammenhang mit der Architektur behielten, also auf die Wandmalerei und auf die öffentliche Plastik. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist eine innige Verbindung zwischen der bildenden Kunst und der Architektur noch sehr deutlich zu sehen: Schadow arbeitet nach einem von Friedrich Gilly gezeichneten Fries an der Münze von Geng; die Schüler des Cornelius vollenden die großartigen Wandbilder, die Schinkel für die Vorhalle des Museums schuf; Cornelius schmückte Klenzes Glyptothek; Schwantaler vereinigte seine Bavaria mit desselben Meisters Ruhmeshalle, Kaulbach bemalte die Fassaden der Neuen Pinakothek und das Treppenhaus des Berliner Neuen Museums, und das unausgeführte Kamposanto des Domes war eigentlich für die Fresken des Cornelius erdacht.

Daß gleichzeitig mit diesen zum Klassischen neigenden Meistern die frommen Nazarener christlichen Geist neu zu monumentalisieren versuchten, spiegelt deutlich das gleiche Pendeln zwischen Klassizismus und Romantik, das auch der Architekturbewegung dieser Zeit den Stempel aufdrückt, ja, selbst die Blutlosigkeit der um 1840 zur Herrschaft kommenden Neugotik könnte nicht treffender charakterisiert werden, als durch die blassen Wandmalereien, mit denen die Düsseldorfener um Ittenbach die Apollinariskirche schmückten.

Nach 1870 lenken die großen Kunstausstellungen, die allmählich Mode werden, den Blick ab von den Erzeugnissen der Wandmalerei. Sie sind das Gegenstück zu dem Durcheinander, das uns das Architekturbild der Gründerzeit bietet, nicht etwa die Galerien, in denen wir heute auserwählte Meister dieser Jahre zusammengestellt sehen. Nein, dieser Wirrwarr aller Richtungen, dieses Arbeiten für das äußerliche Repräsentationsbedürfnis des Staates, das Prunkbedürfnis des Finanzfürsten und das Gemütsbedürfnis des guten Bürgers ist das künstlerische Zeitbild, das genau dem entspricht, was in der gleichzeitigen Architektur leider zur „permanenten“ Schau gestellt wird, während es in der bildenden Kunst immer wieder gnädig zerflattert. Aber schließlich wird es doch öfter örtlich gebunden festgehalten, als man denkt. Wenn man sich vergegenwärtigt, was die Dresdener alles in die Albrechtsburg —, die Münchener ins alte Nationalmuseum und die Königsschlösser, die Berliner ins Zeughaus und die Marienburg an die Wand malen durften, wenn man die Kiesenproduktion eines Anton von Werner und später eines Hermann Prell, eines Artur Kampf oder Ludwig Dettmann hinzunimmt, dann wäre wohl Gelegenheit gewesen, eine Blüte der Wandmalerei zu entfalten. Aber all diese Malerei stand ebenso fremd in ihrer Architektur, wie die damalige Architektur fremd in ihrer Umgebung stand. Denn sie tat dasselbe, wie die Architektur: sie gab historische Bilderbogen. Nur ganz vereinzelt wuchs daraus die Wucht eines Kethel hervor.

Es ist bezeichnend für diese Epoche, die unter der Übermacht des Historischen litt: sobald die Geschichte ins Spiel kommt, verliert die Kunst ihren Halt, selbst ein Makart in Wien und ein Arthur Sitger in Bremen wirken für die Architektur erfreulicher, weil sie in einer zeitlosen Sphäre bleiben.

Aber der Inhalt der Bilder macht es nicht allein. Ähnlich wie in der Faltung der Architektur hat man auch in der Malerei den Sinn für die Struktur des Bildes verloren. Hermann Prell malt seine Heldenszenen genau so, wie Richard Wagner seine Opern inszeniert: im malerisch sich vertiefenden Bühnenraum. Statt den Vorgang in Flächen zu ordnen, die parallel der Wand verlaufen und den Mittelgrund vermeiden, wie alle großen Meister der Wandmalerei früherer Zeiten es getan haben, ordnet er ihn diagonal vom Vordergrund in den Mittelgrund herein und sprengt damit den strengen Saft der Fläche. Auflösung um der malerischen Mannigfaltigkeit willen, das individuelle Werk als Selbstzweck, statt als Teil eines übergeordneten Ganzen, das ist das Wesen solcher Erscheinungen, und die Vorwürfe, die daraus entstehen, sind die gleichen, wie die Vorwürfe, die man der Architektur machen muß. Von der selbstherrlichen Zügellosigkeit der gleichzeitigen Plastik haben wir schon gelegentlich der Denkmalkunst gesprochen. Der mechanische Zug, der durch die Zeit geht, ergreift sie allmählich ganz und gar. Ähnlich wie die Architektur den Zusammenhang mit der Werkstatt verliert und zur Reißbrettkunst wird, verliert die Plastik den Zusammenhang mit der Technik des Steins und des Metalls und wird eine Kunst des Tonmaterials, dem man ebenso wie dem Papier alles zumuten kann, was einem gerade in den Sinn kommt. Diese Zuchtlosigkeit der Plastik gegenüber einer ordnenden inneren Kraft ist in Wesen und Wirkung nichts anderes, wie die Zuchtlosigkeit gegenüber einer ordnenden stilbildenden Kraft in der Architektur.

Dieser Seitenblick auf die bildende Kunst ist uns aber nicht nur interessant um der Gleichartigkeit der Schwächen wegen, die wir dabei zu sehen bekommen, sondern noch mehr, weil wir auch die Zeichen erkennen können, die auf einen Umschwung deuten. Am Ende des Jahrhunderts beginnt man die Bedeutung zweier Künstler zu erkennen, die im Gegensatz zu den großen Strömungen ihrer Zeit geschaffen haben: Hans von Marées und Adolf Hildebrand. Der eine ist der Hüter eines strengen Architekturgefühls in der Malerei, der andere der Hüter einer architektonisch gebundenen Auffassung der Plastik. Von ihnen geht die Perspektive auf die Ziele einer neuen Zeit aus, die allerdings in der Architektur noch viel mehr alte und neue Wucherpflanzen zu überwinden hat, als die leichter bewegliche, weniger gefesselte und weniger an außerkünstlerische Verantwortungen gebundene bildende Kunst.

B. Die bauliche Gesamtaufgabe

Hierzu die Abbildungen 89 bis 91

Wir haben die architektonischen Leistungen von 1870 bis 1900 bisher ganz vom ästhetischen Gesichtspunkte, nämlich als Einzelwerke, betrachtet; das pflegt im allgemeinen der Gesichtspunkt der landläufigen Kunstgeschichte zu sein, die diese Art des Betrachtens von Malerei und Plastik her gewohnt ist. Wir dürfen nicht

dabei stehenbleiben. Die Architektur einer Zeit hat eine noch höhere Aufgabe als die individuell gesehene Einzelleistung, sie hat das Tun der Zeit zu Gesamtleistungen zusammenzufassen, die nicht nur das Stück besonderen Einzel Lebens, das in einem bestimmten Bauwerk eingefangen ist, sondern ein Stück des Gesamt Lebens der Zeitepoche darstellen. Solch ein Stück Gesamt Leben ist im allgemeinen nicht die Schöpfung eines einzelnen Menschen, sondern die Schöpfung eines künstlerischen, kulturpolitischen und soziologischen Gesamtwillens, der seinen Ausdruck findet in dem, was wir mit einem recht undeutlichen Wort „Städtebau“ nennen. Wir haben bereits im vorangehenden Abschnitt geschildert, wie schlecht gerüstet die architektonische Erkenntnis den Aufgaben gegenüberstand, die das Erwachen der Großstadt an den baulichen Organisator dieses neuen Gebildes stellte. Es ist leicht begreiflich, daß alle Schwächen dieses Zustandes beim überstürzten Gewalttempo, das die Stadtentwicklung nach 1870 charakterisiert, in schärfster Weise hervortraten, und doch sah man das zunächst noch gar nicht. Das Hochgefühl über die Errungenschaften der Technik stand im Vordergrund, man war stolz auf das Wachsen des Verkehrs, die Zunahme der Industrie, die Breite der Straßen, den großstädtischen Charakter hoher Fassadenwände, kurz auf alles, was man unter dem Wahnwort „Fortschritt“ zusammenfaßte. Das übertönte die Stimme derer, die hinter den Kulissen jenes Gebilde heranwachsen sahen, von dem Rilke flagt:

Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
geängsteter denn eine Erstlingsherde;
und draußen wacht und atmet diese Erde,
sie aber sind und wissen es nicht mehr.
Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,
die immer in demselben Schatten sind,
und wissen nicht, daß draußen Blumen rufen
zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, — —
und müssen Kind sein, und sind traurig Kind.

Wie ist solche Entwicklung zur Unnatur möglich? Hat man einfach die Hände in den Schoß gelegt? Es ist das Tragische der Situation, daß sie in höherem Grade aus dem erwachsen ist, was man im Glauben zu helfen unternahm, als aus dem, was man unterließ.

Der verheerende Charakter des ungeheuren Wucherns der Großstadt lag zum wesentlichen Teile darin, daß das Wachstum der Stadt, das sich bisher von innen nach außen vollzogen hatte und dadurch seinen natürlichen pflanzenhaften Charakter behielt, plötzlich auch in umgekehrter Richtung vor sich ging. Die Bahnhöfe wurden meist weit außerhalb des eigentlichen Stadtkörpers angelegt, in natürlicher Folge schlossen sich an seine Gütergleise die städtischen Kraftwerke und die Industrien. Dies neue Lebenszentrum entstand durch von außen

einsetzende Kräfte, die in ihrem Verhältnis zum bisherigen, von innen kommenden Wachstum willkürlichen Charakter trugen. Im Zwischenreich, wo die beiden Wachstumsrichtungen zusammenprallten, entstanden die neuen Vorstädte, nicht aus inneren kulturellen Antrieben, sondern als Erzeugnis des Bauunternehmertums. Die „Bahnhofstraße“ wird das traurige Symbol dieses unorganischen Vorgangs.

1. Organisatorische Maßnahmen. Es war klar, daß man die Tendenzen dieser Entwicklung nicht sich selbst überlassen konnte, man suchte sie durch Gesetze zu regeln, Gesetze für den Wuchs des einzelnen Bauwerks und für den Wuchs des Gesamtgebildes. Beim einzelnen Bauwerk bestimmte man in weise durchdachten Bauordnungen die Grenze dessen, was baulich erlaubt werden kann. Man erfand kluge Formeln für Bauhöhe, Baudichte, Belichtungsverhältnisse usw., die die äußerste Grenze des noch Erträglichen festlegten. Sicherlich kam dadurch eine gewisse Ordnung in das bauliche Tun, aber es war jene leichenhafte Ordnung, die unseren heutigen Großstadtstraßen ihre unerträgliche Öde gibt. Woher kam das? Es hat einen sehr einfachen Grund.

Man hatte Bestimmungen getroffen, um zu verhindern, und man mußte erleben, daß das, was die äußerste Grenze des Erträglichen darstellen sollte, die unverrückbare Norm des Schaffens wurde. Früher hatte der Bauende wenig darauf geachtet, ob er beim Bauen alle seine Rechte ausnutzte, er hatte sich im wesentlichen an seinen Nachbar angepasst, jetzt wurde das, was man als negative Abgrenzung erdacht hatte, zur positiven Form, die jeder Unternehmer erbarmungslos bis zum Rande ausgoß. So hatte man aus den Bauten der wild wuchernden Großstadt eine streng und ordentlich schematisierte Großstadtbebauung gemacht, schematisiert hart an der Grenze dessen, was man für eben noch erträglich hielt. Und nun erwies es sich zum Überfluß im Laufe der Zeit, daß man diese Grenze falsch beurteilt hatte: was man im Wohnungsbau indirekt mit solchen Schutzgesetzen erzwang an Hofbebauung und an Hinterflügelentwicklung, lag jenseits des Erträglichen.

Beim Reglementieren des Gesamtgebildes machte man es nicht besser. Im Bebauungsplan, der hierfür das Instrument gab, wurden die „Fluchtlinien“ der Bebauung, das heißt die Straßen, festgelegt. Die Form der Baublöcke, also die Form des zu gestaltenden Bodens, war das Ergebnis der Verkehrszüge, nicht das Ergebnis der Überlegung ihrer Gestaltungsmöglichkeiten. Man erkannte nicht, daß die Formung des Bodens bereits das Schicksal des baulichen Gebildes bestimmt, das einstmals auf ihm entstehen wird. „Breite Straßen und große tiefe Blöcke“, das war die Parole. Man glaubte damit die Luftigkeit der Bebauung garantiert zu haben; in Wahrheit war das Gegenteil der Fall: die breite Straße erlaubte eine große Höhenentwicklung und der tiefe Block füllte sich mit entsprechenden Höfen und Hinterflügeln, bis er eine steinerne Wüste war. Zu dieser Macht, die in der Gestalt der Bodenaufteilung liegt, kommt nun die weiter eng damit verbundene Macht, die in dem unsichtbaren Vorgang der

Bodenbewertung liegt. Der Wert steigert sich unaufhaltsam, sobald der Boden Handelsware in der Hand der Spekulation wird und erzwingt dadurch eine immer weitergehende Ausnutzung.

So legte sich um die entstehende Stadt ein gespenstisches Netz von Linienzügen und von Bodenpreisen, das in Gegenden, in denen noch kein Mauerstein zu sehen war, bereits die bauliche Schicksalsform der Zukunft festlegte. So schematisierte man das Wachstum in bestimmten Formungen, innerhalb dieser Formungen aber ließ man es wuchern, ohne weiter hinzusehen. Die Großstadt wurde damit die Sklavin einer sowohl technisch als auch wirtschaftlich falschen Bodenpolitik.

Zu dieser ersten Verblendung kam aber noch eine zweite. Von den technischen Bedürfnissen einer großen Stadt hatte man wohl den Verkehrsweg der Straße als ein Element erkannt, das ordnender Vorausbestimmung bedarf, und hatte dieser Erkenntnis alles weitere untergeordnet. Damit aber waren längst nicht alle Elemente erfasst, die in der neuen Großstadt einen technischen Niederschlag haben. Die Eisenbahn, die Kanalisation, die Kraft- und Wasserversorgung, die Abgrenzung der Arbeitsgebiete und die Grünflächenverteilung, all das bedarf nicht minder der voraussehenden Planung; geschieht das unter der Herrschaft des Ressortpartikularismus, der überall eintritt, wo einheitliche Willensbestimmung fehlt, so müssen jene technischen Konflikte mit Notwendigkeit erwachsen, die wir an allen Enden in unseren Städten baulich verkörpert sehen. Gegen solche Gefahren kann nur die zusammenfassende Planung auf weite Sicht helfen, die den eigentlichen Sinn dessen ausmacht, was wir „Städtebau“ nennen: ein Disponieren des Bodens für alle seine technisch-wirtschaftlichen, sozial-hygienischen und kulturell-baulichen Zwecke. Das ist eine Aufgabe, die eine neue Form der gestaltenden Phantasie vom Baukünstler verlangt, eine Phantasie, die nur dann praktischen Wert hat, wenn sie gespeist ist von einem Strom realen Wissens um alle technischen und wirtschaftlichen Verhältnisse des zu gestaltenden Gebietes, und zugleich von einem Strom idealen Wollens, das versteht, Ziele und Wünsche der Zukunft innerlich zu erschauen. Im Geiste des städtebaulich Schaffenden muß sich ein ganzes bauliches Zukunftsbild aufbauen, ehe er eine der harmlos scheinenden Linien eines Bebauungsplanes festlegen kann, ein Zukunftsbild, so klar durchdacht, daß es der Kontrolle standhält, die seine graphische Fixierung ermöglicht und erzwingt. Mit einem Worte, der städtebaulich Schaffende muß die eigentümliche Kraft eines weitgespannten, in feste Form gefaßten Wünschens besitzen, zugleich aber auch die Selbstbescheidung, dies Wunschbild nicht etwa mit den Mitteln des Gesetzes zur starren Form der Entwicklung zu machen, sondern diese Form elastisch zu halten. Der General-siedlungsplan ist ein kultureller Feldzugsplan, aus dem lediglich das einzelne zur Zwangsform gemacht werden darf, das bereits voll überschaubar ist und nur durch eindeutige Regelung zum Ziel geführt werden kann.

Von dieser Kunst großer technisch-sozialer Strukturen, die ihr Schöpfer gar nicht selber zu verwirklichen beansprucht, die vielmehr solange wie nötig geistig

bleiben sollen, wußte man in den Jahrzehnten von 1870—1900 noch nicht viel. Und doch liegt in ihr die große Gestaltungsaufgabe, die im Gefolge der Großstadt für den bauenden Künstler emporstieg: diese von realem Wissen und ahnendem Schauen durchpulsten Wunschpläne sind ja der einzige Ersatz, den wir für die ordnende Kraft natürlichen Wachstums haben, deren Segnungen aufhören, wo nur die ordnende Kraft verstandesmäßiger Überlegung am Werke sein kann. Je mehr die Menschheit gezwungen wurde, die Entwicklung ihrer äußeren Lebensverhältnisse zu mechanisieren, um dem Chaos widerstrebender Erscheinungen zu entgehen, um so nötiger wurde diese Einwirkung eines beseelten Wunschbildes, nach dessen Leitlinien sich die einzelnen realen Maßnahmen des Tages zu einheitlichem Ziele lenken lassen.

Durch diese Aufgabe erweitert sich das Tätigkeitsfeld des Architekten in einer bisher nicht gekannten, großartigen Weise. Nach wie vor verlangt man von ihm, daß er sein Einzelinstrument im großen Orchester baulicher Erscheinungen mit alter Meisterschaft beherrscht, aber daneben verlangt man auch, daß er aus seinen Reihen den Dirigenten stellt, der das ganze Orchester zur großen Einheit der Wirkung zusammenhält, ja, es handelt sich nicht nur um das Lenken der eigentlichen Musikanten, auch der ganze technische Apparat des „szenischen Gesamt Kunstwerks“ muß mit dem musikalischen Vorgang harmonisch zusammengehen. Gerade in dieser Verbindung liegt das Neue, denn es gibt auf dem Gebiet baulicher Entwicklung kaum noch einen Vorgang, dessen praktische Fragen nicht ins Gebiet der Technik, dessen soziale Fragen nicht ins Gebiet der Volkswirtschaft, dessen Verwaltungsfragen nicht ins Gebiet der Gesetzeshandhabung und dessen Formungsfragen nicht ins Gebiet künstlerischen Gestaltens gehören. Diese vier Arbeitsreihen gingen bei der Entwicklung der Großstadt des 19. Jahrhunderts jede ihren eigenen Weg, und der Mangel an Führung führte auf jedem der vier Gebiete oftmals alles Bemühen in die Irre. Es ist des Architekten Sendung, sie in einer neuen Form des „Städtebau“ zu einer neuen Art schöpferischer Arbeit zu vereinigen.

2. Soziale Folgen. Das erschreckendste Beispiel für die Notwendigkeit solchen Beginnens bietet in unserem Zeitabschnitt Berlin. In diesen Jahren unerhörten Wachstums wirkt sich der Fluch erst aus, der in dem bereits erwähnten dilettantischen Straßenplan zusammen mit einer aus Grundbesitzerinteressen geborenen Bauordnung lag¹⁾. Wohl versucht man 1887 und 1897 dem Unheil durch Reformen der Bauordnung zu begegnen, aber das vermochte an der Grundform des unnatürlichen Wachstums nichts Wesentliches mehr zu ändern. Als man 1892 mit den Mietskasernen ein Ende machen wollte und dem ganzen riesigen Vorortsgbiet in unsinniger Panik die Villenklausel auferlegte, konnte man feststellen, daß neunzig Prozent der Berliner Bevölkerung in Mietswohnungen untergebracht waren, die zum größten Teil mit ihren engen Hinterhöfen und

¹⁾ Vgl. Werner Hegemann, „Das steinerne Berlin“. Verlag Kiepenheuer, Potsdam.

traurigen Kleinwohnungen allen menschenwürdigen Ansprüchen spotteten. Wenn aber das Zellen-system, aus dem die Stadt sich aufbaut, krank ist, nützen die übrigen baulichen Bemühungen nichts mehr, um ein anständiges architektonisches Gesamtbild zu erzeugen.

Und ähnlich war es in Deutschlands zweitgrößter Stadt, Hamburg, wo in diesen Jahren das Zusammenwirken von verständnislosen Bebauungsplänen und charakterlosen Bauordnungen den verhängnisvollen Typus der langen Hinterflügel mit vier Meter breiten Zwischenräumen (den „Schlitzbau“) in allen neu entstehenden Gebieten gezeitigt hat und durch weitgreifende Planungen noch die Geschlechter der Nachkriegszeit zum zermürbenden Kampf mit den „wohlerworbenen Rechten“ zwang, den diese städtebaulichen Mißgeburten erzeugten¹⁾.

So wurde die Wohnungsfrage immer mehr das tief beschämende Kapitel der baulichen Betätigung dieser Zeit. Und wieder muß man, wie schon früher, die Beschämung noch steigern durch die Feststellung, daß es an Stimmen nicht fehlte, die mit allem Verständnis und allem Aufgebot sittlicher Kraft die Zustände beleuchteten. Unter ihnen gebührt einer Frau eine hervorragende Stelle: die Gräfin Adelheid Dohna veröffentlichte 1874 unter dem Decknamen „Arminius“ ein Buch, das mit staunenswerter Klarheit ein kritisches städtebauliches Programm für die Entwicklung der Großstadt aufstellte, wobei zum erstenmal die Frage der öffentlichen Grünanlagen, der „Grüngürtel“ der Großstadt mit der Wohnungsfrage in die gebührende Verbindung gebracht wurde.

Die Arbeit blieb ohne jede praktische Wirkung, ja selbst der „Mahnruf in der Wohnungsfrage“, den ein so einflußreicher Mann wie Schmoller 1887 ertönen ließ, brachte nicht die Verwirklichung der gemeinnützigen Wohnungsgesellschaften, die er als hauptsächliches Heilmittel forderte. Eine ununterbrochene Kette warnender Forderungen, die schließlich in den Werken von Rudolf Eberstadt, Muthesius und vielen anderen ins neue Jahrhundert herübertönen, begleitet diese Zeit. Aber sie bleibt taub in materialistischer Selbstzufriedenheit. Auch was sie mit großen und in ihrer Art guten Zielen anfaßt, wie beispielsweise die Umgestaltung des Festungsgebietes, das Kölns Entwicklung zu ersticken drohte, zur „Kölner Neustadt“, mißlingt ihr. Zweifellos glaubte Josef Stübben, als er 1881 in dem freigemachten Gebiet seine breiten Straßen und weiten Blöcke anlegte und in die Mitte nach Wiener Vorbild einen „Ring“ projektierte, die gefährdete Stadt zu sanieren; zehn Jahre später war die „Neustadt“ hinter den bunten Fassaden eine ebensolche versteinerte Wüstenei, wie die alte Kernstadt.

3. Ästhetische Bemühungen. Das große Publikum aber sah bei alle den architektonischen Erscheinungen der Zeit trotz der zeitgenössischen Literatur nur die ästhetische Seite: es hielt die unerfreulichen Dinge, die es schließlich nicht ganz übersehen konnte, für ein Versagen der Kunst der Architektur und rief nach künstlerischen Reformen. Das erklärt die außerordentliche Wirkung, die 1889 das Buch des

¹⁾ Vgl. Schumacher, „Hamburgs Wohnungspolitik von 1818 bis 1919“. Verlag Friederichsen, Hamburg; und „Die Kleinwohnung“, Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Direktors der Wiener Gewerbeschule Camillo Sitte „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ hatte. Es ist eine Kampfschrift gegen die reißbrettmäßige schematische Blockaufteilung ganzer neuer Stadtquartiere, die damals im Schwunge war. Ihr stellt Sitte die Kultur alter Plätze mit ihren malerischen Wirkungen und ihrer bildmäßigen Geschlossenheit gegenüber. Dabei lebt er in dem Glauben, daß „in technischer Richtung, in bezug auf den Verkehr, auf günstige Bauplatzverwertung und besonders in bezug auf hygienische Verbesserungen Großes geleistet wurde“ und diesen „Errungenschaften eine fast ebenso einhellige, bis zu Spott und Geringschätzung gehende Verwerfung der künstlerischen Mißerfolge des modernen Städtebaus entgegensteht“. Daß auch der technische Zuschnitt, wenn man ihn mit sozialen Augen betrachtet, verfehlt ist, und daß man ein verschnittenes Kleid nicht durch reizvolle Stickereien zu einem schönen Gewande machen kann, sieht er noch nicht. Wenn man im Städtebau von „Kunst“ spricht, muß man zunächst die Kunst als Selbstzweck gründlich beiseite stellen. Das, was nottut, ist etwas anderes, es ist der von künstlerischem Gefühl durchdrungene Sinn für den Rhythmus der Massen und den Rhythmus des Raumes. Diese Werte aber können und müssen ebensogut in den Straßen und Plätzen einfacher Arbeiterhäuser stecken wie in den Gebieten, die beherrscht werden von monumentalen Bauten. Diese Werte des harmonischen Organismus können jedoch nur auf der Unterlage gesunder sozialer Bauzustände erwachsen: die Klarheit des Einzelorganismus ist eine wichtige Vorbedingung für die Klarheit der Beziehungen aller Organismen untereinander.

Aber wenn Sitte auch den Kern der Sache noch nicht bloßlegte und zudem in seinen künstlerischen Anschauungen allerlei romantischen Neigungen nachgab, so war doch dieser Aufruf an die Schaffenden, sich der Kunst des baulichen Außenraumes und seiner Anordnung wieder bewußt zu werden, eine überaus verdienstvolle Tat. Man hat manchmal mit einem gewissen Spott darauf hingewiesen, daß er zunächst nicht viel anderes weckte, als eine städtebauliche Romantik. Als München 1893 einen Wettbewerb für seine Stadterweiterung ausschrieb, siegte ein Plan von Karl Henrici, der in malerischen Platzgebilden schwelgte. Da Henrici diese Plätze mit dem ganzen Aufgebot eklektischer Architekturen, das die Zeit damals zur Verfügung stellte, illustrierte, wirkt seine Arbeit heute ganz unzeitgemäß. Und doch hat Henrici große Verdienste im Ringen um Verständnis für städtebauliche Arbeit gehabt und es wäre unrecht, zu vergessen, daß die Architekten damals an den eigentlichen Apparat städtebaulicher Arbeit gar nicht herangelassen wurden; den mußten sie sich erst in harten Kämpfen erobern, und so geschah im Städtebau genau das gleiche wie auf den anderen Gebieten künstlerischer Betätigung: die Reformatoren beschäftigten sich zuerst mit dem, was zu bewegen in ihrer Macht stand. Das waren die äußeren Dinge architektonischer Wirkung. Und sie beschäftigten sich teils aus Ohnmacht, teils aus Eifer oftmals zu viel mit ihnen. Es kam eine Periode, wo die Reize, die man alten Städten ablauschen konnte, eine nicht ungefährliche Rolle spielten, weil sie de Meinung

aufkommen lassen konnten, daß die Ansprüche, die der Architekt stellte, sich im Dekorativen erschöpften und die Sache mit etwas Kulissenzauber abgetan sei.

Statt mit dem Verwaltungsmann und dem diktatorischen Ingenieur zu ringen, fingen die Vertreter künstlerischen Städtebaus an, untereinander um die Frage „bewegte oder gerade Straßen“ zu ringen. Es dauerte eine Zeit, bis man merkte, daß es eine Frage der historischen und vor allem der naturhaften Gegebenheiten ist, ob man einer Straße durch leichte Schwingungen, Erweiterungen und Absätze den Charakter des individuellen Gebildes geben will, oder ob sie ihr Leben und ihre Bedeutung erhält durch ihre Rolle als gradliniges Rückgrat eines ganzen Straßensystems und durch die Wirkung der Punkte, zwischen die sie gespannt ist.

Wichtiger als diese Erkenntnis war die Tatsache, daß am Schluß des Jahrhunderts der Künstler wieder Anspruch erhob auf den Städtebau, und daß einem Manne wie Theodor Fischer um die Mitte der neunziger Jahre die Leitung der Münchener Stadterweiterung übertragen wurde. Nur dadurch, daß Künstler in die Verwaltung kamen, konnte man weiterkommen. Theodor Fischer begegnen wir hier zum erstenmal als Führer auf neuen Bahnen.

In den letzten vier oder fünf Jahren des Jahrhunderts beginnt das Gefühl für die Unnatur, die in der Entwicklung der Zeit hervortritt, sich in künstlerischen Kreisen immer mehr zu verdichten. Nicht im großen Publikum, das hat sich noch reichlich anderthalb Jahrzehnte weiter in Prunk und Maskerade wohlgeföhlt, ja, es bildete sich ein „Wilhelminischer Stil“, der in Männern wie Ihne, Begas, Raschdorff und dem alt gewordenen Schwedten charakteristischen Ausdruck fand, und gleichsam die Regungen stabilisierte, die bis dahin ohne höfisches Zutun aus dem Hochgefühl wirtschaftlicher Macht erwachsen waren. Aber das war nicht das Entscheidende. Dicht vor der Jahrhundertwende beginnt leise eine Bewegung, die sich allmählich auswächst zum tiefen Zwiespalt zwischen der offiziellen Kunst der Zeit und dem, was die Künstler in heißem Ringen um die wahren Werte dieser Zeit erstreben. Die Symptome der Sehnsucht nach Befreiung aus den Ketten zur Konvention gewordener historischer Formen, nach Loslösung von dem Schein unwahrer Ornamente, Konstruktionen, Materialien und Techniken mehren sich und nehmen Form an.

Die Art, wie diese Sehnsucht zuerst zum Ausdruck kommt, mag uns rückwärts schauend manchmal kindlich erscheinen, trotzdem liegt in ihr der Keim der Gesundung. Sie kommt von innen, nicht von außen. Noch nie waren die von außen wirksamen Gewalten, die den Gang des Lebens regieren, so mächtig gewesen, wie in dieser Zeit der Großstadtentwicklung: die Verwaltung, die Wissenschaft, die Wirtschaft, die organisierte öffentliche Meinung beherrschte alle Regungen des Werdens. Und noch nie hat eine Künstlerschaft so ganz ohne Hilfe dieser Gewalten, so ganz aus eigener Kraft heraus sich ihren neuen Weg im Gegensatz zum Bestehenden suchen müssen, wie am Ende des 19. Jahrhunderts.

Nur im Erwachen des inneren Verantwortungsbewußtseins lag die Kraft, auf die sie sich stützen konnte. Diese Kraft hat sich als mächtiger erwiesen als alle äußeren Gewalten.

4. Teil

Von 1900 bis 1930

I. Die Stimmung der Zeit

In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts gab es ein Lieblingswort der Intellektuellen: „fin de siècle“. Diese simple Zeitbezeichnung wurde zu einer Wesensbezeichnung. Man fühlte sich als Genosse einer sterbenden Zeit, man spürte Müdigkeit und den Hauch des Verfalls, aber man empfand das nicht als etwas Bedauerliches, sondern als etwas Interessantes. In der Müdigkeit sah man die reizbarsten Nerven sich entwickeln, im Verfall suchte man mit Wollust das, was man „Edelsäule“ nannte. Es war die einzige Form, in die sich der Materialismus „vergeistigen“ konnte.

Solch ein Zustand ist ein fruchtbarer Boden für neue Saat. Fast unvermerkt mischten sich zwischen die „fin-de-siècle“-Erscheinungen die neuen Keime. Wenn ihre Knospe aufging, konnte man nicht gleich erkennen, waren es die Symptome des Überdrusses, was man sah, oder waren es die Symptome neuen Lebens. Ja, manchmal ging das wirklich durcheinander.

Aber unter der Oberfläche der interessanten Müdigkeit war ein Kampfgeist leise in die Strömung der Zeit geflossen, und deshalb siegten die Symptome neuen Lebens. Dieser Kampfgeist findet seinen symbolhaften Ausdruck in der Gestalt von Friedrich Nietzsche, dessen feurige Pfeile im Herzen der jungen Generation zu wirken begannen. Er stellte das neue Recht der „Umwertung aller Werte“ auf, und aus dem Recht wurde eine Forderung. Auf dem Gebiet, das wir betrachten, bedeutete das die Auflehnung gegen die Tyrannei der historischen Bildung.

So kam ich zu euch, ihr Gegenwärtigen und ins Land der Bildung.

Aber wie geschah mir? So angst mir auch war, — ich mußte lachen! Wie sah mein Auge etwas so Buntgesprenkeltes!

Ich lachte und lachte, während der Fuß mir noch zitterte und das Herz dazu: „hier ist ja die Heimat aller Farbentöpfe!“ — sagte ich.

Mit fünfzig Akyen bemalt an Gesicht und Gliedern: so saßet ihr da zu meinem Staunen, ihr Gegenwärtigen. (Zarathustra)

Das war die Stimmung, die sich durchzusetzen begann. Aber mit dem Loslösen von den zum Formalismus erstarrten Stilen war es nicht getan. Man mußte aufbauen. Die Geschichte der nächsten dreißig Jahre ist die Geschichte eines seltsamen Suchens: man sucht seine eigene Zeit. Nicht nur in den Vermummungen der Vergangenheit, auch in den täglich neuen Vermummungen der Gegenwart hatte sie sich versteckt. Man mußte viele Schalen lösen, um an den Kern ihres Wesens zu kommen.

Wenn man die Geschichte dieser Loslösung rückschauend verfolgt, wird man im ersten Augenblick von der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen verwirrt, aber schließlich kann man doch wohl eine große Linie des Geschehens erkennen. Man sieht, wie der Kampf mit dem Formalismus zunächst zu allerlei bunten Zuckungen führt, bis die Bewegung einen festeren Halt dadurch gewinnt, daß sie die Macht näher kennen und werten lernt, die lange als feindlicher Eindringling im baulichen Leben behandelt wurde: die Technik und ihre Errungenschaften. Dadurch wird das ursprünglich spielerisch-dekorative Problem allmählich zu einem ernsthaft-architektonischen. Aber aus der Verbindung mit der Technik entwickelt sich im weiteren Lauf der Dinge eine Überschätzung ihrer Bedeutung. Die Abwehr ihrer Übermacht erweist sich als Notwendigkeit und es beginnt das Suchen nach einem Boden, auf dem das bauliche Leben ebenso frei vom Zwang historisch aufgezwungener, wie vom Zwang technisch aufgezwungener Formen sich aus sich selbst und seinem heimischen Wesen natürlich entfalten kann.

Was sich in diesen Bewegungen und Gegenbewegungen abspielt, ist begleitet von geistigen Strömungen, die sich auch in abstrakten Begriffen andeuten lassen: Gegen das unfruchtbar gewordene Verstandesreich der historischen Bildung lehnt sich das freie Gefühl des Schaffenden auf. Das Gefühl flattert zunächst in unbestimmten Richtungen, bis es durch die Verbindung mit dem entgegengesetzt orientierten Verstandesreich der technischen Bildung feste Ziele erhält. In dieser Verbindung droht der Verstand allmählich das Gefühl zu unterjochen und die seelischen Werte zu gefährden. Das führt zum Entscheidungskampf um das Primat der Seele.

Wenn wir diesen Vorgang im folgenden in seinen Einzelheiten und seinen Schwankungen darstellen wollen, müssen wir den Stoff zerlegen. Einzelne Strömungen der Entwicklung werden dadurch erscheinen, als ob sie in gesonderten Bahnen verliefen; man darf darüber nie vergessen, daß sie in Wahrheit ineinanderspielen und keine ohne die andere denkbar ist.

II. Die baulichen Regungen

A. Die bauliche Einzelaufgabe

Der bisherigen Übung folgend, wollen wir ausgehen von der architektonischen Schöpfung als Einzelleistung und erst zum Schluß auf die Aufgaben blicken, die der Gesamtrahmen fordert, in den sich diese Einzelleistungen einfügen sollen. Wir werden dabei ganz von selber dazu geführt, die Zeit vor dem Kriege und die Zeit nach dem Kriege zu sondern, aber es wird ein wesentliches Ergebnis unseres Überblicks sein, daß man sie wohl sondern, aber nicht trennen kann. Der Krieg verschüttet die Quellen nicht, die sich vor seinem Ausbruch zu öffnen begannen,

wohl aber gibt es neben dem klaren Lauf, der mit aufgestauter Kraft weiterfließt, als die Schleusen den Strom wieder freigeben, manche Stellen, wo diese Quellen vom Kriege und seinen Folgen gefärbt und abgelenkt sind, und wo sie sich erst wieder zurückfinden müssen in das eigentliche Bett, das in die weite sich vor uns breitende Landschaft einer unbekannteren Zukunft führt.

I. Entwicklung des Kunstgewerbes

Hierzu die Abbildungen 92 bis 101

Der Weg zum „Jugendstil“. Wenn wir nun den Kampf näher verfolgen wollen, den das technische Kunstwerk mit seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart durchzumachen hatte, sehen wir zum erstenmal den Entwicklungsgang von Kunstgewerbe und von Architektur sich voneinander scheiden. Diese Scheidung ist nicht etwa von längerer Dauer, sie ist nur vorübergehend, aber für den Beginn der neuen Bewegung ist sie etwas Charakteristisches.

In den vorangehenden Jahrzehnten, die wir durchmessen haben, ist das Kunstgewerbe seinem ganzen Wesen nach immer eine Folgeerscheinung der jeweiligen Architekturrichtungen gewesen. Die allmähliche Evolution, die einen Stilcharakter in den anderen überführte, ließ auch das Kunstgewerbe jeweilig sein Gesicht entsprechend wechseln. Zur Schinkelzeit entstehen aus der Hand des Architekten zahlreiche kunstgewerbliche Werke von hohem Einzelwert; die strengen Gotiker haben mit großer Charakterfestigkeit Möbel und Gerät gestaltet, dessen unbequeme Lebensfremdheit sie tapfer ertrugen. Aber schon Semper und sein Kreis beschäftigt sich schaffend mit dem kunstgewerblichen Gerät eigentlich nur als Prachtstück oder als unerlässlichen Teil der Innenarchitektur. Je mehr die Stile ihre bunten Reiche nebeneinander entfalten, um so mehr entgleitet das Kunstgewerbe den Händen des Architekten. Nicht etwa, um ein eigenes künstlerisches Leben zu beginnen, sondern mehr um ein eigenes geschäftliches Leben zu beginnen. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts werden die Säle immer häufiger, wo die kultivierten Schöpfungen der Architektur mit echten alten Möbeln („antike“ Möbel werden sie sinnvoll genannt) ausgestattet werden; die Umwelt einer ganzen Menschenklasse der neunziger Jahre ist ohne das Münchener „Bernheimer-Haus“ nicht denkbar. Daneben aber sorgen große Möbel- und Ausstattungsgeschäfte dafür, daß die breite Masse mit jeder stilistischen Sorte Geschmack versorgt werden kann. Das ist eine Aufgabe, die über die Kräfte des Durchschnittsarchitekten schnell herausgewachsen war, denn man darf nicht etwa glauben, daß in der Deutschen-Renaissance-Villa nun auch alle Innenräume in deutscher Renaissance verlangt wären, nein, die ließ man sich vielleicht noch für die Diele und das Speisezimmer gefallen, aber dann kamen auch andere Stile zu ihrem Recht: der Salon war „Louis seize“, das Damenzimmer Rokoko und das Herrenzimmer wohl gar „maurisch“. Erst wenn man sich klar macht, daß neben dem

Stilwirrwarr der Außenarchitektur nun auch noch in jedem Einzelbau ein besonderer Stilkarneval der Innenräume vor sich ging, wird das Bild der Zeit, gegen die es zu kämpfen galt, vollständig.

Dieser Kampf trat zuerst im Kunstgewerbe hervor. Wenigstens wurde er zuerst im Kunstgewerbe für das Auge der Allgemeinheit sichtbar; ob und inwiefern er weniger weithin sichtbar zugleich in der Architektur stattfand, ist eine später zu erörternde Frage.

Daß diese Regungen in revolutionärer Form zuerst im Kunstgewerbe entbrannten, hatte verschiedene Gründe. Auf dem Gebiet des Gerätes drängte sich das künstlerische Elend der Zeit besonders stark ins unmittelbare Leben des Einzelmenschen herein. Es war nicht nur der Mangel an einem ästhetisch-stilistischem Glaubensbekenntnis, was hier die Gemüter beunruhigte, die Entwurzelung ging noch weit tiefer: die Industrialisierung des Kunstgewerbes hatte eine verwirrende Entwertung aller Techniken mit sich gebracht. Wir haben schon gehört, daß Semper bereits 1852 ausruft „die Maschine beschämt jede menschliche Geschicklichkeit“. Vierzig Jahre später würde er nicht mehr von „beschämt“ gesprochen haben, das Schämen konnte nur noch auf Seite der Maschinenprodukte gesucht werden. Im Jahre 1876 hatte Reuleaux über das Gewerbe, das Deutschland auf der Philadelphiaer Weltausstellung zeigte, das vernichtende Motto „Billig und schlecht“ geschrieben. Das hatte im Kunstgewerbe in erster Linie zur Folge, daß man immer mehr versuchte, die mangelnde Qualität unter äußeren Effekten zu verstecken. Wer einmal in den neunziger Jahren gesehen hat, welch ein Herensabbat von Erzeugnissen, die Anspruch auf den Begriff „künstlerisch“ machten, auf einer Leipziger Messe zusammenkam, wird den niederschmetternden Eindruck solchen Querschnitts durch unsere Produktion nie wieder vergessen. Und alle diese Ungebilde waren ja „Muster“, — also Repräsentanten von hunderten, ja tausenden ihresgleichen! Was konnte man gegen solche Invasion getarnter Unkultur ausrichten? Die Franzosen erfanden damals im Hinblick auf Deutschland das Wort von der „démocratisation du luxe“. Es gab ganze Schichten von Leuten, die es als eine der Errungenschaften der Zeit ansahen, daß der Luxus reicher Formen nicht mehr das Reservatrecht bevorzugter Klassen war, und daß man dem, was früher nur den Fürstensaal zierte, jetzt im Volksrestaurant, im „Chambre garni“ des Studenten oder in der guten Stube des Schneidermeisters begegnen konnte. Das dekorative Taktgefühl war verlorengegangen; man verwandte ruhig Ornamente, die entstanden waren, um den Abendmahlfelch zu zieren, an der Wohnstubenlampe.

Es wäre Unrecht, wenn man nicht betonte, daß es immer eine Bewegung gab, die sich gegen diese Erscheinungen auflehnte. Im Jahre 1887 raffte sie sich in München zu der imposanten „Zweiten Deutschen Kunstgewerbeausstellung“ zusammen. Das Unternehmen wollte das Verständnis für alte gute Handwerks-technik neu beleben und erreichte dies Ziel auch, — aber das technische Ziel war mit einem stilistischen verbunden: das Handwerk trat auf im Gewande der

deutschen Renaissance und ihrer Übergänge zum bürgerlichen Barock, seine Belebung bedeutete zugleich die Belebung dieses Stilcharakters.

Der gleiche Kampf gegen die herabdrückende Gewalt der Industrialisierung hatte in England einen wesentlich anderen Verlauf genommen. Hier verkörperte sich der Widerstand gegen diese Gefahren in William Morris und seinem kleinen Kreis hochkultivierter Freunde. Zuerst hatte Morris 1861 begonnen, für die Bedürfnisse seiner eigenen Wohnung Möbel, Stoffe und Tapeten nach alten Handwerksüberlieferungen zu schaffen. Als er 1881 seine Werkstätten in Merton Abbey einrichtete, war daraus eine große Bewegung geworden, eine Bewegung, die zugleich ethischen Charakter trug. Man wollte der Menschheit die Freude an belebter Arbeit wiedergewinnen, und man suchte dies Ziel nicht in der Nachahmung früherer Formen, sondern hatte für die eigene Umwelt einen Ausdruck gefunden von einprägsamer Eigenart.

Morris, der neben seiner Werkstattarbeit zugleich als Dichter und Maler tätig war, lebte im Kreise der „Präraffaeliten“ Rossetti, Burne-Jones, Walter Crane, Ford Maddox Brown; dadurch kam in seine starke, ursprünglich mehr dem Mittelalter verwandte Art, allmählich der sanftere präraffaelitische Zug raffiniert abgestimmter Farben und des Kultus edler Blumen, deren stilisierte Formen das Ornament neuartig durchsetzen.

Der Einfluß dieser englischen Bewegung, der in John Ruskin ein begeisternder Apostel erstand, drang auch nach Deutschland herüber, aber mehr als Morris erlebte Arbeit war es Walter Cranes popularisierte Kunst, was in die Ferne wirkte.

Zu dieser Wirkung kamen zwei weitere Einflußströmungen hinzu. Die eine entsprang aus Japan, dessen Art, die Pflanze in ihren Formen zu stilisieren und doch dem natürlichen Charakter ihres Wachstums seine Geheimnisse abzulassen, den Europäern allmählich als neue Offenbarung aufging. Die andere entsprang aus Wien, wo seit der Mitte der neunziger Jahre unter Otto Wagners Führung eine Architekturbewegung eingesetzt hatte, von der noch zu sprechen sein wird. Von dieser Bewegung begann zunächst nur die schwächste Seite ihres Wesens zu wirken, nämlich ein etwas pretiöses Geranke stilisierter Pflanzenformen, mit dem Reste aus der dekorativen Welt des Empire eigentümlich vermengt wurden.

Alle diese Einflüsse traten in der sinnfälligen Form des Ornamentes hervor, deshalb war es kein Wunder, daß das Ornament auch in Deutschland das erste war, was beim Streben nach Kunstgewerblicher Befreiung in Bewegung kam.

Aber es hatte noch einen viel einfacheren Grund. Auch derjenige, dem der ganze Kopf voll steckt von neuen architektonischen Gedanken, wird sie erst schaffend betätigen können, wenn er das Glück hat, einen Auftraggeber zu finden, der diesen neuen Gedanken vertraut; neue ornamentale Absichten aber kann man auch auf eigene Faust in mannigfacher Weise verwirklichen. Sie begegnen dem geringsten wirtschaftlichen Widerstand, und so blühte die Bewegung, der kein Fürst und kein Mäzen fördernd zur Seite stand, mit

revolutionärer Geste in kühnen Ornamenten empor. Daß ihre Schöpfer glaubten, vom Ornamente aus zu einem architektonischen Stil kommen zu können, ist wohl nur erklärlich, weil es fast ausschließlich bildende Künstler waren, die diesen Vorstoß machten: Eckmann, Riemerschmid, Pankof, Obrist, Endell, Behrens, Berlepsch-Valendas, Groß, sie alle waren Maler oder Bildhauer. Aber an diesen fundamentalen Irrtum wollen wir, wenn wir vom Anfang sprechen, zunächst noch nicht denken, denn der geistige Antrieb, der von hier ausging, ist das Wichtige, dann erst kommt die absolute Wertung der Mittel, deren er sich bediente.

Otto Eckmann (1865—1902) ist derjenige unter den genannten Künstlern, der die ausgeprägteste Form für seinen ornamentalen Willen findet, ein geborener Graphiker, ähnlich wie es auch Morris war, der ebenfalls in den Drucken seiner Kelmscott-Press und in Tapeten das vollendetste leistete. In seinem Naturornament stilisiert Eckmann nicht nur die Formen, sondern auch deren Anordnung und bringt so im Gegensatz zum Zerfließenden der Präraffaeliten, dem Naturhaften der Japaner und dem Spielerischen der Wiener einen struktiven Zug in seine Kompositionen. Wie ernst er sich weiterentwickelt haben würde, wenn der Tod ihn nicht früh weggerafft hätte, zeigen die Worte, die er 1900 schrieb: „Eigene Art hegen heißt nicht, sich schnellstens einen Schnörkel zurecht drehen und ihn endlos wiederkauen. Eigene Art ist das, worin der Künstler seines Volkes Geist spiegelt. Nur im still durchdachten Werk kann das geschehen, im absichtslosen Darbringen dessen, was der Schaffende für schön hält. Unkünstlerische Nebengedanken, ob das Werk nun auch recht als „modern“ auffalle, müssen unterdrückt werden.“ Die vornehme Warnung, die in diesen Worten liegt, erwies sich bald als dringend nötig.

Raffinierter als Eckmanns überschaubare Methodik mutet der ornamentale Geist von Hermann Obrist (1863—1927) an. In seinen farbig höchst verfeinerten Stickereien begegnen uns überraschendere Einfälle von manchmal bizarrer Grazie; gewisse knorpelige Formen hat er mit dem anmutig-eigenwilligen Bernhard Pankof (geb. 1872) gemein, dessen Ornamentik in dieser Anfangszeit in Buchschmuck und Intarsien charakteristisch hervortritt. Aus diesen knorpeligen Formen entwickelt Obrist einen plastischen Ausdruck von eigenartigem Gepräge: geschwungene Flächen fließen ineinander, jede mathematische Form ist verbannt, und nur die Gesetzmäßigkeit des Aufbaus verrät, daß doch ein mathematisch organisierter Geist dieses System von Schwellungen erdacht hat, das in Brunnen und Grabmälern zum Vorschein kommt. Obrist und der ihm nahestehende August Endell (1871—1925) stehen unter dem Einfluß eines Mannes, dessen ästhetische Philosophie vieles geistig klärt, womit die nächste Zeit in ihrem Schaffen ringt: es ist Theodor Lipps. Er ergründet physiologisch die Wirkung, die vom organisierten Linienzug auf den Menschen ausgeübt wird und kommt zu dem Ergebnis, daß die motorischen Anforderungen, die das Abtasten eines Linienzuges an unser Auge stellt, durchaus verschieden

sind. Das Verfolgen der Horizontalen bedarf beispielsweise eines längeren Kraftaufwandes, als das Verfolgen der Vertikalen, woraus für unser Gefühl der polare Unterschied von Ruhe und von Energie entsteht. Dazwischen liegen undefinierbare Schattierungen der physiologischen Beanspruchung, die wir mit den Erfahrungen in Verbindung bringen, die wir auch sonst an der elastischen Materie unseres Körpers machen. Unbewußt verlegt der Beschauer seine Körpergefühle in die Linie, die auf ihn wirkt, und so setzt sich nicht nur das „Schnell“ und „Langsam“ der sinnlichen Aufnahme einer Linie um in den Gegensatz von Energie und Ruhe, sondern der bewegte Linienzug erhält innere Belebung. Im Schwellen und Abnehmen der Kurven begegnen wir unseren Vorstellungen von Spannung und Kraft. So wird uns die Linie zum Träger von Kräften, die unser Gefühl ihr zuschreibt, und deren Wechselspiel uns dynamisch bewegt.

Diese Erkenntnis künstlerisch auszunutzen, wird ein Grundzug der ästhetischen Bemühungen dieser Zeit. Praktisch tut sie es zuerst nur im Ornamente oder in ornamentalen Bildungen, erst viel später erkennt sie, daß die eigentliche Bedeutung dieser Erkenntnis nicht im Ornament, sondern im Ingenieurwerk zur Auswirkung kommt. Einzeitweilen ist es charakteristisch, daß Obrist glaubt, bei seinen Formungen alles in Kraftlinien auflösen zu müssen, wodurch die ornamentale Wirkung die Kräftewirkung ganz übertönt, und daß Endell glaubt, einer Fassadenfläche, wie in seinem Münchener „Atelier Elvira“, schon durch das Aufkleben der Lebensformen eines riesigen Quallenornamentes inneres Leben geben zu können.

Der Kultus der bewegten, kraftgeschwellten Linie, der uns hier begegnet, wird lebhaft gefördert durch eine neue Erscheinung, die von außen her am deutschem Kunsthimmel auftaucht: Henri van de Velde.

Die deutschen Neuerer hatten ihre Arbeiten 1897 in einigen bescheidenen Räumen des Münchener Glaspalastes gezeigt. Theodor Fischer und Martin Dülfer hatten sie zu einer gewissen Gesamtwirkung zusammengehalten, denn abgesehen von einem Raum, der von Berlepsch-Valendas stammte, waren die einzelnen Gegenstände, Stickerien, Schränke, Frieße, Türen, Gitter, Beleuchtungskörper nicht etwa für einen gemeinsamen Innenraum entstanden, sondern als Einzelleistungen zur Welt gekommen. Was Henri van de Velde im selben Jahre 1897 in Dresden zeigte, waren einheitlich durchgebildete Räume, die natürlich auf Publikum und Presse einen weit stärkeren Eindruck machten, als jene ausstellungsmäßigen Zusammengruppierungen. Aber es war nicht nur das: sie gingen dem Publikum auch in ihren Absichten energischer und gewaltfamer zu Leibe. Wer in dem „Ruheraum“, der den Mittelpunkt der kleinen Gruppe bildete, Ruhe suchte, wurde bald positiv, bald negativ lebhaft erregt, denn diese herausfordernden Formen und Farben konnten ihn nicht gleichgültig lassen. Auch van de Velde verfolgte das Ziel eines neuartigen Ornamentes, und auch er sah sein Wesen in der schwellenden Kraft der Linie, aber er verschmähte dabei jeden Naturanflug: die abstrakte Linie war sein Leitmotiv.

Da er zugleich in seinen Möbeln durch sehr verzwickte und komplizierte Konstruktionen zu eigentümlichen Linien kam, ging dies Linienspiel des Ornaments sehr einheitlich mit den Linienzügen des konstruktiven Gebildes zusammen, so daß die ornamentalen Zutaten über ihren Charakter als Selbstzweck hinwegtäuschten und wie Ausflüsse der Konstruktion wirkten. Darin lag ein großer künstlerischer Reiz, der als individuelle Note eines kultivierten Künstlers alle Berechtigung hatte, aber von den Führern der kunstrevolutionären Propaganda mißverstanden wurde: man hielt diese Arbeiten für die Vorbilder eines konstruktiven Stils. Dazu trug der große Eindruck wesentlich bei, den Van de Velde in Reden und Schriften als theoretischer Reformator von seltener Kraft und Geistigkeit machte. Er predigte in überzeugungskräftiger Weise die Bekämpfung des überlebten Formalismus durch ein Besinnen auf die gesundende Wirkung zweckhafter Konstruktion und liebevoller Materialgerechtigkeit: „Der vollkommen nützliche Gegenstand, der nach dem Prinzip einer rationalen und folgerichtigen Konstruktion geschaffen wurde, erfüllt die erste Bedingung der Schönheit, erfüllt eine unentbehrliche Schönheit.“ „Du sollst die Form und die Konstruktion aller Gegenstände nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen.“ (Der neue Stil.)

Man nahm sein Werk als Erfüllung seiner Lehre und merkte nicht, daß Van de Veldes Sinn bei seinem Schaffen nur für das Wesen homogener und plastischer Materialien wirklich erschlossen war; er gewann dem Metall, der Keramik und dem Gips Wirkungen ab, die dem Material entsprachen, der Faserstruktur des Holzes dagegen, dessen Furnierung er als unwahr ablehnte, ist wohl selten so viel seinen Konstruktionsbedingungen Widerstrebendes aufgelegt, wie in jener Periode von Van de Veldes Schaffen, die für die deutsche Geschmacksentwicklung zeitweise wichtig wurde. Später hat sich der Künstler selber wesentlich gewandelt, damals aber, als er dem „Folkwang-Museum“ des herrlich wagemutigen Karl Ernst Osthaus in Hagen sein Gesicht gab, oder als er den Salon „Keller und Reiner“ ausstattete, von dem in den Jahren der Jahrhundertwende die stärksten Einflüsse in Berlin ausgingen, verschnörkelte er das Holz in großen Bogenlinien und Krümmungen und schien der naturgegebenen Art seiner Konstruktion geradezu aus dem Wege zu gehen.

Es wäre nicht nötig, diesen Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis so besonders hervorzuheben, wenn diese Leistungen nicht zum Schulbeispiel einer Reformbewegung erhoben wären und unter dem Stichwort „Konstruktion“ entsprechend gewirkt hätten.

So entwickelte sich die Lehre, die Van de Velde verbreitete, und ihre Erfüllung in seltsamer Weise auseinander und die Folgen sollten bald fühlbar werden. Durch zahlreiche neue Zeitschriften („Pan“ — „Jugend“ — „Dekorative Kunst“) und durch den Eifer der Tagespresse wurde die „moderne“ Bewegung bald weitergetragen. Die Wirkungen, die von Van de Velde ausgingen, kreuzten sich mit den dekorativen Tendenzen des Kreises der Münchener, die vor allem

durch die „Jugend“ popularisiert wurden, und diese Kreuzung ergab unter den Händen teils wohlmeinender, teils spekulativer, teils gedankenloser Mitläufer eine Mischung, die das Publikum mit dem Namen „Jugendstil“ belegte.

Man glaubte in der Tat eine Zeitlang, einen „Stil“ zu besitzen: der hufeisenförmige Bogen und der Van de Velde'sche Schnörkel bildeten seine Grundelemente, die je nach Bedarf mit stilisiertem Blumenwerk oder den märchenäugigen Frauenmasken aus der Wiener Schule ausgepuzt werden konnten, wobei die Stengel der Blumen oder die Frauenhaare in ähnlichen Kurven bewegt wurden, wie jene Schnörkel. Mit diesen Mitteln bestritt man ebensogut die Bedürfnisse der Akzidenzdruckerei, wie die Forderungen einer Hausfassade; Sofaumbauten, Geschränke, Beleuchtungskörper und Vasen entstanden in diesem Geiste. Wenn es das entscheidende Merkmal eines Stiles wäre, daß er alle Gestaltungen des Lebens in seinen Bann zieht, konnte man an der Existenz eines „Neuen Stiles“ nicht zweifeln.

In Wahrheit zeigte sich hier eine Macht, die in dieser Weise zum erstenmal in der Kunstgeschichte eine ausschlaggebende Rolle spielt. Alle Stilentwicklungen haben sich im normalen Lauf des Geschehens an Gegenständen vollzogen, deren Verbreitung der Zeit allmählich die betreffende künstlerische Note mitteilte. Jetzt vollzog sich dieser Prozeß auf dem Papier, es waren anfangs nur wenige Gegenstände, aber sie verbreiteten ihre künstlerische Note durch einen Strom von Veröffentlichungen; das leblose Element der Reproduktion befruchtete das Gewerbe und die Industrie, und es war nicht allein ein Mangel an Verständnis, sondern auch die Schemenhaftigkeit des Bildes, was den ursprünglichen Gedanken verwässerte und verzerrte. So kam es, daß Erscheinungen, in denen sich ein Stück des geheimen Wünschens der Zeit regte, statt in sich zu reifen, rasch zum Gemeingut aller wurden, aber in einer entgötterten Form. Schon 1900 waren die Regungen, von denen wir hier handeln, das Lieblingsthema des Tages, aber in der führenden künstlerischen Zeitschrift der neuen Bewegung, der „Decorativen Kunst“ schließt eine Betrachtung des Verfassers aus diesem Jahre mit den Worten: „Der Kampf gegen die Karikaturerscheinungen vermeintlicher Freunde fängt an, wichtiger zu werden als der Kampf gegen den Schematismus.“

So muß der ernsthafte künstlerische Streiter bereits nach drei Jahren gegen zwei Fronten kämpfen: gegen die Phalanx des Allzualten und gegen die Phalanx des Allzuneuen.

Die Katastrophe, die der „Jugendstil“ als siegreiche Mode bedeutete, wäre trotzdem niemals so groß geworden, wenn nicht das Fundament, auf dem sich das „Neue“ aufbauen wollte, trotz aller begeisterten Arbeit so brüchig gemauert gewesen wäre: das Ornament ist die letzte Blüte eines „Stils“, nicht seine Wurzel. Man pflanzte das Gewächs falsch herum ins Erdreich ein. Wenn es trotzdem, als die ersten Blüten verfäult waren, neue Keime aus der Erde sprossen ließ, die dann wirklich weiterwachsen konnten, so ist das ein Zeichen für die Lebenskraft und den Lebenswillen, der trotz allem hinter dieser Bewegung steckte.

Der Weg zum „Deutschen Werkbund“. Im Jahre 1900 war das Bild der Zeit zum erstenmal wirklich übersehbar. Es entfaltete sich in der Pariser Weltausstellung, die sich bewusst das Ziel gesetzt hatte, den Überblick über den Schaffenszustand der Welt zu geben. Für Deutschland war der Querschnitt in den eigenen Reihen noch interessanter als der Querschnitt im Hinblick auf die Nachbarvölker. Wie sah er aus? Auf architektonischem Gebiet stand noch eine malerische deutsche Renaissance im Vordergrund: das „Deutsche Haus“ war von Kadke reich mit Erkern, Giebeln und Turm ausgestattet. Daneben aber trat in der Ausgestaltung der deutschen Abteilungen unter Rieths und Hoffackers Führung eine freie Spielart des monumentalen dekorativen Geistes hervor, der im Reichstagsgebäude anklingt; „style Guillaume II.“ nannten ihn die Franzosen, ohne zu ahnen, daß der Kaiser dem Reichstagsgebäude das Prädikat „Gipfel der Geschmacklosigkeit“ gegeben hatte. In der Architekturabteilung erhielt Lichts Leipziger Rathaus die „Große goldene Medaille“, im allgemeinen aber spielte die Architektur kaum eine Rolle. Es war bezeichnend und nicht etwa ein Zufall, daß in dem mit großem Geschick aufgemachten deutschen Katalog, der alle Kulturgebiete des deutschen Schaffens in Überblicken erster Sachautoritäten behandelte, die Architektur als einziges Gebiet fehlte. Das Kunstgewerbe war für den Blick der Zeit allein vorhanden, und das ist ein höchst bemerkenswerter Zug, denn in keiner der bisherigen Epochen ist etwas Ähnliches denkbar. Das Fehlen der führenden Macht eines fürstlichen oder staatlichen Mäzens hatte einen Entwicklungsgang zur Folge, der vom Ornament zum Gerät, vom Gerät zum Innenraum, und erst vom Innenraum zum Bauwerk führte, kurz eine Entwicklung, die, verglichen mit bisherigen derartigen Wachstumserscheinungen, verkehrt herum lief. 1900 war man auf der Stufe, die über das Gerät zum Innenraum zu führen begann. Es war ein Symptom des siegreichen Vormarsches, daß jener deutsche Katalog von Pankof ausgestattet und in Eckmannschrift gedruckt war. Sein Eindruck wurde ergänzt durch den Spezialkatalog der Deutschen Buchgewerbeausstellung von J. V. Cissarz. Noch waren die Prunkräume der deutschen Abteilung in Seidls Händen, aber die eigentliche Beachtung fanden die bescheidenen „modernen“ Räume der Münchener und Darmstädter, sowie die graziösen Dekorationen der stammverwandten Österreicher. Wie unsicher wir aber noch vorwärts tasteten, sobald ein architektonisches Gesamtgebilde in Betracht kam, konnte gar nicht deutlicher gezeigt werden, als in dem „modernen“ Hauptstück der deutschen Ausstellung, dem Prunksaal, den Melchior Lechter im Auftrage des Tischlermeisters Pallenberg für das Kölner Museum geschaffen hatte: ein Raum, dem Kultus Stefan Georges geweiht, der hohes Pathos mit völliger struktureller Knochenlosigkeit verband. Es war noch ein langer Weg, bis man erstens den Überfluß an Pathos abstreifte, und zweitens ein Verständnis für architektur-geborene künstlerische Struktur gewann.

Dieser Weg spielte sich für die Augen der großen Menge auf Ausstellungen ab, und er wurde dadurch nicht einfacher und kürzer. Das zeigte sich, als Italien

1902 in Turin eine internationale Ausstellung moderner dekorativer Kunst veranstaltete, die von Deutschland reich beschickt wurde. In vier zwecklosen „Empfangshallen“ von Billing, Behrens, Möhring und Kreis gebärdete es sich „monumental“. In Wahrheit war das ein Zeichen dafür, daß es neben dem kunstgewerblichen einen architektonischen Ausdruck suchte, aber der war auf diesem Wege nicht zu gewinnen; wo weder der Zweck eines Raumes, noch der Zwang eines Bauwerks dem Wachstum Leben und Richtung gab, konnte nur die Treibhauspflanze „Ausstellungskunst“ entstehen. Zu den ernsthaften Zielen der Bewegung standen solche Arbeiten geradezu im Gegensatz, und das wurde gefährlich, weil die Presse sich gewöhnte, ihre Wertungen einzig auf Ausstellungseindrücke einzustellen. Auf der Weltausstellung in St. Louis 1907 machte man insofern einen bedeutsamen Schritt nach vorwärts, als fünf Künstler Räume zeigen konnten, die für die praktischen Zwecke öffentlicher Gebäude bestimmt waren; die Säle von Riemerschmid, Bruno Paul, Rank, Kreis und Behrens erhielten dadurch eine ganz andere, weit festere und einfachere Haltung.

Von diesen repräsentativen Darbietungen vor dem Forum des Auslandes hoben sich die Ausstellungsunternehmungen im eigenen Lande merklich ab. Sie waren die eigentlichen Schlachtfelder, auf denen um die Wesensfragen der Entwicklung gerungen wurde. Die erste dieser bedeutsamen deutschen Ausstellungen war allerdings weniger eine Schlacht als ein Turnier, zu dem ein Fürst einzelne bevorzugte Ritter aufrief: 1901 trat die „Künstlerkolonie“ zum erstenmal hervor, die der Großherzog Ludwig von Hessen in Darmstadt gegründet hatte. Seine Wahl war gefallen auf Peter Behrens, der in vielerlei kleineren Arbeiten eine monumentale Gesinnung ahnen ließ, Patriz Huber, der durch die schlichte Handwerkslichkeit seiner Möbel auffiel, Hans Christiansen, von dem wirkungsvolle Glasbilder bekannt geworden waren, Paul Bürck, der als Graphiker und Maler hervorgetreten war und die Bildhauer Ludwig Habich und Rudolf Boffelt. Zu diesen vor allem dem Münchener Kreise angehörigen Männern hatte er sich den jungen Künstler geholt, auf den man in der Wiener Schule um Otto Wagner die größten Hoffnungen setzte, Josef M. Olbrich. Die Ausstellung ging aus von einem schönen neuen Gedanken: sie wollte die Künstler in ihren eigenen Heimen und ihren eigenen Werkstätten zeigen. Die Werkstätten ließ der Großherzog selber von Olbrich in einem „Künstlerhaus“ erbauen, zur Errichtung der Künstlerwohnungen, zu denen sich einige Villen Darmstädter Bürger gesellten, gab er seine Beihilfe. Abgesehen vom Hause Peter Behrens erbaute Olbrich alle sieben übrigen Häuser, dazu zahlreiche Gelegenheitsbauten kapriziöser Art, welche die Ausstellung mit sich brachte. Das „Dokument deutscher Kunst“, wie die Künstler ihre Schau stolz benannten, war also in erster Linie eine Olbrich-Ausstellung. Und doch ereignete es sich, daß bei dem Turnier zwischen Behrens und Olbrich, zu dem sich die Ausstellung zuspitzte, das eine Haus von Behrens die sieben von Olbrich in den Schatten stellte. Das war ein wichtiges Symptom dafür, daß sich allmählich ein ernsthaftes architektonisches

Gefühl inmitten all des kunstgewerblichen Zaubers, der die Gemüter beherrschte, durchzusetzen begann, denn neben der strengen klaren Gestaltung des Behrens'schen Hauses, die durch die Fassung mit scharfgebrannten Ziegeln noch gesteigert wurde, wirkten die spielenden Bauten von Olbrich mit ihren oft ganz unorganischen Dächern wie galante modische Papeterien. Wohl konnte man vor allem in seinem eigenen Hause die Entwicklungsfähigkeit seines reichbegnadeten Talentes sehen, — er selbst hat nicht lange darauf mit seinem „Hochzeitsturm“ die strenge von Behrens vertretene Richtung eingeschlagen, — damals aber brachte er eine leicht parfümierte Welle in die junge deutsche Bewegung.

Ein zweiter ihrem eigentlichen Wesen fremder und von außen kommender Einfluß kam dadurch in sie hinein. Neben der mit theoretischen Axiomen allzu beladenen, verstandesmäßigen „Belgischen Kunst“, wie Van de Velde seine Arbeiten nannte, die allzu unbekümmerte Kunst der Laune, die Olbrich um sich verbreitete. Beide Künstler waren belastet von dem Ehrgeiz, einen „neuen Stil“ zu finden, beide entfalteten sie ihre Haupteigenart im Ornamentalen, beide waren dadurch leichte Beute halbverstandener Nachahmung. Bei dieser Nachahmung begann man die Reize der beiden vielbewunderten Meister zu mischen und die deutsche Bewegung hat ihre liebe Not gehabt, bis sie die Folgen solchen Greuels überwand.

Daß die Absicht des Großherzogs, einen Einblick in die Kultur des wirklichen täglichen Lebens zu bringen, nicht ganz erreicht wurde, kann nicht Wunder nehmen: im Gedanken an die Augen des Publikums gab sich Behrens feierlicher und gab sich Olbrich koketter, als er es wirklich war, aber trotzdem wurde für den bürgerlichen Wohnraum ein Schritt vorwärts getan, weil man ihn im Rahmen eines architektonischen Gesamtbildes und nicht — wie die Tafelbilder der üblichen Kunstausstellungen — als heimatloses Einzelobjekt sah.

Aber die Bewegung lief Gefahr, sich neben den zwecklosen Gebilden der Turiner Ausstellung in Speisezimmern, Schlafräumen, Bibliotheken und Musikzimmern wohlhabender Privatleute zu erschöpfen. Dieser Gefahr zu begegnen, war die Hauptaufgabe, die sich die Kunstgewerbeausstellung des Jahres 1906 in Dresden stellte. Sie gab nicht nur einen Überblick über alle Künstler, die sich in den verschiedenen Kulturzentren Deutschlands in den Dienst der neuen Absichten gestellt hatten, sondern zeigte an ihren Arbeiten, wie man alle Lebensbedingungen des modernen Daseins in selbständigem künstlerischen Geiste gestalten konnte. Da waren Kirchen- und Kapellenräume aller Konfessionen, — auch der freireligiöse Versaal, die Synagoge und der Friedhof fehlten nicht, — da war Schulsaal, Standesamt, Gerichtssaal und Museumsraum, — da waren Bahnhof, Eisenbahnwaggon und Läden verschiedenster Art, — da war das Arbeiterhaus, die Mietswohnung und der Luxusraum. Dieser Querschnitt durch die Leistungsfähigkeit des neuen Geschmacks war aber nicht das einzige Ziel der Ausstellung: sie suchte zum erstenmal eine grundsätzliche Klärung in dem Streit zwischen Maschine und Handwerk herbeizuführen, den die englischen

Reformatoren um William Morris und Walter Crane uns ungeklärt vermacht hatten. Die Engländer glaubten, den Gefahren der Zeit dadurch begegnen zu können, daß sie das Handwerk in kostbaren Einzelschöpfungen neu belebten und forderten zugleich, von einem seltsam weltfremden idealistischen Sozialismus befangen, „Schönheit und Freude für jeden Volksgenossen“. Daß sie den Weg zu diesem Ziel, das nicht im Gegensatz, sondern nur im Bunde mit der Maschine zu erreichen ist, verkannten, zeigte sich bald, aber feste Grundlagen für diesen „Bund mit der Maschine“ fanden sich überaus langsam.

Die Ausstellung 1906 suchte in einem eigenen Gebäude an Beispielen zu zeigen, „daß — wie es im Programm heißt —, bei der Verarbeitung durch die Maschine die Schönheit des nackten Materials nicht zu verwischen, oder täuschend zu verändern, sondern möglichst ungebrochen zur Geltung zu bringen ist, und daß der aussichtslose Wettbewerb mit den durch die Hand geschaffenen Schmuckformen zu Verirrungen führt“.

Friedrich Naumann schrieb im Hinblick auf diesen Teil der Ausstellung: „Solange wir Kunsthandwerk im alten Sinne hatten, konnte es zwar geniale Handwerker geben, deren Kraft in Jahrhunderten nicht erlischt, aber Künstler, die eine Epoche bestimmen, und deren Hand und Auge in Zehntausenden von Menschenwohnungen direkt und indirekt spürbar wird, steigen erst jetzt in die Höhe“, und mit Recht wies er darauf hin, daß es auch auf dem Gebiete des Luxus „keinen Raum mehr gibt, der nur Handkunst alten Stiles enthielte.“ (Das deutsche Kunstgewerbe 1906. Verlag Bruckmann, München.) Wollte man also dem Handwerk verlorene Provinzen wirklich zurückerobern, so war es zunächst nötig, Handwerk und Maschinenwerk durch Abgrenzung der ihnen rechtmäßig zustehenden Gebiete miteinander innerlich zu versöhnen. Mit dieser Erkenntnis erst begann man den Kern des kunstgewerblichen Problems der Zeit zu berühren: es handelte sich nicht darum, — wie geistreiche Einzelkünstler glauben machen wollten, — ein neues Ornament und damit einen neuen Stil zu finden, sondern es handelte sich darum, die veränderten Instrumente der Zeit zu erkennen und richtig gebrauchen zu lernen. Zu diesen veränderten Instrumenten gehörten aber auch die wirtschaftlichen Formen, die sich für den Betrieb des Kunstgewerbes herausgebildet hatten. Der schaffende Künstler war in eine unwürdige Abhängigkeit vom Kapital gekommen, das sich in großen, Aufträge, Markt und Geschmack beherrschenden Firmen verkörperte. Ihnen sagte die Dresdener Ausstellung offenen Kampf an: nicht Firmen durften in ihr ausstellen, sondern nur Künstler, denen es freistand, eine Firma mitzubringen. Das wurde zu Anfang von den „Sachverbänden“ nur belächelt, da sie ein Scheitern des Unternehmens für selbstverständlich hielten; als im Gegenteil ein großer Erfolg einsetzte, begann ein Kampf von leidenschaftlicher Heftigkeit, dem die Regierungen so hilflos gegenüberstanden, daß die Künstlerschaft sah, wie nur Selbsthilfe das Errungene festhalten konnte. Und so führte die Ausstellung zu der entscheidenden Wendung in dieser ganzen Bewegung des kunstgewerblichen Erwachens, zur

Gründung des „Deutschen Werkbundes“. Auf dem Boden idealer Ziele verbündeten sich führende Künstler und führende Werkstätten zu reinigender Arbeit. Als der „Werkbund“ 1907 in München ins Leben trat, führte der Verfasser in seiner Gründungsrede aus: „Es hat sich aus einer unhemmbaren wirtschaftlichen und technischen Entwicklung der Zeit eine große Gefahr an der Wurzel kunstgewerblichen Lebens herausgebildet, die Gefahr der Entfremdung zwischen dem ausführenden und dem erfindenden Geiste. Diese Gefahr läßt sich nicht verschleiern, auch aus der Welt zu schaffen ist sie nie wieder, solange es eine Industrie gibt. Man muß also versuchen, sie dadurch zu überwinden, daß man die entstandene Trennung zu überbrücken trachtet. Das ist das große Ziel unseres Bundes. — Es ist Zeit, daß Deutschland den Künstler nicht mehr betrachtet als einen Menschen, der mehr oder minder harmlos seiner Liebhaberei nachgeht, sondern daß es in ihm eine der wichtigsten Kräfte sieht, um durch Veredelung der Arbeit das ganze innere Leben eines Landes zu veredeln, und dieses Land dadurch nach außen im Wettbewerb der Völker sieghaft zu machen. Denn nur die Werte geben im Wettbewerb der Völker den Ausschlag, die man nicht nachahmen kann. Alles was man nachahmen kann, verschwindet bald als Wert auf dem Völkemarkt; unnachahmbar aber sind allein die Qualitätswerte, die entspringen aus der unnennbaren inneren Kraft einer harmonischen Kultur. Und deshalb stecken in der ästhetischen Kraft zugleich die höchsten wirtschaftlichen Werte. — Wir sehen die nächste Aufgabe, die Deutschland nach einem Jahrhundert der Technik und des Gedankens zu erfüllen hat, in der Wiedereroberung einer harmonischen Kultur.“

Man sieht: allmählich hat man die billige Parole des „neuen Stils“ überwunden, eine „neue Kultur“ ist das Ziel, und die baut sich anders auf, als durch noch so verführerische Linien des Zeichenstiftes. Erst diese aus der inneren Struktur des Schaffens und der inneren Struktur der Umweltgestaltung allmählich emporblühende Kultur kann einen wirklichen neuen Stil bringen. Über den großen Irrtum des gewollten Stiles mit allen seinen unvermeidlichen Karikaturen hinweg kommt man zur Grundlage eines ungewollt erwachsenden Stiles, dem der Einzelne bescheidener für seine Person, aber anspruchsvoller für seine Sache gegenübersteht.

Es haben von 1906—14 noch viele ganz außerordentliche Ausstellungen in Deutschland stattgefunden, so 1908 eine ausgezeichnete bayerische Gewerbebeschau in München, aber sie haben trotz immer größerer Vollkommenheit nicht die entscheidende Rolle gespielt, wie die Ausstellungen des Jahrzehnts von 1896 bis 1906. Der Weg vom Ornament zum Gerät, und dann der Weg vom Gerät zum Innenraum war durchgemessen und damit das Stück Aufbauarbeit, das Kunstgewerbeausstellungen auf tektonischem Gebiet in erster Linie bringen können, erfüllt. Jetzt mußte der Weg vom Innenraum zum Bauwerk immer weiter ausgebaut werden. In der Hygieneausstellung von 1911 in Dresden und in der Breslauer „Jahrhundertausstellung“ von 1913 waren die Bauwerke bereits

der bedeutsamste Teil der betreffenden Leistungen. Und das trat in noch erhöhtem Maße bei der ersten großen Ausstellung des „Deutschen Werkbundes“ im Jahre 1914 hervor. Sie würde dem historischen Bewußtsein weit deutlicher eingeprägt haben, wo wir vor dem Kriege in unserer Entwicklung standen, wenn sie nicht, kaum fertig geworden, durch den Ausbruch des Krieges zertrümmert wäre, ohne wirklich ihre Wirkung ausüben zu können. Wir müssen auf sie zurückkommen, wenn wir uns jetzt neben der kunstgewerblichen Entwicklung die architektonische Entwicklung zu vergegenwärtigen suchen, die nicht so deutlich zur Schau gestellt werden kann.

2. Entwicklung der Architektur vor dem Kriege

Hierzu die Abbildungen 102 bis 156

a) Die äußeren Einflüsse

Es wird oft so dargestellt, als ob die architektonische Entwicklung an der Jahrhundertwende sich nur im Schlepptau des Kunstgewerbes vollzogen hätte. Dieser Eindruck ist nicht verwunderlich, denn nur das bewegliche Kunstgewerbe konnte von einem zum anderen Tage ein ganz neues Formenkleid anziehen; aus technischen und wirtschaftlichen Gründen dauert das bei der Architektur länger. Dies neue Formenkleid war aber ein Lieblingsobjekt der schreibenden, redenden und reproduzierenden Öffentlichkeit geworden, so daß auch in der Architektur nur das als beachtlich galt, was in diesem Gewande daherkam. Dies Kleid aber hatten Maler erfunden; nicht Architekten waren zu Kunstgewerblern geworden, sondern Kunstgewerbler, die einst Maler waren, wurden allmählich zu Architekten. Es schien, als ob die verheißungsvolle Bewegung auf diesem Wege zum Architektonischen manche der anfangs so deutlich feststellbaren Eigentümlichkeiten eines ausgesprochen „neuen Stiles“ verlöre, so daß es dicht vor dem Kriege bereits allgemein beachtete Künstler gab, bei denen Spuren von Überlieferung wieder entdeckt werden konnten. War es wahr, daß ein kühner Anlauf zu verebben drohte?

So malt sich den meisten, die sich mit der Kunstgeschichte unserer Zeit befaßt haben, das Bild, und als der Mann, der das Seil brachte, und den man es nicht zum äußeren Siege führen ließ, wird dann in der Regel Van de Velde hingestellt. Er selber hat in seinen Schriften nicht ermangelt, die Rolle des Seilbringers ausdrücklich für sich in Anspruch zu nehmen (vgl. „Renaissance im Kunstgewerbe“ S. 15 usw.), was schon 1901 Hermann Obrist sehr mit Recht veranlaßte, sich dagegen zu verwahren, daß wir Deutschen „nur Rieselfelder sind, in die das Ausland erst Geistesamen streuen mußte“. („Def. Kunst“ Nr. II, IV. Jahrgang.)

Wie wir die Rolle des geistvollen und kultivierten Mannes im Kunstgewerbe auffassen, haben wir bereits dargestellt: dem vielseitigen Anreger und feinfühligem Gestalter wurde es zum Verhängnis, daß er in seinem Werk seine Lehre

nur teilweise zu erfüllen vermochte und dies Werk dennoch zum Vorbild einer neuen Lehre erheben wollte. Bei seinen Jüngern und Nachahmern zeigte sich des Wertes Schwäche, und nicht die Lehre, sondern die Schwäche wurde zu einer Strömung, gegen die sich das deutsche Kunstgewerbe nur mit erheblicher Kraftanstrengung zu wehren vermochte. Als Van de Velde auf der Dresdner Ausstellung 1906 einen Prunkraum für das Weimarer Museum vorführte, zeigte sich, daß die Gefahr in den Reihen der Schaffenden überstanden war, er stand mit der unkonstruktiven Mischung von Stuck, Holz, Marmor und Metall allein.

Im vorangehenden Jahrzehnt hatte er auf dem Gebiet des Kunstgewerbes und der Innengestaltung manchen bald kürzer bald länger beeinflusst, auf dem Gebiete der Architektur hat dieser Einfluss bei den ernsthaft Schaffenden keine Rolle gespielt, und wenn man einmal in den alten Nummern der „Dekorativen Kunst“ nachsieht, wie die Bauten ausgesehen haben, mit denen er seinerzeit Bewunderung erregte, so begreift man das: unorganische Gebilde wie beispielsweise das seinerzeit gepriesene Haus Leuring in Wittenburg können nicht befruchten. Van de Velde verließ Deutschland gerade in dem Augenblick, wo er ebenso wie seine Mitstrebenden allmählich gereift war und sich architektonisch zu konzentrieren begann: das leider so kurzlebige Theater auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 gibt davon Zeugnis. Aber auch dieses reizvolle Werk darf man nur werten als Individualeistung eines ungewöhnlich eigenwilligen Künstlers; trotz aller „Maschinenhaftigkeit“ seines Eindrucks widerstreben diese schmiegsamen Formen eher der modernen Konstruktion, als daß sie ihr entgegenkommen. Es ist ein lange festgehaltener literarischer Irrtum, daß Eisenbeton zu elastisch-bewegten Flächenübergängen führt.

Wenn man nach Einflüssen sucht, die von außen her für die deutsche Architekturentwicklung fruchtbar geworden sind, muß man weniger nach der „belgischen Kunst“, — deren architektonischste Erscheinung, der gleichzeitig mit Van de Velde auftretende Horta, in Deutschland fast fremd geblieben ist, — blicken, sondern nach der holländischen. Hier hat J. P. Berlage mit seinem Bau der Amsterdamer Börse um die Jahrhundertwende einen Schritt in Neuland gewagt, der nicht nur mutig, sondern auch fest war. Während in aller Welt Ornamente und Schnörkel in den Köpfen spukten, setzte er einen Riesenbau hin ohne alles Ornament, — hart und kantig. Während man anderwärts über die konstruktiven und ästhetischen Wirkungen des Eisens philosophierte und einstweilen das Holz so behandelte, als ob es Eisen wäre, zeigte er die eisernen Binder seiner großen Börsenhalle mit naiver Selbstverständlichkeit, so wie sie waren. Berlage ist in Deutschland nie nachgeahmt worden, aber seine schlichte, fast grobe Art hat auf alle, die ihr begegneten, als Bestätigung gewirkt für das Gefühl, daß alles Dekorative, Geistreiche, literarisch Ergründbare den eigentlichen Kern der ringenden Baukunst nicht berührte.

Dies Gefühl war es auch, was einen anderen Einfluss, der berechtigten Anspruch auf Beachtung machen konnte, in eigentümlicher Weise zurückdämmte.

Während man sich in Deutschland noch in der Dämmerung mühte, stand in Wien Otto Wagners Gestalt schon von hellem Licht umflossen. Er hatte 1897 bereits Gelegenheit gehabt, in den Bauten der Wiener Stadtbahn ein weithin sichtbares Glaubensbekenntnis abzulegen, und dieses Bekenntnis lautete: „daß der einzige Ausgangspunkt unseres Schaffens nur das moderne Leben sein kann.“ „Jeder neue Stil ist allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Konstruktionen, neue Materiale, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen sich mit den früheren verbanden und dadurch Neubildungen schufen.“ „Dieser neue Stil, ‚die Moderne‘, wird um uns und unsere Zeit zu repräsentieren, ein, deutliches Abnehmen des Empfindens in der Kunst, den beinahe völligen Niedergang der Romantik und das fast alles usurpierende Hervortreten des Verstandes bei allen unseren Taten deutlich zum Ausdruck bringen müssen.“ („Moderne Architektur“ 1895.)

Die Verwirklichung dieser Prinzipien führt bei Wagners Stadtbahnbauten zu einer Annäherung zwischen Eisenwerk und Steinarchitektur; sie wird erstrebt durch zierliche Dekorierung des eisernen Stabwerks und schlichte Flächenhaftigkeit des Bauwerks, bisweilen wird diese Note unterbrochen durch die pathetische Ausbildung dekorativer Pylonen und durch eine flächenhafte Ornamentik, in der sich Geometrisches und Vegetabilisches mischt. Wagner hat im Verlauf einer großen Tätigkeit diese Ausdrucksmittel immer mehr verfeinert; sie bleiben kalt, wenn er sie für monumentale Aufgaben verwendet: der Kuppelbau der Kirche am Steinhof zeigt eine frostige Feierlichkeit, die trotz aller Neuheiten ihrer Ausbildung einen akademischen Eindruck nicht überwinden kann; sie werden vornehm und überzeugend, wenn sie für praktische Nutzbauten verwandt werden: das Postsparkassengebäude in Wien, das nur durch die schöne Lösung einer schlichten Plattenverkleidung aus edlem Material wirkt, ist in seiner geistigen Haltung vorbildlich geworden.

Man sieht, daß diese Welt einer neuen modernen Sprache, die durch zahlreiche talentvolle Schüler, wie Olbrich, Josef Hoffmann, Leopold Bauer reich weitergestaltet wurde, mit dem belgischen Modernismus gar keine Berührungspunkte hat; aber auch der holländischen Modernität eines Berlage liegt sie ebenso fern: der harten schwierigen Hand des Werkmeisters steht die elegant gepflegte Hand des Weltmannes gegenüber.

Es ist sehr leicht, die eigentümliche Gegensätzlichkeit zwischen Van de Velde, Berlage und Otto Wagner, die jeder in seiner Art den Ausdruck ihrer Zeit suchten, an ihren Werken zu kennzeichnen. Wenn sie sich theoretisch über ihre Ziele äußerten, haben sie trotzdem alle drei ungefähr das Gleiche gesagt, und die Erfüllung der theoretischen Forderungen sieht doch so verschieden aus. Ist das nicht ein Hinweis darauf, daß wir die verwandten Regungen bei den Architekten Deutschlands auch nicht in ähnlichen äußeren Symptomen, sondern nur in ähnlichen Zielsetzungen suchen müssen? Wenn wir das tun, werden wir finden, daß neben der lauten, leicht erkennbaren kunstgewerblichen Bewegung eine weit

stillere und in ihrer Vereinzelung weniger leicht erkennbare architektonische Bewegung einherging, die schließlich, als die Kunstgewerbliche Bewegung im „Jugendstil“ zu scheitern drohte, zu einem gemeinsamen Strom mehr und mehr zusammenfloß. Das trat immer deutlicher hervor, als es sich darum handelte, nun wirklich in breiterer Front vom neuen Innenraum zum neuen Bauwerk überzugehen. Wenn das Ergebnis unserem aus nächster Nähe spähenden Blick mannigfache Schattierungen zu haben scheint, so ist das nicht zu verwundern.

b) Die inneren Grundlagen

Als 1897 die Kunstgewerblichen Neuerer im Münchener Glaspalast auftraten, waren es zwei Architekten, die ihre Räume organisierten: Martin Dülfer und Theodor Fischer. Beide hatten sich bereits in ihren architektonischen Arbeiten von Stilmachung losgelöst. Dülfer ging bei seinen Kaim-Sälen (1894) und seinen eingebauten Großstadthäusern mehr auf eine Wirkung durch Flächengliederung aus, Fischer suchte bei den Schulen, die er von 1895—1901 in München schuf, seine Wirkungen mehr im Umriss und der Gruppierung; das Dekorative setzte er schmuckstückartig in die Fläche. Im gleichen Geiste schuf er 1897 seinen Bismarkturm am Starnberger See. So zeigte sich in diesen beiden Künstlern bereits ein bei den Nachbarbewegungen nicht hervortretender Gegensatz, den man mit den Begriffen „Formbetonung“ und „Ausdrucksbetonung“ bezeichnen kann. Das aber sind die zwei Grundrichtungen des menschlichen Kunsttriebes, die es ewig geben wird, und die in der deutschen Kunst seit dem 18. Jahrhundert immer nebeneinander bestehen. Es ist charakteristisch, daß wir auch bei den beiden Kunstgewerblichen Neuerern, die sich am entschiedensten zum Architektonischen entwickeln, den gleichen Gegensatz wahrnehmen können; Peter Behrens läßt immer mehr die strengere, Richard Kiemerschmid die malerische Struktur seines Wesens erkennen.

An der Jahrhundertwende zeigt sich in der Architektur die Abkehr von historischer Fesselung etwa in folgender Weise: Theodor Fischer schafft seine schönen Isar-Brücken, seine protestantische Kirche in Schwabing und die letzte seiner Münchener Schulen. Martin Dülfer arbeitet am Münchener Bau der Allgemeinen Zeitung und am Dortmunder Theater, Bruno Möhring ringt beim Bau der Bonner Rheinbrücke mit dem Eisenproblem, Peter Behrens und Josef Olbrich bereiten ihre Darmstädter Bauten vor, Wilhelm Kreis hat dem Pathos von Bruno Schmitz seinen Entwurf zum Völkerschlachtdenkmal und die ersten Bismarktürme entgegengesetzt, Kiemerschmid baut sein Münchener Schauspielhaus, Van de Velde arbeitet am Folkwang-Museum und der Weimarer Kunstschule, und an den verschiedensten Stellen Deutschlands entstehen Landhäuser in anspruchslos-freiem Charakter von Kiemerschmid, Pankof, Poelzig, Schumacher und manchen anderen. Noch steht Messels Wertheim-Bau auf dem Gebiete des großstädtischen Geschäftshauses einsam als lockender Vorläufer da.

Das ist ein bunter und in mancher Hinsicht durch den Zufall des Auftrags gegebener Auftakt zu dem, was in den nächsten 14 Jahren auf dem Gebiete des Bauens in Deutschland entsteht, und man würde dies Entstehen nicht richtig begreifen, wenn man versuchen wollte, den einzelnen Erscheinungen im Detail ihres chronologischen Werdens nachzugehen. In ihrer Gesamtheit betrachtet sind es Glieder in einem Erneuerungsprozess der Auffassung vom baulichen Tun. Das Ornamentale spielt dabei nur eine nebensächliche, ja, nachdem es seinen Dienst als Klingelzeichen zum Heben des Vorhangs erfüllt hat, manchmal eine störend ablenkende Rolle. Auch die bauliche Formgebung als ästhetische Angelegenheit ist nicht die Wurzel, aus der sich die Art des neuen Lebens erklären läßt. Es ist vielmehr eine neue Baugesinnung. Das Wesen dieser neuen Baugesinnung können wir nicht dadurch voll erfassen, daß wir die einzelnen Bauschöpfungen an uns vorüberziehen lassen, es baut sich aus Kräften auf, die ganz allgemeiner Natur sind. Diese Kräfte ergeben sich teils aus beruflichen Maßnahmen organisatorischer Art, die eine neue Atmosphäre des baulichen Lebens schaffen, teils aus Entwicklungen technischer Art, die dem Architekten gleichsam ein neues Handwerkszeug bieten, teils aus Eigentümlichkeiten soziologischer Art, die eine neue Haltung in die Aufgabenstellung der Zeit bringen.

Dadurch entstehen neuartige Grundlagen des Schaffens, aus denen sich erst die Wandlung erklärt, die sich in den leisen Symptomen andeutet, von denen wir eben sprachen und die dann immer breiter um sich greift. Von diesen organisatorischen, technischen und soziologischen Grundlagen gilt es deshalb zunächst zu sprechen. Erst von ihnen aus kommt man zu den ästhetischen Fragen.

Organisatorische Kräfte. Auf organisatorischem Gebiet dürfen wir bei den einzelnen Maßnahmen, von denen die Rede sein wird, nicht von der Frage ausgehen, welchen Erfolg sie buchen konnten. Es handelt sich zunächst um Zielsetzungen, die zeigen, daß man gewisse verhängnisvolle Erscheinungen der bisherigen Entwicklung erkannt hat und gewillt ist, mit ihnen zu ringen. Selbst wo das Vorgehen erfolgreich ist, verschwinden einstweilen die Ergebnisse noch im Bilde der Gesamtkultur. Aber das ist nicht das Entscheidende, entscheidend für die Welle der Reform, die mit dem neuen Jahrhundert in der Architektur anhebt, ist der Wille, der zum Ausdruck kommt.

Als erstes hatte der Architekt in seinen eigenen Reihen Ordnung zu schaffen. Wir haben bereits früher geschildert, wie sich neben ihm ein Pseudo-Architekten-tum entwickelte, bauende Unternehmer, die ganze Provinzen der Großstadtgestaltung in ihre Gewalt brachten. Es galt, eine klare Linie ihnen gegenüber zu ziehen. Das war das Ziel, das zur Gründung des „Bundes Deutscher Architekten“ führte. Das „B. D. A.“, das seine Mitglieder ihrem Namen anfügten, konnte keine Qualitätsmarke für das künstlerische Können, wohl aber eine Qualitätsmarke für die berufliche Gesinnung sein. Eine ähnliche Klärung suchte, wie wir bereits gesehen haben, der „Deutsche Werkbund“ auf

dem Gebiet gewerblichen Schaffens herbeizuführen. Der *BDL* und der „Deutsche Werkbund“ sind Geschwister.

Es war ein Kampf gegen die Industrialisierung des baulichen Berufes, dessen Notwendigkeit höchst charakteristisch ist für das Wesen der Zeit. In den letzten Fragen einer veredelnden Organisation des Berufes gelang es dabei noch nicht durchzudringen, das wurde wohl in heißem Streben versucht, aber es fand erst Form durch die Verordnungen der Reichskulturkammer von 1934.

In die eigentlichen Fragen der Qualität des Schaffens konnte man einstweilen nur auf anderem Wege reformierend eingreifen: durch eine Neuorganisation der künstlerischen Erziehung. Der Beruf konnte nur von unten her mit neuem Saft erfüllt werden. Wie aber sah es im 19. Jahrhundert aus mit der Erziehung des Architekten? Die fruchtbare Art, in der Weinbrenner sein Karlsruher Bauamt nebenher zu einer Hochschule machte, wurde bald abgelöst durch das reguläre Gebilde der „Bauakademie“. Ihr Betrieb, der besonders in der Berliner „Akademie der Baukunst“ fruchtbar wurde, trug ganz den persönlich gefärbten Charakter des Meisterateliers. Erst durch die Gründung der technischen Hochschulen wurde die architektonische Erziehung wissenschaftlich systematisiert und damit entwickelten sich immer deutlicher zwei Gefahren. Die erste bestand darin, daß ein übermäßiges Betonen der wissenschaftlichen Hilfsfächer beim werdenden Architekten das begriffliche Denken ganz in den Vordergrund seiner Erziehung schob und die lebendige Anschauung zurückdrängte. Die zweite bestand darin, daß auch die künstlerische Betätigung in den Bann der Wissenschaft geschlagen wurde; man lernte Entwerfen in klassischem, mittelalterlichem und Renaissance-Stil, mit anderen Worten, man wurde zum Eklektizismus erzogen. Gegen beide Gefahren gab es nur das gleiche Heilmittel: von Anfang an die lebendige Anschauung in Gestalt einer einfachen Aufgabe in den Mittelpunkt des Unterrichts zu stellen und an dieser Aufgabe nicht historische Formen, sondern technische Einzelheiten und ihre fachgerechte Durchbildung zu entwickeln. In diesem Sinne begannen die technischen Hochschulen ihren Lehrplan allmählich umzugestalten, ja, zwei von ihnen, München und Stuttgart, gingen, einem Vorschlage Theodor Fischers folgend¹⁾, kurz vor dem Kriege noch einen Schritt weiter, indem sie in die Mitte des Studiums ein praktisches Jahr in der Baustube eines ausführenden Architekten legten. So begann eine Anschauung sich durchzusetzen, die statt der historischen Formenlehre beruht auf der Lehre vom absoluten Kern jedes Bauwerks, der nicht abhängig ist von Stilformen, sondern sich ergibt aus dem soziologischen Bedürfnis einer Zeit und den technischen Mitteln, die sie zu seiner Befriedigung entwickelt hat.

Wenn man aber einmal den Boden künstlerischer Gesinnung durch Erziehung von Unkraut befreien und neu aufbereiten wollte, konnte man beim Nachwuchs der Berufsgenossen nicht stehen bleiben, man mußte auch weitere Kreise zu

¹⁾ Th. Fischer, „Für die deutsche Baukunst“. Georg Müller, München.

erfassen versuchen. Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts ist erfüllt von diesem Streben. Kunsterziehungstage beschäftigen sich sogar mit der „Kunst im Leben des Kindes“, — für den Zeichenunterricht sucht man neue Wege, vor allem aber sind es drei Bewegungen, durch welche die vorwärtstrebende Architektenschaft sich die Bahn zu praktischen Reformen freizumachen sucht: Heimatschutz, Denkmalpflege und Baupflege.

Niemand kann den architektonischen Geist von 1900—1914 richtig verstehen, der sich nicht klarmacht, daß er nicht nur erfüllt war von dem heißen und manchmal lauten Streben nach neuer zeitgemäßer Form, sondern, daß er sich zugleich zum ersten Mal schützend stellte vor die überkommenen Werte der Heimat. Das war bitter nötig, denn es war durchaus nicht nur die Großstadt, die durch den Verfall des architektonischen Gefühls zum Gespenst wurde, ebenso unheimlich und erschreckend traten in der Landschaft, auf dem Dorfe und in der Kleinstadt die Zeugen einer hochmütigen Verständnislosigkeit hervor. Es ist ein besonderes Verdienst Paul Schulze-Naumburgs in temperamentvollen Schriften¹⁾ mit Beispiel und Gegenbeispiel diese Erscheinungen so festgenagelt zu haben, daß auch außerhalb der Architektenkreise die Scham erwachte. Es handelte sich bei der Heimatschutzbewegung aber nicht nur um die Landschaft, sondern in ebenso starkem Maße um Verständnis und Interesse für jene anonymen Bauten bescheidener Art, von denen keine kunstgeschichtliche Formenlehre spricht, und die uns doch durch die Natürlichkeit ihres Wesens Vorbild sein können, denn sie zeigen in aller Bescheidenheit etwas von jenem „absoluten Kern jedes Bauwerks, der nicht abhängig ist von Stilformen, sondern sich ergibt aus dem soziologischen Bedürfnis und den technischen Mitteln, die zu seiner Befriedigung zur Verfügung standen“.

Das Aufleben des Interesses für Volkskunst stand mit diesen Regungen in enger Beziehung, — es ist sehr bezeichnend, daß die Dresdener Ausstellung des Jahres 1906, die, wie Muthesius sagt, „den Sieg des modernen Geistes besiegelte“, zugleich eine große Abteilung für Volkskunst besaß. Mit einem Worte, die Bewegung, die ursprünglich austrat unter dem Banner höchsten Raffinements, entpuppte sich mehr und mehr als eine Bewegung, die in ihrem tiefsten Grunde nichts anderes war als ein Streben nach dem Natürlichen. Es ist nicht zu verkennen, daß die Form, die die Heimatschutzbewegung im Laufe der Zeit annahm, auch eine große Gefahr in sich barg. Man war auf dem Wege der Befreiung nicht viel weiter gekommen, wenn man statt der deutlich geprägten Formen von Gotik und Renaissance jetzt die undeutlicher geprägten Formen etwa dessen nachahmte, was man „Biedermeier“ genannt hat. Das Ziel lag tiefer. Heinrich Tessenow und Paul Schmitthenner haben später gezeigt, daß es eine Einfachheit baulichen Gestaltens gibt, die den besten Werken anonymer Prägung aus früheren Zeiten eng verwandt ist, und der man doch sofort anmerkt, daß sie aus dem Geiste unserer Zeit geboren wurde. Aber nicht allein darin

¹⁾ P. Schulze-Naumburg, „Kulturaufgaben“. Callwey, München.

lag eine Gefahr, sie ergab sich zugleich, wenn die Begeisterung für die Heimatkunst übersah, daß die moderne Großstadt vor hundert Jahren noch eine „Kleinstadt“ war, so daß ihr Heimatgeist mit ihren heutigen Aufgaben manchmal nur in natürlicher Verbindung steht, wenn er scheinbar ein ganz anderes Gesicht annimmt. Ein neuer Maßstab und neue Materialien führen oft zu völlig anderen Gebilden, wenn sie in dem gleichen Geist behandelt werden, der früher das hervorgebracht hat, was wir heute als „heimatlich“ empfinden. Wieder lauert hier die Gefahr der Nachahmung statt innerer Neuschöpfung, und es gibt manches aus ernstem Wollen geborene Werk dieser Epoche, das aus mißverständener Heimatkunst entsprungen ist.

Solch mißverständene Tugend ist es auch, was die „Denkmalpflege“ zu einem Problem macht, das für die neue Geisteshaltung charakteristisch ist. An und für sich brauchte „Denkmalpflege“ nicht erst neu erweckt zu werden, sie war ein Lieblingskind des 19. Jahrhunderts. Was ist nicht alles gepflegt worden, zuerst an den alten Domen und Kirchen, dann an alten Schlössern, dann an alten Burgen und Rathäusern! Wir haben schon geschildert, welches Unheil daraus entstand. Diese Zeit, die glaubte, alles historisch begreifen und wahrheitsgetreu nachahmen zu können, hat leider nicht erkannt, daß die Architektur ein grausames steinernes Dokument dieses Wahnes wurde. Auf dem Gebiete der Denkmalpflege galt es also nicht, neu zu beleben, sondern, das bisherige Leben zu unterbinden, oder ihm eine neue Wendung zu geben. Das geschah nicht in der drastischen Weise, wie in England, wo der große Reformator William Morris schon 1877 eine „Gesellschaft zum Schutze alter Bauten“ gründete, die sich nicht etwa zur Aufgabe machte, die Bauten vor dem Verfall, sondern vor den Maßnahmen gegen Verfall zu schützen, die üblich waren. In Deutschland spielte sich der Kampf innerhalb der Reihen der bestellten Denkmalpfleger selber ab. Unter dem Beifall aller nach vorwärts Strebenden wurde vor allem Cornelius Gurlitt zum Vorkämpfer einer neuen Auffassung: nicht immer größere Vervollkommnung im Nachahmen der alten Formen galt als Ziel, denn das führt immer mehr in die Gefahren der Fälschung, sondern ein Deutlichmachen der Grenzen des wirklich Alten und ein mutiges Hervorwagen eigenen Geistes, wo es sich um Sinzufügungen handelt, die einen in sich abgeschlossenen Charakter tragen. Ebenso wie etwa ein barocker Meister es in seiner Ausdrucksweise getan haben würde, bauten Schilling und Gräbner einen neuen Schutzbau um die Freiburger „Goldene Pforte“ in der Ausdrucksweise der eigenen Zeit. Das war ein etwas selbstgefälliges, aber doch grundsätzlich wertvolles Manifest eines Gesinnungsumschwungs; man besann sich auf sein eigenes Dasein, das möglichst zu verleugnen lange als Tugend galt. Manche betrachteten das als ein stolzes Recht, manche aber betrachteten es als eine ernste Pflicht. Das Verantwortungsgefühl begann immer mehr zu erwachen.

Dies Verantwortungsgefühl ließ sich aber nicht auf die Vergangenheit beschränken. Wenn es einmal erwachte, mußte es ebensogut der Zukunft gelten;

das bedeutet, man mußte versuchen, eine Organisation zu schaffen, die nicht nur das Vorhandene, sondern auch das werdende unter Schutz stellte. Das Wort „Schutz“ muß dabei richtig verstanden werden, denn es gilt in erster Linie das werdende vor seinem eigenen Ungenüge zu schützen. 1907 gelang es nach langem Ringen, in Preußen ein „Verunstaltungsgesetz“ durchzubringen, das der Behörde das Recht gibt, gegen Bauten einzuschreiten, die eine „grobe Verunstaltung“ des Stadt- oder Landschaftsbildes mit sich bringen. Das war ein sehr unbestimmter Begriff. Erst Hamburg räumte in seinem Gesetz von 1910 mit dem flauen Standpunkt auf, daß es „Verunstaltungen“ gäbe, die ein anderes Adjektiv als „grob“ zulassen.

Auf diesen Verunstaltungsgesetzen baut sich die Organisation auf, die man „Baupflege“ genannt hat, eine Instanz, die das Schlimmste verbieten, vor allen Dingen aber die Beziehungen der entstehenden Bauten untereinander regeln kann. Die Einrichtung war der erste frühe Vorstoß gegen den übertriebenen baulichen Individualismus einer Zeit, deren liberalistische Einstellung in der Baukunst besonders scharf hervortrat, da sie hier zu unverwischbarer Form versteinerte. Man begann der Erkenntnis Raum zu schaffen, daß ein Bau nicht als Einzelercheinung gewertet werden kann, sondern nur als Teilstück eines in sich zusammenhängenden baulichen Komplexes, oder als Element eines Landschaftsbildes. Man sieht, daß zwei immer mehr vergessene Gedanken sich beim Bauen durchzusetzen beginnen, der Gedanke der Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft und der Gedanke der Verantwortung gegenüber dem Boden.

Es sind die gleichen Regungen, die zu einem neuen Verständnis für städtebauliche Gesichtspunkte führten. Dies wachsende Verständnis fand auch seinen äußeren Ausdruck: es bildete sich die „Freie Deutsche Akademie des Städtebaues“. Das war auch insofern eine neue Erscheinung im baulichen Leben, als diese „Akademie“ nicht dem Akt eines Fürsten, sondern dem Verantwortungsgefühl der Schaffenden selber entsprang. In strenger Eigenauslese ihrer Mitglieder schlossen sich die Sachleute zu wissenschaftlicher Arbeit zusammen, die nicht nur den künstlerischen Gestaltungsprinzipien, sondern vor allem der Erarbeitung einer brauchbaren einschlägigen Gesetzgebung galt, die bisher so gut wie ganz fehlte.

In allen diesen Regungen, die wir etwas willkürlich organisatorische Grundlagen genannt haben, weil sie nicht durch künstlerische Taten, sondern durch Einrichtungen wirken, spiegelt sich der künstlerische Wille der Zeit mit besonderer Deutlichkeit.

Technische Kräfte. Die Leistungen, die auf diesem geistigen Hintergrunde entstanden sind, hält noch ein weiteres Band allgemeiner Natur zusammen: es sind die technischen Grundlagen, auf denen sich das Schaffen dieser Epoche aufbaut. Sie sind bedeutsam, weil sie den Spielraum geben, innerhalb dessen sich die neuen künstlerischen Möglichkeiten bewegen. Was damit gemeint ist, läßt sich im Rahmen unseres allgemeinen Überblicks nur andeuten, denn es führt in

Wahrheit tief herein in technisch-fachmännische Erörterungen. Aber auch dem flüchtigen Blick wird es bald klar werden, welche eigentümliche Erweiterung des Bewegungsradius sich dem Architekten seit der Jahrhundertwende durch die neuartige Entwicklung ergibt, die im Bereich fast aller Baumaterialien einsetzt.

Wenn wir sie kurz an uns vorüberziehen lassen, so scheint der Naturstein unter den Materialien, die das Werden des Baues beeinflussen, der feste Punkt zu sein. In der Tat ist sein Wesen nicht verändert, wohl aber seine Verwendbarkeit. Und damit berühren wir einen für das bauliche Bild der Jahrhundertwende sehr wichtigen Zug. Der feste bauliche Charakter früherer Zeiten beruht sehr wesentlich auf der Selbstverständlichkeit, mit der lokale Baumaterialien ihre natürlich umgrenzten Bezirke beherrschen. Diese geographische Gebundenheit hört in der Epoche des Verkehrs so gut wie ganz auf, und damit schwindet eine der wichtigsten Kräfte der Bodenverbundenheit. Es ist kein Segen für die Architektur gewesen, daß man Hausstein, und zwar jede beliebige Art von Hausstein, an jeder beliebigen Stelle Deutschlands verwenden konnte. Wohl ergab das für Messels Wertheimbau einen Teil seines äußeren Erfolgs, aber die Muschelkalkmode, die darauf einsetzte, hat in den meisten Fällen das buntscheckige Bild des Materialkarnevals, der neben dem Stilkarneval nach 1870 bei uns üblich wurde, nur noch vermehrt. Ähnlich ist später eine Travertinmode durch Deutschland gegangen. Man muß dem Reichtum heutigen Materialangebots gegenüber einen deutlichen Unterschied machen zwischen Außen- und Innenarchitektur. Im Inneren des Hauses ist der individuellen Wahl, der im Äußeren eine bestimmte Gefühlsgrenze gesetzt werden muß, das Feld offen, und doch fühlen wir selbst hier ein Unbehagen, wenn wir Materialien zu profanen Zwecken benutzt sehen, die auch für Zwecke der Weihe nicht mehr überboten werden können. Der übliche Marmoraufwand des modernen Warenhauses hat es fast unmöglich gemacht, für wirklich monumentale oder kirchliche Wirkungen sich dieses Materials weiter zu bedienen. Ein Mangel an Taktgefühl hat die Rolle des Werksteins in der Architekturentwicklung der neueren Zeit merklich verändert.

Aber nicht nur das. Man hat allmählich die Herstellung von Kunststein zu einer Vollkommenheit gebracht, die den Schaffenden in Verlegenheit setzt. In der Tat ist kein Grund vorhanden, beispielsweise bei Treppenstufen sich vor Kunststein zu scheuen, daß aber die Gefahr des falschen Scheines groß ist, wenn gegossene und gemeißelte Formen sich zu gleichen beginnen und zugleich ein Hauptreiz des Werksteins, der Fugenschnitt verschwindet oder verfälscht wird, braucht nicht gesagt zu werden.

Am gefährlichsten für die Architektur ist wohl das werksteinähnliche Material des „Edelpuzes“ geworden, nicht weil es dem Werkstein ernsthaft Konkurrenz gemacht hätte, sondern weil es die edlen alten Techniken des richtigen natürlichen Puzes zu entwerten versucht. Darin liegt eine weitere Gefährdung lokaler Eigentümlichkeiten, gegen deren Entwurzelung die Zeit zu kämpfen hatte.

Vielleicht wird es später einmal als eine der wichtigsten zur Gesundung führenden Regungen erscheinen, daß in diesem ersten Abschnitt des neuen Jahrhunderts das Bewußtsein für die bodenbindende Kraft des Baumaterials sich nach langer Öde wieder durchzusetzen begann. Das ist ein Gesichtspunkt, der auch in der Großstadt, in der die landschaftlichen Wirkungen zurücktreten, nicht schweigt, denn auch die Unwägbarkeiten der Atmosphäre und die Zwänge des Klimas gehören in diesem Zusammenhang zum Begriff „Boden“. Diese bodenständigen Regungen zeigen sich wohl am deutlichsten in der Wiedererweckung des Backsteinrohbaus. Er beginnt, der norddeutschen Architektur, die lange Zeit in gedankenloser Abhängigkeit von süddeutschen Hochschulen gestanden hatte, wieder einen ihr eigentümlichen Charakter zu erobern, so daß die fruchtbaren geographischen Schattierungen in deutscher Baukunst sich wieder anbahnen.

Man darf wirklich von einer „Wiedererweckung“ des Ziegelrohbaus sprechen, denn das Material war durch den mechanisierenden Übergang von Handbetrieb zu Maschinenbetrieb infolge immer größerer technischer „Vervollkommnung“ ästhetisch völlig verwildert und sein entseelter Zustand war auf alles das übergegangen, was mit ihm erzeugt wurde. Die Industrie mußte zu einem neuen Verständnis für den Backstein erzogen werden, wobei neben der Pflege des Sandstrichsteins der Maschinenstein durchaus nicht zu kurz kam. Besonders im stark gebrannten Zustand des Klinkers wurde er das bevorzugte Material für den großstädtischen Backsteinbau. Und als die technische Seite erst reformiert war, bewährte der Backstein aufs neue jene zeugende Kraft, die er einst in Lübeck, Stralsund, Stendal und Marienburg erwiesen hat. Er erwies sie erst, als man das Ziel, historisch zu bauen, aufgegeben hatte und einen selbständigen Ausdruck suchte, der sich ebenso sehr aus den Grenzen wie aus den Vorzügen des Materials ergibt. Da zeigte sich, wie er erzieherisch wirken kann, indem er durch die Zwänge seiner Struktur zu ernster, herber Schlichtheit führt, — wie er das Streben nach koloristischen Wirkungen in wirklich wetterfester Form zu verwirklichen vermag, — wie er in Verbindung mit anderen Materialien, insbesondere dem Eisenbeton, sowohl künstlerisch wie konstruktiv ein treuer, williger und charaktervoller Genosse ist.

Das letztere ist von entscheidender Wichtigkeit, denn das Material, das im baulichen Leben der neueren Zeit die wichtigste Rolle zu spielen beginnt, ist nicht mehr Stein oder Ziegel und die aus diesen Materialien entwickelte Konstruktion, sondern ein Material, das erlaubt, sich von den Konstruktionsprinzipien dieser alten, alles beherrschenden Materialien loszulösen. Es ist der Eisenbeton. Er hat die großen neuen Gestaltungsmöglichkeiten, aber auch die große Unruhe und Unsicherheit in das neuere Schaffen hereingebracht, — die größten Erfolge und die größten Verirrungen im Bauen unserer Tage hängen eng mit dem proteusartigen Wesen zusammen, das ihm innewohnt. Dieser unbestimmte Einfluß ist nicht zu verwundern, denn Semper setzt in seinem „Stil“ überzeugend auseinander, daß die stilbildende Wirkung eines

Materials um so stärker hervortritt, je deutlicher seine technischen Eigenschaften umgrenzt sind. Darin liegt die Mahnung, den Eisenbeton nur so zu verwenden, wie es seinem ganz besonderen Wesen entspricht. Aber man kann nicht erwarten, daß solche später selbstverständlich scheinende Weisheit sofort begriffen wird.

Das Gufsmaterial „Beton“ ist der Baukunst seit den Römern in verschiedensten Mischungen bekannt. Es erhält erst seine neuartige Bedeutung durch den Gedanken, eiserne Stäbe in die gegossene Masse einzubetten, was infolge der nahezu gleichen Wärmeausdehnung von Beton und Eisen ein unlöslich verbundenes technisches Gebilde ergibt. Durch das Eisen kann man ihm gewaltige Spannungen zumuten. Der Gedanke zu diesem neuen Baumittel wurde zwar schon 1867 durch den Gärtner Monier gefunden, aber erst als G. U. Wayß das deutsche Patent 1884 erwarb, ein Beton- und Monierunternehmen in Berlin gründete und 1887 seine „Monierbroschüre“ herausgab, in der er die Verwendungsmethode des Monierschen Gedankens technisch ausarbeitete, begann das Material langsam seine Rolle zu spielen. Auf das ganze Traggerippe von Hochbauten wurde es sogar erst anwendbar, als 1892 der Franzose Hennebique Plattenbalken und bewehrte Säulen einführte. Wir sehen also an der Jahrhundertwende eine noch ganz junge Macht in der Baukunst auftreten, die revolutionär die bisherigen Grenzen von statischen Vorstellungen verrückt. Das ist das wichtigste Ereignis für die baulichen Regungen, die um 1900 herum einsetzen. Man würde wahrscheinlich einen Abschnitt der Architektur danach benennen, wenn nicht noch manche andere technische Neuerungen etwa gleichzeitig hervorzutreten begännen.

Was gibt nun dem Eisenbeton seine große Macht? Nicht nur die materielle Festigkeit, die dies Material unempfindlich macht gegen Feuer, gegen Stoß und gegen Wettereinfluß, nicht nur die Vorzüge, die in Tempofragen liegen und die aus alledem hervorgehende Wirtschaftlichkeit seiner Anwendung, sondern vor allem seine struktive Bildsamkeit, die, an richtiger Stelle angewandt, sowohl zu einem praktischen, als auch zu einem ästhetischen Vorteil genutzt werden kann. Es erlaubt uns, große monolithische Gebilde zu schaffen, wie sie für Kohlentürme, Silos, Wassertürme, Gasbehälter beispielsweise von Gebr. Runk, Wayß & Freytag, Kurt von Brocke, Hans Erlwein und Wilhelm Kreis ausgeführt sind und unseren Industriegebieten Charakter zu geben beginnen. Es erlaubt uns aber auch, ganz im Gegensatz zu dieser monolithischen Wirkung, den Baukörper völlig in ein Gerüst senkrechter und waagrechter Elemente aufzulösen, dessen Gefache offen bleiben, oder durch die verschiedensten Füllmaterialien geschlossen werden können. Es erlaubt uns ferner fast unbeschränkte Arten räumlicher Überspannung: ungegliederte Deckenplatten, die von Säulen mit starken Auflagen getragen werden (Piltdecken), gerade Balken und weitgespannte Rahmenbinder (zweigelenkig, dreigelenkig und eingespannt), die jeder nur erdenklichen Krümmungsform in gebrochener Linie oder kontinuierlicher Kurve folgen. Diese letzte Möglichkeit ist die hauptsächlichliche Quelle neuer künstlerischer

Gestaltung. In der Außenarchitektur führt sie vor allem zu Brückenlösungen von elegantem Schwung der Linie, wobei völlig neue Wirkungen zutage kommen, weil das Verhältnis von Spannweite zum Stich des Bogens bisher nicht ausführbar war.

Der größte Einfluß aber ergibt sich für den Innenraum. Durch die Reihung von Bindern lassen sich tonnenartige Eindrücke erzeugen, die durch die markante Form der Innenlinie des Binders den verschiedenartigsten Charakter bekommen können. Die typischen Raumbildungen, die uns aus der Schalenkonstruktion der Steinmaterialien geläufig sind, werden gleichsam in aufgelöste Form gebracht und diese aufgelösten Formen ermöglichen die verschiedensten Arten interessanter Raumillusionen. Da die Gestaltung der Wände zwischen den Bindern frei bleibt, also hochemporgezogen, schrägestellt oder in Absätzen gestaffelt werden kann, bieten sich Beleuchtungsmöglichkeiten, welche die wirkliche Tonne nicht zu geben vermag, auch lassen sich derartige tonnenartige Räume parallel nebeneinander laufend zu einheitlicher Raumwirkung verbinden, was die Lösung wirkungsvoller Überdeckungen großer Flächen sehr erleichtert. Einer der ersten, der diese Möglichkeiten für einen neuartigen Inneneindruck ausnutzte, war Theodor Fischer in seiner Ulmer Garnisonkirche, die zugleich dadurch bemerkenswert ist, daß sie das Gerüst des Innenraums außen sichtbar werden läßt. Aus der überreichen Zahl charakteristischer Raumbilder, die nach dem Prinzip der Reihung von Eisenbetonbindern entstanden sind, seien die Stuttgarter Markthalle (Martin Elsäßer), der Saal im Haus des Deutschtums in Stuttgart (Paul Schmitthenner), die Großmarkthalle in München (Richard Schachner), die Kirche in Berlin-Wilmersdorf (Fritz Höger) als Beispiele genannt.

Neben solchen „aufgelösten“ Tonnen steht dem Eisenbeton natürlich auch die Schalenkonstruktion der richtigen Tonne zur Verfügung und ebenso wie die Raumbildung der Tonne vermag er damit die Kuppelform zu bewältigen. Es war sehr interessant zu sehen, wie zwei Künstler im gleichen Jahre 1913 das Problem der Eisenbetonkuppel ganz verschiedenartig lösten. Wilhelm Kreis baute in dem Gebäude der Eisenbetonfirmen auf der Großen Leipziger Bauausstellung eine Kuppel in der Art des Pantheon mit Kassettenteilungen, die beim Entstehen mitgegossen wurden; Max Berg schuf in der Breslauer Jahrhunderthalle eine „aufgelöste“ Kuppel, deren Rippen durch Ringe verbunden sind, hinter denen die abgetreppten Zonen der Fenster senkrecht stehen. Es würde nur dieses einen mächtigen Werkes bedürfen, um zu erkennen, daß der Eisenbeton wirklich die Elemente eines neuen Raumausdrucks in sich birgt. In den Nachkriegsjahren ist die technische Bewältigung des Kuppelproblems durch Dyckerhoff & Widmann („Dywidag“-Bauweise) noch wesentlich erweitert worden, was durch die baulichen Forderungen der Planetarien hervorgerufen wurde: ein „Torkretbeton“ wird auf ein dünnes Flacheisengerippe, das die Kuppelform bildet, aufgespritzt. Das Verfahren ermöglicht, mit Schalen von nur 6 cm Dicke Spannungen zu überwölben, die den Ausmessungen des

Pantheon (43,4 m) entsprechen, so daß dem Architekten durch Schubwirkungen kaum noch Fesseln auferlegt werden. Wenn dadurch auch keine so grundstürzend neue formale Eindrücke, wie bei der Breslauer Kuppel, hervortreten, so entstehen doch neue Möglichkeiten großräumiger Wirkungen, die beispielsweise Subert Ritter bei der neuen Leipziger Markthalle ausgenutzt hat: sie besteht aus einer beliebig verlängerbaren Folge von Dywidag-Kuppeln, deren jede 5700 qm deckt, während im Pantheon nur 1500 qm überbaut sind. Das Gewicht der Wölbkonstruktion aber beträgt in Rom 11000 Tonnen, während das fast vierfach größere Ergebnis in Leipzig mit nur 2220 Tonnen erzielt wird, denn die Schale ist trotz der Spannung von 76 m nur 9 cm dick.

Stand das Wachsen der Fläche bei früheren Wölbkonstruktionen in unmittelbarem Zusammenhang mit einem Wachsen der Höhe des Bauwerks, so hört das jetzt auf, weil nicht mehr die Spannungsverhältnisse des Bogens oder Spitzbogens dem statischen Prinzip zugrunde liegen, sondern Kräftelinien, die sich im eingebetteten Eisen abspielen. Das führt zu Umwälzungen auf einem Gebiet, das man bisher als unverrückbarste Grundlage architektonischer Abschätzungen betrachtet hatte: dem statischen Gefühl. Jahrhundertlang hat es sich, ohne beunruhigt zu werden, an immer den gleichen Materialien entwickeln können, wir haben uns gewöhnt, die material-gebundenen statischen Vorstellungen, die dadurch in uns entstanden sind, als absolute statische Vorstellungen hinzunehmen. Und nun mußten wir nach zwei Richtungen hin gründlich umlernen.

Das eine war das Gefühl für die Spannkraft der Linie: plötzlich sah man Kurven Spannungsleistungen vollziehen, die man ihnen nie zugetraut hätte. Das hatte eine Verfeinerung und Bereicherung des Gefühls für die scheinbare Kraft der Linie zur Folge, brachte aber vor allem ein völlig neues Verhältnis in das uralte Ringen der Architektur um Abgrenzung eines Luft-raums durch Masse: in der Wand ergab sich ein Wachsen der Weite der Durchbrechung über die man verfügen konnte, in der Raumabdeckung ein Wachsen der Weite der überspannten Fläche bei gleichbleibender Höhe des Raumes. Während man sich früher schon im Raum bei allen Entwicklungen zum Vertikalen frei bewegen und steigern konnte, erhält man jetzt auch diese Möglichkeiten bei allen Entwicklungen im Horizontalen, bei denen sie bisher eng beschränkt waren. Man braucht nicht mehr, wie in der monumentalen Steinarchitektur, verhältnismäßig kleine überwölbte Einheiten kunstvoll und sinnreich bald horizontal bald vertikal zu großen Gebilden zusammenzufügen, sondern kann stützenlos durch einen einzigen Raumgedanken zu seinem Ziele kommen.

Das andere, worin man gründlich umlernen mußte, war das Gefühl für einseitige Einspannungen. Dem Ausragen waren bisher enge Grenzen gesetzt, und man hatte sowohl bei Holz wie bei Stein das deutliche Gefühl des Unbehagens, wenn diese Grenzen gefährdet schienen. Die Plattenkonstruktionen des Eisenbetons ermöglichen plötzlich ein Schweben der Masse, das uns bisher in dieser Weise völlig fremd war: Ecken von Baukörpern können der

Unterstützung entbehren, Platten können weit in den Luftraum gestreckt werden. Bei Sportsbauten, wie den Nürnberger und Wiener Anlagen von Schweizer ist davon vielleicht am weitgehendsten Gebrauch gemacht. Mit diesen Möglichkeiten künstlerisch zu wirtschaften, ohne sie zu missbrauchen, war eine ganz neue Aufgabe der Zeit, die erst allmählich erkannt und oftmals nicht gelöst wurde.

Alle diese Probleme sind beim Eisenbeton gefährlicher als beim Eisen, weil er durch die Geschlossenheit seiner Masse immer Gefühlsverbindungen mit der Steinarchitektur behält und deshalb ein besonderes Taktgefühl nötig ist, um den Eindruck des Überzeugenden zu wecken und den Eindruck des Konflikts zu meiden. Beim Eisen stehen wir von vornherein in einer so ganz anderen Welt, daß solche störenden Erinnerungen weniger in Betracht kommen.

Historisch betrachtet müßten wir selbstverständlich, wenn wir die neuen technischen Grundlagen der Zeit ins Auge fassen, zuerst vom Eisen und dann erst vom Eisenbeton sprechen; ästhetisch betrachtet zeigt uns der Eisenbeton einen gewissen Übergang zu den Problemen, die nun im Eisen immer eindeutiger hervortreten. Wir haben bereits angedeutet, wie es als unsichtbar benutzter Träger im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht wenig dazu beiträgt, das eigentliche Wesen der historischen Stile zu fälschen und wie es in der sichtbaren Form des Sprengwerks Ansprüche auf Gestaltung erhebt, die nur sehr selten als neues eigenkräftiges Problem erkannt werden. Der Vorstoß, den schon 1850 Paxtons Londoner Krystallpalast ins eigentliche Reich des Architektonischen macht, bleibt ein Kuriosum, und nur auf großen Ausstellungen erwacht ab und an das Bewußtsein für die künstlerische Seite der Aufgabe. Der Eiffelturm kündigt sie 1889 wie ein gewaltiges Sanal an. Die Entwicklung, die dann in wenigen Jahrzehnten vom Eisen zum hochwertigen Stahl führt, ist eines der stolzesten Kapitel im Bauwesen des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Wir haben diese historische Seite außer acht gelassen, weil das Eisen in Deutschland im Leben der bewusst gestaltenden Architektur erst nahezu gleichzeitig mit dem Eisenbeton seine Rolle zu spielen beginnt. Es ist, als ob jener Übergang, den der Eisenbeton, architektonisch-stilistisch betrachtet, von der Steinarchitektur zur fremden Welt des Eisens darstellt, seinen Einfluß ausübt: ein Gefühl dafür erwacht, daß es neben der Massenarchitektur eine Gerüstarchitektur gibt, die in ihrer Art die gleichen Ansprüche stellen kann, wie die erstere.

Wir haben gesehen, daß dem Eisenbeton die technische Möglichkeit innewohnt, sowohl als Massenarchitektur, wie als Gerüstarchitektur behandelt zu werden, dem Eisen ist nur die zweite Möglichkeit gegeben. Überall, wo man sich ihrer naiv bediente, wie bei den großen Hallen der Industrie, trat die Problematik des Materials noch wenig hervor, man nutzte die Weiträumigkeit, die Beweglichkeit in der Lichtzuführung, die Verminderung der Mauerstärken, die Vorteile schneller Montage und war um die Wirkung nicht weiter besorgt. Man sah im Eisen auch dann gleichsam nur ein Hilfsmaterial, wenn man es nicht im Baukörper versteckte. Erst wo es mit dem Kunstbau der Steinarchitektur in

Berührung kam, verlor man die Unbefangenheit und begann, sich mit der Erkenntnis von „Gut“ und „Böse“ zu quälen. Da sah man zunächst im Ornament das Feigenblatt, um seine Nacktheit zu decken und merkte nicht, daß man sie dadurch erst betonte. Die Glaskuppel auf Wallots Reichstagsgebäude ist technisch eine neuartige Leistung, durch das Übermaß von dekorativer Zutat wird sie charakterlos, — Otto Wagners gepflegte Eisenkonstruktionen wirken heute infolge ihrer Verzierungen kleinlich, — die geschmiedeten Kapitelle an den Eisenarchitekturen des Dresdener Hauptbahnhofes machen Kräftiges schwächlich, ja selbst die einst viel bewunderte handfestere und metallmäßigere Art wie Bruno Möhring die Bonner Rheinbrücke und Hermann Billing die Bremer Weserbrücke zierend behandelten, wirkt wie Aufputz, nicht wie Gestaltung. Von allen verfehlten Versuchen, dem Eisen durch Steinarchitektur zu Hilfe zu kommen, braucht hier nicht noch einmal gesprochen zu werden. Den Unterschied von allen solchen Versuchen sieht man, wenn man die unter dem Einfluß eines Entwurfes von Peter Behrens entstandene Kölner Hängebrücke betrachtet. Hier ist nicht nur der Steinarchitektur kein Raum gegeben, sondern auch das Eisenwerk von jeder Verzierung freigehalten. Alle Wirkung ist auf die „Logik“ des Gefüges der ineinandergreifenden Teile, auf die „Schnittigkeit“ der Form und auf die „Eleganz“ der Linie gestellt. Diese Wendung, die beim Thema „Brücke“ besonders deutlich hervortritt, ist die entscheidende Wendung für alle baulichen Gebilde aus Eisen, mag es sich nun um die Viadukte der Berliner Stadtbahn, die Binder großer Eisenhallen oder die Kuppel der Frankfurter Festhalle handeln. Ein ungetrübter künstlerischer Eindruck tritt erst dann hervor, wenn der Unterschied zwischen dem, was wir „Muskelbau“ und „Skelettbau“ nennen können, bewußt erfaßt und einheitlich durchgeführt ist. Erst die Bauten aus Eisen und aus Eisenbeton haben uns den Sinn für die Besonderheiten der Skelettarchitektur geschärft, obgleich die Gotik schon Material zu ihrer Erkenntnis geliefert hat.

Die Muskelarchitektur charakterisiert aus der Masse der Baumaterie heraus; wie Fleisch legt diese sich um das ideelle oder wirklich tragende Gerüst. Die Masse wird bei näherer Detaillierung zur Einzelform im Sinne der sich straffenden Muskelkraft durchgebildet: unwillkürlich tragen wir die menschlichen Vorstellungen einer elastischen Materie, die bestimmte Funktionen zu erfüllen hat, in die starre Materie des Bauwerks herein. Wenn wir beispielsweise den Schaft der Säule schwellen und damit die starre Materie so charakterisieren, als ob sie elastisch wäre, wird ihre Kraft für unser Gefühl erst lebendig, weil unsere eigenen Körpererfahrungen von Tragen und Lasten auf der elastischen Materie unserer Muskeln beruhen. Anders bei den Schöpfungen der Skelettarchitektur. Das „Fleisch“ verschwindet, die weiche, sinnlich erfassbare Charakterisierung der schwellenden Masse mit ihm. Was übrig bleibt, ist nur das Gerippe der funktionierenden Teile, dessen Struktur wir verfolgen können. Sind wir in der Muskelarchitektur erst zufrieden, wenn wir die elastische Belebung der Masse spüren, so sind wir hier erst zufrieden, wenn wir das lückenlos gespannte

Gefüge ineinandergreifender Elemente erkennen. Auch sie sind unserem Gefühle nicht starr, sondern Träger von sehnigen Spannungen und Teile von beweglichen Gelenken, aber es leuchtet ein, daß die „Vermenschlichung“ sich in beiden Fällen auf etwas ganz Verschiedenes erstreckt. Für den Schaffenden war es wichtig, sich des verschiedenen Wesens dieser beiden Welten baulichen Gestaltens bewußt zu werden. Erst das erlöste ästhetisch aus unsicherem Tasten.

Die Erkenntnisse auf dem Gebiete des Eisenbaus haben zur Folge gehabt, daß auch der Skelettbau des Holzes eine neue Belebung erhielt. Als der Holzbau nach den Methoden heutiger statischer Wissenschaft durchgearbeitet wurde, sah man, daß man ihm Leistungen zumuten kann, an die man bisher nicht gedacht hat. Manche in Holz gefügte neuere Innenräume wetteifern in technischer Kühnheit und räumlicher Wirkung mit den besten Leistungen aus eisernem Tragwerk, ja, man kann sagen, daß das Holz in unserer Zeit ein völlig neues Baumaterial geworden ist. Man blieb dabei nicht bei Balkenkonstruktionen stehen, sondern entwickelte aus der dem Holze eigentümlichen Form der Bohle neue Möglichkeiten, die vor allem im „Zollinger-Bau“, einem neuartigen Gefüge typisierter Lamellen, zum Ausdruck kommen. Dieser Gedanke wirkte sogar auf den Metallbau zurück, wo Junkers und wo Hünnebeck ihn auf Stahl anwandten. Aber die nach Art der Eisenbinder entwickelten Möglichkeiten übertreffen an räumlicher Leistungsfähigkeit diese Konstruktionsmethoden noch bei weitem. Was sich ursprünglich an den vorübergehenden hölzernen Bauten der vielerlei Ausstellungen des Jahrhundertanfangs entwickelte, wurde in immer größerer Vervollkommnung ein Element, das sich auch im Kirchenraum und der Festhalle bewährte. Die in Holz konstruierte Westfalenhalle in Dortmund ist mit ihrer Spannung von 75 m einer der imposantesten Räume der Zeit und sie bezeichnet noch lange nicht den Endpunkt der Möglichkeiten.

Die Entwicklung des Skelettbaus hat aber noch auf manche andere Materialien, die für die neuen Regungen wichtig geworden sind, seine mittelbare Wirkung ausgeübt. Das Skelett spielte ja nicht nur als offenes Gerippe eine Rolle, sondern zwang da, wo es Außenwände eines Bauwerks bildete, in irgendeiner Weise zur Füllung seiner Gefache. Das führt vielfach in der Außenarchitektur zur Verkleidung seines ganzen Systems. Das Stahlskelett, das nach amerikanischem Vorbild das tragende Gerüst moderner Riesenbauten bildet, wird eigentlich nur bei Fabrikbauten als Sachwerk außen gezeigt, in der Regel verschwindet es hinter der Verkleidung eines mauerbildenden Materials. Ähnlich das Eisenbetongerippe, wenn auch die Fälle häufiger sind, wo es auch im Äußeren zu architektonischer Gliederung dient, wie bei der Garnisonkirche in Ulm oder der Schule Meerweinstraße in Hamburg. Aber auch dies kräftigere Rahmenwerk bedarf der Verschwiebung mit einem flächenbildenden Füllmaterial.

Sowohl für Verkleidung wie für Füllung hat sich die Keramik besonders bewährt, nicht nur in der einfachen Form des Backsteins, sondern auch in der

verfeinerten Form der keramischen Platte: die außerordentliche Entwicklung, welche die Baukeramik im Bilde der neueren Baukunst zeigt, hängt nicht nur mit der wachsenden Rolle des Backsteinbaus, sondern auch mit seinen Beziehungen zum Eisenbeton eng zusammen. Es ist damit ein Mittel baulicher Wirkungen neu belebt, dessen Macht wir aus historischer Ferne immer mehr bewunderten, besonders seit die babylonischen und assyrischen Arbeiten Gemeingut unserer künstlerischen Vorstellungen wurden, das aber praktisch nur in der Innenarchitektur eine Rolle spielte und für die Außenarchitektur so gut wie verschwunden war. Nach 1900 beginnt wetterfeste Keramik der verschiedensten Art lebendig zu werden: fließende Glasuren in Tönungen, die zwischen hellem Grau und tiefem Schwarz spielen, treten auf; in Hamburg verkleiden Freitag & Klingius schon 1905 ganze Geschäftshäuser mit grünem und tiefrotem Steinzeug, aber künstlerisch am hoffnungsvollsten ist dies Material wohl, wenn der plastische Grund nicht ganz farbig überdeckt wird, sondern der natürliche Farbton des scharf gesinterten Scherbens eine wesentliche Rolle weiterspielt und die durchsichtigen farbigen Emails in einem zweiten Brand als Scharffeuerglasuren auf einzelne Teile dieses Untergrundes aufgeschmolzen werden. Die Monumentalität der alten orientalischen Baukeramik beruht darauf, daß die Möglichkeit der Wiederholung der gleichen Form verbunden wird mit der Möglichkeit der beliebigen Variation der Farbe. Das läßt sich bei dieser Technik besonders wirkungsvoll und neuartig entwickeln. Aus der technischen Unbeweglichkeit der Form und der technischen Beweglichkeit der Farbe kann in der Baukeramik ein eigentümlicher Stil für die weitgespannten Aufgaben unserer Zeit entstehen, der sich in einzelnen Werken bereits ankündigt.

Aber das sind Erwägungen, die über die Fragen der Ergänzung des Skelettbaus, von denen wir ausgingen, herausgreifen. Wenn wir zu ihnen zurückkehren, können wir feststellen, daß sich neben der Rolle, welche die in Platten gefügte Fläche zu spielen beginnt, eine zweite ganz andersartige Richtung entwickelt, die für die Wirkungen des Skelettbaus von großer Bedeutung wird: man strebt nach flächebildenden Materialien, die ihre Funktion möglichst fugenlos ausüben; das führt neben dem füllenden Fleisch zu einer Entwicklung der deckenden „Haut“.

Die Tendenz zur Fugenlosigkeit zeigt sich zuerst im Innenraum. Während Van de Velde das Furnieren des Holzes noch verachtet, setzt es sich nicht nur Hand in Hand mit der wachsenden Freude an edlen Hölzern siegreich durch, sondern führt zur selbständigen Sperrholzplatte, die jeder Biegung und Schwingung der Fläche auch ohne hölzerne Unterlage zu folgen erlaubt. Sie gibt für Theater- und Konzertsäle akustisch und formal wertvolle neue Möglichkeiten, die unter anderen von Theodor Fischer in seinem Heilbronner Theater und von William Müller in Reinhardts „Kammerspielen“ früh ausgenutzt sind. Vor allem aber ist die Vorliebe für eine fugenlose Haut wohl aus der wachsenden Bedeutung zu erklären, die der Schiffsbau gewinnt. Sperrholz und Schleiflack

geben die natürliche verfeinerte Fortsetzung des metallblech-beschlagenen in weichen Krümmungen spielenden Schiffskörpers.

Auch für die Außenarchitektur stellt die Industrie bald fugenlose Flächenmaterialien zur Verfügung und es liegt wesentlich an ihrer Verwendung, wenn gewisse Bauten von Gebr. Luchhardt und von Erich Mendelssohn einen Charakter tragen, der an Schiffsbau erinnert. Es ist eine fremdartig anmutende Wendung, die sich hier vollzieht: dem Schichten und damit in Zusammenhang stehenden Tragen wird ein flächenhaftes Zusammenfügen gegenübergestellt, das an Stelle des Tragens das Verspannen setzt.

Diese Verlockungen des Skelettbaus treten aber wohl am stärksten in der Rolle hervor, die das Glas in der Baukunst zu spielen beginnt.

Es ist irreführend, wenn man das Glas mit besonderer Vorliebe ein neues „Baumaterial“ genannt hat, es ist und bleibt das alte Füllmaterial, das es von je gewesen ist, nur daß die neuen Baumaterialien Eisen und Eisenbeton ihm vielartigere und weitläufigere Flächen zu füllen geben, als das früher der Fall gewesen ist. Es war sehr bezeichnend, daß man das vielbeachtete „Glashaus“, das Bruno Taut in der Kölner Werkbundausstellung 1914 zeigte, noch lange aus dem Trümmerfeld der Ausstellung als einziges unversehrtes Gebäude ragen sah, obgleich keine Spur von Glas mehr an ihm geblieben war: es war ein Eisenbetonhaus, in dessen Skelett Glas als Füllmaterial gefügt war. In Wahrheit liegt also das Eigentümliche darin, daß die neuen Konstruktionsmethoden die Gestaltung neuer Durchbrechungen der Bauflächen gestatten, und daß diese Durchbrechungen mit Glas ausgefüllt werden. Aber dieser konstruktive Ursprung hat zu künstlerischen Folgen geführt, bei denen die Glasfläche das Primäre der architektonischen Absicht geworden ist. In der Tat spielt das Glas eine ganz andere Rolle, wenn es durch die ununterbrochene Kuppelung von Fenstern als waagrecht oder senkrecht Streifen auftritt, wie wenn es nur das in sich abgeschlossene Loch eines Fensters ausfüllt: der farbige Ton und der wechselnd schimmernde Glanz der verglasten Fläche wird in weit stärkerem Maße ein Element architektonischer Gliederung. Solche Glasfläche erhält eine Art Gleichberechtigung mit der Mauerfläche und aus dem Widerspiel der Flächengegensätze können neue Wirkungen entwickelt werden. Das ist in den baulichen Arbeiten dieser Zeit vielfältig ausgenutzt, denn es gab zahlreiche Geschäfts-, Industrie- und Verwaltungsbauten, wo vor allem die bandartige Fenstergalerie aus praktischen Gründen hochwillkommen war und nun die künstlerischen Folgen daraus gezogen wurden.

Aber es ist nicht nur das Glas als Vermittler des natürlichen Lichtes, was in Betracht kommt. Das künstliche Licht hat für die Außenarchitektur eine solche Bedeutung bekommen, daß man es fast als neues Bauelement bezeichnen könnte. Es bedient sich des Glases zur Formung seiner Wirkungen. Bauten entstehen, die erst am Abend ihren eigentlichen Reiz entfalten, und deren durchsichtige Gesimse, strahlende Portale und leuchtende Laternenstreifen nicht dekorativ

hinzugefügte Schmuckstücke, sondern Teile des architektonischen Gerüsts bilden. Man kann für manche Stätten der Unterhaltung, des Vergnügens und der Repräsentation eine Entwicklung voraussehen, die diese Möglichkeiten in immer verfeinerter Weise ausschöpft.

Wenn wir aber von der Bedeutung sprechen, die dem Lichte bei den architektonischen Regungen dieser Zeitepoche zukommt, dürfen wir nicht allein an solche handgreiflichen Beispiele denken. Wir berühren damit zugleich weit zartere und weniger deutlich umrissene Fragen, die für das Wesen der Zeit von großer Wichtigkeit werden. Denn man muß sich klarmachen, daß der Schaffende erst jetzt frei und fast unbeschränkt über die Führung des Lichtes als künstlerisches Hilfsmittel verfügt.

Soweit das künstliche Licht dabei in Betracht kommt, treten die Folgen dieser Möglichkeit im Innenraum natürlich noch weit stärker hervor als in den Sonderfällen der Außenarchitektur. Hier kann man die Lichtquelle beliebig zerteilen oder konzentrieren, beliebig zeigen oder verhüllen, beliebig schweben oder an der Fläche kleben lassen, und es gibt Innenräume, die ganz von der phantasievollen Ausbeute solcher Möglichkeiten leben, wie etwa Poelzigs „Großes Schauspielhaus“ in Berlin. Noch bedeutungsvoller jedoch ist die Erweiterung der Möglichkeiten in der Führung des natürlichen Lichtes, denn hier wirken sich die Absichten gleichzeitig auf das Innere und das Äußere aus. Der Gerippebau gestattet es, bei großen Hallen aus Eisen oder aus Eisenbeton das Tageslicht an fast beliebiger Stelle anzuzapfen, und die Taktik der Beleuchtung wird oftmals der maßgebende Faktor für die Außen- wie für die Innenwirkung des Bauwerks. Aber es bedarf vielfach gar nicht so betonter Mittel; „Je dessine avec la lumière“ ist ein etwas geziertes, aber doch bezeichnendes Wort von Le Corbusier. Durch die Gestaltung der Lichtquellen eines Treppenhauses oder etwa eines Schulzimmers kann man den formal einfachsten Räumen einen ausgesprochenen Charakter geben. Verbindet man dann die Ökonomie des Lichtes zugleich mit einer zielbewußten Ökonomie der Farbe, so öffnet sich eine Welt räumlicher Wirkungen, in der manche neue Entdeckung gemacht ist und noch viel mehr gemacht werden können.

Überblickt man die Wirkung, welche die Skelettarchitektur auf den baulichen Organismus als Ganzes hat, so kann man sagen, daß die Rolle, die sie sichtbar und unsichtbar im baulichen Leben zu spielen beginnt, für die Großaufgaben der Zeit eine völlige Wendung mit sich bringt.

Sie ermöglicht, vor allem in der Form des Eisenbetonbaus, die Wand pfeilerartig aufzulösen, ohne die statischen Folgen, welche die Steinarchitektur des Mittelalters aus solcher Auflösung zu ziehen gezwungen war, zum Formsystem ausbilden zu müssen. Die natürliche Konstruktion führt vielmehr im Gegensatz zum Mittelalter zu den einfachsten rechtwinkligen Baumassen. Das was Schinkel, wie wir gesehen haben, aus weltanschaulich-ästhetischen Gründen so gequält erstrebt hat: die mittelalterliche Auflösung der Wand mit antiker Massenbildung

zu vereinen, ergibt sich jetzt als Ausdruck der natürlichen Verwendung der baulichen Mittel. Das bedeutet weit mehr als die Erklärung der historisch interessanten Tatsache, daß uns heute gewisse problematische Stilversuche Schinkels „modern“ erscheinen, es bedeutet, daß uns heute Lebenden wirklich die Mittel an die Hand gegeben sind, um jene faustische Ehe zwischen Mittelalterlich-Christlichem und Antik-Heidnischem ohne krampfhaftige Anstrengungen bauend zu vollziehen. Wir haben die Vorbedingungen zu einer baulichen Sprache, die sowohl mittelalterliche wie antike Gestaltungsziele verfolgen kann, ohne sich der historischen Ausdrucksmittel dieser Zeiten bedienen zu müssen. Der Weg ist offen zu jener künstlerischen Synthese, die wir geistig längst vollzogen haben. In den besten Leistungen der neuen Zeit ahnen wir bereits etwas von solchem Weg.

Diese in der Außenarchitektur besonders fühlbare Seite ist ebenso wichtig, wie die Umwälzung, welche die Gerippearchitektur in den Möglichkeiten der Innenarchitektur hervorgebracht hat. Man kann die Bewegungen, die seit der Jahrhundertwende in der Baukunst hervortreten, nicht verstehen, wenn man sich nicht klarmacht, daß ein Ringen mit neuen Materialien und ihren Möglichkeiten beginnt und ganz neue verantwortungsreiche ästhetische Probleme weckt. Für solches Ringen sind 30 Jahre historisch betrachtet nur ein Augenblick.

So bringen die neuen technischen Mittel, welche die Zeit bietet, direkt und indirekt Anregungen, an denen ein selbständiges neues Wollen anzuknüpfen vermag. Sie sind eine der Grundlagen, die diesem Wollen Salt und Richtung geben.

Soziologische Kräfte. Ebenso einschneidend wie diese technischen Probleme spielt ein drittes unsichtbares Reich als grundlegende Macht in die Regungen der Architektur herein, die seit 1900 um eine lebendige Verbindung mit ihrer Zeit und deren Forderungen ringt: es sind soziologische Kräfte, die ihre Wirkung ausüben und dadurch dem unbestimmten neuen Streben weitere Grundlagen geben, mit denen es rechnen muß.

Es ist ja das Besondere der Architektur den anderen Künsten gegenüber, daß sie sich nicht wie diese ihre Aufgaben selber stellen kann, sondern daß sie ihre Energien nur zu entladen vermag in den Aufgaben, die ihr „die Zeit“ jeweilig zuweist. Wenn es ihr nicht gelingt, sich in diesen auszudrücken, muß sie stumm bleiben. In diesem Sinne ist sie in ganz anderer Weise zeitgebunden, wie irgendeine andere Kunst.

Es liegt aber im Wesen unserer Zeit, daß sie dem Architekten vorzugsweise Aufgaben zuweist, die weniger zum Bereich dessen gehören, was wir „Spitzkultur“ nennen, sondern zum Bereich dessen, was wir „Massenkultur“ nennen können. Wir müssen uns an diesen Begriff erst gewöhnen, denn wir pflegen einstweilen noch in seinem Gegensatz, der Spitzkultur, das Ziel künstlerischen Strebens zu sehen; wir müssen erkennen, daß Kultur eine Pflanze ist, von der man nicht sagen kann, ob die Blüten, die sie oben treibt, oder die Wurzeln und weiterschattenden Äste, die sie unten entwickelt, die Hauptsache sind. Beide gehören

zusammen, aber jedes bedarf einer besonderen Pflege, und nicht nur das: zu gewissen Zeiten bedarf das eine und zu gewissen Zeiten das andere der Pflege. Uns ist gegeben, in einem Abschnitt des Zeitenlaufs zu leben, wo die Pflege der Blüten zurücktritt und die Pflege des neue Schößlinge vorbereitenden Wurzelwerks im Vordergrund steht. Das bedeutet: die Ansprüche der Massenbewältigung sind infolge der Säufung der Menschen das charakteristische Zeichen der Zeit.

Mehr und mehr wird zum Gradmesser für das bauliche Tun nicht die Villa, sondern die Kleinhauskolonie, — nicht das Museum, sondern die Kriesenhalle, — nicht das Schloß, sondern die Volksschule, — nicht die Kirche, sondern die Fabrik als Instrument der Massenfabrikation, — nicht das Denkmal, sondern das Stadion, alles Aufgaben, die mit dem Bedürfnis großer Massen rechnen. Ob wir wollen oder nicht, immer deutlicher richtet sich das, was an Kultur entfaltet wird, auf Massenkultur. Die große Aufgabe der Zeit ist eben die Einordnung der Massen eines neu emporgewachsenen Standes in den komplizierten Mechanismus unserer Gesellschaft. In der mehr oder minder gelungenen Art dieses Einbaus liegt die Wertfrage für das, was kulturell geleistet wird. Diese Aufgabe läßt sich ohne Hilfe der baulichen Kunst nicht lösen. Bauliche Formung muß die Instrumente für diese Neuschichtung schaffen, sonst kann sie nicht lebendig hervortreten.

Diese Tatsache treibt das bauliche Schaffen dazu, sich der neuen technischen Mittel eifrig zu bemächtigen, die ja allem, was in der Architektur die Raumbewältigung und die Massenbewältigung zu steigern erlaubt, lebhaft entgegenkommt. So geschieht es, daß man oftmals Früchte zu pflücken versucht, ehe sie noch wirklich in künstlerischem Sinne reif sind; aber wie gefährlich das auch sein mag, weit wichtiger ist wohl der lebendige Antrieb, der dadurch in die Zielsetzungen der Zeit kommt.

Es ist nicht lediglich ein Prahlern mit den neuen Möglichkeiten der Technik, wenn sowohl Eisenbeton, wie Holz, wie Eisen die Grenzen der freien Raumbewältigung immer weiter herauschieben. Bei dem I. Internationalen Eisenbeton-Kongress in Lüttich 1930 zeigte ein deutscher Ingenieur (Dischinger) ein Projekt, das einen Raum von 150 Meter mit einer dünnchaligen Eisenbetonkuppel überspannte. Freitragende hölzerne Lehrgerüste für Eisenbetonbrücken von 150—170 Meter Spannweite weisen auf die Möglichkeiten, die noch im Holzbau schlummern. Die in stählernem Tragwerk konstruierte Halle 7 der Leipziger Messe, die in flacher Deckung eine freie Spannung von 100 Meter zeigt, ist 1930 die größte derartige Halle der Welt, aber Entwürfe derselben Konstruktion von 160 Meter Weite sind gleichzeitig keine Utopien mehr.

Was das bedeutet, vergegenwärtigt man sich am besten, wenn man auf das Colosseum in Rom blickt, dessen Raum die Größe von etwa 133 zu etwa 160 Meter besitzt. Was man in jener Zeit als gewaltigste räumliche Leistung nur offen bilden konnte, können wir heute überdecken.

Wir vermögen in ständiger Steigerung nicht nur riesige den Menschen dienende Organisationen technisch zu bewältigen, sondern auch riesige Menschenmassen zu unmittelbarer räumlicher Gemeinschaft zusammenzufassen. Das ist für das soziologische Bild der Zeit ein wichtiges Ergebnis.

Ästhetische Strömungen. Aus diesen organisatorischen, technischen und soziologischen Einflüssen, die sich im Verlauf des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts immer deutlicher hervorheben, entwickelt sich nun schließlich die ästhetische Atmosphäre der Zeit, nicht als etwas Bewusstes, sondern als eine Anschauungsweise, die unbewußt die Welt des Schaffens zu durchdringen beginnt. Sempers genetische Ästhetik, die alle Kunst in erster Linie abgeleitet wissen will aus der Eigenart des Materials, der Technik seiner Bearbeitung und dem Zweck seines Gebrauches, ist nicht etwa verblaßt, sondern spielt überall da herein, wo man versucht, einen neuen festen Grund zu finden. Aber sie ist nicht das letzte, sondern nur das erste Wort. Auf der einen Seite knüpft eine rationalistische Richtung an sie an, entwickelt ihre Tendenzen ins Extrem und kommt so schließlich zum Grundsatz: Schönheit ist Zweckmäßigkeit. Es ist einstweilen mehr die Opposition gegen den wahllosen Kultus historischer Stimmungen, aus denen man lange glaubte, „Schönheit“ gleichsam stehlen zu können, was diesen asketischen Ruf hervorbringt. Im praktischen Leben wird auf der anderen Seite von den Besten der Zeit nicht vergessen, daß der Wert einer architektonischen Schöpfung außer ihrer Zweckmäßigkeit auf Verhältnissen, Proportionen, Gleichgewicht der Massen und Harmonie der Farbenstimmung beruht, kurz, daß es eine „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ gibt, die vom genetischen Prinzip noch nicht berührt wird: das Spiel von Kontrast und Übereinstimmung, von Eurythmie und Gleichgewicht, das in Wahrheit Träger der ästhetischen Werte ist und das seine Wurzel in seelischen Kräften findet.

Aber auch damit ist noch nicht alles gesagt. Vor allem das Verhältnis von Architekt und Ingenieur, das immer mehr in den Mittelpunkt aller ästhetischen Probleme rückt, führt über solche Formästhetik hinaus zu einer Auffassung, die man „Organische Ästhetik“ nennen kann. Es ist die Auffassung, daß die Gestaltung erst vollwertig ist, wenn es gelingt, dem menschlichen Gebilde den Schein der Spannung inneren Lebens zu geben. Der Genuß an diesem Leben, das der Betrachter im Stofflichen zu entdecken glaubt, das der Schaffende aber in Wahrheit mit den Mitteln von Linie, Verhältnis und Licht erzeugt, ist die Quelle letzten künstlerischen Genusses. In der Fähigkeit, diesen Eindruck inneren Lebens zu erwecken, liegt die Kunst der Beseelung und durch sie erst wird die materielle Form zur Stille eines seelischen Gehalts. Das ist eine Auffassung, die bei Herder ihren Ausgang nimmt, mit der die Romantiker gespielt haben, und die jetzt jenseits aller Romantik allmählich neues Leben zu gewinnen beginnt. Wir begegnen ihr in verschiedenem Gewande bei den führenden Kunstphilosophen dieser Zeit¹⁾.

¹⁾ Vgl. S. Wölfflin, „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“. Lipps, „Psychologie des Schönen und der Kunst“. Wilh. Worringer, „Abstraktion und Einfühlung“.

Wenn wir von einem „jenseits aller Romantik“ sprechen, so meinen wir damit die historische Bewegung des 19. Jahrhunderts, die mit dem Worte „Romantik“ bezeichnet wird. Das muß festgestellt werden, denn es gibt wohl keine Begriffe, die so verschieden gebraucht werden, wie die beiden Begriffe, die das kunstgeschichtliche Bild des 19. Jahrhunderts beherrschen: Klassizismus und Romantik. Gustav Pauli nennt sie in seiner „Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts“ sehr treffend: „Namen, welche nichts anderes als die zeitlich bedingte Modifikation überzeitlicher Bestrebungen bedeuten.“ Das Überzeitliche solcher entgegengesetzten Bestrebungen hängt im tiefsten Grunde mit dem Dualismus des aus Körper und Geist zusammengebauten menschlichen Wesens zusammen. Die sinnlich-körperliche Seite dieses Wesens ist dasjenige, was in der Kunst strebt nach Form, die gefühlsverbundene geistige Seite dieses Wesens ist das, was in der Kunst strebt nach Ausdruck. Ebenso wie beim Menschen sind auch in der Kunst diese beiden Kräfte unlöslich miteinander verbunden, aber diese Verbindung steht nicht immer unter Gleichgewicht, bald liegt die Vorherrschaft bei der einen, bald bei der anderen dieser Kräfte. Das kann sich steigern bis zum äußersten polaren Widerstreit, aber auch wo das nicht der Fall ist, spielt der Gegensatz mehr oder minder deutlich seine latente Rolle: wir sehen ein Primat der Form, oder aber ein Primat des Ausdrucks. Im ersten Falle sprechen wir von „klassisch“, im zweiten von „romantisch“, und da sich in das Wort „romantisch“ für viele Ohren ein kritischer Unterton eingeschlichen hat, der die Vorstellung von Gefühlsüberschwang und Unsachlichkeit anklingen läßt, so finden wir der Architektur gegenüber heute oftmals das Wort „gotisch“ an seine Stelle gesetzt.

Der Gegensatz, von dem wir sprechen, tritt in der Malerei viel deutlicher und schärfer hervor, als in der Architektur, aber auch hier können wir das Primat der Form und das Primat des Ausdrucks bei vergleichendem Betrachten wohl unterscheiden. Oft drückt der Gegensatz ganzen Epochen einseitig seinen Stempel auf, — oft sind es nur die einzelnen Künstlererscheinungen, die sich in diesem Sinne voneinander abheben, und beide Strömungen gehen lebendig nebeneinander daher. Das sind die reichen Zeiten künstlerischen Werdens, die Zeiten des Ringens.

c) Bauliche Ergebnisse

In diesem überzeitlichen Sinne aufgefaßt, können wir auch in der Epoche nach 1900 von einer „romantischen“ und einer „klassischen“ Strömung sprechen. Es ist für die Erscheinungen dieser Zeit charakteristisch, daß sie sich nicht zentral um einen Mittelpunkt, sondern in der reicheren Form der Ellipse um zwei Mittelpunkte bewegen, die „Primat des Ausdrucks“ und „Primat der Form“ bedeuten.

Wenn wir nach entscheidenden Persönlichkeiten suchen, die für die erste Werdezeit der neuen Bewegung diesen Gegensatz verkörpern, so ist es nicht schwer, sie zu finden, wir brauchen nur Theodor Fischer neben Peter Behrens zu stellen.

Um sie nebeneinander zu charakterisieren, mag man sich folgende Daten vergegenwärtigen: 1906 baute Fischer die Pfullinger Hallen, Behrens das Krematorium in Sagen, 1911 Fischer die Garnisonkirche in Ulm, Behrens die Bauten der AEG., 1912 Fischer das Volkshaus (Siegler-Haus) in Stuttgart, Behrens die Botschaft in Petersburg. Trotz aller Freiheit des Gestaltens fühlen wir bei beiden den Zusammenhang mit historischen Ahnen, die einen stehen auf der romantischen, die anderen auf der klassischen Seite. Wir sehen zwei Ströme nebeneinander laufen, einen — um mit Worringer zu sprechen, — aus den warmen Bereichen der „Einfühlung“, einen aus den kühlen Bereichen der „Abstraktion“. Beide sind nötig, um den Aufgaben gerecht zu werden, die die Zeit stellt.

Es ist leicht zu erkennen, wie Fischers Einfluß zu Erscheinungen wie Paul Bonatz, Behrens' Einfluß zu Erscheinungen wie Walter Gropius führt, und wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Bonatz 1914 an seinem steingefügten Stuttgarter Bahnhof, Gropius an dem Glasbau des Fabrikgebäudes der Kölner Werkbund-Ausstellung arbeitete, sehen wir auch bei dieser Gegenüberstellung in der jüngeren Schicht den gleichen Gegensatz. Der Zusammenhang mit historischen Ahnen ist bei beiden ferner gerückt, beide stehen mitten in ihrer Zeit, aber sie leben in einer verschiedenen Luft, der eine in der Atmosphäre der gebundenen deutschen Stadt, der andere in der Atmosphäre der ungebundenen Weltstadt.

Es ist nun nicht unsere Absicht, die Künstler, die zwischen 1900 und 1914 charakteristisch hervortreten, in zwei Schulen zu ordnen, so einfach ist das gärende Leben dieser Zeit nicht; wir wollen nur zwei deutlich erkennbare Pole bezeichnen, aus denen die Kräfte strömten. Manche Männer gehören, auch wenn bei ihnen von „Schule“ nicht die Rede sein kann, deutlich zur einen oder zur anderen Seite, aber es gibt auch solche, in deren Werk sich die Strömungen mischen, nicht weil sie hin und her schwankten, sondern weil die Aufgaben, vor denen sie standen, bald mehr im Bereich des Heimisch-Gebundenen, bald mehr im Bereich des Losgelöst-Großstädtischen lagen.

Es ist bei der historischen Betrachtung dieser Zeit oftmals geschrieben worden, daß der schöpferische Auftrieb der jungen Bewegung vor dem Kriege bereits zu erschaffen begann. Das mag sich daraus erklären, daß man das Kunstgewerbe zum Maßstab nahm und noch unter dem Einfluß seines Anspruches auf völlige Umwälzung aller stilistischen Vorstellungen stand. Dieser nervöse Ehrgeiz ist in der Tat mehr und mehr geschwunden. An die Stelle des aufgeregten „individuellen“ Möbels ist das schlichte Möbel getreten, das seinen individuellen Zweck zwar sehr präzise erfüllen muß, aber nicht auf eine äußerlich betonte, sondern auf eine möglichst ruhige Weise. An die Stelle des Kultus der originellen Form ist der Kultus des edlen Materials getreten. All das hat zur Folge, daß Innenräume, wie sie etwa Bruno Paul oder Adalbert Niemeyer, ja selbst Franz Stuck schaffen, dessen geniale Raumkunst einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat, keinen schroffen Gegensatz mehr bilden zu Eindrücken, wie sie

die Innenkultur vom Anfang des 19. Jahrhunderts in ihren edelsten Beispielen aus ähnlichem Streben hervorgebracht hat. Auch das einfache Einzelhaus nähert sich aus ähnlichen Gründen manchmal wieder dem Charakter von 1813, was von Männern wie Schulze-Naumburg bewußt und erfolgreich gepflegt wird, bei anderen ganz unbewußt entsteht. Aber das ist ein Sondergebiet und es besagt nicht, daß die architektonische Bewegung in ihrem eigentlichen Kern auf ihr selbständiges Leben verzichtet. Um das zu erkennen, brauchen wir uns nur flüchtig zu vergegenwärtigen, was seit den ersten Anfängen der Jahrhundertwende, die wir kurz zu charakterisieren versuchten, von einigen der besonders deutlich hervortretenden Persönlichkeiten im Zeitraum bis 1914 geschaffen ist.

Von Theodor Fischer kommt zu den bereits genannten Bauten noch das graziöse Kunsthaus in Stuttgart und das meisterlich in die anspruchsvolle Umgebung eingefügte Polizeigebäude in München hinzu, während Peter Behrens vor allem in Industrieanlagen und Verwaltungsgebäuden (Haus Mannesmann in Düsseldorf und Bauten der Höchster Farbwerke) eine außerordentliche Tätigkeit entfaltete.

Aus dem Kreis jener ersten Neuerer tritt Martin Dülfer mit seinem Dortmunder Theater hervor, Richard Riemerschmid schafft mit dem Fabrikbau der „Dresdener Werkstätten“ das Kernstück der Gartenstadt Sellerau (1909); Bruno Paul wird an der Rose-Livingstone-Stiftung in Frankfurt a. M. und den Museumsbauten in Dahlem (1913) zum Baumeister; August Endell, der 1901 in Berlin sein Wolzogen-Theater einrichtet, wird dort ein vielbeschäftigter Villenarchitekt und baut 1913 die Trabrennbahn Mariendorf; Josef M. Olbrich entwickelt sich von seinen spielerischen Villen zum Ernst des Hochzeitsturmes in Darmstadt und zum großen Wurf des Warenhauses Tiez in Düsseldorf (1908). Nach seinem Tode beginnt Albin Müller von Darmstadt aus eine lebhaftige Tätigkeit.

In Dresden entsteht 1908 das Krematorium (Fritz Schumacher) als neuartige Lösung dieser halb technischen, halb monumentalen Aufgabe. Wilhelm Kreis, der für das Architekturdenkmal (Bismarktürme, Burschenschaftsdenkmal in Eisenach) eine eindrucksvolle, schlichte Sprache wiedergewonnen hat, baut dort im gleichen Jahre die neue Augustusbrücke und entfaltet dann von Düsseldorf aus eine überaus reiche Bautätigkeit, aus der das Museum in Halle (1913) und das Warenhaus Tiez in Köln (1913) als edle Leistungen hervorragen. Von Dresden aus gewinnt Julius Graebner durch die Christuskirche in Strehlen Einfluß auf den protestantischen Kirchenbau, während Max Hans Kühne mit William Lössow zusammen die Riesenaufgabe des Leipziger Bahnhofs durchführt. Hans Erlwein vollendet 1910 in Dresden die große moderne Anlage seines Schlachthofes und baut den mächtigen Eisenbetongasometer in Reick. Zu gleicher Zeit beginnt Heinrich Tessenow seine feinsinnige Tätigkeit in Sellerau, die in dem harmonisch abgestimmten Festsaalbau gipfelt.

Um 1910 tritt in Schlesien die kraftvoll-eigenartige Gestalt von Hans Poelzig in der großen Anlage der Chemischen Fabrik Lubau hervor, der manche andere charaktervolle Fabriken (z. B. Annegrube bei Pöschow 1914) folgen. 1911 entsteht sein mächtiger Wasserturm in Posen, 1913 die Anlage der Jahrhundertausstellung in Breslau, auf der Max Berg mit seiner „Jahrhunderthalle“ eine der markantesten und kühnsten Schöpfungen hinstellt.

Von Stuttgart aus baut Paul Bonatz sein abgewogene Anlagen, wie den Senkellbau in Wiesbaden (1907), die Universitätsbibliothek in Tübingen (1910) und die Stadthalle in Hannover (1911–14). Aus seinem Kreise geht Martin Elsäffer hervor, der (1911–13) in der Stuttgarter Markthalle einen bemerkenswerten Bau schafft und im übrigen, ebenso wie sein gleichaltriger Genosse Hans Herkommer vor allem in selbständig empfundenen Kirchenbauten hervortritt.

Im Rheinland sieht man neben Behrens und Kreis bereits Alfred Fischer und Edmund Körner sich regen, um dem Industriebau statt des wilden Durcheinanders klare Gestaltungen abzugewinnen. Fritz Becker, Fahrenkamp und Karl Wach haben ihre ersten Erfolge. In Mannheim findet Bruno Schmitz in den Bauten der großen Anlage des Friedrichplatzes eine Aufgabe, bei der seine Gestaltungskraft das ungezügelte Wesen seines Pathos übertönt, und auch Hermann Billing schafft hier in der Kunsthalle eines seiner abgeklärtesten Werke. Mit dem vielseitigen und feinsinnigen Max Lägerer zusammen vertritt er das neue Wollen im Kreise der Karlsruher.

In München tritt neben den schon früher Genannten 1908 German Bestelmeyer durch seinen Universitätsbau als überragende Kraft hervor. Er weiß monumentalen Aufgaben, wie etwa dem Germanischen Museum in Nürnberg, ein eigenes Gesicht zu geben, während Richard Schachner auf dem einfachen Gebiet des Nuzbaus (Krankenhaus München-Schwabing 1904–12 und Großmarkthalle 1912) mit selbständigem Geiste tätig ist. Ihm verwandt ist Karl Bertsch, dessen Ausstellungshallen auf der Isarhöhe 1908 entstehen. Einzelne Münchener, deren Haupttätigkeit ganz in der Periode des Eklektizismus wurzelt, überraschen durch Arbeiten im Sinn einer neuen Zeit, wie Max Littmann durch den musterhaften Bau der Münchener Anatomie und Friedrich Thiersch durch den kühnen Raum der Frankfurter Festhalle.

In Wien führt Leopold Bauer und vor allem Josef Hoffmann das Erbe Otto Wagners in fein empfundenen Villenbauten weiter. Neben ihnen gewinnt Adolf Loos durch wenige aber überaus kultivierte schmucklose Bauten einen starken Einfluß, der durch seine erzieherischen Schriften verstärkt wird.

In Hamburg vollzieht sich seit 1910 ein entscheidender Umschwung. Die Stadt besinnt sich auf die alte Backsteinkultur des deutschen Nordens, die Schinkel trotz der Reife seiner Berliner Backsteinbauten und später Chateauf auf Hamburger Boden trotz der Energie seines künstlerischen Bekenntnisses vergebens neu zu beleben versucht hatte. In zahlreichen Staatsbauten (Tropeninstitut,

Kunstgewerbeschule, Johanneum, Lotsenhaus usw.) von Fritz Schumacher, die zwischen 1910 und 1914 entstehen, erweist sich die Ausdrucksfähigkeit des Backsteinmaterials auch für heutige Bauaufgaben. Die Hamburger Privatarchitekten, an der Spitze Fritz Höger, sind in der gleichen Richtung tätig. Beim Bau der Mönckebergstraße schafft Höger sein Kappolthaus und das großzügige Klöpplerhaus, zugleich tritt Carl Bensel zum erstenmal in Hamburg hervor. Andere Architekten wie G. Henry Grell, Hermann Distel, Erich Klingius, Bomhoff und Paul Schöfi bringen das Backsteinmaterial in ihren Villenbauten zum Sieg. Seit langer Zeit entwickelt sich zum erstenmal in Norddeutschland eine eigene bodenständige Ausdrucksweise, die der ganzen Stadt ihr Gepräge zu geben beginnt.

In Berlin ist es am schwersten, einen einheitlichen Weg durchzusetzen. Hier wirkt Hermann Muthesius unermüdlich durch Wort und Beispiel. Er bringt die Kultur des englischen Landhauses in die deutsche Bewegung, ohne etwa in seinen Bauten englisch zu sein. Das ergibt zusammen mit dem Geist von 1813 gesunde Mischung, deren Einfluß mehr und mehr von dem Gespenst der „Villa“ befreit. Das Mietshaus ringt sich nur langsam aus seinen Fesseln los. Paul Mebes (Beamten-Wohnhausgruppe, 1908—12) und Albert Gessner machen auf diesem Gebiet in Berlin die ersten künstlerischen Vorstöße.

Im Wohnungswesen dieser Vorkriegszeit ist wohl am bedeutsamsten, wie sich die Gartenstadtbewegung allmählich durchzusetzen beginnt. Auch sie steht unter englischem Einfluß; Ebenezer Howards aufrüttelndes Buch „Garden-Cities of to morrow“ (1898) und die Verwirklichung seiner Forderungen in Letchworth (begonnen 1903) weckten in Deutschland die schlummernden Kräfte, die Th. Fritsch mit seiner gleiche Ziele verfolgenden Schrift „Die Stadt der Zukunft“ noch nicht hatte aufrütteln können. 1902 (im gleichen Jahre wie in England) wurde die „Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft“ gegründet. Im architektonischen Typus war ihr durch die Garteniedlungen vorgearbeitet, die einige große Industrielle, wie Heyl in Worms und Krupp in Essen, zu entwickeln begannen. Vor allem die Gründungen Krupps hatten seit 1891 unter Robert Schmohl einen bewundernswerten Aufschwung genommen, der 1900 in der Kolonie Kiel-Gaarden bereits zu großer Reife führte. 1903 wurde der Margaretenhof bei Rheinhausen begonnen, 1909 die Siedlung Emscher-Lippe. Im gleichen Jahre aber fing diese Tätigkeit an, über den Rahmen der Arbeiterfürsorge des Werkes herauszuwachsen: die Siedlung „Margarethenhöhe“ bei Essen, die Georg Metzendorf in diesem Jahre begann, wurde zu einer freundlichen Stadt von 16000 Einwohnern, die auch anderen Bürgern offen stand.

Während hinter dieser Gründung die mächtige Hilfe der Margarethe-Krupp-Stiftung stand, war es das Verdienst von Sellaerau bei Dresden, ganz aus eigener Kraft die Lebensfähigkeit der Gartenstadtidee zu versuchen (1907). Der Gründer der „Dresdener Werkstätten“ Karl Schmidt und der geistige Leiter des Siedlungsunternehmens Wolf Dohrn hatten diesen vorbildlichen Mut.

Sie fanden in Kiemerschmid, Muthesius und Tessenow vortreffliche künstlerische Helfer, so daß diese — im Sinne Howards gesprochen — „erste wirkliche Gartenstadt“ Deutschlands eine der feinsten Pionierarbeiten im Anfangsjahrzehnt des neuen Jahrhunderts genannt werden kann. Der Begriff „Gartenstadt“ wurde in dieser Zeit schnell seines eigentlichen volkswirtschaftlichen Sinnes entkleidet. Für diesen ist die Verbindung von Arbeitsstätte und Wohnbezirk entscheidend, denn nur sie gibt diesem Gebilde seine selbständige Lebenskraft als Trabant und Entlastungsmittel der Großstadt. Ohne Rücksicht darauf wurde „Gartenstadt“ bald zum beliebten Schlagwort für gartenmässig aufgezoogene Vorstadtsiedlungen, die natürlich nach der Alleinherrschaft des Etagenhauses in ihrer Art ebenfalls begrüßenswerte Erscheinungen waren (z. B. Berlin-Frohnau von Heinrich Straumer). Unter den eigentlichen Gartenstädten ist die Gartenstadt Karlsruhe (1911) in diesem Zeitabschnitt hervorzuheben, vor allem aber die vom Reich unternommene Gartenstadt Staaken, die 1914 in Verbindung mit der großen Flugzeugwerft bei Spandau entstand. Paul Schmitt-henner hat ihr ein charaktervolles Gesicht gegeben und dabei einen Mittelweg zwischen Typisierung und Individualisierung gefunden, der vorbildlich ist.

Solche lebenswürdige Schöpfungen, wie sie von Muthesius oder Schmitt-henner ausgehen, sind aber für das Berlin dieser Jahre nicht die ausschlaggebenden Leistungen. Die Art, wie Berlin beginnt, sich mit den typischen Aufgaben der Großstadt abzufinden, steht für die Fragen der Weiterentwicklung im Vordergrund des Interesses. Hierfür gab vor allen Dingen der Bau der Stadtbahn, der in dieses Jahrzehnt fällt, einen Prüfstein. Es ist Alfred Grenander und Bruno Möhring zu danken, daß die sichtbar verlaufenden Teile dieser Bahn nicht etwa die Straßenzüge Berlins verunziert haben, sondern durch den klaren Anstand ihrer Eisenkonstruktion zu einer Erholung von den Eindrücken fragwürdiger Fassadenarchitektur geworden sind, durch die sie hindurchführen. Die Hochbahnbauten, die Hamburg etwas später zur Ausführung brachte, zeigen ebenfalls einige gute Lösungen von Klingius und von Schaudt, stehen aber als Ganzes nicht auf der gleichen Höhe wie in Berlin, während Hamburg sich rühmen kann, in der Rückansicht seines Hauptbahnhofes wohl die großartigste Leistung zu besitzen, die auf dem Gebiete der Eisenarchitektur dieser Jahre entstanden ist. (Konstrukteur: Baurat Medling.) Das ist kein kleines Lob, denn schon beginnen eiserne Hallen und eiserne Brücken zu den eindrucksvollsten Erscheinungen der Zeit zu gehören. Die Hallen der Bahnhöfe von Homburg v. d. Höhe, Dresden, Dortmund, Darmstadt, die Brücken bei Passau und Donauwörth tragen als Autornamen nur die Bezeichnungen großer Firmen wie „Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg A. G.“ — oder „August Klönne-Dortmund“, aber mit Recht empfindet man ihren anonymen Charakter als unnatürlich, denn man weiß den künstlerischen Wert solcher technischen Hochleistungen wohl zu schätzen. Das beweist schon der Umstand, daß der Name Bruno Taut durch das „Monument des Eisens“, das er 1913

auf der Bauausstellung in Leipzig zeigte, und der Name Walter Gropius, durch die Verwendung des Eisens an der „Fagus“-Fabrik, die er 1913 in Alfeld erbaute, mit einem Schlage bekanntgeworden ist. Schon vor dem Kriege galt das Interesse der Schaffenden dem technischen Einschlag, der als etwas neu Gestaltbares und Gestaltung Sorderndes in bestimmten Aufgaben der Baukunst hervortrat.

Dieser ganze Überblick über die Kräfte, die sich in den Jahren zwischen 1900 und 1914 regten, mag zeigen, was alles blühte und keimte, als der Krieg sein mächtiges Salt gebot.

Es läßt sich durchaus nicht mit dem Begriff „Neuklassizismus“ abtun, der nur insofern richtig charakterisiert, als er andeutet, daß das äußerliche Schnörkelwesen abgestreift wird und die schlichte Struktur des Organismus hinter der Hülle hervortritt. Weit bezeichnender als einzelne Arbeiten, bei denen diese Struktur einen mit klassischen Begriffen vereinbaren Anstrich hat, sind Werke wie die Breslauer Jahrhunderthalle, die Kölner Sängebrücke, die Bauten der AEG. sowie die neuen Bahnhöfe, Markthallen und Fabriken, deren Wesen man nicht gerecht wird, wenn man in ihnen nach klassischen Spuren sucht.

3. Entwicklung der Architektur nach dem Kriege

Hierzu die Abbildungen 157 bis 239

Die Einflüsse. Es wäre falsch zu glauben, daß dieses Salt des Krieges einen völligen Stillstand der Entwicklung bedeutete. Wer erlebt hat, was innerhalb seiner vier Jahre beispielsweise in Essen und in Leuna emporwuchs, oder wer die Flughallen und die Rheinbrücken, die er weckte, hat entstehen sehen, der weiß, daß es ein Feld der Architektur gab, auf dem das Leben nicht aufhörte: der technische Bau für Industrie und für Verkehr. Es war diejenige Seite des baulichen Tuns, auf die sich, wie gesagt, schon vor dem Kriege das besondere Augenmerk der Architekten richtete. Der „Deutsche Werkbund“ hatte ihr die ganze Propagandakraft seiner Veröffentlichungen gewidmet, — jetzt freiste das, was an fachmännischer Tätigkeit übrigblieb, einzig und allein um diese Aufgaben der Technik. Wenn man näher zusieht, war das nur ein Symptom für eine viel weiter und tiefer reichende Wirkung: der ganze Krieg stand unter dem Zeichen der Technik, alles Denken und alles Soffen, alle Furcht und aller Stolz drehte sich um Technik. Sie wurde während des Krieges in unnatürlicher Weise zur triumphierenden Herrscherin über Leben und Tod. Das darf man nie vergessen, wenn man die Erscheinungen verstehen will, die nach dem Kriege auf dem Gebiet des Schaffens hervortraten.

Dazu kam ein zweites. Als wir nach dieser krampfhaft einseitigen Einstellung im eigenen Lande wieder vor neue bauliche Aufgaben gestellt wurden, konnten wir nach vierjähriger Ummauerung zum erstenmal wieder den Blick frei schweifen lassen in den Nachbarländern. Voll Überraschung sahen wir, daß die Entwicklung

dort durchaus nicht stillgestanden hatte, und es war nicht so verwunderlich, daß der plötzlich hereinbrechende Schwall aufgespeicherter fremder Eindrücke zunächst manch einen aus dem Gleichgewicht brachte: man hatte sich mit Holland, den Vereinigten Staaten und dem jüngsten Frankreich auseinanderzusetzen und schien dem, was man dort erblickte, einstweilen mit leeren Händen gegenüberzustehen. In Holland war die Erscheinung Verlares nicht ohne Wirkung geblieben, und es war etwas Ähnliches ausgebrochen, wie das, was wir um 1900 durchzumachen hatten. Eine junge Generation hatte, der philisterhaften Nachahmung müde, begonnen, einen „neuen Stil“ zu erfinden. Die Bewegung, die in der Zeitschrift „Stijl“ ihren Generalstab hatte, machte ihre Experimente infolge der Wohnungsnot, die der Krieg auch in Holland hervorrief, nicht so sehr im vergänglichen Kunstgewerbe als in den festen Formen der Architektur. Die Geschäfte der Kriegsjahre ermöglichten eine ungewöhnlich breite Entfaltung. Bühne Neuerer, wie van der Mey, Pieter Kramer, vor allem aber der genialisch begabte, früh vom Tode hingeraffte de Klerk ließen ihrer Sehnsucht nach dem Neuen im ersten Überschwang die Zügel schießen. Aber schon war diesem vorwiegend in Amsterdam wirkenden Kreise in Rotterdam unter der sicheren Führung von J. J. P. Oud eine abgeklärte Gegenbewegung erwachsen, in deren Werken das eigentümliche Phänomen besonders deutlich hervortrat, das nach dem Kriege als seltsame erste Welle durch das Schaffen aller Völker ging: die Rationalisierung der Phantasie.

In Frankreich fesselte ebenfalls eine sich revolutionär gebärdende Kunstbewegung den Blick. Hier, wo die neuen Regungen, die durch die Zeit gingen, am längsten stockten, zeigten die Ausstellungen, die nach dem Kriege stattfanden, daß die nahe Kölner Werkbundausstellung von 1914 nicht ohne Folgen geblieben war. Das französische Kunstgewerbe hatte sich zu etwa dem Ausdruck entwickelt, der diese Ausstellung beherrschte, die Architektur aber schoß in einzelnen aufregenden Persönlichkeiten wie Perret, Mallet-Stevens, Lurçat und vor allem dem französischen Schweizer Le Corbusier über diesen Zustand hinaus. Diese kleine Gruppe, die sich um die Zeitschrift „L'esprit nouveau“ scharte, machte Anspruch auf Verkündigung allgemeingültiger Wahrheiten, und wenn das neben talentvollen Leistungen mit allen Hilfsmitteln geistreicher literarischer Systematik und geschäftiger journalistischer Propaganda geschieht, pflegt der Glanz eine Zeitlang manchen zu blenden. Die deutschen Bewunderer Le Corbusiers vergaßen, daß die Reize seiner kapriziösen Bauten ganz aus dem sonnigen Klima seiner Heimat Genf geboren sind, und daß die riesigen Fensterflächen, die ineinanderfließenden Räume, der Dachgarten und der luftunterspülte Fußboden der Wohnräume, trotz aller glänzenden Vernunftgründe für das vermeintlich Beglückende dieser Neuerungen, in winterlichen Breiten ein Unding werden. Was übrig bleibt, ist ein Spiel mit der Konstruktion, eine andere Art der Rationalisierung der Phantasie.

In den Vereinigten Staaten von Nordamerika hatte man während der vier Kriegsjahre den Höhepunkt erreicht, der auf der eingeschlagenen Bahn der

Technisierung möglich schien. Die verblüffende Entwicklung der Wolkenkratzer wirkte wie ein Triumph der Technisierung des Bauens, die gleichzeitige Krisis des Verkehrs war gleichsam die Mahnung, auch die ganze Struktur der Städte technisierend umzugestalten. Man hatte in Amerika die Periode der formlosen Stockwerkshäufung überwunden, an der Hand einer neuen Bauordnung begann man, die Möglichkeiten der Formung dieser gewaltigen Massen zu erkennen, und damit eröffnete sich ein neues interessantes architektonisches Problem. Kein Wunder, daß es auch den deutschen Architekten fesselte. Während das Leben ihm nach dem Kriege begreiflicherweise im allgemeinen nur Aufgaben zuwies, die den Charakter des Nutzens deutlich zeigten, trat im „Hochhaus“ plötzlich eine Nutzaufgabe hervor, die sich in ein monumentales Gewand kleiden ließ. Es war die zurückgedrängte Sehnsucht nach dem Monumentalen, was sich im deutschen Hochhausfieber der zwanziger Jahre Luft machte. Es führte auf einem ganz anderen Wege ebenfalls zu einer Rationalisierung der Phantasie.

Wenn in diesem Ausdruck zwei sich widersprechende Begriffe zusammengekoppelt werden, so soll damit gesagt sein, daß sogar die Phantasie, die bei den entscheidenden Künstlern dieser Jahre weder in Holland, noch in Frankreich, noch in Amerika zu leugnen ist, in eigentümlicher Weise unter die Herrschaft des Verstandes gerät: sie erhält einen ausgesprochen technischen Beigeschmack, und das ist etwas, was in der Architektur in dieser Weise bisher noch nicht beobachtet werden kann. Dieser Zug übt seinen Einfluß aus auf das Umschau haltende Deutschland, das, wie wir gesehen haben, aus manchem Grunde gerade für ihn empfänglich war.

An und für sich ist in der Architektur ein Ringen zwischen Kräften des Verstandes und Kräften des Gefühls etwas ganz Natürliches, es spielt sich in jedem baulichen Werke ab. Aber es entsteht nur ein lebendiges Kunstwerk, wenn dieses Ringen zum Liebeskampf der zugehenden Vereinigung führt, nicht, wenn die eine Macht die andere gewaltsam unterwirft. In der Zeit der historischen Stile bestand die Gefahr, daß die Kräfte des Gefühls den realen Boden verloren oder ins Scheinleben einer Gefühlsroutine abglitten. Bei der Abwehr dieser Gefahr tritt die entgegengesetzte hervor, die darin besteht, daß die Kräfte des Verstandes alle Gefühlsmomente zu unterdrücken streben und eine hochmütige Diktatur aufrichten.

Alles verbündete sich nach dem Kriege, um diese zweite Gefahr zu fördern, und es war nicht nur der äußere Sieg des technischen Geistes, von dem wir erst sprachen, was dafür in Betracht kam, vielleicht waren psychologische Gründe, die sich in dieser Richtung bewegten, ebenso mächtig. Die Enttäuschungen des großen Zusammenbruchs hatten alle Gefühlswerte ins Wanken gebracht; wenn man neue Richtlinien suchte, trauten viele nur noch dem Verstande. Und es geschah etwas, was man in allen Zeiten der Wirrnisse des Gefühls in der Architekturentwicklung getan hat: man machte die beiden verstandesmäßig

erfaßbaren Seiten ihres Wesens, Zweck und Konstruktion, zum Angelpunkt ihrer Zielsetzungen. Es sind die beiden Seiten, die der Architektur anderen Kunstäußerungen gegenüber als Besonderheit eigentümlich sind, zugleich die Eigentümlichkeiten, deren Vorhandensein viele große Geister in der Geschichte der Ästhetik dazu gebracht hat, die Architektur nur mit zögernden Einschränkungen dem Begriffe „Kunst“ einzuordnen.

Zweck und Konstruktion als Angelpunkte architektonischer Zielsetzung, was bedeutet das? In seiner schärfsten Zuspizung vermag es zu ganz verschiedenen Ergebnissen zu führen. In der Tat kann man nach dem Kriege unter den radikalsten, das heißt einseitigsten Versuchen, aus dem Prinzip des baulichen Zwecks einerseits und aus dem Prinzip der baulichen Konstruktion andererseits zu einem architektonischen Organismus zu kommen, zwei Strömungen deutlich unterscheiden: die der „Funktionalisten“ und die der „Konstruktivisten“. Es gibt in unserer Zeit bauliche Aufgaben, deren Zweck in konsequenteste Form gefaßt, zu Bildungen führt, die uns nicht geläufig sind. Statt diese Eigentümlichkeiten, wie in früheren Zeitläuften, möglichst unter neutralen Ausbildungen verschwinden zu lassen, erfaßt man sie begierig und sucht sie im Ausdruck zu steigern. Der architektonische Erfolg, den solches Bestreben bei Aufgaben zeitigt, die wirklich stark ausgesprochene neuartige Zwecke zu erfüllen haben, verführt dann vielfach dazu, auch wo das nicht der Fall ist und wo der Zweck des Bauwerks auch mit einem formal neutraleren Raumgebilde erreicht würde, nach einer eigentümlichen Zweckform zu suchen. Daß diese Tendenz an einer gewissen Grenze ihr ursprünglich gesundes Wesen verlieren und zu krampfhaften Formungen führen muß, ist leicht einzusehen. Denn ebenso charakteristisch wie für unsere Zeit Aufgaben sind, die für einen neuartigen Zweck eine noch ungewohnte, individuell aus diesem entwickelte Form finden müssen, ebenso charakteristisch sind solche Aufgaben, die für eine Fülle wesensverwandter, aber doch im einzelnen verschiedener Zwecke eine gemeinsame bauliche Form finden müssen. Es gilt dann, aus diesen Zwecken die neutrale Zwischenform zu finden, die ihnen allen gerecht zu werden vermag, also zu typisieren. Diese im Hinblick auf den Zweck genau entgegengesetzten Richtungen der Zeit führen zu einem ganz verschiedenen ästhetischen Ausdruck und schon daraus müßte sich die Zweifelsfrage ergeben, ob es wirklich die Zweckerfüllung, so wichtig ihre Beachtung auch im architektonischen Schaffen ist, sein kann, der die Kraft innewohnt, zu einem einheitlichen Stilausdruck einer Zeitepoche und zu einer höheren Ordnung unserer baulichen Daseinsformen zu führen.

Neben der Strömung, die in einem Kultus des Zwecks das erlösende schöpferische Prinzip der Zeit suchte, ging nun eine zweite Strömung, die das erlösende Prinzip in einem Kultus der Konstruktion sah.

Wir haben bereits ausgeführt, welche befruchtenden Einwirkungen in unseren neuen Konstruktionsmöglichkeiten liegen: der Maßstab wächst, die Proportionen der Raumbildung ändern sich, ein neues Verhältnis zwischen Masse und Leistung

entsteht, zum Stützen und Tragen kommen neue Wirkungen im Sügen und Verspannen. Alles das zum Ausdruck zu bringen, sobald man sich dieser Konstruktionsmöglichkeiten bedient, ist nicht nur ein Recht, sondern eine ästhetische Pflicht. Die Gefahr aber ist, daß man anfängt, mit diesen Möglichkeiten künstlerisch zu spielen. Es ist, als ob Semper sie vorausgesehen hätte, wenn er in seinem „Stil“ von den „Kautschukmaterialien“ spricht, die jedem Druck des bildenden Willens folgen können und die dadurch unfruchtbar oder gefährlich werden. Die Erscheinungen der neuen Architektur, die uns fremd und erklügelt anmuten, beruhen beinahe immer auf einem Mißbrauch der fast unbegrenzten Möglichkeiten neuer Materialien. Vor allem Eisenbeton ist solch ein Kautschukmaterial, dem erstaunliche Gebilde abgewonnen werden können. Im „Einsteinurm“ sind seine monolithen Eigenschaften zu Wirkungen geführt, die an Panzerschiffe erinnern und das unangenehme Gefühl erzeugen, daß dieser Turm sich fortbewegen soll; bei anderen seiner Gebäude veranlassen die Trag-Eigenschaften des Materials den gleichen Architekten, Erich Mendelsohn, die Ecken kastenmäßig aufgeführter Baukörper frei in der Luft hängen zu lassen, so daß das beunruhigende Gefühl erzeugt wird, daß diese Massen, deren Einspannung man nicht sieht, kippen könnten; beim Ateliergebäude des Dessauer „Bauhauses“ von Gropius werden Auskragungen des Eisenbetongerüsts dazu benutzt, um riesige Schürzen aus Glas unsichtbar zu tragen, so daß man zwar verblüfft wird, aber es doch unbehaglich empfindet, wie der dekorative Effekt der glitzernden Flächen an die Stelle eines statisch haltbaren Gefüges tritt. Das sind artistische Kunststücke, die geistreich sein mögen und deshalb viel bewundert sind, die aber, als wegweisende Leistungen genommen, in die Irre führen. Wir brauchen nicht auf solche Einzelfälle zu blicken, um die Gefahren des Mißbrauchs neuer Konstruktionen zu erkennen, sie zeigen sich ganz allgemein in einer eigentümlichen Tendenz. Der Zwang zu strenger Sparsamkeit hat ursprünglich dazu geführt, dem baulichen Bedürfnis in schlichten kubischen Gebilden gerecht zu werden; der einfach konstruierbare Kasten wird auch bei gruppierter Massenbildung das Grundelement der Gestaltung. Das ist ein Vorgang, den man in allen kargen Zeiten beobachten kann: um 1810 kannte man nur den schlichten Kubus, den man mit bescheidenen klassizistischen Zutaten aufputzte; nach dem großen Brande von 1842 wurde ganz Hamburg in flachgedeckten kastenförmigen Häusern wieder aufgebaut. Nach dem Weltkrieg führte die gleiche Tendenz zum Extrem getrieben auf der einen Seite oft zu einer leblosen Primitivität, die jetzt kein klassizistischer Hauch erträglicher machte, auf der anderen Seite aber führte sie vielfach dazu, unter Zuhilfenahme der neuen technischen Mittel die kubische Masse der Kastenform gleichsam nachträglich wieder aufzulösen: Bänder gereihter Fenster durchbrachen die Fläche, mit Vorliebe wurde die Ecke in Glas ausgebildet, oder sie blieb frei schweben; statt Loggien wurden tiefe eckige Löcher in die Baumasse geschnitten, große schwebende Platten deckten offene Plätze. Es waren fremde Einflüsse, vor allem der Le Corbusiers, der sich —

oftmals noch dazu gründlich mißverstanden — darin geltend machte. Wenn man auf eine gewisse Gruppe von Schöpfungen dieser Zeit blickt, kann man geradezu von einem Streben nach Auflösung des Gefühls für den geschlossenen Raum und die geschlossene Masse sprechen. Wo es nicht mit technischen Mitteln geschah, wurde die Farbe zu Hilfe gerufen, deren Rolle unter dem Stichwort „Farbe im Stadtbild“ eine bedeutsame Belebung erfuhr: nicht nur im Innenraum gab man den zusammengehörenden Wänden eine verschiedene Tönung, Bruno Taut setzte in einer seiner Siedlungen auch die Außenwände der einfachen Bauwürfel in verschiedene lebhaft kontrastierende Farben, so daß der Würfel optisch auseinanderfiel. Dieser Zertrümmerung des geschlossenen Massen- und Raumgefühls, die sich auch in der gleichzeitigen Malerei verfolgen läßt, gewann Mies van der Rohe wohl die raffiniertesten Wirkungen ab in seinen Bauten auf der Ausstellung in Barcelona von 1929 und der Deutschen Bauausstellung in Berlin von 1931; diese Anlagen waren nicht nur in ihrem Organismus, sondern auch noch durch die Verschiedenheit des Materials ihrer Wände trotz einfachster Grundformen völlig zur Auflösung ihrer Raumwirkung gebracht; die Raumgebilde flossen in effektvoll berechneter Weise ineinander über. Aber das war Ausstellungsarchitektur, die sich manche äußerste Zuspitzung erlauben darf.

Es läßt sich nicht verkennen, daß auf dem angedeuteten Wege auch viele reizvolle Möglichkeiten liegen, besonders sobald es sich darum handelt, den Innenraum mit der Natur in Verbindung zu bringen. Es gibt Innenräume von Mies van der Rohe, Breuhäuser, Elsäßer und anderen Spezialisten für Wohnungsraffinement, die durch weite, oftmals versenkbare Fenster und durch Glaswände, zwischen denen Pflanzen wie lebendig gewordene japanische Malereien blühen, sehr feine Wirkungen erreicht haben, die zwischen innen und außen gleichsam im Schwebezustand sind. Nur als allgemeiner Zug künstlerischen Wollens werden solche Schwebezustände zur Gefahr. Alles was das architektonische Schaffen ablenkt von der Klarheit des Raumgefühls und seinem Widerspiel, dem Gefühl für die Klarheit plastischer Massen, rüttelt an den Fundamenten der Architektur. Es gibt für das bauliche Gestalten organische Vorstellungen, die unabhängig sind von jeder Technik, die infolgedessen auch durch keinerlei neue technische Möglichkeiten umgestoßen werden können.

Diese grundsätzliche Feststellung ist nötig, weil die Erscheinungen, von denen wir sprechen, nicht als Leistungen eines individuellen Geschmacks gewertet sein wollten, sondern Anspruch machten auf wegweisende Bedeutung. Ganz ähnlich wie vor zwanzig Jahren meinte eine Gruppe von Neuerern, das Heil eines „neuen Stils der Zeit“ gefunden zu haben. Damals glaubte man, ihn aus dem „Kunstgewerbe“ entwickeln zu können und geriet dadurch in eine Periode der Überschätzung der phantastischen Linie, durch die man sich erst zu klarerer Besinnung hindurcharbeiten mußte, jetzt glaubte man, ihn in äußerster Gegensätzlichkeit aus der „Technik“ entwickeln zu können und geriet dadurch in eine Periode der Überschätzung der technischen Allmacht, durch deren Extravaganzen

man sich die bescheideneren Formen, in denen der besonnene Teil der künstlerischen Bewegung seinen Weg weitergegangen ist, nicht verdunkeln lassen darf.

Was 1899 Van de Velde war, ist 1919 Walter Gropius, nur macht er weit mehr praktischen Ernst mit dem Versuch einer Architektur des logischen Verstandes, die Van de Velde nur theoretisch predigte. In seinem „Bauhaus“, das Van de Veldes Schule in Weimar ablöst und dann seine letzte Form in Dessau erhält, sucht er, zusammen mit dem Stab seiner Lehrer — Kandinsky, Schlemmer, Feininger, Klee — den Urgründen aller Wirkungsgeheimnisse mit intellektuellen Mitteln zu Leibe zu gehen und baut so aus Verstand und Logik eine Lehre auf, der es nicht an Ehrlichkeit, wohl aber an Blut und Wärme fehlt. An die Stelle des reizvoll Persönlichen, das seine Bauten von 1914 hatten, tritt immer mehr etwas starr Unpersönliches, das bei manchen, ihrem Wesen nach technisch betonten Aufgaben am Platze sein mochte, aber bei anderen Projekten, wie beispielsweise den Wohnhochhäusern, für die er mit besonderer Energie eintrat, in eine schematisierte Welt blicken läßt, die Deutschland hoffentlich erspart bleibt. Mehr als einmal läßt er sich in seinen Werken verleiten, der großen Wirkung zuliebe, technischen Elementen über das Bedürfnis hinaus entscheidenden Raum zu geben, und das wird in den Händen der Nachbeter immer deutlicher zur Gefahr: statt der bewusst eingestandenen Dekoration wird die sich technisch gebärdende Form dekorativ verwandt. Es entsteht eine technische Romantik, teils unbewußt, teils in bewußter Koketterie.

Wir dürfen nicht vergessen, daß es neben dem Zwang zur Sparsamkeit die edle Scheu vor Unwahrheit und Konvention der künstlerischen Gefühlsprache ist, woraus diese einseitige Bewegung in der Baukunst zunächst entsprang. Vielleicht würde der Chronist nur dies Keilichkeitsbedürfnis betonend hervorheben, wenn man nicht die einzelnen Taten mit lauten Manifesten begleitet hätte, die den Charakter einer neuen künstlerischen Glaubenslehre trugen. Diese Glaubenslehre, die Funktion und Konstruktion zu den alleinigen Gottheiten baulichen Schöpfer-tums machen wollte, stand zwar im vollsten Gegensatz zu den Idealen der „Gründerzeit“ und doch trug auch sie materialistischen Charakter. Man glaubte, Kräfte des Verstandes setzen zu können wider Kräfte des Gefühls. Ist das möglich, wenn man von Kunst redet? Es ist nie möglich gewesen und wird nie möglich sein, denn neben den Überlegungen, die Zweck und Material dem Schaffenden auferlegen, steht immer noch ein Drittes, etwas Irrationales: ein auf rhythmische Wirkungen gerichteter Gestaltungswille, der auf optisch erfassbarem Gebiet ganz den gleichen Quellen entspringt, wie auf akustisch erfassbarem Gebiet der Drang zur Musik. Jeder Stamm und jede Zeit hat eigene Schwingungen, die aus den unerforschlichen Gründen des Blutes und des Zeitenschicksals entspringen. Sie wirken im schaffenden Menschen als Urmelodie, die sich durch sein ganzes unbewußtes Wollen zieht. Diesen Schwingungen gibt die Kunst Ausdruck, nicht nur mit Farben, Linien, Tönen und Worten, sondern auch mit den abstrakten Massen eines Bauwerks. Aus solchem dem Urgrund der

Zeitperiode entsprungenen, vom Stammeswesen des einzelnen gefärbten Gestaltungswillen entspringt in Wahrheit das Wesentliche des baulichen Kunstwerks. Mag es noch so sehr von Zweck und Material regiert erscheinen, sie sind in den letzten wichtigsten Fragen nur Mittel zur Verwirklichung einer inneren Schau. Die Zweckforderungen sind eine Sache des verstandesmäßigen Tuns, — die Materialforderungen sind Sache des sinnlichen Tuns, die rhythmischen Forderungen, die erst den belebten Organismus aus beiden machen, sind eine Sache des seelischen Tuns. Diesen Dreiklang von „Mens“, „Sensus“ und „Anima“ hat Hermann Sörgel in seiner Architekturästhetik wirkungsvoll herausgeholt. Er ist die Grundlage des idealistischen Architekturbekenntnisses, das auch nach dem Kriege nie verschüttet ist, es wurde nur von den Fanfaren einer „Neuen Sachlichkeit“ allzulaut übertönt¹⁾.

Die Zeichen der Überwindung der engen Auffassung, die in diesem Schlagwort liegt, machten sich am Ende der zwanziger Jahre immer deutlicher bemerkbar. Sie zeigen sich unter anderem eindrucksvoll in den Studien, die zu ergründen suchten, welche Rolle die Proportion für die unbewußten Urgründe des Bauens spielt. 1926 erschien, noch wenig beachtet, Ernst Mößels Arbeit „Die Proportion in Antike und Mittelalter“, die an einem ungeheuren Material die Gesetzmäßigkeit der Verhältnisse an den Meisterwerken der Baukunst zu erweisen suchte. Sie stand unter dem Einfluß eines Gedankenkreises, für den Theodor Fischer den Mittelpunkt bildete. Erst 1934 hat er selber den Kern dieser Gedanken in seinen „Zwei Vorträge über Proportionen“ herausgeschält. Dieser Kern erhält seine Festigkeit dadurch, daß Fischer die Brücke schlägt zu den Harmoniegesetzen der Musik und dadurch die Beziehung zwischen Musik und Architektur, die im allgemeinen nur gefühlsmäßig in der Bauästhetik gedeutet wurde, festigt und vertieft. Wenn man wirklich verstehen will, was die Zeit von 1919 bis 1930 für die deutsche Architektur bedeutet, so ist dieses Erwachen des Verantwortungsbewußtseins für die Forderungen der Proportion ein wesentlicher Zug, den man beachten muß. Vielleicht wird Fischers bescheidene Schrift für die werdende Architektur eine ähnliche Bedeutung gewinnen, wie Adolf Hildebrands „Problem der Form“ ein Menschenalter früher für die Bildhauerkunst.

Das vielgebrauchte Schlagwort von der „Neuen Sachlichkeit“ hat nur insofern Bedeutung, als es den Gegensatz gegen unsachliche Stilarchitektur anzeigt, im übrigen liegt in ihm kein Sinn, der eine künstlerische Parole sein könnte, denn es macht die Vorbedingung jedes anständigen baulichen Tuns zu seinem Inhalt. Die Schöpfungen der Nachkriegszeit, die von der zeitgenössischen Publizistik nicht unter der Marke „Neue Sachlichkeit“ geführt wurden, brauchen darum durchaus nicht unsachlich zu sein.

Wenn man das weite Gebiet dieser Arbeiten der Nachkriegszeit betrachtet, sieht man, daß es wohl keinen beachtlichen Architekten dieser Zeit gibt, der nicht

¹⁾ Vgl. Schumacher, „Das bauliche Gestalten“, Handbuch der Architektur IV. Teil, I.

in seinem Tun erkannt hat, daß sich die Grenze zwischen Architekt und Bauingenieur zu verwischen begann, und daß sich das Reich der Baukunst dadurch um Gebiete erweitert hat, deren fruchtbare Eigentümlichkeiten wir erst zu entdecken begonnen haben. Diese Werke aber, in denen Architekt und Bauingenieur sich die Hand geben, Brücken, Flughallen, Kraftwerke, Bahnhöfe, Fabriken, sind in vieler Hinsicht die auffallendsten Zeugen der Zeit. Über allen kritischen Gedankengängen dürfen wir deshalb nicht vergessen, daß sich in diesen Jahren eine wesentliche architektonische Klärung vollzieht. Gerade das Aufweisen gefährlicher Punkte mag zeigen, daß man nicht blindlings zu diesem Urteil kommt. Das Suchen nach einem Ausdruck für die technischen Zweckgebilde unserer Zeit, das vor dem Kriege einsetzt, kommt jetzt zu einem Ergebnis, das über gelegentliche besonders gelungene Künstlerleistungen hinüber eine gewisse Allgemeingültigkeit erhält. Für dieses weite Baugebiet unserer Tage wird eine Sprache gefunden, die wie eine Erlösung von dem Alpdruck der Ratlosigkeit wirkt, der über der Zeit lag. Bei diesem Vorstoß in Neuland wird Deutschland in kurzer Zeit führend; was im Umkreis dieser Aufgaben bei uns entstand, war nicht das Ergebnis fremder Einflüsse, sondern eigener, oftmals verbissener Arbeit und ist auch stets von fremden Völkern als unser Eigentum anerkannt worden. Nach langer Zeit begann man von auswärts gespannt auf Deutschland zu blicken.

Es ist ein Zeichen jener „Ungenügsamkeit“, die für das deutsche Schaffen charakteristisch ist, daß trotzdem das Ringen um „Wahrheit“ in den eigenen Reihen nicht aufhörte. Wenn man nach den Punkten sucht, an denen die Geister sich bei diesem Ringen scheiden, so findet man sie wohl in erster Linie in zwei Überlegungen. Eine erste beruht darauf, daß es im Gegensatz zur Einseitigkeit der Extremen durchaus nicht nötig erscheint, die Säden der Entwicklung plötzlich alle abzureißen, um zu einem selbständigen Schaffen zu kommen, sondern daß es sorgfältiger Überlegung bedarf, wo man weiterspinnen kann, und wo man neu beginnen muß. Man kann einen deutlichen Unterschied machen zwischen denjenigen Aufgaben, bei denen neue Konstruktionen und neue Materialien das Ziel der Lösung weiterzustecken zwingen, und denjenigen Aufgaben, die gar nicht neuer Konstruktionen und neuer Materialien bedürfen, so daß deren absichtsvolles Heranziehen den Charakter des Modischen trägt. Nirgends hat sich dieser Gegensatz nach dem Kriege vielleicht deutlicher gezeigt, wie bei der Stuttgarter „Weißenhofsiedlung“: an einer Stelle Deutschlands, an der der Wohnhausbau in lebensvollem Zusammenhang mit alter Überlieferung besonders reizvoll blühte, trug eine modische Welle das künstliche Erzeugnis einer Siedlung herein, die plötzlich Material, Konstruktion und Typus dieser kleinen Gebilde auf den Kopf stellte. Da solche im letzten Grunde „literarische“ Architektur stets in der Öffentlichkeit die stärkste Beachtung findet, spielt sie weit über ihr praktisches Ausmaß herüber eine Rolle.

Eine zweite Überlegung liegt darin, daß diejenigen, die den Säden der Entwicklung nicht abreißen, sondern weiterspinnen wollen, einen deutlichen Unterschied

machen zwischen den Aufgaben, die dem Leben der Natur nahebleiben und sich ihr anschmiegen können und den Aufgaben der Großstadt, die diesen Kompaß entbehren und ihre eigene Umwelt gleichsam selber schaffen müssen. Für den ersten Fall können die Kräfte zu unmittelbarer Wirkung kommen, die mit dem Wort von „Blut und Boden“ gemeint sind. In der Art, wie sich ein Bauwerk einem Stück Boden und seinen landschaftlichen Besonderheiten einfügt, können die Stammeseigentümlichkeiten seines Schöpfers deutlich zum Vorschein kommen. Der Boden weckt gleichsam das ihm im Blute Schlummernde und so entsteht jene eigentümliche Färbung einer „nationalen Individualität“, wie Wölfflin es nennt, die im Gegensatz steht zu dem Streben, eine internationale Kunstsprache zu gewinnen. Diese natürlichen Richtlinien der Natur verlieren in der Großstadtbaukunst die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung. Der Naturcharakter des Bodens kann keine das Tun bestimmende Rolle mehr spielen, statt dessen treten Zusammenhänge menschlicher Gebilde zwingend hervor. Hier ist es eine wichtige Aufgabe, den Weg zu finden, der verhindert, daß zwischen den eigentlichen Ingenieurwerken, denen wir in der Großstadt überall begegnen, und dem, was man im alten Sinne „Hochbauten“ nennt, kein klaffender Riß in der gefühlsmäßigen Haltung entsteht. Das ist eine große Gefahr. Wenn das äußere Bild der Stadt unserer Zeit wieder einigermaßen einheitlich werden soll, genügt nicht allein das Bestreben, das Ingenieurwerk künstlerisch zu beseelen, sondern ebenso sehr muß das Architekturwerk mit dieser neuen Welt in einen inneren Einklang gebracht werden. Hierbei die Stammesart nicht vom Technischen ersticken zu lassen, ist die am schwersten erfüllbare Forderung bei der Lage unserer heutigen Baukunst.

Es hat nach dem Kriege in Deutschland viele Architekten gegeben, die sich nicht willenlos jenen Versuchungen der Technisierung ergeben haben, die ins blutlose Reich intellektueller Abstraktion führen, sondern die abgewogen haben zwischen den Forderungen, die heimisches Traditionsgefühl auf der einen Seite und neuartige Forderungen unseres durch die Technik neuartig organisierten Lebens auf der anderen Seite stellen. Es liegt auf der Hand, daß ihre Leistungen nicht immer deutlich den äußeren Stempel eines einheitlichen Wollens tragen, sie haben mancherlei Schattierungen, aber eben in diesen Schattierungen liegt ein Teil ihres Wollens.

Wenn wir auf diesen ersten Abschnitt der Architekturentwicklung des 20. Jahrhunderts blicken, müssen wir uns dabei immer des Wortes erinnern, das Nietzsche mit Bezug auf die Kunst von den Deutschen gesagt hat: „Sie sind von vorgestern und von übermorgen, — sie haben noch kein Heute.“

Die Aufgaben. Es gebührt sich nicht für den Chronisten, die Werke, die unmittelbar vor seinen Augen entstehen, in Klassen teilen oder gar mit Auszeichnungen bedenken zu wollen. Deshalb wollen wir beim Blick auf die Einzelarbeiten, in denen die deutsche Baukunst das fortsetzt, was durch den Krieg jah unterbrochen wurde, nicht nach Persönlichkeiten oder nach Wertgruppen

betrachten, sondern nach Aufgaben. Wir wollen uns fragen: an welchen Aufgaben hat diese Zeit im einzelnen gearbeitet, und welche Lösungen dieser Aufgaben sind besonders charakteristisch für ihr Wollen. Denn der Überblick, den wir hier zu gewinnen trachten, gilt mehr den Problemen als den Leistungen. Ihr Hervorheben soll in erster Linie dazu dienen, die Probleme zu illustrieren.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die repräsentativen Aufgaben in diesem Zeitabschnitt eine noch unwichtigere Rolle spielen, als in der vorangehenden Epoche, die wir betrachtet haben. Wenn wir trotzdem mit dem Denkmal beginnen, so rechtfertigt sich das nur dadurch, weil der Krieg diesem Schaffensreich die unmittelbarsten Anregungen gegeben hat.

Man stand dabei unter dem Eindruck einer doppelten Warnung: die eine lag in den Nichtigkeiten und Geschmacklosigkeiten, die der Krieg von 1870/71 auf dem Gebiet des Durchschnittsdenkmals in unabsehbarer Menge gezeitigt hatte, die andere lag in dem übertriebenen Aufwand von künstlerischer Absicht und künstlerischem Pathos, zu dem sich die besonderen, mit aller Sorgfalt vorbereiteten Leistungen entwickelt hatten. Auf dem Gebiet der monumentalen Anlagen hatten eigentlich nur die Bismarck-Säulen und der Hamburger Bismarck-Roland von Lederer und Schaudt (1906) die Kraft symbolhafter Bedeutung erreicht. Man war vorsichtig geworden: unmittelbar vor dem Kriege entfesselte die Absicht, Bismarck auf der Elisenhöhe bei Bingen das Nationaldenkmal in Form eines edlen Rundbaus, den Wilhelm Kreis geschaffen hatte, zu errichten, einen Sturm, weil man die innerliche Leere der allzu anspruchsvollen architektonischen Deklamationen, die in den vorangehenden Jahren herrschten, erkannt hatte und nun geneigt war, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Und als man nun während des Krieges auf unzähligen Schlachtfeldern und Kriegerfriedhöfen Erinnerungsmale errichtete, da wurde Schlichtheit immer mehr die Parole und die Scheu vor einem Pathos, das die Größe des Geschehens doch niemals auch nur streifen konnte, wuchs. Was in diesen Jahren unter den Händen deutscher Künstler an Kriegerfriedhöfen entstanden ist, gehört zu den schönsten und vornehmsten Leistungen der Zeit. Die starken Regungen, die schon vor dem Kriege zur Reform des künstlerisch verlotterten Grabmalwesens eingesetzt hatten, — die Dresdener Künstlergruppe von 1906 hat hier führend gewirkt, — konnten bei diesen Kriegsaufgaben ungehindert und einheitlich zur Wirkung kommen. Vielleicht wurde die Friedhofskultur, die gegen den Geschäftsgeist der Grabsteinfirmen und gegen die Eigenbrödelei des Publikums einen schweren Kampf durchzufechten hat, durch diese bittere Schulung am meisten befruchtet. Wohl waren im Jahrhundertanfang ausgezeichnete neue Friedhofsanlagen, wie die in Bremen-Osterholz von Seeck, die in Dortmund von Strobel und die immer abgeklärteren Arbeiten von Gräßel in München zur Durchführung gekommen, aber mit wenigen Ausnahmen — wie dem Münchener „Waldfriedhof“ — gefährdete die Zügellosigkeit der Grabmäler den Eindruck dieser Schöpfungen. Das wurde allmählich besser. Ein Vergleich zwischen den einfachen Gräberfeldern des alten und

des neuen von Otto Linne angelegten Ohlsdorfer Friedhofs gibt zum Beispiel Kunde davon.

Aber auch das eigentliche Erinnerungsmal von überpersönlicher Bedeutung blieb durch diese Schulung nicht unbeeinflusst. Gerade unter den anspruchsloseren Kriegsdenkmälern kleinerer Städte, die früher die sichere Beute spießbürgerlichen Ungeschmacks waren, gibt es manche Leistung, deren man sich durchaus nicht zu schämen braucht. Erst bei den größeren Arbeiten trat die Armut unserer Zeit an lebendigen, nicht durch die Konvention abgegriffenen Symbolen schmerzlich hervor. Nur wo bei den Schöpfungen durch den örtlichen Zusammenhang der Anlage, also durch die städtebauliche Idee, ein gesteigerter Charakter erreicht werden konnte, wurde das einigermaßen überwunden: das feierlich versenkte Mal in München, die schlichte Ehrenhalle in Berlin, die eigentümlich in den Verkehr des Tages gestellte Riesentafel in Hamburg reden eine stille aber eindringliche Sprache. Ja, auch das mit sehr vernehmlicher Stimme redende Tannenbergdenkmal in Ostpreußen (Arch. Gebr. Krüger) lebt allein von seinem „städtebaulichen“ Gedanken und das Marine-Mal, das Munzer bei Kiel errichtet hat, erhält seine Hauptwirkung durch die große Art, wie es mit dem Meer in Beziehung gesetzt ist. Denkt man daneben an die hilflose Art, wie der Rheinstrom und das Niederwalddenkmal in Beziehung stehen, so sieht man den Unterschied der Zeiten am deutlichsten.

Aber nicht nur auf deutschem Boden sind im Zusammenhang mit dem Kriege Denkmalsanlagen entstanden. An vielen Orten, wo deutsche Krieger in fremder Erde ruhen, sind durch die rastlose Arbeit des „Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge“ „Totenburgen“ entstanden, die in der Art, wie sie sich schlicht und groß einer Landschaft einfügen, etwas von dem atmen, was wir als „heroischen“ Kunstausdruck ersehnen und so selten erreichen.

Blicken wir von der Heldenverehrung zur Gottesverehrung, so sehen wir auch in dem Thema Kirche eine ausgesprochene Wandlung eintreten. Sie ist zuerst auf dem Gebiet des protestantischen Kirchenbaus zu spüren. Hier hatten die liturgischen Forderungen, die anschließend an die Schriften des Pfarrer Sulze von Cornelius Gurlitt besonders eindringlich vertreten wurden, zu neuer Bewegung geführt: auf dem Dresdener Kirchenbaukongress von 1906 wurden die Grundzüge des Programms einer der Predigt geweihten „Gemeindefirche“ neu festgelegt. In der Ausstellung, an welche der Kongress anknüpfte, war in einer Musterkirche (Schumacher) eine neue Lösung für die organische Eingliederung von Kanzel, Altar und Orgel vorgeführt und in Schilling & Graebners „Christuskirche“ konnte man den neuen Typus eines einheitlichen Raumbildes verwirklicht sehen, der später in der „Zionskirche“ eine weitere charakteristische Entwicklung fand. Gleichzeitig war von Darmstadt durch Friedrich Pügers und von Stuttgart aus durch Martin Elsäfers Kirchenbauten eine Bewegung für die einfache Saalkirche in die Tat umgesetzt. Statt des zeitfremden Liebäugelns mit den verkümmerten Formen einstiger Kathedralen,

besann man sich auf die bescheidenere äußere Rolle, die eine Gemeindefirche heute spielt, und suchte ihr durch das liebevolle Eingehen auf ihre Besonderheiten wieder die verlorene Innigkeit zurückzugewinnen. Aber noch war man im Experimentierzustand als der Krieg eintrat, so daß sich hier nach 1919 ein breites Feld für neue Lösungen im Sinne der Forderung nach einem einheitlichen Raumgebilde ergab. So sehen wir neben den stimmungsvoll aus der Eigenart der Umgebung entwickelten Kirchenbauten, wie sie in Süddeutschland beispielsweise Bestelmeyer schuf, in Norddeutschland Kirchen entstehen, bei denen die Eigenart der Konstruktion im Vordergrund steht. Die „Sternkirche“ von Bartning (1922) ist der Versuch, dem protestantischen Gottesdienst durch einen Zentralbau gerecht zu werden, in erster Linie aber ist sie doch wohl ein geistreiches, vielleicht übergeistreiches Spiel mit den Möglichkeiten eines Rippenbaus in Eisenbeton; die „Stahlkirche“ des gleichen Künstlers auf der Presseausstellung in Köln 1928 war der bemerkenswerte Versuch einer zweigeschossigen Anlage (Gemeindefaal unter dem Saal des Gottesdienstes), aber in erster Linie merkte man ihr doch das Wesen eines technischen Experiments an; und dieser Eindruck verschwindet nicht bei den unter Einfluß des Pariser Eisenbetonmeisters Perret stehenden Werken von Moser in Basel und von Pinno und Grund in Dortmund. Auch die Kirche in Berlin-Wilmersdorf von Höger ist dieser Gruppe neuartiger Eisenbetongebilde verwandt, aber ihr wird die Kälte des Eisenbeton-Eindrucks durch die Verkleidung mit Backstein genommen und der Spitzbogen, der das Innere beherrscht, lenkt das Gefühl vom Eisenbeton zu mittelalterlichen Vorstellungen herüber. Das sind nur einige Beispiele für interessante architektonische Leistungen, aber es fehlt ihnen die Einfachheit kirchlicher Frömmigkeit. Man wird an ein Wort Otto Bartnings erinnert: „Der Kirchenbau ist bei uns bis zur Unerträglichkeit mit Problemen belastet und dem Experiment ausgeliefert.“ Wenn man das Wesen der heutigen religiösen Strömungen betrachtet, wird man sich kaum wundern, daß es durch einen solchen Zustand hindurch muß.

Man darf den mutig strebenden Otto Bartning selbst nicht allein nach seinen besonders stark beachteten technischen Spitzenleistungen beurteilen; in manchen der vielen Kirchen, die er für die Los-von-Rom-Bewegung geschaffen hat, weiß er sein Ziel viel einfacher zu erreichen und seine Bemühungen um einen evangelischen Zentralbau finden auch in einer schlichteren Form, als das Modell der Sternkirche sie zeigte, durch die klare Gestaltung der Rundkirche in Essen-Altstadt ihre Erfüllung (1929/30). Dieser Zentralbaugedanke tritt im evangelischen Kirchenbau neuerdings wieder oft hervor¹⁾, aber die Frage Zentralkirche oder Richtungskirche, die früher die Gemüter bewegte, steht zurück gegenüber dem alleinigen Streben nach einem ungeteilten Raum, der die Gemeinde und die Instrumente des Kultes einheitlich umfaßt. Das Problem der zweigeschossigen Kirche (die Bugenhagenkirche in Hamburg gibt ein Beispiel) spielt daneben eine

¹⁾ Vgl. Walter Diefel, „Protestantischer Kirchenbau seit 1900 in Deutschland“. Zürich.

Rolle. Sie schafft dem Architekten die äußere Möglichkeit, den Baukörper gegenüber den hohen Großstadtnachbarn gebührend hervorzuheben, ohne dafür künstlicher Steigerungen zu bedürfen, innerlich betrachtet aber gibt sie der sozialen Einstellung der heutigen Kirchenbewegung architektonischen Ausdruck. „Man wird uns die Generation nennen, in der der Gemeindehausbau begonnen hat“, sagt Bartning auf dem III. Kongress für evangelischen Kirchenbau und fügt hinzu: „Wenn wir ein Gemeindehaus bauen, wissen wir, was wir wollen. Wenn wir eine Kirche bauen, wissen wir es nicht.“ Daß diese Erkenntnis sich mit dem hohen Streben vereint, dem wir überall auf diesem Gebiete begegnen, ist hoffnungsvoll.

Der katholische Kirchenbau hat erst nach dem Kriege die Fesseln äußerlicher historischer Konvention abgestreift. Bei ihm tritt der Zentralbau ganz zurück, aber die Richtungskirche zeigt eine Tendenz, die den evangelischen Lösungen nicht fernsteht. Eine stützenlose Basilika, bei der die Decken der Seitenschiffe an großen Längsträgern aufgehängt sind, wie Herkommer sie bevorzugt (z. B. Kirche in St. Wendel a. d. Saar) könnte auch den protestantischen Forderungen entsprechen. Wo die Bauten den inneren Zusammenhang mit Tradition gefühlvoll vermeiden, wie die Bonifatiuskirche in Frankfurt a. M. von Martin Weber, geraten sie leicht in Gefahr, die Stimmung durch allzu auffallende Mittel von Farbe und Licht anzustreben. Völlig frei zu gestalten und doch etwas von dem unbestimmbaren Reiz alter christlicher Sakralkunst einzufangen, ist neben dem vielgestaltigen Wiener, Clemens Holzmeister, einem Manne besonders gelungen, der aus Theodor Fischers Kreise hervorgegangen ist: Dominikus Böhm (geb. 1880 in Bayern). Er hat von 1920—30 eine erstaunliche Fülle katholischer Kirchen in die Welt gesetzt, in denen sich freie architektonische Gestaltungskraft und pietätvolles Gefühl in oft schöner Weise verbinden. Daß die Zukunft aber in immer größerer formaler Einfachheit liegt, dürfte das Wirken von Rudolf Schwarz andeuten, der in seiner Achener Fronleichnamskirche einen Bau geschaffen hat, der es wagt, nur durch die geheimnisvollen Mittel einfachster Raumbildung, der Musik feiner Proportionen und der malenden Kraft des Lichtes eine edle Feierlichkeit zu erstreben. Alle diese Regungen auf kirchlichem Gebiet lassen erkennen, daß eine Neubelebung des religiösen Sinnes, auf die unsere Zeit immer sehnsüchtiger hofft, trotz der Herrschaft des Nützlichkeitsbaus einen lebendigen Widerhall in der Architektur wohl erwarten kann. Es bedarf allerdings eines klaren Anrufs, um auch diesen Widerhall klar werden zu lassen.

Auf die Belebung sakralen Geistes deutet auch die Entwicklung auf einem ganz neuen Baugebiet hin, das der kirchlichen Kunst eng verwandt ist: der Krematoriumsbau. Er stellt die eigentümliche Aufgabe, einen höchst komplizierten technischen Betrieb und einen höchst anspruchsvollen feierlichen Betrieb so miteinander zu vereinigen, daß dem Publikum nur der zweite zum Bewußtsein kommt. Die Architekten gingen deshalb in ihren Lösungen zunächst von dieser

feierlichen Seite aus und die technische mußte sich so gut es ging diesen Gestaltungsabsichten anpassen. Aber sie wußte doch, ihre vernachlässigten Ansprüche geltend zu machen, denn ein Element ihres Wesens ließ sich nicht unterdrücken: das war der Schornstein. Er trat in der ersten Periode des Krematoriumsbaues in oft höchst merkwürdiger Weise mit einem griechischen Tempel, einem klassischen Kuppelbau oder einer romanischen Kapelle in Konflikt. Dann versteckte man ihn in kirchlich wirkenden Türmen, was selbst Peter Behrens bei seinem reizvollen Hagener Krematorium nicht verschmähte. Erst als man nicht von der feierlichen, sondern von der technischen Seite ausging, ihre Bedürfnisse in größtmöglicher Vollkommenheit befriedigte und daraus die Vorbedingungen der feierlichen Gestaltung entwickelte, kam man zu wirklichen Lösungen, die nun allerdings mit dem Schema historischer Tempel und Kirchen nichts mehr anfangen konnten, sondern ihr eigenes Wesen finden mußten. Das Dresdener Krematorium (Schumacher) machte 1908 zum erstenmal diesen entscheidenden Schritt.

1900 gab es in Deutschland drei kleine Verbrennungsanlagen, 1908 waren es zwölf. Seit diesem Jahre sind in Deutschland bis 1932 fünfundneunzig Krematorien gebaut worden. Man sieht, welche Rolle dieses neue bauliche Problem im Bilde des Schaffens dieser Zeit gespielt hat. Charaktervolle und würdige Bauten wurden nach dem Kriege von Holzmeister in Wien, de Jonge und Wichmann in Hannover, Konwiarz in Breslau, Ernst Kühn in Forst, Struck und Waegler in Dortmund und manchen anderen ausgeführt; schließlich wuchs die Aufgabe auch äußerlich, so daß das jüngste Krematorium, das in Hamburg 1933 vollendet wurde (Schumacher), eine Baugruppe darstellt, in der drei Feierhallen und fünf Öfen vorgesehen sind; aus einem hohen Rauchrohr sind sechs geworden, so daß sich der Typus des Bauwerks auch gegen 1908 völlig verändert hat.

Die feierliche Seite des Krematoriums spielt in einen Aufgabenkreis herein, der uns in mannigfachsten Zusammenhängen immer wieder begegnet: die neue Raumgestaltung der großen Halle. Sie ist bei einigen der bedeutendsten Leistungen der Zeit das zentrale Problem. Schon vor dem Kriege ist hier im Kuppelbau durch die Eisenkonstruktion der Frankfurter Festhalle und die Betonkonstruktion der Breslauer Jahrhunderthalle ein Höhepunkt erreicht. Er würde kaum zu überbieten sein, wenn nicht die „Dywidag“-Bauweise, die mit ganz dünnen Schalen, also äußerst geringem Gewicht, die weitesten Spannungen zu überwinden erlaubt (bei der Leipziger Markthalle 76 m), neue Perspektiven eröffnete. Dieses technische Wunder ist erfunden, um einem anderen technischen Wunder, dem Planetariumsinstrument von Zeiß die bauliche Stütze zu schaffen, aber der hierfür entstandene Raum hat manchmal zugleich den Charakter einer großen zentral gestalteten Festhalle bekommen; am deutlichsten ist das beim Riesenplanetarium ausgeprägt, das Wilhelm Kreis für Düsseldorf gebaut hat.

Im allgemeinen wiegt für diese Festhallen der Langhaustypus vor. Bisweilen zeigt er arenaartige runde Abschlüsse, denn diese Kiesenräume sollen den

verschiedensten Zwecken dienen: neben Versammlungen, Aufführungen und Ausstellungen auch dem Sport in seiner mannigfachsten Gestalt. Für diesen Universalgebrauch hat die von Moshhammer-Breslau und Delfs-Dortmund entworfene „Westfalenhalle“ in Dortmund eine der bemerkenswertesten Lösungen gefunden; sie ist mit einer lichten Spannweite von 74,6 m durch Carl Tuschcherer G. m. b. H. ausgeführt (1925), und zwar, wie schon gesagt, in Holz, das bei vielen solchen Hallen trotz Eisen und Eisenbeton Triumphe feiert. Man muß bedauern, daß manche geniale Leistungen dieser Art, wie die in schön-geschwungenen Dreigelenk-Sachwerkbindern konstruierte Halle für das Dresdener Sängerefest 1925, die sogar eine lichte Spannweite von 78 m erreichte, ein nur vorübergehendes Dasein gehabt haben.

Der Bau derartiger großer Hallen hat sich im Hinblick auf den Gebrauch nach zwei Richtungen hin spezialisiert. Die eine entstand vor allem dadurch, daß nach dem Kriege der Begriff „Messe“ eine zeitlang auf zahlreiche Städte eine trügerische Zauberkraft ausübte. Königsberg (Arch. Hopp), Köln (Arch. Pieper und Abel), Breslau (Arch. Berg und Poelzig) und Frankfurt a. M. haben Messebauten von großem und wirkungsvollem Zuschnitt ausgeführt, was die alte Messemetropole Leipzig veranlaßte, ihr durch die Bauausstellung des Jahres 1912 vorbereitetes Gelände in großzügiger Weise mit neuen Hallen auszubauen (Arch. Curt Schiemichen). Die großen Ausstellungen, die auch nach dem Kriege noch stattfanden, gaben Taut in Magdeburg und Straumer in Berlin Anlaß zu ähnlichen baulichen Leistungen, die dann in den Ausstellungen, die Düsseldorf 1926 mit seiner Hygieneausstellung und Köln 1928 mit seiner „Pressa“ in altergebrachtem Wettbewerb veranstalteten, ihren künstlerischen Höhepunkt erreichten. Sie stellten Wilhelm Kreis und Adolf Abel vor Aufgaben, wie sie in solcher Großartigkeit selten einem Architekten zuteil werden.

Die andere Richtung liegt in der Verfeinerung des neutralen Saalgebildes zur Spezialaufgabe „Musiksaal“. Auch auf diesem Gebiet hat die Nachkriegszeit drei sehr bemerkenswerte Leistungen hervorgebracht, die sich nicht nur durch ihre auf Massenkonzerte berechnete Größe, sondern auch durch ihre Eigenart auszeichnen: der Kölner Messehausaal, den Verbeek aus Sperrholzplatten in sein Eisengerüst hereingebaut hat, die Mühlheimer Konzerthalle, die Fahrenkamp in einem Bau von Pfeifer und Großmann mit feinfühligem Eleganz ausgestaltet hat, und die Magdeburger Stadthalle, in der Göderitz einen ebenso praktischen wie vornehmen neuen Saaltypus schuf. Die Einrichtungen, die hier zur mechanischen Veränderung des Podiumraumes getroffen sind, bilden eine Art Auftakt zu den ganz neuartigen Anforderungen, welche der Rundfunk neuerdings an den Musiksaal stellt. Solch ein Funksaal wird nicht nur in seinen Gesamtmaßen durch eine hydraulisch bewegliche Wand veränderbar, sondern zeigt auch Raumausbuchtungen, die je nach akustischem Bedarf zum Hauptraum hinzugezogen oder — bald ganz, bald teilweise — abgeschlossen werden können; Stalaktiten aus Schaumbeton verstärken die Schallwirkung

der Decke, die Podiumwand ist verstellbar, und das alles wird von einem außer dem Saal sitzenden Hörmeister mechanisch reguliert und bedient. Das ist kein Raum mehr, sondern ein riesiges akustisches Instrument, dessen Konstruktion den Architekten zu ganz neuen Überlegungen führt. Die Fragen der Akustik werden in einer Zeit, die immer größeren Raumgebilden entgegenstrebt, eine wachsende Bedeutung haben. Es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, daß der Lautsprecher sie überflüssig gemacht hat; bei akustisch schlechten Räumen vervielfältigt er nur ihre Schwächen. Deshalb ist der Fortschritt in der wissenschaftlichen Ergründung der akustischen Gesetze sehr zu begrüßen. Er wird fraglos immer größere gestaltende Bedeutung haben.

Dem Konzertbau ist die Aufgabe „Theater“ am nächsten verwandt. Sie war, wie wir sahen, in vieler Hinsicht die führende künstlerische Aufgabe des 19. Jahrhunderts. Diese Bedeutung hat sie im 20. nicht mehr, obgleich Männer wie Dülfer, Littmann, Seeling und Oskar Kaufmann vor dem Kriege auf diesem Gebiet Bemerkenswertes geleistet haben. Nach dem Kriege war es wieder die Steigerung ins Riesenhafte, was der Aufgabe eine besondere Wendung gab. Poelzig baute einen veralteten Berliner Zirkus zum „Großen Schauspielhaus“ um und schuf dabei ein Werk, in dem er aus akustischen Forderungen eine eigentümliche Phantastik der Formgebung entwickelte. Oskar Kaufmann machte aus der alten Kroll-Oper einen riesigen Saalbau von erlesener Pracht.

Mehr als der eigentliche Theaterbau beschäftigt der illegitime Sprößling des Schauspiels, das Lichtspiel, die Baukunst der Nachkriegszeit. Hier erwächst kein im Kerne neuartiges Problem; das Lichtspielhaus ist als Aufgabe gleichsam ein demokratisiertes Theater mit einfachsten optischen Bedingungen, ohne die technischen Anforderungen des Bühnenapparats und ohne die soziologischen Anforderungen des Gesellschaftslebens. Als geschmackliche Aufgabe aber hat es manchem Architekten eine willkommene Gelegenheit zu baulichem Raffinement gegeben und Leistungen, wie Poelzigs „Capitol“ in Berlin, Karl Schneiders „Emelkapalast“ in Hamburg, Erich Mendelssohns „Universum“ in Berlin oder Fritz Blocks „Deutschland-Haus“ in Hamburg gehören durchaus zum Bilde der Zeit. Ja, es ist charakteristisch, daß das „Kino“ dem Architekten auf der Leinwand Aufgaben gestellt hat, die die amerikanistische Seite seiner Phantasie in technischen Zukunftsbildern mehr in Bewegung gesetzt haben, als es die Wirklichkeit glücklicherweise tun konnte.

Sehen wir hier vielleicht ein Ventil für das, was sich in der vorangehenden Epoche in den monumentalen Papierarchitekturen von Feder und Kohle entlud? Es gibt in der Tat ein Reich künstlerischer Monumentalphantasie, das dem Architekten auch in nüchternen Zeiten nicht verschlossen zu sein braucht: die Theaterdekoration. Was hätte Schinkel in der Brachzeit seiner stürmischsten Jugend angefangen, wenn ihm diese Möglichkeit idealen Schaffens verschlossen geblieben wäre? Solche Quelle der Kunst wurde dem Architekten im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch handfertige Spezialisten völlig verschüttet; daß

sie ihm wenigstens zum Teil zurückerobert ist, kann man unter die Errungenschaften des jungen 20. Jahrhunderts rechnen, denn es hat sich dabei vor allem um die edle Aufgabe gehandelt, für das zeitlose klassische Drama, insbesondere für Shakespeare, einen Stil zu finden. Das ist ein Prüfstein für das latente monumentale Empfinden der Zeit und manches Schöne ist dabei zutage getreten. Noch sind die Anzeichen spärlich, daß Ähnliches sich auch im Film zu selbständigen künstlerischen Arbeiten weiterentwickelt.

Wenn wir unter den Kulturbauten, die in den letzten Jahrzehnten den Architekten beschäftigen, weiter Umschau halten, finden wir entscheidende Wendungen auf dem Gebiete des Museums. Nach dem Kriege sind manche künstlerisch wertvolle Schlösser zu Museen gemacht, — darin lag wohl ein kulturelles aber kein bauliches Verdienst. Wenn man jedoch in Berlin aus einer verlassenen Bahnhofshalle ein gutes technisches Museum machte, in Bremen aus einem Altersheim, in Lübeck aus einem Kloster, in Köln aus einer Kaserne ein reizvolles Kulturmuseum schuf, so verdient das hervorgehoben zu werden. Daß sich bei den Neubauten auf diesem Gebiete ein Streben nach „Sachlichkeit“ zeigte, war in hohem Grade nötig, denn nirgends hat die Stilarchitektur mehr geglaubt, alle ihre Künste entfalten zu müssen, wie bei diesen Bauten. Vielleicht war es besonders schwer bei den Museen, die eine historische Kultur spiegeln sollen, den richtigen Weg zu finden; die außerordentliche Einfühlungskunst, die Gabriel Seidl im Bayerischen Nationalmuseum und die Ludwig Hoffmann im Berliner Märktischen Museum bewies, hatte eine Empörung der Sachleute hervorgerufen, die statt dessen einen neutralen „Magazinbau“ forderten. Diese Wünsche sind auf die entsprechenden Bauten dieser Jahre nicht ohne Einfluß gewesen. Bestelmeyer entwickelt beispielsweise beim Erweiterungsbau des Nürnberger „Germanischen Museums“ die Abteilung für Malerei in ganz neutral gehaltenen Oberlichtsälen und schafft nur im Treppenbau den Übergang zu den historisch gestalteten alten Räumen; beim „Museum für Hamburgische Geschichte“ (Schumacher) ist jede historische Formbildung vermieden und nur durch die Raumbildungen des baulichen Organismus wird versucht, dem Genius loci gerecht zu werden.

Bei Kunstmuseen wird das zentrale Problem ebenso wie bei wissenschaftlichen Sammlungen die jeweilige Beleuchtungsfrage; der Raum wird gleichsam zur Vitrine, die keinen anderen Zweck hat, als den Gegenstand gut sichtbar in geschmackvoller Aufstellung zu bergen. Dies dienende Bestreben tritt sogar im Innern von Bauten hervor, die außen noch in so ausgesprochener Weise den Charakter architektonischen Selbstzwecks tragen, wie die neuen Museumsbauten in Berlin (Messel und Ludwig Hoffmann), deren Fertigstellung eine der stärksten künstlerischen Eindrücke der Nachkriegszeit war. Ganz darauf eingestellt ist der Neubau der Hamburger Kunsthalle (Erbe), der durch die konsequente Einführung von Laternenlicht und hohem Seitenlicht Schule gemacht hat; zu mannigfaltigeren Eindrücken lichttechnischer Art kommt Edmund Körner in

dem interessanten Bau des Folkwang-Museums in Essen (1926). Gegenüber dem eindeutigen Programm der Vorführung von Kunstwerken wird die Aufgabe in wissenschaftlichen Museen, die das verschiedenartigste Material zur Darstellung bringen müssen, immer schwieriger. Für die Art, wie hier ganz vom Schauobjekt ausgegangen wird, ist das Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis (1927/30) ein bemerkenswertes Beispiel. Der Künstler, der bei seinem vorgeschichtlichen Museum in Halle (1913) noch stark im Banne einer architektonischen Absicht stand, wird hier ganz zum Diener der neuen Methoden ausstellungstechnischer Mitteilung und gibt dem Bau nur in dem der wissenschaftlichen Arbeit und der Verwaltung gewidmeten Teil das repräsentative Gepräge, das der Idee gerecht wird, der das ganze Werk dient. In allen diesen neueren Museen ist durch Vortragsaal, Bibliothek und Leseräume bereits der Keim gelegt zu einer Verbindung von Museum und wissenschaftlichem Institut. Aus diesem Keim hat Oskar von Miller im Münchener „Deutsches Museum“ einen neuartigen Typ erwachsen lassen, bei dem Schausammlung und Studienapparat sich an Bedeutung die Waage halten. Darin liegt wohl die bedeutsamste Leistung, die auf dem Gebiet des Museumswesens in unserem Zeitabschnitt zu verzeichnen ist. Dies Programm hat noch keine vollgültige bauliche Form gewonnen. Der Bau der Schausammlung, den Emanuel Seidl nach Gabriel Seidls Tode weiterführte, lag als Aufgabe dem Wesen dieser beiden Meister fern, erst im Bau des Studiengebäudes, das Bibliothek, Lesesäle und Vortragsäle (Kongresshalle) umfaßt, tritt unter Bestelmeyers Händen die der neuen Zeit entsprechende „sachliche“ Auffassung deutlich hervor. Der gewaltige Bau der Berliner Staatsbibliothek, den Ihne 1913 vollendete, hatte diese Auffassung schmerzlich vermissen lassen. Paul Bonatz hat in den gleichen Jahren, in denen sie entstand, in der Tübinger Universitätsbibliothek das Beispiel einer klaren Organisation von Lesesaal-, Büchermagazin-, Katalog- und Betriebsräumen gegeben und der gewaltige Bau, den das deutsche Buchgewerbe in Leipzig errichtete (Architekt Pusch), ist in seiner Anlage das Muster einer Präsenzbibliothek. Aber noch keine deutsche Bibliothek hat dem Besucher das sofortige mühelose Genießen ihrer Schätze so leicht gemacht wie der neue Münchener Bau. Seine Anlage verlockt zum geistigen Eindringen in das Wesen der Erscheinungen, die sich in der Schausammlung darstellen; und das war Oskar von Millers hohes Ziel.

Unter den kleineren Bibliotheksbauten fällt Karl Elkarts Stadtbibliothek in Hannover besonders auf; sie nutzt einen engen Bauplatz aufs äußerste aus, indem sie über fünf dem Verkehr und der Verwaltung dienenden Geschossen das Büchermagazin turmartig erhebt. Dem so entstehenden Hochhaus gibt der Vertikalismus der langgestreckten Magazin Fenster einen lebensvollen Charakter.

Wenn man sich nach sonstigen wissenschaftlichen Bauten der Nachkriegszeit umschaut, so liegt es in der Natur dieser Jahre, daß sie mehr in den Hintergrund treten. München hatte nicht lange vor dem Kriege seiner Universität durch Bestelmeyers großangelegten Erweiterungsbau ein neues Gesicht gegeben

(1911), die Dresdener Technische Hochschule war durch Dülfers Neubauten völlig umgestaltet (1912), Hamburg hatte durch das Vorlesungsgebäude von Distel und Grubitz (1911) den Grundstein zu seiner 1919 verwirklichten Universität gelegt. Was jetzt in Deutschland gebaut wurde, waren vor allem Institute, Forschungsstätten der Kaiser-Wilhelm-Akademie, — Versuchsanstalten der Braunschweiger Hochschule (Mühlenpfordt) und ganz besonders Bauten, die in irgendeiner Weise der Gesundheitspflege dienten. Kaum ein Krankenhaus ist in Deutschland nicht zugleich eine wissenschaftliche Anstalt: Hamburg konnte seine medizinische Fakultät ohne einen Neubau errichten; es besaß unter anderem im Tropeninstitut, im Institut für Geburtshilfe, der Irrenanstalt Friedrichsberg und der Pathologie in Eppendorf (Architekt Schumacher) Bauten, die neben ihrer praktischen Funktion den neuesten wissenschaftlichen Einrichtungen in ihrem jeweiligen Gebiete genügten.

Im Bereich der Krankenhausbauten vollzog sich aber nach dem Kriege ein bedeutsamer grundsätzlicher Umschwung. Die großen, aus vielen einzelnen Gebäuden zusammengruppierten Krankenhausstädte, wie das Virchow-Krankenhaus in Berlin (L. Hoffmann) oder das Barmbecker Krankenhaus in Hamburg (Fr. Kuppel) waren der Stolz der Vorkriegszeit. Sie erwiesen sich durch ihre Weitläufigkeit als sehr kostspielig in Bau und in Betrieb, so daß eine Tendenz nach Konzentration einsetzte, die im Hochhaus-Krankenhaus, das Schachner in mustergültiger Weise in München errichtete, ihren stärksten Ausdruck fand. Sachleute, wie Hermann Distel, sehen in dieser Entwicklungsrichtung die Zukunft.

Die zunehmende Freilufttherapie führte in den Einzelbauten, insbesondere wenn sie der Kinderpflege dienen, vielfach zum terrassenartig abgetreppten Baukörper (z. B. Krankenhaus Waiblingen von Rich. Döcker, Krankenhaus Sardheim von G. Mezendorf und J. Schneider), der auch für Sanatorien und Erholungsheime einen neuen eigenartigen Typus gab (z. B. Siechenheim von Mart Stamm in Frankfurt). Die Baukunst von streng-puritanischer „Sachlichkeit“ hat auf diesem Gebiete der medizinischen Bauten vielleicht ihre stärkste Anwendung gefunden und der hygienische Beigeschmack, der ihr von Natur aus anhaftet, mutet hier wohl auch am ehesten überzeugend an.

Dies puritanische Wesen hat auch den Schulbau der Nachkriegszeit zu beherrschen gesucht und die großen Fensterflächen der Klassen, deren Zellenystem dieser Bauaufgabe ihren Charakter gibt, brachten zusammen mit dem Gebot äußerster Sparsamkeit in der Tat die Gefahr einer magazinartigen Wirkung mit sich, die durch das flache Dach, das zu Lehr- und Gymnastikzwecken diente, noch vermehrt wurde und häufig nicht überwunden ist. Dennoch hat sich durch die Gruppierung von Klassenkörper, Treppenhaus und den größeren Elementen, wie Turnhalle und Gymnastiksaal (bisweilen auch einer Aula) ein Typus herausgebildet, der in der Hand feinfühligere Architekten durchaus freundlichen Charakter trägt und die Mitte hält zwischen den beiden Extremen, zu denen der Schulbau entarten kann: „Schulkaserne“ oder „Schulpalast“.

Die Schule ist die weitaus bedeutendste öffentliche Aufgabe der Nachkriegszeit geworden und zugleich diejenige, deren Programm am liebevollsten, aber auch am experimentierfreudigsten durchgearbeitet ist. Wohl selten spiegeln sich geistige Bewegungen so deutlich in Bauten wider, wie die pädagogischen Bewegungen der Nachkriegszeit, die dem Kinde statt des Verstandesdrills, Verständnis der Natur, Gestaltungsfreude, Körperpflege und Musik bringen wollten. Alle diese Ziele haben einen baulichen Niederschlag, der den Schulbau, — vor allem die Volksschule — zu einer neuen Aufgabe machte.

Volksschule und Höhere Schule werden sich ähnlicher und sind manchmal, wie zum Beispiel in der Hamburger „Walddörferschule“, zu einer wirkungsvoll gesteigerten Einheit zusammengezogen, ja, das problematische Experiment der Vereinigung sämtlicher verschiedener Schularten zu einer „Gesamtschule“, die 3000 Kinder umfaßt, ist sogar von Bruno Taut in der Neu-Köllner Dammwegschule zur Ausführung gebracht. Dieser Angleichung der Schularten steht eine Differenzierung der Schulsysteme gegenüber: neben die alte „Klassenschule“, in der jede Schülergruppe eine „Heimklasse“ hat, tritt die „Arbeitschule“, in der man nur „Sachklassen“ kennt, die abwechselnd von allen Schülern benutzt werden. Sie verlangt Oberlicht oder zweiseitige Beleuchtung und das führt den Architekten zum Flachbau im Gegensatz zum Stockwerksbau. Innerhalb dieses Gegensatzes aber spielt sich nun weiter der Unterschied zwischen „Pavillonbau“ (z. B. Schule Niederursel in Frankfurt a. M., Architekt Schuster), „Gruppenbau“ (z. B. Schule Bornheimer Hang von Ernst May und Schule in Bernau von Hannes Meyer) und dem „Einheitsbau“ ab, der die stärkste Möglichkeit der Konzentrierung und Rationalisierung gibt und deshalb einstweilen vor allen anderen Formen die Oberhand behalten hat. Die Schulen von Elsäßer in Frankfurt, die Schule von Haesler in Celle, die Schule in Zuffenhausen von Schmittbenner und die Hamburger Schulen (Schumacher) sind architektonische Beispiele dieses Typs.

Ganz neue bauliche Anforderungen stellte nach dem Kriege die Organisation des Fortbildungsschulwesens. Für die verschiedenen Berufsschulen mußten die charakteristischen Formen erst gefunden werden, wobei Hamburg, Hannover (Elkart) und Altona (Ölsner) die ersten Schritte wagten.

Die neuen Schulbauten erhalten im Stadtbild nicht nur durch ihre architektonische Gestaltung, sondern auch dadurch eine erhöhte Bedeutung gegen früher, daß sie meistens mit den Anlagen öffentlicher Sportplätze in Verbindung stehen, denn Leibesübung und Körperpflege spielt eine immer wachsende Rolle. Das äußert sich auch in Volksbadeanstalten, bei denen neben dem anspruchsvolleren Typus der zweigeschossigen Schwimmhalle mit Oberlicht (Badeanstalt in Chemnitz von Fred Otto) auch eine einfachere eingeschossige Form mit Seitenlicht entwickelt wird, für die Elsäßer in Frankfurt a. M. und Heinz Lassen in Berlin-Schöneberg reizvolle Beispiele liefern. Zu bisher ganz ungewohnter Bedeutung kommt aber nach dem Kriege die Freiluftbadeanstalt durch die

Einbürgerung des Familienbades. Hamburg benutzte das große Werk der Kanalisierung der oberen Alster dazu, solche Anlagen in einer Art zu machen, die sich der Natur freundlich einpaßt, in allergroßartigster Weise aber hat Martin Wagner im Freibad Wannsee ein Werk geschaffen, das allen Ansprüchen eines großstädtischen Riesenbetriebs genügt und sich doch durch seine flachen Bauten mit großem Takt dem leicht verletzbaren nordischen Landschaftsbilde einfügt.

Solche Badeanstalten werden auch ein Teil der großen Stadionanlagen, die zu den bedeutendsten Leistungen dieser Zeit gehören. Otto March hatte schon vor dem Kriege im Grunewald für sie Vorbild und Maßstab geschaffen, seine Söhne Walter und Werner March setzen dieses Werk in großartiger Weise fort, zugleich aber traten u. a. Frankfurt (Max Bromme), Köln (Encke und Abel) und Nürnberg (Schweizer) mit Schöpfungen hervor, die im Wurf nicht geringer waren und in ihren Tribünenbauten und sonstigem Zubehör eine Art sportlichen Baucharakter ausbildeten, dessen unverhüllter technischer Grundton nicht im Widerspruch steht mit den Eindrücken, die das sportliche Leben beherrschen.

Die sorgsame Pflege, die den Leibesübungen mehr und mehr im öffentlichen Leben zuteil wird, wirkt nun vor allen Dingen umgestaltend auf den Geist, in dem die öffentlichen Grünanlagen durchgebildet werden; sie entwickeln sich zu einem Stück Architektur aus Bodengestaltung und Bäumen. Ein „Volkspark“, wie ihn Hamburg in großem Maßstab zum erstenmal mit bewusster Zielsetzung in seinem Stadtpark (Schumacher) schafft, ist ein Gebilde aus Räumen, die für den Zweck bestimmter Benutzung durchgebildet sind; für jede Art von Spiel, Sport, Erholung und Kunstgenuss (Musik, Theater, Freilichtmuseum) ist Vor-sorge getroffen. An die Stelle des Promenierparks ist der Wohnpark getreten. Das Besondere der Aufgabe, die man als „Freiluft-Volkshaus“ bezeichnen könnte, liegt darin, das Gefüge der Zweckräume so zu gestalten, daß die Bedürfnisse des Promenierparks unvermerkt zugleich mitbefriedigt werden. Obgleich eine solche Parkanlage ihrem inneren Wesen nach das ausgesprochene Gegenteil der repräsentativen Fürstenparks des 18. Jahrhunderts ist, wird sie in der äußeren Form infolge ihrer architektonischen Haltung doch diesen Anlagen ähnlicher als dem englischen Park, der das 19. Jahrhundert beherrschte. Dieser englische Einfluß wird nur langsam und mühevoll vom neuen Geist zurückgedrängt, der in Leberecht Migge, Fritz Encke, Max Läger, Allinger und Harry Maass besonders wirkungskräftige Vertreter findet. Während Max Läger seine feine Kunst in Baden-Baden nach der monumentalen Seite hin entwickelt, wird Harry Maass zusammen mit Friedel Bildemeister, Hermann König und manchen anderen der phantasievollen Umgestalter des privaten Hausgartens, dem die reizvollsten neuen Wirkungen abgewonnen werden, und der mit der Wohn-gestaltung des Hauses in eine lebendige Verbindung tritt, wie sie bisher nicht gekannt war.

Unter den öffentlichen Gebäuden, von denen wir sprachen, vollzieht sich im 20. Jahrhundert ein Vorgang, der für das Bild der Architektur von größter

Bedeutung wird: das Verwaltungsgebäude spezialisiert sich immer mehr zu einzelnen Bautypen. Ursprünglich wird im Rathaus alles zusammengefaßt, was ein Gemeinwesen zu ordnen hat, es birgt Stadtparlament, Gerichtsbarkeit und Hauptkasse, ebenso wie Feuerwehr, Polizei und Gefängnis.

Dann folgt eine Zeit, wo der Bau nur noch Repräsentation, die Oberste Leitung und den eigentlichen Bürobetrieb umfaßt. Diese Form spielt unter den Aufgaben der Nachkriegszeit kaum noch eine Rolle; ein Bau wie das Rathaus in Uerdingen von Fritz Höger steht vereinzelt da. Vielfach erhalten die Bürobetriebe in großen Städten charakteristische eigene Bauten, wie das schmutze Hochhaus, das Leitersdorfer in München für die Bauverwaltung gebaut hat, oder das große Kassenhallen umschließende Gebäude der Finanzverwaltung (Schumacher) in Hamburg. Schon sehr früh hat sich das Gerichtsgebäude als selbständige Anlage losgelöst; es gab ganz besonderen Anlaß zu den öffentlichen Palästen der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, bei denen die Mittelhalle mit ihrer Treppenanlage oftmals zum architektonischen Selbstzweck wird. Diese Gewohnheit erbt sich noch in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts weiter, und zeitigt Werke wie die geistreiche Treppenhalle, die Otto Schmalz 1905 im Gerichtsgebäude Berlin-Mitte ausführt. Nach dem Kriege hört solche architektonische Repräsentation auf, die Bauten, die beispielsweise Hamburg auf diesem Gebiete errichtet hat (Zivilgericht, Vollstreckungsamt, Gerichtsgebäude Bergedorf), suchen ihre Würde ohne baulichen Aufwand in der Gesamthaltung.

Während sich im eigentlichen Gerichtswesen die Bedürfnisse vereinfachen, komplizieren sie sich im Bedürfnis des Gefängniswesens. Die philanthropischen Neigungen dieser Zeit finden einen charakteristischen Ausdruck in der Art, wie man dem Gefängnisbau die ganze Schwere seelischer Bedrückung zu nehmen versucht. Insbesondere für unvorbestrafte Jugendliche finden sich neue Formen humanster Art, die als bauliches Problem interessant sind (vgl. Anstalt Glasmoor bei Hamburg), aber ihre Bestimmung fast vergessen lassen.

Von den anderen Rathaus-Funktionen entwickeln sich vor allem Polizei- wache und Feuerwehr zu selbständigen kleinen Gebilden. Sie spielen in der Physiognomie der sich abklärenden Großstadt eine Rolle, die durch den Gegensatz zum Wohnhausblock reizvoll entwickelt werden kann.

Eine ganz besondere Bedeutung unter den öffentlichen Verwaltungsgebäuden behält die Post. Glücklicherweise nicht mehr in dem aufreizenden Sinn der früheren Zeit. Durch W. Hoffmann baut sie in Norddeutschland einfache, natürliche Bauwerke; zu ganz besonderer Blüte aber entwickelt sie sich in Bayern unter der Leitung von Vorhoelzer. Durch ihn und einen Kreis begabter Mitarbeiter (wie Sarbers, Bramingk u. a.) entstehen Bauten, die sich mit feinem Takt der Umgebung einpassen¹⁾. In ländlichen Bezirken treffen sie besonders glücklich den Charakter anspruchsloser Liebenswürdigkeit, in der Großstadt

¹⁾ Vgl. Karlinger, „Neuere Postbauten in Bayern“, Verlag Bruckmann.

spiegeln sie die klare Organisation des musterhaften Massenbetriebs. Bauten wie das zentrale Paketzustellamt in München gehören zu den technisch vollkommensten und zugleich schmucksten Nutzenanlagen der ganzen Epoche.

Es ist selbstverständlich, daß zwischen den öffentlichen Verwaltungsgebäuden, die dem reinen Bürobetrieb dienen, und den privaten Bauten dieser Art kaum ein grundsätzlicher Unterschied besteht; es sei denn, daß die ersteren, die mit einem festen Programm rechnen können, den Mittelkorridor zwischen den Büroreihen fest einbauen, während die letzteren freie Stützenstellungen vorziehen, um jeder etwa verlangten Teilung gerecht werden zu können. Der Stützenstellung liegt in beiden Fällen eine Zelleneinheit zugrunde, die durch den ganzen Bau hindurchgeht und zu bienenstockartigen Massenanhäufungen verlockt: die Hochhäuser in Deutschland sind fast alle Bürohäuser, als Wohnform, für die sie auch vorgeschlagen wurden, haben sie sich glücklicherweise nicht durchgesetzt. Diesen Hochhäusern merkt man in der Regel ein künstlerisches Verantwortungsbewußtsein deutlich an. Das Marx-Haus in Düsseldorf (Kreis), das Hochhaus in Köln (Körfer), das Kathreiner-Haus in Berlin (Bruno Paul), die Hochhäuser von Ullstein und den Borsigwerken (Eugen Schmohl) sind im baulichen Organismus der Stadt etwas völlig anderes, wie die amerikanischen Hochhäuser; es sind Dominanten, die mit Vorsicht ins Stadtbild eingefügt sind, und die in ihrer vereinzeltten Erscheinung als willkommene Betonungen inmitten der baupolizeilich uniformierten Großstadtquartiere wirken.

Trotzdem der Bau solcher Hochhäuser in den zwanziger Jahren der ehrgeizige Wunsch jedes Architekten war und auf dem Papier wahre Märchenträume in Entwürfen dieser Art erstanden, ist die Wirklichkeit mit wenigen Ausnahmen vor erheblichen Entgleisungen auf diesem Gebiete bewahrt geblieben, da jeder derartige Bau als schwer erringbare Ausnahme behandelt wurde. Zum natürlichen Abflauen dieser Bewegung trugen systematische Untersuchungen von Hermann Distel wesentlich bei, die ergeben haben, daß unter normalen deutschen Verhältnissen die Rentabilität der Stockwerkshäufung beim zwölften Geschosse aufhört.

Aber nicht nur in Hochhausform ist der Bürohausbau zu einer der markantesten Aufgaben der Zeit geworden. Schon vor dem Kriege haben Bauten wie das Düsseldorfer Mannesmannhaus von Peter Behrens (1911/12) und das Klöpffer-Haus von Fritz Höger (1913) allgemeine Aufmerksamkeit erregt; nach dem Kriege aber ist Högers eigenwilliges Chilehaus zu einem der populärsten Bauten Hamburgs und Poelzigs Verwaltungsgebäude der J. G. Farben in Frankfurt a. M. zu einem der eindrucksvollsten neueren Bauten Deutschlands geworden. Es ist unmöglich, hier alle die bedeutsamen Leistungen zu erwähnen, die nach dem Kriege auf diesem Gebiete privater Verwaltungs- und Geschäftsgebäude entstanden sind. Sie tragen den allerverschiedensten Charakter: palastartig geben sich die vornehmen Münchener Steinbauten, wie die Versicherungs-Anstalt von Oswald Bieber oder die Bayrische Zentraldarlehnskasse von Eugen König; wie trozige Kastelle wirken Backsteinbauten, wie das „Ballinhaus“ der Gebr.

Gerson, der Bau des Nationalen Handlungsgehilfen-Verbandes von Skopp und Vortmann in Hamburg, oder das Haus des Stummkonzerns von Bonatz in Düsseldorf; in eigentümlich schmiegsamen, maschinenhaften Gefügen bewegen sich vielhumstrittene Bauten wie das Geschäftshaus Telschow in Berlin von den Brüdern Luckhardt und Anker, und vor allem von Erich Mendelssohn, der mit dem Umbau des Verlagshauses Rudolf Mosse 1921/23 eine ganze Reihe derartiger Bauten eröffnete. Seine Tätigkeit führt vom Geschäftshaus zum verwandten Typus des Kaufhauses: Haus Weichmann in Gleiwitz (1922), Haus Serpich, Berlin (1924/26), Haus Schocken in Nürnberg (1926) und in Chemnitz (1928) sind Beispiele dafür. An den beiden letztgenannten Bauten kann man besonders deutlich sehen, wie sich beim Kaufhaus der konsequente Vertikalismus dem Messels Wertheimbau¹⁾ die Bahn brach, und der von zahlreichen Nachfolgern aufgenommen wurde, in einen ebenso konsequenten Horizontalismus umgewandelt hat, der die ganzen Nachkriegsjahre beherrscht.

Der Bau von Verwaltungsgebäuden steht sehr häufig mit den großen Industrieanlagen, zu denen sie gehören, in unmittelbarem baulichen Zusammenhang. Das ergibt Aufgaben von ganz neuem, oftmals düster-großartigem Gepräge. Vor dem Kriege haben vor allem Peter Behrens, Poelzig, zuletzt auch Gropius, auf diesem Gebiet unerwartete Gestaltungsmöglichkeiten entdeckt. Was damals noch in vereinzelt Leistungen hervortrat, wird nach dem Kriege ein Betätigungsfeld von breiter Ausdehnung. Künstler wie Kreis, Kings, Alfred Fischer, Sahrenkamp, Karl Wach, Högg und Müller entfalten hier eine Wirksamkeit, die den Industriegebieten eine neue Note geben würde, wenn die neuen Eindrücke nicht mit so viel niederdrückenden Lieblosigkeiten früherer Zeit zu kämpfen hätten. Nur selten ist es einem Architekten vergönnt, eine ganze Industriestadt in einheitlichem Geist aufbauen zu können, wie Hans Hertlein das mit immer wachsender Schlichtheit und Größe in „Siemensstadt“ getan hat. So beginnt unsere Industrie den baulichen Ausdruck zu finden, der ihren bedeutenden Leistungen entspricht, es gibt kaum ein deutsches Werk von hohem Rang, das nicht unter der Führung eines wertvollen Architekten nach einem würdigen Gesicht gestrebt hätte. In diesem Streben sind auch die kommunalen Anlagen nicht zurückgeblieben. Unter den verworrenen Eindrücken, die denjenigen begrüßen, der sich der Großstadt nähert, ragt bei der Einfahrt nach Berlin das Kraftwerk „Bewag“, bei der Einfahrt nach Hamburg das Elektrizitätswerk Tiefstack (Bensel) und bei der Elbeeinfahrt nach Altona das Elektrizitätswerk Schulau (Poelzig) in ruhiger Großartigkeit hervor, die Wassertürme (z. B. in Ludwigshafen von Wayß & Freytag oder in Hamburg von Menzel) und die Gasometer (z. B. der in Reick von Erlwein) sind Betonungen im Stadtbilde geworden, deren man sich durchaus nicht mehr zu schämen braucht.

¹⁾ Der Unterschied zwischen „Kaufhaus“, das nur einer Warengattung dient und „Warenhaus“, das durch die Vielheit der Waren charakterisiert wird, ist uns in diesem Zusammenhang nicht wichtig.

Vor allem aber ist die Markthalle durch die Forderung nach großen übersichtlichen und gleichwertigen gedeckten Flächen Anlaß zu einer Raumentwicklung geworden, die alle technischen Möglichkeiten der Zeit in Bewegung gesetzt hat. Wir haben schon erwähnt, daß diese Aufgabe bereits vor dem Kriege Elsässer in Stuttgart und Schachner in München zu Innenräumen bedeutender Art geführt hat; jetzt konnte Elsässer in Frankfurt a. M. mit großem Aufwand eine Halle erbauen, die zu den stolzesten Gebäuden der Stadt gehört, und Hubert Ritter errichtete in Leipzig, wie wir bereits erwähnten, einen Bau, der die ungeheuren Spannweiten der leichten Zeiß-Dywidag-Kuppel ausnutzte und durch eine Folge solcher Kuppelräume zu einem Gebäudetypus kam, der an die großartigen Eindrücke orientalischer Wölbkunst erinnert, zugleich aber die Perspektive in neue Möglichkeiten eröffnet. Ist hier der Innenraum das ausschlaggebende Moment der architektonischen Wirkung, so ist es bei einem anderen Bauwerk, das der Lebensversorgung der Großstadt dient, der äußere Masseneindruck. Vor allem in unseren großen Häfen haben die Kühlhäuser, diese Speicher leicht verderblicher Waren, bildmäÙig betrachtet, die Rolle früherer Kastelle übernommen. Als trogige Riesenkörper liegen sie da und reizen den gestaltenden Architekten durch die Möglichkeit, im Gegensatz zu den immer stärker durchbrochenen Wänden der meisten heutigen Nutzarchitektur einmal mächtige geschlossene Flächen gestalten zu können. Das Eierkühlhaus oder das Seringskühlhaus im Hamburger Hafen sind zwischen alle den niedrigen Schuppen, die der Warenumschlag nur erfordert, Symbole des Großhandels von mächtiger Wirkung.

Was sich im Wasserverkehr baulich nicht zu einer konzentrierten Wirkung zusammenschließt, sondern in dem System der Hafenbecken zergliedert, das führt beim Schienenverkehr zu einer baulichen Zusammenfassung, die in vieler Hinsicht die großartigste Aufgabe der Zeit geworden ist, dem Bahnhof. Wir haben schon davon gesprochen, wie die Entwicklung seines technisch-räumlichen Organismus und die Durchbildung seiner Eishallen der Bewältigung des künstlerischen Ganzen vorangeeilt ist. Nach Frankfurt a. M. und Dresden war der Hamburger Bau in vieler Beziehung ein Schritt vorwärts, ja, wäre ohne den kleinlichen Architekturausputz seiner Stadtseite eine Leistung von großem Format. Am Darmstädter Bahnhof brachte Püzer Architektur und Ingenieurwerk schon einheitlicher zusammen, und am Karlsruher Bahnhof gelang es Stürzenacker, eine Eingangshalle zu schaffen, die sowohl in ihren praktischen Einrichtungen, als auch in ihrem baulichen Gepräge ganz dem Wesen der Aufgabe entspricht. Eine gewisse unpersonliche Repräsentation kennzeichnet dies Wesen, denn der Bahnhof ist nicht etwa ein bloßer Zweckbau des Verkehrs, dessen großartige Organisation in ihm zur Erscheinung kommt, sondern darüber hinaus auch noch die Empfangshalle einer Stadt, in der sie die erste einladende Gebärde macht. Dieser doppelte Charakter läßt die Aufgabe so bedeutsam werden und rechtfertigt, ihr einen monumentalen Charakter zu geben. Dafür bot der Leipziger Hauptbahnhof den Architekten Lössow und

Kühne eine große Gelegenheit. Sie haben sie weniger in der Außenarchitektur, als in der mächtigen Anlage der Eingangshallen und dem großen in Eisenbeton ausgeführten Querbau auszunützen verstanden, durch den alle die eisernen Bahnsteighallen, die in diesem Kopfbahnhof münden, aufgenommen werden. Eine völlig harmonische Lösung von innen und außen, von technischem und repräsentativem Eindruck hat erst der nach dem Kriege vollendete Stuttgarter Hauptbahnhof von Paul Bonatz gebracht. Hier spielt sich der praktische Betrieb mit größter Einfachheit ab, und wir bekommen doch den Eindruck, am Knotenpunkt einer mächtigen Organisation zu stehen; hier ist jeder Aufwand und jede betonte Feierlichkeit vermieden, und wir fühlen doch, daß uns eine große selbstbewusste Stadt würdig empfängt. Daneben ist noch besonders hervorzuheben, in welcher feiner Weise das Bauwerk in das Gefüge der Stadt eingepaßt ist. Das ist eine Seite, die bei allen baulichen Anlagen, die aus dem Verkehr geboren sind, besonders wichtig wird: sie tragen eine meist ausschlaggebende Verantwortung der Umgebung gegenüber, die sie berühren.

Wenn wir auf das Werk von Paul Bonatz blicken, sehen wir, daß sich das nicht nur auf den Verkehr bezieht, der mit dem Schienenstrang zusammenhängt. Es gehört zu den wichtigen und für die Blickrichtung der Zeit maßgebenden Taten, wie er und der ihm nahestehende Adolf Abel den verschiedenen technischen Bauten, die durch die Neckarregulierung bedingt waren, ein harmonisches Aussehen gegeben haben. Allen Aufgaben, die ein Anpassen an landschaftliche Eindrücke erforderten, stand die Zeit vor 1900 ganz besonders hilflos gegenüber; erst die ungewöhnlich große Verantwortung, die einige gewaltige Stauanlagen mit sich brachten, gaben Veranlassung, die Hilfe feinfühligere Architekten in Anspruch zu nehmen und dank dieser Tätigkeit ergaben sich Wirkungen von seltener Großartigkeit. Aber auch die einfacheren Anlagen auf wassertechnischem Gebiet bedürfen dieser architektonischen Liebe, denn nirgends ist die Verletzbarkeit der Natur größer, als da, wo Menschenhand und Wasserlauf miteinander in Berührung kommen.

Daß der Sinn hierfür allmählich wieder erwacht, kann nichts deutlicher zeigen, als ein Blick in das Gebiet des Brückenbaus, der Hand in Hand mit der Entwicklung des Straßenbaus eine immer größere Rolle im architektonischen Bilde der Zeit zu spielen beginnt. Um der Motorisierung des Verkehrs gerecht zu werden, hat beispielsweise Hamburg in den wenigen Jahren von 1918—28 sechzig neue Brücken bauen müssen, deren meist in Backstein ausgeführte Gestaltung manchen der bedeutungsvollsten Stellen der Stadt ihr Gepräge gibt. Wo etwa auf diesem Gebiete noch Mißflänge entstehen, wie sie früher fast unvermeidlich erschienen, liegt es nicht am Unvermögen der Zeit, sondern am Unvermögen richtiger Auftragserteilung. In Stein und in Backstein, vor allem aber in Eisen und in Beton sind so viele taktvolle und vielfach sogar graziöse Straßenbrücken entstanden, daß man hier die Hoffnung auf ein fruchtbares Zusammenwirken zwischen Architekt und Ingenieur sich bereits erfüllen sieht. Man beginnt

zu verstehen, daß es sich nicht um das Zusammenführen zweier verschiedener Berufe handelt, sondern um das Zusammenführen zweier verschiedener Kräfte: der stärksten Kräfte rhythmischen Gefühls mit stärksten Kräften konstruktiven Verstandes.

Das Gelingen dieser Vereinigung tritt unter den großen Brücken der Nachkriegszeit vielleicht am deutlichsten in der Köln-Nülheimer Sängebrücke hervor, die Adolf Abel zusammen mit der Dortmunder Union geschaffen hat. Sie erreicht ihre technische Absicht mit einem verhältnismäßig so geringen Aufwand an Masse, daß man ein Ziel technischer Arbeit aufleuchten sieht: die Entmaterialisierung des Eindrucks durch Knappheit der Konstruktion in Verbindung mit Größe und Schlichtheit der Linie.

Das Streben nach solcher Einfachheit der Gestaltung wird bei Werken, in denen der Ingenieureindruck vorwiegt, um so wichtiger, je größer sie werden. Das zeigt ein Blick in die Entwicklung, die ein Baugebiet nimmt, das sich erst nach dem Kriege bewußt entfaltet: das Gebiet des Flugwesens. Die große Flugzeughalle stellt neben der Raumbewältigung die eigentümliche Aufgabe eines Bauwerks, dessen eine ganze Seite verschwinden kann. Waagrecht abgeschlossene Öffnungen von 60 m Länge und 12 m Höhe, wie sie die Wasserflugzeughalle in Travemünde (Schumacher) zeigt, sind in der Architektur eine neue Erscheinung. Sie verlangen eine Gestaltung des Bauwerks, bei der jede Schwere aufgehoben zu sein scheint. Das ist eine andere Art jener Entmaterialisierung, von der wir eben sprachen. Die Hallen in Hannover (Behrens), Halle a. d. S. (Paul Thiersch) und Königsberg (Hopp) zeigen unter anderen, daß dabei trotzdem eine monumental wirkende Form entstehen kann.

Auch das Empfangsgebäude der Flughäfen, für das Dyssen und Averbhoff in Hamburg einen interessanten Typus aufgestellt haben, ist eine neuartige bauliche Erscheinung, zumal wenn es, wie in diesem Fall, zugleich eine gewaltige Tribüne für Schauflüge abgeben soll.

So schafft die Verkehrsentwicklung der Zeit neue Bauaufgaben bedeutsamster Art und das ist nicht nur bei Lokomotive und Flugzeug der Fall: in diesem Zusammenhang darf daneben das Automobil und das Seeschiff nicht vergessen werden.

Auch das Automobil braucht seinen ganz besonderen „Bahnhof“ und die noch vereinzelt interessanten Beispiele, die bisher in Deutschland auf diesem Gebiete entstanden sind (z. B. die Garage Mannesmann in Frankfurt a. M. von Heberer und Balser oder die Garage Einmal in Aachen von Veil und Nauhardt), zeigen, daß hier noch Eigentümliches zu erwarten ist.

Wenn man es wagen könnte, den Ozeandampfer als „bauliches Werk“ zu betrachten, würde seine Gesamtgestaltung fraglos unter den positiven Leistungen dieser Epoche in vorderster Reihe stehen, denn es gibt wenige technische Schöpfungen, die so den Stempel einer großartigen Ausgewogenheit ihres ganzen Wesens an sich tragen, wie etwa die „Europa“ oder die „Cap Polonio“. Aber

selbst wenn wir den Aufbau der äußeren Formen als Verdienst des Ingenieurs außer Betracht lassen, bleibt noch eine Leistung übrig, die man dem Architekten nicht aberkennen kann, es ist das geistreiche Gefüge der Räume, das dem Passagierbetrieb dient. Dem Schiffe sind im Laufe der Zeit immer verblüffendere Raumwirkungen abgewonnen und diese Folge von Sälen, Wandelgängen und Treppen ist ein Feld geworden, auf dem unsere Innenarchitektur ihr bestes Können hat entfalten dürfen.

Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts fing man an, das Schiffsinere als Objekt des künstlerischen Gestaltens zu entdecken und man kann dem Bremer Architekten J. G. Poppe das historische Verdienst nicht absprechen, daß er die Aufgabe bei den Dampfern des Norddeutschen Lloyd in großem Stile anpackte. Die künstlerische Form aber, in der das geschah, will uns heute ganz unverständlich erscheinen, denn es war ein üppiges Barock und Kokoko, das er dem Schiffskörper höchst unnatürlicherweise aufspropfte, und es hat lange gedauert, bis dieser überschwengliche fremde Geist überwunden wurde. Es gelang Ludwig Troost, zusammen mit Rudolf Alexander Schroeder und Bruno Paul, die schlichte Vornehmheit kühler, glatter Formen an die Stelle zu setzen und zu einer grundsätzlich anderen Gesinnung überzuleiten. Nach dem Kriege schlossen sich Sabrenkamp, Breuhaus und Karl Wach mit bemerkenswerten Arbeiten an. So überwand die großen Schiffs-Neubauten der Nachkriegszeit immer mehr den traditionellen „Hotelstil“, den die Schiffahrtsgesellschaften lange als höchstes Ziel ihrer Ausstattungen betrachteten. Ebenso wie das Äußere des Schiffes eine neue Welt bedeutet, fing auch das Innere langsam an, eine neue Welt auszubilden. Ein Teil der künstlerischen Schaffenskraft, die sich vor dem Kriege in luxuriösen Einzelhäusern entlud, ging auf diese Aufgabe über.

Eine gewisse Verwandtschaft behielt das schwimmende Hotel dabei bisher doch noch mit dem wirklichen Hotel, aber dies wirkliche Hotel bekam auch ein anderes Gesicht gegen früher. Schöpfungen wie Sabrenkamps „Haus Rechen“ in Bochum haben die Allerwelts eleganz früherer Zeiten völlig abgestreift und arbeiten mit der sparsamen Art, wie einzelne hochkünstlerische Effekte in lichte Räume gesetzt sind, die durch die Wirkung reinlicher edler Materialien das angenehme Gefühl der Gepflegtheit verbreiten.

Es liegt in den ganzen wirtschaftlichen und sozialen Zuständen der Nachkriegszeit begründet, daß das kultivierte Einzelhaus nicht mehr der Kampfplatz ist, auf dem sich die Schlachten der künstlerischen Reform entscheiden, wie das für die schaffenden Männer von 1900 der Fall war. Diese mußten, um ihre Geschmacksziele zu erreichen, nicht nur das Haus und seine Möbel, sondern meist auch alles Zubehör an Stoffen, Tapeten, Teppichen und Beleuchtungskörpern neu in die Welt setzen, und so kam es, daß es unnatürlicherweise eine Zeitlang als Bedingung einer vollwertigen Leistung galt, daß der Architekt ähnlich wie Olbrich, Pankof, van de Velde oder Josef Hoffmann jedem Stück eines Privat-
l. uses seinen persönlichen Stempel aufdrückte. Das war jetzt nicht mehr nötig,

denn in Unternehmungen, wie etwa den Münchener oder den Dresdener „Werkstätten“ standen einwandfreie Requisiten der Innenausstattung von jeder Schattierung zur Verfügung. Man konnte Friedrich Ostendorf durchaus zustimmen, wenn er bei Beginn des Krieges in seinen vielbeachteten „7 Büchern vom Bauen“ der Originalitätsucht im Einzelhause besonders scharfe Fehde ansagte. Es war nicht nötig, darum auch Anhänger seines Evangeliums vom alleinseligmachenden bürgerlichen deutschen Barock zu werden, denn der Sinn seines Kampfes um Schlichtheit der Massen und Pflege des Proportionsgefühls ließ sich auch ohne historisierenden Einschlag erreichen; in dieser Umformung hat Ostendorfs Einfluß zweifellos wohltuend gewirkt.

Wenn nach dem Kriege dennoch neben dem beruhigten Strom zurückhaltender Arbeiten ein unruhiges Streben nach ausgesprochen individueller Wohnkultur sich an manchen Stellen Bahn brach, so haben gerade auf diesem Gebiete internationale Einflüsse, wie sie sich vor allem an Le Corbusiers auffallende Erscheinung knüpften, wohl am meisten mitgewirkt. Deshalb sind diese Arbeiten auch sehr oft der Gefahr erlegen, den Zusammenhang mit der heimischen Landschaft zu verlieren und sind dadurch in erster Linie Anlaß zur Auflehnung gegen den „neuen Stil“ geworden. Die wertvollen Leistungen dieser Zeit erhalten ihren Charakter nicht durch Besonderheiten der äußeren Form, sondern durch die Art, wie sie durch ihre Fenstergestaltung das Innere des Hauses mit einem Stück liebevoll ausgebildeten und gepflegten Außenraumes in Verbindung bringen. Der wohnhaft durchgebildete Garten tritt in einer eigentümlich befreiten Weise in Wechselwirkung mit dem Hausinnern und wird ein untrennbares Element eines Gesamtwohngebildes. Das ist eine Wirkung, die nicht nur auf Luxuswohnungen beschränkt ist, sondern die sich auch bei dem einfachen bürgerlichen Einzelhaus Bahn bricht. Sie deutet auf das Erwachen eines verfeinerteren Naturbedürfnisses.

Wenn solche Wohnbauten, die ins Bereich dessen gehören, was man früher „Villa“ nannte, auch keine ausschlaggebende Rolle im Bild dieser Zeit spielen, so ist der Wohnungsbau in anderer Form doch eines ihrer wichtigsten Kapitel: es ist der Wohnungsbau der Massen, die Wohnung von zwei und drei Zimmern, die man „Kleinwohnung“ nennt. Die Entwicklung, die hier einsetzt, ist eine der wichtigsten baulichen Taten dieser Jahre. Man kann sie nur gerecht beurteilen, wenn man sich Klar macht, was in der Vorkriegszeit voranging. Wir haben es schon geschildert: der Unternehmerbau beherrschte dieses Gebiet; das Kleinhaus mit Gartenstück fehlte so gut wie ganz, in hohen Etagenhäusern mit dumpfen Sinterhöfen und lichtlosen Sinterflügeln wurden jährlich Tausende solcher Wohnungen als schlechteste Massenware auf den Markt geworfen. Als nach dem Kriege die furchtbare Wohnungsnot einsetzte, kämpfte man trotz aller Bedrängnis nicht nur für die quantitative Seite des Problems, sondern auch für die qualitative. Natürlich war es nicht möglich, plötzlich die ganze Kleinwohnungsproduktion auf das von der Öffentlichkeit endlich erkannte Ideal des Kleinhauses

mit Gartenfläck umzustellen. Kolonien dieser Art entstanden zwar auch an vielen Stellen, aber in den Großstädten überwog bei weitem das Stockwerkshaus als Kleinwohnungstypus, denn für alle baureifen Gebiete hatten ältere gesetzeskräftige Bebauungspläne diese Bauart festgelegt und man konnte sie nicht etwa nach Belieben abstreifen, uferlose Entschädigungen hemmten das neue Wollen. Aber man konnte sie reformieren, und das tat man. Was nach dem Kriege auf dem Gebiet der Kleinwohnung im Stockwerksbau der Großstadt entstanden ist, hat keinerlei Ähnlichkeit mehr mit den Kleinwohnungsbezirken der Vorkriegszeit. Man sehe sich diese neuen Quartiere in Berlin oder Hamburg mit vergleichenden Augen an, und zwar im Vergleich mit dem Vorangehenden, nicht mit dem Ideal der Zukunft: keine Hinterflügel oder Hinterhöfe, die als unausrottbar galten, sind mehr gebaut worden, jedes Zimmer und jedes Treppenhaus liegt am Licht, und Querlüftung ist eine der ersten Forderungen, die erfüllt sein muß. Vor allem aber sind diese Bauten in Verbindung gebracht mit freundlichen Höfen, Grünzügen und Spielplätzen, so daß der Gartenlosigkeit ein gewisses Gegengewicht geboten ist. Endlich sind sie nicht mehr das Objekt des Ungeschmacks unverantwortlicher Spekulanten; zusammen mit der Bildung von gemeinnützigen Baugesellschaften und Baugenossenschaften ist dies verlorene Gebiet dem wirklichen Architekten zurückerobert. Männer wie Nebes und Salvisberg in Berlin, Ostermeyer und Distel in Hamburg, Fritz Becker in Düsseldorf, Theodor Fischer und Lechner in München, leihen ihm ihren Geschmack; es wird eine Zeitlang zum hauptsächlichen Arbeitsfeld der guten Architektenschaft.

Rückschauend läßt sich nicht verkennen, daß die Bestrebungen zur Reform des sozialen Typus der Kleinwohnung manchmal im Streben nach idealer Lösung den Boden wirtschaftlicher Berechnung unter den Füßen verloren haben. Man erkannte oft nicht, daß technische Reformen nur dann zugleich soziale Reformen sind, wenn sie mit geistigen und nicht mit finanziellen Aufwendungen erreicht werden. Sobald sie die Lebenshaltung verteuern, verschieben sie nur die Schicht der Menschen, für die an der betreffenden Stelle gesorgt wird, nach oben. Es handelt sich bei der architektonischen Bewältigung der Wohnungsfrage nicht einfach darum, möglichst weite Gartenhöfe der Baublöcke oder möglichst niedrige Bebauung einzuführen, sondern an jeder Stelle einer Stadt das zu ermitteln, was an ihr im Hinblick auf Bodenpreis, Miethöhe und Verkehrsmöglichkeit für die soziale Schicht erschwinglich ist, für die es zu sorgen gilt.

Deshalb zeigt das, was entsteht, die mannigfachsten Stufungen des baulichen Charakters. Das Streben nach Herabzonung der alten Bebauungsplangebiete ist für Deutschland charakteristisch — vor allem das sechste Geschoss verschwindet durchweg — während in Wien die Tendenz zur Massensteigerung in bedenklicher Weise hervortritt; trotz der vielen ausgezeichneten architektonischen Leistungen wirken die kolossalen Wohnungsburgen, die hier entstehen, trotz der Mitwirkung fast aller bedeutender Architekten Wiens unheimlich. In Deutschland gelingen die Siedlungen vielleicht am besten, die einen Mittelstadtcharakter tragen, wie

sie Ruff in Nürnberg, Josef Kings in Essen-Stadtwald, Riphahn in Köln, Karl Elkart in Hannover, Martin Kiesling in Frankfurt a. d. O., Fritz Bräuning auf dem vielumstrittenen Tempelhofer Felde, und viele andere haben entstehen lassen¹⁾.

Als besonders bemerkenswerte Tat dieser Zeit darf man wohl die Leistungen beim Wiederaufbau des vom Kriege zerstörten Ostpreußen bezeichnen, der schon im Kriege begann und bis etwa 1925 durchgeführt war. In 39 Städten und 1900 ländlichen Ortschaften waren Verwüstungen angerichtet, die oftmals völliger Vernichtung gleichkamen. Sie führten neben vielen tausend Wiederherstellungen zur Errichtung von 33 000 neuen Gebäuden. Obgleich bei ihrer Erstellung zahlreiche Architekten aus allen Teilen Deutschlands zusammenarbeiteten, ist es gelungen, neue Ortsbilder von großer Einheitlichkeit und ausgesprochen bodenständigem Charakter zu erzielen.

Hier bewährten sich zwei Regungen, die sich erst im 20. Jahrhundert zu entwickeln begannen: eine verständig geübte Bauberatung und eine Selbstdisziplin der privaten Architekten, die sich als wirkliche „Bauanwälte“ einer allgemeinen übergeordneten Aufgabe verpflichtet fühlten. Man kann in Stallupönen, Darkehmen, Neidenburg, Pillkallen, Goldap, Schirwindt und auf zahlreichen mustergültigen Gutshöfen sehen, daß es auch noch in unserer Zeit eine Bauweise geben kann, die den Stempel selbstverständlicher Natürlichkeit trägt und doch den zahlreichen Sonderbedürfnissen der kleinen Stadt liebevoll gerecht wird²⁾. Im Gegensatz zur Großstadt bedarf sie keiner Entdeckung neuer Ausdrucksformen.

Deshalb fallen im Rahmen des einfachen Wohnbaues die Arbeiten so besonders auf, bei denen die Freude am Experiment größer war, als der Geist bewusster Einordnung. Man ist auf diesem Gebiet besonders empfindlich für alles, was ohne innere Not den Stempel des kühlen Verstandesproduktes trägt und die Spuren mechanisierender Technik womöglich noch unterstreicht. Es war ein Unglück, daß gerade die Leistungen, die nach dieser Seite neigen, durch die Sucht, jede Neuerung als weltbeglückende Erlösungstat zu feiern, ungebührlich in den Vordergrund geschoben sind. Das hat sich insofern bitter gerächt, als dann auch jede Schwäche, die an ihnen hervortrat, doppelt auffiel und kritisierend verallgemeinert wurde. So sind die städtebaulich bemerkenswerten großen Anlagen von Ernst May in Frankfurt a. M., die für den Sachmann nicht uninteressanten Versuche der Wohnstadt Törten von Gropius in Dessau, die Siedlungen Haeslers in Celle oder die Weißenhausiedlung in Stuttgart überlaut als einzig beachtenswerte Lösungen ihrer Aufgabe gepriesen worden, während sie in Wahrheit zeigen, daß experimentierender Verstand die natürlichen Anknüpfungen an heimatgebundene Überlieferung nicht zu überbieten vermag, und daß das Arbeiten

¹⁾ Vgl. Albert Guth: „Der Wohnungsbau in Deutschland nach dem Weltkriege.“ Verlag Bruckmann, München.

²⁾ Vgl. „Wiederaufbau Ostpreußens“, Verlag Gräfe & Unzer, Königsberg.

mit neuen technischen Bauweisen viel Lehrgeld erfordert. Wo es sich um das Problem billigster Kleinhausiedlungen handelte, trat dieser Experimentiergeist am stärksten hervor; das war an sich verständlich, denn hier geht es darum, solche Wohnform sozial erschwinglich zu machen, was nur mit den Mitteln äußerster Rationalisierung möglich ist. Eine „Reichs-Forschungsgesellschaft“ widmete sich dieser Aufgabe mit allen Verfeinerungsmethoden wissenschaftlicher Untersuchung. Für das, was aus diesen theoretischen Erwägungen herauskam, ist die Dammerstockiedlung bei Karlsruhe ein merkwürdiges Beispiel. Es ist Baukunst aus der Retorte, die den Stempel der Blutlosigkeit an der Stirne trägt. Was hier fehlt, ist mit Worten nicht leicht bestimmbar, aber daß es auch bei Häusern, schlichtesten Gepräges nicht zu fehlen braucht, haben Männer wie Tessenow, Fricke, Gustav Wolf, Schmitthenner und Paul Wolf bewiesen.

Zum Glück sind die Fälle weit zahlreicher, wo das vernünftige bodenständige Kleinhaus nach dem Kriege die Sünden der Maurermeisterarchitektur abgelöst hat, als die Fälle, wo fremdartige Verstandesprodukte sich ärgerlich in die Landschaft legten.

Wenn man zehn Jahre nach dem Kriege durch Deutschland fuhr, konnte man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß diese unverstandene Maurermeisterarchitektur, die unser Land durch Jahrzehnte verwüstet hat, auch in kleinen Orten siegreich verdrängt wird durch einen Haustypus, dem man zwar nicht immer eine überlegene Hand anmerken kann, der aber doch einen weiten Abstand hält von den geschmacklosen Entgleisungen der vorangehenden Zeit.

Was die Freude hierüber beeinträchtigt, ist die Tatsache, daß die Gesamtformung der neu entstehenden Gebiete noch so oft einen klaren Gestaltungswillen vermissen läßt, denn wo die Bauten als stückweise Erweiterung bestehender Siedlungskörper entstehen, brachten die mangelhaften gesetzlichen Zustände es mit sich, daß sie sich formlos an die ausgebauten Straßen schlossen, oder gar bunt in die Landschaft gestreut werden konnten. Dem dirigierenden Sachmann fehlten die Befugnisse, um das verhindern und wie in guten früheren Zeiten organische Gruppenbildungen hervorrufen zu können. Während das Bewußtsein beim Gesetzgeber zu erwachen begann, daß die Stadt seiner Weisheit dringend bedarf, versuchte man vergebens, Maßnahmen gegen die Zerstörung der ländlichen Gemeinde oder des Dorfes durchzusetzen. Die großen bodenpolitischen Gesichtspunkte, die dafür gefordert werden mußten, lassen sich in diesen Jahren in den parlamentarischen Ausschüssen noch nicht zum Siege bringen.

So kommt es, daß nur da, wo statt des Einzelwachstums Gesamtgebilde in die Welt gesetzt werden konnten, bei denen ein zielbewusster Wille sich durchzusetzen vermochte, diesem Schaden Einhalt geboten ist. Man kann den Einfluß der „Gemeinnützigen Baugesellschaften“ und der in verschiedenen deutschen Bezirken entstandenen „Heimstätten“ deutlich erkennen, daneben tritt der Geist der mit verantwortungsbewußten Männern besetzten Stadtbauämter und der Zöglinge gesund verwalteter Hochschulfälle immer mehr hervor.

Man sieht: einstweilen vermag das Ergebnis nur dann den baulichen Ansprüchen wirklich nahe zu kommen, wenn bei diesen einfachen Aufgaben ein Künstler im Rahmen größerer Organisationen am Werke war. Das letzte Ziel muß sein, daß er überflüssig wird, und daß diese baulichen Äußerungen des einfachen bürgerlichen Lebens ebenso wie früher Sache einer sicheren Tradition werden, die ihren besonderen Charakter aus den verschiedenen Schattierungen deutschen Volkstums und seiner Bräuche, sowie deutscher Landschaft und ihrer Baumaterialien erhält. Die Grundlage dafür kann aber nicht allein die Gesundung des baulichen Sinnes geben, sondern die Gesundung unserer städtebaulichen Gesetzgebung muß damit Hand in Hand gehen.

Die panikartige Siedlungsbewegung, die am Ende der zwanziger Jahre aus der großen Wirtschaftskrise geboren wurde, hat manches, was errungen war, wieder verschüttet, weil die Sachwelt vergebens die Gesetze forderte, die nötig waren, um sie zu regulieren. So kam es, daß der an sich wertvolle Siedlungsdrang die Häuser sinnlos in die Landschaft setzen konnte, ohne daß bessere Einsicht es meist zu hindern vermochte. Daraus ist viel überflüssiges Unheil entstanden.

Die Richtung. Dieser summarische Überblick über die baulichen Arbeiten, die in den letzten Jahrzehnten hervorgetreten sind, war trotz aller Langatmigkeit nötig, um wenigstens skizzenhaft zu vergegenwärtigen, womit auf dem Gebiet der Architektur in den letzten Zeitläuften gerungen ist. Es ist ein Blick, der viele Perspektiven eröffnet. Die literarische Kunstbetrachtung, die nur zu oft geneigt ist, den Augenblick, in dem sie sich äußert, als einen Anfang oder als ein Ende anzusehen, hat als abschließendes Ergebnis dieses Ringens vielfach nur die Erscheinungen gesehen, die man offiziell mit dem Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ belegt hat; betrachtet man das Ganze, so bilden diese eine Welle, die der Krieg und seine Folgeerscheinungen besonders hoch emporhebt, ohne daß darum der große tiefer fließende Strom der Entwicklung unterbrochen wird. Kann man sich wundern, daß die Felsen, die dies furchtbare Geschehen dem gleichmäßigen Lauf entgegentürmte, auch Strudel erzeugten? Wenn die zerstörten Stellen des Ufers wieder befestigt sind, wird das Wasser des Stromes rein weiterfließen, und wir dürfen hoffen, daß er kräftig dahinrauschen und ein schönes Leben spiegeln wird, das sich an seinen Ufern entfaltet.

Das Bild des kontinuierlichen Stromes hat in diesem Zusammenhang nicht nur die Bedeutung eines rhetorischen Vergleichs. „Das Gegenwärtige muß aus dem Vergangenen entwickelt werden, wenn man ihm eine Dauer für die Zukunft versichern will“ — dieser Glaubenssatz eines großen Deutschen — des Freiherrn vom Stein — gilt auch für die Kunst; nur wo sie den Fluß natürlichen Werdens wahr, hat sie Bestand. Innerhalb der Jahre von 1900 bis 1930 ist das zweimal indirekt dadurch bestätigt worden, daß Versuche, die dies bewusst verleugnen wollten, schnell gescheitert sind: einmal beim Erwachen aus der Erstarrung der historischen Bildung an der Jahrhundertwende und noch einmal beim Erwachen aus der Erstarrung des Krieges. Das aber, was beim mutigen

Vorwärtstreben zugleich in stiller Selbstverständlichkeit „aus dem Vergangenen entwickelt“ wurde, konnte gesunde Triebe in die Zukunft strecken.

Nur wo der Schaffende in unserer alles ins Bewusste treibenden Zeit sich noch ein Stück jener unbewußt wirkenden Kräfte erhielt, die in einem Volke pulsen, konnte der Vorstoß ins Neuland der Baukunst auf lebendige Ader treffen. Nur aus dem Unbewußten kann ein zweiter Segen dem werdenden Werke werden, der Segen nationaler Prägung, die zu allen Zeiten allein das gegeben hat, was wir als Charakter empfinden.

Heinrich Wölfflin hat einmal den Gedanken verfolgt, daß innerhalb der verschiedenen Stilentwicklungen das nationale Element eines Volkes stärker bindend hervortritt, als die Stilcharaktere zu scheiden vermögen. „In der Reihe der Stilepochen hat jede ihre besondere Physiognomie, die nationale Individualität aber ist bis zu einem gewissen Grade etwas Gleichmäßig-Durchgehendes, das in allem Wechsel beharrt“ (Akademie-Rede 1914). Kann man das auch noch behaupten, wenn man vor Werken steht, in denen die Ingenieurbaukunst herrscht, vor Flughallen, Brücken, Bahnhofshallen und Maschinsälen, die doch einen wesentlichen Teil unseres baulichen Schaffens bilden? Gibt es für das konstruktionsbetonte Werk einen völkischen Unterschied? Die Frage weist auf eine Gefahr hin, in die das Schaffen unserer Zeit gestellt ist, denn sie ist oft verneint worden, nicht nur von solchen, die im Internationalen ein Ziel und einen Vorzug sahen.

Ich glaube, mit Unrecht. Es ist kein Zufall, daß keines unserer Nachbarvölker ähnliche Werke besitzt, wie die Jahrhunderthalle in Breslau, die Mülheimer Brücke, die Westfalenhalle in Dortmund, den Bahnhof in Stuttgart, die Markthalle in Leipzig. Trotz aller gemeinsamen wissenschaftlichen Grundlagen, die sich natürlich nicht verwischen lassen, benutzen wir das Eisen anders, als die Amerikaner, den Eisenbeton anders, als die französische Schule der Gebrüder Perret, das Holz anders, als die nordischen Nachbarn, — ebenso wie wir ja auch die Konstruktionsform des Kreuzgewölbes der Gotik seiner Zeit anders benutzt haben, als die französischen Meister. Das Wesen eines Volkes macht nicht halt vor irgendeinem neuen Material und seinen Konstruktionsgedanken, weil bei allen Werken, die wert sind, daß von ihnen geredet wird, der Formgedanke mächtiger ist, als der Konstruktionsgedanke, der diesem Ausdruck gibt. Der Formgedanke aber entspringt nicht dem Verstande, sondern der irrationalen Macht, die liegt in jenem Rauschen des Blutes, das wir Phantasie nennen. Deshalb wird nach einem schönen Wort K. von Schöfers „Deutsch schließlich immer das sein, was deutsche Menschen aus der Tiefe ihrer geistigen und seelischen Eigenart schaffen“ („Völkische Kultur“ Januar 1934) und das Gespenst der „Technik“ wird diese Tatsache nicht etwa zunichte machen können.

Adolf Hitler hat in seiner Nürnberger Rede von 1934 die Regungen gegeißelt, die das „Zeitalter von Stahl und Eisen, Glas und Beton“ zugunsten von Stiläußerungen vergewaltigen wollen, deren deutscher Charakter gleichsam historisch bereits verbürgt ist. Er hat im Jahre vorher das Programm aufgestellt: „ohne

Angst das gefundene und überlieferte Gut der Vorfahren zu verwenden, mutig genug, das selbstgefundene gute Neue mit ihm zu verbinden." Diese Zukunftsnorm wird auch für die endgültige Sichtung und Wertung jener „Vorfahren“ entscheidend sein, die unmittelbar vor dem Tor der neuen Epoche stehen, die wir mit stiller Hoffnung emporziehen sehen. Der historische Betrachter kann und muß voll Zuversicht auf diese Sichtung warten, denn die Norm, die in diesem programmatischen Wort aufgestellt wird, ist das Bekenntnis zu den Ewigkeitswerten, die aus ebenso weiter Ferne kommen, wie sie in neue weite Fernen weisen.

B. Die bauliche Gesamtaufgabe

I. Vom ästhetischen zum organischen Städtebau

Siehe zu die Abbildungen 240 bis 247

Wir haben im vorangehenden nur von dem eigentümlichen Entwicklungsweg gesprochen, den die deutsche Baukunst von 1900 bis 1930 in ihren Einzelleistungen genommen hat, aber wir wissen, daß wir das Wirken des baulichen Lebens nicht im Sinne einer Galerie absoluter Kunstleistungen betrachten dürfen, wenn wir uns nicht mit einem ganz unvollständigen Bilde seines Wesens begnügen wollen. Die Art, wie eine Zeit aus den individuellen Einzelleistungen eine überpersönliche Gesamtleistung zu schaffen versteht oder nicht zu schaffen versteht, ist erst entscheidend für den Grad ihrer kulturellen Bedeutung, denn der Gesamtrahmen des Lebens, den die Baukunst zu bilden berufen ist, ist wichtiger, als selbst die genialste einzelne Leistung. Architektur ist in erster Linie eine Gemeinschaftskunst, und es gilt für sie das strenge Wort Sichtes in vollem Umfang: „Es gibt nur eine Tugend, die, sich selbst als Person zu vergessen und nur ein Laster, das, nur an sich selbst zu denken.“

Die Sorge für diesen Gesamtrahmen stellte nun zwei völlig verschiedene Aufgaben: die eine war die Umgestaltung des Gewordenen, die andere die Neugestaltung des Werdenen.

Umgestaltung des Gewordenen. Der jeweiligen Gegenwart erscheint der historische Kern einer Stadt als etwas weit festeres, als er in Wirklichkeit ist. Nicht nur in einzelnen umstürzlerischen Zeiten, sondern ständig ist er in immerwährendem Fluß. Aber wir haben schon ausgeführt, daß die umgestaltenden Kräfte früherer Zeiten aus dem inneren Leben des Ortes selbst quollen, um dessen Wechselbild es sich handelt, während die umgestaltenden Kräfte unserer Tage meist aus Quellen kommen, die irgendwo von außen entspringen; meist sind es Forderungen des Verkehrs, deren Ursprung weit ab von dem Orte zu suchen ist, der berührt wird, und die deshalb zunächst den Charakter störender Eingriffe tragen, denn sie greifen in Fragen der Struktur, nicht in Fragen der Entwicklung. Nirgends genügt die Formung der alten Teile unserer Städte mehr den Ansprüchen

heutigen Verkehrs, und so wird die Hauptlast der Veränderung dieser Struktur durch Verbreiterungen, Freilegungen und Durchbrüche auf unsere Zeit gewälzt.

Sie hat diese Verkehrsmaßnahmen meist mit großen Sanierungen überalterter Wohnviertel verbunden und dabei zuerst viel Lehrgeld bezahlt. Anfangs glaubte man, mit solchen „Sanierungen“ ein Geschäft machen zu können, und private Gesellschaften wagten sich an Unternehmungen wie den Durchbruch der Werstraße in Hamburg oder den Kaiser-Wilhelm-Straßen-Durchbruch in Berlin. Sie wurden, vom Architektonischen ganz abgesehen, zu finanziellen Katastrophen. Ja, auch die Sanierung der Stuttgarter Altstadt, die lange als Beispiel dafür galt, daß solche Unternehmungen in ein wirtschaftliches Gleichgewicht gebracht werden könnten, war, wenn man tiefer blickt, nur durch einen verlorenen Zuschuß von etwa vierzig Prozent des aufgewandten Kapitals möglich. Daher war es ein natürlicher Vorgang, daß solche Umgestaltungen bald ausschließlich eine Sache der öffentlichen Hand wurden.

In weitaus größtem Stil sind sie unter den europäischen Städten von Hamburg nach der Cholera des Jahres 1892 angepackt worden. Man stellte ein Programm auf, das in vier großen Abschnitten fast die ganze Altstadt umfaßte; als der vierte, das Chilehausviertel, in voller Bewegung war, unterbrach der Krieg das gewaltige Unternehmen, das aber trotz der Nöte der Nachkriegszeit weitergeführt wurde.

Bei dieser Sanierung zeigte sich, daß man die konsequente Umgestaltung eines schlechten Wohngebietes in ein gutes Geschäftsgebiet (Mönckebergstraße) mit einem Verlust von nur etwa sieben Prozent durchführen konnte, während die Umgestaltung eines schlechten Wohngebietes in ein gutes Wohngebiet innerhalb der bisherigen gesetzlichen Möglichkeiten durchschnittlich einen Zuschuß von rund fünfundsiebzig Prozent erforderte. Will man die Sanierungsarbeit in Deutschland in großem Maßstab durchführen, sind deshalb zunächst neue zeitgemäße Bestimmungen für Enteignung, Entschädigung und Regelung der Wertsteigerung nötig. In solcher neuen Rüstung wird der Architekt den Kampf mit einer überalterten oder verfehlten Gestaltung der Vergangenheit erst wirklich voll aufnehmen können und hier eine große Aufgabe vor sich haben, die ihn noch lange beschäftigen wird.

Neben solchen volkswirtschaftlichen Problemen hat die Frage der künstlerischen Gestaltung zuerst kaum eine Rolle gespielt; man überließ alles dem freien Spiel der Kräfte. In Hamburg führten die daraus erwachsenen traurigen Ergebnisse erst 1910 bei der Mönckebergstraße zu einer Taktik, die auch diese Seite der Sache beachtete. Schon beim Verkauf der Grundstücke setzte die führende Hand der Hochbauverwaltung ein: die Ergebnisse der Modellstudien für die Massengestaltung und für die Zusammenhänge von Bau zu Bau wurden den Verkaufsbedingungen zugrundegelegt und weiterhin die Durchbildung der einzelnen Bauten weitgehend im Sinne eines harmonischen Zusammenwirkens beeinflusst. Nur durch eine solche indirekte Diktatur sind solche Aufgaben, in

denen Anpassung und neue Gestaltungsabsicht verwickelt ineinandergreifen, einigermaßen lösbar.

In Köln hat Karl Rehorst gezeigt, welche anständige Ergebnisse auf diesem Wege zu erzielen sind, und die Umgestaltung des Stuttgarter Bahnhofsviertels, bei der Fischer und Bonatz entscheidend gewirkt haben, gibt ein weiteres Beispiel. Die noch unvollendeten gewaltigen Anlagen des Berliner Alexanderplatzes, die Martin Wagner vor eine kaum lösbare Aufgabe stellten, und das Chilehausviertel in Hamburg werden zu Keimzellen eines neuen Stadtcharakters werden.

In Wahrheit stehen bei allen solchen Umformungen die technisch-wirtschaftlichen Exempel ganz im Vordergrund, da dieses aber nach außen nicht in Erscheinung tritt, tragen sie im Publikum sehr dazu bei, die ästhetische Seite des Städtebaues in den Vordergrund zu schieben: die Einfügung neuer Bauten in alte Umgebung, die Ausbildung markanter Gelenkpunkte der städtischen Raumeindrücke sind das, was der Laie sieht und leichter versteht, als die organisatorischen Aufgaben des Städtebaues. Daß das Problem in der Vereinigung des Volkswirtschaftlichen und Künstlerischen liegt, und in dieser Art völlig neu ist, wird selten erkannt.

Neugestaltung des werdenden. Wenn es sich darum handelt, nicht das Gewordene zu sanieren, sondern das neu werdende gesund und sinnvoll zu gestalten, muß man aus ganz anderer geistiger Einstellung an die Aufgabe herangehen. Es ist eine der wesentlichen Errungenschaften der Zeit, die Camillo Sittes ästhetischem Vorstoß folgte, hierfür das Verständnis entwickelt zu haben. Man kann nicht mehr ausgehen von der Formung des Raumes, den die Baumassen als Straße oder Platz zwischen sich übrig lassen, sondern die Formung des Baublocks, des Erzeugers der Baumassen muß der Ausgangspunkt der Überlegungen werden. Aus dem Zuschnitt des Baublocks ergibt sich Hand in Hand mit den jeweiligen gesetzlichen Bestimmungen nicht nur der formale Typus, sondern zugleich auch der soziale Typus dessen, was an der betreffenden Stelle einmal entsteht. Unsichtbar schafft die Teilung des Bodens bereits ein bauliches Schicksal. Das war es, was die vorangehenden Epochen nicht erkannt hatten, und was sie ahnungslos die größten Frevel begehen ließ. Von einer ästhetischen Angelegenheit wuchs der Städtebau durch diese Erkenntnis weiter zu einer sozialen Angelegenheit.

Aus der Formung des Baublocks aber ergab sich nicht eine einzelne Straße oder ein einzelner Platz, sondern das Wesen der Struktur eines neu entstehenden Gebietes. Der Blick wurde gelenkt auf den Organismus eines Gefüges von Baumassen, Verkehrswegen und Freiräumen. Das ist das entscheidende Ergebnis dieser neuen Entwicklungsphase: man sah, daß man nicht beim architektonischen Objekt, dem schließlichen Träger des künstlerischen Eindrucks, anfangen konnte, um zur verlorenen Harmonie eines organisch entwickelten Gebildes zu kommen, sondern beim Urgrund aller menschlicher Existenz, dem Boden. Städtebau ist praktische Bodenpolitik.

Wenn man das erkannte, konnte man nicht bei dem Teilstück irgendeines Aufteilungssystems stehen bleiben. Der nächste Schritt war, daß das betreffende

Bausystem angesehen wurde als Teil des Stadtganzen. Sobald man aber begann, die Fragen des Stadtganzen vom Gesichtspunkt der rationalen Gliederung des Bodens zu betrachten, mußte man sich bei praktischer Arbeit bald bewußt werden, daß man in ein Netz von Beziehungen eingriff, das nur vernünftig geknüpft werden kann, wenn man vom gesamten Zusammenhang seiner Maschen ausgeht.

Der Generalbebauungsplan. Mit einem Worte: man entdeckte die Notwendigkeit des „Generalbebauungsplanes“, man sah, daß er nicht der Endpunkt, sondern der Anfangspunkt jeder, auch der scheinbar unbedeutendsten städtebaulichen Betätigung sein muß, wenn die kleinen Mosaiksteine, die das tägliche Leben im Entwicklungsgang einer Menschengemeinschaft meist nur zu setzen erfordert, schließlich ein sinnvolles Bild als Endergebnis geben sollen. Er ist gleichsam der Karton dieser städtebaulichen Mosaikarbeit, die eigentliche Grundlage vernünftigen architektonischen Tuns.

Diese Auffassung hat den Wirkungskreis des Architekten in entscheidender Weise erweitert, und diese Erweiterung ist vielleicht das für ihn wichtigste Ergebnis der Entwicklung im neuen Jahrhundert. Er wurde verantwortlich für die Gestaltung eines nach neuen wirtschaftlichen Vorstellungen und mit neuen technischen Mitteln arbeitenden Lebens.

Eine ähnliche Wendung hat sich ja auch im Einzelbauwerk unvermerkt vollzogen; auch hier wird die Aufgabe, ein Stück Leben für bestimmte, oft sehr anspruchsvolle Zwecke durch bauliche Mittel zu dirigieren, immer verwickelter. Ganz anders wie in früheren Zeiten liegt bei modernen Bauten ein wesentlicher Teil der Lösung in der sinnvollen Gliederung für festumrissene Zwecke und in der geschickten Ordnung des inneren und des äußeren Verkehrs. Dazu ist im Laufe der Zeit die Sorge für ein immer komplizierteres Aderwerk der technischen Einrichtungen gekommen, die dem heutigen Bedürfnis für Wasserversorgung und Kanalisation, Beleuchtung und Lüftung, Beheizung und Kraftversorgung dienen.

Das alles muß der Architekt als Städtebauer gleichsam auf die ganzen Zusammenhänge einer werdenden Stadt anwenden. Er muß sie sinnvoll gliedern nach dem Gebrauch als Wohngebiet, Gewerbegebiet, Geschäftsgebiet und Erholungsgebiet, — er muß den durchgehenden Verkehr und den lokalen Verkehr ordnen, — er muß das ganze verwickelte technische Aderwerk von Wasserversorgung und Kanalisation, Elektrizität und Gas, Lebensmittelversorgung und Kraftversorgung mit diesen Dispositionen in schicklichen Einklang bringen, und bei all diesem Tun muß er stillschweigend sein künstlerisches Ziel nicht nur nicht aus dem Auge verlieren, sondern die einzelnen praktischen Maßnahmen müssen es unvermerkt fördern. Man sieht: in vieler Beziehung ist es ein ganz neuer Beruf geworden, der Beruf eines gestaltenden Volkswirts, der die sozialen, die wirtschaftlichen und die technischen Fäden, die drohten, jeder einen eigenen Lauf zu nehmen, und die sich dabei verknäuelten und verschlangen, zu einem einheitlichen Gewebe zusammenführt. Das Besondere dieser Aufgabe aber ist, daß das Gewebe

nicht nur ordentlich zusammenhalten muß, sondern auch eine künstlerische Wirkung haben soll. Das gelingt nur, wenn in die Kette praktischer Überlegungen, mit denen dies Gewebe von der einen Seite technisch beginnt, der Schuß einer künstlerischen Idee hereingreift, die von der anderen Seite ihre Fäden zieht. Die Verbindung von Praktischem und Idealem, von festem Wissen und ahnendem Schauen, von bildmäßiger Außengestaltung, die zugleich soziale Innengestaltung wird, das alles wird auf ganz große Lebensverhältnisse bezogen, in denen das einzelne Architekturwerk nur einen Stein des Gesamtbaus bedeutet.

Das Eigentliche dieses neuartigen Berufes aber ist, daß der Schaffende dies alles durchdenken, durchfühlen, mit innerem Auge erblicken, mit der Arbeit des Verstandes in äußere Linien bannen und mit der Wucht seiner Überzeugungskraft zu anerkannter Bedeutung bringen muß, — nicht um es selber auszuführen, sondern um anderen den Weg zu ebnen zur Möglichkeit einer harmonischen Ausführung ihres individuellen Werks.

Das ist eine ganz neue Art des Künstlertums, dessen Wirkung nicht an die Person gebunden bleibt, sondern unbemerkt überströmt in anderes Leben, dessen Kraft es selbstlos auslöst. „Es gibt nur eine Tugend, die, sich selbst als Person zu vergessen.“ Was früher durch den despotischen Willen eines Herrschers erreicht wurde, — der einheitliche Geist der Gestaltung, — muß jetzt durch das selbstlose Wollen eines dienenden Künstlers erreicht werden. „Städtebau“ ist die einzige altruistische Form des Künstlertums.

Diese neue Zielsetzung konnte nicht allein mit den Mitteln eines gefühlsmäßigen Gestaltungswillens arbeiten, es ist eine neuartige technisch-soziologische Wissenschaft daraus geworden, die sich in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts langsam immer deutlicher aufbaute.

Eine wesentliche Etappe in diesem Aufbau war der große Wettbewerb für den Generalbebauungsplan von Groß-Berlin (1910), der Hermann Jansens Ruf begründete; neben ihm trat vor allem das charakteristische Bündnis eines Architekten, Volkswirts und Verkehrsfachmannes: Möhring-Eberstadt-Petersen hervor. Die Wirkung dieses Wettbewerbs wurde dadurch wesentlich gesteigert, daß Otto March, sein hochverdienter geistiger Vater, zusammen mit Werner Segemann, eine erste deutsche Städtebau-Ausstellung daran anschloß. In den großen Berliner Projekten war zum erstenmal der Versuch der Gesamtgestaltung eines werdenden Stadtganzen gemacht, und das Ergebnis war, daß man die Fülle der ineinandergreifenden Probleme erst ganz erkannte. Kurz vor dem Kriege hat auch Düsseldorf einen solchen großen Wettbewerb ausgeschrieben, bei dem sich Bruno Schmitz besonders auszeichnete, und kurz nach dem Kriege Breslau, wo Ernst May zum ersten Male auftauchte. Diese Veranstaltungen waren dem Sachmann sehr interessant und belehrend, aber sie förderten in keinem der Fälle einen Plan zutage, der nun dem wirklichen Leben zugrundegelegt werden konnte. Man sah vielmehr aus diesen großen Leistungen organisierender Phantasie, daß ein solcher praktisch verwendbarer Plan nur zu gewinnen ist,

wenn er langsam entwickelt wird aus der örtlichen Arbeit an dem Objekte, dessen künftige Lebenslinien man bestimmen will. Die Fühlung mit dem Pulsschlag des lebendigen Körpers und die Beobachtung seines täglichen Lebens ist nötig, damit der städtebauliche Arzt weiß, wo und wie er mit therapeutischen Mitteln sein Ziel erreichen kann, und wo er chirurgische Eingriffe, die im ersten Augenblick immer besonders verlockend sind, nicht zu vermeiden vermag.

Deshalb entsteht der reale Aufbau des Generalbebauungsplans allmählich immer mehr durch die Berufung städtebaulicher Schöpfer in die Stadtverwaltungen, wo das Werk in stiller Arbeit heranreifen kann.

Das ist ein weiterer Schritt auf einem Wege der Entwicklung, der nach dem Kriege immer deutlicher hervortritt: einer Verlegung der baulichen Initiative von der Staatsverwaltung auf die Stadtverwaltung. Der Staat tritt schon dadurch in dieser Zeit als Bauherr immer mehr in den Hintergrund, weil er sowohl durch den Übergang zur Republik als auch durch die Entmilitarisierung eine Fülle von Bauten zur Verfügung hat, die ihrem alten Zweck nicht mehr dienen, Schlösser, die nicht mehr bewohnt, und Kasernen, die nicht mehr gebraucht werden. Neue Bauten kommen deshalb zunächst kaum in Betracht. Aber auch die eigentliche Entfestigung selbst, die das Friedensdiktat forderte, überläßt er gerne den Städten, die durch das freier werdende Gelände der alten Festungswerke und ihrer Rayongebiete neue, oft hochwillkommene Möglichkeiten zu einer Wendung in ihrer ganzen Entwicklungspolitik bekommen. Köln und Königsberg haben das besonders eindrucksvoll zu großen Umgestaltungen ausgenutzt.

Köln ist auf diesem Wege vorangegangen, als es 1919 seine Festungswerke schleifen mußte und dadurch in letzter Stunde Gelegenheit bekam, seinen ersticken und verrenkten Körper gesundend auszustrecken. Es hat dabei vor allem eine zielbewusste Freiflächenpolitik verfolgt (vgl. Schumacher: „Köln. Entwicklungsfragen einer Großstadt“), durch die der ganze Stadtkörper mit einem Ventilationsnetz von Grünzügen durchzogen wird. Es zeigt sich hier besonders deutlich, wie die Grünanlage als baukünstlerische Aufgabe für das architektonische Schaffen großen Stils immer bedeutsamer wird.

An die Stelle des Grünflecks, der hübsch angelegt irgendwo zwischen den Häusermassen liegt, ist der zusammenhängende Grünzug getreten, gleichsam die Auflösung des „Parks“ in ein endloses Band, das zugleich so angelegt ist, daß es den Bewohner möglichst schnell ins Freie führt. Jedes Stück dieser Grünanlage muß dem benachbarten Wohngelände einen besonderen Reiz geben, denn es gilt, die ganz verschiedenen Eigenschaften einer Durchgangspromenade und eines lokalen Zwecken dienenden Freiplatzes miteinander zu verbinden.

Diese Freiplätze aber, die dem Sport dienen, werden immer mehr Schlüsselpunkte der Bebauungsplan-Gestaltung, denn der Sport, der vor dem Kriege noch um jeden Platz schwer zu kämpfen hatte, wird nach dem Kriege ein Objekt bewußter Pflege, mußte er doch einem Volk, das seine allgemeine Militärdienstpflicht aufzugeben gezwungen war, ein Ersatz für die damit verlorene Zucht und

Leibesübung seiner Jugend werden. Die gut geleiteten deutschen Großstädte erkennen jetzt erst eine Idealforderung, die der Städtebauer schon früher erhoben hatte, als Norm ihrer Freiflächenpolitik an: 2,5 Quadratmeter Sport- und Spielplatz auf den Kopf der Bevölkerung. Das bedeutet meistens mehr als eine Verdreifachung der bisherigen Anlagen. Köln konnte dies Ideal nunmehr erreichen, aber Hamburg brachte es beispielsweise trotz aller Anstrengungen nur auf rund 1,7 Quadratmeter, es hatte zu viel Sünden der Vergangenheit wieder gutzumachen, denn 1919 fand es nur 0,58 Quadratmeter Spielplatzfläche auf den Kopf der Bevölkerung vor. Das Beispiel zeigt, wie in dieser Zeit des Übergangs trotz unbefriedigendem Endergebnis oftmals eine große städtebauliche Arbeit geleistet wird.

Die Grünflächen mit ihren Spiel- und Sportplätzen bilden das Grundelement der Freiflächenpolitik, durch die der Städtebauer die Gesamtmasse seines Stadtkörpers so zu gliedern versucht, daß nicht ein klumpenförmiges, sondern ein aufgeschliztes Gebilde entsteht, das sich in die umgebende Natur mit Polypenarmen einsaugt, statt sich in Ringen gegen sie zu verschanzen. Um das erreichen zu können, bedarf es einer systematischen Zusammenfassung alles dessen, was im Organismus einer Stadt als Freiland eine Rolle spielt, — Flugplätze, Friedhöfe, Wasserflächen, Sportanlagen, Kleingärten, Wälder. Darüber hinaus wird es zur besonderen Kunst, die Verkehrsbänder, die offengehalten werden müssen, organisch mit diesen Elementen der Freiflächen zu verbinden. Man sieht: es erwacht die neue Erkenntnis, daß nicht die Baufläche allein und ihre zweckdienliche Entwicklung Gegenstand des Städtebaues ist, sondern daß die Organisation der Freifläche mindestens die gleiche Bedeutung besitzt, ja, man kann leicht merken, daß sie noch schwerer mit den Mitteln durchzuführen ist, die dem Städtebau gesetzlich gegeben sind, als die Gliederung des Baulandes, denn der Gesetzgeber hat diesen grundlegenden Gesichtspunkt einstweilen noch nicht erkannt.

Dieser Blick für das Zusammenwirken großer positiver und negativer baulicher Massen ist schließlich nichts anderes, als die eigentümliche Fähigkeit der doppelten Vorstellung von Körper und von Raum, die der Architekt auch beim Hausbau zu bewahren hat, nur wird sie vom Gebiet des Technisch-Individuellen ins Gebiet des Geographisch-Sozialen herübergezogen. Es ist eine neue Art, die Gestaltung des Lebens zu sehen, was hier zum Vorschein kommt, eine Art, die auch auf die eigentlichen künstlerischen Probleme umgestaltend wirkt.

Man hat kurz nach dem Kriege davon geträumt, unsere Zeit würde den beherrschenden Domen früherer Stadtentwicklung eine neue Art von „Stadtkronen“ gegenüberstellen können, in denen unsere heutigen Bedürfnisse nach künstlerischer und geistiger Kultur und gehobener Festesstimmung mit allerlei sozialen Bedürfnissen vereinigt und zu gewaltigem monumentalen Ausdruck gebracht werden würden. Projekte von Weihetempeln aus Glas und Eisen haben solchen Wunschphantasien, die 20 Jahre früher etwa in Otto Rieths Skizzen ihre andersartige Gestalt fanden, greifbaren Ausdruck gegeben. Der

Glaube an diese Form der Verwirklichung jener Regungen war ein weltfremder Irrtum; die Erfüllung liegt vielmehr nach einer ganz anderen Seite, einer Seite, bei der im ersten Augenblick die weithin erkennbare Gipfelung in einem Bau fehlt und doch ein nicht kleiner architektonischer Geist wirksam gewesen sein kann. Wir sehen sie in einer zielbewußten städtebaulichen Zusammenfassung aller der jetzt meistens im Stadtkörper willkürlich zerstreuten Bauten, in denen sich der soziale Wille heutiger Gemeinwesen äußert: Schulen, Volkshaus, Badeanstalt, Volksbibliothek, Theater. Aber die architektonischen Gipfelungen der neuen Großstadt können selbst in dieser kunstgeleiteten Konzentrierung öffentlich-sozialer Bauten nicht allein gefunden werden, wir müssen sie vielmehr suchen in Zusammenhängen von Freiflächen mit Bauten, in großgedachten Gefügen, bei denen Raumbildungen der freien Luft mit steinernen Raumbildungen zusammenwirken. Unter den Elementen neuen Lebens, die in heutigen Zentralschöpfungen ihren Ausdruck finden, spielt die Leibesübung und die Betätigung in freier Luft im Gegensatz zu früheren Zeiten eine solch gewaltige Rolle, daß wir uns keine plastische Verwirklichung unserer Kulturideale mehr vorstellen können, die allein in Mauern voll erfüllt werden kann. Nicht allein in den Symptomen der Industrialisierung unserer Städte, auch im Beginn dieser baulichen Herausarbeitung ihres sozialen Organs liegt etwas für diese Zeitepoche Charakteristisches.

Die Ansätze zur Verwirklichung solcher Ziele sind noch bescheiden und vielfach aus dem festgelegten Plan erst halb zur Sichtbarkeit entwickelt. Das ist für unsere Beurteilung nicht entscheidend. Alles, was wir hier von städtebaulichen Dingen sagen, steht unter der Überschrift eines Wortes von Moïse Kiegl: „Kunstgeschichte ist nicht Geschichte des künstlerischen Könnens, sondern Geschichte des künstlerischen Wollens.“ Es liegt in der Natur städtebaulicher Arbeiten, daß sie zu der Zeit, wo ihr künstlerischer Gedanke geboren und durch Beschlüsse lebenskräftig gemacht wird, nur erst im Reich des kulturellen Wollens stehen. Aber man würde ein sehr mangelhaftes Bild vom künstlerischen Leben und von den künstlerischen Leistungen der Zeit, von der wir sprechen, haben, wenn man sich nicht die in der Öffentlichkeit unsichtbare Arbeit vergegenwärtigte, die darin liegt, daß es wohl keine bedeutendere deutsche Stadt gibt, die nach dem Kriege nicht das Wunschbild ihrer Entwicklung nach neuen von sozialem und künstlerischem Reformgeist getragenen Gesichtspunkten in Form eines Generalbebauungsplanes festgelegt hat. Zu diesem Zwecke werden die tüchtigsten architektonischen Kräfte in beamtete Arbeit hereingezogen, man braucht nur an Paul Wolf in Dresden, Elkart in Hannover, Behrendt in Breslau, Olner in Altona, Beblo in München, Sahn in Kiel, Martin Wagner in Berlin, Ehlgörs in Essen und an viele andere zu denken. Daneben aber wirkten konsultierende Städtebauer wie Theodor Fischer und Hermann Jansen, Langen und Heiligenthal, Lörcher, Vetterlein und Muesmann, um zahlreichen Städten, die über keine geeigneten Kräfte auf diesem Gebiete verfügten, Pläne für ihre Gesundung zu bescheren.

Wenn die Generation, die diese entscheidende Wendung des architektonischen Lebens erarbeitet hat, selber noch nicht mehr von ihrer Saat hat ernten können, so liegt das nicht nur in der unabänderlichen Natur solcher Arbeit, sondern zum wesentlichen Teil auch darin, daß sie bei ihren praktisch in die Erscheinung tretenden Leistungen zu kämpfen hatte mit den nicht mehr austilgbaren Sünden ihrer Vorgänger. Das Ringen mit halbentwickelten, gesetzesträftigen aber ganz unzulänglichen Bebauungsplänen ist eines der äußerlich unscheinbarsten, aber doch wichtigsten Kapitel dieser Zeit der Genesung. Es ist ein undankbares Kapitel, denn die relativen Ergebnisse, die dabei nur zu erreichen sind, werden dem mühsam Ringenden nur zu oft als Ziel seiner Wünsche ausgelegt und entsprechend gewertet.

Unsere Städte sind einstweilen in einem Umgestaltungsprozeß begriffen, der erst, wenn eine Zone des Übergangs abgearbeitet ist, das neue Wollen in dem unbehindert Entstehenden rein hervortreten läßt. Das setzt allerdings zugleich voraus, daß die Erkenntnisse, die inzwischen auf gesetzestechnischem Gebiet erungen sind, zur festen Form kristallisieren. Die Bestimmungen der herrschenden Baugesetze sind für die baulichen Erscheinungen einer Zeit weit maßgebender, als das im allgemeinen erkannt zu werden pflegt, wenn von baulichen Enttäuschungen und Verzerrungen gehandelt wird. Durch richtige Gesetze ist sicherlich nicht ein Mangel an Kultur wirklich zu beseitigen, aber durch den Mangel an richtigen Gesetzen wird ebenso sicher Kultur auch da gehemmt, wo sie verbreitet werden könnte.

2. Vom Städtebau zur Landesplanung

Die Entwicklung, die in der neuen Auffassung des Generalbebauungsplanes ihren Ausdruck fand, konnte nun nicht an den zufälligen Grenzen der Städte Halt machen, so sehr auch deren zentrale Interessen den Maßstab für die meisten Fragen abgeben. Diese Stadt mit allen ihren Ansprüchen und Problemen ist eingebunden in ein Netz viel weiter reichender Kräfteströme. Sie ist Teil einer Landschaft, eines Flußlaufes, großer weitreichender Verkehrszusammenhänge. Sie ist untertan den Beziehungen zu Bodenschätzen, zu anderen Wirtschaftszentren, zu Naturschönheiten. Kurz, je lebendiger ein großes Gemeinwesen selbst ist, um so lebendiger sind die Beziehungen zu dem Stück Welt, in das es eingebettet ist. Diese Beziehungen müssen in ihren gegenseitigen Einwirkungen entwickelt, gewahrt, umgestaltet werden, wenn man sich nicht willenlos und tatenlos jenem sinnlosen Durcheinander ergeben will, das unserer Zeit im Namen der Technisierung seinen vernichtenden Stempel aufzudrücken sucht. Nicht die sinnvolle städtebauliche Planung des Gesamtkörpers der Stadt allein genügt, die Planung muß von viel weitergreifenden Zusammenhängen ausgehen, wenn sie die Nervenstränge des Lebens wirklich ganz erfassen will: Landesplanung ist der Ausdruck für die Verwirklichung dieser Erkenntnis geworden.

Das Wesen der Aufgabe. Das Wort enthält die Forderung, daß die planvolle Disposition großer Lebenszusammenhänge sich über die Stadt heraus auf ganze Landesbezirke erstrecken muß. Solche Bezirke dürfen nicht zufälliger Natur sein. Wir müssen lernen, Lebensräume zu unterscheiden, die kulturell und wirtschaftlich zusammengehören und deshalb einer planvollen einheitlichen Ordnung bedürfen. In vieler Beziehung ist diese umfassende Ordnung der Lebensräume der Punkt, von dem alle bauliche Kultur ausgehen muß.

Die Bewegung, die an der Jahrhundertwende mit dem Ornament begann, dann das Gerät ergriff, vom Gerät zum Innenraum, vom Innenraum zum Wohnhaus vordrang — die dann vom Wohnhaus zum öffentlichen Gebäude weiterwirkte —, vom öffentlichen Bau den Blick zu Platz und Straße, von Platz und Straße zur Struktur der Stadt führte — sie endet hier bei der Forderung: die Struktur ganzer Lebensräume gestaltend zu erfassen. Und voll Verwunderung sieht man, daß dieses Endergebnis in Wahrheit nichts anderes ist, als der Anfang, den man suchen und finden mußte, um aus dem Labyrinth der umgestalteten Zeit herauszufinden. Das aufzuweisen ist der letzte und tiefste Sinn unserer Darstellung gewesen. Erst mit der Landesplanung beginnen wir, den Grund zu legen, auf dem sich alle die anderen einzelnen Errungenschaften des neuen Werdens zum Aufbau eines einheitlichen Kulturbildes sammeln können. Die Landgemeinde und ihre Beziehung zum Lebensraum ist nicht weniger wichtig, wie die Gestaltungsfragen der Stadt. Aber auch das Problem der Reform der Großstadt läßt sich in seinem Kern erst Hand in Hand mit einer systematischen Landesplanung anfassen: die Dezentralisation der großen Städte durch Abspalten neuer kleiner in sich geschlossener Lebenszentren weist über den Städtebau im engeren Sinne hinaus. Dieser verlockende Gedanke setzt voraus, daß die Arbeitsstätten der Großstadt in geeigneter Weise dezentralisiert werden, die Wohnstätten werden dann von selber folgen. Die Vorbedingung hierfür hat die technische Entwicklung der Zeit in weitem Maße gegeben: die Standortsfrage vieler Industrien ist durch die Elektrifizierung der Kohle in hohem Grade von äußerem Zwang befreit und das Auto hat diese Freizügigkeit immer mehr erhöht. Solches Verpflanzen und Umschichten von Leben ist deshalb viel leichter geworden, aber es ist nur denkbar, wenn man in ganz großen Zusammenhängen planen und organisieren kann.

Es war sehr natürlich, daß die Notwendigkeit solcher weitgreifenden Tätigkeit sich zuerst in solchen Gegenden als unabweislich nötig erwies, wo die Städte, dem Dienst der Bodenschätze verhaftet, eng beieinander sitzen, so daß ihre Ausstrahlungsgebiete sich überschneiden. Im Ruhrbezirk gelang es Robert Schmidt (Essen) zuerst, nach lang vorbereitender Arbeit das ganze Städtegebiet im Jahre 1920 zum „Ruhrstедlungsverband“ zusammenzuschließen. Der Verband konnte im Sinne eines selbständigen Regierungskörpers organisiert werden, weil die einzelnen Zellen, die es zu vereinigen galt, ganz gleichartige Gebilde sind: politisch ein einheitliches Gebiet — wirtschaftlich alles aufgebaut auf Kohle und

der mit ihr arbeitenden Schwerindustrie —, verwaltungsmäßig alles auf Stadtwerdung eingestellt — entwicklungsmäßig gleiche Zustände der Verkehrserschließung. Dadurch war es möglich, hier etwas im technischen Leben völlig Neues zu erreichen: eine Art „städtebaulicher Provinz“ innerhalb der eigentlichen Verwaltungsmaschinerie verschiedener Provinzen, die mit allen Organen und mit allen Rechten einer wirklichen Provinz ausgestattet ist.

Das alles ist beispielsweise im „Mitteldeutschen Industriebezirk“ völlig anders. Hier sieht man erst die organisatorischen Schwierigkeiten, die überwunden werden mußten, um den neuen Gedanken lebendig zu machen. Politisch handelte es sich hier um ein Gebiet, das in verschiedene Länder zerfiel — wirtschaftlich steht neben der Braunkohle und ihren Industrien der größte Zuckerrübenbau Deutschlands —, verwaltungsmäßig hat man es mit allen Schattierungen zwischen Großstadt, Mittelstadt und dörflicher Kleinstadt zu tun — entwicklungsmäßig haben diese verschiedenartigen Gebilde die verschiedensten Ziele und brauchen die verschiedensten Vorbedingungen, um sie zu erreichen. Eine gesetzeskräftige Organisationsform war bei diesem im innersten Wesen uneinheitlichen Gebiet einstweilen undurchführbar und doch mußte man eine Einheitlichkeit in seinen Verwaltungs- und Entwicklungswillen bringen. Stephan Prager hat das im Rahmen eines freien Verbandes zu erreichen verstanden und diese Tätigkeit später im Düsseldorfer Bezirk fortgesetzt.

Solche Beispiele lassen die Schwierigkeiten der Organisation ahnen und geben erst einen richtigen Maßstab dafür, was es heißt, wenn trotzdem die immer mehr wachsende Macht des technischen Verantwortungsbewußtseins es fertiggebracht hat, daß innerhalb eines Jahrzehntes mehr als zwanzig Landesplanungsverbände, die etwa 33% des deutschen Bodens und etwa 60% der deutschen Einwohnerschaft umfaßten, an den gefährdetsten Stellen Deutschlands sich aus innerer Kraft zusammenschlossen und ihre mühevollen Arbeit begannen. Nicht auf Geheiß von oben sind sie entstanden, es ist vielmehr charakteristisch für die ganze vorwärtsdrängende städtebauliche Bewegung, daß sie im Einzelnen und im Großen in erster Linie durch die Sachwelt selbst getragen wurde, die ihre Forderungen meist schwer gegen eine in der Regel abwartend-zögernde offizielle Welt durchsetzte. Das trat besonders stark bei der langen Vorgeschichte der Landesplanungsarbeit im Unterelbegebiet hervor, wo sich schließlich zwei Länder, Hamburg und Preußen, in einem Staatsvertrag zusammefanden und dadurch den zersplitterten technischen Instanzen eines wirtschaftlich und sozial zusammengehörenden Gebietes die Möglichkeit zu fruchtbarer Gemeinschaftsarbeit gaben. Die Arbeit des Hamburg-Preussischen Landesplanungsverbandes ist eine der vorwärts weisenden Erscheinungen dieser Zeit geworden.

Die Durchführung der Aufgabe. Wie sich solch eine Arbeit aufbaut, kann hier nur angedeutet werden. Sie bedarf weitgreifender Vorarbeiten auf topographischem und geologischem Gebiete, umfassende statistisch-soziologische und archäologisch-denkmalpflegerische Erhebungen müssen sich anschließen und schließlich

spielen juristische Fragen entscheidend herein. Nur so läßt sich eine Plattform schaffen für eine Gestaltungsarbeit, die sich nicht bloß an jenen Phantastiebildern erfreut, die gerade im „Städtebau“ so schwer von ernsthafter konstruktiver Planung zu unterscheiden sind, sondern die auf festen technischen, historischen, wirtschaftlichen und sozialen Grundlagen ihren Aufbau zu errichten sucht.

Dieser Aufbau muß mit einem Durchdenken aller technischen Zukunftsfragen beginnen: der Straßenplan, der Bahnenplan, der Wasser-, Elektrizitäts- und Gasversorgungsplan und der Entwässerungsplan bezeichnen einzelne Kapitel der zwingenden Gestaltungselemente, die mit dem Plan der Grünzüge, der Arbeits- und der Wohngebiete in harmonischen inneren Einklang gebracht werden müssen. Denn das ist die neue Forderung, die an die architektonische Gestaltungskraft gestellt wird: aus allen diesen komplizierten Bedürfnissen des modernen Lebens, die tief einschneidende, ganz verschiedenartige technische Niederschläge haben, ein Gesamtgebilde zu machen, in dem das Widerstrebende zusammengeführt wird und das im höheren Sinne Lebensnotwendige nicht von der Übermacht des mechanisch Notwendigen erdrückt wird.

Das läßt sich nur erreichen, wenn man die ganzen Zusammenhänge großer Lebensräume ordnen kann, und so ist diese scheinbar vom eigentlichen architektonischen Tun weit abführende Arbeit die Vorbedingung, damit die einzelne bauliche Schöpfung nicht im Gestrüpp eines Bodens wirkungslos verschmachtet, der kulturell nicht urbar gemacht ist. Dies „Urbarmachen“ ist nicht mehr eine vage Hoffnung, an deren Erfüllung eine resignierte Menschheit eigentlich nicht mehr glaubt, man muß es nur zielbewußt bis zum notwendigen Ende führen. Denn es ist leicht erkennbar, daß diese Gedankengänge schließlich einmünden in die Forderung, nicht nur die städtebaulichen Interessen der Gemeinden ganzer Landkreise, sondern auch die Planungen der nachbarlich verbundenen deutschen Gaue miteinander zu verknüpfen. Kurz, wir stoßen auf die innere Notwendigkeit einer städtebaulichen Rahmentätigkeit des Reiches, in die sich dann Zone für Zone die weiteren Arbeiten lokal gebundener Wirtschaftsräume einfügen, um so unser ganzes Heimatland vor der zerstörenden Willkür einer planlosen Entwicklung zu schützen. Vielleicht wird die Zeit bald kommen, wo man solche „städtebauliche“ Arbeit mit Otto March als „die mächtigste Kulturbewegung unserer Zeit“ erkennt: es ist das Erwachen unseres stumpf gewordenen kulturellen Gewissens.

Wenn wir heute durch die immer wachsende Kompliziertheit der Fäden, die zwischen Menschenmassen hin- und widerlaufen, gezwungen werden, das Entwicklungsbild eines Lebensraumes geistig so zu konstruieren, als ob ein Lebensgebilde einem technischen Gebilde eng verwandt wäre, so müssen wir uns der Gefahr, die darin liegen kann, immer bewußt bleiben. Sie tritt ein, wenn man dies Entwicklungsbild zum Zwangsbild machen will. Nur in den Teilen, die bereits voll übersehbar der Ausführung warten, darf es gesetzesträftig festgelegt werden, im übrigen muß es ein elastisches Wunschbild bleiben, das dazu dient,

dem Wünschen die feste Form eines übersehbaren Zieles zu geben. Denn die Arbeit, die nottut, ist in erster Linie das Wiedergewinnen eines Zieles, dann erst das Suchen nach einem Weg. Dieser Weg kann nur klar bleiben, wenn man bei jeder Wendung des wirklichen Werdens die Zusammenhänge aller der zahlreichen Momente planmäßig überblicken kann, die seinen Verlauf beeinflussen. Die Forderung nach gewaltigen Gestaltungsbildern wird dadurch ins bauliche Leben hereingebracht, an die noch keine bisherige Zeit gedacht hat. Denn nur durch diese großen Überblicke kann man in das Wirrsal mechanischen Geschehens, das unsere Zeit mehr und mehr zu beherrschen droht, Ordnung bringen.

3. Das neue Ziel

Solche Ordnung aber ist nötig, um aus einer ungestalteten Menge einzelner Individuen ein einheitliches Ganzes — ein Volk zu machen. Das große innere Ziel unserer Zeit und das äußere Ziel der architektonischen Bewegung liegen nach der gleichen Richtung.

Es gibt heute düstere Propheten genug, die verkünden, daß wir die Macht über unser Dasein verloren haben und durch die Herrschaft mechanisierender Kräfte unaufhaltsam dem Untergang entgegengehen. Diesen Pessimisten, die mutlos die Waffen strecken vor den übermächtigen Erscheinungen einer durch einseitigen Kultus der Technik aus den Fugen gebrachten Zeit, gilt es entgegenzutreten durch kämpfende Tat. Was wir unter Landesplanung verstehen, ist nichts anderes. Es ist nicht der Versuch, alle Entwicklung unter das Joch des Geistes zu bringen, sondern nur der Versuch, Mächte wieder selbst zu beherrschen, die uns zu beherrschen drohen. Denn ihr freies Walten bedeutet nicht etwa freies Wachstum, sondern freie Wirrnis; das hat die Geschichte des 19. Jahrhunderts deutlich genug gezeigt.

Diese Herrschaft über das technische Geschehen, nach der man strebt, ist nicht um des Zwanges willen da. Der vernünftige Städtebauer wird vorsichtig versuchen, nur das zwangsweise festzulegen, was nötig ist, um statt Willkür Ordnung zu schaffen. Denn nur dadurch können wir dem herandrängenden Chaos gegenüber den sicheren Rahmen, ja, das nötige Bollwerk gewinnen für die Lebensbezirke, in denen Freiheit herrschen muß für die gefährdeten seelischen Werte unseres Daseins, die wir Kultur nennen und Kunst. Ordnung ist auf kulturellem Gebiet die Vorbedingung von Freiheit.

Es ist das Neuartige der baulichen Aufgabe, die das 20. Jahrhundert stellt, daß der Schaffende dem Leben erst ein Stück wohlbereiteter Erdreichs abgewinnen muß, um das einzelne Gewächs der Kunst pflanzen zu können. Das ist nicht nur bildlich gemeint. Der Kampf mit den mechanisierenden Mächten der Zeit ist wirklich ein Kampf um ein Stück unverdorbenen und harmonisch gegliederter Heimaterde. Durch planlose Zivilisation drohte die Gestaltung unseres Bodens der Willkür anheimzufallen, es galt zunächst, die Herrschaft über ihn

wiederzugewinnen. Nur wenn dieser Kampf gelingt, können wir in weiterem Sinne auf ein Gesundes durch die engere Verbindung von Bau und Boden hoffen.

So weitet sich das Ringen um einen Baustil zum Ringen um einen Lebensstil. Aus diesem Lebensstil läßt sich der Einfluß der Technik nicht ausschalten, sie ist nicht ein Bedroher, sondern in vielerlei Gestalt auch ein Helfer unseres Daseins geworden. Das wird sich auch im Baustil aussprechen, wenn es ihm gelingt, ein wirkliches Spiegelbild des Lebensstiles zu sein, und es wäre ebenso falsch, es künstlich zurückzudrängen, wie es falsch ist, es künstlich zu betonen. Erst wenn wir wieder gelernt haben, ohne stilistische Nebenabsichten zu schaffen, werden wir eine bauliche Sprache besitzen, die seelische Werte wirklich zum Ausdruck bringt. Dann erst wird sich das Wunder vollziehen, das eine Schöpfung zugleich die wechselnden Werte einer bestimmten Zeitepoche und die unveränderlichen, in Blut und Boden wurzelnden Werte eines Volkes in sich vereinigt. Nur durch diese Vereinigung wird das geboren, was spätere Zeiten einmal als „Stil“ bezeichnen werden.

Unsere Hoffnung für die Zukunft liegt in der Tatsache, daß wir uns zu einer Zeitepoche durchgerungen haben, deren künstlerischer Glaube in dieser Erkenntnis wurzelt.

Die Aufgabe aber, um die es sich handelt, ist so groß, daß es mit dieser Erkenntnis noch nicht getan ist. Wir haben Gelegenheit genug gehabt, in den Jahren des inneren baulichen Erwachens zu sehen, wie schwer es ist, Erkenntnisse umzusetzen in Taten, wenn es sich um das Lenken der unbestimmten Ströme des wirklichen Lebens handelt. Mag der Schaffende noch so entflammt sein, wenn nicht eine Macht hinter ihm steht, die ihm hilft, wird meist aus der Flamme kein wärmendes Feuer. Solch eine bewußte Trägerin der großen baupolitischen Aufgaben der Zeit hat in den dreißig Jahren des Ringens, das den Anfang des neuen Jahrhunderts charakterisiert, gefehlt. Wenn wir sehen, wie der neue Staat die Forderungen, die von der Sachwelt in den letzten Jahrzehnten vergebens erhoben wurden, um bei der Gestaltung des baulichen Lebens die Gesichtspunkte der Allgemeinheit gegenüber der Willkür blinder Entwicklung wahren zu können, in großen städtebaulichen Gesetzen zusammenfaßt, so zeigt sich darin, daß wieder eine führende Macht erwächst, um der Gesamtgestaltung der baulichen Dinge ordnende Richtung zu geben. Was bisher dem mehr oder minder großen Verständnis einzelner Stellen anheimgegeben war, wird bewußt eine Sache des Staates. Er gibt der das Leben gestaltenden Hand wirkliche Machtmittel, die bisher durch Hilfskonstruktionen ersetzt werden mußten. Mit dieser Macht aber gibt er der kommenden Generation auch ein Maß von Pflicht und Verantwortung, wie es bisher nur der einzelne sich selber auferlegte. Das bauliche Lenken, das unter „Städtebau“ zu verstehen ist, wird zu einem anerkannten Stück der Aufbauarbeit des Staates. Das ist das große Ergebnis, das am Ende des ersten Entwicklungsabschnitts der deutschen Baukunst des 20. Jahrhunderts steht, und das zugleich steht am Anfang der neuen Entwicklung, der wir mit hoffendem Auge entgensehen.

DIE BILDER

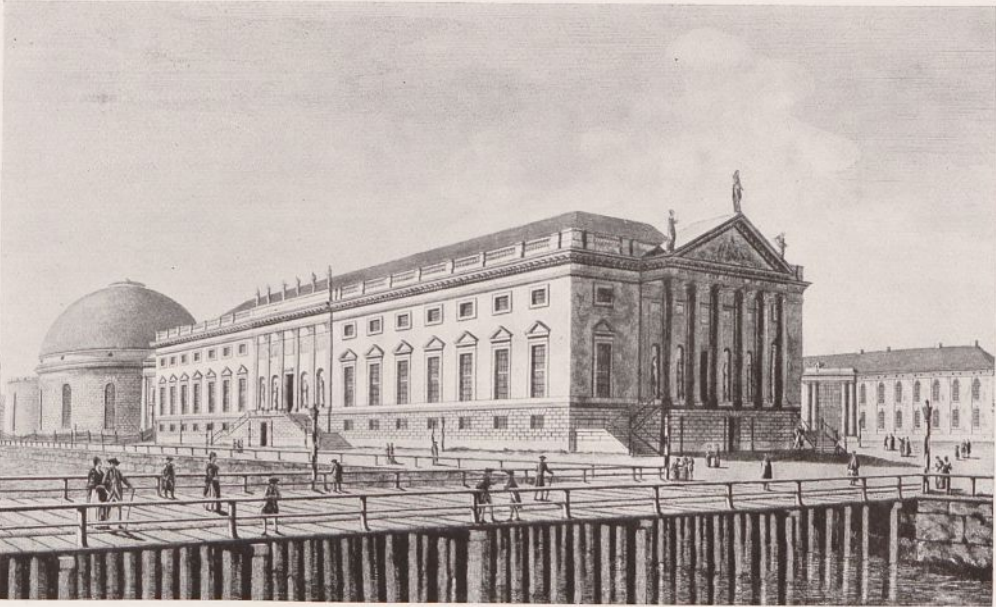
Teil I (1800–1840) Abb. 1– 23

Teil II (1840–1870) Abb. 24– 55

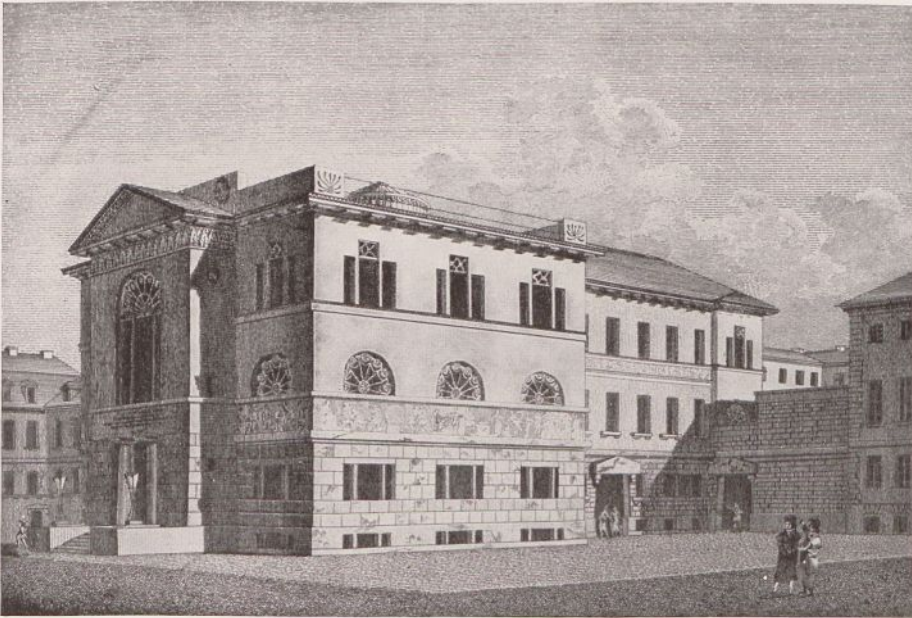
Teil III (1870–1900) Abb. 56– 91

Teil IVa (1900–1914) Abb. 92–156

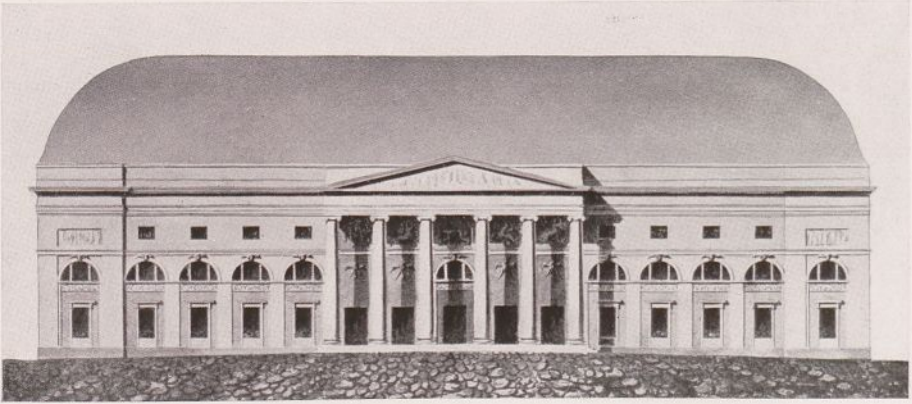
Teil IVb (1914–1930) Abb. 157–247



1. G. W. v. Knobelsdorff: Opernhaus in Berlin. 1743



2. Heinrich Gentz: Münze in Berlin. 1800



3. C. G. Langhans: Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkt. 1800



4. David Gilly: Schloß Paretz. 1796/1800



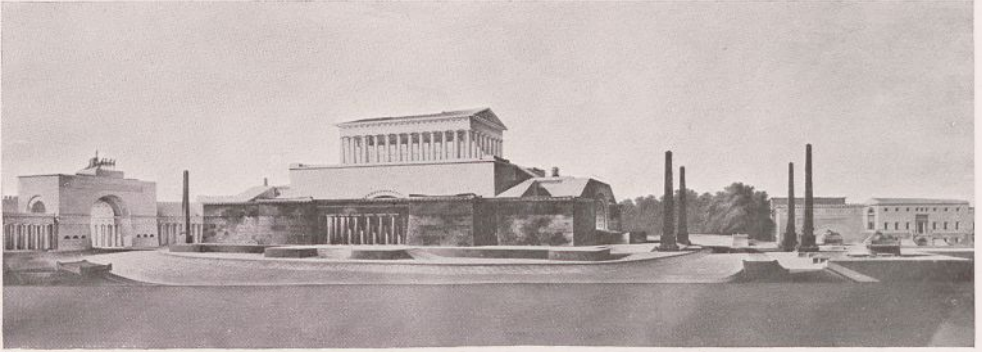
5. P. J. Krahe: Holland'sche Villa in Braunschweig. 1805



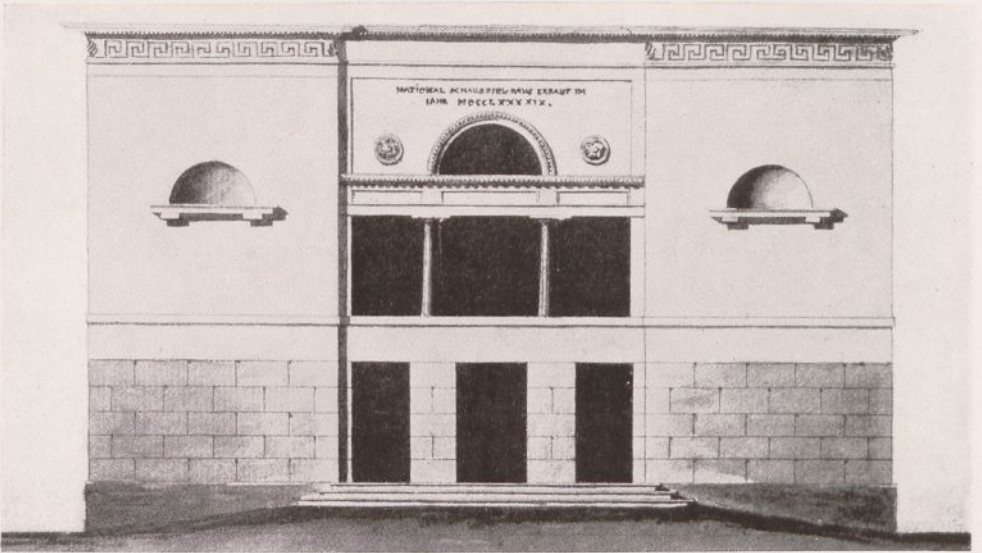
6. Friedrich Weinbrenner: Haus des Generals von Beck, Karlsruhe. 1804/05



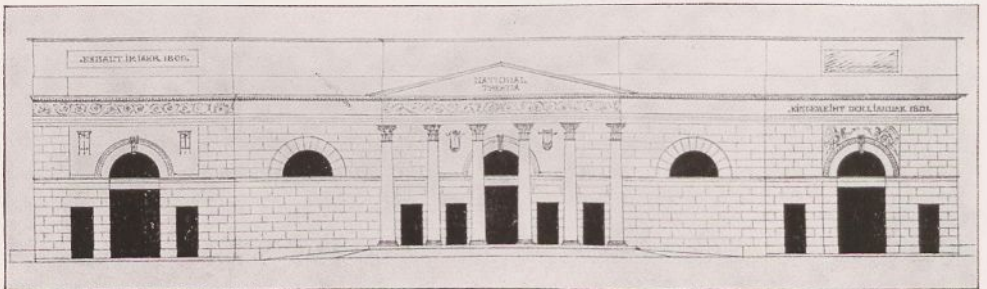
7. Friedrich Weinbrenner: Marktplatz von Karlsruhe
mit Rathaus und Evang. Stadtkirche. Begonnen 1804



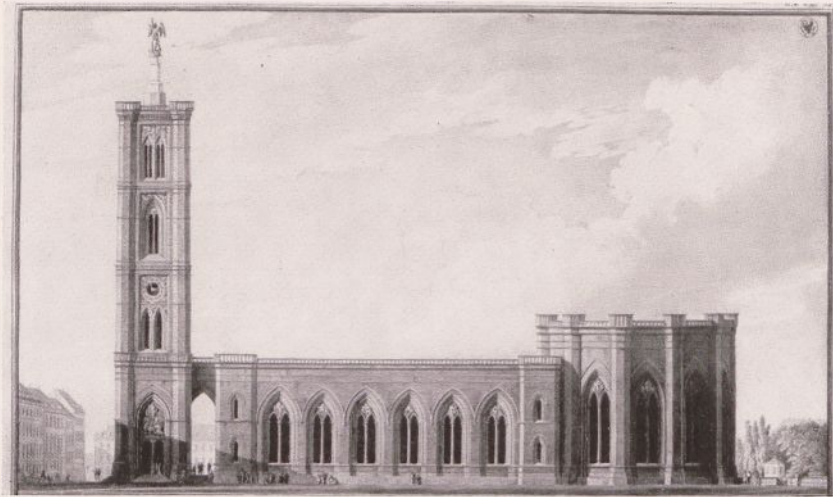
8. Friedrich Gilly: Entwurf zum Friedrich-Denkmal auf dem Leipziger Platz in Berlin. 1797



9. Friedrich Gilly: Theater in Königsberg. 1799



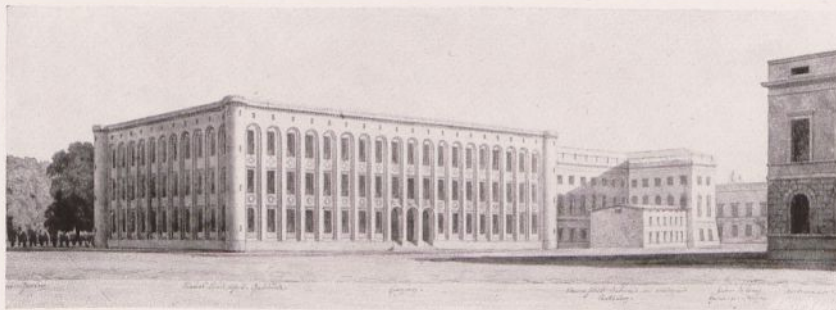
10. Friedrich Gilly: Entwurf zum Nationaltheater in Berlin. 1800



11. Karl Friedrich Schinkel:
Entwurf zu einer Kirche auf dem Spittelmarkt in Berlin 1819



12. Karl Friedrich Schinkel:
Entwurf zu einem Kaufhaus „Unter den Linden“. 1827



13. Karl Friedrich Schinkel:
Entwurf zu einer Bibliothek in Berlin. 1835



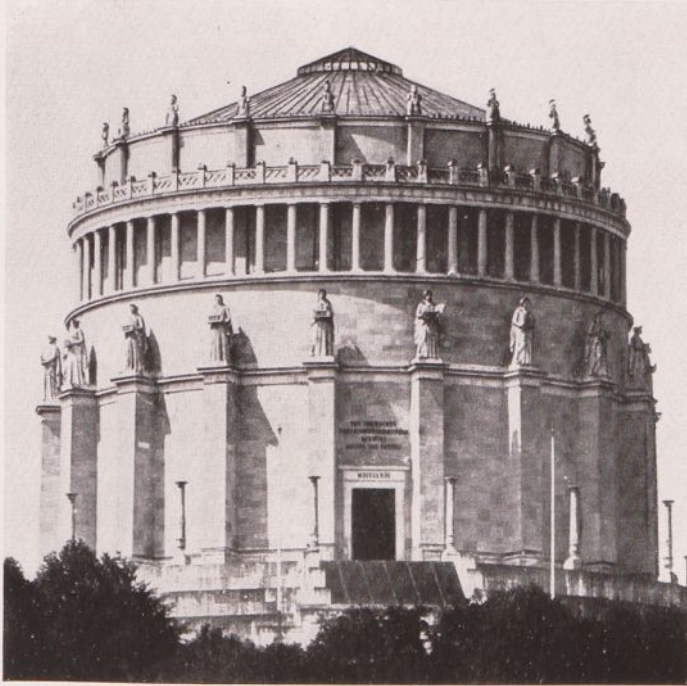
14. Karl Friedrich Schinkel: Altes Museum in Berlin. 1824/28



15. Karl Friedrich Schinkel:
Teilstück der ehem. Bauakademie in Berlin. 1832/35



16. Karl v. Fischer:
Prinz-Karl-Palais in München. 1810



17. Leo v. Klenze und Friedr. Gärtner: Befreiungshalle in Kelheim. Begonnen 1842



18. Leo v. Klenze: Propyläen in München. 1846



19. Friedrich Gärtner: Staatsbibliothek 1831/40, Ludwigskirche 1829/40 in München



20. Friedrich Bürklein und W. Stier: Maximilianeum in München. 1857/61



21. Georg Moller: Katholische Kirche in Darmstadt. 1827



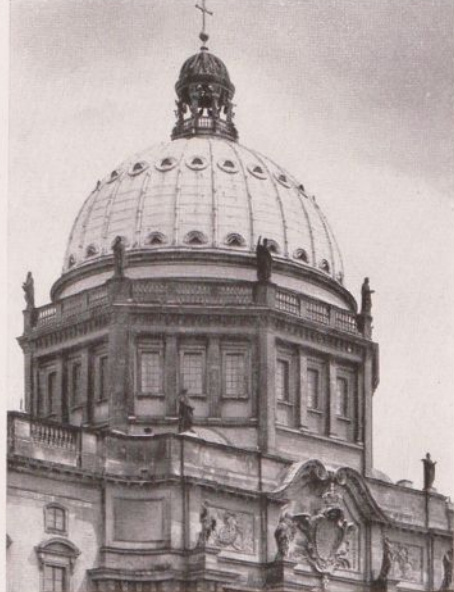
22. Georg L. F. Laves: Theater in Hannover. 1848



23. Karl Friedrich Schinkel: Bebauungsplan für Berlin von 1840



24. Schinkel-Persius-Stüler:
Kuppel der Nicolai-Kirche in Potsdam, 1843/49



25. Fr. Aug. Stüler:
Kuppel des Berliner Schlosses, 1845/52



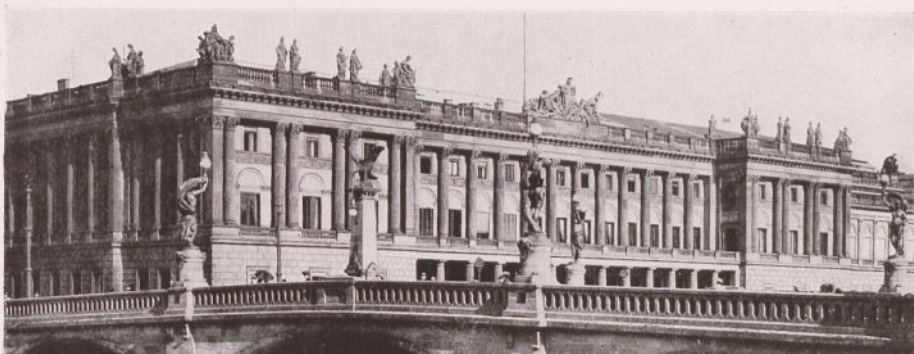
26. Fr. Aug. Stüler und Joh. H. Strack: Nationalgalerie in Berlin. 1866/76



27. Ludwig Persius:
Friedenskirche in Potsdam. 1845/49



28. August Orth:
Palais Strousberg, Berlin. 1867/68



29. Georg Heinrich Hitzig: Berliner Börse. 1859/63



30. Gottfried Semper: Gemäldegalerie in Dresden. 1843



31. Gottfried Semper: Opernhaus in Dresden. Erste Fassung vor dem Brande. 1837/41



32. Gottfried Semper und Karl v. Hasenauer: Hofburgtheater in Wien. Begonnen 1871



33. Chr. Friedr. v. Leins: Königsbau in Stuttgart. 1857/60



34. Gottfried H. C. Hübsch:
Trinkhalle in Baden-Baden. 1840



35. Heinr. v. Ferstel:
Museum für Kunst und Industrie. 1868/71



36. Heinr. v. Ferstel:
Universität in Wien. 1873



37. Theophil Hansen:
Musikvereinsgebäude in Wien. 1867/69



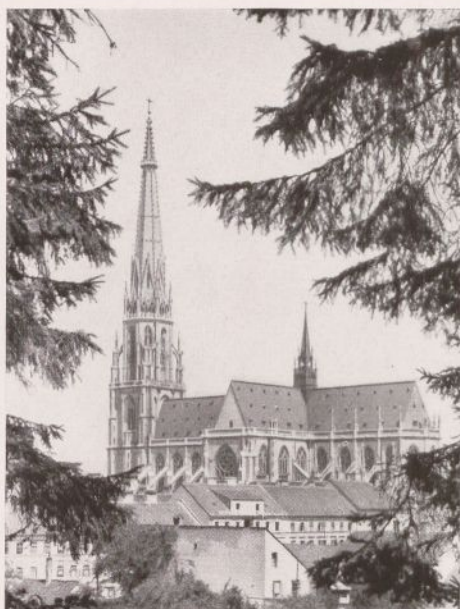
38. Van der Nüll und Siccardsburg: Opernhaus in Wien. 1861–69



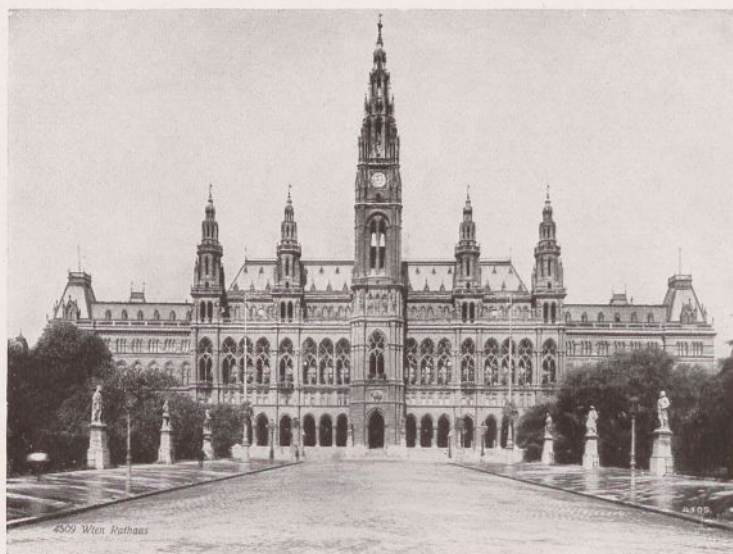
39. Theophil Hansen: Parlamentsgebäude in Wien. 1873



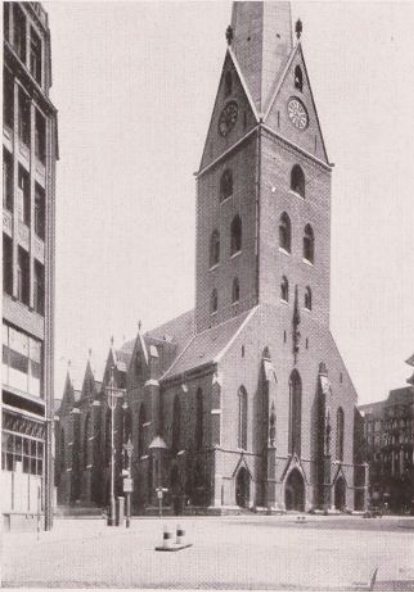
40. E. v. Zwirner:
Apollinaris-Kapelle in Remagen, 1839/53



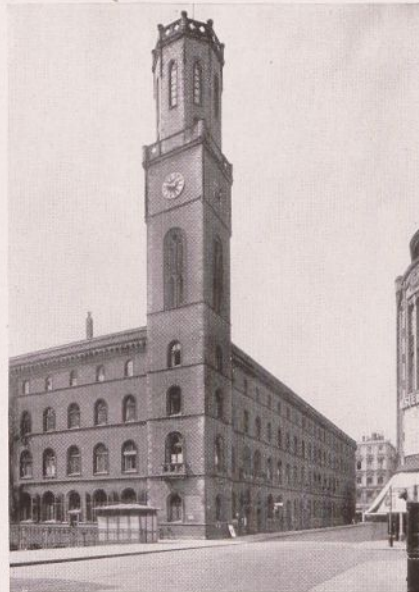
41. Vinzenz Stätz:
Neuer Dom in Linz. Begonnen 1862



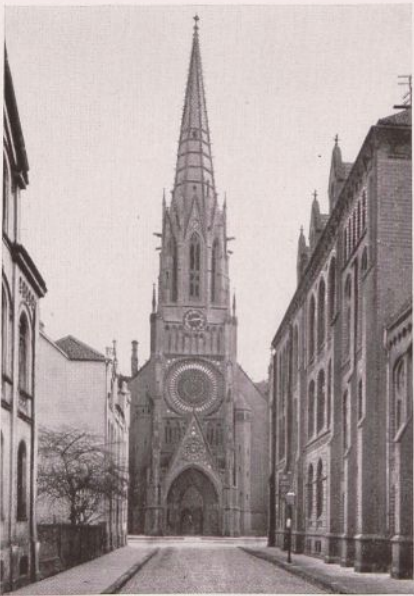
42. Friedrich v. Schmidt: Rathaus in Wien. Begonnen 1872



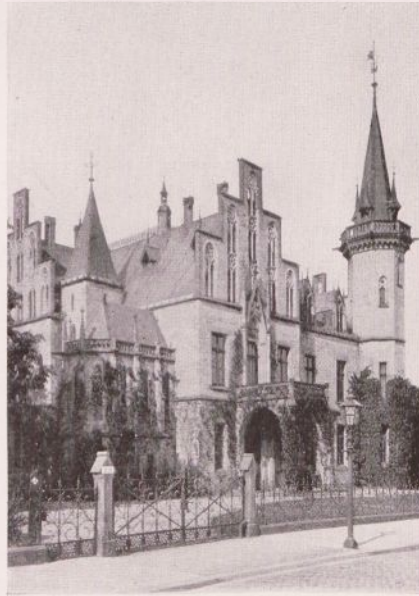
43. Alexis de Chateauneuf u. H. Fersenfeldt:
Wiederaufbau der Petrikirche in Hamburg. Beg. 1844



44. Alexis de Chateauneuf:
Alte Post in Hamburg. 1845/47

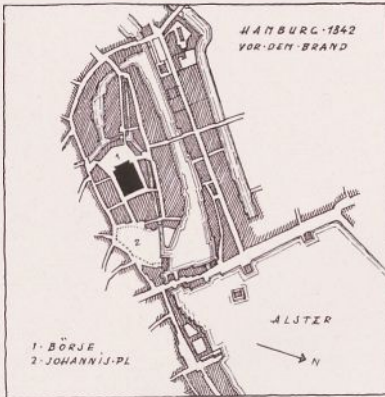


45. Conrad Wilh. Hase:
Christuskirche in Hannover. 1859/64

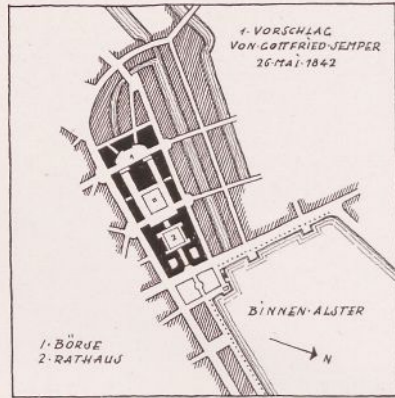


46. Edwin Oppler:
(Hase-Schule) Villa in Hannover. 1863

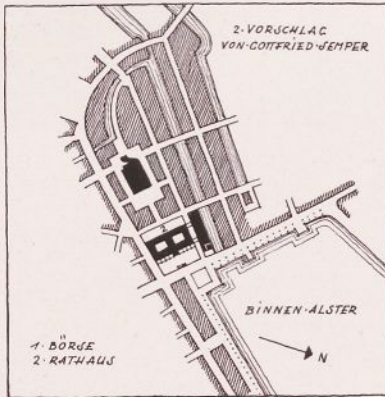
47 bis 52. Gestaltung des Hamburger Rathaus-Zentrums von Gottfried Semper und Chateauneuf



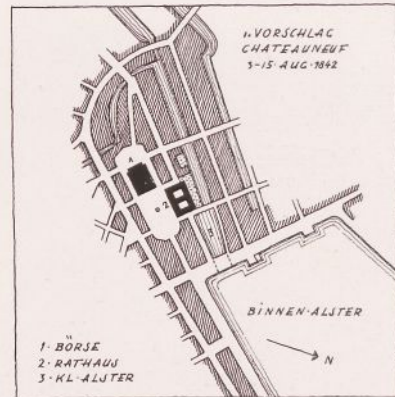
Zustand vor dem Brande. 1842



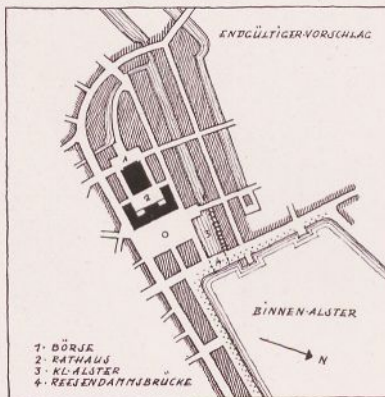
1. Entwurf Semper. 1842



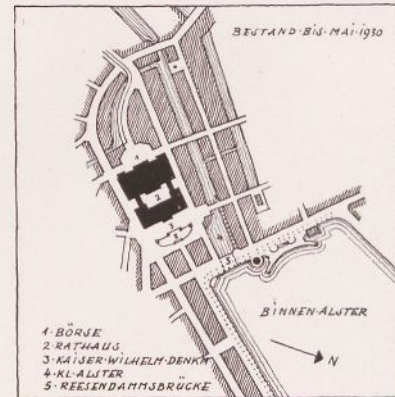
2. Entwurf Semper



1. Entwurf Chateauneuf



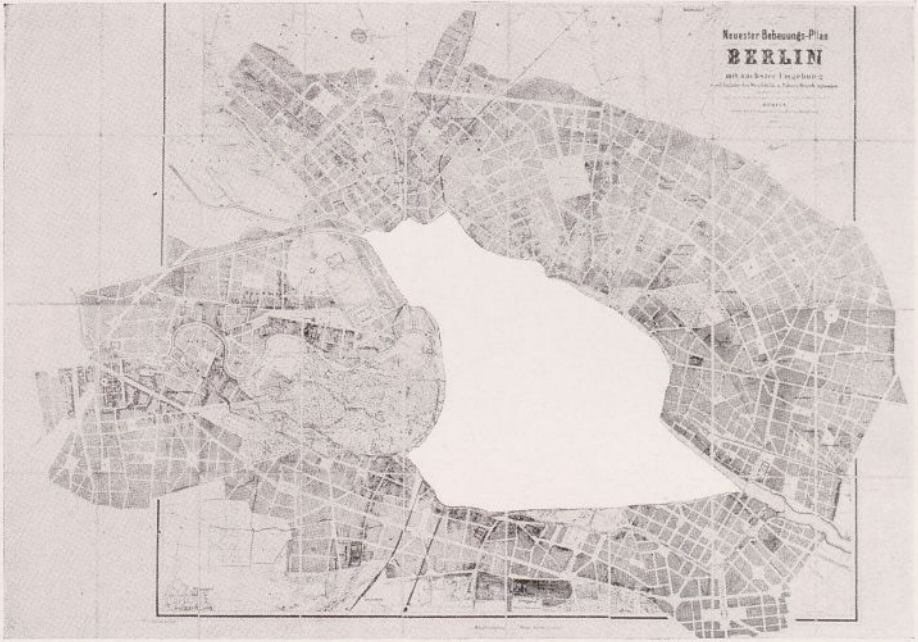
Endgültiger Vorschlag Chateauneuf. 1842



Wirkliche Ausführung

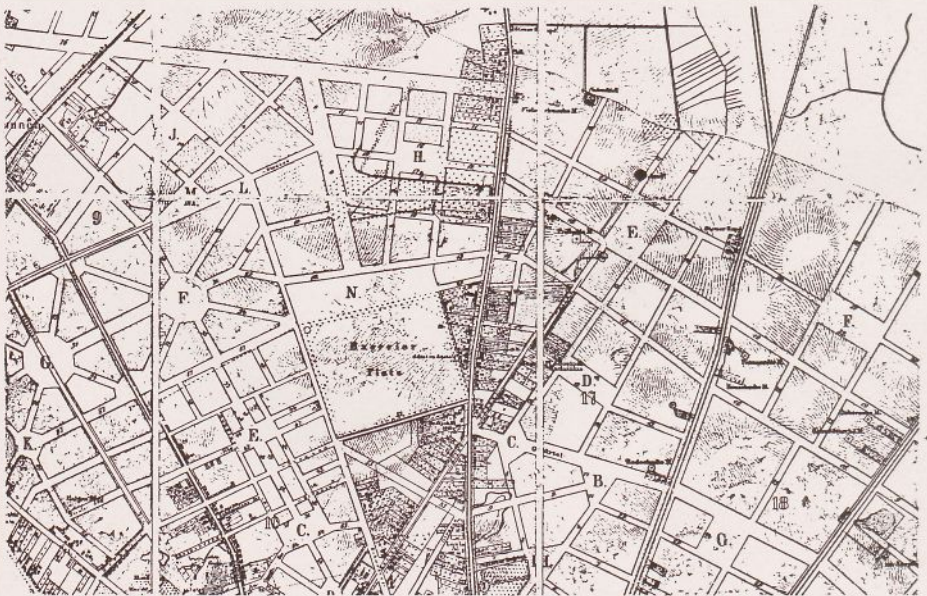


53. Plan der Ringstraße in Wien



54. Bebauungsplan von Berlin. 1862

Plan des Polizeipräsidenten, durch den Berlin zur größten Mietshausstadt wird



55. Teilstück obigen Planes



56. Paul Wallot; Reichstagsgebäude. 1884/94



57. Ende und Böckmann;
Museum für Völkerkunde, Berlin. 1880/86



58. Martin Gropius;
Gewandhaus in Leipzig. 1881/84



59. Ebe und Benda;
Palais Rud. Mosse, Berlin. 1882/84



60. Martin Haller und Genossen;
Rathaus in Hamburg. 1886/97



61. Martin Gropius:
Kunstgewerbemuseum in Berlin. 1877/81



62. Franz Schwechten:
Ehem. Kriegsakademie in Berlin. 1880/83



63. Kayser und Großheim:
Wohnhäuser in Berlin. 1890



64. Hans Griesebach:
Villa in Wiesbaden. 1878/79



65. Hugo Licht: Städtisches Museum in Leipzig. 1883/86



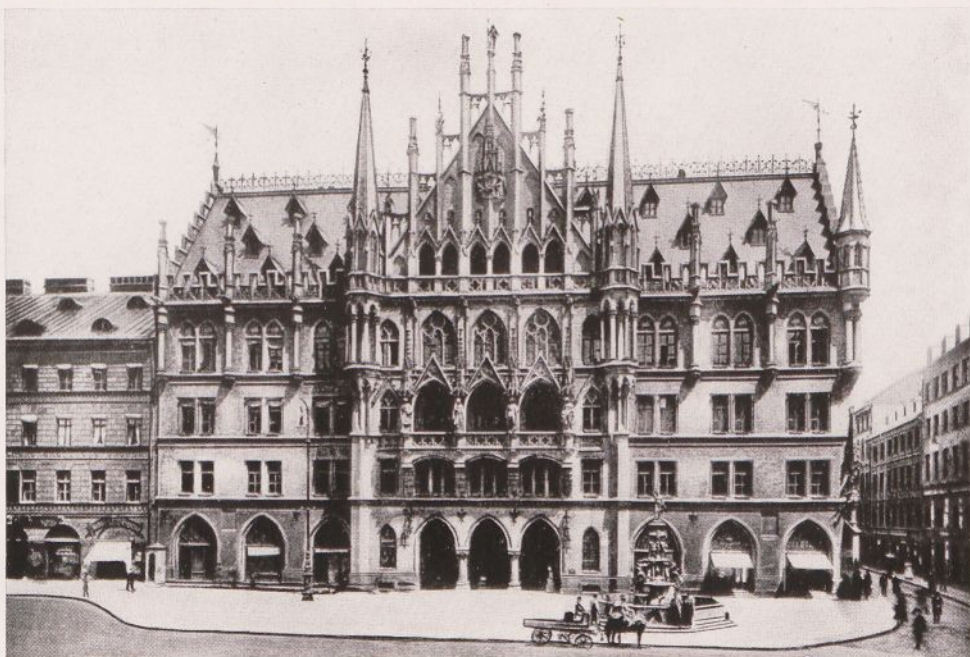
66. Hugo Licht: Rathaus in Leipzig. Begonnen 1898



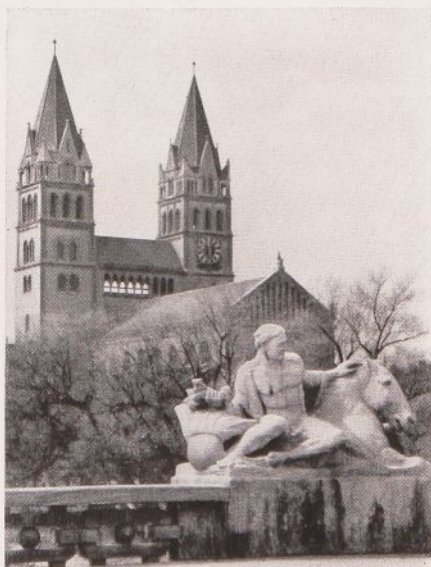
67. Karl Hocheder: Müllersches Volksbad in München. 1897/1900



68. Hans Grässel: Halle des östlichen Friedhofs in München. 1894/1900



69. Georg von Hauberrisser: Rathaus in München. 1874



70. Heinr. v. Schmidt:
Maximilianskirche in München



71. Friedrich Adler:
Ausbau der Schloßkirche in Wittenberg



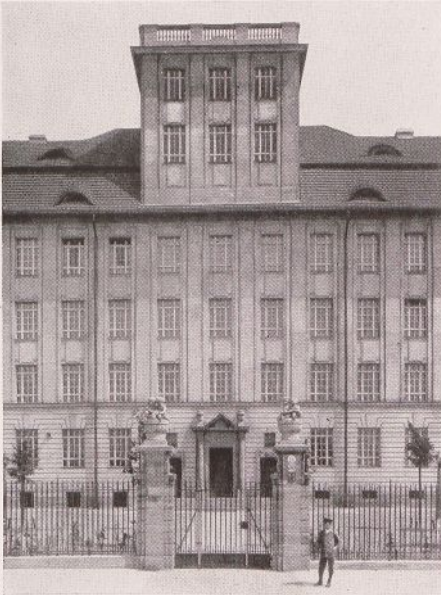
72. Carl Schäfer: Universität in Marburg. 1870/77



73. Bodo Ehardt:
Marksburg am Rhein. Beg. 1899



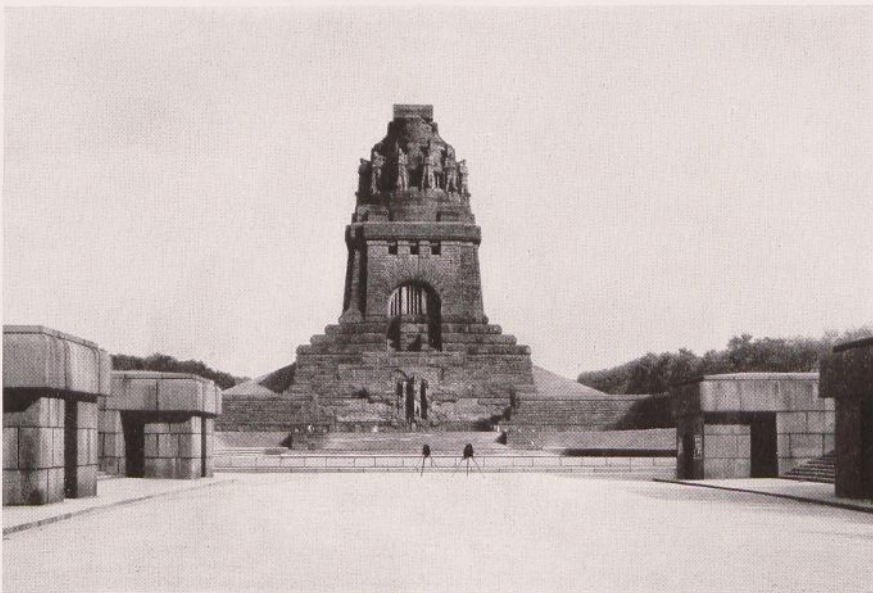
74. Ludwig Hoffmann:
Handwerkerschule am Stralauer Platz in Berlin



75. Ludwig Hoffmann:
Schulgebäude am Zeppelinplatz in Berlin



76. Ludwig Hoffmann:
Turm des Stadthauses von Berlin



77. Bruno Schmitz: Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. Begonnen 1900



78 und 79. Friedrich von Thiersch: Justizpalast in München. 1897



80. Friedrich von Thiersch: Festhalle in Frankfurt a. M. 1907/08



81. Alfred Messel:
Warenhaus Wertheim. Ansicht vom Leipziger Platz. Detail



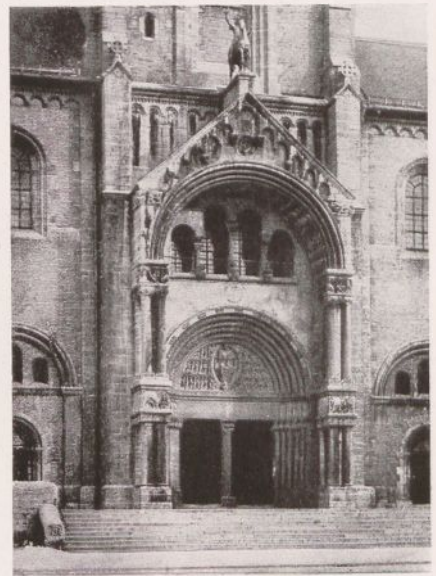
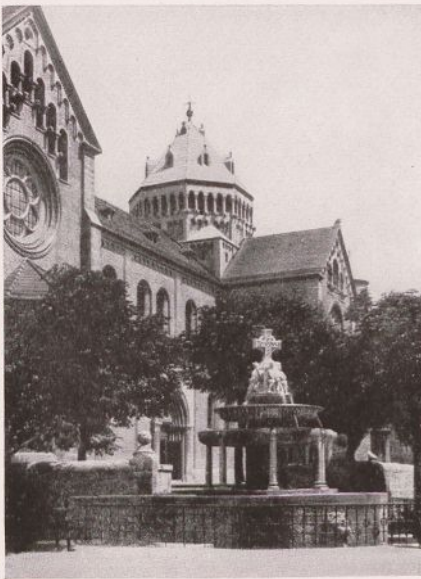
82. Alfred Messel:
Landesversicherungs-Anstalt



83. Alfred Messel: Warenhaus Wertheim. Ansicht Voßstraße. Begonnen 1896/97



84. Gabriel v. Seidl: National-Museum in München. 1894/99



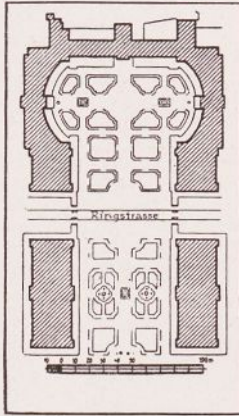
85 und 86. Gabriel v. Seidl: St. Anna-Kirche in München. 1888/99



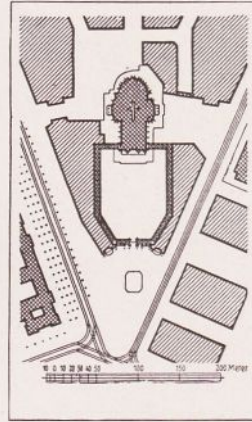
87. Gabriel von Seidl: Landgut Oberhof in Tölz. 1900



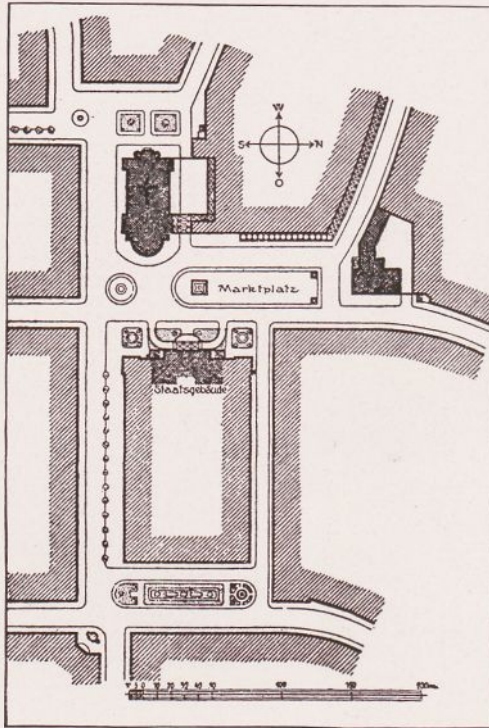
88. Gabriel von Seidl: Stadthaus in Bremen. 1909/12



89. Gottfried Semper:
Plan der Museen und der Hofburg in Wien. 1870



90. Camillo Sitte:
Vorschlag für die Umbauung der Votivkirche in Wien. 1889



91. Karl Henrici:
Teilstück aus dem Wettbewerbsplan für München (1. Preis). 1893



92. Bernhard Pankok: Titelblatt. 1900



93. Otto Eckmann: Tapete. 1900



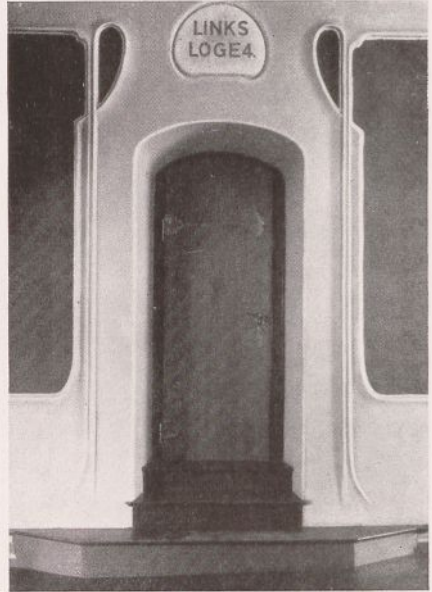
94. Henri Van de Velde: Buchschmuck



95. Hermann Obrist: Stickerei



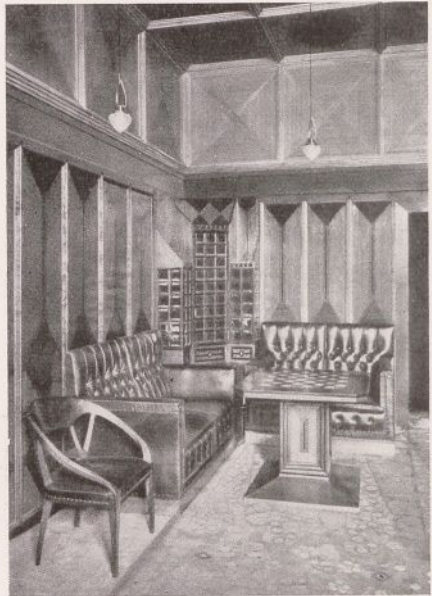
96. Henri Van de Velde:
Folkwang-Museum in Hagen. 1900



97. Richard Riemerschmid:
Deutsches Schauspielhaus in München. 1900



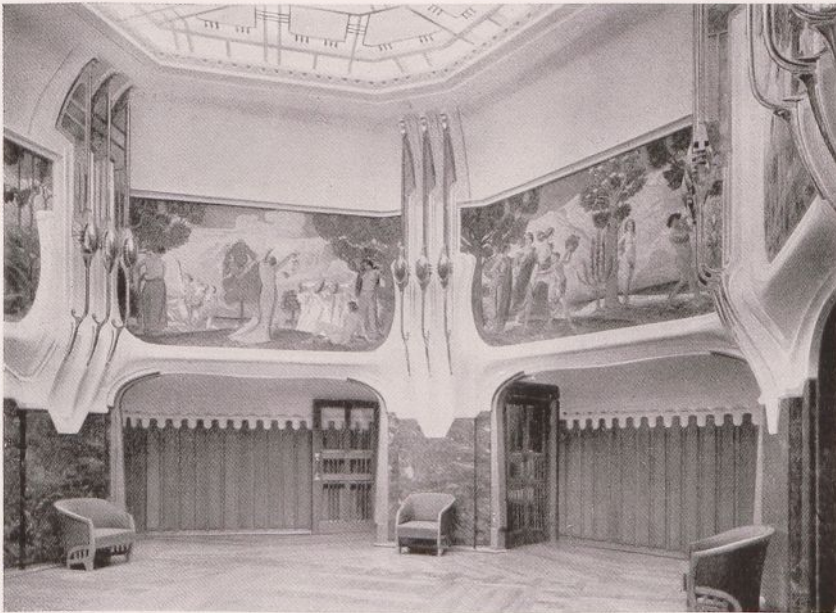
98. Otto Wagner:
Wartesalon des Kaisers in der Wiener Stadtbahn. 1898



99. Bruno Paul:
Arbeitszimmer des Regierungspräsidenten, Bayreuth. 1906



100. Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden, 1906
R. Riemerschmid: Offiziersmesse des Kreuzers „Danzig“



101. Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden, 1906
Henri Van de Velde: Museumsraum für Weimar



102. Peter Behrens:
Haus Behrens, Darmstadt. 1901



103. Joseph M. Olbrich:
Haus Olbrich, Darmstadt. 1901



104. Joseph M. Olbrich:
Hochzeitsturm, Darmstadt. 1907



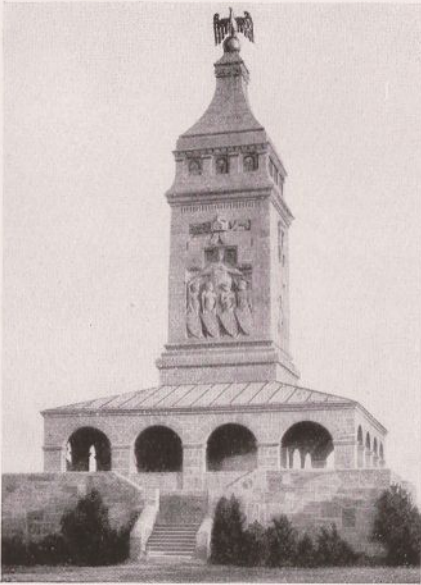
105. Joseph M. Olbrich:
Warenhaus Tietz, Düsseldorf. Großer Lichthof. 1908



106. Otto Wagner: Postsparkasse in Wien. 1905



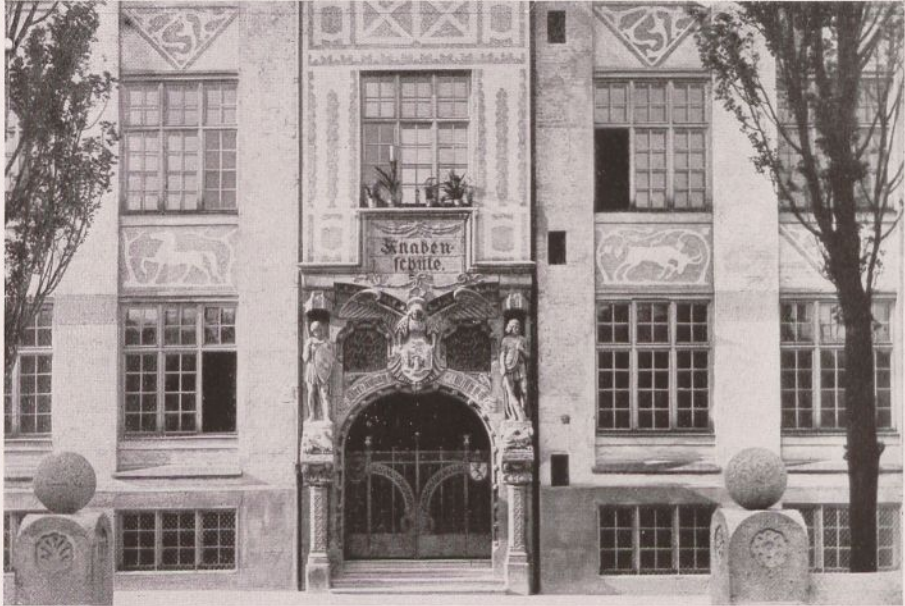
107. Josef Hoffmann: Haus Hochstetter, Wien. 1906



108. Theodor Fischer:
Bismarckturm am Starnberger See. 1898/99



109. Theodor Fischer:
Erlöser-Kirche in München. 1899/1901



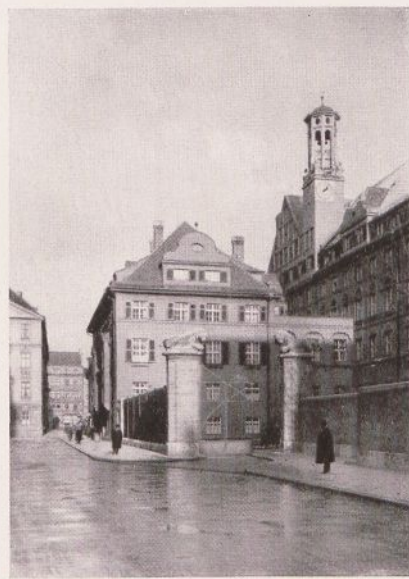
110. Theodor Fischer: Detail der Schule an der Haimhauser Straße in München. 1897/98



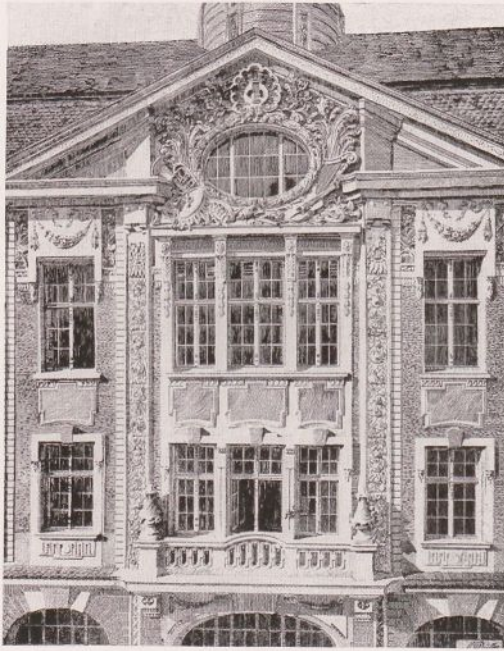
111. Theodor Fischer: Siegle-Haus in Stuttgart 1909/12



112. Theodor Fischer:
Garnisonkirche in Ulm. 1908/11



113. Theodor Fischer:
Polizeigebäude in München. 1911/14



114. Martin Dülfer: Kaim-Saal in München. 1897



115. Martin Dülfer: Theater in Dortmund. 1903/04



116. Peter Behrens: Turbinenhaus der AEG. in Berlin. 1909



117. Peter Behrens: Verwaltungsgebäude der Mannesmannwerke in Düsseldorf. 1912



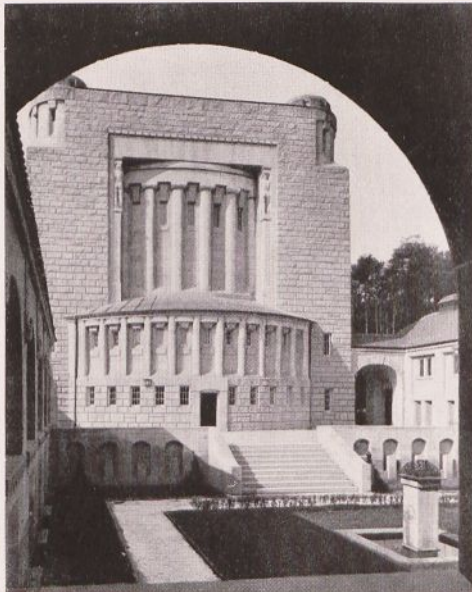
118. W. Lossow und Max Hans Kühne: Hauptbahnhof Leipzig. 1906/15



119. Schilling und Graebner: Christuskirche in Dresden-Strehlen. 1905



120. Fritz Schumacher: Krematorium in Dresden. 1908 (Vorderseite)



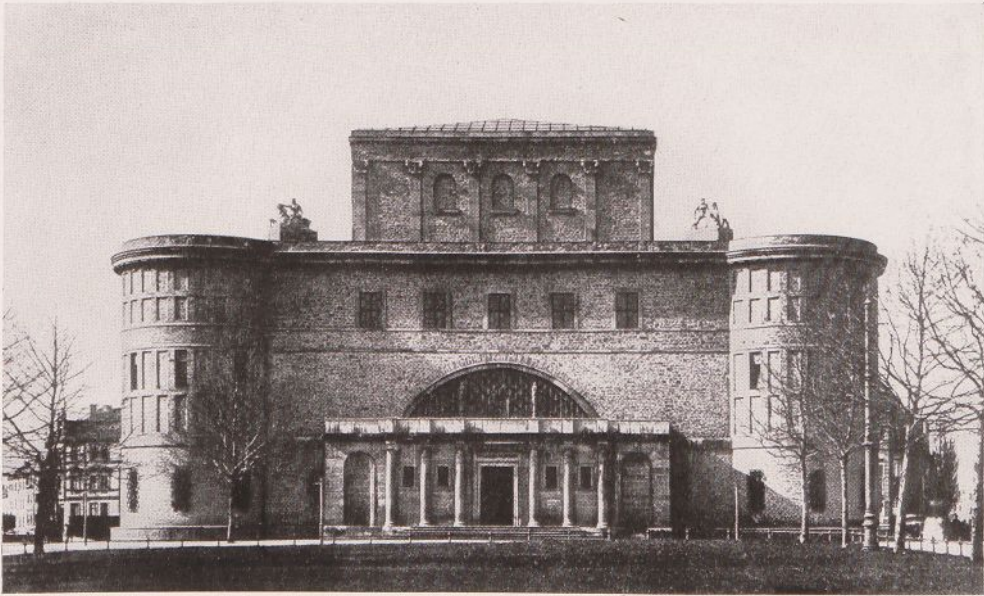
121. Fritz Schumacher:
Krematorium in Dresden. 1908 (Rückseite)



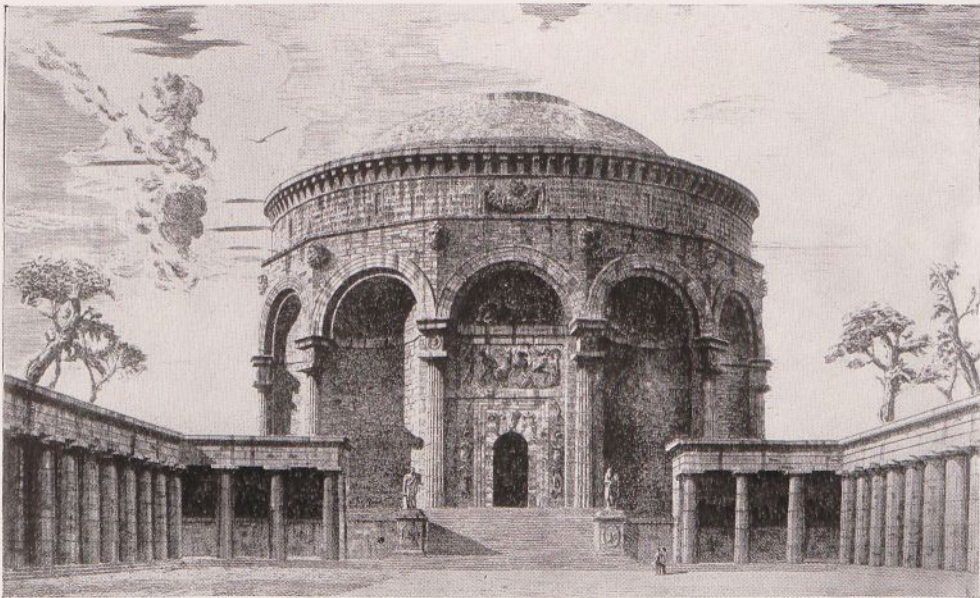
122. Henri Van de Velde: Theater der Werkbundaussstellung, Köln. 1914



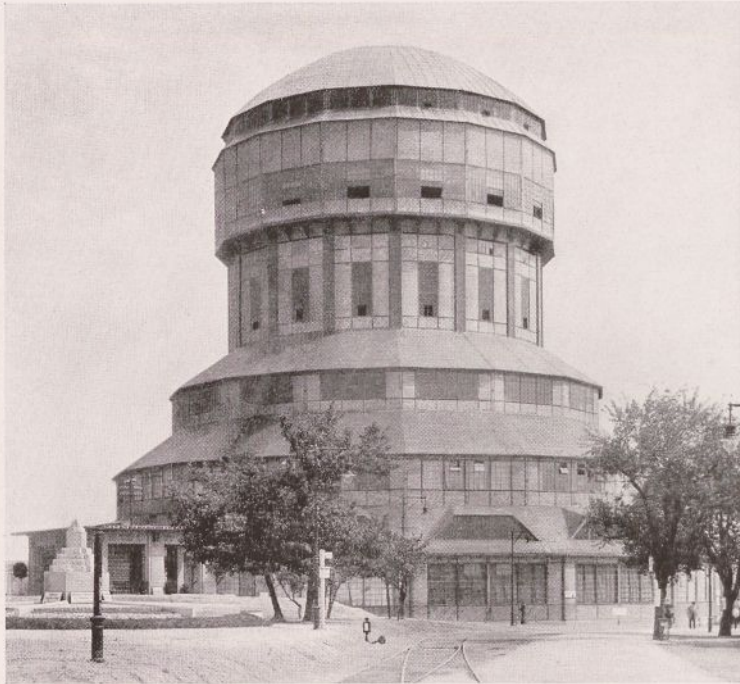
123. Oskar Kaufmann: Neue freie Volksbühne. Berlin. 1914



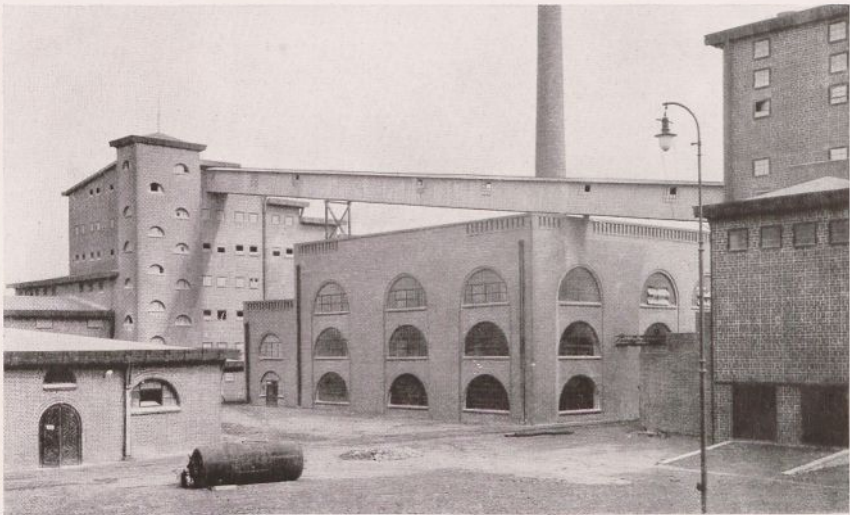
124. Wilhelm Kreis: Museum für deutsche Vorgeschichte in Halle. 1912/14



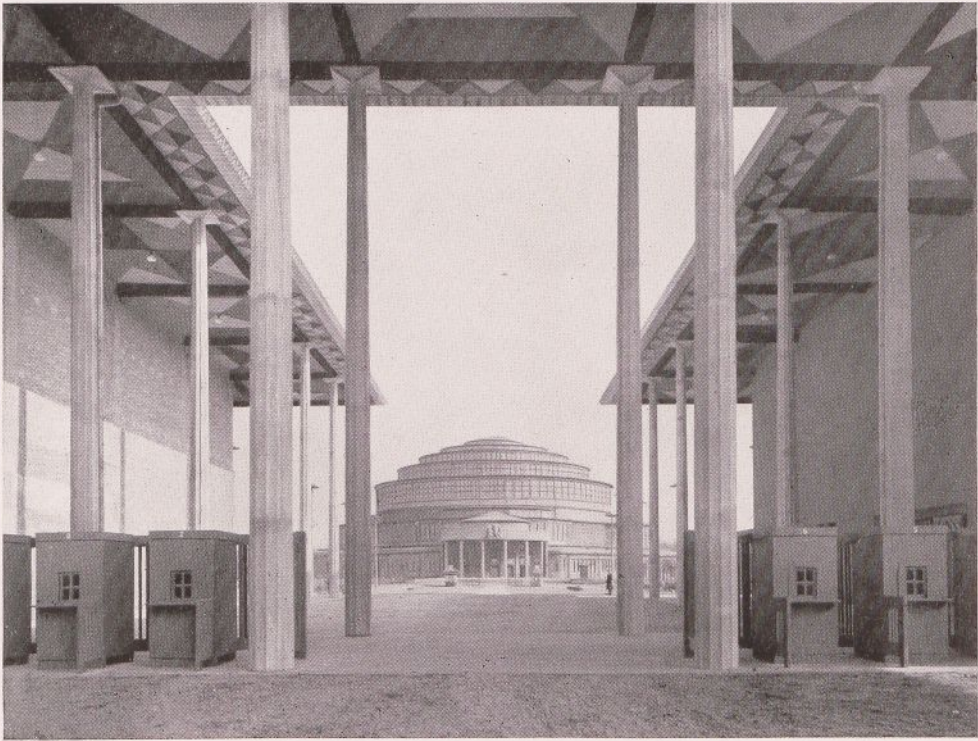
125. Wilhelm Kreis: Entwurf zum Bismarck-National-Denkmal in Bingen. 1912



126. Hans Poelzig: Wasserturm in Posen. 1911



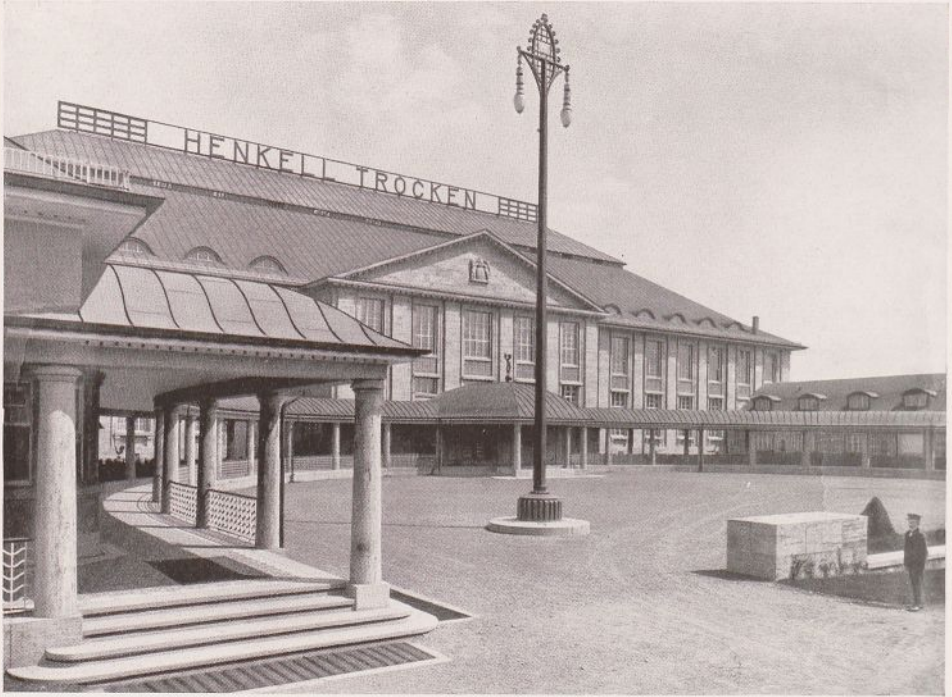
127. Hans Poelzig: Chemische Fabrik in Luban bei Posen. 1911/12



128. Max Berg: Jahrhunderthalle in Breslau, 1910/12



129. Max Berg: Jahrhunderthalle in Breslau, 1910/12. Kuppelraum



130. Paul Bonatz: Sektellerei Henkell in Biebrich. 1908/09



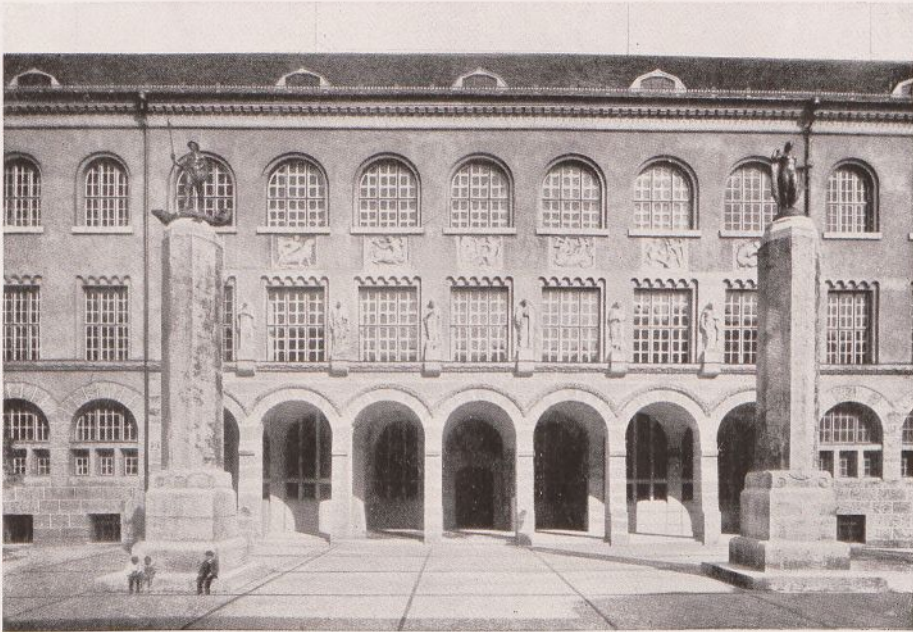
131. Martin Elsässer: Kirche in Oberndorf. 1914



132. Hans Herkommer: Kirche in Staßdorf. 1913



133. German Bestelmeyer:
Universität in München, 1908, Mittelhalle



134. German Bestelmeyer:
Universität in München, 1908, Ansicht von der Amalienstraße



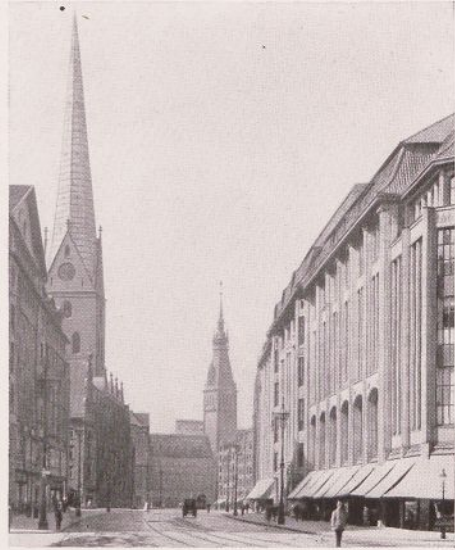
135. Richard Riemerschmid: Fabrik in der Gartenstadt Hellerau. 1909



136. Richard Schachner: Großmarkthalle in München. 1911



137. Freitag und Elingius:
Kontorhaus mit Keramikverkleidung in Hamburg. 1905



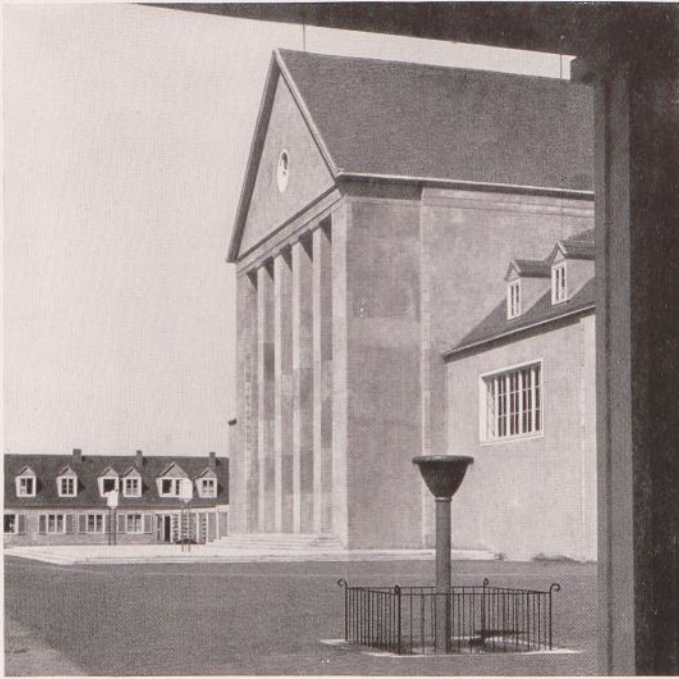
138. Blick in die Mönckebergstraße Hamburg
(rechts Karstadthaus von Bach und Carl Bense). 1912



139. Fritz Höger: Klöpperhaus in Hamburg. 1913/14



140 und 141. Fritz Schumacher:
Hof im Museum für Hamburger Geschichte, 1913/22. Volksschule in Hamburg, 1914



142. Heinrich Tessenow: Festspielhaus mit Schülerwohnungen in Hellerau. 1911/12



143. Paul Schultze-Naumburg: Landhaus Betzdorf. 1909



144. Paul Schmitthenner:
Siedlung in Staaken. 1914



145. Paul Schmitthenner:
Landhaus Debatin, Stuttgart. 1929



146. Hermann Muthesius: Haus Wegmann, Rhede i. Westf. 1910/11

Beispiele aus der Siedlungstätigkeit von Fried. Krupp A.-G.



147. Siedlung Emscher-Lippe (Arch. Rob. Schmohl). Begonnen 1909



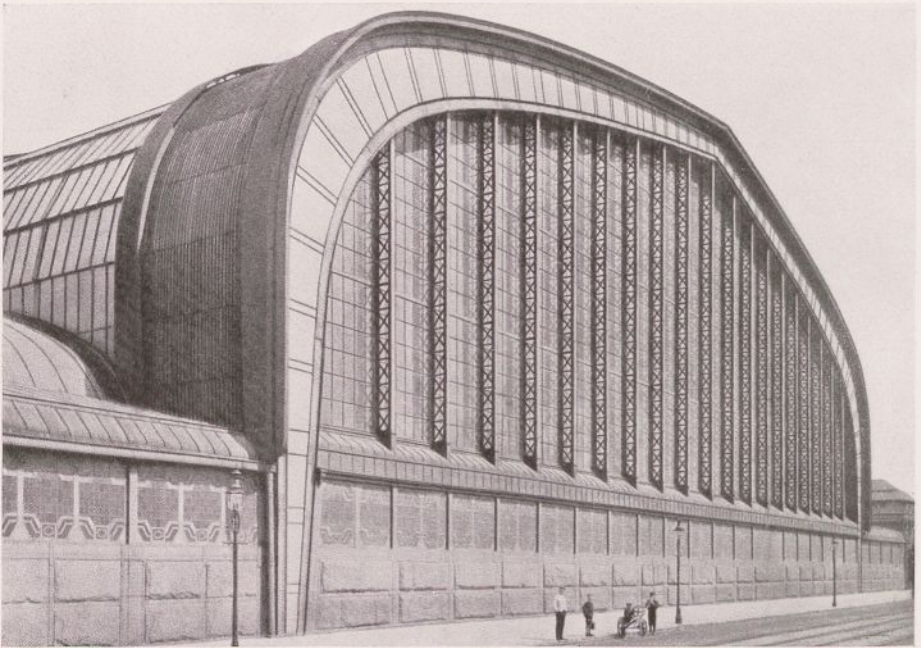
148. Siedlung „Margarethenhöhe“ (Arch. Georg Metzendorf). Begonnen 1909



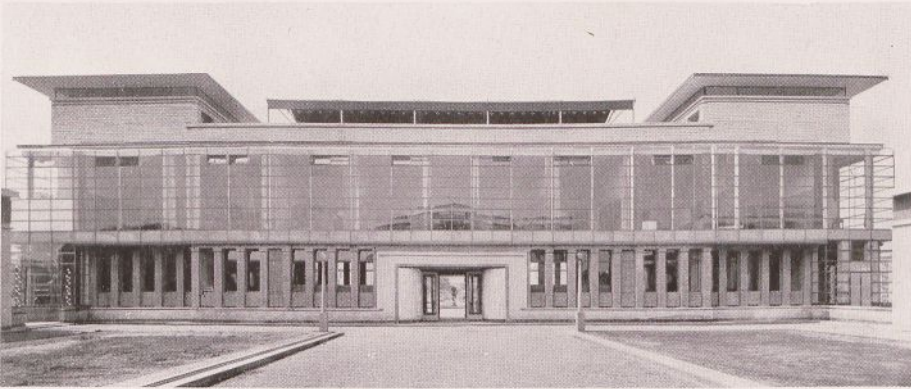
149. Bruno Möhring: Stadtbahn Berlin. 1909



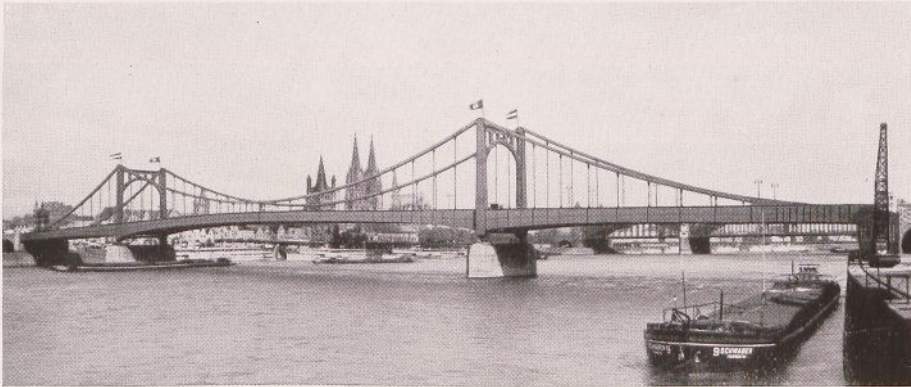
150. Alfred Grenander: Stadtbahn Berlin. 1909



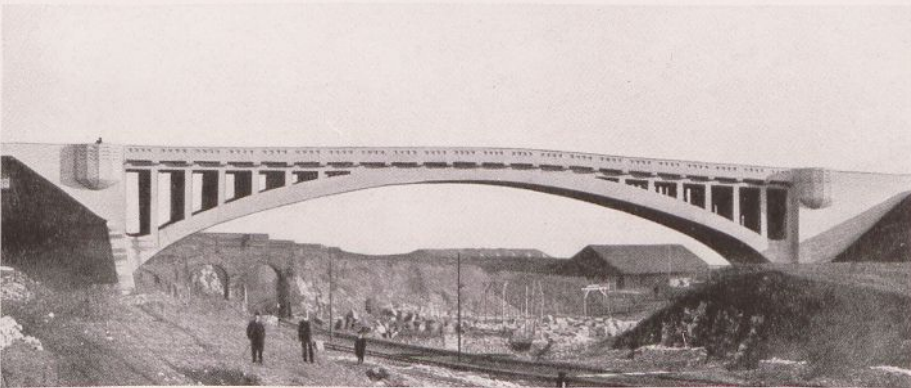
151. Medling: Rückansicht des Hamburger Hauptbahnhofs. (Arch. Reinhardt u. Süßenguth.) 1909



152. Walter Gropius: Bürohaus, Werkbundaussstellung Köln. 1914



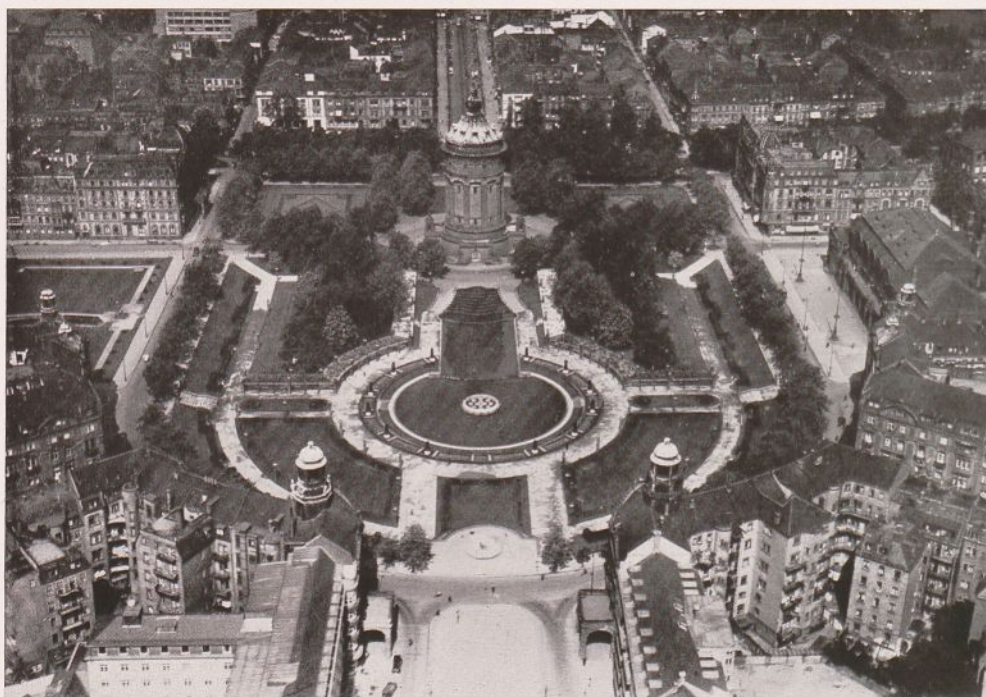
153. Werk Gustavsburg: Hängebrücke in Köln. (Arch. Moritz.) 1913/15



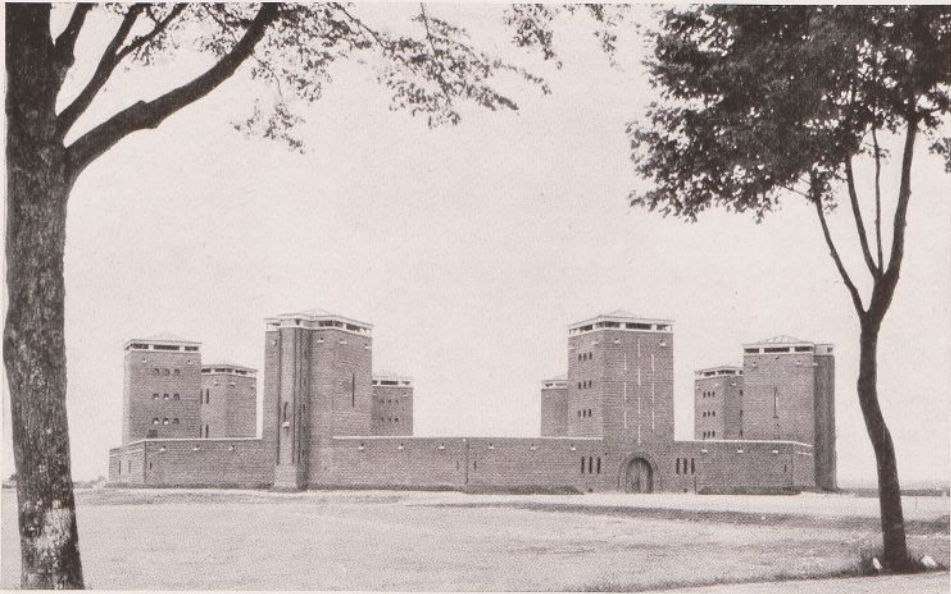
154. Paul Bonatz: Straßenbrücke in Ulm. 1914



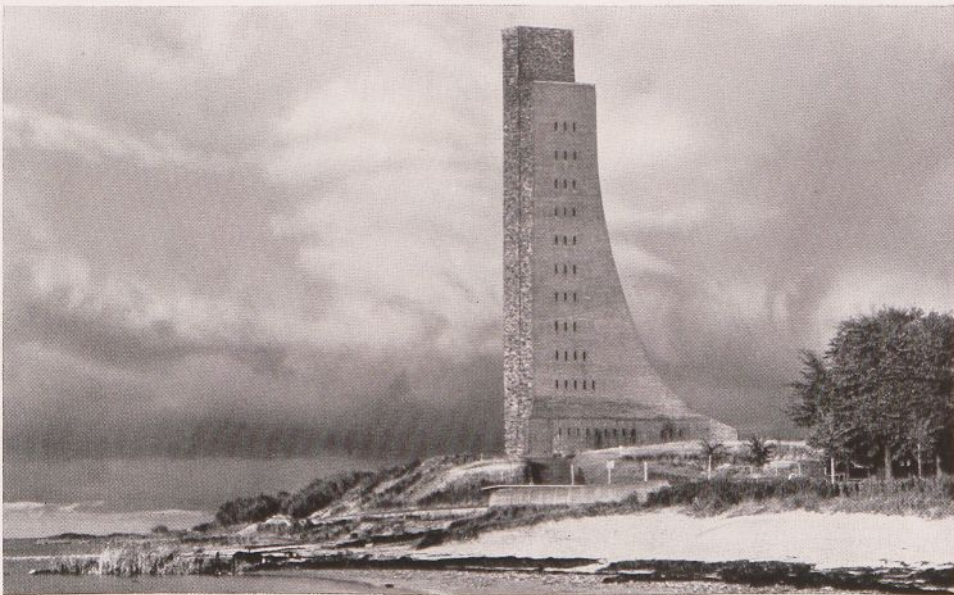
155. Stadtpark in Hamburg (Schumacher und Sperber). 1909/1921
Freigegeben durch RLM. Nr. 557. Hersteller: Hamburger Luftbild G. m. b. H.



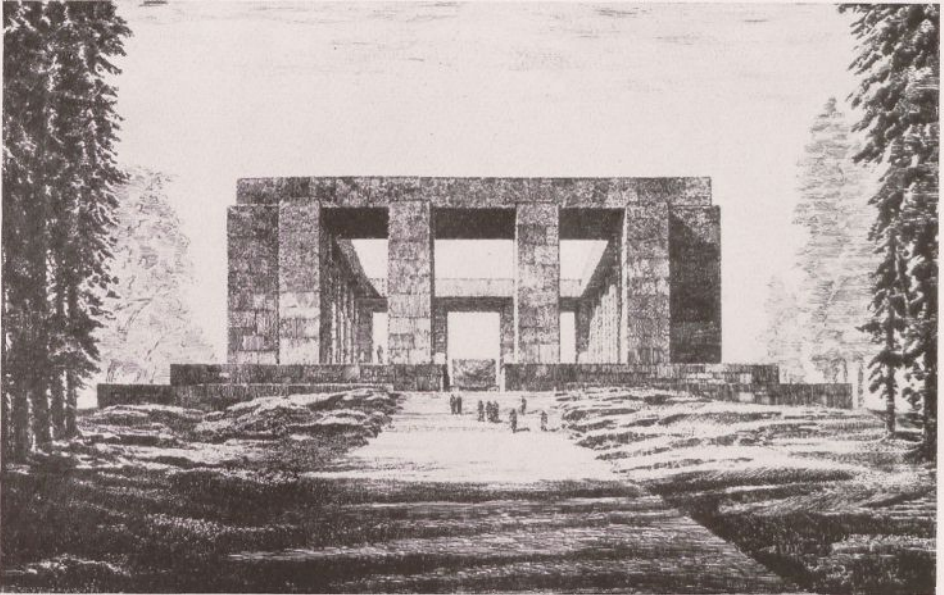
156. Friedrich-Platz in Mannheim (Bruno Schmitz und G. Halmhuber)
Freigegeben durch RLM. Nr. 24439. Hersteller: Hansa-Luftbild GmbH., Bonn



157. Gebr. Krüger: Tannenberg-Denkmal in Ostpreußen



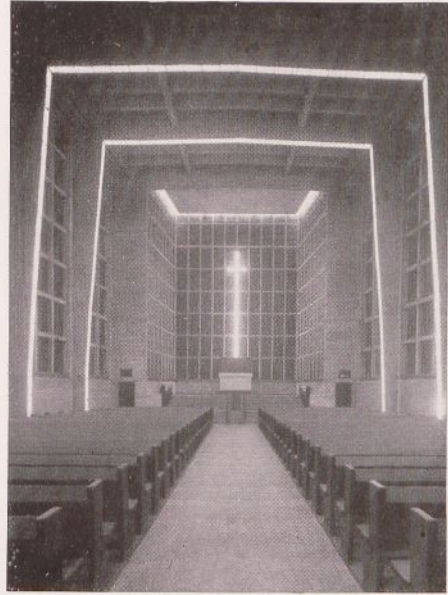
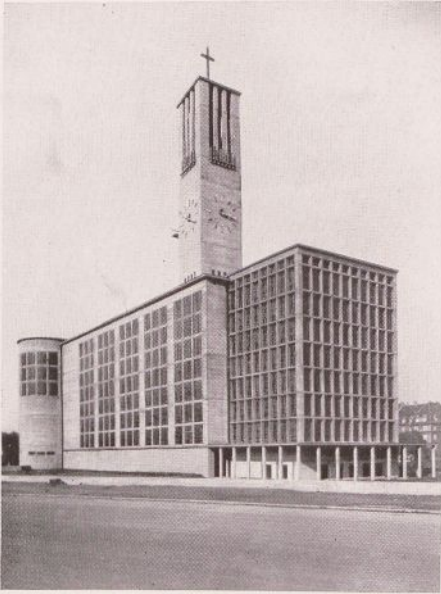
158. G. A. Munzer: Marine-Ehrenmal in Laboe



159. Wilhelm Kreis: Entwurf zum Reichs-Ehrenmal in Berka (ein 1. Preis)



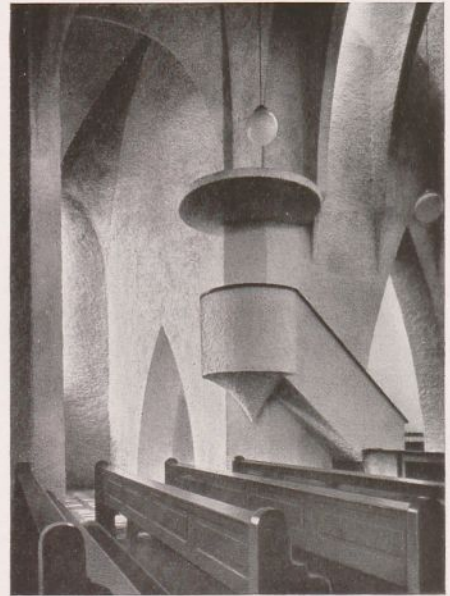
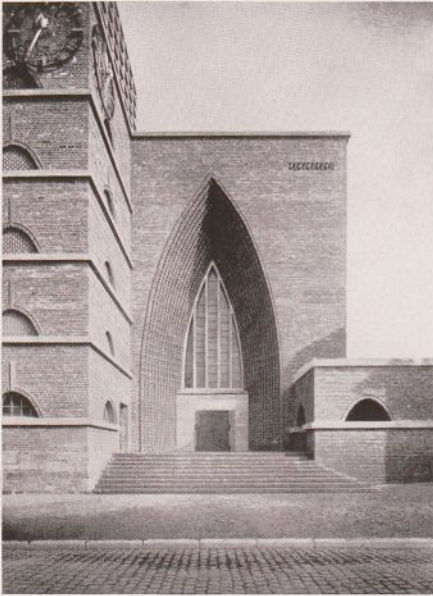
160. Robert Tischler: Totenburg in Bistolj, Jugoslawien
(Beispiel aus der Arbeit des Volksbundes deutscher Kriegsgräberfürsorge)



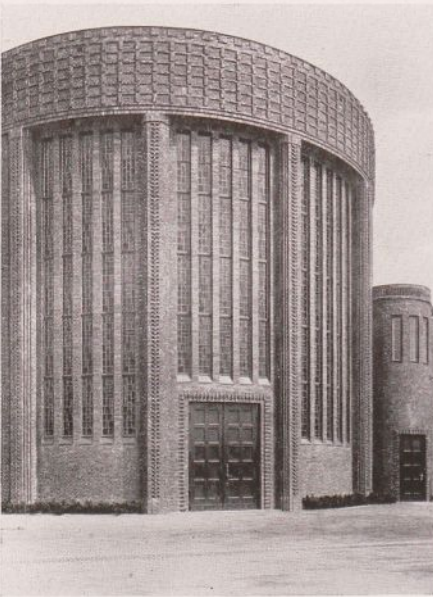
161 und 162. Pinno und Grund: Evangelische Nikolaikirche in Dortmund



163. Otto Bartning: Evangelische Auferstehungskirche in Essen a. Ruhr. 1929/30



164 und 165. Dominikus Böhm:
Kath. Kirche in Bischofsheim. 1926. Kriegergedächtniskirche in Neu-Ulm. 1923



166 und 167. Fritz Schumacher:
Friedhofskapelle. 1928. Krematorium in Hamburg. 1930



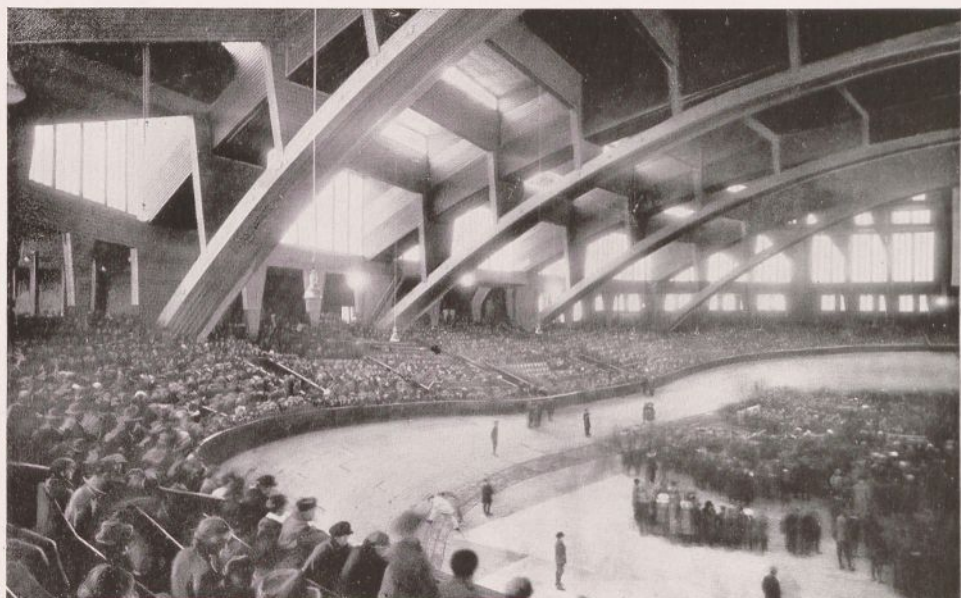
168. Wilhelm Kreis: „Rheinhalle“ in Düsseldorf (Int. Hygiene-Ausstellung „Gesolei“ 1926)



169. Adolf Abel: „Messehof“ in Köln („Pressa“-Ausstellung 1929)



170. Pfeifer und Großmann: Stadthalle Mülheim a. Ruhr. 1926



171. Moshhammer u. Delfs: Westfalenhalle in Dortmund. 1925



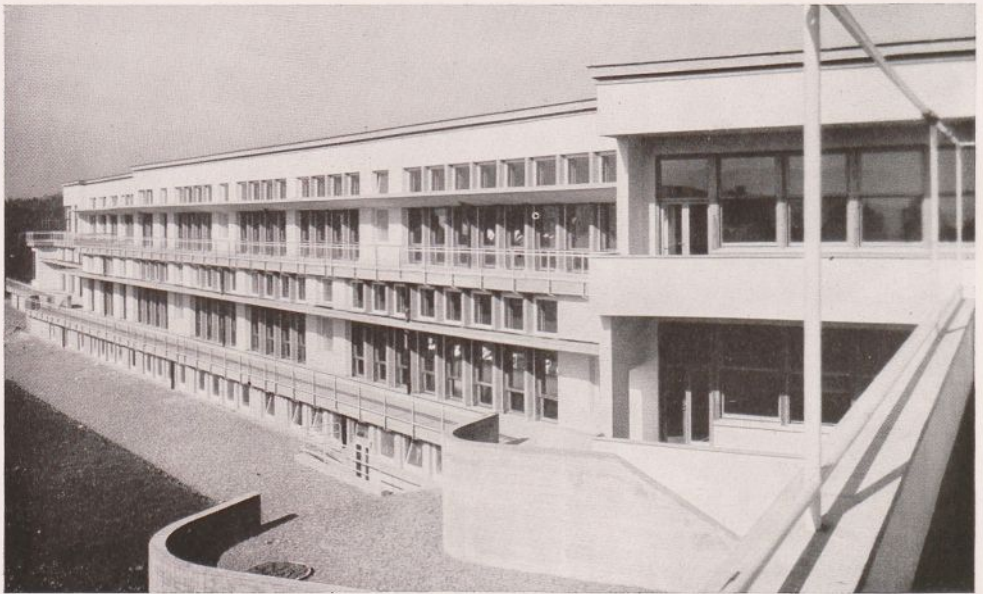
172. Joh. Göderitz: Stadthalle Magdeburg. 1926/27



173. Wilhelm Kreis: Hygiene-Museum in Dresden. 1928/30



174. German Bestelmeyer:
Bibliotheksbau des „Deutschen Museum“ in München. Begonnen 1930



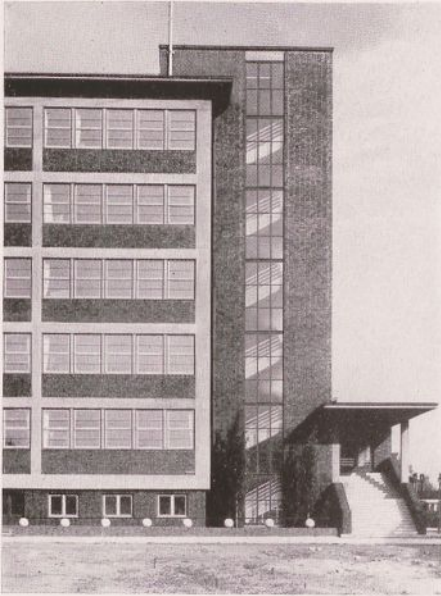
175. Richard Döcker: Krankenhaus in Waiblingen. 1926



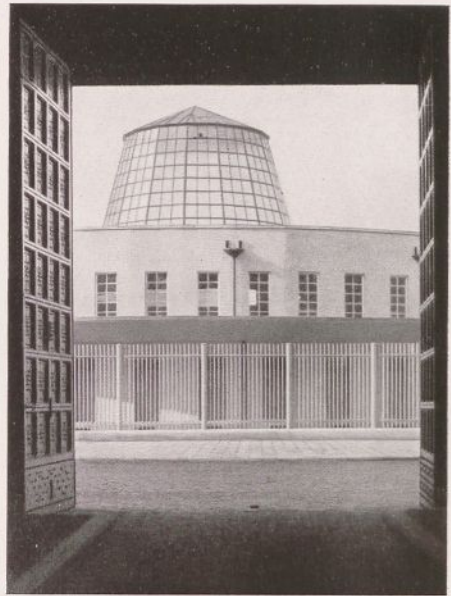
176. Heinrich Tessenow: Landesschule in Klotzsche. 1925/27



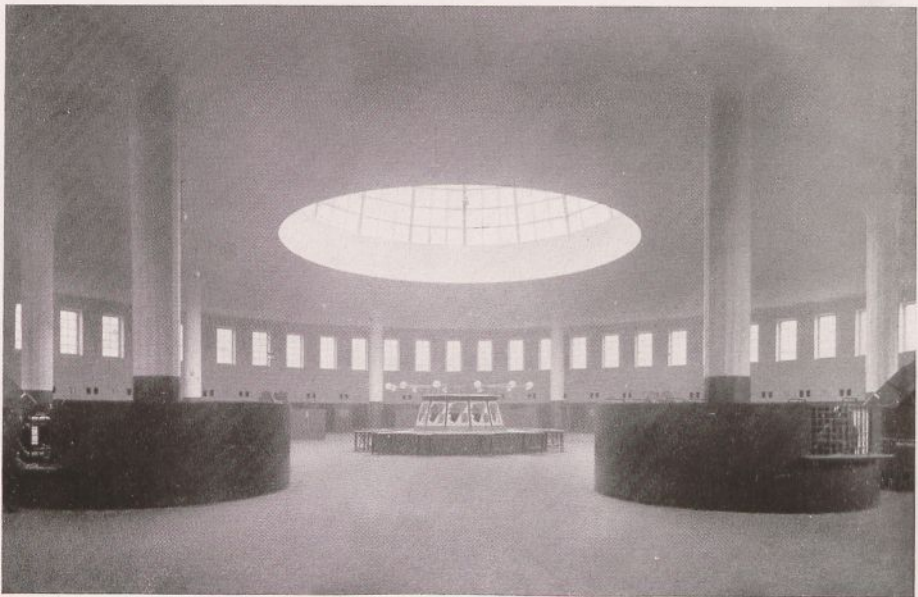
177. Martin Kießling: Helene-Lange-Schule in Danzig. 1929



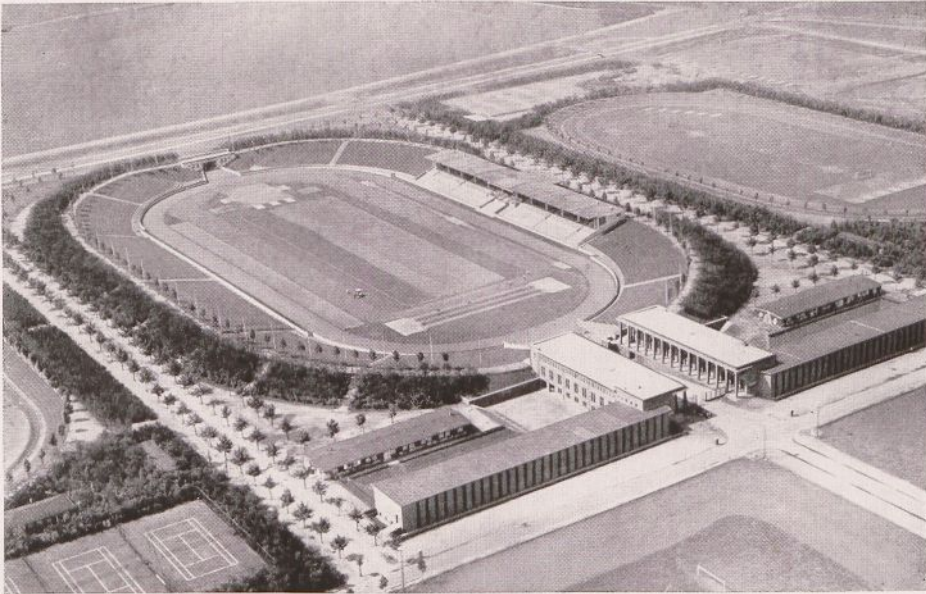
178. Fritz Schumacher:
Volksschule in Hamburg. 1927/28



179. Robert Vorhoelzer:
Paketzustellamt in München. 1925/26



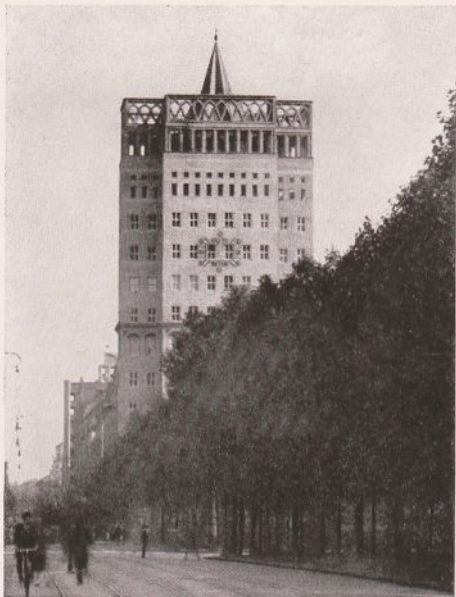
180. Robert Vorhoelzer: Paketzustellamt in München. 1925/26



181. Fritz Encke und Ad. Abel: Teilstück des Stadions in Köln. 1923/26



182. Martin Wagner und Rich. Ermisch:
Freibad am Wannensee. 1929/30. Entwurfsmodell



183. Wilhelm Kreis:
Wilhelm-Marx-Haus in Düsseldorf. 1922/24



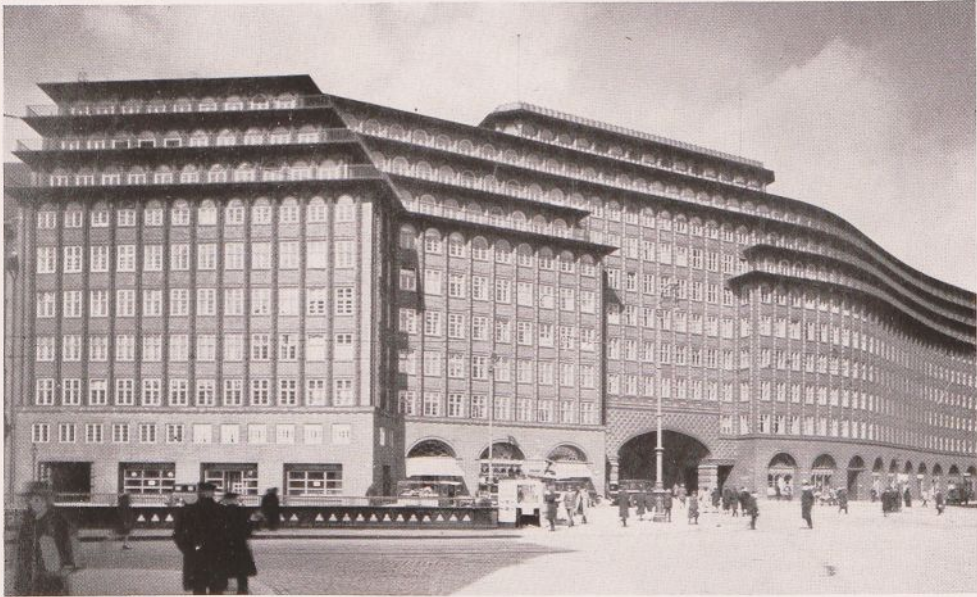
184. Münchener Hochbauamt (Leitenstorfer):
Technisches Rathaus. 1926



185. Jakob Köfer:
Hochhaus am Hansaring in Köln. 1924/25



186. Karl Elkart:
Stadtbibliothek in Hannover. 1930



187. Fritz Höger: Chilehaus in Hamburg. 1924



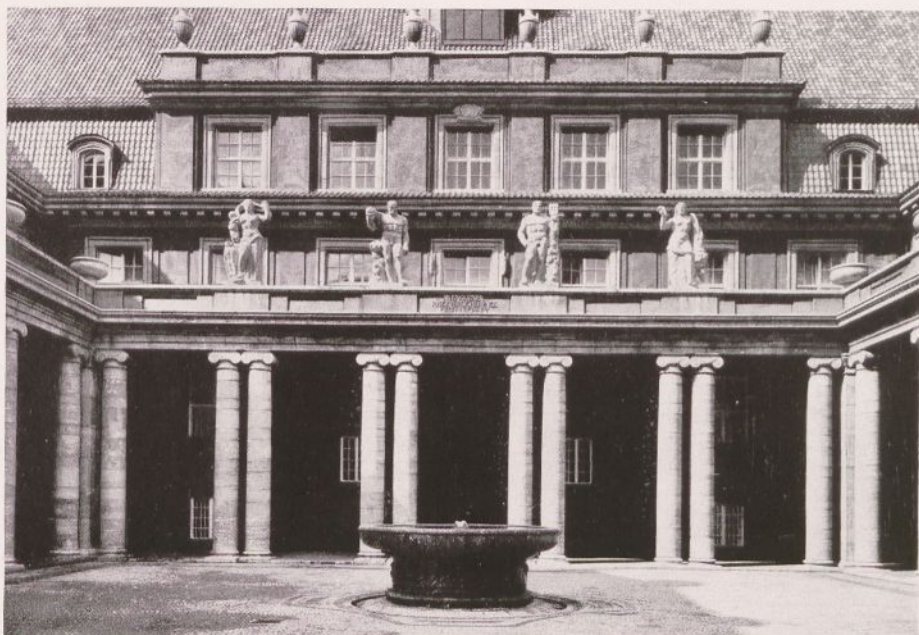
188. Paul Bonatz:
Haus des Stummkonzerns in Düsseldorf. 1922/24



189. Gebr. Gerson:
Ballinhaus in Hamburg. 1923/24



190. Eugen Hönig und Karl Söldner:
Bayrische Zentral-Darlehnskasse in München. 1923/27



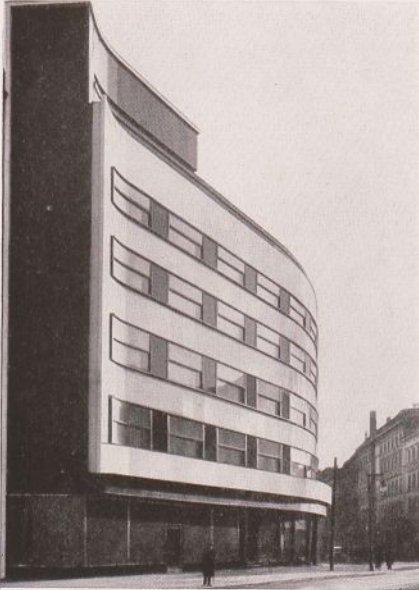
191. Oswald E. Bieber:
Verwaltungsgebäude der Münchener Rückversicherungs-Gesellschaft. 1912



192. Hans Poelzig: Gebäude der I. G. Farben, Frankfurt a. M. 1930



193. Skopp und Vortmann:
Gebäude des Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verbandes in Hamburg. 1928



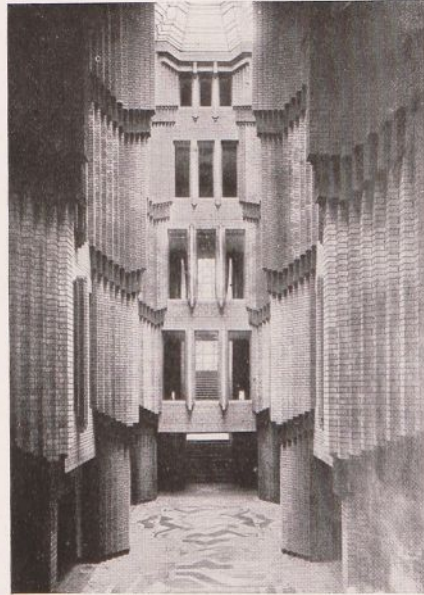
194. Brüder Luckhardt und A. Anker:
Haus Telschow, Berlin 1927



195. Walter Gropius:
Bauhaus in Dessau, 1925/26



196. Erich Mendelsohn: Kaufhaus Schocken in Chemnitz, 1929/30



197 und 198. Peter Behrens: Verwaltungsbäude der Farbwerke Höchst a. M. 1921/24



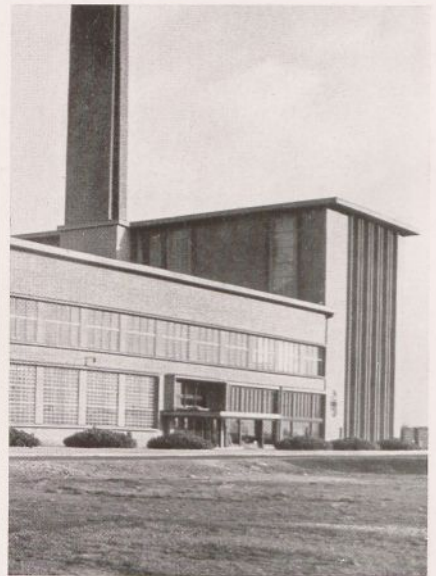
199. Hermann Distel: Verwaltungsbäude der Hamburger Elektrizitätswerke. 1930



200. Karl Wach und Roskotten: Weizenmühle Düsseldorf. 1929



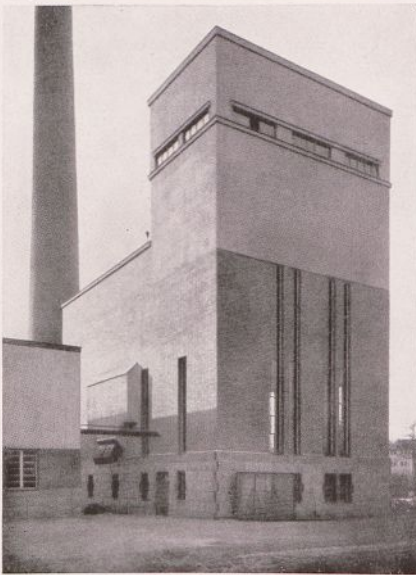
201. Alfred Fischer:
Kohlenturm „Zeche Sachsen“ 1925/26



202. Edmund Körner:
„Fordwerke“ Köln. Begonnen 1930



203. Hans Hertlein: Schaltwerk-Hochhaus. Berlin-Siemensstadt. 1921/22



204. Emil Fahrenkamp:
Weberei Zittau. 1925/26



205. Hans Hertlein:
Schaltwerk Berlin-Siemensstadt. 1921/22



206. Martin Elsässer: Großmarkthalle in Frankfurt a. M. 1927/28



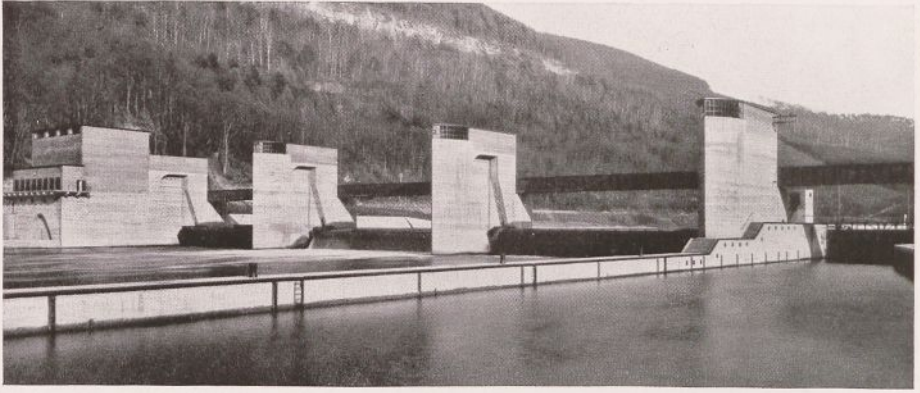
207. Hubert Ritter und Ingenieur Dischinger: Großmarkthalle in Leipzig. 1928/30



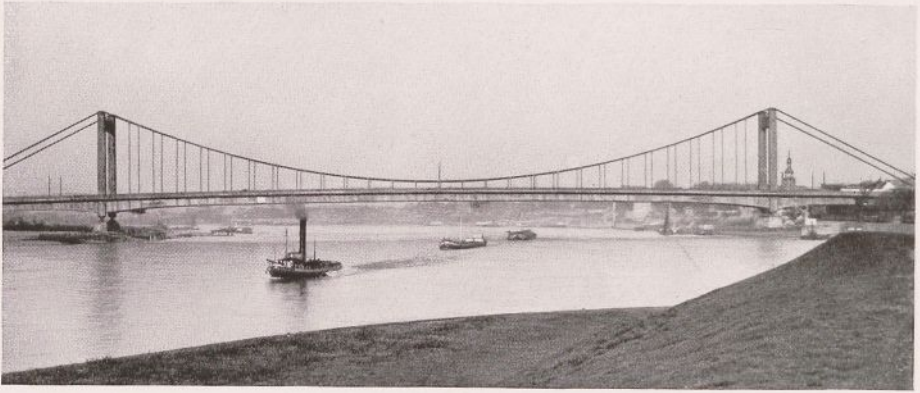
208. Paul Bonatz und F. E. Scholer: Hauptbahnhof in Stuttgart. 1914/27



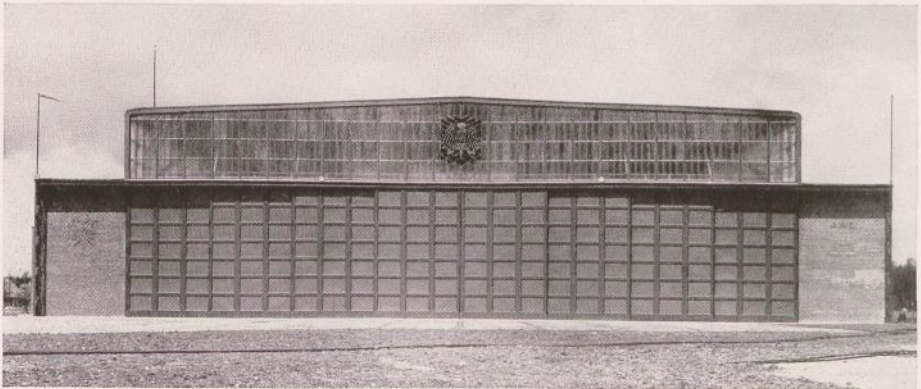
209 und 210. Paul Bonatz und F. E. Scholer: Hauptbahnhof in Stuttgart



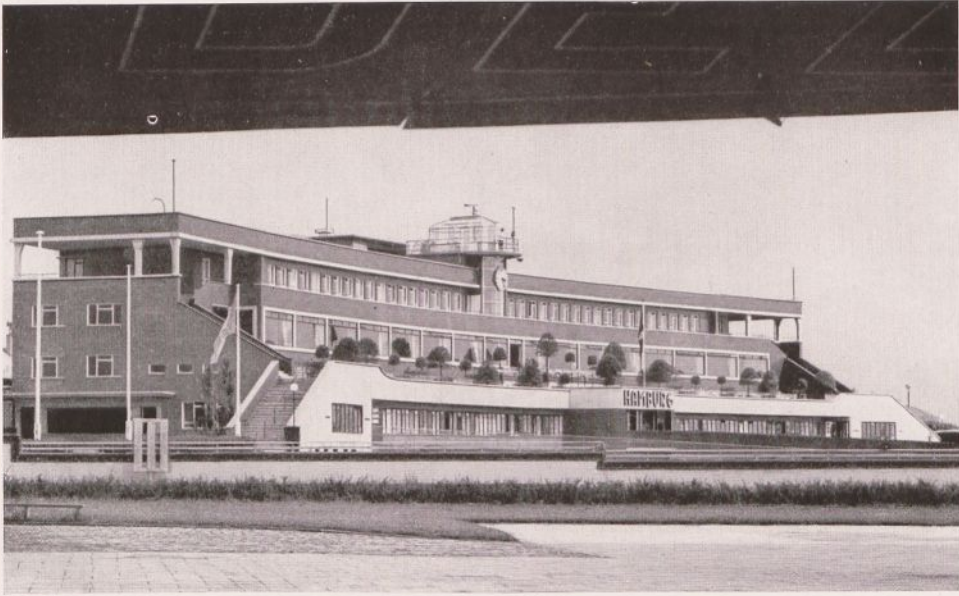
211. Paul Bonatz: Staufstufe in Neckargemünd. 1930



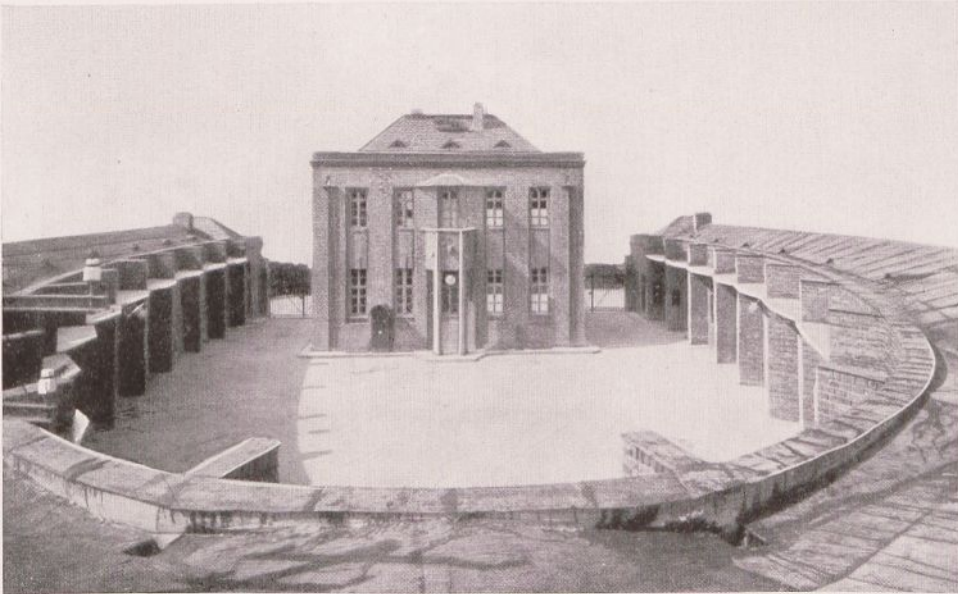
212. Adolf Abel: Rheinbrücke in Köln-Mülheim. 1929



213. Fritz Schumacher: Wasserflugzeughalle in Travemünde. 1929



214. Dyrssen und Averhoff: Empfangsgebäude des Flughafens Hamburg. 1927/28



215. E. Balser und F. Heberer: Garage Mannesmann, Frankfurt a. M. 1922/24

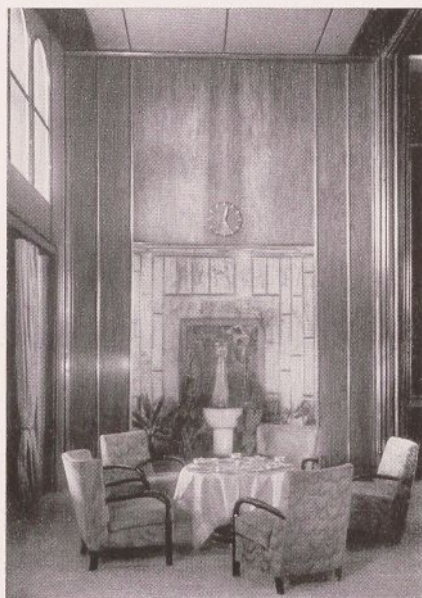
Gesellschaftsräume auf Dampfern des Norddeutschen Lloyd, Bremen



216. Rud. Alex. Schröder:
Rauchzimmer der „Bremen“



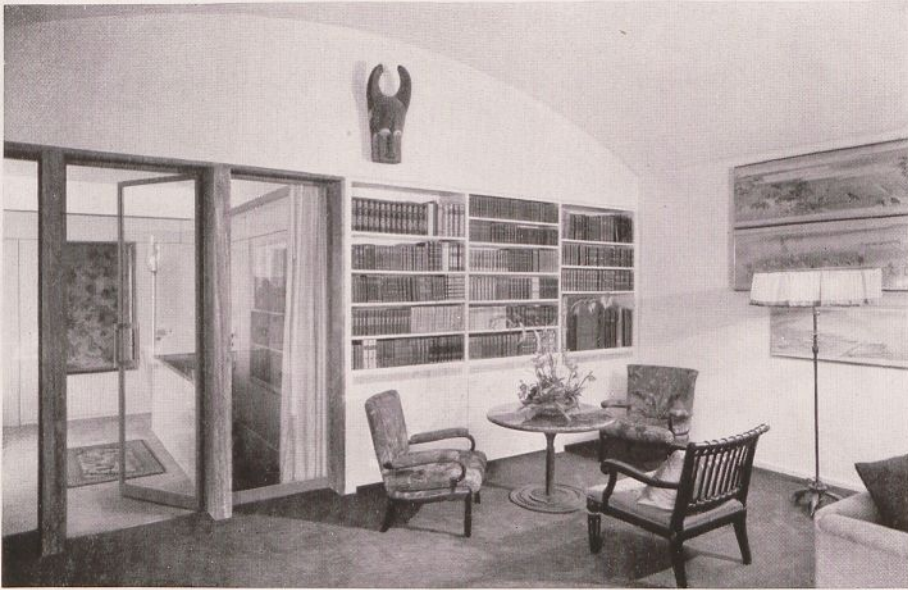
217. Ludwig Troost:
Ballsaal der „Europa“



218. Fritz Aug. Breuhaus:
Teehalle der „Bremen“



219. Bruno Paul:
Treppenraum des „George Washington“



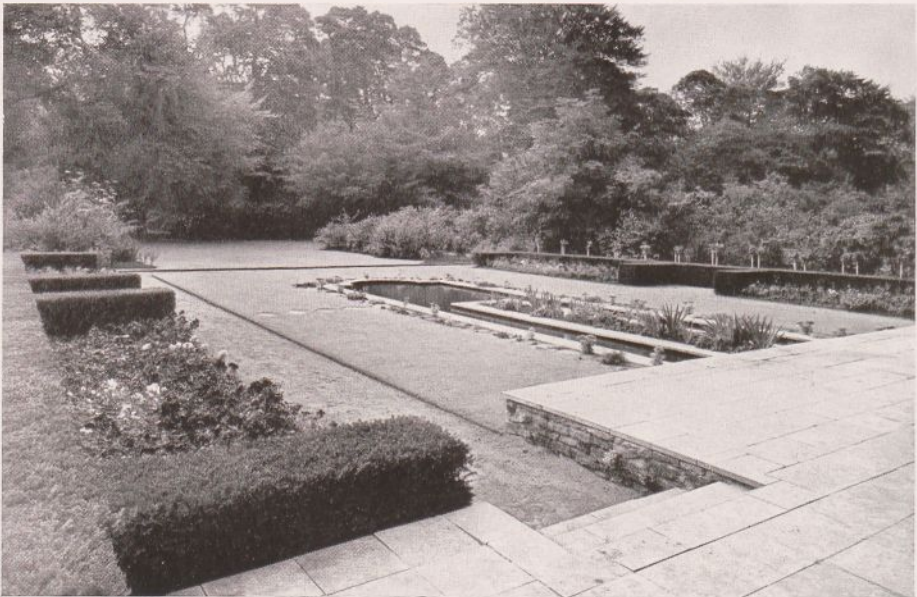
220. Emil Fahrenkamp: Hotelhalle in Düsseldorf



221. Fritz Aug. Breuhaus: Herrenzimmer eines Wohnhauses in Berlin



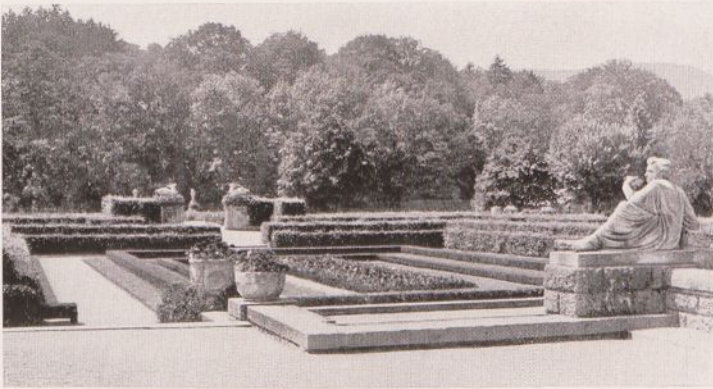
222. Harry Maaß: Garten des Hauses Clausen (Arch. Salvisberg). 1924



223. Hermann König: Landhausgarten in Wellingsbüttel bei Hamburg. 1929



224. Max Läger: Teilstück der „Paradies“-Anlage. Baden-Baden. 1922/23



225. Max Läger: „Gönner“-Anlage in Baden-Baden. 1908



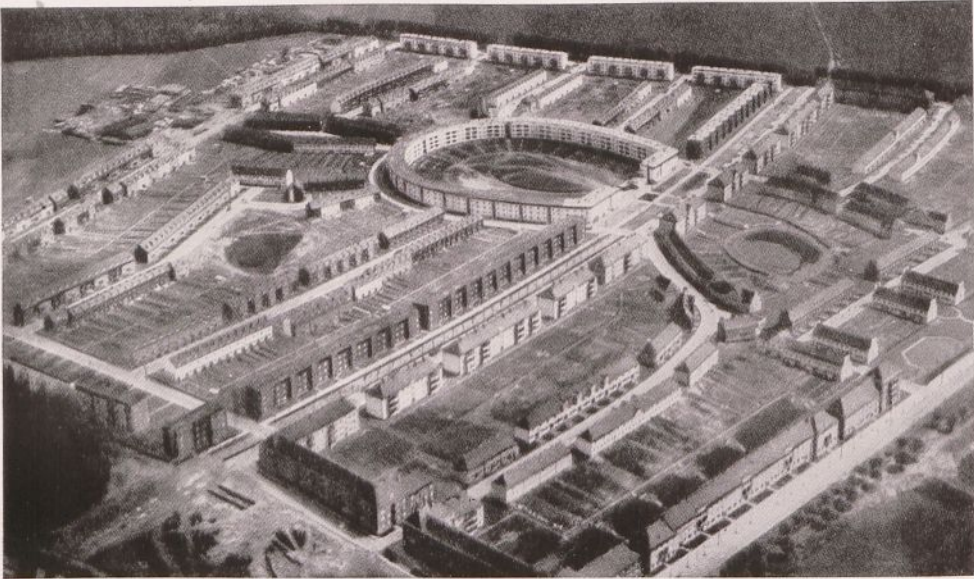
226. Max Läger: „Gönner“-Anlage in Baden-Baden. 1908



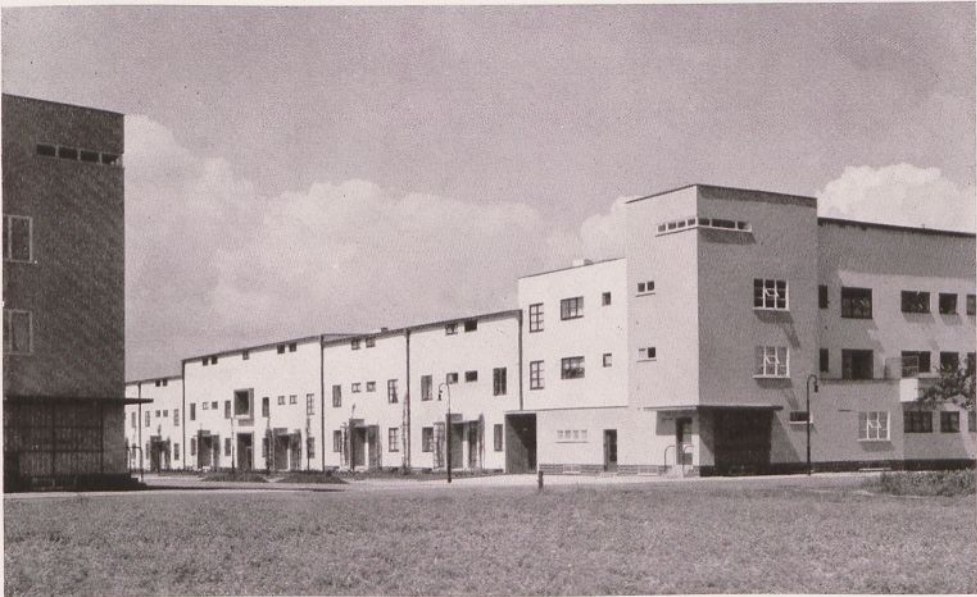
227. Deutscher Werkbund: Weißenhofsiedlung in Stuttgart. 1927



228. Karl Schneider: Wohnhausblock Habichtstraße, Hamburg. 1928/29



229. Bruno Taut: Siedlung in Britz-Berlin. 1927



230. Ernst May: Aus der Siedlung „Höhenblick“. Frankfurt a. M. 1927/29



231. Beispiel eines Kleinwohnungsgebietes in Stockwerksbauten. Hamburg. 1929/30
Freigegeben durch RLM. Nr. 4864/35. Hersteller: Ingenieurwesen, Hamburg



232. Paul Mebes und Emmerich: Mietshausgruppe, Berlin-Schöneberg. 1926/27



233. Kurt Frick: Beispiel aus dem Wiederaufbau Ostpreußens, Markt in Stallupönen. 1918/19



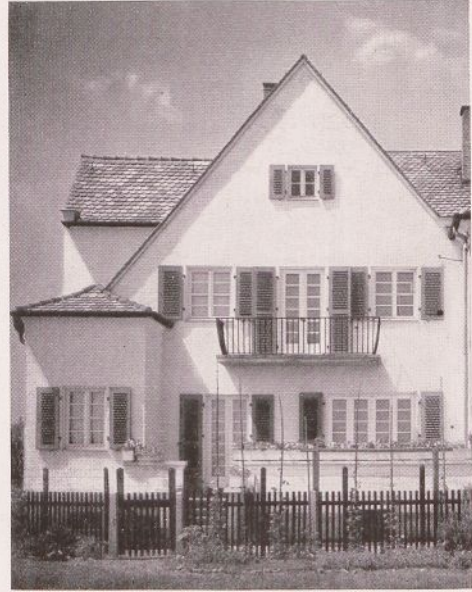
234. Kurt Frick: Siedlung in Mohrunen (Ostpr.). 1925



235. Gustav Wolf: Gartenvorstadt „Habichthöhe“ Münster. 1924/27 (Denkmal v. E. Lauffer)



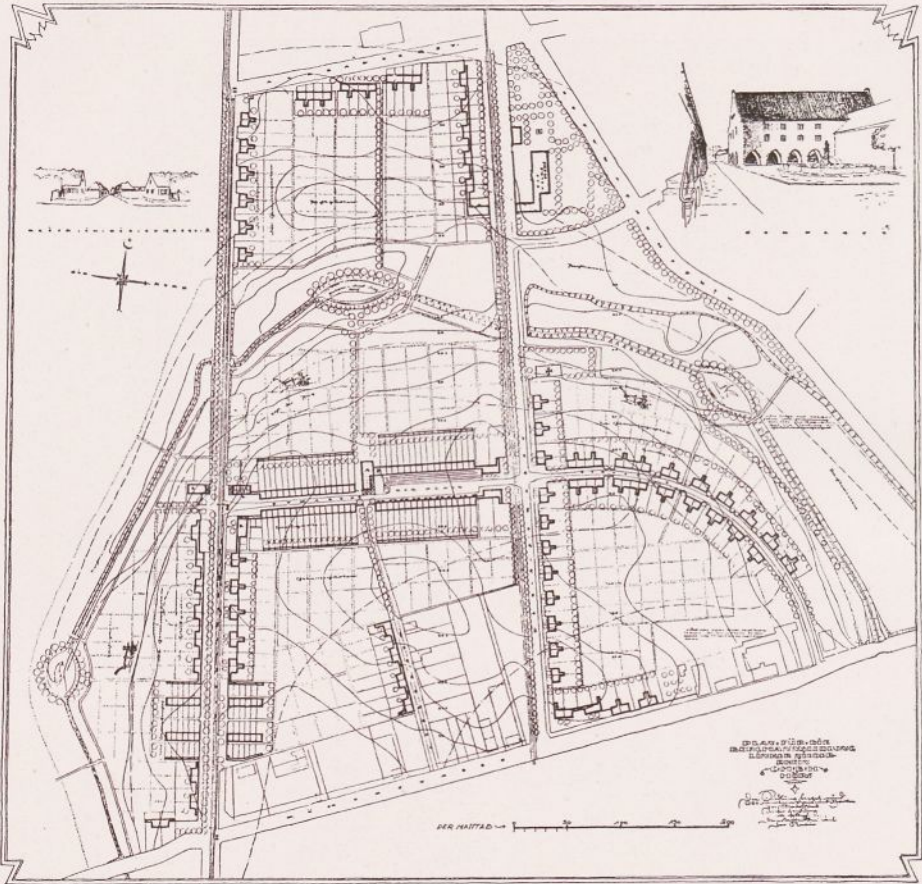
236. W. Riphahn u. Grod: Aus der Siedlung Bickendorf-Köln. 1925/26



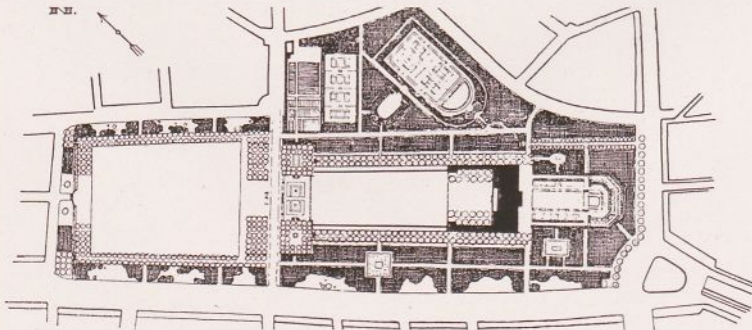
237 und 238. Ludwig Ruff: Einfamilienhäuser der Gartenstadt Werderau bei Nürnberg. 1925



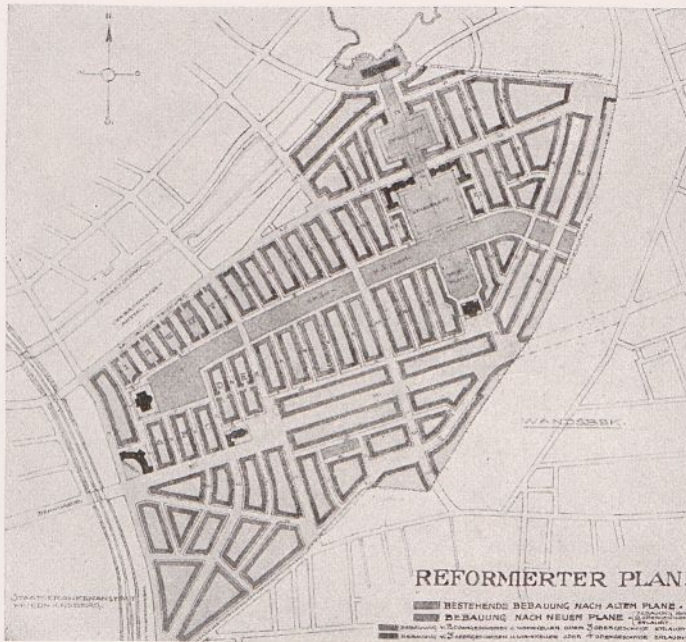
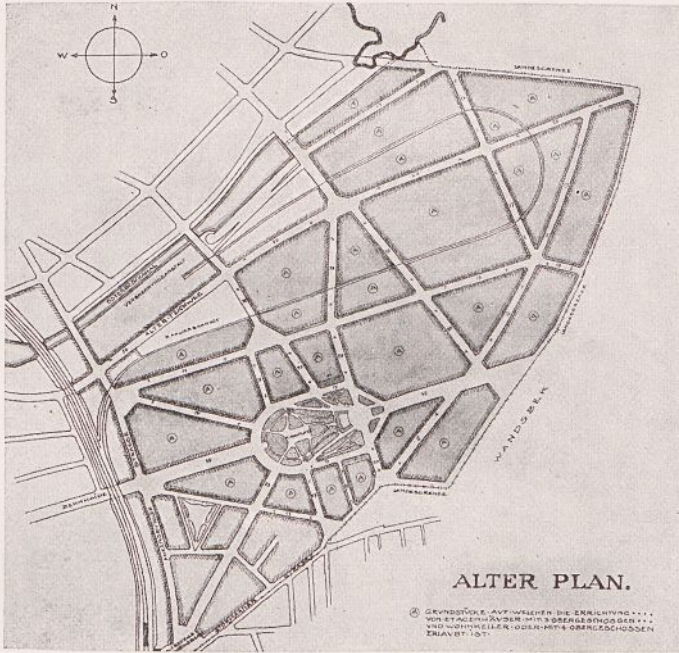
239. Paul Wolf: Siedlung Hannover-Laatzen. 1919/20



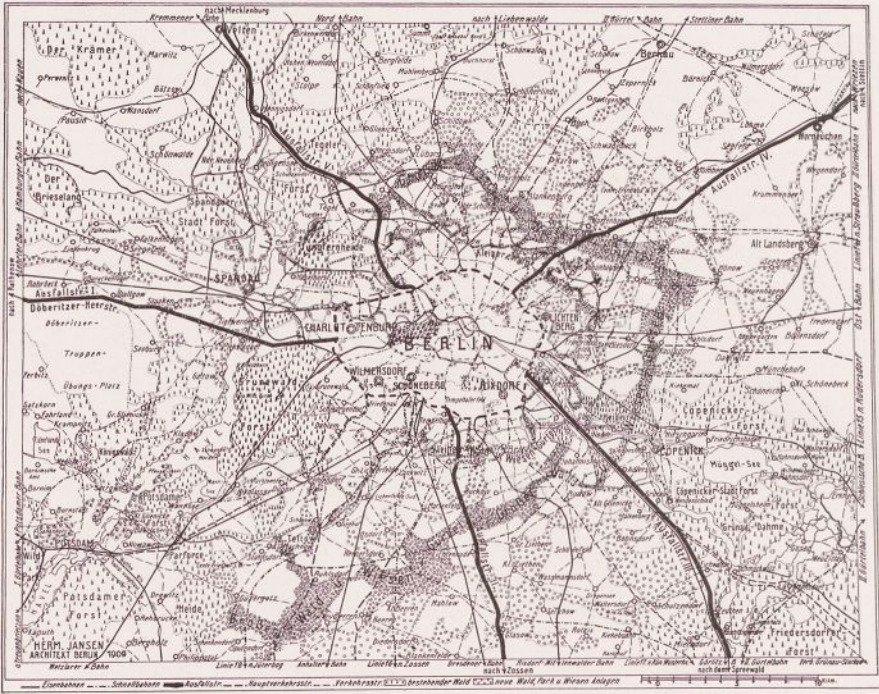
240. Paul Schmitthenner: Bergmannssiedlung Linker Niederrhein G. m. b. H., Moers



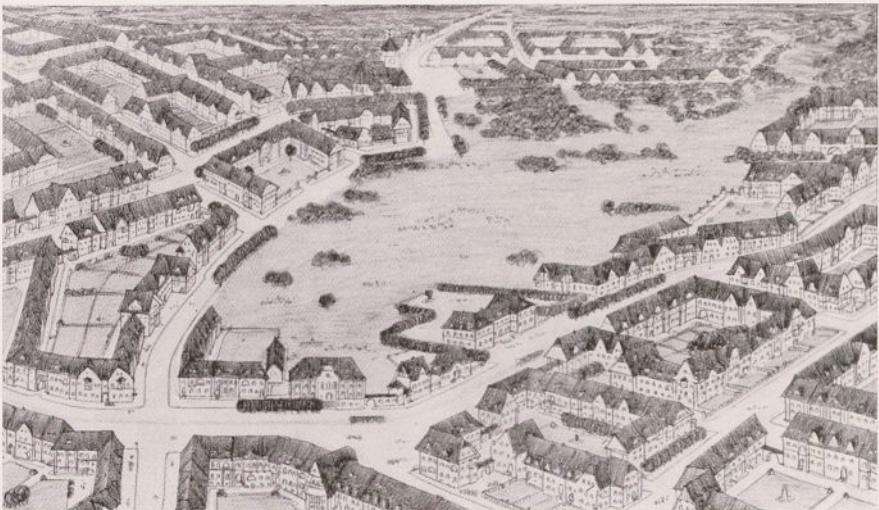
241. Fritz Encke: Blücherpark in Köln



242. Beispiel der Umgestaltung eines verhängnisvollen gesetzkräftigen Bebauungsplanes — Hamburg-Dulsberg — durch „Umlegung“. (Schumacher)
 Trotz Herabzoning von 5 auf 3 Geschosse, vervierfachter Grünanlage und Verhinderung jeder Hinterflügel-Bauweise ist das gleiche wirtschaftliche Ergebnis erzielt



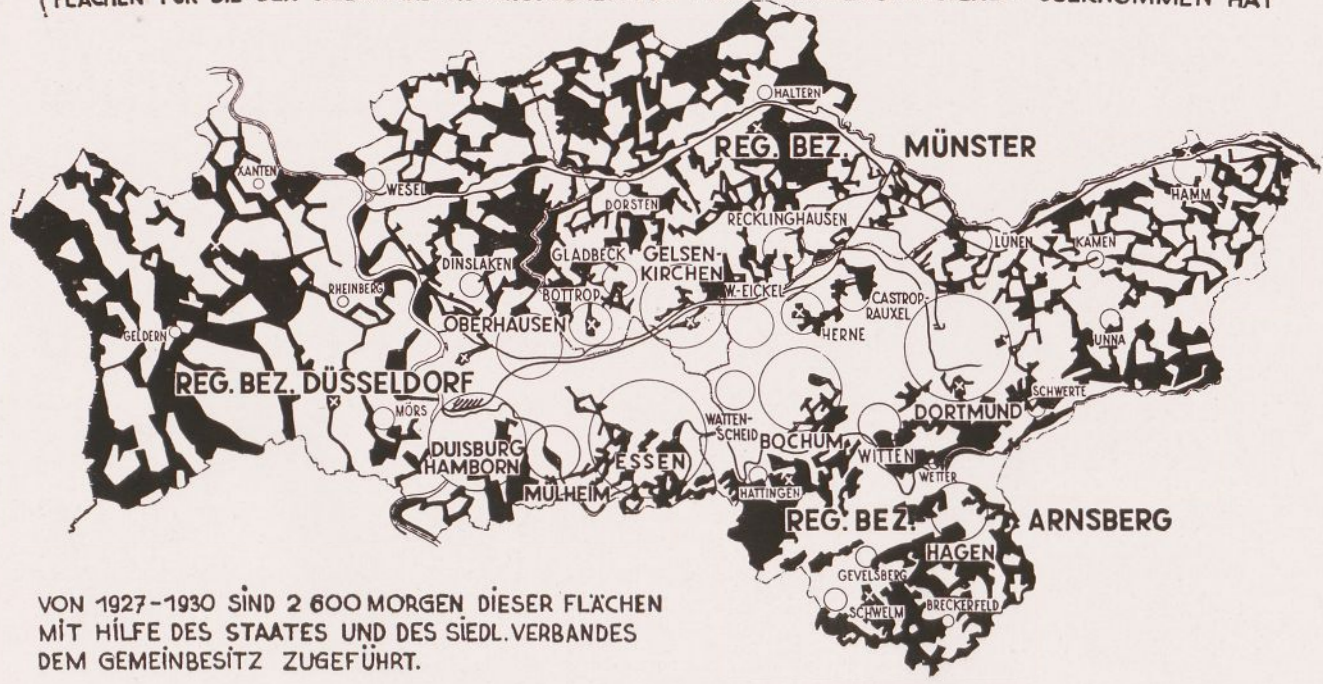
243. Hermann Jansen: Teilstück aus dem Wettbewerbsentwurf für Groß-Berlin. 1910. (1. Preis)
 System der Ausfallstraßen, zwischen denen sich radiale Grünflächen einschalten



244. Hermann Jansen: Schematische Darstellung aus dem Grüngürtel

VERBANDSGRÜNFLÄCHEN

(FLÄCHEN FÜR DIE DER SIEDL. VERB. RUHRKOHLENBEZ. DIE FLUCHTLINIENZUSTÄNDIGKEIT ÜBERNOMMEN HAT



VON 1927-1930 SIND 2 600 MORGEN DIESER FLÄCHEN MIT HILFE DES STAATES UND DES SIEDL. VERBANDES DEM GEMEINBESITZ ZUGEFÜHRT.

247. Beispiel aus der Arbeit des Ruhrsiedlungs-Verbandes. (Robert Schmidt-Essen)

Namenverzeichnis

Die geraden Ziffern sind Seitenziffern des Textes, die Kursiv-Ziffern bezeichnen die Abbildungen

- Abel, Adolf, 159. 165. 171. Abb. 169. 181. 212
- Alder, Friedrich, 77. 87. Abb. 71
- Albert, Prinzgemahl von England 57
- Albinmüller 140
- Allinger, Gustav 165
- Anker, Alfons 168. Abb. 194
- Balser, Ernst 171. Abb. 215
- Bandel, Ernst v. 78
- Barth, Georg G. 32
- Bartning, Otto 156. Abb. 163
- Bauer, Leopold 117. 141
- Bebel, August 66
- Beblo, Fritz 186
- Becker, Fritz 141. 174
- Begas, Reinhold 98
- Behrendt, Fritz 186
- Behrens, Peter 27. 73. 106. 111. 118. 138 f. 140. Abb. 102. 116. 117. 197. 198
- Bensel, Carl 142. 168. Abb. 138
- Berg, Max 127. 141. 159. Abb. 128. 129
- Berlage, J. P. 116. 117. 145
- Bertsch, Karl 141
- Bestelmeyer, German 141. 156. 161. Abb. 133. 134. 174
- Bieber, Oswald 167. Abb. 191
- Billing, Hermann 111. 130
- Bloch, Fritz 160
- Blondel, François 19
- Böhm, Dominikus 157. Abb. 164. 165
- Bohnstedt, Ludwig 48
- Bombhoff, Heinz 142
- Bonatz, Paul 139. 141. 162. 168. 170. 181. Abb. 130. 154. 189. 208. 209. 210. 211
- Bosselt, Rudolf 111
- Bötticher, Karl 43
- Bramingf 166
- Bräuning, Fritz 175
- Breuhans, Fritz Aug. 149. 172. Abb. 218. 221
- Brocke, Kurt v. 126
- Bromeis, Joh. C. 32
- Bromme, Max 165
- Brown, Ford Maddox 105
- Brückwald, Otto 74
- Büchner, Ludwig 66
- Bülau, Theodor 52
- Bürck, Paul III
- Bürcklein, Friedrich 43. Abb. 20
- Burne-Jones 105
- Catel, Ludwig 20
- Chateaufauf, Alexis de 51 f. 59. Abb. 43. 44. 50. 51
- Christiansen, Hans III
- Cissarz, J. V. 110
- Le Corbusier (Jeanneret) 134. 145. 148. 173
- Cornelius, Peter 42. 90
- Crane, Walter 105. 113
- Cremer u. Wolfenstein 84. 87
- Darwin, Charles 66
- Delfs 159. Abb. 171
- Dettmann, Ludwig 90
- Dischinger 136. Abb. 207
- Distel u. Grubitz 142. 163. 174. Abb. 199
- Döder, Richard 163. Abb. 175
- Dohna, Gräfin Adalheid 96
- Dobrn, Wolf 142
- Dülfer, Martin 118. 140. 160. 163. Abb. 114. 115
- Durm, Josef 87
- Dyckerhoff u. Widmann 127. 169
- Dyrsfen, Fritz u. Auerhoff 171. Abb. 214
- Ebe u. Benda 83. Abb. 59
- Eberstadt, Rudolf 96. 183
- Ebbardt, Bodo 87. 88. Abb. 73
- Eckmann, Otto 106. Abb. 93
- Eggert, Hermann 75
- Ehlgöb, S. 186
- Elingius, Erich 132. 142. 143. Abb. 137
- Elkart, Karl 162. 164. 175. 186. Abb. 186
- Elsäßer, Martin 127. 141. 149. 155. 164. 169. Abb. 131. 206
- Encke, Fritz 165. Abb. 181. 241
- Ende u. Böckmann 73. 83. Abb. 57
- Endell, August 106. 107. 140
- Engels, Friedrich 56
- Erbe, Albert 161.
- Erdmannsdorf, fr. v. 20
- Erlwein, Hans 126. 140. 168
- Ermisch, Richard 165. Abb. 182
- Fahrenkamp, Emil 141. 159. 168. 172. Abb. 204. 220
- Feininger, Lyonel 150
- Fellner u. Sellner 75
- Fersenfeldt, S. 52. Abb. 43
- Ferstel, Heinrich v. 49. 51. 67. Abb. 35. 36
- Feuerbach, Anselm 89
- Feuerbach, Ludwig 66
- Fichte, Joh. Gottlieb 35. 179
- Fischer, Alfred 141. 168. Abb. 201
- Fischer, Karl von 29. 30. 74. Abb. 16
- Fischer, Theodor 79. 98. 118. 120. 127. 132. 138 f. 140. 151. 171. 181. 186. Abb. 108. 109. 110. 111. 112. 113
- Förster, Ludwig v. 49. 58. Abb. 53
- Freitag u. Elingius 132. Abb. 137
- Frick, Kurt 176. Abb. 233. 234
- Friedrich Wilhelm IV. v. Preußen 35. 41. 50. 56
- Fritsch, Th. 142
- Gärtner, Friedr. v. 31 f. 36. 67. Abb. 17. 19
- Gau, Franz Chr. 44
- Gedon, Lorenz 88
- Genelli, S. Chr. 20
- Genz, Heinrich 20. 21. Abb. 2
- Gerson, Gebr. 168. Abb. 189
- Gesner, Albert 142
- Gildemeister, Friedel 165
- Gilly, David 20. 21. 74. Abb. 4
- Gilly, Friedrich 17. 20. 24. 78. Abb. 8. 9. 10
- Goethe, Joh. W. v. 19. 26. 65

- Gödderitz, Johann 159. Abb. 172
 Graebner, Julius 122. 140. 155. Abb. 119
 Gräßel, Hans 77. 80. 154. Abb. 68
 Grenander, Alfred 143. Abb. 150
 Grell, G. Henry 142
 Griefebach, Hans 82. Abb. 64
 Gropius, Martin 74. 80. Abb. 58. 61
 Gropius, Walter 139. 144. 148. 150. 168. 175. Abb. 152. 195
 Groß, Karl 106
 Großmann, Hans 159. Abb. 170
 Grund, Peter 156. Abb. 161. 162
 Gurkitt, Cornelius 7. 68. 84. 88. 122. 155
 Habich, Ludwig III
 Haesler, Otto 164. 175
 Habn, Wilh. 186
 Haller, Martin 74. 75. 84. Abb. 60
 Halmhuber, G. Abb. 156
 Hansen, Chr. Fred. 33
 Hansen, Theophil 48. 49. Abb. 37. 39
 Hanssen, Bernh. 84
 Harbers, Guido 166
 Hartig, Erdmann 72
 Hase, Conr. Wilh. 53 f. Abb. 45
 Hasenauer, Karl v. 48. 49. Abb. 32
 Hauberrisser, Georg von 75. Abb. 69
 Hauers 84
 Hausmann, Georges Eugène 59
 Heberer, Franz 171. Abb. 215
 Hegel, Georg W. fr. 13. 35
 Hegemann, Werner 60. 183
 Hehl, Chr. 77
 Heibeloff, C. A. v. 36
 Heiligenthal, Roman 186
 Hennebique, François 126
 Henrici, Carl 97. Abb. 91
 Herkommer, Hans 141. 157. Abb. 132
 Hertlein, Hans 168. Abb. 203. 205
 Hildebrand, Adolf 79. 91. 151
 Hittler, Adolf 178
 Hittorf, Jak. Ignaz 28
 Hitzig, Friedr. 42 f. Abb. 29
 Hocheder, Karl 80. Abb. 67
 Högg u. Müller 168
 Hönig, Eugen 167. Abb. 190
 Höger, Fritz 127. 142. 156. 166. 167. Abb. 139. 187
 Hoffacker, Karl 110
 Hoffmann, C. W. 60
 Hoffmann, Josef 117. 141. 172. Abb. 107
 Hoffmann, Ludwig 72. 80. 89. 161. 163. Abb. 74. 75. 76
 Hoffmann, W. 166.
 Holzmeister, Clemens 157. 158
 Hopp, Hanns 159. 171
 Horta, Victor 116
 Hoven, F. v. 75
 Howard, Ebenezer 142
 Huber, Patriz 111
 Huber, Viktor Aimé 60
 Hübsch, Heinr. 48. 50. 67. Abb. 34
 Hünnebeck 131
 Ihne, Ernst Eb. v. 98. 162
 Ittenbach 90
 Jansen, Hermann 183. 186. Abb. 243. 244
 Jassoy, Heinr. 75
 de Jonge u. Wichmann 158
 Jundfers 131
 Jussow, Heinr. Chr. 32. 35
 Kampf, Arthur 90
 Kandinsky, W. 150
 Kaufmann, Oskar 160. Abb. 123
 Kaulbach, Wilhelm 42. 90
 Kayser u. von Großheim 82. 84. 87. Abb. 63
 Kießling, Martin 175. Abb. 177
 Klee, Paul 150
 Klenze, Leo v. 29 f. 35. 78. Abb. 17. 18
 Knobelsdorff, G. W. v. 19. Abb. 1
 König, Hermann 165. Abb. 223
 Konwiarz, Rich. 158
 Körfer, Jakob 167. Abb. 185
 Körner, Edmund 141. 161. Abb. 202
 Krabe, Peter Josef 20. 21. Abb. 5
 Kramer, Pieter 145
 Kreis, Wilhelm III. 118. 126. 127. 140. 154. Abb. 124. 125. 159. 168. 173. 183
 Krüger, Gebr. 155. Abb. 157
 Kühn, Ernst 158
 Kühne, Max Hans 140. Abb. 118
 Kyllmann u. Heiden 84
 Langen, Gustav 186
 Langhans, C. G. d. Alt. 20. 21. 74. Abb. 3
 Langhans, C. Ferd. d. J. 32
 Läger, Max 141. 165. Abb. 224. 225. 226
 Lassen, Heinz 164
 Laves, G. L. Fr. 33. 34. 35. 74. Abb. 22
 Lechner, Theod. 174
 Lechter, Melchior 110
 Lederer, Hugo 154
 Leibl, Wilh. 89
 Leins, Chr. Fr. 48. 50. 67. Abb. 33
 Leitenstorfer, Herm. Abb. 184
 Licht, Hugo 73. 76. 80. 110. Abb. 65. 66
 Lichtwarf, Alfr. 59
 Liebermann, Max 89
 Ligeti, Paul 12
 Lindley, W. 59
 Linne, Otto 154
 Lipps, Theodor 106. 137
 Lipsius, Constantin 73
 Littmann, Max 75. 141. 160
 Loos, Adolf 141
 Lörcher, Carl Chr. 186
 Lossow, William 140. Abb. 118
 Lübke, Wilhelm 68
 Lucae, Rich. 48. 83
 Luchhardt Gebr. 133. 168. Abb. 194
 Ludwig I. v. Bayern 31. 35
 Ludwig, Großh. v. Hessen 111
 Lurçat 145
 Maaß, Harry 165. Abb. 222
 Mallet-Stevens 145
 March, Otto 77. 165. 183. 190
 March, Walter 165
 March, Werner 165
 Marées, Hans v. 91
 Marr, Carl 56. 66
 Matthaei, Alb. 7
 Maximilian II. v. Bayern 43
 May, Ernst 164. 175. 183. Abb. 230
 Mayer, Robert 55
 Mebes, Paul, u. Emmerich 142. 174. Abb. 232
 Meckel, Max 77
 Medling 143. Abb. 151
 Meerwein, E. 74. 84
 Mendelssohn, Erich 133. 148. 160. 168. Abb. 196
 Menzel, Adolf 89
 Menzel, Oskar 168
 Messel, Alfred 27. 82. 88. 118. 161. 168. Abb. 81. 82. 83

- Mezendorf, Georg 142. 163. Abb. 148
 Mevissen, G. v. 56
 Mey, van der 145
 Meyer, Hannes 164
 Mies van der Rohe 149
 Migge, Leberecht 165
 Miller, Oskar v. 162
 Möhring, Bruno III. 118. 130. 143. 183. Abb. 149
 Moller, Georg 33 f. 35. 74. Abb. 21
 Monier, Joseph 126
 Moritz, Karl Abb. 153
 Morris, William 105. 113. 122
 Moser, Karl 156
 Moshammer 159. Abb. 171
 Möffel, Ernst 151
 Muesmann, A. 186
 Müblenpfordt, E. 163
 Müller, Heinz 51
 Müller, William 132
 Munzer, G. A. 155. Abb. 158
 Muthesius, Hermann 96. 142. 143. Abb. 146

 Naumann, Friedrich 113
 Neureuther, Gottfried 48
 Nicolai, Hermann 48
 Niemeyer, Adalbert 139
 Niemeyer, Wilhelm 24
 Niensche, Friedrich 101
 Nobile, Peter v. 29. 49
 Nüll, van der 49. 74. Abb. 38

 Obrist, Hermann 106. 107. 115. Abb. 95
 Oelsner, Gustav 164. 186
 Olbrich, Joseph M. III. 112. 118. 140. 172. Abb. 103. 104. 105
 Oppler, Edwin Abb. 46
 Orth, August 43. Abb. 28
 Ostendorf, Friedr. 173
 Ostermeyer, F. 174
 Osthaus, Karl Ernst 108
 Ottmer, Carl Th. 32
 Otto, Fred 164
 Ogen, Job. 77
 Oud, J. J. P. 145

 Pankof, Bernhard 106. 118. 172. Abb. 92
 Paul, Bruno III. 139. 140. 167. 172. Abb. 99. 219
 Pauli, Gustav 7. 138
 Parton, Joseph 129
 Perret Gebr. 145. 156. 178
 Persius, Ludwig 41. 42. Abb. 24. 27
 Pfeifer u. Großmann 159. Abb. 170

 Pieper, Hans 159
 Pinder, Wilh. 12
 Pinno, Karl 156. Abb. 161. 162
 Plag, Gustav Ad. 7
 Poelzig, Hans 118. 134. 141. 159. 160. 167. 168. Abb. 126. 127. 192
 Poppe, J. G. 172
 Prager, Stephan 189
 Prell, Hermann 90
 Pusch, Oskar 162
 Pünger, Friedrich 75. 155. 169

 Radke, Job. 110
 Rank, Gebr. III, 126
 Raschdorff, Julius 76. 98
 Rehorst, Karl 181
 Reinhardt u. Süßenguth 76. 81. Abb. 151
 Retbel, Alfred 90
 Riedel, Ed. 43
 Riegl, Moiss 186
 Riemerschmid, Richard 106. 111. 118. 140. 143. Abb. 97. 100. 135
 Rieth, Otto 73. 110
 Rilke, Rainer Maria 92
 Rings, J. 108. 175
 Ripbahn u. Grod 175. Abb. 236
 Ritter, Hubert 128. 169. Abb. 207
 Rosetti, Dante Gabriel 105
 Rosbach, Arwed 73
 Ruff, Ludwig 175. Abb. 237. 238
 Ruppel, Fr. 163
 du Ry, Simon Louis 32

 Salucci, Giovanni 32
 Salviseberg, Otto R. 174
 Schachner, Richard 127. 141. 169. Abb. 136
 Schadow, Gottfried 20. 90
 Schäfer, Carl 87. 88. Abb. 72
 Schaudt, Emil 143. 154
 Schiemichen, Kurt 159
 Schilling, Johannes 79
 Schilling u. Graebner 122. 140. 155. Abb. 119
 Schinkel, Karl Friedrich 17. 23 f. 35. 36 f. 41. 42. 43. 78. 134. 141. 160. Abb. 11. 12. 13. 14. 15. 23. 24
 Schlemmer, Oskar 150
 Schlüter, Andreas 42
 Schmalz, Otto 166
 Schmidt-Essen, Robert 188. Abb. 247
 Schmidt, Friedrich v. 51. 53. Abb. 42
 Schmidt, Heinrich v. 77. Abb. 70

 Schmidt, Karl 142
 Schmieden, S. 74. 80. Abb. 58. 61
 Schmitthenner, Paul 121. 127. 143. 176. Abb. 144. 145. 240
 Schmitz, Bruno 74. 79. 118. 141. 183. Abb. 77. 156
 Schmitz, Josef 77
 Schmohl, Eugen 167
 Schmohl, Robert 142. Abb. 147
 Schneider, J. 163
 Schneider, Karl 160. Abb. 228
 Schöfer, R. v. 178
 Scholer, F. E. (Bonag u. Scholer) 162. 168. 170. 181. Abb. 208. 209. 210. 211
 Schopenbauer, Arthur 45
 Schöß, Paul 142
 Schroeder, Rudolf Alex. 172. Abb. 216
 Schulze-Naumburg, Paul 121. 140. Abb. 143
 Schumacher, Fritz 118. 140. 142. 155. 158. 161 f. 184. Abb. 121. 140. 166. 167. 178. 213. 245
 Schuster, Franz 164
 Schwanthaler, Ludw. v. 90
 Schwarz, Rudolf 157
 Schwechten, Franz 77. 80. 98. Abb. 62
 Schweizer, Otto Ernst 129. 165
 Scott, Guilbert 51
 Seck, Franz 154
 Seeling, Heinz 75. 160
 Sebring, Bernhard 75
 Seidl, Emanuel v. 162
 Seidl, Gabriel v. 77. 88 f. 161. Abb. 84. 85. 86. 87. 88
 Semper, Gottfried 43. 44 f. 54. 56 f. 58. 59. 74. 104. 148. Abb. 30. 31. 32. 48. 49. 89
 Siccardsburg 49. Abb. 38
 Sitte, Camillo 58. 97. 181. Abb. 90
 Skopp u. Vortmann 168. Abb. 193
 Sommer, Oskar 73
 Sörgel, Hermann 151
 Stamm, Mart 163
 Stammann, Hugo 84
 Stag, Vinzenz 51. Abb. 41
 Stein, Freiherr vom 177
 Stier, Hubert 77. 81
 Stier, Wilhelm 43. Abb. 20
 Strack, Heinrich 41. 42. 43. Abb. 26
 Straumer, Heinrich 143. 159
 Strobel, S. 154
 Struck u. Waegler 158

- Stübgen, Joseph 96
 Stück, Franz 139
 Stüler, Fr. Aug. 41. 42.
 Abb. 24. 25. 26
 Stürzenacker, August 169
 Sulze 155
 Taut, Bruno 133. 143. 148.
 159. Abb. 229
 Tessenow, Heinrich 121. 140.
 143. 176. Abb. 142. 176
 Thiersch, Friedrich v. 72. 73.
 74. 88. 141. Abb. 78. 79. 80
 Thiersch, Paul 171
 Tischler, Robert Abb. 160
 Treitschke, Heinr. v. 55
 Troost, Ludwig 172. Abb. 217
 Tschermann, Heinr. 72
 Ungewitter, GeorgGottlieb 53
 Van de Velde, Henri 107f.
 115. 116. 118. 150. 172.
 Abb. 94. 96. 101. 122
 Veil, Theodor 171
 Verbeek, Hans 159
 Vetterlein, Ernst 186
 Vogt, Karl 66
 Vorhoelzer, Robert 166.
 Abb. 179. 180
 Wach, Karl 141. 168. 172.
 Abb. 200
 Wagner, Martin 165. 181.
 186. Abb. 182
 Wagner, Otto 105. 111. 117.
 130. Abb. 98. 106
 Wagner, Richard 74. 91
 Wallot, Paul 72. 73. 88.
 130. Abb. 56
 Wayß u. Freytag 126. 168
 Wayß, G. A. 126
 Weinbrenner, Friedrich 21f.
 35. 36. 74. 120. Abb. 6. 7
 Wilhelm, Prinz v. Preußen
 60
 Wimmel, Karl 33. 35
 Winkelmann, Joh. J. 19
 Woermann, Karl 7
 Wolf, Gustav 176 Abb. 235
 Wolf, Paul 176. 186.
 Abb. 239
 Wölfflin, Heinrich 137. 178
 Worringer, Wilhelm 117
 Ziebland, Georg Fr. 31. 67
 Zollinger 131
 Zwirner, Ernst Friedr. 50.
 Abb. 40

Abbildungen-Nachweis

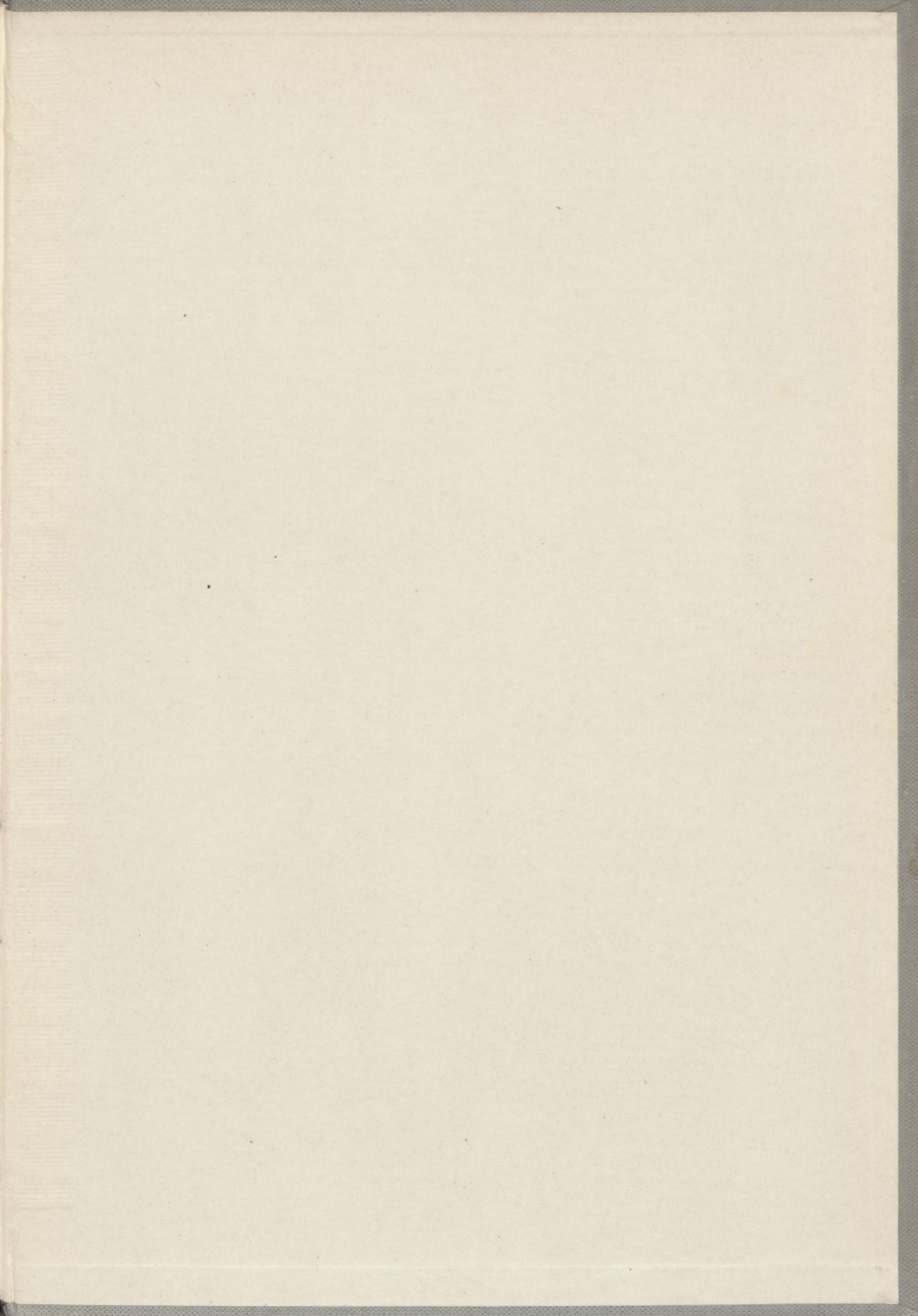
Der Abbildungen-Nachweis zerfällt in drei Teile, die in sich alphabetisch geordnet sind: Der erste umfaßt amtliche Stellen, der zweite Architekten, der dritte Firmen, die Abbildungsvorlagen zur Verfügung gestellt haben.

- Hochbauamt Berlin 182
 Reichskommissariat Selbstverlag, Berlin 92
 Staatliche Bildstelle, Berlin 4. 14. 24-28.
 71. 76. 158
 Senat der freien Stadt Danzig 177
 Landesbildstelle Hessen, Darmstadt 21. 104
 Sächsische Landesbildstelle, Dresden 30. 119.
 173
 Ruhr-Siedlungsverband, Essen 247
 Stadtsiedlungsamt, Essen 163
 Reichsbahndirektion Halle 118
 Hamburgische Hausbibliothek 228. 242
 Stadtbauamt Hannover 22. 186
 Verkehrsverein, Karlsruhe i. B. 6
 Gartendirektion Köln a. Rh. 181
 Rheinisches Museum, Köln a. Rh. 153
 Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg 72
 Deutscher Lichtbild-Nachweis, München 19
 Stadtbauamt München 68. 136. 184
 Württembergische Bildstelle, Stuttgart 227
 Österreichische Lichtbildstelle, Wien 32. 35 bis
 39. 41. 106

- Ernst Balsler, Frankfurt a. M. 215
 Peter Behrens, Berlin 116. 117
 German Bestelmeyer, München 133. 134. 174
 Oswald Bieber 191
 Dominikus Böhm, Köln a. Rh. 164. 165
 P. Bonatz und F. E. Scholer, Stuttgart 130.
 208
 Richard Döcker, Stuttgart 175
 Martin Dülfer, Dresden 115
 Dyrssen und Averbhoff, Hamburg 214
 Elsäffer, Martin, Frankfurt a. M. 131
 Th. Fischer 108—113
 Freytag & Klingius, Hamburg 137
 Kurt Frick, Königsberg i. Pr. 234
 Walter Gropius, London 152. 195
 Herkommer, Hans, Stuttgart 132
 Josef Hoffmann, Wien 107
 Fritz Höger, Hamburg 139
 Hermann Jansen, Berlin 243. 244
 Edmund Körner, Essen 202
 W. Kreis, Dresden 124. 125. 159. 183
- Brüder Luchardt und Alfons Anker, Berlin-Dahlem 194
 Harry Maass, Lübeck 222
 Moshhammer, Breslau 171
 Hermann Muthesius, Nikolassee 146
 Bruno Paul, Berlin 219
 Hans Poelzig, Berlin-Charlottenburg 126. 127
 Richard Riemerschmid, Pasing b. München 97. 135
 Franz Ruff, Nürnberg 237. 238
 Paul Schmittbener, Stuttgart 144. 145. 240
 Paul Schulze-Naumburg, Saaleck 143
 Fritz Schumacher, Hamburg 47—52. 66. 120.
 121. 140. 141. 178. 213. 245. 246
 Gabriel v. Seidl, München 84—88
 S. Tessenow, Berlin 142. 176
 v. Thiersch, Feldafing 79, 80
 Robert Vorhoelzer, München 179. 180
 Wach & Roskotten, Düsseldorf 200
 Hans Willich, München 67
 Paul Wolf, Dresden 239
- *
- F. Bruckmann u. G., München 93—103. 114.
 229
 Bruno Cassirer, Berlin 81—83
 Coubillier, Architektur-Lichtbild, Köln a. Rh.
 212
 Deutsche Bauzeitung, Berlin 23
 Deutscher Architektur- und Industrie-Verlag,
 Berlin 241
 Eugen Diederichs, Jena 149—151. 154
 Carl Dransfeld, Hamburg 43. 44. 138. 140.
 141. 166. 167. 178. 189. 213.
 O. Eifenschink, Stuttgart 209. 210
 Evangelischer Preserverband, Halle a. S. 161.
 162
 J. M. Gebhardts Verlag, Leipzig 53
 Hein Gorny, Hannover 45
 Hansa-Luftbild G. m. b. H., Bonn 156
 Hans Harz, Hamburg 60. 187. 193
 Rudolf Hagold, Magdeburg 172
 Bruno Heßling, Berlin 74. 75
 G. Hoenisch, Leipzig 207
 Julius Hoffmann, Stuttgart 204. 220
 J. G. Farben-Industrie, Frankfurt a. M. 192.
 197. 198
 Jaeger & Goergen, München 190
 Kester & Co., München 78
 Gustav Kiepenheuer, Berlin 54. 55
 W. Kratt, Karlsruhe i. B. 7
 Heinrich Klette, Breslau 128. 129
 Friedrich Krupp, Essen 147. 148
 Kühlewindt, Königsberg i. Pr. 233
 Kühn-Photo, Baden-Baden 34
 Karl Robert Langewiesche, Königstein 122.
 123
- Emil Leitner, Berlin 221
 Loffen & Co., Stuttgart 211
 Luftbildstelle des Hamburger Vermessungs-
 amtes 231
 Luftverkehrs-Gesellschaft, Hamburg 155
 Mang, Werner, Köln a. Rh. 236
 F. Niessche, Berlin 11—13
 Othmer & Angenendt, Dortmund 201
 Dietsch, Frankfurt a. M. 206
 Rehse & Co., München 113
 Carl Rogge, Berlin 232
 Römer, Braubach a. Rh. 73
 Franz Rempel, Hamburg 199. 231
 S. Rückwardt, Berlin 46. 57. 58. 59. 61. 62.
 63. 64. 65
 Albert Schäfer, Karlsruhe i. B. 224—226
 Ernst Scheel, Hamburg 223
 Scherl, Berlin 157
 S. Schmölz, Köln a. Rh. 169. 170. 185
 Schocken, Zwickau 196
 E. A. Seemann, Leipzig 1. 2. 8. 15. 17.
 18. 20. 29. 31. 33. 40. 42. 56. 69. 77.
 195
 Hochbauamt der Siemenswerke 203. 205
 Julius Sohn, Düsseldorf 168. 188
 Rudolf Stieckelmann, Bremen 216—218
 J. Velten, Karlsruhe i. B. 16
 Volksbund für deutsche Kriegsgräberfürsorge,
 Berlin 160
 Ernst Wasmuth, Berlin 3. 5. 9. 10. 105
 Westfälische Heimstätte, Dortmund 235
 Paul Wolff, Frankfurt a. M. 230
 Othmar Zieber, München 70
 Der Zirkel, Berlin 89—91

Vom gleichen Verfasser sind unter anderem erschienen:

- Grundlagen der Baukunst. 2. Aufl. (Callwey, München)
Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues. 91 Abb. (Callwey, München)
Hamburger Staatsbauten von Fritz Schumacher. 2 Bde. 412 Tafeln
(Callwey, München)
Böln, Entwicklungsfragen einer Großstadt. 159 Abb. (Callwey, München)
Ein Volkspark. Dargestellt am Hamburger Stadtpark. 162 Abb. (Callwey, München)
Streifzüge eines Architekten (Diederichs, Jena)
Kulturpolitik (Diederichs, Jena)
Zeitfragen der Architektur (Diederichs, Jena)
Zukunftsfragen an der Unterelbe (Diederichs, Jena)
Die Kleinwohnung. 2. Aufl. 70 Abb. (Quelle u. Meyer, Leipzig)
Die Reform der kunsttechnischen Erziehung (Quelle u. Meyer, Leipzig)
Vom Baum der Erkenntnis, Märchen (Quelle u. Meyer, Leipzig)
Wesen und Organisation der Landesplanung. 60 Abb. (Boysen u. Maasch, Hamburg)
Darstellung des soziologischen Zustandes im Hamburg-Preussischen Landesplanungs-
gebiet. 105 Tafeln (Boysen u. Maasch, Hamburg)
Der „Fluch“ der Technik. 2. Aufl. (Boysen u. Maasch, Hamburg)
Schöpferwille und Mechanisierung (Boysen u. Maasch, Hamburg)
Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters. 2. Aufl. (Deutsche-Verlagsanstalt,
Stuttgart)



230 15

~~67/3~~ 8/5