



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Moderne Baukunst

Scheffler, Karl

Berlin, 1907

Erste Reihe:

[urn:nbn:de:hbz:466:1-43206](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-43206)

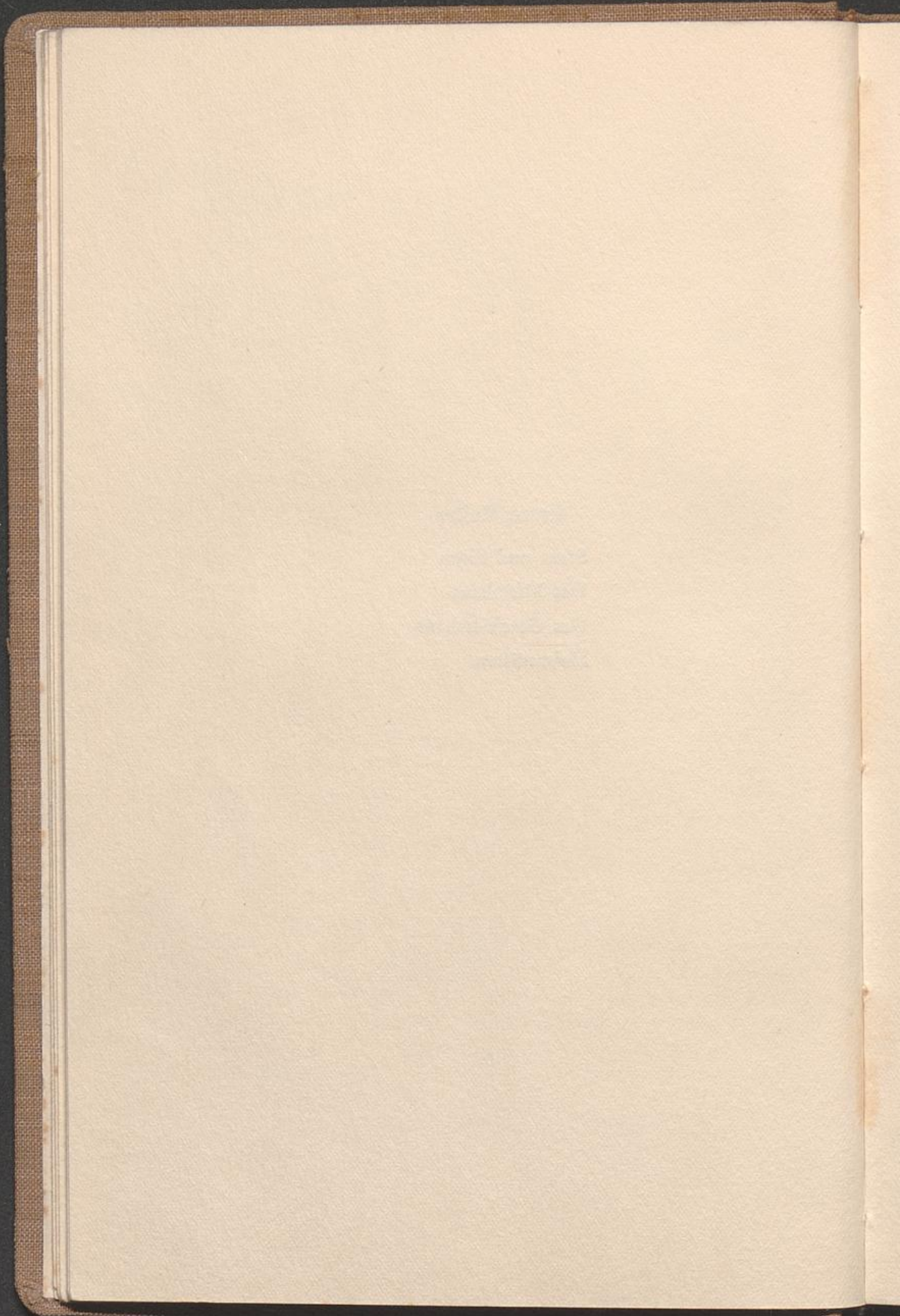
Erste Reihe:

Stein und Eisen.

Das Mietshaus.

Das Geschäftshaus.

Heimstätten.



Stein und Eisen.

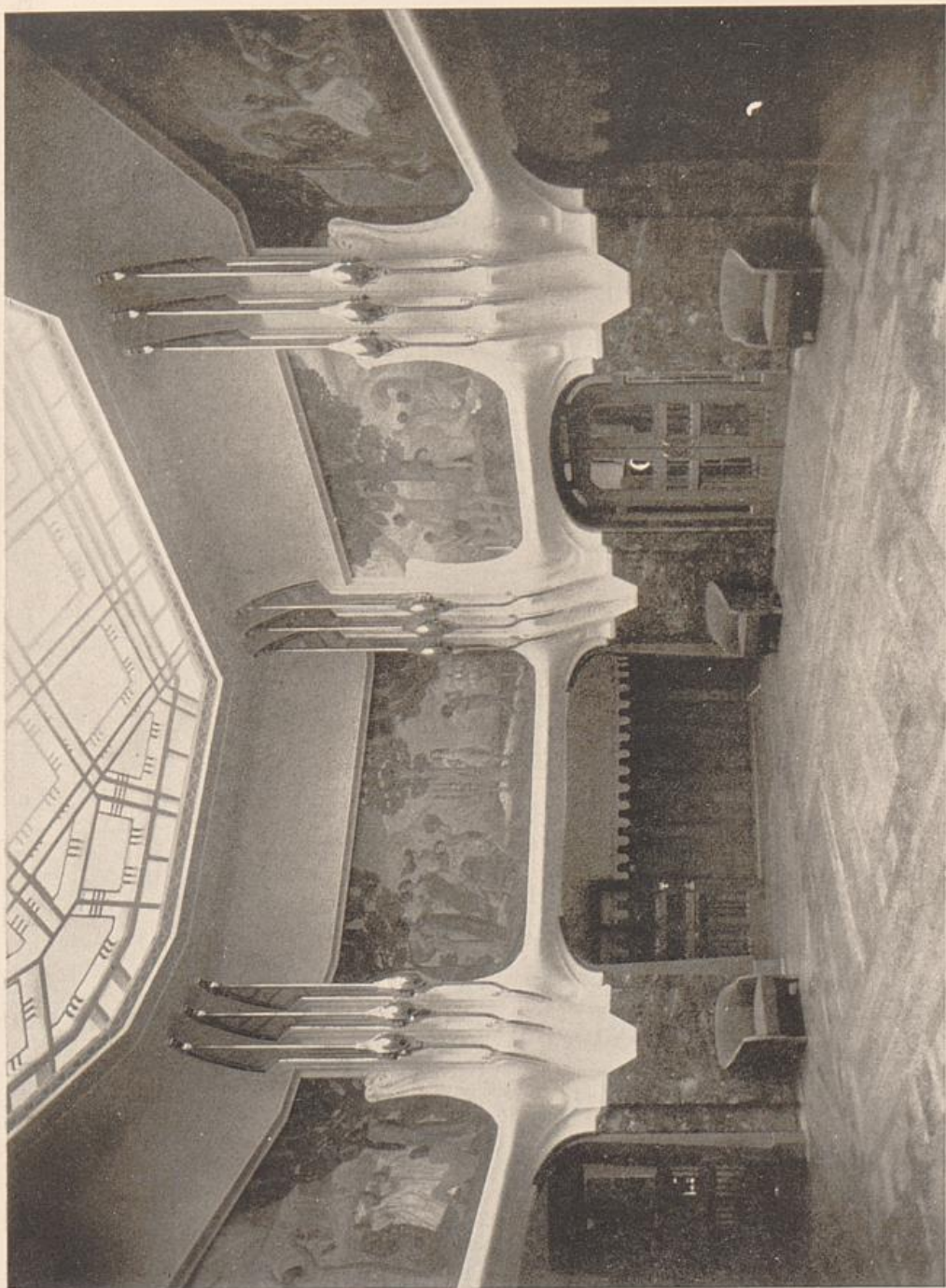
Es gibt zwei Arten von Zweckmässigkeit. Die eine schafft handgreifliche Nützlichkeitswerte und die andere nur mittelbar nützliche Erkenntniswerte. Auf allen Gebieten des Lebens, wo immer geistig beherrschte Kräfte arbeiten, ist dieser Dualismus zu spüren; und überall ordnet sich die zweite, geistigere Art der ersten materiellen mit innerer Notwendigkeit über. In der Kunst betont der aufs Utilitaristische gerichtete Zweckgedanke das naturalistisch Stoffliche, während der Zwecksinn des idealen Erkenntniswillens die schöne Stilform produziert. Diese steht in ihrer nur dem Gesetz unterworfenen Freiheit höher als die naturalistische Form, die immer durch profane Rücksichten angefesselt ist. Wo die eine den Tageszwecken dient, bezieht sich die andere auf Gedanken der Ewigkeit.

Während der Naturalismus in Poesie, Malerei und Musik durch nichts legitimiert wird als durch die Unfähigkeit der Künstler und die Empfindungslosigkeit ihres Publikums, fordert die Baukunst eine scharfe, praktische Trennung. Innerhalb ihres Gebietes ist der profane Nutzzweck überall dort unvermeidbar, wo die Architektur für greifbare Bedürfnisse, für die leibliche Notdurft zu sorgen hat. Die Baukunst ist in ihrem grösseren, wenn auch nicht wichtigeren Teil, im Gegensatz zu den anderen Künsten, eine angewandte Kunst. Sie dient abwechselnd beiden Arten von Zweckmässigkeit: der einer nüchternen Nützlichkeit, und der einer idealen Erkenntniskraft. Die reine Stilform, das heisst: das abgeleitete und zur Abstraktion erhobene Schöne ist nur möglich in Architekturen, die dem niederen Bedürfnis entrückt sind. Wo Zwecke des Wohnens, der Arbeit, der Ver-

teidigung usw. einzukleiden sind, wo der Naturalismus der Notdurft das entscheidende Wort hat, erschweren oder verbieten solche äusserliche Bedingungen das Streben nach der rein darstellenden Schönheitsform.

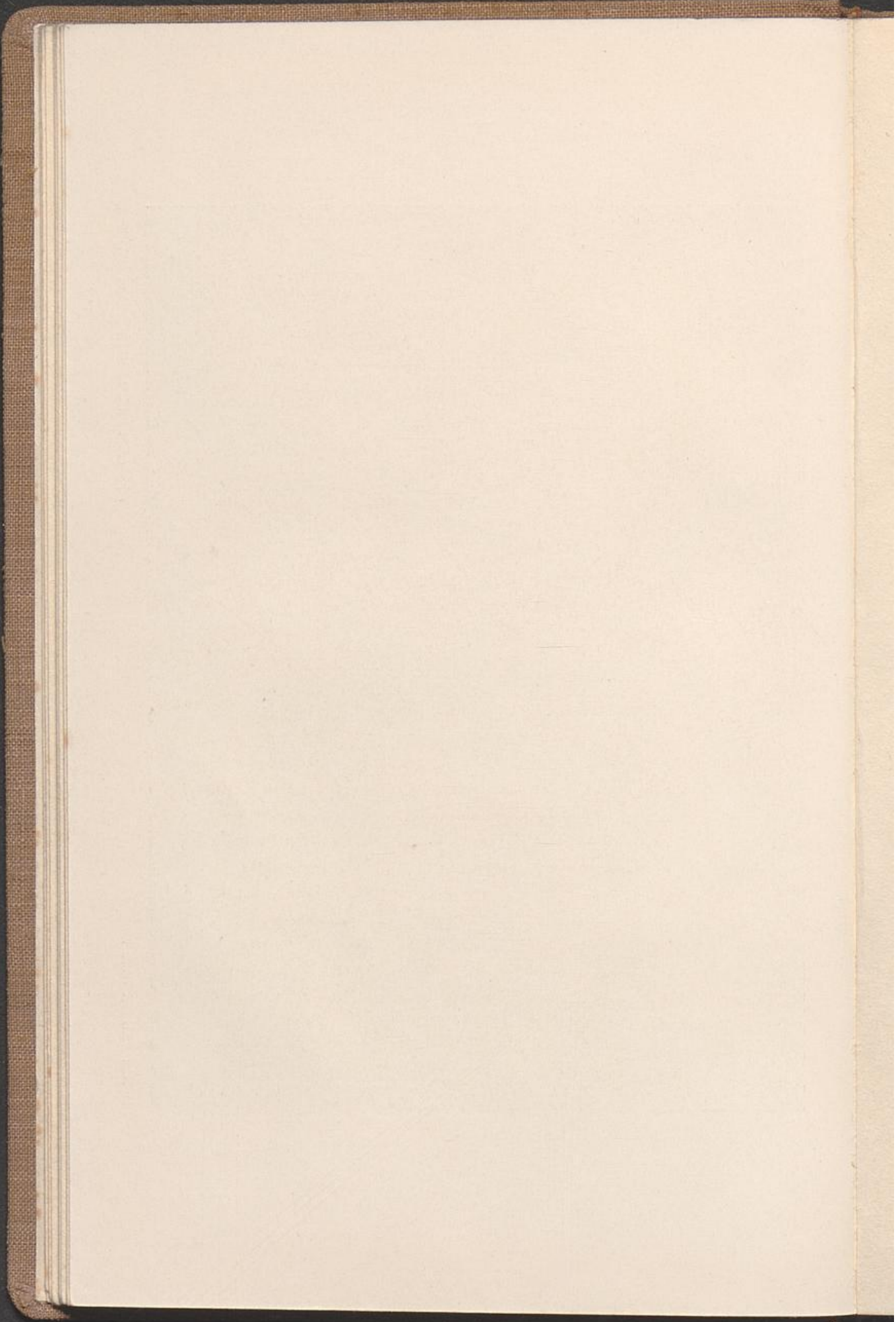
Was in den anderen Künsten Schwäche ist, wird darum in der angewandten Baukunst zur Tugend. Ist es dort stets eine Unvollkommenheit, wenn der Künstler das profane Bedürfnis nicht überwinden kann, so ist es ein Zeichen der Fähigkeit, der Logik und der Konsequenz, wenn sich der Architekt, der Nutzbauten zu schaffen hat, dem Bedürfnis ganz hingibt und sich von ihm die Gedanken diktieren lässt. Wenn der Zweck aller Kunstarbeit das Schöne sein soll, so muss für die Profanarchitektur eine Einschränkung gemacht werden, weil sie nur eine Halbkunst ist. Ihr vornehmster Zweck bleibt stets das Nützliche — das ja auch in gewisser Weise schön sein kann — und sie verzichtet bewusst auf die höheren Repräsentativformen der Monumentalbaukunst, die ihr nicht gemäss sind.

Diese beiden entscheidenden Tendenzen äussern sich schon in der Grundrissbildung. Während der Grundriss des Wohnhauses, der für die Verteidigung bestimmten Burg, des Geschäftsgebäudes von den mannichfachsten Bedürfnissen bestimmt wird und darum naturgemäss charakteristisch unregelmässig ist, gestaltet sich der Grundriss für Repräsentativbauten, für Tempel, Kirchen, Paläste, stets wie von selbst symmetrisch. Im ersten Fall wird von innen nach aussen gebaut: der Wohnzweck bestimmt die Gliederung der Massen; im zweiten Fall aber wird im wesentlichen von aussen nach innen gebaut: das Bedürfnis ordnet sich einer repräsentativen Schönheitsidee unter. Diese Zwierteilung ist in der Baugeschichte aller Völker zu erkennen, und je mehr wir eine Epoche ihrer Baukunst wegen preisen, um so strenger ist in ihr auch stets die Scheidung des Nützlichkeitsprinzips vom Repräsentationsprinzip vollzogen worden. In richtiger Einsicht der verschiedenartigen Bedingungen hat man es dann nicht versucht, das Widerstrebende zu vermischen. Es sind wohl



VORRAUM FÜR DAS WEIMARER MUSEUM

HENRY VAN DE VELDE



Schmuckformen, die die Tempelbaukunst geschaffen hatte, in mehr oder weniger bescheidener Weise für das Wohnhaus verwendet worden; auch ist es in überkultivierten Zuständen nicht selten vorgekommen, dass die Grenze zwischen Nutzbau und Monumentalarchitektur verwischt wurde und dass die Repräsentativformen vom unbeschränkten Ichgefühl allzureich für niedere Zwecke missbraucht wurden. Dieses Schauspiel wiederholt sich sogar regelmässig in Verfallzeiten, wenn die Produktionskraft versiegt und die Schönheitsformen ihrer ethischen Bedeutung entkleidet, dem ästhetischen Spieltrieb der Allgemeinheit freigegeben sind. Niemals aber ist doch der Grundgedanke des praktischen Dualismus davon berührt worden; niemals bis in unsre Zeit, wo wir das Schauspiel einer ernstgemeinten Rivalität zwischen Mietswohnungen und Palästen, Börsen und Tempeln, Konzerthallen und Kirchen sehen, wo eine gemeinen Nutzzwecken dienende Architektur sich in einem Kleide monumentaler Repräsentativformen ihrer Wesensart schämt und wo die Unmöglichkeit nicht begriffen wird, ein Gebilde der Not ebenso zu gestalten wie eines der frei dichten Phantasie.

Die Verschiedenartigkeit der Zwecke spiegelt sich naturgemäss nicht nur im Grund- und Aufriss und in den Schmuckformen wieder, sondern auch in der Materialverwendung. Wo ein nützlicher Zweck möglichst praktisch erreicht werden soll, sind andere Mittel nötig als dort, wo reine Schönheitswirkung das Ziel ist. Im ersten Fall ist das Material wichtig, insofern es der Notdurft vorteilhaft ist, das heisst: insofern es leicht zu beschaffen und bequem zu bearbeiten ist; im zweiten Fall gilt die Forderung, dass sich in dem Material, während es den praktischen Ansprüchen genügt, die Formen, die die Phantasie erfindet, plastisch ausprägen lassen. Die Geschichte lehrt, dass es nie eine Monumentalarchitektur gegeben hat, die sich nicht des Steins bedient hätte, während der Nutzbau daneben stets die mannigfachsten Materialien verwandt hat. Es ist offenbar unmöglich, mittels des Holzes wahrhaft schöne Bauwerke zu

schaffen. Was mit diesem Material gemacht werden kann, haben die Chinesen und Japaner gezeigt. Ihre Tempel und turmartigen Anlagen sind zuweilen wohl von einer gewissen grotesken Monumentalität; aber die edle Baukunst grossen Stils ist es doch nicht. Andere Völker, die nur das Holz benutzen oder eine gemischte Materialverwendung haben, sind nicht glücklicher gewesen. Im Profanbau ist das Holz dagegen von je mit vielem Glück angewandt worden, und man hat damit die feinsten ästhetischen Wirkungen naturalistischer, das heisst also: zweckdienlicher Art erreicht.

Die Unterscheidung, worauf es ankommt, wird bezeichnet, wenn wir von Steinarchitektur und von Holzkonstruktion sprechen. Konstruktion ist nicht Kunst. Der Konstrukteur tut das Notwendige, und er sinnt höchstens noch darauf, wie er dieses verbergen oder verschönern könnte; der Künstler aber geht hierüber weit hinaus, denn er nimmt die Arbeit des Konstrukteurs als selbstverständliche Voraussetzung und sucht den darin verborgen liegenden Sinn gleichnishaft durch freie Formbildungen zu illustrieren. Dem Konstrukteur genügt es, wenn er den Funktionen der Bauglieder genau Rechnung trägt; der Künstler aber behandelt die Funktion als etwas Seelisches und schafft mittels der Kunstform diesem Seelischen einen Körper, der die innere Kraft ausdrückt. Dort herrscht der Zweck selbstherrlich; hier denkt der Mensch darüber. Der Künstler entmaterialisiert die Materie, indem er an Stelle der Notwendigkeit das Symbol dafür setzt und indem er alle Kräfte, die er als Druck, Spannung, Angriff und Widerstand im Gebäude tätig weiss, anthropomorphosiert. Die Konstruktion gehört der Natur, denn auch diese konstruiert in allen lebendigen Organismen; die Kunstform aber gehört allein dem Menschen, und ist unmöglich ohne dessen Schöpferkraft. Darum ist es nötig, dass der Künstler, wenn er die freie Form bilden will, auch seinem Material gegenüber frei ist. Und dies ist er nur, wenn er aus der Masse herausarbeiten kann. Das Funktionsglied, der Holzbalken, beispielsweise, lässt im besten Falle die Verzierung

zu; die Kunstform grossen Stils aber ist niemals etwas Hinzugefügtes, sondern immer die Sache selbst. Darum bedarf die Baukunst, wie die Skulptur, einer Masse, die alle Möglichkeiten zulässt, einer Masse, wie sie nur der Stein darbietet, sei er nun natürlich gewachsen oder künstlich nachgeahmt.

Auch im Steinbau muss freilich technischen Bedingungen Rechnung getragen werden; aber die Konstruktion tritt dort nie an die Oberfläche, weil die Kräfte über die ganze Masse verteilt sind. Und, was noch wichtiger ist: die Konstruktion ist dort immer schon die Grundlage eines Stilgedankens. Die Beschäftigung mit der geschichtlichen Entwicklung der Baustile gibt einen klaren Beweis, wie die Technik mit dem Stilgedanken zusammenhängt. Das Prinzip der griechischen Baukunst beruht darauf, das horizontal Lastende vertikal zu stützen; die Grösse des von Mauern und Säulen getragenen Steinblocks bestimmt Mass und Charakter der Raumgestaltung. Die Etrusker lernten aus keilförmigen Steinen das Gewölbe bilden, und diese Erfindung erzeugte ganz von selbst Raumideen, wie sie in der römischen Baukunst und am konsequentesten später im romanischen Stil ausgebildet wurden. Das gotische Spitzbogenprinzip ist auf die später gewonnene Fähigkeit zurückzuführen, den ungeheuren Druck, den die mittlere Partie des runden Gewölbes auszuhalten hat — umsomehr, je weiter die Spannung ist —, durch das Herausschneiden dieser Mitte aufzuheben. Die Möglichkeit, in dieser Weise grosse Höhen zu erreichen, ist voll ausgenutzt worden, und die Stilformen haben sich dem Konstruktionsprinzip wiederum eng angeschlossen. Die Technik war immer die Mutter der Stilgedanken. Aber auch eine wirklich gebärkräftige Mutter. Denn man kann die Technik eigentlich nicht einen Nutzwert nennen, sondern vielmehr eine Entdeckung innerhalb des Spiels der fundamentalsten Naturkräfte. Sie ist von vornherein schon höherer Art, weil sie nicht von der Notdurft, die sich meistens einfacher und praktischer behelfen kann, gesucht und gefunden wird. Das Bedürfnis, den Raumgedanken einem eng umschriebenen Zweck

anzupassen, ist durchaus profan; aber das Problem, wie ein Lagerndes gestützt, eine Decke gewölbt oder ein Bogen konstruiert werden kann, gehört ins Bereich der geometrisch-statischen Phantasie und damit ins Gebiet jener höheren, auf Erkenntnis gegründeten Zweckmässigkeit. Man weiss darum auch niemals zu sagen, wenn man auf die Entwicklung der Baustile blickt, ob diese die Folgen zufälliger technischer Erfindungen sind, oder ob ein dunkles Formgefühl die Erfindung hervorgerufen hat. Wahrscheinlich hat beides immer zusammengewirkt. Amerika ist schliesslich durch Zufall entdeckt worden; aber doch erst, als ein feiner Instinkt Schiffe zum Zweck der Entdeckung ausgerüstet hatte. Die Stile sind geworden, wie wir sie heute kennen, indem das technisch Gegebene künstlerisch von der gestaltenden Phantasie, von den der Notwendigkeit nachtastenden Instinkten abgewandelt wurde. Und dieses eben ist nur in der Steinbaukunst möglich. Nur dort vermag die innere Vision sich an dem Kampf von Kraft und Widerstand zu entzünden, nur dort rückt dem anschauenden Geist das Notwendige ins Licht der höheren Idee. Im Holzbau dagegen schliesst die Konstruktion mit sich selbst ab. Es ist nur Spielraum für einiges Ornament, weil alles offen zutage liegt; es bleibt kein Geheimnis, weil keine Masse vorhanden ist. Keine Fläche! Diese aber ist Voraussetzung aller architektonischen Kunstform, wie die Handlung Voraussetzung des Dramas ist. Für den Bildhauer bedeutet ja ebenfalls das Skelett an sich gar nichts; erst die Masse des lebendigen Fleisches und der Muskeln, die sich überall sichtbar auf das darunterliegende Gerippe bezieht, wird für ihn zum Gegenstand der Kunst.

Da das Steinmaterial am weitesten der Fähigkeit, verborgenen Kräftespielen Formgleichnisse zu finden, entgegenkommt, sind in ihm Bildungen von grosser Vollkommenheit möglich geworden. Und diese Formen sind immer auf andere Materialien dann übertragen worden. Der spezifische Materialcharakter ist stets ohne Bedenken, der Kunstidee zuliebe, hintangesetzt

worden, soweit die technischen Bedingungen es irgend zuliessen. In Schränken aus Holz sind steinerne Tempelarchitekturen wiederholt oder variiert worden, auf Tongefässen sieht man Verzierungen, die ursprünglich für die Fassade gedacht waren und auch innerhalb der Metallbearbeitung setzt sich, wo es irgend angeht, die architektonische Form durch. Nachdem einmal eine tiefsinnige architektonische Kausalitätsidee ihren reinen formalen Ausdruck gefunden hat, kümmert sie sich nicht mehr um den tatsächlichen Zusammenhang von Sein und Schein in jedem einzelnen Fall, sondern wendet die wertvolle Formel gleichmässig an. Den Besitz wirklich lebendiger Schönheitsformen haben die Menschen immer sehr hoch geschätzt und dieses Ergebnis einer höheren Erkenntnis der profanen Logik ohne Bedenken vorangestellt. Zweierlei Kunstformen, für den Repräsentativbau und für die Nutzarchitektur, hat es nie gegeben; der Schmuck am Zweckbau stammte immer irgendwie von der edlen Bauform ab. Aber man hat dafür in allen starken Epochen auf die Kunstform überhaupt verzichtet, wo es in der Zweckarchitektur nötig war.

In unseren Tagen des Naturalismus in allen Künsten ist das Prinzip verkündet worden, es müssten für jedes Material und aus dessen Eigenart heraus besondere Kunstformen entwickelt werden. Diese müssten sich ergeben, einerseits aus der formalen Klarlegung der Funktionen, die ein Material innerhalb einer Zweckidee ausübt und andererseits aus den technischen Bearbeitungsbedingungen mit besonderen Werkzeugen. Das Holz also müsste andere Kunstformen aufweisen wie der Stein und das Metall wieder andere wie diese beiden Materialien. Wäre dieses Raisonement richtig, so würde die Kunstform weniger etwas subjektiv zu Schaffendes sein, als etwas objektiv Gegebenes, was doch keineswegs der Fall ist. Dieser Grundsatz konnte Geltung erlangen, weil wir eine eigne Baukunst nicht haben und sie auf dem Wege über den Naturalismus des materiellen Zweckgedankens zu gewinnen hoffen. Nur mit Rücksicht auf diese Hoffnung ist dem Gedankengang ein ge-

wisser Wert nicht abzusprechen. Es äussert sich darin ein aufs Rechte zielender Instinkt, der sich nur in der Begründung vergreift.*)

Auf diesem Punkte kehrt sich das Problem um, und es zeigt sich der Zusammenhang, der zwischen Repräsentativkunst und Nutzarchitektur besteht. Die reinen, abstrakten Kunstformen sind nämlich doch nicht absolut freie Bildungen der Phantasie, sondern zum grossen Teil aus naturalistischer Erfahrung und Anschauung entstanden. Die Motive der griechischen Baukunst sind ursprünglich aus der Holzkonstruktion hervorgegangen. Die profane Materialnotwendigkeit ist also zum Ausgangspunkt von Formen geworden, worin sich das nachtastende Gefühl für Kausalität so genial ausdrückt, dass sie sich über zwei Jahrtausende erhalten konnten und noch jetzt so lebendig wirken wie zur Zeit ihrer Entstehung. Aus Balkenköpfen z. B. sind reine Stilformen entwickelt, die an einen Zweck nicht mehr erinnern, vollkommen entmaterialisiert erscheinen und nun als hohe dekorative Werte gelten. Der Realitätssinn hat den Grund geschaffen, worin die Phantasiebildungen wurzeln. Der erfindende Geist konnte nicht anders, als vom konkreten Einzelfall ausgehen, wenn er nicht in Phantasterei enden wollte; er hat im Notwendigen das Gesetzliche gesucht, wie es jeder Dichter, jeder Musiker tut, wenn sie das Schöne schaffen wollen, und ist so zu unsterblichen Resultaten gekommen.

* * *

Mit diesen kurzen Betrachtungen allgemeiner Natur ist die Frage nach der Verwendungsmöglichkeit des Eisens in der Baukunst eigentlich schon beantwortet. Noch viel mehr als

*) Übrigens sei in Parenthese gesagt: fast jeder gesunde Instinkt begründet sich falsch, weil ein Unbewusstes oder nur halb Bewusstes sich nicht selbst erklären kann. Darum sollte man überall im Leben nicht soviel auf logische Gründe geben, sondern mehr auf die wirkende Kraft blicken; sie allein lebt noch fort, wenn die Gründe längst mit allen Winden verweht sind.

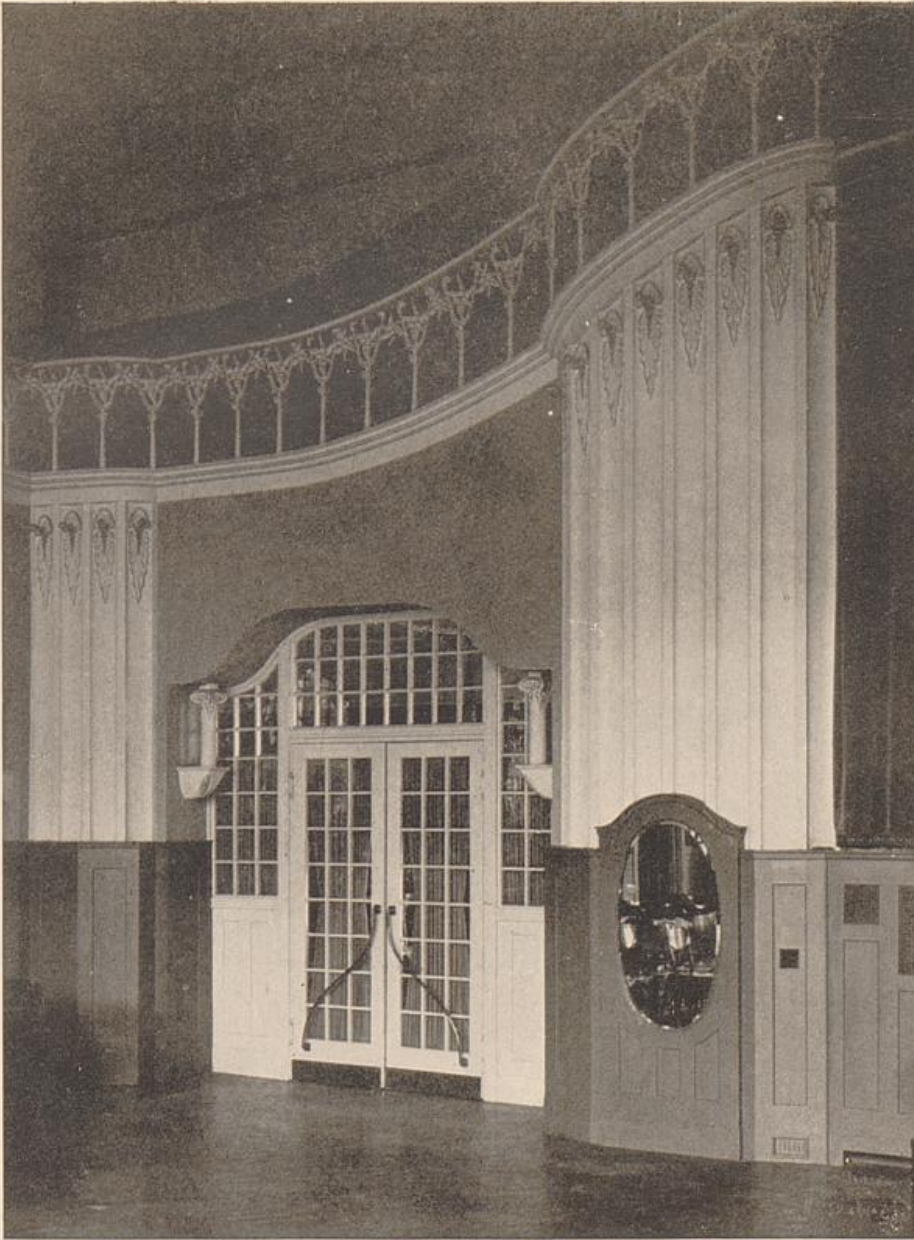
das Holz ist das Eisen ein Konstruktionsmaterial, und noch mehr schliesst es darum die freie Kunstform aus. Von plastischer Körperlichkeit ist bei diesem Material fast gar nicht mehr die Rede; an Stelle des Holzbalkens tritt ein dünnes Stabwerk, die grössten Lasten werden von schlanken Stützen getragen, und Fläche ist nur herzustellen, wenn, in der Art des Fachwerks, die Lücken zwischen den Schienen mit Steinmaterial ausgefüllt werden. Alle Versuche, dem Eisen unmittelbar Kunstformen abzugewinnen, sind bisher gescheitert und werden auch fernhin nicht glücken. Nur mittelbar vermag auch diese Materialfrage auf die hohe Baukunst zurückzuwirken.

Das Eisen spielt in der Zweckarchitektur unsrer Zeit eine bedeutende Rolle und hat durch seine spezifischen statischen Eigenschaften in manchen Punkten ganz neue Bedingungen geschaffen. Von vornherein ist es charakteristisch, dass es nicht der Architekt ist, der die Möglichkeiten des Eisenbaues organisiert, sondern dass ein neuer Beruf entstehen musste, um der modernen praktischen Aufgaben Herr zu werden: die Ingenieurwissenschaft. Diese will prinzipiell etwas anderes als die Baukunst. Der Ingenieur geht von der Rechnung aus, der Architekt von der Kunstidee. Es bringt beide einander nicht näher, dass in jeder Rechnung schon der Keim einer Schönheit liegt, und dass die vollendete Kunstform im innersten Wesen durchaus mathematisch messbar ist. Denn den Ingenieur interessiert die Schönheit, die zwischen seinen Zahlenkolonnen heimlich lebt, sehr wenig; und der Baukünstler setzt das Mathematische der Schönheit stets als einen Empfindungswert voraus. Auch die verschiedenartigen Aufgaben beider sind nicht geeignet, eine Verständigung herbeizuführen. Eine Begegnung findet nur auf einem relativ kleinen Gebiete statt.

Seit der Ingenieur technische Schwierigkeiten spielend überwindet und vom Zeichentisch aus die gewaltigsten Materialmassen meistert, hat der reine Eisenbau einen Charakter bekommen, dem es nicht an Zügen heroischer Monumentalität gebricht. Diese Monumentalität wirkt umsomehr auf den

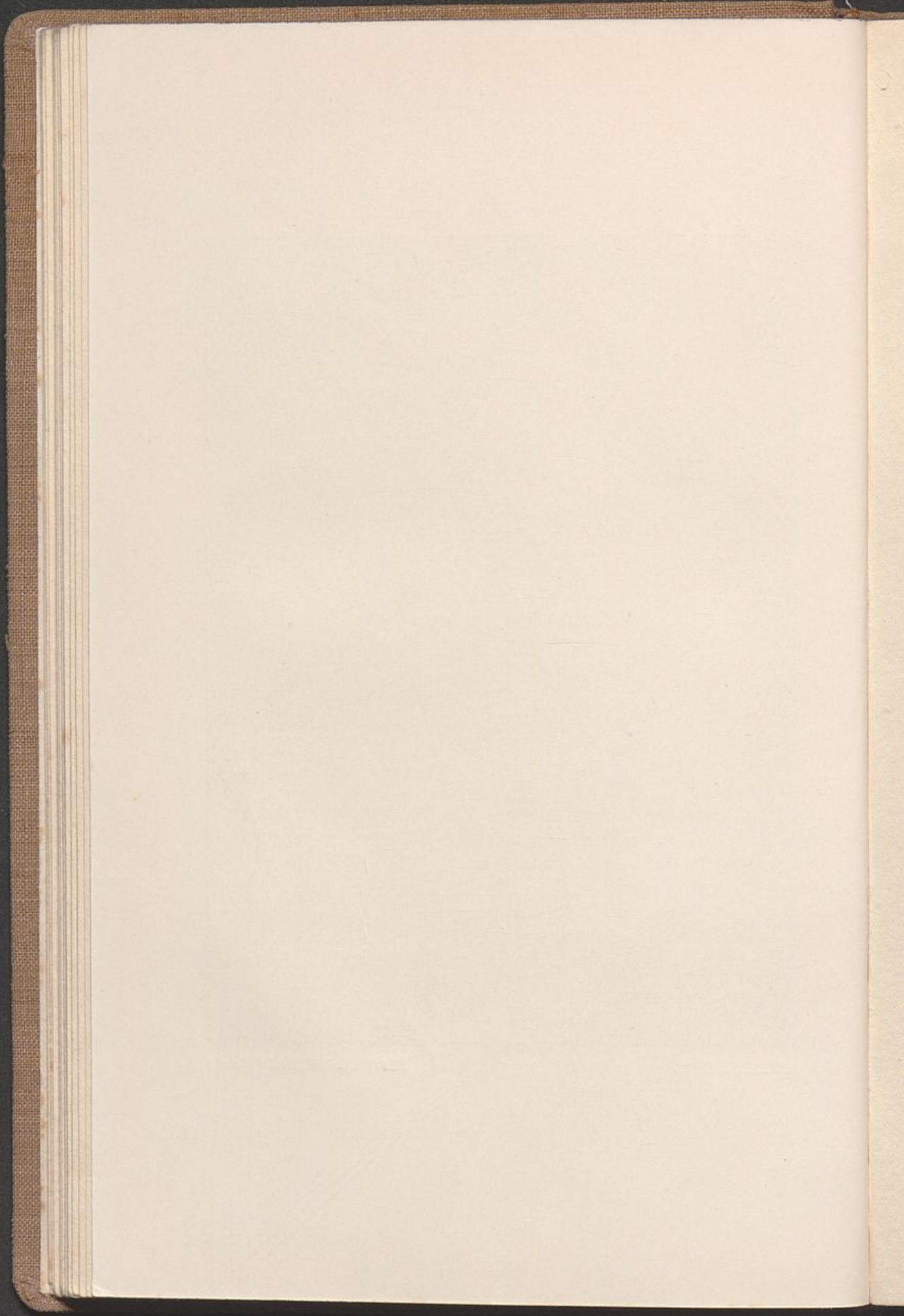
modernen Menschen, als er von den historischen Kunstformen übersättigt ist und nach eigenem Besitz ausschaut. Es ist verständlich, dass Menschen, die sich reinen Sinnes nach einer grossgearteten Baukunst sehnen und doch erkennen, dass dieser Sehnsucht in absehbarer Zeit Erfüllung nicht werden kann, sich von der primitiv raffinierten Grossartigkeit gewisser Ingenieurwerke fesseln lassen. Vor einem Bauwerk wie die Firth of Forthbrücke mag man starke Impressionen erleben; mit einem fast ästhetischen Vergnügen sieht man das Innere einer gewaltigen Bahnhofshalle, und fast künstlerische Empfindungen spürt man vor der majestätischen Kraft einer arbeitenden Dynamomaschine, vor den herben Formen eines Kriegsschiffes oder nur vor der harten Grazie eines Krahn. Was in allen Fällen so stark berührt, ist einerseits die absolute Phrasenlosigkeit, und andererseits die Form gewordene, mathematisch exakte Logik. Die Phantasie wird produktiv; sie beeinflusst das Auge, die störenden Nebensachen nicht zu sehen, vervollkommnet das Primitiv und träumt sich die Konstruktion, worin die Schönheit schlummert wie die Blume im Keim, zu einer Kunst empor. Trotzdem kann das Ingenieurwerk niemals Kunst werden, weil es ihm an Freiheit gebricht. Auch liegt eine Veranlassung, diese Konstruktionen künstlerisch zu steigern, nicht vor, weil es sich allein um den Dienst nützlicher Zwecke und praktischer Bedürfnisse handelt. Die Hoffnungen, die von den modernsten und ernsthaftesten Geistern an die Bedeutung der Ingenieurarbeit für die Kunst geknüpft werden, sind verständlich; aber wir müssen uns trotzdem klar werden, dass der Wunsch in diesem Falle der Vater des Gedankens gewesen ist.

Zweckbauten sind stets am schönsten, wenn sie konsequent im Rahmen ihrer Bedingungen bleiben. Dem Eisenbau ist eine Art von Schönheit zweiten Grades eigen, eine gebundene Konstruktionsschönheit und eine besondere Stilidee. Die Konsequenz: das ist der Stil des Eisens. Da die Rechnung die entscheidenden Werte prägt, muss es auch bei der Rechnung bleiben, und fremde Gedanken müssen ferne gehalten werden.



AUGUST ENDELL

FESTSAAL IN BERLIN (Detail)



Eine Eisenbahnbrücke mit mächtiger Spannung wirkt nie schön im höheren Sinne, vor allem nicht in der Landschaft, weil sie nicht, wie eine Steinbrücke, gewachsen erscheint, weil es ihrem Gesträhn, das überall die Luft hindurchblicken lässt, an Masse fehlt; aber man empfängt doch den Eindruck von Kraft und Mächtigkeit. Wenn alle unsere Bauwerke zugrunde gingen und nur solche Ingenieurwerke der Nachwelt erhalten blieben, müssten die Enkel hohe Achtung vor der kühnen Intelligenz unserer Zeit gewinnen. Aber diese Gebilde müssen dann nur sein wollen, was sie sind. Es ist Wahnsinn, die höhere Ästhetik retten zu wollen, indem man den Eisenkonstruktionen historische Kunstformen gesellt. Nie geht das zweckvoll Nützliche, das naturalistisch Charakteristische mit dem zwecklosen Schönen zusammen. Es sind zwei Welten. Darum wirken unsere Eisenbrücken so hässlich, wenn ihr Mauerwerk in irgend einem „Stil“ gebildet, mit Türmchen und Ornamenten verziert worden ist. Wo es unvermeidlich ist, Stein und Eisen nebeneinander zu verwenden, muss auch die Steinmasse naturalistisch behandelt sein. Das heisst: die Funktionszwecke auch des Steins müssen klar zum Ausdruck gebracht werden, unvermittelt, wie es die Notwendigkeit gerade fügt. An den Bauten der Berliner Hochbahn haben wir gesehen, wie grotesk das Ergebnis ist, wenn architektonische Dekoration über die „hässliche“ Eisenkonstruktion hinwegtäuschen soll.* Nur fremde Bestandteile

* Die Erbauer der Berliner Hochbahn haben ihre Verpflichtung der Kunst gegenüber missverstanden und sich willig dem Verlangen des Herrn Jedermann gefügt, der da dekretierte, eiserne Konstruktionen seien hässlich und darum nach Möglichkeit „architektonisch zu umkleiden“. Der Ingenieur hat dem Architekten die Repräsentation überlassen, und aus der Verquickung zweier unvereinbarer Formenwelten ist ein Bastard hervorgegangen, wie ihn nur Übergangszeiten so scheusslich und charakterlos produzieren können. Das Grundübel bei allen öffentlichen Bauten ist, dass auch im Staate der aristokratischen Kunst das allgemeine Wahlrecht gilt. Wenn jeder steuerkräftige Bürger durch den Mund eines Kommissars Berücksichtigung seiner ästhetischen Meinung erzwingen kann, wird die Kunst allgemach zum Mädchen für alles. Beim Bau der Hochbahn sind die Stimmen der schönheitstrunkenen Pfahl-

beleidigen das Auge, nie aber Notwendigkeiten. Das allein Charaktervolle ist das Bekenntnis zu dem was ist. Die Einzelformen an Werken des Eisenbaues haben sich aus den Bedingungen der Lagerung, der Querschnitte usw. zu ergeben. Der Ingenieur kann auch innerhalb seiner profanen Aufgaben Geschmack entwickeln, wenn er das Detail nur in strenger Relation zur Idee des Ganzen und des Entstehungsprozesses ausbildet und fremdartige Anschauungsweisen ausschliesst. Die unleugbare Schönheit einer Maschine, eines Automobils ist nur Resultat eines solchen, auf alles Unwesentliche verzichtenden Geschmacks. Aber hiergegen wird im allgemeinen unerhört

bürger, wie es in einer liberalen Gemeinde verständlich ist, ausschlaggebend gewesen; es hiess, das eiserne Gerüst verunziere die Strasse und entwerte die Gippschönheit der Fassaden. Auf das neue, notwendige Verkehrsmittel verzichten, wollte man dagegen ebensowenig. Im Berliner Strassenbild wirken die Eisenkonstruktionen fremd, weil die Hauptstadt physiognomielos ist. Nur auf wenigen Punkten hat man den Eindruck der Geschäftsstadt. In den Vororten werden Fabriken gebaut, an der Peripherie Geschäfte gemacht und in der inneren Stadt pfercht man sich in dunkeln Etagen zusammen; über jeden Baum, der geopfert werden muss, erhebt sich ein sentimentales Geschrei, aber zugleich möchte man es New York in der weltstädtischen Lebensform zuvortun. Der Bürger will in den Strassen vor allem eine Palastarchitektur, möchte aus seiner Kaiserstadt zugleich eine Zentrale der Arbeit und ein bürgerliches Versailles machen; dass er in seinem Stuckschloss über einer stinkenden Stehbierhalle wohnt, vom Hoffenster aus in zwanzig andere Wohnungen sieht und in dieser proletarischen Daseinsform der Sklave aller Welt ist, merkt er aber gar nicht. Ein dem profanen Bedürfnis entsprechendes Unternehmen, wie die Hochbahn, setzt die moderne Grossstadt voraus, wie sie sich in Amerika ausbildet: die Stadt fürs Geschäft, das Land zum Wohnen, fordert als Folie Geschäftshäuser wie das von Wertheim, Bahnhöfe, Fabriken, Hafentplätze und die primitive Monumentalität himmelhoher Speicher. Vor den Türen von Offiziers- und Beamtenwohnungen, hinter zwanzigjährigen Bäumchen ist das Eisen freilich fremd und hässlich. Der Begriff des Charaktervollen bedingt als Grundlage das Organische; das Nebeneinander des parvenuhaft Kleinstädtischen neben dem Grossstädtischen lässt das Ingenieurwerk, wo es sich rein erhalten hat, als fremdes Element erscheinen und hat andererseits nun das schlimme Kompromiss gezeitigt. Die Architekten haben sich mit der unmöglichen Aufgabe herumgequält, den Zweckstil dekorativ zu vervollkommen, Stein und Eisen organisch zu vereinen.

gesündigt. Man glaubt zu verschönern, wenn man eiserne Stützen wie griechische Säulen ausbildet und künstlerische Steinformen auf das Eisen überträgt. Dabei lässt schon der Masstab diese Kunstformen in Eisen karikiert erscheinen. Das Eisen verbietet eben jede willkürliche Verzierung. Selbst die Schnitzereien und Bemalungen, die den Holzbau so reizvoll machen können, sind unmöglich, weil es dem Eisen ganz an Plastik fehlt, weil es nur als Linie wirken kann. Und die Linie bedeutet in der Baukunst nichts, die Masse alles.

Die einzige Möglichkeit der Formbildung zeigt sich im Profanbau. Das in Wohngebäuden, Warenhäusern usw. ver-

Als die Bahn noch mitten im Bau war, gab es hier und da Sensationen. Überhaupt: man erlebt in der Gegenwart die stärksten architektonischen Eindrücke von halbfertigen Bauwerken. Ein Rohbau ohne Türen und Fenster, ungeputzt, in dem feinen, verstaubten Ton märkischer Ziegel, mit der deutlichen, vom Gipsornament noch ungebrochenen Tendenz vertikalen Strebens, im monumentalen Verhältnis der grossen undetaillierten Massen, wirkt in aller düsteren Primitivität schön — oder doch stark. Fürchterlich wird das moderne Etagenhaus erst — im fernen Westen Berlins und in jeder Grossstadt kann man es täglich beobachten —, wenn das Kunsthandwerk sich hineinmischt. Ebenso war es bei der Hochbahn.

So lange die konstruktive Absicht allein am Werke war, das Gerippe noch, unverkleidet, die Bestimmung und Funktion jedes Teils zeigte und die Montage sozusagen von den Knotenpunkten des statischen Problems aus ihr Werk begann, wirkte der Anblick dieser Primitivitäten oft wie ein Kunstversprechen.

Auch sind den Architekten hier und da schöne Formen gelungen. An der Kreuzung der Potsdamer Strasse zum Beispiel gibt es vier Träger, die in Form und Verhältnis künstlerisch sind. Kapitäl und Fuss der schlanken, nach unten verjüngten Streben sind aus Formationen, wie die Statik sie forderte, aus den Lagerungs- und Materialbedingungen abgeleitet. Als diese überzeugend und elegant profilierten Säulen den kolossalen, schön geschwungenen Brückenbogen trugen und das Ganze im brennenden Mennigerot durch den Nebel der Strasse leuchtete, verursachte dieses Stück moderner Technik ohne weiteres ästhetischen Genuss. Am Nollendorfplatz sind Beispiele anderer Art von derselben Wucht zu sehen. Jetzt ist das alles schwer nachzuprüfen, denn der Architekt hat mit „sezessionistischen“ Ornamenten die keusche Schönheit berufsmässig verdorben und die ursprünglichen Verhältnisse durch dicke Sandsteinmauern zur Karikatur gemacht. Solche wertvolle Formen sind

wandte Trägergebälk, die Stützen und Pfeiler, müssen, soweit sie in Innenräumen dienen, aus Gründen der Feuersicherheit mit einer Putzschicht umkleidet werden. Denn das unmittelbar der Hitze ausgesetzte Eisen würde sich biegen und die Mauern mit sich reissen. Bisher haben die Architekten diese neue sich anbietende Aufgabe leicht genommen und die Ummantelung irgendwie mit Ornamenten oder Blümchen verziert; und doch ist hier die Möglichkeit gegeben, lebendige Formen zu erfinden, wenn das Bestreben herrscht, die Konstruktionsmotive in dem Putzmaterial sichtbar zu illustrieren. Dasselbe gilt bei der ganz allgemeinen Verwendung von eisernen Trägern

offenbar in ihrer Reinheit mehr zufällig entstanden, denn zwanzig Schritte weiter sieht man andere Träger, die in allen Proportionen abscheulich sind. Es fehlt in der Ingenieurarbeit eben ganz die artistische Disziplin und höhere Einsicht. Die Logik der Tatsachen erzeugt überall Stilkeime; aber nur durch Zufall entwickeln diese sich hier und da einmal. Das ganze Schaffen ist trockene Wissenschaft, und nur eine künstlerisch geschulte Intelligenz könnte mit Auswählen, Verstärken und Vereinfachen etwas Typisches aus der Notwendigkeit ableiten. Der Ingenieur geht stets den bequemsten Weg, rechnet aus Sparsamkeit mit den Lagerbeständen der Eisenwerke und verwendet lieber zehn vorrätige Profilstäbe, als dass er sich zwei neue herstellen liesse. Daher das Zuviel, das langweilige, verwirrende Gesträhn gleichartiger Details. Man muss schon zu abstrahieren, den Blick auf die Knotenpunkte der Konstruktion zu konzentrieren verstehen, um sich ästhetische Anregung zu verschaffen.

Auf der Strassenbahn hörte ich einst ein Gespräch über die im Bau befindliche Hochbahn. Ein würdiger Herr beklagte sich über die Hässlichkeit des roten Eisens, worauf sein Begleiter sagte: „Lassen Sie nur, wenn die Sache erst eine schöne Steinfarbe hat . . .“ Das ist ganz der Standpunkt des modernen Gebildeten: Eisen muss Steinfarbe haben. Arnheim geht noch weiter; er streicht die Aussenseite seiner mit prachtvollen Stahlplatten gepanzerten Geldschränke holzfarben an und imitiert geschnitzte Renaissanceornamente darauf. Und wie schön ist doch die natürliche Farbe des Eisens, das Mennigerot, welche stilkraftige Farbigkeit brachten die Gerüste der Hochbahn ins Strassenbild, als sie noch in der Grundfarbe dastanden! Aber freilich: gegen solchen Radikalismus erhebt der Bürger entschieden Einspruch. Mit der Steuerquittung in der Hand fordert er Berücksichtigung seines Geschmacks und erkennt nur die dekorative Lüge als das Gute, Wahre und Schöne an.

an der Fassade. Die besonderen Grössen- und Formverhältnisse von so eingekleideten Stützen oder Deckenbalken sagen dem Auge, dass unter der Putzschicht Eisen ist. Und die Querschnittformen und Profile des Eisens sind nie zu verkennen. Aus diesem natürlich Gegebenen können bescheidene Kunstformen entwickelt werden. Künstler wie Riemerschmid, Möhring, Obrist, van de Velde haben es schon versucht, und es ist vor allen diesem letzten Künstler im Osthausmuseum (Hagen i. W.) sehr glücklich gelungen. Vor van de Veldes Putzformen erkennt man sofort, dass Eisen darunter ist; sie sind aus dem Notwendigen abgeleitet und zeigen doch die Tendenz zur Befreiung vom profanen Zweck. Wenn die Formen sich nach dieser Richtung logisch entwickeln können, werden sie einst einen Grad erreichen, wo es gleichgültig ist, ob sie tatsächlich noch die Funktionen des Eisens erklären, oder ob sie nur ihrer selbst wegen da sind. Die aus dem Naturalismus des unmittelbaren Zweckes gewonnenen Schönheitsideen können, wie die Geschichte lehrt, wenn ein gewisser Reifepunkt erreicht ist, diesen Zweck ignorieren und sich als Phantasiebildungen vervollkommen. Wie sich die griechische Idealform von der praktischen Holzkonstruktion ableiten lässt, könnten sich also für eine Baukunst der Zukunft neue Formen aus der Verwendung des Eisens gewinnen lassen. Hier ist ein schmaler Weg, um aus dem Labyrinth der historischen Stile zu Eigenem zu gelangen; ein Prinzip zeigt sich, das zu lebendigen Resultaten führen kann, ob es nun auf das Eisen oder auf ein anderes Material angewandt wird. Es scheint, als hätte das Eisen in der Profanarchitektur nicht die grosse Zukunft, wovon man vor kurzem noch geträumt hat; denn die Trägereisen werden hier und dort schon von neu erfundenen, sehr widerstandsfähigen betonartigen Massen verdrängt. Für die Kunst ist das alles nur wichtig, wenn sie fähig ist, aus Zweckbildungen schöne Form abzuleiten und wenn sie, sobald es geschehen ist, die Anregung wieder vergessen kann, um die abstrahierte Form in die hohe Stilkunst zu retten. Alle Konstruktion darf

nur Ausgangspunkt sein. Vom Zweckgedanken empfängt die gestaltende Phantasie den Anstoss, dann entfernt sie sich weit vom Profanen, und erst wenn ihr die reife Schönheitsform gelungen ist, lässt sie sich, Almosen austeilend, zur Nutzarchitektur wieder herab. Aus der Verwendung des Eisens wird der Kunstgedanke also nur so Nutzen ziehen können, dass er sich vom Notwendigen, vom Naturalismus der Funktion anregen lässt, um diese Anregung dann so schnell wie möglich in einem Erhöhungsprozess zu vergessen. Es ist nicht einzusehen, in welcher anderer Weise das Eisen Anlass zu neuen Schönheitsbildungen werden könnte. Wenigstens nicht unmittelbar. Mittelbar wird zweifellos der Anblick der seltsamen Monumentalität der Eisenbauten die Phantasie der Künstler befruchten. Man kann diese Annahme schon in den Formbildungen des neuen Kunstgewerbes, die ja unverkennbar zur Architektur drängen, bestätigt finden. Wenn wir einst eine eigene grosse Baukunst haben sollten, wird ihre Eigenart sicherlich in mehr als einem Zug an den herben, fast gotischen Ernst der Ingenieurbauten erinnern. Es wird noch eine weite Wanderung nötig sein, bevor dauernde Resultate erzielt werden können; das Eisen wird der Baukunst der Zukunft aber um so bessere Dienste leisten, je weniger es beansprucht, ein Kunstmaterial zu sein.

Das Mietshaus.

Unsere talentvollsten Baumeister bemühen sich, wenn sie die Aufgabe zu lösen haben, in einer Strassenflucht von Mietshäusern eine Lücke zu füllen, ihre Arbeit von der Umgebung vorteilhaft abzuheben und durch die geistvollsten Mittel der Sonderbetrachtung zu empfehlen. Man findet auf einem Gang durch die Strassen der Grossstadt an vielen Stellen diese guten Einzelleistungen und sie wirken dann inmitten der mit Stuckornamenten überladenen Kasernen und Reihenhäuser wie musikalische Töne im wüsten Lärm der Strasse. Gegenüber dem Banal-Protzigen erscheint ja schon die Einfachheit vornehm, neben dem brutalen Konventionalismus sieht das Empfundene wie eine schöpferische Tat aus. Dass solche Bauten das Bessere darstellen, steht ausser allem Zweifel, denn der Unterschied ist in der Regel zu gross, als dass es nur einer Beweisführung bedürfte. Dadurch entsteht nun aber ein Irrtum: man nimmt das Bessere für das Vorbildliche. Man erhebt die Forderung nach dem „persönlichen“ Stadthaus. Ermüdet und angeekelt von den fürchterlichen Zumutungen, die das moderne Massenquartier an das Anstandsgefühl, an die Nerven des vornehm empfindenden Menschen stellt, glaubt man die Rettung nur in diesen künstlerischen Sonderbestrebungen suchen zu sollen. Und doch ist solche naheliegende Folgerung falsch. Denn die Zukunft des für viele Mietsparteien bestimmten Stadthauses ist nicht so sehr ein Problem künstlerischer als eines sozialer Art. Wenn irgendwo, so ist hier das allgemeine Bedürfnis, das sich zwar selbst nicht kennt aber nichtsdestoweniger wirkt, der Stadtbaumeister der Zukunft. Wird dem Profanbaukünstler

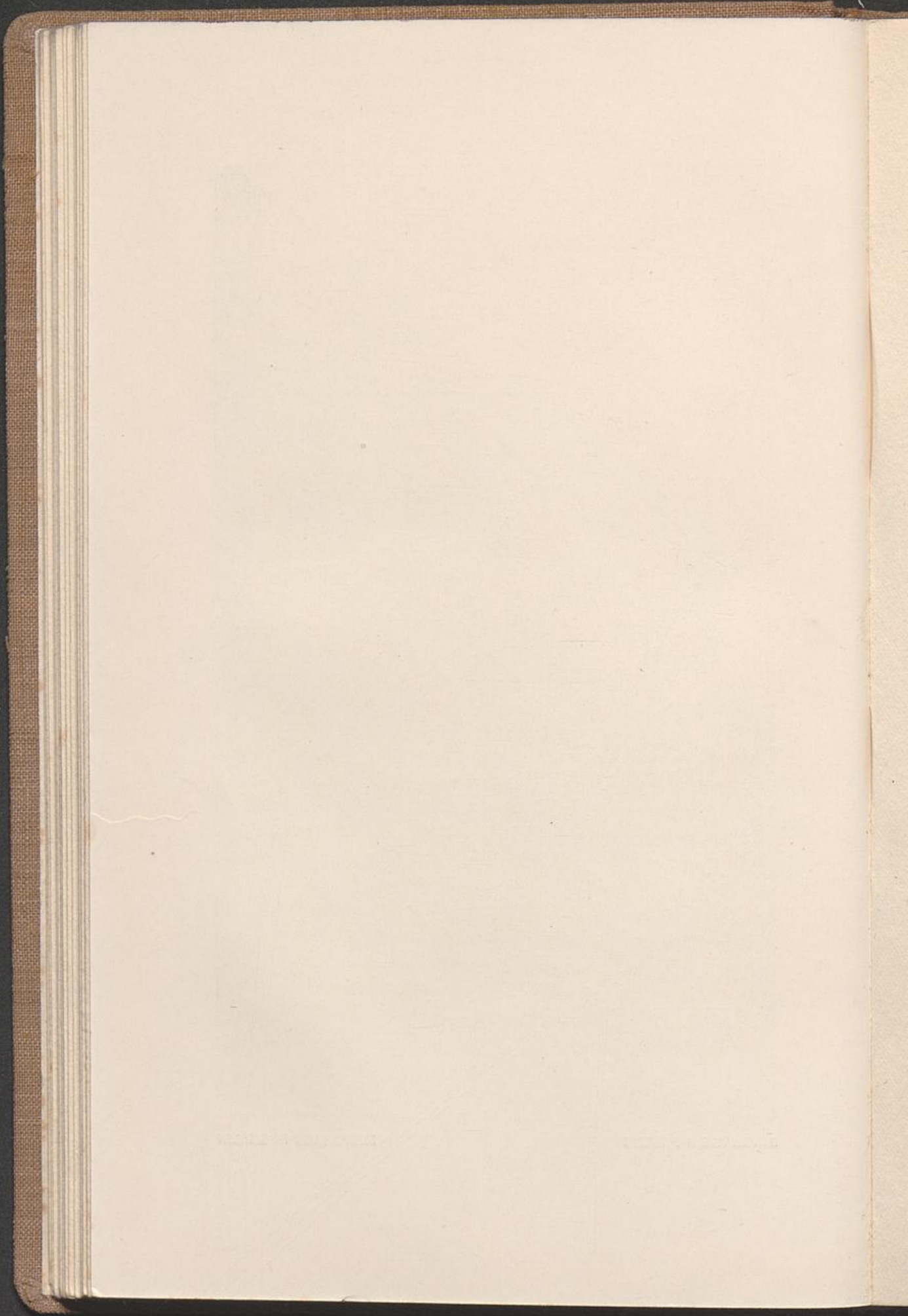
die artistische Einsamkeit überall zum Verderben, so doch nirgend mehr als innerhalb einer Tätigkeit, die mit der Kunst vor der Hand fast gar nichts zu tun hat. Der Architekt ist in diesem Falle ganz auf Gemeinschaftsinstinkte angewiesen, seine künstlerische Freiheit wird ausgeschaltet oder ist doch nur zu retten, wenn sie sich in freiwillige Einordnung verwandelt und das Wünschenswerte, das nur das Notwendige sein kann, ist allein zu schaffen, wenn er sich einem Ganzen als dienendes Glied anschliesst. Interessant, anregend, selbst wertvoll sind gewiss sehr oft die Werke der Originalität suchenden Künstler; aber sie können nie fruchtbar und im besten Sinne nützlich werden.

Ein Beispiel aus dem Gebiet des Literarischen kann zum Vergleich herangezogen werden. Wir erfrischen uns umsomehr an dem „persönlichen Stil“, ja, sogar an der persönlichen Orthographie eines Schriftstellers — wenn er geistreich ist —, je mehr wir angeekelt sind von dem entsetzlich verkommenen Deutsch unserer Tageszeitungen. Und dennoch ist damit nicht gesagt, dass der originelle Schriftsteller der Allgemeinheit gegenüber Recht behält. Denn die Sprache ist, wie die Profanarchitektur, etwas Lebendiges, das sich nur als Ganzes und vom ganzen Volke fortentwickeln lässt. Der Einzelne vermag nur sehr wenig einzuwirken und nachhaltig nur dann, wenn er im Sinne der unsichtbaren Entwicklungstendenzen schafft. Es hilft auch kein Entsetzen, wenn man sieht, wie ein Volk den guten alten Besitz, den uns unsere Klassiker in der Sprache geschaffen haben, aus der Hand gibt und dafür etwas Minderwertiges, oder doch vorläufig noch Minderwertiges ergreift. Das Lebensgesetz will es, dass das Bedürfnis sich seine eigenen Formen prägt; und gegen das historisch gewordene Bedürfnis sich stemmen, heisst, einen Eisenbahnzug mit der Hand aufhalten wollen. An notwendigen sozialen Entwicklungen nehmen stets die mannichfaltigsten Kräfte, die fernsten Ursachen teil. Der Einzelne kennt oder achtet diese nicht leicht ihrem Gewichte nach, bis vollzogene Tatsachen sich Beachtung erzwingen. So geht es vor allem innerhalb der Gebiete der Zweckarchitektur.



DINKLAGE & PAULUS

MIETSHAUS IN BERLIN



Das ästhetische Empfinden persönlicher Künstler bedeutet sehr wenig; die allgemeine Norm, wie sie sich aus tausend heterogenen Einflüssen bildet, behält schliesslich Recht. Nicht nur in dem banalen Sinne, weil sie dem vereinzelt Originellen gegenüber durch die Quantität erdrückend wirkt, sondern auch im geistigen, im entscheidenden Sinne. Unter den schrecklichen Formen barbarischen Ungeschmacks, eitler Ratlosigkeit und anmassender Unbildung lebt und atmet eine Notwendigkeit. Und wo eine Notwendigkeit ist, da ist auch die Schönheit, sei sie auch nur primitiver Art, nicht fern. Ästhetische Charakterzüge, die aus dem Notwendigen hervorgehen, sind es allein, die Wert haben, wo es gilt, das umfassende Problem unsrer grossstädtischen Profanarchitektur in Angriff zu nehmen. Es ist eine tiefsinnigere Arbeit, eine wertvollere Hilfe für die Entwicklung, wenn der Weg der erkenntnisstarken Entsagung beschritten wird, als wenn mit grossem Aufwand Lieblingspläne des ästhetisierenden Besserwissens realisiert oder mit Anstrengung Formen geschaffen werden, die kein allgemeines Bedürfnis verlangt.

Man wird sich gewöhnen müssen, den Grundriss unserer Etagenwohnungen, finde man ihn auch noch so übel und verbesserungswürdig, als einen sozialen Organismus, als Produkt unumgänglicher Einflüsse zu betrachten. Das besondere Bedürfnis, das Einmalige, wie es in jenen exceptionellen Stadthäusern zum Ausdruck kommt, gilt nicht innerhalb des grossen Kreises, wo viele sozialen und wirtschaftlichen Kräfte gegen- und miteinander wirken, um architektonische Zweckgebilde zu erzeugen. Es ist zu beachten, dass der moderne Stadtbewohner nur in den seltensten Fällen während längerer Zeit in derselben Wohnung bleibt. Die Berufspflichten, die Verschiebung der Vermögensverhältnisse und andere äussere Ursachen bringen es mit sich, dass der Mieter etwa in Zwischenräumen von drei oder fünf Jahren die Wohnung wechselt. Beim Umzug erwartet dieser Normalmieter nun nicht etwa einen andern Grundriss; im Gegenteil, er will überall für einen ähnlichen Mietspreis

eine annähernd gleiche Einteilung und Anordnung der Räume vorfinden. Seine Möbel sind für bestimmte konventionelle Räume gedacht, seine Gewohnheiten haben sich der alten Raumdisposition angepasst, wie darauf der ganze Haushalt zugeschnitten ist. Die Stadtgegend wird oft gewechselt, schon darum, weil die weiten Entfernungen der Grossstadt oder andere Unzuträglichkeiten es fordern; aber es wird eigentlich immer dieselbe Wohnung mitgenommen. Wir finden in Berücksichtigung dieser natürlichen Forderung darum mehr oder weniger in jeder Grossstadt Normalwohnungen, worin sich der mit dem Grundriss Vertraute sofort zurechtfinden kann. Die Uniformität für Wohnungen gleichen Mietspreises ist das Prinzip, das unbewusst überall angestrebt wird. Es kommt hinzu, dass die Grundstückspreise von Jahr zu Jahr steigen und dass der Hausbau sich nur rentiert, wenn der verfügbare Raum aufs äusserste ausgenutzt ist. Dem hier einsetzenden Spekulantentwillen tritt dann freilich die Baupolizei mit ihren Bestimmungen für die Hygiene und Sicherheit entgegen. Aus dem Gegenwärtigen dieser beider Willen und mit Berücksichtigung der Forderungen des Publikums ergibt sich fast notwendig schon die einzige mögliche Grundrissform. Es ist eine fast mathematische Aufgabe, an der Hand der Verbote und Bestimmungen der Polizei, den vorhandenen Raum aufs äusserste auszunutzen. Unter den gegebenen Umständen und unter Voraussetzung des normalen rechteckigen Bauplatzes kann das Ergebnis der Zimmerverteilung kaum anders sein; es ist ein glattes Rechenexempel. Von dieser Seite drängt die Entwicklung also auch zur Uniformität des Grundrisses, weil die überall gleiche Ursache: die lukrative Ausnutzung des Platzes, immer wieder zur selben Lösung kommt.

Die Bewohner gewöhnen sich mit der Zeit an diese Gebilde der wirtschaftlichen Not, um so leichter, als sie kostbare Kulturüberlieferungen nicht hinter sich haben und die Gewohnheit verklärt ihnen diese Räume sogar poetisch. Solche gemütlich gewordene Gewohnheit kann sich wiederum nur als Forderung,

als konservierende Kraft äussern; den Grundriss, worin man seine Kindheit verbracht hat, wird man nie wieder ganz los, die Raumdisposition liegt einem im Blut und ist ein Stück Erinnerungsleben geworden. Unwillkürlich fordert der Instinkt etwas Ähnliches. Und zu allen diesen Faktoren, die auf Uniformität abzielen, kommt dann die unwägbare aber vielleicht stärkste Kraft: die sich Gestalten prägende Lebensform. Selbst dann noch, wenn man von Formlosigkeiten der allgemeinen Lebensführung sprechen muss — wie es heute der Fall ist —, ist es eine unleugbare Tatsache, dass diese Formlosigkeiten überall gleicher Art und immer die Wirkungen gleicher Ursachen sind, dass sie als Merkmale grösserer Gemeinschaften und darum ihrer Natur nach als soziale Notwendigkeiten gelten müssen. Die Repräsentationssucht der heutigen Grossstadtbevölkerung, die jenen den Grundriss bildenden Kräften die Richtung in so mancher Beziehung weist, muss durchaus als ein Schicksal hingenommen werden. Man kann nach seiner Fähigkeit dazu beitragen, die Menschen eines besseren zu belehren, so dass aus der sittlichen Erziehung einst die allgemeine Forderung nach besseren Grundrissen hervorgeht. Insofern ist jeder Volkserzieher auch architektonisch tätig. Aber es hat nicht den geringsten Wert, wenn der Architekt ein Etagenhaus baut, das vielleicht für Menschen passen mag, die nach hundert Jahren leben, das jetzt aber unbewohnt bleibt. Schlechte Lebensformen eines Volkes sind verdriesslich für den feineren Geist, aber sie müssen wohl oder übel hingenommen werden wie das schlechte Wetter. Wie alle Organismen der Erde schliesslich Notgebilde genannt werden können, weil sie durch Anpassung entstanden sind, so kann man im höheren Sinne alle Taten der Baukunst Notgebilde nennen. Auch sie sind geworden in der Anpassung, im Milieu sozialer Wirklichkeiten. Die Urkraft, der bildende primäre Trieb ist hier und dort vorhanden; die Form jedoch entsteht allein in dem Kampf dieses Triebes mit dem äusseren Widerstand. Wieviel mehr gilt das für Werke der Nutzarchitektur, die nur eine Halbkunst ist.

Diese sozialen Lebensformen zielen nun ebenfalls auf die Uniformität des Grundrisses. „Man muss“ bei uns vorn an der Strasse einen Salon und ein Wohnzimmer mit Erker oder Balkon haben. Mag das lächerlich sein; der Umstand allein, dass die Majorität fest an dieses Bedürfnis glaubt, genügt, um es im höheren Sinne zu legitimieren. Das mag sehr wenig aristokratisch klingen; aber man wird sehen, dass wir mit dieser Einsicht dem Schönen oder doch dem Charaktervollen sehr viel näher kommen, als mit dem Einsamkeitsdünkel. Denn diese gemeinsamen Instinkte der Bevölkerung, die den Grundriss der Massenquartiere bilden helfen und die gewiss in all ihrer Brutalität für den kultivierteren Menschen schwer zu ertragen sind, müssen doch als Resultat weitausholender Entwicklungen betrachtet werden. Freilich nur als vorläufiges Resultat, weil noch alles im Fluss, im Übergang ist. Brutaler Fortschrittswille und plumpe Genussgier liegen hart neben sentimentaler Traditionseligkeit, die anspruchsvollste Prunksucht auf der einen Seite wird ergänzt durch proletarische Anspruchslosigkeit und die ganze Entwicklung macht oft den Eindruck des Zufälligen. Dennoch steht hinter aller Unerfreulichkeit eine Tendenz, die langsam sichtet, zusammenfasst und reguliert und die aus dem Wirrwarr die gemeinsame Form heraushebt. Am deutlichsten erkennt man das in Berlin, wenn man die Grundrissbildung und Bauweise der Jahre nach dem Kriege, also der Gründerzeit, mit der heutigen Tätigkeit vergleicht. Vor dreissig Jahren und noch bis in die neunziger Jahre hinein herrschte ein buntes Vielerlei. Erinnerungen aus der Schinkelzeit, aus dem Bürgerleben der Revolutionszeit, alte Stadthaus Traditionen und der Schematismus des Spekulantentums: das alles ging wirr durcheinander. Man suchte stets das Besondere, ohne sich doch vom Zwang nivellierender Einflüsse befreien zu können. Erst in den letzten Jahren spürt man die Merkmale grösserer Einheitlichkeit.

Uniformität ist also das Prinzip der modernen Stadthauswohnung. Wer das Besondere will, muss aufs Land ziehen.

Alle mitwirkenden Kräfte zielen darauf, jede nach dem Masse ihrer Wichtigkeit für das Gesamtleben; eines bedingt immer so sehr das andere, und alles zwingt so sehr zur Einheitlichkeit, dass sich die rechte Einsicht des Weges bald bewusst wird. Die Konsequenzen ergeben sich dann in der logischen Fortführung fast von selbst. Aus dem Grundriss geht der Aufriss folgerichtig hervor. Die Forderung nach Uniformität des Grundrisses erweitert sich also dahin, dass auch für die Fassade das völlig Gleichartige gefordert wird. Tatsächlich wird dem auch schon Rechnung getragen. Das Rechenexempel, entstanden aus Spekulantwillen und baupolizeilicher Vorschrift, ergibt überall, wo es sich um Wohnungen gleicher Art, das heisst: gleichen Mietspreises handelt, die gleichen Maasse und Verhältnisse. Um die wahren Tendenzen unsrer Stadthausarchitektur zu erkennen, muss man sich die langen Strassenzüge von Neubauten, wie sie in jedem Jahr entstehen, ansehen, wenn die Häuser noch im Rohbau dastehen. Die Linien der Dachgesimse laufen überall in gleicher Höhe, die Stockwerke entsprechen in verschiedenen Häusern einander genau, die Fensteranordnung ist überall dieselbe und ebenso sieht man regelmässig die Erkerbauten wiederkehren. Man könnte denken, die Strassenflucht wäre von einem einzigen Baumeister gebaut worden und doch arbeiten ein Dutzend Unternehmer daran. Die Ursache solcher Gleichartigkeit ist, dass in Wahrheit auch nur ein einziger Architekt an der Arbeit ist: das allgemeine Bedürfnis. Wenigstens, solange die Gebäude noch im Rohbau sind. Die Verschiedenheiten beginnen erst, wenn dieser tüchtige und seines Willens sichere unsichtbare Architekt vor den Menschen zurücktreten muss. Denn diese sind töricht und anmassend genug, sich für klüger zu halten. Die selbsttätig entstandene Uniformität hält der rechte Bauunternehmer für die grösste Schande und das Publikum bestärkt ihn leider noch immer darin. Ist der Rohbau vollendet, so zeigt sich in der Dachkonstruktion, die vom Bedürfnis nicht vorher bestimmt werden kann, zum ersten der „Individualismus“. Ein Haus vom Nachbarhaus zu unterscheiden,

gilt als Grundsatz und da es unter diesen Umständen schwierig ist, das zu tun, werden alle Mittel der akademischen Stilwissenschaften zu Hilfe gerufen. Das überall gleiche Baugerippe wird hier mit Renaissance, dort mit Gotik bekleidet, das uniforme Gerüst wird mit einem Übermass sinnloser Ornamente in allen historischen Stilen, bis zum „Jugendstil“ weggetäuscht. Zeit und Notwendigkeit bieten den Menschen unsrer Zeit eine ausbildungsfähige Form dar; aber wie auf so vielen anderen Gebieten wird sie missachtet und gar als lästig empfunden. Die bewusste Entwicklungsidee tritt der unbewussten feindlich gegenüber und wir sehen eine Selbstvernichtung aus dem Mangel an Selbsterkenntnis hervorgehen. Die Folge ist, dass die Häuserfront nach der Vollendung nur noch sehr bedingt uniform wirkt, dass die Verschiedenheiten sich vielmehr dem Auge gewaltsam aufdrängen. Wo vorher einfache Linien, symmetrische Massen, wo Rhythmus und Geschlossenheit war, da springt hier eine Giebelverzierung ins Auge, dort ein Fensterornament. Eine wilde Formenschlacht tritt anstelle der wohlthätigen Ruhe, tausend ornamentale Einzelheiten drängen sich frech hervor und da dieser ganze Stuckaufwand aufs äusserste geschmacklos ist, wird dem Auge zur Pein, was vorher wohlthuend war.

Man muss nur unvoreingenommen zu blicken verstehen. Wie das Kostüm einer Bäuerin, die Uniform eines Soldaten nicht eigentlich schön sind, einzeln gesehen, wie sie es aber werden, sobald sie in grösserer Anzahl auftreten, weil dann der Intellekt die darin zum Ausdruck kommende Kulturidee mit geniesst und weil die Wiederholung des Gleichen stets den Eindruck einer gewissen Monumentalität macht, so ist auch das einzelne typische Etagenhaus im Rohbau nicht eigentlich schön. Tritt es aber zurück in die Reihe gleichgearteter Gebäude, so wird der Anblick sofort charaktervoll, monumental und sogar schön. Keine Phrase stört dann das Auge, ungebrochen wirkt der kräftige Rhythmus der horizontalen Erker-
vorbauten, wohlthätig berührt die Symmetrie der in guten Ver-

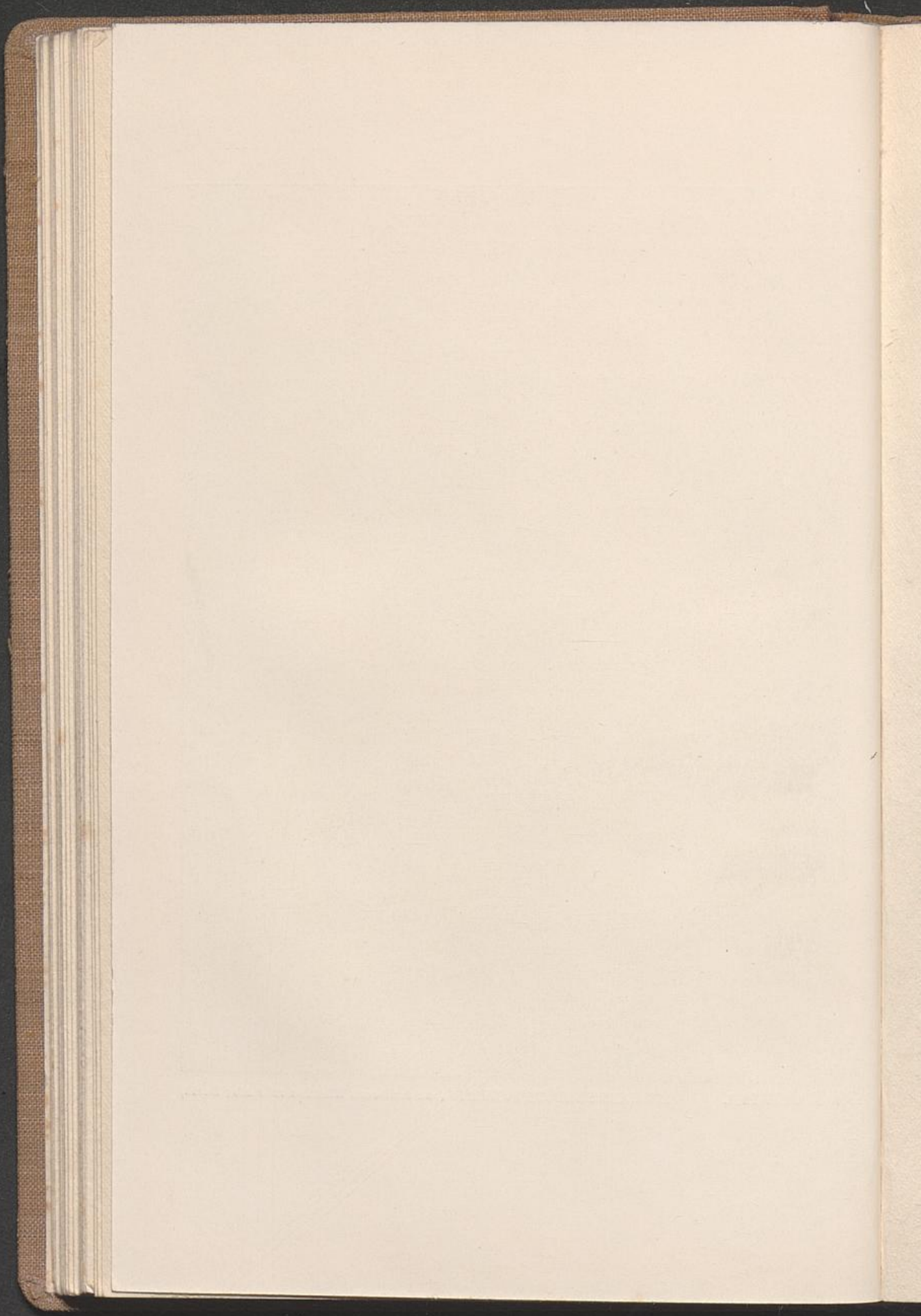
hältnissen angebrachten Fensteröffnungen; das Bild beruhigt, wo man doch gewohnt ist, von dem Vielzuvielen einer Strassenansicht verwirrt zu werden. Zwingt der Trieb, das Schöne überall zu suchen, das Auge in der Grossstadt die Impressionen malerisch zu nehmen und von der architektonischen Form ganz zu abstrahieren, so hat man vor diesen Rohbauten endlich wieder einen rein architektonischen Genuss, wenn nicht dem Grade, so doch der Art nach wie vor alten Bauwerken. Der Genuss aber geht ausschliesslich daraus hervor, dass man Bedürfnisse logisch und ohne Phrasen eingekleidet sieht und dass diese Bedürfnisse allgemein sind. Es spricht sich ein Wollen aus oder doch ein Müssen und darum auch ein Charakter; es zeigt sich dieser Charakter und sofort entsteht auch eine gewisse Art des Schönen.

Vor solchen Rohbauten kann man einen Traum nicht geringer Art träumen. Man braucht nur vorauszusetzen, die Menschen wären konsequent und nähmen die Entwicklungs-idee, der sie doch alle dienen, im Bewusstsein auf, liessen die kindischen Phrasen und Spielereien zu Hause und lernten sich beschränken. Oder man setze nur eine ideale Polizei voraus, die imstande wäre, das sogenannte Ästhetische ebenso streng einzuschränken, wie sie den Spekulationstrieb eindämmt. Wenn das aber der Fall wäre — was vor der Hand freilich noch utopisch ist —, so entstände ohne weiteres ein Stadtbild von ausgesprochenem Charakter. Es ist nur nötig, dass den Anregungen der Konstruktion, wie sie im Rohbau zum Ausdruck kommt, Folge gegeben wird. Wie jeder Profanbau hat das Mietshaus nichts mit idealen Schmuckformen zu tun und bedarf der Dekoration nur, soweit sie sich natürlich aus dem Material und der Bauweise ergibt. Alle die künstlich angeklebten Gesimse, die nichts bezeichnen und illustrieren, die angeschraubten Konsole und Kartuschen sind Unsinn. Ganz zu schweigen von den Gipsgöttinnen, Balustraden, Löwenköpfen und dem ganzen Apparat toll gewordener Spekulantphantasie. Diese ärgsten Übertreibungen verschwinden doch schon mehr

und mehr aus den neuen Strassen. Was aber geblieben ist von der Gründerornamentik, genügt gerade, um die starke Stilidee des Gerüstes zu verdecken und zu verderben. Dieser Stilidee ist nur gemäss, was sich logisch aus den Massen entwickeln lässt. Die grösste Einfachheit ist Pflicht. Genau so uniform wie die Rohbauten sollten die fertig geputzten Häuser sein und sie wären es, wenn unsere Architekten sich fähig zeigten, aus den Anleitungen der Notwendigkeit etwas Künstlerisches zu schaffen. Hier liegt ihre eigentliche Aufgabe in der Mietshausarchitektur, nicht in der Konzeption von Ausnahmeschöpfungen. Jede Phrase wäre zu vermeiden. Da die Gesimsformen, diese Bildungen der Steinbaukunst, gegenstandslos geworden sind, wären sie durch Profile zu ersetzen, die den Formen der Eisenträger über Fenstern und Türen und an anderen notwendigen Stellen folgen. Da es sich um Zweckbaukunst handelt, gehe man auch vom Zweck aus. Im Rohbau zeigt sich fast immer eine sehr reizvolle Profilierung gewisser Flächen durch das Relief vor- und zurückspringender Mauersteine; ein Bau kurz vor dem Putzen wirkt ästhetisch oft ausserordentlich fein. Die Motive bieten sich förmlich dar. Es gibt da gemauerte Pilaster, die in den Verhältnissen geradezu künstlerisch wirken; die aus Brettern zusammengezimmerten Rundbogen, die das gewölbte Mauerwerk in den ersten Tagen, solange der Kalk noch nicht gebunden hat, tragen, geben oft originelle und sehr charaktervolle Formen für die Holzkonstruktion von Oberfenstern; ein Profil, das nötig wird, um das Traufwasser von der Wand abzuhalten, kann eine grosse Masse beleben, wenn der Architekt nicht nach Griechenland schiebt, sondern an die Bestimmung des Baugliedes denkt. Man braucht nicht zu fürchten, dass unsere Stadthäuser auf diesem Wege öde und kahl werden. Blickt man jetzt eine Strasse hinab, so weigert sich das Auge, alle die tausend Ornamentdetails aufzunehmen und geärgert sucht es sich vergeblich im Getriebe einen Ruhepunkt. Blickt man dagegen an einer Reihe von Rohbauten hinab, so genügt das Tempo der Erkervorsprünge schon allein,



ALFRED MESSEL DAS HAUS SCHULTE IN BERLIN (von der Neuen Wilhelmstraße aus; Detail)



um das Gefühl der Öde nicht aufkommen zu lassen. Denkt man sich die Häuser in konsequenter Weise vollendet, wie es angedeutet wurde, so hat das Auge gerade das Mass von Beschäftigung, das ihm angenehm ist. Das Ornament einer Strasse von Mietshäusern sollte nur in den blumengeschmückten Balkons, in den Menschen und Wagen auf der Gasse und in den Reizen der Beleuchtung bestehen. Alles andere ist ein Zuviel. Und welche wundervolle Aufgaben für die so vernachlässigte Kunst des Putzbaues bieten sich hier. Das achtzehnte Jahrhundert hat uns gezeigt, welche Feinheiten im Putz mit den allergeringsten Mitteln erzielt werden können. Eine Linie, eine Profilierung, richtig angebracht, genügen oft, um eine grosse Fläche mit Leben zu erfüllen. Wo ist die Poesie der Flächen geblieben! Gerade indem unsere Architekten ganz modern sind, haben sie die beste Gelegenheit, wahre, lebendige Traditionen zu zeigen. Das noch Benutzbare aus dem Erbe früherer Zeiten bietet sich von selbst dar, wenn der Baumeister nur ganz dem lebensvollen Zweck folgt. Denn alles Leben ist verwandt und reicht sich über die Jahrhunderte hinweg die Hand. Vielleicht gelangten wir auch auf diesem Wege der Selbstbestimmung zu einer neuen und rationellen Art des Ziegelbaues. Die Wirkungen malerischer Natur in den Rohbauten sind oft hinreissend. Auch dieser Hinweis wird nicht beachtet. Wer die Augen zu öffnen versteht, kann auf einem Gang durch die Stadtteile des Westens, wo Strassenzüge neu entstehen, mehr von Baukunst lernen, als in Museen und Schulen. Wann endlich werden unsre Architekten, wann wird das Publikum diese eindringlich natürliche Stimme des Lebens und der Notwendigkeit vernehmen, wann werden sie sich selbst in den Werken ihres Instinkts erkennen!

Man pflegt der Argumentation, das Trägergebälk der Bauten könnte Ausgangspunkt neuartiger Profilierungen werden, mit der Behauptung entgegenzutreten, das Eisen habe in der Form von Trägern seine Rolle bald ausgespielt. Eine von Eisenstäben durchsetzte Betonmasse sei das Material der Zukunft. Es ist aber gleichgültig, ob sich das Baumaterial wirklich ändert

oder nicht. Nur darauf kommt es an, dass in jedem Falle die notwendige Konstruktion zum Ausgangspunkt von Neubildungen gemacht wird. Wenigstens in der Zweckarchitektur. Wenn jene Betonmasse eingeführt wird, werden wahrscheinlich riesige Eisenrahmen nötig, worin die Betonplatten verankert werden. In diesem Falle würde sich der Charakter der Architekturformen eben aus diesen Prämissen ergeben und es ist zweifellos, dass auch dann ein charakteristisches Gebilde entstehen würde. Nicht um bestimmte Formen handelt es sich ja, sondern darum, dass sich der Mensch in der Zweckbaukunst derselben Sachlichkeit, Phrasenlosigkeit und gewissenhaften Ehrlichkeit befleissige, wie er es im geschäftlichen Leben tut oder doch zu tun stolz vorgibt.

Mietshäuser sind nicht freistehende Einzelhäuser, wie es die französischen Paläste waren, und es ist darum Wahnsinn, sie diesen gleich bilden zu wollen. Es handelt sich bei dem Problem vielmehr um Reihenhäuser, um ein ganzes Bausystem. Die Ästhetik weist wieder einmal einen Weg, der im Sozialen ausmündet. Wenn es vor den Rohbauten jetzt bereits scheint, als ob ein Baumeister die ganze Strasse gebildet hätte, so braucht man diese Anregung nur zu verfolgen, um zu einer sehr wichtigen Schlussfolgerung zu gelangen. Diese besteht in der Einsicht, dass die Entwicklung über den Einzelbau hinweg zur Herstellung ganzer Häuserblocks drängt. Nicht aus ästhetischen, sondern aus wirtschaftlichen Gründen. In unserer Zeit des Genossenschaftswesens ist auch der Gedanke aufgetaucht, es möchten sich immer gewisse Gruppen von Mietern zu Wirtschaftsgemeinschaften zusammentun. Das ist nicht eine willkürliche Utopie, sondern eine natürliche Idee, aus der Not der Zustände geboren. Im einzelnen und nach der Seite der wirtschaftlichen und sozialen Wirkung kann der Plan hier nicht besprochen werden. Es muss die Konstatierung genügen, dass er stetig an Boden gewinnt und dass man ihn in England schon in vielen, in Deutschland in einigen Punkten verwirklicht hat. Die Verfechter der Idee fordern gemeinsame Küchen und Er-

holungsräume, Turn- und Spielhallen für die Kinder, grosse Waschküchen mit gemeinsamem Personal, verständige Anlagen zur Teppichreinigung, zentrale Heizungs- und Lichanlagen, gemeinsamen Einkauf der Nahrungsmittel und manches andere, was alle Parteien des Hauses oder gar eines Häuserblocks zu Mitgliedern einer kleinen festgefügtten Gemeinschaft machen würde. Der Zweck ist die Verbilligung und Erleichterung des Wohnens und soviel auch gegen die Pläne einzuwenden sein mag, so ist doch nicht zu leugnen, dass sie dem Zuge der notwendigen Entwicklung zu entsprechen scheinen. Es gibt bei uns Beamtenwohnungen, die in bewusster Weise blockartig gruppiert sind. Die Komplexe sind von vier Strassen begrenzt und es herrscht innerhalb dieses kleinen Reiches eine Art Kommunismus, der zwar noch sehr bescheidener Art ist, aber doch zu denken gibt. Zum wirtschaftlichen Zusammenschluss drängen heute ja alle Verhältnisse. Wir stehen erst am Anfang der allgemeinen Demokratisierung; darauf weist nicht zuletzt diese merkwürdige Stadthausarchitektur hin. Solche Entwicklung mag der mit dem Erbe aristokratisch denkender Zeiten Belastete voll geheimen Schauders betrachten: er wird doch zugeben müssen, dass die endliche Konsequenz des Begonnenen als etwas Wünschenswertes erscheint, wenn man dagegen hält, was bisher produziert worden ist. Jeder feste Zustand, jede Form der Beschränkung, mögen sie noch so drückend für das Individualitätsbewusstsein erscheinen, sind fruchtbarer als die Zerfahrenheit und Schrankenlosigkeit unserer Tage. Es ist nicht einmal gesagt, dass das imaginäre Stadtbild der Zukunft düster und traurig sein muss. Sobald der Wille, der heute erst ein vager Instinkt ist, sich seiner selbst bewusst wird, ist weiteren Möglichkeiten der Weg geebnet. Es sind schon Pläne aufgetaucht, wonach der als Einheit gedachte Häuserblock einen grossen Gartenhof umschliessen soll. Die bewohnten Zimmer sollen von der Strassenfront entfernt und an diesen Garten gelegt werden, während die Wirtschaftsräume ihre Fenster nach der Strasse bekommen. In den Garten wären Flügel so hinein-

zubauen, dass jeder Wohnung günstige Besonnung gesichert wird. Der Architekt, der dem Publikum diesen Plan vorgelegt hat, konnte den Beweis erbringen, dass die Rentabilität der benutzten Grundfläche ebenso gross sein würde, wie unter den jetzt geltenden Bedingungen. Heute klingt dieser Vorschlag noch utopisch. Wenn aber konsequent fortgesetzt wird, was wir überall beginnen sehen, so kann die Verwirklichung näher sein als man denkt. Schon aus dem ganz profanen Grund, weil die grosse Bodenfläche des Baublocks viel rationeller ausgenutzt werden kann als die kleine Bauparzelle mit ihren vielen winzigen, polizeilich vorgeschriebenen Höfen. Mit dem Blocksystem ist ein Anfang schon gemacht; daraus kann sich natürlich die Wirtschaftsgemeinschaft ergeben und existiert die erst, so ist für fernere Verbesserungen Tür und Tor geöffnet. Man muss immer daran denken, dass der sozial-wirtschaftliche Gedanke sich auf diesem Gebiete sogleich formal architektonisch umsetzt. Die geringsten Kleinigkeiten sprechen mit. Wie der Schornstein in der englischen Landhausarchitektur zu einem wirkungsvollen Bauglied geworden ist, so können profane Zweckbildungen der Mietshausarchitektur zu Motiven werden. Man darf nur nicht an Tempelkunst denken; es handelt sich einzig darum, vernünftig zu sein, sachlich und selbstbewusst.

Ganz töricht ist es, nur die Schönheit alter Stadtbilder gelten zu lassen. Früher waren die Voraussetzungen absolut andere und es ist unsinnig und unmöglich, die einst organisch entstandenen Wirkungen auf die Verhältnisse unserer Grossstädte übertragen zu wollen. Jeder Einzelne baute sich, wie es jetzt noch in den Dörfern ist, in alter Zeit ein Haus nach seinen speziellen Bedürfnissen. Jeder tat für sich das Logische und aus diesem sprechenden Nebeneinander zieht der Nachgeborene nun seine Erkenntnis, die ihm zum Genuss wird. In der alten Architektur wird ihm die Geschichte lebendig. Leider fällt ihm aber dann nicht ein, das einzig würdige Verfahren für ihn wäre, ebenfalls Geschichte zu machen. In der Grossstadt

werden die Wohnungen auf Vorrat gebaut. Daher ist, gegenüber den „malerischen“ Prospekten alter Städte, woran viele Jahrhunderte gebaut haben, die Uniformität das Charakteristische der modernen Stadt. Und weil dieses notwendig ist, wird es auch schön erscheinen. Eine nicht geringe Monumentalwirkung wäre es, wenn das Auge anstatt der einzelnen Fassaden — die es, der geraden Strassen wegen, nur verkürzt zu sehen bekommt — ganze Komplexe umfasste, wenn ein Rhythmus den Blick führte, anregte und beruhigte. Die City wird mit der Zeit immer mehr Geschäftsgegend. Dort werden sich wahrscheinlich die Geschäftshäuser einst ähnlich gruppieren, wie die Mietwohnungen. Die Geschäfte gleicher Art zeigen schon jetzt wieder eine entschiedene Tendenz zur Nachbarschaft, wie man in Berlin am Hausvogteiplatz, wo die Konfektion dominiert, oder in der Behrenstrasse, der Gegend der Banken, beobachten kann. Der alte Zunftbrauch scheint sich im grossen Massstabe zu wiederholen, wie er es auch in der Organisation der grossen Warenhäuser schon tut. Neben diesen Gruppen von Geschäftshäusern werden die Monumentalbauten ihren Platz finden und weiter draussen beginnt das Blocksystem der Wohnhäuser mit grossen Gartenhöfen.

In dem Augenblick, wo diese Konsequenz nur angestrebt wird, gibt es keine Kluft mehr zwischen den Resten alter Kunst und dem Neuen. Wer es gesehen hat, wie natürlich und charaktervoll in Rostock z. B. ein modernes Wertheimhaus neben der alten gotischen Kirche steht, wird es begreifen, dass lebendige, aus sozialen Bedürfnissen gewachsene Architekturen, dienen sie nun einem profanen Zweck oder einem Idealgedanken, über alle Jahrhunderte hinweg verwandt sind. Nur ehrlich konsequent und nützlich müssen sie sein, nicht scheinen wollen, was sie nicht sind und in der Beschränkung den inneren Reichtum suchen. Traditionen knüpfen sich dann erst zwischen Vergangenheit und Gegenwart, wenn sie nicht gesucht, sondern in der Beschäftigung mit den wirkenden Kräften des Lebens gefunden werden.

Hier ist nicht von kindlichen Utopien die Rede. Keine Voraussetzung ist willkürlich konstruiert. Wäre das der Fall, so stürzte das ganze Gedankengebäude zusammen wie ein Kartenhaus. Im Gegenteil, aus den Anleitungen der Erfahrung, aus den Wirklichkeiten der Strasse, fließt wie von selbst die hier dargelegte Schlussfolgerung. Der Beweis, dass es sich bei der Kraft, die die ersten Versuche einer charaktervollen Stadthausarchitektur zu schaffen jetzt unternimmt, nicht um ein soziales Müssen handelt, wird schwer zu erbringen sein. Vorsicht in der Hoffnung kann freilich nie schaden; auch ist zuzugeben, dass niemals ganz reine Bildungen entstehen können, wo so viele Köpfe mitarbeiten. Ohne Schlacken und Gebrechen wird die Form nie sein, die von einer Majorität stammt. Verbesserungen sind aber nur in der angegebenen Richtung möglich, weil sie allein die Phantasterei ausschließt und auf dem Boden der Realitäten bleibt. Es soll gewiss keine Zukunftsmusik gemacht werden. Wer so weit nicht vorausschauen mag, beschränke sich auf die Förderung der allernächsten Aufgaben. Alle Fingerzeige sind in den unwillkürlichen Schönheiten, in der ungewollten Monumentalität vieler Rohbauten gegeben. Dass wir vom fertigen Haus dasselbe verlangen, was der Rohbau uns zufällig gewährt: das wird nicht zu viel verlangt sein. Das Natürliche und Vernünftige soll ja nicht neu geschaffen, sondern nur erhalten und im besten Falle ausgebildet werden. Die wesentliche Arbeit besteht im Fortlassen des Falschen. Das ist wohl nicht utopisch. Der Einzelne fragt freilich nach wie vor, wo er mit seinem guten Willen einsetzen könnte, da ihm, als Mieter, doch jeder unmittelbare Einfluss fehle. Er muss den Weg gehen, den die Wirtschaftsentwicklung überall weist: den zum genossenschaftlichen Zusammenschluss. Für die Arbeiter sorgt meistens eine mächtige Instanz, und die Beamten sind schon durch den Beruf eine Art Genossenschaft; eine Schar von Mietern verschiedener Berufe, die Zusammenschluss anstrebt, kann sich als eine Gemeinschaft freilich nicht so leicht organisieren. Unmöglich ist die Aufgabe aber gewiss nicht, sobald

das richtig erkannte Bedürfnis die Individuen erst zusammenführt. Wie weit die Absichten solcher Genossenschaft zielen würden, wäre vorerst unwesentlich; es wird sogar gut sein, wenn vorderhand nur die nächsten Aufgaben in Angriff genommen werden. Zweifellos finden sich für genügend grosse Mieterverbände aber Unternehmer. Und sicherlich auch Architekten, die ihre akademischen Pseudoideale zu vergessen willens sind, um sich ganz in den Dienst gesunder Sachlichkeit zu stellen.

Das Geschäftshaus.

Das Gesetz der Trägheit, das im Geistigen so wirksam ist wie im Materiellen, verhindert es am meisten in der Architektur, dass Aufgaben der Zeit sofort logisch aus den Zweckgedanken, aus äusseren oder inneren Notwendigkeiten entwickelt werden. Wenn es immerhin möglich ist, dass starke Begabungen in Poesie und Malerei die Entwicklung ruckartig durch ihre persönliche Kraft beschleunigen, so ist ein so unmittelbares Eingreifen in der weniger vom Individualismus als vom Geiste der Gesamtheit abhängigen Baukunst doch nur in ganz seltenen Fällen möglich. Dort ist es schon grosser Gewinn, wenn auf einem bestimmten Punkte eine schöpferische Persönlichkeit ein vollständiges Resumé der unsichtbar fortschreitenden Arbeit gibt, jener Arbeit, die geleistet wird, man weiss nicht von welchem Geist und von welchem Willen, die aber doch unaufhaltsam, wie nach vorgezeichnetem Plan getan wird, als wäre sie eine Naturnotwendigkeit. Eben darum, weil diese Arbeit in der Tat von etwas wie einer Naturkraft ausgeht, weil es soziale Gewalten sind, die ihr Anstoss und Richtung geben, ist sie im wesentlichen dem genialen Eigenwillen entriickt. Wie sich der Wille in der Natur organische Lebensformen schafft, und erst durch ihr konkretes Dasein kenntlich wird, so erkennt man auch in den sichtbaren Formen der Baukunst erst die allgemeinen Bedürfnisse des Gesamtwillens, die sozialen Kräfte, die doch das Primäre sind. Bis zu gewissen Graden gilt dieses freilich für alle Künste; aber dieser Geist der Allgemeinheit muss um so entscheidender und der persönliche Eigenwille des Einzelnen muss um so bedingter sein, je



DORTMUNDER STADTTHEATER

MARTIN DÜLFER

m
in
du
an
Pe
ni

ni
zv
al
G
—
ist
Bi
M
w
K
si
sc
li
ga
de
oc
G
te
w
D
gr
Pi
tu
w
ir
Z
si
er

mehr eine Kunst durch ihren dogmatischen Formalismus die individuellen Empfindungsgrade beschränkt, das Mannichfache durch ein paar erschöpfende Formgebote ausdrückt und je mehr an Stelle der vieldeutigen persönlichen Bedürfnisse, wie sie in Poesie und Malerei Ausdruck suchen, die eindeutigen Bedürfnisse ganzer Völker treten.

Warme Künstlernaturen oder geniale Einsame finden sich niemals unter den Architekten. Gewichtige Stimmen fordern zwar jetzt für den Baumeister, der in unsern Tagen nur noch als Vertreter einer praktischen Wissenschaft oder gar als Geschäftsmann gilt, den Titel eines Künstlers zurück. Denn — so sprechen diese Stimmen — die Arbeit des Baumeisters ist ebenso sehr künstlerischer Natur, wie die des Malers oder Bildhauers; ja, mehr noch, weil sie in gewissem Sinne die Malerei und Skulptur in sich schliesst. Diese an sich lobenswerte Forderung verführt aber zum Irrtum. Obwohl für eine Kultur die Baukunst die Bedeutsamste aller Künste ist, weil sie allein der bildenden Raumkunst die rechten Grundlagen zu schaffen vermag und obwohl in ihren Formen sich am deutlichsten der in einem Punkt gesammelte Geist eines Volkes oder gar einer Rasse ausspricht, so ist daraus doch nicht zu schliessen, der Baukünstler sei in demselben Masse wie der Maler, Dichter oder Musiker eine Künstlerindividualität. Man mag in der Geschichte suchen, wo man will: nie wird man einem Architekten begegnen, der eine faustisch ringende Persönlichkeit war, wie Dante, Michelangelo, Rembrandt oder Beethoven. Denn die Baukunst schliesst das auf stärkste Individualität gegründete Genie ebenso aus, wie die Religion es innerhalb der Priesterherrschaft, das Gesetz es innerhalb des Richterstandes tut. Die Formel ist das Herrschende und sie lässt nur Diener, wenn auch solche sehr verschiedener Grade, zu. Mehr als irgend ein anderer Künstler ist der Architekt auch von seiner Zeit abhängig; ohne Auftrag kann er nicht bauen, das heisst: sich nicht entwickeln. Wenn ihn nicht ein Bedürfnis ruft, kann er nicht schaffen. Darum ist er nur zur Hälfte Künstler und

erhält den genialen Schwung immer nur vom Genie einer Epoche. Die Natur ist konsequent aber nie grausam und sie hat die Begabung für die Baukunst darum so organisiert und an solche seelischen Bedürfnisse geknüpft, dass ihr der Sinn für Beschränkung, Einordnung und Bescheidung natürlich gegeben ist. Niemals ist der Architekt ein sorgenvoller Grübler oder titanischer Trotzer, sondern ein Weltmann. Ein Weltmann mit einer Nuance ins geheimrätlich Gelehrte, ins Malkünstlerische oder ins Kaufmännische.

Auch bei Betrachtungen über die Entwicklung des Geschäftshauses muss ebensoviel von dem unermüdlichen Baumeister, der sozialer Wille heisst, die Rede sein wie vom einzelnen Künstler. Und von dem einzelnen Künstler wieder um so mehr, je konsequenter und rückhaltloser er sich als Diener einer notwendigen sozialen Tendenz bekennt.

Da die Voraussetzungen für die Disposition des Geschäftshauses sehr klar und einfach sind, sollte man meinen, es hätte sich die notwendige Form bald finden müssen. Nichtsdestoweniger haben aber auch dort jene Mächte des Beharrungsvermögens, jene Gesetze der Trägheit das Tempo und den Charakter des Werdeganges bestimmt. Zuerst, als die grossstädtische Bautätigkeit mit der schnellen wirtschaftlichen Expansion nicht Schritt zu halten vermochte, wurden die Geschäfte meistens in städtischen Wohnhäusern betrieben. Für Kontor-, Warenlager- und selbst Verkaufszwecke mietete man Etagenwohnungen und richtete sich dort ein. Bei späteren Neubauten hätte man freilich gleich die Unbehaglichkeit der Anpassung an unzweckmässige Räume vermeiden können; aber auch in den zunächst gebauten Geschäftshäusern ist dem Bedürfnis nur wenig Rechnung getragen worden. Man wagte aus konservativer Scheu das Fassadenprinzip des Wohnhauses mit seinen regelmässigen Fenstern und Stockwerkteilungen nicht anzurühren und richtete sich bei schlechtem Licht und kleinen, unpraktisch verbundenen Räumen lieber notdürftig ein, als dass man die gewohnte, nicht einmal wertvolle Form geopfert hätte.

Die Hauptschuld trug immer die Scheu, das Gewordene für etwas Unsicheres aufzugeben, die philisterhafte Furcht vor der Konsequenz und vielleicht auch ein dunkles Gefühl, das Geschäftswesen sei in allen seinen Ausdrucksformen unschön und müsse mit Kulissen verdeckt werden. Niemals übertüncht man ja die Aussenseiten lieber mit Romantik und Dekoration, als wenn man sich in seinem Tun und Handeln unsicher fühlt. Darum hat sich in der Folge das Bedürfnis immer nur stückweis durchgesetzt und umbildende Kraft bewiesen. Zuerst hat man die einzelnen Fenster zweckvoll zusammengefasst, dann an Stelle der Wohnstuben grössere Räume angelegt und den Grundriss so disponiert, dass der Zweck des Wohnens ausgeschaltet wurde. Das musste natürlich auf die Fassade zurückwirken und da mit der Zeit immer mehr Neubauten für reine Geschäftszwecke nötig geworden sind, ist es sogar schon zu einer Art von Gruppierung gekommen. Es sind Bureauhäuser und Verkaufshallen entstanden von eigentümlichem Charakter, aber immer noch mehr oder weniger deutlich mit dem Hinweis auf den Ursprung im Etagenwohnhaus. In Berlin ist die stufenweise Entwicklung an vielen Übergangsbildungen noch genau zu verfolgen. Die Geschäftshäuser am Hausvogteiplatz sehen noch ganz zwitterhaft aus, die grossen Blocks an der Kaiser Wilhelmstrasse erinnern, trotzdem sich dort das moderne Bedürfnis zum erstenmal deutlich durchgesetzt hat, immer noch in entscheidenden Punkten an das Fassadenprinzip des Etagenhauses und auch das vielgerühmte Equitablegebäude an der Leipzigerstrasse ist noch eine arge Halbheit. Der Wohnhausgedanke sollte dort überwunden werden und blieb doch im wesentlichen bestehen, weil der begabte Erbauer wieder nicht von der Idiosynkrasie loskommen konnte, ein Geschäftshaus in der Residenz müsse etwas repräsentativ Palastartiges haben. Immer war es noch die alte Bauweise von aussen nach innen: zuerst die Repräsentation, dann das Bedürfnis. So entstanden Gebilde aus Stein, Eisen und Glas, den Strassenfronten eng eingefügt, die aber mit den Bauformen des freistehenden Palastes

unsinnig verziert wurden, die nicht Geschäftshaus und nicht Wohnhaus sind, sondern richtige Übergangsschöpfungen, mit denen etwas Rechtes nicht anzufangen ist.

Zu ganz reinen Resultaten wäre es wahrscheinlich bis heute noch nicht gekommen, wenn nicht im rechten Augenblick ein Künstler wie Messel die Entwicklungsideen der Zeit aufgenommen und, unterstützt durch kühne und verständige Bauherren, sie einem Reifepunkte zugeführt hätte. Das Verdienst dieses Mannes ist ausserordentlich. Nicht dass er etwa ein selten genialischer, phänomenischer Künstler wäre; aber er hat zum erstenmal das falsche Prinzip, das Kompromis ganz aufgegeben, die Konsequenz gezogen und ist durch solche Logik zu Resultaten gelangt, deren schulbildende, gesunde Wirkung schon jetzt überall zu spüren ist. Es ist ihm nicht leicht geworden, in der Gegenwart die Tugenden baukünstlerischer Konsequenz zu üben; denn wir stehen am Abschluss einer Epoche, die für den Architekten nicht leicht schlimmer gedacht werden kann. Van de Velde hat einmal geschrieben, er denke oft mit Schaudern daran, dass er verdammt sein konnte, ums Jahr 1830 zu leben; für den deutschen Architekten hätte er eine schlimmere Zeit nennen können: die um 1870. Im Anfang des vorigen Jahrhunderts wäre der erfinderische Belgier mit seiner Grossstadtkunst wahrscheinlich nicht in eine kleine Residenz gedrängt worden, sondern hätte in Berlin zu wirken und vielleicht gar zu bauen vermocht; denn er wäre damals ja auch ein anderer gewesen. Statt mit der Schwester Friedrich Nietzsches hätte er mit Henriette Herz geplaudert und im Salon der klugen Rahel geistreichen Männern und Frauen seine Tendenzen entwickelt. Was aber wäre aus ihm geworden, wenn er 1870 in Berlin, inmitten des lärmenden Reichsillusionismus, gelebt hätte! Vor den Kriegen konnte man in Berlin doch von einer Baukunst sprechen. Das meiste von dem, was in dieser verpönten Epigonenperiode entstanden ist, gibt dem Stadtbilde der Residenz noch heute das Gepräge: Brandenburgertor, Museum, Nationalgalerie, Bauakademie, Neue Wache und Schauspielhaus; ferner

die Palais und Privathäuser im Schinkelstil. Was hat die Gründerzeit dem bis heute entgegensetzen als die ungeheure Quantität? Neben Männern wie Langhans, Schinkel, Strack, Stüler und selbst Wäsemann noch stehen die Hitzig, Raschdorff, Ende, Kayser und Grossheim, Schwechten, Otzen, als Epigonen der Epigonen, in Bildung heuchelnder Unkultur. Dreissig Jahre lang hat der Sieges- und Einheitsrausch entsetzlich verdummend auf unsre Kunst gewirkt. Jetzt erst regt sich's wieder und die um die Mitte des Jahrhunderts abgebrochene Entwicklung wird fortgesetzt. Freilich haben sich inzwischen diese Verhältnisse sehr geändert. Damals forderte ein wenn auch epigonischer, so doch reiner und mutiger Idealismus von der Baukunst eine würdevolle Repräsentation; heute verlangt ein ernsthafter Rationalismus Bauformen für profane wirtschaftliche Bedürfnisse. Dort war es mehr ein innerer, hier ist es vor allem ein äusserer Zwang. In der Zwischenperiode aber, die noch längst nicht beendet ist, sind nur frivole Willkür und planlose Verlegenheit für die Stil- und Formenwahl entscheidend gewesen.

Messels Leistung bestätigt wieder die alte Erfahrung, die Wenige nur begreifen wollen: dass jede tüchtige Kunst-
arbeit auch immer, ohne es zu wollen, einen ethischen Wert hervorbringt. Als man nicht wagte, dem fordernden Bedürfnis zu folgen, bemäntelte man es mit den Phrasen von der Notwendigkeit der „Traditionen“, mit den Redensarten von den „überlieferten Formenschätzen“ und „ewigen Schönheiten“. Was man aber schuf, war beschämendes Epigonenwerk, kleinlich und anmassend zugleich. Die Architektur als Kunst schien tot, es gab keine Musik mehr in der Baukunst, sondern nur noch Geräusche, keine lebendige Ästhetik, sondern im besten Fall Wissenschaft. Die Architektenvereine feierten alljährlich ihren „Meister“ Schinkel mit pathetischen Worten und schwuren, in seinem Geist weiter zu arbeiten. Sie glaubten es zu tun, wenn sie — ach Gott, ja, wie er! — die Formen der Alten benutzten. Noch heute aber begreifen erst Wenige,

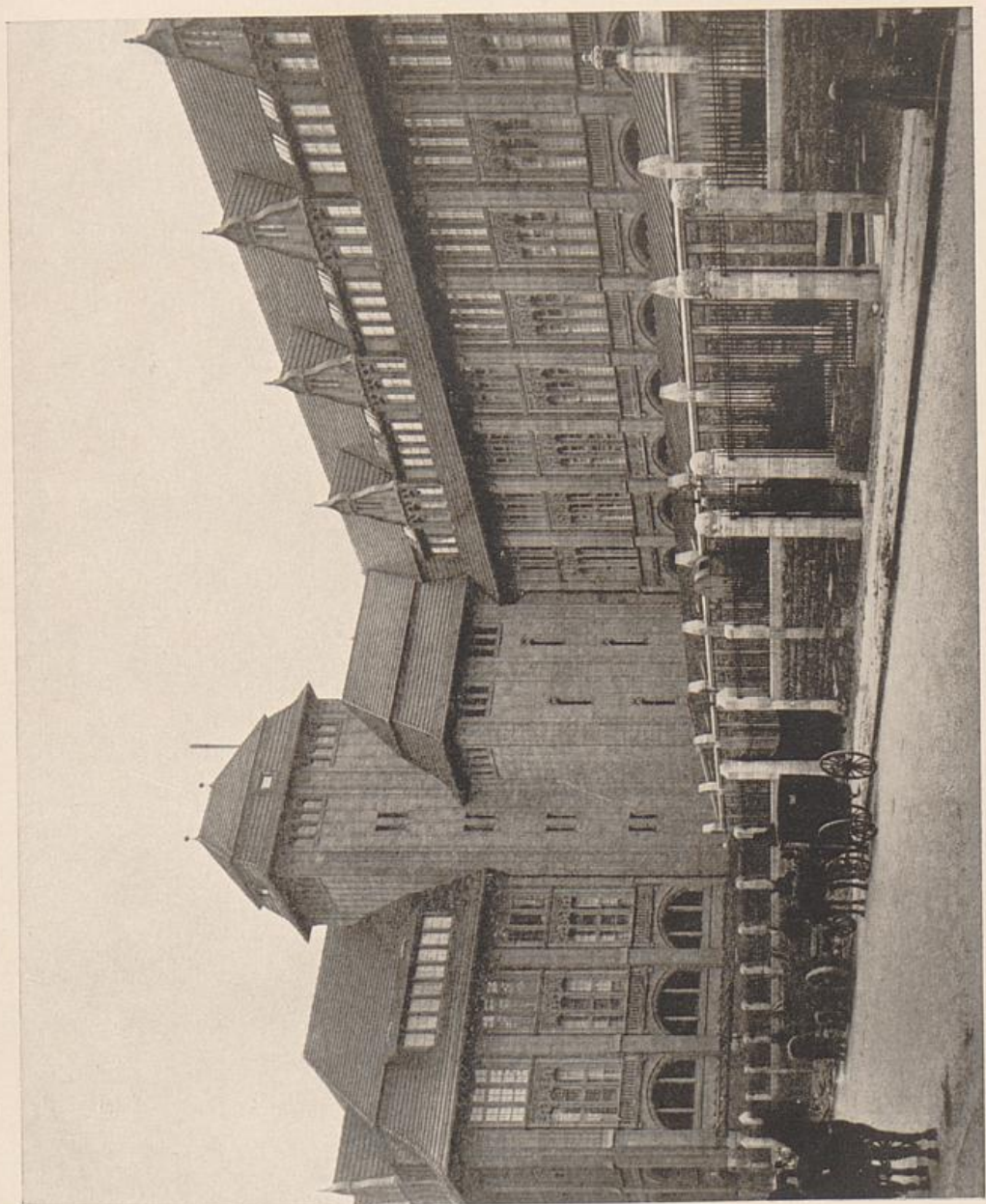
wo Schinkels, des Klassizisten eigentliche Stärke liegt, wo das ungeheuer Moderne seiner Gesamtleistung zu suchen ist. Der erste, der wieder versucht hat, Erbe dieses letzten Berliner Baumeisters grossen Stils zu werden, ist Messel. An seinen Warenhäusern sieht man nun erst, was nötig war, um die unterbrochene Entwicklung fortzusetzen. Es war nötig, dasselbe zu tun, was Schinkel in seinen lebendigsten Bauten getan hat: dem gross erfassten Bedürfnis ein Kleid zu schaffen, ohne auf anderes zu sehen, als auf die Forderungen der Logik, der Vernunft und eines an Realitäten gereiften Schönheitssinnes. Messels Wertheimbauten setzen endlich wieder die Reihe der sehenswerten Gebäude fort. Indem dieser Künstler im besten Sinne das Moderne wollte — das kann nie etwas anderes heissen als: das Lebendige —, ist ihm das Organische gelungen. Das Stadtbild hat durch seine Geschäftshäuser eine Nuance bekommen, die sehr charakteristisch ist. Indem das kaufmännische Prinzip durch diese Architekturgebilde rückhaltlos anerkannt und offen verkündet wird, erscheint es selbst veredelt. Aus den grossen Warenhäusern der Firma Wertheim grüsst etwas wie alter Hanseatengeist; man denkt an das stolze Kaufmannsbewusstsein früherer Jahrhunderte und die moderne Profitmacherei und Händlerkleinlichkeit weitet sich mit der Kunstform zugleich zu etwas Monumentalem. Die Kunstempfindung des Architekten scheint vorweggenommen zu haben, was vielleicht der Bedeutung des Warenhauses erst später entsprechen wird. Dass heute ein gewisser Widerspruch zwischen dem ernststen Pathos dieser Architekturen und dem Zweck des Hauses besteht, ist nicht zu leugnen. Aber wenn die Warenhäuser sich entwickelt haben werden zu den wichtigen wirtschaftlichen und sozialen Gebilden, die zu werden sie bestimmt scheinen, wenn in ihnen sich ganz gemächlich und realistisch viele der sozialen Pläne verwirklichen, die heute so utopisch klingen, weil sie mit einer gewissen Phantastik vorgetragen werden, wird eine so ernst repräsentierende Architektur nicht mehr deplaziert erscheinen. Vor diesen Häusern empfindet man un-

willkürlich Stimmungen, wie sie einem vor alten Kaufmannshäusern der Renaissance- oder Zopfzeit kommen, man denkt an den sozialen Stilgedanken im alten Zunftwesen und alles Monumentale, das der Kaufmannsberuf in seinem höchsten Aufschwung haben kann, scheint in diesen Gebäuden Gestalt gewonnen zu haben. Man spürt Neigung, von einem grossen modernen Zunft- und Genossenschaftswesen, von einem umfassenden kaufmännischen Gildegeist der Zukunft, dem alles Krämerhafte fremd ist, zu träumen. Das ist erreicht, weil der Baumeister sich treu vom Bedürfnis hat führen lassen und bei solcher weisen Nachgiebigkeit unversehens selbst zum Führer geworden ist, weil er den wahrhaft poetischen Gedanken gehabt hat, die lebendigen Kräfte der Zeit in steinerne Form zu fassen. Indem er als Künstler im besten Sinne sittlich war und sich dem Wahrheitsgedanken hingab, ist ihm und seinem Werk zugute gekommen, was von latenten ethischen und monumentalen Zügen in den allgemeinen, auf tausend Wegen vorwärts drängenden Zeitbedürfnissen enthalten ist; während er den Kaufmannsgedanken künstlerisch erhöhte, hat dieser, rückwirkend, die Baugedanken monumentalisiert.

Messels erster Geschäftsbau, das Wertheimhaus an der Leipzigerstrasse, war eine um so kühnere Tat, als der Geschäftsbetrieb der Firma vorher dem Architekten ein Ansporn zu unerhörten Neuerungen nicht sein konnte. Der Bazar war ursprünglich in den vier Stockwerken eines Wohngebäudes untergebracht, man musste durch hundert Zimmer einer Berliner Wohnung laufen, wenn man einkaufen wollte. Demgegenüber war dann der Plan Messels von einer geradezu grossartigen Einfachheit. Ein riesiger Lichthof und ringsherum, in allen Stockwerken, ein einziger endloser Raum; die Decke nur von Säulen getragen, die Aussenwände nur durch Pfeiler gegliedert. Der Anblick der Fassade schüchterte zuerst die Kühnsten ein. Aber die Zustimmung wurde schnell erzwungen durch die überzeugende Logik, die hier an der Arbeit war. Stein und Eisen wurde endlich als Material des Geschäftshauses

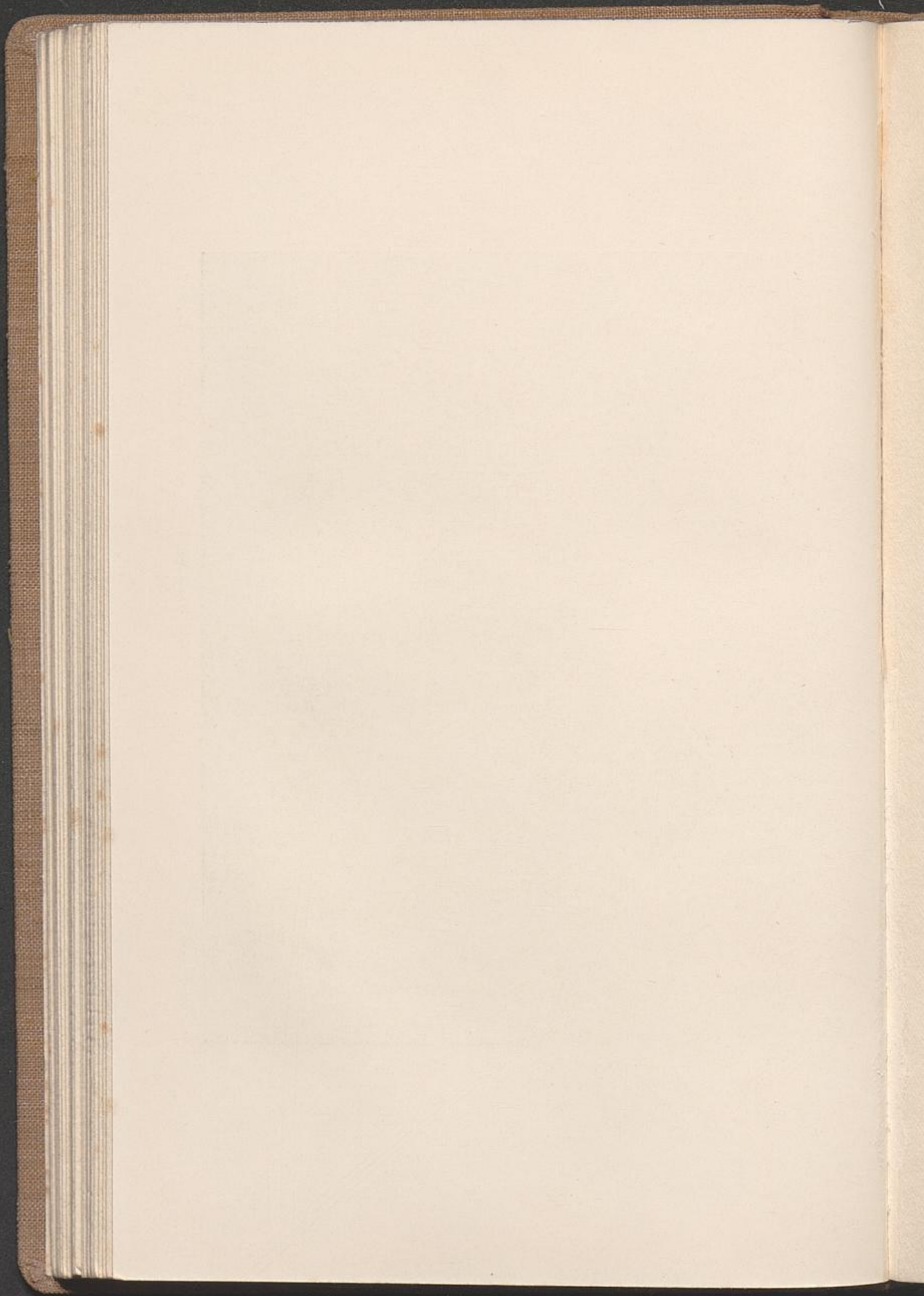
offen anerkannt; die Stockwerkteilungen fielen fort, die hochstrebenden Pfeiler stellten das Ganze als eine Einheit hin, boten nur die notwendigen Stützpunkte für die Verankerungen dar und überliessen die Fläche dem durch Eisenstäbe geteilten Glas. Der erste Blick belehrt nun den Vorübergehenden, was dieses Haus ist und sein will: ein Kaufhaus, worin sich die Menge frei und ungehindert durch alle Teile des Raumes zerstreuen kann, wo die Waren nicht in Schränken und Kisten versteckt, sondern offen vor aller Augen ausgelegt sind. Es war eine Sensation eigener Art, als man zuerst von den Galerien in den grossen Lichthof hinabblickte und die Menge rings um die bunten Verkaufstische sich drängen sah, als der Blick frei durch die Stockwerke, tief in den Raum dringen, ganze Treppenföhrungen umfassen und den Grundriss anschaulich verstehen konnte. Die Raumwirkung steigerte sich, da man derartiges im modernen Geschäftsleben noch gar nicht gewohnt war, fast zur Poesie, der Anblick gewann etwas Grossartiges und doch Selbstverständliches. Dieser Augenblick, als Messel für das Verkaufshaus einen Typ fand, ist für die Grossstadtarchitektur wichtig geworden: es wurde bestätigt, was lange schon sich angekündigt hatte und eine Entwicklungsidee, die immer wieder durch feige Bedenken aufgehalten worden war, gewann Gestalt. Das Verhältnis Messels zu seinen Aufgaben ist bezeichnend für das Verhältnis der Baukunst, wie sie heute verstanden wird, zu den Fragen der modernen Zweckarchitektur überhaupt. Wenn man darum von diesem Architekten und seiner Arbeitsweise spricht, so weist man unwillkürlich immer auf die ganze Bewegung. Gerade weil das Wesentliche der Tat Messels darin bestanden hat, Konsequenzen aus vorhandenen Prämissen zu ziehen, weil das sozial Tendenzhafte seiner Werke wichtiger ist als das ästhetisch Musikalische, muss diese Tat den Wert des Beispiels, des Typischen haben.

Es ist denn auch überaus lehrreich, wie sich in Messel der Künstler zum Konstrukteur gestellt hat. In dem Augenblick, wo Messel sich entschloss, das Notwendige zu tun, entstand die



DAS HAUS WERTHEIM IN BERLIN (von der Voßstraße aus)

ALFRED MESSEL



Frage: wer wird stärker sein, der Künstler oder die Idee? Die Konstruktion ergab sich aus einem Prozess logischer Überlegung; aber eine Konstruktion ist noch keine Architektur, wie ein Gerippe noch keine Gestalt ist. Es blieb dem Künstler also überlassen, die notwendige Form mit dem Schein der Freiheit zu umkleiden und zur schönen Form zu erheben. Andererseits musste das mit äusserster Diskretion geschehen. Denn es kann nicht genug darauf hingewiesen werden, dass das Geschäftshaus so wenig wie das städtische Etagenhaus oder das Landhaus Gegenstand eines repräsentativen Schmuckaufwandes oder einer monumentalen Durchbildung werden darf. Es ist ja Sitte geworden, jeden Profanbau reich mit den kompliziertesten und feierlichsten Kunstformen zu schmücken, seitdem die Tempel oder Fürstenschlösser diese Repräsentativformen nicht mehr für sich allein beanspruchen dürfen. Aber es ist eine schlechte Sitte, die unsre ganze Unkultur aufdeckt und womit gebrochen werden sollte, wo immer sich die Baukunst jetzt zu erneuern strebt. Kein Gebäude, das einem Gebrauchszwecke bestimmt ist und das seinen Grund- und Aufriss aus dem profanen Bedürfnis entwickelt, kann geeignet sein für die ernste Feierlichkeit einer rein dekorativen Formenpracht. Denn der niedere Zweck muss dem höheren Zweck, woraus jene Repräsentativformen hervorgehen, umso mehr und umso peinlich sichtbarer widersprechen, je konsequenter er in seiner Eigenart durchgeführt wird. Der Nutzzweck hat auch seine Ästhetik; aber es ist eine andere Art Ästhetik als die des Idealzweckes. Festliche Schmuckteile an den Fassaden der Nutzbauten wirken wie feierlich rhythmische Redefloskeln unvermittelt in eine verständige Prosasprache gestreut. Am rechten Ort ist die Feierlichkeit erhebend, am unrechten Ort aber grotesk. Andererseits kann der Zweckbau auch nicht nacktes Gerippe bleiben. Die Baumeister der Vergangenheit hatten es meistens leicht, das Richtige zu treffen. Sie nahmen für ihre Profanbauten vorsichtig ein paar neutrale Formen aus der Monumentalkunst und vermieden so beide Gefahren: die, zuviel zu geben oder

zu wenig. Das ist heute nicht mehr möglich, da wir eine hohe Baukunst, die wir mit Recht unser eigen nennen können, nicht besitzen. Im Gegenteil: alle Kunstfreunde blicken mit neuerwachender Hoffnung auf die ersten Warenhausbauten und glauben, dass von ihnen eine Erneuerung der gesamten Baukunst ausgehe. Durch diesen so verzeihlichen Wunsch wird der Erbauer von Geschäftshäusern geradezu provoziert, zuviel oder jedenfalls mehr zu tun, als sich mit der Logik der Aufgabe verträgt. Auch Messel hat diesem Glauben seinen Tribut zahlen müssen, auch er hat nicht den schmalen Weg, der eng zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig hindurchführt, einhalten können. Und wiederum ist sein Beispiel typisch; da, wo er das Rechte getroffen hat und da, wo er fehlgreift.

Er ist in eine Formenwelt geraten, die in gewissem Sinne gotisch anmutet, auch dort, wo sie mit bewusstem Eklektizismus nichts zu tun hat. Dieser Hinweis auf die Gotik mag auf Konstruktionskonsequenzen beruhen. Das Prinzip der vertikalen Pfeiler, die das Eisengebälk aller Stockwerke halten und das dadurch bedingte energische und schlanke Streben in die Höhe ruft schon von vornherein Erinnerungen wach und da der Architekt das sich natürlich ergebende Stilprinzip wissentlich mit gotisierenden Einzelformen unterstützt hat, so steigert sich der Eindruck hier und da bis zum Archaischen. In dieser Nachhilfe, die die Konstruktion vom kunstgeschichtlich gebildeten Baumeister erfahren hat, liegt eine Verkennung der Aufgabe. Man kann deutlich beobachten, wie den wenigen Formen, die sich wie von selbst aus der Anlage ergeben haben, eine gewisse Ursprünglichkeit und Mächtigkeit innewohnt und wenn wir sie gotisch nennen, so geschieht es weniger, weil sie es sind, sondern weil der herbe Charakter dieser Formen am besten mit dem Wort zu kennzeichnen ist. Ganz anders aber ist es mit den Formen, die Schmuckabsicht und Schulbildung hinterher hinzugefügt haben. Da sie nicht notwendig sind — notwendig ist nur das Motivierende —, so sind sie überflüssig und also auch störend. Insofern ist Messel kleiner gewesen als

seine Aufgabe, als er nicht immer die Forderung des vor ihm entstehenden Organismus hat fühlen können; es ist ihm gegangen wie unsern Erbauern von städtischen Miethäusern, die nie fühlen, wenn sie vor ihren Rohbauten stehen, wie unendlich wenig genügen würde, um aus der selbstverständlich entstandenen rohen Masse ein fertiges Gebilde zu machen. Dass Messel viel feinsinniger ist als seine besten Kollegen vom Miethaus, ändert prinzipiell nichts an der Tatsache, dass er das moderne Warenhaus im Typus zwar hat festlegen, es aber nicht organisch ganz logisch hat durchführen können. Auch dieser feine Geist ist ein wenig der Repräsentationssucht zum Opfer gefallen und hat es dadurch schwer gemacht, die wirklich wertvollen, aus der Konstruktion notwendig entstandenen Formen unter den willkürlichen Ornamenten herauszufinden. Die schlichte Monumentalität der naturalistischen Zweckwirkung hat entschieden dabei gelitten und die Inkonsequenz fällt um so mehr auf, als Messel seinen Sieg im übrigen nur der Konsequenz verdankt.

Man muss, um dieses zu verstehen, bedenken, dass Messel neben den Warenhäusern viele Repräsentativbauten, wie Bankgebäude, oder vornehme städtische Eigenhäuser zu bauen hat. Es mag fast unmöglich sein, die Tätigkeit hier und dort auseinander zu halten. Aber wäre Messel nur der Erbauer von Banken und Stadthäusern, so würde er vor seinen Kollegen etwas Entscheidendes kaum voraushaben; er wäre einfach der geistvollere Eklektizist. Befreiung und Selbständigkeit haben ihm erst die Aufgaben der Wertheimbauten gebracht. Als eine nach gewisser Richtung vollkommene Geschmacksäusserung kann sein in der Matthäikirchstrasse erbautes Wohnhaus gelten, ein Werk, in dem die Formen des achtzehnten Jahrhunderts so geistvoll modernisiert sind, wie es vorher in Berlin noch nicht gesehen ward; aber vor den Warenhausbauten spürt man doch die stärkere Natur. Wie dort die ganze Disposition dem Stil und den Einzelformen zuliebe gewählt und einer sehr klugen Schulidee untergeordnet wurde, so ist die Idee des Ganzen hier organisch aus einem wirklichen grosszügigen Be-

dürfnis hervorgegangen. Beide Bauten beweisen in Rücksicht auf Messel aber dasselbe; nämlich, dass er eine ganz starker Erfinder nicht ist. Er wird immer geführt. Einmal vom Geist eines historischen Stils und ein andermal von der modernen Idee der Zweckarchitektur. Willig gibt er sich der Hypnose jedesmal hin; doch kann er es nicht verhindern, dass ihm die Vorstellungen durcheinander geraten: der Konstrukteur hört auf den Repräsentativkünstler. Freilich ist es weniger seine Schuld als die seiner Zeit, die eine Beschränkung, dem Sinne der Aufgaben nach, nicht kennt. Wie soll da der Einzelne Beschränkung lernen!

In der ersten Fassade an der Leipzigerstrasse (1897) ist der Widerstreit der beiden Prinzipien noch zu greifen. Was an ornamentalen Motiven verwendet worden ist, hat mit dem Geist des Bauwerks nichts zu tun. Die Verbindung der Pfeiler mit dem Dach ist misslungen, die Bronzereliefs, Ornamente und Obeliskens sind willkürlich und man merkt überall die alten Schulgewohnheiten, die an bestimmten Stellen gewisse Dekorationsreize für unerlässlich halten. Andererseits ist das konstruktive Prinzip schon vollkommen erkannt. Zwischen diesem Haus und dem Ergänzungsbau am Leipziger Platz liegen sieben Jahre.* Diese Zeit ist für Messel eine Epoche so wichtiger Entwicklungen geworden, dass dem Fremden ohne weiteres das Nebeneinander der alten und neuen Fronten

* Diese Abhandlung ist geschrieben, bevor die letzten Bauten an der Vossstrasse vollendet waren. Durch diese neuen Teile des Wertheimhauses wird im Prinzip nichts verschoben; doch fordert die Gerechtigkeit die Anmerkung, dass in diesem Ergänzungsbau abermals ein Fortschritt zu konstatieren ist, dass diese letzte Leistung auf einer bewunderungswürdigen Höhe steht und dass alle Fehler falscher Repräsentation vermieden worden sind. Wäre in dieser Abhandlung nur von Messel zu sprechen, so dürften die Einwände mit dem Hinweis auf diese letzte Arbeit, die deutlich beweist, wie gut der Architekt sich selbst zu erziehen versteht, abgetan werden. Messels Warenhausbauten stehen hier aber nur als Beispiele für etwas Allgemeines, und darum ist der Kampf um das Problem darin instruktiver als die individuell determinierte Vollendung.

nicht klar wird. Man sieht zwei Stadien einer Entwicklung, die heute ziemlich einsam dasteht.

Vor dem Ergänzungsbau am Leipziger Platz konnte man eine seltene Einmütigkeit des allgemeinen Empfindens beobachten. Angesichts dieser Popularität wird nun einmal durch die Tatsachen widerlegt, was von verbitterten Schönggeistern stets gesagt wird: die Kunst wäre nur eine Domäne für Wenige, die Menge müsse ihr durchaus fern bleiben. Wenn das lebendige Werk entsteht, das seine Logik und Schönheit aus dem Notwendigen, aus dem Geiste unserer Lebensnotdurft ableitet, wird die Zustimmung immer spontan sein. Und wenn die Menge auch zuerst dahin rennt, wo mit dem Aufwand höfischen Poms ein jämmerliches Prunkgebäude feierlich geweiht wird, wenn sie die Höhe einer Kuppel, die Kostspieligkeit eines Materials oder Übertriebenheiten der Dekoration kindisch bewundert, so kehrt sie doch stets dahin zurück, wo ein Fremdartiges nicht staunen macht, sondern ein Verwandtes dunkle Lebensempfindungen bestätigt. Gerade für diese naturalistische Zweckbaukunst findet man im Volk gut vorgebildete Organe; damit sollte der moderne Architekt viel mehr rechnen als es noch geschieht. Man braucht nur das tiefe und anhaltende Interesse zu beobachten, womit das Volk vor Werken der Ingenieurtechnik verweilt, um zu verstehen, dass vor den Werken einer konsequenten Zweckarchitektur ein unmittelbares Verhältnis geknüpft wird.

Der Leipziger Platz, einer der wenigen Plätze Berlins, die gute Verhältnisse haben, dessen Architekturen aber, bis auf die falschen Noten des Mossepalastes und des Strassenbahngebäudes, anständig langweilig sind, hat durch das Wertheimhaus Messels einen ausgesprochenen Charakter bekommen. Die vortreffliche Lage des Gebäudes, an der Einmündung der grossen Verkehrsstrasse, gibt dem Platz nun nach Osten hin einen Abschluss, der fast als Selbstzweck erscheinen kann; das Haus gewinnt dort etwas Symbolisches. Mit Erstaunen hört man, dass in beteiligten offiziellen und in unbeteiligten privaten

Kreisen die Befürchtung geherrscht hat, der „vornehme“ Platz könne durch ein Geschäftshaus verdorben werden. Freilich, eine Sehringarchitektur, wie die des Tietzhauses, hätte an dieser Stelle eine schlimme Wirkung hervorgebracht. Aber das war es nicht, was man befürchtete; man hätte gern prinzipiell das Warenhaus vermieden. Es ist immer wieder die alte, akademisch epigonische Schwächlichkeit, die herben Charakter nicht vertragen kann und nur die Stillüge für würdig hält. Jetzt hat der Platz plötzlich ein Gesicht bekommen. Man fühlt sich stark berührt, wenn man vom Potsdamer Platz her die Leipzigerstrasse betritt und Messels Werk dem Blick unwillkürlich zum Ziel wird. Am trüben Wintermorgen, wenn Schnee auf dem hohen Doppeldach liegt, in der grellen Mittagsonne, wenn Licht und Schatten ihre grossen Linien ziehen oder in der geschlossenen, in der Grossstadt so seltsam faszinierenden Stimmung der Dämmerung, wenn die Strasse bunt vom künstlichen Lichte wird und die Baumasse geschlossen in den bleichen Abendhimmel ragt: immer empfindet man das Bild als eine Konzentration der lebendigen Energien, die unten in den Strassen ihre tausend Wege suchen. Alle Erscheinungen gewinnen tiefere Bedeutung und monumentalere Züge vor diesem Hintergrunde einer wahrhaft modernen Architektur.

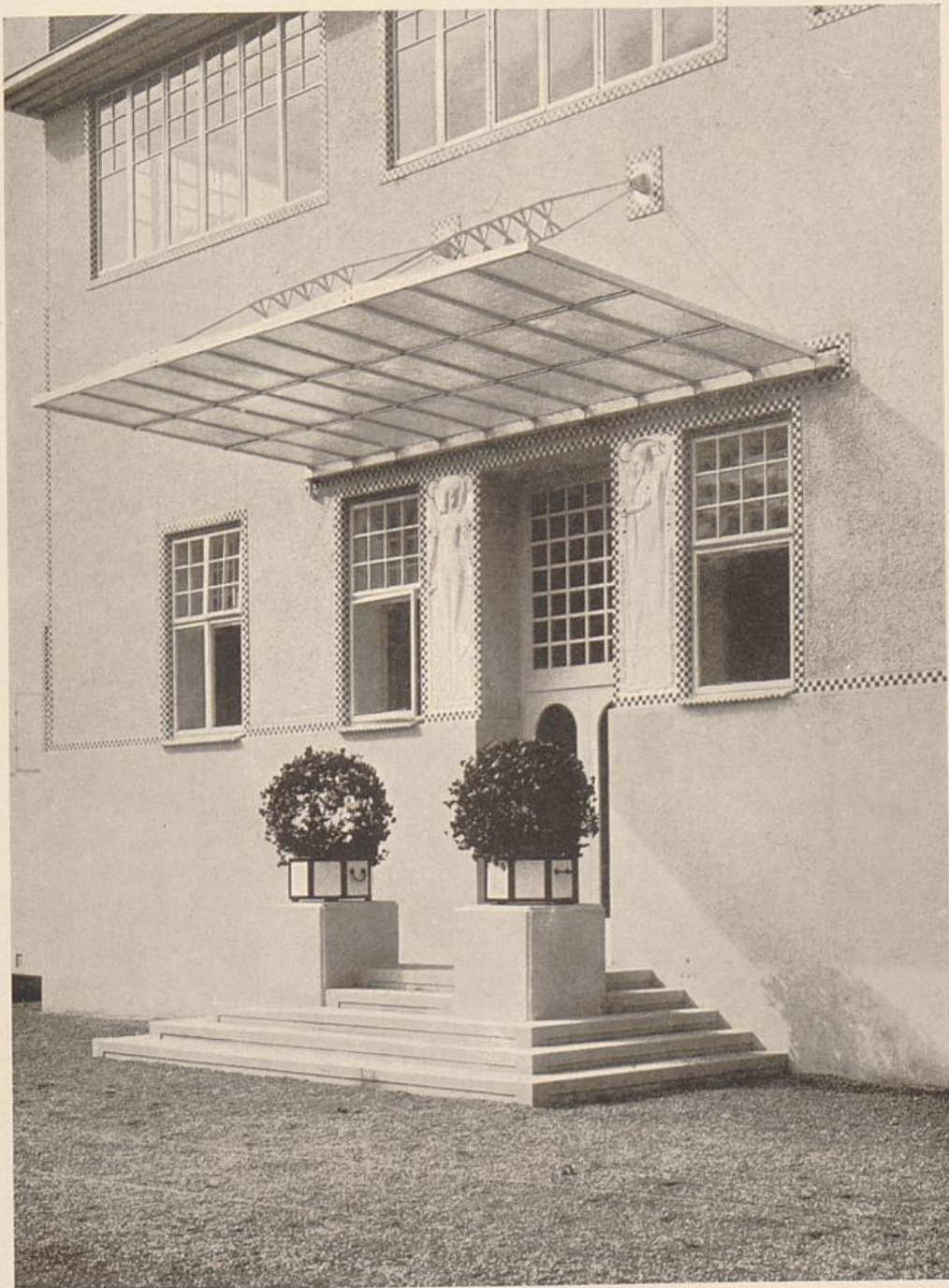
Da die Grundrissbildung des ersten, sieben Jahre früher errichteten Gebäudes gegeben war: ein Haupteingang von der Leipzigerstrasse und die Hauptachse im rechten Winkel zu dieser Strasse — so entstand bei den späteren Erweiterungsbauten die Gefahr, die auch wirklich bei einer in der Zwischenzeit gemachten Vergrösserung eingetreten ist, dass jeder neue Komplex eine besondere Achse betont, dass also ein Nebeneinander entstand, statt eines organischen Ganzen. Dieser Gefahr ist Messel nun begegnet, indem er den letzten Bau am Platz zum Kopfgebäude und den alten langen Teil in der Leipzigerstrasse zum Rumpf gemacht hat. Eine neue dominierende Achse ist, vom Platz aus, parallel der Strasse angeordnet worden und diese nimmt nun, soweit es noch möglich

war, die beiden alten Achsen, bezeichnet durch Lichthöfe, in sich auf. Diesem Gedankengang entspricht auch die Ausbildung des neuen Fassadenteils, der sich von den alten Fronten prinzipiell unterscheidet. Es ist die Erwägung massgebend gewesen, dass sich die Fassadenentwicklung, wie man sie in der belebten Verkehrsstrasse sieht, für die Fernwirkung auf dem Platz nicht eignet. Es sollten dort Ladenfenster vermieden werden, weil diese einigermassen zwecklos sind, wo es an Passanten fehlt. Die Schaufenster sind darum in den Hintergrund eines Gewölbes gelegt worden, dessen von mächtigen Pfeilern gegliederte, von Bogenöffnungen geformte Dunkelheiten die Basis eines grossen Saalbaues bilden und energisch den dominierenden Rhythmus angeben. Diese Gewölbeidee hat, während sie die ästhetische Wirkung entscheidend sichert, eine eminente praktische Bedeutung, so dass sie fast als aus baupolizeilichen Gründen entstanden erscheinen könnte. Man mag sich gar nicht vorstellen, welches Gewühl, welche Verkehrsstockungen es gegeben hätte, wenn das alte Fassadenprinzip fortgeführt worden wäre. Der Haupteingang hätte nur an der Ecke liegen können und die Folge kann sich jeder, der die Situation kennt, ausmalen. Die Vorhalle aber nimmt nun den ganzen Strom der Besucher auf, verteilt ihn und sondert ihn von der Strasse vollkommen ab. Zugleich wird durch die ganz geöffnete Mauer die Haupteingangshalle bezeichnet und damit auch der Kopf des sich weit in die Leipzigerstrasse hineinziehenden Gebäudes. Entscheidend unterstützt wird die Absicht, die schmale Hausseite am Platz zur Hauptansicht zu machen, durch den oberen Saalbau, der diese Front durch die Wucht und Kraft seiner Formen absolut zur Stirnseite stempelt. Der Eindruck, den dieses Obergeschoss immer wieder hervorbringt, äussert sich als starkes Wohlgefühl über die energischen Senkrechten, die zu den dunkeln Gewölbebogen im guten Verhältnis stehen. Man hört vielfach den Vorwurf, der Anblick wäre kirchenartig; und freilich möchte man hinter diesen Kathedralfenstern etwas anderes wissen als einen reich-

dekorierten Teppichraum. Aber der Architekt hatte diesen Raum auch für würdigere Repräsentationszwecke bestimmt. Für den Unbefangenen hat der Anblick der Monumentalität etwas Symbolisches. Das Bild ist dort, am Eingang der wichtigsten Verkehrsader Berlins, wie ein Auftakt.

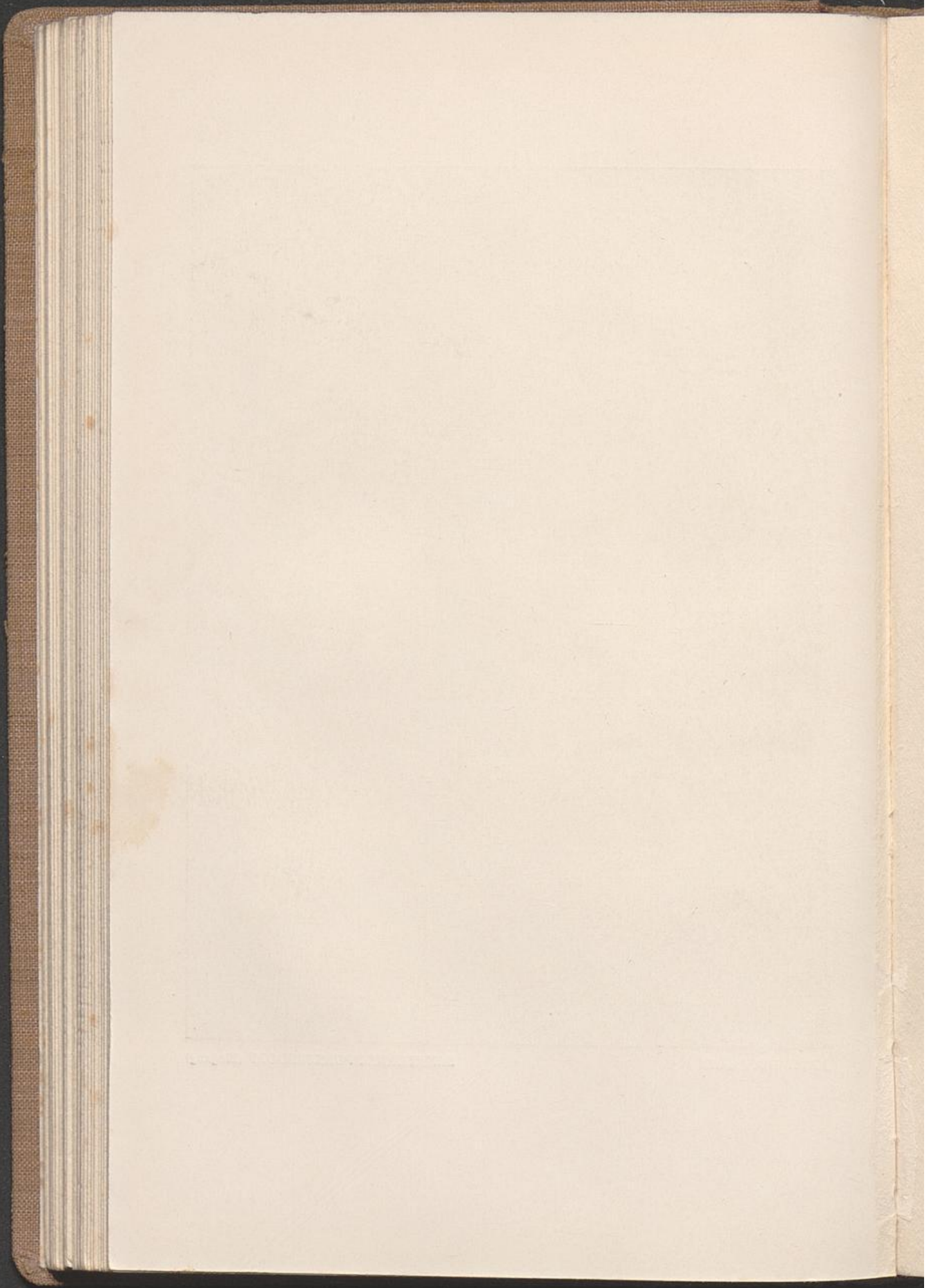
Am reinsten und stärksten ist der Eindruck, wenn man eine Strecke entfernt ist und der Blick, die neue und die alte Fassade gleichzeitig umfasst. Kommt man näher, so sieht man, dass viele kleine Skulpturen angebracht sind, die man gerne missen würde. Messel hat mit einem halben Dutzend guter Bildhauer eine achtbare Dekorationsleistung vollbracht. Nur ist diese Leistung im grossen und ganzen überflüssig. Im Künstler ist hier das Element durchgedrungen, das ihm von der Akademie her, durch die kunsthistorische Schulung, anhaftet. Er hatte nicht die Selbstentäußerungsfähigkeit, die grosse Aufgabe der Zeit, der er so wichtige Dienste geleistet hat, ja, die er eigentlich erst vor uns klar enthüllt hat, über seinen persönlichen Künstlerwunsch zu stellen. Vielmehr drängte es ihn, für sich harmonisch fertig zu werden und einen Abschluss zu schaffen, bevor doch der Prozess der Entwicklung beendet sein kann. Fast alle diese geistvoll und tüchtig gemachten und brav komponierten Plastiken hätten fehlen können. Die vielen ungeglätteten Steine, die die Fläche beleben sollen, die kleinen Figürchen, Rosetten, Säulen, Balkons usw. wären besser fortgeblieben. Man kann gewiss jedes Detail motivieren; doch sind solche Motivationen dann ebenso künstlich wie der Schmuck selbst. Dieser künstelnde Geschmack widerspricht entschieden der Stimmung, die pathetisch von den Massen ausgeht und den Vorübergehenden zu zwingen weiss.

Wer den im ersten Kapitel gegebenen Dualismus von Nutzarchitektur und Repräsentativbaukunst wohl erfasst hat, wird einsehen, dass die Verwendung der Plastik für die naturalistische Zweckkunst im Prinzip unmöglich ist. Nun kann man freilich das Kopfgebäude des Wertheimschen Warenhauses nicht eine reine Zweckarchitektur nennen, weil es zur Hälfte doch



JOSEF HOFFMANN

SANATORIUM PURKERSDORF (Eingang)



auch abstrakte Gedanken sozialer Art monumental repräsentieren will. Immer aber bleibt doch diese Kunst durchaus an das nützliche Bedürfnis gefesselt und kann es nur fallen lassen auf die Gefahr hin, charakterlos zu werden; nur das Charakteristische ist es, was sie bedeutend macht. Gebäude, woran ein skulpturaler Schmuck organisch erscheinen soll, müssen aber rein darstellender Art sein. Denn die Bildsäule, als edelste Form des architektonischen Schmuckes, beruft sich nie auf Konstruktionsnaturalismen, sondern stets auf die vollständig vergeistigte schöne Form, die ihre letzten tatsächlichen Funktionspflichten aufgegeben und überwunden hat. Eine gute Zweckarchitektur versetzt den Beschauer in eine Stimmung, worin er für alle Gründe und Erscheinungen lebendiger Sachlichkeit empfänglich ist; die Kunst darin ist die Kunst der Logik, das ästhetische Vergnügen wird erweckt, weil man sieht, wie sich eines aus dem anderen ergibt, wie Bedürfnis und Form sich aufeinander beziehen. Man empfindet ein ähnlich gesteigertes Lustgefühl, als höre man einem guten Volksredner, einem klugen Advokaten zu. Vor der repräsentativen Monumentalkunst aber ist es, als höre man Musik oder feierlich dahinrollende Verse. Beide Wirkungsarten sind in ihrer Art wohlthuend, wenn sie rein bleiben. Die Vermischung aber wirkt unästhetisch. Der Advokat, der anfängt in gebundener Sprache zu deklamieren, wird fatal. Und so ist es auch, wenn einer Profanarchitektur Formen eingefügt werden, die naturgemäss der Repräsentivkunst angehören. Vor allem die skulpturale Darstellung des Menschen wirkt fast unsinnig in einer Stimmung, die das Logische so stark begünstigt. Da man einmal naturalistisch empfindet vor Warenhäusern, so muss man auch die in Stein gehauenen Menschen naturalistisch nehmen. Und was wird doch aus der Plastik, wenn man ihre Gebilde nicht musikalisch begreift! Der Sinn für solche Konsequenzen scheint bei Messel in wesentlichen Punkten unsicher. Sonst hätte er nicht in der Rosenthalerstrasse die Statuen direkt unters Dach gestellt und nicht am Leipzigerplatz mit diesem Gewimmel

von allegorischen Figuren die Wirkung seiner sonst so eindeutigen Architektur erschüttert. Es gibt Ornamente an Bauwerken, die absolut organisch erscheinen und notwendig sind, weil sie die „lebenden Punkte“, die Gelenke und Gliederungen der Architektur erläutern. Zu dieser Art von Ornamentik gehört der Fassadenschmuck an Messels Warenhäusern jedoch nur an ganz wenigen Stellen. Man fühlt vielmehr einen deutlichen, wenn auch immerhin noch anregenden Ärger über all dieses Artistenwerk, über die absichtlich naiven, witzigen Primitivitäten des Skulpturenschmuckes, der in dem widerspenstigen Material des Muschelkalkes nur angedeutet ist. Der Schmuck ist in sich und auch im Verhältnis zum Ganzen geschmackvoll; aber es ist nicht eben höchster Kunstgeschmack, das heisst, nicht letzte Konsequenz, dass er überhaupt vorhanden ist.

Im Innern der verschiedenen Gebäude herrscht ein ähnlicher Dualismus. Die Raumverhältnisse der grossen Lichthöfe sind immer gut getroffen, die Grundrissgedanken kommen klar und überzeugend zur Anschauung und die Entwicklung, z. B. die sichtbare Führung der Treppen ist immer glänzend gelöst. Während die Innendekoration in den Lichthöfen in der Leipzigerstrasse und Rosenthalerstrasse noch grosse Fehler aufweisen und neben guten Raumempfindungen eine oft bedenkliche Detaildurcharbeitung zeigen, ist in dem gewaltigen Lichthof am Leipzigerplatz ein bedeutender Fortschritt zu spüren. Alles ist sicherer und einfacher empfunden und überlegener durchgeführt. Die beiden mächtigen Brückenbogen, quer über den Raum von Galerie zu Galerie gespannt, geben etwas Imposantes, die kühne, einfache Gliederung, das reiche echte Material erwecken ein Gefühl monumentaler Ruhe und festlicher Sicherheit; die vor- und zurückspringenden Galerien öffnen den Raum nach allen Seiten, so dass schöne perspektivische Blicke und tiefe Raumbilder entstehen und die Platzverschwendung — um so bemerkenswerter, wenn man den Bodenpreis an dieser Stelle bedenkt — lässt jene poetischen Empfindungen entstehen, wie man sie in alten Kirchen und Palästen hat, und

überall dort, wo das Auge frei im architektonisch begrenzten Raum schweifen kann. Dieser Lichthof stellt eine viel reifere Leistung dar, wie der aus dem Jahre 1897. Wenn hier auch das durchweg kostbare Material, Marmor und Bronze, zu grösserer Zurückhaltung im Dekorativen gezwungen hat, so ist doch auch prinzipiell eine edlere Einfachheit wahrzunehmen. Die letzten Konsequenzen sind freilich noch nicht gezogen. Die Artistenlust hat sich in Marmorintarsien, Glasätzungen und in Bronzereliefs, die ohne zwingenden Grund den Marmorwänden eingefügt worden sind, genug getan und fast nie den Kunstgedanken damit unterstützt. Denn das Treiben und Wogen der Menge um die Verkaufstische wäre für diesen Raum Ornament und Belebung genug. Man denkt angesichts dieser Haltung unwillkürlich darüber nach, wie es kommt, dass Messel den Bestrebungen der modernen Nutzkünstler so ablehnend gegenübersteht, wo er prinzipiell doch zu ihnen gehört. Die Wichtigkeit Dessen, was diese beiden Parteien trennt, kann nicht leicht überschätzt werden. Nicht einer unserer Nutzkünstler, nicht Van de Velde, nicht Behrens oder Pankok und erst recht nicht Olbrich oder Josef Hoffmann könnten solche Fassaden erfinden, solche Treppen entwickeln oder so mit Raumgedanken disponieren — selbst wenn sie Gelegenheit hätten. Aber das Einzelne im Interieur würden sie logischer, konsequenter durchführen, weniger dekorativ und mehr sachlich. Man vergleiche z. B. wie Messel die Stuckummantelungen der eisernen Säulen rein dekorativ äusserlich ausgebildet hat und welche Summe von gestaltender Phantasie van de Velde an ähnlichen Aufgaben im Osthausmuseum verschwendet hat. Die Formen van de Veldes verraten sofort, dass Eisen darunter ist; im Wertheimhaus denkt man dagegen mehr an Steinsäulen. Es ist offenbar etwas wie ein Schicksal, dass der Architekt das eine besser kann und der Nutzkünstler das andere, dass eine in den Begabungen begründete Voreingenommenheit aber die Vereinigung der Vorzüge verhindert, dass sich die Verbindung in einem einzigen Individuum bis

heute noch nicht vollziehen konnte. Man spürt in der Wahl der Mitarbeiter, wie Messel vor der letzten Konsequenz in allen Dingen der Innendekoration zurückweicht. Nager, Wrba, Westphal und die Bildhauer der Fassade: das sind alles „Secessionisten“ dem Geiste nach — aber „gemäßigte“. Ob diese in ihrer opportunistischen Stellung zur Kunst mit sicherem Blick vom Architekten erkannten Künstler an der Fassade eine künstlich altertümliche Modernität entfalten oder im Innern die stolzen Stilformen der Renaissance und des Barock dem modernen Empfinden anzunähern suchen: immer scheint ihre Beschränkung nicht eine Tat der inneren Freiheit, des wohl erwogenen Entschlusses, sondern mehr des Zwanges und sie alle haben eine Nuance jenes „Kunstgewerblichen“, das zu überwinden, schon so glückliche Versuche von anderer Seite gemacht worden sind. Das Verhältnis zwischen Baumeister und Mitarbeiter ehrt gewiss beide Teile, es zeigt aber auch, dass Messel die Kühnheiten für sich allein reserviert. Er verschmäht die Errungenschaften der modernen Nutzkünstler. Deren Radikalismus fällt ihm auf die Nerven. Er ist, als aufgeklärter Akademiker, ungefähr in der Lage eines Aristokraten, der Demokrat geworden ist, aber aus Klasseninstinkt immer noch dem Geist und den Lebensformen zuneigt, worin er erwachsen und erzogen worden ist. Die Nutzkünstler haben Rücksichten dagegen nicht zu nehmen; sie gehen nicht von der Tradition aus, sondern gelangen, im Gegenteil, rückwärts dahin. Messel aber ist, als Schüler der Stilwissenschaften, in langen Studienjahren mit einer frommen Scheu vor der Heiligkeit des historisch Gewordenen erfüllt worden und nur durch weise Einsicht und von Willen aus den Fesseln befreit worden.

Nur durch diese Eigenschaften. Er ist nicht ein unintelligentes Temperament, wie Bruno Schmitz — es ist, und auch nicht ein kombinationsfähiger Geschmack, wie Wallot, sondern ein Wille und eine Einsicht. Das unterscheidet ihn, der seit Schinkels Periode der Hauptstadt die ersten ganz charaktervollen Gebäude geschenkt hat, von diesem genialen Philhellenen.

Von der natürlichen poetischen Kultur, von der naiven Künstlersinnlichkeit Schinkels hat dieser israelitische Intellekt wenig. Schinkel mochte tun was er wollte: im offenbarsten Irrtum zeigte sich bei ihm noch der bildende Sinn und das feine Gefühl für Verhältnisse. Er trug die Musik in sich und konnte nicht anders als harmonisch wohlklingende Proportionen erfinden. Messel aber ahnt wohl das Rauschen einer mächtigen monumentalen Musik, ohne doch von Gottes Gnaden zu sein. Das Erkennen muss bei ihm den natürlichen Sinn für schöne Masse ersetzen und er verdankt seine besten Wirkungen mehr dem Eigenleben seiner Aufgaben, seinem reichen Wissen und einsichtigem Wollen als der natürlichen Schöpfergabe. So kommt es, dass die Warenhausbauten am stärksten immer dem ersten Blick wirken, wenn die Idee, der logisch überzeugende Gedanke spricht und dass sie beim öfteren Sehen verlieren. Vor Schinkels Werken ist es umgekehrt. Dort setzt sich der musikalische Wert mit der Zeit immer reiner durch. Insofern ist Messel, als ein Kind seiner Zeit, die alle Kunstaufgaben zur Hälfte auch stofflich nehmen muss, ein Tendenzkünstler. Er vermag das Was und das Wie nie vollkommen in Einklang zu bringen. Einmal überwiegt das Was: bei den Warenhausbauten; und ein andermal das Wie: z. B. in dem Wohnhaus der Matthäikirchstrasse. Konstrukteur und Artist, Tendenzkünstler und Eklektiker stehen nebeneinander und verwachsen nicht vollständig im Persönlichen.

Was Messel geleistet hat, ist trotzdem ausserordentlich. Er hat eine neue Bauform aus einem umfassenden Bedürfnis entwickelt und das erste Wort einer Entwicklung gesprochen, die uns noch ungeahnten Reichtum bringen, viele Möglichkeiten entstehen lassen und eine architektonische Kulturform schaffen kann. Gerade weil wir von den Anregungen dieses Konsequenzen viel erwarten, ist es Pflicht, auf die individuell determinierten Schwächen hinzuweisen, damit diese nicht mit der grossen neuen Form als etwas Notwendiges vom Publikum und von der Nachfolge begriffen, sondern als das erkannt werden,

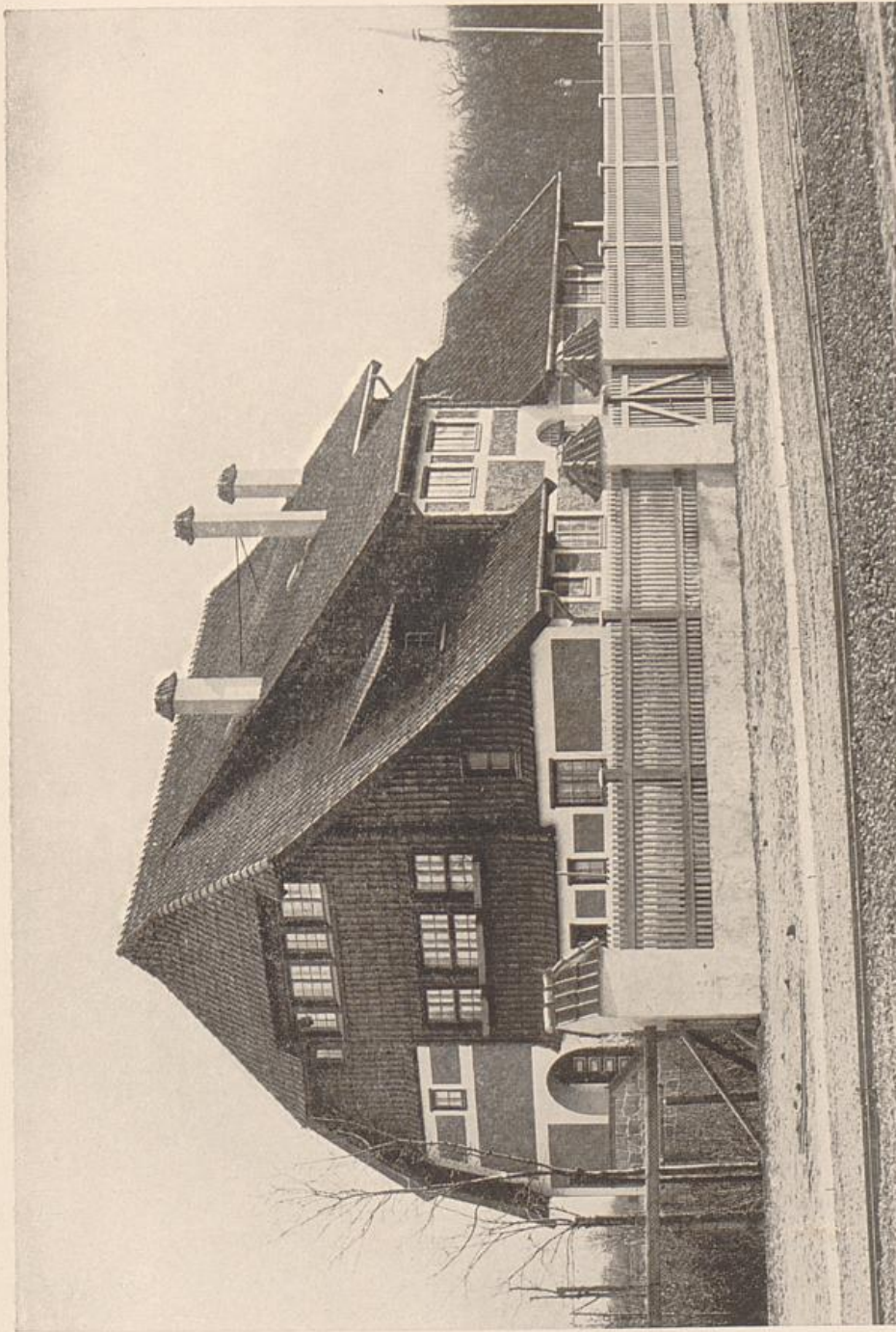
was sie sind: Eigentümlichkeiten persönlicher Art — oft geistvoll, amüſant und anregend, aber nicht notwendig für die Grundidee. Darauf aber müssen alle unsere Wünsche gerichtet sein: dass aus den Werken dieses Einen fruchtbare Nachfolge hervorgehe. Die Grosstadt harret gerade jetzt einer Architektenſchar, die es versteht, aus klaren Bedürfnissen einfache, starke Formen abzuleiten, die es wagt, konsequent zu sein und nur das Notwendige zu tun. Dafür gibt es zurzeit keinen besseren Lehrer als Messel, wenn man es versteht, von seinen Werken das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen.

Es existieren schon Werke, die aus dieser Schule hervorgegangen sind. Die „Polnische Apotheke“ und das Rostocker Wertheimhaus von Breslauer und das Geschäftshaus „Alt Bayern“ von Walther wären ohne Messels Anregungen nicht möglich gewesen. Aber auch weiterhin regt sich der aus der Notwendigkeit geborene Gedanke eines Geschäftshausstils überall. Dülfer und Littmann sind in München zu bemerkenswerten Ergebnissen gekommen und überall in den grösseren Städten Deutschlands kann man hoffnungsvolle Ansätze beobachten. Für das Stadtbild ist diese Bewegung unendlich wichtig und weiterhin sogar für unsere ganze Kultur; denn wenn wir ein charaktervolles Stadtbild in unserm Jahrhundert zu schaffen vermögen, so hat sich unsere Eigenart auch schon siegreich durchgesetzt. Und das ist ja Kultur. Freilich hängt, ob es gelingen wird, nur in zweiter Linie vom Architekten ab; der wichtigere Faktor ist das verstandene Bedürfnis, das vom Bauherrn und vom Publikum vertreten wird. In der Frage des Geschäftshauses ist der Kaufmann so massgebend wie der Baumeister. Darum darf die Betrachtung über Messels Warenhäuser nicht geschlossen werden, ohne den Hinweis, dass der Erfolg nur kommen konnte, weil ein Künstler es in diesem Falle mit sehr verständigen Bauherren zu tun hatte, die ihm vertraut und sich kühn auf einen höheren Standpunkt gestellt haben, als es sonst zu geschehen pflegt. Vor wenigen Jahren noch hätte man bei dem Gedanken laut aufgelacht, Wertheim

als Kulturförderer zu preisen. Damals schalt man ihn einen Kulturverderber. Und heute haben sich die Tatsachen so gestaltet, dass die Verdienste der Firma um die moderne Architektur Dem entgegengehalten werden können, was unter der Leitung des Kaisers in Berlin architektonisch gesündigt wurde. Das Grosskapital hat sich ästhetisch bewährt, während der dynastische Wille vollständig entgleist ist. Wie es in der Siegesallee, am Grossen Stern und Brandenburger Tor, im Kaiser Friedrich-Museum und im Dom übel geraten ist, so ist es in diesen Kaufhäusern gut geraten; wie jene Skulptur- und Architekturwerke das Stadtbild unerträglich und beschämend hässlich gestalten, so haben die Arbeiten Messels und seiner Helfer es um wirkliche Sehenswürdigkeiten bereichert und etwas hinzugefügt, das unser Wesen den Enkeln gegenüber rechtfertigen wird, wenn sie in Gefahr kommen, uns nach den Taten der Hofkunst zu beurteilen. Alle die mit Millionenaufwand geschaffenen geschwollenen Kunstphrasen und prunkvollen Armseligkeiten verbleichen gegen die schlichten Werke, die aus Notwendigkeiten der Zeit organisch hervorwachsen. Noch scheint der Vergleich zwischen dem Mäcenatentum des Kaisers und Wertheims etwas Paradoxes zu haben, weil die Firma schliesslich ihren Architekten nur hat gewähren lassen. Wenn sich aber einst der Geist, der die Häuser gebildet hat, auch aller der Waren, die in den Riesenräumen feilgeboten werden, bemächtigen könnte, wenn sich der Ehrgeiz der Besitzer darauf richtete — wozu immerhin schon ein Anfang gemacht scheint —, eine umfassende, vernünftige, sachliche, wohlfeile und darum auch sittliche Volkskunst im besten Sinne zu schaffen, wenn sich die Firma ihrer grossen sozialen Kulturmission ganz bewusst würde: dann könnte man ohne das leiseste Lächeln von einer Rivalität in der Kulturpflege zwischen dem ersten Fürsten des Reiches und ein paar unternehmungsmutigen Kaufleuten sprechen. Und es wäre keinen Augenblick zweifelhaft, von wo die Schädigung und woher der Nutzen kommt.

Heimstätten.

Ein schöner Augenblick im Leben muss es sein, wenn man sich in der Lage sieht, ein eigenes Haus zu bauen. Die Gegenwart ist besonders geeignet, die Sehnsucht nach einem Heim zu wecken, wo man vor dem rohen Konventionalismus der Etagenwohnungen, vor dem aufdringlichen oder feindseligen Wesen der anderen Mietparteien sicher ist; nach einem Haus, wobei ein Stück Gartenland ist, so dass man endlich einmal ein paar Quadratruten des vaterländischen Bodens sein eigen nennen darf. Hinzu kommt das fast qualvolle Bedürfnis, dem eintönig vielfältigen Getriebe der Grossstadt zu entfliehen und auf dem Lande wenigstens einmal am Tage zu sich selbst zu kommen. Man sollte meinen, dass die relativ Wenigen, die sich solche Wünsche erfüllen können, die Bedeutung ihres Glückes in demselben Masse fühlen müssten, wie sie es ersehnt haben, und dass sie einen festen Plan mit sich herumtragen müssten, wie dem lange gehegten Gedanken in würdiger Weise Gestalt verliehen werden könnte. Seltsamerweise ist dem nicht so. Wie das Bedürfnis befriedigt wird, kümmert die Bevorzugten wenig. Sie sind zufrieden mit der Tatsache, dass sie ein eigenes Haus besitzen; mit einem rohen Eigentumsbewusstsein ist das Verhältnis zum eigenen Heim schon erschöpft und von tieferen geistigen Beziehungen ist fast nie die Rede. Wie der Wilde isst, nur um sich zu sättigen und ohne bewusst den Wohlgeschmack zu kultivieren, so weiss der Eigentümer eines Landhauses in den allermeisten Fällen nur etwas von den nächsten Zwecken der Notdurft und nichts von geistigen Bedürfnissen. Es wird nicht begriffen, dass der Architekt dem



Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

HANS POELZIG

LANDHAUS IN BRESLAU

Bauherrn, wenn dieser seine eigenste Angelegenheit richtig erkennt, nur ein Mittler sein kann, der präzisen Wünschen konkrete Form verleiht. Wer sich ein Heim schaffen will, sollte vor allem sich selbst, seine profanen und ideellen Bedürfnisse genau kennen. Denn nur aus diesem Bewusstsein kann ein guter Grundriss hervorgehen. Der Bauherr muss sich mit allen wichtigen einschlägigen Fragen lange vorher beschäftigen und sein Wille muss bereits ein Plan sein, wenn er zum Architekten kommt. Das ist nicht gegen die Würde des Mannes. Denn es handelt sich nicht um ästhetische Spielerei, die nach alten Anschauungen der Frau überlassen bleibt, sondern nichts geringeres steht in Frage als ein Bekenntnis der Lebensanschauung: dem inneren Wesen einer Familiengemeinschaft soll nach aussen Form gegeben werden. Die Art, wie der Mann die Aufgabe, sich und den Seinen eine Heimstätte zu schaffen, auffasst, zeigt deutlich den Grad seiner persönlichen Kultur. Und diese ist in solchem Fall besonders wichtig, weil sie sich anschaulich als Teil der Volkskultur erweist. Die Wechselwirkungen zwischen den persönlichen Interessen und denen der Allgemeinheit sind wohl nirgends sonst so unmittelbar. Alle Lässigkeiten und Oberflächlichkeiten, alle faulen Konventionalismen auf dem Gebiet einer sozial bedingten Bautätigkeit geben böse Beispiele, während sie zugleich auch Symptome eines verdorbenen Geisteszustandes der Allgemeinheit sind.

Der Name Goethes ist heute in aller Munde; und doch wissen nur ganz wenige von Denen, die ihn einen harmonischen Menschen nennen, wie es kam, dass sich dieser bedeutende Geist so liebevoll und eingehend mit der Praxis von Kunst und Handwerk beschäftigte. Man staunt das poetische Genie an und lächelt, als über interessante Philisterhaftigkeiten, über die Bemühungen des Verwaltungsmannes, Bauherrn und Beamten, ohne zu sehen, wie alles zusammenhängt. Goethe wusste den Segen der Wirklichkeiten, aller Wirklichkeiten besser zu schätzen als die Heutigen; und was er erlebte, wenn er einen Bau leitete, dem Tischler zusah, die Technik alter Glasbilder

untersuchte, Grundrisse zeichnete und Materialien prüfte, wurde seinen Lebensanschauungen, deren poetische Verklärung uns so stark berührt, zu einer Grundlage. Davon scheint man in den Goethebüänden nichts zu wissen; sonst würden dort die vielen praktischen Kulturaufgaben, woran sich jeder, selbst der bescheidenste Geist beteiligen kann, weil sie mit Literatengedanken nichts zu tun haben, besprochen werden. Der Segen einer ganz aufs Tatsächliche gerichteten Produktivität, die beim Nächsten, Selbstverständlichsten beginnt, zeigt sich immer in allen Dingen. Wer versucht, für sich und die wohlverstandenen Bedürfnisse seiner Familie den Grundriss eines chimärischen Landhauses zu zeichnen, wird erkennen, welche merkwürdig sachliche und nie verletzende Selbstkritik mit solcher Beschäftigung verbunden ist. Man kontrolliert seine Bedürfnisse, die aus tausend alten und neuen Einflüssen, aus ererbten und erworbenen Eigenheiten entstehen, niemals gründlicher, als wenn man ihnen eine Form sucht. Wie Einem ja Gedanken auch dann erst ganz klar werden, wenn man sie in Worte zu kleiden vermag. Wenn man so beim Entwerfen des Grundrisses in überzeugender Weise zu sich selbst kommt, wenn aus der Poesie der Gewohnheit und dem Willen zum Eigenen die neue, aber doch von der Tradition erzogene Form ganz von selbst entsteht, so gelangt man zu eben solchen Resultaten, nach innen und aussen, wenn man diese Beschäftigung als Bauherr auch auf andere Teile des Hauses ausdehnt und versucht, aus dem Grundriss sachlich einen Aufriss zu gewinnen. Was man dabei lernt, kommt immer jeder anderen Tätigkeit und jedem Vergnügen sogar mittelbar zugute. Und dieses Verantwortlichkeitsgefühl gegen sich selbst schliesst auch schon das der Allgemeinheit gegenüber in sich; ja: das eine ist für das andere Voraussetzung. Denn der Wille würdig zu wohnen kann ohne Universalempfinden gar nicht entstehen; das Gefühl einer sich beschränkenden bürgerlichen Würde, die sich im Wohngedanken ausdrückt, ist unmöglich, wenn das Abschätzungsvermögen für das Verhältnis des Individuums zur Allgemeinheit nicht kulti-

viert worden ist. Wie kann man die Kultur eines Ganzen lebendig fühlen, wenn man sie nicht vorher im kleinen Staat einer Familie fühlt! Welche soziale Tugend kann Wert und dauernde Kraft haben, die nicht im engen Kreis erprobt worden ist!

Von solchen Wechselwirkungen weiss aber der moderne Bürger nichts; er hat nicht genug Staatsgefühl, trotz seinen Demokratenposen, um im kleinen Lebenskreis das Abbild des grösseren zu sehen. Sein Heim ist ihm nicht ein ethischer Wert, sondern nur ein materieller. Er bestellt sich ein Haus, wie man einen neuen Anzug bestellt, und meint, der Architekt kenne seine Bedürfnisse besser als er selbst. Nie fällt ihm ein, dass das Genie einer Zeit oder eines Volkes schliesslich nichts ist als die Tüchtigkeit der Einzelnen und dass nationale Kulturformen nichts sind als die Früchte eines starken Willens dieser Einzelnen zu sich selbst. Ein Stil für Heimstätten, woran man später eine Zeit erkennen könnte, vermag nur in ausgeprägten Lebensformen zu entstehen. Und wie sehr uns diese Formen fehlen, wird Jeder spüren, wenn er einen Bleistift nimmt und versucht, sich einen Grundriss zu zeichnen. Er wird plötzlich sehen, dass er eigentlich in keinem wichtigen Punkte dem wohltätigen Zwange lebendiger Gemeinschaftsbedürfnisse oder ideenvoller Konventionen untertan ist, sondern auf persönliche Entschliessungen angewiesen ist, wo die Führung durch den sozialen Gesamthewillen notwendig wäre und dass er darum im besten Falle Gewohnheiten hat statt Lebensformen. Er wird sich schliesslich mit Bildungen begnügen, die er einmal irgendwo gesehen und in der Erinnerung als nachahmenswert behalten hat. Oder er wird von Dem ausgehen, wohinein ihn der Zufall gesetzt hat, und sei es ein städtisches Miethausmilieu. Dass die Stadthausgewohnheiten, denen man doch entfliehen will, ganz allgemein ins Eigenhaus hineingetragen werden, ist nur eine Folge der Ratlosigkeit. Da man nicht weiss was man will, greift man zum ersten besten Schema. Fremd fühlt sich der in unserer Zeit Lebende ja in jedem Milieu, weil Häuser

schon längst nicht mehr wie Organismen behandelt werden. Die höhere Sehnsucht sogar greift nach dem nackten Notdurftgebilde, weil ihr ein anderes Beispiel nicht erreichbar ist und weil sie für eine neue Konzeption zu wenig produktiv ist. So kommt es, dass man sich im eigenen Haus nicht zu bewegen weiss. Wenn die Repräsentation den Zimmern nicht einen Charakter vorschreibt, ist man ungewiss, wie sie zu benutzen seien. Man schläft im Esszimmer, wohnt im Schlafzimmer und lungert in allen Räumen und Ecken ohne feste Ordnung umher. Darum vermag man natürlich auch nicht Forderungen zu stellen; über dunkle Instinkte erhebt sich die Anschauungskraft fast nie. Wenn der Architekt mit dem sauber gezeichneten Plan kommt, ist man entzückt. Den Grundriss versteht man zwar nicht; aber die geschmückte Fassade besticht das Auge. Erst wenn das Haus bezogen werden soll, gesteht man sich stumm, eigentlich habe man sich ganz anders gedacht.

Verlässt sich der Käufer auf den Architekten, so sucht dieser die undisziplinierten Instinkte der Nachfrage zu kitzeln. Auf einer Grundlage der gegenseitigen Rücksichtnahme, der schlaffen Willenlosigkeit entsteht das Prinzip, durch Zierat, durch Kullissen den Mangel an Folgerichtigkeit zu verdecken. Das Unkraut schießt ja stets da besonders üppig empor, wo der Boden sich selbst und dem Zufall überlassen ist. Und so wird auch vom Baumeister die Gesamtkultur geschädigt, weil er jede ideale Voraussetzung für seine Arbeit verneint und nur an den materiellen Vorteil denkt. Einer gesunden Entwicklung ist damit der Ausgangspunkt genommen. Ohne übertreibenden Anspruch darf man aber von allen Berufen das Ideale fordern, weil die Geschichte lehrt, dass es ein notwendiges Ingrediens des schöpferischen Willens zu jeder Tat ist. Der Lohn ist bei einer Tätigkeit das wenigste; er ist nur ein notwendiges Äquivalent. Der Beruf eines Staatsmannes besteht nicht darin, Gehalt zu beziehen; der Arzt oder Rechtsanwalt arbeitet mehr für eine Idee als für das Honorar (oder sollte es doch tun); und vom Offizier und Künstler verlangt man Etwas, das sich mit

Geld nicht bezahlen lässt. Selbst der Kaufmann darf nicht ohne höhere Berufsidee leben, wenn er auf Achtung Anspruch macht. Sein Unternehmungsgeist, der neue Verbindungen herstellt, sein Wille, die allgemeinen Bedürfnisse gut und reichlich zu befriedigen, haben mit dem Gewinn nur mittelbar zu tun. Das wesentlichste besteht im Drang zur Tat, im Pionierwillen. Und davon spüren wir heute selten noch einen Hauch. Der Kaufmann ist durchweg zum Engroskrämer geworden, zum Händler, und mit seiner niederen Auffassung vom Leben infiziert er in demselben Masse alle anderen Berufe, wie sein Wirkungsgebiet sich ausbreitet. Wenn man heute einen Arzt, einen Rechtsanwalt tadeln will, so sagt man, er betreibe sein Geschäft kaufmännisch. Und in dieser Weise tötet das Geld auch die Idealität, die Seelenkraft des Künstlers und aus der damit verbundenen Liebedienerei vor den schlechten Instinkten der Menge erwächst unserer Kultur ein ungeheurer Schade. Nirgends aber wird der Künstler leichter zum Kaufmann als in der Architektur. Das liegt schon in der Tätigkeit des Architekten, die nur zur Hälfte künstlerisch ist, nicht die volle Persönlichkeit fordert, sondern mehr organisatorische Fähigkeiten, und die eine natürliche Agentur zwischen Bauherrn und Handwerkern in sich begreift. Ohne Konvention, die für ihn denkt und formt, wird der Baukünstler, sofern er nicht als Beamter im akademisch beschaulichen Indifferentismus dahinlebt, sehr leicht entweder zum Phantasten oder zum Werkzeug einer Spekulation, die mit den idealen Werten der Architektur wirtschaftet wie mit irgendwelchen anderen Marktwerten und für die es den Begriff Kultur nicht gibt.

Die wenigen modernen Künstler, die, im Anschluss an die neue Bewegung im Kunstgewerbe, die wahren Aufgaben der Landhausarchitektur begriffen haben, stehen mit ihrem besten Willen und mit all ihrem Talent auf unsicherem Boden, solange sie nicht bleibende Verbindungen mit dem allgemeinen Bedürfnis eingehen können. Denn es handelt sich beim Landhausbau niemals um nur darstellende Architekturen, sondern

um die Einkleidung bestimmter Zwecke, um eine Entwicklung von innen nach aussen. Eben weil nicht etwas rein Kunstmässiges, nicht eine pathetische Verssprache zu schaffen ist, sondern eine nützliche, klare, allen verständliche Prosasprache, sind viele nicht künstlerischen Elemente an der Arbeit beteiligt und dadurch wird die Angelegenheit dem im Atelier schaffenden Künstler entzogen und der sozialen Praxis überwiesen. Der moderne Architekt sieht sich aber trotzdem mit seinen sozial ästhetischen Gedanken ins Atelier verwiesen, weil seinen voraneilenden Bestrebungen noch die genügende Resonanz fehlt. Nur aus diesem Mangel an Praxis, der für keinen Künstler so schädlich ist wie für den Architekten, ergibt sich heute die so verbreitete Papierkunst, das Spiel mit Möglichkeiten, die dekorative Phantastik und überkultivierte Künstelei. Das Papier ist geduldig. Dem Baumeister ist es für seine Pläne, von denen er nicht weiss, ob sie jemals ausgeführt werden, gleichgültig, ob die hypothetische Bausumme fünfzigtausend Mark beträgt oder fünfhunderttausend. Bei einem dieser unbeschäftigten, talentvollen Architekten war der Entwurf für ein phantastisches Monumentalgebäude zu sehen, das er auf achtzig bis hundert Millionen veranschlagt hatte. Solche Erscheinungen deuten auf Ungesundheit. Eine Folge ist, dass wir in den jährlichen Kunstausstellungen, den einzigen Orten, wo diese Künstler sich der Öffentlichkeit bekannt machen können, die seltsamen Landhäuser für verrückte Milliardäre sehen oder die romantischen Empirehütten für das bekannte, von Th. Th. Heine ironisierte glücklich liebende Paar. Nur vor solchen auffallenden Dingen bleibt das Ausstellungspublikum stehen. Am Entwurf eines schlichten, vernünftigen Landhauses geht jedermann vorüber; den Grundriss gar sieht kaum der Fachmann an. Nachher wird diese dekorative Äusserlichkeit dem Künstler aber vom Publikum, dessen Teilnahmslosigkeit die Schuld trägt, zum Vorwurf gemacht. Es heisst, die moderne Kunst sei verrückt und man könne sich ihr praktisch nicht anvertrauen. Man bedenkt nicht, dass auch in der Kunst Müssiggang aller Laster An-

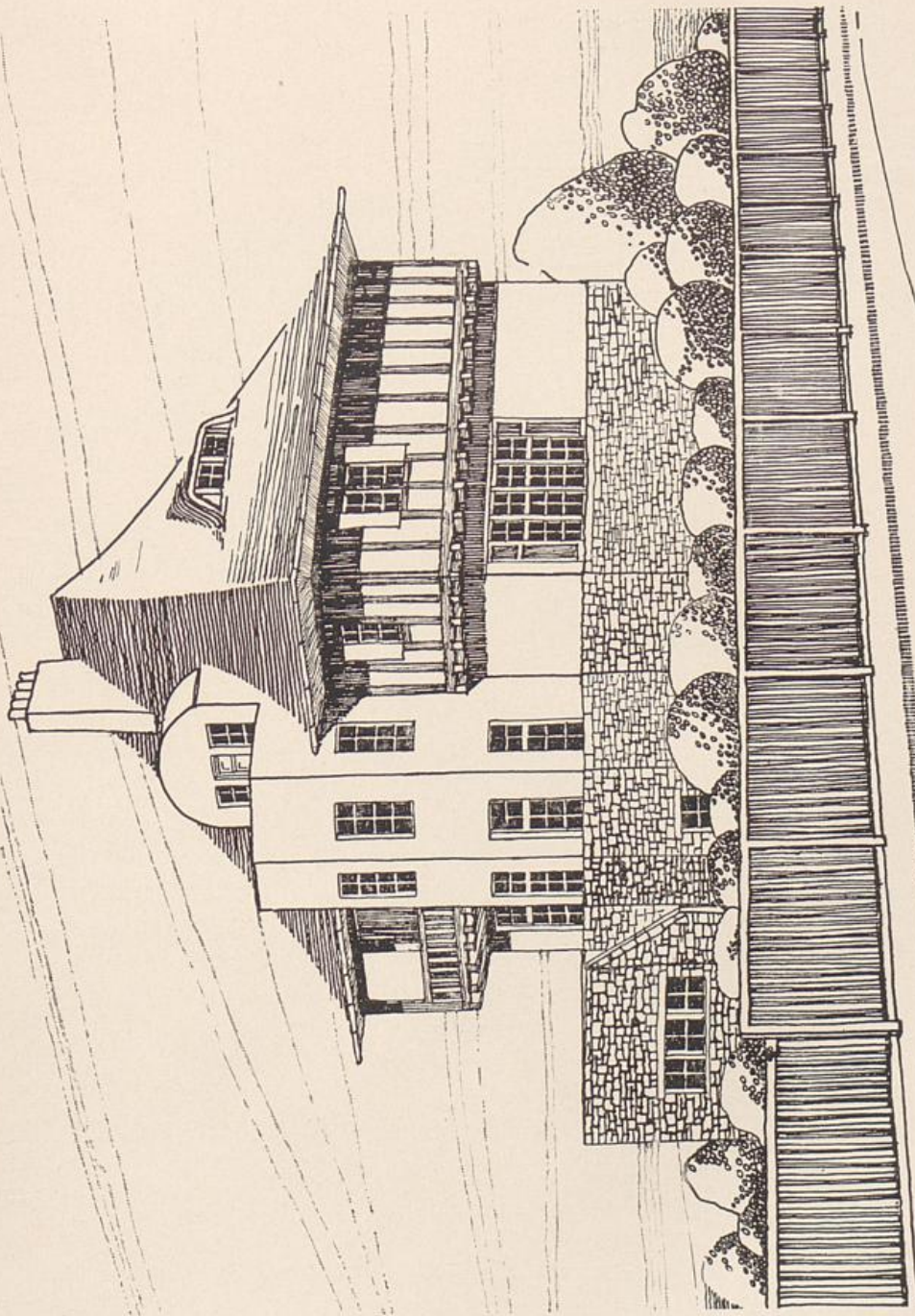
fang ist und dass der Baumeister müssig geht, wenn er nicht auf dem Bauplatze steht. Das „persönliche“ Landhaus zeugt weniger von einem Mangel als vielmehr von einem Überschuss an künstlerischer Kraft; aber es beweist, dass uns eine Konvention fehlt, die für den Architekten ungefähr dasselbe sein müsste, was dem Richter das Gesetz ist. Beide sollen wohl von Fall zu Fall urteilen; doch bleiben sie stets der allgemeinen sozialen Norm verpflichtet.

Die Nachfrage zur Verständigkeit zu erziehen, haben seit Jahren Schriftsteller versucht. Aber auch sie können von der Form dessen, was noch gar nicht vorhanden ist, vom Bedürfnis der Zukunft, nichts Konkretes sagen. Darum müssen Gleichnisse aushelfen. Die Einen verweisen auf das Bürgerhaus des achtzehnten Jahrhunderts, worin sich die letzten lebendigen Überlieferungen verkörpern. Andere zeigen beachtenswerte Anregungen in alten Bauernhäusern und agitieren für eine sachliche Heimatkunst. Und die Modernsten führen uns mit glücklicher Überzeugungskraft das Beispiel der Engländer vor Augen. Das sind gleich drei Wege statt eines. Während der Laie nun zaudernd vor der Wahl steht, kommt der Spekulant und spricht ein Erkleckliches davon, dass dem modernen Künstler die Praxis fehle, dass er unsolid arbeite und die Bausumme nicht respektiere. Er aber! Langjährige Praxis; fünfzig Häuser gebaut; und so weiter. Der Laie lässt sich um so leichter von diesen Schuhmachergründen fangen, als die Vorwürfe nicht immer ohne Berechtigung sind. Woher soll der Moderne Praxis haben! Und wie leicht verrechnet er sich anfangs! Dennoch würde der Bauherr wohl einen Versuch wagen, wenn er selbst ungefähr wüsste, was er möchte. Wie sein Urgrossvater will er nicht wohnen. Er findet die alten Häuser zwar sehr nett, aber diese zopfige Nettigkeit erregt doch auch ein wenig sein Mitleid. Bauernkunst liebt er in Ausstellungen, auf Bildern, in Romanen, im Theater; für sein Landhaus schwebt ihm aber eher etwas Palastartiges vor. Die Repräsentation ist einmal seine Schwäche, ist eine notwendige Kinderkrankheit des

Grossstädters. Und das englische Landhaus widersteht ihm auch. Dafür ist er noch nicht reif; und schliesslich: er ist ein Deutscher. Allerlei halb richtige, halb falsche und immer unklare Empfindungen machen ihn den Vorschlägen der Schriftsteller gegenüber ungeduldig, und da ihm das absolut Passende wieder einmal nicht fertig serviert wird, glaubt er, die besten Anregungen überhören zu dürfen. Und doch werden die Reformatoren nur durch den Mangel an Tatkraft im Publikum verhindert, etwas unmittelbar praktisch Nutzbares zu sagen. Wäre eine Lebensform zu sehen, so sollte ihre architektonische Einkleidung bald gelingen. Ohne Mitarbeit der Allgemeinheit ist aber jedes Bemühen umsonst, ist jeder Vorschlag theoretisches Geschwätz.

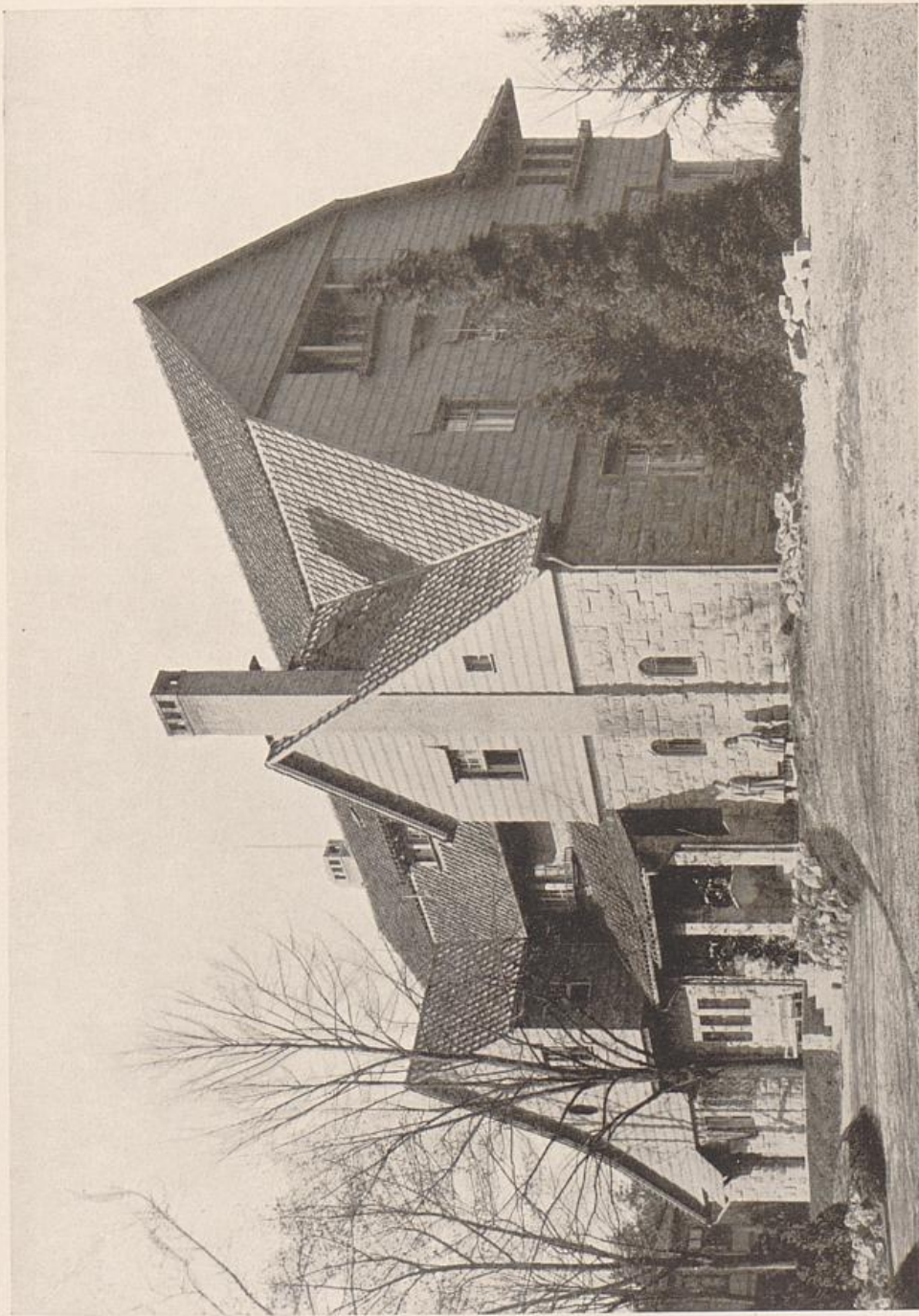
Damit man nicht denke, es handle sich um tiefgründige Probleme und es werde mehr verlangt, als der von Geschäften in Anspruch Genommene leisten kann, betrachte man einmal aufmerksam eine Villenkolonie vor der Grossstadt. Erkennt man erst die Fülle des Lächerlichen und Absurden, so zeigt sich bald, dass weniger ein Neuschaffen in Frage steht als ein Unterlassen, weil im Gebiete der auf Voraussetzungen sozialer Art gegründeten Nutzarchitektur das Unterlassen des Falschen immer schon ein Betonen des Notwendigen, des Organischen nach sich zieht. Da auch für den Schriftsteller, der auf wenigen Seiten gern möglichst viele Fragen berühren möchte, solche Kritik des Falschen das beste Mittel bleibt, um zu wirken, um ein Bild des Positiven zu geben, so möge zur Illustration ein Beispiel aus Berlins Umgebung, das bequem nachzuprüfen ist, gewählt werden.

Als vor etwa zehn Jahren eine Terrain- und Baugesellschaft begann, den Ort Schlachtensee als Landhauskolonie anzulegen, bot sich ihr eine der Ideen dar, die heute rar zu werden beginnen. Es war vorauszusehen, dass die Kolonie, die in so bequemer Nähe Berlins mitten im Wald liegt, in wenigen Jahren zu einer umfangreichen Gemeinde anwachsen werde, und dieser Umstand forderte gebieterisch, die wahrschein-



LANDHAUS [Entwurf]

HERMANN MUTHESIUS



LANDHAUS IN WANNSEE BEI BERLIN

ALFRED MESSEL

liche Entwicklung vorzubezudenken und nicht nur immer die kleinen Bedürfnisse des Augenblickes von Fall zu Fall zu befriedigen. Einem ganzen Ort, dessen schnelles Wachstum verbürgt war, konnte vorher der Charakter bestimmt werden; denn mit all den unvorhergesehenen Einflüssen, die an langsam entstehenden Stadt- und Dorfgebilden mitarbeiten, hatte man hier nichts zu tun. Es galt nicht, einen Ausgleich zwischen widerstrebenden Bedürfnissen zu finden; alles hatte Bezug auf einen einzigen, ganz klar erkennbaren Zweck. Und die Grösse der Aufgabe wäre es wert gewesen, dass die Gesellschaft ihre Verantwortlichkeit späteren Geschlechtern gegenüber gefühlt und versucht hätte, aus der ursprünglichen Spekulation einen Kulturgedanken zu machen. Für den Einfluss des Staates nach dieser Seite bietet sich heutzutage ja leider keine Möglichkeit. Und böte sie sich, so würde es ihm an Männern fehlen, die zu erkennen vermöchten, was in Fragen ästhetischer Kultur getan werden muss. So bleibt alles, was jenseits vom Reglement der Baupolizei liegt, dem Unternehmertum überlassen. Und wie wenig das sich um die in der Arbeit enthaltenen Gedanken höherer Art kümmert, hat eben die Heimstätten-Gesellschaft bewiesen. Sie hat mit einer ihr von der Zeit anvertrauten Kulturidee auf Gedeih und Verderb gewirtschaftet. Die schöne Aufgabe, die den Tüchtigsten locken könnte, ein Leben an ihre Lösung zu setzen, ist aufgefasst worden, wie Herr Müller es tut, wenn er einen Kramladen aufmacht.

Hätte die Gesellschaft einen sehr tüchtigen Architekten engagiert und ihn nach England und Amerika geschickt, wo es für den Landhausbau viel zu lernen gibt, so wäre das Ärgste sicher vermieden worden. Das Gehalt eines guten Künstlers ist für eine so grosse Baugesellschaft so unwichtig wie für den Fabrikanten die Frage, ob er für ein Modell hundert oder fünfhundert Mark bezahlt. Man hat im Direktorium aber geglaubt, es genüge, ein paar trockene Praktiker und Baujünglinge mit brüchiger Elementarbildung in den Ateliers zu haben. Der Vorteil, dass der leitende Kaufmann bei dieser Lage der Dinge

anordnen kann, ohne auf künstlerischen Eigenwillen, auf ein feiner organisiertes Gewissen zu stossen, war offenbar entscheidend. Es scheint, dass es nur eine Politik innerhalb der Gesellschaft gab: den Käufer zu locken, festzuhalten und ihn so zu bedienen, dass er praktisch einen Grund zur Klage nicht findet. Im Bazar mag dieses Prinzip ja ausreichen; eine grosse Baugesellschaft sollte jedoch noch anderen Erwägungen zugänglich sein als denen, die den verdorbenen Instinkt des Kunden als heilig betrachten. Und in diesem Fall war der Kunde besonders schlimm; denn er kam aus Berlin. Aus der Parvenustadt, wo protzige Repräsentation als vornehm gilt, wo alles für die Augen der anderen bestimmt ist. Dass die Psychologie dieser Emporkömmlinge mit beschränkten Mitteln gut begriffen worden ist, unterliegt keinem Zweifel. Man muss sich das weit über den Nikolassee ins Land schauende Schloss des Direktors der Gesellschaft betrachten — das am Kurfürstendamm stehen könnte —, um die Überzeugung zu gewinnen, dass die Leitenden nur zu empfinden brauchten, um das Richtige gleich zu finden.

Der Eindruck, den die Kolonie heute bietet, ist beschämend. Alle Verkehrtheiten, wovon schon so oft die Rede war, findet man auf kleinem Raum vereint. Den Strassen und Plätzen merkt man an, dass sie am Zeichentisch erdacht worden sind. Die Strassen sind entweder langweilig gerade oder es sind Schlängelwege in Fragezeichenform. Man hörte wohl etwas von geschwungenen Strassen läuten, nachdem Gurlitt und andere Fachmänner von Ruf die Nachteile der geraden Strassen dargelegt haben und Anlagen fordern, die eine rationelle Besonnung aller Zimmer ermöglichen. Es gibt hier nur sinnlose Schematisierung. Wo kaum eine Steigung ist, sind regelrechte Serpentinien; breite Avenuen sind nur einer Achse zuliebe angelegt, aber wichtige Verbindungsstrassen nicht kenntlich gemacht, so dass man ohne die Wegweiser, zum Beispiel, nicht von Schlachtensee nach Nikolassee zu finden vermöchte. Die reizvollen Niveaugestaltungen sind nicht ausgenützt; man hat

vielmehr planiert, wo es nicht nötig war, und sich bei den Bodenbewegungen wohl vom Landschaftsgärtner beraten lassen, der für die architektonischen Künste ungefähr etwas eben so Schreckliches bedeutet wie der Photograph für die Malerei. Eine weise Führung der Strassenzüge, den Himmelsrichtungen entsprechend, so dass jedes Haus sich guter Besonnung erfreut, ist nicht zu bemerken. Und doch wäre es um so mehr nötig, als nicht in einem Fall von dem falschen deutschen Grundsatz, der fordert, dass das Haus die Hauptfront der Strasse zukehre, abgegangen wurde. Der Engländer denkt vornehm genug, um auf die falsche Repräsentation für die Strasse, für den Passanten zu verzichten. Er baut vielmehr nur für den Zweck des Wohnens. Am liebsten legt er die Wirtschaftsräume und Stallungen, auch wohl das wenig benutzte Esszimmer an die Strasse und öffnet die Hauptfront gegen den Garten, so dass er wirklich von der Welt abgeschlossen und für sich ist. Wo das nicht angeht, disponiert er so, dass die wenig gebrauchten Räume, die Wirtschaftselasse, gegen Norden liegen; Schlafzimmer haben stets Südlage, Wohn- und Arbeitszimmer Ost- oder Westfront. Wie sich das Strassenbild des Hauses gestaltet, ist ihm gleichgültig. Aber gerade aus diesem gegen Repräsentation gleichgültigen Willen ergibt sich für den Passanten doch stets ein reizvolles Bild; wie eine gut gekleidete Frau, von hinten gesehen, immer noch wohltätiger wirkt als eine geschmacklos gekleidete von vorn. Dieses verständige Prinzip einzuführen, hat die Heimstätten-Gesellschaft nie versucht. Regelrecht marschieren alle Häuser, mit dem Gesicht nach vorn, auf; sie sind in erster Linie für den Vorüberwandelnden gebaut und der praktische Zweck muss sich der Kulissenwirkung unterordnen.

Beeinflusst dieses Vorurteil schon den Grundriss ungünstig, so wird das Verständige ganz unmöglich gemacht, weil auch im Inneren die Repräsentationsidee das Bedürfnis brutalisiert. Wenn das Geld nur für hundert bis hundertundfünfzig Quadratmeter Baufläche langt, braucht der moderne Villenbesitzer auf

diesem kargen Raum doch notwendig einen Salon, ein Herrenzimmer, ein Ess- und Wohnzimmer, womöglich noch eine Halle und verschiedene Loggien und Balkons. Um alle diese Räume unterzubringen, ist es nötig, die denkbar kleinsten Masse zu verwenden. Legt die Gesellschaft ihren Grundriss vor, so sieht er nach was Rechtem aus. Da der Laie von Grundrissen nichts versteht, glaubt er ein sehr respektables Haus zu bekommen, weil alles darin enthalten ist, was „sich gehört“. Er weiss vorher nicht, dass ein bewohnbares Zimmer eine gewisse Grösse haben muss. Zieht er ein, so findet er Löcher vor, mit denen nichts anzufangen ist; das Haus wird zum Gefängnis. Wären zwei Zimmer zu einem zusammengezogen, so möchte es angehen; dann aber könnte man ja nicht von seinem „Damenzimmer“ sprechen und der Besuch — alle Woche einer — müsste im Wohnzimmer empfangen werden. Solche Schande ist nicht zu überleben. In den Landhäusern der Heimstätten-Gesellschaft sind Räume von 5 : 5 Metern oder höchstens von 5 : 6 Ausnahmen. Wo ein Speisezimmer einmal 7 Meter lang ist, liegt es meist daran, dass die Geometrie stärker war als der Architekt. Die Zimmer zum Wohnen, Speisen oder Schlafen haben durchschnittlich nur eine Grösse von 3,50 : 4 oder von 4 : 4,50 Metern. Das ist ganz ungenügend. In Häusern, wofür etwa hunderttausend Mark Baukosten gerechnet sind, ist die Küche 3,25 : 5 Meter gross und vom Klosett scheinbar nur durch eine Rabitzwand getrennt. Genau wie in der Ackerstrasse. Die Speisekammer ist 1,50 Meter breit und die Mädchen müssen sich in solchen „hochherrschaftlichen“ Häusern mit einer Kammer von 2 : 3,25 Metern Flächenraum begnügen. Man vergegenwärtige sich nur einmal das Bild. Wie in den allerschlechtesten Miethäusern beträgt der Flächenraum für die Wirtschaftselasse etwa den zehnten Teil Dessen, was für Wohn- und Repräsentationszimmer gebraucht wird. Manchmal sind auch Küche und Wirtschaftsräume im Keller untergebracht. In Landhäusern, wo Platz genug ist, sich auszubreiten! Oder die Mädchen schlafen unter dem Dach in

engen, kalten Kammern. Hier wirken also zwei Ursachen, die eigentlich gar keine sind und doch eine vernünftige Gestaltung des Heims von vornherein unmöglich machen. Der verfügbare Boden reicht fast stets aus, das Haus der Himmelsrichtung entsprechend gut zu plazieren, selbst wenn die Strasse ungünstig läuft. Man müsste nur einmal den Passanten vergessen. Und der Flächenraum genügt fast immer, um für das wirklich Notwendige ausreichend zu sorgen; nur die verderbliche Repräsentationsmanie lähmt alles selbständige Denken und Handeln.

Sind die Räume durch ihre Maasse nahezu unbewohnbar — man nennt das bei uns „gemütlich“ —, so werden sie es noch mehr durch die Anordnung von Türen und Fenstern. Vor dem wichtigsten Wohnzimmer ist in der Regel eine Loggia, die es verdunkelt. Die tiefsten Räume sind oft nur von einer Ecke aus beleuchtet, so dass die Hälfte im Dämmer bleibt; oder in zwei Wänden werden Fenster angebracht, wodurch sich die Lichtstrahlen kreuzen und den Bewohner irritieren. Natürlich gibt es nur die hohen Palastfenster, wiederum der Fassadenwirkung zuliebe. Wandflächen findet man ebenso wenig wie in den städtischen Etagenwohnungen; denn auch hier, wo die Fehler der Bauspekulation im freistehenden Haus so leicht vermieden werden könnten, sind die Wände an den unwahrscheinlichsten Stellen von Türen — natürlich Flügeltüren! — durchbrochen. Möbelarrangements sind fast nie herzustellen, weil für sie nur im Durchgang zwischen den Türen Platz ist. Die behaglichen Eckensembles von Sofa, Familientisch und Bänken, die einen befreiend Blick über das ganze Zimmer gestatten und so das anregende Distanzgefühl geben, sind unmöglich, weil es freie Ecken nicht gibt. Und ebenso wenig sind Bilder im guten Licht anzubringen. Jedes Zimmer wird zum Korridor, da es mit allen anderen verbunden sein soll. Denn nur so ist die berühmte „Zimmerflucht“ herzustellen, — bei Gesellschaften. Intime Raumwirkungen sind unter solchen Umständen unmöglich. Man braucht es den

Engländern gar nicht nachzutun, die im wesentlichen meinen, für jeden Raum genüge eine Tür und ein Fenster. Diese Abschliessung der einzelnen Zimmer von allen andern ist möglich, weil die Engländer ihre Halle haben oder sonst einen andern Versammlungsraum für die ganze Familie. Unser Wohnzimmer entspricht diesem Zusammenkunftsort nur sehr bedingt. Eine freiere Kommunikation ist aber auch herzustellen, ohne dass alle Wände mit tölicher Regelmässigkeit just in der Mitte durchbrochen werden, das Prinzip, das Lichtwark aufgestellt hat: die Türen möglichst entfernt von der Fensterwand anzubringen, bleibt für unsere Verhältnisse am empfehlenswertesten. So allein kann man frei über den hellen Raum am Fenster verfügen und behält zwei grosse Wandflächen für die Aufstellung notwendiger Möbelstücke.

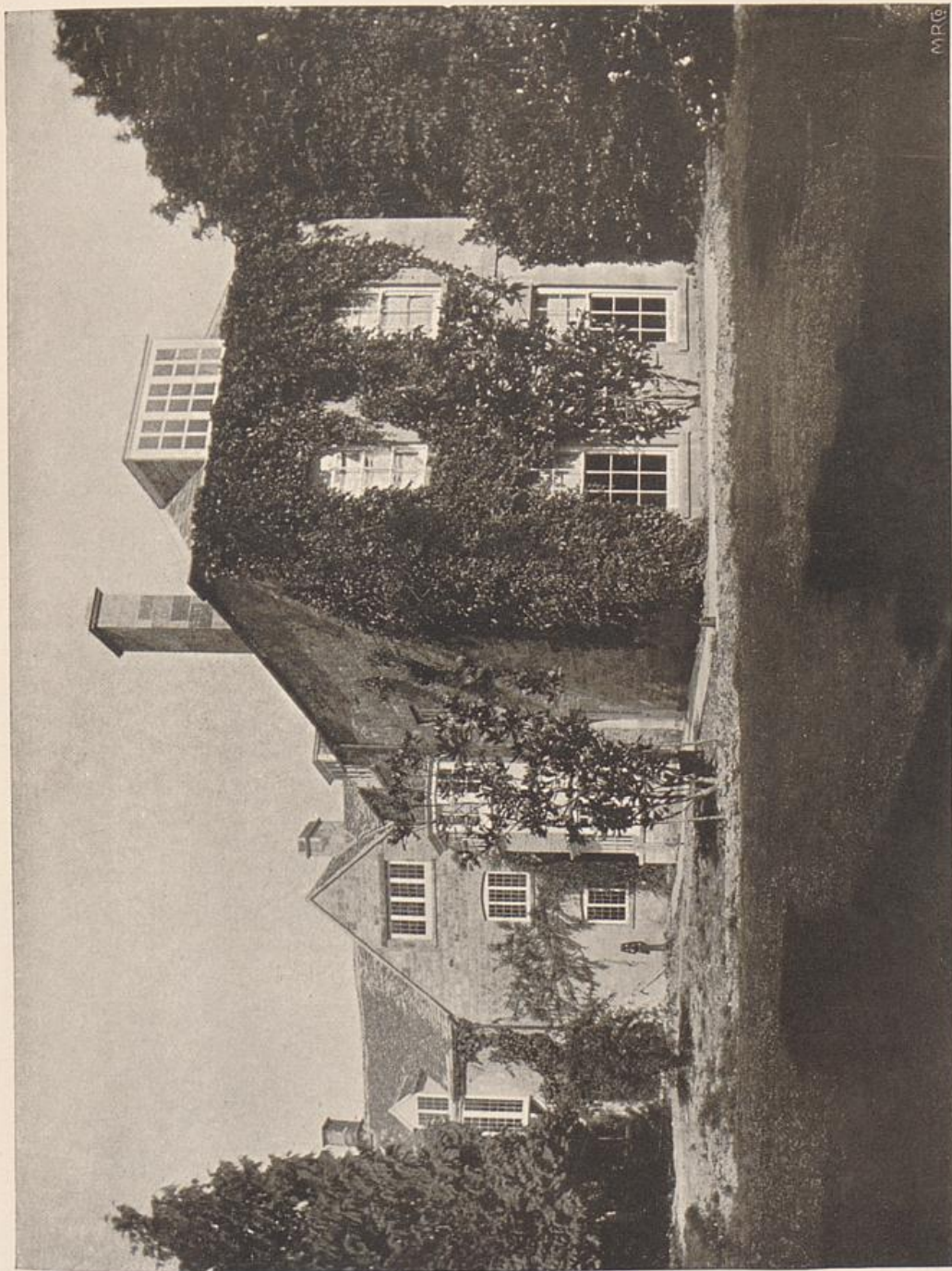
Alle diese Widersinnigkeiten prägen sich natürlich in den Fassaden aus. Nie ergeben sich natürlich gewachsene Massen; das Haus ist nicht ein gegliedertes Ganzes, sondern eine Anhäufung von Zufälligkeiten. Ein wohldisponierter Grundriss, der lebendigen Bedürfnissen Ausdruck schafft, wird im rein sachlichen Aufriss stets eine gewisse Geschlossenheit hervorbringen, weil sich die Lebenskraft wirklicher Ideen erhält und in jeder Metamorphose wieder zum Vorschein kommt. Da es etwas Lebendiges in diesen schematisierten Villenanlagen aber nicht gibt, steht das Gerippe auch stets wie eine hässliche Missgeburt da. Und um die fehlenden Charakterzüge künstlich herzustellen, greift der ratlose Architekt dann wieder — wie beim Stadthause — zur äusserlichen Schmuckform. Gerüst und Zierat sind von vornherein zweierlei. Die historischen Dekorationsformen sind einst alle organisch aus Baugedanken hervorgegangen; werden sie von ihrem ursprünglichen Körper getrennt und einem anderen angefügt, so muss das Grotteske entstehen. Doch ist's noch der bessere Fall, wenn in dieser Weise Schmuckformen dem Rohbau angefügt werden. Denn wenn der Grundriss das Primäre ist, so kann man die Entwicklung immerhin noch sachlich nennen. Das Gewöhnliche

ist aber, dass der dekorative Stilgedanke das Primäre ist, dem sich der Grundriss nun auch noch unterordnen muss. Der Kunde darf wählen, ob er die italienische Villa mit Säulenhalle und plattem Dach haben will, ob er das süddeutsche Fachwerkhaus, das Renaissanceschlösschen mit Aussichtsturm oder das Schweizerhaus vorzieht. Ganz Modernen wird der „Jugendstil“ serviert. Die Hauptsache ist, wie sich das Haus von der Strasse aus mit seinen Statuen und Kartuschen, Säulen und Gesimsen, Loggien und Erkern, kühn geschweiften Giebeln und symbolisch-neckischen Freskenmalereien ausnimmt; wie die Kulisse wirkt. Diese Art „Schönheit“ hat mit der Landhausarchitektur aber überhaupt nichts zu tun. Dort handelt es sich vielmehr allein um die Schönheit, die sich aus der Sachlichkeit ergibt, die Ausdruck eines charakteristischen Willens ist; um die Einsicht, was mit den bescheidenen Mitteln der Profanbaukunst zu erreichen ist und was ins Gebiet der hohen repräsentativen Monumentalkunst gehört. Es gilt die spezifische Ästhetik der verfügbaren Mittel zu erkennen und auszunutzen.

Was wissen die Engländer aus dem Dach zu machen, was wird unter ihrer Hand aus dem Schornstein! Man vergleiche damit diese Spottgeburten von Dächern in Schlachtensee. Freilich kanns nicht anders sein; denn das Dach antwortet stets dem Grundriss und versinnbildlicht in eigen reizvoller Weise die verborgenen Wohngedanken. Oder man sehe, wie die Engländer das Material verwenden, welche Kultur des Putzbaues im achtzehnten Jahrhundert bei uns herrschte oder wie die Bauern die Farbe zur Belebung und deutlichen Gliederung ihrer Fassaden verwandt haben, und vergleiche damit die modernen Geschmacksroheiten. Das Absonderliche und Verkehrte, die Langeweile, der Effekt: das ist das Ziel der Heutigen. Die Gegend um Berlin liefert dem Baumeister das schönste Material, die Farben der aus märkischem Boden gewonnenen Ziegel stehen prachtvoll im dunkeln Fichtengrün des Waldes. Aber wie kann das Verkehrte ausbleiben, wenn

sich jedes Haus vom anderen unterscheiden soll! Jeder Rentier will doch seinen besonderen „Stil“ haben. Baut der Nachbar in Putz, so will er Ziegelsteine, ist rechts ein rotes Dach, so fordert sein „Geschmack“ schwarze Schieferbekleidung und liegt gegenüber eine Renaissancevilla, so setzt er dem den prächtigeren Barockstil entgegen. Der rechte Charakter, den man Stil zu nennen berechtigt wäre, käme aber erst in unsere Landhauskolonien, wenn im Prinzip die Uniformität herrschte, wenn das Besondere nur darin gesucht würde, mit überall gleichen Mitteln etwas möglichst Vollkommenes zu erreichen. Wie der Vornehme in der Kleidung nicht auffallen will und trotz der Uniformität doch fein und persönlich angezogen sein kann, so sollte der kultivierte Landhausbesitzer nichts vor dem Nachbarn voraushaben wollen als die reifere Durchbildung und feinere Nuancierung. Einen Stil, der Gesamtheiten umfasst und das Wesen der Zeit abspiegelt, schafft nur die Beschränkung, die Kraft ist.

So viel wie über das Haus wäre über den Garten zu sagen; denn auch der Gärtner strebt nach Repräsentation, wo er kann. Die Landhäuser der Kolonie Schlachtensee und Nikolassee stehen mitten im Wald, das Terrain hat an vielen Stellen eine natürliche schöne Plastik und das landschaftliche Milieu fordert zur Ausnutzung der gegebenen Verhältnisse geradezu auf. Dennoch wird die schwierige Arbeit vollbracht, das Naturmaterial zu ignorieren und das Schematische künstlich herzustellen. Auch der Garten ist in erster Linie für den Passanten da. All die längst bekannten kindischen Scherze kann man von der Strasse aus geniessen: Brücken, die über ein künstliches Tal hinwegführen, Teiche, so gross wie eine Badewanne, felsige Abhänge und Aussichtberge, einen Meter über dem Niveau, Eremitagen an der Landstrasse, Rosenbeete, Gipsgöttinnen, Schlängelwege mit Kies bestreut, Teppichbeete mit Muscheln garniert, Grotten und das übliche Gebüsch. Mit den geringsten Mitteln liesse sich dagegen, selbst aus dem kleinsten Garten, etwas zweckvoll Schönes machen. Man könnte die streng

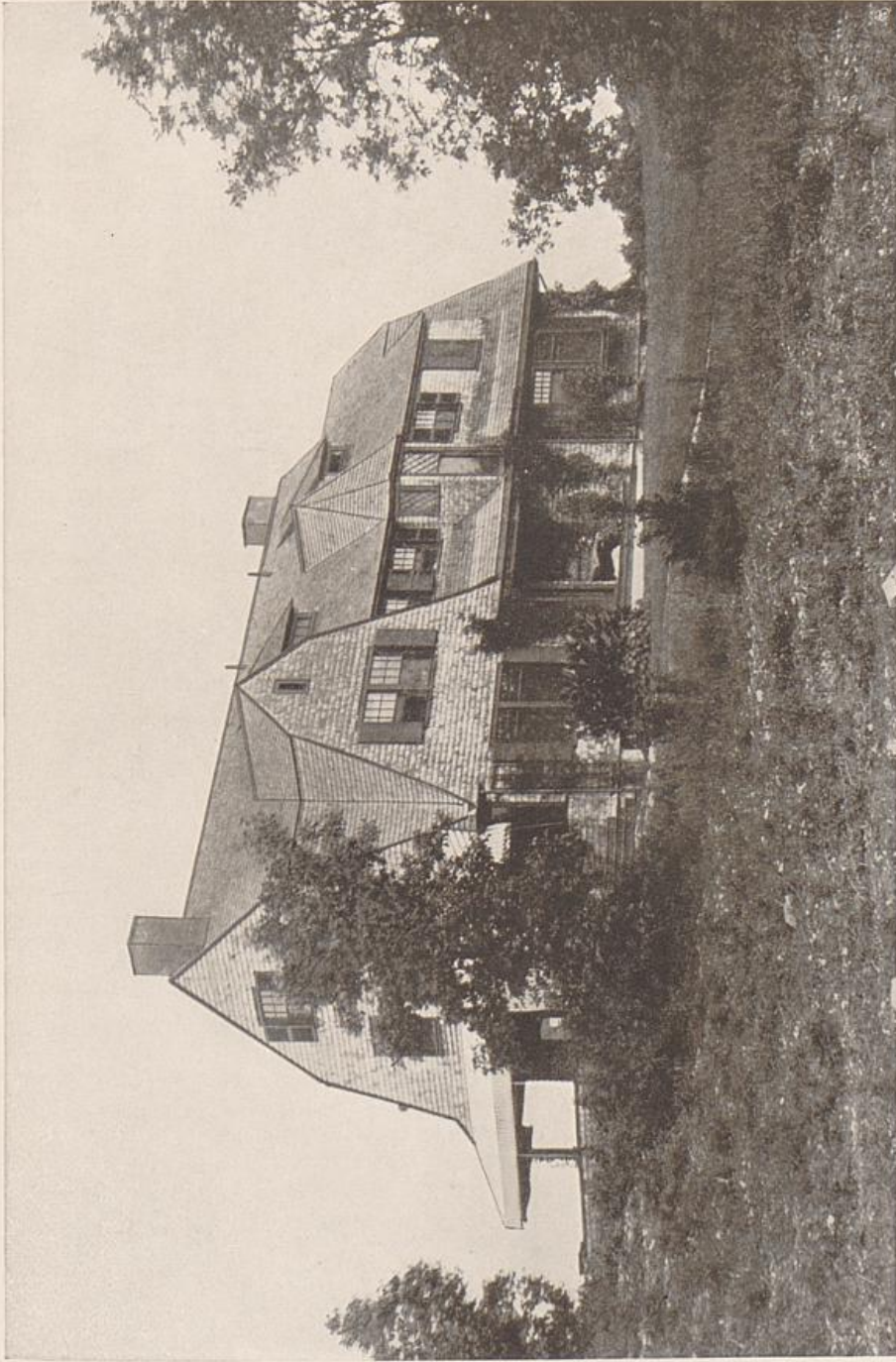


Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Alexander Koch in Darmstadt.

C. R. ASHBEE

LANDHAUS ZU COLSWOLD IN ENGLAND

M.P.C.



Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

LORING & PHIPPS

LANDHAUS ZU NEWTON BEI BOSTON IN AMERIKA

an
an
A
sc
d
S
a
n
R
S
V
S
M
F
P
u
t
v
l
I
i
e
S
i
c
v
s
l
l
s
v

architektonische Form wählen und den Garten eng dem Haus angliedern oder, mit Verzicht auf alle Spielereien, eine freiere Anlage machen, worin doch wirklich etwas wächst. Die landschaftlichen Bedingungen in diesem Föhrenwald sind so günstig, dass der Garten im Winter fast so schön sein könnte wie im Sommer. Man möchte in dieser Kolonie Häuser- und Gartenanlagen von unsern besten modernen Nutzkünstlern sehen, damit den ahnungslosen Berlinern einmal klar würde, welche Reize von einem denkenden Geiste den unscheinbarsten Aufgaben abzugewinnen sind.

In den Prospekten der Gesellschaft wird daneben viel Wesens gemacht von der Wohlfeilheit der Landhäuser in Schlachtensee und von den bequemen Zahlungsbedingungen. Mit dem ersten Vorteil ist es nun nicht weit her. Denn die Häuser kosten durchaus nicht weniger als bei einem erfahrenen Privatarchitekten. Ja, hier und dort ist die Bausumme sogar ungewöhnlich hoch. Und was die Zahlungsbedingungen betrifft, die so gern als edle Menschenfreundlichkeit dargestellt werden, so müssen sie in einem Falle wenigstens eine Spekulationsidee von sehr, sehr zweifelhaftem Wert genannt werden. In der Regel sind kleine Beamte die Besitzer der Landhäuser in Schlachtensee. Diese zahlen zehn Prozent der Kaufsumme etwa an und verzinsen den Rest, nachdem sie der Gesellschaft Sicherheit geleistet haben durch eine Lebensversicherungspolice in Höhe des Restkaufgeldes. Die möglichen Ersparnisse werden in der Regel für die Prämienzahlungen verbraucht und wenn der Hausvater nun vor der Zeit stirbt, wenn also die volle Versicherungssumme ausgezahlt wird, so hält sich die Gesellschaft daran natürlich schadlos. Der Witwe oder den Kindern bleibt nur ein allerdings schuldenfreies Haus; aber sie können es nicht nutzen, weil die geringe Pension zum Unterhalt eines relativ grossen Hauswesens nicht ausreicht. Die Ersparnisse während all der Jahre sind darum zum guten Teil verloren. Die baare Summe wäre der Witwe eine nützliche Hilfe, mit dem Haus aber weiss sie nichts zu beginnen. Zu

verkaufen ist es schwer oder nur mit Verlust und zu vermieten noch schwieriger. Obgleich die Gesellschaft äusserlich korrekt handelt, liegt in dieser Art, die nicht kapitalkräftigen Bürger mit Eigenhäusern zu beglücken, doch Etwas, das mit dem Mass höherer Ethik gemessen, höchst bedenklich erscheint. Die vorgeblich altruistische Idee entpuppt sich bei näherem Zusehen ebenfalls als ein Spekulationsgedanke.

Eine Besserung aller der Zustände, wofür die Sünden dieser Gesellschaft nur als Beispiel dienen, kann allein von der Nachfrage ausgehen. Wenn diese sich kultiviert, wird das Angebot bald folgen. Kann es denn ein Zaudern geben, wenn man vor der Wahl steht, ob das sachlich schöne Sein gelten soll oder der freche Schein? Es handelt sich um Dinge, worüber es zweierlei Meinung nicht gibt. Nicht von ästhetischen Problemen ist die Rede, sondern von Fragen der Sittlichkeit, von dem Geschmack, der von der Lebensmoral nicht zu trennen ist. Die Glücklichen, die sich und den Ihren ein Heim bauen können und die reif werden möchten für eine würdige Form des Eigenhauses, müssen zunächst eine Schule der Ethik durchmachen. Was wir brauchen, um nur das Wohnen wieder zu lernen, sind wohlorganisierte Lebensformen. Und die gewinnen wir um so besser, je kräftiger und charaktvoller unser Zeitbewusstsein ist. Der Halbheit des Willens aber wird stets auch eine Halbheit der greifbaren Kulturformen antworten.