



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Moderne Baukunst

Scheffler, Karl

Berlin, 1907

Stein und Eisen.

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

Stein und Eisen.

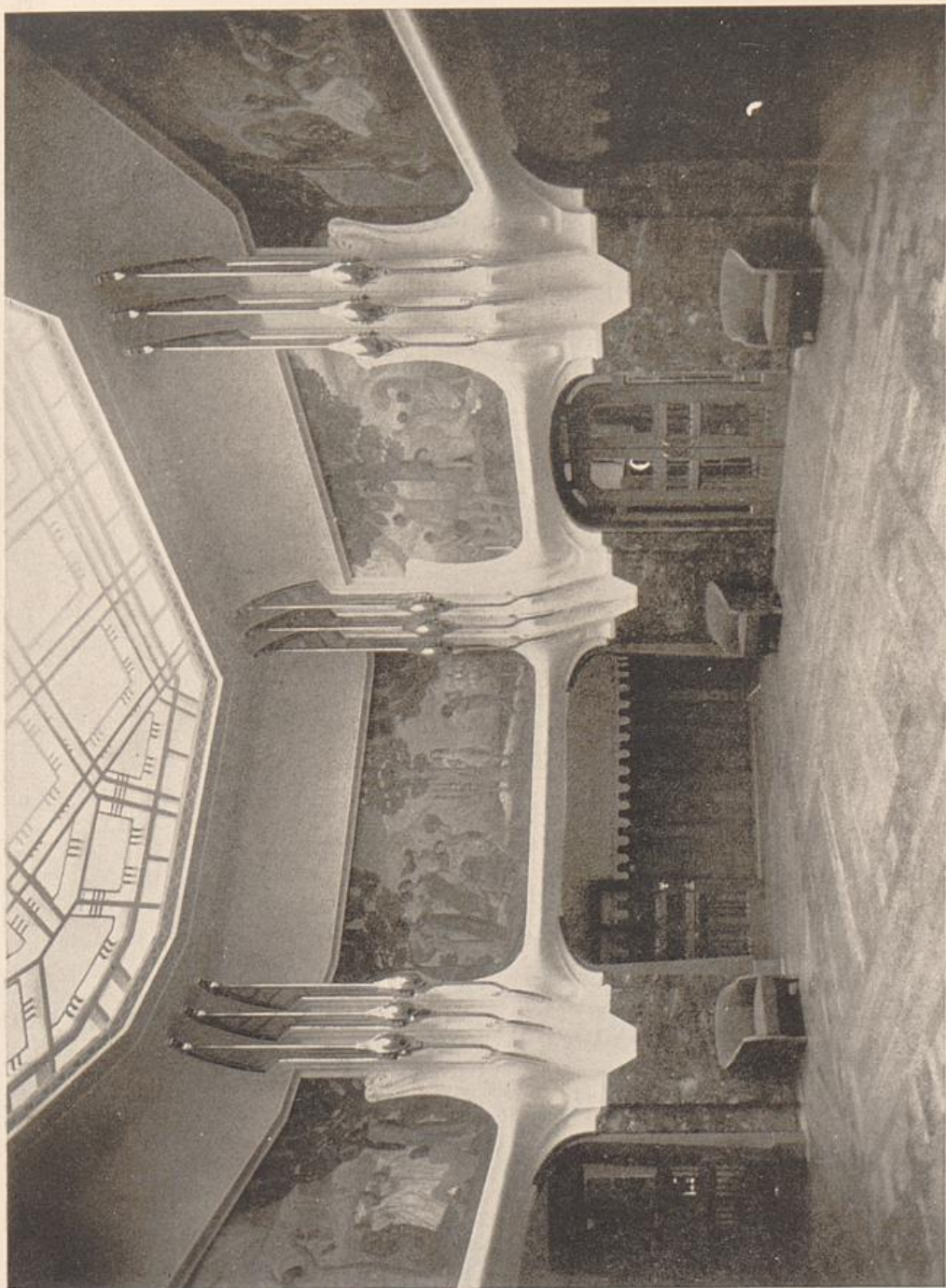
Es gibt zwei Arten von Zweckmässigkeit. Die eine schafft handgreifliche Nützlichkeitswerte und die andere nur mittelbar nützliche Erkenntniswerte. Auf allen Gebieten des Lebens, wo immer geistig beherrschte Kräfte arbeiten, ist dieser Dualismus zu spüren; und überall ordnet sich die zweite, geistigere 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.

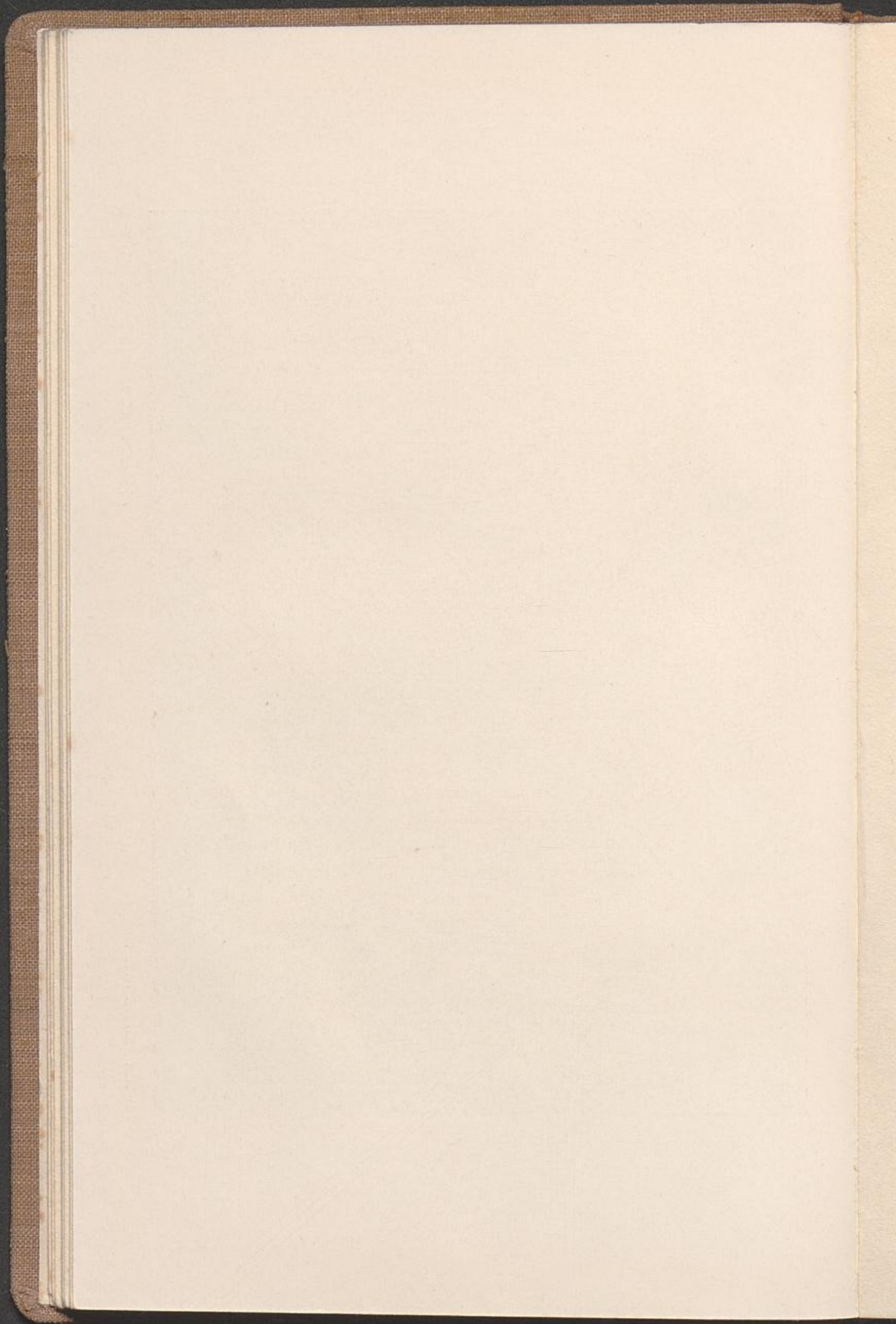
Was in den anderen Künsten Schwäche ist, wird darum in der angewandten Baukunst zur Tugend. Ist es dort stets eine Unvollkommenheit, wenn der Künstler das profane Bedürfnis nicht überwinden kann, so ist es ein Zeichen der Fähigkeit, der Logik und der Konsequenz, wenn sich der Architekt, der Nutzbauten 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 nachastenden 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.

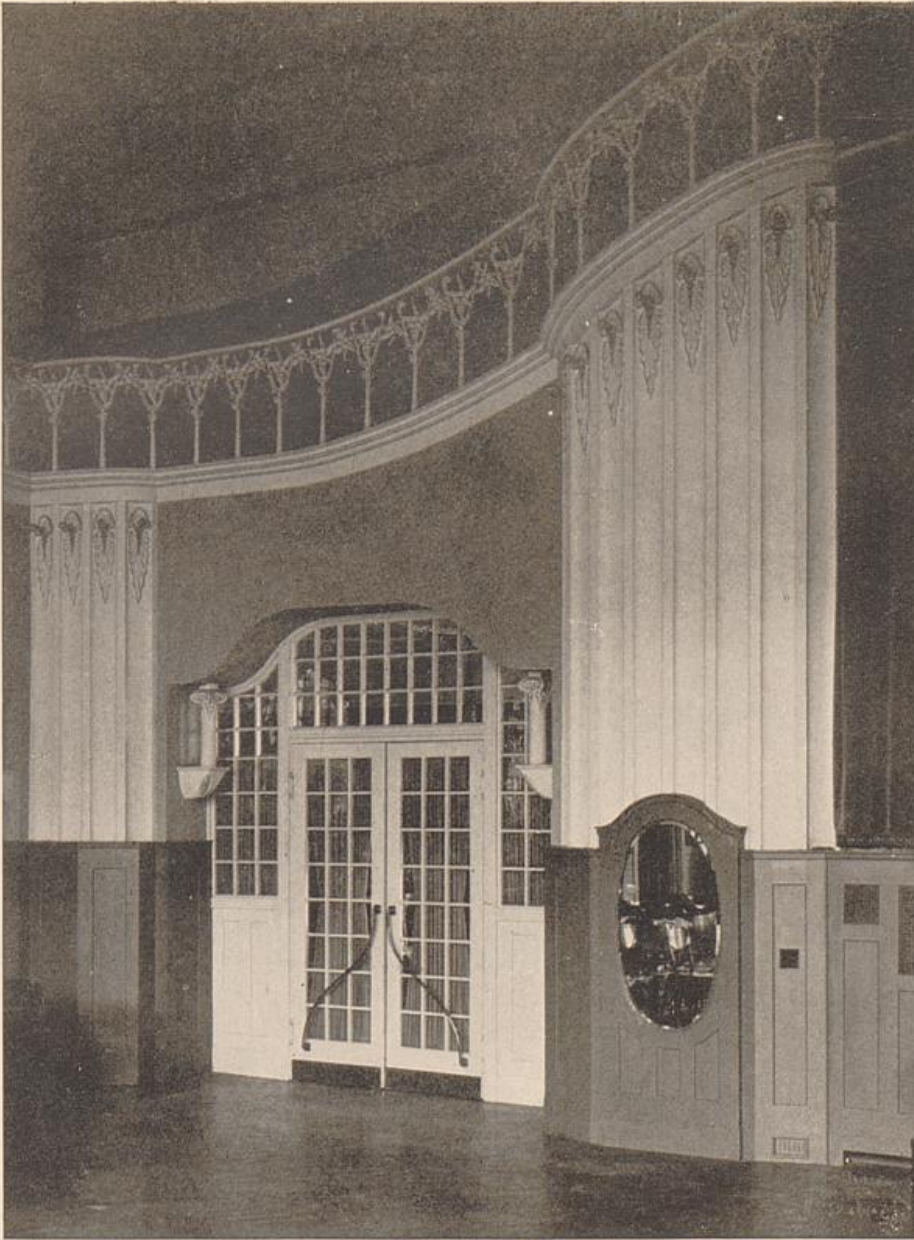
das Holz ist das Eisen ein Konstruktionsmaterial, und noch mehr schliesst es darum die freie Kunstform aus. Von plastischer Körperlichkeit ist bei diesem Material fast gar nicht mehr die Rede; an Stelle des Holzbalkens tritt ein dünnes Stabwerk, die grössten Lasten werden von schlanken Stützen getragen, 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

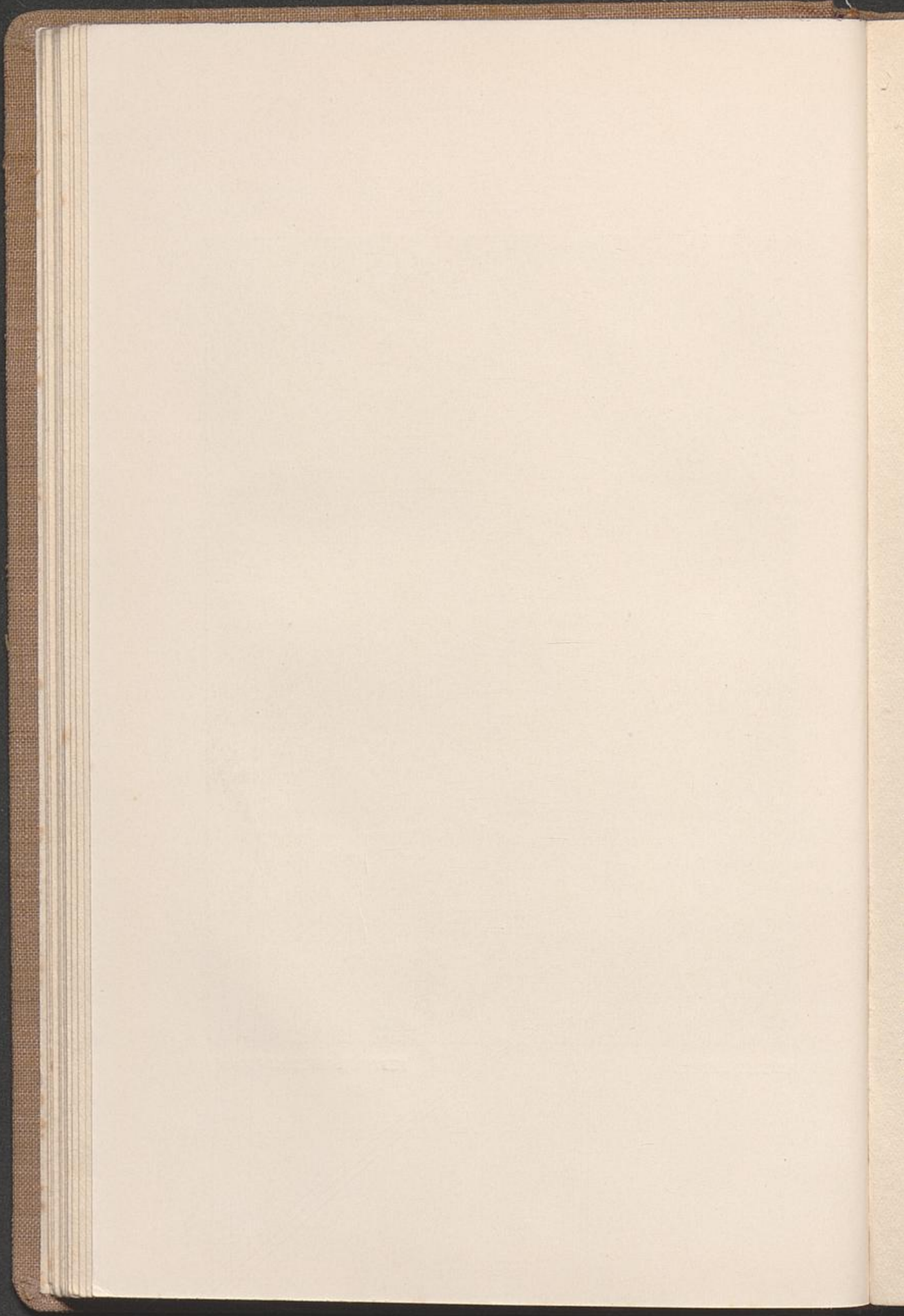
modernen Menschen, als er von den historischen Kunstformen übersättigt ist und nach eigenem Besitz ausschaut. Es ist verständlich, dass Menschen, die sich reinen Sinnes nach einer grossgearteten Baukunst sehnen und doch erkennen, dass dieser Sehnsucht in absehbarer Zeit Erfüllung nicht werden kann, sich 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.