



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Moderne Baukunst**

**Scheffler, Karl**

**Berlin, 1907**

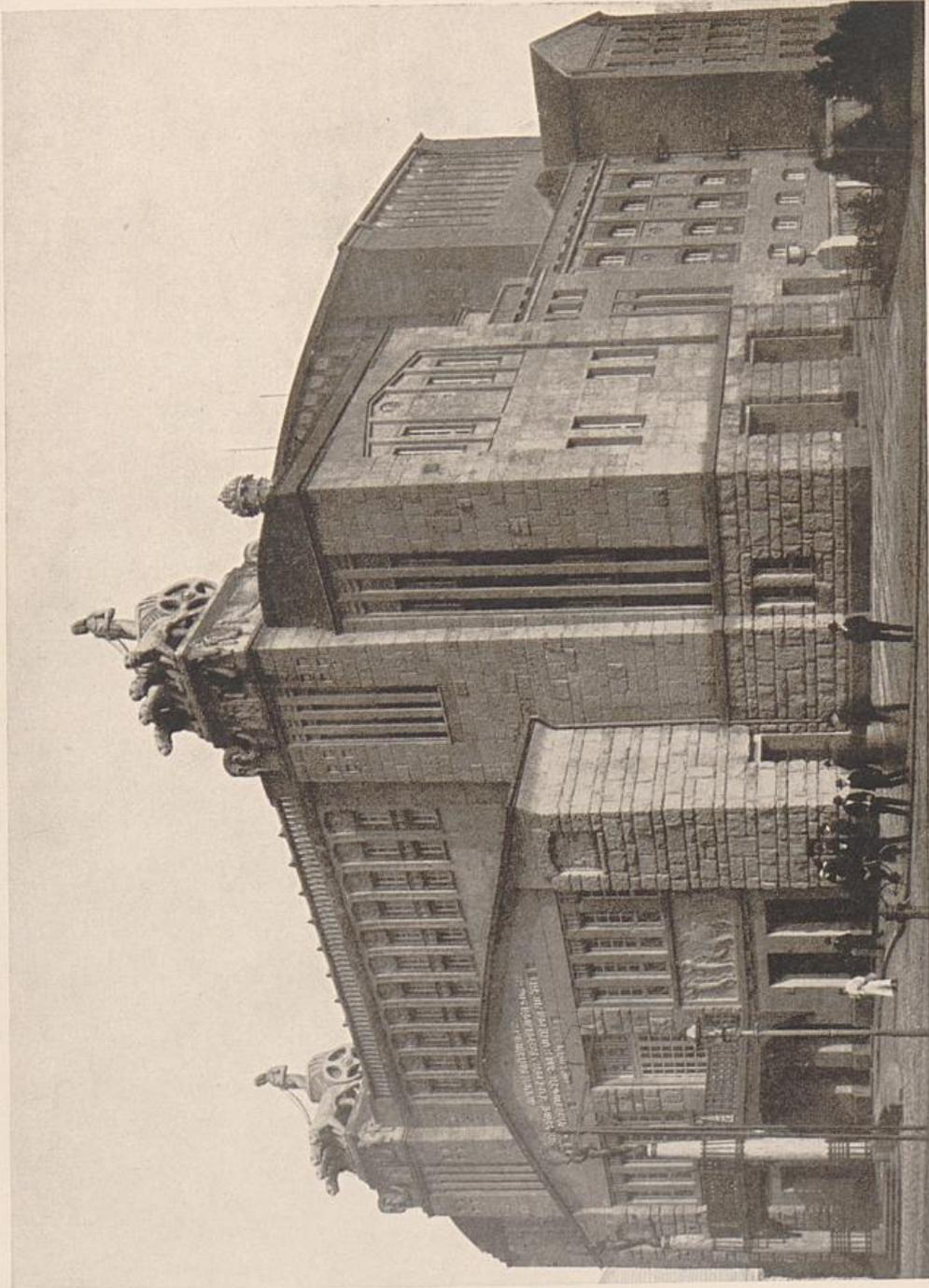
Das Geschäftshaus.

---

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

## 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  
g  
P  
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 unzuweckmässige 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 entgegenzusetzen 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

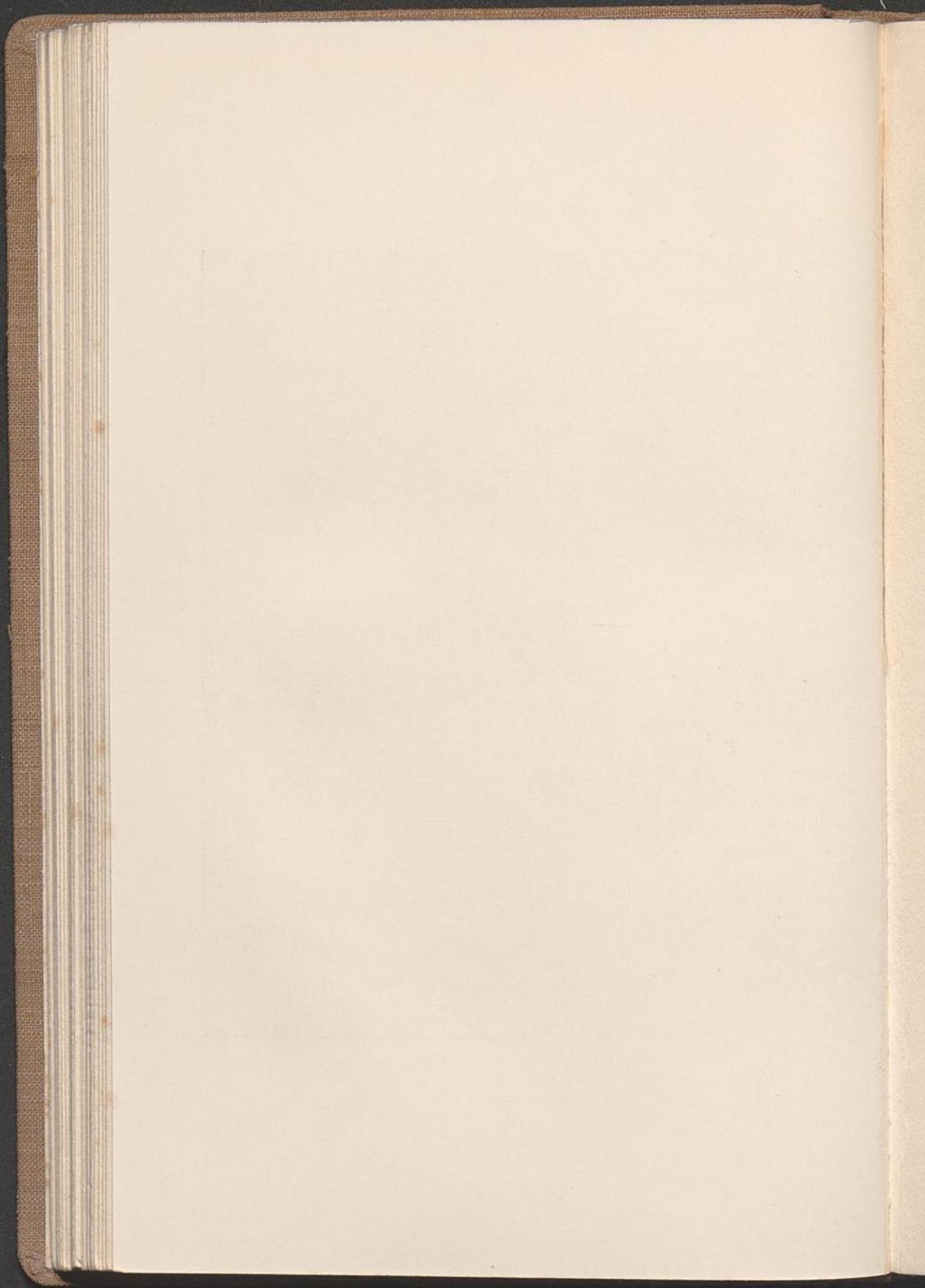
offen anerkannt; die Stockwerkteilungen fielen fort, die hochstrebenden Pfeiler stellten das Ganze als eine Einheit hin, boten nur die notwendigen Stützpunkte für die Verankerungen dar und überliessen die Fläche dem durch Eisenstäbe geteilten Glas. Der erste Blick belehrt nun den Vorübergehenden, was 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 hinablickte 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.

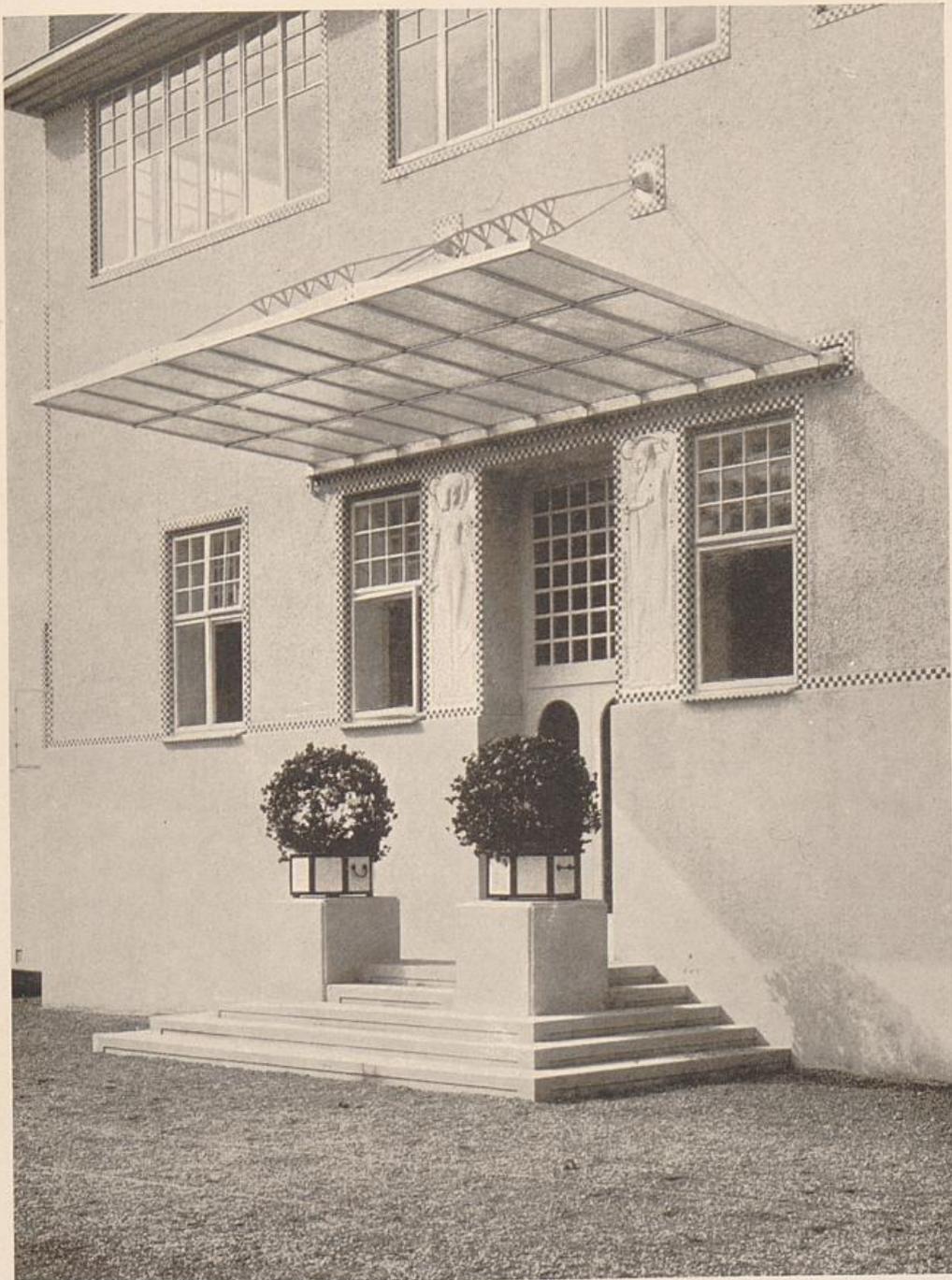
Da die Grundrissbildung des ersten, sieben Jahre früher errichteten Gebäudes gegeben war: ein Haupteingang von der Leipzigerstrasse und die Hauptachse im rechten Winkel zu dieser Strasse — so entstand bei den späteren Erweiterungsbauten die Gefahr, die auch wirklich bei einer in der Zwischenzeit gemachten 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.

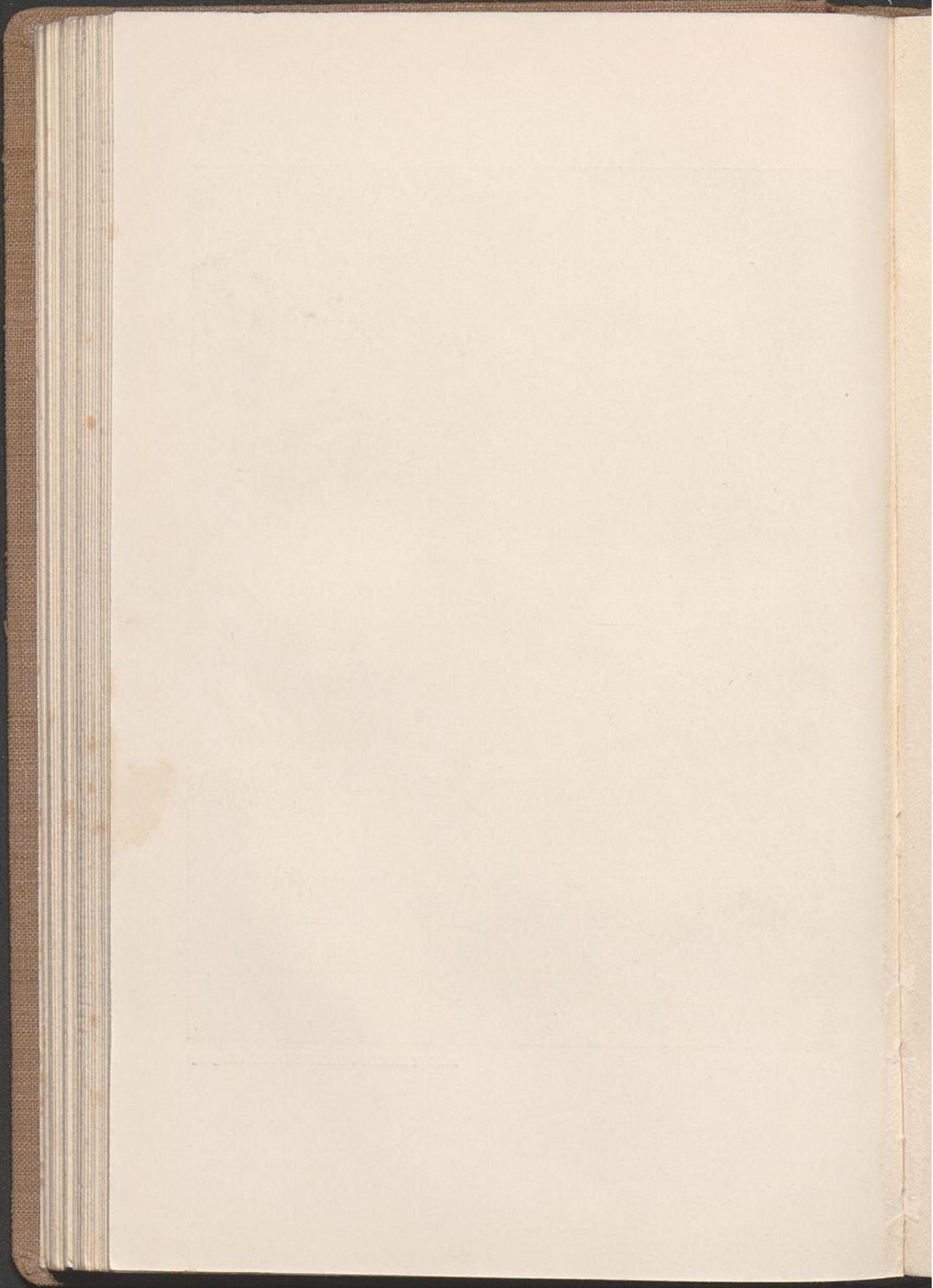
Am reinsten und stärksten ist der Eindruck, wenn man eine Strecke entfernt ist und der Blick, die neue und die alte Fassade gleichzeitig umfasst. Kommt man näher, so sieht man, dass viele kleine Skulpturen angebracht sind, die man gerne missen würde. Messel hat mit einem halben Dutzend guter Bildhauer 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 Impo-santes, 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 Maasse 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 Grossstadt harret gerade jetzt einer Architekten-schar, 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.