



Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800

Schumacher, Fritz

Leipzig, 1935

c) Bauliche Ergebnisse

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79774](#)

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

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

c) Bauliche Ergebnisse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Entwicklung der Architektur nach dem Kriege

Hierzu die Abbildungen 157 bis 239

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

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