



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800

Schumacher, Fritz

Leipzig, 1935

a) Die Einflüsse

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79774](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79774)

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

Es läßt sich durchaus nicht mit dem Begriff „Neuklassizismus“ abtun, der nur insofern richtig charakterisiert, als er andeutet, daß das äußerliche Schnörkelwesen abgestreift wird und die schlichte Struktur des Organismus hinter der Fülle 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 Salt des Krieges einen völligen Stillstand der Entwicklung bedeutete. Wer erlebt hat, was innerhalb seiner vier Jahre beispielsweise in Essen und in Leuna emporwuchs, oder wer die Flughallen und die Rheinbrücken, die er weckte, hat entstehen sehen, der weiß, daß es ein Feld der Architektur gab, auf dem das Leben nicht aufhörte: der technische Bau für Industrie und für Verkehr. Es war diejenige Seite des baulichen Tuns, auf die sich, wie gesagt, schon vor dem Kriege das besondere Augenmerk der Architekten richtete. Der „Deutsche Werkbund“ hatte ihr die ganze Propagandakraft seiner Veröffentlichungen gewidmet, — jetzt freiste das, was an 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 unnatürlicher Weise zur triumphierenden Herrscherin über Leben und Tod. Das darf man nie vergessen, wenn man die Erscheinungen verstehen will, die nach dem Kriege auf dem Gebiet des Schaffens hervortraten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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