



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Baumeister

Scheffler, Karl

Berlin, 1935

Die Entstehung der Großstadt.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81459](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-81459)

DIE ENTSTEHUNG DER GROSSSTADT

In den meisten Geschichtsbüchern über deutsche oder über europäische Baukunst wird das neunzehnte und das erste Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts grundsätzlich nicht anders behandelt als das Jahrtausend vorher: auch in der Neuzeit werden die begabten Künstler und die besten Bauwerke aufgesucht und beschrieben. Es wird so verfahren, obwohl die Geschichtsschreiber dabei mit zweierlei Maß zu messen nicht umhin können, weil die neueste Architektur unwillkürlich überbetont wird, weil der Produktion der nachklassizistischen Zeit ein zu breiter Platz eingeräumt und eine Wichtigkeit gegeben wird, die ihr nicht zukommt. Dieses geschieht, weil der Geschichtsschreiber die moderne Architektur zum Teil vor seinen Augen hat entstehen sehen und sie darum besonders gut kennt, und weil die moderne Architektur um dieser Aktualität willen nicht nur den Historiker, den objektiv Betrachtenden interessiert, sondern auch den Handelnden, den Wollenden, dessen Wertungen absichtsvoll sind. Unvermerkt verwandelt sich der sachliche Bericht in ein Plädoyer für oder wider. Wo Einheit der Beurteilung erstrebt wird, kann die Architektur der letzten hundert Jahre nicht an dem Riesenmaßstab gemessen werden, den uns die alten Meister in die Hand gegeben haben. Das Moderne ist zu klein für diesen Maßstab. Damit soll nicht behauptet werden, der menschliche Wert derer, die den Bauberuf ausüben, sei im neunzehnten

Jahrhundert plötzlich tief gesunken. Das Menschliche ist nicht geringer geworden, und die Bemühungen um das Meisterhafte bleiben ethisch hinter denen der Vergangenheit nicht zurück. Doch ist es Schicksal, daß dem Architekten in einer Weise, die nie ganz zu erklären sein wird, die Fähigkeit abhanden gekommen ist, der geborene Vertreter und bauliche Gestalter allgemeiner Lebensimpulse und gemeinsamer Bedürfnisse zu sein. Jeder moderne Architekt schafft isoliert. Dieses Vereinsamung kann ihn und sein Bauen in einer literarischen Weise interessant machen; immer aber verdammt sie ihn zum Experimentieren. Was der Auftrag der Zeit, der klare Wille einer Gemeinschaft dem Baumeister bedeuten, ist auf allen Seiten dieses Buches gesagt worden. Wäre es möglich, daß Baumeisterbegabungen des Mittelalters in den Jahrzehnten der modernen Gründerarchitektur hätten auferstehen können, so würden selbst sie nichts anderes, nichts Besseres haben tun können als das, was die namhaften Architekten unserer Zeit getan haben. Und umgekehrt: hätten unsere besten Architekten im Mittelalter gelebt, so würden sie ehrenvoll neben den Meistern jener Zeit bestanden haben. Nicht um ein persönliches Versagen handelt es sich, sondern um einen Wandel der Zeit, bei dem Grundbedingungen der Baukunst vernichtet worden sind.

Schinkel war der Letzte, dessen Gesinnungen und Fähigkeiten noch echt baumeisterlich genannt werden dürfen, der noch einem Gesamtwillen architektonisch Gestalt gegeben hat – wenn dieser Wille auch bereits eine Abstraktion war. Zu seinen Lebzeiten schon bereitete sich jedoch das elementare Ereignis vor, das in der Folge persönliche Meisterschaft und lebendige Stilbildung unmöglich gemacht hat: die Entstehung der Großstadt. Schinkel selbst hat die Fragwürdigkeit seines Philhellenentums und das Nahen des Chaos gefühlt, als er in dem industriell fortgeschrittenen England vor den neuen Gebilden großstädtischer Nutzarchitektur stand. Sieht man die deutsche Baugeschichte in weiteren Zusammenhängen, so läßt sich sagen, daß das Mittelalter eigentlich erst mit dem Barock und dem Klassizismus zu Ende gegangen ist. Danach begann etwas ganz Neues. Und es begann kulturell mit Vernichtung. In wenigen Jahr-

zehnten sind die Überlieferungen, ist die ursprüngliche Begabung, sind die Fähigkeiten architektonisch groß und einheitlich zu gestalten verlorengegangen; obwohl das gelehrte Wissen um die Bau- denkmale der Vergangenheit stetig zugenommen hat. Die Architektur hat mit ruchloser Willkür alle historischen Stile nachgeahmt, hat alte Bauformen verantwortungslos auf moderne Zwecke übertragen, und hat sie dabei entweder akademisiert oder travestiert. Der Sinn für das Raum- und Flächenleben, für Form, Maß und Verhältnis ist den Bauenden so ganz abhanden gekommen, daß ein Architekt, dem nur noch ein schwacher Nachklang des Melodiösen gelungen war, schon als Meister angestaunt wurde. Was im Barock, ja noch zur Zeit des Klassizismus jeder Maurermeister gekonnt hatte, das blieb jetzt in einer geheimnisvollen Weise den auf Hochschulen wissenschaftlich gründlich ausgebildeten Architekten versagt. Die Menschheit war, fast über Nacht, unmusikalisch im räumlichen Empfinden geworden. Vor großen Bauwerken der Vergangenheit ist das Gleichnis geprägt worden, Baukunst sei gefrorene Musik. Überträgt man es auf moderne Großstadtarchitektur, so ließe sich von gefrorenem Lärm sprechen, in den sich hin und wieder ein paar schöne Klänge verirrt haben. Um Ersatz zu schaffen für das Verlorene, verfiel die Zeit auf Häufung, sie erstrebte das Massenhafte und setzte an die Stelle der Qualität die Quantität. Alles Bauen, das repräsentativ prahlende und das formlos nützliche, war erfüllt von rohem Materialismus.

Im Mittelalter ist das Bauen in seiner höchsten Form sakral gewesen; in der Barockzeit ist es weltlicher geworden, ist aber autoritär geblieben. Hier und dort wurden unabweisbare Bedürfnisse ins Geistige und ins Metaphysische erhoben. Dieses verklärte Bedürfnis fand legitime Vertreter in Bauherren, die Herrscher waren und eine Macht repräsentierten. Die Arbeit des Baumeisters war Dienst: Gottesdienst oder Herrendienst, in jedem Fall war es Dienst an einer Idee. Die Baumeister verherrlichten die Kirche oder den Staat wie im Auftrage der Zeit. In jedem Fall folgten sie einem kategorischen Imperativ. Nun läßt sich freilich sagen, die moderne Großstadtarchitektur hätte ebenfalls gedient. Sie hat aber weder dem Sakralen

noch der Staatsautorität, und sie hat in keiner Weise einer Idee von gleichnishafter Kraft gedient. Sie diente entweder nackter materieller Nützlichkeit oder bourgeois Großmannssucht; ihr Bauherr war nicht der Priester und nicht der Fürst, sondern ein Abstraktum: die selbstherrlich gewordene Geldmacht. Es ist ein seltsames Phänomen der Geschichte, daß in dem Augenblick, als die Baukunst künstlerisch versagte, die Bautätigkeit in der Großstadt ins Ungeheure gesteigert wurde. Auch läßt sich nicht ohne Bewunderung von der materiellen, wirtschaftlichen und technischen Arbeitsleistung, von der Organisation der Bauerfahrung sprechen. Demgegenüber steht die Einsicht, daß diese umfangreiche Tätigkeit künstlerisch betrachtet nichts wert ist. Ein Bauoptimismus kam auf, wie Deutschland ihn noch nie erlebt hatte; doch war es ein Bauen ohne Meister. Es war keine Kirche mehr da, die Bauprogramme hätte geben können; denn im Eifer jungen naturwissenschaftlichen Erkennens verlernten die von der allgemeinen Volksbildung halb aufgeklärten Zeitbürger das Beten. Das religiöse Bedürfnis wurde konventionell und mit ihm wurde es die Kirche, die katholische sowohl wie die protestantische. Auch die Fürsten konnten Bauherren im Sinne der Barockzeit, die Stile nach Königsnamen benannt hatte, nicht mehr sein, sie konnten es nicht einmal mehr im Sinne eines Außenseiters wie Napoleon sein; sie wurden konstitutionell und hatten nur noch die halbe Macht. Die andere Hälfte hatte das Parlament. Die ganze Macht, die der Baukunst unentbehrlich ist, hatte keiner. Darum konnte der Baumeister nicht mehr mit dem Könige gehen. In Bayern wurde der letzte Versuch dieser Idealgemeinschaft unter der Regierung Ludwigs des Ersten gemacht; doch führte er nur zu einem akademischen Formalismus. Die Städte konnten ebenfalls nicht Auftraggeber sein, wie sie es im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert gewesen waren, denn die moderne Selbstverwaltung untergrub das einheitliche Regiment. Sie waren nicht, wie einst, in sich geschlossene Stadtwirtschaften, sondern wurden Mittelpunkte weltwirtschaftlicher Interessen. Das ließ sie formlos werden. Die Parteien regierten, und es gab so viele Sinne, wie es Köpfe gab. Entscheidend war, daß die Gesellschaftsformen sich auflösten. Die

Erbstände hatten sich überlebt, die Berufsstände bildeten keine feste soziale Gliederung, alle Angehörigen des Volkes wurden zu Staatsbürgern mit gleichen Rechten, Unterschiede – freilich sehr krasse Unterschiede – schuf nur das Geld: es entstanden Klassen von Besitzenden und Besitzlosen. Die Folge waren erbitterte Klassenkämpfe. Die wirkliche Herrschaft, wenn auch nicht immer die formale, lag in den Händen der Besitzenden: der Bürger. Sie aber waren nicht Autoritäten, die als Bauherren hätten angesprochen werden können.

Denn das Bürgertum herrscht auf die Dauer niemals gut. Es liefert dem Staat die besten Arbeiter; soll es aber fruchtbar für die Kultur tätig sein, so braucht es über sich eine konstruktiv denkende Autorität. Nun mag das Bürgertum jedoch seiner Eigenart nach die starke Autorität nicht dulden. Stets schwebt ihm ein Ideal von Freiheit vor, die Ungebundenheit ist, und die eben darum die Form in Frage stellt: die Form des Religiösen, die Kirche heißt, die Form des Sozialen, die Staat heißt, die Form des Geistigen und Künstlerischen, die Kultur heißt. Es liegt im Naturell des besitzenden Bürgers, daß er sich der Überzeugung ergibt, es ließe sich zugleich regieren und genießen. Sein Wesen ist eingestellt auf Arbeit und Genuß; in beidem vermag er nicht Maß zu halten. Der Bürger ist fleißig und unternehmend, er will zu etwas kommen, er ist nicht leicht zu entmutigen, und er verherrlicht die Arbeit bis zum Religiösen. Daneben will er Bildung, er fördert die Wissenschaft und die Kunst. Diese im besonderen wird ihm einesteils zum Religionsersatz und andernteils zum Genußmittel. Im Staatshause will der Bürger Ruhe, Sicherheit und Ordnung. Nach einer alles und alle umfassenden Kultur sehnt er sich nicht, um so mehr jedoch nach einer gute Sitten oder doch den Schein guter Sitten verbreitenden Zivilisation. Vor allem will er Verhältnisse, die ihm Erwerb und Bereicherung ermöglichen. Er ist der geborene Anwalt einer unbedingt herrschenden Geldmacht, er denkt in Vorstellungen von Kapital und Zins. In gewisser Weise sind Bürgermacht und Geldmacht identisch. Darum gilt auch von der Geldmacht, was vom Bürgertum gesagt wurde: auch sie ist nicht regierungsfähig, sie enthält einen sie selbst zersetzenden Stoff. Geldherrschaft gab es in Deutschland schon seit

dem vierzehnten Jahrhundert; bis zum neunzehnten Jahrhundert aber war sie stets regierungsfähigen Autoritäten untertan gewesen. Nachdem die Macht dieser Autoritäten gebrochen war – am sichtbarsten ist es in der großen Französischen Revolution geschehen –, waren die wohltätigen Hemmungen gefallen. Geldmacht regierte das neunzehnte Jahrhundert unumschränkt und wurde zu einer Weltanschauung. Sie hat die Arbeitskraft und die Fähigkeiten aller aufs höchste angespannt und entwickelt, hat die Güterproduktion ins Ungemessene gesteigert, hat Blütezeiten der Wirtschaft geschaffen und den Nationalwohlstand vermehrt; sie hat in den fernsten Erdteilen Absatzmärkte eröffnet und phantastische Hoffnungen auf dauernden Fortschritt erweckt; der sich an ihr entzündende Optimismus hat die Geburtenziffern steigen lassen, hat wahre Völkerwanderungen vom Lande in die Städte veranlaßt, hat in Deutschland aus kleinen Landstädten belebte Mittelstädte, und aus diesen volkreiche Großstädte und Weltstädte gemacht. Der Kapitalismus hat den Welthandel geschaffen, den Weltverkehr und die Industrie, er hat das Maschinenwesen ersonnen, angeblich um den Menschen die Arbeit zu erleichtern, in Wahrheit, um den Menschen der Maschine zu unterwerfen und ihn dadurch zu proletarisieren. Die Welt ist in einen Rausch der Arbeit und des Genusses versetzt worden; damit ist sie von Grund auf materialisiert und in der Folge demoralisiert worden. Es war eine einzige Jagd nach dem sogenannten Glück; nie war der Wohlstand größer und verbreiteter, niemals aber auch die Armut grausamer und lasterhafter. Mehr und mehr wurde die Mitte, wo die Urmächte des Lebens wohnen, leer; alles Leben spielte sich an der Peripherie ab. Das groß Unbedingte mußte sich überall Kompromissen fügen; wo Widersprüche drohend klafften, wurden sie mit Heuchelei zugedeckt. Aus allen diesen Gründen war die Zeit schöpferischer Symbole nicht fähig.

Kein Wunder, daß die am unmittelbarsten auf Symbole angewiesene Kunst, die Baukunst, versagen mußte. Es entstand die Großstadt mit der alten geschichtlichen Stadt im Kern, mit der aus Geschäftszentren gebildeten City, mit ausgedehnter Neustadt, weit ins

Land sich erstreckenden Vororten und Villenkolonien, mit Ringstraßen an der Stelle der alten Umwallungen, mit Ausfallstraßen, menschenvollen Proletarierquartieren, Industrievierteln und prahlerischen Westendgebieten; bei alledem aber entstand nicht ein einziges Gebäude, in dem die Kunst naiv und lauter zu Wort gekommen wäre. Diese Großstadt war wirtschaftlich-technisch eine Tat, nicht aber eine charaktervolle Form. In jedem Jahr wurden viele Kilometer neuer Straßen angelegt und bebaut, es wurde gut für Kanalisation, Wasserleitung, Gaszufuhr und Lichtleitung gesorgt, es wurden die Bedürfnisse der Notdurft so befriedigt, daß die Lösungen wie ein Komfort empfunden wurden. Was die Erfahrung des Fachmanns, des Technikers leisten, was bürokratisch verwaltungsmäßig erledigt werden konnte, war zureichend. Wo aber die bildende Phantasie hätte einsetzen müssen, da entstand das Fratzenhafte. Aktiengesellschaften, Kommissionen, Bankdirektorien, parteipolitisch zusammengesetzte Magistrate und profitlich rechnende Spekulanten können keine Bauherrenaristokratie bilden. Und wo der Bauherr versagt, da muß auch der Architekt versagen. Unter solchen Verhältnissen sind die modernen Regierungspaläste zu Mustern polytechnischer Stilabwandlungen geworden, haben unsere Museen und Börsen Formen antiker Tempel angenommen, haben die „Mietskasernen“ eine lächerliche Konkurrenz mit den Patrizierpalästen der italienischen Renaissance aufgenommen. Am schlimmsten wird es, wenn man das Wohnungswesen sozial betrachtet. Die Art, wie die Arbeiterbevölkerung von der Natur abgeschnitten, wie sie zusammengepfercht, um Gesundheit und reine Lebensfreude betrogen und demoralisiert wurde, hat die große Weltkrise nur um so schneller herbeigeführt, hat sie verschärft und der sozialen Erkrankung einen besonders böartigen Charakter verliehen.

Das neunzehnte Jahrhundert ist trotzdem nicht durchaus arm an Kunst gewesen. Die Lage hatte eine sehr entfernte Ähnlichkeit mit der im sechzehnten Jahrhundert. Nur spielte sich alles Künstlerische auf einer viel niedrigeren Plattform ab. Als das Gesamtkunstwerk des Barocks erschöpft war und auch das Pseudo-Gesamtkunstwerk des Klassizismus abgetan war, als damit die Architektur ihre

führende und sammelnde Rolle aufgeben mußte, kam es, wie schon vor dreihundert Jahren, zu einer Spezialisierung der einzelnen Künste. Die Kunst, die davon am meisten Nutzen hatte, war die Malerei. Im ganzen sank die Malerei freilich in ganz Europa auf das Niveau einer Publikumskunst, einer Unterhaltungskunst herab; es interessierte bald nur noch das Was der Darstellung, der Stoff, nicht mehr die Form. Diese Anspruchslosigkeit hat dem Jahrhundert die vielen Genre-, Anekdoten-, Historien- und Kriegsbilder beschert, die durchweg Illustrationen des ganz Alltäglichen und des ewig Banalen sind. Die Malerei verfiel in diesen Produkten und ebenso in den populären Landschaften, Stilleben und Bildnissen, dem photographisch Imitativen; es verschwand alles, was Stilcharakter, das heißt Wille zur Form ist; an seine Stelle trat eine unpersönliche Handwerksmäßigkeit und eine temperamentlose, flaue Objektivität. Eigentümlich aber war – und dieses ist eine neue Erscheinung –, daß neben der weitverbreiteten Publikumskunst, zuerst bekämpft und verhöhnt, eine gute Malerei von wenigen für wenige einherging. In der Stille und abseits vom Wege kam es zu einer Nachblüte der Malerei, die eine nicht kleine Zahl bleibender Werke hervorgebracht hat. Der Wert ist bezeichnet, wenn für Deutschland Maler wie Cornelius, Runge, Caspar David Friedrich, Waldmüller, Blechen, Leibl, Menzel, Liebermann, Feuerbach, Marées und Thoma genannt werden, wenn auf Zeichner wie Rethel, Busch, Oberländer und auch hier wieder vor allem auf Menzel verwiesen wird. Deutlicher noch wird, welche Sezessionskunst gemeint ist, wenn für die französische Kunst Namen wie Ingres, Géricault, Delacroix, Daumier, Corot, Courbet, Manet, Cézanne und Renoir angeführt werden. Diese Malerei – einige späte Bildhauer kommen hinzu – repräsentiert das Beste des bürgerlich-kapitalistischen Jahrhunderts, sie rettet dieses Jahrhundert gewissermaßen im Künstlerischen vor der Weltgeschichte. Deutschland hat einige Talente der Malerei besessen, die sich der Anlage nach – nicht objektiv dem Lebenswerk nach, denn dieses steigt und sinkt ja auch mit dem Niveau der Zeiten – den großen Malern des sechzehnten Jahrhunderts vergleichen ließen. Ein Menzel wäre dreihundert Jahre früher nicht

geringer gewesen als ein Holbein. Zur Baukunst jedoch stand diese Malerei überhaupt nicht mehr in irgendeinem Verhältnis; im Gegenteil, sie hatte sich fast feindlich von ihr getrennt. Selbst die Skulptur hatte schließlich mit der Architektur nichts mehr zu schaffen. Die Absonderung und Vereinzelung der Künste war vollkommen. Ohne daß aber ein Zustand geschaffen werden konnte, der etwa dem der holländischen bürgerlichen Malerei im siebzehnten Jahrhundert entsprochen hätte. Dieses verhinderte die innere Zuchtlosigkeit des modernen Bürgers; die wahrhaft gute Malerei mußte stets auf einem Nebenwege einhergehen.

*

An ernstesten Anstrengungen, das Chaotische der Großstadtarchitektur zu überwinden, hat es nicht gefehlt. Doch waren diese Anstrengungen von vornherein zu einem nur halben Gelingen verurteilt, schon bevor sie begannen. Herrschfähige und ausdauernde Formen der Baukunst haben zu allen Zeiten und überall von oben herab nach unten gewirkt, das heißt, sie sind im Sakralen und Repräsentativen ausgebildet und sekundär dann auf den Profanbau angewandt worden. Die modernen Reformer aber gingen – es blieb ihnen nichts anderes übrig – vom Profan-Zweckhaften, von der Prosa des Nützlichen aus, und hofften, eines Tages zum Repräsentativen und wohl gar zum Sakralen emporsteigen zu können. Dieser Weg zeugt von ehrlicher Gesinnung, mußte sich aber nach den ersten Schritten in der Wildnis der Zeit verlieren; aus dem Samenkorn kann nur ein Baum entstehen, wenn dessen Formenfülle geheimnisvoll schon im Keim enthalten ist.

Da das Eisen als Baumaterial nun vielfach Verwendung fand, konnte es nicht fehlen, daß fortschrittlich gesinnte Architekten hoffnungsfreudig gleich von einem neuen Eisenbaustil sprachen. Obwohl in diesem Augenblick schon der Ingenieur Herr der Eisenkonstruktion geworden war, der sich um Fragen der Form wenig kümmerte. Sempers Theorie wirkte nach, als der Glaube aufkam, es ließen sich neue Stilformen allein aus neuem Material gewinnen. Der Widerspruch gegen die charakterlosen Stilimitationen – es gab

in der ersten Zeit sogar Säulen mit jonischen Kapitellen aus Eisen — wirkte mit. Die Naturalisten der Architektur gerieten in ein Extrem. Sie ließen vereinfachte Eisenkonstruktionen durch sich selbst wirken, sie erfreuten sich der Ehrlichkeit der Gerüst- und Gerippeformen und gaben sich der Illusion hin, Ehrlichkeit genüge zum Entstehen einer neuen Formenwelt. Nahrung fand diese Illusion an den unzweifelhaft starken Wirkungen, die von mächtigen Eisenbrücken und Eisentürmen, von Bahnhofshallen und weitausgreifenden Kranformen ausgehen können. Das Präzise, Logische und sichtbar zweckmäßig Konstruierte des Eisenbaues wurde mit Kunstwirkung verwechselt. Dabei wurde gern des jungen Goethe Wort zitiert, die Kunst sei lange bildend, ehe sie schön ist. Schnell zeigte es sich aber, daß die Ingenieurrechnung etwas grundsätzlich anderes ist als die künstlerische Rechnung der Phantasie, daß das Eisen immer nur ein Gerippe geben kann, niemals auch den Körper. Das menschliche Skelett wird, um seiner wunderbaren Zweckmäßigkeit willen, bewundert; die Empfindungen für das Organische und für das Schöne aber kann nur der Körper mit seinen Muskeln, seinem Fleisch, seiner Haut, in all seiner sinnlichen Fülle auslösen. Die Reformer mußten zu der uralten Architekturlehre zurück, daß alle Baukunst eine Masse voraussetzt, die sich tektonisch-kubisch fügen läßt und die plastisch modelliert werden kann. Bezeichnend ist, daß architektonisch am besten jene Eisenkonstruktionen wirken, die im ersten Anfang entstanden, die noch mit den klassizistischen Traditionen zusammengetroffen sind. Es gibt Gebilde aus Stein, Glas und Eisen, Industriepaläste, Bahnhöfe usw., die um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts entstanden sind, und denen eine gewisse architektonische Wirkung nicht abzuspüren ist. Sie haben noch Körper, enthalten bündige Flächen und wirken darum in der Landschaft als Massen. Diese Bauwerke sind Kompromisse. In dem Augenblick aber, als das Kompromiß aufgegeben wurde, als die Konstruktion konsequent gezeigt wurde, als die Eisenbauten ins Körperlose gerieten, als sie von den Traditionen des Steinbaues nichts mehr wissen wollten, wurde es offenbar, daß alle Hoffnungen voreilig gewesen waren.

Dennoch wirkte diese neue Ehrlichkeit in einem übertragenen Sinne auf den Steinbau zurück. Ihr verdankt die neue Zeit die sachlich guten Warenhäuser, die Geschäftsgebäude, Fabriken und Industrieanlagen, denen eine gewisse naturalistische Wucht eigen ist. Da die Wirtschaft übermäßig wurde, forderte sie die große Dimension. Schmucklosigkeit, Einfachheit, Sachlichkeit und große Dimension sind in ihrem Verein aber in einer gewissen primitiven Weise formbildend gewesen. Über das rein Zweckmäßige hinaus veranschaulichen diese Architekturformen wirtschaftliche Kraft, sie berühren wenigstens das Gleichnishafte. Dieser Nutzbaustil ist eine Art moderner Halbkunst. Es ist darin ein Kolossaltrieb enthalten, jener Trieb, der in Nordamerika die Wolkenkratzer gebaut hat. Dieser Kolossaltrieb ist charakteristisch für die Großstadt, für die Weltstadt überhaupt. Er ist auch bezeichnend für das vorläufige Ende einer jahrtausendalten Baukultur. Das Rom der Cäsaren wurde von ihm ebenfalls beherrscht. Um aber zu ermessen, wie weit unsere Zeit hinter jener altrömischen Epoche zurückstehen muß, mag man moderne Kolossalbauten mit den altrömischen Bädern und Theatern vergleichen.

Auch von der künstlerischen Einzelform aus wurde eine Reform versucht. Die Experimente, die in den letzten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts begannen, sind unter dem Namen Jugendstil zusammengefaßt worden. Die Bewegung begann in England, wurde in den Niederlanden aufgenommen und in Deutschland weitergeführt. Ihre Vertreter waren nicht Berufsarchitekten, sondern Maler und Kunsthandwerker. Die revolutionäre Tätigkeit begann innerhalb des Kunstgewerbes – auch hier dem Worte Sempers folgend, eine Erneuerung der architektonischen Künste könne nur vom Kunsthandwerk ausgehen –, ja sie begann noch spezieller mit dem Ornament, hatte aber die Tendenz, über Handwerk und Industrie zur Architektur zu gelangen. Instinkt und Talent waren beteiligt. Das erste war eine Abkehr von der Imitation historischer Stile, was aber nicht ausschloß, daß die neue Form sichtbar barocken Überlieferungen verbunden war. In den Ornamenten des Jugendstils war eine intellektuelle Lust an der Motivierung, eine Freude am

linear Ausdrucksvollen und an der Abstraktion, die an das achtzehnte Jahrhundert erinnern. Als die Bewegung die Kunsthandwerke und die Architektur gewonnen hatte, glich sie einem Vorstoß; das Wort vom „Neuen Stil“ war nicht nur Phrase. Es kam zu den ersten ernsthaften Auseinandersetzungen zwischen Handwerk und Industrie, zwischen Handarbeit und Maschinenarbeit; es wurde eine Versöhnung angebahnt, um die Feindschaft zu beseitigen, womit die kunsthandwerkliche und die technische Form sich noch gegenüberstanden: die Formen des Autos, der Flugzeuge, der technischen Apparate wurden künstlerisch anerkannt, man entdeckte neue Leistungsformen und stand mit dieser Erkenntnis mitten im modernsten Leben. Dennoch arbeitete die Bewegung auf zu schmaler Grundfläche. Sie wandte sich nur an eine verhältnismäßig kleine Schicht der kapitalistischen Gesellschaft, sie kam nie ganz von der Luxusform los. Und sie endigte im Kompromiß. Talente zweiten Ranges gewannen die Oberhand. Gar zu geschwind wurde architektonisch wieder etwas Komplettes erstrebt; die Folge war, daß man, auf dem Wege über den Jugendstil, zu einem modern aufgefrischten Biedermeier zurückkehrte. Dem heftig ausbrechenden Prinzipienkampf machte der Weltkrieg dann ein Ende.

Nach dem Kriege sind nicht die Formen, wohl aber Tendenzen des Jugendstils aufgenommen worden. Es wurden reine Grundformen, ohne historischen Bezug, ohne jeden Schmuck erstrebt. Eine neue Generation von Architekten arbeitete streng konstruktiv, sie suchte die Form der Funktionserfüllung, und sie dachte insofern konsequent städtebaulich, als sie alle Architekturen – Geschäftshäuser, Hochhäuser und vor allem den Siedlungsbau – in großen zusammenhängenden Massen plante, als sie an Stelle des Städtebaues sogar die regionale Landplanung setzte. Ein soziales und uniformes Bauen kam auf, in dem der Wille zur Nüchternheit unverkennbar ist. Mit dem Kunstgewerblichen hat diese neueste großstädtische Architekturform gebrochen. Die einzelnen Häuser sind wie gleichartige Zellen eines noch größeren Stadtkörpers, die einzelnen Wohnungen bedeuten dasselbe für die Häuser, und die einzelnen Zimmer werden ebenfalls mehr und mehr der Willkür entzogen, weil architekto-

nische, das heißt fest eingebaute Möbel das bewegliche Umzugsgut langsam verdrängen. Häuser werden normalisiert, es werden industrielle Verfahren beim Bau angewandt, es siegt die technische Form der Industrie über die architektonische Form der Kunst.

Der Weg zu einer charaktervoll kantigen Profanarchitektur der Großstadt ist damit beschritten. Den Anstoß gab die Wohnungsnot nach dem Kriege; die ersten Ergebnisse fordern die Kritik heraus, zwingen aber zum Aufmerken. Die Vorzüge sind mehr sozialmoralischer als künstlerischer Natur. In großen Umrissen zeigt sich das Schaubild einer neuen Großstadt; Anzeichen einer Baukunst im Sinne der Meister aber zeigen sich nicht. Sie können nicht da sein, denn die Form, die Symbol ist, die Jahrtausende überdauert, kann nur von zweckfreier Kraft geschaffen werden und sich dann zum Zweckhaften herablassen, sie kann nicht im Profanen werden und sich dann stetig nach oben entwickeln.

*

Hier halten wir an. Was noch gesagt werden könnte, müßte den sicheren Boden geschichtlicher Anschauung verlassen, es müßte sich vorführend mit den Fragen der Zeit und der Zukunft beschäftigen. Das aber ergäbe ein anderes Buch. Die Betrachtung des Weges, der den deutschen Baumeister durch ein Jahrtausend und durch Triumphstraßen von Meisterwerken geführt hat, findet hier vorläufig ein Ende.

Will der Leser, auf Grund des Vorgetragenen, Kommendes vorausdenken, so möge er sich grundsätzlich dieses vor Augen halten: Nichts kann im nationalen Sinne wirklicher sein als das, was unsere Baumeister geschaffen haben; es konnte aber national wirklich nur werden, weil es am weitverzweigten Baume der europäischen Kultur gewachsen ist. Alles Große stammt von einem Großen ab. Aus der Antike erwuchs die frühchristliche und die romanische Kunst, die deutsche Gotik ist der französischen verpflichtet, die deutsche Renaissance und der deutsche Barock sind von Italien, Frankreich, den Niederlanden und England beeinflusst, der deutsche Klassizismus ist eine Spielart des europäischen Klassizismus, die Entartung

der Baukunst im neunzehnten Jahrhundert war eine europäische Erscheinung, und auch die neuesten Bestrebungen sind einander in allen großen Ländern Europas verwandt. Die Geschichte eines Jahrtausends lehrt, daß keine Nation ihr Schicksal kulturell vom großen europäischen Schicksal ablösen kann; die Schicksalsgemeinschaft ist unlöslich geworden, sie ist nicht zu sprengen. Sie aber ist es in Wahrheit, die die einzelnen Völker kulturell und künstlerisch selbständig macht; denn wie nicht Willkür dem Individuum Gestaltungskraft gibt, so macht sie auch Völker nicht schöpferisch; dieses tut hier und dort nur eine freie Willensgebundenheit, in der Wollen und Sollen eines ist. Eine neue Baukunst, die wieder wahrhaft Kunst sein und große Meister erziehen könnte, wird nur aus europäischem Lebensgefühl hervorgehen und in den einzelnen Nationen dann wirklich werden. Nur das im Seelischen ganz Unbedingte kann der Baukunst neue Antriebe, neue Inhalte, neue Formen geben. Dieses groß Unbedingte braucht zum ersten einen kontinentalen Raum, es will zur Angelegenheit einer Menschheit werden; und es braucht zum zweiten lebendiges Volkstum, um sich organisch vielfältig zu vollenden.

