



**Sechs Bücher vom Bauen**

**Ostendorf, Friedrich**

**Berlin, 1918**

Vorwort zur dritten Auflage.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84661](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-84661)

## Vorwort zur dritten Auflage.

Der Weltkrieg, der im Sommer des Jahres 1914 unsere Arbeit jäh unterbrach, hält uns immer noch in seinem Bann. Der Entwicklungsgang der deutschen Baukunst, bis dahin von dem rapiden Aufschwung unserer Wirtschaft getragen, hat damit einen vorläufigen Abschluß erreicht. Denn die Baukunst ist eine Aufgabe der Kultur und läßt sich als solche nicht wie die Technik schlechthin auf den Krieg umstellen. So erscheint unserem persönlichen Empfinden die jähre Unterbrechung wie ein epochaler Abschluß in der Baugeschichte. Ein Ruhezustand, aus dem der Blick den zurückgelegten Weg durch eine in sich geschlossene Epoche hindurch zu übersehen glaubt.

Am Ende dieser Epoche begann Ostendorf mit den sechs Büchern vom Bauen seine reiche Lehrtätigkeit der Öffentlichkeit zu vermitteln. Dann kam der Krieg. Im Waffenlärm ruhte das Lebenswerk des Unermüdlichen. Ostendorf eilte zu den Fahnen. Am 16. März 1915 endete dies reiche Leben auf dem Feld der Ehre.

Als die Theorie Ostendorfs zum erstenmal vor der Öffentlichkeit erschien, hatte sie schon seit Jahren im akademischen Unterricht ihres Meisters ihre Wirkung geübt. Eine Schule war vorhanden. In ihr lebt Ostendorfs Lebenswerk fort.

Aber diese Bücher sind doch mehr als nur ein Hilfsmittel für den akademischen Unterricht; man kann an ihnen nicht vorbei, ohne Stellung zu nehmen, jeder mit dem Maßstab seiner Erfahrungen und seiner Anschauung. Die Notwendigkeit einer Neuauflage liefert den Beweis für das Fortwirken der von Ostendorf einmal angeregten Fragen auch unter dem Druck der schweren Last, an der wir jetzt tragen.

Ostendorf vollzieht in seinem Werk so radikal wie niemand vor ihm den Bruch mit der architektonischen Vergangenheit. Seine Sätze und Lehrmeinungen können deswegen nicht tolerant sein. Der vorgezeichnete Weg, auf

dem sich seine Beweisführung bewegt, läßt sich am besten aus seinen Hauptetappen erkennen.

Aus den Fragen, wie entwirft der Architekt ein Raumgebilde und wie muß ein Raumgebilde beschaffen sein, um dem Besucher zur räumlichen Anschaugung zu kommen, ergeben sich die von Ostendorf gestellten Forderungen — Leonh. Christ. Sturm würde sagen Heischungen — für einen Entwurf. Denn die Begrenztheit unserer Raumanschauung fordert gebieterisch für beide, den Entwerfer und den Empfänger, Vereinfachung: „Entwerfen heißt, die einfachste Erscheinungsform für ein Bauprogramm fordern, wobei einfach natürlich mit Bezug auf den Organismus und nicht mit Bezug auf das Kleid zu verstehen ist“.

Der Satz enthält zugleich eine Verwahrung gegen die Modeweisheit der „Einfachheit“, die als Schlagwort die moderne Reaktion gegen den formenfreudigen Eklektizismus eingeleitet hat. Aber solche Worte sind immer gefährlich und leicht mißzuverstehen. Ich wünschte fast, er hätte statt dessen „Simplizität“ gesagt; ein ungewohntes Wort zwingt mehr zum Denken. Der Gegensatz zu diesem Ostendorfschen Postulat ist nämlich nicht etwa Reichtum, sondern „Kompliziertheit“. Mit der Architekturbiedermeierei hat Ostendorf nichts zu tun. Auch in seinem künstlerischen Schaffen war er in diesem Sinne nie modern. Im Gegenteil, er liebte das reiche Kleid der formenfrohen Barockkunst.

Mit solcher Forderung gewinnt Ostendorf nun den festen Boden für sein System. Hier vollzieht er auch mit der Un duldsamkeit des Aufbauenden den starken Bruch mit der architektonischen Vergangenheit — mit einer Vergangenheit, die aus der großen Sammelmappe der Schöpfungen aller Epochen genießt, anerkennt, sich anregen läßt und auf dem schwankenden Gerüst solcher Stimmungen den Bau der neuen Kunst errichten will. Wenn nämlich — das ist die weitere Folgerung — die architektonischen Forderungen zu Recht bestehen, so kann nur die Bauweise den richtigen Weg führen und auf unsere Anschaugung befruchtend wirken, die diese Postulate erfüllt, und zwar bewußt erfüllt. Das geschieht für Ostendorf nur in der Baukunst der Renaissance, und zwar in erkennbarster Form in deren Entwicklung zu der großen Bautradition des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zur mittelalterlichen Kunstübung. In logischer Folgerung ist für ihn die mittelalterliche Bautradition also in Wirklichkeit unarchitektonisch.

Hiermit gewinnt Ostendorf für sein System auch den Boden einer ganzen, fest umgrenzten Kunstepoche. Die Bedeutung dieses Ergebnisses liegt aber darin, daß es ihn nicht auf dem Wege der kunstgeschichtlichen Betrachtung gewinnt, wie seiner Zeit der auch von ihm so hochgeschätzte Jacob Burckhardt, sondern auf dem besonderen Wege seiner architektonischen Theorie, in der er seine als Architekt gewonnenen künstlerischen Erfahrungen verarbeitet hat. Er sucht also nicht die baugeschichtlichen Ergebnisse der Epoche, sondern ihre Bautradition. Nun ist es auch klar, weshalb er im Gegensatz zu allen kunstgeschichtlichen Betrachtern der großen Renaissance-Epoche gerade das 18. Jahrhundert als den Träger dieser Tradition ansieht und nicht das an großen Persönlichkeiten doch so reiche cinquecento. Weil gerade das 18. Jahrhundert den systematischen Ausbau der rein architektonischen Fragen mit besonderer Intensität betrieb und schließlich dabei zu einer gradezu internationalen Einheitlichkeit der architektonischen Anschauung gelangte.

Warum bedeutet nun dieses Ergebnis der Ostendorfschen Theorie den Bruch mit der architektonischen Vergangenheit? Deswegen, weil die ganze verflossene Periode, von Schinkel angefangen — ganz gleich, ob sie sich nun antik oder mittelalterlich gebärdet — die Tradition des 18. Jahrhunderts bewußt abgebrochen hat, um andere Wege einzuschlagen. Diese gemeinschaftliche Verneinung des Voraufgegangenen ist aber das wesentliche Moment, nicht etwa der häusliche Streit der beiden Richtungen, von denen die eine auf der Antike, die andere auf dem Mittelalter zu fußen glaubte. Mit anderen Worten, die Entfernung dieser beiden modernen Schulrichtungen von der Bautradition des 18. Jahrhunderts ist bei beiden so groß, daß gegenüber dieser Größe ihre gegenseitige Entfernung vernachlässigt werden kann.

Diese Frage berührt die ganze Baugeschichte unserer Zeit aufs tiefste. Uns interessiert zunächst aber nur die Stellung der Ostendorfschen Theorien innerhalb dieser Geschichte. Diese Stellung tritt am klarsten hervor, wenn wir uns den Weg vorstellen, den er selbst in seiner Entwicklung gegangen ist.

Friedrich Ostendorf hatte nach einigen für seine Entwicklung belanglosen Studienjahren in Stuttgart und Hannover im Anfang der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts die Technische Hochschule in Charlottenburg bezogen. Als Ostendorf in Charlottenburg studierte, waren dort die Tra-

ditionen der Schule Schinkels noch lebendig. Daneben lehrte Raschdorff, der damals noch auf der Höhe seiner Geltung stand, und Carl Schäfer. Ein Nebeneinander von drei sich widersprechenden Richtungen, Hellenismus, Renaissance in der Raschdorffschen Mischung von italienischen und deutschen Motiven und Mittelalter. Für den Lernenden, der sich zu einer klaren Anschauung innerlich durchringen will, gewiß ein beängstigender Zustand!

Und das Durchringen in den ersten Anfängen des jungen Architekten ist nicht leichter gewesen. Denn die akademischen Verhältnisse sind ja in allen Zweigen unseres Geisteslebens nur das Abbild des Lebens, das sich außen abspielt. So können wir hier die gleiche Zerfahrenheit der architektonischen Anschauungen bis auf unsere Tage beobachten und bei allen großen und kleinen Architekturereignissen erleben, daß Architekten von allerhöchstem Rang auch in den grundlegendsten Fragen architektonischer Gestaltung diametral entgegengesetzte Anschauungen verfolgen.

Aber das ist untrennbar mit dem Wesen der Baukunst als Kunst verbunden! In der Kunst gibt es nur einen Wert, den der künstlerischen Persönlichkeit. Unser Beruf ist nur zu genießen, was geboten wird, und Kunsterziehung bedeutet nur die rechte Vorbereitung zum Genießen jeder Art von Kunstsahrung! Das ist die übliche Belehrung, die dem Zweifler geboten wird. Mit dankenswerter Klarheit hat sich auch Cornelius Gurlitt den Ostendorfschen Forderungen gegenüber auf den Standpunkt des Kunstgenießers gestellt — um sie abzulehnen.<sup>1)</sup> Die Behaglichkeit dieses Genießens kann nicht treffender ausgedrückt werden als mit den Gurlittschen Worten: „Wenn mir bei Tisch mein linker Nachbar auf Grund seiner ästhetischen Ueberzeugung erklärt, wenn mir Hummersalat schmecke, könne mir unmöglich Hammelfleisch mit Wirsingkohl behagen, so nehme ich an, daß in seiner Theorie ein Fehler stecken müsse. Ich wende mich lieber dem rechten Nachbar zu in der Hoffnung, dort ein gleichgesinntes Weltkind zu finden. Dem Propheten links aber sage ich: Die Botschaft hör ich zwar, allein mir fehlt der Glaube“.

Das ganze hier vorgeführte Milieu zeigt mit denkbarster Schärfe die Unvereinbarkeit zweier verschiedener Gesichtspunkte. Nur kommt der hier so glücklich wiedergegebene Gesichtspunkt des Genießers für unsere Ziele gar nicht in

<sup>1)</sup> Cornelius Gurlitt. „Ostendorfs Theorie des Entwerfens“.  
Deutsche Bauzeitung, Jahrg. 1913. Nr. 59.

Frage: Der junge Architekt, der nach innerer Klarheit ringt, um seine Persönlichkeit entwickeln zu können, würde sich auf diese Weise selbst den Weg verlegen. Dem hilft kein Genießen. Für ihn handelt es sich um eine verteufelt ernste Sache. Er muß zur Klarheit kommen, es gibt für ihn gar keine andere Wahl, wenn er sich überhaupt zu einem persönlichen Schaffen durcharbeiten will. Er kommt deswegen an der Frage, die Ostendorf an die Zeit stellt, nicht vorbei. Ich will versuchen, sie im Ostendorfschen Geiste zu beantworten.

Die Zerfahrenheit der Anschauungen ist keineswegs im Wesen der Kunst begründet. Im Gegenteil, in der Entwicklung jeder wahrhaft künstlerischen Persönlichkeit herrscht die Tendenz vor, auf ein festes, als wahr erkanntes Ziel zu verlaufen. Es ist jedoch eine Besonderheit der Gesamtentwicklung der neuzeitlichen Baukunst, daß die Wege der einzelnen Persönlichkeiten in der größten Zahl der Fälle divergieren, statt zu konvergieren. Es zeigt sich im architektonischen Zeitgeist des 19. Jahrhunderts gewissermaßen ein zentrifugales Moment.

Die entgegengesetzte Erscheinung zeigt die voraufgängene Epoche. Auch diese Zeit hat ihre Streitfragen gehabt, ihren Gegensatz zwischen den Akademien und den Nichtakademikern, ihre persönlichen Kämpfe für und wider Modeströmungen. Sieht man sich aber die Gegenstände ihrer Meinungsverschiedenheiten näher an, so wird man zwar zahlreiche Unterschiede der künstlerischen Persönlichkeiten, der Temperamente, Charaktere und Nationalitäten feststellen können, niemals aber Widersprüche in den grundlegenden Anschauungen der Architektur.<sup>1)</sup> Mit dem gleichen Recht kann man für diese Zeit — um bei dem gleichen Bilde zu bleiben — ein centripetales Moment in Anspruch nehmen.

Beide Epochen sind offenbar ihrem inneren Wesen nach verschieden, und zwar beruht diese Verschiedenheit im Grunde genommen darauf, daß die ältere eine festumgrenzte Bautradition als Richtschnur ihrer Anschauungen besitzt, während unsere neuzeitliche Epoche diese entbehrt. Da diese Bau-

<sup>1)</sup> Unter den vielen rein literarischen Belegen für diese Tatsache fällt mir hier die noch dem 17. Jahrhundert angehörende Louvre-Konkurrenz ein, die mit der Wichtigkeit einer Staatsaktion in die Wege geleitet wurde. Es ist interessant, das künstlerische Ergebnis in den Arbeiten der beiden Antipoden, Bernini und Perrault unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Vergl. die Kupfer in J. F. Blondel, *Cours d'architecture civile*, Paris 1771.

tradition den festen Ankergrund für Ostendorfs Theorie bildet, ist es wichtig, die zeitliche Grenze zwischen den beiden Epochen genau zu bestimmen. Damit beantworten wir zugleich die berechtigte Frage, aus welchem Grunde denn der Bruch mit dieser Tradition erfolgt ist. Zudem lässt Ostendorf die Zeitgrenze scheinbar etwas unbestimmt. Beim Hinweis auf die gute Bautradition spricht er meist vom 18. Jahrhundert. An anderer Stelle schließt er auch den Anfang des 19. Jahrhunderts mit ein.

Die Grenze, bis zu der die architektonische Kultur des 18. Jahrhunderts reicht, markiert sich in Wirklichkeit sehr scharf, besonders in Deutschland, wo ein gewaltiger Volkskrieg sowie tiefgreifende politische und soziale Umwälzungen in seiner Folge beide Epochen trennen. Baugeschichtlich beginnt die neue Zeit mit dem Hellenismus, also mit einer Neuaufnahme der Antike in griechischer Form. Aber mit dieser rein baugeschichtlichen Betrachtung kommen wir nicht genügend in die Tiefe.

Das neuerwachte Interesse für die Formenwelt der Griechen war zweifellos nicht das treibende Moment, sondern nur ein sekundäres. Die Kenntnis dieser Formen war ja schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts verbreitet worden.<sup>1)</sup> Aber es ist bezeichnend, wie hier ein Vertreter dieser Epoche, J. F. Blondel,<sup>2)</sup> den Versuch beurteilt, mit diesen Formen die Autorität der bestehenden Lehrmeinung umzustoßen: Für ihn ist diese Formenfrage gar keine Frage der Baukunst, sondern des guten Geschmacks — „et en matière de goût les discussions ne sont d'aucun poids“.

Die wirkliche Ursache für den vollständigen Bruch mit aller guten Bautradition lag vielmehr im tiefsten Grunde in der Veränderung, welche die Baukunst in ihrer Stellung innerhalb der Einzelpersönlichkeit und damit auch im Gesichtskreis der Gebildeten erlitt. Es würde zu weit führen, die Kunststimmung des beginnenden 19. Jahrhunderts aus den Veränderungen im geistigen, sozialen und wirtschaftlichen Leben heraus im ganzen Umfange zu analysieren.<sup>3)</sup> Ich will nur einige für die Entwicklung des Bauwesens besonders markante Züge des Gesamtbildes hier entwerfen:

<sup>1)</sup> Le Roy, les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, erschien im Jahre 1758.

Stuart u. Revett, the antiquities of Athens erschienen im Jahre 1762,

<sup>2)</sup> A. A. O. Band II.

<sup>3)</sup> Ein sehr gutes Bild davon gibt Werner Sombart in „Die Deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert“, 1913.

Der Schwerpunkt aller Interessen liegt durchaus auf dem rein geistigen, dem literarischen Gebiet. Kunstfragen sind daher in erster Linie von literarischen Stimmungen abhängig. Die entsprechend verringerte Bedeutung der Baukunst für den ganzen Interessenkreis macht sich am besten bemerkbar durch das Sinken des allgemeinen Niveaus der fachlichen Bildungsstätten, die aus Akademien zu Fachschulen werden. Im Gegensatz dazu hebt sich die Stellung der Universitäten in der kulturellen Geltung. Die Verbindung der Architekten mit dem geistigen Leben dort löst sich ganz.

Ganz entsprechend sinkt die Stellung des Architekten im geistigen und sozialen Leben.<sup>1)</sup> Der Umfang der Aufgaben schrumpft merklich zusammen. Die großen städtebaulichen Aufgaben, die ihm einst auch in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht eine führende Stellung sicherten, verschwinden vollständig. Das Ergebnis dieser Entwicklung ist schließlich die Abhängigkeit der Baukunst von den literarischen Führern des geistigen Lebens, wobei die architektonischen Lebensäußerungen in den geistigen Strömungen eine durchaus subalterne Rolle spielten. Nur in dieser Rolle wurde die Baukunst gezwungen, mit ihrer Tradition zu brechen, nicht aus ihren eigenen Bedürfnissen heraus. Wenn aber die Führer auf dem geistigen Gebiet die Parole des Hellenentums ausgaben, so ist das an sich aus der Bedeutung verständlich, die den Geistesschätzen der Griechen für die Neugeburt der Zeit zukam. Damit war jedoch für den Wert der griechischen Bauformen oder den Unwert der bisherigen Bauweise gar nichts bewiesen. Alle späteren Versuche, den Hellenismus für die Baukunst nun auch innerlich aus ihren besonderen Bedürfnissen heraus zu begründen, wie Boettichers Tektonik der Hellenen und Sempers Stil können wir an der Hand der Tatsachen als erfolglos ansehen.

Noch klarer wird uns das Abhängigkeitsverhältnis des architektonischen Lebens von rein literarischen Strömungen, wenn wir die gleichzeitig mit dem Hellenismus verlaufende Bewegung für die Wiedererweckung der mittelalterlichen Baukunst beobachten. Die Abhängigkeit ist hier mehr eine literarisch-politische; denn es ist natürlich kein Zufall, daß der Hellenismus seine Pflegestätte mehr in dem mit Kant

<sup>1)</sup> Ich denke dabei besonders an die älteren deutschen Architekturtheoretiker, wie Sturm und Peuther, die Universitätslehrer, oder wie Schübler Mitglieder wissenschaftlicher Sozietäten waren.

schem Geist durchtränkten Preußen fand, während die geistige Stimmung der deutschen Mittel- und Kleinstaaten den Nährboden für den mittelalterlichen Kunstbetrieb abgab. Das treibende Moment ist auch hier eben nicht ein dem inneren Wesen nach architektonisches, sondern die neue national-politische Stimmung.

Daß bei beiden Richtungen nur diese innere Unselbständigkeit gegenüber den geistigen Strömungen der Zeit zum vollständigen Bruch mit der Vergangenheit führte, wird vollends durch die Tatsache erwiesen, daß beide, trotz aller trennendeo Anschauungen, in dem einen Gedanken sich restlos zusammenfinden: nämlich in der fanatischen Ablehnung des architektonischen Erbes des 18. Jahrhunderts, „der Zopfzeit“. Die Urteile, die über die Barockzeit aus dieser Stimmung hervorgehen, sind für uns unter anderem Gesichtspunkt heute kaum noch verständlich. In diesem Punkt konvergieren eben alle Strömungen, mit denen die Architektur des 19. Jahrhunderts ins Leben tritt. Nur handelt es sich dabei um ein rein negatives und noch dazu ein politisches Moment: es ist die Abneigung gegen die sozialen und politischen Verhältnisse, in denen nicht die Baukunst selbst, wohl aber ihr Aufgabenkreis in der Barockzeit fest verankert war. Man muß dabei berücksichtigen, in wie hohem Grade die architektonische Kultur in dieser Zeit eine intereuro-päische mit unbestrittener französischer Führung war und wie in demselben Grade der nunmehr von den geistigen Führern bekämpfte Absolutismus der Hauptförderer der Baukunst war. Ich habe an den Eingang dieser Epoche neuzeitlicher Architektur den Namen Schinkel gesetzt, nicht nur weil seine Wirksamkeit die Bautätigkeit des 19. Jahrhunderts einleitet, sondern auch weil er nach der Bedeutung und der Art seiner Persönlichkeit als ein Vertreter seiner Zeit *zur' e ſoz' nv* gelten darf. Es ist deswegen auch nur zu natürliche, daß seine künstlerische Geltung in allem Wirrsal der modernen Entwicklung die längste Dauer vor allen anderen künstlerischen Erscheinungen erwiesen hat.

So glaube ich nunmehr die zeitliche Grenze zwischen den beiden Epochen bestimmt zu haben, noch eingehender aber ihre Kontraste und ihre Wesenverschiedenheit. Wenn nun Ostendorf auch im Anfang des 19. Jahrhunderts noch die von ihm gesuchte gute Bautradition findet, so liegt darin kein Widerspruch. Denn eben wegen des rein literarischen Ursprungs der neuzeitlichen Kunst ist die ältere Tradition zunächst nur bei den vom geistigen Leben berührten Führern

abgerissen; das weite Feld der kleinbürgerlichen Baukunst, die wir heute als „Biedermeierstil“ bezeichnen, blieb davon naturgemäß unberührt. Hier dauerte es wegen des größeren Abstandes von den Centren des geistigen Lebens länger, bis die letzten Quellen versickerten.

Wir müssen auf die weitere Entwicklung der mittelalterlichen Schule näher eingehen, weil sie durch die Persönlichkeit Carl Schäfers auf Ostendorfs eigene Entwicklung den nachhaltigsten Einfluß ausübte. Ostendorf ist ein Schüler Schäfers. Es braucht nicht betont zu werden, daß in den sechs Büchern vom Bauen Berührungspunkte mit dieser Schule nicht vorhanden sind. Das geht ja schon aus ihrer Tendenz hervor, sich aus der Einflußsphäre des 19. Jahrhunderts innerlich zu befreien. Aber der Einfluß Schäfers machte sich bei Ostendorfs persönlicher Entwicklung doch in anderer Weise sehr stark geltend. Ueberhaupt erlangte gerade durch die Persönlichkeit Schäfers die mittelalterliche Schule in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts eine eigene Bedeutung.

Die Ideengänge dieser Schule sind ursprünglich — wenn wir den Maßstab der Ostendorfschen Theorie anlegen — auch nur rein tektonische; d. h. die Forderungen beziehen sich immer nur auf das Verhältnis der Formen zu den konstruktiven oder nach Boetticher „tektonischen“ Funktionen der Glieder. Demgegenüber treten die primären Forderungen architektonischer Art zurück. Denn auch nach ihrem positiven Gehalt, nicht nur in ihrer vorher gewürdigten negativen Tendenz, zeigen die beiden Richtungen trotz aller Verschiedenheiten des beiderseitigen Formenprogramms, daß sie beide in der gleichen architektonischen Atmosphäre des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Von allen Vertretern dieser mittelalterlichen Schule ist aber keiner so tief in den handwerklich-technischen Geist seines architektonischen Ideals eingedrungen wie Schäfer, und es ist sein besonderes Verdienst, auch seine Schüler zu einer außerordentlichen Vertiefung ihrer Anschauungen nach dieser Richtung hingeleitet zu haben. Und hier war Ostendorf allerdings der Schüler Schäfers im eigensten Sinne des Wortes. Auch in der Technik seiner architektonischen Schöpfungen verleugnet er diese Schule nie.

Der weitere Ausbau der durch Schäfer angeregten Studien war eines der Lebensziele Ostendorfs. Im Jahre 1908 erschien die Geschichte des Dachwerks. Sie ist Schäfer zugeeignet. Eine Anzahl kleinerer Aufsätze sind in Fachzeitschriften erschienen. Ostendorfs Nachlaß enthält eine Gesamtgeschichte der mittelalterlichen Baukunst, deren Erscheinen er kurz vor

Kriegsausbruch noch vorbereitet hatte. Sie umfaßt ein ungeheuer reichhaltiges Material eigener Aufnahmen, wie es nur Ostendorfscher Fleiß zusammenbringen konnte.

Die Begrenztheit der architektonischen Anschauung, die durch den Grundsatz, die ganze Formgebung in erster Linie von der Technik und Konstruktion abhängig zu machen, herbeigeführt wird, muß die schöpferische Tätigkeit hemmend beeinflussen. Grade die Schäfersche Doktrin mit ihrer Versenkung in die handwerklichen Reize der alten Schöpfungen enthielt in ihren Konsequenzen eigentlich immer einen latenten Kampf mit aller modernen Technik, weil auf diese ein solch formal-tektonisches Formenprogramm meist nicht anwendbar war. Es ist das Tragische in Schäfers Persönlichkeit, daß er auf diese Weise niemals aus den Konflikten mit dem „Modernen“ heraustrat und daß sich seine reiche schöpferische Begabung schließlich an diesen Hemmungen verbrauchte.

Im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts vollzog sich nun der große wirtschaftliche Aufschwung, der den deutschen Architekten eine ungeahnte Fülle neuer großer Aufgaben in den Schoß warf. Es entstanden in verhältnismäßig kurzer Zeit Monumentalbauten von einem Umfang, wie ihn die bescheidenen Verhältnisse früherer Jahrzehnte nicht gekannt hatten: das Reichsgericht, das Reichstagshaus, der Berliner Dom, die großen Rathäuser der emporgewachsenen Städte, die großen Verwaltungsgebäude der ständig wachsenden Verwaltungskörper, Museumsbauten und Schulbauten in unabsehbarer Zahl; in der Gesamtheit ein Bild des Aufstieges unseres Bauwesens — wenigstens in materieller Beziehung. Eine ungeheure Arbeit mußte von den Architekten bewältigt werden, um die Raumgestaltungen zu schaffen, die den ins Riesenhatte gewachsenen Bedürfnissen genügen konnten. Auch Ostendorf hat mit der ganzen Kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit an dieser Arbeit teilgenommen. Ich denke dabei an den Wettbewerb zum Dresdener Rathausbau und an seine Beteiligung an der Entwurfsaufstellung für das Berliner Oberverwaltungsgericht. Die praktische Durchführung einer der großen Aufgaben hat das Schicksal ihm leider nicht vergönnt. Der Bau der Landeskasse in Karlsruhe und des physikalischen Instituts in Heidelberg, die in seiner Karlsruher Zeit entstanden, sind würdige Denkmäler seines Schaffens, aber ihrer Art und ihrem Umfang nach doch keine Aufgaben für die Betätigung seiner Schaffenskraft.

Ziehen wir — um zu einem Schlußbild zu gelangen — das Gesamtergebnis aus der zum Schluß so rapid verlaufenen Entwicklung der deutschen Architektur, so müssen wir doch gestehen: zu einer klaren Erfassung eines einheitlichen künstlerischen Ziels ist sie auf diesem Wege nicht gelangt. Die Zerfahrenheit der Anschauungen ist im wesentlichen die gleiche geblieben.

In der Zeit des Barock hatte ein hervorragender Neubau entsprechend der anderen Wesensart der Zeit für die architektonische Entwicklung des ganzen Kulturkreises eine schulbildende Kraft; man denke an St. Peter in Rom, an Versailles! Bei uns entstand wohl einmal ein starkes Zentrum des architektonischen Interesses, wie seiner Zeit bei dem Bau des Reichstagshauses. Aber es hatte doch nicht die nötige Tiefe und verschwand schließlich bald, ohne solche Wirkung hinterlassen zu haben.

Sollte darin der Beweis liegen, daß die Einigung auf ein gemeinsames künstlerisches Ziel für uns doch einen Anachronismus bedeutet? Durchaus nicht. Denn die mit der Wende des Jahrhunderts etwa ansetzende Baustimmung zeigt sogar einen ganz überwiegenden Trieb, sich auf der Basis einer gemeinsamen Anschauung zusammenzufinden. Der Unterschied ist nur, daß sich diese Bewegung in unserm Zeitalter der Demokratie und Presse auf der breiten Grundlage der großen Oeffentlichkeit aufsetzt, während sie sich ehemals an ein architektonisches Meisterwerk ankristallisierte. Die bewußte Kraft dieser Stimmung erweist sich am klarsten aus ihrem Niederschlag, wie es in der großen Bewegung der Architektenchaft für die Baupflege in Stadt und Land, in der Bauberatung, im Heimatschutz und derartigen gemeinsamen Aktionen zutage tritt. Damit ist aus dieser Stimmung ein gemeinsamer Wille erwachsen, und wie stark dieser Wille ist, zeigt sich wiederum an seinem Einfluß auf die Gesetzgebung. Die Gesetze gegen die Verunstaltung, die Durchdringung der Bauordnungen und des Städtebaues mit den aus dieser Stimmung entsprungenen gemeinsamen Ideen sind ein Zeichen seiner Macht.

Freilich können wir nur erst von einer Baustimmung sprechen, nicht von einer konkreten Anschauung. Aber der Wille zu einer gemeinsamen Wirkung zwingt auch zur weiteren gegenseitigen Annäherung auf der Grundlage bestimmter ideeller Forderungen. Diese können aber, wenn sie zur Annäherung führen sollen, niemals einen besonders starken Ton auf die voraussetzungslose individuelle Ein-

gebung der Einzelpersönlichkeit legen. Im Gegenteil: Wenn sich aus dieser Stimmung eine künstlerische Maxime für den Einzelnen ableiten läßt, so kann sie immer nur lauten: suche jede Abweichung von dem vorhandenen guten Muster vor deinem künstlerischen Gewissen aus der inneren Notwendigkeit deiner neuen Aufgabe zu begründen. Damit ist aber der Boden für die Anknüpfung einer festumrissenen Tradition geschaffen, und das ist die Voraussetzung für einen Gemeinschaftswillen, der sich als Macht durchsetzen will. Hiermit hat aber die Architektur erst wieder begonnen ein ins wirtschaftliche Leben eingreifender Kulturfaktor zu werden. Solche Entwicklung läßt sich nicht rückgängig machen, und daraus ergibt sich wiederum, daß wir diese Baustimmung nicht als eine vorübergehende, sondern als eine sich allmählich zu einer festen Anschauung verdichtende Atmosphäre ansehen dürfen.

Wenn beim Erscheinen der Ostendorfschen Theorie des Entwerfens schon von anderer Seite darauf hingewiesen wurde, daß die Lehre Ostendorfs der Baustimmung der Zeit wohl entspräche, so ist das unzweifelhaft richtig herausgeföhlt. Die Stellung des Ostendorfschen Werkes innerhalb und zu dieser Zeitstimmung ergibt sich folgendermaßen: Es stellt den ersten Versuch dar, aus dem inneren Wesen der Baukunst Forderungen zu begründen, und diese Forderungen laufen mit zwingender Logik auf bestimmte vorhandene Traditionen aus — die großen architektonischen Traditionen des 18. Jahrhunderts. Damit entsteht aus der Stimmung eine konkrete Anschauung. Aus dem Fühlen wird ein Verstehen. Das Wollen bekommt ein Ziel.

Hier liegt die Verbindungsstelle, an der sich das Lebenswerk Ostendorfs als ein wesentliches Glied in die Entwicklung einfügt. Der Erfolg, den der I. Band der sechs Bücher vom Bauen gehabt hat, zeigt, daß die von Ostendorf hinterlassene Saat im Aufgehen ist.

Im Felde, den 7. Februar 1918.

SACKUR,

Professor an der Groß. Techn. Hochschule  
in Karlsruhe.